الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح - ورقلة -

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

المصطلح السردي في الخطاب النقدي

لدى عبد الملك مرتاض

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص: النقد العربي و مصطلحاته

إعـــداد الطـالب:

مصطفى بوجملين

إشراف الأستاذ:

أحمـد موساوي

السنة الجامعية: 1436هـ/1437هـ

2015م/2016م

مقدمة

إنّ الاشتغال النقدي داخل حيّز المصطلح النقدي –السردي تحديدا– هو بمثابة المغامرة النقدية التي تتخيّر أشكالا تصوّرية منهجية تحاول النفاذ حفريا إلى بنياته المفهومية و اللسانية معا والتي تسمها إشكالات معقّدة؛ نظرا لطابعه التفريعي –التشجيري– داخل المجالات: الفلسفية المعرفية، الجمالية....

حريّ بنا القول أنّ قضية المصطلح في الدرس النقد العربي المعاصر –الجزائري تخصيصا– قد شكّلت الحدث النقدي المهم؛ ذاك أنّه دعامة كلّ نظرية علمية، وأساس كلّ فعالية إجرائية نقدية على صعيد العمل الأدبي؛ بشتى تلوّناتهالأجناسية؛ فهو –أي المصطلح– مفتاح العلم –بتعبير (الخوارزمي)و غيره– وعبره تتكشّف تفاصيل الرؤية النقدية المنهجية العلمية المنظّمة.

إنّ اجتباء هذه العنونة لتكون ديباجة لهذا الموضوع البحثي هو بمثابة التأكيد على أهمية المصطلح السردي في الخطاب النقدي العربي –الجزائري تخصيصا–؛ لأنّه يشكّل قاعدة النظرية السردية بمختلف تقاطعاتها وتحوّلاتها المعرفية والميكانيزماتية، كما أنّ الأقلام السردية لا تنفك من مدارسته المعمّقة لأنّ المكوّن السردي لبنة أساسة لمعمارية العمل السردي،فالنظرية السردية المصطلحية تظلّ في شكل تضايفي (حواري/تعاضدي) مع الكتابة الجمالية في فضائها السردي؛ فما المشكّلات –المكوّنات– السردية داخل المتن السردي إلا مرتكزات (مفهومية/لسانية/جمالية) لها تنظيراتها داخل نظريات السرد بمختلف توجهاتها المعرفية، ومرجعياتها الفلسفية، وميكانيزماتها الإجرائية.

بموازاة ذلك، فإنّ تقصّي المصطلح السردي داخل الكتابات النقدية لـ(عبد الملك مرتاض) في فضاءاتها السردية لم يكن بالاعتباطي أو الفوضوي المرسل دون مبرّر ذاتي –شخصاني–أو تأطير معرفي موضوعي صرف؛ فأمّا الأول منهما فمقتضاه تثبيت حميمية الانتماء إلى هذا الناقد الجزائري الذي ذاعت شهرته في الأقطار العربية؛ شرقيها وغربيها معا؛ فأفردت لمدوّناته الدراسات والأبحاث والمؤتمرات وغيرها، وكذلك رغبتنا في كشف أبجديات الكتابة النقدية المخصوصة به، والتي رأينا فيها تمازجا طيفيا (فلسفيا/نقديا/جماليا)؛ أضف إلى ذلك التجمّل اللغوي السحري؛ الذي يضفي

على شخصيته النقدية شكلا من الفرادة المخصوصة به. أمّا الثاني فمقتضاه التعرية الحفرية عن تلك المعارف النقدية داخل كتاباته العديدة –السردية تحديدا–؛ التي سعى عبرها إلى استقراء تساؤلات النقد السردي في شتى تمفصلاته وتلوّناته والإجابة عليها عبر التنظير و الإجراء معا؛ إذ لم يكن عنده هاجس التحيّز لشكل سردي محدّد (تقليدي/حداثي)؛ لأنّ الأهم –في متصوّره– هو فك شفرات المحكي السردي عبر استخلاص مكوّناته السردية لتقعيد مصطلحاته (مفهوميا/لسانيا)؛ إذ لم يكتف بالمساءلة الآلية لمصطلحات المعجم السردي (معجميا/مفهوميا)؛ ولكنّه –في أحايين عدّة– يصطنع المصطلح المحدث من المتون السردية، وذلك مقصد محمود –في نظرنا–؛ فهو بمثابة النقلة النوعية على حيّز التأسيس المصطلحي الحداثي؛ الذي يستجيب إلى الجديد المصطلحي المؤسس علميا.

لا مشاحة في أنّ الهدف المركزي في استجلاء المصطلح السردي، دون غيره من المواضيع المصطلحية كـ(البلاغية/اللسانية/النقدية...)، هو نزر الدراسات البحثية في شأنه من جهة –إن لم نقل غيابها الفاضح–، وكذلك تبنّك –بتعبير (عبد الملك مرتاض)– المستجدات السردية في المتون النقدية المعاصرة؛ وهذا ما يستدعي كشف تمظهرات مصطلحاتها؛ ذاك أنّها مفاتيحها ورحيق معارفها المختوم –بتعبير (يوسف وغليسي)–؛ ولم يكن الناقد في منأى عند تلك التراكمات المعرفية في الفضاء السردي؛ لأنّ جلّ كتاباته قد أفردت للسرد؛ فكانت –وفق ذلك– مادة ثريّة تستدعي الكشف و المساءلة معا؛ حيث نذكر منها العناوين الآتيـة: (فن المقامات في الأدب العربي/الميثولوجيا عند العرب/القصة الجزائرية المعاصرة/ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد/فنون النثـر الأدبي في الجزائر/عـناصر التراث الشعبي في اللاز/تحـليل الخطاب السـردي في نظرية الرواية/شعرية القص وسيميائية النص ...).

بناء على ذلك، فإنّ الإشكالات التي نراها –في منظورنا– مؤسسة لهذا الموضوع المصطلحي المتخصّص، تتأتى وفق الآتي:

1– ما أبرز ميكانيزمات التأسيس المصطلحي، التي اشتغل عليها في التقعيد المصطلحي السرداني؟

2- ما طبيعة الأشكال التعريفية؛ التي فعّلها لبيان الحدّ المفهومي للمصطلحات السردية؟

3- ما مدى اشتغاله على المصطلح السردي المفرد، ونظيره المركّب الضمائمي؟

4- ما طبيعة التمظهرات المفهومية والمورفولوجية للمصطلح السردي المحدث في مدوّناته النقدية؟

5- هل كان الاصطناع المصطلحي عنده مبرّرا، عبر الشواهد السردية الممثّلة له؟

إنّ التعريّة الكشفية عن هذه التساؤلات المفصليّة -المخصوصة لتأطير هذا الموضوع المصطلحي المتعلّق بالحيّز السردي-؛ لا يتأتّى إلا وفق تخيّر المنهج العلمي الملائم له؛ والذي ألفيناه غير مقتصر على منهج محدّد نهائي؛ ذاك أنّ مبدأ التقاطعية بين المناهج المتعدّدة كان المرتكز الأساس -في متصوّرنا-؛ للإحاطة بتلك التشعّبات المفهومية والمصطلحية، و التي وقفنا عندها أثناء العملية القرائية المسحية للمصطلحات السردية داخل مدوّنات النقدية؛ وبالتالي فإنّنا ركنّا إلى الاستقراء النقدي في ضوء تضافرية المناهج المتكاملة جميعها؛ حيث عمدنا إلى تفعيلاللمنهج الوصفي- الذي كان حضوره محوريا أساسا في جلّ الورقات البحثية المكاشفة لتمظهرات المصطلح السردي في متصوّره؛ فقد كان دعامة منهجية أساسة في التحريّ الكشفي المنظّم؛ ذاك أنّه فعالية منهجية مهمة في استقراء المكوّنات السردية بشكل تحليلي متكاملة أدواته. أمّا الملمح المقارناتي فكان سماته جليّه في بسط المقولات المتعاضدة مع طرحه النقدي وكذا النقيضة المضادة له.

لا مراء في أنّ التأسيس العلمي لأي بحث علمي؛ -مهما تلوّنت عناوينه، أو تباينت تيماتهوتفاصيله-، لا يبرح مستندا إلى خطة علمية منهجية محيلة إليه بالضرورة؛ ذاك أنّها بمثابة السياج الذي يؤطره مدخلاته ومخرجاته معا؛ وهو الأمر الذي ثبتنا عنده في مدارستنا لموضوع المصطلح السردي في كتاباته النقدية؛ حيث استوى البحث على خطة منهجية قصدنا عبرها إلى فضح أهم القضايا الميكانيزماتية، وكذا أبرز الأشكال التعريفية المخصوصة لهذا الموضوع البحثي وغيرها؛إذ استهلّ بمقدمة، تلاها مدخل - بمثابة المهاد النظري-، و الذي تخيّرنا عنونته بـ(إشكالية المصطلح في الخطاب

النقدي المعاصر)؛ ثمّ أعقبته أربعة فصول؛ فكان الأوّل منها متعلّقا بميكانيزمات التأسيس المصطلحي التي وجدناها مفعّلة عنده، والمتمثّلة في: الترجمة، والاشتقاق والإحياء، والنحت أمّا الثاني فقد وسمناه بـ(كيفيات التعريف الاصطلاحي ومسمّياته)؛ فبخصوص الكيفيات فكان أبرزها: التعريف المشبّه التعريف الجامع بين السلب والإيجاب، التعريف بالتقسيم، التعريف بالأصل،وغيرها؛ بينما تعلّقت المسمّيات بـ: التسمية والإطلاق والاصطناع. وبخصوص الثالثفقد عنوناه بـ(المصطلح السردي وتركيباته: المفهوم والنمذجة؛ إذ استعرضنا فيه نماذج مصطلحية اختصّت لكل من (المصطلح المفرد) ونظيره (المصطلح المركّب)،في حين تعلّق الرابع بدراسة المصطلح السردي المحدث عنده؛ ثمّ ذيّل البحث بخاتمة كان بها تجميع لأبرز النتائج العلمية التي خلصنا إليها من خلال هذه الدراسة المصطلحية.

إنّ مدارسة العنوان البحثي تلزم النظر في ما يعرف بـ(الدراسات السابقة)؛ والتي يتأتّى تفصيلها وبيان حقيقتها عبر التنويه إلى عنوان مهم أحالت ديباجته إلى موضوع شبيه لدراستنا، وهي أطروحة الباحث (فريد أمغضشتو) الموسومة بـ(المصطلح النقدي وقضاياه في كتابات عبد الملك مرتاض النقدية)؛ لكن المبدأ الافتراقي بينهما، هو أنّه خصّها لدراسة المصطلح النقدي عنده في شكله العام دون تمحيصه لقضاياه داخل البهو السردي.

لا يكاد أيّ بحث علمي متخصّص يخلو من الصعوبات، التي تشقّ على البحث السير الهيّن على حيّز الدراسة بشقيها: (التنظيري/الإجرائي)؛ حيث تركّزت -تحديدا- في تلك العلائق (الفلسفية/المعرفية/النظرية) التي وسمت البنية المصطلحية؛ فهي لا تحيد عن أطرها ونواميسها المندرجة تحت مظلّتها؛ إذ ليس بالسهل تقويض المصطلح السردي، دون الرجعة إلى منابعه المفهومية الأولى التي أفردت لها المعاجم السردية المتخصصة فضاءات مهمة، وكذا الدراسات النقدية النظيرة لها في مجال التقصّي الحفري لتراكمات المصطلح، وتحوّلاته على مستوى البنيات الآتية: (المفهومية/المورفولوجية/الأسلوبية)؛ خاصّة أنّ مكاشفتنا النقدية لم تقف عند عدد يسير من مدوّناته

النقدية؛ فهي تكشف في مجموعها تشكيلات مصطلحية سمتها الوفرة و التنوّع؛ بالإضافة إلى انفراده بخاصيّة التحديث المصطلحي المصطنع –الذي يستدعي قراءة شخصية جديدة لا تستند إلى قراءات سابقة لها–؛ كما لا يفوتنا التأكيد على صعوبة أخرى؛ والتي فحواها قلّة الدراسات النقدية المتمحّصة للمصطلح السردي دون سواه؛ وخاصة تلك القراءات النقدية لهذا الموضوع البحثي المخصوص لكتاباته؛ إذ كانت أغلبها كاشفة للمصطلح النقدي عنده، دون السردي منه تحديدا وتخصيصا.

في الختام لا يسعنا إلا أن نرفع يد الشكر لله –عز وجل–، الذي وفقنا لانجاز هذا البحث وإتمامه كما لا يفوتنا إسداء الشكر الثرّ إلى أستاذي المشرف (أ.د) (أحمد موساوي)؛ الذي لم يتوان للحظة في تتبّع البحث من بواكيره الأولى إلى اكتماله النهائي؛ فقد كان له قارئا ومدقّقا وممحّصا ومصحّحا فله مني جزيل الامتنان على هذا الصنيع العظيم الجميل.ولا يفوتني كذلك أن أبعث بآيات العرفان إلى أعضاء اللجنة المناقشة، التي تكرّمت بقبول الأطروحة قصد الكشف والمساءلة.كما يطيب لي أن أثني على المجهود العلمي الذي بذله أستاذي (عبد الكريم اروينة)؛ حيث أشرف على التدقيق اللغوي لمعظم صفحات هذا البحث، فله مني التحية والتقدير.وبالله التوفيق والسداد.

أولاد جلال: 04–09–2015

مدخل

إشكالية المصطلح

في الخطاب النقدي

المعاصر

شكّلت قضية المصطلح في الدرس النقد العربي المعاصر –المغاربي تخصيصا– الحدث النقدي المهم ذاك أنّه دعامة كلّ نظرية علمية، وأساس كلّ فعالية إجرائية نقدية على صعيد العمل الأدبي بشتى تلوّناته الأجناسية؛ فهو مفتاح العلم –بتعبير الخوارزمي–؛ وعبره تتكشّف تفاصيل الرؤية النقدية المنهجية العلمية المنظّمة؛ وما دام البحث متقصّيا تمظهرات المصطلح السردي داخل الكتابات النقدية (النظرية/التطبيقية) لـ(عبد الملك مرتاض)، فإنّه حريّ بنا أن نبسط مقولته المتعلّقة بإشكالية المصطلح في الدرس النقدي العربي المعاصر؛ والتي تتمحور عنده –تحديدا– في مشكلة المصطلحات المتراكمة نظرياتها وفلسفاتها؛ –ممّا نجم عنها نشوء خاصيتي (التطور/التحوّل)– وكذلك إشارته إلى معظلة كبرى فحواها النقل الآلي لـ(المفاهيم/المصطلحات) دون تأطيرها التأصيلي الدقيق الشامل في المعاجم المتخصّصة بالفضاء المصطلحي، وذلك عكس نظرائهم الغربيين الذين أفردوا للمصطلح قواميسه الخاصة –وفق تصوّره–؛ وهذا ما يجلّيه قوله: «قد نكون، نحن العرب من أقل الناس حفولا بالمصطلحات. وما يعتور دلالتها من تطور. وهي سيرة جعلت لغتنا النقدية المعاصرة تظلع وهي تتناول هذه الأكداس المكدسة من المفاهيم الجديدة، أو المفاهيم القديمة التي اتخذت لها رداء الحداثة فتطورت وتغيّرت. والسوأة السوأى أنّ بعض المفاهيم راجت وتطورت بين الكتاب العرب في غياب المعاجم التي نلفيها كثيرة التردد والعمهان في التعامل مع هذه المفاهيم الجديدة من حيث نجد المعاجم الغربية توليها عناية شديدة، وتحفل بها حفولا حميما»[1].

إنّ الأزمة الحقّة تتعلّق عند بعضهم بما أسموه "التنوع المنهجي"؛ الذي عصف بالساحة النقدية العربية المعاصرة –تحديدا–؛ وبالتالي فإنّ إشكالية المصطلح –التي تفهم ضمن خطابه الباطني– تتأتّى في تلك الاستخدامات الإجرائية الفوضوية له على مستويات منهجية متعدّدة؛ الأمر الذي يشكّل مظهرا من الاضطراب المصطلحي المتلوّنة مفاهيمه داخل هاته المناهج المختلفة بمرجعياتها وتطبيقاتها المتباينة حيث نجد(محمد صابر عبيد) منوّها لهذه المعظلة المنهجية؛ وذلك عبر قوله: «كان للتنوّع المنهجي

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية، نص، أدب: ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة، بحث منشور ضمن كتاب "قراءة جديدة لتراثنا النقدي"، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، (د.ط)، 1990، مج1، ص257.

وانفتاح التجربة النقدية على أفق نقدي جديد واسع، يزدحم بشبكة منالمناهج المعروضة للعمل والمرشّحة للاستخدام التأثير البالغ في إرباك صوت الناقد عبر تنقّله بين المناهج من دون وضوح كامل في الرؤية، يدعم شرعية التبنّي المنهجي ويحفظ سلامة الشروط الأكاديمية للمنهج رؤية وتصوّرا وتطبيقا»[1].

و يتابع الناقد مسألة تقصّيه لهذا النقد المأزوم عند الناقد العربي الحديث؛ حيث يؤكد على قضية محمومة مؤداها أنّ «الشطط الإيقاعي في الصوت النقدي العربي الحديث لم يحدث على صعيد النّقاد حسب، بل على صعيد الناقد الواحد؛ حيث أخذت قراءاته النقدية تقترح مجموعة مناهج لا منهجا واحدا أو فضاء منهجيا مستقلا»[2].

و في ظلّ التراكمية (الفكرية/المعرفية/النقدية) الجمّة، التي نقلها النقد العربي المعاصر من الآخر الغربي فإنّ النقاد العرب –اليوم– أمام نهجين –خطّين– قد حدّدهما (محمد صابر عبيد)، و هما[3]:

1– إعادة قراءة ميراثنا الثقافي العربي قراءة جديدة خالية من التوتّرات والأوهام.

2– تفعيل العلاقة مع الآخر "الرافد الغربي"، وتكييفها على النحو الذي نتجاوز فيه عقدة النّقص بإزائه ونتحرّر من ضغطها.

و ما دام البحث متقصّيا أبجديات القراءة المصطلحية للمنظومة السردية لدى (عبد الملك مرتاض) فإنّه يمكن القول أنّه لم يعدل عن قاعدة الدراسة النقدية في ظلّ هذين النهجين معا؛ ذاك أنّه يعمد في جلّ كتاباته النقدية إلى العمل في ضوء هاتين الوجهتين (التراثية العربية/الحداثية الغربية) دونما أيّ اعتبار لما سمّي (الازدواجية الناشزة) –عند بعضهم–؛ ذاك أنّ المهم –في نظرنا– هو عدم مخالفة

---

[1] محمد صابر عبيد، تجلّي الخطاب النقدي: من النظرية إلى الممارسة، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1 2013، ص297.

[2] المرجع نفسه، ص301.

[3] المرجع نفسه، ص16.

القوانين النقدية؛ التي تسم كلتا المرجعتين؛ ذاك أنّ تجاوزية أيّ مؤشر (فلسفي/معرفي/نقدي/منهجي) قد يؤزّم القضية التأصيلية لمختلف المفاهيم والاصطلاحات والرؤى النقدية المتباينة.

إنّ تمثّل النقد العربي المعاصر للنظريات النقدية الغربية، كان استجابة لمطلبين أساسين أكّد عليهما (عمر عيلان)؛ والمتمثّلان في الآتي[1]:

1- نزعة التحرّر من الخطابات النقدية الايديولوجية بكلّ تبعاتها المرجعية؛ سواء أكانت تاريخية أم اجتماعية. والنزوع لتعصير الخطاب النقدي العربي بتنويع مكوّناته، وإضافة مجالات جديدة.

2- البحث عن قواعد وضوابط منهجية وإجرائية بالتحديد كالجنس الروائي.

في سياق آخر، ينوّه (عبد الملك مرتاض) إلى سلبيات النقل الآلي لمصطلحات الآخر؛ إذ يقول في هذا الصدد: «كثيرا ما نتساهل أو نتسامح، نحن العرب، مع اللغات الأجنبية فندعها تتسرّب إلى لغتنا تحت علل مختلفة من بينها إدّعاء وضوح المصطلح المنقول. والحقّ أن ذلك السلوك المتّسم بالتواكل والتجاوز يعود أساسا إلى التكاسل وضعف الرغبة في البحث عن مقابل دقيق، أو قريب من الدّقة للمصطلح الغربي المراد تعريبه، كما يعود إلى ضعف الغيرة القومية على هذه الضاد»[2].

كما يمكن التطرّق كذلك إلى ما أسموها (العفوية) في نقل المصطلح؛ والتي نجدها مثبتة علاميا عند (خالد بن عبد الكريم بسندي) في مقاله الموسوم بـ(المصطلح اللساني عند الفاسي الفهري) حيث رفض هذا المسمّى، لكنّه قدّم البديل المصطلحي الذي يراه دقيقا -في نظره-؛ إذ جنح إلى تثبيت مصطلح (التشتّت)، وهذا ما دلّ عليه قوله: «إنّ وصف نقل المصطلح بالعفوي يحتاج إلى تحديد مفهوم (العفوية) من جهة أولى، وإلى تعيين الفترة الزمنية من جهة ثانية، وإلى تعيين المصادر المعجمية من جهة ثالثة (...) يتوصّل من ذلك إلى أنّ إضفاء صفة (التشتّت)؛ لأنّه أدقّ بكثير

---

[1] عمر عيلان، النقد العربي الجديد-مقاربة في نقد النقد-، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010 ص17.

[2] عبد الملك مرتاض،تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1995 ص210.

من صفة (العفوية) التي توحي بشيء من الانطباعية غير الممنهجة في التصدّي للمقابلات العربية لأيّ مصطلح لساني أجنبي»[1].

على الرغم من وجود أقلام نقدية مغاربية عديدة في مجال النقد السردي، إلا أنّ ذلك لم يشفع لها في منظور (بوشوشة بن جمعة) في تأسيس قاعدة نقدية سردية متينة رصينة؛ إذ عاب على حجم الممارسة النقدية عند النقاد من حيث دنّوها إلى الفردانية منها إلى الجماعية، وهذا ما عبّر عنه قوله: «جهودهم تبقى جهودا فردية وغير كافية، ولا يمكنها أن تشكّل تيارا أساسيا في حركة النقد الروائي ما لم تظهر الجماعة النقدية المحدّدة الملامح والأهداف والمناهج والمتفرّدة بخصوصيتها، والقادرة في الآن ذاته على صهر تلك الجهود وتحويلها إلى تجربة خصبة ومتطوّرة، تنهل من مناهج النقد الغربي ومقوّماته دون أن تقف عند تمثّلها؛ بل تسعى إلى تجاوزها بما تضيفه إليها من مواقف فكرية متقدّمة وإيجابية»[2].

تفضح هذه الرؤية التي نصّ عليها الناقد إشكالية تمثّل جوهر الأزمة المصطلحية؛ والمتمثّلة في تلك الفردانية التي يتشبّث بها الباحث العربي بعيدا عن الجماعة النقدية المتخصّصة، التي تستطيع عبر خبرات باحثيها ومتخصّصيها أنّ تتجاوز العثرات (الايديولوجية/المعرفية/المنهجية)، التي شكّلت مأزقا حقيقيا لكلّ باحث انفرد بشخصيته العلمية؛ وبنرجسيته التي تستطيع بلوغ الموقف الإيجابي المتقدّم لوحدها.

إنّ هذه الإشكالية التي شدّد عليها الناقد؛ -المتعلّقة بالنزعة الذاتية لدى الناقد العربي في تمثّل منجز الآخر-، تظلّ محكا جوهريا لأزمة المصطلح؛ ذاك أنّ لكل تيار فكري، أو نظرية علمية معالمها المصطلحية المخصوصة بها؛ والتي هي في حاجة مسيسة إلى تضافر الجهود النقدية لفك طلاسم مرجعياتها؛ وفتح مغاليق مسمّياتها.

---

[1] خالد بن عبد الكريم بسندي، المصطلح اللساني عند الفاسي الفهري، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ع25، 2010، ص35.

[2] بوشوشة بن جمعة، النص الروائي المغاربي بين المد الإبداعي والانحسار النقدي، مجلة الآداب، ع1، 1994، ص129.

لم يكتف الناقد بهذا المعطى النقدي الإشكالي؛ بل أكّد في سياق آخر على الأزمة الحقة في الدرس المصطلحي السردي؛ -التي لا يتوانى بعضهم في تجليتها وتثبيتها-؛ و المتعلقة بغياب المنهج -الناضج المكتمل بتعبيره-؛ ذاك أنّ هلامية الفهم له يعسّر مهمتهم في تشريح النصوص الروائية وهذا ما يؤكّده قوله: «الوعي النقدي للناقد المغاربي تطبعه الأزمة التي تتجلّى في غياب المنهج النقدي الناضج والمكتمل، أو عدم تمثّل مناهج النقد الغربي الحديث و نظرياته المتمثّل السليم، والوعي في التعامل معها قصد استيعابها عن طريق الفهم أو تعريبها لغاية توظيفها في ممارسة نصوص روائية مما أفرز مناهج نقدية ضبابية»[1].

في سياق آخر، يقدّم (عمر عيلان) ما يشبه الحلول لفكّ إشكالية (الفهم/الوعي/التداول) للمصطلح النقدي العربي حيث نراه مسلّطا رؤيته النقدية عند مسائل وقضايا جوهرية متعلقة بالبحث في المصطلح وأبعاده المعرفية، وهو الأمر الذي يجلّيه قوله الآتي: «البحث العلمي في المصطلح النقدي العربي بحاجة لعملية مسح شاملة للمصطلحات وجدولتها ودراسة منطلقاتها وأبعادها المعرفية الحقيقية، وتخليص الخطاب النقدي العربي من النحت المفرد، والتعريب الشخصي، والترجمة الذاتية للمصطلح؛ وهو المجهود الذي يتطلّب تضافر مجموعة من المعطيات المبنية على قاعدة أساسية هي الوعي بضرورة تعصير الخطاب النقدي العربي من منطلق المثاقفة الايجابية، التي تنبذ الفردانية وتؤمن بالمشروع الحداثي المشترك والمتكامل»[2].

