الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـم العـالـــي و البحـــث العلـمـي
جـامـــعـــة مـــســـتـــغـانـــم
جامـعـــة عبد الحـمـيـد بن باديـس
كـــلـــيـــة الآداب والـــفـــنـــون
قسم اللغة العربية و آدابها

رسالـة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي والفني موسومة بـ:

الشعر الجزائري في ضوء النقد ما بعد البنيوي

إعـداد الطـالـبة:
نانية لطروش

إشراف الأستاذ الدكتور:
مـحـمـد قـــادة

أعـضـاء لـجـنـة الـمناقشـة

أ. د. أحـمـد مـسـعـود	رئـيـسـا	أستـاذ محـاضـر أ	جامـعـة وهـران
د. مـــحـــمـــد قـــادة	مشرفا ومقـررا	أستـاذ محـاضـر أ	جامعة مـستغانم
د. مـحـمـد بـرونـة	عضوا مناقشـا	أستـاذ محـاضـر أ	جامـعـة وهـران
د. خـيـــرة مـكـاوي	عضوا مناقشـا	أستـاذة محاضرة أ	جامعة مـستغانم
د. مـــحـــمـــد حمـودي	عضوا مناقشـا	أستـاذ محـاضـر أ	جامعة مـستغانم

السنة الجامـعية: 1431-1432/2010-2011

إهداء

❖ إلى آية الحكمة والحنان ... الآية التي تزيدني آمانا وإيمانا عند قراءتها ... وسعادة وعبادة عند سماعها، أجدني أسائل الفقهاء عن جوهر معانيها ... تراهم عجزوا عن تأويلها.

يشرفني حتى النخاع **أمي**، أنك **أمي** ... وأحمد الله كثيرا أنك **أمي** ... يا **أمي** ...

❖ إلى **أبي** الكريم رزقه الله عمرا طويلا الآباد بعيد الآماد.

❖ إلى الزوج المخلص **الحاج** ... وقرة عيني **وصال** حفظهما الله ورعاهما.

❖ إلى كل عائلة الزوج الكريمة وإخوتي: **عبد النور، صباح، مهدية، خديجة.**

❖ إلى رفيقات الدرب اللائي شددن أزري: **صافية، نصيرة، اسمهان** وابنتها **غزلان، سامية، أمينة، نوال، سميرة، فريدة، خيرة ...** وكل الأسرة التربوية بثانوية سيرات.

❖ إلى كل من عمل بنيّة خالصة لإرساء صرح العلم شامخا، بخاصة الأستاذ: ولد يوسف أحمد الأكبر من كل الشهادات والكفاءات.

❖ إلى كل من ساندني في حياتي ولو بكلمة طيّبة.

نانية

مقدمة

رسمت أنامل الشعراء الجزائريين قصائد حرّكتها تجاربهم الشعرية، ونهضت بها حالاتهم الشعورية، ولم يكن الشعر الجزائري بمنأى عن الشعر العربي بعامة، بل هو جزء منه لا يتجزّأ، وامتداد لفضائه لا ينتهي، كما أنّ طابع القصيدة لم يتباين عما درج عليه الشعر العربي حيث ظلّ مخلصا لبنائها التقليدي لمّا كان عهد الإخلاص، بيد أنه رام التحول والتجدّد ورغب في التحرر من الأنموذج مع ظهور رياح الحداثة فخلع ثوب "العمودية" وارتدى زي "التفعيلة"، ولا عجب في ذلك ما دام صانعه الإنسان الذي يبتغي كلّ جديد ما استطاع إليه سبيلا، ودأبه أن يملّ كل ما ارتداه.

فكان أن سافر الشعر الجزائري في سماء الانعتاق لبلوغ شمس التجديد والإبداع بعد أن كبلته قيود التقليد والبساطة زمنا، فكان منه العمودي الذي حوى في أحشائه الصور الشعرية ومنه ما اتخذ "التفعيلة" هيكلا مستحدثا.

وأمام هذا ارتأى النقد مقاربة النص الشعري الجزائري، وذلك باتخاذ مناهج "ما بعد البنيوية" طريقا إلى التحليل بعد أن استنفذ المناهج السياقية ورغّب في البنيوية نفسها.

ومن ثمّة وُسم هذا البحث بـ "الشعر الجزائري في ضوء النقد ما بعد البنيوي" وينمّ هذا العنوان عن دراسة النقد ما بعد البنيوي للشعر الجزائري وكيفية مقاربته للنص.

ولئن وقع انتقاء هذين العَلَمَين فليس لأنهما ناقدان جزائريان ذلك أنّ مرامي وشغلي الشعر الجزائري والنقد، التقوقع في النقد الجزائري فحسب، بيد أنني لمست اهتمامهما بمقاربة النص الشعري الجزائري الذي يعدّ نقاده على الأصابع، فحتّى "مرتاض" الذي شغل دنيا النقد بمقارباته للشعر، لم نلف له إلا قصيدة "أين ليلاي" التي ابتغى مراودتها بمنهج حداثي، وكذا "عبد القادر فيدوح" الذي خاض قلمه النقدي قصائد أو مقاطع شعرية مبثوثة في ثنايا كتبه، فلكأن الشعر الجزائري لم يُرد إلا فلذّات أكباده لتقترب من كنهه وتقارب سرّه وجهره.

أمّا ما حملني على الخوض في هذا الموضوع هو رغبتي الجامحة في معرفة ما تحويه مناهج ما بعد البنيوية في جعبتها واستشراف آفاقها، وبخاصة إزالة المخاوف التي تنبض بغموض عالمها واغترابها في نفسي، فالوقوف على عتبتها على الأقل مرماي ومسعاي يكفل التغلب على المعيقات القائلة بصعوبة هذا المجال حتى على ذوي التخصص أنفسهم، ما يعني أنّ كتابة هذا الموضوع هي انتصار رغبة على رغبة راغبة عنه.

كما يُعزى اختياري إلى كل ما يتعلق بالأدب المحلّي الجزائري ذلك أنّه يستحق مواصلة المسيرة القلمية من لدن بني جلدته الذين - فيما أرى - يميلون إلى ما اشتهر في الساحة العالمية أو العربية من أعمال أو أصحابها والتي تكاد تقتل بحثا إن صح التعبير، وليس في هذا تعصّب أو استنفار إنما هي وجهة نظر، وقد وقع اختياري على مرتاض بدراسة قراءاته السيميائية التفكيكية، وفيدوح لدراسة قراءته التأويلية.

ويمكن الإضافة إلى أسباب الاختيار دافع تحديد درجة تكيف النقد العربي مع النقد الغربي، والبحث عن مدى تحكّم الناقد في المناهج النقدية "ما بعد البنيوية" بخاصة ما يفرضه راهن المشهد النقدي المعاصر من ذوبان في العولمة الثقافية، علاوة على أني لم أجد كتابا يلمّ ويجمع ما قُدّم من دراسات نقدية معاصرة تصب في مجرى الشعر الجزائري وحده، إنما هي دراسات مبثوثة هنا وهناك.

ولمّا بعثت في خلدنا تساؤلات خرجت من رحمه ارتأينا تجسيد وجودها على طاولة هذه المقدمة: ما هي الأسس التي بنيت عليها مناهج ما بعد البنيوية، وما هي الرؤى التي أسهمت في بلورتها؟، كيف تلقى العرب هذه المناهج وما عوامل حضورها في الساحة النقدية العربية المعاصرة؟

وهل تلك المناهج حداثية كلّ الحداثة أم لها إرهاصات في تراثنا لِمَ وقع اختيارنا قصائد أو مقاطع بعينها من دون غيرها لمقاربتها؟ ما مدى تمكن "مرتاض" و"فيدوح" من مناهج ما بعد البنيوية: بخاصة إذا علمنا الإشكاليات المطروحة كتطبيق المنهج والتحكم في أدواته الإجرائية؟ كيف تعامل كلاهما مع المصطلح النقدي المعاصر؟ وهل حققت قراءتهما ما ابتغياه من إبحار في فلك ما بعد البنيوية؟.

تلكم هي الأسئلة التي يروم البحث الإنصات إليها والإجابة عنها، وقد اقتضى ذلك منا اعتماد منهج قوامه الوصف والاستقراء للنقاط المثارة في متن هذه الدراسة.

ولزرع بذور هذا الموضوع أنبت البحث مقدّمة وثلاثة فصول وخاتمة، ففي المقدمة توطئة للموضوع المزمع تناوله، أمّا الفصل الأوّل فقد انضوى بدوره على ثلاثة مباحث تحدثت فيها عن مناهج ما بعد البنيوية: السيميائية، والتفكيكية، والتأويلية من حيث التأسيس والإمداد، فاتجاهاتها ثم تلقيها في الساحة النقدية العربية بتطبيقاتها في المنجز النقدي.

بيد أنّ الفصل الثاني فقد خصصناه للشعر الجزائري في ضوء المنهجين السيميائي والتفكيكي من خلال نموذج "عبد الملك مرتاض" وفق مقاربته لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، وتوزعت دراسة هذا الفصل على مباحث ثلاثة: المنهج المتبع في التحليل، فالمصطلح الوارد في الدراسة لا المصطلح عند "مرتاض" بعامة لأنه في اعتقادي موضوع واسع لا تحدّه الحدود التي يقتضيها هذا البحث ، ثم وقفت في المبحث الأخير على قراءة "مرتاض" للقصيدة، ولم تختلف خطوات الفصل الأخير عن الفصل الثاني إذ كانت وفق المباحث المذكورة آنفا، غير أني خصصته للشعر الجزائري في ضوء المنهج التأويلي من خلال مقاربته لقصيدة "بغداد" لعبد الله العشي، وبعض المقاطع الشعرية المدروسة في كتابه "الرؤيا والتأويل"، لأتوقف عند محطة الخاتمة فهي بمثابة لملمة للشتات وحصر للنتائج و زبدة الموضوع.

وإنّي لأحسب دراستي هذه كلها مدخلا عبر بعض الزوايا لقراءة الشعر الجزائري وهو في ميزان النقد ومعاييره، وكأيّ بحث اقتضى الأمر مني الاستعانة بمجموعة كتب نهضت بكتابة هذه الدراسة منها على سبيل الذكر لا الحصر:

- ألف ياء (دراسة سيميائية تفكيكية)، لعبد الملك مرتاض، ثم الطبعة الثانية الموسومة بتحليل مركب، و لا شك أنّ هذه هي المعتمدة بخاصة أمّا تلك ففرضتها دراسة المنهج واستدعت الوقوف أمام عنوانها المركب والمعلن عن تبني (السيميائية / التفكيكية).
- (الرؤيا والتأويل)، و(إراءة التأويل) لعبد القادر فيدوح.
- الدرس السيميائي المغاربي، مولاي علي بوخاتم.
- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، إلى جانب كتابه "الكتابة النقدية عند مرتاض" وهو دراسة سابقة فتحت الذهن في الانطلاق.

ولعل عدم توّفر كل المراجع التي يتطلبها البحث يندرج ضمن الصعوبات التي حالت من دون استيفاء كل جوانب الموضوع حقها، وإنّي لا أقول إنّ المراجع عزّت في الساحة الفكرية إنما أقول بما وقع بين يدي منها.

ناهيك عن عدم تتبع الدراسة وخطوات البحث بشكل متسلسل ومتواصل كان من شأنه أن يكفل بحثا مستفيضا واسعا مقوّما على النهج الذي يبتغيه المتلقي.

وإني لأرى أنّ هذه الدراسة قد أتاها النقص من بين يديها ومن خلفها، فحسبي أن أقول ما رآه المقرّ ورأيناه بأنه "لو غُيِّر هذا في كتابنا لكان أحسن، ولو زيد كذا يستحسن، ولو قدِّم لكان أفضل ولو ترك هذا لكان أجمل".

ولا يسعني في ختام هذه المقدمة إلا أن أزجي بموفور تقديري وشكري إلى الأستاذ الفاضل: "محمد قادة" الذي تعهّد هذا البحث بالعناية والاهتمام مذ كان فكرة إلى أن اشتد عوده وصار على هذا النحو، وعلى سعة صدره وصبره حتى فراغي من إنجازه.

كما أشكر الأستاذ الفاضل "محمد حمودي" شكر تعظيم و امتنان على أرائه التي وجهت هذا البحث أيّما توجيه، وكذا نصائحه التحفيزية التي شجعتني إلى المضي قدما في البحث ومواصلته، ولا أنكر في هذا المقام جميل الأساتذة: "جغدم الحاج"، و"لطروش الشارف"، و" بلخوان كمال" و"مكاوي خيرة" الذين وفّروا لي معين البحث ومفاتيحه راغبين في الانطلاقة، فلهم شكري وتقديري أيضا.

وإني لأكرر أنّ هذه الدراسة لا يزال يعتملها القصور والنقص مني، فحسبي أني أراني أبتدئ بحثا.

"وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب"

الفصل الأول

مناهج ما بعد البنيوية وتلقيها عند العرب

المبحث الأول

المنهج السيميائي وتلقيه عند العرب

لقد أثار دي سوسير بدرسه اللساني ثورة في الفكر إذ فتّح عيونه على عالم ثري هو "علم اللغة"، وأتت ثمار هذا أكلها، إذ ظهرت مناهج وتيارات جديدة كالبنيوية التي تفرعت بدورها إلى أنواع عديدة، وقد ألغت أي مرجعية للنص إلا النص ذاته، فنادت بقراءة منغلقة، لتأتي السيميائية وتقفز فوق أسوار اللغة حيث اعتبرت اللغة نظاما إشاريا.

أ- مفهوم السيميولوجيا:

تعددت تعريفات السيميولوجيا وتشعبت في مختلف جوانبها بتعدد مشاربها ومدارسها، ولكن في خضم كل ذلك تمكنت المعاجم من ضبط المعنى المعجمي والاصطلاحي لهذا المصطلح، "فالسيميولوجيا- اصطلاحا- كلمة منقولة عن الإنجليزية يعبر عنها بمصطلحين اثنين هما (Sémiologie) و (Sémiotics) وهذان المصطلحان منقولان عن الأصل اليوناني (Salomon) أي الإشارة"[1]، ولقد عبر عن هذا المصطلح في مجال آخر خارج اللسانيات"- وهو المجال الطبي- الطبيب والفيلسوف جالينوس ليدل بها عن الأعراض التي تعتري المريض"[2]، ولقد استعمل هذا المصطلح في هذا المجال ابتداء من 1752م بمعنى "الدراسة النسقية للأعراض (Symptômes) المرضية مرادفا لمصطلح آخر(Symptomatologie) تجمعهما شعبة طبية واحدة تستدل على الأمراض بالأعراض البادية منها والخفية، إنه علم الأعراض المرضية الذي لا يزال يحيا في معظم معاهد الطب العربية والعالمية"[3]، كما نجد هذا المصطلح "في الأفلاطونية إلى جانب النحو (Gramatiké) الذي يعني تعلم القراءة والكتابة، ومندمج مع الفلسفة أو فن التفكير، ويبدو أنّ السيميوطيقا اليونانية لم يكن هدفها إلا تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل."[4]

نستنتج من هذا القول السابق ذكره أنّ السيميولوجيا ارتبطت بالمنطق الصوري الذي كان معروفا عند الفلاسفة وكان منهجا ديالكتيكيا لإرباك الخصم من جهة، وإقناع المتلقي من جهة أخرى وأكثر توضيحا هو أنّ مفهوم السيميولوجيا يحيلنا على "سمة مميزة (Marque Distinctive) أثر (Trace) قرينة (Indice) علامة منذ (Signe précurseur) دليل (Preuve) علامة منقوشة أو مكتوبة (Signe gravé ou écrit) بصمة (Empreinte) تمثيل تشكيلي (Figuration)"[5].

---

[1]- بييير جيرو، علم الإشارة السيميولوجيا، تر: منذر عياشي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر والتوزيع، ط1، 1996، ص:9.

[2]- عبد الجليل مرتاض، دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، منشورات تالة، (د ط)، 2005، ص:7.

[3]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص:266.

[4]- المرجع نفسه، ص:7.

[5]- نفسه، ص:93.

وقد نشأ هذا العلم في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين "يسمى السيميائية (Sémiotique) حينا آخر بإسهام أوروبي أمريكي مشترك وفي فترتين متزامنتين نسبيا على يدي العالم اللغوي السويسري فردينان دي سوسير (F. De Saussure)، والفيلسوف الأمريكي (شارلز سندرس بيرس) (Ch. Peirce)"[1] حيث "بلور نظرية دلالية في معزل عن تطورات البحث اللساني والدلالي لدى سوسير"[2].

وينبغي التنويه إلى أنّ مصطلح السيميولوجيا "اختفى قرونا طويلة ما بين الفترة الأفلاطونية إلى فترة الفيلسوف الإنجليزي جون لوك (J. Lake) (1632- 1704) الذي أعاد الاعتبار لهذا المصطلح، وقد استعمل مصطلح (Sémiotiké) في حدود سنة 1690 بدلالات مشابهة لاستعماله الأفلاطوني"[3] أي لم يخرج عن إطاره الفلسفي.

وفي هذا لم تخرج أيضا مختلف الثقافات العتيقة الشفهية "كالرسم والنحت والنقش والبناء والتصوير... ونحو هذا لم يكن يخلو من تضمينات وتفسيرات سيموطيقية ضمنية في التأملات (Linguistique spéculations)"[4]، وهكذا ارتدت السيميولوجيا أثوابا مختلفة ووقفت عند محطات متعددة، لتصل إلى التعريف بأنها "علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها وهذا يعني أنّ النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، وهكذا فإن السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس بنية الإشارة وعلائقها في هذا الكون وبالتالي يدرس توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية"[5] فتحولت إذن من علم موضوعه العلامة، منهجه التحليل البنيوي – عادة – إلى منهج قائم بذاته.

وعلى الرغم من مساعي تحديد معالم السيميائية، إلا أنّ البعض رأى صعوبة تحديد مصطلحها نظرا "لتشعب المنظور الدلالي للكلمة، سواء من حيث طبيعتها الكلية أو الجزئية"[6].

وبدأت بذلك تأخذ خطى نحو التطور نحو مسار معيّن "لتنتقل إلى عمق المعنى، وتبحث في ماهيته من حيث هو عمل ناتج عن اتحاد عُنصرَي الدال والمدلول بعدما كان اهتمامها

---

[1]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:223.

[2]- محمد عزام، النقد والدلالة – نحو تحليل سيميائي للأدب- وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1996، ص:10.

[3]- المرجع نفسه، ص:225.

[4]- عبد الجليل مرتاض، دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، ص:8.

[5]- بيير جيرو، علم الإشارة السيميولوجيا، ص:9.

[6]- فيدوح عبد القادر، دلائلية النص الأدبي- دراسة سيميائية للشعر الجزائري- ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993، ص:6.

متمثلا في البحث عن تطورها وتغييرها..."[1]، وهذا ثمرة جهود عدد كبير من العلماء والفلاسفة والنقاد "فإذا طلبت السيميائية بوصفها علما فإن عليك أن تشير إلى (فردينان دي سوسير) و(شارل موريس)، وإذا أردتها منهجية نقديا وإستراتيجية مطورة في قراءة الخطابات الإبداعية أو قراءة النص بوصفه ممارسة دالة كان عليك أن تذكر (رولان بارت) و(جوليا) و(جاك لاكان)، وإذا طلبتها في الفلسفة فأمامك (كاسيرر) في رمزية الأشكال، فإذا تحدثت عنها مفهوما وجدتها سيميائيات، فثمة سيميولوجيا (دي سوسير) بخلفياتها اللسانية وسيميوطيقا (بيرس) بمرجعيتها المنطقية..."[2].

ب- السيميولوجيا عند دي سوسير:

يعدّ دي سوسير من الأقطاب المؤسِسين لعلم السيمياء "ففي مجموعته التي طبعها نقلا عن طلابه باسم محاضرات في اللسانيات العامة كان غرضها معروفا هو البحث في علم اللسانيات على أسس بنيوية ولم يكن الهدف مباشرة إلى إقامة علم السمياء"[3].

وفي ذلك يقول من خلال محاضراته:"إنّ اللغة نسق من العلامات يعبر عن أفكار، ومنه فهي مشابهة للكتابة، وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية وأشكال المجاملة، والإشارات العسكرية... إلخ إنها – وفقط – الأهم بين كل الأنساق ..."[4]، واعتبر من هذا المنطلق أيضا أنّ موضوع اللسانيات الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجلها..."[5].

كما نلحظ أنّ هذا العلم ارتبط بعلم النفس والاجتماع سمّاه دي سوسير السيميولوجيا وفي نظره أنّ "عالم النفس هو الذي عليه أن يحدد بوضوح مكانة السيميولوجيا ما دامت ترتبط بعلم النفس العام، وأما اللساني فدوره يكمن في بيان وتحديد الشيء الذي يجعل اللغة نظاما خاصا في مجموعة الوقائع السيميولوجية"[6]، ومن ثم فإنّ مهمة اللساني لا تنهض وحدها إلا بإكمال عالم النفس.

---

[1]- المرجع السابق، ص:16.

[2]- قطوس بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002، ص ص:187،188.

[3]- فاخوري عادل، تيارات في السمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1990، ص:29.

[4]- وغليسي يوسف، مناهج النقد الأدبي، ص:99.

[5]- مومن أحمد، اللسانيات – النشأة والتطور- ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2005، ص:122.

[6]- عبد الجليل مرتاض، دراسة سيميائية و دلالية في الرواية والتراث، ص:12.

ولم تكتف اللغة بارتباطها بعلم النفس بل تجاوزته إلى علم الاجتماع باعتبار اللغة منظومة اجتماعية لا تتأتى إلا بملكة اللسان، حيث عبّرت السيميولوجيا عند دي سوسير عن الوقائع الإنسانية وعلاقتها باللغة باعتبارها جزءا من اللسان لها أهميتها ودورها "وإن كانت اللغة في الوقت نفسه ما هي إلا نتاج اجتماعي لملكة اللسان المتميز بالتعدّد والاختلاط، والذي ينتمي إلى المجالين: الفردي الاجتماعي والذي يصعب تصنيفه في أية فئة من الوقائع البشرية، وما هذا إلا لقصورنا وعجزنا عن معرفة اكتشاف وحدته على عكس اللغة التي تعدّ كلا في حد ذاتها مما جعلها تكون قابلة للتصنيف"[1].

هذه المفاهيم وأخرى كانت مرتكزات أساسية لوضع علم اللسان، وكما اشتمل أيضا على العلامة ومفهومها عند دي سوسير "والتي جرى تطبيقها من طرف أتباعه لكون النسق الأكثر تعقيدا وشيوعا على مجالات أخرى من العلامات..."[2]، وعلم العلامات واعتباطية الدال والمدلول من أكثر المواضيع التي تحمَّس لها دي سوسير وأعطاها الأولوية في أبحاثه.

ويتكشف من خلال كل هذا دراسة دي سوسير للسيميولوجيا وإسهاماته فيها لا تتجاوز الأفكار المذكورة مسبقا، ولكن على الرغم من ذلك فإن هذه الأفكار لعبت دورا مهما في إرهاص التأملات التي كانت تحيط بهذا العلم، ولاسيما تعريفه للدال والمدلول، صحيح أنّ هذه الأفكار السيميولوجية التي أتى بها دي سوسير كانت تدور في إطار اللسانيات وتحليلها البشرية، إلا أنها لفتت انتباه السيميولوجيين في الوقت نفسه"[3].

وفي هذا الصدد تطلّع دي سوسير إلى السيميولوجيا بمنظار لساني وليس بمنظار فلسفي "فقد كانت تفسيرات دي سوسير وأفكاره السيميولوجية محدودة لأنه تطرّق إليها أثناء حديثه عن الإشارة اللغوية فقط، فاللغة – لاعتقاده- هي نظام إشاري من أنظمة إشارية تدخل كلها ضمن إطار السيميولوجيا"[4].

---

[1]- المرجع السابق، ص:12.

[2]- فاخوري عادل، تيارات في السمياء، ص:30.

[3]- بيير جيرو، علم الإشارة السيميولوجيا، ص:14.

[4]- المرجع نفسه، ص ص:12،13.

وفي هذه الفترة كان دي سوسير يعمل على قيام اللسانيات العامة وموضوع اللسانيات بخاصة كإسهام في السيميولوجيا وأنظمة الدلائل.

عرّف دي سوسير بالثنائيات التي أتى بها من خلال المرجعية المعرفية اللسانية التي تبناها:

- التاريخي/ الآني Diachronique/ Synchronique
- اللغة / الكلام Langue/ Parole
- الخط الاستبدالي/ الخط الركني.

وشكلت هذه الثنائيات المحور الذي اتخذه دي سوسير في شكل تفرعات ثنائية اشتهر بها في أبحاثه العلمية، وعرفت بدقتها ووضوحها عزّزت توسعها في ساحة الأبحاث السيميائية الغربية.

ب-1- الدليل اللساني عند دي سوسير:

تعريف العلامة:

لقد جرت العادة على الاستعمال الشائع لكلمة (Signe) علامة بمعنى الدال، وفي خلاف ذلك عن المفهوم الشائع يعرّف دي سوسير العلامة (Signe) بأنها المركب بين الدال والمدلول بحيث أنه يستحيل تصور العلاقة دون تحقيق الطرفين، بل إنّ كل تغيّر يعتري الدال يعتري المدلول والعكس بالعكس..."[1].

ولنوضح أكثر فإنه في مرحلة مبكرة أكد دي سوسير أنّ الدليل اللساني هو ارتباط الصورة الصوتية (Image acoustique) والمفهوم الذهني، وبالتالي عكس ما يتبادر إلى الخاطر فالدال اللغوي أي الصورة الصوتية هو على غرار المدلول أي المفهوم الذهني ذو طبيعة مجردة..."[2]، وخلاصة هذه الفقرة في المخطط التالي:[3]

العلامة اللغوية

[1]- المرجع السابق، ص ص:11،12.

[2]- بييير جيرو، علم الإشارة السيميولوجيا، ص:23.

[3]- محمد حسن عبد العزيز، مدخل إلى علم اللغة، دار النمر للطباعة، (د ط)، (د ت)، ص:307.

ومن هنا، فإنّ الصورة السمعية ذلك الأثر النفسي للصوت أو التمثّل المرتبط بحواسنا يندرج تحت هذا التمييز الذي يضعه دي سوسير بين مستويين "النفسي (Psychique) والمادي (Matériel)، فعلى المستوى النفسي يكون حصول الصورة السمعية والمفهوم، أما على المستوى المادي فيوجد الصوت المادي والشيء (Chose) الخارجي أي ما يُعرف حاليا باسم المرجع والمرجوع إليه (Référent)"[1].

أكثر التفاصيل تُوضّح في هذا المخطط:[2]

المستوى النفسي: الصورة السمعية ـــــــــــــــ المفهوم.

المستوى المادي: الصوت المادي ـــــــــــــــ الشيء (الخارجي).

وفي مرحلة ثانية نجده قد تجلّى "عن اصطلاحي المتصور الذهني والصورة السمعية اللتين لهما صدى نفسيا كبيرا واقترح الاحتفاظ دليل للدلالة على المجموع وتعويض المتصور الذهني بـ (signifie) والصورة الأكوستيكية بـ (signifiant) أي دال"[3]، حيث يرى أنه بترابط هذين العنصرين تنشأ العلامة.

كما عبر أيضا دي سوسير عن وجهة نظره أنه " لا علاقة مباشرة للغة بالأشياء فالمدلول هو صورة ذهنية تنتمي إلى العلامة اللغوية وليس إلى الشيء الواقعي الموجود خارج اللغة"[4].

كما أعطى توضيحا لمفهومي الدال والمدلول حسب المفهوم الدوسوسيري فإنّ "المدلول هو المفهوم الفكرة، مستوى رسالة قابلة للنقل، أما الدال فهو الجوهر المادي المسند إليه حمل هذه الفكرة على سبيل المثال يسند حمل الفكرة للجوهر الصوتي أي المنظومة الصوتية بالنسبة للدليل اللساني"[5].

فالعلاقة التي تجمع بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية (Arbitaire) من خلال ذلك يجب فهم الاعتباطية أنها "عدم وجود علاقة طبيعية بين الدال والمدلول على عكس ما يمكن أن يحصل في حدود معينة في الكلمات المحاكية صوتيا لدلالتها أي ليست هناك علاقة مبررة"[6].

---

[1]- فاخوري عادل، تيارات في السمياء، ص ص:30،31.

[2]- المرجع نفسه، ص:31.

[3]- دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا (نص، صورة)، تر: بورايو عبد الحميد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995،ص:13.

[4]- المرجع نفسه، ص:13.

[5]- نفسه، ص:13.

[6]- نفسه، ص:13.

ومثال ذلك على أنّ العلاقة بين الدال والمدلول غير قائمة على تعليل وتبرير أنّ "المتصور الذهني لا تربطه أية علاقة داخلية بتتابع الأصوات الآتية: الهمزة والضمة والثاء والتاء والتنوين الذي يقدم له دالا..."[1] إذ لا وجود لرابط منطقي بينهما.

ونلحظ أنّ اعتباط الدليل أساسي في موضوع السيميولوجيا كما أشار دي سوسير تدعيما لذلك أنّ الدلائل اعتباطية تماما تحقق أكثر من غيرها فكرة الطريقة السيميولوجية هذا المفهوم للدليل اللساني سوف يظهر ذا قيمة علمية كبيرة، وسوف يتبناه جميع اللسانيين والسيميولوجيين"[2].

ومن أخرى أوضح دي سوسير أنّ صفة الاعتباطية ليس معناها أنّ الدليل اللساني ينم عن اختيار المتكلم إذ لا يستطيع أن يؤسس تغييرا بدليل انبثق عن اتفاق مجموعة لغوية ما، ويبين دي سوسير هذا في أنها لا تعني أنها عائدة إلى اختيار حر يقوم به متكلم اللغة، إنما تعني بالاعتباطية أنّ الدال غير معلّل، أي اعتباطي بالنسبة للمدلول الذي لا تربطه به أية علاقة في الواقع".

وثمة ثلاثة اتجاهات رئيسية للسيميولوجيا وهي "الاتجاه الأمريكي ويمثله (بيرس)، والاتجاه الروسي ممثلا في الشكلانية الروسية ومدرسة طارتو، والاتجاه الفرنسي الذي عرف اختلافات جمة وزعته إلى مدارس عدّة"[3].

وثمة اتجاهات أخرى "كسيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، ورمزية (كاسيرر) وسيميوطيقا الثقافة"[4].

ولقد انبثق عن الدليل اللساني اتجاهان سيميائيان معروفان لتحديد طبيعة الدال وهما متعاكستان، استنادا إلى تأملات دي سوسير هما: سيميولوجيا الدلالة.(Sémiologie de la signification) و سيميولوجيا التواصل (Sémiologie de la communication).

---

[1]- دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تر: صالح قرمادي، ومحمد العجينة، ومحمد الشاوش، الدار العربية للكتاب، 1985، ص:11.

[2]- المرجع السابق، ص:14.

[3]- السرغيني محمد، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، البيضاء، ط1، 1987، ص ص:65،66.

[4]- مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط1، 1987، ص:37.

ج- سيميولوجيا التواصل:

نشأ هذا الاتجاه على يد (إريك بويستنس)، حيث نشر كتابه سنة 1943 بعنوان "اللغات والخطابات محاولة في اللسانيات الوظيفية في إطار السيميولوجيا، أعيد النظر في الكتاب ونشر من جديد تحت عنوان: التواصل والتعبير اللساني، المطبوعات الجامعية، بروكسل"[1]، وأنصار سيميولوجيا التواصل يرون في الدليل (Signe) الدال والمدلول والقصد ممثلا في (جورج مونان) و(أندري مارتيني) و(بريتو) و(بويسنس)..."[2].

يتحدد ذلك بوضعهم لأسسها ومبادئها من معرفة طرق التواصل وأهميته في الحياة الإنسانية، وذلك من خلال "دراسة الوسائل المستخدمة للتأثير على الغير، والمعترف بها بتلك الصفة من قبل الشخص الذي تتوخى التأثير عليه ... تفرض علينا وجهة نظر السيميولوجية اللجوء على الوظيفة الأولية للغة التأثير على الغير..."[3].

ويتحقق فعل التواصل من خلال "الفعل الذي عن طريقه يقوم شخص ما، مدركا لواقعة قابلة للملاحظة ومرتبطة بحالة وعي، بتحقيق هذه الواقعة لكي يفهم شخص آخر الهدف من هذا السلوك، ويعيد في وعيه تشكيل ما حصل في وعي الشخص الأول"[4]، "هذا ما قدّمه (بويسنس)، ويوافقه الرأي في ذلك السيميولوجي (ل. ج. بريتو) في تقديم رأيه على أنه ينبغي للسيميولوجيا حسب (بويسنس) أن تهتم بالوقائع القابلة للملاحظة المرتبطة بحالات الوعي هذه، بحيث يتعرف الشاهد على وجهتها، فالتواصل في رأي (بويسنس Buyssenes) هو ما يكون موضوع السيميولوجيا"[5]، فتلك الثلاثية المرتبطة بالدال والمدلول والقصد هي التي تحقق التواصل الإبلاغي تتوفر على نية التأثير في المتلقي نفسه من خلال تشكل للعلامة، وهذا مل أورده (لي روبير) في اعتبارها "حركة يقصد بها الاتصال بشخص ما، أو إعلامه بشيء ما ..."[6].

---

[1]- دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا، ص:15.

[2]- عبد الجليل مرتاض، دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، ص:7.

[3]- المرجع نفسه، ص:15.

[4]- نفسه، ص:15.

[5]- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر- المناهج النقدية الحديثة- المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996، ص:83.

[6]- المرجع نفسه، ص:85.

ويرى ممثلو هذا الاتجاه أنّ السيميولوجيا هي علم أنظمة الاتصال أساسا وقد توسع (بريتو) (Prieto) في عالم السيميولوجيا وتمثل مشروعه في تحديد أنظمة الإرسال والاتصال"[1].

وتتلخص سيميولوجيا التواصل في العناصر الآتية ومنها:[2]

- قصد تواصل من قبل متكلم يكون معترفا به من طرف متلقي الرسالة، ويؤيد هذا العنصر كل من (ج.مارتيني) و (ل.ج.بريتو) في أن يتحقق شرط وجود الطرفين باث ومتلق في هذه الممارسة السيميولوجية لفعل التواصل(أو قصدية التواصل).
- لا تتحقق الأنظمة التواصلية إلا بالسيميولوجيا، وهذه الأنظمة تتعلق بالسنن والعلامات التي يمكن أن تقوم على قصد التواصل هذا ويسمح شرط قصد التواصل هذا إذن التمييز بين:

1- وحدات تتوفر على قصد سمي دلائل(Signe).

2- وحدات لا تتوفر على هذا القصد ويمكن الحديث حينئذ عن أمارات (Indice).

د- سيميولوجيا الدلالة:

من رواد هذا الاتجاه رولان بارت (R. Barthes) الذي اعتمده الكثير من السيميولوجيين من خلال مؤلفاته التي أولت أهمية كبرى لسميولوجيا الدلالة وهي كالآتي:

- درجة الصفر في الكتابة 1953. Le degré zéro de l'écri
- ميثولوجيات 1957. Mythologies
- عناصر السيميولوجيا .1964 Elément de sémiolo
- بلاغة الصورة Le rhétorique de l'image
- ساراسين/ سارازين 1970. Z/S
- لذة النص 1977. Plaisir du texte

وقد تأثر رولان بارت أيما تأثر بدي سوسير، إذ أنه درس أنظمة العلامات من حيث الدلالة. غير أنه خالفه برؤيته أنّ "السيميولوجيا هي جزء من اللغة"*،وشكلت نظرته هذه "نقطة تحول مثيرة

[1]- عزام محمد، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، ص ص:16،17.

[2]- المرجع السابق، ص:16.

* كان دي سوسير يعتبر السيميائية علم إشارات واسع وما اللسانيات إلا جزء منه.

ومثمرة في تاريخ البحث السيميولوجي وذلك أنها كانت قبل ذلك تعدّ حقلا مستقلا لا علاقة له بالألسنية، ولكنها حين ألحقت باللسانيات كفرع منها، ضبطت في منهجية علمية صارمة"[1].

ويقوم مبدأ سيميولوجيا الدلالة على عكس الاتجاه الأول برفض التفريق بين الدليل والأمارة، وعنت بالاهتمام بعلم الدلائل المتصل باللغة كواقعة اجتماعية كما أعطى أولوية لظاهرة الإيحاء، حيث "رفض هذا التمييز باعتباره يقتضي أن يكون فعل التواصل أو بالأحرى الفعل المعني الذي يقيم ترابطا اجتماعيا- كما حدده بريتو- متمتعا بشفافية واضحة، نقيا منسجما (فيما يتعلق بالعلاقة باث/ متلقي)، وبحيث يمكن دائما الفصل بين الدليل والأمارة بسهولة متناهية"[2].

ومن جهة أخرى فإن (بارت) لا يستبعد من أبحاثه السيميولوجية كما لا يعطي هذا المفهوم حمولة أيدلوجية، ولكنه من هذا المنطلق "يتوخى علاقة الأشكال بالتاريخ في حد ذاتها متعددة، فهناك تاريخ للبنيات وتاريخ الأشكال، وتاريخ للكتابات وإهمال هذه الأشكال يعتبر إهمالا للزمن الذي توجد فيه هذه الأشكال التي تتفاعل مع التاريخ العام، ولكنها لا تذوب فيه..."[3].

ويمكن أن نصل إلى أنّ (بارت) وأنصاره السيميولوجيين ينطلقون من اعتبار "أنّ المعنى المتلقى أو المعنى المعجمي يتطفل عليه، ويتم تحويله من خلال الممارسة الاجتماعية للدليل وهذا التحوّل يكون ممثلا لجزء من معنى الدليل أكثر مما يمثل المعنى المعجمي، لأن مجموع نظم الدلائل هي وقائع اجتماعية يقع غرسها كل لحظة في التاريخ أنها لا يمكن أن تبقى غير مبالية بالتاريخ"[4].

وبناء على ما تقدّم سالفا حول الدليل نجد مستويين:

- مستوى المعاني المتلقاة المقبولة، معاني المعجم والتي تسمى معاني التعيين.
- مستوى المعاني المتطفلة الإضافية والتي تكون ضمنية في أغلب الأحيان والتي تسمى معاني الإيحاء.

كما اعتبر أنّ فعل التواصل يتخلله تشويشا ممزوجا بأصوات تشكل تنافرا فيما بينها تعرف عند بارت بـ (cacophonie) أو ما عبّر عنها كتابة مشوشة (cacographie) بصفة مجملة:[5]

---

[1]- عزام محمد، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، ص:16.

[2]- المرجع نفسه، ص:17.

[3]- مهيبل عمر، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1991، ص:25.

[4]- دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا، ص:18.

[5]- المرجع نفسه، ص:19.

- أنّ الدليل هو دائما في نفس الوقت أمارة.
- أنّ التواصل هو دائما مرفوقا بالدلالة أو الإيحاء.
- أنّ التعيين دائما يكون مصحوبا بالإيحاء.

هـ- السيميولوجيا عند شارل سندرس بيرس:

يعتبر (بيرس) السيميولوجيا علم الإشارات الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية، ويؤكد هذا بقوله"ليس باستطاعتي أن أدرس أيّ شيء في هذا الكون كالرياضيات والأخلاق والجاذبية الأرضية، والديناميكية الحرارية، والبصريات والكيمياء، وعلم التشريح المقارن، وعلم الفلك، وعلم النفس، وعلم الصوتيات وعلم الاقتصاد، وتاريخ العلم والكلام والسكوت، والرجال والنساء والنبيذ وعلم القياس والموازين، إلا على أنه نظام سيميولوجي"[1].

وبقوله هذا يكون (بيرس) قد عرض نظريته مما جعله من أهم مؤسسي الطرح السيميولوجي،"وإن لم يتمكن من صياغته المبادئ العامة لها في بحث موحّد نظرا للتنوّع والعمق في التناول، شأنه شأن (دي سوسير) في ذلك، فقد فشلا في تقديم عمل منفرد منسجم ومتماسك، غير أنّ التعريف الذي يقدّمه (بيرس) للعلامة يختلف عمّا قدمه (دي سوسير)، فمخططه للعلامة ثلاثي، كما ربط الموضوع بالتأويل"[2] ويتمثل في:

1- علامة أو إشارة بوصفها ممثلا (representamen) ينوب أو يحل محل شيء آخر.
2- الموضوع أو المادة المشار إليها (Objet).
3- المحلل (Interprétant).

"والمفهوم الأول هو ما عني به الماثول والمستحضر بأنها الشيء الذي يقوم لشخص ما مقام شيء آخر من حيثية ما، وبالتالي كما يشرح المؤلف، فالعلامة من جهة كونها تتوجه لشخص ما تولد في ذهنه علامة أو صورة مساوية للعلامة الأخرى"[3]، حيث يرتسم في ذهن القارئ ما يمثله التعبير (Interprétant) الذي تربطه صلة بموضوعه (Objet) "ليس من كل الحيثيات إنما بالنسبة إلى فكرة أو معنى (Idea) يسميه بيرس أساس الماثول

[1]- بيير جيرو، علم الإشارة السيميولوجيا، ص:10.
[2]- الرويلي ميجان والبازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص:108.
[3]- فاخوري عادل، تيارات في السمياء، ص:90.

أو أساس المستحضر (The ground of the representamen)"[1].

من خلال هذا التثليث للعلامة عبر هذه المستويات (الإشارة، الموضوع، المعنى) تدرس التجارب الإنسانية على حسب اعتقاد بيرس "وهكذا فإنّ المدلول هو معنى الإشارة وبالتحديد إنه يمثل العلاقة الأفقية بين إشارة وأخرى، وهذا هو الذي يجعل من المدلول إشارة تحتاج بنفسها إلى مدلول آخر، إنّ هذه العملية التحولية بين الإشارة ومدلولها تتجلى بالعلاقات القائمة بين الكلمة المعجمية ومترادفاتها (Synonyms)، وذلك لأنّ أية إشارة يمكن ترجمتها إلى إشارة أخرى أكثر تطورا وشمولية"[2].

هـ-1- أقسام العلامة عند بيرس:

يميز بيرس بين ثلاثة أنواع من العلامة:

الأيقونة (Icone)/ المؤشر (Indes)/ الرمز (Symbole).

1- مفهوم الأيقونة:

اعتبرها أي شيء يؤدي عمله ووظيفته كعلامة انطلاقا من سمات ذاتية تشبه المرجع أو المشار إليه، وهكذا فإنّ الأيقونة تقوم على مبدأ المشابهة بين العلامة ومدلولها أو مرجعها"[3]، ومما يوضح هذا الصور الفوتوغرافية والرسوم والخرائط "وكذلك قد توجد الدلالة الأيقونية في الألفاظ فلفظ (كيكي كيكي) مثلا في اللغة العربية تقليد لصياح الديك، لكن على المستوى اللفظي لا تتحقق هذه الدلالة بتطابق كلي بل جزئي فقط يشهد على ذلك اختلاف الدلالات باختلاف اللغات، فمع أنه يوجد شبه بين الألفاظ (كيكي كيكي) بالعربية و(Cukoo) بالإنجليزية و(Cocorico) بالفرنسية و(Kikeriki) بالألمانية، هناك غير فارق في الرسم الصوتي لصياح الديك"[4].

وفي هذا الصدد ارتبطت أيضا الأيقونة بتقسيمها إلى ثلاثة عناصر مهمة تمثلت في "الصورة (Image) وهي تشارك المدلول بالصفات البسيطة، والتمثيل البياني (Diagramme) الذي يشبهه بالترتيب العلائقي، وأخيرا الاستعارة (Métaphore)"[5].

---

[1]- المرجع السابق، ص:31.

[2]- بيير جيرو، علم الإشارة السيميولوجيا، ص:12.

[3]- الرويلي ميجان والبازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، ص:109.

[4]- فاخوري عادل، تيارات في السمياء، ص:23.

[5]- المرجع نفسه، ص:26.

2- مفهوم المؤشر:

اعتبره (بيرس) علامة حدّدت بموضوعها الحركي بموجب علاقتها الحقيقية التي تتراسل معه، لكن هذا الترسل ليس له أي قصد تبليغي كالسماء الراعدة التي ليس لها أية نية في التواصل مع عالم الأرصاد الجوية"[1]، أما بويسنس فرأى أنّ المؤشر ينتج في غياب الإرادة التواصلية القصدية مثل الدم الذي هو دليل على وجود الخطر، ارتفاع الحرارة الذي هو دليل المرض، الدخان الذي هو دليل على وجود النار، والدموع التي هي دليل على وجود الألم"[2].

ما اعتبره الدليل أو الممثل "هو شيء ما يمثل شيئا بالنسبة لشخص ما بمظهرها أو إمكانية ما.

ويفهم من النص الأخير أنّ للدليل ثلاث إحالات:[3]

1- دليل بالنسبة على أية فكرة بصرف النظر عن الشخص الشارح.

2- دليل موضوعه ما يعادله في هذه الفكرة.

3- دليل بخصوص مظهرها أو كيفية يقيم بنسبة بينه وبين موضوعه

3- مفهوم الرمز:

إنّ المتمعن في مفهوم الرمز عند بيرس يجده "مفهوم العلامة عند دي سوسير حيث رأى أنّ العلاقة بين الرمز ومدلوله علاقة اعتباطية"[4]

وقد عرفه بأنّه "علامة حدّدت بوساطة موضوعها الحركي في المعنى وحسب حيث سيكون مؤولا... إنّ الرمز يشير إلى شيء بوساطة قوة أحد القوانين كشأن الإعراب مثلا لكلمات اللغة"[5]، وفي شكل مجمل يخص كل هذه التصنيفات الثلاث يرد هذا التعريف الشامل في أنه "تتحدد الأيقونة بحسب تماثلها مع حقيقة العالم الخارجي والقرينة بعلاقة التلاحم الطبيعي، أما الرمز فيؤسس على الاتفاق الجمعي البسيط"[6]، ويقوم هذا الأخير (الرمز) من خلال التفسير الذي يقدّمه (رومان جاكبسون) شرحا لنظرية الفيلسوف الأمريكي على أساس "المجاورة المتعارف عليها (Contiguïté instituée) بينه وبين المدلول والمكتسبة بالتعلم لذلك لا يحصل الرمز إلا بقاعدة تحدّد

---

[1]- مرتاض عبد الجليل، دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، ص:18.

[2]- المرجع نفسه، ص:19.

[3]- نفسه، ص:17.

[4]- المرجع السابق، ص:109.

[5]- المرجع نفسه، ص:18.

[6]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:244.

علاقة المجاورة وهو لا يستلزم أدنى شبه أو عليه أو اتصال خارجي مع المدلول من هذا القبيل العلامات اللغوية"[1].

ومما تجدر الإشارة إليه هو أنه تعدّدت ترجمة مصطلح المؤشر كشأنه من المصطلحات الأخرى، فترجم إلى القرينة ومرة الرمز، وتارة دليل وأخرى شاهد، وكلها ترجمات تؤكد على التعدد والتنوع إلا أنه اشتملت على صياغة مفهوم واحد ينصب في معنى واحد.

ومهما يكن من أمر، ومهما تعدّدت الاتجاهات السيميائية فقد عدّ منطلق دي سوسير في العلاقة بين الدال والمدلول الدعامة الرئيسة في الأفكار التي أنجبت بعده لتطال حقل النقد العربي فيما بعد.

ز- تلقي السيميائية في النقد العربي:

على خطى البنيوية البنيوية وآثارها، "اقتفت السيميائية الدرب، فبعد أن حفل الغرب والعرب على السواء بالبنيوية وسحرها، واعتبار تبنيها عاملا للرقي إلى المعاصرة الحضارية"[2]، راحوا بعد انحسارها تبني ما بعدها من إخوة فكانت السيميائية الأكثر تناولا إن في التنظير أو التطبيق.

وينبغي التنويه هنا إلى جملة العوامل التي كانت وراء فتح المجال الجوي أمام الحضور السيميائي عربيا بعامة وجزائريا بخاصة، ولعل أبرزها الترجمة التي أثرت الفكر العربي بكنه السيميائية وفتحت عيونه على جذورها، وقد "اضطلعوا بها في بداية الأمر من لمسوا في أنفسهم مؤهلات بحكم معرفتهم باللغتين الأصل والهدف"[3] ليضع فيما بعد نقاد متمكنون بصمتهم أمثال: جابر عصفور الذي أشرف على فريق مترجم لمقالات شهيرة تتعلق بمناهج النقد المعاصر، كما له كتب مترجة خاصة، ومحمد مفتاح الذي انكب على مختلف المناهج يترجمه، ويدرسها، كما طالعنا محمد العمري بترجمة كتب عديدة مع غيره كـ (اتجاهات السيميولوجية المعاصرة لمارسيلو داسكال، 1987) و(بنية اللغة الشعرية لجان كوهن، 1990)، كما ترجم محمد معتصم (خطاب الحكاية لجيرار جينيت، 1996)، فضلا عن ترجمة رشيد بن مالك لـ(المعجم السيميائي المعقلن لغريماس وكورتيس)، وأسهم أحمد يوسف وعبد الملك مرتاض في تنشيط الترجمة، حيث ترجم الأول (نظرية العلامات السيميوطيقية، مرحلة لتوحيد العلوم لشارل موريس)، أما الثاني فله مقال مترجم بالأصول السيميائية في فكر تشارلز بيرس...

---

[1]- فاخوري عادل، تيارات في السمياء، ص:27.

[2]- أبوديب كمال، جدلية الخفاء والتجلي- دراسة بنيوية في الشعر- دار العلم للملايين، 1981، (من المقدمة).

[3]- خرمازة مريم، ملامح النقد الحداثي في الجزائر بين النظرية والتطبيق، بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير، إشراف الأستاذ: أحمد يوسف، جامعة وهران، 2002/2001، ص:39.

غير أنّ اللافت للانتباه أنّ الترجمة الجزائرية ضئيلة مقارنة بمجهودات إخواننا في القطر العربي، على الرغم من تمكن باحثينا من اللغة الفرنسية، والتي بوسعها أن تنقل صورة أوضح للمنهج بخاصة إذا علمنا أنّ فرنسا تكاد تكون قلعة الفكر النقدي... ولعل السبب في ذلك يعود إلى الشغف بالممارسة النقدية سواء مقاربة أم تنظيرا.

ولئن كان للترجمة دور هام في وصول النقد العربي إلى ما وصله إلا أنه لا يمكن إغفال ما ولّدته من إشكاليات حيث "ضيعت الحقيقة في الكم الهائل من ترجماتها غير الموحدة- والتي تصل إلى حدّ التناقض- إما لعدم فهم طبيعة الأفكار المنقولة بدقة، وإما لعدم إتقانها لمنهج الغرب ولغته فضلا عن جهلها للتراث"[1]، وليس أدل على ذلك من ترسانة التسميات للمصطلح الواحد.

ولعل هذا الموضوع حديث ذو شجون ليس وجهة بحثنا هذا، لأني أعتقد أنه أهل للتفصيل في بحث مستقل بذاته.

وتبعا لرصف العوامل الكامنة وراء انتعاش السيميائية نلفي البعثات العلمية التي لا يختلف في شأن أهميتها اثنان، حيث إنّ الكثير من صنّاع الفكر الجزائري المعاصر ومثري المكتبات النقدية الأدبية جاؤوا بعصير معلب من هناك من وراء البحار، وإن زودوا من هنا بالشمار فاطلعوا وأطلعونا لا على وصف الطريقة بل حتى الكيفية التي تم بها الإعداد، وهذا بالتجريب على ثمارنا العربية، فهذا "رشيد بن مالك، وحسين خمري قد أشرفت عليهما (جوليا كريستيفا) في الدكتوراه، وذلك عبد الحميد بورايو يدرس على يد (أندري مارتيني)، والناقد الذي شغل العرب وملأ دنيا الجزائر بكتاباته (عبد الملك مرتاض) قد تحصّل على دكتوراه دولة في الآداب من جامعة السربون بباريس 1983، كل هؤلاء اطلعوا على المناهج النقدية في أصولها وتعرفوا على النتاج الفكري العالمي ليقوموا بتوصيله إلى الطلبة ونشره"[2].

وإلى جانب البعثات عزّزت الملتقيات شأن فهم السيميائية واستيعابها وكل ما يطرأ من رؤى حولها، إذ ألقت على عاتقها مسؤولية توسيع دائرة السيمياء وترقية ممارستها فضلا عن طرح ما يشوبها من إشكالات في شتى الدول العربية، ومختلف الجامعات في الوطن الجزائري منها ملتقى السيميائية والنص الأدبي بجامعة عنابة سنة 1995، وملتقى السيمياء والنص الأدبي ببسكرة في نوفمبر 2000.

[1]- جمعة حسين، المسبار في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص:130.

[2]- المرجع السابق، ص:39.

وتصاعد انعقاد الملتقيات المهمة بالنص وفق الأفق السيميولوجي وغيره في المعاهد الفتية الأحدث كالمتواجدة بمستغانم وغليزان وغيرها، وبلغ سبيل الشغف بها إلى حدّ تأسيس جمعيات كرابطة السيميائيين الجزائريين التي تأسست بجامعة سطيف يرأسها عبد الحميد بورايو.

