الجمهوريّة الجزائرية الدِّيمقراطيّة الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولود معمري تيزي وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

مذكـــّرة لنيـــل شهادة الماجستير

التّخصص: اللّغة والأدب العربي

الفـــــرع: بلاغة وخطاب

إعداد الطّالبة: رشيـــدة غانـــم

الموضوع:

اللّغـــة الواصفـــة في نقـــد "عبد الملك مرتاض"

لجنة المناقشة:

أ.د/ آمنة بلعلى: أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو .....رئيسا

أ.د/ مصطفى درواش: أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو....مشرفا ومقرّرا

د/ نصيرة عشي: أستاذة محاضرة، صنف أ، جامعة مولود معمري تيزي وزو.....ممتحنا

د/ الوناس شعباني: أستاذ محاضر، صنف أ، جامعة مولود معمري تيزي وزو.....ممتحنا

تاريخ المناقشة: 2012/2011

إهـــداء

إلى من أنار لي درب الحياة، وكان خير سندٍ..

إلى نبع الحنان والعطاء الّذي لا ينفذ..

الغاليان أمّي وأبي حفظهما اللّه ورزقهما رضاه

إلى جدَّايَ سعيد وعبد الرحمن، أطاب اللّه مثواهُما ورزقهما الجنة

إلى إخوتي وأخواتي، وأخصّ شكرا وامتنانا "حفيظة" و"عبد المجيد"

إلى الغاليين مَلاَكِي رَيان، وأمين

إلى صديقاتي..لمياء، وهيبة

إلى روح أستاذنا الفاضل "محمّد يحياتن" رحمه الله تعالى

ورزقه الطمأنينة في مثواه والخلود في الجنة. آمين.

إلى خطيبي "محند".

رشيـــدة

كلمة شكر

إلى كلّ من لو لم يكن، لما كان هذا العمل...

إلى من كان معي طوال هذا البحث دعما وصبرا وتوجيها، أستاذي المشرف "**مصطفى درواش**" عميق الشكر والامتنان لك أستاذي الكريم.

إلى أستاذ الجميع "**عبد الملك مرتاض**"، على دعمه وتوفيره لي بعضا من مؤلّفاته، شكر وعرفان لك أستاذي الفاضل.

إلى من اقترح عليّ الموضوع أستاذتي الكريمة "**آمنة بلعلى**"، التي أمدتني بنصائحها وتوجيهاتها شكرا لك أستاذتي الكريمة.

إلى الأستاذ الكريم "**علي حمدوش**" الّذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته ونصائحه، وتوفيره لي بعض المراجع القيّمة، شكرا جزيلا.

إلى أعضاء اللجنة المناقشة الذين تكرموا بقراءة هذا البحث، أستاذتي الكريمة "**نصيرة عشي**" التي حرصت منذ السنة التحضيرية على توجيهنا. والأستاذ الكريم "**الوناس شعباني**"

على تصويبهم هذا البحث وإثرائه.

مقدمـــة

إنّ الخطابين الأدبي والنّقدي خطابان قائمان على التّحاوُر من خلال اللّغة، لأنّ النص علامات لغويّة وإشارية، ومهمّة الناقد تتطلّب منه دراسة هذه العلامة اللغوية من حيث هي أيضا وسيلة، من هنا فالعمليّة تنطلق من اللّغة لتنتج لغة أخرى ولأن وظيفة النّقد هي تقصي بنية النص الأدبي فإنّه ينشأ خطاب ثالث، هو نقد النّقد، وبالتالي تنشأ وظيفة انعكاسيّة تتمثّل في وظيفة ما وراء اللّغة. وهنا يفرض كلّ ناقد رؤاه وتصوراته من خلال ما يتسلّح به من عتاد لغوي وفكري، لأنّ مهمته لا غنى عنها في الأدب والنّقد. إنه مطالب بأن يكون صوت الأديب ليوصل قصديته إلى المتلقّي وفق نظرته هو، وهذا يحمله على اعتماد اللّغة كوسيلة وغاية في الوقت ذاته، بتعبير دي سوسير.

يعد البحث في اللغة الواصفة من المقاربات القليلة في الخطاب النقدي العربي الراهن فآثرت باقتراح من الأستاذة الفاضلة آمنة بلعلى أن اتخذ من لغة **عبد الملك مرتاض** –لثرائها ومرونتها– سبيلا إلى معرفة أصول اللغة الواصفة، وكيف تتجلى إجرائيا في تأليف الكتابة.

من هذا المنطلق سنتعرض إلى لغة **عبد الملك مرتاض** الذي يعدّ أحد النقاد الجزائريين الذين كان لهم في عالم النقد والمعرفة دور كبير، بفضل لغته التي كثُرَ حولها الحديث لما تحمله من سمات أدبيّة، عُني بدراسة النّصوص الأدبية العربيّة، قديمها وحديثها بالموازاة مع تتبّعه للنّظريات والمناهج الغربيّة الحديثة. وصنيعه هذا أثار حفيظة بعض الباحثين الذين عكفوا على قراءة وتقييم منتوجه النّقدي والأدبي، لكن معظم هؤلاء كانت دراساتهم مضمونيه محايثة تنتهي إلى تصنيف منتوجاته في عدة مستويات، متعلّقة أساسا بقضايا المنهج، وإبراز ميولاته نحو التراث أو الحداثة. كانت في معظمها مباحث تصنيفية لا تلتفت إلى آليات اشتغالها إلى جانب تجاوز الكيفية التي تناول بها تلك المواضيع، أو لغته النّقديّة بما تحمله من خصائص نوعيّة يتميّز بها عن النقاد الآخرين. من هنا تنبثق أهمية بحثنا حيث سنحاول التركيز على الجانب الذي غُيِّبَ فيها، بمحاولة الإجابة على سلسلة من الإشكاليات التي يفرضها الموضوع بإلحاح، وللوصول كذلك إلى استخلاص أهمّ الإجراءات الّتي تشتغل وفقها لغته الواصفة، كان علينا أن نسعى إلى محاولة الإجابة على الإشكاليّة التالية:

ما أهم خصائص اللغة النقدية التي قارب بها **عبد الملك مرتاض** المدونات الأدبية؟، وما مرتكزاته وإجراءاته في ذلك؟ وإلى أي مدى استطاع أن يخرج بجهاز مفاهيمي يسمح له بأن يُحشَر في زمرة النقاد الموسوعيين؟ والأهم من كلّ هذا ما المسار الذي اتّخذته لغته الواصفة عبر مراحل الدّراسة والتّحليل والتشكّل؟

محاولة منا الإجابة عن هذه الأسئلة، اتجهنا في الفصل الأول إلى البحث عن أصول وامتدادات اللغة الواصفة (le métalangage) عبر مبحثين أساسين: الأول خصصناه لرصد الجذور اليونانية، التي انبثق عنها المصطلح، فلاحظنا أنّ هذا الأخير كان يعادل ما سمي عند الغرب بالمنطق، وعند العرب بالنحو. واللغة الواصفة في أبسط مفاهيمها بحث عن منهجيّة علميّة تبحث في نسق القواعد والعلاقات التي تبني عملا أدبيا، يكون موضوعيا وبعيدا عن الدوافع الذاتية. وفي المبحث الثاني عكفنا على موقع مصطلح اللغة الواصفة في النقد العربي من حيث الجذور، ومن أي منطلق اقترحت ترجمات لهذا المصطلح في النقد العربي المعاصر وبالضّرورة عرضت مفهومه عند **عبد الملك مرتاض**.

سعيت في الفصل الثاني إلى محاولة الكشف عن كيفية اشتغال اللغة عند **مرتاض** أثناء التحليل حيث جعل من اللّغة كأنموذج للتّفكير في الأدب أمرا جوهريا اتّسم بميزات خاصّة جعلته عملا تنظيريّا. هذا وبالإضافة إلى ولعه باللّغة العربيّة الذي أسهم في خلق لغة واصفة. انطلقنا أوّلا من مرحلة النقد السياقي حيث كان يقرأ النصوص الأدبية باعتماد أدوات وإجراءات المنهج التاريخي، التي لم تدم طويلا إذ إنه سرعان ما تحوّل إلى الاهتمام بالنص الوثيقة بعدما صار الحديث عن النقد النصي موضة نقديّة، من هنا أخذت لغته ترسم مسارا مغايرا باعتماد المناهج الغربية، أوّلها المنهج البنيوي الذي يركّز على الخطاب الأدبي في ذاته، حيث صار **مرتاض** يبحث في السر الذي يقف وراء الكيفية التي تتشكّل وفقها لحمة النّص الأدبي. وهذا الصنيع أسفر عن مزايا نوعية اشتملت عليها لغته النقدية، ما أسهم في تكوين لغة واصفة لدى هذا الناقد.

أما الفصل الثالث، فيمكن أن يُنظر إليه على أنه نتيجة لثمرة القراءة والتحليل، حيث عرضنا أهمّ القضايا الجوهرية التي توصل **مرتاض** إلى محاولة إقناع القارئ بها، والتي كانت نتيجةً لمفهومه للغة التي يُنسَج بها النص الأدبي، من حيث هي الأساس في أي خطاب. وقد كان انتقاله من البحث في كيفية تشكّل المعنى إلى تقديم آراء نظرية، تندرج كلها ضمن حيز اللّغة، من مثل موقع مصطلحات "الأدبية" و"الشعرية" في الخطاب النقدي، وهوّ ما يسميه بالإبداع الثاني.

ختمنا هذا البحث بالوقوف عند أهمّ النّتائج المتوصّل إليها، وهيّ المبادئ الّتي تقوم عليها اللّغة الواصفة عند **مرتاض**، وأبرز خطوات تشكّلها، ما جعل أبحاثه التحليلية إبداعات أدبية، قد تماثل النصّ المدروس، أو تتفوّق عليه.

اعتمدت جملة من المراجع، التي تندرج أبحاثها في اللغة والنقد أهمها:

- **"Le métalangage"** للباحثة جوزيت راي ديبوف (Joset Rey Debove . "**السيميائيات الواصفة**" لأحمد يوسف "**نظريات معاصرة**" لجابر عصفور، "**موقف من الميتافيزيقا**" لزكي نجيب محمود، "**النقد والحقيقة**" لرولان بارث، "**نقد النقد**" لتزفيتان تودوروف.

كما اعتمدت صفوة من الكتب النقدية الخاصة بـــ **مرتاض**، ومن خلالها استطعنا أن نستخلص أهم خصائص لغته الواصفة، حسب مراحل تأليفها:

- "**القصّة في الأدب العربي القديم**"، "**فن المقامات في الأدب العربي**"، "**النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟** ويمثل هذا الكتاب استجابة لتحولات القراءة النقدية ذات طابع نصي بحت لتليها كتب أخرى سارت وفق المنحى نفسه: "**في نظريّة النّقد**"، و"**نظريّة النّصّ الأدبي**" **نظرية القراءة، نظرية البلاغة،** و"**قضايا الشعريات**"..

إلى جانب مراجع أخرى يسرت البحث في إشكاليته.

اتّجهت نحو هذا الموضوع دون أيّ منهج يُذكَر، إلى أن فرضت طبيعة الموضوع اعتماد إجراءات الوصف لأنّي سعيت إلى استخلاص السمات النوعية للغة **عبد الملك مرتاض** بحيث تتبّعت مسارها منذ بحوثه الأولى، في ضوء محاولة ضبط تحوّلات لغته عبر ثلاث مراحل. (مرحلة النقد السياقي، ثم مرحلة النقد النصي فمرحلة محاولات التنظير).

أمّا عن أبرز الصّعوبات الّتي اعترضتني في هذا البحث، فلم تكن متعلّقة بنقص المادة وإنما بطبيعة الموضوع الذي كان يقتضي في كلّ مرّة العودة إلى تلك المناهج، التي كان **مرتاض** يستقي منها مادّته الإجرائية في أثناء التّحليل، والخلفية التي انطلق منها في بناء لغته الواصفة. أضف إلى هذا الأمر العودة إلى الأصول الأولى التي ظهر فيها مصطلح اللغة الواصفة وهيّ أصول يونانية. وهو ما جعلنا لا نوفي الموضوع حقّه من المعالجة. والإشكاليّة الثّانيّة وهي من صلب الموضوع، تعود إلى كثرة كتابات هذا النّاقد في مختلف المجالات بحيث تُهتُ في بداية البحث بين مؤلّفاته التي تترجم مشواره العلمي الذي يزيد عن أربعة عقود من الزمن.

وفي الختام أشكر اللّه سبحانه وتعالى أن وهبنا أفضل النّعم، الصّحة والعقل، لنكون في هذا المقام العلمي الطّيب، كما لا يفوتني أن أتوجّه بالشّكر الخالص وامتناني العميق لدعم الأستاذ المشرف **مصطفى درواش** لسخائه بتوجيهاته ونصائحه ودعمه المادي والمعنوي وكذلك أعضاء اللّجنة المناقشة، وكل من أمدني بالعون.

الطالبـــة:

رشيدة غانـــم

الفصل الأول:

اللّغة الواصفة مفاهيم وتحديدات

المبحث الأوّل: الطّابع النّسقي لمفهوم اللّغة الواصفة (**métalangage**)

المبحث الثاني: مصطلح اللغة الواصفة في السياق العربي

« إنّ الثّورة اللّسانياتية في القرن العشرين، انطلاقا من دي سوسير ووتسنسطن، إلى نظرية الأدب المعاصرة تَمثُلُ في الإقرار بأنّ الدّلالة ليست معبَّرا عنها في اللّغة، أو معكوسة فيها، ولكنّها منتَجَة بها»

(تيري إقليتون)

تمهيد:

إن الخطاب الأدبي كي يكون إبداعا حقا، ويكتسب شرعيّته يستدعي قارئا يبعث فيه الحياة والمعاني والتّأويلات، ويحتاج كذلك إلى قطبٍ ثان وهوّ النّقد، لأنّ كلاّ منهما يكون بكينونة الآخر « فإنّ تواجُدَهُما معا: الأدب والنّقد من شأنه أن يُنمّيَ روح الكتابة الإبداعية ويعمّق الإحساس بروعة الجمال، ويعمل على نهضة الرّوح، والذّوق وتألّقهما. ويُنمِّيَ الإحساس بالجدل والفكر والتّطوّر، واختراق الفضاءات الّتي حيث الحداثة والتّجديد، وهما من أمارات المجتمع الحيوي، الدّيناميكي، الفاعل المؤَثِّر»[1]، أي نص إبداعيّ موضوعه نصّ إبداعيّ آخر وهو النّقد، يكون النص الأول علّة في وجود النص الثاني، والنص الثاني يساهم في تخليد النص الأول انطلاقا من عملية القراءة وبالتالي التأويل.

وفي هذا يقول **عبد الملك مرتاض** « منذ كان الإبداع، كان الرّأي حوله، ومنذ كان الإبداع الشّعري خصوصا كان النّقد له، أي منذ كان فنّ القول، أو العمل الفنّي باللّغة (le langage) الّتي تستحيل إلى بناء أسلوبي معيّن، كان حولها اللّغة الواصفة، أو لغة اللّغة le (métalangage)»[2]. الأدب يحتاجُ إذن إلى سند لكي يُثبِتَ وجوده وكينونته، لأنّ النّاقد وهوّ يعكف على قراءة النّصوص الإبداعيّة يبعث فيها الحياة حيث يقدّم مفهومه الخاص وفق تجربته في القراءة وما يتسلّح به من معارف وخلفيّات، لذا تختلف النّتائج والأحكام بين ناقد

[1]– شريبط أحمد شريبط «الأدب الجزائري من الانطباعية إلى التّفكيكيّة»، أعمال الملتقى الوطني الثاني: الأدب الجزائري في ميزان النّقد، المطبعة المركزيّة، معهد اللّغات والأدب العربي، جامعة عنّابة، 1993، ص 8.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد. متابعة لأهمّ المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظريّاتها، دار هومة الجزائر، 2005، ص 49.

وآخر كما تتميّز كذلك لغة أحدهم من الآخر. لكن ما المعايير الّتي من خلالها نميّز بين لغة هذا النّاقد أو ذاك؟

إذن لا مناص من نقدٍ لقراءة النّصوص الإبداعيّة، ولا يتوقّف الأمر عند ذلك فحسب بل لا بدّ من نقدٍ للنّقد ذاته أيضا، وهذا ما ألحّ عليه **العقّاد** على أن لا نتوقّف عند العمليّة الأولى وهيّ نقد الأدب، بل يتطلّب الأمرُ نقدًا للنّقدِ أيضا، ذلك أنّ النّاقد لا يستطيع أن يتجرّد من بعض أهوائِه.

انطلق **العقّاد** بنظرته هذه حول نقد النّقد الّذي يستدعيه النّقد من رفضه لذلك التّعصّب الّذي كان سائدا في مجال الأدب والنّقد قديما حيث كان الحكم على الأديب لا على الأدب لذا يدعو إلى تجاوز أهواء النّاقد إلى النّظر في قيمة الأدب ذاته[1] و«نقدُ النّقدِ بهذا المعنى هو تخليصه من كلّ أثر فيه لهوى النّاقد أو هوى البيئة أو هوى الشّيعة أو وساوس النّفس الإنسانيّة الّتي يجهلها صاحِبُها في كثير من الأحايين، ولكنّها لا تخفى على النّاظر إليها بالقياس إلى ما يُمَاثِلُها من وساوس النّفوس»[2]، فالعقّاد يدعو إلى نقدٍ للنّقد من أجل تخليصه من النّزعة الذّاتيّة للنّاقد إذ «لم يكن يقبل أن يصير النّقد مزاجا يعكس نوايا النّفاق والمحاباة والمجاملة. لذا اقترح تحصين النّقد بما سمّاه بـــ "نقد النّقد" وشرح أهدافه العامّة والحاجة إليه»[3]. يظهر الفرق بين نقد النّقد في الأدب العربي القديم ونقد النّقد حديثا في أنّ الأوّل كان أكثر عصبيّة، لأنّ النّاقد يكتفي بتتبّع هفوات وأخطاء المنقود، أمّا النّقد حديثا يسعى أكثر لأن يكون موضوعيّا لأنّه يقوم على المساءَلَة والمراجعة. فالنّاقد قبل أن يسائل أيّ نص يعود لذاته أوّلا ليسائلها، ومن هذا المنظور تتحوّل وظيفته من مجرّد التّجريح إلى التّنظير لأنّ هدفه الأوّل هوّ هدف تعليمي أكثر ممّا هوّ ذاتي، ونفس الهدف يسعى **عبد الملك مرتاض** لتحقيقه. وهوّ أن يقرأ الأدب من أجل أن يُنتِج حوله أدبا آخر، لا من أجل أن يدحض ما أبدعه غيره

[1] – يُنظَر عبّاس محمود العقاد، بعد الأعاصير، دار العودة، 1982، بيروت، ص 5– 6.

[2]– المرجع نفسه، ص 5– 6.

[3]– محمد الدغمومي، نقد النّقد وتنظير النّقد العربي، منشورات كلّية الآداب، ط 1، الرّباط، 1999، ص 114.

من الأدباء، وقد عوّض مصطلح النّقد بمصطلح آخر هو "**القراءة**". أطلقه النّقاد المعاصرون للنّأي قليلا عن الرّؤية السّائدة بأنّ النّقد تجريح وإساءة للأعمال الأدبيّة[1]، ويقصد بالقراءة «إعادةٌ بطريقة أخرى لكتابة الإبداع المقروء... فتغتديَ نسيجا جميلا يشبه الثّوب الموشّىَ، أو الكِسَاءَ المدبَّج، أو الزّرْبيَّة المزركشة الّتي صنعتها يَدٌ صنَاع واستمرارا لها، وتمكيناً لنشاطها في النَّماء والعَطاء»[2]، يهتم **مرتاض** أثناء الكتابة بحسن اختيار الألفاظ والكيفية التي تصاغ بها الأفكار، حتى أنه شبّه القراءة أو النص الثاني الذي يُكتَب عن النص الأول بالزربية المزركشة والثوب الموشى.

وفي هذا يؤاخذ **مرتاض** المدرسة النّقديّة التّقليديّة الّتي تراوح نشاطها في المفاضلة بين هذا الكاتب أو الشاعر وذاك، بالحكم على الشاعر لا شعره، فأغلب كتب التراجم تتجه أكثر إلى الحكم على الشاعر والتركيز على سيرته الذاتية، التي لها علاقة بالمؤلف أكثر من نتاجه وكذا المفاضلة بين الإبداعات الأدبيّة، على حين كان يُفترض بها أن تعنى بتحليل تلك النّصوص، من هنا كانت نظرته الحداثّية للنّقد ونقد النّقد، حيث يدعو إلى التّحلي بالموضوعيّة بالتّركيز على النّص الأدبي وليس على صاحبه.

دعى إلى مُمَنْهَجَة الكتابة التّحليليّة، بمعنى الاعتماد عند قراءة أي نصّ إبداعي على التّحليل لا التّجريح وذلك وفق منهجيّة معيّنة ويوظّف مصطلح الكتابة التّحليلية بالمقابل مع الكتابة الإبداعيّة الخالصة رغم أنّ الكتابة التّحليليّة تصير بدورها كتابة إبداعيّة[3]، ويقدّم مفهومه للكتابة التّحليليّة بقوله إنّها «ليست نقدا تقليديّا خالصا، ولا نقدا جديدا أيضا خالصا ولا إبداعا بالمفهوم الشّائع خالصا وإنّما تقع بين كلّ ذلك سبيلا. فهي قراءة أو تقترب من المفهوم الجديد لهذه القراءة»[4]، من هنا يَجُرّنا التّساؤل إلى التّفكير في أهمّ الأهداف الّتي

---

[1] – يُنظَر عبد الملك مرتاض، شعريّة القصيدة قصيدة القراءة. تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانيّة، دار المنتخب العربي، ط 1، بيروت، 1994، ص 6– 7.

[2] – المرجع نفسه، ص 7.

[3] – يُنظَر المرجع نفسه، ص 5– 6.

[4]– المرجع نفسه، ص 5– 6.

ساعدت على تغيير النّقاد الحداثيّين لنظرتهم حول كيفيّة قراءة الأدب. بوعيهم ضرورة تجاوُز مجرّد القدح أو المدح إلى أهداف أخرى أكثر نتاجيّة. فما هيّ أهمّ الوسائل والتقنيّات الّتي ساعدتهم على ذلك؟ والدّور الّذي أدّته اللّغة في ذلك، ومن بينهم عبد الملك مرتاض؟.

كان سعي **مرتاض** متمثّلا في تخليص النّقد الأدبي من تلك الأحكام المتعسّفة الّتي ضاق منها النّاقد المعاصر، أخذ يبحث عن متنفّس يكون للنّقد وسيلة من وسائل الإنتاجيّة، بعد أن يجعله غاية.

يرى **جابر عصفور** أنّ النّقد الأدبي الحديث قد دخل مرحلة الوعي بالذّات، فهوّ مجال معرفي ينطلق من ذاته ليعود إليها. ودليل ذلك كثرة الأبحاث من قبيل نقد النّقد الّتي تعمل على تتبّع العمل النّقدي لغرض وصفه وتفسيره وتقييمه، وقد عرف هذا الأخير تطوّرا من حيث المصطلحات الّتي يتسلّح بها النّقد والمناهج الّتي تُقرأ بها النّصوص الإبداعية. كلّ هذه العوامل عضّدت البحث في حاضره وتغيير وجهته من نقد ذاتي إلى نقد مسائل لتلك الذّات لأنّ مساءلة النّاقد لذاته هي ما يجعله يدخل أفق الحداثة حين يرغِمُ وعيه على اكتشاف العلاقة الّتي تربط بين عناصر ثلاثة هي الموضوع الذي يدرسه من حيث كيفيّة قراءته وإعادة بنائه ثانيا كيفيّة تعامل النّاقد مع تراثه من حيث الاتّصال أو الانفصال، وثالثا علاقة المحاورة بين الخطاب النّقدي والخطابات الّتي تجاوره[1].

ينتج عن هذه المساءلة الّتي تقيمها الذّات النّاقدة مع نفسها خطاب هوّ «**خطاب "أنا" النّقد المحدثة المنقسمة على نفسها في وعيها بحضورها، وفي ملفوظاتها الّتي تبين عن ذات فاعلة، موضُوعُها هوّ عينُ ذاتها الّتي تستهلّ عهدا جديدا من المعرفة النّقديّة**»[2]، بمعنى أن الناقد حينما ينقل أفكاره إلى القارئ لا يكتفي بمجرد إعادة أفكار النص الذي يدرسه بل يسائل ذاته والنص معا وفق قناعاته وكفاءاته في التأويل، ليخلص إلى إنتاج خطاب مستقل.

[1] _ يُنظَر جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 267– 270.

[2] – المرجع نفسه، ص 270.

إنّ تجاوُز الخطاب النّقدي العربي لقانون المعياريّة جعله يدخلُ مرحلة التّغيير والإضافة النّوعيّة لأنّه صار أكثر وعياً بضرورة البحث في كيفيّة اشتغاله ليُثبِتَ درجة حضوره من حيث وعيهِ بأفكاره وتجديد أدوات وتقنيات بحثه، هذا ما أدى إلى ظهور خطاب نقدي أكثر حداثة ولمثل هذه الدّوافع شاع مؤخّرا في السّاحة النّقدية المعاصرة الحديث عن موضوع نقد النّقد «ليس من منطلق التّعريف بالمذاهب والمدارس والاتّجاهات والنّظريات، وإنّما من منطلق المساءلة الذّاتية الّتي يتحوّل بها النّقد إلى نقد شارح، تتزايد كتاباته بالقدر الّذي يتصاعد به خطاب النّظرية»[1]. يجرنا الحديث عن نقد النقد إلى البحث في مفهوم اللّغة الواصفة، لأنّنا سنعرّف اللّغة الشّارحة ، أو لغة اللّغة...، حيث تتعدّد التّرجمات والمفهوم واحد.

نظرا للأهمية التي يكتسيها النّص الأدبي في الدّراسات الحديثة، كثُرَ الخوض في البحث عن كيفية قراءته، تعدّدت بذلك طرق قراءته والبحث في خصائصه وآلياته، تعدّدت القراءات والمناهج وبالتالي المصطلحات، باعتبار أنّ لكلّ منهج مفرداته ومصطلحاته الخاصّة، كما أنّ لكل كاتب لمسته الخاصّة، وهوّ يوظّف تلك المفردة دون تهميش ما للتّرجمة من دورٍ في إثراء اللّغة[2]، كلّ هذه الأمور تدعّم في تشكيل لغة واصفة، انطلاقا من نسق تصوّري أو من مفهوم آخر أكثر تعقيدا هوّ النظريّة على أساس أنّ «النّظرية هيّ مجموعة منسجمة من الفرضيات الخاضعة للتّجريب، وتشكّل مصطلحات من قبيل الفرضيّة والانسجام والتّحقّق مصطلحات– مفاتيح لتعريف النّظريّة. ويمكن التّمييز بين النّظريات الحقيقيّة وأشباه النّظريات، فكلّ نظريّة تدرس مجالا معرفيّا يعتبر موضوعها، ولذلك تختلف النّظرية عن النّسق بمعناه المنطقي والرّياضي، فبينما يبقى معيار الانسجام وَارِداً وحده لروز كفاية النّسق

[1] – يُنظَر جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 9.

[2] – يُنظَر عبد الكريم جمعاوي، «الخطاب الواصف، النقد والقراءة»، مقالة في مجلّة علامات، الجزء 55، م 14 النادي الأدبي الثقافي، جدّة، 2005، ص 402.

تخضع النّظرية للمعيار نفسه إضافة إلى شرط التّجريب»[1]، ما يجعل تعلّق النظريّة بالطّاقة الإجرائية شرطًا محوريّا في القراءة الفاعلة والمنتجة.

من هنا سنشرع لعرض مفهوم اللّغة الواصفة، هل هذا المصطلح عربيّ الأصل أم أنّه غريب عن العربيّة، إن كان كذلك لماذا هذه التّرجمة؟ هل هناك مصطلحات أخرى لهذا المفهوم كيف فهمه النّقاد العرب وغير العرب؟ في أيّ حقل نحتاج إلى توضيح هذا المفهوم؟ إنّ إشكالية البحث كلّها ستدور حول اللّغة، من حيث مفهومها وآليات اشتغالها مُقترِنةً بمصطلح "واصفة" في أيّ شقّ يكمن السر الذي دفع بنا إلى البحث، هل في مصطلح "اللّغة" أم مصطلح "الواصفة" أو في المصطلحين وهما مُجتَمعين؟، كيف ترجم **عبد الملك مرتاض** هذا المصطلح وإلى أي مدى تمثّل في كتاباته النقدية؟.

[1] – حافظ إسماعيلي علوي ومحمّد الملاخ، قضايا إبستمولوجيّة في اللّسانيات، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر 2009، ص 64.

المبحث الأوّل: الطّابع النّسقي لمفهوم اللّغة الواصفة (métalangage):

1- جذور مصطلح اللّغة الواصفة عند المناطقة:

يعود أصل مصطلح اللغة الواصفة إلى بحوث المناطقة، مثل حلقة فيينا ومن بينهم **رودلف كارناب** و**ألفريد تارسكي** A.Tarski، اصطنع **كارناب** هذا المفهوم في كتابه **التركيب المنطقي للغة** والذي استعاره من الرياضيات الواصفة هيلبرت (Hilbert) ، وهي لغة منطقية تهتم بتحليل الرياضيات وتطهير الحساب للوصول إلى نتائج سليمة غير متعارضة وذلك بالاعتناء بالبنى التركيبية من خلال القواعد التي تُاسهِم في ترابط هذه البنى الداخلية، ويعود أمر هذه الإشكالية (القضية) إلى بعدين اثنين للّغة –حسب كارناب– هما اللغة الموضوع (langue objet) التي تختلف عن اللغة الموضوعية (langage d'objet)[1].

أدخل (وظّف) مفهوم **اللغة الواصفة** علماء المنطق من مدرسة "**فيان**" وكذا المدرسة البولونيّة حينمَا أقرّوا بضرورَة التّمييز بوضوح بين اللّغة الّتي نتحدّث عنها من اللّغة الّتي نتحدّث بها[2] وقد ظهر «أول مرّة مع **تارسكي** باللّغة البولونية (1931) و**موريس** في كتاب "أسس نظرية العلامات" 1938، ولدى **كارناب** في "المعنى والضرورة" عام 1943، ولدى **يلمسليف** في "مقدمات في نظرية اللغة" عام 1943 ولم يُكتَب لها النجاح في الظهور بالفرنسية إلا عام 1960»[3]. **ويعود** ظهور المصطلح إلى **رودلف كارناب** (1891– 1970) حين حاول التّمييز بين لغة الموضوع langue objet ولغة الشّرح métalangage، لأنّه

---

[1] – أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة. مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر 2005، ص 165– 166.

[2]- Voir: A .J . greimas et J. courtés, Sémiotique dictionnaire raisonné de la theorie du langage, cllassique hachette, paris, 1979, p 224 .

[3]– أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، ص 165.

يرى بأنّ أيّ بحثٍ في لغة ما يستدعي بحثاً ثانياً للوقوف عند النّتائج الّتي توصّل إليها الأول وبالتّالي يقتضي الأمر لغة ثانية تكون لغة شارِحة[1].

ربّما لكثرة حضور مصطلح "**المنطق**" فيما سيتقدّم من كلام عند النّقاد وهم يتحدّثون عن "نقد النّقد" سيكون السّؤال عن موقع اللّغة الواصفة metalangage عند علماء المنطق ومن بينهم **كارناب**، الّذي يرى أنّ العلوم تبحث في ظاهر القضايا، كعلم البيولوجيا الّذي يبحث في ظاهرة التّكاثر مثلا...، لكن الفكر الميتافيزيقي يتعدّى تفسير مثل هذه الظّواهر بل يخوض في الظّاهرة نفسها، لأنّ الفلسفة تبحث في أصل هذه العلوم، أي تبحث عن النّشأة المنطقيّة الّتي سمّاها بالنّشأة النّقدية، والنّشأة التّاريخيّة الّتي سمّاها بالنّشأة التأمليّة[2]، فالفلسفة عند **كارناب** «منطق العلوم، أي تحليل القضايا العلميّة تحليلاً يُبرِزُ طريقة تركيبها وصورة بِنائِها ليتّضح معناها»[3]. إنّ مصطلح الفلسفة يعني عنده التّحليل المنطقي للعبارات اللّغوية، يعرّف غريماس المنطق بأنّه «شكل المحتوى المستعمل للتحقق من الصياغات اللسانية للشكل العلمي للكون باعتباره تعبيرًا (يسمي المناطقة هذا الشكل العلمي علم الدلالة)، فإنّ المنطق الذي نحتاج إليه في الدلالة هو نوع من علم الجبر [خاص ب] شكل التعبير اللساني، يمكننا من التحقق من تمفصلات البنية الدلالية»[4]، ويعلق **أحمد يوسف** على هذا القول قائلا إن السيميائيات آلية من آليات المنطق، أو أنها تشتغل وفق المنطق، الذي يبحث في شكل المحتوى، وبالتالي يمكن القول إنّ البحث في الشكل يساوي المنطق، والسيميائيات إذن فلسفة جديدة للعلم والمعرفة واللّغة[5]، و«السيميائيات في جوهرها لغة قادرة على وصف كل الأنساق السيميائية الدالة، وتستطيع أن تقدم حلولا للأشكال التعبيرية للخطاب العلمي، ولهذا توصَف

[1] – يُنظَر جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 272.

[2] – يُنظَر زكي نجيب محمود، موقف من الميتافيزيقا، دار الشّروق، ط 4، القاهرة، 1993.

[3] – المرجع نفسه، ص 201.

[4] – أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، ص 11– 12.

[5] – يُنظَر المرجع نفسه، ص 12.

بأنها بمثابة الأرغانون الذي راهن عليه المنطق، ومن ثم تتضح لدينا مطابقة السيميائيات للمنطق لدى ش. س. بيرس»[1]، وبالتالي هذا الأمر أسهم في خلق لغة واصفة.

إنّ عمل **كارناب** هذا يندرج ضمن التّحليل المنطقي للّغة، فإذا ما استحضرنا تعريف الإبستومولوجيا الّتي تعني «الدّراسة النّقدية للمبادئ والفرضيات والنّتائج العلميّة، الدّراسة الهادفة إلى بيان أصلها (المنطقي لا النّفسي) وقيمتها الموضوعيّة»[2] فهمنا لماذا يندرج بحث **كارناب** حول اللّغة ضمن البحث المنطقي، لأنّه بحث ابستمولوجي أي أنّه يبحث في الجانب المنطقي للقضيّة لا الجانب النّفسي أو أيّ جانب آخر.

سعى **كارناب** إلى البحث في ظاهرة اللّغة لتبيان أصلها المنطقي بتقديم فرضيات ليصل في النّهاية إلى التّمييز بين مستويين من اللّغة. هما اللّغة الطبيعيّة واللّغة الشارحة الّتي تشرح تلك اللّغة الطّبيعيّة، وفي السّياق نفسه يتحدّث **بَارْبَرْ Barber** عن حدود العلاقة بين الابستمولوجيا واللّسانيات فيقول إنّ هناك مستويين لتداخلهما، وهما أوّلا مستوى التّخصّص بالمعنى الضّيق ويتمثّل في ضرورة تقديم مبادئ نظريّة مُمَنهَجَة للبحث في اللّغة الطّبيعيّة من حيث خصائصها وآليات وصفها، وهنا يتدخّل المستوى الثّاني الّذي يتمثّل في مستعمل هذه اللّغة، لأنّ أيّ إنسان لا يمكنه أن يعيش في مجتمع ما مع جماعة معيّنة، دون أن يتّخذ من اللّغة وسيلة للتّواصُل، وهنا يفرض سؤال الكيف نفسه[3]، حول كيفيّة لجوء الإنسان إلى أن يطوّع جهازه اللّغوي ليجعله جهازا مرنا يمتدّ نحو وظائف متعدّدة، وهذا هوّ مفهوم اللّغة الشّارحة عند **كارناب** ومن اشتغل على هذا الأخير، لأنّ مستعمل اللّغة يتصرّف في لغة أولى هيّ لغة طبيعيّة وفق ما يملك من إمكانات وإجراءات، أي أنّ اللّغة الشّارحة أو الواصفة هي في البدء لغة طبيعيّة قبل أن تصير في متناول مستعملها، أو هيّ اللّغة الطّبيعية عند مستعملها مُقْتَرِنَةً بسؤال الكيف!، هي –كما يقول **عبد الملك مرتاض**– «هذه الأصوات الكريمة العجيبة

[1] – أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، ص 162.

[2] – حافظ اسماعيلي علوي ومحمّد الملاخ، قضايا ابستمولوجية في اللّسانيات، ص 21.

[3] – ينظر المرجع نفسه، ص 27– 28.

التي إذا انتظمت على نحو معلوم، عبر نظام لغويّ معلوم، آتَتْ ألفاظاً تتناثر من أجهزة النّطق في أفواه النّاس فيقع التّفاهُمُ بها»[1]، نفهم أنّ الناس يلجؤون إلى اللغة أداةً للتواصل ولكن هذه اللغة –حسب كارناب– تفترض لها نظام منطقي معيّن وهذا النّظام يمليه ذوق وكفاءة كل مستعمل للغة، وهنا نستحضر نظرية النظم عند **عبد القاهر الجرجاني** الذي يعرف النظم بأنه ضم الكلم بعضه إلى بعض. والكلم ثلاثة أقسام اسم وفعل وحرف وهناك عدة طرق للنظم بينهما كتعلق الاسم بالاسم على سبيل الخبر والحال.. وتعلق الاسم بالفعل على سبيل الفاعل أو المفعول به، وتعلّق الحرف بهما[2]، ويمكن أن نربط هذا بما جاء به كارناب حول المفهوم المنطقي للغة من أنّه يتشارك في تشكلها الجانب السمانطيقي (sémantics) وهيّ الرموز، والجانب السنتاطيقي (syntax) وهيّ العلاقات التي تربط بين هذه الرموز، ما يحقق انسجام الكلام.

يقول **زكي نجيب محمود** إنّ «المهمّة الّتي تضطلع بها الفلسفة عند الوضعيين المنطقيّين ومن بينهم **كارناب**...، هيّ التّحليل– تحليل أيّة عبارة ممّا يقوله النّاس بصفة عامّة، وتحليل العبارات العلميّة بصفة خاصّة، وفي رأيهم ألاّ شأن للفلسفة بالعالم وما فيه من أشياء لأنّ ذلك من عمل العلماء، كلّ عالم في المجال الّذي اختصّ به وتخصّص فيه»[3]، وإنّما الفلسفة تبحث في كيفيّة توظيف ألفاظ معيّنة تربط بينها علائق للوصول إلى إنشاء عبارات لغويّة، وبالتّالي خطابات تحقّق العمليّة التّواصليّة. إنّ تفكير **كارناب** وفق هذا النّسق هوّ ما يجعلنا نَصِف بحثه بأنّه بحث منطقي، شرح كارناب في كتابه(التركيب المنطقي للّغة) كيف أنّ نظريّته تتبع (استفادت) من الرياضيات عند هيلبرت واللغة المنطقية الواصفة عند جكيوفتش (djukieuvies)، وقد وجد هؤلاء أنفسهم أمام مفهوم بعيد عن مجالهم، ولم يتأقلم بعد، لأنّ

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد. متابعة لأهمّ المدارس النّقديّة المعاصرة ورصد لنظريّاتها، دار هومة الجزائر، 2005، ص 162.

[2]– ينظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004 ص 4– 6.

[3] – زكي نجيب محمود، موقف من الميتافيزيقا، ص 203.

مفهوم اللغة الواصفة قد عُرِفَ في المؤلفات النظرية لمناطقة لغويين مثل كارناب، أو لغويين رياضيين مثل هاريس[1].

2- السيميائيات بوصفها لغة واصفة:

إنّ **كارناب** يرى أنّ العِلم يسعى إلى البحث في مختلف الظّواهر المحيطة بالإنسان نشأتها وظيفتها ونتائجها...، لكن الفلسفة لا تقف عند حدود ذلك، بل تتعدّى إلى البحث في العلاقات القائمة بين العبارات.

يقول **زكي نجيب محمود** إنّ عمل **كارناب** هذا يعدُّ من أعقد الأبحاث لأنّه اشتغل على السّيميوطيقا، فاستدعى اشتغاله بالفلسفة والرّموز فكرا وإمعانا دقيقا لاستيعاب عمله هذا الّذي «أنفقَ في ميدانه شطرا كبيرا من جهده، ووضع فيه المؤلّفات الفنّية، التي تحتاج دراستها إلى تخصّص وانقطاع، إذ لم يعد أمر "الفلسفة" -باعتبارها تحليلا من هذا الطّراز الرّمزي المعقّد الدّقيق- صفحات تقرؤُها وأنت مسترخٍ على كرسيّك، تأخذ منها ما تشاء وتدع ما تشاء»[2] وهذا ما لقيناه أثناء محاوَلتِنا الوصول إلى استنتاج مفهومه لكيفيّة اشتغال اللّغة الواصفة الّذي انطلق فيه من السّيميائية لغة الرّموز الّتي تستدعي طول البحث ودقّته، لكن ما يمكن استخلاصه هو أن الباحث المنطقي **كارناب** اهتم بالمعنى من خلال تأكيده على ضرورة إدراك العقل لكيفية بنائه. ففي حديثه عن صدق الأحكام المنطقية يرى أن البناء المنطقي لهذه الأحكام باعتماد مبدأ المحايثة هو الذي يوضح ذلك، وليس وقائع العالم هو ما يدعم صدق حكم من هذه الأحكام المنطقية[3].

إنّ الأثر الأدبي متشعّب الدّلالة وعلى قدرٍ من التّعقيد والدّقة، لذا يتطلّب الأمر علمًا للأدب كي يشتغل عليه، يكون همّه البحث عن المعنى المفقود في الأثر الأدبي، وليس المعنى

---

[1]-Voir: Joset Rey Debove, Le Métalangage. Etude linguistique du discour sur le langage deuxieme tirage, montréal, 1986., p 4- 5 .

[2] – زكي نجيب محمود، موقف من الميتافيزيقا، ص 203.

[3] – ينظر أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، ص 158.

الموجود[1]، ففي هذه الحال «عندما يجد اللّساني نفسه أمام استحالة السّيطرة على كلّ الجمل في لغة معيّنة، فإنّه يقبل بوضع "نموذج افتراضي للوصف" يُتيحُ له انطلاقا من ذلك، تفسير الكيفيّة الّتي تولّدت بها الجمل اللاّمتناهية من تلك اللّغة»[2]، إذ لا تتوقّف وظيفة علم الأدب على استكناه الدّلالات الكامنة في الأثر الأدبي بل تتجاوز ذلك إلى البحث في طريقة تشكّل المعنى من خلال الرّموز «فلا يتعلّق الأمر بصورة أو أفكار أو أشعار يهمِسُها صوت ربّة الفنّ الأسطوري للكاتب وإنّما بالمنطق العظيم للرّموز وبالأشكال العظيمة الفارغة الّتي تسمح بالكلام والفعل»[3]، فالمعنى المفقود في النّص هو إشكالية الدّارس وليس المعنى الظّاهر فالأمر إذن يقتضي إمعانا لفكّ رموز النّص، لأنّ الكاتب يلجأ في نقل أفكاره إلى القارئ عن طريق توظيفه الرّمز، الّذي تلجأ إليه السّيميائيات بوصفها لغة العلامات، وللبحث في كيفية اشتغالها يتطلب الأمر السعي إلى إيجاد قواعد نظرية متفق عليها إلى حدّ ما من أجل اعتمادها في أيّ عملية تحليلية، لجأ المناطقة إلى تحقيق ذلك، فمنذ العقد الثاني من القرن العشرين صارت الوضعية المنطقية تركّز على اللغة مثلما هو الحال مع جماعة فيينا التي كان لها دور كبير ونتج عن هذا تأثير سيميائيات بيرس وش. موريس. لذا لجأت الفلسفة التحليلية إلى تقديم متصورات فلسفية جديدة حول العلامة[4] في «إنتاج نسق سيميائي عبّر عنه بلغة اصطناعية أرسى دعائمها كلّ من فريج وكارناب وفيتجنشتاين»[5]. عمل فيتجنشتاين على دراسة منطق اللغة لبناء لغة متعالية تتجاوز أعباء اللغة الطبيعية وآثارها السلبية في الطرائق السليمة للفكر، حينما تحوّل مفهوم النص في التصور السيميائي من مجرد اعتباره علامات

---

[1] – يُنظَر، رولان بارث، النّقد والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، الشّركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين، ط 1 الدّار البيضاء، 1995، ص 61– 62.

[2] – المرجع نفسه، ص 62.

[3] – المرجع نفسه، ص 63.

[4] – يُنظر أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السّيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، ط 1 الجزائر العاصمة، 2005، ص 54، 55.

[5] – المرجع نفسه، ص 55.