إنّ جوهر الأزمة المصطلحية يتأتى في تلك النقلة المفاهيمة؛ أي انتقالها من الحيّز الغربي المنتج إلى الفضاء العربي المتلقي -المستقبل-؛ حيث «تتولّد من عملية انتقال مفاهيم النقد الغربي ومنه الروائي إلى النقد المغاربي، صعوبة تعريب مصطلحاته، وإيجاد الصيغ الملائمة لها، والمعبّرة عن دلالاتها الأصلية. فكان أن تعدّدت الترجمات للمصطلح الواحد لدى نقاد المغرب العربي مما يطرح

---

[1] بوشوشة بن جمعة، النص الروائي المغاربي بين المد الإبداعي والانحسار النقدي، ص132.

[2] عمر عيلان، النقد العربي الجديد -مقاربة في نقد النقد-، ص44.

القضية المصطلحية بسبب اللبس والغموض والتعميم الذي يسم تلك المصطلحات في الكثير من الأعمال النقدية»[1].

كما تدرّج إلى مسألة المثاقفة التي كرّسها النقد المغاربي مع الآخر الغربي؛ حيث رأى أنّها «أوقعت النقد المغاربي المعاصر في المجال السردي في مآزق المصطلحات والمناهج النقدية باعتبارهما يمثّلان جوهر أزمة النقد الأدبي في المغرب العربي»[2]؛ ثمّ ما فتئ فاضحا إيّاها –أي المثاقفة– فهو يراها محدّثة للثورات –وفق تعبيره– في مجالات الثقافة، والأدب، والنقد؛ بل «تخلق كذلك نوعا من التوتّر والصراع؛ لأنّ ما يأتي من الثقافة الفرنكوفونية أو من الثقافة الأنكلوسكسونية لا يتمّ إدراجه بسهولة في سياق ما يجتهد النقاد والأدباء والمثقّفون في بقائه من أفكار وتصوّرات»[3].

أمّا بما يتعلّق بإشكالية تلقي النقدي المغاربي للمنجز النقدي الغربي عنده؛ فإنّها تتلخّص في مقولته الآتية: «تمثّل استفادة النقد الروائي المغاربي من منجزات النقد الغربي بالأساس، والنقد المشرقي بدرجة أقلّ، مدار إشكالياته المعرفية المتّصلة بمفاهيمه، وأنساقه المستمدّة من مجالات معرفية وثقافية وحضارية غربية مغايرة. وهي إشكاليات راجعة بالأساس إلى صعوبة نقل مفاهيم و آليات ثقافية و نقدية من بيئتها الأصل: الغرب الأوروبي، إلى فضاء مغايرّ، هو الفضاء المغاربي، ممّا يعلّل الطابع الإشكالي الذي وسم تلك المفاهيم النقدية»[4]، وهي القضية ذاتها التي أكّدت عليها (آراء عابد الجرماني) لبيان أزمة تلقي النقد العربي للمصطلح النقدي الغربي المعقود–قسريا– بسياقه الثقافي الأجنبي المغاير. و بالتالي، فإنّ ترجمته الحرفية دون الرجعة إلى مفاهيمه الأوّلية سيكون حتما عملا يحمل سمات (الضبابية/السطحية)؛ وهذا ما يفهم من قولها: «إنّ اختلاف السياق ينمّ على اختلاف ثقافة المرسل عن المستقبل، بينما تفرز أداة التوصيل مشكلة الترجمة، وإشكالية المصطلح الناجمة عن عدم الدقّة

---

[1] بوشوشة بن جمعة، النقد الروائي في المغرب العربي: إشكالية المفاهيم وأجناسية الرواية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان ط1، 2002، ص123–124.

[2] المرجع نفسه، ص110–111.

[3] المرجع نفسه، ص111.

[4] المرجع نفسه، ص12–13.

والتداخل الذي يمكن أن يحدث نتيجة عدم وضوح الرؤية، وغياب التعمق في معرفة الخصوصية»[1] وقد تكون هي ذاتها عند (محمد لطفي اليوسفي)؛ إذ نلفيه قائلا في هذا الشأن: «سيعاود مأزق المصطلح الظهور بشكل أكثر عنفا وأشدّ ويلا ومضاء عند تعامل هذا الخطاب النقدي العربي المعاصر مع المصطلحات والمفاهيم المستقدم من الثقافات الغربية. ستستقدم المفاهيم والمصطلحات وتخلع من منابتها دون إحاطة بالنصوص الإبداعية التي في ضوئها تمكّن النقاد الغربيون من ابتداع تلك المصطلحات و المفاهيم (...)؛إذ لا يمكن أن تتمّ عملية نقل المصطلح من الثقافة التي ينتمي إليها دون تبسيطه وإفقاره وإلغاء كثافته وإرغامه على النزول في غير أوطانه، ما لم يقع إثراؤه بفتحه على أبعاد جديدة وتوسيع دائرة دلالاته»[2].

وفي سياق آخر، عاين (بوشوشة بن جمعة) واقع المصطلح في النقد المغاربي؛ إذ وقف عند إشكالاته ونتائجه السلبية على الممارسة النقدية؛ وهذا ما دلّ عليه قوله: «إشكالية النقد العربي عموما والمغاربي منه خصوصا (...) تتمثّل في أنّه يقدّم لنا نوعا من فوضى المصطلحات والمفاهيم حيث تتعدد المفاهيم للمصطلح الواحد، مما يربك الممارسة النقدية، بسبب الالتباس الناجم عن التشابك الدلالي بين المصطلحات والمفاهيم، فضلا عن التداخل بين النظريات والمناهج النقدية»[3].

نلتقي كذلك بمقولة مهمة لـ(محمد فليح الجبوري)؛ والتي ينوّه عبرها إلى معظلة كبرى في الدرس النقدي العربي أسماها بـ(الحالة المرضية)؛ و المتعلّقة –تحديدا– بما يعرف في عرف المتخصصين في علم المصطلح ونظرياته (التوليد المصطلحي)؛ إذ يقول: «يبدو أنّ النقد العربي يمرّ بحالة مرضية مستشرية اسمها (هوس التوليد المصطلحي)، وكأنّ التفنّن في اختراع المصطلحات وتوليدها سمة مميّزة في خصوصية كل ناقد»[4].

---

[1] آراء عابد الجرماني، اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص71.

[2] محمد لطفي اليوسفي، قراءة في المصطلح النقدي، مجلة الأقصى، فلسطين، ع1، مج14، 2010، ص44-45.

[3] بوشوشة بن جمعة،النقد الروائي في المغرب العربي: إشكالية المفاهيم وأجناسية الرواية، ص14-15.

[4] محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1 2013، ص157.

في ظلّ هاته الإشكالات المعقّدة لـ(المصطلح)؛ -التي كانت في أغلبها إشكالات (مفاهيمية/منهجية)؛ ثمّ ما فتئت متعلّقة بـ(الفهم/الوعي/المعرفة) الواجب توفّرها لدى (الناقل/المتلقي) لها-؛ فإنّنا نجد (عبد الملك مرتاض) مقترحا خاصية الاجتهاد النقدي؛ المطوّر لفلسفات النظريات وبالتالي تشريح منظوماتها (المفاهيمية/المورفولوجية) دون الإقرار بثبوتيها واستغلاق منافذها المعرفية وهذا ما يومئ إليه قوله: «إنّ كل نظرية نقدية إذن يدّعي لها صاحبها، أو تدّعي لها مدرستها برمّتها قوت الثبات، وقوة التحكّم في الكلّيات؛ فإنّما يكون ذلك ضربا من السعي إلى إيصاد باب للتحوّل الذي لا خير في الحياة، عقلية كانت أم مادية، إذا أغلق. وإذن فالخير كلّ الخير في فتح الباب على مصراعيه للاجتهاد النقدي، أي لمحاولة تطوير الرؤية النقدية، وبلورة فلسفتها النظرية، وصقل تجربتها عبر المدارس النقدية المختلفة»[1]؛ كما نبّه الناقـد إلى إشكالية أخرى هـي في صلب الـدراسة المصطلحية؛ والمتعلّقة بسلبية النقل الآلي للمصطلح في ثوبه اللساني الأجنبي حيث لا تتماشى معه فكرة قبوله دون البحث عن البديل العربي المعادل له؛ إذ يردّ هذا الاجترار الحرفي إلى أمور عدة من ضمنها: (التواكل/التكاسل/انعدامية الغيرة اللغوية -أو القومية بتعبيره-). كما نجده متهجما على تلك القراءات النقدية العربية للقضية المصطلحية -البسيطة المتساهلة عنده- إذ يرى أنّ الإطلاق المصطلحي على مسمّيات الآخر المنتج لا يحتكم إلى الدقة والتبصّر المعرفي وبالتالي فقدان التصوّر الدقيق للمفاهيم؛ التي أسست في ضوء معطيات معرفية معيّنة و هذا ما نصّت عليه مقولته الآتية: «لا بدّ من الإقلاع عن هذا التبسيط، أو عن هذا التساهل في التعامل مع المصطلح النقديّ العربي المعاصر، فإذا نحن نكاد نطلق على كلّ شيء أيّ شيء ممّا لا يليق به ولا يتلاءم معه فقد اضطربت مفاهيمنا وتهوّشت، ومن ثمّ اختلفت تصوّراتنا عن تصوّرات المفاهيم الحقيقيّة في أصل وضعها المعرفيّ لدى أهل العلم من الغربيّين الذين هم منتجوها وهم مبتكروها والذين هم مستعملوها وهم مروّجوها وعلينا نحن أن نقرّ بالفضل لأهله، إذ لسنا إلا مجرّد متطفّلين عليهم بالعمد إلى ترجمتها بشيء غير قليل من التسرّع والتساهل والتعميم، حتّى لا أقول من الفطيريّة والفجاجة فتغيب الصرامة المفهوميّة وينعدم التصوّر الدقيق لها»[2].

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص5.

[2] عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيميائية النص: تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، دار البصائر، باب الزوار الجزائر، (د.ط)، 2013،ص75.

و ما دام الموضوع مخصوصا للمصطلح عند (عبد الملك مرتاض)، فإنّـه يحسن التنويه إلى محدّد نقدي مهم عنده؛ –و المتعلق بطبيعة تعامله مع المصطلح الأجنبي الوافـد–؛ و الذي قد نرى فيه شكـــلا من الانفلات عن الأزمة المصطلحية؛ حيث يقول في هذا الصدد: «نحن كثيرا ما ننظر في مثل هذه المصطلحات الجديدة–سيمائيّة كانت أم نقديّة– في لغاتها الغربيّة الأصليّة و خصوصا الفرنسيّة التي نحذقها، ثمّ ننظر فيما إذا كان النقّاد العرب تعاملوا مع فكرة هذا المصطلح أو حتّى مع لفظه في تراثنا النقديّ كما يحدث ذلك أحيانا؛ و هنالك نسعى إلى تأسيس المصطلح الذي نريد استعماله في نشاطنا التحليليّ للخطاب الأدبي(...)، ولا نتّبع مصطلحات سوائنا إلا حين يتبيّن لنا أنها سليمة من حيث البناء اللغويّ العربيّ، ومن حيث الصّحة الدلالية في جانبها المعرفي»[1].

بذلك، فإنّ المنهجية العلمية المتبّعة عنده، في التعرية عن المصطلح؛ تتأتى وفق (التأسيس/التقعيد) له في ضوء الازدواجية –أو لنقل التوأمة–، التي يقيمها بين المصطلح الغربي المعاصر؛ ونظيره العربي التراثي، مع التأكيد على عدم الانسياق وراء الترجمات العربية دون فحصها وتقليبها؛ لمعرفة مدى سلامتها على مستوى القاعدتين (اللسانية/الدلالية).

إنّ هذا التشديد على ضرورة التحري الحذق للمصطلح السليم الدقيق في بنياته المختلفة؛ خاصة المعرفية واللسانية؛ مردّه إلى أنّ «المصطلحات تختلف لغويا في مصادرها فثمّة الأثيل والمشتقّ والمولّد والمعرّب والدخيل والمنحوت والمترجم حـرفيا عن لغة أجنبية. ويختلف كـذلك تركـيبيا. فثـمّة المصطلح المفرد والمركّب والجملة المصطلحية. وهي كلّها على درجات من المقبولية والشيوع والصدقية»[2].

و في ظلّ هاته الإشكالات والالتباسات التي عقّدت الخطاب المصطلحي في الحاضنة النقدية العربية المعاصرة، فإنّه لا سبيل من التأكيد على حتمية التوحيد المصطلحي؛ عبر الاستناد إلى المجامع اللغوية وكذا التجمع النقدي بين الباحثين المتخصّصين في هذا المجال؛ ذاك أنّ ثمرة التوحيد تظل معلما

---

[1] عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيميائية النص: تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، ص148–149.

[2] جواد حسني سماعنة، المعجم العلمي المختص (المنهج والمصطلح)، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، دمشق، سوريا، مج75 2000، ج1، ص 976.

في المتون النقدية العلمية المخلّدة لها؛ كما أنّ لهذا التوحيد والوفاق الجمعوي «وجه علمي يقرّبنا من حضارة العصر، بصفتنا أمّة واحدة، ويقوّي من قدرتنا على الإسهام في صنعها، مكان التهافت الساذج على الإسهام في استهلاكها. ووجه قومي يعين على تجاوز ما لا بدّ أن نسمّيه مكرهين: "الحدود الدولية"، بيننا، ويحقّق المعنى القومي العميق الذي تكوّن اللغة الواحدة حقيقته الكبرى»[1].

في الختام، نخلص إلى أنّ الوجهة المصطلحية القويمة تظلّ ملازمة للمتصوّرات النقدية العربية المنافحة علميا على تثبيت المعالم الصحيحة الدقيقة للمصطلحات النقدية؛ خاصة الأجنبية منها؛ و التي بنيت على معطيات مختلفة: (ايديولوجية/معرفية/علمية...).

و بالتالي، فإنّ المطلب التعاضدي بين الهيئات العلمية والباحثين تظلّ هدفا مسيسا لحل إشكالات المصطلح؛ والحدّ من أزمته المتشظّيةفي المعاجم المصطلحية، وفي الكتابات النقدية النظيرة لها في هذا الحقل المعرفي النقدي المتخصّص.

[1] عبد الكريم الأشتر، توحيد المصطلح وتعميمه: المقاصد والأبعاد، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، دمشق، سوريا، مج75 2000، ج3، ص622.

الفصل الأول

آليات التأسيس

المصطلحي

إنّ الكشف عن ميكانيزمات التأسيس المصطلحي في الكتابات النقدية لـ(عبد الملك مرتاض) وكذا النظر في فعالياتها في استنطاق المضان المفهومية للمصطلحات السردية فيها، يستدعي شكلا من المهاد النظري لمقولات المصطلح في شكلها العام؛ ذاك أنّ «المصطلح أحد نتاج خليّة اللّغة قد تلفظه الخليّة، وقد يصبح أحد شغالاتها، وقد يصير ملكتها، فهو حيّ ما حيت اللّغة ما لم يكن باعث حيويتها ما دعت الحياة إلى ذلك»[1]؛ كما أنّها تستميز بطابع الاقتصاد اللغوي بتعبير (هنري بيجوان)؛ الذي يجنّب وقوع الخطاب في انسيابية معجمية مسهبة؛ وهذا ما أكّد عليه بقوله: «تعدّ المصطلحات، من منظور وظيفتها التواصلية، بمثابة وسائل تعبير اقتصادية لغوية لأنّها تسمح بتعيين عناصر معارف بواسطة وحدات معجمية بسيطة عوضا عن اللجوء إلى أساليب الشرح المسهب»[2].

أمّا بخصوص صياغة المصطلح فليست بالهينة عند الباحث؛ ذاك أنّه يمرّ«بفترات من المخاض على لسان القلم الواحد فترى الباحث يراود المفهوم مراودة تلو المراودة، مرّة بقالب لغوي تقريبي ومرّة أخرى بمحاصرته أكثر» [3]؛ فهذا الاستعصاء يؤكّد أهمية التقعيد للمصطلح بشكل (معرفي/علمي/لساني) دقيق؛ ذاك أنّ هذه المحاصرة تمثّل بالأساس الاتكاء على مرجعياته التأثيلية وهو الأمر الذي شدّد عليه (الشاهد البوشيخي)؛ -الذي راهن على التقدّم العلمي عبر نجاح فعالية المصطلح المتعالق بأنساقه المفهومية-؛ حيث يقول في هذا الشأن: «يمكن قياس تقدّم العلوم بمدى نجاحها في بناء أنساقها الاصطلاحية المتعالقة مع أنساقها المفهومية، فبها يتمّ وصف الظواهر وبها يتمّ بناء القواعد وصوغ المبادئ التي تفسّر سلوك الظواهر»[4]؛ وهو الأمر ذاته الذي استقرّ عنده (أحمد يحي الدليمي) بتنويهه لأهمية المصطلح داخل الخارطة (العلمية/الفنية)؛ ونصّ قوله الآتي:

---

[1] عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (دط)، 2002، ص44-45.

[2] هنري بيجوان، فيليب تواورن، المعنى في علم المصطلحات، تر: ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009 ص88.

[3] المرجع نفسه، ص45.

[4] الشاهد البوشيخي، واقعية المبادئ الأساس في وضع المصطلح وتوليده، مجلة دراسات مصطلحية، معهد الدراسات المصطلحية فاس، المغرب، ع1، 2001 ص103.

«تشكّل المصطلحات مفاتيح العلوم والفنون، إذ تعبّر ألفاظها عن دلالات خاصّة تمثّل مداخل مفهومية لكلّ علم وفن، وهي تحمل في دواخلها حصيلة علمية مكثّفة عن الفكرة التي ينطوي عليها المصطلح»[1].

إنّ القول بأهمية المصطلح (Term) هو بمثابة الإحالة القولية لمسمّى المفهوم (concept)؛ باعتباره لبنة مركزية له؛ فهو «كائن اصطلاحي، شرطيّ لحصول الفهم، له حياته الخاصة، المعرفية، والفكرية التي تتغيّر في سياق المجال المعرفي الحاضن لها، وفي إطار المشكلات التي تطرحها أو التساؤلات التي تجيب عنها أو المركّبات التي تقوم أو تنهض على صرحها»[2]؛ فهو متشظّ في المعارف و الثقافات المختلفة؛ فالمفاهيم نظيرة للكائن المعرفي الحيّ -بتعبير (عمر كوش)-؛ لأنّها «تتحرّك (...) في ثنايا الفلسفة والأدب ومختلف العلوم والثقافات، تعيش حياتها الفكرية بمختلف أطوارها بدءا بالنشوء والتحديد وانتهاء بالاستقصاء والاستثمار، وفق سمات وخصائص مجالها المعرفي والإقليمي»[3].

بهذا، فإنّ أهمية المكوّن المفهومي قد جعلت (محمد صابر عبيد)مشدّدا على لزوميته للنظرية النقدية لأنّه الآلة التطبيقية الميدانية المفعّلة لها، وهذا ما دلّ عليه قوله: «لا بدّ أن تتحوّل المقاربة إلى تحليل المعرفي والنقدي»[4].

إنّ التأكيد على خصوصية المكوّن المفهومي؛ -المؤسس للنظرية المصطلحية-؛ مردّه إلى أنّه سابق للمفردة الاصطلاحية؛ ذاك أنّ نشوء الدال المصطلحي يعقب المعنى الموجود سلفا؛ وهذا ما عبّر عنه (عبد الله محمد العبد) بقوله: «كانت الخصيصة الأولى من خصائص المصطلح أنّه يوجد المعنى قبل وجود المصطلح، وبذلك ينطلق من المعنى إلى اللفظ، وهذا ما يستتبع كون المفهوم هو الواضح أصلا في ذهن واضعه، وعندما يوضع مصطلح ليدلّ عليه لابدّ من تعريف هذا المصطلح؛ لتتّضح العلامية

---

[1] أحمد يحي علي الدليمي، المصطلح النقدي عند أسامة بن منقذ، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص11.

[2] عمر كوش، أقلمة المفاهيم: تحوّلات المفهوم في ارتحاله، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص28.

[3] المرجع نفسه، ص39.

[4] محمد صابر عبيد، تجلّي الخطاب النقدي: من النظرية إلى الممارسة، ص129.

في العلاقة المصطلحية»[1]؛ ينضاف إلى ذلك أنّ المصطلح «لا يبدأ مصطلحا بمعنى أنّه في بداية الأمر يبدو مجرّد لفظ مقترح للدلالة على مفهوم مستجدّ من مفاهيم الفن ولوازمه، و هو لا يشيع إلا في سياق خاص، وفي ظلّ ظروف خاصة؛ كأنّ اختياره في غاية الدقّة والصحّة أو أن يتبناه ناقد متمرّس»[2].

بناء على ذلك، فإنّ المصطلح يظلّ مرتكزا أساسا للنظريات العلمية بشتى تقاطعاتها داخل المجالات المعرفية المختلفة؛ وهو لا يحيد على العلم المنضوي تحت شرعته ونهجه، والمسمّى بـ(علم المصطلح Terminologie)؛ حيث تتحدّد وظيفة (علم المصطلح) في «دراسة الأنظمة المفاهيمية والعلائق التي تربطها داخل حقل معرفي، بضبط دقيق للمفاهيم والدلالات، وجرد مستفيض للألفاظ الحاملة لها قصد إيجاد المقابلات الملائمة لها من حيث الشكل والمضمون، باحترام صارم للمقاييس اللغوية المتعارف عليها والمعمول بها»[3].

إنّ التقعيد المصطلحي لا يتمّ إلا في ضوء تفعيل ميكانيزمات التوليد المصطلحي؛ الذي تتنوّع آلياته في ضوء تباين طبيعة الدراسة النقدية لـ(المصطلح)؛ التي تستلزم مواضعة علمية مجهرية إذ إنّ «آلية الوضع وما يتبعها من تواطؤ أو شيوع لا تتمّ في يوم وليلة، ولا بقرار سلطوي أو قانون استثنائي من الواضع، ومهما كان التحصّن بأسس ومعيارية المواضعة؛ فإنّ ثمّة متّسعا من الوقت تحكمه آلية التداول حتّى يستقر ذلك العضو الجديد وينسجم مع باقي أعضاء الجسد وسواء أكان السبيل إلى ذلك الذوق المدرّب، أو إجماع الذاكرة العظمى (...) فإنّه من الموضوعية كتابة لفظ المصطلح الجديد إن جاء من لغة غير العربية بلغته الأصلية التي كانت بمثابة (القابلة) لمولده –أمام المصطلح الموضوع بالعربية–، وذلك حفاظا على مصداقية النهج، حتّى يستقرّ المصطلح علـــى صورته

---

[1] عبد الله محمد العبد، المصطلح اللساني العربي وقضيّة السيرورة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط) 2011، ص153.

[2] صبري موسى حمادي، المصطلح النقدي في الخطاب السردي العراقي، مجلة القادسية، العراق، مج9، ع2، 2010، ص6.

[3] مصطفى الطاهر حيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2003، ج1

النهائية»[1].

بناء على ذلك، فإنّنا سنلج إلى بهو الميكانيزمات المصطلحية؛ التي اعتدّ بها (عبد الملك مرتاض) لبيان الأوجه (المفهومية/المورفولوجية) المخصوصة لـ(المصطلح السردي)؛ والتي مؤداها الآتي:

1- الترجمة:

إنّ الترجمة عن الآخر تمثّل «خيارا حضاريا وقراءة وتحدّيا للآخر ومحاولة عقلانية لاختراق فكره ومعطياته المعرفية والعلمية بغية فهمها وتجاوزها»[2]؛ إذ أضحت وفق هذا المعطى «تلك الوسيلة التي يمحي فيها الأجنبي من أجنبيته وينفلت من خلالها الغريب من غربته. فهذا النّص الوارد الأجنبي يتحوّل بفعل البنيات اللغوية إلى بنية ذاتية في نصّ اللغة المستضيفة»[3].

أمّا بخصوص الإشكالية الترجمية؛ فإنّها تتجسّد في تلك المتغيّرات اللغوية، الموسومة بأشكال تجدّدية تحوّلية؛ نظرا لاختلاف المشارب (المعرفية/الثقافية/الأدبية/اللسانية) للمترجمين، الأمر الذي نوّه إليه (بول ريكور) عبر قوله: «فلا الترجمات نهائية ولا المترجمون يحصون، ولا أيضا النّصوص منتهية كل شيء في الحقل الترجمي قابل للتجدّد والتبدّل والتحوّل»[4].

إنّ هذه المسألة (التحوّلية/التجدّدية) المشار إليها في هذا المحدّد النقدي، قد تكون هي ذاتها عند (حسين خمري)؛ الذي أكّد على المقولة المخصوصة بـ(بول ريكور)؛ وذلك بقوله: «وإذ يتناول ريكور موضوع الترجمة، فإنّه يقاربها من جهة نظر تأويلية، أي أنّ الترجمة، مهما كانت تقنيّة، فإنّها

---

[1] عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص61.

[2] إسماعيل أبو البندورة، نحو استراتيجية قومية للترجمة في الوطن العربي، مجلة الآداب الأجنبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، 2000، ع103 ص75.

[3] بول ريكور، إشكاليات الترجمة: تر: عبد الرحمان مزيان، ص15.

[4] المرجع نفسه، ص17.

في نهاية المطاف عبارة عن تأويل»[1].