وتبعا للملتقيات أُنجبت مجلات من رحمها مكتوبة، بعد المخاض والطرح الشفهي كمجلة اللغة والأدب الصادرة من جامعة الجزائر، ومطارحات في اللغة والأدب الصادرة من المركز الجامعي بغليزان وتعنى باللغتين العربية والفرنسية، ناهيك عن المجلات الخاصة المنتشرة عبر الوطن العربي كعلامات السعودية، و(فصول) المصرية، و(الثقافات الجديدة) المغربية، و(تجليات الحداثة) الجزائرية... وهذه المجلات غيض من فيض، أثرت ثرى نقدنا فانسابت ملكات النقاد تمارس، تنظّر وتقارب، فالمقاربة السيميائية ساعدتهم على "الكشف عن نظام العلامات في النص من حيث هي قائمة بذاتها فيه، وتفضي إلى سلسلة من الإحالات الدلالية اللامتناهية، وكذا فك شفراته وتحليل مستوياتها والعلائق الناتجة عن نظمها"[1].

ولعل أبرز من حمل مشعلها محمد مفتاح إذ " تشكّل لديه وعي مبكر بالبحوث السيميائية الغربية بفضل معرفته بالثقافتين الفرونكوفونية والأنجلوفونية الاطلاع على تيارات السيميولوجيين الفرنسيين وكذا البحوث السيميوطيقية ذات التوجه البيرسي"[2]، فكانت بكورة اطلاعه دراسة في سيمياء الشعر 1982، موظِّفا المربع السيميائي في تطبيقه على قصيدة رثاء الأندلس لأبي البقاء الرندي"وإن كان هذا المربع لم يكن يمثل سوى تقابل خطابي ولم ينفد إلى البنيات الأولية العميقة، وربما يعود ذلك إلى جدّة هذه الدراسات وعدم استقرارها وقلة شيوعها بين القراء في تلك الفترة سواء في النقد المغربي أو النقد العربي بعامة"[3].

وينضاف إلى مفتاح سجّل من الأعلام كـ: مصطفى الشاذلي، ومحمد السرغيني المغربيين، حيث قارب الأول قصيدة (العصافير تموت في الجليل) لمحمود درويش، ودرس الثاني قصيدة (المواكب) لجبران خليل جبران، وسار على الدرب محمد عزام أيضا فقارب قصيدة (شاهين) للشاعر محمد عمران سيميائيا...

---

[1]- حمودي محمد، تجربة القراءة النقدية عند عبد الله الغذامي، (مخطوط دكتوراه)، إشراف الدكتور: العربي عميش، جامعة مستغانم، 2009/2008، ص:77.

[2]- المرجع نفسه، ص:23.

[3]- أعمار محمد، الدراسات السيميائية بالمغرب- محاولة تركيبية - مجلة علامات، ع20، المغرب، 2003، ص:7.

وفي الجزائر نلفي أسماء لمعت في سماء النقد تسلك منحى الدراسة السيميائية كسعيد بوطاجين في كتابه "(الاشتغال العاملي) إذ مال لدراسة رواية (غدا يوم جديد) للأديب الراحل عبد الحميد بن هدوقة بما تتميز به هذه الرواية من درجة نوعية مختلفة أسلوبيا ولفظيا وبنائيا... وتبقى هذه الدراسة إسهاما علميا ونوعيا في الحركة النقدية المعاصرة في الجزائر"[1] إلى جانبها نجد مقاربات رشيد بن مالك ومنها مقاربة قصة (عائشة) لأحمد رضا حوحو"... وتعكس الدراستان الأخيرتان الجهد الذي بذله الناقدان في الحفاظ على خصوصية النص الجزائري أمام الفعل النقدي"[2].

وفي هذا المضمار تستوقفنا دراسات (مرتاض) السيميائية على مختلف النصوص كتحليل الخطاب السردي، والتحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، ضف إليه الدراسة السيميائية التفكيكية... وغيرها من دراساته.

وطالعنا يوسف وغليسي بدراسة جديدة- بعد أن عودنا على تناوله نقد النقد- يحاول فيها تطبيق مفاهيم سيميائية على كتابات جزائرية في كتابه (في ظلال النصوص- تأملات نقدية في كتابات جزائرية) مع أنه لم يجعل السيمياء منهجا خالصا ... غير أنّه جلس على شاطئه ليشم بعض نسائمه، وليس أدل على ذلك من وسم دراسته بتأملات، وكأنه أراد التملص من سلطان المنهج ... لتنضاف (تأملات) إلى ذلك الكم الهائل من المسميات بعد قراءات، مقاربات.

ومن اللافت للنظر أنّ الدراسات السيميائية للشعر الجزائري[3]نادرة جدا مقارنة بالسرديات، فبعد أن كانت القصيدة سلطانة زمانها متربعة على عرش الأدب، والناقد الناقد من خطب كنهها وطوعته مدّا يدها ... ليحن جزرها، وترث الرواية قصرها وتغير شعار مملكة الأدب من الشعر ديوان العرب قديما إلى الرواية ديوان العرب في العصر المعاصر، فهل التوجه إلى قلعنها للدراسة سيميائيا من باب رفض هيمنتها وسط وجودها في محيطاتها؟ أم أنّ باعث إضفاء العلمية على المنهج وترسيخها وراء كثرتها؟ بخاصة أنّ مجال السرديات أطوع لاحتضانها، بخلاف لغة الشعر الغارقة في عالم التلميح والإيحاء والتكثيف، لغة الزئبق التي كلما أريد بها إمساكا زادت انفلاتا.

ومهما يكن من أمر مجال التطبيق فإن النقد السيميائي العربي قد طغى أكثر من غيره، وليس أدق على ذلك من محاولات باحثينا في تأصيله والتنظير والتطبيق بطرح العلامة كبديل عن البنية.

---

[1]- راشدي حسان، تلقي السيميائية في النقد الأدبي بالجزائر، ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر- قضاياه واتجاهاته- خنشلة، 2004، ص:149.

[2]- المرجع نفسه، ص:158.

[3]- على الرغم من أنّ عبد الملك مرتاض رائد التحليل السيميائي في الجزائر إلا أنه قارب قصيدة جزائرية واحدة (أين ليلاي؟) ومعظم القصائد الأخرى من وطننا العربي.

المبحث الثاني

التفكيكية وتلقيها عند العرب

التفكيكية:

انتشر مصطلح التفكيكية في الساحة النقدية المعاصرة بوصفها حركة فكرية جديدة أحدثت انقلابا على البنيوية، فكانت "ما بعد البنيوية (Post Structuralisme) وقد تلتبس بما بعد الحداثة (Post Modernisme) فترادفان أمام مفهوم واحد"[1].

ومن أشهر ممثلي هذه الحركة الفكرية "(جاك دريدا) و(جاك لاكان)، (فيليكس غاطاري)، (جيل دولوز)، (ميشال فوكو)، أمّا (دريدا) كعادته فقد وصمها بالاختزالية والتجريد وشامها بسمات الثبات الشكلاني"[2]، ولم يكتف بذلك وإنما قدّم مجموعة من الحجج ضد البنيوية لأجل الممارسة التفكيكية في أطرها النظرية"بعد أن صرح بأن القول بالتفكيك ما بعد بنيوي يعني بالمحصلة القول إنّ التفكيك مضاد للبنيوية"[3].

وهكذا شكك بإمكانات البنيوية وزعزعها بعد تأكيده "أنها تعيش حالة انقسام بين ما تعد به وبين ما أنجزته أو حققته"[4] ليبني صرح استراتيجية جديدة متغيرة ومختلفة بكل المعايير لاسيما في رفضها للميتافيزيقيا العربية التي هي في نظر (دريدا) إيديولوجيا المجموعة العرقية الغربية، فنادت بانتهاء عصر تسلط العمل الأدبي وبدء عصر جديد هو عصر سلطة القارئ الذي همش زمنا بعيدا يرجع إلى عهد أفلاطون وصولا إلى (هايدغر).

أ- مفهوم التفكيك:

شاع صوت التفكيكية باعتبارها منهجا نقديا يعنى بدراسة النصوص وتحليها وفق مقولات معينة على الرغم من أنّ (دريدا) "نفى أن تكون منهجا ونظرية عن الأدب، بل اعتبرها استراتيجية في القراءة، قراءة الخطابات الفلسفية والأدبية والنقدية من خلال توجيه الأسئلة وطرحها من الداخل"[5]، كما أقر بصعوبة بل استحالة الإلمام بهوية التفكيك، "ففي إحدى رسائله إلى صديق ياباني في عام 1985، صرّح (دريدا) وبطريقة قطعية استحالة تعريف التفكيك أو تحديده وأنّ هذا التعريف أو التحديد سيكون منقوص المصداقية على أقل تقدير إنّ أي جملة من نوع التفكيك هوس

---

[1]- وغليسي يوسف، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009، ص:168.

[2]- الرويلي ميجان والبازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، ص:79.

[3]-جان غراندان، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص ص:164،165.

[4]- إبراهيم عبد الله، التفكيك- الأصول والمقولات- عيون المقالات، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص:35.

[5]- قطوس بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص:143.

أو التفكيك لبس هي جملة تفتقر وبشكل قبلي إلى الملائمة أو لنصفها بالحد الأدنى فنقول إنها جملة خاطئة"[1]، ولعله زرع بذور حركته الفكرية بدء من عدم الثبات وعدم الاستقرار في تحديد المفهوم.

ومن ثم راح البعض يعتبرها "مقاربة فلسفية للنصوص أكثر منها أدبية شأن (بشبندر) ورأى أنها نظام فلسفي يرمي إلى التواصل من قبيل التفكيك ما جعلها إبداعا قرائيا في المقام الأول، وغدت منهجا يثير الشك حول علاقات الدوال بالمدلولات في كل القراءات السابقة"[2].

ومهما يكن من أمر، فإن اعتمادها في قراءة النصوص ثبت وتحقق حتى وإن عدّ "مضللا في دلالته المباشرة على أنه ثر في دلالته الفكرية فهو في المستوى الأول يدل على الهدم والتخريب والتشريح، وهي دلالات تقترن بالأشياء المادية المرئية، لكنه في مستواه الدلالي العميق يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية"[3]، فالمعنى الأدبي يكون واحدا أو محددا أو واضحا، وذلك لخضوعه لنوع من (الاختلاف) (لا التوافق) و"التفكيك لا التجميع، فالمصطلح عنده لا يعني الهدم إنما إعادة البناء"[4].

وبهذا أعطى التفكيك طريقة "للنظر والمعاينة إلى الخطاب وهو يقف إلى الجانب الآخر من الطروحات التاريخية والسوسيولوجية والسيكولوجية والبنيوية الوصفية هدفه تحديد شغل المخيلة وافتضاض آفاق بكر أمام العملية الإبداعية"[5]، فهو "فعالية فكرية نقدية بناءة ... تسعى لكشف الموانع المعيقة وتبديد الأوهام الخادعة، وإطلاق إمكانات جديدة للتفكير والعمل"[6].

وهكذا توسع أفق التعامل وفق هذه الاستراتيجية التي احتضنها النقد شأن الحقول الأخرى.

ب- مقولات التفكيكية:

للتفكيكية مقولات تشكل الدعائم الثورية على المناهج السابقة ومنها:

ب-1- الاختلاف: (Différence):

الاخ(ت)لاف (Différance) تعد هذه المقولة إحدى المرتكزات الأساسية التي اعتمدها (دريدا)، وقد "حدّد مفهومه لها في بحث بعنوان الاختلاف نشره في كتابه الكلام والظاهرة

---

[1]- المرجع السابق، ص ص:163،164.

[2]- عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة العامة للكتاب، (د ط)، 2002، ص:304.

[3]- إبراهيم عبد الله، التفكيك- الأصول والمقولات- ص ص:45،46.

[4]- المرجع نفسه، ص:306.

[5]- المرجع السابق، ص:147.

[6]- حرب علي، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص:145.

(La voix et le phénomène)"[1] وهذا المفهوم الدريدي يقتضي شرح دلالتها اللغوية والمعجمية (Différence) حسبما وردت في كتابات (دريدا) ومن هنا "فثمة (To differ) وهو فعل أو مصدر يدل على عدم التشابه والمغايرة والاختلاف في الشكل والخاصية و(Diffère) وهي مفردة لاتينية توحي بالتشتت والانتشار، والتفرق والبعثرة و(To difer) ويدل على التأجيل والتأخير والإرجاء والتواني والتعويق وواضح أن دلالة(To differ) ، (differ) مكانية"[2].

وفي القاموس الفرنسي عمد إلى الفعل الفرنسي (différer) ليستثمر صيغته:

- الصيغة اللازمة التي تدل على الشيء المغاير المختلف (Dissemblable).
- "الصيغة المتعدية التي تدل على إرجاء أو تأجيل أمر ما إلى وقت آخر مشتقا مصدر الاختلاف (Différence) من الصيغة الأولى ذات الدلالة المكانية أساسا، أما الصيغة الثانية ذات الدلالة الزمانية، فقد اشتق منها مصدرا جديدا لا عهد للغة الفرنسية به هو الإرجاء أو الإخلاف (Différance)"[3].

وفي هذا الصدد يقول (دريدا) "إنّ الصفة المشتقة من الفعل خالف/ اختلف (Différer) أي مغاير (Différent) التي قياسا عليها ابتكر هذا الاسم (DifférAnce) تجمع صنفا من المفاهيم اعتبرها نسقية، وغيرها قابلة للاختزال يتدخّل كل منها بل تتزايد فعاليته في لحظة حاسمة من العمل تحيل المغايرة أولا إلى الحركة (النشطة الساكنة) التي تقوم بفعل الاختلاف، وإحالتها هذه تتم عبر المهلة والتقويض والإرجاء والإحالة والدوران والتأخر"[4].

واقترح دريدا هذا المصطلح مستفيدا في صناعة اللفظة الجديدة من أمرين: "أولهما قابليتها لتضمن معنيين مختلفين أحدهما بمعنى الاختلاف والآخر بمعنى الإرجاء، وثاني الأمرين هو الإفادة من تلاعب هذه اللفظة الجديدة بثنائية الصوت والكتابة حيث تلفظ (DifférAnce) بنفس الطريقة الفونيتيكية التي تلفظ بها لفظة الاختلاف الدارجة بحرف الـ(E) عوض الـ (A) ولا يستبين التمييز أو الفارق بالاحتكام إلى المكتوب وحده"[5].

---

[1]- المرجع السابق، ص:49.

[2]- إبراهيم عبد الله، التفكيك- الأصول والمقولات- ص:50.

[3]- وغليسي يوسف، مناهج النقد الأدبي، ص:360.

[4]- المرجع نفسه، ص:361.

[5]- البنكي محمد أجمد، دريدا عربيا، قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1،2005، ص:175.

وفي هذا الشأن يحدد عبد الكريم الشرقاوي ترجمة المفردة بكاملها إلى "الاخ(ت)لاف بقراءة التاء بين القوسين بحمل على كلمة الاختلاف و بتأجيل الحرف وهذه هي وظيفة القوسين، نحصل على إخلاف فالحرف الذي يتلاعب به (دريدا) في مفردته هو حرف علة، ولا يكاد الفارق يبين بينه وبين الحرف الذي جاء هو ليحل محله"[1].

وما يتوجب توضيحه أنّ الوظيفة المهمة للاختلاف هي ما يصطلح عليها (دريدا) "بالكتابة البدئية (Archi- writing) وهي نمط من الكتابة نفسها، أي ذات ميزة قبلية تكون نموذجا متصورا للكتابة قبل تجربة الكتابة نفسها، فهي قائمة على المعرفة بالحاجة إليها قبل حصول التواطؤ لها، إنّ الكتابة البدئية لا يمكن تعريفها موضوعيا، لأنها غير قابلة للاستقراء والوصف، لكنها حسب (دريدا) فهي كل شيء"[2].

وكان الأب الروحي للتفكيكية قد استوحى فكرة الاختلاف من (دي سوسير) الذي يرى أنّ "الاختلاف بين وحدات صوتية ودلالية يظهر كمفتاح العقد بالنسبة لاشتغال اللغة، ذلك أنّ وظائف النظام اللغوي لا يمكن أن تحدد بصورة مستقلة بعضها عن البعض الآخر، بل فقط بالنسبة للتداخلات فيما بينها"[3].

كما يعطي (دريدا) مفهوما للاختلاف ويوضحه بقوله "إنّ الإرجاء (DifférAnce) هو ما يجعل الدلالة غير ممكنة إلا إذا كان كل عنصر يقال إنه حاضر ينتسب إلى شيء محتفظا في ذاته بعلامة العنصر السابق، وتاركا نفسه تحفرها علامة علاقته بالعنصر القادم"[4].

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى تعدد الترجمات لهذا المصطلح (كالتباين)و(التأجيل) والإخلاف، غير أن جابر عصفور ضم صوته إلى كاظم جهاد الذي يُؤثر الاختلاف، ذلك أنّ هذه الترجمات تجافي استخدام الفيلسوف (دريدا) للمفردة معللا ذلك بأنّ هوية الشيء المظنون فيها هوية متطابقة مع نفسها تنطوي على اختلاف تكويني يحول دون تطابقها مع نفسها، فالاختلاف هو الذي يقوم بفعل الإرجاء والتأجيل والإخلاف وليس الإرجاء والتأجيل واقعا على الاختلاف من غيره"[5].

---

[1]- الشرقاوي عبد الكريم، لغات وتفكيكات في الثقافة العربية، دار توبقال للنشر، ط1، 1998، ص:190.

[2]- المرجع السابق، ص:55.

[3]- زيما .ف. بيير، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1996،ص:25.

[4]- المرجع نفسه، ص:76..

[5]- سلدن رامان، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، م8، ط1، 2006، ص:27.

ب-2- التمركز حول العقل:

إلى جانب الاختلاف نلفي مصطلحا آخر لا يقل أهمية في النظر إلى الخطابات الفلسفية، وهو مصطلح التمركز العقلي (Logos centrisme) "وقد وظف (دريدا) هذا التمركز لكي يكشف أنّ الفكر العربي عموما – مهما تشعب وتعقد- يعود في النهاية ليعلي من شأن الكلمة المنطوقة (Logos)، ويستبعد الكلمة المكتوبة بوصفها صورة للنطق وتمثيلا ينوب عنه في غياب المتحدث، ولهذا فإنّ المفردة تعني اللفظ أو الصوت اللفظي غير أنّ ارتباط هذا الصوت لكينونة متعالية جعلها تخص قوى التحكم بالكون في الموروث الإغريقي، وتخص الذات الإلهية في الفكر المسيحي"[1].

ذلك أنّ اللوغس (Logos) يعرَّف بأنه "لفظة يونانية تعني الكلام أو المنطق أو العقل، وبذا فإنّ حقلها الدلالي متشعب بحيث تتطابق وما يذهب إليه (دريدا) في محاولته هدم اليقينية المطلقة في الفكر والثورة على سكونيته، وبذا فإنّ دلالة المصطلح تتشظى إلى حضور وتمركز الكلام أو المنطق"[2]، وبهذا يبين ثورته على النظام الغربي الكلاسيكي، فهو يرى أنّ "التراث المتمركز حول اللوجوس دائما ما يضع أصل الحقيقة في اللوجوس أو الكلمة المنطوقة أو صوت العقل مصرّا على التمركز حول النص وإدماج الكتابة في الكلام لاسيما في تفضيله للكتابة الصوتية (الكتابة كمحاكاة للصوت)، وأدى التمركز حول اللوجوس إلى التعارضات البديهية (الصوت، الكتابة)، (الصوت، الصمت)، (الوجود، عدم الوجود)، (الحضور، الغياب)، (المدلول، الدال)"[3].

وبنقده لهذه الفكرة إدانة للفكر الغربي على أنه فكر متحيّز عنصري يُنصِّب نفسه بؤرة مركزية للعالم، ويسعى إلى تفسير العالم بإخضاعه إلى رؤية معينة، ودلالة موحدة منبعثة من أناه"[4]، لذا نجد (دريدا) يصر على تقويضه بسعيه إلى إقامة فكر لا مركزي جديد، ووقف جهده لنقد التمركز الصوتي عند اللسانيين الذين يمنحون اللغة المحكية أولية على اللغة المكتوبة، ولا تنفصل تلك الأولية عن الماورائية المثالية للحضور"[5].

---

[1]- الرويلي ميجان والبازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، ص:133.

[2]- إبراهيم عبد الله، التفكيك- الأصول والمقولات- ص:60.

[3]- عبد الحميد عبد الرحمن علي، النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، 2005، ص:216.

[4]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:357.

[5]- فيرناند هالين وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1998، ص:21.

وفي ضوء هذا المعطى "وظّف (دريدا) قدرته الحوارية العالية مستعينا بمقولة (التمركز العقلي) للعمل على إنشاء هيكل نظريته الشاملة بمواجهة التراكم الهائل للميتافيزيقيا الغربية بعد أن أفلح بتجزئة الألفاظ والفرضيات الأساسية، ثم تطوير الأبنية التناقضية والحجج التناقضية التي تنطوي عليها لهذه الألفاظ والفرضيات، انتقل إلى صلب موضوعه ألا وهو تفكيك النظم العامة للفكر الغربي بدء من أفلاطون...وصولا إلى معاصريه من الفينومينولوجيين الذي نشأ وإياهم على إفراز تلك النظم من أمثال (هيدغر) و(هوسرل)"[1]، وكان هذا الأخير قد تلقى انتقادات (دريدا) بقوله إنه يحسبه بين الورثة الرئيسيين للميتافيزيقيا الأوروبية"[2].

يتبين من مجمل ما سلف أنّ (دريدا) قام بسياسة هدم لبناء، هدم مركزية الكلمة، و"القول بأنّ الفاعل الواقعي هو المتكلم بحسب سوسير، وبناء فكرته القائلة إنّ اللغة بنية من الإحالات اللانهائية أي التعدد اللانهائي للمعنى واعتبار الفاعل هو الكاتب"[3].

ويقودنا السياق هنا إلى مقولة أخرى من مقولاته الرئيسة.

ب-3- علم الكتابة:

عُرف- أيضا – بعلم النحوية* الذي تجلت معالمه في كتابه (علم الكتابة) الصادر عام 1968، ويدعو فيه إلى "أفضلية الكلام على الكتابة مبينا أنّ جميع خصائص الكتابة مثل غياب المتكلم ومن ثم غياب وعيه تضاف للمعنى، يمكن أن تستند إلى الحديث الشفهي، فبدلا من تصوّر أن الكتابة مشتق طفيلي من التعبير المنطوق يمكن أن يصور الكلام على أنه مشتق من الكتابة"[4].

ولم يعتبر (دريدا) الكتابة أمرا عاديا أو مفهوما، إنما اعتبرها علما، ويتجلى هذا في قوله "سأدعوه بعلم النحوية ولأنّ هذا العلم لم يوجد بعد فإنه لن يمكن لأحد أن يتنبأ بما سيكون عليه هذا العلم، لكنه يملك الحق في أن يكون ومكانه معد سلفا"[5].

---

[1]- المرجع السابق، ص ص:65،66.

[2]- زيما .ف. بيير، التفكيكية دراسة نقدية، ص:60.

[3]- قطوس بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص:55.

*يرى جابر عصفور أن هذه الترجمة خاطئة خطأ فادحا ويؤثر ترجمة علم أنساق الكتابة على اعتبار أن (دريدا) يناقش منزلة الكتابة في هذا النسق المتواتر الذي هو نفسه لنسق كتابة.

[4]- إبراهيم عبد الله، التفكيك- الأصول والمقولات- ص:74.

[5]- عزام محمد، تحليل الخطاب الأدبي على المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص:122.

وفي هذا السياق نحاول رصد معناه الاصطلاحي فهو أجنبي (Grammatologie)، مصدر بالكلمة الإغريقية (Gramma) التي تدل في الأصل على الحرف (Lettre) وقد تناقلتها اللغات اللاتينية ومنها الفرنسية التي دخلتها في نهايات القرن الثامن عشر بشكل(Gramma) وصارت من لواحق كثيرة من كلماتها برقية (Télégramme)، كتابة مشفرة (Cryptogramme)"[1].

ومن وجهة أخرى فإنها لا تعني الحرف المكتوب وفقط بل كانت تعني وحدة الوزن... وهي حرف من الألف بائية والكتابة عن كل شيء صغير..."[2].

وفي كتابه (الكتابة والاختلاف) يعرّف (دريدا) الكتابة في قوله:"إنّ فعل الكتابة ليس تحديدا ملحقا بغائية قبلية وهو يوقض معنى هدف الغائية والحرية أن فعل الكتابة انقطاع عن وسط التاريخ التجريبي وصولا لتحقيق وفاق مع الجوهر المغيب للتجريبية المجردة"[3]، وبذلك فإنه يعطي بهذه الحرية الجديدة واقعا جديدا إلى الوجوه، ومنه فإن مفهوم الغراماتولوجيا ما هو في الحقيقة إلا دعوة لإعادة النظر الجدية في دور الكتابة لا بوصفها كيانا ذا خصوصية.

ويستفيض حديث (دريدا) عن علاقة الكتابة بالكلام فهي ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها، "إذ لا وجود لمجتمع من دون كتابة، ومن دون علامات على الأرض، فلا يمكن تصور مجتمع من دونها، وإلا سيبقى أسير الأساطير والطوباويات، ومن هنا تكتسب الكتابة أهميتها"[4].

وفي كتابه هذا "تناول معالجة الحروف الأبجدية، التقطيع، القراءة والكتابة ابتغاء خلخلة كل ما يلحق مفهوم وقواعد العلمية بالمركزية العقلية الصوتية"[5] ليقرر فيما بعد أنّ المسميات سواء الفكرة أو العلم، وبخاصة فكرة الغراماتولوجيا لا تعني شيئا.

وردا على ما ورد فالكتابة في التفكيكية أصبحت هي بادرة القول بعدما كانت فيما قبلها تابعا للفكرة أو للنطق، وأصبحت هي اللغة والنطق في آن واحد، ولم تعد وعاء لحمل وحدات معدّة سلفا، بل أصبحت هي صيغة إنتاج هذه الوحدات وابتكارها وتخليقها، وصار المبدع هو مصفاة الكون

---

[1]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:370.

[2]- الرويلي ميجان والبازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، ص ص:158،159.

[3]- المرجع السابق، ص:77.

[4]- إبراهيم عبد الله، التفكيك- الأصول والمقولات- ص:79.

[5]- المرجع نفسه، ص:368.

التي تمر من خلالها وحسب تجارب البشرية الإبداعية الشعورية واللاشعورية بوساطة لغة تقف ضد المنطق"[1].

وبهذا يكون (دريدا) قد نسج استراتيجية جديدة للقراءة تتعامل مع النص داخله وخارجه هاربة من كل الثوابت باحثة عن المتناقضات وما يؤكد هذا طرحه المتعلق بمقولة الأثر.

ب-4- الأثر:

يرتبط الأثر (Trace) أيما ارتباط بالكتابة باعتبار هذه الأخيرة إحدى تجلياته (عند دريدا) "فمن خلاله تنتعش ويصبح مفعوله سحرا فيتحرك من أعماق أعماق النص ليتسرب داخل أغواره مؤثرا على كل ما حوله، ومع أنه عازف كل الانفعالات الصادرة عن النص إلا أنه يستحيل لمسه"[2].

وكان (دريدا) قد قدم الأثر بديلا عن (الإشارة) عند (دي سوسير)، وإن صرح أن الأثر الخالص لا وجود له ومع هذا فإنه يعد مبدأ أساسيا للكتابة ليس مكانيا ولا زمانيا، لكنه يتعلق بالمعيش (الذاكرة) ويشكل الأصل المطلق للمعنى ... فمفهوم الأثر يلغي التدرج الذي نقيمه بين الصورة السمعية والصورة الخطية"[3]، كما اعتبره "أصل الأصل ... هو الأصل المطلق للمعنى عموما، وهو ما يعاد قوله مرّة أخرى، الأثر هو الاختلاف الذي يفتح الظهور والدلالة، ما دام الاختلاف هو الأثر الخالص"[4].

من هنا ينفي (دريدا) أن "يكون هناك أثر أصل نقي، بل إنّ الأثر الأصل هو بنية الفناء والتلوث لأنه ينطوي جوهريا على المحور الذي يقضي عليه في لحظة البروز والحضور مؤكّدا مرّة أخرى على أنّ الأثر النقي هو الاختلاف"[5].

ومن ثم اكتسب الأثر أهمية كبيرة، إن اعتبر السبب والهدف في آن واحد، "فالنص لا يكتب إلا من أجل (الأثر) لذا كان سابقا عليه ليصبح في النهاية هدفا واحدا لكل من الكاتب والقارئ، ويصير هو التواصل الأزلي قبل النص وبالنص وبعده ... ويبقى الأثر بعيد المنال، وسوف تبقى معه بذلك كل القراءات التفكيكية قراءات مفتوحة غير محددة ولا نهائية"[6]، لذا تبنى حقل الأدب هذه المقولة واحتضنها لا سيما الشعر باعتبار أنّ لغته نابعة عن تجربة شعورية

---

[1]- جاد عزت محمد، نظرية المصطلح النقدي، ص:307.

[2]- المرجع نفسه، ص ص:307،308.

[3]- المرجع السابق، ص:365.

[4]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:365.

[5]- الرويلي ميجان والبازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، ص:61.

[6]- المرجع نفسه، ص:308.

مليئة بالصور والألفاظ الرمزية التي تجعل الباب مفتوحا أمام شتى القراءات بعد أن بثّت في نفس القارئ سحرا يجعل كنهه.

وإذا فتحنا قاموس الدرس التفكيكي فإنا نلقى مصطلحات أخرى كالانتشار والتشتيت (Dissémination) والذي بموجبه يصبح النص منتجا للعديد من الدلالات والإيحاءات والمعني التي تتكشف، حيث تنبت في أرضيته اللغوية وتنثر هباء معنويا تطير به رياح القراءة في كل اتجاه، فيتبعثر المعنى ويتشتت ويتعدّد المركز، ويتبدد التأويل وتتكاثر القراءات ويغدو النص ذلك الواحد المتعدد"[1].

ويمكن في هذا السياق أن نضيف مصطلحا آخر عرف بالتكرارية (Terabilite) أو يدعوه (دريدا) بقابلية تكرار وفيها نلفي معارضة أفعال الكلام الإنجليزية- الأمريكية (أوستين- سيرل) والبنيوية الفرنسية (مارتنيه، غريماس) اللتين تتفقان على التأكيد بأنّ تكرار إشارة ... يميل إلى تقوية معناها وزيادة التماسك الدلالي لسياقها"[2].

لذا رأى (دريدا) فيها تصنيفات مختلفة وتفريعات متعددة، وإلى جانب هذا نجد مصطلحا آخر يتمثل في المأزق التأويلي (Aporie) الذي يصبو نحو التعددية والاحتمالات، فبعد أن "وجّه التفكيك اهتماما كبيرا لتقويض النظريات التقليدية أعلن ولادة جديدة للنص بوصفه لعبة حرة للدلالات تنفتح باستمرار بتعدد القراءة"[3]، وبذلك لن يكون للنص التفكيكي أحادية المعنى أو محدوديته بل لا نهاية له.

ويضاف - إلى المصطلحات التفكيكية – مصطلح الملحق/ الإضافة (Supplément) حيث أخذه (دريدا) من (جان جاك روسو)، واهتم بدراسته بخاصة في كتابه النحوية، إذ يرى "أنّ (روسو) لا يختلف أبدا عن التفكير الغربي الميتافيزيقي حينما جعل الكتابة تابعة للفظ، وعرفها على أنها مجرد إضافة وملحق على اللفظ وتابع له ومشتق منه، مهمته خدمة الصوت فقط ... ويقول (دريدا) إنّ الملحق لا بد أن يشبه ويختلف في ما يلحق به أو عليه، ولا بد أن تستدعيه حالة نقص جوهري في ما أضيف الملحق إليه، ويكون كذلك زيادة على الأصل"[4].

---

[1]- المرجع السابق، ص:377.

[2]- زيما .ف. بيير، التفكيكية دراسة نقدية، ص:78.

[3]- إبراهيم عبد الله، التفكيك- الأصول والمقولات- ص:70.

[4]- الرويلي ميجان والبازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، ص:71.

وبهذه المقولات التفكيكية يكون (دريدا) قد قوّض المفاهيم المتعارف عليها وشتتها ليقيم فكرا تفكيكيا لا شاطئ له كما لا بحر أيضا، إنه فكر يقفز فوق كل الأسوار هاربا من الهروب.

ج- تلقي التفكيكية في النقد العربي:

في خضم انشغال النقد العربي بالبنيوية وانبهاره بها، كان (دريدا) هناك قد أحدث ثورة تحت شعارات غير مألوفة تنادي بإلغاء التمركز نحو العقل والاختلاف. فحق لهذا التيار أن يدعى ما بعد البنيوية كونه قد فتح أبوابا موصدة إلى ما لا نهاية ... وإن تقاطع معها في محق المؤلف وإبادته.

فتسارعت الأصوات تنادي – عندنا- بتجاوز البنيوية في مهدها العربي، فما كانت إلا صرخة مولود أعلنت وفاته حديثا لتنبئ بميلاد مولود بل مواليد جدد، تزامن ظهورهم هنا وهناك من تأويلية وتفكيكية وجمالية التلقي.

وتعد التفكيكية أكثر المناهج جدلا في المشهد النقدي العربي لما حملته من رؤى زعزعت إيمان الناقد بتوحيد المعنى، "ويجمع معظم الدارسين على أنّ أول دراسة تفكيكية عربية تعود إلى سنة 1985، وهي محاولة عبد اللهة الغذامي في كتابه (الخطيئة والتكفير)"[1]، "فهو رائد هذا التوجه بلا منازع*، ومما يبني عن ريادته حيرته في ترجمة مصطلح (Déconstruction) بين النقض والفك والتحليل إلى أن استقر رأيه على كلمة التشريحية"[2].

ولعل تأخر تمثلها في الخطاب النقدي العربي أمر بديهي به فذاك شأن المستورِد المستهلِك ... فأنى له التحكم في الآليات وضبط التسميات؟ وما صخب الإشكاليات إلا من نبع هذا.

وتتابع محاولات إرساء تفكيكية عربية سواء أتعلق الأمر بالتنظير أم بالتطبيق تحت تأثير عوامل شتى*، وبفضل ما أطلقته من حريات في القراءات وفق استحضار المغيّب الكامن للبحث عن خصوبة لا متناهية للمدلول ... ومن ثم لا نهاية للقراءات، ولا صحة لأي قراءة، إن هي إلا إساءة قراءة وما يؤكد هذا تبجيل الغذامي لها إذ يفصح "أن التشريحية كاتجاه نقدي عظيم القيمة، من حيث إنها تعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة تحدث له، أي أن كل قراءة هي عملية تشريح للنص، وكل تشريح

---

[1]- وغليس يوسف، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة قوافل، النادي الأدبي بالرياض، مج5، ع9، 1997، ص:62.

* على الرغم من موجات الانتقاد التي تعرض إليها من الباحثين العرب كعبد الواسع الحميري، سعد البازعي في (استقبال الآخر).

[2]- حمودي محمد، تجربة القراءة النقدية عند عبد الله الغذامي، ص:33..

* هي العوامل نفسها المذكورة في تلقي السيمياء عربيا.

هو محاولة استكشاف وجود جديد لذلك النص، وبذا يكون النص الواحد آلافا من النصوص يعطي ما لا حصر له من الدلالات المتفتحة أبدا"[1].

وعزّز اهتمامه بها في كتابه الثاني (تشريح النص، 1987) الذي انضوت تحته أربعة فصول قارب فيها تفكيكيا بعض النصوص الشعرية لشعراء معاصرين ... كقصيدة (الخروج) لصلاح عبد الصبور لما فيها من أساليب فنية راقية"[2].

وتحت مظلة التشريحية طالعنا الغذامي بكتاب آخر (القصيدة والنص المضاد)[3] سنة 1992، وفي ثناياه مقاربة لمجموعة من الأشعار القديمة والحديثة، وأشار إلى بعض ما تبنته مثل: المختلف المضاد، الحضور والغياب...

لقد أثار الغذامي- ولا يزال- عواصف في الساحة النقدية في خضم ممارسته وحديثه عن ثورة الثورات المنهجية (التفكيكية) فهذا مؤيد لصنيعه وآخر غير راض بحجة أنّ "تشريحية الغذامي وتفكيكية (دريدا) بينهما برزخ لا يبغيان"[4].

وهكذا تصاعد أفق الإلمام والاهتمام بالتفكيكية، إما محاولات لتبيئة المصطلح ليفقهه القارئ العربي، وإما مناقشة لمقولاتها أو إثراء أفكارها، وحتى ممارستها، فمن الدراسات ما كان غير واضح المعالم إنما جاءت "مغلقة بمفاهيم (نظرية القراءة) على النحو الذي نجده عند حسين الواد الذي قدّم تجربة قرائية طيبة وسمها بالقراءة والنصوص أو جدلية الحد والانعتاق مع نص لمحمود مسعدي، إضافة إلى تجارب قرائية أخرى، أشار إلى جلّها الأستاذ فاضل ثامر في دراسته من سلطة النص إلى سلطة القراءة"[5].

وفي مضمار القراءات التفكيكية نلفي (بسام قطوس) يدرس قصيدة (تنمويه الجياع)[6] للشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري بعد أن صرّح بتبنيه مقولة (دريدا) التي مفادها إن التفكيك استراتيجية في القراءة، وأقام قطوس قراءته على "دراسة بنيتي النص الشعري، البنية السطحية

---

[1]- الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، جدة، السعودية، 1985، ص:86.

[2]- الغذامي عبد الله، تشريح النص – مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة- دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص:143.

[3]- الغذامي عبد الله، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

[4]- وغليسي يوسف، مناهج النقد الأدبي، ص:196.

[5]- وغليسي يوسف، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص:163.

[6]- قطوس بسام، استراتيجية القراءة- القراءة، التأصيل والإجراء النقدي- مؤسسة حمادة ودار الكندي، الأردن، 1998، ص:33.

التي تحمل هدمه وتفكيكه من داخلها، والبنية العميقة من حيث إنها تحمل بنائيتها وانسجامها الذي لا يخفى على القارئ، وبين البناء وهو فعالية إنشائية من الشاعر والتفكيك وهو فعالية قرائية من القارئ"[1]، فكانت تجربته هذه "من التجارب النقدية المعاصرة التي حاولت التطواف بين أرجاء حقل الشعرية العربية لاستكشاف أبعادها وعناصرها باستثمار محك الفعاليات التفكيكية"[2].

تستوقفنا – والسياق هذا – دراسة أقل ما يقال عنها إنها جادة، دراسة أنطقت الصامت، "تلكم هي دراسة مهدي أسعد عرار لقصيدة (محمود درويش)، (كان ما سوف يكون) والموسومة بالتفكيكية بين النظرية والتطبيق كان ما سوف يكون نموذجا"[3]، حيث اشتغل فيها على تعدد المعاني، والتناص وانفلات الدال من قيد المدلول.

والتأمل في دراسته هذه يجبرك على الاعتراف إلى حد كبير... ينِمّ عن قطعه أشواطا من الوعي بكنه التفكيك وتجربته وإن كانت التفكيكية نفسها لا تعترف بجودة التفكيكيين ما دام كل قراءة إساءة قراءة.

وعلى صعيد الجزائر نلفي لفيفا من الباحثين – قد اهتم بالموجة الثائرة- سجّل مرتاض اسمه فقارب قصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل الخليفة، وقبلها (ألف ليلة وليلة)، كما حلل الخطاب السردي والمتمثل في رواية (زقاق المدق، 1995).

ومن عجب أن ينصب الباحث (يوسف وغليسي) "عبد الملك مرتاض سيد النقد التفكيكي بلا منازع"[4]، مع العلم أنه لم يجعل دراسة واحدة تفكيكية خالصة بل مزاوجا بينها وبين السيميائية، فضلا عن اعتبارها إجراء لا منهجا، وهي المقولة التي عدّها وغليسي وجهة نظره، علاوة على ترتيب التفكيكية الثاني في عنوان دراسته (دراسة سيميائية تفكيكية)، وكأنه يقول إن العهدة لهي الأولى، وإلى جانب هذه تجد مقاربات أخرى كمقاربة الطاهر روابنية في (الكتابة وإشكاليات المعنى – قراءة

[1]- حمودي محمد، تجربة القراءة النقدية عند عبد الله الغذامي، ص:36.

[2]- المرجع نفسه، ص:37.

[3]- عرار مهدي أسعد، التفكيكية بين النظرية والتطبيق- كان ما سوف يكون نموذجا- مجلة العربية، ع7، ص:25.

[4]- وغليسي يوسف، النقد الجزائري المعاصر، ص:163.

في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار)[1]، كما أسهم عمر أزراج في تخصيب التفكيكية نظريا بترجمته لثلاثة نصوص من قاموس (فونتانا للفكر المعاصر)"[2].

ناهيك عن الباحث الراحل بختي بن عودة الذي شغف بالحداثة أيما شغف، فأطر به رنينها حينها وبعدها، فكتب هذا الغائب الحاضر بلغة الاختلاف ممارسا النقد تنظيرا وتطبيقا، فقارب شعرية رشيد بوجدرة منطلقا من "لقاح"[3] و"من أجل نوافذ الحلم"[4]، وفي مقاربته مسحات فلسفية قام فيها "بمساءلة الآخر واستدعائه إذ النص، الكتابة هو ما يتكوكب من أصوات وإحالات وخطابات... فالنص مجازا إمكان لقول الحقيقة من دونه، لأن الخطاب أصلا ذو طبيعة مجازية وفي البدء كان المجاز"[5]، وهكذا أنطق بختي بن عودة ما هو صامت وشتت ما كان لحمة واحدة منطلقا من أنه "ليس هناك من نص متجانس هناك في كل نص حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص، هناك دائما إمكانية أن تجد في المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه"[6].

ورحل بختي بن عودة وفي نفسه من التفكيك ما فيها، ولا تزال الممارسة التفكيكية تتسع في قطرنا العربي وكأنها موضة المناهج مع توائمها الأخرى، لأنها أعطت الضوء الأخضر لحرية القراءة فغدت قراءات ومنحت الناقد حماية إذ لا خطأ و لا جهل... في مشروع ينظم للفوضى واللانظام جاعلة للكيان الغائب وجودا وللحاضر تغييبا وتشتيتا، أليس من العبث السير وراء عبثية يريدها (دريدا) فهو لا يثبت على رأي و لا يستقر على فكرة.

---

[1]- رواينية الطاهر، الكتابة وإشكاليات المعنى – قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق – مجلة التبيين، ع6، 1993.

[2]- أزراج عمر، ثلاثة نصوص مترجمة حول مصطلح التفكيك، مجلة التبيين، الجزائر، ع6، 1993.

[3]- بوجدرة رشيد،"لقاح" مجموعة شعرية، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

[4]- بوجدرة رشيد، "من أجل إغلاق نوافذ الحكم" مجموعة شعرية، تر: إنعام بيضون،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

[5]- حمودي محمد، تجربة القراءة النقدية عند عبد الله الغذامي، ص:40.

[6]- بختي بن عودة، بوجدرة والدلائلية المختلجة "مقاربة تفكيكية في شعرية الإساءة"، مجلة كتابات معاصرة، مج5، ع21، بيروت، 1994، ص: 136.

البحث الثالث

التأويل وتلقيه عند العرب

التأويل:

بات هذا المفهوم حديث المشهد النقدي بعد أن حملته رياح التنظير الغربي، وذلك بإضافة (فن) أو (علم) إليها، فترجم عندنا بعلم أو فن التأويل، ومرة نظرية التفسير، وأخرى الهرمينوطيقا (Herméneutique) وإلى غيرها من الترجمات العربية* لكل مصطلح من وراء البحار.

وقبل أن نرصد مفهومه ورواده المعاصرين ينبغي أن ننوه بأنّ صفحات تراثنا تحفل بالتأويل الذي تعدّدت تعريفاته باختلاف البيئات كالكلامية والأصولية ...، "ففي معاجم اللغة العربية عرفت بالعودة والرجوع، إذ يقول ابن فارس: قال يعقوب: يقال أوّل الحكم إلى أهله أي أرجعه وردّه إليهم"[1]، و"ذكر ابن منظور هذا المعنى أي الرجوع في لسانه"[2].

ونقله ابن جرير الطبري وزاد عليه معنى آخر وهو "التفسير، إذ يقول وأصل التأويل من آل الشيء إلى كذا إذا صار إليه ورجع، يؤول أولا، وأولته أنا صيرته إليه، كما قال أيضا أما معاني التأويل في كلام العرب فإنه التفسير والمرجع والمصير"[3].

والتأويل إذن مرادف للتفسير في أشهر معانية اللغوية، وأشار إلى ذلك أيضا الفيروزابادي في القاموس المحيط "أول الكلام تأويلا وتأويله: دبّره وقدّره وفسره ومنه قوله تعالى: ﴿**فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ**﴾ (سورة آل عمران، الآية:٧)، وكذلك جاءت آيات كثيرة في لفظ التأويل ومعناه البيان والكشف والإيضاح"[4].

وفي هذا الصدد يمكن إيراد معناه المتعارف في اصطلاح الأصوليين إذ عرّف على أنه: "صرف اللفظ عن ظاهره المتبادر منه إلى محتمل مرجوح بدليل يدل على ذلك"[5]، وأوضح هذا فخر الرازي بقوله"مع قيام الدليل على أنّ ظاهره محال"[6].

---

* ترجم إلى العربية بـ: التفسيرية، التأويلية، أو بزيادة الياء بعد الهاء الهرمينوطيقا.

[1]- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، 1969، ج1، ص:160.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج11، ص:32.

[3]- الطبري محمد بن جرير، جامع البيان، تحقيق: أحمد شاكر، مطبعة الحلبي، القاهرة، ج1، ص:174.

[4]-الزرقاني محمد عبد العظيم، مناهل العرفان في علوم القرآن، تحقيق: أحمد زمرلي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1999، ص:7.

[5]- الشنقيطي محمد الأمين، أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص:189.

[6]- الرازي فخر الدين، أساس التقديس في علم الكلام، القاهرة، ص:222.

وهناك من رأى أن التأويل يعنى به حقيقة الأمر وإدراك المعنى وما يؤكد هذا قوله تعالى: ﴿ **وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ**﴾ (سورة آل عمران، الآية:٧)، ذلك أنّ الله وحده متفرد بالعلم" لذا كان الوقف صحيحا لفظا ومعنى عند هذه الآية، وعدّت الواو استئنافية لا عاطفة في قوله: ﴿ **وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا** ﴾"[1].

إذن من شرح التأويل بأنه علم حقيقة الشيء وكنهه جعل الصواب الوقوف على (إلا الله) أما من اعتبر معناه التأويل والتفسير والإيضاح جعل الصواب عطف (الراسخون) على (الله).

يتبين مما سبق أنّ التأويل نفسه احتاج إلى تأويل، فمعانيه مختلفة في حقلنا العربي حتى باللغة الأصل، ناهيك عن الترجمة، لذا جعل التفسير مرادفا للتأويل في الترجمة فترجم (المنهج) بالتفسيرية، مع العلم أنّ المتأمل في ساحتنا التراثية العربية يجد أنّ البعض فيها "يرى أن التفسير مباين للتأويل، فالتفسير بأن مراد الله كذا والتأويل ترجيح أحد المحتملات ... وهناك من جعل التأويل خاصا بما كان مأخوذا بالإشارة والتفسير ما كان مفهوما من العبارة"[2].

ويرى نصر حامد أبو زيد "أنّ مصطلح التأويل كان هو المصطلح السائد والمستخدم دون حساسية للدلالة على شرح وتفسير القرآن في حين كان مصطلح التفسير أقل تداولا، لكن مصطلح التأويل بدأ يتراجع بالتدريج"[3].

ولئن غلب تداول التفسير فإن التأويل كان دائما مثار اهتمام بدء من دلالة لفظه، مما جعله الحديث المتداول لأمهات الكتب.

ولعل التأويل – نظرا لاجتهاد صاحبه– قد أطلق على التفسير بالرأي، أي النوع الثاني إضافة إلى التفسير بالمأثور، "مما يجعل الفصل بين التفسير والتأويل من الصعوبة بمكان، فالعلاقة بينهما تبدو أحيانا جدلية، إذ من غير المعقول أن تخلو كتب التفسير بالمأثور من بعض الاجتهادات بالرأي التي ترقى إلى مستوى التأويل، كما أنه من غير الممكن أن يتجاهل المفسر بالرأي أو المؤول الحقائق التاريخية واللغوية المتصلة بالنص الذي يقول بتأويله"[4].

---

[1]- المصدر السابق، ص:192.

[2]- الزرقاني محمد عبد العظيم، مناهل العرفان في علوم القرآن، ص:8.

[3]- أبو زيد نصر حامد، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005، ص:174.

[4]- قطوس بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص:202.

ويمكن أن نستخلص مما سبق أنّ التفسير شرح وبيان لكل النص كلمة فكلمة، أما التأويل فيكون عند مواجهة عسر أو صعوبة في معرفة جملة ما، أو تفحص تركيب معين، إذ تكثر التخمينات والاحتمالات في محاولة الفهم وفك القفل ... ولما يأتي الفهم الحسن الصواب يكون التأويل، ذلك الفهم الأصح الذي يُعمّد عليه ويرجع إليه، ومن ثم يتأرجح تداوله ما بين الاحتمال والفهم الثاقب بعد تدبر.

ولئن كان تراثنا ثريا بمفهوم التأويل، فإن النقد - اليوم- يسعى لإثرائه باعتباره مصطلحا يرن باسم الهرمينوطيقا وهو كمعظم المصطلحات الغربية له جذور في التربة اليونانية المعروفة بتعدد الآلهة وما هرمس (Hermès) إلا أحدها "إذ يعزى إليه اختراع كل من اللغة والكتابة، وبوصفه رسول الآلهة فقد كانت مهمته أن ينقل الكلمة إلى بني البشر، فيكون من ثم وسيطا بين مملكة الأولمب وبين عالم الكدح البشري، وإنّ الفعل اليوناني (Hermenuein) الذي يعني يفسر، والاسم (Hermenia) (تفسير، تأويل) ليرسمان منذ البداية نطاق المعنى الذي ستتخذه الهرمينوطيقا فيما بعد، ومن الأهمية بمكان بالنسبة للمعنى اليوناني والمعنى الحديث للفظة أن تشير إلى عملية تقريب شيء ما غامض ... أو ترجمة ما هو غير مألوف إلى صورة مفهومة"[1].

وارتبطت عند الغرب قديما بتفسير الكتاب المقدس أي بالجانب الديني "لتزداد أهمية بالمجال الدنيوي الذي ارتبط بالقانون الروماني وهو ما عرف بالهرمينوطيقا القانونية، وقد نبعت من حاجة القضاة إلى تأويل معاني القوانين لتطبيق العدالة، وتحول مسار الهرمينوطيقا فيما بعد إلى محطة الفيلولوجيا وهي المتعلقة بفقه اللغة"[2]، حيث أخذت على عاتقها توضيح الغموض ورفع اللبس.

وانطلاقا مما سبق يثبت أنّ الهرمينوطيقا عرفت كممارسة لمجالات محدودة لكن توسعها وانفتاحها على حقول كثيرة جاء بعد ذلك، لاسيما الحقل الأدبي ومنه حدّد مفهوم التأويل على أنه "تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب، ومن خلال التعليق على النص ... أما أوسع معانيه فهو توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة، ومن ثم اهتمت الهرمينوطيقا بالبحث عن المعنى"[3].

---

[1]- سلدن رامان، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص:399.

[2]- المرجع نفسه، ص:400.

[3]- الرويلي ميجان والبازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، ص:47.

ورأى (ميشال فوكو) "أنها مجموع المعارف والتقنيات التي تسمح للإشارات بأن تعرب عن نفسها وأن تكشف عن معانيها وهي تختلف عن علم الدلالة لأنه مجموع المعارف والتقنيات التي تحدد تلك الإشارات ذاتها وتضبط مواقعها وروابطها وقوانين تسلسلها"[1].

ويمكن أن نستخلص مما سبق أن الهرمينوطيقا تقوم على عدّة شبكات و"مجموعة من المفاهيم الفرعية أو المقابلة التي تشير إلى أصناف مختلفة من العمليات التأويلية الممارسة على النصوص كالفهو والتفسير والشرح والتأويل والترجمة والتطبيق، وهذه الفعاليات نجدها أحيانا مختلفة ومتمايزة وأحيانا متطابقة ومتماثلة وأحيانا متداخلة"[2].

ولعل مفهوم الهرمينوطيقا الآن نسجته جهود معتبرة لأعلام وضعوا بصمتهم، فالحديث عن الهرمينوطيقا يقتضي ذكر ربانها كـ: (شلايرماخر)،و(دلتاي)،و(هيدغر)،و(غادمير)...