لغوية تنتظم في تركيب معين إلى تضمن شرط النسقية السيميائية الدالة، كما يتضح ذلك عند **رولان بارث** مثلا، عندما حلل اللباس والموضة والطعام والأثاث والصورة الفوتوغرافية... على أنها نصوص ذات دلالة، من هنا فالنص منفتح على مختلف المجالات وما يحقق انسجامه هو طريقة معالجته، وهذا المفهوم يقول **أحمد يوسف** إنه يحيل على مبدأ المحايثة الذي تحتكم إليه الأنساق السيميائية الدالة، بوصفها قواعد تساهم في منح اللغة الحرية، هذه الحرية التي يراها **فيتجنشتاين** ضرورية لبناء لغة واصفة[1].

ميّز **كارناب** بين نمطين من السّيمانطيقا، **السّيمانطيقا الوصفيّة** descriptive semantics الّتي تبحث في اللّغات الموجودة الّتي اتّفق النّاس حولها، يستعملونها أداة للتّواصل تتناول ألفاظها ونحوها وصرفها، **والسّيمانطيقا المجرّدة** pure semantics وهي الدّراسة الّتي لا تقتصر على لغة معيّنة، بل وسّع مجال بحثه ليشمل كلّ اللّغات الّتي وُجدت والّتي لم توجد، أي أراد أن تنطبق القواعد الّتي يسعى لوضعها على أيّة لغة يمكن أن يتصوّرها الإنسان، ليحلّل بِناءَها الرّمزي كذلك وليس اللّغوي فقط. ولأنّه يتناول لغة مجرّدة غير معيّنة، كان عمله تجريديا، سعى إلى وضع قواعد تنطبق انطباقا عاما على كل اللّغات دون استثناء، لقد زعم **كارناب** –حسب قول **زكي نجيب**– أنّ تلك القواعد الّتي يلح على إبرازها نهج (سبيل) إلى معرفة طريقة استخدام اللّغة بطريقة صحيحة، إذا ما فهمها واستوعبها من أراد استثمارها[2]، لذا يندرج جهد **كارناب** ضمن الدّراسة المنطقيّة للّغة.

اعتمد **كارناب** في بدايات بحثه حول اللّغة الدّراسة السّانتاطيقيّة المنطقيّة (syntax) «الّتي تُعنَى بتحديد العلاقات الّتي تقوم بين الكلمة وسائر الكلمات الّتي تشترك معها في بناء الجملة الواحدة، إذ "البحث السّانتاطيقي" ينصرف إلى البناء اللّفظي للّغة دون الالتفات إلى ما وراء هذه الألفاظ اللّغوية من مدلولات خارج المتكلّم أو داخله»[3]، نفس الأمر بالنسبة للنظرية

[1] – يُنظر أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، ص 165، 168.

[2] – يُنظَر زكي نجيب محمود، موقف من الميتافيزيقا، ص 207– 209.

[3] – المرجع نفسه، ص 205.

العاملية لسيميائيات غريماس التي تبحث في إشكالية المعنى، إذ لا تتوقّف عند البحث في المحتوى بل تعنى أيضا بالتعبير، لأنّ البحث عن المعنى يتطلب النظر في الميكانيزمات التي أنتجته، أي العناصر التي تشكّل منها المعنى، واهتمام السيميائيات إذن ينصبّ على اللغة في ذاتها من خلال البحث عن كيفيّة بنائه وتماسُكه وانزياحه وهذا المسعى هو ما حذا عليه كارناب من خلال الدراسة السيميائية للّغة[1]، كذلك **عبد الملك مرتاض** في تحليله للنّصوص الأدبية يؤكد على الاتحاد الجوهري بين الشكل وهو اللغة بما فيها الألفاظ والسمات اللغوية وبين المضمون، وإنّ المدلول يتّخذ وجوده من الدال والفرق يكمن في أن الدال يسبق المدلول، وقد شبه المدلول بالقمر الذي يتخذ ضياءه من نور الشمس بمعنى الدال[2].

اقتصر بحث **رودلف كارناب** في بداياته على الجانب السّنتاطيقي للّغة، لكنّه سرعان ما أدرك احتياج هذا الجانب إلى الجانبين الآخرين، وهما السّمانطيقا (sémantics) والبراجماطيقا (pragmatics) في قوله « إنّني الآن أرى كثيرا من الأبحاث والتّحليلات السّابقة غير كاملة – ولو أنّها صحيحة– ولابدّ من إتمامها بتحليل سيمانطيقي يقابلها، إذ أنّ مجال الفلسفة النّظريّة لم يعُد مقصورا على السّنتاطيقا، بل إنّه كذلك يشمل كلّ تحليل آخر للّغة، بما في ذلك السّنتاطيقا والسّيمانطيقا، بل ربّما شمل البراجماطيقا أيضا»[3]. يُقصَدُ بالسّمانطيقا sémantics طريقة إدراك المدلولات بعيدا عن نوايا المتكلّم، أمّا البراجماتيقا pragmatics، فهيّ هذا الجانب من السّيميولوجيا الّذي يبحث في الرّموز اللّغوية وهي تعكس طبائع النّاس وسلوكاتهم باعتبارها أداة الكلام[4]. لذا أصبح **كارناب** يهتمّ بالجانب الدّلالي للّغة، فكان عمله يتراوح مابين البحث عن الدّلالة وهوّ بحث سيمانطيقي، وكيفيّة تشكّل هذه

[1] – ينظر أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، ص 54.

[2] – يُنظر عبد الملك مرتاض، نظريّة القراءة. تأسيس للنّظريّة العامّة للقراءة الأدبيّة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع وهران، 2003، ص 250.

[3]– زكي نجيب محمود، موقف من الميتافيزيقا، ص 209، نقلا عن Carnap, R , an introduction to sémantics, p 39.

[4] – المرجع نفسه، ص 204– 205، 212.

الدّلالة من خلال الألفاظ (البحث السّانتاطيقي)، وانطلاقا من هذا ميّز بين نوعين من اللّغة هما لغة الأشياء (langue objet)، ولغة الشّرح (metalangage)[1]، لأنّه يؤمن بالرّوابط بين الألفاظ والعبارات لا بين الأشياء الّتي تمثّلها هذه الألفاظ والعبارات، وبالتّالي فلا إشكال هناك عن حقيقة العالم الخارجي[2].

أشار إلى ذلك **أحمد يوسف** بقوله إنّ **كارناب** في وضعه نظريّته حول اللّغة، عُني بالجانب الدّلالي على عكس آخرين[3]، ولم يكتف فقط بالبحث في الجانب السّانتاطيقي أي الشّكل لذا استكمل بحثه بالجانب الدّلالي (المضمون)، وهذا ما يقرّه **مرتاض** إذ يدعو إلى النّظرة الشّمولية للنّص الأدبي، لا التّجزيئية، أي تحليل النّص شكلا ومضمونا، وعدم الفصل بين الجانبين في أثناء الدّراسة، لأنّ الإبداع كما يقول يتحقّق من خلال تزاوج الشّكل مع المضمون فلا وجود لأحدهما دون الآخر، ليس من الصّواب تناول الجانب الجمالي مفردا ولا الجانب الإيديولوجي، ولا الجانب التّقني[4]، «فالرّوح إذا فُصِلَ عن الجسد اغتدى مجرّد جثّة هامدة لا تلبث أن تتعفّن بالتّحلّل فيُلِمّ عليها الفساد. فلتكن، إذن، نظرتنا إلى النّصّ الأدبي نظرة شموليّة ما استطعنا إلى هذه الشموليّة سبيلاً»[5]. لم يكتف **مرتاض** في قراءته للنصوص الأدبية تركيز اهتمامه على المعنى وحده مهملا الكيفية التي تشكل منها بل على العكس كان يهتم بالكيفية التي جاءت بها المعاني مركبة، وهذا ما جسده **كارناب** في بحثه حيث انتقل إلى الاهتمام بالجانب السيمانطيقي إضافة إلى الجانب السّنتاطيقي.

---

[1] – يُنظر زكي نجيب محمود، موقف من الميتافيزيقا ، ص 209.

[2] – يُنظر المرجع نفسه، ص 227، نقلا عن Carnap. R , logical syntax of language, p 3- 4

[3] – يُنظَر أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، ص 9– 10.

[4]– يُنظَر عبد الملك مرتاض، ألف ياء. تحليل سيمائي لقصيدة (أين ليلاي) لمحمّد العيد، ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر، 1992، ص 17.

[5] – المرجع نفسه، ص 17.

ويُؤكّد **مرتاض** رأيه هذا، بقوله إن النّص الأدبي «لا هو شكْلٌ ولا هو مضمون، ولكنْ نسيجٌ سحريٌّ متكامل التّركيب، محبوك النّسيج، وربما روعِيَ فيه انتفاءُ التّجنيس: فإذا لا هو شعر ولا هو نثر، ولكنّه نصّ أدبيّ مسطور... وربما أمكننا المُنْطَلَقُ ممّا يُطلَقُ عليه الشّكلُ نحو المضمون أو ممّا يُطلَق عليه المضمون نحو الشّكل... في اندماج وانسجام، وفي ذوبان واتّساق»[1]، لا يفصل **مرتاض** بين الشكل والمضمون في تعريفه للنص الأدبي، حيث شبهه في أكثر من موضع باتحاد الجسد والروح معا، كما لا يضع حدودا بين الشعر والنثر، ما يهم هو الجدة في التركيب بين الألفاظ والعبارات، وحسن اختيار الألفاظ الأنيقة سواء كان نصا شعريا أو نثريا.

قدّم **كارناب** مثالا ليوضّح ضرورة توفّر اللّغة على البحث السّيمانطيقي الذي تتشكل دلالته في ربط الرّموز فيما بينها مع ما تحيل عليه في الواقع الخارجي، قائلا إنّ الأشياء في العالم ثلاثة أقسام:

أوّلا **أفراد**، ثانيا **صفات** تصف هذه الأفراد والقسم الثّالث **العلاقات** الّتي تسهم في ربط كل فرد بصفته، من هنا فاللّغة تتطلّب هذه الأقسام الثّلاثة والتي رمز لها **كارناب** بالرّمز "**س**" للأفراد والرّمز "**ص**" للصّفات، والرّمز "**ع**" للعلاقات، من أجل بناء عبارات لغويّة تحمل دلالة لتحقيق هدف التّواصل[2]، إذن تكون الصّياغة كالآتي نرمز للشّجرة وهي شيء في العالم بالرّمز "س" ومُثمِرَة وهيّ صفة الشّجرة بالرّمز "ص"، فكيف يمكن أن نقول إنّ لهذين الرّمزين (س وص) وبالتّالي للكلمتين "شجرة" و"مثمرة" دلالة؟ لا يمكن ذلك إلاّ إذا جمعنا بين الرّمزين ومن ثمّ الكلمتين بالقسم الثّالث الّذي وضعه **كارناب** وهوّ الرّمز "ع"، أي العلاقة نقول مثلا **(هذه الشّجرة مثمرة)** فإنّ لهذه العبارة اللّغوية دلالة معيّنة، حقّقها عنصر الانسجام في الكلام تحقّقا بربط الكلمات فيما بينها، ومن هنا يصحّ القول إنّ هذه العملية تندرج ضمن وظيفة النحو، فالنحو هو المتحكّم في كيفية بناء الدلالة، وهو الوسيلة التي يلجأ إليها الكاتب

[1] – عبد الملك مرتاض، نظريّة النّص الأدبي، دار هومة، ط 2، الجزائر، 2010، ص 9.

[2] – يُنظَر زكي نجيب محمود، موقف من الميتافيزيقا، ص 210– 211.

من أجل أن يُنشئ نصّا متماسكًا مترابطًا ذو دلالة، فاللّغة هي الألفاظ مقترنة بقواعِدها، وهذه العملية تنتهي إلى نتيجة وهي إنشاء كلام مترابط حامل لمعنى، فاللغة الواصفة هي قواعد تلك اللغة (النحو) وقواعد اللغة من حيث اشتغالها ما يؤسّس للغة الواصفة، ولهذا فالأساس الذي يجب أن ينطلق منه مستعمل اللّغة –حسب **كاسيرو**– هو التمكن من ثقافة اللعب باللغة وليس إيجاد قوالب صارمة تحوي أفكارًا ومحتويات العالم الموضوعي، سواء في مجال العلم أو الثقافة، لذا سعى إلى وضعِ "**نحوٍ عام**" للأشكال الرمزية[1]. ميّز **رودلف كارناب** بين هذين النّوعين من اللّغة أثناء بحثه عن كيفيّة تشكّل الدّلالة من خلال ربط الألفاظ فيما بينها وهما لغة الأشياء langage objet ولغة الشّرح metalangage.

إن اللّغة الّتي يستعملها النّاس كوسيلة للتّعبير عن أغراضهم هيّ لغة أشياء أمّا اللّغة الشّارحة فهي تلك اللّغة التي تتحدّث عن اللّغة نفسها، « فإذا كنا نحلّل ونصف لغة ما (ولنرمز لها بالرّمز "ل1") فإنّنا بحاجة إلى لغة أخرى (ولنرمز لها بالرّمز "ل2") نصوغ فيها نتائج بحثنا في "ل1"، أو نصوغ فيها قواعد استخدام "ل1" –في هذه الحالة نسمّي"ل1"– لغة الأشياء، ونسمّي "ل2" لغة الشّرح...فلو كنّا نصف بالإنجليزيّة التّركيب النّحوي للّغة الألمانيّة الحديثة أو اللّغة الفرنسيّة الحديثة، أو إذا كنّا نصف التطوّر التّاريخي لصور الكلام، أو نحلّل المؤلّفات الأدبية في هاتين اللّغتين، عندئذ تكون الألمانيّة والفرنسيّة بالنّسبة لبحثنا لغتي الأشياء، وتكون الإنجليزيّة لغة الشّرح، وكلّ لغة كائنة ما كانت يمكن اتّخاذها لغة أشياء وكلّ لغة فيها تعبيرات صالحة لوصف معالم اللّغات يمكن اتّخاذها لغة شارحة، وقد تكون اللّغة الواحدة لغة أشياء ولغة الشّرح في آن واحد، مثال ذلك حين نتحدّث بالإنجليزيّة عن النّحو الإنجليزي أو الأدب الإنجليزي»[2]، فاللغة الواصفة هي بتعبير أخر لغة شارحة بمعنى

[1] – يُنظَر أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، ص 62– 63.

[2] – زكي نجيب محمود، موقف من الميتافيزيقا، ص 209– 210. نقلا عن carnap. R introduction to sémantics p 2- 4

تشرح لغة أخرى، لأن أي بحث يستدعي بحثا ثانيا لاستخلاص الدلالات الكامنة فيه وبعث الحياة فيها في كل مرة يُقرأ فيها.

لأنّ اللّغات الحيّة في أثناء ملاحظة كيفيّة اشتغالها نُدرِكُ أنّها تملك خاصية، هي القدرة على الحديث عن نفسها، وليس الحديث فقط عن الأشياء، الّتي تكون في الواقع، أي خارج اللّغة. حيث يقول **يلمسليف** إنّ كل خطاب حول اللّغة هوّ لغة واصفة[1]، ويذهب **عبد الجليل مرتاض إلى** أن اللّغة هي الوحيدة التي تملك القدرة على الحديث مع نفسها (ذاتها)، بالإضافة إلى قدرتها على الحديث مع اللّغات الأخرى[2]، وبتعبير آخر حديث اللّغة عن اللّغة، وهذه الخاصّية الّتي تملكها اللّغة وفق **جاكبسون** هيّ وظيفة ميتالسانيّة métalinguistique [3] والمقصود من كلام **ياكبسون** أنّ اللّسان يُستَخدَمُ للتعبير عن موضوعات موجودة في العالم هو أنّه عندما نستخدم اللّسان داخل حقل اللّسانيات، فإنّه في هذه الحالة يتحدّث عن نفسه فكلمة "**عصفور**" مثلا التي تحيل إلى ذلك الحيوان الذي يعيش في الطّبيعة...فيُقال:

- حلّق العصفور إلى قمّة الشّجرة... ← **لغة طبيعيّة**
- لا يمثّل لفظ عصفور في الملفوظ (1) مجموعة اسميّة... ← **لغة واصفة**

ففي الجملة الأولى لغة طبيعيّة أما في الجملة الثّانية فالخطاب يتحدّث عن الملفوظ الأول ليصفه من خلال توظيف كلمات من المعجم مثل (مجموعة اسميّة...) وكلمات أخرى مثل (لا، في) تحيل على القائل. يعني هذا أنّ اللّمسة الذّاتية لمستعمل اللّغة تتدخّل في الخطاب الّذي يُطلَق عليه **الواصف**، لأن اللّسانيين يوظّفون لغة **واصفة** تختلف عن اللّغة الطّبيعية

[1]- Voir: George Mounin, Dictionnaire de linguistique, Quadrige / puf, p 213 .

[2] – يُنظَر عبد الجليل مرتاض، الوظائف النّحوية في مستوى النص، دار هومة، الجزائر، 2011، ص 157.

[3]- Voir: A .J . greimas et J courtés, Sémiotique dictionnaire raisonné de la theorie du langage, p 224.

لتوظيفهم الرّمز مثلا أو لغة واصفة صوريّة كلغة المناطقة، ووظيفة اللّغة الواصفة حينَها تكون توضيحيّة[1].

لا تتوقّف اللّغة الواصفة عند حدود اختيار كلمات من المُعجَم ورصفها فحسب، بل يؤكّد **بارث** أنّه «إذا لم يكُن للكلمات سوَى معنى واحد هوّ المعنى المعجمي، وإذا لم تأتي لغة ثانية لبلبلة وفكّ رقبة "يقينيات القول" فإنّه لن يكون هناك أدب، ولهذا فقواعد القراءة ليست هي قواعد المعنى الحرفي، وإنّما قواعد التّلميح: إنّها قواعد لسانيّة، لا قواعد فيلولوجيّة»[2]، واللّغة الواصفة لغة اصطناعيّة (langue artificielle) تعمل على وصف اللّغة الطبيعية (langue naturelle) بحيث تكون ألفاظ اللّغة الواصفة نفسها مع ألفاظ اللّغة الطبيعية الخاضعة للتّحليل، لكن الفرق بينهما هو أنّ **النّحو** يلعب دوراً في تميّز هذه اللّغة واختلافها عن تلك من خلال كفاءة وطريقة كل مستعمل للغة، ومنها مثلا اللّغة النحوية حيث يسعى العالم اللّغوي إلى كشف كيفيّة اشتغال اللّغة، ويقصد اللّغة المعجميّة. فينتهي إلى القول إنّ كل لغة لديها إمكانيّة أن تكون لغة واصفة. والمقياس الذي يثبت ذلك هو حين توظّف كلمات من قبيل: يعني، يدلّ، يريد القول..[3].

3- وظيفة اللّغة الواصفة:

تكمن وظيفة اللّغة الواصفة في أنّها تساعد كل مستعمل للّغة على الوصول إلى صياغة المفهوم عن طريق وصفه، ذلك في حال غياب التسمية الدّقيقة يلجأ إلى توظيف ما هو

[1]- يُنظَر معجم ماري نوال غاري بريور، المصطلحات المفاتيح في اللّسانيات، ترجمة عبد القادر فهيم الشّيباني ط 1، سيدي بلعبّاس، 2007، ص 69- 70.

[2] - رولان بارث، النّقد والحقيقة، ص 56.

[3] - Voir: Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langagew, larousse, p 301 .

موجود من الألفاظ وإخضاعها للّمسة الشّخصية[1] «تُستعمل اللّغة الواصفة عمومًا لوصف موضوع محدّد، ولعلّ الألسن الطبيعيّة، تظلّ مميّزة عبر هذه الخصوصيّة، كونها تمثّل موضوعا للوصف، ولغة واصفة في الوقت نفسه»[2]، تكون اللغة الطبيعية بمثابة الموضوع للغة الواصفة، واللغة الواصفة بدورها شكل مميّز تتجسّد من خلاله اللغة الطبيعية.

هذا المفهوم الجديد (اللّغة الواصفة metalangage) الّذي اُستُحدِثَ، حاول **يلمسليف** أقلمته مع احتياجات السّيميائية، و**هاريس** مع الاحتياجات اللّسانية، إذ ألحّ **هاريس** بعد أن أيقن مدى أهمّية العناصر الميتالسانيّة ومدى غنائها في اللّغات الطّبيعيّة على إمكانيّة وضع لغة (مُعطاة: donné) تصِفُ نفسَها، كما يدعو العالِم اللّغوي إلى بناء ***نحو*** كلغة واصفة وذلك بالاستعانة بأدوات وإجراءات تكمن في اللغّة ذاتها أي (لغة الموضوع)[3].

من خلال ما تطرّقنا إليه من مفاهيم حول اللّغة الواصفة (le métalangage) نستخلص أنّ اللّغة هو موضوعها بحيث تنطلق منها لتصل إليها. إنّ مدار البحث كلّه يدور في حيّز يسمى حيّز اللّغة في ذاتها ولذاتها كما يقول "**دي سوسير**"، والنحو هو السبيل إلى ذلك.

يذهب **عبد الملك مرتاض** إلى أنّ النّحو هو الّذي تتميّز به لغة عن أخرى، لأنّ لكل مستعمل للّغة طريقته وإمكانياته في نظم الكلام. فالنّحو له حضور فاعل في تشكيل لغة واصفة، أو إن صحّ التّعبير هو لغة واصفة، وهوّ الذي يميّز بين خطاب وآخر، لأنّ اللّغة تتشكّل من خلال سمات لفظيّة أو صوتيّة. وهذه الأصوات والألفاظ تشكّل خطابا من خلال نظام معيّن تحكُمُهُ علاقات، لأنّ اللّفظ لوحده لا يملك معنى، بل يحقّق معنى، إذا انتظم في

[1] – يَنظَر يوسف مقران، « تبنّي تعليميّة اللّغات لنظريّة التّبليغ المحتكّة بالمقاربة اللّفظية والمقاربة المفهوميّة»، مقالة في مجلّة حوليات، العدد 16، الجزء 2، جامعة الجزائر، 2006، ص 24.

[2] – معجم ماري نوال غاري بريور، المصطلحات المفاتيح في اللّسانيات ، ص 70.

[3] –Voir: A .J . greimas et J. courtés, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, p 224.

تركيب مع الألفاظ الأخرى والنّحو «هوّ الّذي يراقب استعمال هذه اللّغة لضمان صحّة نظامها الصّوتي»[1]، النحو هو الأداة الضرورية التي لا يمكن الاستغناء عنها في تشكيل أي خطاب.

الرّأي نفسه يذهب إليه **عبد النّبي اصطيف**، إذ يرى أنّ النّقد الأدبي والمنطق، والنّحو لغة عن اللّغة meta-language أو ميتالغة[2]، ولتوضيح ذلك نعرض علاقة المنطق بالنّحو كما أشار إلى ذلك الباحثان **ميجان الرويلي** و**سعد اليازعي**، إلى أنّ **النحو** و**اللوغوس (المنطق)** في الموروث العربي مفهوم واحد، استنادًا إلى المناظرة التي جرت بين (أبي سعيد السيرافي وأبي بشر متى بن يونس) في كتاب الإمتاع والمؤانسة أثناء معالجتهما علاقة المنطق بالنحو، وكذلك الخوارزمي عندما أطلق على كتاب أرسطو الذي عنوانه "المنطق" مصطلح "**لوغيا**" باليونانية و"**المنطق**" بالعربيّة، يشير هذان الباحثان إلى أن مفردة **لوغيا** تقترب من مفردة **لغة** وبالتالي فإنّ اللوغوس هو نفسه اللغة في الثقافتين العربيّة والإغريقية لأنّ العرب كانوا يستعملون لفظة نحو بديلا عن المنطق، ويؤكّد ذلك السيرافي بالاطلاع على مادة "**نحـــا**" في لسان العرب، حيث يعرفها الأزهري قائلا: (ثبت عن أهل يونان، فيما يذكر المترجمون العارفون بلسانهم ولغتهم، أنّهم يسمّون علم الألفـــاظ والعناية بالبحث عنه نحوا).

لذا اكتفى العرب بلفظ النّحو بديلا عن المنطق، وكلا المصطلحين أي "**المنطق** و**النّحو**" يعني الاهتداء إلى صحيح الكلام من سقيمه بواسطة العقل، وفي هذا يقول السيرافي إنّ نطق الألفاظ يعني المنطق، ومنه تفرّع المنطق الصوري (اللوغوس)، والنحو جزء أساسي في هذه العلاقة، لهذا انفرد السيرافي بالنحو بديلا عن المنطق[3]، من هنا نقول إنّ النّحو بالاصطلاح العربي والمنطق والذي يعني كذلك اللوغوس بالاصطلاح الغربي هو ما يساهم في تشكيل

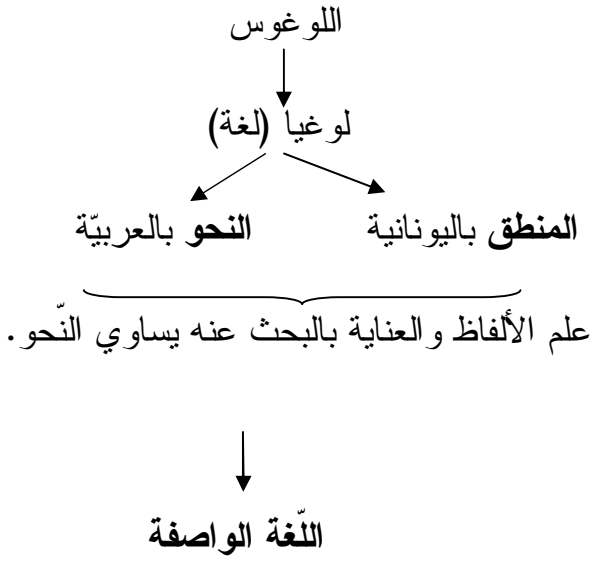
[1] – عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّص الأدبي، ص 86.

[2] – يُنظَر عبد اللّه الغذامي وعبد النّبي اسطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ دار الفكر، دمشق، 2003، ص 74.

[3] – يُنظر ميجان الرويلي وسعيد اليازجي، دليل الناقد الأدبي. إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديّا معاصرًا، المركز الثقافي العربي، ط 4، الدار البيضاء، 2005، ص 256.

لغة واصفة، لأنّ «النّحو هو البنية التي تحكم المنطق عموما وتحكم قواعد لغة معيّنة... وليس غريبا أن يفطن الفارابي إلى وجه الشبه بين النحو اللغوي والنحو العقلي (المنطق) والنحو الموسيقي العروضي»[1]، ويؤكّد "إ. بنفنست" أنّ اللّغة الواصفة هيّ لغة **النّحو**[2].

إنّ اتّفاق هؤلاء على أنّ اللّغة الواصفة والنّحو شيء واحد، ذلك أنّ النّحو هو الذي يلعب دورا محوريّا في تشكيل لغة واصفة، لأنّ الألفاظ وهي قابعة في المعاجم تختلف عن تلك الّتي يأخذها الكاتب أو النّاقد ويُلْبِسَها الثّوب الّذي يروقُ له، ولكل كاتب ذوقه الخاص وإمكانياته الخاصّة. ولأنّ «اللّغات جميعُهَا تمتح مصدرها من خصّيصة الخطّية (linéarité) الّتي تؤلّف جوهر وجود الدّال في العلامة»[3]. يوضح هذا الشكل علاقة كل من هذه المفاهيم **اللوغوس** و**النحو** و**المنطق** باللغة الواصفة:



انطلاقا من هذا الشكل يفرض هذا القول نفسه: «تظل اللّغة أو البعد اللّغوي في النّقد ونقد النّقد وتنظير النّقد من أبرز الإشكالات لأنّ اللّغة هي المفتاح الّذي بدونه يستحيل تأسيس

[1] – ميجان الرويلي وسعيد اليازجي، دليل الناقد الأدبي. إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديّا معاصرًا ص 258.

[2]- Voir: A .J . greimas et J courtés Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, p 224 .

[3] – أحمد يوسف، السّيميائيات الواصفة ص 9.

أيّة بداية أو انطلاقة دون إعادة صياغة هويّتها والعلاقة معها وصورة حضورها سواء في صيغتها الواصفة أو الإبداعيّة غير أن القسم الثّاني أُرِيد لهُ أن يستجلِيَ جملةً من المفاهيم التي يظلّ نقد النّقد وتنظير النّقد مُؤَطِّرًا دائِرًا في فلَكِها لأنّها هي ما يُبرِزُ وجودَهُ المعرفي»[1]، لأن موضوع اللغة كان ولا يزال محلّ اهتمام من طرف النقاد قديما وحديثا، فالناقد يلجأ إلى اللغة كوسيلة وكغاية في الوقت نفسه.

لأنّ «الأدب، بوصفه مادّة الدّرس الأدبي، هو ما يُملِي قواعِدَ درسِه، وتِلْكَ قاعدة ذهبيّة ينبغي على كل منشغل بالأدب **أن** يستَحضِرَها كلّما جلَسَ بين يدي هذا الفنّ الجميل الذي نَدعوهُ "الأدب" ليَتَدبَّرَ شأْنَا من شؤونِه»[2]، ذلك أنّ الخطاب الأدبي، بما ينطوي عليه من عدول عن المألوف يملك خصائص نوعيّة تأخذ طابعا استثنائيا.

[1]– عبد العاطي الزّياني، «نقد النّقد وأبعاد التّنظير النّقدي»، مقالة في مجلة علامات، الجزء 56، م 14،، النادي الأدبي الثقافي بجدّة، 2005، ص 26.

[2]– عبد اللّه الغذامي وعبد النّبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص 69.

المبحث الثّاني: مصطلح اللّغة الواصفة في السّياق العربي:

1- جذور المصطلح في التّراث العربي:

إنّه ليس من الرّأي الصّائب أن نُرْجِعَ أصول الآراء والنّظريات والمناهج في كل مرّة إلى الغرب ونقلّل من مجهودات عُلماء العربيّة الذين أبدعوا في مختلف العلوم الإنسانيّة منها والطّبيعيّة، ما يدفع هؤلاء إلى تبنّي هذه الآراء هو غياب المنهج عند هؤلاء العلماء والباحثين العرب الّذين ركّزوا اهتمامهم أكثر على الوصول إلى النّتائج بغضّ النّظر عن وجوب العناية بالطّريقة أو الكيفيّة الّتي توصّلوا بها إلى تلك النّتائج، إذ نلحظ عددا من النّظريات الحديثة اليوم عند الغرب لها جذور وإشارات في التّراث العربي، مَنَعَ من بروزها إلى السّاحة الأدبية والنّقديّة المنهج، فهل عرف علماؤُنا العرب مصطلح اللّغة الواصفة أو مجال نقد النّقد، أم اكتفوا بقراءة النّصوص الأدبية خاصّة الشّعريّة للحكم على هذا الأديب أو ذاك، لا على الأدب في حدّ ذاته كما يرى بعض الدّارسين؟ وهل الخطاب النّقدي العربي الرّاهن استعار هذا المفهوم من الثّقافة الغربيّة ولم يلتفت إلى الثّقافة العربيّة إن كان الأمر كذلك ألا يُعدّ صنيعه هذا مُخالفا لأصول الخطاب النّقدي لأنّه ألبس لخطابه ثوبا غريبا عنه؟ أم أنّ هذا المفهوم لا تأثير ولا تأثّر تحقّق فيه، بل فرضه السّياق؟.

ينفي **عبد الملك مرتاض** أنّ العرب الأوائل لم يعرفوا النّظريّات النّقديّة التي ضاع صيتها في الساحة الأدبيّة والنّقديّة الحديثة والمعاصرة مشيرا إلى حزمةٍ من أسماء بعض المفكّرين الذين أسهموا في التّنظير لمختلف القضايا الرّائجة في عصرنا هذا، في قوله «ذلك وقد عُنِيَ النُّقّاد العرب القدماء بتناول النّصوص الشّعريّة تحت أشكال مختلفة، وبمناهج وطرائق متعدّدة: فمِن ابن سلاّم الجمحيّ، إلى قُدَامة بن جعفر، إلى الحسن بن بِشْر الآمدي إلى أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، إلى عبد القاهر الجرجاني، وإلى علي بن عبد العزيز الجرجاني، وإلى أبي علي الحسن بن رشيق الْمَسَلي/القيروانيّ، وإلى أبي بكر محمد بن الطّيّب الباقلاّني في كتابه «إعجاز القرآن» حيث حاول في تقرير المسألة الإعجازيّة مقارنةَ

أجمل الشّعر انطلاقاً من معلّقــة امرئ القيس، بنصّ القرآن العظيم، وإلى مَن لا يُحصَون ممّن خبَطوا شجرة النّصّ الأدبيّ في العربيّة عبر العصور المواضي، والدّهور الخوالي...»[1]، كانت العناية بالنّص الأدبي من حيث الدّراسة والتّحليل محلّ اهتمام منذ القديم بحيث كان الخلفاء والشّعراء يحتفون بكلّ شاعر جديد ينبغ، يقيمون الأفراح والعزائم، من هذا المنطلق يرفض **مرتاض** أنّ العرب لم يعرفوا النّظريات والمناهج قائلا إنّه من الباطل أن يُنكِرَ أحدهم جهودهم[2]، ولا يدلّ «احتفال القبائل العربيّة واحتفائها بشعرائها إلاّ على عناية العرب الشّديدة بالنّصّ الأدبيّ: تذوّقاً واستمتاعاً، ورواية وترويجاً، ثمّ دراسةً ونقداً. وما مجالسُ الأدب التي كانت تُعقد في سوق عكاظ، ثمّ في المربد بالبصرة، من بعد ذلك، إلا تجسيدٌ واستمرارٌ للنّشاط الشّعريّ الذي كان قائماً في أعماق البوادي بين القبائل العربيّة»[3] هذا الاهتمام في التراث العربي بالشعراء والنصوص الشعرية دليل على نشاط الحركة النقدية وبالتالي كان حظّ اللغة من الاهتمام كبيرا، خاصة مع تمكن أولئك المفكرين والنقاد العرب القدامى من فهم أسرار اللغة.

يقول **جابر عصفور** إنّ أول من نقل البحث المنطقي القيّم الّذي أقامه **كارناب** حول اللّغة إلى العربيّة هوّ الباحث «المرحوم **زكي نجيب محمود** في كتابه "**خرافة الميتافيزيقا**"، فكان أوّل تقديم نظري للوضعيّة المنطقيّة في اللّغة العربيّة، وأوّل تقديم عربي لمصطلح ما لبث أن شاع في الدّوائر المنهجيّة للعلوم الإنسانيّة بوجه عام والنّقد الأدبي بوجه خاص»[4]، وقد كان تأثير هذا المفهوم الجديد المستحدث كبيرا في «مجال النّقد الأدبي، على نحو أدّى إلى تأصيل مفهوم "النّقد الشّارح" بوصفه مفهوما يشير إلى نظام لغوي ثانٍ، هوّ لغة شارحة لنظام لغوي أول هوّ لغة الموضوع. وكما نُظِرَ إلى "التّاريخ الشّارح" بوصفه فلسفة التّاريخ، وإلى فلسفة

[1] – عبد الملك مرتاض، ألف– ياء. تحليل سيمائي لقصيدة (أين ليلاي) لمحمّد العيد، ص 14.

[2] – يُنظر المرجع نفسه، ص 13– 14.

[3] – المرجع نفسه، ص 14– 15.

[4] – جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 272.

العلم بوصفها "العلم الشّارح" ونُظِرَ إلى "النّقد الشّارح" بوصفه الخطاب النّظري عن طبيعة وأهداف النّقد»[1]، لقد اجتهد **زكي نجيب محمود** في ترجمة بحث **رودلف كارناب** حول التركيب المنطقي للغة، فكان أول من ترجم بحثه حول اللغة الواصفة إلى العربية من مصادرها باللغة الإنجليزية.

2- تموقع مصطلح اللغة الواصفة في النّقد العربي المعاصر:

1.2- عند عبد الملك مرتاض:

1.1.2- اللغة الواصفة (Le métalangage) بين دلالة الميتا واللغة:

عُنِي **عبد الملك مرتاض** بهذا المصطلح في أبحاثه، فقد حاول أن يصوغ مفهوما انطلاقا من مباحث سابقة من خلال عودته إلى التّراث العربي والمفهوم الغربي مع نظرته الخاصّة. سنحاول أن نعرف إذا اكتفى بالتّرجمة الحرفيّة أم أنّه تجاوز ذلك إلى تقديم مفاهيم وفق قناعاته المعرفيّة والأدبية لغرض توجيه القارئ؟.

لم يتوقّف عند تعريف هذا المصطلح الغربي أو استعارة ترجمة جاهزة له، بل حاول الخوض في ترجمته، ففكّكة إلى لفظتين meta وlangage، ليقدّم ترجمات من قبيل اللّغة الواصفة لغة اللّغة، واللغة الحاوية، ونقد النّقد، ومفاهيم أرادها أن تكون شافية وافية.

حاول البحث في معنى اللاّحقة "**ميتا**" ذات الأصل الإغريقي، الّتي تُرجِمَت من طرف النقاد العرب المعاصرين إلى "**ماوراء**" أو "**ما بعد**"، والّتي تعني حسب ما يراه التّعاقب والتّغيير والمشاركة في العلوم الطّبيعيّة، وفي العلوم الإنسانية فتعني ماوراء أو ما بعد، أو ما يشمل أو ما يُجاوِز (بالقياس مع شيء أو معنى ما)، وبهذا يكون للاّحقة معنيين مختلفين همـــا: **الاحتواء والإخراج**، فاحتار **مرتاض** في أي من هذين المصطلحين أنسب إذا ما تحدّث عن "نقد النّقد"! هذا المجال الذي يمثّل «رافدا أساسيّا من روافد الحركة النّقدية الأدبية قديما

[1] - جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 272- 273.

وحديثا فهوّ بمثابة حركة متجدّدة لتداوُل الآراء النّقدية ومناقشَتِها في إطار أوسع يتجاوز النّظرة الفرديّة لناقد معيَّن تجاه نصّ أدبي معيّن لتشَكِّل مسارا متكاملا ومتواصلا يتّسع المجال فيه لبرُوز تيارات نقديّة متمايزَة تتعامل مع النّص الواحد بتنوّع وثراء يسهم في إعطائه قِيَم أكثر رسوخًا، كما يسهم في إعطاء النّقد ذاته صفة تنظيرية تجعلُ من يمارسُ نقدَ النّقدِ يؤسّس لمسارات نقديّة يفترض أن تكون تجديديّة»[1]، يجعل **مرتاض** من مجال النقد الأدبي حقلا خصبا لممارسة الكتابة، لأن كل ناقد بكفاءاته وآرائه يساهم في تنشيط العملية الإبداعية إذا ما تحلى بالموضوعية في دراسته النصوص الأدبية ولم يضع نفسه حاكما على صاحب النص وبهذا يكتسب النقد صفة تنظيرية.

تساءل **مرتاض** قائلا بما أنّ "**الميتا**" تعني في العلوم الإنسانية انضياف شيء إلى شيء آخر لعلاقة معرفيّة بينهما، فهل نعدّ اللّغة الثانية في حديثها عن اللّغة الأولى شيئا مُنضَافا وبالتّالي نطلق عليها "**ماوراء اللّغة**" أو "**ما بعد اللّغة**" قياسا مع اللاّحقة "ميتا"؟ لأنّ "الميتا" انضافت إلى علم ما، واللّغة الثّانية تحدّثت عن لغة ما[2]. ولتوضيح مقاصد هذه الأسئلة (الإشكاليّة) يقول «نصل، هنا، إلى صلب المعضلة الاستعماليّة: فهل نقول للّغة الثانية ما وراء اللّغة، أو ما بعد اللّغة، وهو الاستعمال الجاري؟ وهل اللّغة الثانية شيءٌ يقع خارج إطار اللّغة الأولى حقّا؟ وما معنى أنّنا نتحدّث عن نقد، أو عن لغة نقد، بنقد على هامشه، أو من حوله فنفصِلَ الثاني عن الأوّل باستعمالنا مصطلح ما وراء؟ وهل إذا تحدّث ناقد محترف، عن ناقد محترف آخر نُقْدِمُ نحن على عَدِّ عمل الثاني منفصلاً عن عمل الأوّل؟ أم تعني عبارتا: ما وراءَ، وما بعدَ شيئاً غيرَ ذلكما؟ أم يجب أن نبحث عن إيجاد معادل لهذا التّعبير، أو مقابل لذلك المعنى بمصطلح آخر؟...»[3]، يرفض **مرتاض** أن يطلق على اللغة

[1]– خالد بن محمد بن خلفان السيابي، نقد النّقد في التّراث العربي. كتاب المثل السّائر نموذجا، دار جرير، ط 1 2010، ص 23.

[2]– يُنظَر عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 221.

[3]– المرجع نفسه، ص 222.

الثانية (اللغة النقدية) التي تتحدث عن اللغة الأولى (الإبداع الأدبي) مصطلح "**ما وراء اللغة**" لأن الأدب والنقد غير منفصلان بل يكمل أحدهما الآخر. تريّث في محاولته الإجابة عن هذه الأسئلة، الّتي يبدو أنّها قد أثقلته لأنّه حاول أن يقدّم للقارئ تعريفا دقيقا وواضحا لهذا المصطلح، فرفض أن يحكم على اللّغة الثّانية (لغة النقد) بأنّها خارجة عن إطار اللّغة الأولى لكونها تقابل في الوظيفة اللاّحقة "**ميتا**"، فما هو إذن المصطلح الذي يراه أمثل للترجمة عن هذا المفهوم؟.

للإجابة عن السّؤال الّذي أراد أن يُشرِكَ القارئ البحث فيه، بعد أن ترجم المصطلح الغربي عاد إلى التّراث العربي والثّقافة العربيّة، فرأى أنّه من السّذاجة أن نطلق على لغة نقديّة جديدة قرأنا بها نوعا أدبيا "**ماوراء اللّغة**"، فاختار مصطلحات من قبيل **اللّغة الواصفة كتابة الكتابة، لغة اللّغة**، أو **اللّغة الحاوية**[1]. في حين أنّ التّرجمة الحرفيّة لهذا المصطلح هي (ما وراء اللّغة)، بمعنى توظّف لغة لشرح لغة أخرى، كأن يشرح أحدهم اللّغة الإنجليزيّة باللّغة العربيّة فتصير هذه اللّغة الأخيرة لغة شارحة[2].

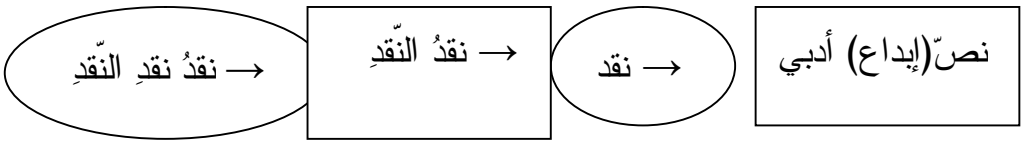
لكن من أي منطلق وعلى أيّ أساس قدّم **مرتاض** هذه التّرجمات؟

قابلَ **مرتاض** مصطلح métalangage بالقياس مع ما كان سائدا عند علماء الكلام المسلمين وعلماء الأشعريّة في توظيفهم مصطلحات من قبيل "زمان الزّمان"، **وعبد القاهر الجرجاني** في توظيفه مصطلح "معنى المعنى"...قائلا إنّ هذه الطّريقة لا تختلف عمّا يلاحظ عند الغربيّين في توظيفهم مصطلحات كنقد النّقد (métacritique) ونقد نقد النّقد (méta-métacritique)، ويعني المصطلح الأول حديث النّقد الثّاني عن النّقد الأوّل، والمصطلح

[1] – يُنظَر عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 222– 223.

[2] – يُنظَر زكي نجيب محمود، موقف من الميتافيزيقا ، ص 209.

الثّاني حديث النّقد الثالث عن النّقد الثاني، لأجل هذا يقول **مرتاض** إنّ اللاّحقة "méta" تفيد التّعاقب[1]:



تعوّض الأسهم في هذا المخطّط مصطلح **التّعاقب**، ليوضّح **مرتاض** ما قصده من قوله إنّ اللاّحقة "ميتا" تفيد التّعاقُب وليس المشاركة والاختلاف.

2.1.2- النظرة الحداثية للغة الواصفة لدى مرتاض:

يرى **مرتاض** أنّ القراءة هي ما يمنح أي عملٍ إبداعيٍّ قيمتَهُ، أدبًا كان أو نقدًا، لأنّها تبعث فيه الحياة بإحياء المعاني مع كل قراءة جديدة، كل قارئ يقدّم قراءته الخاصّة، هذا أولا، ثانيا تهدف تلك القراءات إلى تقديم وجهات نظر وفق منهجيّة القارئ، ولأنّ القرّاء يتفاوتون فيما بينهم -لأنّ هناك القارئ العادي والقارئ النّاقد- فإنّ الأمل قائم بأن يقدّم قارئ ما أفكارًا جديدة ترقى إلى مستوى النّظريّة، لأنّ القراءة وُجِدَت من أجل التّنظير قبل أن تكون لأجل المتعة كما هو معروف عند **بارث**، «القراءة وحدها تعشق الأثر الأدبي، وتقيم معه علاقة شهوة، فأن نقرأ معناه أن نشتهي الأثر (ص)، ونرْغَب في أن نكوّنه، وأن نرفض مُضَاعفَتَه بمعزل عن كل كلام أخر غير كلامه هوّ ذاته: إنّ التّعليق الوحيد الذي يمكن أن يُنتِجَه قارئ محض سيبقى كذلك هوّ المعارضة... أما الانتقال من القراءة إلى النّقد فمعناه تغيير الشّهوة، فلا نعود نشتهي الأثر الأدبي، وإنّما لغتنا الخاصّة»[2]. بمعنى عندما يتحول القارئ عن اشتهاء النص فإنه يصرف اهتمامه إلى اللغة.

