تجربة نقد الشعر

عند عبد الملك مرتاض

الأستاذ الدكتور

عبد الملك بومنجل

قرطبة

للنشر و التوزيع

كل الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى

2015/1436

رقم الإيداع القانوني:dépôt légal:2014-4285

ردمك: ISBN: 978 - 9947 – 907- 82-5

دار قرطبة للنشر والتوزيع

حي الدوزي 01 قطعة رقم 102 باب الزوار الجزائر

الهاتف: 0550 136 500

Email: darkortoba@hotmail.com

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

عرف النقد العربي المعاصر تهافتا شديدا على ثقافة الآخر- الغرب: يقرأها، يلخصها، يحاول تمثلها. يترجمها، يستعيرها، يتوخى تلبسها. يواكبها، يلاحقها، يحرص على الإمساك بها، وهي ممعنة في التحول. يحتضن مذاهبها ونظرياتها في نقد الشعر وتحليل الخطاب، ويجتهد في تعلم مناهجها النقدية واعتمادها في التعامل مع الأدب العربي مهما كلفه ذلك من ثمن.

لم يكن ذلك مثاقفة بل مطابقة وامتثالا، ولمن يكن استفادة من"فتوح" الحضارة المعاصرة بل قمعا للذات وطمسا للهوية وركونا إلى دعة النقل. لذلك كان من نتائج هذا التهافت أزمة ثقافية ونقدية عربية حادة؛ لخصها عبد العزيز حمودة في : تضخيم الآخر، وتقزيم الذات، والدخول في تيه مركب؛ أوله أصيل يخبط في اضطرابات الفكر الغربي وتحولاته الفوضوية، وآخره مجتلب مفتعل؛ يقتل في ثقافة الأمة خصائصها المعرفية ليستبدل بها أصولا نبتت في غير تربتها. ويفتعل في النقد والأدب مشكلات غير واقعية ليجتلب لها حلولا مشكوكا في نجوعها وهي في منبتها، فكيف إذا كان المنبت غير المنبت والمناخ غير المناخ؟

في ظل هذا التهافت، وفي ظل دعوة بعض المثقفين المخلصين إلى الخروج من هذا التيه الثقافي، يبدو مفيدا للنقد العربي والثقافة العربية أن تُبرز للقارئ نماذج من النقاد العرب المعاصرين تعاملوا مع تراثهم بمنطق الانتماء والاحترام، ومع ثقافة الآخر بمنطق المثاقفة والتفاعل، فأسسوا لما يمكن أن نسميه المثاقفة الواعية، وكان من أبرزهم الناقد الجزائري الكبير عبد الملك مرتاض.

هو رجل رِجله في التراث، وهمة هامته في الحداثة. مبتدأ مساره العلمي في الكُتّاب، ومنتهى مشوار تحصيله في السُربون. ناقد تتعانق في رصيده اللغات والثقافات، وتتصارع في مساره النقدي المناهج والنظريات. عَلَم من أعلام النقد العربي المعاصر غزير التأليف كثير التحول، قوي الشخصية النقدية عصيٌّ على الاستلاب، أبيٌّ على التبعية شديد على أهل التقليد للشرق والغرب على حد سواء ...

ولكنه في النهاية رجل من هذا العصر العربي الرديء. ناقد ينتمي إلى النصف الثاني من القرن العشرين؛ النصف الذي اهتزت خلاله ثقة العربي بنفسه وأمته وتراثه، وتهاطلت فيه عليه ثقافات الآخر-الغرب ومناهجه ونظرياته؛ فما بين منبهر مستكين، ومتحير مضطرب، ومستعصم بثقافته وتراثه على حركةٍ واجتهاد أو على جمود وتقليد.

هو، إذاً، عُرضة لأن يُستلب أو يتأثر، ومظنة لأن يضطرب أو يتعثر، ولعله يستعصم بأصالته (الفردية والقومية) فيستعصي على الاستلاب، ويستقوي برصيده الفكري والشعوري فيتأبى على الاغتراب؛ ذلك ما يمكن أن نبلو أخباره من خلال محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة:

-كيف تعامل عبد الملك مرتاض مع الفكر الآخر وكيف كان تصوره لنظرية الشعر؟

-كيف تعامل مع النظريات النقدية المعاصرة في نقد الشعر وتحليل الخطاب؟

-كيف كان موقفه بين تراثنا العربي في نقد الشعر وبين الثقافة النقدية الغربية المعاصرة في تحولها المستمر؟

-كيف تعامل مع المصطلحات الوافدة، وكيف أسهم في التخفيف من أزمة المصطلح في نقدنا العربي المعاصر؟

- كيف استقبل مناهج تحليل الخطاب الشعري وكيف طبق بعضها على نصوص من الشعر العربي؟

- كيف ظهر النص الشعري العربي وهو يخضع لتشريح عبد الملك مرتاض أو تحليله وقراءته؟

هذه هي الأسئلة المحورية التي يدور عليها هذا البحث. وسيحاول الإجابة عنها عبر خمسة فصول؛ أولها يتناول تجربة عبد الملك مرتاض في نقد الشعر من زاوية اللغة التي يكتب بها نقده، ويتميز بها أسلوبه، ثم من جهة معالجته لمشكلة المصطلح، ومنهجه في التعامل مع المصطلحات النقدية الحديثة، إنشاء وتعريبا وترجمة. وهو ما يكشف نزعة مستحكمة في مذهب مرتاض النقدي وحساسيته اللغوية، هي نزعة التأصل والتأصيل، واحترام هوية اللغة وإعزاز مقامها.

وثانيها يتناول بالمتابعة والمناقشة موقفه من الذات والآخر، من خلال منهجه في التعامل مع الآراء والتصورات النقدية المختلفة، العربية والغربية، المتعلقة بنظرية الشعر ونقده. حيث نجد الناقد على قدر كبير من التبصر والوعي الفكري وقوة الشخصية النقدية، يدل على ذلك مواقف التمحيص والنقد والنقض التي وقفها أمام كثير من الأفكار والنظريات الغربية الحديثة، ومواقف الاستحضار والإشادة، والتمحيص أيضا، لكثير من الآراء والمقولات العربية التراثية.

وثالثها يتناول تجربته في التنظير للشعر والخوض في قضاياه الكبرى مثل بنية اللغة الشعرية، ومفهوم الشعر، ومشكلة قصيدة النثر، وجدلية الشكل والمضمون، والوضوح والغموض، وفكرة موت المؤلف.

ورابع الفصول يعالج موقف الناقد من إشكالية المنهج في التعامل مع الخطاب الشعري؛ حيث ينفتح الجدل على مصراعيه بين الوصفية والمعيارية، وبين واحدية المنهج وتعدديته، بل بين المنهج و"اللامنهج"، على حد عبارة مرتاض.

وخامسها يتناول بالعرض والمناقشة والتمحيص تجارب مرتاض في تحليل الخطاب الشعري. وهي تجارب كثيرة متشابهة، مستوردة وسائلها الإجرائية وأدواتها التحليلية من

المناهج الغربية "الحداثية"، مع بعض التصرف والاجتهاد الشخصي؛ الأمر الذي يسم بعض هذه التجارب، في نظرنا، بالتبعثر وقلة الجدوى.

هذا عن غاية هذا البحث ومضمونه. أما أصل إنجازه فهو يعود إلى أنه كان في البداية مشروع مقالة تُعَد للمشاركة في ملتقى "الجهود النقدية المعاصرة في الجزائر" الذي نظمته جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية بقسنطينة في جانفي 2008م. غير أننا، ونحن نعد هذه المقالة، تشعب بنا البحث وتفرع واتسع حتى جاوز المقدار المفترض مجاوزة فاحشة، وصار في حجم كتاب لا مقالة؛ فرأينا أن نقتطع من البحث ما هو أليق بالعرض في ذلك الملتقى. ثم تعهدنا البحث بالإضافة والتعديل، إلى أن استقر على هذا الوضع الذي نأمل أن يكون مرضيا لدى القارئ ولدى الناقد موضوع الدراسة، الذي نكن له كل مودة ومعزّة، ونرى في شخصه علما نقديا شامخا، وأديبا عربيا متألقا، وأنموذجا جديرا بالاحتذاء في موقفه من الذات والآخر، دون أن يمنعنا ذلك أن نكشف بعض ما نراه في تجربته النقدية من ثغرات، وفي تجاربه القرائية من هنات أو عثرات؛ فإنا تعلمنا من مبادئ حضارتنا العظيمة، ثم من مقولة أفلاطون الشهيرة لسقراط، ثم من ناقدنا الكبير نفسه، أن نعز الحق أكثر من إعزازنا من نحب؛ فعسى أن يكون هذا اعتذارا مقنعا. وعسى أن يكون هذا العمل مفيدا للقارئ العربي، مقدما إضافة مجدية للدرس النقدي المعاصر. وعسى أن يكون، قبل ذلك وبعده، مما يوافق الحق ويرضي الله، ويسرنا في القيامة أن نراه.

العلمة في 18 شوال 1430

07 أكتوبر 2009

الفصل الأول

لغة الكتابة ومشكلة المصطلح

لغة الكتابة ومشكلة المصطلح

1- في لغة الكتابة النقدية

إن اللغة التي يكتب بها الناقد الأدبي هي معرض لكفاءته النقدية، ومظهر لمدى قدرته على المثاقفة الفاعلة؛ ذلك أن الناقد الذي يكتب بلغة رديئة يسيء إلى الأدب والذوق أكثر مما يخدمهما، ويخون ثقافته وثقافة الآخر إذا نقل أو ترجم أكثر مما يثاقف كي يستفيد. وقد ابتلي النقد العربي المعاصر بمحنة في لغته يتعين لأجلها أن يُدق ناقوس الخطر. فالأخطاء الشائعة توشك أن تصير صوابا؛ إذ يسقط في هوتها كبار النقاد والباحثين بَلهَ صغارهم، وركاكة الأسلوب مظهر عام يوشك أن يصير هو الأصل وغيره الاستثناء، ورداءة الترجمة، مع تجرؤ الفاشلين عليها، محنة أخرى تعمق أزمة التيه الثقافي، وتضاعف حجم التشرد والاغتراب.

في ظل هذا التردي المؤسف للغة الكتابة النقدية، تظهر صورة مرتاض في غاية النصاعة والإشراق، وتنتصب قامته الأدبية لتضارع قامات كبار النقاد والأدباء، وتتجلى خدمته للعربية، وهي أشد ما تكون حاجة إلى الإنقاذ من خطر مُحْدِق، وإلى البعث والإحياء. إن أسلوبه في الكتابة يذكرنا بأساليب فحول العربية الأوائل كالجاحظ والقاضي الجرجاني وابن رشيق وعبد القاهر، وفحولها الأواخر كالمنفلوطي والعقاد والرافعي ومحمود شاكر. وما كان له أن يكون كذلك لو لم يؤسس لنفسه قاعدة متينة من حفظه للقرآن الكريم وقراءته لأمات الكتب العربية البليغة. ولو لم يكن له حب لهذه اللغة، وشغف بمداعبتها، وتعهد بإغناء رصيده وملكته قراءة وكتابة. ولو لم يكن له قناعة بأن النقد إمتاع وإبداع، ورهافة وجمال، وليس مجرد وصف خامد وتحليل جاف، كما يتصوره ويمارسه كثير من الباحثين!

تتسم لغة الكتابة النقدية عند عبد الملك مرتاض بالأصالة والجزالة والأناقة. أما الأصالة فهي لجريانها على أصول اللغة العربية الصميمة في مفرداتها وتراكيبها؛ باستعمال الألفاظ المناسبة وإن قل استعمالها أو ندر، واصطناع الصيغ المؤدية للغرض وإن ظهرت غريبة لجمهور القراء؛ وإن كانوا من النقاد والأدباء، لبعد العهد بها وجهل الناس إياها. واعتماد الجمل القصيرة والمتوسطة، على نحو من النظم تشعر معه أن اللغة تنطق صادحة: أنا العربية.

وأما الجزالة فللخصائص التي دلت على الأصالة، ولارتفاع لغته عن مستوى اللغة السائدة؛ باستعماله ما يراه فقيرُ الرصيد اللغوي غريبا، فيرمي صاحبه بالتنطع، واضطرابه في ألوان من التراكيب فخمة رائقة متينة، لا يتعثر معها لسان ولا يضطرب معها بيان. ولإحيائه كثيرا من الألفاظ المهجورة، على جمالها، والصيغ المجهولة، على دقة دلالتها. واستدعائه بعض التراكيب التراثية البليغة لتوظيفها في المكان المناسب.

وأما الأناقة فهي لتوزيعه الألفاظ في الجمل، والجمل في الفقرات، والفقرات في النص، توزيعا لطيفا، تشعر معه أن اللغة تنسكب انسكابا يروق السمع ويستريح له القلب. ولاصطناعه ألوانا من الموازنات الصوتية، أكثرها خفي تحس له طلاوةً وحلاوة دون أن تعرف له مصدرا؛ إذا لم تكن خبيرا بأسرار اللغة، وأقله جلي صارخ، هو هذه الأسجاع التي أصبحت خاصية في لغة مرتاض؛ تستهوينا في أكثر الأحيان، ولا تزعجنا إلا في النادر.

هل لنا أن نعرض أمثلة لهذه الخصائص؟

إن هذه الخصائص بادية لمن يقرأ لغة مرتاض وله إحساس بنبض اللغة؛ فمن الألفاظ الغريبة، أو النادرة الاستعمال في الوقت الحاضر: "لَجِنَ"[1]، بمعنى "فطِنَ" (وهو غير المعنى الشائع لهذه اللفظة الآن). و"التَّهْمام"[2] (التي لا يستعملها الكتاب الآن،

(1) ينظر، على سبيل المثال: عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م، ص23. وعبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة - قصيدة القراءة، دار المنتخب العربي، ط1، بيروت، 1994م، ص33.

(2) ينظر: بنية الخطاب الشعري، ص91.

ولعل أكثرهم لا يعرف لها معنى، وإن قرأها في الخطبة الشهيرة للإمام علي ﷺ). و"خيتعور"[1] (التي لا نعثر لها على شرح حتى في المعاجم). و"الحَين" و"الأوام"[2] (التي لا يستعملها الآن -على أهميتها- إلا طائفة من الشعراء). و"مُدْهامّا"[3] (التي هي لفظة قرآنية، ولكنها لا تكاد تُستعمل). وألفاظ أخرى كثيرة يندر أن نجد لها استعمالا إلا لدى بعض الأدباء العرب القدامى؛ مثل "يُلاص"[4]، و"مُترهْيئة"[5]، و"مُرتئدة"[6]، و"كريت"[7]، و"خرّيت"[8]، و"يحتضجُ"[9]، و"يحرنجم"[10] و"تُشاكه"[11].

ومن الصيغ الطريفة النادرة الاستعمال، صيغة "أخراة"، التي هي ميزة مرتاض الأولى التي يتميز بها عن الأولين والآخرين؛ إذ لا يدمن استعمالها، على غرابتها إلا هو. ولا نعني بغرابتها سوى أنها مهجورة، أو أن استعمالها في غاية الندرة، وأما موقفنا منها فهو الإعجاب والاستعذاب؛ فهي صيغة عربية فصيحة، فيها رشاقة وجمال، لولا أن مرتاضا يكثر الإلحاح عليها، حتى يكاد يستغني بها، وهي الشاذة، عن الصيغة "أخرى"، وهي الأصل.

---

(1) ينظر: المصدر السابق، ص91.

(2) ينظر: المصدر السابق ، ص94.

(3) ينظر: شعرية القصيدة - قصيدة القراءة، ص255، وعبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر، 2007م، ص371.

(4) ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2005م، ص17، و: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007م، ص207. وعبد الملك مرتاض، السبع معلقات، اتحاد الكتب العرب، دمشق، 1998، ص217، 219.

(5) ينظر: نظرية النص الأدبي، ص7. و معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص549. ومعنى مترهيئة: هادئة منبسطة.

(6) ينظر: نظرية النص الأدبي، ص8. و معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص549. ومعنى مرتئدة: حسنة ذات رونق.

(7) ينظر: نظرية النص الأدبي، ص39. ومعنى كريت: طويل.

(8) نفسه، ص104. ومعنى خِرّيت: حاذق بالدلالة.

(9)ينظر: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص21، 29. ومعنى يحتضجُ: يحترق.

(10) ينظر: السبع معلقات، ص69. ومعنى يحرنجم: يجتمع.

(11) ينظر: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص28. و عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر- قسنطينة، د.ت، ص46. ومعنى شاكَهَ: شابه.

ومن الصيغ الأخرى الطريفة ما ندرَ استعمالُه على وزن "يفتعل" مثل "يجتعل"[(1)] و"يحترص"[(2)] و"يعتلم"[(3)]و"يُقتدَرأ"[(4)]، وما ندر استعماله على صيغة "تَفعال" مثل "تجساس"[(5)] و"تنصاح"[(6)]، وعلى صيغة "يفعالّ" و"مُفعالّ" مثل "يخضارّ"[(7)]و"مُخضارّ" و"مُشجارّ"[(8)].

وكذلك ما ندر استعماله من الحروف على هيئته تلك، مثل إضافة "ما" الزائدة إلى حرف الجر "الباء"، فتصير "بما"[(9)]، على شاكلة قوله تعالى: **چﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ چ**(آل عمران:159)، ومثل استعمال "أيْما"[(10)] بدل "أمّا" و"إيما"[11] بدل "إمّا". وكذلك استعمال النادر من ضمائر الإشارة مثل "تالِك"[(12)]و"ذيّالِك"[(13)]. وكذلك استعمال صيغ صرفية، إفرادية أو جمعية، غير شائعة الاستعمال، مثل "الحِظة"[(14)]، و"الأبابيت"[(15)](جمع بيت)، و"حوال"[(16)] (بدل حول)، و"سواء"[(17)] (بدل سوى). بل إن

---

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003م، ص40.

(2) ينظر: بنية الخطاب الشعري، ص94.

(3) ينظر: نظرية القراءة، ص220.

(4) ينظر: في نظرية النقد، ص124.

(5) ينظر: شعرية القصيدة - قصيدة القراءة، ص90.

(6) ينظر: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، 76.

(7) ينظر: شعرية القصيدة - قصيدة القراءة، ص241.

(8) ينظر: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص37. وقضايا الشعريات، ص269.

(9) ينظر: شعرية القصيدة - قصيدة القراءة، ص94. والسبع معلقات، ص169.

(10) ينظر: نظرية القراءة، ص24. والسبع المعلقات، ص60، 67، 159، 160.

(11) ينظر: نظرية النص الأدبي، ص8.ومعجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص156. والسبع معلقات، ص200.

(12) ينظر: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص98، وقضايا الشعريات، ص117.

(13) معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص100.

(14) ينظر: السبع معلقات، ص193.

(15) ينظر: المصدر السابق، ص122، 170، 187.

(16) ينظر: المصدر السابق، ص122، 170، 187.

(17) ينظر: المصدر السابق، ص187، 197.

الكاتب لا يكاد يستعمل إلا هذه الصيغ تثبيتا لها وإيحاء إلى القارئ بأنها لا تقل جدارة بالاستعمال من الشائعة.

ومن أطرف الصيغ التي وردت في لغة مرتاض الشغوف بالعراقة دائما، والغرابة أحيانا، صيغة "فُعاعيل" في قوله: "فالشاعر يبدو سُخاخين العاطفة، صادق الوطنية"[1]. وأما إذا ثارت ثائرة الناقد على قوم أهملوا ذكره في القصاصين والروائيين، فإنه يخرج لنا من معجم الغرابة ألفاظا كأنها من لغة الجن؛ فهي تأبى إباء شديدا أن تكون من لغة النقد ولا لغة الفن؛ لذلك وضعها الكاتب بين قوسين ثم ذكر أنه يعود إلى الكلام الذي يفهمه الناس. قال مرتاض: "(وقد قُيِّضنا مِقْوَلاً ليس بِعَيِيٍّ قصير، ولا متجمجم ولا بَهير؛ ولكنه حديدٌ شِرواط، إذا عَريَ من القُرطاط، طاطَ فاشتدَّ طُيُوطُهُ فإذا هو طاطٌ...! كما نُكبنا بمزبرٍ سليط يرمي بالشظايا والسِّلاط، حين يُلمّ عليه الاِضرِغْطاط...! فهلّا ثَبَرَ هذا المُخاط، وربَط ريشته بالمِقاط، أو هام في مناكب الوِهاط...)"[2].

ولسنا نعتب على الناقد استعماله هذه اللغة الغريبة؛ فهو قد وظفها في مقام مناسب، ووضعها بين قوسين لإخراجها عن سياق الأسلوب الذي يسير فيه نصه النقدي. ولكن أشرنا إليها لدلالتها على نزعة الناقد اللغوية، وولعه بالعراقة والأصالة، وأخذه بالجد والحزم في التعامل مع اللغة؛ بحيث لا يقتصر منها على ما شاع على أقلام الكتاب المعاصرين -وهو إلى اللغة اليومية أو الصحافية المبتذلة أقرب منه إلى لغة الكتاب والأدباء والبلغاء-؛ بل يغوص في أعماقها، ويستخرج كنوز ألفاظها، وطريف صيغها، وشريف تراكيبها، ليحيي من اللغة جميلها الذي يوشك أن يندثر، ويعلو بلغته إلى المرتقى الذي هو جدير بلغة النقاد والأدباء لو كانوا يعلمون.

(1) معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص100.

(2) المصدر السابق، ص55.

ومن الأدلة على حساسية مرتاض اللغوية، وغيرته على اللغة العربية أن يصيبها التشوه والفساد من قبل قرائها وهم يقرؤون وكتابها وهم يكتبون، أننا نجده شديد الحرص على إثبات شكل الكلمات حيث يحتمل الالتباس وخطأ القراءة. وفي ذلك فائدة جمة للقارئ العربي المعاصر، بعد أن بلغ جهله باللغة حدا يعجز معه أن ينطق كثيرا من الكلمات العربية نطقا صحيحا. كما أننا نجده يحرص كل الحرص على أن يفصل بين أجزاء الكلام بما ينبغي من الفواصل والنقاط والفواصل المنقوطة؛ تحريا لدقة الدلالة، وتحرزا من التباس المعنى، وتوخيا لتحرير العبارة من الثقل والتراكم، وتخليص الصورة من التشوش والازدحام؛ وهذا خلاف ما عليه حال كثير من كتاباتنا المعاصرة التي توشك ألاّ تميز بين فاصلة ونقطة، وبين جملة وفقرة!

وأما ما يدل على الجزالة والأناقة من العبارات فهو كثير، يكفينا منه فاتحة كتابه الأول: (القصة في الأدب العربي القديم)، ثم هذه الأمثلة المنتقاة:

"فلو عرض أبو تمام لفكرة السؤال الذي طرحه في ذَينِك البيتين لاتخذ لها بنى شعرية أخراة، ولكان سكب عليها ماء، ولكان رشها بالنضارة، ولكان حلاها بالبهاء، ولكانت إذن خرجت كما خرجت فكرته التي ضمنها بيتيه الشهيرين حول الحسد، أو أجمل من ذلك وأرق"[1].

"فهذا الدرب إذن مفروش بالأفاعي وساء دربا. وذلك المقام إذن كله عذاب وشقاء، ولبئس ما هو[2].

"هو الحيّز اليمني الصميم الذي تشتم منه شموخ جباله وهي عارية، وخرير أمواهه وهي رقراقة، وعمق وديانه وهي سحيقة، وصفرة رماله وهي ثائرة، وسموق نخيله وهي

(1) بنية الخطاب الشعري، ص99.

(2) شعرية القصيدة، ص206.

مهتزة، وذرات ترابه وهي مخصبة، والتواء طرقه وهي ممتدة. بل إننا لنشتم منه شذى عَراره، وعُبوق شيحه، وطيب سعتره، ورائحة بُنِّه..."[1].

"فإن منهم الأصلاء الأسَلاء ممن جرت أقلامهم حتى فاضت بها البطاح، ونتقت أفكارهم حتى أنتجت الكلم الملاح، ونضُرت ألفاظهم حتى شابهت الحسان الصِّباح، واستقامت لهم سبيل القراءة المشرقة استقاما، وافترت لهم شبائباللُّغى افترارا، وكشرت في قياهلهم عرائس الصور كشرا، وارتأدت لهم عرائس المعاني فأقبلت عليهم إقبالا، بل انهالت عليهم انهيالا؛ كما يقول شيخ الكتاب حين صال وجال...فأمثال هؤلاء تمكنوا من اللغة فتمكنت لهم القراءة، ووهبوا أذواقا أدبية رفيعة، فانفتحت لهم آفاق جنابها فتبوءوا فيها الحيّز الأرحب، وسلكوا إليها النياط الألجب"[2].

"هذا النصُّ... هذا النسيج السحريّ... هذا الرُّواءُ المدبَّجُ على قرطاس؛ هذا الكيان الأسود الممتدّ في أسطارٍ، أسطارٍ؛ هذا المتناعِسُ في الطواميرِ والأسفار: ما هو؟ وما شأنُه؟ وهل إذا تكلفنا له تعريفا مدرسيا، كما أسلفنا القيل، أفضى بنا الأمر إلى الاتفاق على حقيقة مفهومه واستَنَمْنا إليه مسلّمين؟ ما النص الأدبيّ، إذن، وما ماهيّته؟

...النص، لعله، إن شئت جمالٌ بُثَّ على اللغة وسُكِب على بنات ألفاظها فاختالت به مُزدانةً، مُزدهيةً، مُترَهيِئةً؛ فإذا هي تزعُمُها أنها قِوامُه، وعجينتُه، وجوهرُه، وسِرُّه الأوّل.

والنص، لعله، إن شئت كيانٌ ابتلع اللغة، ثم مجَّها، بل لفَظَها، بل نصَّها، بل زانها، بل عبَّها وضوَّعها؛ ثم احتال بها فيها، وتجلى في ضفائرها الغجرية حاملا لِمَعانٍ عجائبية تبهر وتسحر...

(1) نفسه، ص206.

(2) نظرية القراءة، ص23.

...والنص جمال، للجمال؛ ولغة، للّغة؛ لا هي تكون بدونه، ولا هو يكون بدونها؛ فهما متلازمان لا يتزايلان، وهما متقارفان لا يتفارقان... إن شاء أحدهما أن يكون خارج كينونة الآخَر أصابه الأَفَنُ والخَرَعُ، والهرَم والعَياء، بل أصابه الذُّبولُ والفَناء..."[1].

"إنّ تشجيع الأديب الذي يكتب بالعربية في الجزائر هو آخرُ شيء يفكّر فيه الناس! فاكتبْ ما شئتَ، إن شئت، لِمَن شئت، أو عمّن شئت؛ إذ لا أحدَ سيشاءُ، لِما تشاء؛ فتموت مشيئةُ الرغبة، في مشيئةِ الرفض؛ ولا يكون من بعد ذلكَ إلاّ العَدَم واليأس، وربما الصمت الأبدي..."[2].

وقد يرى بعض الدارسين أن اصطناع مرتاض لتلك الصيغ الطريفة، واستجلابه تلك الألفاظ النادرة الغريبة، لا يعدو أن يكون محض حذلقة وتنطع لا يليقان بلغة العصر. ولكن الأمر -في رأينا- على غير ما يتوهمون. إنه –ولا شك- من باب "كل إناء بما فيه ينضح"، ومن باب "إن الله يحب أن يرى أثر نعمته على عبده"؛ فقد بدأ مرتاض الكتابة وهو يسبح في بحبوحة من فضاء اللغة، تشرّبها من القرآن العظيم الذي يحفظه، ومن أمات كتب التراث البليغة التي يقرأها، ومن كثرة مصاحبته ومدارسته للغة الإبراهيمي الرصينة الباهرة الأنيقة؛ فكان حقا له أن يستثمر ما غنمه من رصيد، وكان للغة حقا عليه أن يعطيها مما أعطته، فيحيي ما أمات الكسالى من ألفاظها، ويبعث ما أهمل المفرّطون فيها من صيغها، ويكشف من فنون أساليبها وأسرار بلاغتها ما يطرب سمع القارئ، ويشحذ عقله، ويغني رصيده.

وقد يرى بعض آخرون أن مرتاضا يجتلب إلى النقد لغة لا توافق وقاره العلمي ورصانته الموضوعية: لغة إنشاء لا وصف؛ و لغة وجدان لا علم. ولكن الأمر في رأينا على غير ما يتصورون. إن الوصف لا يتناقض مع الجمال، وإن العلم لا يتنافر مع

(1) نظرية النص الأدبي، ص6-7.

(2) معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص41.

الجزالة والبلاغة، وإن النقد لا يتشاكس مع إغراء اللغة، ولمن يؤمن بعبقرية الجرجاني النقدية أن ينظر إلى لغته الجميلة المتأنقة، وله أن يقتنع بعد ذلك بأن لغة تؤدي وظيفتها الوصفية النقدية، مع حلاوة إيقاع وبلاغة بيان، هي أنفع من لغة تصف بجفاء، وتحلل بخشونة، وتقرأ الجمال بالقبح!

لقد أصاب لغة الكتابة النقدية في النقد المعاصر هزال أي هزال! وفساد أي فساد! وشوّه وجه العبارة العربية عند كثير من النقاد والباحثين، ما تسرّب إلى لغتهم من خصائص التركيب في اللغات الأجنبية، التي يقرؤون بها ما يرونه علما وتنويرا وحداثة وثقافة. فانضاف إلى ضعفهم الأصيل، لقلة عنايتهم بالتراث، هجنة مجتلبة من شدة عنايتهم بلغة الآخر وتأثرهم بها. لقد قال مرتاض في أمثال هؤلاء:

"ولو جئت تنظر في لغة هؤلاء لألفيتها مُقعَدةً بَكيّةً، كأنها بليُ سَفَر، أو شظية حجر! وربما أتى القصور والبكاءة والهزال إلى لغة هؤلاء من منحيين اثنين: من حيث ضعفها وربما فسادها معجميا، ومن حيث ركاكتها وضحالتها أسلوبيا (...) والسوأة السوأى لدى هؤلاء أنهم لم يلموا بالتراث في أصالته وعمقه، ورصانته وغناه، كما لم يلموا الإلمام العميق بالحداثة التي تنتهض أساسا، ومن ضمن ما تنتهض عليه، على الإلمام باللغات الغربية الحية التي هم بنعمة الله يجهلونها، ويتبرؤون منها"[1].

إن مرتاضا يستعمل هذه اللغة البديعة الأنيقة، أو الأصيلة العريقة، أو الصحيحة الدقيقة -على أقل تقدير- بوعي كامل، وقصد هادف، وإصرار مُلحّ. وقد دافع عن منهجه هذا في الكتابة النقدية مرات كثيرة؛ لعل أحراها بالتسجيل في هذا المقام قوله في مقدمة كتابه "قضايا الشعريات":

(1) نظرية القراءة، ص22-23.

"..إن الدأبَ جرى أنّ اللغةَ التي تُؤلَّفُ بها كتبٌ في النظريات وأصول المعرفة، لا ينبغي لها أن تكون مُؤْتَلِقةً ولا مُؤْتَنِقة، بل يجب أن تعمِد الصياغةُ فيها إلى لغةٍ مركّزة تُعرض بها الحقائق، وتُقرَّر بها النظريات والأحكام، دون تحسين ولا تزيين، ولا تجْليلٍ ولا تفخيم...

والحقّ أنّا تمرّدنا على هذه القاعدة، ولم نعْبَأْ بها شيئا؛ بل رأينا أنّ صياغةَ حكمٍ نقديّ، أو تقرير قضيّة أدبية، في أسلوب جميل قد يمتع القارئَ وهو يقرأ شيئاً من العلم، وخصوصاً حين لا يتحدّثُ الكتابُ عن الفيزياء ولا الكيمياء ولا الرياضيّات، ولكنه يتحدّث عن مجرّد قضايا الشعريات؛ وهي كلّها فنّ وجمال، وأناقةٌ وألَقٌ، وبراعةٌ في التصوير، وبَداعة في النسج: أم نأتي نحن إلى كل هذه الجماليّات فنُفسِدَ عليها جمالَها بكتابةٍ فجّة فطيرة، وبلغة مبتذلة حسيرة؟

...ثم إنّا قد عُرفنا الآن بهذا الأسلوب، وبعشقنا المدلّهِ للعربية نتسقّط ألفاظها، ونتحفّظ أشعارها، ونتصيّد ما فصُحَ من كلام بلغائها، فتبدو آثار ذلك في بعض كتاباتنا... أم نُضرب عن ذلك كلِّه بأَخَرَةٍ من الزمن، وفي أرذل من العمر، من أجل أن نُرضي قراء هم، في الأصل، ممّن لا يحبّون جمال العربية؟!

إنّا، إذن، نعتذر، مما لا يُعتَذَرُ منه، لعلماء القرّاءِ ونحاريرهم، ومن لا يهْوَوْن العربية الجميلة، والأسلوب الأنيق، إن كنّا قد أقْدمنا على إزعاجهم بشيءٍ ممّا يمكن أن يُعَدَّ جمالا في الأسلوب ونحن نخوض في كتابة النقد والنظريات خوضا، لأنّ لنا قرّاء يهْوَوْن أسلوبَنا ولا تريد أن نخيّب ظنَّهم فينا. فنحن، إذن، حين نكتب بهذا الأسلوب، نكتب به ونحن على وعي من أمرنا. بل إنّا نتقصّده تقصُّداً، ونتعمّده تعمّداً. فإذا كان بعضُ الناس يَعُدُّ علينا هذا ضرْباً من الجريمة الأدبية، فإنّا نرتكبه مع سبْق الإصرار،

بلغة أهل القضاء. ولكنْ، لأَنْ نكتُبَ بأسلوبٍ رصين، إن كان حقّاً رصيناً، أمثلُ لنا من أن نكتب بأسلوب هزيل!"[1].

هو، إذاً، موقف واعٍ ومذهب متعمَّد. وقد فسحنا للناقد أن يستفيض في دفاعه عن أسلوبه لأنّا معجبون بهذا الكلام، مؤمنون به أشدّ الإيمان. ولأنّا مع الناقد حين يلمّح، بأسلوب لا يخلو من السخرية، إلى أنّ الذين يرفضون حضور اللغة الجميلة في الكتابات النقدية هم المتحذلقون والمتفيهقون. ولأنّا تعبنا من هذه الكتابات النقدية المعاصرة التي تُقدّم "في لغة حافية يابسة، ونسوج مسترذلة بائسة، وركيكة بكيئة، وعيِيّة زرِيّة"[2]. ولأنّا لا نتردّد أمام السؤال الذي ساءل به مرتاض هؤلاء الكتاب: "أيّهما آثرُ لدى القراء، وأحبُّ إلى نفوسهم، وأمتعُ لأذواقهم: لغةٌ شاحبة مقطوعة من حجَر، أم لغة ناضرةٌ ممتوحةٌ من نَهَر؟."[3]

لقد كان هؤلاء مثالا للمثاقفة الفاشلة في مضمار اللغة، وكان مرتاض أنموذجا للمثاقفة الفاعلة. ولا أدل على ذلك من المقارنة التي دعانا إليها مرتاض بين ترجمته لفقرة من كلام تودوروف، وترجمة لها من قبل باحث آخر. لقد كتب مرتاض في ترجمته: "إن الكلي الوجود لا يدرك بالحواس! ولا يشترك الناس في شيء اشتراكهم في تجربة القراءة؛ وفي جهلهم إياها في الوقت ذاته. أن نقرأ؛ فإنما يعني ذاك، تلقائيا، وللوهلة الأولى، أن لا شيء يقال عن هذه القراءة."[4] وكتب أديوان: "إننا لا ندرك الحاضر المستمر الحضور (L'omnipresent). ليست(كذا) هناك شيء يشترك فيه الناس أكثر من تجربة القراءة، كما أنه ليس هناك ما نجهله أكثر من هذه الأخيرة."[5]

(1) قضايا الشعريات، ص8-9.

(2) نفسه، ص9.

(3) نفسه، ص9-10.

(4) نظرية القراءة، 168.

(5) نفسه، ص196(هامش).

فانظر إلى الفرق الشاسع بين الترجمتين، أي بين الأسلوبين واللغتين، وانظر كيف تذوب الفكرة المترجمة في لغة عربية أصيلة جزلة عند مرتاض، بينما تتلاشى أصالة العربية، ويتشوه وجهُها، وتُمتَهن كرامتها؛ إذ تقهر على أن ترضخ لنمط التركيب في لغة الآخرين!

أليست عبارة "هذه الأخيرة" فيروسا فاتكا بالأصالة، حمله إلينا أمثال هؤلاء الكتاب، فأخذه عنهم الأتباع و التلاميذ، فتفشى مع غيره من الفيروسات حتى لا يكاد يحس به وبها أحد!

وانظر كذلك إلى الفرق بين ترجمة مرتاض، لنص رولان بارت، التي جاءت على هذا النحو: "النص يعيد توزيع اللغة (فهو حقل لإعادة هذا التوزيع). ولعل أحَدَ مسالك هذا التقويض والتطنيب (Cette déconstruction- reconstruction) هو، أولا وأخيرا، استبدالٌ للنصوص، أو لشذرات منها، وذلك مما كان، ومما يكون، من حول النص الماثل، وفيه: فكل نص هو تناصٌّ تمثُلُ فيه نصوصٌ أُخَرُ على مستويات مختلفة، وتحت أشكالٍ قد لا تَعْتَاص على الإدراك إلاّ قليلاً؛ سواء ما سلَفَ من نصوص الثقافة وما حضر؛ فكأنّ كلّ نصّ هو نسيج جديد من شواهد مُعادةٍ."[1] قلت: انظر إلى الفرق بين ترجمة مرتاض هذه وبين ترجمة محمد خير البقاعي للنص نفسه، وهي على هذا النحو: "يعيد النص توزيع اللغة (وهو حقل إعادة التوزيع هذه). إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص معتبر كمركز وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكيك والانبناء: كل نص هو تناصّ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرّف فيها

(1) نظرية النص الأدبي، ص282-283.

نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلاّ نسيجا جديدا من استشهادات سابقة."[1]

إن الترجمتين مختلفتان شديد الاختلاف. وواضح أن أولاهما ترفل في نسيج العربية؛ فكأنما هي عربية الأصل لا ترجمة. وأما الثانية فهي تظلع في ركاكتها وبعدها عن الخصائص النسجية للغة العربية في التقديم والتأخير، وفي ما ينبغي من التناسب بين المعطوف والمعطوف عليه، وفي بناء الجملة على الاسم أو بنائها على الفعل، وفي اختيار الألفاظ المناسبة للمعاني.. فبيِّنٌ أن "أشلاء" لا تدل على المقصود بل تدل عليه "شذرات". وأن الدوران "في فلك نص معتبر كمركز" ليست من العربية الفصيحة، وشتان ما بينها وبين عبارة مرتاض. وأن التفكيك لا يصح أن يعطف عليه الانبناء؛ لأنه يحتاج إلى مفعول وأما الانبناء فلا. وأنّ عبارة "تمثُلُ فيه نصوصٌ أُخَرُ" المرتاضية هي أدق وأدل من عبارة "والنصوص الأخرى تتراءى فيه.." البقاعية. إلى غير ذلك من الفروق البينة التي تشعرنا بمقدار ما تتخبط فيه الثقافة العربية المعاصرة من ضعف التحكم في اللغة، وسوء الفهم عن الآخر والنقل لأفكاره ومفاهيمه ومصطلحاته.

إننا نشعر بالحسرة أن يعجز العرب عن المثاقفة الواعية حتى في مضمار اللغة، ونشعر بحسرة أخرى أن يحرمنا مرتاض من قراءة ترجمات له بلغته الأصيلة الرائعة. فماذا لو وفّر الناقد بعض جهوده في تحليل الخطاب، بمنهج لنا فيه رأي نبسطه في موضعه، وأنقذنا من جحيم ما ردُؤ من هذه الترجمات.

و قبل أن نفرغ من هذا الموضوع لا يسعنا إلا أن نعجب: كيف لهذا الجواد أن يكبو أكثر من كبوة، ولهذا الفارس أن يسقط أكثر من سقطة! لقد وجدنا في لغة مرتاض أخطاء لا تتناسب مع قامته اللغوية وهامته العلمية: منها استعماله "أو" حيث يجب

(1) نفسه، ص283 (هامش).

أن يستعمل "أم" في مواضع كثيرة[1]، ومنها استعماله "طالما" حيث المعنى المراد هو "مادام" في أكثر من موضع[2]، ومنها وقوعه في الخطأ الشائع الذي هو ذكر "بقدرٍ"، أو "بمقدار" مرتين في الجملة الواحدة[3]، وإنما الصحيح أن يذكر مرة واحدة. ومنها إدخال "أنّ" على ما لا يصح أن تدخل عليه، كقوله: "أنّ حتّى..."[4]وقوله: "إنّ لمن الواضح"[5]. ومنها الوقوع في الارتباك الشائع الذي يوشك ألا يسلم منه كاتب في هذا الزمن العربي الرديء حينَ التعبيرِ عن تبادل الفعل بين بعضين، على نحو قول مرتاض: "فإنما نتحدث عن عنصرين مرتبطين ببعضهما بعضٍ ارتباطا عضويا"[6]؛ فإنا لا ندري لِمَ أورد الكاتب صفة الارتباط مثناة مع أنها تعود إلى "بعض" وهو مفرد. ولا ندري لِمَ أورد "بعضٍ" مجرورة مع أن حقها الرفع. ومنها إدخال "لعلَّ" على الفعل في قوله" ولعلّ من أجل ذلك لُحّنَ.."[7]، وإدخال "هلْ" على أداة الجزم "لم" في قوله: "وهل لم يكن التذوق، في حقيقة أمره، إلا سلوكا تفصيليا لمعنى الذوق؟"[8]، وإدخال حرف الجر "عن" على "لماذا" في قوله: "كما لم يكادوا يتساءلون عن لماذا اختار امرؤ القيس ذلك الإيقاع لمعلقته"[9]، وإدخال التوكيد على الاستفهام في قوله: "لا يستطيع أن يقضي بأنه

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م، ص13،40، 42،65، 71، 84. وبنية الخطاب الشعري، ص3، 6، 23، 33،133، و(أ-ي)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992م، ص15، 85، 86،131، 146. وشعرية القصيدة، ص204. ونظرية القراءة، ص150. ونظرية النص الأدبي، ص6 ،74، 109، 288. ومعجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص182، 301، 460، 467.

(2) ينظر: بنية الخطاب الشعري، ص18. ونظرية القراءة، ص18. ونظرية النص الأدبي، ص203، 211، 323. وقضايا الشعريات، ص10.

(3) ينظر: النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص27، 32، 54. وبنية الخطاب الشعري، ص23، 88. و(أ-ي)، ص12.. وفي نظرية النقد، ص161. ونظرية النص الأدبي، ص93، 95، 102. وقضايا الشعريات، ص58، 59، 93، 102.

(4) ينظر: نظرية القراءة، ص209.

(5) ينظر: بنية الخطاب الشعري، ص 84

(6) قضايا الشعريات، ص208. وينظر كذلك: نظرية النص الأدبي، ص122، 235.

(7) ينظر: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص349.

(8) قضايا الشعريات، ص198.

(9) نفسه، ص149.

هلْ ورد في معرض التهديد والوعيد، أو معرض الإخبار.."[1]؛ وفي العبارة خطأ آخر سلف التنبيه عليه، وهو استعمال "أو" التخييرية حيث ينبغي استعمال "أم" التعيينية. ومنها وصل "باء" الاستبدال بالمأخوذ لا المتروك، خلاف القاعدة النحوية التي يعززها الشاهد القرآني ﴿أَتَسْتَبْدِلُونَ ٱلَّذِى هُوَ أَدْنَىٰ بِٱلَّذِى هُوَ خَيْرٌ﴾(البقرة: 61)، وذلك في قوله يعرّف "الاستبدال": "أيْ استبدال نصوص كثيرة بنص واحد، مثل إخراج سبيكة واحدة من معادن مختلفة"[2]؛ فإن الصواب أن يقول: "استبدال نص واحد بنصوص كثيرة". ونعلم أن الخطب قد عمّ في هذه المسألة؛ ولكن ذلك لا يسوّغ لنا القبول بهذا الوضع الشائه؛ وإلا اضطربت علينا اللغة، والتبست علينا المعاني، واستبدلنا بعربية القرآن عربية هجينة ركيكة لا يستقيم معها بيان.

ولم تقتصر عثرات مرتاض اللغوية على الوقوع في هذه الأخطاء الشائعة -التي نقدّر أنها التبست لغة الكاتب وهو في أول الشباب، ثم لم ينتبه لها ولن يُنبهْهُ عليها أحد؛ فاستقرت في ذهنه، واستمرت على قلمه ولسانه- بل تعدّى أمرها إلى تخطئة الصحيح وتصويب الصائب في كلام أعلام الفصاحة والبيان؛ فقد وقف عند قول القرطاجنّي: ".. وإراحة خاطره مما لا يُجدي عليه غير المذمة والتعب"، فوضع إحالة بعد "يجدي" وكتب في الهامش: "كذا بطبعة بيروت التي حققها محمد الحبيب ابن[3]الخوجة. ولقد

(1) نظرية النص الأدبي، ص413.

(2) نفسه، ص227.

(3) لا تكتب ألف "ابن" حين تتوسط بين اسمين؛ ولكن عبد الملك مرتاض له رأي، لا نوافقه عليه، هو الذي حمله على إثبات الألف ههنا. وفحوى هذا الرأي هو ما ذكره في هامش الصفحة 86 من "معجم الشعراء الجزائريين.." بمناسبة الحديث عن الشاعر أحمد بن ذياب؛ حيث قال: "يفترض أن تكتب الألقاب الجزائرية المبتدأة بـ"ابن" بالألف، حتى في غير بداية السطر، لأنها أصلا لقبٌ، وليست ربطا لانتماء الابن بالوالد". والذي نعترض به عليه أن الأصل في هذه الألقاب هو ربط الابن بالوالد أو بالبلدة أو بسوى ذلك، ويتعين علينا أن نعيد الأوضاع إلى أصولها ما استطعنا، وأن نقرّب المتباعد بين العامي والفصيح. فإن أبى مرتاض إلا الحفاظ على صيغ الألقاب كما هي فإنه يتعين حينئذ أن نترك الألف كذلك، ولو في بداية الجملة؛ لأننا ننطق هذه الألقاب في دارجتنا الجزائرية على هذا النحو: بَنْ ذْيابْ، بَنْ عْبيدْ، بَنْ خَدّة، بَنْ عَدّة ...دون ألف. وأهل المغرب يفعلون ذلك، مع خطوة زائدة في إبعاد اللقب عن أصله الفصيح حين يربطون كتابيا بين المضاف والمضاف إليه؛ فيكتبون ألقابهم التي من هذا القبيل على هذا النحو: بنعمارة، بنعبد

تأملنا هذا الحرف فلم نجد له وجها من اللياقة في هذا الكلام، فـ"أجدى" فعلٌ لازم في العربية فيما نعلم، وهو من الجدوى، أي النفع والغَناء، ويبدو لنا أن أصل كلام القرطاجنّي ربما كان: "لا يُجْري عليه غير.."؛ لأنه الأليق بمعنى الكلام"[1]. وليس الذي افترضه مرتاض بلائق البتة، وإنما اللائق ما ورد في نص القرطاجني؛ فلا خطأ من المصحّف ولا سهو من المحقق، وإنما هي غفلة من عبد الملك مرتاض، وتسرعٌ منه في إصدار حكم قبل التحقق من صحته، وقبل الرجوع إلى المعاجم للتأكد من فكرته؛ فإن "أجدى" فعلٌ لازم ومتعدّ كذلك، وقد استعمله متعديا إمام البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني في قوله المشهور: "ولذلك كان أحق أصناف التعقيد بالذم ما يُتعبك ثم لا يُجدي عليك، ويُؤرقك ثم لا يروق لك"[2].

كما وقف مرتاض عند بيت محمد العيد آل خليفة:

أَأَكْتُمُ وجدي أَوْ أُهدِّئُ إحساسي وثامنُ مايٍ جرحُهُ ما لَهُ آسِ

فوضع إحالة بعد "أو"، وكتب في الهامش: "إنا لا ندري لِمَ لم يقرن العيدُ جواب همز الاستفهام بـ"أم" بدل "أو". فحرف أم له وظيفتان: عطفٌ (وتسمى أيضا المتصلة، أو المعادلة مثل قول القائل: أأمضي أم أبقى؟) وتسوية (مثل سواء عليّ أشئتَ أم أبيتَ) فوظيفة "أم" هنا العطف، وجوابها هو تعيين أحد شقي الجملة المركبة، فيكون إما كتمان الوجد، وإما تهدئة الإحساس. وكان "أو" أليق بالمقام لو قال الشاعر: "هل أكتم وجدي..." .."[3].

السلام ... ولا نرى ذلك منهجا قويما في التعامل مع الألقاب. وهي، على كل حال، معضلة أخرى من معضلاتنا اللغوية، تفضي إلى صعوبة إدراج ألقابنا ضمن نسيج الكلام العربي الفصيح، حتى إن مرتاضا نفسه اضطرب عليه الأمر وتحير بين إثبات الحركات الإعرابية للألقاب وبين إهمالها فأورد اسم "صالح خرفي"، في فقرة واحدة، بغير نصب مرة ومنصوبا في المرة اللاحقة، مع أن محله في كليهما النصب (ينظر: معجم الشعراء الجزائريين، ص386).

(1) قضايا الشعريات، ص240 (هامش).

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ص120.

(3) معجم الشعراء الجزائريين، ص154 (هامش).