أ- فردريك شلايرماخر:

لايختلف اثنان أن شلايرماخر (F. Schleirmacher) رائد النقلة النوعية الحديثة للهرمينوطيقا، إذ تعد نظريته "بمثابة ابستيمولوجيا للموضوعات المستمدة من الحياة التاريخية والفكرية، وتعد محاولة تبيان الشروط اللازمة لإمكان الفهم نفسه مماثلة لمحاولة (كانط) في فلسفته النقدية"[3].

نقد تمكن من تحريرها من مجال الدين إلى فضاء أوسع وأشمل لتصير علما قائما بذاته " يمكن توظيفه في شتى العلوم الوصفية والإنسانية التي تستخدم اللغة وسيطا لتوصيل مضامينها"[4].

وقد اكتسب تأويلية هذا المفكر الألماني بحلة الجدة لأنها "تعتبر المنطلق الأساسي فيما بعد لإعادة بناء النصوص وفق ضرورة شخصية وشروط ذاتية للقراءة والفهم، لا وفق بنيتها الداخلية التي ظلت مسيطرة إلى حدود البنيوية"[5]، واعتبر أنّ كمال التأويل هو أن تفهم المؤلف فهما أفضل من فهمه هو لذاته والمتأمل في مشروع شلايرماخر يرى أنه يعنى بمستويين:[6]

1- المستوى الأول: مستوى لغوي موكل بفهم النص بوصفه جزء من عالم لغوي.

---

[1]- فوكو ميشال، الكلمات والأشياء، تر: الصفدي مطاع، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص:48.

[2]- شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص:18.

[3]- المرجع السابق، ص:402.

[4]- راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية، مصر، ط3، 2003، ص:215.

[5]- الفجاري مختار، الفكر العربي الإسلامي من تأويلية المعنى إلى تأويلية الفهم، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2009، ص:3.

[6]- سلدن رامان، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص:403.

2- المستوى الثاني: المستوى السيكولوجي أو الفني، ويستلزم الإسهام الفردي للمؤلف كذات، وفي نظريته هذه فإن الفهم اللغوي للنص لا يقف على طرف نقيض سيكولوجية المؤلف، بل إن كليهما يعد جزء من عملية تفسير جارية، ومما يؤكد ذلك قوله في كتابه التاريخ الأدبي الحديث "إنّ الموهبة اللغوية لا تكفي وحدها المفسر في العمليات التي يريد القيام بها اتجاه النصوص المختلفة، فهو لا يستطيع أن يدرك حدود الإطار اللغوي والتي لا يمكن تقنينها بصفة عامة، كذلك فإن الموهبة التي تمكنه من إدراك أبعاد الطبيعة البشرية لا تكفي وحدها لقصورها في كل الحالات تقريبا، لذلك لا بد من الاعتماد على الموهبتين اللغوية والسيكولوجية، لكن لا توجد قواعد متعارف عليها لتحقيق هذا التفاعل بين الجانبين"[1].

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ (شلايرماخر) ركز أولا على المستوى اللغوي "لأنه لا يمكن الشروع في التفسير من دون تحليل نحوي يتغلغل في قدرات المؤلف التعبيرية"[2]، ذلك أنه لا يمكن فهم النص إلا في علاقته باللغة، وأشار ثانيا "إلى أفكار المؤلف ونفسيته وتجربته الذاتية حيث تكمن وراء الاستخدام المخصوص للغة ولذلك لا يمكن فهمه إلا باعتباره نشاطا للفكر، لذا ارتبط النص بالسيرورة النفسية الأصلية التي أبدعته"[3]، وهكذا تحمل الهرمينوطيقا على عاتقها فهم المؤلف والنص على أنه "تعبير عن تجربة صاحبه الحية وعن فهمه للعالم واللغة والأشكال الأدبية"[4].

واستنادا لهذا، فالمؤول الكفء ما جاور المؤلف في الفهم بل وجاوزه بعد أن امتلك ناصية اللغة، وأحاط خبرا بما لم يحط به الكاتب نفسه بما يتعلق به داخلا وخارجا، وهذا يستوجب الحصن بالموضوعية التي تقيه من الوقوع في حمى الخطأ وسوء الفهم.

وبهذه الأطروحات – وعلى الرغم من انتقادها – يكون(شلايرماخر) قد أسهم في استقلالية الهرمينوطيقا وفتح أبواب مشروعها أمام منتجي الفكر لتخصيبه.

ب- فيلهام دلتاي:

يعد من أبرز رموز الهرمينوطيقا، وتمثل هرمينوطيقيته امتدادا لنظرية (شلايرماخر) ورفضا لها في آن واحد، إذ لم يهتم بالجانب اللغوي الذي ثمنه (شلايرماخر)، إنما انصب تركيزه على الجانب السيكولوجي وحاول تطويره، فقد ذهب إلى أنّ أعلى صور الفهم تتحقق عندما يصل القارئ إلى حالة

---

[1]- المرجع السابق، ص:215.

[2]- راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، ص:216.

[3]- شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص ص:26،27.

[4]- المرجع نفسه، ص:29.

مواجدة (اندماج/ تمثل وجداني) تامة مع المؤلف لذا يكون هدف الهرمينوطيقا استخدام مخيلتنا وقواتنا الإبداعية من أجل إعادة معايشة الظروف والانفعالات التي تم التعبير عنها في الوثائق المكتوبة"[1].

ولعل الإسهام الجديد الذي يعزى إليه هو تمييزه بين العلوم والعلوم الإنسانية، إذ أنّ الاختلاف الجوهري بينهما يفضي إلى اختلاف المنهج "فالمادة الأولى(لصيغة) في حاجة إلى تفسير، أما الثانية (علوم الفكر) فهي في حاجة إلى (فهم) أو تأويل، ومن هذا المنطلق ميز (دلتاي) (W.Dilthey) بين التفسير من جهة والتأويل من جهة أخرى، وهذا الأخير هو المنهج العلمي الملائم لعلوم الفكر"[2].

وأمام حقل الفكر وجد (دلتاي) "مجالا للفردانيات النفسية، ذلك أن التعبيرات الإنسانية اللغوية وغير اللغوية هي تجل لنفسيات مفردة ومتميزة، والفهم هو الانتقال والسرب إلى هذه النفسيات، إنه العملية التي بوساطتها نعرف شيئا نفسيا ما عبر الرموز التي تجليه وتكشف عنه"[3].

ونظرا لهذه الأفكار التي أمد بها (دلتاي) حقل الفكر فإنه "ألهم النقد الأدبي بصفة خاصة، حيث أفاده أيما إفادة، وليس من قبيل المصادفة أن (دلتاي) نفسه كتب بإفاضة في موضوعات أدبية، وأنه كان ملهما لمدرسة بأسرها من أساتذة الأدب في ألمانيا، لقد اعتبر الأعمال الأدبية هي أعلى صور التعبير عن الخبرة المعيشة"[4] ... وبالتالي فهي أساسية بالنسبة للدراسات الإنسانية لأنها تنقل أبعاد وأعماق التجارب المعيشة، ومن ثم تكون تجليات الأدب والفن أكثر حيوية وخصوبة وفاعلية وقدرة على المشاركة المؤثرة ... ويعتبر التجليات والتعبيرات الأدبية التي تتخذ من اللغة المنطوقة والمكتوبة أداة لها، أعلى قدرة من التجليات والتعبيرات في الفنون الأخرى، في مجال الإفصاح عن الحياة الداخلية والذاتية للإنسان"[5].

ولئن استفاد (دلتاي) من أستاذه (شلايرماخر) إلا أنه وسع الفهم وحطم حدوده وتجاوز فهم النص إلى فهم التجربة، "فبالإضافة إلى اللغة هناك شيء آخر مشترك بين المتلقي والنص الأدبي هو تجربة الحياة ذاتها ... ومن ثم تنهض عملية الفهم على نوع من الجدل أو الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية

[1]- سلدن رامان، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص ص:404،405.

[2]- المرجع السابق، ص:32.

[3]- شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص ص:32،33.

[4]- المرجع نفسه، ص:405.

[5]- راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، ص:218.

الخاصة، والتجربة الموضوعية المتجسدة في العمل الأدبي"[1]، ومن ثم فالفهم عنده "يتأسس ضمن المجتمع بين ذلك الذي يعبر وذلك الذي يفهم"[2].

وفي هذا السياق يرفض (دلتاي) المعنى الثابت في العمل بخلاف أستاذه (شلايرماخر) الذي حرص على المعنى الأصلي والوحيد، فالمعنى عنده الأول" ينهض على مجموعة من العلاقات الجدلية التي تخضع لعوامل التأثير والتأثر المتبادلين بصفة دائمة"[3].

فتجارب الفرد نفسها تتغير وتكسب أبعادا جديدة وآفاقا بعيدة من خلال الاحتمالات اللانهائية التي ينطوي عليها العمل والتي تغيّر مرة أخرى من فهمنا للعمل نفسه، وهذا ما عرف عنده (بالدائرة التفسيرية) أو الحلقة الهرمينوطيقية وفق اختلاف الترجمات لذا يكون (دلتاي) قد أعطى دفعا جديدا للنقد الأدبي بتثمين دور القارئ (المؤول) في فهم النص بوصفه تعبيرا عن مقصد المؤلف وتجربته.

ومهما يكن من أمر فإنّ (دلتاي) كشلايرماخر قد أثرى الحقل الهرمينوطيقي ليحمل المشعل رموز أخرى كهيدغر وغادامير.

ج- هرمينوطيقا مارتن هيدغر:

يعد (هيدغر) (M. Heidegger) رائد التجديد في الهرمينوطيقا في القرن العشرين لما أحدثه من فهمه للفهم أو ما عرف لديه بالهرمينوطيقا الأنطولوجية أي مرتبطة بالوجود، وتكمن قيمة إسهامه في تحرير الفهم من المؤلف والتجربة، وأعطاه أولوية لإذ اعتبره "الأسلوب في هذا الوجود أو العالم، وأنه الطريقة الأساسية في الوجود والسابقة على أي إدراك أو إعمال فكر"[4]، وبنظرته الجديدة التي طرحها في كتابه الشهير (الكينونة والزمان)* يكون قد زلزل الوعي الإنساني بإعادة الرؤية إلى الفهم وتثمينه، فقيمته تتساوى والوجود بأكمله.

ومن ثم عدّ التأويل "ذلك الذي فهمناه أصلا أو هو تحقيق ممكنات مسقطة في الفهم، واستنادا لهذه الفكرة فقد استفاد النقد الأدبي بأن فهم نص ما بالمعنى الهيدجري للفهم لا يتضمن ثصيد معنى

---

[1]- المرجع السابق، ص:219.

[2]- جان غراندان، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ص:34.

[3]- راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، ص:219.

[4]- سلدن رامان، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص :406.

* تأثر (هيدغر) بالفيلسوف (هسرل) الذي انتقد النزعة الموضوعية في الفلسفات السابقة، وإن خالفه في أفكار كثيرة.

ما وضعه المؤلف هناك، بل هو بسط إمكان الكينونة التي يشير إليه النص، والتأويل لا يستلزم فرض دلالة نص ما أو إضفاء قيمة عليه، بل توضيح ذلك الانشغال الذي يكشفه النص بفهمنا المسبق للعالم الذي يلازمنا"[1].

ولعل ما ذهب إليه (هيدغر) يعزى إلى تثمينه لوجود الإنسان في هذا العالم والذي يسبق أي شيء ما يجعل أي فهم ممكنا كما يستبعد سوء الفهم أو ما ذهب إليه المفكرون قبله (الفهم الصحيح)، ومرد ذلك إلى " أنّ العمل الفني- في نظره - لا يشير إلى أي معنى خارجه ... فهو يمثل نفسه في وجوده الخاص، وأي تفسير للعمل يجب أن يلتزم بهذا المعيار"[2].

يركز (هيدغر) على العمل الفني من دون غيره وإن كان يعلم أنه نابع من منهل الحياة وسكب فيه صاحبه شعوره ورؤاه، إلا أنه صار أمرا مختلفا جديدا يعبر عن نفسه فقط، في اتساق تراكيبه وانتظام أفكاره وانسجامه، يطلق (هيدغر) البناء الوجودي" الذي يمثل تجلي العالم وظهوره وانكشافه في العمل الفني"[3]، ومن ثم فهو يقفز فوق أسوار الذاتية والموضوعية في آن واحد.

ويمكن إرجاع ما انتفع به النقد الأدبي من أفكار إلى ما قدمه في الفلسفة وبخاصة في تركيزه "على يفكرة التناهي وبنيته الأحكام المسبقة كفضاء تصويري قبلي باعتبارها قاعدة إيجابية للفهم كفضاء تصويري قبلي باعتبارها قاعدة إيجابية للفهم، ذلك أن وجودنا المتموضع والمتجذر في الزمانية والمتناهي يكشف إمكانيات وكمونات الكائن في العالم أو الدازين (Dasein) وبهذا المعنى لا تسعى هرمينوطيقا الفهم إلى تأسيس قاعدة شاملة وصالحة لكل مستويات الفهم، وإنما على تشكيل وعي نقدي لتناهي (الدازين) إزاء الإمكانيات الأنطولوجية التي تكشف عن وضعيته الخاصة والملموسة"[4].

لقد استطاع (هيدغر) أن يوسع التأويل ويجعله أفقا جديدا هو "فلسفة التأويل التي تتجاوز المفهوم المتودولوجي لتصعد إلى شروط إمكانه، والتي تتناول الطابع اللغوي للتجربة البشرية من جهة ما هو محايث لها وللوجود في العالم"[5].

---

[1]- المرجع السابق، ص:407.

[2]- راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، ص:221.

[3]- المرجع نفسه، ص:221.

[4]- غادامير، فلسفة التأويل"الأصول، المبادئ، الأهداف"، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم، ط2،2006، ص:14.

[5]- بن حسن حسن، النظرية التأويلية عند بول ريكور، دار تنميل للطباعة والنشر، ط1، 1992، ص :14.

إنّ ما يثمن إسهام (هيدغر) في الهرمينوطيقا أنه منح أولوية للفهم بخلاف المعنى، همّ الباحثين قبله ذلك أن ما يملكه القارئ مسبقا من معلومات وتصورات ورؤى هو ما يصطاد به المعنى، ومن ثم يختلف التأويل من قارئ لآخر ... وهذا أمر بديهي يستبعد الموضوعية والعلمية في الوصول إلى المعنى، وبهذا يكون (هيدغر) قد فتح الأبواب على مصراعيها أمام تلميذه (غادامير) – بخاصة كتابة (الكينونة والزمان) ليزيد مشروعه اتساعا وثراء.

د- **هانز جورج غادامير**:

لا شك أنّ الحديث عن (غادامير) يقتضي ذكر (هيدغر) كما أنّ ذكر كتابه (الحقيقة والمنهج)، "يرتبط بالحديث عن (الكينونة والزمان) فغادامير نفسه يقر بالفلضل إلى أستاذه في كل ما توصل إليه حتى وإن فاقه إلا أنه مدين بانطلاقته لأنطولوجية (هيدغر) ليغرف من معين (غادامير) هو الآخر أعلام (جياني فاتيمو)، (دورتي)، (بول ريكور)، (هيرش) المعاصرون.

لم يكن (غادامير) غزير الإنتاج في بداية مشواره الفكري إذ أنّ أول كتاب أصدره هو (الحقيقة والمنهج) سنة 1960، وعمره ستون سنة، وكان (غادامير) قد اقترح بداية " عنوان (أسس من أجل التأويل الفلسفي) لكن صاحب النشر وجد أن العنوان غريبا ... فاقترح الحدث والفهم، لكنه تراجع عنه ليقع اختياره في الأخير على (الحقيقة والمنهج)"[1].

وما ينبغي الإشارة إليه أنّ الواو ليست رابطة بل فاصلة، فقد كانت مسألة الحقيقة عنده ... سابقة عن الاعتبارات المنهجية أو خارجة عنها ... أما المنهج فهو شيء معين تطبقه ذات على موضوع لكي ينتج نتيجة محدّدة"[2]، لذا فكل منهج يريد العثور على فهم ثابت فهو قاصر، أو بالأحرى لا يوجد، فحقيقة النص زئبقية تفلت من يد قارئها مهما كانت طاقاته المعرفية، وهذا لا يعني" استحالة الوصول إلى رؤية موضوعية بشأن النص، ولا يعني أيضا اختزال أي تأويل ممكن إلى ذاتية المؤول الخالصة"[3].

لذا يكون "فعل التأويل هو بمعنى من المعاني فعل إعادة خلق"[4]، فيتحرر من العملية التي قيدته زمنا طويلا وكبلت فهم النص لأنّ المؤول لإنسان لا يمكنه التجرد من ذاتيته وإلقاء زاده المسبق من تصورات ورؤى، فلم ير (غادامير) أيّ حرج في تحيّز المؤول، ولم يعتبره سلبيا قط، "فالتحيز عنده

---

[1]- المرجع السابق، ص:33.

[2]- سلدن رامان، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص:408.

[3]- شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص:41.

[4]- الزاهي فريد، النص- الجسد- التأويل، إفريقيا الشرق، لبنان، 2003، ص:105.

ليس عائقا للفهم، بل هو بالأحرى شرط لإمكان الفهم"[1]، مخالفا ومعارضا الفكر السائد أنّ التحيز أمر سلبي يتنافى والموضوعية، ويؤدي بالتالي إلى سوء الفهم لكنه عند (غادامير) يؤدي إلى الفهم ويساعد في تجليه وانتقاد التحيّز هو تحيّز في ذاته.

واعتنى (غادامير) باللغة إذ قدم تصوره لها حتى أن البعض اعتبر تأويليته "هرمينوطيقا لغوية تعطي الأولوية والصدارة لعامل اللغة كبعد كوني وشامل يشترط كل الأبعاد الأنطولوجية و الأنتروبولوجية للكائن عندما رأى أن الوجود الجدير بالفهم هو اللغة"[2].

وكان (غادامير) قد أعرب أنّ اللغة ليست مجرد نسق من العلامات نعبر عنها بوساطة ملامس الآلة الكاتبة أو نرسلها عبر أمواج محطة الإذاعة، إنها كيان متفرد من التركيب اللغوي أو القدرة على الخطاب والإيحاء، كما رأى أنها تتجدد مع ألفاظها وتركيبها النحوي وتبعا لاهتمامه باللغة حظي الفن بقسط وافر من ذلك الاهتمام كونها تحمل معان وتنطوي على جماليات لكنها ليست شكلية كالتي شغف بها (كانط) وتابعوه.

واستنادا لما سبق "فإن العمل الأدبي، وأي عمل فني على وجه العموم لا يهدف في نظر (غادامير) إلى تحقيق المتعة الجمالية فحسب، بل يظهر وبدرجة أساسية باعتباره حاملا للمعرفة، وينجم عن هذا التصور أنّ عملية الفهم لن تكون مجرّد متعة جمالية بل ستقوم على نوع من المشاركة في المعرفة التي يحملها النص"[3]، ولكأنه برأيه هذا يطعن مذهب الفن للفن، ويجعل النص الأدبي أسمى من ذلك فهو ينطوي على معان ينبغي أن تفهم، فالمجال مفتوح أمام القراء ليدلون بدلوهم في هذا النص.

وتجدر الإشارة إلى أنّ (غادامير) لم يبال بقصدية المؤلف وتجربته ونفسيته، ومن ثم رفع عن كاهل الفهم عبء هذه المسؤولية إذ يرى أنّ النص "لا تستنفده أبدا مقاصد مؤلفه، وكلما عبر العمل من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر، يمكن أن تغربل منه معان جديدة ما لم يتوقعها قط مؤلف العمل أو جمهور معاصريه"[4]، كما يعزّز فكرة اختلاف التأويل من قارئ إلى آخر، ومن زمن لآخر

---

[1]- المرجع السابق، ص:413.

[2]- غادامير، فلسفة التأويل"الأصول، المبادئ، الأهداف"، ص:27.

[3]- راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، ص:37.

[4]- ايغلتون تيري، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص:126.

بحكم أنّ النص له تكون له طبيعة زمانية، ويخاطب قارئا زمانيا أي قارئا يحيا في إطار تاريخي قد يكون مغايرا لتاريخية النص مما يسمح بإمكانية تعدد التأويلات وفق فهم وتمثل القارئ للنص"[1].

ولما كانت اللغة تنطلق وتعبر عن نفسها، وكانت غاية (غادامير) تجريدها من قائلها، فقد أعطى أولوية للكتابة أكثر من الكلام الشفهي لأن الأولى "هي العملية التي بوساطتها تكتسب اللغة ملكة الانفصال عن فعل تشكلها، فتنفتح على العالم وتتحرر في اتجاه اللغة والمعرفة بخلاف الثاني الذي يكون فيه المعنى جليا ومباشرا، حيث تفسر الكلمة من تلقاء ذاتها بفضل طريقة الكلام والنبرة ومجموع الظروف المحيطة بفعل القول"[2].

إذن فالنص المكتوب يمنح القارئ حرية أكبر للفهم ما دام قد تحرر من تجربة مؤلفه وصاحبه ومن ثم يفسح المجال للحوار بين الأنا والآخر، حيث يكون الأنا هو القارئ أو المؤول، أما الآخر فهو النص لا صاحبه، وهكذا يتبادلان القول والفهم والإفهام، وإن أقر (غادامير) "بأن المؤول لا يمكنه إعادة إنتاج وإعادة تأويل الإبداع الأصلي بمعنى فعل الإبداع* أو الإنتاج، فمن الوهم – في نظره- تجديد الأفق الحقيقي للشاعر وبناء الإمكانيات الخاصة بلغته وأساليب تعبيره، إذ هناك مسافة يتعذر غمرها بين الإنتاج العبقري وبين التجربة التي نمارسها لحظة إعادة قراءة هذه المنتجات الفنية ... لهذا لا يمكن استنفاد أهمية الأثر الفني، وبالمقابل ليس عبثا الخضوع والاستجابة إلى المعنى العميق المكتشف"[3]، وقد اعتبر شيخ التأويل أنّ ما ذكر سابقا يعد منطلق نظرية التأويل الذي عمل على ترقيتها.

وما يمكن تلخيصه من إسهام (غادامير) في الهرمينوطيقا أنه على علاقة القارئ بالنص، كما اعترف بتعدد القراءات وتجددها من زمن لآخر وحتى في الزمن نفسه، وإن لم يأبه بالتأويل الصحيح أو الخاطئ، وهذا تبعا لمفهومه للفهم كما أسلفنا الذكر.

وركحا على ما أوردناه ألفينا (هيرش) يردّ الاعتبار إلى "صحة التأويل ويثبت أن هناك معنى محددا ثابتا، وإن تنوعت التأويلات، "بل يرى أن التأويل هو فرع من التعليق يشير إلى ملاحظاتنا

---

[1]- سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002، ص:142.

[2]- شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص:38.

* يختلف (غادامير) مع (دريدا) الذي يعتبر الكتابة النقدية إبداعا.

[3]- المرجع السابق، ص ص:140،141.

عن المعنى بالتحديد، والتعليق - في نظره – يشير إلى كتابة أو حديث حول النصوص الأدبية، أما مصطلح (نقد) فيخصصه للتعليق المرتبط بالدلالة"[1].

ويمكن التنويه هنا إلى موقف (هيرش) من قصد المؤلف، حيث تضاربت الآراء في المشهد النقدي إن كان مؤيدا له أو معارضا متعصبا للنص، إذ عُدّ من الرافضين له من وجهة الكثير من النقاد العرب*، في حين أن (رامان سلدن) يفنِّد ذلك ويعتبره بخلاف أعلام النقد الجديد، يربط المعنى بقصد المؤلف "إذ يراه محكا أصيلا للتمييز يمكن مقارنة التأويلات المختلفة عليه"[2].

لقد أعاد مفكرو الهرمينوطيقا المعاصرون الاعتبار للموضوعية وانتشلوها من النسبية وحطموا القيود الفلسفية ليجعلوها قائمة بذاتها مستقلة وإن اختلفت تسميتها: علم، نظرية، فن، وممن وضعوا بصماتهم (هيرش) بالإضافة إلى (بول ريكور) و (أمبرتو إيكو).

لقد سعى (بول ريكور) ليكون مصلحا بين اتجاهات الهرمينوطيقا محاولا التوفيق بينها، إلا أنّ محاولاته باءت بالفشل ولا ريب في ذلك من الاختلاف الذي لا يمكنه الائتلاف، وقد بيّن ذلك في (صراع التأويلات).

إنّ الأهم في مشروع (بول ريكور) هو نظريته في الرمز، حيث ركز على تفسير الرموز بوصفها "وسيطا شفافا ينم عما وراءه، ومن ثم ينصبّ التفسير على النصوص اللغوية وتحليل المعطيات اللغوية للنص بهدف الكشف عن مستويات المعنى الباطني"[3].

وهنا تكون الهرمينوطيقا، وهنا يكون تطبيقها فهي مرتبطة "بتلك الحالات التي يوجد فيها فائض من المعنى أو عندما تستخدم تعبيرات متعدّدة المعنى ... أي الرمزية، وهي بنية دلالية فيها معنى حرفي أولي مباشر يشير فضلا عن ذلك إلى معنى آخر غير مباشر، وثانوي ومجازي والذي لا يمكن أن يدرك إلا من خلال الأول"[4]، وتبعا لهذا تندرج الأساطير والأحلام كالنصوص الأدبية ضمن الرمزية التي يؤول معناها الباطني بوساطة اللغة.

---

[1]- سلدن رامان، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص:425.

* من بينهم بسام قطوس في كتابه (المدخل إلى مناهج النقد المعاصر).

[2]- المرجع نفسه، ص:427.

[3]- قطوس بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص:207.

[4]- المرجع نفسه، ص ص:428،429.

وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى (أمبرتو إيكو) الذي يضع بصمته في عالم التأويل، إذ رفض استعمال النصوص "كما يطيب للناس مما جعل الكثير منهم يتلاعبون بالتفسيرات والتأويلات تلاعبا حرا ومطلقا، لذا يرى (إيكو) أن النص يؤول ولا يستعمل ... فإذا كانت سلسلة التأويلات غير منتهية ... فإن عالم الخطاب سيتدخل لا محالة كي يحد من التسيب الموسوعي"[1].

والحق إن مشروع (أمبرتو إيكو) جاء في وقته، وقت جعل الانفتاح والتعدد مظلّة لتأويلات مختلفة قد تنأى كل نأي عن الصواب أو حتى الاقتراب منه، وكل صار يغني غناءه على ليلاه. فلو تكلم النص لتبرأ مما قيل فيه، ولو أفصح صاحبه لفنّد وقال ما عنيت هذا.

هـ- تلقي التأويلية في النقد العربي:

زخر تراثنا العربي - كما أشرنا سابقا – بالتأويل وفتح مجال النقاش حول ماهيته وهويته في مختلف البيئات، لكنه بوصفه منهجا نقديا فهو مستمد من الغرب تحت مظلة الهرمينوطيقا التي "تبلورت بعد أن قطعت أشواطا من الرؤى لترتكز على الفهم الذي أذاب ثنائية اللفظ والمعنى وصهرهما في بوتقته، منذ دعوة (غادامير) إلى استكشاف ما وراء المنتج النصي لتصير التأويلية أكثر من منهج في الفهم، فهي ليست نظرية في المعرفة وأدواتها لأنها هي البحث في الفهم عما يحققه الفهم"[2]، وهذا بموجب إلغاء المؤلف وقصديته، ضف إليه تعدد القراءات للنص الأدبي الواحد بحكم أنه حر طليق لا تحدّه حدود ولا تقف أمامه حواجز.

"فمعاني الأعمال الأدبية باختلافها وتنوعها من حين إلى آخر إنما تجسِّد منطقا معينا يؤدي إلى تغيير منظم في التذوق الجمالي تبعا للتفسيرات والتأويلات المستخلصة"[3]، ويندرج الشعر في هذا المضمار أكثر من أي نوع آخر باعتباره "كيانا فريدا ليس له مشابهة مع الحياة، وإنما هو إضافة إلى الحياة"[4].

وفي ضوء التأويلية الحديثة عكفت الأقلام العربية مشدودة بالمشاركة في ساحة النقد، فخص معظمها الدراسة بالشق النظري محاولا وصل المولود الحاضر بالتراث تسمية وملامح على غرار

[1]- ينظر: بن بوعزيز وحيد، حدود التأويل –قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي- الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008 ص:35.

[2]- ينظر: صفدي مطاع، استراتيجية التسمية في الأنظمة المعرفية، مركز الإنماء القومي، 1986، ص:223.

[3]- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، ط2، 2007، ص:130.

[4]- صبحي محي الدين، الذوق هو مؤشر الناقد إلى اختيار المنهج، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، ع14، 1999، ص:80.

ما ذهب إليه (نصر حامد أبوزيد) في كتب كثيرة* إذ استعرض مفهومه في مختلف البيئات مبينا الفروقات بينه وبين التفسير، كما سعى لمقاربة في القرآن مما أحدث صخبا ... ، كما ذهب عبد الملك مرتاض إلى وضع التسمية الأنسب وهي التأويلية، وهذا بحكم معرفتنا – نحن العرب – بالتأويل رافضا الهرمينوطيقا التي تحدث جعجعة تزعج الأذن العربية، وقد عزّز رأيه هذا في الكثير من المناسبات المعرفية، وتوالت الجهود العربية لتعريف القارئ برؤى التأويلية الغربية إما بالترجمة أو التنظير، ويمكن أن نذكر في هذا السياق (دليل الناقد الأدبي) لميجان الرويلي وسعد البازعي، ويثمّن هذا العمل كبقية أعمال باحثينا – وإن كان المقام لا يكفي ذكرها كلها- كونها أغنت المتلقي العربي بالمعرفة التأويلية مناقِشة علاقتها بالتفكيكية وجمالية التلقي على اعتبار نقاط التقاطع الكثيرة منها استنطاق النص بعدد لا متناهي للقراءة والقول بقصدية النص، ناهيك عن منح السلطة للقارئ بعد انقلاب منظم على المؤلف في مسعى يريد تجاوز النص الحرفي إلى النص الحقيقي (الغائب)"[1]، ولو أنّ الحرية التي منحتها التفكيكية للقراءة لا مثيل لها، أكثر من تحرر الحرية نفسها.

وتبقى دائما إشكالية مصطلح التأويل فارضة نفسها في ثنايا الكتب، إذ لا يكاد أي كتاب من إيراد مسميات كثيرة فضلا عن إيثار اسم معين للمصطلح (هرمينوطيقا، فن التأويل، التأويلية ...) وفي ظل غياب الاتفاق الذي هو جوهر الاعتداد بـ (المصطلح)، يمكن أن نقول إنها (إشكالية الاصطلاح) لا المصطلح.

وانطلاقا من حديث الرسول(ﷺ) في دعائه لابن عباس:"**اللَّهُمَّ فَقِّههُ فِي الدِّينِ وَعَلِّمْهُ التَّأوِيل**"، يمكن أن نُؤْثِر علم التأويل لما فيه من ضوابط وأسس بخاصة أنه مرتبط بالفهم في قوله (ﷺ) (فقهه) ذلك أنّ الفهم هو الدعامة الرئيسة للعلم ومن ثم التأويل الذي يعد عمدة الفهم كما ينمّ عن علم المؤوِّل، وإذ لا ينكر أحد مدى توفيق ابن عباس (رضي الله عنهما) في تفسير القرآن حيث عُدّ المرجعية التي يؤول إليها كلما استعصى فهم أمر* على الصحابة.

ومن ثم فارتباط التأويل بالفهم والعلمية ليس بجديد، فحديث رسولنا الكريم (ﷺ) يؤكد هذا وإن كانت الرؤى مختلفة، لقد قلت علم التأويل معادلة أساسها المعنى، إلى تأويل أساسه الفهم،

* النص والسلطة والحقيقة، مفهوم النص " دراسة في علوم القرآن"، الفلسفة والتأويل...

[1]- مونسي حبيب، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، 2007، ص:97.

*مثلا في الآية:" " أوّلها (نقدر) بالقِدْر أي التضييق وليس القدرة لأن يونس عليه السلام نبي مؤمن بقدرة الخالق الذي ضيق عليه في بطن الحوت.

فمن سؤال كيف يكون المعنى حتى أفهمه؟ إلى كيف أفهم حتى يكون المعنى؟ ومن المعنى شرط الفهم إلى الفهم شرط المعنى.

وعلى ضوء هذا ألفينا بعض الدراسات العربية تسعى للمقاربة التأويلية في ثنايا الكتب على نحو ما فعل عبد القادر فيدوح في كتابيه: (الرؤيا والتأويل: مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)* و(إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر)**، "حيث جعل من الشعر الجزائري ميدانا لتجربته القرائية التأويلية معربا عن اعتقاده بأنّ العلاقة التي تجمع التأويل بالشعر هي علاقة تكامل، رغبة في البحث عن أغوار الشيء في الذات ومحيطها، وساعيا إلى اجتراح مقاصد النص المأمولة وفتح الاحتمالات، ضف إليه استنطاق مسكوت النص المرجأ وبعثه من جديد"[1].

ففي كتابه الأول استقرأ نماذج شعرية تحوي في بطونها دلالات كثيفة أكثر مما تحويه ظهورها، وتلك النماذج لشعراء جدد لم يحققوا بعد الصيت العربي كـ (عياش يحياوي)، و(عبد الله العشي)، و(مصطفى محمد الغماري)، و(قريش بن محمد) ... وغيرهم، ولعل مردّ الاهتمام بهؤلاء يعزى إلى تركيزه على النص والغوص في أعماقه أكثر من شهرة المؤلفين.

بيد أن كتابه الثاني فقد تضمن مقاربة نص قديم يعود عهده إلى عهد الراشديين وهو (هجاء عمران بن حطان) لبكر بن حماد، كما حاول مكاشفة نص (دخول في الدخول) لقاسم حداد، وقصيدة في الجفاف لعلي الشرقاوي، فضلا عن قصيدة جزائرية ثانية للشاعر والأكاديمي (عبد الله العشي) والموسومة بقصيدة بغداد، وهي من شعر التفعيلة أقامها صاحبها على حروف لغة الضاد جاعلا الرافدين سبورة لتدريسها، ولم يغفل "عبد القادر فيدوح عن خريطة السودان بعدما استهوته العبارة الصوفية في شعر (يوسف بشير التيجاني) الذي يمثِّل حالة متفردة في الشعر العربي شأنه في ذلك شأن الشابي ... انطلاقا من إدراكه معنى الحياة (في وعي الخارج، المفعم بالتوقد)"[2].

إذن، حاول فيدوح مقاربة نصوص مختلفة من الشعر العربي بمعدل قصيدتين جزائريتين في الكتاب الثاني بخلاف الأول الذي شمل الشعر الجزائري، وكل وفق ممرات مختلفة في فضاء التأويل الذي يسعى للسؤال والاستنطاق واستظهار المضمر الخفي.

---

*عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1994.

** عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، 2009.

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص ص:9،7.

[2]- نفسه: ص:229.

وإلى جانب مقاربات فيدوح نلفي حميد لحميداني يقارب تأويليا في دراسته (الخطاب الأدبي ودور السياق في التأويل) وقد تضمنها الكتاب الموسوم بـ (القراءة وتوليد الدلالة)* حيث خص (رسالة إلى سيدة طيبة) لصلاح عبد الصبور بالتجريب.

ولعل ما يميز مقاربته هذه "التركيز والاقتضاب في التناول حيث إن الدراسة في مجملها كرست لاستنباط معنى (الوردة) عبر مقاطع القصيدة بموجب أنّ دليل الوردة هو تمثيل لحالة الذات في مواجهة موضوع يصارع الذات"[1].

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى قلة المقاربات التأويلية العربية على الرغم من أنّ التأويل يستهوي كثيرا أفئدة أقلامنا الباحثة والمتطلعة إلى الجديد ... ولسنا ندري السبب الكامن وراء ذلك هل إغراق ساحة النقد بمناهج متوازية ومتزامنة مع التأويلية وراء غرق وحيرة النقاد في الانتقاء؟ بخاصة جمالية التلقي والتفكيكية التي تلتقي في رؤى كثيرة يصعب إسنادها إلى منهج معين من دون آخر.

أم أنّ ثراء المشهد النقدي ومناداته بالحرية والتحرر جعل الناقد أكثر حرية فاختار ما يشتهيه ويساعده على توظيف آلياته ومكتسباته؟ وهل عدم إدراك كنه المنهج التأويلي أو التفكيكي وراء ندرة القراءات؟ ولِمَ تشكل السيميائية الريادة من دونهما؟ هل كثرة المقاربات والدراسات وفقها سهّل فهمها وهضمها ومن ثم تيسير تطبيقها؟ في مقابل ندرة الدراسات التأويلية والتفكيكية أأسهمت في استعصاء الإلمام بهما ومن ثمّ اتساع رقعة محدودية المقاربة.

ومهما يكن من أمر فإن نقادنا العرب "قد انقسموا في مسألة التجريب النقدي إلى ثلاثة: فريق يقول إنه يجرب نقد النصوص، وفريق يقول إنه يجرب نقد نقد النصوص، وفريق يقول إنه يجرب الاثنين معا"[2].

ولعل هذا ما يثبت أنّ نقدنا العربي حريص على الإفادة من الآخر، فهو لم يكن بمنأى عما يجري في الساحة الغربية، إذ استقى أفكار الحداثة وما بعدها منها ... وعمل على طرحها وحتى مقاربة المناهج على نصوصنا الأدبية، كما سعى نقادنا إلى ربط هذه الأفكار بالتراث.

---

* لحميداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003.

[1]- حمودي محمد، تجربة القراءة النقدية عند عبد الله الغذامي، ص:51.

[2]- الحميري عبد الواسع، اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص:110.

وغير خاف على المتلقي العربي أننا أصبنا بتخمة الاستيراد، استيراد المناهج ومصطلحاتها، مع أنها لم تطه بعد في الساحة الغربية، فهي بين مدّ وجزر، فهذا يقتل فكرة وآخر ينادي باستمرار حياتها.

لقد صرنا في تبعية ثقافية كتبعيتنا الاقتصادية، وبررنا ذلك على أنها عولمة ثقافية، ولا بأس فالفكر إنساني أكبر من التاريخ وأوسع من الجغرافيا، فلا مانع ولا حائل، مع أننا نعود دائما إلى التراث ونقول وجدناها.

أليس حريا بنا أن نسترخي - قليلا – حتى تزول التخمة ونتطلع إلى تراثنا الثري ونعرف كيف ننتج ونستثمر ونبلور الرؤى حتى نصدّر وتتحقق عملية التبادل الإنساني، لا أن نبقى في قوقعة استهلاكية تحت مظلة التبعية نرجو سخاء السماء الغربية.

الفصل الثاني

الشعر الجزائري في ضوء النقد السيميائي - التفكيكي

المبحث الأول

المنهج في دراسة (أين ليلاي)

المنهج في دراسة أين ليلاي:

لقد خاض قلم عبد الملك مرتاض غمار الأدب كاتبا ناقد، كتب الرواية بنسيج الحداثة ونقد الخطاب السردي والشعري، فكان أهلا ليكون ناقد الأدباء وأديب النقاد ... فجرّ بلغته التراثية التي لا تبرح الحداثة مكامن النص ... فعصر لبّه بأسلوب لا مندوحة لقارئه إلا أن يقول إنه مرتاض.

إنه أثرى وآثار مناقشة الفكر النقدي الوافد من الغرب ولم يتخذه مسلما بجاهزيته، سعى لسقيه بما يتلاءم وخصوبة لساننا العربي واعتدال مناخه الفقهي اللغوي وكأنه ينتهج منهج لا إفراط ولا تفريط في الأخذ من المنجز النقدي الغربي ... ولا تفريط في ثرى تراثنا الثري، ذلك أنه آثر مسك العصا من وسطها.

كما جاب أقطار السرد والشعر وقرأهما، قرأ من أرض الكنانة (زقاق المدق) لنجيب محفوظ، وقطع البحر الأحمر فشرب من الرافدين شعر السياب قصيدة (شناشيل ابنة الجلبي)، كما عرّج على مأرب العرب فحلل أشجان يمانية لعبد العزيز المقالح.

ولم ينس في غمار مسيرته النقدية الحداثية شعر بلده، بلد المليون شهيد، فانتقى من ديوان محمد العيد آل خليفة نص (أين ليلاي) ليدرسه دراسة سيميائية تفكيكية، وعن اختياره يقول: "جئنا إليه عن قصد واختيار بعد أن جلنا طويلا في قصائد ديوانه الآخر، آثرناها بالتشريح والتوسيم لخصائص فنية لم نلحظها في غيرها، ومنها اصطناع الرمز"[1].

وقد وسم عبد الملك مرتاض دراسته - بادئ ذي بدء – بسيمائية تفكيكية، ليعدل عنها في طبعة ثانية تحت عنوان تحليل مركب، من دون ذكر المنهج، فما المنهج؟ (بعامة، وما المنهج في عين مرتاض ؟ بخاصة).

ويقودنا هنا الحديث إلى أن نعرج على أمهات المعجمية لتعريف مدلول المنهج؛ في لسان العرب لابن منظور: "أنهج الطريق: وضح واستبان وصار نهجا واضحا بيّنا"[2].

أما في أساس البلاغة للزمخشري: "نهجت الطريق: بينته، وانتهجته استعنته"[3].

وذهب الرازي في تفسيره أنّ "المنهاج الطريق الواضح"[4].

---

[1]- مرتاض عبد الملك، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية (لمحمد العيد آل خليفة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص:7.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، إعداد: يوسف الخياط، دراسات العرب، بيروت، م3، ص:727.

[3]- الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، ص:474.

[4]- الرازي فخر الدين، تفسير الفخر الرازي، دار الفكر، بيروت، ط3، م6، ج2، 1985، ص:13.

يتبين من رصد معاني المنهج أن سمته الرئيسة الوضوح والأحادية، فلا غموض ولا تنازع.

وانطلاقا من لبّ هذا المدلول اكتسى المنهج حلة المصطلح، فغدا مرتبطا بالنظرية ارتباطا لا تنفصم عراه، يستلهم آلياته منها ويطبقها على النص المراد تحليله، "و عليه فالنظرية هي النسق التصوري الشمولي المجمل للعملية الأدبية، والذي غالبا ما يصدر عن وعي فكري وفلسفي أو أيدلوجي وهي القاعدة التي يستمد منها المنهج تفاصيلها، وحين تتأكد فعالية النظرية بفعل الممارسات التطبيقية المتكررة تتحول إلى مذهب"[1].

ومن نواة النظرية ولبنة المنهج، أسس صرح المذاهب الأدبية التي شيّدت بفعل الشمولية وسعة تطبيق المنهج - ولعل هذا الأخير- بدوره - قد تطلب معايير خولته لأنْ يصير منهجا، إذ من دونها أو حتى معيار منها تضعف فيه خاصية المنهج، وقد ذكرها يوسف وغليسي إذ منها: "الرؤية المهيمنة تلك الخلفيات والمنطلقات النظرية التي تعد المنهل المستقى منه الآليات والأدوات، وبترسيخها تترسخ الشمولية، ضف إليها الاستقلالية باعتبار أحد المقومات الرئيسة للمنهج، إذ تنادي بأن كل منهج قائم بذاته وإن تداخلت المناهج مادام المنهج لم ينصهر في بوتقة أخيه ويمحقه... لذا ارتأى وغليسي أن يسحب صفة المنهج من المنهج الإحصائي كونه يوظف لخدمة مناهج أخرى، كما أدرج ضمن المعايير الآليات الإجرائية بوصفها الروح التي تبث الحياة في المنهج فيكون أهلا لأن يطبق على أي نص بصرف النظر عن خصوصياته واختلافه عن النصوص الأخرى"[2].

لعل المعايير المنهجية المذكورة تمحص المناهج الخالصة من دونها التي لم تستطع التأهل إلى منصة ماهية المنهج واكتفت ببرونزية المنهج المساعد.

إذن دعامة المنهج، الوضوح والأحادية ناهيك عن المعايير المنهجية، وكلها توجب على حامله أو مطبقه في الممارسة أن يكون متمكنا منه هاهنا لمبادئه ومقولاته.

ومن هنا يقودنا الحديث إلى التساؤل عن دواعي التسميات التي تعدّدت وتشعبت كالمقاربة، القراءة، التناول، الإجراء ...

فهل تنمّ - هذه – عن الإقرار بعدم بلوغ ناصية المنهج؟ أو استحالة تطبيق النظرية بكل حذافيرها وترجمتها إلى دراسة ميدانية؟ أم توحي أنها الأوسع والأشمل.

---

[1]- وغليسي يوسف، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص:24.

[2]- ينظر: المرجع نفسه: ص ص:25،26.

لقد ارتأى بعض النقاد كالناقد حسين جمعة مصطلح القراءة باعتبارها "مصطلحا منفتحا بإجراءاته النقدية على المناهج النقدية والأدبية مجتمعة أو منفردة وعلى تقنياتها، فيبيح الشمولية والموازنة والمقارنة ... وهو طريقة تؤدي إلى تأسيس منهج نقدي عربي أصيل غير معزول عن المناهج النقدية والأدبية"[1].

ومن ثم يعود انتقاء هذا المصطلح للحرية التي يمنحها للقارئ الناقد في التعامل مع النصوص والغوص في قاعها وفق قوارب منهجية متعددة.

ولعل في هذا الانتقاء تحررا من سلطة الدقة العلمية التي يفرضها المنهج، ذلك أنّ "العلم هو المنهج، والمنهج هو جميع الخطوات التي يتبعها الباحث لاكتشاف أسباب وجود ظواهر أو حقائق معينة بوساطة الأدلة والمنطق ... فهو الكيفية التي يعالج بها الدارس المادة أو الموضوع، هذه الكيفية هي وحدها التي تحدد إذا كان هذا العمل عملا علميا أو غير علمي"[2].

فإذا كان المنهج هو العلم والقراءة انفتاح عابر للمناهج والإجراءات، فما سر اللامنهج عند مرتاض؟ هل هو المنهج الأحادي أم المركب، أم التكاملي؟

إنّ الحديث عن المنهج المتبع في دراسة (أين ليلاي) يقتضي منا الحديث عن منهج مرتاض بعامة، فتلك الدراسة لم تحد قيد أنملة عن إطاره النقدي العام ... ومن ثمة فالاستقراء يوضّح معالم المنهج المرتاضي أو اللامنهج كما يقول ويريد، إنّ عبد الملك مرتاض يعمد كثيرا إلى المزاوجة في التحليل فنجده يسم دراسته بخاصة وفق التحليل السيميائي والتفكيكي، وهو لا يجد حرجا في المزاوجة أو المثالثة أو المرابعة أو المخامسة بين طائفة من المستويات باصطناع القراءة المركبة التي لا تجتزئ بإجراء أحادي في تحليل النص*.

واللافت للنظر في هذا أن مرتاض يوظف مصطلح (القراءة) و(المستويات) و(إجراء) من دون ذكر لمصطلح (المنهج)، وفي ذلك رؤية كامنة وراء اللامنهج، تتوسع كلما قرأنا نظريته وممارسته.

تجلت المزاوجة أو قل التركيب في ممارسته النقدية لقصيدة (أين ليلاي) التي تنازعتها قطبية ثنائية سيميائية تفكيكية، عدل عنها في طبعة ثانية ليسم دراسته (بتحليل مركب)، فما أسباب

---

[1]- جمعة حسين، المسبار في النقد الأدبي، ص:21.

[2]- حجازي سمير سعيد، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة، القاهرة، ص:57.

* مرتاض عبد الملك، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001.

التغيير؟ هل لإيمانه أنه حمل آليات منهج واحد (السيميائية)، وما الثاني إلا إجراء (التفكيكية)؟ ومن ثم فتغيّر قناعاته وراء تغيير العنوان؛ سواء في تحديد ماهية المنهج والإجراء أو دقة المصطلح*.

وربما أدرك أنه قارب بأمشاج من المقاربات في قارب بحر (أين ليلاي) وهو يغوص أعماقه ليحوز على درره الكامنة في قاعه، فاستنطاقه رمز ليلى مثلا يجعله يغرف من معين التأويلية "التي منحتها الضرب في مناكب أي نص أدبي والذهاب به في ذلك إلى أقصى الآفاق الممكنة"[1]، فهو مع طرقه باب التأويلية لم يعلنها منهجا أو حتى إجراء ينضاف إلى السيميائية والتفكيكية المعرب عنهما.

ولعل البنوية حاضرة أيضا، فهو لم يتجاوزها ويرفض القول إنها مرحلة منتهية تجاوزها الزمن لتكون قبلية والسيميائية والتفكيكية ما بعدها، وما التقويضية في نظره إلا "ابنة بارة للبنوية التي تكملها أكثر مما تقاطعهما"[2].

إذن من الوضوح بمكان أنّ (مرتاض) صار رافضا للدراسة التقليدية معتزا بمنجز الحداثة التي وحدت بين متصارعين في حلبة التاريخ الأدبي، الشكل والمضمون، ذلك أن الإبداع عملية كلية لا تتجزأ و لا تنفصم عراها، "فالروح إذا فصل عن الجسد اغتدى مجرّد حبة هامدة لا تلبث أن تتعفن بالتحلل والفساد"[3].

وفي مضمار الحديث عن المنهج وما يتعلق به من إشكاليات يطالعنا (مرتاض) بـ (تناول مستوياتي) عبر مستويات مختلفة، اللغة معرجا على ما قبلية النص لمعايشة جو مخاض النص وميلاده، فالحيز ثم الزمن وأخيرا الإيقاع.

والمتمعن في قوله (تناول مستوياتي) يلفي أن (مرتاض) لم يطلق على تحليله هذا (بالمنهج المستوياتي) صراحة.

---

* صرّح في الكثير من المناسبات الأدبية أن السيميائية منهجا والتفكيكية إجراء، كما يؤثر التقويضية باعتبارها بديلا عن التفكيكية.

[1]- المرجع السابق، ص:13.

[2]- مرتاض عبد الملك، ألف ياء (تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2، 2003، ص:57.

[3]- المرجع نفسه، ص:13.

ولعله وهو الأعلم بفقه اللغة، أن تحليله هذا مرتاضي خاص به، نابع من قناعته، فهو لم يعتمد نهجا واضحا اتبع فيه غيره كما لا يدعي التعصب لتحليله هذا بأن يدعو غيره لإتباعه.

إنّ قوله بتناول مستوياتي لا منهج مستوياتي يدعمه ولوجه عالم النص الأدبي من دون رؤية مسبقة، وربما من دون منهج محدد حتى ينفلت من سلطته بخاصة أنه يرفض تقييد حرية القراءة النقدية في عصر ينادي بالحرية والتحرّر، فإذا رفض النص سلطة المؤلف ونفى حكومة قصده، وسلم مقاليدها إلى القارئ الناقد، فلِمَ يسعى المخلّص الجديد إلى إتباع نظام الحكم المرفوض؟

ولكأننا بالناقد مرتاض يتمسك بتعدد الحريّات التي تكفلها تعدد القراءات في تصورنا، فإذا صودرت قصدية المؤلف فلا شك أن قصدية الناقد هي البديل وإن ارتدت ثوبا جديدا مطرّزا بقصدية النص، مع أنها أهل لأن تقرأ وتفك هي الأخرى. فالكثير من النقاد يدركون أنّ نصهم قد لا يقول كل ما يريدون قوله فيعمدون إلى كلمات مثل أقصد ... أؤكد ... أريد وهلم جرا، فإذا كان نص المؤلف مفتوحا للتمكين من عرض القراءات على اختلافها فإن الناقد لهذا النص يعبّر- لاشك - عن قصدية.

وفي مضمار الحديث عن المنهج دائما يعلن مرتاض- في جوّ من الحرية الإبداعية التي ينشدها- عن الاختلاف وتسليمه به مع المتلقين لاسيما شركاء القلم النقدي في ثقة أنّ الخير ما كان في الاختلاف، اختلاف المنهج، وإن كنّى ذلك فاستنتجناه من سحب بساط الخير من الاتفاق في المنهج مصرّحا بقوله: "لنختلف إلى الأبد في المنهج الذي نتناول به النص الأدبي، فليس من الخير أن نتفق في مثل هذه الأمور"[1].

و لا شك أنّ الاختلاف سمة الجدّة في المشهد النقدي المعاصر، إذ بموجبه ماع النقد التقليدي المفروض قديما المرفوض حديثا من لدن الكثير من النقاد، وعلى رأسهم (مرتاض) الذي يعلن امتعاضه من التقليد وولاءه للحداثة في قوله: "لبكن ما نشاء ومن نشاء في منهجنا ولكن لا نكن فقط تقليديين"[2].

وركحا على ما سبق يكون مرتاض في دراساته المعاصرة ودراسة (أين ليلاي) قد امتطى الحداثة منهجا رحبا وحقلا شاسعا يمنحه هواءا نصيا منعشا ... لذا فهو لا يريد أن يستظل بظل تحت

[1]- المرجع السابق، ص:49.

[2]- مرتاض عبد الملك، ألف ياء، ص:40.