---

[1] - يُنظَر عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 221- 223.

[2] - رولان بارث، النّقد والحقيقة، ص 86.

يتعامل **مرتاض** مع اللّغة كغاية أو كإشكاليّة وليس كوسيلة، إذ تتدرجُ كلّ أبحاثه في موضوع اللّغة «والنّصّ لَعِبٌ باللّغة، فاللّغة تتلاعب مع نفسها بألفاظها وهي تعبّر عن أدقّ الدّقائق، وأنبل العواطف، وأرقّ الهواجس، وألطف الوساوِس... لوْمَا النّصُّ الذي هو ثمرةُ عطاء اللّغةِ لَمَا تعارف النّاس وتفاهَموا، ولَما بُلِّغت الرسائل السماويّة، ولَما نزلت الكتب على الرّسل... اللّغة مجرّد ألفاظ طائرة لا تتّخذ دلالتها إلاّ فيه»[1]، فالنّص يُكتَب من أجل أن يُقرأ وبالتّالي فالقارئ يُؤَوِّله....، ويُنتِجُ نصّا آخر، إذن فالقراءة كما يقول **مرتاض** إنتاجيّة تتحقّق من خلال اللّغة وهذه اللّغة يتفاعل في تشكّلها عناصر، هيّ الخيال، الجمال، الأسلوب، فالنّصّ «نِتاجُ الخيال ونِتاجيّة اللّغة، وبَثْنَةُ الجمال، وثمرة المِرَاس الطويل... الخيال يَغْذُوه، والعقل يذْكوه والمِراسُ يصقُله. الخيالُ مادّتُه وماؤُه وقِوَامه... والمِراس هو الذي يجسّد هذا الخيالَ في فعاليّة تبليغيّة تنهض على الحيويّة والحركيّة والعنفوان»[2]، النّص من خلال هذا التّعريف تتقاسمه عدّة عناصر وهيّ اللّغة، الخيال، الجمال، وهذه المفاهيم يراها **مرتاض** أساسيّة في تشكّل أيّ نصّ أدبيّ إبداعيّ كان أو نقديّ.

يضيف أنّ «النّصّ جماليّة تستمدّ كِيانها من تفاعل اللّغة مع اللّغة، ومُلاعبةِ اللّغة للّغة ورفْضِ اللّغة للّغة، وذوَبانِ اللّغة في اللّغة، بل فناءِ اللّغة في اللّغة؛ بل ميلادِ اللّغة من اللّغة...إنّه المستحيل الذي لا يَنْتَجِز إلاّ باللّغة، والمُحال الذي لا يسَعُه إلاّ حيّز اللّغة»[3] إنّ اللّغة عند **مرتاض** هيّ الباب السّحري الّذي يلج من خلاله القارئ إلى عالم النّص، ولا يمكن الفصل بين عناصر هذه الثّنائيّة (نص/ لغة) الّتي يستلزم فيها أي عنصر بالضّرورة العنصر الآخر.

يؤكّدُ هذا، رأي **بارث**، في أن اللّغة هي الهدف الأول والأخير في العمليّة النّقديّة في ما أورده **تودوروف** في كتابه "نقد النقد" حين قال أنّ **بارث** يلتقي مع النّقاد والكتاب الآخرين

[1] – عبد الملك مرتاض، نظريّة النّص الأدبي، ص 4– 5.

[2]– المرجع نفسه، ص 4.

[3] – المرجع نفسه، ص 5.

ليس بمزايا أسلوبه وحسب، إنما لأنه يضع بين هلالين بُعد حقيقة النقد، ويشدّد بالعكس على الجانب التخييلي أو الشّعري (حيث تكفّ اللغة عن أن تكون وسيلة لتصبح مشكلة)، وهذه هي تماما بنظره السّمة المميّزة للنّقد اليوم[1]، يرى **بارث** أن اللغة تجسيد الكاتب للطبيعة وللأشياء في الواقع، لكن لا يحصرها في ذلك فقط أي مجرد وسيلة بل يجعلها وسيلة من أجل أن يجعلها شكلا هندسيا يفرغ فيه ما يشاء، لأن اللغة استجابة فقط دون اختيار وليست مَوضِعًا لالتزام اجتماعي[2].

يتجاوز النّقد مجرّد الشّهوة التي يحقّقها الأثر إلى شهوة أخرى، والتي يحسّها النّاقد من خلال لغته، وعلى هذا الأساس سار **مرتاض**، حيث تجاوز مجرّد القراءة إلى النّقد كما عند بارث. في مختلف أبحاثه النّقدية، يكتب ويقرأ من أجل أن ينظّرَ أولا، بعد أن يشعرَ بمتعة ما قرأه، يرى أنّ «النّقد الثاني الذي يُكتب عن الأوّل، أو الثالث الذي قد يُكتب عن الثاني، أو حتّى الرّابع الذي قد يُكتب عن الثالث (لا يمتنع ذلك نظريّا) ليس بالضّرورة أن يكون من أجل المعارضة والمناوأة، ولكن من أجل إلقاء مزيد من الضّياء على أصول المذهب النّقديّ وتِبيان أصوله المعرفيّة، وتوضيح الخلفيّات التي تستمدّ منها مرجعيّاته: على المستويَيْن المعرفي والمنهجي جميعاً. ويمكن أن نتخيّل أنّ مثل هذه الكتابة يمكن أن تتناول أيضاً مدى تأثير ذلك المذهب أو هذا في المحيط الأدبي، المحلّي والعالمي معاً، وإلى أيّ حدّ يكون، إذن، قابلاً للاندماج في النّظريّة النّقديّة العامّة»[3]، من هنا يتضح أن السّابقة الإغريقية "**ميتا**" تعني الاحتواء والمجانبة لا، التّنقيص والتّهجين.

---

[1] – يُنظَر تزفيتان تودوروف، نقد النّقد، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، ط 1، بيروت 1986، ص 68.

[2] – ينظر رولان بارث الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 2002 ص 15– 17.

[3] – عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 227.

انطلاقا من نظرته تلك تجاه نقد النّقد، يبدو قلقه واضحا إزاء وضعية النّقد العربي، قائلا «لكنّ نقد النّقد العربي –المعاصر– وذلك في تقديرنا نحن على الأقل، يتمّ غالباً بإبداء المعارضة لموقف نقديّ على نحو ما، وقلما نُلفيه يتسامَى إلى البحث في أصول المعرفة النّقديّة على نحو منهجي عميق. ولعل ذلك يعود إلى أنّ العالم العربيّ، على عهدنا هذا يمتلك نقّاداً كباراً ولكنّه لا يمتلك نقداً كبيراً»[1]. إنّ هذا التّعاقب النّقدي –إن صح التعّبير– يرفض **مرتاض** أن ينبني على مبدأ التّجريح والاستهجان مثلما هوّ الأمر عند بعض النّقاد العرب بل ينبغي أن يكون الهدف منه تعميم الفائدة المعرفيّة المنهجيّة والنّظرية ليكتسب ذلك النّقد شرعيّته[2].

سبق أن أشرنا في المبحث الأول إلى المنهج البنيوي عند **كارناب**، والآن نريد أن ننظر في المنهج الذي يعتمده **مرتاض** في الدّراسة والتّحليل، هل اختاره هو عن طواعية وقناعة أم أنّ طبيعة الدّراسة هي الّتي فرضته؟ مع العلم أنّه يكرّر دائما في أبحاثه أن النّص المدروس هوّ الّذي يفرض المنهج. إنّ علاقته مع اللّغة جعلت كلّ أبحاثه متمحورة حولها، فتطلّب الأمر المنهج البنيوي من حيث هوّ منهج وصفي. بدأ هذا المنهج يتجلّى أكثر مع مجيء القرن العشرين للميلاد، وما زامنه من أبحاث، مثلما نجده عند **دي سوسير** وبحثه في علم اللّغة العام، وكذا مدرسة براغ، وآخرين. يتميّز المنهج الوصفي باهتمامه بواقع الظّاهرة اللّغوية دون الالتفات إلى تاريخ تطوّرها، يركز الباحث في تحليله لأي ظاهرة على وصفها من خلال حاضرها، وفي ذاتها[3].

إنّ المسعى الذي تسلكه اللّغة الواصفة هو مسْعًى بنيوي! ذلك لأنّها تشتغل على نفسها ربّما يتساءل أحد كيف ذلك؟ ينطلق الدّارس (النّاقد) في تحليل موضوع معيّن، متّخذا اللّغة وسيلة ليصل إلى أهداف معيّنة باعتماد إجراءات الوصف والتّحليل، فيجد نفسه يدرس اللّغة

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 227– 228.

[2] – يُنظَر المرجع نفسه، ص 227– 228.

[3] – يُنظر إسماعيل أحمد عمايرة، المستشرقون والمناهج اللّغوية، دار وائل للنّشر، عمّان، (د.ت)، ص 92.

ذاتها لأنّ المبدأ الأساس الذي ترفعه البنيويّة كراية هو **المحايثة (l'immanence)**، بمعنى أنّها تستعير أدواتها من اللّغة ذاتها لتصف الموضوع المدروس، وليس ما يحيط به. بهذا تُصبِح «"البنيويّة اللّغويّة" لغة شارحة على مستوى العلم باللّغة، في موازاة (الشّعرية) الّتي هيّ لغة شارحة موازية على مستوى العلم بالأدب، ولكن من المنظور الّذي تنعكس فيه البنيويّة على نفسها لتجتلي ذاتها، أو ترتدّ الشّعريّة على نفسها لتتأمّل حضورها الذّاتي بوصفها بنية»[1]، ومن هنا يمكننا التساؤُل: هل وُلِدت الشّعرية نتيجة مخاض البنيويّة؟ باعتبار أن «الشعرية تتحدد بوصفها بنية كلية، ولا تحدد على أساس ظاهرة مفردة، تستنبط من الوزن أو القافية أو التركيب، ولهذا فالتحديد هنا تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافّة»[2]، فالشعرية كما يعرفها **تودوروف** هي كل نظرية داخلية للأدب والتي تتمثل في مجموع الإمكانات والإجراءات الأدبية التركيبية والأسلوبية التي يعوّل عليها كل كاتب، دون التقيد بقواعد أي مدرسة، بل تعتبر الشعرية نتيجة الاشتغال على نسق نصّ خاص. بمعنى القراءة المحايثة للنصوص[3].

تتمثل الشعرية في أبحاث **عبد الملك مرتاض** من خلال تركيزه على لغة النص، أي مادته الصوتية والدلالية، لقد خاض فيها شعرا ونثرا، لم يحصرها في الخطاب الشعري فقط بل يقول إن هناك نصوصا نثرية تتجلى فيها الشعرية بامتياز من خلال كفاءة الكاتب وقدرته على اختيار الألفاظ المناسبة وحسن تركيبها في بناء فني جميل يحقق جانبيْ المعنى والجمال الفني، يقول «بمقدار ما كانت الهوة سحيقة بين الشعر والنثر الأدبيّ في العصور القديمة، بمقدار ما اغتدت ضيّقة في العصور المتأخّرة، حتى إنّ بعض النظريات النقدية الجديدة تحاول في بعض مقولاتها إزالة الحواجز بين "الصناعتين" بمصطلح أبي هلال العسكري، فإذا

[1] – جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 274.

[2] – بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، بين أفق النّقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، دمشق، 2010 ص 91.

[3] – يُنظر عثماني الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، ط 1، الدار البيضاء، 1990، ص 4.

الشعر نثرٌ أو أسوأ منه إذا كان نظما باردا، وإذا النثر شعر إذا كان مشبّعا بالصور البديعة، وموقرا بالرُّؤى الشفافة، ومحمَّلا على أجنحة الألفاظ ذات الظلال الشعرية الرقيقة»[1]، ينظر إلى اللغة على أنها عالم قائم بذاته بحيث تحوّل الواقع إلى أدب فنيٍ جميل من خلال معاويله ورؤاه الخاصة ولجوئه كذلك للخيال الذي يحوّل الواقع إلى لوحة فنية جميلة، فمفهوم الشعرية لديه هو المهارة والتفنن في بناء الكلام.

يؤثر **مرتاض** استعمال مصطلح **الشعريات*** ترجمة للمصطلح الغربي (Poétique) بدلا من مصطلح "**الإنشائية**" لدى المستعملين التونسيين ومنهم عبد السلام المسدي، أو مصطلح "**الشعرية**" حسب عامة النقاد المعاصرين، ويقول إن ترجمته بالإنشائية أو الشعرية لا يعني كبير شيء، لكن يبقى رأيه هذا غير متزمّت فيه، لقوله يبقى مجرد رأي يرجو أن يناقشه النقاد والسّيميائيون العرب المعاصرون لحل إشكالية المصطلح النقدي الحداثي[2].

إن أول من تناول مفهوم **الشعرية** في النقد العربي القديم هو حازم القرطاجني، وورد بمصطلح **النظم** عند عبد القاهر الجرجاني، ومصطلح **الصناعة** عند النقاد العرب القدامى[3]. وتتحقق الشعرية عند الجرجاني من خلال اللفظ والمعنى معا، فلا قيمة لأحدهما دون الآخر باختيار الألفاظ وسبكها في نظام معين، بتوظيف الاستعارة، ما يُكسب الخطاب رونقا شعريا[4] فالشعرية لا تتجلى في الألفاظ منعزلة بل حين ضم بعضها إلى بعض، والنظم يعني توخي معاني النحو في التأليف باعتماد البيان، حتى يبلغ الكلام درجة عالية من الوضوح والظهور والانكشاف[5]، تساوي الشعرية النظم عند الجرجاني.

---

[1] – عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 93– 94.

[*] – يطلق المصطلح المنتهي بـــ "**ـيّات**" على كل المفاهيم الغربية التي تنتهي بـــ ...**« Tique»**، مثل: **الشعريات** مقابل « **Poétique »**، من كتاب نظرية النص الأدبي، ص 71.

[2] – يُنظر عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 71، 94.

[3] – يُنظر بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، بين أفق النّقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص 16.

[4] – يُنظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 251– 252.

[5] – يُنظر المرجع نفسه، ص 370– 371.

يقول **بارث**، إذا كان الأدب هوّ نتاج تجسيد الكاتب للعالم، فإنّ النّقد «ليس "العالم" وإنّما خطاب هوّ خطاب الآخر. النّقد خطاب حول خطاب. هوّ قول ثانٍ أو قول واصف méta-langage (مثلما يقول المناطقة) يُمارسُ على قول أوّل (أو القول الموضوع langage-objet)»[1]، يريد **بارث** القول بأنّ النّقد لا يجب أن يكون تعبيرا عن الواقع، باعتبار أن الأدب هوّ كذلك، بل النّقد يدرس لغة ذلك الأدب، وبالتّالي ينتج نصا آخر تحمله اللّغة إلى ذرى الإبداع، «وهذا النّقد الأدبي الّذي وصفه **رولان بارث** بأنّه لغة شارحة، في مستوى من مستوياته بالقياس إلى لغة العمل الأدبي، نشاط بنيوي في آخر الأمر. أعني أنّه سلسلة من العمليّات العقليّة التي تلتزم التزاما عميقا بالوجود التّاريخي والذّاتي للإنسان الذي يقوم بهذه العمليّات، وهدف كل نشاط بنيوي، سواء كان تأمّليّا أو إبداعيّا هو إعادة إنشاء "الموضوع" بطريقة تكشف عن القواعد الوظيفيّة لهذا الموضوع، على نحوٍ تغدو معه البنية صورة دالّة من الموضوع، تبرز من أبعاده ما لا يعقله إلاّ النّشاط البنيوي فالبنية هي العقل مُضافاً إليه الموضوع فيما يقول بارث»[2]، يعتبر **بارث** النقد الأدبي نشاط بنيوي، لأنه يؤكد على ضرورة اشتغال القارئ الناقد على لغة النص أثناء دراسته.

3.1.2- أسطورة النّص نسق لغوي واصف عند مرتاض:

ما جعلنا ننسب مصطلح الأسطورة إلى النّص هو أبحاث **مرتاض** حول النّص، التي تنطلق كلّها منه للوصول إلى تفسيره، لذا يبدو أنّه من الصّعب لأي واحد منّا استيعاب المفهوم الّذي يقترحه **مرتاض** للنّص فهو يرى في النص كل شيء! هو الذي تجسّده اللّغة وهو الذي يمدّنا بالمعرفة ويحقّق الشّعرية والجمال...هو رسم للعواطف والانتقال من الظّلمة إلى النّور هو سرّ التفاهم بين البشر.

[1] – رولان بارث، النّقد والحقيقة، ص 8.

[2] – جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 284.

يكفي أن نطّلع على العنوان الذي وظّفه في كتابه (نظريّة النّص الأدبي)، **(النّصّ الأدبيّ إشكاليّة الماهيّة، زئبقيّة المفهوم)** حتّى نفهم لماذا هذه الصّعوبة في استخلاص مفهوم واحد ومحدّد للنّصّ فقد جعل النّص هو الكل، يرى في النّص إشكاليّة بحيث خصّ كتابا كاملا يتحدّث فيه عن كيف نعرّف هذا النص، وكيف ننظّر له، كما لا تخلو جميع أبحاثه من تصدّرها موضوع النّص، ولو حاولنا ذكر التعاريف التي خصّ بها النّص ما استوفيناها كلّها! ذلك لأنّه يعرّف النّص بأنّه هو اللّغة، واللّغة بأنّها هي النّص لدرجة صعوبة الفصل بينهما وكأنّهما الجسد والرّوح، لا يمكن الفصل بينهما.

من تعاريفه للنّص قوله «هذا الكلام المتجدّد، هذا النّسيج اللّفظي العجائبي، هذا الماثل أمامنا وهو غائب، وهذا الغائب عنّا وهو ماثل، هو فوق من يكتبه، يسمو عليه ويتعالَى وعبثاً يحاول محاولٌ التحكّمَ في كتابته أو قراءته أو تأويله على النّحو المطلَق. بل إنّ قراءته تظل نسبيّة، ومفتوحة، بل أوّليّة، مجرّد ذلك إلى نهاية الزّمن...، النّص هوّ ما نكتب، وهوّ ما لا نكتب أيضا، هو الماثل بين ثنايا النّص، هو ما يشخص بين الأسطار...»[1]. إذا ما ربطنا كلامه هذا بقوله «النّص لعبٌ باللّغة، فاللّغة ملاَعَبة مع نفسها بألفاظها وهيّ تعبّر عن أدقّ الدّقائق، وأنبل العواطف، وأرقّ الهواجس، وألطف الوساوس...لوْمَا النّصُ الّذي هو ثمرةُ عطاء اللّغة لَمَا تعارف النّاس وتفاهموا... اللّغة مجرّد ألفاظ طائرة لا تتّخذ دلالتها إلاّ فيه»[2] نفهم أنّه يقرّ بأنّ أي بحث في نصّ أدبيّ ما، هوّ اشتغالٌ عل لغته الّتي بها كُتِبَ، وليس الموضوع الّذي عالجه ذلك النّص هو الهدف من الدّراسة.

بعد أن أَنْهَكَ **مرتاض** القارئ في الكتاب المذكور سابقا، بخوضه في تعاريف النّص يصل إلى طرح السّؤال التّالي: «وإذن فهل اللّغة هيّ النّص، أو النّص هو اللّغةُ، أم لا اللّغة نصٌّ، ولا النّص لغةٌ؟... فهل اللّغة، إذن، هي أمّ النّص أو النّص هو أبو اللّغة، أم لا واحد

[1]– عبد الملك مرتاض، نظريّة النّصّ الأدبي، ص 3.

[2]– المرجع نفسه، ص 4– 5.

فيهما أبٌ للآخر ولا أحدَ منهما ابنٌ له؟»[1]، من هنا اللّغة الواصفة هي عمليًا حديث اللّغة عن نفسها، فإذا كان النّاقد يدرس النّص الأدبي فإنّه كذلك يدرس اللّغة، لا ما هوّ كائن خارجها وهذه الوضعيّة على ما يبدو فرضها تقدّم البحوث اللّسانيّة والنّقديّة، حيث استقل النّص عن أيّ شروط أو مرجعيّات أخرى مهما ادّعت تأثيرها، ليفرض شروطه الخاصّة فإجراءاته كائنة فيه[2].

وهذا يمنح النّص الدّيمومة من خلال كل قراءة يُقرأ فيه، لأنّه مدبّج بالرموز لا تتعلّق لا بزمان ولا مكان معيّنين بل رموز حيّة يقدّمها النّص «إنّ الأثر لا "يخلُد" لكونه فرضَ معنًى وحيدا على أُناس مختلفين، وإنّما لكونه يوحي بمعاني مختلفة لإنسان وحيد، يتكلّم دائما اللّغة الرّمزيّة نفسها خلال أزمنة متعدّدة: فالأثر يقترح، والإنسان يدبّر»[3]، من هنا أصبحت وظيفة النّاقد تفكيك بنية الرّموز، التي يتركّب منها العمل الأدبي من خلال علاقات معيّنة وهو بحث في كيفيّة اشتغاله، وهذا في أساسه عمل بنيوي، حيث يري **تودوروف** أنّ ظهور البنيويّة بهذا الشّكل، قد غيّر في نظريّة الأدب تغييرا جذريّا، لأثرها في العلوم الإنسانيّة. ولتركيزها على الوصف لا التّفسير، واهتمامها ببنية الخطاب الأدبي[4].

من خلال طريقة **مرتاض** في التّحليل وموقفه من موضوع النّص، يمكن أن نربط اعتقاده هذا بما قاله **جابر عصفور** أنّ «المدافع الحقيقي عن أهمّية النّظريّة يجب أن يبدأ من الاعتراف بمحدوديّة ما يَعِدُ به، وأنّه ما من نظريّة يمكن أن تتّسم بالكمال، أو تزعم القدرة على تفسير كلّ جوانب التّباين في التّجارب الأدبية... يُضافُ إلى ذلك أنّه ما من نظريّة تستطيع أن تستنفذ كلّ المعاني والقيم الكامنة حتى في عمل أدبي واحد، فالعمل الأدبي لا

---

[1]– عبد الملك مرتاض، نظريّة النّصّ الأدبي، ص 5– 6.

[2] – يُنظَر مصطفى درواش، «شعريّة التّأصيل في الرّؤية النّقديّة التّراثيّة»، مقالة في مجلّة الخطاب، العدد 2 منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزّو، ماي 2007، ص73.

[3] – رولان بارث، النّقد والحقيقة، ص 55.

[4] – يُنظر مصطفى درواش، «شعريّة التّأصيل في الرّؤية النّقديّة التّراثيّة»، ص 78.

يكفّ عن إدهاشنا بما لا نتوقّعه منه وإلاّ كفّ عن كونه عملا أدبيّا. إنّ النظرية ليست تركيبة سحريّة قادرة على حلّ كل مشكلات الناقد، وليست وصفة عجائبيّة تصنع الناقد المتميّز وإنّما تركيبة نسبيّة، ووصفة تستمدّ قيمتها من فعل ممارساتها»[1].

يمكن أن نستخلص أنّ نهج **مرتاض** في العرض والتّحليل قائم على التّساؤل بحيث يقدّم جميع الآراء أو التّعاريف الممكنة لقضيّة أو موضوع معيّن، دون أن يفصل في الأمر، فيجد القارئ نفسه أمام كومة من الاقتراحات، وبالتالي التّساؤلات فيذر نفسه تائها، لكن بعد مواصلته للقراءة ينفتح أمامه الرّأي الذّي يجنح إليه **مرتاض**، وقد صرّح هو بدوره عن هذا السّبيل الذّي يتّبعه في قوله « وما تراه من جهد –بذلناه– مُضْنٍ في هذه الفصول ليس إلاّ محاولة لإثارة الأسئلة، وتحفيزَ القلق المعرفي، والحمْل على المساءلة، أكثر من الطّمع في الإجابة، والتطلّع إلى القول الفصل، والإعتداد بالرّأي... فلم يكن قطّ الجواب في قلَق المعرفة، فصْلاً للخطاب؛ في حين أنّ المساءلةَ هي استفزاز معرفيّ يحمل على الاستزادة من القراءة والتّفكير... فأيّهما الأمثل إذن: إجابةٌ ساذَجة، أم مُساءلةٌ مُحيِّرة؟»[2]، لا يقدم للقارئ إجابة جاهزة بخصوص الموضوع الذي يدرسه، بل يحفزه على المساءلة والبحث وإمعان فكره لأن كل قارئ يقدم ما يثري به الموضوع الذي هو محل إشكالية، وكل قارئ ينتج نصا جديدا.

إنّ هذه الرّؤية المُستَحدَثَة التي يتميّز بها النّقد الحداثي من النّقد القديم أنّه تجاوز مجرّد الحكم على النّصوص الأدبيّة بالاستحسان أو الاستهجان إلى اعتماد النّاقد على مبدأ مساءلة الذّات قبل مُساءلة تلك النّصوص. وبهذا تحوّل الخطاب النّقدي إلى خطاب نسقي على درجة من الوعي يمتلك أدواته وإجراءاته فيه، ومثل هذا الصّنيع لا يتأتّاه إلاّ النّاقد الموضوعي الذّي يسعى إلى بعث القلق المعرفي عند القارئ – كما صرّح بذلك مرتاض– من أجل حثّه على

[1]– جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 309– 310.

[2] – عبد الملك مرتاض، نظريّة النص الأدبي، ص 09.

المساءلة، ومن ثمّ البحث عن الحقيقة ربّما اللاّنهائية، لأن مجال العلوم الإنسانيّة الحقائق فيه نسبيّة.

وبهذه الطّريقة يغدو النّاقد مجرّد دليل أمام القارئ لبعث روح التّساؤل لديه، لا متزمّتا في آرائه، كما يقول «موقفي من طرح آرائي، وحتّى نظرياتي، لا أريد أن أفرض رأيي على القارئ الذي هو حرّ في أن يتقبّل أو يرفض ما أقول»[1]، إنّ تقديم **مرتاض** لأفكار تنظيريّة ليس الهدف من ذلك هو فرض رأيه على المتلقّي، وإنّما هدفه أوّل الأمر تعليمي بحيث يسعى إلى إزالة الغموض لدى القارئ، والعمل على رفع اللّبس حول الموضوع الذي يدرسه.

2.2- اللّغة الشّارحة عند جابر عصفور:

آثر **جابر عصفور** مصطلح اللّغة الشّارحة بدل اللّغة الواصفة لترجمة مصطلح (le métalangage) ويبدو أنّه استعاره من عند **زكي نجيب محمود** في كتابه "**موقف من الميتافيزيقا**".

يرى أن السّاحة النّقدية العربيّة بصفة خاصّة بحاجة إلى طاقات حيويّة لتتبّع العمل النّقدي، لغرض وصفه وتفسيره وما يحقّق هذا هو (نقدُ النّقدِ)، إنّ ما يساعد على أن تسير الخطابات النّقدية في طريق تحقيق الهدف هو أوّلا مساءلة العقل لذاته، لأنّ المساءلة وسيلة من وسائل مُرَاجَعَة النّاقد لذاته وإعادة النّظر في إنجَازَاتِهِ وهذا يؤدّي طبعا إلى التّجديد بتجاوُز ما هوّ كائِن إلى البحث عن المُمكِن. ينتُجُ عن هذه المساءلة الواعية للنّاقد أنّه يصير وعيه مُزدوجًا ذاتًا وموضوعًا في آن واحد لأنّه يسائِلُ ذاته وموضوعه الذي يدرسه وما يحيط به من خطابات قديمة عنه ومعاصرة له، وهذه العناصر الثّلاثة التي تلزم النّاقد بمراعاتها هي الإشكاليّة الّتي تحمِلُهُ على مساءلة ذاته[2]، «متوتّراً برغبته في إعادة اكتشاف

---

[1]- مراسلة مع الأستاذ عبد الملك مرتاض، أستاذ التّعليم العالي، جامعة السّانية وهران، الجزائر، التّاريخ: الثلاثاء 25 أكتوبر 2011، السّاعة 16:20، عنوان الموقع: mortadek@maktoob.com.

[2] - يُنظَر، جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 16- 17، 268- 269.

حضوره وتأسيس هذا الحضور بوصفه تحوُّلاً حاسِماً في مجرَى المعرفة»[1]، هذه الذّات ترتبط أكثر بالمجال اللّساني وتسير إلى جانب اللّغة. فالأنموذج البنيوي واللّسانيات يلجآن إلى هذه «الذّات الّتي تستعين بصيغ لغويّة خاصّة للتحكّم في المقام المتلفّظي وهوّ ما يدعوه **بنفنست** بـــ "الجهاز الصّوري للتّلفّظ"، المتكوّن من الضّمائر، والأزمنة الفعليّة، والمبهمات والأشكال الجمليّة، والأنماط...»[2]، لذا فهي في هذا السّياق "ذات نحويّة" تشتغل وفق مصطلحات واصفة ذات كفاءات نحويّة[3].

هذه النّظرة المُستَحدَثَة للنّقد سبيل من سبُل تَجاوُز مجرّد التّطبيق إلى التّنظير، «ويَسهُلُ أن نلاحِظَ كيف ترتبط درجة تطوّر الممارسة النّقدية في أيّ مكانٍ من العالم بالمراجعة المستمرّة والمساءلة المتّصلة، وذلك على نحوٍ يغدو معهُ خطاب النّظرية مُؤَشِّراً من مؤشّرات التّقدّم الحاسمة... الممارسة النّقديّة لا تحلّق مُنطَلِقةً إلى ذُرَى الإبداع الذّاتي إلاّ بجَناحَي التّطبيق والتّنظير والمُراوحة الفعّالَة بينهمَا»[4]، لكن هذا لا يعني أن التّنظير كان غائبا قبل هذا بل الجديد الّذي يتميّز به حديثا هو وعيه بحضوره، وأنّه نسق مستقلّ له أدواته وإجراءاته حيث صار موضوع الكتابة مستقلاّ ليس مُطالبا بأن يلتفت في كل مرّة إلى ما يحيط به، بل ما يعتمر فقط بداخله، وتزامن هذا مع أبحاث دي سوسير حول اللّغة، والشّكليون الرّوس وجاكبسون ورولان بارث... من هنا تحوّلت وظيفة كل من النّقد واللّغة إلى التفات كل منهما نحو الآخر، فصار الكلام يدور حول نفسه ليضحى لغة شارحة أو نقدا شارحاً[5].

---

[1] – جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 269.

[2] – حمّو الحاج ذهبيّة، «ترجمة الفصل الأول من كتاب Analyse de discours, francine maziérz,» مقالة في مجلّة الخطاب، العدد 3، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزّو، 2008، ص 386.

[3] – يُنظَر المرجع نفسه، ص 386– 387، 389.

[4] – جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 17.

[5] – يُنظَر المرجع نفسه، ص 282.

يرى **جابر عصفور** في نقد النّقد الّذي يصطلح عليه بـــ "النّقد الشّارح" ثمرة التّنظير لأنّ النّقد يكتسب شرعيّتهُ عندما يحقّقُ في أثناء العمليّة القرائيّة للنّصوص الأدبيّة تجاوزه مجرّد التّطبيق، للخروج بنظرة مفارقة تُضافُ إلى إجراءات وأدوات النّقد ونقد النّقد.

لأنّ التّنظير حسب رأيه يُسهم في تجاوُز النّاقد للآراء الجوفاء التي يُقدّمها عن نصّ أدبي دون مساءلة ذاته أوّلا، لغرض تحرير العقل من التّبعية، ويقصد بهذا الأخير تقديم النّاقد لآراء سطحيّة أقرب إلى التّعليقات الصّحفيّة من النّقد البنّاء الذي يكشف، وكذلك نقل آراء نُقّاد آخرين وتطبيق نظريّات غربيّة دون فهمها ومُسَاءَلة جذريّة لتلك النّظرية وللذّات النّاقدة[1] وليتجاوز النّاقد هذه التّبعيّة والانفتاح على الجديد يلجأ إلى وسيلة هي النقد الشّارح ونقد النّقد الذّي لا يتوقّف عند مجرّد التّطبيق إلى التّنظير، «هكذا بدأ مصطلح النّقد الشّارح métacritisme يظهر في موازاة مصطلح اللّغة الشّارحة (métalangage) ، حيث يُلِحُّ كلاهُما على الاستخدام النّقدي بوصفهما دالّين على التفات النّقد إلى نفسه وعلى وعي لغته بحضُورها المائز في إشاراتِها الذّاتية. ويُوازِي مصطلح "اللّغة الشّارحة" مصطلح النّقد الشّارح في دلالة الخصوص داخل سياقات النّقد الأدبي»[2]، إنّه من العسير التّمييز بين الخطاب الأدبي والخطاب الواصف لأنّ هذا الأخير يبحث في كيفية تشكّل الأوّل، هو لغة تتحدّث عن لغة أخرى. إذن، وكأنه بحث عن الشيء نفسه، لذا يتداخل المفهومان لحدّ صعوبة الفصل بينهما[3]، وهو ذلك الضّرب من الكتابة الذي يتضمّن في مساره آلية إنتاجه، حيث في الوقت الّذي يسهم في ميلاد كتابته يقترح تخييل ميلاده الخاص[4]، ذلك أن اللغة الواصفة تشتغل على اللغة. وهو ما تتميّز به كتابات **عبد الملك مرتاض** النقدية، لذا سنحاول في

[1] – يُنظَر جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 17– 18.

[2] – المرجع نفسه، ص 271– 272.

[3]– يُنظَر عبد الكريم جمعاوي، «الخطاب الواصف، النقد والقراءة»، ص 402.

[4]– يُنظَر المرجع نفسه، ص 403.

الفصل الثاني أن نستخلص أهم الإجراءات والأدوات التي يعتمدها في الدراسة والتحليل وكيف تشتغل لغته الواصفة وما أهم الخصائص التي ميزتها؟

الفصل الثاني:

اللغة الواصفة من النقد التاريخي إلى النقد النّصي

المبحث الأول: مرحلة النقد التاريخي

المبحث الثاني: مرحلة النقد النصي

«أحزنُ على كلِّ يومٍ يمرُّ من حياتِي لمْ أتعلَّم

فيهِ كلمةً منَ اللّغةِ العربيّةِ» **عبد الملك مرتاض**

تمهيد:

إنّ حبّ الإنسان للتطلّع والمعرفة والتثبت والرغبة في التّغيير أمور لا تقتصر فقط على جانب واحد، بل تشمل كلّ جوانب حياته، ومنها مجال التّفكير النّقدي، بحيث تحفّز تلك الرّغبة لديه السّعي نحو صياغة مجموعة من الوسائل والرّؤى، لهذا تعدّدت قراءات النّص الأدبي، ولم تعد تقتصر على جعله وعاء تُفرَغُ فيه تقنيات وأدوات المناهج النّقديّة، بحيث تجاوزت مجرّد القراءة الآليّة إلى قراءة منفتِحة تُسَائِل النّص الأدبي من حيث هو كيان قائم بذاته، كل ناقد يقدّم قراءته الخاصّة والتي تصير بدورها إبداعا جديدا. وكل دراسة نقديّة لا تفتأ أن تتحوّل إلى إبداع، ما تطلق عليه **جوليا كرستيفا** إنتاجيّة النّص. كما أنّ حظ اللّغة من حيث الاعتناء صار أوفر، إذ أصبح النّاقد ينظر إلى النّص في ضوء خصوصيات اللّغة وأسرارها.

ينطلق النقد من الأدب، من خلال وسيلة القراءة، لغرض دراسته وتفسيره وتوضيحه وفق ثقافة النّاقد، ومواقفه وتصوّراته لمختلف القضايا، التي تؤرقه أو تستدعي انتباهه. يسعى النّاقد إلى قراءة الإبداع الأدبي، وفكره مُحَمَّلُ بتصوّرات جديدة يفرضها عصره لأنّ فكره متجدّد منفتح على مختلف الثّقافات. فالثّقافة لحمة متماسكة، إذا ما تسلّح النّاقد بهذه العدّة أصبح ذا قدرة على النّظر وإعادة النّظر في القيم السّائدة، لأنّ صوت النّاقد يعلو فوق صوت الإبداع الأدبي من أجل استنطاقه[1].

إن النّظرة الحداثيّة للنّقد الجديد كما يقول **بارث** «تتلخّص في أنّ النّاقد أصبح كاتباً بمعنى الكلمة، وإنّ النّقد غدا من الضّروري أن يُقرَأَ ككتابة... ومن جهة أخرى، فإنّ الأثر الأدبي

[1] – يُنظَر سامي منير عامر، وظيفة النّاقد الأدبي بين القديم والحديث. دراسة في تطوّر مفهوم التذوّق البلاغي، دار المعارف، جامعة الإسكندريّة، (د. ت)، ص 8– 9.

نفسه، بسبب خصّيصته الرّمزيّة، لم يعُد حكرا على لغة واحدة، بل أصبح موضوعاً للّغة جمع. أي أنّه غدا أثراً مفتوحا ذات طبيعة مُلتَبَسَة (مع اعتبار الخاصيّة التّأسيسيّة لهذا الالتباس). نتيجة لذلك، يسمح الأثر الأدبي بظهور خطابين اثنين حوله، لا يمكن الخلط بينهما: علم الأدب، والنّقد الأدبي»[1]، فميزة الخطاب الواصف هي أنّ النّاقد يصيرُ مبدِعاً في أثناءَ دراسته لنصّ أدبيّ ما[2].

قبل أيّ تحوّل أو تطوّر أو تجديد هناك دائما قديم أو ماضٍ، يعترض مسار أيّ ناقد والأمر نفسه بالنّسبة للمسار النّقدي عند **عبد الملك مرتاض**، ولأنّ منطقه التّحليلي قائم على التطوّر والتّحوّل، أدّى ذلك إلى تحول لغته النّقديّة الواصفة عبر مراحل متعدّدة، لكل مرحلة خصائصها ومناهجها، لأنّه أولى اهتماما كبيرا لقضيّة المنهج، إذ لا نكاد نعثُرُ على كتاب من كتبه لم يتحدّث فيه عن هذه القضيّة، إنّ **مرتاض** «يُلبِسُ لِكُلِّ زمانٍ نقديٍّ لُبُوسَهُ المنهجي، فهو متطوّر ومتجدّد باستمرار، ما يلبث على حال منهجيّة حتى ينتقل إلى حال أخرى، وليس غريباً في –عرفه النّقدي– أن يعتنقَ منهاجا ما ثمّ سرعان ما يكفر به بحجّة أنّه أفلس ولم يعُد يستجيب لتطوّر الأجناس الأدبيّة...»[3]، ولهذا أثر بليغ في مسار لغة التأليف عنده، إنّها متنوّعة وثريّة من حيث المصطلح باعتبار أن لكل منهج مصطلحات خاصّة به.

هذا الوعي النّقدي لديه من خلال تعامُلِهِ مع المنهج، وبالتّالي مع اللّغة يجعلنا نميّز بين ثلاث مراحل مرّ بها مساره النّقدي، ولُغَتُهُ الواصفة، ففي كل دراسة كان يُعنى بلغة النّص الأدبي من حيث بنيتها، أكثر ممّا يُعنى بالموضوع من حيث دلالتة أو موقف صاحبه. فاكتسبت لغته الواصفة سمات نوعية، تجعل من يقرأ نصوصه النقدية يتساءل عن طبيعتها، فهناك من يميل إليها وهناك من يتذمّر من أسلوبه. من هذا المنطلق سنحاول أن نوضح كيف

---

[1]– رولان بارث، النّقد والحقيقة، ص 7.

[2]– يُنظَر عبد الملك مرتاض، «القراءة بين القيود النّظريّة وحرّية التّلقّي»، مقالة في مجلّة تجلّيات الحداثة، العدد 4 معهد اللّغة العربيّة وآدابُها، وهران، 1996، ص 13.

[3]– يوسف وغليسي، الخطاب النّقدي عند عبد الملك مرتاض. بحث في المنهج وإشكالياته، إصدارات رابطة إبداع الثّقافيّة، الجزائر، 2002، ص 31.

كان يصف نصوصا أدبيّة ونقديّة باعتماده على اللّغة كأداة؟ وبالتالي هل لغته واحدة أم متنوّعة، تتنوّع باختلاف المنهج أو الموضوع؟ هل يكتب بلغة علميّة أم بلغة أدبيّة، أم بلغة وُسْطَى بينهما؟ هل تأخذه اللّغة على حساب الإشكاليّة، لشدّة تعلّقه بها؟، وقد رأينا أن نعرض المسار الذي مرّت به لغته الواصفة، كيف كانت وهو في بدايات بحوثه الأولى الأكاديميّة. وكيف أصبحت عندما اقتحم جادًا مرحلة النّقد الجديد وراح يدرس ويحلّل النّصوص الإبداعيّة بمناهج متعددة: بنيوي، سيميائي، تفكيكي... تولدت عن محاولات لتأصيل عملية الكتابة والنقد؟.

المبحث الأول: مرحلة النقد التاريخي

من النّادر أن يهمّش ناقد ما المعرفة بالنّقد التّاريخي critique historique* مهما يكن المنهج الذي يتبناه، فقد يكون قد عرج على هذا المنهج فترة من الزّمن أو قد فرضته طبيعة الموضوع. إنه اتجاه شامل ويستعين به الدارسين في تفسير الظّواهر الأدبية ومختلف المؤلّفات وشخصيات الكتاب، هو «منهج نقدي يركّز على العلاقة المتينة بين العمل الأدبي والزّمن، الذي يُولَدُ فيه، والبيئة التي يتشكّل فيها، فضلا عن العرق الذي ينتمي إليه مبدعُ هذا العمل الأدبي»[1]، يعمل على تقديم تفسيرات حول العمل الأدبي من حيث دلالته وعلاقته بمؤلّفه وزمن إنتاجه للوصول إلى تبيان مدى تأثير ذلك العمل الأدبي في القارئ وفي ما حقّق من قيمة في مسار الخطاب الأدبي والنّقدي، عبر الخط الزّمني.

لجأ **عبد الملك مرتاض** إلى المنهج التّاريخي كوسيلة للبحث في موضوعٍ ما، إذ إنّ المنهج ليس هو الهدف، بل يعتمده كوسيلة. وقد كانت أبحاثه الأولى، خاصّة الأكاديمية منها تتبصّر بتقنيات وأدوات هذا المنهج. درس من خلاله بعض الظّواهر الأدبيّة العربيّة متتبّعا

* – يُؤثِر يوسف وغليسي مصطلح النّقد التّاريخاني، ترجمة للمصطلح الأجنبي historicisme على النّقد التّاريخي لأنّ هذا الأخير يبدو حسب قوله قاصرا على استيعاب المفهوم، إذ يمكن أن يُفهم منه نقد التّاريخ وليس النّقد التّاريخي للأدب. من كتاب: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنيّة، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص 17– 18.

[1] – أحمد الرّقب، نقد النّقد. يوسف بكّار ناقدا، دار اليازوري، عمّان، 2007، ص 84.

حركتها عبر الزّمن، كما فعل مع موضوع "المقامات"، وبوادر القصّة في الأدب العربي، لأنّ المنهج التّاريخي بمثابة «البوّابة المنهجيّة الأولى الّتي فتح الخطاب النّقدي الجزائري عينه عليها. ابتداء من مطلع السّتينات من هذا القرن... وعلى وجه التّحديد فإنّ سنة 1961 هي تاريخ الميلاد الرّسمي للمنهج التّاريخي في النّقد الجزائري حسب – يوسف وغليسي–، وهي السّنة التي ظهر فيها كتاب أبي القاسم سعد اللّه عن الشّاعر محمّد العيد آل خليفة... تلتها رسائل ودراسات أخرى لأقطاب هذا المنهج نحو عبد اللّه الركيبي وصالح خرفي ومحمّد ناصر وعبد الملك مرتاض...»[1]، حيث نجده في كتابه "**القصّة في الأدب العربي القديم**" يصرّح قائلا، «إنّي أنا أؤرِّخُ للقصّة ولابدّ لي أن أوردِ كلَّ ما يتّصل بها، غيرَ مبالٍ بما كتب الآخرون، ولا آبِهٍ لما أنتج السّابقون...»[2]. صرّح **مرتاض** أنّه سعى إلى أن يؤرّخ للقصّة في الأدب العربي، بتتبّع مسارها بحيث ذكر بداياتها الأولى، أي ما عده قصّة وأوّلها معلّقة امرئ القيس، ليعرض بعدها باقي النّصوص التي رأى أنّها تمثل البذور الأولى للقصّة في الأدب العربي، وفق أنواعه فتعرّض في الباب الأول للقصّة العاطفيّة التي قسّمها شعريّة ورومانسيّة وهي جاءت شعرا، ثمّ الباب الثّاني قدّم ألوانا من القصص كأحاديث الجاحظ وأحاديث ابن دريد..، ثمّ الفصل الثّالث تعرّض إلى القصّة الفلسفيّة كرسالة الغفران لأبي العلاء المعرّي وقصّة حيّ بن يقظان لابن طفيل.