أمّا بخصوص رؤية (قاسم شعيب) لـ(الترجمة) –أو الترجمة الحقيقية على حدّ وصفه لها–؛ فإنّها تتلخّص في قوله: «الترجمة الحقيقية تستدعي نقل أفكار النّص الأصلي، أو معارفه وتصوّراته، بالطريقة المناسبة وليس أكثر. وهذا النقل يحتاج إلى الإتقان في الجانب العلمي والأمانة في الجانب الأخلاقي ولا علاقة للترجمة بالإبداع الذي يتعلّق عادة بالموضوعات المتخيّلة»[2].

إذا انتقلنا إلى الترجمة المصطلحية –في شكلها التخصيصي–، فإنّنا نلفيها ممثّلة لـ«وسيط تواصلي بين اللغات والثقافات؛ حيث يمارس المصطلح المترجم ترحالا وظيفيا، تحرر فيه القواعد المعجمية للفوز بالمعنى الواحد في خطابات الترجمة، مما يقتضي التعامل مع شبكة اصطلاحية متجانسة، تتوزع استراتيجيا لتحقق التضمين المناسب والتنوع اللغوي المعادل»[3].

في لفتة نقدية أخرى متعلقة بالمسألة الترجمية؛ فإنّه يمكن التشديد على قضّية الميثاق الترجمي الأمين– إن جازت التسمية– لمترجم المصطلح؛ ذاك أنّه معظلة متأزمة متوتّرة؛ «فالموثوقون قلة وتحت حجة تعقيد النص الأصلي يدعي المترجم أن اختلاف المرجعيات الثقافية هي السبب في الصياغة السيئة للترجمة »[4]. وهذا ما جعل (عبد الملك مرتاض) يؤكّد على النقل الأمين لتلك الأصول (المصطلحية/المفهومية)، وتثبيت ما غمض منها برسمها الأجنبي الأصليّ؛ ولعلّه بذلك يثبت أبجدية البحث (العلمي/النقدي) القويمة مدارجه و مسالكه؛ إذ يقول في هذا الشأن: « لم يفتأ أثناء ذلكأن نثبت أصول المصطلحات النقدية بما يقابلها في اللغة الفرنسية خصوصا. مثلها مثل بعض العبارات

---

[1] بول ريكور، عن الترجمة، تر: حسين خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008، ص11.

[2] قاسم شعيب، فتنة الحداثة: صورة الإسلام لدى الوضعيين العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013 ص81-82.

[3] سعيدة كحيل، الترجمة والمصطلح، مجلة الآداب العالمية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2010، ع144 ص29.

[4] محمد عز الدين مناصرة، علم الشعريات، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص20.

الـتي تـتراءى لنـا غامضـة لـدى الترجمـة فإنّنـا أثبتنـا مـا يقابلهـا في أصـلها ابتغـاء تيسـير الأمـر على القارئ»[1].

إنّ القضية المركزية-الإشكالية بشكل توصيفي دقيق- عندنا لا تقتصر على مقدار الاستقراء الجيدّ أو نقيضـه للمصـطلحات المترجمـة، ولكنّهـا تتمحـور أساسـا في تلقـي النقـد العـربي المعاصـر لهـذه المنظومـات المصـطلحية بشـتى تجاذباتهـا (الفلسـفية/الدينيـة/المعتقداتيـة/العلميـة...)؛ لأنّ هـذا الأمـر -حتمـا- سيفرز مـا يشبه الانشطار التبئيري-إن جـاز اصـطلاحنا-؛ حيـث سيقود «وجـود ترجمـات عـدة لمصـطلح واحـدإلى انتشـار غـير واحـد مـن المصـطلحات المقابلـة للمصـطلح الواحـد (...) كمـا يستهلك من إمكانات اللغة العربية ما يمكن أن يستغل في بناء مصطلحات أخرى»[2].

بهذا، فإنّ الحيّز الايجابي للترجمة سيظلّ محدودا نتيجة لذلك؛ وحينهـا«لا ينبغي أن ينظر إلى الترجمة أساسا كعملية لخلق القرابة، وإنما كفعالية لتكريس الغرابة»[3].

بناء على ذلك، فإنّنا سنلج إلى فضاء المصطلحات السردية المترجمة عند (عبد الملك مرتاض)؛ قصد بيان تمظهراتهاالمورفولوجية، وكذا الكشف عن المفاهيم التي لزمتها؛ ومؤدى ذلك الآتي:

1-1 الحيّـــز:

تتأكد أهمية الحيز (Espace) -أو المكان كمسّمى معادل- داخلالبنية السردية تخصيصاعبر كونه محددا أساسا للمادة الحكائية؛ إذ لا شيء في العمل السردي عند (جيرار جنيت Gérard Genette) «يتميز بالاستقلالية عن البنية المكانية، كما أن كل المواد والأجزاء والمظاهر الداخلة في تركيب السرد تصبح تعبيرا عن كيفية تنظيم الفضاء الروائي»[4].

إن عدم استقلالية -انعزالية- البنيات السردية عن البنية المكانية وفق هذا المنظور النقـــدي، لا يعـــني

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998، ص9.

[2] مصطفى الطاهر حيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي العربي،ج1، ص10.

[3] عبد السلام بن عبد العالي، مهمة الترجمة مهمة الفكر، علامات، 2004، ج54، م14، ص12.

[4] جنيت وآخرون، الفضاء الروائي: تر:عبد الرحيم حزل، افريقياالشرق، الدارالبيضاء، المغرب،(د.ط)، 2000، ص6.

شكلا من التأسيس القاعدي الثابت المطلق إذ نجد –مثلا– (يمنى العيد) مثبّتة للمقولـــة الأرسطيـــة المتعلقة بشأن هذا المصطلح (المكان) الذي عدّه (أرسطو Aristote) مجرّد عنصر «من عناصر تكوين الحكاية، ذلك أن الإثارة الحسية–التخييلية لدى المشاهد ارتبطت عنده وبشكل أساسي(...) بما تولده الأحداث من تحول»[1].

لا مراء في أنّ العناية بهذا المكوّن السردي عند (عبد الملك مرتاض) قد أخذت الريادة والاهتمام الواسع، وهذا ما أشار إليه (إبراهيم خليل) بقوله :«لعبد الملك مرتاض عناية شديدة، وولع بمحاور الخطاب السردي، وفي مقدمتها المكان أو الفضاء الذي يسميه الحيز»[2].

إنّ منهجية البت في تفاصيل هذا الابتداع المصطلحي عند الناقد –نقصد اصطناعه لمصطلح (الحيّز) كبديل مفرداتي عن مقابلاته الأخرى: كالفضاء أو المكان وغيرهما– قد حتّمت علينا النظر في الخيارات الترجمية العربية التي خصّصت للفظة الأجنبية(Espace)؛ إذ سنستقرئ ذلك عبر فضح بعض المعاجم المصطلحية، وكذا النظر في المدوّنات النقدية العربية المعاصرة، ومؤدّى ذلك الآتي:

عرّج (خليل أحمد خليل) إلى لفظة Espace) المثبتة في (موسوعة لالاند الفلسفية) قصد بيان الأوجه الترجمية لها، والتي رأيناها عنده لا تحيد عن دوال أربعة هي كالآتي: (مـكان/مجال/فضاء/ مـدى)[3].

إن كانت ترجمة (خليل أحمد خليل) لهذا المصطلح الأجنبي قد استقرت عند المصطلحات الأربعة السابقة، فإنّ الأمر قد يكون أكبر من ذلك في بعض المعاجم، وهذا ما ألفيناه جليّا في معجم (لاروس) –مثلا–،حيث لم يركن إلى مصطلحات محدّدة تكون بمثابة الدوال الدقيقة التي تعبر عـــن المصـــطلح الأجنـــبي الوافـــد، بـــل وجـــدناه عديـــدة غـــير محصـــورة بـــدليل أو تقييـــد وهي:(فضاء/مساحةمكان/مجال/فسحة/مساحة/بعد/فراغ/ بياض بين كلمتين/مدة/ مدى)[4].

أمّا معجم (القاموس) فإنه قابل المصطلح الأجنبي (Space) بدالين اثنين هما: (حيزي،مكاني)

---

[1] يمنى العيد، فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص109.

[2] إبراهيم خليل، المثاقفة والمنهج في النقد، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص202.

[3] ينظر: أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تع: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2 ،2001، ص362.

[4] ينظر: جان دوبوا، لاروس (فرنسي–عربي)، مر: شفيق الأرناؤوط وآخرون، أكاديميا أنترناشيونال، بيروت، لبنان، (د.ط) 1998،ص57.

إذا ما تعلق الأمر في كون المصطلح صفة، ولكن اتخاذ المفردة طابعا اسميا قد جعل من دلالاته تتباين لتستقر عند مفردات عدة، نذكر منها: حيز، فراغ، فضاء، مسافة، تفرق، ابتعاد[1].

أمّا في معجم المترادفات –الفرنسي–فإنّ مصطلح (Espace) يحيل معناه إلى مبدأ مطلق بمعناه المجرّد الذي يطبّق على مدى غير معرّف؛ وهو في اللغة الحالية يعني النطاق المحدود، ولكنّها رؤية سطحية إذ لا يمكن التفكير في الحدود لهذا المدى المستمر[2].

بخصوص المدونة النقدية العربية المعاصرة، فإنّها لا تفتأ تطلعنا على تلون مصطلحي كثيف، حيث يورد (الحيز) في تضايف مع المصطلحات موازية له من مثل: المكان، الفضاء، البيئة، وغيرها؛ وتفصيل ذلك الآتي:

عمد (عبد القادر بن سالم) إلى تبنّي مصطلح (المكان)، فعدّه بمثابة «البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيلي»[3]؛ وهو النهج المصطلحي ذاته الذي سلكه (سليمان حسين) قصد تثبيت مسمّى (المكان)، باعتباره المركز والنواة المحرّكة للمشكّلات السردية الأخرى؛ كالحدث والشخصية وغيرهما، وهذا ما يثبته قوله: «إن المكان الروائي يصبح نوعا من القدر، إنه يمسك بشخصياته وأحداثه، ولا يدع لها إلا هامشا محدودا من الحركة»[4].

أمّا (سليمان عشراتي) فلم تتضح مسألة المصطلح الأوحد عنده، حيث رأيناه موظفا مصطلحي (الحيز/الفضاء) معا، تاركا مسألة الاختيار–في نظرنا– للقارئ. أضف إلى ذلك أنّ المكان عنده ينصرف إلى الشيء المادي أو المتخيل معا،حيث يحدّده بقوله: «حيز مادي، أو فضاء فيزيقي ماثل

---

(1) ينظر: أديبة فرح وآخرون، القاموس (عربي–إنجليزي، إنجليزي–عربي)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004 (space)،ص685.

(2) ينظر النص التعريفي الأصلي:

«Espace, qui est absolu et dont l'acception abstraite et appliquée à l'étendue indéfinie désigne dans le langage courant une étendue limitée et généralement superficielle, sans «toutefois faire penser aux limites dans lesquelles cette étendue est contenue». Renebailly, Dictionnaire des synonymes de la langue française, Librairie Larousse, paris 1946, p245.

(3) عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009، ص39.

(4) سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1999، ص303.

أو متخيّل»[1].

حريّ بنا أن نبسط مصطلحا مغايرا للمكان أو الفضاء وغيرهما، والمتمثل في مصطلح (البيئة) الذي أشار إليه (مولاي علي بوخاتم) بقوله:«وخصّ باحثون آخرون المصطلح بأشكال أخرى من الصياغة أبرزها: البيئة لدى علي بوملحم وعمار زعموش»[2].

إنّ القول بتردّدية الثنائية المصطلحية (المكان/البيئة) في المقولات النقدية الآنفة، لا يعني البتّة خلوّ المصطلح المغاير لهما مورفولوجيا؛ حيث يجدر التنويه إلى مصطلح شهير في معظم العناوين النقدية المعاصرة، والمتمثّل –تحديدا– في مصطلح (الفضاء)؛ حيث لم يجد (لحسن احمامة) –مثلا– حرجا في تبني مصطلح (الفضاء) بديلا لمسمّى الحيز –أو المصطلحات المتواشجة مفهوميا معه– والذي اتّضح في ترجمته لمدوّنة نقدية لـ(جوزيف.إ.كيسنر)؛حيث وسم عنوانها بـ(شعرية الفضاء الروائي). ولم يقتصر الأمر عنده في مسألة اجتراح المصطلح الأنسب فحسب؛ بل أوضح الحدود الفاصلة بين مصطلحي (المكان/الفضاء)، وهذا ما نلمحه في قوله : «ففيما يعتبر "المكان" الحدود الحافة بموضوع محتوى، يعد الفضاء الحدود الداخلية للوعاء المحتوى، قد يزول مكان الشيء لكن فضاءه لا يمكنه ذلك»[3].

تعليقا على هذه الرؤية التي راهن عبرها (لحسن احمامة) على بيان تيمة (الإزالة)، التي عقدها لـ(المكان) دون (الفضاء)، فإنّه يمكننا القول أنّ هذه القضية قد لا تكون بمثابة الحكم الثابت وهو الأمر الذي نوّه إليه (منصور نعمان الدليمي)، الذي ركن إلى الرؤية الأرسطية، فرأى أن المكان عنده «مفارق للأجسام المتمكنة فيه وسابق عليها ولا يفسد بفسادها»[4]؛ إذ إن استحالة إزالة الفضاء كما نصّ على ذلك (لحسن احمامة) لا تفترق كثيرا على عدم فساد المكان عند (أرسطو) فكلاهما يحمل وجوده القسري المتمكن.

---

[1] سليمان عشراتي، الخطاب القرآني: مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر (د.ط)، 1998، ص147.

[2] مولاي علي بوخاتم،مصطلحات النقد العربي السيماءوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2005 ص277.

[3] جوزيف.إ.كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن احمامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2003، ص19.

[4] منصور نعمان الدليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي ، إربد ، الأردن، ط1، 1999، ص18.

تتمة لمسألة التمايزية بين الثنائية المصطلحية (المكان/الفضاء)، فإنّنا نجد (حميد لحمداني) مدبّجا لعنوان فرعي فاضح للمبدأ الاختلافي بينهما؛ حيث وسمه بـ(نحو تمييز نسبي بين الفضاء والمكان) إذ يقول: «إنّه مجموع الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية، لأنّ الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان ، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء»[1].

بخصوص المعاينة النقدية التي خصّها (عبد الملك مرتاض) لهذه الإشكالات الترجمية للمصطلح السردي الأجنبي (Espace)، فإنّها استقرت عند تثبيت مصطلح (الحيّز)كمقابل مصطلحي صريح للدال الأجنبي السابق، مع تقديمه للمبرّرات التي أقصت المصطلحات المندرجة تحت مظلّة مصطلحه المجتبى؛ كالمكان، والفضاء، وغيرها؛ حيث نجلّي ذلك في الآتي:

إنّ عدم تبنّيه لمصطلح (المكان) مردّه أنّه خارج دائرة (الحيّز)-في نظره-؛ ذاك أنّ التفاصيل التي يرسمها الأول تجعله أقرب إلى التوصيف الجغرافي منه إلى الحيز، وهذا ما يفهم من قوله: «لو ذكرت كل التفاصيل ذات الصلة بالمكان لاستحال مفهوم الحيز إلى جغرافيا، وحينئذ لا يكون للخيال ولا للتناص، ولا لجمالية التلقي معنى كبير، أي إنّ الأدب يستحيل في هذه الحال إلى جغرافيا»[2].

لعلّ ثنائية (الخيال/القارئ) عنده لم تكن مرهونة بقوله السابق فحسب، بل ترددت في سياق آخر مما يدل على أنّ الكشف عن الحيز الأدبي معقود بهما، وهذا ما يكشفه قوله: «وإذا كان حيز الرسم والمعمار ينهض على اصطناع حاسة البصر، فإن الحيز الأدبي ينهض على استعمال حاسة البصيرة و ملكة الخيال وحركة الذهن»[3].

لئن كانت التفاصيل الكاشفة لـ(المكان) قد تجعلنا أمام الجغرافيا وفق تصوّره؛ فإنّ (محمد عزام) لا يحيد عن هذا الطرح، مع فارق يسير مقتضاه أن الإسهاب في عرض التفاصيل قد يوهمنا بالواقع حيث يقول (إبراهيم خليل) في هذا الشأن: «حول المكان يؤكد محمد عزام أنّ الوصف الدقيق

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000 ص55.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص128.

[3] المصدر نفسه، ص136.

للأمكنة كثيرا ما يؤدي إلى الإيهام بالواقع، مما يجعل القارئ يثق بالسارد أكثر مما يثق به»[1].

و لا تحيد (وافية بن مسعود) كذلك عن هذا المعطى (النقدي/المصطلحي)؛ الذي تتأكد فيه الواقعية في مسمّى(المكان)؛ وبالتالي قصوره أمام مسمّيات مصطلحية أخرى؛ كالفضاء أو الحيّز؛ فالقضية المصطلحية عندها تظلّ -في منظورنا- هاجسا سمته (الاضطراب/التوتّر)عندها،فمسألة إقامة الحدود (المفهومية/المورفولوجية) الضابطة للمصطلحات السردية المتنازع في شأنها تظلّ مستعصية معقّدة وهذا ما أفصح عنه قولها: «لا يجبرنا شيء على الاهتمام بالمصطلحية مثار الجدل بين الباحثين من أجل وضع تمييز دقيق بينهما، لأنّنا سنبدأ من اعتبار المكان هو الحيّز الجغرافي المفرد، بالإضافة إلى اعتباره المرجعية الواقعية لكلّ بنية فضائية داخل النصوص، في حين يكون الفضاء بعدا افتراضيا نصّيا فقط، ويكون نتاج العملية التخيّلية»[2].

لهذا، يصبح من السذاجة -في نظر (عبد الملك مرتاض)- «اصطناع مصطلح المكان للشخصية في الرواية أو الأسطورة أو القصة (...)، ذلك بأنّ المكان كأنّه إنما وضع أصلا للجغرافيا لا للفن»[3].

لقد كان الناقد مركّزا في مسألة (الحيز) على عنصر (الخيال)، الذي يمثل الفيصل بين الشكل الفيزيقي المرئي؛ -كاللوحة التي يبدعها الرسام التشكيلي، أو تلك التصاميم الهندسية التي يبرع مهندسها في إرساء أعمدتها وامتداداتها الأفقية والعمودية-، وبين المبدع الأدبي الذي ينسج منجزه النصي في عالم تجريدي أساسه الخيال.

لم تستقر مسألة (الخيال) في هذا العالم التجريدي -غير المرئي- عند (عبد الملك مرتاض) بل إنّ للحيز وشائج قربى مع عالمي (الخرافة/الأسطورة). وما دام لهذين الشكلين الأدبيين مساحة واسعة من الخيال الخصيب الذي هو أساس وجودهما، فإنّه لا محالة أن يثبّت الناقد مصطلح (الحيز) بديلا لـ(المكان)، الذي هو رهين الجغرافيا والواقع -وفق منظوره- .

---

[1] إبراهيم خليل، المثاقفة والمنهج في النقد، ص209.

[2] وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما: دراسات في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، دار الوسام العربي، عنابة، الجزائر، ط1، 2011، ص258.

[3] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1989، ص90.

أمّا عن إشكالية (الواقع- المكان) فإننا وجدنا (ياسين نصير) معاينا إياها عبر مدخل فلسفي مؤداه ضرورة «النظر إلى الواقع على أنه وجود شيء جوهري في ذلك الموجود، أمّا المكان فيعتبر شكلا لوجود المادة، يفيدنا كوسيلة قوية لدراسة الواقع»[1].

وفقا لهذه الرؤية يرى (عبد الملك مرتاض) أنه قوض هذه الإشكالية، فكشف طلاسمها الغامضة التي استعصت على النقاد فجعلتهم ينفضون أيديهم عنهم، ومتشبثين بمصطلحاتهم التي ارتضوها دون سبر أغوارها، وإقامة الحجة عليها.

لعلنا نجد من جملة هؤلاء المعارضين لهذا التخريج المصطلحي -أي الحيّز- الباحثة (نصيرة زوزو) التي نقضت مقولة الحيز، الذي لا يعادل -في نظرها- مصطلح الفضاء، وهذا ما أعلنته بقولها: «سنخالف هذه التسمية التي ارتضاها (عبد الملك مرتاض) لمصطلح الفضاء، لأنّنا نرى مدلولها سائر في الفراغ والخلاء والاتساع واللا محدود، في حين نلمس وضع الحدود والعلامات والتقسيم الهندسي في لفظة " الحيز"، التي نعتبرها أقل مساحة من ملفوظات أخرى»[2].

على أننا لا نجد حرجا في مساءلة واستنطاق هذه الرؤية النقدية؛ لأنّها لا تحمل -في نظرنا- نقدا منهجيا مؤسسا على ضوابط معرفية ومفهومية عميقة؛ إذ إنّالتقصّي الحفريعن المرجع الذي تأسست عبره قراءتها لمصطلح (الحيز)، قد كشف لنا أنها اتّكأت على المفهوم اللغوي الذي التصق بالحيز انطلاقا من التحديدات اللغوية التي نصَ عليها (ابن منظور)، دون تحرّيها عن عمق المفاهيم التي أثبتها الناقد لهذا المصطلح.

بهذا، فإن كانت العودة إلى القاموس اللغوي قد تلقي بظلال مفهوميةمتعلّقةبالمصطلح، إلا أنّ الجزء الأكبر الذي يتكشف من خلاله المصطلح سيظل محكوما بالجانب المعرفي أساسا؛ فكأنّ الباحثة لم تتفحص المدونة النقدية لـ(عبد الملك مرتاض) التي حرصت على التشبث بهذا المصطلح والذي ظلّ يتردد في سائر المباحث السردية الأخرى؛ كالزمن والشخصية والحدث السردي وغيرها؛ مما يدلّل

---

[1] ياسين نصير، الرواية والمكان، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط2، 2010، ص15.

[2] نصيرة زوزو، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة محمد خيذر، بسكرة، الجزائر، 2010، ع6، ص208.

على أنّ هذا الإطلاق لم يكن الهدف من خلاله المخالفة أو المعارضة أو العدولعن المصطلحات الأخرى الموازية له،بقدر ما كان باحثا وكشّافا عن المصطلح ومفهومه معا لأنّ أقلمة المصطلح في ظل ارتحال مفاهيمه ليس بالأمر الهين؛ بل يتطلب مكابدة ومجاهدة بحثية دؤوبة. وهذا ما دفعه إلى تبرير وضعه لمصطلح (الحيز) بديلا لدال (الفضاء) في مقولته الواردة في كتابه (نظرية النص الأدبي) إذ يقول: «والحق أننا عدلنا عن اصطناع مصطلح (الفضاء) إلى مصطلح (الحيز)، لأنّ الفضاء عام جدا في رأينا، وقد تسرّب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر فاصطنع فيه إذ يوجد مثلا حق الفضاء(Droit de l'espace) والفضاء المعماري (l'espace Architectural) والفضاء التحليلي (Espace analytique)»[1].

بذلك فإن نقدنا لما جاءت به الباحثة سينطلق من نقطتين أساستين-في نظرنا- هما كالآتي :

1- إنّ اجتراح(عبد الملك مرتاض) لمصطلح (الحيز) في صيغته المفردة، لا يعني خلوه من ضمائمه التي تتضايف مع حدّه اللغوي منتجة بذلك مدلولاتها الخاصة، التي من ضمنها (الحيّز الجغرافي) المعادل دلاليا لمسمّى (المكان)؛ حيث إنّ دلالات الحدود والعلامات ستظل لصيقة بالمصطلح المركّب (الحيز الجغرافي) لا (الحيز) بوصفه مصطلحا شاملا.

2- حرص الناقد على إضفاء سمة الأدبية[2]لمصطلح (الحيز)، وذلك عبر تخريجه لمصطلح (الحيز الأدبي)، الذي ربطه بمسألة الخيال المحض؛ بهدف فك طلاسم التعمية بين المكان -أو الحيز الجغرافي- الموسوم بصفة المحدودية و الواقعية وبين الحيز الأدبي، الذي وصفه بشكل عجيب عبر التلاعب بجمالية الكلمة و رونق الأسلوب؛ إذ يقول: «الحيز الأدبي عالم دون حدود، و بحر دون ساحل، و ليل دون صباح، و نهار دون مساء. إنّه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات في كل الآفاق»[3]. بذلك، فإنّ رؤيته لـ(الحيز) جاءت نقيضة لأصوات نقدية أقدمت على إدراج أشكال مصطلحية

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2007، ص297.

[2] لا نريد بالأدبية الإشارة إلى (الشعرية) المترجمة عن المفردة Poétique ولكنّنا نبغي إدراج مصطلح (الحيّز) إلى الحقل الأدبي.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص135.

لا ترقى إلى حيز الاهتمام –في نظره–، ومن بينها: رؤية الحيز(Vision de l' espace)؛ الذي ابتدعته (جوليا كرستيفا Julia Kristiva) و مصطلح (Vison du monde)؛ الذي يترجم بـ :(رؤية العالم) والذي أوجده بعض الأيديولوجيين؛ لأنّ الحيز وفق هذين التصورين عنده «ينتقل من مجرد مكان ضيق أو واسع إلى رؤية فنية (...) لأنّ الروائي قد لا يكون مفتقرا إلى كل هذا العناء حين يريد أن ينظر إلى العالم نظرة فلسفية»[1].

لعلّ القضية الأساسة عنده–في نظرنا– لا تقتصر على الرؤية التجريدية للحيز بقدر ما كانت متعلّقة مسألة الروابط التي يقيمها الحيز مع المصطلحات السردية الأخرى المشكّلة لمعمارية العمل السردي خاصة تشديده على مسألة ربطه بالشخصية وفق مبدأ امتدادها(الجغرافي المغلق/الخيالي المفتوح) داخله؛ لأنّ مهمة (الحيز) في نظره هي فتح هذه الفضاءات والمساحات ، فتراه منوها لهذه الوظيفة الدينامية للحيز في قوله : «لا ينبغي له أن يدل عليه، وهو الفسح للشخصيات لكي تتحرك في مساحة معينة إن كانت جغرافية (...) وفي مساحة غير معينة إن كانت خرافية (Légendaire)»[2].

