وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربيّ

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه

الشّعبة: دراسات نقديّة
التّخصّص: نقد ومناهج

العنوان

تجديد المنهج في كتابات عبد الملك مرتاض النّقديّة

من إعداد
عبد الله مخطاري

المناقشة بتاريخ ..../..../..... من طرف اللجنة المكوّنة من:

العربي عمّيش	أستاذ	جامعة الشلف	رئيسًا
طاطة بن قرماز	أستاذ	جامعة الشلف	مشرفًا ومقرّرًا
الشيخ قاضي	أستاذ محاضر أ	جامعة مستغانم	ممتحنًا
الحاج جغدم	أستاذ محاضر أ	جامعة الشلف	ممتحنًا
توفيق شابو	أستاذ محاضر أ	جامعة البليدة 2	ممتحنًا
صفيّة بن زينة	أستاذ محاضر أ	جامعة الشلف	ممتحنًا

{2021/2020}

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى أسرتي كلّها...

إلى أصدقائي المقرّبين...

إلى نفسي الصّابرة المقاتِلة...

إلى لغتي العربيّة...

مقدّمة

الحمد لله سبحانه بما له من المحامد على ما أسبغ من نعمه البوادي والعوائد، حمدًا كثيرًا طيّبًا مباركًا فيه، هو خير ما ابتُدِئَ به كتاب، وافتُتِحَ به خطاب، والصّلاة والسّلام على سيّدنا محمّد، النبيّ المكرّم، الشّافع المقرَّب، المبعوث آخرًا والمصطفى أوّلًا، المرسَل رحمةً للعالمين وقدوةً للعارفين، وعلى آله وأصحابه الطّاهرين، وعلى سائر عباد الله الصّالحين، أمّا بعد:

فإنّ أهل كلّ لسان، وباحثي كلّ أمّة، قد تكلّموا في النّقد وفي نقد النّقد، فتفلسفوا فيهما مع كلّ زمان، وفي كلّ مكان، وإنّ كلّ متكلِّم منهم قد استفرغ طاقته وبذل مجهوده في جمع المجَمَّع والمشتَّت، أو تفصيل المفَصَّل والمجْمَل، أو إبداع المنعدِم، أو إعدام المبْدَع، وقد أكثروا في ذلك وأخذوا فيه كلّ مأخذ حتّى احتاجت الدّراسات إلى دراسات!.

وإنّ في النّقد أَوْلَى ما عُنِيَ به الطّالبُ، ورَغِبَ فيه الرّاغبُ، وصَرَفَ إليه الباحثُ همَّه، وأكّد فيه عزمه، مُكَاشَفَةُ المنهج والمصطلح النّقديّين، وما اشتملا عليه من وجوه الصّواب، في الإجراءات والصّياغات والمفاهيم التي تُعِين على فهم الآداب، وتقريبها من الألباب، لشَحْذِ الأذهان، وإمتاع الوجدان، فكان منها ما كان.

ولأنّ عقولَ النّاس بادية في حبر أقلامهم، وبارزة في حسن اختيارهم، ولأنّ العِلْمَ أكثر من أن يُحاط به، وجب الأخذ من كلّ شيء أحسنه، امتثالًا لقوله عزّ وجلّ: ﴿الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ أُولَئِكَ الَّذِينَ هَدَاهُمُ اللَّهُ وَأُولَئِكَ هُمُ أُولُو الأَلْبَابِ﴾ {الزّمر، 17}، وقد اخترت ممّا كان من الاجتهادات النّقديّة إسهامات النّاقد الجزائريّ عبد الملك مرتاض في المنهج والمصطلح، وجعلتُها موضوعًا لبحثي هذا، الذي وَسَمْتُه بـ: "تجديد المنهج في كتابات عبد الملك مرتاض النّقديّة"، ذاك أنّ كتابات عبد الملك مرتاض في العصر المعاصر من أكثر الكتابات النّقديّة ثراءً وجِدِّيَّةً، وأشدّها إيغالًا وعمقًا ودقّةً، وأوسعها مصدرًا، وأكبرها جرأةً، وأثراها استدراكًا وإبداعًا، وأجزلها لفظًا، وألطفها معنى، وأحسنها أسلوبًا، وأغناها تطبيقًا، وأقدرها مزاوجةً بين التّراث العربيّ والحداثة الغربيّة، وأوضحها غايةً، بعيدًا عن التّجريد المؤدّي إلى الغموض والتّعمية، وصاحبُها ليس إِمَّعَةً، ولا مخالِفٌ من أجل المخالفة، وإنّما هو عالِمٌ متعلِّمٌ معلِّمٌ، في النّقد مجدِّدٌ مطوِّرٌ، ومستنِدٌ إلى أدلّة وإثباتات، وبراهين وتعليلات، موضوعيٌّ، بعيدٌ عن العنصريّة المفرّقة بين العرب والعجم في الأمور العلميّة، غير متعصّب لسلف، ولا ميّالٍ لخلف.

ولعلّ لبعض ذلك أصبحت اجتهاداتُ عبد الملك مرتاض مؤخَّرًا مادّة علميّة دَسِمَةً تُسِيلُ حِبْرَ أقلام العديد من الباحثين أو قُلْ تُسِيلُ لُعَابَهُم، خاصّة المهتمّين منهم بالنّقد الجزائريّ، لذا توجد دراساتٌ سابقةٌ لبحثي هذا في الموضوع الذي يتناولُه، لعلّ أهمّها كتاب "عاشق الضّاد" الذي ألّفه يوسف وغليسي بمعيّة مجموعة من الباحثين، وكتاب "تجربة نقد الشّعر عند عبد الملك مرتاض" لعبد الملك بومنجل.

أسعى من خلال هذا البحث إلى إثبات خصوصيّة الممارسة النّقديّة لدى عبد الملك مرتاض، وحضوره المعرفيّ في النّقدين الأدبيّ واللّغويّ على حدّ سواء، وتكييفه لبعض منجزات الحداثة الغربيّة مع الطّرح العربيّ الخالص، وكذا أردتُ من خلاله دراسة محاولة هذا النّاقد الجزائريّ إرساء معالم منهج نقديّ جديد إسهامًا منه في حلّ إشكاليّة المنهج العويصة، ومحاولته ضبط العديد من المصطلحات النّقديّة من خلال اعتماده قواعد خاصّة ابتغاء الحدّ نسبيًّا من فوضى المصطلح وتخليص هذا الأخير من الأخطاء التي شَابَتْه، وبالتّالي أسعى في هذا البحث إلى الإجابة عن إشكاليّة مُفادها: كيف يتحدّد التّجديد المنهجيّ تقويمًا وتطويرًا في إسهامات عبد الملك مرتاض النّقديّة؟ وما هي آليّاتُه الإجرائيّة؟ وما مدى نجاعتها ومساهمتها في بلورة منهج نقديّ شموليّ مُقتدِرٍ على استجلاء خفايا وجماليّات النّصّ الأدبيّ؟ وما المصطلحات التي تناولها عبد الملك مرتاض بالدّراسة والضّبط؟ وما القواعد التي اعتمدها في ذلك؟ كلّ هذه المسائل العريضة ومسائل أخرى تدخل ضمنها يحاول هذا البحث حلّها والإجابة عنها.

ولتحقيق المبتغى المنشود يسير هذا البحث وِفْقَ طريق ناهجة واضحة المعالم تبدأ بمقدّمة يليها مدخل حول عبد الملك مرتاض والنّقد بين الاتّباع والإبداع، ثمّ تنتقل إلى بعض موضوعات التّنظير لدى عبد الملك مرتاض، منهجه فيها وإشكاليّاتها التي عرض لها، كفصل أوّل يحتوي على مباحث، أوّلها الكتابة موقفه منها وإثراءه لماهيّتها وكيفيتها، وثانيها اللّغة الشّعريّة ماهيّتها وخصائصها من منظوره، وثالثها الأسلوبيّات مفهومها وإشكالاتها، ورابع المباحث السّيمائيّات أبعادها التّداوليّة وإجراءاتها، وأدرجتُ في هذا المبحث عنصرًا مهمًّا هو منهجيّة عبد الملك مرتاض في دراسة النّصوص الأدبيّة اعتقادًا وعملًا؛ أي تنظيرًا وتطبيقًا، نظرًا لأخذ منهجه من السّيمائيّة بحظّ كثير، واختتمتُ الفصل الأوّل بمبحث خامس هو منهج عبد الملك مرتاض المستوياتيّ خطواته وإجراءاته.

أمّا الفصل الثّاني من هذا البحث فخصَّصتُه للوقوف على إثراء المصطلح وضبطه في منهج عبد الملك مرتاض النقديّ، من خلال عَرْضِ رؤية عبد الملك مرتاض إلى الفوضى المصطلحيّة، وموقفه منها، وحلولها من منظوره، وعرْض ما وقع عليه نظري من مصطلحات سُقْتُها في شكل معجم مصطلحيّ مرتّبة حسب الأحرف الهجائيّة، مرفوقة بترجماتها غالبًا، ومشروحة من عدّة زوايا حسب ما يقتضيه كلّ مصطلح، كعرض صورته الشّائعة وصورته المعدّلة وعلّة التّعديل وأوجه مفاهيمه اللّغويّة والاصطلاحيّة، مع إجراء بعض المقارنات بين الآراء النّقديّة الخاصّة به لدى عبد الملك مرتاض ونقّاد آخرين، إضافة إلى إدراج تعليقات وتعقيبات من قِبَلِي على كلّ ذلك، وهذا الجمع من شأنه أن يختصر على القارئ الوقت والجهد في البحث عن المصطلحات التي تناولها مرتاض بالدّراسة والتّعديل في كتبه الكثيرة.

وأمّا الفصل الثّالث من بحثي فهو فصل تطبيقيّ خالص، فالتّنظير لا يُغني عن التّطبيق، بل إنّ التّطبيق أنفع للقارئ من التّنظير، ولا خير في التّنظير إنْ لَمْ يَكُنْ قابلًا للتّطبيق، وأنا أنصح القارئ هنا دون حَرَجٍ حتّى تكون الفائدة له في بحثي من أوّله إلى آخره، أنصحُه إن كان يُرِيدُ أن يَفْقَهَ منهجًا نقديًّا ما ويتعلّم اعتمادَه والعمل به في تحليل النّصوص الأدبيّة، بأن لا يقتصر على مراجعة تنظيرات ذلك المنهج، بل يجب عليه الاطّلاع على تطبيقاته لدى سابقيه من الدّارسين ثمّ يوظّفُه على منوالهم في تحليل النّصوص التي يريد تحليلَها، ثمّ بعد ذلك إن أراد أن يأتي بجديد أو إضافة فلا بأس بأن يُدْخِلَ بعض التّعديلات على ذلك المنهج ليكون على الصّورة التي يريدُها وبالنّجاعة التي يَنْشُدُها، وهذا بطبيعة الحال سيُحْسَبُ له إن وُفِّقَ فيه، وسيُحْسَبُ عليه إن لم يوفَّق.

طبّقْتُ في الفصل الثّالث منهج عبد الملك مرتاض المستوياتيّ على آخر رواية صدرت له إلى حدّ ساعة كتابة هذا البحث، وهي رواية "عين التّينة"، ورجائي أن أكون أوّل الدّارسين لهذه الرّواية حتّى أحقّق مبدأ الأسبقيّة، وهو مبدأ محمود في البحث العلميّ، والحقّ أنّ اختيار هذه الرّواية كنموذج من أجل تطبيق المنهج المستوياتيّ كان باقتراحٍ من عبد الملك مرتاض نفسه، فقد كان لي الحظّ في لقائه شخصيًّا عدّة مرّات بفضل مخبر نظريّة اللّغة الوظيفيّة الذي نظّم عدّة تظاهرات علميّة بجامعة الشلف، وكان في أكثر من مرّة يوجّه الدّعوة إلى عبد الملك مرتاض ليَحْضُرَ بعضَ تلك التّظاهرات، وكان مرتاض يستجيب لتلك الدّعوات، بل إنّه قال على مسمعي مرّة وهو على منصّة الإلقاء بأنّه لو تلقّى دعوات من عدّة جامعات لاعتذر واستجاب لدعوة مخبر نظريّة اللّغة الوظيفيّة، وهذا إن دلّ على

شيء فإنّما يدلّ على ثقته بهذا المخبر الذي له جدّيّة في العمل، أَشْهَدُ له بها، وأَشكرُه عليها وعلى كلّ ما قدّمه للأساتذة والطّلبة الباحثين من فرص وتسهيلات في سبيل الارتقاء بالبحث العلميّ.

كان اقتراح دراسة رواية عين التّينة عليّ من قِبَل عبد الملك مرتاض قبل صدور الرّواية ذاتها، بعد إنهاء كتابتها وتوجيهها إلى الطّبع، وقدّم لي رقم هاتف صاحب دار النّشر المكلّفة بطباعتها ونشرها، فتواصلتُ مع هذا الأخير عدّة مرّات إلى حين صدورها وقد سافرتُ إلى مدينة وهران خصّيصًا من أجل اقتنائها عند ذلك.

وَسَمْتُ الفصل الثّالث بعنوان "معالجة مجهريّة مستوياتيّة تداوليّة لرواية عين التّينة لعبد الملك مرتاض"، صفة المجهريّة لدقّة المنهج، والمستوياتيّة نسبة إلى اسمه، والتّداوليّة لأنّ للتّداوليّة حظٌّ كبير من هذا المنهج كما سيأتي الشّرح لاحقًا، وقسّمْتُ هذا الفصل إلى خمسة مباحث، كلّ مبحث يتناول مستوى من مستويات التّحليل، هي على التّوالي: السّرددة، الشّخصنة، الأزمنة، الحيززة، وسيمائيّة الألوان والأصوات.

والتزامًا بما هو معلوم من أنّ لا بدّ من اختتام كلّ بحث بخاتمة تتضمّن مجموع النّتائج المتَوَصَّل إليها أو تلخّص أهمّ الملاحظات الواردة في البحث مثلما تقتضيه منهجيّة البحث العلميّ، ختمتُ بحثي بخاتمة ذكرتُ فيها أهمّ الملاحظات والنّتائج وليس كلّها حتّى لا يَستغني القارئ بها عن متن البحث فيضيع منه خير كثير.

إنّ أيّ بحث ينبغي أن يلتزم بمنهج بحثيّ يُنَظِّمُ عمليّة البحث ويضبطها لكي لا يصيبها شيء من الفوضى التي قد تؤثّر سلبًا على النّتائج المتَوَصَّل إليها، والمنهج الذي تَوَخَّيْتُهُ والتزمتُ به في هذا البحث هو المنهج الوصفيّ المقْرُون بالإجراء التّحليليّ من أجل تحليل العيّنات النّقديّة وتعزيزها بالمبرّرات التّطبيقيّة، ويَتَخَلَّلُهُ المنهج المقارن الذي دَعَتْ إليه عمليّة المقارنة بين الآراء النّقديّة المختلفة في الجانب النّظريّ من هذا البحث، وبين عيّنات نصّيّة في الجانب التّطبيقيّ منه.

أمّا فيما يخصّ مصادر ومراجع البحث، فقد كانت متنوّعة، منها العربيّة، ومنها الأجنبيّة، ومنها المترجمة، ولعلّ أهمّها ما استطعتُ الحصول عليه من كتب عبد الملك مرتاض، وهو الذي يُعْرَفُ عنه كثرة مؤلّفاته التي تجاوز السّبعين مؤلَّفًا، فلم يكن الحصول على كلّ كتبه أو –على الأقل– أغلبها ممكنًا، بسبب نفادها، وبسبب بُخْلِ البعض من الذين قصدتُهم لعلّي أجد لديهم عونًا بمنحي ما

لديهم من كتب مرتاض لفترة من الزّمن، غير أنّ محاولاتي مُنِيَت بالفشل، ولم أرجع بكتب مرتاض، بل رجعتُ بِخَيْبَةٍ تغشاها حَيْرَةٌ من البُخْلِ الذي اصطدمتُ به، ولا أدري كيف لهؤلاء أن يبخلوا على طالب عِلْمٍ، وهم طلبة عِلْمٍ يَعرِفون ما يحتاجُهُ الباحث وما يلاقيه من الصّعاب؟! فاكتفيْتُ ببعض كتبه التي اشتريتُ بعضها بنفسي، وبعضها الآخر اقتنيتُه من بعض المكتبات التي تعاني هي الأخرى من شُحّ وندرة في كتب عبد الملك مرتاض، وعلى كلّ حال أعتقد بأنّها أغنتْ عن باقي الكتب، نظرًا لِمَا فيها من خير كثير، ولِمَا لاحظتُه من اطّلاعي عليها؛ حيث إنّ مرتاض كثيرًا ما يكرّر في كتبه أفكاره، التي يكون قد تكلّم عنها في كتب أخرى، ثمّ إنّ أغلب الكتب التي حصلتُ عليها حديثة التّأليف، وبذلك تكون الأفكار المضَمَّنَةُ فيها هي آخر ما توصّل إليه مرتاض، وهي عُصارة سنوات من البحث، كما لا رَيْبَ في أنّها الأكثر نُضْجًا؛ لأنّ الباحث تتبلور وتنضجُ أفكارُهُ مع مرور الزّمن، وكثيرا ما تتميّز أفكارُه الأولى بالسّذاجة، بينما أفكارُه الأخيرة تكون الأقرب إلى النّضج.

تَخَلَّلتْ بعض الصّعوبات طريق إنجاز بحثي هذا، منها ما ذكرتُهُ سابقًا فيما تعلّق بالحصول على مؤلَّفات عبد الملك مرتاض، ومنها فضفضة المعلومات حول بعض الجزئيّات أو العناصر المضَمَّنة في البحث؛ حيث تتعدّد الآراء وتختلف إلى حدّ التّشتّت أحيانًا، وهو ما يجعل لِزَامًا على الباحث الاقتصار على ما يراه الأهمّ والأصلح، ليبني على أساسها بعد ذلك رأيَه الخاصّ، ومن الصّعوبات كذلك اختيار النّموذج النصّيّ من أجل التّطبيق، نظرًا لغياب معايير محدّدة تساعد الباحث في الاختيار والاستقرار على نموذج معيّن، إلّا أنّ بعد أيّام من البحث والتّفكير ساعدني عبد الملك مرتاض باقتراح روايته الأخيرة كنموذج للتّطبيق، فيسّر عليّ الأمر، وهناك صعوبات أخرى متعلّقة بالحياة الشّخصية للباحث، لها تأثير كبير على سير البحث، ولكن لا مَدْعَاة لذكرها، ويكفي ما ذكرتُه من صعوبات متعلّقة بالبحث، ومهما يكن الأمر اجتزتُ كلّ الصّعوبات من خلال التّحلّي بما يجب على كلّ باحث التّحلّي به، وهو الصّبر والاستمراريّة المدفوعة بالعزيمة القويّة، ليَخْرُجَ في النّهاية هذا البحثُ إلى الوجود.

وثمّة كلمة أخيرة لا بدّ من ذكرها هنا، وهي أنّي أتوجّه بالشّكر الجزيل المزَيَّن بالاعتراف بالفضّل والإحسان إلى الأستاذة الدّكتورة المشرفة طاطة بن قرماز على كلّ ما قدّمته دعمًا لي في سبيل إتمام هذا البحث، وإلى الأستاذ الدّكتور العربي عمّيش مدير مخبر نظريّة اللّغة الوظيفيّة الذي فتح لنا أبواب مخبره، واحتضننا فيه كأعضاء باحثين بالمخبر، وخلق لنا عديد الفرص العلميّة من خلال تنظيم

ملتقيات دوليّة ووطنيّة وأيام دراسيّة وأخرى تكوينيّة، لها علاقة بمواضيع بحوثنا، فكنتُ مع بعض زملائي من طلبة الدّكتوراه نَحْضُرُ هذه المحافل العلميّة كمشاركين بأوراق بحثيّة ومنظّمين في الوقت نفسه، وهو ما يُعْتَبَرُ تكوينًا علميًّا وإداريًّا لنا، ويشهدُ الله أنّنا لم نكن نبخل بأيّ جهد، فكنّا بذلك مؤثّرين في نشاط المخبر ومتأثّرين به، وقد سمح لنا هذا الجوّ الملائم للبحث الذي وجدناه في مخبر نظريّة اللّغة الوظيفيّة بتطوير قدراتنا ودعم كفاءاتنا، كما سمح لنا بالاحتكاك بالكثير من الأساتذة فاستفدنا من تجاربهم العلميّة والمهنيّة، ونأمل أن يُؤْتِيَ هذا التّكوين النّوعيّ الذي تلقّيناه بالمخبر ثماره الآن ونحن بصدد الانتقال إلى الحياة المهنيّة.

كما لا يفوتني أن أتقدّم بالشّكر إلى كلّ أعضاء لجنة مناقشة هذا البحث المقدَّم لنيل شهادة الدّكتوراه، وكلّي أمل في أن يكون هذا البحث في مستوى الموضوع المدروس، وفي أن تَكُونَ محاسنُه ومحامده أكثر مِن مساوئه ونقائصه، وإذا ما أَحَسَّ القارئُ قراءةً متأنّية أنّ هذا البحث يشكّل لديه فهمًا عميقًا وواضحًا حول الموضوع المدروس فذلك أقصى ما أرجوه من أهداف أَعظمُها خدمة لغتنا العربيّة.

عبد الله مخطاري

2020-08-15

الشلف

مَدخل

عبد الملك مرتاض والنّقد، بين الاتّباع والإبداع

1. التجديد والمنهج النّقديّ
2. كتابات عبد الملك مرتاض النّقديّة
3. اللّغة ترتاض لعبد الملك مرتاض
4. المصطلح النّقديّ من مفهوم الاتّفاق إلى واقع الاختلاف

1. التّجديد والمنهج النّقديّ:

إنّ مِن سُنَنِ الله تعالى في كونه أن جعل كلّ شيء يتغيّر ويتبدّل ويتحوّل، يُقالُ "تغيّرَ الشّيء عن حاله: تحوَّل، وغيَّرَه: حَوَّلَه وبَدَّلَه، كأنّه جعلَه غير ما كان"[1]، وهو مبدأ عامّ شامل موجود بالقوّة، فلا مفرّ لخَلْقٍ منه، سواء أكان حيًّا أو ميتًا، متحرّكًا أو جامدًا، محسوسًا أو مجرّدًا، إنّه مبدأ أزليٌّ وأبديٌّ، بدأ مع إيجاد كلّ موجود، وهو مَاضٍ في الوجود، إلى ما شاء المُوجِدُ الودود، ويكون التغيير من حَسَنٍ إلى سَيِّءٍ، أو من سَيِّءٍ إلى حَسَنٍ، ويكون في ما لا يخضع لمعيار الحسن والسّوء.

والنّقد الأدبيّ خاضع لسُنّة التّغيّر كغيره من الموجودات، التغيّر في نظريّاته وتطبيقاته، مفاهيمه ومصطلحاته، إجراءاته وآليّاته، فظهرت عبر الزّمن تيّارات مختلفة، ومدارس متنوّعة، ثارت على بعضها البعض، وبنى اللّاحق على أنقاض السّابق بعدما هدمه، أو بنى على بنائه وتطاوَلَ في البُنيان دون نَقْضِ البناء الأوّل، وتلكم هي سنّة التّدافُع[2]، سنّة الله الأخرى التي خَلَتْ في عباده، وخضع لها النّقد، فمِن قَدَرِ النُّقّاد المحتومِ التّصارُعُ في الآراء أو التّكامُلُ فيها، والتّضاربُ في المواقف أو التّوافُقُ والتّآزُرُ فيها، إحقاقًا ودعمًا للحقّ السّليم الصّحيح المصَحِّح، ودَرْءًا وإضعافًا للباطل الخاطئ الضّالّ المضِلّ، ولولا التّدافع لَمَا استمرّ النّقدُ في التطوّر والازدهار، ففي نهاية التّدافع يكون الصّلاح والنّماء.

وزُكُوحًا إلى سنّة التّدافع وانطلاقًا منها تحدثُ سنّة التّداوُل[3]، التي تعني حين إسقاطها على النّقد أنْ لا خلود لهيمنة مدرسة نقديّة أو تيّار أو اتّجاه نقديّ على السّاحة النّقديّة، ومهما تعاظمت قوّةُ نظريّاتٍ أو آراءٍ نقديّة ما، وسيطرت على غيرها، فلا بدّ أن يأتي يوم تَضعُف فيه تلك السّيطرة، بل ربّما تُدْحَضُ وتَبْطُلُ وتكاد تَندثِر، فلا يبقى منها شيء إلّا ذِكرُها في تاريخ النّقد دون الأخذ بها، فما جعل الله الصّواب وفَصْلَ الخِطَاب مقصورًا على فئة دون فئة، ولا على شخص دون شخص، فالكلّ يجتهد، ويخطئ ويصيب، ويُدرك أشياء وتغيب عنه أخرى، وصدق الشّاعر إذ قال:

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج 5، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ص 40.

[2] سنّة التّدافع مُستمَدَّة من قوله تعالى: ﴿...وَلَوْلَا دِفَاعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَفَسَدَتِ الْاَرْضُ وَلَكِنَّ اللَّهَ ذُو فَضْلٍ عَلَى الْعَالَمِينَ﴾ [البقرة، الآية 249]، وقوله: ﴿...وَلَوْلَا دِفَاعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَهُدِمَتْ صَوَامِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَاتٌ وَمَسَاجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا اسْمُ اللَّهِ كَثِيرًا وَلَيَنْصُرَنَّ اللَّهُ مَنْ يَنْصُرُهُ إِنَّ اللَّهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ﴾ [الحج، الآية 38] ونحن نُسقِطُها هنا على النّقد الأدبيّ.

[3] سنّة التّداول مُستمَدّة من قوله عزّ وجلّ: ﴿إِنْ يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ قَرْحٌ مِثْلُهُ وَتِلْكَ الاَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ وَلِيَعْلَمَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَيَتَّخِذَ مِنْكُمْ شُهَدَاءَ وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الظَّالِمِينَ﴾ [آل عمران، الآية 140] ونسقطها على النّقد كذلك.

فَقُــلْ لِمَــنْ يَــدَّعِي فِي العِلْــمِ فَلْسَــفَةً حَفِظْـتَ شَـيْئًا وَغَابَـتْ عَنْـكَ أَشْـيَاءُ[1]

[البسيط]

فإذا علِمتَ هذا، فتعال معي إلى التّجديد الذي هو وجه من أوجه التغيّر، يُقال "تَجَدَّدَ الشّيءُ: صار جديدًا، وأَجَدَّهُ وجَدَّدَهُ واسْتَجَدَّهُ أي صَيَّرَهُ جديدًا... والجديد ما لا عهد لك به"[2]، فإذا جئنا بمعناه وضممناه إلى المنهج الذي يمثّل العنوان العريض الأوّل في باب النّقد الأدبيّ، وتدخل تحته باقي تفريعات النّقد كالمصطلح الذي هو أداة من أدوات المنهج يُحَدِّدُ ويَضْبِطُ من خلالها مفاهيمَه، نَتَجَ عن الضمّ (تجديد المنهج)، بمعنى أن تُصَيِّرَ المنهج جديدًا كأن لا عهد للنّاس به، أو لِنَقُلْ كأن لا عهد للنّقّاد والدّارسين والباحثين به.

ومن المعلوم أنّ دراسة النّصوص الأدبيّة تخضع لطرائق يتّبعها الدّارس في تطبيق جملة من الإجراءات من أجل مكاشفة النصّ واستكناه دلالته وبنياته الشّكليّة والكشف عن مواضع الجماليّة فيه من عدمها مع البرهنة على ذلك، وهذه الطّرائق هي ما يُعرَف بالمناهج النقديّة، والتي يُبتَغى من ورائها ضبط عمليّة الدّراسة والتّحكّم فيها بُغية الوصول إلى نتائج محدّدة وعدم التّيَهان في أعماق النّصوص بعد الغَوْر فيها، وهي الوظيفة التي تَبرُز وتُسْتَشَفُّ من المفهوم اللّغوي للمنهج؛ فقد جاء في المعجم عن مادّة (نهج) المشتقّ منها (مَنْهَج): "طريقٌ نَهْجٌ: بيّن واضح... وسبيلٌ مَنْهَجٌ، كَنَهْجٍ، ومَنْهَجُ الطّريق: وَضَحُه، والمِنْهَاج: كالمَنْهَج... وأَنْهَجَ الطَّرِيقُ: وَضَحَ واسْتَبَانَ وصار نهجًا واضحًا بيّنًا... ونَهَجْتُ الطّريقَ: أبنتُه وأوضحتُه"[3]، فالمبتغى من اتّباع المنهج -إذن- طَلَبُ الإبانة والوضوح والعِصْمَةُ من التّشتّت والاتّساع إلى حدّ الضّياع.

يكون تجديد المنهج النّقديّ بإعادة النّظر في مراحله، ومستوياته، ومصطلحاته، وآليّاته الإجرائيّة، فيُقَدَّمُ منها ويُؤخَّر حسب الأولويّة مراعاةً للتدرّج في الدّراسة، ويُدمَجُ ويُفَرَّقُ حسب الحاجة طلبًا للتّلاؤم والتّناسُق، ويُصَحَّحُ ما ينبغي أن يُصَحَّح، ويُزالُ ما يُرَى فيه فساد أو عدم نجاعة، ويُضافُ ما فيه فعالية ونَفْع، فتَحْدُثُ هناك عمليّات تقييم وتقويم وترشيد حسب رؤية المجَدِّد، قد

[1] أبو نواس، ديوان أبي نواس، تح: عبد الغفور الحديثي، ط 1، هيئة أبو ظبي للثّقافة والتّراث، أبو ظبي، 2010م، ص54.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج 3، ص 111-112.

[3] المصدر نفسه، ج 02، ص 383.

تكون موفَّقَةً فيأتي بعد ذلك من يشرحُها ويفصّلها ويُطبِّقُها دعمًا لها بعد أن يكون قد نقَدَهَا وفَحَصَها ومَحَّصَها ورأى أنّها موفَّقَة، وهذا لا يعني أنّها كاملة شافية وافية لا تَقْبَلُ التّعديلَ، فلا استثناء من التغيّر كما ذكرنا، وقد تكون غير موفَّقَة فيأتي بعد ذلك من يكرّر عمليّة إعادة النّظر برؤية مغايِرَة، وتلكم هي سيرورة التّجديد، فالتّجديد "تطوير للقديم وبناء عليه وهذا يعني بقاء عناصر من القديم مع كلّ جديد، فالتّجديد بهذا المفهوم يعتمد على التّراكم المعرفيّ، أو هو عمليّة بناء تدريجيّ، كلّ مرحلة منه تقود إلى المرحلة التي تليها في شكل تركيبيّ ديناميّ متسلسل، ويتقاطع هذا المفهوم مع مفهوم التّطوّر، ويَدخُل في نطاقه ما يُسمَّى بالاختراعات، سواء كانت على الصّعيد النّظريّ أو على الصّعيد التّطبيقيّ المادّي"[1]، ويُستَخْلَص ممّا تقدّم أنّ التجديد لا يعني بالضّرورة أن تأتي بجديدٍ انطلاقًا من العدم، فتأتي به تامًّا كاملًا على غير مثالٍ سابقٍ جُملةً وتفصيلًا، بل إنّ التجديد أمرٌ نِسبيٌّ غالبًا، يربط القديم بالجديد، والاتّباع بالإبداع، والأصالة بالحداثة والمعاصرة.

يَقْبَلُ المنهجُ التّجديدَ ويخضع التّجديدُ لشخصيّة المجدِّد؛ لأنّ "المنهج ليس قالبًا جاهزًا في حرفيّته وتفاصيله، المنهج مفهوم أو مجموعة مفاهيم يتطلّب مجرّد تبنّيها مقدرة شخصيّة وجهدًا ثقافيًّا هامًّا، كما أنّ ممارسة هذه المفاهيم ليس مجرّد تطبيق، بل هو إعادة إنتاج لها، قابلة للتّبلور والتّميّز وخاضعة في تبلورها وتميّزها لعلاقتها بالموقع الفكريّ الذي منه تمارس، كما لعلاقتها بموضوعها وبالوضعيّة الثّقافيّة والاجتماعيّة التي تشكّل حقل ممارستها"[2]؛ أي أنّ المنهج النّقديّ يتميّز بالمرونة، وهو ما يجعله قابلًا للتّغيير والتّعديل في جانبيه النّظريّ والتّطبيقيّ، ويرتبط ذلك بمقدرة النّاقد أو الدّارس الذي يتبنّاه ويطبّقه، وبجهده ووضعه الثّقافيّ والاجتماعيّ وموقعه الفكريّ.

من هذا المنطلَق، وَجَبَ التّأكيد على أهمّية شيء يمكن اعتبارُه وقود التّجديد، وما مِن مُجَدِّدٍ إلّا وتجده مُتَحَلٍّ به، ولو لم يتحلّى به ما كان ليكون مجدِّدًا ومطوِّرًا، إنّه الجرأة العلميّة المشفوعة بالوعي العلميّ والمقترنة بالحجّة والبرهان، هذه الجرأة التي تجعل من يتحلّى بها "لا يتهيّب الممنوع، وإنّما يتوغّل في الشّكّ حتّى يفهم الواقع، لا تضلّله الشّعارات، ولا يُسْتَغَلّ، [ولا ينجرّ وراء الأخطاء الشّائعة]، هو إنسان مرهف الحسّ، قلق، متوثّب، [مدقِّق]، يصغي ليُدرِك، ويناقش ليفهم، ولا

---

[1] أمين خروبي وعامر مسعود، تجديد البلاغة العربيّة وموقعه من الحداثة، مجلّة الباحث، الجزائر، العدد 18، ديسمبر 2017م، ص149.

[2] يمنى العيد، في معرفة النّص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1985م، ص 124.

يتحرّك إلّا عن قناعة ورؤية واضحة، لذا هو عقبة كَأْدَاء بوجه المشاريع الطّامعة، التي لا تحقّق أيّ نجاح إلّا باستغلال الآخرين، وتزوير الحقائق والتّلاعب بالألفاظ، والتّستّر بعباءة [الحداثة والنّقل عن الآخر]... وغيرهما من المفاهيم التي تخطف أضواؤها أبصارَ ذوي النّوايا الطّيّبة، والمشاعر الصّادقة"[1]، هذه الجرأة التي "تنبُع من ثقة الباحث والنّاقد والعالم والمفكّر في قدراته، وإيمانه بحقّه في النّظر والاختلاف والمناقشة والإفادة، [ذاك أنّ] اجتراءه على النّقد والنّقض والمناظرة والإضافة، لَمِنَ الشّروط اللّازمة لكلّ نجاح في البحث العلميّ، وكلّ إبداع في الأدب والنّقد والفكر والعِلم، وكلّ إنجاز حضاريّ ومثاقفة فاعلة"[2]، هي جرأة تجعله -إذن- مُسْتَعْصِيًا على المغالطات، مُسْتَقْصِيًا المواضيع من كلّ جوانبها، مجدِّدًا، مطوِّرًا، مساهمًا في الحركة النّقديّة، طالبًا الإصلاح ما استطاع، وقد يُوَفَّق فيه وقد لا يُوَفّق، والحُكْمُ في ذلك يرجع إلى الدّارسين من بعده.

2. كتابات عبد الملك مرتاض النّقديّة:

حين ننظر إلى النّاقد عبد الملك مرتاض الذي اتّخذ هذا البحثُ إسهاماته النّقديّة موضوعًا له، نجد أنّ من أبرز صفاته الجرأة المشروطة التي ذكرناها، ولعلَّ أوّلَ ما يتعلّمُه مِنْهُ قارئُه جُرْأَتُه العِلميّة قبل آرائه النّقديّة، لذا كثيرًا ما يكرّر بعد آرائه التي يعرضها عبارات يشير فيها إلى أنّه اجتهد، فمن أراد فليأخذ بها ومن لم يرد فلا يفعل، فما عليه هو إلّا الاجتهاد على أساس علميّ، ويبقى القارئ حرًّا في قضيّة الأخذ بآرائه من عدمها[3]، وهذا ليس تعصُّبًا للرّأي أو تطرّفًا فيه، فإنّما التعصّب والتّطرّف يكون في فرض الرّأي على الآخرين، وليس في مجرّد إبدائه وعرضه، ثمّ إنّ مرتاض لا يدّعي العصمة من الخطأ، بل يرى نفسه معرّضا للزّلل، وغالبًا ما يشير إلى هذه القضايا في نهاية مؤلّفاته أو نهاية مقدّماتها.

عبد الملك مرتاض ناقدٌ غزير المعرفة، كثير النِّتَاجِ العلميّ، له أعمال إبداعيّة نقديّة وأدبيّة جمّة، فقد بلغ -إلى حدّ الآن- عدد كتبه في النّقد والدّراسات والتّحليل حوالي ستّين كتابًا، فيما بلغ عدد أعماله السّرديّة أربعة عشر مؤلَّفًا، بينما مؤلّفاته النّقديّة التي كانت بالاشتراك مع كتّاب آخرين بلغ

---

[1] ماجد الغرباوي، إشكاليّات التّجديد، ط 3، العارف للمطبوعات، بيروت، 2016م، ص 35-36.

[2] عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشّعر عند عبد الملك مرتاض، ط 1، دار قرطبة، الجزائر، 2015م، ص 48.

[3] يُنظَر على سبيل المثال لا الحصر: عبد الملك مرتاض، مفاتح لغرفة واحدة، ط 1، دار القدس، وهران، 2018م، ص 37.

عددها عشرة مؤلّفات، فضلًا عن نشر ما يربو على مائة وخمسين مقالة في مجلّات وطنيّة وعربيّة معروفة[1]، وهذه الكثرة في الأعمال بقدر ما هي مفيدة للنّقد الأدبيّ بقدر ما تُصَعِّبُ مَهمّة كلّ دارس يَهُمُّ بدراسة إسهاماته النّقديّة لصعوبة تحصيلها والإحاطة بها جميعا، نظرًا للكمّ الهائل من المعلومات، ولنفاد بعض تلك الأعمال، غير أنّ تَكرار عبد الملك مرتاض لكثير من آرائه النّقديّة في مؤلّفاته يجعل بعض كُتُبِهِ تُغْنِي القارئَ عن بعضها الآخر إلى حدّ ما.

إنّ عبد الملك مرتاض لم يكن في كتاباته مُنَظِّرًا فحسب، بل كان مُطَبِّقًا بامتياز كذلك، وقد خصّص كتبًا كاملة لدراسة نصوص شعريّة ونثريّة، حتّى أنّ منهجه المستوياتيّ الذي تبلور أثناء مسيرته النّقديّة طبّقه قبل أن يتناوله بشيء من التّنظير الذي يحتاج إلى المزيد من التّحديد والتّوضيح والتّفصيل، وهو ما حاولنا أن نستدركه عليه في فصل من بحثنا هذا، وبِجَمْعِ عبد الملك مرتاض بين التّنظير والتّطبيق يكون قد مارس التّجديد كما ينبغي له، وعلى الوجه الصّحيح؛ لأنّ تجديد النقد هو إحكام الصّلة بينه وبين قافلة الأدب، لا ليلاحق سيره فحسب، بل ليشرف على هذا السّير، ويهيمن على اتّجاهاته، وبذلك يكون الزّمام لهداية النّقاد، لا لهزّات الأدباء، وأمّا تجديد النّقد على نحو يفصله عن النّصّ الأدبيّ فهو تمهيد لإقباره وتَعْفِيَة فعاليته، لذا ينبغي الاحتراز من قضيّة الفصل هذه، في النّقد، وخاصّة في ما يُعْرَفُ بنقد النّقد، فناقد النّقد ينبغي له أن يضع دائمًا نُصْبَ عينيه النّصّ الأدبيّ كمعيار لِصَلَاح آرائه وأحكامه على نقد غيره حين وَصْلِهَا به، فالآراء والأحكام التي لا تخدم بشكل مباشر أو غير مباشر عمليّة إبراز جماليّة وأسرار النّصّ لا تعدو أن تكون مجرّد لغو لا خير فيه.

لم يقتصر عبد الملك مرتاض في إبداعاته على النّقد دون الأدب، إذ أصدر في سالف الأيام روايات عدّة، آخرها –إلى لحظة تدوين هذه الأسطر– رواية عين التّينة التي اتّخذناها نموذجا للتّطبيق في آخر فصل من بحثنا هذا، وقد كانت غاية في الجمال اللّغويّ، والإتقان السّرديّ، فمن يتتبّع كتابات عبد الملك مرتاض النّقديّة والسّرديّة يجد أنّها تطوّرت كثيرًا مقارنة ببدايات التّأليف لديه، شكلًا ومضمونًا، ولا عجب في ذلك؛ لأنّ تحصيل العِلْمَ بالإضافة إلى حاجته للذّكاء والحرص

---

[1] يُنظَر: يوسف وغليسي وآخرون، عاشق الضّاد: قراءات في كتابات العلّامة عبد الملك مرتاض، ط 1، جسور، الجزائر، 2018م، ص17-26.

كذا يُنظَر: محمّد سيف الإسلام بوفلّاقة، عبد الملك مرتاض المفكّر النّاقد تأمّلات في أعماله، ط 1، المكتب العربيّ للمعارف، القاهرة، 2018م، ص 128-162.

والاجتهاد والبُلْغَة وصُحْبَةِ أهله وكُتُبِهِ يحتاج كذلك إلى طول الزّمان كما قال الشّافعي في بيت من شِعره الحكيم، ويَحْضُرُنَا هنا موقف له صلة بما نقوله في هذا المقام، ولا نرى حَرَجًا في ذكره من أجل أخذ العِبرة منه والبرهنة على ما نقوله من واقعنا، إذ شَهِدْنَا في أحد الملتقيات العلميّة المنظّمة من قِبَل مخبر نظريّة اللّغة الوظيفيّة والمنعقدة بجامعة الشلف نِقَاشًا بعد مداخلة ألقيناها حول عبد الملك مرتاض، وكانت من جملة المناقشين أستاذة قامت فقالت بأنّ عبد الملك مرتاض نعرفه كناقد أمّا كروائيّ فلا هو يصلح للرّواية، ولا الرّواية تصلح له، فما كان من أحد الأساتذة إلّا أن سألها سؤالًا واحدًا لا ثاني له: هل قرأتِ روايته (وشيء آخر) الصّادرة مؤخّرًا؟ فأجابت بصراحة نحسِبها لها رغم حساب رأيها عليها لا لها: قرأتُ له رواية واحدة، وذكرتْ عنوانها الذي لا نتذكّره، فما كان من الحضور والأستاذ السّائل إلّا أن أطلقوا ضحكات مستغربين من إجابتها، كيف لشخص أن يحكم حُكْمًا قطعيًّا كهذا على كاتب كثير الكتابة لم يقرأ له إلّا مؤلَّفًا واحدًا؟! إنّ في هذا لظلمًا وجورًا وبعدًا عن المنطق، بل لا نبالغ إذا قلنا إنّ فيه نَأْيًا عن أخلاقيّات البحث كذلك، فليس من العدل والموضوعيّة أن تحكم حكمًا قطعيًّا وتقوله بملء فيك على شيء لم تطّلع إلّا على جزء صغير جدّا منه، فيكون مَثَلُكَ كمثل من يُطلّ من نافذة ضيّقة في جدار على غابة مُدْهَامَّةٍ كثيرة الأشجار فيرى شجرة واحدة يابسة مقابلة للنّافذة تحجب عنه بقيّة الغابة الخضراء، فيقول بعدها إنّ الغابة كلّها يابسة ميتة!، وهنا ينبغي التّحذير من شرعيّة الشّيوع؛ ونقصد بها أن يكتسب رأي نقديّ ما –وحتّى غير نقديّ– شيوعًا، فيلتقطه الدّارسون ويكرّروه من غير بحث وتثبّت اعتقادًا منهم أنّه رأي صائب فقط لأنّه شائع، فالبحثَ البحثَ لإدراك الحقيقة.

3. اللّغة ترتاض لعبد الملك مرتاض:

لعلّ ما يستحقّ التوقّف عنده أكثر من مرّة لتميّزه وبروزه لدى عبد الملك مرتاض لغة الكتابة، فالإبداع لديه لم يقتصر على الأدب فقط، ولا على النّقد الذي كان لدنه إبداعًا على إبداع، بل تعدّاهما إلى لغة الكتابة، فهو مجدِّدٌ مبدِعٌ في معجمه اللّغويّ، ولا نقصد بالإبداع في هذا الموضع بالذّات إحداث ما ليس منها فيها، وإنّما نقصد استعمالَ ألفاظ فصيحة غنيّة الدّلالة هُجِرَتْ في زماننا، فلكأنّها دخيلة أو غريبة وحشيّة، وما هي بالدّخيلة ولا الغريبة الوحشيّة، بل فصيحة عربيّة، وإنّما الاستعمال هو الذي جعلها تبدو كذلك، الاستعمال الذي راحت ضحيّته كثير من الألفاظ الفصيحة المليحة، الرّشيقة الأنيقة، البرّاقة الرّقراقة، المقَعْقَعَة المفَرْقَعَة، المنَغَّمَة المفَعَّمَة، ذات الدّلالة

الغَنِيَّة المُنْسِيَّة، المُلَمْلَمَة المُرَمْرَمَة، البَالِغَة الدَّامِغَة، الدَّقِيقَة العَمِيقَة، المُتَفَرِّدَة المُتَمَدِّدَة، ولكنّ عبد الملك مرتاض أحيا بعضها من جديد، حتّى أنّ القارئ حين يقرأ كتاباته يتملّكه شيء من الدّهشة والحيرة كما حصل مع أحد الباحثين الذي عبّر عن ذلك بقوله: "ففي ثلاثيّته [يقصد ثلاثيّة الجزائر لعبد الملك مرتاض] بالذّات من المفردات اللّغويّة ممّا هو غير مألوف ومطروق، ما يشكّل وحده قاموسًا من مئات الصّفحات المشروحة طبعًا، والمشفوعة بكثير من التّوضيحات، وهو ما جعلني أُبْهَرُ تارة من أقمار الضّوء في دروبي التي تُزْهِرُ فيها الملكة التّعبيريّة، وتارة يبلغ الانبهار حدّ انعدام الرّؤية وانطفاء كلّ الأضواء، فأتوقّف عن القراءة لألتقط أنفاسي وأستنجد بالمعاجم والفوانيس لعلّي أصلح عثرات الطّريق وأتابع السّير المتّئد"[1]، هذه مشقّة مصحوبة بإمتاع لغويّ يجدها باحث تعوّد مسالك اللّغة فما بالك بباحث مبتدئ إن هو وقع على لغة عبد الملك مرتاض!.

إنّ الانبهار الذي يصيب القارئ يجعله يتساءل كيف لمرتاض أن يتفطّن للفظة أو صيغة ما ويوظّفها في موطنها الذي ينبغي لها من كتابته رغم اختفائها من اللّغة في العصرين الحديث والمعاصر؟ هل هو يعود إلى المعجم مباشرة فيستخرجها منه؟ أم هو كثير القراءة في كتب التّراث الأدبيّ العربيّ التي تزخر باللّغة الرّاقية؟.

أمّا الاحتمال الأوّل فهو صعب التّطبيق وليس فعّالًا؛ والدّليل هو أنّ في تعلّم اللّغات الأجنبيّة مثلًا، لا ينفع حفظ الكلمات من المعجم في اكتساب تلك اللّغات وتعلّمها، إذ تبقى معرّضة للنّسيان دومًا، فيُلجأ إلى وضع الكلمات في سياقات لغويّة، لأنّها الطّريقة الأقدر على تسهيل عمليّة التّذكّر عن وعي وإرادة وعن غير ذلك.

وأمّا الاحتمال الثّاني فهو الأقرب إلى الصّحّة، وذلك ما نستشفّه من قول عبد الملك مرتاض ذاته واصفًا لغته: "إنّا نسعى إلى أن نكتب أدبًا، بلغة فصحى حقيقيّة ما استطعنا، ثُمَّتَ امتدّ بنا الأمر، وقد يكون ذلك من كثير محفوظنا من نصوص الأدب العربيّ القديم، ومن القرآن تحديدًا... إلى أن أصبحنا، خصوصًا في الرّوايات الأخيرة، وبصورة أخصّ في هذه الرّواية [يقصد رواية عين التّينة]، نكتب بلغة إيقاعيّة لازمتنا لزامًا، فلم نستطع الحيدودة عنها، فلازمتنا ولازمناها ولم نتكلّفْها تكلُّفًا... ولا تجشّمناها تجشُّمًا، ولا جُبْنَا الفَيافِيَ والقِفَارَ بحثًا عنها، في أقاصي الفضاء، ولكنّها هي التي كانت

[1] يوسف وغليسي وآخرون، عاشق الضّاد: قراءات في كتابات العلّامة عبد الملك مرتاض، ص 150.

تنهال علينا أرسالًا، أرسالًا، فنُثبتها غير رافضين لها، لأنّا لا نستطيع كتابة سَوائِها شكلًا ولا نسجًا"[1]، فهي القراءة إذن، قراءة كتب الأدب التّراثيّ الرّفيع ذي اللّغة البِكْر، حيث تلتصق بالفِكْر، فتنثال على الحِبْر، ثمّ بعد ذلك يمكن الاستعانة بالاحتمال الأوّل، فليتخيّر كُلٌّ مِنَّا إذن ما يقرأ؛ لأنّ كتابته صورة لقراءته.

وممّا يفرض علينا عدم تجاوزه أو المرور عليه عَرَضًا لأهمّيّته ودوره العظيم في تجويد لغة الفرد مثلما فعل مع لغة عبد الملك مرتاض، القرآن الكريم، آيةُ الله ومعجزتُه، فهو وإن كان معجِزًا لا يبلُغُه طالِبٌ، ولا يُمَاثِلُهُ كاتبٌ، إلّا أنّه من خلال الحفظ أو القراءة الكثيرة المستمرّة يترك بصمته في الكتابة، ويجعلها تصطبغ بشيء من صبغته، وإنّا تالله لَنَعْجَبُ أشدّ العَجَب من بعض طلبة العلم في اللّغة والأدب العربيّين، حين تعطيهم كتاب الله ليقرؤوا بعض آياته تراهم يَتَلَعْثَمُونَ ويَتَلَكَّؤُونَ ويُخْطِؤُونَ في قراءتِه! فأيّ لغة سَيُحَصِّلُونَ!.

ولم يَقصُر عبد الملك مرتاض لغته الجميلة المتميّزة عن سِوَاهَا من بنات عصرها على الأدب دون النّقد، بل إنّه لَزِمَهَا ولَزِمَتْهُ في سائر كتاباته، وقد سمعناه شخصيّا[2] يوصي الطّلبة والباحثين في اللّغة والأدب باستعمال لغة شعريّة، مُركَّزة، مُعبِّرة، دقيقة، لا هي إنشائيّة ولا هي جافّة، في كتابة بحوثهم الأكاديميّة؛ لأنّها في رأيه جزءٌ من تلك البحوث، وينصحهم بعدم الوقوع في لعبة من وصفهم بالجُهَّال الذين يدعون إلى استعمال لغة خشبيّة بحجّة البحث العلميّ، وعِلَّة ضرورة تبنّي لغة شعريّة في كتابة البحوث من قِبَل الطّلبة والباحثين في اللّغة والأدب هي أنّهم يكتبون أدبًا، وينتمون إلى كلّيّة الآداب، فهم ليسوا مؤرّخين ولا علماء اجتماع ولا علماء نفس ولا حقوقيّين، وأوّل ما يجب أن يتميّزوا به عن هؤلاء هو جمال اللّغة ودقّتها وشعريّتها، وبما أنّهم يكتبون نقدًا فهم يكتبون أدبًا؛ لأنّ النّقد مثل باقي الأجناس الأدبيّة، حَذْوَ النَّعْلِ بالنَّعْل، مثل القصّة أو الرّواية أو القصيدة، وينبغي له أن يكون إبداعًا على إبداع، وعبد الملك مرتاض لا يكتب إلّا نقدًا إبداعيًّا، ولعلّ هذا ما جلب اهتمام الباحثين إلى نقده.

---

[1] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، د ط، دار القدس العربيّ، وهران، 2019م، ص 414.

[2] كان ذلك أثناء فعاليات ملتقى دوليّ تحت عنوان: التّكوين النّوعيّ لطلبة الدّكتوراه في اللّغويّات التّطبيقيّة، منظَّم من قِبَل مخبر نظريّة اللّغة الوظيفيّة، بجامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، ومنعقد بتاريخ: 19/18 جوان 2019م.

تتميّز كتابات عبد الملك مرتاض –إذن– بالأصالة والجزالة والأناقة والرّقيّ من النّاحية اللّغويّة "لجريانها على أصول اللّغة العربيّة الصّميمة في مفرداتها وتراكيبها؛ باستعمال الألفاظ المناسبة وإن قلّ استعمالها أو ندر، واصطناع الصّيغ المؤدّية للغرض وإن ظهرت غريبة لجمهور القرّاء، وإن كانوا من النّقّاد والأدباء، لبعد العهد بها وجهل النّاس إيّاها، واستعمال الجمل القصيرة والمتوسّطة، على نحو من النّظم تشعر معه أنّ اللّغة تنطق صادحة: أنا العربيّة"[1]، فهو يتوخّى أسلوبًا رصينًا فخمًا رغم أنّ موضوعاته تتناول النّظريّات وأصول المعرفة، دون ابتعاده عن العلميّة التي يقتضيها البحث، وإن كان النّقد ليس بعلم فقط، وإنّما هو فنّ وإبداع إضافة إلى علميّته، كما يعتمد معجمًا لغويًّا ثريًّا في كتاباته كما تقدّم، وهذا ما يجعل القارئ يستمتع بها، فعبد الملك مرتاض إن وصف أو شرح أَشبَع، وإن مدح أَبدَع، وإن هجا أَقذَع، وخاصّة إذا كان في موضع دفاع عن رأي ما أو عن اللّغة ككلّ، فهو حينئذ يُطلق العنان لملكته اللّغويّة من أجل استهداف الغايات والمرامي.

ولفهم المستوى المتميّز الذي اتّخذته لغة عبد الملك مرتاض يكفي الوقوف عند قناعاته الشّخصيّة المتعلّقة بالجانب اللّغوي والهيئة التي ينبغي له أن يكون عليها؛ لأنّ تلك القناعات تشكّل الدّافع له للوصول بلغته إلى ذلك المستوى، ويمكن الوقوف عليها من خلال تتبّع محاولاته للإجابة عن السّؤال الذي نصّه: كيف نكتب؟.

يقود هذا السّؤال إلى الخوض في قضيّة تمييز جيّد الكتابة من رديئها، ولكن ما يعنينا هنا هو التمييز بينها بالنسبة للكاتب قبل حدوث عمليّة الكتابة، وليس بالنسبة للنّاقد الذي يكون تمييزه بينها بعد الكتابة؛ أي أنّ الهدف هو الوصول إلى إنشاء نصّ جيّد وليس مجرّد الحكم على النّصوص، وأكبر نقطة يركّز عليها عبد الملك مرتاض في هذه القضيّة هي الفردانيّة، ويَقصد بها التفرّد في أسلوب الكتابة، بل يجعلها مَرّةً شرطا لا غنى للكاتب عنه إذ يقول عن الكاتب إنّه: "حين يكتب يجب أن تتميّز طريقة كتابته بلغة خاصّة به"[2]، ومرّة أخرى يجعلها شرطاً ليس للكتابة وإنّما لجودة الكتابة بقوله: "إنّ الكتابة لا تكون أدبًا رفيعًا إلّا بأسلوب مُحكَم، ونظام للكتابة فيه جِدَّةٌ وتفرُّد"[3]،

---

[1] يوسف وغليسي وآخرون، عاشق الضّاد: قراءات في كتابات العلّامة عبد الملك مرتاض، ص 193.

[2] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، دار الغرب، وهران، د ط، 2003م، ص 50.

[3] المصدر نفسه، ص 91.

والخصوصيّة التي يقصدها لعلّها تكون في معجم ألفاظ الكاتب وتراكيبه ومعانيه التي يحملها، فاللّغة العربيّة غنيّة بألفاظها، وإنّما الشّأن في الجمع بين ألفاظ دون ألفاظ أخرى، وفي طريقة نظمها وضمّ بعضها إلى بعض حتّى "تكون الألفاظ المستعملة مسبوكة سبكًا غريبًا، يظنّ السّامع أنها غير ما في أيدي النّاس، وهي ممّا في أيدي النّاس"[1]، وهو ما نصّ عليه الجاحظ (ت255هـ) في قوله المشهور: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ، والمدنيّ، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السّبك، فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[2]، فما قاله الجاحظ عن الشّعر يمكن إسقاطه على القسم الآخَر من الكتابة؛ أي النثر، بحكم أنّ الكتابة هي شعر ونثر، طبعًا، مع إقصاء الوزن حين ذاك؛ لأنّه ليس شرطًا من شروط النثر وإن وُجِد فيه أحياناً، وبالتّالي لا شأن في إقامته فيه، لكنّ قداسة الجاحظ في الأدب العربيّ لا تمنع من توجيه تعقيب بسيط على قوله، وهو تعقيب لا يُنقِص مثقال ذرّة من أهمّيّة الجاحظ وعظمة فكره، فالمعاني صحيح أنّها مطروحة في الطّريق ومعروفة لدى كلّ بَشَر، ولكنّها مُتَوَارِيَة في خَلَد الشّخص حتّى ينتبه إليها ويخرجها من حالة اللّاإدراك إلى حالة الإدراك، وهنا يتميّز صاحب موهبةِ وصنعةِ الكتابة الذي يستحقّ لقب "الكاتب" عن غيره من النّاس، بل ويتميّز كاتبٌ عن كاتبٍ كذلك، وبالتّالي فحتّى المعاني في إدراكها وفَتْقِها شأنٌ.

يرى عبد الملك مرتاض أنّه "ينبغي للكاتب الرّوائيّ والقصصيّ، خصوصًا، أن يلتزم لغة وُسطى تمكّنه من الاستحواذ على أكبر عدد من القرّاء"[3]، ثمّ يُبرِز حقيقةً واقعيّةً بكلام تَلَى القولَ السّابقَ مباشرة يزدري فيه الكتّاب المعاصرين، لعدم قدرتهم على التّأليف بلغة راقية تُشاكِل ربما لغة العرب السابقين؛ حيث قال: "ولا نعتقد أنّه يستطيع أن يأتي أكثرَ من ذلك" يقصد الكاتبَ المعاصر، واللّغة الوُسطى التي يريدها عبد الملك تتشكّل من ألفاظ تكون مألوفة سهلة بلفظها ومعناها إلى حدّ ما وليس إلى حدّ الابتذال، في أجزاء منها وليس في جميعها؛ لأنّ من المستحيل أن تكون كذلك على

---

[1] ابن الأثير، المثل السّائر، تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، ج 1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، د ط، د ت، ص73.

[2] عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السّلام محمّد هارون، ج 3، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط 2، 1965م، ص131- 132.

[3] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 70.

العموم، ولا يقصد عبد الملك مرتاض في رأيه هذا ما يُعْرَفُ بمستوى السّهل الممتنع الذي كثيرا ما يردّده علماء اللّغة القدامى؛ لأنّ الألفاظ من هذا المستوى في نظره غير موجودة أصلاً، هذا ما يبدو من مناقشته لقول بِشر بن المعتمر الذي قال بضرورة استعمال "الألفاظ الواسطة التي لا تَلطُف عن الدَّهْماء، ولا تجفُو عن الأَكْفاء"[1]، حيث رأى عبد الملك مرتاض بأنّ في هذا تناقضا يصعب تحقيقه، بل رآه "شبه مستحيل التحقيق، فالشّيء إمّا أن يكون وإمّا أن لا يكون، أمّا أن يكون ويكون في حالين مختلفين، وهو مع ذاك واحد، فذاك محال المنال"[2]، والحقّ أنّ قول عبد الملك سليم من النّاحية المنطقيّة، ولكنّ إسقاطه على قضيّة اللّفظ غير سليم؛ فاللّفظ يمكن فعلاً أن يوجد بتلك الدّرجة من الفهم التي قصدها بشر بن المعتمر، ودرجة الاستعمال هي التي تبلِّغُهُ إيّاها، وتجعلها –بالنسبة للّفظ– ممكنة المنال.

إنّ ضرورة التزام لغة وُسطى في الكتابة التي دعا إليها عبد الملك مرتاض لا تعني أبدا التخلّي عن قواعد اللّغة العربيّة، فهو على العكس من ذلك تماما؛ حيث دافع عن الكتابة بلغة فصحى سليمة، ورفض اعتماد العامّيّة في الكتابة كما دعا إلى ذلك بعض الأجانب المستشرقين وسار مسارهم بعض ضعاف النّفوس وصغار العقول، فضلا عن المشكوك في وطنيّتهم، متّخذين من صعوبة قواعد العربيّة ومراعاة المستوى الثّقافيّ للقرّاء حجّةً لدعوتهم، ومن الدّعوات قول عبد العزيز فهمي "إنّنا من أتعس خلق الله في الحياة لأنّنا لم نعالج التّيسير الذي فعله أهل اللّغات الغربيّة، وإنّنا مستكرهون على أن تكون العربيّة الفصحى هي لغة الكتابة عند الجميع، وإنّ هذا الاستكراه الذي يوجب على النّاس تعلّم العربيّة الفصحى هو في حدّ ذاته محنة حائقة بأهل العربيّة، وإنّ ذلك طغيان وبغي"[3]، فردّ عبد الملك مرتاض على مثل هذه الدّعوات بأن "ليس هناك جماهير شعبيّة تقرأ، وإنّما هناك أقلّيّات قليلة في المجتمعات العربيّة تحاول أن تقرأ"[4]، وهي أقلّيّات أكثرها طلبة وأساتذة تتقن على الأقل الحدّ

---

[1] عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون ، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998م، ص136.

[2] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 71.

[3] نقلا عن: نفوسة زكريا سعيد، تاريخ الدّعوة إلى العامّيّة وآثارها في مصر، دار نشر الثقافة، الإسكندريّة، ط 1، 1964م، ص208.

[4] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 79.

الأدنى من قواعد العربيّة الفصحى؛ وبالتّالي لا حاجة للعامّيّة، وما الدّعوة إليها إلّا محاولة لقتل العربيّة وفأسها بالفأس وإصابتها في الرّأس لحاجة في نفس أعدائها أو أبنائها العاقّين!.

إلّا أنّ عبد الملك مرتاض اعتمد العامّيّة في بعض نتاجه الأدبيّ، ونقصد بذلك جنس الرّواية، كرواية (حيزيّة) مثلا، وهو بصنيعه هذا يتناقض مع دعوته ورأيه فيما يخصّ قضيّة الفصحى والعامّيّة، ولكن يمكن التماس العذر له إذا افترضنا أنّ هذا الجنس الأدبيّ يفرض استعمال العامّيّة أحيانًا كثيرة؛ لأنّه يكون في كثير من الأحيان مستوحى من المجتمع، ومعلوم أنّ المجتمعات العربيّة حاليّا –بما فيها المجتمع الجزائريّ– طغت على لسانها اللّهجات العامّيّة، "ومن المقرّر في قوانين اللّغة أنّه متى انتشرت اللّغة في مساحة واسعة من الأرض وتكلّم بها طوائف مختلفة من النّاس استحال عليها الاحتفاظ بوحدتها الأولى أمدًا طويلًا، فلا تلبث أن تتشعّب إلى عدّة لهجات، وهو ما حدث في العربيّة، إذ انقسمت إلى عدّة لهجات كثيرة يختلف بعضها عن بعض في مظاهر الصّوت والدّلالة والقواعد والمفردات"[1]، وبالتّالي حين يتحدّث الأديب على لسان إحدى شخصيّات روايته ربّما يكون من الغريب والمعيب أن يتحدّث بلغة عربيّة فصحى بينما في الحقيقة تتحدّث تلك الشّخصيّة بالعامّيّة وتنتمي إلى مجتمع يتحدّث العامّيّة، فهذا من شأنه أن يُفقِد روايته كثيرا من خصائصها ويضرّ بهوّيّتها المجتمعيّة وبالصّور التي تنقلها، ويحرّف روايته كذلك عن سياقها الذي يُفترَض أن تكون فيه وتنتمي إليه، فمثل هذه المواضع يمكن استثناؤها من ضرورة التقيّد بالعربيّة الفصحى، ولكن على كُرْهٍ.

إنّ التزام لغة وُسطى لا يعني كذلك التخلّي عن الجماليّات الفنّيّة الرّاقية للّغة العربيّة، "إنّما الكتابة يجب أن تتعدّد وتتكاثر وتختلف وتتباعد، ولكن في إطار المقدار الأدنى من فنّيّة الكتابة"[2]، تتعدّد في أشكالها، وتتكاثر في ألفاظها ومعانيها، وتختلف في أساليبها، وتتباعد في غاياتها ومراميها، وقبل هذا وذاك وبعده، تبقى الفنّيّة أساسًا للكتابة الأدبيّة لا تنازل عنه.

---

[1] نادية رمضان النجار، الأصوات واللّهجات، دار غريب، القاهرة، د ط، 2014م، ص 209.

[2] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 122.

4. المصطلح النّقديّ من مفهوم الاتّفاق إلى واقع الاختلاف:

للنّقد العربيّ عَرَصَات، ولعلّ أهمّها عَرْصَة المصطلح، "بحكم المصطلحات مفاتيح لحلّ القراءات الأدبيّة الجادّة"[1]، فمن خلالها تُفتَح أبوابُها، وتنتظم أغراضُها، لذا تشهد ساحة المصطلح النقديّ حركةً مستمرّة، ونشاطًا دائمًا في العالمين العربيّ والغربيّ، بغية إثراء البحث النقديّ، تحضيرًا للدّراسات اللّاحقة، وانطلاقًا من الدّراسات السّابقة، مرورًا بالشّرح والتّفصيل، أو إعادة التّشكيل، ووصولًا إلى التّدقيق والتّنظيم، أو الإبداع والتّدعيم، ويقود هذه الحركة باحثون مغمورون، وآخرون متمرّسون مشهورون، وساحة المصطلح النقديّ في الجزائر لم تكن في عزلة عن هذه الحركة، بل سارت مع الرّكب، بفضل باحثين غيورين على اللّغة العربيّة قبل غيرتهم على انتمائهم، سخّروا حياتهم للبحث والتنقيب، وتحيين المعارف وتطويرها، متخذين التّنظير والتّجريب سبيلًا إلى إثراء درس المصطلح النقديّ.

إنّ كلّ أمّة تحتاج إلى تحديد معرفتها حتّى لا تُصاب بالرّكود الذي يؤدّي بها إلى الهلاك والدّثور، وحتّى تخطو خطوات إلى الأمام في سبيل التطوّر والازدهار، ونقصد هنا المعرفة بشقّيها، العلميّة والإنسانيّة، فمثلما يعمل الإنسان على تطوير وسائل عيشه لتكون مريحة وأكثر رخاء، يحتاج كذلك إلى تطوير معرفته الإنسانيّة بما فيها اللّغة والأدب والفنون لتكون أكثر استيعابًا وفهمًا وتحقيقًا للتّواصل الإنسانيّ، وأكثر مكاشفةً وإرضاءً للذّات البشريّة، وللوصول إلى هذا التّجديد أو التّحديث هناك عدّة طرق، منها أن تعتمد الأمّة على اجتهاداتها الذّاتيّة، فتنطلق ممّا هو موجود وتبني عليه لتخرجه في حلّة جديدة، سواء بإعادة صياغته اعتمادا على عناصره المتوفّرة أو إضافة عناصر جديدة تمامًا بشرط أن تتوافق معه وتكون أفضل ممّا هو متوفّر، ومنها أن تعتمد على أمّة أو أمم أخرى، فتطّلع على ما لديهم وتنتقي من ذلك ما يتناسب مع مقوّماتها وأسسها، فتأتي به وتدمجه في معرفتها إدماج طواعية يفيدها وليس إدماج تعسّف وكراهية يضرّها، والإجراء أو الوسيلة الكفيلة بتحقيق هذا النقل هي بلا ريب التّرجمة، وليست أيّ ترجمة، بل المقصود هو الترجمة المتخصّصة.

ومن أجل تحقيق التّرجمة المتخصّصة، ينبغي التّركيز على أمرين حسب اسم هذا الميدان أو هذه الوسيلة الهامّة لنقل المعرفة، أوّلهما يُفهَم من لفظ (التّرجمة)، وهو أنّه لابدّ من وجود مترجمين

[1] سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت، ط 1، 1985م، ص 14.

بارعين ومتمكّنين في لغتين على الأقلّ، إحداهما اللّغة الأمّ، أو أكثر من لغتين، فضلا عن الإلمام بشروط التّرجمة وضوابطها، من ذلك الأخلاق التي ينبغي أن يتحلّى بها المترجم، وأهمّها التحلّي بالأمانة العلميّة في النّقل من اللّغة الأصل إلى اللّغة الهدف، سواء فيما تعلّق بالأفكار والمعاني المنقولة أو فيما تعلّق بنسبتها إلى أصحابها، ومن ذلك أيضا الانفتاح على الآخر وعدم إقصائه أو جحود فضله في التوصّل إلى ما توصّل إليه فعلا، يقول عبد الملك مرتاض عن الباحث العربيّ الذي لا يُتقِن إلّا لغة واحدة: "من لا يستطيع أن يقرأ إلّا الكتاب العربيّ الخالص، أي الذي لا يعوّل إلّا على ثقافة تنهض على لغة أحاديّة، فإنّه قد يُصاب بالخيبة من القصور الذي يخيّم على المادّة المعرفيّة التي يتناولها بالقراءة"[1]، وكأنّه يريد أن يقول بأنّ معرفة كلّ أمّة هي معرفة عاجزة ضيّقة محدودة غير كافية، وأنّ المعرفة التامّة هي المعرفة التي تَنتُج عن ضمّ معارف الأمم إلى بعضها البعض، وهذا بطبيعة الحال يحتاج إلى التمكّن من اللّغات التي هي مادّة المعرفة بلا منازع.

أمّا الأمر الثاني الذي ينبغي التّركيز عليه من أجل توظيف التّرجمة المتخصّصة، فيُفهَم من الجزء الثّاني لاسم هذه الوسيلة؛ أي لفظ (المتخصّصة)، وهو اشتراط التخصّص في الترجمة التي ذكرناها، وهذا يعني ضرورة المعرفة بالتخصّص العلميّ، فالمترجم الذي يريد ترجمة نصّ ما أو مصطلح ما ينبغي له أن يكون متمكّنًا من الميدان المعرفيّ الذي ينتمي إليه النصّ أو المصطلح، حتى تكون ترجمته دقيقة، صائبة، وملائمة، فلا تزيغ عن حيز النصّ الأصليّ ومضامينه وأهدافه، وتكون كذلك صارمة فلا تتشتّت جوانبها بين المعارف ولا تقع في السّطحيّة، فالمترجم "حسْبُهُ أن يتميَّز عن سواه بما يحتاط ويتأنّى ويتشدّد، ويؤصّل ويؤثّل، لدى اتّخاذ هذه المفاهيم، حتّى لا يكون كحاطب بليل، يستعملها في كتاباته كيفما اتّفق"[2]، خاصّة وأنّ الأمر هنا يتعلّق بلغة ليست هي اللّغة الأمّ، وبالنّقل من الأولى إلى الثّانية، وحتّى الثّانية ليست بالأمر الهيّن نظرا لتداخلاتها وتشعّباتها.

بعد انفتاح الدّارسين العرب المحدثين على الدّراسات الغربيّة، ومع ازدياد وتيرة الأخذ والاستفادة من العلوم الغربيّة اللّغويّة والأدبيّة، بَرَزَت إلى الوجود إشكاليّة المصطلح العويصة، والفوضى التي ألمت به واستمرّت فاستقرّت، وشكّلت عقبةً أمام الباحثين، وبقدر ما ساهمت في تنشيط البحث

---

[1] عبد الملك مرتاض، مائة قضيّة وقضيّة، د ط، دار هومة، الجزائر، 2012م، ص242.

[2] المصدر نفسه، ص97.

من جوانب، تسبّبت في تعتيمه من جوانب أخرى، ومالت بالدّراسات النقديّة إلى النّسبيّة رغم أنّ تلك المعرفة المستورَدة تأتي ضمن تيّار يجنح بهذه الدّراسات إلى العلميّة، من هنا تداعى الدّارسون والباحثون على هذه الإشكاليّة، وراحوا يشخّصون أسبابها، ويحاولون إيجاد بعض الحلول القمينة بالخروج من فوضى التّناول والمعالجة، إلى فضاء الضّبط والمدارسة.

ليس وقوع المصطلح في الفوضى بالشّيء الغريب العجيب غير المعَلَّل، بل هو مُبَرَّر إذا ما علمنا طبيعة وكُنْه هذه الصّنعة، فقد أورد الزّبيديّ (ت 1205 هـ) أنّ "الاصطلاح: اتّفاق طائفة مخصوصة على أمر مخصوص"[1]، هذا المعنى العام للاصطلاح، أمّا فيما يخصّ المصطلحات العلميّة فالأقرب إليها من القول الأوّل قولُ الشّريف الجرجانيّ (ت 816 هـ) إنّه: "اتّفاق طائفة على وضع اللّفظ بإزاء المعنى"[2]، أمّا قوله (وضع اللّفظ)، فالمفروض كَوْنُه ليس أيّ وضع وأيّ لفظ حينما يتعلّق الأمر بالمصطلح العلميّ، بل يكون الوضع وِفْقَ طُرُق خاصّة، نحتٌ واشتقاقٌ وترجمةٌ وتعريب، ويجب أن يخضع ذاك اللّفظ أو المصطلح لشروط وضوابط منها: أن "يؤدّي معنى معيّنًا بوضوح ودقّة بحيث لا يقع أيّ لَبس في ذهن القارئ أو السّامع"[3]، وممّا يساعد على ذلك "أن يُستعمَل في علم أو فنّ بعينه ليكون واضح الدّلالة مؤدّيا المعنى الذي يريده الواضعون"[4]، ومن الشروط كذلك أن يكون موافقًا لضوابط البناء الصّرفيّ والصّوتيّ للّغة سواء كان منقولًا من لغة أخرى أو وليد لغته.

وإذا ما وقفنا على معنى الاصطلاح وعلمنا أنّه صنعة قائمة على الاتّفاق في أصلها، أدركنا عِلَّةَ اعتبارِ الفوضى التي وقع فيها المصطلح طبيعيّةً، ومتوقَّعَةً، ومقبولةً إلى حدّ ما، غير داعيةٍ إلى الاستغراب والعجب، فحيثما وُجِد الاتّفاق فهناك باب للاختلاف، ثمّ إنّ الاختلاف قاعدة ربّانيّة بُنِيَ عليها الوجود كلّه بما في ذلك ما تعلّق منه باللّغة والمصطلح، قال الله عزّ وجلّ: ﴿وَلَا يَزَالُونَ مُخْتَلِفِينَ

---

[1] الزّبيديّ، تاج العروس، تح: حسين نصّار، ج 6، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، د ط، 1969م، ص 551.

كذا يُنظَر: مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّوليّة، مصر، ط 4، 2004م، ص 520.

[2] الشّريف الجرجانيّ، معجم التّعريفات، تح: محمّد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، د ط، د ت، ص 27.

[3] جبّور عبد النّور، المعجم الأدبيّ، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1984م، ص 252.

[4] أحمد مطلوب، بحوث مصطلحيّة، منشورات المجمع العلميّ، بغداد، د ط، 2006م، ص 13.

إِلَّا مَنْ رَحِمَ رَبُّكَ وَلِذَلِكَ خَلَقَهُمْ﴾[1]، وقال: ﴿وَمِن آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِلْعَالِمِينَ﴾[2]، ولسوء الحظّ فُتِحَ باب الاختلاف في المصطلحيّة على مصراعيه لأسباب عديدة، وما نظنّه سيُغلَق رغم اجتهاد كثير من الباحثين في تقديم حلول لهذه الأزمة، ذاك أنّها حلول صعبة التّطبيق؛ لأنّها تحتاج إلى اتّفاق من أقوام اتّفقوا على أن لا يتّفقوا في أمورهم جُلِّها! وبالتّالي فإنّنا نرى أنّ لا حلّ لهذه المعضلة سوى اتّباع نوع من الدّكتاتوريّة العلميّة –إن صحّ التّعبير– وذلك باستصدار أو إصدار قرارات من قِبَل حكومات الدّول العربيّة، وبالضبط من قِبَل وزارات التّعليم الجامعيّ والبحث العلميّ، تكون حاملةً لمشاريع علميّة، حديثة، إلكترونيّة، هدفها توحيد المصطلح وتكونُ مُلْزِمةً للباحثين الأكاديميّين من أجل الاعتماد عليها دون غيرها عندما يتعلّق الأمر بالمصطلح، فالحقّ أنّ الملتقيات والمؤتمرات والنّدوات والكتب والمجلّات والمقالات والمداخلات والأبحاث ككلّ، لن تتوصّل إلى تحقيق حلّ لفوضى المصطلح! بل ستزيد الفوضى شتاتًا، ولن تحلّ المشكلة بتاتًا، ما لم تتدخّل الهيئات الإداريّة لكبح جماح الاختلاف.