وإنا ليعجبنا الوقوف أمام هذه القضايا اللغوية لتنقية العربية مما يشوبها من اللحن -الذي لولاه لم نظفر بهذا الرصيد من علوم اللغة العربية-، ولا نرى ضيق الضائقين بهذه الملاحظات خلال مناقشات البحوث العلمية إلا خوفا على نوافذهم الزجاجية من الانكسار. ولكنا، مع ذلك، لا نرى من الحكمة واللياقة التسرع في تخطئة ما لم يتم التحقق من خطئه؛ كهذا الذي وقع فيه مرتاض؛ إذ فاته أن "أمْ" إنما تُستعمل حين يكون القصد تعيين أحد المتقابلين تقابل تضاد أو اختلاف، كما هو الشأن في المثالين اللذين قدّمهما، لا تقابل ترادف أو تجانس. وأما في بيت محمد العيد فإنه لا فرق بين كتمان الوجد وتهدئة الإحساس؛ إذ كلاهما من جنس واحد، وكلاهما لا يليق أن يحصل "وثامنُ مايٍ جرحُهُ ما لَهُ آس". وما يؤكد ذلك، إن كان الأمر ما يزال يحتاج إلى تأكيد، أن مرتاضا نفسه يشرح معنى البيت بأنه: "كيف أكتم وجدي...؟ (...) أأُلام على أن صرتُ شجيا حزينا، ومكلوما كظيما، وأنا أرى أناسا من بين شعبي يُقتّلون ويذبّحون ويُحرّقون؟"[1]. فما دام الأمر كذلك فإن معنى البيت هو: كيف أكتم وجدي أو أهدّئ إحساسي؟، ولا يستقيم إلا بذلك. وإن تعجبْ فعجبٌ أن يشك الناقد الكبير عبد الملك مرتاض في صحة استعمال "أو" في هذا البيت، ولا ينتبه إلى أنه يديمُ الوقوع في الخطأ الذي توهمه في بيت محمد العيد؛ فهو لا يبعد عن هذه الملاحظة إلا قليلا حتى يقع في ما نبّه عليه حين قال: "ولِمَ لم تذكر الشاعرة لون هذا السعال فتفيدَنا بصفته: وهل هو أسودُ، أو أبيضُ، أو أصفرُ..."[2]؛ فإنّ الصحيح هو: هل هو أسودُ، أم أبيضُ، أم أصفرُ.. ولا عبرة بقوله في النص السابق (وكان "أو" أليق بالمقام لو قال الشاعر: "هل أكتم وجدي...")؛ فإنّ استعمال "هل" بدل "أم" لا يسوّغ استعمال "أو" في غير وظيفتها المنوطة بها في العربية؛ وهي التخيير لا التعيين. وقد رأينا أن هذا الخطأ

(1) نفسه، ص155.

(2) نفسه، ص182.

شائع في كل كتاباته، ولا بدّ أن ننبه على ذلك حتى لا يأخذه عنه الذين يثقون في لغته ويعدونه حجة في ذلك.

إننا نعتز بعبد الملك مرتاض كاتبا بارعا، وناقدا لامعا، ومدافعا غيورا، عن العربية، ومهاجما جسورا لنهج التقليد والتبعية.. غير أن ذلك لا يمنعنا أن نقول: إن هذه الأخطاء اللغوية التي وقع فيها الكاتب الناقد تنزل به درجة في منازل البلغاء، وكم تمنينا لو أنّ كتاباته خلت منها، وكم نتمنى لو أنّ هذه الأخطاء ستمحى من هذه الكتابات إذا قُدّر لها أن تُطبع مستقبلا.

2-في مشكلة المصطلح

فرض علينا تخلفنا وتقدم الغرب الحضاري اعترافا للغرب بتفوقه، واغترافا من ثقافاته وعلومه ومنجزاته. ولما كان من طبائع الأشياء أن يدوّن هذا الغرب علومه بلغته، وأن يصطلح على منجزاته المستحدثة بمصطلحات من صلب لغته ومن سياق ثقافته، فقد أوقع هذا الوضع الثقافة العربية في مأزق اصطلاحي حاد، حمل البعض على أن ينفّس عن عجزه، أو يمعن في مكره، بوصم اللغة العربية في ذاتها بالعجز، فاضطرت العربية إلى أن تدافع عن نفسها، وأن تصرخ على لسان شاعرها حافظ ابراهيم: "أنا البحر...". ولكن أزمة المصطلح بقيت قائمة في ظل استمرار التوقف العربي عن الإنجاز، وعكوف المثقف العربي على استيراد العلوم والمناهج والنظريات.

كان حتما أن يعاني النقد العربي المعاصر أزمة المصطلح. وكان لزاما على عبد الملك مرتاض أن يكون له نصيب من هذه المعاناة، وأن يكون له إسهام في محاولة الوصول إلى حل. فكيف كان إسهامه يا ترى؟ وهل نجحت تجاربه على مستوى المصطلح كما نجحت في مضمار اللغة؟

نسجل أولا عناية مرتاض البالغة بمشكلة المصطلح. ونسجل ثانيا حساسيته اللغوية المرهفة إزاء عدد من المصطلحات السائدة في النقد العربي المعاصر. ونسجل

ثالثا إسهامه المتميز في اقتراح مصطلحات بديلة، وجرأته الزائدة على استحداث مصطلحات جديدة لم يكتب لمعظمها النجاح.

لقد لاحظ مرتاض أن كثيرا من المصطلحات الشائعة في الساحة النقدية العربية ترجمت من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية ترجمةً تفتقر إلى المراعاة لأصول هذه اللغة في نحوها وصرفها ودلالتها وحسها الجمالي، ورأى أن شيوع الخطأ لا يمنحه شرعية؛ فلا بد إذاً من إصلاح الخلل واقتراح البديل. وقد كان لمرتاض وقوف متكرر عند المصطلحات الآتية:

1.2-البنيوية- البِنَوية

كان من رأي مرتاض أن مصطلح "البنيوية" لا يتفق مع القاعدة النحوية (التي تقول بإلقاء الياء من أمثال "مدينة" و"قرية" و"حنيفة" و"قريش" إذا نُسب إليها، فيقال "مدني" وقروي" وحنفي" و"قرشي")[1]. وقال في هذا الشأن قولا صريحا قويا: "شاع في الاصطلاح النقدي العربي المعاصر استعمال مصطلح: "بنيوي". وهو مصطلح مرفوض نحويا، كما نص على ذلك سيبويه في باب الإضافة. من أجل ذلك اقترحنا[2] مصطلح: "البنوية"، و"البنوي"، حتى لا نلحن. ومن أراد أن يكسّر العربية فشأنه وما أراد. لكن لا يحق له أن يفرض علينا الخطأ"[3].

وقد عاد الناقد، في كتاب لاحق، إلى توجيه النقد اللاذع لهؤلاء النقاد العرب المعاصرين الذين لا يبالون أن تجيء المصطلحات التي يترجمونها على غير القياس العربي السليم؛ فهم يتهم بعضهم بأنه ينقصه "شيء من الحس اللغوي المصفّى"؟[4]، ويرى أن

(1) ينظر: ابن قتيبة، أدب الكاتب، تحقيق يوسف البقاعي، دار الفكر، بيروت، 1424هـ-2003م، ص61

(2) لم يسبق عبد الملك مرتاض إلى هذا الاقتراح؛ فقد استعمله قبله عدنان بن ذريل. ينظر: توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1984م، ص173

(3) ينظر: عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001م، ص8 (هامش).

(4) في نظرية النقد، ص190.

ذهاب الاستعمال النقدي العام إلى هذا الخطأ الشائع لا مبرر له غير "الإصرار على إفساد العربية وفأسها بالفأس، والاستمتاع بإصابتها بالبأس، في الرأس!"[1]. وقد قدّم في سبيل إثبات خطأ ذلك الاستعمال تحليلا لغويا مقنعا لا يعنينا إثباته، وإنما يعنينا أن نثبت رد الناقد على الذين يدافعون عن استمرار استعمال هذا المصطلح رغم ظهور خطئه بحجة أن الخطأ إذا شاع أمسى استعماله حجة. لقد رد مرتاض بقوله: "إنّ الخطأ لا يكون حجّة لأهل الخطأ أبدا. وإذا أصرّ طائفة من الناس على ارتكاب أخطاء بعينها في قانون السّير فلن يستطيعوا فرض خطئهم على العالم بتغيير القوانين الصائبة، وإحلال محلّها القوانين الخاطئة[2]. إن الخطأ يظلّ أبدا خطأً، ولا سيما إذا كان صادرا عن أهل المعرفة. ومن أعرف معرفةً من النقّاد؟..."[3]. ولنعم هذا الموقف الغيور على العربية. غير أننا لا نرى أن وراء استمرار هذا الخطأ تعمّدا لإفساد العربية، وإنما هو الركون إلى الشائع، وقلة الغيرة على اللغة، وضعف الإخلاص للهوية.

2.2- السيميائية- السيمائية

وكان رأيه في مصطلح "السيميائية" أنه صحيح القياس؛ إذ هو نسبة إلى لفظة عربية أصيلة ذات صلة بمفهوم الدلالة الرمزية على المعنى. غير أنه لاحظ، وهو مُحِقٌّ في ذلك، أن عادة المتلفظين بهذا المصطلح تميل بهم إلى التخفيف فينطقونها "السِّيْمْيائية" بدل "السِّيْمِيائية"؛ وهو ما يؤدي إلى مخالفة صوتية فاحشة تأباها العربية أشد الإباء، وهي اجتماع الساكنين. لذلك اقترح صيغة أخرى للمصطلح تُشتقُّ من السيماء لا السيمِياء، وهي "السيمائية"، تجنبا للطول، واحتياطا من الوقوع في

(1) نفسه، ص191.

(2) لا نرى هذا التركيب صحيحا؛ إذ لا يصح الفصل بين المضاف "إحلال" والمضاف إليه "القوانين".

(3) في نظرية النقد، ص191-192.

خطأ الجمع بين ساكنين، بأن يُعتاد على نطقها ساكنةَ الميم[1]. وكذلك كانت ملاحظته على مصطلح "السيميولوجية"[2].

3.2- التفكيكية- التقويضية

وكان من رأيه أن يترجم مصطلح "Déconstruction" إلى "التقويضية" بدل "التفكيكية"؛ "لأن أصل المعنى في فلسفة دريدا تقويض يعقبه بناء على أنقاضه. على حين أن معنى التفكيك في اللغة العربية يقتضي عزل قطع جهاز أو بناء عن بعضها بعض دون إيذائها، أو إصابتها بالعطب؛ كتفكيك قطع محرّك، أو أجزاء بندقية، وهلمّ جرا..."[3].

ويبدو أن الحق يقف في جانب مرتاض؛ فإن التفكيك هو قطع الأوصال التي بين أجزاء كيان ما، وأكثر ما يتجه معناه إلى الكيان المادي. وهو لا يتضمن معنى القصد إلى الهدم الحامل لمعنى رفض الكيان المهدوم والرغبة في إحلال بناء آخر محله. فالتفكيك لا يتضمن موقفا معارضا للبناء الذي يُراد تفكيكه، وإنما هو مجرد تحليلٍ لهذا البناء إلى عناصره الجزئية التي تشكل كيانه، قصد دراسته ومعرفة خصائصه وطريقة عمله وما إلى ذلك. ولذلك يجوز، في رأينا، أن تسمى الدراسة التحليلية دراسة تفكيكية، كالتي قام بها عبد الملك مرتاض مع قصيدة محمد العيد "أين ليلاي"، أو تشريحية، كالتي قام بها عبد الله الغذامي، في كتابه "الخطيئة والتكفير" مع قصيدة حمزة شحاتة. ولكن هذا كله غير الذي قصده جاك دريدا بمصطلحه الذي ترجمه النقاد العرب إلى "التفكيكية". يقول مرتاض: "والحال أن جاك دريدا إنما يريد تقويض العقل

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001م، ص8 (هامش) .

(2) نظرية النص الأدبي، ص145.

(3) نظرية القراءة، ص206 (هامش). وينظر، أيضا، ص214.

الأوربي، ومن ثم[1] مركزية العقل الأوربي، لإعادة بنائه."[2] "والآية على أن دريدا لم يكن يريد إلى ما يسمّى "التفكيك" قطّ، أنه يقول في إحدى كتاباته: "إذا كان التقويض يدمّر حقا، فليدمّر ما يشاء من الأبنية المتقادمة المشوهة؛ وذلك من أجل إعادة البناء من جديد". فالتفكيك لا يضادّ البناء، ودريدا يصطنع هنا "البناء" مضادّا، إذن، للتقويض، وليس للتفكيك الذي لا يليق بالمقام."[3]

إن إصرار مرتاض على أن الترجمة الصحيحة للمصطلح الدريديDéconstruction إنما هي "التقويضية" لا "التفكيكية" هو إصرار وجيه. وإن حرصه على دقة مطابقة المصطلح العربي للمفهوم الحقيقي للمصطلح الغربي هو سلوك حميد. ولو اجتمع النقاد والمترجمون العرب على هذا السلوك لكان عسيا أن يخرج الخطاب النقدي العربي المعاصر من فوضى المصطلح واضطراب المفاهيم وضياع المعرفة.

ولا يعني هذا أن مشكلة النقاد والباحثين العرب المعاصرين تنحصر في أنهم يستعملون "التفكيكية" بدل "التقويضية" في حديثهم النظري عن فلسفة دريدا وفي محاولاتهم التطبيقية لما يتصورونه منهجا دريديا؛ فلو عدلوا إلى "التقويضية" حُلت المشكلة. لا؛ إن المشكلة في الأصل هي أن المفهوم الدريدي الحقيقي لما سماه Déconstruction هو غير المفهوم العربي المعاصر لما يسمونه "التفكيكية". إن تقويضية دريدا تنبني على فلسفة جوهرها الكفر بوجود سلطة ثابتة ينبغي الخضوع لها، ومرجع مركزي يجب الرجوع إليه والاستناد عليه. وبصرف النظر عن تفصيل هذه الفلسفة، فإن التفكيكية التطبيقية العربية هي فعلا مجرد تفكيكية تحليلية لا تكاد تجد لها

(1) لو كان غير مرتاض ومن على شاكلته في فصاحة اللغة لاستعمل "بالتالي" بدل "من ثم"؛ وكم في هذا التركيب الدخيل على العربية، الشديد الشيوع في لغتنا اليومية والإعلامية وحتى الأكاديمية والأدبية، من الركاكة والفجاجة والفساد!

(2) نظرية النص الأدبي، ص53 (هامش).

(3) نفسه، ص278 (هامش).

صلة بفلسفة دريدا؛ ولكنها، مع ذلك، تُنسب إلى دريدا، ويجد أتباعها لذةً أنهم يقتفون بها أثر دريدا، ويدينون بدين دريدا!

4.2- الشعرية- الشعريات

لم يشتهر العرب بشيء اشتهارهم بالشعر. ولم ينشغلوا بفن من الفنون الراقية انشغالَهم بالشغر. ولم تحتفل دراساتهم ونظرياتهم النقدية بصناعةٍ احتفالَهم بصناعة الشعر. ومع ذلك لم يختلفوا، في عهدهم المعاصر، في ترجمة مصطلح غربي أدبي اختلافَهم في ترجمة مصطلح ذي صلة بفن الشعر!

كان حريّا بالعرب أن يعلّموا العالم معنى الشعر وجوهرَه وفرقَ ما بينه وبين غيره من أجناس الكلام، وأن يحتفظوا بمفهومهم العربي للشعر إن لم يستطيعوا تصديره إلى غيرهم بسبب تخلفهم الحضاري. ولكن الذي وقع أن المصطلحات المتعلقة بالشعر صرنا نستوردها من الغرب، ثم نحار في ترجمتها إلى "اللغة الشاعرة"، على حد تسمية العقاد[1]. وأن كثيرا منا صار لا يفرّق بين الشعر والنثر، نزولا عند رغبة الغرب في إزالة الحواجز وتمييع المفاهيم!

"La Poétique" مصطلح غربي حديث لمفهوم قديم النظرية الشعرية. ترجمه النقد العربي المعاصر إلى "الشعرية"؛ فشاع هذا المصطلح واستقر، على شيء من الميوعة، ولكن عبد الملك مرتاض وافق على هذه الميوعة ولم يوافق على المصطلح. قال في ذلك:

"إن النقاد العرب المعاصرين يُطلقون مصطلح "الشعريّة" وهم يريدون به غالباً إلى ما يريد به النقاد الغربيون من وراء إطلاقهم مفهوم "الشعريّات"، أو (Poétique، Poétics). غير أن هذه الشعريّات، في نفسها، تتفرّع وظيفتها المعرفية إلى حقلين اثنين:

(1) ينظر: عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر، القاهرة، 1995.

أ. فهي تأتي بمعنى دراسة جنس الشعر من حيث هو وحدَه، أو الدلالة على الانتماء إليه. وقد كان الشعر بمعناه المحصور هو وحده المتَّخَذَ موضوعاً للشعريات وعنايتها، وذلك ما يُفهم من شعريات أرسطو منذ قريبٍ من خمسةٍ وعشرين قرناً. وقد ظلّ ذلك قائما إلى القرن التاسع عشر، وذلك بحكم المعنى الاشتقاقيّ للشعريات المتفرّعة عن الشعر نفسه.

ب. كما تأتي بمعنى "النظريّة العامّة للأعمال الأدبيّة" بعامّة، وقد يستبين هذا المفهوم من خلال عنوان المجلة الفرنسية الشهيرة المتخصصة في النقد، وهي: "شعريات: مجلة النظرية والتحليل الأدبي".

الشعريات بالمعنى الثاني، ومنذ القرن التاسع عشر، تنصرف دلالتها المفهومية إلى كل الأجناس الأدبية فتتسلّط عليها بالمعالجة الإجرائية، فيقترب معناها من معنى "الأدب" بمفهومه العامّ. ونحن إنما نتقصّدُ، هنا، إلى المعنى الأول.

ولذلك نجد مثل هذه المعاني غائبةً من الاستعمال العربيّ الذي يجتزئ باستعمال معنى "الشعرية" وحدَه، ويستريح! ونحنُ نقترح، من أجل تدقيق الاستعمال في عناصر هذه القضية أن يتمحّض مصطلح "الشعرية" (المُصطنَع في اللغة النقدية العربية المعاصرة") لما يقابل في اللغة الفرنسية "La Poéticite"؛ فتكون بمعنى الهيئة الفنية، أو الحالة الجماليّة التي تمثُلُ في نسج النّصّ لتجعله مشتملا على خصائص فنيّة، تميّزه عن النص النثريّ (...) في حينِ نُطلق على المفهوم الغربي الشائع في ثقافتهم منذ أرسطو، الذي هو "La Poétique،Poétics" مصطلح "الشعريّات" قياساً على الاستعمال الشائع في اللغة الجامعية العربية المعاصرة، وهو "اللّسانيات".."[1]

(1) قضايا الشعريات، ص11-13.

تركنا لمرتاض كامل الحرية لشرح وجهة نظره بشأن تفريقه بين مصطلحين: أحدهما شاع استعماله في الخطاب النقدي العربي المعاصر، والثاني يقترحه مرتاض ليكون بديلا عن "الشعرية" بالمعنى الذي يستعمله النقد العربي مقابلا للمصطلح الغربي "La Poétique".

ويبدو، ظاهريا، أن وجهة نظره هذه مقنعة غاية الإقناع، مُحكمةٌ تمام الإحكام؛ فللغرب مصطلحان مختلفان، وينبغي أن يقابلهما عند العرب مصطلحان مختلفان. والشعرية بما هي صفة للخصائص التي ينبغي أن تكون في الشعر كي يكون شعرا غير الشعرية التي يقصد بها النقد المعاصر نظرية الشعر. واشتقاق المصطلح بصيغة جمع المؤنث سُنّة سُنّت في اللغة الجامعية بمصطلح "اللسانيات"، فما المانع من احتذاء هذه السنة؟ غير أننا نحب أن نتريث قليلا قبل أن نوافق على اقتراح مرتاض.

ما يدعونا إلى التريث هو البحث عن الدواعي المقنعة لاشتقاق مصطلح بصيغة الجمع. هل هنالك جمع من أصناف الشعرية حتى نسميها "شعريات"؟

هنالك نظرية، أو علم، أو بحث، أو بحوث –لمن يحلو له الجمع-، أو دراسات في قضايا الشعر –إذا شئنا أن نحترم الحدود والمفاهيم-، أو قضايا الأدب عموما –إذا شئنا التمييع وخلط المفاهيم-.

إذا كانت "الشعرية" معنيّة بالقضايا النظرية والتطبيقية المتمحضة لجنس الشعر، فما الحاجة إلى تسميتها "شعريات"؟ ألأن ما يُنجز في فلسفة الشعر وصناعته هو نظريات مختلفة، وبحوث من زوايا نظر متباينة، فلذلك يتعين أن نتحدّث عن شعريات بدل شعرية واحدة؛ كما أننا نقول أحيانا، في معرض الجدل في شأن الحداثة، "هنالك حداثات كثيرة لا حداثة واحدة"؟

لو راعينا ذلك لكان علينا أن نستحدث مصطلحات كثيرة على صيغة الجمع؛ فقلنا: أدبيات، وعلميات، وعقلانيات، وعلمانيات، وديمقراطيات ... وهلمّ جرّا. ولكنّ الشأن في هذه المصطلحات إنما يتجه إلى الجوهر المفرد للشعر والأدب والعلم والعقلانية والعلمانية.. بصرف النظر عن اختلاف النظريات وتباين وجهات النظر وزوايا البحث.

أمّا إذا كان الشعرية نهباً مُشاعا للأدب، وربما للفن؛ فشعريةٌ للشعر، وشعرية للقصة، وشعرية للرواية، وشعرية للمقالة، وشعرية للمقامة، وشعرية للوحة الزيتية أو المائية.. ولذلك سمّى الفرنسيون مجلتهم الخاصة بالنظرية والتحليل الأدبي عموما لا الشعر وحدَه "Poétique"، فإن ذلك شأنٌ يعني الفرنسيين ومن يدين لهم بالولاء ويشاركهم الانتماء، ولسنا ملزَمين بأن نذهب مذهبهم في توزيع الشعرية على كل أجناس الأدب، ليحل مصطلح "الشعرية" محلَّ المصطلح المناسب "الأدبية"؛ لاسيما وأن مرتاضا يظل يدعونا إلى دقة الاصطلاح، وإلى عدم استعمال مصطلح واحد لمفهومين مختلفين. ذلك أن "الشعرية" غيرُ "الأدبية"، ولا شك أن الناقد لا يوافق على أن نقول –إذا وافقنا على توسيع مجال الشعرية-: "شعرية القرآن"؛ إذ الشعرُ شعرٌ والقرآن قرآن والنثر نثر والسرد سرد والسجع سجع، وفي كلٍّ خصائصُ جماليةٌ تتقاطع أحيانا وتتفارق أخرى، ولا يُسوّغ تقاطعها أن نصطلح على بعضها مصطلحا يخص واحدا منها لا غير.

أمّا إذا كان الدافع هو التمييز بين الشعرية بعدّها الخصائصَ الجمالية الماثلة في لغة الشعر، والشعرية بعدّها النظريةَ النقدية المتمحضة لدراسة الشعر؛ فهو دافع مشروع، وانشغال وجيه؛ ولكنني لا أرى الحل هو في اصطناع هذه الصيغة الجمعية "شعريات" متمحضةً للمعنى الثاني دون الأول، الذي سيستأثر وحده بصيغة الإفراد. فقد يكون الحل هو ترك مَهمة التمييز بين المعنيين لسياق الكلام، كما هو الشأن في

كثير من ألفاظ العربية ومصطلحاتها[1]، وإلاّ فإنّ علينا أن نكابد في سبيل تدقيق دلالة اللغة عموما، والاصطلاح خصوصا، متاعبَ ضخمةً لا قِبَلَ لنا باحتمالها.

ويتبع اصطناعَ مصطلحِ "شعريات" متاعبُ في الصياغة يتصدع منها رأس العربية ويضيق الصدر؛ فقد أوجب مرتاض، في سبيل التمييز الدقيق بين كل مفهومين متباينين، أن ننسب مرة إلى المفرد، ومرة إلى الجمع، كل في مقامه المناسب؛ فنقول: شعري وشعرياتيّ، لسانيّ ولسانياتيّ، سيمائيّ وسيمائياتيّ، ورياضيّ ورياضيّاتيّ.. وقد دافع الناقد دفاعا مجيدا عن هذه القناعة في أكثر من كتاب[2]، وظل يستعمل النسبة إلى الجمع في كل كتاباته، مذكّرا في كل مرة بتعليله لذلك؛ فمن ذلك قوله: "ويذهب دو صوسير إلى عدّ اللغة أساساً للسِّمة؛ وأنّ هذه السمة ليست إلا ثمرةً لاقتران دالّ ومدلول، باعتبارهما سُخْرِيّاً لمكوّنات الشكل اللسانياتيّ. وقد حاول اللسانيّاتيّون إثباتَ هوية السمة بإعادتها إلى أدنى حالتها، أي إلى اللفظ. أو (المرفيم)"[3]

ومن دفاعه عن مذهبه هذا قوله: ".. فهناك أمران اثنان مختلفان: اللسان بمعناه النظاميّ المعجمي المعروف، كما يقال: "لسان العرب"؛ والعلم الذي لا يبحث في هذا اللسان وحده فحسب؛ ولكن في علم كل الألسنة البشرية لمحاولة معرفة القواعد الصوتية والتركيبية التي تتحكم فيها... من أجل ذلك لا نستطيع نحن أن نوافق على نسبة معنيين مختلفين إلى لفظ واحد، وهو "اللسان". فهناك، إذن، اللسان؛ والنسبة إليه لسانيّ. وهناك، إذن، المصطلح الجديد الطارئ على استعمالات العربية المعاصرة، وهو "اللسانيات"؛ والذي من غاياته دراسة اللغة والألسن جميعا. ونقترح أن تكون النسبة إليه: لسانيّاتيّ، كما ننسب إلى النحو فنقول: "نحويّ". وأمّا الذين سيذرفون

(1) يوجد في العربية كثير من الألفاظ التي تدل على أكثر من معنى (المشترك)، وقد تدل على المعنى ونقيضه (التضاد)، كما يوجد كثير من المصطلحات التي تتغير دلالاتها بتغير حقل المعرفة، وإنما يعوّل في فهمها على السياق.

(2) ينظر: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص8، 24. ونظرية القراءة، ص164، 209.

(3) نظرية النص الأدبي، ص151-152.

الدموع تذرافا، وينادون بالويل والثبور، وعظائم الأمور، على أننا خالفنا الشائع ولو كان على خطأ، وأنّنا بحاجة إلى الاتّفاق أكثر مما نحن بحاجة إلى الاختلاف؛ فإننا نقول لهم: أوّلاً: لا حجّة في خطإ أبدا، ولو شاع بين الناس جميعا، كما نقول لهم آخرا: إنّ الاتفاق بين الناس في مثل هذه الأمور لا يُفضي إلاّ إلى تبلد الأذهان وانغلاق العقول."[1]

والحجج التي يقدمها الناقد في هذا الدفاع صحيحة، غير أنه يجدر الانتباه على أمرين: أولهما أن هناك مصطلحا أمثل وأليق بالعربية من "اللسانيات"، وهو "الألسُنية"، نسبةً إلى الألسن –ما دام العلم المقصود هو علم لا يقتصر على لسان واحد-. وثانيهما أن النسبة التي يقترحها يعترض عليها حجةٌ جادل بها هو نفسه حين كان المقام مقام اقتراح للسيمائية والسيمائيات بدل السيميائة والسيميائيات؛ وهي ضرورة اجتناب التطويل الذي "تتقطع به حبال الحنجرة، ويضيق به النفس"[2]. والحل الذي يمكن أن يخلّص من الإشكال هو ما ذكرته أعلاه: النسبة إلى الألسنية؛ فيقال "ألسني" بدل "لسانيّاتيّ". هذا إذا تعلق القصد بالمختصين في علم الألسن البشرية المختلفة، أما إذا تعلق باللسان الواحد فلا إشكال في استعمال مصطلح "اللساني".

5.2- مصطلحات أخرى

كان لعبد الملك مرتاض مواقف أخرى من مصطلحات تشيع في بعض الخطاب النقدي المعاصر؛ منها "ما وراء اللغة"، و"الهرمينوطيقا"، و"الدليل". وقد أدلى في ذلك بآراء وجيهة واقتراحات جديرة بالأخذ، وكان له، في المقابل، اقتراحات تنبو عن الذوق، أو نفتقر إلى الدقة.

(1) في نظرية النقد، 144 (هامش).

(2) قضايا الشعريات، ص13 (هامش).

اقترح مرتاض أن يترجم مصطلح "Metalangue" إلى "لغة اللغة" أو "اللغة الواصفة" بدل المصطلح الشائع "ما وراء اللغة" الذي هو ترجمة حرفية من اللغات الغربية[1]. وكان له موقف شديد من مصطلح "الهرمينوطيقا" الذي ترجمه إلى "التأويلية" وقال في شأنه: "هو من أسوأ الاستعمالات اللفظية نطقا وسمعا في اللغة العربية المعاصرة، وأشدها إزعاجا للسمع. وربما دل ذلك على شيء من سوء الذوق لدى صاحبه...؛ذلك بأن "التأويلية" أجمل وقعا، وأدل دلالة، وأعذب صوتا..."[2].

كما استهجن مصطلحَي "القراءة الاستهلاكية" و" القراءة الإنتاجية" فاقترح بدلهما "القراءة العقيم" و"القراءة المنجبة"[3] ، وقال في شأنهما ساخرا: "أرأيت أن الاستهلاك والإنتاج مصطلحان مادّيّان اقتصاديّان كأنما نشتمّ فيهما نكهة أغبرة المناجم، ونتلمس فيهما أدخنة المصانع؛ فإنا لنعجب كيف هانت اللغة وسقط شأنها إلى أن اغتدى الأدباء والنقاد، وهم مبدعو اللّغَى، ومنمِّقو الكلام، هم الذين يستعيرون كلام العمال والمحرومين، وعلماء الاقتصاد الذين لغتهم الحقيقية الأرقام، لا الكلام؟!"[4].

كما كان له موقف الازورار عن "المقياس" و"المؤشر" و"الاستدلال" التي اقترحها بعض النقاد[5] مقابلا للمصطلح الأجنبي الذي أحدثه بيرس "L'indice". وارتضى بدلها مصطلح "القرينة"، كما اقترح مصطلح "العَلَم"، وكان سنده في ذلك "الاعتقاد أن المصطلح الذي نصنعه في كتاباتنا الجديدة من الأمثل له أن يكون قد ترعرع في البيئة الثقافية والحضارية العربية ليكون مسعانا العلمي استمرارا لا انقطاعا"[6]، و"أن مصطلح القرينة فيه من النضارة العربية، والأصالة المعرفية ما يجعله قريب المتناول،

(1) ينظر : نظرية القراءة، ص36-37.

(2) نفسه، ص182.

(3) نفسه، ص153.

(4) نفسه، ص101.

(5) نفسه، ص142.

(6) ينظر: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص37.

سهل التداول. في حين أن "المقياس" و"المؤشر" و"الاستدلال" مصطلحات لا صلة لها بعلوم اللغة"[1].

لقد بنى مرتاض مواقفه هذه واقتراحاته على أسس علمية لغوية وذوقية سليمة بل قوية. لذلك لا نملك إلا أن نرحب بها وندعو إلى تبنيها. وهي تدل على مقدار حرص الناقد على ضبط المصطلح وتأصيله، بمراعاة شرطين أساسين هما: دقة الدلالة وموافقة أصول اللغة. إلا أننا نلفت الانتباه إلى أن مرتاضا يغفل أحيانا عن هذه المعايير السديدة، فيستعمل مصطلح "الإزوطوبات" كما هو دونما ترجمة[2]، مع أنه لا يقل شناعة عن مصطلح "الهرمينوطيقا" باعترافه هو[3]. كما أنه يقترح مصطلحات ثقيلة على الذوق دونما حاجة مُلحّة دافعة إليها، مثل اقتراحه مصطلح "الأسلوبوية"[4] دلالة على النسبة إلى الأسلوبية. ومصطلح "الثقيل" في قوله "الخطاب الشعري الثقيل"[5] للدلالة على أدب المتمكنين أو الشيوخ؛ فإن "الثقيل" ثقيل في هذا السياق لارتباطه في تاريخ الدلالة في اللغة العربية بالبرودة والجفاء.

وأما استحداث مصطلحات جديدة فإن له مع مرتاض شأنا أي شأن! ذلك أن الجرأة، التي نعهدها مع الناقد صفة محمودة مخصبة، تتحول في هذا المجال إلى ما نراه تسرعا غير محمود؛ فأن يستسهل الناقد أمر النحت، على مشروعيته، فيقترح علينا مصطلحات تنبو عن السمع والذوق من قبيل "ركبرة"[6]، و "جدلغة"[7]،

(1) ينظر: نظرية القراءة، ص143.

(2) ينظر: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص14، 26 .

(3) نفسه، ص26.

(4) ينظر: النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص64. ونظرية القراءة، ص309.

(5) بنية الخطاب الشعري، ص133

(6) ينظر: النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص64. ونظرية القراءة، ص86، 98. ويبدو أن الناقد قد أدرك من بعد ثقلها، أو شعر بإهمال الباحثين إياها؛ فاستغنى عنها واكتفى باستعمال المصطلح الأجنبي كما هو. ينظر: نظرية القراءة، ص130.

(7) نفسه، ص98.

و"بدعـدة"[1]، و"التَّحْلِفسيّ"[2]. أو يتهاون فى شأن الذوق؛ فيقترح مصطلح "كتْبَبَة"[3] مقابلا للمصطلح الفرنسي"Ecrivain"، أو يتهاون في شأن اللغة؛ فيستحدث مصطلح "تزييح" في قوله "تزييح اللغة الأدبية"[4]؛ مع أنه ليس في العربية فعل بصيغة "زَيّحَ" ليصير عند المصدرية "تزييحا"...أن يفعل الناقد كل ذلك، فليس يدل ذلك إلا على تسرّع غير محمود، واستصغار لشأن اللغة، غير مقصود. وإن كان يدل، من جهة الواقع، على مقدار ما أوقعنا فيه موقعنا من الحضارة، وموقفنا من الثقافة الغربية، من أزمة في الاصطلاح عميقة، ومن عجز عن المثاقفة الرشيدة، وإن ظهر مرتاض أقل إصابة بهذا العجز الوبيل.

ومهما يكن من تسرع مرتاض في اقتراح مصطلحات لا تُغري بالاستعمال أحيانا، فإنّ مما يُحمد له هو هذا الوعي الحاد بمشكلة المصطلح في ثقافتنا النقدية، وهذا الحرص الجاد على الإسهام في التخفيف من هذه المشكلة. وقد نظر مرتاض إلى هذه الأزمة نظرة علمية وحضارية، كان من شأنها أن توجه نظره إلى لب المشكلة؛ وهو العجز العلمي والتبعية الثقافية. قال مرتاض:

"أمّا الرعيل الثاني من النقاد العرب المعاصرين فقد درجوا على الانطلاق إلى الفكر النقديّ الغربيّ يعُبّون فيه عبَّ الصِّداءِ إلى الماء الزلال في البيد المقفرة؛ فكنت تراهم حين يُطلقون مصطلحاً من المصطلحات النقدية لا يكادون يحاولون البحثَ فيما إذا كان موجودا بلفظه، أو بمعادله المعنويّ، في التراث العربيّ الذي لا يَلقى منهم إلاّ قليلا من العناية، فيما يبدو"[5].

(1) التحليل السيمائي للخطاب الشعري، ص42.

(2) في نظرية النقد، ص135.

(3) ينظر: نظرية القراءة، ص16.

(4) نفسه، ص58.

(5) نظرية النص الأدبي، ص53-54.

وإذا كان كثيرٌ من هؤلاء النقاد المعاصرين يقفون من تراثنا النقدي والعلمي موقف الاستصغار، فإن الأمر بخلاف ذلك عند عبد الملك مرتاض؛ فقد لاحظ، في سياق دراسته لمصطلح التناص في علاقته بالسرقات الشعرية في التراث النقدي العربي، أن لهم في ذلك مصطلحاتٍ وافرةً تفي بالحاجة وتزيد. وأخذ من ذلك شهادةً "بقدرة النقاد الأقدمين على إنشاء مصطلحاتهم لأيّ حقل يعرضون له، دون العقدة التي نجترها، نحن العرب المعاصرين، حيث إنا لم نزل نجتزئ بالعيش على فتات المصطلحات الغربية نعمد إلى ترجمتها ترجمة رديئة ونستريح.."[1] وليست تبعيتنا النقدية محصورة في المصطلح، بل هي عامة في النقد عموما، بل في الثقافة بأسرها. ففي نظرية الشعر تسرب إلى خطابنا النقدي المعاصر كثير من الأفكار والتصورات غير السديدة؛ لأن كثيرا من النقاد العرب المعاصرين لم يكن يعبأ بتمحيص الفكرة أو النظرية إذا صدرت إليه من الغرب؛ كأن الغرب مجبولون على الصواب معصومون من الخطأ. ولكن الحال عند مرتاض مبايِنة لهذه الحال. وهذا الذي نريد أن نستكشفه في الفصل الموالي.

(1) نفسه، ص237.

الفصل الثاني

في الموقف من الذات والآخر

في الموقف من الذات والآخر

يصب الموقف من الذات والآخر في صميم مشكلة المثاقفة؛ فالمثاقفة تتضمن بصيغتها معنى المشاركة، ومن ثم معنى التبادل والتفاعل عطاء وأخذا. فهي إذاً رهينة الموقف من الذات بالمعنيين الفردي والقومي، والموقف من الآخر بالمعنيين كذلك.

إذا تناولنا الناقد عبد الملك مرتاضا بالاعتبار القومي كانت الذات هنا هي الثقافة العربية الإسلامية، وكان الآخر هو الثقافة الغربية. وإذا تناولناه بالاعتبار الفردي كانت الذات هي ذات الناقد نفسه لا غير، وكان الآخر هو ما سواه؛ أعجميا كان أم عربيا، قديما كان أم محدثا. فكيف- تُرى- كانت نظرة مرتاض إلى ذاته، وموقفه من تراثه؟ وكيف كان تعامله وتفاعله مع الآخر فردا كان أم جماعة، مشاركا له في الانتماء القومي والحضاري أم مختلفا عنه؟ وهل كانت مثاقفته للآخر جديرة باسمها؛ فهي عطاء وأخذ، أو على الأقل أخذٌ واعٍ وبعض عطاء، أم كان حاله كحال أكثر النقاد العرب المعاصرين: نقل وتقليد واستيراد وترديد، فما أجدرها أن تسمى متابعة لا مثاقفة!

1-في الموقف من الذات

أما نظرته إلى ذاته فهي التقدير الجم والثقة الوافرة، وهي الإيمان بحقه في الرأي والاختلاف والنقد، وقدرته على الإنجاز والإبداع، بدل الاكتفاء بالمتابعة والاحتذاء، بل هي الاعتداد بالنفس يصل أحيانا حد المغالاة، والافتخار- بما يراه تأسيسا وسبقا- يبلغ أحيانا حد المباهاة. ولا نرى ذلك إلا فضيلة في شخصية الناقد الأدبية والنقدية، لولا أن جرأته تُشاب أحيانا ببعض الإفراط، فتحمله على معاملة أهل الفضل الكبير والقدر الجليل من العلماء والنقاد العرب، معاملة لا تنم عن كبير احترام[1].

(1) ينظر: بنية الخطاب الشعري، ص32، 39، 140. والتحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص28.

إن ثقة الباحث والناقد والعالم والمفكر في قدراته، وإيمانه بحقه في النظر والاختلاف والمناقشة والإفادة، واجتراءه على النقد والنقض والمناظرة والإضافة، لمن الشروط اللازمة لكل نجاح في البحث العلمي، وكل إبداع في الأدب والنقد والفكر والعلم، وكل إنجاز حضاري ومثاقفة فاعلة. لذلك نعد مرتاضا، وقد تحلى بتلك الصفات الأدبية الفاعلة الراشدة، قد استوفى ألزم شروط المثاقفة الواعية، فصار مهيأ للخوض في قضايا الأدب والنقد، تراثيها والمعاصر، موافقها والمخالف؛ في اللغة والمذهب والثقافة.

لقد رأينا عبد الملك مرتاضا، مرتاضا على التصدي لمختلف الآراء والنظريات في الشرق والغرب، يناقش قضايا الشعر ونقده وقراءته في ثبات وعنفوان: لا يتهيب أن يخالف مشهودا له بالعبقرية، ولا يتحرج أن يعارض مسجودا له، من "عمالقة" الغرب، في الساحة العربية. فكأنما هو يقتفي _ ولا عيب في اقتفاء المصيب- خطى أبي سعيد السيرافي، حين قال قولته الجميلة الهادرة، وترك لنا تحفته الثمينة النادرة، وهو يناظر متّى بن يونس:

"فكأنك تقول: لا حجة إلا عقول يونان، ولا برهان إلا ما وضعوه، ولا حقيقة إلا ما أبرزوه (...). إنما كان يصح قولك وتسلم دعواك لو كانت يونان معروفة من بين جميع الأمم بالعصمة الغالبة، والفطنة الظاهرة، والبنية المخالفة، وأنهم لو أرادوا أن يخطئوا لما قدروا، ولو قصدوا أن يكذبوا ما استطاعوا، وأن السكينة نزلت عليهم، والحق تكفل بهم، والخطأ تبرأ منهم، والفضائل لصقت بأصولهم وفروعهم، والرذائل بعدت عن جواهرهم وعروقهم؛ وهذا جهل ممن يظنه بهم، وعنا د ممن يدّعيه لهم؛ بل كانوا كغيرهم من الأمم يصيبون في أشياء، ويخطئون في أشياء، ويعلمون أشياء ويجهلون

أشـياء، ويصـدقون في أمـور ويكـذبون في أمـور، ويحسـنون في أحـوال ويسـيئون في أحوال"[1].

وأمـا نظرتـه إلى حضـارته وتراثـه، (وهمـا ذاتـه القوميـة والحضـارية)، فهي نظـرة الاحترام في غير تقديس، والإجلال في غير تنزيه، وموقف الولاء في غير تعصب، والدفاع في غير تمحل وتعسـف. وهـو مـا يعني أنـه يعامـل تراثـه النقـدي والفكـري وهـو يشـعر بانتمـاءين: انتمـاء إلى أمتـه يحملـه على الانتصـار لهـا إذا ظلمـت، والافتخـار بمآثرهـا إذا هضمت، وانتماء إلى الحقيقة العلمية والقناعة النقدية، يحمله على نقد مظاهر العجز والخلـل حيثمـا كانـت، والتنبيـه على مواضـع الخطأ في الـرأي، والسـذاجة في الـذوق، والقصور في النظر، حيثما ظهرت.

مـن نمـاذج المواقـف الدالـة على الإحسـاس بالانتمـاء الحضـاري، والحـرص على إنصاف التراث وإبراز فضله وسبقه، إشادته المتكررة بنباهة الجاحظ النقدية، ورهافة ذوقـه وحذاقـة نظرتـه. ففي حديثـه عـن نظريـة الشـعر، ضـمن كتابـه "بنيـة الخطـاب الشـعري"، وجـد الفرصـة مواتيـة لإنصـاف التراث النقـدي العربي، والتنويـه بسـبق الجـاحظ إلى نظريـة في الشـعر عميقـة، "سـبقت عصـرها بـأكثر مـن عشـرة قـرون"[2]، وجمعت بين صاحبها وناقد المدرسة النقدية المعاصرة "جان كوهن"، "على الرغم مما يفصـل بينهمـا مـن زمـان ومكـان وحضـارات"[3]، ذلـك أنهـا وضـعت يـدها على جـوهر الشعرية، بعدّها الشعر، أولا وقبل كل شيء، كلاما[4]، وتمثّلها الشعر "بنية قائمة على ملاحظة اللغة الفنية المستخدمة في النص، والحركة التي تتحكم في هذه اللغة فتفضي

(1) أبـو حيـان التوحيـدي ، الإمتـاع والمؤانسـة، تحقيـق أحمـد أمـين وأحمـد الـزين، المكتبـة العصـرية، بيروت، د.ت.ج1، ص112-113.

(2) بنية الخطاب الشعري، ص23.

(3) نفسه، ص10.

(4) نفسه، ص4.

بها إلى نحو غايتها، ثم على نظام العلاقة الحميمة التي تربط هذه الشبكة من المظاهر الخارجية والداخلية معا للنص، ثم على الرؤية الفنية التي يطرحها هذا النص الشعري"[1].

وفي معرض تمييزه بين الصورة القائمة على اللعب بالألفاظ، والصورة التي هي "عالم بدون حدود، ومحيط بدون ساحل، وفضاء بدون انتهاء"[2]، عاد مرتاض ليشيد بعبقرية الجاحظ وبراعة ذوقه حين سخر من التشبيهات التي كانت شائعة لدى الشعراء العرب، "وانتقدها انتقادا ذكيا؛ فقرر بأن "الجارية الفائقة الحسن أحسن من البقرة، وأحسن من الظبية، وأحسن من كل شيء شبهت به. وكذلك قولهم: كأنها القمر، وكأنها الشمس؛ فالشمس وإن كانت حسنة فإنما هي شيء واحد، وفي وجه الإنسان الجميل وفي خلقه ضروب من الحسن الغريب، والتركيب العجيب..."[3]- عاد مرتاض ليثني على الجاحظ بما هو أهله، ويعتبر ملاحظاته تلك "تندرج في باب النقد الحديث، والثورة على القديم المبتذل، والعتيق المتهرئ، والدعوة إلى التجديد، والانتصار للابتكار في نسج الصور، والبحث عن المعاني القشيبة في نسج الكلام"[4].

وفي سياق حديثه عن الإيقاع ساق للجاحظ عبارة قالها تعليقا على قصة الأعرابي مع صاحب الماء[5]، فشقّق العبارة وتأمّلها، ليخلص إلى هذه النغمة التي يستعذبها، ويستعذبها معه كل من له عاطفة انتماء إلى هذه الأمة: "ولا ينبغي أن يعد كلام الشيخ هنا مجرد ملاحظة عابرة، بل إننا لنعده نظرية مبكرة تساق حول النقد الألسني

(1) نفسه، ص79.

(2) نفسه، ص80.

(3) بنية الخطاب الشعري، ص80.

(4) نفسه، ص80.

(5) ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق موفق شهاب الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،1419هـ-1998م،ج1، ص196-197.

للنص"[1]. وكذلك فعل وهو يتحدث عن نظرية المعجم الفني في الشعر، حين استغل موقف الجاحظ من خطبة كان الرواة عزوها إلى معاوية بن أبي سفيان، وهي في حقيقتها لعلي بن أبي طالب، فاستنتج من قوله: "إن هذا المذهب(...) أشبه بكلام علي وبمعانيه"، "أن الشيخ كان قادرا، فنيا، على تمييز كلام علي بن أبي طالب (نسج الخطاب لديه) من بين ألف كلام (..) وأن النقاد العرب استطاعوا، بوجه أو بآخر، منذ مطلع نهضة الحضارة العربية، أن يتوصلوا بواسطة الذوق الفني القائم على الخبرة المهنية، إلى معرفة ضروب الكلام، والتمييز بين الإبداع والإبداع، على ما يبدو بينهما من تقارب وتشابه"[2].

لقد ظل ديدن مرتاض أن يشير إلى البذور العربية الأولى لكثير من النظريات والقضايا النقدية المعاصرة؛ فعند الحديث عن النظرية الشكلية يشير إلى الجاحظ على النحو الذي قد رأينا. وعند الحديث عن نظرية القراءة، يستحضر الجاحظ أيضا، وهو يشير إلى اشتراط قريماس، لوجود قراءة حقيقية، أن يكون القارئ في مستوى الكاتب[3]. وعند الحديث عن التشاكل يشير إلى عمر بن مسعود المنذري المتوفي عام1160 للهجرة، ويقول عنه إنه "سبق قريماس إلى الحديث عن مفهوم "التشاكل" واتخاذه إجراء منهجيا في تصنيف معاني الأشياء[4]، وعند الحديث عن التأويل والسيمائية ينبه إلى أن كثيرا من محللي النصوص من العرب القدماء قد اجتهدوا في أن يركضوا في بعض مضطربات التأويلية، وأن "من المكابرة أن يزعم زاعم أن النقاد المعاصرين، اليوم، وحدهم، هم الذين اهتدوا السبيل إلى ممارسة القراءة السيمائية بكل إنجازاتها اللسانياتية، وعبر حقول تأويلاتها المستكشفة"[5].

(1) بنية الخطاب الشعري، ص135.

(2) نفسه، ص171.

(3) ينظر: نظرية القراءة، ص155.

(4) التحليل السيمائي للخطاب الشعري، ص 11(هامش).

(5) نظرية القراءة، ص46.

وعند الحديث عن منهجه الذي يؤثره في القراءة، وهو القراءة بالإجراء المستوياتي، يذكر "أن أصنافا من الكتابة كانت مورست على النص الأدبي، في الأدب العربي القديم"[1]، بمعنى أن العرب القدامى مارسوا شبيها بهذا النوع من القراءة. ثم يذكّر، صراحة، بدأبه في التأصيل، بربط المعاصر بالقديم، والتراثي بالحداثي، ما استطاع إلى ذلك حيلة[2]. وهو الدأب الذي كان نوّه به في كتاب سابق (شعرية القصيدة..) حين أشار إلى أن البلاغيين العرب كانوا حاولوا الإلمام بمسألة التشاكل، "ولكن أدواتهم الألسنية كانت من القصور بحيث لم تمكنهم من تأسيس نظرية كلية لعلم العلامة الذي يجسده التشاكل المبثوث في أي نص أدبي مطلقا"[3]، ثم حمل على الفكر العربي المعاصر حملة شديدة، تعيب عليه، في ثورة، غياب "الحرص على التحدي وإثبات الذات"، وتذم في أهله يأسهم من أنفسهم، واعتقادهم –خطأ- بعقمهم، وجهلَهم بتراثهم، وازدراءهم لأجدادهم[4]، ليخلص إلى الحديث عن منهجه هو في التعامل مع التراث، فيقول:

"ونحن، ألِفنا، على ما يجشّمنا هذا من عناءٍ وطوائلَ إزاء الرافضين للتراث جملة، أو الرافضين له تفصيلا فقط؛ ثم إزاء الرافضين للعبقرية العربية: أن لا نخوض في ظاهرة أسلوبية، سواء علينا أكانت ألسنية أم سيمائية، حتى نحاول الإياب إلى أعماق الزمن، ونتوغل في مجاهله للنبش في التراث: فأمّا إن ظفرنا فيه بآثار منها للتأسيس الذى نشاء أن ننطلق منه انطلقنا منه بدون أي عقدة ثقافية مع محاولة الإضافة إليه، وإلا تَخِذنا سبيلنا من الصفر على شيء من المضض والامتعاض"[5].