أمّا عن استعاضة الناقد عن رؤية (حميد لحميداني)؛–التي تبنّت مفهوم الفضاء النصي أو ما اصطلح عليه بـ(حيز الكتابة)– فقد جاء التعبير عنها صريحة بقوله: «ما نريد إليه هنا نحن هو غير ما كان يريد إليه الصديق لحميداني»[3].

و لا يقتصر الأمر عنده في إشارته إلى مصطلح (الفضاء)؛ بل رأيناه منوّها إلى مصطلحات أخرى قد يصطنعها بعضهم، مثل مصطلح (الفراغ) الذي أشار إليه في كتابه بـ(الميثولوجيا عند العرب) وذلك بقوله: «والحق أن من الناس من يصطنع في هذه الأيام مصطلح الفراغ أيضا للمفهوم الغربي الجديد الذي هو(Espace) عوضا عن مصطلحنا نحن وهو الحيز»[4].

بذلك، فإن تبنّي مصطلح (الحيز) يمثّل نقلة نوعية جديدة على الصعيد (المفهومي/المصطلحي) معا

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص127.

[2] المصدر نفسه، ص135.

[3] المصدر نفسه، 126.

[4] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص90.

فأمّا الشق الأول فهو استعاضته عن تلك الدوال المصطلحية التي رافقتها فوضى ترجمية وذلك من مثل: مكان، فضاء،فراغ، مجال، وغيرها؛ وهذا ما نوّه إليه (حبيب مونسي) حين عرّج إلى مصطلح (الحيز) عند (عبد الملك مرتاض) عبر قوله: «وكأنّه في كل حين يجد ضرورة العودة للتأكيد على أن المصطلح الذي يستعمل، ليست له البساطة التي هي للمكان والزمان. وأنّ كل فهم يسويه بالمكان أو الفضاء، أو المجال، أو غيرها من مفاهيم المساحة والأطوال، فهو قاصر لا يمكن استغلاله في استثمار الحيز على الوجه الذي يقدمه الباحث»[1].

أمّا الشق الثاني فمقتضاه أنّ ركون بعض النقاد إلى المكان الجغرافي –وفق تصوّره–، ومعادلته للحيز يمثل دليل قصر يعتري زاوية نظرهم؛ لأنّ حيزية الأدب لا تجد وفاقا مع الخارطة الجغرافية عنده فلئن كان الحيز لا يعادل المكان الجغرافي –بأي شكل من الأشكال–؛ فلأنّ الناقد قد أفسح المجال للحيز لينطلق في فضاءات أخرى، وهو الشكل الذي اصطلح عليه بـ: "النشاط الحيزي"، حيث تجد الشخصيات مكانا بداخله فتشكل في ضوئه حيزا تختص به.

لكي يدلّل (عبد الملك مرتاض) على هذا المنحى الجديد المتعلق بمصطلح (الحيز)، فإنّنا نراه يضرب مثالا برواية (العدول) للروائي (ميشال بوتور) ليجلي اضطرام الشخصيات في هذه الأحياز المتفرعة عن الحيز «حيث يجعل من الحيز فيها (أي الشخصيات) فاعلية تتحرك (...) ولا تضؤل لها فعالية»[2].

كما نجده مزعجا اللغة؛ وفق لعبة لغوية تنزاح دوالها إلى شعرية عالية؛ حين توصيفه لمصطلح (الحيز) وهذا ما يجلّيه قوله :«إنه أكبر من الجغرافيا مساحة وأشسع بعدا فهو امتداد وهو ارتفاع وهو انخفاض، وهو طيران وتحليق (...)، وهو انطلاق نحو المجهول، وهو عوالم لا حدود لها بينما الجغرافيا بحكم طبيعتها المتمحضة لوصف المكان الموجود، لا المكان المفقود، ولا المكان المنشود»[3].

بهذا، فإنّنا نراه قد جاب رحاب اللغة مستنطقا دوالها القابعة في (المعجم الجغرافي)؛ ليصل إلى قاعدة

---

[1] حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، دار الغرب، وهران، الجزائر، (د.ط)، 2001، ص118 – 119.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص137.

[3] المصدر نفسه، ص123.

نقدية مختصرة شبيهة بالبرقية العاجلة -إن جاز الوصف- مفادها أن مفهوم (الحيز) يتنافى مع (المكان الجغرافي)؛ لأن (الحيّز) يظلّ أوسع دلالة من (المكان).

لعل نقدنا المقتضب لهذا الوصف العجيب الذي ارتضاه (عبد الملك مرتاض)؛ ليجلّي من خلاله عمق المصطلح مفهوميا؛ مرده إلى حرصنا على تثبيت التعليقات النقدية التي تخص الحيز، والتي سبقنا إليها (أحمد زياد محبك)، حيث يقول:«وهذا الشرح لمفهوم الحيز الجغرافي يزيده غموضا، لأنّه شرح إنشائي وليس شرحا علميا ، وهو يقيم تناقضا بين الجغرافيا والمظهر الجغرافي للحيز، فيجعل الأول محدودا والآخر غير محدود؛ بل غير موجود، والأمر في الحقيقة لا يتعلق بمحدود أو غير محدود؛ وإنما يتعلق بالفرق بين مكان واقعي متحقق في الجغرافيا، ومكان متخيل مصنوع في الحيز الأدبي»[1].

على هذا نجده قد اجتهد في عرض قراءته النقدية لمصطلح (الحيز) -التي نلمس فيها نوعا من الحدّة النقدية-، وكأنّه يقصي هذا التخريج المصطلحي الجديد، الذي ظلّ(عبد الملك مرتاض) متمسكا به في جميع خطاباته النقدية.

عليه، فإننا لا نجد مناصا من مساءلة هذه القراءة النقدية؛والتي نعقب عليها عبر الآتي:

1- لقد عمد (عبد الملك مرتاض) إلى فنية التعريف بالحيز عبر آلية الوصف، الذي يأخذ تلوينا جماليا، وليس بالشرح الذي أشار إليه (أحمد زياد محبك)، والبون شاسع بين مصطلحي (الوصف/الشرح) .

2- لا ندري علّة إقحامه لمصطلح (مكان واقعي)؛ إذ ليس -في نظرنا- ترسيم حدود جغرافية للمكان من طرف المبدع إحالة بالضرورة إلى واقع خارج نصي، باعتبار أن مشكّل (المكان) داخل تلابيب النص السردي يأخذ طابعا خياليا صرفا صنيع مكوّن الشخصية، التي تمثل كائنا ورقيا.

3- إن الحديث عن اللغة الإنشائية من لدن (أحمد زياد محبك)،-التي تلوّن بها تعريف (عبد الملك مرتاض) للحيز- هو حديث يعوز -في نظرنا- إلى التحديد والدقة؛ فكأنه إطلاق شمولي لا يتحرى خصائص الكتابة النقدية عنده.

---

[1] أحمد زياد محبك، متعة الرواية، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص330-331.

لهذا، فكيف سيكون تعليقه النقدي إذا ما وقف عند فقرات نصّية من مدوّناته النقدية؛ التي تطفح بهذا اللغة الإنشائية العالية التي أومأ إليها؟؛ ذاك أنّ هذا التساؤل قد يفضي بنا إلى تنبؤ حكمه النقدي عليها، والذي قد يكون حكما مجحفا لو اعتدّ بهذه الرؤية القاصرة -في نظرنا-، فقد يزيح من خلاله الناقد من الخارطة النقدية فيجعله مبدعا وكفى، يتخذ من اللغة المصطنعة المتكلفة لتحرير نصوصه، كقوله مثلا:«وواضح أيضا اصطناعه أسلوب طه حسين وتكلف لغته، وسيره على نهجه في وضع كتب للناس هي في الأصل محاضرات أو جذاذات أذن بطبعها»[1].

عليه، فإنه من الدال أن يدرك (أحمد زياد محبك) أن هذه الكتابة النقدية التي يدبّج بها (عبد الملك مرتاض) ورقاته البحثية تمثل خصيصة تفرد بها عن أترابه، فله أن يتخذ -في نظرنا- أسلوبه النقدي الخاص به ، وليس علينا أن نلغي اختياراته، وتثبيتا منا لمقولة «من لم يتجدد يتبدد».

لم يكتف الناقد بهذه القراءة النقدية؛ بل نراه في سياق آخر آخذ على (عبد الملك مرتاض) تخريجه لمصطلح (الحيز) بديلا عن مصطلحات لاقت الشيوع والانتشار، وهذا ما دلّ عليه في مقالته -الموسومة بـ(مراجعة في نظرية الرواية للدكتور عبد الملك مرتاض)- إذ يقول: «اختياره لمصطلح الحيز بدلا من الفضاء اختيار موفق، ولكن ما جدوى اقتراح مصطلح جديد في حال شيوع مصطلح ما؟ لقد أصبح "الفضاء" مصطلحا نقديا، وقد استقر وشاع (...)إنما الغاية من المصطلح هي شيوعه وانتشاره واستعماله، وليس التفرد به والاختلاف. بل لعلّ الغاية الأهم من أي مصطلح هي دقة فهمه وحسن تطبيقه وعمق إجراءاته النقدية»[2].

بذلك، فإنّ (أحمد زياد محبك) يزعج الحيز، ويرميه بالعبث واللاجدوى، ما دامت هناك دوال مصطلحية اعتلت الشهرة والرواج، واستقطبت اهتمام النقاد -كما نفهمه من خطابه الباطني المضمر لا الظاهري المعلن-.

عليه، فإن تعقيبنا النقدي على ما جاء به الناقد يتلخص في النقاط الآتية:

---

[1] أحمد زياد محبك، متعة الرواية،ص338.

[2] المرجع نفسه، ص328.

1-إن تثبيته لمصطح الحيز الذي تمسك به (عبد الملك مرتاض)، وقوله بأنّه اجتباء موفق هو إنصاف -بحد ذاته- للمصطلح ولاجتهاد واضعه.

2- إنّ إقراره بشيوع مصطلح (الفضاء) في مختلف الكتابات النقدية إطلاق عام، فلطالما كان المكان مزاحما له دائما، وعديدة هي الكتابات النقدية التي تدرج المكان بديلا له، فلطالما أحال الفضاء إلى الحيز الطباعي الذي يقرأ من خلاله النص هندسيا وشكليا، فلا يعبر على المكان الواقعي.

3- إن النظر في مسألة (الفهم الدقيق) الذي أشار إليها للمصطلح قد كان أمرا محسوما عند (عبد الملك مرتاض)؛ الذي استقى المصطلح انطلاقا من مرجعية قد أثبتها في مدونته وبرّر مسألة ركونه إليها، و كأنّ (أحمد زياد محبك) لم تسعفه عدسته النقدية على المسح الشامل لتلكم المنابع المعرفية المصفاة التي نهل منها (عبد الملك مرتاض) المصطلح ومفهومه الدال عليه.

4- إن تنويهه إلى مسألة التحري عن الإجراءات العميقة التي تصاحب المصطلح أمر جدير بالاهتمام في شكله العام، لكن تلميحه إلى عوز (عبد الملك مرتاض) -تلميحا لا تصريحا- على صناعة ميكانيزمات دقيقة تمكن مصطلح (الحيز) على النفاذ إلى التحليلات الدقيقة والعميقة قد يكون -في نظرنا- إجحافا لتلك الدراسات النقدية التي خصها الناقد للحيزعلى الصعيدين (الشعري/السردي)؛ حيث خلص الناقد إلى تخريجات عدّة للحيز، وذلك عبر أشكاله المختلفة التي مثّلت ما يشبه النقلة النوعية على مستوى المصطلح السردي في شقّيه (النظري/الإجرائي) -في معظم كتاباته النقدية-؛ على عكس الرؤية الانتقادية التي ساقتها (فوزية لعيوس غازي الجابري) في مسألة التخريجات المصطلحية الجديدة لأشكال الحيّز عنده؛ والتي تكشف عبرها عدم تحكّم في حدود المصطلح بشكل علمي دقيق، وذلك حينما تقول: «ولا يكشف الناقد عن دقّة علمية في تمييزاته، لا سيما وأنّه ظلّ بعيدا عن الجانب التطبيقي في تناولها»[1].

بالانتقال إلى مرجعية المصطلح عند (عبد الملك مرتاض)، فإنّه حريّ القول أنّه قد نوّه لها عبر ركونه إلى (المعجم الفلسفي) لـ(D.Julia)؛ ونصّ ذلك قوله:«قبل أن يكون لفظ "الحيّز" مصطلحا أدبيا

[1] فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص248.

يتناوله النقاد المعاصرون، في الغرب خاصة، كان مصطلحا فلسفيا متداولا في كتابات الفلاسفة. وهو يعني في الفلسفة مكانا متجانسا غير محدّد: يصلح لاستيعاب الأشياء الحسّاسة»[1].

كما نقف عند مقولة (اللامحدودية) للحيّز وفق هذا المتصوّر الفلسفي لديه؛ وذلك في سياق المقابلة التضادية التي عقدها بين مصطلحي (المكان/الحيّز)؛ وهذا ما أفصح عنه قوله: «وإذا كان للمكان حدود تحدّه، ونهاية ينتهي إليها؛ فإنّ الحيّز لا حدود له ولا انتهاء؛ فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتاب الرواية فيتعاملون معه بناء على ما يودّون من هذا التعامل»[2].

إنّ ركونه إلى المرجعية الفلسفية لمصطلح (الحيّز) هو بمثابة العودة كذلك إلى المفهوم الأصلي الآخر الذي اصطبغ بهذا المصطلح؛ حيث عمد إلى تقويضه وكشف مضانه المفهومية انطلاقا من فكرة التمايز بين لفظتي (الحيّز/الامتداد)؛ فنجده قائلا: «يميّز عادة بين الامتداد (Etendue) الذي له بعدان اثنان، ويعني السطح، والحيّز (Espace) الذي هو حجم وله ثلاثة أبعاد»[3].

و يختم الناقد مفهوم المصطلح في المتصوّر الفلسفي عبر الركون إلى المعجم الفلسفي ذاته؛ حيث يترجمه وفق التحديد الآتي: «مفهوم الحيّز إذن عبارة عن مفهوم كيفي، يستحيل فهمه ذهنيا، على عكس الامتداد الذي يمكن قياسه بالمقياس»[4].

كما يبرّر على هامش أحد صفحاته المخصّصة لمصطلح الحيّز اشتقاقه للفعل (حيّز) من المصدر الاسمي (الحيّز)؛ حيث يقول في هذا الصدد: «لم تذكر المعاجم العربية هذا الفعل ولكنّها اجتزأت بذكر الاسم، أو الفعل المزيد. والاستعمالات الحديثة تقتضي تطوير الاستعمال ولذلك جئنا بهذا الفعل على أساس أنّه من أصل (حيز) غير المشدّد، وهو مرادف لصنوه المشدّد وقسنا على "بيت"

---

[1] عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 2007، ص59.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص125.

[3] عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص59.

[4] المصدر نفسه، ص59.

وذلك من أجل نقل المعنى الأجنبي حيث الأجانب يتصرّفون بسهولة عجيبة في التنقّل بهذه الاستعمالات من صيغة إلى صيغة دون أن يجدوا في ذلك عسرا أو حرجا»[1].

بالعودة إلى التفاضل المفهومي الذي أقامه بين مصطلحي (الحيز/الفضاء)، فإنّنا نجده مشدّدا على أنّ ترجمة المصطلح (Espace) بـ(الفضاء) لا تصيب النظير اللغوي العربي الدقيق؛ ذاك أنّ دلالة (الفضاء) تفضي إلى ما أسماه (الجو الخارجي)؛ ينضاف إلى ذلك استناده إلى رؤية المفكرين الإسلاميين التي تصطنع (الفضاء) بمعنى (الخلاء المطلق).

بذلك، فإنّ فكرة (الخلاء المطلق) التي تمثل علامة لـ(الفضاء) لا تجد نفاذا إلى (الحيّز) عنده، الذي يرتفع عن هذه الفكرة في شكلها الأحادي –الفردي–؛ لأنّه يجمع خاصيتي (الفراغ/الامتلاء) معا، وهذا ما نصّ عليه قوله: «الحقّ أنّ ترجمة مفهوم "Espace" تحت مصطلح "الفضاء"، قد لا يفضي إلى دقّة المعنى المتوخّى في اللغة العربية؛ ذلك بأنّ الفضاء اتّخذ له في العربية الجارية المعاصرة، مفهوم الجوّ الخارجي الذي يحيط بنا (مع ضرورة التذكير بأنّ المفكّرين الإسلاميين اصطنعوه أصلا في معرض مفهوم الخلاء المطلق، في حين أن معنى "الحيّز" يشمل الخلاء والامتلاء جميعا»[2].

في سياق آخر،نراه مشيرا إلى المصطلحات المتشابكة مع (الحيّز) –في متصوّر بعضهم–؛ والمتمثّلة في (المكان/الفضاء/الخلاء/الخواء)؛ حيث نجـده مجلّيا إياها مفهوميا؛ كـــي يبرّر اخـتياره المصطلحـي البديل لها؛ وهذا ما أفصح عن قوله: «إنّ المكان يعني الجغرافيا وإنّ الفضاء يعني الأجواء العليا الفارغة(...) وإنّ الخلاء والخواء يعنيان الفراغ المطلق. في حين أنّ الحيّز في تصوّرنا، وفي تمثّل استعمالنا الذي دأبنا عليه، هو قادر على أن يشمل كلّ ذلك؛ بحيث لا يعجزه أن يكون اتجاها، وبعدا، ومجالا وفضاء، وجوّا، وفراغا، وامتلاء، ونتوءا، وارتفاعا، وانخفاضا وامتدادا و انحصارا و ظلّا، وحجما، ووزنا

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية النّص الأدبي، ص329.

[2] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات: متابعة و تحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص220.

وسطحا، وعمقا، وخطا في أيّ شكل من أشكاله الهندسية الكثيرة»[1].

في سياق هذه المسألة النقدية الشائكة، التي يتعالق فيها المكوّن المكاني -الجغرافي- مع المكوّن الحيزي؛ فإنّنا نلمحه قائلا أيضا:«فكأنّ الحيّز عالم لا حدود له، ولكن دون أن يتّخذ له شكل الجغرافيا التي تجسّد واقعا من حيث كونها مكانا؛ على حين أنّ الحيّز كأنّه عالم أسطوري، أو خيالي مفتوح. فجبال الهملايا جغرافيا، ولكن جبل قاف حيّز. والقمر كوكب غير مقطون ومع ذلك فقد أمسى في حكم الجغرافيا في المفهوم المعاصر للقمر، بيد أنّ حديقة عالية بنت منصور، فيما وراء السبعة البحور، في الحكايات الشعبية الجزائرية هي حيّز أسطوري يثير في النّفس من الجمال والجلال ومن التطلّع والرغبة ما قد يكون أكثر ممّا يثيره فينا جمال القمر والأرض والشمس جميعا»[2].

و لا يبتعد الناقد عن هذا الطرح النقدي الممحّص لـ(المكان) ذو الميزة الجغرافية؛ إذ يقول: «المكان يقف عاجزا عن احتمال الأخيلة في تحليقاتها المجنّحة، والإبداعات في ابتكاراتها الشموس. فالمكان ينتهي من حيث يبتدئ الحيّز. ذلك هو تصوّرنا له»[3].

تتمّة لهذا القول، فإنّنا رأيناه مبررا استخدامه لمصطلح (الحيّز) المخصوص للعوالم الخرافية -على حدّ وصفه لها- لا الجغرافية، وهو ما جاء في قوله: «والحقّ أنّ العوالم الخرافية، والمتمثّلات الخيالية التي تقع للأدباء في كتاباتهم على اختلاف أجناسها أولى لها أن تكون حيّزا صراحا، لا مكانا جغرافيا قاصرا. ولعلّ أجمل مثال للحيّز الأسطوري ما يتمثّل في نحو جبال قاف لدى الصوفية، وبلاد (تفاحة عالية بنت منصور، ما وراء السبعة البحور) في الحكايات الشعبية الجزائرية، وبلاد (الواق واق) و (جبل السعالي) في الأساطير العربية»[4].

و يراهن الناقد في كتابه (قضايا الشعريات) على مصطلـــح (الحيّـز) كبديل مصطلحـــي للمفردات

---

[1] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات: متابعة و تحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، ص223.

[2] المصدر نفسه، ص224.

[3] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص90-91.

[4] المصدر نفسه، ص91.

المتجاورة و المتضايفة معه؛ وهذا ما يجلّيه قوله: «إنّما نميّز نحن بين المجال، والفراغ، والخلاء والخواء والمكان، والفضاء، والموقع: مجتمعة، وبين الحيّز (الذي آثرناه بالاستعمال من بين هذه المصطلحات كلّها) لاعتقادنا بقابلية لأن يطلق على مفهوم الحركة الاتجاهية والخطّية والطولية والعرضية، والسطحية والعمقية (أو الحاوي والمحوي) في لغة الشريف الجرجاني معا سواء علينا أكانت هذه الحركية أفقية أم عمودية أم مائلة، أم اتخذت لها سبيل أيّ شكل هندسي آخر وسواء علينا أكانت تجري في فراغ حقّا، أم كانت حركة تحدث على نحو ما»[1].

و في سياق معاينته لمصطلح (الحيّز) باعتباره الدال المصطلحي الأليق -في نظره- لمقابلة المصطلح الأجنبي (Espace)،فإنّنا نجده مستشهدا بالمحدّد التعريفي، الذي خصّه (الشريف الجرجاني) لمفردة (الحيّز)؛ حيث أطّرت مفهوميا وفق الآتي: «الفراغ المتوهّم الذي يشغله شيء ممتد كالجوهر الفرد وعند الحكماء: هو السطح الباطن من الحاوي المماس للسطح الظاهر من المحويّ»[2].

استنبط الناقد من هذا التعريف التراثي -كما وصفه- أسسا ثلاثة لمصطلح (الحيّز)، وهي:

1- الحيّز لا بدّ من أن يشتمل على مبدأ الفراغ، من نوع ما، على نحو ما، يشغلـه شيء ممتدّ كأيّ من الأجسام.

2- الفراغ الحيزي قد يشغله أيضا شيء غير ممتد بالضرورة، وذلك كالجوهر الفرد[3].

3- هو السطح الجواني من الشيء أو الجسم الحاوي الذي يتملّس مع السطح الظاهر للشيء المحوي.

بالتالي، فإنّه يؤكد وجهته الصريحة المتعاضدة مع هذا المتصوّر التراثي لمصطلح (الحيّز) وذلك عبر قوله: «نحن لا نبتعد، في الحقيقة، كثيرا عن هذا المفهوم التراثي في توظيفنا للحيّز وذلك حين سللناه سلّا

(1)عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات: متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، ص222-223.

(2)الشريف الجرجاني، التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004، ص83.

(3)عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات: متابعة و تحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، ص214.

لطيفا من "الفضاء" الذي لم يصطنعه لا الأصوليون ولا المتكلّمون و لا النقاد العرب إلا عرضا ولم يخصّصوا له مادة يعرّفونه فيها»[1].

أمّا في كتابه (نظام الخطاب القرآني) فإنّه يضيق ذرعا بتلك الأقاويل التي خصّت لترجمة الدال الأجنبي (Espace) عبر دوال مصطلحيّة عدّة كان أشهرها مصطلح (الفضاء)، الذي استعاض عنه لقصر دلالته، على خلاف مسمّى (الحيّز) وهذا ما يفهم من قوله: «ولعلّنا أن لا نكون مفتقرين هنا والآن وتارة أخرى، إلى التنبيه إلى أنّ "الفضاء" المصطنع في كثير من الدراسات العربيّة الحداثيّة للنصوص: لا يملأ لنا عينا، ولا يلج لنا أذنا لأنّه قاصر عمّا نودّ شحنه به من حمولة معرفية. وقد كنّا تحدثنا، غير مرّة في كتاباتنا الأخيرة عن الفروق التي يجب أن تكون بين الفضاء، والمجال والمكان والحقل، والحيّز؛ وأنّ الحيّز الذي نصطنعه نحن، قد يكون أشملها دلالة وأوسعها معنّى وأدقّها إطلاقا ولا مدعاة لتكرار ما قيل هنالك، هنا»[2].

كما يواصل تمحيصه للمصطلحات السردية المعادلة –عند بعضهم– لـ(الحيز)؛كمصطلح (الفراغ) الذي يربطه بمصطلح (الفضاء)، لكنّه –أي الفراغ– أخصّ منه، وأقلّ منه مدى وحجما الأمر الذي أفصح عنه قوله: «الفراغ يعين حالا خاصة تتمثّل في انعدام وجود جسم مادي ما، كالفراغ الذي نجده من حول الأرض، و عبر الكون الخارجي. فكأنّ الفراغ هو أخصّ من الفضاء الذي هو أشمل وأكبر مساحة وأشسعها من الفراغ اللامتناهي (...) من أجل ذلك قالوا: الفضاء لكلّ هذه العوالم التي تسبح فيها الكواكب السيّارة (...) و نتيجة لكلّ ذلك فإنّ الفراغ يكون بالضرورة أقلّ مساحة، وأدنى مدى من الفضاء. وكلّ من الفضاء (و هذا اللفظ أيضا ممّا يصطنع في بعض الدراسات العربية المعاصرة على خطأ مبين) والفراغ لا يسمح للجسم بالاستقرار و لا للأحجام من الارتكاز إلا بإضافة عامـــل حـــيزي آخر هو وجـود أرضية ما أو ما يضارعـــها

[1] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات: متابعة و تحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، ص214-215.

[2] عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني: تحليل سيميائي مركّب لسورة الرحمن، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، (د.ط)، 2001 ص117.