لماذا ضَبْطُ المصطلح؟ قد يتبادر إلى ذهن القارئ هذا السّؤال حينما يطّلع على تلك الجهود الكبيرة والمضنية التي بُذِلَتْ في سبيل الحدّ من الفوضى المصطلحيّة، ولعلّ الإجابة عن هذا السّؤال هي أنّ الجنوح إلى النّظام فطرة فُطِرَ عليها الإنسان، وكلّ عِلْمٍ يقتضي التّنظيم والتّرتيب ليصل إلى نتائج صحيحة ومحدّدة، ويقتضي الضّبط من أجل تسهيل وتيسير عمليّة البحث، فالفوضى تجعل منها عمليّة صعبة ومعقّدة، خاصّة بالنّسبة للباحثين المبتدئين كطلبة الجامعات الذين يصل الأمر ببعضهم إلى وصف الدّراسات الحديثة المثقّلة بالمصطلحات بالعَبَثِ من شدّة الصّعوبة التي يلاقونها في استيعاب كلّ تلك الاختلافات التي ابتُلِيَ بها المصطلح.

لعلّ ما يدعو إلى القلق والأسف أكثر من الفوضى المصطلحيّة نفسها استحالةُ محاولةِ الضّبطِ في حدّ ذاتها إلى فوضى! فليس الضّبط بالنّظر إليه من زاوية معاكسة إلّا توسُّعٌ في الاختلاف بما أنّ

---

[1] سورة هود، الآية 118.

تمام الآية: ﴿وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ لَجَعَلَ النَّاسَ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلَا يَزَالُونَ مُخْتَلِفِينَ إِلَّا مَنْ رَحِمَ رَبُّكَ وَلِذَلِكَ خَلَقَهُمْ وَتَمَّتْ كَلِمَةُ رَبِّكَ لَأَمْلَأَنَّ جَهَنَّمَ مِنَ الْجِنَّةِ وَالنَّاسِ أَجْمَعِينَ﴾.

[2] سورة الرّوم، الآية 21.

عمليّة اقتراح مصطلح جديد أو معدَّل بناءً أو دلالةً لا تُقْصِي في الوقت نفسه المصطلح الأوّل من الاستعمال، بل يبقى الأوّل مستعمَلًا من قِبَل من لم يطّلعوا على المصطلح الجديد أو اطّلعوا عليه وفضّلوا الثّبات على المصطلح الأوّل، ويُضاف إليه الثّاني فيُسْتَعْمَلُ من قِبَل من جاء به ومن اطّلع عليه واقتنع به، فتتعدّد بذلك الاستعمالات وتغيب التّوافقات، ويتبادر إلى الذّهن تساؤلٌ هو أحقّ بالطّرح من السّؤال المذكور في الفقرة السّابقة، نَصُّهُ: لماذا استمرار محاولات الضّبط وهي ليست سوى زيادة في الفوضى؟ وما الفائدة منها في غياب آليّة واضحة بيّنة فعّالة متوافَقٍ عليها ومُلزِمة للجميع بالأخذ بمصطلحات واستعمالها دون أخرى؟.

وبالعودة إلى النّاقد عبد الملك مرتاض، فقد ساعده تمكّنه اللّغويّ في لغته الأمّ وإتقانه للغة غيرها واقتداره النّقديّ وتوسّعه العلميّ على اقتحام المصطلحيّة اقتحامًا، فأعاد النّظر في الكثير من المصطلحات النّقديّة، ووضع لمسته العلميّة والموضوعيّة عليها، ليس من أجل المخالفة وتطبيق مبدأ خالِفْ تُعرَفْ، وإنّما كانت مخالفتُه على أساس علميّ مُعَلَّل ومُبرهَن كما سيأتي الشّرح والتّفصيل في الفصل الثّاني من هذا البحث، وبذلك يمكن اعتبارُه مجدِّدًا في المصطلح أيضا على غرار التجديد في المنهج النّقديّ؛ لأنّه عَمِلَ على إزالة الشّوائب التي أصابت ما تيسّر له من مصطلحات من أجل تخريجها في أبهى هيئة وأوضح وأدقّ مفهوم.

الفصل الأوّل

موضوعات التّنظير لدى عبد الملك مرتاض، المنهج والإشكاليّة

1. الكتابة – الموقف والإثراء
2. اللّغة الشّعريّة – الماهيّة والخصائص
3. الأسلوبيّات – المفهوم والإشكال
4. السّيمائيّات – الأبعاد والإجراءات
5. المنهج المستوياتيّ – الخطوات والإجراءات

1. الكتابة – الموقف والإثراء

1.1 أهمّية الكتابة:

هل يمكن وجود عالَم بدون كتابة؟ لعلّ الجواب حين يصدر عن إنسان حاذق سيكون عبارة عن سؤال كذلك، نصّه: وهل يمكن أن يوجد عالم بدون تواصل؟! هنا تبرز الوظيفة التّبليغيّة أو التواصليّة للكتابة، فلا وجود بدون تواصل، ولا تواصل بدون كتابة، وإن كانت هناك وسائل أخرى له، كالكلام والإشارة، فإنّ الكتابة تحافظ على مكانتها وتفرض نفسها كخِيار لا بديل عنه لِما تتّصف به من سِمات لا تحقّقها طرق التواصل الأخرى.

ومن تلك السّمات سِمَةُ الخطّ، "إنّ سمة الخطّ تظلّ أشرف الأدوات التبليغيّة، وأنجعها، وأشملها، وأقدرها على التّقريب بين الشّعوب، فإنّما الكلام يطير في الهواء، والإشارة تنتهي بانتهاء حركتها المحدودة في الزمان والمكان، على حين أنّ الكتابة تظلّ حيّة بعد كاتبها، وباقية بعد مبدعها"[1]، وفي ما وُرِثَ من كتابات العصور الأدبيّة الماضية التي تجسّد ثراء التّراث العربيّ مُعْتَبَرٌ، وفي ما اكتُشِف من كتابات صخريّة معبِّرة عن الحياة البِدائيّة لإنسان ما قبل التّاريخ برهان دامِغ منتصِرٌ، "ولذلك قيل إنّ الخطّ أفضل من اللّفظ؛ لأنّ اللّفظ يُفهِم الحاضر، والخطّ يُفهِم الحاضر والغائب، ولأنّ الكاتب يفعل ما لا تفعل الكتائب"[2]، إلّا أنّ "سمة الخطّ تظلّ معطَّلة الدّلالة، ومعلَّقة الوظيفة حتّى يقرأها قارئ فيحوّل الصّوت الصّامت إلى صوت ذي دلالة، ولو لم يُتَلَفَّظ به جهارا"[3]، فالكتابة كصندوق يحوي بداخله معانٍ مُكتَنَزَة، فإذا جاء القارئ إليه وأدرَكَه بفكره فُتِح الصّندوق واغتنى القارئ بما فيه، وكان عونُه في إدراكه "المنطق الذي يكون بمثابة الخيط الذي يمسك القارئ بالمكتوب، ويمنحه الوسيلة التي بها يتولّج إلى زوايا النصّ ومجاهله وغياباته ليتحكّم فيه، ويتلذّذ

---

[1] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 117.

[2] أحمد الهاشميّ، المفرد العلم في رسم القلم، مطبعة النّيل، مصر، د ط، د ت، ص 3.

[3] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 114.

به على هَدْيٍ من دلالته"[1]، ذاك أنّ الكتابة تظلّ في كلّ الأطوار محكومة بالمنطق الذي يقوم على قوانين عقليّة تقود إلى أحكام صائبة وتعصِم من الخطأ والزّلل فتُعطي لِمَا كُتِب معنى وتمنحه حقَّ الوجود.

أضف إلى ذلك أنّ الكتابة ترجمان الرّوح، وليست روح الإنسان إلّا كومة من الأحاسيس، تحتاج إلى التّعبير والحكاية عنها لتبليغها إلى الآخر، لأنّ الإحساس وُجِدَ ليُبَلَّغ، ولولاه لَمَا كان بين الإنسان والجماد فرق، ولولا تبليغه لَمَا كان لوجوده سبب، من هنا كانت الكتابة "صناعة روحانيّة تظهر بآلة، جثمانيّةٌ، دالّةٌ على المراد بتوسّط نظمها"[2]، غايتها الإفصاح عمّا في النّفس والأخذ بمجامع القلوب، والحقّ أنّ وظائف الكتابة ومَزِيّاتها أكثر من أن تُحصى وأجلّ من أن تُستقصى.

2.1 ماهيّة الكتابة:

ما الكتابة؟ هو سؤال يطرح نفسه في هذا المقام بعدما عُلِمَ من أهمّية الكتابة ما تقدّم، كما طرح نفسه في عدّة مقامات لدى عبد الملك مرتاض وهو يتحدّث عن الكتابة، إذ يتساءل: "ما الكتابة إذن، وتارة أخراة؟ سؤال يبدو من السّذاجة بمكان، ولكن لا ديّار يستطيع الإجابة عنه، مع ذلك، إجابة مقنعة مدقَّقة"[3]، وفعلاً هو يبدو كذلك من الوهلة الأولى، لكن الباحث المدقِّق والمتعمِّق عن الجواب يكتشف أنّ لها عدّة جوانب يمكن أن تُعرَّف الكتابةُ منها بمنظورات مختلفة، ولكنّها غير متناقضة، بل تصبّ جميعها في قالب واحد يحدّد ماهيّة الكتابة.

لم يطرح عبد الملك مرتاض السّؤال دون السّعي إلى الإجابة عنه —وهو ناقد كثير السّؤال في كتاباته، بعض الأسئلة يجيب عنها وبعضها الآخر يتركه للقارئ بدون إجابة- بل حاول أن يضع مفاهيم للكتابة رغم اعترافه بصعوبة الإتيان بتعريف مقنع دقيق، فقال عن الكتابة إنّها: "حال تَعْتَوِر

---

[1] المصدر السّابق، ص 128.

[2] ابن العبّاس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى، ج 1، دار الكتب المصريّة، القاهرة، د ط، 1922م، ص 51.

[3] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 128-129.

ذهن الكاتب عن طريق الخيال الذي تُفرِزه اللّغة في نسيج لغويّ مُفْرَغ على قرطاس"[1]، وقال: "الكتابة وليدة اللّغة، واللّغة وليدة الخيال، والخيال وليد الثّقافة والموهبة والاستعداد الفطريّ جميعا"[2]، وقال عنها في موضع آخر: "الكتابة بمقدار ما هي حرّيّة فهي جمال، وبمقدار ما هي من جمال فهي إبداع مُنْشَأٌ من عدم، وبمقدار ما هي إبداع، فهي ثمرة تجربة وتخيّل وتصوّر"[3]، تعمّدنا عرض أقوال عبد الملك مرتاض في هذا الموضع متتالية واحدة تلو الأخرى لتَبرُز سِمةٌ مشتركة بين أقواله، فقارئ تعريفات عبد الملك مرتاض للكتابة يلاحظ أنّه يربط الكتابة بالخيال في جميعها.

ويذهب عبد الملك مرتاض إلى أكثر من ذلك مُغالِيًا فيقول: "الكتابة حقيقة ملفوفة في ثوب الخيال... حقيقتها في خياليّتها، وخياليّتها في حقيقتها"[4]، والكتابة المقصودة في كلام مرتاض ليست الكتابة البسيطة العاديّة العارية من الاجتهاد الفنّيّ، بل هي الكتابة الإبداعيّة "التي تتضمّن الخيال، وتعني الابتكار في الشّكل والمضمون، وإنّ الوظيفة الرّئيسيّة لهذه الكتابة ليست مجرّد نقل الحقائق أو المعلومات، بل هي أن تمنح القارئ والجمهور الجمال عن طريق الخيال"[5]، فتلك السّطور التي يخطّها الكاتب، وتلك الكلمات التي يَنْظُمُها، والمعاني التي يعرضها، والصّور التي يرسمها، قبل أن تصدر عنه وتخرج إلى الوجود نشأت وتشكّلت في خياله، وهي إمّا أن تكون ناشئة في الذّهن على مثال سابق أدركه الكاتب بإحدى حواسه ثمّ غاب عنه، والتخيّل هنا تخيُّلٌ تمثيليّ، وإمّا أن تكون ناشئة فيه على غير مثال سابق، والتخيّل هنا تخيُّلٌ مُبْدَع إن استمدّ عناصره من الوجود وركّبها تركيبا جديدا، وهو تخيّل وَهْمِيٌّ إن كانت عناصره لا صلة لها بالوجود الحقيقيّ[6].

---

[1] المصدر السّابق، ص 96.

[2] المصدر نفسه، ص 96.

[3] المصدر نفسه، ص 137.

[4] المصدر نفسه، ص 140.

[5] رعد مصطفى خصاونة، أسس تعليم الكتابة الإبداعيّة، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط 1، 2008م، ص 59.

[6] يُنظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفيّ، ج 1، دار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت، د ط، 1982م، ص 261-262.

وصف عبد الملك مرتاض الكتابة بأنّها حال تعتَور ذهن الكاتب، وهذا يعني أنّ الكتابة مرتبطة بالزّمان والمكان ومزاج الإنسان، فهي تتداول على ذهنه عندما يكون في وضع نفسيّ ما يدفعه إلى الكتابة، كغيره من الأحوال التي تتربّص بالنفس البشريّة، من قلق واطمئنان، وسُخْط ورِضًا، وخوف وأمان، وبُغْض وحُبّ، ويأس وأمل، واكتئاب وتفاؤل، وقوّة وضعف، وضيقِ صدرٍ وانشراح، واضطراب وسكينة... فكلّ هذه الأحوال النّفسيّة لها انعكاس على الذّهن، وبالتّالي هي أحوال ذهنيّة كذلك، وكما أنّ لكلّ واحدة منها حين تصيب النّفس البشريّة مدّةٌ زمنيّةٌ، ومكانيّةٌ ظرفيّةٌ، فللكتابة كذلك ما لها، ولعلّ إقبالَ الكتابة على ذهن الكاتب أحيانا وإدبارها عنه أحيانا أخرى أبينُ مثال على حاليّتها، وفي هذا يضرب عبد الملك مرتاض مثالاً طريفًا، فيقول عن الكاتب إنّه: "حين يكتب سطرًا فكأنّما ينتف من رأسه شَعرا"[1]، في دلالة على خمول الملَكَة أحيانا، وهو بهذا يشاكل الفرزدق حين أقرّ بمعاناته في صنع الشّعر أحيانا بقوله: "قد عَلِم النّاس أنّي فحل الشّعراء، وربّما أتت عليّ السّاعة لَقَلْع ضرسٍ من أضراسي أهْوَنُ عَلَيَّ من قولِ بيت شِعر"[2]، والحال نفسه بالنسبة للشّاعر والنّاثر على حدّ سواء.

ربط عبد الملك مرتاض جودة الكتابة بمدى خصوبة مخيّلة الكاتب التي يمكن تشبيهها بالرّحم، ففي الرّحم يُخلَقُ الجنين بعد حدوث عمليّة التّلقيح، وفيه يتغذّى وينشأ ويكتمل بناؤه الجسديّ قبل أن يخرج إلى الوجود في هيئة تامّة؛ فكذلك الفكرة أو النصّ، في المخيّلة تُخلَق وتتغذّى على الأفكارِ والملَكَةِ اللّغويّةِ بعد تلقيح المخيّلة من قِبَل النّصوص التي مرّت على الكاتب من قَبْل، نعم، فالنّصوص تتلاقح، لتُنجِب نصًّا جديدًا يَرِثُ منها بعض صفاتها، "فليست الكتابة في أوّل أمرها ومنتهاه إلّا ما يمكن أن يُطلَقَ عليه تحاورُ النصوص"[3]، وهذا تعريف آخر للكتابة يورده عبد الملك مرتاض يختصر فعل الكتابة في التّناص، "والتّناص، في أبسط صوره، يعني أن يتضمّن نصّ أدبيّ ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التّضمين أو التّلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء

---

[1] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 131.

[2] أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، تح: إحسان عباس وآخرون، ج 21، دار صادر، بيروت، ط 3، 2008م، ص 256.

[3] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 10.

الثّقافيّ لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النّصوص أو الأفكار مع النصّ الأصليّ وتندغم فيه ليتشكّل نصّ جديد واحد متكامل"[1]، ولا يعني هذا أنّ الكاتب أسير التّناص في كلّ كتاباته، بل لديه هامش من المناورة يمْكِنُه من خلاله الإبداعُ والخَلقُ من العدم، يوفّره له تَمتُّعُه بحرّية التفكير اللّانهائيّة وعقله النقديّ وطرحه للأسئلة والقضايا المفتوحة، وتلكم هي الأركان الأساسيّة للإبداع.

3.1 كيفية الكتابة:

كثيرا ما يتحدّث عبد الملك مرتاض عن اللّغة أو عن الكتابة وكأنّه يتحدّث عن عشيقة! وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على تمكّنها من نفسه وبُلوغِها منه مَبْلَغ التّعايش الحقيقيّ، فهو يعيش في عالمها، يتغذّى روحيّا من فنونها، ويتنفّس جماليّاتها، ويرتوي من منابعها الإبداعيّة، وإليك أيّها القارئ هذا التعبير البديع لعبد الملك عن الكتابة وهي تتمخّض في نفس الكاتب وباله قبل أن تَنْثَالَ على قلمه إذ يقول: "فلا تفتأ تحفِّزُه وتُغريه، وتدفعه منها وتُدنيه، ولا تزال به، ولا يزال بها، ولا تبرح تُنائيه وتُدانيه، وتُعاليه وتُجاريه، حتّى يتمكّن منها فَيَقْتَضَّها، يلتهمَها، يرتشفَها، يرفَّها، يَشتارَها، يختارَها لتكون له، وليكون هو لها أيضا، وتكون هي منه، كما يكون هو منها، فتنقادَ له مجرِّرَةً أذيالَها، لأنّها لم تكن تصلح إلّا له، ولم يكن هو يصلح إلّا لها، ولو رامَها أَحَدٌ غيرُه لزُلزِلت الأرضُ زلزالها!"[2]، أيّ تشبيه وأيّ تعبير وأيّ تصوير هذا! شبّه الكتابة وهي في مرحلة المخاض بامرأة تغازل الكاتب وتتدلّل وتَغْنُجُ عليه، كأنّها تُخالِفُه وليس بها خلاف، فأخرج ما هو غير حِسّيّ إلى ما هو حِسّيّ حتّى تَبرُز تلك العمليّة الإبداعيّة الحاصلة من قِبَل الكاتب أثناء اقتناصه الأفكار والألفاظ والمعاني في عُسْر وفي ألم تعقُبُه لذّة الوصول إلى النصّ المبتَغَى، "واللذّة إذا حصلتْ عقيبَ الألم كانت أقوى، وشعور النفس بها أتمّ"[3]، وفي صلاحهما لبعضهما البعض، استثناءً، إشارةٌ إلى التفرّد أو ما يُطْلَقُ عليه الفردانيّة، وهذا كلّه ينطبق أيضا على حديثه في موضع آخر من كتاباته عن علاقة اللّغة

---

[1] أحمد الزّعبيّ، التّناص نظريّا وتطبيقيّا، مؤسّسة عمون، الأردن، ط 2، 2000م، ص 11.

[2] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 120.

[3] فخر الدين الرّازي، المحصول في علم أصول الفقه، تح: طه جابر فياض العَلواني، ج1، مؤسسة الرسالة، د ط، د ت، ص336.

بالأديب حين يقول: "الأديب هو الذي ينشئها، يبدعها، يلاعبها، يغازلها، يداعبها، يُوامِقُها، يُباسِمها، يستدرجها إليه، يراودها عن نفسها بمشروعيّته، يُغريها به إلى حدّ الغِوايَة لتُقْبِل عليه، وتنقاد له كما لم تنقد لأيّ أَحَد من قَبْلِه"[1]، فالتّعبيران بديعان، صائبان، موجَزان، فيهما الشيء الكثير من سِحر التّمثيل والبيان.

يرى عبد الملك مرتاض أنّ التفرّد في الأسلوب واللّغة الوسطى من الشّروط الأساسيّة لجودة الكتابة، وقد تكلّمنا عن ذلك في مدخل هذا البحث[2]، كما أنّ الكاتب –وهو يكتب– لا تخلو كتابته من التّأثيرات المجتمعيّة، فالعلاقة بين الكاتب ومجتمعه فضلاً عن أنّها علاقة التزام –إن كان الكاتب ملتزِمًا– فهي علاقةٌ حتميّةٍ كذلك إن ادّعى هو أو ناقدوه أنّه غير ملتزم ولا متأثّر بمجتمعه.

إذن القضيّة هنا لها وجهان؛ إمّا أن يكون الكاتب وفيّا لمجتمعه عن إرادة منه، فيجعل كتاباته حاملة لمبادئ المجتمع وقضاياه، ومظاهره، ومعتقداته، وأعرافه، وعلاقاته، وأفكار ومنظورات أفراده، وما هذا إلّا امتداد لتلك النّزعة القديمة قِدَم الأدب العربيّ حين كان الشّاعر، يَنْظُم في سلك القصيدة الجاهليّة مواضيع "يبدأها بالتشبيب أو النسيب بالأطلال والديار، ويصف في أثناء ذلك حبَّه، ثمّ يصف رحلته في الصحراء، وهي أوّل ما يقدّمه للمرأة من ضروب جرأته، وحينئذ يصف ناقته أو فرسه، وقد يؤخّرها إلى نهاية القصيدة، ويقدّم عليهما غرضه من الحماسة أو الهجاء أو الرّثاء أو المديح، مفتَنًّا في أثناء ذلك في وصف ما يقع تحت عينه، وناثراً حِكَمَه وتجاربه"[3]، وذاك كلّه يدخل ضمن المهَمَّة النبيلة التي كانت منوطة بالشاعر تُجاه مجتمعه في عصر الأقدمين، وهي ما تزال مَهمّة الشّاعر والنّاثر في عصرنا وإن على نمط كتابة مختلف، ولكن ما يهمّنا في ذكر ما ذكرنا هو الالتزام بالمجتمع عن إرادة من الكاتب.

---

[1] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 102.

[2] يُنظَر: الصّفحة 10 وما بعدها من هذا البحث.

[3] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربيّ– العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط 11، د ت، ص 219.

والوجه الثاني أن تفرض التّأثيرات المجتمعيّة المحيطة بالكاتب نفسَها عليه بالقوّة ولو عن غير رغبة منه أو مع محاولة تملّصٍ وانفلاتٍ، وبالتّالي فالعلاقة بين الكاتب والمجتمع حتميّة، وهذا ما يراه عبد الملك مرتاض في مسألة ربط الكتابة بالمجتمع، فالعلاقة في هذه المسألة لديه ذات مظهر جدليّ؛ "فكما إنّ الكاتب يأخذ من المجتمع، وهذا محتوم... فإنّه في الوقت ذاته يُثري مجتمعه بفضل ما أوتي من عبقريّة ذاتيّة"[1]؛ أي أنّه يتأثّر حتمًا ويؤثّر، ويذهب عبد الملك مرتاض إلى أبعد من ذلك حين يقول مؤكّدا: "إنّ أيّ كتابة لا تكون ممكنة خارج إطار المجتمع، وإلّا فهي الفناء عينُه"[2]، والتّوجّه نفسه يذهب إليه رولان بارت Roland Barthes حين يقول: " أمّا الكتابة فهي وظيفة، وهي العلاقة بين الإبداع والمجتمع"[3]؛ أي أنّ بارت لم يقل عن علاقة الكتابة بالمجتمع إنّها ذات طابَع حتميّ فحسب، بل جعلها هي نفسها العلاقة بين الكاتب المبدِع والمجتمع، وملخّص الرّأي كلّه أنّ للمجتمع على الكاتب سلطانًا مبينًا، وما دعوة جَمْعٍ من النقّاد الغربيّين إلى تحرير الكاتب من العوامل الخارجيّة التي من بينها المجتمع إلّا دعوة واهية بعيدة عن الحقيقة وعن قوانين الحياة التي تفرض نفسها بالقوّة.

إذن لا عيب في اجتماعيّة الكتابة بما أنّها حتميّة، فلا كاتب "يسهل عليه أن يقوم مقام الحيدودة من عصره ومجتمعه وسيرورة التّاريخ، وإلّا فما الكتابة؟ ولِمَ يكون الكتّاب؟... لا توجد، إذن، أيّ حيدودة، في أيّ شكل من أشكالها في العالم؛ لا في السّياسة ولا في الكتابة، بل ولا في العلم أيضا"[4]، فالذّات البشريّة في جانبها النّفسيّ والفكريّ هي أصلًا حصيلة تأثيرات مجتمعيّة معيَّنة شبّت وشابت في محيطها، فدخلت الثانية في تكوين الأولى، ومنه، بأيّ حقّ أو بأيّ منطق يمكن تجريد الكاتب من ذاته وبالتّالي من مجتمعه؟!.

إنّ الكاتب حين يَهُمّ بالكتابة حبّذا لو يضع نُصب عينيه اعتبارَ اللّغة وسيلة وغاية في الوقت ذاته، وسيلة لأنّها تؤدّي الوظيفة التبليغيّة التّواصليّة، فالكتابة لكي تكتسب حقّ الوجود ولا تكون هي

---

[1] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 98 – 99.

[2] المصدر نفسه، ص 99.

[3] رولان بارت، الكتابة في درجة الصّفر، تر: محمّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاريّ، ط 1، 2002م، ص 21.

[4] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 138.

والعَدَم سواء ينبغي لها أن تحمل رسالة سلوكيّة أو حسّيّة أو على الأقل جماليّة، والحقّ أنّ الكتابة لا يمكن فصلها عن وظيفتها؛ أي أنّ "اللّغة وفي كلّ الأطوار تظلّ تبليغيّة"[1]؛ لأنّ أيّ كتابة لا تخلو من معنى، وحيثما يكون معنى فثمّة رسالة، بغضّ النظر عن طبيعتها أو محتواها أو كثافتها، ذاك ما أراد تبيينه عبد الملك مرتاض بقوله: "إنّنا لا نعتقد أنّ الألفاظ تتعامل فيما بينها... بمعزل عن المعاني التي تُشحن بها من وجهة، وتزدجيها أمامها في سطح النّسج من وجهة أخراة... فالتّفكير أبدا هو الذي يبني من هذه اللّغة النّسيجَ الأدبيَّ الذي نُطلق عليه الكتابة"[2]، والمعاني ليست ملازمةً للألفاظ فقط، بل الأولى أسبق من الثّانية، وهي الدّاعية لها فتتداعى، لأنّ المعاني مَهدُها التّفكير وهي أوّل ما يقع فيه، وما الألفاظ إلّا تابِعةٌ لها، تُختارُ وِفقَها لتُطابِقَ ما يريده الكاتب أو تُقارِبَه على الأقلّ، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ المراد بالمعاني في هذه الفقرة هو معاني النّسيج اللّغويّ؛ أيّ التّركيب، وليس معاني الألفاظ منفردة، فذاك شأن آخر.

أمّا القول بضرورة اعتبار اللّغة غاية إلى جانب كونها وسيلة، فذاك لأنّ من متطلّبات الفنّيّة اللّازمة في كلّ عمل أدبيّ توظيف لغة أنيقة متألّقة بألفاظها وتراكيبها، "ومن أَرَاغَ معنى كريمًا فليلتمس له لفظاً كريماً، فإنّ حقّ المعنى الشّريف اللّفظ الشّريف"[3]، وحتّى وإن كان المعنى مُبْتَذلاً غير شريف، فمن حقِّ اللّغة على مستعمِلِها أو كاتبها أن يوظِّف منها خِيَرَة ألفاظها، فلا ينبغي أن تكون الألفاظ عامّيّةً أو ساقطةً سوقيّةً أو غريبةً وحشِيّةً أو مبتذلة وعييّة، فذاك ليس من صفات الكتّاب، بل هو من صفات العَوَامّ، وربّما كان من صفات الكَتَابِيب، و(الكتابيب) جمع (كُتْبُوب)، وهو مُصطَلَحٌ جديد استحدثه عبد الملك مرتاض في اللّغة العربيّة، أطلقه على من تكون كتابته عاديّة بسيطة بعيدة عن المستوى الرّفيع، لا إبداع فيها ولا خيال، ولا ثَرَاء في معجمها اللّغوي ولا في نَظْمِها، وهو لفظ قاسَه على لفظ (شعرور) الذي ذَكَرَه الجاحظ في تقسيمه للشّعراء حسب جودة شعرهم، إذ قال: "والشّعراء

---

[1] المصدر السّابق، ص 60.

[2] المصدر نفسه، ص 44.

[3] عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 136.

عندهم أربع طبقات؛ فأوّلهم: الفحل الخنذيذ، ودون الفحلِ الخنذيذ الشّاعرُ المِفْلِق، ودون ذلك الشّاعر فقط، والرّابع الشُّعرور"[1]، وسيأتي الحديث عن هذا المصطلح وغيره في موضعه.

2. اللّغة الشّعريّة – الماهيّة والخصائص

1.2 ماهيّة الشّعريّة وخصائصها من منظور عبد الملك مرتاض:

الشّعريّة لدى عبد الملك شعريّات، قياسًا على اللّسانيات، ومراعاةً لغياب المنهجيّة في تعريف الشّعر لدى النقّاد العرب القدامى، ولخوضهم في مسألة الشعر، كلٌّ من جوانب معيّنة، بدل انتهاج منهج واضح في تعريف الشعر تعريفا دقيقًا، وهذا لأنّ عبد الملك مرتاض انطلق في طريق البحث عن مفهوم بَيِّنٍ للشّعريات بداية ممّا جاء في التّراث العربيّ القديم، من خلال النّظر في مفاهيم الشعر لدى علماء العربيّة، أمثال ابن سلّام والجاحظ وابن طباطبا وقدامة بن جعفر والشّريف الجرجانيّ وابن رشيق القيروانيّ وحازم القرطاجنّي، وجاء تركيزه على هذا العنصر بالذّات من النّقد العربيّ القديم لأنّه جعل موضوع الشّعريّات هو الشّعر؛ أي وظيفتها دراسة جنس الشعر، وأهمل في هذا المقام الفرع الآخر لوظيفتها، وهو دراسة كلّ الأجناس الأدبيّة، فالشّعريّة عنده هي: "الهيئة الفنّيّة أو الحالة الجماليّة التي تَمْثُل في نسج النّص لتجعله مشتمِلاً على خصائص فنيّة تميّزه عن النصّ النثريّ"[2]، وهو لا يقصد بذلك الوزن والقافية والمعنى واللّفظ والقصديّة*، بل هو ينكر على القدامى حصرهم لمفهوم الشعر في هذه العناصر فقط، ويرى بأنّها غير كافية للحكم على الكلام بأنّه شعر، فلابدّ –حسبه– من توفّر خصائص الشعريّة "التي تكمن غالبا في جماليّة النّسج اللّغويّ، وفي براعة اصطناع هذا النّسج والابتعاد

---

[1] المصدر السّابق، ج 2، ص 9.

[2] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريّات، دار القدس العربيّ، وهران، ط 1، 2009م، ص 19.

* القصديّة: معناها أن يقصد القائل بأنّ كلامه شعر.

به ما أمكن عن الابتذال، بالإضافة إلى مقدار البراعة في التّصوير"[1]، ويؤكّد ذلك بقوله عن الشعر إنّه: "ليس مجرّد وزن وتقطيع عروضيّ، ولكنّه شعر لأنّه لغة جميلة، وتصوير آسر، وتلوين ساحر، وتعبير دقيق عن ضمير النّفس بلغة لا تكون إلّا فيه، وإيقاع فاتن لا يكون إلّا له"[2]، وانطلاقًا من قوله هذا يمكن الوقوف على معنى الشّعريّة أو خصائص الشعريّة عنده.

الخَصِيصَة الأولى المستفادة من قول عبد الملك مرتاض الأخير حول الشّعريّة هي عدم انحصار هذه الأخيرة في الميزان العروضيّ، ففي نقده لتعريف الشعر عند قدامة بن جعفر مثلاً، والذي جاء فيه بأنّه: "قول موزون مُقَفًّى يدلّ على معنى"[3]، رأى عبد الملك شيئا من الدّقّة، ولكنّه ليس جامعًا مانعًا، نظراً لإمكانيّة إدخال بعض الكلام المنثور الموزون والمقفّى (السّجع) ضمنه، ومن بين الملاحظات التي قدّمها حول هذا التّعريف، معاتبته لقدامة على استعمال لفظ (قول) في التعريف لأنّ قدامة اشترط الدّلالة على معنى، والقول يمكن أن يكون كلاما بدون معنى عند النّحاة[4]، فهو "يُطلَق على الكلِم والكلمة والكلام... والكلِم يتناول المفيد وغير المفيد"[5]؛ أي يتناول الدالّ على معنى وغير الدالّ، والحقّ أنّ قدامة لم يكن مخطئاً في استعمال لفظ (قول) بما أنّه ذكر الدّلالة على معنى لاحقًا، ولو قال (كلام) كما أراد عبد الملك مرتاض لكان في هذا تكرار؛ لأنّ بمجرّد قول (كلام) يقتضي الدّلالة على معنى، لكن ما يهمّ في تعقيب عبد الملك مرتاض على تعريف قدامة هو الجانب الذي يتناول الوزن، أمّا الملاحظة التي سقناها حول لفظ (قول) فالغاية منها إثبات أنّ نظرة هذا البحث لآراء عبد الملك تحاول اقتفاء الموضوعيّة في الطّرح ما استطاعت وليست نظرة كمال وتقديس.

---

[1] المصدر السّابق، ص 51.

[2] المصدر نفسه، ص 49.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تح: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت، د ط، د ت، ص 64.

[4] يُنظَر: عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريّات، ص 40.

[5] بدر الدين محمد بن جمال الدين محمد بن مالك، شرح ابن النّاظم على ألفية ابن مالك، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 2010م، ص 5-7.

الخَصِيصَة الثّانية في منظور عبد الملك هي اللّغة الجميلة، وهو الذي يقول عن اللّغة: "إنّها هذا اللّغز الصّوتيّ العجيب، سمفونيّة من الأصوات المتداخلة... أداة للإرسال والاستقبال، وترجمان التصوّر والإدراك... حين تُذكَر يُذكَر معها اللّفظ، ويُذكَر معها المعنى... يُذكَر معها وجود مجتمع من المتعاملين بها"[1]، هي لغز عجيب لأنّها آية من آيات الله، قال تعالى: ﴿وَمِنَ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالاَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِلْعَالِمِينَ﴾[2]، وهي سمفونيّة لأنّها تشكيل موسيقيّ متكامل تشترك فيه مجموعة من أعضاء الجهاز الصوتيّ البشريّ، ويتكوّن من عدّة حركات، تصوِّر صوتيًّا حالةً أو معنى أو موضوعًا أو حكايةً، وهي أداة للإرسال والاستقبال وبذلك اتُّخذت بالضّرورة وسيلةَ التّواصل الأولى التي لا تُنازِعُها مَكانَتَها في التّواصل باعتباره نشاطًا حيويًّا وسيلةٌ أخرى، وهي ترجمان التصوّر والإدراك لأنّها تعبير عن ما في الذّات بجانبها النّفسيّ والعقليّ من انفعالات حسّيّة وأفكار مجرّدة عقليّة، وبذلك تُعتَبَرُ قناة بين أطراف التّواصل، وهي تأتي دومًا مقترنة باللّفظ والمعنى لأنّهما وجهاها اللّذان لا ينفصلان، "إذ الكلام كائن حيّ روحه المعنى وجسمه اللّفظ، فإذا فصلت بينهما أصبح الرّوح نفَسًا لا يتمثَّل، والجسم جمادًا لا يُحسّ"[3]، ثمّ إنّ قضيّة اللّفظ والمعنى أخذت النّصيب الأوفى من كتابات القدامى في معرض حديثهم عن اللّغة، وتأتي اللّغة كذلك مقترنة بمستعمليها لأنّها ظاهرة اجتماعيّة كما هو معلوم وليست فرديّة.

ورد اشتراط اللّغة الجميلة ضمن خصائص اللّغة الشعريّة لدى عبد الملك مرتاض لأنّ اللّغة لغات على حدّ قوله "راقية متطوِّرة بلغت ما يتدانى من حدّ الكمال، وبدائيّة منحطّة بلغت درك الاستفال، وبينهما لغة بين ذلك"[4]، أمّا اللّغة الأولى فهي لغة شاعرة تتجسّد الرّوح الفنّيّة في أصواتها وحروفها وألفاظها وصيغها وأوزانها وقوالبها، فضلًا عن نبضها بالشّعور، "تتبرّج بألوان الزّينة فيكون لها إيقاع وإمتاع، وترفل في ثوب من الأبّهة فيكون لها تحليق وإبداع، وتنبض بوثبات الشّعور فيكون لها

---

[1] عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات، ص 150-152.

[2] سورة الرّوم، الآية 21.

[3] أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1967م، ص 74.

[4] عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات، ص 153.

وسوسةٌ، ورفرفةٌ، ودغدغةٌ، ودمدمةٌ، وحمحمةٌ، واختيال"[1]، وغذاء هذا الصنف الأوّل من اللّغة هو القراءة الكثيرة للأعمال العظيمة، لأصحابها من فحول اللّغة ذوي الأقلام السيّارة، والملكات اللّغويّة المصقولة، وعلى الموهبة والإبداع مجبولة، وأمّا اللّغة الثّانية فباعثُها الابتذال والتكلّف، من خلال محاولة تطويع اللّغة بالجور والتعسُّف، دون كثرة قراءةٍ للكتب ولا مطالعةٍ لِمَا في باطنها من صُحُف، وكثيرا ما فتح عبد الملك مرتاض النّار على أصحابها من الأدباء المعاصرين، فاتّهمهم بأنّهم "يتزبّبون قبل أن يتعنّبوا، ويستعجلون الأيّام، ويستبطِئون رفعة الذّكر، فيغامرون بالإصرار على الكتابة... بلغة تُصنَّف في مستوى اللّغة الإعلاميّة الرّديئة"[2]، وأمّا اللّغة الثّالثة فهي وأصحابها وسط بين اللّغتين وأصحابهما.

الخَصِيصَة الثّالثة التي اشترطها عبد الملك مرتاض للشّعريّة هي التّصوير الفنّيّ الذي يأسر المتلقّي، ويُقصد به "أثر الشاعر المفلق الذي يصف المرئيات وصفا يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة، أم يشاهد منظرا من مناظر الوجود والذي يصف الوجدانيات وصفا يخيِّل للقارئ أنّه يناجي نفسه، ويحاور ضميره لا أنّه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مُجيد"[3]، وقد جاء التّصوير الفنّيّ ضمن الخصائص التي نصّ عليها عبد الملك مرتاض نظرا لِمَا لها مِن وظائف مهمّة، ومن بين أهمّ وظائف الصّورة الفنّية الإبانةُ والوضوح؛ لأنّ الأصل فيها هو "أن يُمَثَّل الغائب الخفيّ الذي لا يُعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حُسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد"[4]، وبما أنّ الهدف الذي يسعى إليه أيّ فنّان من وراء نقل تجاربه إلى المتلقّين هو بلوغ عمله نفوسَهم، فيُؤثّر فيها ويجعلها تحسّ بما يختلج في نفس الفنّان، فيُقنعها بما يريد، فإنّ عمله لابدّ أن يَجْنَحَ إلى الوضوح، لأنّ "أُنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفيّ إلى جليّ، وتأتيها بصريح بعد مكنّى، وأن تردّها في الشيء تُعَلِّمها إيّاه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم... لأنّ العِلم المستفاد من طُرُق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع، وعلى حدّ الضّرورة، يَفْضُلُ المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة

---

[1] يوسف وغليسي وآخرون، عاشق الضاد قراءات في كتابات العلّامة عبد الملك مرتاض، ص 189.

[2] عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات، ص 204.

[3] زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، كلمات عربية، القاهرة، د ط، د ت، ص 65.

[4] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982م، ص 246.

فيه غاية التمام، كما قالوا: ليس الخبر كالمعاينة... فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر إذا وقع المعنى في نفسك غير ممثَّل ثمّ مثّله"[1]، وبالتّالي لا غنى عن استعمال وسائل التّصوير الفنّيّ لتحقيق ذلك.

إنّ الغاية التي ينشُدها الشاعر من وراء جنوحه إلى الوضوح والإبانة لا ينبغي أن توقِعه في الرداءة والابتذال، بل يجب أن يتبنّى أسلوبًا سهلًا ممتنعًا، غير مفضوح للأفهام ولا منغلق عليها، وهكذا، عندما تكون الصّورة الفنّيّة بهذا الأسلوب فإنّها تهزّ فؤاد المتلقّي وتحفّزه على الوصول إلى المعنى واستخلاصه "من صياغة المبدِع، بعد تجريدها من حواشي الصياغة وزخارفها"[2]، فيكون وقع هذا الاستكناه للمعنى في نفس المتلقّي ذا أثر واضح، لأنّ "من المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أَضَنَّ وأَشْغَف، ولذلك ضُرب المثل لكلّ ما لَطُف موقعه ببرد الماء على الظمأ"[3]، وهذا يوَلِّد لدى المتلقّي انفعالات نفسيّة دلالةً على أنّ الرسالة التواصليّة الجماليّة قد مرّت كما هي من الشاعر إليه مُحمَّلة بعواطفها وأفكارها، "وبهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقّي نوعا من الانتباه واليقظة، ذلك أنّها تُبطِئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها"[4]، وهذا ما يجعله يُجَنّد ذهنه وفؤاده من أجل الظفر بالمعنى والاستجابة لتلك "الدغدغة النفسانية" -كما سمّاها فخر الدين الرّازي- التي خلّفها احتجاب المعنى عنه في البداية.

يُعدّ الإقناع من بين غايات الشاعر التي يسعى للوصول إليها من خلال التّصوير الفنّيّ، "وترتبط براعة الإقناع بالقدرة على تحسين الشيء وتقبيحه"[5]، أو -بألفاظ أخرى- ترتبط بالقدرة

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدنيّ، جدّة، ط 1، 1991م، ص 121-122.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، ط 3، 1992م، ص313.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 139.

(4) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 328.

(5) المرجع نفسه، ص 354.

على تزيينه وتشويهه، وهذا من وظائف الصّورة الفنية، ثمّ إنّ هذا التحسين والتقبيح قد يكون على سبيل الصدق بأن يكون الشيء المراد تحسينه أو الزيادة في حسنه حسنًا بالفعل، والشيء المراد تقبيحه أو الزّيادة في قبحه قبيحًا حقيقة، لأنّ الشاعر قد "يمدح الشيء فيشدِّدُ أمرَه، ويُقوّي شأنَه، وربّما زاد فيه"[1]؛ أي أنّه "يُشبِع الصفة إذا مدح أو هجا، وقد يجوز أن يكون ما قال حقًّا"[2]، أو يكون التحسين والتقبيح على سبيل الكذب والمخادعة، وهذا إن استطاع له الشاعر نظماً فهو دليل على حِذْقِه وفحولته في قول الشعر.

عندما تؤدّي الصورة الفنية وظيفة التحسين والتقبيح فإنّها تصير بذلك وسيلة للترغيب في الشيء أو الترهيب والتنفير منه؛ أي أنّ الشاعر يزيّن الشيء من أجل الترغيب فيه أو يشوّهه ابتغاء التنفير منه، وهنا يكون التصوير الفنّي مهمّا للشاعر، كونه عونا له على ما يريد من إثارة النفوس لطلب الشيء أو النفور منه.

يشكّل الشاعر في كثير من الأحيان صوره انطلاقًا من محاكاة ما تقع عليه عينه، حيث يجتهد "في أن يقدّم شيئًا محسوسًا للعين كأنّك تراه"[3]، وههنا وظيفة من وظائف الصّورة وهي "المحاكاة"، إنّها وظيفة تُكسِب الصورة الفنّيّة وظيفة أخرى؛ حيث إنّها تجعل الصورة عاكسة لبيئة الشاعر الطبيعية والعناصر التي تكوّنها، ولَمّا كان للشعر عامّة والصورة الفنية خاصة هذه الوظيفة، أولى النقاد لجانب الوصف أهمّية كبرى، فكان من بين معايير الحكم على جودة الشّعر من رداءته.

الخَصِيصَة الرّابعة للّغة الشعريّة في الفكر المرتاضيّ هي التّعبير الدّقيق عن ضمير النّفس ووجدانها، إذ يقول مؤكّدًا: "إنّ وظيفة اللّغة الشّعريّة هي تصوير الوجدان"[4]، ذاك أنّ الأدب بشعره

---

[1] عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج 4، ص 53.

[2] المصدر نفسه، ج 6، ص 138.

[3] ألفت محمّد عبد العزيز، نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، د ط، 1984م، ص247.

[4] عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات، ص 113.

ونثره فنّ، "والفنون من حيث هي كلّها لا تعلّم العقول، ولكنّها تهذّب الطّباع، وتصقل الأذواق، وتمتّع القلوب، فإذا كان التّعليم قصده العقل، فالفنّ قصده الوجدان"[1]، فالذّات البشريّة لها جانب مادّيّ وجانب معنويّ، وإن كان الجانب الأوّل يحتاج مثلًا إلى علوم الاقتصاد وعلوم التكنولوجيا لتسهّل على الإنسان حياته وتستمرّ معيشته، فإنّ الثّاني يحتاج إلى الآداب والفنون لتغذّي روحه باعتبارها تستهدف الوجدان البشريّ بما تحمله من مشاعر وأحاسيس وقِيَم نفسيّة، لذا وجب على من يبتغي اللّغة الشعريّة التي هي قالب لتلك الوجدانيّات أن يحرص على انتقاء الألفاظ والتراكيب والمعاني التي تقارب ما يختلج في نفسه من انفعالات نفسيّة إن لم نقل تطابقها، فتنعكس بذلك البنية التّحتيّة المتجذّرة في وجدان المبدِع بصورة رمزيّة على سطح النصّ، وتُتَرجَم بطريقة يسهل على المتلقّي استيعابها، بل ربّما يحسّ بأنّ المبدِع يتكلّم على لسانه هو!.

أمّا الخَصِيصَة الخامسة التي ذكرها عبد الملك مرتاض فهي الإيقاع الفاتن على حدّ وصفه، فلكي تؤدّي اللّغة الشّعريّة وظيفتها على أكمل وجه، لابدّ أن يُراعى عند تشكيلها "الإيقاع"، هذا الأمر الجليل الذي وجب التنبيه عليه، سواء الإيقاع الخارجي من وزن وقافية، أو الإيقاع الداخليّ الذي يُقصد به جرس الكلمات مفردة أو مركّبة، فللإيقاع أهمّية كبرى، وربّما يمكن القولُ عنه أنّه يلد الإحساسَ أحياناً؛ أي أنّه يساهم في إنتاج الاستجابة الوجدانيّة لدى المتلقّي، بل إنّ البعض ذهب إلى أبعد من ذلك حين رأوا "أنّ الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى عِلَّتين: أولاهما غريزة المحاكاة أو التقليد، والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم"[2]، أمّا المحاكاة فقد تقدّم أنّها من بين وظائف الصورة الفنّيّة التي هي ركن من أركان اللّغة الشّعريّة، وأمّا الموسيقى والنغم فالمقصود بها هنا الإيقاع.

لقد كان للإيقاع كلّ هذه الأهمّية نظرا لما له من اتصال شديد بالنّفس البشريّة وكذا بالدّلالة، ومن ههنا فهو مهمّ للّغة الشّعريّة، على اعتبار أنّ من وظائفها التأثير في نفوس المتلقّين، لذا على الشّاعر أن يختار الإيقاع الخارجيّ المناسب للصّورة التي يودّ تصويرها، سواء فيما تعلّق بلذيذ الوزن، "وإنّما قلنا على تخيّر من لذيذ الوزن لأنّ لذِيذَهُ يَطْرَبُ الطبعُ لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب

---

[1] المصدر السّابق، ص 116.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط 2، 1952م، ص 12.

الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه"[1]، أو فيما تعلّق بالقافية التي "يجب أن تكون كالموعود به المنتَظَر، يَتَشوَّفُها المعنى بحقّه واللّفظ بقسطه"[2]، وبهذا يطابق الإيقاع الخارجيّ فكر المتلقّي وانفعاله، ويُضفي على الشّعر "الجماليّة التي تندَسُّ داخل التفعيلة التي تُقِيم عناصر الإيقاع، فتحمل السّامع على المتابعة والتلذّذ، والتذوّق والتمتّع"[3]، وهذا كلّه يؤدّي إلى حصول الرّغبة في فهم المسموع والوقوف على معانيه السّطحيّة والعميقة معا.

أمّا الإيقاع الدّاخلي فله ارتباط وثيق بالدّلالة؛ حيث إنّ "الجَرْس يجب أن يكون صدى المعنى"[4]، ويُقصد بالجرْس هنا جرْس الكلمات، فعلى الشّاعر أن ينتقي بعناية كلماته التي يريد أن يُبَلِّغ بها معنى معيّن وأن يرسم بها صورة فنية ما، لأنّ الكلمة لها "إيقاع مؤثِّر في موقعها من النّص، وفي دلالتها اللّغويّة والإيحائيّة، وذلك ما يسمّونه بالجرْس اللّفظيّ وله صلة أكيدة بموسيقى الإيقاع"[5] العام للّغة الشّعريّة؛ أي أنّ طبيعة الأصوات التي تجتمع مع بعضها البعض فتشكّل كلمة لها تأثير في دلالة الكلمة، فكما هو معلوم لكلّ حرف مخرج وصفة يُميِّزانه عن غيره من الحروف الأخرى، إذ نجد الأصوات المجهورة، المهموسة، الشديدة، المتوسطة، الرخوة، المستعلية، المستفلّة، المطبَقة... الخ، وهكذا فإنّ "اللّغة الشعريّة هي بالإضافة إلى تميّزها بالإيقاعيّة تستميز أيضا بالإيحائيّة"[6]، وفي هذا يقول ابن جنّي(ت392هـ): "فأمّا مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونَهْجٌ مُتْلَئِبٌّ عند عارفيه مأموم، وذلك أنّهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سَمْت الأحداث المعبَّر بها عنها، فيعدّلونها بها، ويحتذونها عليها، وذلك أكثر ممّا نقدّره، وأضعاف ما نستشعره، من ذلك قولهم:

---

(1) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: غريد الشيخ، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط 1، 2003م، ص 11.

(2) المرجع نفسه، ص 12.

(3) عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات، ص 191.

(4) إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منَيمنَة، بيروت، د ط، 1961م، ص 49.

(5) صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1993م، ص 35.

(6) عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات، ص 190.

خَضِم وقَضِم، فالخَضْم لأكل الرَّطْب... والقَضْم للصُّلب اليابس"[1]، وما يمكن استنتاجه من هذا هو أنّ أصوات الحروف توحي بالمعنى العام للكلمة، "فالحرف في الشعر وتر يصدح بنغم يهلّ أجواء من قلب الحروف تزكّي المعنى، وتُضفي عليه الظّلال الإيحائية، لذلك فإنّ الشاعر لا يقصر انتباهه على معنى اللّفظة دون جرسها، وإنّما يتّخذها جميعا في عقله"[2] عند توخّيه اللّغة الشّعريّة حتّى يشتدّ التناسق ويكون الأثر الفنّي تامًّا كاملاً.

إنّ ما تقدّم في الفقرتين السابقتين لا يعني وجود قواعد ما تضبط عمليّة انتقاء الإيقاع، فحسب عبد الملك مرتاض، "اختيار الإيقاع من الشّاعر لا يخضع لأيّ قاعدة فنّيّة مسبقة، إلّا ما يكون فيه من تمثّل لنصّ شعريّ سُبِق إليه مثلا، أو في حال نفسيّة غامضة تتأوّبه"[3]، ربّما يُلاحَظ أنّ في هذا القول تناقضا مع ما سبق من الوهلة الأولى، لأنّ قول عبد الملك كأنّما ينصّ على أنّ اختيار الشاعر للإيقاع يكون بطريقة لا إراديّة، أو غير واعية، إمّا انطلاقا ممّا حَفظَه من أشعار وربّما نسيها وبقي إيقاعها محفورا في ذاته أو لا شعوره، فصاغ شعره على منوالها وعلى وتيرة تقطيعاتها الموسيقيّة؛ أي أنّ ما فعله هو مجرّد وضع أفكار وتراكيب تفرزها قريحته وتعبّر عن معان يريدها في قوالب إيقاعيّة مُعَدَّة مُسْبَقًا في لا شعوره وناتجة عن ما حفظه ونسيه من أشعار، كذاك الذي يأتي بمُجَسَّمٍ فيضعُه في الأرض ثم ينزعُه فيبقى شكله محفورًا في الأرض، فإذا ما أتى المطر ملأ الماء مكان ذاك المجسّم فكان شكل حيز الماء كشكل المجسَّم مع اختلاف المادّة التي تَشْغَلُه، وإمّا انطلاقًا من حال نفسيّة تلازم الشاعر فترةً من الزّمن، وكأنّ فرح أو حزن الشاعر مثلاً يؤدّي إلى فرح أو حزن نَظْمِه! من خلال الإيقاع الذي يُقْذَف في وجدانه تَبَعًا لحالته النفسيّة قبل أن يُجَسَّد في قصيدته، لكن حين يُدقَّق في كلام عبد الملك يتبيّن أنّ فيه توافقًا مع ما تقدّم وليس تناقضا؛ فاختيار الشاعر يمكن أن يكون عن وعي منه، ولكن اختياره إيقاعا من بين عدّة إيقاعات أخرى غير معلّل، فلا توجد قاعدة علميّة ثابتة ومؤكَّدة تقول بأنّ هذا الوزن مثلا يصلح في موضع كذا ولا يصلح في موضع آخر.

---

[1] ابن جنّي، الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج2، المكتبة العلمية، مصر، د ط، د ت، ص 157.

[2] نقلا عن: رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، د ت، ص 11.

[3] عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات، ص 191.

الخَصِيصَة السّادسة التي تُستَشفّ من حديث عبد الملك مرتاض عن اللّغة الشّعريّة هي الفردانيّة أو التفرّد وهو ما يوحي به قوله: "بلغة لا تكون إلّا فيه، وإيقاع فاتن لا يكون إلّا له" فلفظة "إلّا" الاستثنائيّة هذه دالّة على ذلك، وقد تقدّم الحديث عن الفردانيّة، فلا حاجة لتَكرار ذلك هنا.

3. الأسلوبيّات – المفهوم والإشكال

1.3 مفهوم الأسلوب:

أخذ الأسلوب والأسلوبيّة حيزًا كبيرًا في كتابات عبد الملك مرتاض باعتبارهما من صميم النّقد الأدبيّ رغم قيامهما على أسس لغويّة لسانيّاتيّة، وفي مشكل الانتماء هذا يقول عبد الملك مرتاض عن الأسلوب إنّه: "مفهوم لسانياتيّ نقديّ جماليّ معقّد مركّب، وهو في تصوّرنا يجب أن يعتزي إلى علم الجمال أو إلى النّقد الجماليّ أكثر ممّا ينبغي أن ينتمي إلى اللّسانيّات"[1]، وهو ينتمي إلى النقد ليس كإجراء أو أداة أو مفهوم جزئيّ سطحيّ، بل كموضوع للأسلوبيّة أو علم الأسلوب الذي صار علمًا قائمًا بذاته بعد أن مرّ بمراحل تطوَّرَ خلالها تاريخيًّا، فصارت الأسلوبيّة أسلوبيّات "تراكميّة لا تبادليّة؛ أي أنّ اللّاحق منها لا يلغي السّابق تمامًا... بل يثريه ويتّكئ عليه وإن اضطرّ لتغيير نقطة الارتكاز فيه، فأدوات البحث في هذه العلوم الإنسانيّة لا تتناسخ بل تتكاثر، ويصحّح الحديث منها اتّجاه حركة القديم، دون أن يوقفها أو يردّها على أعقابها، فالجديد فيها ينقد القديم ولا ينقضه؛ لأنّه دخل في صميم تجربته وكينونته"[2]، لذا تبلورت الأسلوبيّة وتشكّلت معالمها وتبيّنت إجراءاتها وأهدافها، "ومن الأكيد أنّ الأسلوبيّة تسعى إلى الاستقلال بذاتيّتها من حيث مرماها الخاصّ، وكعلم يستعين بأدوات الإجراء اللّسانيّ فهي تتّسم جوهريّا بالبحث اللّسانيّ والأدبيّ، يظهر في شكل ترسيخ

[1] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 100.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشّروق، القاهرة، ط 1، 1998م، ص 93.

عميق فعليّ"[1]، من خلال وضع تلك الأدوات في سياق مختلف عن سياقها اللّسانيّ الأصليّ من حيث الغايةُ المرجوّة من تطبيقها، وحدودُ التّطبيق ومنهجُه، وصبغةُ الأدبيّة التي تُصطَبَغ بها، مع جعلها متمكّنة وثابتة ووظيفيّة ضمن الدّراسة الأسلوبيّة، وفعلا "استطاعت [الأسلوبيّة] أن تتأسّس بذاتها وتستقلّ بنفسها كالشّجرة المثمرة المهجنة عن سوائها"[2]، مهجنة عن سوائها لأنّها أخذت أدواتها من علوم اللّغة عربيّها وغربيّها، ومثمرة لأنّها توصّلت إلى نتائج واضحة عند اعتمادها كمنهج في دراسة النصوص الأدبيّة.

إنّ الحديث عن مفهوم واضح بيّن للأسلوب هو من الصّعوبة بمكان، و"مهما بلغ [مفهوم] الأسلوب من الرّهافة يبقى فيه دومًا شيء من الفجاجة"[3]، ولذلك "ليس هناك تعريف واحد للأسلوب يتمتّع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظريّة يُجمِع عليها الدّارسون في تناوله، وقد أدّى هذا إلى أن يقدّم كثير من الباحثين في مقدّمة كتبهم لعلم الأسلوب بعرض مجموعة من التعاريف تصل في بعض الأحيان إلى نيّف وثلاثين تعريفا"[4]، وقد اعترف عبد الملك مرتاض بتلك الصّعوبة في القول الذي أوردناه له في الفقرة السّابقة، حيث عدّ مفهوم الأسلوب معقّدا ومركّبا، لذلك نجده يورد عدّة مفاهيم للأسلوب، ويقول فيه كلامًا كثيرًا، فلم يحدّد مفهومًا واضحًا للأسلوب لاستحالة ذلك باعترافه المباشر؛ حيث أَقَرَّ بأنّ الأسلوب "سيظلّ غامضًا، مُشْكَلاً في تصوّر الوعي الجماعيّ"[5]، ولعلّ هذا الغموض الذي يكتنفه نابع من طبيعة الأسلوب؛ إذ إنّه فنّ وليس بعلم، والفنّ من طبيعته أنّه شاسع ومترامي الأطراف، فلا حدود تحدّه، ولا قاعدة تضبطه، ولهذا يعرّف عبد الملك مرتاض الأسلوب على أنّه "مظهر من مظاهر الفنّ، هو طريقة وضع اللّغة في حال من الوظيفيّة غامرة

---

(1) جورج مولينيه، الأسلوبيّة، تر: بسّام بركة، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات، ط 2، 2006م، ص 85.

(2) عبد الملك مرتاض، في نظريّة النقد، دار هومة، الجزائر، د ط، 2010م، ص 76.

(3) رولان بارت، الكتابة في درجة الصّفر، ص 17.

(4) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 95.

(5) عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 99.

بالعنفوان والحيويّة والنّشاط والعطاء"[1]، إنّه مفهومٌ فضفاضٌ غيرُ دقيق، مُشاكِلٌ لِمَا جاء عند رولان بارت حين قال عن الأسلوب: "إنّه نِتَاج عنفوان"[2]، فكلّ ما حدّده مرتاض هنا هو طبيعة الأسلوب مع أثر انعكاسه على اللّغة، ولم يبيّن كيف تكون تلك الطريقة التي ذكرها، وماهي معاييرها، وما شروطها إن كان لها شروط حتى تؤدّي وظيفة جعل اللّغة في تلك الحال التي ذكرها، وحتى الأثر الذي ذكره أثر فضفاض كذلك غير معيّن؛ إذ يبدو من كلام مرتاض وكأنّه يريد أن يقول بأنّ الأسلوب يمنح الحياة للّغة، وأنّ اللّغة بدون أسلوب هي لغة ميتة لا حياة فيها!.

يؤكّد عبد الملك مرتاض منظورَه للأسلوب في غير موضع من كتاباته عند حديثه عن علاقة الأسلوب باللّغة، من ذلك قوله: "إنّ الأسلوب يتوّج عمل اللّغة المتفرّدة، يؤنّقها، يؤلّقها، يدبّجها، يزيّنها فيزدان بها، يعرضها في معارض ناضرة فيَتَرَهْيَأُ فيها، فكأنّ اللّغة ثوب خام، والأسلوب هو الطريقة التي تتمّ بها خياطة هذا الثوب"[3]، يستعين عبد الملك في محاولاته لمكاشفة الأسلوب بالفنّيّات البلاغيّة كالاستعارة والتّشبيه، والتي تساعده على تجسيد الأسلوب في شكل محسوس من أجل أن يوصل تصوّره للأسلوب إلى القارئ، وهو ما يتبدّى من خلال تشبيهِه اللّغةَ بالثوب، والأسلوبَ بطريقة الخياطة، ونسبتِه إلى الأسلوب كلّ تلك الأفعال التي هي في الأصل تصدر عن إنسان أو عن لواحق للزّينة.

يتمحور حديث عبد الملك مرتاض الأخير الذي سقناه في الفقرة السّابقة حول فكرة أساسيّة، هي اعتبار اللّغة مادّة خام، والأسلوب صورة تتشكّل عليها هذه المادّة، وربّما هذا التصوّر يذكّرنا بنظرة العرب للشّعر، حين اعتبروه صناعة واعتبروا المعاني مادّته الخام، ومن هؤلاء قدامة بن جعفر (ت337هـ) الذي قال: "المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصّورة، كما يوجد في

---

[1] المصدر السّابق، ص 92.

ويسوق الفكرة نفسها في موضع آخر من كتابه في نظريّة النقد، ص 168، فيقول: "الأسلوب ينتمي إلى عالم الجمال، فهو من قبيل الفن".

[2] رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ص 17.

[3] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 89.

كلّ صناعة، من أنّه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصّور منها، مثل الخشب للنّجارة، والفضّة للصّياغة"[1]، فقد اعتبر قدامة الشّكل أو الصّورة بمثابة الهيئة التي تتشكّل عليها المادّة الخام لهذه الصناعة –أي الشّعر– والمقصود بالمادة الخام المعاني، بينما الألفاظ والتراكيب هي القوالب التي تحدّد معالم هذه الهيئة، وبالتالي يمكن أن يكون عبد الملك قد استلهم تصوّره من هذه القضيّة في التّراث العربيّ.

تُلتَمَسُ الفكرةُ نفسُها وتُؤَكَّد في قول عبد الملك مرتاض: "اللّغة مادّة والأسلوب إبداع، واللّغة أداة والأسلوب شكل... اللّغة جواهر منثورة منشورة، والأسلوب عقد منتظم منها"[2]، وقوله: "الأسلوب هو المظهر الجماليّ الذي يمتدّ إلى اللّغة في إفرادها، والكتابة في تركيبها، ليتولّاهما بالزّينة والتّنميق، والتّفريد والتّخصيص"[3]، تبرز هنا بوضوح ثنائيّة اللّغة والأسلوب بروز ثنائيّة اللّفظ والمعنى في التّراث العربيّ، ومعلومٌ الزَّخَم الذي أخذته هذه الثنائيّة الأخيرة إلى درجة أنّه يمكن ضرب المثل بها في كثرة التّناول والمِدَارَسَة، ويلاحَظ بعض التناصّ بين قول مرتاض الأخير، وقول ميكائيل ريفاتير Michael Reffaterre بشأن هذه الثّنائيّة: "le langage exprime et que le style met en valeure"[4]، إلّا أنّ ثنائيّة اللّغة والأسلوب تأخذ في فكر عبد الملك مرتاض أبعادًا تفكيكيّة تفسيريّة ابتغاء الوصول إلى الماهيّة، فاللّغة مادّة وأداة وجواهر مفردة منثورة، "أمّا حدّها فإنّها أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم"[5]، فنوع المادّة أصوات مفردة محدودة العدد، ووظيفة الأداة التّأليف غير المحدود، فهي منثورة الأحرف والكلمات ولكنّها قابلة للجمع والتّأليف، وقيمتها قيمة الجواهر لأنّ ثمن الشّيء يُقاس

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 65.

[2] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 88-89.

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

[4] Michael Riffaterre, essais de stylistique structurale, presentation et traduction de daniel delas flammarion, paris France, 1971, p31.

ترجمة هذا القول: (اللّغة تعبّر والأسلوب يُبرز القيمة).

[5] ابن جنّي، الخصائص، ج 1، ص 33.

بمدى أهمّيّته، ولا تخفى على أحد أهمّيّة وضرورة اللّغة، والأسلوب إبداع وشكل وعِقد منتظم من الجواهر ومظهر جماليّ للّغة، الإبداع دلالة اللّانهاية والإيجاد من عدم وحتّى من غير عدم، وهو مرتبط بالأشياء الجميلة أكثر من ارتباطه بعكس ذلك وإن كان يُطلَق على الابتكار فيهما معًا، والشّكل يحيل على صياغة العمل وبنائه اللّفظيّ وهيئته النّاتجة عن عمليّتي الاستبدال والتّركيب، وهو دلالة البروز وأخذ حيز ضمن الوجود، والعِقد المنتظم من الجواهر دلالة التّناسق وفق نظام معيّن، وانسجام كلّ عنصر مع بقيّة العناصر، بحيث لا يتعارض معها، ولا تقوم بعض العناصر عقبة في سبيل تحقيق مظهر جماليّ للّغة.

لعلّ هذه الفكرة تحيلنا إلى قضيّة كتب عنها عالِم اللّغة الجليل عبد القاهر الجرجانيّ (ت471هـ)، وهي قضيّة النظم التي من بين ما قال فيها وهو يتحدّث عن نظم الكَلِم: "تقتفي في نظمها آثار المعاني، وتُرتّبها على حسب ترتّب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يُعتَبَر فيه حال المنظُوم بعضه مع بعض، وليس هو النّظم الذي معناه ضمّ الشّيء إلى الشّيء كيف جاء واتّفق، ولذلك كان عندهم نظيرا للنّسج والتّأليف والصّياغة والبناء والوَشْي والتحبير وما أشبه ذلك... والفائدة من معرفة ذلك، أنّك إذا عرفتهُ عرفتَ أن ليس الغرضُ بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل... [و]لا نظم في الكَلِمِ ولا ترتيبَ حتى يُعلَّق بعضها ببعض، ويُبنى بعضها على بعض، وتُجعَل هذه بسبب من تلك"[1]، فالتّأليف هو تعليق للكَلِم إذن كما تُعَلَّق الجواهر في العِقد، وكثيرا ما استُعمِل هذا التّشبيه في وصف الكتابة، من ذلك قول ابن المعتزّ وهو يمدح كاتبًا:

إِذَا أَخَـــذَ القِرْطَـــاسَ خِلْـــتَ يَمِينَـــهُ تُفَـــتِّحُ نَـــوْرًا أَوْ تُـــنَظِّمُ جَـــوْهَرا[2]

[الطّويل]

وقول الآخر:

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5، 2004م، ص 49-55.

[2] ابن المعتز، ديوان ابن المعتز، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ص 216.

يُؤَلِّـــفُ اللُّؤْلُـــؤَ المَنْثُـــورَ مَنْطِقُـــهُ وَيَـنْظِمُ الـدُّرَّ بِـالأَقْلَامِ فِي الكُتُـبِ[1]

[البسيط]

وما يجعل تعليق الكَلِم تعليقاً منتظماً غير اعتباطيّ ولا عشوائيّ هو التزام أمرين فيه، أوّلهما توخّي معاني الإعراب؛ أي احترام قواعد النّحو، وثانيهما توخّي ترتيب المعاني التي تُقذَف في نفس المؤلِّف قبل التعبير عنها وترجمتها بطريقة منطقيّة إلى تلك الرّموز الخطّيّة أو الصّوتيّة المتوافق عليها؛ أي الألفاظ، والفائدة من كلّ هذا تحقيق الاتّساق والانسجام بين عناصر التّأليف، وبعد أن ربطنا بين هذا وذاك، يمكن القول بأنّ عبد الملك مرتاض وهو يتحدّث عن الأسلوب كان يقصد حسن النّظم، ولكن يمكن طرح سؤال هنا وهو: هل كان عبد القاهر الجرجانيّ يقصد الأسلوب وهو يتحدّث عن النّظم؟ الجواب، لا، على الأقل من منظور عبد الملك مرتاض؛ وللتّعليل ينبغي الإجابة على السّؤال التّالي.

2.3 هل لكلّ كتابة أسلوب؟

يبدو في تصوّر عبد الملك مرتاض أنّ الأسلوب هو مستوى معيّن من الكتابة، ولا يكون للكتابة ككلّ، إذ يقرّر بأنّه: "لا ينبغي أن نطلق الأسلوبَ إلّا وهناك المقدار الأدنى من الجمال الفنّي لنظام الكلام، للخطاب"[2]، إذن، لا بدّ ممّا ليس منه بدّ، وهو المسحة الفنّيّة ولو كانت مسحة بسيطة، وبهذا "اغتدى الأسلوب مقرونا بالفنّ والأدب الرّفيعين"[3]، إذ يُخرِج عبد الملك عن الأسلوب الكتابةَ المبتدئة الرّديئة التي يفتقر صاحبها للخبرة، أو للتحكّم في اللّغة على الأقل، أو بالأحرى التحكّم في طاقات اللّغة وإمكاناتها في الدّلالة والتّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتّضاد، والمقابلة والتّجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنّي، ويكون كمن قيل فيه:

---

[1] ابن العبّاس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى، ج1، ص46.

[2] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص90.

[3] طاطة بن قرماز، أثر التّرجمة المتخصّصة في ترسيخ جوهر الأسلوبيّة تنظيرا وتطبيقا، مجلّة اللّغة الوظيفيّة، الجزائر، العدد التاسع، ديسمبر 2018م، ص 22.

وَكَاتِـــبٍ كُتْبُـــهُ تُـــذَكِّرُنِي الـــ قُـــرْآنَ حَـــتَّى أَظَـــلَّ فِي عَجَـــبِ
فَـــاللَّفْظُ "قَـــالُوا قُلُوبُنَـــا غُلْـــفٌ" وَالخَـــطُّ "تَبَّـــتْ يَـــدَا أَبِي لَهَـــبِ"[1]

[المنسرح]

ويؤكّد عبد الملك مرتاض ذلك مرّة أخرى بقوله: "إنّ الكتابة السّاذجة أو المبتدئة، هي وحدها التي لا أسلوب لها، أمّا الكتابة بالمفهوم الأدبيّ الاحترافيّ، وحتّى بالمفهوم العبثيّ لهذه الكتابة، فإنّه لا مناص من أن يكون لها أسلوب، طريقة ما"[2]، فعبد الملك مرتاض ينفي عن الكتابة العاديّة أسلوبيّتها، وبالتّالي فهو يفرّق بين اللّغة العاديّة واللّغة الأدبيّة، ويرى أنّ هذه الأخيرة علاقتها بالأسلوب "دقيقة جدّا، لطيفة الصّلة إلى حدّ بعيد، بحيث يعسر التّمييز على الأقل تقليديّا، بين الأسلوب ولغته المنسوج منها"[3]، وتعود هذه الصّعوبة ربّما إلى رقيّ المادّة المستعملة في الكتابة، بمعنى أنّ الألفاظ المنتقاة تكون شريفة شرف المعاني المسوقة في الكتابة، ونسجها يكون فنّيًّا خالصًا، وإذا كان الحال كذلك فلا يمكن الفصل بين الأداة والشّكل وبين المادّة والإبداع إلّا باستعمال مناهج تحليل ونقد حديثة، أمّا الطرق التقليديّة فتقف عاجزة إلى حدّ ما على فعل ذلك، وممّا تقدّم تتبيّن علّة الإجابة على السؤال الذي طُرح في الفقرة السابقة، فعبد القاهر الجرجاني وهو يتحدّث عن النّظم كان يقصد الكتابة على العموم، رديئها وجيّدها، بينما نفى عبد الملك مرتاض الأسلبة عن الكتابة الرّديئة وأثبتها لجيّدها، فكلّ أسلوب هو نظم، وليس كلّ نظم أسلوبا.

3.3 أساس الأسلوب وعِماده:

إنّنا لو أتينا بمعظم كلام عبد الملك مرتاض عن الأسلوب أو عن ماهية الأسلوب إن لم نقل كلّه، ونظرنا فيه، لوجدنا قاسما مشتركا بين ذلك كلّه، وعنصرا أساسيّا لا يَذكرُ الأسلوبَ إلّا ويذكره معه، إنّه "التفرّد"، أو ما يُطلَق عليه " الفردانيّة"؛ أي أن يكون الأسلوب في شكله فردًا لا مثيل له،

---

[1] ابن العبّاس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى، ج 1، ص 47.

[2] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 95.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظريّة النقد، ص 167.

يوضّح عبد الملك مرتاض ذلك فيقول: "الأسلوب لا يجوز له أن يكون أسلوبًا إلّا إذا كان متفرّدًا بذاته، مطبوعا بطابع كاتبه، فالتفرّد شرط مركزيّ لقيام مفهوم الأسلوب"[1]، وهو ما يتبدّى في مَفْهَمَة الأسلوب لدى بوفون Buffon التي اشتهرت وتأثّر بها كثيرون، فاتّصلت بها تعريفات عديدة، ونصّها: "le style est l'homme même, le style ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altéré"[2]، فالأسلوب هو الإنسان نفسه، لا يمكن أن يزول أو يُسرَق أو يُنقَلَ أو يُغيَّر، ويتعذّر انتزاعه أو تحويله أو سلخه[3]، إذن ليكون هناك أسلوب ينبغي توفّر شرطين، أوّلهما الابتعاد عن الكتابة السّاذجة الرديئة، وثانيهما التميّز في طريقة الكتابة، هذا التميّز الذي يجعل الأسلوب كالبصمة التي تختلف بين البشر من شخص إلى آخر حيّهم وميّتهم، وإذا كان الأمر كذلك فلا مبالغة إن قلنا بأنّ الأسلوب هو آية من آيات الله، فمن آيات الله اختلاف ألسنة البشر وألوانهم[4]، وكذا اختلاف أساليبِ أدباءهم ومبدعيهم.

4.3 شروط تحقيق التفرّد والتميّز في طريقة الكتابة:

لا ريب أنّ تحقيق التفرّد والتميّز في طريقة الكتابة يتطلّب توفّر صفات في الأديب، وهو أن يكون قارئًا مطّلعًا، متمكّنا من اللّغة التي يكتب بها؛ يملك معجمًا لفظيًّا ثريًّا، وزادًا بلاغيًّا فنّيًّا متنوّعًا، إضافة إلى امتلاكه قاعدة نحويّة واسعة سليمة، ويتمتّع بخيال خصب، وبجرأة أدبيّة، ويؤمن بحرّيّة الفكر، وله قدرة على توظيف كلّ ذلك أنّى شاء وحيثما شاء "لِمَا يحتاج إليه من التّصرّف في المعاني المتداولة والعبارة عنها بألفاظ غير الألفاظ التي عبّر بها من سبق إلى استعمالها مع حفظ صورتها

---

[1] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 108.

[2] Buffon, discours sur le style, examen critique: AD. Hatzfeld, librairie jacques lecoffre, Paris, 1872, p24.

[3] يُنظَر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 96.

كذا يُنظر: فيلي ساندرس، نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط 1، 2003م، ص 29.
كذا يُنظَر: عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، ط 3، د ت، ص 67.

[4] يُنظر: سورة الرّوم، الآية 21.

وتأديتها إلى حقائقها... مع ما يحتاجه من اختراع المعاني الأبكار للأمور الحادثة التي لم يقع مثلها، ولا سبق سابق إلى كتابتها؛ لأنّ الحوادث والوقائع لا تتناهى ولا تقف عند حدّ"[1]، هكذا يستطيع الأديب أن يتفرّد ويكون له أسلوب، "فالأسلوب في حقيقته، هو طابع التفرّد في إنجاز الخطاب... ولا يكون أسلوبٌ، طريقةٌ للكتابة متفرّدة، طابعٌ شخصيّ تنطبع به كتابة الكاتب، حتى يكون قادرًا على التحكّم العالي في لغته، متمكّنا من النّسج البارع بها، واللّعب بألفاظها"[2]، أمّا جودة الأسلوب فتختلف وتتفاوت من كاتب لآخر بتفاوت درجاتهم في تلك الصّفات، غير أنّ التفرّد ليس تفرّدًا مطلقًا مهما كانت عبقريّة الأديب، بل هو تفرّد نسبيّ محدود إلى حدّ ما، "فلا كاتب يستطيع ابتكار أسلوب من عدم، من أجل ذلك تظلّ خصوصيّته أو فردانيّته نسبيّة ما دامت تذوب لدى إجرائها في تاريخ الأدب، ضمن العبقريّة العامّة لذلك الأدب"[3]، ذلك لأنّ الكاتب وهو يكتب فإنّ كتابته تكون حصيلة كتابات اطّلع عليها من قبل، أضافت إلى ملكته اللّغويّة والإبداعيّة، وانعكست على كتابته إمّا تقليدًا أو تأثّرًا، والتّقليد يكون عن وعي، أمّا التأثّر فيكون عن غير وعي، ولا يطغى التّقليد أو التأثّر على إنتاج الأديب بل تكون له مساحة من الحرّيّة توفّرها له الصّفات التي سبقت، يستطيع من خلالها الإبداع والابتكار، وهنا تكمن وتبرز فردانيّته.