ما يُمكِن أن يُلاحظَ على **مرتاض** أنّه لم يَنزلِق وراء هذا المنهج بالتّركيز على البيئة والزّمن على حساب النّص الأدبي في ذاته، فلم يَفُتْهُ أن يجعل من اللّغة الهدف الأسمى في دراسته وتحليله، ويبقى المنهج التّاريخي بما هو أدوات، تساعده على المضيّ في تحقيق هدفه.

[1]– يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللاّنسونيّة إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثّقافة، الجزائر 2002، ص 22.

[2]– عبد الملك مرتاض، القصّة في الأدب العربي القديم، دار مكتبة الشّركة الجزائريّة، ط 1، الجزائر، 1968 ص 10.

1- هاجس الكتابة:

إنّ هاجس الكتابة هو ما دفع **مرتاض** إلى أن يؤلّف كتابه "**القصّة في الأدب العربي القديم**"، حيث قال مبررا اختياره «ما كان لي لأعْصي أمرَ شياطينِ الكتابة وقد كان أمرُها مُطاعاً، وإيحاؤها محبوباً وإغراؤُها موْدوداً، فكنت آتمر الأمر وأستجيب للوحي، وأذعن لها راضيا آو ساخطا، راغبا أو راهباً، ولكنّه إذعان في كل حال... قال رنان الشّقيُّ، وكذلك رَددْنا عليه ردّا طويلاً لا يعدَمُ شدّةً وعنفاً، وعلى أنّه لا يعدَمُ، في ذات الحين، منطقا وحقّاً وقدْ دَحضْنا مزاعمه، وقد سفَّهنا أحكامهُ، وقد كشَفْنا النِّقاب عن آرائه، وقد أحلَلْنا الحقيقةَ محلّها جاهدين»[1]، لم يقاوم إغراء شياطين الإبداع -كما يعتقد-، تدفعه إلى ذلك وتمدّه بالأفكار وتغريه بالتّحليل والتّعليل، كما أنه مولَعٌ بالبحث والتّنقيب، موضوع القصّة خاصّة والأهمّ من ذلك رغبته في الرّد على المستشرق الفرنسي الذي وصف اللّغة العربيّة بالمفتقرة إلى الخصائص الأدبية، الّتي تُدْخِلُها من بوّابة اللّغات الخالدة، لأنّها لم تعرف لا الفنّ القصصي ولا الفلسفة، فهي إذن بعيدة كل البعد عن الخلق والإبداع من مبدأ أنّ القصّة والفلسفة هما سبيل الخلود لأيّ لغة من اللّغات[2]،

لمثل هذه الأسباب شرع **مرتاض** في دراسة موضوع القصّة في الأدب العربي، حيث «أبدى استعدادا مبدئيّا لاقتحام الموضوع بأدوات (النّقد التّاريخي)»[3]، حين عرض إلى البحث في بدايات القصّة في الأدب العربي القديم، ردّا على من يُنكرُ ذلك من مستشرقين ومشارقة ومغاربة، مستدلاّ على كلامه بغياب المصطلح في اللّغة العربيّة ليس إلاّ، ويُنكر تمامًا أن يكون السّبب في عدم معرفة العرب لهذا الفنّ هو غياب المشاكل عن المجتمع العربي كما يزعم بعض الباحثين أيضًا، وفي هذا يقول إنّ المشاكل ملازمة للإنسان، منذ أن فتح عينيه على الحياة، لذا يُنكر كل ما يُدّعى على الأدب العربي. فقد أشار إلى أن لفظ القصّة كثُرَ

[1] - عبد الملك مرتاض، القصّة في الأدب العربي القديم، ص 9- 10.

[2] - يُنظر المرجع نفسه، ص 8- 9.

[3] - يوسف وغليسي، الخطاب النّقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 34.

وروده في القرآن الكريم، وقبل الإسلام أيضا: «إنّنا نثبت بكلّ ما نملك من تدليل وبرهنة واحتجاج، على أنّ القصّة قد وُجِدت في العربيّة منذ القِدَم، أما أن توجد على النّحو الذي يرتضيه أن تكون عليه، هذا الرّاهب بالذّات، فهذا ما لم تتشرّف القصّة العربيّة بمناله والوصول إليه»[1]، حاول أن يقنع القارئ العربي وغير العربي، مُحِبٌ للأدب العربي أو كارِه له كحال **أرنست رنان** (مستشرق فرنسي، له كتاب "تاريخ اللّغات السّامية") فشرع في الكتابة عن فن القصة، ولم يقتصر بحثه على الموضوع من حيث مضمونه فقط بل اعتنى بلغتة التي بها حلّل فجاءت في حلة ارتضاها هو، إذ يقول «فأن تكتب، فإنّما أنت تعبّر عمّا تقرأ في ضميرك، وتترجم عمّا في جنانك، وتحوّل حُمُولةَ القريحة غيرَ المرئيّةِ إلى مشحونات من السّمات مرقونة في شكل أسطار ممتدّة على قرطاس: تحوّلها إلى سِمَات مرئيّة. فسِمَة الكتابة ليست إلاّ مُماثِلاً، أو "إقونة" (Icône) بحيث هي في حقيقتها سمة حاضرة، تجسّد سمة غائبة. فليست السّمة المرئيّة (الكتابة) إلاّ سمة مخفيّة (قراءة الكتابة الأولى الضّمنيّة الكامنة في القريحة)»[2]، يتّضح من هذا النص أنّ الكتابة هي في الأصل قراءة، لأنّ الكاتب، وبالتّالي النّاقد يكتب ما هو مسطور في ذاكرته. ينطلق نحو الكتابة وفكره محمّل بأفكار معيّنة، فكيف تعامل **مرتاض** مع النّصوص الأدبيّة وفق المنهج التّاريخي؟ هل اكتفى بدراسة موضوع القصّة وفنّ المقامات في الأدب العربي دراسة زمنيّة من بوادرها الأولى إلى غاية نضوجها متّبعا تقنيات المنهج التّاريخي، متجاوزا ذلك إلى الاهتمام بالنّص في ذاته أي لغته؟

ركّز **مرتاض** على المسار الّذي مرّت به القصّة العربيّة، معتمدا أدوات المنهج التّاريخي، ونحن ممّا يقتضيه موضوع البحث سنحاول أن نتتبّع لغته الواصفة، أهم مميّزاتها وفق تقنيات هذا المنهج، مع العلم أنه يجعل من اللّغة دائما في دراساته الهدف المنشود، لأنّه يشدّد الحرص على العناية بها «وهوّ حرص مشحون بحبّ شبه غريزي، تراه يلتزم مع لغته

[1] – عبد الملك مرتاض، القصّة في الأدب العربي، ص 22.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 5.

دائما الواجب، وهوّ التزام جدّ جميل ورائع في كل ما سطّر من بحث أو دبّج من قصّة»[1] هذه إشارة صريحة إلى أنّ لغة **مرتاض**، تحتل موقعا متميّزا في مباحث النقد الجزائري لأنه يجعل من اللغة أثناء التحليل تعلو أو تسبق المضمون، مع العلم أنه يؤكد على الشكل والمضمون كالجسد الواحد.

2- موقع اللّغة الواصفة بين ثنايا المنهج التّاريخي:

كانت لغة **مرتاض** من خلال كتابيْ **(فنّ المقامات)**، و**(القصّة في الأدب العربي)** كبداية لأبحاثه تعبيراً عن تمكّن صاحبها من اللّغة التي تنبع عن سليقة وعفويّة دون أيّ تصنّع، يعود ذلك إلى معرفته بأسرار اللغة العربية، بحيث نعته يوما الأستاذ **الطّاهر مكّي*** بالشّيخ بعدما قرأ كتابه "القصّة في الأدب العربي"، قبل أن يتعرّف عليه شخصيّا، لتمكّن **مرتاض** من اللّغة في التّحليل، فقد اعترف له بمزيته مقارنة بسنّه، وهو في بدايات مشواره النّقدي[2]، إنّ هذه المرحلة تُعلِنُ، أو تبشِّرُ بالبداية للغة الواصفة عند **مرتاض**، وبالتّالي يَعِدُ بشيء كثير لمسار الكتابة النّقديّة.

عالج **مرتاض** موضوع فنّ المقامات في كتابه **(**فنّ المقامات في الأدب العربي**)** من حيث التّسمية (المصطلح) الجانبين اللّغوي والصّرفي، ومن حيث ظهوره وتطوّره خلال عصور تاريخ الأدب العربي، ومن حيث مدلوله بتتبّعه عند النّقاد عبر المراحل الزّمنيّة فتوصّل إلى أنّ مدلوله في الشّعر العربي القديم، هو مجلس أو موضع، أو جماعة من النّاس يجتمعون في مجلس، أو موقف للفصل بين خصومه، أمّا مدلول هذا اللّفظ في النّثر العربي بمعناه الفنّي وقبل ظهوره كفنّ آخر القرن الرّابع للهجرة، عند كلّ من **الجاحظ** و**ابن قتيبة**

---

[1]- عبد الرّحيم عزّاب، «بنية اللّغة في رواية صوت الكهف»، مقالة في مجلّة منتدى الأستاذ. المدرسة العليا للأساتذة، العدد 4، قسنطينة، 2008، ص79.

*- كان أستاذا بكلّية العلوم، القاهرة.

[2]- مراسلة مع الأستاذ عبد الملك مرتاض، جامعة السّانية وهران، التّاريخ: 28 جانفي 2012، السّاعة: 12:20 عنوان الموقع: mortadek@maktoob.com

و**ابن عبد ربّه** كان مدلولها متراوِح بين مكانة الشّعراء عند الجاحظ، والأحاديث الوعظيّة عند ابن قتيبة[1].

لكن لفظة "مقامات" – يقول **مرتاض**– لم تعرف معناها الحقيقي إلاّ مع **بديع الزّمان الهمذاني،** الّذي منحها معنا مغايرًا وأكثر مطابقة في قوله «ألبَسَ المقامة حلّة لم تلبسها من قبل، وإذا المقامات فنّ أدبيّ قائم بذاته، لا يعني الجلوس ولا الجالسين، وإنّما يعني أقصوصة طريفة، أو حكاية أدبيّة مشوّقة، أو نادرة من النّوادر الغريبة، يضطرب فيها أبطالٌ ظرفاء يتهادَوْنَ الأدَبَ، ويتبادلون النّكت، في ابتسام ثغرٍ، وطلاقةِ وجهٍ. فقد أصبحت المقامة تعني منذ ظهور فنّ البديع الأقصوصة أو الحكاية أو النّادرة المصبوبة في ألفاظ أنيقة وأسلوب مسجوع»[2].

إنّ هاجس **مرتاض** في تحليله للنّصوص الأدبيّة هو هاجس الثّنائيّة: اللّغة/ الشّعريّة واللّغة/ البنية، إذ إن أوّل ما يلحظه القارئ لكتابه (القصّة في الأدب العربي) أنّه سرعان ما ينتقل في بحثه من تتبّع تاريخ القّصة إلى عرض تلك القصص من ناحية اللّغة، بنيةً وجماليا. فهوّ في معرض حديثه عن القصّة الفنّية، وكنموذج قصّة "**نعم**" لـــ "عمر بن أبي ربيعة" حاول أن يُبَرهِنَ على مدى حظّها من خلال المقوّم الفنّي قائلا «ولن نترك قصّة "نعم" حتّى نتناول مبنى شعرها، وحتّى نقول في ذلك القول الذي يبيّن رأينا ويزيح عنها كثيرا من الغموض الذي يخيّم على الأشياء قبل تناوُلِها. وأسارع إلى تعجيل الحكم، والنّفس مولعة بحبّ العاجل كما يقول جرير، فأزعم أنّ مبناها ممتع الأسلوب، سلس العبارات، رائع الموسيقى»[3] وهذه الرّوعة الشّعريّة «تأتي من جوانب كثيرة: من هذه الأجراس المتلاحقة، ومن هذه القافية الرّقيقة، ومن هذا البحر الرّاقص، ومن هذا **الإطار الدّاخلي** المحكم البناء، ومن هذه الجمل

[1]– يُنظَر عبد الملك مرتاض، فنّ المقامات في الأدب العربي، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1980. ص 3– 23.

[2]– عبد الملك مرتاض، فنّ المقامات، ص 23.

[3]– عبد الملك مرتاض، القصّة في الأدب العربي، ص 83.

المعترضة الّتي تضيف على الشّعر شعراً معنويّاً آخر لا يدركه إلاّ الّذين يتذوّقون الآداب»[1] يتضح من خلال هذه الأحكام التي يطلقها **مرتاض** على النصوص من خلال تركيزه على نوعية اللغة، أنّ قراءاته تندرج أكثر في التحليل الشكلي للغة وبالضبط البلاغي لأنه يركز على جمالية الأسلوب المُصاغ صياغة فنية.

ويقصد **مرتاض** بالإطار الدّاخلي، «الموادَّ اللّفظيّة العامّة الّتي تشكِّلُ البيت كبيت، بعدَ أن لم يكن إلاّ كلمات جوفاء في بطون المعاجم أو في أجواف الإنسان. وهذا الإطار هوّ الّذي يتميّز به الشّعر الجميل من الشّعر السّخيف... والجمالُ لا يأتي من عنصُرٍ واحد بل من عناصر كثيرة التأمت وكوّنت هذه القطعة الجماليّة الخالدة»[2]، يبدو أنّ آثار المنهج البنيوي بدأت تنتقل إلى دراساته التحليلية للنصوص، فقد أولى اهتماما ببنية النّص الأدبي، في قوله إنّ الألفاظ لا تكتسب جمالها، والقصّة كذلك لا تتكوّن ضياغتها الشّعريّة إلاّ بحسن رصف الألفاظ بعضها إلى بعض، مثلما يكرّر دائما **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ** بأنّ «المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ والمدنيّ، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك»[3] فالمزيّة تكون في اللّفظ، لأنّ المعاني أو الأفكار لا يمكن أن تكون في كل مرّة من بناة أفكار المبدِع وإنّما هي رسم للواقع وتناصٌ بين نصوص عديدة، والإبداع الحقيقي هو في طريقة التّأليف الحَسن، والتّصوير النّفسي، لإنتاج نصّ فنّي بديع[4]، فالجاحظ يعطي الأولوية للشّكل على المضمون «وليس الشّكل إلاّ "الصناعة الشعرية" التي تتمثل مكوناتها في: الطّبع والوزن والتخير، والتصوير وما يتعلق به من رمز وإيحاء، وهو ما عبّر عنه بـــ "كثرة الماء". ولا شكّ أنّ البحث في هذه العناصر قريب من البحث في "الشعرية" بمعناها الحديث

---

[1]– عبد الملك مرتاض، القصّة في الأدب العربي، ص 83.

[2]– المرجع نفسه، ص 83– 84.

[3]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، الجزء 3، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، ط 3 بيروت، 1969، ص 131– 132.

[4]– يُنظَر عبد الملك مرتاض، فن المقامات، ص 318، 319.

إذ يهدف مثلها إلى معرفة ما يجعل من عمل لغوي ما عملا شعريا»[1]، من هنا يمكن أن نستخلص أمرا وهو أن اللغة الواصفة توازي الشعرية، من خلال الآليات والأدوات التي يلجأ إليها كليهما في بناء أي خطاب، ألا وهي النحو والصياغة البلاغية.

بلغت عناية **مرتاض** باللّغة من حيث البناء، إلى الاعتناء بدور الحروف والألفاظ في تشكُّل المعنى، يقول مثلا إنّ حرف العين حلقي، شديد فهو إذن عميق الصّدى، يدل على الشّدة في العربيّة...، وعلى سبيل الألفاظ ذكر أن بعضها دال على الحزن من مثل "ألا ليت" "واكبدي"...[2]، ليوحي للآخر بأنه على علم بكلام العرب، كيف يُبنى، وكيف يُساق.

3- اللّغة الشّاعرة:

هذا المثال الذي سنقدّمه، يؤكّد أنّ **مرتاضا** قد أخذته اللّغة الشّعريّة لمعلّقة امرئ القيس بجمال صياغتها، راح ينثُرُهَا وكأنّما يعيدُ كتابة القصيدة بالمثل، يقول: «وربَّ بيضاءَ عجباءَ مقصورةٍ في خدرِها، لا يُرَامُ خبَاؤُها، تمتّعتُ بها تمتُّعَ الوادِعِ المطمئنِّ الآمنِ، ولا تحسبنَّنِي وُهِبتُها فاتَّهَبتُها، أو مُنِحتُها فرضيتُها، بل قاسيت في ذلك من الأهوال أصنافاً، وتجشّمتُ من جرّاء ذلك من الخطوب المدلهمة والمهالك الهلكاء صنوفاً»[3]، الرّأي نفسه كذلك سبق أن أقرّه **يوسف وغليسي** من أنّ **مرتاض** وهو يحلّل تلك النّصوص «كأنّما كان يُنشِئ نصّا إبداعيّا جديدا موازيا لها، وهي صورة تطبيقيّة متقدِّمة لِمَا انتهى إليه من أن النّقد هوّ إبداعٌ ثان»[4] وما يمكن أن نستخلصه هنا أن **مرتاضاً** في تحليله يُراعي لغة الإبداع الأدبي، لذا تأتي في هذا المستوى من الشّعريّة، الجاذبة لفتنة التلقي.

---

[1]- محمد الواسطي، مفهوم الأدبيّة في الخطاب النقدي، مجلة آفاق أدبيّة، العدد الأوّل، محور العدد: الأدبية: المفهوم والسّمات، فاس، 2007، ص 12.

[2]- يُنظَر عبد الملك مرتاض، القصّة في الأدب العربي، ص 136- 137.

[3] - المرجع نفسه، ص 49.

[4]- يوسف وغليسي، الخطاب النّقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 34.

إنّ **مرتاض** وهوّ يحضِّر بحثه حول موضوع فنّ المقامات هو أوّل بحث له، لنيل درجة دكتوراه دولة قد تأثّر بلغتها الّتي تجنح إلى الأسلوب المسجوع السّاحر الجميل. فإذا اطّلعنا على الأمثلة التي قدّمها للقارئ نفهم أنه لم يقاوم سحرها الفنّي، ووقع في شِراكِها، ويكفي أن نعرِضَ مثالين ممّا قدّم، حتى ندعّم قولنا هذا.

عرض نصاً لأعرابيّ قصد الحاجب ليأذن له بمقابلة الخليفة بدمشق من أجل التسوّل (التكسّب) قائلا: «أتت علينا ثلاثة أعوام: فعام أكل الشّحم، وعام أكل اللّحم، وعام انتقى العظم، وعندكم أموال: فإن كانت للّهِ فادفعوها إلى عبادِ اللّه، وإن كانت لعباد اللّه فادفعوها إليهم، وإن كانت لكم فتصدّقوا بها عليهم، فإنّ اللّه يجزي المتصدّقين...»[1]، لم يتوقّف في تحليله لهذا النّص على مدلوله بقدر ما شُغِلَ بشكله، وبالتّالي بلغته. سحرته الألفاظ وطريقة بنائها فاستخلص ما يلي:

- أنّ الأعرابيّ أحسن اختيار الألفاظ وبرعَ أكثر في كيفيّة التّركيب فيما بينها فتمكّن من اصطناع البلاغة السّاحرة. ومن الكلمات والعبارات الّتي وظّفها **مرتاض** في تعليقه على نصّ الأعرابي والّتي تدلّ على ولعه باللّغة الجميلة: نصّ عظيم الأهمية، عبارات أخّاذة، التأنّق اصطناع الأنغام العِذَاب، سحر القول، يقول إنّ مثل هذه الصّياغة لا يتوقّع أن تمرّ على سمعِ أحدهم مهما يكن قاسيَ القلبِ أو جافيَ الطّبعِ إلاّ وأثّرت فيه[2]، نستطيع القول بأنّ فنّ المقامات بما هوّ لغة ساهمَ في تشكّل لغة **مرتاض** وهوّ -كما سبقَ أن أشرنا- في بداية مساره في البحث والدّراسة.

يرى أنّ السّجع من الخصائص المهمّة الّتي تغلب على كتّاب المقامة، خاصة مع القرن الثّالث وخلال القرن الرّابع للهجرة، ليطغى أكثر طوال عشرة قرون على النّثر الفنّي العربي. ومن المؤثّرات الّتي قدّمها **مرتاض** على أنها تُسهم في ميل الكاتب إلى توظيف السّجع (البديع) وبراعته، قدرة البديع على تمثّل أفكاره والتّعبير عن أغراضه وتجاربه الشّخصيّة

[1]- عبد الملك مرتاض، فنّ المقامات، ص 30.

[2]- يُنظَر المرجع نفسه، ص 31- 33.

أضف إلى ذلك قوّة ذاكرته، التي تساعده على حفظ أجود الآثار الأدبية، لتحلّيه بخفّة الرّوح وظرافة الطّبع[1]. وهذه المؤثّرات لم يسلم منها **مرتاض** ويبدو أنّه تمتّع بذلك. وكانت عوامل أساسيّة تشكّلت عمليا لغته الواصفة، لأنّه يرى أنّ «السّجع إذا استطاع الكاتب أن يستعمله دون كثير من التكلّف، فإنّه حسنٌ مقبول. ونحن لسنا نشكُّ في أنّ **بديع الزّمان الهمذاني** لم يكن يتعمل في كتابه كبير تعمل، ومن آيتنا على ذلك أن الآثار التي خلّفها لنا فيها كثير من السّجع... سجع مبنيّ على الموسيقى والنّغم، وليس على التّلاعُب بالألفاظ إلاّ نادراً والاعتماد على الشّكل وحده»[2]. وكان رأيه هذا ردّا على **حسين مؤنس**، حين قال إنّ مقامات الهمذاني لا قيمة لها، لأنّها ركّزت فقط على السّجع، على حساب اللّفظ ومعناه، بحيث يرى أن ما يدّعيه هذا الباحث من كون أسلوب الهمذاني أسلوبًا مسجوعًا لا جمال فيه ولا متعة ادّعاء باطل لا يقوم على أساس منطقي نزيه، ولا على أساس علمي صحيح، إذ استدلّ على ذلك بأنّ القرآن الكريم – على سبيل التّوضيح لا المقارنة– كان مبنيّا على السّجع والموسيقى[3].

وحجّته في هذا أنّ «اللّغة... ملك للكاتب، يصرف ألفاظها كيف يشاء، والمشيئة هنا مرتبطة بفهمنا لما يريد من وراء هذه الألفاظ، ويستعملها استعمالات جديدة، ويبعث في ثناياها مفاهيم جديدة لم تكن معروفة لدى النّاس من ذي قبل، وهذا هو الفرق بين الكاتب القدير، وبين الكاتب البسيط، أو الكاتب المقلّد. وليس الابتكار في المضمون وحده، ولكن في المفاهيم والمداليل للألفاظ»[4]، فالأديب العبقري في نظره هو الّذي يُبدع في المحتوى وفي الأسلوب معا، بحيثُ يُثري ألفاظ اللّغة بمفاهيم ومعاني جديدة وفق رُؤيتِه وذوقه الأدبي الخاص، مثلما هو الحال عند **بديع الزّمان الهمذاني** في إنشائه لفنّ المقامة[5]. وهو كذلك القادر على أن يَنْفُخَ في الألفاظ معاني جديدة لم يسبق إليها أحد والسّر يكمن في الكيفيّة، لأنّ

---

[1]– عبد الملك مرتاض، فنّ المقامات، ص 435– 436.

[2]– عبد الملك مرتاض، القصّة في الأدب العربي، 201– 202.

[3]– يُنظَر المرجع نفسه، ص 200– 201.

[4]– المرجع نفسه، ص 202.

[5]– يُنظر المرجع نفسه، ص 202.

المعجم مشترك بين الكتّاب، ولكن المضمون يختلف ويتميّز من كاتب لآخر، وهذا التميّز هو ما يحفّز النّاقد على البحث والتحليل باعتماد نهج وأسلوب خاص يختلف ويتفاوت بين كاتب وآخر. الكاتب المتمكّن أيضا هو الذي يستنطق النّاقد ويستفزّه بما ينفخه من أفكار جديدة في نصه، لينتقل الناقد بدوره إلى محاولة استنطاق النّص الإبداعي، فتتحوّل العمليّة الأدبيّة إلى أخرى نقديّة، حينما يوجه الناقد الخطاب الأدبي، لأنه ينتج نصا إبداعيا جديدا.

مما أسهم أيضا في تمكن **مرتاض** من إتقانه للغة والمعرفة بأسرارها، قراءاته المبكّرة لأعمدة التّراث العربي، حيث سبق أن صرّح بأنّه يكثرُ القراءة لأكبر الأدباء والنّقاد العرب منذ كان طالبا. في إجابته على سؤال كنت قد طرحته عليه، حول من أكثر الأدباء والنّقاد الّذين يقرأ لهم، فكانت إجابته كالآتي: «أنا معجب بأدباء العربيّة القدامى، ومنهم الجاحظ وابن طباطبا، والجرجانيّان، والمرزوقي والمعري، وأمّا بمَن أنا معجَب من أدباء العربيّة المعاصرين، فإنّي كنت معجَباً، بطه حسين حتى إنّي كنت أحفظ مقدّماته، وبجبران خليل جبران...»[1]. إن قراءاته الثرية لأدباء العرب القدماء بالإضافة إلى كفاءاته الفطرية، ساعده على إثراء جهازه المصطلحي وكذا المعرفي.

ومن الدعامات التي أسعفته أكثر على فهم أسرار اللّغة العربيّة، حفظه للقرآن الكريم المُعجز في ألفاظه ومعانيه، وهو في سنّ مبكّرة. يقول «وإنّ هذا القرآن لَتربِطني به صلة روحيّة حميمة منذ صِبَايَ المبكّر حيث كان أوّلَ ما حفِظْت؛ فأمعنت في ختْمه إحدى عشرة مرةً مسطوراً على لَوْحِ الخشب، وبقلم القصب، وبحبر الصّمَغ»[2]، لغة القرآن الّتي أعجزت الكتّاب والشّعراء والنّقاد.

[1]– مراسلة مع الأستاذ عبد الملك مرتاض، أستاذ التّعليم العالي، جامعة السّانية وهران، التّاريخ: الثلاثاء 15 جوان 2011، السّاعة: 15: 23، عنوان الموقع: mortadek@maktoob.com.

[2]– عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائيّ مركّب لسورة الرّحمن، دار هومة، الجزائر، 2001 ص 8.

4- اللّغة/ النّظام:

إنّ المبدأ الّذي يؤمن به **مرتاض** ويعمل وفقه هو نظرته إلى اللّغة من حيث هي بنيان وهذا المثال الذي قدّمه يوضّح ما يرمي إلى تأكيده: «يا مولاي لو رأيتها، والخرقة في وسطها، وهي تدور في الدّور، من التّنور إلى القدّور، ومن القدّور إلى التّنور، تنفث بفيها النّار، وتدقّ بيديها الأبزار. ولو رأيت الدّخان وقد غبّر في ذلك الوجه الجميل، وأثّر في ذلك الخدّ الصّقيل، لرأيت منظرا تحار فيه العيون»[1]. كان صاحب المقامة يصف امرأة تمارس عملها.

يقول **مرتاض** إنّ هذه المقامة جاءت في غاية البيان لأنّ صاحبها لم يتكلّف تعابيرها، بل كانت تترجم بفاعلية عن مشاعره وأفكاره. وما يُثني عليه في هذا المقام، أن السّجع لم يؤثّر على القارئ في إدراكه لمعنى الخطاب، لأنّ هذا الفن البديعي لم يكن متكلّفا، فضلا على أن طريقة نظم الألفاظ من طرف صاحب المقامة نفسها هي ما جعل منها متميّزة، لأنه لو جاء كاتب آخر ووظّف الألفاظ والعبارات عينها بأسلوبه الخاص، لما جاءت على نفس الصّياغة العذبة الرّقيقة، كما وردت في الصّياغة الأولى، «إنّ ألفاظ هذه الأسجاع وُضِعَت في مواضِعِها، كأحجار البنيان المرصوص. فلو أردنا تغييرها، أو العدول عنها إلى سواها لتداعت الصّور الفنّية، وضَؤُلَت قيمتها الأدبيّة، وربّما انعدمت»[2]، لذا فإنّ أيّ تقديم أو تأخير في الألفاظ والعبارات، آلية مهمّة في تشكّل الخطاب، فالعبارة التالية " لو رأيتها والخرقة في وسطها" –وفق مرتاض– لو قدّم أحدهم مثلا "في وسطها" وأخّر الخرقة" كالآتي: "لو رأيتها وفي وسطها الخرقة"، لكان تعبيرا باردا[3]. إذ انتهى إلى أنّ الذّوق الشّخصي لمستعمل اللّغة يقوم بدور كبير في جودة الخطاب وتميّزه من عدمه، وهذه أهمّ ميزة يؤمن بها **عبد الملك مرتاض**، وتتردّد دائما وأبدا في أبحاثة تطبيقا وتنظيرا.

---

[1]– عبد الملك مرتاض، فنّ المقامات، ص 438.

[2]– المرجع نفسه، ص 440.

[3]– يُنظَر المرجع نفسه، ص 438 – 439.

جعل من النظم الأساس الأول في الخطاب النّقدي، فلكل كاتب لغة خاصّة به يتحكّم فيها الذّوق الشّخصي والأسلوب، لكن ما يميّز كاتبا من آخر هوّ كيفيّة بناء تلك اللّغة كونها ألفاظا متناثرة في المعاجم قبل أن تصير كما صاغها هو، ويقول في النّظم إنّه سرّ إعجاز القرآن الكريم: «القرآن: هذا النّظْم الرّطيب، وهذا النّسج القشيب... فما أعظمَ هذا القرآن، وما أروع هذي «الرَّحمن»، بآياتها الحِسَان، وإيقاعها الرّنّان، ونظْمها الريّان»[1]، يقول **عبد القاهر الجرجاني** إنّ النظم هو ضم الكَلِم بعضها إلى بعض والكلم هو اسم وفعل وحرف وهناك طرق عديدة للنظم بينهما كتعلق الاسم بالاسم على سبيل الخبر والحال.. وتعلق الاسم بالفعل على سبيل الفاعل أو المفعول به، وثالثا تعلق الحرف بهما، وهي على ثلاثة حالات أولها حروف الجر، ثانيا حروف العطف، ثالثا تعلّق بمجموع الجملة مثل حرف النفي الاستفهام الشرط والجزاء حين يتعلق بما يدخل عليه[2]، من هذا المنطلق نقول إن اللغة تمر بمراحل قبل صورتها النهائية التي تحقق من خلالها وظيفتي التواصل والإمتاع الفني، لأنها أول الأمر تكون مادة خام، ألفاظ قابعة في المعاجم في متناول كل كاتب، والمرحلة الثانية تتمثل في كيفية اختيار الكاتب لهذه الألفاظ أولا ثم تركيبها ثانيًا وهنا تتدخل كفاءات كل كاتب، المعرفية واللغوية والمنهجية دون أن ننسى الدور الذي يلعبه الذوق الشخصي في ذلك، ربما يمكن القول بأن اللغة الواصفة هي الكفاءة في بناء الكلام، وتساوي قواعد تلك اللغة أي (النحو) لكنها لا تقتصر فقط على وصف النحو بل تصف كذلك المعاني، وتقف عند الدلالات المفتوحة في الخطاب الأدبي.

[1]– عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، ص 7.

[2]– يُنظَر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 4– 6.

المبحث الثاني: مرحلة النقد النّصّي

"العلم الذي وُجد في اللغة تأكيدًا لذاته

عليه أن يصبح، الآن، تأكيدا للّغة"

ستيفن ملارميه (1869)

بدأت ملامح النّقد النّصي تبرز بظهور النّقد الجديد الذي سعى جادا إلى البحث في ثنايا النّص الأدبي بعيدا عن الظّروف المحيطة به، وذلك بالتّركيز على الظّاهرة المدروسة في ذاتها. أي في كيفيّة تشكّل الدّلالة من ناحية اللّغة والأسلوب والبنية. وهذه الدّلالة المنفتحة تتطلّب من القارئ (النّاقد) أن يمكر على النص كما يمكر هو عليه من أجل أن يجلُوَ كنوزه الدّلاليّة التي فرضها عدول الألفاظ عن معناها المعجمي[1]، وتبقى اللّغة التي تشكّل النّص الأدبي هي موضوع النّقد النّصي، مثلما هو الحال عند **رومان ياكبسون** في أبحاثه حول الشعر من خلال الكشف عن العناصر اللغوية للقصيدة الشعرية من حيث توزعها و**الشكلانيون الروس** اهتماماتهم في «دراستهم للنص الأدبي تنصبّ كلّها على اللغة كنظام يتمحور حول مفهوم الشعرية»[2]، ويؤكد ذلك **كلوفسكي klovski** في دراساته حول نوعيات الحكايات أنّ البناء يتحقق من خلال سلسلة من التقنيات كتكرار الأصوات والتكرار الرتيب والتوازي المتكرر الرتيب لاستخلاص العلاقة بين طرق التركيب والأسلوب[3]. يقول "**رشاد**

[1]– يُنظَر إبراهيم خليل، في النّقد والنّقد الألسني. مختارات أردنيّة ودراسات نقديّة، منشورات أمانة عمان الكبرى عمان، 2002، ص 62– 63.

[2]– مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة. رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، 2005، ص 207.

[3]– يُنظر تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر وتق: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ط 1، بغداد، 1987، ص 34– 35.

رشدي" أنّ أيّ قضيّة في العمل الأدبي لا تكتسب قيمتها إلاّ في اشتراكها مع عناصر أخرى والحكم على العمل الأدبي لا يكون إلاّ من داخله[1].

عرفت الأجناس الأدبيّة على اختلافها هذا التوجّه بحيث صارت كل كتابة تجنح إلى ذاتها، كالنّقد الذي هو موضوع بحثِنا، كذلك الرّواية..، فكل من الأديب والنّاقد والرّوائي أصبح يكتب باللّغة، عن اللّغة. فالرّوائي مثلا «حين يكتب، حين يرسم معماريّة نصّه السّردي يصبّ فيه كل ما أُوتِيَ من عاطفة، وثقافة، وفلسفة، وإيديولوجيا مقدّما ذلك في أعلى صورة مُمكِنة لديه من التّوصيل والتّبليغ»[2]. عرفت الرّواية الجزائريّة في التّسعينات نوعًا من الهروب نحو الكتابة الرّوائيّة في ذاتها بمعنى صار الاهتمام أكثر بوصف تلك الكتابة بما تملك من أدوات وهواجس داخليّة، إبداعيّة أو نقديّة. وبهذا دخل السرد الرّوائي في قضيّة الميتاروائي أو الخطاب الواصف حيث احتلّ موضوع اللّغة المركز، وهذا المسعى الذي سلكته الرّواية هو بحثٌ عن الذّات الرّوائيّة وإعادة تشكيلها[3]، وصار موضوع اللّغة أكثر حضورا حيث «مكّنت الحواريّة موضوع اللّغة من مزاحمَة الموضوعات التّقليديّة للرّواية بحيث أصبح المضمون الواقعي أو التّاريخي جزءًا بسيطًا من معادلة كبيرة قِوَامُها اللّغة أو الخطاب، فشهدنا تحوّلات في صيغ السّرد والوصف ومختلف عناصر البناء الرّوائي»[4]، ذلك أنّ «الخطاب الواصف ظاهرة من صميم الخطاب الأدبي ومن وسائل تفكير الكاتب في خطابه وتأويله والتّعليق عليه»[5]، فأحرى بالنّاقد إذن أن يلجأ إلى اقتناص أدوات التّحليل من اللّغة ذاتها. وفي هذا يقول **مرتاض** «إنّ قراءة النّص القصد منها التوقّف لدى النّص، من داخله، ونحلّله من جنس أدواته، لنكشف عن طواياه، ونعرِّيَ خفاياه، ونفتح أبوابه على تأويليّة

---

[1]– يُنظر رشاد رشدي، مقالات في النّقد، ط1، 1962، ص 5.

[2]– عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي. معالجة تفكيكيّة سيمائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدن"، ديوان المطبوعات الجامعيّة، السّاحة المركزيّة بن عكنون، الجزائر، 1995، ص 10.

[3]– يُنظَر آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائريّة من المتمثّل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزّر، 2011 ص 154– 155.

[4]– المرجع نفسه، ص 154.

[5]– المرجع نفسه، ص 158.

تقبل أقصى ما يمثل من القراءة الفنّية والجماليّة الممكنة»[1]. انطلاقا من رأيه هذا سنحاول أن نستخلص أهمّ استراتيجياته في الدّراسة والتّحليل للوصول إلى أهمّ الآليات التي تَشَكَّلَت منها اللّغة النّقديّة لدى **مرتاض** من خلال رصيده في الإنتاج النقدي، الذي يكشف عن جهد متميّز في القراءة والتقصي والاجتهاد.

1- آليات التّحليل النّصي:

ودّع **مرتاض** مرحلة النّقد التّاريخي ليرتقي نوعيا إلى مرحلة أخرى تتّسم بالتّحوّل والتطوّر وذلك تماشيا مع تحوّلات العصر في هذا الجانب، فسرعان ما «ضرب صفحا عن هذا المنهج، بل راح يطعن فيه ويكفُرُ بنظريّات ممثّليه، بدءا بنظريّة "تين" الثّلاثيّة»[2]، يتّضح هذا في قوله «... لا بيئة، ولا زمان ولا مؤثّرات، ولا هم يحزنون، وإنّما هو نصّ مُبْدَعٌ نقرؤه: فهو الذي يعنينا، فهو الذي يجب أن ندرسه ونحلّله بالوسائل العلميّة، أو الوسائل الأقرب ما تكون إلى العلم»[3]، يعلن عن تجاوزه للمنهج التاريخي، لأنه لا يستجيب لآماله المتمثلة في عشقه للغة، فهو يهتم بلغة النص الأدبي لا موضوعه لذا وجد ضالته في المنهج البنيوي.

قبل أن نشرع في ذلك، نشير إلى أنّ مباحث **مرتاض** النقدية التي ترتكز أساسا على النّص وبالتّالي على اللّغة، استدعى الأمر فيها التأكيد على المنهج البنيوي، لأنّ النّص في المنظور البنيوي بنية متكوّنة من جسد وروح، وهذه الرّوح هي التي تمنح ذلك الجسد الذي تدبّجة الحروف والكلمات المُنتَظَمَة في ترتيب معيّن معنىً وحيويّة دائمة، فالنّص إذن شكل ومضمون ومهمّة النّاقد أن يُعرِّفنا بهذا العالم السّحري وقوانين اشتغال اللّغة التي يتشكّل منها[4]

---

[1]- عبد الملك مرتاض، «مدخل في قراءة البنويّة»، مقالة في مجلّة علامات، م 8، الجزء 29، النّادي الأدبي، جدّة 1998، ص 30- 31.

[2]- يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللاّنسونيّة إلى الألسنية، ص 33.

[3]- عبد الملك مرتاض، الألغاز الشّعبيّة الجزائريّة. دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1982، ص 7- 8.

[4]- يُنظَر مها خير بيك ناصر، «النّقد العربي البنيوي»، مجلّة الخطاب، العدد 2، ص 203- 204.

ولأنّ النّاقد قارئ للنّص، فإنّه سيكوّن لغة ثانية على لغة النّص، ويعوّم لغة ثانية كما يقول **بارث** «إذا شَطَرْنا اللّغة إلى شريحتين إحداهما تعلو على الأخرى، فإنّنا لا نفعل شيئا سوى اللّجوء إلى لغة واصفة. فلدينا هنا إذن نسق اللّغة الواصفة. وهذا الإعلان اللّغوي الواصف ذو وظيفة فاتحة للشّهيّة: إنّه فتح لشهيّة القارئ... إنّ السّرد سلعة، يكون عرضها مسبوقًا بـــ "دعاية منمّقة". وهذه "الدّعاية المنمّقة"، هذا "المشهّي" هو عنصر من عناصر النّسق السّردي (بلاغة السّرد)»[1]، ويضيف بأنه ليس هناك «قانون بنيوي يُجبِرُك على إقفال الجملة، فيمكِنُكَ أن تفتحها بنيويّا إلى ما لا نهاية»[2]. ذلك لأنّ البنيويّة تساعدُ على إنتاج نصوص لا نهائيّة تمنحُها البنية للّغة.

أطلق **شريبط أحمد شريبط** على هذه المرحلة النّقديّة الّتي تنطلق من 1983 مرحلة النّقد الجديد في الجزائر، واستند في ذلك إلى كتاب **عبد الملك مرتاض** "النّص الأدبي من أين وإلى أين؟"[3]، في قوله «إنّني شخصيّا أرجّح خطوة الكتاب، لأنّه الأشمل، والأعمق والأكثر عمليّة، وإغراء للقارئ، كما أن مادّته أسبق من حيث الإبلاغ، والاستقبال. وأن لابدّ أن تكون قد أثارت أسئلة متنوّعة لدى الطّلبة زمن إلقائها، وربّما يكون لغيري رأي آخر»[4]، يحمل هذا الكتاب الّذي ألفه **مرتاض** آراء جديدة في حديثه عن موضوع المنهج واللّغة، يرى أنّ المناهج الّتي يقرأ من خلالها الأدباء والنّقاد العرب القدامى النّص الأدبي قد آلت في نظره إلى مثواها الأخير لأنّها وليدة عهدها لا تستطيع أن تقف صامدة أمام تطوّر الآداب والعلوم، إنها تقوم على التّصنيف والشّرح دون الدّراسة المعمّقة للنّص الأدبي بما يحمل هذا المصطلح من مدلول معاصر.

---

[1]– رولان بارث، التّحليل النّصّي. تطبيقات على نصوص من التّوراة والإنجيل والقصّة القصيرة، تر: عبد الكبير الشّرقاوي، دار التّكوين، دمشق، 2009، ص 83.

[2]– المرجع نفسه، ص 50.

[3]– يُنظَر شريبط أحمد شريبط، «الأدب الجزائري من الانطباعية إلى التّفكيكيّة»، أعمال الملتقى الوطني الثّاني: الأدب الجزائري في ميزان النّقد، معهد اللّغات والأدب العربي، المطبعة المركزيّة، عنّابة، 1993، ص 17.

[4]– المرجع نفسه، ص 18.

يؤاخذ **مرتاض** الباحثين العرب، لاعتنائهم بالمؤلّف وبيئته وزمانه والظّروف الّتي كُتِبَ فيها متناسين ما في النّص من ثمار يَجب قطفها[1]، هو يرى سواء من يشرح «ومن يدرس النّص الأدبي ابتغاء استكناه قضاياه الفنّية في اتّساعها وتشعّبها وتعمّقها واعتياصها جميعا»[2] لذا نجده قد ميّز بين مصطلحي "الشّرح" و"الدّراسة":

1.1- الشّــرح:

يُؤَاخِذُ **مرتاض** النّقاد العرب لاعتمادهم على الشّرح في قراءتهم نصوصًا أدبيّة بالتركيز على المؤلّف وبيئته وظروف إنتاجه للنّص، ويقول إنّه مجرّد هدرٍ للوقت، لأنّ قيمة أيّ عملٍ إبداعيّ في الحقيقة تكمن في ذاته (لغته)، لا في ذوات أخرى.

ويضيف أنّ ممارسة الشّرح على النّص تمثّل «الحدّ الأدنى لممارسة كتابة محترفة، من حول كتابة احترافيّة أخراه. وهو ينتهض، في الكتب المدرسيّة خصوصًا، على الاجتزاء بشرح الألفاظ التي قد تبدو غريبة على المتعلّمين، من موقع تخمين الشّراح. كما تحاول أن تثير حول النّص المطروح للمعالجة بعض الأسئلة التي يتوخّى من إثارتها تفتيقُ الذّكاء وإيقاظُ القلق المعرفي وتنميته وتربيته لدى المتعلّمين، وتحسسيهم بجماليّة النّص الأدبي المطروح للدّراسة، ولو على هون»[3]، وقد قدّم مثالا حول ممارسة الشّرح الذي قام به "المرزوقي" لبيتٍ من الشّعر، من خلال ثلاث مستويات:

- المستوى الأسلوبي ويتجسّد في تحويل البيت الشّعري إلى نثر بالإبقاء على اللّغة في شاعريّتها، باصطناع لغة تتلاءم مع لغة البيت الشّعري المدروس للإبقاء على أناقة لغته وقال **مرتاض** إنّ الكتابة الشّرحيّة الّتي قام بها "المزوقي" ترقى في بعض جوانبها إلى مستوى

---

[1]- يُنظَر عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1983 ص 3- 4.