من الأجسام المادية»[1].

كما يثبّت هذا المقترح المصطلحي المصطنع البديل أيضا في كتابه الآخر المعنون بـ(القصة الجزائرية المعاصرة)؛ حيث يقول:«لقد اقتنعنا بضرورة استعمال مصطلح (الحيّز) الذي يستعمل عامّة النّقاد العرب مقابله "الفضاء"(...) فقد بيّنا في كثير من المواطن علّة استخدامنا للحيّز بدل الفضاء. وما دمنا نستخدمه عن وعي معرفي، وما دام أصل هذا المصطلح غربيّا...وكلّ ما في الأمر أنّنا نختلف في الترجمة، فلا مدعاة للتهويل من هذه المسألة. وعلى الذين لا يحبّون الحيّز أن يصطنعوا ما شاء لهم هواهم من المقابلات الأخرى. والذين استعملوا مصطلح "الفضاء" مقابلا لـ «Espace» لم يبيّنوا قط حسب اطّلاعنا، علّة اختيارهم لمصطلحهم، في حين أنّنا علّلنا ذلك...أفيلومنا لائم بعد الذي بيّنا»[2].

أمّا في كتابه (نظرية النّص الأدبي) فإنّه يبرهن على رؤيته المراهنة على (الحيّز) بدل (الفضاء) لأنّه يتّسم بالمعاني المختلفة؛ -خاصة لدى الإعلاميين-؛ وبالتالي فإنّ مسمّى (الفضاء) يطلق عشوائيا على الأشياء والمواطن دون تأطير حيزيته المحدّدة؛ وهذا ما نصّ عليه قوله: «يضاف إلى ذلك أنّ الإعلاميين غير المتضلّعين من العربية، كثيرا ما يردّدون هذا اللفظ فيطلقونه على كل ساحة وكلّ حركة، وكلّ مناسبة، وكلّ فعالية، حتّى فقد شيئا كثيرا من معناه فأمسى لديهم دالا على كل شيء أي على غير شيء»[3].

كما نلمحه منافحا عن مصطلح (الحيّز)؛ خاصة في كتابه (شعرية القصّ وسيميائية النصّ) وهذا ما دلّ عليه قوله: «ونحن نصرّ على ذلك ونتمسّك به، وإن جرّ علينا في بعض الأطوار حملات انتقاديّة نراها غير موضوعيّة ولا مؤسّسة تأسيسا علميّا رصينا. وعلى أنّنا لا نتردّد في تغيير مصطلحنا إذا بدا لنا، مع تقدّم السنّ وتطوّر المعرفة معا، أنّا لم نك فيه من الموفّقين (...) على عكس أحد الأفاضل

---

[1] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص90.

[2] عبد الملك مرتاض، القصّة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب، وهران، الجزائر، ط4، 2007، ص133.

[3] عبد الملك مرتاض، نظرية النّص الأدبي، ص298.

من أهل المشرق الذي كان نقم علينا في ذلك فرآه اضطرابا منّا في التعامل مع المصطلح من حيث نراه إقلاعا عن خطأ صحّحناه دون عقدة، وليست المعرفة البشريّة هبة تنزل من السماء جملة واحد، ولكنّها عمل تحصيليّ تكتسب على مرّ الأيام اكتسابا تدريجيا»[1].

يستمر الناقد في تقعيد هذه الرؤية النقدية؛ التي بها إقرار واضح منه على هذا التبنّي الفاضح الصريح لـ(الحيّز) دون سواه من المسمّيات المنضوية تحت مظلّته المفهومية؛ فنراه قائلا في هذا الشأن:«نستعمل كذلك في تحليلاتنا السيمائيّة (...) مصطلح "الحيّز" (Space-Espace)، بدل "المكان"(Le lieu) الذي يلهج باستعماله نقّاد السرديات من العرب المعاصرين ولا يجدون في ذلك إثما ولا حرجا! ذلك بأنّ المكان ينبغي له أن ينصرف إلى الدلالة الجغرافية، أي: إلى المكان الحقيقيّ الثابت في الخرائط الرسمية للأقطار، في حين نقصد بمصطلح "الحيّز"، وحتى نميز في استعماله وذلك بينه و بين "المكان الجغرافي": العالم الحيزيّ الذي ينشئه القاصّ أو الروائي»[2].

إنّ الحجّة التي برّر من خلالها (عبد الملك مرتاض) اصطناعه لـ(الحيّز)بديلا لمسمّى (الفضاء)، تأتت عبر قوله: «فاختراق العفريت للأرض هو حيّز عجائبي عندنا، ومن العسير على مفهوم الفضاء أن يؤدي معناه»[3].

إن كان مصطلح (الحيّز) هو اللفظة المصطلحية التي ظلّ ينافح عنها الناقد بعيدا عن مصطلحات أخرى رديفة له؛ فإنّنا نلفيه مستخدما مفردة (الفضاء) متضافرة معه؛ وهو ما دلّ عليه قوله: «فالعفاريت تحيز فضاءها وحيّزها في حرّية مطلقة»[4].

بموازاة مسمّى (الفضاء) فإنّنا نجد مصطلح (المكان) كذلك في حوارية مصطلحية مع (الحيّز) في ذات السياق النقدي؛ وهذا ما يعمّق إشكالية تبني الناقد للمصطلح السردي الأوحد؛ وهذا ما وقفنا عنده

---

[1] عبد الملك مرتاض، شعرية القصّ وسيميائية النص: تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، ص149.

[2] المصدر نفسه، ص149-150.

[3] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص134.

[4] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، (د.ط)، 1993، ص113.

في قوله: «فهذا المكان الذي هيّأته الشخصية؛ أي الحيّز الذي أفرزته من تحت الأرض كان بفعل منها»[1].

تجدر الإشارة إلى أنّهقد درأ اشتباها مصطلحيا آخر؛ إذ أقصى فكرة معادلة الحيّز لمسمّى(الجو)[2] التي رأى فيها اتهاما باطلا –أو زعما على حدّ تعبيره–.

في ملمح نقدي آخر؛ فإنّنا نلفيه مضفيا صفة (الأدبي) لمصطلح (الحيّز) –أي تشكيله لضميمة مصطلحية هي (الحيز الأدبي)–؛ التي نصّها الآتي: «الحيّز الأدبي في منظورنا هو كلّ ما يمكن أن يكون حجما أو وزنا أو امتدادا أو متّجها أو حركة في سلوك الشخصيات»[3]؛ وهي الملمح الذي أشار إليه (حبيب مونسي)؛ حيث رأيناه منوّها لهذه الميزة اللغوية؛ وذلك في سياق قراءته لصفة الأدبي المعقودة لمصطلح (النّص)عند (عبد الملك مرتاض)؛ وبالتالي فإنّ اختلاف المسّمى المصطلحي –ههنا– لا يعني اختزال قاعدة تضام المصطلح بالصفة؛ كالتي نراها في الضميمة المصطلحية (الحيز الأدبي)؛ إذ يقول: «يذهب "عبد الملك مرتاض" إلى أنّ إضافة نعت "الأدبي" للنّص، لا يعدّ إلا احترازا من غير الأدبي كأن يكون العلمي أو القانوني، أو الفقهي. وكأنّ إضافة "الأدبي" توحي بتخصيص يلحق النّص في تعدّده الفني خاصة»[4].

أمّا بخصوص القاعدة الصرفية التي بنى عبرها الناقد صيغة الجمع لدال (حيز)؛ فإنّنا تتأكّد عبر مفردة (حيزات)؛ والتي أوردها في سياقات عدّة من كتاباته النقدية؛ الأمر الذي وقفنا عنده –تحديدا– في مدوّناته النقدية الآتية: (ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد/ الميثولوجيا

---

[1] عبد الملك مرتاض، شعرية القصّ وسيميائية النص: تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، ص142.

[2] مقولة (الجوّ) التي قد تكون صورة مشوّهة لنظرية (الحيّز) –إن جاز توصيفها– عند الناقد؛ قد تمّت الإشارة إليها من لدنه حيث يقول: «وقد كتب رجل من المغرب، لم نعد نذكر اسمه، (لأنّنا لم نقرأ اسمه إلا مرّة واحدة فيما قرأنا)، في جريدة تصدر بلندن مستنكرا علينا استعمال الحيّز عوضا عن الفضاء، زاعما، باطلا، أنّنا نستعمله بمعنى "الجو" وهو محض افتراء». عبد الملك مرتاض القصة الجزائرية المعاصرة، ص133.

[3] عبد الملك مرتاض، نظرية النّص الأدبي، ص301.

[4] حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول: مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، ص147.

عند العرب/عناصر التراث الشعبي في "اللاز")؛ وهذا ما نحلّيه عبر الشواهد الجمليّة؛ التي نعرضها عبر هذا الجدول التوضيحي الآتي:

المفردة	المقطّعةالجملية	المدونة	الصفحة
حيزات	– «حيز جبل قاف وبلاد الواق واق، وسواهما من **الحيزات** الأسطورية ».	**الميثولوجيا عند العرب**	**94**
	– «استثنينا بعض **الحيزات** العامة الدلالة الفضفاضة مثل بلاد الهند».	**ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد**	**114**
	– «إنّ السارد الشعبي لم يتّخذ من **الحيزات**الأخراة الخرافية».		**117**
	– «ويمكن متابعة الزمن في كلّ **الحيزات**، في أي مظهر من مظاهرها».	**ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد**	**178**
	– «فكأنّ نصّنا هذا ينبئنا بلسان الحال بأنّ هذه **الحيزات** أدبيّة».		**75**
	– «فكلّ الأحجام، أي كلّ **الحيزات** بما تشتمم من كائنات حيّة عاقلة».		**81**
	– «هذه الأمثال التي اصطنعها نصّ رواية "اللاز" (...) لا يجوز أن تنعدم علاقتها مع النصّ ولا مع الشخصيات التي أوردها، ولا مع **الحيزات**».	**عناصر التراث الشعبي في "اللاز"**	**94 –95**

إنّ تعليقنا على مفردة (حيزات) -باعتبارها صيغة جمع لمفردة (حيز)- يتأتى عبر مشاطرتنا لهذا المنحى التصريفي؛ الذي اعتدّ به (عبد الملك مرتاض)؛ وذلك بالاستناد إلى القاعدة الصرفية القياسية التي تثبت هذا التخريج الجمعي -إن جاز التوصيف-؛ حيث إنّ «الاسم الثلاثي المجرّد الساكن العين الصحيحة، الخالي من الإدغام، إذا كان مفتوح الفاء حركت عينه بالفتح في الجمع. نحو حسرة وحسرات، فتحة وفتحات، رغبة ورغبات»[1].

أمّا في كتابه (في نظرية الرواية) فإنّه قد راهن على تخيّر دال (الأحياز) بدل (الحيزات)-في سياقات نصّية عدّة-، إذ نذكر بعضها -تمثيلا لا حصرا- عبر الجدول الآتي:

المفردة	المقطّعةالجملية	المدوّنة	الصفحة
أحياز	- «جمالية الحيّز تسمو به إلى حدّ اعتبار قدرته على الإقامة في تلك **الأحياز**». - «حيّز الرسام محدود (...) لا يستطيع أن يخرق السماء طولا، ولا أن يستحضر في لوحته إلّا **أحيازا** محدودة». - «الحيّز الروائي التقليدي يشابه أصناءه من **الأحياز** المعمارية والجغرافية». - «جمالية الحيز تسمو به إلى حدّ اعتبار قدرته على الإقامة في تلك **الأحياز**».	**في نظرية الرواية**	**133** **134** **136** **133**

إنّ القراءة النقدية لهذا الاجتباء المفرداتي لا يستقيم إلا بالاتكاء على القاعدة الصرفية، المتعلّقة بالميزان الصرفي لهذه المفردة؛ حيث إنّ مفردة (أحياز) بها قلب؛ والذي هو في أبسط تعاريفه «أن يغيّر ترتيب

[1] فخر الدين قباوة، تصريف الأسماء والأفعال، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط2، 1988، ص201.

حروف الكلمة عن الصيغ المعروفة بتقديم بعض أحرفها على البعض الآخر، إمّا لضرورة لفظية أو للتوسّع، أو للتخفيف»[1].

أمّا بما يتعلق بمرجعية الإقرار بهذا القلب المكاني المصاحب لمفردة (أحياز)؛ فإنّ ذلك جاء قياسا على مفردة (الأشياء) في المتصوّر النحوي العربي القديم؛ حيث ذهب (الكسائي) –مثلا– إلى أنّ «أشياء "أفعال" بمنزلة أبيات وأشياخ، إلا أنّها جمعت على "شياوات" أشبهت ما واحدةعلى "فعلاء". فلم تصرف لأنّها جرت مجرى (صحراء وصحراوات) وهذا إنّما حمله عليه، وسوّغه له ارتكابه اللفظ لأنّ "أشياء" أشبهت "أحياء" جمع حيّ فكما أنّ "أحياء" "أفعال" لا محالة فكذلك "أشياء" عنده "أفعال"، فالكسائي كما نلاحظ يرى أنّ وزن "أشياء" على "أفعال"، دون حدوث أي تغيير في الميزان الصرفي؛ على اعتبار أنّ مفردها هو "شيء" ثمّ جعله على وزن "أفعال_____ أشياء"»[2].

بالتالي، فإنّ الناقد قد أسس لهاتين المفردتين (حيزات/أحياز) عبر قاعدة صرفية سليمة، وهذا ما يجعلنا ننظر إلى مسألة استخدامها معا على أنّها مجرّد تنويع مفرداتي، وهذا من محاسن الكتابة النقدية المصطلحية –وفق نظرنا–؛ التي تسعى إلى إثراء المعجم العربي عبر الدوال المتوافقة معنى ودلالة المختلفة رسما وكتابة.

---

[1] خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، مصر، ط1، 1965،ص121.

[2] خديجة زبار الحمداني، أبحاث صرفية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص164.

2-1 الشـــخصيّة:

لقد أضحت معاينة مفردة الشخصية (Personnage) داخل المعجم العربي القديم مستغلقة فيه ذاك أنّه تعرّض لمفردة (الشخص) لا (الشخصية)؛ وهذا ما جعلنا نركن إلى المعجم العربي الحديث حيث وقفنا عند (المعجم العربي الأساسي) -تمثيلا لا تحديدا-، والذي رأيناه معرّفا إيّاها -أي الشخصية-وفق المحدّد المفهومي الآتي: «مجموعة الصفات التي تميّز الشخص عن غيره "فلان ذو شخصية قويّة"»[1].

أمّا بخصوص الإشكالية المتعلّقة بمبدأالمعادلة بين مصطلحي (الشخص/الشخصية)؛ فإنّها تكاد تكون محسومة على مستوى المعجم المصطلحي المعاصر؛ دون النظر في التمايزية بينهما في الكتابات النقدية؛ ذاك أنّ (الشخص) ينصرف دلاليا إلى الكينونة الواقعية -قطعة من لحم ودم بتعبير بعضهم- بينما ينظر إلى (الشخصية) عبر كونها كينونة طباعية نصّية -ورقية بتعبير ميشال زيرافا-.

بهذا، فقد ارتأينا الكشف عن المدلولات اللغوية لمصطلح(الشخص) داخل المدوّنة المعجمية (القديمة/المعاصرة)؛ قصد بيان خاصية افتراقها عن (الشخصية)؛ وبيان ذلك الآتي:

1-«الشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات، فاستعير لها لفظ الشخص»[2].

2- «الجسم الذي له مشخص وحجمية، وقد يراد به الذات المخصوصة، والهيئة المعينة في نفسها تعيينا يمتاز عن غيره»[3].

3- «شخص ج أشخص وأشخاص وشخوص: واحد الأناسيّ (الإنسان)»[4].

إنّ التعريج للمفهمة التي خـصّها (عبد الملك مرتاض) لمصطلـح (الشخصيـة) تجـعلنا نقف -مثلا- عند كتابه (القصّة الجزائرية المعاصرة)؛ حيث حدّدها مفهوميا عبر قوله:«الشخصية: هذا العالم

---

[1] أحمد العايد وآخرون، المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1989ص674.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، مج3، مادة (شخص)، ص406.

[3] بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1998، مادة (شخّص)، ص455.

[4] أحمد العايد و آخرون، المعجم العربي الأساسي، مادة (ش خ ص)، ص674.

الذي تتمحور حوله كلّ الوظائف السرديّة، وكلّ الهواجس والعواطف والميول، فالشخصية هي مصدر إفراز الشّر في السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما. فهي بهذا المفهوم، فعل أو حدث. وهي التي في الوقت نفسه، تتعرّض لإفراز هذا الشّر أو ذلك الخير. وهي بهذا المفهوم وظيفة أو موضوع. ثمّ إنّها هي التي تسرد لغيرها، أو يقع عليها سرد غيرها. وهي بهذا المفهوم أيضا، أداة وصف، أي أداة للسرد والعرض»[1].

أمّا بخصوص المفاهيم التي خصّت لـ(الشخصية) في المتصوّر الغربي فإنّنا نجده منوّها إليها بقوله: «لأهل الغرب، في الحقيقة، ثلاثة مفاهيم مختلفة التداخل، وهي: "Per-sonne": الشخص التاريخي أو الواقعي البيولوجي المسجّل في الحالة المدنية في بلدية ما؛ و"Personnage": وهو الكائن السردي السيمائيّ الذي هو من إبداع السارد(Le narrateur) فيمثّل شخصا من الأشخاص لينهض بوظيفة سيمائيّة لا صلة لها بالواقع المعيش و"Personnalité":وهو الشخص التاريخـي الحقيقي ولكـــن بأهميّة اجتماعية أو سياسية أو ثقافية أو غيرها يتميّز بها ويعلو في المكانة بفضلها»[2].

إنّ إزاحة سمة البيوغرافية عن (الشخصية)، وجعلها بمثابة الكائن الورقي النصّي، قد لا تكون بمثابة القاعدة الثابتة المطلقة؛ وهي الرؤية التي شدّد عليها (رشيد بن حدو)؛ حيث كانت حجّيته مستندة إلى الشكل الروائي (السير ذاتي) –تحديدا رواية "مثل صيف لن يكرّر–؛ إذ يقول في شأن هذه الرواية: «باعتبار أنّ كيفية قراءة أيّ نصّ أدبي هي جزء لا يتجزأ من هذا الصنف إنّ "مثل صيف لن يتكرّر" مجهّز تكوينيا بشكل يجعله جزئيّا قابلا لقراءة إحالية تربطه بالذات البيوغرافية للمؤلّف حتّى ولو لم يرجع القارئ إلى الصفحة الرابعة للغلاف»[3].

أمّا بخصوص نقده لـ(الشخصية) في مفهومها البنيوي الشكلي الورقيّ الصرف فإنّنا نلفيه قائلا: «أمّا الشخصيات، وعلى رغم أنف النظرية السردانية التي تقول إنّها مخلوقات من ورق، فإنّها تحيل كافة

---

[1] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة،ص89.

[2] عبد الملك مرتاض، شعرية القصّ وسيميائية النص: تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة، ص78.

[3] رشيد بنحدو، جمالية البين–بين في الرواية العربية، ص66.

وبدون استثناء على أشخاص ذوي وجود فعليّ بأسمائهم الحقيقية المدوّنة في بطاقات هوّيتهم وكذا بصفاتهم وعاداتهم ونزواتهم التي يعرفون بها في الواقع»[1].

بالرغم من هذه السجالات المتعلّقة بـ(الشخصية) —و المتقاطعة مع (الشخص)–، فإنّها تظلّ المكوّن السردي المركزي داخل المحكي؛ وهذا ما أعلنه (عبد الملك مرتاض) بقوله:«لا أحد من المكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشخصية، فاللغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء فجة لا تكاد تحمل شيئا من الحياة والجمال. والحدث وحده وفي غياب وجود الشخصية يستحيل أن يوجد في معزل عنها، لأن هذه الشخصية هي التي توجد، وتنهض به»[2].

كما يؤكّد على هذا المعنى؛ وذلك عبر تثبيت لزومية (الشخصية)للمحكي السردي، الذي تتوقف سيرورة بنياته السردية حال انعدامها فيه؛ وهذا ما يجلّيه قوله: «فلا الزمن زمن إلا بها ومعها ولا الحيز حيز إلا بها، حيث هي التي تحويه وتقدره لغاياتها، على حين أن اللغة تكون خدما لها وطوع أمرها»[3].

من جهة أخرى، يبطل (رولان بارت) التصوّر الذي يمنح الشخصية الصدارة ويرهن وجود السرد بوجودها القسري، حيث يستند في طرحه إلى قاعدة الشعرية الأرسطية القديمة، إذ يقول: «إنّ مفهوم الشخصيات في الشعرية الأرسطية لأمر ثانوي، وهو يخضع خضوعا كلّيا لمفهوم الفعل»[4]الأمر الذي أقرّه (الصادق قسومة) في كتابه (طرائق تحليل القصّة)؛ إذ أشار إلى المبدأ الإقصائي الذي عصف بالشخصيّة؛ –الذي أرجعه إلى الموقف الأرسطي القديم، وحتّى الدراسات النقدية السردية المعاصرة– وهذا ما نقرؤه جليّا في قوله: «هذه الأهمية النظريّة لم يواكبها –عبر مسار الدراسات القصصيّة– إجماع في مستوى الممارسة الفعليّة: فقد عدّها القدامى ثانوية (بل زائدة أحيانا) لانحصار

---

[1] رشيد بنحدو، جمالية البين–بين في الرواية العربية، ص69–70.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص91.

[3] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص127.

[4] حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام، سرت، ليبيا، (د.ط)، 2006، ص62.

القصّة عندهم في الأعمال دون سواها، ومن هنا اعتبروا الشخصيّة من مقتضيات الأعمال وتوابعها فهي من النوافل (في أحسن الأحوال) أو من الواجب بغيره لا الواجب بذاته (وهذا ما نجده عند أرسطو مثلا)، وقد استمرّ هذا الموقف (بدرجات مختلفة أحيانا) حتّى بداية هذا القرن»[1].

ينتقد (عبد الملك مرتاض) فكرة اصطناع النقاد العرب لمصطلح (الشخص)؛ الذي يعادل –في متصوّرهم– (الشخصية)؛ وهذا ما أعلنه صريحا بقوله: «ألفينا معظم النقاد العرب المعاصرين يصطنعون مصطلح "شخص"؛ وهم يريدون به إلى الشخصية، ويجمعونه على شخوص»[2].

أمّا بخصوص التعليق النقدي على هذه الثنائية المصطلحية (الشخص/الشخصية)؛ فقد تلخص عنده في النظر إلى القاعدة الاشتقاقية؛ التي يراها محسومةفي اللغات الغربية؛ التي تنتصر إلى مصطلح (الشخصية) باعتباره شكلا تمثيليا لـ(الشخص)؛ وهذا ما يجلّيه قوله: «الحقّ أنّ اشتقاق اللغة العربية يعني من وراء اصطناع تركيب: ش خ ص، وذلك كما نفهم نحن العربية على الأقل، من ضمن ما يعنيه، التعبير عن قيمة حيّة عاقلة ناطقة. فكأنّ المعنى إظهار شيء وإخراجه وتمثيله وعكس قيمته...ولا يعني أصل المعنى في اللغات الغربية إلّا شيئا من ذلك؛ إذ إنّ قولهم:"Personnage "إنّما هو تمثيل وإبراز وعكس وإظهار لطبيعة القيمة الحيّة العاقلة الماثلة في قولهم الآخر"Personne"فالمسألة الدلالية، وقبلها الاشتقاقية في اللغات الغربية محسومة؛ بينما هي في اللغة العربيّة معرّضة لبعض الاضطراب»[3].

كما تعرّض الناقد إلى المحدّد التعريفي لـ(الشخصية)؛ فهي عنده «كائن حركيّ حيّ ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه. وحينئذ تجمع "الشخصية" جمعا قياسيا على "الشخصيات" لا على "الشخوص" الذي هو جمع لشخص. ويختلف الشخص عن الشخصية بأنّه الإنسان

---

[1] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة،دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط)، 2000، ص96.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص74.

[3] المصدر نفسه، ص75.

لا صورته التي تمثّلها الشخصية في الأعمال السردية»[1]؛ وهو ما أثبته أيضا (عماد الدين الخطيب) حين عدّ الشخصية كينونة خيالية ذات وظيفة بشرية؛ إذ يقول في هذا الصدد: «تعرّف الشخصية (Character) بأنّها كائن موهوب بصفات بشرية، وملتزم بأحداث بشرية»[2].

يستقر(عبد الملك مرتاض) على هذه الرؤية؛ التي تطرح تمايزا بين ثنائية (الشخصية/الشخص) حيث يقول: «أيّا كان الشأن، فإنّ المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلا للمصطلح الغربي"Personnage" هو "شخصية"؛ وذلك على أساس أنّ المنطق الدلالي للغة العربية الشائعة بين الناس يقتضي أن يكون "الشخص" هو الفرد المسجّل في البلدية، والذي له حالة مدنية والذي يولد فعلا، ويموت حقّا. بينما إطلاق الشخصية لا يخلو من عمومية المعنى في اللغة العربية زئبقي الدلالة»[3].

أمّا في كتابه (الميثولوجيا عند العرب) فإنّه يظلّ على التصوّر ذاته؛ إذ يضع قاعدة الانفصام بين (الشخصية/الشخص الحقيقي)، وهو ما دلّ عليه قوله: «الشخصية هي غير الشخص الحقيقي أي الشخص الفيزيقي. فالشخص إنّما هو مرادف للإنسان، أمّا الشخصية فإنّما هي صورة فنّية لشخص متخيّل في عمل سردي يقوم على ابتكار الخيال المحض»[4].