5.3 سُبُلُ التفرّد:

إنّ للتفرّد مظاهر عدّة لا يمكن إحصاؤها، فهي غير منتهية، وممتدّة امتداد العقل البشريّ، وله سُبُلٌ عدّة، من ذلك الإغراب؛ أي الإتيان بالغريب غير المأنوس من القول، والذي لا يُعرَف عند القرّاء أو المتلقّين، "... لأنّ الشّيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلّما كان أطرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبدع"[4]، فالتقدّم في درجة الإبداع والغَوْرُ فيه مقترن بدرجة التّعجيب والإطراف، والإبداع يُفضي إلى

[1] ابن العبّاس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى، ج 1، ص 55.

[2] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 88.

[3] المصدر نفسه، ص 104.

[4] عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، ج 1، ص 89-90.

التفرّد الذي من سُبُلِهِ كذلك كسر السّياق، والسّياق الأسلوبيّ عرّفه Michael Riffaterre كما يلي: " le contexte stylistique est un pattern linguistique rompu par un élément qui est imprévisible et le contraste résultant de cette interférence est le stimilus stylistique"[1]، ومعنى ذلك بالعربي كما ترجمه حميد لحمداني أنّ السّياق الأسلوبيّ "هو نموذج لسانيّ مقطوع بواسطة عنصر غير متوقّع، والتّناقض النّاتج عن هذا التّداخل هو المنبّه الأسلوبيّ"[2]، والمقصود بذلك كسر الاستعمال المألوف للّغة، والإتيان بفكرة معهودة لدى المتلقّي ثمّ الانقلاب عليها من خلال إنهائها بطريقة مُبْتَكَرة ومخالفة لبدايتها المعروفة أو المبتذَلَة، ومن مظاهر التفرّد كذلك استعمال "عدد من الطّرق للتّعبير عن الفكرة نفسها، وهذا ما نسمّيه بالمتغيّرات الأسلوبيّة التي تشكّل كلّ واحدة منها طريقة خاصّة للتّعبير عن المفهوم ذاته"[3]، وتحقيق هذا مرتبط بمدى بلاغة وبداهة الكاتب، كما يمكن أن يكون المعجم اللّغويّ للأديب سبيلًا إلى التفرّد إذا ما كان ثريّا بألفاظ أو صيغ أو تراكيب غير موظَّفة عند الغير أو قليلة ونادرة التّوظيف، والمظاهر النّاتجة عن مثل هذه السّبل إذا ما توافرت في الإنتاج الأدبيّ فإنّها تحقّق قِيَمًا أسلوبيّة تكون هي الواجهة التي يَبرُز من خلالها الأسلوب وتتبيّن معالمه.

6.3 السّبيل إلى اكتساب أسلوب:

تقول القاعدة: لتكون كاتبًا بارعًا ينبغي أن تكون قارئًا جيّدًا، ولتكون متحدّثًا بارعًا ينبغي أن تكون مستمعًا جيّدًا، فاكتساب مَلَكَتَي الكتابة والتحدّث مرتبط باكتساب مَلَكَتي القراءة والاستماع، فالأسلوب ليس صفةً تُولَد مع صاحبه، ولا يمكن ابتكاره من عدم، بل هو مَزِيَّةٌ مُكتَسَبة كغيره من المهارات أو الصّناعات التي توجد لدى الإنسان قابليّة اكتسابها، وهذه النظرة للأسلوب هي ما بدا لعبد الملك مرتاض، حيث يقول: "إنّ الأسلوب في تمثّلنا، وبعد طول التّفكير والتّأمّل في أمره، بدا لنا أنّه ليس من قبيل التعلّم والتمرّس، وإنّما هو من قبيل التمثّل والتشبّع والمحاكاة، في مرحلة أولى، والتّفنّن

---

(1) Michael Riffaterre, essais de stylistique structurale, presentation et traduction de daniel delas flammarion, paris France, 1971, p 57.

(2) ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، دار النّجاح الجديدة، البيضاء، ط 1، 1993م، ص 56.

(3) بيير جيرو، الأسلوبيّة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 2، 1994م، ص 52-53.

والتفرّد في المرحلة النّاضجة من حياة الكاتب"[1]، ذكر "بعد طول التّفكير والتأمّل" وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على عسر الوصول إلى كُنْهِ الأسلوب، وهو ما يؤدّي إلى عسر معالجة القضايا المتعلّقة به، ثمّ قرّر أنّ الأسلوب لا يُكتَسَب بالتعلّم والتدرّب، وهذا يعني أنّه لو أُوتِيَ بشخص وتمّ تعليمه النّحو والبلاغة والمعجميّة وبقيّة العلوم اللّغويّة أو اللّسانيّاتيّة، ثمّ تُرِك ليتدرّب على غير مثال سابق وليبتكر لنفسه أسلوبا في الكتابة لما استطاع تحقيق ذلك؛ لأنّ "اللّسانيّات كأنّ مدى نشاطها نهاية الجملة، بينما الأسلوب، ذلك الطّابع المتفرّد المتّسم وجوبا بالجمال الذي يطبع اللّغة في انتساجها ليس لدى حدود الجملة فحسب، ولكن عبر الخطاب الأدبيّ كلّه"[2]، وليس على مستوى الشّكل أو المضمون؛ بل كلاهما، لأنّ النّصّ عند الأسلبة "كيان لغويّ واحد بدوالّه ومدلولاته، ولا مجال للفصل بينهما... من حيث إنّ أوّلها مفض إلى الآخر"[3]، لذلك فهذا الشّخص يحتاج إلى القراءة الكثيرة لكتابات غيره من أجل احتذائها والصّياغة على منوالها فنّيًّا وموضوعاتيًّا في البداية، "ولولا أنّ من لا يحسن الكتابة يجد ممّن يحسنها معونة وإبانة عنه لما استقام له أمر ولا تمّ له عزم، ولحلّ محلّ الصّور الممثلة، والبهائم المهملة"[4] –والمعونة هنا منسوبة للمؤلِّف ويُراد بها المؤلَّف– ومع ذلك لا يكتسب أسلوبا لأنّه يفتقر إلى خاصّيّة التفرّد الأساسيّة، بل هو يكوّن لنفسه أرضيّة مهيّأة وصالحة للإبداع والابتكار، وحين وقوع هذين الأخيرين وتحقّقهما يكون قد وصل إلى التفرّد، أو على الأقل يستطيع الوصول إليه بطريقة لا إراديّة من خلال انصهار الأساليب التي كان قد قرأها بعضها مع بعض، ليتشكّل لديه أسلوب يمكن وصفه بالهجين يكون حصيلة لكلّ ذلك، وتفرّده يكمن في الجمع بين أساليب عدّة وإعادة تشكيلها بطريقة تمنع من أن يكون الأسلوب الحاصل صورةً لأسلوب معيّن.

---

[1] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 92.

[2] المصدر نفسه، ص 90.

[3] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظريّ ودراسة تطبيقيّة، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 2004م، ص 32.

[4] أبو بكر محمّد بن يحي الصّولي، أدب الكتّاب، تح: محمّد بهجة الأثري، ج1، المكتبة العربيّة، بغداد، د ط، 1341هـ، ص22.

يُضاف إلى العناصر التي سَبَقَت من أجل اكتساب أسلوبٍ عنصرٌ آخر مهمٌّ، إنّه الموهِبة، وهو عنصر لا يُتَعَلّم ولا يُكتَسب، بل هو استعداد فِطريّ لدى المرْءِ للبراعة في فنٍّ أَو نحوِه، وهو بمثابة الأرضيّة الأولى التي يُمكن البناء عليها، يذكر عبد الملك مرتاض ذلك فيقول مرّة: "الأسلوب وليد الموهبة"[1]، ويقول مرّة أخرى: "أمّا الأسلوب فشأنه التمثّل والتشبّع والتثاقف والتّحاكي، والتّناص أو التّكاتب، وشيء آخر، حتما، من الموهبة في تنميقه يُضاف"[2]، هنا يبرز تناقض في الرّأي، فقد جعل الموهبة في قوله الأوّل أمرًا أساسيًّا لقيام الأسلوب، إذ جعلها المصدر الأوّل له، فالأسلوب وليدها على حدّ تعبيره، بينما جعلها في قوله الثّاني أمرًا مكمِّلًا، وكأنّه أراد أن يقول بأنّ الأسلوب يُطلَقُ ويقوم بتلك الأمور التي ذكرها من التمثّل إلى التّكاتب بينما ينحصر دور الموهبة في تزيين ذلك الأسلوب وزخرفته وتحسينه، ولكن يمكن أن نجد تخريجا لتبرئة هذا الرّأي من التّناقض، فنقول بأنّ الأسلوب فعلا هو وليد الموهبة لأنّ الأسلوب في حدّ ذاته وفي إحدى مفاهيمه هو تأنيق اللّغة وتأليقها وتدبيجها وتزيينها وعرضها في مناظر ناضرة، كما سبق، وإنّما التّناقض الذي حصل ينحصر في القول الثاني؛ عندما قال "تنميقه"؛ فالضمير يدلّ على أنّ هناك أسلوبا قد كان ثمّ جرى تنميقه كإضافة له، بينما الأسلوب في منظور عبد الملك مرتاض الذي تقدّم لا يقوم ولا يُطلقُ إلّا بوجود هذا التّنميق.

7.3 مدى اقتدار المنهج الأسلوبيّ على مُكَاشَفَة كلّ الخصائص الجماليّة للنّصوص الأدبيّة:

يقرّر عبد الملك مرتاض أنّ ما تنتهي إليه الأسلوبيّات عند دراستها للنّصوص "سيظلّ سطحيًّا محدود الغَناء بالقياس إلى الكشف عن خصائص النصّ الجماليّة، وإنّها، نتيجة لذلك، لا تستطيع أن تتولَّجَ في صميم النّسج الأسلوبيّ... وذلك بحكم ما في علمانيّتها من تجريد، ثمّ بحكم وظيفتها اللّغويّة المحدَّدَة لها فيما رُسِم من العلّة التي من أجلها كانت"[3]؛ أي أنّ السّبب في محدوديّة قدرة الأسلوبيّة على مُكاشفة جماليّات النّصّ هو الطّابَع العالميّ الذي يكتسيه جانبها النّظريّ، وهذا ما يجعل كثيرا ممّا جاء فيه مستحيل أو صعب التّحقيق من لغة لأخرى، لاختلاف الأسس التي بُنِيَ عليها، والتي

---

[1] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 96.

[2] المصدر نفسه، ص 92.

[3] المصدر نفسه، ص 103.

استُنبِطَت واستُنتِجت من لغات مختلفة الخصائص، ثمّ إنّ المناهج كلّها مبنيّة على علّة أو هدف أو غاية ما مختلفةٍ من منهج إلى آخر، ولولا هذا التّنوّع في الأسباب التي من أجلها وُجِدَت المناهج، لكانت تلك المناهج كلّها منهجًا واحدًا، لا فرق ولا تباين بينها.

ينطبق حكم القصور والمحدوديّة في معالجة النّصّ الأدبيّ على المناهج كلّها دون استثناء؛ بما في ذلك الأسلوبيّة، فما من منهج إلّا وأصابته سهام النقّاد الموجّهة إلى المآخذ، باختلاف الرّوايا والعيوب، والحقّ أنّ من طبيعة العلوم الإنسانيّة العجز عن الكمال وعدم الاكتمال والتّمام، لذا فلا حرج في قصور المناهج ما دام قَدَرُها كذلك، وهذا لا يمنع -بطبيعة الحال- من السّعي إلى تطوير المناهج لتكون أكثر اقتدارًا على الإحاطة بزوايا النّصّ، فما لا يُدْرَكُ كلُّه لا يُتْرَكُ جلُّه، وتلك هي دراما النّصّ والمنهج؛ فالأوّل يستعصي على التّحليل ولا يُبِين إلّا عن بعض جوانبه، والثّاني يرفع التّحدّي ويطوّر إجراءاته ليَقْتَلِعَ ويَسْتَلِبَ شيئا ممّا يُخفيه النّصّ.

4. السّيمائيّات – الأبعاد والإجراءات

1.4 منهجيّة عبد الملك مرتاض في دراسة النّصوص الأدبيّة، اعتقادًا وعملًا:

في البداية لا بدّ من الوقوف على نظرة عبد الملك مرتاض إلى منهجيّة دراسة النصوص الأدبيّة، فمن منظوره "يعسر على أيّ ناقد أن يأتي إلى نصّ فَيُقْبِلُ عليه بأدوات أحاديّة المنظور، أحاديّة التقنيّات... فهذه الأدوات الإجرائيّة... لا ينبغي لها أن تستأثر بالتفرّد، ولا أن تستبدّ بالتربّع على عرش المنهجيّة الصّارمة التي لا تُبقي ولا تذر"[1]، وما يُستَشَفُّ من قوله هو أنّه لا يمكن الوصول إلى قراءة كاملة أو تَقْرُبُ من الكمال باستعمال منهج نقديّ واحد، فكلّ منهج مهما كان دقيقًا قاصرٌ على تحقيق ذلك، وبالمقابل في هذا دعوة إلى الجمع بين المناهج النقديّة عند دراسة النصوص،

[1] عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، اتحاد الكتاب العرب، د ط، د ت، ص 5-6.

"فالباحث الأدبيّ الحديث ينبغي أن يستضيئ في عمله بكلّ المناهج والدّراسات السّابقة، إذ لا يكفي منهج واحد ولا دراسة واحدة لكي ينهض بعمله على الوجه الأكمل، بل لابدّ أن يستعين بها جميعا، حتّى يمكن أن يضطلع ببحث أدبيّ قيّم"[1]، بشرط أن يكون الجمع متجانسًا، وهو تجانس يمكن تحقيقه باعتبار أنّ كلّ منهج نقديّ نتج كردّة فعل وثورة عن منهج آخر، وبالتّالي يمكن القول بأنّ هناك علاقة توالُد بين المناهج يمكن المراهنة عليها للجمع بين تلك المناهج بشكل متجانس، وإلّا حُمِّل النصّ المدروس ما لا يستطيع تَحَمُّلَهُ وحُجِبت حقيقته بالزّخرفة والتّمويه المضلِّلَيْن للقارئ، وهو ما أطلق عليه عبد الملك مرتاض (التّلفيق) عند اشتراطه "الاجتهاد في تجنيس التركيبات المنهجيّة حتى لا يقع السّقوط في التّلفيقيّة"[2]، فإذا وقع السقوط فيها خرجت الدّراسة عن الصّواب ومالت عن الحقّ إلى الباطل.

يقوم فكر عبد الملك مرتاض النّقديّ بصفة عامّة، والمنهجيّ بصفة خاصّة، على مبدأ "التّعدّديّة"، هذا ما يظهر واضحًا جليًّا في كتاباته النّقديّة، إلى درجة يمكن القول بأنّ التّجديد أو التّطوير المنهجيّ الذي يُنسَبُ إليه إنّما كان في كيفيّة الجمع بين المناهج النقديّة ودمجها وجعلِ إجراءاتها متكاملةً خادمةً لبعضها البعض، وعلّة اللّجوء إلى هذه المزيَّة المنهجيّة هي أنّه "لا يوجد منهج كامل، مثاليّ، لا يأتيه الضّعف ولا النّقص من بين يديه ولا من خلفه، وإذن فمن التّعصّب –والتّعصّب سلوك غير علميّ، ولا أخلاقيّ أيضا– التّمسّك بتقنيّات منهج واحد على أساس أنّه، هو وحده، ولا منهج آخر معه، جديرٌ أن يُتَّبَع... [لذلك] إنّ تهجين أيّ منهج أمرٌ ضروريٌّ لتنشيط أدواته، وتفعيل إجراءاته؛ كيما يغتديَ أقدرَ على العطاء والتّخصيب"[3]، إنّها سياسة أدبيّة تسعى إلى الجمع وليس إلى الفُرقة، وتصبو إلى التّفتّح وليس إلى المنهجيّة المغلَقَة، وتهدف إلى تفعيل إجراءات شتّى لدراسة النّصّ وجعلها عليه مُطْبَقَة، فإذا هي فعّالةٌ مُطبَّقَةٌ، ومَلْمُومَة مُنَسَّقَة، ومدقَّقَة مُعَمَّقَة، علّ وعسى أن

---

[1] شوقي ضيف، البحث الأدبيّ – طبيعته مناهجه أصوله مصادره، دار المعارف، القاهرة، ط 7، د ت، ص 144-145.

[2] عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 5.

[3] المصدر نفسه، ص 09-10.

تُكشَف دلالةُ النّصّ إن كانت غنيّةً متألِّقَةً، أَم فقيرةً مُتَخَنْدِقَة، وبنْيَتُه إن كانت متماسكةً متعانِقَة، أَم مُتَشَتِّتَةً مُتَفَرِّقَة، وجماليّته إن كانت متفنِّنَةً متأنِّقَةً، أَم مُنعدِمةً مُنْخَنِقَةً.

يؤمن عبد الملك مرتاض –إذن– بالتّعدّديّة، فيستحسنها ويراها محمودة في المنهج، وفي القراءة النّقديّة للنّصوص الأدبيّة، وفي الرّأي النقديّ وغير النّقديّ، وفي كلّ ما اتّصل بذلك، ما عدا –وأضف إليها هنا إلّا وسوى وغير وكلّ ما يُفِيدُ الاستثناء لأنّ الأمرَ جَلَلٌ– المصطلح، فإنّه يرى أنّ تعدّده مذمومٌ، منبوذٌ، بائسٌ، وأضف إليها كلّ صفات الشُّؤم.

كان جَمْعُ عبد الملك مرتاض بين عدّة مناهج في كتاباته وتحليلاته مع إدخال تعديلات عليها بسبب ثلاثة دوافع، أوّلها إصرار بعض النقّاد العرب على التّقوقع في منهج واحد، والتعصّب له، مع رفض تحيينه وتجديده وتطويره بهدف جعله "متلائمًا مع تبدّل العصر، ومع تطوّر الفكر، ومع قيمة التجدّد، ومع لَذْوَى التعدّد"[1]، وثانيها عدم اقتدار منهج وحيد على إيفاء النّصّ حقّه من الدّراسة والتّحليل والإحاطة بما يجب الإحاطة به حوله، وثالثها تأثّره بمقولة أستاذه أندري ميكائيل: "إنّ المنهج هو اللاّمنهج"، وهي الفكرة التي دافع عنها وأثبتها في كثير من كتاباته[2]، واللاّمنهج هنا تعني تعدّد المناهج في تلاؤمٍ وتناسقٍ وِفْقَ علاقةِ تَكامل، وليس الفوضى المنهجيّة كما يمكن أن يَفهَم البعض.

وكان عبد الملك مرتاض قَبْلَ الوصول إلى ضرورة تهجين المنهج قد مرّ بمرحلة اختبار تلك المناهج وهي منفردة، كلّ منهج على حدة، "وليس غريبا في عرفه النقديّ أن يعتنق منهاجًا ما ثمّ سرعان ما يكفر به بحجّة أنّه أفلس ولم يعد يستجيب لتطوّر الأجناس الأدبيّة"[3]؛ وهو ما جعله يدعو إلى ضرورة التّهجين، وِفْقَ ضوابطَ وبدون عشوائيّة، ولم يكتف بالدّعوة إلى ذلك فقط، بل طبّقه وجسّده بذكاء منهجيّ جعل من توجّهه هذا توجّهًا مفيدًا للنّقد الأدبيّ.

---

(1) عبد الملك مرتاض، تقديم المنهج المستوياتيّ، مجلّة اللّغة الوظيفيّة، الجزائر، العدد الثاني، مارس 2016م، ص 8.

(2) يُنظر: المصدر نفسه، ص 8-9.

(3) يوسف وغليسي، الخطاب النقديّ عند عبد الملك مرتاض، رابطة إبداع الثقافيّة، الجزائر، 2002م، ص 31.

إنّ الجمع بين المناهج النقديّة في دراسة النصوص الأدبيّة لا يكون بفصل المناهج والبدء بتطبيق منهج ثمّ المنهج الذي يليه ثمّ المنهج الذي يليه، بل الجمع المقصود هو أن تنصهر المناهج في بعضها البعض فتتداخل إجراءاتها وتتضافر فيما بينها مشكّلة كتلة واحدة، فتنتهي إلى نتائج موحّدة تكون ثمرة لهذا الجمع المتجانس، وهي الطريقة التي استعملها عبد الملك مرتاض في تحليلاته، إذ يقرّ ذلك بشكل مباشر بقوله: "وقد دأبنا نحن في تعاملنا مع النصوص الأدبيّة التي تناولناها بالقراءة التحليليّة على السّعي إلى المزاوجة، أو المثالثة، أو المرابعة، وربّما المخامسة بين طائفة من المستويات باصطناع القراءة المركّبة التي لا تجتزئ بإجراء أحاديّ في تحليل النصّ، لأنّ مثل ذلك الإجراء مهما كان كاملًا دقيقًا، فلن يبغي من النصّ المحلّل كلّ ما فيه من مركّبات لسانيّة، وإديولوجيّة، وجماليّة، ونفسيّة جميعا"[1]، وبالتالي عند الحديث عن منهج من المناهج لدى عبد الملك مرتاض فلا ريب أنّ ذلك الحديث لا يخلو من منهج آخر غير المنهج الأوّل، وإنّما كلّ ما في الأمر أنّه قد يقع تغليب منهج على منهج من حيث درجةُ الاستعمال حسب ما يقتضيه النصّ المتناوَل بالدّراسة، وتبقى الشّموليّة هي الهدف المرجوّ من ذلك الجمع.

يوجد في مقابل الرّأي الذي تبنّاه عبد الملك مرتاض وكثير من النقّاد واستحسنه معظم الباحثين الأكاديميين رأيٌ آخر يُعارضُه، وينتصر لأحاديّة المنهج في تحليل النّصّ الأدبيّ، فيرى أحد أنصاره، وهو محمّد عزّام أنّ "التّوفيق بين مناهج نقديّة متباينة ليس سوى (تلفيق) لا يخدم النّصّ وإنّما يشتّته، ولا يُظهِر جماليّاته أو بنياته، ذلك أنّ النّاقد المسلّح بمنهج نقديّ يشبه الطّبيب الاختصاصيّ الذي يعالج المرض الذي أجرى اختصاصه فيه: فالنّاقد الاجتماعيّ يجيد معالجة الظّروف الاجتماعيّة وعلاقاتها بالأدب، والنّاقد النّفسيّ يجيد معالجة ظروف المبدع وتأثيرها على نفسيّته وبالتّالي على نتاجه الأدبيّ، والنّاقد البنيويّ يجيد تحليل الأدب من وجهة النظر الألسنيّة وعلاقات البنيات ببعضها بعضًا، ومن المستحيل (خلط) هذه المناهج المتباينة للخروج بفرية منهج تكامليّ"[2]، بنى محمّد عزّام رأيه هذا على مثال ضربه، ولعلّ إثبات بُطلان مثاله والمغالطة الموجودة فيه تُبطِلُ رأيَه كلّه، أفلا يعلم ضاربُ

[1] عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 6.

[2] محمّد عزّام، تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النّقديّة الحداثيّة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د ط، 2003م، ص64.

المثال أنّ الطّبيب الاختصاصيّ يأخذ تكوينًا عامًّا قبل تخصّصه يمكّنه من معالجة بعض الأمراض حتّى لو كانت خارج تخصّصه؟! ثمّ أفلا يعلم أنّ الطّبيب المختصّ عندما يأتي ليُعالج مرضًا ما أو يقوم بعمليّة جراحيّة ما في تخصّصه فإنّه يحتاج إلى معاينة تحاليل طبّيّة خارج تخصّصه ولكن على علاقة معه، فإذا كان مختصّا في جراحة العظام، مثلًا، وأراد إجراء عمليّة على العظام فإنّه يحتاج إلى تحاليل حول صحّة القلب مثلا، وهكذا، وكذلك النّصّ الأدبيّ، فإنّ مثله كمثل الجسد الواحد الذي إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسّهر والحمّى؛ لأنّ النّصّ الأدبيّ كتلة واحدة، إذا برزت في أحد أجزائه ظاهرة لغويّة أو أدبيّة ما، فإنّ كلّ أجزائه الأخرى أو أغلبها –خاصّة القريبة منها، التي تدخل فيما يُعْرَفُ بالسّياق– يكون لها تأثّر وتأثير في بروز تلك الظّاهرة وتوجيهها، وعليه، حينما يأتي النّاقد ليدرس تلك الظّاهرة يحتاج إلى النّظر في كلّ ما له علاقة بها داخل النّصّ، وبالتّالي ربّما احتاج في موضعٍ إلى استعمال إجراء ينتمي إلى منهج نقديّ ما، وفي موضع آخر احتاج إلى إجراء آخر يدخل في منهج نقديّ غير المنهج الأوّل، بل ربّما احتاج إلى الإجراءين معًا في موضع واحد، ومنه، لا ينبغي للنّاقد أن "يحمل نفسه على طراز واحد فقط، أو منهج واحد فحسب، وكلّ الفروع تتبادل نتائجها فيما بينها عندما يكون دارس الأدب ناقدًا جيّدًا، وكلّ الطّرز تختلط عندما يحكم عليها النّاقد الجيّد، وقلنا أيضا إنّه ليس هناك طراز من النّقد أعلى من الآخر... والنّاقد المتعمّق لا يمكننا أن نصنّفه بسهولة، لسبب بسيط هو أنّه لكي يتعمّق في عمل ما، عليه أن يستغلّ كلّ الفروع، ويبارز كلّ المناهج التي تحاصره"[1]، فيتعامل معها بشيء من اللّيونة.

ولا يأتي نَاقِدٌ أو ناقِدُ نَقْدٍ فيتحجّج ويُبدي عُذْرَ الاختصاص؛ لأنّه حتّى لو كان مختصّا في منهج معيّن، فهذا لا يمنع من أن يكون له نصيب من بقيّة المناهج، ونحن نرى في جامعاتنا العربيّة أنّ البرامج التّعليميّة تكون موزّعة في شكل مقاييس، فنجد الطّلبة –الذين سيَكُونُون نقّادًا وباحثين مستقبلًا كما كان النقّاد الحاليّون طلبة في السّابق– في تخصّص النّقد الحديث والمعاصر مثلًا أو غيره، يدرسون على سبيل المثال مقياس "المناهج النّقديّة" أو "التّطبيقات النّقديّة" وما تعلّق بذلك، ولا نجدهم يدرسون تخصّصا أو مقياسًا قائما بذاته اسمه، مثلا، "المنهج البنوي" أو "المنهج السّيمائيّ"،

[1] إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النّقد الأدبيّ، تر: الطّاهر أحمد مكي، د دار، مصر، د ط، 2000م، ص 219–220.

وإن وُجِد فهو على قلّة وغالبًا ما يكون في مراحل متقدّمة من التّعليم الجامعيّ، فهم يأخذون تكوينًا عامًّا، وبالتّالي يكون لديهم تصوّر عن كلّ منهج، ومن أراد أن يتخصّص في منهج بعينه بعد ذلك فهو حرّ.

أضف إلى ذلك أنّ النّاقد غير مُطالَب بأن يوازن بين المناهج ويَعْدِل بينها في التّوظيف، أو أن يُبقِيَ على إجراءاتها كما هي دون تكييف، بل استعمالها مرتبط بعاملين اثنين هما: طبيعة النّصّ المدروس وما يستدعيه من المناهج من جهة، ونصيب النّاقد من المعرفة بالمناهج ودرجة التّحكّم في استعمالها من جهة أخراة، فكلّ "ناقد أدبيّ قدير يرى وجهًا ما في الأثر الأدبيّ، ويطوّر وعينا بصدده، أمّا الرّؤية الكلّيّة أو ما يقاربها فلا ينالها إلّا من تعلّموا كيف يصنعون مزيجًا من الاستبصارات التي تمخّضت عنها الطّرائق النّقديّة العديدة"[1]، وهو مزيج من الممكن جدّا تحقيقه وليس بالمستحيل كما ادّعى أنصار أحاديّة المنهج، ولو قالوا إنّه من الصّعب تحقيقه لربّما وجدوا من يَقْبَل رأيهم، أمّا ادّعاؤهم الاستحالة فهو حكم مبالَغ فيه وبعيد عن الواقع، وهو مزيج يخدم النّصّ ولا يشتّته كما زعموا كذلك، بل إنّ التّشتيت كلّ الشّتات في تناول نصّ عبر عدّة دراسات متفرّقة بين الكتب والأسفار من خلال مناهج منغلقة على نفسها ومختلفة ومتعدّدة عدد تلك الكتب، فإن أراد باحث أو قارئ الاطّلاع على تحليل ذلك النّصّ وجد وجهًا ولم يجد آخر، وتاه بين الأسفار، وإن وجد وجوه التّحليل كلّها فعليه إعمال عقله وإجهاد نفسه للجمع بين تلك التّحليلات من أجل تشكيل فهم كامل وواف للنّصّ، لذا، هلّا جَمَعَ النّقّاد بين المناهج فجعلوا التّحليلات التي تنتج عن استعمالها متفرّقة تحليلًا واحدًا فأراحوا القارئ واستراحوا هم!... وأيّهما أشتّ إذن؟.

2.4 علاقة السّيمائيّة بالتّداوليّة في منهج عبد الملك مرتاض لدراسة النّصوص الأدبيّة:

يَعتبر عبد الملك مرتاض التّداوليّة رافداً من روافد القراءة التحليليّة السّيمائيّة للنّصوص، إذ نُلفيه يتحدّث عن هذه العلاقة، فيشرح كيف تُوَظَّف وتشتغل التداوليّة في حقل السّيمائيّة، فيقول عنها إنّها: "من إجراءات القراءة التّحليليّة السّيمائيّة للمَلافظ التي هي الوحدات الصغرى للنّصّ، أو

[1] نقلًا عن: عبد الله أبو هيف، النّقد الأدبيّ العربيّ الجديد في القصّة والرّواية والسّرد، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د ط، 2000م، ص 164.

للخطاب، ويأتي هذا الإجراء –الذي يرقى إلى مستوى المفهوم– لاحقاً، أو ملازما للقراءة التي تقوم على دلالة المعاني في النّصّ، فتذهب في تحليل عناصر ذلك بعيدًا، فتلتمس كلّ الاحتمالات التي يمكن أن يُشعّ بها الملْفِظ"[1]، وهكذا فإنّ الدّارس الذي يطبّق المنهج السّيمائيّ، وهو بصدد تحليل نصّ ما، عليه أن يركّز اهتمامه على الكلمات والحروف، بما فيها حروف المعاني وحروف المباني؛ أي على أصغر الوحدات الدالّة، وكذا أصغر الوحدات غير الدالّة، باعتبار هذه الأخيرة تشتمل على الجانب الصّوتيّ الذي تُعنى بدراسته السّيمائيّة أيضا، ولذلك نجد من مستويات الدّراسة في منهج عبد الملك مرتاض "سيمائيّة الألوان والأصوات"، فيأتي الدّارس إلى النصّ الذي عدّه أحدهم "نزهة يقوم فيها المؤلّف بوضع الكلمات ليأتي القرّاء بالمعنى"[2]، فيفكّكه إلى تلك الوحدات التي هي عبارة عن علامات، ويقوم بدراسة مضامينها ومحمولاتها الدّلاليّة، فيفصّلها ويبيّنها، ويحاول الإمساك بتفرّعاتها ومراميها القريبة والبعيدة، مستخدماً في ذلك التّأويل القائم على الاستعمال المبتذل والنّادر وما بينهما.

وهذه الخطوة التحليليّة إمّا أن يكون تطبيقها بعد شرح وتفسير المعاني الكبرى للنصّ والوقوف عليها، ويُقصَد بالمعاني الكبرى هنا معاني الجمل والفقرات التي بثّها الأديب في نصّه، وإمّا أن يكون تطبيقها مواكباً ومسايراً ومتزامناً مع ذلك، وبتطبيق ما تَقَدَّمَ تكون السّيمائيّات التّداوليّة دراسةً "فيها يوضعُ الأدبُ، باستمرار، موضعَ الاختبار، وعلى هذا المستوى ينشُدُ الأدبُ تأسيس وظيفته الدّلاليّة بوصفه تركيبًا من العلامات والشّفرات، والنّماذج، وهاهنا يُثبت الأدب فضاءه وحدوده الخاصّة"[3] التي ترسمها تلك السّمات المشكّلة لنصوصه، والغنيّة بمحمولاتها الدّلاليّة المكتسَبة من خلال الاستعمال.

---

[1] عبد الملك مرتاض، مائة قضيّة وقضيّة، ص 195.

[2] أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافيّ العربيّ، المغرب، ط 2، 2004م، ص22.

[3] هيو ج. سلفرمان، نصّيّات بين الهرمنوطيقا والتّفكيكيّة، تر: علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثّقافي العربيّ، المغرب، ط1، 2002م، ص 112.

إنّ التداوليّة التي اعتبرها عبد الملك مرتاض إجراء من إجراءات التحليل السّيمائيّ لا تقف من منظوره عند حدود الجملة، بل يمكنها تعدّي هذه الأخيرة إلى ما يجاورها، ابتغاء فهم السّياق الذي وردت فيه، حتّى يكون التّحليل أكثر دقّة؛ حيث نبّه إلى أنّ "إجراءات التداوليّة تُعنى أساساً بفهم الجملة الواحدة من الكلام فتذهب في البحث عن طبيعة وضعها، انطلاقاً من العناصر المعجميّة، إلى المؤشّرات النّظميّة، أو المعطيات السياقيّة"[1]، وبالتالي تعطي التّداوليّة نظرة شموليّة عن الجملة المحلَّلة التي تحمل شحنة دلاليّة مفتوحة على التّأويلات؛ ذاك أنّها تبحث في العناصر التي تكوّنها، وفي العلاقات التي تربط هذه العناصر بعضها ببعض فتجعلها سبكًا واحدًا، وكذا في علاقة الجملة بالتركيب الكلّي الذي تأتي في سياقه.

تتقاطع التّداوليّة مع السّيمائيّة في كَوْن هذه الأخيرة تتعامل مع العناصر اللّغويّة كعلامات وجودها يدلّ على أمور غائبة، وهو ما يجعل التّداوليّة بحكم وظيفتها الإجراء الأنسب لمكَاشَفَة تلك الأمور الغائبة أو الأبعاد المختفية، ويتمّ الوصول إليها إمّا لوجود علاقة تلازميّة وبديهيّة بين الحاضر والغائب، أو لوجود علاقة احتماليّة يتوقّعها المحلِّلُ من خلال التّأويل والخيال الواسع، فالسِّمَة تعني "أنّ عنصر (أ) الذي يكون ذا طبائع مختلفة، يحلّ محلّ عنصر (ب)"[2]، أي أنّ الشّيء الحاضر يمثّل شيئا غائبًا، وبالتّالي يكون الأوّل ناقصًا في ذاته فيُكْمِلُهُ الثّاني عندما يأتي به النّاقد أثناء التّحليل، وهو نقصان غير معيب، بل طبيعيّ؛ لأنّ الأديب عندما يوظّف سمة ما فهو يعتقد في نفسه بأنّ القارئ يفهم المدلول الغائب تلقائيًّا وبديهيًّا، وأحيانًا ربّما يتعمّد إخفاءه حتّى لا يكون النّصّ مفضوحًا فيموت بمجرّد كتابته، وحتى يبقى حيًّا مفتوحًا على باب الدّراسة والتّحليل والتّأويل، إلّا أنّ عبد الملك مرتاض ينظر إلى قضيّة حضور السّمات وغياب بعض ما تُحِيل إليه بشيء من الحذر؛ إذ يُخَيَّل إليه أنّ "من السّمات المحسوسة ما لا يَحْمِلُ معانيَ غائبة، بل يمثّل معانيها في نفسها؛ وإنّما قد يصدق ذلك على طائفة من السّمات الأخرى، المحسوسة والمجرّدة معًا، أو السّمات الغائبة الدالّة على معانٍ لا

[1] المرجع السّابق، ص 200.

[2] عبد الملك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبيّ، دار هومة، الجزائر، ط 3، 2015م، ص 150.

تُدرَك بالعين، ولكن بالذّهن، كالمعاني التي تجسّدها السّمات التّاريخيّة التي لا يمكن مشاهدتها"[1]؛ ومقصوده من القول هو أنّ السّمات ليست كلّها ذات دلالات بعيدة مخفيّة، بل من السّمات ما لا تحتمل إلّا وجهًا واحدًا من التّفسير، وهو الوجه البيّن الظّاهر على السّطح، والذي يُدرِكُه الدّارسُ من أوّل قراءة بسيطة.

3.4 إجراءات المنهج السّيمائيّ لدى عبد الملك مرتاض:

يَأخُذ التّحليل السّيمائي اتّجاهًا ينطلق من سطح النّصّ إلى أعماقه البعيدة، كأنّما يغوص بِلَيْلٍ في بحر لُجِّيٍّ في أحشائه الدُّرُّ كَامِنٌ، فيبحث عن اللّؤلؤ الذي يتشكّل داخل صدفاته! وكما يتحدّى الباحثُ عن اللّؤلؤ ثلاثَ ظلمات: ظلمة اللّيل، وظلمة البحر، وظلمة باطن الصّدفة، فإنّ النّاقد وهو يَتَوَغَّلُ ويَتَغَلْغَلُ في النّصّ مُسَائِلًا عناصرَه وتراكيبَه وسماتِه عن بنياتها ودلالاتها وباحثًا عن جماليّاتها، يتحدّى ظلمات مثلها في العدد: ظلمة السّياق الذي قيل فيه النصّ، وظلمة النّصّ نفسه، وظلمة أجزائه البسيطة والمركّبة التي تكوّنه، فيهدف إلى "اكتناه جدليّة الخفاء والتّجلّي وأسرار البنية العميقة وتحوّلاتها"[2]، ولكي ينال مبتغاه وينجو من التّيه والضّلال، فلا يكون كحاطبٍ بلَيْلٍ، لابدّ له من نِبْرَاسٍ يُنير له طريق التّحليل فيهتدي به، ونِبراسه في هذا هو ما أطلق عليه عبد الملك مرتاض مصطلح (المِمَاثِل)، "ولقد كانت الغاية من استحداث إجراء المماثل في الفكر السّيمائيّ هي التّمكين لاستحضار شيء بعيد، أو غائب، أو متعذّر، أو خارجيّ، بما يطابقه –لا بما يشابهه–... إمّا بواسطة الإدراك البصريّ، وهو الأشيع في السّيمائيّة التّقليديّة، وإمّا الإدراك اللّمسيّ، وإمّا الشّمّيّ، وإمّا الذّوقيّ، وإمّا السّمعيّ"[3]؛ والمقصود بالمماثل هنا هو السّمة أو العلامة الحاضرة في سطح النّصّ التي ينطلق منها المحلِّل إلى العمق بحثًا عن الدّلالات التي تشكّل فهم النصّ ومَكْمَنَ جماليّته وعبقريّة صاحبه.

---

[1] المصدر السّابق، ص 157.

[2] كمال أبو ديب، جدليّة الخفاء والتّجلّي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 3، 1984م، ص 8.

[3] عبد الملك مرتاض، التّحليل السّيمائيّ للخطاب الشعريّ، ص 18.

وبالإضافة إلى إجراء المماثل يعتمد عبد الملك مرتاض إجراءً آخر أطلق عليه مصطلح (القَرِينَة)، وهو يقوم على المبدأ نفسه؛ أي مبدأ الحضور والغياب، ويمكن تمثيله مثلا بالقول المشهور "لا دخان بدون نار"؛ فالدّخان والنّار مقترنان، وحضور الأوّل يؤدّي إلى إدراك الثّاني الغائب[1]، والأمر نفسه لو وَصَفَ روائيٌّ حدثًا ما، وليكن مَثَلًا قوله عن إحدى شخصيّاتِ روايتِه بأنّها لبست معطفًا سميكًا ووضعت مظلّة ثمّ خرجت، فهذا يؤدّي بالقارئ إلى إدراك حال الجوّ بالخارج، وهي بلا شك برودة شديدة ومطر، فالوصف الأوّل قرينة لاصقة بالفهم الثّاني، وجودها يؤدّي إلى إدراك هذا الفهم.

يعتمد عبد الملك مرتاض إجراءين آخرين في التّحليل السّيمائيّ للخطاب الأدبيّ، هما التّشاكل ويقابله التّباين، اللّذان "يشملان كلّ أنواع السّلوك، ومنها اللّغويّ"[2]، أمّا الأوّل فيُقصد به "إلى كلّ ما استوى من المقوّمات الظّاهرة المعنى، والباطنته، والمتمثّلة في التّعبير أو الصّياغة؛ وتأتي متشابهة مرْفولوجيًّا، أو نحويًّا، أو إيقاعيًّا، أو تراكبيًّا، عبر شبكة من الاستبدالات والتّباينات، وذلك بفضل علاقة سياقيّة تحدّد معنى الكلام"[3]، وأمّا الثّاني فيمكن استنباط المقصود به ممّا قُصِد به الأوّل؛ فنقول: إنّ المراد بالتّباين هو كلّ ما تخالف من المقوّمات الظّاهرة المعنى، والباطنته، والمتمثّلة في التّعبير أو الصّياغة؛ وتأتي مختلفة مرْفولوجيًّا، أو نحويًّا، أو إيقاعيًّا، أو تراكبيًّا، عبر شبكة من الاستبدالات والتّشاكلات، وذلك بفضل علاقة سياقيّة تحدّد معنى الكلام، وكأنّي بالنّاقد السّيمائيّ وهو يحلّل النّصّ وِفْقَ هذين الإجراءين ينظر إلى بنيته على كلّ المستويات فيقارن بين عناصرها –وعندما نقول عناصر هنا فإنّنا نقصد مكوّنات النّصّ سواء في حال الإفراد أو التّركيب– وما تقوم عليه "من ارتباطات تركيبيّة لوحدات ألسنيّة في ظلالها الدّلاليّة"[4]، وتكون بنيات تلك العناصر معايير لبعضها البعض، وتكون مُبرِزَةً لبعضها البعض كذلك؛ إذ لا يتبدّى التّشاكل بيّنًا واضحًا جليًّا إلّا بوجود التّباين،

---

[1] يُنظَر: المصدر السّابق، ص 19-20.

[2] محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجيّة التّناصّ)، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ط 3، 1992م، ص 31.

[3] عبد الملك مرتاض، التّحليل السّيمائيّ للخطاب الشعريّ، ص 14.

[4] عبد القادر فيدوح، دلائليّة النّصّ الأدبيّ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، وهران، ط 1، 1993م، ص 98.

والعكس صحيح، بل إنّ من النّظرة المنطقيّة الفلسفيّة –والسّيمائيّة تقوم على هاتين المعرفتين كما تقوم على اللّسانيّات وحتى على شيء من العلوم الدّقيقة– لا وجود لأحدهما دون الآخر، فتُقَاسُ كلٌّ من تلك البنيات على الأخرى المكوّنة كلّها للبنية العامّة للنّصّ، ليُعْرَفَ إن كانت متشاكلة أم متباينة مع دلالة ذلك، وهو ما من شأنه أن يُبرِزَ بنويّة النصّ، وسيمائيّته، وفنّيّته، وجماليّته، وعبقريّته، وأدبيّته.

إنّ تَعَلُّم هذه المفاتيح واعتمادها للولوج إلى عالَمِ النصّ، لا يعني أنّ المحلِّلَ قد تَمَكَّنَ من النصّ وانتهى الأمر، بل إنّ هذا العالَمَ الرّحب الفسيح الذي يحوي مناطق واضحة وأخرى غامضة، أو قُلْ هذه اللّعبة –لعبة النّصّ– التي تختلف مراحلُها من حيث الصّعوبةُ والسّهولةُ، وتتعدّد عُقَدُها وألغازها وشِفْراتها، مرهونةٌ من أجل مكاشفتها مكاشفةً جيّدة بما "نتمتّع به من سعة التّجربة، أو ضيقها، أو عمق الثّقافة الأدبيّة أو ضحالتها، وكثرة التّعامل مع النّصوص الأدبيّة أو قلّتها... فالذي يتناول نصًّا أدبيًّا، لأوّل مرّة، لا يشفع له أن يكون قد تعلّم كلّ العلوم اللّسانيّة والسِّيمَاوِيَّة لكي يكتب تحليلًا جيّدًا"[1]؛ وبعبارة أخرى تَكُون الممارسةُ وكثرة الاطّلاع المُفْضِيَة إلى التّشبّع بالمعرفة الأدبيّة شرطًا أساسيًّا لبلوغ الجودة في التّحليل والبعد عن الرّداءة.

إنّ من طبيعة الدّراسة السّيمائيّة التّداوليّة أن تقوم على التّأويل في جوانبها التي لا تقوم على المنطق والبداهة والمسَلَّمات؛ ذاك أنّ أيّ ضَرْبٍ من القراءة الأدبيّة يَنْدَرِجُ "ضمن إجراءات التّأويليّة – أو الهرومينوطيقا– الشّديدة التّسلّط على أيّ قراءة نقرأ بها نصًّا أدبيًّا"[2]، وبالتّالي يكون من المشروع التّساؤل عن مدى صحّة وحقيقة التّفسيرات والأحكام الوصفيّة التي يصل إليها المحلِّل، ولكن بمقابل ذلك يكون من التشدّد والتَّنَطُّع طَلَبُ الصِّحَّة والصّواب في مثل هذه الدّراسات؛ لأنّه من باب تحميل الشّيء ما لا طاقة له به، فهو طَلَبٌ لا تستطيعه هذه الدّراسة وما ينبغي لها؛ لأنّها تعتمد التّأويل كإجراء أساسيّ، والتّأويل يقوم على الاحتمال والتّوقّع استنادًا إلى معطيات معيّنة، وعندما يُقال "احتمال وتوقّع" فهذا يعني إمكانيّة إصابة الصّواب، أو مجانبته، وربّما الزّيغ والابتعاد عنه، "ومن الواضح أنّ من حقّ القارئ –المحلِّل– أن يؤوّل النّصّ المقروء على مَقْصِدِيَّة الناصّ، ولكن دون أن

[1] عبد الملك مرتاض، التّحليل السّيمائيّ للخطاب الشعريّ، ص 8.

[2] عبد الملك مرتاض، السّبع المعلّقات، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د ط، 1998م، ص 5.

يدّعي أنّ تأويله يندرج ضمن حكم الصِحَّة، إذ لا يستطيع أن يبلغ تلك المرتبة من العلم إلّا إذا لابس الناصّ، وأَلَمَّ إلمامًا حقيقيًّا بأحداث التّاريخ التي تلابس النصّ والناصّ معًا، وعايش لحظة إبداع النّصّ، وتواجَدَ في مكانه، وساءل الناصّ شخصيًّا عمّا كان يقصد إليه من وراء نسج نَصِّه المطروح للقراءة... وهذا أمر مستحيل التّحقيق.. إنّ تأويلَ النصّ قراءة للتّاريخ، لا بحثًا عن الحقيقة، ولا التماسًا للواقع... ولا طلبًا للمَعيشِ بالفعل... ولكنّه إنشاء لعالَم جديد يُنْسَجُ انطلاقًا من عالَم النصّ من حيث هو نصّ، لا من حيث مَقْصِدِيَّةُ الناصّ من حيث هو ناصّ"[1]، وهذا لا يُنْقِص من أهمّيّة المنهج الذي بين أيدينا شيئا، وليس ذريعة لأن يتمّ التّخلّي عنه أو الطّعن في صلاحه لدراسة النّصوص الأدبيّة والنتائج التي يتوصّل إليها أو ما شابه ذلك، بل هو على عكس ذلك، إضافة إلى أنّ قيامه على التّأويل يمنحه مساحة للإبداع النقديّ، ممّا يجعله إبداعًا على إبداعٍ، ومنطَلَقًا لإنشاء عَوَالِمَ نصّيّة أدبيّة يَسْرَحُ فيها القارئ بعقله وخياله ووجدانه مستمتِعًا.

إنّ مقدار الحرّية التي تُكْفَلُ للمؤوِّل في تأويلاته، وإعفاءه إلى حدّ ما من تسليط سيف الخطأ والصّواب عليه، لا ينبغي أن يؤدّيَ به إلى اعتناق مَذْهَبِ التّكلّف والغلوّ في التّأويل، فالتّأويل ثلاثة أصناف: تأويل مُضَاعَف، وتأويل معتدِل، وتأويل ناقِص، أمّا الأوّل فهو تأويل متطرِّف، ولا أَدَلّ على ذلك من قول أحد أنصاره: "إمّا أنّ النّقد لا يصلح لأيّ شيء... وإمّا أنّه يعني إمكانيّة قول أشياء عن المؤلِّف تجعله يتحرّك في قبره"[2]، كنايةً عن الذّهاب بعيدًا في التّأويل إلى درجة استفزاز المؤلِّف حتّى وهو في قبره! أو عن مخالفة الحقيقة والمعقول ونقض نواميس الكون جِهَارًا نَهارًا! كمن يزعم أن لا شمس في ظهيرةِ يومِ صيفٍ صائفٍ مع سماء صافية! وأمّا الثّاني فهو تأويل مقبول يستسيغه كلّ أو معظم من يتلقّاه، سواء أكان بسيطًا أو عاديًّا أو مُبْهِرًا، وأمّا الثّالث فيكون في موقع بين القبول والرّفض لثبات صحة بعض العلاقات والمعطيات المبنيّ عليها وانتفاء أخرى، ولا شكّ أنّ الصّنف الثّاني هو المصطفى والمبتغى.

---

[1] المصدر السّابق، ص 11- 12.

[2] نقلا عن: أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، ص 172.

5. المنهج المستوياتيّ – الخطوات والإجراءات

طغى الشّعر على السّاحة الأدبيّة عبر عصور خَلَت؛ حيث نال اهتمام الأدباء المبدعين والقرّاء بكلّ طبقاتهم الاجتماعيّة على حدّ سواء، إلّا أنّ هيمنة الشّعر تراجعت في الفترة الأخيرة من العصر المعاصر، وفي مقابل ذلك، تصدّرت المشهدَ الأدبيَّ الفنونُ النثريّةُ وفي مقدّمتها الرّواية، والتي اكتسحت مجال القراءة اكتساحا يكاد يقضي على الشّعر، لولا الموهبة المصقولة بالحِفظ والممارَسَة لبعض عشّاق اللّغة المختَصَرة لفظاً، المترامية دلالةً، المنتظمة شكلاً، والمطْرِبَة إيقاعاً، ولعلّ ممّا أكسب الرّوايةَ هذه المكانة، اهتمامُ عامّة القرّاء بها حتى ولو لم يكن للقارئ ميول أدبيّ، وكان عِلْمِيّ التّكوين، كأن يكون طبيبًا أو مهندسًا أو غير ذلك ممّن لديهم فضول القراءة، والناظر في مواقع التّواصل الاجتماعيّ يُدرِك هذه الحقيقة، فالكلّ يبحث عن رواية أو يتباهى بقراءة أخرى ويُفصِح عن ما وجده في نفسه من متعة وهو يقلّب صفحاتها.

دفع هذا الاهتمامُ المتزايد بالرّوايةِ والفنونِ النثريّة الدّارسينَ المتخصّصينَ إلى تكثيف دراساتهم لهذا النوع من الإبداع بُغيَة مُكاشَفة فنّيّاته وجماليّاته، من خلال إخضاعه لمناهج تحليل الخطاب المتوفّرة في ساحة النّقد، أو إبداع مناهج جديدة تكون أكثر فاعليّة وتُوصِل إلى نتائجَ ما كان ليتمّ الوصول إليها لولا تطبيق تلك المناهج، ويتقدّم هؤلاء الدّارسين في الجزائر النّاقد "عبد الملك مرتاض" الذي كان سخيًّا تجاه السرديّات بإبداعاته النقديّة، فألّف كتبًا تحمل في طيّاتها طرائق لتحليل الخطاب الشعريّ والسّرديّ، منها ما هو جديد غير مسبوق ومنها ما هو مُطَوَّر، يجسّدها "المنهج المستوياتيّ" الذي طبّقه في دراساته، قبل أن يأتي دورنا الآن لنتعرّض له بالتّنظير انطلاقًا من التطبيق الذي بين أيدينا، وليس التعرّض له بالنّقد كما ربّما يطالب به بعض المتتبّعين، ذاك أنّ هذا المنهج المستعمَل في تحليل النّصوص الأدبيّة، تعرّض له عبد الملك مرتاض بالتطبيق أكثر من تعرّضه له بالتّنظير، باعترافه هو، إذ يقول: "وقد كان دَيْدَنُنا أن نحلّل النّصوص الشعريّة (والنّصوص السّرديّة أيضا بالإضافة إلى تحليل سورة الرّحمن من القرآن الكريم) بالمنهج المستوياتيّ الذي كنّا نعالج به تيك النّصوص علاجاً؛ غير أنّا كنّا نعالجها كذلك دون تأسيس نظريّ لها"[1]، وهذا ربّما يكون من المفارقات العلميّة؛ إذ عهدنا في

[1] عبد الملك مرتاض، تقديم المنهج المستوياتي، مجلّة اللّغة الوظيفيّة، الجزائر، العدد الثاني، مارس 2016م، ص 9.

الدّراسات الأدبيّة أن يتمّ التّنظير للموضوع قبل تطبيقه، وبالتّالي فالمنهج المستوياتيّ في حاجة إلى هذا الجانب التّنظيريّ حتى يتمّ بنيانه، وتتبيّن معالمه، أمّا نقد المنهج ففي رأينا أنّ النّقد يكون بعد اكتمال العمل وتمامه حتى يكون هذا النقد بنّاءً مقيِّمًا مقوِّمًا، ولا يكون في مرحلة مخاضه أو ولادته وتشكّله، وإلّا كان نقدًا هدّامًا معيقًا لعمليّة الإبداع النقديّ.

1.5 مستويات تحليل الخطاب السّرديّ وفق المنهج المستوياتيّ:

يقوم منهج تحليل الخطاب السّرديّ لدى عبد الملك مرتاض على خمسة مستويات:

المستوى الأوّل: السَّرْدَدَة (تقنيّات السّرد):

يتناول هذا المستوى الضمير المستعمَل من قِبَل الكاتب أثناء السّرد من حيث طريقةُ استعماله وكيفيةُ الانتقال من ضمير إلى آخر، كما يتطرّق إلى التّداخل بين الوصف والسّرد؛ أي التّداخل بين الأحداث بشخصيّاتها التي تشكّلها –وهو ما يُعرَف بالدّفق السّرديّ– وبين الأوصاف التي تتخلّل ذلك، دون إهمال ذكر طبيعة الجوانب التي تمسّها هذه الأوصاف، إنْ كانت جوّانيّة أو خارجيّة ونصيب كلّ شخصيّة منها، ودون نسيان الكشف عن القِيَم التي يرغب المبدِع في إبرازها وراء سرده لكلّ ذلك، ويتطرّق المحلّل في هذا المستوى أيضا إلى الانتقال بين الأحداث وامتدادها للحُكم بسلاسة وبَرَاعَة الكاتب في ذلك من عدمها، وإلى تقنيّات أخرى كالمناجاة، والحوار، والتّلخيص، والحذف، والاسترجاع... الخ، ولا يُغْفِلُ لغة السّرد؛ إذ هي عنصر مهمّ في العمل السّرديّ ينبغي النّظر فيه والوقوف عليه.

المستوى الثّاني: الشَّخْصَنَة (تصنيف الشّخصيّات وتحليلها):

يتمّ في هذا المستوى الثّاني من تحليل النصّ الأدبيّ السّرديّ وِفْق المنهج المستوياتيّ لعبد الملك مرتاض دراسةُ الشّخصيّات الموَظَّفة في العمل السّرديّ؛ وتتمحّض دلالة الشّخصيّة في تفكيره "للعنصر الأدبيّ الذي يطفر في العمل السّرديّ ضمن عطاءات اللّغة التي يغذوها الخيال للنهوض بالحدث، وللتكفّل بدور الصّراع داخل اللّعبة السّرديّة العجيبة"[1]، فيقوم المحلِّل بتمييز الشخصيّات المركزيّة عن

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998م، ص 75.

الشّخصيّات الثّانويّة عن الشخصيّات ذات الأهمّيّة الدّنيا، ويرى عبد الملك مرتاض أنّ المعيار الذي ينبغي أن يُعوَّل عليه في هذه العمليّة هو "درجة تواترها في النصّ... [دون] الاحتكام إلى طبيعة الدّور الحاسم الذي تنهض به فيه"[1]؛ أي الاعتماد على عدد مرات ذكر الشخصيّة وليس على أهمّيّة دورها في النصّ، لصعوبة التّوافق على أهمّيّة شخصيّة ما، إلّا أنّ من منظورنا يَصْعُبُ التّعويل على عدد مرّات تواتر الشّخصيّة في النّصّ؛ نظرًا لصعوبة عمليّة الإحصاء هنا؛ لأنّ الشّخصيّات لا تُذْكَرُ في النّصّ باسمها فقط، بل كثيرًا ما تُذْكَرُ بالضّمير، ومن الصّعب -إن لم نَقُلْ من المستحيل- إحصاء كلّ الضّمائر الظّاهرة والمستترة، لضمّها إلى الأسماء وإدخالها في عمليّة تحديد الشّخصيّات مركزيّها وثانويّها، لذا لا نرى حرجًا في الاعتماد على أهمّيّة دورها في الرّواية، لغياب إجراء أفضل من هذا الإجراء وممكن التّحقيق.

بعد التحديد والتمييز تأتي عمليّة تحليل الشّخصيّات المركزيّة، عبر ذكر مقتطفات سرديّة تتناول هذه الشخصيّات ثمّ استخراج أهمّ الخصائص والأحوال والمواقف المتعلّقة بها، وذلك وِفْقَ الإجراء التّحليليّ العموديّ الذي يتكرّر اعتمادُه كثيرا في المنهج المستوياتيّ، وهو إجراء يقوم من خلاله المحلِّلُ بانتزاع نماذج من النصّ السّرديّ الذي هو بصدد تحليله، بحيث تُختَار هذه النّماذج بعناية حتى تُقدِّمَ صورة كافية للقارئ عن مضمون الجانب السّرديّ الذي يكون المحلِّلُ بصدد دراسته، وينبغي أن تكون قصيرة لا تتجاوز أربعة أسطر في الغالب إلّا نادراً في حال اقتضاء إجراءات التّحليل ذلك، ثمّ يحلّلها تداوليًّا بطريقة عموديّة، من خلال استخراج عناصر النّموذج المفتاحيّة، والتي يقوم عليها المقتطَف أو النموذج المختَار من النصّ، مع إعادة صياغة ذلك في التّحليل بإدراج ما يمكن تسميته بـ ما وراء النصّ، أو ما وراء اللّغة، أو المسكوت عنه، أو ما بين السطور، وهنا في هذا المقام يمكن أن نجد شيئا من التّأويل؛ إذ "إنّ الكلمة التي تُقال يُراد بها أكثر من معنى، وغالبا ما لا يُراد بها إلّا المعنى الوارد في ظاهر الكلام، أو يتّخذ الكلام الوارد، على الأقل، قابليّة تأويليّة لتوليد كلام مسكوت عنه... [ذاك لأنّ المتكلم اجتزأ] بوجه واحد من التّعبير وسكت عن الباقي لاعتقاده أنّ المخاطَب يفهم قصده"[2]، فيعتمد المحلّل في تفسيراته على قدرته في التّأويل إضافة إلى اعتماده على ما يصرّح

[1] عبد الملك مرتاض، مفاتِحُ لغرفة واحدة، ص 50.

[2] عبد الملك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبيّ، ص 407-408.

به الكاتب في سرده وما توحي به كلماته وتراكيبه من معانٍ يَسُوقها المحلّل مُفْرَغَةً في قوالب أخرى من التراكيب، بحيث تكون أكثر تفصيلاً ووضوحاً في شكل فقرات، تنتج عن النصّ الأصليّ وتتولّد عنه، فتكون بذلك نصوصًا مبتَدَعَة بعدما وُضِع النصّ الأصليّ في ميزان التّأويل وأخصبَته مخيّلة المحلّل، إذ نجد أنّ السّطر الواحد من النّصّ المحَلَّل يبلغ ستّة أو سبعة أسطر أو أكثر، داخل المنهج المستوياتيّ الذي حُلِّل به النصّ الأدبيّ، "ولكن ذلك ينبغي أن يظلّ في حدود المعنى الشعريّ والمغزى الجماليّ الذي تشع به العبارة الشعريّة، أمّا أن ينصرف الاهتمام والتّحليل إلى كلّ ما يتّصل باللّفظة والعبارة من قريب أو بعيد، ومن قديم أو جديد، فهو إضاعة للجهد في غير طائل وابتعاد عن جوهر التّحليل إلى حواشيه"[1]، أي لا ينبغي الإسهاب الذي يؤدي إلى اللّغو والإهذار، وربّما إلى الخروج عن تحليل الخطاب الأدبيّ إلى علوم أخرى كالجغرافيا والتّاريخ...، وهو ما من شأنه أن يُتعِب القارئ ويشتّت قراءته، وربّما أدّى به هذا إلى الانغلاق والتّعمية في الفهم وحتى إلى الملل، ثمّ بعد كلّ ذلك تُرَقَّم النّماذج المختارة، وتحت كلّ نموذج تندرج تحليلات بإجراء الفقرات مرتَّبَة بالحروف، فيكون التحليل بهذا الشّكل:

1."....." (النموذج)

أ. ..... (التحليل)

ب. .....

ج. .....

د. .....

2."....."

أ. .....

ب. .....

[1] عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، ص 179.

وتتعدّد التحليلات وتختلف من نموذج إلى آخر؛ حيث يختلف عددها و طولها أو حجمها حسب الحاجة وحسب كثافة كلّ نموذج، وبالتّالي يمكن القول بأنّ طريقة عبد الملك مرتاض هذه لم يسبقه إليها أحد في حدود علمنا، وهي تجعل من التحليل أكثر دقّة وتُكسِبُهُ صفة المجهريّة الدالّة على الدقّة الشديدة.

المستوى الثّالث: الأزمنة:

يتّضح موضوع الدّراسة في هذا المستوى من اللّفظ، ففيه يقوم النّاقد بتحليل الزّمن؛ أي زمن وقوع الأحداث، فيبدأ أوّلا بإنجاز عمليّة إحصائيّة، يستخرج من خلالها الألفاظ الدالّة على الزّمن مرتَّبةً حسب عدد مرّات تكرارها مع ذكر العدد، دون الحاجة إلى ذكر أرقام الصّفحات التي وردت فيها، ويحاول بعدها إعطاء تفسيرات لتَكرار ألفاظ أو أزمنة دون أزمنة أخرى أو أكثر منها، ويبدو أنّ عبد الملك مرتاض يَفْزَع إلى إجراء الإحصاء في بعض تحليلاته رغم اقتناعه بعدم يَقِينِيَّة الأحكام التي تصدر بناءً على هذا الإجراء، حيث يقول مُعَلِّلاً ذلك: "وإنْ كنّا لا نستنيم إلى الأرقام الإحصائيّة... فإنّا في الوقت نفسه... نؤثرُها على الفَزَع إلى مجرّد التّظَنِّي والانطباع، فهي أدنى ما تكون إلى ضَرْب من اليقين"[1].

ثمّ في مرحلة ثانية من التّحليل في هذا المستوى، يقوم المحلِّل بالعمليّة نفسها التي قام بها في المستوى الثاني؛ حيث يعمل على انتزاع نماذج من النصّ السّرديّ، ويحلّلها بالنّظام عينه، إلّا أنّ النّماذج المختارَة للتّحليل هذه المرّة تكون خاصّة بالزّمن؛ بمعنى، تكون مذكورة فيها الألفاظ الدّالّة على الزّمن –وهي المفاتيح التي يُعتَمَد عليها في التّحليل– إمّا صراحة أو ضمنيّا، والمقصود بـ (ضمنيّا) أن تدلّ على الزّمن سِمَات تُحيل إليه، وتكون طريقة تحليل النماذج المقتَطَفة بذكر نوع الزمن الوارد إن كان صريحًا (مباشرا) أو سيمائيًّا، ودلالته إنْ كان على النّوع الثاني، وبِمَ يَتَّسِم؟ بالحركيّة أم بالسّكون، وما مقدار امتداده بالنّظر إلى الحدث الذي وقع فيه؟ قصير أم متوسّط أم طويل، وهل هو سريع خفيف أم بطيء ثقيل؟ وما الصّفة التي يكتسيها؟ هل صفة الغموض والإبهام التي تؤدّي إلى الاحتماليّة أم صفة الوضوح، وما الدّلالات التي تبيّن أطوارَه إن كان مُبهَما؟ وهل يَسْتَمِيز بالدّقّة المتناهية أم فيه من

[1] عبد الملك مرتاض، مفاتِحُ لغرفة واحدة، ص 138.

انعدامها؟ وما الأَحْيَاز أو الأماكن التي يرتبط بها؟ وهل هو زمن مُتَرَاكِب أم بسيط؟ وما سَيْرُورَتُه إن كان متراكبًا؟ يبدأ كلّيًّا ثمّ ينتهي جزئيّا أم العكس، وكيف تمّ توظيفه لغويّا، وما علاقته بما قبله وما بعده من الألفاظ، وما دلالة ذلك كلّه؟ وهل هو زمن عجائبيّ أم طبيعيّ بالنّظر إلى الحدث الذي احتواه؟ وهل هو غائبٌ مُفْتَرَض الوقوع أم واقِعٌ بالفعل؟...

وبالإجابة عن أسئلة المرحلة الثانية من التّحليل بعد الانتهاء من المرحلة الأولى يتمُّ التّحليل الزّمنيّ للخطاب السّرديّ، غير أنّ هذا لا يعني أن يجيب المحلّل عن كل هذه الأسئلة حول كلّ نموذج سرديّ، أو لقطة سرديّة كما يسمّيها عبد الملك مرتاض، بل يكفي أن يوزّعها على النّماذج، فيجيب على بعضها من نموذج إلى آخر.

المستوى الرّابع: الحَيْزَنَة:

ينطلق تحليل الخطاب السّرديّ في هذا المستوى بدايةً من تحديد مواقع الحيز –وهو مصطلح سيأتي تفصيله في الفصل الثّاني من هذا البحث– فيقوم المحلّل أوّلا بذكر الحيز المركزيّ –وهو الحيز الذي تدور فيه أغلب أحداث الخطاب أو تتمحور حوله– بصفة عامّة؛ أي يورده في التّحليل بنظرة شموليّة، ثمّ يقوم ثانيًا بوصف مشمولات الحيز وتفصيلاته أو جزئيّاته التي يحتويها، مع ذكر نوع الحيز إن كان عاديًا أم عَجَائِبِيًّا (غَرَائِبِيًّا) وعِلَّةِ ذلك، قَبْل أن يُعرِّج على "الإجراء التحليليّ العموديّ"[1] كما أسماه صاحب المنهج المستوياتيّ، وهو الإجراء نفسه الذي قام به المحلّل في المستويات السّابقة، يُتَابعه في هذا المستوى من التّحليل كذلك، مع نماذج مُنتَزَعة من نصّ الخطاب السّرديّ تتناول الأحياز.

تجدر الإشارة في هذا المقام إلى أنّ هناك من الدّارسين من يُطلق مصطلح (الغَرَائِبِيّ) على المدلول ذاته الذي قُصِد به مصطلح (العجائبيّ) في هذه الورقة البحثيّة، فالاستعمال بين جمهور النقّاد لا يفرّق بين اللّفظين ويعتبرهما سِيَان، إلّا أنّ هناك من يفرّق بينهما، فيقرّر بأنّ "التّفريق بين السّرد الغرائبيّ والسّرد العجائبيّ يُبنى أساسًا على التّردّد الذي يحسّ به القارئ حيال تصديق نصّ حدث ما،

[1] المصدر السّابق، ص 195.

ثمّ يَحسِم أمره؛ فإذا قرّر القارئ أنّ قوانين الطّبيعة تظلّ سليمة، وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة؛ فهو بلا شكّ قد دخل في السّرد الغرائبيّ (الغريب)، أمّا إذا قرّر أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن تفسير الظواهر بوساطتها فقد دخل في السّرد العجائبيّ (العجيب)"[1]، وفي هذا التّفريق بين المصطلحين من الدقّة والصّواب ما فيه، ويبدو أنّه تباينٌ لا يخفى على صاحب المنهج المستوياتيّ الذي تتعرّض له هذه الورقة البحثيّة؛ إذ يقول عبد الملك مرتاض: "نحن نرى تداخلاً في المعنيين بين مصطلحي (العجائبيّة) و(الغرائبيّة) فعلاً، غير أنّ المصطلح الذي شاع بين النّاس شياعاً، هو (العجائبية)"[2] فرؤيته التّداخل تحمل ضمنيّا رؤيته التّباين، ورؤيته شيوع أحدهما على حساب الآخر وذكره ذلك بطريقة الاستدراك تحمل ضمنيّا كذلك عدم إنكاره جواز إطلاقهما على المعنى نفسه.

وليس التنبّه إلى مثل هذه اللّطائف بالغريب عن عبد الملك مرتاض، فهو الأديب اللّغويّ، الرّافض للاجتزاء بالأدب عن اللّغة أو العكس؛ حيث يقول عن الجامعيّين والباحثين العرب منكِراً عليهم: "أمسى اللّغويّ منهم يأبى الاشتغال بالنّصّ الأدبيّ حتّى كأنّه جُنُبٌ عن اللّغة، في حين أنّ المشتغل بالأدب يجهل اللّغة أو يكاد، لأنّه غير متخصّص فيها، وهو على كلّ حال لا يعرف من اللّغة إلّا ما يجعله كُتْبُوباً، لا كاتباً... واللّه فعّال لما يريد!"[3] ولا يخفى على عاقل أنّ صناعة المصطلح أو المصطلحيّة بعامّة تتطلّب –خاصّة في ميدان النّقد– التمكّن من اللّغة والأدب معًا.

يورد المحلّل هنا نماذج الحيز العجائبيّ إن وُجد، فيذكر مقتطفات ترسم مشاهدَ حوادثَ غريبة خارجة عن نظام الحياة المألوف، ويبيّن مَكْمَن العجائبيّة فيها، ويحاول إعطاءَ تفسيرات لطريقة عرض الكاتب لهذه اللَّقَطَات ومبتغاه من وراء تلك الطّريقة، كما يحاول مُكَاشَفَةَ دلالات بعض الألفاظ، ليس اللّغويّة، وإنّما الدّلالات النفسيّة التي تُحيل إليها وما إلى ذلك، وإن اكتشف المحلّل بعض التناصّ بين ما جاء في النصّ السّرديّ الذي يحلّله ونصوص أخرى مرّت عليه من قَبل، فإنّ عليه ذكرَه وعَدَمَ إغْفالِه.

---

[1] سناء شعلان، السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ، نادي الجسرة الثقافيّ والاجتماعيّ، قطر، د ط، 2007م، ص 10.

[2] عبد الملك مرتاض، مفاتِحُ لغرفة واحدة، ص 194.

[3] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 150.

بُعَيْد ذلك ينتقل الدّارس إلى نماذج الحيز العامّ العاديّ، فيتصيّدها ويشرع في تحليلها واصفًا الحيز بعد تحديده إن كان متحرّكًا أم ثابتًا، متعدّدًا أم مفردًا، متشعّبًا أم منحصرًا، مركزيًّا أم متطرّفًا، فخمًا أم حقيرًا، متوهَّمًا أم حقيقيًّا، ممتدًّا منتشرًا أم محدودًا، ظاهرًا متجلّيًا أم خفيًّا، غامضًا مُبْهَمًا أم واضحًا دقيقًا، كلّ هذا مع وصف ما تتّسم به حركة الحيز، اتّجاهَها من أين وإلى أين؟ وشكلَ مسارِها هل هو عموديّ أم أفقيّ؟ وحالَها إن كانت سريعة أم بطيئة، عنيفةً مضطربةً أم وديعةً مطمئنّة، ويمكن للمحلّل أثناء التّحليل أن يقوم ببعض المقارنات بين الأحياز المذكورة في النصّ إن لَزِم الأمرُ حتّى يرفَعَ لَبسًا أو يبيّن فرقًا، فينظر فيما إذا كانت متشاكلةً أم متباينةً، ومتلازمةً أم متزايلة، كما يمكنه التطرّق إلى علاقة الحيز بالزّمن إن تَدَاخَلَا في بعض النماذج لتِبْيان أيّهما أكثر مُثُولا، ولا يُغفِل الحديث عن علاقة الحيز بالشّخصيّات المؤَظَّفة في العمل السّرديّ وأثرَه عليها، سواء أكان أثرا نفسيّا أو غير ذلك، ولا بدّ أثناء التّحليل من استخلاص الحيز المتخفّي وكَشْفِه انطلاقاً من السّمات التي تمثّل الحيز المتجلّي، وهنا تَبْرُز عبقريَّةُ المحلِّل وخصوبةُ خياله التي ينبغي أن تُعادلَ خصوبة خيال السّارد على الأقل أو تفوقَها؛ حتّى لا يُفقِد التّحليلُ النصَّ السّرديَّ جماليّتَه.

المستوى الخامس: سيمائيّة الألوان والأصوات:

يعمل المحلّل في هذا المستوى من مستويات المنهج المستوياتيّ لعبد الملك مرتاض في تحليل النّصوص السّرديّة على دراسة أَوجُه توظيف الألوان؛ حيث يُعطي تفسيرات لقيام السّارد باختيار ألوان معيَّنة دون ألوان أخرى ولدَرَجات تفاوُتها في التّوظيف، فيَقِف على عِلَل ذلك ودَوافِعه وعلاقته بحوادث النصّ المحلَّل وشخصيَّاته، وحتّى على علاقته بالسّارد ذاته، ويعتمد في قراءته النّقديّة هنا على التّأويل؛ أي يأخذ تحليل الأمور التي وقف عليها طابَعًا تأويليًّا، ولذا تُعتَبَر الآراء والتفسيرات وبالتّالي الأحكامُ المطلَقة هنا تقديريّةً غير يقينيّة، وهو حال عامّة الأدب على غرار بقيّة العلوم الإنسانيّة، ولكنّها تكون في درجات متقدِّمة من اليقين، لأنّ لديها أسسًا ترتكز عليها؛ إذ ينبغي لدارسِ توظيف الألوان أن يكون عارفًا بدلالاتها العامّة ومحيطًا بها، كأن يدلّ اللّون الأسود على الحزن، والأبيض على السّلام... إلى غير ذلك من الألوان ودلالاتها السّيمائيّة.

بعد الألوان ينتقل المحلّل إلى الأصوات؛ فيسعى إلى مُكَاشَفة دلالاتها، اعتمادا على الإجراء التحليليّ العموديّ دائما، وليس المقصود بالأصوات هنا أصوات الكلمات والجمل، بل المقصود بها أيّ صوت غير هذا، من صراخ وضجيج وألحان وما إلى ذلك، فيتصيّد مواضع توظيفها، ويَعرِض غاياتها التّواصليّة ودلالاتها النفسيّة وكل ما تحويه من أنواع الدّلالات الأخرى.

الفصل الثّاني

إثراء المصطلح وضبطه في منهج عبد الملك مرتاض النقديّ

1. رؤية عبد الملك مرتاض إلى الفوضى المصطلحيّة، وموقفه منها، وحلولها من منظوره
2. المعجم المصطلحيّ المرتاضيّ

1. رؤية عبد الملك مرتاض إلى الفوضى المصطلحيّة، وموقفه منها، وحلولها من منظوره:

يُعتبَر النّاقد عبد الملك مرتاض من الباحثين الذين قدّموا إسهاماتٍ يمكن وصفها بالجبّارة في مجال المصطلحيّة، بواسطة ضبط المصطلحات تركيبًا ودلالةً أحيانًا، أو إبداعها أحيانًا أخرى، مع إبداء موقفه تُجاه الفوضى المصطلحيّة، ورؤيته الموضوعيّة لأسبابها وبعض حلولها، فما موقف عبد الملك مرتاض من هذه الفوضى؟ وما أسبابها وحلولها من منظوره النقديّ؟ وما المصطلحات التي بَحَثَهَا؟

لعبد الملك مرتاض رأيه في حال المصطلحيّة التي تعيشها ساحة اللّغة والأدب والنّقد، غير أنّ رأيه لا يخرج عن ما تصبّ فيه آراء بقيّة الباحثين المعاصرين؛ حيث أبدى عبد الملك امتعاضه من الفوضى المصطلحيّة المتجسّدة في تعدّد المصطلحات المقابلة للمصطلح الغربيّ الواحد أو العكس، والعلّة الأولى لهذه الفوضى في نظره، هي عدم إنتاج المعرفة والاكتفاء بنقلها عن الآخر، وقد استنكر هذه التبعيّة العمياء في مجال اللّغة[1].