(1) نفسه، ص46-47.

(2) شعرية القصيدة، ص33.

(3) نفسه، ص34.

(4) نفسه، ص34.

(5) نفسه، ص34.

وإنه لموقف أصيل إذا اعتبرناه في باب العلم، ونبيل إذا اعتبرناه في باب الخلق، وجميل إذا اعتبرنا في باب الذوق. ذلك أن إهمال تجارب الأقدمين، أو جهل آثارهم، أو جحد أدوارهم، ليس من العلم في شيء. وأن استصغار الذات، ونكران الفضل، وازدراء الأجداد، ليس من الخلق في شيء. وأن الإقبال "بنهم وشَرَهٍ على كل ما يأتي من نحو الغرب معتقدين أنه جديد علينا، وأن أجدادنا من الألسنيين والبلاغيين والنقاد لم يفكروا فيه قط"[1]، ثم التبجح بذلك، ليس من الذوق في شيء.

2- في الموقف من الآخر

وأما موقفه من الآخر، بالمعنى القومي للآخر، فهو موقف المثاقفة الواعية الفاعلة؛ مثاقفة الواثق من نفسه، المحترم لعقله، الشاعر بانتمائه، الحريص على الحقيقة العلمية بغضّ النظر عن مصدرها الزماني والمكاني، المتصدي لقضايا النقد ونظرياته ومناهجه عند الغرب بالمناقشة والنقد، وبالقبول والرفض، دون تهيب أو شعور بعقدة نقص. وهو موقف شامخ، طالما افتقدناه في ساحة النقد العربي المعاصر، وبه يستحق مرتاض أن يكون مثالا يحتذى. عسى أن يعود للعربي ثقته في نفسه، واحترامه لذاته، وإيمانه بقدراته، فيقبل على الإبداع لا الاتباع، والتأسيس لا النقل، والمثاقفة الرشيدة لا المتابعة البليدة.

منذ بداية إقدامه على التأليف والبحث، في فاتحة كتبه (القصة في الأدب العربي القديم)، ظهر الحس النقدي والنضج الفكري والوعي الحضاري، لدى مرتاض، ساطعا قويا، ومنتصبا جليا؛ فهو يتخذ لإقباله على هذا البحث هدفا حضاريا، هو الرد "على أرنست رينان المستشرق الفرنسي، الذي كان يزعم في كتاباته الفيلولوجية أن العربية لغة خالية من كل خير، فارغة من كل فضل، مجردة من كل مزية، لم تنتج ظاهرة أدبية يمكن أن تَسِمَها بالشرف الرفيع وتجعلها في مستوى اللغات الخالدات، وآيته

(1) نفسه، ص35.

على ذلك أنها عدمت الفن القصصي كما عدمت الفلسفة. والسر يعود إلى الناطقين بها: فهم عرب، والعرب من الجنس السامي، والجنس السامي لا يتوفر على المزايا الفيزيولوجية التي ترفعه إلى مرتبة الجنس الآري الذي وهب أعضاء مفكرة ناضجة ممتازة، قادرة على الخلق والإبداع والابتكار"[1]. وهو في فاتحة هذا الكتاب يعيب على الأدباء العرب وقوعهم في شر التقليد الوبيل، للقدماء تارة، ولكتاب الغرب تارة أخراة[2]. ويحذر الأدباء الشباب من الخلط بين الحق في التهام "كل ما جد من نظريات، وأحدث من مستكشفات في مجال العلم"، والمسارعة "إلى التمذهب بما ورد علينا من الغرب، من مذاهب أدبية"[3]، لأنه يخشى عليهم "من سموم بعض سخافات الغرب التي لا تفيد مجتمعنا المتأخر في قليل أو كثير، فيعتنقوها، خطأ، على أنها شيء لا يناقش ولا ينبغي أن يناقش"[4].

مطلب مرتاض الأساسي هو أن يكون للعربي الحق في التفكير والنقاش والرأي والإضافة والإبداع، وأن لا يستعلي غربي على عربي، أو يطأطئ عربي رأسه لغربي. وأن تكون البشرية كلها على قدم سواء، في إمكان الإصابة والخطأ، و في احتمال الأخذ والعطاء. لذلك تراه حريصا على أن يسهم العرب المعاصرون في تلوين المشهد النقدي المعاصر كما أسهم العرب القدماء في تأسيس العلوم وتطويرها. وأن يعود العربي إلى

(1) القصة في الأدب العربي القديم، ص9-10.

(2) ها نحن نحذو حذو مرتاض، فنستعمل صيغة "أخراة". ونعتقد أنه يتعين علينا _ معشر الأدباء_ أن نشكر مرتاضا على أن أخرج هذه الصيغة الجميلة من بطون المعاجم، ومنحها دفء الاستعمال؛ ففتح علينا إمكان استعمالها حيث يكون المقام مناسبا دلالة وإيقاعا. إن معرفة هذه الصيغة تتيح للشاعر أن يضيف إلى رصيده اللغوي والصوتي قافية جديدة؛ فيقول، على سبيل المثال:

من فضله ضمُّ الصفوف، وقد أتى والقومُ تحكمهم رؤىً أشتاتُ
ضمَّ الرجال إلى الرجال، وقد حمى دمهم؛ وتلك فضيلةٌ أخراةُ

كما تتيح للناثر الذي يحلو له أن يصطنع الجناس التام أن يقول، على سبيل المثال: "من أنفق دينه في سبيل ماله فقد اشترى دنياه بأخراه. فإن أنفق هذا المال في غير طلب منفعة واستجلاب راحة؛ فتلك رذيلةٌ أخراة.

(3) القصة في الأدب العربي القديم، ص15.

(4) نفسه، ص15.

تراثه؛ يفهمه، ويدارسه، ويلملم أشتاته، ويضيف إليه، لينجز علما أو منهجا أو نظرية، قد يسبق بها ما أبدعه الغربيون، كما يفعل الغربي مع تراثه. فها هو، في سياق الحديث عن الجذور البلاغية لنظرية التشاكل، يحزنه "أنْ لا أحد من العرب المعاصرين، ممن يعنون بالدراسات الألسنية والممارسات على الخطاب الأدبي، لَجِنَ إلى هذه الجذور البلاغية التي لو طورت بإذابة بعضها في بعض، ومحاولة معالجة الظاهرة الأسلوبية معالجة شاملة، لا معالجة جزئية لصار قريماس وكأنه تلميذ للألسنيين العرب في نظرياته التي استنبطها من تأملاته حول الخطاب"[1]. وها هو يسأل في حسرة:

"ولكن أين الفكر العربي الثاقب، والعقل الناتق، وحب التفاني في البحث، وشدة الحرص على التحدي وإثبات الذات...؟ إن قصارى ما نطمع فيه، ولا أقول: نطمح إليه، هو أن ننقل عن الغربيين نقلا فجا، ونحفظ شيئا من نظرياتهم حفظا فطيرا؛ ثم نحاول من بعد ذلك أن نطبق بعض ذلك على ما لدينا من ظواهر أسلوبية فيستحيل مسعانا الزريُّ إلى ما يشبه الكساء المرقع، والوجه المحزز. ولبئست الحال حالنا! ولساء ما نفعل!"[2].

وها هو يذكّر الذين "يستهويهم تمجيد الغرب وعبادته" بحقيقة يغفلونها، ولا يرون جدوى من تقليد الغرب فيها، وهي أن "كبار النقاد الغربيين أنفسهم لا نراهم ينطلقون في كثير من بحوثهم إلا بعد أن يعوجوا على الفكر اليوناني يستلهمونه ويستشهدون به، بل منهم من لم يُلْفِ في سبيله أيَّ عقدة أن ينطلق من بعض المثاقفات العربية؛ ومن أشهر هؤلاء طودوروف، وبارط، وجيرار جينات"[3].

(1) شعرية القصيدة، ص33-34.

(2) نفسه، ص34.

(3) نفسه، ص35.

إن النماذج الدالة على منهج عبد الملك مرتاض في معاملة الآخر- الغرب كثيرة، لا يكاد يخلو منها كتاب من كتبه النقدية. إنه يأخذ من الغرب كثيرا من نظرياته وإجراءاته المنهجية، ولكنه لا يتلقفها كما هي دون مناقشة واختيار، ودون اجتهاد في التعديل أو الإضافة؛ فهو في تناوله للسيميائية[1] لا يتردد أن يخالف بيرس بشأن تمييزه بين "المُماثل"[2] و"القرينة"[3]. وفي حديثه عن التشاكل، (وهو نظرية سيميائية جاء بها قريماس)، لا يتهيب أن يناقش صاحب النظرية ذاته، وأن يحاول تجاوزه بتوسيع هذا المفهوم وهذا الإجراء ليصير أكثر قدرة على استيعاب الجوانب المختلفة الكامنة في خصائص التركيب الفني في الخطاب الأدبي، وذلك حين يقول، في نبرة تحد ومباهاة:

"إن التوقف لدى ما كان توقف لديه قريماس لا يعني، لدينا، شيئا كثيرا؛ فهو لا يشبعنا من جوع، ولا يروينا من ظمأ؛ لأنا نريد لمجال القراءة الأدبية أن يتسع إلى أبعد ما يمكن أن يتسع إليه؛ في حين أن غايته هو أن يضيق على إجراءات القراءة الخناق؛ وأن يعمل على أحاديتها. ومن أجل أن نحقق، نحن، شيئا من تلك التوسعة كان لا مناص من التفكير في إجراء جديد يكون مطية للذهاب، في هذه القراءة، إلى أقصى الآفاق. فكان هذا الإجراء القائم على ثنائية النشر والطي، أو الانتشار والانحصار؛ وهو الذي نزعم مثوله في كل كلام بشري على سبيل الإطلاق"[4].

وعند تناوله موضوع القراءة، ووقوفه عند ما يلح عليه من الاعتقاد بتعددها، يتصدى مرة أخرى لأفكار قريماس، يناقشها بحدة، ويسخفها أحيانا في سخرية؛ إذ يصف منظوره، القائل بأحادية القراءة، بالميكانيكي، ويقول عنه أنه "لا ينبغي له أن

(1) نؤثر استعمال "السيمِيائية"، مع الحرص على كسر يائها، على استعمال الصيغة التي اقترحها مرتاض؛ لا لشيء سوى لأن الصيغة الأولى كُتب لها التداول والشيوع، فتعوّدت عليها الأذواق والألسنة، مع كونها أصيلة دلاليا وسليمة نحويا.

(2) المُماثل" ترجمة استحدثها مرتاض لتقابل مصطلح "Icone" الذي يترجمه النقد العربي المعاصر إلى "إيقونة" ويترجمه مرتاض في مواضع أخرى إلى "إقونة" بحذف الياء. ينظر: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، ص24.

(3) ينظر: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، ص34. ونظرية القراءة، ص414.

(4) نظرية القراءة، ص250، 414.

يعني شيئا ذا بال حين نغربله، ونحكه بمحك المنطق؛ وخصوصا حين نخضعه للذوق الأدبي العام؛ إذ لا يجوز أن نصنف القراءة بهذه الميكانيكية الفجة التي تخرجها من مجال الأدبية التي هي رقة ذوق، وحسن جمال؛ إلى مجال أية بضاعة مادية رخيصة تحكمها قواعد السوق"[1]. ويستمر في مناقشة قريماس مناقشة علمية عميقة، ينصر بها قناعته بأن النص الواحد "معرّض بحكم طبيعته لأن يكون متعدد القراءة، لأنه، أولا، نص أدبي، والنص الأدبي يقوم نسيجه على استعمال اللغة "المتوترة"...كما يقوم على الانزياح الأسلوبي...ثم، لأنه، ثانيا، وبحكم ذلك، يعتور على قراءته قراء ليسوا سواء في الثقافة وتذوق الأدب، أو التعامل باحترافية مع هذا الأدب..."[2]، حتى يصل إلى هذا الاستنكار القوي، الذي يلخص شخصية مرتاض، وأسلوب تعامله مع الآخر: "فبأي حق، إذن، نقيم سياجا من فولاذ على النص الأدبي، ثم نحاول التسلط عليه بالأدوات الميكانيكية الجافة، وربما الفظة: بحجة أنها من العلم؛ وأن القراءة المتعددة، المفتوحة، تتدخل فيها الذاتية فتنأى بها من حقل الموضوعية؛ فتجعلها قراءة "متحيزة"...؟"[3].

وليس الذي يعجبنا في مرتاض أنه يبتكر نظرية في القراءة يخالف بها قريماس، فهو لم يبتكر هذه النظرية، وإنما أخذها عن الغرب، وإنما يعجبنا فيه هذه القدرة على الاحتجاج لما يؤمن به، وهذه القوة في مناقشة من يخالفهم من الغربيين.. القوة التي تخوّل له أن يتصدى لكبار النقاد منهم بالنقد الساخر، والصوت الهادر، على شاكلة قوله، ساخرا من فكرة "موت المؤلف":

"لقد اتفق الحداثيون الغربيون، في عبثية عجيبة، على أن المؤلف مات. اتفق على ذلك فاليرُهم،وفوكُهُم،وبارطُهم،وطودوروفُهُم، وآخرون منهم ...

(1) نفسه، ص159.

(2) نفسه، ص162.

(3) نفسه، ص162.

وجاء الحداثيون العرب فلم يحيدوا عن هذه الفكرة العابثة قيد أنملة في مواقفهم، وحسبوا أنهم بذلك يحسنون صنعا. وأن مجرد ذلك سيجعل منهم حداثيين بامتياز. ولم يحاولوا أن يعملوا عقولهم التي يفكرون بها فيناقشوا هذه الإشكالية، ويحاولوا تبين الحق من الباطل فيها، والجد من العبث في مقرراتها"[1].

"..نلاحظ أن تقرير الدكتور الغذامي لهذه المسألة يستمد شرعيته، لدى نهاية الأمر، من قول بارط الذي يزعم في عبثية بادية أن المؤلف قد مات، والله يرحمه! ولو مات هذا المؤلف حقا لما كان بارط على كل لسان، ولما ذُكر اسمه أكثر بكثير من ذكر كتبه نفسها، ثم لما ذكرت أسماء كثير من المبدعين والمؤلفين الآخرين..."[2].

"أين النص العظيم الذي كتبه كاتب عظيم، أو الذي أنشأه بليغ عظيم، ثم استطعنا أن نفلح في فصله عن صاحبه، وعزله عن مؤلفه –بحكم أنه مات- ولو لم نأت على ذكر الناص، ولو تغاضينا عن ذكر اسمه؟..."[3].

ويصل الحس العلمي والقومي لدى مرتاض حدا من الرهافة والعمق، ومن الصرامة والقوة، يحمله على أن يسائل الغربيين مساءلة الأستاذ لتلميذه، وأن يوبخهم توبيخ الوالد لولده، حين تحدثوا في التأويل، ولم يشيروا إلى إسهام العرب في ذلك من قريب ولا من بعيد. يقول في ذلك:

"ونحن نعجب من المنظرين الغربيين المعاصرين كيف تعاموا عن أن يعوجوا على هذا المفهوم الكبير في الفكر العربي الإسلامي فيومئوا إليه؛ مع أن القرآن العظيم، ونصه الشريف المترجم في كل بقاع الأرض، ذكره مرات كثيرة، وقد استعمل بوعي منهج كامل لدى المفسرين المسلمين وعلماء الأصول، بالمفهوم نفسه المستعمل لدى الغربيين

(1) نفسه، ص163.

(2) نفسه، ص104.

(3) نفسه، ص105.

على عهدنا الراهن، ليس إلا...ألأنهم جهلوا ذلك أم لأنهم تجاهلوه لمجرد ضعف الأمة العربية، وتمزق حبلها، واضطراب أطوارها: على عهدنا هذا، ولابتلائها بعقدة مركب النقص الذي يجعلها تقبل على كل ما هو أمريكي أو فرنسي، أو غربي بوجه عام؛ فتراها هي نفسها تتعامى عن كثير من مآثر الفكر- العربي الإسلامي، ومن مكارم الأجداد أحسن الله إليهم إحسانا كثيرا..."[1].

"إننا نرفض مثل هذا الموقف غير العلمي، وغير المعرفي الذي يقفه المنظرون الغربيون حين ينبرون إلى تأسيس بعض القضايا المعرفية فتراهم ينطلقون، في كل الأحوال، أو في معظمها، من الإغريق، وينتهون إلى أنفسهم، غير عائجين على الفكر العربي الإسلامي، ولا عابئين بالعطاء الحضاري العربي المرموق"[2].

إن مرتاضا يريد من العرب ومن الغربيين على حد سواء، أن يتعاملوا وفق أصول المثاقفة الرشيدة التي تنشد الحقيقة حيثما كانت، وتتعلق بالحكمة حيثما وجدت، دون مركب استعلاء في جهة، ومركب نقص في جهة أخرى. فهذا البحث عن الحكمة، بغض النظر عن مصدرها، هو الذي يوجهه إلى أن يسير مع الجاحظ جنبا إلى جنب مع قريماس، ثم يفارق الجاحظ منتصرا لوجهة نظر قريماس، ثم يعود ثانية إلى الجاحظ ليفضل رأيه على رأي قريماس. ذلك حين يدعوه اشتراط قريماس، لوجود قراءة حقيقية، أن يكون القارئ في مستوى الكاتب - يدعوه إلى استحضار الجاحظ وهو يتحدث حديثا، فيشترط شرطا شبيها بشرط قريماس، فيستنتج أن كلامه "ينصرف إلى صميم ما أثاره قريماس من ضرورة وجود التقارب بين مستويي اللغة لدى كل من الكاتب والقارئ ليسهل فك الشفرات اللغوية، وفهم السمات اللفظية؛ وتحويلها في شيء من الآلية أو التلقائية، إلى ثمرة معرفية تستقر في زوايا العقل، وتتمكن من نياط

(1) نفسه، ص181.

(2) نفسه، ص182.

القلب"[1]. ولكنه يميل إلى جهة قريماس حين "يُهيب بالقارئ أن يتسلح بالثقافة الضرورية لكيما يستطيع أن يكون قارئا حقيقيا مؤهلا لادعاء هذه الصفة"[2]، خلافا للجاحظ الذي يُهيب بالكاتب أن يجعل لغته في مستوى ما يُفهم السامع ويطربه، فيمتعه ويفيده في آن. وهذا الجزء الأخير من العبارة هو الذي يعود مرتاض لينتصر له، مع رفضه لجزئها الأول، حين يقول: "ونحن نميل إلى رأي أبي عثمان، لأنه يجمع بين الجمال والفائدة. ولكن ما لا نسلم به لأبي عثمان أنه يُهيب بالكُتّاب أن يجمدوا اللغة، فيحنطوها بالوقوف بها حيث هي؛ بحيث لا يحمّلونها من المعاني إلا ما حمّلها به الأجداد"[3].

وعلى هذا النحو من السعي إلى احتضان الفكرة الصائبة حيث كانت، وتمحيص الفكرة الوافدة من حيث جاءت، كان له وقفة تحليلية رائعة للعبارة العربية المشهورة: "بعيدة مهوى القرط"، كشف من خلالها أن هذه الكناية التي ما فتئت تستهوي النقاد والبلاغيين العرب، وتستثير إعجابهم الشديد، ليست من البلاغة في شيء، وليس من شيء أقرب منها إلى المباشرة والابتذال، وأبعد عن الشاعرية والجمال[4]. وهو موقف في غاية النضج، ورأي في غاية العمق.

إلا أن نظرة مرتاض إلى ذاته، قد تجاوز الثقة إلى الاعتداد، وجرأته على النقد قد تتجاوز حد الاعتدال؛ فهو يضيق أحيانا بناقديه، فيواجههم بلون من الاستعلاء ليس من الروح العلمية في شيء. وهو يبالغ في نقد بعض مظاهر القصور في تراثنا العربي، بنبرة قاسية ليست من الإنصاف والاحترام في شيء. ولا أدل على الأولى من رده العنيف على من كتب مقالا في نقد كتابه "بنية الخطاب الشعري". فهو لم يكتف بأن رمى

(1) نفسه، ص157.

(2) نفسه، ص157.

(3) نفسه، ص158.

(4) ينظر: بنية الخطاب الشعري، ص50-52.

صاحب المقال بما شنع من الصفات، بل عاد في هامش الصفحة ليصفه بأنه شخص دعيّ، وأن اسمه غريب في عالم الأدب[1]. بل لم يكتف بالاستعلاء على هذا (الغريب!)، فجرف في طريقه من زعم (الغريب) أنه قلده وأخذ عنه، وهو سيد قطب، إذ قال في شأنه: "إنا لنعجب عجبا تتقطع له نياط النفس أن ينقلب منطق الأشياء فيقلد سوربونيٌّ تخرج في نهاية هذا القرن، أزهريا تخرّج في بدايته؛ وجامعي يعيش، إذن، في نهاية هذا القرن، رجلَ دينٍ، أو قل رجل دين وسياسة معا، ينتمي ثقافيا إلى نهاية القرن التاسع عشر لم يتح له بحكم الإطار الزمني، والظروف الثقافية، أن يلم بالأدوات النقدية المتطورة، ولا أن يتعلق بالأشكال الجديدة التي نلفيها سيرة في سلوك المعاصرين الحداثيين"[2].

فإن هذا الكلام، وإن أعقبه بالقول "أن الشيخ الوقور لا يستحق منا إلا التقدير والتجلّة"، نلمس فيه روح استعلاء غير محمودة، علاوة على ما فيه من مخالفة التاريخ والمنطق؛ ذلك أن سيدا قطبا لم يكن أزهريا بل درعميا[3]، ولم يكن قطبا في الدين والسياسة فحسب، بل كان قبل ذلك قطبا في الأدب والنقد[4]. وذلك أن التقليد والأخذ شأن لا يتحكم فيه زمان ولا جامعة، بغض النظر عن مدى صحة ما زعمه صاحب المقال.

وأما الدليل على الثانية، فهو أشتات من المواقف، منها نبرة السخرية التي ساق على وقعها شرح بعض المعجميين العرب (الجوهري والفيروزابادي) للفظ "القدم"[5]. ومنها قوله عن العروضيين العرب إنهم، رغم أنهم "لم يغادروا صغيرة ولا كبيرة، من

(1) ينظر: شعرية القصيدة، ص27.

(2) نفسه، ص28.

(3) ينظر: عبد الله عوض الخباص: سيد قطب الأديب الناقد، شركة الشهاب للنشر والتوزيع، د.ت. ص93-94.

(4) ينظر، للتثبت، المرجع السابق، ومراجع أخرى منها: عبد العزيز المقالح: عمالقة عند مطلع القرن، منشورات دار الآداب، بيروت، ط2، 1988م، ص92. وسعد البازغي، استقبال الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 2004، ص115.

(5) ينظر: بنية الخطاب الشعري، ص32.

خصائص الإيقاع الشعري، إلا تحدثوا عنها...ظلوا في عالمهم المغلق الفج؛ فلم يخرجوا قط بهذا الإيقاع من مجال التقنيات الجافة إلى مجال العطاء الإيقاعي الخصب"[1].
ولسنا نطلب من الناقد سوى أن يراعي اختلاف الزمان والأهداف العلمية، كما راعاها وهو يقارن بينه وبين سيد قطب، وأما حق النقد فهو محترم ومحفوظ.

كما أن موقف مرتاض من الآخر - الغرب، يشوبها في بعض القضايا لون من الاضطراب، وبعض من الاستكانة؛ ففي باب النظر والتصور رأينا الناقد متذبذبا بين القول بوضع الحدود بين الشعر والنثر والقول بإزالتها، خضوعا للتصور الغربي الحداثي للشعر. ورأيناه متذبذبا بين قصدية اللغة الأدبية وغائيتها وبين نفي القصدية والغاية الخارجية، تأثرا بالفكر الحداثي الغربي. ورأيناه، وهذا هو الأدهى، يعيب على الفكر النقدي العربي الحديث تقليديته وتبعيته للغرب، ثم يتهجم، أو على الأقل يعيب، على الذين انتقدوا هذه التبعية، أو ناقشوا الحداثة الغربية ورفضوا بعض نظرياتها، كما فعل مع الرافعي وعبد العزيز حمودة.

لقد أصابني الاندهاش والأسف حين وجدت مرتاضا الناقدَ الناقدَ، والأديبَ الأريبَ، والمكافحَ الصامدَ دفاعا عن العربية ورفضا للتبعية، ينتصر لطه حسين في معركته مع الرافعي، ويصوّر المعركة على غير حقيقتها بِعدّها معركةً بين التقليد والإبداع، وبين الانكفاء على الماضي والانفتاح على آفاق الابتكار والتجديد؛ يقول في ذلك:

"ولعل أكبر المعارك الأدبية هي تلك التي اضطرمت بين مصطفى صادق الرافعي وطه حسين؛ واضطرمت خصوصاً حول مسألة القديم والجديد؛ فكان طه حسين لا يزال يدافع عن الكتابة الحداثية (والحداثة هنا بالمفهوم النسبيّ، أي بمفهوم حداثة تلك المرحلة)، في حين كان مصطفى صادق الرافعي يدافع عن كل ما هو تقليدي وأصيل في الكتابة الأدبية. ولقد أبانت تلك المعركة الحامية عن تصورين مختلفين

(1) نفسه، ص140.

لهذه الإشكالية: تصوّر تقليدي يؤمن بالماضي أساساً ولا يرى عظمة الأشياء ماثلةً إلا فيه؛ فهو يتعلق به، وهو يحرص على احترام أصوله وتقاليده؛ وتصور آخر جديد يرى أن الماضي ليس إلا منطلَقاً لتطلّع نحو آفاق واسعة للإبداع والابتكار والتجديد، بل الثورة على كل ما هو غير لائقٍ بالعصر معرفيا ومنهجيا.."[1].

ما كان ينبغي لمرتاض، وهو الذي رأينا شدته على المقلدين العرب المعاصرين، وسخريته من عجزهم عن الابتكار وإمعانِهم في النقل عن الآخرين، أن يقف منتصرا لطه حسين، وهو الذي كان من رواد هذه السنة السيئة في ثقافتنا العربية الحديثة، سنة احتقار الذات وتضخيم الآخر[2]. وما كان ينبغي له أن يصِمَ الرافعي بالتقليدية، لمجرد دفاعه عن ثوابت الأمة[3]، وهو الذي يشترك معه في خط الدفاع عن هذه الثوابت، ويشاركه الدفاع عن عبقرية العرب وسبقِهم كلما واتته الفرصة ووافقه المقام[4]، ولا أدلّ على ذلك من قوله:

"إن التراث العربي الإسلاميّ من حيث هو نِتاج حضاري، هو بحرٌ لُجّيٌّ زاخر بكنوز المعرفة، وخزّان للثقافة الإنسانية الرفيعة السخية؛ فقد عرف الجدل والمنطق، وقد عرف الفلسفة والتيارات المذهبية والفكرية، وقد عرف الاتفاق في الرأي، كما تعامل مع الاختلاف فيه، برقيّ فكريّ مدهش، كما عرف إجراءات التنظير في أسمى مراتبها، وأرقى أدواتها؛ فنلفي هذا الفكر لا يكاد يذرُ لونا من ألوان المعرفة الإنسانية إلا خاض فيها خوضا، وترك بصماته بارزةً على ملامحه"[5].

(1) في نظرية النقد، ص57-58.

(2) ينظر في ذلك: عبد الملك بومنجل، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، 2009، ج1، ص103.

(3) ينظر: مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن،دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ص163. وعبد الملك بومنجل، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ج1، ص87-89.

(4) ينظر:في نظرية النقد، ص36-38، 43-45، 113، 190، 219. ونظرية النص الأدبي، ص219، 222.

(5) نظرية النص الأدبي، ص186.

أيكون التراث العربي الإسلامي بهذا الرقيّ وهذه العبقرية، ثم يُعاب على الرافعي أن يغار عليه من الذين أخذوا يشنون الغارات عليه، ليستبدلوا به ماضيَ غيرنا وحاضرَهم ومستقبلهم، خيرَهم وشرهم، حلوَهم ومرهم، كما دعا إلى ذلك كثيرون على رأسهم طه حسين؟!

لا نرى ذلك مذهبا مستقيما. ولا نرى نقده العنيف لعبد العزيز حمودة، انتصارا لحداثة الغرب، موقفا صائبا ولا سلوكا حميدا. قال عبد الملك مرتاض: "حبذا لو انتقد عبد العزيز حمودة الحداثة من موقف حداثيّ نفسه؛ ومن خلفية معرفية تلتزم الموضوعية الصارمة، والحياد العلمي المطلوب في مثل هذا الموقف. أما أن يعمد المرء إلى كتابة خطبة طويلة تشبه الوعظ والتوجيه، والدعوة إلى تخلف المعرفة، والتشيع إلى رفض الفكر الجديد، وإلى حمل الناس على معاداة التطور، وإلى عرض رمحه على أبناء عمومته، مع ما يعلم الرجل من كثرة رماحهم، فذلك ما لا يمكن قبوله."[1]

لا ندري لِمَ ينبغي أن تُنتقد الحداثةُ، إذا انتُقدت، من موقفٍ حداثي؟ ولِمَ يربط أنصار الحداثة، ومنهم مرتاض، بين الحداثة والتطور وتقدم المعرفة، بما يعني أن من يعارضها يعارض المعرفة؟ ولا ندري لِمَ يحاول مرتاض التقليل من الوزن المعرفي النقدي لعبد العزيز حمودة بالقول إنه مترجم، بالأساس[2]، لا ناقد. وأن كتاباته في نقد الحداثة هي خطبة طويلة تشبه الوعظ؟ ولِمَ يضيق بنقده للمناهج والنظريات الحداثية، وتقديره لما أسسه التراث اللغوي والنقدي العربي من مبادئ ونظريات تُعَدُّ أصولا لكثير مما يتنطع به الحداثيون الآن؟

ما نعرفه أن حمودة من أبرز النماذج الثقافية العربية للمثاقفة الواعية، وللغيرة على الهوية الثقافية العربية. ومن أكثر النقاد العرب المعاصرين إسهاما في مراجعة

(1) في نظرية النقد، ص96.

(2) نفسه، ص96.

الذات الفكرية العربية لمسارها المنحرف في التقليد والنقل والاتباع، وفي الدعوة إلى التحرر من عقد تضخيم الآخر وتقزيم التراث. وأن ثلاثيته "المرايا المحدبة، المرايا المقعرة، والخروج من التيه" هي من أنضج ما كتب في النقد العربي المعاصر. وأن ما دعا إليه فيها هو الكف عن تقديس الآخر لا إنكار فضله وصحيح علومه ونظرياته، والإيمان بعبقرية العقل النقدي العربي لا الانغلاق عليه ورفض الإضافة إليه وتطعيمه. وأن دعوته هذه جاءت في قالب علمي نقدي منهجي يقوم على الحجة والدليل، والعرض والتحليل، لا على الخطابة والوعظ كما يزعم مرتاض.

وما نعرفه، أيضا، أن مرتاضا يقف على الأرضية نفسها التي يقف عليها حمودة، بالنظر إلى أنه انتقد كثيرا من الأفكار والنظريات الحداثية العبثية، وعدّ كثيرا من الأفكار والنظريات النقدية العربية القديمة أصولا ناضجة لما جاءت به النظريات والمناهج الحداثية الغربية. فلِمَ، إذاً، هذه الغيرة الزائدة على الحداثة الغربية والعربية، وهذه الثورة الهائلة على رجل هاله ما تتخبط فيه الثقافة العربية من الاستلاب والضياع والتيه، فنبّه على ذلك، وانتقد وضعنا النقدي العربي المتصدع، بل المتهالك.

ما نرى مرتاضا إلا متورطا في الاستكانة لفلسفة الحداثة الغربية بعض التورط، لذلك هاجم حمودة هذا الهجوم. وقد ذكرنا له آنفا ما يدل على هذا الرأي. وسنذكر له لاحقا ما يلقي على القضية مزيدا من النور.

الفصل الثالث

في نظرية الشعر

في نظرية الشعر

ندخل الآن صميم الحديث في تجربة عبد الملك مرتاض في نقد الشعر. ونبدأ بالجانب النظري، وهو المتعلق بنظرية الشعر؛ أي بالقضايا المتصلة بمفهوم الشعر ولغته، وبجدليتي الشكل والمضمون، والوضوح والغموض، وبإشكالية القصدية ونظرية موت المؤلف، وظاهرة التناص. لنرى تصور عبد الملك مرتاض لكل ذلك، ومدى إسهامه في تأصيل نظرية الشعر، وفض الإشكالات المعاصرة المتصلة بقضايا الشعر.

1-في لغة الشعر

ما من قضية شعرية ثار بشأنها الجدل إلا ولها صلة بلغة الشعر. ذلك أن الشعر فن كلامي طينته اللغة، وأن النحوَ الذي تُعجن عليه هذه الطينةُ، والصورةَ التي تظهر عيها هذه العجينةُ، والأثرَ الذي تُحدثه هذه الصورةُ، هي التي تعطي للشعر جوهره، وتميزه عن سواه.

تحدّث عبد الملك مرتاض في لغة الشعر في مواضع متفرقة من كتبه. وعقد لها فصلا كاملا ضمن كتابه الأخير "قضايا الشعريات". وقد بدا لنا الناقد، في تصوره لبنية اللغة الشعرية، رصينَ المذهب، تراثيَّ المنزع، حداثيَّ الأفق، على شيء من الاضطراب بين الرأي ونقيضه.

أما رصانته فمجلاها إيمانه بأن لغة الشعر ينبغي أن تتميز عن لغة الكلام العاديّ وعن لغة النثر برقيّها اللفظي، وجزالتها النسجية، ورشاقتها الإيقاعية، وسحرها الدلالي. وإنكاره على الشعراء أن ينزلوا بها إلى نثرية باردة، أو سوقية مبتذلة، أو إعلامية ركيكة، أو عبثية سخيفة، أو دعائية مقيتة.

وأما تراثيّته فمظهرُها إشادته بكثير من الأصول النقدية التي أرساها كبار النقاد العرب القدامى بشأن الخصائص التي ينبغي أن تتزين بها لغة الشعر، وموافقة تصوره لتصورهم في المبادئ المحورية التي تدور عليها بنية اللغة الشعرية.

وأما حداثيّته فمَلمحُها إيمانه أن الانزياح هو خاصية الشعر الكبرى، وأن الإدهاش هو وظيفته الفنية الأولى، وأن اللغة التي لا تخرق النظام المألوف، ولا تنحرف عن المعيار الموضوع، ولا توحي بالمعاني البعيدة، ولا تدهش بالصور العجيبة، ليست جديرة بأن تُعزى إلى لغة الشعر.

وأما اضطرابه بين النقيضين فمكمنُه المبالغةُ في استلزام الانزياح في لغة الشعر إلى الحد الذي يجعله ينفي الشعرية عن لغة ليس فيها انزياح، ثم إعجابه بكثير من الشعر العربي الخالي من هذه الخاصية، الغالبِ عليه الدلالة المعجمية، واعترافه له بوفور حظه من الشعرية. وذهابه مرة مع رأي الذين يرون الشعرية في الشكل دون المحتوى، وإيمانه مرة ثانية أن الشكل الجميل لا بد أن يسنده معنى نبيل، وإلا فإن الشعرية تفقد كثيرا من الماء والسحر والغَناء.

يقول عبد الملك مرتاض:

".. الإنسانية كلها، قبل مجيء رمبو وبودلير، وقبل ظهور ما سماه بودلير، عبثا للانتقام من الحياة التي قست عليه، "الشعر بالنثر" (Poème en prose)، وما يسميه العرب المعاصرون من بعده، على دأبهم في تلقّي المعارف، وغير المعارف، بأُخَرَةٍ من الدهر: "قصيدة النثر"؛ كانت تتعامل مع اللغة الشعرية، منذ فجر تاريخها الأدبي، على أنها هي التي تتسم بالائتناق في انتقاء اللفظ، وتوخي بلوغ روعة الجمال لدى اللعب بالتركيب، أو بناء سمات اللغة داخل الجملة، ثم داخل النص. فأيّ شخص يوفّق إلى اصطناع عبارة جميلة في التخاطب، بين أهله وأصدقائه، أو حتى في موقف عام، وحتى بين العوامّ، يوصف كلامه بالشعرية، إلى يومنا هذا... ولذلك، فإن الصفة الأولى لأي

شاعر، وفي التصور المسبَق، أنه يُحسن تدبيج ألفاظ اللغة، فلا شاعرَ إلا وهو مدبّجٌ للغة، مدركٌ لأسرار أصواتها، خبير بالألفاظ الأنيقة التي تجعل نسج كلامه ينتقل من مستوى الاعتياد، إلى مستوى الامتياز؛ أو قل: من مستوى الابتذال، إلى مستوى الانزياح... فأي معنى يتناوله الشاعر الكبير في نسج لغوي بديع، لا يُحسنه إلا هو، يضفي عليه جِدّةً وطرافةً، وبداعةً ونضارة، فيمثُل رائعا عجيباً. ولكنْ لوما براعةُ الشاعر في تدبيج اللغة، وتحسين نُسوجها، لما كان بينه وبين أيِّ شخصٍ آخر، فرق. فتميّز الشاعر هو أنه يُحسن تدبيج ألفاظ اللغة، وذلك مثل ما يحسن الرسّام العبقريّ المزج بين الألوان والمزاوجة بين المناظر، والملاءمة بين الأبعاد والمشاهد، فتبدو اللوحة كأنها من صنعٍ بديع.

ومن شدة تمكن الشاعر من لغته، وتحكّمه في نسجها، نراه يتصرف في تقليب نظامها الاستعمالي فينفخ في اللفظ الذي يمثُل للناس في دلالة معينة يتواضعون عليها بينهم، دلالةً أخراةً جديدةً لا تخطُر إلا بخَلَدِ الشاعر، انطلاقا من المعنى الأوّل، أو البدائي، للغة نفسها...

من أجل ذلك كانت لغة الشعر في عامّتها، وخصوصا لغة الشعر الحديث والحداثيّ معاً، انزياحية أو انحرافية أساساً. فإن كانت مجرد نسجٍ لغوي عاديّ، لا يخرج عن اللغو الإعلانية واليومية والعلمية التي قُصاراها احترام نظام اللغة وحقول الدلالات، فإنها لا تكونت لغةً شعرية وما ينبغي لها. فالشاعر يستميز بإنشاء لغة جديدة، موازية للغة المعجمية التي يعرفها الناس. أي إن لغته تنهض على الانحراف وانتهاك النظام الدلالي والتركيبي العام."[1]

(1) قضايا الشعريات، ص129-130.

يلخص هذا النص، الذي نقلناه على طوله لأهميته، تصور عبد الملك مرتاض لبنية اللغة الشعرية. ويصلح، بذلك، أن يكون شاهدا على ما أسلفنا ذكره من خصائص التصور المرتاضي للغة الشعر.

اللغة الشعرية، في تصور مرتاض، تنهض على خصائص أربع وهي: جزالة اللفظ، وأناقة النسج، ورشاقة الإيقاع، وانزياح الدلالة. فـ"أيُّ شاعرٍ كبير قصتُه الاولى، مع شعريته، تكون مع اللغة وحدها وكيف يصوغها، وكيف يقطّع نسجها؛ فبمقدار ما يتحكم فيها على نحو أكثر، وبمقدار ما يبرع لعبه بها، تزدان شعرية لغته وتختال في جمالها الإيقاعي فتبهر وتسحر، فتغتدي شعرا داخل الشعر، وجمالا ضمن الجمال."[1]

أما جزالة اللفظ فهي أن يختار الشاعر لعبارته ألفاظا سليمة من اللحن، فصيحة في الاستعمال، رائقة في الذوق، زاخرة بالعذوبة، مناسبة للمقام؛ وهو أمر يتطلب من الشاعر أن يكون متضلعا في علوم اللغة، غني الرصيد من معجمها، رهيف الذوق في اختيار معجمه وتدبيج أسلوبه.

والسبيل إلى ذلك كثرة الحفظ من شعر الفحول، كما كان الشأن لدى شعرائنا القدامى، وكما كان ينصح نقادنا الأقدمون، "فبمقدار ما يكثر محفوظ الشاعر، ثم يقع تناسيه، تفحل لغته، ويستقيم نسجُها له، ويزداد إقبالها عليه، ويسهل تمكنه، هو، منها، يعجنها كيف يشاء، ويتصرف فيها على النحو الذي يريد."[2]

ولكن اللافت في شعرائنا المعاصرين، ينبّه مرتاض، أنهم فقراء المعجم؛ فهم يخوضون كتابة "الشعر" الذي يزعمون أنه جديد "بزادٍ لغوي قد لا يجاوز بضعة آلاف من ألفاظ اللغة، حتى لا نقول أقل من ذلك مقداراً؛ فيتجشمون الإنفاق من هذا الزاد القليل الذي يفضح محدودية لغتهم وقصورَها. مع ما نعلم بأن هذه المقادير الضئيلة

(1) نفسه، ص146.

(2) نفسه، ص159..

من ألفاظ اللغة التي يعرفون، هي في معاظمها سقيمة غير سليمة، ومعوجّة غير صحيحة، فهي في أكثرها، إذن، لغة تُصنّف في مستوى اللغة الإعلامية الرديئة."[1]

أما اللافت في تصور مرتاض للمعجم الشعري فهو إيمانه، خلافا لكثير من النقاد المعاصرين، بأن الألفاظ المفردة منها ما هو شعري ومنها ما لا يليق بالشعر. فقد وجدناه في "معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين" يتوقف عند بعض الألفاظ التي وردت في بعض الأشعار، فيعيب على صاحبها استعمالها، بدعوى أنها غير شعرية أصلا ولا حظ لها العذوبة الشعرية. والحق أننا، مع تسليمنا بسلامة المبدأ نسبيا، لا نستطيع أن نسلّم لمرتاض بهذا الرأي؛ إذ الألفاظ المفردة التي يُستوحش إيرادُها في الشعر محدودة، أما جملة الألفاظ فيتحكم في شعريتها موقعها من النظم، ومدى مناسبتها للمقام. والشاعر الماهر يستطيع أن ينزع عن اللفظة النثرية، أو حتى العامية، أو العلمية، جفافَها، أو خشونتَها، أو سماجتها، ويُكسبها حيوية وعذوبة وجمالا.

أما أناقة النسج فهي مهارة تُكتسب بكثرة القراءة والحفظ، وقوة القريحة ورهافة الذوق. هي قدرة على تشكيل مفردات اللغة تشكيلا بديعا رائقا يعذُب في الأسماع ويروق في الأذهان ويلفت الانتباه. هي التصرف في التراكيب اللغوية، تعريفا وتنكيرا، وتقديما وتأخيرا، وذكرا وحذفا واعتراضا... على نحو يؤدي العبارة خير الأداء، ويفعم النسج بالرونق و الماء، ويُطرب القلوب بلذيذ الغناء. هذه الأناقة يحتفي بها مرتاض أيما احتفاء، ويقتضي وجودها في لغة الشعر أشد الاقتضاء. وكثيرا ما يتوقف عند نماذجها يشيد بها ويتذوقها ويكشف بالتحليل مكامن السحر.[2]

وبناء على تصوره هذا للغة الشعر كان له اعتراض قوي على ما دعت إليه الدادوية والسريالية من "الكتابة التلقائية". إذ رأى هذا اللون من الكتابة يشبه "الحطب من

(1) نفسه، ص160-161.

(2) نفسه، ص145-156.

الغابة بليل، بحيث يمكن أن يجمع الحاطب الكلأ والحطب، كما يجمع الأفاعي والثعابين، وكل ضار مع النافع"[1]، كما يعني "تبني لغة الحياة اليومية الأكثر ابتذالا، والأكثر بساطة في الوقت نفسه"[2]؛ وهو خلاف ما كان عليه شعراء العربية الفحول، الذين كانوا يتعهدون أشعارهم بالتنقيح والتهذيب، إشفاقا على أدبهم من أن يلحقه النقص، وحرصا على فنهم أن يبلغ كماله من درجات التجويد[3]. أما السرياليون فهم "ينادون بضرورة كتابة كل ما ينثال على الوهم، وينهال على الخيال، فيسجل على القرطاس لتوه كما هو دون تغيير أو تنقيح، احتقارا للكتابة، وإهانة للإبداع، وإذلال للشعر، وتعفيرا للفن."[4]

وأما رشاقة الإيقاع فهي لون من التوازن الصوتي، والتكرار الإيقاعي، والتناسب النسجي، يميز اللغة الشعرية بحلاوة زائدة، وعذوبة في السمع مطربة، وقدرة على هز المشاعر ذات سلطان أخاذ. هي إيقاع خارجي قوامه الوزن والقافية، وإيقاع داخلي قوامه الحروف وأصواتها، والألفاظ وصيغها، والتراكيب وتقطيعها. هذا الجانب الإيقاعي في لغة الشعر مما لا يكون الشعر شعرا إلا به؛ وهي قضية يعطي لها مرتاض بالغ الاهتمام. وسيجيئ الحديث في ذلك بمناسبة الكلام على مفهوم الشعر.

وأما انزياح الدلالة فهو أداء المعنى بطريق المجاز والإيحاء والإشارة، والخروج بالألفاظ والتراكيب من دلالاتها المعجمية المألوفة إلى دلالات أخرى طريفة يقصدها الشاعر. وقد احتفى مرتاض أيما احتفاء بهذه الخاصية الشعرية، وعدّها علامةَ الاقتدار والشاعرية، والفنَ الذي يفتح الباب واسعا للامتياز والعبقرية، و"الصفة

(1) نفسه، ص85.

(2) نفسه، ص85.

(3) الجاحظ.: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1419هـ-1998م، 5/2.

(4) قضايا الشعريات، ص86.

الأسلوبية التي تجعل لغة كاتب من الكتاب ذات خصوصية."[1] وتكمن فضيلة الانزياح بأنواعه في أنه يأتي "ليكسر الرتابة الأسلوبية فيكون انتباه المتلقي غابرا في طريق جمالي معيّن عبر تلك الرتابة، ولكن بينما هو كذلك، إذ يأتي تعبير فيه ينزاح عن التعبير المألوف، ويتناءى به عن المبتذل، فيوقظ الانتباه فيه، ويحرك الذهن لديه، ويبعث في النفس ما يبعث من فضول التطلع إلى ما وراء هذا الخرق الذي وقع في معيار النظام اللغوي، أو هذا الاختلاف الذي تسلط على الرتابة الأسلوبية.."[2]

وقد لاحظ مرتاض أن الشعر العربي القديم يقيم شعريته على فخامة اللغة وجزالتها ورونقها أكثر مما يقيمها على انزياح الدلالة وكثافة الإيحاء وغرابة الصورة، خلافا للشعر الجديد[3]. وتوقف عند نماذج من هذه الشعرية الآسرة التي لا تنهض على غرابة الانزياح أو كثرته، في كتابيه "قضايا الشعريات" و"معجم الشعراء الجزائريين"، منها قول ابن باديس:

شعبُ الجزائر مسلِمٌ وإلى العروبةِ ينتَسبْ

الذي عدّه "من أبلغ الأبيات في الشعر العربي على وجه الإطلاق"[4]. وأشاد بشاعرية محمد العيد آل خليفة[5] مع أن شعره قليل الحظ من الانزياح الدلالي. ولسنا نخالف مرتاضا في ذلك، ولكنا أردنا التنبيه على أن الناقد يناقض نفسه حين يبالغ في استلزام انزياح الدلالة في لغة الشعر إلى الحد الذي يجعله ينزع صفة الشعرية عن كل لغة تخلو، أو يقل حظها، من الانزياح، ثم يشيد بكثير من الأشعار التي لا تستجيب لهذا الشرط إلا قليلا.

(1) نفسه، ص153.

(2) نفسه، ص153.

(3) نفسه، ص131.

(4) معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص70.

(5) نفسه، ص75-76.

2-في مفهوم الشعر

ما يميز الشعر بهويته، ويفصله عن النثر بشكله، هو بعض الخصائص اللغوية التي ذكرناها آنفا، لا كلها. وإذا شئنا التحديد قلنا: هو المقدار الذي يكون عليه الشعر من رشاقة الإيقاع وانزياح الدلالة. وإذا شئنا التدقيق قلنا: هو لون رشاقة الإيقاع ومقدارها ونمطها لا أكثر؛ فإن كثيرا من النثر على قدر وافر من انزياح الدلالة ورشاقة الإيقاع، ولكنه لا يُعدّ، مع ذلك، شعرا، إلا في التصور الغربي الحداثيّ.

ويبدو أن مرتاضا لم يستطع أن يحزم أمره في هذا الشأن: أيتبنى المفهوم العربي للشعر أم يتبنى المفهوم الغربي؟: يعقد في كتابه "النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟" مبحثا تحت عنوان: "هل بين الشعر والنثر الأدبي حدود؟"[1]، فيخلص إلى القول بـ"ضرورة التخلي عن الرؤية القديمة إلى النثر والشعر جميعا. فالخصائص المشتركة بين النثر والشعر، في رأينا، أكثر من الخصائص المتفردة"[2]. ويُقبل على تحليل نص نثري جميل لأبي حيان التوحيدي، فيزعم أن هذه النص نص شعري "ينتمي، نوعيا، إلى صناعة الشعر بالمفهوم العام للشعرية، لا بالمفهوم المدرسي الضيق الذي يتخذ من الوزن البحري خاصية أساسية لهذه الصناعة الكلامية"[3].