شجرة السيميائية من دون أن يتمتع بسحر شجرة التقويضية التي تثير بثمار مقولاتها شهية مرتاض في تذوقها أيضا لما في ذلك من تهجين خلطي ألغى نواة الميتافيزيقا الأوروبية التي تواجدت في ثمار الدراسات منذ عهد (أرسطو)، فأعطت نكهة جديدة غير مألوفة، فكل أشجار الحداثة نضرة متعت ناظره، أكسبت الحقل الحداثي شاعرية وخصوبة.

إنها إذن رغبة من مرتاض في ارتداء ثوب نقدي جديد بعد خلعه القديم، وتلك سنة الإنسان في الحياة، أما تراه قد عاف كل ما ارتداه.

فمن الوجهة هذه ارتأى مرتاض السيميائية والتقويضية مفتاحين يكشف عن أغوار النص وبخاصة هذه الأخيرة التي "استطاع (دريدا) أن يعطيها شكلا أكثر اتساما بالدقة العلمية، لذا يؤكد بأنه واقع تحت سلطان الشفرة"[1].

عمد عبد الملك مرتاض في كتاباته إلى التركيب المنهجي "مقتفيا أثر (غولدمان) الذي حاول المزاوجة بين النزعتين البنوية والاجتماعية بتحويلها لإلى تركيبة منهجية جديدة بل معرفية أيضا هي البنوية التكوينية"[2]، وإن افترقا في نوع المنهج.

ولعل ضربه لاعتماد أحادية المنهج وراء قوله باللامنهج، "ذلك أن جوهر المنهج الأحادية - كما أشرنا سابقا- بخاصة أنه يصرّح بقناعاته بأنّ الأدوات الإجرائية الجديدة لا ينبغي أن تستأثر بالتفرد والتربع على عرش المنهجية الصارمة"[3]، إذن فلا غرو أن يركّب بين السيميائية وأخرى، وهي وإن كانت اليوم مولودا جديدا واحدا فقد أنجبها قران بين اثنين، اللسانيات والنحويات، وما يمنع التركيب في نظره وقد ولدت كلها من رحم العلوم الإنسانية.

وقد يفند عنوان بعض دراساته تركيبه المنهجي كـ (التحليل السيميائي للخطاب الشعري)، إذ يبدر للذهن أنه اعتمد منهجا أحاديا صار يقود عالم النص بعد زوال القطبية الثنائية المنهجية، لكن الاطلاع على مقدمته النظرية المألوفة في مطالع الدراسة يجده يركب مستهما إجراءات أخرى ...

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص:55.

[2]- مرتاض عبد الملك، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001، ص:9.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:10.

"فمهما بلغ مسعاه في التموقع في إطار السيميائيات، إلا أنه يتحلل من هذا التقوقع للانتشار خارج فضائه بغية إشباع نهم تحليله، وقد استهوته التقويضية وحتى التأويلية ..."[1].

وانطلاقا من هذا المزج والتركيب والمنهجي، يطرح السؤال نفسه، هل التركيب المنهجي هو المنهج التكاملي؟.

لقد وضع بعض الدارسين (مرتاض) في قائمة أصحاب النقد التكاملي، مع أنه يرفض أن يحشر في زمرة هؤلاء معلنا هشاشته، إذ أبان عن ذلك بقوله: "أولى لنا أن ننشد منهجا شموليا و لا أقول منهجا تكامليا، إذ لم نر أتفه من هذه الرؤية المغالطة التي تزعم أنّ الناقد يمكن أن يتناول النص الأدبي بمذاهب نقدية مختلفة في آن واحد، فمثل هذا المنهج مستحيل التطبيق عمليا، إذ لو أردنا أن نطبقه على نص أدبي في تصورنا على الأقل، كان علينا أن ندرسه من الوجهة الاجتماعية ثم من الوجهة البنوية ثم من الوجهة الألسنية ثم من الوجهة التيمية، ثم من الوجهة اللانسونية الجمالية، وهلم جرا إلى ما لا يحصى من المذاهب والنزعات، فهل هذا العمل ممكن الحدوث؟ وكيف يجوز التقول على النص الأدبي البريء والعبث به على هذا النحو المريع؟ ومهما يكن من أمر فإن مثل هذا السلوك الفكري يشبه الشطحة البهلوانية التي لو طبقت في مجال العمل لأمست ضحكة"[2].

وقد يبدر إلى الذهن أنّ موقف مرتاض مبني على التناقض، إذ كيف ينكر المنهج التكاملي، وفي الوقت نفسه يركب بين المناهج، فقوله ذاك وقوله هذا بينهما بون شاسع: "لا وجود لمنهج كامل مثالي لا يأتيه الضعف ولا النقص بين يديه و لا من خلفه، فمن التعصب والتعصب سلوك غير علمي ولا أخلاقي أيضا التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه وحده ولا منهج آخر"[3].

- إذن- مرتاض ضد المنهج التكاملي ومع التركيب المنهجي، لكأن النص- في المنهج الأول- سقيم يتناول كل ما عثر عليه من أدوية سواء المتعلقة بدائه أو القاضية على حياته، أما المنهج الثاني فهو وصفة الطبيب الناقد التي أملتها طبيعة الداء، ومن ثمة يهيئ للشفاء وإعادة للنص الصحة والبهاء.

---

[1]- المرجع السابق، ص:9.

[2]- مرتاض عبد الملك، ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص:10.

[3]- مرتاض عبد الملك، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص:18.

وقد تولى يوسف وغليسي مهمة الدفاع عن مرتاض وتبرئته من تهمة الموقف المتناقض معارضا رأي القائلين بذلك كالباحث علي خفيف في رسالته (التجربة النقدية عند عبد الملك مرتاض) معتبرا أنّ أصل المغالطة كلها التسوية بين اللامنهج والمنهج التكاملي، إذ ليس ذلك كذلك، بل شتان بينهما"[1].

وقد اقتفى وغليسي أثر الرؤيا المرتاضية - كدأبه - فرأى أنّ "اللامنهج أو التعددية المنهجية في إطار الدراسة الواحدة يمكن أن تفيد إذا كانت المناهج المستعان بها متفرعة عن جذر نظري موّحد"[2]، بيد أن النقد التكاملي "لا يستأثر بمنهج واحد محدّد ينتهجه طوال العملية النقدية ويلتزم به، إنما يريد أن يكون مجمعا منهجيا يضم مجموعة من المناهج المختلفة"[3].

وهذا ما يجعل بينهما مفارقة كبيرة ينبغي أن ترفع اللبس، وما يثير الانتباه في موقف وغليسي أنه يرجع أخيرا ليعتبره (اللامنهج) بتصريحه "تغدو التكاملية نقدا لا ينتمي إلى أي منهج ولكنه قد ينتمي إلى كل المناهج في إطار ما يسميه البعض باللامنهج"[4].

واستنادا على ما سبق ذكره يكون (اللامنهج) نقطة تقاطع بين النقد التكاملي والتركيب المنهجي، فلا نعرف مدلول هذا الدال إلا بعد توضيح الرؤية من لدن معتمده.

وإن كان وغليسي قد عدّه والمنهج التكاملي سيان، فقد أعرب في موضع آخر أنه غير كذلك "فما دام مرتاض يؤكد (اللامنهج) وينفي (المنهج التكاملي)، فإن المعادلة النقدية في منظوره تتحول إلى اللامنهج ≠ المنهج التكاملي"[5].

وربما ما دفع مرتاض إلى إنكار المنهج التكاملي هو الخروج من قفص الاتهام (بالترقيع)، بخاصة أنّ هذا المنهج يعدّ قاصرا، ينمّ عن تعذّر الإثبات وعدم هضم المناهج هضما، فلما لم يتمكن البعض من البلوغ إلى ناصية المنهج، جعل الترقيع بين المناهج ذريعة لتغطية عجز المنهج الواحد، ولتحقيق سعة التحليل، مع أنّ إغراق النص بكثرة المناهج جعل القارئ غارقا، ففي غمار بناء التحليل المنهجي يوضع جدار عازل بين منهج وآخر داخل النص نفسه، لذا ألفينا مرتاض يرفضه باستمرار، مع أنه لا يتحرّج من التركيب المنهجي الذي يدفعه لسؤال النص والتنقيب عما في أغواره.

---

[1]- وغليسي يوسف، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص:87.

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

[3]- المرجع نفسه، ص:99.

[4]- نفسه، ص:103.

[5]- المرجع نفسه، ص:85.

فعن الدارس الحق تساءل (غادامير)" ما هو الشيء الذي يجعل الباحث منتجا وخصبا؟ هل بسبب أنه اكتسب المناهج؟ طبعا لا، فالباحث الذي لا يخترع لا يعني أنه لم يتقن هذه المناهج، الموهبة الجليلة للباحث هي الخيال. لا يعني هنا الخيال كفاءة مبهمة ... إنه في خدمة المعنى، والشيء الجدير بالمساءلة وإمكانية طرح الأسئلة الحقيقية التي لا يتوصل إلى طرحها سوى من يتحكم في جميع مناهج نظامه المعرفي"[1].

وركحا على ما سبق، يعدّ مرتاض منتجا خصبا، فهو علاوة على اكتسابه للمناهج يسائل النص ويرغّب في طرح الأسئلة، وإن كانت مفتوحة بلا أجوبة حيث يفصح "فحسب المرء أن يثير الأسئلة، إذ كثيرا ما يكون في إثارتها بعضُ الإجابات من وجهة، كما يكون في طرحها تحفيز للهمم، ولفت للأنظار، وإثارة للقلق من أجل البحث والتعمق من وجهة أخرى"[2]، ولعل ذلك يعزز الفكر المرتاضي ويثمنه، لذا فاعتماده على المنهج التركيبي ثراء وإثراء، ويدعم مذهبه هذا بأن لا وجود لمنهج كامل مثالي لا يأتيه الضعف ولا النقص من بين يديه ولا من خلفه، فمن التعصب - والتعصب سلوك غير علمي ولا أخلاقي أيضا- التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه وحده ولا منهج آخر"[3].

إنّ مرتاض يعمد في معظم ممارسته التطبيقية إن لم نقل كلها على السيميائية باعتبارها منهجا وتطعيمها بالتقويضية بوصفها إجراء في رغبة منه التحرر من التعصب والانغلاق، وطمعا في التمتع برياض النص الأدبي لاسيما الشعري.

لذا فقد يقتل المنهج الأحادي جماله، ويخنق إبداعه، ويشوه سحره ... في حين يسهم التركيب المنهجي في إنعاش النص وانتعاشه، وليس أدل على ذلك من نص (أين ليلاي) الذي أتاح له هذا التركيب تحليله حتى وصل إلى تأليف كتاب كامل وذلك لإيمانه "بأن تهجين أي منهج أمر ضروري لتنشيط أدواته وتفعيل إجراءاته كيما يغتدي أقدر على العطاء والتخصيب"[4]، وهو يرى أنّ نوع النص المحلل هو ما يفرض منهجا ما، وإجراءات معينة، فالنص الشعري مثلا يصطنع البنوية اللسانياتية منهجا والتقويض إجراء ... وهلم جرا. فلا غرو أن يعتمد في (أين ليلاي) السيميائية النابعة من اللسانياتية، والتقويض مساعدا.

---

[1]- غادامير، فلسفة التأويل، ص:112.

[2]- مرتاض عبد الملك، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2001، ص:109.

[3]- مرتاض عبد الملك، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص:18.

[4]- المرجع نفسه، ص:21.

تلك هي وجهة نظر مرتاض وقناعاته، وإن كان لا يسعى لفرض هذه القناعات والتسليم بأنها نظرية لا يمكن لأي ناقد أن ينطلق منها، ولا ينتهي إلا إليها "فلكل ما يريد في سوق الأدب التي أضحت مناهجه بمثابة المعروضات المطروحة فيه، كل ناقد يأخذ بشيء مما يلائمه أو مما يلائم النص الذي يحاول تحليله إذ لأثره المنهجية مزية ثقافية"[1].

ويمكن أن نستخلص مما ورد أنّ طبيعة النص الأدبي عند مرتاض هي من تفرض المنهج بل وتنادي ما طاب لها مثنى وثلاث ورباع، وقد لا تستنفذ كل هذه المناهج الحداثية ما في النص كله نظرا لما يحمله من شحنات دلالية وحمولات ... فمهما طالت عمليات الاستنطاق لمكامن النص ومهما تعدّد المستنطقون، واختلفت أساليبهم، إلا أن الكامن لا يزال موجودا عصي النطق رافض البوح لا لأنه أبكم أخرس، ولا لأن المستنطِق لا يعي إشاراته، بل لأنه النص ... فلكأن الناقد المعاصر (سيزيف) وقراءته الصخرة ... وما النص إلا ذاك الجبل الذي ظن (سيزيف) أنه بلغ ذروته وقمته حتى ألفى نفسه يبدأ البداية ولا تنتهي النهاية ولا البداية.

وإذا كانت المساعي الحديثة تميع الجدار الفاصل بين الشعر والنثر، فإن مرتاض يسعى هو أيضا إلى إزالة الحدود بين المناهج لأنها من القرابة ما يجعلها تتآلف وتتفق لا أن تنفصل، لذا فاللامنهج عنده هو لا أحادية المنهج بل التركيب لا التكامل، والتركيب لا يكون إلا باستثمار مناهج الحداثة وما بعدها- وإن كان يرفض هذا المصطلح- فهو يلغي المناهج السياقية التقليدية من اهتمامات بحثه وتطلعات تحليله كونها تجف مياه النص العذبة الجارية.

لذا ارتأى أن يطالع القارئ بما أسماه التحليل المستوياتي أو (التناول المستوياتي)، "حيث تناول في الفصل الأول بنية القصيدة في شعر محمد العيد آل خليفة مستقرئا من بنية القصيدة عنده بشكل عام فرآها متشبثة بالبنية التقليدية العمودية، ملتزمة بالموضوعات الملتزمة كالتغني بحب الوطن، وتمجيد اللغة العربية إلى حدّ الإكبار، وإن لم يبرح المواضيع التأملية التي وجد أغلبها قصير النفس"[2]، كما درس حجم القصائد فوجد معظمها متوسطة الحجم معتمدا في ذلك على الإحصاء "الذي اصطنعه الكثير من النقاد العرب المعاصرين وتأثروا به ومنهم هو حتى كاد يعرف به في كثير من مؤلفاته"[3]، وفي سياق دراسته للإيقاع أحصى الأكثر تواترا والمتمثل في (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن).

---

[1]-المرجع السابق، ص:23.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، (أ.ي)، ص:66.

[3]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص:286.

ولعل ما يلفت الانتباه في هذا الفصل أن مرتاض في دراسته للبنية عمد إلى السياق الخارجي أثناء تحليله وتعليله، فرأى أنه "ظل يعايش مراحل نضال الشعب الجزائري إلى يوم اندلاع ثورة التحرير التي أرغمته السلطات الاستعمارية المقيتة خلالها على الإقامة الإجبارية في مدينة بسكرة، فشعره مرآة صادقة لتاريخ الشعب الجزائري"[1].

إنّ هذا المذهب - في تصورنا- يصدع البنيوية وما بعدها لما فيه من مسحة سياقية مرتبطة بالتاريخ والواقع اللذين يريد تجاوزهما، كما فيه إصدار حكم بشأن شاعر وإن حاول رأب هذا الصدع برفضه أن يكون مثل هذا الذي "يقرر حكم قيمة لصالح الشاعر أو حكم تصنيف بالضرورة"[2].

فحينما تقرأ مثلا "أحسسنا أنه كان شاعر الجزائر بحق ... لم يمنعه أن يبدع أساسا ... ما الحافز النفسي لاختيار الإيقاع ..."[3]، لا يمكن أن تقول إلا أنّ السياق وارد يبزغ وإن كانت شمس النسق الأبرز.

لا يمكن أن نغفل أنّ البحث عن الحافز النفسي وإن- يبدو- شذرة من شذرات النفسانية فإن مرتاض أراد أن يلبسه التأويلية أو حتى التقويضية بما فيها من سؤال الكامن الخفي.

وعرج في دراسته- في الفصل الثاني- لتناول مستوى بنية اللغة في (أ. ي) إذ فتل التناول بخيوط سيميائية مستلهما الطريقة الغريماسية في دراسة السرد ... بعد أن وجد أنّ "النص تحكمه بنيتان اثنتان، بنية تطلعية، وبنية مشربة، فهي من حيث النهاية مفتوحة ومن حيث البداية مغلقة، حيث لم تعثر الشخصية على الموضوع المنشود (ليلى)"[4]، كما نلفي خيط التقويضية واردا في مساءلة الاستفهامات الواردة في لغة القصيدة ... في محاولة استنطاق ما هو غائب، وقد حملت هذه الأسئلة بدورها قراءات فيه اختلاف ... مع أنه لم يتبين صراحة مقولة من مقولات (دريدا)، إلا أنه طرق بابها عبر السؤال ...، وقد توصل إلى أنّ النص يتنازعه اليأس أكثر من التفاؤل بعد أن ساعده الإحصاء في إيجاد الطلائع الاسمية أكثر. إذن السيمياء بارزة في هذا الفصل إلى جانب ملامح التقويضية، وحتى التأويلية وكدأبه الإحصاء مساعده.

---

[1]- المرجع السابق، ص:67.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، (أ.ي)، ص:67.

[3]- المرجع نفسه، ص ص:67،71.

[4]- نفسه، ص:98.

أما الفصل الثالث فقد خصصه لتناول مخاض النص وتأويليته، "فلئن حضرت فيما سبق مسحة، ففي هذا مستقلة ومشروعة لأنّ النص المدروس يحتوي رمزا، فليلى ليست امرأة من النساء ... ولكنها رمز لشبكة من القيم والمعاني النبيلة لعلها أن تمثل أساسا في الحرية"[1]. فبعد إصدار الحكم راح يعلل ذلك من منطلقات النسق ومتطلبات السياق التاريخي "فاستخدم الجمع مثل (مهجات) و(قلوب) و(عيون) و(في المحبين)، يدل على أنّ الحب بين الشعب الجزائري كله والحرية المضحّى لأجلها لا بين الشاعر والحرية كما يدل عليه ظاهر النص. وقد رأى أن ليلى أسطورة عربية أصيلة، غير أن النص لم يوفق في توظيفها، ومن ثمة فهي لا ترقى إلى مستوى الأسطورية التي يبحث عنها في النقد المعاصر"[2].

وبعد حديث عن تأويلية ليلى "أسقط مفهوما سيميائيا جاعلا ليلى صورة بصرية إقونة ... لعالم من المثل والقيم كالوطنية والمجد والحرية والكرامة والشرف"[3].

وبهذا يؤكد مرتاض اللامنهج ففي الوقت الذي خصصه للتأويل غذاه بنكهة سيميائية (إقونة).

وقد جنح في الفصل الرابع إلى تناول الحيّز الشعري في (أ. ي)، وإن كان هذا المفهوم لصيقا بالدراسات السردية ... وقد وقف على خمسة أنواع تجلى أولها في الحيّز التائه البارز في سؤال: أين ليلاي؟ ذلك أنّ الشخصية الشعرية حائرة لا تعثر على ليلى أن حيزّها في حقيقته أسطوري لا يُعرف، وخرافي لا يوصف ... فهو ملحق بالأحياز الجميلة العجيبة"[4]، وأما الثاني فهو الحيّز الممنوع المجسد في (حيل بيني وبينها- ما لليلى لم تصل – لن تري بعد عينها)، فهناك حيلولة بين الباحث والمبحوث عنه ... تجعل "الحيز ممنوع الوقوع، محرم العثور عليه، فمهما لهثت الشخصية الشعرية وراءه لا يقع عليها"[5].

ويجنح ثالثا إلى دراسة الحيز المتحرك الذي أفرزته المجازات: (عيونا بكينها – يا عيني اذرفي – روّعتني ببينه) مستحضرا حيزا مغيبا في انهمار الدموع واصفا إياه بالحركة، فحالة الحزن عنده "هي الآلة التي حركت مادة سائلة هي الدموع والترويع بالبين هو محرّك ما جاء بعده"[6]،

---

[1]- المرجع السابق، ص:138.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، (أ.ي)، ص:139.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:146.

[4]- نفسه، ص:183.

[5]- نفسه، ص:188.

[6]- ينظر: نفسه، ص:189.

ليطرق- رابعا – الحيز القاصر على الاحتواء لرحابته التي تحول من دون احتواء الموضوع وتجلت عنده في (السموات والأراضي جميعا نفينها)، كون " هذا الكائن الأسطوري فوق طاقة المكان والزمان والحيز والفضاء والمجال والفراغ"[1]، ليصل أخيرا إلى الحيز الحالم الذي يعد امتدادا للرابع، ويتضح في الطيوف اللواتي حكين ليلى، وآثر أن تكون الإجابات والتعليلات مساءلات مفتوحة للقارئ متعددة بحكم ما تنادي به التقويضية والتأويلية لاسيما الأولى التي لا تأبه بل وتأبى الوصول إلى جواب محدد، "ولعل الحيز- في نظر مرتاض أيضا- ألا تجد الأسئلة جوابا وإلا فقد الشعر والحب والجمال والحقيقة والطبيعة معانيها"[2].

وذهب في الفصل الخامس إلى دراسة توأم الحيز أو توأم المكان في الحيز في الدراسات التقليدية للسرد؛ فمن خلال تخاصب العلاقة بين الحيز والزمن، وعلاقة الدلالة بالاستعمار ارتأى تمثل زمن أدبي، وعلى غرار مستوى الحيز، جنح مرتاض إلى دراسة الزمن وِفق خمسة نماذج مستهلا بالزمن التقليدي، "فوجد أن النص تتنازعه أزمنة ثلاثة تقليدية، ماض وحاضر ومستقبل، والأول هو الزمن الطاغي مؤولا هذا بالزمن الفائت الذي كانت فيه ليلى موجودة، ينعم الشعب الجزائري بجمالها ... بيد أن الحاضر ذُكر مرتين، ومرد ذلك - في نظره – إلا أنه مظلم يعكس وضع الشعب الجزائري، في حين أنّ الزمن المستقبل ورد مرة واحدة وهذا امتدادا للحاضر الذي جعله غامضا غير محقق الوقوع ويتجلى في (لن تريْ)"[3]، أما الزمن الممنوع فكان "تبعا للحيز الحائل الذي أفرزته التي تتسم بالبعد ومن ثمة فالمدى الزمني غير معروف والمعروف أن المنع طويل عصي على التحديد"[4].

وعلى خطى النماذج المعالجة في الحيز دائما درس مرتاض الزمن اليائس "وإنّ هذا اليأس ليتجلى شديد السواد في تذراف الدموع فا(اذرفي) وإن كان ظاهره الوقوع في الحاضر، فقد غدا حاضرا ومستقبلا معا يؤطره اليأس دائما، لتزداد حدته فيكون مريعا روّعه البين الذي جعل الشخصية الشعرية تتجرع الهموم فذاك الزمن الرابع المريع أقسى لحظات العِشرة"[5]، وفي دراسته له راح يسائله علّ في طياتها إجابات وتأويلات.

---

[1]- المرجع السابق، ص:195.

[2]- عبد الملك مرتاض، (أ.ي)، ص:197.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص:208،209.

[4]- ينظر: نفسه، ص:214.

[5]- ينظر: نفسه، ص:225.

ويمكن التنويه هنا أنّ تقديم فصل (في مخاض النص وتأويله) أتاح له دراسة المستويات الأخرى فأكسب القارئ تسهيلا لحسن الترتيب ودقة التنظيم، إذ فتح تأويل رمز ليلى بالحرية آفاق المعرفة بدراسة مستوى الحيز والزمن بنماذجهما وتحليلهما كمدّة فقدان الشعب الجزائري للحرية منذ الاحتلال ... وهلم جرا.

وختم دراسة هذا المستوى بالزمن الحالم الذي رآه مرتاض لذة موجودة لدى الشخصية الشعرية على الرغم من أنها غارقة في أوحال الآلام واليأس، "فهي تحلم حين تعشق جمال ليلى وتحلم حين تتعلق بالطيوف اللائي حاكين ليلى في حسن طلعتها"[1].

وكان الإيقاع المحطة الأخيرة في الدراسة باعتباره خاصية الشعر الأولى مع أنه يعلن ولاءه للواء الذي يحمل شعار لا للتمييز بين الشعر والنثر مؤمنا بأنّ الشعرية ليست حكرا على الشعر وحده "فالنص على مقدار ما فيه من أدبية تتحدد هويته ويتموقع في مستوى من مستويات الإبداع"[2]، سواء أتعلق بالموسيقى الداخلية أم الخارجية، مما يجعل الإيقاع أكبر من العروض وأوزان الفراهيدي.

وقد استهل دراسته لهذا المستوى "بالإيقاع التركيبي، وهذا بتتبع المقاطع الصوتية التي تطبع المطالع"،[3] ثم "تمثل الإيقاع الداخلي لحبس نبض الصوت الذي تنتهي به نهايات صدور الأعاريض، وبعدها عالج الإيقاع الخارجي ليقف لدى المقاطع الصوتية التي انتهت بها أبيات النص ليقاربها ويقارنها مع نهايات المصاريع الأولى"[4].

كما عمد في نهاية هذه الدراسة إلى تأويلية الإيقاع من منطلق فهمه الخاص، "فقد أوّل اصطناع الإيقاع الوسط بين القصر والطول إلى تجسيد الهم الوطني والتاريخي الذي كان كامنا في نفس الشاعر أو في نفوس الناس الذي ينتمي إليهم هذا الشاعر، فكانت الهاءات الممدودة في آخر الأبيات - في رأيه - ناطقة تبكي وتشقى بعقوق الحيّز الذي يضيق بما رحب والزمن الذي يقصر بما طال"[5]،

---

[1]- المرجع السابق، ص:235.

[2]- عبد الملك مرتاض، (أ.ي)، ص:241.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:251.

[4]- ينظر: نفسه، ص:268.

[5]- ينظر: نفسه، ص ص:274،275.

ومن ثمة فاللغة "في الشعر لا يمكن أداء معناها إلا بها، و لا يمكن شرحها أو تفسيرها بلغة أخرى"[1].

وركحا على ما سبق، يكون مرتاض قد جسّد تطبيقا ما رآه نظريا، كما يتأكد اللامنهج عنده بتداخل المناهج الحداثية لدراسة النص الواحد، من سيميائية باعتبارها منهجا رئيسا، وبعدها ملامح التقويضية بوصفها إجراء مساعدا من دون أن يتبنى مقولة صريحة من مقولاتها، كما نُلفي التأويلية واضعة بصمتها هي الأخرى، وهذا بعد أن انطلق من البنوية إطار التحليل دائما، وفي كل هذا المنهج الإحصائي حاضر بقوة يختزل الاستقراء ويفتح الدراسة.

ولعل طبيعة نص (أين ليلاي) وسماتها هي من أملت تلك المناهج، وأوجبت انصهارها، بخاصة أنّ مرتاض سعى لفهم المعنى الخفي وإن تعارض مع قصدية المؤلف، فالأهم عنده بشأن النقاد المعاصرين فهمه الخاص باعتباره قارئا وإن اختلف مع القراء، فالحيز عنده في الاختلاف دائما ثم إنّ تقاطع مناهج ما بعد البنوية في كثير من المفاهيم والرؤى وراء اعتداده باللامنهج، وإن كانت نقاط الاختلاف بينها أكثر من نقاط الائتلاف، ما يجعلها غير قابلة للاجتماع بخاصة رؤى التقويضية التي تسحب البساط أمام التأويلية والسيميائية، فلا تندمج معها.

فلا غرو - بعد إقراره باللامنهج- أن يعتمد التحليل المستوياتي على النحو الذي رأيناه، وإن المستويات ليست ثابتة عنده في كل الدراسات إنما هي خاصة بنص أين ليلاي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ تحكّم مرتاض بزمام النظريات المعاصرة أفلت منه في بعض المواضع أثناء تحليله، إذ وجدت شذرات انطباعية أو مسحات سياقية وإن لم تضرب قاعدة المعاصرة المنهجية فيه أو العلمية المتطلع إلى إضفائها على الدراسة الأدبية.

[1]- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص:195.

المبحث الثاني

المصطلح في دراسة (أين ليلاي)

المصطلح في دراسة (أين ليلاي):

إنّ الحديث عن المصطلح جديد دائما في نقدنا المعاصر، فهو وإن عدّ إشكالا في النقد الغربي، فلا ريب أنه إشكالية في النقد العربي، وعلّه الإشكالية الكبرى التي تترأس الزخم الإشكالي عندنا، "ذلك أنّ كثيرا من الوحدات المصطلحية للقاموس النقدي العربي الجديد لا تزال دون مرحلة التجريد والاستقرار حذا أو مفهوما على السواء، كما يغيب البعد الاصطلاحي (الاتفاقي) عن هذه الوحدات في تشتت مناهلها بين المرجعيات اللغوية الأجنبية (الفرنسية والإنجليزية بالخصوص)، وفي غياب تنسيق عربي موّحد أثناء المصطلح الدخيل"[1]، مما عمّق عمق هذه الإشكالية إذ لم تصل إلى حل لحدّ الآن.

مما دفعنا إلى التساؤل عن سرها، هل ثراء لغتنا العربية وراء تعدده؟ أم عدم القدرة على ضبطه وتحديده؟ أم اختلاف التأويل بخاصة في الترجمة؟ أم هو حب التميز والاختلاف في عصر فيه الاختلاف ميزة المعاصرة؟ أم هو نتيجة منطقية للاستهلاك المعرفي؟ أي بحكم أنّ النقد العربي لم يعد منتجا للنظريات الأدبية فبديهي أن التسمية ليست موكلة إليه، بل مسندة إلى من أنجب.

لقد عززت إشكالية المصطلح الاغتراب، اغتراب القارئ للنقد العربي الذي أضحى يعيش في دوامة أيّ الكلمات أختار؟ بخاصة أن تحديد المصطلح من شأنه أن يسهل عملية الاتصال والتواصل اللغوي أو يعيقها.

فما وارد في نقدنا المعاصر- بلا شك- آت من هناك، لذا كان لزاما المحافظة على روح الفكرة والدلالة فيه، "فهناك بلا شك فروق بين الثقافتين العربية والغربية، وهذه الفروق تحتم على الناقد أو الباحث في بعض الأحيان أن يجري تعديلا طفيفا في صياغته للمصطلح بسبب الفروق اللغوية والتعبيرية والفكرية، والتعديل الطفيف في الصياغة مع الحفاظ على جوهر المدلول يعدّ علامة من علامات الوعي الثقافي نظرا لأن النقل أو الصياغة الحرفية تسقط من حسابها مسألة الفروق بين الثقافتين، وتعتبر الثقافة العربية وآدابها مماثلان للثقافة الغربية وآدابهما"[2]، على الرغم من تباينها.

[1]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:11.

[2]- حجازي سمير سعيد، قضايا النقد الأدبي المعاصر، درا الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007، ص:177.

فالتباين يتجلّى بادئ ذي بدء من مفهوم المصطلح نفسه، "ففي لغتنا لا تتجاوز دلالاته مفاهيم السلم والمصالحة والاتفاق والتعارف والمواضعة، وكل ما هو نقيض للفساد والخلاف أما (Term) في اللغات الأوروبية فمعناها الحدّ أو المدى والنهاية"[1].

واستنادا إلى ذلك يكون الاتفاق جوهر المصطلح غائبا مما يسحب منه اصطلاح (المصطلح)، فتصير الإشكالية معدولة إلى إشكالية الاصطلاح - كما أسلفنا الذكر سابقا- فالاتفاق هو روح المصطلح من دونه يغدو جثة.

وفضلا عن هذا الشرط الجوهري هناك شروط أخرى تجعله متميزا عن الكلمات اللغوية العادية كأن يكون قصيرا لا يتجاوز الكلمة الواحدة، ويمكن أن يكون – نادرا – عبارة قصيرة، وأن يكون ذلقا خفيفا على اللسان، واضح المفهوم أحادي الدلالة، دقيقها موصول الدلالة الاصطلاحية بالدلالة اللغوية وأن يراعي خصائص البنية الصوتية مع إمكانية إخضاعه للصيغ الصرفية المتعارف عليها"[2].

ونظرا لنسبية توفر هذه الشروط في المصطلح النقدي العربي الجديد جعل الإشكالية تتزايد والمعضلة تتعاظم، وعلى الرغم من الجهود المبذولة في الملتقيات العربية* لفكها إلا أنها حالت من دون ذلك ... فكل إناء بما فيه ينضح وكل يغني على ليلاه.

لقد كثرت المصطلحات في ساحة النقد، شأن الكثرة في كل شيء وفق ما أفرزته العولمة حتى ليكتب الباحث كلمة يريد بها كلمة فيلفي نفسه واقعا في فخ المصطلاح، وإن لم يقصد ذلك فأنى يشرح قصده وهو منفٍ منح الوكالة لنصه، كما أنه ملزم بمعرفة كل المصطلحات الواردة في عصر المعرفة التي تكاد تنتحر لكثرة المعرفة، إذ تشتت الباحث أمام هذه السعة وهذا التدفق في كمّ المصطلحات لكأنه أصيب بحمّى الأسهم والبورصات الاقتصادية.

---

[1]- المرجع السابق، ص:22.

[2]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:70.

* مثل ندوة" توحيد منهجيات وضع المصطلح العلمي والعربي" في الرباط 1981.

على الرغم من أنه لا يمكن إغفال أو إنكار قوانين الوضع الاصطلاحي والمجملة في خمسة معايير[1]، كالمعيار المعجمي المتمثل في علاقة الدال الاصطلاحي بجذره اللغوي المعجمي، والمعيار الدلالي الذي يجسد دقة ووضوح الدلالة، بالإضافة إلى المعيار المورفولوجي الذي يوضح امتثال المصطلح للنظام النحوي والصرفي للغة، إلى جانب المعيار الفقهلغوي (إن صحّ التعبير) حيث يبين مدى امتثال المصطلح لخصوصيات اللغة العربية وطبيعة تربتها.

ولعل أبلغها أهمية هو المعيار التداولي الذي يحيي ويميت، يحيي مصطلحا مرتكبا لأنواع جرائم الخطأ ويميت مصطلحا بريئا من كل أشكال اللحن والغلط لأنه القضاء الفصل، فاليوم- مثلا- يشيع استعمال عبارة فلان كأديب أو سفير ... على الرغم من أصابع الاتهام بمجانية الكاف للصواب على أنها للتشبيه، والمقصود أنه أديب حقا أو سفير فعلا، مما يستدعي - في نظرنا - سمة دلالية أخرى للكاف وهي (الاعتبارية أو الوصفية) ما دام أنّ العبارة شاعت وفرضت تداولها.

إنّ معيار التداول أو الشيوع يكاد يكون - اليوم- القاضي والحاكم الأول في المصطلح المستخدم في نقدنا العربي، إذ صار الدارسون يميلون إلى استعمال الشائع على الرغم من علمه بالصواب الذي تجشمت المساعي النقدية عناء توضيحه ... أو ترى النص فسيفساء من المسميات المتعددة للمصطلح الواحد لكأنه ترسانة.

فعجت الدراسات النظرية منها والتطبيقية بكل ما له صلة بالنقد الحداثي وما بعده، "إذ شاعت ظاهرة غريبة في سلوك بعض النقاد العرب المعاصرين، وكادت تتحول إلى مرض ثقافي هو الرغبة في الظهور بمظهر الحداثي المنفتح والخوف من الظهور بمظهر المتأخر عن روح العصر، وهذا السلوك الذي يسكنه القلق وتنتابه حالات الخوف العميق قد أفرز لغة نقدية تحمل سمات التفكك والارتباك سواء على الصعيد الفكري أم حتى على الصعيد اللغوي"[2]، فحشدت كمّا هائلا من المصطلحات وإن لم تدر كنهها وآثرت استخدام المصطلح الغربي بحروف عربية.

[1]- المرجع السابق، ص:78.

[2]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص:423.

والحق أنّ "فريقا آخر من أساتذة النقد أبى أن يستخدِم المصطلح العربي الحديث في بحوثه، وفضّل أن يستخدم مفاهيم النقد العربي لما فيها من دلالات واضحة مرتبطة بواقعه الثقافي والحضاري"[1].

ويعدّ عبد الملك مرتاض من رواد هذا الاتجاه بخاصة ما استقر عليه أخيرا، ونقول أخيرا لأن مسيرته الاصطلاحية شهدت تحولا وتغيّرا للمصطلح الواحد فيما قبل، أي عدّد التسمية للمصطلح الواحد في الكثير من دراساته، ولا غرو أن يتغير إلى أن يستقر، فهذه طبيعة الفكر الإنساني.

حمل مرتاض في خضم مقاربته لنص (أين ليلاي) رؤيته النظرية للمصطلح، وكان قد استخدم بادئ ذي بدء بعض المصطلحات الشائعة من دون تمحيص كالتفكيكية، فإنه اصطلح مصطلحات أخرى معللا سبب انتقائها إما استنادا للمعيار المعجمي أو الدلالي أو المورفولوجي مع حرصه الدائم - في أحايين كثيرة - لربط المصطلح بالتراث وإحيائه، مما جعله أكثر النقاد الجزائريين اهتماما بالمصطلح اللسانياتي يحاول التعامل معه بكل ما أوتي من ثروة لغوية هائلة تمتد قواعدها إلى التراث العربي القديم ببلاغته وموروثه الأدبي الزاخر ... كما نجده ينحت مصطلحاته باستمرار بلغته التحفة ذات الأدبية الخارقة، والخصوصية المتفرّدة وقاموسه اللغوي الثري، فخصوصيته خصوصية الرجل المبدع المطلع على خبايا اللغة العربية وأسرارها"[2].

وقد اقتضى الأمر منا أن نرصد المصطلحات الواردة في (أين ليلاي) سواء أتعلق الأمر بتنظيراته البديهية في مطلع كل دراسة مستوى من المستويات بأن ما جاء في مقدّمات كتاباته التي يفضي فيها عن وجهة نظره محللا ومعللا، ومن ثمة نستشف مدى ارتباطها بمنهجه "فبين المصطلح والمنهج علاقة قرابة وثيقة يجدر بالناقد وصلها، إنهما صنوان ليس في وسع أحدهما أن يستغني عن الآخر أثناء الفعل النقدي"[3]، فالمصطلح مرآة تحدد المنهج كما أنّ المنهج لا تكتمل هويته إلا بالمصطلح.

---

[1]- حجازي سمير سعيد، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص:162.

[2]- بوخاتم مولاي علي، الدرس السيميائي المغاربي"دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح"، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005، ص:121.

[3]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:56.

وهذا ما يتجلى في دراسته (أين ليلاي) التي انضوت على لفيف من المصطلحات، ارتأينا أن نذكرها وندرسها بحسب ما وردت في كتابه بدء من العنوان الموسوم بـ : (دراسة سيميائية تفكيكية لنص أين ليلاي).

1- سيميائية:

أهم مصطلح لسانياتي احتضنه مرتاض في مسيرته النقدية، وقارب به النصوص الأدبية، وكان قد رسمه بتلك الحروف على ترتيبها وعددها على غرار لفيف من النقاد، على أنها " تهتم بالعلامة اللغوية وغير اللغوية في تعالق دوالها ومدلولاتها "[1].

ومعلوم أنه لم يستخدم هذا المصطلح في الطبعة الثانية للدراسة والمعنونة بـ : (تحليل مركب) إنما انتقى مصطلح مصطلح سيميائية (Sémiotique) واستقر عليها، ولعل السر في ذلك رجوعه إلى ينبوع العربية، "حيث علل أنّ مصطلح السيميائية عربي سليم وصحيح جاء من السيما بمعنى العلامة، قال الله تعالى: ﴿**يوم يعرف المجرمون بسيماهم**﴾ (سورة، الآية:)، ثم أضيف إلى السيما الياء الصناعية"[2].

فلا غرو أن يعتمد السيمة بعدما تيقن ضرب جذورها في أعماق التراث العربي، إذ تناولتها أمهات الكتب "كمقدمة ابن خلدون أثناء تناول علم أسرار الحروف"[3].

ثم إنّ "السومة، السيمة، السيماء، السيمياء، كل هذه المواد المعجمية الأربعة سواء تفضي إلى (العلامة)"[4].

وتنبغي الإشارة في هذا المضمار إلى "أنّ مرتاض قد استخدم مصطلحات أخرى في موجة تعدد المصطلحات لمصطلح واحد فاستخدم (سيميولوجية)، (سيميائيات)، (السيميوتيك)،(السيميوتيكية)، (الإشارية)" [5]، لكنه ما لبث أن غادرها إيمانا منه بقصورها، لاسيما مصطلح "(سيميولوجيا)

[1]- المرجع السابق، ص:234.

[2]- ينظر: بوخاتم مولاي علي، الدرس السيميائي المغاربي، ص:127.

[3]- ابن خلدون، المقدمة، تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 2000، ص:488.

[4]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:241.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص:229،232.

لما فيه من تساهل وإنشاء مفض إلى الخطأ قوامه كذلك (الجمع بين ساكنين) في لغة يفترض أنها اغتدت خاضعة لتقاليد الاستعمال العربي"[1].

وركحا على ما سبق يكون مصطلح (السيمائية) منتهى المحطة التي انتقاها عن قناعة بعد غوصه في أبعاد دلالتها ومراعاة العربية وجذورها فكان الاستقرار.

2- تفكيكية:

هذا المصطلح ورد هو الآخر في عنوان دراسة (أين ليلاي) إلى جانب السيميائية،كما استخدمه في محتوى الكتاب أكثر من مرة، كما نلفي استخدامه للتشريحية.

ولعله استند إلى معيار التداول في (التفكيكية) (Déconstruction) الشائعة في الأوساط النقدية كما يبدر إلى الذهن تأثره باصطناع تشريحية الغذامي.

بيد أنّ الطبعة الثانية جنح فيها مرتاض إلى استعمال مصطلح التقويضية فنصبه واليا بديلا عن التفكيكية التي قرّر تطليقها بالثلاث بعد أن تبين له قصورها هي الأخرى، وقد تجلى التبرؤ منها باعتبارها ماضيا "والقول إنّ التقويضية هي التفكيكية بلغة الغير، حيث عدّ هذا المصطلح غير لائق لا معرفيا و لا لغويا بحكم أنّ الأصل في التقويضية أنها تقوّض العقل الأوروبي نفسه لتبني فكرا جديدا"[2]، كما أن "التفكيك في لغتنا يعني عزل قطع جهاز أو بناء عن بعضها من إصابتها بعطب كتفكيك قطع محرّك"[3].

ونظرا لمعياري المعجم والدلالة، فإن التقويض هو المصطلح الأنسب والأفضل فلا مناص من الاستقرار عليه.

وقد بدا لبعض النقاد صلاحية هذا المصطلح أيضا فاستعملوه وآثروه على غرار ميجان الرويلي وسعد البازعي في (دليل الناقد الأدبي)، وإبراهيم محمود خليل في (النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك).

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص:127.

[2]- ينظر: مرتاض عبد الملك، (أ. ي)، ص:47.

[3]- مرتاض عبد الملك، نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب، وهران، 2003، ص:206.

وعن مصطلح التشريحية يفصح مرتاض عن البون الشاسع بين ما يريده وبين اصطلاح عبد الله الغذامي " استعملنا التشريح بمعنى التحليل المجهري للنص بحيث يُتابع سماته اللفظية واحدة بعد واحدة في مستويات متباينة تتضافر لدى إجراءاته المستوياتية، بيد أنّ التشريحية مصطلح آثره الغذامي بدل التفكيكية"[1]، محاولة منه تبييء المصطلح.

ولعل ما يعزز ما ذهب إليه هو ما ورد في (أ. ي)، حيث ألفيناه يستخدم التشريح بالمعنى المذكور مع إصراره الكبير على اصطلاح التقويضية، في "لم يكن ذلك إلا تجسيدا للبنية الجامدة التي يتميز بها النص كما كنا لاحظنا ذلك لدى تشريح بنية اللغة الفنية فيه"[2].

إنّ هذا المصطلح أحدث ضجة في الأوساط النقدية، ليس فقط من قبيل إشكالية المصطلح، بل لما انضوى عليه من أفكار نحسب تطبيقها بعيدا في مقاربة (أين ليلاي) - إن تجرأنا في حدود معرفتنا - شأن "الكلام العربي التفكيكي النظري الذي سعى لمحاكاة المفهوم الغربي، لكنه ظل صعب الترجمة في شكل ممارسات نقدية تطبيقية"[3].

ومهما يكن من أمر التعليل لانتقاء التقويضية لدى مرتاض أو التشريحية عند الغذامي تبقى التفكيكية ذائعة الاستعمال مؤثرة على سبيل (ما تكرر تقرر).

3- البنيوية:

شاع هذا المصطلح بدوره في نقدنا العربي، غير أنّ مرتاض يعمد إلى اختيار البنوية (Structuralisme) ميلا لصحة القاعدة اللغوية، وعزوفا عن الشائع "لما فيه من نقص في الحس اللغوي المصفى، ثم إنّ قول (بِنَوي) أخف نطقا وأكثر اقتصادا لغويا فـ(بَنْيَيّة) كما تقول في النسبة إلى (فتية) (فِتيي) على القياس لأنك تجريه مجرى ما لا يعتل"[4]، ولعل هذا المذهب يؤكده أحمد يوسف أيضا في كتابه (القراءة النسقية) ليسير على الدرب نفسه.

وكان مرتاض قد اعتد بالبنوية في غمار تحليله لأين ليلاي يقينا منه أنّ منهجه لا ينأى عنها بل محكوم بظلها أنّى اتجه.

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص:61.

[2]- مرتاض عبد الملك، (أ. ي)، ص:208.

[3]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:353.

[4]- مرتاض عبد الملك، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2005، ص ص:190،191.

وفي هذا السياق، يقودنا الحديث إلى مصطلح أنجب من رحم البنوية ألا وهو "ما بعد البنوية (Post - Structuralisme) أو ما بعد الحداثة (Post - Modernisme) فهذه الأخيرة طور من أطوار الثقافة الغربية يواكب ما يسمى بالمجتمع ما بعد الصناعي أو مجتمعات المعلومات"[1]، وتبعا لذلك تجاوزت ما بعد البنوية الفكر البنيوي واتجاهه لما فيها من انغلاق فكانت (ما بعد البنوية) خطوة فكرية نقدية جريئة بعد انحسار البنوية تستحضر ما أهمل فيها.

غير أننا ألفينا مرتاض يرفض هذا المصطلح رفضا قاطعا معتبرا من تناقل هذه العبارة ممن في قلبه مرض من الحداثة "متسائلا تساؤل المتطلع إلى حبّ المعرفة: ما هو الشيء الذي يقال له ما بعد البنوية؟ وأسوأ منه قولهم ما بعد الحداثة، وأين يَمثل وفي أي شيء يتجسد؟"[2].

لكأنه يتعجب كيف أن يأتي بعدها آت وهي لم تنته بعد؟ ولعلها عندها العرب لم تبدأ بعد؟ بحكم التأخر دائما، فإذا كان مرتاض يرفضه جملة وتفصيلا حتى عند الغرب، فلا شك أن الامتعاض من تداول العرب له أكبر، وهذا الرأي يدعمه حبيب مونسي في قوله: تراجع الحاضر العربي عن الحاضر الغربي، في خضم المطالبة بالنهضة والتقدم فألفينا القراءة العربية وهي تطلب الجدة والتحديث لا تواكب الحاضر الغربي و لا تسايره، بل تعيش في حاضرها على ماضيه.

ومن أسباب امتعاض مرتاض من (ما بعد البنيوية) "أنّ التقويضية ما جاءت ثورة على الفكر البنوي بل تقربه وبثبوتية البنية ثم إنها تزامنت مع وجودها"[3]، مما يجعل الظرف الزمني (بعد) غير مقبول، لكأن شأن التقويضية و البنوية كأمر الواقعية مع الرومانسية.

والحق أنّ مصطلح (ما بعد البنوية) ثقيل على الفكر حتى يتقبله قبل أن يكون ثقيلا على اللسان فينطقه، ذلك أننا عهدنا الحداثة مصطلحا يصاحب الجدة كفعل (أبي نواس) في العصر العباسي، وبعد فتور فترته وتعوّد حداثته، جاءت حداثة أخرى إلى العرب ولم نقل (ما بعد الحداثة)، وإلا صرنا في سلسلة لا متناهية من (ما بعد الحداثة) كلما طالعتنا حداثة أخرى.

---

[1]- حجازي سمير سعيد، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص:284.

[2]- المرجع السابق، ص:50.

[3]-ينظر: مرتاض عبد الملك، (أ. ي)، ص:51.

وأيا ما يكن الشأن، فمرتاض لم يقرّ بهذا المصطلح و لا بـ (بعد البنيوية)، لأن منهجه مركبا درس البنية واتخذ التقويضية إجراء مساعدا في تحليله المستوياتي.

4- التحليل المستوياتي:

مصطلح تمثله مرتاض واصطنعه كمرادف لـ (اللامنهج) بحكم تشريحه للنص وفق مستويات مختلفة، يرى النص المدروس قد فرضها.

ومن ثم قد نلفي المستويات التي عالجها في نص (أين ليلاي) غير تلك المستويات التي تناولها في قصيدة (شناشيل ابنة الجلبي) مثلا.

5- الأدبية: (Littérarité)

ورد هذا المصطلح في دراسته لأين ليلاي بكثافة في إطار الحقل السيميائي دائما، ولم ينتق المصطلح الشائع الشعرية، وإن كان قد استخدم (الشعرانية)، (الشعريات)، وحتى (البويتيك).

وأدبية الأدب عنده بوصفه ناقد هي "البحث عن مكونات هذه الأدبية والمؤثرات فيها، ومن ثم قدرتها أو عجزها عن التأثير في المتلقي لا مجرّد تلقي فيض من الشعور العارم الذي يمتع النفس لدى القارئ العادي"[1].

ومن تولى البحث عنه بخاصة في الفصل السادس (الإيقاع) مع إيمانه أنّ الإيقاع وحده ليس مقياسا وحيدا لإثبات الأدبية مؤمنا بأشراط أخرى تساهم فيها كجمال الصورة، وكثافة الدلالة ورحابة الخيال، وأصالة الابتكار في النسج والأفكار، ودفء الوجدان، وحسن توظيف اللغة مما ينفي احتكار الأدبية لجنس الشعر وحده، بل قد تكون في النثر أكبر ولعل هذا السبب كان وراء مساعي اللافصل بين الشعر والنثر - كما أسلفنا الذكر - هذا وألفى مرتاض أنّ القدامى عُرف عندهم "بالماء الشعري"[2].

وعن إيثار مرتاض للأدبية من دون الشعرية المتداولة علل يوسف وغليسي هذا أنه "يقوم بتعريب المفهوم الغربي ويعيد صياغته بثقافة عربية صافية، مستنطقا السؤال الكامن في أعماق القارئ العربي الذي لم تسمعه ذاكرته التراثية يوما أنّ الشعر يمكن أن يكون أشمل من الأدب، لأن التقاليد الثقافية العربية ... تتأبى جعل الأدب جزء من الشعر"[3].

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص ص:39،40.

[2]- ينظر: مرتاض عبد الملك، (أ. ي)، ص:240.

[3]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:306.

وبهذا تندرج الأدبية ضمن الزخم المصطلحي (للشعرية)، وهذه الأخيرة الأكثر انتشارا بحكم انتخاب التداول.

وهكذا يدور المصطلح ما بين (الأدبية) و(الشعرية)، بيد أنّا لم نسمع بـ (نثرية)، ما حملنا على التساؤل: أليس في المصطلح الشائع (شعرية) تعصب لأفضلية الشعر دائما، وإجحاف في حق النثر أبدا؟ بل وإقرار بأن الشعر هو الجمال الذي يستلهم منه ... فمهما بلغ النثر أوج الرقي الجمالي يبقى نثرا، وإن تسعى النظرية الجديدة للأجناس إلى غير ذلك.

6- التأويلية:

جنح إلى الحديث عنها في غمار الفصل الثالث الذي فيه تأويل الرمز، وقد ذكر (أو) التسوية بينهما وبين (الهرمينوطيقا)، "وكدأبه في بداية مسيرته الاصطلاحية يذكر ما هو شائع ... إلا أن يقتنع أخيرا بمصطلح معين ويستقر عليه غير آبه بما يُتداول على الألسنة. وقد بين إيثاره للتأويلية"[1] باعتبارها مصطلحا عربيا جاء من التأويل الذي هو ثقافة عربية إسلامية، كما هو معلوم، فما كان منه إلا أن زاد الياء الصناعية للدلالة على العلمية وإضفاء الاصطلاحية عليها.

إنّ (الهرمينوطيقا) مصطلح زاحم التأويلية في نقدنا العربي، ولا شك أنه "غريب الوجه واللسان ينم عن استسلام الناقل لها للغة الآخر قلبا وقالبا وكان له أن يستعير من العربية لها اسما فيعار ويسلم له ذلك بمقدار، وإذا لم يكن له بد من قليل هذه اللغة من أجل الترجمة فلا بد له من كثيرها من أجل تحقيق الترجمة واجتلاب الثقة"[2].