يُبدي عبد الملك هذا الاستنكار في غير موضع من كتبه، من ذلك قوله: "هل محكوم علينا، نحن العرب، على الماضي الثقافيّ العظيم، أن نظلّ إلى الأبد نقلّد الغربيّين، ونفكّر، أو نكاد نفكّر، أيضا، بعقولهم... ولا نكاد نتساءل، مرّة واحدة، فيما يبدو، لماذا نفعل ذلك كلّه ولا نستحي؟"[2]، وهنا تساؤل إنكاريّ يبيّن انزعاجه وموقفه الرّافض للتّقليد الأعمى للغرب، على الرغم من وجود أرضيّة لغويّة وأدبيّة، تراثيّة عربيّة أصيلة، صالحة للتّأسيس والبناء عليها، والانطلاق منها إلى الإبداع، بما في ذلك خلق وإبداع المصطلح.

يُظهر عبد الملك مرتاض رفضه لعدوى التقليد لِمَا تعانيه ساحة المصطلح من فوضى، فيتخذ الرّفض موقفاً من ما نعته بالتلقّي الأعمى للعلوم الغربية، بقوله: "نرفض الحداثة التي تنهض على التلقّي الأعمى"[3]، مبيّنا أنّ الحداثة ينبغي أن يُنظَر إليها وتُتَبَنّى على أنّها "دراسة التّراث بمناهج

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 219.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 20.

[3] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 13.

جديدة، أو الانطلاق من هذا التّراث من أجل تمثّل هذه الحداثة الغربيّة واستيعابها ومدارستها"[1] وليس على أنّها "إعلان القطيعة المعرفيّة مع أو على الماضي الغابر"[2]، لكنّ السّؤال الذي يمكن أن يتبادر إلى ذهن متلقّي هذا الطّرح، هو كيف يمكن أن تُوظّف تلك المناهج الجديدة دون توظيف مصطلحاتها المستوردة معها على اعتبار أنّ المصطلح من أساسيّات المنهج؟! أم أنّ كلامه هذا هو دعوة إلى ابتكار وإنشاء مناهج جديدة عربيّة مصنّعة في الدّاخل العربيّ بعقول عربيّة وبتأسيسات وإجراءات ومصطلحات أكثر عروبة؟ أم أنّه يقصد إلى أن يُؤتى بهذه المناهج وتُوضَع في قوالب عربيّة وتُصبَغ بصبغة العروبة، من خلال استبدال بعض إجراءاتها ومصطلحاتها أو كلّها بما يشابهها في التراث العربيّ؟.

يبدو أنّ هذا الاحتمال الأخير هو الذي يقع في تفكير عبد الملك مرتاض، فذاك ما نستشفّه من قوله: "وإذا كنّا نحن لا نفتأ ننادي، مع المنادين، بضرورة الإفادة من آداب الدّنيا كلّها، فإنّ ذلك لا يعني أن يكون كتّابنا وشعراؤنا ونقّادنا مجرّد ظلال شاحبة لسوائهم، فأن أقتبس شيئا من آداب الآخرين، فليس ينبغي أن يعني ذلك أنّني أضيّع مرجعيّتي الأصيلة، فيصدق عليّ حكاية الغراب الذي أراد أن يقلّد مشية الحمامة، فلم يتعلّم مشيتها وأضاع مشيته!"[3]، وفعلا، تلك حال كثير من المحرومين، فلا هم فهموا علوم اللّغة والأدب الغربيّة كما أرادها أصحابها، ولا هم تمكّنوا من علوم تراثهم وطوّروها بما يتماشى ومقتضيات العصر الحاليّ من دقّة وضبط وصرامة، أو قُلْ علميّة، وما الفوضى المصطلحيّة إلّا نتيجة لهذه الذّبْذَبَة والخَبْخَبَة في فهم الآخر، والحَبْحَبَة لسوء الأخذ عن علمائنا القدامى، إنْ لم نقل الغَبْغَبَة* في شراء ما تركوه لنا من سلعة لغويّة وأدبيّة ذات جودة، وإنّها لسلعة غالية!.

---

[1] المصدر السّابق، ص 7.

[2] المصدر نفسه، ص 7.

[3] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 393.

* خَبْخَبَة: مصدر خَبْخَبَ، يقال: خبخبَ الشيءُ: أي استرخى واضطرب/ الحبحبة: مصدر حَبْحَبَ: أي ضَعُفَ لسوءِ الغِذاء/ الغَبْغَبَة: مصدر غَبْغَبَ: يقال: غَبْغَبَ فلانٌ: أي خان في بيعه وشرائه.

إنّ أفضل وسيلة تتّبع هي المزاوجة بين نِتاج علوم الغرب الحديثة وما أنتجته قرائح علماء العربيّة الأجلّاء، خاصّة وأنّ تراثنا العربيّ يحتوي على كثير من أصول النظريّات الغربيّة الحديثة باعتراف كثير من الباحثين، "... وعلينا نحن بلورة تلك الأفكار والآراء، والتّأسيس عليها، والانطلاق منها لدى التّأسيس لنظريّة نقد أصيلة متكاملة"[1]، وطبعا، لا يتحقّق ذلك إلّا بتوفّر باحثين مؤمنين بثراء تراثهم، ومتخلّصين من أغلال تلك الصّورة النّمطيّة لخضوع العرب للغرب المتشكّلة والمعشعشة في أذهان بسطاء العرب ونُخَبِهم، وفي الوقت نفسه منفتحين على الآخر، انفتاح دارس ومتأمّل وناقد ومَاحِص*، وليس انفتاح انبهار وإقرار، ثمّ استلام مع استسلام، واكتفاء بترجمة وتكرار، وعدم تغيير أو إضافة رغم الاقتدار، ويجب أن يكونوا متمكّنين من اللّغة العربيّة وآدابها، ولا يجتزئون باللّغة عن الأدب أو العكس، كما هي حال كثير من الباحثين المعاصرين، بحكم أنّ صياغة المصطلح سواء في مجال اللّغة أو في مجال الأدب تحتاج إلى مراعاة الجانب اللّغويّ أثناء الصّياغة حتى يتوافق المصطلح مع قواعد العربيّة، وفي هذا يقول عبد الملك مرتاض عن الجامعيّين والباحثين العرب منكِراً عليهم: "أمسى اللّغويّ منهم يأبى الاشتغال بالنّصّ الأدبيّ حتّى كأنّه جُنُبٌ عن اللّغة، في حين أنّ المشتغل بالأدب يجهل اللّغة أو يكاد، لأنّه غير متخصّص فيها، وهو على كلّ حال لا يعرف من اللّغة إلّا ما يجعله كُتْبُوباً، لا كاتباً... واللّه فعّال لما يريد!"[2]، وما حال اللّغة والأدب إلّا كشجرة أصلها ثابت في الأرض وفرعها في السّماء، فكيف لأدب أن يرتقي وتبلغ جودته عنان السّماء ويؤتي تأثيره أنّى يشاء، إذا لم يرتكز على لغة مؤسّسة، جميلة، وسليمة؟!.

ترسم هذه الرّؤية الواسعة والجريئة من قِبَل عبد الملك مرتاض طريقا واضح المعالم للخروج من بلاء الفوضى المصطلحيّة الذي ابتُلِيَت به ساحة البحث العربيّة، اللّغويّة والأدبيّة والنّقديّة، ولكنّها طريق غير معبَّدة، ولا مُمَرَّدَة، لأنّ اتّجاهها معاكس لاتّجاه طريق العامّة من الباحثين الحداثيّين العرب،

---

[1] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 9.

* مَاحِص، اسم فاعل من (مَحَصَ): يُقال: مَحَص الفكرةَ في ذهنه: أيّ تفحَّصها بتروٍّ وإمعان، قلَّبها من الوجوه كلِّها، درسها بعناية ودقَّة.

[2] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 150.

الذين ينظرون إلى المنقول الغربيّ المتداوَل بينهم "على أنّه في حكم النظريّة الشّاملة الكاملة التي لا يأتيها الباطل، أو الضّعف، من بين يديها ولا من خلفها"[1]، فلا يَأْمَن السّائر في هذه الطريق اتّهامهم له بالرِّدَّة، وإنّها ليست رِدّة دينيّة، ولكنّها رِدّة لغويّة أدبيّة، تجني على صاحبها القتال، ليس قتال سيوف وسهام، ولكن قتال قراطيس وأقلام، ولا ضير في ذلك، مادام "من حقّ كلّ كاتب مفكّر أن يثير الأسئلة الخالصة له، ثمّ يجتهد في الإجابة عنها بطريقته الخاصّة"[2]، وِفق رؤية موضوعيّة مصحوبة بالدّليل والحجّة والبرهان، وإن اتّهموه بذلك تعسّفاً رغم برهنته على آرائه، فقد كفاه عبد الملك مرتاض شرّهم، حين وصف التّنكّر للتّراث العربيّ واللُّهاث وراء الحداثة الغربيّة بالعقوق، وعلّق قائلا: "فلا يُشَاكِه هذا العقوقَ عقوقٌ!"[3]، ومثلما يجلب عقوق الوالدين عقوبة الله، فإنّ عقوق الإرث اللّغويّ يجلب عقوبة الدّهر لأمّة بأكملها وليس لأفراد فقط باعتبار اللّغة مِلْكِيَّةً جماعيّة.

يمكن أن يندرج السّعي إلى حلّ لمعضلة المصطلح ضمن حقل "نقد النّقد"، من هنا يؤكّد عبد الملك ضرورة التحلّي بالموضوعيّة في سياق مناداته للتّحرّر من التّبعيّة العمياء التي أنتجت لنا إشكاليّة المصطلح، فيقول: "نحن نرى أنّه آن لنا البدء في التّفكير في نقد النّقد الغربيّ... حقّا، لا نريد أن يكون نقدا بأيّ ثمن، ومن أجل النّقد فقط، فذلك شأن المحرومين والمتعصّبين، ولكنّنا نحاول أن يكون ذلك بموضوعيّة علميّة، وبتأسيس معرفيّ رصين"[4]، ولعلّ هدف مرتاض من هذا هو تأسيس نظريّة نقديّة عربيّة، تستقلّ بما يترتّب عنها عن النظريات النقديّة الغربيّة، وبالتّالي يقع التملُّص من إشكاليّة المصطلح التي أرّقت الباحثين، غير أنّ السّؤال الذي يمكن أن نطرحه هنا هو: هل يمكن فعلًا إنشاء نظريّة نقديّة عربيّة بمناهجها ومصطلحاتها الخاصّة والخالصة في ظلّ زُخُور السّاحة النّقديّة بالنظريّات والمناهج والمصطلحات الغربيّة التي تتصارع حتّى فيما بينها، فما بالك لو حاولت نظريّات ومناهج

---

[1] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 6.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 11.

[3] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 80.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 21.

ومصطلحات عربيّة الأصل مزاحمتها؟! هل سيكون فعلًا لهذه الأخيرة قدرة على الوجود وفرض النّفس أو ربّما على الاستغناء والإغناء عن الأولى؟.

2. المعجم المصطلحيّ المرتاضيّ:

لا تكاد تخلو كتب عبد الملك من الخوض في غمار المصطلحيّة، فكثيرا ما يُضَمِّنُهَا اجتهاداتِه في صناعة وضبط المصطلح، ولا يشير إليها عَرَضًا، وإنّما يقف عندها حتّى يستوفيَها حقّها من التّقويم، ويُتمَّ تصويب ما فيها من خَلَل، مُغْلِظاً القول، ومُعْظِمًا الشِّدّة؛ لأنّ الأمر يتعلّق بالمصطلح الذي كَلِف به كَلَفًا شديدًا، وحُقَّ له ذلك باعتبار المصطلحات مفاتيح العلوم، خاصّة وأنّ كثيرا من تلك المصطلحات يكتنفها الغموض الذي أرجعه مرتاض إلى التسرّع في تبنّيها، ولكنّ هذا الغموض – حسبه– ليس مبرِّرا لتجاهلها، بل هو محفِّز للخوض فيها[1]، ولعلّ هذا من بين الأسباب التي دفعت مرتاض إلى إعادة النّظر في كثير من المصطلحات المتداوَلة.

الجدير بالملاحظة أنّ عبد الملك مرتاض من فرط اهتمامه بالمصطلح لم يقصُر حديثه عن المصطلحات على متون كتاباته فقط، بل أولى عناية فائقة بتدوين ملاحظات مصطلحيّة مهمّة على الهوامش أيضا، لذا ينبغي على دارس كتاباته ألّا يغفل عن قراءة الهوامش، التي كثيرا ما تضمّ كذلك مصادر ومراجع غربيّة إضافة إلى المصطلحات، فعبد الملك متمكّن من اللّغة الفرنسيّة، لذا فهو يستقي مادّته العلميّة من منابعها الأصليّة، ويُترجمها بنفسه، حتّى وإن توفّرت ترجمات أخرى، بل إنّه يعلّق أحيانًا على ترجمات نصّيّة ويبيّن الخلل فيها والصّورة التي ينبغي أن تكون عليها، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على مصداقيّة كتاباته ودقّتها، وعلى جدارته في اقتحام مستنقَع المصطلح –نعم هو مستنقَع– عَلَّه يُسَاهِم في تخليصه من الأوحال التي عكّرت مياهه!، وفيما يلي عرض لمجموعة من المصطلحات التي تناولها بالبحث والدّراسة.

[1] يُنظر: عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 192.

الانزياح (L'écart):

ذكر عبد الملك مرتاض أنّ (L'écart) مصطلح قد يترجمه بعض النقّاد تحت مصطلح (الفجوة)[1]، واعتبر أنّ هذا بعيد عن السّداد والتّوفيق، وفضّل مصطلح (الانزياح) ترجمة له، لأنّ – حسبه– الأوّل؛ أي (الفجوة)، لا يرقى أدبيًّا وجماليًّا ومعرفيًّا إلى مستوى الثّاني؛ أي (الانزياح)، "الذي أمسى متداولًا... فلا مدعاة للإكثار من هذه المرادفات دون غَنَاء"[2]، هذا وقد ابتُلِيَ مصطلح (الانزياح) بضَرَائِرَ في النّقد العربيّ كما في النّقد الغربيّ كغيره من باقي المصطلحات، منها: (التّجاوز، L'abus)، (الاختلال، La distorsion)، (المخالفة، L'infraction)، (الشّناعة، Le scandale)، (الانتهاك، Le viol)، (اللّحن، L'incorrection)، (العصيان، La transgression)، (التّحريف، L'aitération)[3]، وأشهر النّظائر هما (الانحراف، La déviation) و(العُدُول)، وهذه المصطلحات كلّها لها دلالة يختصّ بها كلّ مصطلح عن الآخر، ولكنّها تشترك –أغلبها– في معنى سلبيّ يتّصل نوعا ما بالقِيمَة الخُلُقيّة، فكأنّها توحي بأنّ مطبّق هذه الظاهرة الأدبيّة اقترف إثمًا لغويّا أو خُلُقِيًّا! والحقّ أنّ من يوظّفها يكون قد اجترأ وقام بعمل صالِحٍ يقرّبه من الإبداع! فالسّابقون السّابقون إلى الانزياح، أولئك المقرّبون من الإبداع.

كما أنّ المصطلحات السّابقة تشترك –جميعها– في دلالة الخروج والزّيغ عن مسارٍ أو سياقٍ كان عاديًّا طبيعيًّا مألوفًا واستحالته إلى عكس ذلك وضدّه، وهو المعنى الذي يحمله مفهوم الانزياح، الذي "يرتبط بعلم الأسلوب، ويعني الخروج عن أصول اللّغة وإعطاء الكلمات أبعادًا دلاليّةً غير متوقّعة"[4]، والخروج المقصود يمكن أن يمسّ الخطاب إمّا في مستواه الصّوتيّ أو المعجميّ أو التّركيبيّ أو

---

(1) يُنظَر: حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، ط 1، 1994م، ص 123 وما بعدها.

(2) عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات، ص 194.
كذا يُنظَر: عبد الملك مرتاض، مائة قضيّة وقضيّة، ص 183.

(3) يُنظَر: عبد السّلام المسدّي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص 100-101.

(4) محمّد الهادي بوطارن وآخرون، المصطلحات اللّسانيّة والبلاغيّة والأسلوبيّة والشعريّة، دار الكتاب الحديث، بيروت، د ط، 2008م، ص 160.

الدّلاليّ، وإمّا في بعض ذلك أو كلّه معًا، وهو ما عبّر عنه عبد الملك مرتاض بقوله عن الانزياح إنّه: "يمكن أن يَمْثُلَ في مظهرين اثنين: المظهر الأوّل في بنية النّسج اللّغويّ فيقع اختراق نظام اللّغة، والمظهر الآخر بانتهاك المعاني المعجميّة بتحميلها معاني جديدة لم تُعْرَف عليها، أو بها، من قبل... والمظهران الاثنان في الحقيقة مترابطان إلى حدّ التّلازم"[1]، وهو خروج واختراق وانتهاك لا يعني الوصول إلى الوقوع في الخطأ، وإنّما يصل إلى درجة الغرابة المحقّقَة للإبداع الذي يطلُبُه كلّ أديب، "لأنّ الشّيءَ من غير مَعْدَنه أَغرَب، وكلّما كان أَغْرَب كان أبعَدَ في الوَهْم، وكلّما كان أَبعَد في الوهم كان أطْرَف، وكلّما كان أَطْرَف كان أَعْجَب، وكلّما كان أعجَب كان أَبْدَع... والنّاسُ مُوَكَّلون بتعظيم الغريب، واستِطْراف البعيد"[2]، والبعيد هذا سبيلُه الانزياح، فهو المؤدّي إليه ووسيلة بلوغه، وحتّى المعنى المعجميّ للمادّة التي اشتُقَّ منها مصطلح (الانزياح) يؤكّد ذلك، وهو ما يجعله المصطلح الأنسب للاستعمال في الدّلالة على هذه الظاهرة الأدبيّة، ففي لسان العرب: "نَزَحَ الشّيءُ، يَنْزَحُ نَزْحًا ونُزُوحًا: بَعُدَ، ونَزَحَت الدّارُ فهي تَنْزِحُ نُزُوحًا إذا بَعُدَت"[3]، وهكذا فإنّ المعنى الأساسي الذي يؤدّيه لفظ (الانزياح) هو الابتعاد، إنّه في اللّغة والأسلوب ابتعادٌ عن الأصل "يَتَجَانَفُ عن المألوف المبتذَل القائم على التّقليد والمحاكاة ضمن نظام اللّغة العام، في أيّ لسان من الألسن... فيجعل لغة كاتب من الكتّاب ذات خصوصيّة... فيوقظ الانتباه [في المتلقّي] ويحرّك الذّهن لديه"[4]، وهي الغاية الأسمى لهذه الظّاهرة الأدبيّة والوسيلة الإبداعيّة.

أمّا لفظ (الفجوة) الذي قد يستعمله البعض للدّلالة على ظاهرة الانزياح، فالمقصود به هو تلك المسافة التي تتشكّل بين اللّغة العاديّة التي أَلِفَها المتلقّي وبين اللّغة المُنْزَاحَة عنها، وهم يستعملونه من أجل هذا، وكأنّهم لم يُسَمّوا الفِعْل بفِعْلِه وإنّما سمّوه بالأثر الذي ينتج عنه، فَأَيُّهُمَا أَقْرَبُ وأَوْلى؟!.

---

[1] عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات، ص 196.

[2] عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، ج 1، ص 89-90.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج 2، ص 614.

[4] عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات، ص 194-195.

الأوروكيّة:

أطلق عبد الملك مرتاض هذا المصطلح لوصف شيء ما بأنّه (أورو-أمريكيّ)، ولتكن مرجعيّة ما مثلا، حيث قال: "وأوثر أنا استعمال نحت عربيّ أصيل، لا نحتٍ مركّب على الطّريقة الغربيّة، فأقترح عبارة: (مرجعيّة أوروكيّة)"[1]، فنحت لفظًا من لفظين اثنين على طريقته، وهو لفظ مقبول تستسيغه الأذن، ويصدر سلساً عن جهاز النطق، عكس الجمع بين اللّفظين السّابقين اللّذين يتطلّبان جهدًا أكبر لكثرة حروفهما ولاجتماع همزتيهما، "ومعنى النّحت أن تُؤْخَذَ كلمتان [أو أكثر] وتُنْحَتَ منهما كلمة تكون آخذة منهما جميعًا بحظّ"[2]؛ أي أنّه دمجٌ بين كلمتين أو أكثر وجعلهما في كلمة واحدة مع تغيير في بنائهما الإفراديّ عند الجمع والدّمج.

يتعلّق نحت هذا المصطلح بتجاوز لغويّ دعا إليه عبد الملك مرتاض في موضع من كتابه "في نظريّة النقد"، حيث دعا إلى الخروج عن طريقة البناء الخماسيّ التي يقوم عليها الاستعمال في اللّغة العربيّة، بحيث لا يتجاوز عدد الحروف خمسة عند صياغة كلمة من طائفة من الكلمات كقولهم: حمدلة وبسملة وحوقلة...، فعبد الملك مرتاض دعا إلى السّماح بالخروج عنها حين يتعلّق الأمر بصناعة المصطلح وصياغته، وعِلّة ذلك "أنّنا إذا لم نسمح بإضافة حرف واحد في مثل هذه الأطوار، في اللّغة العلميّة الجديدة، فإنّنا سنظلّ عاجزين عن إيجاد معادلات عربيّة قابلة لاستيعاب المفاهيم العلميّة استيعابًا علميًّا لما هو جارٍ في اللّغات الأجنبيّة الحيّة"[3]، وبهذه الطّريقة تصبح العربيّة أكثر اقتدارًا على مجاراة اللّغات الأخرى.

ربّما لا مانع ممّا دعا إليه مرتاض؛ لأنّ النّحت ليس لديه قاعدة ثابتة تحكمه، وهو أداة مُسْتَعْمَلَةٌ في العربيّة، "فالعربُ تنحتُ من كلمتين كلمة واحدة، وهو جنسٌ من الاختصار... وهذا

---

(1) المصدر السّابق، ص 386.

(2) أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السّلام محمّد هارون، ج 1، دار الفكر، د ط، 1979م، ص 328-329.

(3) عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 136.

كذا يُنظر: عبد الملك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبيّ، ص 28.

مذهبنا في أنّ الأشياء الزّائدة على ثلاثة أحرف أكثرها منحوت"[1]، وأكثر تلك الأشياء –يقصد الألفاظ– رباعيّة وخماسيّة، غير أنّ ابن فارس في قوله حدّد الحدّ الأدنى للحروف ولم يحدّد الحدّ الأقصى، فلعلّنا نجد هنا مخرجًا لنحت الألفاظ بأكثر من خمسة حروف.

البِنَوِيَّة (Structuralisme):

يستعمل عبد الملك مرتاض هذا المصطلح بدون ياء قبل الواو عِوَض استعمال مصطلح (بِنْيَوِيَّة)، ويستند في ذلك إلى حجج نحويّة، فقد برّر استعماله له بأنّ "الاستعمال النحويّ السّليم هو إمّا (بِنْيِيَّة)، وذلك كما تقول في النسبة إلى (فِتْيَة) (فِتْيِيّ) على القياس، لأنّك تُجريه مجرى ما لا يعتلّ، وهو مذهب أبي عمرو بن العلاء، كما يمكن أن يُقال: (بِنَوِيّ)، وهو في رأينا أخفّ نطقا، وأكثر اقتصادًا لغويًّا، وهو مذهب يونس بن حبيب، ويمكن العودة إلى سيبويه في (باب الإضافة) لتحقيق هذه المسألة والتّأكّد من الاستعمال السّليم الذي يقتضي إمّا أن يكون على أصل اللّفظ الذي هو (البِنْيَة) فيُقال (بِنْيِيّ) وهو ثقيل في النّطق، وإمّا أن يكون على القلب فيُقال (بِنَوِيّ)، وهذا الإطلاق بالإضافة إلى سلامته من الخطأ، هو الأخفّ بالضّرورة نطقُه على اللّسان، والأجمل حتما وقعه في الآذان"[2]، وفعلاً، عدنا إلى كتاب سيبويه فوجدناه يقول في (باب الإضافة إلى كلّ اسم كان آخره ياءً وكان الحرف الذي قبل الياءِ ساكنًا): "فمن النّاس من يقول في رَمْيَةٍ: رَمْيِيٌّ، وفي ظَبْيَةٌ: ظَبْيِيٌّ، وفي دُمْيَةٍ: دُمْيِيٌّ، وفي فِتْيَةٍ: فِتْيِيٌّ، وهو القياس... فتُجريه مجرى ما لا يعتلّ... وحدّثنا يونس أنّ أبا عمرو كان يقول في ظَبْيَةٍ: ظَبْيِيٌّ. ولا ينبغي أن يكون في القياس إلّا هذا... وأمّا يونس فكان يقول في ظَبْيَةٍ: ظَبَوِيٌّ، وفي دُمْيَةٍ: دُمَوِيٌّ، وفي فِتْيَةٍ: فِتَوِيٌّ"[3]، فذاك الصّوابُ ذاك إذن، أمّا القول (بِنْيَوِيَّة) فكان بالإمكان قبولها لو افترضنا على القياس أنّ النّسبة إلى (فِتْيَة) في الأصل هي (فِتْيَوِيٌّ) وهذا غير

---

[1] أحمد بن فارس، الصّاحبيّ في فقه اللّغة العربيّة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط 1، 1997م، ص 209-210.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 190.

كذا يُنظَر: عبد الملك مرتاض، مائة قضيّة وقضيّة، ص 364.

[3] سيبويه، الكتاب، تح: عبد السّلام محمّد هارون، ج 3، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1996م، ص 346 - 347.

صحيحٍ وليس سليمًا رَكْحًا على كلام سيبويه، بل الصّحيح السّليم كما جاء في كتاب سيبويه هو (فِتَوِيٌّ)، وبالتّالي فالصّواب هو القول (بِنَوِيٌّ) نسبة إلى (بِنْيَة) وبإضافة تاء التّأنيث يصبح لدينا (بِنَوِيَّة).

أمّا عن المعنى المعجميّ، فكلمة (بِنْيَة) تُشتَقُّ "في اللّغات الأوروبّيّة من الأصل اللّاتينيّ (Stuere) الذي يعني البناء، أو الطّريقة التي يُقام بها مبنى ما"[1]، وهو المعنى نفسُه الذي تأخذه كلمة (بِنْيَة) في العربيّة، ففي المعجم "البَنْيُ: نَقيضُ الهَدْم، بَنَى البَنَّاءُ البِناءَ، بَنْيًا وبِنَاءً وبِنًى، مقصور، وبُنْيَانًا وبِنْيَةً وبِنَايَةً... والبِنْيَة والبُنْيَة: ما بَنَيْتَه، وهو البِنَى والبُنَى... يُقَال بِنْيَةٌ، وهي مثل رِشْوَة ورِشًا، كأنّ البِنْيَة الهيئة التي بُنِيَ عليها"[2]؛ وبالتّالي فالمعنى الأساس والمشْتَرَك لهذه اللّفظة في كلا اللّغتين هو الطّريقة أو الهيئة أو الكيفيّة التي يُشَيَّد عليها البِنَاء.

أمّا المعنى الاصطلاحيّ للبِنْيَة في الدّراسات النقديّة فإنّه لا يبتعد عن معناها المعجميّ، إذ يمكن القول بأنّها مجموع العناصر اللّغويّة المحكومة بنظام من العلاقات والتي يتشكّل بها وينتج عنها بعد اتّخاذها لنسقٍ معيّنٍ نصٌّ أدبيّ، وقلنا أدبيّ لأنّ (البِنَوِيَّة) التي اشتُقّت تسميتُها من (البِنْيَة) وتتّخذ من هذه الأخيرة موضوعًا لها، "في جوهرها تركّز على أدبيّة الأدب وليس على وظيفة الأدب أو معنى النّصّ؛ أي أنّ النّاقد البنيويّ يهتمّ في المقام الأوّل بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبًا، التي تجعل القصّة أو الرّواية أو القصيدة نصًّا أدبيًّا"[3]؛ وبالتّالي فهو يسعى للإجابة عن السّؤال (كيف؟) ولا يهمّه كثيرا (لماذا؟) و(ما الدّلالة؟)، والبحث في الكيفيّة يجعله يتعامل مع ما يحلّله من نصوص "على أنّه مجموع أجزاء أو وحدات صغيرة تشكّل هذا البناء، وإدراك العلاقات القائمة بين هذه الأجزاء أو تلك البنيات هو عمل البنيويّة"[4]، وهذا ما يجعل من الممكن وصف البنويّة بأنّها "أدقّ المقاربات التي تناولت الظّواهر منهجًا وتنظيمًا، فهي تبتعد عن المقاربات الجزئيّة التي تدرس عنصرًا

---

[1] صلاح فضل، نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، دار الشّروق، القاهرة، ط 1، 1998م، ص 120.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج 14، ص 93 – 94.

[3] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998م، ص 159.

[4] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّصّ وجماليّات التلقّي، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط 1، 1996م، ص 68 – 69.

واحدًا من عناصر الظّاهرة، وتتناول الظّاهرة ككلّ، ساعية إلى كشف القوانين التي تحكمها، وبيان العلائق التي تقوم بين عناصرها، وذلك من خلال نموذج افتراضيّ تجريديّ يُسمَّى البنْيَة"[1]، غير أنّ دقّتها هذه لم تُغْنِ الباحثين ولم تصدّهم عن السّعي إلى إيجاد مناهج أخرى تستدرك مآخذ البنويّة وتكمّلها.

التّأجيل أو الإرجاء (La différance):

يعود هذا المصطلح إلى جاك دريدا Jacques Derrida فهو الذي صاغه، وقد جعله دالّا على "الاختلاف لا بما هو تميّز ساكن بل بما هو مغايرة فعّالة، وإحالة الشّيء نفسه إلى محلّ آخر أبدًا"[2]، يتعلّق هذا المصطلح ومفهومه بالألفاظ، وبالضّبط بدلالتها التي تتميّز بعدم الثّبات، وبالتّغيّر حسب السّياق الذي ترد فيه، رغم ثبات اللّفظ في جانبه التّعبيريّ، وليس مقصودًا بهذا المفهوم هنا الاختلاف أو التّميّز بين عدّة ألفاظ، وإنّما المقصود هو الاختلاف الذي يكون في دلالة اللّفظ الواحد، فهذا الاختلاف هو المتغيّر، حيث تتبدّل أوجهه من سياق إلى سياق آخر، ممّا يجعله غير ثابت أو ساكن، ويُكْسِبُه صفة الاستمراريّة اللّامتناهية حسب ما عبّر عنه دريدا بلفظ (أبدًا)، "فهو هنا يتحدّث عن وجود معنى للّغة، ثابت... فهو معنى معروف، ولا غبار عليه، وبالمقابل هناك معنى متحرّك (Mobile)، فارغ –يمكن لأيّ شخص أن يملأه بأيّ دلالة– أي هذا الجانب هو جانب يخضع للتّأويل اللّامتناهي، وعن هذا ينشأ الاختلاف والانتشار (Dissémination)، أي تعدّد المعاني"[3]، وهذا ما يفسّر المعادلة المنطقيّة التي نصّها أنّ: "مثلما لا تكون الكتابة واحدة لدى جميع البشر، فالكلمات المتكلَّمة ليست نفسها"[4]؛ فالحروف محدودة العدد، تؤدّي عند تقليباتها إلى تشكيل كلمات محدودة العدد هي كذلك –خاصّة إذا أخذنا بعين الاعتبار مبدأ الاستعمال، فليست كلّ الكلمات مستعملة– ويتمّ تركيب تلك الكلمات عند الكتابة وِفْق قواعد محدودة العدد هي الأخرى، ورغم

---

(1) فخري صالح، آفاق النظريّة الأدبيّة المعاصرة بنيويّة أم بنيويّات، المؤسّسة العربيّة، بيروت، ط 1، 2007م، ص 23.

(2) جاك دريدا، صيدليّة أفلاطون، تر: كاظم جهاد، دار الجنوب، تونس، د ط، 1998م، ص 10.

(3) محمّد بلقاسم، ممارسة رولان بارث للتّفكيكيّة، مجلّة الآداب واللّغات، الجزائر، العدد 21، ديسمبر 2014م، ص 74.

(4) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، ط 2، 2000م، ص 110.

ذلك الكتابة لا تكون واحدة لدى جميع البشر، ولا حدود للإبداع فيها، بل إنّ الأسلوبيّين يعتبرون الأسلوب كبصمة الأصبع في عدم تطابقه من شخص لآخر وهو ما يعني اختلاف الكتابات وتعدّدها، وبالتّالي ليس لهذا الأمر –أي عدم محدوديّة الكتابة رغم محدوديّة مادّتها– غير تفسير واحد؛ وهو عدم محدوديّة دلالات الألفاظ، وبعبارة أخرى يمكن القول بأنّ تنوّع الكتابات اللّامحدود، في أساليبها ومواضيعها ومضامينها وإبداعاتها الفنّيّة رغم تضمُّن النّظام اللّغويّ للموادّ المحدودة الثّلاث، الحروف والكلمات وقواعد التّركيب، يؤكّد التّسليم بتعدّد الدّلالات، وبالتّالي يعزّز المبدأ الذي عبّر عنه دريدا بمصطلح (La différance).

تُرجِم مصطلح (La différance) إلى العربيّة بـ (الاختلاف)، رغم أنّ المقابِل لهذا اللّفظ العربيّ في اللّغة الفرنسيّة هو لفظ (La différence) بالحرف (e) وليس (a)، وبذلك يكون اللّفظ بالحرف (a) مُحْدَثًا من قِبَل جاك دريدا، ويحتاج إلى ترجمة مختلفة، لأنّ التغيّر في المبنى يؤدّي إلى التغيّر في المعنى، وهو ما أراده دريدا من خلال التّغيير الذي أحدثه، وإلّا لكان أطلق اللّفظ الأصليّ بالحرف (e) فاستراح وأراح، والتّغيّر في المعنى هذا يُستَشَفّ من زعمه أنّ لفظة (La différance) "ليست غير قابلة للتّرجمة إلى العربيّة فحسب، وإنّما حتّى إلى الإنجليزيّة وسواها من اللّغات، وحتّى إلى الفرنسيّة بمعنى ما، من حيث إنّها تتعارض مع الكلمات المنحدرة من الميراث اللّاتينيّ، كما أنّها في اقتصادها نفسه غير قابلة للإبدال بمفردة أخرى، ولكن يمكن بالطّبع أن نوضّح استخدام هذه المفردة، وأن نقيم خطابًا حول استخدامها، وحول ما يعبّر عن نفسه فيها بصورة اقتصاديّة أو مقتصدة"[1]، فدريدا يزعم في كلامه هذا أنّ المصطلح الذي أحدثه لا يعبّر عن معناه أيّ لفظ آخر، سواء أكان ذلك في لغات غير لغته، أو حتّى في لغته ذاتها، وأنّ دلالته لا يمكن التّعبير عنها إلّا بمفهوم يستغرق مساحة من الكتابة، ربّما تكون سطرًا أو سطرين أو أكثر.

إنّ اللّغات الحيّة لا ترضى بالنّقص والعجز أمام التّحدّيات التي تواجهها، واللّغة العربيّة واحدة من تلك اللّغات، لها من اللّيونة والقدرات التّعبيريّة ما يؤهّلها لاستيعاب العديد من المصطلحات، بما فيها المصطلح الذي هذا موضع القول فيه، ولذلك نُلفي عبد الملك مرتاض يقترح مقابلًا له فيقول في

[1] المصدر السّابق، ص 53.

شأنه: "إنّ المعنى لا يكون حاضرا أبدًا لأنّه مُؤجَّل أو مُرجَأ دائمًا في حركة يُطلِق عليها دريدا مصطلحه الشّهير (La différance) ونقترح ترجمة لهذا المصطلح الجديد نُطْلِق عليه (التّأجيل) أو (الإرجاء) الذي يبدو أنّ دريدا كان يريد به إلى تأجيل المعنى الذي لا يرى بحضوره في الدالّ لا سابقًا ولا لاحقًا"[1]، ولعلّ هذه التّرجمة هي الأصوب والأصلح والأكثر دقّة من التّرجمة الأولى التي هي (الاختلاف)؛ لأنّ عندما نقول اختلاف فهذا يعني أنّ اللّفظ يكتسب دلالة ما في سياق ما ثمّ يتخلّى عنها ويتبرّأ منها نهائيًّا لاحقًا في سياق آخر، ليكتسب دلالة أخرى لم تكن له، والحقّ أنّه عندما ينتقل من دلالة إلى أخرى فإنّ كلّ الدّلالات السّابقة أو اللّاحقة هي له وإنّما هي مؤجّلة فقط إلى السّياق الذي يُبديها؛ أي أنّ اللّفظ لم يكن على حالة دلاليّة ثمّ اختلف وانتقل إلى أخرى كانت غائبة أو غريبة عنه، بل إنّ هذه الدّلالة الأخرى لم تكن غريبة عنه، فقد كانت فيه وكانت له وإنّما مستترة حتى تقع في السّياق الذي يظهرها ويجلّيها.

التَّحْلِفْسِيّ (Psychanalyse):

اقترح عبد الملك مرتاض مصطلح (التَّحْلِفْسِيّ) مقابلًا للمصطلح الأجنبيّ (Psychanalyse)، كبديل عن مصطلح (التّحليل النّفسيّ) الذي اتُّخِذ مقابلًا له، وعلّة عدم رضاه عن هذا الأخير هي أنّه "يعسر علينا استعماله في كلّ الأطوار بالطّريقة المتداوَل بها راهنًا بين أهل العلم؛ أي على شكل اسم منعوت بنعت... فلا يكون طيّعًا في كلّ الاستعمالات وتقلباتها"[2]، ولذلك فهو يرى أنّ المصطلح إنّما "يجب أن يكون لفظًا واحدًا متّصلًا بسيطًا أو مركّبًا، لا جملة من الكلام"[3]، فيلجأ إلى عمليّة النحت لصياغة المصطلح، وبهذا يقتدي بما هو موجود لدى الغرب، حيث تشيع لديهم آليّة النحت حينما يتعلّق الأمر بالمصطلح، فتجد كثيرًا من مصطلحاتهم مكوّنةً من أجزاء –وفي الغالب من جزأين– يدلّ كلّ جزء منها على معنى معيّن.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 99.

[2] المصدر نفسه، ص 135-136.

[3] عبد الملك مرتاض، نظريّة النّصّ الأدبيّ، ص 28.

التَّدَاوُل (La pragmatique) والتَّدَاوُلِيَّة (Le pragmatisme):

إنّ للمصطلح الغربيّ (Pragmatique) مقابلات شتّى في اللّغة العربيّة "منها التّبادليّة، والاتّصاليّة، والنّفعيّة، إلى جانب الذرائعيّة"[1]، وهناك من فضّل الحفاظ على المصطلح الغربيّ كما هو واكتفى بالمصطلح المعَرَّب (البراجماتيّة) فرأى في رؤية ضيّقة "أن تبقى على لفظها الدّخيل، لدلالته على مفهومها الغربيّ الخالص، وليس له مقابل دقيق يعبّر عنه في الدّراسات العربيّة"[2] كما زعم، فيما وجد آخرون مصطلحًا في شكل مضاف ومضاف إليه هو (علم المقاصد) قياسًا على علم الدّلالة وعلم الأسلوب...، فاختاروه ليكون نظيرًا للمصطلح الغربيّ، والذي دفعهم إلى اختياره دون غيره "هو أنّ مفهوم (Pragmatics) ينبني أساسًا على القصد والمقصديّة (Intentionality) في بعدها الاجتماعيّ"[3]، غير أنّ التّرجمة الشّائعة له في الاستعمال العربيّ هي (التّداوليّة)، وهناك من استخدمها بصيغة الجمع (تداوليّات)؛ لأنّ هناك تداوليّات متعدّدة في عدّة حقول معرفيّة (اللّسانيّات، المنطق، البلاغة الجديدة...)، كطه عبد الرّحمن الذي يقول: "وقد وقع اختيارنا منذ 1970 على مصطلح (التّداوليّات) مقابلًا للمصطلح الغربيّ (براغماتيقا)، لأنّه يوفي المطلوب حقّه، باعتبار دلالته على معنيي (الاستعمال) و(التّفاعل) معًا، ولقي منذ ذلك الحين قبولًا من لدن الدّارسين الذين أخذوا يُدرِجونه في أبحاثهم"[4].

تُتَّخَذ (التّداوليّة) أحيانًا مقابلًا لمصطلح أجنبيّ آخر كذلك هو (Pragmatisme)، وهذا من بين عيوب التّعامل مع المصطلح؛ إذ لا يَصلُح ولا يَستقيم أن يُتَرجَم مصطلحان أجنبيّان اثنان بصيغة عربيّة واحدة، والصّواب يقتضي التّدقيق والتّفريق درءًا للَّبْس والغموض، لذلك يقترح عبد الملك مرتاض "أن نُطْلِق على مقابل المفهوم الأوّل [أي Pragmatique] (التّداول) (أي تداول اللّغة) دون

---

(1) ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل النّاقد الأدبيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب، ط 3، 2002م، ص 167.

(2) محمود عكاشة، النّظريّة البراجماتيّة اللّسانيّة (التّداوليّة)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2013م، ص 6.

(3) ج. ب. براون و ج. يول، تحليل الخطاب، تر: محمّد لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، السعوديّة، د ط، 1997م. ص 32.

(4) طه عبد الرّحمن، في أصول الحوار وتجديد عِلْم الكلام، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ط 2، 2000م، ص 28.

لاحقة (ــيّة)، وعلى المفهوم الآخر [أي Pragmatisme] المنصرف إلى النّزعة المذهبيّة: (التّداوليّة)؛ وذلك حتّى نطوّع العربيّة من أجل أن تتقبّل المفاهيم بالدقّة المطلوبة، ما أمكن، فنميّز بين المعاني المتقاربة، والدّلالات اللّطيفة، في لغتنا المعاصرة"[1]، ويبدو أنّ مصطلح (التّداوليّة) هنا لم يبق على الرّسم المعهود في مقابلة مصطلح (Pragmatique) قياسًا على باقي المصطلحات الغربيّة التي تنتهي بـ (tique.....) كقولهم (الأسلوبيّة) في مقابل (Stylistique) و(السّيمائيّة) في مقابل (Sémiotique)، إلّا أنّ تعدّد المصطلحات في مثل حال (Pragmatique) و(Pragmatisme) يقتضي –استثناءً– التّفريق وإيجاد مقابلات عربيّة مميّزة عن بعضها البعض، وهو ما دفع عبد الملك مرتاض ربّما إلى تقديم هذا الاقتراح والخروج عن القياس، غير أنّ مقابلة المصطلحين الغربيّين بمصطلحين عربيّين من الجذر ذاته من شأنه أن يُخلِط الأمر على الدّارس، ولكن لا بأس به بما أنّه مماثل لِمَا في اللّغة الأجنبيّة.

ونُلفي رأيًا آخر موافقًا لرأي عبد الملك مرتاض في وجه ومخالفًا له في وجه آخر، إذ يقول مسعود صحراوي: "التّداوليّة: ترجمة للمصطلحين: المصطلح الإنجليزي Pragmatics... والمصطلح الفرنسيّ La pragmatique بنفس المعنى، وليس ترجمة للمصطلح Le pragmatisme الفرنسيّ؛ لأنّ هذا الأخير يعني (الفلسفة النّفعيّة الذّرائعيّة)، أمّا الأوّل فيُراد به هذا العلم التّواصليّ الجديد الذي يفسّر كثيرا من الظّواهر اللّغويّة"[2]؛ فالرّأيان متوافقان حول دلالة المصطلحين الغربيّين وضرورة التّمييز بينهما؛ إذ يدلّ مصطلح (La pragmatique) على الدّراسة التي تُعنى بتداول اللّغة، بينما يدلّ مصطلح (Le pragmatisme) على المذهب، لكنّهما مختلفان حول ترجمتهما إلى العربيّة.

إنّ المصطلح المأخوذ من الجذر (د و ل) للتّعبير عن مفهوم هذا الضّرب من الدّراسة النقديّة هو الأنسب والأصلح مقارنة بغيره من المصطلحات، ولمكاشَفَة ذلك ينبغي الوقوف على المعنى المعجميّ لهذا المصطلح وعلى الجانب الذي تُرَكِّز عليه تلك الدّراسة النقديّة عند التّحليل؛ لأنّ المصطلح ينبغي له أن يوحي بصلب اهتمام الدّراسة التي يعبّر عنها حينما يتعلّق الأمر بمناهج أو آليات وإجراءات دراسة النّصوص، فإذا وقفنا على هذين الأمرين فليس ضروريّا بعدها التطرّق إلى

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظريّة النّصّ الأدبيّ، ص 398.

[2] مسعود صحراوي، التّداوليّة عند العلماء العرب، دار الطّليعة، بيروت، ط 1، 2005م، ص 15.

المفهوم الاصطلاحيّ لها، لأنّ ما من باحث يتطرّق إليه إلّا ويصطدم بتعدّد المفاهيم فيشير إلى ذلك ثمّ يذكر بعضها، وهو تعدّد لم تُبْتَلى به الدّراسات العربيّة فقط، بل حتّى الغربيّة، ويعود ذلك إلى تشارك عدّة حقول معرفيّة لهذا المنهج –إن صحّ أن يُطلَق عليه منهج– كاللّسانيّات وعلم الاجتماع وعلم النّفس، إلى غير ذلك، لذا فالتّعريج على ما تستهدفه آليّة العمل والتّطبيق والمغزى من ذلك يُغْنينا عن المفهوم النّظريّ ويُجنّبنا الدّخولَ في متاهات الماهيّة.

جاء في المعجم "تَدَاوَلْنَا الأَمْرَ: أخذناه بالدُّوَل. وقالوا: دَوَالَيْكَ أي مُدَاوَلَة على الأمر... ودَالَت الأيّامُ أي دارَت، والله يُدَاوِلُها بين النّاس. وتَدَاوَلَتْهُ الأيدِي: أَخَذَتْه هذه مَرّة وهذه مَرّة... ويُقال: تَدَاوَلْنَا العملَ والأمرَ بيننا بمعنى تَعَاوَرْنَاه فَعَمِلَ هذا مَرَّة وهذا مَرَّة"[1]، وبقراءة سريعة للمعنى المعجميّ الذي بين أيدينا يمكن استخلاص أنّ (التَّدَاوُل) يحمل ضمن شحنته الدّلاليّة معاني الانتقال والحركة وعدم الثّبات وتبدّل الحال، ويقتضي وجودَ أكثر من طرف مع زمانيّة ومكانيّة متغيّرتين، ووجودَ صلة وتفاعل بين أطراف التّداول وشيءٍ مُتَدَاوَل، فلفظ (تَدَاوَل) يأتي على صيغة (تَفَاعَل) التي تفيد التّشارك، كالقول مثلا: تَحاوَر، تَخَاصَم، تَجَاور... فكلّها تدلّ على وجود أطراف تتبادَل أمرًا ما، أمّا عن غاية هذا النّوع من الدّراسة النقديّة، فإنّها "تعمل على تفسير الطّريقة التي قد تجعل المتكلّم يقول قولًا، ويقصد به قصدا يتعدّى المعنى الحرفيّ للقول وفق علاقة ما، كما تفسّر الكيفيّة التي تمكّن المتلقّي من الوصول إلى التّأويل المناسب للقول، بالوقوف على المبادئ السّياقيّة التي قد تحتضن التّخاطب وتحقّق غاياته"[2]؛ وبطريقة أخرى، عندما نُسقِط هذا القول على الخطاب الأدبيّ، يكون لدينا كاتب، وقارئ أو بالأحرى مُحَلِّل، وهناك سياق، فإذا صبّ المحلِّل اهتمامه على محاولة فهم مقاصد الأديب واستجلاء الأوجه أو المعاني الخفيّة لكتابته دون غلوّ ووِفْقَ تعالقات منطقيّة وبديهيّة مع مراعاة سياق الكتابة ككلّ فهو حينئذ يدرس الخطاب دراسة تداوليّة، لأنّ لدينا أطرافا (الكاتب والمحلّل) وشيئا منتقِلًا بينهما متغيِّرًا متوالِدًا حسب كلّ سياق من الاستعمال (المعنى)، بل متبدِّلًا حتّى في السّياق نفسه من خلال تعدّد أوجه التّفسير حسب القرائن المراعاة في ذلك، وبالتّالي في هذه

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج 11، ص 252 – 253.

(2) بن عيسى عبد الحليم، مصطلح التداوليّة في الدّراسات العربيّة المعاصرة بين التّلقّي والتّأسيس قراءة تحليليّة نقديّة، مجلّة الأكاديميّة للدّراسات الاجتماعيّة والإنسانيّة، وهران، العدد 20، جوان 2018م، ص 5.

العمليّة دلالةٌ موافِقَة لتلك الدّلالة المعجميّة للفظ (التّداول)؛ لذا فهو اللّفظ الأنسب للاستعمال في اشتقاق المصطلح الذي يَسِمُ هذا المفهوم.

وإذا حَمَلَنا القارئُ على ذِكْر مفهوم اصطلاحيّ للتّداوليّة حتّى يتبيّن له الأمر أكثر، فإنّ "أوجز تعريف للتّداوليّة وأقربه إلى القبول هو: دراسة اللّغة في الاستعمال in use أو في التّواصل in interaction لأنه يشير إلى أنّ المعنى ليس شيئًا متأصّلًا في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلّم وحده، ولا السّامع وحده، فصناعة المعنى تتمثّل في تداول negotiation اللّغة بين المتكلّم والسّامع في سياق محدّد (مادّيّ، واجتماعيّ، ولغويّ) وصولًا إلى المعنى الكامن في كلام ما"[1]، وبما أنّ المعنى تتشارك في صناعته كلّ هذه المعطيات فمن الطّبيعيّ أن يتعدّد، ويتجدّد، ويتمدّد، ويتردّد، ويتسدّد، ويتقدّد، ويتخدّد، ويتلدّد، ويتحدّد، ويتبدّد، فتأتي التّداوليّة لتحاول الإحاطة به.

التَّقْوِيضِيَّة (Déconstructionnisme):

يستعمل عبد الملك مرتاض هذا المصطلح العربيّ مقابلًا للمصطلح الأجنبيّ المذكور، ويرى أنّ الإطلاق العربيّ الشّائع الذي هو (التَّفْكِيكِيَّة) ترجمةٌ خاطئة، وحُجّته "أنّ التّفكيك إنّما يقتضي حلّ مجموعة من أجزاء هيكل كلّيّ، ثمّ إعادتها كما هي... والحال أنّ جاك دريدا إنّما يريد تقويض العقل الأوربّي، ومن ثمّ مركزيّة العقل الأوربّي، لإعادة بنائه"[2]، وإعادة البناء التي يقصدها هنا تكون على غير سيرته الأولى؛ أي تكون بتبديل وتغيير؛ لأنّ إصابة التغيير للمركز الذي يتمثّل في نظريّات وأفكار ومعان تمّ التّسليم بها يترتّب عنه تغيّر كلّ ما بُنِيَ على تلك الأسس وانطلق منها.

ولو جئنا إلى الجانب التّطبيقيّ لِمَا يُسمَّى بـ (التّفكيكيّة) لوجدنا أنّها تتجاوز "منطوق الخطاب إلى ما يسكت عنه ولا يقوله، إلى ما يستبعده ويتناساه، إنّه نبش للأصول وتعرية للأسس وفضح للبداهات، من هنا يشكّل التّفكيك استراتيجيّة الذين يريدون التحرّر من سلطة النّصوص

---

[1] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغويّ المعاصر، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، د ط، 2002م، ص 14.

[2] عبد الملك مرتاض، نظريّة النّصّ الأدبيّ، ص 53.

كذا يُنظَر: المصدر نفسه، ص 278./ عبد الملك مرتاض، مائة قضيّة وقضيّة، ص 120.

وإمبرياليّة المعنى أو دكتاتوريّة الحقيقة"[1]؛ أي أنّ التّفكيك لا يقتصر على عناصر النصّ البادية، بل يتعدّاها إلى ما وراءها وما بينها، وربّما يصل حتّى إلى ما يُبَثّ في النّصّ من منطقة لا وعي الأديب، فتتشكّل بذلك مساحة من الحرّيّة قد تكون أحيانًا غير متناهية لقراءة العمل الأدبيّ، وبالتّالي فالتّفكيك ينتقل من سطح النصّ إلى أعماقه ليعود بعد ذلك إلى السّطح، ولكن ما قبل التعمّق ليس كما بعده؛ لأنّ التّفكيك عندما يصل إلى العمق الدّلاليّ يهدمه من خلال قراءات متعدّدة، وكلّ قراءة تتشكّل هناك تؤدّي إلى تغيير ما كان يوحي به سطح النّصّ عند القراءة الأولى، "ذلك أنّ النّصّ يحفل بالفجوات، وبمناطق الصّمت التي ينبغي على القارئ أن يملأها، وهذا ما يجعل القارئ يقوم بمهمّة كتابة النّصّ ثانية"[2]؛ أي إعادة بنائه بناءً يختلف عن البناء الأوّل، وهذا ما يدفع إلى تبنّي مصطلح (التَّقْوِيضِيَّة) الذي يدلّ على الهدم الكلّيّ دون الحفاظ على حدود الأجزاء البسيطة، على عكس مصطلح (التَّفْكِيكِيَّة) الذي يدلّ على الفصل إلى أجزاء بسيطة قابلة للتّركيب على الهيئة نفسها مرّة أخرى.

جاء في المعجم: "(قَاضَ) البِنَاءَ، قَوْضًا: هَدَمَه، ويُقال: قَاضَ الخَيْمَة. قَوَّضَ البِنَاء: قاضه. ويُقال: قَوَّضَ الصُّفُوفَ والمجَالِسَ: فَرَّقَهَا"[3]، بينما جاء حول مادّة (فَكَّ) "(فَكَّ) الشَّيْءَ فَكًّا: فَصَلَ أَجْزَاءَه، ويُقال: فَكَّ الآلَةَ وَنَحْوهَا، وَفَكَّ النُّقُودَ: اسْتَبْدَلَ قِطْعَةً كَبِيرَةً مِنْهَا بِقِطَعٍ صَغِيرَة،... (فَكَّكَ): مُبَالَغَةٌ فِي فَكَّ"[4]، وممّا يصبّ في هذا المعنى ويؤكّد صواب استعمال مصطلح (التَّقْوِيضِيَّة) بدل (التَّفْكِيكِيَّة) قول رائدها جاك دريدا في سياق تحديده لمفهومها: "تفكيك عناصرِ بنيةٍ لا يعني الرّجوع إلى العنصر البسيط، إلى أصل غير قابل لأيّ حلّ، فهذه القيمة، ومعها قيمة التّحليل نفسها بالذّات، هي عناصر فلسفات خاضعة للتّفكيك"[5]؛ أي أنّها ليست عمليّة تفكيك فقط بل تفتيت كلّيّ،

---

[1] عليّ حرب، الممنوع والممتنع – نقدُ الذّات المفكّرة، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، ط 1، 1995م، ص 22.

[2] محمّد عزّام، النّصّ المفتوح – التّفكيك أنموذجا، مجلّة الموقف الأدبيّ، دمشق، العدد 398، جوان 2004م، د ص.

[3] المعجم الوسيط، ص 766.

[4] المصدر نفسه، ص 698.

[5] جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص 60.

وهذا المعنى يؤدّيه لفظ (التّقويض) بدقّة أكبر من لفظ (التّفكيك)، أضف إلى ذلك أنّ مصطلح (Déconstruction) يتكوّن من السّابقة (dé) التي تفيد النّفي، ومن اللّفظ (Construction) الذي يعني (البناء)، فإذا أردنا أن ننفي البناء ونأتي بضدّه فالصّواب والدّقيق أن نقول (التّقويض) الذي يعني الهدم كما تبيّن، وليس (التّفكيك) الذي يعني الفصل، ولو أنّ هذا الأخير يُضَادُّ البناء ولكن ليس مُضَادَّة تامّة مثلما هو الأمر مع (التّقويض).

قد يُصادف قارئ كتب عبد الملك مرتاض أنّ مصطلح (التّفكيكيّة) تردّد في كتاباته، ليس ضمن متنها فحسب، ولكن حتّى في عناوينها الموسومة بها، فيجد مثلا كتاب (أ–ي دراسة سيمائيّة تفكيكيّة لقصيدة "أين ليلاي" لمحمّد العيد)، وكتاب (ألف ليلة وليلة: دراسة سيمائيّة تفكيكيّة لحكاية حمّال بغداد)، وأيضا (تحليل الخطاب السّرديّ: معالجة تفكيكيّة سيمائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدق")، فلا داعي للرّيبة حينذاك؛ لأنّ عبد الملك مرتاض استعمل هذا المصطلح في بداية عهده بالكتابة وامتدّ استعماله له إلى سنوات عديدة من حياته العلميّة قبل أن يَعْدِل عنه ويستبدله بمصطلح (التّقويضيّة) الذي تبنّاه ودافع عنه فيما بعد.

التَّمَدْلُل (Le signifiance):

اقترح عبد الملك مرتاض مصطلح (التَّمَدْلُل) كترجمة للمصطلح الأجنبيّ (Le ségnifiance) الذي أنشأته جوليا كريستيفا Julia Kristeva، وهو مصطلَح يُطلَق على "النّصّ في حال اعتماله"[1]؛ أي النصّ وهو بصدد النشوء قبل اكتماله وتمامه؛ أي أثناء مرحلة المخاض التي يمرّ بها النصّ وهو في فكر المؤلِّف ومخيّلته حين تداعي المعاني وقوالبها من الألفاظ والتّراكيب، فعمليّة التّوارد تلك هي (التَّمَدْلُل)، وقد يُقابَل هذا المصطلح الغربيّ بمقابِلٍ عربيّ آخر هو (التَّمَعْنِي)، إلّا أنّ عبد الملك مرتاض عَدَل عن هذا الأخير وفضّل الإطلاق الأوّل "لأنّ الشّأن منصرف هنا فيما نرى إلى معنى السّمة في حال عنفوانها، وليس إلى معنى المعنى؛ أي إلى (Le signe) وليس إلى (Le sens)؛ فمصطلح كريستيفا

(1) عبد الملك مرتاض، مائة قضيّة وقضيّة، ص 387.

كذا يُنظَر: عبد الملك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبيّ، ص 356 – 366.

مأخوذ من (Signe) وليس من (Sens)"[1]، ويأتي هذان المصطلحان على صيغة المصدر (تَمَفْعُل) من صيغة الفعل (تَمَفْعَلَ) المضافة إلى أبنية الفعل الثّلاثيّ المزيد والمستدرَكة على أوائل اللّغويّين العرب المعروفين، وقد أورَد ابن جنّي (392هـ) في كتابه الخصائص أمثلة عنها، فقال: "جاء تَمَسْكَنَ، وتَمَدْرَعَ، وتَمَنْطَقَ، وتَمَنْدَلَ، وتَمَخْرَقَ... فتحمّلوا ما فيه تَبْقِيَةُ الزّائد مع الأصل في حال الاشتقاق؛ كلّ ذلك تَوْفِيَةً للمعنى، وحراسةً له، ودلالةً عليه، ألا تراهم إذ قالوا: تَدَرَّعَ، وتَسَكَّنَ، وإن كانت أقوى اللّغتين عند أصحابنا فقد عرّضوا أنفسهم لئلّا يُعْرَف غرضهم، أَمِنَ الدِّرْعِ والسُّكُون، أم من المِدْرَعَة والمَسْكَنَة... ففي هذا شيئان: أحدهما حُرْمَة الزّائد في الكلمة عندهم حتّى أقرّوه إقرار الأصول"[2]، ولا يُعطي ابن جنّي هنا أمثلة عن الصّيغة فقط بل يتحجّج لها كذلك بتغيُّر معناها لتغيّر مبناها، وهو ما يمنحها شرعيّة الوجود، ويمنح بَنَاتِهَا من الكلمات المستحدثة شرعيّة الدّخول في العربيّة الصّحيحة، إذ "ينبغي أن يُضَافَ ما صِيغَ على أساسها حديثًا إلى معاجمنا المعاصرة، وإلّا كان مَثَلُنَا مَثَلُ من يريد الحَجْرَ على العربيّة وحرمانها من النموّ والتطوّر، وهما حقّان ثابتان من حقوقها اللّغويّة، وجوهران أصيلان في بِنْيَتِهَا وبنية اللّغات جميعًا"[3]، وبذلك يكتسب لفظ (التَّمَدْلُل) الذي اقترحه عبد الملك مرتاض الصّحّة اللّغويّة والحقّ في الاصطلاح.

التّناصّ (Textualité) والتَّنَاصِّيَّة (Intertextualité):

يَسِمُ عبد الملك مرتاض بمصطلح (التّناصّيّة) الحقلَ المعرفيّ الذي يتناول بالدّراسة ظاهرة التّناصّ نظريّا، فهو يميّز بين عمليّة التّناصّ في حدّ ذاتها ويُقابلها بالمصطلح الأجنبيّ (Textualité)، وبين نظريّتها التي يُطلِق عليها (التّناصّيّة) ويجعلها مقابلة للمصطلح الأجنبيّ (Intertextualité)، كما يقترح مصطلحات أخرى ويخصّصها لطَرَفَيْ هذه الظّاهرة الأدبيّة، وكلّ هذا يبيّنه قوله: "في إطار توسعة هذه النظريّة [يقصد نظريّة التّناصّ] وبلورة تأسيسها نقترح أن يُطلَق على الأديب المأخوذ منه (النّاصّ)، وعلى الأديب الآخذ منه بقصد أو بدون قصد (المتَنَاصّ) معه، والمسألة برمّتها أي ما

---

[1] المصدر السّابق، ص 385.

[2] ابن جنّي، الخصائص، ج 1، ص 228.

[3] شوقي ضيف، تيسيرات لغويّة، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 102.

يتمحّض للنّاصّ والمتناصّ معا يُطلَق عليها، كما نأتي ذلك في النّقد المعاصر، (التّناصّ)، فإذا انزلقنا إلى البحث في الماهيّة، والمفهوم، والعلاقات، أي في صميم النظريّة فذلك هو: التّناصّيّة (Intertextualité)"[1]، و(التّناصّ) بمصطلحه الغربيّ –كما هو معلوم– أنشأته النّاقدة البلغاريّة الأصل جوليا كريستيفا Julia Kristeva بالاتّكاء على جهود الفيلسوف واللّغوي الرّوسيّ ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine الذي يرجع إليه فضل تسليط الضّوء على هذه الظاهرة الأدبيّة في النّقد الحديث دون الاهتداء إلى وضع المصطلح الحاليّ، عِلمًا أنّ هناك العديد من المصطلحات التي ظهرت في العربيّة فيما بعد كمقابلات للمصطلح الغربيّ تدلّ كلّها على المفهوم ذاته، "حتى تجاوز عددها عشرة مصطلحات: (التّناص، التّناصّيّة، التّناصصيّة، التّضمين النّصّيّ، التّداخل النّصّيّ، المداخلة النّصوصيّة، تداخل النّصوص، النّصوص المتداخلة، البينصيّة، بين النّصّ، تفاعل النّصوص...)"[2]، إلّا أنّ المعنى واحد.

وحتّى في مفهومِ التّناصِّ تناصٌّ! فكلّ المفاهيم التي وُضِعت له تدور في فلك معنى التّفاعل النصّيّ في نصّ بعينه[3]؛ أي أنّ النّصوص التي يقرأها الأديب تؤثّر فيما يَكتُب، وتعود من لا وعيه أو من عقله الباطن إلى ذهنه حين يهمّ بالكتابة أو أثناء قيامه بها إمّا ببعض ألفاظها وتعبيراتها أو ببعض معانيها وأفكارها أو بجميعها، وعن وعي أو عن غير وعي منه، فتدخل في بناء النّصّ الجديد – نِسْبِيًّا– الذي يكتبه، فيكون هذا الأخير حصيلة انصهار نصوص بعضها مع بعض، إضافة إلى طَبْعِها بأسلوب الكاتب المتفرّد.

والتّناصّ هو أمر حتميّ حسب معظم الباحثين، تقول عن ذلك صاحبة مصطلح (التّناص): "إنّ كلّ نصّ هو عبارة عن لوحة فسيفسائيّة من الاقتباسات، وكلّ نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظريّة النّصّ الأدبيّ، ص 216.

كذا يُنظَر: المصدر نفسه، ص 272 و398.

[2] يوسف وغليسي، التّناص والتناصّيّة في الخطاب النقديّ العربيّ المعاصر، مجلّة الآداب، العدد 9، مارس 2008م، ص 189.

[3] يُنظَر: محمّد بنيس، الشّعر العربيّ الحديث، ج 3، دار توبقال، المغرب، ط 2، 1996م، ص 181-187.

أخرى"[1]، (كلّ) هنا تدلّ على الشمول، وقد ذُكِرَت مرّتين تأكيدًا، فما من نصّ حسب جوليا كريستيفا وغيرها إلّا وتدخل في تكوينه مجموعة من بقايا النّصوص التي كانت مَلَكَةُ الكاتب قد امتصّتها على مَهْلٍ من قَبْلِ أن يَكتُب نَصَّه، ليأتي حين ذاك وقت إفرازها بطريقة تمنع من أن يكون النصّ الجديد هو النّصوصُ القديمة نفسُها.

إنّ مصطلح (Intertextualité) مُشَكَّل من كلمتين هما (Texte) التي تعني (نصّ) و(Inter) التي كثيرا ما تُسْتَعْمَل في صياغة المصطلحات كسابقة بمعنى (بَيْنَ)، وهي تفيد التّداخل والتّفاعل (Interaction)[2]، وبذلك يكون مصطلح (التّناصّيّة) الأنسب للاعتماد كمقابل له، ولا حاجة لاستعمال صيغة الإضافة المكوّنة من كلمتين إحداهما (تداخل أو تفاعل...) أو ما شابه ذلك؛ لأنّ صيغته الصّرفيّة (تَفَاعُل) -بغضّ النّظر عن الياء الصّناعيّة أو الياء المعرفيّة التي لحقته- بحدّ ذاتها تدلّ على التّشارُك أيضا، وبذلك تؤدّي دور السّابقة (Inter)، وبما أنّ عبد الملك مرتاض قد اعتمد هذا المصطلح فقد كان موفّقا في ذلك للعلّة التي ذكرناها.

يفرّق عبد الملك مرتاض بين (التّناصّ) و(التّناصّيّة) كما تقدّم، ويبدو أنّه لم يكن أوّل المنتبهين إلى هذه اللّطيفة المصطلحيّة النّقديّة؛ إذ يَلفِت الانتباه "ما قام به دومينيك مينغينو D. Maingueneau وهو يقدّم جهازًا معرفيًّا نقديًّا بالغ الدّقّة الاصطلاحيّة؛ حيث يحرص منذ البدء (عام 1984) على التّمييز بين: التّناص (Intertexte) والتّناصّيّة (Intertextualité)؛ إذ يدلّ المفهوم الأوّل على مجرّد مجموع المقاطع المذكورة ضمن متن مُعطى، بينما يدلّ الثّاني على نظام القواعد الضمنيّة التي تضمّ ذلك التّناصّ؛ نظام الاستشهاد الذي يحكم مشروعيّة التّشكيل الخطابيّ الذي يقوم عليه هذا المتن"[3]؛ أي أنّ (التّناصّ) يُطلَق على هذه الظاهرة الأدبيّة في جانبها التّطبيقيّ وهي مُتجسّدة ومُوَظَّفة في النّصّ، بينما مصطلح (التّناصّيّة) يُطلَق عليها في جانبها النظريّ كَشِبْه حقل معرفيّ يدرس هذه الظاهرة الأدبيّة مفاهيمَها، مصطلحاتِها، أسُسَها، تاريخَها وتطوّرَها، تفرّعاتِها وتشعّباتِها، توافقاتِها وتداخلاتِها...

---

(1) نقلا عن: عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة والتّكفير، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط 4، 1998م، ص 326.

(2) https://www.almaany.com/ar/dict/ar-fr/inter

(3) يوسف وغليسي، التّناص والتناصّيّة في الخطاب النقديّ العربيّ المعاصر، مجلّة الآداب، العدد 9، مارس 2008م، ص 182.

إلى غير ذلك من الأمور النظريّة، فنقول مَثَلًا عن تطرُّقنا في هذا المقام للمصطلح المتعلّق بهذه الظّاهرة بأنّه يدخل ضمن التّناصّيّة، ولا يمكن أن نقول بأنّه يدخل ضمن التّناص، إلّا أنّ ما يُلاحَظ بين مينغينو وعبد الملك مرتاض هو أنّهما اختلفا في مصطلح (التّناص) رغم توافقهما حول قضيّة التّفريق بين (التّناصّ) و(التّناصّيّة)؛ حيث حافظ الأوّل على السابقة (Inter) بينما تخلّى عنها الثّاني، ولعلّ الصّواب أن تبقى، مع الاكتفاء في التّفريق بين المصطلحين بتغيير نهايتيهما فقط، بما أنّ كلا المصطلحين بصيغتهما العربيّة يتضمّنان معنى التّداخل والتّفاعل والتّشارك، وهو المعنى الذي تؤدّيه السّابقة اللّغويّة في المصطلح الأجنبيّ كما تقدّم.

أمّا فيما يتعلّق بأطراف عمليّة التّناصّ؛ بخصوص إطلاق مصطلح (النَّاصّ) على صاحب النّصّ الأوّل المأخوذ منه، ومصطلح (المتَنَاصّ) على صاحب النّصّ الثّاني الآخذ من الأوّل، فما يمكن قوله هو أنّه تحديدٌ يُمْكِن أن يُسهِم في وضع النّقاط على الحروف -كما يُقال- فهو سدّ للفجوات التي من شأنها أن تُخلِط الأمور على الدّارس، حتّى يتبيّن له الخيط الأبيض من الخيط الأسود، وقد جاء (النّاصّ) على صيغة الفاعل، فهو الذي يُنشِئ النّصّ الأوّل، في حين جاء (المتَنَاصّ) على صيغة المتَفَاعِل، لأنّه يتأثّر بالنصّ الأوّل فيظهر تأثُّره ذاك في نصّه الذي يُنْتِجُه.

الحداثيّ والحديث:

يفرّق عبد الملك مرتاض بين الصفة والزّمن في هذا الإطلاق، "الحداثيّ ينصرف إلى الصّفة، والحديث ينصرف إلى الزّمن"[1]، وقد شاع بين الدّارسين الخلط بين الكلمتين فتراهم يطلقون (الحديث) على الصّفة فيقولون غالبًا مَثَلًا: (النّقد الحديث)، ويريدون به صفة الحداثة وما تتضمّنه من خصائص لا زمن ذلك النّقد، وربّما أرادوا به الزّمنَ فعلًا أحيانًا وهم إذ ذاك يكونون قد أدركوا الصّواب، ومثل ذلك قولهم: (الشّعر الحديث)، وقولهم: (الأدب الحديث)، إلى غير ذلك، أمّا صفة (الحداثيّ) فقليلٌ استعمالُها مقارنة بـ (الحديث)، والرّأي أنّ التّفريق بين الأمرين أفضل وأصلح؛ لأنّ الفرق بين الصّفة والزّمن واضح بَيِّنٌ، وشتّان ما بينهما.

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 6.

الحيّز (Espace):

(يُقرَأُ بتشديد الياء وبغير تشديدها) هو مصطلح اقترحه عبد الملك مرتاض وأبدع في فتق دلالته، وفضّله على غيره، وولع به ولعًا شديدًا، وكافح في سبيل إبرازه عنصرًا جماليًّا ودلاليًّا له أثره وخطره في بنية الخطاب الأدبيّ، فأصرّ على استعماله، وتداوله كثيرا في كتاباته وتحليلاته ودافع عنه بشراسة علميّة، موظّفا حججه على الاقتراح والانتقاء، وهي حجج يمكن القول عنها بأنّها منطقيّة مؤسَّسة معقولة مقبولة، والتّركيز عليه ربّما كان لأهمّيّة مستوى الحيززة في تكوين النصّ الأدبيّ؛ لأنّه غالبًا ما يكون مَكْمَنَ الجماليّة والعبقريّة الإبداعيّة والخصوبة التخييليّة للمبدِع.

اتّخذ عبد الملك مرتاض مصطلح (الحيز) مقابلًا للمصطلح السّيمائيّ الأجنبيّ (Espace)، فخالف بذلك عامّة النقّاد العرب المعاصرين الذين يصطنعون مصطلح (الفضاء) مقابلاً للمفهوم الأجنبيّ، وحُجَجُه على اختياره هي أنّ (الفضاء) قليل الاستعمال في التّراث العربيّ مقارنة بـ (الحيّز)، وأنّه "لا يُفضي إلى دقّة المعنى المتوَخَّى في اللّغة العربيّة، ذلك بأنّ الفضاء اتّخذ له في العربيّة الجارية المعاصرة، مفهومَ الجوّ الخارجيّ الذي يُحيط بنا"[1]، أضف إلى ذلك أنّه "تسرّب إلى أكثر من حقل معرفيّ معاصر فاصطُنِع فيه، إذ يوجد مثلا... (غزو الفضاء)... و(الفضاء المعماريّ)... و(الفضاء الجغرافيّ)..."[2]؛ أي نجده في الفلك والهندسة والجغرافيا، وغيرها من العلوم، في حين أنّ (الحيز) غير مُبْتَذَل ولا مشتّت بين العلوم، وبالتّالي استعماله في حقل النّقد لا يؤدّي إلى التذبذب في المفهوم الذي يمكن أن يؤدّي بدوره إلى التّذبذب في التّحليل وهو تذبذب يمكن أن يُوقِع فيه مصطلحُ (الفضاء) بسبب هذا الاشتراك بين الحقول المعرفيّة.

ومن أسباب تفضيل (الحيز) على (الفضاء) أيضا، أنّ (الفضاء) يعني الخلاء المطْلَق، "في حين أنّ (الحيّز) يشمل الخلاء والامتلاء جميعا"[3]، فالحيّز عند مرتاض: "هو كلّ فراغ أو حركة أو اتّجاه أو

---

[1] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 220.

[2] عبد الملك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبيّ، ص 297.

[3] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 220.

بُعد أو طول أو عرض أو سطح أو عمق أو حجم أيضا، ولكن ممّا ينشأ عن تَمَثُّلات الخيال الرّحيب، لا ممّا ينصرف معناه إلى المكان الجغرافيّ المحدود بضبط المساحة وتقدير الارتفاع والانخفاض والانبساط"[1]، ولو جاء باحث إلى التحقّق من المعنى، فرجع إلى المعاجم العربيّة بُغيَة استقصاء ذلك، لوجد معنى (الفضاء) في معجم لسان العرب أنّه "الخالي الفارغ الواسع من الأرض"[2]، ولوجد معنى (الحيّز) أنّه كلّ جَمْعٍ مُنضمٍّ بعضُه إلى بعض، حيث جاء في لسان العرب: "حَوْز الدّار وحَيْزها: ما انضمّ إليها من المرافق والمنافع، وكلّ ناحية على حِدَة حَيِّز"[3]، وكذلك الصّور الفنّيّة التي يبدعها الأديب اعتمادًا على خصوبة خياله تكون مشكَّلة من عدّة مشاهد تحوي تفصيلات أو مشمولات تكوّنها، وانضمام هذه المشمولات وهذه المشاهد إلى بعضها البعض لا يشكّل فضاء، وإنّما حيّزا، يُبدِع الأديب في رسمه بالكلمات والتّراكيب بعدما رُسِم في خياله بالمناظر وبأبعاد ثلاثة، فاللّغة "قادرة على أن تحيِّز كلّ شيء ولا حرج"[4]، وبالتّالي كان عبد الملك مرتاض مصيبًا في ما ذهب إليه، فالدّلالة المبتغاة يحقّقها مصطلح (الحيّز) وليس مصطلح (الفضاء).

الخَلْق (La création):

هذا المصطلح حسب عبد الملك مرتاض لا يُراد به إلّا ابتكار جنس من الكلام غير مسبوق على مثال، فذكر تحرّج بعض العرب المعاصرين منه، على اعتبار أنّ الخالق هو اللّه وحده الذي يتفرّد بفعل (الخَلْق)، وإشراك الأديب المبدِع في ذلك فيه حرج حسب أولئك النقّاد، فذكر مرتاض مصطلحات أخرى لها المعنى نفسه مع مصطلح (الخَلْق)، هي: (الإبداع)، (الإنشاء)، (الإيجاد)، وذكر عدم تحرّج النقّاد من هذه المصطلحات رغم ذلك[5]، ومن كلامه تتجلّى دعوته إلى عدم التحرّج

---

(1) المصدر السّابق، ص 224.

كذا يُنظَر: عبد الملك مرتاض، السّرد والسّردانيّة، دار القدس العربيّ، وهران، د ط، 2019م، ص 172-173.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مج15، ص 157.

(3) المصدر نفسه، مج5، ص 342.