ويعرض في كتابه "بنية الخطاب الشعري" لعبارة عبد الصمد بن الفضل الرقاشي "...فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره"، فيزعم أن المقصود بالنثر هنا ليس مطلق النثر، وإنما هو النثر الخالي من الإيقاع، وأن المقصود بالموزون ليس مطلق الشعر المقفى، ولكن كل كلام ذي إيقاع كأحاديث الأعراب، وحكم البلغاء، وخطب الخطباء، ومجالس الفصحاء..[4]. ويتناول في الكتاب نفسه مسألة الإيقاع

(1) النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص26.

(2) المرجع نفسه، ص33.

(3) المرجع نفسه، ص63.

(4) ينظر: بنية الخطاب الشعري، ص135.

الشعري، فيكتب بين قوسين: (والشعر لدينا كل إبداع رقي إلى مستوى الأدب الرفيع). ويعود في كتابه "أ-ي" إلى حديث الشعر والنثر؛ فينبه، مرة أخرى، على أن كثيرا من النثر الفني هو أكثر "شعرية" من كثير مما يطلق عليه اسم "الشعر"[1]. وأن الذي يعنينا من نص أدبي هو أدبيته أو شعريته (سيان عنده) لا جنسه[2]. ويعرّف الشعرية، أو الأدبية (سيان عنده) بأنها "جمال الصورة، وكثافة الدلالة، ورحابة الخيال، وأصالة الابتكار، ودفء العاطفة، وحسن توظيف اللغة بوجه عام..."[3]؛ وأما الإيقاع فهو مجرد عنصر مكمّل![4]؛ فنشعر أن الرجل قد حزم أمره على أن يتبنى مذهب الغرب في إزالة الحواجز بين الشعر والنثر، وأنه يعترف بشعرية "الشعر المنثور" و"قصيدة النثر". ولكنه لا يبعد صفحة واحدة على القوس الذي فتحه، حتى يسخر من هذه الظاهرة: ظاهرة اختلاط المفاهيم، وتداخل القيم، وطغيان الشبهات، التي أدت إلى ظهور فنون من القول تصر على انتمائها إلى جنس الشعر، وما هي به. فيعبر عن رفضه الحاد لهذا الخلط، ويجهر ساخرا: "فلتكن إذن ظاهرة الشعر الجديد موضة فنية نشأت عن معطيات هدا القرن الحضارية. فحين تشبه الرجال بالنساء، وتشبهت النساء بالرجال، وتداخلت المفاهيم حتى استعصى فهمها وتخليصها من الغموض، سار الأدب أيضا هذه السيرة في نشدانه للتطور، واشرئبابه إلى التخلص من ماضيه الطويل الثقيل. فما المانع إذن من أن يغتدي الشعر كلاما عاديا لو سمعه أبو عثمان لضحك، ولو أنشده فرجيل لحزن، ولو سمعه أبو الطيب لبكى..؟". ولعل هذه هو الرأي الذي استقر عليه؛ ففي أحد كتبه المتأخرة:(نظرية القراءة)، يفتح قوسين، لا ليقول بينهما ما قاله في "بنية الخطاب الشعري"، ولكن ليثبت رأيا معاكسا: "ونحن لا نزال نميز بين الشعر والنثر على

(1) نفسه، ص140..

(2) ينظر: أ-ي، ص6.

(3) نفسه، ص145-146.

(4) نفسه، ص145.

الرغم من أن بعض المتحذلقين الحداثيين، في فرنسا خصوصا، يحاولون أن يثبتوا، جهدهم، للناس أن النص الأدبي واحد: فلا هو مشعور، ولا هو منثور.."[1].

وفي آخر كتاب له، إلى الآن، وهو "قضايا الشعريات" يؤكد رفضه لشعرية "قصيدة النثر"، ولفكرة الخلط بين الشعر والنثر؛ فيقول بشأن هذا اللون من الكتابة وهذا المصطلح: "ولقد يعني هذا الإطلاق المستخذي أن هذا الضرب من الكتابة لا هو شعرٌ حقا، ولا هو نثر حقا. ذلك بأن النثر لا يمكن أن يكون قصيدة أبداً، كما أن القصيدة لا يجوز لها أن تنزل عن منزلتها الفنية التي نُزِّلَتْها على امتداد خمسةٍ وعشرين قرنا من عمر الشعر العالمي، فترضى، بِأُخَرَةٍ من الزمن، بأن تكون نثرا فِجّاً. والجمع بين نقيضين شأنٌ مستحيلٌ في هذا المقام. فالكلام إما أن يكون شعرا وإما أن يكون نثرا. ولا يجوز له أن يكون شعرا ونثرا، أو نثرا وشعرا، في الوقت ذاته"[2]. ويعود مرتاض، في آخر الكتاب نفسه، ليثبت مقالة كان أجاب بها على أسئلة الناقد عز الدين المناصرة، ونشرها في كتابه "إشكاليات قصيدة النثر" الصادر سنة 2002؛ فيفصل موقفه من قصيدة النثر، وتصوره لحقيقة الشعرية، ولكنه، على شدة اعتراضه على قصيدة النثر، شكلا ومصطلحا، يدَعُ في تصوره للشعرية، ولإيقاع الشعر تحديدا، ثغرة ينفذ منها أنصار ما يسميه هو "اللا شعر" ليعُدّوا ما يكتبونه شعرا بمعيار مرتاض نفسه. ولنا أن نفسح للناقد، الآن، مجالَ الحديث، كي يشرح موقفه من قصيدة النثر، وتصوره لحقيقة الشعر:

"... ثم ظهر نوع جديد ضمن الجنس الشعري، وهو قصيدة التفعيلة التي تجاوب معها الذوق الشعري العربي إلى حد كبير، وأمست مألوفة لدى المتلقين لا يجدون عناءً كبيرا في تذوقها، والاستمتاع بجمالها، لعدم خروجها خروجا نهائيا عما أَلِفه الذوق

(1) نظرية القراءة، ص211-212.

(2) قضايا الشعريات، ص185.

الأدبي العامّ، فلم تكن الصدمة إلا لطيفة... على حين أن هذا الشكل الجديد يبدو دعيّا مشرّدا، وبائسا مبدّداً؛ يبحث عمن يعترف بشرعيته في الآفاق، وينشُد من يُقرّ له بأحقية الوجود بين الفجاج! ولقد وقع في هذه الورطة، لأن الناس يعرفون جميعا الظروف المريبة التي ظهرت فيها فكرة "الشعر المنثور" التي طالع بها بودلير الذي تعرض في حياته القصيرة لأفدح الهزات النفسية، وحتى الأمنية (تعرضه للمحاكمة)، طالع بها الناس دون أن يمارسها بالفعل، ولكنها ظلت قائمة في فكرته بالقوة فبادر إليها، من بعدِه، بعض الناس قبل أن يستسهلها المبتدئون من الكتاب العرب فيتهافتوا على التجريب فيها، على أنها شكلٌ من الشعر. وجاءت مجلة "شعر" فمضت في طريق سُبقت إلى المشي فيه، ولم تعرف الهدف الذي تنتهي لديه. ذلك بأن التطور الذي يطرأ على الفنون لا ينبغي له أن يكون نحو الوراء، ولكن نحو الأمام. كما أنه ينطلق من جنس طبيعة الشيء المظنونِ بهذا التطور؛ فالسيارة ظلت سيارة تسير بأربع عجلات، والتطور الحاصل لم يمسسْ جوهر هيكلها؛ فإذا أنشئت آلة تسير بعجلة واحدة مثلاً، فإنه لا يمكن لمعتقدٍ أن يعتقد أنه تطويرٌ للسيارة ذات العجلات الأربع. ولا يُقال إلا نحو ذلك بقايا المخترعات وأصول الأشياء. وإذا كان الأصل في ماهيّة الشعر هو الإيقاعَ والتصوير، وأناقةَ التعبير، والعملَ باللغة واللعبَ بها حتى تغتديَ نسوجا بديعةً، وصوراً آسرة؛ فإننا نجد هذا الشيء الذي يُقال له "قصيدة النثر"، لا هو يصوِّر، ولا هو يرقى إلى مستوى الأسْر، ولا هو يعْلَق بوهم صاحبه فيردّدُه كما يردّد قصيدةً لأبي تمام أو للمتنبي، أو حتى لأحمد شوقي وإيليا أبي ماضي بدر شاكر السياب... لم يستطع التعلق بأصل الشعر، بل اتجه في مُتّجَه معكوسٍ، بحيث لا هو ممتدٌّ من خط الأصل، بل ولا هو حتى مُوازٍ له؛ فكأن قصيدة النثر هي شيءٌ ضد الشعر وضد النثر معا. فالشعر يصطنع اللغة الأنيقة، وهي تصطنع اللغة المبتذلة الركيكة في كثير من نصوص الذين يكتبونها. والشعر يقوم على الإيقاع الذي يستفز النفس فيجعلها تطرب وتستمتع بموسيقى الكلمة كما تستمتع بنغم آلة الطرَب. على حين أن قصيدة النثر ترفض

الإيقاع بإصرار، ولا تكاد تُعيره في نسجها اللغوي أدنى اهتمام، وذلك لقصور معظم أصحابها عن مجاراة نظام البنية في اللغة العربية الذي يقوم على أمثلة متوازية، فيطفُر الإيقاع فيها حتى في غير الشعر، إذا كان الأديب متمكنا حقا من اللعب بلغته في النسج. وما يدّعيه بعض أصحابها من تعويلها على الإيقاع الداخلي، هو غير مسلَّمٍ لهم، لأنه مجرد مغالطة، لأن العربية بحكم غناها الموسيقي لا تعدم إيقاعات، تقع على العفو والمصادفة، حتى في أركّ الكلام العربي تعبيرا، وأكثره ابتذالاً؛ فربما وقع هذا الإيقاع في كلام التاجر المتجول في الشوارع لبيع بضاعته... وما القول في الإيقاعات الداخلية العجيبة للقصيدة العربية بنوعيها العمودي والتفعيلي؟ بل وما القول حتى في الإيقاعات الغنية التي تقع في خطب الخطباء، ورسائل المترسلين، وكتابات الكتاب المقتدرين؟ فهل نطلق عليها الشعرية لمجرد وجود بعض الإيقاعات المنتظمة، وغير المنتظمة، بداخلها؟"[1].

"إن لكل جنس أدبي حدا أدنى من القواعد والأنظمة والمبادئ التي تحكمه فينطلق منها، ويستند إليها؛ ثم من بعد ذلك يقع التطور العام عبر اتجاهات مختلفة تعود في أصلها إلى المنطلق الفني المؤسَّس. فقصيدة النثر نحكم بشعريتها أو عدم شعريتها، انطلاقا مما في أذهاننا من مرجعية شعرية مكرَّسة للقصيدة العمودية، وللقصيدة في العالم كله، أساسا. فلا يزال الناشئة، والحمد لله يحفظون شيئا من الشعر لامرئ القيس، وجرير، والمتنبي، وابن زيدون، وشوقي... قبل أن يصطدموا بهذا الكلام الذي لا صلة لشكله، ولا لجمالية فنه بما يحفظون".[2]

"إذا كانت للقصيدة العمودية أسسٌ فنية ومدرسية تقوم على الوزن، والقافية، واللغة الأنيقة، والتصوير البديع للمتصوَّر والمُصوَّر معا؛ ثم إذا كانت قصيدة الشعر

(1)نفسه، ص285-287.
(2)نفسه، ص296-297.

الحر تنهض على التفعيلة، والإيقاع، والاحتفاظ بالشكل الجميل الأنيق للغة، والنسج البديع للأسلوب، فما الأسس التي تقوم عليها، حينئذ، قصيدة النثر؟"[1]

هذه هي أهم الأفكار الواردة في مقالة مرتاض الطويلة بشأن قصيدة النثر. وهي، في رأينا، أفكار وجيهة مستقيمة، تقوم على حجج قوية منطقية، ولغة جدلية موضوعية، لتثبت أن مفهوم الشعر، كما عرفه العرب وعرفه العالم كله، يأبى على قصيدة النثر أن تدخل في دائرته، وأن تُعدّ تطورا في مساره، خلافا لشعر التفعيلة الذي أثبت شعريته وشرعيته بالأسس الفنية التي قام عليها، وبتجاوب الذوق العربي، تبعا لذلك، مع قصائده وشعرائه. ذلك أن هذا اللون من الكتابة لا يمت بصلة، في نشأته وفي صفته، إلى الشعر العربي الذي يعرفه الذوق والتاريخ، ولا يمتلك الخصائص الجوهرية التي يكون بها الشعر شعرا؛ وهي: اللغة الأنيقة، والإيقاع المطرب، والتصوير البديع.

ونحن على وفاق تام مع كل ما قاله مرتاض في هذه المقتطفات من مقالته. إلا أننا نحب أن ننبه على ما أومأنا إليه آنفا، من أن مرتاضا ترك في تصوره لمفهوم الشعر ثغرة يمكن أن ينفذ منها أنصار قصيدة النثر. ومع أنه قد حاول أن يسد عليهم هذه الثغرة، ثغرة الإيقاع الداخلي الذي يختلف عن الإيقاع العروضي، بوصفه هذا الإيقاع المزعوم بأنه غير منتظم، وقوله إن القول به هو مجرد مغالطة[2] –مع ذلك، فإن لمرتاض رأيا في الإيقاع الشعري يفتح المجال واسعا للالتباس، ويجعل اعتراضه الصارم على قصيدة النثر غير ذي معنى؛ ذلك أنه يقول في ختام مقالته تلك:

"إن الذي نود المطالبة به هو أن يكتب هؤلاء شعرا جميلا مفعما بالصور القشيبة، ومنسوجا بلغة جميلة أنيقة، تتلاءم مع شعرية الشعر، وتبعد عن نثرية النثر، دون أن نطالبهم، على وجه الضرورة، بالتزام الوزن ولا القافية؛ إذ ليس للفن شكلٌ نهائيّ

(1) نفسه، ص297.

(2) قضايا الشعريات، ص293.

نمضي عليه أخرى الليالي. فلنتفق، هنا، معهم على المبدأ، ولا حرجَ؛ إذ ليس للشعر معاييرُ ثابتة لا تتغير ولا تتبدل، نمضي نحن وتبقى هي. (...)

غير أن كل هذا لا يعني أيضا أن يكتب الشعرَ كلُّ ناعب، وقد كنا نودّ لو ابتدأ الشعراء الناشئون بكتابة القصيدة العمودية حتى يَتَخَنْذَذُوا ويَفْحُلوا، فإذا استقامت لهم لغتها، وأثبتوا فحولتهم الشعرية في ممارسة كتابتها؛ هنالك لا عليهم أن يلتمسوا كتابة الشعر على نحو آخر جديد الإهاب، غريب الأشكال، عما ألِف الناس أن يقرءوا... ولا عليهم أن يكتبوا حينئذ ما يكتبون. لأننا مقتنعون في هذه الحال، بأنهم سيكتبون شعرا جميلا حقا، ولو كان غير مشتمل على إيقاع ولا على قافية... وإلا فليس لهم من سبيل إلا أن يكتبوا النثر فيستريحوا ويُريحوا... وكل امرئٍ ميسَّرٌ لما خُلق له!"[1]

من حق قارئ هذه الكلمات أن يسأل: فيمَ جدال مرتاض، إذاً، معترِضاً على قصيدة النثر؟ إذا كان مطلبه في الشعر هو أناقة اللغة، وبراعة الصورة، دون الوزن والقافية، بل دون الإيقاع، الذي كان رفض الاعتراف بشعرية قصيدة النثر لعدم توفره على نحو منتظم فيها، إذا كان الأمر كذلك فقد حُلت المشكلة، وفُض النزاع، والتقى الأنصار والمعترضون على حلٍّ وسط: أن يلتزم كتّاب قصيدة النثر بتجويد لغتهم، وشحنها بالصور القشيبة، وأن يلتزم مرتاض، مقابلَ ذلك، بالاعتراف بها في دائرة الشعر، ولو كانت غير مشتملة على إيقاعٍ ولا على قافية!

لا ندري كيف يصح أن يجادل مرتاض عن إيقاع الشعر المطرِب المتميز المتوازي المنتظم مراتٍ كثيرة، ثم يتنازل عنه في آخر المعركة! ولا ندري كيف يصح أن يقيم حربا شعواء على قصيدة النثر شكلا ومصطلحا، بدعوى أن الشعر شعرٌ والنثر نثر، ثم يسلّم، في نهاية الأمر، بإمكان وجود شعر بلا وزن ولا قافية ولا حتى إيقاع؛ أي: بإمكان

(1) نفسه، ص317-318.

تسمية النثر شعرا؛ إذ لا شعرَ إلا وهو متميز بإيقاع متميز منتظم ليس كإيقاع النثر، كما يؤكد هو ذاته في مواضع كثيرة من هذه المقالة، وفي مواضع أخرى من كتبه!

نعلم أن مرتاضا لا يوافق على التعريف العربي القديم للشعر بأنه "الكلام الموزون المقفى"، بدعوى أن الوزن والقافية وحدهما لا يقيمان شعرا[1]، وأن للشعرية أركانا أخرى غير الوزن والقافية؛ هي اللغة الجميلة، والتصوير الآسر، والتلوين الساحر، والتعبير الدقيق عن ضمير النفس بلغة لا تكون إلا فيه، والإيقاع الفاتن لا يكون إلا له[2]؛ ولكنا نعلم كذلك أنه يعترض على التعريفات الغربية المائعة للشعرية، ويرى تعريفات النقاد العرب القدماء أرصن منها، ويبدي احتفاء كبيرا بتصور "جان كوهن" الذي يوشك أن يتطابق مع التصور العربي الناضج لمفهوم الشعر (تصور حازم القرطاجني مثلا)، حين يحدد الفرق بين الشعر والنثر في المستويين الصوتي (الإيقاعي، العروضي) والدلالي (الانزياح)، ويرى أن الشعر الكامل (الشعر الحق) ما اجتمع له المستويان، مع تأكيد شرطية المستوى الأول خلافا للثاني؛ إذ يرى، كما يثبت عبد الملك مرتاض في كتابه "قضايا الشعريات"، "أن تواتر الانزياح في اللغة الشعرية لا يمكن أن يبرهن على أنه الشرط الشعري الضروري والمقنع معا. ولكي نبرهن بأنه من الضرورة بمكان، علينا أن نثبت بأنه لا يوجد شعر دون انزياح؛ ولكي نبرهن على أنه مقنع كافٍ، فعلينا أن نثبت بأنه لا يوجد انزياح دون شعر."[3] وهو رأي في غاية الرصانة والوجاهة، يؤكد دقة التحديد العربي القديم لمفهوم الشعر، حين حصر الفرق بين الشعر والنثر في الوزن والقافية، ولم يجعل الخيال والمجاز اختصاصا شعريا صالحا للتمييز بين الجنسين.[4]

(1) نفسه، ص294.

(2) نفسه، ص77.

(3) نفسه، ص60.

(4) ينظر في ذلك: عبد الملك بومنجل، في مهب التحول، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009، ص10 وما بعدها.

إن تصور مرتاض لمفهوم الشعر غامض ومتأرجح[1]؛ ولعل السبب في ذلك هو ما أحدثته نظرية "الشعرية"(LaPoétique) من بلبلة وخلط بين الشعرية بوصفها خصائص للغة الكتابة الفنية، والشعرية بوصفها جوهرا يميز جنس الشعر عن غيره من الأجناس. وليس يعذر مرتاض في ذلك؛ فإن التصور العربي الأصيل الرصين لا يرى الشعر إلا ما كان موزونا مقفى أولا، ثم مخيلا بعد ذلك[2]. وأما الروح الشعرية فقد اقترح الفلاسفة المسلمون أنها إذا تلبست بالنثر نسميه "قولا شعريا" وليس لنا أن نسميه بالشعر[3]. وهو رأي وجيه يحل مشكلة التقاطع بين الشعر والنثر في الخصائص اللغوية، فالأولى أن نتبناه بدل تبني فكرة التوحيد بين الأجناس الأدبية، التي يدعو إليها بعض الغربيين[4].

3-في جدلية الشكل والمضمون

هل الشعر شعرٌ بشكلهِ أم بمضمونه؟ بلفظه أم بمعناه؟ بمادته الخام من المشاعر والأفكار أم بالصورة التي تشكلها الألفاظ لهذه المادة الأولية الخام؟

سؤال شغل النقاد وفلاسفة الفن، وما زال يشغلهم إلى الآن. وقضية محل جدل واختلاف، وما زالت تثير الجدل والاختلاف إلى الآن.

---

(1) من علامات هذا التأرجح أن الناقد يورد في الكتاب نفسه الذي أورد فيه رأيه السابق المؤمن بفكرة التمييز بين الشعر والنثر رأيا آخر يعاكس هذه الفكرة. ينظر: نظرية القراءة، ص62. ينظر كذلك: شعرية القصيدة، ص17. كما يلاحظ هذا التأرجح في كتابه "معجم الشعراء الجزائريين" حيث يترجم لبعض "الشعراء" الذين ما كتبوا سوى ما يشبه قصيدة النثر، ويورد نماذج يعدها شعرا وهي في الحقيقة "قصائد نثر". بل يكتب صراحة: "وليس ينبغي أن يظن ظان أننا نصدر هذا الحكم انطلاقا من عدم إقرارنا بقصيدة النثر، أو ما يسمى كذلك؛ فالشعر لدينا هو كل كتابة تبدع في التصوير، فتجعلك تحس بأنك تقرأ شعرا أو كلاما كالشعر، أي أدبا رفيعا حقا، إذ ما أكثر المنظوم الذي لا صلة له بالشعر إلا من حيث ميزانه، وما أكثر الكتابات النثرية التي تضرب في الشعر بسهم معلّى" (ص122). وفي كتابه "نظرية النص الأدبي" مبحث بعنوان "الميل إلى إزالة الحدود بين الشعر والنثر" يعبر بعنوانه عن مضمونه وتوجه صاحبه فيه.

(2) ينظر: عبد الملك بومنجل، في مهب التحول، ص34.

(3) ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م،ص67.

(4) ينظر: نظرية القراءة، ص307.

أما النقد العربي القديم فقد كان جوابه واضحا، لا يكاد يشذ عنه أحد من النقاد المشهورين؛ وهو أن الشعرَ هو شعرٌ بشكله وأسلوبه ونسجه وصورته، وليس بمادته الخام من المشاعر والأفكار والأغراض والمضامين. قال ذلك الجاحظ في عبارته المشهورة[1] التي لا يمل مرتاض من ترديدها كلما واتاه المقام؛ تنويها بها، وتأكيدا لسبق النقد العربي إلى كثير من النظريات النقدية الغربية الحديثة. ورددها أبو هلال العسكري[2] في عبارة لا تكاد تختلف عن عبارة الجاحظ. وأكدها عبد القاهر الجرجاني في عبارات واضحة أساء فهمها كثير من النقاد المعاصرين، من بينهم عبد الملك مرتاض.

لعبد الملك مرتاض تصور مقنع متوازن لجدلية الشكل والمضمون، سنعرضه بعد حين. ولكن فهمه لجدلية اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم على قدر من التشوش والاضطراب يحول دون التمثل الجيد لتصوره الرصين. لقد زعم أن عبد القاهر الجرجاني "لم يكد يعطي اللفظ شيئا من التميز بالقياس إلى المعاني التي كان وُلَعَةً بالانتصار لها إلى حدّ التعصب والغلوّ. وكأنه جاء لينقض رأيَ الجاحظ رأساً على عقِبٍ، وهو الذي كان عَجِب من أبي عمرو الشيباني وهو بأحد مساجد البصرة كيف أُعجب بمعنىً سخيف ورد في بيتين هما ألصق بالنظمية منهما بالشعر الحق."[3]

فهل كان الأمر كذلك؟ هل كان الجرجاني على نقيض مذهب الجاحظ في جدلية اللفظ والمعنى؟ لنقرأ هذه العبارات الصريحة ضمن كتابه "دلائل الإعجاز":

"واعلم أن الداءَ الدويَّ والذي أعيى أمرُه في هذا الباب غلطُ من قدّم الشعرَ بمعناه، وأقلَّ الاحتفال باللفظ وجعل لا يعطيه من المزية إن هو أعطى إلا ما فضل

(1) ينظر: الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1412هـ-1992م، ج3، ص131.

(2) ينظر: أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 1406هـ-1986م، ص57-58.

(3) قضايا الشعريات، ص144. وينظر: في نظرية النقد، ص218-219.

عن المعنى: يقول ما في اللفظ لولا المعنى وهل الكلام إلا بمعناه؟ فأنت تراه لا يقدّم شعرا حتى يكون قد أودع حكمة وأدبا واشتمل على تشبيه غريب ومعننادر، فإن مال إلى اللفظ شيئا ورأى أن ينحلَه بعض الفضيلة لم يعرف غير الاستعارة (...)

واعلم أنّا وإن كنا إذا اتبعنا العرف والعادة وما يهجس في الضمير وما عليه العامة أرانا ذلك أن الصواب معهم وأن التعويل ينبغي أن يكون على المعنى وأنه الذي لا يسوغ القول بخلافه، فإن الأمر بالضد إذا جئنا إلى الحقائق وإلى ما عليه المحصِّلون؛ لأنّا لا نرى متقدما في علم البلاغة، مبرّزا في شأوها إلا وهو ينكر هذا الرأي ويعيبه ويزري على القائل به ويغض منه (...)

واعلم أنهم لم يعيبوا تقديم الكلام بمعناه من حيث جهلوا أن المعنى إذا كان أدبا وحكمة وكان غريبا نادرا فهو أشرف مما ليس كذلك، بل عابوه من حيث كان من حكم من قضى في جنس من الأجناس بفضل أو نقص أن لا يعتبر في قَضِيَّتِهِ تلك إلا الأوصاف التي تخص ذلك الجنس وترجع إلى حقيقته وأن لا ينظر فيها إلى جنس آخر وإن كان من الأول بسبيل أو متصلا به اتصال ما لا ينفك منه. ومعلومٌ أن سبيلَ الكلام سبيلُ التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيلُ الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والخاتم يصاغ منهما خاتم أو سوار؛ فكما أنّ محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته ان تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة – كذلك محال إذا أنت أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه. وكما أنّا لو فضّلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود وفضه أنفس لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطعٌ فاعرفه.

واعلم أنك لست تنظر في كتاب صُنِّف في شأن البلاغة وكلام جاء عن القدماء إلا وجدته يدل على فساد هذا المذهب ورأيتهم يتشددون في إنكاره وعيبه والعيب به. وإذا نظرت في كتب الجاحظ وجدته يبلغ في ذلك كل مبلغ ويتشدد غاية التشدد. [ثم ذكر قصته مع أبي عمرو الشيباني التي كانت سببا في صدور عبارته المعروفة: والمعاني مطروحة في الطريق... وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ...] فقد تراه كيف أسقط أمر المعاني وأبى أن يجب لها فضل فقال: وهي مطروحة في الطريق"[1]

هذا هو موقف عبد القاهر صريحا لا لبس فيه، متينا لا خلل في نسيجه؛ يؤكد أن الكلام يقدّر، من حيث هو كلام، بصورته لا بمادته، بلفظه لا بمعناه، بشكله لا بمضمونه. وأن تقديم الكلام، ومنه الشعر، بمعناه، أي بمادته الخام، هو داءٌ دويٌّ ومذهبٌ فاسد، يعيبه ويزري على صاحبه كل من له علمٌ بالبلاغة. ويضرب لذلك الأمثلة الموضحة من عالم التصوير والصياغة؛ حيث مزية البراعة في الصياغة ودليل المهارة في الصائغ إنما هي في صورة الخاتم لا مادته. ويؤيد فكرته بعبارة الجاحظ المعروفة وموقفه الشهير؛ فهو، إذاً، يشاركه الرأي ولا يناقضه، خلافا لما توهمه عبد الملك مرتاض.

لعل مصدر هذا الوهم امتلاء الخاطر بما يُعرف عن عبد القاهر من أنه صاحب نظرية النظم التي هي الأصل في علم المعاني، وصاحب النظرية المعروفة في أن الفصاحة والبلاغة شأن يتعلق بالمعنى لا باللفظ. والحقيقة أن نظرية المعنى عند عبد القاهر لا تكاد تختلف في شيء عن نظرية اللفظ والشكل عند الجاحظ وغيره من النقاد العرب القدامى؛ ذلك أن الاختلافَ، بل التناقضَ، الذي يتوهمه بعض النقاد المعاصرين، إنما هو اختلاف لفظي اصطلاحي؛ فإن النقاد العرب القدامى لم يقصدوا باللفظ الصوتَ والحرفَ، وإنما قصدوا الأسلوب والنسج. قصدوا الصورة التي يتأدبها

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1402هـ-1981م، ص194-198.

المعنى، والعبارة التي يحصل بها الغرض، والمعرض الذي يجعل كلاما أجود من كلام، ومعنى أشرف من معنى، وشعرا أبلغ تأثيرا من شعر. وعبد القاهر يوافقهم على ذلك تمام الموافقة، ولكنه أراد التدقيق في العبارة والاصطلاح، وهو بصدد الدفاع عن نظريته في أن الألفاظ خدمٌ للمعاني، وأن شأن البلاغة يعود في الحقيقة إلى المعاني التي يدركها القلب لا الألفاظ التي تسمعها الأذن، فعزى إلى المعنى ما عزاه النقاد قبله إلى اللفظ؛ وهو يقصد بالمعنى ما قصدوه هم باللفظ، كما أنهم قصدوا باللفظ ما قصده هو بالمعنى. هو يقول إن "الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري في طريقهما أوصاف راجعة إلى المعاني وإلى ما يُدَل عليه بالألفاظ دون الألفاظ أنفسها"[1]؛ فانظر كيف ذكر الألفاظ مرتين: مرة بالمعنى المقصود من قِبل الجمهور، وهو الألفاظ بعدّها حاملة للدلالة، ومرة بالمعنى الذي يقصده هو حين ينفي أن تكون البلاغة راجعة إليه؛ وهو الألفاظ أنفسها بعدّها حروفا وأصواتا مجردة من الدلالة.

ولا نحب أن نمضي طويلا في عرض نظرية عبد القاهر في اللفظ والمعنى، كي لا نخرج عن سياق البحث، ولكننا نكتفي بالتأكيد أن عبد القاهر لا يناقض الجاحظ بل يوافقه ويستند إلى رأيه، ولا يناقض نفسه، كما توهم بعض النقاد المعاصرين، لربطه البلاغة باللفظ مرة وبالمعنى أخرى؛ فإنما قصد بالمعنى الذي نفى عنه البلاغة المعنى الذي يكون في الخاطر قبل أن يتحول إلى لفظ مُعبِّر، أي المادةَ الخام من المشاعر والأفكار والأغراض؛ وهو ذاته المعنى الذي قصده الجاحظ وغيره من لفظ "المعاني". وقصد بالمعنى الذي أوجب له البلاغة، دون اللفظ المنطوق، المعنى الذي يدل عليه اللفظ الذي صيغت به المادة الخام من المشاعر والأفكار والأغراض. ولمزيد بيان نقول: إن هناك معنى قبْلياً يسبق اللفظ هو ما يكون في أنفسنا من المعنى قبل أن نتكلم. ومعنى بعديّاً يعقب اللفظَ هو ما نفهمه من اللفظ بعد أن يتشكل. مثال القبلي أن

(1) نفسه، ص200.

يكون في النفس معنى "تأصل صفة الكرم في طبع امرئٍ ما"؛ فهذا المعنى لا تعلق له بالبلاغة قبل أن يتشكل لفظا. ومثال البعدي أن يقول شاعر، معبرا عن هذا المعنى القبْلي:

لا يستطيعُ يزيدُ مِن طبيعتهِ عنِ السماحةِ والمعروفِ إحْجاما

فيتشكل في ذهن القارئ لهذا البيت معنى، عليه التعويل في تقدير بلاغة البيت، قوامُهُ دلالات الألفاظ التي شكّلت البيت. ثم يقول شاعر آخر، يعبر عن المعنى القبلي نفسه:

تعوّد بسطَ الكفِّ حتى لو انَّهُ دعاها لِقبْضٍ لم تُجِبْهُ أنامِلُهْ

فيتشكل في ذهن القارئ معنى مختلفٌ عن معنى البيت السابق، قوامُهُ هذه الاستعارة البديعة والمجاز الطريف والتركيب الفذ، وهي العناصر اللفظية الشكلية الأسلوبية التي جعلت هذا البيت، في تقديرنا، أبلغ من البيت الأول. وهذا المعنى البعدي هو الذي كان الجاحظ وجمهور النقاد قبل عبد القاهر يطلقون عليه مصطلح "اللفظ"، ويعزون إليه فضل البلاغة والشعرية.

نعود الآن إلى عبد الملك مرتاض لنعرض تصوره لجدلية الشكل والمضمون. وأول ما يُسجَّل في تحديد هذا التصور متابعة مرتاض للنقاد العرب القدماء في تشيعهم للشكل على حساب المضمون عند امتحان شعرية الشعر وبلاغة الكلام. ولعله وجد الدافع إلى هذه المتابعة قويا، بسبب اعتزازه بتراثه العربي من جهة، واحتفائه بالحداثة الغربية من جهة ثانية؛ فقد لاحظ أن بين النظرية الحداثية القائلة بشكلية القيمة الفنية للشعر، والنظرية العربية القديمة في ذلك، تطابقا تاما يؤكد سبق النقد العربي إلى كثير من المبادئ الفنية الناضجة والنظريات النقدية الرصينة. يقول في ذلك:

"ومن الفخر للفكر النقدي العربي أنّ أبا عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (المتوفي سنة 255 للهجرة) كان سبق مالارمي، وفاليري، وكوهن، وسَواءَهم من الشعراء والنقاد

الفرنسيين الحداثيين الذين غالوا في إنكار أن تكون شعرية الشعر آتِيَتُهُ من قَبيل المعنى، وإنما هي آتِيَتُهُ من قَبيل اللفظ وحده؛ ذلك بأنّ الشاعر شاعرٌ لأنه يقول، وليس شاعرا لأنه يفكّر."[1]

وقد كان مرتاض أشاد في موضع كثيرة من كتبه المختلفة بسبق الجاحظ إلى القول بالنظرية الشكلية، وفاته أن يلاحظ أن النقد العربي كله، بما في ذلك نقد عبد القاهر الجرجاني، يقول بهذه النظرية. فإن مشاهير النقاد العرب القدامى جميعهم كانوا يرون أن الجمال الشكلي هو المكون الأول والأساس للغة الشعرية، وإنما كان بعضهم، مثل ابن قتيبة، لا يقنع بمجرد جمال الشكل فيطلب أن يجتمع إليه جمال المعنى، أي جمال الفكرة والخاطر والغرض. كما كان عبد القاهر، مع إيمانه الشديد بنظرية الجاحظ، لا يدفع "أن المعنى إذا كان أدبا وحكمة وكان غريبا نادرا فهو أشرف مما ليس كذلك."[2] مما يعني أن الفكر النقدي العربي القديم لم يهمل جمال المضمون؛ أي: جمالَ الفكرة والخاطر والشعور، ولكن لم يقبله مقياسا في تقدير شعرية الشعر وبلاغة الكلام. فالكل متفق على أن الشعرية شأنٌ لفظي شكليٌّ أسلوبيٌّ أساساً، وليس صحيحا ما يزعمه مرتاض من "أنّ هذه المسألة لم تكن مسَلَّمةً لدى البلاغيين العرب الأقدمين، ولعل أكبر مدافع عن جمالية المعنى في الأدب، لا عن جمالية اللفظ، عبد القاهر الجرجاني"[3]

وكما أخطأ عبد الملك مرتاض في فهم عبد القاهر الجرجاني، في تصوره جدلية اللفظ والمعنى، أخطأ أيضا في فهم تصور جان كوهن لهذه الجدلية؛ فقد رأيناه يعلق على قول كوهن: "الشاعر ليس شاعرا لأنه يُحس أو يُفكر، ولكنْ لأنه يقول. فهو ليس مبدعا للأفكار، لكن للألفاظ" بقوله:

(1) قضايا الشعريات، ص144.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص196.

(3) قضايا الشعريات، ص92.

-"فانطلاقا من هذا التمثل الحداثيّ تغتدي وظيفة اللغة الشعرية شكليةً جماليةً خالصة، لأن القول الذي يقوله الشاعر ليس كأي قول، بل لا بد له من أن يكون أيضا جميلاً أنيقاً: يؤثّر في المتلقي بالصوت والإيقاع والتصوير جميعاً.

غير أنّ المُحيّر في مقولة جان كوهن أنه يُجرّد الشاعر من حق الإحساس والتفكير تجريدا مطلقا، لأنه يقول بالحرف: " Le poète est poète non parcequ'il a pensé ou senti, mais parcequ'il a dit" أفهل يكون الشاعر مجرد مدبّج لألفاظ اللغة دون أن يكون له حق التعبير عن أفكاره، ودون أن يكون له حقّ بثِّ الرسالة الأدبية التي يعتقد بها في الحياة، من خلال كتابة شعره ونشره بين الناس؟ ثم متى كانت اللغة تمثُل دون معانٍ تزخُرُ بها؟ ومتى كانت المعاني تُتَصوَّرُ خارجَ إطار اللغة، معزولةً وحدها؟"

-"غير أن مقولةً وردت في مقولة كوهن تثير التساؤلَ والحيرة، من منظورنا نحن على الأقلّ، وهي قوله: "ليس لأنه يفكّر أو يُحسّ"؛ فقد سلّمنا بأنّ الشاعر لا يفكّر وما ينبغي له، لأن التفكير في أصله متمحّضٌ للفلاسفة والعلماء، لا للمبدعين من الشعراء، لكنْ ما القولُ في الإحساس؟ وإذا كان الشاعر منعدمَ الإحساس بالأشياء التي يُعالِجها على نحو أكثر من الآخرين، فكيف يكون شاعراً؟ أم ألم يسمَّ الشاعرُ شاعراً، في وضع اللغة العربية، إلا لأنه يَشعُرُ، أي يُحسّ؟ فإن جردناه من الصفة الأولى المفترَض وجودُها فيه، فماذا أبقينا له؟"[1]

إن اعتراض مرتاض على مقولة كوهن لا تنبني على أساس صحيح من الفهم الدقيق لدلالات ألفاظها؛ ذلك أن كوهن لم ينفِ عن الشاعر التفكيرَ والإحساسَ، بل نفى أن يُعدَّ شاعراً بالنظر إلى أنه يفكّرُ أو يُحسّ. بمعنى أن الأفكار العظيمة والأحاسيس النبيلة لا تصنع شاعرا، ولكن يصنعه شكلُ التعبير عن هذه الأفكار والأحاسيس؛ وهي الفكرة ذاتها التي دافع عنها الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني. ودافع عنها مرتاض نفسه

(1) نظرية النص الأدبي، ص85-86.

في كتابه "بنية الخطاب الشعري"، وفي كتب أخرى لاحقة؛ ولا أدَلّ على ذلك من قوله: "فالأدب، منذ الأزل، ليس بما يحمل من أفكار، فذلك شأن الفلسفة؛ ولكنه بما يساق فيه من جمال النسج، وبما يُجلّى فيه من أناقة اللفظ، وبما يشتمل عليه من بديع التصوير؛ فهو من قبيل الجمال الفني، لا من قبيل الأفكار التي يطرحها الكاتب/الأديب"[1]

ما يُعجبنا في تصور مرتاض لهذه الجدلية أنه عاد، بعد أن مجّد مقولة الجاحظ المعروفة، لينتقدها، ويكشفَ عدمَ صحتها ودقتها حين تتصور أن المعاني مطروحةٌ في الطريق. ولا يعني هذا الانتقاد سوى إعادة تركيب جدلية الشكل والمضمون وفق تصور جديد، لعله الأقرب إلى الرصانة والموضوعية، يُعيد الاعتبار للمضمون أفكاراً وخواطرَ وأحاسيس. يقول عبد الملك مرتاض:

"إن الكاتب، في حقيقة ممارسته فعلَ الكتابة، لا يَهذي، ولا يكتب جُنوناً، وما ينبغي له؛ ولكنه يدبِّج أفكاراً، نيِّرةً في الغالب، يُعالجها في لغة فنية جميلة، في الغالب أيضا. غير أنّ هذه الأفكار تتوارد عليه كالإشارات الضوئية المتناهية السرعة، المضبَّبة التمثُّل. ولعل الكاتب البارع هو من يستطيعُ التقاطَها وإخراجها في نُسوج من الألفاظ ترسمها صورا متتالية. (...)

فليست الأفكار التي تُطرح في الكتابة بالبساطة التي كان يراها عليه أبو عثمان الجاحظ، وأنها لا تعدو أن تكون مطروحة في الطريق، وأنّ كلّ الناس قادر على امتلاك الأفكار؛ بل إنّ عُسْر العثور على الأفكار الكبيرة لا يقلّ عن أزمة الألفاظ الجميلة. فلو حفِظ شخصٌ، مثلا، عشرات الآلاف من الألفاظ من المعاجم معزولةً عن نسوجها التي مَثُلَت فيها، أي عن النصوص الأدبية التي وردت فيها؛ لكان لا يعرف شيئا كثيرا

(1) ينظر: بنية الخطاب الشعري، ص3-12.

من الأفكار على الرغم من امتلاء ذاكرته، فعليا، بأعلى المخزون اللفظي وأرقاه من الوجهة المعجمية الخالصة.(...)

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّ الأفكار العظيمة لا يمكن أن تكون مطروحةً في الطريق، ولا مهمَلَةً في الزوايا، ولا لَقىً في الحقول والأسواق؛ ولكنها تُستنبَطُ من العقول الكبيرة، ولا يقعُ استنباطها إلا بعد محاولة ومصاولة، وبعد معاناة ومجاهدة، وقراءات ومذاكرة."[1]

هذا التصور المرتاضي لأهمية الأفكار في صناعة الفن، وصعوبة الارتقاء بها إلى المستوى العبقري، جديرٌ بأن يُعَدَّ إضافة مهمة في النقاش المستمر في جدلية الشكل والمضمون، أو اللفظ والمعنى. لقد وقف مرتاض، بعد تدبر وتمحيص، موقفا رزينا معتدلا يقسم الشعرية بين جمال النسج وعظمة الفكرة ونبل الإحساس، ويعترض بسبب ذلك على المنهجين الاجتماعي والبنوي كليهما؛ لأنّ أولهما تجرّأ "على دراسة ما كان في أصله للجمال، وبالجمال، وإلى الجمال، وضمن الجمال، في إطار غير جمالي"[2]، ولأن ثانيهما يقوم على "رفض المرجعية الاجتماعية للإبداع، ثم رفض معنوية الألفاظ وعدّ اللغة مستقلة بنفسها، غير مفتقرة إلى سوائها."[3]

نخلص إلى القول إن عبد الملك مرتاض عني عناية شديدة بجدلية الشكل والمضمون، ومع أنه لم ينجُ من الوقوع في الاضطراب الذي وقع فيه كثيرٌ من النقاد وهم يعالجون هذه المسألة، فإنه وصل في نهاية المطاف إلى اتخاذ موقف رصين جدير بالاعتماد؛ وهو الإيمان بأن الشعر العظيم هو الشعر الذي يجمع إلى جمالِ الشكل عمقَ الفكرة ونبل الإحساس وشرف الغاية؛ وهي الخصائص التي لم يولِها النقد العربي

(1) في نظرية النقد، ص114.

(2) نظرية النص الأدبي، ص130-135.

(3) في نظرية النقد، ص115.

القديم كبير اهتمام، وبالغت جماعة الديوان، في العصر الحديث، في تقديرها بإنزالها أعلى مقام.

4- جدلية الوضوح والغموض

لم يتوقف عبد الملك مرتاض كثيرا عند جدلية الغموض والوضوح التي كانت محلَّ اهتمام كبير من قِبل دعاة الحداثة، وكانت خلاصة موقفهم منها الانتصارَ لغموض الشعر، وعدَّ الشعر الواضح قليل الحظ من الشعرية، واتخاذَ الغموض مقياساً لحداثة الشعر.

في قليل المواضع التي تناول فيها مرتاض هذه الجدلية بدا تصوره حصيفا ناضجا متزنا، ليس فيه رعونة غلاة الحداثة ولا برودة الجامدين على نمط واحد من الأساليب الشعرية. لقد ظهر، في كتابه "معجم الشعراء الجزائريين" منفتحا على كل الأنماط الشعرية؛ يقدرها حق قدرها ما استحقت ذلك، بغض النظر عن وضوحها والغموض؛ فهو يعجب بكثير من الأشعار ذات النفَس التقليدي الواضح، أو التجديدي السهل اللغة الخفيف الظل، كما يعجب بالشعر الغامض الكثيف الدلالة الواسع الإيحاء البديع الصور، ما لم يكن هذيانا وإلغازا. هذه هي خلاصة موقف مرتاض، وقد أعلنها نظريا بمناسبة حديثه على بنية اللغة الشعرية كما يراها ريفاتير وكوهن؛ حيث بدا مرتاض متبنيا لوجهة نظر كوهن "حين يقرّر أن الشعر يجب أن يتموقعَ في منتصف الطريق بين الفهم، وعدم الفهم."[1] فقد علّق مرتاض على ذلك المبدأ بقوله: "فالغموض جميل في الشعر (وهو ما عبر عنه كوهن بالمعنى المفقود الموجود في الوقت ذاته)، ما استطاع القارئ أن يهتديَ إلى فكّ ألغازه أو بعضها على الأقلّ، فإن عجز عن ذلك كلّ العجز، واغتدى لديه مُلغزاً مُعضلاً لا يهتدي فيه إلى وجه، ولا ينتهي منه إلى

(1) نفسه، ص220.

فهم، واستوت صفته في الرداءة فاغتدى كالشعر العاري، حذو النعل بالنعل!وإذن، فليس الشعر الحقّ يكون مطلق الاستغلاق الملغِز، ولا مطلق المباشرة العارية."[1]

ومما يؤكد هذا التصور المعتدل المتزن ما علّق به الناقد بمناسبة الحديث على شعر الأخضر فلوس، ضمن "معجم الشعراء الجزائريين"؛ حيث قال: "إن الذي لا يحسن قراءة الشعر الحداثي قد يعتقد أنه مضبب غامض، ومستغلقٌ مستعصٍ على الفهم، ولكنّ الذي يحسن قراءته سينعَم، في الغالب، بما يقرأ فيَغْبُر مع الشاعر في عوالمه السحيقة التي تملأ مناكبَها الصورُ الشعرية المضبّبة التي تزدان مناظرها بالألوان والأزهار، والتي هي تحمل في طياتها جمالا شعريا مستغلقا لا ينفتح إلا لأولي الإحساس الكبير."[2]

هذا موقف متفهم لغموض الشعر الحداثي، متعاطف معه، ولكن عل غير منهج غلاة الحداثة الذين ينصرون الغموض الملغز إذا كانوا نقادا، ويتكلفونه إذا كانوا شعراء؛ معتقدين أن هذا الغموض هو جوهر الشعر. إن مرتاضا يرى في بعض صنيع هؤلاء لونا من الاحتيال؛ فهم "يحتالون على ضعفهم بأن يوزّعوا الكلمات الشاردة، والجمل المقطّعة، وأحيانا الأسطار الفارغة، فلا يبدو ضعفهم للقارئ العاديّ فيحسبهم يقولون شعرا، وما هم في الحقيقة يكتبون إلا كلاما لا تجمعه جامعة!..."[3]

ومع كثرة احتفاء مرتاض بالانزياح الشعري، فإنه لا يتركه مطلقا من كل قيد، منفلتا من كل شرط؛ يقول في ذلك:

"حقا إننا ننادي بحريّة التعبير، كما ننادي بحريّة نسج الإبداع داخل حرية التعبير نفسها؛ لكن هل يحقّ لنا أن ندعو إلى أن ذلك لو كان بمقدارٍ لربما كان أمثل؛ ولو

(1) قضايا الشعريات، ص76.

(2) معجم الشعراء الجزائريين، ص515.

(3) نفسه، ص128.

استُعمل بشيء من الحسّ الإبداعيّ لعَسينا أن لا يقع صدْمُ القارئ وتنفيرُه مما نكتب...؟ ثمّ على الأديب ألاّ ينسى شيئا واحدا، ضمن مستحيليّة الكتابة، وهو التعامل مع المنطق لدى الإرسال؛ ليمكن التعامل مع هذا المنطق نفسه لدى استقبال الرسالة الأدبيّة. ذلك بأنه إذا فُقد الحد الأدنى من الرباط المشترك، أو من قواعد اللعبة المتحكّمة في العلاقة بين الباثّ والمتلقّي؛ فقد تضيع الرسالة المبثوثة بزهد المتلقي فيها، وعزوفه عنها..."[1]

وواضحٌ أنّ هذا هو المنطق الصحيح الذي يقول به العقلاء الذين يحترمون الفن والقارئ، ويحترمون الحياة. أما الذين يرون أن الشاعر ليس مكلّفا بالتوصيل، بل مهمته اللعب اللغوي وحسب، فلهم أن يعتقدوا ما يشاءون؛ ولكن ليس لهم أن يعرضوا كتاباتهم على القراء.

5- في فكرة موت المؤلف

من أصول النظرية الأدبية أن النص الأدبي تعبير عن ذات مبدعه، وأن مبدعه هو جزء مؤثر ومتأثر في بيئته ومجتمعه، وأن أسلوبه هو، في الغالب، ميزة تخص صاحبه، وميسم يدل عليه.