[2]- المرجع نفسه ، ص 3.

[3]- عبد الملك مرتاض، نظريّة القراءة. تأسيس للنّظريّة العامّة للقراءة الأدبيّة، دار الغرب، وهران 2003، ص 47.

التّحليل، وربّما كانت غاية "المزوقي" إنتاج كتابة إبداعيّة أخرى على بيت "جابر بن ثعلب الطّائي":

وقــام إليَّ العــاذلاتُ يَلُمْنَــنِي يقُلْــنَ: ألا تَنفــكُّ ترحَلُ مرحَــلا؟[1]

قال **مرتاض** إنّ الشّرح الذي جاء به **المرزوقي** لهذا البيت يشبه الإبداع الشّعري «انتصب اللّوائمُ عاتباتٍ عليّ، سائقاتٍ العنف إليّ، قائلا: ألا تزال ترحل ارتحالاً فلا تستقرّ بك دار ولا يقرِّب لك مزار. ولا يُحَطُّ عن راحلة رحْل»[2].

– المستوى اللّغوي، وتتبّع فيه "المرزوقي" شرح الألفاظ، والعبارات التي ربّما تبدو غامضة على القارئ، ثمّ المستوى النّحوي حيث عُنِيَ فيه بالتّخريج النّحوي والإعراب[3]، والأمر الذي استخلصه **مرتاض** في سياق تحليله، أنّ الشّرح الذي كان يُمارس على النّصوص الشّعريّة يركّز أكثر على الرّحلة والارتحال. أمّا العناية بالتّرميز والتّصوير والتّشكيل، فلم يلق العناية الكبيرة. فهناك نصوص شعريّة تتطلّب العبقريّة لدى المحلّل للقدرة على تحليل أيّ نصّ وفق تشكيل رفيع، وإنّ اعتماد التّحليل السّيميائي بإجراءاته كالتّشاكل والحيّز واستعمال الرّمز.. يساعد أكثر على تحقيق ذلك[4]، إنه يقرّ بأنّ «العبقريّة الشعريّة تتجسّد كلّها في رصف الألفاظ بعضها إزاء بعضها الآخر: في نسْج جزْل. وتعبير فخم. ولعلّ مثل هذا الشّعر أن يعلّم العربيّة العالية، ولعلّ حِفْظه أن يفضي إلى تَفْحيل الأسلوب، ولكنّه لا يفتق العبقريّة الشّعريّة الكامنة في النّفس إلا قليلاً...»[5]، تكشف تحليلات **مرتاض** عن توجّهه البنيوي، لأنّه يتعامل مع النّص كلفظة وكعبارة وكنصّ. يستنطق أوّلا الألفاظ الواحدة تلوى الأخرى، ويقدّم للقارئ ما يمكن أن تحمله تلك الكلمة من حيويّة وحركة، دلاليّا وجماليّا. وفي المرحلة الثّانية يعمل على كشف العلاقة التي تربط بين تلك الألفاظ. وسنقدّمُ مثالا حول طريقة **مرتاض** في التّعامل

[1]– عبد الملك مرتاض، نظريّة القراءة، ص 48– 49.

[2]– المرجع نفسه، ص 48.

[3]– يُنظَر المرجع نفسه، ص 50، 51.

[4] – يُنظَر المرجع نفسه، ص 51– 52.

[5]– المرجع نفسه، ص51– 52.

مع اللّغة في تحليله لنصّ رسالة "لأبي حيّان التّوحيدي" من خلال تعامُلِه مع الحيّز بحيث أخذ يعرِضُ "فصل الرّبيع" كبنية لغويّة وجماليّة، انطلاقا من العناصر التي تكوّنه إلى وظيفته التّأثيريّة الجماليّة.

شرع بلغته الشّاعريّة يتحدّث عن فصل الرّبيع الذي يتشكّل من ظواهر حيزيّة منسجمة ومتجانسة فيما بينها، كالحقول في امتدادها والنّباتات في تنوّع أشكالها، والأشجار المخضرّة والأزهار المتفتّحة في اختلاف ألوانها فمنها الحمراء والصّفراء والبيضاء.. بما في هذه الظّواهر من سحر أخّاذ وعطر فوّاح...[1]، كانت كل لفظة تحمل عنده من الدلالات والإيحاءات ما يجعله يسترسل في التعبير فيأخذه ذلك الوضع حتى يتناسى وظيفته في تقييم النص الذي يحلله فينتهي إلى إبداع آخر يتحكم فيه الذوق الشخصي وكفاءاته في الكتابة وهذه هي وظيفة النقد من منظور حداثي.

يقول إذا ذكرنا الرّبيع «أحسسنا بعالمٍ متكامل متجانس ممتدّ تحت أفق أزرق كأنّه قبّة جميلة تظلّل حديقة أنيقة، وهكذا نجد الرّبيع وكأنّه مفتاح لعالم من الطّبيعة ذات الأشكال والألوان والأبعاد المختلفة»[2]، من أجل لفظة واحدة قد يستغرق حديث **مرتاض** أكثر من أربع أو خمس صفحات، كما هو الحال مع لفظة "الرّبيع" التي عبّرت عن هواجسه، لما تنطوي عليه من شاعريّة، وهي هواجس إبداعيّة، حيث أخذ يسرحُ في الوصف وهو يحلّل، ومن هنا يحقّ القول إنّ تحليله هذا يتحوّل إلى إبداع لأنّه أنتج نصّا جديدا على نصّ أبي حيّان التّوحيدي، ولم يُطلِق أحكاما وإنّما تفاعل مع النّص في لغته، ولأنّ التّحليل النّصي كما يقول **بارث** «لا يحاول التّحليل النّصي وصفَ بنية عملٍ أدبي، لا يتعلّق الأمر بترسيم بنية، بل بالأحرى إنتاج بَنْيَنَة متحرّكة للنّص (بنية تنتقِلُ من قارئٍ إلى آخر عبر التّاريخ»[3]، فالقارئ مطالب بأن يقرأ النّص من جانبه الباطني والظّاهري معا من أجل الوصول إلى تحليله تحليلا

[1] – يُنظَر عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص 102– 103.

[2] – المرجع نفسه، ص 102– 103.

[3] – رولان بارث، التّحليل النّصّي. تطبيقات على نصوص من التّوراة والإنجيل والقصّة القصيرة، ص 76.

إبداعيا، وهذا لا يتأتّى إلاّ للنّاقد المحلّل المتمكّن، لتصير بعدها القراءة إبداع نصّ آخر، حيث يتفاعل النّاقد والنّص واللّغة في حركيّة بديعة[1]، لأنّ «النّص في حدود معطياته لا يخرج عن الإطار اللّغوي – في المقام الأوّل– فلغة النّص ليست لغة فقط، وإنّما هي لغة مخيّلة، أو لغة جماليّة وبالتّالي فإنّ الوقوف عند تقديم وصف لساني بسيط للنّص الأدبي أمر يغفل المسألة الجوهريّة للنّص، ولا يقيم تفرقة واضحة بين أشكال الاستعمالات اللّغويّة داخل النّص»[2] ليس الهدف من التحليل الوصول إلى المعنى، واعتماد اللغة كوسيلة بل يتطلب الأمر الاعتناء بالأسلوب أثناء قراءة النص الأدبي بالوقوف عند بنيته الجمالية كذلك.

2.1– القراءة:

اصطنع **مرتاض** مصطلح القراءة الذي يعني الدّراسة والتّحليل ليتجاوز به المفهوم التّقليدي للنّقد الذي يقوم على الحكم على الأعمال الأدبية، لأنّه يرى بأنّ وظيفة النّقد لا تنحصر في استحسان نصّ أدبيٍّ أو استهجانه وإنّما قراءته تكون سبيلا لإبداعٍ آخر، هذه النّظرة الحداثيّة لدى **مرتاض** لوظيفة النّقد جعلت من قراءته للنّصوص الأدبية تُسفِرُ عن نصوصٍ إبداعيّة أخرى، صرّح خلال تحليله أبياتا من قصيدة (إرادة الحياة لأبي القاسم الشّابي) أنّه لم يهدف إلى المفاضلة «إنّا. إذن. لم نُرِد من وراء هذا السّعي، ولنؤكّدْ هذا الموقف تارة أخرى، إلى دفع القارئ إلى إقامة شيء من المفاضلة بين قراءتنا نحن الّتي لا تتناول، في الحقيقة، إلاّ أبياتا ثلاثة على سبيل التّمثيل، أو النّمذجة، وقراءة الدّكتور الغذامي الّتي صالت وجالت في القصيدة بحذافيرها. ذلك بأنّ المفاضلة بين قراءتين اثنتين، أو أكثر من ذلك، لا ينبغي لها أن تخدم أيّا منهما، أو أيّا منها، إذ كلّ قراءة يجب أن تكمّل صِنوَتها وتثريها، لا أن تلغيها أو تؤذيها، إذ لا توجد إلى يومنا هذا، قراءة واحدة كاملة»[3]، وقد وقع

[1] – يُنظَر عصام خلف كامل، الاتّجاه السّيميولوجي ونقد الشّعر، دار فرحة، السّودان، 2003، ص 48.

[2] – المرجع نفسه، ص 51– 52.

[3] – عبد الملك مرتاض، نظريّة القراءة، ص 375– 376.

اختياره على تلك الأبيات لأنّ الشّابي في قصيدته تلك لا سيما الأبيات التي اختارها **مرتاض** للتّحليل يتجسّد فيها لعب صاحبها باللّغة.

2- المنهج ومبرّرات التّبنّي:

انفتح النّقد العربي المعاصر على المناهج الغربيّة ومختلف النّظريات اللّسانيّة والسّيميائية الحديثة، أسهم في ذلك الباحثون والنّقاد المهتمّون بإشكالاته وتطلّعاته. ومن هؤلاء **عبد الملك مرتاض** صاحب السّبق والرّيادة في قراءة النّصوص الإبداعيّة العربيّة، التّراثية منها والحداثيّة بمختلف المناهج الغربيّة وما تتضمنه من آليات وأدوات واقتراحات عملية في مقاربة الكتابة الموصوفة بالإبداع والتجاوُز. استطاع أن يتمثّلها دون أن ينساق وراء شُعَاعِهَا، ويُبقِيَ على أصالة النّصوص العربيّة التّراثيّة، فكان للّغة حظّ في تعامُلِ **مرتاض** مع ذلك الزّخم المصطلحاتي الّذي فرضه كل منهج على حدى، وفي هذا يقول **يوسف وغليسي** «كان الدّكتور عبد الملك مرتاض من أغزر النّقاد الجزائريين نتاجاً نقديّاً، وأكثَرُهُم تقلُّباً من منهج لآخر، وأشدّهم وعياً بإشكاليّة المصطلح وأعظمهم تأثيرا في الخطاب النّقدي العربي المعاصر، وأوّلهم ريادةً للمناهج النّقديّة الحديثة»[1]، بحيث لا يمكنُ الحديث عن مفهوم النّص، عند **عبد الملك مرتاض** بعيدا عن قضيّة المنهج أوّلا، ومفهوم اللّغة ثانيًا، لأنّ **النّص** كوجود وفضاء واستثناء من أجله وُجِدَ الكتّاب والنّقاد يحرّرونه ويتدارسونه، ولأنّه يمثّل أحد المفاهيم اللّسانيّة والسّيميائيّة الأساسيّة التي لا يمكن الاستغناء عنها في أيّ مشروع بحث أو دراسة.

النّص الأدبي «عالم جوهريّ يحمل كلّ خصائص الجوهر بما فيه من شرعيّة وآنيّة وأصالة وخلود... لا يختلف من زمان لزمان، ولا من مكان لمكان، ولا من شخص لآخر وإنّما الّذي يختلف هوّ الدّراسة الّتي تُقامُ حوله ثمّ الأشخاص الّذين يتناولونه، أمّا هوّ فهوّ هوّ»[2]، ويضيف أن دلالة النص يصل إليها القارئ إذا انطلق من داخل النص، قائلا النص «عالمٌ منغلق

[1]- يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللاّنسونيّة إلى الألسنيّة، ص 133.

[2]- عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص 53.

ولكنّه قابل للانفتاح، بيدَ أنّ مفتاحه لا نأخذه في يدنا ونمضي لنفتح أبوابه، ونستكنه أسراره وإنّما نبحث عن هذا المفتاح في ثناياه»[1]، النّص الأدبي هو الذي يفرض على الناقد المنهج الأمثل لدراسته وليس الناقد هو من يفرضه على النص، إنّ تحليل النص الأدبي بمناهج متنوعة يستدعي بالضرورة لغة تحليلية ثرية وذلك لتنوع زوايا الدراسة اللسانية منها والسيميائية، كما هو الحال عند **مرتاض** حيث اكتسبت لغته الواصفة خصائص نوعية ساهم في ذلك إفادته من مختلف المناهج الغربية، وكذا قراءته للتراث وميله إلى كل ما هو مستَحدَث.

إن الأبحاث اللسانية تعتمد البنية الصورية في استخلاص الدلالات الأولى للنص الأدبي بمعنى تتبع صيرورة الدلالة عبر خطية الكلمات متجاوزة النظر إلى الترميز والإيحاء (connotation) والاستعمال اللّعبي (ludique)، أو كيف يتشكل داخل ذلك التركيب. في حين السيميائيات تعتني بالمعاني الخفية التي تتحقق من خلال توظيف الرمز، ويضيف **تودوروف** علم البلاغة، على أنه من أكثر العلوم انشغالا بهذه المعاني الثانية تحت تسميات: الاستعارة، الكناية والمجاز وذلك حين الانتقال من النص الأدبي إلى النص النقدي خلال ممارسة التأويل[2]، يؤمن **مرتاض** أنّ النّص الأدبي محمّل بالدّلالات ولا يمكن للقارئ أن يصل إلى استخلاصها بمنهج واحد، لأنّ كل منهج يركّز على جانب واحد. إن موضوع اللّغة يتماشى مع المنهج ،لأنّ لكل منهج مصطلحات خاصة فإنه يُثري بها الخطاب النّقدي بما هو لغة لهذا جاءت لغة **مرتاض** الواصفة ثرية ومتنوعة.

أودّ أن أشير إلى أمرٍ أراه مهما يساعد المتلقّي على تفسير علاقة **مرتاض** مع المناهج الغربيّة، لمّا شرع يحكي للقارئ لقاءه بالمستشرق الفرنسي **أندري ميكائيل** وهو لا يزال في بدايات مشواره العلمي، حينما اقترح عليه **مرتاض** بأن يشرف عليه في تحضير بحث لدكتوراه، وبعد أن قبلَ هذا المستشرق قدّم إليه **مرتاض** خطّة البحث الأولية، فنصحه بقراءة

[1]– عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص 53.

[2]– يُنظر عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص 27– 28، 35.

بعض الكتب النقديّة الحداثيّة الفرنسيّة لنقاد، أمثال **رولان بارث** و**تزفتان تودوروف** و**غريماس** و**جيرار جينيت وكلود ليفي ستراوس**، مخاطبا إيّاه: بعد أن تقرأ تلك الكتب انتهج المنهج الذي تشاء، إن كنتَ من الفاعلين![1] وقد سار **مرتاض** وفق هذه النصيحة، ما يفسّر تمكّنه اليوم من مختلف المناهج الغربيّة لأنّه قرأها في مصادرها ابتداء من بحوثه الأولى. ومن المؤكّد أنّ **أندري ميكائيل** كان على يقين بأنّ **مرتاض** سيستوعب بعد مشواره في القراءة لأولئك الذين قرأ لهم، بأنّ النّص الأدبي عالم سحري لا يمكن قراءته بمنهج واحد.

يرى **مرتاض** أنّ المناهج النّقديّة العربيّة وليدة عهدها بحيث تقوم على الشّرح والتّصنيف لا على الدّراسة والتّحليل، لذا تقفُ جامدة أمام تطوّر العلوم والآداب. إنها تركّز اهتمامها أكثر على المؤلّف وبيئته والظّروف التي في سِياقِها كُتِبَ «إنّ التّجميع والتّكديس منهجٌ تعليمي تراثي عقيم، وهو إنْ حُمِدَ في مرحلة من التّعليم، فلن يَكونَ إلاّ مذموما، بل مرفوضاً في مرحلة أخرى منهُ، وأقصِدُ بالمرحلة الأخيرة الجامعيّة بطوريها الدّاني والعالي. فالمدارُ، في المنظور الحديث على الدّراسة العموديّة المنهج لا على الجمع، وعلى الملاحظة الدّقيقة لا على الشّرح التّعليمي الأفقي المنهج، وعلى افتضاض أسرار النّص الأدبي والتحكّم بعقلانيّة وخياليّة معاً في خفاياه النادة ومكامنه المعتاصة»[2]، يوظف **مرتاض** مصطلح **الدراسة** بدل **الشرح** للإشارة إلى النقد الذي يركز على النص الأدبي في ذاته أثناء التحليل للكشف عن بنيته، للوصول إلى المضمون، بمعنى البحث عن كيفية تشكّل الدلالة، ولا يعتمد على شرحه من خلال تتبّع الظروف التي أنتِج فيها.

في حين أن المناهج الغربيّة التي تقوم على الدّراسة تركّز على النّص الأدبي في ذاته من خلال قراءة أكثر فاعلية لأنّ النّص الأدبي كيان قائم بذاته ينطلق الدارس من النّص لهدف

[1] – يُنظر عبد الملك مرتاض، الحفر في تجاعيد الذّاكرة، دار الغرب، وهران، 2004، ص 178– 180.

[2] – عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص 4.

الوصول إلى استخلاص الجوانب الفنّية في النّص الأدبي بكل مراحلها وتشعّبها وتعمّقها واعتياصها، إذ كلّما استعطاه قارئ أعطاه[1].

يبقى رأي **مرتاض** حول تحليله النصوص الأدبية بأكثر من منهج يقبل الرفض أو التأييد فهو يرى أنه قد قام بمحاولة يستفيد منها الباحثين العرب، في قوله «ولا نزعم أثناء ذلك أنّ المنهج الّذي سلكناه في هذه الدّراسة أن يكونَ بالضّرورة هو المنهج الأكمل والأمثل. فذلك أمرٌ لا يَزعمهُ إلاّ مكابِر، وإنّما نزعم فقط أنّنا استطعنا أن نرسُمَ منهجا في دراسة النّص الأدبي. فإن لم نبلغ هذه المنزلة، فلا أقل من أن نكون قد ساهَمنَا في رسمِ منهجٍ جديد لدراسة النّص العربي، وحسبُنا هذا»[2]. وفي إجابة لهُ على سؤال طرحته عليه إن كان هناك منهج من المناهج الغربية الحديثة مفضّلاً أو أكثر أهمّية من الآخر أجاب قائلا: «ما كتبتُ عن المنهج هو اللاّمنهج... فالمنهج كالإنسان... يُولدُ صغيراً، فيتَرعْرَع، فيشيخ... أو هو شبيه به... أنا لا أوثِرُ منهجاً على منهج... وإن كنتُ في بداياتي النقديّة الحداثيّة أميل إلى الحركة البارطيّة (ولا أقول: الحركة البِنَويّة) في فرنسا... ثم أعجبت بجهود أمبرتو إيكو... ثمّ حاولت أن أبني كياني النقديّ الحداثيّ، انطلاقاً من التراث النقديّ العربيّ الذي أراه حداثيّاً في كثير من عناصره، وإن لم يبلغ مستوى النظريّة الصارمة..»[3]؟، شبّة **مرتاض** المنهج بالشّيخ، للدّلالة على أنّ مصيره الفناء، ومن إيمانه هذا نجده ينتقل من منهج لآخر. ظهرت آراء مناقضة ومخاصمة لرأيه وتبريراته فهو لا يستقرّ على منهج بعينه. حجته في ذلك أنّ المعرفة الإنسانيّة بحكم تطوّرها تنتظر منّا أن نسلك طريقا معيّنة لِمُواكَبَتِهَا ويتحقّق ذلك بالوقوف على أنقاض ما سبق من نظريّات لقراءة النّصوص الأدبية وتحليلها لأنّ طبيعة الحياة وقانون المعرفة يتطلّب ذلك، فقد كان من اللاّزم أن تفسح الكلاسيكيّة المجال لظهور الرّومانسيّة حتى يتسنّى للذّات التّعبير عن سجيّتها لتحلم في الخيال، لكن الواقعيّة لم تسمح لهم بل عملت على

---

[1]– يُنظر عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص 3– 5.

[2]– المرجع نفسه، ص 6.

[3] – مراسلة مع الأستاذ عبد الملك مرتاض، أستاذ التّعليم العالي، جامعة السّانية وهران، التّاريخ: 22 ماي 2011 عنوان الموقع: mortadek@maktoob.com

إيقاظهم من أحلامهم وإعادتهم إلى أرض الواقع! ويأتي السّرياليون ويعيبون على الواقعيّة منع الكاتب والنّاقد من ممارسة مفهوم الإبداع، ومع الوجوديّة كان الأدب وسيلة لتحقيق الإنسان سعادَتَهُ على حساب حرّيته...[1].

ينطلق في تحليله للنصوص الأدبية من أن النّقد عملية إبداعية وذلك بتجاوزه الحكم على النص الذي يقرؤه بالجدة أو الرداءة، بل يركز على النّص في ذاته من خلال الاعتناء بكيفية تشكل لغته «النقد الحقيقي هو الذي يستطيع أن يضيف إلى النص الأول ما ليس فيه، وإن أمكن أحسن ممّا فيه، ولكن دون أن يذهب عنه بعيدا، وذلك باعتبار أنّ النص الثاني هو أيضا إبداعا. وببعض ذلك ينضاف إليه لا أن يمتصّه امتصاصا»[2]، وفي هذا يقول **يوسف مقران** «إنّ أفضل وألطف صورة تتجسّد فيها علاقة المصطلحيات بالنّقد يعكِسُها مصطلح اللّغة الواصفة الذي ينطبق على الأدب وعلاقة النّقد به»[3]، فاللسانيات تجعل من اللّغة موضوع بحثِها كظاهرة أو كمفهوم، لأنّ اللّغة الطّبيعية سابقة للدّرس اللّساني، حيث يلجأ اللساني إلى الحديث عن اللّغة، ويختلف النّقد عن اللّسانيات في أن الأول يتناول اللّغة الواصفة الّتي تتضارب من حيث المستوى من لساني إلى آخر تمكّنا وتميّزا. ويُدخل **يوسف مقران** موضوع الخطاب اللّساني في نفس سياق اللّغة الواصفة لأنّ الخطاب اللّساني يشتغل على موضوع اللّسانيات وما ينتج من حولِها أثناء الأبحاث التي تُقام حولها، لأنّ اللساني المصطلحي يعمل على البحث في موضوع اللّسانيات لبعث الحياة فيها[4]، ويربط كلامه هذا بما جاء به **رولان بارث** من أن موضوع النّقد غدا من الضّروري أن ينفتح أكثر على نفسه لأنّ الحقيقة فيه سراب، لا يمكن القبض عليها بل «النّقد هوّ شيء آخر غير الحديث بإحكام باسم مبادئ حقيقيّة. العالم موجود، والكاتب يتحدّث: هذا هوّ الأدب. أما موضوع النّقد فبالغ

---

[1]– يُنظَر عبد الملك مرتاض، نظريّة النّقد، ص 203– 205 .

[2]–المرجع نفسه، ص 199.

[3]– يوسف مقران، دور المصطلحيّات في اللسانيات. دراسة ابستمولوجيّة، رسالة دكتوراه، إشراف الأستاذ: صالح بلعيد، كلية الأدب والعلوم الإنسانيّة، قسم الأدب العربي، جامعة تيزي وزو، 2011، ص 153.

[4]– يُنظر المرجع نفسه، ص 153.

الاختلاف: فهوّ ليس "العالم" وإنّما خطاب هوّ خطاب الآخر. النقد خطاب حول خطاب. هو قول ثان أو خطاب واصف meta- langage مثلما يقول المناطقة يُمارس على قول أول (أو القول- الموضوع langage- objet»[1]، فالأديب تكون علاقته مع اللغة على مستوى واحد، أما النّاقد على مستويين، اللغة الموضوع أو لغة النص واللغة الواصفة أي لغته التي يصف بها.

اللغة الواصفة هي كشف عن كيفية بناء الدّلالة، لأنّ الكاتب وهو يكتب نصّة يدرك أنّه «يُبنينُ عبر أثره رسالة، لا يجهل أنّه يعمل من أجل متلقٍّ. إنّه يدرك أن المتلقّي يؤوّل الأثر/الرّسالة، مستغلاّ كل الغموضات. ولكنّه يشعر أنّه غير مسؤول عن هذه السّلسلة التّواصليّة»[2]، لذا كانت الكتابة التي تعالج شكل المحتوى **كتابة واصفة** لأنّها تقف أمام إنجاز يشغل حيّزا في الزّمان والمكان لكن بعيدا عن العالم الخارجي، يميل الدارس (القارئ) إلى الجانب الفنّي في استعمال اللغة[3]. لغته الخاصة.

يشترط **مرتاض** في اللّغة النّقدية أن تحمل سمات فنّية، يرفض دراسة النّص وتشريحه تشريحا كلينيكيّا. مهما استند في منهج التّناول إلى الموضوعيّة الفنّية، لأن تشريح النّص إبداع حتما. والنّقد في مدلوله العالي إبداع فنّي ثان، فإن لم يرقَ إلى ذلك فهو مجرّد شرح مدرسي عقيم، دون أن يكون هناك تعارض في الحكم[4].

3- اللّغة بين الوسيليّة والغائيّة:

لا يتوقّف **عبد الملك مرتاض** وهو يحلل نصوصا أدبيّة التأكيد على نوعية العلاقة التي تربطه بلغته. هذه اللغة القائمة على الحسّ والذّوق الرّفيعين، يرفض أن تكون لغة التبليغ

---

[1]- رولان بارث، النّقد والحقيقة، ص 8.

[2]- عبد الملك مرتاض، «القراءة بين القيود النظرية وحرّية التلقي»، ص 27.

[3]- يُنظر حبيب مونسي، فعل القراءة النّشاة والتحوّل. مقاربة تطبيقيّة في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، دار الغرب، وهران، 2001- 2002، ص 94.

[4]- يُنظر عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص 50- 51.

صارمة وجافة باتخاذها أداة لتحقيق عملية التواصل، فليس هناك ما يمنع أن تكون أدبية وفي قمة الجمال من خلال النسج العبقري، الذي يتحقق من خلال حسن توظيف الأدوات الفنية لتنهض بوظيفة جمالية شعرية فتحبّب إلى النفوس.

في قراءته لنصّ من رسالة "أبي حيّان التّوحيدي" أُدرِجت في كتاب "الإشارات الإلهية" وقف عند بنية النص الإفرادية والصوتية والتّركيبيّة، ومن حيث الزّمان والحيّز وبخاصّة كيفيّة تجلّي الصّورة الفنّية من خلال بناء كلّ تلك العناصر[1]، ذلك أنّ «النّص الأدبي كتقنيّة من التّقنيات الألسنيّة الّتي يشترك في إفرازها عدّة عناصر بعضها فيزيولوجي، وبعضها انثروبولوجي، وبعضها ثقافي...»[2]، وهذا المنهج الّذي يقصده **مرتاض** عن تصريح أو تلميح هوّ المنهج البنيوي، الذي لقي اهتماما من طرف العلماء والمفكّرين والدّارسين على اختلاف أجناسهم ولُغاتِهم[3].

يعتمد **مرتاض** على المنهج البنيوي في تحليله النّصوص الأدبيّة، نتيجة لعلاقته الحميميّة مع اللّغة، فالنقد البنوي جاء بجملة من الأفكار والنّظريّات التي تجاوزت ما كان سائدا في مرحلة النّقد التّقليدي، حيث اللّغة التي ينسج بها هي القطب في العمل الأدبي. ورفض انتماء الإبداع إلى غير نفسه واعتماد النّصّ الأدبيّ على أنّه حقيقة الإبداع. وقد وجدَ في هذا المنهج ضالّته، لأنه يتعامل مع اللّغة كوسيلة للقراءة والتّحليل، لكن في حقيقة تحليلة يرى أنّ اللّغة غاية، وما النّص الّذي يَحلِّله إلاّ عتبة يدخل منها.

إنّ ما يبرّر انتقال **مرتاض** من منهج لآخر هو أنّ المنهج الواحد لا يستطيع تحقيق كل أمال الدّارس والمحلّل، فكل منهج يمد الدارس بآليات معينة، المنهج السّيميائي بتوظيفه الرّموز يساعد على منح اللّغة الشّاعريّة والحيويّة والإيحاء. يتجلّى ذلك بوضوح في تحليله

[1]– يُنظَر عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص 5.

[2]– المرجع نفسه، ص 5– 6.

[3]– يُنظر عبد الملك مرتاض، الألغاز الشّعبيّة الجزائريّة، ص 5.

للنّصوص الأدبية من خلال حديثه المُفرِط عن النّسيجة التّشاكليّة، والحيّز، الانزياح... في كل نصّ يُحلِّله.

يعتمد **مرتاض** في أغلب تحليلاته على استثمار التشاكل كتقنية لسانية تساهم في انسجام الخطاب، وسيميائية لأنها تضفي عليه صياغة فنية، وهو «فرعيّة من الفرعيّات السّيميائيّة الّتي اهتدى السّبيلَ إليها غريماس في تأمّلاته وتجاربه حول نظريّة النّص الأدبي»[1]، ويعرفه **مرتاض** بأنّه «تَشابُكٌ لعلاقاتٍ دلاليّة عبر وحدة ألسنيّة إمّا بالتّكرار، أو بالتّماثُل، أو بالتّعارُض سطحًا وعُمقًا، وسلبًا وإيجابيّا»[2]، تتجلى وظيفة التشاكل في تحقيق اتساق وانسجام الخطاب، أكثر من ذلك يرتقي إلى مستوى الذهن فيساعد على جعل اللغة أكثر كثافة سواء من ناحية الدلالة أو طريقة تشكّلها وهذا يتوقف على إمكانيات وكفاءات كل ناقد وذوقه الخاص، وهذا النسق التشاكلي مظهر أساسي تتجلّى فيه اللغة الواصفة.

قرأ قصيدة "أشجان يمانيّة" للشّاعر اليمني "عبد العزيز المقالح" بأدوات سيميائيّة، وفق خمسة مستويات، هيّ: أّولا قراءة تشاكليّة انتقائيّة، ثانيّا قراءة تشاكليّة تحت زاوية الاحتياز ثالثا قراءة جديدة في الحيّز، على حدّ تعبيره، رابعا قراءة النّص من زاوية الإقونة، والإشارة والقرينة، والرّمز، المستوى الخامس والأخير وهو تركيزه على انزياحات النّص، لقد تنقّل في أرجاء القصيدة متتبّعًا مختلف التّشاكلات الواردة فيه، منحه هذا التّطبيق على النّص فرصةً لاستعراض لغة سيميائيّة موحية دلاليّا ومعبّرة شكلا. يلجأ إلى الكلمة لأنّها تلعب «الدّور الفاعل في بناء المنشود وتشكّل الأداة الأقوى في تنفيذ المتصوّر في الذّهن»[3]، يجعل منها عشيقته التي يأوي إليها كلّما همسَت في نفسه شياطين الكتابة، على أن يجسّد عبر الكلمات ما يجول في فكره، فيختار نصّا يُحلّله ليكون له سبيلاً إلى تحقيق ذلك، يصف كيفية تعامله مع الكتابة فيقول، أجلس إلى حاسوبي مجلس العاشق إلى حبيبته فيغازلها، أو مجلس المتعبد إلى

[1]– عبد الملك مرتاض، شعريّة القصيدة قصيدة القراءة. ص 33.

[2]– المرجع نفسه، ص 43.

[3]– إبراهيم محمود، صدع النّص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء ت الحضاري، ط 1، حلب، 2000، ص 185.

محرابه، فيقتنص الألفاظ ويتخيرها، ولقد أعلن **بارث** قبل هذا عشقه للكتابة حين قال «إني أعشق اللغة. فإذا أعلنت عشقي للمحبوب أعلنت عشقي للمكتوب. ولذتي لا تقوم على وصال جسدي مع من أحب، ولكنها تقوم على وصال جسدي مع ما أكتب»[1]، يصور لنا كل من **بارث** و**مرتاض** عشقهما للّغة الذي بلغ ذروته، من هنا نفهم لماذا ينتقل كل منهما أثناء الكتابة من منهج لآخر ومن موضوع لآخر، تماشيا مع كل تحول وتطوّر. لإثراء اللغة.

إنّ اهتمام **مرتاض** في مباحثه النّقديّة ينصب على النّص الأدبي في ذاته حيث يقتضي الأمر «الانصباب على النّص وحده، والاحتكام إلى العلم وحده، باعتبار أن الكاتب تنتهي مهمّته الإبداعيّة بمجرّد الانتهاء من العمليّة الإبداعيّة: فالاهتمام ينصبّ على عمله، لا عليه...، وهذه النّظرة البنيويّة في حدّ ذاتها ثورة في عالم النّقد الحديث، ولعلّها أن تفضي إلى تلخيص هذا النّقد من الأكاذيب والأباطيل الّتي كان المدعون يكتبونها دون أن تكون لها صلة حقيقيّة بالنّقد الحقّ»[2]، وبهذا يكون قد دخل مرحلة النّقد النّصي حيث اهتمّ بالنّص الأدبي في حدّ ذاته دون النّظر إلى الظّروف الّتي أنشِئت في خضمّه.

جعل **عبد الملك مرتاض** من اللّغة، النّافذة الّتي يطلّ منها كلّما هم بالتّحليل والتفريع من أجل أن يعبّر عن المعقول أحيانا واللامعقول أحيانا أخرى، باعتماد الكلمات والألفاظ. لأنّه مُطالب أمام اللّغة وأمام القارئ وأمام النّص الأدبي بأن يكتب، ويُنتِجَ نصوصا، إذ يرى أنّ الكتابة هيّ هدمٌ للكتابة السّابقة، وإقامة بنيان لغوي على أنقاضه، لأنّ من يتوقّع أن يكتب دون أن يهدم، فهو مخطئ في تفكيره، ليصل إلى القول إنّ الكاتب لم يعُد يكتب غير اللّغة لأنّ الإبداع الأدبي يُهدَم في كلّ مرّة يُكتب فيها، في حين تبقى اللّغة هي الوحيدة التي تسيطر على الوضع فالكاتب يكتب بها وفيها ولها، والفكر الحقيقي يكمن في ذات اللّغة، وكل ما يُكْتَب في متن الكتابة هو اللّغة [3]، وهذا يعني في منظوره النقدي أنّ «اللّغة هي الدّاخل، هي الجوّاني

[1]– رولان بارث، شذرات من خطاب في العشق، تر: إلهام سليم حطيط وحبيب حطيط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط 1، الكويت، 2000، ص 95.

[2] – عبد الملك مرتاض، الألغاز الشّعبيّة الجزائريّة، ص 7.

[3] – يُنظَر عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 7– 9.

هي اللاّمرئي بالعين، والمرئي بعدسة اللّغة الشّفافة المتسلّطة... هي الحقيقة التي لا يمكن للّغة نفسِها أن تقتلها، على قوّتها وجبروتها»[1]، والناقد إذا ما أراد أن يصل إلى دلالة النّص عليه أن يبحث عنها في ثناياه (في لغته) فالنّص يحمل مرجعيّته في ذاته وفي لغته أساسا.

4- وظيفة النّقد الأدبي:

إنّ وظيفة النّقد الأدبي في بدايات التّأسيس هي قراءة النّصوص الإبداعيّة لغرض الحكم على مدى قيمتها. بمرور الزّمن أخذ مفهوم الوظيفة يتغيّر، ويتطور من ناقدٍ لآخر ومن ثقافة لأخرى، واستنادا إلى درجة اعتناء النّاقد باللّغة، ذلك لأنّه تجاوز أن يكون مقيّدا، وصارَ هو «الّذي يحدّد وظيفة النّقد في كل زمان ومكان هوّ أولا وقبل كلّ شيء مفهوم النّاقد للأدب»[2] يقول **محمّد الدّغمومي** إنّ «رؤية الخصائص المميّزة في العبارة الشّعريّة هي النّقد»[3]، وذلك أثناء شروع النّاقد في تحليل نصّ أدبيّ شعرًا كان أم نثرًا، إذ لا يحيل هنا بمصطلح الشعريّة إلى النّص الشّعري، فهدف النّاقد لا يكمن فقط في البحث عن دلالات النّص بل يكمن أيضا في «وضع القوانين العامة الذي يكون هذا النّص النوعي نتاجا لها»[4]، باعتبار أنّ الأدب نوعان، الأوّل أدب إبداعي وهو تلك النّصوص الشّعريّة أو النثريّة، وأدب وصفي هو النّقد يشتغل على تلك النّصوص إمّا بالتّحليل لهدف التّمييز بين النّصوص فهو إذن تطبيقي، والنّقد النّظري الذي ينزع إلى الكشف عن العناصر المكوّنة للنّص الإبداعي وبالتّالي الكشف عن أصول أدبيّته، وهنا تستدعي اللغة الواصفة آلياتها وأدواتها التي تستعيرها من مختلف المناهج. يعرف **تودوروف** الشعرية بأنها «ما يجعل من الأثر الأدبي أثرا أدبيا»[5]، وتتلخص الشعرية عنده من خلال ما كتبه في النقد تنظيرا وتطبيقا من خلال إجراءاته التي يعتمدها في

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 9.

[2] – رشاد رشدي، مقالات في النّقد الأدبي، ص 1.

[3] – محمّد الدّغمومي، نقد النّقد وتنظير النّقد العربي المعاصر، ص 227.

[4] – تزفتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط 2، الدّار البيضاء 1990، ص 22.

[5] – المرجع نفسه، ص 36.

قراءة الخطابات الأدبية والتي يستقيها من المنهج البنيوي في قوله «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[1] تتحقق الشعرية عند **تودوروف** من خلال بنية الأثر الأدبي، بمعنى الكيفية التي ينشئ بها الكاتب نصه، والناقد حين يصف عملا أدبيا، وفق خصوصية في الاختيار والصياغة، أو بتعبير آخر معرفة القوانين التي تتحكم في بناء العمل الأدبي.

لا يبعد **عبد الملك مرتاض** بمفهومِه للنّقد عمّا سبق ذكرُهُ، حيث يرى أنّ النّقد الحقيقيّ هو الذي يستطيع أن يضيف إلى النّصّ الأوّل ما ليس فيه، وربّما يتفوق عليه، باعتبار أنّ النّص الثاني أيضا إبداع[2]، ولا ينأى **مرتاض** بمفهومه هذا عن **رولان بارث** الذي يرى في الخطاب النّقدي لغة واصفة، وخطابًا ثانيًا. وظيفة الخطاب الواصف ليس السّعي إلى الكشف عن الحقيقة، والحكم على قضيّة ما بأنّها صحيحة أو خاطئة، وإنّما إنتاجُ معنى آخر. فالنّاقد "يعوّم فوق لغة الأثر الأدبي لغة ثانية"، وبالتّالي ينفتح النّص على دلالات أخرى جديدة، فيتشكّل خطاب حول خطاب ليس لغرض اكتشاف الحقائق، بل إنّه يشكّل نظامًا متوافقًا من العلامات[3].

أصبح موضوع اللّغة في الخطاب النّقدي العربي والغربي المعاصر يحتلّ المركز. جعل منه **مرتاض** الموضوع الرّئيس الذي تقوم عليه جميع أبحاثه أثناء القراءة، هذه العناية باللّغة من طرف النّقاد جعلهم يرفضون وضع اللّغة في مواقف صارمة. كما يرفضُ أيّ محاولة لعلمنة الأدب، إذ كثُرَ حديثه عن النّص وجماليته التي يستمدّها من اللّغة، فهو يرى أن حصر النّص الأدبي في قيود العلم يحدّ من عطائيته وجماله لأنه يقرّ باستحالة كينونة النّص بعيدا

[1] - تزفتان تودوروف، الشعرية، ص 23.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 199.

[3] – يُنظَر رولان بارث، النّقد والحقيقة، ص 7– 8.

عن جمال اللّغة. فالنّص يكتسب جماليته من اللّغة التي بها كُتِب، والتي إذا ما دخلت عليها المعايير العلميّة الصّارمة أفسدت ما فيها من قيم جماليّة[1].

يؤكّد أن «عَلْمَنَةُ النّصِّ خَصْيٌ له، وتشويه لخِلْقته، وتبشيعٌ لصورته، وتقبيح لبهائه، بل تدمير لكيانه... محاولَةُ العَلْمَنَةِ زعْمٌ شكلانيٌّ جاء من أقصى بلاد الرّوس ولم يُفْضِ إلاّ إلى نقيض القصد...»[2]، وفي هذا يقول **محمّد النّاصر العجيمي** إنّ **جاك دريدا** و**رولان بارث** و**عبد السّلام المسدّي** يرفضون إخضاع اللّغة لدراسة موضوعيّة صارمة بهدف استبطان ما فيها من دلالات، حتّى وإن وظفنا كل ما نملك من إجراءات وأدوات، لذا يتطلّب الأمر منح الحريّة لتلك اللّغة ومحاولة استنطاقها من مختلف الزّوايا للوصول إلى كشف نوايا المتلفّظ الظّاهرة منها والضّمنيّة، فتصير اللّغة باعثًا على المساءلة، وموضوعا للمساءلة وأداة تجري بواسطتها المساءلة في ذات الوقت[3].

ليس غريبا أن يُضَاف لهؤلاء النّقاد الثّلاثة **عبد الملك مرتاض** الّذي يرفض أن يضع اللّغة في مواقف صارمة، قائلاً «واللّغة، بعدُ، هي هذا البحر الطّامي الذي لا تنضُبُ أمواهُه بل هي هذا الحِبر الجاري الذي لا تنفَدُ موادُّه، وهي هذا السّيل الدّافق على كل فكر رخيّ وهي هذا العطاء السّخي، الذي يغدو كل خيال غنيّ.... هذا البحرُ/ اللّغةُ، وهذه اللّغةُ/ البحرُ: تراها منهالةَ الألفاظ، وتراها متدفّقة السّمات، وتراها مندفعة الإشارات على ملَكة التّعبير حين الهمِّ بالكتابة»[4]، إنّه يعد اللّغة مفتاح كل معرفة، بحيث ينطلق منها في مقارباته النّقديّة ليصل إليها. هي غاية البحث قبل أن تكون وسيلة، لذا اتخذها موضوع البحث، وهذا ما جعل منها لغة متميّزة.

---

[1]– ينظر عبد الملك مرتاض في نظرية النقد، ص 7– 8.

[2]– المرجع نفسه، ص 7.

[3]– يُنظَر محمّد النّاصر العجيمي، «حفيف اللّغة في فتنة الكلمات»، مجلّة علامات، ج 49، م 13، جدّة، 2003 ص 639– 640.

[4]– عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد. ص 162– 163.

5- النّص بنية لغويّة:

ينطلق **مرتاض** في دراساته النّقديّة من إعادة قراءة لنصوص أدبيّة، لا سيما منها الشّعريّة. ويبدو أنّ خصائص لغته النّقديّة أملتها طبيعة هذه النّصوص التي يدرسها ويحلّلها لأنّها تحقّق له متعة اصطناع لغة نقديّة أدبيّة فنّية راقية. ولأنّ النّص الشّعري محمّل بالدّلالات التي تزرعها فيه الرّموز، يتطلّب الأمر من النّاقد أن يكون مؤهلا إلى ذلك بمعارف مُسبقة ومؤهّلات لغويّة، فالنّاقد الفعلي هو الذي يقدر أن يطوّع لغَتَهُ كيفما يشاء، تماشيا مع الموضوع الذي يدرسه، هو الذي يتحكم في ألفاظ اللّغة. لأن اللّغة عنده تحتلّ المركز وتكتسي درجة عالية من الاهتمام بحيث لا يكون الهدف المركزي هو تحليل النّص بل اختبار اللّغة والتفاعل معها. هذا هو مسعى البنيويّة التي ترفض أن ينتَمِيَ الإبداع إلى غير نفسه بل هو متحقّق في اللّغة ذاتها، «النّاقد الأصيل، هو الذي يستشفّ في الأثر الفنّي ملامح جديدة ظلّت متباعدة منفصلة، حتّى ساعة تناوُلِهِ لها، فيسبغ على بعض عناصره أضواء فنّية جديدة تشبع حاجتنا إلى الإحساس بالجمال، ولن يتوافر للنّاقد هذا الكشف، إلا بالتّنظيم والتّوجيه والقدرة على الحكم، حتى تبرز أمام القارئ العناصر المستترة المتوَارية للعمل الفنّي، وراء شكلِهِ الظّاهري»[1]، من هذا المنظور فإنّ النّقد البنيوي هو دراسة وصفيّة للنّص الأدبي، يسعى إلى الكشف عن النّظام الذي يحقّق العلاقات الدّاخليّة التي تسهم في تشكّله، وهوّ «منهج واتّجاه متعارف عليه أسّسه العالم اللّغوي السويسري **فردينان دي سوسير** يعالج اللّغة باعتبارها نسقاً عضويّا منظما من العلامات، ينظر إلى اللّغة في ذاتها ولذاتها أو نسقا لا يعرف سوى نظامه الخاص، ويستبعد أيّ بعد تاريخي أو تطوّر للظّواهر اللّغوية، على أساس أنّها أنساق أو نظم تؤدّي وظيفتها باعتبارها بنيات ذات طبيعة رمزيّة لا تنطوي على أيّ بعد خارجي»[2]، يعني هذا أنّ بحث دي سوسير انكبّ على اللغة في ذاتها من خلال النظام الذي يحكمها متجاوزا ما

[1]- سامي منير عامر، وظيفة النّاقد الأدبي بين القديم والحديث (دراسة مفهوم التذوق البلاغي)، دار المعارف القاهرة، (د. ت)، ص 6.