(4) عبد الملك مرتاض، مائة قضيّة وقضيّة، ص 94.

(5) يُنظر: عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 84.

من ذلك لأنّ الفرق واضح بيّنٌ جليّ بين اللّه الخالق، والأدباء الخالقين، انطلاقًا من الشّيء المخلوق، فمن يَخْلُقُ كائنًا لغويًّا يبقى حِبْرًا على ورق ومجرّد مفهوم ذهنيّ أو وجدانيّ ليس كمن يَخْلُقُ كائنًا حيًّا بأنظمة حيويّة معجِزة، ففي تفسير قوله تعالى: ﴿فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ﴾[1]، قال البَغَوِيّ: "الخَلْق في اللّغة: التّقدير. وقال مجاهد: يصنعون ويصنع الله والله خير الصّانعين، يقال: رجل خالق أي: صانع"[2]، وبالتّالي فرأي عبد الملك هنا مؤسّس لغويّا وكذلك دينيًّا.

السَّدِيم:

هو لفظ عربيّ أصيل انتقاه عبد الملك مرتاض من العربيّة الغنيّة بدوالّها الثّريّة بمدلولاتها، واتَّخَذَه مصطلَحًا يَدُلّ به على مرحلة المخاض التي تمرّ بها الكتابة وهي في وجدان وذهن الأديب قبل أن تصير نصًّا تامًّا مبسوطًا على قرطاس، وجاهزًا للاستهلاك من قِبَل القُرّاء، أي مرحلة انهيال المعاني على مخيّلة الأديب أو اصطيادها من قِبَلِه، وهي على هيئة غير واضحة في بداية الأمر، لدرجة أنّها لا تطيق ذهابًا ولا مجيئا، في حياتها البرزخيّة التي بدأت تَنبعِث إليها من العدم، لتتّضح وتتبيّن بعد ذلك تدريجيّا بعد أن يقوم وجدان الأديب بعمليّة تصفيتها من خلال مطابقتها أو مقاربتها مع ما يختلج فيه من أحاسيس، لينتقل بعد ذلك إلى عمليّة نقلها من حياة البرزخ إلى الوجود عن طريق تجريدها عبر انتقاء قوالبَ لفظيّة وتركيبيّة مناسِبة لها تجعلها تبدو لناظرها كما بدت لمنشِئِها، وهي عمليّة يمكن وصفها بالجهاديّة لِمَا قد يعانيه الأديب وهو يُعنِت ذهنه ومَلَكَته اللّغويّة حتّى تُدِرّ عليه دُرَرًا كلاميّة تؤدّي وظيفتها المنوطة بها كما يلزم، فهذه المرحلة بكلّ جزئيّاتها أطلق عليها عبد الملك مرتاض مصطلح (السَّدِيم)[3]، و(السَّدِيم) في المعجم "الضّباب الرّقيق"[4]، وبعد معرفة هذه الدّلالة تتبيّن العِلَّة الصّائبة لإطلاقه هذا المصطلح على تلك المرحلة من الكتابة، والتي تتّسم بالضّبابيّة كما تبيّن، وذاك ما

---

[1] سورة المؤمنون، الآية 14.

[2] الحسين بن مسعود البغويّ، معالم التنزيل، تح: محمد عبد الله النمر وآخرون، ج5، دار طيبة، ط4، 1997م، ص 412.

[3] عبد الملك مرتاض، نظريّة النّصّ الأدبيّ، ص 131 و135-136.

[4] ابن منظور، لسان العرب، مج 12، ص 284.

يُفضي إلى الوقوف على صفات الدقّة وحُسْنِ الإدراك ووساعة الاطّلاع وثراء القاموس المعجميّ لدى عبد الملك مرتاض التي تخوّله التّعاملَ مع المصطلح بكلّ جدارة واستحقاق.

السّرديّة (Narrativité) والسّردانيّة (Narratologie):

يتخلّى عبد الملك مرتاض هنا مؤقّتا عن الترجمة الشّائعة المقابلة لمصطلح (Narrativité) التي هي (السّرد)، فيضيف إليها ياء النّسبة، أو ما يُعرَف لدى النّحويّين بالياء الصّناعيّة، بينما يطلق عليها هو الياء المذهبيّة أو المعرفيّة، كما ينزاح عن ترجمة مصطلح (Narratologie) بـ (السّرديّات) –وهو الذي كثيرا ما ينادي بصيغة الجمع هذه عندما يتعلّق الأمر بحقل من الحقول الأدبيّة واللّغوية كقوله (الدّلاليّات) و(الأسلوبيّات)– إلى ترجمته بمصطلح (السّردانيّة) الذي جاء به، وكأنّي به هنا يريد التّفريق عند النّسبة إلى هذين المفهومين كما فرّق بين النّسبة إلى اللّسان بالقول (لسانيّ) وإلى اللّسانيّات بالقول (لسانيّاتيّ)، فالمفهومان مختلفان كما يبدو، ويحدّدهما عبد الملك مرتاض بالقول: "إنّ السّرديّة تعني في تصوّرنا الحالة الفائقة التي يمثل فيها العمل السّرديّ بكلّ جماليّاته خصوصا... [بينما] السّردانيّة تعني النظريّة التي تتناول كلّ ما له صلة بالعمل السّرديّ، وتحليل لِبِنَاه"[1]؛ أي أنّ السّرديّة تأخذ طابع التّطبيق فينصرف مدلولها إلى السّمات والظّواهر اللّغويّة البادية في النصّ السّرديّ، والتي تمنحه فنّيّته وجماليّته، في حين يُقصَد بالسّردانيّة التّنظير للسّرديّة؛ أي ما يمكن أن يُطلَق عليه علم السّرد الذي يتناول المفاهيم والإجراءات بالتّحديد والتّأسيس والشّرح والتّفصيل.

السّيمائيّات (Sémiotiques):

على شَاكِلَة المصطلحات السّابقة يأتي مصطلح (Sémiotiques)، الذي لم يسلم هو الآخر من الفوضى، فتعدّدت ترجماته العربيّة تعدّدا مَشِينًا، وقد أحصى منها يوسف وغليسي ستّة وعشرين ترجمة مقابلة للمصطلح (Sémiotique)، وخمسة وعشرين ترجمة مقابلة للمصطلح (Sémiologie)[2]، غير

[1] عبد الملك مرتاض، السّرد والسّردانيّة، ص 39.

[2] يُنظَر: يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبيّ، جسور، الجزائر، ط 3، 2015م، ص 101-107.

أنّ الترجمة التي شاعت بين النقّاد المعاصرين هي (السِّيمْيائِيَّات)، وممّن تبنّاها سعيد بنكراد[1]، لكنّ عبد الملك مرتاض اختصرها بحذف الياء التي بعد الميم تخفيفاً لنطق هذا المصطلح "حتّى لا تتقطّع به حبال الحَنجَرة، ويغصّ به النّفس"[2]، وهو الإطلاق الأسْلَم؛ لأنّه يمنع التقاء السّاكنين -سكون الميم وسكون الياء التي قبلها- وهو ما من شأنه أن يجعل المصطلح أكثر فصاحة لتوافقه مع مقتضيات الفصاحة العربيّة.

أمّا من جهة المعنى فيحتفظ هذا المصطلح بالمعنى نفسه، وإن كان الاختلاف الحاصل ليس مقتصرًا على المصطلح وحده، بل حتّى المفهوم العام للسّيمائيّات أصابه اختلاف؛ ذاك أنّ "السّيميائيّات علم واسع، وشامل، وجامع في طياته لكثير من العلوم، ولذلك... فإنّه من الصّعب جدّا وضع مفهوم محدّد للسّيميائيّات"[3]، إلّا أنّ ما يكاد يتّفق عليه النقّاد -خاصّة الغربيّون- هو أنّه العلم الذي يدرس العلامات أو السّمات بكلّ بحوثه المتمحّضة للحقول الخاصّة مثل الأدب والسينما والإشاريّة، وهلمّ جرّا، مع تسجيل محاولة هنا من عبد الملك مرتاض لحلّ معضلة ازدواج المصطلح؛ إذ سعى إلى التفريق بين المصطلحين (Sémiotiques) و(Sémiologie) بتخصيص المصطلح الأوّل للمعنى الذي سبق، وجعل المصطلح الثّاني متمحِّضًا للنظريّة العامّة لكلّ هذه السّيمائيّات، مع مقابلته بمصطلح (السّيمائيّة) إفرادًا وليس جمعًا للتّمييز بين المصطلحين، وعبد الملك في هذه الرؤية يوافق النّاقد الغربيّ قريماس Greimas[4]، "على أنّ علماء العلامات -في مجملهم- كثيرا ما يرادفون بين المصطلحين، ويتساهلون في استبدال أحدهما بالآخر، ولا يتقيّدون بما بينهما من فروق"[5]، وقد يكون

---

(1) يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط3، 2012م.

(2) عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 19.

كذا يُنظر: عبد الملك مرتاض، مائة قضيّة وقضيّة، ص 202.

(3) فيصل الأحمر، معجم السّيميائيّات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010م، ص 16.

(4) يُنظَر: عبد الملك مرتاض، مائة قضيّة وقضيّة، ص 378-385.

(5) يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبيّ، ص 100.

ذلك عن تساهل فعلًا، نتيجة عموم مصيبة الفوضى التي وقع فيها المصطلح، وكما يقال: المصيبة إذا عمّت خفّت وهانت، وبذلك تدفع إلى التّساهل، ولكن قد يكون كذلك عن جهل بالفروق.

الشّخصيّة (La personne) والبطل (Le héro):

يُستَخدَم هذان المصطلحان في تحليل النّصوص السّرديّة، ويوظّفان أحيانا كمترادفين أثناء التّحليل، فلا يتمّ التفريق بينهما، إلّا أنّ عبد الملك مرتاض يعزلهما ويَفْرِزُهما عن بعضهما البعض، ويرى أنّ إطلاق أحدهما على الآخر دون تمييز هو ضرب من الخلط الذي ابتُلِيَت به المصطلحيّة، فيزعم أنّ البطل "من مواصفاته أنّه ينهض بأعمال خارقة لا يستطيع كلّ الأشخاص القيام بها"[1]، فلا يصحّ إطلاقه على شخصيّة سرديّة ليس فيها هذه الصّفة، وإن كان ربّما أصاب في أنّ مثل هذا العنصر هو بطل وليس شخصيّة، وأنّه ينبغي التّفريق بينهما، فإنّه جانب الصّواب كذلك من حيث إنّه حصر مصطلح (البطل) على من تتوفّر فيه هذه الصّفة فقط، فالصّواب أنّ العنصر السّرديّ قد يكون بطلا دون تلك الصّفة، وذلك إن كان العمل السّرديّ لا يدخل في إطار العجائبيّة، وكان هذا العنصر شخصيّة رئيسيّة ومحوريّة في الخطاب السّردي، وكان أيضا متميّزا فعلا عن باقي الشّخصيّات بصفات تدخل في إطار العادي والطّبيعيّ لكنّها صعبة المنال ولا يتّصف بها إلّا قلّة قليلة أو ربّما تكون متفرّدة، فالتميّز الذي يُكسِبُ دور البطولة، إذن، ليس شرطا أن يكون بشيء خارق خارج عن العادة والمألوف، خاصّة وأنّ من المعلوم هناك أعمال سرديّة ليس لها من العجائبيّة نصيب، ولكن بها أبطال.

وقد نبّه عبد الملك مرتاض كذلك إلى أنّ مصطلح (شخصيّة) الذي يُقصَد به الشخصيّة السّرديّة الورقيّة وليس الشّخصيّة الحقيقيّة الموجودة في العالم الواقعيّ يُجمَع على (شخصيّات) وليس على (شخوص)، وإنّما الجمع الثّاني يختصّ بلفظ (الشّخص) الذي يُطلَق على الواحد من الإنس[2]، إلّا أنّ السّؤال الذي ربّما يمكن طرحه هنا، هو ماذا لو كان العمل السّرديّ يتناول سيرة ذاتيّة لشخص حقيقيّ تحيط به شخصيّات من عالَمه حقيقيّة هي الأخرى وليس شخصًا خياليًّا مُتَوَهَّمًا، ألا يصحّ حين ذاك قَبُول الجمع على (شخوص) ولو استثناءً؟.

---

[1] عبد الملك مرتاض، السّرد والسّردانيّة، ص 294.

[2] يُنظَر: المصدر نفسه، ص 293.

الشّعريّة (La poéticité) والشّعريّات (La poétique):

تطرّق عبد الملك مرتاض إلى مصطلح (الشِّعْرِيَّة) محاولًا تخليصَه من التّداخُل الذي يَعْتَوِرُه؛ حيث رأى أنّ المقابل الأدقّ لهذا المصطلح في اللّغة الفرنسيّة هو (La poéticité)، ومعناه "الهيئة الفنّيّة، أو الحالة الجماليّة التي تَمْثُلُ في نسج النّصّ لتجعله مشتملاً على خصائص فنّيّة، تميّزه عن النّصّ النّثريّ"[1]، وبهذا المفهوم لمصطلح (الشّعريّة) لدى عبد الملك مرتاض يتوافقُ فهمُه مع فهْم جون كوين Jean Cohen الذي يقول: "إنّ الشّعريّة هي ما يجعل من نصّ ما نصًّا شعريًّا"[2]، وبهذا المفهوم أيضًا تَقتربُ (الشّعريّة) في معناها من معنى (الأدبيّة، Littérarité) التي حدّدها يَاكُبْسُون Roman Jakobson بقوله الشّهير: "ليس موضوع العلم الأدبيّ هو الأدب وإنّما الأدبيّة؛ أي ما يجعل من عملٍ معيّنٍ عملًا أدبيًّا"[3]، إلّا أنّ الأدبيّة تشمل النّثر والشّعر معًا، بينما تقتصر الشّعريّة على الشِّعر.

في حين أعطى مرتاض للمصطلح الأجنبيّ (La poétique) مقابلًا عربيّا هو (الشِّعْرِيَّات)[4]، وجعل موضوع هذا الحقل المعرفيّ هو الشّعر، أي وظيفتها دراسة جنس الشّعر، وأهمل في هذا المقام الفرع الآخر لوظيفتها، وهو دراسة كلّ الأجناس الأدبيّة، وكأنّ عبد الملك مرتاض يريد القول بأنّ الشّعريّات هي العلم الذي يدرس الشّعريّة، مثلما تدرس الأسلوبيّة الأسلوب، والفرقُ بَيِّنٌ بين العِلم أو الحقل المعرفيّ وموضوعِه، وقد جاءت هذه الصّيغة جمعاً لا إفراداً، قِيَاساً على (اللّسانيّات)، ويبدو أنّه يُؤْثِر صيغة الجمع حين إطلاق المصطلح على حقل من حقول اللّغة والأدب التي تنتهي مصطلحاتها في اللّغة الأجنبيّة بـ (Tique...)[5]، وذاك ما يؤكّد في تناوله لمصطلحَي (الدّلالة) و(الأسلوبيّة،

---

(1) عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 17.

كذا يُنظر: عبد الملك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبيّ، ص 95.

(2) جون كوين، اللّغة العليا – النّظريّة الشّعريّة، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، ط 2، 2000م، ص 10.

(3) تزيفتان تودوروف، الشّعريّة، دار توبقال، المغرب، ط 2، 1990م، ص 84.

(4) عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 18.

كذا يُنظَر: عبد الملك مرتاض، مائة قضيّة وقضيّة، ص 367-372.

(5) يُنظر: عبد الملك مرتاض، نظريّة النّصّ الأدبيّ، ص 71.

Stylistique) حين قوله: "الدَّلَالِيَّات، هو المصطلح الذي نودّ اقتراحه مقابلاً للمفهوم الغربيّ (Sémantique)"[1]، وقوله أيضا: "وربّما يكون الإطلاق الأسلم هو (الأسلوبيّات) كما نقول اللّسانيّات"[2]، وبهذه الصّيغة يُتَداوَل كذلك مصطلح (الصَّوْتِيَّات)، وهي صيغة تدلّ على العلميّة من جهة؛ لمجيئها على صورة (الرِّيَاضِيَّات)، العِلم المشهور، ولاحتوائها على اللّاحقة (ـيّات) التي "تختصّ -فيما تختصّ به- بالبعد العلميّ العقليّ، وبالتّالي الموضوعيّ"[3]، و تدلّ على شُسُوع الحقل العلميّ وكثرة مباحثه من جهة أخرى، لمجيئها على صيغة الجمع.

الشّكلانيّة العربيّة (Le formalisme arabe):

يأخذ عبد الملك مرتاض بهذا المصطلح ولكن على حذر، إذ يرى أنّ بعض ما جاء في التّراث العربيّ من تأمّلات مشابِهة لتلك التي جاءت فيما بعد مع الشّكلانيّة الرّوسيّة لا ترقى لأن يُطلَقَ عليها هذا المصطلح "ذلك بأنّ الشّكلانيّة الرّوسيّة إنّما قامت بناء على تأسيس مدرسة نقديّة نظّر لها طائفة من ألمع النقّاد الرّوس"[4]، بينما مَثلًا ما جاء في مقدّمة كتاب "الشّعر والشّعراء" لصاحبه ابن قتيبة (ت276هـ) رغم أهمّيّته وقيمته وأسبقيّته وتأثيره وتركيزه على ما يوجد داخل النصّ الشّعريّ من جمال فنّيّ مع إقصاء العوامل الخارجيّة المتمثّلة في زمن قول الشّعر[5]، إلّا أنّ هذا —حسب عبد الملك مرتاض- لا يعدو أن يكون مجرّد تأمّلات وملاحظات معزولة فاقدة للتّنظير المؤسَّس المبنيّ على عقيدة أدبيّة أو خلفيّة فلسفيّة لجماعة من النقّاد المشتركين في ذلك، ويبدو أنّه حُكْمٌ غيرُ جائرٍ إذا ما علمنا بأنّ من شروط تكوين مدرسة نقديّة أو لسانيّة أو غيرها، أنها "ترتبط بمكان معيّن، وبزمان يحدّد بدء

---

(1) عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 35.

كذا يُنظر: عبد الملك مرتاض، السّرد والسّردانيّة، ص 58.

(2) المصدر نفسه، ص 95.

(3) عبد السّلام المسدّي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص 31.

(4) عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 37.

(5) يُنظَر: ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، تح: أحمد محمّد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 62-63.

نشأتها، ويميّزها عن غيرها من المدارس الأخرى... تقتضي وجود أقطاب مؤسّسين يكوّنون المرجعيّة الفكريّة للمدرسة، وتُنْسَبُ إليهم أفكارُها ومناهجُها... ترتكزُ عادةً على إطار نظريّ أو فلسفيّ يعدّ المرتَكَز الذي يؤطّر المدرسة، ويضفي عليها شرعيّة الوجود والتّميّز... تتميّز [بقاموسها الاصطلاحيّ] عن غيرها من المدارس الأخرى... تتميّز المدرسة بإجراءاتها التّطبيقيّة، وطرائق تعاملها مع القضايا التي تعالجُها"[1]، وهذه شروط لم تتوفّر كلُّها لِمَا يُطْلَقُ عليه الشّكلانيّة العربيّة.

قصيدة النّثر:

درس عبد الملك مرتاض في كتابه "قضايا الشعريّات" أحْيَاز عدّة مقاطع من بعض القصائد، ومن جملة تلك القصائد، بعض مقاطع ما يُعرَف بقصيدة النّثر، التي خصّص لها فصلاً كاملاً من كتابه، لِنَقَمِه على هذا النّوع من القصائد؛ حيث هاجم قصيدة النثر، وممارسيها، وداعميها على قلّتهم، فلم يعترف بها وحاول البرهنة على رؤيته، غير أنّ ما يهمّ من كلّ هذا في هذا المقام، هو مصطلح (قصيدة النثر) وموقف عبد الملك منه، فقد رفض مرتاض هذا المصطلح رفضًا نابعًا من رفضه لهذا الضَّرب الشّعريّ ككلّ، فقال عنه: "شاع إطلاق هذا المصطلح الهجين الرَّذْل على هذا الضّرب من الكلام... وهو مصطلح مهزوز لَمَّا يتّفق النقّاد المعاصرون على استقامته وصلاحه للاستعمال"[2]، فاعتبره مصطلحًا قبيحًا يستحقّ الاحتقار والنّبذ، لجمعه بين فنّين مختلفين تمامًا في مبادئهما وأسسهما، لا يلتقيان، وما ينبغي لهما، واكتفى بوصف تلك القصائد بـ "الكلام" أو "الكلام الجديد"، فمحاولة الجمع بين الفنّين في فنّ واحد، ما هي إلّا محاولة لتغطية عجز الممارسين له عن الإتيان بالشّعر الحقّ على الطّريقة التي سَنَّهَا فحول اللّغة والأدب، في عصر استُبيحت فيه حُرمة الكتابة من قِبَل (كتابيب) يقتحمون ميدان الكتابة والشّعر تعسّفًا دون غرس بذرة الكتابة في نفوسهم، وبذرتُها كثرةُ القراءة.

---

[1] أحمد حساني، مباحث في اللّسانيّات، كلّيّة الدّراسات الإسلاميّة والعربيّة، دُبَي، ط 1، 2007م، ص 41-42.

[2] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 359-362.

كُتْبُوب (Ecrivant):

هو مصطلح جديد في اللّغة العربيّة، أطلقه عبد الملك مرتاض على من تكون كتابتُه عاديّة بسيطة بعيدةً عن المستوى الرّفيع، لا إبداع فيها ولا خيال، وهو يُجمَع على (كَتَابِيب)، يقول: "وقد وضعنا هذا المصطلح لأوّل مرّة في العربيّة في حدود علمنا بما كُتِب، قياسًا على المصطلح النّقديّ العربيّ القديم (شُعْرُور)، وجئنا به ترجمة للمصطلح البارطي الذي أُريدَ به إلى التّهجين، وهو: (Ecrivant) بَدَل (Ecrivain)"[1]، ومثل ذلك مصطلح (أُدْبُوب) الذي ذكره في قوله: "التّعبير الفنّي يميّز الأديب من الأُدْبُوب والشّاعرَ من الشُّعْرور"[2]، وهنا يتجلّى بوضوح استثمار عبد الملك للتّراث في صياغة المصطلحات، فلفظ شعرور الذي قاس عليه، ذَكَرَه الجاحظ في تقسيمه للشّعراء حسب جودة شعرهم، إذ قال: "والشّعراء عندهم أربع طبقات؛ فأوّلهم: الفحل الخنذيذ، ودون الفحلِ الخنذيذ الشّاعرُ المِفْلِق، ودون ذلك الشّاعر فقط، والرّابع الشُّعرور"[3]، فمصطلح (كُتْبُوب) جاء به عبد الملك للتّمييز بين الكتّاب والكتابيب، حتّى لا يُظلم أولئك في زمنٍ كثر فيه هؤلاء، وصار كلّ من تسوّل له نفسُه الكتابةَ يَحْمِلُ قلمًا ويُخَرْبِش كُتيِّبًا، دون عناء كثرة قراءة ولا مُدارَسَة، وبالتّالي يُساعد هذا المصطلح النقّاد في إنزال كلّ مدَّعٍ منزلته ومكانته التي تليق به.

الكلاسيكيّة/ الكلاسيّة، الرّومنتيقيّة/ الرّومنسيّة:

إنّ ممّا يُثبِت دقّةَ عبد الملك مرتاض المتناهية، وسعيَه الحثيث إلى ضبط المصطلحات لتخليص ساحة البحث من الغموض الاصطلاحي، ولتنوير دروب الباحثين الجامعيّين العرب، طلبةً وأساتذةً، تفريقُه بين الصّفة والمذهب، إذ يتعرّض إلى المذهب الأدبيّ الكلاسيكيّ فيقول: "نقترح أن يُتَرجمَ مفهوم هذا المذهب الأدبيّ إلى مصطلح (الكلاسيّة) ونذر مصطلح (الكلاسيكيّة) أو (الكلاسيكيّ)

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 206.

كذا يُنظر: عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 129./ عبد الملك مرتاض، مائة قضيّة وقضيّة، ص 367.

[2] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 212.

[3] عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج 2، ص 9.

ليتمحّض للصّفة، فيُقال مثلا، هذه قصيدة كلاسيكيّة، وفي هذه القصيدة كلاسيّة بادية"[1]، فحذَف الكاف الثّانية والياء التي قبلها، وضرب مثالًا على طريقة استعمال المصطلح ليتّضح مقصودُه، وهذا دأبه في شتّى كتاباته، وما قاله عن الكلاسيّة –حسب ما اقترحه– سَحَبَه على المذهب الأدبيّ الرّومنسيّ؛ حيث نبّه إلى خطأ إطلاق مصطلح (رُومَنْسِيَّة) للصّفة والمذهب معا، في حين أنّ في اللّغة المقابلة تكون الصّفة (Romantique) والمذهب (Romantisme)، لذا اقترح إطلاق (رُومَنْتِيقِيّ) أو (رُومَنتِيكِيّ) للصّفة، والاحتفاظ بـ(رُومَنْسِيَّة) للمذهب، كما نبّه إلى وقوع البعض في اللّحن بكتابتهم (الرّومانسيّة) بالألف ممّا ينتج عنه التقاء السّاكنين، في حين أنّ الصّواب إسقاط الألف[2]، مراعاةً لمقتضيات الفصاحة العربيّة كالعادة.

لسانيّ ولسانيّاتيّ:

ميّز عبد الملك مرتاض في أكثر من مرّة بين مصطلحَي (اللّسانيّ) و(اللّسانيّاتيّ) المستعمَلان للنّسبة، "الأوّل نسبة إلى مجرّد (اللّسان)، والآخر نسبة إلى علم الألسنة، أيّ (اللّسانيّات، Linguistique)، كما يجب التّمييز بين الرّياضيّاتيّ (نسبة إلى الرّياضيّات)...، وبين الرّياضيّ (نسبة إلى الرّياضة)"[3]، وإن كانت بين اللّسان واللّسانيّات صلة لا نجدها بين الرّياضة والرّياضيّات، إلّا أنّ هذا التمييز بين النّسبتين صائب دلاليّا وبنائيّا، وهو ممّا يُثبت دقّة عبد الملك مرتاض وحسن ملاحظته وعدم انسياقه وراء الأخطاء الشّائعة.

---

[1] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 101.

[2] يُنظَر: المصدر نفسه، ص 101.

كذا يُنظَر: عبد الملك مرتاض، السّرد والسّردانيّة، ص 143 و213.

[3] المصدر نفسه، ص 193.

كذا يُنظر: عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 144./ عبد الملك مرتاض، مائة قضيّة وقضيّة، ص 350 و363–364./ عبد الملك مرتاض، نظريّة النّصّ الأدبيّ، ص 375./ عبد الملك مرتاض، السّرد والسّردانيّة، ص 142.

المفهوم (Notion) والتّصوّر (Concept):

تطرّق عبد الملك مرتاض إلى قضيّة الخلط بين المصطلحين (المفهوم) و(التّصوّر)، وللفصل بينهما جعل مقابل (المفهوم) في اللّغة الفرنسيّة (Notion) ومقابل (التصوّر) جعله (Concept)، مقرِّراً أنّ الأوّل يُستعمَل للشّيء المجرّد، وأنّ الثاني يُستَعمَل للشّيء الموجود في الواقع[1]، وفي هذا الفصل بين المصطلحين من الفلسفة ما فيه، إذ يبدو أنّ عبد الملك مرتاض استند إلى خلفية فلسفيّة إضافة إلى الخلفيّة اللّغويّة التي يتقنها، ففي "المعجم الفلسفي" يعرّف جميل صليبا (المفهوم) كما يلي: "المفهوم ما يمكن تصوّره، وهو عند المنطقيّين، ما حصل في العقل، سواء أحصل فيه بالقوّة أم بالفعل"[2]، وهو ما قصده مرتاض مع شيء من التّدقيق بقوله: "الشّيء المجرّد"؛ أي ما يُدرَك بالذّهن دون الحواس، فإذا أُدرِك الشيء بالحواس صار مقابله في الذّهن (تصوّرا) بعد تمثّله وتجسّده أمامها، فلا يُدرَك بالحواس إلّا ما هو موجود في الواقع، فيُقال: مفهوم العدالة ومتصوَّر الحصان –على مثاله–، إلّا أنّ جميل صليبا كان ممّن خلط بين المصطلحين حين عرّف (التصوّرات) –جمع تصوّر– تأثّرا بعلماء النفس والمناطقة، بأنّها "هي المعاني العامّة المجرّدة"[3]، دون التنبيه إلى هذه اللّطيفة من اللّطائف التي كثيرا ما يَبْرَع عبد الملك في التنبّه والتّنبيه إليها.

المَلْفِظ (Énoncé) والتَّلْفِيظ (Énonciation):

يقول عبد الملك مرتاض بخصوص هذين المصطلحين مقترِحًا مقابلًا لهما: "يصطنع النقّاد المعاصرون الجدد مصطلح (المتَلَفَّظ) وقد اخترنا مصطلح حازم القرطاجنّي الذي استعمل مصطلح (الملْفِظ) الذي يُجمَع حينئذ على (مَلَافِظ) حين يكون المعنى مقتضيًا لهذا الجمع... أمّا ما يُطلِقون عليه (التَلَفُّظ) فقد ارتأينا أن نطلق عليه نحن (التَّلْفِيظ) وهو أصحّ لأنّ أصل الاسم الأجنبيّ متعدّ،

---

[1] يُنظر: المصدر السّابق، ص 86.

كذا يُنظَر: عبد الملك مرتاض، مائة قضيّة وقضيّة، ص 371-372.

[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفيّ، ج 2، ص 403.

[3] المرجع نفسه، ج 1، ص 281.

في حين أنّ المقابل العربيّ لازم"[1]، وحسب جان ديبوا Jean Dubois فإنّ معنى "التلفّظ هو الفعل الفرديّ لاستعمال اللّسان، بينما الملفوظ هو نتاج هذا الفعل، إنّه فعل من خَلْقِ المتكلّم"[2]، والمقصود بـ (الملْفُوظ) في هذا التّعريف (المتَلَفَّظ) في قول عبد الملك مرتاض الذي سبق، فالمصطلح يعاني من التّعدّد في الاشتقاق.

ويبدو عبد الملك مرتاض غير مقتنع تمام الاقتناع بما اقترحه إذ يتساءل في موضع من كتاباته قائلًا: "فهل يجوز اقتراحه [يقصد المَلْفِظ] للمفهوم الأجنبيّ ريثما يقع العثور على مقابل عربيّ ملائم؟"[3]، وإن كان عبد الملك مرتاض في هذا الاقتراح قد حافظ على مصطلحات من سبقه مع تغيير في الصّيغة فقط لتكون أكثر دقّةً في مقابَلة المصطلحات الأجنبيّة، فإنّه اقترح في موضع آخر من كتاباته مقابلات عربيّة أخرى تختلف عن المصطلحات السّابقة في المادّة اللّغويّة وليس في الاشتقاق فقط، وهي (المنْطُوق) بالنسبة لـ (Énoncé)، و(المنْطِق) أو (النُّطْق) بالنسبة لـ (Énonciation) وعلّة تفضيله هذه المصطلحات على مصطلحي (المتلفَّظ) و(التَلَفُّظ) هي أنّ هذا الأخير "لا يشتمل في دلالة اللّغة العربيّة على معنى الصّوت، فإنّما اللّفظ هو إخراج شيء من شيء آخر بدون ضرورة إحداث الصّوت، على حين أنّ مفهوم (النّطق) بما هو مختصّ بالإنسان، يقتضي ضرورة المصاحبة الصّوتيّة التي ينتجز بها، وفيها، ثمّ إنّ النّطق بدلالة القرآن ﴿وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الهَوَى﴾ {النّجم، الآية 3} يقتضي كلامًا مفيدًا دالّا على حين أنّ اللّفظ أو التلفّظ قد لا يعني ذلك"[4]، وإذا ما رجعنا إلى

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبيّ، ص 348.

وقد استعمل حازم القرطاجنّي كلمة (الملَافِظ) في المنهاج/ يُنظَر: حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمّد الحبيب ابن الخوجة، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ط 3، 2008م، ص 198 و199.

[2] نقلًا عن: دايري مسكين، سيميائيّات جوزيف كورتاس أسسُها النظريّة وآفاقُها التّطبيقيّة، مركز الكتاب الأكاديميّ، عمان، دط، د ت، ص 68.

[3] عبد الملك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبيّ، ص 362.
كذا يُنظَر: عبد الملك مرتاض، مائة قضيّة وقضيّة، ص 391.

[4] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 46.

كذا يُنظَر: عبد الملك مرتاض، السّرد والسّردانيّة، ص 69.

المعجم للتّأكّد من علّة هذا التّفضيل بين المصطلحات[1]، نجد أنّها حقيقة لغويّة، أصاب مرتاض في التحجّج بها، إلّا أنّ علّة التعدّي واللّزوم التي احتجّ بها لمصطلحه الآخَر (التَّلْفِيظ) أهملها في اقتراح مصطلح (المَنْطِق) أو (النُّطْق)!.

مُمَاثِل (Icône):

وجّه عبد الملك مرتاض ملاحظة إملائيّة إلى المصطلح المعَرَّب (إيقونة) الذي يقابله في اللّغة الفرنسيّة (Icône)، والذي يعني في مجال السّيمائيّة سمةً حاضرةً دالّةً على سمةٍ غائبة؛ حيث دعا إلى كتابته بدون ياء بعد الهمز، ليُطابق المصطلح الأجنبيّ بدقّة، رغم أنّه اقترح في البداية أن يُستبدل المصطلح المعرَّب كلّه بمصطلح آخر، هو (مُمَاثِل) على صيغة اسم الفاعل من الفعل (مَاثَل)، وعِلّة تفضيل هذا الأخير هي أنّه لفظ عربيّ أصيل بعيد عن التّعريب[2]، وهو ما يُعطيه شرعيّة التّقديم، ويمنحه الأولويّة في الاعتماد والإطلاق.

المُنَاجَاة (Monologue intérieur):

يعرّف عبد الملك مرتاض المناجاة بقوله: "المناجاة تقنيّة سرديّة تعبّر بها الشّخصيّة عن نوازعها الدّاخليّة للكشف عن طواياها المكنونة، ويصطنعها الرّوائيّ على لسان إحدى شخصيّاته أو طائفة منها، لتنشيط مجرى الشّريط السّرديّ بتغيير الخطاب من ضمير الغائب، أو ضمير المخاطَب (في النّصوص الرّوائيّة الجديدة التي تستعمل هذا الضّمير)، إلى ضمير المتكلِّم الذي يعني حديث النّفس في أصفى سريرتها، وأنقى أو أخبث طويّتها، بحسب الظّروف والأطوار"[3]، وقد أتى عبد الملك مرتاض بهذا المقابِل العربيّ كبديل عن التّرجمة الشّائعة التي هي (المونولوج الدّاخليّ) وفي الحقيقة ليست هذه

---

[1] يُنظَر: ابن منظور، لسان العرب، مج 7، ص 461. مادّة (لفظ).

كذا يُنظَر: المصدر نفسه، مج 10، ص 354. مادّة (نطق).

[2] يُنظَر: عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 162.

كذا يُنظَر: عبد الملك مرتاض، نظريّة النّصّ الأدبيّ، ص 344.

[3] عبد الملك مرتاض، السّرد والسّردانيّة، ص 76.

بترجمة وإنّما هي تعريب؛ إذ تمّ الحفاظ على اللّفظ الأجنبيّ وتمّ فقط استبدال الحرف العربيّ بالحرف الفرنسيّ[1]، وبما أنّ في العربيّة ما يعبّر عن هذا المعنى بدقّة، بل وربّما هو الأبلغ، "فلا مبرّر لاستعماله [أي استعمال اللّفظ المعرَّب] مع وجود لفظ مقابل له بالعربيّة"[2]، وإنّ الصّواب يقتضي استعمال اللّفظ العربيّ القحّ وليس الاكتفاء بالتّعريب، حتّى تكون وسائل التّحليل المطبّقة على النّصوص العربيّة من صميم العربيّة نفسها، وبذلك تكون أعمق وتؤدّي ربّما إلى ما لا تستطيع بلوغه تلك الوسائل وهي على صورتها وهيئتها الغربيّة وبمحمولاتها الأجنبيّة، هذه العلّة الأولى لتفضيل عبد الملك مرتاض مصطلح (المناجاة) على مصطلح (المونولوج الدّاخلي).

أمّا العلّة الثّانية فهي جنوح عبد الملك مرتاض في صياغة المصطلحات إلى الإفراد والابتعاد أثناء ذلك ما أمكن عن تركيبها في شكل صفة وموصوف، فالرّأي لديه "أنّ المصطلح إذا جاوز لفظًا واحدًا صار شرحًا لا مصطلحًا، إلّا لدى الضّرورة القصوى من العجز في الاستعمال"[3]، فحين ذاك يمكن التّسليم بصياغته نعتًا ومنعوتًا، ثمّ إنّ إفراد المصطلح يجعله طَيِّعًا في الاستعمال بحيث يمكن توظيفه دون إشكال.

و(المناجاة) هنا يدلّ معناها على الجوّانيّة بكلّ ما تحمله من خفوت وسرّيّة دون الحاجة إلى إتباعها بوصف كما هو الحال مع مصطلح (المونولوج الدّاخليّ)، جاء في لسان العرب حول معنى المناجاة أو النّجوى: "نَجَاهُ نَجْوًا وَنَجْوَى: سَارَّه، وَالنَّجْوَى وَالنَّجِيُّ: السِرّ، وَالنَّجْوُ: السِرُّ بَيْنَ اثْنَيْن، يُقَال: نَجَوْتُهُ نَجْوًا أَي سَارَرْتُه، وَكَذَلِكَ نَاجَيْتُهُ، والِاسْمُ: النَّجْوَى... ونَاجَى الرَّجُلَ مُنَاجَاةً ونِجَاءً:

---

[1] المُبْدَل هنا هو الحرف الفرنسيّ، والمُبْدَل به هو الحرف العربيّ، وقد يبدو هذا التّعبير خاطئًا ومعكوسًا لبعض القرّاء ولكنّه هو الصّواب استنادًا إلى قوله تعالى: ﴿...أَتَسْتَبْدِلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَى بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ اهْبِطُوا مِصْرًا فَإِنَّ لَكُمْ مَا سَأَلْتُمْ...﴾ [سورة البقرة، الآية 60] فقوم موسى هنا ما كان لديهم هو الخير وما أرادوه هو الأدنى.

[2] المصدر السّابق، ص 72.

كذا يُنظَر: عبد الملك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبيّ، ص 81-82.

[3] المصدر نفسه، ص 71.

كذا يُنظَر: عبد الملك مرتاض، نظريّة النّصّ الأدبيّ، ص 82.

سَارَّه"[1]، إلّا أنّ الملاحَظ في المعنى المعجميّ هو أنّ المناجاة تكون بين اثنين أو أكثر، ولم يَرِد فيه كونها بين الشّخص ونفسه، ولكن يمكن أن تُسقَط المناجاة على الحوار بين الشّخص ونفسه لأنّ في الحوار الدّاخليّ يوجد طرفان يتبادلان أطراف الحديث الخافت السرّيّ كذلك، وقد يكونا مختلفين في الرّأي والإحساس كما قد يكونا متّفقين فيهما، وكأنّه انفصام شخصيّة، فإن كان شرط المناجاة عدم التفرّد، فحتّى الشخصيّة الواحدة في حال الحديث الدّاخليّ تستحيل إلى أكثر من فرد معنويّ يحاور الواحدُ منهما الآخر.

مُوَاسِم (Sémiosis):

هو مصطلح غربيّ أنشأه اللّغويّ الأمريكيّ شارل سندرس بيرس C.S. Peirce ونُقِل إلى العربيّة باستخدام آليّة من آليّات صياغة المصطلح، هي التّعريب، فأصبح (سِمْيُوز)، والسّميوز في تصوّر بيرس هي "السّيرورة التي يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة، وتستدعي ثلاثة عناصر يُنظَر إليها باعتبارها الحدود التي من خلالها تستقيم السّيرورة وتتحوّل إلى نسق يتحكّم في إنتاج الدّلالات وتداولها... فالسّميوز لا تقف عند حدود رصد المعنى الأوّليّ، بل تشير إلى إمكان استمرار هذه الإحالات دون انقطاع إلى ما لا نهاية"[2]؛ أي أنّ السّميوز هي عمليّة التّدليل والتّأويل، أو يمكن القول هي عمليّة اكتساب العلامة دلالاتِها أثناء القراءة والتّلقّي انطلاقًا من عناصرها التي تكوّنها والتي اعتبرها بيرس ثلاثة عناصر، هي: الممثّل، الموضوع، والمؤوّل[3]، أو يمكن القول كذلك هي عمليّة فكّ التّشفير – باعتبار العلامة شفرة– انطلاقًا من تلك الأقطاب الثّلاثة، وهو ما يمكن أن تنتج عنه عدّة دلالات في إطار هذه السّيرورة السّيمائيّة دائمًا، وبالتّالي فالسّميوز هي عمليّة وضع العلامة في حال من الوظيفيّة، وبذلك تكون السّميوز الجوهرَ الذي يُبنى على أساسه "العلم الذي يهتمّ بتمفصل الدّلالات وأشكال

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 15، ص 308.

[2] سعيد بنكراد، السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 258-259.

[3] يُنظَر: سعيد بنكراد، السّميوزيس والقراءة والتّأويل، مجلّة علامات، المغرب، العدد 10، 1998م، د ص.

يُنظَر: http://www.saidbengrad.net/al/n10/4.htm

تداولها، أو... الذي يرصد تشكّل الأنساق الدّلاليّة ونمط إنتاجها وطرق اشتغالها"[1]، ويُقصد بهذا العلم هنا السّيمائيّات.

اجتهد عبد الملك مرتاض وأعمل عقله وفكره ليبحث في اللّغة العربيّة عن مقابل عربيّ لهذا المصطلح، حيث يقول: "بعد تأمّل طويل في معادل عربيّ للمصطلح السّيمائيّ (Sémiosis) ارتأينا أن نقترح له مصطلح (المواسِم)... بدل السّميوزة التي تظلّ لا تعني شيئا في اللّغة العربيّة غير القصور عن إيجاد مقابل عربيّ يكون له الحدّ الأدنى من العلاقة بالمعنى الأصليّ المستعمَل في اللّغة السّيمائيّة الغربيّة"[2]، ويبدو أنّ الدّافع الذي دفع عبد الملك إلى اقتراح هذا البديل العربيّ عن المصطلح المعرَّب (سميوز) هو إيمانه بقدرات اللّغة العربيّة الهائلة في استيعاب المعاني والدّلالات الواردة إليها من لغات أخرى أوّلًا، وثانيًا تمسّكه بضرورة استعمال ألفاظ لها أصل ومصدر في اللّغة العربيّة حينما يتعلّق الأمر بالمصطلح، حتّى ولو كانت تلك الألفاظ بعيدةً في معانيها -ليس كلّ البعد وإنّما إلى حدّ ما- عن معنى المصطلح المستعمل في اللّغة الغربيّة.

أتى المصطلح الذي اقترحه عبد الملك مرتاض على صيغة (مُفَاعِل) وهي صيغة لاسم الفاعل الذي يُصاغ من الفعل الثّلاثيّ المزيد بحرف، والذي يكون على وزن (فَاعَل) مثل: (قَاتَل فهو مُقَاتِل) و(حَادَثَ فهو مُحَادِث)، وهكذا يتبيّن أنّ مصطلح (مُوَاسِم) مُصاغ من الفعل (وَاسَم)، ولكن من يعود إلى معاجم اللّغة يجد هذا الفعل حاملًا لمعنى الوَسَامَة فتقول: "وَاسَمْتُ فلانًا فَوَسَمْتُه إذا غَلَبْتَه بالحسن"[3]، ومن البديهيّ أنّ المقصود هنا ليس (وَاسَم) بمعناه المأخوذ من الوَسَامَة، فلا علاقة لهذا بذاك، وإنّما ربّما يكون عبد الملك مرتاض قد أحدث لهذا اللّفظ معنًى جديدًا يُسْتَمدّ من الوَسْم الذي يعني "أثر الكَيّ... وقد وَسَمَه وَسْمًا وسِمَةً إذا أثّر فيه بِسِمَة وكَيّ"[4]، واستعمله بصيغة (فَاعَل فهو

---

[1] أمبرتو إيكو، العلامة، تر: سعيد بنكراد، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب، ط 2، 2010م، ص 12.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 92.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مج 12، ص 637.

كذا يُنظَر: المعجم الوسيط، ص 1032.

[4] المصدر نفسه، مج 12، ص 635.

مُفَاعِل) بزيادة ألف بين الواو والسّين؛ لأنّ هذه الصّيغة فيما يبدو تحمل معنى التبادل، فلمّا تقول: (قَاتَل) فهي تعني تبادل القتال، و(حَادَث) تعني تبادل الحديث... الخ، فكذلك (وَاسَم) هنا استعملها مرتاض بمعنى تبادل السِّمَات أو العلامات، أو بالأحرى تبادل وتداول الدّلالات بين تلك السّمات في إطار السّيرورة السّيمائيّة.

نقد النّقد (Métacritique) والنّقد الذّاتيّ (Autocritique):

يفرّق عبد الملك مرتاض بين هذين المصطلحين فيقول: "كأنّ نقد النّقد يقع وسطًا بين تاريخ النّقد، والتّوقّف بين المعالم الكبرى لهذا النّقد عبر مدرسة بعينها، أو عبر عدّة مدارس، في حين أنّ النّقد الذّاتيّ يمكن أن ينصبّ على مراجعة الأعمال النّقديّة الشّخصيّة، أو الأعمال النّقديّة التي كُتِبَت ضمن مدرسة من المدارس ثمّ يُجتهَد في انتقادها"[1]؛ أي أنّ الأوّل يتناول النّقد بصفة عامّة كعِلم وفنّ له نشأة وتطوّر عبر حِقب زمنيّة مختلفة، وله أسس وأعلام وأهمّيّة وخصائص ومبادئ تشكّل كلّها حدّه وحدوده، فيتناولها بالعرض والشّرح والتّفصيل، وبهذا يكون نظريّا أكثر منه تطبيقيّا، بينما يكون الثّاني أكثر خصوصيّة حيث إنّه يهتمّ بالعمل النقديّ الذي يوجَّه إلى عمل أدبيّ ما، كدراسةٍ نقديّةٍ أسلوبيّة أو سيمائيّة لرواية أو قصيدة ما مَثلًا، فيُمعِنُ النّظر في تلك الدّراسة ويعيد قراءتها ليَقِف على المنهج المتّبع والإجراءات المعتمدة ويحاول تحديد خلفيّاتها الفكريّة النقديّة، وكذا مدى نجاعتها ودقّتها، وحتّى جِدَّتها وجدّيّتها إن شاء، وبهذا يمسّ النّقدُ الذّاتيُّ شيئا من التّطبيق لأنّه ينطلق منه.

تمّت ترجمة مصطلح (Métacritique) من قِبَل بعض النقّاد المعاصرين بمصطلح (ما وراء النّقد) قياسًا على ترجمة مصطلح (Métaphysique) بـ (ما وراء الطّبيعة)، ومثل ذلك قولهم (ما وراء اللّغة) ترجمةً لمصطلح (Métalangage)، غير أنّ عبد الملك مرتاض يفضّل استعمال (نقد النّقد) و(لغة اللّغة) قياسًا على ما كان مستعمَلًا في التّراث العربيّ في قولهم (زمان الزّمان) و(معنى المعنى)...، ويتّهم مقابلة (ميتا) بـ (ما وراء) في العلوم الإنسانيّة والفلسفيّة بالعِيِّ والفهاهة[2]، وحجّته في ذلك "أنّ

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 56-57.

[2] يُنظَر: المصدر نفسه، ص 224.

كذا يُنظَر: عبد الملك مرتاض، مائة قضيّة وقضيّة، ص 52-56.

(الميتا) سابقة إغريقيّة تعني في حقل العلوم الإنسانيّة والفلسفيّة بالذّات، غير ما تعنيه في الكيمياء العضويّة مثلا، فهي تعني في الحقول الإنسانيّة الاحتواء، أكثر ممّا تعني الإبعاد والإخراج"[1]، وبالتّالي لَمّا يُقال (نقد النّقد) فمن المصطلح يُفهَم أنّ النّقد الثّاني هو محتوى في النّقد الأوّل المحتوى بدوره في النّظريّة النقديّة العامّة، فلا يخرج كلاهما عن النّقد، بينما لو قِيل (ما وراء النّقد) لجعل هذا المصطلح مُتَلَقِّيه يتوهّم بأنّ مدلوله يُفضي إلى الخروج عن النّقد، وكأنّ الدّراسة التي يدلّ عليها هذا المصطلح تُعنى بخلفيّاتٍ أثّرت كلّها في النّقد سواء أكانت فلسفيّة أو علميّة.

يعتري مفهومَ نقد النّقد لدى عبد الملك مرتاض شيءٌ من التّذبذب حينما نضمّ إلى رأيه الوارد في الفقرة السّابقة والصّائب من منظورنا قولَهُ عن نقد النّقد:"ليس بالضّرورة أن يكون من أجل المعارضة والمناوأة، ولكن من أجل إلقاء مزيد من الضّياء، على أصول المذهب النقديّ وتِبيان أصوله المعرفيّة، وتوضيح الخلفيّات التي تُستمَدّ منها مرجعيّاته، على المستويين المعرفيّ والمنهجيّ معًا"[2]، فمن جهة يزعم بأنّه يحمل معنى الاحتواء فلا يخرج عن النّقد من خلال تفضيل استخدامه كمقابل لمصطلح (Métacritique) المحتوي على السّابقة (ميتا) التي تفيد معنى الاحتواء حسبه، ومن جهة أخرى يزعم أنّه يخرج عن النّقد إلى خلفيّات النّقد المعرفيّة من فلسفة وغيرها فيكون بهذا مثل مصطلح (ما وراء الطّبيعة) الذي رفض استخدامَه كمقابِل لـ (Métacritique) بسبب الخروج نفسه!، هذا إن لم يقصد في قوله الأخير النّقد الذّاتيّ، وإن قصد النّقد الذّاتيّ فهو حينئذ يَسْلَمُ من التّذبذب في مفهوم نقد النّقد ولكنّه يقع بالمقابل في الخلط بين النّقد الذّاتيّ ونقد النّقد اللّذين فرّق بينهما سابقًا.

الهَوَى (Idéologie):

من المعلوم أنّ مصطلح (Idéologie) المتداوَل كثيرا في الحقول المعرفيّة يتمّ استخدامه في اللّغة العربيّة مُعَرَّبًا فيُقال (إِدْيُولُوجْيَا)، وهو يدلّ على كلّ "نسق من الأفكار يحدّد السّلوك السّياسيّ والاجتماعيّ [ويفسّره ويبرّره]"[3]، إلّا أنّ عبد الملك مرتاض، في سياق سعيه الحثيث إلى بثّ الرّوح

(1) المصدر السّابق، ص 224.

(2) المصدر نفسه، ص 227.

(3) أيديولوجيا https://ar.wikipedia.org/wiki/

العربيّة في مجال المصطلحيّة وإلباسه لباسًا عربيًّا خالصًا، يجتهد كعادته في اقتراح مصطلح آخر من صميم اللّغة العربيّة كنظير لهذا المصطلح الغربيّ، فيقع اختياره على لفظ (الهَوَى)؛ حيث يُقَرِّر ذلك بقوله: "ارتأينا بعد طول تأمّل أنّ العرب تعاملوا مع مفهوم (الإديولوجيا) منذ القرن الأوّل الهجريّ تحت مصطلح (الهوى)، فكان قائلهم يقول عمّن يميل بفكره وقلبه إلى الدّولة الأمويّة: (هو أُمَوِيّ الهوى)، ولذلك نقترح اصطناع (الهوى) مقابلًا للّفظ الأجنبيّ (الإديولوجيا)؛ لأنّه يحمل معناه"[1]، وللتّأكّد من هذا الحَمْل فالمعجم عليم خبير؛ إذ جاء فيه: "الهَوَى: الميل، والعشق، ويكون في الخير والشّرّ... وفي التّنزيل العزيز: ﴿وَلَا تَتَّبِعُوا أَهْوَاءَ قَوْمٍ قَدْ ضَلُّوا﴾"[2]، وعندما يُقال عن شخص ما مثلا أنّه (ليبراليّ الهوى) أو (ذو هوى ليبراليّ) فمعنى هذا أنّه يميل إلى أفكار هذا الاتّجاه الفكريّ ويتّبعها ويتبنّاها، وبالتّالي فمصطلح (الهوى) فعلا يؤدّي المعنى الذي يؤدّيه مصطلح (الإديولوجيا)، غير أنّ هذا الأخير توجد به قرينة (جيا) التي ما إن وُجِدت في مصطلح إلّا وقُوبِلَت بكلمة (عِلْم) لأنّها تدلّ عليه، فمثلًا، تُعرَف (الأَنْثْرُوبُولوجْيَا) بأنّها (عِلْم الإنسان)، و(الجْيُولُوجْيَا) تُعرَف بـ (عِلْم طبقات الأرض) وهلمّ جرّا، فكذلك (الإِدْيُولُوجْيَا) تدلّ على (عِلْم الأفكار)، ومثلا في (الأسلوبيّات) و(الدّلاليّات) جعل عبد الملك مرتاض صيغة (ـيّات) مقابلًا للقرينة (Tique....) في المصطلحين الأجنبيّين التي تدلّ على العلميّة كذلك، فكيف لمصطلح (الهوى) أن يدلّ على العلميّة كذلك كما يقتضيه المصطلح الأجنبيّ المساوي له دون إضافة قرينة دالّة على ذلك على غرار بقيّة المصطلحات؟!.

وأمّا إن اعتُمِد المصطلح عبر التّعريب دون الاهتمام بإيجاد مقابِل عربيّ خالص، فينبّه عبد الملك مرتاض مستعمليه إلى الخطأ الإملائيّ الذي يقعون فيه عند كتابته بياء تتوسّط الهمزة والدّال، فيقعون في المحظور بجمعهم بين ساكنين (هما الياء والدّال في: إِيْدْيولوجيا)، والصّواب أن يُكتَب المصطلح بدون تلك الياء[3]، غير أنّ ما حذّر منه عبد الملك مرتاض وقع فيه بنفسه مع مصطلح

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبيّ، ص 111.

[2] المعجم الوسيط، ص 1001.

تمام الآية: ﴿قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لَا تَغْلُوا فِي دِينِكُمْ غَيْرَ الْحَقِّ وَلَا تَتَّبِعُوا أَهْوَاءَ قَوْمٍ قَدْ ضَلُّوا مِنْ قَبْلُ وَأَضَلُّوا كَثِيرًا وَضَلُّوا عَنْ سَوَاءِ السَّبِيلِ (79)﴾ [سورة المائدة].

[3] يُنظَر: عبد الملك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبيّ، ص 262.

آخر هو (الفَانْتَسْتِيك) الذي يَقْرُبُ مفهومه من مفهوم (العَجَائِبِيَّة)، حين كتبه ورسمه على هذه الصّورة في موضع من كتابه "السّرد والسّردانيّة"، بينما تقتضي رؤيته المصطلحيّة كتابته بدون ألف فيُقال (الفَنْتَسْتِيك)، والحقّ أنّه ورد بهذه الصّورة السّليمة كذلك في موضع آخر من الكتاب ذاته[1].

[1] يُنظَر: عبد الملك مرتاض، السّرد والسّردانيّة، ص 142- 143.

الفصل الثّالث

معالجة مجهريّة مستوياتيّة تداوليّة لرواية "عين التّينة" لعبد الملك مرتاض

المستوى الأوّل: السّرددة

المستوى الثّاني: الشّخصنة

المستوى الثّالث: الأزمنة

المستوى الرّابع: الحيزة

المستوى الخامس: سيمائيّة الألوان والأصوات

المستوى الأوّل: السّرددة

تتعدّد تقنيّات السّرد وتختلف، ويتفنّن كلّ روائيّ في استعمال ما تيسّر له منها، فيوظّفها ببساطة أحيانا، ويَبْرَع في توظيفها أحيانًا أخرى، حسب اقتداره ومعرفته بتلك التّقنيّات، وما الغاية منها إلّا جعل القارئ يعيش ذلك العمل السّرديّ بكلّ كيانه، كأنّما يتابعه فوق خشبة مسرح أو على شاشة عرض، أو كأنّما يشارك فيه بنفسه وينصهر في أحداثه فيتأثّر بشخصيّاته ويتأثّر لها، ويتفاعل نفسيًّا مع علاقاتها.

ومن بين التّقنيّات التي يلفت الانتباهَ توظيفُها في رواية "عين التينة" استعمال الضّمير؛ حيث لم يسلك عبد الملك مرتاض في روايته سبيلًا واحدة أو صورة واحدة في توظيف الضمير، بل سعى إلى إحداث توازن بين ضميري الغائب والمخاطَب، ويضاف إليهما ضمير المتكلّم، فكثيرا ما نُلفيه ينتقل من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطَب أو العكس انتقالًا عجيبًا، يجذب انتباه القارئ ليرصد الشّخصيّة المقصودة، غير أنّه يُدرِكها ببساطة، ولعلّ الغاية المرجوّة من هذا الانتقال هي كَسْرُ ما يمكن أن يسبّب الملل والسّهو للقارئ إذا ما اتّخذ السّردُ سيرة واحدة في الحَكْيِ باعتماد ضميرٍ واحد، وليس هذا فقط، بل إنّ الانتقال إلى ضمير المخاطَب من شأنه إدخال القارئ في الرّواية إدخالًا، ليعيشها يقينًا، ولا يذهب عنها بذهنه شِمالًا ولا يمينًا، بحيث يشعر وكأنّه هو من يقوم بذلك الدّور الذي أُسنِد إلى الشّخصيّة الرّوائيّة، فيكون بذلك هو هي، وتكون هي هو! بأفعالها وأحاسيسها وتفكيرها وأقوالها وعلاقاتها وأوصافها.

أضف إلى كلّ هذه المحامد للانتقال من استعمال ضمير الغائب إلى استعمال ضمير المخاطَب أنّ هذا الانتقال يكون إقصاءً للرّاوي إلى حين، فيَخْفُتُ صوتُه في روايته وتُفْخَت[1] معه تلك الرّؤية الفوقيّة العالِمَة بكلّ شيء، حتّى بما ستؤول إليه الأحداث، وهي رؤية مذمومة بطبيعة الحال في العمل السّرديّ إن خَيَّمَتْ عليه وغَشِيَتْه، لأنّها تجعله مفضوحًا، وربّما من التّشويق ممسوحًا، وقد أتى استعمال ضمير المخاطَب في هذه الرّواية من قِبَل صاحبها قصدًا وقناعةً وليس اتّفاقًا وعشوائيّة، فهو النّاقد الذي يُبدي إعجابه بهذه التّقنيّة في قوله: "وتبدو لنا هذه الطّريقة من أجمل

[1] فَخَت: يُقال فَخَت الشّيءَ؛ أي قطعه.

الطّرائق في السّرد الرّوائيّ وأنجعها، وأشدّها حضورًا في مسار أحداث الرّواية، وتصارُع شخصيّاتها"[1]، ومن هنا وقع اعتماده عليها، والنّماذج التالية من رواية عين التّينة مثال على ما تقدّم:

أ- "لم يكن للمعلّم إلّا أن يبكي هو أيضا، النّاسك بكى ماضيًا مأساويًّا لا يعود أبدًا، وأمّا أنت فتبكي مستقبلًا غامضًا، قد يحرمك القدر من حيا، هو القدر الأحمق الأبله الذي قد يبلوك بأيّ بلاء، فتُمسي حيا بعلة لرجل سواك وأنت تسمع وترى"[2]؛ ضمير المخاطَب هنا مقصود به المعلّم الذي تحدّث عنه قبلًا بضمير الغائب.

ب- "لِمَ عِشْتُ في هذا الزّمان النّحس تحديدًا؟ ولِمَ لَمْ أعش قَبلَه أو بعدَه فأُفْلِتَ ممّا وقعتُ فيه إفلاتًا؟ فلا كان القَدَرُ الذي قَدَّرَ لي هذا، فتبًّا له وتَعْسًا! بل أين زوجكَ الجميلةُ الوديعة الوفيّةُ حُبًّا؟ فأين التي كانت تستقبلك بالابتسام والسّرور؟ وتغسل لك ملابسك..."[3]؛ رحمون الصّنهاجيّ هنا يناجي نفسَه، فاستعمَل ضمير المتكلِّم أوّلًا، ثمّ ضمير المخاطَب ثانيًا.

ج- "أيكون هذا الإنسيُّ العجوز، بل الهرِم، أفضل منّي حالًا، وأحظى منّي مكانًا، عند مرجانة الحسناء، وأنا أفتِكُ وأقْوَى، وأنا أسمع وأرى؟ والله لا كان ذلك أبدًا! وحتّى متى تَكْرَعُ ولا تَبْضَعُ أنت يا هذا! كما ورد في أمثال الأُلَى، فمتى، إذًا، تُطْفِئ نارَ حُبِّكَ منها"[4]؛ العفريتُ شضصفار هو المتكلّم والمخاطَب في هذا المقتَطَف السّرديّ.

وكما يُلَاحَظُ في هذه اللّقطات السّرديّة، لم تقتصر تقنيّة الانتقال بين الضّمائر على الخطاب البرّانيّ في الرّواية فقط، بل استُخدِمَتْ في الخطاب الجوّانيّ كذلك، أو ما يُعْرَفُ بالمونولوج الدّاخليّ، أو المناجاة كما يُطْلِق عليها عبد الملك مرتاض، رغم أنّ الشّائع والغالب في المناجاة أن تكون بضمير

---

[1] عبد الملك مرتاض، مفاتح لغرفة واحدة، ص 40.

[2] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 332.

[3] المصدر نفسه، ص 189.

[4] المصدر نفسه، ص 277.

المتكلّم، غير أنّ تغيير الضّمير لعلّه استُعمِل هنا لأنّه أَبْيَنُ وأَبْلَغُ في التّعبير عن حال التّوتّر، فالحال في اللّقطتين السّرديّتين (ب) و(ج) حال توتّر.

والمناجاة بدَورِها تقنيّة تُسْتَعْمَل في الخطاب السّرديّ، وعادة ما توضع المناجاة بين مزدوجتين أو تُحَدَّد بعلامات ترقيم ما من أجل الفصل بينها وبين ما يسبقها وما يلحقها من كلام، إلّا أنّ في رواية عين التّينة نجد الرّوائيّ أحيانًا يضعها بين مزدوجتين كما هو الحال مثلًا مع المقتطف السّرديّ (ج)، وأحيانا أخرى لا يفعل ذلك مثلما كان الأمر مع المقتطف (ب)، ولكن رغم غياب علامات التّرقيم تُعْرَفُ أنّها مناجاة من سياق الكلام، ولعلّ الغاية من ذلك هي تَوْرِيَة الرّوائيّ والرّاوي والإفلات من سلطتهما وتدخّلهما، فيكون بذلك الخطابُ الرّوائيُّ مباشرًا مسترسِلًا، بعيدًا عن كلّ ما يمكن أن يشوّش على القارئ أو يقطع تتبّعه للأحداث وعيشَه لتلك الرّواية بفكره وخياله.

مِن التّقنيّات التي استعملها الرّوائيّ في رواية عين التّينة بشكل مُوَازٍ مع سرد الأحداث، الحوار، هذه التّقنيّة التي لا غنى عنها لكلّ رواية تتعدّد شخصيّاتها، والتي تُضفي على الرّواية نوعًا من الحركيّة، وتمكّن الشّخصيّات من أدوارها المنوطة بها، وتطبعُها بطابَع الخصوصيّة، وتسمحُ لها بالتّعبير عن ذاتها، وبالتّواصل والتّفاعل فيما بينها، وممّا يُلَاحَظ حول طريقة استعمال هذه التّقنيّة في الرّواية التي بين أيدينا، ابتعاد الرّاوي عن التّدخّل في سير الحوار، كأن يمهّد لقول الشّخصيّة المتحدّثة بالإحالة إلى اسمها عند كلّ قول، فيقول مثلًا: (قال فلان) أو (أجابت فلانة)، فهذا من شأنه أن يسيء للمشاهد السّرديّة ويُثْقِلَ عليها وعلى القارئ الذي يُحِسُّ بأنّ طرفًا دَخِيلًا يشوّش على الحوار بتحكّمه فيه، فالصّواب هو ما فعله الرّوائيّ في مواضع كثيرة من روايته بترك الحوار يسري على شَاكِلَتِهِ بين الشّخصيّات، دون تدخّل من الرّاوي، والسّياقُ كفيل بتوضيح هوّيّة الشّخصيّة المتحدّثة للقارئ، والنّماذج تتعدّد في الرّواية، من ذلك مثلًا، الحوار الذي دار بين مَرجانة والعفريت شضصفار:

"– مرجانة الحسناء، حبيبتي البلهاء، ليس لك اليوم من حائط يَحُوطُك، ولا من مانع يمنعني منك...

– إلى جهنّم أيّها الخبيث الأشقى، أَوَ كُلَّمَا رأيتني، أزعجتني وضايقتني...

– بل ها أنت ذي، وها أنا ذا! لا تتعنّتي مرجانة الحسناء... فاستسلمي لي طوعًا، لا كرهًا، لأنّي أنا آخذك في الحالين أخذًا عزيزًا...

– طوعًا لا! أبدًا، إنّي أمقتك مقتًا، وأنت تعرف هذا!

– إذًا ها أنا ذا ممسِكٌ بكِ إمساكًا، مُغَافَصَةً واغتصابًا!"[1].

هذا الغالب في الرّواية، لكن في بعض المواضع منها، أحال الرّوائيّ على لسان الرّاوي إلى هوّيّة المتحدّث في آخِر قوله، مثل: "–أنا لا أعرف ما معنى صدّاء، يا صديقي، علّق الصّنهاجيُّ على كلام الضّيف"[2]، ومثل: "أَتَعْرِفْنَ سيّدي الغريب أيضًا! خاطبَ النّاسكُ الملكة الحسناء مندهشًا"[3]، غير أنّ هذا النّهج جاءه الرّوائيُّ على قلّة، ولعلّ أكثر ما أحال الرّوائيّ إلى هوّيّة المتحدّثِين في بداية الحوار وليس عند كلّ قول منه، وهذا النّهج غير عامّ كذلك، بل يتشاركُ مع نهج عدم الإحالة، وتجدُر الإشارة في آخر الحديث عن هذه التّقنيّة إلى أنّ الحوار الثّنائيّ طغى على الحوار الجماعيّ الذي لم يَأْتِه الرّوائيّ إلّا قليلًا.

ومثلما يجد القارئ توازنًا في استعمال ضمير السّرد كما تقدّم سابقًا، يجد كذلك محاولة لتحقيق التّوازن بين عمليّتيّ الدّفق السّرديّ والوصف، فلا يطغى الثّاني على الأوّل فيؤذي سلاسة الأحداث واستمراريّتها بتعطيلها وإحداث فجوة من شأنها إضعافُ ارتباط بعضها ببعض والإضرار بتركيز القارئ حين تباعدها وتباطئ ورودها على ذهنه، ولا يطغى الأوّل على الثّاني فيؤذي صورة الأحداث بجعل هيئتها غامضة وظروفها غير واضحة المعالم عند وقوعها، فيَصْعُبُ على القارئ تصوُّرُها وتخيُّلها، ومن أمثلة هذا التّوازن قول الرّاوي في رواية عين التّينة: "اجذوى النّاسك على شجرة الزيتونة الباسقة، ثمّ طَفِقَ يتأمّل خِضَمَّ البحر العُبَاب من أعلاها، فكان تارة ينظر إلى العين الجارية، وتارة أخرى إلى البحر العباب وهو يتحرّك بأمواجه الهائلة، فكان منظر الماء هناك وهنا"[4]، وقوله أيضا: "ابتنى الفلّاح بيتًا من مأدّة الحجر والطّين المعجون بالماء، كان ينقل الحجر من أرض مَحْجَرَةٍ،

---

[1] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 279 – 280.

[2] المصدر نفسه، ص 127.

[3] المصدر نفسه، ص 230.

[4] المصدر نفسه، ص 73.

على متن حمار له كان واهنًا شارفًا، ثمّ يحتفر ترابًا ثمّ يسوّيه على نحو يجعله قابلًا لأن يحجز بداخله ماءً، ثمّ يجمعه بالمِحفر، قبل أن يشرع في عجنه بكلتا قدميه حتّى يستوي عجينا صالحًا لأن تُثَبّت به الحجارةُ بعضُها إلى بعض"[1]، وإن أراد القارئ المزيد من النّماذج فليقرأ اللّقطة السّرديّة التّالية: "كما جيء أثناء ذلك بالشّواة المحترفين، فجمعوا حَطَبًا جَزْلًا، ثمّ احتفروا خمسَ عشْرةَ حُفَيْرَةً مستطيلةً، ووضعوا لها الأثافيّ، ثمّ أوقدوا في الحُفَيْرَات نارًا مُتَأَجِّجًا، حتّى صار جمرًا، وكان كلّ شَوَّاء اتّخَذَ لنفسه بجوار التّنّور مقعَدًا على جُلْمُودٍ، ليعالِجَ شَيَّ خروفِهِ بإدارته على الجمر المستوقِدِ، من العود الطّويل الذي اعْتَضَبَهُ من الشّجر، حتّى ينضَج لحمُه فيطيبَ"[2]، ولو تناول الرّاوي بالوصف كلّ الجزئيّات فلم يذر منها شيئا وأكثر من الأوصاف إفرادًا وتركيبًا لكلّ جزئيّة، أو سرد الأفعال دون مقدار من الوصف، لكان في ذلك إفراط أو تفريط –على التّوالي– يؤدّيان إلى ما تقدّم.

عَمَدَ السّاردُ في رواية عين التّينة إلى تقنيّة أخرى لا تقلّ فعالية عن باقي التّقنيّات، هي تقنيّة التّلخيص، هذه التقنيّة التي تُسْتَخْدَمُ لاختصار أحداث تقع في فترات زمنيّة ما، مهما كان طولها أو قصرها، ولا حاجة لسردها[3]، لهامشيّتها وعدم خدمتها لسيرورة السّرد، ولإمكانيّة وقوفها عائقًا أمام تماسك وترابط الأحداث الأكثر أهمّيّة، التي تشتغل كلّها خدمةً للحدث الرّئيس، ثمّ إنّ السّرد نفسه لا طاقة له على تتبُّع جميع الأحداث التي تدخل ضمن المدى الزّمنيّ الممتدّ من زمن بداية الرّواية إلى زمن نهايتها، ولذلك كلّه يقوم السّارد باختزال تلك الأحداث الهامشيّة في أسطر أو كلمات قليلة بدون تفاصيلها، ومن أمثلة التّلخيص في رواية عين التّينة قول السّارد: "...كان ينام ليلًا في دهليز نَدِيٍّ مُظْلِمٍ مِنْتِينٍ مع العملة من الأَتَاوِيِّينَ الأشقياء، لم يكشف عن اسمه الحقيقيّ لأحدٍ أثناء ذلك، خِيفَةَ أن يُعْرَفَ فَيُرْدَى، ظلّ على ذلك شهورًا، جمع مالًا مُجْزِئًا لأن يسافرَ به إلى حيث أرضُ أجداده الأُلى"[4]، وقوله: "طابت حياتُهُ في بيت الحاج شعبان فأمسى مُحَفِّظًا للقرآن، نظيف الثّياب أنيقًا...

---

[1] المصدر السّابق، ص 175.

[2] المصدر نفسه، ص 390.

[3] يُنظَر: سيزا قاسم، بناء الرّواية، مكتبة الأسرة، مصر، د ط، 2004م، ص 82.

[4] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 106.

وقد ظلّ هنالك على ذلك عهدًا"[1]، وقوله كذلك: "ظلّ رحمون الصّنهاجيّ على ذلك الحال سنينًا عَدَدًا، تعوّد الحياة الجديدة في الضّريح والغابة وما معهما"[2]، فكما يُلاحَظ، زمن الأحداث هنا أكبر من حجم السّرد، هناك الشّهور والعهد والسّنين، وليس هنا إلّا أسطُرٌ قليلة، فَلَمْ يُغَطِّ السّردُ إلّا جزءًا من الأحداث التي كانت تقع دون ذكر تفاصيلها، مع الاكتفاء بالإشارة إلى أنّها دامت واستمرّت لفترة من الزّمن دون ذكر تفاصيل أخرى.

وَظَّفَ السّاردُ في رواية عين التّينة كذلك تقنيّة شبيهة بتقنيّة التّلخيص، هي تقنيّة الحذف، وهنا "يتعلّق الأمر بمدّة من الحكاية يُسْكَتُ عنها تمامًا من طرف المحكيّ، ويجب أن تكون هناك أمارة دالّة على الحذف كحذف، أو يكون على الأقلّ قابلًا للاستنتاج من النّصّ"[3]، وبعبارة أخرى تعني هذه التّقنيّة القَفْزَ على حدث أو أحداث ما دون ذِكْرِ أيّ شيء عنها، لا قليلًا ولا كثيرًا، ما عدا زمن ذاك الحدث أو تيك الأحداث فإنّه من الممكن ذكرُه، مثلما يُمْكِنُ عدم ذكره، ومن أمثلة هذا في الرّواية، اللّقطات السّرديّة التّالية: "عَلِمَ بعد أُمَّةٍ أنْ سيقصدُ فُلْكٌ مدينة بجاية شَرْقًا"[4]، "استكشف الفَتَيَان بعد أمّة أنّ الوافد الجديد عليهما كان مُتَعَلِّمًا مُسْتَنِيرًا، وثَقِفًا لَقِفًا، كما ظَنَّا، وقد صَدَقَ ظنُّهما"[5]، ففي هذين الموضعين ذكر مدّة زمنيّة (بعد أمّة) ولم يذكُر عن هذه الفترة وما حدث فيها أيّ شيء آخر، يُذْكَرُ أنّ أسباب الحذف هي نفسُها أسبابُ التّلخيص التي ذكرناها سابقًا.

ومن بين المواضع التي وقع فيها حذف أيضًا، اللّقطة السّرديّة الآتية: "استيقظ وكأنّه شعُر بأنّه زاد على الحدّ المطلوب في نومه، مخافة أن يُقْبِلَ عليه تلامذتُه وهو لا يزال نائمًا. لكن ماذا يرى؟ فَرَكَ عينيه جيّدًا، ثمّ فرَكهما تارة أخرى، لم تصدّق عيناه ما رأى! لم يجد نفسَه حيث نامَ في بيته الذي

---

[1] المصدر السّابق، ص 114.

[2] المصدر نفسه، ص 125.

[3] جيرار جينيت وآخرون، نظريّة السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديميّ والجامعيّ، ط1، 1989م، ص 127.

[4] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 106.

[5] المصدر نفسه، ص 112.

أعدّه له الحاج شعبان مَخْدَعًا، بل ألفاه أمام عين جارية"[1]، فهنا حذفٌ تقنيٌّ مهمّ في مسار الرّواية، لَمْ يوضّحْه السّاردُ في روايته كلّها، وتَرَكَهُ مجهولًا، وقد عَمَدَ السّاردُ إلى هذا الحذف، ليس للأسباب التي تقدّمت، وإنّما أراد من ورائه إضفاء طابَع العجائبيّة والغموض، ليُثيرَ القارئَ ويستفزَّ عقلَه ومخيّلتَه للتّفكير في سرّ وطبيعة ذاك الانتقال المُلْغِز، كيفيتِه وفاعلِه وأسبابِه، وبذلك يكون السّاردُ قد نَجَحَ في الأخذ بِلُبِّ القارئ، وأَفْلَحَ في إشراكه في بناء شيء من روايته.

استخدم السّاردُ في رواية عين التّينة تقنيّة الاسترجاع بكثرة، والاسترجاع هو أن "يترُكَ الرّاوي مستوى القصّ الأوّل ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها"[2]، يلجأ إليه السّاردُ لاستذكار وإيراد أحداث وقعت في الماضي وكان لها تأثير على الحاضر، ممّا يُكسِبُهُ وظيفة التّوضيح؛ أي توضيح سياق المآل الذي آلَتْ إليه الأحداث في الحاضر، ومن الأمثلة الكبرى على الاسترجاع في الرّواية، جعل الرّواية في حدّ ذاتها عبارة عن استرجاع، أو بِالأَحْرَى الجزء الأكبر منها، فحياة رحمون الصّنهاجيّ في عين التّينة وفي الجزيرة البيضاء كانت كلّها عبارة عن حكاية يرويها شيخ من شيوخ قرية العبّاد لشبّان القرية من أجل تعريفهم بتاريخ قريتهم، فكانت بداية ظهور رحمون في الرّواية من قول الرّاوي: "لكنّ أحد الشّيوخ زعم يومًا لطائفة من شباب العُبَّاد أنّ تاريخ قريتهم ابتدأ بحدث غريب حقًّا، حَدَثٍ كان من قَبِيلِ المصادفة والاتّفاق، لا من قَبِيلِ القصد، غالبًا، فقد رُوِيَ أنّ ناسكًا كان يتعبّد الله بجوار عين التّينة الغزيرة الماء، وقِصَّتُهُ أنْ كان سائحًا يومًا، من الشّرق نحو الغرب، في ملكوت الله تعالى، فانتهى به التَّطوافُ إلى هذا الرَّجا..."[3]، والزّمن في هذه اللّقطة السّرديّة هو على الأرجح زمن سقوط غرناطة، آخِر قواعد المسلمين في الأندلس، سنة اثنين وتسعين وأربع مائة وألف؛ حيث إنّ رحمون خرج هاربًا منها بعد ما لقيَه المسلمون من قهر وتطهير عنصريّ

---

[1] المصدر السّابق، ص 118.