إنّ اعتبار (الشخصية) –ههنا– ممثّلة لصورة شخص بشري متخيّل، دون النظر تداعيات صورية أخرى –إن جازت التسمية– قد لا يكون لها النفاذ المفهومي المعمّق؛ ذاك أنّ الصورة الحيوانية تظلّ داعمة كذلك لنظيرتها البشرية؛ و هي القضية التي نوّه إليها (الصادق قسومة)، عبر بيانه لقضية (الشخصية) عبر زاوية انفتاحها على المدار المحكي السردي –مهما كانت طبيعة التمثيل

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص126.

[2] عماد الخطيب، دلالة أسماء الشخصيات في الرواية الأردنية "دراسة سيميائية في نماذج مختارة"، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، فلسطين ع25 2011، ص128.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص75.

[4] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص85.

الشخصياتي–، وذلك باتّكائه على مقولة (فيليب هامون) في هذا الشأن؛ حيث يقول: «وقد ذهب هامون (Ph.Hamon) إلى إطلاق هذه العبارة (يقصد الشخصيّة) على كلّ ما هو مدار نصّ سردي: فالحيوان شخصيّة في نصّ يقصّ وقائع من عالم الحيوان»[1].

بالعودة إلى المنظور النقدي لـ(عبد الملك مرتاض) في مسألة الفصل بين مصطلحي (الشخص/الشخصية)، فإنّنا نراه معلّقا على هذه القضية المصطلحية المتشابكة في كتابه المعنون بـ(شعرية القصّ وسيميائية النصّ)؛ ونصّ ذلك قوله: «إنّ عدّ الشخصية شخصا في المفهوم النقدي التقليدي لا يخلو من سذاجة؛ كما أنّ عدّ هذه الشخصية السردية مجرّد كائن ورقيّ ميت لا يخلو من قصور الرؤية؛ وإنّما الشخصيّة السرديّة كائن إبداعيّ حيّ بين بين، فهي لا ترقى إلى مستوى الشخص التاريخي، ولكنّها لا تدنو إلى كائن عدميّ (مصنوع من ورق)»[2]؛ وهي النظرة ذاتها عند (تزفيطان تودوروفTzvetan Todorov)؛ التي مقتضاها أنّ«مشكل الشخصية هو قبل كلّ شيء لساني، لأنّه لا يوجد خارج الكلمات، ولأنّه أيضا "كائن ورقي"، وسيكون من العبث رفض كلّ علاقة بين الشخصية والشخص: تمثّل الشخصيات أشخاصا، تبعا لظروف خاصة بالتخييل»[3].

في سياق فضح (عبد الملك مرتاض) لمفهوم (الشخصية) داخل السرد الروائي الحداثي – الرواية الجديدة–، فإنّنا نجده محدّدا إياها وفق المؤطر التعريفي الآتي: «هي مجرد رقم، أو مجرد حرف، أو مجرد اسم غير ذي معنى (...) طورا إنسان، وطورا آلة، وطورا شيء، وطورا آخر عدم»[4].

كما اجتهد الناقد في إجلاء ورقية الشخصية في الحكي العربي القديم؛ و ذلك عبر دليل نصّه الآتي:«في حكاية حمّال بغداد نجد كثيرا من الشخصيات لا يحمل اسما معيّنا، وذلك ممّا يلج في صميم مفهوم الشخصية الحداثية التي تتّخذ من الشخصية مجرّد أداة من أدوات العمل السردي، لا شخصا

---

[1] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص98.

[2] عبد الملك مرتاض، شعرية القصّ وسيميائية النص: تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، ص73.

[3] تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص71.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص48.

تاريخيا عاش في الواقع الجغرافي»[1]؛ وهو التأكيد ذاته، الذي نلمحه في كتابه (شعرية القصّ وسيميائية النّص)؛ حيث وضع القاعدة المصطلحية الفاصمة بين ثنائية (الشخص/الشخصية)، وذلك بعدّ (الشخص) منصرفا إلى الواقعية التاريخية؛ بينما تظلّ (الشخصية) مندمجة مع الكينونة الخيالية الصرفة وهذا ما يكشفه قوله: «إنّ الشخص كائن بشريّ، إذن وليس ينبغي له أن يختلط بمفهوم الشخصية ذلك بأنّ الشخصية الإبداعيّة ليست إلا شبيها بالمماثل للشخص البشريّ تدلّ عليه دون أن تكونه فالشخص، إذن، من قبيل الواقع التاريخيّ، في حين أنّ الشخصيّة هي من قبيل الإبداع الخياليّ أي من قبيل السّيماء، قبل أن يعوّضها السيمائيّون الغربيّون بمفهوم "الفاعول" (ونحسب أنّنا أوّل من استعمل هذا المصطلح في العربيّة)، كما يذهب إلى ذلك قريماس و كورتيسفي معجمهما السيمائيّ»[2]؛ فهذه الخيالية المصطبغة بـ(الشخصية) لا (الشخص) تجد مبرّرها كذلك عند (يان مانفريد)؛ إذ إنّ مسمّى (الشخصية) يظلّ كائنا «خلقه المؤلف وموجود فقط داخل النّص التخييلي أو الروائي، سواء في مستوى الفعل أو في مستوى الوسيط التخييلي أو الروائي»[3].

أمّا بخصوص الواقعية الملزمة لـ(الشخص) –حسب ما نصّ عليها (عبد الملك مرتاض)–فإنّه قد يكون لها مقولة أخرى متعاضدة معها؛ والمسمّاة بـ(كينونة الحقيقة) –إن جازت التسمية–والتي نراها مثبتة عند (الصادق قسومة) في سياق مفهمته لمصطلح الشخص(Personne)،فهو عنده «كلمة تطلق على المنتسب إلى عالم النّاس، أي على إنسان حقيقي من لحم ودميكون ذا هويّة فعليّة، ويعيش في واقع محدّد زمانا ومكانا، فهو إذن من عالم الواقع الحياتي، لا مـــن عالم "الخيال" الأدبي والفنّي (الجمع شخوص)»[4].

لا ضير في أن نجـــد (حســـن بحراوي) متّفقا مع هذا الفصـــل الذي أقامه (عبد الملك مرتاض)

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص52.

[2] عبد الملك مرتاض، شعرية القصّ وسيميائية النص: تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة، ص74-75.

[3] يان مانفريد، علم السرد، يان مانفريد، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق سوريا ط1، 2011، ص61.

[4] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص98.

بين (الشخصية/الشخص)؛ عدا أنّه يختار ثنائية (الشخصية التخيّلية/الشخصية بوصفها ذاتا فردية) وهو ما يشي به قوله: «من أبرز سوء التفاهمات التي أبعدت النقد عن تلمّس حقيقة الشخصية الروائية هو ذلك الخلط الذي درج القراء والنقاد على إقامته بين الشخصية التخيّلية كمكوّن روائي والشخصية بوصفها ذاتا فردية أو جوهرا سيكولوجيا»[1].

تتمة لهذا الالتباس الذي أوضحه (حسن بحراوي)؛ والمعقود بين مصطلحي (الشخصية التخيّلية) و (الشخصية الذاتية)، فإنّنا نلحظ اشتباها مسمّياتيا آخر متعلّقا بتمثيل مصطلح (الشخصية)(Personnage) لما أسموه بـ(الممثّل)(Acteur)؛ ذاك أنّه «لا يكون إلا في قصّة محدّدة فيظهر ظهورا فعليّا ليؤدي دورا محدّدا فيها؛ أي ليضطلع بحدث أو أكثر من أحداثه؛ فهـذا المصطلح -إذن- ذو صبغة وظيفيّة عمليّة»[2].

في ظلّ هذه التوتّرات المصطلحية المخصوصة بمكوّن (الشخصية)؛ التي تتأرجح عبر كونها كائنا حيّا أو مجرد كائن ورقي لا يحيد عن حيز المنجز النّصي، فإنا نظرتنا لهذه المسألة الشائكة ستكون موافقة لما جنح إليه (بوعلي كحال)، الذي قدّم اقتراحه المصطلحي لها؛ والذي فحواه التأكيد على مبدأ التوافقية بين المصطلحين معا؛ دون أدنى فصل مسمياتي بينهما؛ حيث نلمحه قائلا في هذا الصدد:«من المنظور السردي لا تفيد معرفة هوية الشخصية، سواء أكانت من لحم ودم أو من ورق في تحليل وتفكيك البنية السردية وآليات اشتغالها»[3].

في سياق آخر، فإنّنا نقف كذلك مع إشكالية أخرى متعلّقة بتشابك مصطلح (الشخصية) مع دال مصطلحي آخر؛ والمتمثّل -تحديدا- في مصطلح (البطل)(hero)؛ -الذي طالما تضايفت مع مفردة (الشخصية)؛ حيث نقرأ -مثلا- مقولة (صبري موسى حمادي)؛ التي تستقرأ هذه القضية الإشكالية

---

[1] حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص210.

[2] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصّة،ص99.

[3] بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، ص80.

عند (سهيل إدريس)؛ حيث يقول في هذا الشأن: «أمّا الأدوات الفنية فإنّ أكثرها ورودا في دراسة سهيل إدريس مصطلح الشخصية، الذي يبدو أوضح من سواه، وهو يتكرّر كثيرا بطريقة مباشرة أو ضمنية، ربّما استبدله بمصطلح الأبطال وهو يقصد الشخصيات عامة»[1].

بما يتعلق برؤية (عبد الملك مرتاض) لهذه الازدواجية المصطلحية بين مصطلحي (الشخصية/البطل) فإنّها في شكلها العام مؤكّدة على الطابع الاختلافي بينهما؛ وهذا ما كشفه قوله:«يختلف البطل عن الشخصية (...) بأنّه كائن حركي حيّ ينهض في العمل الملحمي بوظيفة الشخص الخارق مثل: هرقل الإغريق، وصامصون عند العبرانيين، وعنترة بن شدّاد في الذهنية الشعبية العربية»[2].

أمّا مفهوم (البطل) عنده؛ فإنّه يؤطر وفق المحدّد الآتي: «البطل في مفهومه السيميائي، في نقود أهل الغرب، يطلق خصوصا على الشخصيات الأسطورية، أو التاريخيّة التي اكتست صفات أسطوريّة جعلتها في الذهنيّة الشعبيّة خارقة، وهي التي يكون نصفها، لديهم، إلها ونصفها بشرا، وإن شئت قلت: يكون نصفها عجائبيّة وخيالا، ونصفها واقعيّة وتاريخا»[3].

يستقرّ الناقد في كتابه (في نظرية الرواية) على مبدأ (المغايرة/الاختلاف) ذاته بين مصطلحي (البطل/الشخصية)، وهو ما يجلّيه قوله:«الشخصيات في الملحمة أبطال، وفي الرواية كائنات عادية»[4].

و لم يشتط الناقد –في نظرنا– عن القاعدة التمييزية بين مصطلحي (الشخصية/البطل)؛ ذاك أنّ صفة البطولة لزمت –فعلا– الملحمة لارتباطها بمسمّى الآلهة وأنصافها في الفكر الإغريقي القديم الساذج و لأنّ مصطلح (البطل) تأثيليا كان يحمل معنى (الشخص المقدّس)؛ إذ يتّضح هذا التحقيب المفهومي في مقولة (شوقي ضيف)؛ حيث كان يمثّل –أي البطل– قديما «شخصا مقدسا بل كانوا

---

[1] صبري موسى حمادي، المصطلح النقدي في الخطاب السردي العراقي، ص7.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص126.

[3] عبد الملك مرتاض، شعرية القصّ وسيميائية النص: تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، ص76 .

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص13.

يظنونه أحيانا من سلالة الآلهة، وكأنه هبة تهبها لهم، حتى لا يقعوا فريسة لمن سواهم وحتى يسقطوا في مهاوي لا قرار لها من الاضمحلال والفناء»[1].

لا يبتعد (لطيف زيتوني)-في مسألة التقصّي عن الشكلّ الأوّلي الذي اصطبغ بـ(البطل)- عن رؤية (شوقي ضيف)؛ حيث يجمعهما التصوّر الميثولوجي المتعلّق به؛ إذ يفضح (لطيف زيتوني) مظلته المفهومية على النحو الآتي: «شخصية أسطورية قادرة على أن تغير نفسها وتغير العالم حولها فهو يتحدر من الميثة ويعيد خلقها بأشكال تناسب العصر الذي هو فيه»[2]؛ ثمّ لم يفتأ أنّ بسط المبدأ الانفصامي بين (الشخصية الرئيسة/البطل)، درءا للتساؤل الـذي قد يختمـر ذهنيـة المتلقـي -القارئ-؛ وهذا ما أوضحه قوله: «الشخصية الرئيسة تكتسب صفتها من دورها داخـل الروايـة أمّا البطل فتكتسب صفته لا من دوره فقط، بل من خصاله أيضا»[3].

إنّ هذه الخصال التي أشار إليها الناقد، والمتعلّقة -تحديدا- بالبطل (Héro) يكاد يكون معناها ذاته عند (إبراهيم فتحي)، عدا أنّه لم يشر إليها بهذا اللفظ الصريح؛ ولكن جمعها في مفردة (البطولة) وهذا ما نصّ عليه قوله:«من الأخطاء الشائعة اعتبار البطل (أو البطلة) الشخصية الرئيسة في القصة أو الفيلم أو المسرحية أو الرواية دون أن يتصف بصفات البطولة»[4].

في ملمح نقدي آخر، فإنّ تثبيته لخصيصة الأفعال الخارقة المتعلّقة بـ(البطل) -التي سبقت الإشارة إليها-، فإنّ الأمر قد يأخذ منحى آخر عند (الصادق قسومة)؛ إذ إنّ المفهمة التي عقدها لمصطلح (البطل) لا تبين عن الرؤية ذاتها عند (عبد الملك مرتاض)، فقد بسط مفهوما فضفاضا لا يركن إلى التحديد الدقيق -وفق نظرنا-؛ وهذا ما يفهم من قوله: «البطل: Heros: عبارة غير منحصرة في عالم الحياة ولا في دنيا الأدب؛ لأنّ البطل موجود في كليهما، وتطلق هذه العبارة على كلّ

---

[1] شوقي ضيف، البطولة في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1984، ص9.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص35.

[3] المرجع نفسه، ص35.

[4] ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص69.

من يتّسم بجملة من القيم الإيجابية في منظومة قيميّة معيّنة تنتسب إلى مجموعة إنسانية محدّدة ومن هنا تستعمل العبارة في مجالات مختلفة من عالم الحياة الواقعي، ومن عالم الفنّ»[1].

بناء على ذلك، فإنّ فضح (عبد الملك مرتاض) للإشكالية الترجمية لمفردة (Personnage) وذلك عبر الكتابات المختلفة له، قد جعلته –في منظورنا– لا يخرج عن قاعدة الافتراق بين ثنائية (الشخص/الشخصية)؛ فقد ألزم الصفة الواقعية الحقيقية لـ(الشخص)؛ وثبّت المرتكز الخيالي الصرف لـ(الشخصية)، وذلك عبر الاتّكاء على المرجعية النقدية الفرنسية –تخصيصا–، والتي تنظر إليها على أساس تمثيلها لعلامة لسانية؛ ذاك أنّها تظلّ رهينة الكينونة الورقية.

1–3 الزمـــن:

ظلّت مؤشرات اللوحة الزمنية في العمل السردي تشد اهتمام لفيف من الباحثين؛ ذاك أنّ مبحث (الزمنTemps) أشدّ المباحث السردية استعصاء؛ أضف إلى ذلك كونه مشكلا محوريا لا يمكن التنصّل من قيوده، وبذلك لا يمكن كشف تلابيب المنجز السردي إلا بالنظر إلى وجوده الفعلي.

لقد عرج (ابن منظور) على لفظة (الزمن) معرفا إياه بالقول: «الزَمن والزَمان: اسم لقليل الوقت وكثيره وفي المحكم: الزَمن والزَمان العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة»[2].

أما (المعجم الوسيط) فقد حرص على تثبيت الاشتقاقات اللغوية المتعلقة بمصطلح (الزمن)والتي أوردها في قوله:«زمن – زمنا، وزمنة، وزمانة: مرض مرضا يدوم زمانه طويلا (...) فهو زمن وزمين»[3]؛ بينما دلالة الفعل (أزمن)، فقد وردت في المعجم ذاته، وفق التحديد الآتي: «أزمن بالمكان: أقام به زمانا. و– الشيء : طال عليه الزمن»[4].

لا تبتعد دلالة الفعل (أزمـــن) في معجم (محيـــط المحيـــط) لـ(بطـــرس البـــستاني) عما ورد ذكره

---

[1] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص98.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (زمن)، ص202.

[3] إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (زمن)، ص401.

[4] المرجع نفسه، مادة (زمن)، ص401.

في (المعجم الوسيط)، وهذا ما نلفيه جليا في قوله:« أزمن الشيء أتى عليه الزمان وطال»[1].

لا ضير –ههنا– أن نجد مصطلحي (الزمن/الزمان) متضايفان سويا دون وجود أدنى فصل دلالي بينهما، وهذا ما تثبته المصنفات النقدية السردية التي تورد المصطلحين معا باعتبارهما شيئا واحدا حتى أن قراءتنا لكتابات (عبد الملك مرتاض) ذاته قد أفضت بنا للخلوص إلى هذا القلق المصطلحي في شأنهما.

فيما يتعلّق بالقراءة النقدية التي خصّها الناقد لمصطلح (الزمن)، فإنه حريّ القول أنّ مفاهيمه التي خلص إليها الفلاسفة لم تقنعه؛ إذ اشتطّ عنها في مسعى منه إلى تقديم البديل –في نظرنا– عبر تصوراته الخاصة له، وفي هذا الصدد نجده قائلا: «ونحن قد ألممنا ببعض ما كتب الفلاسفة فلم تقنعنا تلك الكتابات، لأنها لم تتناول كل ما نريد أن نتصوره نحن عن الزمن»[2].

إنّ عدم قناعته بما قدمته القراءات الفلسفية لمبحث (الزمن) مرده إلى أنّ «كل فيلسوف يخضعه لطبيعة المذهب الفلسفي الذي يروج له وينضح عنه. ويعني ذلك أن الاجتهاد في بلورة هذا المفهوم مفتوح (...) وأنّ كل من فكر فيه ، وتعامل معه بعمق، له الحق، كل الحق في أن يتصوره على النحو الذي لم يسبق للسابقين أن تصوروه، ولا للاحقين أن يتصوروه»[3].

على هذا فإننا نقرأ من كلامه إفصاحا واضحا لذلك التباين المفهومي، الذي تلوّن به الفكر الفلسفي الذي لم يستطع –في نظره–النفاذ إلى كمونية الزمن، فلكل أحد تصوره ورؤيته للزمن والذين ينجسان عبر آلية الاجتهاد التي أشار إليها الناقد، ولهذا فإنّ مفهوم (الزمن) عنده سيظل مفتوحا دون تقييد أو ضبط. ثمّ ما فتئ مقرّا باستحالة ترسيم حدود واضحة للزمن تعطيه مفهوما جامعا مانعا، وهذا ما حمله على الإقرار باللاجدوى من أي اجتهاد بحثي يبسط مفهوما للزمن معتدا في ذلك بمقولة (باسكال) التي مؤداها: «من المستحيل ومن غير المجدي أيضا تحديد مفهوم الزمن»[4].

لا ضير أن يكون مبدأ الاستحالة التي أومأ إليها مردها –في نظرنا– تشظي الزمن مفهوميا وعدم ثباته

---

[1] بطرس البستاني، محيط المحيط، مادة (زمن)، ص279.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص174.

[3] المصدر نفسه، ص174.

[4] المصدر نفسه، ص174.

في حيز مغلق محدد، حيث جعله بمثابة الشبح، الذي يسري فينا ويحدّد وجودنا الفعلي وهذا ما يوضحه قوله:«الزمن هذا الشبح الوهمي المخوف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى»[1].

في سياق آخر، جنح إلى ربط الزمن بالجانب السيكولوجي؛ في مسعى منه إلى إزاحة الشكل المادي عنه، وبذلك فإن الزمن عنده –في هذه الحالة–«مظهر نفسي لا مادي ومجرّد لا محسوس»[2].

لعلّه –كما نفهم–أنّه أراد أن يجعل من الذات وحدة قياس للزمن أو البؤرة التي تبسط هيمنتها عليه انطلاقا من مشاعرها التي تتمازج بداخلها ألوان نفسية يغرق الزمن بداخلها ولا يمكن –بأي حال من الأحوال– تحسّسه، وبذلك فإنه يشدد على قانون تجريدي خفي بديلا عن المادي الجلي.

لم يقتصر شأن (الزمن) عند هذه القراءات السابقة له؛ بل إنّه قد سعى إلى أن يضبطه من خلال خاصيتي (التراخي/التباطؤ)؛ حيث يقول: «فكأن الزمن في ألطف دلالته يحيل على معنى التراخي والتباطؤ، أي أن حركة الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن»[3].

في سياق آخر، نجده معرفا إياه عبر ربطه بأمرين أساسين، وهما: (النسيج العلائقي/الجمالية) وهو مادلّ عليه قوله:«الزمن نسج، ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية، فهو لحمة الحدث، وملح السرد، وصنو الحيز وقوام الشخصية»[4].

في مقابل ذلك، يرفض التقسيم الهرمي التقليدي لـ(الزمن)–الماضي/الحاضر/المستقبل–؛ حيث يقدّم منظوره الجديد له، وذلك بقوله: «ارتأينا، بناء على منظورنا الخاص في التعامل مع الزمن(...) أن نقسّم إجرائيا، هذا الزمن إلى زمن سرمدي، زمن أبديّ، وزمن عارض»[5].

من جهة أخرى، فإنّه لم يستقر عند مصطلح أوحد لـ(الزمن)؛ فقد استخدم كذلك مصطلح (الزمان) (الزمان) –مثلا– في سياق حديثه عن التقنيات السردية التي تنهض عليها الرواية، و هذا ما يشير إليه

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص171.

[2] المصدر نفسه، 173.

[3] المصدر نفسه، 172.

[4] المصدرنفسه، ص178.

[5] عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني: تحليل سيميائي مركّب لسورة الرحمن، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، (د.ط)، 2001 ص105.

قوله:«تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللغة، والشخصيات، والزمان، والمكان والحدث»[1].

يتكرّر مصطلح (الزمان) عنده في كتاباته النقدية المختلفة؛ ممّا يعمق الاضطراب المصطلحي عنده حيث سنأتي بأمثلة دالّة عليه –ذكرا لا حصرا–؛ والتي يفضحها الجدول التوضيحي الآتي:

المصطلح	المقطع النصي	المدونة	الصفحة
زمـان	–«الروايـة في أيّ طـور مـن أطوارهـا، لا تسـتطيع أن تفلـت مـن أهـم مـا تسـتميز بـه المسـرحية؛ وهـو الشخصـية و**الزمـان** والحيّـز، واللغة والحدث».	**في نظرية الرواية**	**13**
	–«تسـتميز بالتعامـل اللطيـف مـع **الزمـان** والحيّـز والحدث».		**13**
	– «مـا هاجمتـه (يقصـد الروايـة الجديـدة) (..) البنيـة السـردية التقليديـة ففجّـروا فكرة **الزمان**والحيّز».		**68**
	– «جنـوحهم (يقصـد الـروائيين الجـدد) لتـدمير التركيبـة **الزمانيـة** الـتي ألفهـا قراء الروايات».		**56**
	–«لقـد خصّـص نحـو السـدس مـن حجـم الروايـة لتقـديم المكـان، و**الزمـان** ومعظم الشخصيات».	**تحليل الخطاب السردي**	**205**

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص24.

زمـان	–«هـذه هـي أسـس الافتراضـات النظريـة لإشـكالية البنيـة **الزمانيـة**في الأعمـال السـردية. ولا نخـال سـردا يسـتطيع المـروق عـن هـذه الأطـر العامـة لمسـار الزمن وشبكته».	**تحليل الخطاب السردي**	**12**
	– «كمـا يصـطنع اللغـة و**الزمـان**، والحيّـز وبـاقي المكوّنـات السـرديّة الأخرى».	**القصة الجزائرية المعاصرة**	**9**
	– «نحسـب أنّ القـاصّ وفّـق إلى حـدّ كبـير في بنـاء الحـدث بمـا اصـطنع لـه مـن **زمـان**؛ فكنـت تـراه طـورا يـركض في الحاضـر، وطـورا يضطرب في ماض».		**124**
	– «كـلّ حيّـز إذن بزمانـه. ومـن العبـث محاولـة فصـل الحيّز عن **الزمان**».	**ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	**178**

كما تجدر الإشارة إلى أنّ (عبد الملك مرتاض) قد تخيّر مصطلح (أزمان) –باعتباره صيغة الجمع لـ(زمن)– بدل (الأزمنة)؛ –وذلك في سياق نصّي من الدراسة النقدية التي خصّها لرواية "اللاز" لـ(الطاهر وطار)–، وهو الأمر الذي يكشفه قوله: «وواضح أنّ أزمان هذا النصّ الشعبي تتّخذ لها

ظروفا معيّنة تلائم اللحظة التي يرسل فيها النّص: إمّا في ليل وإمّا في نهار، وإمّا في صبح وإمّا في مساء، ثمّ إمّا في صيف وإمّا في شتاء»[1].

إنّ هذا التخريج المصطلحي؛ المتمثّل في مصطلح (أزمان) لم يكن -في نظرنا- بالمغالطة أو الهنّة اللغوية؛ التي ينتقد من خلالها؛ ودليلنا في ذلك أنّه لم يقصد الزمن النحوي -الذي (يتلاءم/يتناسب) مع مصطلح (أزمنة)-؛ بل نحا صوب الزمان الكوني؛ المتعلّقة بالأيام والأشهر والفصول، وغيرها؛ لكنّ ذلك لم يمنع من وجودها -نقصد الهنّة- في كتابه (في نظرية الرواية)؛ حيث وقفنا عند صيغة (الأزمنة) الدال في السياق على (الزمان): الدهر، القرن الحول وغيرها.