[2]- سمير سعيد حجازي، النّظريّة الأدبيّة ومصطلحاتها الحديثة، دار طيبة، القاهرة، 2005، ص 106.

كانت الدراسات السابقة تتعامل به مع اللّغة من حيث ما يحيط بها، وقد «رأى دي سوسير أن بإمكان اللغوي أن يصف اللغة وصفا آنيا دقيقا ويستند هذا على تحديد المادة اللغوية التي هي في مظهرها نظام منغلق لا علاقة له بما هو خارج عنه، وهو الأساس الذي قامت عليه البنوية بأسرها.

فاللغة عند سوسير نظام من الرموز بل إنها عدّة أنظمة داخلية متشابكة يجمعها نظام كلي واحد يتّسم بالتماسك والوحدة المنطقيّة»[1]. يكتفي الناقد البنيوي بالاشتغال على النص الأدبي وذلك بدراسة لغته في شكلها الآني، من خلال تفكيك رموزه وإعادة تشكيلها من جديد وفق نظام منطقي متفرد، وهذه العملية تسفر عن إنتاج نص جديد.

سنقدم مثال عن كيفية تحليل **عبد الملك مرتاض** لبنية نص أبي حيان التوحيدي. وقف أولا عند بنيته الإفرادية ثم المركّبة، وقد بدا جليّا اشتغاله على لغة النص اتخاذهَا شكلاً منطقيًّا جبريا، حيث تنَازَعَ تحليله ذلك الوقوف عند البنية من خلال كيفية تركيب الألفاظ فيما بينها بالإضافة إلى اعتنائه بالجانب الفنّي الجمالي، وهو ما اصطلح عليه بالشعرية أو **الصناعة الكلاميّة** باصطلاح النقاد العرب القدامى والذي يعني المهارة والتفنن في إنتاج الأدب أو نقده[2].

اعتمد في تحليله لهذا النص دراسة أسلوبية، لأنّها -كما يقول- دراسة علمية، محايدة بعيدة عن الذاتية والاجتهاد، فهي تساعد المحلل على الوصول إلى الكشف عن السر الذي يقف وراء تحقيق بنية النص الذي يعتمده الكاتب في إنشاء لغة فنية لأنّ حقيقة كل نص تكمن في نظام كلامه[3].

---

[1]- بشير إبرير، من لسانيات الجملة إلى علم النص، مقالة من مجلة التواصل، العدد 4، جامعة باجي مختار، عنابة 2005، ص 63.

[2]- ينظر بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص 17.

[3]- ينظر عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين، وإلى أين؟، ص 64- 67.

5. 1- البنية الإفرادية:

انطلق **مرتاض** في تحليله من تقسيم الكلام إلى أسماء وأفعال وحروف وهو افتراض - كما يقول- مشروع لأنّه يقوم على منطق الأشياء، فأيّ نصّ شعريا كان أم نثريا ينتظم وفق هذه الوضعيّة، أخذ يصف النص باعتماد الإحصاء والحساب، إذ أحصى الأسماء وميّز المعرّفة منها من النّكرة، ثمّ أحصى عدد الأفعال وقسّمها إلى ماضية ومضارعة، فتوصل إلى أن عدد الأسماء قد طغى على النّص خاصة المعرّفة منها وحجّته في ذلك أنّ آلاتها (جمع أل) تحمل خصائص دلالية عهديّة أو جنسيّة ما يضفي على دلالة الألفاظ المعرّفة الكثافة والعمق. ولنوضح أكثر طريقته في التحليل لنصّ التوحيدي نقدم الجدول الآتي:

	الأســماء				**الأفعــال**		
	معرّفة	نكرة	الظروف	أسماء دالةعلى ثبوت الزمان	مضارعة	ماضية أساسية	ماضية مساعدة
	الربيع،السماء العين،الأحزان الجبال،الرياض الحبيب...	سندس نقش،قريب صين بعيد	بعدَ ليتَ أين		تقشعرّ تقسو تجسو تضمر	دنا وصفت قَرُب	كان
المجموع	42 مرّة	14	14	14	17	04	03
النسبة %	38, 88				15 ,74	06, 48	
	%77, 77				**%22, 22**		

العمليات الحسابية التي قام بها مرتاض:

42 + 14 + 14 + 14 = 84 اسما
84 + 24 = 108[1]

} تشكّل لحمة النّص من نظامية الأسماء والأفعال.

توصل **مرتاض** خلال تحليله بنية هذا النّص إلى طغيان الأسماء على الأفعال، فأطلق عليه "**النّص الاسمي**" لسيطرة الأسماء على الأفعال، ورأى أن صاحب النص (التوحيدي) تعمّد ذلك. وقدّم **مرتاض** دليلا لسانيا يتمثل في أن الأسماء أدلّ على مسمّياتها، بالإضافة إلى أنّ الأسماء المشتقة دالّة على ثبوت الزمان وتوكيده، وتعليله على سبب غلبة الأسماء المعرفة في النّص هوّ أن أداة التعريف بالإضافة إلى أنّها توظّف للعهد وللحسن وللتوصيل، هناك أمر مهم لديه يتمثّل في **الزينة**[2]، في قوله من أجل أن «يَتَبَخْتَرُ بها على لداته من الأسماء الضّعيفة التي تفتقر إلى صفة تقوّيها، أو إلى ضمير يلحقها ليدفع عنها نكرتها النكراء، أو إلى غير ذلك من ألوان العلاجات النحوية التي تواري عوارها»[3]، وظيفة الألف واللاّم (أل)، وهو أصغر وحدة دالّة يؤدّي وظيفةً عند تركيبه مع عناصر أخرى، وهي وظيفة جمالية.

2.5- البنية المركّبة:

بعد أن فصل **مرتاض** في التحليل عند البنى الإفراديّة من حيث خصائصها الألسنيّة انتقل إلى البنى من حيث تركيبها، حيث بدأ بدراسة اللفظ مفردا ثمّ مركّبًا، وقد انطلق من:

- الضمير كأكبر وحدة للتّحليل التي تقوم بوظيفة المساعدة أو الإضافة إلى ألفاظ أخرى مهمِلا الحروف في عملية التّحليل.

- حدّد مفهوم الجملة بنيويّا وذلك عندما حلّل النص وتوصّل إلى السر الذي يختفي وراءه نظام الكلام في الأساليب العربيّة القديمة التي تعتمد على "**وتد**" أو عماد، يريد القول إنّ هناك

---

[1]- يُنظر عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص 63- 69.

[2]- يُنظر المرجع نفسه، ص 69- 70.

[3]- المرجع نفسه، ص 70.

وتد معيّن يجعل من النص مُنتظَمًا تنظيما يضمن موسيقاه خارج الإيقاع، ويتّضح هذا الوتد في كيفية تحليل **مرتاض** لنص التوحيدي من حيث البنى المركّبة[1]، حيث قال إنّ اتّباعه هذا المنهج في إحصاء الوحدات التي تشكَّلَ منها النّص وبالتالي الوصول إلى فهم البنى التركيبية يمثل المزيّة في أيّ نصّ أدبيّ من خلال طريقة بناء الألفاظ ورصفها، يهتمّ ببنية النصوص حيث يشبّه النّص بالبناء المكتمل في مرحلته الأخيرة إذا ما اُنتُزِعَ حجرُ منه مركزيّ فإنّه يتهاوى.

استخلص **مرتاض** أثناء إحصائه للوحدات التي تشكَّل منها النص سبعة أصناف من البنى بالموازاة مع سلالم النص وهي سبعة:

السلم الأول: اشتمل على اثنتي عشرة وحدة، بحيث رمز للوحدة التي تتألّف من وحدتين بالرمز (أ)، وكل وحدة مكوّنة من لفظين اثنين كالآتي:

(أ+ أ) + (أ+ أ) + (أ+ أ) + (أ+ أ) + (أ+ أ) + (أ+ أ) = 12 أ.

(الربيع مطلّ)، و(الزمان ضاحك)، و(الأرض عروس)، و(السماء زاهر)، و(الأغصان لدنة)، و(الأشجار وريقة)، و(الغدران مترعة)، و(الجبال مبتسمة)، و(الرياض معشوشبة) و(الجنان ملتفّة)، و(الثمار متهدلة)، و(الأودية مطردة).

السلم الثاني: اشتمل على أربع وحدات كل منهما تشتمل على لفظين اثنين أيضًا:

أ+ أ+ أ+ أ = 4 أ.

(سندس واستبرق)، و(وشي اليمن)، و(ديباج الرّوم)، و(نقش الصّين)

السلم الثالث: اشتمل على وحدتين كل وحدة مؤلّفة من ستّة ألفاظ، وقد رمز للوحدة التي تتألّف من ستّة ألفاظ بالرّمز (ب)

ب + ب = 2 ب.

[1]– يُنظر عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص 71.

(للعين في جميع ما وصفت مرادا) + (للقلب في عرض ذلك كلّه مراد)

السلم الرّابع: اشتمل على وحدتين، كل منهما مؤلّفة من أربعة ألفاظ، ورمز للوحدة المؤلّفة من أربعة ألفاظ بالرمز (ج)

ج + ج = 2 ج

(أين القلب وأين صاحبه؟) + (أين العقل وأين ما يعقله؟)

السلم الخامس: اشتمل على وحدتين وكل واحدة مؤلّفة من أربعة ألفاظ

ج + ج = 2 ج

(العين تبصر الألوان وتكل) + (النفس تضمر الأحزان فتفل)

السلم السّادس: يشتمل على سبع وحدات، ستّة منها تألّفت من ثلاثة ألفاظ، والوحدة السّابعة تألّفت من لفظتين، ورمز للوحدة المؤلّفة من ثلاثة ألفاظ بالرّمز (د)

(د + د) + (د + د) + أ + (د + د) = 6 د + أ

(دنا بعد نأيه) + (قرُب بعد بُعدِه) + (حرارة الفؤاد تبرد) + (حسرة الروح تخمد) + (يهم بالوصل) + (ويأذن في اللّقاء) + (ويعِدُ بإعادة العهد)

السلم السّابع: اشتمل على ثماني وحدات، الستة الأولى تألّفت من لفظتين، ثم الوحدة السابعة تألّفت من أربعة ألفاظ والوحدة الأخيرة من خمسة ألفاظ، ورمز للوحدة المكوّنة من خمسة ألفاظ بالرّمز (ه).

(أ + أ + أ + أ + أ + أ) + (د + ه) = 6 أ + د ه.

(الجبال تقشعرّ) + (والأودية تنضب) + (والغدران تجف) + (والرياض تقف) (والأغصان تجسو) + (والبلاد تقسو) + (فإنّ في مشاهدة الحبيب) + (عوضا من كلّ بعيد وقريب)[1].

تحليل المعادلة الرياضية:

– يحوّل **مرتاض** هذه البُنى البنيويّة إلى قيم رياضيّة، ويُجري عمليّة حسابية بضمّ القيم البنيويّة بعضها إلى بعض:

12 أ + 4 أ + 6 أ = 22 أ

2 ج + 2 ج = 4 ج

6 د + د = 7 د

ه[2].

– **التعليق على النتائج:**

استخلص **مرتاض** أربعة أصناف من البُنى التّركيبيّة، وقد غلبَ على النّص البنية التركيبية (أ) المكونة من لفظين، ثمّ البنية (د) المكونة من ثلاثة ألفاظ، ثمّ البنية (ج) المكونة من أربعة ألفاظ، وتوصّل إلى أن البنية القصيرة المتكوّنة من لفظين (أ) هي التي طغت على أسلوب النّص حيث شكّلت 55 %، وعندما أضاف الوحدات المتكوّنة من ثلاثة ألفاظ ارتفعت النّسبة المئويّة إلى 80 %، ولهذا قال إنّ البنية القصيرة قد سيطرت على النّص، ويعلّل طغيان الجمل القصار المؤلّفة من لفظين متقابِلين أو ثلاثة متقابلة إلى لأنّها «أسهل لدى الحفظ وأسرى لدى الرواية، وأمتع لدى القراءة، وألذّ في السمع، وأنفذ إلى القلب والذّوق لدى تشرّب

[1]– يُنظر عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص 63، 75– 76.

[2]– يُنظر المرجع نفسه، ص 77.

الجمال الفني النابع منها وتذوّقه»[1]، نصل إلى القول إن لغة **مرتاض** تتميز بصبغة أدبية، يلجأ إلى اعتماد آليات معينة تُسهم في خلق لغة واصفة:

أولا/ ميله إلى توظيف العبارات القصيرة التي يقول إنها تثير وقعا في النفس لدى قراءتها، واخف على السمع. وهذه بعض العبارات تؤكد ذلك في قوله مثلا «والنّصّ، لعلّه إن شئت كياناً ابتلع اللّغة، ثمّ مجَّها، بل لفَظَها، بل نَصَّهَا، بل زانها، بل عبَّقها وضوَّعها، ثم اختال بها فيها، وتجلّى في ضفائرها الغجريّة حاملاً لِمَعَانٍ عجائبيّة تبهر وتسحر...»[2]، كما في هذه العبارة أيضا «شعريّة النّصّ في لغته، ولغتُه في شعريّته، فشعريّة اللّغة حيزُها النّصُّ، ونَصِّيَّةُ اللّغةِ حيزُها الشّعريّة... شعريّةٌ كأنّها اللّغة تَرْتَئِدُ في فضاءِ نصِّها السّحريّ: تتباهَى ترفل، تتهادَى تعبُق، وتتأنّق، وتتألّق، وتتعشّق، وتَتَوَمَّق...»[3]، يكثر **مرتاض** من توظيف الجمل القصار لأنها تحقق لديه اللذة والارتياح والجمال الفني لدى القراءة ولسهولتها وخفتها على السمع.

ثانيا/ اعتماده التحليل البنيوي حيث يبدأ بتفكيك النص إلى وحداته الصغرى، وخصائص كل وحدة، ثم يفصل في كيفية ضم تلك الوحدات بعضها إلى بعض للوصول إلى تركيب نهائي مكتمل دلاليا وجماليا، هذا التركيب بين الألفاظ يتطلب إجراءات وأدوات معينة وقد لجأ **مرتاض** في هذا النص إلى اعتماد الوتد الكلامي في قوله:

«إنّنا طبّقنا النظرية التي استنبطناها من روح أساليب النّصوص العربية النثرية، ذات النزعة الكلاسيكية، وهي النظرية الألسنية التي أطلقنا عليها "الوتد الكلامي". فقد اقتنعنا بأنّ مثل هذه الأوتاد الكلامية لم تكن الغاية منها إلاّ تأسيس أصل البنية في سلميها الصوتي

[1]– عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص 78.

[2]– عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 7.

[3]– المرجع نفسه، ص 8.

والبنيوي معًا»[1]، و المثال الذي قدمناه من نص التوحيدي يوضح وظيفة هذا الوتد الكلامي كما حلله وفككه **مرتاض**.

6- الوعي تأصيلا وتوصيلا:

نلمس الوعي النّقدي لدى **مرتاض** بالقضايا الجديدة وضرورة تجاوز كل ما هو جامد لا تنبعث فيه الحياة، هو المسعى الذي أراد **مرتاض** تحقيقه بقوله «فلعلّنا أن نكون قد وُفِّقنا إلى إثارة أسئلة، ولفت انتباه الدّارسين الشّباب إلى ما يجب أن يُعامل به النّص الأدبي من عناية وتأنّ وتعمّق لدى دراسته. ولا نزعم أثناء ذلك أنّ المنهج الّذي سلكناه في هذه الدّراسة أن يكون بالضّرورة هو المنهج الأكمل والأمثل، فذلك أمر لا يزعمه إلاّ مكابر، وإنّما نزعم فقط أننا استطعنا أن نرسم منهجاً في دراسة النّص الأدبي. فإن لم نبلغ هذه المنزلة، فلا أقلّ من أن نكون قد ساهمنا في رسم منهج جديد لدراسة النّص العربي. وحسبنا هذا»[2]، وبهذا يكون **مرتاض** قد تخطى المعضلة الّتي قال عنها **محمّد تحريشي** إنّها قد أرّقت النّاقد الجزائري وهي عدم الوعي والتمكّن من المزاوجة بين التّراث والثّقافة العربيّة بالثّقافة الغربيّة، لعدم امتلاكه لأدوات إجرائيّة يقرأ من خلالها النّصوص الإبداعيّة، إلاّ **عبد الملك مرتاض**[3]، لأنّه يسعى دائِما إلى تلقيح التّراث بالحداثة، وذلك بتغيير موقفه من التّراث، وفق نظرة أكثر تحرُّرا وتطوُّرا.

يدعو إلى مساءلة النص الأدبي في انفتاحه على الدّلالات اللاّنهائيّة، لأنّه ليس نصوصا مقدّسة أو متعالية، بل من حق القارئ أن يدرُس نصّا تراثيّا بأدوات وإجراءات منهجيّة حداثيّة، بعد اقتحامه لمرحلة النّقد النّصي، حيث تراجعت المناهج السّياقيّة الّتي تهتمّ بالمبدع ونفسيّته وتاريخ إنتاجه للنّص الأدبي، ينظر إلى النّص الأدبي على أنّه بنية دلالية يضيف

[1] – عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص 74.

[2] – المرجع نفسه، ص 6.

[3] – يُنظَر محمّد تحريشي، «ثقافة الإلغاء بين المبدع والنّاقد في الجزائر»، أعمال الملتقى الوطني الثّاني: الأدب الجزائري في ميزان النّقد، معهد اللّغات والأدب العربي، المطبعة المركزيّة، عنّابة، 1993، ص 190.

مرتاض أنّ هذا الصّنيع يتطلّب بالضّرورة قارئا أو ناقدا متمكّنا ليتساءل قائلا «فكيف نُفيد من التراث، ونتعلّق بالحداثة، في الوقت ذاته؟ وهنا تكمن الصعوبة. أي هنا تتجلّى المشكلة التي تتطلّب حلاّ يقوم في كيفيّة حُسْنِ تمثّل هذين القطبين والإفادة منهما معاً بحيث يُصبحان جدليّة للتفكير الأصيل المتجدّد... ذلك بأنّ من النّاس مَن لا يزال يزعم أنّ الأجدادَ لم يعرفوا نظريّاتٍ نقديّةً يمكن النسج عليها، أو الانطلاق منها إلى نحو الحداثة على الأقلّ ولكنّا نعتقد غير ما يعتقدون»[1]، يدعو دائما إلى الانطلاق من التّراث العربي، لأنّ ما جاء به المنظّرون والمفكّرون لا غنى عنه فضلا على أن اللّجوء إلى الحداثة الغربيّة يقف عائقا أمام فهم النّص الأدبي، الّذي نشأ في بيئة عربيّة، وخلفيات معرفيّة تتعلّق أكثر بالثّقافة العربيّة لذا يتوجّب تلقّي هذه الحداثة الغربيّة بوعي متفتّح، والهدف الّذي يسعى **مرتاض** إلى تحقيقه من خلال كلّ هذا هوّ النّص الأدبي بما هوّ لغة، فالنّص الأدبي منفتح دائما زمانا ومكانا لأنّه يحمل دلالاته فيه، هيّ كامنة في ألفاظها وبنائها لا في ما هو خارج عنهما، وهذا هو ما يضمن للأدب خلوده، إذا ما حمل دلالاته في ذاته وليس في ما يحيط به.

يرفض **مرتاض** ما يقوله بعض النّقاد من أن للنّص التّراثي خصوصيات لا يجب الاقتراب منها بأدوات وتقنيات غريبة عنها، لذا عارَضَ كل من يعمل وفق هذا المبدأ، فدرس وحلّل العديد من النّصوص التّراثية بمناهج غربيّة، كما فعل مع قصائد المعلّقات، قرأها قراءة مغايرة ودرسها دراسة مستوياتيّة، بالجمع بين منهجين اثنين، وهما المنهج السّيميائي والمنهج الأنثروبولوجي، كان هدفه قراءة القصائد الطّوال التي عُلِّقت بماء الذّهب على أسوار الكعبة وفق معطيات منهجيّة وتأويليّة جديدة لكشف أسرار تلك النّصوص وذلك من النّاحية الدّلاليّة والجمالية معا. كما قرأ سورة الرّحمن بمنهج سيميائي، وحلّلها وفق أدواته، للوقوف عند سرّ إعجاز القرآن الكريم، فمسألة الإعجاز لدى **مرتاض** تتجسّد في ذلك النظم العجيب من النّسج لذا يرى من الأجدر أن تُحلّل النّصوص القرآنيّة تحليلا أسلوبيّا لأنّ القرآن ظاهرةً أسلوبيّة فمن واجب الأسلوبيّين أن يعمدوا إلى هذا النّصّ العجَبِ ليستخلصوا خصائصه الجماليّة، لأنّ

[1]– عبد الملك مرتاض، ألف. ياء، ص 11.

المفسّر يكتفي بالبحث في أسباب النّزول، وتأويل المسائل الغيبيّة...، وقد أشار إلى أنّ أبحاث السّابقين ركزت اهتمامها أكثر على الوعظيّة والخطابيّة، مثلما كتبه الباقلاني، والرّماني والخطّابيّ وعبد القاهر الجرجانيّ، ولم يبحثوا في إعجازيّة هذه النّصوص في نسجها الرّفيع وتفرّدها، لأنّ القرآن نسْجٌ عجيب، ونظْم قشيبٌ[1].

حاول خلال جهوده في تحليل النّصوص الأدبية وفق المناهج الغربيّة، أن يقدّم للقارئ أدوات منهجيّة تستقي من إجراءات المناهج الغربيّة، تساعده على قراءة النّصوص التّراثيّة يقول «فلتكن هذه محاولة مُمَنهَجة لدراسة التّراث العربي، ولتكن قبل كلّ شيء مدرجة لإثارة السّؤال ومسلكه لاستضرام الجدال، ولتكن أيضا دعوة إلى التّجديد، ولكن بعيدا عن فخّ التّقليد الّذي ابتُلينَا به في هذه النّظريات الّتي نقرؤُها مُتَرجَمَةً»[2]، وقد قدّم في كتابه (ألف ياء) أهم الأدوات التي تساعد الناقد على تحليل النصوص الأدبية التراثية والحداثية وفق المناهج الغربيّة، بعد بحث واستقصاء، وسنعرض أهم تلك الأدوات والإجراءات في الفصل الثالث.

[1]– يُنظَر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائيّ مركّب لسورة الرّحمن، دار هومة، الجزائر 2001، ص 17– 18.

[2]– عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة. تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر، 1993، ص 8.

الفصل الثالث:

مرحلة الوعي بالتّنظير النقدي

المبحث الأول: اللغة الواصفة. التصور والنظرية

المبحث الثاني: شاعرية اللغة الواصفة

تمهيد:

جعل **مرتاض** من اللّغة التي يُنسج بها النّص الأدبي الأساس في أيّ خطابٍ نقدي ورفض انتماء الإبداع إلى غير نفسه، وعدّ النّصّ الأدبيّ على أنّه حقيقة الإبداع.

كونه ينطلق من النّص اللّغة ليصل إلى الكشف في النّص عن كيفيّة بناء لغته، فحريّ بنا أن نسعى جاهدين لمحاولة الوقوف عند الأدوات والآليات التي يتّكئ عليها من أجل أن يحقّق ما سلف ذكره، وبالتّالي فنحن نسعى إلى استخلاص الكيفيّة التي وِفْقَهَا تتشكّل لغته الواصفة وكيف ينظّر للكتابة النّقديّة. فرَأينا أنّ ذلك قد تمخّض عن وعيٍ ومساءلةٍ عميقين لأنّ المُساءَلَة ضرورة حتميّة تدفع بالنّاقد إلى مُرَاجعة أفكاره وضرورة مساءلة العقل لذاته في أيّ خُطوةٍ يَخطُوهَا لأنّها تساعد النّاقد على إعادة النّظر في إنجازاته، وبالتّالي السّعي نحو التّجديد بتجاوُز الكائن نحو البحث عن الممكن. وإذا ما سار النّاقد في هذا المسار فإنّه يكونُ قد تخطّى مجرّد التّطبيق إلى التّنظير، وبالتالي فإنّ مُساءلة النّاقد لأفكاره هي الخُطوة الأولى نحوَ **التنظير** وثمرة التّجديد[1].

خاصة مع ظهور النقد الجديد الذي انطلق فيما بعد الحرب العالمية الثانية في فرنسا وتأسّس، في الحقيقة، على مبادئ الشكلانيّة الروسية ونظريّاتها، ثمّ جاءت البِنيويّة الفرنسيّة التي تزعّمها رولان بارط وطائفة من ألمع الكتّاب والنّقّاد، وهذا النقد البنيويّ أو بمصطلح آخر «النقد الجديد» طرَح جملة من النّظريّات التي هزّت كيان النّقد التقليديّ وانتهت إلى اعتماد النّصّ الأدبيّ على أنّه هو الحقيقة، حقيقة الإبداع، واللّغة التي ينسج بها على أنّها هي كلّ شيء في العمل الأدبيّ...، وعلى هذا الأساس تعامل **عبد الملك مرتاض** مع قضية النص الأدبي، فقد كان يُسائل المفاهيم النقدية الأجنبية ويتعمّــق في معرفة خلفياتها، وينظر في درجة احْتياج النقد العربي المعاصر إليها، ويستوحيها بعد تمثّل مُتصَوَّراتها وهضْمها فهل كان هدفه في تحليله للنّصوص الأدبيّة هوّ محاولة التّنظير للّغة الواصفة؟ وهل تجاوز في ذلك التّطبيق نحو التّنظير بحكم أنّ المراحل الأولى من مشواره العلمي كثُرت دراساته حول النّصوص الأدبية؟.

[1]– يُنظر جابر عصفور، نظريات معاصرة، 16– 17.

المبحث الأول: اللغة الواصفة. التصور والنظرية

1- اللّغة الواصفة/ هل من نظريّة؟

أخذ **مرتاض** على عاتقه إشكاليّة، كيفيّة قراءة النّصوص الإبداعيّة، حيث حزّ في نفسه كثرة تساؤلات الطّلبة في الجامعة، قائلا إنّه ليس من اليُسْر اختيار نظريّة معيّنة وقراءة نصّ أدبي[1]، لأن النص عالم منفتح، إجراءاته فيه، لا يصلح أن نفرض عليه منهجا معينا... وفي هذا يقول: «كلاّ، وليس هذا الأمر بهذا اليسر من الممارسة. ليست القراءة: قراءة نصّ من النّصوص الأدبية ممّا تستطيع نظريّة من النّظريّات الحسم في أمره. إنّ إجراءات نظريّة القراءة لا تشبه وصفة لتحضير وجبة تستشـــرها سيّدة مبتدِئة حينَ تريد طهي الطّعام في مطبخِها إن التزمت بمقاديرها وأزمانها وكل مواصفاتها حصل لها تحضير وجبة جيّدة أو مقبولة»[2]، يريد القول إن تطبيق إجراءات نظرية القراءة بصفة آلية على النصوص أثناء الدراسة لا يساعد على استكناه دلالات النص كلها، بل على القارئ الدارس أن يعي أن هذه الأدوات والإجراءات مجرد منطلق تساعد على الشروع في التحليل، لكن لا يجب أن يغفل ذاته المبدعة في تأويل المعاني ولا أن ينساق وراءها على حساب النص. يقول **حبيب مونسي** أن الرغبة لدى **مرتاض** في محاولته تنظير بعض المفاهيم والإجراءات، نابعة عن تذمره مما هو سائد بين كتابات المثقفين لأنهم يعيدون اجترار القول ومصادرته، بينما المطلوب من المثقف إعادة النظر في الظاهرة الأدبية وتقديم آراء نوعية تناسب شخصية الباحث من حيث كفاءاته المعرفية والقيمية وذوقه وموقفه الجمالي[3].

يُشيد **مرتاض** في هذا الصّدد بجهود المحدثين الغربيّين في فرنسا، أمثال رولان بارث وغريماس وتزفتان تودوروف وجيرار جينات، بحيث عملوا على علمنة الأدب ومحاولة

[1]- يُنظَر عبد الملك مرتاض، «القراءة بين القيود النّظريّة وحرّية التّلقّي»، مجلّة تجلّيات الحداثة، العدد الرّابع جامعة السّانية، وهران، 1996، ص 13.

[2]- المرجع نفسه، ص 13.

[3]- يُنظر حبيب مونسي، فعل القراءة. النشأة والتحول، ص 78.

وضع نظريّة ذات أسس ومبادئ جديدة تكون أكثر صرامة وموضوعيّة[1]، يقول إنّ بارث يرفض بأن يكون للنّقد حقيقة مطلقة أو مضطلع بها، فهو لا يستقرّ على رأي واحد لأنّه يتعامل مع آراء آخرين، ولأنّه كاتب للعامّة – كما يقول تودوروف– ولأنه يحرص على إيجاد الصّيغة الأفضل لكل رأي، وقد وصف نفسه بصدق في كتابه **رولان بارث** (Roland Barthes) بأن كتابته تحليق لغوي[2]، فهو لا يستقر على منهج واحد ولا رأي واحد، اقتحمت كتاباته في البحث الدلائلي جميع المجالات باللجوء إلى اللغة كأداة للوصول إلى الكشف عن ثراء هذه اللغة التي أمدته بالمتعة لوصف التركيب المنطقي لاشتغال اللغة.

لقد أشار **بارث** في كتابه **(مبادئ في علم الأدلة)** إلى أن **كارناب** يعتبر "**علم التركيب**" مجالا للبحوث الألسنية حيث يتركّز فيها التحليل على العلاقات بين العبارات، أما "**علم التركيب المنطقي للغة**" فيعرفه بأنه نظرية صورية للصيغ اللسانية للغة تهتم بالكيفية التي تترتب بها الرموز ولا تهتم بالمعاني التي تحملها تلك الرموز، انطلاقا من هذه النظرة كان لابد من «أن تتوجه الدراسات إلى إخضاع اللغة ذاتها للبحث، ونبذ المسلمة التي تعتبرها مجرد أداة. وكان ذلك كشفا عظيما من اكتشافات القرن 20 رغم أنه يبدو اليوم (1960) أمرا بسيطا... وبذلك صارت القضايا اللسانية والدلالية محور الدرس والنقاش لدى المناطقة»[3]. من هنا اتخذت الدراسات التي تصب اهتمامها على اللغة تسميات مختلفة مثل "نظرية اللغة الاصطناعية" العلم الواصف (Métascience)، المنطق الواصف...[4].

ولأنّ «النّقد الأدبي كلام ننشِئُهُ نتحدّث به عن كلام آخر هو الأدب، ذلك الفنّ الجميل العريق الّذي يَشْغُلُ في الحياة الإنسانيّة مكانة متميّزة... هو إنشاء عن إنشاء آخر هو الأدب»[5]. فماذا ننتظرُ من النّاقد أن يصنعَ في هذا الأمر؟ إنّ النّقد «يصوّر الجمال الّذي

[1]– يُنظرعبد الملك مرتاض، «القراءة بين القيود النّظريّة وحريّة التّلقّي»، ص 13– 14

[2]– ينظر تزفيتان تودوروف، نقد النّقد، ص 68.

[3]– رولان بارث، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقديم: محمد البكري، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1986، ص 13.

[4]– ينظر المرجع نفسه، ص 13.

[5]– عبد اللّه محمّد الغذامي وعبد النّبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، 2004، ص 73.

ينطوي عليه الأدب، والّذي لا يتجلّى إلاّ من خلال صفحة إحساس النّاقد وذوقه. ومادام الجمال لا يحدَّد. وليس له أيّ وجود مادّي، فلا سبيل إلى معرفته إلاّ بآثاره الّتي يخلّفها في ذوق النّاقد، أو شعوره، أو صفحة إحساسه. وبذلك يكون النّقد مرآة لنفسيّة النّاقد مثلما هو مرآة للأديب»[1]، إذا كان الأدب فنًّا جميلاً فإنّ النّقد يركّز على جمال لغته، مما يستدعي جهدا في البحث، لوصف لغة الأدب باللغة ذاتها، وهو ما حاول **مرتاض** أن يتخصّص فيه في أغلب ما ألّف.

لقد أكّد **طه حسين** على أنّ النّقد نوع آخر من أنواع الأدب، لأنّه يعتمد أكثر على الذّوق والعواطف على حساب الفهم والعقل، في قوله إنّ «النّاقد آخر الأمر أديب بأدقّ معاني الكلمة. والنّقد آخر الأمر أديب بأصحّ معاني الكلمة أيضا. ربّما اتيحت للنّاقد مزايا لا تُتَاح للأديب المنشئ. فالنّاقد مرآة لقرّائة كالأديب. والقرّاء مرآة للنّاقد كما أنّهم مرآة للأديب أيضا. ولكن النّاقد مرآة صافية واضحة جليّة، كأحسن ما يكون الصّقاء والوضوح والجلاء. وهذه المرآة تعكس صورة النّاقد. فالصّفحة من النّقد الخليق بهذا الاسم مجتمع من الصّورة لهذه النّفسيّات الثّلاث، نفسيّة المنشِئ المؤثّر، ونفسيّة القارئ المتأثّر، ونفسيّة النّاقد الذي يقضي بينهما»[2]، إنّ النّقد حسب **طه حسين** يتضافر في إنتاجِهِ النّاقد والأديب المبدع والمجتمع الذي عنه عبّر الأديب.

والعلاقة بين الأدب والنّقد من هذا المنظور، علاقة تقابُل، لأنّ النّاقد وهو يقرأ نصّا إبداعيّا يقرأ أفكار صاحبِهِ. وكل من الأديب والنّاقد تدفعهما للكتابة الدّوافع نفسها، وهي اللّذة والمتعة تحت قوى مؤثّرة هي الانفعالات[3].

يلجأ النّاقد إلى الأدب من أجل أن يُفرِغَ من خلاله هواجسه الإبداعيّة، وبما أنّ نسج النّص النّقدي كذلك مراحل: العَالَم ← الأدب ← القراءة (النّقد) ← المتلقّي، فإنّ اللّغة يسهم في

---

[1]– جابر عصفور، المرايا المتجاورة. دراسة في نقد طه حسين، دار قباء، القاهرة، 1998. ص 309.

[2]– طه حسين، فصول في الأدب والنّقد، دار المعارف، القاهرة، 1945، ص 8– 9.

[3]– يُنظر جابر عصفور، المرايا المتجاورة، ص 309.

تشكّلها النّاقد حين يُفرِغُ عواطفه، والقارئ حين يتلقّى الأثر، والأدب حين تُراعى لغته في حُسنِها، وقد قيلَ في علاقة الأدب والنقد أقوال متضاربة «فبعض هذه الأقوال يريد للنّقد أن يكون علما وأن يبقى عند حدود التّفسير الظّاهري أو المعنى الواحد، وأخرى ترى أنّ النّقد أدب على أدب. لذا تُعطي النّاقد مجالاً أرحب للحركة دال النّص وبين ثناياه»[1]، ومن هنا يصل **مرتاض** إلى إثارة الأسئلة الآتية: «هذا النّصّ...كيف نقرؤه؟ وبأيِّ الأدوات نتناولُه؟ وبأيِّ الإجراءات نعالجه، وبأيّ النّظريّات ننظّر تجلّياته: كيما نحافظَ على عذريّته وسِحْريّته؟... كلّ السؤال هنا. وما المسؤولُ بأعلمَ من السّائل؛ كما أنّ السّائلَ ليس أجهلَ من المسؤول... وذلك هو الشّأن الذي حارت فيه الأساتيذُ، وقَصُرَتْ عنه الجَهابيذُ.»[2]، وهذا يدفع منهجيّا إلى الحديث عن رؤية **مرتاض** لموضوع اللّغة النّقديّة.

إن كان هذا البحث من بدايته يحاولُ الإجابة عن هذا السّؤال، ربّما يكون هاجس التّنظير هو ما دفع **مرتاض** إلى إنشاء لغة خاصّة، لغة نقديّة وأدبية في الوقت نفسه. يستقي من المعجم ويُقَولِب حسب ذوقه الخاص. ويمكن أن نؤكّد هذا إذا ما استوعبنا ما حاول "**ج. كولرر**" تأكيده في كتابه "**ما النّظريّة**" حين قال «إنّ النّظريّة تحفّز لديك الرّغبة في الإتقان والتمكّن: إذ أنّك تأمل بأنّ القراءة النّظريّة ستوفّر لك المفاهيم لتتمكّن من تنظيم وفهم الظّواهر الّتي تهُمّك، إلاّ أنّ النظريّة بحدّ ذاتها تنطوي على التّساؤُل عن النّتائج المسلّم بصحّتها وعلى الافتراضات الّتي تعتمد عليها تلك النّتائج. تنطوي طبيعة النّظرية على كشف ما تعتقد أنّك تعرفه، من خلال نزاع بين الفرضيات والمسلّمات، لذا لا يمكن التّنبّؤ بالنّتائج الّتي تتمخّض عنها النّظرية. في الحقيقة لا يمكنك أن تُصبِحَ ضليعا في موضوع النّظريّة، ولكنّك أيضا لن تجِدَ نفسكَ حيث كنتَ سابقاً. إذ أنّك أصبحتَ تفكّرُ ملياً فيما تقرؤُهُ بطرق جديدة. وأصبحت تطرح أسئلة مختلفة وتملك إحساساً أفضل بالمعاني الضّمنيّة للأسئلة الّتي تضعُها حول

[1] – عبد القادر الرباعي، في تشكّل الخطاب النّقدي. مقاربات منهجيّة معاصِرة، الأهليّة، ط 1، لبنان 1998 ص 20.

[2] – عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 8.

الأعمال الّتي قرأتها»[1]، يوضح هذا القول أن التنظير مخاض التحليل، ذلك أن الناقد (الباحث) يجتهد في تقديم أدوات وآليات تكون له معينا وسبيلا لتحليل النصوص الأدبية، والناقد الحصيف يسائل ذاته ويراجعها وفق كفاءاته الفكرية والمنهجية من أجل أن يقدم فرضيات وآراء جديدة، ربما ترقى إلى مستوى النظرية.

حاول **مرتاض** تقديم آراء نظرية في تحليله لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد **العيد آل خليفة** بمنهجين اثنين هما المنهج السيميائي والمنهج التفكيكي. يعود ذلك إلى أنّ النص الأدبي كما يردّد دائما في كتبه لا يمكن أن نأخذ منه كل كنوزه بمنهج واحد. لأن المنهج الواحد يكون قاصرا لاكتفائه بمستوى واحد. بيّن كيف يجب أن يُقرأ ويُبحث فيه قبل أن ينتقل إلى نصّ "أين ليلاي" ويطبّق عليه ما بدأ في التّنظير له، يقول معلّلا «ربّما أمكن تناوُلُ النّصّ مستوياتيّاً؛ وذلك ما نأْتيه نحن في تجربة عِشْقِنا للكتابة. والمستويات تزيد وتنقص، تتكاثر وتقلّ: ركْحاً على مُواصفات المُتناوِل، على براعته، أو ضعفه، في القراءة...»[2]، قدّم إلى القارئ أهمّ الخطوات والأدوات التي يراها صالحة لقراءة النّصوص الإبداعيّة وتحليلها:

أوّلا: قراءة النّص الأدبي وتحليله مستوياتيّا: المستوى البنيوي الذي يُعنى بكيفية انبناء الدّلالة، المستوى التّفكيكي، وبالتّالي تتبّع سياق إنتاج المعنى وتأويله. أما المستوى السّيميائي فإنّه بتتبّع العناصر التي تحقّق للنّص أدبيّته كعنصر التّشاكل والحيّز والإيقاع الموسيقي للكلمات.

ثانيا: دعوته إلى النّظرة الشّمولية للنّص الأدبي، أي تحليل النّص شكلا ومضمونا، وعدم الفصل بينهما أثناء الدّراسة، لأن الإبداع كما يقول يتحقّق من خلال التزاوج بين الشكل والمضمون، فلا وجود لأحدهما دون الآخر، ليس من الصّواب تناول الجانب الجمالي لوحده ولا الجانب الإيديولوجي، ولا الجانب التّقني، «فالإبداع عمليّة كلّيّة لا تتجزّأ ولا تتمزّع، فلا

[1]– ج. كللر، ما النظريّة الأدبيّة؟!، تر: هدى الكيلاني، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، 2009 ص 23– 24.

[2]– عبد الملك مرتاض، نظريّة النّص الأدبي، ص 9.

شكلَ ولا مضمونَ، بتعبير التّقليديّين، ولا دالَّ ولا مدلول، بتعبير الحداثيّين؛ وإنّما هناك نصّ مطروح أَمامنا في صورته النهائيّة بكلّ أبعاده الفنيّة والجماليّة والإديولوجيّة أيضاً. ومن العبث تناول الإديولوجيا وحدها، أو المنحى الجماليّ وحده، أو الجانب التّقنيّ وحده، فالرّوح إذا فُصِلَ عن الجسد اغتدى مجرّد جثّة هامدة لا تلبث أن تتعفّن بالتّحلّل فيُلِمّ عليها الفساد. فلتكن، إذن، نظرتنا إلى النّصّ الأدبيّ، نظرة شموليّة، ما استطعنا إلى هذه الشموليّة سبيلاً»[1] إنّ الإبداع والنّقد شكل ومضمون، وهذا التصوّر يُلغي كثيرا من الأحكام القبلية، التي فاضلت بين الأدب والنّقد.

ثالثا: ينتقِل **مرتاض** من الحديث عن فكرة العلاقة الضّروريّة بين الشّكل والمضمون، إلى القول بالدّراسة وفق جانب آخر مكمّل «وهو البحث في تشكيل أكبر ما يمكن تشكيله من الشبكة المتحكمة في العلاقات الجماليّة والبنويّة التي توحّد وجهَيِ الإبداع: الدّالّ والمدلول في مستوى الفعل، وتمضي في توحيدهما بالقياس إلى مستوى القول»[2]، بمعنى لا يجب الاكتفاء عند دراسة النّص الأدبي بتفكيك وحدات النّص الصوتية والدلالية فقط، بل يجب الاهتمام بالجانب الجمالي من خلال تتبّع بنية النّص.

رابعا: يقول **مرتاض** إنّه يمكن الإنطلاق ممّا يسمَّى المضمون إلى الشكل، كما يمكن الانطلاق من الشكل إلى المضمون –حسب رأي أندري ميكائيل– لكن يضيف أنّه لا يجنح كثيرا إلى هذا الرّأي[3]، قد يعود السّبب إلى تركيزه أثناء التّحليل على شكل النّص، لأنّه يشتغل وفق بنية نصّية تحليليّة مُعتنيًا بفنّية اللّغة وجمالها، قبل أن ينتقل إلى المضمون. إنّ المضمون تحصيل حاصل عن الاعتناء ببنية اللّغة.

خامسا: إنّ النّظرة النّقدية إلى النّص الأدبي قد تجاوزت – لدى مرتاض– مجرّد الحكم على الإبداع الأدبي بالجِدّة أو الرَّدَاءَة إلى الاهتمام بهذا الأخير في قوّته الذّاتية لا الخارجيّة

---

[1]– عبد الملك مرتاض، ألف ياء، ص 14، 15.

[2]– المرجع نفسه، ص 17– 18.

[3]– يُنظَر المرجع نفسه، ص 15.

والخروج بنصّ إبداعيّ آخر[1]، إنّه ينظر إلى النقد على أنّه إبداع ثان محتذيًا حذو رولان بارث.

يقول **مرتاض** إنّ المناهج الحداثيّة تتّسم بالقلق، وعدم الرّكون إلى مسار واحد في قراءة النّص الأدبي، بل في كل مرة يتطوّر ويغيّر في أدواته لأنّ النّص يفرض ذلك، لذا يلج عالم النّص دون رؤية مسبقة ودون منهج محدّد، لأنّ النّص الأدبي هو من يفرض المنهج والأدوات التي بها سيحلّل. إنّه حجرة مغلقة ومفتاحها موجود بداخلها، وإنّ النّاقد الحصيف المتمكّن هو الذّي يستطيع إيجاد السّبيل الأمثل لفتح باب الغرفة والدّخول إليها، وبالتالي ولوج عالم النّص من بابه السّحري لاستنفاذ ما فيه من كنوز وخبايا[2].