[2] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 58.

نعتقد أنّ المصطلح الأنسب للاستخدام في هذا القول هو (الرّوائيّ) وليس (الرّاوي)، فلعلّ الأوّل هو المقصود وليس الثّاني؛ لأنّ العودة إلى الماضي غير مقصورة على الرّاوي، بل تكون على لسان الشّخصيّات كذلك، والرّوائيّ هو المتحكّم في كلّ هذا.

[3] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 51-52.

دِينِيٍّ بَشِعٍ هناك، ومع تقدُّمِ السّرد يعود السّارد إلى الزّمن الذي ابتدأ به روايته –وهو على الأرجح عام خمس وستّين وتسع مائة وألف– بطريقة عبقريّة؛ حيث لا يُشعِرُ القارئَ بوجود فجوة بين الزّمنين، ولا بنهاية حكاية الشّيخ للشّبّان، ولا بالرّجوع من زمن رحمون إلى زمن قرية العبّاد في حاضرها الذي ابتدأت الرّواية به، رغم أنّ الفرق كبير بين الزّمنين.

يتخلّل الاسترجاعُ مسارَ الرّواية كلّها، إذ يَضطرُّ النّاسكُ رحمون الصنهاجيّ إلى العودة للماضي عدّة مرّات ليحكي قصّة حياته في الأندلس وخروجه منها لشخصيّات يلتقيها أثناء مسار السَّرد، وفي كلّ مرّة يُفْصِحُ عن تفاصيل جديدة يضيفها إلى قصّته، ومن مواضع الاسترجاع كذلك، على سبيل المثال وليس الحصر، موضعُ ظهور شخصيّة جديدة في الرّواية، كشخصيّة النّاسك حسّان الذي يحكي قصّته هو كذلك للنّاسك رحمون عند لقائه في عين التّينة، وهكذا، يبقى مسار السّرد يتأرجح بين الماضي والحاضر.

لعلّ أوّل ما يقف عليه قارئ رواية عين التّينة فيشدّ انتباهه من بداية الرّواية وينال –على الأرجح– إعجابَه إلى نهايتها، هو لغتُها التي دُبِّجَتْ بها؛ لأنّها مادّة الصّناعة السّرديّة، وثوبُها الذي تُعْرَضُ فيه، وبقدر ما تمتلك هذه المادّة من طاقات تعبيريّة وتأثيريّة في السّياق الرّوائيّ، يكون العمل الرّوائيّ أكثر تناسُقًا وتلاحُمًا في مُرَكَّبَيْهِ، الشّكل والمضمون، فلغة رواية عين التّينة أدبيّة رفيعة، أنيقة، رشيقة، دقيقة، متفرّدةٌ عن بنات زمانها، حيث إنّها تَجْنَحُ إلى الرُّقِيّ والفخامة في حين تَجْنَحْنَ هنّ إلى البساطة، وتَصْطَبِغُ بصبغة تراثيّة في حين تَصْطَبِغْنَ هنّ بصبغة إعلاميّة غالبًا، فمعجم لغة رواية عين التّينة ثريّ بألفاظ جَزْلَةٍ هُجِرَتْ في زمننا، واستُعْمِلَت بعناية في رواية عين التّينة، ومتميِّزٌ بِصِيَغٍ صرفيّة بديعة، وتراكيبُها مُتَماسكة مترابطة متنوّعة، تتزيّن بالأسلوب القرآنيّ من حين لآخر، وقد سلك الرّوائيّ هذا السّبيل اللّغويّ على طول روايته مع جميع شخصيّاتها، فلم يفرّق ويسلك سبيلًا مُغَايِرًا مع إحداها، كأن يَدْنُوَ فيتدلّى إلى لغة الإعلام أو لغة العامّة، باستثناء مَوْضِعٍ واحدٍ فقط وَرَدَ في الصّفحة الثّالثة عشرة من الرّواية وقد كان بالإمكان تجاوُزُه[1]، غير أنّه لا يضرّ بلغة الرّواية على العموم.

[1] ذَكَرَ في هذا الموضع مَثَلًا باللّهجة العامّيّة الجزائريّة هو: (اللّي ما رقّع ما لبس).

ولن نطيل الحديث عن لغة الرّواية لأنّ الرّوائيّ نفسَه تحدّث عنها بعد نهاية روايته، حيث أَتْبَعَ الرّواية بمقال في المؤلَّف ذاته، وهو فِعْلٌ لم يأتِهِ روائيٌّ غيرُه في حدود علمنا، ويبدو أنّه لم يستطع الإفلات أو الانْسِلَاخَ من صفته كناقد حتّى وهو في موضع سَرْدٍ، وقد خصّص مقاله للحديث عن لغة الرّواية بصفة عامّة، واقعها وكيف يجب أن تكون؟، ومدح فيه لغة روايته بصفة خاصّة، والحقّ أنّنا نُوَافِقُهُ فيما ذهب إليه من استحسان للغة روايته، وما نرى إلّا ما رأى، لأنّها لغة تستحقّ الثّناء من القارئ، دون مبالغة، وتستحقّ الاعتزاز من الكاتب، دون خُيَلَاء.

تقوم رواية "عين التّينة" على تفاعل أدوار عدّة شخصيّات فيما بينها، إلّا أنّ هذا التّفاعل لا يرقى إلى أن يكون صراعًا في كلّ أطواره، على عكس كثير من الأعمال السّرديّة التي تُبنى على صراع بين القيم الإنسانيّة المتضادّة التي تتمحور كلّها حول ثنائيّة الصّراع الأزليّ: الخير والشّرّ، أو قُلْ الحقّ والباطل، فشخصيّات هذه الرّواية لا تكاد تتصارع فيما بينها، إلّا ما يكون من أمر محاكم التّفتيش والمسلمين المستوطنين بالأندلس، أو العفريت شضصفار وعرائس البحر، وهو صراع محدود جدّا، رغم أنّ حيز الرّواية واسع جدّا ويحتمل الصّراعات؛ إذ يشمل بلاد المغرب والأندلس كمنطقتين موجودتين حقيقةً وتمّ توظيفهما في الرّواية، كما يشمل منطقتين أخريين لا وجود لهما في الحقيقة وإنّما هما من بناء الخيال، جزيرة العرائس البيضاء وجزيرة الشّياطين الجرداء، والحيز هذا يشمل المناطق المذكورة بَرّها وبحرها، ولكن يوجد صراع من نوع آخر؛ إذ هو صراع نفسيّ يدور داخل الشّخصيّة المركزيّة الأولى التي هي شخصيّة النّاسك رحمون الصّنهاجيّ؛ حيث تعيش هذه الأخيرة بين أَلَمِ ماضٍ وَلَّى دَفَعَهَا إلى الانعزال والوَحدة والتّصوّف، وبهجةِ حَاضِرٍ أَقْبَلَ بحقيقته وعجائبيّته لعلّه يُسَلِّيهَا عن أحزانها، ولكن هيهات.

ولو أُرِيدَ النّظرُ في الغاية الفلسفيّة من وراء إنتاج هذا العمل السّرديّ الموسوم بـ "عين التّينة" لجاز ذلك للقارئ، ولا حَرَجَ فيه، لأنّ القارئ لا يقرأ من أجل القراءة فقط، بل هو يبتغي مِن وراء قراءته الاستفادة، إمّا بِتَحْصِيلِ معلومة تُضَافُ إلى ثقافته العلميّة والأدبيّة، أو باكتساب قِيمَةٍ خُلُقيّة أو فنّيّة، وهذين الفائدتين عامّتين تَنْدَرِجُ ضمنَهما الغاياتُ التّالية: الاستمتاع، شَحْذ الطِّباع، بَسْط اللّسان، تجويد البيان، تفخيم الألفاظ، تَبْجِيح النّفس، تَعْمِير الصّدر، قَطْع الفراغ، الزّيادة في التّجربة

والعقل والمروءة، تَثْمِير المال، رَبُّ الصّنيعة[1]، وغيرها من الغايات، وبما أنّ الأمر كذلك فربّما سأل القارئ نفسَه ما المسائل التي حاول الكاتبُ حلّها وتقديم رؤى حولها؟ أو ما القضايا التي حاولَ عَرْضَها ومعالجتَها؟.

إنّ الإجابة عن هذين السّؤالين ليس مُحَتّمًا أن تكون مطابقةً تمامًا أو حتّى قريبةً من الحقيقة التي لا يعلمها إلّا الكاتبُ نفسُه، وما ينبغي لها، ذاك لأنّه "عندما يتمّ إنتاج نصّ ما لا لكي يقرأه قارئ بعينه، بل لكي يتداولَه مجموعة كبيرة من القرّاء، فإنّ المؤلِّف يُدرِكُ أنّ هذا النصّ لن يؤوَّل وِفْقَ رغباتِه هو، بل وِفْقَ استراتيجيّة معقَّدة من التّفاعلات التي تستوعب داخلها القرّاء بمؤهّلاتهم اللّسانيّة باعتبارها موروثًا اجتماعيًّا"[2]، ومثلما يُدرِكُ المؤلِّف هذا، يُدرِكُه كذلك الدّارسون والنقّاد، فكلّ قارئ يؤوِّل وِفْقَ نظرتِه، وقد تتلاقى أو تتقارب تلك التّأويلات كما قد تتباعَد، ومن يقول غير ذلك فهو يُحَمِّلُ الأدب والنّقد ما لا يتحمّلانه، وما ينبغي لهما أن يتحمّلاه.

وبعد التّدبّر في رواية عين التّينة، كانت قراءتنا لقصديّة الرّوائيّ كما يأتي:

أوّلًا: ربّما أُرِيدَ من وراء تَمَثُّل الكثير من صور الجِنَان في القرآن في رسم صورة الجزيرة البيضاء إبرازُ ذلك النّعيم الذي سيلقاه المؤمنون في شكلٍ حِكَائِيّ، حتّى يَسْهُلَ على القارئ -إن كان منهم- تخيُّلُ حياتِه التي سيعيشها هناك، والمليئة بالعجائب وبما لا عينٌ رَأَتْ ولا أذُنٌ سمعتْ، فتشتاق بذلك نفسُه، مثلما هي مشتاقة نفس الرّوائيّ على الأرجح، فيستمتع القارئ وهو يقرأ الرّواية بعيش جزئها المخصّص لوصف ذلك بكلّ جوارحه، فهي عجائبيّة مَوْعُودَةُ التّحقيق، لِمَن أَمْعَنَ التّحديق، فاتّخَذ سبيلَ التّصديق.

ثانيًا: رُمِيَ من خلال رواية عين التّينة إلى تمجيد الطّبيعة، فقد تفنّن الرّوائيّ في رسم وتزيين الأحياز الطّبيعيّة في الرّواية، ومن الواضح أنّه مَفْتُونٌ بها فُتُونًا، وأنّها مصدرٌ لراحته النّفسيّة وبهجته الرّوحيّة، وكأنّ روايته هذه كانت مَنْفَذًا له للهروب من حياة المدنيّة إلى حياة البِدَائِيَّة والبَسَاطَة.

---

[1] يُنظَر: الجاحظ، المحاسن والأضداد، مؤسّسة هنداوي، المملكة المتّحدة، د ط، 2017م، ص 11.

[2] أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، ص 85-86.

ثالثًا: إنّ تضمّن رواية عين التّينة لبعض القضايا الأدبيّة والتّاريخيّة والفلسفيّة والفقهيّة تجعل منها مصدرًا لخيرٍ كثير، عَمَدَ من ورائها الرّوائيّ إلى إبداء رأيه فيها على ألسنة شخصيّاته الورقيّة التي خَلَقَهَا، وهي تَعكسُ ثقافتَه الموسوعيّة، وتغذّي عقلَ القارئ وتحفّزُه على إعماله للتّفكُّر فيها.

رابعًا: هناك تسليط للضّوء على ثقافةِ مجتمعٍ كانت سائدة فيما مضى ودامت إلى وقت قريب من زمننا هذا، وهو تسليط لعلّه يُعطي للقارئ نموذجًا مرئيًّا عنها.

خامسًا: ربط الرّواية بزمن الأندلس هو إعادة بعث لهذه الحِقْبَةِ المهمّة من التّاريخ الإسلاميّ، وتذكير بانتكاسة أوجعتْ وتوجِع المسلم بما عزّ عليه من أرض وحضارة مزدهرتين ضائعتين.

المستوى الثّاني: الشّخصنة

تتعدّد شخصيّات رواية عين التّينة وتتنوّع، وكلّ شخصيّة تقوم بوظيفتها السّرديّة التي وُجِدَت من أجلها، وهي شخصيّات ورقيّة تشمل كلّ فئات المجتمع؛ حيث نجد الطفل، والشّاب، والكهل، والشّيخ الطّاعن في السّنّ، ونجد الجنسين كلاهما، إناثًا وذكورًا، دون تغليب أحدهما على الآخر، وهو ما يُعطي صورة سرديّة كاملة غير منقوصة من هذا الجانب، كما نُلْفِي شخصيّات عجائبيّة تَفَنَّنَ السّاردُ في رسمها تفنُّنًا؛ فَطَبَعَهَا بصفات غريبة عجيبة من صُنْعِ مخيِّلته؛ لأنّ روايته ذات طابَع عجائبيّ مُقْتَرِنٍ بالحقيقة والواقعيّة من خلال ذكاء سرديّ طَافِح.

وقد جاءت كلّ شخصيّة ابنة لبيئتها، فلم يكن هناك تعارض بين الشّخصيّات والبيئات التي خُلِقَت فيها، فالأندلس مثلًا كانت معروفة بازدهارها العلميّ والفنّي فجاءت شخصيّة رحمون الصّنهاجيّ متعلّمةً مستنيرةً بشتّى العلوم وبارعةً في عدّة فنون، والجزيرة البيضاء كانت عالَمًا عجيبًا يخضع لقوانين وجوديّة غير التي يخضع لها عالَم البشر فجاءت العرائسُ التي تَقْطُنُهَا شخصيّاتٍ ذَوَات صفات عجيبة هي الأخرى، والقرية الواقعة بالقرب من عين التّينة كما ورد في الرّواية كانت ذات طابع بدويّ فجاءت شخصيّاتها متناسقة مع ذلك أيضا، مثل شخصيّة الفقيه الذي كان مؤثِّرًا مُطَاعًا في شتّى قضايا القرية، ومثل شخصيّة المعلِّم سعدان التي يقف قارئ الرّواية على الكيفيّة التي جعلها بها السّاردُ دخيلةً على القرية الرّيفيّة البدويّة النّائِيَة المحافِظَة، فكانت هذه الشّخصيّة مَدْخَلًا له لعرض قضايا مجتمعيّة خاصّة بتلك البيئة، كقضايا الأمّيّة، ورفض تعليم النّساء، ورفض ومقاومة علاقات الحبّ التي يمكن أن تقوم بين الفتيان والفتيات.

بُنِيَتْ روايةُ عين التّينة –ككلّ رواية– على شخصيّات منها المركزيّة ومنها الثّانويّة ومنها ذات القيمة الدُّنْيَا فالدُّنْيَا، ووِفْقَ اعتباراتِ التّصنيف التي حدّدناها في الجانب النّظريّ من هذا البحث يمكن الوصول إلى أنّ الشخصيّات المركزيّة في رواية عين التّينة أَرْبَع، الأولى رحمون الصّنهاجيّ، والثّانية عروس البحر مَرجانة، والثّالثة فقيه قرية العُبَّاد، والرّابعة المعلّم سعدان، أمّا الأولى فلأنّ أحداث الرّواية جُلَّهُا تتمحور حولها في كلّ أطوارها، فهي عِلَّةُ هذا العمل السّرديّ، هي عِلَّةُ مُنْطَلَقِ السَّرد ومَسِيرِه ونهايتِه، هي الأكثرُ مُتَابَعَةً في الرّواية من بين باقي الشّخصيّات، وأمّا الثّانية فلأنّها تلعب دَوْرَ شريكة الشّخصيّة المركزيّة الأولى في المرحلة الثّانية من حياته، والتي تبدأ مِن حَدَثِ انتقال رحمون إلى عين

التّينة، فمرجانة العجيبة هي مَدخَل العجائبيّة في رواية عين التّينة، والوظيفة المنوطةُ بها من صُلبِ الرّواية وأساسيّاتها وليست من كماليّاتها، وسيأتي بيان هذه الوظيفة، ولو أردنا وضع أفكار أساسيّة أو عامّة للرّواية لَخُصَّتْ مَرجانة بفكرة منها خالصة لها، وأمّا الثّالثة فلأنّ لها صِلَةً وثيقةً بثقافة مجتمع قرية العُبَّاد، وتُعتبَرُ عضوًا فاعلًا ومؤثّرًا فيها ومُرَسِّخًا لها، وهي الثّقافة التي ركّز على إبرازها السّاردُ، وبذلك كانت شخصيّة الفقيه حاضرةً في كثيرٍ من مشاهد القرية، خاصّة ما تعلّق منها بقضيّة العَدَاء للشّخصيّتين المركزيّتين الأولى والرّابعة، وأمّا الرّابعةُ فلأنّ وظيفتها تتمثّل في استهداف تلك الثّقافة من أجل إحداث تغيير واسع فيها وهو ما يحتاج إلى جهد وطول نَفَسٍ، وليس من المنطقيّ إحداثُهُ بعمل واحد في زمن واحد، ثمّ إنّ شخصيّة المعلّم سعدان تشترك مع الشّخصيّة المركزيّة الأولى في تميُّزِهما بفضيلة العِلم، وهي الفضيلة التي بُنِيَت عليها كثير من فصول هذه الرّواية.

أمّا الشّخصيّات الثّانويّة فلعلّ النّاسك حسّان صاحب النّاسك رحمون وملكة الجزيرة البيضاء والحاج الغريب وابنته حَيَا هم الشّاغلون لهذا الصِّنف لِصِلَتِهِم المباشرة والكبيرة بالشّخصيّات المركزية ممّا يجعل ذكرَهم يتردّد ويتكرّر في الرّواية، ويمكن إضافة العمّ شلغوم إليهم لِشَغْلِه دَوْرًا بارزًا في قرية العبّاد يُسْهِمُ في رسم هوّيّتها وتحديد معالمها الفكريّة والمجتمعيّة.

وأمّا باقي الشّخصيّات فيمكن تصنيفها تحت صنف الشّخصيّات ذات الأهمّيّة الدّنيا، لعدم نهوضها بأدوار فاعلة وحاسمة في هذا العَمَل الرّوائيّ، بل إنّ بعضها لا ينهض بأيّ وظيفة دراميّة في الرّواية، لذا لا يُذكَرُ إلّا عَرَضًا، ولا يمثُلُ إلّا مُثُولًا عَابِرًا، كبعض أهالي القرية.

ليس المقصود بهذا التّصنيف أنّ الشّخصيّات المركزيّة أساسيّة لا غنى عنها، بينما الثّانويّة أو ما دونها يمكن الاستغناء عنها، لا، أبدًا، فكلّ شخصيّة لها مَغْرِسُهَا الثَّابِتُ وأثرُها النَّابِتُ، من الرّواية وفيها على التّوالي، فإنّما المقصود من التّصنيف هو درجة تأثير الشّخصيّة في المعَالِم السّرديّة للرّواية.

وفيما يأتي تحليل لبعض الشّخصيّات المركزيّة وليس كلّها، لعدم اتّساع المقام لتحليلها كلّها، فإنّما ذلك التّحليل المُوَسَّع يحتاج إلى كتاب كاملٍ منفصلٍ، وحسبنا هنا أن نبيّن طريقة التّحليل ضمن منهج عبد الملك مرتاض المستوياتيّ.

تحليل الشّخصيّات المركزيّة في عين التّينة:

أوّلا: شخصيّة النّاسك رحمون:

تَمْثُلُ شخصيّة النّاسك رحمون في عين التّينة شديدة الحزن والهمّ والغمّ والأسى، مستحقّة الشَّفَقَة، شَاكِيَةً بَاكِيَةً، شديدة التّأثّر والتّحسّر على ماض مشؤوم كان سببًا ومُنطَلَقا للرّواية وأثّر في جلّ أحداثها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى هي شخصيّة متعلّمة مستنيرة، ثَقِفَة لَقِفَة، تَجْمَعُ بين العِلْمِ من أدبٍ وفقهٍ وفلسفة، وبين الفنّ من إنشادٍ وعزفٍ على العود، ومن جهة ثالثة تتّصف بالتّديّن وتذهب مذهب التّصوّف، وبذلك كانت تجسيدًا لخليط من المتناسبات والمتناقضات.

تابعتْ روايةُ عين التّينة حياة شخصيّة النّاسك رحمون من بدايتها إلى نهايتها، منذ أن كان طفلًا صغيرًا في الأندلس يتعلّم علوم العربيّة ويحفظ أشعارها ويتعلّم العزف على العود إلى أن أصبح معلِّمًا للقِيَان وصارت له أسرة ثمّ وُئِدَت تلك الأسرة ليَهِيمَ على وجهه في الأرض بحرًا وبرًّا ويستقرّ به المقام بعد ذلك بطريقة غامضة مجهولة في جوار عينٍ جارية معزولة تحيط بها غابة كثيفة فيمكث فيها متعبِّدا ومنها ينتقل إلى جزيرة عجيبة مجهولة الموقع والمنفذ فيعيش بها سنينًا طِوالًا ويشهد هناك أمورًا عجيبة قبل أن يعود إلى مكان عين التّينة وتقومَ بينه وبين أناس من قرية مجاورة للغابة صِلاتٌ وبجوار العين يموتُ ويُدْفَن بعد أن بلغ من الكِبَرِ عُتِيًّا، إلّا أنّ هذه المتابَعَة والمسيرة أكثرُها سُرِد بصفة مفصّلة آنيّة مواكِبَةٍ للأحداث، ومنها ما سُرِدَ في شكل حديث مختَصَرٍ عن الماضي.

تتأثّر الحال النّفسيّة للشّخصيّة المركزيّة بشدّة بعد حادثة فقدان الزّوجة والأبناء بطريقة بشعة على يد محاكم التّفتيش التي عثت في الأندلس فسادًا بُغْيَة تطهيرها من المسلمين، فتميل إلى الانعزال عن الخَلْق والزّهد في الدّنيا والتّفرّغ للقنوت والعبادة، وتكبت كلّ لذّاتها، بل إنّ النّعيم يُقْبِلُ عليها في الجزيرة البيضاء، ولكنّها تأبى إلّا أن تبقى مصاحِبة لحزنها الذي يؤدّي بها إلى البكاء في كثير من المواقف والأحيان، رغم أنّ ذاك الانتقال من مكان عين التّينة إلى الجزيرة البيضاء والمقام في هذه الأخيرة كأنّي به جاء لِيُسَلِّيَ رحمون الصّنهاجي عن بعض حزنه ويَخْلُوَ عنه شيئا ممّا يجد في نفسه من الكَرْب، ولعلّ هذه الحادثة تذكِّر بحادثةٍ من سيرة رسول الإسلام ﷺ، هي حادثة الإسراء والمعراج؛ إذ يوجد تشابه بينهما من حيث العجائبيّة واتّصالهما بالجانب الدّينيّ أوّلًا، ومن حيث سبب

حدوثهما ثانيًا؛ إذ كانت حادثة الإسراء والمعراج تسلية للنّبيّ محمّد ﷺ عن همّه وغمّه الذي لاقاه في ما يُعرَف بعام الحزن الذي فقد فيه زوجه خديجة وعمّه أبا طالب، ولاقاه كذلك بسبب التكذيب والردّ من قِبَلِ المشركين، بينما كانت حادثة الانتقال إلى الجزيرة البيضاء عقب فَقْد رحمون لأسرته، وهذا ما يجعلنا نفترض أنّ الفَقْد والحزن سبب ذلك، ثمّ إنّ انتقال الرّسول الكريم كان على ظهر مخلوق عجيب هو البُرَاق، أمّا النّاسك رحمون فكان انتقاله على ظهر مخلوق عجيب كذلك، هو عروس بحر، وفي هذا تشاكُل أيضًا بين الحادثتين، وبذلك يمكن القول بأنّ التّناصّ موجود هنا على نحو ما.

وفيما يأتي محاولة لتقصّي بعض اللّقطات السّرديّة من نصّ رواية "عين التّينة" التي تُعبِّر عن الصّفات التي أوردناها حول الشّخصيّة المركزيّة الأولى، شخصيّة النّاسك رحمون، وهي لقطات تشتمل على بعض العبارات التي كانت شخصيّة النّاسك رحمون تردّدها، نحلّلها هنا وِفْق إجراء التّحليل العموديّ المركَّز، الذي هو عبارة عن تحليل تداوليّ مجهريّ، يسلّط الضوء على الخفيّ، ويوضّح الجليّ، ويقرّب البعيد، ويهدي الشَّرِيد، ولكن دون أن نستوفي كلّ اللّقطات، فذاك ممّا يَصعُب إدراكُه، ثمّ إنّه قد يؤدّي إلى التّكرار، فالنّماذج التي نحلّلها هنا نعتقد أنّ بإمكانها كِفايَة القارئ لِأَخْذِ نظرة عميقة حول شخصيّة رحمون الصّنهاجي، أحوالها وصفاتها، ولفِقْهِ كيفية ممارسة منهج عبد الملك مرتاض.

1- "لعنك الله أيّها الشّيطان اللّيطان الذي كأنّك تُغْريني بأن أرجع إلى الحافرة فأعشَقَ وأتصابى! ويلك! أين أنا من كلّ هذا؟ ذاك عهد لن يرجع عليَّ أبدًا، وقد يكون مجرّد التّفكير فيه بَلَهًا وحُوبًا، وما يصنع الله بنُسُكي وقد أمسَيتُ متّقيًا الله قانتًا عابِدًا؟ أَرَادِّي أنت أيّها الشّيطان إلى الضّلال بعد الهدى؟ أَمُخْرِجِي أنت من النّور إلى الدّأداء؟ اغْرُبْ عنّي ولا تَدْنُو مِنّي دُنُوًّا، إنّك والله لن تضلّني، بعد إذ هداني الله، أبدًا"[1].

أ- مرّت حياة النّاسك رحمون بمرحلتين اثنتين، أولاهما حياة استمتاع باللّذّات وما تهواه النّفس، وثانيهما حياة زهد وترفُّع عن ذلك، واتّصالٍ روحيّ وثيق بالله.

[1] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 80.

ب- يعيش رحمون حالًا من الصّراع النّفسيّ، بعيدًا عن النّفس المطمئنّة، فهو يتأرجح بين نفسٍ أمّارةٍ بالسّوء تهوى، ونفسٍ لوّامةٍ تصدّ عن الهوى، بل صدّته عن مجرّد التّفكير في هواه، فلعلّه يعلم أنّ التّفكير هو بداية الطّريق إلى ما يفكّر فيه، فللشّيطان خطوات يأبى رحمون أن يَتَّبِعَ الخطوة الأولى منها، وإلّا وقع في الشَّرَك، فهي إذن توبةٌ نصوحٌ، قوّاها وثبّتها عملُه التعبّديّ الذي يخشى أن يَحْبِطَ ويُرَدَّ عليه فيضيع بذلك من حياته جهدٌ ووقت، فيكون من الخاسرين.

ج- رغم الصّراع النّفسيّ إلّا أنّ رحمون يبدو عازمًا على الاستقامة ومستعدًّا للتّحمّل أكثر فأكثر.

2- لم تنفع في تربية هذا الإنسان الأرعن الأهوج وتهذيبه لا الفلسفات ولا الأديان، فظلّ متوحّشًا أنانيًّا، وعدوانيًّا شرّيرا"[1].

أ- ينتقد ويستنكر رحمون الصّنهاجيّ طبيعة الإنسان الذي يتّصف بالحمق والطّيش والأنانيّة فيؤذي هذا الخَلْقُ بعضَه البعض، فيقتُل ويَغتصِب ويَنهَب ويُفسِد ويَظلِم ويَتكبَّر ويَتجبَّر، ويبدو في قوله (لم تنفع) شيءٌ من اليأس والتّسليم بالأمر الواقع.

ب- إنكار هذه الصّفات تحمل دلالة تلازميّة مُفَادُها أنّ رحمون لا يتّصف بها، فهو بعيد عن التّوحّش والأنانيّة والعدوانيّة والشّرّ.

ج- لا ريب في أنّ هذا التّفكير وهذا التّوجّه له خلفيّة أدّت إليه، وتيك الخلفيّة هي حادثة وَأْدِ أُسْرَتِه، لأنها ليست سوى نتيجة لتلك الصّفات المشؤومة.

د- إسناد النّاسك رحمون دورَ التّهذيبِ إلى الفلسفات والأديان دلالةٌ على العِلمِ بها، لأنّه عَلِمَ غايتَها وهدفَها العميق.

[1] المصدر السّابق، ص 164.

3- "أنا شديد الحيرة يا صاح مع إيماني بالله ووجوده، لكن من حقّي أن أتساءل عن وجودي الشّخصيّ الملغز أنا شخصيًّا، قبل وجود سواي في هذه الدّنيا، فمن عسى أن أكون أنا؟ فها نحن وها الكونُ معنا، فأين كنّا، إن كنّا حقًّا كنّا؟ وإلى أين سنذهب، وسنذهب حتمًا؟"[1].

أ- يبدو أنّ المشكلة أعمق من مجرّد قَدَرٍ، بل صارت إشكاليّة وجود لدى النّاسك رحمون، فليس ما وقع فيه من حظّ مشؤوم فَقَدَ على إثره أسرته سبَب قلقه وتوتّره فقط، بل صار التّفكير في وجوده الذّاتيّ سببًا أيضًا، ولا غرابة في ذلك، فقضيّة الوجود كثيرًا ما تشغل بالَ من يتوغّل في الجانب الدّينيّ.

ب- يصرّح النّاسك رحمون لصاحبه حسّان بالحيرة التي تتملّكُه، ويطرح الكثير من الأسئلة الملغِزة التي كثيرا ما خاضت فيها الفلسفات، فقضيّة الوجود إشكاليّة أساسيّة في الفلسفة، تتنازعها هذه الأخيرة مع الدّين، قد تُوصِلُ إلى الإلحاد، الذي ينفي رحمون الوقوع فيه قبل الخوض في هذه القضيّة، فقضيّة وجود الله مُعْطًى ثابت، وإيمان راسخ لديه، وأساس للانطلاق في البحث عن جواب، مثلما قد تُؤدّي إلى التّيْهِ المقلِق، وربّما تتلاقى مع الدّين الذي يُعطِي إجابات عن أسئلة كثيرة بخصوص هذه القضيّة، ولكن هي إجابات تتطلّب التّصديق دون البحث عن إثباتات يقع العقل قاصرًا أمام التوصّل إليها.

ج- يعيش رحمون حالًا من الضّياع بعد أن فقد كلّ أسباب العيش، أو بالأحرى بعد أن تخلّى عنها؛ لأنّ نمط حياته هذا هو الذي اختاره بإرادته، وإن كانت له أسبابُه، إلّا أنّه لم يكن النّمط الوحيد الذي لا بديل عنه.

4- "وكيف ابتعدتَ عن حياتك الأولى بُعْدَ ما بين الأرض والسّماء؟ وما حَمَلَكَ على أن تنتقل من متاع الجلوس مع الجواري والقيان، والعزف على الآلة، واتّخاذ الغِناء، إلى ما أنت فيه من الزَّهَدِ في الأموات والأحياء؟ في التنعّم ورفّ الحياة الدّنيا"[2].

أ- تَبْرُزُ حال التّوتّر التي يعيشها رحمون في هذه المناجاة التي كانت بينه وبين نفسه، فهو يعاتب نفسَه عتابًا شديدًا على ما انتهجه من أسلوب حياة.

---

[1] المصدر السّابق، ص 166 - 167.

[2] المصدر نفسه، ص 187 – 188.

ب- بعد أن شهدنا في اللّقطة السّرديّة الأولى من التّحليل في هذا المقام نوعًا من التّجلّد والإنكار والاستنكار والاحتقار من قِبَل رحمون لِمَا كان عليه من متاع واستمتاع بعد أن وُسْوِسَ إليه بشيء من ذلك، نُلفِيه هنا يَضْعُفُ مرّة أخرى فتَرْجُحُ في نفسه كفّة أسلوب حياته الأوّل على أسلوبها الثّاني، وبذلك يظلّ في توتّره وعدم استقراره النّفسيّ.

ج- لا يتوقّف الأمر عند العتاب فقط، بل يصل إلى حدّ اتّهام نفسه بالحُمق، وضُعْفِ العقل، وتشتّت الفكر، والغفلة، وقلّة التّمييز، في لقطة سرديّة أخرى نصّها: "فأيّ بَلَهٍ هذا الذي أوقعك في هذا النُّسُك الذي أصارك بئيسًا؟"[1]، إنّها حال من عدم الرِّضَا على واقعه المعيش.

5- "ويلي عليكم يا أحبّتي ويا أعزّتي، ويا فِلَذَ كبدي، وقد تركتموني وحيدًا مشرّدًا!"[2].

أ- هو شقاء ليس بعده شقاء! وَحدة، وتشرّدٌ، وذكريات تطارد رحمون في كلّ وقت وحين، يكاد قلبُه ينفطر من شدّة الألم الذي تُخلِّفُه فيه، فالمفقود ليس واحدًا، بل أكثر، وليس صديقًا، ولا قريبًا، ولا بعيدًا، فالمفقودون ثلاثة أبناء وبنت وزوجة[3]، إنّ المصَابَ جَلَل، لا ينفع معه البُكَى بلا كَلَل، ولا النّحيب بلا مَلَل، ولا استمرار العين في الدّمع والبَلَل، فإن لم يُصِب العقلَ خَلَل، فليس للحُزن الذي سَكَنَ الفؤاد واستقرّ إلّا المنيّة تُصِيبُ المحْزُونَ دون زَلَل.

ب- وصفُ المفقودين بالأحبّة والأعزّة وفِلَذَ الكبد زيادةٌ في التّأثُّر والتّأثير، ولو قال مثلًا: (يا أبنائي ويا زوجتي) لَكَانَ مؤلِمًا ولكن ليس بالدّرَجة نفسها.

---

[1] المصدر السّابق، ص 190.

[2] المصدر نفسه، ص 188.

[3] لاحظنا تناقضا فيما يخصّ جنس بنين رحمون؛ فمرّة جعل الرّوائيّ لرحمون بنات وبنون أربعة، ذكر الإناث بصفة الجمع، ومرّة جعل له بنتًا وثلاثة أبناء، ذكر الإناث بصفة الإفراد. يُنظَر: عين التّينة، ص 102 و273.

من بين الملاحظات كذلك أنّ العدد ثلاثة مُستَعمَل بكثرة في رواية عين التّينة؛ فكثير من الأمور عدّدها الرّوائيّ فجعلها ثلاثة؛ وتصل مرّات استعمال هذا العدد إلى سبعة عشر مرّة، ولا ندري إن كان اختيار هذا العدد من قِبَل عبد الملك مرتاض صُدفة أم أنّ له قصّة معه!.

6- "كلّا! رفض النّوم أن يغشِيَني فأنا لا أعرف ما ذا الذي وقع لي ولم أكن أفكّر قَطّ في أنّه يقع لي وقوعًا مُلْغِزًا، أنا أعيش لغزًا محيِّرًا، فلا أنا أنا، ولا أنا غير أنا، أيضا، فهل أنا السِّوى، أو السِّوى أنا؟ أم ماذا يا ترى؟ صرتُ كائنًا فاقد الهوّيّة البشريّة، فلا أنا قادر على الارتقاء إلى طبقة الملائكة، ولا أنا قادر على الاستواء مع هذه النّساء العجائبيّات أيضا"[1].

أ- يعاني رحمون من صعوبة في تَقَبُّلِ واقعه الجديد، ولا يستطيع التّأقلم معه، فمن الصّعوبة أن تعيش على نظام معيّن ثمّ تجد نفسك فجأة في نظام عَيْشٍ جديد تمامًا ومختلف كثيرا على ما تعوّدتّه، فالسّفر من بلد إلى بلد فقط يجعلك تقع في مشكلةِ تأقلُم مع الوضع الجديد، فما بالك بسفر من عالَم إلى عالَم آخر.

ب- كلّ شيء يدعو إلى التّوتّر والقلق والأرق، فالمشكلة لم تعد تقتصر على الانتقال من عالَم إلى عالَم آخر فقط، بل إنّ ما حدث مع رحمون جعله يشكّ في ذاته، هل مازال هو هو، بروحه وجسده؟ أم صار شخصًا آخر تمامًا؟ أم أنّ روحه انتقلت إلى جسد آخر؟ أم أنّ جسده سكنته روح أخرى؟ وليس هذا فحسب، فالإشكال بلغ حدّ التّساؤل عن جِنْسِه، إن كان مازال بشريًّا أم صار كائنًا من جنس آخر! إنّها حال من الضّياع.

7- "يا الله ما هذه الألغاز التي أسمع؟ وما هذه العجائبيّات التي أقف لدنها ذاهلًا؟ وهل من السّهل على عقلي الصّغير تصديقها؟"[2].

أ- يقف النّاسك رحمون الصّنهاجيّ وقفة اندهاش وتعجّب، فقد بَهَرَهُ ما سمع ورأى في الجزيرة البيضاء، إنّه شيء يكاد يأخذ بالسّمع والأبصار، بل وبالألباب، ويدفع إلى عدم التّصديق والاستعجاب والاستغراب، وبقدر ما كان انتقاله إلى الجزيرة العجائبيّة نعمةً تُسلّيه عن حزنه، بقدر ما كان وضعًا عصيبًا بدايةً؛ بسبب عدم إحاطته بتفسيرات لِمَا حَدَثَ معه.

---

[1] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 226.

[2] المصدر نفسه، ص 234.

ب- جاء استعمال الاستفهام في هذه اللّقطة السّرديّة للتّعجّب، وهو تعبير عَمَّا وصل إليه رحمون من أطوار القلق والتّوتّر والبَهْر والذّهول، فكيف سيصدّق رحمون سمعَه وبصرَه؟ وكيف سيَطمَئِنُّ فؤادُه؟ وكيف سيعيش في عالَمِه الجديد ويتأقلم معه؟ وكم سيعيش فيه؟ وكيف، وكيف...؟.

ج- يتّهم رحمون هنا عقلَه بالصّغر، إلّا أنّ الرّاجح أنّه لم يُرِدْ صفة الصّغر، وإنّما أراد صفة القصور ومحدوديّة الإدراك، ولكنّ الموقف تغيب معه الكلمات.

8- "لقد نِمْتُ بعد أن أقمتُ من اللّيل قليلًا، لما استيقظت وجدتُني أمام هذا الضّريح بجوار عين التّينة، فعجِبْتُ من أمري عَجَبًا، أنا لا أعلم يقينًا، هل دُفِعْتُ إلى هذا المكان على قَدَمَيَّ فجُبْتُ القرية تلو الأخرى، إلى أن حَلَلْتُ هذا الضّريح مجهودًا مكدودًا، أم جيء بي وأنا في غيبوبة عن الدّنيا، وكِلَا الأمرين سواء؟"[1].

أ- يشعر رحمون بالقلق البالغ، ويصيبه بعض الهمّ، فيتساءل في حيرة وعجب عن الطّريقة التي وصل بها إلى المكان الذي وجد نفسه فيه فجأة.

ب- كان آخر شيء تذكّره هو أنّه نام، فإذا به يجد نفسه في مكان غير المكان الذي نام فيه، وبالتّالي هناك حَلَقَة ما مفقودة، تُثِيرُ في ذهنه الكثير من الأسئلة، والسّؤال البارز هنا هو، كيف؟ ولكن هناك أسئلة أخرى تختفي وراء هذا السّؤال كذلك، هي من فعل به ذلك؟ ومتى؟ ولِمَهْ؟ وعَلَامَهْ؟ كلّها أسئلة تستدعي فرضيّات تتزاحم في ذهن رحمون فلا يعلم أيّها أصحّ وأصلح.

ج- أيًّا تكن الطّريقة التي وصل بها رحمون إلى عين التّينة فلا فرق بينها وبين باقي الطُّرُق بما أنّ الغموض يكتنفها، وبما أنّها أدّت إلى مكان واحد كذلك، فالأمرُ بالنّسبة لرحمون سواء ويستدعي القلق والحيرة.

9-"إنّي تعوّدتُّها [رحمونُ يَقْصِدُ مَرجانَة] تعوُّدًا، ولا أرتضي بها بَدَلًا، ثمّ إنّها اغتدتْ كابنتي أو صديقتي... بل إنّي صرتُ أحبّها حبًّا كبيرًا، حبًّا سُخَاخِينًا، لا يعرف أحدٌ له مِثْلًا، إنّي صرتُ، يا عرائسُ، أهواها، وإن لم تكن امرأة حقيقيّة تُؤْتَى، فحسبي منها الاستمتاع بجمال وجهها، والالتذاذ

[1] المصدر السّابق، ص 253.

بسماع صوتها، والاستئناس ببهاء طلعتها، والتّدفُّؤ بدفق حنانها، وإنّي على الشّيخوخة، لا أستغلي التّضحية بحياتي جَرَّاهَا"[1].

أ- لا يَسْلَم رحمون من التّوتّر حتّى في علاقته بعروس البحر مرجانة، هذه المخلوقة العجائبيّة التي قامت بينه وبينها علاقة لا يعلم رحمونُ في حدّ ذاته طبيعتها، كونهما من جنسين مختلفين، وكون مرجانة وباقي العرائس مختلفات عن نساء البشر خاصّة في عدم الإتيان من قِبَل الرّجال، وسيأتي تفصيل وتحليل ذلك لاحقًا، فإن كان الإتيان من بين غايات الحبّ، ووسيلة لإطفاء نار العشق، فغاية الحبّ بين رحمون ومرجانة مختلفة حينئذ، وإن توقّدت نار العشق فلا مطفئ لها لدى رحمون، ثمّ إنّ مجتمع العرائس خالٍ من الرّجال، فكيف لمرجانة أن تعرف الحبّ بمفهوم رحمون له وهي أصلا غير مؤهّلة له بمفهومه هذا؟ وعلى كلٍّ، لعلّ هذا الحبّ يكونُ حبًّا عفيفًا على نحو ما.

ب- يعاني رحمون من فراغ عاطفيّ رهيب بعد أن فقد من كان يملأ ذاك الفراغ، لذلك استطاعت مرجانة احتلال مكانة كبيرة من نفس رحمون بملئها ذاك الفراغ، أو على الأقل جزءًا من الفراغ، فهو في تيك الحال بحاجة إلى من يعوّضه ولو قليلًا عن بعض ما فقده، وقد وجد بعض ذلك عند مرجانة، وإن كان يميل إلى العزلة والزّهد في كلّ شيء، إلّا أنّ مرجانةَ وعالَمَها فُرِضَا عليه فَرْضًا، فأُزِيلَ الحاجزُ الذي وضعه رحمونُ لنفسه، والذي كان يمنَعُهُ من النّاس.

10- "طال الأمد عليّ بينكنّ [بين العرائس] فيما يبدو لي، قرونًا طوالًا، مرّت علينا بتعداد زمنكنّ هنا عجالًا، وحياتي بينكنّ غير طبيعيّة وما أنا بالسّعيد بها في كلّ أطوارها التي تمرّ عليّ مَرًّا"[2].

أ- يبلغ في هذا الموقف الحالُ برحمون أبعد درجة من الصّبر وعدم الاستقرار، فلم يعد يستطيع تحمّل نمط حياته الجديد، فهو لا يعلم كم سَيَمْكُثُ في الجزيرة البيضاء، ومن بين الفرضيّات التي يمكن أن يحتملها رحمون إمكانيّة موته فيها، وهذا احتمال قريب في مثل وضعه المعَقَّد، ومن الشّائع أن يحبّ

[1] المصدر السّابق، ص 269 – 270.

[2] المصدر نفسه، ص 297.

المرءُ الموتَ والدّفنَ في بلده الأصل حينما يبلغ من الكِبَرِ مَبْلَغًا متقدِّمًا، خاصّة في حال رحمون الذي وجد نفسه في عالَم غير عالَمه.

ب- رغم النّعيم الذي وجده رحمون في الجزيرة البيضاء إلّا أنّه لم يكن سعيدًا بمقامه فيها، وقد صرّح بذلك هنا لملكة الجزيرة البيضاء ابتغاء إرجاعه إلى موطنه، وعلّة عدم سعادته تغيّر حياته ومحيطه كُلِّيَّةً، بل وتغيُّرُ نظام الوجود وقوانينه وسُنَنِه، ورغم قضاء وقت طويل في الجزيرة البيضاء لم يستطع التّكيُّف مع وضعه الجديد، وحنّ إلى وطنه وعالَمه الذي وُلِدَ وترعرع ونشأ فيه.

11- "هناك سرّ عظيم صار يقلق وجودي قلقًا شديدًا، فأنا جئت إلى هذه العين منذ زمن ليس بالطّويل، وأنت [الضّمير قُصِدَ به المعلّم سعدان]تتحدّث عن قرون مرّت من الدّهر مَرًّا"[1].

أ- الأمر الذي يقلق رحمون ويوقعه في حيرة شديدة في هذه اللّقطة السّرديّة هو الزّمن، فعند رجوعه إلى عين التّينة بعد أن قضى زمنًا لا يعرفه في الجزيرة البيضاء، أدرك أن هناك خللًا ما وتيقّن بذلك بعد أن قيل له في الجزيرة البيضاء إن الزّمن مختلف، وسيأتي تحليل الزّمن لاحقًا في مقامه من هذه الدّراسة، إلّا أنّ ما يهمّنا هنا هو إيضاح تلك الحيرة الشّديدة التي عاشتها شخصيّة رحمون في كلّ طور من أطوار الأحداث التي مرّت بها مَرًّا، وإبراز ذاك الموقف العصيب الذي عاشته هذه الشّخصيّة، فأن تنقطع عن الحياة ثمّ تعود إليها بعد زمن طويل فتجد كلّ شيء تغيّر وتبدّل وتحوّل، خاصّة النّاس، فهذا ليس بالأمر الهيّن، إنّه وضعٌ الموتُ وعدم العودة خير منه!.

ب- تشبه هذه الحادثة وتتناصّ مع حادثة أصحاب الكهف التي ذُكِرَت في القرآن، وقد أشار الرّوائيّ إلى ذلك في حوار على لسان شخصيّات روايته.

ج- يكون رحمون في مثل هذا الموقف غير مجبر على محاولة إيجاد تفسير لِمَا أُشْكِلَ عليه فقط، بل هو مجبر كذلك على مواجهة تكذيب النّاس له، فهو الذي عاش تلك الوقائع ورغم ذلك صَعُبَ عليه التّصديق في البداية وصَعُبَ عليه الفهم في النّهاية، فكيف بِمَن سمعها ولم يَعِشْهَا؟ وكما قيل، الخبر ليس كالمعاينة.

[1] المصدر السّابق، ص 316.

ثانيًا: شخصيّة عروس البحر مَرجانَة:

تمخّضت مخيّلة عبد الملك مرتاض في روايته "عين التّينة" فكان ممّا أفرزته شخصيّة عروس البحر مَرجانة ومعها باقي العرائس من جنسها، هذه المخلوقات العجائبيّة التي هي عبارة عن خليط من أجناس مختلفة، جِنْسَيْ البَشر والحيوان وأضاف إليها الرّوائيّ هنا جنس الملائكة والجِنَّة والشّياطين، فهنّ كائنات تقع بين هذه التّصنيفات ليكون ذلك أبلغ في عجائبيّتها.

حَبَا الرّوائيُّ الشّخصيّةَ المركزيّة الثّانية في الرّواية بصفات عجيبة، نصفها الأعلى امرأة بشريّة حسناء الملامح، ونصفها الأسفل سمكة بحريّة، مخلوق برمائيّ، يستطيع البقاء في الماء كثيرًا ويبقى خارجه قليلًا، تُسبِّح الله وتعبُده وِفْقَ دِين ومَذْهَب خاصّ دون رسول أو وسيط، تعيش قرونًا طِوَالًا، قد تجاوز العشرين قرنًا بكثير[1]، لا تُؤْتَى كما تُؤتَى نساء البشر، فهي تتوالد وتتناسل من ذواتها ولا تحتاج رجالًا، فمجتمع العرائس أنثويّ لا ذكور فيه، لا تأكل ولا تشرب، تتكلّم العربيّة ومتضلّعة منها، تحفظ القرآن وترتّله بالأحكام ترتيلًا، لها صوت فريد رَخِيم حَنون، لها بَسْمَةٌ ملائكيّة مُشرِقة، شَعرها سَبْطٌ جُمَانِيٌّ طويل يغطّي مفاتن جسمها، عِطْرُها يرشح من جسمها كالعرق الذي يرشح من أجسام البشر[2]، قابلةٌ لتعلُّم العِلم والعزف والإنشاد والرّقص، سرعتها في السّباحة عظيمة، وأوتيت مرجانة وباقي العرائس صفة عجائبيّة أخرى بحيث لهنّ القدرة على التّحوّل إلى كائنات شديدات القُوَى عند الحاجة لذلك.

تضطلع شخصيّة الحوريّة مَرجانة في رواية عين التّينة بدور المؤْنِسَة للشّخصيّة المركزيّة الأولى، النّاسك رحمون، بعد أن فقد هذا الأخير أسرته في حادثة مؤلمة وبشعة ودخل في عُزلَته ووَحدته وبؤسه وزَهِد في كلّ شيء، فهذه هي وظيفتها السّرديّة، حيث تأتي في ثوب المنقِذة لرحمون من الحال التي

---

[1] فيما يخصّ زمن عيش العرائس ألفينا بعض التّناقض، إذ يقول الرّوائيّ في مقام بأنّهنّ يعشن قرونًا، بينما يقول في مقام آخر على لسان ملكة العرائس بأنّهنّ خُصِّصن بقيمة الخلود. يُنظَر: عين التّينة، ص 213 و 232.

[2] نُلفي هنا في هذه الصّفة تناصًّا مع ما جاء في الحديث الشّريف حول صفة أهل الجنّة، فقد قال رسول الله ﷺ: "إنَّ أهْلَ الجَنَّةِ يَأْكُلُونَ فيها ويَشْرَبُونَ ولا يَتْفِلُونَ ولا يَبُولونَ ولا يَتَغَوَّطُونَ ولا يَمْتَخِطُونَ" قالوا: فَما بالُ الطَّعامِ؟ قالَ: "جُشاءٌ ورَشْحٌ كَرَشْحِ المِسْكِ، يُلْهَمُونَ التَّسْبِيحَ والتَّحْمِيدَ، كما يُلْهَمُونَ النَّفَسَ" [أبو الحسن مسلم بن الحجّاج النّيسابوريّ، صحيح مسلم، تح: محمّد الفاريابي، دار طيبة، الرّياض، ط 1، 2006م، ص 1301].

اعْتَوَرَتْهُ، فتحاول الاهتمام به وتَعويضه عن بعض ما فَقَدَه مع فقد أُسْرَتِه دون عِلمِها بقصّته في البداية، وتَنقُّلُه إلى جزيرة العرائس العجيبة ليرى ما لم يره من قبل ولم يخطُر على باله، فيكون هذا بمثابة العطاء لرحمون بعد الحِرمان.

خُيِّل إلينا ونحن نتتبّع حوادث رواية عين التّينة أنّ فكرة الحوريّات مستوحاة من القرآن الكريم، حتّى لكأنّنا نَزْعُمُ أنّ في هذا الجانب من الرّواية تناصًّا مع القرآن الكريم مثلما هو في جوانب عديدة نتحدّث عنها كُلٌّ في موضعه، والتّناصّ هنا يقع مع صورة الحور العين التي رسمها القرآن، واللاتي هنّ جزاء للمؤمنين في جنّات النّعيم، مثلما جَعَلَ الرّوائيُّ العرائسَ كالعطيّة السّخيّة لرحمون في جزيرة العرائس البيضاء التي حتّى في حيزها تناصّ مع صورة الجِنَان في القرآن كما سيأتي البيان، ويقع التّشاكُلُ بين الصّورتين في جعل العرائس إناثًا، حِسانًا، كثيرات عددًا، لرحمون وَدُودَاتٍ مُحِبَّاتٍ مُؤْنِسَاتٍ، وبه مُهْتَمَّاتٍ، وله وَحدَه خَالِصَاتٍ مُخْلِصَاتٍ، وكلّها صفات وصف بها الله الحورَ العين في القرآن الكريم، ولكن هذا لا يعني أنّ الصّورتين متطابقتين تمامًا، بل هناك اختلاف لوجود إضافات في كلاهما غير مشتركة بينهما.

وفيما يأتي تحليل للقطات سرديّة تشمل الشّخصيّة المركزيّة الثّانية يبيّن بعض صفاتها ووظيفتها التي خُلِقَت من أجلها في هذا العمل السّرديّ:

1- "أليس هذا جميلًا؟ [مَرجانَةُ مخاطِبَةً رحمونَ بعد أن عَلَا ظهرَها] هل صادفتَ أنعم من جسمي رَخْصًا؟ ولا أملسَ من ظهري مَتْنًا؟ ألستَ بهذا مُكَرَّمًا مُنَعَّمًا؟ فما بالكَ تتوجَّسُ منّي خوفًا؟ تمسّك بكتفيّ الاثنتين وأنا حاملتُك إلى عالَم لم تر من قَبْلِهِ مِثْلًا، فسترى ما لم يخطُر لك على قلبٍ قَبْلًا، اركبني إذًا ولا تُرَعْ شيئًا، فصُوَيْحِباتي مُنْتَظِرَاتُك مَشُوقَاتٌ إليكَ شَوقًا، ومعهنّ ملكة الجزيرة البيضاء، ستكون بيننا مُبَجَّلًا مُنَعَّمًا مُكَرَّمًا"[1].

أ- تعمل مرجانة من خلال حديثها على بثّ الاطمئنان في نفس رحمون الذي أصابه فزع وقلق وتوتّر من الموقف العجيب الذي وقع فيه، من خلال تنبيهه إلى بعض حُسنِها، فكأنّها تريد أن تقول له بأنّ مظهرها ليس سيّئا ولا يوحي بالشّرّ، وأنّها لا تريد به إلّا خيرًا ولولا هذا ما مَكَّنَتْهُ من جسدها الجميل

[1] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 206.

الذي جرّبه بنفسه، هذه البداية وهي علامة على ما هو قادم، وقد نبّأته ببعض ما سيلقاه ليطمئنّ ويأمن على نفسه.

ب- يأتي رحمون هنا في موضع ضُعف، بينما تَمْثُلُ مَرجانة في موضع قوّة، فهي مُقتَدِرَة على أن تصيبه بأذى ولكنّها لا تفعل، وأن يكون الشّخص قويًّا وفي الوقت نفسه لطيفًا خَيِّرًا، فهذا أبلغ في حُسْنِه، وهو أبعَثُ على الاطمئنان، لأنّ ذلك يَبُثُّ في النّفس الشّعورَ بإمكانيّة الاعتماد عليه.

ج- إنّ من أتمّ النِّعَم على رحمون الإغْدَاقُ عليه بهؤلاء العرائس الحِسَان، فلَمْ يُعْطَ مرجانة فقط، بل صويحباتها كذلك، ولم يقف العطاء عند الصّويحبات، بل تعدّاهنّ إلى مَلِكَتِهِنَّ، هل هذا فقط؟ لا، بل حتّى ذاك الانتظار والشّوق له من قِبَلِهِنَّ عطاء، وإنّ الرَّجُلَ ليَفرَحُ ويَتَلَذَّذُ بالمرأة الواحدة الحسناء المشتاقة، فما بالك بمملكة من النّساء الحسناوات المشتاقات! إنّه نعيم ليس بعده نعيم، وكرم ليس بعده كرم.

د- بَعْدَ حِرْمان طويل من الأسرة التي يجد الإنسان فيها الحبّ والاهتمام والمشاعر النّبيلة، جاءت ساعة الفرج، ليجد النّاسك رحمون في أسرته الجديدة بين العرائس ما حُرِمَ منه عدوانًا وظُلمًا، لعلّه يستمتع ببعض ذلك، "واللذّة إذا حصلتْ عقيبَ الألم كانت أقوى، وشعور النفس بها أتمّ"[1]، ولا أحد يعرف قيمة تلك الأحاسيس أكثر من رحمون لأنّه كان متنعّما بها ثمّ فقدها، فحين يعود إليه شيء منها لا ريب في أنّه يُقَدِّرُهَا حقّ قدْرِها.

هـ- الظّاهر هنا أنّ مرجانة الحسناء هي المتعلّقة برحمون وليس العكس، وهذا من تمام الفضل الذي لقيه رحمون، فالتّعلُّق خيرٌ له، ولو كان هو المتعلِّق بها لربّما كان التّعلُّق شرًّا له.

2- "فأنا خادمتكَ [مرجانةُ مخاطبةً رحمونَ] التي تسهر على راحتك في الجزيرة البيضاء التي أمستْ لك دارًا تقيم فيها، فأنا لك بمثابة البنت أو الزّوج، ونعِمّا أنا!"[2].

---

[1] فخر الدين الرّازي، المحصول في علم أصول الفقه، ج 1، ص 336.

[2] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 223.

أ- الظّاهر أنّ حتّى مرجانة لم تَسْلَم من التّوتّر في علاقتها مع رحمون، ولكن بدرجة أقلّ من توتّر رحمون، فهي لا تَعْلَمُ طبيعة العلاقة التي تربطها برحمون، المهم أنّها علاقة مودّة ورحمة واهتمام وفقط.

ب- نجد هنا الدّار، والبنت، والزّوج، والخادمة، وهي مفاتيح يمكن من خلالها فهم ما أراده القَدَرُ من وراء إيقاع النّاسك رحمون فيما أوقعه فيه، فالغاية هي تعويض رحمون عن أسرته الموءودة.

ج- تَنْسِبُ مرجانةُ الخدمةَ إلى نفسها، وتمدح نفسَها، فالخادم هنا ليس شخصًا من أرذل الخَلْق أو من أبسطهم، بل هو من أشرفهم وأحسنهم وأعلاهم مَنْزِلَةً، وخِدمتُك مِن قِبَلِ الثّاني ليس كخدمتك مِن قِبَل الأوّل، فتيك رِفْعَةٌ في المكانة وزيادة في النِّعمة.

3- "أنصَحُ لكَ [ملكةُ الجزيرة مخاطبةً رحمونَ] بأن لا تَبْخَعَ نفسَكَ على ما فات، فأنت تعرف أنّه لن يرجع عليك أبدًا، وإن شئتَ، ورضيتَ بنا، فنحن أَهْلَاتُكَ ومؤنساتك هنا، فارض بنا، وسَعْدَيْكَ معنا، سنحتضنك بيننا، سنرعاك فينا، أنت أخونا وأبونا ورَجُلُنَا، فطُوبى لك معنا، ثمّ طوبى لنا معك أيضا"[1].

أ- تستمرّ العرائس في إبراز الاهتمام برحمون بشتّى الطُّرُق والكلمات، فتصل إلى حدّ التّرغيب والإغراء، من أجل قَبول النّاسك رحمون بالإقامة معهنّ في جزيرتهنّ، وكأنّ رحمون ليس رجلًا عاديًّا، فقد أَكْرَمْنَهُ بمكانة لا ينالها إلّا الملوك.

ب- من تمام الاهتمام إسداء النّصيحة للمهتمّ به، ولا تصدُر النّصيحة إلّا من شخص مُجَرِّبٍ أو عارِفٍ بموضوع النُّصح، وهو ما تبدو عليه الملكة اللّبيبة وعرائسها ذات العقول السّويّة.

ج- بعد أن شَهِدْنا توتّرا في تحديد نوع العلاقة بين رحمون ومرجانة، إن كانت علاقة أبوّة أو زوج أو صداقة أو غيرها من العلاقات، نجد هنا في تحديد العلاقة بين النّاسك رحمون والعرائس جمعًا بين تلك العلاقات عِوَضَ التّخيير بينها، فهي علاقة ككلّ العلاقات في الوقت نفسه! تأخذ من كلّ علاقة شيئًا، والشّيء الذي تأخذه هو تلك المشاعر النّبيلة التي يكنّها كلّ رفيق لرفيقه.

[1] المصدر السّابق، ص 254.

المستوى الثّالث: الأزمنة

يقتضي العمل بمنهج عبد الملك مرتاض المستوياتيّ في تحليل النّصّ السّرديّ الذي بين أيدينا في هذا المستوى، مستوى الأزمنة، البدء بإجراء إحصاء شامل للزّمن المباشر كما تقدّم في الجانب النظريّ من هذا البحث، فالإحصاء من شأنه أن يؤدّي إلى تحليلات لها نسبة كبيرة من الصحّة والدقّة، وهو خير وأفضل من الأحكام الانطباعيّة التي قد تكون عشوائيّة لانعدام معطيات وأسس علميّة ترتكز عليها، وإن كانت الأحكام التي يُوصِل إليها الإحصاء غير دقيقة كلّ الدّقّة، وفيما يلي جدول يبيّن كلّ زمن مباشر وعدد مرّات وروده في نصّ رواية "عين التّينة":

اللّفظ الدالّ على الزّمن	تواتره	اللّفظ الدّالّ على الزّمن	تواتره
يوم، يومًا، اليوم، أيّام، يومين، يوميّ، يوميًّا	201	أمّة	05
زمن، زمنًا، زمانًا، الزّمن، الزّمان، أزمنة، الأزمن، زمنيّ	136	خريفًا	04
ليلًا، اللّيلة، اللّيل، اللّيالي	76	الأزل، أزليّة	04
قرن، القرن، قرونًا، القرون	64	دقائق	04
مساء، المساء، مُسِيّ، مُسِيًّا، أمسيّة، مسائيّ، مساءان، أماسيّ، رواحًا، عشيّة، عشيًّا	60	العطلة الأسبوعيّة	04
الآن، الأوان	56	ظهراً، الظهر، بعد الزّوال	04
صُبْح، الصّبح، صَبَاحًا، صُبْحًا، الصّباح، أصباح، أستصبح، باكرًا، بَكَرَ، بَاكَرَ، تَبْكُر، يَبْكُر، أُبَاكِرُ	53	موسم	03

ضحى، الضّحى، الضّحاء، ضحانا	42	البارحة	03
نهارًا، النّهار	32	العصر	02
عامًا، عام، أعوام، الأعوام، سنة، السّنة، سنوات، سنينًا، سنين، السّنين، السّنون، سنويًّا، السّنويّ	32	أمس	02
دهرًا، الدّهر، دهور، الدّهارير	27	مستقبلاً	02
غدًا، غدوًا، الغد	19	راهنًا	01
أسبوع، الأسبوع، أسابيع، أسبوعيًّا، مسابعة	19	حاضرًا	01
شهر، أشهر، شهور، الشّهور، شهريّا، مشاهرة	19	قديمًا	01
عهد، عهدًا، العهود	16	سَنْبَة	01
مضى، ماضيًا، الماضي	14	الأسحار	01
ساعة، السّاعة، ساعات	12	العقود	01
وقتًا، وقت، الوقت، أوقات، موقت	09	برهة	01
الشّتاء	08	الأحد	01
فجرًا، الفجر	07	الاثنين	01
غروبًا، الغروب، دلكت الشّمس، بداية انتشار الظّلام	07	الثلاثاء	01

لحظة، لحظات	06	الأربعاء	01
عصر، العُصُر	06	يناير	01
الجمعة	05	سبتمبر	01
الأمد	05	عاجلًا	01
صيف	05	آجلًا	01

من خلال هذا الجدول يمكن الخروج ببعض التّفسيرات لهذه التّوظيفات الزّمنيّة المباشرة أو الصّريحة، وهي توظيفات كثيرة العدد حين جمعها، وإن كان من تفسير لهذه الكثرة فهو أنّها طبيعيّة وواقعيّة بما أنّ الأحداث ترتبط بالزّمن ولا حدث يقع خارج الزّمن، كما تُثبِت أنّ النّصّ السّرديّ كان واضحا إلى أبعد الحدود باجتهاد صاحبه في بيان وتوضيح وقت الأحداث التي يسردها وعدم تفويت ذلك ممّا يسهّل على القارئ تخيّلها في محيطها وفي ظرفها الذي أراده الكاتب، ويمكن اعتبار الكثرة في توظيف الزّمن دليلًا على عبقريّة الكاتب أيضًا؛ إذ إنّ سرد الأحداث وفق رؤية زمنيّة شاملة ووفق تتابع زمنيّ مُوَضَّح ومُحْكَم يحتاج إلى نوع من الذّكاء السّرديّ.

نجد تنوّعا كبيرا في الزّمن المستَعمَل، فنجد اللّيل والنّهار وأطرافهما، بل ونجد الزّمن الغابر والزّمن المقبل البعيد وما بينهما، ونجد وحدات زمنيّة صغيرة جدّا، وأخرى كبيرة جدّا، وأخراة بينها، ونجد أيام الأسبوع أغلبَها، والفصول جُلَّها...الخ.

كانت الوحدة الزّمنيّة (اليوم) بمختلف صيغها الوحدة الأكثر استعمالًا في رواية "عين التّينة"، ذاك أنّ (اليوم) هو الوحدة الأساسيّة لقياس الزّمن نظرا لتوسّطها مقارنة بما هو أصغر منها وبما هو أكبر منها بالنّسبة إلى مقدار إدراك الإنسان، وإلى نظام حياته الذي قُدِّرَ له، ثمّ إنّ حياة الإنسان الطّبيعيّة في الغالب هي عبارة عن استيقاظ ونوم يتواتران كلّ أربع وعشرين ساعة حياتَه كلّها، يتجدّد نشاطُه مع كلّ تواتر لهما، فتقع له الأحداث وتطرأ وتتوالى وتتجدّد مع نشاطه، ويفصل بين كلّ نشاط ونشاط، وبالتّالي بين كلّ أحداث وأحداث نومٌ يسترجع خلاله قوّتَه، قال الله تعالى: ﴿وَمِنْ

رَحْمَتِهِ جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾[1]، وهذا النّظام يكون كلّ أربع وعشرين ساعة؛ أي كلّ يوم، وليس كلّ دقيقة أو ساعة، أو كلّ صباح أو مساء، أو كلّ شهر أو سنة، أو غير ذلك، وبالتّالي يعدِّد الإنسانُ الأحداثَ وأغلبَ الأمور بالأيّام وليس بغيرها، ومن هنا كانت هي الوحدة الزّمنيّة الأكثر استعمالًا وتوظيفًا في رواية "عين التّينة".

أمّا وقوع لفظ (الزّمن) بحدّ ذاته في المركز الثّاني من حيث عددُ مرّات الذّكر فهو يدلّ على أنّ الرّوائيّ وهو يكتب روايته كان يضع نصب عينيه عامل الزّمن، ولم يكن يستعمله كيفما جاء واتّفق، بل كان يوظّفه عن وعي ليس سرديًّا فقط، بل نقديًّا كذلك، فهو يعلم أنّ الزّمن بحدّ ذاته في النّصّ الرّوائيّ يُتَّخَذ مستوى من مستويات التّحليل النقديّ، وربّما لهذا منحه اهتمامًا تَرْجَمَهُ وأفصح عنه وُرُودُ لفظ (الزّمن) بكثرة، وكيف لا؟ والكاتب هنا ليس أديبًا فقط بل هو ناقد متمرّس كذلك، بل إنّ نِتَاجَه النقديّ أكبر بكثير من نتاجه الأدبيّ، واشتُهِرَ كناقد أكثر من اشتهاره كأديب.

إنّ نظرة متأنّية إلى جدول الإحصاء الزّمنيّ الذي تقدّم تؤدّي إلى ملاحظة مُفَادُهَا أنّ أجزاء الوحدة الزّمنيّة الأكثر استعمالًا -أي اليوم- التي تكون في نصفها الأوّل، وهي الفجر والصّباح والضّحى، أكثر عددًا، ولكن بفرق أقلّ من نصف عددها مجتمعةً، حوالي ثلاثين في المائة منه، مقارنةً بالأجزاء التي في نصفها الثّاني، وهي المساء والظّهر والعصر والغروب، ولعلّ التّفسير الأنسب لهذا التّفاوت هو أنّ من المعلوم كَوْنُ بداية اليوم ذروة النّشاط؛ لأنّها تعقب الرّاحة والسّكينة اللّيليّة، لذا تكثر فيها الحركة، وتُنجَز المهام، وتُؤدَّى الأعمال، وتُقضى الحوائج، وتَطلُب فيها الخليقة أرزاقها، بل إنّ البركة كلّ البركة في البُكُور، عكس نهاية اليوم التي فيها يبدأ التّعب يَدِبُّ في أبدان الخليقة فيتناقص نشاطها تمهيدًا لسكينة ليليّة يعقبها نشاط آخر، وهكذا، وبالتّالي يمكن القول بأنّ أحداث الرّواية جاءت من حيث زمنُها من هذه النّاحية متطابقةً مع ما هو موجود في الواقع المعيشيّ.

---

[1] سورة القصص، الآية 73.

من اللّطائف القرآنيّة التي يمكن ملاحظتها هنا ولا بأس بالإشارة إليها هي أنّ الله عزّ وجلّ ذَكَرَ في هذه الآية اللّيل ثمّ النّهار، وبعدهما ذكر السّكون ثمّ الابتغاء، على التّوالي، فيكون اللّيل للسّكون والنّهار للابتغاء، وهذا من دقّة القرآن الكريم.

يَلفِت الانتباهَ من خلال هذا الإحصاء أيضا توارُدُ اللّيل بكثرة واحتلالُه المرتبة الثّالثة بين باقي الألفاظ الدّالّة على الزّمن، مع فارق كبير بينه وبين نقيضه؛ أي النّهار، يصل إلى ثمانية وخمسين في المائة من إجماليّ عدد مرّات ذكر اللّيل، والتّفسير الذي يمكن الخروج به من وراء ذلك هو أنّ اللّيل مَظَنَّةٌ لتراكم الهموم على النّفس وتمكّن الأحزان منها، بسبب عدم الانشغال بشيء، واجتماع الظّلام مع السّكينة فيه، ممّا يجعل النّفس تعيد شريطًا من الذّكريات التي مرّت، وتتفكّر فيما يجلبه لها حاضرها ومستقبلها، فتفتح بذلك الباب لجُثُومِ الهموم عليها وبها، لذلك كثيرا ما نجد اللّيلَ يُوَظَّف بهذه الصّورة، خاصّة في الشعر، ولعلّ أشهر ما قيل في هذا، قول امرئ القيس في معلّقته[1]:

وَلَيْـلٍ كَمَـوْجِ البَحْـرِ أَرْخَـى سُـدُولَهُ عَلَـيَّ بِـأَنْوَاعِ الهُمُـومِ لِيَبْتَلِـي
فَقُلْـتُ لَـهُ لَمَّـا تَمَطَّـى بِجَـوْزِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَـازًا وَنَـاءَ بِكَلْكَـلِ
أَلَا أَيُّهَـا اللَّيْـلُ الطَّوِيـلُ أَلَا انْجَلِـي بِصُـبْحٍ وَمَـا الإِصْـبَاحُ فِيـكَ بِأَمْثَـلِ

[الطّويل]

فهذه الأبيات تصوّر شدّة المعاناة التي يكابدها الشّاعر أثناء ليل مليء بالهموم التي جعلته يطول، وكأنّ ذلك اللّيل يختبر صبر وتجلّد الشّاعر فأرخى عليه أستارًا سوداء أَسَرَتْهُ بين هموم كثيرة تَكَالَبَتْ عليه فَأَقَضَّتْ مضجعه.

ومن أشهر ما قيل كذلك في اللّيل، رمز الهموم والمعاناة، قول النّابغة الذّبيانيّ معبّرًا عن حجم وشدّة الهموم التي أصابت نفسه فأرّقته بليل استطال وامتدّ حتّى خُيِّل إليه أنّه لن ينقضي[2]:

كِلِيـنِي لِهَـمٍّ يَـا أُمَيْمَـةَ نَاصِـبِ وَلَيْـلٍ أُقَاسِـيهِ بَطِـيءِ الكَوَاكِـبِ
تَطَـاوَلَ حَـتَّى قُلْـتُ لَـيْسَ بِمُـنْقَضٍ وَلَـيْسَ الـذِي يَرْعَـى النُّجُـومَ بِآيِـبِ
وَصَـدْرٍ أَرَاحَ اللَّيْـلُ عَـازِبَ هَمِّـهِ تَضَـاعَفَ فِيـهِ الحُـزْنُ مِـنْ كُـلِّ جَانِـبِ

[الطّويل]

[1] امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط 4، د ت، ص 18.

[2] النّابغة الذّبيانيّ، ديوان النّابغة الذّبيانيّ، تح: عبّاس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط 3، 1996م، ص 29.

فلمّا كان أَمْرُ اللّيلِ كما تقدّم، وكانت الشّخصية المركزيّة الأولى في رواية "عين التّينة" لعبد الملك مرتاض مبنيّة على حزن كبير يرافقها حياتَها كلّها طيلة الرّواية، أَخَذَ اللّيلُ نصيبًا وافرًا من زمن الرّواية، وجاء متقدّمًا على نقيضه وعلى جلّ الأزمنة الأخرى من حيث التّواتر.

من بين الملاحظات التي تُسْتَقْرَأُ أيضا من الجدول السّابق، وُرُودُ ألفاظ دالّة على الأزمنة الطّويلةِ المدّة بِعَدَدِ تواتُرٍ مرتفعٍ جمعًا، وهي: القرون، الدّهور، العهود، العُصُر، الأزل، والعقود، بكلّ صيغها المذكورة، وإن كان من تفسير لهذا الارتفاع فلعلّه يُرَدُّ إلى استعمال العجائبيّة في الرّواية؛ لأنّ العجائبيّة لا تَعْتَرِفُ بالنّظام، ولا بالسّنن والنّواميس الكونيّة، ولا بالحدود الزّمنيّة أو غيرها.

وفيما يلي تحليل للقطات سرديّة تتضمّن الزّمن الصّريح أحيانًا، والزّمن السّيمائيّ أحيانًا أخرى، وِفْقَ إجراء التّحليل العموديّ، ولا نزعم أنّنا استنفدنا كلّ اللّقطات السّرديّة المدْرَجَة في الرّواية التي بين أيدينا والمتضمّنة للزّمن استنفادًا، فذلك ممّا يصعُب إدراكُه، ولا يتناسب مع حجم هذا البحث العلميّ، ولا حاجة إلى الإسهاب فيه إسهابًا يمكن أن يؤدّي إلى الإهذار، ثمّ إنّ حسبنا من وراء تحليل رواية "عين التّينة" أن نبيّن خطوات وإجراءات منهج عبد الملك مرتاض في تحليل الأعمال السّرديّة، أمّا التّحليل الشّافي والوافي للرّواية فإنّه يستغرق كتابًا ذا حجم قد يبلغ أو يتجاوز هذه الرّسالة العلميّة بكلّ صفحاتها.

1- "استوت أَمَاسِيكَ [الضّمير يعود على العمّ شلغوم] وأَصْبَاحُكَ فلا اختلاف بينهما، ولا فرْقًا، فأصباحُك وأماسِيك سواءٌ، زمنك واحد، وشأنك رتيب، في غُدُوِّكَ ورَوَاحِك، وفي رواحك وغدوّك، الزّمن أنت هو، وهو أنت، فأنت ذاتُه وموضوعُه، كينونته ماثلة فيك، أنتما على هيئة واحدة، الزّمان يتقطّع فيك تقطُّعًا، فيتجزّأ بالأيّام والأسابيع والشّهور والأعوام والعقود وهي تتوالى"[1].

أ- الكلام هنا كلام ناقد ومفكّر أكثر منه كلام أديب روائيّ، فالكاتب هنا يتحدّث عن الزّمن من أجل الزّمن وليس من أجل الحدث الذي وقع فيه، إذ إنّه يتناول موضوع ماهيّة الزّمن بشكل فلسفيّ.

[1] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 7.

ب- تحاول هذه اللّقطة الزّمنيّة الجمع بين حركيّة الزّمن وثباته؛ فرغم مرور الزّمن إلّا أنّ لا جديد يأتي معه ولا تغيّر يُذْكَر في حياة العمّ شلغوم التي تسير على طريقة واحدة لا تتغيّر، بالنّشاطات نفسها، وكأنّ الزّمن ثابت على تحرّكه.

ج- في اللّقطة السّرديّة كذلك محاولة للجمع بين الزّمن والوجود وجعلهما شيئًا واحدًا لا يُفصَل، بل لا يُسْلَخ عن بعضه البعض.