فشتان بين نقلنا اليوم وبين نقل العرب بالأمس حيث تحدّث عنهم ابن خلدون بأنهم " تشوفوا إلى علوم الأمم فنقلوها بالترجمة إلى علومهم وأفرغوها في قالب أنظارهم، وجرّدوها من تلك اللغات الأعجمية إلى لسانهم وأربوا فيها على مداركهم وبقيت الدفاتر التي بلغتهم الأعجمية نسيا منسيا ... وأصبحت بلغة العرب"[3].

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص:135.

[2]- التوحيدي أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، دار الأرقم، لبنان، ج1، ط2، (د، ت)، ص:83.

[3]- ابن خلدون، المقدمة، ص:544.

وكما ذكرنا سالفا فإن مرتاض أبان امتعاضه من مصطلح الهرمينوطيقا المزعج بجعجعته، فكيف نستعمله وبين أيدينا أصلا عربيا إسلاميا (التأويل)، وبعد أن تبنى التأويلية مصطلحا راح يفتح به رمز ليلى العيدية.

7- لغة اللغة:

أورده مرتاض في (أين ليلاي) "معتبرا إياه معادلا لتحليل النص بالتأويل أو دونه"[1]، ويعد هذا مفهوما "[2] يتوسل باللغة للحديث عن اللغة أي أنه يتخذ من اللغة موضوعا للغة ثانية تكون محمولا لها "، وتلكم هي لغة النقد المتحدثة عن لغة أدبية.

وينبغي أن ننوه هنا إلى أن (لغة اللغة) هي من اصطناع مرتاض وتمثله، فقد عرف (Méta langage) اختلاف الترجمات العربية بسبب السابقة الإغريقية (Méta) فكانت ما رواء اللغة، ما بعد اللغة، ما فوق اللغة، اللغة البعدية... وهلم جرا.

وقد أفصح عن عدم تقبله لهذه المصطلحات لتقلب معنى (ميتا) فهي في "العلوم الطبيعية تعني (ما وراء) و (ما بعد) أو (ما يجاوز) أو (ما يشمل)، لكن دلالة هذه السابقة في العلوم الإنسانية تعني الإخراج والإبعاد كما تعني الاحتواء والإدخال، وهكذا تغدو تعني انضياف شيء أو علم إلى آخر أثناء المهامشة والمجاورة فيلتحق شيء بشيء، وهكذا تصبح اللغة التي تتحدث عن اللغة بمثابة اللاحقة الإغريقية التي تضاف إلى علم ما"[3].

وإلى جانب هذا المصطلح يقترح مصطلحا آخر من النسيج نفسه وهو (كتابة الكتابة) وكلاهما يحملان رؤيته للغة النقدية وتساؤلاته إن كانت إبداعية حقا.

---

[1]- مرتاض عبد الملك، (أ. ي)، ص:138.

[2]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:495.

[3]- مرتاض عبد الملك، في نظرية النقد، ص:221.

8- الإقونة:

غير خاف أنها إحدى أقطاب المثلث البيرسي، وسمة سيميائية بارزة، وقد أدرجها مرتاض ضمن تحليله السيميائي، حيث جسدتها (ليلى) "التي تمثلها صورة بصرية إقونة وإن لم تك بصرية خالصة"[1].

ويبين رسم الحروف إسقاط الياء من (الأيقونة) المصطلح الشائع المعرّب "ومن خلال قوله بمصطلح (إقونة) صورة تحديد مفض إلى اللفظتين الأجنبية في اللغة الفرنسية (Icône) و (Image)"[2]، لكنه ما لبث يغادر هذا المصطلح "مؤثرا المماثل بوصفه مقابلا لذلك المفهوم باللغة العربية انطلاقا من دلالة مفهومه في أصل الإطلاق لدى الغربيين كونه السمة الماثلة في الذهن أو في البصر تدل على صنوتها الغائبة"[3]، وقد وقع اختياره على "(المماثل) لا (المشابهة) لإدراكه الفرق بينهما ولفقهه للمفهومين، ذلك بأن المشابهة لا ينبغي لها أن تعني المماثلة"[4].

ولفت انتباهنا وأثار استغرابنا استغراب وغليسي لمذهب مرتاض هذا بل عدّه إشكالية في (إشكاليات) المصطلح بحكم اتفاق المفهومين وائتلافهما معللا ذلك بقوله: " لم نجد سيميائيا عربيا واحدا توقف عند هذه المسألة (المماثلة أو المشابهة)"[5]، كما أنّ المعاجم العربية لم تسعفه كونها ترادف بينهما وتشرح المماثل بالمشابه.

غير أنّ هذا الرأي - في نظرنا - ما يلبث عبد القاهر الجرجاني أن يحبط مزاعمه ويثبت بطلانه، فقد أشار في كتابه (أسرار البلاغة) إلى "الفرق بين التمثيل والتشبيه، وإن كان التداول فعلا يجعلهما سيان. فقد بيّن أنّ التشبيه عام، والتمثيل أخص منه، فكل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلا ... وفصل بالتحليل والتعليل"[6].

وكان ابن رشيق " قد فصل بينهما فجعل لكل منهما بابا مستقلا لإيمانه باختلافهما"[7].

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص:146.

[2]- بوخاتم مولاي علي، الدرس السيميائي المغاربي، ص:129.

[3]- مرتاض عبد الملك، (أ. ي)، ص:146.

[4]- مرتاض عبد الملك، السبع معلقات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص:291.

[5]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:248.

[6]- ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2001، ص:33.

[7]- ينظر: ابن رشيق، العمدة، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ج1، 2004، ص ص:243،252.

ومهما يكن من أمر فإن مرتاض قد وضع بصمته على (الأيقونة) مضيفا هالة مرتاضية على مفهومه وحتى كيفية التعامل معه في تحليلاته.

9- الحيز:

اصطنع مرتاض هذا المصطلح وابتدعه مقابلا للفضاء (Proxémique) أو ما هو مألوف بالمكان (Espace)، وعكف على استعماله لاعتقاده بلياقته ليطلق على مفهوم الحركة الاتجاهية والخطية والطولية والعرضية معا، أي لشساعته وشموليته أكثر من المكان الذي يعني الجغرافيا والفضاء المحصور في الأجواء العليا، وقد أفضى في مناقشته لهذه المصطلحات ليخلص أخيرا لاستعمال قناعته (الحيز) متناولا تحليله في (أين ليلاي) مع وصفه بصفات مختلفة أملتها الدلالة في النص كالتيه و المنع ... وهلم جرا، ومن ثم يعتنق مفهوم الحيز عالما أسطوريا ترأى له في قصيدة محمد العيد آل خليفة.

وقد أشار وغليسي إلى باحثين وظفوا هذا المصطلح بخلفية مرتاضية بحتة على نحو ما فعل بسام قطوس في دراسته "تنمويمة الجياه للجواهري"[1].

ويبقى (الفضاء) المصطلح الأكثر شيوعا غير أن مرتاض لا يذعن له بعدما أبانت له لغة الضاد صحة مفهوم الحيز.

10- الأزمنة:

إنّ أول ما يبدر إلى الذهن أنّ هذا المصطلح مؤشر على السرد، فلطالما عرف تحليل النصوص السردية في النقد التقليدي الوقوف على الزمن وحتى المكان ... كما انضوى (الحيز) على (الزمكانية)، أي اندماج الزمان والمكان في الدراسة.

وبالتأمل في الصيغة الصرفية يتأكد جدة اصطلاحها، وقد أعرب أنها من توليده آنية من أزمنة يؤزمن أزمنة وهي إجراء لإنتاج معنى أو حدث مؤزمن قادر على إيلاج الزمن في الفعل أو الحدث، وإيلاج الفعل في إطار الزمن، وهذا التعريف استقاه من "كورتيس و غريماس"[2].

---

[1]- ينظر: المرجع السابق:260.

[2]- ينظر: مرتاض عبد الملك، (أ. ي)، ص:201.

ولعل سبب اختيار هذا المصطلح هو "نفسه الذي دفعه لإيثار (الحيز) ويكمن التوسع والشمول، فالزمنية كما تمثلها ذات تسلط على كل شكل في تفكير الناس وحركاتهم وسلوكهم متخذا الشجرة مثلا لذلك"[1].

تناول تحليل (الزمنية) مقتفيا الأثر إلى حد كبير، فذكر موصوفا للزمن تكاد تكون كلها صفات الحيز نفسها.

وركحا على ما سبق يكون مرتاض مشاركا في الساحة النقدية، وعنصرا فاعلا في مناقشة النظريات الغربية، أما بدايته الاصطلاحية فكانت متعددة التسميات للمصطلح الواحد، حتى جنح لاستخدام المصطلح الغربي بحروف عربية، وأمام الممارسة النقدية ارتأى مصطلحات أخرى مناسبة، وإن استعمل المتداول مع ترجيح الأنسب.

وأما تمكنه من ناصية اللغة العربية، وتعمقه في مدلول المصطلح الغربي فأفضى إلى هجرته لما استعمل، واستقرار على ما يُؤثِر. وما من مناسبة فكرية كتابية أم شفوية إلا وأبان عن الوجه المصطلحي الذي ارتضاه واتضح له صوابه.

ثم إنّ المصطلحات المذكورة آنفا ألفيناها فسيفساء من حقول لسانياتية مختلفة توضح جليا التركيب المنهجي الذي يسلكه، أي (اللامنهج) الذي ارتضاه مرتاض.

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص:202.

المبحث الثالث

القراءة في دراسة (أين ليلاي)

القراءة في دراسة أين ليلاي:

إنها الأمر الأول من الأول الذي ليس قبله شيء والآخر الذي ليس بعده شيء، جعل القراءة أمرا مفتوحا على الحاضر مستمرا ... فاتحا ذراعيه على المستقبل لتكون كينونتها على وثاق مع الإنسان وكينونته ... فلا غرو أن يتدارك أهميتها الإنسان في هذا الزمان ... ويسلم مفاتيح البحث للنقد اللسانياتي، راح يبحث في هويتها حتى أوجد لها كنزا مغمورا عميقا تجاوز المفهوم الشائع والظاهر. فغدت في النقد المعاصر. التنقيب في أغوار النص وأعماقه وبرزخه ... فلا يستشرف القارئ الشاطئ إلا بعد حيازة الدرر و اللآلئ وحتى الأصداف إن صودفت.

إن التنظير تصميم والقراءة ثوب تجسيد ... فهي الممارسة الفعلية ... إنها ميلاد الجنين الذي عاش في الخفايا معلوم الوجود ... فصار له وجودا حسيا امتدادا للوجود الأول ... وما فكرة قراءة النص إلا لحظة المخاض التي أسفر عنها فعل الإنجاب، وكما المولود قد يتزامن ميلاده مع ميلاد مولود آخر، وتتكاثر المواليد على اختلافها أو تشابه بعض ملامحها، فكذا القراءة المعاصرة.

هذه القراءة التي شغف بها نقادنا المعاصرون على غرار عبد الملك مرتاض إذ بموجبها ولج عالم (أين ليلاي)، وقد تجلى هذا بدء من العنوان المفتاح الأول (أ. ي)، وقد كان هذا المفتاح أقرب إلى اللغز العجيب ينفتح بدوره على قراءات من شأنها أن تصنف في (نقد نقد النقد)، وإن قدم مرتاض بيانا ينضوي على عدّة بنود لمسلكه هذا.

1- إنّ (أ) ألف هي أول ما يشكل الأبجدية العربية، وعامة الأبجديات للغات الإنسانية.
2- إنّ (ي) ياء هي خاتمة الحروف للأبجدية العربية، ولقد ينشأ عن ذلك ضمنا أن المضمون ثقافي قبل كل شيء، وينتمي أساسا إلى الثقافة العربية، تلك الامتداد للثقافة الإنسانية.
3- العمل تجربة نقدية جديدة كونه محاولة لتأسيس نزعة تحليلية للنص الشعري لذا تستوجب جدة الممارسة الثقافية هذه عنوانا جديدا أو ما يسمى (النيولوجي).
4- إنّ عنوان النص الشعري نفسه يبتدئ بألف ثم ياء (أيـ).
5- النص الأدبي يصنع الأصوات المفتوحة منها النداء (أي) ما يجعل العنوان يأتلف ولا يختلف.
6- أي ذات وظيفة نفعية بالقياس إلى مضمون الكتاب[1].

[1]- ينظر: مرتاض عبد الملك، (ألف، ياء)، ص ص:15،16.

وهكذا مارس مرتاض قراءة ما كتب في العنوان، وحاول فك شفراته باعتباره أول قارئ كاتب لما قال وكتب، جاعلا همّ القارئ نصب عينيه مما حمله على القراءة المتعددة.

وقد رأى الكثير من الباحثين* أن هذا العنوان تأثر بـ (S. Z) لرولان بارت الذي كان له السبق، ولسنا ندري إن كانت هذه الافتراضات من باب وقع الحافر على الحافر أم غير ذلك.

ولعل عده لقراءته الشعرية حدثا مميزا كان وراء انتقاء هذا العنوان لكأنه يقول حلّلت هذا النص من ألفه إلى يائه، فلم أُبق ولم أذر وهذا بعد أن ابتغى من فضله فعجل لكل من المعنى الحاضر والغائب نصيبهما كما هو بارز على طاولة حروف الكتاب التي أسفرت على ستة أطباق فصلية وسعت (مائتين وواحد وثمانين) صفحة كانت لتكون لولا كبر التجربة السخية وكرم القراءة اللسانياتية.

ليفضي العنوان الفرعي في الطبعة الأولى عن المنهجين المتبعين في التحليل (السيميائية والتفكيكية) بوصفهما من مناهج ما بعد البنيوية ما يحمل على قطيعة المناهج المرجعية السياقية، قبل أن يصرّح بها في متن كتابه.

والعنوان الفرعي يقدم نفسه على أساس أنه "دراسة أي قراءة محكومة بمجموعة من المعايير الأكاديمية والشروط المنهجية"[1]، وأزال اللثام عن موضوع دراسته فتكشفت عن وجهها فكان قصيدة شعرية واحدة كاملة، ولما كانت "هذه القصيدة غير مشهورة فإن الدارس أعطى بيانات مكملة حول عنوانها وصاحبها"[2]، لتعرف أنها (أين ليلاي) للشاعر محمد العيد آل خليفة.

واللافت للانتباه في الطبعة الثانية أنه لم يُبنْ المنهجين كما في الطبعة الأولى، إنما (تحليل مركب) كما ذكرنا سابقا في حديثنا عن المنهج وكتبت بحروف كبيرة (ألف. ياء) بعد أن حقق الكتاب شهرة حتى نفدت الطبعة الأولى كلها.

* من بينهم على سبيل التمثيل: يوسف وغليسي، حسين خمري، مولاي علي بوخاتم، مريم خرمازة.

[1]- خمري حسين، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص:378.

[2]- المرجع نفسه، ص:379.

إذن انتقى منهل الشعر الجزائري ليستقي منه بِدِلاَء المناهج الحداثية، وقد أخذنه العزة بالتقدير، تقدير أدب بلده الجزائر بعد أن انتهك حرمته، منتهك لا يستحي بإبانة كرهه له، ما حزّ في نفس مرتاض "مكابدته العنت من الاستدمار الفرنسي وتعنته حتى يطالعه شخص من آخر المدينة يسعى بإعلانه مقته للأدب الجزائري المضطهد في داره"[1]، ما دفعه إلى المضي في حمل لواء الحب والتقدير له بتفجير عين من عيون الأدب الجزائري العربي.

مع أنّ التمثيل برجل يسعى غير موفق - في رأينا - كونه في القرآن مؤمنا "ولا تلقى المؤمن إلا ناصحا لا تلقاه غاشا لما عاين ما عاين من كرامة الله"[2]، وقد جاء فنُصر بعظيم الجزاء في حين أنّ المعني هنا جاء بالإثم الذي يعمد مرتاض نفسه على إبطاله وإنكاره، فأني يلتقي الحق والباطل.

وبعد الاستهلال الذي أفضى فيه عن دوافع إيثار الشعر الجزائري وقراءته لعنوانه البكر، راح كدأبه يدبج كلمة عن المناهج مناقشا إياها مع ما زخر به التراث من رؤى سباقة مفصحا عن موقفه من الحداثة، ونظرته إلى المنهج، وكنا قد تناولنا الحديث عنه في مطلع هذا الفصل.

يشرع في تحليله المستوياتي وهذا ما يعنينا، أي تجربته القرائية، فإلى أي مدى جسدت قراءته النقد ما بعد البنيوي؟ كيف مارس تطبيقا ما قاله تنظيرا أو هل غاص حقا في شفراته اللغوية حتى حلّق في عالمه المفتوح المؤجل؟

في إطار تثمينه لمنجز البنيوية وإقراره بامتداد ظلها تناولها بداية فكانت المستوى الأول المدروس (البنية)، ليست بنية قصيدة (أين ليلاي) بل مائة وعشرون قصيدة متواجدة في الديوان، محاولا جسّ نبضها ومعرفة كل ما في أعضائها وذلك "بتفكيك بناه الداخلية وملاحظة اللطائف التي تطبع لغته وتحدد دلالته، وتتحكم في نسج خطابه"[3].

وهكذا يبرهن مرتاض عن قطيعته للنقد التقليدي إذ لم يذكر تعريفا لمحمد العيد آل خليفة ... بل شرع في تناول النص مباشرة، فجسّد (أنا وأين ليلاي فقط ومن بعدي قارئ)، وكان من جملة ما توصل إليه:[4]

---

[1]- مرتاض عبد الملك، (ألف . ياء)، ص:8.

[2]- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار البيان العربي، القاهرة، 2006، ج3، ص:727.

[3]- المرجع نفسه، ص:65.

[4]- ينظر: نفسه، ص:68.

1- أنّ العيد ظل يقرض القصيدة على أصولها العمودية في كثير من الاقتناع والاقتدار.
2- إنه ظل يتناول الموضوعات الملتزمة من أول قصيدة قرضها في حياته إلى نهاية دربه الشعري.
3- عالج محمد العيد الموضوعات التأملية بكثرة، وأبدع في الموضوعات الوطنية والاجتماعية والسياسية.
4- معدّل أبيات القصيدة العيدية يستقر في 39,4.
5- يجنح العيد إلى القصائد المتوسطة الحجم45,83 %، أما النسبة الأقل فهي 10,83 وهي متعلقة بالقصائد التي تتراوح أبياتها ما بين سبعين وتسعة وتسعين بيتا.

واستناد إلى ما ورد فإنّ مرتاض قد أجمل بداية ما تعلق بشكل القصيدة ثم موضوعها ثانيا، ما يقودنا إلى أنّ حديث البنية مهما توحد واتحد يبقى ملمح التمييز بين الثنائية واردا.

ولم يبرح الحديث عن الموضوعات حتى بيّن الأجمل منها من دون أن يبيّن السر الذي دفعه إلى الحكم هذا، "قد تمثلت في القصيدة التي خاطب فيها طائرا مستلهما مناجاة أبي فراس الحمداني لحمامته أيام أسره"[1]، ولعله عرّج إلى هذه القصيدة مع أنه لم يكن في مقام دراستها حتى يشير إلى التناص أو التناصية تحيل إلى "مجموع العلاقات الصريحة أو الضمنية التي تربط نصا ما بنصوص أخرى"[2]، وهي ثمرة من ثمار النقد ما بعد البنيوي تناولتها حقول شتى بما فيها السيميائية والتفكيكية.

إنّ القول بأجمل قصيدة والشاعر يبدع ... يحملنا إلى القول -كما سبق - إنّ قراءته هذه تكتنفها الانطباعية التي "هي نقد ذاتي غايته إبراز صورة الأثر الانعكاسي للنص على الناقد يقوم أساسا على الذوق الفردي بوصفه منطلقا مباشرا لالتقاط التموّجات الجمالية للنص في كيفية انعكاسها على الذات الناقدة"[3].

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص:67.
[2]- دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص:77.
[3]- وغليسي يوسف، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص ص:68،69.

أما قراءته للحجم فكانت مدعومة كلها بالإحصاء بوصفه "إجراء منهجيا ... يمكن أن يستعين به أي منهج"[1]، فهو بمثابة الخارطة التي تختزل الكثير وتدلي بالأكثر. وقد استمر يتكئ عليه في الإيقاع، فبحكم أنّ القصيدة عمودية تقليدية راح يدرسها وفق البحور الخليلية فألفى هيمنة إيقاع البحر المديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)، "وليس الرمل كما أشار حسين خمري في نظرية النص"[2]، فتفعيلات الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)، إذ لا وجود لهذا البحر في الإيقاعات التي وظفها العيد بحسب استقراء مرتاض، "أمّا الثاني فهو الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)، والثالث الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)، رابعا البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل) وأخيرا الخامس (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)"[3].

ومن ثم تساءل عن سر اختياره هذه الإيقاعات الخمسة ليعمد إلى قراءة تأويلية مفادها الحالة النفسية بسبب "الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألاّفها عند فراقها وتذكر عهودها وعهودهم الحيدة فيها"[4]، لذا فالبحر المديد يناسب مثل هذا النبض.

إذن أكبّ مرتاض في قراءته للإيقاع إلى ربط الحالة النفسية بالموسيقى الشعرية والبحور المهيمنة لدى محمد العيد ليخلص في الأخير إلى "أنّ موضوعات قصائده تحررت من القيود التقليدية، أما الشكل فكان عموديا تقليديا"[5] لم يتغير وهكذا قرأ نقطة من هنا ونقطة من هناك في شتاتين ظنّ أنهما قد التقيا.

وأمام عتبة الفصل الثاني قرأ لغة (أين ليلاي) عبر نافذة سيميائية أطلعته فيها القصيدة على تطلع بنية الأولى وقهر الثانية ... "أما الأولى فمناظرها تجلت في الاستفهامات (أين ليلاي، هل قضت؟ ...)، أمّا مناظر الأخراة فتظهر في الكلمات التي تحمل الحرمان والشكوى مثل (حِيل، روعتني، بكيتها)"[6].

---

[1]- خمري حسين، نظرية النص، ص:387.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:387.

[3]- ينظر: مرتاض عبد الملك، (ألف . ياء)، ص:71.

[4]- القرطاجني أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1981، ص:249.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص:94.

[6]- ينظر: نفسه، ص ص:98،99.

وفي مضمار قراءته تحدّث عن اصطناع النص لشفرة من شفرات العشاق، ولمّا يوظف (شفرة) فلا شك أنّ الحقل سيميائي ليغوص في قراءتها ومن ثمة يحيل الرمز (ليلى) إلى رمز آخر مقترن به وهو المجنون المتمثل في شخصية الشاعر، وإن لم يكن الجنون صريحا، وهذا الجنون "جنون نبيل يرقى إلى مستوى الإشراق فهو كجنون العباقرة وتدله المتصوفة حين يهيمون بعشق الحقيقة العظيمة"[1]، مستلهما هذا من ثراء تراثنا بهذا الرمز، وتولى زمام قراءته للنص بحس دوره الرائد ذلك "أن الظاهرة الأدبية لا تشتمل على النص وحده إنما تكون من القارئ أو ردود الأفعال الممكنة التي يصدرها اتجاه النص"[2].

ولما اعتبر مرتاض نسيج (أين ليلاي) كنسيج الحكاية استخدم في قراءته ما تعلق بوظائف (فلاديمير بروب) في مورفولوجية الحكاية العجيبة، ونحو تحليل (غريماس) السيميائي فاستبان ما في العلاقات من تضاد وحيّاد، وارتأى أنّ الشخصية الشعرية باحثا وليلى مبحوثا عنها (الموضوع).

أما في مضمار تطرقه لقراءة بنية اللغة، "عمد إلى معرفة اصطناع الألفاظ من حيث السهولة أو الصعوبة، وكيفية التركيب ... فألفى السهولة والإتقان ... كما عرّج على دراسة الحقل المعجمي للألفاظ فوجدها جامدة الدلالة مثل: ليلى، الحيلولة، البين، قضاء الدين ..."[3].

وعند تأمله لهذه المواد اللغوية جنح إلى تعبير أنيق أدخل قراءته عالما فسيحا من الجمال فألبسها الإبداع، مع أنه يؤمن بأن النقد الأدبي لا يستطيع أن يكون إبداعا مماثلا لصنوه الذي هو الإبداع مؤكدا على عدم تحقيق ذلك مهما تطلع النقاد إلى أن يكون نتاجا إبداعيا خالصا"[4]، لأنه يبقى النقد والأدب الإبداع المحض.

وفي إطار الحديث عن المادة اللغوية دائما رأى أنّ الشاعر هو ما يبث فيها الحياة بعد ريّها بماء شعري أي إضافة الشعرية. ولعل في استخدامه (للماء الشعري) تذكير بطرق التراث لها، ثم إن هذه الدلالات المبثوثة هي ما تفتح القراءات المتعددة وتبعث نشاط التأويل، وهذا وفق ما ينطق به الخطاب النقدي المعاصر.

---

[1]- المرجع السابق، ص:140.

[2] - Michael Riffaterre, la production du texte, édition de seuil, Paris, 1979, p :9.

[3]- ينظر: مرتاض عبد الملك، (ألف . ياء)، ص:106.

[4]- ينظر: مرتاض عبد الملك، في نظرية النقد، ص:15.

ولم يتوان مرتاض عن التطرق للحقل الدلالي لـ (ليلى) باحثا عن دلالتها اللغوية في لسان العرب ليعرّج على الدلالة الأسطورية "التي أخرجت اسم ليلى العادي من دائرة الواقعية الرتيبة وأولجته في عالم الأسطورية الرحيب"[1]، ومما ينبغي الإشارة إليه أنه كثيرا ما عمد في هذا الفصل إلى كلمة (النص) أكثر من (الشاعر) التي أوردها في الفصل الأول ... ولعل هذا التأرجح ينم عن مألوف في العمل سابق، وما متطلع إليه من حداثة الآن.

وفي غمار تقويض اللغة على حدّ تعبيره ارتأى ثلاث وحدات ابتدأت باستفهامات إما صريحة أو ضمنية:[2]

- للسؤال عن المكان (أين؟).
- للسؤال عن العلة والحال (ما؟).
- للسؤال عن النسبة الإيجابية (هل؟ ...).

وهذا ما دفعه للتساؤل فأرشده الإحصاء إلى أنّ المكان هو مفتاح المعرفة ... وقد أحصى عدد الأسماء وعدد الأفعال فألفاها متساوية مما دعاه إلى القراءة بأنها "برهان على الرغبة العارمة في إقامة التوازن بين أهم العناصر اللسانية في أية لغة ... أي الحركة والسكون، والحركة تشرئب إلى الثورة والتغيير، ولكن السكون كان يحدّ من غلواء هذه الحركة حتى لا تحدث الثورة"[3].

ويذهب إلى التوغل في التاريخ انطلاقا من سنة كتابة النص ... ولعل هذا الأمر من شأنه أن يضرب قراءته الحديثة من تقويضية وسيميائية ...

"وفي مضمار قراءة اللغة دائما عالج المعجم الفني لها معتبرا إياه سمة الأدبية أو الشعرية للنص الأدبي"[4] ... وبعد رصد وصفي وإحصائي استنتج أنّ ليلى الرمز والأسطورة والموضوع والحقيقة والقيمة جميعا، هي من استأثرت بالمركزية في المعجم الفني، وأداة الاستفهام تربعت على الكرسي الثاني وهي مرتبطة بلا شك بالمركز الرئيس أما الثالث فالعين باعتبارها آلة، وإن ورد البكاء في المرتبة الخامسة فهو مرتبط بها أيما ارتباط وفيه بحسب قراءته دلالة المأساة والخيبات.

---

[1]- المرجع السابق، ص:111.

[2]- مرتاض عبد الملك، (ألف . ياء)، ص ص:113،114.

[3]- المرجع نفسه، ص:116.

[4]- نفسه، ص:126.

والحقّ أن البكاء وإن عدّ صوتا يصدر عن الإنسان عند الفاجعة، وحين الوقوع في النائبة فهو عالم مفتوح على شتى التأويلات، فلعل فيه عند النازلة فرجا وإزاحة هم لما يسببه ذرف الدموع من إطفاء الغليل، وتبريد حرارة الحزن وإزالة شدة الوجد، وما تؤديه عاقبته من راحة وما يبرز ذلك في بيت ذي الرّمة:

دعوا مقلتي تبكي لفقد حبيبها ليُطفئ برد الدمع حرّ لهيبها

"كما تتعدد مقاصد البكاء ومعرفة دلالاتها خاضع للجو الذي يحيط بها"[1]، ويمكن قراءته - في نظرنا - على أنه تعبير عن الفشل وهذا بحكم عجزه عن تحقيق ما يراد وأمام هذا العجز جزع فبكى ...

وتبع لرصد ما ورد في المعجم الفني ذكر مرتاض "القلب رابعا أي تتوسط مرتبته العين والبكاء نتيجة التعلق بالمركز، أمّا (بَيْن) و(البين) فقرأهما قراءة إثبات التلاحم وإتمام سلسلة الأحزان سبب النأي على الترتيب"[2].

وتلك المعاجم التي طرحها مرتاض في قراءته للغة هي ما تعتمد حاليا في قراءة النصوص الأدبية في إطار ما يعرف بالحداثة وما بعدها.

وعلى اعتماد القراءة التركيبية قرأ التأويلية تنظيرا وناقشها كدأبه ... ليكون التطبيق على (ليلى) لما فيها من (رمز) تستأثر به السيميائية والتفكيكية والتأويلية.

فوجود الرمز فيها هو ما دفعه إلى إيثار دراستها من بين قصائد الديوان كما أفصح، ومن هنا يدفعنا التساؤل هل كان مرتاض سينساق وراء قصيدة تقليدية وهو يتبنى قراءة حداثية في غياب الرمز؟ وهل القراءة الحداثية تستدعي بالضرورة نصا حداثيا؟

يبدو أن التجارب النقدية المعاصرة تستأثر - غالبا - ما يلبي رغباتها ويخدم تفريغ الآليات الجديدة وإن عُنيت بالقديم فمحدود ... ولأنه أيضا يتسم بلمسات الطواعية والقبول لمفاتيح عالم القراءة الجديدة.

---

[1]- ينظر:كشاش محمد، اللغة والحواس، رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001، ص ص:146،147.

[2]- ينظر: المرجع السابق، ص:130.

ومهما يكن من أمر فإن مرتاض أوّل ليلى بالحرية في إطار البحث الكامن والمغيب خلف الظاهر ..."كما يذهب للتأكيد في كل موقف على قصدية النص بصرف النظر على أنّ ذلك يتلاءم مع قصدية الشاعر أم لا يتلاءم"[1]، وكل هذا إلحاح وإصرار على ارتدائه لطي لسان الحداثة وخلع ثوب التقليد.

إذن "فالظاهر ليلى / أنا مرتبط في قراءته بـ الحرية / الشعب الجزائري واستدل على هذا بمتطلبات السياق التاريخي واصطناع الشاعر لسمات لفظية تكشف الجماعية"[2]، وهذا ما يعزز ملاحظاتنا التي تختل في كل حين بموجب برق الأولى.

ومع تقصيه للتأويل عمد إلى القول "بأسطرة النص ليتذبذب متراجعا أن الحديث عن ليلى في أي نص شعري عربي يعني أسطوريته"[3].

وهكذا وجد نفسه مدفوعا لنسج قراءته بخيط الأسطورية الحداثي مع أنه يقرّ بأنّ نص (أين ليلاي) لا يقر بذلك، فما جدوى تناول هذه النقطة (الأسطورة) وهي غير واردة؟ أيعني أن إثارتها تأثر بما يرد في الساحة النقدية بوجه عام؟ أم هي قراءة ولا بأس أن تكون خاطئة ما دام أنّ التفكيكية لا تعترف بخطأ أي قراءة كما لا تقر بصحة كل قراءة أيضا، وبعد مدّ وجزر، جعل الأسطورة معلقة أمام باب النص المقروء لا هي ابتعدت ولا طرقت الباب فدخلت.

ولما جنح إلى التحليق في جوّ نص (أين ليلاي) ظفر بإقونات أو المماثل - كما يُؤثر - فليلى "عكس إقوني لعوالم تفضي إلى قيم تشبه هذا المعكوس البصري"[4]، إضافة إلى (الطيوف اللواتي حكينها) "التي اعتبرها بصرية مركبة لصور أخراة أشد تراكبا وأكثر تعقيدا"[5]، وكذلك (لم تري بعد) و(لم يجبني سوى الصدى) "كون الصدى صورة سمعية حاضرة لصورة سمعية غائبة وهي الصوت ... لتعبر بذلك عن فرط الخيبة في قراءته"[6].

---

[1]- ينظر: مرتاض عبد الملك، (ألف . ياء)، ص:138.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:139.

[3]- ينظر: نفسه، ص:141.

[4]- المرجع نفسه، ص:147.

[5]- ينظر: نفسه، ص:147.

[6]- ينظر: نفسه، ص148.

وبعدها راح يقوّض النص ويقرأه بيتا بيتا مستحضرا تلقي الاستفهامات لدى القارئ، ولكأنه جمالية التلقي حاضرة بدورها، وإن لم تكن قراءة مستقلة بذاتها أو منهجا قائما بذاته، ذلك "أنها تفكير جزئي يمكنه الانضمام إلى مناهج أخرى ويكتمل معها"[1]، فهو بوصفه متلقيا للنص الشعري يقوض كل ما جاء بلغة مرتاضية فيها لمسات جمالية استحضر قراء لما يقوله نص أين ليلاي؟ وما يقوله هو مثل "(تعبدون الكرّة بالسؤال تلقونه ... ترفعونه بأعلى أصواتكم ..."[2].

فحتى بإبداعية قراءته استحضر قارئا طاعنا لمذهبه هذا مجيبا إياه قبل أن يسأل أو يتساءل ... ولعل هذا ما يثمّن النقد المعاصر لتثمينه دور القارئ الحاضر في أي نص مهما كان نوعه، لذا ألفيناه يجيب في عمله النقدي هذا، "فليس بإمكان العمل قول أي شيء ما لم يقدّم جوابا ضمنيا عن سؤال يُطرح في الحاضر"[3].

ولما أفضى ما أفضى في تأويل النص لجأ إلى مناقشة مصطلح الفضاء منتقيا الحيز- كما أسلفنا - فوجد في عجز البيت الأول حيزا (حيل بيني وبينها)، وأعرب عن إمكانية اندهاش التقليديين من كينونة الحيز في هذه النسيجة، ولعل قوله بهذا يثير الاندهاش إذ معلوم أنّ (بَيْن) فيها دلالة مكانية يصدقها النحو.

نسج مرتاض بخيوط قراءته لستة أنواع من الحيز، جعل لكل حيز صفة مستمدة من سطح القراءة وعمقها ... فبين الباث والمستقبل حيّز تائه يبدأ من الشخصية الشعرية وينتهي إليها، ويتجلى ذلك في الاستفهامات. أمّا الحيّز الممنوع فأنبتته الحيلولة من وصال ليلى فحدث المنع والتحريم.

واللافت للانتباه أنه قرأه بلغة تجمع بين المتناقضات، لغة أرادت أن تسافر في متون الإبداع لكأنه ذاب في الشاعر محمد العيد، بل وغاص في (أين ليلاي) حتى صارت ليلى العيد ليلاه ومن مثل ذلك قوله: "حيز ليلى يوجد في كل اتجاه وينعدم أيضا في كل اتجاه ... الحرية عبودية والعبودية حرية، ولعل مثل هذا الصنيع امتثال لتفكيكية (دريدا) التي تقول بإبداع لغة النقد"[4].

---

[1]- Hans Robert jauss, pour une esthétique de la réception, ed :seuil, 1982, p :244.

[2]- ينظر: المرجع السابق، ص:168.

[3]- Ibid, p :247.

[4]- ينظر: مرتاض عبد الملك، (ألف . ياء)، ص ص:186،188.

وفي مضمار صفات الحيز نلفي الثالثة وهي التحرّك، إذ ربطه بالمجازات (عيونا بكينها، يا عيني اذرفي ... روّعتني ببينها ... سالكا أنهجا) فالبكاء وسيلان الدموع والترويع - في نظره - فيها حركة واضطراب ... بيد أنّ الصفة المسندة إلى الحيز الرابع فهي مركبة إذ أطلق عليها (الحيز القاصر على الاحتواء).

وأمام تقليله لدقة العنوان، حرص على ذكر عناوين أخرى علّها ترضي القارئ (ضياع الموضوع في الحيز، حضور الحيز وغياب الموضوع ...)، وربما كان الأول على تركيبه - في رأينا - أنسب دلالة من الاثنين المواليين، إذ الحيز مرتبط بالموضوع، والموضوع مرتبط بالحيز فأنّى له أن يغيب.

فالحيز القاصر على الاحتواء لما ورد في (ما حوينها) تنضاف إليها (السموات والأراضي جميعا نفينها)، ولعل السموات " هي ما دفعت أيضا إلى انتقاء ذلك العنوان، إذ ليس بوسع الإنسان احتواءها، وعلى ضوء هذا الحيّز استمد حيّزا آخر موصوفا بالحلم فهو الحيز الوهمي الذي استمسكت به ليلى أمام عجز الأحياز الحقيقية على احتوائها "[1]، ليلج بابا آخر أقامه. حبس قراءته للحيز الحالم ... فقرأ الوهم والحقيقة متسائلا "لم كان في عرف اللغة مفهومين متناقضين؟ وما أدرانا أنهما مفهومان متآلفان متزاوجان ومتوادان متعاشقان في حقيقتهما التي لا نعرف"[2].

إذن قام بقراءة تقويضية لهذين المفهومين طارقا باب الاختلاف لما ساد من تعارض وتناقض بينهما، بل و لا يزال قائما إلى يومنا هذا لكأنه يبحث عن الاختلاف وإن كان بعيدا عن النص المحلّل. وتبقى قراءته للحيز إنْ على الصعيد النظري المصطلحي أو التطبيقي اجتهادات مرتاض تضاف إلى الجهود المبذولة في تجريب النقد العربي ...

ويمتد ظلال ذلك التجريب في قراءته للزمن الشعري الوارد في الفصل الخامس من الكتاب بعد أن أثار (الأزمنة) ووضح رؤيته للزمنية التي تمرق عباب الفعل متخذا (الشجرة) دليلا على ذلك. وأوّل ما توقف عنده تطبيقا هو الزمن التقليدي بثلاثيته المعهودة، ثم الممنوع بفعل الثنائي الذي حال من التداني والوصال وقد توافر فيه الزمن الماضي (حيل، قضت، لم تصل)، ولعل مرتاض "قد أسند إليه صفة المنع انطلاقا من دلالة (حيل) بخاصة وبحكم قراءته للزمنية فقد قرأ في (الدين) زمنا شأن

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص ص:194،195.

[2]- مرتاض عبد الملك، (ألف . ياء)، ص:195.

(الشجرة) فألفاه زمنا غير محدود"[1] ليتدارك فيما بعد أنه تناسى رمزيتها، حكم انطلاقا بأدميتها، ما يعني أنّ الحديث عن الزمن في (ليلى) ليس محله.

ولما انتقل إلى قراءة الزمن اليائس أكد على تجلّي اليأس في أمر الشخصية الشعرية لعينيها بتذراف الدموع، "ومن ثمة يغدو البكاء زمنا عاما، وأمام (لن تري بعد عينها) استوقفته دلالة (لن) للنفي المطلق الذي يعدّ موقفا يفسر ما يكمن في زمنيته من يأس وتشاؤم"[2] تريده (لم يجبني سوى الصدى) تأكيدا، ويمتد جسر قراءة الزمن فيلفي روعتني بينها ليطلق هذا الدلالة عليه فيصير مربعا.

و انطلاقا من تأويله (ليلى) بالحرية حلّق بقراءته في فضاء لغوي أقرب إلى الخاطرة منه إلى النقد مخاطبا الزمن ومعاتبا إياه بعبارات تنزف تحسرا "أين تلك الأيام الغر ... أين هيه؟ بل أين تلك الليالي السعيدة والمغاني الخصيبة واللحظات الرخية التي كنتم تمضونها في هذا الوجه من الأوراس والشلعلع، والونشريس وجرجرة؟"[3].

ومثلما ختم قراءة الحيز بالحلم، "ختم بها الزمن كذلك واستلهمها من تعشق الشاعر لليلاه، وتعلقه بطيوفها، غير أنّ هذا الحلم ليس بالطويل ما دامت في نأي"[4].

يمكن أن يكون هذا الزمن مقابلا للزمن اليائس لما فيه من كسر رتابته وبزوغ أشعة الدفء والحلم منه.

ولعل في قراءته هذه بروزا للتجريب النقدي سواء على صعيد (الزمن) أو الحيز حيث يقتضي "التجريب النقدي بمستوييه العميق والسطحي طريقا إلى المعرفة النقدية الحقيقية النظر إلى النص المقروء المنقود من زاوية ما يكونه هذا النص في ذاته، أو من زاوية ما يقوله هو نفسه عن نفسه لحظة مكالمته للناقد، والإصغاء لكلامه الذي يتكلمه إليه لحظة حضوره في حضرته، ثم النظر إليه من زاوية ما يكون في نص الخبرة النقدية وهي الخبرة المكتسبة خلال مسيرة التجريب النقدي"[5]، ومع تمثله ثمة حرص على التأصيل أيضا بخاصة ما يتعلق بالمصطلح.

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص:217.

[2]- مرتاض عبد الملك، (ألف . ياء)، ص ص:220،221.

[3]- المرجع نفسه، ص:226.

[4]- ينظر: نفسه، ص:234.

[5]- ينظر: الحميري عبد الواسع، اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب، ص:105.

ولا نبرح قراءة مرتاض للزمن حتى نتساءل عما أثار انتباهنا: أليس في قراءته للزمن التقليدي ملمح للقراءة التقليدية التي يريد تجاوزها بركوب القراءة الحداثية؟ مع أنّ الأزمنة الأربعة الموالية استحضرت المثلث الزمني المألوف، ألا يمكن دمجه في أثواب الأزمنة الأخرى وتطريزها بالحداثة مثلما يريد؟.

إنّ قولنا هذا لا يعني ابتعاده عن القراءة الثانية التي ثمّن فيها دوره باعتباره قارئا، فراح يتمثل الشاعر لكأن (ليلى) ليلى مرتاض لا ليلى محمد العيد ... ومع اعتباره بتلقيه للنص الشعري كان يستحضر كثيرا قارئ نصه النقدي ... وقد بدت قراءته - ها هنا - أقرب للأسلوبية النحوية - إن لم نجانب الصواب - إذ لم يفوّت قط الوقوف على إشارتها.

ظل مرتاض يقود سفينته القرائية في بحر (أين ليلاي) حتى قارب شاطئ الخاتمة ولم يفصله عنه إلا فصل أخير خُصص للإيقاع وورد معنونا بـ (جمالية الإيقاع في نص (أين ليلاي) ولعل في هذا العنوان دلالة على الشعريات، كما أنه ختم هذه الدراسة بتأويل الإيقاع، "ذلك أن العلاقة التي تحكم الشعريات بالتأويل هي علاقة تكامل بامتياز، فالتأويل يسبق الشعرية ويليها في الآن نفسه"[1].

وأقر مرتاض في طليعة دراسته له أنه سمة الشعر، "فماذا كان الشعر يكون لولا الإيقاع الذي يجعل منه خطابا متمتعا بخصائص صوتية تميزه عن النثر"[2]، وفي إقرار هذا تأييد لما عرف في التراث النقدي من أنّ الشعر "قول موزون مقفى يدل على معنى"[3]، ثم ما يلبث أن يخرج من هذه النظرية "فيتشبث بالنظرية الجديدة للأجناس الأدبية التي تسحب الجودة الشعرية من الشعر وحده، ذلك أن النثر قد يكون فيه ما هو أروع وأبدع ... منوّها بعوامل إضفاء الأدبية كجمال الصورة ورحابة الخيال"[4].

والحق أن النقد الحداثي لم يبدع في هذا، فتراثنا لم يعتد بجمال أي شعر كان، بل كانت فيه رؤى، حتى يرتقي إلى مصافي الجودة على نحو ما ذهب إليه الجاحظ من أنّ "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا"[5].

---

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص:281.

[2]- المرجع السابق، ص:239.

[3]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت)، ص:64.

[4]- ينظر: مرتاض عبد الملك، (ألف . ياء)، ص:240.

[5]- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، (د ت)، ج1، ص:67.

ولا يقتصر الأمر على الجاحظ وحده، بل حتى من سنن قانون الشعر أوضح أنّ القوافي والوزن وإن خص بالشعر وحده، فليست داعية إليها لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلم، وكان أورد هذا (قدامة بن جعفر) في نقد الشعر.

ومهما يكن من أمر تنظير الشعرية، فإن مرتاض عكف على قراءته وفق ثلاثة أوجه بدء بالإيقاع التركيبي، ولم يرم فيه إلى الإيقاع الموزون بل يكفي أن يكون إيقاعا على نسق صوتي واحد على نحو ما ألفاه في مطالع سبعة أبيات من تماثل في فونيم (/0/) باصطلاح الحداثيين أو (حركة وسكون) في عروضها التقليدي، ليتتبع التماثل المتتالي بتسلسل، واستوقفه الإيقاع المزدوج في (قلوبا علقنها = عيونا بكيتها) الموجود في البيت التاسع حيث أسهم في تجديد نفسه الإيقاعي"[1].

ومن ثمة عالج الإيقاع الداخلي الذي "أخذ حقه من العناية عند العلماء المعاصرين الذين يرون أنّ أية لغة لغة بل أي كلمة لها إيقاعها الخاص، وهو الذي يجعلها قابلة للحفظ والتداول. وقد صار هذا الإيقاع الداخلي مفهوما متداولا في كل الفنون مثل لإيقاع اللوحة وإيقاع الصورة إلى آخره، وصار هذا المفهوم خاصية من خصائص الفن"[2].

غير أنّ مرتاض نظر إليه من زاوية "الصوت الذي تنتهي به نهايات صدور الوحدات أو الأعاريض"[3]، فراح يدرس تماثل إيقاعاتها، وبموجب البحث عن الجمالية ألفى فيها "موسيقى ودلالة فهي حرف حلقي عميق يكاد يخرج من أواخر الجهاز الصوتي وهو نتيجة لذلك يحمل في طياته دلالة أخراة هي التعبير عمّا يكمن في النفس من حزن وألم وشقاء"[4]، واستدل على ذلك بالندبة في لغتنا.

ولما أنهى الدراسة هذه لجأ إلى الوظيفة الإيقاعية جاعلا الأولى جمالية خالصة وتتمثل في الاستجابة الشعرية للمصاريع الأولى، والنسج على المنوال الإيقاعي والوظيفة الثانية دلالية ورمزية في نظره لتأديتها ما في النفس من هم وحزن. أما الثالثة فتتماثل مع الأولى في النوع أي جمالية خالصة ولسنا ندري - هنا - ما داعي الفصل بينهما على الرغم من أنه يمكن إدراج الشرحين تحت عنوان واحد.

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص:255.

[2]- خمري حسين، نظرية النص، ص:379.

[3]- مرتاض عبد الملك، (ألف . ياء)، ص:256.

[4]- المرجع نفسه، ص:261.

وفي خضم إنهائه لدراسة الفصل الأخير أتى بمفتاح التأويل لإقفال الدراسة برمتها، وفيه قام بقراءة تأويلية لإيقاع (أين ليلاي)، "ذلك أنّ الإيقاع هو بمثابة الروح التي تسري في القصيدة، وتعتمد على النشاط النفسي للشاعر هو بمثابة الروح التي تسري في القصيدة، وتعتمد على النشاط النفسي للشاعر، وترتبط بالتجربة الشعرية بكل ما فيها من ثراء وخصوبة"[1].

ومن منطلق تأويل ليلى بالحرية، أوّل الإيقاع وفق دلالة نفسية اقتضتها شدة الاضطراب ورسيس القلق "وأنّ الهاءات الممدودة التي تتردد وتتعاقب بحكم شعرية النص تكاد تكون أصواتا ناطقة ... فهي أصوات تعكس آهات ومعانيها آهات وأسرارها آيات من الشعر الباكي من دون دمع"[2].

ولعل في اهتمامه بقراءة (ها) باعتبارها مكون القافية هو إدراك دور "القافية التي ترتبط بالمعنى الذي يحاكيه الوزن بالصوت، خاصة إنّ القافية مركز ثقل مهم في البيت فهي حوافز الشعر ومواقفه إن صحت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته"[3]، وقد زاد حرف النون (نها) ليؤوله أيضا بالنهي وفي هذه القراءة قراءة سمعية لا كتابية ناجمة عن تلقي الأذن لهذا الصوت "لينتهي أخيرا عن (ألف المد) الذي اعتبره صوتا باكيا شاكيا فيه دلالة على مد الصوت بالطلب ورفعه بالبكاء، وتتابعت قراءته الافتراضية المختلفة فرأى أنّ حروف الحلق أدوات طبيعية لظاهرة الصوت الممتد في الفضاء على الامتداد في العمق"[4].

ومن ثمة يغدو ترتيب نطقها تبعا لخلجات النفس، "فالكلمة تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرّد أصواتا وأصداء حروف لما وقع في ضمير ولا هجس في خاطر أن يجب فيه ترتيب ونظم"[5].

ولعل ما يلفت انتباهنا في قراءته للإيقاع أنه تمثّل القراءة الحداثية بخاصة ما يتعلق بالتعمق في الدلالة النفسية كما أنّ الالتزام بالدراسة العروضية الخليلية واردة أيضا، ولعل في ذلك إقرار بالمنجز الحداثي الذي يبقى ممدّا ظله على الشعر وعلى القراءة الحداثية على الرغم من مساعي التنصل من قيوده على حدّ تعبير المتحررين.

---

[1]- الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر" دراسة جمالية"، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 1998، ص:178.

[2]- ينظر: المرجع السابق، ص ص:275،274.

[3]- عصفور جابر، مفهوم الشعر "دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، بيروت، ط3، 1983، ص:262.

[4]- ينظر: مرتاض عبد الملك، (ألف . ياء)، ص:277.

[5]- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: الداية رضوان وآخر، دار قتيبة، دمشق، ط1، 1983، ص:46.

كما تجدر الإشارة إلى ما نوّه به مرتاض من شعرية الشعر، حيث احتضن ما تدعو إلى النظريات النقدية المعاصرة من أنّ إيقاع الشعر يتجاوز العروض إلى الخيال الذي يعد القلب النابض في الموسيقى الداخلية، غير أنّنا ألفيناه ملتزما بالموسيقى الخارجية في الغالب. إذ لم يتوقف على شعرية الصورة الشعرية الواردة في القصيدة، لاسيما الرمز والأسطورة اللذين قال بهما ... كما لم يشر إلى جمالية الكلمات التي تتقاطر إيحاء وكثافة، وقد يعزى ذلك لتحليقه في أجوائها السابقة في الفصول الأولى من الدراسة.

وقد تمخضت قراءته للإيقاع عن تركيزه على السمع في بعض المواضع وفق ما يقتضيه الصوت، ولعل في هذا خروجا عن التقويضية التي تتعصب للكتابة ولكل ما هو مكتوب، وربما كان ذلك مشفوعا من قِبَله من قبلُ بحكم التركيب الذي يرتضيه.

وما يمكن أن نخلص إليه من قراءة مرتاض لقصيدة (أين ليلاي) حرصه على ركوب الحداثة وولوج عالمها من أبوابها المختلفة، حِرص آثار فيه انتقاء الشعر الجزائري مطية لإيمانه بما فيه من عروبة وأصالة وخصوبة، وإن كان عموديا تقليديا فإنه لم يمنع من احتضان النقد الجديد.

وقد أفضى اجتهادا على قراءته وذلك بمناقشة النظريات الغربية وعدم التسليم بجاهزيتها، ولعل ما حرّكها ودعمها اطلاعه الكبير على ينابيع التراث وخبرته النقدية كذلك.

وإن كان هذا على الصعيد النظري فإنها على المستوى التطبيقي تحتضن السيميائية غالبا، وقد تجلى ذلك في الوقوف على كثير من مفاهيمها كالأيقونة مثلا، كما جنح إلى التقويضية بوصفها إجراء وإن كانت صدى وليست تجسيدا فعليا، فلكأنها الحاضر الغائب والغائب الحاضر في قراءته.

ضف إلى ذلك سمة الأسلوبية التي تبدو بصمتها جلية وإن لم يفصح عنها أو يتطرق إليها كشأن السيميائية والتقويضية.

وكان للتأويلية حظها من قراءة القصيدة، فهي علاوة على حضورها في شتى المستويات فقد خصص لها فصلا قائما بذاته، ولا ريب في ذلك ما دامت لغة الشعر تدعوه وتطلبه بل قد لا تكون لولاه، ومن ثمة غدت التأويلية جسرا لتعدد قراءته في القراءة الواحدة لاعتقاده بالعلاقة الحميمية التي تربطه بالنص بعد أن انفصل عن صاحبه بوثيقة يغبتها عدم التطرق للتعريف

بـ (محمد العيد) وحياته، مما فتح له مجال التأويل على نحو ما يراه هو بوصفه قارئا ليتركه مفتوحا بدوره لقراء آخرين في ظل حرية النقد المعاصر.

ولم يُغفل مرتاض في خضم القراءة التركيبية الوقوف على لمسة الشعرية أو الأدبية على حد تعبيره، قارئا بشعاعها ... الإيقاع بخاصة.