إنّ تنقّل **مرتاض** في ثنايا النّص الأدبي من منهج لآخر هو اشتغاله على مدى عطائيّة اللّغة من الناحيّة الأدبية والجماليّة. فلكلّ منهج أدوات خاصّة به تسهم في ذلك، كمفهوم التّشاكل أو الحيّز..، بحيث إنّه من «الأهداف الأساسيّة للتّحليل البنيوي والسّيميائي للنّص هي بناء نظريّة شاملة، أو لغة (بالمعنى الّذي أعطاه دي سوسير لهذه الكلمة)، أو نحو عام، لذلك كانت النّصوص المفردة العينيّة مجرّد أمثلة أو "متن" يتأسّس عليه، وانطلاقا منه، التّشييد النّظري اعتمادا على منهج افتراضي- استنباطي. أمّا التّحليل العيني لنصّ مفرد فكان متروكا لممارسات تحليليّة تقليديّة (شرح النّصوص وتفسيرها وتأويلها، والنّقد الأدبي بمختلف اتّجاهاته ومستوياته، وفي الحالات النّادرة التي انكبّ فيها باحثون على تحليل نصّ واحد (مثلا ياكبسون، أو غريماس... إلخ) فإنّ ذلك كان للتّمثيل والبرهنة على صوابيّة النظريّة و"قوّتها"، ولم تكن الغاية بالأساس فرديّة النّص وخصوصيّته الّتي تكمن -حسب أغلب الباحثين- في مستوى آخر غير مستوى النّظريّة»[3]. حاول **بارث** توصيل فكرة وهي أن

---

[1]- يُنظَر عبد الملك مرتاض، ألف ياء، ص 18.

[2]- يُنظَر المرجع نفسه، ص 18- 19.

[3] - رولان بارث، التّحليل النّصّي. تطبيقات على نصوص من التّوراة والإنجيل والقصّة القصيرة، تر: عبد الكبير الشّرقاوي، دار التّكوين، دمشق، 2009، ص 12.

اعتماده التحليل البنيوي والسيميائي من أجل تجاوز طريقة شرح النصوص الأدبية إلى البحث في التركيب المنطقي للغته. الهدف منه تقديم نظريّة شاملة، بمعنى خلق لغة واصفة.

حاول **مرتاض** تقديم مبادئ أولية لكيفيّة قراءة النّصوص الأدبية، واجتهد **بارث** لخلق لغة واصفة، وسعى **كارناب** إلى تحقيق ذلك أيضا حين حاولَ البحث عن مبادئ شاملة تنطبق على كل اللّغات، وليس لغة واحدة وتقديم نحو يصلح تطبيقه على جميع اللّغات، فاشتغل على السّيميوطيقا، لغة الرّموز، للوصول إلى استنتاج مفهوم عام للكيفيّة التي تشتغل وِفقَها اللّغة الواصفة، يقول **مرتاض** في ما قدّمه من مبادئ لكيفيّة تحليل النّصوص الأدبية «على الرّغم من أنّ مثل هذا التصور لهذه المسألة قد يُعَدّ مُلغزاً مستحيل التّحقيق، إلاّ أنْ لا سبيل غير ذلك لتحليل نصّ أدبيّ تحليلاً جادّاً. وإذن، فلا مناصَ من التلطّف والتّجلّد، والتثبّت والتّصبر، حتى نتمكّنَ من الإمساك بالمفتاح لنستطيع فتْح الباب، ولنشاهد ما بداخل هذه الحجرة السّحريّة من عجائب. فالمسعى، إذن، عسير، لأنّ فتح غرفة، بشيء في داخلها من خارجها ليس بالأمر الهيّن»[1]، لأنّه كلّما تتعدّد تحليلات النّص الأدبي، سواء باختلاف الباحثين المحلّلين أو المدارس النّقدية، التي ينتمون إليها، وكلّما تنوّعت الأدوات الإجرائيّة المعتمدة في التّحليل أعطى النّص دلالات أكثر، وأفصح لقارئه عمّا بداخله[2].

هذه الإجراءات التي اقترحها لتحليل النّصوص الأدبيّة تعدّ مخاض مشواره في البحث والتّنقيب وقراءاته التي تتبع من النّص في ذاته. سعيا منه إلى نشدان المنهج الأمثل لتحليل النصوص الأدبية، وقد صرح بذلك قائلا: «المنهج الذي سَنَظَلُّ غِرَارَ الدهر نَنْشُده ونُصرّ على نِشدانه حتّى يقعَ لنا على النحو الذي يقترب مما نريد منه، أو مما نريد له فهل سنبلغ من بعض أمرنا ذلك شيئاً؟ وإذا كنا مَحضْنا النَّصاحَ لقرّائنا بعدم تقليدنا فيما نقترح فإنّ ما ينبغي أن يميّز سلوكنا أنّا قد نكون أوّل من وضعَ، في النقد العربي، أشراطاً أو مبادئَ لتحليل النّصّ الأدبيّ وقراءته»[3]. الهدف الّذي ظل يراود النّاقد **عبد الملك مرتاض** هو الوصول إلى تثبيت

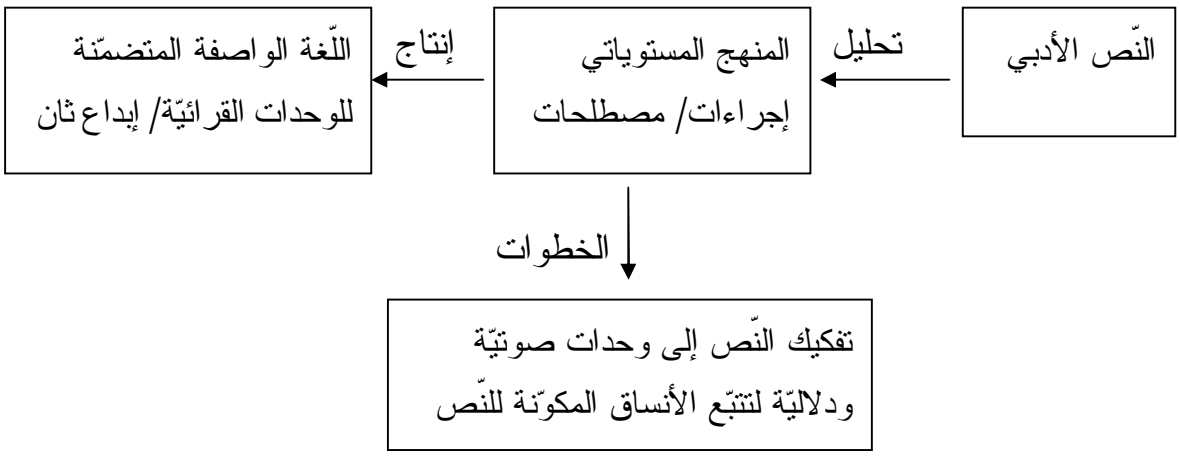
---

[1]– عبد الملك مرتاض، ألف ياء، ص 19.

[2]– يُنظَر المرجع نفسه، ص 19.

[3]– المرجع نفسه، ص 13.

مبادئ وأدوات تصلح لأن يُقرأ بها النّص الأدبي، وفي الوقت ذاته يُراعى فيه النّص في جماليته الخالصة، بحيث لا يجوز أن يغيب على القارئ المحلّل أن يهتمّ باستخلاص الدّلالات على حساب اللّغة، إضافة إلى أنّه يشكو من حال النّقد بين النّقاد والباحثين العرب، الّذين لا يحزّ ربّما في أنفسهم ما يحاول تحقيقه، وربّما هاجس الرّيادة والتفرّد كان حافزا آخر على السّعي إلى تحقيق ذلك! ومن أهمّ العناصر التي تشترك في تكوّنِ لغته الواصفة تتجلّى في هذه الخطاطة التي تمثّل آليات تحليل النّص الأدبي:



إنّ الهدف الذي يسعى **مرتاض** إلى تحقيقه، حين يحلّل نصّا أدبيّا وفق المنهج المستوياتي (البنيوي، السّيميائي، التّفكيكي..) هو الوصول إلى نظريّة في اللّغة من خلال تفكيك النّص إلى وحداته الصّوتيّة والدّلاليّة، باعتماد إجراءات مختلف المناهج لأنّ كل منهج يستخلص في النّص جانبا معيّنا، فتصير القراءة (التّحليل) إنتاج نصّ آخر، فالكتابة والقراءة تشكّلان حلقة دائريّة: إنتاج نصّ إبداعي عن نصّ آخر ولغة ثانية عن لغة أولى.

تعدّ قضيّة النّص الأدبي من أبرز ما دفع **مرتاض** إلى البحث عن المنهج الأمثل، أو بالأحرى اللاّمنهج لقراءته، وبالتّالي بناء لغة واصفة. ولم يكن كتابه "النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ تعبيرا عن الملامح الأولى لحديثه عن المنهج الحداثي، بل كان كذلك تصريحا منه حول الحقيقة، التي يجب أن تكون عليها اللّغة، بحيث تحدّث عن علاقتها بالفنّ والجماليّة، بل كان تصريح لا مجرّد تلميح، لأنّه قد مارس ذلك منذ كتبه الأولى، فإذا كان هذا الكتاب بداية

الإعلان بضرورة استعمال لغة نقديّة جماليّة، فإنّ كتابيه الأخيرين: "قضايا الشّعريات" و"نظريّة البلاغة" يعدّان صرخة منه على رفضه المطلق القول بعلميّة اللّغة النّقديّة ووجوب صرامتِها، إذ يقول لِمَ لا تكون لغة النّقد كلغة الإبداع الأولى، ويقول في فاتحة كتابه "قضايا الشّعريات": «لو كنت شاعراً لكتبت قصيدة، ولو بليدة، أحيّي بها قارئي وأشجّعه على أن يحمِل نفسَه على مكابدة قراءة هذا الكتاب الذي هو، في كل الأطوار، كُتب عن الشعر وقضاياه. والشعر جنس من الكلام جميل. ومهما يمكن أن نكون قد تجانفْنا إلى النّظريّات والتجريديّات، فإنّا ظَلْنا غيرَ بُعْدانٍ من الشعر في نفسه... أم ألم نستشهدْ بأبيات كثيرة تكلّفْنا تحليلها ابتغاءَ إمتاع القارئ ببعض ما فيها من فنّيّات وجماليّات وعبقريّ التصوير؟... لكنّي ما أنا إلاّ ناثر... وأين أنا من الشعر والشعراء، وأحيازِهم البديعةِ العجيبة التي يُنشئونها وأفضِيَتهم الفسيحة التي يتمثّلونها، ثمّ فيها يَتنعّمون؟...»[1]، ويبدو من كلامه هذا أنّ لغته الواصفة من خلال هذا الكتاب تجنح إلى الجمال الفنّي، لأنّه اهتم بالقارئ الذي سيقرأ ما جاء في فصوله، خاصّة هؤلاء الّذين يقولون بلغة النّقد أن تكون علميّة مباشرة بعيدة عن أيّ صياغة بلاغيّة.

إن حجّته في الميل إلى اللّغة البديعة التصوير، يستخلصها القارئ بوضوحٍ حين قال **مرتاض** أنّه كتب عن الشّعر، والشّعر جنس من التّصوير بديع، لذا رأى من الضّرورة محاكاة لغة الشعر بالمثل حتى يحافظ على أدبيّته وجماليّته، يرفض أن تكون اللّغة التي تُؤلَّف بها كُتبٌ في النظريّات وأصول المعرفة جافة. تمرّد **مرتاض** على هذه القاعدة ولم يعْبَأْ بها بل رأى أنّ صياغةَ حكمٍ نقدي، أو تقرير قضيّة أدبيّة، في أسلوب جميل قد يمتع القارئَ حتى وإن كان موضوعه في غير الأدب، خصوصا إذا كان الحديث عن قضايا الشعريّات، لماذا نفسد جمالَها بلغة مبتذلة؟[2].

[1] – عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات. متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشعر المعاصرة، دار القدس العربي، وهران 2009، ص 7.

[2] – ينظر المرجع نفسه، ص 9.

1.1- النقد واللغة والتخييل أية علاقة؟

إنّ المّادة التي يشتغل عليها **مرتاض** هي النّص الأدبي لهدف قراءته وفق منهج معيّن أو بالأحرى مختلف المناهج، ذلك أن لكل منهج مصطلحات خاصّة يتميّز بها، وهذه العوامل تجتمع لتشكّل لغته الواصفة، وكي نتوصّل إلى استخلاص خصائص هذه اللّغة، نتوقّف أوّلا عند تعاريف **مرتاض** لبعض المفاهيم:

1.1.1- النّقد الأدبي:

وُجِدَ الأدب لكي يتدارسه النّقاد، لأنّ القراءة تمنحه الحيويّة في كل مرّة يُقرأ فيها، فالنّقد الأدبي «يُحَايِثُ الأدب الذي هو نتاج ضروري للتّعبير عن خلجات النّفس وما يَصْطَرِعُ في أعماقها من العواطف الجيّاشة، والإحساسات الرّهيفة»[1]، وإلا فلا قيمة للعمل الأدبي إذا لم يُستثمَر من خلال القراءة.

يقول **مرتاض** لا شيء يمنع من العناية باللّغة الفنّية في النقد الأدبي، من واجب النّاقد أن يخص لغته الفنية بعناية مميزة، ولا يقف عند تتبّع الأخطاء النّحوية، لأنّ النّقد إبداع ثانٍ فمن حق الناقد أن يتخيّل، «أن نتخيّل هو أن نمارس وجودنا الفردي بالطّريقة التي نحبّ فيها أن نمارس- وهذا يعني أنّنا في التخيّل، نؤكّد ما نريد تأكيده في الواقع- وكذلك، فإنّنا من خلاله نستطيع إبراز فردياتنا، وكيف أنّ الاختلاف علامتنا الفارقة.. مدد يشعّ في جنبات النّفس كافّة، ومن ثمّ يتملّك كياني، ليمنحني ما ليس في الإمكان على أرضيّة الواقع- وكلّ ما يخطر في الذّهن من أفكار دون تحديد»[2]، إنّه على الرغم من الأعراف والدّين إلا أن الخيال فرض حضوره التّاريخي، حيث مكّنت اللّغة الإنسان من أن يؤكّد خلوده في اللّغة، فقد اعتمد الخيال، وفجّر المخيّلة وأخضع كل شيء للغته ولسلطة خياله[3]. لقد سعى **مرتاض** إلى أن يخلّد

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 161.

[2]- إبراهيم محمود، صدع النّص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء ت الحضاري، ط 1، حلب، 2000، ص 32- 33.

[3]- المرجع نفسه، ص 170- 171.

وجوده في الكتابة من خلال اللغة، للتعبير عن هواجسه وأفكاره وآماله وآرائه بوسيلة الكتابة.

2.1.1- اللّغة:

يعتبر **مرتاض** اللّغة مادّة حيّة وأداة ضرورية للتعبير، في قوله «اللّغة مادّة على ما فيها من حياة نابضة، هي في الوقت نفسه، ومن كثير من المناحي، مادّة ميّتة كامنة في الذّاكرة إن شِئتَ، وقابعة في بطون المعاجم إن شئت، وجاثمة بين أسطار المجلّدات إن شئت أيضا وإنّما الذي يمنحها حركة وحياة ونبضًا، ويحملها على النّشاط الدّلالي ذلك العنصر الرّابع ذلك الشّخص الذي يُدعَى، في معجم النّقد، المؤلّفَ في حال، والقارئ في حالٍ أخراةٍ، ولكنّ هذه المادّة الحيّة الميّتة، السّاكنة المتحرّكة، النّاطقة الخرساء، معا، لا يجوز أن يكون، بدونها، بناءُ أسلوبيّ في عالم الإبداع»[1]، إنّه يرمي إلى أنّ القارئ يشارك الكاتب في بلورة دلالة النّص وفي منح النّص الأدبي جماليّة من خلال إعادة بعثه من جديد من خلال القراءة. لذا يكتسب النّص الأدبي حظّا وفيراً بحيث يمنحه المبدع الأول (الكاتب) دلالة، والمبدع الثّاني (القارئ/ النّاقد) دلالة أخرى، وهي دلالة جمالية أكثر منها دلاليّة، وما يمنح هذه اللّغة التّفرّد بالجمال هوّ الأسلوب، سبق **لبارث وليبفون** أن أقرّا بأنّ الأسلوب هو الرّجل، كذلك قال **مرتاض** إنّ الأسلوب هو الشّخص.

3.1.1 - الأسلوب:

يتمثّل الأسلوب في طريقة الكتابة الإبداعيّة*، باستخدام كفاءة إنشائيّة (poétique) وأخرى ألسنيّة (linguistique) وفق أسلوب كل كاتب[2]، ويعرّفه **مرتاض** بأنّه «المظهر الجمالي الّذي يمتدّ إلى اللّغة في إفرادها، والكتابة في تركيبها، ليتولاّهما بالزّينة والتّنميق والتّفريد والتّخصيص»[3]، فالكاتب بما يملك من قدرات لغوية وذوقية يُسهم ذلك في صياغة

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 161- 162.

*- أَتْبَعَ مرتاض مصطلح الكتابة بمصطلح الإبداعيّة، ليميّزها عن الكتابة الصّحفيّة والعلميّة والقانونيّة..

[2]- يُنظَر عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبيّة الجزائريّة، ص 157.

[3] - عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 161.

أساليب ذات طابع فني باعتماده إجراءات بلاغية ليصوغ بها لغته الخالصة للتعبير عن أفكاره وعواطفه وهواجسه.

هذه العناصر اللّسانياتيّة الثّلاثة: اللّغة والنّقد الأدبي والأسلوب تجمع بينهما علاقة التّوالُجَ والتَّواثُقَ والتّفاعل والتّلازم في النّسج اللّغوي، فالأسلوب بمثابة قالبٍ جماليٍّ للّغة. وينتجُ عن هذا التّفرّد الذي يتميّز به كل كاتب لغة أدبيّة، ويعرّفها **مرتاض** بأنّها «هذا الكَلامُ الماثل في طريقة اختيار شكل من اللّغة دون سَوائِه، ثم ذلك المتجسّدُ في كيفيّة اختيار طريقة تمثُّلُ في جُمَل هي التي تميّز أحدنَا عن الآخرين، وتجعله لا يُقارَن بسَوائه من الكاتبين، أو يقارن به ولكن دون ذوبان خصوصيّته أو فقدان تفرّده، أو فقدان جزء منهما على الأقلّ، من بين جميع الذين يكتبون أو يتحدّثون داخل لغة واحدة»[1]. التفرّد في التّركيب المنطقي بين الألفاظ هو ما يميّز كاتبا عن آخر. و«الأسلوب بالقياس إلى اللّغة كالطّراز الزّخرفي الذي ينتقيه المهندس المعماري، من بين ألف طراز، لبناء قصر، أو عمارة، أو منزل فاخر، فهو يفترض، من هذه النّاحية، وجود حدّ أدنى من الذّوق الفنّي، أمّا النّسيج اللّغوي فلا يكون إلاّ بمثابة الهيكل العام الذي ينتظمه هذا الطّراز، أي أنّه شبكة من التّقنيات اللّسانيّة الشّكليّة الصّوتيّة والدّلاليّة التي تجسّد ذلك البناء المركّب العجيب. وأمّا اللّغة فلا تكون إلاّ وعاءً عامًا يظرف المظهرين الاثنين جميعا، أي أنّها أداة تقنيّة بواسطتها تتمّ عمليّة البناء في شكلَيْه الدّاخليّ والخارجيّ، أو الأفقيّ والعموديّ معًا»[2]، ومن هنا يمكن الحديث عن اللّغة الواصفة انطلاقا من الأسلوب، ذلك أنّ اللّغة الثّانية التي تتحدّث عن اللّغة الأولى يتحكّم في تشكّلها أسلوب الشّخص بالتّالي لكل ناقد لغته الخاصّة.

اللّغة الواصفة إذن مجال واسع، لأنّها بالإضافة إلى اتّخاذها من اللّغة المعجميّة مادّة خام تلجَأ إلى تحويرها وجعلها أكثر فاعليّة بإضفاء النّاقد أو مستعمل هذه اللّغة لمسته الخاصّة فإنّها مجال للانفتاح على مُختَلف الدلالات، وبهذا فاللّغة الواصفة، تقوم بعمليّة وصف للّغة

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 172.

[2]- المرجع نفسه، ص 168.

الأولى في حقيقة الأمر، وفق نظرة كل ناقد، هي حديث اللّغة عن اللّغة، مع تدخل اللّمسة الذّاتيّة لكل كاتب لا يمكن أن تُنجَزَ بعيدًا عن بنية فنّية معيّنة، يشبّه **مرتاض** بناء الكاتب لأفكاره بالبّناء المُكْتَمِل لمنزل ما. فالأفكار مُتضمِّنةً في الجدران، وما تحتويه هذه الأفكار من فنّية مُتَضَمَّنٌ داخل البنية ذاتها أي في طريقة تشكُّلِها، فمصمّم البنيان، يلتقي مع الكاتب في طريقة بناء كل منهما للجدران والأفكار بما يملكانه من تقنيات في القولبة، وإذا ما أراد أحدهم نقل بناء ما أُعجبَ به أو فكرة ما، فلن يكون بالمثل لأنّه يجب أن يعرف السرّ وهذا السر يتمثل في القولبة[1]، وهنا تتدخّل الكفاءة، وهي المعرفة الضمنية بقواعد اللغة، فهناك كفاءة ضمنية تولد فطريا مع الإنسان وعندما تصطدم بالظروف الخارجية تتحوّل هذه الكفاءة وتختلف من شخص لآخر.

2.1- حركيّة المصطلح النّقدي:

إنّ موضوع المصطلح يلازم مفهوم اللّغة الواصفة، لأنّ اللّغة مصطلحات، ولكل ناقد نهجه الخاص في توظيف وصياغة المصطلحات وفق قدراته وميولاته، وكذا المنهج الذي يعتمده من مبدأ أنّ لكل منهج مصطلحات خاصّة به، فالنّاقد المبدع يعرف مكامن إيقاعات المصطلح وكيفية تركيبها في نسق لغوي واصف، يستقي من المعجم المصطلح ويصوغه صياغة فنية[2].

يُولي **عبد الملك مرتاض** اهتماما بالغا بالمصطلح النّقدي، إذ يزاوج بين التراثي والحداثي، كما نجده أحيانا يصطنع مصطلحات خاصّة به، بعد أن يقدّم رأيه. لماذا تلك التّرجمة مثلا أو ذلك الاشتقاق أو تلك الصّياغة. ومن المصطلحات التي حضيت باهتمامه مصطلح "**الشّعريّات**"، وطبيعة لغته الواصفة هو ما أملى عليه ذلك.

---

[1] – يُنظَر عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص 19.

[2]– ينظر غالية خوجة، «إبداعيّة النّقد– جماليات قراءة القراءة»، مجلّة علامات، العدد 50، م 3، الرّياض، 2003 ص 230.

المبحث الثاني: شاعرية اللغة الواصفة

تستقي اللّغة الواصفة مادّتها من المعجم، لأنّها تأتي في المرتبة الثّانية، إنّها لغة تتحدّث عن لغة، وعلى هذا المنوال، تشتغل لغة **عبد الملك مرتاض** وفق صعيدين هما: أولا صعيد اللغة المعجميّة أي الكلمة وهي قابعة في المعجم، ثانيا هذه الألفاظ المعجمية في أثناء توظيفها في سياق الحديث عن اللّغة، وهنا نتحدّث عن اللّغة الواصفة le metalanguage، فتصبح اللّغة المعجمية وسيلة للحديث عن اللّغة وهكذا تصير اللّغة أكثر حظّا في التّعبير بتوظيف الألفاظ المعجميّة وفق نوايا وكفاءات مستعمِلها لتكتسب دلالات أوسع، وجماليّة أكثر[1]، ويميّز **مرتاض** بين اللّغة الأدبيّة/ الموضوع le langage- objet وهوّ النّص الّذي يُقرَأ أو يُدرَس، وبين اللّغة الأدبية الثّانية التي تُجاوِز الأولى وهيّ لغة اللّغة* méta- langage، والّتي تقوم على استخلاص خصوصيات اللّغة الأدبيّة/ الموضوع (الأولى)[2]، ولكن السّؤال الّذي يطرح نفسه هنا هوّ ماذا يقصد **مرتاض** بتوظيفه مصطلح اللّغة الأدبية/ الموضوع، لماذا مصطلح الأدبية؟

يميل **مرتاض** في اشتغاله النّقدي على اللّغة، إلى توظيف اللّغة الأدبيّة الجميلة. وفي هذا يقول: «لكن لا سواءٌ معرِفَتُكَ لفظا قابعا في المعجم واستعمالُكَ ذلك اللّفظ الذي كان قابعا في المعجم فتحوّلهُ إلى عروس مجلوّة، وإلى شهد عسل مشتار، وإلى وردة تعبَقُ بالشّذى، وإلى كائن يطفَحُ بالحياة والعنفُوان»[3]، يلجأ **مرتاض** أثناء تحليل النصوص الأدبية إلى توظيف لغة مليئة بالصور البيانية بكثافة، بالإضافة إلى اعتماد الصفات، ويصوغ كل هذا في جمل قصار لأنه يقول إن توظيف العبارات القصيرة المتكونة من لفظين أو ثلاثة تترك أثرا جميلا في نفسية المتلقي، وهذه بعض العبارات الجميلة في حديثه عن عروس القرآن سورة "**الرحمن**":

«القرآن: هذا البحر الزّاخر، وهذا النّور الغامر.

---

[1]– يُنظَر رابح بوحوش، «الممارسات، اللّغويّة ومهارات توسيع الوظيفة المعجميّة عند الدّكتور عبد المالك مرتاض» مقالة في مجلّة التواصل، العدد 14، جامعة باجي مختار عنّابة، عنّابة، 2005، ص 104.

*– مصطلح اصطنعه مرتاض.

[2]– يُنظَر، عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 177– 178.

[3] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص 94.

القرآن: هذا العِرفان المنتشر، وهذا السِّرُّ الْمُزْدَخِر.

القرآن: هذا السَّلام الكريم، وهذا الهَدْي الحكيم.

القرآن: هذا الجَمال الطّافح، وهذا الجَلال الكاسح.

القرآن: هذا النّظْم الرّطيب، وهذا النّسج القشيب.

القرآن: هذه الرّحمة السّاميَة، وهذه البَرَكة الضّافية.

القرآن، وما أدراك ما القرآن؟ ثم ما أدراك ما القرآن؟»[1]

إنّ الهيام والولع الكبير والعشق الصوفي للغة العربية من أهم الدعامات التي ساعدت على تشكّل لغة **عبد الملك مرتاض** الواصفة، لم يتخلى عن الخصوصية الثابتة للغة العربية، مع أنّه ابتدع منظومة اصطلاحية باطلاعه الواسع على الثقافة الغربية. من هنا فأهم ميزة تتميز بها لغته الواصفة هي الثبات والتحول في آن، وهذا ينبع عن قدراته وكفاءاته العالية.

اصطنع **مرتاض** مصطلح **بلاغة التّلقّي** أو ما يُصطَلَحُ عليه في اللّغة النّقديّة الجديدة بمصطلح "القراءة". لكن هذا الأخير يقول إنّه تتقاسمُهُ مجالات عدّة بحيث يشمل كل قراءة كالقراءة الصحفيّة مثلا، أو العلميّة أو الدّينيّة... ولهذا فهوّ أبعد قليلا عن مجال الأدب ما أفقده خصوصيّته. في حين أنّ مصطلح "جمالية التلقّي" يجنح به إلى «الإحالةَ على شبكةٍ من الإجراءاتِ تسعى إلى تأسيس حقْلٍ لجماليّة التلقّي المحترِف يُحَايِثُ المستوى الفنيّ الذي يستوي فيه النّصّ الأدبيّ بكلّ الثِّقَل الدلاليّ والجماليّ الذي يمثُلُ عليه»[2]، لكن قبل اعتماده مصطلح "جماليّة التلقّي"، فضّل مصطلح "القراءة" على مصطلح "النّقد"، لأنه بذلك يُبعده قليلا عن دائرة الحكم المتجبّر إلى نوعٍ آخر وهوّ عدّهُ القراءة إبداعًا ثانيًا. من هنا يتّضح تأثّره بالمصطلح المستحدث ودوره في تفعيل جمالية اللّغة. ولهذا الغرض نجده يعتني باللّفظة الواحدة، يقول إنّها

[1]– عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، ص 7.

[2]– عبد الملك مرتاض، نظريّة البلاغة، متابعة لجماليّات الزَّخْرَفة والأَسْلَبة: إرسالاً واستقبالاً، دار القدس العربي وهران، 2010.، ص 196.

تتجدّد في كلّ مرّة تُوَظَّف «وإنّنا لنقرأ لفظا في بيت من الشّعر أو في مقالة أدبية جميلة أو في رواية أنيقة النّسج، عالية الأسلوب...فيخيّل إلينا أننا نقرأ مثل ذلك اللّفظ، أو مثل تلك الألفاظ لأوّل مرة، وكأنّ ذاك الأديب هو أبو عُذْرِهَا، وهو أوّل من استعملها وافترعها، مع أنّنا كنّا نعرف ذلك اللّفظ من قبل»[1]، فإذا كان المعجم مشتركا بين الجميع إلاّ أنّ هناك عوامل تتحكّم في لغة الكاتب، بحيث يصير ذلك اللّفظ المستعار من المعجم خاصّا، لا مشتركا ومن بين هذه العوامل يذكر **مرتاض** الذّوق والثّقافة والمعرفة بالمخزون اللّغوي، وكل هذا يجتمع تحت ما اتُّفِق عليه بالأسلوب.

1- محاكاة ومماثلة اللّغة النّقديّة للغة الإبداع الأدبي:

إنّ ما تمتاز به كتابات **مرتاض** الأخيرة جنوحها إلى ممارسة النّقد الواعي الذي يكون هدفه هو النّص الأدبي في ذاته لأنّه يسعى إلى استكناه ما في النّص من كنوز وخبايا متجاوزا الأحكام القيميّة الّتي أثقلت الإبداع الأدبي والكتّاب. يدعو إلى أن ننظر «برؤية جديدة خالصة إلى النّص الأدبي الّذي أثقلته التّعليقات الذّاتية، وأجحفته حقّه الأحكام التّقليديّة الّتي تجنَحُ نحو المبدع وتذَرُ الإبداع وراءَهَا ظهريّاً: تحت أسماء تسمّيها، وبهدف غايات تبتغيها، وكلّها يعني كلّ شيء إلاّ نقد النّص الأدبي وتشريحه»[2]، دعوة منه إلى المماثلة من أجل الحفاظ على جمال النّص الإبداعي موضع الدراسة والتحليل.

يقول **يوسف وغليسي**، إنّ **عبد الملك مرتاض** كان «لا يُورِدُ نصّا إبداعيّا إلاّ مقرونا بحكم قيمة، بل إنّنا ألفيناه يحكم على شاكلة نقّادِنا القدامى الّذين كانوا يقفون على بيت من الشّعر باهر فيقلّدونه وسام "أغزل بيت" أو "أهجى بيت"...»[3]، والمثال على ذلك بيت من الشّعر لجميل بثينة:

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية. بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص94.

[2]- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشّعري، ص 283.

[3]- يوسف وغليسي، الخطاب النّقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 97.

وَمَا زِلْتُــمُ يَــا بَثْــنُ حَتَّى لَوْ أَنَّنِــي

مِنَ الشَّــوْقِ، أَسْتَبْــكِي الْحَمَامَ بَكى لِيــا[1]

لقد وقع هذا البيت في نفس **مرتاض** توازيا مع ذوقه في الإبداع من حيث اللّغة، وقد قال **يوسف وغليسي** تعليقا على قراءة **مرتاض** لهذا البيت (لقوله بأنّه أشكى بيت قالته العرب في الغزل)، بأنّ حكمه قد اقترن بحكم قيمة، لكن الأمر الّذي نشير إليه نحن هنا ليس من هذه الزّاوية، بل من ناحية الذّوق الشّخصي، إذ إنّ التّقليد ليس ما جعل **مرتاض** يوازي النّص المنقود في اللّغة وإنّما على سبيل مماثلة ومحاكاة لغة الإبداع في أثناء التّحليل، بحيث يرى أنّه ليس من المعقول أن نقرأ نصّا شعريّا بلغة علميّة جافة لنطمس جمال لغته وقد قال في شعر جميل في دراسته له كقصّة أنّ تكون قد رَفَعت من قيمة فنون الأدب العربي، وعَمَّقت محتوياته وأضافت إلى جَمَالِهِ جمالا، وأمدته بما لم يكن فيه من قبل[2].

ونقدّم هذه التعليقات التي صاغها **مرتاض** وهو يحلّل شعر "جميل بثينة" لنستدلّ على كلامنا من أنّ لغة التّحليل تحاكي لغة النّص الأدبي، حين قال إنّ الجودة تأتي إلى قصيدة جميل اليائيّة «من هذا البحر الرّزين الّذي يؤدّي المعاني في تُؤَدَةٍ واتّساع معًا، فيجعلها تنساق رويدًا رويدًا لا قَلَقَ فيها ولا ثِقَلَ، ثمّ هيّ تأتي إليها من هذه الألفاظ العِذَابِ الّتي سَهُلَتْ فلانَتْ، ولَطُفَت فرقَّت وسَلُسَتْ فاحلَوْلَتْ، وخفَّت فرقصتْ، حتّى غدتْ كأنّها قِطَعٌ من النَّبَراتِ الموسيقيّة تُؤدَّى في لَحْنٍ بارع»[3]، يسعى **مرتاض** في قراءته لأيّ نصّ إلى إبداع نصّ آخر، لأنّه يشتغل على لغته، لا مضمونه، فيراعيها في جمالها. يكتب على شاكلتها. لذا فنصوصه النّقدية هيّ إبداعات في حدّ ذاتها، كما يقول «إنّ أيّ نصّ إبداعيّ، موضوعه نصّ إبداعيّ آخر: أحدهما يسبق الآخر وثانيهما يكمّل الأوّل، وأوّلهما يكون علّة في وجود الثاني وثانيهما، أطواراً، يكون علّة في إشهار الأوّل وتخليده. ولكن لا ينبغي للنّصّ الثاني، أو النّقد أن يكون قاضيا جبّاراً يتسلّط

[1]– عبد الملك مرتاض، القصّة في الأدب العربي، ص 104.

[2]– المرجع نفسه، ص 106.

[3]– المرجع نفسه، ص 104.

بأحكامه على الأوّل، أو يتّخذ من نفسه مرآة مجلوّة يزعم من خلالها أنّه قادر على تصنيف النّصّ الأوّل إمّا أنّه جيّد، وإمّا أنّه رديء»[1]، كما ذهب إلى ذلك **بشير زغبة** حين قال إنّ **مرتاض** في كتابه (النص الأدبي من أين وإلى أين؟) اعتمد على الدراسة البنيوية لنصّ رسالة "التّوحيدي"، حيث اعتمد على النّص في ذاته عن طريق التّحليل والإحصاء للوصول إلى الدّلالة العميقة للنّص لبناء شعريّته[2]، قرأ هذا النّص في ذاته باعتماده المنهج البنيوي، فدخله محايدا واستفاد في ذلك من اللسانيات من حيث تحكُّمِها في بنية النّص عناية ببنية المونيمات أو الألفاظ والسنتاقمات (الجمل المركبة)، ومن حيث دلالته بالاستعانة بالبحث السيميائي، والصوتيات وعلم النفس اللغوي وعلم البلاغة أو (البويتيك أو الأسلوبية) بالمصطلح الحديث[3].

انطلق **مرتاض** من تحليل أجزاء الكلام للوصول إلى معرفة كلّيات النص. قال أنّ نص **التوحيدي** يرقى إلى مستوى الشّعريّة بمفهومها العام وليس بالمفهوم المدرسي الضيق الذي يرى بأنّ الوزن خاصية الشعرية، وإنّما تتحقّق من خلال تركيب الكلام، حاول البحث عن السر الذي يقف وراء بنية النص الجمالية من خلال تشريح النّص، إذ يقول إنّ الوصول إلى معرفة ذلك السر هو ما يطلق عليه الدراسة، وإلاّ فإن العمل سيكون مجرّد شرح للنّص البنيوي، توصّل إلى أنّ ألفاظ النص ذات ظلال شعريّة شفافة من مثل (الربيع، السماء الأشجار، الرياض، الجنان سندس، النأي...)، وإنّ التوحيدي أجاد في تركيب الألفاظ بعضها بعضًا ليقدّم للقارئ نصّا غنيا بالصور الشّعريّة ومكتظّا بالموسيقى اللفظية[4]، ينطبق هذا التحّليل الذي خصّ به **مرتاض** نصّ التوحيدي على أسلوبه هو في قوله: أنّ ألفاظ النّص جاءت في تركيب جميل «مناسبة رشيقة موحية، ملهمة، حالمة، باسمة... على خرسها ناطقة، بليغة، مبلغة»[5]، لأنّ التوحيدي كان يدرك

---

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 197.

[2]– يُنظَر بشير زغبة، اتّجاهات النّقد المعاصر في الجزائر، رسالة ماجستير، إشراف الدّكتور نور الدّين السّد جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2002– 2003، ص 160.

[3]– عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص 54.

[4]– المرجع نفسه، ص 63– 64.

[5]– المرجع نفسه، ص 64.

العلاقة بين الألفاظ ودلالاتها حين تُوظف من أجل تحقيق عملية التبليغ حيث نفخ فيها الحياة، من خلال تشييئها وتجسيدها، إذ أصبح الجامد متحرّكا، والشيء عاقلا.

2- مفهوم الشّعريّة بين الأصالة والمعاصرة:

خصّ **عبد الملك مرتاض** كتابا كاملا (قضايا الشعريات)، يتحدّث فيه عن مصطلح كان موضوعا للنّقاش بين النّقاد منذ القديم، تختلف التّسمية والمعنى واحد. تحدّث من خلاله عن "اللّغة الأدبية" بين الإبداع والابتداع، وجاء حصيلة لمشواره الطّويل في القراءة والتّحليل وثمرة ما قرأه عن الكتّاب العرب، والغرب، شعرا ونثرا، و يُعدُ دعوة صريحة إلى منح اللّغة، الّتي ينقد بها حرّيتها في اختيار لباسها، الّذي يراه شرعيّا من كلّ جوانبه، مخاطبا القارئ في مقدّمة الكتاب متسائلا عن ضرورة التّبرير للقارئ، وإلاّ من الأحسن أن «أذَرُهُمُ وشأْنَهُمُ يتمثّلون هذا الأمر كيف يشاء لهم هَواهم؟ فكلٌّ حُرٌّ في أن يفكّر أو يحكُمَ أو يسلك على النحو الذي يشاء. أم لَمْ تَلِدِ الأمّهاتُ النّاسَ أحراراً، في الأحرار؟ حقّاً هم أكارمُ أحرار وأماجدُ أبرار، ولكنْ ما ذنبي وأنا أيضاً يجبُ أن أتمتّع بحرية القول والرأي نفسِها التي هم بها يتمتّعون؟»[1]

الهدف الّذي يسعى إليه **مرتاض** في العمليّة النّقديّة، ليس الحكم على الإبداع الأدبي بالجدّة والرّداءة، وإنّما يقول إنّ «الشعر جنس من الكلام جميل. ومهما يمكن أن نكون قد تجانفْنا إلى النّظريّات والتجريديّات، فإنّا ظَلْنا غيرَ بُعْدانٍ من الشعر في نفسه... أم ألم نستشهدْ بأبيات كثيرة تكلّفْنا تحليلها ابتغاءَ إمتاع القارئ ببعض ما فيها من فنّيّات وجماليّات وعبقريّ التصوير؟... لكنّي ما أنا إلاّ ناثر... وأين أنا من الشعر والشعراء، وأحيازِهم البديعةِ العجيبة التي يُنشئونها وأفضِيَتهم الفسيحة التي يتمثّلونها، ثمّ فيها يَتنعّمون؟...، ولذلك فالشعر، يظلّ شعراً... فهو سرّ من أسرار الفنّ والجمال»[2]، يدعو **مرتاض** إلى قراءة الشّعر الجميل بلغة نقديّة قريبة من لغته للحفاظ على أدبيّته، لغة تصفه، وتسمو إلى منزلته، فتتحوّل إلى كلام عال لكلام عالٍ.

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات، ص 5.

[2]- المرجع نفسه، ص 7- 8.

تنطلق الشعرية من اللّسانيات، لأنّ بينهما قاسمًا مشتركًا وهوّ اللّغة بوصفها مادّة للمقاربة لكنها تتجاوز اللّسانيات لامتلاكها أدوات تخرج عن إطار اللّغة، تستعيرها من السّميائيات[1]، لأنّ اللسانيات تكتفي بدراسة اللغات الطبيعية متجاوزة الأنساق السيميائية التي لها الحرية في توليد صيغ خاطئة وغير منطقيّة (باعتماد عدول الألفاظ)، في حين السيميائيات تنطلق من اللسانيات سعيا إلى إنتاج خطاب خاص بها يتمثّل في البحث عن المبادئ والمفاهيم العامّة التي لها علاقة بمشكلاتها الخالصة عن طريق تحليل العلامة وهذا الموضوع كان ممّا دعا إليه بيرس باعتباره التفكير علامة، وبالتالي لا يمكن فصله عن اللّغة. وفي هذا يستحضر **أحمد يوسف** قول **أوسوالد ديكرو** الذي سعى إلى البحث عن منطق للّغة وفق منطق صوري وهذا المنطق الصوري هو معرفة سيميائية تشمل اللغات المنطقية والطبيعية[2]. والمنطق يمثّل «مشهدا من مشاهد السيميائيات فقط، وإن كانت السيميائيات نظرية الخصائص الجوهرية لكل نشاط سيميائي ممكن وكذا مظاهر تنوّعه، وإذا قبلنا مثل هذه المصادرة ينبغي أن يخضع المنطق ونظرية المعرفة لآليات التحليل السيميائي وبخاصة إذا تعلّق الأمر بمسألة اللّغة»[3]. من هنا نفهم لماذا يتحوّل **مرتاض** من منهجٍ لآخر، بحيث سمح لقلمه بأن يتجوّل بين مختلف المناهج، لأنّ النّص متعدّد الدّلالات لا يمكن استخلاصها بمنهج واحد، هذا أوّلا، ثانيا هذه المناهج تمنحه حرّية اصطناع اللّغة الأدبيّة.

تتجلّى الشّعرية في أبحاث **مرتاض** من خلال لغته، فيما كتبه من نقد بدءًا بالتّطبيق، حين أخذ يحلّل نصوصا إبداعيّة شعرا ونثرا، ثمّ انتقاله إلى التّنظير بعد أن اكتسب خبرة تؤهّله إلى ذلك ساعده أيضا تمكّنة من قراءة المناهج الغربيّة وإثراء رصيده المصطلحي، دون تهميش عودته إلى التّراث في كل عملٍ نقدي، حيث استطاع أن ينسّق بين التّراث والحداثة عن قناعة تامّة، بأنّ

[1]– يُنظَر: بشير تاوريريت، الشّعريّة والحداثة، 25– 26.

[2]– أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة. مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر العاصمة، 2005، ص 9– 10.

[3] – المرجع نفسه، ص 10.

القديم يتفاعل مع ما هو حداثي يتقبّل شعاعه، وأنّ هذا الحداثي بحاجة إلى قديم لتتّضح معالمه ويتعمّق أثره، كي لا يبقى أسيرًا لآراء لا تخلو من ذاتية وإقصائية.

يقول **مرتاض**، إنّ العناية بالنّص الشّعري كان منذ القديم عند العرب بحيث يحتفون بالشّاعر الجديد إذا تمكّن منه، وعند الإغريق كذلك كان الشّعر هو الغالب على حساب النّثر الّذي كانوا ينظرون إليه كأنّه لغة المنطق والنّحو، لكن **مرتاض** وفي هذا السّياق يرفض وضع الحدود بين هذين الجنسين الأدبيين الشّعر والنّثر الفنّيّ؟[1].

3- بين الشّعر والنّثر هل من حدود؟

يقول **مرتاض** إنّ العلاقة بين الكتابة الإبداعيّة والكتابة التّحليليّة أصبحَت اليوم «تقوم على المودّة والتّعاون أكثر ممّا تقوم على الَداء والتَّهارُشِ والتَّشارُسِ، إذ الطّرفان الاثنان متكاملان لا متصارعان، فلا الكتابة الإبداعيّة بقادرةٍ على الاستغناء عن الكتابة التّحليليّة الّتي تصقُلُ وجْهها وتْجَلِّي جمالَها، وتمنحه أبعادا جديدة لم تخطر للكاتب المبدع على خَلَدٍ، وتَجعَلُها ذاتَ وظيفةٍ ثقافيّضةٍ متَّسمةٍ بالنّتاجِيَّة والخصبيّة والعطائيّة المتجدّدة المتعدّدة، ولا الكتابة التّحليلية، نتيجة لذلك، يجب أن تَكشِرَ عن أنيابها، وتُعْلِن عن استعلائيّتها وتفوُّقها، قَبلِيًّا، على الكتابة الإبداعيّة الّتي لولاها لمَا كانت هيّ»[2]. من الملاحظ في كتابات **مرتاض** الأخيرة أنّها تجنح كثيرا إلى إيلاء الأهمية أكثر باللّغة الأدبيّة الجميلة تنظيرا وتطبيقا. ويُلاحظ أولا من خلال عناوين الكتب التي استهلّها بمصطلح "نظريّة"، من مثل: نظرية النقد الأدبي، في نظريّة النّص، نظريّة البلاغة... وهذا يدلّ على نزوعه نحوَ تقديم أراء نظريّة، كانت مخاض تجربة من القراءة والتّحليل لمختلف النّصوص الأدبية التّراثيّة منها والحداثيّة، نثراً وشعراً، تناول القضايا المهمّة الّتي تخصّ النّص الأدبي من حيث المفهوم وإجراءات التّحليل المصطلح. ويبدو أنّ هذا الصّنيع جاء ثمرة مشواره الطّويل في قراءة النّصوص الأدبية، قائلا «والذي يعنينا، هنا والآن، هو أنّا في بعض ما نكتب

[1]- يُنظَر عبد الملك مرتاض، ألف ياء، ص 14- 15.