2- "لم يكن شباب القرية يعرفون تاريخ قرية العبّاد إذا، لذلك كانوا ربّما فزعوا في أوقات فراغهم مع أُوَيْقَاتِ المساء إلى مجالس بعض شيوخهم لِيُسائِلُوهم عن ذلك سُؤْلًا، فُضُولًا منهم وتطلُّعًا، كان شُيُوخُها يحدّثون شبابَها بأنّ أصل هذه القرية التي أصبحت عظيمة اليوم، مرّ تاريخها بزمن كانوا يَعُدُّونه طويلًا، لا ديّار كان يعرفه على وجه اليقين حقًّا في غياب الكتابة والتّدوين"[1].

أ- يمتزج في هذه اللّقطة السّرديّة الزّمن الحاضِر بالزّمن الغابِر.

ب- محاولة التّأريخ لقرية العبّاد هو مَكْرٌ سرديّ لجعل إفرازات الخيال تبدو واقعيّةً مُعَاشَةً.

ج- يوجد في هذه اللّقطة السّرديّة زمنان سيمائيّان لم يُصَرَّح بمقدارهما مباشرة، وإنّما تدلّ عليهما لفظتان غير زمنيّتان، وهما الماثِلان في لفظتي (شيوخهم) و(شباب)، فالشّيخ لا يكون شيخًا إلّا إذا مرّت وانقضت من عمره خمس وخمسون سنة على الأقلّ في الأحوال العاديّة، كما أنّ الشّابّ لا يكون شابًّا إلّا إذا كان عمره محصورًا بين خمسة عشر وثلاثين سنة.

د- الجمع بين هذه الفئات العمريّة هو محاولة لإثبات واقعيّة وحقيقيّة المشهد السّرديّ، فكأنّما هي قرية حقيقيّة لها تاريخ مليء بالأحداث، وبها تواصل بين الأجيال.

هـ- حتّى في قول الرّاوي (القرية) يَكْمُنُ زمن سيمائيّ، فالقرية هي مجموعة من الدّور في بقعة واحدة من الأرض، ولا ريب أنّ اجتماع وبناء تلك الدّور يستغرق زمنًا، حتّى يصلُح أن يُطلَقَ عليها قرية بعد ذلك، وهو زمن مجهول هنا.

---

[1] المصدر السّابق، ص 50 – 51.

و- "فزعوا في أوقات فراغهم مع أُوَيْقَاتِ المساء إلى مجالس بعض شيوخهم":

يمثُلُ هنا زمن مُتَرَاكِبٌ غير بسيط؛ إذ يبدأ مُطْلَقًا لأنّ أوقات الفراغ قد تكون في أيّ جزء من اليوم، ثمّ يتحدّد أكثر حينما يقترن مع زمن المساء، كما يَمْثُلُ زمن سيمائيّ في لفظة (فزعوا) التي تدلّ على أنّ زمن الالتحاق بالمجالس قصير، فالفزع يكون بسرعة، ويبدو أنّ دافعهم إلى الإسراع كان فضولهم كما ذُكِر وحبّهم لتلك المجالس الحميميّة المليئة بالحكايات المشوّقة، ولو قال الرّاوي (ذهبوا) مثلًا لَمَا دلّت على الالتحاق بسرعة في زمن قصير.

ز- يكتسي تاريخ قرية العبّاد صفة الغموض والإبهام، فهو ذو زمن مجهول، والسّبب أرجعه الرّاوي إلى عدم الكتابة والتّدوين، وهو سبب مقبول إلى حدّ بعيد، وبالتّالي تكون كلّ الأزمنة والحوادث المرتبطة بها التي تُرْوَى في إطار تاريخ القرية احتماليّةً غير يقينيّة.

3- "أزمع اليومَ أن ينزل إلى شاطئ البحر ضُحًى، وأن يَجْذُوَ على صخرةٍ عظيمةٍ مسطَّحةٍ كانت ناتئةً على سطح الماء، ثمّ يصلّي عليها ركعتي الضُّحى، وقد تأمّل البحر فتمتّع من مشهده تمتّعًا، وإنْ هو كذلك وإذا هو يرى أمرًا عجبًا"[1].

أ- نُلفي في هذه اللّقطة السّرديّة زمنًا مُتَرَاكِبًا يَبدأ كلّيًّا ثمّ ينتهي جزئيًّا، يَمْثُلُ في اليوم بأكمله، ثمّ الضّحى الذي هو جزء من اليوم.

ب- يتّسم الزّمن هنا بالحركيّة؛ إذ تتتابع أربعة أزمنة تتفاوت في المدّة، أمّا الزّمن الأوّل فهو زمن النّزول من عين التّينة إلى الشّاطئ، وأمّا الثّاني فهو زمن الجَذْوِ على الصّخرة، وأمّا الثّالث فهو زمن الصّلاة، وأمّا الرّابع فهو زمن التّأمّل، ولعلّ هذا الأخير هو أطولها مدّةً؛ إذ إنّ التّأمّل يعني التّدبّر والتَّلَبُّث وإعادة النّظر مَلِيًّا مرّة بعد أخرى، وربّما يمكن استقراء زمن خفيٍّ هنا، هو زمن التّفكير العميق الذي غالبًا ما يُصاحِبُ عمليّة التّأمّل، خاصّة وأنّ المتأمَّل بحرٌ، فالبحر معروف عنه أنّه يحفّز على التّفكر لِعَظَمَة وجمال خَلْقِه، وزمن التّفكير هذا قد يكون ماضيًا إن فكّر المتأمِّل في أحداث ماضيه، وقد

[1] المصدر السّابق، ص 75.

يكون حاضرًا أو مستقبَلًا إذا فكّر في أحداث حاضره أو مستقبَلِه، غير أنّ الزّمنين الماضي والحاضر واقعين فعلًا كوقوع الأزمنة الأربعة، أمّا الزّمن المستقبَل فهو غير واقع بل مُفتَرَض أو مُحتَمَل الوقوع.

ج- نَلْحَظ في هذه اللّقطة السّرديّة انتقالًا عجيبًا في زمن سَرْدِ الأحداث؛ حيث بدأ الرّاوي بكلمة (أَزْمَعَ) التي تعني العَزْمَ على الأمر والثّبات عليه، فكانت بذلك أزمنة الأحداث التي جاءت بعد هذا الفعل مُفْتَرَضَة ومُحتَمَلَة الكينونة ولم تَكُن بعد، إلى أن وصل إلى التّأمّل فجعله بصيغة الماضي التي تُفيدُ وقوعَ الفعل، وجعله مسبوقًا بـ (قد) التي تفيد التحقيق، ممّا يجعل هذا الفعل مُحَقَّقَ الوقوع وزَمَنَه كَائِنًا بالفعل، وبما أنّ التّأمُّل كان آخر ما فعله النّاسك وهو معطوف على ما أزمع القيام به فهذا يعني أنّ بقيّة الأفعال التي عزم على القيام بها قد أتمّها أيضًا، والزّمن الذي كان محتَمَلًا صار حقيقةً واقعةً.

4- "هنالك عاش النّاسكان رحمون وحسّان في ضريح سيّدي الغريب متعبِّدَيْن منقطعَيْن عن الدّنيا زمنًا، وظلّا على ذلك كنَدْمَايَيْ جذيمة حقبةً من الدّهر لا يفترقان لا ليلًا ولا نهارًا"[1].

أ- توجد أربعة مفاتيح للزّمن في هذه اللّقطة السّرديّة: (زمنًا، حقبةً، الدّهر، ليلًا، نهارًا) غير أنّ كلّ هذه المفاتيح لا تُمَكِّنُ من تحديد الزّمن بدقّة، فهي تجعله مجهولًا مُبهَمًا، فلفظة (زمنًا) لفظة عامّة شاملة لكلّ مقادير القياس فضلًا عن أنّها نكرة هنا، و(الدّهر) تعني مدّة الحياة الدّنيا كلّها، و(حقبةً) تعني المدّة من الدّهر لا وقت لها، أمّا (ليلًا) و(نهارًا) فدُلَّ بهما على زمن اللّزام وعدم الافتراق وليس على مدّة العيش هناك، وهما بدورهما مجهولا العدد.

ب- يمثُل على هونٍ ما زمنٌ في لفظة (متعبّدين)؛ حيث إنّ أغلب العبادات مرتبطةٌ بزمن، فللصّلاة مثلًا زمنٌ معروف وخاصٌ بها، ولقيام اللّيل زمن، وللصّوم زمن، وهكذا، وبالتّالي فإنّ النّظام الزّمنيّ الذي كان يَتَّبِعُهُ النّاسكان في مقامهما بعين التّينة واضح بدقّة في جزء كبير منه.

ج- وحتّى في وجود ضريح بهذا الحيز يَمْثُلُ زمنٌ سيمائيّ، إذ الضّريح يحيل على زمن ماضٍ مرّ به هذا الحيز، زمنٌ مُفْعَمٌ بالرّوحانيّة والزّهد والتّعبّد، فالضّريح غالبًا ما يُقام على قبور العبّاد الصّالحين الذين يُدفَنون في أماكن عبادتهم.

---

[1] المصدر السّابق، ص 146.

5- "ولم تزَل تَسبَح به طوال نهارهما، وها هي الشّمس تي تبدأ في الدُّلُوك، بل دَلَكَت كثيرا، لقد بدأ الشّفق الغربيّ يحمرّ احمرارًا خفيفًا، هنالك خاطبت العروس رحمونَ الصُّنهاجيّ في شبه بُشرى:

- طوبى لك يا ناسكنا! ها نحن أولاء الآن اقتربنا من الوصول إلى جزيرتنا، وحيث مملكتُنا، أغمض عينيك، وتناوم قبل أن آمرك بفتحهما...

لم يعرف النّاسك كم غاب عن الوعي، وهو فوق ظهر العروس، هل كان الزّمن الذي قضَّاه في غيبوبة على ظهرها قصيرًا أم طويلًا؟ وهل كان ذلك الزّمن المقَضَّى من جنس زمن العرائس المتّصل المتسلسل، أم من جنس زمن البشر المجَزَّأ تجزيئًا، استرجع الوعي فجأة فرأى عجبًا!"[1].

أ- يمرّ الزّمن على النّاسك بطيئًا ثقيلًا، لا سريعًا خفيفًا، بسبب الظّروف التي وجد نفسه فيها مُكْرَهًا لا مُخَيَّرًا، بحر وسماء وعروس بحر، ومصير مجهول، وممّا زاد خوفَه وتوجّسَه اقترابُ اللّيل وبدايةُ حلول الظّلام، فَوَصْفُ الغروب على مراحل ثلاث يخيِّل للقارئ أنّ النّاسك كان يترصّد ويترقّب حلول الظّلام ويستعجل الفرج قبل زيادة الأوضاع سوءًا.

ب- المقصود بلفظة (هنالك) لحظة بلوغ الموقف مَبْلَغَه من الشّدّة والحَرَج، إنّها ذروة الزَّمَن المتطاوِل، وفي الوقت نفسه هي الحدّ الفاصل بينه وبين زمن انفراج الكرب، كأنّما هو انزياح وكسر للزّمن، وممّا يجعل الانزياح الزّمنيّ شديدًا احتواءُ الكلام المبَشِّر الصّادر عن العروس -والذي يأخذ هو كذلك ثواني من الزّمن خلال صدوره- على لفظ (الآن) الذي يفيد الدّلالة على الوقت الطّارئ والرّاهن، ولو كان الزّمن "بعد قليل" مثلًا، لَمَا كان له ذلك التّأثير الكبير الذي يُحدِثُه لفظ (الآن) على نفس رحمون المترقّبة والمتشوّقة إلى بشرى تنجيه من الموقف الذي وقع فيه.

ج- لم يتمكّن النّاسك من ضبط زمنه، والذي أدّى إلى ذلك عدمُ امتلاكه أيّ وسيلة لتحديد الوقت والتّاريخ، وغيابُه عن الوعي، فصار الزّمن مجهولًا بالنّسبة إليه، وبالنّسبة حتّى إلى المتلقّي، فلعلّ الرّوائيّ تعمّد سَوْقَ الحدث على هذه الصّورة وبهذا الغموض بُغْيَةَ التَّعْمِيَةِ على القارئ لكي يضلّ ويحتار هو

[1] المصدر السّابق، ص 219 - 221.

أيضا فلا يَسْتَرْشِدُ إلى معرفة ذلك الزّمن الغامض المُبْهَم الذي اسْتَغْرَقَه النّاسك في الانتقال من عالَمه إلى عالَم عجيب غير معروف المَوْقِع ولا المنفَذ.

د- تبلُغُ التّعمية مُنْتَهَاهَا حينما لا يكتفي الرّوائيّ بجعل زمن الانتقال مجهولَ المِقْدَار، بل يجعل الزّمن في حدّ ذاته زَمَنَيْن!.

6- "الزّمنُ لَدُنَّا [لدى العرائس في الجزيرة البيضاء] ليس هو الزّمن هناك لَدُنْكُمْ [لدى البشر] مرُورًا ومثُولًا، فهل تعرِفَنَّ هذا؟ فهنا لا ليل، ولا نهار، ولا دَأْدَاء، فما تعيشه هنا من الزّمن عامًا، قد يكون عندكم قرْنًا، أو ما يكون هنا قرنًا، قد يكون لَدُنكم عامًا، ليسَا سواءً، الزّمن هنا يتحوّل ويتبدّل مداه، فلا ديّار يستطيع التّحكّم في جريانه أبدًا، وأنت [المقصود النّاسك رحمون] ستظلّ معنا دهرًا، إلى أن يقيّض الله لك أمرًا مقضيًّا"[1].

أ- تتزاحم الأزمنة هنا، فتتعدّد وتتنوّع، إذ نجد: اللّيل، والنّهار، والعام، والقرن، والدّهر، ثمّ إنّ موضوع هذه اللّقطة السّرديّة هو الزّمن بحدّ ذاته؛ أي أنّها تناولت الزّمن مُفْرَغًا من حوادثه، باستثناء لفظ الدّهر الذي تضمّن حَدَثَ مكوث النّاسك في الجزيرة البيضاء.

ب- يتّخذ الزّمن في هذه اللّقطة السّرديّة طابَع العجائبيّة، بل هو مكمن العجائبيّة، فينضاف بذلك إلى باقي صور العجائبيّة التي طُبِعَتْ بها رواية عين التّينة، وتقوم العجائبيّة هنا على مخالفة نظام الزّمن المعروف لدينا نحن البشر، المقطَّع بشكل مُتَسَاوٍ إلى عدّة أزمنة، كاللّيل والنّهار والصّباح والمساء...، وإن كانت تقطيعات الزّمن لدينا ثابتة المدى نسبيًّا، ففي الجزيرة البيضاء تقطيعات غير ثابتة حسب هذه اللّقطة السّرديّة.

ج- الشمس هي دليلُ اللّيل والنّهار، بشروقها يبدأ النّهار، وبغروبها ينتهي ليبدأ اللّيل، وبما أنّ في الجزيرة البيضاء لا ليل ولا نهار، فهذا يستلزم عدم وجود دليلهما؛ أي الشّمس، ليبقى بذلك مصدر النّور الذي يضيئها مجهولًا.

[1] المصدر السّابق، ص 223 - 224.

د- يتبدّى في هذه اللّقطة السّرديّة تناصٌّ مع القرآن الكريم، حيث جاء في تفسير القرطبيّ لقوله تعالى: ﴿لَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا اِلَّا سَلَامًا وَلَهُمْ رِزْقُهُمْ فِيهَا بُكْرَةً وَعَشِيًّا﴾[1]، "قال رجل: يا رسول الله هل في الجنّة من ليل؟ قال: وما هَيَّجَكَ على هذا. قال: سمعتُ الله تعالى يذكر في الكتاب: ﴿وَلَهُمْ رِزْقُهُمْ فِيهَا بُكْرَةً وَعَشِيًّا﴾ فقلتُ: اللّيل بين البكرة والعشيّ. وقال رسول الله ﷺ: (ليس هناك ليلٌ إنَّما هو ضوء ونور يَرُدُّ الغُدُوَّ على الرّواح والرّواح على الغدوّ وتأتيهم طُرَف الهدايا من الله تعالى لمواقيت الصلاة التي كانوا يُصَلُّون فيها في الدّنيا وتسلّم عليهم الملائكة). وهذا في غاية البيان لمعنى الآية... وقال العلماء: ليس في الجنّة ليل ولا نهار، وإنَّما هم في نور أبدًا، إنَّما يَعرفون مقدار اللّيل من النّهار بإرخاء الحجب، وإغلاق الأبواب، ويَعرفون مقدار النّهار برَفْع الحجب وفتح الأبواب"[2]، وبذلك قد يكون الرّوائيّ استوحى زمن الجزيرة البيضاء من زمن الجنّة الذي ورد في القرآن الكريم.

هـ- توحي هذه اللّقطة السّرديّة بأنّ زمن الجزيرة البيضاء مُقَطَّعٌ كذلك ولكن بشكل غير ثابت، ويظهر ذلك من قول ملكة العرائس: (فما تعيشه هنا من الزّمن عامًا)، (ما يكون هنا قرنًا)، (الزّمن هنا يتحوّل ويتبدّل مداه)، ولكن نُلفيها في لقطة سرديّة أخرى تبيّن أنّ الزّمن لدنهنّ ممتدّ مستمرّ غير مقطَّع، وأنّ نظامه هذا أصحّ وأَسْلَم من نظامه الذي اتّخَذَه له البشر؛ فتقول: "لنعيدَك إلى عين التّينة يومًا مَا، بعد قرونٍ بحساب زمنكم غير الصّحيح الذي يقوم على تقطيع عمر الحياة فَيَجْتَعِلُهَا ليلًا ونهارًا، وصبحًا ومساءً، ثمّ يجتعلها أثناء ذلك، أسبوعًا وشهرًا، وعامًا وقرنًا، مع أنّ الزّمن هيئةٌ متسلسلة واحدة، بحيث لا يجوز فصل كُتْلَةِ بعضٍ عن بعضها، الزّمن يا أيّها النّاسكُ الجليل، لا يَتَقَطَّع حبلُه، ولا تَتوقّف حركتُه أبدًا، هو لا يكِلُّ ولا يملّ ولا يَفْنَى، هو متّصلٌ لا منقطعٌ سَرْمَدًا، هو مُسْتَرْسِلٌ لا متقطِّعٌ أبدًا، فكان أولى لكم أنتم معشر البشر أن تعرفوا هذا، وأنتم أَعْلَمُ مِنَّا عِلْمًا، وأَفْهَمُ مِنَّا للفلسفة فَهْمًا، أَمَّا أن تجعلوا الزّمنَ يَنامُ إذا نِمْتُم، ويموتُ إذا مِتُّمْ، فتُقطِّعوهُ إِرْبًا إِرْبًا، وتمزِّقُوه غَصْبًا، فلا نَرى ذلك منكم صوابًا"[3]، وبالتّالي يوجد ربّما نوع من الخلط أو عدم الدّقّة في رسم نظام

---

[1] سورة مريم، الآية 62.

[2] أبو عبد الله محمّد القرطبيّ، الجامع لأحكام القرآن، تح: عبد الله التّركيّ، ج 13، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، ط 1، 2006م، ص 480.

[3] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 245 - 246.

الزّمن الذي أراد الرّوائيّ جعله للجزيرة العجيبة، أو هو مجرّد خيانة تعبير فقط، لا تُنقِص شيئا من عبقريّة الرّوائيّ.

و- الزّمن في هذه اللّقطة السّرديّة مُعَوَّمٌ بين عناصره، إلى درجة الغموض والإبهام، فكأنّه حاضر غائب، وموجود منعدم، إمّا بسبب العشوائيّة التي تجعله متداخلًا حسب هذه اللّقطة السّرديّة، أو بسبب عدم التّقطيع الذي يجعله ممتزِجًا تمامًا حسب المقتطف الذي أوردناه في الفقرة (هـ) من تحليل هذه اللّقطة، وبما أنّ الزّمنَ على هذه الحال فعلى الأرجح أنّه يفقد وظيفته الأساسيّة التي وُجِد من أجلها، وهي التّنظيم والحفاظ على النّظام، وحينئذ يكون حضورُه وغيابُه، ووجودُه وعدمُه سواء.

7- "لا أنت في آخرةٍ، ولا أنت أيضا في دنيا، نحن [العرائس] أمثالك [النّاسك رحمون] أيضًا لا نعرف أين نحن يقينًا؟"[1].

أ- يتزاحم الزّمن مع الحيز في هذا المقتَطَف، فالسّؤال (أين؟) يُمْحَضُ للحيز، بينما الآخرة والدّنيا حيزان يرتبطان بالزّمن ارتباطًا وثيقًا فضلًا عن حيزيهما؛ إذ كلّ منهما له مشمولاته الخاصّة وزمنه الخاصّ.

ب- يغتدي الزّمن في هذه اللّقطة السّرديّة مجهولًا عجائبيًّا، إذ لم يعرف النّاسكُ زمن الحياة التي وجد نفسه يعيشها فجأةً في عالَم غريب إن كانت قبل موته أم بعد موته، فهو لم يُدرِك في بادئ الأمر أصلًا إن كان حيًّا أم مات وبُعِثَ!.

ج- يَبْرُزُ تناصّ في هذه اللّقطة السّرديّة مع ما جاء في القرآن الكريم؛ حيث يُشْبِه هذا الزَّمن الذي يأتي بين زمنين اثنين -ما بعد الموت وقبل البَعْث- زمنَ الحياة البرزخيّة التي نصّت عليها بعض الآثار الدّينيّة، ومن ذلك بعض ما جاء في القرآن الكريم[2].

---

[1] المصدر السّابق، ص 229.

[2] يُنظر في تفاسير القرآن الكريم، تفسير قوله تعالى: ﴿حَتَّى إِذَا جَاءَ اَحَدَهُمُ الْمَوْتُ قَالَ رَبِّ ارْجِعُونِ ۝ لَعَلِّيَ أَعْمَلُ صَالِحًا فِيمَا تَرَكْتُ كَلَّا إِنَّهَا كَلِمَةٌ هُوَ قَائِلُهَا وَمِنْ وَرَائِهِمْ بَرْزَخٌ اِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ ۝﴾ [سورة المؤمنون، الآيتان 100 – 101].

8- "فهل سأعود إليك يا صاح يومًا ما؟ [رحمونُ مُرَاسِلًا حسّانَ] أرجو أن يكون ذلك يومًا آتيًا"[1].

أ- الزّمن هنا زمنان، زمن مباشر هو الماثل في (يومًا)، وآخر ضمنيٌّ يُفهَم من السّياق.

ب- جاء لفظ الزّمن (يومًا) نكرة مقترنًا بـ (ما)، وتنكيرُه يفيدُ الغموضَ، أمّا اقترانُه بـ (ما) فيزيده إبهامًا على إبهام، فهو زمنٌ مجهولٌ لَمَّا يقعْ بعد، وهذا يؤدّي به إلى الاحتماليّة، ليس احتماليّة أيّ يومٍ من الدّهر سيكون هذا اليوم فقط، وإنّما احتماليّة كَوْنِهِ من عَدَمِهِ أيضًا؛ لأنّ المتحدِّثَ يتساءلُ عن هذا.

ج- إن سياق هذا المقتَطَف السّرديّ الذي جاء في شكل تساؤل عن إقبال يوم مجهول التّاريخ من عدمه مع رجاء إقبالِه يدلّ على أنّ المتحدِّث يعتقد أنّ الزّمن من لحظة كتابة رسالته إلى اليوم المنشود سيكون طويلًا وبطيئًا، بل ربّما طويلًا وبطيئًا جدًّا، وهذا الزّمن هو الزّمن الضمنيّ الذي يُستَقرَأ من سياق هذه اللّقطة السّرديّة.

9- "وها أنت ذا تجد نفسَكَ أمام الضّريح وكأنّ شيئًا ممّا كان لم يكن ممّا مضى، كان الفصل خريفًا، كان الزّمن ضُحًى، كان النّهار ضاحيًا، كان النّسيم رُخاءً، كما كنتَ غادرتَ هذا المكانَ منذ قرون تترى"[2].

أ- في هذه اللّقطة السّرديّة أربعة مفاتيح زمنيّة صُرَاح: الخريف، ضحًى، النّهار، قرون.

ب- يبدأ الزّمن طويلًا نسبيًّا، ممتدًّا على مدى ثلاثة أشهر، وهي مدّة كلّ فصل من فصول السّنة، ثمّ يتناقص منحصرًا في مجرّد ساعات مع بداية النّهار، تبدأ من طلوع الشمس وارتفاعها قَيْدَ رُمح - ويحصل ذلك بعد خمس عشرة دقيقة تقريبًا بعد بزوغها- إلى أن يقوم قائم الظهيرة، وهو قُبيل زوال الشمس بزمن قليل، يمكن تقديره بعشر دقائق تقريبًا قبل دخول وقت الظهر، بعدها يتطاول الزّمن ليشمل كلّ النّهار بساعاته الاثني عشر، ولكنّ التّطاول هذا ليس لتحديد الزّمن؛ لأنّ ما قبله أقصر وأبين وأدقّ، وإنّما كان من أجل توضيح حال الزّمن التي تعبّر عنها لفظة (ضاحيًا).

---

[1] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 237.

[2] المصدر نفسه، ص 302.

ج- يمكن أن يُفهَم معنى فصل الخريف على أنّه زمن مباشر صريح، ولكن من الممكن كذلك فَهْمُهُ على أنّه زمن سيمائيّ إذا ما نظرنا إلى الدّلالات التي تقترن به.

د- إنّ فصل الخريف يتّخذ صفة الزّمن المباشر حينما نقرأه على أنّه يدلّ على الفترة التي تبدأ من النّصف الثّاني من شهر سبتمبر وحتّى النّصف الثّاني من شهر نوفمبر، وعلى أنّه فترةٌ تقارب وتساوي عدد ساعات اللّيل والنّهار، ويتّخذ صفة الزّمن السّيمائيّ حينما يُحِيلُنَا إلى ما يتميّز به من طقس متقلّب، فهو يجمع طقس الفصول الثّلاثة الأخرى في فصل واحد، وإلى ما يتميّز به كذلك من رياحٍ شديدة، وتساقطٍ لأوراق الأشجار، وأتربةٍ، وبرودةِ جوٍّ ليلًا.

هـ- "وكأنّ شيئًا ممّا كان لم يكن ممّا مضى":

تختزل هذه العبارة وقتًا طويلًا جدّا يُعَدُّ بالقرون إلى لحظة واحدة، أو قُل، بل تنفيه تمامًا وتنقله من الوجود إلى العَدَم، بغية التّعبير عن سرعة مرور الوقت، وأيضا عن عدم تأثير تقادم الزّمن في حيز عين التّينة.

و- زمن القرون هنا عجائبيّ يستمدّ عجائبيّتَه من الحدث الذي اقترن به، وهو بقاء النّاسك رحمون حيًّا طيلة هذا الوقت.

10- "مستَحيل يا هذا! [المعلّمُ سعدان يخاطِب النّاسكَ رحمون] أنت تتحدّث أنّك كنت تعيش في أواخر القرن الخامس عشر في غرناطة التي لن تعود إلى الأحفاد أبدًا، وهل تدري أنّا نحن الآن في سنة خمس وستين وتسعمائة وألف، من عمر التّاريخ، فيكون عمرُك إذا صحّ ما قلتَ: ستّةَ قرونٍ إلّا قليلًا، ومن يصدّقك أنّك عشتَ كلّ هذه القرون من عمر الدّهر الدّهارير: قرن، يَعْقُبُ قَرْنًا؟"[1].

أ- إنّ هذه اللّقطة لَتَزْخَرُ بالأزمُن الطِّوال؛ فنجد القرن تكرّر ثلاث مرّات إفرادًا، ومرّتين جمعًا، ونجد السّنة، والتّاريخ، والدّهر، ولا يوجد إلّا زمن واحد قصير، هو الماثِل في لفظ (الآن).

[1] المصدر السّابق، ص 321.

ب- الزّمن محدّد هنا بدقّة، ولأوّل مرّة نجد ذكرًا دقيقًا لزمن أحداث الرّواية، الذي حُدِّد حصرًا بين أواخر القرن الخامس عشر، وسنة خمس وستين وتسعمائة وألف؛ أي منتصف القرن العشرين تقريبًا.

ج- توظيف هذه التّواريخ الواقعيّة والحيز الجغرافيّ (غرناطة) هو مَكْرٌ سرديّ يَمْزِجُ بين الواقعِ والخيالِ وظّفه السّاردُ في روايته بذكاء سرديّ عالٍ وعبقريّةٍ إبداعيّةٍ متناهيةٍ.

د- يكتسي الزّمن هنا صفة العجائبيّة فيما تعلّق منه بحياة النّاسك رحمون التي ناهزت السّتّة قرون، فهو أمر خارج عن نظام الحياة المألوف لدى البشر.

11- استخفَيْتَ عنّا في شهر يناير الذي مضى، وها نحن أولاء في شهر سبتمبر، فكانت مدّة استخفائك عنّا عشرةَ أشهر إلّا أيّامًا"[1].

أ- لم يُذكَر من الأشهر في رواية عين التّينة إلّا هذان الشهران، يناير وسبتمبر، ولم يُذكرَا إلّا مرّة واحدة، هي التي في هذا الموضع.

ب- الزّمن هنا رغم تحديده بالأشهر إلّا أنّه يبقى مفتقِدًا إلى شيء من الدّقّة، فقوله: (عشرة أشهر إلّا أيّامًا) تحتمل -على الأرجح- أن يكون عدد تلك الأيّام المتبقيّة لإتمام عشرة أشهر محصورًا بين خمسة عشر وثلاثة أيّام، ولو كان العدد أكثر من ذلك لاقتضت الدّقّة أن يقول: (تسعة أشهر وبضعة أيّام) أو لعبّر عنها بصيغة أخرى كهذه.

ج- إخبار المستخفي -وهو النّاسك رحمون- من قِبَلِ المعلّم سعدان بمدّة استخفائه تدلّ على جَهْلِهَا من قِبَلِ النّاسك، وذلك راجع إلى اختلاف زمن الأرض عن زمن الجزيرة البيضاء التي كانت هي مكان استخفائه.

[1] المصدر السّابق، ص 363.

المستوى الرّابع: الحيزة

أوّلاً: مواقع الحيز في رواية "عين التّينة":

تدور أحداث هذه الرّواية في أحياز ثلاثة كبرى، منها حيزان عجائبيّان هما: عين التّينة والجزيرة البيضاء، وحيز جغرافيّ عاديّ هو: قرية العبّاد، إضافة إلى أحياز أخرى صغرى أقلّ ورودًا من الأولى لقلّة الأحداث التي تدور فيها، منها حيزان جغرافيّان عاديّان هما: بلاد الأندلس، ومدينة بجاية في بلاد المغرب العربيّ، وحيز عجائبيّ هو: جزيرة الشّياطين الجرداء، وتتّصل هذه الأحياز فيما بينها، فالأحياز الجغرافيّة كان الاتّصال بينها جغرافيًّا عاديًّا وقد ارتحل رحمون الصّنهاجيّ (الشّخصيّة المركزيّة) من حيز إلى آخر بطريقة عاديّة، ما عدا قرية العبّاد فهو لم يذهب إليها ولكنّها متّصلة بشكل عاديّ بعين التّينة التي ذهب إليها بطريقة غريبة، فهو ذاته لا يعرف كيف وصل إليها، وإنّما انتقاله إليها كان بعد نومٍ غَطَّ فيه، فلم يبيّن الرّاوي بعد ذلك إن كان كل ذلك مجرّد حلم أم أنّه انتقال فعليّ بطريقة معجِزة، لذا فالاتّصال هنا اتّصال عجيب يستمدّ عجائبيّته من طريقة الانتقال، ويُسهِم في وسم حيز عين التّينة بالعجائبيّة إضافة إلى أمور أخرى تَسِمُهَا بذلك أيضا سنأتي على ذكرها لاحقًا، كما أنّ طبيعة الانتقال العجائبيّ بين عين التّينة والجزيرتين، والذي يحدث عبر ثغرة عجيبة واقعة فيما وراء البحر، تُسهِم في وسم هاتين الأخيرتين بالعجائبيّة كذلك إضافة إلى أمور أخرى سنأتي على ذكرها أيضا.

الملاحَظ ممّا تقدّم أنّ عبد الملك مرتاض خلط بشيء من الذّكاء السّرديّ بين أحياز حقيقيّة موجودة فعلًا في عالمنا وبين أحياز هي من صنع خياله، بطريقة تجعل شيئا من الحقيقة ينسحب على الخيال؛ أي كأنّه وظّف خيالًا ملفوفا بالحقيقة، أو قُلْ خيالًا في ثوب الحقيقة، حتّى لكأنّ القارئ يكاد يصدّق أن بعض ما ورد في الرّواية قد وقع حقًّا، فيتوهّم أنّ تلك الأحياز أماكن واقعيّة موجودة في دنيانا، وأنّ تلك الشّخصيّات الورقيّة أشخاص فعليّون من دم ولحم، وأنّ بعضا من تلك الأحداث قد وقعت رؤيا عين وليس رؤيا خيال، ولكن لا شيء من ذلك صائب، وإنّما هو مجرّد تأثير خدعة سرديّة استعملها الرّوائيّ بذكاء.

ثانيا: وصف الحيز المركزيّ ومشمولاته:

الحيز المسمّى عين التّينة هو الحيز المركزي؛ ذاك أنّ أغلب أحداث الرّواية تدور ضمنه أو حوله، وهو يحتوي:

- جبلًا تكسوه غابة كثيفة وأشجار باسقة خضراء، وتسكنه حيوانات عديدة.
- عينًا جارية تتبجّس من صخرة بماء زلال، وتظلّل العينَ شجرة تينة عظيمة، وتحيط بها أشجار أخرى مثمرة.
- ضريحًا عليه قبّة صغيرة وبداخله فراش وسخ قديم وله باب من خشب.
- شاطئ بحر يلامس سفح الجبل في إحدى جهاته الوعرة المنحدرة.
- صخرةً عظيمة مسطّحة ناتئة على سطح الماء تقع في موضع التقاء البحر مع اليابسة.

ثمّ أُحدِث في الحيز:

- كوخ من حجر وخشب وتراب، يحوي حجرتين ومشكاة وأوتادًا مثبّتة في جدار كلّ حجرة، وله باب من خشب.
- خُمّان، أحدهما به أثافي، والآخر به حطب يابس وصحون وقدور وكلّ ما له صلة بالطّهو.
- معبد للصّلاة.
- صنارة لصيد السّمك.
- بيت من الحجر والطّين له سقف وباب من الخشب.
- زريبة من السّدر والأغصان الشّائكة بها قطيع غنم.
- بيت جديد أنيق متين من الحجر الأبيض، بداخله فراش أنيق وثير، وعود فاخر جميل، وسلال مليئة بالفواكه الغريب بعضها.

هذا وكان الرّاوي يعطي توصيفات وتفصيلات دقيقة وبديعة عن كلّ هذه المحتويات التي تشغل الحيز، موقعها وحجمها وبعدها وطبيعتها ولونها وحركتها وطريقة إنشائها والغاية منها، كلّ جزئيّة وما تحتاجه من الأوصاف، من أجل تصويرها تصويرًا فنّيًا يسهّل على القارئ عمليّة التّخيّل، وابتغاء جعلِ تلك الصّورة متكاملة بحيث لا يشوبها نقص أو تناقض أو ما من شّأنه تشويهها.

وسيأتي فيما يلي في سياق دراسة نص "عين التّينة" متابعة لأضرب الأحياز الواردة فيها، عجائبيّها وعاديّها، من خلال تحليلها وفق الإجراء التحليليّ العموديّ.

ثالثًا: الحيز العجائبيّ.

1- "فكثيرا ما اختفى من المغامرين في ذلك الوادي إذا قصده منفردًا، فقد كان شرار الجِنَّة له بالمرصاد، فكنّ يتخطّفْنَه تخطُّفًا، فمِن أولالك من كان يعود بعد أمّة بأخبار عجائبيّة يحكيها لأهل العبّاد، ومنهم من لم يكن يظهر بعد الاختفاء"[1].

أ- تأتي العجائبيّة إلى هذا الحيز من حيث إنّه يتضمّن توظيف عالَم عجائبيّ هو عالَم الجنّ، فإذا ذُكِرَ هذا العالَم تتبدّى معه تلك الوقائع الغريبة التي لا تفسير منطقيّ لها نتيجة خضوعها لقوانين وجوديّة غير معروفة لدى البشر، والتي عبّر عنها الرّاوي بـ (أخبار عجائبيّة).

ب- استُعمِلت هنا صيغة الجمع، فشرار الجنّة جمع، والعائدون جمع، والمختفون جمع، والغاية من هذا هي جعل الأمر يبدو أكثر حقيقةً، فلو استُعمِلت صيغة الإفراد لَمَا صدّقت الشخصيّات الأمر، ولَمَا صدّقه الأشخاص -القصد هنا هم القرّاء- كذلك، لأنّ الإفراد لا ينفي أن تكون واقعةُ الاختفاء بظهور وبدون ظهور عرضيّةً لسبب ما غير عالم الجنّ، بينما تدلّ صيغة الجمع على أنّ الأمر الواقع تكرّر وبالتّالي فهو مؤكّد.

ج- إن كانت حادثة الاختفاء العجيب قد حدثت لجمع من النّاس وليس لفرد واحد، فإنّ حدوثها لأولئك النّاس كان عند انفرادهم وليس تجمّعهم ولا تثنيتهم؛ لأنّ الانفراد هو الأقرب إلى حدوث عمليّة الغدر والتّخطّف والاعتداء؛ لأنّ فيه ضعفًا، وبالتّالي هي الحال الأنسب للتّخطُّف من قِبَل

[1] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 08.

فاعل غير معروف القوّة والعدد، بينما في التجمّع قوّة من شأنها أن تجعل عمليّة التّخطّف غير مستساغة لدى السّامع لو حدثت في هذه الحال.

د- يبرز في هذه اللّقطة السّرديّة تناصّ، إذ تتشابه الصّورة التي رسمها الرّاوي مع تلك الصّورة التي جاءت في كتب التّراث الأدبيّ العربيّ؛ حيث جاء ضمن أخبار الشّعر والشّعراء بأنّ جزيرة العرب كان فيها وادٍ اسمه وادي عبقر وكانت تسكنه شعراء الجنّ التي كانت توحي الشّعر إلى بعض شعراء البشر الجاهليّين، وقد أشار الرّاوي إلى شيء من هذا في روايته[1]، وهو ما يزيد من احتماليّة أنّ تلك الصّورة الجاهليّة كانت في ذهنه وهو يصيغ صورته الرّوائيّة.

هـ- المكان عبارة عن وادي، وليس جبلًا أو هضبة، ولا أرضًا مسطّحة ممتدّة، إنّه اختيار سليم؛ لأنّ الوادي هو الأكثر تناسبًا مع تلك الوقائع والأخبار العجيبة المليئة بالرّعب والفزع لارتباطه بالخطر، ثمّ إنّ الجِنَّةَ معروف عنها أنّها تسكن الوديان والبحار والأماكن البعيدة الخالية من النّاس.

2- "كانت [يقصد الحوريّة الحسناء] تطفو على سطح البحر سابحةً لاعبةً، طافيةً راسبةً، وباديةً فمُتَخَفِّرَةً، في حركة شديدة الإغراء"[2].

أ- توظيف مخلوقة أسطوريّة هي حوريّة أو عروس البحر هو مكمن العجائبيّة هنا، هذه المخلوقة البرمائيّة التي نِصفها الأعلى يشبه جسم امرأة بشريّة، ونصفها الأدنى يشبه جسد سمكة، والتي تتراءى في البحار والأنهار والغابات.

ب- اللّافت في هذه اللّقطة السّرديّة هو وصف حركة الحوريّة بشكل دقيق جدّا، اعتمادًا على ألفاظ متضادّة، وأحوال متنادّة، وصيغ صرفيّة متشادّة، توحي بالسّرعة وتكرار الحركة.

ج - توحي حركة الحوريّة المغرية الجذّابة بأنّها مَرِحَة الرّوح، ويوحي بُدُوُّها ثمّ احتماؤها بأنّها تريد التقرّب من النّاسك رحمون ولكنّها هيّوبة تحسّ بالمهابة تُجاهه، وطيّبة غير مؤذية ولولا هذا ما استَجارَت.

---

[1] يُنظَر: المصدر السّابق، ص 65.

[2] المصدر نفسه، ص 76.

د- إذا أرادت المرأة البشريّة الاستمتاع والمرح وإغراء الرَّجُل بأنوثتها وحسنها ورقّة جسدها ورشاقته فإنّها تمشي متمايلة متبخترة مُتَدَلِّلَةً، وكذلك أرادت وفعلت هذه الحوريّة الحسناء، إلّا أنّ حركتها تختلف عن حركة الإنسيّة، وقد كانت حركتها أفقيّة وعموديّة في كلّ الاتّجاهات، ويبدو هنا أنّها كانت تدور في حيز محدود المساحة من البحر.

3- "فدخل علَيَّ [على النّاسك حسّان] شيء كأنّه شِقُّ جسم طوليّ فاستوى أمامي قاعدًا، ثمّ اضطمّ إليه الشِّقُّ الآخر فصار جسمًا واحدًا كاملًا"[1].

أ- لقطة سرديّة عجيبة عَجَبَ الحادثة التي وردت فيها، في لحظة ظلامِ ليلٍ هادئ مع ضوء شمعة قليل داخل مسجد، لحظةٌ تُخَلِّف في النّفس رعبًا تَبْلُغُ معه الرّوحُ الحلقوم، وينحبس النّفس، وتجحظ العينان، وتتصلّب اليدان والرّجلان، فأيّ مخلوق هذا الذي أقْبَل؟ وأيّ أنيس يُدرِكُني لعلّه يرحل؟ أنا وحدي، فإذن أنا الهدف، ولا جَدَل، فهل هي نهاية العُمر، ولا أَمَل؟.

ب- لم يُبيِّن النّصّ هيئة الجسم العجيب هذا، هل هو على هيئة إنسان، أم حيوان، أم هجين بينهما، أم ليس شيئًا من ذاك؟ لكن ذلك كلّه لا يهمّ! مادام هذا الشّبح أقبل نصفُ جسمه واقترب من حسّان، بل وقعد أمامه، منفصلًا ثمّ التحق نصفه الآخر فاتّصل والتصق به، فهذا كافٍ للعجب والفزع.

4- "أرْكَبتْه مرجانةُ الحسناءُ على متْنها، بدأت تسبح به في أعالي البحر كالرّيح المرسَلَة وهو ممسك بكتفيها خيفة أن يسقط من عليها"[2].

أ- حيز متشكِّل من بحر أمواجه طامية، وفوقه سماء عالية، ولا يابسة بادية، تشقّ مياهَه عروسُ بحرٍ شَقًّا، ويعلو ظهرها إنسيّ، أفيكون هذا حَقًّا؟ كلّا، ليس أدعى إلى العجائبيّة من هذا شيءٌ.

ب- أربعة أسباب داعية للخوف هنا، بحر، وسرعة شديدة، وجهل للوجهة، ووسيلة نقل عجيبة غير معروفة النّيّة.

---

[1] المصدر السّابق، ص 141.

[2] المصدر نفسه، ص 219.

ج- نلاحظ أنّ الحوريّة لم تكن تسبح الهُوَيْنَى والرَّيْث، بل كانت كالرّيح المرسلة، بمعنى أنّها كانت تسبح بسرعة شديدة، وهذا يثير السّؤال: لماذا؟ هل لأنّ المسافة كانت كبيرة؟ وهي قد كانت كذلك بالفعل، أم أنّها خافت على النّاسك أن يمسّه تعبٌ ونصبٌ وربّما مرضٌ لطول المسافة وبرودة جوّ البحر؟ أم أنّها أرادت إدراك شيء خَشِيَت أن يفوتها؟.

د- هذه الواقعة تُسْهِم في تقوية العلاقة بين الحوريّة والنّاسك، فأن تكون في موقف كهذا وتكون حياتك بين يديّ مخلوق ما ثمّ يُنجيك هذا المخلوق ويبذل مجهودًا لذلك، وإن كان هو الذي أوقعك فيه، فلا أدعى إلى تقوية الرّابطة والإحساس بالمحبّة من هذا.

5- "أنت ترى جنّات ونخيلًا وعيونًا وسُرْيانًا، وحدائق غُلْبًا، بل أنت ترى قصورًا مشيَّدةً، وضروبًا من المشاهد المؤْتَنِقة التي لم تَرَ قطّ لهنّ مثلًا"[1].

أ- ببساطة، إنّها جَنَّة! وأوّل ما يخطر ببال مُتَدَبِّرِ اللّقطة السّرديّة هذه، هو أنّ الحيز المرسوم بهذه الكلمات يشبه أو يشاكل تلك الأحياز الكثيرة التي جاءت في القرآن وهو يبشّر عباد الله المؤمنين بجنات النّعيم في دار المقام، فلا ريب أنّ عبد الملك مرتاض كان يتمثّل تلك المشاهد القرآنيّة حينما كان يؤلّف روايته، والدّلائل على ذلك من الرّواية كثيرة، ذكرنا وسنذكر بعضها، كلّ دليل في موقعه المناسب من التّحليل، وهذه الصّورة إحدى تلك الدّلائل؛ لأنّ فيها تطابقًا إلى حدّ ما مع ما صوّره القرآن، وبالتّالي يمكن القول بأنّ في هذا المقام تناصًّا، والحديث هنا يشمل مشمولات الحيز ولا نقصد لغة أو فنّيّة أو طريقة التّصوير، فالقرآن المعجز لا نظير له في هذا، ومن بين الآيات الكثيرة التي تصوّر مثل هذا الحيز قوله تعالى: ﴿وَعَدَ اللَّهُ الْمُومِنِينَ وَالْمُومِنَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَمَسَاكِنَ طَيِّبَةً فِي جَنَّاتِ عَدْنٍ وَرِضْوَانٌ مِنَ اللَّهِ أَكْبَرُ ذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ﴾[2]، وقوله: ﴿إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ﴾[3]، بل إنّ المؤلّف استعمل وصفًا قرآنيًّا بلفظه من قوله تعالى: ﴿وَزَيْتُونًا

[1] المصدر السّابق، ص 221.

[2] سورة التوبة، الآية 73.

[3] سورة الحجر، الآية 45.

وَنَخْلًا ۝ وَحَدَائِقَ غُلْبًا﴾[1]، وإن كان الوصف في هذه الآية الأخيرة قُصِدَ به ما هو موجود في الأرض وليس الجنّة، ولكنّ توظيفه يدلّ على أنّ الرّوائيّ وضع القرآن نصب عينيه ليشاكل بعض ما جاء فيه، فهناك –أي في المشهد الرّوائي– جنّات، وعيون، ونخيل، وأودية تسري بمائها، وحدائق كثيفة أشجارُها، ومساكن وقصور عظيم بناءُها، مثلما هنا –أي في المشهد القرآني– كلّ ذلك.

ب– والتناصّ في هذه اللّقطة السّرديّة وهذا المشهد ليس مع القرآن فقط، بل مع الحديث الشريف كذلك، فقول الرّوائيّ: "وضروبًا من المشاهد المؤْتَنِقة التي لم تَرَ قطّ لهنّ مثلًا" يشاكل قول الرّسول الكريم ﷺ: "قال اللّه تبارك وتعالى: أعددتُ لعِبادي الصّالحين ما لا عينٌ رأت، ولا أُذُنٌ سمعت، ولا خَطَرَ على قَلْب بَشَر"[2]، ومثل هذا موجود في القرآن كذلك بطبيعة الحال، وهو قوله عزّ وجلّ: ﴿فَلَا تَعْلَمُ نَفْسٌ مَا أُخْفِيَ لَهُمْ مِنْ قُرَّةِ أَعْيُنٍ جَزَاءً بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾[3].

ج– رسم الكاتبُ في الحيز الذي بين أيدينا بعض مشمولاته وترك البعض الآخر للقارئ ليرسمه، فكلّ قارئ يرسم ما لذّ له ووقع في نفسه موقع استحسان وإعجاب وحبّ، يضيف إلى الحيز ما شاء وما يُرضي نفسه دون حدود ولا ممنوعات، خاصّة وأنّ الكاتب استعمل ضمير المخاطَب الذي يجعل القارئ يضع نفسه مكان المخاطَب في الرّواية بسهولة، وفي هذا إعفاء للكاتب كذلك من بذل مجهود أكبر في رسم جميع مشمولات الحيز، وفي الوقت نفسه يجعل القارئَ يُدرِكُ أنّه مهما رسم وتخيّل من المشاهد الحسنة لن يبلغ الحسن المنشود من وراء الوصف.

6– "اختر لك من بين هذه القصور التي ترى قصرا منها، لك ذلك ولا تتحرّج شيئا، وأصب من الطّعام ما تشتهي... لكَ [أي للنّاسك رحمون] عين جارية في قصرك لا يَنْضُبُ، عَوْضُ، ماؤها، بها

---

[1] سورة عبس، الآيتان 29 – 30.

[2] محمّد بن إسماعيل البخاريّ، صحيح البخاريّ، دار ابن كثير، دمشق – بيروت، ط 1، 2002م، ص 1200.

[3] سورة السّجدة، الآية 17.

تشرب، وفيها تغتسل اغتسالًا، وهذه ثياب من الحرير والدّيباج كنّا هيّأناها لك لعلّها أن تليق بك فتلْبَسَهَا"[1].

أ- يوجد في هذه اللّقطة السّرديّة تناصّ مع القرآن في قوله تعالى: ﴿وَفَاكِهَةٍ مِمَّا يَتَخَيَّرُونَ ۝ وَلَحْمِ طَيْرٍ مِمَّا يَشْتَهُونَ﴾[2]، وقوله عزّ وجلّ: ﴿وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ﴾[3].

ب- أراد الرّوائيّ بثّ الحُسن في حيز الجزيرة البيضاء، وقد عرف من أين تُؤْكَل الكتف كما يُقال، بجمعه بين السّكن الواسع الأنيق والعيون أو الأنهار الجارية، فمَن مِن البشر لا يَستحسِن ويُحِبّ ذلك؟ فلو قيل لأحد لك بيت بجوار بحر أو نهر جارٍ لطار فَرَحًا واستحسانًا، فما بالك بهذا وأكثر.

ج- العَجَب والغرابة هنا لَيْسَا في الحيز ومشمولاته فقط، بل هما في الحرّيّة والعطاء حسب المشيئة أيضا.

د- العطاءُ الجَزْلُ الجَزِيلُ ليس مقصورًا على الأمور المادّيّة المذكورة فقط، بل هناك عطاء مختفي وراء كلمة (هيّأناها)، إنّه الاهتمام من قِبَل كلّ تلك العرائس الحِسَان.

7- "وغرسن من بينها الأشجار التي لا تشبه أشجاركم التي تذبل أو تيبس لمجرّد انقطاع الماء عنها، أو إلحاح أشعّة الشّمس عليها، وإن كانت أشجارُنا تبدو أوّلَ وهْلةٍ أمثالها"[4].

أ- التّناص مع القرآن هنا يكمن في التّشابه بين أشجار الأرض في الحياة العاديّة وأشجار الجزيرة البيضاء، والحديث عن الأشجار يصلح مع ثمارها التي ذُكِرَت في الرّواية كذلك، إذ يذكر القرآن قضيّة تشابه بعض ثمار الجنّة مع ثمار الأرض في الشّكل واللّون مع اختلافها في الطّعم حسب تفسير بعض

---

[1] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 222.

[2] سورة الواقعة، الآية 23 - 24.

[3] سورة فاطر، الآية 33.

تمام الآية: ﴿جَنَّاتُ عَدْنٍ يَدْخُلُونَهَا يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنَ اَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ﴾.

[4] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 228.

العلماء للآية الكريمة: ﴿وَبَشِّرِ الَّذِينَ آَمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَارُ كُلَّمَا رُزِقُوا مِنْهَا مِنْ ثَمَرَةٍ رِزْقًا قَالُوا هَذَا الَّذِي رُزِقْنَا مِنْ قَبْلُ وَأُتُوا بِهِ مُتَشَابِهًا وَلَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُطَهَّرَةٌ وَهُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾[1]، فالتّناصّ واقع في مبدأ التّشابه كأنّ تلك الأشجار والثّمار ممّا في الحياة العاديّة وهي ليست ممّا فيها.

ب- أشجار الجزيرة البيضاء لا تذبل أو تيبس بسبب انقطاع الماء عنها ولا تتأثّر بأشعّة الشّمس، هنا تَمْثُلُ العجائبيّة، إنّه نظام بيولوجيّ مختلف تمامًا عن النّظام الذي عهدناه نحن البشر في عالمنا.

8- "لا أنت [أي النّاسك رحمون] في آخرة ولا أنت أيضا في دنيا، نحن [أي عرائس البحر] أمثالك أيضا لا نعرف أين نحن يقينًا، عالَمٌ عجائبيٌّ وُطِّنَّا فيه ولا نعرف وراء ذلك من أمرنا إلّا شيئًا قليلًا!"[2].

أ- هل تَنَاصَّ الكاتب مع القرآن هنا أيضا في فكرة البرزخ التي ذُكِرت في قوله تعالى: ﴿...وَمِنْ وَرَائِهِمْ بَرْزَخٌ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ﴾[3]، والتي جاء في تفسيرها "البرزخ: الحاجز ما بين الدّنيا والآخرة"[4]؟ نعم، يمكن.

ب- هنا أصاب الرّوائيّ في أمرٍ زاد الرّواية عجبًا على عجب، وهو عدم اجتزائه بِبَثِّ التفاصيل العجيبة في حيز الجزيرة البيضاء ومشمولاته فقط، والعَمْد عبر هذا المقتطف السّرديّ إلى جعل موقع هذه الجزيرة من الوجود، أو حتى من خارج الوجود!، غير معروف حتّى لدى ساكنيه الذين جاؤوا من مكان آخر إليه حسب لفظ (وُطِّنَّا)؛ لأنّ في جهله عَجَب وغَرَابَة أكثر ممّا في العِلْم به.

---

[1] سورة البقرة، الآية 24.

[2] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 229.

[3] سورة المؤمنون، الآية 101.

تمام الآية: ﴿لَعَلِّيَ أَعْمَلُ صَالِحًا فِيمَا تَرَكْتُ كَلَّا إِنَّهَا كَلِمَةٌ هُوَ قَائِلُهَا وَمِنْ وَرَائِهِمْ بَرْزَخٌ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ﴾.

[4] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمّد السّلامة، ج 5، دار طيبة، السّعوديّة، ط 2، 1999م، ص 494.

ج- ومثلما أصاب، أخطأ في أمر هنا كذلك، وهو وصف هذا العالَم بالعجائبيّ على لسان إحدى ساكنيه؛ لأنّه فعلًا عالَم عجائبيّ بالنّسبة للنّاسك رحمون وللرّوائيّ وللقارئ ولكلّ شخصيّة أو شخص ليسا من هذا العالَم، ولكنّه عاديّ بالنّسبة لمن وُلِدَ ونَشَأَ وترعرع فيه، وامتلك خصائص بيولوجيّة متوافقة معه، حتى ولو كان أصله من مكان أو عالَم آخر، مثل الإنسان تمامًا، وُطِّنَ واستُخلِفَ في الأرض التي لا يعلم موقعها من الوجود ولا يعلم من وراء توطينه إلّا شيئًا قليلًا، ولكن رغم ذلك هي عالَم عاديٌّ بالنّسبة له، لأنّه وُلِدَ ونَشَأَ وترعرع فيها، وامتلك خصائصَ بيولوجيّة متوافقة معها تمكّنه من العيش فيها وفهم ظواهرها.

9- "نحن هنا [أي في الجزيرة البيضاء] لا نعيش دائما داخل الماء، ولكنّ جوّ جزيرتنا مهيّأ بما يماثل عمق الماء فلا نموت فيه بل نحيا"[1].

أ- لم يجتزئ الرّوائيّ بتوظيف عرائس البحر العجائبيّة، والتي معروف عنها في العرف الأسطوريّ أنّها تعيش داخل الماء ويمكنها البقاء خارجه لفترة محدودة، بل زادَ الأمرَ عجبًا على عَجَب حين جعلها تعيش في جزيرة خارج الماء دون أن تموت مهما كانت المدّة، ولكن ليكون الأمرُ أكثر تلاؤمًا وتناسبًا جعل جوّ الجزيرة مثل عمق الماء بدون ماء.

ب- هنا تبرز جزئيّة لم يوضّحها الرّوائيّ طَوَال روايته؛ هي كيفيّة وطريقة تنقّل العرائس في جزيرتهنّ، فإذا كنّ يتنقّلن في البحر سباحةً، فكيف يتنقّلن في جزيرتهنّ بما أنّ نصفهنّ السّفلي هو مثل سمكة، هل يتنقّلن طيرانًا أم زحفًا أم يمكن لهنّ تغيير خلقهنّ فيكون لهنّ أعضاء للتّنقّل حينما يحتجن ذلك؟.

ج- في قول ملكة العرائس (نحن)، تقصد عرائس البحر، فمن عجائب عالمهنّ أنّه لا ذكور فيه من جنسهنّ، ليس مثل جنس البشر القائم على الذّكر والأنثى، ولعلّ الهدف من وراء جعل عالمهنّ يستميز بهذا الأمر هو الزّيادة في النّعيم الذي لاقاه النّاسك رحمون، فأن يكون هو الذّكر الوحيد بين كلّ تلك العرائس -ولو أنّه ليس من جنسهنّ- ويلاقي كلّ ذلك الاهتمام منهنّ فلا يعادل هذا النّعيمَ نعيمٌ.

[1] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 232.

10- "كان ينبعث منها نَتَن فضلات الكائنات الغريبة التي كانت تسكنها، كانت الأمواج عاتيةً طاميةً هوجاءَ، كأنّها كانت تريد أن تغمر الجزيرة الجرداء غَمْرًا، فترتدَّ كلُّها بحرًا، كانت السّوافي العاتيات يوشكن أن يقتلعن الأشجار العظيمة الذّابلة الأوراق من أواخِيِّها"[1].

أ- مصدر العجائبيّة في هذا الحيز هو الكائنات الغريبة التي تسكنه، وبدرجة أقلّ الأشجار العظيمة الذّابلة، أمّا بقيّة المشمولات فهي ممّا يُصَنَّف في إطار العاديّ، ولكنّ الحيز واحد لا يتجزّأ، وإلّا فَقَدَ هوّيّته، وصار حيزًا آخر، وبما أنّه يشمل عناصر عجيبة فهو عجائبيّ وإن كان يشمل عناصر عاديّة.

ب- حيزٌ عجائبيٌّ مليءٌ بالحركة والهيجان والثّوران، جوّ يوصَف مَثَلُه في دُنْيَانَا بغضب الطّبيعة، حيز يتشكّل من سمة شمّيّة هي نتن الفضلات، وسمات بصريّة هي الكائنات الغريبة وفضلاتها، والأمواج الهوجاء وارتطامها بالجزيرة بعنف، والرّياح القويّة الشّديدة التي تحمل معها التّراب وتنثره، والأشجار العظيمة الذّابلة المتمايلة بفعل الرّياح، وسمات سمعيّة هي صوت الأمواج، وصوت الرّياح، وصوت الأشجار المتحرّكة بشدّة، توحي هذه السّمات كلّها بالشّرّ، وتُنذِر بالخطر، وتبعث على الخوف، ويوحي الجمع بينها في لقطة واحدة بخصوبة مخيّلة الرّوائيّ وذكائه السّرديّ.

ج- لم يصف الرّوائيّ الكائنات التي تسكن هذه الجزيرة المشؤومة، واكتفى بالقول عنها بأنّها غريبة، وبذلك تَرَكَ المجالَ واسعًا للقارئ ليَرْسم بنفسه تفاصيل هذه الكائنات، بشرط أن تكون أشكالها توحي بالشّرّ ليكون ذلك متلائمًا مع المحيط الذي تعيش فيه ومع الصّورة التي أراد الرّوائيّ رسمها، وفي هذا نوعٌ من الإشراك للقارئ في عمليّة التّأليف والإبداع.

د- في هذه اللّقطة السّرديّة انتقاء دقيق جدّا للألفاظ ينتج عنه رسمٌ وتشكيلٌ دقيقٌ للحيز، والحقّ أنّ دقّة الانتقاء لا تقتصر على هذا المقتطف أو جزء من الرّواية، بل إنّها خَصِيصَة تشمل عموم هذه الرّواية، فلو لم تُستَعمَل سِمَة (نَتَن) وقيل (رائحة كريهة) لَمَا أوحى التّعبير الثّاني بدرجة خبث الرّائحة، بينما التّعبير الأوّل يوحي بذلك، ولو لم تُوسَم الأمواج بأنّها (أمواج عاتية طامية هوجاء) وقيل فقط إنّها (أمواج هائجة) لَمَا عُرِفَت شدّة هيجانها، ولو وُظِّفت لفظة (جذور) في مكان (أواخيّ) لَمَا دلّت على درجة التّجذّر، ولو استُخدِمَت سِمَة (الرّياح) بدل (السّوافي) لَمَا عُرِفَ بأنّها كانت رياحًا تحمل

[1] المصدر السّابق، ص 286.

التّراب وتنثره، وبالتّالي لَفَاتَ القارئَ الانتباهُ إلى مكوِّنٍ مهمّ من مكوّنات هذا الحيز، ثمّ إنّ سِمَة (السّوافي) تحمل صوتًا صَفِيرِيًّا هو حرف السّين، الذي حين اجتماعه مع الواو يشبه صوت الرّياح العاتية، وبالتّالي هي سمة تُبرِز مكوِّنًا مهمًّا، بل وأساسيًّا، من مكوّنات هذا الحيز لا تُبرزُه سمة (الرّياح).

رابعاً: الحيز العاديّ.

1- "وتنطلق حافلتُك رائحةً إلى قرية العبّاد، بعد أن كانت غدت منها صباحًا، وانطلقت بأزيزها وعُثَانها، لكن ما ذا الذي جرى؟ ها هي تِي يُبدَع بها حين قَطَعَتْ وجهًا من طريقها"[1].

أ- الحيز هنا مُتَحَرِّك ثمّ يستحيل إلى ثبات، وهو متعدّد غير مفرد.

ب- يقود العمّ شلغوم الحافلة، وهي حيز يتّصف بالتّجلّي والحراك، في طريق كثير المنعرجات والإِلْتِوَاءَات والإِنْتِشَازَات، وهو حيز ثابت في ذاته، قابل لتغيّر الحركة عليه، فالطّريق حيز ثابت، وما يجري عليه حيز متحرّك.

ج- تضطرب الحركة هنا في حيز محدود بين نقطتين (س) و(ع) تمثّلان القرية والمدينة، حيث تغتدي وتروح الحافلة بينهما، ويختلط الحيز في هذه اللّقطة السّرديّة مع الزّمن، حتّى لكأنّهما يَتَنَافَسَا أيّهما يكون أكثر مثولًا، ففي كلّ حركة من هذه اللّقطة السّرديّة نجد زمنًا لحدوثها.

د- الحيز المتجلّي (قرية العبّاد) يتضمّن أحيازًا أخرى متخفّية، هي مشمولاته التي تشكّله والتي تمثّل في ذاتها أحيازًا.

هـ- لو لم يُصَرِّح ويَصِف الرّاوي الحافلة بأوصاف أخرى واجتزأ بما ورد في هذه اللّقطة السّرديّة فقط، لكان ذلك كافيًا لإدراك قِدَمِها وحالتها البالية؛ إذ لها أزيز يصدر عن محرّكها وربّما عن هيكلها أيضا، ويصدر من المحرّك دخان كذلك، وبعد كلّ هذا وذاك، تُصاب بعُطلٍ وتتوقّف.

[1] المصدر السّابق، ص 25.

2- "فلم يعد أطفال القرية يرعون الأغنام، أو يتسكّعون في أرجاء القرية وضواحيها، أو يقصدون المسيد ليقعدوا على حصُرِ الحلفاء، بل هم، ها هم أولاء أمسَوْا يحملون محافظهم وهم يسيرون في الشّوارع ذاهبين إلى المدرسة آيبين منها"[1].

أ- لقطة سرديّة على اختصارها تحمل أحيازًا أغلبها متحرّك والباقي ثابت، وبالتّالي الحيز العام الذي تحمله هو حيز متعدّد غير مفرد، ومتشعّب غير منحصر، يكاد يكون مركزيًّا غير متطرّف، وحقيقيًّا غير متوهّم، وهو ممتدّ منتشرٌ غير محدود، واضحٌ غير غامض، بعضه متجلّي وبعضه الآخر خفيّ.

ب- أمّا حركة هذا الحيز فهي مضطربة في كلّ الاتّجاهات، تتّخذ مسارات عموديّة وأخرى أفقيّة وأخراة مائلة، جزء من هذه الحركة عنيف مضطرب والجزء الآخر وديع مطمئنّ، وهي تتأرجح بين السّرعة والبطئ، وتَمْثُل هذه الحركة في أفعال: الرَّعْي، والتّسكّع، والقَصْد، والقُعُود، والحَمْل، والسَّيْر، والذّهاب، والإياب، الصّادرة من أطفال القرية.

ج- وأمّا الجزء الثّابت من الحيز فهو المسيد، والحُصُر، والمدرسة، والشّوارع، ويُفهَم من القريّة والشّوارع أنّ هناك دُورًا متقابلة ومتقاربة، مُشَكِّلَة لتلك الشّوارع، وإلّا لَمَا كانت هناك قرية ولا شوارع، والدُّورُ مَشْمُولٌ ثابت كذلك، ومن الجزء الثابت أيضا الزَّرَائِب، وهي حيز أو مشمول خفيّ يُفهَم من الحيز أو المشمول المتجلّي (الأغنام)، وكلّ حيز من هذه الأحياز الفرعيّة المشكّلة للحيز العام تُحيل إلى مشمولات يمكن للقارئ تخيّلها وتصوّرها، كُلٌّ حسب نظرته وتفكيره.

د- تُقَسَّم الأحياز الفرعيّة هنا إلى قسمين يفصل بينهما حرف العطف (بل) الذي ينفي الحكم عمّا قَبْلَه ويجعله لِمَا بعده، فما قَبْل (بل) أحيازٌ دالّة على بيئة البداوة، وما بعده أحيازٌ دالّة على الحضارة، وبالتّالي فإنّ صِنْفَيْ الحيز الواردين في اللّقطة السّرديّة متباينين غير متشاكلين، ومتزايلين غير متلازمين، في حين أنّ الأحياز الفرعيّة داخل كلّ صنف متشاكلة ومتلازمة.

هـ- يَعكِس الحيز هنا هيئة وتفكير ونفسيّة الشّخصيّات التي تدخل في تكوينه، والحيز ليس عاكسًا لهذا فقط، بل هو المتسبّب فيه كذلك، لأنّ الشّخصيّات من الطّبيعيّ أن تكون ابنة بيئتها، فيكون

[1] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 39-40.

لباسها وتفكيرها وسلوكها وِفْقَ الوسط الذي تقوم فيه بأدوارها، وبما أنّ الحيز هنا بدويّ يمكن تصوّر لباس أولئك الأطفال، كأن يكون في مجمله رثًّا باليًا، وربّما بعضه متّسخٌ إلى حدّ ما، بينما لباس النّساء فإنّه يكون ساترًا لأجسادهنّ تمامًا، ويكون تفكير الرّجال منغلقًا وربّما متشدّدًا خشنًا، يخشى العار والفضيحة، فيكون المجتمع بعامّة محافظًا، ورجوليّا، يتسلّط فيه الرّجل على المرأة، فيكون هو الآمر النّاهي وإليه يعود الأمر كلّه، وانطلاقًا من ذلك يمكن الوصول إلى استنتاجٍ مفادُه أنّ هذا التّحوّل من مظاهر البداوة إلى بعض مظاهر الحداثة سَيُلَاقِي رفضًا وإنكارًا واستنكارًا من بعض الشّخصيّات.

3- "غَادَرَ [رحمون الصّنهاجيّ] الأندَلُسَ هاربًا من محاكم التّفتيش، بعد أن فقد كلّ أهله في تيك المحنة الشّنعاء، نجا بنفسه وحيدًا بفضل مركب تجاريّ ألقاه في مرسى بجاية الفيْحاء، منها هَامَ على وجهه نحو الغرب إلى أن دُفِعَ إلى هذا المكان القليل النّظيرِ، نضارةَ مشهدٍ، وأناقةً مَرْأًى"[1].

أ- نجد هنا ذِكْرًا صريحًا للمكان، لا الحيز الذي يمثّل عالَمًا خياليًّا لا موقعًا جغرافيًّا، في عين التّينة: الأندلس، وبجاية.

ب- إنّ هذا ذكاء في التّعامل مع الحيز في هذه الرّواية بتوظيف جغرافيا المدُن دون الإساءة إلى حيزها الخياليّ العامّ، فأن تَصْبُغَ الخيال بشيء من الحقيقة، وتصبغ الحقيقة بشيء من الخيال، وتخلط هذا بذاك، فلا أدلّ منه على عبقريّة السّارد.

ج- تلخّص هذه اللّقطة السّرديّة رحلةً شاقّة، إنّه شقاءٌ ليس بعده شقاء، يُسْتَقْرَأ ويُتَحَسَّسُ مِن حال الهرب التي تحمل معها أحوال الخوف والإكراه والتّعب، ومِن حال الفقد التي تحمل معها أحوال الحزن والاشتياق والوَحْشَة والغيظ، ومِن حال الوَحدة التي تحمل معها أحوال ألم الذّكريات وكَبْت العواطف والشّفقة على الذّات، ومن حال الهَيَمَان والتَّيَهَان التي تحمل معها أحوال الحَيْرَة والضّياع وجَهْل المصير وقَلَقَ المسير وفقد نعمة الاستقرار.

[1] المصدر السّابق، ص 68.

د- تنطلق الرّحلة الواردة هنا من النقطة (س) إلى النقطة (ع) ومنها إلى النّقطة (م)، النقطتان (س) و(ع) هما موقعان جغرافيّان (الأندلس وبجاية) بينهما حيز مائيٌّ طَامٌّ، والنّقطة (م) هي حيز خياليّ (مكان عين التّينة)، بينها وبين النّقطة (ع) أحياز يمكن أن تكون جغرافيّة أو خياليّة.

4- "كان النّاسك الغريب يصعد شجرةً عظيمةً تكاد تُظلّل الضَّريح تظليلًا، ثمّ يتّخذ من عليها له مرقبًا ومتنزَّهًا معًا، كان يتمتّع من مَنْظَر البحر"[1].

أ- تُبرِزُ هذه اللّقطة السّرديّة شدّة الوَحدة التي كان يعيشها النّاسك في مكانه المنعزِل المسمّى عين التّينة، فلا أنيس له إلّا ربّه الذي تفرّغ لعبادته وتلك المناظر الجامدة في مادّتها، المفعمة بالحياة في مرآها.

ب- ثمّ إنّ البحر رمز للوَحدة والحُزن، غالبًا ما يقصده من بداخله همومٌ صاخِبَة، لعلّها تهدأ بهدوء البحر، وأحزانٌ لازِبَة، لعلّها تنجلي بمشاهدة هذا الخَلْق العظيم، وقد أدّى توظيفه هنا إلى إبراز وتأكيد هذه الجوانب النّفسيّة لشخصيّة النّاسك رحمون.

ج- يَمْثُل في هذا المقتطف حيزان متحرّكان هما النّاسك والبحر، وثلاثةُ أحياز ثابتة هي الشّجرة وظلّها والضّريح.

د- تنطلق حركة النّاسك من أسفل الشّجرة إلى أعلاها في مسار عموديّ، بشيء من الثّقل والبطئ، نظرًا لمعاكسة الجاذبيّة الأرضيّة، ولقد يعني ذلك أنّ أغصان تلك الشّجرة متفرّعة عن ساقها من أسفله إلى أعلاه وليست منحصرة في الأعلى فقط، وإلّا لَمَا استطاع تسلّقها بما أنّها عظيمة؛ لأنّ أغصانها هي سنده في ذلك، وظلّها الوارف يمكن أن يكون دليلًا على هذا أيضا.

هـ- في حين تتّخذ حركة البحر مسارًا أفقيًّا وتضطرب في اتّجاهين متعاكسين، مدّ نحو اليابسة وجذب نحو وسط البحر، وتكون سَلِسَةً يَسِيرَةً تختلف سرعتها حسب درجة هيجانه، ويصاحب حركته تلك صوت أمواجه -إن كانت مضطربة- الذي يبلغ أُذن النّاسك فيقترن فيها مع صوت مياه العين المتدفّقة، ويكون ذلك وحده ما يقع في سمعه، وقد يتخلّل ذلك بعض أصوات حيوانات تلك الغابة.

[1] المصدر السّابق، ص 72.

و- في قول الرّاوي "ثمّ يتّخذ مِن عليها مَرْقَبًا" إحالةٌ إلى أنّ النّاسك إمّا كان يخشى خَطَرًا أو يَنتظرُ مَرْجُوًّا، وإلى أنّ تلك الشّجرة كانت أعلى شيء في الغابة، وإلّا ما كانت تَصلُح لاتّخاذها مكانًا للمراقبة.

5- "كان الشّيخ وهو يؤدّي لحن هذه الأبيات يهتزّ بجسمه كلّه، يتفاعل مع الشّعر واللّحن معًا"[1].

أ- هنا حيز مُفرَد غير متعدّد، ومنحصر محدود غير متشعّب ولا ممتدّ منتشر.

ب- ثمّ إنّ هذا الحيز مُخْلَص لفنّي الموسيقى والغِناء.

ج- يَنصرِف الأمرُ هنا إلى شيخ متقدّم في السّنّ مُدْبِرٍ عن الدّنيا، وليس شابًّا يافعًا مُقْبِلًا عليها، فما أوجُهُ هذا الاستعمال أو التّوظيف؟.

د- نُلْفِي عدّة حركاتٍ هنا، حركة جسم الشّيخ التي على الأرجح أنّها كانت تذهب يمينًا وشِمالًا وليس أمامًا وخلفًا، حسب طبيعة الآلة التي كان يعزف عليها وهي العود، وحركة يديه وأصابعها التي لا ريب أنّها كانت سريعة خفيفة متناسقة منتظَمَةً وهو يعزف على العود، أضف إلى ذلك حركة رأسه الذي يصعد متطاولًا مع امتداد الحَنجَرَة وتطاول الصّوت الصّادر عنها، وينزل مُنْقَبِضًا مع انقباضها وتقاصر صوتها، وربّما تأرجح رأسه يمينًا وشِمالًا كذلك، طَرَبًا وتأثُّرًا.

[1] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 325.

المستوى الخامس: سيمائيّة الألوان والأصوات

أوّلًا: سيمائيّة الألوان والأضواء:

الألوان ليست شيئًا شكليًّا فارغَ المحتوى، يأتي كيفما شاء واتّفق كلّ مرّة، بل إنّها تَحمِل معها دلالات سيمائيّة كثيرة، تؤدّي مكاشفتُها إلى استجلاء خبايا عديدة متعلّقة بالنّفس البشريّة، بل وحتّى بالعقل البشريّ؛ لأنّ الألوان صارت جزءًا لا يتجزّأ من النظام العامّ الذي يعيش فيه الإنسان؛ حيث ارتبطت بدلالات معيّنة يتفق عليها جميع البشر، فإنْ كانت اللّغة تختلف أنظمتُها المادّيّة والتّعبيريّة من مجموعة بشريّة إلى مجموعة أخرى، فإنّ اللّون يحافظ على نظامه المادّيّ والتّعبيريّ لَدُنْ جميع المجموعات، مع استثناءات قليلة مُمْكِنٌ وُجودُها، ولا أدلّ على ذلك مِن ألوان إشارات المرور المتّفَق عليها بين جميع الأقوام، مِن هنا كان لِزَامًا الاستفادة من دلالة الألوان في تحليل الأعمال الأدبيّة الإبداعيّة، من أجل جعل النّظرة النّقديّة أَشْمَلَ وأَعْمَق وأَدَقّ.

1- "فأيّ سرٍّ فيكِ يا حافلتي البلهاء! فسبحان ما حبَا، وما أعطى! فما أشدّ حبّي لك يا حافلتي الفارهة، يا ذات الألوان المتداخلة الشّاحبة الحائلة التي لا هي بيضاء، ولا هي صفراء، ولا هي خضراء، ولا هي زرقاء، ولا هي سَحْمَاء! بل اتّخذت من شدّة بِلاها، من كلّ لون لونًا، بل حافلتي ليس لها حِبْرٌ ولا سِبْرٌ، فلا هيئة لها، في الحقيقة، ولا لونًا، وهذا هو سِرُّ التّميّز الذي يجعلها تختلف عن سوائها تميّزًا"[1].

أ- يبدو من خلال الوصف أنّ ألوان الحافلة متعدّدة، وأنّها تغيّرت وحَالَتْ وتحوّلت عن مظهرها الأوّل، ففقدت بريقَها وصارت ضبابيّة، نتيجة تعرّضها للعوامل الطّبيعيّة لدَهْرٍ من الزّمن.

ب- يعتزّ العمّ شلغوم بحافلته اعتزازًا شديدًا، حتّى لكأنّ طريقةَ مخاطبتِه لحافلته ووصفِه لها تجعل من القبيح حَسَنًا.