وكل ذلك بلغة نقدية لبت نداء التقويضية فأبت إلا أن تأتي إبداعية، نفخ فيها من روح التراث وجسد الحداثة، فكانت مرتاضية كدأبه، وفيها نافس لغة النص الشعري المدروس.

ولعل من الوضوح بمكان تجلي الإحصاء الذي صاحب القراءة في كل توجهاتها فكان المتكأ والسند له، إذ بموجبه تجلى فهم القارئ لقراءته وتسهيل استيعابها، ولئن حرص مرتاض على القراءة الحداثية (لأين ليلاي) وسد منافذ التقليدية، إلا أننا ألفينا ملامح الانطباعية والسياقية متسللة في بعض أنحائها، وقد يعزى ذلك إلى أنّ هذه الدراسة من بواكر ممارسته الحداثية لذا أطلّ برق التقليد.

ومهما يكن من أمر فإن دراسة (أين ليلاي) تبقى تجريبا جريئا ودراسة نقدية هامة يعتد بها النقد العربي والجزائري على حدّ سواء كونها تواكب النقد الأدبي المعاصر من دون إغفال البصمة التراثية التي يثرى بها تراثنا العربي.

الفصل الثالث

الشعر الجزائري في ضوء المنهج التأويلي

المبحث الأول

المنهج في دراسة الشعر الجزائري عند عبد القادر فيدوح

التأويل هو ذاك المفتاح العجيب الذي يدع الولوج إلى عالم النص ممكنا، والبحث في أرجائه واردا ومسموحا، غير أنّ اللافتة المعلقة على بابه بارزة لكل من يريد التأويل أنّه لا يزال البحث قائما ما دام الإنسان كائنا، فمهما صال وجال وحاز على اللآلئ والأصداف والدرر، فلن يحوز على التقدير ولن يتم الإعلان عن الوصول ما دامت النسبية قائمة تعتمل ذلك المؤول.

التأويل ذلك المفتاح القديم الجديد، فهو من كنوز التراث الإسلامي، لكم أسال الحبر فكانت أمهات الكتب في شأنه تريد فهم سرّه وبه سر ما جاء في الذكر المحفوظ.

جديد اليوم هو في نقدنا العربي يسيل حبر نقادنا بإيعاز من الغرب، وقد تغير معدن صنع المفتاح، فبين تأويل التراث وتأويل ما بعد الحداثة برزخ، وليس في ذلك يكمن الاختلاف، إنه اختلاف مفتوح دائما أبدا، مفتوح على الزمان والمكان والإنسان.

ولعل التأويل موجة اجتاحت نقدنا بحكم تأثير ما بعد الحداثة، هذا المصطلح الأخير الذي تقترب صيغته ودلالته إلى التميّز والاستعلاء ربما أكثر من الدلالة على الزمان وحدث الحداثة، ذلك أنّها تحاكي في لغتنا مثلا نسيج سعادة ما بعدها سعادة، فتكون معبرة عن العظمة والقمة، وهذا ما جعل الأقلام المعاصرة تتخذها قبلة وتشدّ إليها رحال البحث والاستكشاف، والزاد في ذلك النص ولا غير النص، فحري بالقلم النقدي ألاّ يبوح بمن زوده بالنص، ذلك أنّ صاحبه لم يعد يملكه ما دام النص قافلة الناقد.

ولمّا كان التأويل من زبدة ما أنجبته "ما بعد الحداثة" فإنّ الوجهة إليه صارت من طلائع الاهتمام، ذلك أننا نلفي كوكبة من النقاد العرب امتثلت لهذا النداء، ومنهم (عبد القادر فيدوح) الذي تُعرِب كتاباته عن شغفه به، ولعل ذلك بارز من العنوان الموسوم به مثل (الرؤيا والتأويل)، و(إراءة التأويل). وقد جعل في هذين الكتابين الشعر الجزائري حقلا للتجريب وميدانا للمقاربة، ولعل اختياره للشعر يعزى إلى "ما يعززه من خلق ملائمة لإمكانية التأويل هو نفسه ما تخلقه الكلمة النيرة في كيانها الحيوي، وقد يكون الأمر نفسه ما تخلقه الذات في توجس كينونة التجلي والحدس المأمول، والعمل على بعث المسكوت عنه وجعل الثابت متحركا وكشف العتمة وبعث الرؤيا"[1]، فلغة الشعر والشاعر ليست ككل اللغات، فالشعر أكبر الأجناس انعتاقا و" الشاعر أكثر الناس تحرّرا

[1]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:10.

بل يمكننا أن نقول إنّ كلام الشاعر متحرر من الرؤية اليومية للعالم فقط لأنه يطلق نفسه على الوجود الجديد الذي يريد نقله إلى اللغة"[1].

ومن ثمة تغدو اللغة الشعرية متميزة يفسر لسانها عن حالها فهي " لا تتجه للخارج بل تتجه للداخل نحو الباطن الذي لا يتمثل إلا في الحالة التي تنشئها وتعبّر عنها القصيدة. هنا تصير القصيدة أشبه بعمل موسيقي"[2].

فلا ريب - إذن - في أن تستهوي فؤاد (فيدوح) وتستقطب شغف قلمه النقدي، فقرأ ما في القصيدة الجزائرية راميا إلى الفهم وإظهار خباياها وفق ما تقوله الهرمينوطيقا " فالفهم الذي يحدث في الخبرة الهرمينوطيقية باعتباره انفتاحا على الآخر أو النص يهدف إلى الكشف أو الإظهار هو فهم لا يمكن أن يبدأ إلاّ حينما يتم وعي الآخر"[3]، ويكون فهم القارئ للنص في جوّ من الحرية التي تنادي بأنّ " القراء يصنعون المعاني وأنّ لهم الحق في إضفاء أي معنى"[4].

وبموجب هذا القول احتضن فيدوح التأويلية ليدلو بدلوها في قاع الشعر الجزائري، فكان له أن درس نماذج شعرية متفرقة في كتابه (الرؤيا والتأويل- مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية)، وقصائد مختلفة جزأرة وسودنة في كتابة (إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر).

ومن هنا ارتأينا أن ندرس دراسته لقصيدة (عبد الله العشي) والموسومة (بقصيدة بغداد) لنتوقف بعدها عند بعض المقاربات الواردة في (الرؤيا والتأويل).

لقد حوى كتابه (إراءة التأويل) مقاربات شتى وكنّا أزمعنا دراسته لقصيدة (بكر بن حماد الرستمي)، إلا أننا ألفيناها تنبض بالسيميائية، فيها ملامح تحليل غريماس للنصوص السردية، وحتى مربعه السيميائي حاضر وارد أكثر من مرّة.

---

[1]- ريكور بول، نظرية التأويل، تر: الغانمي سعيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006، ص:104.

[2]- المرجع نفسه، ص:103.

[3]- سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ص:148.

[4]- شولز روبرت، السيمياء والتأويل، تر: الغانمي سعيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص:31.

فلا مناص إذن من قصيدة (عبد الله العشي) وإن بدا عنوان تجريبه لها ذا صلة بالسيمياء (أيقونة الصورة، المجد والانعراج في قصيدة بغداد)، فمعلوم أنّ الأيقونة البيرسية من إجراءات ومقولات المنهج السيميائي، إلا أنّ لمسات التأويل واردة في الجوانب الثلاثة التي تطرّق إليها، ولعله من التسرّع أن نحكم في البداية، فالأجدر أن نستقصي ذلك بعد دراستنا.

أعرب عبد القادر فيدوح في مقدمة كتابه عن التأويل المروم من لدنه، " فهو تأويل يقتحم الخبي واللامرئي في النصوص التي اعتمدها مبينا رفضه لأن يكون مرآة للصورة أو المرآة العاكسة، إنما ما يشغل باله وما يرغب فيه هو الاندماج مع النص مؤكدا على أنّ النص خصوبة متجددة منبثقة من مسوّغات تحفز على الرغبة في تذوق اللذة الفكرية لكينونة النص واجتراح مقاصده المأمولة، لذا فتح الاحتمالات إلى ما يمكن اعتباره صفة ممكنة هو ملاذه"[1].

ومن ثمة ارتأى أن يؤكد حضوره ويلبي دعوة المشاركة في مقاربته وبنائه أي "أن يكون شريكا له شراكة كاملة في بناء المعنى، فهي ليست مسؤوليه المبدع وحده، وإنما يتطلب من القارئ حضورا متزامنا لفعل القراءة"[2].

فبأي منهج قرأ فيدوح نص قصيدة "بغداد"؟، وهل تمثّل حقا منهجا من مناهج ما بعد البنيوية؟، من هذا المنطلق نريد دراسة المنهج المتبع في مقاربته.

1- المنهج في دراسة قصيدة بغداد:

أورد عبد القادر فيدوح قبل الشروع في مقاربته النص الشعري (قصيدة بغداد) المزمع تناوله والمتكوّن من (عشرة و مائة سطر شعري).

ولعل مردّ انتقائه ميدان تجربته النقدية يعزى إلى كون النص المنتقى نفسه تجربة شعرية تريد أن تعانق المختلف ولئن عبرت عن المألوف بنسيج غير كذلك، فمن حروف لغة الضاد وأبجديتها ونحوِ بصرتها وكوفتها هندس عبد الله العشي نصه علاوة على رحاب التفعيلة التي شده فيها.

---

[1]- ينظر: فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص ص:7،9.

[2]- أحمد يوسف، يتم النص - الجينالوجيا الضائعة - منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص:263.

فكما أنّ مقاربته تحوم حول التجديد فلا غرو - إذن - أن يتخذ حقلا جديدا لمقاربته التي يريد، وليس التجديد الذي يروم حبّا في التجديد وانتفاضة على الموروث أو السائد، وإنما بما أملته روح العصر واستوجبته الأطر الجديدة على حدّ تعبيره.

ثم ما تحمله قصيدة التفعيلة من نزعات فردية جاءت على أنقاض ثبوتية الرؤية العريقة، "ومن ثم تغدو قصيدة التفعيلة استجابة للاعقلانية السائدة التي بدأ يتخلق لها المجتمع بسبب انهيار القوة الإدراكية"[1].

وفي إيراد عبد القادر فيدوح للنص وصال واتصال المتلقي به، حتى يكون على علاقة به، ومن ثم يتسنى له "ربط التشكيلات البصرية بالتحليل ورصد الأثر الحالي"[2].

وقد عمد في مقاربته إلى تناول:

- بنية النص.
- مدارج المعنى.
- البنية الصوتية وإيقاع النص.

ففي بنية النص أشار إلى المناسبة التي فجّرت ينبوع قريحة الشاعر، وأرخت العنان لقلمه الذي انساب حبرا ينزف ألما عن واقع بغداد الجريح المتألم، أي قام بإرادة للواقع المأساوي لبغداد اليوم.

وفي خضم دراسته للبنية ذهب إلى اعتماد عنوانين فرعيين:

- بغداد الحضارة والخصوبة.
- بغداد الذاكرة الإبداعية.

رأى في بغداد الحضارة والخصوبة "واقع الماضي الجميل الذي لن يكون الحاضر أجمل منه"[3].

تندرج الأسطر الشعرية الأولى في خضم هذا التأويل من منطلقات المطر، الضمير، أغنية، حيث عدّ الأولى "مرادفا سيميولوجيا للخصوبة والارتواء"[4]، بل وجعلها رمزا كونه "يحتفظ بمزيد من المعنى وفائض المعنى هذا هو المتبقي من التأويل الحرفي"[5].

---

[1]- المرجع السابق، ص:30.

[2]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:197.

[3]- المرجع نفسه، ص:203.

[4]- نفسه، ص:204.

[5]- ريكور بول، نظرية التأويل، ص:97.

وقد أحصى فيدوح عدد كلمة (المطر) في النص فألفاها أربع مرات لتوحي بفيض دلالتها وأبعادها الأسطورية. ذلكم ملمح الإحصاء وإن لم يعتمد عليه بشكل جلي في مقاربته هذه، وفي غمار تأويله السيميائي حاول أن يتناول القرينة وإن لم يفصح عنها، إذ رأى أنّ ثمة علاقة سببية بين التحضر وبين الخصوبة التي هي مفتاح لأية حضارة"[1].

واستوقف عند الرمز المجسد في (أغنية) فأوّله على أنه رمز للتواصل البشري، و(بغداد المرأة) رمز للبعث والتجرّد.

تلك هي إذن إجراءات سيميائية اتخذها لتأويل النص، حيث جنح غالبا إلى الاعتداد بالرمز وهو يقتني الصورة في كل لوحة شعرية مع أنه لم يذكرها بصريح العبارة.

ولما خاض النص بحثا عن الكامن وتبريرا لرؤيته التأويلية لجأ إلى طرح السؤال في لغة تريد أن تسبح في بحر الإبداع هي الأخرى على غرار لغة القصيدة التي يقاربها، ولعل ذلك لإيمانه "بأنّ الدرس انتقل من تحليل الكتابة إلى كتابة إبداع مستمر، وخلق لاحق لنص سابق يلح على طرح السؤال، وبذلك كان النفاذ إلى أعماق النص بغية استكناه المعنى الخفي عبر آليات السيميائية التأويلية ... التي تعمل على تتبع الحركية التركيبية واتساع فضائها الإشاري"[2].

إنّ اللافت للانتباه أنه استعان بآليات السيميائية التأويلية، غير أنّ الدراسة لها وفق التركيب في النص لم يحدث.

أمّا في القسم الثاني من دراسة البنية تحت عنوان بغداد الذاكرة الإبداعية فإنه عمد إلى تبرير وتوضيح لهذا العنوان قبل أن يستدل على ذلك بالأسطر الشعرية، ومن ثم ذهب ليحاكيها، يريد أن يؤول بغداد تأويلا يقترب إلى تأويل مؤول بأن "بغداد كانت بنت سلطانها تطل من شرفة قصرها"[3].

---

[1]- المرجع السابق، ص: 205.

[2]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:80.

[3]- غسان إسماعيل عبد الحق، تأويل الكلام، دار أزمنة، الأردن، ط1، 2007، ص:20.

كما استعان بإجراء المؤشر في الوقوف على (اللحن، الموعظة، الشعر) ذلك أنّ الدال يحمل مدلولا ليس مقصودا لذاته في رأيه "ويستمر في تأويله لبغداد فيراها نغمة إيقاعية في جسد القصيدة، بل روحه التي تدب فيه عبر تناغم الكلمات"[1].

ولمّا أنهى تأويله بشأن بغداد الذاكرة الإبداعية الأسطورية تحوّل إلى التحوّل الذي اجتاح العراق "إذ صارت بؤرة التوتر تكشف عن بواطن العرب وتفضح عريهم الذي لا جدوى من محاولة ستره"[2]، وقد استعان في ذلك بأداة سيميائية أخرى تتمثل في "التناصية باعتبارها نظرية جديدة غدت الآلية الخاصة بالقراءة الأدبية والنقدية الجديدة في سياقها التناصي وقراءتها التأويلية للنص"[3]، حيث إنه استذكر نصوصا لمحمود درويش و نزار قباني بحكم تقاطعهما مع ما ورد في (قصيدة بغداد) من دلالات فقد أحال النص الحاضر (قصيدة بغداد) على نصوص غائبة تتماثل وفق فهم فيدوح وتأويله بموجب أنّ "التناصية أو التناص يجعل القارئ يملك النص ويدرك بنيته في جمله، بما تحمله من علامات وشفرات"[4].

وفي مضمار واقع بغداد الجريح دائما أوّل جثث الحرب ومعها الحرب التي أثّرت في عاصفة الشاعر أيما تأثير، وبذكر المقطع الشعري الذي استدل به يكون قد أنهى دراسته للبنية.

أمّا في مدارج المعنى فقد بين "أنّ النص في تراكماته المعرفية ليس إلا نسيج التكوين اللغوي والتصويري والترميزي، والبحث في هذه الماهيات مشتركة يعني العودة إلى بنية البنى بغية استيعاب اللعبة الجمالية الكامنة في جدل النص المستتر"[5].

واستنادا على هذا أبان عن المستوى السطحي الدال أي الظاهر الذي يبدو للقارئ العادي، ولما كان القارئ فيدوح ناقدا، فإنه أراد استكناه اللب فألفاه موجودا في جذر (بغداد) بسبب تكرارها.

وبموجب تأويله السيميائي، فقد أراد البحث عن فضاءين:

- فضاء التشاكل.
- فضاء التقابل.

---

[1]- المرجع السابق ، ص:210.

[2]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:211.

[3]- جمعة حسين، المسبار في النقد الأدبي، ص:155.

[4]- المرجع نفسه، ص:153.

[5]- المرجع نفسه، ص:214.

أمّا في فضاء التشاكل فأجرى إجراء المؤشر على "بدء البداية الواردة في القصيدة ورأى أنّها دلالة على القدم والعراقة وعلى أنّ بغداد امتداد للنبع الإنساني الأزلي"[1].

كما رأى أنّ (بدء البداية) فيها تشاكلا مع (جذر الهوية) وما بين (كلمات الشعر) و (وجدانية اللغة) تشاكل في مقولة تفجير الذات وما يغمرها من كثافة.

بيد أنّ الفعلين (تمشي، تمضي) فيكمن التشاكل فيهما في مقولة حركية الفعل وماضوية الحدث، كما أوجد تشاكلا آخر في (مسندة مستلقية)، الذي يعبّر عن الإعياء والانحناء أي "أنّه هنا تشاكل في النتيجة الواحدة"[2]، ومن ثمة أمكننا القول إنّ دراسته في مجملها تركزت على التشاكل المعنوي في مجمله فلم يهتم مثلا للتشاكل المورفولوجي أو التركيبي.

غير أنّ دراسته لفضاء التقابل لم يبتعد فيها كثيرا عمّا تناوله في البنية، إذ أنه ربط واقع بغداد المختلف بين الحاضر والماضي مع رؤيته للتقابل الذي اعتد فيه بأهم تقابل وارد في القصيدة "وهو تقابل بغداد المستقبل في ماضيها المشرق مع بغداد اليوم في آنيتها الممزقة ووجهها الأسود بدخانه، أي أنه تقابل زمني ذلك المجسّد بين الدالين (ماضية مقبلة)"[3]، واللافت للانتباه أنّ النص المدروس قد انضوى على تقابلات شتى غير أنّ عبد القادر فيدوح أثار الاقتضاب والاختصار في دراسته هذه على ما يبدو.

أمّا على صعيد دراسة البنية الصوتية وإيقاع النص فقد تناولها وفق ثنائية كدأبه في المستويين السابقين:

- الصوت والمعنى.
- الإيقاع الداخلي.

فقد ارتأى أنّ جدل الصوت والمعنى من الإشكاليات النقدية حول القصيدة المعاصرة، "وذلك أنّ إمكانية ارتباطهما تساعد على تحقيق الإشباع الموسيقي، وتحصيل المعنى الجمالي الكلي"[4].

---

[1]- المرجع السابق، ص:216.

[2]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:218.

[3]- المرجع نفسه، ص:218.

[4]- نفسه، ص:219.

ولعل هذا الجانب كامن في اللغة التي هي من نسيج الحداثة أو بفعل المعاصرة التي حاولت أن تفك قيود القديم وتصنع ما هو خاص بها، لذا بدا لفيدوح أن ينظر إلى الصوت والمعنى من زاوية جمالية شعرية فكلاهما يسهمان في بث الموسيقى وخلق الإيقاع اللذين يبثان في القارئ شعورا مغناطيسيا لا يسع صاحبه إلا أن يتابع القصيدة، كما أنّ القصيدة لا ترضى إلا ببقاء قارئها لكأنّ عقدا وثيقا انعقد منذ بداية القراءة.

ولئن كان الصوت والمعنى معا مشاركين، فإنّ فيدوح رأى "أنّ القافية أقامت تجانسا صوتيا وحسب ... وأنّ السلسلة الكلامية الصوتية الدلالية في قصيدة عبد الله العشي تحتمل وقفات نحوية ومعنوية، وأخرى إيقاعية صوتية ... ومن ثمة يكون التعارض في المستوى التركيبي والعروضي"[1].

وفي الإيقاع الداخلي تناول الحديث التنظيري عنه وعن علاقته بالقصيدة المعاصرة في حجم فاق التطبيق الذي كان مختصرا حتى ليظن أنه ملخص، وذلك بإسقاط كل ما قيل من قبل عن قصيدة (عبد الله العشي) ليبيّن ملاحظته "أنّ التفعيلات متنوعة وأمّا الطاغية فهي تفعيلة الكامل (متفاعلن)"[2].

وبدراسته الإيقاع الداخلي أنهى عبد القادر فيدوح دراسته التأويلية السيميائية (لقصيدة بغداد) الجزائرية.

وانطلاقا من رصد الدراسة السابقة يتبيّن إيثار عبد القادر فيدوح المنهج الحداثي، لذا اعتمده في مقاربة قصيدة جزائرية معاصرة، ولمّا كانت البنوية محور وأساس الحداثة في النقد، فقد كانت طليعة الدراسة معالجة البنية، وقد تجلى اتخاذه لبعض الشفرات منها لتحليلها بإجراء الرمز والقرينة أو المؤشر كما ذكر، ومنها الأيقونة التي ركز فيها على الصورة البصرية، غير أنّنا لاحظنا على ما عدّه رمزا في تأويله لا يمكن أن يرتقي إلى ذلك كالغناء الذي جعله رمز التواصل البشري، وهو أقرب للأيقونة في نظرنا منه إلى الرمز، ذلك أنه صورة حاضرة تنبئ عن غائب والذي يتمثل في السعادة، سعادة بغداد وأهاليها.

كما عمد إلى القرينة في كثير من الكلمات التي تبدو أنها غير كذلك، بحكم أنها لم تحتكم فعلا إلى السببية.

---

[1]- المرجع السابق، ص:221.

[2]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:223.

علاوة على أنّه جنح إلى تأويله الخاص بموجب أنّ النص تخييلي، "ويتميز النص التخييلي بكونه تأليفا لا مرجعيا رغم احتمالية إشارته إلى الواقع، وهكذا فإنّ للإشارة إلى الواقع في التخييل وظيفتها في شعرية النص التخييلي"[1].

ثم إنّ المنهج حاد عن الحداثة والبنية وما بعدهما لما ذكرت مناسبة النص المتمثلة في "الحروب والاعتداءات والتي كان آخرها العدوان الغربي الأمريكي الغاشم على العراق وما خلّفه من تقتيل وتشريد"[2].

فلا شك أنّ هذا من النقد التقليدي الذي يضرب عمق المنهج ما بعد الحداثي، إذن بصمة السياقية واردة ولعل ما يزيد المنهج انفلاتا من الداخل هو الحديث عن عاطفة الشاعر المنفعلة.

ناهيك عن ذلك جنوحه إلى الانطباعية - أثناء مقاربته - في كثير من الجوانب، ولعل في هذا التأويل خروجا عن السيميائية التي يريد.

ومن البديهي أنّ التأويل "لم يجد مصطلحه المستقل إلاّ عبر الثورة اللسانية التي أتت بالسيمياء كجسد منطقي فلسفي لمنهجية التأويل، لكن ليس معنى هذا أنّ التأويل يمكن أن تحتكره مدرسة فكرية واحدة أو يمكن تعيينها بالذات، إذ يهدف التأويل أصلا إلى التحرر من أية نزعة تصنيفية حتى من خانة المنهجية ذاتها"[3].

لكن ما دام أنه اختار التأويل السيميائي سفينة للإبحار في الرافدين، كان لزاما عليه أن يكون ربانا يقود منهجه وفق ما حدد، ذلك " أنّ المؤول السيميائي ليس حرا في صنع المعنى بل حرا في العثور عليه بإتباع الطرق المختلفة التي تخرجه من نطاق كلمات النص أي لا يمكن إضفاء أي معنى يشاؤه المؤول على النص بل يستطيع أن يضفي عليه كل المعاني الممكن ربطها بالنص عن طريق الشفرة التأويلية"[4].

---

[1]- روبين سليمان سوزان وآخر، القارئ في النص، تر: ناظم حسن وآخر، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2007، ص:135.

[2]- المرجع السابق، ص:203.

[3]- صفدي مطاع، نقد العقل الغربي - الحداثة وما بعد الحداثة- مركز الإنماء القومي، لبنان، 1990، ص:36.

[4]- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ص:62.

ولمّا كان التأويل مفتوحا بدوره على شتى القراءات والتأويلات فقد جعله فيدوح مطية لمقاربته وتحليله بتغذيته مع السيمياء ليحدث التركيب المنصهر في البنية مع "أنّ منهج التأويل يتجاوز كلا من التركيب والتحليل، إذ إنه يفترض أن هناك دائما يقوم دائما تحليل تركيبي وتركيب تحليلي، أي أنه ثمة علاقة أخرى تجمع دائما الأداتين المتناقضتين، فتجعل التحليل تركيبا وبالعكس، وهذه العلاقة ربما عبّرت عنها صيغة البنية"[1]، فبين التأويل والسيمياء درس البنية في عتبة المقاربة.

أمّا على صعيد العنوان الذي اصطنعه (مدارج المعنى) فإنه لم يخرج عن قطبيتين سيميائيتين (التشاكل والتباين) آثر تناولهما باختصار شديد على بعض المقاطع أو الوحدات المنتقاة.

واللافت للانتباه هنا أنّه مزج بين التشاكل والمؤشر، فعبر عن التشاكل بأنه مؤشر ... ولسنا ندري في هذا المقام أنه فعلا خلط لا تمييز أم أنه أراد به كلمة عادية التبست مع المؤشر ما دام أنه صار مصطلحا مرادفا للقرينة عند بعض النقاد.

وأيّا كان الشأن فإن عبد القادر فيدوح لم يتوغل ويتوسع في هذين الإجراءين على الرغم من توافرهما الكثير في قصيدة بغداد التي تناولها.

بيد أنّ دراسته للإيقاع فيبدو أنها مقفلة أكثر منها مفتحة، حيث ظلت سطحية لم يتوغل في قاعه ويستقصي جوانبه وفق ما يقتضيه المنهج المتبع.

ومهما يكن من أمر فإنّ المنهج ما بعد الحداثي شغف بالشعر الجزائري، وراح يطرق بابه مع ما فيه من ثقوب تقليدية من انطباعية ... وتلك وجهات نظر قارئ ينوي البداية وفق زاد يكاد ينعدم، فتاته بعض الاطلاعات على المقاربات العربية التي فتحت له الذهن.

امتدادا لرصد المنهج المتبع في مقاربة الشعر الجزائري ارتأينا مقاربة بعض المقاطع الشعرية الواردة في الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة لفيدوح - كما أسلفنا الذكر - وقد عمدنا إلى اختيار تلك المقاطع من كل نافذة من النوافذ الأربعة التي فصّل بها كتابه:

أ- الأنساق الكلية/ رؤيا العالم.

ب- كيان الذات.

ج- النزعة الصوفية.

[1]- المرجع السابق، ص:36.

د- الرؤيوي / الأسطوري.

وقد أبان فيدوح أنّ هذا الكتاب "يجوب حقل الشعر الجزائري المعاصر ويستقصيه بما يتناسب ومحك التجربة الحداثية"[1]، لذا استهل دراسته بالبنية الدالة التي تعرب عن تأثره العميق بالبنيوية التكوينية لـ (لوسيان غولدمان)، ما دفعه إلى التيقن بأن دمج الأثر بالواقع والحياة من شأنه أن يكسبه دلالة أعمق عبر انفتاحه على آفاق شاسعة وأبعاد لا متناهية، ولا شك في أنّ محاورة الايدلوجي ومساءلة الاجتماعي في سياقات جمالية تحاول أن تُخرج النص من سكونيته إلى حركية أكثر جاذبية، وإثارة جوانبه الخفية ورصد علائقه الداخلية"[2]، ومن ثمة فهو لا يريد أن يبرح الداخل و لا الخارج الاجتماعي الذي بعث بليله وفجره إلى الكامن، فأضحى البحث عنه مسؤولية القارئ ليخرجه إلى نص فيغدو خارجا، وتغدو القراءة متتالية لا تنتهي إنْ للنص الأول أم الثاني.

أ- من الأنساق الكلية: "سيرة الفتى"

على شعر (عبد الله العشي) دائما يعزف فيدوح لحن مقاربته التأويلية إذ ارتأى (سيرة الفتى) له لتجريب رؤيته مستلهما إياها من (غولدمان) وقام بمعاجتها وفق ثلاثة مستويات تحتكم إلى التقابل:

مستوى الواقع اليومي	عامل / معمول به.
المستوى الايديولوجي	قهري / ثوري
المستوى الزمني	آني / ما بعدي.

فعلى المستوى الأول أوضح الجو الحزين الذي استهلت به القصيدة بسبب واقعها المتآكل ليبين المعنى السطحي ثم العميق لبعض الكلمات الواردة في القصيدة ذلك أنّ "الكلمات دائما تحمل دلالات ظاهرية لا تسفر عن المعنى الحقيقي، بل لها انعكاساتها الدلالية في عالم الكينونة الباطني"[3].

وهذا ما جعله يستقصي حتى دلالة النقاط المعبرة عن المأساة الكبيرة كبر تحجر الواقع اليباب، وقد زاده ألما وجراحا بُعد الانبعاث الذي ابتعد هو الآخر لعظمة تعسف ذلك الواقع المعيش المرير.

---

[1]- فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:4.

[2]- المرجع نفسه، ص:9.

[3]- نفسه، ص:14.

وعلى منهجية التقابل نسج عنوان المستوى الثاني الذي جنح فيه إلى دراسة مقطع آخر أو قل عنه مقطعين اقتضت القراءة فصلهما، فالقهر / الثورة ينم عن صراع بين الذات الرافضة التي تريد الثورة و الانعتاق من قهر السلطة المتجبرة.

وفي غمار تأويل ملامح الترهيب التي تطبع الصد والمواجهة توصل إلى ثنائية قائمة على التعارض ليجسدها في مخطط توضيحي ويزيد التعارض اتساعا مع قطب الثنائية أي ملامح الترغيب التي ينطق بها المقطع الثاني من المستوى نفسه، ومن ثمة فهي لا تخرج عن نطاق الثوري والقهري، بل تصرخ بتعارضهما.

أمّا على صعيد المستوى الزمني فانطلقت سيرورته من الحاضر إلى المستقبل أي الآني/ المابعدي، ولعله إجراء مستمد من داخل النص، من وحدات أو مقاطع واردة فيه، فالأول "زمن يحتقن بالثبات ويمتلئ بالسكونية والموت، أمّا الثاني فهو مؤشر على تحوّل، فهو منبثق ومتفجر ومفتوح على التغيرات والتحوّلات"[1]، أي زمن الخصب والانبعاث.

وواصل تناول هذا المستوى مُسقطا العنوان الرئيس لهذه المقاربة على هذين الزمنين عارضا إياهما في جدول توضيحي يعكس بدوره التعارض الوارد على هذا المستوى، وقد استنطقته الوحدات الشعرية التي توحي بالتباين وإن لم يُستخدم بوصفه مصطلحا أو التقابل مثلما ذكر.

وبناء على تأويله الذي أفضى فيه مستعينا بالمخططات يمكننا القول إنه جنوح لإجراءات سيميائية في كثير من النقاط مع ربط تأويله فعلا بالبنيوية التكوينية التي تجلت في ربط مقاربته الداخلية للنص بالواقع المفروض المرفوض.

بالإضافة إلى استحضار البعد الأيديولوجي المغيب من لدن الشكلانيين ولعله مستلهم دائما من البنية الدلالية التي "يريد بها العلاقة الكلية بين الأجزاء والعلاقة الداخلية بين العناصر ولكنها بانتقالها من السكونية إلى الحركة والدينامية"[2].

---

[1]- المرجع السابق، ص:18.

[2]- مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة الجزائرية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1998، ص:13.

ومن ثمة فإنّ تناوله المستوى الزمني يوضح فرق التزامن البنيوي الموصوف بالسكونية، وكان قد خرقه كل من (لوسيان غولدمان) و(غريماس) وإن كان هذا الأخير "ينكر أن تكون مرجعية النص خارجه"[1]، بخلاف الأول الذي جعل العلاقة توليدية أو تكوينية.

ورجوعا إلى سمات السيميائية ألفينا إسقاط محور من محاور النموذج العاملي المعتد به في تحليل النصوص السردية، ويتمثل هذا المحور في محور القدرة الذي يبنى على المساعد والمعارض حيث إنّ "الأول يقوم بتقديم المساعدة والعمل في اتجاه الرغبة وتسهيل تحقيقها، أي تسهيل توصيل الهدف إلى المستفيد، أمّا الثاني فعكس الأول يقوم بوضع العراقيل والمعارضة سواء أكان ذلك في تحقيق الرغبة أم في توصيل الهدف وتبليغه إلى المستفيد"[2].

بيد أنّ عبد القادر فيدوح استثمرهما في دراسة المستوى الزمني فالمعارض عنده الترهيب والترغيب، ولئن كانا متناقضين فإن ما يجمعهما الصدّ والمواجهة.

وانطلاقا مما سبق فإنّ المنهج المتبع يبدو مركبا بين إجراءات بنيوية توليدية وأخرى سيميائية.

ب- من كيان الذات:

لئن كنا قد اخترنا سابقا من النافذة الأولى نصا لعبد الله العشي، ولم نختر الثاني فلأنه في تصورنا أقرب إلى قصيدة النثر منه إلى شعر التفعيلة، أمّا في هذه النافذة فارتأينا الوقوف على بعض المقاطع المختلفة والمدروسة من لدن فيدوح.

لقد أطل على هذه النافذة من زاوية (هيدغر) الذي يتعصب للشعر ويؤمن بمبادئه وسموّ عالمه الذي ينتشل الإنسان من واقع النقائص والنقائض، فلما يقول (هيدغر) "إنّ طبيعة الفن هي طبيعة الشعر، فإنه يعني بذلك أنّ كل فن من حيث ماهيته يشارك في ماهية الشعر الذي يكون بدوره تأسيسا للحقيقة، فكل فن يكون شعرا بالمعنى الماهوي للشعر أي ممارسة لماهية الشعر"[3].

---

[1]- المرجع السابق، ص:15.

[2]- صحراوي إبراهيم، تحليل الخطاب الأدبي - دراسة تطبيقية- دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص:148.

[3]- سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ص:128.

ولذا أدرك الشعراء ما للشعر من سحر فحلقوا رفقته إلى العالم الأفضل فرارا من قبح الواقع، "وهذا يعني تحوّل الذات وانتقالها من سلطة الغريزة إلى سيادة المبدأ تجاوزا لذاتيتها السلبية بغية تحقيق شروط الحياة المنشودة في تجلياتها الإنسانية"[1].

وفي خضم ذلك فتح فيدوح الممارسة التطبيقية بـ (قلق الانفصال) أو (الوحدة الإفرادية)، حيث جسدتها أنامل الشعراء الجزائريين على غرار (الأخضر فلوس)، وقد تجلى في المقاطع الشعرية التي أوردها فيدوح وراح انطلاقا منها يؤوِّل بلغة إنشائية مؤكدا على أنّ قلق ذلك الشاعر "منبعه الذات في تفكيرها ومثاليتها، وليس الواقع في هيولاه وفيوضاه، جازما بوعي الذات بالمغامرة والاختلاف ونفورها من التشابه والتوازي"[2].

ولعل الأمر لا يختلف كثيرا عند الشاعر (الأخضر بركة) الذي ألفى فيدوح كيانه "مفعما بالحركة ومسكونا بالقلق لذا نفر من ألفة المكان ليعيش الغياب والغربة والاغتراب"[3].

وقد أوّل ذلك فيدوح انطلاقا من مقاطع مختلفة من قصائد متنوعة له، وعرّج على بعض الوحدات أيضا للشاعر (عياش يحياوي) ليصطاد القلق الكائن في كيان ذاته كدأبه، واستوقف عند الرمز معتبرا الطير رمز الصعود، والغناء رمزا للحركة، "ولعل البحث عن الرمز تستوجبه التأويلية والسيميائية بحكم خاصية اللغة الشعرية، فهي بوصفها قلبا للغة اليومية لا تتجه للخارج، بل تتجه إلى الداخل نحو الباطن الذي لا يتمثل إلا في الحالة التي تنشئها وتعبّر عنها القصيدة، هنا تصير القصيدة أشبه بعمل موسيقي يتماثل امتداده مع امتداد النسق الداخلي لحالة الرموز التي تصوغها اللغة"[4].

وبدراسة المقاطع الشعرية للشاعر (سعيد هادف) ينهي فيدوح استكناه القلق الموجود في الذات الشاعرة الجزائرية بتأويل منطلق من الداخل، أي داخل النصوص بلغة تجنح إلى الإنشاء المستمد من ذات القصيدة، وبهذا يكون فيدوح قد انتهج منهج (هيدغر) للتأكيد على أنّ عالم الشعر هو العالم المرغوب فيه من لدن الشاعر للخروج من دائرة الواقع القلق بتأويلات انطباعية في بعض جوانبها.

---

[1]- فيدوح عبد القادر، الرؤيا و التأويل، ص ص:36،36.

[2]- المرجع نفسه، ص:41.

[3]- ينظر: نفسه، ص:43.

[4]- ريكور بول، نظرية التأويل، ص: 103.

ج- من النزعة الصوفية:

تعد هذه النافذة من أكبر النوافذ حجما في كتابه، حيث خصص جانبا لتقديم هذه النزعة وأنماطها ليقوم بعدها بالتطبيق وفق عناوين فرعية، ولعل مرد ارتباط الشعر بالصوفية وراء تناولها في فيدوح لها "ذلك أنّ كلا من الشاعر والمتصوف يتعامل مع الباطن والمضمر الخفي الذي يتحد مع الموضوع الذي يشغل باله حتى يستطيع أن يمثل الرؤية الانفعالية"[1]، ومن ثمة فالصوفية تمثل حقلا خصبا لتجريبه المنهج التأويلي الذي يبتغيه.

لقد صنّف فيدوح الصوفية إلى أنماط ثلاثة وفق ما جاء في الشعر العربي المعاصر، "أولها يتمثل في الصوفية الوجودية التي تعمل على تمرس الذات بقصد تمردها على واقع يتكرر باستمرار، وذلك عن طريق التسامي، بينما يتمثل الثاني في الصوفية السريالية أو البحث عن حقيقة كبيرة ضائعة في حين تكمن الصوفية الثورية في امتزاج روح التمرد بأبعاد ثورية من أجل إعادة خلق الواقع"[2].

وفي خضم المنهج التأويلي الذي يريد به سبر أغوار الصوفية التي تريد السمو اصطنع عنوانا (شفرات البرزخ)، والتي تجلت في جوانب أربعة:

- فيض البرهان / كشف الكشف.
- اللغة / الرمز.
- الخيال / البرزخ.
- الحامل السيميائي لهذه الشفرات التأويل[3].

فالشفرة الأولى تستدعيها المدلولات الخفية في القصيدة للكشف عنها، كما رأى "أنّ الكشف يقترن بالتفكيك في كثير من التصورات والرؤى بحيث يبدو أنّ كليهما يدعو إلى تشريح البنى العميقة للنص لاستخلاص المعنى الضمني، فالتفكيك إدراك ضمن النص أو داخل النص من دون أن يبقى أسير المتون الخارجية"[4].

---

[1]- المرجع السابق، ص:53.

[2]- فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:55.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:67.

[4]- نفسه، ص:68.

إذن فالمنهج التفكيكي في نظر فيدوح هو الأنسب للكشف عن الداخل الصوفي، فلكأنه يقول إنّ المضمر الصوفي هو من يختار منهجه، ومن ثمة تراءى له إقصاء المنهج العلمي من دراسة النص الصوفي، وإيثار الدراسة القائمة على الذوق أي انطباعية، لذا فالكشف متباين عنده مع البرهان باعتباره مؤشرا على العقل.

ولعلّه يريد من خلالها فسح مجال أكبر للغوص في أعماق المضمر في نظره، فهل العقل يحدّ من ذلك؟ أم أنّ إتباع خلخلة العقل الدريدية وراء قوله هذا؟

لقد استدعى تناول الصوفية الحديث عن اللغة والرمز "بوصفهما مقولتين فلسفيتين يشتركان في أداء الوظيفة الرامزة وتوصيلها وفق شفرات دالة تحتمل التأويل والاحتمال"[1]، كما قدّم فيدوح رؤيته للبرزخ مستلهما ذلك من تصور ابن عربي.

أمّا الشفرة الأخيرة فكانت بدورها الأكثر حظا إن على الصعيد النظري أو التطبيقي، إذ راح يتحدّث عن الحامل / السيميائي / التأويلي بحكم ثقل التأويل "ووجود مستويات خفية و لا مرئية تمنحها التأويلية سمات الانجلاء وتواظب على استحضار غيبياتها بوصفها الأسلوب الأوحد لاستقراء منهجي له خصوصيته وتصوراته"[2].

وبموجب ذلك أثار تناول الاستبطان الدلالي مقدّما رؤية التحليل ومصطادا عالم الكوامن.

وانطلاقا من ذلك قارب قصيدة (البرق) لـ (عثمان لوصيف) وبكلمات محفورة من هذه القصيدة "راح يستقصي كنهها وعالمها وعلاقته بالذات التي تحاول محو كل البدايات بحثا عن سرمد اللحظة ومن ثمة تكون الذات بين فضاءين من الرؤيا (البدء / الخلود)"[3].

وقد أدرج فيدوح مخططا توضيحيا لما ذهب إليه في تأويله، واللافت للانتباه أنه قائم على التباين، فهو إن كان تأويلا فإنه مطعّم بنكهة سيميائية وبتأثر بجمالية التلقي، ولا ريب في ذلك ما دام أنه متلقي ولكل متلق منها نصيب، حيث أوضح أنّ الصورة الكلية المقتنصة من نص (البرق)

[1]- المرجع السابق، ص:69.

[2]- فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:74.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:79.

تتجه إلى مغالطة أفق الانتظار وإصابته بخيبة غير متوقعة تُفضي به إلى سراب، لذا رأى أنه مطالب بالانتقال إلى أعلى مستويات التجريد في التحليل"[1].

ولمّا حملت الشفرة الأخيرة ثنائية (السيميائي / التأويلي)، فإنّ هذه الأخيرة تجلت في مقاربة فيدوح لقصيدة ثانية (حورية الرمل) كما تزيد تجليا في (آيات صوفية) للشاعر نفسه دائما.

وبحثا عن المعنى العميق في أعماق النص والقصيدة هذه تناول دراسة المكونين أولاهما: المكوّن التركيبي، وثانيهما: المكوّن الدلالي، "ففي الأول ركز على الأفعال ودلالتها، أمّا الثاني فاعتمد فيه على المؤول النهائي الذي يعمل على مقاربة النص والكشف عن رموزه الباطنية، لذا عمد إلى العلامات الواردة في مقطع شعري تشكل الصلب الدلالي لعالم الجنة أو حالات النشوة فيه"[2].

ووفق مقولة التشاكل السيميائية حدّد العلامات وأفضى إلى العلاقات بينها، وهكذا واصل دراسة المقاطع الشعرية التي تسبح في عالم الصوفية.

وركحا على ما سبق، فإنّ المنهج المتبع في سبر أغوار ما تعلق بالصوفية هو المنهج التأويلي والسيميائي، فقد تبين في بعض المقاربات إخضاع التأويلية، وفي البعض الآخر ممزوجة بالسيميائية، واعتمد تارات أخرى على المقولة السيميائية المحضة حيث تتبدد فيها التأويلية، ولئن أراد الجنوح إلى التفكيكية فبإيعاز من طبيعة النصوص الصوفية التي تستدعي استنطاق المسكوت عنه، مع أن المنهج ظل في معظمه تأويلا سيميائيا لم يطرق بابها.

د- من الرؤيوي / الأسطوري:

يبدو أنّ المنهج الحداثي في رحلة البحث عن كل نص فيه لمسة أو تصميم حداثي معاصر، وربما كانت تلك اللمسة وراء اعتماده موطن البحث، ولما كان ركوب (الحداثة) مطية من لدن فيدوح، فلا ريب أن يرمي بصنارته لاصطياد (الأسطورة) بوصفها مظهرا من مظاهر التجديد في الشعر، ومن ثمة تضفي هالة تجديدة حداثية على المقاربة التي تحوم حولها.

[1]- المرجع السابق، ص:84.

[2]- ينظر: فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:91.

وإيمانا من عبد القادر فيدوح بأهمية ذلك لم يختم كتابه إلا بعد إطلالة على الأسطورة، ومن ثمة دراستها، "حيث بيّن في البداية عن مكانتها في الشعر المعاصر وعلاقتها بالعالم الداخلي للشاعر، كما أقر بأنّ نصيب الشعر الجزائري منها ضئيل ونادر، حيث لم يلف توظيفها إلا في بعض المقاطع الشعرية انطلاقا من أنّ الأسطوري شكل من أشكال التعبير عن العالم والإنسان في علائقهما وتحولاتهما المستمرة"[1].

فالأسطورة تستمد هويتها من اللغة، ولكنها تغدو لغة ليست كاللغة، إنها تنسف المألوف والمعهود، ولما يختارها الشاعر لنسج نصه فإنه " لاشك يخترق فيزياء اللغة إلى ما وراءها ... فالشعري يستخدم الأسطورة، ولكن إن لم يستطع تحطيم تكرارها فإنها تمتصه بدورها وتلغيه"[2]، وتقلل من رمزيته.

عمد فيدوح إلى تتبع الرمز والأسطورة عند الشاعر (مصطفى محمد الغماري) والمتمثلة في (هيلانا)، حيث قام بتأويلها بلغة إنشائية أيضا على غرار ما فعل سابقا معللا انتقاءها بارتبطها برؤية الشاعر وتجربته الشعرية، والحق أنّ لهما الأثر البالغ وراء ذلك، بل وتكرار (هيلانا) أكثر من مرتين لخير دليل على ذلك.

وفي رحلة استكشاف الرمز والأسطورة بحث عنها فيدوح في شعر (إدريس بوديبة) وبالضبط في (الأزرق ملول) لما فيها من مفعول إيحائي من شأنه إثراء خصوبة الصورة الشعرية فهي وإن لم تنضو على رمز شهير إلا أنّ الكلمات المألوفة استطاعت أن ترقى إلى مستوى الكلمة الرامزة، ولعل ذلك ما دفعه إلى استئصالها وكشف عمقها.

ولمّا كانت أسطورة (السندباد) الأكثر حضورا في القصيدة العربية المعاصرة أراد فيدوح البحث عن دلالتها عند الشاعر الجزائري (بلخير عقاب)، "ولم يعمد البحث عنه من زاوية اللغة فحسب بل لجأ إلى التبرير النفساني لاستعماله مرتكزا على رأي (يونغ) الذي بيّن أنّ تقبل الرموز يتم عن طريق اللاشعور ما دامت الإبداعات منحدرة من اللاوعي الجمعي"[3].

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص:106.

[2]- صفدي مطاع، نقد العقل الغربي، ص:80.

[3]- ينظر: فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:115.

ولم يجنح إلى الملمح النفسي فحسب، بل حتى السيميائية برزت مرّة أخرى بحكم ما ألفاه من تقابل في المقطع الذي يحوي في جعبته السندباد، وما دام أنّ فيدوح في رحلة الاستكشاف عن السندباد دائما يسافر حيثما سافر السندباد، فلما أوجده في شعر (عبد الله العشي) أراد افتكاك دلالته ورمزه فرآه (رمز الخلاص) استنادا إلى داخل النص، أي أنّه أوّله بحكم النسق.

وهكذا وجد أنّ الشعر الجزائري قد وظّف الأسطورة "اللات، العزى، عشتار، سيزيف، بيد أنها لم ترق إلى المستوى الأسطوري الحقيقي، مما دفعه إلى التأكيد على أنّ موسم الأسطورة ما زال غريبا وبعيدا عن فضاء الشعر الجزائري، بحيث لم يرد توظيفها بحجم الوعي الذي يُلمس عند (صلاح عبد الصبور)، و(السياب)، و(خليل حاوي)"[1].

وبموجب هذا الحكم الذي بناه على الموازنة مع أعلام الرمز الشعري العربي، راح يؤكد في دراسة كل رمز أو علامة على حدّ تعبيره على قصوره على الدلالة الرمزية ليكرر الحكم الصادر بشأن الشعر الجزائري والأسطورة فيه التي لم تحرّك سحر الصورة الشعرية، ولم تبث الجمال والإبداع فيها.

ومهما يكن من أمر فإنّ المنهج الذي أطلّ به فيدوح على النوافذ الأربعة التي أفضت إلى فناء كتابه مركب بين التأويلية والسيميائية في الغالب، وإن كانت التأويلية المهيمنة على المقاربة، وقد تبيّن ميله إلى صبّ قطرات التفكيكية على الدراسة غير أنها تصل إلى استنطاق الكوامن ، ولعل طرق باب التحليل النفسي والجنوح إلى الانطباعية في بعض مواضع التأويل حاد المنهج عن (ما بعد البنيوية) التي يسعى إليها طريقا ويبتغيها سبيلا، ما مكننا من القول إنّ المنهج السياقي لا تزال شظاياه واردة في منهج فيدوح في كتابيه (إراءة التأويل)، و (الرؤيا والتأويل)، وإن كان التركيب ما بين المناهج الحداثية هو المؤطر العام للمنهج فهو يتأرجح ما بين السيميائية والتأويلية.

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص:118.

المبحث الثاني

المصطلح في الدراسة عند عبد القادر فيدوح

لمّا كانت التجربة النقدية السابقة حداثية أو بالأحرى تدور في فلك ما بعد الحداثة فقد استدعى الأمر البحث عن تعامل فيدوح مع المصطلحات الحداثية الجديدة لِما لها من وقع يوضّح مسار ناقد جزائري لشعر جزائري، حيث "يلح أهل الدراية من الباحثين في مجال المصطلحية والنظرية النقدية المعاصرة على مدى أهمية المصطلح النقدي، إذ به يقاس تطوّر العملية النقدية أو تخلفها، كما أنّ للمصطلح قيمة تجعله يستقطب اهتمام الباحثين على اختلاف مجال اختصاصهم"[1].

من هنا كان لزاما تقصي المصطلح عند عبد القادر فيدوح وفق ما ورد في كتابيه اللذين عنيناهما بالدراسة (إراءة التأويل)، و(الرؤيا والتأويل)، سواء أذكرت هذه المصطلحات في الدراسة النظرية أم في المقاربة التطبيقية، ولعل أول ما يستدعي الوقوف عليه هو المصطلح الوارد في العنوان.

1- التأويل:

يبدو أنّ مصطلح التأويل هو الاستعمال المهيمن لدى فيدوح، ولعل تكراره في عنوان الكتابين دليل على ذلك، ضف إلى اعتماده في أحاديثه بصورة مكثفة. واللافت للانتباه أنّ فيدوح يستخدم كل المصطلحات المتعددة أو التسميات المختلفة لهذا المصطلح في معرض حديثه عن التأويل، حيث نلفي باقة مبثوثة في ثنايا عرضه.

يستخدم فيدوح التأويلية تارة وهو يرصد رحلة التأويل وتطوّره لدى الغرب ومن ذلك قوله: "إنّ تأويلية (شلايرماخر) تشكل الرابط بين المؤلف والقارئ ..."[2].

ولعل هذا الاستعمال هو ما يؤثره الناقد مرتاض مقابلا للمصطلح الغربي القديم، كما نجده يستخدم تارات أخرى الهرمينوطيقا بوصفها مصطلحا دخيلا معربا، كما يعد المصطلح الشائع والمتداول، حيث إنه في سياق الحديث نفسه يقول: "إنّ (دلتاي) قدّم صياغة فلسفية متكاملة لهرمينوطيقا (شلايرماخر) ..."[3].

وتجدر الإشارة هنا إلى استعمال آخر ينضاف إلى هذا الكم الهائل للمصطلح وهو (الهيرمنيوطيقية)، وتارة (الهرمينوطيقية).

---

[1]- بارة عبد الغني، الهرمينوطيقا والفلسفة "نحو مشروع عقل تأويلي"، منشورات الاختلاف، الجزائر، الجزائر، ط1، 2008، ص:83.

[2]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:52.

[3]- المرجع نفسه، ص:53.

والملاحظ لهذين المصطلحين يجد اشتراكهما في اللاحقة أي (ياء) سمة المصدر الصناعي كما يرى الاختلاف الطفيف في زيادة الياء بعد الهاء تأكيدا لنطقها الصوتي الأجنبي، في حين أنها محذوفة في الثانية.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الكم الاستعمالي، إذ ألفينا مصطلحا آخر وهو في خضم رصد إراءة التأويل، حيث استخدم فن التأويل أكثر من ثلاث مرات، ومن ذلك قوله: "فن التأويل بهذا المستوى يسوّغ لنا قبل ذلك معرفة مدى إمكان تجاوز النص في تحديد معناه ..."[1]، وهو المصطلح المستعمل من لدن (محمد شوقي الزين).