يهذا، فإنّنا نرى -في منظورنا- أنّ مصطلح (أزمان) الأليق؛ ذاك أنّ مفردة (أزمنة) تجد توافقا مع صيغة المفرد (زمن)؛ الدالة على الزمن النحوي (ماض، حاضر، مستقبل).

من جهة أخرى، فإنّه يعمد إلى استخدام المصطلح المركّب (الزمان النحوي) وبالتالي، فإنّ هذا الاستعمال المفرداتي يجد خلافا مع التقعيد المصطلحي، الذي أسس له عنده -نقصد الزمن النحوي- فلطاما ردّد في كتاباته أنّ (الزمن النحوي) هو زمن لساني ينبني وفق مثلث هرمي (ماض، حاضر، مستقبل)؛ لكنّنا ألفيناه مصطنعا مصطلح (الزمان النحوي) ليعبّر من خلاله على (الزمن التاريخي) -أو المصاحب للفعل الحدثي بتعبيره- فـ(الزمان النحوي) عنده هو «زمن التاريخ (...) أي أنّه متعلّق بحدوث شيء مصاحب للفعل الحادث»[2].

في سياق آخر، فإنّ معايتنا لكتابه (تحليل الخطاب السردي) قد جعلتنا نقف عند ملمح مصطلحي مهم؛ وتحديدا في مبحث الزمن -الذي وسمه بلفظة (الزمان) كبديلة مصطلحية لـ(الزمن)- إذ حرص على وضع الحركات الإعرابية على مفردة (الأزمنة)؛ كي لا تستنطق -في نظرنا- عبر تخريجات قرائية -

---

[1] عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في "اللاز"، ص85.

[2] عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص75.

إن جازت تسميتها-؛ وهذا ما عبّر عنه قوله: «من الأزمنة (بفتح الميم) التي تمّت في النّص بفضل الاتّكاء على السّياق أو المؤشر، دون العمد إلى تحشّم اصطناع أدوات الزمن التقليدية: ذكر لأمارات زمنيّة مجسّدة في أعلام، ودول، وأمارات أخراة مثل: عباس الخديوي الفاطميين، الممالك، السلاطين هتلر، الجيش الانجليزي في مصر»[1].

نخلص في نهاية هذا التقصّي المصطلحي لمسمّى (الزمن) عنده إلى أنّه لم يركح على الترجمة الواحدة للمفردة الأجنبية (Temps)؛ فقد وظّف في مقولاته كل من (الزمن/الزمان)؛ وذلك بالرغم اعتداده بمسمّى (الزمن) -غالبا-؛ وهذا مؤشر لساني على عدم وجود تبني مصطلحي سمته الثبات المطلق النهائي.

1-4 الســـــارد:

إنّ قراءتنا لترجمة المصطلح السردي الأجنبي (Narrateur) عند (عبد الملك مرتاض) تجعلنا نقف عند دوال مصطلحية عدّة؛ كان أبرزها مصطلح (السارد)؛ الذي كان تأصيله واضحا في كتابه (في نظرية الرواية) -تحديدا-؛ بينما تناثرت شذراته في كتابته النقدي الأخرى؛ التي ثّبتت فيها دوال مصطلحية أخرى معادلة له.

بذلك، فإنّنا نستهل مدارستنا (المفهومية/المورفولوجية) لهذا المسّمى الأجنبي المترجم بالتنويه إلى موقع هذا المكوّن السردي داخل خارطة العمل السردي عنده؛ حيث يقول:«فكأن شخصية السارد (...) تقع وسطا بين المؤلف والشخصية الفاعلة في العمل السردي»[2].

إنّ هذه الوظيفة الوسيطية-إن جازت التسمية-المتعلّقة بـ(السارد) باعتباره موقعه داخل المحكي السردي؛ والتي حدّها الناقد -ههنا- بين المؤلف الشخصية الفاعلة، قد لا تكون ذاتها عند بعضهم حال (محمد الباردي)-الذي تبنى هو الآخر مصطلح (السارد)-؛ لكنّه لم يؤطره عبر حيّزه الوسائطي

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص233.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص206.

-إن جاز الإطلاق- بين (المؤلف/الشخصية)؛ بل جعله قاعدة السرد كلّه؛ وهذا ما يفهم من قوله: «فليس السارد مجرد واسطة محايدة وقارة بين المؤلف والقارئ، بل هو في حقيقة الأمر موضوع السرد برمته»[1].

أمّا (سعيد علوش) فإنّه لم يثبت عند مفهوم محدّد لـ(السارد)؛ ولا عند تأطير واضح لوظيفته فقد اعتبره شخصا موكلا بصناعة القصة دون جعله كاتبا بالضرورة؛ ثم عدّه وسيطا بين أحداث المحكي النصّي ومتلقيه، ليختم رؤيته له عبر جعله وسيطا فنيا (مرتبطا/لصيقا) بضمير المتكلم (أنا) وملازما له في الغالب[2].

كما استقرّ (نور مرعي) على مصطلح (السارد)؛ لكنّه مفهمته النصيّة تشي بمصطلح (الراوي) ودليل ذلك قوله: «هو ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أو متخيلة»[3]؛ ذاك أنّ فعل (يروي) يحيلا لزوميا إلى (الراوي)؛ عكس الفعل (يسرد) الموكّل إلى منجزه الفعلي (السارد).

في سياق نصّي من الكتاب النقدي (ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد) نجد (عبد الملك مرتاض) مقابلا مسمّى (السارد) بمصطلح (المتحدّث)، وهو ما أفصح عنه قوله: «السارد بعبارة قد تكون أدقّ، هو المتحدّث (بكسر الدال)»[4].

إنّ النظر في التقلّبات المصطلحية في مدوناته النقدية؛ يجعلنا مؤكّدين على أنّه لم يستقر عند مصطلح (السارد) لوحده؛ ذاك أنّه يستخدم دال (الراوي) كذلك؛ وذلك في سياق حديثه عن الصلة بينه وبين شخصيات العمل السردي؛ إذ نجده قائلا: «كذلك نجد النظرة التقليدية إلى الصلة بين الراوي إلى الصلة بين الراوي وشخصيات روايته»[5].

كما يؤكّد على هذا الاقتراح المصطلحي-الراوي- في دراسته النقدية للمجموعة القصصية المعنونة

---

[1] محمدالباردي، إنشائية الخطاب في الرواية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000، ص10.

[2] ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص111.

[3] نور المرعي، السرد في مقامات السرقسطي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط1، 2009، ص41.

[4] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص85.

[5] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص50.

بـ"تفاحة الدخول إلى الجنّة"[1]؛ إذ نمثّل لذلك -ذكرا لا حصرا- عبر المقطّعتين النصيّتين الآتيتين:

1- أمّا الزمن الثاني، فهو هذا المتمثّل في قول الراوي.

2- نلاحظ أنّ الراوي لم يشأ أن يذكر الطالبة باسمها وصفتها، وإنّما اجتزأ بشيء من ملازمتها[2].

لا يفوتنا كذلك التنويه إلى توظيفه لكلا المصطلحين (السارد/الراوي) في سياق مكاشفته لـ(المحكي الشفوي)، الأمر الذي نقرأه جليّا في قوله: «فنعم للمستمع، أو المتلقي، الذي يكمّل نشاط الراوي أو السارد في الأعمال السردية الشفوية»[3].

أمّا في كتابه (تحليل الخطاب السردي) فإنّه أبان عن نوعين -أو صنفين بتعبيره- للسارد (داخلي/خارجي)، وهذا ما يكشفه قوله: «السارد من حيث هو صنفان اثنان: داخلي وخارجي. فأمّا الداخلي فهو الذي يندسّ في ثنايا شخصياته، ويتوارى وراء المواقف التي تقفها (...) على حين أنّ السارد الخارجي لا يكشف عادة، جهارا عن هويته من خلال الشخصياتّ، بحيث يفلح في الاندساس من ورائها والتواري بعيدا عن اصطراعاتها فيما بينها»[4].

أمّا بخصوص الإشكالية الضدّية-المعادلة أو التمايز- بين مصطلحي (السارد/المؤلف) لديه، فإنّنا

لا نبرح نراها غير ثابتة و مستقرة عنده؛ إذ نجده حينا يضع قاعدة التعادلية بينهما؛ ثمّ يثبّت خصيصة التمايز بينهما حينا آخر؛ ففيما يتعلق بالمعطى النقدي الأوّل، فإنّه يتجلى عبر قوله: «السارد ليس إلا مؤلف النّص السردي. قبل كل شيء، وهو مؤلف مباشر، لا ضمني، وحقيقي لا وهمي و واقعي

---

[1] هي مجموعة قصصيّة للقاص الإماراتي (سلطان العميمي)؛ التي أبان عنها الناقد في هذه الدراسة المعقودة عليها في المقدّمة؛ مجلّيا نوعية الشكل القصصي ﷺ؛ ومثنيا عليها في الوقت ذاته بلغة الجمال، وهذا ما نقرؤه في قوله: «جاء ذلك الأديب الإماراتي سلطان العميمي الذي طالعنا بأوّل مجموعة قصصيّة جميلة له وعنوانها "تفاحة الدخول إلى الجنّة". وقد اشتملت على خمس و ثلاثين عملا قصصيّا: وذلك ما بين قصّة أو أقصوصة أو بين ما يمكن أن نطلق عليه: "الأقصوصة التغريدة"». عبد الملك مرتاض، شعرية القص و سيميائية النص: تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، ص4.

[2] المصدر نفسه، ص194.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص241.

[4] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص190.

لا خرافي»[1].

و لكنّه لا يفتأ مستندا إلى معطى ثان، مقتضاه لزومية التمييز بين مصطلحي(السارد/المؤلف) فهما عنده كينونتان منفصلتان؛ إذ لا يمكن (التقعيد/التأسيس) المفهومي لهما باعتبارهما متصوّران مندمجان بعضا ببعض، دون وجود سمة خلافية بينهما؛ حيث يقول: «نميّز السارد عن المؤلف لأنهما في الحقيقة كائنان اثنان لا يلتقيان، أحدهما كائن إنساني وأحدهما الآخر مجرد كائن ورقي، فكيف يتداخلان فيتبلح أحدهما في جلد أحدهما الآخر»[2].

إنّ استقراء هذا التمييز بين مصطلحي (السارد/المؤلف) عنده يجعلنا مثبتين إلى ما يوافقه عند (صدوق نور الدين)؛ إذ إنّه استقرّ هو الآخر عند هذه القاعدة النقديّة الفاصمة بينهما و التي تراهن على ثنائية (الكائن الواقعي/الكائن الورقي)؛ وهذا ما يؤكده قوله: «المؤلف شخصية واقعية تتحدد بهويتها في حين أن السارد كائن خيالي من ورق»[3].

لا مشاحة أن نجدّ ما يوافقه في هذا الطرح النقدي؛ حيث ألفينا (سعد الوكيل) نافيا هو الآخر هذه التعادلية بينهما؛ لأنّ (السارد) في متصوّره يشكّل مكوّنا وظيفيا يؤدي دورا داخل المنجز السردي إذ يوضّح ذلك قوله: «ليس أبدا المؤلف المعروف أو المجهول؛ بل هو دور يختلقه المؤلف ويتبناه»[4].
وهنا، يمكننا بسط رؤية خلافية -إن جاز توصيفها- لهذا المرتكز التمييزي بين (المؤلف/السارد) فإنّ قضية(السارد) لا يمكن النظر إليها عبر زاويتي (المؤلف"كينونةواقعية"/السارد"كينونة ورقية") لأنّ مسألته تظلّ (لسانية/علامية)؛ دون معاينته في ضوء الثنائية المنفصلة -التي سبقت الإشارة إليها- فالسارد بهذا المعطى اللسانياتي-باصطلاح (عبد الملك مرتاض)-«مجموع العلامات اللسانية التي تعطي شكلا أكثر أو أقل وضوحا للذي يسرد الحكاية»[5].
أمّا عن المعاينة النقدية -الكشف المصطلحي-؛ التي خصّها (عبد الملك مرتاض) لثنائية

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص208.

[2] المصدر نفسه، ص222.

[3] صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994، ص25.

[4] سعد الوكيل، تحليل النص السردي: معارج ابن عربي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998ص62.

[5] YeverReuter , l'analyse du Récit , Dunod , Paris , 1997, P13.

(السارد/المؤلف)، فإنّها تستميز –وفق نظرنا– بالقلق المفهومي –إن جازت التسمية–؛ فهو يبقي على فكرة تعادلية (المؤلف/السارد)؛ ولكنّه يحصرها في السرد الشفوي لا النصّي؛ لأنّ (المؤلف) في العملّ السردي الكتابي هو الكاتب ذاته؛ وهو ما يكشفه قوله: «السارد يحلّ محلّ المؤلف في السرديات الشفوية (...). أمّا في السرديات المؤلّفة فإنّ الكاتب الروائي هو الذي يتولّى الأمر بنفسه»[1].ثمّ لا نفتأ أن نقف أمام خطاب معلن صريح يؤكد فيه على تعادلية (المؤلف/السارد) وهذا ما دلّ عليه قوله:« ويمكن في تمثّلنا استعمال السارد مرادفا للمؤلف»[2].

في سياق آخر نلمحه موضّحا مسألة (المؤلف) عبر التأكيد على صورته الواقعيّة لا الخيالية فهو –وفق هذا التصوّر– «يظل حاضرا في العمل الروائي، فهو الذي يهندسه، وهو الذي ينسجه ويدبجه ولا نحسبه يتحول إلى مجرد شخصية خيالية، يتحول من خلالها إلى غير نفسه وإلى غير ما هو وإلى أي شيء، أي إلى شيء»[3]؛ و بخصوص قاعدة التفرقة بين (السارد/المؤلف) فإنّ الناقد يفضحها قائلا: «إنّ المؤلف الفيزيقي لعمل سردي مالا ينبغي له أن يتلبّس بأي وجه من الوجوه بسارد هذا العمل»[4].

و لكي يبرهن على قاعدة التمايز المصطلحي؛ فإنّه نحا إلى تشكيل ترسيمات شارحة لهذه الإشكالية المستعصية بين مكونيّ (السارد/المؤلف)؛ التي تضاربت الرؤى النقدية في شأنهما؛ فأمّا مشكّل (السارد) –الذي أدرجه تحت مظلة المحكيات الشفوية–، فقد أوضحه عبر الترسيمة الآتية:

---

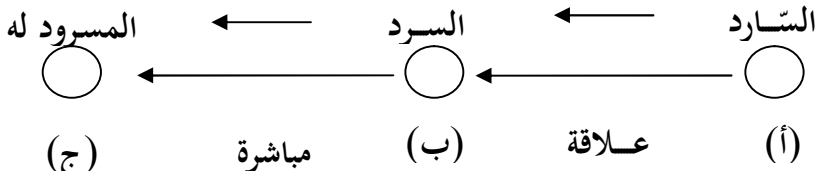
[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص208.

[2] المصدر نفسه، ص234.

[3] المصدر نفسه، ص207.

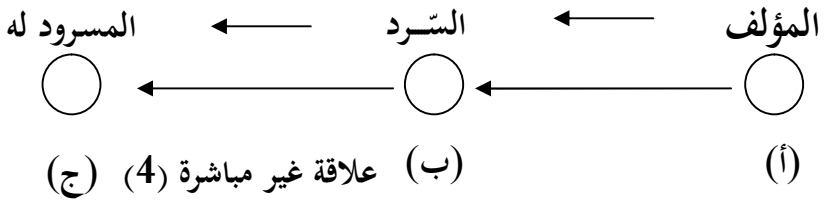
[4] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص191-192.

(الترسيمة 1)[1]



من خلال هذه الرسمة يتضح تموقع (السارد) في فضاء مهم؛ فهو منوط بوظيفة مركزية؛ ذاك أنّه «قناة يمر عبرها النص إلى الآخر، وحضوره ضروري لإقامة السرد، وشرط من شروطه»[2]؛ ينضاف إلى ذلـك إقامته لرسالة تواصلية مباشرة مع الجمهور المتلقي (المسرود له)؛فهو «بحكم الطبيعة الشفوية لا يمكن أن يسرد في هواء، ولا أن يحكي في فراغ؛ ولكنّه يسرد لمسرود له، أو لمسرود لهم»[3]؛ بينما يتّخذ (المؤلف) عند (عبد الملك مرتاض) مسارا آخر وفق بنية محكية(نصية/مكتوبة) لا (شفوية/منطوقة) وهذا ما تجلّيه الترسيمة الآتية:

(الترسيمة 2)[4]



إنّ (المؤلف) وفق هذه الترسيمة الشارحة لا يحمل بعدا استشرافيا ينبئه بالجمهور القارئ (المسرود له) لأنه لا يقيم علاقة تواصلية معه، كما أنّ «العملية السردية في الرواية المكتوبة لا تحتاج إلى ساردها

[1] حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، ص189.

[2] المرجع نفسه، ص189.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص226.

[4] حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، ص189.

وساردها هو مؤلفها»[1]؛ كما يعلّق عليها الناقد قائلا: «نلاحظ أنّ الرسمة الثانية تقوم على الاتّصال بين: أ-ب؛ وعلى انفصال بين: ب-ج؛ وذلك لأنّ العلاقة بينهما ليست مباشرة؛ فقد يجوز أن يكتب الروائي روايته ولا تنشر، لأسباب مختلفة، إلا بعد زمن طويل؛ وإذا نشرت فإنّ القراء لا يتلقونها عنه، على كل حال، بصورة مباشرة (...) على حين أنّ الأمر مختلف في شكل التوصيل السردي في الأعمال السردية الشفوية حيث يظلّ الاتّصال قائما بين الأطراف الثلاثة: أ-ب-ج»[2].

في سياق آخر يطل علينا (عبد الملك مرتاض) برؤية مصطلحية أخرى مؤداها أن(السارد) مواز لـ(القناع) (Masque/Mask)، وهذا ما دل عليه بالقول:«فلعلّ السارد من وجهة أخرى أن لا يكون إلا قناعا»[3]؛ لكنّنا نجد أنفسنا معلقين على هذا الرؤية المصطلحية، التي أقرّها الناقد تصريحا لا تلميحا منه؛ ذاك أنّ القناع كان يعبر قديما عن الشخصية التي تندس خلفه، فهو أقرب إلى مصطلح الشخصية(Personnage)؛ منه إلى السارد(Narrateur)؛لأنّ الممثّل (الشخص) هو من يقف على الركح مرتديا القناع، وليس السارد وفق ما جنح إليه الناقد آنفا.

لا محالة في أنّ التمييز بين مصطلحي (المؤلف/السارد)له جذوره الممتدّة تاريخيا إلى العصر الإغريقي القديم؛ حيث «كانت الجوقة لا تلعب مجرد الشخصية الأخلاقية المتأملة بصورة سطحية، وإنما كانت تعتبر الجوهر الحقيقي للنشاط والحياة البطولية والأخلاقية نفسها»[4].

أمّا (صدوق نور الدين) فإنّه يجلّي هذه الثنائية المصطلحية (المفترقة/المنفصلة) (المؤلف/السارد) عبر مقولته المهمة، التي نصّها الآتي: «المؤلف يتنكر لذاته، ليخلق من هذه الذات ذاتا ثانية...هذه الثانية تعمل على إمدادنا بالسرد. حيث لا مجال للمطابقة بين مقول المؤلف والسارد»[5].

---

[1] حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، ص189.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص226-227.

[3] المصدر نفسه، 206.

[4] عبد القادر شرشار، تحليل النص السردي، ص115.

[5] صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، ص26.

في سياق آخر، يفصح عن مسمّى (المؤلف الحقيقي) -الذي تخيّر له مفردة (الحقيقي) كدال نعتي- حيث كان الهدف من اجتباء هذه الضميمة النعتية؛ إقامة شكل تضادي بين ثنائية (الحقيقة/الوهم) المتعلّقتان بـ(المؤلف)؛ وهذا ما يؤكّده قوله: «المؤلف الحقيقي (نصطنع هذا الوصف لدفع فكرة "المؤلف الوهمي" الذي أنشأه هؤلاء إنشاء ثمّ أطلقوا عليه من باب التلطيف "المؤلف الضمني"»[1].

لكن الملمح المهم المتعلّق بمسّمى (المؤلف) عنده؛ يتمثّل في التسمية الأخرى التي عقدها له؛ والمتمثّلة في المصطلح المركّب (المؤلف الحقيقي الحي)؛ والتي ورد ذكرها في قوله: «فجعلوا من اتخاذ الروائي لضمير المتكلم تقنية للسرد تعلّة لأن يزيحوا، من خلالها، المؤلف الحقيقي، الحي»[2].

لقد شكّلت مسألة تبنّي المصطلح الأوحد للدلالة على المسمّى الواحد اعتياصا ومشقّة عند (عبد الملك مرتاض)؛ ذاك أنّه يعبّر عن (السارد) بأكثر من مصطلح -الراوي/الحاكي- دون وضعه لتبرير نقدي ينافح عن اختياراته المصطلحية؛ ذاك أنّ الشاهد النقدي الذي يمكن الاستدلال به -ههنا- يتلخص في قوله: «من بلّغ شهرزاد الرائعة هذه الليالي العجيبة؟ ومن رواها لها حتّى رويت بها، فأروت الأخيلة، وأمتعت أجيال الإنسانية المتعاقبة، وخلّدت الأدب العربي بتبوّئه أسمق المقامات بين الآداب الإنسانية الكبرى؟ ولم كتمت هذه الحسناء عن اسم هذا السارد الخفيّ أو هذا الحاكي الخلفي»[3].

تعليقا على هذه المقولة النقدية الشارحة؛ فإنّه يمكن القول أنّ ما اصطلح عليه بـ(السارد الخفي/الحاكي الخلفي) ليسا بـ(السارد الضمني)؛ -على الرغم من وجود الدال اللغوي (الخفي) المؤشر المحيلإلى صفتي (الضمنية/الخلفية غير المرئية)-؛ إذ إنّه قصد ساردا حقيقيا لكنّه مجهول الهوية؛ قد نقلت منه شهرزاد (الساردة) محكيه السردي؛ والذي يمكن أن نطلق عليه -وفق نظرنا- مصطلح (السارد الأول)- على اعتبار أن شهرزاد هي بمثابة السارد الثاني للمحكي الأفللي-.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص225.

[2] المصدر نفسه، ص239.

[3] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص90.

بموازاة ذلك ننتقل إلى إشكالية مصطلحية أخرى متعلّقة بـ(السارد)؛ والمتمثّلة في ذاك التشابك المصطلحي الذي يعقده بعضهم بين(السارد/المؤلف الضمني)؛ إذ سنستقرئ مسألته–المؤلف الضمني– عند (عبد الملك مرتاض) بعد الكشف عنه في متصوّرات غيره.

لا غرو في أنّ مقولة المعادلة بين مصطلح (المؤلف الضمني) والمسمّيات المصطلحية الأخرى المتضايفة معه كـ(السارد/الشخصية/المؤلف الثاني ...) قد تردّدت في الكتابات النقدية، وما يؤكّد ذلك محاولة بعضهم تسييج أطره المفهومية بعيدا عن تجاذبات (المؤلف)؛ إذ لو كانت مسألته منتهية لما وقفنا عند تلك المسارات الخلافية بينهما؛ حيث نستدلّ بمقولة (جيرالد برنس) في هذا الصدد التي مؤداها قوله:«المؤلف الضمني لا يحكي مواقف وأحداثا (وإنما يعد مسؤولا عن اختيارها وتوزيعها وتركيبها).وعلاوة على ذلك فإنه يستنبط من النص ككل عوضا عن وجود داخل النص كـــراو»[1] كـما وردت أيــضا في هذا المعجم المصطلحي –الذي ترجمه (عابد خزندار)[2] بـ(المصطلح السردي)– وجوه مسمّياتية عدّة لـ(المؤلف الضمني)؛ فهو عنده «الشخصية الأخرى للمؤلف القناع أو الشخصية المعاد إنشاؤها من النص، الصورة الضمنية أو المضمرة لمؤلف ما في النص»[3].

أمّا (الصادق قسومة) فإنّه يقترح –في كتابه (طرائق تحليل القصة)– مصطلح (الكاتب المجرّدAbstraitAuteur) بدل (المؤلف الضمني) –كما شاع في كتابات غيره–؛ لكنّنا نلفيه مستخدما مصطلح (المؤلف الضمني) أيضا داخل المحدّد التعريفي الذي خصّه له؛ وهذا ما يجلّيه قوله: «قوامه صورة الكاتب، لا كما هي في واقع النّاس، وإنّما كما تتجلّى في أثر معيّن، ذلك أنّ الكاتب الحقيقي عندما ينتج عملا (قصصيّا) معيّنا ينتج من خلاله صورة معيّنة عن ذاته، أي ينتج صورة مؤلف

---

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص91.

[2] عابد خزندار هو «عابد بن محمد علي بن محمد بن عبد الرحمن بن محمد عنبر، عمل جده محمد عنبر مسؤولا عن الخزينة في العهد التركي، ومن هنا جاء لقب خزندار، وهو ما يعادل مرتبة وزير المالية في الوقت الحالي». أحمد بن سليم العطوي، أنماط القراءة النقدية في المملكة العربية السعودية: عابد خزندارانموذجا، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص33.

[3] جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ص110.

"ضمني " أو "مجرّد"؛ إنّها صورة شخصيّته كما يتلقّاها القارئ عبر أثر بعينه، وهي صورة ليست بالضرورة مطابقة لصورة الكاتب الحقيقي الملموس (...) ولهذا يعتبر الكاتب الضمـــني أو المجرّد صورة من طبيعة فكريّة (كما يقول باختين)؛ لأنّها تستنبط من نشاط أيديولوجي تأويلي»[1].