اعتمادا على هذه الأصول تمكن حُذّاق النقاد العرب من التمييز بين صحيح الشعر الجاهلي ومنتحَله، واجتهد نقاد كثيرون في استنباط سير الشعراء وخصائصهم النفسية من أشعارهم، وحاول آخرون أن يتعرفوا على خصائص التفكير وظروف الاجتماع والسياسة والثقافة في أمة من الأمم أو عصر من العصور.

ولكن، في خضمّ الثورة الحداثية على كثير من الأصول والمفاهيم والنظريات السائدة، ظهرت فكرة غريبة، سرعان ما تحولت إلى نظرية، وسرعان ما تلقفها باحثون

(1) نفسه، ص184.

عرب محتفين بها، مروجين لها، مدافعين عنها؛ لا لشيء إلا لأنها نتاج حداثيّ خالص، وحذلقة غربية طريفة.

تلك الفكرة هي نظرية موت المؤلف. نظرية عزل النص الأدبي عن مبدعه. النظرية التي تحصر النص في اللغة، وتحصر وظيفة اللغة في الخلق والتجريب واللعب واللذة؛ فلا تعبير ولا توصيل ولا رسالة فكرية أو اجتماعية أو إنسانية.

كيف كان موقف عبد الملك مرتاض من هذه النظرية؟ وكيف كان تصوره لهذه الإشكالية: إشكالية علاقة النص الأدبي، ومنه الشعري، بمبدعه وقارئه ومجتمعه؟

يرفض مرتاض هذه النظرية، -بل هذه الفكرة؛ فهو يرفض حتى أن يعدّها نظرية[1]- رفضا شديدا، ويسخر من أصحابها والمصدقين لها سخرية لاذعة؛ فهو يعرض لهذه الفكرة في أكثر من كتاب، يتتبع أصولها، ويناقش أسسها، ويتفهم دواعيها، ولكنه لا يملك إلا أن يسفّه أحلام القائلين بها، ويعكف على دحضها وتفنيدها؛ لأنها، سواء أكان منطلقها أن الكتابة الأدبية ما هي تحاور مع كتابات أدبية أخرى، أم كان منطلقها أن الكاتب لا يكتب نصه في لحظة وعي، أم كان أساسها أن الكتابة الأدبية هي مجرد لعب لغوي لا صلة له بواقع مرجعي، تصور الأمر "وكأنّ المؤلف المسكين فاقد الوجود، فاقد الوعي، مسطوّ على حقه الشرعيّ فيما هو له حق بالفعل والقوة، وهو كتابته نصّه بالطريقة التي شاء أن يكتبه بها.."[2]

يؤمن عبد الملك مرتاض بخصوصية لحظة الكتابة الأدبية، ويوشك أن ينزلق مع النظرية الحداثية لفعل الكتابة، حين يذكر، في لغة إنشائية انفعالية، أن الكاتب ليس مختارا في إقباله على الكتابة وتصرفه فيها؛ فهو يريد "أن يقول شيئا فلا يقول ذلك الشيءَ، فيقول شيئا آخرَ لم يكن يريد أن يقولَه أصلاً. كأن ما يقوله، هو غير ما كان

(1) نظرية النص الأدبي، ص110.

(2) نفسه، ص121.

يريد أن يقوله. وكأن غيرَ ما كان يريد أن يقوله، هو الذي كان يريد أن يقوله. هو ضائع بين الأفكار الشاردة. هو حيران بين دلال اللغة وتأبِّيها عليه؛ على نحو لا تكاد تُسعفه في نسج الكلام إلا بمقدار."[1]

هذا تصوير بديع لبعض ما يحدث، فعلا، في تجربة الكتابة. غير أن هذا لا يحدث في كل كتابة وكل تجربة ولدى جميع المبدعين. لعل هذا يحدث حين يقع المبدع الكاتب ضحية لإغراء اللغة وسحرها، فيتبعها إلى حيث شاءت ولا يصرفها إلى حيث شاء. ولعل هذا أن يكون في بعض تفاصيل الكتابة لا في محاورها الكبرى المعبرة عن جوهر التجربة. ولعل المبدع إذا قال شيئا آخر لم يكن يريد أن يقوله أصلا كان ذلك دليل إخفاق وضعف لا دليل نجاح، خلافا لما يزعمه يوسف الخال.[2]

يواصل مرتاض تصوير فعل الكتابة فيقول:

"ما أكثر الذين يكتبون وهو لا يعرفون لا ما يكتبون، ولا لمن يكتبون، ولا لماذا يكتبون؟ وعلى الرغم من أنّ كلّ كاتب قد يدّعي أنه يعرف من يكتب عنهم، أو يعرف الشيء الذي يكتب عنه، على الأقل؛ إلا أنّ هذا الادّعاء قد يظلّ مفتقراً إلى برهنة وإثبات. ذلك بأن الكتابة كثيراً ما تجمح بصاحبها فلا يدري أيَّ سبيل يقُصّ، ولا أيَّ طريقٍ يقفو؛ فيتيه بين اللغة التي تنزلق به إلى عوالم لم يكن يعرفها أصلاً، ولكنّ هذه اللغة هي التي تسوّلها له، وتُزيّنها لنفسه فيندفع تلقاءها مغامرا."[3]

وهذا الذي يقوله مرتاض صحيح مجرَّب. ولكنه لا يعني أن الكاتب، حين تستدرجه اللغة سيذهب بعيدا عن جوهر تجربته، فيقول شيئا غير الذي تحرّق في وجدانه أو

(1) في نظرية النقد، ص8.

(2) ينظر: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978، ص18.

(3) في نظرية النقد، ص10-11.

تحرّك في خياله. كما لا يعني أن الكاتب يكون غائبا عن وعيه وهو في مخاض الكتابة، فيقول كلاما لا يتعلق بشخصه الحقيقي؛ فلا معنى، إذاً، لنسبة عمله إليه.

إنّ مرتاضاً نفسَه يرفض هذه الفكرة، فيقول معلقا على نظرية "اللاوعي" وعلى بعض ما تحدّث به كافكا:

"إن هذه الغيبوبة، أو هذا "اللاوعي"، باصطلاح أصحاب التحليل النفسي، ربما يكون لهما شيء من الصحة!ذلك بأنّ الكاتب لشدة تركيزه على تدبيج فكرته قد يغيب عن عالمه القائم من حوله، بشكل أو بآخر، غيابا كاملا أو جزئيا، ولكنه غياب ثابت لا يمكن إنكاره. غير أن الادّعاء بأنّ الشخص الذي يكتب كتابته لَيْسَهُ، ولكنه شخص آخر غيرُه من وجهة، وأنه يكتب دون وعيٍ منه أثناء ممارسته الكتابةَ، من وجهةٍ أخراةٍ، ليس مسلّماً: ولعلّ هذا بعض ما كان يعنيه كافكا حين قال: "إني لأكتب بخلاف ما أتحدّث، وأتحدّث بخلاف ما أفكر، وأفكّر بخلاف ما كان ينبغي لي أن أفكّر؛ وهكذا إلى أعمق أعماق الظلام".

ولعلّ مقولة كافكا أن تعنيَ أمرين اثنين: فإمّا أنّ الكاتب يَهذي ولا يعلم من أمر ما يكتب شيئا؛ فهو يكتب على سبيل الهذيان الإبداعيّ –إذا صحّ مثل هذا الإطلاق- وحينئذٍ يندرج تأويل هذه المقولة في خضمّ الأفكار الحداثيّة العابثة التي لا تُفضي إلى غَناء؛ وإمّا أنّ الكاتب محكومٌ عليه بأن يقول أبداً غيرَ ما ينبغي له أن يقول إمّا قُصوراً وعجزاً، وإمّا تجانُفاً عما يريد قوله قصداً... وفي الحالين الاثنتين يكون الكاتب مقصّراً في حقّ تصوير الحقيقة الأدبية... ذلك بأنه ربما يريد أن يقول شيئا، غير أن الشيء الذي كان يريد أن يقوله ليس هو الذي شاء قولَه؛ فهو تائهٌ وراء التماس الأفكار، وهو تائهٌ وراء انتقاء الألفاظ اللائقة لتلك الأفكار التي تتوارد عليه مضبَّبةً مشوَّشةً من

دهليز المخاض الفني ("السّديم" بمصطلحنا)... ولكنه قلّما يوفَّق إلى تدبيجها على نحو ما يريد."[1]

إنّ ما كان ذكره مرتاض، وقوعاً تحت سطوة اللعب اللغوي، أو تأثراً غير مشعورٍ به بمقولة كافكا، أو اعترافاً بواقع مجرّب في بعض لحظات الكتابة لا كلها، يردّ عليه مرتاض نفسُه هذا الردّ الذي رأينا؛ الردّ الذي يرتضيه المؤمنون بوظيفيةِ اللغة لا عدميّتِها، وجديةِ الحياة لا عبثيّتِها؛ فأن يقول الكاتب غير ما كان يريد لا يعني ذلك غير القصور والعجز.

وتأكيدا لرفض مقولة موت المؤلف يستحضر مرتاض نصّاً طريفاً للجاحظ يرى فيه أن الكاتب هو أولى بأبوّةِ كتابته منه بأُبُوَّةِ ابنِه[2]، ثم يعلق عليه بالقول:

"وعلى الرغم من أنّ النص الأدبيّ، بالقياس إلى كاتبه، قد يشبه النطفة التي تُقذَف في الرحِم فينشأ عنها وجود بيولوجيّ، إلاّ أنّ الوليد على شرعيته الوراثية قد لا يحمل بالضرورة كلّ خصائص أبيه النفسية والجسدية والفكرية؛ بل يستقلّ بشخصيته عن الأب، مهما يحاولْ هذا الأب تنشئتَه على بعض ما يهوى. بل يشُقّ، في الغالب، لنفسه سبيلا خالصةً له. في حين أن هذه العلاقة حين تتمحض للكاتب بالقياس إلى نصّه تكون مجسِّدةً لفكره، غالباً. ومن النادر أن يمجّد كاتبٌ هوىً لا يقتنع به، أو يدافع عن فكرٍ يرفضه في نفسه؛ وإذن فيفترَض في النص المكتوب أن لا ينتمي فقط إلى مؤلِّفه، ولكنه يمثّل هواهُ وفلسفَتَه في الحياة أيضاً."[3]

---

(1) نظرية النص الأدبي، ص131.

(2) نفسه، ص112.

(3) نفسه، ص112. ومما يجدر التنبيه عليه أن عبد الملك مرتاض تناول هذه الفكرة نفسها في كتاب سابق على هذا الكتاب بنصف قرن؛ وهو "النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟، ص41 وما بعدها"؛ ولكنه قدم رأيا يوشك أن يكون مناقضا لهذا الرأي؛ فهو، من جهة، يركز على علاقة الاستقلال بين الكاتب ونصه بعد كتابته (ص41-42)، وهو، من جهة ثانية، يفسر مقولة كافكا (ص45) تفسيرا إيجابيا لا كما فسره في "نظرية النص الأدبي". وطبيعي أن يطور الناقد آراءه ومواقفه. ومنطقي أن نعتمد الرأي المتأخر زمنيا.

ومع أن مرتاضا لا يرى الالتزامَ بقصدية المؤلف، بل يؤمن بحرية القراءة وتعدديتها،[1] وهو رأيٌ مشروعٌ حين يلتزم حدّه المنطقيّ ولا ينزلق إلى عبث الحداثة، فإنه لا يملك إلا أن يظلّ مُعترِضا على فكرة عزل النص عن مؤلِّفه، ويظل معتقدا أن ذلك فكرة حداثية عبثية ليس علينا أن "نتقبّلها قدَراً نازلا من السماء لا يُرَدّ."[2] بل يسخر من هذه الفكرة فيقول: "وعلى المرء أن ينسلخ من كلّ عقله ومنطقه وتفكيره لكي يجرُؤَ على الاعتقاد بما جاء به بعض المنظّرين الغربيين عن عدم انتماء النص إلى صاحبه الذي نصَّهُ..."[3]

6-في نظرية التناصّ

من الظواهر المعروفة والمبادئ البديهية في الكتابة الشعرية والأدبية أن الكاتب المبدع، شاعرا كان أم ناثرا، لا يستقلُّ بلغةٍ معجمُها من وضعِه، ولا بأسلوبٍ كلُّ خصائصِه مِن عندِه، ولا بفكرٍ هو مُنشئُه من العدم، وشعورٍ هو أوّلُ مُكابِدِه والمتفرد بنبضِه. تلك بديهة معروفة منذ القدم؛ فهي ليست محلَّ جدل. ويتبعها أن النصوص الأدبية تتقاطع لغة وأسلوبا وشعورا وفكرا، بقصدٍ من أصحابها ووعيٍ أو بغيرِ قصدٍ ولا وعي. تلك ظاهرةٌ درسها النقد العربي القديم وأوشك أن يقتلها درسا وبحثا؛ ولكنه اختار لها مصطلحا أساء إليها كما أساء إليه؛ غير أن العبرة بالمفهوم لو يعلم الناقدون.

وفي هذا العصر الحديث/المعاصر، طلع علينا الغرب بنظرية سمّاها "نظرية التناصّ"؛ فاحتفى بها مؤسسوها بالغَ الاحتفاء، وطاف حولها المتلقفون لها من العرب طوافَ التبجيل والانبهار؛ وكأنما كان الأمرُ اكتشافَ قارةٍ جديدة لا مجرّدَ تفصيل لاكتشافٍ عتيق، وتسميةً جديدة لمفهومٍ قديم.

(1) نفسه، ص10-11.

(2) نفسه، ص111.

(3) نفسه، ص121.

لا شك أن النقد الغربي المعاصر أعطى القضية أبعادا غير التي أعطاها النقد العربي القديم، وشحنَها فلسفةً لم تكن مشحونةً بها من قبل. ولكنّ ذلك لا يعني أنّ ما جاء به هو أقوم مما كان جاء به النقد القديم، وأنّ الدراسات الشعرية خاصة، والأدبية عموما، ستكسب أوفر مما كسبته بالدرس النقدي العربي القديم.

لقد توقف عبد الملك مرتاض عند هذه القضية النقدية في كتابه "نظرية النص الأدبي"، فأعطاها حظا وافرا من الدراسة والنقاش؛ وكان في ذلك ذا رأيٍ رصين عوّدنا على مثله. وهذه خلاصة آرائه في نظرية التناص:

ينطلق مرتاض، في معالجته لهذه المسألة، من موقف وسؤال؛ أمّا الموقف فهو قوله:

"إن الفكر النقدي العربي القديم حافل بالنظريات والإجراءات التطبيقية، ومن العقوق أن نَضرِبَ صفحاً عن الكشف عمّا قد يكون فيه من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالحداثة؛ فننبهر أمامها، وهي في حقيقتها لا تعدم أصولاً لها في تراثنا النقدي، مع اختلاف في المصطلح والمنهج والإجراء، بطبيعة الحال."[1]

وأما السؤال فهو قوله:

"ما الأسس الجمالية، وأيضا التناصية، التي كانت فكرة السرقات الشعرية، عند النقاد العرب القدامى، تقوم عليها، وهي التي يمكن أن ترقى إلى مستوى النظرية النقدية في جانبها الشكلي على الأقلّ؟ وهل هي معادل اصطلاحي لما يطلق عليه النقاد الجدد الغربيون "Intertextualité, Intertextuality"، أي "التناصّ"؟ أو (كذا) أنّ مفهوم السرقات الأدبية يختلف بعض الاختلاف، أو كله، عن مفهوم التناصّ الغربيّ؟"[2]

(1) نفسه، ص88.

(2) نفسه، ص88.

ويمضي مرتاض في طريق الجواب عن هذا السؤال، على هدي من ذلك الموقف؛ إذ بادر أولا إلى استنكار موقف كثير من النقاد العرب المعاصرين من تراثهم ومن الآخر؛ حيث يفترضون "أنّ الفكر والتفكير وقفهما الله على الحضارة الغربية وحدها"[1]، وتبعا لذلك، "يعتقدون أن شيطان العلم هو الذي قيّض هذه النظرية تقييضا لطيفا للحداثة الفرنسية عام 1958 فاهتدت إليها السبيلَ، فهي وحدها صاحبة هذا الفتح المبين، وهي –دون سوائها- أمُّ هذا التأسيس العظيم! ولا أحدَ من النقاد العرب، أو من غير النقاد العرب أيضا، كان فكّر في ذلك قبلها أو قدّر، أو حام حول هذا المفهوم أو اقترب؛ على الرغم من تطاول العهود، وتعاوُر العصور، وكثرة الرجال، وانتشار العلم..."[2].

إلا أن مرتاضا يخالف هذا المسلك المستخذي، من جهة العرب، والمكابِر، من جهة الغرب، شديدَ المخالفة؛ فيرى أن العرب القدامى عالجوا هذه القضية "من جميع مناحيها بتأسيس أسسها، وتأصيل أصولها، وإن ظلوا يعالجونها تحت مفهوم "السرقات"، وهم لا يدرون أن السرقات، أو أخذ الأديب من غيره: أفكاراً أو ألفاظاً، عن قصد أو دون قصدٍ: هي نفسها "التناصّ" بالاصطلاح الحداثيّ لهذا المفهوم."[3] ويذكر، في هذا السبيل، أنه وجد، في إحدى الندوات، اعتراضا من جابر عصفور على رأيه هذا؛ وهو ما يراه مرتاض تجريدا للنقد العربي القديم من أهمّ ما فيه، أو بعض ما فيه على الأقلّ[4]. كما يرى العزوف عن الفكر النقدي العربي، والمضيّ مباشرة إلى الفكر النقدي الغربي المعاصر، مجلبةً للانبهار، وطريقا إلى الانتحار الفكري؛ "لأنه سيجعلنا قوما دون هوية، وأدباء دون أدب، ونقادا دون نقد. بل قد يدفع بنا إلى اتخاذ الانقطاع المعرفيّ

(1) نفسه، ص189.

(2) نفسه، ص189.

(3) نفسه، ص190.

(4) نفسه، ص194.

سبيلاً نسلكها، وفعلاً نحمده حمدا؛ فإذا نحن لا نكون أكثر من صورة لغيرنا، فينا. لا أكثر ولا أقلّ."[1]

وبعيدا عن هذا السجال الفكري، الذي موضعُه اللائقُ به هو الفصل السابق، ننظر الآن في تصور عبد الملك مرتاض لظاهرة التناص، وللفائدة النقدية والعائدة الأدبية التي يمكن أن نجنيها من التنظير لها ودراستها.

يعرّف مرتاض التناص بأنه "الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمّن ألفاظا أو أفكاراً كان الْتَهمها في وقتٍ سابقٍ ما، دون وعيٍ صُراحٍ بهذا الأخذ الواقع عليه من مجاهل ذاكرته، وخفايا وعيه. فمفهوم التناص يعني ضرورة الإقرار بنسبية الإبداع؛ فكل ما يكتبه كاتب، أو يشعر شاعرٌ، ليس إلا ثمرةً من ثمرات القراءات أو السمَاعاتِ السابقة للمبدع. فهو محكوم عليه باجترار ثقافة أدبية تعامل معها بالقراءة أو الاستماع من قبل، فهي متسلطة عليه ولو لم يرد ذلك. وهي تقع في كتاباته ولو لم يشعر بذلك."[2] وانسجاما مع هذا التعريف يلاحظ مرتاض أن في النقد العربي القديم نصوصا تدل على أنهم كانوا على وعي تامّ بمشكلة التناص وإن لم يضعوا لها المصطلح المناسب؛ منها قول علي بن عبد العزيز الجرجاني معلقا على بعض السرقات المزعومة: "فإن كان هذا سرقةً، فالكلام كلُّه سرقة"[3]، وقوله معترضا على ادّعاء السرقة في بيت لأبي نواس من بيت للأبيرد: "ولا أراهما اتفقا إلا في الاستعفاء، وهي لفظة مشهورة مبتذلة؛ فإن كانت مسترَقة، فجميع البيت مسروق، بل جميع الشعر كذلك، لأن الألفاظ منقولة متداوَلة"[4] فهذه إشارة واضحة إلى وقوع الناس في الاشتراك اللفظي وغير اللفظي في كلامهم وأشعارهم، وهو عين المفهوم المقصود من مصطلح "التناص".

(1) نفسه، ص196.

(2) نفسه، ص199-200.

(3)علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط1، 1427هـ-2006م، ص182.

(4) نفسه، ص182.

أما موقف مرتاض من ظاهرة الاشتراك أو الأخذ أو التأثير والتأثر، باصطلاحات محايدة، فهو لا يكاد يختلف في شيء عن موقف النقد العربي القديم. فبغض النظر عن إنكاره لمصطلح السرقة، وعدّه إياه إهانةً للشعراء والأدباء، ومخالفةً للحقيقة في بعديها الأدبي والأخلاقي معا[1]، فإن اعتراضَه على التكلف في اتهام شاعرٍ بالأخذ من شاعرٍ آخَرَ لمجرد التشابه في اللفظ أو الصورة أو الفكرة، وتصوّرَه للحدّ الذي يبيح القولَ بالأخذ المعيب، هو نفسه موقف المنصفين من النقاد العرب القدامى، مثل الجاحظ وابن طباطبا والجرجانيْن وابن رشيق. يقول مرتاض:

"وإذن، فما لم تثبت البيّنة الدامغة على نقل شاعر من شاعر آخر بطريقة عارية ومتبلّدة، فإنّ أيّ شاعرٍ حرٌّ في طرق مجال الأفكار، وفي استعمال الألفاظ الأبكار، وغير الأبكار؛ طالما (كذا) كانت اللغة والأفكار معاً موروثاً اجتماعيا وحضاريا مشترَكاً بين الناس طُرّاً."[2] "إنّ مجرّد الاتفاق في استعمال الألفاظ بعينها لا ينبغي له أن يكون حجة في إصدار حكم قاطع في هذه المسألة المريجة. فقد يجوز للفظ الواحد أن يتّخذ مظاهر دلالية كثيرة إذا قُيِّض له شعراء أو كتّاب قادرون على التعامل مع اللغة بعشق ولطف وحب وحنان."[3]

ويبدو أن مرتاضا يبالغ بعض المبالغة في لوم النقاد العرب القدامى على تتبعهم لمواضع الأخذ والاستفادة والنسخ بين الشعراء. إن تتبعهم ذلك قد عاد على الحركة الأدبية والنقدية بغَناءٍ لا يُنكَر؛ فقد كان فرصة للتمييز بين الأخذ المعيب الذي يدل على كسل وتقليد واتباع، والأخذ البديع الذي يدل على ثقافة ومهارة وقدرة على الابتداع، والاشتراك الطبيعي الذي مصدره أنّ المعاني، كما ذكر الجاحظ، مطروحة في الطريق.

(1) نظرية النص الأدبي، ص203.

(2) نفسه، ص203.

(3) نفسه، ص209.

وقد وقف مرتاض عند هذه المقولة الجاحظية، فرأى أنها تتعارض مع فكرة السرقة؛ ذلك أنه "إذا كانت المعاني مطروحةً في الطريق، وهي في متناول جميع الناس، فما أولى أن لا يحاكي شاعرٌ شاعراً آخَرَ، أو يقلّدَه، بلْهَ أن يسرقَ منه. فالشعراء شركاء في المعاني، كما هم شركاء في الألفاظ، ومن المبالغة التسرع في القضاء بسرقة الشاعر الثاني من الأول لمجرد التشابه بينهما في تناول فكرة بعينها."[1]

والحقيقة أنه لا تعارضَ بين الفكرتين؛ فالذين يقولون بالسرقة لا ينكرون اشتراك الناس في الأفكار والأغراض والخواطر والموضوعات، ولا يتهمون شاعرا بالسرقة لمجرد اشتراكه مع غيره في هذه الموادّ؛ بل يفعلون ذلك إذا رأوا تشابها في خصائص النسج وطرائق التعبير والتصوير، أو في المعاني الخاصة التي يُتوَصَّل إليها بالجهد والذكاء وبُعدِ الخيال والقدرةِ على الابتكار[2]. والمبالغة في نفي السرقة عن الشعراء والأدباء من شأنها أن تشجع على الكسل والركون إلى دعة التقليد، بل على السرقة بالمعنى الأخلاقي. وأما تناولها بالموضوعية والاعتدال والإنصاف، على النحو الذي فعله كثيرٌ من النقاد العرب القدامى، فهو الذي يشجع على الاجتهاد والإبداع في سبيل التميز والتفرد وتجديد الأشكال والأساليب والمضامين.

ولقد قال مرتاض، وهو مُحقّ: "إن الثقافة الموروثة مِلك مشاعٌ بين الناس كافة، فإن اغترف منها مغترف فلا يعني[3] ذلك، بأي وجه، أنّه هو من السارقين الساطين؛ ولكنه يعني فقط أنه أفاد من ثقافة الأسلاف وبعض جهودهم. وعلينا، حينئذٍ، أن نتأمّل قول المتأخر، ونحلل قوة الخيال فيه، أو ضعفه ونضوبه. فالأول إذا طرق فكرةً ولم يكن فيها مبدعاً على النحو الذي يُرعشُ العاطفة، ويوقظ الشعور، ويثير المتعة،

(1) نفسه، ص102.

(2) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص293 وما بعدها.

(3) وردت في الأصل "ينبغي" وواضح أنه خطأ مطبعي.

ويهزّ الوجدان، فلا يشفع له قِدَمُه أو سبْقه في شيءٍ أنه شاعرٌ مبتكر؛ طالما (كذا) كانت الأفكار في أصلها مطروحة في الطريق، أو مِلكا مشاعاً بين عامة الكتّاب والشعراء."[1]

وهذا رأي سديد؛ إلا أنه يعني في المقابل أن الثاني إذا طرق فكرة سُبق إليها، أو صورة فنية وقع عليها، فلم يزد عليها شيئا من خياله وإبداعه، ولم يتميز في صوغها عن الأول، دلّ ذلك على ضعفه وتقليده، وكانت صنعته حرية بالإهمال، إن لم يكن صنيعه حريا بالذم. وهذا هو جوهر قضية السرقات في النقد العربي القديم[2].

ويبدو أن مرتاضاً أخذ يميل إلى التصور الغربي لظاهرة التناص؛ ذلك أنه يعيب على النقاد العرب القدامى "أنهم كانوا لا يزالون يُرهقون أنفسهم باللهاث وراء أبيات يستقصون أفكارها وألفاظها، فيلتمسون الشبه الموجود ليدينوا الآخذ، ولو جاءه ذلك من باب توارد الخواطر... في حين أن نظرية التناص، بالمفهوم المعاصر، لا تُعنت نفسها في الْتماس ذلك ولا تحفل به، بل إنها تقنع بافتراض أنّ كلّ كاتب هو صدى لكتّاب آخرين ولا حرج ولا إثم عليه، وكفى!"[3]

ونحن نرى أن الاكتفاء بهذا الافتراض غير الدقيق هو العيب القاتل لهذه النظرية، وأن تتبُّعَ النقد العربي لوجوه التشابه وألوان الأخذ وأنماط الإفادة هو الذي يعطي نظرية السرقات الأدبية أهميتها وإثارتها وجدواها. وقد نفهم من علامة التعجب التي وضعها مرتاض بعد "كفى" أنه يعجب من الموقف الغربي المعاصر ويعترض عليه، ولكننا نجده، في الصفحة الموالية، يذكر لهذه النظرية فضلا، لا نراه ذا أهمية، وهو

(1) نظرية النص الأدبي، ص211.

(2) ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1401هـ-1981م، ج2، ص280 وما بعدها.

(3) نظرية النص الأدبي، ص217.

أنها كانت "إنقاذاً للمبدعين والنقاد جميعاً من هذا المأزق"[1]؛ مأزق تعريض المبدع لتهمة الأخذ أو التأثر أو الاشتراك!.

والواقع أن عبد الملك مرتاض لا يفتأ يعود إلى تراثنا النقدي يستنطقه، ويستخرج منه نصوصه الغنية التي هي مظنة الانطواء على أصول لنظرية التناص؛ وقد أفلح في ذلك، لأن تراثنا عالج هذه المسألة معالجة عميقة مستفيضة، ولا أدلّ على ذلك من هذا النص البالغ الأهمية والعمق، لابن طباطبا؛ وقد احتفى به مرتاض غاية الاحتفاء:

"فينبغي للشاعر في عصرنا أن لا يُظهر شعرَه إلا بعد ثقته بجودته وحسنه (...) ولا يُغير على معاني الشعر فيودِعُها شعرَه، ويُخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول، ويتوهّم أنّ تغييرَه للألفاظ والأوزان مما يستر سرِقته، أو يوجِب له فضيلةً، بل يُديم النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير موادَّ لطبعه، ويذرب لسانه بألفاظها؛ فإذا جاش فكره بالشعر أدّى إلى نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار؛ فكانت تلك النتيجةُ كسبيكة مفرَغَة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن؛ وكما اغترف من وادٍ قد مدّتْهُ سيولٌ جاريةٌ من شعاب مختلفة؛ وكطِيبٍ تركَّبَعن أخلاطٍ من الطيب كثيرةٍ فيُستغرَب عيانه، ويغمُضُ مستبْطَنُه."[2]

إن هذا النص، الذي حلله مرتاض واحتفى به[3]، يقدّم صورة عن طبيعة التفكير النقدي العربي، الذي لا يؤمن بالحديث لأجل الحديث، واستحداث النظريات بقصد الإثارة ولفت الأنظار، ومخالفة السائد لمجرد التمرد أو استلذاذا للعبث، كما يفعل بعض النقد الحداثي؛ إنما يجتهد في أن يكون عمليا ونفعيا، وأن يكون علميا

(1) نفسه، ص218.

(2) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت، ص47-48.

(3) ينظر: نظرية النص الأدبي، ص226-232.

وموضوعيا؛ فابن طباطبا، ههنا، لا يكتفي باكتشاف ظاهرة التناص وتحليل أسبابها، بل يعمد إلى توجيه الكتاب والأدباء إلى الطريق الأنجع الذي يجعلهم يستفيدون منها دون أن يقعوا ضحية لأسبابها. وهذا هو المنهج نفسه الذي سلكه النقاد العرب الآخرون. لذلك وجدنا ابن خلدون ينصح بما يُعَدُّ أقوى روافد التناص وأسبابه؛ وهو الحفظ ثم النسيان[1]، وقد فطن مرتاض لهذه الحقيقة المهمة فقال:

"إن التناص عند العرب هو يختلف قليلا عن نظرية التناص الغربية الحداثية؛ فالتناص الغربي يتحدث عن الثمرة، ويهمل الشجرة؛ فهو لا يكاد يتحدث عن مسألة تكوّن الكتابة لدى كاتب معيّن، على نحوٍ معيّن دون سوائه؛ وإنما يتحدث عن أن الكاتب يتأثر بكل ما يقرأ أو يسمع أو يحفظ... في حين أن التناص العربي يُقرّ هذا، ويزيد عليه البحث في كيفية الطرائق التي تُفضي إلى تكوين الشخصية الأدبية لدى كاتب من الكتّاب."[2]

والحقيقة أن عبد الملك مرتاض يجد فكرَه مع التصور العربي لنظرية التناص أكثر مما يجده في التصور الغربي الحداثي؛ فهو يعترض على كثير من المقولات الحداثية في شأن التناص؛ فيرميها مرة بالحذلقة، حين تزعم أن التناص غير السرقة الأدبية[3]، ومرة بمخالفة الحقيقة وتعتيه الكاتب حين تزعم أن النص المكتوب ليس إلا اجترارا لنصوص أخَرَ غيرِ معروفة، أو نصوص مجهولة؛ فيكون من شأن هذا المذهب أن "يجعل الكاتب عبداً لنصوص لا يعرفها، وكأنه لم يتأثر بها، وكأنه مجرد عبد مسخَّر لها يُفرغها من أخلاط، ويكتبها من أمشاج؛ وكأنه نضيب الخيال لا يتخيّلُ فيَخال، وكأنه معتوه لا قريحة له على الإطلاق!"[4]. ويرميها مرة بالتناقض، بين نقادها، بين من

(1) ينظر: ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار صادر، بيروت، ط1، 2000، ص466 وما بعدها.

(2) نظرية النص الأدبي، ص252.

(3) نفسه، ص264.

(4) نفسه، ص265.

يقول بمجهولية النصوص المستبدَل بها ومن يقول بمعروفيتها[1]، ومرة بترديد ما قاله الأقدمون وتكرار التناصيين بعضهم بعضا دون التزام أمانة الإحالة على المأخوذ منه[2]، ومرة بنفي الحضور الإبداعي للكاتب حين يستخلص من كلام كريستيفاوبارط "أنه لا يوجد كاتب يصدر عن إبداع ذاتي؛ بل إن كل كاتب تراه يشنّ الغارة على سوائه بقصد أو بغير قصد، في سلسلة متصلة لا ينقطع اتصالها، على جهلنا بمن يكوّن هذه السلسلة العجيبة المجهولة! أي كأن اللغة هي التي تفعل فعلها دون صاحب ولا فاعل!"[3] وبالاختصار المفيد: لقد كان حديث النقاد العرب في قضية السرقات حديثا منهجيا وظيفيا مفيدا، "في حين أن التناصيين الغربيين لم يزالوا يتحدثون عن ذوبان نص في نص آخر، بل ذوبان نصوص كثيرة في نص واحد، ولكن دون الالتفات بوجه منهجي إلى وظيفة هذا الذوبان النصي: التناص؟ أيقع هذا التناص كالقدر على الكاتب فيندسَّ له فيما يكتب ليحرمَه من حق انتماء كتابته إليه اغتفاصاواقتسارا، ثم لا شيء من وراء ذلك يُذكَر، فيُشكَر؟ أم أن هذا التناص، خصوصا إذا كان قصديا، يجب أن تكون له وظيفة جمالية غالبا ما ترتبط بنظرية التلقي من أجل التأثير في هذا المتلقي فيرتبط بنص آخر وهو يقرأ النص الراهن؟"[4]وكان هذا هو خاتمة رأي مرتاض في نظرية التناص، وهو يقارن بين التصور العربي القديم لها والتصور الغربي الحداثي؛ وهو رأي في غاية النضج والرزانة والوجاهة، يدل على تمكن من التراث والحداثة معا، وعلى قوة حضور الشخصية النقدية أمام النص التراثي والنص الحداثي على حد سواء.

(1) نفسه، ص266.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص267، 276، 282، 285.

(3) نفسه، ص284.

(4) نفسه، ص291.

الفصل الرابع

في منهج القراءة

في منهج القراءة

لم يتحير النقد العربي المعاصر في شيء تحيره في مسألة المنهج، ولم يتعثر عبد الملك مرتاض في شأن من شؤون المثاقفة تعثره في مسألة المنهج؛ ذلك أن التطبيق غير النظر والتصور، وأن الاستقلال في المنهج غير الاستقلال في الرأي. وذلك أن مرتاضا قد حملته سربونيّتُه على أن يتبنى الحداثة ويشغف بها إلى حد الكلف، وهو أمر يكلّف ما يكلف من الخضوع والاتباع.

لقد أضحى مرتاض وهو متأرجح بين كتّابه وسربونه، بين تراثه وحداثته. ولعل الكفة رجحت في النهاية لصالح الحداثة؛ ذلك أن النفَس الذي كتب به "القصة في الأدب العربي القديم"، و"فنون النثر الأدبي بالجزائر"، قد خفَتَ وتراجع، وحل محله نفَسٌ حداثيٌّ غريبٌ عن العربية، أدخل صاحبَه مرحلةً جديدة من تاريخه النقدي، هي في جانب منها انسياقٌ في رحلة التيهِ التي ابتُلي بها النقدُ العربي المعاصر.

إنها رحلة البحث عن منهج في تحليل الخطاب. رحلة لابد لها أن تَعُوج على الغرب، بل أن تقيم فيه؛ ذلك أن الغرب هو الذي يبحث الآن، وهو الذي يصنع المناهج والنظريات. ولن تكون في هذا العصر جديرا بالاحترام حتى تكون حداثيا، ولن تكون حداثيا حتى تأخذ مناهجك عن الغرب.

هو، إذن، مأزق النقد العربي المعاصر ومأزق مرتاض. لابد من منهج حديث، بل حداثي، في التعامل مع النص الأدبي. لأن المناهج القديمة، وحتى الحديثة غير الحداثية، لم تعد تجدي. ولأن الحداثة الغربية في تحول مستمر سريع، فلا بد من مجاراتها في التحول. وهذا هو المزلق الذي انزلق فيه -في رأينا- عبد الملك مرتاض.

والملاحظ أن مرتاضا سرعان ما يرجح كفة الانعتاق من أسر الحداثة إذا تعلق الأمر بالنظرية النقدية، فهو الذي يعيب على الحداثيين العرب أن يجعلوا هِجِّراهم "ترداد بعض هذه النظريات الغربية وترويجها، والاحتفال بها: بشيءٍ من الإعجاب شديد، وبشيءٍ من التقبل أعمى"[1]. وهو الذي يرى أنه "أنى لنا أن لا نعبّ في هذه الحداثة الغربية عبّ الظماء، وإنما علينا أن نعنث ونرف برفق، فنحاول انتقادها وتحليل نظرياتها، وتشريح أفكارها، للوقوف، عن كثب، على ما فيها من نقائص وعبث"[2]. وأما إذا تعلق الأمر بالمنهج فإنه سرعان ما يولي وجهه شطر الحداثة الغربية، يستعير وينقل، ويجتهد في الفهم والتمثل، ويتخذ من نماذج في الأدب العربي مجالا لتطبيق ما تعلمه من مناهج.

لا مانع، مبدئيا، من استيراد منهج في تحليل الخطاب، إذا ثبتت بالنظر الثاقب والتفكير الملي نجاعته وجدارته. ولكن المشكلة أن الحداثيين العرب، ومنهم عبد الملك مرتاض، لا يبذلون جهدهم في التفكير الملي والتمحيص الدقيق، بقدر ما يبذلونه في التتلمذ الوفي والمتابعة المخلصة، حتى تراهم يتحولون بسرعة من منهج إلى آخر، وفي كل مرة يكيلون لمنهجهم الجديد الثناء العطر، ولمنهجهم القديم النقد العنيف. وإن كان في جهود مرتاض التطبيقية بعض الاستثناء سنجمله بعد حين.

لقد أصاب يوسف وغليسي حين اعتبر "الدكتور عبد الملك مرتاض من أكثر النقاد العرب تطورا على مستوى المنهج، وأعمقهم انشغالا بالثورة المنهجية، وأقدرهم وعيا بمكانة المنهج في الخطاب النقدي"[3]. وذكر أنه "ما يلبث على حال منهجية حتى ينتقل إلى حال أخرى، وليس غريبا -في عرفه النقدي+ أن يعتنق منهاجا ثم سرعان ما يكفر به

(1) نظرية القراءة، ص307.

(2) نفسه، ص307.

(3) يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص31.

بحجة أنه أفلس ولم يعد يستجيب لتطور الأجناس الأدبية"[1]. وأنه "في تفاعل مستمر مع معطيات السوق الأدبية والنقدية المعاصرة"[2]. ولكنه جانب الصواب - في نظرنا- حين اعتبر ذلك ظاهرة صحية[3]، وذكر أن لها وجها إيجابيا "يكشف عن روح نقدية متطورة، ذات قابلية سريعة للتجدد والتغير"[4]!.

إن هذه القابلية السريعة للتغير هي التي تقف وراء التيه الكبير الذي يضيع في دهاليزه نقدنا العربي المعاصر. ألم يكفنا أنّا عجزنا عن التواصل المثمر الحي مع الأصول النظرية والمنهجية الرائدة في تراثنا العربي، الفكري والنقدي واللغوي، وإخصابها ببعضها ينفع مما يجدّ من النظريات والمناهج الغربية المعاصرة، فرُحنا نخلص في استعارة المناهج التي تفد علينا من الغرب، وهي ممعنة في التحول؛ لا تستقر على رأي، ولا تحافظ على بناء: لأنها جزء من مشهد عام يكلَف بالتحول، ويشغف بالهدم. ولأنها نبتة في تراب الثقافة؛ تنشأ في سياقها، و تدرج في ثراها؟

كان يكفينا أن نعجز عن إبداع نظرية ومنهج، عليهما خاتم العربية وسحنتها ونبرة صوتها الساحر الجميل. فلمَ عجزنا عن احترام عقولنا وأذواقنا وأهدافنا الحضارية، فرُحنا نخبط في تيه الموضات والأزياء، نغيّرها كما تغير النساء موضات الملابس، ونلاحقها كما يلاحق الرجال موضات المراكب؟

لقد ثار مرتاض نفسه، ولكن بعد مسار طويل، على هذا المسلك الخاطئ والنهج العقيم، فقال، بعد أن نبه على ضرورة المنهج، وحذر من صرامته وقيده: "فهل من المنهج في شيء أن نسلّم بإجراءات هذه المناهج الغربية المشكوك في سلامة إجراءاتها، فنذعن لها إذعان العبيد الأذلة، للسادة الأعزاء؟ وهل سنظل إلى ما لا نهاية من الزمن،

(1) نفسه، ص31.

(2) نفسه، ص31.

(3) نفسه، ص31.

(4) نفسه، ص85.

نمنى بشر هذه التبعية المنهجية العمياء؟ وأيّان نبدع كما أبدع أجدادنا أحسن الله إليهم، إن مضينا في هذه السبيل أصاغرَ مستخْذين: نتقفى آثار خطوات أسيادنا في الغرب؛ ونتنافس، بتبلد وقصور، في حفظ أسمائهم؛ كما نتنافس في لوك ألسُننا ببعض آرائهم التي لا بلبث أن نصوغ منها آراء نقررها، وننسج على منوالها؟ إنا نوشك أن نبرع في التقليد، وننبغ في المحاكاة؛ وأما في الإبداع والابتكار فلا..."[1].

لقد ثار مرتاض، بعد أكثر من عقدين على تجوّله في أسواق مناهج الغرب؛ فهل كان يعني نفسه أيضا بهذا النقد الموجع، أم كان يحسب نفسه من المستثنين؟ وهل هي صحوة متأخرة أدركته، تأثرا بموجة المراجعة التي كان عبد العزيز حمودة من أبرز قائديها، أم إنه يعدّ تجاربه في تحليل الخطاب، بمناهج غربية متصرَّفٍ فيها لونا من التصرف، ناجحة، لا غبار عليها؟

هذا هو السؤال الذي يجدر أن نبحث له عن جواب. وجوابه أن ننظر في موقع عبد الملك مرتاض بين الوصفية والمعيارية، وبين المنهج و"اللامنهج"، وبين الالتزام بوحدة المنهج ومحاولة التركيب بين المناهج، وأن نتأمل حصيلة تجاربه في تحليل الخطاب.

1. - بين الوصفية والمعيارية

هذا سؤال في وظيفة النقد. ولعله سؤال في تصورنا للوجود ورسالتنا في الحياة؛ ذلك أن النقد نشاط فكري نمارسه في الحياة، فلا بد أن يكون تصورنا له متصلا بتصورنا للوجود.

يقول سيد قطب، في مقدمة كتابه (النقد الأدبي: أصوله ومناهجه):

"وظيفة النقد الأدبي وغايته -كما أوضحتها في هذا الكتاب- تتلخص في: تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية، وقيمه التعبيرية

(1) نظرية القراءة، ص27.

والشعورية، وتعيين مكانه في خط سير الأدب، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم الأدبي كله، وقياس مدى تأثره بالمحيط، وتأثيره فيه، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك."[1]

هذا تحديد دقيق ووافٍ، لوظيفة النقد الأدبي وغايته، كما تجلت على امتداد تاريخه الطويل، لا يكاد يغفل هدفا من الأهداف التي يتوخاها نقاد الأدب، وهم يقبلون على دراسة نص أدبي، أو دراسة شخصية أدبية. فهل يعترض على هذه التحديد أرباب الحداثة، ومريدو المناهج الغربية الحداثية؟

إن تاريخ النقد الأدبي يحدثنا أنه كان في البداية تقييم بلا وصف، ثم ارتقى الإدراك العلمي لظواهر الحياة، ومنها الأدب والجمال، فكان في النقد تقييم وتعليل؛ بمعنى معيار مع وصف. ثم تراكمت التجارب والخبرات، وتكاثرت المعارف والنظريات، فصار في النقد تقييم وتعليل، وتقنين وتحليل. فلم يعزف النقد عن إصدار الأحكام القيمية قط، وإن جنح في الزمن المعاصر إلى أن يقلل من هذه الأحكام؛ فيعكف على تحليل عناصر العمل الأدبي، ووضع اليد على مكامن شعريته أو أدبيته، دون أن يصرح بحكم؛ وما ذلك في النهاية إلا لون من التقييم لابد أن يستند في عمله إلى قانون ومعيار.

ما الذي يبتغيه الناقد الأدبي، وهو يقبل على قراءة نص أدبي، قصد دراسته وتحليله؟ أيبتغي أن يبيّن للناس أن جمله مؤلفة من فعل وفاعل ومفعول به، أو مبتدأ وخبر وتمييز. وأن نسيجه مشكل من لغة وإيقاع وصورة، أو حيّز وزمان ومعجم. وأن بناءه يقوم على مفارقة وانزياح وترميز، أو على سردية وثنائيات ضدية وأسطرة وتعجيب؟

(1) سيد قطب، النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط9، 1427هـ-2006م، ص7.

لو كان هذا هو الهدف وحسب، لكان يكفي أن يُحلَّل عدد محدود من النماذج، تشتمل على هذه العناصر والتضاريس، وأن يترك الأمر، بعد ذلك للقارئ العادي؛ فما أسهل أن يكتشف أن في النص فاعلا ونغما وصورة، أو حيّزا ورمزا وسردية وأسطورة!

أيبتغي أن يكشف للقارئ فلسفة الأديب، وبنية أفكاره السطحية والعميقة، وكيفية نظرته إلى الحياة وتصوره للوجود؟

لقد كان، إذن، يمكن أن يتناول نصا لفيلسوف أو مؤرخ أو مصلح اجتماعي أو رجل دعوة أو سياسة، ثم لا يكون بين الأمرين فرق بيّن، يكون مدعاة إلى أن يُختار النص الأدبي دون سواه من نصوص كثيرة.

وما الذي يحمل القارئ، أو الناقد، على اختيار نصوص أدبية دون غيرها؛ يقبل عليها مستمتعا وحسب، أو مستمتعا ومحاولا نقل المتعة إلى غيره، أو كشف مكامن المتعة والجمال، ومحاولة تدريب غيره على الوصول إلى أسرار هذا الجمال؟

ليس من شيء يحمل على ذلك، ويدفع إليه دفعا، سوى البحث عن قيمة. ليختلف الناس في تحديد هذه القيمة، وما هو قيمة وما ليس قيمة. ولكن الباعث على قراءة الأدب، منذ القديم إلى الآن، إنما هو القيمة. فكل قراءة، أو دراسة، تعزف عن ملامسة هذا الهدف لا يمكنها إلا أن تكون عقيمة. وبالمقابل، فإن "كل نقد جيد، كتب أو يكتب أو سوف يكتب، إنما هو نقد مرتبط بالقيمة"[1] هكذا قال عياد، الذي خاض دفاعا قويا عن القيمة، فاعتبرها جوهر العمل الأدبي، واعتبر البحث عنها وكشفها جوهر العملية النقدية، واعتبر رعايتها، ومساعدة القراء على الفهم العقلي والتجاوب الوجداني معها، هي وظيفة الناقد الاجتماعية[2]. ورأى أن البنيوية، التي تدعي أنها وصفية خالصة، لا تخلو من شبهة التقييم، حين تستخلص من الأعمال الأدبية قوانين

(1) شكري عياد، دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1987، ص50.

(2) نفسه، ص153.

هي بالضرورة أحكام قيمية[1]. ورأى أن "الناقد كاتب يتجه إلى جمهور، ومهمته هي أن يساعد هذا الجمهور على تذوق الأعمال أو أن يربي ذوقه"، وأن القارئ الجيد إنما يقرأ النقد "ليدله على مكامن القيمة وكيفية الوصول إليها"[2].

بل هكذا قال مرتاض، قبل أن يجرفه تيار الحداثة؛ عندما عد "الناقد بمثابة قاض يتبين الحق ما أمكنه الأمر في حكمه على الآثار"[3]، ومارس هذا النقد التقييمي، أو المعياري، شطرا من مشواره النقدي[4]، قبل أن يجرفه تيار التحول؛ فينقلب ثورة هائجة على هذه التقييمية المعيارية: هذه المناهج "التقليدية" التي "تصدر أحكاما قضائية صارمة على صاحب النص أو له؛ وذلك كله من موقف علٍ؛ أي من موقف القاضي المتغطرس، أو الحكم المتجبر الذي لا مرد لحكمه"[5].

هل كان مرتاض محقا في هذا الانقلاب الخطير؟ وهل كان منصفا وهو يخوض هذه المعركة العنيفة على ظاهرة، هي في صميم الوظيفة النقدية، بغض النظر عن "تقليدية" هذا النقد أو حداثيته؟.. هذا نص له، في الثورة على "وظيفة النقد التقليدية السلطوية"، والدعوة إلى "التدمير للمفهوم التقليدي للنقد"، ننقله، على طوله:

"ولعل أسوأ ما يوجه إلى المدرسة النقدية التقليدية أنها لم تكن ترعوي في الحكم على النتاج الأدبي بالجودة والرداءة كما يشاء لها هواها؛ مما جعلها تقع في فخ المفاضلة بين الكتابات بطريقة فجة ممجوجة[6]. وكانت، عوض العناية بتحليل النص

(1) ينظر المرجع نفسه، ص18.

(2) نفسه، ص32.

(3) نفسه، ص153-154.

(4) يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص97.

(5) أ-ي، ص19.