وهكذا تتعدد التسميات للمصطلح الواحد وتتوالى في دوامة بين هذه المصطلحات المذكورة، ولعل هذا التعدد من شأنه أن يعزّز إشكالية المصطلح أكثر، فهي لم تعد مقتصرة على النقاد العرب فيما بينهم فحسب، بل حتى الناقد الواحد، وهذا عبد القادر فيدوح ينطق بذلك.

وتجدر الإشارة هنا إلى عامل التعدد الذي يبدو في نظرنا راجعا إلى المراجع المختلفة التي اختلفت فيها الترجمة، وانعكست على المصطلح لدى فيدوح جرّاء الاستعانة بها.

ومهما يكن من أمر التعدد والاختلاف المصطلحي الوارد في الدراسة إلا أنه ينبغي التأكيد على أن التأويل هو المصطلح الأكثر تداولا وشيوعا لديه، بروزه واستخدامه واضح الكثافة من دون اعتماد الإحصاء، وعلّه هو المصطلح الذي يستعمله (محمد مفتاح) "كما يذهب عمر مهيبل إلى ترجمة هذا المصطلح بالتأويل، وكأن في ذلك إحالة على المفهوم في بيئة التداول عند العرب القدامى"[2].

وانطلاقا مما سبق، فإن تعامل فيدوح معها يكون تعاملا يماثل بينها مع أنّ "كلمة (Interprétation) تستخدم في الترجمة الفرنسية بمقابل عربي هو (تأويل) الذي يتعدى شرح النصوص المقدسة لغويا إلى مرحلة أخرى أعمق يغدو فيها فنا أو جمالية يُعنى بأبنية النصوص الداخلية وحقائقها المضمرة التي تتجاوز المعلن، وحتى الداخلي إلى ما هو أيديولوجي وتاريخي وثقافي، فيكون التفسير بذلك مرحلة أولى تسبق التأويل ناهيك عن مصطلح (Herméneutique)

[1]- المرجع السابق، ص:57.

[2]- بارة عبد الغني، الهرمينوطيقا والفلسفة "نحو مشروع عقل تأويلي"، ص:88.

الذي يختلف عن التفسير والتأويل، كإجراء أو ممارسة باعتباره نظرية تتناول إشكالية أو معضلة تأويل النصوص"[1].

بيد أنّ عبد القادر فيدوح مثلما رأينا ينتصر في تناوله لمصطلح التأويل، ولم يستخدم الشائع (الهرمينوطيقا).

2- السيميائية:

كان لهذا المصطلح الحظ الوافر من اهتمام فيدوح في كتابيه المعنيين، ولما كان شغفه بالتأويل كبيرا فإنه عمد إلى اقترانه بالسيمياء حيث خصص الحديث عن سيمياء التأويل وبيّن أنه " من الصعب تحديد مصطلح السيميائية نظرا لتشعب المنظور الدلالي للكلمة، سواء من حيث طبيعتها الكلية أو الجزئية، ليوضح فيما بعد أنه قد اتخذ مفهوما مشتركا وهو دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، غير أنّ كيفية الطرح والمعالجة تختلف، الأمر الذي أفضى إلى تعددية الخطاب السيميائي، فمنهم من يحيله إلى مجرد خطوط بيانية تُحصر جدلية الطرح في أطر أو مثلثات، ومنهم من قلص فضاءه ليحيله إلى معادلة ثنائية لا تتعدّى العلاقة فيها طرفيها"[2].

وفي خضم عرضه لمفهوم السيميائية وتاريخها سواء عند (دي سوسير) أو (بيرس) لفت انتباهنا أنّه لا يثبت على هذا المصطلح، إنما ليستخدم مصطلحات أخرى على غرار (السيميولوجية) و(السيميوطيقا) للمفهوم نفسه، وإن اختلف أعلامها.

ولعل ما يثبت ذلك قوله مثلا: "السيميوطيقا كما يقول (دي سوسير) مبنية على اللغة من حيث كونها تمثل النظام الاجتماعي الذي يقوم عليه البحث السيميائي، وهي الحامل المادي لمعنى الوجود، أمّا الكلام فهو ممارسة فردية لذلك اهتم (دي سوسير) بخلفيات الواقع الاجتماعي الكامنة وراء كل واقعة (كلام) فردية، ومن ثم فسيميوطيقاه خاصة بهذه الوقائع الاجتماعية ... وبذلك فلا يمكن فهم العلامة السيميولوجية إلا من خلال العلامة اللغوية"[3].

إذن هي استعمالات متعددة لمصطلح السيميائية، تؤكد ما ذهب إليه يوسف وغليسي من "أنّ السيميائية والسيميولوجيا تتداخل تداخلا مريعا في الكتابات الغربية والعربية، يوحي بأنهما

---

[1]- المرجع السابق، ص:94.

[2]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص ص:97،99.

[3]- المرجع نفسه، ص:113.

حدان لمفهوم واحد ويتجاهل الفروق الجوهرية اليسيرة التي تفصل هذه عن تلك ... فالسيميائية معطى ثقافي أمريكي - أساسا - يحيل على مفاهيم فلسفية شاملة وعلامات غير لغوية، بينما السيميولوجيا معطى ثقافي أوروبي هو أدنى إلى العلامات اللغوية والمجال الألسني عموما منه إلى أي مجال آخر فكأنّ الأولى أعتق تاريخا و أوسع موضوعا من الثانية فضلا عن تباينهما في مجال جغرافية التداول"[1]، فلئن كنّا قد أسلفنا هذا من قبل فلأنّ التأكيد عليه اقتضاه الحديث عن السيميائية.

ومما ينبغي التنويه إليه في هذا الصدد أنه لجأ إلى استخدام "العلامية"[2]، "وهو المصطلح الذي استخدمه أيضا (عبد السلام المسدي) في كتابه (الأسلوبية والأسلوب)"[3].

غير أنه ما ينبغي التأكيد عليه في هذا المقام أنّ عبد القادر فيدوح وإن أحضر في بساط حديثه كل التسميات المختلفة إلاّ أن الشائع في استعماله هو ما شاع في استعمال النقد العربي أي السيميائية.

3- السيميوزيس:

غير بعيد عن السيميائية، وفي حقلها دائما استخدم فيدوح هذا المصطلح الذي أدلى بدلوه في معرض حديثه عن ماهية العلامة في التراث النقدي.

وقد أوردها هكذا معربة تارة، وتارة أخرى بمقابل عربي (السيمياء التداولية)، ونلمس ذلك في قوله: "يهتم الاتجاه التداولي بالتصوّر الشمولي للعلامة اللانهائية، والتي أطلق عليها (شارل سندرس بورس) بالسيميوزيس (Sémiosis) وهو (السيمياء التداولية)"[4].

وإن كان فيدوح لمّح إليه فقط فإنه" استنفد حيزا معتبرا من الجهود السيميائية العربية المعاصرة، كونه يحيل إلى سيرورة العلامة، وقد لقي اهتماما بالغا من السيميائي الإيطالي (أمبرتو إيكو) في كتاباته الأخيرة، إذ نفخ فيه دلالات جديدة تفتح آفاقا لا متناهية في فضاء التأويل"[5]، وهذا بعد تأثره بما أثاره (بيرس) في شأنها، إذ عُدّ المتنفس البديل للمنهجية المنغلقة، "لذا ابتغاه (إيكو) منهجا وسطيا، يكون ردعا لكل محاولة متطرفة تروم غلق المعنى وخندقته

[1]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص ص:227،228.

[2]- المرجع السابق، ص:26.

[3]- المرجع نفسه، ص:232.

[4]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:101.

[5]- المرجع نفسه، ص ص:250،253.

في مقولات أو فتح تأويلات على مصراعيها، اتخذ هذا الردع جانبا تصويبيا باقتراح قراءة صحيحة كاملة، غير أنّ تلفيقية ولا مبسترة لأفكار (بيرس) في هذا الميدان، وجانبا تنظيريا طال الاقتراحات المنهجية لقراء النصوص والعالم قراءة يفرضها عالم الخطاب، وجانبا حجاجيا لامس الردود على التفكيكيين الذين حاولوا قراءة (بيرس) قراءة هلامية"[1]، وبموجب ذلك فرض مصطلح (السيميوزيس) نفسه في الساحة النقدية بما فيها العربية.

4- العلامة:

تناول فيدوح هذا المصطلح في حديثه النظري عن ماهية العلامة في التراث النقدي وفاعليتها في الدراسات الحديثة، كما ورد في إطار مقاربته لبعض المقاطع في (الرؤيا والتأويل).

فقد تناولها في الجانب الأول ليؤكد على أن تراثنا النقدي ثر، لذلك أفرد له لفتة تثبت صحة ما يقول، "فألفى (العلامة) مذكورة عند فخر الدين الرازي بتلك الحروف، وعند ابن القيم الجوزية بـ (السمة) التي يقصد بها العلامة، وإنها واردة أيضا عند المتكلمين بمصطلح (دليل) إذ استعملت فيما يوجب القطع"[2].

وفي السياق ذاته دائما أي التأكيد على استقطاب العلامة للغويين العرب أورد مصطلح (الإشارة) الذي يتجلى في قوله: "لقد كان اهتمام الدرس اللغوي في التراث العربي بالإشارة بقصد إثراء الجانب البلاغي الذي ظل يشكل عصب البنية النقدية، إلا أنّ انفلات الجاحظ بهذه اللفتة أثار فضول بعض الباحثين المعاصرين، واعتبروه من الأعلام المشتغلين بالإشارة في إحاطته إياها بأهمية كبيرة"[3]، إلى جانب ذلك رأى في مصطلح (أمارة) مرادفا للعلامة وإن حمل في طياته الظن.

أمّا في إطار الحديث عن فاعلية (العلامة) في الدراسات الحديثة، فإننا ألفينا هذا المصطلح هو المعتمد والمستخدم غالبا من دون ذكر المصطلحات الأخرى المذكورة آنفا، ومن بين السياقات التي أورد فيها ذلك "العلامات ذات انعكاسات معرفية ودلالية، اختلافية وائتلافية، ولا يمكن أن تكتسب دلالتها إلا من خلال التعارض والتقاطع مع علامات أخرى"[4]، وحتّى في استعماله في الدراسة التطبيقية للشعر الجزائري نجده يكرر (العلامة).

---

[1]- بن بوعزيز وحيد، حدود التأويل، ص:59.

[2]- المرجع السابق، ص:102.

[3]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:108.

[4]- المرجع نفسه، ص:112.

وركحا على ما سبق يتبين أنّ عبد القادر فيدوح لا يعبأ بالتمحيص بين المصطلحات، بل يساوي بينها لكأنها مترادفات لمفهوم واحد، وينبغي التنويه هنا إلى رأي مرتاض وإن لم نكن بصدد الموازنة بينهما، ذلك أنّ مرتاض يؤثر اصطناع مصطلح السمة على قلة استعماله كونه المقابل الأنسب لـ (Signe) في حين أنّ (العلامة) يقابلها في الفرنسية (Marque)، ضف إلى ذلك أنّ هذا المصطلح ينصرف إلى المعنى المادي في نظره ... علاوة على استعمالها في الفكر النحوي العربي بمعنى لاحقة تلحق فعلا من الأفعال أو اسما من الأسماء، فيستحيل من حال إلى حال أخرى للنهوض بوظيفة دلالية يقتضيها المقام.

لذا بدا له أنّ اصطناع هذا المصطلح النحوي قد يزيد الأمر اضطرابا مما جعله "يؤكد إيثاره (للسمة) مع إقراره بأنّ (وسم - علم) متقاربين في أصل الوضع العربي، وتجدر الإشارة هنا إلى انزعاجه وحيرته من استعمال مصطلح (الدليل) مقابلا للمصطلح الأجنبي"[1]، وهو المصطلح الذي جعله فيدوح مرادفا للعلامة.

ويعدّ مصطلح العلامة هو المصطلح الشائع في استخدامه نظريا وتطبيقيا، وعلّه انساق في ذلك إلى التداول الذي انتصر للعلامة على نحو ما "يؤكّد (محمد مفتاح) وغيره مثل (عبد السلام المسدي) حينما خاض في المادة (سوم) وعدّها صورة أخرى للترجمة، وذهب إلى الاعتقاد بأنّ مصطلحات مثل: السمة، الوسام، السومة، السيمة، والسيمياء مترادفات للعلامة وعليه أوجد مصطلح (علامة) مقابلا للفظ (Signe)"[2].

وهكذا يغدو اعتماد مصطلح العلامة تأكيدا لانتصار التداول على الوضع.

5- الأيقونة:

تبعا للحديث عن مصطلح العلامة في المنظومة الغربية أورد فيدوح هذا المصطلح بوصفه قطبا بيرسيا، وكان قد تحدّث عنه من قبل عنها في كتاب (الرؤيا والتأويل)، وفي (إراءة التأويل)، طرحها وهو بصدد الحديث عن "المفارقة بين العلامة السوسيرية والعلامة البيرسية، وهذه الأخيرة تستدعي بديهيا تناولها، وقد اعتبر أنّ صفات خاصة تميزها وتمكنها من أن تكون علامة كالصورة والرسم البياني، ويتضح موضوعها من خلال تشابه بين الدال والمشار إليه"[3].

---

[1]- مرتاض عبد الملك، نظرية النص الأدبي، ص ص:148،149.

[2]- بوخاتم مولاي علي، الدرس السيميائي المغاربي، ص:145.

[3]- المرجع السابق، ص:113.

واللافت للانتباه أنه في سياق الحديث عن الأيقونة أورد لها مصطلحا آخر وهو (الشيفرة) باعتباره مرادفا لها ويتجلى ذلك في الحديث "التعرف على العلامة أيا كانت يتطلب شيفرة مشتركة بين أفراد الجماعة التي تستخدم هذه العلامات"[1].

ولئن كان هذا الحديث معتمدا على مرجع آخر فالدافع إلى اعتماده هو اعتبار أنهما سيان، وما يؤكد هذا الرأي قوله في معرض تناولها في التراث والحداثة "... أو بالعلم أو بالقرينة التي تعرف في التحاليل السيميائية الحديثة بالشيفرة أو المؤشر، كما أنّ الأيقونة تمثل مرتبة من مراتب الوجود التي يصعب استحضارها حتى يتسنى الوقوف على سمات بلاغة النص الشعر الجزائري ... وتمثيل الهوية تمثيلا تجسده الأيقونة"[2]، لذلك قام بدراستها أثناء مقاربته للمقاطع الشعرية الجزائرية.

6- القرينة أو المؤشر:

استخدمها فيدوح بوصفها وجهين لعملة واحدة، وأحيانا ينتقي أحدهما كما فعل أثناء معالجته النظريات للمثلث البيرسي إذ آثر (المؤشر) الذي رأى "أنّه يحقق ماهيته من خلال الارتباط الفيزيقي أو التجاور وصور نظرة (بيرس) إليه وتعريفه بأنه علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء في الواقع ، وذكر الأمثلة على ذلك كالأعراض الطبية، وبيّن تفصيل (بيرس) له وفق قسمين مؤشرات طبيعية تمثل علم الموجودات، وأخرى (فرعية) تمثل ما يدخل في عرف البشرية من علامات"[3].

وتجدر الإشارة هنا إلى اتخاذه لمصطلح آخر هو (العلم) الذي يعدّه مرادفا للقرينة، وكان مرتاض قد اصطنعه من قبل، ولعل ما يلفت الانتباه حقا وما يثير الاستغراب فعلا هو اعتباره الشيفرة مرادفا للقرينة أيضا، وقد جعلها والأيقونة سواء، كما أسلفنا الذكر سابقا وما يؤكد هذا قوله في معرض تناولها في حديثه عن التراث والحداثة: "... أو بالعلم وبالقرينة التي تعرف في التحاليل السيميائية الحديثة بالشيفرة أو المؤشر"[4].

إذن هو خلط كبير بين المصطلحات، فإذا كانت الأيقونة تساوي الشيفرة، والشيفرة تساوي القرينة، فإنه من المنطلق أن تكون الأيقونة مساوية للقرينة، وهذا فعلا ما تأكد في كتابه

---

[1]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:113.

[2]- أحمد يوسف، يتم النص، ص:135.

[3]- المرجع نفسه، ص:114.

[4]- نفسه، ص:106.

(الرؤيا والتأويل)، وهو غي غمار دراسة المكون الدلالي في الشعر الصوفي الجزائري حيث قال: "يحوّلها الشاعر إلى علامات أيقونية أو قرائن (Indices)"[1].

ولئن عدل عن ذلك في كتابه الأخير بجعل المقابل الأجنبي مناسبا للمصطلح إلا أنّ الخلط لا يزال يعتمل المصطلح لديه، علاوة على عدم ثبوت المصطلح المتداول عنده، حيث نجده في أخرى يفصل بينهما، ومن ذلك في "عرضه للمصطلحات الخاصة بالقاموس السيميوطيقي: المؤشر، الأيقونة، الإشارة ، الدليل والتواصل والشيفرة والمؤول والعلامة ..."[2].

وهذا من شأنه أن يوقع في التباس، فالمؤشر إن استخدمه للدلالة على القرينة فقد اتخذه كل من "المرزوقي، وجميل شاكر، ومحمد عناني، وجابر عصفور، أمّا الدليل فقد اصطنعه لطيف زيتوني وصاحبي (دليل الناقد الأدبي)"[3].

وهذا المصطلح الأخير قد جُعل مرادفا للعلامة أيضا، كما ساوى فيدوح بين المؤشر والعلامة، وذلك بتوظيفه لـ (أو) الدالة على الإباحة هنا أو التسوية، إذ في خضم الدراسة التطبيقية لمقاطع الشاعر (عثمان لوصيف)، ذكر أنّ "التوت والأقحوان السماوي مملكة الله، العرش مؤشرات أو علامات دالة على كل ما هو موجود في الأعلى أي كل ما هو مرتفع وخارجي"[4].

لعل ما ذهب إليه فيدوح من تعدّد في المصطلح يعزى إلى سعة لغتنا التي تحوي في أحشائها من الألفاظ التي تأتلف دلالتها أكثر من أن تختلف، ثم إنّ القول بدقة المصطلح أمر نسبي يؤكده العلم في كل حين، وبخاصة في عصرنا الذي أحدث ثورة على المنطق ودقته، وحل التأويل أي تأويل المعرفة حتى في المجالات التي تتطلب الدقة المتناهية كالعلوم التجريبية والفيزيائية، فما بالك باللغة وعلومها، فما أُثبت اليوم قد يشكك غدا ويراجع، فهذا عبد الملك مرتاض مثلا يرى" أنّ نظرية التمييز بين الثلاثية البيرسية لا تبرح مفتقرة إلى بلورة وتدقيق لكي تنهض باستقامة وكفاءة في مجال التطبيق، الذي هو القدرة على كشف النقائص والعيوب التي تعتور النظرية، ذلك أنّ التمييز بين المماثلية كما يُؤثر أو الأيقونة كما هو متداول، وبين القرينة التي تقوم على مبدأ السببية

[1]- فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:91.

[2]- المرجع السابق، ص:101.

[3]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:245.

[4]- المرجع نفسه، ص:93.

أو الشرطية غير مقنع من الوجهة المنطقية، معللا بأنّ السببية يمكن أن تكون مبدأ تخضع له كل الأشياء في حدوثها، أي أنّ أي مماثل أيا كان شأنه يخضع هو أيضا للسببية مثله مثل القرينة "[1].

وإن كان الأمر هكذا عند مرتاض فإنه عند فيدوح غير كذلك، كونه ينمّ عن خلط بين المصطلحات يؤكدها المقابل الأجنبي الواحد.

7- الرمز:

هو أحد أهم الأقطاب البيرسية، تطرق إليه فيدوح وهو بصدد دراسة العلامة وعرفه على "أنه نوع من العلامات المجردة تحيل إلى شيء عن طريق التداعي"[2].

كما عمد إلى دراسته أثناء مقاربته التأويلية السيميائية لـ (قصيدة بغداد)، ضف إلى ذلك المقاطع الشعرية المتناثرة في (الرؤيا والتأويل) بخاصة ما تعلق منها بالأسطورة، ففي الأولى استوقفته كلمة الغناء "التي اعتبرها رمزا للتواصل البشري الأول وعودة الأنا إلى نبعها البدئي العميق كما جنح إلى الأسطورة وهو يؤول صورة بغداد حيث رأى أنها قرينة من صورة (إيزيس) التي تعد رمز البعث والتجدد"[3]، كما رأى "الطير رمزا للصعود في قصيدة (عياش يحياوي)"[4].

ولعل الذهاب إلى اعتماد الرمز بوصفه إجراء يُعزى إلى الاهتمام الكبير الذي حظيت به هذه المقولة من لدن الخطاب النقدي المعاصر، إذ من خلال أخذ مصطلح الرمز بمعناه الواسع "صارت تفهم الشعرية كون الرموز هي الصور الفنية الأثيرة في قصيدة معينة أو تلك الصور التي تهيمن على أعمال مؤلف ما أو مدرسة أدبية ما أو بأنها الأشكال والمجازات المتكررة التي تتعرف فيها ثقافة بأسرها على ذاتها"[5]، ومن ثمة غدا وجودها في النص ملاذ الناقد يسعى إلى اصطيادها لتأويلها حتى يضفي على نقده هالة حداثية.

وكما هو واضح في المشهد النقدي فلا إشكال و لا إشكالية حول مصطلح الرمز إذ لم تختلف فيه التسميات ولم تتعدد، فنقادنا السيميائيون "تواضعوا عليه تواضعا شبه مطلق ما عدا الرامز

---

[1]- ينظر: مرتاض عبد الملك، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص:34.

[2]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:114.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:207

[4]- ينظر: نفسه، ص:46.

[5]- ينظر: ريكور بول، الخطاب والتأويل، ص:95.

عند (التهامي الهاشمي)"[1]، وكان عبد القادر فيدوح من بين هؤلاء اعتمد الشائع والمعلوم، ولم تتعدد التسميات عنده لعدم تعددها في المشهد النقدي بأكمله.

8- التشاكل:

يعدّ مصطلح التشاكل أحد المفاهيم السيميائية الهامة، حيث اتخذ آلية إجراء لتحليل النص الأدبي وبخاصة أنّ النص الحداثي صار ينسج بنسجه كونه سمة من أبرز سمات حداثة النص، وقد "اقتبس (جوليان غريماس) هذا المصطلح من علوم الفيزياء والكيمياء، وحال بهذه الكلمة عن دلالتها الإغريقية الأولى، المكان المتساوي أو التساوي في المكان ... وعملها دلالة سيميائية جديدة تقوم على التواتر أو التكرارية، ولكن قصره لهذا المفهوم - في أول عهده - على المحور المضموني جعل (فرانسوا راستي) يمعن في توسيعه ليشمل المحور التعبيري أيضا"[2].

وتوسعت المقاربات النقدية العربية التي جعلت منه إجراء على غرار ما فعل عبد الملك مرتاض بعد أن رآه مستلهما من التراث البلاغي، وكذلك محمد مفتاح الذي يرى أنّ:" مفهوم التشاكل يقوم على التحليل بالمقومات الذاتية والمقومات السياقية"[3].

ومعلوم أنّ للتشاكل مستويات عديدة منها ما يبنى على المستوى الصوتي، ومنها ما يقوم على مستوى الدلالة، وآخر قوامه المستوى التركيبي، وكان عبد القادر فيدوح قد اعتمده في ممارسته التطبيقية من دون أن يتطرّق إليه نظريا، حيث تناول أربعة تشاكلات ألفاها في (قصيدة بغداد) لعبد الله العشي، وكانت معظمها متشاكلة من حيث الدلالة.

ويبدو أنّ فيدوح في انتقائه لهذا المصطلح أثار ما هو متداول في الساحة النقدية، ولم يعتمد التسميات المختلفة والمتعدّدة "كالتناظر عند (سعيد علوش) والإيزوطوبيا عند (أنور المرتجى) والإيزوتوبيا عند (رشيد بن مالك)، وتكرار وحدات لغوية عند (مبارك مبارك)، ومحور التواتر عند (محمد القاضي)"[4]، ولعل هذا المصطلح هو ما اعتمده مرتاض أيضا في كثير من مقارباته.

---

[1]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:245.

[2]- المرجع نفسه، ص:264.

[3]- ينظر: مفتاح محمد، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001، ص:160.

[4]- المرجع نفسه، ص:265.

9- التقابل:

يبدو أنّ هذا المصطلح توأم التشاكل، اتخذه فيدوح بوصفه آلية إجرائية تلت دراسته للتشاكل ليبين ما تشاكل، وما اختلف في (قصيدة بغداد) باعتبار أنّ التقابل هو المختلف عن التشاكل، ومن ثمة فهما يحيلان على الضدية الموجودة في النص.

وكان فيدوح قد رصد التقابل في فضاء الزمن الذي ألفاه واردا في (قصيدة بغداد)، وكما هو معلوم فالتقابل وإن كان مصطلحا حداثيا في النقد المعاصر، فقد عرفه تراثنا البلاغي تحت مسميات أخرى كالطباق أو المقابلة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ بعض المقاربات وقفت عند هذه الآلية باستخدام مصطلح آخر وهو (التباين).

ولعل نسيج النص المعاصر هو ما فرض اعتماد هذين الإجراءين لما أخذ يتسم به من ثنائية ضدية، ومن ثمة صارت هذه الثنائية تثير شهية الناقد للكشف عنها.

10- التفكيكية:

في خضم حديث فيدوح عن التأويل في الدراسات الحديثة تطرق إليه موردا إياه بهذا المصطلح، حيث بيّن أنّ "التأويل قائم على إعادة ما نملك من رصيد معلوماتي وبلورته في سياق التجربة لإعطاء سلطة النص صفة التحرر من قيود خلق الصور التي تحفز الانعكاس الإدراكي لمعنى التأويل، وهذا ما تنادي به الدراسات الحديثة والتي قعّدت له بعض التيارات الغربية أهمها التيار التفكيكي الذي يتزعمه (جاك ريدا) بإعطاء الأدوات المعرفية الشأن الأعظم لحيثيات النص الذي يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي"[1].

ومن ثمة فهو يثمن دور التفكيك في الوصول إلى خبايا النص العميقة في الأعماق، ولعل ما يؤكد هذا هو ما ذهب إليه في دراسته للقصيدة الصوفية لكشف بواطنها من " أنّ الكشف يقترن بالتفكيك في كثير من التصورات والرؤى، بحيث يبدو أنّ كليهما يدعو إلى تشريح البنى العميقة للنص لاستخلاص المعنى الضمني، فالتفكيك إدراك ضمن النص أو داخل النص دون أن يبقى أسير المتون

[1]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:86.

الخارجية، واستدل بقول (دريدا) الذي مفاده أنّ حركات التفكيك لا تتناول البنى من الخارج ... إلا إذا سكنت هذه البنى من الداخل"[1]، وهذا كله لأجل تبيين الطاقة التي يحويها النص، وبموجبها يغدو الكشف ذا أهمية لا تضاهى.

ولعل ما يلفت الانتباه فيما أوردناه سابقا هو اعتماده على مصطلح (التفكيك) بوصفه المصطلح الذي صوّت له التداول وهو الذي شاع على الرغم من المساعي التي أرادت العدول عنه لعدم دقتها، كما استخدم مصطلح (التشريح)، وكما هو معلوم هو مصطلح (غذامي) أثار حوله من زوابع الاختلاف أكثر من الائتلاف، ذلك أنه بعيد كل البعد عما يبتغيه (دريدا).

11- البنائية:

أورد عبد القادر فيدوح هذا المصطلح في مطلع نافذة (الرؤيا والعالم) تحت عنوان البنية الدالة حيث رأى أنّ محاورة الايدلوجي في سياقات جمالية تحاول أن تخرج النص من سكونيته إلى حركية أكثر جاذبية من شأنها أن تحقق قراءة بنائية كما أشار إلى مسعى (غولدمان) وفق ما جاء به من (بنائية التوالد).

ولعل في إيثاره لمصطلح (البنائية) خروجا عمّا شاع في الساحة النقدية العربية، إذ لا يختلف اثنان في أنّ البنيوية هي المتداولة على الرغم من امتعاض فقهاء اللغة منها، ومصطلح البنائية كلما ذكر إلا ويبدر إلى الذهن (صلاح فضل) الذي "جعل منها عنوانا لكتابه المعروف، وأصر عليه منذ طبعته الأولى ... وإن لم يكن (فضل) أوّل من استعمل (البنائية)، بل يمكن القول إنّ زميله (أحمد كمال زكي) قد سبقه إلى ذلك في كتابه (النقد الأدبي الحديث) بحكم أنّ الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة (1972) قد سبقت كتاب (نظرية البنائية) بنحو ست سنوات"[2].

وما يثير الاستغراب في هذا أنّ فيدوح أورد مصطلح (البنية)، وعند النسبة إليه ذكر (بنائية)، وهنا يكمن وجه الاختلاف بينه وبين (صلاح فضل) الذي ارتأى مصطلحه بالقياس إلى البنية ما يجعل مذهبه مقبولا.

---

[1]- فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:68.

[2]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:127.

وينبغي الإشارة إلى مصطلح (بنائية التوالد) المتعلق بـ (لوسيان غولدمان)، والذي يبدو مصطلحا شائعا لم يُتداول كثيرا في حدود علمنا، ذلك أنّ ما درج عليه بعض النقاد العرب هو (البنيوية التوليدية) أو (البنيوية التكوينية)، المصطلح الأخير هو الشائع، وبه يخرج فيدوح عمّا دأب إليه من استخدام المتداول في ممارسته النقدية.

12- الفضاء:

استخدم فيدوح هذا المصطلح في ممارسته التطبيقية إلى جانب مصطلح آخر هو الحيّز، إذ ينقاد في كثير من أحاديثه عن أحدهما إلى إيراد الثاني على أساس أنهما مترادفان يُستخدمان لدلالة واحدة ومن ذلك "الحيز أو الفضاء"[1]، "تقابل بين فضاءين زمنيين، فضاء الماضي المدبر، وفضاء الأتي المقبل أي الحيّز المنتهي الكائن والثابت، وحيّز الإمكان المتقلب"[2].

ولئن آثر مرتاض وغيره مصطلح (الحيّز) فإنه قد اقتصر على المكان، أمّا الزمن فكان مستوى آخر في مقاربته، أي أنّ الحيز يقابل الفضاء - غير أنّ فيدوح يجعل الفضاء مساويا للحيز، ومن ثم تنضوي الدراسة على الزمن والمكان معا وربما أشمل من ذلك كاعتبار التشاكل فضاء مثلا.

ولم يفت فيدوح المعنى الواسع للفضاء من مساحات، ويتجلى ذلك في ذهابه إلى أنّ الكتابة ليست إلا ذلك الطلسم الذي يتشكل ويتفجر سحرا وبيانا، ويُلقى في فضاءات من الرؤى والهواجس مستفهما استفهام تقرير أي "فضاء أرحب من داخل الإنسان؟"[3].

وبهذا يبين أنّ الفضاء - عنده - لا منته يمكن البحث عنه في أي شيء، وقد أشار فيدوح أيضا إلى "البياض الذي يخلق في إدراك المتلقي مطابقات ذهنية أو ضمنية تسهم في ربط النص بفحواه الراهن الممكن، وفي نظره حتى الحالة التي قد يبدو فيها على أنه نص يشكل صمتا ما فإنه يحمل نسقا إيقاعيا يمكن وسمه بالصمت المُنطِق في نطقه الاحتمالي عبر إضافات مكملة بترك المبادرة التأويلية في إنتاج المفاهيم ... واعتبار النص ضرورة فنية جمالية"[4].

---

[1]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:202.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:212.

[3]- ينظر: المرجع السابق، ص:82.

[4]- المرجع نفسه، ص:93.

ولعل ما ذهب إليه ينم عن تأثر بالرؤية الجديدة إلى تقنية البياض والسواد، إذ "بعدما تطورت الكتابة راديكاليا أصبح من السائد الاعتقاد بأنّ المعنى نتاج جدلية قائمة على بياض الورقة الحبلى بالمسكوت عنه وسوادها المصرح به"[1].

وبين مصطلح (الفضاء) و(الحيّز) ألفينا فيدوح يعمد كثيرا إلى استعمال المصطلح الأول وإن سوّى بينهما أحيانا.

وما يمكن قوله في ختام هذا المبحث إنّ عبد القادر فيدوح يتعامل مع المصطلح بالتسليم بجاهزيته على الساحة النقدية العربية على اختلافه وتعدده في المصطلح الواحد، من دون إثارة مناقشة مدلولاتها، بل يعمد إلى الخلط بينها إلى حدّ اعتبار المصطلح مرادفا لأكثر من مصطلح أو مصطلحين على الرغم من تباينها وحتى التسوية بين مصطلحين مختلفين، وهذا ما يجعل الحديث عن المصطلح عند فيدوح يثير إشكالية تستحق أن تكون موضوعا مستقلا بذاته فيه الإشكالية مضاف والمصطلح مضاف إليه.

[1]- بن بوعزيز وحيد، حدود التأويل، ص:157.

البحث الثالث

في قراءة الشعر الجزائري في ضوء المنهج التأويلي

في قراءة الشعر الجزائري في ضوء المنهج التأويلي:

بعد الوقوف على محطتي المنهج والمصطلح في دراسة الشعر الجزائري من لدن عبد القادر فيدوح تستوقفنا آخر محطة تتناول القراءة لديه، وهذا لاكتشاف مدى استقصائه لحقل الشعر المعاصر بما يتناسب ومحكّ التجربة على حدّ تعبيره.

ولا غرو أنّ دراسة القراءة لا تتباين كثيرا عن معالجة المنهج لارتباطهما الشديد الذي لا تنفصم عراه، ولعل هذا ما دعا البعض يعمد إلى جعلهما مترادفين واعتبارهما واحدا، كما أسلفنا من قبل غير أنه لا يمكن إنكار أنّ دراسة القراءة تستوجب إحاطة أكثر بالجوانب المتطرّق إليها جملة وتفصيلا، فهي تجسيد للعلاقة الفعلية بين القارئ والنص وبخاصة "النص الشعري الحداثي الذي يضع فسحة من الاحتمالات لتلقيه وقراءته، ولا يغلق فضاءه الجمالي بمعنى أوحد قد ينهيه تفسير حاذق، وقراءة ماهرة، بل إنه يستجيب لتشكيل معناه"[1].

وذلك أنّ النص غدا يدعو القارئ دعوة الألفة والحوار، كما أنّ القراءة لم تعد عصا بيد القارئ والنص عبدا له، إنما صارت تحتضنه لمعرفة أسراره وخباياه، فاليوم "لا تصدر القراءة عن منطق التعالي ... ولا تنظر إلى النص من فوق، ولكن كل ما في الأمر أنّ القراءة حركة تفاعل بين المتلقي والنص تعقبها مرحلة توليد المعنى ... وحتى في حالة استفزاز النص الحداثي لطمأنينة القارئ أو عدوانية القارئ حيال النص الذي يستفزه ويفاجئه ويدهشه بانزياحه، فإن القارئ يعمد إلى بناء الانسجام وخلق شروط الترابط والتداخل"[2].

ويقودنا الحديث هنا إلى الجزائر وبغداد معا، الجزائر بالشعر والنقد، وبغداد بقصيدتها التي رسم لوحاتها (عبد الله العشي)، فهي قصيدة قامت على عزف الحروف المكوّنة لبغداد من بائها إلى دالها باستثناء (الغين) الأمر الذي من شأنه أن يخيّب أفق الانتظار ... ذلك أنّ تتابع نشره لحروفها والتطرق إلى توزيع وتوسيع بائها يفتح أفاق تناول حرف الغين أيضا والعزف على وتره من لدن الشاعر بيد أنه أسقطه مما حملنا على التساؤل: لِم حرف الغين من دون غيره؟ ألأنه عميق في أعماق الحلق أم لارتباطه بحقل القبح لا الجمال والتشاؤم لا التفاؤل، ذلك أنّ معظم الكلمات المتوفرة على هذا الحرف منبوذة

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص:420.

[2]- المرجع نفسه، ص:421.

من غمّ وغيوم وغربة وغرابة وغبن وغموض وهلم جرا، ناهيك عن تكوّنها من الدرس النحوي بعمدته وفضلته، ولعل في ذلك إقرارا بفضل فكرها الحضاري.

على كل تبقى قراءة فيدوح للقصيدة مبتغى وجهتنا حيث كان قد استهلها بالوقوف على عتبة البنية وربما حمل ذلك دلالة قطيعته بالقراءة السياقية وإعلان خوض غمار القراءة الحداثية مشيرا إلى "أنّ أية تجربة إبداعية وبخاصة التجربة الشعرية مضطلعة بمدها الزماني والمكاني و لا يمكن لأية بنية نصية أن تتأسس بمعزل عن هذين الحيزين بوصفهما يمثلان الحقيقة الجوهرية في الخصوبة والتجديد"[1].

وبموجب ذلك بيّن أنّ القصيدة المعاصرة مرهونة بتحولات الواقع على اختلافاتها، وأنّ الشاعر (عبد الله العشي) أحد الملتزمين بواقع الوطن العربي الذي "أفرز أكثر من فاجعة تمثلت في هزائم وحروب واعتداءات كان آخرها العدوان الغربي الأمريكي الغاشم على العراق وما خلفه من تقتيل وتشريد"[2].

ولمّا يتطرق ناقد يؤثر التجريب الحداثي لمناسبة القصيدة ويعتبر (عبد الله العشي) من الشعراء المتألمين لمآسي وطنه العربي، فإنه لا شك حاد عن دراسة البنية التي يريد، فليس ذهابه هذا من سمات القراءة التقليدية السياقية ومن شأنه هزّ قراءة حداثية رام إليها.

وبموجب ذلك بيّن أنّ البنية تحتكم إلى واقعين، واقع الماضي وواقع الحاضر، وبقراءة تأويلية ذهب إلى القول" أمّا واقعها الماقبلي فهو ذلك الماضي الجميل الذي لن يكون الحاضر أجمل منه، فبغداد الأمس هي قبلة عاشقين وإيقاع شعر وتدفق نهر وشدو عصافير وصبابات شاعر، وأبراج منتصبة كآلهة وفضاءات ملونة بالأعراس والبلح والماء والنخيل ..."[3].

ولعل اللغة التي قرأ بها هي لغة إنشائية تريد أن تسبح هي الأخرى في نهر قريب من الشاعر فلكأنها نثر لأبيات تلك القصيدة.

---

[1]- ينظر: فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:202.

[2]- المرجع نفسه، ص:203.

[3]- نفسه، ص:203.

وقبل أن ينهي فيدوح القراءة للبنية راح يثبت من جديد شذرة سياقية لما قاله من أنّ "تفاعل الشاعر مع القضية أفضى إلى تفجير المكبوت التراثي"[1].

أمّا في قراءته التفصيلية تحت العنوان الأول والموسوم بـ (بغداد الحضارة والخصوبة)، فإنه استهلها بالأسطر الأولى من القصيدة أب بدء من (مطر مطر) وانتهاء إلى السطر السادس الذي كرّر فيه الرمزين، مؤولا المطر تأويلا سيميائيا فهو عنده "رمز من رموز التدفق والعطاء والحياة والانتصار على العقم والجدب والبوار"[2].

ولعل من نافلة الحديث أن ننوه بقراءة مرتاض للمطر والغيث، إذ أفصح أنّ "سيميائية الغيث تختلف عن سيمائية المطر، وهما لا تعنيان معنى واحدا من الوجهة الدلالية، ذلك بأنّ الغيث مطر خصب وخير وعطاء وأمن على حين على حين أنّ المطر قد يكون مطر إغراق وإهلاك وفيضانات وعذاب"[3].

ومما من شك أنّ ذكر (مطر مطر) متتابعين صار يحيل المتلقي إلى مطر السياب في قصيدته الشهيرة، لكأنها غدت سمفونية البداية التي لم يسمع من قبلها قط (كلمة مطر)، ومثلما هو الشأن ذلك لدى كل قارئ فقد أكّد ذلك فيدوح لما طرق طرقة تناصية على بابها، وإن لم يذكر مصطلح التناص بصراحة معتبرا "أنشودة المطر للسياب بمثابة الأسطورة التي فجّرت ينابيع الخصب وانتصرت على الجذب في مجانيته العابثة، وتمثلت معاناة الانبعاث العسيرة والمضنية عبر جدل الحياة والموت، وأمّا قصيدة (عبد الله العشي) فهي دفقة من تداعيات الوعي والشعور في فراغات من الصمت والوجع، وفضاءات من الحلم والانكسار"[4]، ولعل في ذلك امتثالا لقراءة حداثية فمقولة التناص غدت من مرامي النقد المعاصر المثارة من لدن أكثر من منهج.

وكدأب وجهة القراءة المعاصرة فإنه استوقف عن قراءة للضمير المستخدم في (بغداد همزة وصلنا / وجملتنا المفيدة) فرأى أنّ "الشاعر قد اختصر الأنا في النحن والجزء في الكل"[5]، وربما كان

---

[1]- المرجع السابق، ص:204.

[2]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:204.

[3]- مرتاض عبد الملك، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص:164.

[4]- المرجع نفسه، ص:205.

[5]- نفسه، ص:206.

استخدامه للضمير الجمعي دليلا على امتنان العرب لفضل بغداد على لسانهم وتأكيد على الانتماء والهوية العربية وفي ذلك كله تقدير (لبغداد).

ويواصل فيدوح قراءته للأسطر من (7إلى 14) منتقيا عبارة اكتمال الأغنية للوقوف على دلالتها المتمثلة في " دلالة الانسجام الحضاري والطبيعي وتأكيد على ارتباط الإنسان بالأرض، وامتداد للنسل والحياة"[1].

غير أنّ ما ذهب إليه من قول برمزية الأغنية للتواصل البشري يبدو - في نظرنا - تحميلا وشحنا كبيرين للكلمة، وربما حاد عن الدلالة التي اقتضاها في النص من طرب وفرحٍ وانتعاش وجمال، وربما يمكن عدّها - أيضا - أيقونة كونها صورة حاضرة لصورة غائبة تتمثل في السعادة وإن كانت هنا سمعية لا بصرية، ومهما يكن من أمر يبقى الاختلاف ترخيصا لكل القراءات ما دام القرّاء مختلفين، ذلك "أنّ اختلاف القراء ينتج التفسيرات المختلفة، وإذا كان هذا الاختلاف في التفسير قد أفضى بالمنظرين إلى اليأس الكامل من تطوير نظرية في القراءة فإنّ (كوللر) يذهب إلى أنّ الاختلاف هو نفسه ما يجب أن تشرحه النظرية، فمن الممكن أن يختلف القراء حول المعنى ولكنهم يظلون يتبعون المجموعة نفسها من الأعراف التفسيرية"[2]، وأيا كان الشأن يبقى الاختلاف راية التحرر التي أضحى ينضوي تحتها القارئ بخاصة بعدما منح (دريدا) حريات القراءة واعتبار كل قراءة هي إساءة قراءة.

وإنّ قراءة فيدوح تواصلت لكن من غير تواصل مع كل الأسطر في (قصيدة بغداد) على الترتيب حيث إنّه لم يقارب الأسطر من (18 إلى 29) مما خيّب أفق انتظارنا، ولكأننا به ينحو نحو الشاعر (عبد الله العشي) لمّا تجاوز حرف الغين من بغداد.

وفي الأسطر (30،31،32) ذهب إلى قراءة صورة بغداد بإسقاط أسطورة (ايزيس) عليها، وقد رأى أنّ (النخيل) "إضافة إلى كونه مصدر غذاء كامل فهو أيضا مصدر غذاء مقدس كانت (مريم العذراء) قد لاذت به وتساقط عليها رطبا جنيا"[3]، وذلك من خلال قول الشاعر (النخيل هو القوام) أمّا السطران اللذان مفادهما "بغداد كانت حين ترسل شعرها على الكتفين / دجلة والفرات جديلتاها فأوّل فيهما ارتباط صورة بغداد بصورة المرأة على أنه تأكيد على الحميمية الوجدانية بحثا

[1]- المرجع السابق، ص:207.

[2]- سلدن رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998، ص ص:181،182.

[3]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:207.

عن الطمأنينة والسكينة اللتين يفتقدهما الإنسان حال انفصاله عن الرحم ... لذا تظل المرأة في مختلف صورتها المثالية هي الملاذ والحذو والدفء"[1].

إذن يبدو أنّ التأويل هنا تأويل مستمد من القرآن أي نابع من ثقافته الإسلامية، ما يحمل على أنّ تأويله هذا تأويل روحي إن صحّ التعبير، كونه اتخذ وازعه الديني موجّها لتأويله ليجنح مرّة أخرى إلى لغة إنشائية محاكية فيض حروف القصيدة.

ولمّا وصل إلى قراءة بغداد الذاكرة الإبداعية وقف وقفة تاريخية أمام العراق فتحدّث بأنها "أفرزت الحضارة البابلية أقدم ما أنتجه الإنسان وما أبدعته مخيلته وأنّ الباحثين والمختصين في التراث أجمعوا على أنّ أقدم الإبداعات والفنون تعود في الأصل إلى العراقيين"[2]، وإنّ مذهبه هذا ليؤكّد لنا خروجه عن المقاربة النصية وأنه ريح تهبّ بالقراءة الحداثية المستهدفة.

وعودة إلى ما تجاوز من أسطر ولتأكيد الإبداع الذي أنجبته العراق راح يسافر أيضا في عالم كلمات الشاعر محاكيا إياها في تأويله حيث "إنّ قراءة النص التخييلي بموجب وهم المحاكاة هي شكل أولي من أشكال التلقي، شكل له خصوصية نسبية، واعتمادا على حيوية الوهم قد يجبر القارئ على أنّ يتقمص أدوارا تخييلية"[3]، ذلك أنّ الوهم هو جمال لايمكن أن يوصف بالكذب إذا ما كان جماليا حقا، لذا ارتأى فيدوح معانقة القصيدة والذوبان فيها.

وفي خضم رحلة البحث عن المعنى رأى "أنّ اعتماد الحدس والتخمين بغية اقتناص المعنى الخفي وراء المعطى المباشر للنص أو المضمون الحرفي الذي يتحوّل إلى مؤشر على مدلول باطني أكثر عمقا هو بحث عن الموازيات المستمرة أو الدلالات الباطنية بوصفها الوجه الآخر للمعنى"[4]، لذا استخرج الكلمات التي تدل على المعنى الباطني والمتمثل في (المجد البغدادي القديم) وهو معنى - أصلا - أراده وأراد البحث عن الكلمات الدالة عليه لا العكس، "فلكي يؤول القارئ النص فإنه يفك ألغاز مختلف مستوياته الواحد تلو الآخر، وينتقل من البنى البسيطة إلى البنى المعقدة"[5].

---

[1]- المرجع السابق، ص:207.

[2]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:208.

[3]- روبين سليمان سوزان، القارئ في النص، ص:107.

[4]- المرجع نفسه، ص:209.

[5]- سحلول مصطفى حسن، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص:72.

ويطالعنا فيدوح مرّة أخرى بعدم مقاربة أسطر متتابعة ليبحث عن أخرى، لكن هذه لم تتم خيبة الانتظار بل كان متوقعا ومحتملا ذلك، حيث إنه قرأ من (طلع الغمام حتى جثث نيام) ثم من (بغداد وصف عرائنا ... إلى بغداد فاتحة المحن).

إنّ إدراج هذه الأسطورة وقراءته التأويلية لها ضمن عنوان (بغداد الذاكرة الإبداعية)، غير صائب في نظرنا إنما كان يفترض أن ينضوي ذلك تحت عنوان فرعي آخر (كبغداد جراح اليوم) مثلا، وحتى العنوان الثاني يبدو غير مختلف في دلالته عن العنوان الفرعي الأول "بغداد الحضارة والخصوبة"[1]، ممّا يعني إمكانية الاكتفاء بهذا العنوان لها لكلمة الحضارة من ثراء دلالته.

ولعل ما يثبت عدم ملاءمة قراءته التأويلية للعنوان الذي أدرجت تحته إيرادها حيث قال: "بريق تلك الذاكرة الأسطورية بدأ يختفي ويتلاشى لتتحوّل بغداد الأمس ملحمة الشعراء وقبلة العشاق إلى كومة رماد، فالعصافير التي كانت تشدو في حبور تتحول إلى حجر، والوجه البغدادي المشرق ينقلب رماديا ويخفت"[2].

وفي هذا المضمار التجأ إلى آلية حداثية حتى لا نقول سيميائية أو تفكيكية لتنازع الحقلين لها وهي (التناص) بحكم التقاء معاني قصيدة (عبد الله العشي) مع قصائد (محمود درويش) و(نزار قباني) ذلك أنه مظهر من مظاهر تجاوز البنيوية بعد أن صار "التناص قضاء مقدرا على كل نص لا مناص له منه ولا ملاذ منه إلا به في تقدير النقاد الجدد"[3].

غير أنّ ما أثار قراءته للسطر (جثث نيام) قائلا:"جثث متناثرة كل صوب يجرفها سيلان الحرب وهي تتوارى في نومها الأزلي"[4]، لأننا لو تتبعنا دلالات السطرين اللذين تلاهما السطر المقروء لقلنا إنّ القراءة غير كذلك فالجثث - فيما يبدو في نظرنا - هم العرب الذين رموا أخاهم في الجبّ واتهموا الذئب لذا فوصفُ الشاعر لهم بأنهم "جثث إدانة لهم ولمواقف الخزي والعار بعدما صمتوا أمام عذاب العراقيين، ولم يحركوا ساكنا ما يدل على ذلك السطران: مر الرصاص في أفقنا / مر الرصاص وكلنا / جثث نيام.

---

[1]- المرجع السابق، ص:211.

[2]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:210.

[3]- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:390.

[4]- المرجع نفسه، ص:213.

فالضمير (نحن) في كلنا تدل على التعاطي السلبي للعرب مع جراح بغداد، ويمكن التنويه هنا إلى إشارة فيدوح إل عاطفة الشاعر المتألمة، حيث أفصح "أنّه لما يشرب جحيم الحرب إلى كيان البشر فإنّ الشاعر يفقد الإحساس بلذّة الحياة ويكابد بلبلة ما في الكون ويقاسي شدّتها ويعاني اختلالا في توازن الأشياء"[1].

وفي القسم الثاني الموسوم بـ (مدارج الشعر) توقف فيدوح عند الوحدة اللغوية (بغداد) متكئا على الإحصاء في قراءتها حيث ألفاها تتكرر ثمان وثلاثين مرة، ذلك أنّ "علم إحصاء المفردات تخصص مساعد لتحليل الخطاب يسعى إلى توصيف إشكالية خطابية بالمقارنة مع تشكيلات أخرى تنتمي إلى نفس الحقل الخطابي بفضل صياغة معلوماتية لشبكات مقدّرة كميّا للعلاقات الدالة بين وحداتها"[2].

ومثلما صار يؤول التكرار بأنه تأكيد لمدلول الكلمة ذهب فيدوح أيضا إلى تأويله على هذا النحو، وما دام أنّ "النص لا يفهم إلاّ من خلال نسجه المتشابك وغموض علائقه وتفاعلاته عبر حركاته المتعاقبة ومن خلال إيحاءاته وإشارياته"[3]، فقد مثّل للمستويين السطحي والعمقي لقصيدة (بغداد) وراح يقرأ قراءة تأويلية سيميائية مستعينا بآليتي التشاكل والتقابل حيث أوضحهما في مخططات تقترب من المربع العلامي لغريماس توضّح الدقة العلمية مؤولا إياها بلغة تطرق باب الإنشاء في كل حين، "ومثل ذلك قراءته للتشاكل الحاصل بين (تمشي وتمضي) (بغداد) إذ تمضي إلى سبيل الغناء تترك في خلفها ضياء الكلمة وصوت الشاعر، وهذا يعني قلب المعادلة، إذ يتحوّل فعل المضي من الحيّز السلبي (الاندثار) إلى الحيّز الإيجابي (الانبعاث)، وأعظم الحضارات هي التي تولد من رحم الكلمات"[4].

وأيا كان الشأن فإنّ فيدوح في قراءته هذه بآليتين سيميائيتين راح يؤكد ما صارت تحتكم إليه القصيدة الجزائرية من نسيج حداثي على غرار القصيدة المعاصرة، مع أنه لم يتناول كل التقابلات والتشاكلات التي وردت في قصيدة بغداد، فمن النماذج الأولى مثلا (الكشف / المخبأ)، (رافعة / خافضة)، ومن النماذج الثانية (حجر / جثث)، (دولة الكلمات / دوح الشعر)، (حمام، سلام).

---

[1]- المرجع السابق، ص:213.

[2]- دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص ص:80،81.

[3]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:214.

[4]- المرجع نفسه، ص:217.

واللافت للانتباه في ثنائي مدارج المعنى أنّه اصطلح على التشاكل والتقابل مصطلح فضاء أو حيّز مع أنهما مظهران أو آليتان من آليات السيميائية، والفضاء نفسه إحدى هذه الآليات ومستوى من مستوياتها، ولعل ذلك يعزى إلى الخلط بين المصطلحات مثلما أشرنا سابقا.