[2]- عبد الملك مرتاض، شعريّة القصيدة قصيدة القراءة. تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانيّة، ط 1، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، 1994، ص 6- 7.

في الأعوام الأخيرة، نحاول إزالة الحدود بين الشّعر والنّثر، ونعاملهما معاملة تتمثل في ملاحظتهما في حدّ أنفُسِهما: فإمّا أن يكونا، كلاهما أدباً، وإمّا أن لا يكونَاهُ. وفي ضوء ما فيهما من هذه الأدبيّة، التي ظل رومان ياكبسون ينادي بضرورة مثولها في العمل الأدبيّ، تتحدّد صفة التّعامل معهما»[1]. ذلك حقا ما فعله من خلال كتابه (قضايا الشّعريات) لقد قال في كتابه (عناصر التراث الشعبي في اللاّز) عن التّراث الشّعبي بأنّه يستدعي البحث بحيث لو شرع في ذلك ناقد لألّف مجلّدات، وسيخصّص مجلّد واحد للّغة الفنّية المصطنعة في النّص[2].

كان ذلك المسعى مرحلة لتجاوُز خطاباته النّقديّة، من هدف التّقييم إلى هدف آخر وهو الإبداع الأدبي، وإن سمح لنا السّياق سنُطلِق مصطلح "شاعريّة الغياب"، على الخطاب النّقدي لدى **مرتاض** من حيث هوّ لغة واصفة، لها خصائصها، ويُقصَدُ به ما تضفيه القراءة (النقد) على النصوص الإبداعيّة للّغة من إضافات في المعنى جمال اللّغة. فالقراءة تهتمّ بجانبين هما الأثر الأدبي، بالوقوف على دلالته وجماليته ومحاولة ملأ الغياب (الفراغ). ويترتّب عن ذلك إبداع ثان لأنّ النّاقد عمل على بعث الحياة في النّص[3]، فالقراءة «مرادها استكمال الفراغ الباني في النّص، وسبر الغياب فيه، وتعديد مقصديّاته، وحمله من حالة الكمون إلى حالة الحركة»[4].

يرى **مرتاض** في بحثه عن الحدود بين الشّعر والنّثر، أنّ النّثر لا يعدم أن يكون صاحبه ذا قوّة وعاطفة وحلم وموسيقى، بحيث إنّ هذه الألوان التعبيريّة لم تعُد تقتصِر على الشّعر وحده دون النّثر عند الكاتب المعاصر أديبا وناقدا. فهناك من النّقاد من يكتبُ بلغة في غاية الكفاءة والرّشاقة[5]. أصبح يدعو إلى ممارسة النّقد الأدبي بتوظيف اللّغة التي يرتاحُ إليها كل ناقد لأنه لا

---

[1]– عبد الملك مرتاض، ألف ياء ، ص ص 17.

[2]– يُنظَر عبد الملك مرتاض، عناصر التّراث الشّعبي في "اللاّز". دراسة في المعتقدات والأمثال الشّعبيّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، السّاحة المركزيّة بن عكنون، الجزائر، 1987، ص 7.

[3]– يُنظَر حبيب مونسي، النّص والمنهج.. هل يحمل النّص منهجه التّفسيري؟، مجلّة فكر ولغة، دوريّة أكاديميّة محكّمة تعني بالدّراسات الفكريّة واللّغويّة، العدد 3، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، كلّية الآداب والفنون ماي 2011، ص 146، 149.

[4]– المرجع نفسه، ص 149.

[5]– عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين، ص 26.

يعدِم أن يكون ذا إحساس وذوق رفيعين. فليس عليه أن يتجرّد من ذلك، المهمّ أن لا تتحامل اللّغة على حساب الموضوع، وأن يحرِصَ النّاقد على إيصال فكرته للمتلقّي، لأنّه يصرّ على التّفاعُل مع القارئ، لا مجرّد إنهاكه بآرائه. ففي كلّ مرّة يؤكّد على القارئ بأن يناقِشَ أفكارَهُ ويسائلها، قبل أن يتبنىّ فكرة ما أو يدحضها. وقد كثُرَت تصريحاته حول العمل على إزالة الحدود بين الشّعر والنّثر: «لم نعُدْ نجد بَوْناً كبيراً بين الشّعر الفنّيّ، والنّثر الفنّي اللّذين يجب أن يتعانقا ليشكّلا رافداً أدبيّاً واحداً هو «الشّعريّات» (La poétique). وإنّ من النّثر الفنّيّ اليومَ لَمَا قد يكون أجمل من الشّعر، وخصوصاً الرّكيكَ منه الرّديء وما أكثرَه في هذه الأيّام! وقد كنّا ألفينا كثيراً من الناثرين إمّا فاقوا بعض الشّعراء شهرةً وطيَراناً، ومنهم أبو عثمان الجاحظ وبديع الزمان الهمذاني، والحريري، وقبْلهم عبد اللّه بن المقفّع، وعبد الحميد الكاتب»[1]، المبدأ الجوهري الّذي ينطلق منه **مرتاض** في حكمه على لغة أنّها ترقى إلى مستوى اللّغة الأدبيّة الفنية، هو ما يغرسه فيها الناقد من حسن اختيار الألفاظ والإجادة في تركيبها لصياغة نصّ جسده اللّغة وروحه المعنى، حيث قال أن هناك نصوصًا شعرية لكن لغتها رديئة، على حين أن هناك نصوصا نثريّة لكن تشعّ من لغتها سمات شعريّة يرقى بها إلى قمّة البلاغة والجمال وضرب مثالا على ذلك بالجاحظ والهمذاني والحريري... الذين تألّقوا بلغتهم.

4- اللّغة الواصفة بين النّحو والبلاغة:

إذا كان النّحو وسيلة أساسيّة في أيّ خطاب لأنّه يقوم بوظيفة التّركيب بين الألفاظ لِيَمنَحَها معنىً معيّناً، فإنّ البلاغة كذلك لا غنى عنها لاكتساب ذلك الخطاب شرعيّته في التّواصُل والجمال من خلال النّسج البديع، لذا يرى **مرتاض** ضرورة انسجام العلمين معا لإنشاء خطاب رفيع معنًى ومبنًى، فإذا ما تهاوَنَ النّحو، فقد الخطاب جانب المعنى وإذا ما غابت البلاغة فقد الخطاب فنّيته وكان ركيكا لا يُتذَوَّقُ من قارئه، ليصل إلى القول إنّ العلاقة بين العلمين «تكون إيجابيّةً حين تكتمل دلالة الجملة، ويصحّ معناها، وتستوفي الشروط النحويّة في تركيبها، فيتضافر، حينئذ، العِلْمانِ، من هذا الوجه، لتحليل الكلام، دون أن يتعارضا أو يتناقضا؛ لكنّهما

[1]- عبد الملك مرتاض، ألف ياء ، ص 16

وشكانَ ما يختلفان اختلافاً كبيراً... حين يتساهل النحو في إعراب الكلام ولو كان فاسداً، من الوجهة الدلاليّة، فيَعُدّه صحيحاً، وتتشدّد البلاغة فتراها لا تُزيح من سبيلها الكلام الفاسد فحسب، ولكن الكلام الرّكيكَ الضعيفَ الصياغةِ أيضاً»[1]، ولهذا تميّزت العبارة الواصفة لدى **مرتاض** لِتضافُرِ جانبين في تشكّلِها هما النّحو والبلاغة، حيث تنتهي إلى بنيةٍ مُصاغَة بطريقته الخاصّة ووِفقَ إحساسِه وذوقهِ الخاص. وتؤدّي هذه العبارة دورا متميّزا يتمثّل في «وضع صياغة جديدة للنّص (paraphrase): وهيّ التّرجمة الّتي يظهر فيها عملُ المؤلّف واضحا وضوحا دقيقا، ولكن المُترجِم يُلاحِقُ المعنى والإحساس بدلا من المعنى»[2] هدف الناقد هوّ طبعا البحث عن المعنى في النص الأدبي، لكن لتحقيق هذا المسعى يتطلب الأمر النظر في كيفية بنائه وتشكّله وذلك بتفكيكه إلى عناصره.

يقول **مولاي علي بوحاتم** عن **مرتاض** «نجده ينحت مصطلحاته باستمرار، بلغته التّحفة ذات الأدبية الخارقة والخصوصيّة المتفرّدة، وقاموسه اللّغوي النّثري، فخصوصيته خصوصية الرّجل المبدع المطّلع على خبايا اللّغة العربيّة وأسرارها»[3]. ويضيف **رابح بوحوش** أنّ تمكّنه من اللّغة ساعده على أن يطوّعها كيفما شاء « كان – بحقّ– يطوّع اللّغة ويليّنها، ويُحاورُها بنفسها فيما هوّ متّصل بموضوعاتها، بأذواقها، فيحقّق مبدأ توسيع قواعد اللّغة في الاستعمال»[4].

كلّ هذا لأنّ اللّغة كانت ولازالت موضوع بحثٍ: فقد «مات سيبويه وفي نفسه شيء من "حتّى". ومات دي سوسير وفي نفسه شيء من "العلامة". وأفنى كثير من العلماء أعمارَهم في خدمة

---

[1]– عبد الملك مرتاض، نظريّة البلاغة، ص 31. -

[2]– يوسف مقران، «تبنّي "تعليميّة اللّغات"، لنظريّة التّبليغ المحتكّة بالمقاربة اللّفظيّة والمقاربة المفهوميّة»، مقالة في مجلّة حوليات، العدد 16، الجزء 2، جامعة الجزائر، 2006، ص 24.

[3]– مولاي علي بوحاتم، الدّرس السيميائي المغاربي دراسة وصفيّة نقديّة إحصائيّة في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمّد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 2005، ص 121.

[4]– رابح بوحوش، «الممارسات اللّغويّة، ومهارات توسيع الوظيفة المعجميّة عند الدّكتور عبد الملك مرتاض» مجلّة التواصل، ص104.

اللّغة والتبحّر فيها دون أن يبلغوا منها المبلغ الّذي كانو يودّون..»[1]، يريد القول هنا بأنّ معظم الأبحاث التي سبقت. العربية منها وغير العربيّة، كانت تبحث في موضوع اللّغة، سعى دي سوسير إلى دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها، وكان بيرس يبحث عن العلامة بواسطة العلامة. تغيّرت درجة الاعتناء باللغة، فبعد أن كانت الفلسفة التقليديّة تهتمّ بمشكلات الفلسفة (كالمعنى والعقل والحقيقة المثالية..) إذ تتحكم فيها قيود اللاهوت والإيديولوجية، وتهمّش دور العلامة وذلك باعتبارها مجرّد أداة، انتقلت وظيفة العلامة ما بعد الحداثة إلى الحوار وإبداع قيمها واختيار المعنى المفتوح، صار الاهتمام أكثر بالعلامة في ذاتها وذلك حين صارت التصورات السيميائية تجنح إلى محاولة فهم عالم العلامات ونشاطها الرّمزي[2].

5- اللّغة تواصليّة وتفاعُليّة:

يريد **مرتاض** إقناع المتلقّي بأنّ جماليّة التلقي تتحقّق في داخل النّص، لا خارِجَهُ من خلال استنطاق القارئ لمعاني النّص المُفعَمَة بالجماليّة والفنّية. من هنا نستخلص أن اختيار المصطلح الموحي آلية من آليات تشكّل لغة **مرتاض** النّقديّة. فهوّ عاشق للّغة الآسِرَة الّتي تجمع بين تحقيق وظيفتين أساسيتين، هما المعرفة وجمالية التّلقّي. وهذه المقطوعة، الّتي وجّهها **مرتاض** مُرتَجِلا لأحد الشّعراء ناقدا، يمكن أن توضّح عنايته المُفرِطة بسحر اللّغة وجمالها، ليس في الخطاب الأدبي فحسب وإنّما الخطاب النّقدي كذلك «إنَّ هذا الشّعرَ طَفْحٌ مَشْطُورْ، تُضَمِّخُهُ غَيَابَاتُ دَيْجُورْ، يَتَمَرْمَرُ مَعَ ذَلِكَ مُتَرَجْرِجاً فِي أَفْضِيَةٍ مِنَ النُّور»[3]. إنّ **مرتاض** يقصد إلى وجوب حضور البلاغة بحضور التّلقّي.

إنّ شعور **مرتاض** بالمسؤوليّة تجاه القارئ وتجاه بحثه الّذي يشتغل عليه وتجاه اللّغة الّتي طالما أسرته خلال مساره النّقدي الّذي ما يزال قائما إلى اليوم، من الأمور التي رفعته لأن

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 163.

[2] - يُنظَر أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة. المنطق السّيميائي وجبر العلامات، ص 59- 60.

[3]- عبد الملك مرتاض، حصّة أمير الشّعراء، قناة أبو ظبي، تلفزيون الإمارات، التّاريخ: الأربعاء 09 فيفري 2011، السّاعة من 19:30 إلى 21:30.

يكون متفانيا، وذلك بالوقوف عند مختلف الإشكاليات الّتي تعترض السّاحة الأدبيّة والنّقدية العربيّة بالموازاة طبعا مع نظيراتها الغربيّة، لأنّ الثّقافة لحمة متماسكة، يتحاور فيها الشّرق والغرب.

لقد خاض **مرتاض** في مختلف الإشكاليات منها اللّغة والمنهج والمصطلح وقضيّة الانفصال أو الاتّصال بالتّراث والقدم والحداثة. يحاول دائما أن يعلّم القارئ ويفيده ويرفع عنه اللّبس.

عندما يطرح **مرتاض** قضيّة من القضايا، تجده يسأل بنوعٍ من الغرابة، فيُخَيَّلُ للقارئ أنّه لا يعرف أو يُوهِمه بذلك، فيصبغ بذلك على لغته طابِعًا أسطوريا، ليُقال عن لغته النّقديّة إنّها لغة خاصّة تنتهي إلى عالم معقّد وغريب وممتع! فلا يكون من السّهل ترجمة أفكاره. وهذه الخاصّية الّتي صبغَت لغة **مرتاض** هي أهمّ خاصّية دفعت إلى الخوض فيما نحن فيه الآن وهذه الآليّة يُحاوِلُ بها تضليل القارئ لهدف بعثه نحو المساءلة والتّفكير.

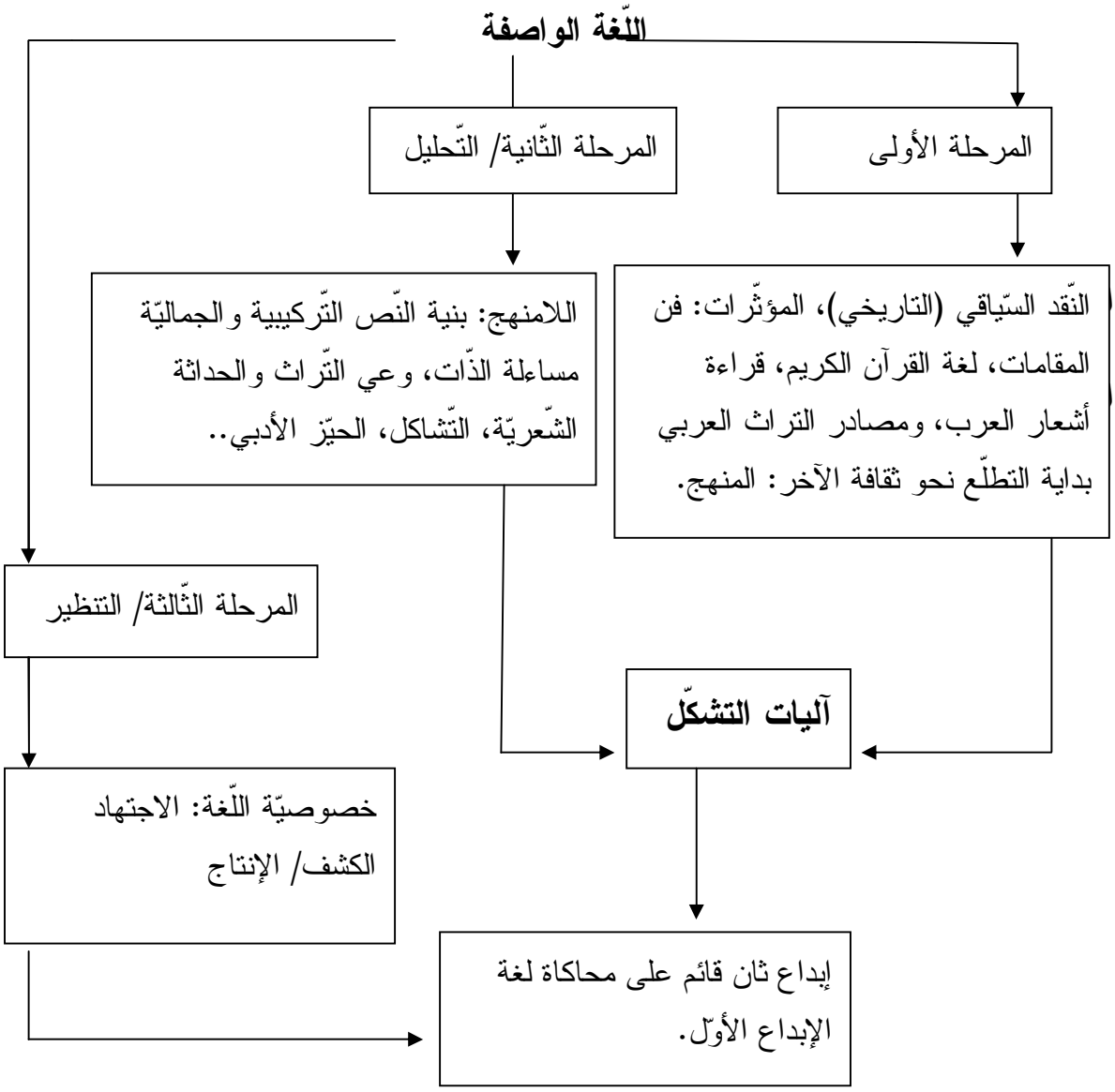
يقول **يوسف وغليسي**، إنّ **مرتاض** «قد اجتهد كثيرا في أن يُوفِيَ تطبيقيا بما دعى إليه نظريّا فكان له شيء من ذلك...»[1]. ويضيف **فيصل الأحمر** بأنّه رجل يختزل جيلا كاملا ولولاه لما كان ما يتعاطاه النّقاد الأكاديميّون تحديدا والنّقاد عموما على ما هوّ عليه اليوم[2]. لأن **مرتاض** يلجأ إلى النّقد كفنّ، لهدف إمتاع المتلقّى، دون أن يتجاوز وظيفته المرجوّة، فالأدب الذي يسعى إلى تحقيق الجمال مفردًا لا يرقى إلى تلك الدّرجة، والأدب الّذي يتغاضى عن الجانب الجمالي بحجّة التّعبير عن الواقع، يفقده وظيفته الأدبيّة.

يوضح هذا المخطّط أهمّ المراحل الّتي مرّت بها لغة **مرتاض الواصفة**، طيلة ما يزيد عن أربعة عقود من البحث والتّأليف في مجال النّقد الأدبي، تأصيلا وتوصيلا، منهجًا ومصطلحًا:

[1]– يوسف وغليسي، الخطاب النّقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 98.

[2]– فيصل الأحمر، «الخطاب النّقدي لدى عبد الملك مرتاض»، مقال في مجلّة الخطاب، العدد 6، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزّو، 2010، ص 127.

استراتيجيّة انبثاق اللّغة الواصفة لدى مرتاض:



يوضح هذا المخطط أهم المؤثرات التي أسهمت في تشكّل اللّغة الواصفة لدى **مرتاض** حيث كانت قراءاته الأولى تنصب على النصوص التراثية نثرا وشعرا، والنص القرآني، ما أسهم في تكون لغته، بالإضافة إلى تفتحه على الثقافة الغربية بما فيها المناهج الجديدة، أين تعامل مع النص الأدبي كبنية جمالية، من خلال تفكيكه إلى وحداته، من هنا اكتسبت لغته الواصفة خصوصيات متفرّدة.

خاتمـــة

توصلنا خلال هذا البحث إلى استخلاص بعض الآليات التي تشتغل وفقها لغة **عبد الملك مرتاض** النقدية، فهو ينطلق من مبدأ يجعله الأساس وهو البنية، بمعنى الشكل الذي يحوي المعنى أو الكيفية التي تتركب من خلالها الألفاظ والذي يتحقق من خلال وسيلة النحو. هذا الأخير الذي كان محل اهتمام منذ القديم في مختلف الثقافات، حيث كان علماء المنطق أشدهم سعيا للوصول إلى تقديم وضعية منطقيه، نستطيع أن ندرك من خلالها منطق اشتغال اللغة وتشكلها، أي إدراك البنى التركيبية من خلال قواعد اللغة (النحو).

كما أسهمت السيميائيات في إنتاج نسق يُعنى باللغة، لا تقتصر وظيفته في البحث عن المضمون بل السعي كذلك إلى استخلاص آليات تشكل ذلك المحتوى، وقد تبصّر **مرتاض** في تحليله للخطابات الأدبية بأدوات هذا المنهج، لإثراء النص الأدبي ببعث الحياة فيه من خلال القراءة التي يجعلها للإنتاج والكشف، لأن القراءة في نظره يجب أن تسهم في إثراء أي بحث بجعلها سندا للعمل الأدبي لأنها تمنحه قيمة ما، واللغة الثانية التي يقرأ بها أي نص أدبي بدورها ألفاظ ورموز تكتسب حيويتها من خلال إخضاع الكاتب لها للتركيب والبناء. فاللغة الواصفة نشاط بنيوي وهي سلسلة من العمليات العقلية تبحث في منطق الأشياء وباعتبار أن لكل كاتب قدراته وكفاءاته فإنّ ذلك يسهم في تميز كل كاتب عن آخر، وقد تميز **عبد الملك مرتاض** من خلال تعامله مع اللغة (النص الأدبي) حيث كان في كل مرة يراودها عن نفسها ويتلاعب بألفاظها ورموزها الحية يفككها ليقف عند سرّ بنائها وكيفية اشتغالها، ويعيد بناءها من جديد لينتج بعدها نصا آخر بلغته بما غرس فيها من آليات تنبع من قدراته وكفاءاته وقناعاته الخاصة، وذوقه الخاص، فهو القائل إن اللغة الواصفة لغة عن لغة. وهذه اللغة تتفاوت بين كاتب وآخر.

استخلصنا من خلال وصفنا للغة **عبد الملك مرتاض** النقدية أنّها تحمل سمات أدبيّة رغم أنّه في صدد الدّراسة والتّحليل، إذ يحسّ القارئ وكأنّه يقرأ نصّا أدبيّا لا نصّا نقديّا، لما تمتاز به لغته من مظاهر الفنّية والجمال. فيُبدِع ويتأنّق في صياغة الأساليب من خلال اللّعب باللّغة.

– تشكلت لغته الواصفة من خلال علاقتة الحميميّة مع لغة الإبداع الأدبي، وقد أسهم في بروز لغته، حبه الشديد للغة الضاد، وكفاءاته اللّغوية والمعرفية، وانفتاحه على المناهج والحداثة الغربية، مع قراءاته المبكرة والكثيفة للتّراث، ما أسهم في إثراء جهازه المصطلحي.

– تتميّز لغته بأنّها تجمع بين خصائص اللّغة الإبداعيّة والنّقديّة. فأهمّ ميزة يلتفت إليها القارئ عندما يقرأُ نصوصا نقديّة أنّه يسأل بنوع من الغرابة، فيتبيّن للقارئ أنّه عاجز عن تفسير ذلك الموضوع الّذي يشتغل عليه، ويسير **مرتاض** وفق هذا، لغرض تحفيز القارئ على إمعان فكره وإخضاعه للمساءلة التي من خلالها يراجع مفاهيمه لغرض إثرائها، وهذا يصبغ على لغته طابعا أسطوريا، ليُقال عنها أنها لغة خاصة تنتهي إلى عالم معقد ليس من السهل معرفته أو ترجمته، وذلك من خلال طريقته في تحليل النصوص التي تعتمد على بنيته الشكلية بتفكيك وحدات النص، وكأنه يحلل معادلة رياضية، لكن بلغة أدبية مليئة بالصور الجميلة، فكان حظّ النّص الأدبي وفيرا لاشتراك كل هذه العناصر في تحليله، ما أدّى إلى خلق لغة نقديّة خاصّة لدى هذا النّاقد تكتسي ثوبا أدبيّا جميلا أقرب إلى لغة الشّعر منها إلى لغة النّثر. لهذا يتطلّب الأمر نوعا من الصبر والتريث عند القراءة لهذا الناقد وتأمّلا من أجل فهم كيفية اشتغال اللغة عنده.

– إنّ من الأهداف الّتي يسعى **عبد الملك مرتاض** إلى تحقيقها أثناء التحليل هو إفادة القارئ إذ تتراوح ما بين الهدف التعليمي لأنه ناقد أكاديمي، وعلى القارئ بدوره أن يتأمّل ويتحلى بالصّبر وذلك لطبيعة لغته –كما قلنا– من أجل الوصول إلى فهم الأبعاد الّتي يكتب في ظلّها لأن **مرتاض** يحفز على التساؤل أكثر مما يطمع في الجواب. إذ في كلّ مرّة يطرح قضيّة معيّنة لا يعرض رأيه إلاّ بعد أن يُشرك القارئ في تساؤلاته، لأنه يرى أن المعرفة فصل للخطاب بينما المساءلةَ هي استفزاز معرفيّ يحمل على الاستزادة من القراءة والتّفكير، لذا يقرّ بفاعلية المساءلة رغم أنها تثير حيرة القارئ على الإجابة التي ربما تكون ساذجة، وهنا نستحضر المثل الذي يقول (لا تعطني السمكة، بل علمني كيف أصطاد السمك).

– يرفض **مرتاض** وضع علميّة النّقد في حيّز من القوانين الصّارمة، الّتي قد تحدّ من حرّية النّقد، وبالتّالي طمس إبداعيّة الأدب وجماليته، وإنّما الهدف منه محاولة الوصول إلى الاتّفاق على أدوات وإجراءات يهتدي من خلالها النّاقد إلى السّبيل الأقوم والأنجع لقراءة الأدب.

– يرى أنّ المزيّة في أيّ نصّ أدبيّ يتحقق من خلال كيفية بناء الألفاظ ورصفها، يهتمّ ببنية النصوص حيث يشبّه النّص بالبناء المكتمل في مرحلته الأخيرة إذا ما اُنتُزِعَ حجرُ منه مركزيٌّ فإنّه يتهاوى، فحوّل **مرتاض** البُنى البنيويّة إلى قيم رياضيّة، ليُجري عمليّات حسابية بضمّ القيم البنيويّة بعضها إلى بعض، ومن ذلك اعتماده أثناء الكتابة على الجمل القصار لأنها تساهم في تشكيل موسيقى اللغة، كان يهتم باللغة الأدبية منذ بحوثه الأولى، وقد ازدادت أكثر شاعرية بعد تمثلة لمختلف المناهج الغربية بما تحويه من مصطلحات وإجراءات استعرض لغة سيميائية موحية دلاليا ومعبرة شكلا، يلتمس من الكلمة (المعجم) ما ينشد إليه لأنها تشكل بالاشتراك مع الأداة (النحو) متصوراته، ومن هنا تتجلى السمات النوعية للغته.

– باعتبار أن **مرتاض** مبدع فإن تعامله مع اللغة استثنائي لطبيعة علاقته معها، أضف إلى ذلك موهبته الفطرية، وممارساته الأدبية والنقدية التراثية والحداثية، وخبرته في الإشراف والتدريس.. كل هذه الأمور ساهمت في تشكيل لغة واصفة لدى هذا الناقد.

– إنّ مماثلة ومحاكاة لغة الإبداع الأولى قاعدة أساسيّة تقوم عليها لغة **مرتاض** الواصفة لأنّه يرفض أن تكون اللّغة التي تتحدّث عن الأدب، والنظريات وأصول المعرفة، تقريرية مركزة كتلك التي تتحدّث عن علوم الفيزياء والرياضيات، ولهذا يتحول في نصوصه النقديّة إلى منتِج مبدِع، ليجعل لغته تحتل دورًا كبيرا في عمليّة الكشف والإنتاج والاجتهاد، وخاصة التفوق على لغة النص المدروس.

ويبقى السؤال عما إذا كانت لغة **عبد الملك مرتاض** تحمل الطاقة الكافية لإيصال الخطاب وإقناع المتلقي مرهونا بقناعات وكفاءات كل قارئ لأبحاثه!

قائمة المصادر والمراجع

أولا/ المصادر والمراجع العربية:

1/ الكتب:

1- الأحمر فيصل: دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، نموذجا»، اتّحاد الكتّاب الجزائريين، ط 1، 2009.

2- أصطيف عبد النّبي وعبد اللّه الغذامي: نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ دار الفكر، دمشق 2003.

3- بلعلى آمنة: المتخيّل في الرّواية الجزائريّة من المتمثّل إلى المختلف، دار الأمل تيزي وزّو، 2011.

4- بوخاتم مولاي علي: الدّرس السيميائي المغاربي دراسة وصفيّة نقديّة إحصائيّة في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمّد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 2005.

5- تاوريريت بشير: الشّعريّة والحداثة. بين أفق النّقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، دمشق، 2010.

6- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، ج 3، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، ط 3، بيروت، 1969.

7- الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، 2004.

8- حجازي سمير سعيد: النّظريّة الأدبيّة ومصطلحاتها الحديثة، دار طيبة، القاهرة 2005.

9- حسين طه: فصول في الأدب والنقد، دار المعارف، القاهرة، 1945.

10- خليل إبراهيم: في النّقد والنّقد الألسني. مختارات أردنيّة ودراسات نقديّة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2002.

11- درواش مصطفى: خطاب الطبع والصنعة. رؤية نقدية في المنهج والأصول منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005.

12- الرباعي عبد القادر: في تشكّل الخطاب النّقدي. مقاربات منهجيّة معاصِرة، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، ط 1 ، بيروت، 1998.

13- رشدي رشاد: مقالات في النّقد الأدبي، ط1، القاهرة، 1962.

14- الرّقب أحمد: نقد النّقد. يوسف بكّار ناقدا: دار اليازوري العلميّة ، عمّان، 2007.

15- السّيابي خالد بن محمّد بن خلفان: نقد النّقد في التّراث العربي. كتاب المثل السّائر نموذجا، ط 1, دار جرير، بيروت، 2010.

16- عامر سامي منير: وظيفة النّاقد الأدبي بين القديم والحديث (دراسة مفهوم التذوق البلاغي)، دار المعارف، القاهرة،(د. ت).

17- العشماوي محمد زكي: قضايا النّقد الأدبي والبلاغة، دار الكاتب العربي، القاهرة 1967.

18- عصفور جابر: المرايا المتجاورة. دراسة في نقد طه حسين، دار قباء، القاهرة 1998.

19- ـــــــــــــــ: نظريات معاصرة، دار المدى، ط 1، بيروت، 1998.

20- العقاد عباس محمود: بعد الأعاصير، دار العودة، بيروت، 1982.

21- عمايرة إسماعيل أحمد: المستشرقون والمناهج اللّغوية، دار وائل للنّشر، عمّان (د.ت).

22- كامل عصام خلف: الاتّجاه السّيميولوجي ونقد الشّعر، دار فرحة، الخرطوم، 2003.
23- محمود ابراهيم: صدع النّص وارتحالات المعنى: ط 1، مركز الإنماء الحضاري حلب، 2000.
24- مرتاض عبد الجليل: الوظائف النّحوية في مستوى النّص، دار هومة، الجزائر 2011.
25- مرتاض عبد الملك: الألغاز الشّعبيّة الجزائريّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر 1983.
26- ـــــــــــــــ: ألف ليلة وليلة. تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1993.
27- ـــــــــــــــ: الحفر في تجاعيد الذّاكرة، (سيرة ذاتيّة)، دار الغرب، وهران 2004.
28- ـــــــــــــــ: شعريّة القصيدة قصيدة القراءة. تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانيّة، دار المنتخب العربي، ط 1، بيروت، لبنان، 1994.
29- ـــــــــــــــ: عناصر التّراث الشّعبي في "اللاّز". دراسة في المعتقدات والأمثال الشّعبيّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، السّاحة المركزيّة بن عكنون، الجزائر 1987
30- ـــــــــــــــ: فنّ المقامات في الأدب العربي: الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع الجزائر، 1980.
31- ـــــــــــــــ: في نظرية الرّواية. بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة الكويت، 1998.
32- ـــــــــــــــ: في نظريّة النّقد. متابعة لأهمّ المدارس النّقديّة المعاصرة ورصد لنظريّاتها، دار هومة، الجزائر، 2005.
33- ـــــــــــــــ: القصّة الجزائريّة المعاصرة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب الجزائر 1990.

34- ـــــــــــــــــ: القصّة في الأدب العربي القديم، دار مكتبة الشّركة الجزائريّة ط 1، الجزائر، 1968.

35- ـــــــــــــــــ: قضايا الشّعريات، متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشعر المعاصرة نشر جامعة قسنطينة، 2008/ نشر دار القدس العربي، وهران، 2009.

36- ـــــــــــــــــ: النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟: ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر، 1983.

37- ـــــــــــــــــ: نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائيّ مركّب لسورة الرّحمن دار هومة، الجزائر، 2001.

38- ـــــــــــــــــ: نظريّة البلاغة، متابعة لجماليّات الزَّخْرَفة والأَسْلَبة: إرسالاً واستقبالاً، دار القدس العربي، وهران، 2010.

39- ـــــــــــــــــ: نظريّة القراءة. تأسيس للنّظريّة العامّة للقراءة الأدبيّة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، 2003.

40- ـــــــــــــــــ: نظريّة النّصّ الأدبي، دار هومة، ط 1، الجزائر، 2010.

41- الملاخ محمّد وحافظ إسماعيلي علوي: قضايا إبستمولوجيّة في اللّسانيات، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2009.

42- مندور محمّد: في الأدب والنّقد، دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ت).

43- مونسي حبيب: فعل القراءة النّشأة والتحوّل. مقاربة تطبيقيّة في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، وهران، 2001- 2002.

44- الميلود عثماني: شعرية تودوروف، ط 1، الناشر: عيون المقالات، المطبعة: دار قرطبة، الدار البيضاء، 1990.

45- وغليسي يوسف: الخطاب النّقدي عند عبد الملك مرتاض، إصدارات رابطة إبداع الثّقافة، الجزائر، 2002.

46- وغليسي يوسف: النّقد الجزائري المعاصر من اللاّنسونيّة إلى الألسنيّة: إصدارات رابطة إبداع الثّقافة، الجزائر، 2002.

47- يوسف أحمد: الدلالات المفتوحة. مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، ط 1 منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

يوسف أحمد: السيميائيات الواصفة. المنطق السّيميائي وجبر العلامات، ط 1 منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2005.

2/ المجلات والدوريات:

1- الأحمر فيصل: «الخطاب النّقدي لدى عبد الملك مرتاض»، مقالة في مجلّة الخطاب العدد 6، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزّو، 2010.

2- بلعلى آمنة: «نحو بديل تأويلي للشّعر»، مقالة في مجلّة الخطاب، العدد 2، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزّو، 2007.

3- بوحوش رابح: «الممارسات، اللّغويّة ومهارات توسيع الوظيفة المعجميّة عند الدّكتور عبد المالك مرتاض»، مقالة في مجلّة التواصل، العدد 14، جامعة باجي مختار، عنّابة 2005.

4- تحريشي محمد: «ثقافة الإلغاء بين المبدع والنّاقد في الجزائر»، أعمال الملتقى الوطني الثّاني: الأدب الجزائري في ميزان النّقد، معهد اللّغات والأدب العربي، المطبعة المركزيّة عنّابة، 1993.

5- جمعاوي عبد الكريم، «الخطاب الواصف، النقد والقراءة»، مقالة في مجلّة علامات الجزء 55 م 14، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2005.

6- حمّو الحاج ذهبيّة: «ترجمة الفصل الأول من كتاب Analyse de discours, francine maziérz,» مجلّة الخطاب، العدد 3، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزّو، 2008.

7- خوجة غالية: «إبداعيّة النّقد- جماليات قراءة القراءة»، مقالة في مجلّة علامات، العدد 50، م 3 الرّياض، 2003.

8- درواش مصطفى: «شعريّة التّأصيل في الرّؤية النّقديّة التّراثيّة»، مقالة في مجلّة الخطاب، العدد 2، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزّو 2007.

9- الزّياني عبد العاطي: «نقد النّقد وأبعاد التّنظير النّقدي»، مقالة في مجلة علامات، الجزء 56، م 14، النادي الأدبي الثقافي بجدّة، 2005.

10- شريبط أحمد شريبط: «الأدب الجزائري من الانطباعية إلى التّفكيكيّة»، أعمال الملتقى الوطني الثاني: الأدب الجزائري في ميزان النّقد، المطبعة المركزيّة، معهد اللّغات والأدب العربي، جامعة عنّابة، 1993.

11- العجيمي محمد الناصر: «حفيف اللّغة في فتنة الكلمات»، مقالة في مجلّة علامات ج 49، م 13، جدّة، 2003.

12- عزاب عبد الرّحيم: «بنية اللّغة في رواية صوت الكهف»، مجلّة منتدى الأستاذ، ع 4 المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، 2008.

13- مرتاض عبد الملك: «القراءة بين القيود النّظريّة وحرّية التّلقّي»، مقالة في مجلّة تجلّيات الحداثة العدد 4، معهد اللّغة العربيّة وآدابها، وهران، 1996.

14- ــــــــــــــــ، «مدخل في قراءة البنويّة»، مجلّة علامات، م 8، الجزء 29 النّادي الأدبي، جدّة، 1998.

15- مقران يوسف: « تبنّي تعليميّة اللّغات لنظريّة التّبليغ المحتكّة بالمقاربة اللّفظية والمقاربة المفهوميّة» مقالة في مجلّة حوليات، العدد 16، الجزء 2، جامعة الجزائر 2006.

16- مونسي حبيب، النّص والمنهج.. هل يحمل النّص منهجه التّفسيري؟، مقالة في مجلّة فكر ولغة، العدد 3، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، ماي 2011.

17- الواسطي محمد: مفهوم الأدبية في الخطاب النّقدي، مقالة في مجلّة آفاق أدبيّة ضمن محور العدد: الأدبيّة: المفهوم والسّمات، العدد الأوّل، فاس، 2007.

3/ الرّسائل الجامعيّة:

1- زغبة بشير: اتّجاهات النّقد المعاصر في الجزائر، رسالة ماجستير، إشراف نور الدّين السّد، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2002- 2003.

2- مقران يوسف: دور المصطلحيات في اللّسانيات. دراسة ابستمولوجيّة، إشراف الأستاذ: صالح بلعيد رسالة دكتوراه كلية الأدب والعلوم الإنسانيّة، قسم الأدب العربي، جامعة تيزي وزو 2011.

4/ حصص التلفزيون:

1- مرتاض عبد الملك: حصّة أمير الشّعراء، قناة أبو ظبي، تلفزيون الإمارات.

5/ المراسلات:

1- مع الأستاذ عبد الملك مرتاض، أستاذ التّعليم العالي، جامعة السّانية وهران، الجزائر، عنوان الموقع: mortadek@maktoob.com.

ثانيا: المصادر الأجنبيّة:

1/ المترجمة:

1- بارث رولان: التّحليل النّصّي. تطبيقات على نصوص من التّوراة والإنجيل والقصّة القصيرة: تر: عبد الكبير الشّرقاوي، دار التّكوين، دمشق، 2009.

2- ـــــــــــــــ: شذرات من خطاب في العشق، تر: إلهام سليم حطيط وحبيب حطيط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط 1، الكويت، 2000.

3- ـــــــــــــــ: الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 2002.

4- ـــــــــــــــ: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقديم: محمد البكري، دار قرطبة الدار البيضاء، 1986

5- ـــــــــــــــ: النّقد والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، الشّركة المغربيّة ط 1 الدّار البيضاء، 1995.

6- تودوروف تزفيتان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال الدّار البيضاء، 1990.

7- تودوروف وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر وتق: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، 1987.

ـــــــــــــــ، نقد النّقد، ترجمة سامي سويدان، ط 1، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986.

8- كللر. ج: ما النظريّة الأدبيّة؟!: تر: هدى الكيلاني، منشورات اتّحاد كتّاب العرب 2009.

9- ماري نوال غاري بريور: المصطلحات المفاتيح في اللّسانيات، ترجمة عبد القادر فهيم الشّيباني، ط 1، سيدي بلعبّاس، الجزائر، 2007.

2/ المكتوبة باللغة الفرنسية:

1- A .J . greimas et J courtés Sémiotique dictionnaire raisonné de la theorie du langage , cllassique hachette , paris, 1979.

2- George Mounin, Dictionnaire de linguistique, Quadrige / puf

3- Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, larousse.

4- Joset Rey Debove, Le Métalangage. Etude linguistique du discour sur le langage, deuxieme tirage, montréal, 1986.

فهرس الموضوعات

إهــداء

كلمة شكر

مقدمـــة..... 6

الفصل الأول: اللّغة الواصفة مفاهيم وتحديدات

تمهيد..... 11

المبحث الأوّل: الطابع النسقي لمفهوم اللّغة الواصفة (métalangage).....17

1- جذور المصطلح عند المناطقة.....17

2- السيميائيات بوصفها لغة واصفة.....21

3-وظيفة اللغة الواصفة.....29

المبحث الثّاني: مصطلح اللّغة الواصفة في السياق العربي

1-جذور المصطلح في التراث العربي..... 34

2-تموقع المصطلح في النقد العربي المعاصر..... 36

1.2- اللغة الواصفة عند عبد الملك مرتاض.....36

1.1.2- اللغة الواصفة بين دلالة الميتا واللغة..... 36

2.1.2- النظرة الحداثية للغة الواصفة..... 39

3.1.2- أسطورة النص نسق لغوي واصف..... 45

2.2- اللّغة الشّارحة عند جابر عصفور..... 49

الفصل الثاني: اللغة الواصفة من النقد التاريخي إلى النقد النصي

تمهيد..... 54

المبحث الأوّل: مرحلة النقد التاريخي..... 56

1- هاجس الكتابة..... 58
2- موقع اللغة بين ثنايا المنهج التاريخي..... 60
3- اللغة الشاعرة..... 63
4- اللغة/ النظام..... 66
المبحث الثّاني: مرحلة النقد النصي..... 69
1- آليات التحليل النصي..... 71
1.1- الشرح..... 73
2.1- القراءة..... 76
2 - المنهج ومبررات التبني..... 77
3 - اللغة بين الوسيلية والغائية..... 82
4 - وظيفة النقد الأدبي..... 86
5- النص بنية لغوية..... 89
1.5- البنية الإفرادية..... 91
2.5 - البنية التركيبية..... 92
6- الوعي تأصيلا وتوصيلا..... 97

الفصل الثّالث: مرحلة الوعي بالتّنظير النقدي

تمهيد.....101
المبحث الأوّل: اللغة الواصفة. التصور والنظرية.....102
1- اللغة الواصفة هل من نظرية؟.....102
1.1- النقد واللغة والتخييل أية علاقة؟..... 112
1.1.1- النقد الأدبي.....112
2.1.1- اللغة..... 113
3.1.1- الأسلوب..... 113
2.1- حركية المصطلح النقدي.....115

المبحث الثاني: شاعرية اللغة الواصفة.....116
1- محاكاة ومماثلة اللغة النقدية للغة الإبداع الأدبي..... 118
2- مفهوم الشّعريّة بين الأصالة والمعاصرة:..... 120
3- بين لغة الشعر ولغة النثر هل من حدود؟..... 123
4- اللغة الواصفة بين النحو والبلاغة.....125
5- اللغة تواصليـــة فتفاعليـــة..... 127
- استراتيجية انبثاق اللغة الواصفة لدى مرتاض (مخطط)..... 129

خاتمة..... 131
قائمة المصادر والمراجع..... 135
فهرس الموضوعات.....144