(6) من المبالغة والتجني وصف المفاضلة بالممجوجة!فمن مجّها؟ وهل تأسس النقد العربي القديم على عمل ممجوج؟ وهل ما فعله الآمدي في "الموازنة بين الطائيين" وزكي مبارك في "الموازنة بين الشعراء" وعبد المجيد عابدين في موازنته

ودرسه، تنطلق إلى تعرية الناص وتجريحه إن غضبت عليه وسخطت، أما إن رضيت عنه فهو التمجيد والتقريظ؛ ثم لا شيء من بعد ذلك...

لقد ضاق المعاصرون ذَرعا بهذه الطريقة العتيقة التي تجعل من الناقد أستاذا، سيدا، قاضيا، يحكم؛ ولا مرد لحكمه، ويقضي؛ ولا مرد لقضائه. على حين أنها تجعل من الناص، أو المبدع، أو الكاتب تلميذا متعلما، أو هو في مواقع المتعلم الذي يجب عليه أن يحترم أحكام أستاذه، ويعمل بها حين يبدع، ولا يعصي لسيده أمرا أمره به؛ وإلا فليأذن بحرب ضروس يشنها عليه توشك أن لا تبقي ولا تذر...

إن العلاقة بين هذين الطرفين اللذين تتألف منهما، من بين من تتألف منهم المؤسسة الأدبية كانت غير متوازنة، ومتوترة، وعدوانية. وذلك من العلل التي أفضت إلى تقويض تلك المدرسة النقدية المتغطرسة المتعالية على المبدعين..."[1].

ليس من الرشد أن نترك الغذاء لأن بعضا من الناس يسرفون في الأكل إلى حد المرض. أو نتنزه عن الضحك لأن بعضا من الناس يبالغون في الضحك إلى حد السماجة. أو نتخلى عن نصيبنا من الدنيا لأن بعضا من الناس يتعلقون بالدنيا إلى حد العبادة. فكذلك ليس من الرشد أن نتخلى عن التقييم في دراساتنا النقدية لأن بعضا، قل أو كثر، من النقاد، يسرفون في التجريح أو المدح، ويتسرعون في إصدار الأحكام بحق وبلا حق، ويواجهون النص بغطرسة وعدوانية وتوتر. ليس من الرشد أن نفعل ذلك، وليس من العدل أن نضع النقد المعياري كله في سلة واحدة، وليس من الحق أن نتصور أن النقد الوصفي هو نقيض النقد المعياري، وأن نزعم أن مدرسة النقد التقييمي قد تقوضت، وأن القراءة قد "حلت، أو هي بصدد أن تحل، محل النقد"[2]

بين أبي القاسم الشابي وإيليا أبي ماضي، وفعلنا نحن في "الموازنة بين الجزائريين: مفدي زكريا ومصطفى الغماري.. كل ذلك كان عملا ممجوجا؟

(1) شعرية القصيدة-قصيدة القراءة، ص6.

(2) نفسه، ص7.

كما يتصور عبد الملك مرتاض، أو أن وظيفة النقد ومفهومه قد تغيرا تماما، إذ لم يعد النقد هو فن التمييز بين النصوص، بل صار فن الحفر في البنية العميقة للنصوص، ولم يعد "يقدم الأدوات اللازمة لكي يفهم المتلقي النص ويتفاعل معه"، بل أصبح "يقدم نفسه نشاطا مساوقا للنص، محايثا له، منطلقا منه وراجعا إليه"[1] كما يتصور محمد رضا مبارك.

لماذا هذا التعسف في الحكم على الواقع، وهذا الضيق بالرأي الآخر والمذهب الآخر والمنهج الآخر، وهذا التسرع في إصدار شهادات الوفاة لوضع لم يمت بعد، ومذهب في الحياة لم يزل بعد على قيد الحياة؟!

ما الذي يمنع أن يكون النقد وصفيا ومعياريا في آن. وأن يتحرى العدل والمودة في التعامل مع النص، وقد كان. وأن يستكشف ما شاء، ويبدع في القراءة والتحليل، بلغة قد تضارع لغة النص، ما شاء؛ دون أن يزورّ عن القيمة[2] ويسخر من الآخرين إذا احتفلوا بها ودلوا عليها؟

لقد ابتلي النقد العربي المعاصر بالتسرع في كل شيء: في احتضان ثقافة الآخر، وفي التحول من منهج إلى آخر، وفي التبشير بموت ما هو حي وتسخيف الرأي الآخر! حتى رأينا تلميذا نجيبا لمرتاض (د. يوسف وغليسي) يسخر من (غربال) نعيمة، و(سفود) الرافعي و(ميزان) مندور[3] ويقترح أن يطلق وصف (الناقد) على الناقد التقليدي فحسب.[4]

(1) محمد رضا مبارك، مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليلالخطاب، مجلة فصول، العدد 65، خريف 2004 شتاء 2005، ص110-111.

(2) ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص123.

(3) يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص95.

(4) نفسه، ص94.

إن المعيارية التي ينبذها مرتاض، ويشاركه في ذلك تلميذه يوسف وغليسي، إلى الحد الذي يحمله على نقده حين يصدر أحكاما "تسيء إلى الجوهر التحليلي الوصفي الذي يطبع المناهج الحداثية"[1] هي معيارية متأصلة في طبيعة العمل النقدي، يستند إليها في ضبط قوانينه، كما يستند إليها في إصدار أحكامه، فإن لم يكن هذا ولا ذلك، فلا أقل من أن يستند إليها في اختيار نصوصه. ولذلك نرى مرتاضا لا ينفك ينزلق إليها، بغير إرادة، في قراءاته الحداثية، بعد أن ارتوى منها في دراساته "التقليدية"[2]، ونراه يضطر إليها، بوعي، حين يتعلق الأمر بالحكم على اللغة في مستواها الأدبي الأدنى، مستوى الصحة والسلامة؛ وإن غشي هذا الاضطرار "شيء كثير من التحرج" يعترف به الناقد، ثم يدفعه بحجة لاتخونه، ومنطق لا يعوزه.[3]؛ بل نراه يمارسه بغير تحرج في كتاب متأخر، هو "معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين"؛ إذ فرضت عليه طبيعة العمل والدراسة أن يصدر أحكاما في حق الشعراء الذين ترجم لهم، وفي حق نماذج الأشعار التي نقلها عنهم. وكان تلك الأحكام، في رأينا ناجحة وجيهة، من شأنها أن تمنح عمله ذلك قيمة نقدية وافرة، وأن تسهم في توجيه الشعراء إلى القيم الشعرية الجديرة بإخصاب أشعارهم بماء الشعر، وترقية تجاربهم إلى أفق أوسع. ومن نماذج هذه الأحكام قوله:

"لكنّ هذا الشعر، كما يبدو في منظورنا نحن على الأقلّ، باردٌ وخالٍ من التصوير الفنّيّ، ومن ثمّ تنعدم فيه الشعرية الطافحة. فهو مجرد نثر فيه بعض الإيقاع. فأين التصوير؟ وأين الخيال المحلّق؟ وأين شحن اللغة بالدلالات الثقيلة حتى تنوء بحملها؟ وأين الانزياحات التي تمنح اللغة الشعرية دلالات تنحرف بها عن المألوف فتوتّر اللغة وتحملها على الاشتحان بما لم يكن فيها في أصل المعجم اللغوي العام؟... ثم أين النسج

(1) نفسه، ص102.

(2) نفسه، ص97-102.

(3) ينظر: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990،

اللغوي القشيب، إذا استثنينا تقديم خبر كان في موضع لا يجوز تقديمه على اسمه؟ أكان ذلك لأن الصدق يعدم هذه القصيدة؟[1] أم كانَه لأن ذلك هو منتهى شعرية عطية؟.."[2].

"وإنما الشعر مثل هذا!... هذا الذي يجمع بين المضمون النبيل، وبين الأصالة الجزائرية الصميمة، وبين التاريخ والحضارة، وبين الذوق والثقافة: يجمع بين كل ذلك وجمال التصوير الذي يسحرك ويأسرك... فإن التمستَ في هذه القصيدة/الفلتةِ الإيقاعَ وجدتَه، وإن نشدتَ فيها الصور الفنية ألفيتَها، وإن جئتَ تطلب الاستمتاع باللغة الشعرية المنسابة كساقية ماء الربيع... استمتعت إلى حدّ الانتشاء..."[3]

"ولعل شعر عز الدين ميهوبي أن يقترب، من الوجهة الفنية العامة، من شعر سليمان جوادي؛ وذلك من حيث جمال العبارة، وجودة النسج، ونقاوة اللغة، والتعويل على جمالية الإيقاع في أسر المتلقي وإمتاعه بالتأثير فيه، وعدم الإغراق في الضبابية. مع تفرد كل منهما بخصائص فنية قد تميزه عن الآخر بعض التمييز..."[4]

ويمارس هذا المنهج في "نظرية النص الأدبي" أيضا؛ حيث يقول موازنا بين بيتين: "والرابعة، أنّ بيت أبي الشيص أرقى في الحقيقة، صياغة، وأجمل نسجا، وأصدق عاطفةً، وأنأى عن الكلفة، وأبعد عن التصنع، وأدنى إلى الشعرية من بيت أبي الطيب"[5]

(1) لا تستقيم العبارة بهذا التركيب. والصحيح أن يقول: الصدق ينعدم في هذه القصيدة.

(2) معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص176.

(3) نفسه، ص549.

(4) نفسه، ص583.

(5) نظرية النص الأدبي، ص206.

بل إن الأمر قد تجاوز ذلك إلى السخرية ممن يرفضون إصدار الأحكام؛ وذلك حين يعلق، في جملة اعتراضية بين قوسين، في إثر ذكره لفظ "الأحكام": "(نقول: "الأحكام" وإن رغمت أنوف الحداثيين الذين يزعمون أن لا حكم في النقد الجديد!)"[1]

ومع ذلك فإن مرتاضا لم يزل تحت تأثير مذهبه الحداثي في نبذ أحكام القيمة؛ ذلك أنّا وجدناه يقع سطوة هذه العقدة في بعض كتبه المتأخرة؛ ففي "معجم الشعراء الجزائريين" يصدر عددا من الأحكام، سلبا وإيجابا، ثم يستدرك قائلا: "وكل هذا الذي جئنا عليه أوّلا وآخرا ليس ينبغي أن يُنظر إليه على أنه مما يندرج في أحكام القيمة، ولكنه يندرج في السعي إلى فتح مغالق النص المطروح للتحليل."[2]

وفي كتاب آخر، صدر في العام نفسه، يكتب بين قوسين، بعد أن ذكر في شأن قصيدة أنها جميلة "(ونحن هنا مضطرون إلى إصدار حكم القيمة ما دمنا نعالج مسألة تاريخية، لا مسألة نصية، وبينهما فرق)."[3]

ونحن لا نرى الناقد محقا في تحرجه هذا وفي انقلابه على نهجه السابق، ولا منصفا في ثورته على المعيارية وإصدار الأحكام. إذ كان بالإمكان الجمع بين التحليل والتقييم، كل في مقامه الأنسب، وكان بالإمكان إخصاب ما يراه تقليديا بما يرتضيه من جديد الحداثة. وأما الالتزام بما تفرضه هذه المناهج الحداثية من منابذة التقييم، فهو متابعة، لا نراها رشيدة، لقيم أخرى تنبع من سياق ثقافة يغلب عليها الكفر بالثوابت والمعايير، والإلحاح على حرية الفرد في أن يفعل ما يشاء، دون أن يجد في طريقه من يقول له: هذا خطأ وهذا صواب، وهذا حلال وهذا حرام، وهذا حسن

(1) نفسه، ص76.

(2) معجم الشعراء الجزائريين، ص527.

(3) نظرية النص الأدبي، ص207.

وذاك قبيح. وأما ثقافتنا فهي تقوم على خلاف ذلك، وهذا الذي قصدناه، في بداية هذا الحديث، من القول: إن وظيفة النقد شأن له صلة بتصورنا للوجود.

2- بين المنهج و"اللامنهج"

لم يبتكر عبد الملك مرتاض نظرية في تمرد النص الأدبي على التحليل العلمي والمنهج الصارم والمعيار المسبق، ولم يكن أول من وقف متحيرا بين المنهج و"اللامنهج"، متأرجحا بين القول بموضوعية العمل النقدي و ذاتيته، بين علميته وفنيته؛ فإن الأمر يتعلق بسؤال قديم حديث في موقع النقد الأدبي بين العلم والفن[1]. سؤال تأرجح جوابه، في نقدنا العربي القديم، بين عبارة الموصلي: "إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصفة"[2]، وعبارة عبد القاهر الجرجاني: "واعلم أنك لا تشفي الغلة ولا تنتهي إلى ثلج اليقين، حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجملا إلى العلم به مفصلا، وحتى لا يقنعك إلا النظر في زواياه، والتغلغل في مكامنه. وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه، وانتهى في البحث عن جوهر العود الذي يصنع فيه إلى أن يعرف منبته، ومجرى عروق الشجر الذي هو منه"[3]. كما تأرجح جوابه في النقد الحديث، بين محاولات ناجحة لإدراك بعض أسرار النص الأدبي وقوانينه، وفاشلة في الوصول إلى معرفة علمية دقيقة بطبيعة عمله وحقيقة أدبيته، وبين الاستسلام لغموضه، والاكتفاء بالخضوع لسيطرته والاستمتاع بتحليله وقراءته، دون منهج مضبوط المعالم، صارم القوانين.

كانت خلاصة التأرجح في نقدنا العربي القديم هي عبارة عبد القاهر الحكيمة: "واعلم أنه ليس إذا لم يكن معرفة الكل وجب ترك النظر في الكل، وأن تعرف العلة

(1) ينظر في ذلك: شكري عياد، دائرة الإبداع، ص162 وما بعدها. وعبد الملك بومنجل، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ج2، ص207 وما بعدها.

(2) الآمدي، الموازنة بين الطائيين، د.ت، ص374.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص231.

والسبب فيما يمكنك معرفة ذلك فيه وإن قلّ، فتجعله شاهدا فيما لم تعرف، أحرى من أن تسد باب المعرفة على نفسك، وتأخذها عن الفهم والتفهم، وتعوّدها الكسل والهوينا"[1].

وكانت خلاصة التأرجح، في نقدنا العربي الحديث، هي الدعوة إلى منهج في التعامل مع النص الأدبي، يتأسس على ذاتية الذوق والشعور، ويتشكل بنيانه من القدر المتاح من الموضوعية والعلمية؛ بأن "يخرج –بحسب ما تسمح به طبيعة الموقف- من الذاتية الضيقة المعتمدة على الشعور المبهم، إلى الموضوعية العامة المعتمدة على عناصر وقواعد كامنة في العمل الأدبي ذاته"[2]. وأن يقرأ النص قراءة هي مزيج من الذوق والخبرة، من التعاطف والحياد، من الصرامة والمرونة[3]، ولعل هذه هي الخلاصة نفسها التي وصل إليها عبد الملك مرتاض.

يتأسس تصور مرتاض لمنهج قراءة النص الأدبي على قناعة تتعلق بعلوم الإنسان عامة، وعلم الجمال خاصة، وطبيعة النص الأدبي بوجه أخص.

أما ما يسمونه "علوما إنسانية" فيرى مرتاض أنها ليست من العلمية في شيء، لأنها "لا تستطيع أن تقنع أي عاقل بأنها استطاعت أن تنتهي إلى تأسيس نظريات علمية تتسم بالصرامة المطلقة؛ وذلك لعدم اشتمالها على الوسائل والأدوات المنهجية التي تتيح لها بلوغ ذلك"[4].وأما علم الجمال، فينبه الناقد على أن الفلاسفة لم يزالوا مختلفين في شأنه؛ ما بين متفائل بإمكان الوصول إلى تصور موضوعي لأصول الجمال، ويائس يردّ أمر الجمال إلى الذوق والتجربة الشخصية والعوامل الذاتية والخارجية

(1) نفسه، 238.

(2) سيد قطب، النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، ص129-130.

(3) ينظر: شكري عياد، دائرة الإبداع، ص45-46. وسيد قطب، النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، ص33.

(4) نظرية القراءة، ص203.

المختلفة[1].وأما النص الأدبي فيتصوره مرتاض عالما منغلقا ولكنه قابل للانفتاح؛ مفتاحه في ثناياه ذاته وليس في خارجه. لذلك يتعين على دارسه ألا يهجم عليه بسلاح الأفكار المسبقة والأحكام الجاهزة، بل بسلاح الفكر الطليق، والرأي الطيع، والثقافة العلمية، والمنهج الحديث الذي يجمع بين الأصالة والمعاصرة[2]. ويرى أن "النص نتاج الخيال...والخيال توهم مجنح، شارد شامس، سائح عائم(...) ونتاجٌ تلك مواصفاته قد يكون عسيرا التحكم في أمره؛ لأنه هو نفسه لا يقوم على أسس واحدة، ولا على معايير متماثلة..."[3]. فـ"أن تقرأ نصا أدبيا-يضيف مرتاض- أشبه بنظرك إلى وجه ناضر. بل لعل قراءة النص الأدبي أن تشبه تأمل لوحة زيتية رسمتْها ريشة فنان عبقري: كلما أعدت النظر إليها أوحت إليك بمعان جديدة، وألهمتك لذات جديدة"[4].

هذه الخاصية في النص الأدبي يسميها مرتاض "العطائية"، ويعرفها بأنها: "ما يمكن أن يعطيه إيانا نص أدبي ما من خلال البحث في مكامنه وزواياه"[5]. فهذه العطائية هي التي تحول دون القدرة على تحديد منهج واحد صارم الأدوات في معالجته، و"على وضع قواعد تضبط دراسة هذا النص وتستخرج كنوزه وتكشف عن خفاياه"[6]. وهذه العطائية هي التي حملته على القول بنظرية "اللامنهج"[7]، التي يعني بها أن نقبل على دراسة النص الأدبي بلا إعداد مسبق لمعايير وإجراءات وضوابط، وأن نعامله بحميمية وروح إبداعية مزودة بثقافة عالية، فيكشف لنا عن أسراره بقدر تعمقنا فيه وإحاطتنا بجوانبه. وهي آراء على قدر وافر من الوجاهة، لولا مبالغة الناقد في الاعتقاد بأن "كل

(1) النص الأدبي: من أين وإلى أين؟، ص13.
(2) نفسه، ص53.
(3) نفسه، ص53.
(4) نظرية القراءة، ص87.
(5) النص الأدبي: من أين وإلى أين؟، ص54.
(6) نفسه، ص49.
(7) نفسه، ص55.

نص أدبي يفرض على دارسه منهجه المستقل"[1]، و"أن النص الأدبي لا قواعد له"[2]: فكأنما ذهبت سدى كل الجهود التي بذلها الأولون والآخرون في محاولة التعرف على أدبية الأدب وشعرية الشعر، وفي اكتشاف قوانين عامة تؤطر هذه الأدبية؛ هي بمثابة معايير مرنة مفتوحة قابلة للإضافة، حاول مرتاض نفسه أن يضع يده عليها بقوله: "نفهم من الأدبية جوهر الأدب، والجوهر هنا ليس بالمعنى الفلسفي للأشياء، وإنما يعني ببساطة أجمل ما في الأدب، وأصدق ما في عاطفته وأدفأ ما في جوه، وأروع ما في نسجه، فإذا كان الأدب هو ما نعرف من النصية الجمالية أو من الجمالية النصية أو من الإبداعية القائمة على تمثل عالم، ثم إخراجه إلى المتلقين في بناء لغوي تتحكمه شبكات من العلاقات والشفرات التي لا تنتهي أبدا، فإن صفتها يجب أن تكون أجمل من كل هذا وألطف وأعمق وأشمل وأروع وأبصر"[3]. لولا أنه يناقض نفسه، حين يدعو –نظريا- إلى عدم إخضاع النص قسريا لمنهج مسبق، بينما هو يمارس ذلك عمليا، في كثير من تجاربه التطبيقية.

3- بين أحادية المنهج وتعدديته

كانت قناعة عبد الملك مرتاض التي عاد بها من السربون أن ينتصر للحداثة على حساب "التقليد"، وأن يمكّن للمناهج الحداثية في تحليل الخطاب، وأن يتبنى حداثة لا تتنكر للتراث، ومعاصرة لا تتمرد على الأصول. فكان أن تخلى عن المناهج التقليدية التي كان يعالج بها النصوص؛ من انطباعية وتاريخية، وأخذ يُقبل على دراسة نصوص من الأدب العربي بمناهج حداثية. وكان أول ما اعترضه من مشكلات منهجية هو: كيفية استثمار ما تملّكه من رصيد تراثي، وما تعلّمه من مناهج حديثة تتقارب في مذاهبها أحيانا وتتباعد أخرى، ومدى إمكان إخضاع النص الأدبي لتشريح علمي، بمنهجية

(1) نفسه، ص54.

(2) نفسه، ص51.

(3) أ-ي، ص16.

موضوعية صارمة، لا تذر في النص سرا إلا كشفته، ولا تدع بين الدارسين مجالا للاختلاف.

أما السؤال الثاني فلم يتردد في الإجابة عنه بـ"أن دراسة النص وتشريحه تشريحا كلينيكيا، مهما استندا في منهج التناول وسبيل التعامل إلى الموضوعية الفنية والمعايير النقدية الجاهزة، فإنها تظل مع ذلك متسمة بالذاتية."[1]وأن النص الأدبي يستلزم بطبيعته تعددا في القراءات والمناهج بتعدد القراء واختلاف ثقافاتهم وبيئاتهم وقدراتهم واستعداداتهم النفسية[2].

وأما السؤال الأول فيبدو أنه كان موضع إزعاج وإرباك لمرتاض؛ فقد وضع قناعتَه النظرية إزاء الموقف من الذات والآخر على المحك: أيُقبل بكليته على ما تفرزه الحداثة من مناهج؛ فلا مناص –إذن- من التحول المستمر من منهج إلى آخر، أو الالتزام بحذافير منهج ما من هذه المناهج، أم يتصرف في التعامل مع هذه المناهج تصرفا قد يضر بها ويفسد تماسكها، أو يجلب إليه انتقاد المخلصين لها، القائلين بضرورة الالتزام بمنهج واحد متماسك المبادئ الفلسفية، متناسق الخطوات الإجرائية؟

ويبدو أن مرتاضا وجد نفسه من بدايات تجاربه التطبيقية الجديدة متورطا في الخلط بين المناهج، والتأرجح بين الحداثة والتراث؛ فدراسته لنص أبي حيان التوحيدي، ضمن كتابه: "النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟" كانت مزيجا من البنيوية والأسلوبية وبعض الأدوات التراثية. ودراسته لقصيدة "أشجان يمانية" ضمن كتابه: "بنية الخطاب الشعري" كانت امتدادا لدراسته السابقة، لا تكاد تختلف عنها إلا في إضافة مستوى آخر في التحليل، هو المعجم الفني. ودراساته الأخرى، في هذه المرحلة التي يطلق عليها يوسف وغليسي "مرحلة التأسيس والتجريب"[3]، تشترك مع هاتين في

(1) النص الأدبي: من أين وإلى أين؟، ص50.

(2) شعرية القصيدة-قصيدة القراءة، ص52.

(3) يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص49.

المزج بين التقليدية والحداثة، وبين البنوية والأسلوبية، وفي الثورة على المناهج التقليدية، التي فرغ لتوه من الاعتماد عليها!، والحماسة المفرطة لمنهج جديد؛ لا اعتباطية فيه ولا انطباعية ولا ذرابة لفظية ولا مصطلحات جاهزة، و"لا بيئة ولا زمان ولا مؤثرات ولاهم يحزنون"[1]، وإنما هو العلم القائم على "أصول وقواعد لمحاولة فهم الأدب وتقويمه بموضوعية وحياد، وذلك بإبعاد الكاتب الذي كتبه أو الشاعر الذي أبدعه؛ والانصباب على النص وحده، والاحتكام إلى العلم وحده"[2].

ولعل الحماسة المفرطة، تجاه ما اعتقده علمية ومنهجا علميا، قد خفتت منذ كتابه: "النص الأدبي: من أين وإلى أين؟"، وتركت مكانها للاعتراف بلاعلمية المناهج النقدية، وعدم قدرة المنهج الواحد على الوفاء بحق دراسة النص الأدبي من جميع نواحيه، وهو ما اضطره اضطرارا إلى الدعوة إلى "منهج مركب" يجمع عددا من المناهج المتآلفة، وإلى الإلحاح على هذه الدعوة، التي تسوّغ ما أقبل عليه، من قبل، من خلط بين المناهج –يرفضه بعض النقاد-، وتمنحه فرصة لاستثمار جميع معارفه، تراثية وحداثية، إبداعية وعلمية، في تحليل شمولي للنص الأدبي. وهي الدعوة التي أنجز تحت غطائها دراساته اللاحقة لنصوص شعرية عربية حديثة: (أين ليلاي-لمحمد العيد، أشجان يمانية- لعبد العزيز المقالح، شناشيل ابنة الجلبي- للسياب، وبعض الأبيات والمقاطع الشعرية لأبي القاسم الشابي).

تستند دعوته إلى هذه المنهج المركب، على قاعدة نظرية هي القول بانفتاح النص الأدبي –بطبيعته-على مستويات عدة من القراءة، ودرجات متفاوتة من الفهم والتأويل، وعدم كفاءة منهج واحد، مهما بلغ من الشمولية والإحكام، على بلوغ منتهى النص الذي يراد قراءته ويطلب تحليله.

(1) عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص7.
(2) نفسه، ص8.

فبناء على القاعدة الأولى يلح مرتاض، في مواضع كثيرة من كتبه[1]، على أن القراءة لا يمكن إلا أن تتعدد "بتعدد القراء، وبتعدد الأهواء، وتعدد الثقافات، واختلاف الأزمنة، وتباعد الأمكنة"[2]. وبناء على القاعدة الثانية ظل مرتاض يردد أنه لابد من تركيبٍ بين المناهج على النحو الذي يؤدي إلى أوسع مقدار من الهيمنة على اللغة الفنية للنص. وهذه نماذج من نصوصه في هذا الشأن:

"لا يوجد منهج كامل، مثالي؛ لا يأتيه الضعف ولا النقص من بين يديه ولا من خلفه. وإذن، فمن التعصب (والتعصب سلوك غير علمي، ولا أخلاقي أيضا) التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه هو وحده، ولا منهج آخر معه، مجدُرة أن يتبع"[3].

"فبأي منهج نحلل هذا النص؟ أو قل: بأي المناهج يمكن أن نتناوله تناولا لا يبقي فيه شيئا ولا يذره إلا استنفده استنفادا؟ وإذن، فهل يوجد منهج للتحليل كامل إذا تبنيناه كنا بالضرورة على السبيل الأقوم، وصرنا في الطريق الأهدى؟ ثم ما مدى قابلية النصوص الأدبية في حد ذاتها لتقبل مثل هذه المناهج المتبناة لقراءتها؟"[4].

"لعل من السذاجة السذاجة أن نعتقد بأنّا قادرون على تأسيس منهج ما، ثم نحمله إلى نص أدبي لنحلله بمقتضى إجراءاته، بكفاءة ونجاح. ذلك بأن كل نص أدبي يمثل لنا تحت شكل طَبَق لا يشبه النص الآخَر إلا توهما، أو من بعيد؛ إذ حين نتعمق القراءة، ونطيل التأمل فيها، سيتبين لنا، حتما، أن هذا النص مختلف عن ذاك، وذاك عن هذا على الرغم من أن هذا الاختلاف، في حد نفسه، قد لا يكون في المستوى العام للقصيدة"[5].

---

(1) ينظر: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، ص21. وشعرية القصيدة، ص14-15. ونظرية القراءة، ص67، 79، 163، 165.

(2) التحليل السيمائي للخطاب الشعري، ص17.

(3) نفسه، ص18.

(4) نظرية القراءة، ص304.

(5) شعرية القصيدة، ص85.

"إنّا دون تبني المنهج الصارم، إن كان هذا المنهج موجودا حقا، لا نستطيع أن نقرأ، لكننا أيضا بخضوعنا المتبلد القاصر لمثل هذا المنهج المفترضة صرامته، سنستلب حريتنا منه بأيدينا، وسنتقيد بقيود تكبلنا، فلا نستطيع أيضا أن نقرأ قراءتنا الخاصة بنا؛ أي أنّا، لا نستطيع أن نبدع في هذه القراءة طالما (كذا) رضينا بأن نلقي بأنفسنا في مستنقع إجراءات هذا المنهج..."[1].

"إن القراءة الأحادية المستوى –مهما تدق إجراءاتها، وتكتمل أدواتها- لا تستطيع أن تؤدي كل ما ينبغي أن يؤدى منها، مما في النص الأدبي من قيم فنية، ومظاهر جمالية"[2].

لقد انبثق عن هذه القناعات لدى مرتاض اختيارات واجتهادات، في غاية الأهمية، بشأن الطريقة المثلى في التعامل مع النص الأدبي. أول هذه الاختيارت هو المنهج المركّب، وثانيها-والذي يعتبره مرتاض اجتهادا وتأسيسا- هو القراءة بالإجراء المستوياتي.

أما المنهج المركب فهو، عند مرتاض، استثمار لمزايا عدد من المناهج متجانسة في فلسفتها النظرية ومبادئها الإجرائية، كالبنوية مع السيمائية، والسيمائية مع الأسلوبية، والبنوية اللسانياتية مع التقويضية. ورأيه أن طبيعة النص هي التي تفرض نوع المزيج المركب الذي ينبغي إعماله في التحليل؛ فـ"إذا كان النص المحلل من نوع رواية الواقعية الاشتراكية، مثلا، فإنه يمكن اصطناع ما يسمى البنوية التكوينية في تحليله مع اتباع الإجراء التقويضي إجراء. (وأما) إذا كان النص من جنس الرواية الجديدة فيمكن اصطناع البنوية مع الاستعانة بالسيمائية أداة للفهم والتأويل، والتقويضية إجراء منهجيا للعمل. وأما إذا كان النص شعريا فيمكن اصطناع:

(1) نظرية القراءة، ص27.

(2) نفسه، ص212.

- إما البنويةاللسانياتية مع محاولة اصطناع الإجراء التقويضي في رصد عناصر النسج اللغوية؛

- وإما السيمائية مع استثمار كل عطاءاتها وإجراءاتها مثل، الرمز، والقرينة، والإشارة، والمماثل (الإقونة)، والانزياح، وكل الإجراءات السيمائية التي يستظهر بها المحلل على قراءة نص شعري على نحو من الجمالية راق. ولا يعدم أثناء ذلك التِحاداً إلى التأويلية بكل أدواتها اللطيفة"[1].

ويتدخل حجم النص المحلل، أيضا، في رأي مرتاض، في اختيار المنهج القابل للاستعمال؛ فالنص الطويل، شعرا كان أم نثرا، يتعذر تناوله "بمنهج جانح للسيمائية لما يتطلب تتبع كل سماته اللفظية والإشارية من تحليل فرداني، ومزدوج، ومركب أو جمعاني، ونحوي ومُرفولوجي، ومتشاكل وغير متشاكل، ومتماثل ومتحايز...بيد أن النصوص الشعرية العادية الطول، يمكن أن نمارس عليها التحليل السيمائي فلا تمتنع من تقبلها له دون أن يفضي ذلك إلى طول مسرف، وإسهاب مفرط"[2].

وهكذا يهندس مرتاض تصوره لطريقة التركيب بين المناهج "الحداثية"، على ما بينها من اختلاف، قد يبلغ شأوا بعيدا، كما هو الحال بين البنوية والتقويضية. وهكذا يتصور هذه المناهج "بمثابة المطروحات المعروضة في سوق الأدب: كل ناقد يأخذ بشيء مما يلائمه؛ أو مما يلائم النص الذي يحاول تحليله"[3].

والملاحظ أن مرتاضا يكشف عن تأرجح واضح بين قناعاته الذاتية، ذات الأصول التراثية، في تصوره للنص الأدبي ومنهج قراءته وتحليله، وبين تبني المناهج الحداثية، التي هي في الظاهر مجرد أدوات إجرائية لتحليل الخطاب، ولكنها في الجوهر مذاهب

(1) التحليل السيمائي للخطاب الشعري، ص21-22.

(2) نفسه، ص22-23.

(3) نفسه، ص23.

فلسفية تضرب بجذورها في سياق الثقافة الغربية وتحولاتها المعرفية، ولا تنفصل عن موقفها من العلم والدين والميتافيزيقا وتصورها للوجود[1]؛ لذلك نرى الناقد حريصا على أن لا يفوته منهج من هذه المناهج الحداثية، حتى ولو اضطر إلى أن يخالف أصوله المعرفية وفلسفته النظرية؛ كما يحصل له مع التقويضية، التي يقترحها إجراء منهجيا في تحليل الخطاب، يتضافر مع البنوية أو السيمائية، مع أن التقويضية التي أسسها دريدا هي شيء آخر غير هذه التفكيكية التي يدعونا مرتاض إلى الاستعانة بها في تحليل النصوص[2].

كما يلاحظ أن مرتاضا يجرد هذه المناهج من كفاءتها المنهجية عندما يرهن صلاحيتها بطبيعة النص. بل بحجمه كذلك!إن منهجا لا يستطيع أن يقدم تصورا لنظرية النص شاملا، ومنهجا في قراءته منبثقا عن هذه التصور متكاملا، لا يمكن أن يُعتد به، وأن يُنظر إليه باحترام يدعو إلى استعماله وتبنيه. فأن نؤمن بالأسلوبية، مثلا، فينبغي أن يعني ذلك أن الأسلوبية قادرة على أن تتعامل مع جميع النصوص الأدبية، وفق تصورها للنص الأدبي في أدبيته ووظيفته، بغض النظر عن طبيعته وحجمه. ولنا بعد ذلك أن نركب بينها وبين مناهج أخرى بما يضمن استيعاب الظاهرة الأدبية بكل عناصرها المعقدة المتشابكة، وكل خفاياها الفنية والإنسانية. وأما أن يقال إن هذا المنهج يصلح للنصوص القصيرة، وذلك للطويلة، وهذا للشعرية وذلك للنثرية، فهو ضرب من القول لا يتفق مع الهدف الذي أنشئت لأجله تلك المناهج. ناهيك عن أن مرتاضا يخالف هذا المبدأ حين يعالج مختلف النصوص بمنهج يوشك أن يكون واحدا، كما سنرى بعد حين.

(1) ينظر: سعد البازعي، استقبال الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2004، ص29 وما بعدها.

(2) ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص78. وعبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة 232، ، الكويت، ذو الحجة 1418هـ- نيسان 1998م، ص291 وما بعدها.

ما يحمد لمرتاض في شأن تعامله مع المناهج الحداثية أنه لم ير نفسه مجبرا على الالتزام بها كما هي بكل تفاصيلها، وعلى علاتها، بل حرص على الاستفادة من مزاياها، وعمل على جبر نقائصها بالتركيب والإضافة؛ أما التركيب فبناء على قوله: "إن تهجين أي منهج أمر ضروري لتنشيط أدواته، وتفعيل إجراءاته، كيما يغتدي أقدر على العطاء والتخصيب"[1]. وأما الإضافة فبناء على قوله: "وانطلاقا من حتمية انعدام الكمال في أي منهج؛ فإننا لا نستنيم، من حيث المبدأ، إلى أي منهج إذاً؛ ونجتهد، أثناء الممارسة التطبيقية، أن نضيف ما استطعنا إضافته من أصالة الرؤية لمنح العمل الأدبي الذي ننجزه شيئا من الشرعية الإبداعية، وشيئا من الدفء الذاتي، معا؛ وللابتعاد عن النظرة الميكانيكية للنص الأدبي"[2]. ثم بناء على حرصه على أن يظل النص الأدبي المحلل، رغم قراءته بأدوات مستجلبة من مناهج الغرب الحداثية، "عربي الذوق، عربي الصقل، عربي المظهر، عربي الإشراقة."[3]

على أننا نعجب لمرتاض أن يؤمن بإمكان التركيب بين المناهج المختلفة في تحليل الخطاب، بل بضرورته، وأن يحشد لرأيه الحجج المقنعة القوية؛ التي من أهمها "أن معظم هذه المناهج موروث بعضها من بعض، وقائم بعضها على بعضها الآخر"[4]، ثم يسخر مما يسميه بعض النقاد "المنهج التكاملي" -وكان سيد قطب يسميه "المنهج المتكامل"-[5]، فيقول: "أولى لنا أن ننشد منهجا شموليا ولا أقول منهجا تكامليا إذ لم نر أتفه من هذه الرؤية المغالطة التي تزعم أن الناقد يمكن أن يتناول النص الأدبي بمذاهب نقدية مختلفة في آن واحد، فمثل هذا المنهج مستحيل التطبيق عمليا..."[6].

(1) التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص21.

(2) نفسه، ص19.

(3) نفسه، ص25.

(4) نفسه، ص10.

(5) سيد قطب، النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، ص252.

(6) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص10.

إن دواعي المنهج المركب الذي يدعو إليه عبد الملك مرتاض هي نفسها دواعي المنهج المتكامل الذي كان دعا إلى استعماله سيد قطب: طبيعة العمل الأدبي المعقدة المركبة المتشابكة الغامضة ذات الصبغة الإنسانية المفتوحة على كل معرفة وتأويل، وعجز المنهج الواحد عن الولوج إلى كل أعماق هذه الظاهرة الإنسانية النفسية الاجتماعية اللغوية، وكهوفها وتجاويفها وخفاياها، والوصول إلى كل عناصرها ودلالاتها، وأسرار عملها وبنائها وجمالها، ومرتفعات أغراضها ومنعطفات دروبها وزواياها.

إن هذه الدواعي هي التي حملت سيدا قطبا على أن ينظر في المناهج السائدة في عصره، وهي: الفني والتاريخي والنفسي، فيرى أن أولها هو الأقرب إلى طبيعة العمل الأدبي[1]، والأقدر على دراسته ومعالجته، والأنسب لوظيفة النقد وغايته[2]، ولكنه لا يراه قادرا على الاضطلاع بمهمة النقد وحده، وعلى الوفاء بحق دراسة العمل الأدبي أو الظاهرة الأدبية دراسة وافية[3]، فيستدعي لتعزيزه وتفعيل دوره المنهجين الآخرين؛ لما لهما من صلة عميقة، لا تنكر، بطبيعة العمل الأدبي وبوظيفة النقد[4]. ويظل شأن المناهج عنده مرتبطا بوظيفة النقد وغاياته، لذلك يخلص إلى قناعة شبيهة بالتي وصل إليها مرتاض، هي "أن الفصل الحاسم بين هذه المناهج وطرائقها ليس بمستطاع"، و"أن هذه المناهج مجتمعة هي التي تكفل لنا صحة الحكم على الأعمال الأدبية، وتقويمها تقويما كاملا، فإيثار أحدها على الآخر لا يكون إلا في الموضع الذي يكون فيه أحدها أجدى من الآخر.."[5]. كما يخلص إلى رأي وجيه، يتفق مع رأي مرتاض، في ضرورة أن يكون المنهج على مقدار من المرونة تتيح له أن يتفاعل مع طبيعة النص الأدبي؛ فهو يرى أن "المناهج إنما تصلح وتفيد حين تُتخذ منارات ومعالم، ولكنها تفسد

(1) سيد قطب، النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، ص253.

(2) نفسه، ص132..

(3) نفسه، ص165.

(4) نفسه، ص165، 167.

(5) نفسه، ص131.

وتضر حين تُجعل قيودا وحدودا، فيجب أن تكون مزاجا من النظام والحرية، والدقة والابتداع"[1]. وهكذا يتبين أن مرتاضا لم يأت بجديد وهو يدعو إلى المنهج المركب، ولم يجئ بصواب وهو يميز بين التركيب والتكامل؛ فيُعلي من شأن أولهما ويسخّف الثاني. إن شرط صحة الجمع بين المناهج هو اشتراكها في الصلة بطبيعة النص الأدبي، والاضطلاع بالمهمة الكبرى الواسعة الجوانب للنقد. ولا أحد يملك القول إن الأدب يمكن أن يُعزل عن منشئه وسياقه، حتى يصح استبعاد المناهج السياقية في تحليل الخطاب. ومرتاض نفسه يعترف بأن فهم السلوك الإنزياحي للغة الفنية يضطرنا "إلى الفزع إلى السياق، وإلى كل الملابسات المحيطة بالنص المطروح للقراءة"[2]. وهو ما يعني في النهاية أن التركيب بين المناهج، تركيبا يفضي إلى تكاملها في أداء وظيفة النقد، هو أمر مشروع، بل ضروري. وأن اشتراط اشتراكها في "النصانية" لصحة التركيب بينها هو اشتراط غير وجيه وغير ملزم. وأن التعصب لبعض المناهج والثورة العنيفة على مناهج أخرى، كما يفعل مرتاض[3]، لمغالاتها في شأن من الشؤون، هو سلوك غير علمي–كما يذكر مرتاض نفسه-[4]. وإلا فهل ينجح التأويل، الذي يكلف به مرتاض، دون الاعتماد على معطيات السياق؟

وأما القراءة بالإجراء المستوياتي فتعني أن يُنظر إلى النص الأدبي على أنه بنية مركبة من عناصر عديدة، تشكل باجتماعها هويته، وتصنع أدبيته. وأن تُراعى في تحليله هذه العناصر فيجرى التحليل عبر مستويات متعددة، كل واحد منها يكشف زاوية من زوايا النص ويضئ خافية من خفاياه. فالإجراء المستوياتي هو تسليط الضوء على النص من مستويات مختلفة، منها اللغة، ومنها الأسلوب، ومنها الإيقاع، ومنها

(1) نفسه، ص9.

(2) نظرية القراءة، ص165.

(3) ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص82-83.

(4) نفسه، ص18.

الصورة، ومنها الزمن والحيّز، ومنها التشاكل..[1]. وهو دأْبٌ دأَبَ عليه مرتاض إيمانا منه بالطبيعة المركبة للنص الأدبي؛ يقول:

"وقد دأبنا نحن في تعاملنا مع النصوص الأدبية التي تناولناها بالقراءة التحليلية على السعي إلى المزاوجة، أو المثالثة، أو المرابعة، وربما المخامسة بين طائفة من المستويات باصطناع القراءة المركبة التي لا تجتزئ بإجراء أحادي في تحليل النص؛ لأن مثل ذلك الإجراء مهما يكن كاملا دقيقا فلن يبلغ من النص المحلَّل كل ما فيه من مركبات لسانية، وإديولوجية، وجمالية، ونفسية، جميعا"[2].

وقد لاحظ مرتاض أن هذا النوع من القراءة عرفه تراثنا النقدي، حين كان يتناول النص من مستويات ثلاثة –على الأقل- هي: الأسلوبي واللغوي والنحوي[3]. ولكنه ينبه إلى أن الأدوات التراثية لم تعد تفي بالغرض في دراسة اللغة الشعرية؛ فيقرر أن "اللغة الشعرية: هذا العالم البديع، الشاسع الأرجاء، الممتد الأنحاء؛ لا يكشفه لك ميزان العروض، ولا تشبيهات البلاغة واستعاراتها، ولا شرح الألفاظ الغريبة، ولا تخريج إعرابه الغامض؛ وإنما يكشفه لك الإجراء القائم على تقسيم النص الشعري قطعا، قطعا، أو أبياتا أبياتا؛ ثم إخضاعها لقراءة مجهرية شاملة بحيث تكون لها القدرة القادرة على التسلط على معظم الأجزاء والعناصر والخفايا؛ فتختار المستوى الذي تبتدئ منه: وليكن، مثلا، المستوى اللغوي؛ فينظر المحلل، أو القارئ، في طبيعة اللغة الفنية التي نُسج بها النص...ويمكن أن يفكك المعجم اللغوي داخل النص المطروح للقراءة ليتكشف له ما المواد اللغوية التي وظفها الناص لدى نسجه له (...) ويمكن للقارئ أن ينزلق إلى مستوى ثانٍ، بإجراءاتنا، يتجسد، خصوصا، في التماس ما نطلق

(1) أ-ي، ص11. ونظرية القراءة، ص46.

(2) التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص9-10.

(3) نظرية القراءة، ص49.

عليه "المستوى الحيّزي" في النص المطروح للقراءة"[1]. ثم يتابع بقية المستويات التي يقترحها مرتاض، وهي: الزمني والإيقاعي والتشاكلي[2]..

ويحلو لمرتاض، كعادته، أن يحتفل بهذا الإجراء، الذي ينسبه إلى نفسه ويزعم تأسيسه[3]، فينبه إلى أن اصطناع هذا الإجراء المستوياتي، بدل القراءة الأحادية المستوى، هو موطن الخلاف المركزي بينه وبين كثير من القراء (النقاد) الحداثيين العرب، والحداثيين الغربيين. ويصف سعيهم، بتناول النص الادبي تناولا من مستوى واحد، بأنه "يشبه فعل من يسلط الضياء على زاوية واحدة من غرفة جميلة؛ فإن الضياء المسلط عليها لن يشمل إلا جزءا واحدا من اجزائها. في حين – يقول مرتاض- نحن نتمثل النص الأدبي بناية جميلة قائمة على دعائم عالية حتى كأنها معلقة؛ وهي تقع في مكان مظلم؛ ولكي نلم على كل أجزائها وزواياها علينا أن نضع من حولها مصابيح كاشفة تمدها بالنور من تحتها ومن فوقها، ومن خارجها ومن داخلها: حتى يبدو لنا كل ما فيها من تحف وأثاث (الشق الداخلي)؛ وحتى يبدو لنا جمال هندستها المعمارية، وعناصر تصميمها: لونا وشكلا وهيئة (الشق الخارجي)"[4].

والحق أن هذه الفكرة، التي يدندن حولها مرتاض، هي فكرة في غاية الوجاهة. ولعله لا تستقيم قراءة حية كاملة إلا بها؛ فـ"أن نقتصر على قراءة نص أدبي في مستوى واحد: كأنّا لم نقرأ! وكأنّا لم نزد على تفتيح الشهية، أو تهييج قَرم النفس للقِرى"[5]. وأما القراءة المتعددة المستويات فهي تجعل النص الأدبي بعرض أن يمنحك "وجوها من الفن والجمال والمتاع كلها يسهم في إلقاء الضوء على النص المطروح للتحليل أو

(1) نفسه، ص215-216.

(2) نفسه، ص222.

(3) نفسه، ص211.

(4) نفسه، ص213.

(5) نفسه، ص213.

القراءة؛ وكلها يفضي إلى زيادة في الكشف والتعرية حتى لا يكاد شيء يبقى فيه خفيا إلا تجلى، ولا معتاصا إلا انقاد، ولا عابرا إلا حضر، ولا بعيدا إلا اقترب، ولا غامضا إلا وضح، ولا مظلما إلا أضاء..."[1].

ولكنها – والحق يقال – ليست فكرة جديدة كل الجدة، ولا يصح – في رأينا ـ أن يزعم مرتاض أنها من تأسيسه؛ فإن النقد العربي القديم نظر إلى الشعر على أنه بناء مركب من عناصر عدة، هي عمود شعريته[2]، ودرس الشعر دراسة مركبة تراعي هذه العناصر، وإن لم ترتق إلى مستوى التحليل العميق. كما أن النقد العربي الحديث مارس هذا النوع من الإجراء المستوياتي، بتوزيعه تحليل النصوص الشعرية على مستويات هي: اللغة والأسلوب، والبناء، والإيقاع، والصورة والرمز، على سبيل المثال. فلا يبقى لمرتاض من الامتياز سوى أنه أحدث مستويات جديدة، اجتلبها من الغرب وأحدث فيها بعض الإضافات.. والشأن، كل الشأن، في طريقة إخضاع النص الأدبي لهذا الإجراء، ومدى استفادة النص والقارئ والشعر والنقد من هذا المنهج. وذلك ما نرجو أن يتسنى لنا كشفه من خلال التعرف على تجارب مرتاض في تحليل الخطاب الشعري.

(1) نفسه، ص214.

(2) ينظر: وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، دار الثقافة، الدوحة، ط1، 1412هـ-1992م. وعبد الملك بومنجل، الثابت والمتحول في نظرية عمود الشعر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة ، العدد 5، ربيع الثاني 1426هـ، ماي 2005م.

الفصل الخامس

في تحليل الخطاب

في تحليل الخطاب

1-أسئلة المنهج عند عبد الملك مرتاض

يـؤْثر عبـد الملـك مرتـاض، إذا تعلّـق الأمـر بتحليـل الخطـاب، اسـتعمال مصـطلح "القراءة" بدل "النقد"[1]،لاقتناعه أن المناهج الحداثية، التي هو مؤمن بها وداعية إليها، تجاوزت المعيار إلى الوصف، والتقييم إلى التحليل، والنقدَ؛ بوصفه حكما على الشيء بالجودة أو الرداءة، إلى القراءة؛ بوصفها تحليلا وكتابة ثانية وإبداعا، أو ابتداعا"[2]. فالقراءة، عنده، تحليل وتطبيق، وإبداع تولّدَ من إبداع آخر، وهي حرية وتحرر، ورمرمة وغوص[3]. وأما النقد فـ"هو اتخاذ موقف فلسفي، أو موقف ينتهض على خلفية فلسفية، أو خلفية إديولوجية، من كتابة ما.."[4]، وهو مسؤولية وموقف، وملمة ومفهمة ورصد[5].

وأيا يكن المصطلح الذي يؤثره مرتاض، فإن الذي يعنينا في النهاية هو الإجابة عن سؤال سألناه في مقدمة هذا البحث، هو: كيف تعامل عبد الملك مرتاض مع النص الشعري؟ وكيف استقبل مناهج تحليل الخطاب الشعري وطبق بعضها على نصوص من الشعر العربي؟ كيف ظهر النص الشعري العربي وهو يخضع لتشريح عبد الملك مرتاض أو تحليله وقراءته؟ وإلى أي حد يمكن عدّ أعمال الناقد أنموذجا للمثاقفة الواعية؟

---

(1) ينظر: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص8.

(2) ينظر: نظرية القراءة، ص64.

(3) نفسه، ص38-39.

(4) نفسه، ص38.