ج- من الطّبيعيّ أن لا يرى المحِبُّ في محبوبِه إلّا المحاسن، وتغيب عنه مساوئه كأنّه يُصابُ بالعمى تُجاهَها، ولذا كثيرا ما يُقَال: (الحُبُّ أعمى)، بل إنّ المساوئ قد تصير في عينه محاسن ومفاتن، ويصير

[1] المصدر السّابق، ص 14.

المحبوب مِثَالِيًّا كاملًا تامًّا، فلا يرى المحِبُّ ما يراه غيرُه، ولا يرى الغيرُ ما يراه المحِبُّ، وهذا بالضّبط ما حدث مع العمّ شلغوم تُجاه حافلته.

د- الظاهرُ أنّ كلّ هذا الحبّ الذي يُكِنُّه العمّ شلغوم لحافلته ليس لشكلها ولا لأدائها كما صرّح به هنا، بل قد يكون على الأرجح قد تشكّل لسببين، إمّا لطول عهده بها، وإمّا لطريقة الحصول عليها، كأن يكون تحصّل عليها من شخص عزيز أو خلال مناسبة عزيزة.

2- "كان ماء عين التّينة صافيًا عذبًا، سائغًا شرابُه فُراتًا"[1].

أ- هنا لا يُثْبَتُ أيّ لون، وإنّما تُنفى الألوان جميعها، تنفيها كلمةُ (صافيًا)؛ التي أَتَتْ بمعنى لا لون له، ولو كان له لون لَمَا كان سائغًا شرابُهُ ولا فُراتًا، ولَمَا كان ماء عين التّينة مصدرًا من مصادر حُسنِ وجمال المكان، فالوظيفة الدّلاليّة لا تَنهضُ بها الألوانُ في وجودها فقط، بل حتّى في انعدامها.

3- "كان لباسُه [لباس النّاسك رحمون] جِلبابًا أسود صوفيًّا، يبدو أنّه لم يكن يغيّره من على ظهره أبدًا، كان يرتديه صيفًا وشتاءً"[2].

أ- اللّون الأسود معلومٌ أنّه دلالةُ حُزْنٍ وتشاؤُم، والتّوظيف هنا يَنصرِف إلى الدّلالة الأولى؛ لأنّ رحمون الصّنهاجيّ كان قد فقد زوجه وأبناءه جميعًا بطريقة بشعة، فحزن عليهم حزنًا شديدًا.

ب- ملازَمَة الجِلبَاب الأسود لرحمون دلالة على ملازمة الحزن له، زيادةً على عدم امتلاكه لباسًا آخر غيرَه كما ورد في نصّ آخر من الرّواية، ولكن حتى لو لم يمتلك سواه يبقى اختياره لهذا اللّون ليكون لون لباسه الوحيد هو في حدّ ذاته دلالة الحزن، ثمّ إنْ كان ارتداء الجِلباب الصّوفيّ الأسود شتاءً معلّلًا، بسبب البرد، فلا علّة لارتدائه صيفًا كذلك إلّا إن كان فعلًا دلالةَ حزن، فالحزن لا يفارقه شتاءً ولا صيفًا.

---

[1] المصدر السّابق، ص 53.

[2] المصدر نفسه، ص 73.

4- "قَبْلَ أن تتسلّط عليهم [على أبناء رحمون] محاكم التّفتيش فتصيّر شعورهم السّودَ بِيضًا، وشعورهم البِيضَ سودًا، ومازالوا بهم بحثًا عن الوالد المتخفّي في حسبانهم، إلى أنْ وَأَدُوهُم وَأْدًا"[1].

أ- يتكرّر ذكرُ اللّون الأسود هنا أيضا بعدما رأيناه في اللّقطة السّرديّة السّابقة، وهو ثالث أكثر الألوان استعمالًا بعد كلّ من الأخضر والأبيض على التّوالي، إذ ذُكِرَ باللّفظ تسع مرّات، ولو حسبنا وُرُودَه بغير لفظه، كاللّيل الدّالّ عليه مثلًا، لكان العدد أكثر من ذلك، مع بقائه الثّالثَ مَرْتَبَةً، وهي مرتبةٌ متناسِبةٌ نوعًا ما مع نصيب الحزن من الرّواية.

ب- قد يكون قُصِد باستعمال اللّون الأسود هنا الكناية، وقد تكون شعورُهم اشتعلتْ شيبًا فعلًا، وفي الحالين معًا يبقى الأسود دلالة الشّقاء وما لاقوه مِن العذاب والعناء على أيدي محاكم التّفتيش، وتوظيف اللّون الأسود هنا غَيْرُ مُتَفَرِّدٍ، بل هو استعمالٌ عاديٌّ شائعٌ؛ إذ كثيرًا ما يُعَبَّر عن مثل هذا المعنى بالشَّيب حتّى في الاستعمال العامّي.

ج- أن يَصِيرَ الشَّعرُ الأسودُ أبيضًا فهذا وَاقِعٌ ومعروف، ولكن أن يصير الشَّعرُ الأبيض أسودًا! فهذا غريب، غير أنّ الرّوائيّ ربّما أتى بالصّورة الثّانية مبالَغةً فقط.

5- "وقد سَرَقَ أحد اللّصوص الثّياب المزركشة التي كانت تكسو ظهر التّابوت الخشبيّ، جوانبَ ومَتْنًا، فتزيّن مظهره تزيينًا"[2].

أ- تظهر الألوان هنا متعدّدة مجتمعة متجاورة متعانقة، ويُفهَم من ذلك أنّها كانت مُشَكِّلة أشكالًا هندسيّة متناسقة، قد تكون مختلفة أو متشابهة أو مختلفة ومتشابهة، وهي تؤدّي مَهَمَّة التّزيين.

ب- للألوان هنا دلالةٌ ثقافيّة، فالألوان عندما تُسْتَخدَم في نسج الأغطية والزّرابي قد تُحيل على ثقافة معيّنة، إمّا عربيّة إسلاميّة، أو أمازيغيّة مِيزَابِيَّةٍ وشَاوِيَّةٍ وطَوَارِقِيَّةٍ، وغيرها من الثّقافات التي لا نعلمها، ويكون الفرق بينها حسب نوعيّة الألوان التي يُجمَع بينها وحسب الأشكال الهندسيّة المرسومة، فلكلّ ثقافة فُسَيْفِسَاؤها وأشكالُها الخاصّة.

---

[1] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 102.

[2] المصدر نفسه، ص 122.

6- "فَلْيَسْكُت الآن عنكَ البُكى! كفى، كفَى! لقد بكيتَ حتّى كادت الدّموع البِيض اللّاتي فِضْنَ من عينيكَ يَصِرْنَ حُمْرًا، مَخَافَةَ أن يَستحِلْن على خدّيكَ دمًا، فللّه ما أخذ، وللّه ما أعطى"[1].

أ- تنحصر لعبة الألوان الفنّيّة الإبداعيّة هنا بين الأبيض والأحمر، وكلاهما غير ماثِلٍ في الصّورة وإنّما مَثُلَ في الكلام فقط.

ب- فالدّموع التي ادُّعِيَ أنّها بِيضٌ هنا ليست ببيضاء فعلًا، وإنّما مظهر الدّموع يكون شفّافًا لا لون له، لذا يمكن أن يكون العَمْدُ إلى جعلها بيضاء لسببين؛ أُولاهما الدّلالة على أنّها كانت كثيرة وهو ما يؤدّي إلى انعكاس الضّياء عليها بوضوح فتصير كأنّها بيضاء وما هي ببيضاء، وثانيهما التّحضير لوصفها بالأحمر بعد ذلك، حتى يُقسَّم البكاء إلى درجتين، أدناه تُعبِّر عنه الدّموع البيضاء وهو الأخف، وأعلاه تعبّر عنه الدّموع الحُمر وهو الأكثر والأبلغ والأفظع.

ج- الأحمر غالبًا ما يَحمِل دلالة غير مرغوبة ولا محبوبة، فأكثرُ ما يُستعمَل للتّنبيه والتّحذير والدّلالة على الخطر، مثلما هو استعماله في إشارات المرور، ذاك أنّ الدّم لونُه أحمر، والنّار لونها أحمر، فهو يرمز إلى هذين الأمرين اللّذَيْنِ قد يصاحبهما وينشأ عنهما ألم وربّما موت، وقد استُعمِل هنا للدّلالة على كثرة وشدّة البكاء النّاتج عن حزن عظيم، وللتّنبيه على ضرورة التوقّف عنه.

7- "لاحَظَ [رحمون] حين استيقظ أنّ الضّياء بدأ ينسخ الظّلام قليلًا قليلًا، الآن أصبح يُبصِرُ ما حواله إبصارًا، لقد ترجّل النّهار وكادت الغزالة [أي الشّمس] تتجلّى"[2].

أ- يَمْثُلُ تشاكُلٌ سيمائيّ هنا بين: (ينسخ، يُبصِر، تَرجَّل، تجلّى)، فكلّ معنى في هذه السّمات الأربع ينهض بوظيفة الانتشار والانبساط، عكس الانحصار والانحباس.

ب- على حين يَمْثُلُ تبايُنٌ في المعاني العميقة بين: (الضّياء، والظّلام).

---

[1] المصدر السّابق، ص 192.

[2] المصدر نفسه، ص 219.

ج- الظّلامُ مَوْضِعٌ للتّستُّر والتّخفّي، وبالتّالي فهو مَحَلٌّ للخوف والرّهبة، والضّياء موضعٌ للظّهور والتّجلّي، وبالتّالي فهو محلٌّ للطّمأنينة والسّكينة، غالبًا، وتِلْكُم معانٍ تحملها ثنائيّة الضّياء والظّلام في اللّقطة السّرديّة التي بين أيدينا.

د- ساقت هذه اللّقطة السّرديّة انتشار الضّياء عبر مراحل أربع، كلُّها لاحظَها رحمون، وهذا يدلّ على أنّه كان في حال من القلق بين خشية ورجاء ينتظر إدبار اللّيل وإقبال النّهار، نظرًا لِمَا يحملانه ممّا ذكرناه في الفقرة (ج).

8- "إلى أن بلغتُ غابة عظيمة تغطّي أشجارُها جبل النّمور، قمّةً وسَفْحًا، تأمّلتها قليلًا، رأيتها مدهامّة الاخضرار، إلى الحدّ الذي جعلني أعتقد أنّي لم أُشاهد لها قَطُّ مثلًا، شُدِهْتُ بجمالها، فُتِنْتُ بخُضرتها، سحرتني مَرْآتُهَا، أعجبني المثوى فيها"[1].

أ- الاخضرار في هذه اللّقطة السّرديّة يسطو، وينتشر، ويُهَيْمِن على هذه اللّوحة الطّبيعيّة، بل وينفرد ويستبدّ ولا يُشرِك معه لونًا آخر.

ب- اللّون الأخضر هو الأكثر توظيفًا في الرّواية كلّها، يبدو جليًّا بذكره لفظًا أحيانًا، ويأتي خفيًّا يُقرَأُ سيمائيًّا أحيانًا أخرى، مثلما هو الحال في قوله: (غابة) و(أشجارُها) من هذه اللّقطة السّرديّة، فحتّى لو لم يصفها هنا بأنّها مخضرّة اخضرارًا يميل إلى السّواد -كما فُعِل في مواضع كثيرة من هذه الرّواية ككلّ- لفُهِم ذلك من اللّفظين السّابقين على اعتبار أنّ الأشجار لا تكون إلّا خضراء غالبًا، مع استثناءات ممكنٌ وُجُودها، ولو صُوِّر هذا المشهد لاستبان ذلك على سبيل اللّزوم.

ج- هيمنة اللّون الأخضر في الرّواية مُبَرَّرة لأنّ هذه الأخيرة قائمة في مجملها على الإبداع في جانب المناظر والمظاهر الطّبيعيّة، فالأحياز التي تدور فيها أحداث الرّواية كلّها تقريبًا بما فيها الحيز المركزيّ هي أحيازُ طبيعةٍ وباديةٍ وليست أحيازَ عُمْرَان ومَدَنِيَّة.

د- الخُضرة تَفْتِن، كما فَتَنَتْ القائلَ هنا، وهو النّاسك رحمون، الشّخصيّة المركزيّة الأولى في رواية عين التّينة، ويبدو أنّه شُدِهَ وفُتِنَ وسُحِرَ بالمكان وأعجبه المثوى فيه لخُضْرَتِه، ولا ريب أنّ حاله النّفسيّة

[1] المصدر السّابق، ص 252.

الحزينة الكئيبة كان لها دَوْرٌ في ذلك إضافةً إلى فطرته التي تميل إلى حُبّ الطّبيعة وخُضرَتها كما هي فطرة جميع البشر، فاللّون الأخضر حينما يكون طبيعيًّا له تأثير عجيب على الحال النّفسيّة، يبعث في النّفس الهدوء والسّكينة، ويُحسِّن المزاج تحسينًا، ويُزيلُ القلق والاضطراب، ويحاربُ الضّيق والاكتئاب، فهو للنّفس عِلَاج، وللطّمأنينة رِتَاج، وفي إغراء وترغيب الرّبّ لعباده بالجنان الخضراء المدهامّة مقابلَ إيمانهم واستقامتهم الحكمةُ البالغةُ، فالخالق أَعْلَمُ بِخَلْقِه.

هـ- وصفُ الغابة بالمدهامّة هنا يُذكِّر بوصف الله للجِنان في قوله عزّ وجلّ: ﴿وَمِنْ دُونِهِمَا جَنَّتَانِ ۝ فَبِأَيِّ آَلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ۝ مُدْهَامَّتَانِ﴾[1]، وهو تناصّ نُلفيه هنا أيضا بعدما تقدّم من تناصّ أشرنا إليه أثناء التّحليل في المستويات السّابقة.

ثانيًا: سيمائيّة الضّجيج والأصوات:

إنّ الكاتب في فنّ السّرد الأدبيّ لا تقتصر مَهَمَّتُه على تصوير الأحداث التي يرويها أو يقصّها أو يحكيها فقط، فهذا لا ينبغي أن يكون كلّ هَمِّه، بل إنّ الكاتبَ المبدِع يهتمّ كذلك بكيفية وصف الأصوات التي يزخر بها عملُه الأدبيّ الإبداعيّ فيجعل القارئ وهو يقرأ عملَه كأنّه يَسْمَعُها سمعًا، فتقع صورُها الخطّيةُ في ذهنه موقعَ السّمعِ فيه، بل إنّها تصل إلى أُذنه عند وصولها إلى بصره، ذاك أنّ الصّور البصريّة ترافقها صورٌ سمعيّة، فلا حَدَث بدون صوت تقريبًا، فما بالك بأحداث وليس حدثًا واحدًا، أحداثٌ بأحيازها وحركتها وشخصيّاتها وعلاقاتها تشكِّلُ العملَ السّرديّ، والأصوات -لغويّة كانت أو غير لغويّة- ليست شيئًا أجوف، بل إنّها تحمل دلالات سيمائيّة، من أجل حملها وتبليغها وُجِدَت الأصوات، وإلّا لكانت هذه الأخيرة مجرّد مادّة لا قيمة لها، لذلك كلّه وجَبَ تسليط الضّوء أثناء هذا التّحليل على بعض الصّور السّمعيّة التي شُكِّلَتْ وسُرِدَتْ وأُدْخِلَتْ في بناء رواية "عين التّينة".

1- "لكأنّكَ أَلِفتَ قَرْقَرَةَ نَوَاعِيرِ محرّك حافلتك إِلَافًا، تعوّدتَ ضجيجه المحموم تعوّدًا، كأنّك تستمع إلى معزوفة من الألحان السّكْرى، بل كانت قرقرتُها بالنّسبة إليك معزوفة تعزفها فرقة موسيقيّة، ولكن بِقَعْقَعَةِ الصُّنُوج، وضرب الدُّفُوف ودَرْبَلَةِ الطُّبول، لا بعزْف أوتار القوانين والعيدان، فكنتَ لا تملك

[1] سورة الرّحمن، الآيات 61 - 62 - 63.

أحيانًا أن ترقُصَ لقرقرتها رقصًا! ببعض جسمك وأنت تَسُوقُها مَحْبُورًا، بل كان يعرُوك لذلك بعضُ العُجْبِ والخُيَلاء"[1].

أ- تختصِر هذه اللّقطة السّرديّة قصّة حبّ بين العمّ شلغوم وحافلته العتيقة.

ب- صارت لنواعير حافلة العمّ شلغوم قرقرة بعد صمت، وصار لمحرّكها ضجيج محموم بعد صوت خافت، وهذا يدلّ على أنّ الزّمن والاستعمال فَعَلَا فعلتَهما بحافلة العمّ شلغوم، ومثلما لمرض البشر أعراض أو سمات تدلّ عليه، فإنّ ما أصاب الحافلة من تغيّر في الصّوت الصّادر من محرّكها يُعتبَر كذلك عَرَضًا أو سمة لعدم سلامتها.

ج- الضجيج الصّادر من الحافلة لا شكّ أنّه مزعج لمن يسمعه، وأنْ يكون وقعُه في نفس صاحب الحافلة حسنًا إلى درجة الرّقص فلا أدلّ من ذلك على الحبّ والتّعلّق الذي يحسّ به العمّ شلغوم تُجاه حافلته.

2- "كانت قرية العبّاد بصخَبها وحركتها واضطرابها، وأصوات قطينِها، وثُغاء مواشيها، وهَمْهَمَة أبقارها، تقع في الجانب الجنوبيّ - الغربيّ في الوجه الآخر من جبل النّمور الأعلى"[2].

أ- نُلفي في هذا المقتطَف لوحةً فنّيّةً صوتيّةً يمكن من خلالها رسْمُ لوحةٍ فنّيّةٍ بصريّةٍ، فكلّ صوت من الأصوات الواردة هنا سِمَة لمشمول معيّن من مشمولات المشهد الذي يمكن رسمه انطلاقًا من هذه اللّقطة السّرديّة، والمشمول الذي يدلّ عليه الصّوت يُحيلُ بدوره إلى مشمولات أخرى تكون ذات علاقة تلازميّة معه، وجودُه يعني وجودَها.

ب- أصوات القطين تعني أصوات كلّ الفئات، رجالًا ونساءً، أطفالًا وشبابًا وكهولًا وشيوخًا وعجائز، إلّا أنّ الصّوت الطّاغي سيكون صوت الذكور؛ لأنّ صوت الإناث -ممّن أدرَكن سنّ البلوغ- يُعْتَبَر عورة في مثل هذه المجتمعات، ووجود السّكّان يستلزم وجود مساكن، وهذه القرية بما أنّها موجودة في مكان جبليّ منعزل وذات طابَع بدويّ كما سيتبيّن هنا فمساكنها بطبيعة الحال

[1] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 6.

[2] المصدر نفسه، ص 52.

ستكون بسيطة مبنيّة من حجر وخشب، شكلها الهندسيّ الخارجيّ يكون متشابها في أغلبها والدّاخليّ يكون مختلفًا، مع اختلافها في المساحة، وأغلب البيوت لديها ساحاتها أو أَفْنِيَتُها الخاصّة التي تفترش التّراب وتكون محاطةً ومحدّدةً على الأرجح بحاجز خشبيّ، ولتلك البيوت غَرْسُها الخاصّ، وزَرَائِبُهَا الخاصّة التي تأوي حيواناتها، مواشيها وأبقارها، وقد وردت أصوات هذه الحيوانات في اللّقطة السّرديّة، ولابدّ من وجود حيوانات أخرى غير مذكورة أصواتها ولكنّ طبيعة المشهد تقتضي وجودها، كالقطط لاتّقاء شرّ الحشرات المؤذية، والكلاب للحراسة، والحمير للحَمْلِ والتّنقّل، ووجود الأنعام يقتضي وجود أغذيتها المخزَّنة في جانب من تلك البيوت تُغَذّى بها في حال لم تُخْرَج للرَّعْي، ويقتضي وجودها كذلك وجود فضلاتها، وبالتّالي رائحة فضلاتها المنتشرة في الزّرائب، وربّما في الشّوارع، وما الصّخب المذكور إلّا اختلاط أصوات هذه الحيوانات مع أصوات القطين وأصوات نشاطات القطين التي تكون في أغلبها نشاطات تتطلّب جهدًا بدنيًّا، ونكتفي في هذه الفقرة بهذا القَدْر حتى لا نُسْهِبَ، ولو أطلقنا العِنَان للخيال والتّصوّر واسترسلنا فيهما انطلاقًا من هذه اللّقطة السّرديّة المكوَّنة من سطرين فقط لكتبنا صفحات وصفحات.

3- "سُرَّ رحمون الصّنهاجيّ ولو على هَوْنٍ ما، بأن أَشَاءَهُ القَدَرُ إلى هذه العين المباركة سرورًا كبيرًا، حتّى كأنّه نَسِيَ هَوْلَ ما كان يسمع هناك في غرناطة، وما كان يرى، سلّاه عن تِيكَ الأحزانِ الموجعة ما يَسمعُهُ الآن من خرير الماء، واصطفاق أغصان الأشجار، بفعل هَزْهزة النّسيم الرُّخاء، وإن ظلّ يَعقِد جلساتٍ يوميّة للبكاء، يبكي فيها أولاده الأربعة وأمَّهم الجميلة الوديعة التي وُئِدَتْ مع وَلدِها"[1].

أ- "نسي هول ما كان يسمع هناك في غرناطة": ما الذي كان يسمعه رحمون هناك؟ وصفه الرّاوي بالمهُول، يبدو أنّها كانت أصوات عويل النّساء وبكاء الرّجال والأطفال على أهليهم ممّن قُتِلوا ظلمًا وعدوانًا، وأصوات صرخات وأنين واحتضار المعذَّبين، وأصوات سيوف وخيول محاكم التّفتيش التي عاثت فسادًا في الأندلس بهدف تنصير المسلمين أو إبادتهم، إنها أصوات عذاب ومعاناة وهَول وفزع.

[1] المصدر السّابق، ص 69.

ب- تجمع هذه اللّقطة السّرديّة بين حيزين متباينين، حيز أصواته مثار للخوف والقلق والاضطراب، وحيز أصواته مثار للطّمأنينة والسّكينة والاستقرار، ولا شكّ أنّ انتقال رحمون أو أيّ إنسان من الحيز الأوّل إلى الحيز الثّاني يشكّل انتقالًا لوجدانه وأحاسيسه ونفسيّته بصفة عامّة، وهذا الانتقال بحدّ ذاته سَبَبُ وعامِلُ السّرورِ الأوّلُ، أمّا العامِل الثّاني فهو حُسْن الحيز الثّاني.

ج- سكون تامّ يَقْطَعُهُ صوت جريان الماء، وصوت أوراق وأغصان الأشجار وهي تتحرّك وتهتزّ اهتزازًا خفيفًا، والأشجار تقتضي وجود طير عليها تتغنّى بأصواتها العذبة، وكلّ هذه الأصوات فيها شيء من الانتظام الذي ينعكس على النّفس فيجعلها تهدأ وتسكُن، فلا فوضى تؤدّي إلى اضطرابها.

د- الأصوات الحسنة التي كان لإيقاعها وهدوئها وقعٌ إيجابيّ على نفسيّة رحمون ونجحت نسبيًّا في جعله ينسى البشاعة والفظاعة التي تركها وراءه يبدو أنّها لم تنجح في جعل الجرح الغائر في فؤاده بسبب فقدان أسرته يلتئم، فالحزن الذي كان في أعماقه يمزّقه تمزيقًا كان أقوى منها، فكان يُتَرجَم إلى بكاء تعلو عَقِيرَةُ رحمون به في المكان فتطغى على باقي الأصوات وما تُشَكِّلُهُ من مواساة.

هـ- لا شيء أبلغ من البكاء للتّعبير عن ذاك الحزن العظيم، فهو يُغْني عن استعمال اللّغة التي لا تستطيع النّهوض بما نهض به بكاؤه مهما كَثُرَت ألفاظُها ومهما فَصُحَتْ، ففي مثل هذه المواقف تَعجز اللّغةُ وتَقْصُرُ عن أداء وظيفتها التّعبيريّة، ثمّ إنّه وحيدٌ في هذا المكان، فهو لا يريد التّبليغ بحزنه بقدر ما يريد التّرويح عن نفسه بالبكاء، ولا ريب أنّ وَحدتَه تسمح له برفع صوته بكلّ ما أوتي من قوّة، فبقَدْر بكائه وصُراخِه يكون مِقْدَار الحزن المستَراح منه.

و- "ظلّ يَعقِد جلساتٍ يوميّة للبكاء": جلساتُ بكاء لا ديّار يصاحب رحمون فيها، وإنما جليسه الحزن والذّكريات والشّوق والحُرقَة والوَحدَة وربّما الغيظ، بِئْسَ الجلسةُ جلستُهُ، وهي جلسات ليست بمحض إرادته بل هي بإرادة جلسائه غصبًا عنه، فمتى اخْتَلَجَ وتَدَاعَى في نفسه ما تقدّم دعاه إلى الجلوس ليُجرِيَ دمعَه كما يَجري ماء عين التّينة، وليَرفعَ عَقِيرَتَه بالبكاء والنّواح الذي ربّما كان جبلُ النّمور الواقعةُ فيه عينُ التّينة يردُّ صَدَاه عليه، فيكون بذلك كأنّما يبكي معه ويشاركُه حُزنَه ليواسيه.

4- "الظّلام المطْبَق، والهَمَاهِمُ المختلطة التي تضيف إلى الظّلام وجهًا آخر من ألوان الفزع والوحشة فيمتلئ قلبه [قلب رحمون] وَجْسًا، فهل كانت تيك الأصواتُ عزيفَ جِنٍّ حقًّا؟ أم كان يُوَسْوَسُ إليه

ذلك مِن فِعْل وحشة المكان وإطباق الدّيجور على ما حواليه إطباقًا؟ كان لا يفتأ يصلّي جهرًا ليجلُو عن نفسه مثل تيك الهواجس من ذهنه، كلّها أو بعضها، لم يكن خرير الماء الشّديد الجِرْيَة من العين بجوار الضّريح كافيًا ليدفع عنه التوجّس الذي يصيب النّفس من وحشة الوَحَادة وسكون اللّيل، وشدّة الظّلماء"[1].

أ- يستحيل المكان نفسُهُ الذي بدا في اللّقطة السّرديّة السّابقة لهذه مباشرةً مصدرًا للرّاحة النّفسيّة إلى مصدر للقلق النّفسيّ حسب ما تصوّره هذه اللّقطة السّرديّة.

ب- يَبْرُزُ هنا صراعٌ بين قِسمين أو قُلْ فريقين من الأصوات، قِسم يبعث على الخوف يتكوّن من صوت ظاهِر في اللّقطة هو تلك الأصوات المجهولةُ المصدرِ، الخافتةُ، المختلطةُ، التي فيها بَحَحٌ، والتي تُسمَعُ ولا تُفهَم، وتلكم هي عوامل الخوف فيها، وصوت خفيّ في اللّقطة يُفهَم انطلاقًا من طبيعة مكان العين الموجودة في غابة، هو صوت الحيوانات، وحتّى الحشرات اللّيليّة، ونقطة قوّة هذا القِسم هي انتشارها في ليل دَاجٍ سَاجٍ، والقِسم الآخَر من الأصوات يبعث على الطّمأنينة ويتكوّن من صوتين ظاهرين في اللّقطة هما خرير ماء عين التّينة، وصوت رحمون نفسه، الذي عامِل الطّمأنة فيه ليس كَوْنُه صوتَ رحمون، وإنّما كونُه صلاةً، فهذه الأخيرة أَمَارَةُ الإيمان، وجهرُ رحمون صوتَه بالصّلاة دلالةٌ على أنّه أراد تفعيل إيمانه لعلّه يُذهِب عنه بعضًا من خوفه، لكن هيهات، فالصّراع يبقى قائمًا ما بَقِيَتْ أسبابُه.

ج- نَلحَظُ هنا توظيف صوت غرائبيّ هو صوت الجنّ، وطابَع الغرائبيّة الذي يَطْبَعُ هذا الصّوت هو ما يجعله أكثرَ تخويفًا.

د- ظلام على ظلام من فوقه ظلام يعلوه ظلام يغشاه ظلام! فالظّلمة مذكورة في هذه اللّقطة السّرديّة خمس مرّات بلفظها وبغير لفظها: (ظلام، ظلام، ديجور، ليل، ظلماء)، فهي إذن ظلمات بعضُها فوق بعض إذا أخرج النّاسكُ يدَه لا يكاد يراها، وحين اجتماع تيك الظّلمات مع تلك الأصوات المفزعة فإنّها تؤدّي إلى قلقٍ غير طبيعيٍّ، بل مضاعَفٍ، تدلّ على قَدْرِهِ تسع كلمات مذكورة في اللّقطة هي: (الفزع، الوحشة، وجْسًا، يوَسوَس، وحشة، الهواجس، التوجّس، وحشة، الوحادة).

[1] المصدر السّابق، ص 130.

5- "صرختْ مَرجانةُ بأعلى صوتها، توسّلت إلى العفريت شضصفار توسُّلًا مشفوعًا بالرّجاء، لكنّ صراخها ظلّ عَبَثًا، كأنّها كانت تستغيث في قَعْرَة بئرٍ مَعِيقَة، فلا النّاسكُ سمِعها، ولا العرائسُ تسمّعن صوت صراخها أيضًا"[1].

أ- إنّ قوله: "صرختْ" لفيه صوت سيمائيّ بادي الدّلالة، ذلك بأنّ الصّراخ لا يكون إلّا برفع الصّوت إلى درجة أعلى من درجته التي يكون عليها حين التحدّث العاديّ، بل هنا قال: "بأعلى صوتها"؛ أي أنّها رفعت عقيرتها بالصّراخ إلى الدّرجة القصوى التي لا تطيق بعدها صراخًا، وواضح أنّ هذا يعني من بين ما يعني أنّها رفعتْ صوتها حتّى ارْتَجَّ به المكان، وأنّها لا تستطيع الدّفاع عن نفسها وتخليصها من العفريت الذي أَزْمَعَ خطفَها، وهو ما يعني بشيء من التّلازم أنّ العفريت كان أقوى منها، لذلك حاولتْ الاستغاثة بالغير، ولكن ما مِن مغيث، فالصّراخ هنا دلالة عجز ورفض وإحساس بالخطر.

ب- من بين ما يعنيه الصّراخ هنا كذلك، أنّ مرجانة لم يكن لها من الوقت القَدْر الكثير كي تفكّر في كلمات تستعملها للاستغاثة كأن تقول مثلًا: (يا عرائس! أدركنَنِي، شضصفار يريد اختطافي وأنا لا حول ولا قوّة لي على دفعه والفرار منه، إنّي أخشى على نفسي منه، ولا أرغب في الذّهاب معه)، فمثل هذه الألفاظ من اللّغة تحتاج إلى وقت طويل نسبيًّا للبناء والقيام بوظيفتها التّبليغيّة، ثمّ إنّها أثقل على جهاز النّطق بسبب تقطيعاتها، خاصّة مع رفع الصّوت، عكس الصّراخ الذي يأتي في شكل مقطع واحد، ثمّ إنّ صرخةً واحدة لتَعْدِل كلَّ تلك الألفاظ، بل هي أبلغ منها.

ج- لدينا هنا صراخ بأعلى صوت ثمّ توسُّل مشفوع بالرّجاء، أمّا الصّراخ فبَدَرَ منها لأسباب بيّنّاها في الفقرتين (أ) و(ب) والمستَهدَف به هو إسماع مغيث يغيثها، وأمّا التوسّل والرّجاء فيأتي في شكل ألفاظ لغويّة لأنّ المستَهدَف به هو العفريت شضصفار الذي هو معها، وهو طرف في هذه الحادثة، وبالتّالي لديها من الوقت ما يكفيها للتّفكير بألفاظ تَسْتَعْطِفُه بها، وهنا تنهض الألفاظ اللّغويّة بوظيفتها التّوصيليّة، بل إنّها أبلغ وأنجع من الصّراخ الذي لن يزيد شضصفار إلّا إصرارًا على اختطافها والإسراع بفِعْلَتِه قبل انكشاف أمره.

[1] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 280.

د- لكن يبدو أنّ الصّوت هنا بصورتيه -صراخًا وألفاظًا- تَغِيب عنه وتَضِيع منه وظيفتُه، ويَفْقِدُ دلالتَه؛ لأنّ لا مغيث استجابَ، ولأنّ العفريت شضصفار تجاهله وتَنَكَّرَ له ولم يبالي به ولم يكترث له، فلم يؤدّ الصّوت إلى ما كان مرجوًّا منه، ولا إلى أيّ نتيجة، لبعض التّخطيط والبناء الرّوائيّ، وبالتّالي فكأنّ الصّوت هنا يتحوّل إلى لا صوت.

هـ- يوحي خلط مَرجانَة بين الصّراخ والتوسّل بأنّها غير مُتَيَقِّنَة بأنّ العرائس والنّاسك سيسمعونها ويُغيثونها، وبأنّها غير متأكّدة كذلك من استعطاف العفريت، فكان هذا الخلط دليلَ تَأَرْجُحٍ بين أمل ويأس.

6- "فكّر النّاسك في أبيات يحفظ لحنها فذكر مطلع قصيدة أبي الحسن عليّ بن عبد الغنيّ الضّرير الحُصْريّ، فأخذ العود من جديد وضبط أوتاره، ثمّ بدأ يغنّي على شرف الملكة... صرخن العرائسُ صراخًا شديدًا، ممّا ألمّ عليهنّ من شدّة تأثير الطّرب، وجمال الصّوت، وسحر الإيقاع، وشعريّة المجلس، ولم تتمالك الملكة أن نَهَضَتْ راقصةً لأوّل مَرَّةٍ تَفقِد رَزَانَتَها ووَقارَها أمام عرائسِها، فصرخت صُراخًا، ورَقَصَتْ رَقَصًا، رقصت الملكة ورقَصْن العرائسُ معها، فاهتزّت الجزيرة البيضاء بالرّقص والغناء. أمّا النّاسك فإنّه ألقى بالعود على الأريكة إلقاءً، ثمّ بدأ يذرف الدّموع، كدأبه، ذَرَفَانًا، كما لم يذرفها قَبْلًا"[1].

أ- تكثر في رواية عين التّينة مثل هذه اللّقطة السّرديّة التي موضوعها الغناء والموسيقى والطّرب؛ لأنّ رحمون الصّنهاجيّ الذي هو الشّخصيّة المركزيّة كان موسيقارًا محترفًا متمكّنًا يعزف على آلة العود عزفًا.

ب- آلة العود ترتبط بالثّقافة العربيّة، والأندلسيّة، وهي سِمَة للطّرب والفنّ الأصيل.

ج- كان اختيار قصيدة الحصريّ القيروانيّ (488هـ) التي مطلعها (يَا لَيْلُ الصَّبُّ مَتَى غَدُهُ) صائبًا موفَّقًا، لأنّه مناسبٌ لهذه اللّقطة السّرديّة التي موضوعها العزف والغناء والرّقص؛ ذاك أنّ هذه القصيدة نَظَمَها صاحبها على بحر الخَبَب والذي يُسمّى كذلك بالمحْدَث أو المتَدَارَك، فلِبَحر الخبب إيقاع راقص، في حركته خفّة وسرعة، قال عنه البستانيّ (1925م): "والمحدَث أو متدارَك الأخفش بحرٌ

[1] المصدر السّابق، ص 294-295.

أصابوا بتسميته الخبب تشبيهًا له بخبب الخيل، فهو لا يصلح إلّا لنكتة أو نغمة أو ما أشبه وصف زحف جيش أو وقع مطر أو سلاح"[1]، فعندما يلتقي هذا الوزن ذو الإيقاع الخفيف السّريع مع نغمات أوتار العود الفاتنة والصّوت الحسن لا جَرَمَ أن يُفتَنَ السّامعُ ويُحَفَّز على الرّقص.

د- الصّراخ في هذه اللّقطة السّرديّة صراخ إعجاب ودهشة وتلذّذ دالّ على حِسّ الذّوق الذي تملكه عرائس الجزيرة البيضاء، وهو صراخ مَرَح، لذا فإنّ درجة شدّته وشكل نبرته تختلف عن درجة ونبرة باقي الصّراخ، كصراخ الفزع والرّعب مثلًا.

هـ- يبدو أنّ التّأثّر بغناء رحمون كان على درجات متفاوتة حسب الشّدّة والزّمن؛ بمعنى أنّه كان متدرِّجًا، ولم يكن تأثّرا مباشرًا دفعةً واحدة، حيث بدأ بصراخ العرائس، ثمّ تبعه نهوض الملكة راقصة بعد تردّد، وبعد ذلك اضطمّ صراخ الملكة إلى رقصها، ثمّ انضمّت العرائس إلى ملكتهنّ للرّقص، وهكذا، كلّما زاد التّأثّر بدر صوتٌ أو سلوكٌ من العرائس وملِكتهنّ، وبقيت الحال على هيئتها في قمّة التّأثّر إلى أن قطعها ما سنأتي على تحليله في الفقرة الموالية.

و- عزفٌ، صراخٌ، رقصٌ، ومرحٌ، ثمّ في لحظة واحدة ينقلب كلّ ذلك إلى نقيضه، هدوءٌ، صمتٌ، سكونٌ، وحزنٌ، يبقى فقط صوت بكاء النّاسك رحمون الذي سَبَقَهُ دمعُه فأفسَدَ كلّ شيء، ويبدو أنّ صوت بكائه هنا كان منخفضًا، لأنّه يَعلَم أنّ الوقت ليس وقت بكاء، ولكن ماذا سيفعل وقد تذكّر أيّام غرناطة البهيجة التي خَلَتْ؟! ذكّرَه بها الجوّ البهيج الذي عاشه مع العرائس هنا، وربّما تذكّر كذلك زوجه وأبناءه الذين قُتِلوا بطريقة بشعة، ليس بمقدوره إلّا أن يحاول كتْمَ صوته ما استطاع، مادام لم يستطع حبْسَ دموعِه، ولا أدلّ على الحزن العظيم من صوتِ بكاءٍ مريرٍ في مناسبةِ فرح.

7- "حالة صرَعٍ أصيب بها المعلّم سعدان عُدْوانًا، فقد صار صوته غير صوته الرّجوليّ فصار أنثويًّا"[2].

---

[1] سليمان البستانيّ، إلياذة هوميروس، مطبعة الهلال، مصر، د ط، 1904م، ص 93.

[2] عبد الملك مرتاض، عين التّينة، ص 384 - 385.

أ- صوت الجِنّ المعْتَقَد والمحْتَمَل الذي وَرَدَ على شكل هَمَاهِمَ في اللّقطة السّرديّة الرّابعة من تحليل سيمائيّة الضّجيج والأصوات يَرِدُ هنا في شكل صوت بشريّ.

ب- الصّورة التي تصوّرها هذه اللّقطة السّرديّة غريبة ولكنّها واقعيّة؛ فالحقّ أنّ مثل هذه الواقعة أحيانًا ما نشهدها في واقعنا، فترى أشخاصًا تَغِيب شخصيّتُهم تمامًا وتَظهَر شخصيّة أخرى مختلفة تَسكُن جسدهم وتتحدّث بلسانهم تحت تأثير الرّقية الشّرعية.

ج- الصّوت الأنثويّ الذي انقلب إليه صوت سعدان الرّجوليّ هو سمة دلاليّة، تدلّ على حالة الصّرع التي أُصِيب بها، وربّما من المعقول هنا طرح السّؤال، لماذا كان التّدبير السّردي أن يُجْعَلَ سبب الصّرع جنّيّة، فيَتَحَوّل الصّوت من رجوليٍّ إلى أنثويٍّ، ولا يُجْعَل سبب الصّرع جنّيًّا ذَكَرًا فيبقى الصّوتُ رجوليًّا؟ والجواب المحتَمَل هو أنّ التّدبير السّرديّ اقتضى ذلك لأنّ الاختلاف الحاصل بتحوّل الّصوت من رجوليّ إلى أنثويّ وعدم بقائه رجوليًّا هو الدّليلُ الأكثرُ بَرْهَنَةً على أنّ -فعلًا- هناك خَطْبٌ ما واقعٌ، فتكون حالة الصّرع بذلك ثابتة، ولو بقي الصّوت رجوليًّا لكان احتمال اتّهام سعدان بالتّظاهر بالصَّرْع قائمًا بالنّسبة إلى شخصيّات الرّواية التي كانت حاضرة في الحادثة، وبالتّالي لأخذت أحداثُ الرّواية مَنْحَى آخر ربّما لا يتناسب مع ما يريده الرّوائيّ.

خاتمة

شكّل المنهج والمصطلح النّقديّان أرضيّة خصبة للبحث، تجديدًا وإبداعًا، تطويرًا وتحديثًا، تصحيحًا وإثراءً، وكما رأينا كان نصيب عبد الملك مرتاض وفيرًا من كلّ ذلك، من هنا حرص هذا البحث على مُكَاشَفَة إسهاماته النّقديّة وحتى الأدبيّة، وتوصّل إلى ملاحظات ونتائج يمكن ذكر بعضها وليس كلّها في هذا الموضع حتّى لا يَستغني القارئ بهذه الخاتمة عن متن البحث فيضيع منه خير كثير، ومن بين الملاحظات والنّتائج ما يلي:

- يرى عبد الملك مرتاض أنّ:

* الخيال والتّفرّد واللّغة الفصحى الوُسطى ذات المسْحَة الفنّيّة هي الأركان الرّكينة للكتابة الأدبيّة.

* العلاقة بين الكاتب ومجتمعه هي علاقةٌ حتميّة وتَمَثُّلُ تأثيراتِها في كتابته لا مفرّ منه.

* اللّغة الشّعريّة التي تميّز الشّعر عن النّثر لا تنحصر في الميزان العروضيّ، بل هي درجة راقية من الكتابة لها خصائص تمسّ كلّ جوانب وزوايا اللّغة، فمن خصائصها: اللّغة الجميلة، التّصوير الفنّيّ، التّعبير الدّقيق عن ضمير النّفس ووجدانها، الإيقاع الفاتن، والفردانيّة.

* الأسلوب يكون للكتابة التي تتوفّر على الأقل على الحدّ الأدنى من الفنّيّة، ولا يكون للكتابة ككلّ، فَلِيَكُونَ هناك أسلوب ينبغي توفّر شرطين، أوّلهما الابتعاد عن الكتابة السّاذجة الرديئة، وثانيهما التميّز أو التّفرّد في طريقة الكتابة.

* الأسلوب ليس صفةً تُولَد مع صاحبه، ولا يمكن ابتكاره من عدم، بل هو مَزِيَّةٌ مُكتَسَبة كغيره من المهارات أو الصّناعات التي توجد لدى الإنسان قابليّة اكتسابها، وهو وليد الموهبة والتّمثّل والمحاكاة، مع شرط التّفرّد لاحقًا.

* المنهج الأسلوبيّ كغيره من المناهج غير مقتدر على مُكَاشَفَة كلّ الخصائص الجماليّة للنّصوص الأدبيّة بمفرده.

* التّداوليّة مفتاح من مفاتيح السّيمائيّة، بفضل الطّاقة التّأويليّة التي ترتكز عليها، فمن خلال التّداوليّة تتكشّف المحمولات الدّلاليّة للسّمات اللّغويّة التي تتّخذها السّيمائيّة -إفرادًا وتركيبًا- موضوعًا للدّراسة.

* المماثل، القرينة، التّشاكل، التّباين، علاقات يعتمدها المنهج السّيمائيّ وهو يَلِجُ إلى أعماق النصّ البعيدة انطلاقًا من سطحه، ولكنّها علاقاتٌ مَرْهُونَةٌ فعاليتُها بالممارسة وكثرة الاطّلاع المفْضِيَة إلى التّشبّع بالمعرفة الأدبيّة لدى المحلِّل من أجل بلوغ الجودة في التّحليل والبعد عن الرّداءة، دون مطالبته بالصّحّة والصّواب المطْلَقَيْنِ؛ لأنّ الأمر متعلّق هنا بالتّأويل.

- بلغت الكتابة من عبد الملك مرتاض مبلغ التّعايش الحقيقيّ، فبينه وبينها علاقة عشق تتبدّى في وصفه لكلّ ما يتعلّق بها، وهي وسيلة وغاية بالنّسبة له.

- ربّما لم يُفلِح عبد الملك مرتاض في إيجاد مفهوم واضح بيّن للأسلوب كغيره من النقّاد ولكنّه قدّم عدّة تفسيرات له تجعلك تفهم الأسلوب وإن لم يكن بين يديك مفهوم له في تركيب لغويّ محدود الطّول وكامل المعنى.

- المنهج النّقديّ عند عبد الملك مرتاض هو اللّامنهج، ولكنّه لا يعني باللّامنهج الفوضى المطلقة، بل هو يقصد من وراء ذلك عدم عبادة منهج بعينه والتّقوقع داخله؛ أي عدم تحليل نصّ أدبيّ ما بمنهج واحد من بدايته إلى نهايته، فهو من الدّاعين إلى الجمع بين المناهج وتهجين بعضها ببعض في تلاؤمٍ وتناسقٍ وِفْقَ علاقة تكامل عند دراسة النّصوص الأدبيّة، حتّى تكون الدّراسة أكثر شموليّة، فتدرُس النّصّ من كلّ جوانبه، وتنظر إليه من زوايا متعدّدة.

- يمكن القول بأنّ التّجديد أو التّطوير المنهجيّ الذي يُنسَبُ إلى عبد الملك مرتاض إنّما كان في كيفيّة الجمع بين المناهج النقديّة ودمجها وجعلِ إجراءاتها متكاملةً خادمةً لبعضها البعض.

- يوجد شحّ في المصطلحات النّقديّة في منهج عبد الملك مرتاض المستوياتيّ، إذ يبتعد قليلًا عن لغة النّقد المتخصّصة المشبّعة بالمصطلحات العلميّة إلى لغة أدبيّة شعريّة إبداعيّة مَصْدَرُ مضامينِها

المسكوتُ عنه في النّصّ المحَلَّل، حيث يُعْطِي عبد الملك مرتاض أهمّية كبرى لهذا الجانب أثناء تحليل النّصوص الأدبيّة، فيعمل على إنطاقه.

- يعتمد عبد الملك مرتاض في منهجه المستوياتيّ بشكل مُكَثَّف على إجراء التّحليل العموديّ المركَّز، الذي هو عبارة عن تحليل تداوليّ مجهريّ، يسلّط الضوء على الخفيّ، ويوضّح الجليّ، ويقرّب البعيد، ويهدي الشَّرِيد.
- العلّة الأولى لفوضى المصطلح في نظر عبد الملك مرتاض هي عدم إنتاج المعرفة والاكتفاء بنقلها عن الآخر، وقد استنكر هذه التبعيّة العمياء في مجال اللّغة.
- عبد الملك مرتاض ضبط عدّة مصطلحات تركيبًا ودلالةً ومقابَلةً.
- إتقان عبد الملك مرتاض للّغة الفرنسيّة ساعده كثيرًا في مسيرته النّقديّة؛ فكان يعتمد على نفسه في التّرجمة وليس على ترجمة غيره، سواء تعلّق الأمر بالمصطلح أو بالنّصوص النّقديّة، حتّى أنّه يحيل في كتبه أحيانًا على ترجماتٍ خاطئةٍ ويُصحّحُها.
- المعايير التي اعتمدها عبد الملك مرتاض في ضبط المصطلح وإبداعه كثيرة؛ حيث كان يراعي:

  * قواعد الفصاحة العربيّة.
  * استثمار التّراث العربيّ.
  * درجة الاستعمال في التّراث العربيّ.
  * استعمال ألفاظ لها أصل ومصدر في اللّغة العربيّة.
  * دقّة المفهوم والمعنى المعجميّ.
  * الصّحّة والسّلامة الصّرفيّة وحتّى النّحويّة.
  * الخلفيّات اللّغويّة والفلسفيّة.
  * الاختلاف في المفاهيم بين المصطلحات.

* الاختلاف بين المعاني المتقاربة، والدّلالات اللّطيفة.

* اختلاف المصطلحات في اللّغة المصدر؛ أي في اللّغة المنقول عنها.

* الدّقّة في تحديد المصطلح الأجنبيّ الذي يُقَابَل به المصطلح العربيّ.

* عدم الابتذال والتّشتّت بين العلوم.

* تقديم صياغة المصطلح في شكل لفظ واحد متّصل بسيط أو مركّب على صياغته في شكل صفة وموصوف أو جملة من الكلام.

* جعل التّعريب آخر أداة لصياغة المصطلحات يُرْجَعُ إليها اضطراريًّا فقط، وإعطاء الأولويّة لباقي الأدوات في الصّياغة، فاللّفظ العربيّ الأصيل أَوْلَى من اللّفظ المعَرَّب والدّخيل.

* تطابق الأصوات بين المصطلحات المعرَّبة وما يقابلها في اللّغة الأجنبيّة.

وقبل ختام الختام إنّنا نقترح للقضاء على معضلة الفوضى المصطلحيّة أن يتمّ عقد اتّفاقيّة بين وزارات التعليم الجامعيّ العربيّة أو على الأقل بين الجامعات العربيّة، مضمونُها إنشاء موقع إلكترونيّ يضمّ كلّ المصطلحات اللّغويّة والأدبيّة والنّقديّة بترجماتها ومفاهيمها المحدَّدة والمعيَّنة من قِبَل لجان علميّة مكوَّنة لهذا الغرض ومُشَكَّلة من باحثين مشهود لهم بتفوّقهم العلميّ والبحثيّ، بحيث لا يُقبَل من قِبَل لجان مناقشة البحوث المقدّمة في الجامعات المعنيّة في كلّ الأطوار العلميّة سواء في اللّيسانس أو الماستر أو الدّكتوراه أيّ مصطلح يُستعمَل في تلك البحوث يكون على صيغة أو على دلالة غير الصّيغة والدّلالة اللّتين يكون عليهما المصطلح في هذا الموقع الإلكترونيّ، وهكذا يكون بَنْك المصطلحات الإلكتروني هذا مَصْدَرَ الباحثين الأوّل والأخير، فيُغلَق الباب أمام التّضليل، وتستبين الطّريق أمام الطّلبة الجامعيّين وحتّى الأساتذة الباحثين، فيتقدّم البحث ويقطع أشواطًا كبيرةً لا يمكنه قطعُها ما لم يتمّ التخلّص من عقبة الفوضى المصطلحيّة بهذه الطّريقة الحاسمة الصّارمة.

وهكذا يصل هذا البحث إلى منتهاه، بعد رحلة بحثيّة محطّتُها النّقد، مناهجُه ومصطلحاتُه، ووسيلة نقلها العقل المتدبّر، وزادُها الكتب، وطريقُها الشّرح والتّفصيل، والاستقراء والتّحليل، والاستنتاج والتّعليل، والمقارنة والتّمثيل، والجمع والتّكميل، رحلةٌ كانت يسيرةً ممتعةً أحيانًا، ومُتعبةً

مُرهقةً أحيانًا أخرى، السّير فيها من حين إلى حين كطرف العين، وكالبرق، وكالرّيح، وكالطّير، وكأجاويد الخيل والرّكاب، وكأجاويد الإبل، وكالبشر جريًا ومشيًا وزحفًا، وكالسّلحفاة، وتفاوُتُ السّير في هذه الرّحلة البحثيّة ناشئ عن مادّتها العلميّة من حيث الصّعوبةُ والسّهولة، وعن السَّائِر نفسِه، جانِبِه النّفسيّ من حيث الرّغبةُ والعزيمة، قوتُهما وضعفُهما، وحياته اليوميّة من حيث توفُّرُ الوقت وقلّتُه، وعلى طريق هذه الرّحلة البحثيّة قفزات علميّة إن وُفِّقنا، وربّما سقطات علميّة كذلك إن لم نُوَفَّق، فعلى الطّريق حُفَرٌ وكلاليب تترصّدُنا، هي مواقع الغموض والاختلاف، إن أصبنا نجونا وسبقنا بالخيرات، وإن جانبنا الصّواب اقْتَصَدْنَا، وإن أخطأنا وقعنا وظلمنا أنفسَنا، وذاك ما نستعيذ بالله منه، فيا ربّ سَلِّم سَلِّم.

تَمَّ بِحَمْدِ الله

قائمة المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.

قائمة المصادر والمراجع العربيّة:

2- أبو عبد الله محمّد بن إسماعيل البخاريّ، صحيح البخاريّ، دار ابن كثير، دمشق – بيروت، ط1، 2002م.

3- أبو الحسن مسلم بن الحجّاج النّيسابوريّ، صحيح مسلم، تح: محمّد الفاريابي، دار طيبة، الرّياض، ط 1، 2006م.

4- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط 2، 1952م.

5- ابن الأثير، المثل السّائر، تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، ج1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، د ط، د ت.

6- أحمد حساني، مباحث في اللّسانيّات، كلّيّة الدّراسات الإسلاميّة والعربيّة، دُبَي، ط1، 2007م.

7- أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1967م.

8- أحمد الزّعبيّ، التّناص نظريّا وتطبيقيّا، مؤسّسة عمون، الأردن، ط 2، 2000م.

9- أحمد بن فارس:

- معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السّلام محمّد هارون، ج 1، دار الفكر، د ط، 1979م.
- الصّاحبيّ في فقه اللّغة العربيّة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط 1، 1997م.

11- أحمد مطلوب، بحوث مصطلحيّة، منشورات المجمع العلميّ، بغداد، د ط، 2006م.

12- أحمد الهاشميّ، المفرد العلم في رسم القلم، مطبعة النّيل، مصر، د ط، د ت.

13- ألفت محمّد عبد العزيز، نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، د ط، 1984م.

14- بدر الدين محمد بن جمال الدين محمد بن مالك، شرح ابن النّاظم على ألفية ابن مالك، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 2010م.

15- أبو بكر محمّد بن يحي الصّولي، أدب الكتّاب، تح: محمّد بهجة الأثري، ج1، المكتبة العربيّة، بغداد، د ط، 1341هـ.

16- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، ط 3، 1992م.

17- جميل صليبا، المعجم الفلسفيّ، دار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت، د ط، 1982م.

18- ابن جنّي، الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج1+ج2، المكتبة العلمية، مصر، د ط، دت.

19- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمّد الحبيب ابن الخوجة، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ط 3، 2008م.

20- حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، ط 1، 1994م.

21- الحسين بن مسعود البغويّ، معالم التنزيل، تح: محمد عبد الله النمر وآخرون، ج5، دار طيبة، ط4، 1997م.

22- دايري مسكين، سيميائيّات جوزيف كورتاس أسسُها النظريّة وآفاقُها التّطبيقيّة، مركز الكتاب الأكاديميّ، عمان، د ط، د ت.

23- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، د ت.

24- رعد مصطفى خصاونة، أسس تعليم الكتابة الإبداعيّة، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط 1، 2008م.

25- الزّبيديّ، تاج العروس، تح: حسين نصّار، ج 6، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، د ط، 1969م.

26- زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، كلمات عربية، القاهرة، د ط، د ت.

27- سعيد بنكراد، السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط3، 2012م.

28- سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت، ط 1، 1985م.

29- سليمان البستانيّ، إلياذة هوميروس، مطبعة الهلال، مصر، د ط، 1904م.

30- سناء شعلان، السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ، نادي الجسرة الثقافيّ والاجتماعيّ، قطر، د ط، 2007م.

31- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982م.

32- سيبويه، الكتاب، تح: عبد السّلام محمّد هارون، ج 3، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1996م.

33- سيزا قاسم، بناء الرّواية، مكتبة الأسرة، مصر، د ط، 2004م.

34- الشّريف الجرجانيّ، معجم التّعريفات، تح: محمّد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، دط، د ت.

35- شوقي ضيف:

- تاريخ الأدب العربيّ- العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط 11، د ت.
- تيسيرات لغويّة، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت.
- البحث الأدبيّ – طبيعته مناهجه أصوله مصادره، دار المعارف، القاهرة، ط 7، د ت.

38- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1993م.

39- صلاح فضل:

- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشّروق، القاهرة، ط 1، 1998م.
- نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، دار الشّروق، القاهرة، ط 1، 1998م.

41- طه عبد الرّحمن، في أصول الحوار وتجديد عِلْم الكلام، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ط2، 2000م.

42- ابن العبّاس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى، ج 1، دار الكتب المصريّة، القاهرة، د ط، 1922م.

43- عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، ط 3، د ت.

44- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998م.

45- عبد القادر فيدوح، دلائليّة النّصّ الأدبيّ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، وهران، ط 1، 1993م.

46- عبد القاهر الجرجاني:

- أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدنيّ، جدّة، ط 1، 1991م.
- دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5، 2004م.

48- عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة والتّكفير، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط 4، 1998م.

49- أبو عبد الله محمّد القرطبيّ، الجامع لأحكام القرآن، تح: عبد الله التّركيّ، ج 13، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، ط 1، 2006م.

50- عبد الله أبو هيف، النّقد الأدبيّ العربيّ الجديد في القصّة والرّواية والسّرد، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د ط، 2000م.

51- عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة، الجزائر، ط 1، 2015م.

52- عبد الملك مرتاض:

- التحليل السيمائي للخطاب الشعري، اتحاد الكتاب العرب، د ط، د ت.
- السّبع المعلّقات، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د ط، 1998م.
- في نظريّة الرّواية، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998م.
- الكتابة من موقع العدم، دار الغرب، وهران، د ط، 2003م.
- قضايا الشعريّات، دار القدس العربيّ، وهران، ط 1، 2009م.
- في نظريّة النقد، دار هومة، الجزائر، د ط، 2010م.
- مائة قضيّة وقضيّة، دار هومة، الجزائر، د ط، 2012م.
- نظريّة النصّ الأدبيّ، دار هومة، الجزائر، ط 3، 2015م.
- مفاتِحُ لغرفة واحدة، دار القدس العربيّ، وهران، ط 1، 2018م.
- السّرد والسّردانيّة، دار القدس العربيّ، وهران، د ط، 2019م.
- عين التّينة، دار القدس العربيّ، وهران، 2019م.

63- عبد النّور جبّور، المعجم الأدبيّ، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1984م.

64- عليّ حرب، الممنوع والممتنع - نقدُ الذّات المفكّرة، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، ط 1، 1995م.

65- عمرو بن بحر الجاحظ:

- الحيوان، تح: عبد السّلام محمّد هارون، ج 3، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط 2، 1965م.
- البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون ، ج 1+ج 2، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998م.
- المحاسن والأضداد، مؤسّسة هنداوي، المملكة المتّحدة، د ط، 2017م.

68- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظريّ ودراسة تطبيقيّة، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 2004م.

69- فخر الدين الرّازي، المحصول في علم أصول الفقه، تح: طه جابر فياض العَلواني، ج 1، مؤسسة الرسالة، د ط، د ت.

70- فخري صالح، آفاق النظريّة الأدبيّة المعاصرة بنيويّة أم بنيويّات، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط 1، 2007م.

71- أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، تح: إحسان عباس وآخرون، ج 21، دار صادر، بيروت، ط3، 2008م.

72- فيصل الأحمر، معجم السّيميائيّات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010م.

73- ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، تح: أحمد محمّد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت.

74- قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تح: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت، دط، د ت.

75- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمّد السّلامة، ج 5، دار طيبة، السّعوديّة، ط2، 1999م.

76- كمال أبو ديب، جدليّة الخفاء والتّجلّي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 3، 1984م.

77- ماجد الغرباوي، إشكاليّات التّجديد، ط 3، العارف للمطبوعات، بيروت، 2016م.

78- مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّوليّة، مصر، ط 4، 2004م.

79- محمّد بنيس، الشّعر العربيّ الحديث، ج 3، دار توبقال، المغرب، ط 2، 1996م.

80- محمّد سيف الإسلام بوفلّاقة، عبد الملك مرتاض المفكّر النّاقد تأمّلات في أعماله، ط 1، المكتب العربيّ للمعارف، القاهرة، 2018م.

81- محمّد عزّام، تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النّقديّة الحداثيّة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 2003م.

82- محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجيّة التّناصّ)، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ط 3، 1992م.

83- محمّد الهادي بوطارن وآخرون، المصطلحات اللّسانيّة والبلاغيّة والأسلوبيّة والشعريّة، دار الكتاب الحديث، بيروت، د ط، 2008م.

84- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغويّ المعاصر، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، د ط، 2002م.

85- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّصّ وجماليّات التلقّي، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط 1، 1996م.

86- محمود عكاشة، النّظريّة البراجماتيّة اللّسانيّة (التّداوليّة)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2013م.

87- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: غريد الشيخ، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط 1، 2003م.

88- مسعود صحراوي، التّداوليّة عند العلماء العرب، دار الطّليعة، بيروت، ط 1، 2005م.

89- ابن منظور، لسان العرب، ابن منظور، لسان العرب، مج 2، دار صادر، بيروت، د ط، د ت.

90- ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل النّاقد الأدبيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب، ط 3، 2002م.

91- نادية رمضان النجار، الأصوات واللّهجات، دار غريب، القاهرة، د ط، 2014م.

92- نفوسة زكريا سعيد، تاريخ الدّعوة إلى العامّيّة وآثارها في مصر، دار نشر الثقافة، الإسكندريّة، ط 1، 1964م.

93- يمنى العيد، في معرفة النّص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1985م، ص 124.

94- يوسف وغليسي:

- الخطاب النقديّ عند عبد الملك مرتاض، رابطة إبداع الثقافيّة، الجزائر، 2002م.
- مناهج النّقد الأدبيّ، جسور، الجزائر، ط 3، 2015م.
- عاشق الضاد قراءات في كتابات العلّامة عبد الملك مرتاض، جسور، الجزائر، ط1، 2018م.

قائمة المصادر والمراجع الأجنبيّة:

97- Buffon, discours sur le style, examen critique: AD. Hatzfeld, librairie jacques lecoffre, Paris, 1872.

98- Michael Riffaterre, essais de stylistique structurale, presentation et traduction de daniel delas flammarion, paris France, 1971.

قائمة المصادر والمراجع المترجمة:

99- إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منَيمنَة، بيروت، د ط، 1961م.

100- أمبرتو إيكو:

- التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافيّ العربيّ، المغرب، ط 2، 2004م.
- العلامة، تر: سعيد بنكراد، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب، ط 2، 2010م.

102- إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النّقد الأدبيّ، تر: الطّاهر أحمد مكي، د دار، مصر، د ط، 2000م.

103- بيير جيرو، الأسلوبيّة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 2، 1994م.

104- تزيفتان تودوروف، الشّعريّة، دار توبقال، المغرب، ط 2، 1990م.

105- جاك دريدا:

- صيدليّة أفلاطون، تر: كاظم جهاد، دار الجنوب، تونس، د ط، 1998م.
- الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، ط 2، 2000م.

107- ج. ب. براون و ج. يول، تحليل الخطاب، تر: محمّد لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، السعوديّة، د ط، 1997م.

108- جورج مولينيه، الأسلوبيّة، تر: بسّام بركة، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات، ط 2، 2006م.

109- جون كوين، اللّغة العليا – النّظريّة الشّعريّة، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، ط 2، 2000م.

110- جيرار جينيت وآخرون، نظريّة السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديميّ والجامعيّ، ط1، 1989م.

111- رولان بارت، الكتابة في درجة الصّفر، تر: محمّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاريّ، ط 1، 2002م.

112- فيلي ساندرس، نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003م.

113- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، دار النّجاح الجديدة، البيضاء، ط 1، 1993م.

114- هيو ج. سلفرمان، نصّيّات بين الهرمنوطيقا والتّفكيكيّة، تر: علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثّقافي العربيّ، المغرب، ط1، 2002م.

الدّواوين الشّعريّة:

115- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، د ت.

116- ابن المعتز، ديوان ابن المعتز، دار صادر، بيروت، د ط، د ت.

117- النّابغة الذّبيانيّ، ديوان النّابغة الذّبيانيّ، تح: عبّاس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط 3، 1996م.

118- أبو نواس، ديوان أبي نواس، تح: عبد الغفور الحديثي، ط 1، هيئة أبو ظبي للثّقافة والتّراث، أبو ظبي، 2010م.

قائمة المجلّات العلميّة:

119- مجلّة الآداب، العدد 9، مارس 2008م.

120- مجلّة الآداب واللّغات، الجزائر، العدد 21، ديسمبر 2014.

121- مجلّة الأكاديميّة للدّراسات الاجتماعيّة والإنسانيّة، وهران، العدد 20، جوان 2018م.

122- مجلّة الباحث، الجزائر، العدد 18، ديسمبر 2017م.

123- مجلّة علامات، المغرب، العدد 10، 1998م.

124- مجلّة اللّغة الوظيفيّة، الجزائر، العدد الثاني، مارس 2016م.

125- مجلّة اللّغة الوظيفيّة، الجزائر، العدد التاسع، ديسمبر 2018م.

126- مجلّة الموقف الأدبيّ، دمشق، العدد 398، جوان 2004م.

قائمة المواقع الإلكترونيّة:

127- https://ar.wikipedia.org/wiki/أيديولوجيا

128- https://www.almaany.com/ar/dict/ar-fr/inter

129- http://www.saidbengrad.net/al/n10/4.htm

فهرس الموضوعات

مقدّمة..... أ

مَدخل: عبد الملك مرتاض والنّقد، بين الاتّباع والإبداع..... 1

1. التجديد والمنهج النّقديّ..... 2

2. كتابات عبد الملك مرتاض النّقديّة..... 5

3. اللّغة ترتاض لعبد الملك مرتاض..... 7

4. المصطلح النّقديّ من مفهوم الاتّفاق إلى واقع الاختلاف..... 14

الفصل الأوّل: موضوعات التّنظير لدى عبد الملك مرتاض، المنهج والإشكاليّة..... 19

1. الكتابة – الموقف والإثراء..... 20

1.1 أهمّية الكتابة..... 20

2.1 ماهيّة الكتابة..... 21

3.1 كيفية الكتابة..... 24

2. اللّغة الشّعريّة – الماهيّة والخصائص..... 28

1.2 ماهيّة الشّعريّة وخصائصها من منظور عبد الملك مرتاض..... 28

3. الأسلوبيّات – المفهوم والإشكال..... 37

1.3 مفهوم الأسلوب..... 37

2.3 هل لكلّ كتابة أسلوب؟..... 42

3.3 أساس الأسلوب وعِماده..... 43

4.3 شروط تحقيق التفرّد والتميّز في طريقة الكتابة..... 44

5.3 سُبُلُ التفرّد..... 45

6.3 السّبيل إلى اكتساب أسلوب..... 46

7.3 مدى اقتدار المنهج الأسلوبيّ على مُكَاشَفَة كلّ الخصائص الجماليّة للنّصوص الأدبيّة..48

4. السّيمائيّات – الأبعاد والإجراءات..... 49

1.4 منهجيّة عبد الملك مرتاض في دراسة النّصوص الأدبيّة، اعتقادًا وعملًا..... 49

2.4 علاقة السّيمائيّة بالتّداوليّة في منهج عبد الملك مرتاض لدراسة النّصوص الأدبيّة.... 54

3.4 إجراءات المنهج السّيمائيّ لدى عبد الملك مرتاض..... 57

5. المنهج المستوياتيّ – الخطوات والإجراءات..... 61

مستويات التّحليل وفق المنهج المستوياتيّ..... 62

المستوى الأوّل: السَّرْدَدَة (تقنيّات السّرد)..... 62

المستوى الثّاني: الشَّخْصَنَة (تصنيف الشّخصيّات وتحليلها)..... 62

المستوى الثّالث: الأزمنة..... 65

المستوى الرّابع: الحَيْزَنَة..... 66

المستوى الخامس: سيمائيّة الألوان والأصوات..... 68

الفصل الثّاني: إثراء المصطلح وضبطه في منهج عبد الملك مرتاض النقديّ..... 70

1. رؤية عبد الملك مرتاض إلى الفوضى المصطلحيّة، وموقفه منها، وحلولها من منظوره..... 71

2. المعجم المصطلحيّ المرتاضيّ..... 75

– الانزياح (L'écart)..... 76

- الأوروكيّة..... 78
- البِنَوِيَّة (Structuralisme)..... 79
- التّأجيل أو الإرجاء (La différance)..... 81
- التَّحْلِفْسِيّ (Psychanalyse)..... 83
- التَّدَاوُل (La pragmatique) والتَّدَاوُلِيَّة (Le pragmatisme)..... 84
- التَّقْوِيضِيَّة (Déconstructionnisme)..... 87
- التَّمَدْلُل (Le signifiance)..... 89
- التّناصّ (Textualité) والتَّنَاصِّيَّة (Intertextualité)..... 90
- الحداثيّ والحديث..... 93
- الحيّز (Espace)..... 94
- الخَلْق (La création)..... 95
- السَّدِيم..... 96
- السّرديّة (Narrativité) والسّردانيّة (Narratologie)..... 97
- السّيمائيّات (Sémiotiques)..... 97
- الشّخصيّة (La personne) والبطل (Le héro)..... 99
- الشّعريّة (La poéticité) والشّعريّات (La poétique)..... 100
- الشّكلانيّة العربيّة (Le formalisme arabe)..... 101
- قصيدة النّثر..... 102
- كُتْبُوب (Ecrivant)..... 103
- الكلاسيكيّة/ الكلاسيّة، الرّومنتيقيّة/ الرّومنسيّة..... 103
- لسانيّ ولسانيّاتيّ..... 104
- المفهوم (Notion) والتّصوّر (Concept)..... 105
- الملْفِظ (Énoncé) والتَّلْفِيظ (Énonciation)..... 105
- مُمَاثِل (Icône)..... 107
- المنَاجَاة (Monologue intérieur)..... 107

- مُوَاسِم (Sémiosis)..... 109
- نقد النّقد (Métacritique) والنّقد الذّاتيّ (Autocritique)..... 111
- الهوَى (Idéologie)..... 112

الفصل الثّالث: معالجة مجهريّة مستوياتيّة تداوليّة لرواية "عين التّينة" لعبد الملك مرتاض..... 115

المستوى الأوّل: السّرددة..... 116

المستوى الثّاني: الشّخصنة 127

تحليل الشّخصيّات المركزيّة في عين التّينة..... 129

أوّلا: شخصيّة النّاسك رحمون..... 129

ثانيًا: شخصيّة عروس البحر مَرجانَة..... 138

المستوى الثّالث: الأزمنة..... 142

المستوى الرّابع: الحيزنة..... 158

أوّلاً: مواقع الحيز في رواية "عين التّينة"..... 158

ثانيا: وصف الحيز المركزيّ ومشمولاته..... 159

ثالثًا: الحيز العجائبيّ..... 160

رابعاً: الحيز العاديّ..... 169

المستوى الخامس: سيمائيّة الألوان والأصوات..... 174

أوّلًا: سيمائيّة الألوان والأضواء..... 174

ثانيًا: سيمائيّة الضّجيج والأصوات..... 179

خاتمة..... 188

قائمة المصادر والمراجع..... 194

فهرس الموضوعات..... 206

ملخّص البحث

عربيّة – إنجليزيّة – فرنسيّة

ملخّص:

يسعى هذا البحث الموسوم بـ: "تجديد المنهج في كتابات عبد الملك مرتاض النّقديّة" إلى إثبات خصوصيّة الممارسة النّقديّة لدى عبد الملك مرتاض، وحضوره المعرفيّ في النّقدين الأدبيّ واللّغويّ على حدّ سواء، وتكييفه لبعض منجزات الحداثة الغربيّة مع الطّرح العربيّ الخالص، وكذلك يسعى إلى دراسة محاولته إرساء معالم منهج نقديّ جديد إسهامًا منه في حلّ إشكاليّة المنهج العويصة، ومحاولته ضبط العديد من المصطلحات النّقديّة من خلال الاعتماد على قواعد خاصّة ابتغاء الحدّ نسبيًّا من فوضى المصطلح وتخليصِ هذا الأخير من الأخطاء التي شَابَتْه.

ولتحقيق المبتغى المنشود يَسِيرُ هذا البحث وِفْقَ خطّة تبدأ بمقدّمة، فمدخل، ففصل أوّل، وثانٍ، وثالث، لتنتهي آخِرًا بخاتمة، أمّا المقدّمة فتضمّنت ما يجب أن تتضمّنه من أمور مُتَعَارَف عليها في منهجيّة البحث العلميّ، وأمّا المدخل فتناول علاقة التّجديد بالمنهج النّقديّ مع تحديدٍ لبعض المفاهيم، وأُحْصِيَ فيه كتابات عبد الملك مرتاض مع ذكر بعض خصائصها ومميّزاتها، وأمّا الفصل الأوّل فتطرّق في خمسة مباحث إلى موضوعات التّنظير لدى عبد الملك مرتاض، منهجه فيها وإشكاليّاتها التي عَرَضَ لها، بينما الفصل الثّاني خُصِّص للوقوف على إثراء المصطلح وضبطه في منهجه النقديّ، من خلال عَرْضِ رؤيته إلى الفوضى المصطلحيّة، وموقفه منها، وحلولها من منظوره، وعرْض ما تيسَّر إحصاءه من المصطلحات التي تناولها عبد الملك مرتاض عَرْضًا في شكل معجم مصطلحيّ مرتّبة حسب الأحرف الهجائيّة، مرفوقة بترجماتها غالبًا، ومشروحة من عدّة زوايا حسب ما يقتضيه كلّ مصطلح، في حين اتّخذ الفصل الثّالث طابَعًا تطبيقيًّا خالصًا؛ حيث طُبِّقَ منهج عبد الملك مرتاض المستوياتيّ في دراسة روايته "عين التّينة"، واختُتِمَ هذا البحث في النّهاية بخاتمة تُلخِّص أهمّ الملاحظات والنّتائج التي تمّ التّوصّل إليها.

Summary:

This research: "Renewing the method in the critical writings of Abdelmalek Mortad", seeks to prove the specificity of his critical practice, his cognitive presence in both literary and linguistic criticisms, and his adapting some of the achievements of Western modernity to the pure Arab proposition, moreover, it seeks to explain his attempt to establish the contours of a new critical method to help solve the difficult problem of the method, and his attempt to fine-tune many critical terms by relying on special rules to relatively reduce the chaos of the term and rid it of the mistakes.

To achieve the desired goal, this work starts with an introduction, an entrance, a first chapter, a second chapter, third chapter, and a conclusion; the introduction includes defining the topic, his studies and writings with characteristics following the methodology of scientific research. The entrance addresses the relationship of renewal to the critical method , a definition of some concepts, counted the writings of Abdelmalek Mortad and mentioned some of its characteristics. The first chapter deals in five parts with the topics of theorizing of Abdelmalek Mortad, his approach and the problems that he presented. The second chapter is devoted to examining the enrichment and fine-tuning of the term in Abdelmalek Mortad's critical method, by presenting Abdelmalek Mortad's vision to the terminologies chaos, his attitude to it, its solutions from his perspective, and presented the counted terms which were addressed by Abdelmalek Mortad, in the form of a terminological dictionary arranged by the alphabets, often accompanied by translations, and annotated from several angles as required by each term .The third chapter took on a purely practical character, so that the method of Abdelmalek Mortad was applied in the analysis of his novel "Ain al-Teena" (the fig tree's water spring). This research concluded in the end with a conclusion summarizing the most important observations and conclusions.

Résumé:

Cette recherche intitulée: "Renouveler la méthode dans les écrits critiques d'Abdelmalek Mortad" cherche à prouver la spécificité de la pratique critique d'Abdelmalek Mortad, et son présence cognitive dans les critiques littéraires et linguistiques, et son adaptation certaine des réalisations de la modernité occidentale avec la proposition arabe pure, elle cherche également à expliquer sa tentative d'établir les contours d'une nouvelle méthode critique pour aider à résoudre le problème difficile de cette démarche, et aussi d'ajuster de nombreux termes critiques en s'appuyant sur des règles spéciales afin de réduire relativement le chaos du terme et débarrasser les erreurs qui l'ont entaché.

Et pour atteindre ce qui est souhaité, cette recherche suit un chemin lumineux clair, elle a commencé par une introduction, une entrée, un premier chapitre, un second, et un troisième, se terminant par une conclusion. Pour l'introduction a contenu les éléments qui devraient être inclus conformément à la méthodologie de la recherche scientifique. L'entrée a porté sur la relation entre le renouvellement et la méthode critique avec une définition de certains concepts, en abordant les écrits d'Abdelmalek Mortad, avec le mention de certaines de leurs caractéristiques. quant au premier chapitre, il a traité en cinq sections les sujet de la théorisation de Abdelmalek Mortad, sa méthode, et les problèmatiques qu'il a rencontré. alors que le deuxième chapitre est consacré à l'étude de l'enrichissement et l'ajustement du terme dans la méthode critique d'Abdelmalek Mortad, à travers la présentation de la vision d'Abdelmalek Mortad au chaos du terme, en annonçant son opinion à ce sujet, et les solutions trouvées à partir de cet avis, en abordant aussi ce qu'on a pu compter des termes que Abdelmalek Mortad a abordé sous la forme d'un dictionnaire, arrangés selon les alphabets, souvent accompagnés avec une traduction, et expliqués de plusieurs façons selon les besoins de chaque terme. tandis que le troisième chapitre a été purement pratique, alors que la méthode d'Abdelmalek Mortad a été appliqué dans l'analyse de son roman « Ain al-Teena ». cette recherche s'est terminée par une conclusion résumant les observations et les conclusions les plus importantes