وقد تمخضت قراءته للبنية الصوتية وإيقاع النص عن وقفة على الصوت والمعنى، وأخرى على الإيقاع الداخلي - كما هو معلوم - "ففي الأولى أفصح عن إدراكه بأنّ القصيدة المعاصرة استطاعت أن تبتعد عن سيمياء الشعر القديم وإيجاد حركية إيقاع توليدية أساسها الوحدة الصوتية (الحرف والحركة) لتفاعلية داخلية / خارجية تستمد إيقاعها من مادة صياغتها وهي اللغة"[1].

وبموجب ميل المقاربات الحداثية إلى الإيقاع لدى المتلقي وانفعاله بع بحث عن الوقفات التي عزفت لحن تجانس الصوت أو المعنى فرأى في قافيتي (مطر) و(خبر) تجانسا صوتيا لا غير مثلا، وفي سطر بغداد مفتتح الرواية والسلام تجانسا دلاليا وصوتيا.

وراح يمثل الأسطر التي جسّدت الوقفات الصوتية أو الدلالية أو كلاهما ليقدّم قراءته لهذا "التعارض في الأصوات والمعاني بأنه هو ما يشكّل لحمة الإيقاع الداخلي بتواتراته، واهتزازاته، وانحرافاته بغية تحقيق توازن أقوى في نسيج النص الإيقاعي"[2].

ولما طرق باب الإيقاع الداخلي أفضى إلى الحديث النظري عنه وعلاقته بالشعر مبينا أنّ "تنوّع البحور هو انعكاس للتواترات الداخلية في تفاعلها مع المستويات الخارجية، فتنوع البحر في القصيدة يمنح نسيج النص الإيقاعي نوعا من الانحراف الجمالي، وقد يكون دلالة على اضطراب أو توتر انفعالي"[3].

وذلك هو تأويل عام يروم إلى انضواء الخاص تحته أي قصيدة (عبد الله العشي) التي أبان على أنّ القافية لم يظهر فيها عنصرا توحيديا إلا في بعض المقاطع كما أبدى ملاحظته في بعض المقاطع والمتمثلة "في غياب القافية لتحلّ محلّها حركة وتوتر داخليان مع تنوّع التفعيلات وطغيان التفعيلة (متفاعلن) من بحر الكامل التي رافقت بعض المقاطع ورأى أنّه على الرغم من التنوّع الذي لاحظه

[1]- المرجع السابق، ص:220.

[2]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص:222.

[3]- المرجع نفسه، ص:222.

في البحور إلا أنّه استشعر نوعا من الانسجام النغمي في تقفيتها الداخلية"[1]، وبقراءته هذه يكون عبد القادر فيدوح قد فرغ من قراءته (قصيدة بغداد) لعبد الله العشي.

وركحا على ما سبق يبدو فيدوح راغبا حقا - في إضفاء الحداثة على دراسته وقراءته ذلك "أنّ قراءة الإيقاع الداخلي صارت من سمات المقاربة الحداثية، حيث يتطلّب الإيقاع الداخلي في نسج أي نص - شيئا من الملاحظة للكشف عن مواطنه ورصد مظاهره، قبل الانتهاء إلى ربط الداخل بالخارج في النسج الكلامي"[2]، غير أنّ القارئ لقراءة فيدوح له يلمس خلطا ومزجا بينهما أي ليست هناك ملامح تميّز قطبية عن أخرى، فقد تطرّق إلى القافية في (الصوت والمعنى)، كما تناولها في (الإيقاع الداخلي)، وأفصح عن البحر في هذه القطبية.

إنّ - الصوت والمعنى - حقه أن يكون مُدرجا ضمن الإيقاع الداخلي، فإذا كان هذا الإيقاع تجاوز الشعر إلى النثر في الدراسات الحديثة بحكم شعرية هذا الأخير فكيف يتم الحديث عن القافية والتفعيلة فيه؟ ثمّ أليس حريّا بالناقد أن يوسم العنوان الثاني بالإيقاع الخارجي، ما دامت دراسة القافية والتفعيلة في الشعر من مظاهره؟ وألا تأتلف دراسة الصوت والمعنى مع الإيقاع الداخلي، فما جدوى الفصل في كيسين لتوأمين حقيقيين إذن؟ فمن المفترض أن يتطرق إلى الجماليات أو الشعرية التي نسجت الموسيقى وإن كانت الشعرية أوسع وأشمل.

ومهما يكن من أمر، فإن قراءة فيدوح لهذه القصيدة الجزائرية تبدو حداثية في جلّها ترمي إلى النص منطلقا وبنيته مبتدأ، هي قراءة تغرف من السيميائية بآلياتها الإجرائية وتجنح إلى التأويلية حينا مستقلة في عالم التأويل ولغته وتجمع بين (التأويل السيميائي) في كثير من المواضع على الرغم من أنّ هناك ثقوبا أفضى إليها تناول العاطفة والمناسبة وهي رياح سياقية ليست القراءة الحداثية موسمها، وهي ثقوب ليست كالثقوب التي رام إليها في حديثه عن تعدّد القراءات جرّاء ما يتركه "المتلقي (المنتج) لبعض الثقوب التي من شأنها أن تفسح المجال للقارئ اللاحق بالتعبير عن موقفه حيال هذا النص، وهي في نظره مؤشرات تجعل من يستثيرها، تتفكك باستمرار على اعتبار أنّها ثغرات جمالية أو ثقوب فضائية تكون سببا في تجاوز الحدود الإقليمية المعرفية للنص ليذوب في الدلالة الاحتمالية"[3].

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص:223.

[2]- مرتاض عبد الملك، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر، 2001، ص:102.

[3]- فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص ص:92،93.

على كل هي قراءة فيما يبدو جديدة للشعر الجزائري، قراءة تحاور النص وتحاور المتلقي إيمانا بدوره ومكانته، حريصة على منح الشرعية للقراءة المتعدّدة على خطى دراسة المنهج نتحوّل - هنا - إلى قراءة فيدوح للمقاطع الشعرية الواردة في (الرؤيا والتأويل)، فقَبْل أن يباشر مقاربته لها قدّم رؤيته للشعر الجزائري المعاصر، والتي ترى أنه بحاجة ماسة إلى نبض الدم الفكري الذي من شأنه أن يغذي أوردة النص جماليا، فمعظم الشعر الجزائري في نظر فيدوح يقوم على تعزيز فرادة "اللغة الدائرية في البنى التركيبية من حيث كونها فاعلة في علاقتها بالحضور، ذلك أنّ حاضر المنطوق اللفظي وافر الأمد الذي أدّى إلى إهمال جمال النص في تقبله"[1].

ولعل في تقديمه لرؤيته تلك تبريرا للنصوص التي انتقاها ميدانا لتجريبه التأويلي، وأيا كانت رؤيته للشعر الجزائري المعاصر بعامة تبقى رؤية ناقد اطلاعه وقراءته أكبر من قراءتنا بحكم أننا غير ملمين ولا متمكنين من الحكم سواء بالسلب أو بالإيجاب، ممّا يجعل مناقشة رأي فيدوح - هنا - ممتنعة.

لقد أراد فيدوح أن يطل على شعر (عبد الله العشي) من نافذة الأنساق الكلية/ رؤيا العالم وهي من تصميم البنيوية التوليدية التي جاء بها (غولدمان) فرؤيا العالم "يقصد بها النسق الفكري السابق عن لحظة إنتاج العمل الأدبي، وما يبدو حاسما عنده ليس رغبة المؤلف ولا طبيعة نواياه، بل الدلالة الموضوعية التي يكتسبها عمله سواء وافق ذلك رغبته أو جاء ضدّ رغبته في بعض الأحيان"[2].

ويبدو أنّ فيدوح قد أعلن الولاء للنص والقراءة الحداثية، حيث ارتأى أنّ النص مؤشرا على ذاته ودليلا إليها، كما أكّد "على منح القراءة المفتوحة لإمكانات دلالية متعدّدة ومنحها له المقدرة على النفاذ إلى متن النص الداخلي وطبقاته الأكثر غورا"[3].

فهل وِفق ذلك حقا قرأ (سيرة الفتى) وغيرها؟

لقد وسم قراءته لها باليباب والانبعاث مستلهما ذلك من يباب (إليوت) حيث رأى أنّ كل شيء في هذه (السيرة) "يوحي باغترابه ويتوحد بعرائه ويحمل صمته في سؤاله، كل شيء منفي في زنازين

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص ص:4،5.

[2]- مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة، ص:13.

[3]- ينظر: فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:11.

الصمت والحصار فسوسَنته الشعر يحاصرها اليباب ... وكل إمكانات البعث في حركات النص الأولى ظلّت مستحيلة وصعبة تحوم في دائرة الإمكان إلى أن تصل حدود الانفجار فيصطدم المستحيل بالممكن"[1]، وبغية تقصّي ما ظهر وما بطن من الدلالات ولكون الناقد ينطلق من البنيوية التوليدية، فإنه بدأ في قراءة مستوى الواقع اليومي وفق تقابل بين عامل / معمول به منطلقا من مطلع القصيدة كيف تدخل في سوسنة الشعر هذا اليباب.

أي باب ستعبره أي باب

والمسافات موصدة والدروب اغتراب.

وراح جاعلا من كلمات هذه القصيدة قاموسا لتأويله حتّى ليخال القارئ أنّه ينثر الأبيات لا هو يؤولها حيث قال "كل الأبواب موصدة كل الدروب ملغمة وليس أمام الذات سوى أن تعلن حدادها"[2].

ولعلّ ذلك قراءة للسطح الدلالي أمّا تقصيه للعميق فقد انصبّ مثلا على النقاط الثلاثة المتتابعة في قول الشاعر:

ثم تذرف من عينها دمعتين ... ومن قبلها.

فقد رأى بأنّ "الشاعر لم يكتف بالجملة الأولى وراح يوظف نقاطا (...) هي أوسع من أن تحتويها الدموع ليكون البكاء في القلب إيذانا بحسّ الفجيعة المدمر"[3].

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ "واجب الباحث حسب المدرسة التأويلية النقدية أن يترك سطح العمل الفني ليستكشف مركزه الباطني الحي"[4]، غير أنّ فيدوح على ما يبدو يروم إليهما معا، وربما دلّ ذلك على الحياد عن التأويلية المحضة وصبغ قراءته بصبغة سيميائية يؤكدها التقابل الذي أجرى به هذه المستويات، ومن ثمة تغدو قراءته قراءة سيميائية تأويلية تسير على خطى الإنشاء وحروف المقاطع فتفصح "كل إمكانات البعث واردة ومحتملة شرط توافر المناخ وتهيئة الأجواء المساعدة على ذلك، فقد كان يمكن ألا تنحني السنابل لمناجل القتلة ... لكن أبجدية اللغة كانت هي السائدة ...

---

[1]- المرجع السابق، ص:12.

[2]- فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:13.

[3]- المرجع نفسه، ص:14.

[4]- سحلول حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي، ص:87.

ومن ثمة ظل أس الإمكان هو الأس المتصاعد في سيرورة الحركتين إلى غايتين متناقضتين الأولى: إمكانية التحرّر من القهر (قوّة إحياء، تجدّد)، والثانية: فاعلية الخنادق (قوّة، إماتة، تكرار)"[1].

ولعلّ رغبته في التحليل بآلية التباين أو التقابل وراء انتقاء المقطع الذي قرأه سابقا:

كان يمكن أن تكبر السنبلة
وتولد ياقوتة الماء والزاد والراحلة
كان يمكن أن تكبر الكلمات
لو مضت نحو دهشتها الأسئلة
كان يمكن ... لكنهم قتلة

والحق أنه أخذ يواصل الغوص عمّا اكتنى النص من دلالات وإن قدّم مخططا ملخصا للتقابل السيميائي، ولم يختلف المستوى الزمني في مقاربته عن المستويين السابقين من حيث الإجراء بالتقابل والخوض في لغة إنشائية تبتغي لب النص، غير أن القراءة السيميائية فيه كانت الأقوى حضورا والأكثر تجلّيا تصرخ كلها بمخططات التباين وبعنصري النموذج العاملي (المساعد والمعارض).

وما أغلق فيدوح النافذة الأولى التي أطلت على البنيوية التكوينية ورؤيا العالم حتّى فتح نافذة ثانية تودّ النظر إلى كيان الذات انطلاقا من فكرة آمن بها كإيمان (هيدغر) مفادها أنّ عالم الشعر هو الروح والعالم البديل لعالم الواقع.

لذا فالذات راغبة في التحليق في سماء الأوّل فرارا من جحيم أرض الثاني، وبموجب هذا وسم مقاربته بقلق الانفصال (الوحدة الإفرادية)، وهو قلق يُعنى "بقلق الذات المصاحب لشعورها بالضيق والاختناق"[2].

وبحثا عن ذلك في الشعر الجزائري وجد أنّ "محنة بعض الشعراء الجزائريين هي إحدى تجارب القلق، قلق الترقب والريبة والانشطار"[3]، وللبرهنة على ذلك استدل بشعر (الأخضر فلوس) بمقطعه الشعري والذي من أسطره:

إنني أتشكل في ملكوتي، أحس

[1]- المرجع السابق، ص:37.
[2]- فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:37.
[3]- المرجع نفسه، ص:38.

بنا، يعظني
أحمل مسبغتي فوق ظهري
وأقطع برا عريضا

ومن حوار فيدوح مع هذا النص أوّله من منطلق فهمه له، حيث إنّ "الفهم الذي يحدث في الخبرة الهرمينوطيقية باعتباره انفتاحا على الآخر أو (النص) يهدف إلى الكشف أو الإظهار، هو فهم لا يمكن أن يبدأ إلا حينما يتم وعي الآخر"[1]، ومن ثمة فالناقد يحرص على تأكيد انصياعه للميثاق الذي جمع بينه وبين الطرف الآخر أي النص، حيث أخذ يجالسه ويحاوره حوارا أباحته التأويلية في النقد المعاصر.

ومعلوم أنّ "الحوار التفسيري أو التفسير الحواري في الهرمينوطيقا المعاصرة هو تفسير يهدف إلى تجاوز ثنائية (الذات / الموضوع) التي يتم فيها تأكيد إحدى طرفيها على حساب الطرف الآخر ... فالانصياع للنص والثقة فيه هما المفهومان الموجهان لما يمكن تسميته بأخلاق الهرمينوطيقا"[2]، والتي يبدو أنّ فيدوح امتثل لها من خلال قراءته للمقطع السابق وما تلاه، أي للمقاطع المنتقاة من قصيدة (عاد) للشاعر (الأخضر بركة) وهي مقاطع من مشاهد أطلّ عليها من النافذة ذاتها ومن ذلك على سبيل المثال: "فالكيان المفعم بالحركة والمسكون بالقلق ينفر من ألفة المكان ويتضاعف لديه الشعور بوجود إمكانات أفضل للحياة خارج أسوار الذات بوصفها مجالا للتعاطي اليومي في صورته المجانية وعبثيته"[3].

ويواصل تأكيده على هذه الوجهة لمّا رمى بشباكه التأويلية في بحر قصيدة أخرى أو بالأحرى مقطع منها شظايا الذي لم يقل للقراصنة مرحبا (عياش يحياوي) قارئا في تساؤلاته بأنها بديل لقلق الذات التي تدفع بنفسها رهينا لإشباع كينونتها بفرح سماوي كما قرأ الكلمات (الطير، الغناء، الجنون) على أنّها رموزا، ولاشك أنّ ما حمله على هذه القراءة رؤيته بأنها مشحونة بدلالات امتصتها واختزلتها وقد تمكن منها وتبقى تلك قراءة فيدوح لهذه الرموز والتي قد تختلف بشأنها قراءات أخرى.

[1]- سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ص:148.
[2]- المرجع السابق، ص ص:153،152.
[3]- فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:43.

أمّا عن قراءته التأويلية لنصوص الشاعر (سعيد هادف) فكانت موجزة أقل حجما من الأسطر الشعرية التي أوردها، ولعلّها هي الأخرى تجلي القلق الذي صبغ به الشعر الجزائري في بعض جوانبه بقراءة تأويلية في معظمها تنطلق من النص لتصطاد الواقع الذي أفضى إلى القلق.

وعبر نافذة النزعة الصوفية أفضى إلى حديث عام عن الخطاب الصوفي وعن التجربة الصوفية في الشعر العربي المعاصر والتي رأى "أنّها وكل محمولاتها هي فعالية الواقع ومجاهدته، وأنّ الشاعر قد فضّل إقصاء ذاته من مجالاته التي تبدو متناهية فجة ومنغلقة"[1].

وفي سياق الحديث عن الصوفية بعامة تطرّق إلى فروعها منها: الصوفية الوجودية، الصوفية السوريالية، والصوفية الثورية، وهذه الأخيرة مرتبطة بنزوع الشاعر باعتباره إنسانا منفعلا تواقا إلى السمو، "ولمّا كانت الصوفية هدما كليا، وتحطيما كاملا لكل ما يشمل الواقع الإنساني بوصفه ممارسة يومية تخلو من أي تعبير وجداني فقد شملت كل معاني الثورة والتمرّد والعصيان سواء بما تمتلكه من يقين روحاني ... أو بما تتمتع به من مصادر قواها الخفية المستمدة من عالمها الباطني"[2].

وبغية مقاربة النص الصوفي استند إلى أربع شفرات استهلها كشف الكشف، ولعل العنوان يحمل دلالة التقصي والاستقصاء والتعمّق في عمق النص الذي يزخر بأصداف ولآلئ من المدلولات، وقد رأى فيدوح أنها "إحدى السبل المؤدية إلى فضاءات النص وفجواته والتواءاته"[3]، وقد عرجه هذا الحديث إلى التلميح إلى التفكيك نظرا إلى تصوّراته التي تسعى إلى استكناه روح النص.

ولمّا كان المنهج الصوفي يستند إلى (اللغة والرمز)، فإنه قد تطرّق إليهما مفصحا أن "سلكت الصوفية مسلك الرمز لما يحمله من طاقات الغموض والإبهام، والإيحاء بقصد استلهام عوامله الغامضة بوصفها مؤشرات على الباطن الخفي، والداخل المستتر الذي لا تستوعبه إلا الطاقات الكشفية"[4].

---

[1]- المرجع السابق، ص:57.

[2]- فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:64.

[3]- المرجع نفسه، ص:68.

[4]- نفسه، ص:69.

وفي الشفرة الثالثة (البرزخ) أشار إلى وجهة نظره التي ترى أنّه "على النقد الأدبي أن يغوص في مفهوم البرزخ أكثر ليمتاح منه نظرية لجمالية الخيال، وكيف تدركه الأذواق والأسماع والأذهان، وكيف يصل إلى أقاصي الوجدانات ... فإذا تمكّن الناقد المعاصر من تمثّل مقولة الخيال لدى الصوفية تمثلا واعيا يكون بوسعه مقاربة النصوص مقاربة واعية"[1]، إذن يبقى هذا رأيا يصدقه الامتثال بالتطبيق الذي من شأنه التثبيت.

أمّا في الشفرة الأخيرة فقد تناول فيها الحديث عن التأويلية وإن كان الحامل فيها يحمل قطبية أخرى تتمثل في السيمياء، حيث رأى أنّ "فاعلية الفهم التأويلي تتجسد ضمن مستويات نظرية القراءة في اعتماد مبادئ الحدس والرؤية التأملية في فهم النصوص وفق دلالاتها المختزنة، كما تتجسّد الفاعلية أكثر في إسهام المتلقي في تحليل معادلة التأويل ... بصفة (أنا فاعلة) تسهم في القراءة".

وبعدما أفضى في حديثه عن التأويل ما أفضى تحول إلى الاستبطان الدلالي بدء من رؤية التحليل وهو المجال الذي عرف تطبيقا فعليا على النصوص الصوفية فكانت قصيدة البرق لـ (عثمان لوصيف) القارب الذي ساقه لمقاربته والتي رأى "أنها قصيدة تنفتح على عوالم من الحزن الدافئ، حيث تبدو الذات في كلتيها الوجدانية والانفعالية وكأنها تعيش في معاناة واحدة من أسمى لحظات التجلّي كما قرأ العنوان (البرق) معتبرا إياه رمزا لاختراق الحجب وحو الظلمات وتجلي الأنوار"[2].

ومن ثم راح يؤول النص الذي من أسطره ما يأتي:

يومض البرق فتنثال المرايا
بين عيني شفيفات ندية
يا رذاذات السموات البهية
يا غصون البرق
يا نبع التجلي
ظمئت روحي، وجنت شفتايا

[1]- المرجع السابق، ص:73.

[2]- فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:73.

ومن تأويله قوله "إنّ الذات لا تريد أن تحب فقط بل هي ترغب أيضا في الخلود، ولكنها لا تبحث عنه أبدا في واقعها من حيث هو متواجد، وإنما تسعى إلى ما هو موجود على الدوام متدفق، مستمر، ممتد، لا متناه ولا محدود".[1]

ومن ثم راح يتوسع في تحليله وقراءته التي أفضت إلى خطاطات تبدو ناطقة بالسيميائية، وهي مستمدة ومستلهمة من قراءته هذه لا من النص ذاته، حيث بنيت على التقابل الذي رآه وارتآه فكان على سبيل التمثيل بين (منتهى البدء ومنتهى الخلود)، ومن الوارد في التفريعات ما بين (متناه، لا متناه)، (امتدادي، لا امتدادي).

ولمّا كان فيدوح قارئا للصوفية فإنه استعان بمعجمها الشهير المؤلف من لدن (الحلاج، ورابعة العدوية) وهلم جرا، فقد وظّف وحدات لغوية ما كانت موجودة في النص الذي يقرأه، ولعل ما يوضح ذلك تأويله الذي مفاده:"... كل شيء طري ودافئ ومتوهج، فقد تراءت المستترات، وانبثقت المضمرات وانتشت الروح براحها الكوكبي، إنه السكر هجران الظاهر والرحيل إلى الداخل وتفجيره ..."[2].

وفي إطار محاورته ومجالسته إلى نص (البرق) فقد وجد أنّ المحمولات الدلالية التي تعمل على تهريب المعنى أو بالأحرى تخزينه لم تنجبس طويلا بين حنايا صموتها المطبق، "إذ ما يزال النص – في نظره – يقاوم ويراوغ في حين تعمل فعالية الفهم التأويلي على فضه من الداخل وملامسة إمكاناته الجمالية والدلالية عبر جدل القراءة / النص"[3].

وإدراكا منه للموقع الذي صار يحظى به باعتباره قارئا فإنه أفصح عما انتشاه من خيبة وهو يجتمع بالنص، كما آمن بما قر لقارئ غيره في تفاعله مع النص ذلك أنّ "النص يظل سلسلة من التوقعات لا يمكن أن تنبئ بيقين"[4]، في كل مصر وفي كل عصر.

وإلى جانب قصيدة (البرق) كان لقصيدة (حورية الرمل) نصيبا من الدراسة والقراءة باعتبارها ذات بصمة صوفيه هي الأخرى ترمي بظلال الذات في حروفها، فلا ريب – إذن – في احتضان فيدوح له وجعله ميدان القراءة، وهي سحب البساط من تحتها في القراءة المعاصرة، إذ في غمار تقصّي المعنى

---

[1]- المرجع السابق، ص:78.

[2]- فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:80.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:84.

[4]- نفسه، ص:84.

العميق (للظمأ) الوارد في القصيدة جنح إلى القول: "لكن الظمأ الذي يقصده الشاعر هو ظمأ الوجدان البشري في توقه إلى التوحد بالعلياني أو الغوص في الأغوار السحيقة للتوحد بالنوراني، فهو المعادل السيميائي لفقدان أنبل المعاني الإنسانية"[1].

ولعل ما حمل وساعد فيدوح على هذه القراءة هو تمكنه من الأبعاد الدلالية لكلمة (الظمأ) بالنظر إلى موقعها في النص، ومعلوم أنّ "القارئ الذي يستطيع أن يقرأ على نحو مثمر أي أن يجسد كل مستويات النص هو قارئ ذو خبرات محدّدة، والخبرات التي يمتلكها القارئ المثالي هي معرفته بما يمكننا أن نسميه بالمعجم الأساسي وبقواعد الإحالة والإسناد وقدرته على تمييز سياق المقطع المقروء ... وإتقان القارئ للحد الأدنى من القاموس أمر ضروري لتحديد مضمون الكلمات الدلالي ومعانيها، ولن يستطيع القارئ أن يغوص في غامض النص ولا أن يسبر أغواره إن لم يكن قادرا على فهم الرموز الابتدائية اللغوية"[2].

ولمّا مال فيدوح إلى طرق السيميائية في مقاربته فإنه أفضى إلى الحديث عنها، فرأى أنّ "القراءة السيميائية أفرزت طرائق متعدّدة ومتباينة في تحليل الخطاب الشعري، حيث تصدر في معظمها عن مبدأ المغايرة والاختلاف والتعدّد وتبدأ مبدأ دلالة المطابقة التي تعمل على إفشال دلالة الإيحاء"[3].

ولعل في ذكر (الإيحاء) إقرار بخصوصية القراءة للنص الشعري، حيث تتطلب الغوص في لب الدلالات والتي لا تقدّم نفسها مباشرة ومجانا، إنما تستدعي فراسة، بخاصة إذا كان النص ذا صبغة صوفية، ذلك أنّ "العلاقة بين الشعر والمطابقة مبتورة ومعطّلة في حين تقوم العلاقة بين الشعر والإيحاء، فالشعر ينجذب وباستمرار إلى الإيحائية التي تعمل على الدوام على وصل الكلمات بدلالاتها وانفتاحها على فضاءات لا متناهية من المعاني من دون أن يكون في إمكان المؤول النهائي ملاحقتها أو ضبطها"[4]، فهي متحررة عصية على القبض والتقييد.

وبموجب ذلك دنا فيدوح من قصيدة (آيات صوفية) للشاعر (عثمان لوصيف) ليحوز فيها من معان ودلالات، "فاستهل مقاربته بالمكون التركيبي مبينا فيه أنّ جميع مقاطعها تبتدئ بفعل،

---

[1]- المرجع السابق، ص ص:86،87.

[2]- سحلول حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي، ص:74.

[3]- فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:87.

[4]- المرجع نفسه، ص:89.

لذا يواصل النص انسيابه وتدفقه، الأمر الذي يجعل منه محورا حركيا لما يحمله من المركبات الفعلية، وما يفتقر إليه من المركبات الاسمية، فالفعل أكثر تعبيرا عن الرغبة في الاندفاع"[1].

وتبدو قراءته هذه مستلهمة من القراءة الحداثية، والتي تجمع أنّ للفعل دلالة على الحركة والتجدّد والاستمرارية بخلاف الاسم الذي يدل على الثبات والاستقرار.

أمّا المكون الثاني الذي قاربه فهو المكوّن الدلالي، حيث احتكم إليه وفق ثلاثة مؤوّلات، ولأجل تعرّفه على علاماته احتكم إلى ثلاثة مؤولات وهي على حدّ تعبيره "المؤول المباشر الذي يقوم برصدها، والمؤول الديناميّ الذي يدخل في سياق معرفته بالواقع، ويضفي على العلامة معانيها، بيد أن المؤول النهائي فهو الذي يعمل على مقاربة النص والكشف عن رموزه الباطنية"[2].

واستنادا على ذلك أورد العلامات وطفق يشرحها، ومن ثمة جنح إلى تحديد العلاقات بينها، فألفى مثلا: العلاقة بين الأبدية والغيب والمملكة والعرش والأرض بأنها علاقة تواز وتشاكل، ويبدو أنه مال هنا إلى التأويل السيميائي، إذ لم يتناول التقابل أو التشاكل فحسب، بل بنى لغة قراءته على ذلك، ومن مثلها:"بين هبوط وصعود، وتأمّل وانخطاف، ولقاء ورحيل، تعتلي الذات كل العروش السماوية، وتنهل من كل الفيوضات المقدسة بحثا عن خلاص الروح الإنساني"[3].

وواصل قراءته هنا والتي يتضح التحامه بها متسائلا عن أغوار معانيها و لبّ مكامنها لتقصي الصوفية، وحالة الذات الشاعرة.

ومهما يكن من أمر، فإنّ القراءة للنصوص الصوفية تجاذبتها التأويلية والسيميائية، وربما كانت في بعض الجوانب قائمة بذوبانها معا.

واستمرّ فيدوح ربانا يقود سفينة القراءة التي ارتأت الوقوف على ميناء (الأسطورة والرمز) لما فيهما من قوّة تعبيرية وطاقات دلالية، وبخاصة "الأسطورة التي تتميز في نظره بنزوعها الباطني نحو اختراق الآفاق المجهولة، وتفجير جوهريتها الخبيئة وهي بذلك تمد الشعر بالمطلق الأسطوري وتخصبه بالمتجدّد من المعاني والتصوّرات والرؤى"[4].

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص:90.

[2]- ينظر: فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:90.

[3]- نفسه، ص:94.

[4]- ينظر: نفسه، ص:107.

وقد يفسح عالم التأويل أمام الأسطورة إذا ما ارتبطت بحيّز المكتوب "لأنّ المكتوب يثبت كلام قائله بجعله متموضعا تحت النظر كشيء، لكنه في الوقت ذاته يكون قابلا لمبارحة شيئيته للانسياح حول حدوده وحجمه، فإنّ علاقة القراءة والكتابة تعيد طرح جدلية السطح والعمق ... إنها تفتح ساحة الترميز إلى أقصى حدودها ... وعند ذلك فالنص المبدع يظل حيا في تضاعيفه السرية إذ يوحّد بين كل من طبيعة الأسطورة وطبيعة الشعري معا"[1].

فقد قرأ الناقد (هيلانا) على أنها رمز للتحرّر من كل ما يعل الروح ويقتل الوجدان، كما رأى في توحد ذات الشاعر و(هيلانا) وجدا صوفيا عميقا، الذي تلتحم فيه المشاعر بالفكر.

واللافت للانتباه في هذه القراءة وغيرها أنها لم تخرج عن حيز النوافذ أو الأبواب التي تناولها في متابه، إذ لا تكاد تنعدم جملة من الصوفية والذاتية والرؤيا، بل وكأنها كانت المنطلق الذي يريد التأكيد عليه في قراءته التي ذهب إليها، الأمر الذي يجعلنا نحسب أنّها أطلت كلها من نافذة واحدة لا من أربعة.

لجأ فيدوح إلى شاعر جزائري آخر (إدريس بودية) الذي "ألفاه معيدا توظيف قصة (الأزرق ملول) الشعبية دلاليا وبنائيا لتكون المرأة التي يعشقها وتسيطر على مشاعره وتسبي عواطفه"[2]، وعندما رسمت أنامل الشاعر تلك المرأة أرضا استوقف الطاقات الإيحائية التي يحويها الرمزين، فكر فيدوح فطفق يقرأ "امتزاج حاد بين المرأة الأنثى / والمرأة الأرض، وبين حصاد الأرض وحصاد القلوب، وتوحد مطلق بين الأنا والجذور، فالمرأة تمطر الشاعر بالمسك والدهشة والأرض تمطره بالحنين وتشدّه بفيء الشجر، والإنسان أيا كان مجبول على حبّ الأنثيين لارتباطهما الشديد بالنسل والخصوبة، أضف إلى ذلك أنّ غريزة العودة إلى الرحم ملازمة لشعور الإنسان بالخوف ورغبته في ولادة متجدّدة"[3].

تلك هي قراءة تريد تقصي مواطن الائتلاف، والتي حملت الشاعر على توحيدهما، هي قراءة تأويلية كان فيها النص المبتدأ وتحليله هذا الخبر، فهي تنم على سعة التبصر وقوة استكناه ما لا يفهم بكل يسر، هي فيض من الدلالات، وتبقى إحدى أهم القراءات في رأينا.

---

[1]- صفدي مطاع، نقد العقل الغربي، ص:80.

[2]- المرجع السابق، ص:109.

[3]- فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:109.

ولم يهمل فيدوح أسطورة (السندباد) من دراسته حيث ابتغى البحث عن دلالاتها عند (بلخير عقاب) فألفاها متراوحة ما بين الإحباط والانكسار والاغتراب، وبين التطبيقي والنظري تحدث في معرض تناوله للأسطورة عن دواعي توظيف الرمز الأسطوري، واستنادا لرأي (يونغ) ذهب إلى القول "إنّ استعمال الرمز الأسطوري واستغلاله في التعبير الفني ليس مجرد إسقاط لتأملاتنا الذاتية على واقعنا أو حتى اتخاذ موقع إزاءه بقدر ما هو تمثل وجداني تمليه العاطفة البدئية لكياناتنا"[1].

ومهما يكن من أمر فإنّ تأويله لـ (السندباد) لم يخرج عن التأويل العام لهذه الأسطورة الرامزة إلى المغامر والاكتشاف.

وينبغي الإشارة إلى إشارة فيدوح في خضم حديثه عن توظيف الأسطورة عندنا، حيث أكّد على "أنّ موسم الأسطورة ما زال غريبا وبعيدا عن فضاء الشعر الجزائري، بحيث لم يرد توظيفها بحجم الوعي الملموس لدى صلاح عبد الصبور، والسياب، وخليل حاوي"[2].

إنّ الحكم بقصور الشعر الجزائري على ملامسة جوهر الأسطورة بخلاف الشعراء الآخرين فيه نوع من التعسف والإجحاف - في نظرنا وإن كان محدودا - فلعل الحالة الشعورية والتجربة الشعرية كانت وراء ذلك، فقد يكون للأسطورة رمز معلوم لدى غالبية الشعراء، غير أنّ شاعرا ما بحكم تجربته وحتى حالته الشعورية يعمد إلى تقويض الدلالة العامة أو الرمز المتداول للأسطورة، فيبدر إلى الذهن الدلالة الأولى، غير أنّ القارئ سرعان ما يخيب أفق انتظاره، لا لأنّ الشاعر لم يُجِد، بل لأنه ارتأى عدم التقيّد بما هو مرهون بالأسطورة والتحرّر من رمزيتها الملازمة لها، فيكون شعره - إذن - هو من كتب البعد الدلالي للأسطورة وفق أغوار النص، لا الأسطورة هي ما تستعبد الشاعر وتفرض عليه دلالتها.

وأيّا كان الشأن فقد حاول فيدوح قراءة الرموز الأسطورية التي وردت في بعض المقاطع الشعرية كـعشتار، وتموز في شعر (قريش بن قدور):

فيا أيها الناس تموز مات
وعشتار جنت
وشعري انتحر

[1]- المرجع السابق، ص:115.

[2]- فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ص:118.

وليثبت فيدوح بعد هذا المقطع قصور رمزيته قارن بينه وبين مقطع آخر للسياب وشرحه على الرغم من اختلاف الموقفين، واستمرار لإثباته هذا النقص والقصور أورد تعامل الشاعر (بلخير عقاب) مع أسطورة (سيزيف) الذي يعد رمز المعاناة الأبدية والجحيم المستمر، وفي ذلك يقدّم قراءته: "لعلنا نتلمس إسقاطا لمشاعر الحرمان يقارب فيها الشاعر بين صورتين متباعدتين، يحاول تقريبهما إلينا في لعنة الحياة التي تلقاها سيزيف ومحنة السعادة التي لم يدركها الناس لتمضي حياتهم قدرا لا يدركون سرّه"[1].

ومثلما بدأ فيدوح كتابه (الرؤيا والتأويل) بأنّ الشعر الجزائري المعاصر بعامة لما يبلغ ذروة الجمال والفن، فقد أنهاه بذلك لتعامله مع الأسطورة تعاملا سطحيا، ذلك أنّ التعامل العميق لها من شأنه أن يكسب شعرنا نضارة وفنا وجمالا لكونها مصدر الفن ودليله.

وركحا على ما سبق بدت قراءة الأسطورة في الشعر الجزائري مبنية على رؤية مسبقة ترى القصور والنقص في التعاطي مع المظهر الجديد، ومن ثمة غدت تبرهن بمقاطع شعرية، والتي تبدو - في نظرنا - غير كافية لإصدار حكم كهذا، فلو كانت قصيدة كاملة لكان الاحتكام إليها أنسب وأكثر إقناعا للقارئ.

وأيا كان الشأن، فإنّ قراءة فيدوح بعامة في هذا الكتاب يمكن القول عنها إنها حداثية كونها انطلقت من النص وانتهت إليه في كثير من المواطن، كما سعت إلى ملامسة الإبداع في لغتها،إذ حاولت التحليق في عالم قريب من عالم الشعر مع أنها جنحت إلى إضفاء الدقة العلمية التي أفضت إلى خطاطات ناطقة بآليات سيميائية - وإن ركزت في بعض الأحيان على الشاعر، وربما مرد ذلك إلى اهتمامه بالذات التي أفرد لها جانبا مستقلا في دراسته - ضف إلى ذلك حواره مع القارئ مبديا له إيمانه بتعدد القراءات واختلافها.

وتبقى قراءة تأويلية وسيميائية وربما تأرجحت بين الإخلاص لإحداهما ما أمكننا القول إنها ليست تأويلية خالصة.

[1]- المرجع السابق، ص:421.

خاتمة

خـاتـمـة

كما لكل رحلة نهاية، ولكل مقدمة خاتمة، فها قد تم الوصول إلى شاطئ الدراسة التي أسفرت عنها استنتاجات و خلاصات كنّا قد أوردناها في ثنايا هذا البحث.

فتبيّن من خلال الفصل الأول أنّ مناهج ما بعد البنيوية من سيميائية وتفكيكية وتأويلية قد طرحت تعاطيا جديدا مع النص، وأوصدت الباب أمام المؤلف ليبقى الحديث مع النص ولغته ولا شيء غيره، وبخاصة التفكيكية التي قلبت طاولة النقد رأسا على عقب.

وقد تلقى النقاد العرب هذه المناهج بشغف كبير، فكل يريد أن يدلي بدلوه في بئرها إمّا إيمانا بعظمتها أو رغبة في ركوب موضة الحداثة أو انتقادها، لذا تجشموا عناء إحضارها إلى المشهد النقدي العربي تنظيرا وتطبيق.

والمتصفح لتاريخ التراث فقد ألفى إرهاصات تلك المناهج كائنة فيه، فكم هي المقولات والآليات التي نحسبها صنعا غربيا حداثيا قد زخرت بها أمهات الكتب وتفطن إليها علماء اللغة العرب، وفي ذلك سعى مرتاض إلى سبر أغوار التراث فوجده خصبا قد طرق ما زعم حداثته، فحاول التوفيق بين الحداثة والتراث ماسكا العصا من الوسط.

أمّا على الصعيد التطبيقي فإنّ مرتاض، وفيدوح قد دخلا عالم الشعر الجزائري عن رؤية مسبقة تبحث عن موطن الجدّة أو الحداثة فيه من رمز وأسطورة وغيرها لتطبيق الآليات الإجرائية الحداثية، الأمر الذي يبعث على التساؤل حول صلاحية المناهج الحداثية لكل النصوص أم خصخصتها، بمعنى هل المنهج الحداثي لكل نص حداثي؟ لكأنّ الناقد أضحى ينتقي النص وفق مآرب آلياته الإجرائية، وربما كان النص هو ما يفرض المنهج، ولعل ذلك طَرْح لـ "جدلية العلاقة بين النص والمنهج في الساحة النقدية بعامة".

أمّا المنهج لدى مرتاض أو اللامنهج فقد ألفيناه مركبا مثلما يستهوي، ولئن كانت السيميائية هي المنهج المهيمن في الدراسة، فهناك ملامح للتفكيكية في استنطاق المسكوت عنه، غير أنها لم تبرز جليا باتخاذ مقولة من مقولاتها على سبيل المثال، كما بدا الميل إلى الأسلوبية تارة وأخرى الاستعانة بالمنهج الإحصائي، وإنْ كانت هذه المناهج تقول بتمكن مرتاض من النقد ما بعد البنيوي على الصعيد

التنظيري والتطبيقي، فإننا شذرات من النقد الانطباعي والسياقي الذي من شأنه أن يهزّ هذا المنحى الجديد بعض الاهتزاز.

أمّا المنهج عند فيدوح فإنه لم يكن واحدا أيضا، بل مركبا فهو ليس منهجا تأويليا خالصا إنما مطعَّم بالمنهج السيميائي بإجراءاته المختلفة، وربما جنح إلى التأويلية المحضة في بعض المقاطع وأخرى سيميائية بحتة، وكما عصفت رياح الانطباعية والسياقية - بعض الشيء - بحداثية المنهج لدى مرتاض فكذلك فعلت بمنهج فيدوح الذي راح بلغته الإنشائية في بعض المواطن يخرج عن التأويلية والسيميائية التي ارتضاها، بل وغطت الدقة التي يقتضيها المنهج، ولعل ذلك تأكيد على أنّ العلمية والدقة المنهجية في نقد النص الأدبي تبقى نسبية.

أمّا على المستوى المصطلحي فيبدو مرتاض حريصا على خوض غمار إشكالية المصطلح، فهو لا يتعامل معه مسلما بجاهزيته، إنّما مناقشته بما أوتي من تشبع بالتراث واستيعاب لدلالته وخلفيته الغربية، لذا وجدناه يمحص ويغربل، ولئن استعمل ما تداوله غيره من مصطلحات إلا أنه استقر على كثير مما اصطنعه عن قناعة منه بملاءمتها، وقد أبانت المصطلحات التي وظفها على علاقتها بمنهجه التركيبي، وإنّ منهجه ذاك يجعل من المصطلحات اللسانياتية والسيميائية حقلا له.

وكذلك انطلق فيدوح من الحقل نفسه، إذ كل مصطلحاته تدور في فلك الحداثة، بيد أنه يستخدم كل ما أُستعمل وتداول في الخطاب النقدي العربي من دون إبداء رأي أو إثارة مناقشة، ولعل ذلك يُعزى إلى تعدّد المراجع المعتمدة من لدنه، والتي تختلف فيها ترجمة المصطلح، ومع ذلك أمكن التوصل إلى المصطلح المتداول لديه والذي - كان غالبا - شائعا لدى غيره من النقاد، ولعل ما يؤخذ عليه هو مساواته بين المصطلحات المختلفة من حيث الدلالة.

أمّا على مستوى القراءة فقد بيّنت قراءة مرتاض و فيدوح تجاوز القراءة السياقية التي هيمنت على الشعر الجزائري فيما مضى، وأفضت إلى التعامل النصي باعتبار القصيدة نصا متخيلا فلا ضير من أن تحتوي المعاني في أعماقها، وقد تجشمت قراءتهما البحث عنها في حدود ما سلكاه من مناهج تركيبية، وإن أفلتت أحيانا بتقاطر قطرات سياقية.

غير أنها تبقى قراءة متسمة بالحداثة بخاصة قراءة مرتاض، تؤمن بتعدد القراءات وتقرّ بدور المتلقي، فهو حاضر يحاور كمحاورة النص، مع الاعتراف بالاختلاف بوصفه ميزة المعاصرة، ومن شأنه إضفاء هالة حداثية على النص النقدي، وقد أكدت في تعاملها مع النص الأدبي على انطلاقها من (البنيوية وما بعدها) التي تبدو المصطلح الأنسب في رأينا لا ما بعد البنيوية..

وهكذا يؤكِّد النقد لدى مرتاض و فيدوح تمكنه إلى حد بعيد من الحداثة والتي بموجبها تم احتضان الشعر الجزائري لما له من بصمات، ومن ثمة فهو يؤكد أنه - فعلا - لم يكن بمنأى عن النقد الغربي بل يريد مواكبة سيرورته.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر:

1. ابن خلدون، المقدمة، تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 2000.
2. ابن رشيق، العمدة، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، 2004.
3. ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار البيان العربي، القاهرة، ج3، 2006.
4. ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج11، 1990.
5. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، ج1 ،1969.
6. التوحيدي أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، دار الأرقم، لبنان، ج1، ط2، (د، ت).
7. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، (د ت)، ج1.
8. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2001.
9. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: الداية رضوان وآخر، دار قتيبة، دمشق، ط1، 1983.
10. الرازي فخر الدين، تفسير الفخر الرازي، دار الفكر، بيروت، ط3، م6، ج2، 1985.
11. الزرقاني محمد عبد العظيم، مناهل العرفان في علوم القرآن، تحقيق: أحمد زمرلي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1999.
12. الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت.
13. الشنقيطي محمد الأمين، أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.
14. الطبري محمد بن جرير، جامع البيان، تحقيق: أحمد شاكر، مطبعة الحلبي، القاهرة، ج1.
15. القرطاجني أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1981.
16. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت).

ب- المراجع بالعربية:

17. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، ط2، 2007.
18. أبو ديب كمال، جدلية الخفاء والتجلي- دراسة بنيوية في الشعر- دار العلم للملايين، 1981.

19. أبو زيد نصر حامد، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005.

20. أحمد يوسف، القراءة النسقية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

21. أحمد يوسف، يتم النص - الجينالوجيا الضائعة - منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

22. البنكي محمد أحمد، دريدا عربيا، قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2005.

23. الحميري عبد الواسع، اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

24. الرويلي ميجان والبازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

25. الزاهي فريد، النص- الجسد- التأويل، إفريقيا الشرق، لبنان، 2003.

26. السرغيني محمد، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، البيضاء، ط1، 1987.

27. الشرقاوي عبد الكريم، لغات وتفكيكات في الثقافة العربية، دار توبقال للنشر، ط1، 1998.

28. الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر" دراسة جمالية"، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 1998.

29. بارة عبد الغني، الهرمينوطيقا والفلسفة "نحو مشروع عقل تأويلي"، منشورات الاختلاف، الجزائر، الجزائر، ط1، 2008.

30. بن بوعزيز وحيد، حدود التأويل- قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي- الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

31. بن حسن حسن، النظرية التأويلية عند بول ريكور، دار تنميل للطباعة والنشر، ط1، 1992.

32. بوجدرة رشيد، "من أجل إغلاق نوافذ الحكم" مجموعة شعرية، تر: إنعام بيضون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

33. بوجدرة رشيد، "لقاح" مجموعة شعرية، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

34. بوخاتم مولاي علي، الدرس السيميائي المغاربي"دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح"، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005.

35. جاد عزت محمد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة العامة للكتاب، (د ط)، 2002.

36. جمعة حسين، المسبار في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

37. حجازي سمير سعيد، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة، القاهرة.

38. حجازي سمير سعيد، قضايا النقد الأدبي المعاصر، درا الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007.

39. حرب علي، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.

40. خمري حسين، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

41. راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية، مصر، ط3، 2003.

42. سحلول مصطفى حسن، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

43. سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002.

44. شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

45. صحراوي إبراهيم، تحليل الخطاب الأدبي - دراسة تطبيقية- دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.

46. صفدي مطاع، استراتيجية التسمية في الأنظمة المعرفية، مركز الإنماء القومي، 1986.

47. صفدي مطاع، نقد العقل الغربي - الحداثة وما بعد الحداثة- مركز الإنماء القومي، لبنان، 1990.

48. عبد الحميد عبد الرحمن علي، النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، 2005.

49. عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر- المناهج النقدية الحديثة- المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996.

50. عبد الله إبراهيم، التفكيك- الأصول والمقولات- عيون المقالات، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1990.

51. عزام محمد، النقد والدلالة - نحو تحليل سيميائي للأدب- وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1996.

52. عزام محمد، تحليل الخطاب الأدبي على المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

53. عصفور جابر، مفهوم الشعر "دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، بيروت، ط3، 1983.

54. الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، جدة، السعودية، 1985.

55. الغذامي عبد الله، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

56. الغذامي عبد الله، تشريح النص - مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة- دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

57. غسان إسماعيل عبد الحق، تأويل الكلام، دار أزمنة، الأردن، ط1، 2007.

58. فاخوري عادل، تيارات في السمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1990.

59. الفجاري مختار، الفكر العربي الإسلامي من تأويلية المعنى إلى تأويلية الفهم، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2009.

60. فيدوح عبد القادر، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، 2009.

61. فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1994.

62. فيدوح عبد القادر، دلائلية النص الأدبي- دراسة سيميائية للشعر الجزائري - ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993.

63. قطوس بسام، استراتيجية القراءة - القراءة، التأصيل والإجراء النقدي- مؤسسة حمادة ودار الكندي، الأردن، 1998.

64. قطوس بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.

65. كشاش محمد، اللغة والحواس، رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001.

66. لحميداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003.

67. مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط1، 1987.

68. محمد حسن عبد العزيز، مدخل إلى علم اللغة، دار النمر للطباعة، (د ط)، (د ت).

69. مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة الجزائرية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1998.

70. مفتاح محمد، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001.

71. مرتاض عبد الجليل، دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، منشورات تالة، (د ط)، 2005.

72. مرتاض عبد الملك، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية (لمحمد العيد آل خليفة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

73. مرتاض عبد الملك، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر، 2001،

74. مرتاض عبد الملك، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001.

75. مرتاض عبد الملك، السبع معلقات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

76. مرتاض عبد الملك، ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

77. مرتاض عبد الملك، ألف ياء (تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2، 2003.

78. مرتاض عبد الملك، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2005.

79. مرتاض عبد الملك، نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب، وهران، 2003.

80. مرتاض عبد الملك، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2001.

81. مهيبل عمر، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1991.

82. مومن أحمد، اللسانيات- النشأة والتطور- ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2005.

83. مونسي حبيب، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، 2007.

84. وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

85. وغليسي يوسف، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002.

86. وغليسي يوسف، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002،

87. وغليسي يوسف، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009.

ت-المراجع المترجمة:

88. ايغلتون تيري، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995.

89. بيير جيرو، علم الإشارة السيميولوجيا، تر: منذر عياشي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر والتوزيع، ط1، 1996.

90. جان غراندان، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، 2007.

91. دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا (نص، صورة)، تر: بورايو عبد الحميد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

92. دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر.

93. دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تر: صالح قرمادي، محمد العجينة، محمد الشاوش، الدار العربية للكتاب، 1985.

94. روبين سليمان سوزان وآخر، القارئ في النص، تر: ناظم حسن وآخر، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2007.

95. ريكور بول، نظرية التأويل، تر: الغانمي سعيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006.

96. زيما .ف. بيير، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1996.

97. سلدن رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998.

98. سلدن رامان، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، م8، ط1، 2006.

99. شولز روبرت، السيمياء والتأويل، تر: الغانمي سعيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

100. غادامير، فلسفة التأويل"الأصول، المبادئ، الأهداف"، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم، ط2 ،2006.

101. فوكو ميشال، الكلمات والأشياء، تر: الصفدي مطاع، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990.

102. فيرناند هالين وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1998.

ث- المراجع الأجنبية:

103. Hans Robert jauss, pour une esthétique de la réception, ed :seuil, 1982.
104. Michael Riffaterre, la production du texte, édition de seuil, Paris, 1979.

ج-الرسائل الجامعية:

105. حمودي محمد، تجربة القراءة النقدية عند عبد الله الغذامي، (مخطوط دكتوراه)، إشراف الدكتور: العربي عميش، جامعة مستغانم، 2009/2008.
106. خرمازة مريم، ملامح النقد الحداثي في الجزائر بين النظرية والتطبيق، بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير، إشراف الأستاذ: أحمد يوسف، جامعة وهران، 2002/2001.

ح- الدوريات:

107. أزراج عمر، ثلاثة نصوص مترجمة حول مصطلح التفكيك، مجلة التبيين، الجزائر، ع6، 1993.
أعمار محمد، الدراسات السيميائية بالمغرب-محاولة تركيبية- مجلة علامات، ع20، المغرب، 2003.
108. بختي بن عودة، بوجدرة والدلائلية المختلجة "مقاربة تفكيكية في شعرية الإساءة"، مجلة كتابات معاصرة، مج5، ع21، بيروت، 1994.
109. روابنية الطاهر، الكتابة وإشكاليات المعنى – قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق – مجلة التبيين، ع6، 1993.
110. صبحي محي الدين، الذوق هو مؤشر الناقد إلى اختيار المنهج، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، ع14، 1999.
111. عرار مهدي أسعد، التفكيكية بين النظرية والتطبيق- كان ما سوف يكون نموذجا- مجلة العربية، ع7.
112. وغليسي يوسف، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة قوافل، النادي الأدبي بالرياض، مج5، ع9، 1997.

خ-الملفات والوثائق:

113. راشدي حسان، تلقي السيميائية في النقد الأدبي بالجزائر، ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر- قضاياه واتجاهاته- المركز الجامعي بخنشلة، 22،23 مارس 2004.

الفهرس

الفهرس

مقدمة.....أ

الفصل الأول: مناهج ما بعد البنيوية وتلقيها عند العرب.....05

المنهج السيميائي وتلقيه عند العرب.....07

التفكيكية وتلقيها عند العرب.....25

التأويل وتلقيه عند العرب.....39

الفصل الثاني: الشعر الجزائري في ضوء النقد السيميائي - التفكيكي.....56

المنهج في دراسة (أين ليلاي).....58

المصطلح في دراسة (أين ليلاي).....74

القراءة في دراسة (أين ليلاي).....89

الفصل الثالث: الشعر الجزائري في ضوء المنهج التأويلي.....106

المنهج في دراسة الشعر الجزائري عند عبد القادر فيدوح 108

المصطلح في الدراسة عند عبد القادر فيدوح 128

في قراءة الشعر الجزائري في ضوء المنهج التأويلي.....143

خاتمة.....165

قائمة المصادر والمراجع.....168

الفهرس.....177