(5) نفسه، ص39.

لقد بدأ مرتاض علاقته بدراسة الشعر بداية تقليدية، تقوم على الانطباعية والمعيارية والتاريخية والإنشائية. ففي أولى دراساته (القصة في الأدب العربي القديم) يتناول الناقد عددا من القصائد العربية القديمة ذات الطابع القصصي، تناولا إنشائيا انطباعيا يقوم على نثر القصيدة نثرا إنشائيا جميلا طويلا، ثم على دراسة القصة الشعرية دراسة شارحة عابرة؛ تتوقف عند بعض المسائل البلاغية أو المتعلقة ببناء القصة. ثم لا شيء بعد ذلك سوى بعض الأحكام الانطباعية العامة، التي تفيض إعجابا ببعض الأبيات أو الصور أو المعاني أو الإيقاعات، وبعض الآراء التي تستند إلى حكم البيئة، في تقبل بعض الصور أو التشابيه؛ مثل رأيه الموفق[1]. في قول امرئ القيس:

وتعطو برَخصٍ غيرَ شثنٍ كأنهُ أساريعُ ظبيٍ أو مساويكُ إسحلِ

ومثل قوله في قصيدة قصصية لعمر بن أبي ربيعة إن "مبناها ممتع الأسلوب، سلس العبارات، رائع الموسيقى"؛ وقوله في تفسير هذه الروعة إن مأتاها "من هذه الأجراس المتلاحقة، ومن هذه القافية الرقيقة، ومن هذا البحر الراقص، ومن هذا الإطار الداخلي المحكم البناء، ومن هذه الجمل المعترضة التي تضيف على الشعر شعرا معنويا آخر لا يدركه إلا الذين يتذوقون الآداب."[2] ومثل تلخيص رأيه في شعر جميل بثينة وقيمته الغزلية بزعمه "أن هذا الشعر قسمان: قسم سخيف بارد، يدل إما على نضوب في العاطفة، وإما على نضوب في الخيال، وإما على نضوب في العقل، وإما على نضوب في ذلك جميعا. وقسم حار جيد قيم، يدل على صدق في الحب، وسعة في الخيال."[3] ولسنا نلوم الناقد على هذه الأحكام القيمية التي يصدرها بين الفينة والأخرى، لأنّا نرى أن هذا السلوك من صميم العمل النقدي. كما لا نعتب على الناقد

(1) ينظر: القصة في الأدب العربي، ص58-59.

(2) نفسه، ص83.

(3) نفسه، ص105.

أنه لم يستفض في التحليل، ولم يجتهد في كشف أدبية النصوص التي تناولها، لأنا نعرف أن هدف الدراسة هو غير هذا الهدف، وأن مقام الاجتهاد فيها هو غير هذه المقام. ولكن الناقد نفسه هو الذي يعتب على نفسه، ويتنكر لهذا السعي الحميد، حين ينتقل إلى منهج آخر في التعامل مع النصوص الشعرية وغير الشعرية، فلا يكتفي بالتبشير بهذا المنهج، بل يصب جام ثورته على مناهج سبق له الاعتماد عليها والاستفادة منها. وهي مناهج لا يستغني عن إضاءاتها ناقد مخلص لوظيفته، مؤمن بانفتاح النص الأدبي على الحياة جميعا، بعد كونه بناء للغة.

في دراساته التي تعتمد المناهج الحداثية يتجه مرتاض وجهة أخرى في التعامل مع النص، تقوم على الوصف دون التقييم، وعلى التشريح الدقيق المستفيض الذي يستغرق كتابا كاملا، ولو قل حجم النص المحلل. وعلى التركيب بين المناهج النصية لا السياقية، وعلى ما يطلق عليه "الإجراء المستوياتي" الذي يتضمن دراسة اللغة والحيّز والزمن والإيقاع والصورة والتشاكل. وهي العناصر التي سنتوقف عندها، وعند تحليل الناقد إياها؛ لنعرف مدى توفيقه في إفادة النص والقارئ والشعر والنقد، وهو يمعن في منهجه، ويستفيض في تحاليله، ويغرق في ما يسميه تشريحا مرة، وتفكيكا مرة أخرى، وتأويلا مرة ثالثة.. وهلمّ جرا...

أول ما تلحظ النظرة العابرة، في تطبيقات مرتاض لمنهجه في تحليل الخطاب الشعري، أن ذلك الادعاء النظري العريض، الذي يزعم أن كل نص أدبي يستلزم منهجه الخاص المناسب له اللائق به، والذي يرى أن تسبيق المنهج وتجهيز الإجراء هو قهر للنص، وقمع لحريته، وحدٌّ من عطائيته – ذلك الادعاء النظري العريض، لا يلبث أن يكشف التطبيق أنه محض تسرّع في الرأي، ومبالغة في التصور؛ ذلك أن مرتاضا كان يباشر جميع قراءاته للنصوص الشعرية بمنهج مسبق متصوَّر في ذهنه، محدد الخطوات والأدوات، لا يكاد يختلف في قراءة لاحقة عنه في قراءة له سابقة؛ إلا بما

يفرضه اختلاف النص من تفاصيل. فذلك ما نلحظه، دون كبير عناء، حين نقارن بين قراءاته لكل من نص أبي حيان التوحيدي (الذي يطلق عليه الناقد صفة الشعرية مع أنه نثر)، ونص عبد العزيز المقالح: "أشجان يمانية" (في كتابه "بنية الخطاب الشعري")، ونص محمد العيد آل خليفة (في كتابه "أ-ي"). فكل هذه القراءات؛ وإن اختلفت تسمياتها ما بين بنيوية وتشريحية وسيميائية تفكيكية، تتخذ لها مسارا واحدا وخطوات واحدة، وتعالج المستويات نفسها دون أدنى اختلاف: من بنية، وزمن، وحيّز، وصورة وإيقاع. لا نستثني من ذلك سوى ما ظهر في الأولى من غياب الإشارة إلى المعجم الفني، وما ظهر في الأخيرة من غياب الحديث عن الصورة، علله الناقد بندرة حضور الصورة في النص المحلل[1].

وذلك ما نلحظه كذلك، في قراءاته اللاحقة لكل من نص المقالح: "أشجان يمانية" (في كتابه "شعرية القصيدة.."), ونص السياب: شناشيل ابنة الجلبي (في كتابه "التحليل السيمائي للخطاب الشعري)، وأبيات مختلفة للشابي (في كتابه "نظرية القراءة")؛ ففي هذه القراءات جميعها كان الجهد منصبا على دراسة التشاكل، ورصد رباعية بيرس السيميائة من إيقونة ورمز وقرينة وإشارة. ولم يكن بينها من اختلاف سوى ما نلاحظ في الأخيرة من غياب الحديث عن الحيّز، ومن انفراد بإجراء جديد، يحتفي به مرتاض –ولا نراه جديرا بالاحتفاء- هو التحليل لنظام الدورة التوزيعية.

يعني ذلك أن مرتاضا يدخل النص الشعري ومفتاحه في يده، خلافا لما كان يتصوره حين ذكر أنه يتمثل النص الأدبي حجرة مغلقة ومفتاحها بداخلها[2].

ومعنى ذلك أن نظرية الدخول إلى النص الأدبي بذهن فارغ وقلب متجرد، في انتظار أن يجود النص على قارئه بعطائه، ويدله على منهج يعالجه به، هي إلى الخرافة أقرب

(1) ينظر: أ-ي، ص146.

(2) ينظر: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص53. وأ-ي، ص13.

منها إلى النظرية، وإلى السذاجة الانطباعية أقرب منها إلى الوعي المعرفي والبصيرة المنهجية. لذلك لا نلوم مرتاضا على أنه دخل النص الذي يريد قراءته بمنهج متصور في ذهنه، فهذا سلوك علمي لا غبار عليه.

2-الملَكة النقدية عند عبد الملك مرتاض

قبل النظر في الكيفية التي طبق بها الناقد مناهج التحليل الغربية على نصوص شعرية عربية، والصورة التي بدت عليها هذه النصوص، وهي تخضع لهذا التحليل، يجدر بنا أن نذكّر بأن بنية الخطاب الشعري، التي هي موضوع القراءة والتحليل، قوامها، في ما هو متعارف ومتفق عليه من قبل جمهور النقاد، الإيقاع، والتصوير والنسج اللغوي، والمضمون الدلالي الفكري أو الشعوري. وأن مهمة الناقد المحلل، مهما اختلفت مناهجه أو تعددت إجراءاته، تتمثل في الكشف عن الكيفية التي عملت بها هذه العناصر عملها الفني الذي أخرج الخطاب على تلك الصورة؛ وقد يتجاوز ذلك إلى تقييم تلك الكيفية، وإصدار أحكام بشأنها إيجابا وسلبا. وهي مهمة تستلزم قدرا وافرا من الملكات والخبرات والمهارات، من أبرزها الذوق والنباهة والخيال، أو دقة الذوق، ورقة الشعور، وتيقظ الفكر، ومقدرة البيان، كما حددها صاحب الغربال[1]. وأعتقد أن نجاح هذه العملية مرهون بأمرين: نجوع المنهج، وكفاءة الناقد. وأن معيار النجاح هو أن يشعر القارئ لذلك التحليل أنه ازداد تولّجا في عالم النص، وإلماما بأسرار بنائه وتكوينه، واستيعابا لتفاصيل شكله ومضمونه، واستمتاعا بألوان جماله وسحر فتونه. وقد يزيد القارئ على ذلك الاستمتاعَ بلغة المحلل ذاتها، وأسلوبه في الكتابة، ومنهجه في مداعبة النص. ويكسب من ذلك قدرة على تذوق النصوص، وخبرة في قراءتها وتحليلها؛ فإن لم يحصل لا هذا ولا ذاك، فهو الإخفاق والعجز من جانب الناقد

(1) ينظر: ميخائيل نعيمة، الغربال، دار نوفل، بيروت، ط15، 1991، ص16 .

المحلل؛ ولا ينفع في دفع هذه الصفة عنه أنه ناقد مشهور، أو ناقد حداثيّ، أو غير ذلك من ألقاب التفخيم.

وحين ننظر في تجربة عبد الملك مرتاض الطويلة الواسعة المتنوعة في الكتابة النقدية، يلوح لنا ناقدا ممتلكا لأدوات النقد، مستوفيا لشروطه: رهافةَ ذوقٍ، ورقةَ شعور، ويقظةَ فكر، وسعةَ خيال، وطلاقةَ بيان. فلا يُحتَمل، إذاً، أن يُؤتى النصُ المحلَّلُ من هذه الجهة؛ ولكنه يمكن أن يؤتى من جهة المنهج: من جهة إصرار مرتاض على أن يكون تراثيا حداثيا في آن، وأن يخضع النصوص الشعرية العربية لمناهج عربية لمّا يستقرَّ بها المقام في البيئة العربية، ولمّا يوفق النقاد العرب المعاصرون إلى إثبات نجاعتها وخصوبتها في التربة الأدبية.

مما نقيم به الدليل على الملكات والمهارات النقدية التي يمتلكها مرتاض، ويمارس بها عمله النقدي التطبيقي، ما يلوح في مطالع تجربته النقدية؛ منذ كتابه الأول "القصة في الأدب العربي"، ثم في كتابين لاحقين هما "فنون النثر الأدبي بالجزائر" و"النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟"، من قدرة على اكتشاف أسرار الجمال الأدبي في النصوص التي يقرؤها، واستنباط الخصائص الفنية العامة للفنون التي يؤرخ لها أو يعالجها، والاسترسال في تشريح الدلالات، وتوسيع الإيحاءات، وتصوير الخيالات، التي يمكن أن توحي بها النصوص موضوع الدراسة؛ كل ذلك مع طلاقة في البيان، هي ذاتها لون من الإبداع المثير، والكلام الإنشائي الممتع؛ فهو يؤمن بأن الكتابة النقدية كتابة إبداعية من جنس آخر.[1] وأن النص التحليليَّ قد يقرؤه الناس "فيتناسون النص/ الموضوع المطروح أصلا للتحليل على أساس أن لكل منهما مكانته الجمالية الفنية. وربما ذاب المحلِّلُ في النص المحلَّل فيغتديان شيئا واحدا فيشق التمييز بين الإبداعين

(1) ينظر: شعرية القصيدة، ص16-17.

الاثنين."[1]–وهو ما لحظناه في شرحه الإنشائي لكل من معلقة امرئ القيس[2] وقصيدة محمد العيد "أين ليلاي"[3]-.

ولعل كتابه "معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين" الصادر سنة 2007 من أفضل النماذج الدالة على هذه الكفاءة النقدية؛ فقد ترجم فيه لما يزيد عن مئة شاعر جزائري حديث ومعاصر، ينتمون إلى مشارب فنية متباينة، وقدم تقييما عاما لتجاربهم ومستوياتهم الشعرية، ووقف عند نماذج من أشعارهم يكتشف أسرار جمالها أو نضوب شعريتها، ويلفت الانتباه إلى بعض هَنَاتِها لغةً أو عروضا. وليس ذلك بمتيسر إلا لأهل الذوق الشعري الرهيف الدقيق، والخبرة النقدية الواسعة العميقة. لاسيما وأن الشعر ظاهرة إيقاعية أساسا، ومن لا يمتلك الذائقة الموسيقية والخبرة الإيقاعية لا يستطيع أن يوفق إلى دراسة ناجحة للنص الشعري.

إن عبد الملك مرتاض ناقدٌ، وكاتبُ مقالاتٍ وقصص وروايات، وليس بشاعر. ولكنه مع ذلك يمتلك ذائقة موسيقية رهيفة قادرة على التمييز بين الإيقاعات المتناسبة المتوازنة، التي هي إيقاعات الشعر، والإيقاعات التي لا تطّرد على نمط واحد من التناسب والتوازن، كما هو الشأن في لغة النثر؛ وإن بلغت مبلغا من الرشاقة الموسيقية تقارب بها لغة الشعر. لذلك رأيناه يتفطن إلى كثير من الهنات الإيقاعية التي تظهر في بعض النصوص الشعرية؛ إمّا لخطأ مطبعي وإمّا لقلة تحكم الشاعر في إيقاعه أو جهله بالعروض. ومن الأدلة على ذلك قوله، متوقفا عند مستوى الإيقاع في بعض التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة:

(1) نفسه، ص18.

(2) ينظر: القصة في الأدب العربي، ص45-52.

(3) ينظر: أ-ي، ص75-76.

"وأما على مستوى الإيقاع فإن الشاعر أحياناً يكسر التفعيلة التي أجرى فيها قصيدته كما في قوله:

تهدّج أمل الأنوثة مستسلما لابتهاج أساريرِه

ويتكرر ذلك في قصائد أخرى، كما في قصيدته التي عنوانها: "فاكهة الريح" إذ تكون وأنت تُنْشِدُ الشعر على نفَس إيقاعي معلوم، فيتكسر نَفَسُك فجأةً بإساءة موقَعة العناصر الإيقاعية في نسج السطر الشعري بالقياس إلى ما يسبقه، أو ما يلحقه، كما في قوله مثلاً:

عمرُهُ أزَلٌ وأبَدْ

وحنينٌ على قبضة اليَدْ

ففي السطر الثاني انكسار إيقاعي خانقٌ للمنشد! وكان يمكن الشاعرَ أن يستعيضَ عن "اليد" بلفظ آخر أكثر تلاؤما مع "وأبَدْ"، ولو لم يكن منتهيا بحرف الدال..."[1]

والانتباه على الكسر الإيقاعي في شعر التفعيلة أدلُّ على رهافة الحس منه في الشعر العمودي. ومع ذلك ما كنّا لنحتفي بهذه الرهافة لولا أن أكثر الباحثين، الآن، في نقد الشعر، المحللين لنصوصه، لا يمتلكون الحد الكافي من الرهافة، أو حتى العلم العروضي، الذي يؤهلهم للاقتراب من الشعر ومحاولة تحليله. فأن يمتلك ناقدٌ، الآن، هذه الكفاءة الذوقية أمر باعث على الاحتفاء. وليس غريبا على مرتاض أن يكون كذلك، وهو يبدع في نسج اللغة التي يكتب بها نقده تراكيبَ رشيقةً متوازنة عذبة، ويزف إلى القارئ لغته النقدية وهي تتهادى وتتبختر في ألوان من النسج الموقّع شبيهة بلغة الشعر. وإنما الغريب أن تخونه هذه الملكة أحيانا فلا يهتدي إلى وجود أخطاء عروضية في أبيات من الشعر العمودي[2]، أو ينبّه على وجود أخطاء عروضية في أبيات

(1) معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص524-525.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 90، 189، 223، 238، 252، 317، 342، 359، 375، 392، 393، 404، 409، 450، 462، 532، 579، 580.

أخرى، وهي في الواقع غير موجودة[1]. وليس يسيرا أن ينتبه ناقدٌ غيرُ شاعرٍ إلى كل الأخطاء العروضية التي التبست بها أشعارٌ تتناثر على مدى ستمائة صفحة.

ولا تقتصر الكفاءة النقدية لمرتاض على ما ذكرنا من رهافة الحس الإيقاعي، بل تتعداها إلى ملكات ومهارات أخرى منها ملكة الإحساس بنبض الكلمة، ومهارة التمييز بين الكلمة الشعرية المكتنزة ماءً شعريا والكلمة التي تفتقد هذه الخاصية وتوشك أن تكون غير لائقة بلغة الشعر. فكلمة "مرفأ"، على سبيل المثال، هي كلمة خفيفة عذبة من حيث جرسُها الصوتي، والشعراء المعاصرون كثيرا ما يستعملونها لارتباطها بالبحر، ولكونها جديدة على معجم الشعر العربي؛ ولكن مرتاضا يتوقف عند عنوان الديوان الشعري لأحلام مستغانمي "على مرفأ الأيام"، فيرى أن "المعنى الشعري الذي يحيل عليه هذا العنوان لا يكاد يوحي بأي ظلال شعرية تحملك على الإقبال على قراءته التهاما، وتناوله اغتفاصا، بل ربما دعتك إلى شيء من التثاقل والتكاسل، والتردد والتأخر، وأنت تريد الإقبال على هذا الديوان الجميل في قصائده، غير الجميل في عنوانه."[2] والسبب في ذلك، حسب مرتاض، أن الشاعرة تجانفت بدل استعمال الألفاظ الشعرية الأنيقة مثل الشاطئ والشطآن، والضفة والضفاف، تجانفت إلى استعمال لفظ "المرفأ"، الذي لا يعتقد الناقد "أنه يرقى إلى أن يكون لفظا شعريا أبدا (...) ذلك بأن لفظ المرفأ ليس، أولا وأخيرا، إلا مصطلحا من مصطلحات النقل البحريّ؛ فما وجه الإتيان به إلى لغة الشعر التي يجب أن تضمخ بالشعرية العبقة؟ وهل يجوز أن يكون للأيام مرفأٌ حقا؟ أم هل الزمن يمكن أن يُنقل من المرافئ كما تُنقل البضائع التجارية الثقيلة؟"[3]

(1) نفسه، ص225.

(2) نفسه، ص552.

(3) نفسه، ص552.

وإذا تعلق الأمر بالتعبير المجازي الانزياحي فإن مرتاضا تحضره خبرته النقدية ورزانته الذوقية؛ فلا يقبل أن يُترك الأمر فوضى في بناء العلاقات بين الألفاظ بناءً مجازيا يتستر تحت مظلة الانزياح. إنه يعرض هذا البناء على غربال ذوقه فيقبله ويُشيد به، أو يرفضه ويستسخفه. من ذلك وقوفه عند عبارة زينب الأعوج: "إلى من احترقوا بلون السعال، في أزقة سوداء، أجهضها صراخ الليل" التي وردت في مقدمة قصيدتها "يا أنت، من منا يكره الشمس"؛ حيث اعترض على نسبة اللون إلى السعال، والإجهاض إلى صراخ الليل، لغياب المنطق التواصلي، وقال في ذلك:

"كيف يغتدي لون السعال مُحرقا فيحترق به الناس وهم لا يشعرون؟ ألم يكن من الأولى استعمال نار السعال، بدل لون السعال، حتى يكون الإحراق إحراقا حقا؟ أم لم ترد الشاعرة بهذا الإحراق إلا دلالة بيضاء (...) أوليس الاحتراق إلا دليلا على نارية هذا السعال، لا على لونيته؟ (...) ثم كيف يُجهض صراخ الليل الأزقة السوداء؟ وهلاّ كان التعبير "أجهدها" بدل "أجهضها"؟ أم لأن هذه الأزقة السوداء كانت حبلى على سبيل الحقيقة فعلا، فاستحالت إلى آلات أنثوية قابلة للمناسلة والمكاثرة، فوقع عليها الإجهاض، كما يقع على النساء، فيُحرمن من وضع أحمالهن على ما تقتضيه الطبيعة؟ وهل هذه النسوج الانزياحية، مما يندرج، فعلا، تحت مفهوم الانزياح الشعري الحق؟ أو إن لكلٍّ الحق في أن يكتب كيف يشاء، عمّ يشاء، متى ما يشاء، أو حتى دون أن تشاء مشيئته؛ فتقع عليه الكتابة وقوعا يشبه الإقسار؟"[1]

ونعلم أن كثيرا من "الحداثيين" لا يقبلون من مرتاض هذا المسلك في إصدار أحكام القيمة، وفي تقييد حركة المجاز بالمنطق. أما نحن فموافقون على ما ذهب إليه مرتاض تمام الموافقة، ومؤمنون بما يؤمن به العقلاء من ضرورة وجود لون من المنطق يحكم كلامنا ولو كان شعرا. ونزيد على ذلك أننا مؤمنون كل الإيمان بأن نظرية "عمود

(1) نفسه، ص183-184.

الشعر" الجرجانية المرزوقية كانت على حق كامل حين اشترطت في جودة الاستعارة أن تنبني على أساس المناسبة بين المستعار له والمستعار منه[1]؛ وهي مناسبة نسبية، وقد تكون خفية، كما قد تكون موضع خلاف؛ ولكنها يجب أن تكون موجودة على كل حال، ويجب على الشاعر أن يقنعنا بها قريبة كانت أم بعيدة، بسيطة كانت أم غريبة. وعلامة شاعريته أن يأتي بها طريفة مع قدرته على إقناعنا بها؛ أما الربط الجزافي بين الألفاظ فهو شأن في متناول الجميع إذا شاءوا، ولا يدل على شاعرية ولا جدة ولا امتياز.

وكما خانت الناقدَ ذائقتُه الإيقاعيةُ في مواضع محدودة من "معجم الشعراء"، خانته نباهتُه الفكرية وخبرتُه اللغوية في موضع لفت انتباهنا من كتابه "نظرية النص الأدبي"؛ ذلك حين أراد المقارنة بين بيت المتنبي:

أَأُحبُّهُ، وأُحبُّ فيه مَلامَةً إنَّ الملامةَ فيه مِن أعدائهِ

وبيت أبي الشيص:

أجدُ الملامةَ في هواك لذيذةً حُباً لذكرك، فلْيلُمني اللُّوَّمُ

فلم يوفق إلى فهم دلالة بيت المتنبي تمام الفهم؛ بدليل قوله، منكرا على المتنبي عبارته، راميا إياها بعدم السلامة المنطقية: "فما شأن الأعداء وذكرِهم في معرض الحديث عن ذكر الحبيب؟ ألم يكن من الأولى الحديث هنا عن العذّال، كما جرت عادة الشعراء الغزلين العرب أن يعبّروا؟ وكيف يجوز القرن بين اللوم الذي هو أصلا للأصدقاء بوقفه على الأعداء؟ إن العدو الحانق المناوئ لا يلوم، ولكنه يهاجم ويعادي. فالفكرة في حد ذاتها لا ينبغي لها، من الوجهة المنطقية، أن تستقيم."[2]

(1) ينظر: وعبد الملك بومنجل، الثابت والمتحول في نظرية عمود الشعر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة ، العدد 5، ربيع الثاني 1426هـ- ماي 2005م، ص390-391.

(2) نظرية النص الأدبي، ص206.

والحقيقة أن فكرة المتنبي مستقيمة كل الاستقامة، وطريفة إلى حد الإثارة؛ لولا أن الناقد توهم أن حرف الجر "مِنْ" في الشطر الثاني تدل على المصدرية (بمعنى أن الملامة مصدرها أعداؤه) لا البعضية (بمعنى أن الملامة فيه هي بعض أعدائه). ولو فهم الناقد أن قصد الشاعر هو أن ينكر استساغته سماعَ من يلومه في حب ممدوحه، لأن هذه الملامة فيه هي بمثابة العدو من أعدائه، ولا يستحق العدو غير الكره والشنآن – لو فهم الناقد ذلك فلربما استطرف تشخيص الملامة عدوا من أعداء الممدوح، ولعدل عن اتهام هذه الفكرة الطريفة بمخالفة المنطق.

وعلى أية حال، فإن القصد من هذه الوقفة ليس الإشارة إلى هذه الهنات، وإنما هو التدليل على كفاءة مرتاض النقدية، وأنه لا يُحتمل أن يجيء الإخفاق في التعامل مع النصوص الشعرية العربية من هذه الجهة، ولكن قد يجيء من جهة عدم كفاءة المنهج، لاسيما وأن مرتاضا، بعد تحوله عن النهج التقليدي في قراءة الشعر، طفق يغذّ السير في طريق الحداثة متحمسا لها، متبنيا لمناهجها، مندفعا إلى حدّ الشره في تجريبها، ومحاولة تعريبها.. وهو مذهب له محاذيره ومزالقه، وعسى أن لا تكون النتائج مخيِّبة للظنون.

وقبل مباشرة المعالجة لهذه المسألة، بالنظر في الكيفية التى حلل بها الناقد نصوصا شعرية عربية، نسجل أن الناقد يتصور أن "الكتابة التحليلية هي غير الشرح الذي قصاراه قراءة النص لغويا ونحويا ومضمونيا فحسب؛ إذ المحلل لا يرضيه ذلك حتى يقرأَه جماليا، وفنيا، وتاريخيا (سياقيا)، وربما بنيويا، وسيميائيا[1]؛ وربما اجتماعيا ونفسيا أيضا، مجتهدا ما استطاع الاجتهاد في الاقتراب من الكتابة الإبداعية التي تحاول فك شفرات لغته، ولتنتهي إلى تفسير رموز عناصره الألسنية ومراميها الدلالية

(1) يلحظ ههنا أن الناقد استعمل مصطلحَي "بنيوي" وسيميائي" بالصيغتين المتداولتين. وقد غيّر الناقد الصيغتين كليهما في كتبه اللاحقة، ودعا بإصرار إلى استعمال صيغتيْ: "بنوي" و"سيمائي".

عبر أنساقها في النص/ الموضوع:"[1]. وأنه على وعي بخطورة إخضاع النص إلى مناهج غربية إخضاعا آليا ميكانيكيا، كما هي سيرة كثير من الباحثين، في المشرق وفي الغرب، الذين تبدو كتاباتهم بسبب ذلك "لا هي غربية خالصة، ولا هي عربية خالصة، وإنما تراها تظلع بين ذلك سبيلا."[2] وهو ما يسوّغ لنا أن ننتظر من تجربة مرتاض في تحليل الخطاب أن تكون على قدر من الأصالة والنجاعة والتوفيق؛ فهل سيوافق النظريةَ التحليلُ، وهل سيصيب توقعنا أم يخيب؟

3-مستويات تحليل الخطاب لدى عبد الملك مرتاض

سواء أكان المنهج المعلن الذي يعتمده مرتاض في تحليل الخطاب الشعري تفكيكيا، أم تشريحيا، أم سيمائيا، فإن ثلاث خصائص تظل تلازم هذا المنهج؛ وهي: 1-كونه منهجا غربيا "حداثيا".

2-كونه موضع تصرف وانتقاء من قِبل الناقد،

3-كونه منهجا مركبا يعدد زوايا النظر والتحليل، يسميه الناقد منهجا مستوياتيا.

وقد فرغنا، في نهاية الفصل السابق وبداية هذا الفصل، من مناقشة قضية التركيب المنهجي والمعالجة المستوياتية؛ فأثنينا عليها، وعددناها لونا من التكامل المنهجي الذي دعا إليه عدد كبير من النقاد قبل مرتاض. والآن نناقش التطبيق العملي لهذه المستويات، وننظر في الكيفية التي تم بها سبر أغوار النصوص المحللة، وتحليل بنياتها، وكشف دلالاتها؛ لمعرفة مدى استفادة النص والقارئ والجمال والنقد من هذه التحاليل.

(1) شعرية القصيدة، ص16.

(2) نفسه، ص233.

1.3.المستوى الإيقاعي

مما يلفت انتباهَ القارئ تحليلَ عبد الملك مرتاض للمستوى الإيقاعي للخطاب الشعري، تلك المقدماتُ النظرية التي يمهد بها لتحليله. ومما يلفت النظرَ في تلك المقدمات تردد الناقد بين التوكيد بأن الإيقاع ركن جوهري في بنية الخطاب الشعري، بل هو "خاصية الشعر الأولى"[1]، وبين عدّه مجرد عنصر مكمّل وليس بعنصر جوهري[2]، وإلحاحُه على التفريق بين الإيقاع والعروض، من جهة، وعلى التوحيد بين الشعرية والأدبية، من جهة ثانية.

وقد تبع إيمانَه بجوهرية الإيقاع في الشعر، وتميزِ الشعر العربي خصوصا، والأدب العربي عموما، مقامةً كان أم خطبة أم رسالة أم مثلا أم حكمة أم غير ذلك، بهيمنة الخاصية الإيقاعية فيه[3]، تبع ذلك استغرابُه أن يكثر اهتمام الغربيين بالإيقاع على قلة حظ آدابهم منه، ويقل حديث النقاد العرب "عن هذا الإيقاع إلا في معرض السخط عليه، والاشمئزاز منه، والازورار عنه، والضجر به"[4]، مع أن هذا الفن "يُعدّ أجمل ما يتميز به النص العربي في نصاعته وجماله وإشراقه."[5]و"مع أن العربية ربما كانت أغنى لغة إنسانية بالطاقات الإيقاعية التي إن شئت جعلت منها شعرا كله."[6]

والناقد محقٌّ في استغرابه، مصيبٌ في إقباله على الإيقاع ينظّر له ويحلله ويجتهد في تفكيك عناصره وسبر أغواره، موفَّقٌ حين يميز بينه وبين العروض، وحين ينبه على أنه ليس موقوفا على الشعر بل هو موجود في النثر أيضا؛ فكل هذه مسلّمات لا يجادل فيها أحد ؛ ولكنه يجانب الصواب، في رأينا، حين يصر على التوحيد بين الشعرية والأدبية؛

(1) أ-ي، ص145.

(2) نفسه، ص146.

(3) نفسه، ص148-149.

(4) بنية الخطاب الشعري، ص133.

(5) نفسه، ص133.

(6) نفسه، ص133.

أي على عدّ النثر الموقَّع شعرا، بل عدّ كل أدب شعرا، كما يزعم مرتاض صراحة حين يقول: "فكل ما هو شعر هو أدب، وكل ما هو أدب فهو شعر؛ وما ليس شعرا إذن ليس أدبا ولا ينبغي له؛ فهو إذن جنس آخر من الخطاب، ولا صلة له بالأدب الحق."[1] وحين يسأل، غير محقّ: "بأي حق، أم بأي حجة، نميز بين إبداع وإبداع: ينبعان معا من نبع واحد هو الخيال، ويكتبان معا بأداة واحدة هي القلم، ويتطلعان معا إلى تحقيق شيء واحد وهو التعبير والإمتاع، أو التشكيل والإبلاغ؟"[2]

إنه لا تمييز بين الرجل والمرأة من حيث الكرامة الإنسانية، والحقوق والواجبات، ولكن الرجل رجل والمرأة امرأة من حيث الشكل والخصائص الجسمية والعاطفية. ولا تمييز بين الشاعر والروائي من حيث إن كليهما مبدع باللغة، مستعين بالخيال، ممتع للقارئ، راغب في التبليغ؛ ولكن الشاعر شاعر والروائي روائي، كما أن الخطيب خطيبٌ وكاتبَ المقالات والخواطر الأدبية هو أديبٌ لا غير.

كثير من النصوص النثرية، مثل نصوص البشير الإبراهيمي، هي من الطراز الرفيع في حلاوتها الموسيقية، وكثافتها الإيقاعية، ولكنها مع ذلك تُعد لونا من ألوان النثر الجيد الراقي، ولا يمكن أن تُعدّ شعرا، بحال.

وبناء على ذلك، فإن نص أبي حيان التوحيدي الذي حلله في كتابه "النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟"، هو نص نثري راق، يتميز بظلال شعرية شفافة، ويحمل صورا شعرية غنية مكتظة بالموسيقى اللفظية، كما يسجل مرتاض[3]، ولكن ذلك لا يدخله دائرة الشعر؛ فلا يصح، إذاً، أن يُعامل، وأن يُحلل إيقاعه، إلا على أنه نثر. وقد اجتهد مرتاض، وأجاد، في تحليل إيقاع النص وتفكيك بنياته، مقسما إياه إلى سلالم صوتية،

(1) نفسه، ص133.

(2) نفسه، ص133.

(3) أ-ي، ص145.

مسجلا في كل سلم مقدار التوازن والتساوي بين الأصوات المشكّلة للوحدات المتوازية أو المتجاورة، مستعينا بالإحصاء في توكيد هيمنة التماثل الإيقاعي في هذا النص، بما يجعله إلى الشعرية أقرب منه إلى النثرية[1]؛ ولكن ذلك كله لا يبيح لنا أن نعد نص أبي حيان شعرا، ولا نرى، تبعا لذلك، أن نتوقف عند تفصيل تحليل الناقد إياه.

الكتابان اللذان توقف فيهما مليا عند المستوى الإيقاعي هما: "بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة (أشجان يمانية)"، و"أ-ي: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد". وقد سلك في تحليل إيقاع القصيدة الثانية مسلكا غير الذي سلكه في تحليل إيقاع القصيدة الأولى، وإن تشابهت خطوات التحليل. وقد وفق في التحليلين إلى كشف العناصر المشكلة للإيقاع، وتحديد أنماطه ودرجاته، وتعيين وحداته ونغماته، على نحو يدل على ذوق وخبرة واجتهاد وتجديد.

في الكتاب الثاني كانت القصيدة عمودية هائية الروي مفتوحته، ساحرة الإيقاع مطربته، يوشك أن يهيمن على شعريتها هذا الإيقاع المطرب الجميل الناضح بالدلالة والجمال معا بإقرار من الناقد نفسه. ولكن الغريب أن الناقد يعود، بعد أن نبه على أن الإيقاع خاصية الشعر الأولى، ليهوّن من شأنه فيعدّه عنصرا مكملا لا غير، ويعلل زحزحته إلى المستوى الخامس من مستويات تحليل القصيدة بناء على ذلك[2]! ومن الواضح أنه مسلك غير علمي أن نجمع بين الرأي ونقيضه في صفحتين متلاصقتين، وبين الفكرة وضدها في كتابين متلاحقين؛ ذلك أنه سبق أن وقف في الكتاب الأول "بنية الخطاب الشعري" عند أبيات لأبي العتاهية معروفة، أبرزُ ما يؤلف شعريتَها إيقاعُها، فقال في شأنها هذا الكلام الرصين السديد:

(1) النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص63.

(2) النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص63.

"فلم نر أسهل ألفاظا، ولا أبسط معاني، ولا أقربها إلى الحديث اليومي العادي من قول أبي العتاهية. ومع ذلك فلا أحد يستطيع أن ينكر، إلا إذا كان محروما من تذوق خصائص المفردة العربية وجمال إيقاعها، أن هذا الكلام العاديّ البسيط استطاع أن يكون شعرا عظيما؛ لأن الأمر لا يكمن في غرابة الألفاظ، ولا في عمق المعاني في الشعر، قدر ما يقوم في هذا النسج الذي نطلق عليه نحن (الخطاب الشعري)."[1]

إن قوام هذا النسج العتاهي الجميل هو الإيقاع في الدرجة الأولى ثم رشاقة النظم وسلاسته وطرافته؛ وإن كان من الصعوبة التفريق بين الإيقاع والنظم، بالنظر إلى أن الإيقاع هو، كما يؤكد مرتاض، "أعمّ من الروي، والقافية، والسجعة، بل ربما كان أعم من العروض نفسها، فهو متسلط على النص الأدبي في كل مظاهره الصوتية والإيقاعية، الخارجية والداخلية."[2]

هذا عن الموقف النظري من أهمية الإيقاع في الشعر؛ أما تصور مرتاض لحقيقة الإيقاع الشعري وتحليله إياه فهو الذي نباشر الحديث بشأنه الآن:

ينقسم الإيقاع، في تصور مرتاض، إلى ثلاثة أنواع:

1:-الإيقاع التركيبي: وهو ضرب من الإيقاع العام، يتسلط على سطح الخطاب الشعري، أو الخطاب الأدبي، بوجه عام، فيميزه تمييزا.

2:-الإيقاع الداخلي: وهو يتسلط على الصياغة الداخلية لسطح النص الشعري خصوصا، والأدبي عموما، فيتخذ مظاهر إيقاعية تتلاءم فيما بينها داخليا، لتظاهر الإيقاع الخارجي وتنسجم معه.

(1) نفسه، ص158.

(2) نفسه، ص158.

3:-الإيقاع الخارجي: وهو غالبا ما ينصرف إلى القافية، ولكن مضافا إليها ما قبلها مما يظاهرها على التمكن والترصن والتلذذ."[1]

يُلحظ في هذا التقسيم أن الناقد أضاف إلى النوعين المعروفين المتداولين في الخطاب النقدي العربي المعاصر (وهما: الخارجي والداخلي) نوعا ثالثا هو "الإيقاع التركيبي". وأنه حصر الإيقاع الخارجي في القافية دون الوزن. وهو تقسيم على قدر من الوجاهة؛ وإن كان يقبل المناقشة والاعتراض، بالنظر إلى أن الإيقاع التركيبي هو فرع عن الإيقاع الداخلي، لأنه شأن متعلق بطريقةِ توزيع الحركات والسكنات داخل النسيج الشعري، ومقدارِ ما يحصل من التماثل بسبب ذلك. وبالنظر إلى أن الوزن الذي يُنظم عليه نص شعري هو غير البنية الإيقاعية النسجية التي تميز قصيدة عن غيرها وإن اتفقت معها في الوزن؛ بما يعني أن الوزن، وإن التبس بالبنية الإيقاعية النسجية، هو مصدرٌ لإيقاع خارجي نشعر به شعورا واضحا منذ أن يطرق النص الشعري أسماعنا، ولا نحتاج لإدراكه إلى تأمل وتحليل.

ومهما يكن من شأن هذا التقسيم، فإن الناقد سلك مسلكا جيدا في تحليله لهذه الأقسام من الإيقاع، في كتابيه: "أ-ي" و"بنية الخطاب الشعري". ففي الكتاب الأول يحلل ما يسميه الإيقاع التركيبي بتقسيم مطالع الصدور والأعجاز إلى فئات متماثلة مقطعيا، ليستنتج من ذلك مقدار التماثل الإيقاعي الذي يهب النص رونقا وتماسكا وانسجاما. أما المطالع الصدرية فهي موزعة على فئتين هما:

أ- الفئة المبتدئة بفتحة وسكون (أَيْ، هَلْ، أَصْ، رَوْ، أَسْ :الس، كَمْ، لَمْ)

ب- الفئة المبتدئة بحركتين مفتوحتين (فَتَ، وَتَ).

وأما المطالع العجزية فهي موزعة على ثلاث فئات:

(1) أ-ي، ص146.

جـ- الفئة المبتدئة بكسرة وسكون (حي، في، فِلْ: فِ ال، ضي).

د- الفئة المبتدئة بحركتين مفتوحتين (وَأَ، وَتَ، فَتَ).

هـ- الفئة المبتدئة بفتحة وسكون (لا، لَنْ، أَنْ، أَيْ).

وبهذه الطريقة في تقسيم المطالع الصدرية والعجزية (وهي أوتاد إيقاعية يرتكز عليها البيت، وتنتبه لها الأذن، ويحتشد لأدائها اللسان)، استطاع المحلل أن يتابع مدى حصول التماثل والتماسك في البنية الإيقاعية للقصيدة؛ فكان مما استنتجه أن مطالع الصدور في هذا النص تتحد بنسبة وافرة، وأن هذا الصنيع إنما هو "لكيما يمنح هذا النص رونقا إيقاعيا متينا يشد إليه المتلقي شدا وثيقا"[1]. وأن التماثل المقطعي مهيمن على النص بحيث إن كل انعزال إيقاعي لفئة من الفئات المذكورة في مطلع من المطالع لا يلبث أن يجدد اتصاله مع مطلع لاحق، مما يحافظ على جو من التلاؤم تجاوز مطالع الصدور والأعجاز إلى سطح النص العام، وأعطى النص تماسكا إيقاعيا رصينا[2].

وحين انتقل مرتاض إلى تحليل الإيقاع الداخلي لم يزد على أن نقل منهجه المستعمل في تحليل المطالع إلى تحليل نهايات الصدور. وقد اعترف الناقد بأنه يقصد بالإيقاع الداخلي "إلى الصوت الذي تنتهي به نهايات صدور الوحدات، أو الأعاريض"[3]. وهو ما يعني أنه لا يكاد يختلف عما سماه الإيقاع التركيبي. وقد لاحظ مرتاض أن عشرة صدور من بين ثلاثة عشر تنتهي بالفونيم نفسه الذي انتهى به الصدر الأول من القصيدة، وهو "نَها" من قوله "أينَها"، مع وجود نصف هذا العدد يتحد صوتا وإيقاعا، مما يعني تماثلا إيقاعيا غنيا، يؤدي بتكراره وانفتاحه وظيفتين:

(1) بنية الخطاب الشعري، ص134.

(2) أ-ي، ص147.

(3) نفسه، ص147.

"1)- وظيفة الإفراز الإيقاعي على نحو متماثل عبر نهايات صدور النص، وقد تكون هذه مجرد وظيفة جمالية خالصة، ولكن لا يجوز أن يظل هذا الجمال بدون وظيفة أخراة تتمثل في التأثير.

2)- وظيفة دلالية خالصة، وهي أهم من الوظيفة الأولى حيث إن امتداد الصوت المفتوح، كما كنا لاحظنا ذلك في بعض الفصول الأخرى من هذه الدراسة، يعني الاستغاثة، أو الطلب، أو الدعاء، أو الالتماس، أو الشكوى، أو الضجيج حيث كنا لاحظنا، هناك أيضا أن أدوات النداء، مثلها أدوات الندبة في النحو العربي، مفتوحة في معظمها مما يمنح هذا الإيقاع الممدود المفتوح معا دلالة تقوم على حرص الناس على إسماع الصوت، أي إسماع ما في القلب من هم، أي البوح بما في النفس من ألم، أي تبليغ المتلقي وتحسيسه، وجعله يشعر بوجود قضية ما. فالنص يرقى إلى تناول قضية في شكله، بصرف الطرف عما قد يكون في مضمونه من تناول لذلك أيضا، كما هو واضح مبين."[1]

وهذه الوظيفة الدلالية من أهم ما وقف عنده مرتاض يحلله ويعلله؛ فإنه، حين انتقل إلى دراسة الإيقاع الخارجي متمثلا عنده في القافية، توقف عند هذه النهاية الصوتية بالهاء المفتوحة الممدودة، وراح يؤكد على وظيفتها الدلالية القوية التي كان يستعصي على النص أداؤها لو أنه انتهى، مثلا، بميم ساكنة من قبيل: نعم، وقرم، واحتكم...[2].

كما أنه، حين أراد أن يدبج رأيا في الخاصية العامة لإيقاع القصيدة الذي أتى، حسبه، وسطاً بين القصر والطول، علل ذلك تعليلا دلاليا لطيفا حين قال:

(1) ينظر: أ-ي، ص152.

(2) أ-ي، ص147.

"والرأي لدينا أن هذا الإيقاع الذي يقع وسطا بين الطول والقصر من وجهة، والخفة والثقل من وجهة أخراة، يظاهر على تجسيد الهم الكامن في نفس الناص، أو في نفوس الناس الذين ينتمي إليهم هذا الناص؛ إذ لو كان خفيفا لأصبح راقصا مستفزا، ومطربا مبطِرا؛ ثم، إذ لو كان ثقيلا لأمسى رصينا رزينا؛ ولو صار إلى ذلك لما استطاع أن يدل على ما في النفس من شدة الاضطراب، ورسيس القلق؛ ثم، يصبح من أجل كل ذلك، قاصرا عن أن يخرج ما في مخابئ هذه النفس ومكامنها من هموم وأتراح (...).

إن هذه الهاءات الممدودة التي تتردد، بحكم شعرية النص، لدى نهاية كل وحدة؛ تكاد تكون أصواتا ناطقة؛ بل هي حقا ناطقة: تبكي وتنتحب، وتشكو وتضطرب، وتتألم وتحار، وتصطلي بنار الحب، وتتعذب لأوار الحرمان (...) إنها أصوات تعكس هاءات، ومعانيها آهات، وأسرارها آيات من الشعر الباكي بدونما (كذا) دمع، والشاكي بدونما شكوى، والمصور للحال، بواسطة الحال.

فأي إيقاع غير هذا، في هذا النص، لو اتخذ لعجز عن أن يرقى إلى هذا المستوى السمفوني العجيب: نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا."[1]

وهذا تحليل جيد وتعليل قوي، يزيده قوة تعليله كثرة حضور الحروف الحلقية في النص بأن ذلك كان من أجل أن "تتماثل مع أحوال الخوف التي كانت تعتور الشخصية من استمرار فقدان ليلى. فكما كان المد أداة طيعة سخية لكل الإفرازات الصوتية الممكنة، فقد كانت حروف الحلق هنا أدوات طبيعية لمظاهرة الصوت الممتد في الفضاء على أن يمتد، هو أيضا، في العمق والغور. فكأن هذا الإيقاع كامل الامتداد في اتجاه عمودي من أسفل_ من وجهة، وفي اتجاهات عمودية وأفقية ومائلة ومنحنية من وجهة ثانية، وفي اتجاهات أخراة لا حدود لها من وجهة أخرى."[2]

(1) نفسه، ص147.

(2) ينظر: أ-ي، ص152.

إلا أن المبالغة في إضفاء الوظيفة الدلالية على المقاطع الصوتية أدى بمرتاض إلى شيء من التعسف والتمحل؛ وذلك حين يستحضر المعنى اللغوي للمقطع الصوتي المتكرر "نَها"، فيستنتج أن هذا النهي، الذي هو معادل دلالي للرفض والثورة، يتوافق مع المضمون الشعوري للقصيدة، الذي يجمع بين نهي القوة الغاشمة الناسَ عن التمسك بليلى، ونهي الشخصية الشعرية المتلقين أن يخضعوا لسلطان هذه القوة الغاشمة، ونهي ليلى الناسَ أن ييأسوا من العثور عليها.[1]

إن هذا التخريج لون من التعسف في التأويل لا يصمد للمساءلة؛ فماذا لو كانت القافية "بها" أو "سها" أو "دها"؟ أينبغي أن تكون علامة نجاح الإيقاع أن تدل القصيدة على البهاء أو الدهاء أو السهو؟ وماذا لو كان المفقود المسؤول عنه مذكرا؛ فتكون القافية "نَهُ"؟ هل يبقى شيء من التوافق الذي استنتجه مرتاض؟

إن البحث في مظاهر التماثل الإيقاعي الذي يكسب القصيدة رونقا وتماسكا وانسجاما مضمون النتائج، وقد وفق فيه الناقد توفيقا واضحا، سواء في "أ-ي" أو في "بنية الخطاب الشعري". وأما البحث في الوظيفة الدلالية للإيقاع الشعري فهو دقيق صعب له فائدة جليلة، ولكنه يستلزم كثيرا من الذوق والخبرة والتريث والاحتياط؛ وقد أجاد مرتاض استخلاص الوظيفة الدلالية لإيقاع قصيدة محمد العيد "أين ليلاي؟"، غير أن طرفا من استنتاجه هذا لم يلتزم فيه ما كان ينبغي من الاحتياط.

وقبل أن نختم الحديث في هذا المستوى من التحليل نعرض على القارئ نموذجا شاهدا على توفيق مرتاض في استخلاص الوظيفة الدلالية للأصوات المهيمنة على إيقاع القصيدة؛ فقد قال متحدثا عن المحمول الدلالي لحرف الهاء:

(1) نفسه، ص154.

"وهذه الأصوات هنا ليست مجرد أصوات طبلية فضفاضة تطير في الهواء، وتدوي في الفضاء، بدون غاية تذكر؛ بل إن الهاء حرف حلقي، عميق، يكاد يخرج من أعماق الجهاز الصوتي، وهو نتيجة لذلك يحمل في طياته دلالة أخراة هي التعبير عما يكمن في النفس من حزن وألم وشقاء. فلو كان الأمر يتعلق مثلا بصوت آخر ممدود كالباء، أو التاء، أو الكاف، أو اللام، لما كان لوروده دلالة عميقة تذكر، ولكن لمّا كان هاء، فقد استطاع أن يعكس الحزن والقلق والفزع والألم جميعا. ولأمر ما ألفينا العربي يعبر عن مواطن الحزن والألم والخوف والحسرة والاستغاثة، ونحو هذه المعاني بلفظ ينتهي بصوت مفتوح ممدود كما نلاحظ ذلك في بعض أقوالهم وأحوالهم:

-أواّه! -واحسرتاه! -وامصيبتاه! -وامعتصماه!

ونجد بعض المتصوفة لا يصطنعون في حضرتهم غير حرف الهاء كما يلاحظ ذلك عند الدرقاويين الذين يرددون هذا الصوت منفردا: هُ هُهُهُ!"[1]

2.3.المستوى التصويري

يولي عبد الملك مرتاض عناية بالغة بالصورة، خلال قراءته للخطاب الشعري. ومع أنه لم يتناولها بالدراسة تناولا صريحا إلا في كتابه "بنية الخطاب الشعري" حين عقد فصلا عنوانه "خصائص الصورة في قصيدة (أشجان يمانية)"، فإن موضوع الصورة ظل حاضرا في كثير من دراساته التحليلية للخطاب الشعري بمصطلحات وإجراءات تحليلية مختلفة، تحت مظلة "الانزياح" حينا، كما في كتابه "شعرية القصيدة"، وتحت مظلة "الحيّز" أحيانا كثيرة، في دراسات كثيرة. ولولا أن المستوى الحيزي يختلف، قليلا أو كثيرا، عن المستوى التصويري لدمجناهما في مستوى واحد.

(1) نفسه، ص155.

وما يلفت الانتباه، على المستوى النظري للصورة، أن الناقد يزعم، في مستهل دراسته للصورة في قصيدة (أشجان يمانية)، أن الصورة الفنية قد عوضت، "في النقد الحديث، علم البلاغة، فلم نعد نبحث في التشبيه، ولا في الاستعارة ونوعيها، ولا في المجاز وضروبه، ولا في الكناية وما تحمل من صور جميلة معبرة غالبا ما تكون مكثفة، لو لم تكن تدرس في إطارها التقليدي القاصر. كما لم نعد نتوقف، إلا أطوارا نادرة، لدى المحسنات البديعية التي أولعَ بها الأدباء في العهود المتخلفة، والفترات الداجية من تاريخ الأدب العربي الطويل، إيلاعا شديدا."[1]

وهو زعم يتضمن موقف الانتصار للصورة الفنية على حساب العناصر الجمالية الأخرى، كما يتضمن الإقرار بتقليدية علم البلاغة وضرورة أن يستبدل به مصطلحاتٌ وإجراءات تحليلية حديثة، ولا يقتصر على مجرد الإخبار عن وضع علم البلاغة في النقد الحديث. ولا نملك أن نوافق الناقد على هذا الرأي؛ لأن علم البلاغة أوسع مجالا من الصورة، وأمتن أساسا من أن يزعزع، وأرحب أفقا من أن ينغلق أمام تجديد المجددين وإضافة المبدعين من الأدباء والناقدين. فلنتناول الصورة على أنها جزء من البلاغة، ولنعترض على الذين يهملون في سبيلها عناصر جمالية أخرى لا تقل أهمية عنها، بل قد تزيد، ولنترك صراع القدامة والحداثة جانبا؛ فهو صراع إِدْيُلوجي لا صلة له بجوهر النقد العلمي الموضوعي النزيه.

حين نتابع تحليل مرتاض للصورة نجده على قدر كبير من صحة الذوق وشجاعة الرأي وحرية الاجتهاد. لقد أعجبنا كثيرا رأيه المتميز المختلف، بل المخالف لرأي الأقدمين في تعبير كنائي عربي مشهور هو قولهم: "بعيدة مهوى القرط". لقد عدّ القدماء هذه الكناية "من فلتات البلاغة التي لا تتأتى إلا في الزمن النادر"، ولكن

(1) بنية الخطاب الشعري، ص50.

مرتاضا خالفهم الرأي فقال: "ونحن لم نر شيئا أقرب إلى الابتذال، ولا إلى المباشرة، على أدنى تقدير، من هذا القول"[1].

ولم يكن رأي مرتاض مجرد حكم انطباعي لا دليل عليه، بل أيده بتعليل مقنع وتحليل بارع يدل على علو كعب الناقد في البلاغة والنقد. ومن المفيد أن نضع بين يدي القارئ هذا التعليل كاملا غير منقوص؛ يقول مرتاض:

1-إن القرط ليس وحده هو الدال على طول قامة هذه المرأة وامتدادها، فقد كان يجوز، أو يجب، أن يرمز المبدع العربي القديم إلى هذا الطول بشيء آخر قد يكون أجمل وألطف. ذلك بأن طول العنق وحده لا يجزئ، ولا يدل بالضرورة على طول القامة وجمالها، فكم من امرأة طويل عنقها وهي كالجُعْل وربما كان هذا الطول فاحشا فيصبح مذموما معابا (الصحيح: معيب). بل إن بعد مهوى القرط يكاد يوحي بهذا الطول الفاحش. إننا نحن المعاصرين، لا نكاد نتذوق هذه الصورة لأنها لا تعكس مظهرا جماليا صحيحا، فهي صورة غامضة، ولكن غموضها ليس من جنس الغموض الذي يتسم به الشعر الرفيع، وإنما هو شيء غير ذلك يكاد يكون نقصا. وهذه واحدة.

2-إن ألفاظ هذا النص لا تحمل شيئا من الرقة، ولا تكاد توحي بأي شاعرية. فهذه الرسالة الخطابية مركبة من ثلاثة دوال، هي: بعيدة – مهوى – القرط

وثلاثتها خالية من الماء الشعري. وهي وإن كانت تحمل حيزا أدبيا إلا أنه يوحي بالوحشة حيث إن البعد يدل على شطوط المسافة، أو ضخامة المساحة، ولكن في شيء من الجفاء والخوف والحزن والشعور بالتعب المسبق التصور. على حين أن "المهوى" يعني الانحدار الاضطراري الذي كثيرا ما يفضي إلى الوقوع في التهلكة، أما القرط فهو من أسوأ أنواع الحلي ذكرا، وأدناها في مجال الإبداع وحيا، وأقلها في مجال

(1) نفسه، ص50.

الجمال إغراء، فأنت إن ذكرت الخاتم ذكرت معه عهدا موثوقاً، وقد تذكر معه أيضا الأنامل التي تحتمله، وقد تتصور معها، أثناء ذلك، من الطراوة والبضاضة، والرشاقة والغضاضة، ما يغريك بالعشق، ويوقظ في جنانك الخليّ شعورا بالحب، وإحساسا بالحياة في أسمى معانيها.

وأنت إن ذكرت الأساور ذكرت المعصم وبياضه، ونعومته، وحركته، ووسوسة الحليّ وهو يتحرك باعثا بلمعان لطيف. وفي بعض ذلك من الجمال ما لا يُنكر، وفيه من الفتنة والإغراء ما لا يُدفع. ثم أنت إن ذكرت العقد ذكرت جيدا بضا وعنقا غضا، ثم ذكرته وهو مرسل على النحر، ثم ذكرته وهو مائل على الكتف ثم ذكرته وهو مدلى على الرقبة، ثم ذكرته وهو ضائع بين النهدين... ولكنك حين تذكر القرط، وهو لفظ من حيث منطقه ليس جميلا ولا ينبغي له أن يكون من الألفاظ الشاعرية، لا تذكر معه شيئا مغريا. وفي كثير من الأحيان تجد المرأة لا تكاد تبدي عن أقراطها، لأن شَعرها يغشى تلك الأقراط فيغمها غما. والأذنان تكونان أبدا في آخر الاعتبار لدى تقويم الجمال الجسدي، فما بالهما تختصانهنا بالذكر عن طريق ذكر القرط الذي لا يكون له أي معنى إلا فيهما، وبهما؟ (...)

وإذن، فهذه الصورة هنا لا تعدو أن تكون تجسيدا للذوق البدوي الذي لا يخلو من جفاء واخشيشان. ومثل ذلك لا يكاد يثير في نفوسنا أي إحساس باللذة الفنية يذكر."[1]

هذا أنموذج فذ من نماذج تحليل مرتاض للمستوى التصويري، مع أنه لم يكن سوى مقدمة نظرية لتحليل الصورة في قصيدة "أشجان يمانية" التي حلل مستواها التصويري مرتين: إحداهما في "بنية الخطاب الشعري" تحت مصطلح الصورة، وأخراهما في "شعرية القصيدة" تحت مصطلح الانزياح. وفي كلتا الدراستين كان الناقد

(1) نفسه، ص51-52.

مغرما بالتوغل في أعماق الصورة؛ يمتد فيها، ويستغرق في تمثلها، ويسترسل في استحضار دلالاتها وإيحاءاتها. وقد أوتي في ذلك مقدرة كبيرة تغريه بالإسهاب في التحليل حتى تراه يحلل عبارة قصيدة من قبيل قول الشاعر: "والساعة السليمانية امتدت عروقها" في ست صفحات[1]. وخلال هذا التحليل المسهب يتوقف عند كل لفظة يستنطق دلالتها اللغوية ثم يفيض في استنباط إيحاءاتها المستلهمة من سياق العبارة والنص الشعري كله، بأسلوب بديع مسترسل وتعاطف شعوري مثير. وهو ما يعطي لهذا التحليل جدواه ويجعل منه واسطة محببة بين النص والقارئ.

ولأن النماذج الدالة على ما ذكرنا كثيرة متشابهة، فإننا نكتفي بعرض هذا الأنموذج من دراسته الثانية لهذه القصيدة الشجنية اليمنية، حيث يحلل عبارة شعرية انزياحية على هذا النحو:

"ودمي يتسول وجه الرياح.

لعل هذه الوحدة الشعرية أن تشبه تلك التي حللناها، منذ حين، وهي: يتسول في الطرقات الصدى.

ومما يزيّح هذا الكلام أن الوحدة تعمدت الابتداء بالاسم بدل الفعل على سبيل التطلع إلى بث رسالة مُدْماة، تعبر بالدم، وتجعل منه كائنا حيا يعي ويعقل فيتسكع ويتسول. وإذن، فلا ينبغي أن يكون التسول إلا لكائن حيّ معيّنٍ، ذي مَسغبة، ذي متربة. أما أن يُسنَدَ هذا التسول إلى هذا السائل الخاثر الأحمر القاني، والذي يشكل جوهر الحياة في جسم الإنسان؛ فإن ذلك لا يعني إلا تحريف النسج عن موضعه المألوف.

وعلى أن "دمي" هنا إنما تكمن انزياحيته في ارتدائهِ رداء الرمزية حيث اغتدى رمزا لقيمة أخلاقية، أو معنوية، أو وطنية كأن تكون الحرية والعزة، وكأن تكون الإقامة

(1) نفسه، ص53-59.

والاستقرار في أرض الوطن، عوضا عن الترحال والتظعان. وما ورد بعد ذلك فهو بيان وتوكيد حيث إن هذا التسول لا يستقر قراره في مكان معيَّن، ولا حيز محدد؛ وإنما هو متحول متحرك، متذبذب، متنقل، رحّالة، ظعّانة يبحث أبدا عن مصادر الرزق أَنَّى ظفِرَ بها، وحيث بدا له أنه سيظفر بشيء من ذلك؛ فكأنه الريشة الطائرة تعبث بها الرياح كيف شاءت، فتوجهها في كل الاتجاهات فلا تستقر.

فهذه القيمة المعنوية التي أُهدِرَت لم تفتأ تبحث عن ذاتها عبر موضوع هواءٍ. وأي قيمة أهدرُ، وأي حقّ أضيع من أن تجعله معلقا في وجه الريح تعبث به عبثاً؟!"[1]

هذا اللون من التحليل مخصب لا شك، ورائق لا ريب. هو تحليل يزيد النص امتدادا في ذهن القارئ ووجدانه وخياله، ويزيده خبرة بكيفية قراءة الصورة الشعرية والتفاعل معها والسفر في دروبها الممتعة. فإذا أضفنا إلى ذلك عذوبة اللغة التي يكتب بها مرتاض، وامتلاءها بالوهج العاطفي والحيوية الطافحة من خلال العبارات والسطور، أدركنا سر إلحاح الناقد على الدفاع عن إبداعية القراءة النقدية، وعلى استهجان ما يسميه مَكنَنَة التحليل أو مَكنَكَتَه[2].

3.3.المستوى الحيّزي

حظي هذا المستوى باهتمام بالغ من قبل عبد الملك مرتاض. فهو المستوى الذي لا يفقده القارئ في أي من دراساته التطبيقية. وهو المستوى الذي حرص الناقد على أن يجادل عن أهميته، وينافح عن المصطلح الذي ارتضاه له مخالفا ما ارتضاه النقاد العرب المعاصرون، ويكافح في سبيل إبرازه عنصرا جماليا ودلاليا له خطره وأثره في بنية الخطاب الشعري.

(1) شعرية القصيدة ص161.

(2) نفسه، ص233.

ترى ما هذا الحيز الذي ولع به الناقد كل هذا الولع؟ وما جدوى دراسته وتحليله واستقصاء مظاهره وأبعاده؟ وكيف ظهر النص الشعري وهو يخضع لتشريح يجتهد في إثبات خصوبته الحيزية؟

يعرف مرتاض الحيز بأنه "كل فراغ أو حركة أو اتجاه أو بعد أو طول أو عرض أو حجم أيضا، ولكن مما ينشأ عن شطحات الخيال."[1] ويقسم الحيز الذي يتجه إليه المحلل بالدراسة إلى ثلاثة محاور:

1- طباعي، يتجسد "في حجم النص، وكيفية توزيعه على القرطاس، ثم في حجم الكتاب كيفما كانت طبيعته، وفي اللوحة التي اختيرت له لتكون على غلافه الأول، وفي كيفية كتابة العنوان: أي بأي خط كتب...؟"[2]

2- مكاني، يبحث "في أمر الأمكنة المتحدث عنها في النص؛ إذ هي التي تشكل لحمة الشبكة الحيزية التي تقع فيها الحركة، والعبور، والسكون، والأمن، والحب، والكره، والحنين، والتحفز، والرضا، والغضب، والقبول، والرفض، وهلم جرا...(...) ويمكن أن يتفرع عن هذا كله، البحث في بساطة الحيز وتركيبيته؛ وهل هو جغرافي طبيعي، أم خيالي أدبي، أم خرافي أسطوري؟ وهل الحيز الوارد في النص المعروض للتحليل والمدارسة ثابتٌ أم متحرك؛ أو حي أم ميت؛ أو نضرٌ أخضرٌ أم ذابل يابس؟ وهل هو مائيٌّ، أم يابسيٌّ، أو فضائيّ؟.."[3]

3- موقفي، ويتجسد "في ضرورة البحث حول موقف الشخصية الشعرية أو السردية من حيزها: وهل كانت راضيةً به، أم ضجِرةً منه؟ وهل كانت تحبه أم تمقته؟ ولماذا أحبته، إن أحبته؟ ثم، لماذا مقتته، إن هي مقتته؟"[4]

---

(1) أ-ي، ص103.

(2) شعرية القصيدة، ص183.

(3) نفسه، ص184.

(4) نفسه، ص185.

والمحور الأول هو أقل المحاور أهمية ودلالة، لذلك لم يكد يتوقف عنده مرتاض في دراساته التحليلية. وأما المحوران الآخران فهما اللذان كانا مجال اجتهاد الناقد في قراءته وتشريحه.

والحيز، في الأصل، مما يشكّل بنية الفنون السردية، ويهبها شكلها الجمالي وامتدادها الدلالي؛ لذلك يعكف المحللون للخطاب السردي على معالجته. ولكن عبد الملك مرتاضا يذهب في تصور الحيز مذهبا متميزا يوسع مداه، ويفتح بابه على كل خطاب أدبي، بل على كل خطاب. ويخضع الخطاب الشعري، تبعا لذلك، لتحليل حيزي مستقصٍ مستفيض، لا نملك أن نحكم له أو عليه إلا بعد التوقف عنده.

لنتوقف عند تحليله لفظة "ولنتوقف" من قول الشاعر "فلنتوقف حتى يتفجر ماء الفجر من الصخرة:

"وأول ما يصادفنا هنا هذا الحيز الجاثم في لفظ "ولنتوقف". فالحيّز هنا كأنه مصاب بالكلال، وكأنه يعاني النصب من تظعان؛ فالتمست الشخصية الشعرية التوقف لترتاح هي، وتريح حيزها اللاهث وراء حيزٍ أسعد وأرحب وأجمل... فليس ينبغي التوقف بالأمر هنا لدى تمثل هذا الموقف في حد ذاته، وإنما يجب أن يوغل التمثل إلى ما وراءه بعيدا. فلماذا إذن طلب التوقف؟ ومن هم الذين كانوا يركضون فالتمسوا هذا التوقف؟ وأين كانوا يسيرون؟ ولماذا كانوا يسيرون؟ وإلى أي غاية كانوا يُيَمِّمون؟ وما حظرهم أن يمكثوا حيث كانوا؟ ولِمَ لم يصارعوا من أجل المكوث حيث أصل حيّزهم الذي منه كانوا ينطلقون؟

وعلى أن التوقف، أو طلبه على الأصحّ، في هذا النص ليس مقصودا لذاته، وإنما هو مرتبط بما قبله وما بعده. فأما ما قبله فقد أومأنا إليه. وأما ما حوله فإن الوهم لينصرف إلى أمور من الحيّز:

أولها: أن هذا الحيز كان مظلما قاتما. وكأن الناس الذين كانوا يسيرون، لم يكونوا يسيرون على هداية من أمرهم، فالتمسوا الهداية من هذا الضلال، وطلبوا النور من هذا الظلام؟

وثانيها: أن هذا التوقف لم يكن مطلقا، فيتخذ لباس الثبات والجمود الأبديين؛ وإنما كان توقع تأمل وانتظار لظهور حال جديدة قمينة بأن تحمل إلى الناس شيئا من الهداية في المسير، والسعادة في المعاش.

وثالثها: أن الشيء المنتظر من وراء هذا التوقف المظلم إنما هو شيء مركب من ماء؛ وهو نافع للناس والأرض. ونور؛ وهو نافع للناس والأرض أيضا. فالماء حيّز، والنور ليس بحيّز؛ ولكن الأول لا يستطيع أن يبدو للناس ويتم الارتفاق به ارتفاقا حسنا إلا بوجود الثاني (...)

ورابعها: أن الحيز هنا متسم، بحكم موقعه الطبيعي، بشيء من الجمال لا ينكر:

فالأولى: أن الماء المتبجس، لا يتبجس من مطلق أي شيء، وإنما يتبجس من نور الفجر؛ فهو مزيج إذن من هذا الجوهر السائل، وهذا الجوهر المضيء. وأي عنصر أرق وأسمى وأ جمل من شيء مركب من الماء والنور؟

والثانية أن عنصر الماء لم يختص بنور الفجر وحده، وإنما ارتبط بالصخر المعروف ماؤه بالعذوبة والمراءة والصفاء."[1]

هكذا يحلل الناقد الحيز في هذه العبارة الشعرية: يحلل أبعادها الخيالية وأسرارها الدلالية ويكشف ما فيها من جمال الفكرة والصورة. فكأنما المقصود بدراسة الحيز هو

(1) بنية الخطاب الشعري، ص81-82.

دراسة الصورة والإيحاء الكامن في العبارة، هو تصوير ما تلتقطه عين الخيال حين قراءة العبارة الشعرية. لذلك يعده مرتاض امتدادا أمينا للصورة الفنية[1].

وقد رأينا كيف يستغرق الناقد، في تحليله عبارةً شعرية قصيرة، في تفتيق الدلالات، وتوسيع الخيالات، ويستفيض في تصور كل ما يمكن أن يخطر في البال من ذكر لفظة أو قراءة عبارة. إن هذا المذهب في تحليل الخطاب الشعري على قدر من الفائدة لا تنكر؛ إلا أنه كثيرا ما يجر الناقد إلى إسهاب من غير طائل، والاستغراق في تحصيل حاصل، بل الانعطاف إلى حديث هو إلى الجغرافيا وعلوم الأرض أقرب منه إلى تحليل الخطاب. ولا أدل على ذلك من قوله، في تحليل الحيز في لفظ "النخلة":

"إن النخلة بحكم ما تحمل من معان مادية لا ينبغي أن نتمثلها، هي أيضا، إلا في حيّز معلوم. ونحن بقدر ما نتصورها طويلة سامقة، ومتقدمة في السن طاعنة، بقدر ما (كذا) تكون ذات حيز أوسع. ومما يستميز به حيز هذه النخلة أنه يتخذ ثلاث مستويات:

-أعمق: وهو يتسرب إلى باطن الأرض إذا راعينا أواخي النخلة من علٍ إلى أسفل.

-ظاهر: وهو الحيز الذي يقوم فيه جذع النخلة على ظاهر من الأرض. ولا يكون في مألوف العادة إلا واسطة بين العمق والارتفاع.

-سامق: وهو الجذع الممتد من أسفل إلى أعلى حيث نشاهد سعوفا وأوراقا واخضرارا. وربما كانت تلك السعوف محمّلة بالرطب الجنيّ. وتلك تكون أجمل صورة حيزية يمكن أن تنصرف إلى نخلة من النخيل."[2]

فماذا يفيد القارئَ والنصَ أن تُذكَر هذه المعلومات المتعلقة بالنخلة؟ وهل كون النخلة ذات مستويات ثلاثة هو الذي يعطيها خصوبتها الدلالية وقيمتها الفنية؟ وهل ما

(1) نفسه، ص79.

(2) نفسه، ص88.

يهمنا في العبارة الشعرية هو ظلالها التي تتسرب إلى الخيال والوجدان، أم مطاردة ما فيها من الحيز، والمبالغة في تفتيقه وتشقيقه، وكأنما هو جوهر الشعر؟

إننا نثني على الناقد حين يكشف قدراته في تشريح المعنى وتفتيق الدلالة واستيحاء الظلال واستفزاز الخيال؛ ولكن ذلك ينبغي، في رأينا، أن يظل في حدود المعنى الشعري والمغزى الجمالي الذي تشع به العبارة الشعرية. أما أن ينصرف الاهتمام والتحليل إلى كل ما يتصل باللفظة والعبارة من قريب أو بعيد، ومن قديم أو جديد، فهو إضاعة للجهد في غير طائل، وابتعاد عن جوهر التحليل إلى حواشيه.

4.3. المستوى الزمني

ما قيل في المستوى الحيزي هو نفسه ما يمكن أن يقال في المستوى الزمني. فكلاهما حظي بالاهتمام البالغ من قبل الناقد، وكلاهما منقول من دراسة الخطاب السردي إلى تحليل الخطاب الشعري، وكلاهما تراوحت دراسته بين ما هو في صميم التحليل النقدي المثمر المجدي، وما هو من قبيل تحصيل ما هو حاصل، والإسهاب في غير طائل.

لقد بدا مرتاض حريصا على تأكيد الحضور الزماني في كل لفظة من ألفاظ اللغة وكل مظهر من مظاهر الحياة، من أجل إقناعنا بأنه مكون جوهري من مكونات الخطاب، وأنه، تبعا لذلك، جدير بالمعالجة والدراسة. يقول في ذلك:

".. الزمان ظاهرة تنصب على كل شيء في هذه الحياة: فأيّنا يمكن أن يكون زمانا؛ فالصبي زمان، أي أنه يعني ارتباطه العضوي بالزمان ابتداء من لحظة الصفر التي يولد فيها، بل ابتداء من لحظة الصفر الأولى التي يكون فيها مجرد نطفة في ظلمات الرحم. والشيخ زمان، والكهل زمان، والشاب زمان. وهذا القلم الذي أكتب به هذا الفصل زمان، وهذا القرطاس الذي أدبجه زمان، وكل ما يحيط بي، ويحوم حولي زمان: من الشمس إلى القمر، من الليل إلى النهار، من النبات إلى الأشجار... فالزمان الذي

نريده هو ذلك المتجسد في الكائنات والأشياء: الدال عليها، المحدد لعمرها، الواصف لأحوالها، المتسلط عليها في أي صورة من صور التسلط الزماني القابل، بشكل يكاد يكون عدوانيا، للتسرب والتولج. ومثل هذا الزمان يجب أن يتجسم في معظم النصوص الأدبية وإن لم تك من ذوات الصفة الحكائية."[1]

وهذا قول سليم من الناحية المبدئية، ولكنه ليس حجة في ما يريد الناقد إثباته من أهمية المعالجة للمستوى الزمني في الخطاب الشعري؛ بل ربما كان حجة في الاتجاه المعاكس؛ ذلك أن وجود الدلالة الزمانية في كل لفظة دليل على أنه لا تمايز في القيمة الجمالية من هذه الجهة، وأن الحديث عن الدلالة الزمانية للفظة يوشك أن يكون مجرد حديث عن دلالتها المعجمية مع شيء من التفصيل الممل. ولا ننكر أن الناقد ينفذ، من خلال تحليله المستوى الزمني، إلى أعماق العبارة الشعرية، ويطلعنا على لطائف وأسرار، ويفتح خيالنا على مجال أرحب من الظلال والأضواء والخيالات؛ كما هو الشأن في تحليله لفظ "ليلى"[2] من قول محمد العيد:

ما لليلايَ لم تصِلْ مُهَجاتً فدينَها

وتحليله لفظ "الصدى"[3] من قول محمد العيد: "لم يجبْني سوى الصدى". كما أنه يطلعنا، في خلال تحليله، على موقف الشاعر من زمنه حين يقسمه إلى زمن حرام وزمن يائس وزمن مُريع وزمن حالم[4]. وقد كان صنع الصنيع نفسه في تحليله للمستوى الحيزي لقصيدة "أشجان يمانية" حين قسم الحيز إلى حيز سبب في التضايق، وحيز متحرك، وحيز محاصر، وحيز محفوف بالأخطار، وحيز متصارع معه[5]؛ وهو

(1) النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص83-84.

(2) أ-ي، ص132.

(3) نفسه، ص134-135.

(4) نفسه، ص127-139.

(5) بنية الخطاب الشعري، ص184-103.

مذهب في التحليل مثمر يدلنا على الحركة النفسية المعتملة في الخطاب، والموقف الفكري والوجداني المتحكم في نسيجه، المشكّل لمضمونه. وينتمي إلى المحور الثالث الذي كان ذكره مرتاض، من محاور دراسة الحيز. غير أن دراسة الزمن، مثلها مثل دراسة الحيز، كثيرا ما تنحرف بالناقد إلى مسائل بديهية نعجب كيف تصور الناقد أنها ذات جدوى، وأن الاستفاضة في ذكرها وتحليلها هو عمل نقدي يعود بالنفع على القارئ والنص. لنتوقف عند تحليله قول المقالح "اهبطوا بي على صفحة الماء":

"إننا لنتمثل الزمن في هذه الصفحة العائمة في الماء حتى نكاد نلمسها لمسا، ونتسمّع حسيسها همسا؛ فالماء ثمرة من ثمرات المطر المتهاتن، أو الينابيع المتبجسة المندفعة من باطن الأرض. وهو في كل حال ممثل للزمن، دالّ عليه، متحرك في فلكه. فلنفترض أن صفحة هذا الماء تمثل نهرا جاريا، فإن مثل هذا النهر لا مناص له أن يتكون في قرون، فهو يبتدئ باحتفار أخدود صغير إلى أن يغتدي نهرا ثرثارا، جارية أمواهه في طيش من جنون. ومثل هذه السيرة تستدعي حتما زمنا قد يطول أكثر مما يقصر كما ومأنا. ثم إن هناك زمنين آخرين في هذا الماء: ظاهرا، أو أماميا، وهو المتمثل في الحركة التي تصاحب حركة الماء وهو يجري لا يلوي على شيء (...) وخلفيا، وهو المتمثل في الزمن الذي أفضى إلى تهاطل الأمطار التي أفضت، بشكل أو بآخر، إلى حفول النهر وفيضانه بالماء.(...)

والصورة هنا عجيبة، لأنها تؤوب بك خلفيا من حركة الماء الرقراق الذي يصطحب مروره مرور الزمن، إلى حركة السحاب الذي أفضى إلى تهاطل الأمطار أو تهاتن الثلوج، إلى حركتها وهي منحدرة من الأعالي نحو الأسافل، كل ذلك والزمن يصاحب ويدور، ويتحرك بحركتها في أزلية لا تنتهي ولا تنقضي."[1]

(1) بنية الخطاب الشعري، ص118-119.

كأن الذي يُهمُّ مرتاضا هو مطاردة الزمن حيث كان وإحضاره بكل تفاصيله ليشهد القارئ على وجوده، وليس الكشف عن علاقة هذا الحضور ببنية الخطاب، وأثره في إخصاب الدلالة الشعرية وإحداث الأثر الجمالي. ما الذي يفيدنا أن نعرف كل تلك التفاصيل المفترضة والمتخيلة عن الماء؟ وهل تحضر القارئ هذه العبارة الشعرية كل هذه التفاصيل المفترضة وهو يقرؤها ويستمتع بدلالاتها المتاحة دون هذا الجهد الزائد في التخيل والافتراض؟

إننا نشك في جدوى الحديث عن الزمن وتحليله على هذا النحو الذي يمزق الخطاب الشعري إلى وحدات صغيرة من الألفاظ والعبارات، ثم يجتهد في استنطاقها لحملها على الاعتراف بكل ما تحمله من دلالة زمنية. إن كل كلام، باعتراف الناقد نفسه، يتضمن دلالة زمنية. فما الفائدة، إذاً، من الاجتهاد في إثبات ما هو ثابت أصلا، وتحصيل ما هو حاصل قبلا؛ مع ما في تمزيق النص من بعثرة لبنائه، وتشريد لأثره الجمالي؟

5.3.المستوى التشاكلي

هذا المستوى من مستويات التحليل هو مما استفاده مرتاض من إجراءات التحليل السيميائي. وقد عرّف مرتاض التشاكل بأنه "تشابكٌ لعلاقاتٍ دلالية عبر وحدة ألسنية إما بالتكرار، أو بالتماثل، أو بالتعارض سطحا وعمقا، وسلبا وإيجابا."[1]

والتشاكل ظاهرة نسجية بارزة في كل خطاب أدبي، وظاهرة مهيمنة طاغية في الخطاب الشعري. ولا شك أن تحليلها أمر في غاية الأهمية؛ لأنه يكشف الكيفية التي تم بها بناء الخطاب الشعري على نحوٍ وسمَهُ بالشعرية، من جهة، ومنحه تميزا عن غيره من الخطابات، من جهة ثانية.

(1) شعرية القصيدة، ص43.

والتشاكل ظاهرة نسجية إيقاعية في المقام الأول، ولكنه يتعدى الإيقاع إلى الدلالة. وقد لحظنا أن عبد الملك مرتاضا يوفق أيما توفيق في تحليل المستوى الإيقاعي التركيبي من التشاكل، ولكنه يخفق، في رأينا، أيما إخفاق، في تحليل المستوى الدلالي.

يقول مرتاض، في تحليل المستوى التشاكلي من قول المقالح:

"غاب القمر المشتاق – ضاع كتاب العشاق":

"يتجسد في هذه الوحدة السيميائية أزواج متشاكلة، وأخرى متباينة لعل أهمها:

1- ذاك التشاكل المورفولوجي والنحوي والإيقاعي المتجسد في زوجي:

غاب – ضاع

2- ذاك التشاكل النحوي المتجسد في فعلية كل من هاتين الوحدتين الشعريتين.

3- ذاك التشاكل المتجسد في خبرية كل من هاتين الوحدتين أيضا.

4- ذاك التشاكل المورفولوجي القائم في أن كل وحدة تتألف من ثلاث مقومات: فعل + اسم (+ صفة + اسم).

5- ذاك التشاكل الكامن في زوجيْ: غاب – ضاع حيث إن الغياب هو ذهاب الشيء وغبوره؛ فهو من هذا المنظور يشبه الضياع الذي هو أيضا ذهاب الشيء وفقدانه. وكل ما في الأمر أن الغياب محتَمَلةٌ عودته، بينما الضياع محتملٌ وجدانه.

6- ذاك التشاكل المعنوي المتجسد في انتشارية كل من معنى: غاب وضاع.

7- ذاك التشاكل التلاؤمي الواقع بين "المشتاق"، و"العشاق" حيث إن مثل هذه اللغة تتكاثر في المواقف الغرامية."[1] ودون أن نمعن في ضرب الأمثلة من تحاليل

(1) نفسه، ص49.

الناقد، نسجل أن عمل الناقد في دراسة هذا المستوى هو تحليل البنية التركيبية من جهة التناسب الإيقاعي والتركيبي والدلالي بين الوحدات المشكلة لنسيج العبارة، ومن جهة ما يحصل بينها من تباين هو المؤكد لحصول التشاكل.

إن هذا التحليل يقوم في أكثر عناصره على تتبع أساليب البديع من سجع وجناس وطباق، ولكنه يتعدى ذلك إلى مساحات أوسع من التشاكل والتباين على مستوى الحركة والصوت والحرف والصيغة والنظم والدلالة. وهو بحث طريف وعميق ومخصب وممتع، يعين على إدراك أسرار النسج البنائية وعناصر الجمال والسحر فيه، ويهدي القارئ إلى طريق المعرفة للكيفية التي ينسج بها الشاعر خطابه الجمالي، والكيفية التي يفكك بها المحلل عناصر هذا الجمال.

غير أن الناقد يسلك مسلكا آخر في دراسة المستوى التشاكلي، يختلف كثيرا عن المسلك السابق. لقد اهتدى، في كتابه "التحليل السيميائي للخطاب الشعري" إلى طريقة إجرائية جديدة في تحليل الخطاب، تفرد بها، ومنحها حماسته واحتفاءه، وراح يجتهد في إخضاع نص السياب "شناشيل ابنة الجلبي" لإجراءاتها التحليلية؛ فما كان إلا أن تقطَّعَ النص الجميل أشلاء وشظايا، تبعثرت على امتداد صفحات عديدة، وانتشرت في سبيل التدليل على انتشاريتها الجميلة؛ وبدا كأن الجمال الشعري كامن في الدلالة الانتشارية للكلمات؛ مع أن الناقد يجتهد في إثبات انتشارية كل كلمات اللغة، بما يعني أن هذه الانتشارية هي سمة لغوية عامة وليست سمة شعرية جمالية. لنتابع طرفا من تحليل مرتاض لهذا المستوى التشاكلي الانتشاري:

"أذكر:

نلفي في هذا المقوم معنى انتشار الوعي عبر شريط الذاكرة الخلفية لاستعادة شيء كان منسيا، أو شاحبا. فالذكرى فيها معنى الانتشار القائم في رجوع الزمن بسرعة مذهلة نحو الوراء والتوقف لدى نقطة معينة منه. وبهذا المنظور من القراءة يمكن أن

نلفي في مقوّم "أذكر" تشاكلا وتباينا معا، يتجليان في كون الانتشار (من الحاضر نحو الماضي) ينتهي، آخر الأمر، إلى نقطة محددة من الذاكرة لا يستطيع مجاوزتها إلى ما وراءها؛ ليجسد هذا المظهر من الكلام معنى الانحصار."[1]

"النور:

ولهذا المقوم، أيضا، دلالة انتشارية، حيث إنه، في مألوف العادة، ينتشر أثناء الظلام إلى أقصى الحدود الممكنة؛ بالإضافة إلى أن انتشاره يتجسد، أيضا في أنك تراه من مسافة بعيدة ليلا. بيد أن هذا الموقع يمنحه، في الوقت نفسه، دلالة أخراة انحصارية؛ إذ ينتشر على مدى قدرة البصر إلى نقطة معينة لا يعدوها؛ أثناء الليل خصوصا (...) والحالان الاثنان معا تفضيان إلى حمولة دلالية تتسم بالكثافة والإمراع.

خلل السحاب:

السحاب ينتشر؛ فهو منتشر. وهو عائم متحرك، قابل للذوبان، فهو أيضا، من هذا المنظور، منتشر. وهو عبارة عن مجموعة من جزيئات الماء المتناهية الصغر، سائلة كانت أم صلبة؛ تتماسك في الجو بفضل الحركات العمودية للهواء؛ فالسحاب من هذا الوجه، كتلة متحركة في الجو، منتشرة فيه. فالانتشارية تلازمه، وهو يلازمها. وأما مقوم خلل؛ فبحكم دلالته التسرّبية أو النفاذية التي تنهض على زئبقية الحركة، إرسالا واستقبالا، فإنه، هو أيضا، يفضي إلى شيء كثير من الانتشار (...)

ويمكن أن نتصور السحاب مقوما يحتمل تباينا بحكم ما فيه من انحصارية (إضافة إلى كونه مقوما انتشاريا) تتجسد في أنك إذا راعيت السحاب من زاوية معينة من الأرض، أو زاوية معينة من الفضاء؛ إذا ما علوت السحاب؛ فإن بصرك يرتدّ إليك خاسئا حسيرا: حين ينتهي إلى نقطة من الحيّز لا يعدوها؟"[2]

(1) نفسه، ص46.

(2) نفسه، ص47.

"أثقلت:

الإثقال: وضع حجم ثقيل على حجم آخر. ولا تحدث حركة الإثقال إلا بحدوث نشر شيء ثقيل إذن، على جسم ما، كوضع حمولة معينة على متن شاحنة أو ظهر بعير."[1]

"يلثم الماء:

يكون اللثم بالفم؛ وهو يقع في الجهة العليا، غالبا من الجسم. فاللثم للماء هو استقبال حبات المطر دون رشفها مما يزيد من انتشارها نحو الأسفل؛ فيوسع من دائرة الانتشارية: بين طرفيها الأعلى والأدنى."[2]

هذه نماذج من تحليل مرتاض للمستوى التشاكلي، وملاحقته المستمرة للحضور الانتشاري في جسد القصيدة، وللمقوم "الجمالي" الذي في سبيل إبرازه تقطع العبارات الشعرية أشلاء متناثرة، وتحلل الوحدات اللفظية تحليلا شبيها بالشرح المعجمي لمعاني المفردات اللغوية؛ فالسحاب "عبارة عن مجموعة من جزيئات الماء المتناهية الصغر، سائلة كانت أم صلبة؛ تتماسك في الجو بفضل الحركات العمودية للهواء"، والإثقال هو "وضع حجم ثقيل على حجم آخر"، واللثم "يكون اللثم بالفم؛ وهو يقع في الجهة العليا، غالبا من الجسم". ولا أستطيع أن أهتدي إلى وجه الفائدة النقدية من ذكر هذه المعطيات البديهية، ومسوغ الجهد المبذول في سبيل إثبات حضور الدلالة الانتشارية في الوحدات اللغوية الشعرية وحصول التشاكل الانتشاري بين هذه الوحدات. هذا لون من التحليل عديم الفائدة، في نظري، وكل ما يبذل في سبيله من جهد هو طاقة ضائعة في تقديري. ولعل محدودية خبرتي النقدية وانحصارية أفقي الذوقي هو ما يحول دون إدراك وجه الفائدة في هذا التحليل.

(1) نفسه، ص52.

(2) نفسه، ص87.

خاتمة

اجتهدنا في هذا البحث في أن نقدم للقارئ العربي قامة نقدية جزائرية عالية، وأنموذجا فكريا عربيا للمثاقفة الواعية. وكان السبيل إلى ذلك هو الدراسة التحليلية التقييمية لتجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، الوجه النقدي البارز في الساحتين الجزائرية والعربية.

كان الهدف من هذه الدراسة هو تقديم هذه التجربة الجزائرية الطويلة الغنية المتفردة في نقد الشعر، وتقييمها؛ وتقديم أنموذج للمثاقفة الواعية مع الآخر، على قدر من المثالية يتيح لنا، معشر المثقفين والباحثين العرب، أن نستفيد من موقفه الواعي من ذاته ومن الآخر، لنستأنس به ونسترشد في طريقنا نحو الاجتهاد والإبداع، والتحرر من ربقة التبعية الثقافية، واسترجاع الثقة في الذات الفردية والحضارية، ومحاولة النهوض على أسس علمية سليمة وحضارية أصيلة، خروجا من التيه الذي ما زلنا نخبط في ظلماته إلى اليوم.

وقد اقتضى ذلك توزيع البحث على فصوله الخمسة التي نعتقد أنها أحاطت بما أمكن من تجربة عبد الملك مرتاض النقدية، ومكنت من تقديمها على النحو الذي يرسم صورة وافية عنها وعن الموقف النقدي لصاحبها. وقد خلص البحث في هذه التجربة إلى النتائج الآتية:

1-أسهم عبد الملك مرتاض إسهاما ناجعا في خدمة اللغة العربية والنقد الأدبي، بما أوتيه من ملكة بيانية، وغيرة قومية وذوقية على العربية، ومن حرص على أصالتها ورقيها ودقة استعمال مصطلحاتها؛ فكانت كتابته النقدية لونا من النسج الجميل والبيان الراقي، يضفي على العمل النقدي مسحة من الرشاقة والعذوبة يعز مثالها في

واقعنا النقدي المعاصر. وكان إسهامه في التخفيف من أزمة المصطلح النقدي على قدر من النجوع من الناحية المبدئية. وأما من الناحية العملية فإن الأزمة كانت أكبر من اجتهاده في التخفيف منها؛ فجاء بعض اقتراحاته الاصطلاحية وعليه أثر التعسف والتكلف.

2-قدم عبد الملك مرتاض صورة مشرقة للمفكر الواعي والناقد الأصيل، بما أظهره من قوة الشخصية النقدية، ثقةً في الذات الفردية، وتقديرا للذات القومية، وانفتاحا على الحكمة المعرفية، وتمحيصا للرأي والفكرة من حيثما وردا، واعتراضا على الخطأ والفساد والخرافة والعبث حيثما وجدت، وثورة على تقليد الغرب وتعظيمه والعكوف على ترديد مقولاته دون إبداع.

3-خاض عبد الملك مرتاض في مختلف القضايا المثيرة للجدل، في نظرية الشعر، فكان خوضه على قدر وافر من الحصافة النقدية، والأصالة الفكرية، ورزانة الموقف؛ فقد انتصر للمنطق النقدي والحقيقة الأدبية بعيدا عن صراع الحداثة والتراث، وكان، على حداثيته المُعلنة، كثيرَ الإشادة بعبقرية الإسهام التراثي العربي في وضع الأصول القوية لنظرية الشعر، وكثير التشنيع على بعض المقولات الحداثية التي تفتقر إلى الرصانة، وتندرج في مسلك العدمية والعبث. ولكن ذلك لم يحُل دون وقوع الناقد في بعض تأثير هذه النزعة الحداثية الغربية المفتقرة إلى الرصانة؛ بالنظر إلى أنه ظهر مضطربا بين تمييز الشعر عن النثر، وإزالة الحدود بينهما.

4- أظهر عبد الملك مرتاض قدرا من الإذعان لضغوط الحداثة الغربية في موقفه من منهج قراءة الخطاب الأدبي؛ إذ تورط في ثورة لا مسوّغَ لها على المَهمة الأصيلة الجوهرية للنقد الأدبي، وهي التقويم؛ فألحّ على ضرورة كف النقد عن إصدار أحكام القيمة والتسلط بها على رقاب الأدباء، مع أنه كان كثيرا ما يسقط في ما عابه وثار عليه، بقصد أو بغير قصد. وقد تراجع عن موقفه هذا في بعض كتبه الأخيرة، لولا

بعض تحرج يشوب هذا التراجع. وكان للناقد آراء حكيمة في موضوع المنهج؛ إذ رفض القول بصرامة المنهج وعلميته وواحديته. واشتهر بفكرة "اللامنهج" التي تفتقر إلى الدقة النظرية ويخالفها تطبيقاته العملية. كما اشتهر بما يسميه "التحليل المستوياتي" أو "المنهج المركب"، الذي هو استثمار للمناهج المتجانسة في تحليل نص واحد، من جهة، وتحليل للنص على أكثر من جانب فني، من جهة ثانية.

5-تميزت تجربة عبد الملك مرتاض في تحليل الخطاب بالاضطراب والتمزق والتعثر، بسبب حماسته للمناهج الحداثية. ورغم أنه تميز بكفاءة نقدية بارزة، ومقدرة بيانية عالية، منذ بداية مسيرته النقدية، فإن تحولَه من "التقليدية" إلى "الحداثة" في قراءة الخطاب الأدبي، وإقبالَه على مواكبة موضة التحولات المنهجية، واجتهادَه في إخضاع النص الشعري لها طوعا وكرها، أوقع كثيرا من تجاربه التحليلية في التمزق والتبعثر وقلة الجدوى؛ حيث يظهر النص خلال التحليل أشلاء متناثرة متبعثرة، في سبيل البحث عن عناصر دلالية ليست جوهرا في شعرية النص؛ مثل الحيّز والزمن والتشاكل الانتشاري. ولا ننكر أن لغة الناقد العذبة المبدعة الراقية تضفي على دراساته التحليلية قدرا متفاوتا من الرونق والإثارة، وأن بعض دراساته غير المغرقة في الحداثية، مثل دراسته لقصيدة محمد العيد "أين ليلاي؟" على قدر وافر من التماسك والنجاعة والإثارة والعمق ووفرة الجدوى.. ولكن الانطباع العام الذي خرجنا به من قراءة تجارب مرتاض في تحليل الخطاب، هو التأسف على ما أضاع الناقد من جهد ثمين في تحصيل حاصل، وفي غير طائل. وهو رأي رأيناه، وعسى أن نكون أخطأنا الرأيَ، وجانَبْنا الصواب.

ومع هذا الشعور بالأسف على أن الناقد لم يستطع أن يقدم للقارئ العربي، الضائع في تيه المناهج الغريبة عن بيئة النص الشعري العربي وخصوصيته اللغوية والثقافية، منهجا تحليليا شافيا وافيا، ناجعا ناجحا، عربيا أصيلا، فإننا لنشعر بالفخر

والاعتزاز بهذه القامة الأدبية والنقدية الجزائرية العالية، ونمتلئ بالفرح والابتهاج أن قيض الله للساحة النقدية الجزائرية والعربية أنموذجا رفيعا، جديرا بالاقتداء في قوة الشخصية النقدية، وأصالة النزعة الفكرية، وحرية الموقف الأدبي، مع قوة الأداء البياني، وشدة الاعتزاز بالتراث الحضاري.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر: (مرتبة حسب تاريخ النشر)

1- عبد الملك مرتاض: القصة في الأدبي العربي القديم، دار مكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، 1968م.

2- عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

3- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي بالجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م.

4- عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م.

5- عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

6- عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م.

7- عبد الملك مرتاض: أ-ي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992م.

8- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

8- عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة _ قصيدة القراءة، دار المنتخب العربي، ط1، بيروت، 1994م.

9- عبد الملك مرتاض: السبع معلقات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

10- عبد الملك مرتاض: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001م.

11- عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003م.

12- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2005م.

13- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007م.

14- عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر، 2007م.

15- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر-قسنطينة، د.ت (2008 بالنظر إلى التاريخ الذي أثبته المؤلف في توقيع مقدمة الكتاب).

المراجع

1- ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار صادر، بيروت، ط1، 2000.

2- ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1401هـ-1981م.

3- ابن سنان الخفاجي، عبد الله محمد بن سعيد: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982م-1402هـ

4- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت.

5- ابن قتيبة الدينوري، أدب الكاتب، تحقيق يوسف البقاعي، دار الفكر، بيروت،1424هـ _2003م.

6- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.

7- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 1406هـ-1986م،

8- توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1984م.

9- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج1، ، تحقيق موفق شهاب الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1419هـ-1998م،.

10- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، ج3، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1412هـ-1992م.

11- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ، بيروت، ط3، 1986م.

12- سعد البازعي، استقبال الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _ بيروت، 2004م.

13-سيد قطب، النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط9، 1427هـ-2006م.

14- شكري عياد، دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1987.

15- وعبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة 232، الكويت، ذو الحجة 1418هـ- نيسان 1998م.

16- عبد العزيز المقالح، عمالقة عند مطلع القرن، منشورات دار الآداب، بيروت، ط2، 1988م.

17- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

18- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1402هـ-1981م.

19- عبد الله عوض الخباص: سيد قطب الأديب الناقد، شركة الشهاب للنشر والتوزيع، د.ت.

20- عبد الملك بومنجل، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ج1، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن، 2009.

21- عبد الملك بومنجل، في مهب التحول، إربد –الأردن، 2009.

22- وعبد الملك بومنجل، الثابت والمتحول في نظرية عمود الشعر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة، العدد 5، ربيع الثاني 1426هـ، ماي 2005م.

23- علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط1، 1427هـ-2006م.

24- فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

25- محمد رضا مبارك، مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب، مجلة فصول، العدد 65، خريف 2004 شتاء 2005.

26- مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.

27- ميخائيل نعيمة، الغربال، دار نوفل، بيروت، ط15، 1991.

28- وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، دار الثقافة، الدوحة، ط1، د، ت.

29- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978.

30- يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، إصدارات رابطة إبداع، الجزائر، 2002م.

فهرس الموضوعات

مقدمة..... 05

الفصل الأول: في لغة الكتابة ومشكلة المصطلح

1. في لغة الكتابة النقدية..... 11
2. في مشكلة المصطلح..... 28
1.2. البنيوية-البنوية..... 29
2.2. السميائية-السيمائية..... 30
3.2. التفكيكية-التقويضية..... 31
4.3. الشعرية-الشعريات..... 33
5.2. مصطلحات أخرى..... 38

الفصل الثاني: في الموقف من الذات والآخر

1. في الموقف من الذات..... 45
2. في الموقف من الآخر..... 51

الفصل الثالث: في نظرية الشعر

1. في لغة الشعر..... 67
2. في مفهوم الشعر..... 74
3. في جدلية الشكل والمضمون..... 82
4. في جدلية الوضوح والغموض..... 92
5. في فكرة موت المؤلف..... 94
6. في نظرية التناص..... 99

الفصل الرابع: في منهج القراءة

1. بين الوصفية والمعيارية..... 114
2. بين المنهج واللامنهج..... 123
3. بين أحادية المنهج وتعدديته..... 126

الفصل الخامس: في تحليل الخطاب

1.أسئلة المنهج عند عبد الملك مرتاض..... 141
2.الملكة النقدية عند عبد الملك مرتاض..... 145
3.مستويات تحليل الخطاب لدى عبد الملك مرتاض..... 153
1.3.المستوى الإيقاعي..... 154
2.3.المستوى التصويري..... 163
3.3.المستوى الحيّزي..... 168
4.3.المستوى الزمني..... 173
5.3.المستوى التشاكلي..... 176
خاتمة..... 181
قائمة المصادر والمراجع..... 185