بذلك، فإنّ ما أسماه الناقد بـ(الكاتب المجرد) هو بمثابة المصطلح المضاد لـ(الكاتب الملموس/AuteurConcret) -أو(المؤلّف الحقيقي) كاصطلاح معادل-،والذي يعرف بكونه «الكاتب كما يعرف في عالم النّاس، وهو شخص ذو هوّية منتسبة إلى الواقع وهي هوّية ثابتة، بمعنى أنّ زيدا هو دائما زيد (وإن تغيّرت بعض سماته وملامحه بحكم ما يطرأ عليه مع الزمن من تغيّر في الأحوال والأوضاع»[2].

في سياق آخر متعلّق بهذه الضمنية (الوهمية/التجريدية) التي لزمت (المؤلف) -عند بعضهم-فإنّنا نجد (عبد الملك مرتاض) معتبرا هذا التشكّل الخفي -إن جاز التعبير- للنّاص مجرّد عبث و هوس إذ إنّ وضع ثنائية (الحقيقة/الوهمية) لـ(المؤلف) ليس بالقضية التي تستقيم أركانها وهذا ما يفهم من قوله: «لو سلمنا بذلك لكان من حق القارئ أن يرمينا بالجنون، ويقذفنا بالعبثية والهوس ذلك أن مثل هذه الازدواجية لا ينبغي لها أن تشيع إلا في لغة الذين يدعون أنهم علماء النفس فيتقولون على هذه النفس ما شاء الله لهم التقول عليها، وهم ربما لا يعلمون»[3].

بناء على ما سبق، فإنّه لا يرضيه أن يرمى (المؤلف) في دائرة (الوهم/التخفي)؛ فيؤول حينها إلى شكل ضمني لا مرئي؛حيث علّق الناقد على هذه الرؤية الازدواجية الناشزة -إن جازت تسميتها- عبر قوله: «النص حقيقية من حيث هو وجود فضائي مفرغ على قرطاس. فهذا النص له ناص: وناصه هو

---

[1] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، ص133.

[2] المرجع نفسه، ص132.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص228.

مؤلفه وحده، ولا شريك معه فيه.وإشراك شريك معه هو عدوان على المؤلف واستلاب لحقه وتلطيخ لشرف الكتابة، وتهوين من شأنها، وغض من مكانتها»[1].

بذلك يظهر لنا اعتراض الناقد على ما أطلق عليه بـ:(المؤلف الضمني)، الذي ألفينا له دوالا مصطلحية عديدة في معجم (جيرالد برنس)؛ إذ جلّى مقابلات عدّة له؛ فهو يعادل «الشخصية الأخرى للمؤلف، القناعأو الشخصية المعاد إنشاؤها من النص، الصورة الضمنية أو المضمرة لمؤلف ما في النص التي تعتبر قائمة خلف المشاهد ومسؤولة عن تحقيقها»[2].

ما يفتأ (عبد الملك مرتاض) مطالعا إيّانا بمقابلة مصطلحية بين ثنائية (السارد/الشخصية المركزية) عبر شاهد تمثيلي لها؛ والمتمثّل في رواية مارسيل بروست المعنونة بـ(البحث عن الزمن المفقود) حيث أفصح عن ذلك بقوله: «بينما نجد السارد كثيرا ما يستحيل (...) إلى شخصية مركزية مزودة بطاقة فيزيقية، وذهنية وروحية غنية، وقد يتجسد مثل هذا الشأن في رواية البحث عن الزمن المفقود(A La recherche du temps perdu)لـ: مارسيل بروست»[3].

من الدال أن يكون الناقد قد رجع إلى مقولة (رولان بارت)؛ التي تجعل من (السارد) ممثلا لأحد شخصيات المسرود، والتي مؤداها أنّ «السارد يجب عليه أن يقف عمله السردي في الحدود التي تستطيع الشخصيات ملاحظتها أو معرفتها، إذ كل شيء يجري على أساس أن كل شخصية هي الباثة للعمل السردي»[4].

كي لا يدع الناقد مساحة للقارئ للتأمل في طباع هذه الشخصية وميزاتها-التي أسّس لها عبر كونها كائنا ورقيا لا يخرج إلى الصورة الواقعية-؛ فإنّه يرجع إلى رؤية (بوث)؛ التي تعبّر عن شخصية من نوع آخر والتي تقابل عنده (السارد)، فهي «شخصية منزوعة عن صفاتها و لا تضطلع

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص230.

[2] جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ص110.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص205.

[4] المصدر نفسه، 237

إلا بوظيفــة الكلام»[1]؛ وهذا ما دعاه في سياق نصّي آخر إلى التأكيد على القاعدة (الاختلافية/التمايزية) بين (المؤلف الضمني/الإنسان الحقيقي)؛ حيث يقول في هذا الصدد:«المؤلف الضمني يظلّ أبدا مختلفا عن "الإنسان الحقيقي"؛ مشرئبا في الوقت ذاته، إلى إنشاء صورة مثلى أو متناهية السمو لهذا الإنسان الحقيقي نفسه»[2]؛ وهو الأمر الذي يؤكّده كذلك في كتابه (القصة الجزائرية المعاصرة) وذلك عبر قوله: «قلنا ذلك قبل أن نلمّ بآراء الحداثيّين الذي يلحقون شخص المؤلّف بشخصية العمل السرديّ فيزعمون أنّه ليس إلّا مؤلفا ضمنيّا، ومن أولئك الذين يرون ذلك: طودوروف»[3].

إنّ تكـريس المبدأ التمايزي بين مشكّلي (المؤلف الحقيقي/المؤلف الضمني) لم يكــن بالمنحــى النقدي الأحادي؛ الذي لا يجد ما يتعاضد معه داخل دائرة (التوافق/المشروعية)؛ إذ نلفــي (وافية بن مسعود) –مثلا– منوّهة إلى هاته الرؤية؛ وهذا ما كشفته المقطّعة النصّية الآتية: «إنّ المؤلف الضمني مختلف دائما، عن الإنسان الحقيقي، مهما يكن الذي نتخيّله عنه، فهو يخلق في الوقت نفسه مع عمله نسخة متفوّقة عنه...إذ تنجح كلّ رواية في إقناعنا بمؤلف ما نؤوّله باعتباره نوعا من "الأنا الثاني" يظهر هذا الأنا الثاني في الغالب الإنسان المهذّب جدا والنّقي والأكثر نباهة وحساسة وتقبّلا مما هو عليه في الحقيقة»[4].

في ختام هذه القراءة التفصيلية لمصطلح (السارد) عند (عبد الملك مرتاض)، فإنّنا نودّ التنويه إلى لفتة صرفية متعلّقة بصيغة الجمع على مستوى لفظة (سارد) عنده؛ فقد استقرّ عند صيغة (سرّاد)–بضمّ السين– بدل (ساردون)؛ –التي ذكرها في سياق دراسته لمبحث (الارتداد) داخل المحكي الأفللي– وبيان ذلك الآتي:

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص206.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص90.

[4] وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما: دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، ص165.

1- عرف السرّاد منذ الزمن الموغل في القدم هذه التقنيّة واصطنعوها في حكيهم[1].

2- من هؤلاء السرّاد نجد سارد ألف ليلة وليلة.

1-5 الارتـــداد:

نستهل قراءتنا لمصطلح (الارتداد) بالتنويه إلى الاضطراب الترجمي حول المصطلح السردي المركّب (Flash back)؛إذ إنّنا وقفنا أمام التشظي المصطلحي -أو العنقودي إن جاز التوصيف- داخل المعجم المصطلحي الواحد؛ الأمر الذي نلمحه بشكل صريح -مثلا- في (معجم السرديات) حيث ترجم هذا المصطلح السردي الأجنبي بدوال مصطلحية عدّة؛ هي: (الارتداد/استرجاع ورائي/ومضة ورائية[2]/السرد اللاحق.

أمّا بخصوص الشكل الاصطلاحي الذي ثبّته (إبراهيم فتحي)؛ فقد تمثّل في مفردتي (الارتداد إلى الماضي[3]/استرجاع الماضي).

يحسن بنا -ههنا- بسط إضاءة نقدية؛ والمتمثلة في استحداثه للضميمة المصطلحية (الارتداد إلى الماضي)؛ المطوّلة في بنيتها مورفولوجيا، مع أنّ المفردة المصطلحية لوحدها (الارتداد) كفيلة بضبط المحدّد الزمني -الماضي-؛ ولو تماشينا مع مبدأ تفعيل المبدأ الضمائمي، فإنّنا نرى في المصطلح المركّب (الارتداد الماضوي) -إن جاز اقتراحنا- أدقّ، وأقصر تركيبيا.

أمّا عن المفهمة الاصطلاحية التي خصّها لهذا المشكّل المصطلحي؛ فقد كانت وفق المحدّد التعريفي الآتي: «وسيلة سردية قصصية توجه إضاءتها الخاطفة إلى عرض أحداث سبقت في الوقوع المشهد الافتتاحي للعمل الأدبي»[4].

لا يفوتنا كذلك الوقوف كذلك عند ترجمة (أماني رحمة) لهذا المصطلح السردي الأجنبي؛ حيث يعادل

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص159.

[2] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص479.

[3] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص14.

[4] المصدر نفسه، ص14.

عندها مفردتي: (الاسترجاع[1]/ الاستذكار).

أمّا (آمنة يوسف) فإنّها تستقر عند ترجمة هذا المصطلح الوافد بـ(الارتداد)؛ لكنّها في الوقت ذاته تعمد إلى ميكانيزما التعريب؛ التي تصيّر عبرها المفردة الأجنبية مورفولوجيا حسب الترسيمة اللغوية العربية (الفلاش باك)، وهذا ما نقرؤه في قولها: «الارتداد، أو الفلاش باك Flashback،مصطلح روائي حديث، يعني: الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب»[2].

كما ينوّه (محمد سويرتي) إلى ترجمة (سعيد يقطين) للدال المصطلحي (Flash back)،و الذي تعرضّ له في سياق فضحه لـ(المفارقات الزمنية)-؛ إذ نجده مقترحا مصطلحين نظيرين له هما:(الإرجاع/العودة إلى الوراء)؛ وهذا ما كشفه قوله: «وإلى جانب ذلك نجد بعض المفارقات الزمنية (Anachronies)وبالأخص الإرجاع، حيث نلاحظ بعض العودات إلى الوراء»[3].

إنّ الكشف عن مضمرات الدال المصطلحي لا تستقيم بمعاينة حدّ المفهومي وفق القراءة السطحية ذاك أنّ العودة إلى مرجعياتهم الأولى أضحى مطلبا أساسا في الدراسة المصطلحية المعاصرة وهذا ما جعلنا كاشفين عن مرجعيته، التي فضحها بوضوح (عبد الملك مرتاض) عبر قوله: «الارتداد ترجمة للمصطلح السينمائي (Flash-back) الذي قد يعني "خشبة التذكير" بالماضي. وهو في النقد الروائي يعني الارتداد نحو حكاية كان يمكن أن تذكر في موضعها من السياق السردي، فأرجئ تقديمها لغاية من الغايات الفنّية التي منها حبّ المزج بين الحاضر والماضي، وإدماج أحدهما في الآخر بطريقة تتوخّى الحيويّة والحركة المتجدّدة في السرد»[4] ثمّ ما يفتأ ذاكرا مرجعية ترجمته الأجنبيةالتي استقرّت عند المصطلح المركّب (العودة إلى الوراء)؛ إذ نجده قائلا: «قد كان الفرنسيون ترجموه من الانجليزية

---

[1] يان مانفريد، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، ص117.

[2] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997، ص71.

[3] محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، ص41.

[4] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص217.

إلى لغتهم تحت عبارة: "العودة إلى الوراء". وقد سيق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين حيث بعد إتمام تصوير المشاهد، يقع تركيب المصوّرات، فيمارس عليها التقديم والتأخير»[1].

لا يختلف الأمر عند (عزت محمد جاد)؛ و ذلك في سياق تسييجه، وتأطيره للمصطلح الأجنبي (Flash back) ضمن دائرته الفنية الأصلية –ونقصد المجال السينمائي–، وبيان ثبات معناه الأصلي حتّى بعد حواريته مع المجالات الأخرى –خاصة النقد الأدبي–؛ إذ يقول في شأنه: «إنّ مصطلح (فلاش باك) حينما يأتي من مجال السينما إلى مجال النقد الأدبي، وهو حقل معرفي ودلالي يختلف إلى حدّ كبير عن الحقل الأوّل، وإنّما تتحدّد هويته كمصطلح بما شاع والتقت عليه الذاكرة العظمى من تصوّر محدّد يحتّم عليه الفاعلية بالدلالة نفسها في الحقل الجديد»[2].

أمّا (عبد الملك مرتاض) فإنّه يقترح مصطلح (الارتداد) بدل (العودة إلى الوراء) –أو نظائره المصطلحية المعادلة له–؛ وهذا ما أفصح عنه قائلا: «يعدّ الارتداد الذي نطلقه هنا على مصطلح "الفلاش بك" (وهو مصطلح يجب أن يبتذل في البحث السردي حتّى نتخلّص من هذا المصطلح الأمريكي المركّب الثقيل، والذي لا يعني في العربية شيئا، ذلك بأنّ الارتداد في مدلول العربية يعني الرجوع في أمر ما، أو الرجوع إلى الوراء جميعا: فهو شامل للحركتين المادية والمعنوية أو النفسية»[3].

أمّا بخصوص نقده للمصطلح المركّب (العودة إلى الوراء) فإنّه يتّضح في قوله: «وواضح أنّ مصطلحا مثل "العودة إلى الوراء" طويل، وعلى طوله غير دال. على حين أنّنا لو ترجمنا العبارة الانجليزية بنصّها لغدت في العربية بدون معنى دالّ أيضا؛ من أجل ذلك آثرنا لهذا المعنى، لهذه التقنية السردية مصطلح "الارتداد". وهو معنى دال على الرجوع إلى الوراء بالضرورة بدون أن نضيف إليه ذلك؛ فهو مجتزئ

(1)عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص217.

(2)عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص25.

(3)عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص158-159.

بنفسه، مكتف بذاته: إذ الارتداد لا يجوز أن يكون إلا نحو الوراء؛ وليس له أيّ معنى على التقدّم أو المضيّ نحو الأمام»[1].

كما يمكن أنّ نجد ما يدّعم هذا التصوّر النقدي، -المتمثّل في تفضيل المصطلح الدقيق الموجز على الطويل-؛ إذ «ثمّة من يرى أنّ هناك علاقة بين طول الكلمة العربية وشيوعها في الاستعمال وأنّها علاقة سالبة، أي علاقة عكسية، وهذا يعني أنّه كلّما طالت الكلمة قلّ شيوعها. وأنّ العلاقة بين طول الكلمة وشيوعها علاقة متوسّطة في درجتها؛ أي إنّها ليست عالية ولا منخفضة. ويمكن ردّ هذه الظاهرة إلى رغبة الإنسان إلى استعمال الكلمات القصيرة توفيرا للجهد والوقت»[2].

إنّ دفاع الناقد عن مسمّى (الارتداد)؛ لم يكن بمنأى عن (الحجة/الدليل)؛ ذاك أنّها تتمثّل في مزية (الاختصار/السهولة) التي تسمه -في منظوره-؛ وهذا ما عبّر عنه بقوله: «هو مصطلح، في رأينا إلى ما فيه من اختصار وسهولة، دقيق الدلالة على أصل معنى المصطلح الغربي المركّب من لفظتين اثنين. ويعني هذا أنّنا حين نبحث في أصول العربية ونلاحظ ما فيها من استعمالات ودلالات نقع على المصطلحات النقدية الجديدة الملائمة، بدون أن نشوّه إشراقة الصياغة العربية، أو نصدم ذوقها بالترطين»[3].

تجدر الإشارة إلى أنّه نوّه إلى مزايا (الارتداد) داخل المحكي؛ حيث حدّدها في العناصر الآتية:

1- المؤلف الشعبي باتّباعه هذه الطريقة إنّما أراد، بشكل أو بآخر، أن يعمى على المتلقي فإذا هو يدريكيف يكون متجه السرد عبر نصّ الحكاية، أي أنّه ابتغى إلى إبعاده عن الرتابة التي تجعل السرد ماضيا من الخلف إلى الأمام، ومن الحاضر إلى الماضي.

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص217.

[2] صافية زفنكي، المناهج المصطلحية: مشكلاتها التطبيقية ونهج معالجتها، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا ط1، 2010، ص121.

[3] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص217.

2- إعادة تقديم الحدث من جديد إلى المتلقي ما يمكّن بعثا له. وفي ذلك ما فيه من التقرير والتثبيت له في مخيّلة المتلقي[1].

3- إبعاد الحدث من فوق الخشبة المكشوفة، وسرده من وراء الستار يعدّ تلطيفا له إن كان عنيفا (...) أو ابتغاء التعمية عليه للتهويل من وقع المفاجأة.

لا تتوقّف مزايا (الارتداد) عنده في العناصر الآنفة فحسب؛ بل رأيناه مضيفا إليها وظائفه التي خلص إليها عقب معالجته النقدية للحكي الأفللي، إذ يوضّحها بقوله: «من وظائف هذا الضرب من السرد جذب الاهتمام أو التهويل من المفاجأة، والإعظام من الموقف السائد لأنّ الحدث حين يقع يموت لا يستطيع أحد أن يتحكّم فيه»[2].

في ملمح آخر، فإنّه رفض إطلاق مصطلح (الاسترجاع) كمقابل صريح للفظة (الارتداد)-وغيرها من المصطلحات الرديفة لها-؛ وهذا ما أجاب عنه قوله:«نحن تجافينا عن هذا المصطلح بعد أن ألفيناه في خطبة علي كرم الله وجهه»[3]؛ أمّا المبرّر النقدي -أو (الشاهد) بالاصطلاح النحوي- عنده، فقد ألفاه في كتاب "البيان والتبيين" لـ(للجاحظ)؛ إذ تمثّل في الجملة المقتبسة من الخطبة، التي مقتضاها الآتي: «ما تمنع منه إلا بالاسترجاع والاسترحام»[4]؛ والتي تتقاطع تناصيّا مع قوله تعالى:﴿إنا لله وإنا إليه راجعون﴾[5].

إنّ استبعاده لمفردة (استرجاع) انطلاقا من المبررات المستند إليها -ههنا-، لا يعني البتّة عدمذكره لمفردة شبيهة لها -تنضوي ضمن المادة المعجمية ذاتها (رجع)؛ عدا افتراقها عنها على مستوى الأحرف المزيدة-؛ والمتمثّلة في لفظة (الرجوع)، التي استلّت عندها من المصطلح المركّب (الرجوع

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص96.

[2] المصدر نفسه، ص93.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص275.

[4] المصدر نفسه، ص275.

[5] سورة البقرة، [الآية :156]

إلى الوراء)؛ -الذي ورد ذكره تحت عنوان فرعي وسمه الناقد بـ(اصطناع الارتداد)-؛ ونصّ ذلك قوله: «فالسرد هنا يقع على حدث مضى وانقضى (...) فهو حتما ضرب من الارتداد السردي أي الرجوع إلى الوراء بالحدث»[1].

ممّا سبق، فإنّنا نجده متشبّثا بمصطلح (الارتداد) في معظم دراساته النقدية السردية؛ وذلك خلافا لتلك التراكمات المصطلحية، التي رافقت الدال الأجنبي (Flash back)في البحوث السردية المعاصرة والتي وسمت بالكثرة والتنوع؛ سواءا على مستوى المعاجم المصطلحية أو في الدراسات النقدية المخصوصة للمصطلح السردي.

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص94.

2- الاشتقاق:

يعرّف الاشتقاق في معجم (التعريفات) لـ(الشريف الجرجاني) وفق التحديد المفهومي الآتي: «نزع لفظ من آخر بشرط مناسبتهما معنًى وتركيبا ومغايرتهما في الصيغة»[1]، وهو عند (الكفوي) «اقتطاع فرع من أصل يدور في تصاريفه حروف ذلك الأصل»[2].

أمّا بما يختص باللون الاشتقاقي الشائع في الدراسات اللغوية فهو (الاشتقاق الصغير)؛ و الذي يعرّف بأنّه «انتزاع كلمة من أخرى بتغيير في الصيغة مع تشابه بينهما في المعنى واتّفاق في الأحرف الأصلية وفي ترتيبها. كاشتقاق ضارب ومضروب ومضرب وتضارب من ضرب»[3].

لا ينفك البحث الاشتقاقي عن ميدان (علم الصرف)؛ باعتباره الدعامة المهمة في كشف لبوس الكلم عبر تجلياته الدلالية المختلفة؛ فهو «أحد العلوم التي تدرس النشاط اللغوي، وهو يتناول مستوى محدّدا من مستويات هذا النشاط، وهو مستوى الكلمة المفردة، أي باعتبارها غير مركّبة مع غيرها وليس معنى هذا أنّ الصرف يرفض تحليل الكلمات التي تتركّب منها الجمل، وإنّما معناه أنّ الصرف حين يتناول هذه الكلمات التي تتكوّن منها الجمل والتراكيب اللغوية إنّما يتناولها من حيث كونها صيغا مستقلّة منفردة عن غيرها»[4].

بذلك، فإنّ الإقرار بسلامة المصطلح السردي المشتق عند (عبد الملك مرتاض) يستلزم توافقه مع الميزان الصرفي المتعلّق به؛ وهذا ما قصدنا إليه عبر هذه المدارسة التنقيبية في شقيها (المفهومي/الصرفي) معا، لتلك المصطلحات المشتقة عنده؛ التي تأتت في الآتي:

---

[1] الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004، ص26.

[2] الكفوي، الكلّيات، مؤسسة الرسالة، وضع فهارسه: عدنان درويش، محمّد المصري، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص117.

[3] فؤاد حنا طرزي، الاشتقاق، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص26-27.

[4] علي أبو المكارم، التعريف بالتصريف، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص19.

2-1 الحيززة:

إنّ النظر في مصطلح (حيززةSpatialisation)اشتقاقيا؛ يجعلنا مصنّفين إيّاه ضمن باب (المورفيم الاشتقاقي)[1]؛حيث تشتق دوال مفرداتية عدّة من اللفظة المعجمية الواحدة؛ سواء أكانت فعلا أو مصدرا.

إنّ اجتراح (عبد الملك مرتاض) للمصطلح المشتق (الحيززة) من الاسم المصدر (الحيّز)؛ وذلك وفق صيغة(فعللة) لم يكن بالجديد عليه؛ ذاك أنّه استخدم مصطلحات أخرى متوافقة مع هذه البنية والمتمثّلة -تحديدا-في مفردة (نصنصة)؛ التي علّق عليها (يوسف وغليسي) قائلا: «وأمّا (النصنصة) التي ينفرد بها مرتاض كذلك، فإنّها تجري في قالب (الرباعي المضعّف) قياسا على استعمالات لغوية أصيلة (حصحص، عسعس، زلزل، دمدم، صلصل، سلسل، شلشل، زعزع»[2].

كما جنح إلى ترجمة المفردة الأجنبية(Spatialisation) بـ(الحيززة/النشاط الحيزي)؛ بينما نجد اللفظة ذاتها في (معجم عبد النور المفصل) مترجمة بخلاف ذلك؛ فهي (تحييز/إفاضة المكانية على شيء)[3].

يجدر التنويه أنّه استخدم هاتين البديلتين المشتقتين -تحديدا- في كتابه (في نظرية الرواية)؛ وهذا ما يطلعنا عليه قوله: «إذا توسعنا في رؤيتنا إلى الحيز، وهي رؤية تبدو لنا مشروعة، فإن كل حيز سيولد حيزا آخر مثله، أو أكبر منه، وهو ما يمكن أن نطلق عليه "النشاط الحيزي" أو "الحيززة"(Spatialisation)»[4].

و لم يدع الناقد هذا المسمّى الاشتقاقي دون شاهد تمثيلي ذاك أنّ خصيصةالتبرير(النقدي/السردي) مهمة في فضاء التوليد المصطلحي؛ كي لا تكون مسألة البديل المصطلحي مجرد إطلاق لا يستندإلى الرؤية النقدية الدقيقة؛ حيث يستعرض مثالا لهذا اللون

---

(1) ذكر هذا المصطلح عند الناقد (ممدوح عبد الرحمن الرمالي) في دراسته الموسومة بـ(تطور التأليف في الدرس الصرفي: المصطلحات والمفاهيم والمعايير).

(2) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1 2008، ص428.

(3) جبور عبد النور، أ.ك.عبد النور عوّاد، معجم عبد النور المفصّل (فرنسي-عربي)، ص971.

(4) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص125.

الحيزي وذلك عبر قوله:«سينشأ عن المرور حركة المشي؛ وهذه الحركة ينشأ عنها امتداد غير محدود لهذا الحيز؛ إذ قد يكون هذا الحقل ممتدا في الطول، وممتدّا في العرض، وممتدا في الارتفاع إذا كان قائما في هضبة من الهضبات، فالمرور نفسه يستحيل إلى حيّز متحرّك من وجهة، وممتدّ في عدّة متّجهات من وجهة أخرى. ثمّ إنّ الحقل في نفسه قد يكون إمّا مخضر اللون، وإمّا مصفرّهو إمّا ما بين ذلك لونا؛ فالاخضرار يحيل على الخصب من جهة، وعلى حداثة هذا الحقل من وجهة أخرى؛ فكأنّه احترث منذ شهرين اثنين فحسب؛ بينما يدلّ الاصفرار على أمرين اثنين: إمّا على أن هذا الحقل قد استحصد، وإمّا على أنّه قد تعرّض لجفاف ملحاح فتحوّل الاخضرار المدهام إلى اصفرار»[1].

مهما كانت اتجاهات (المشي) في هذا المثال التعليلي؛ سواء عبر امتدادها (الطولي/العرضي/الارتفاعي) فإنّها تظلّ على بسيطة الحيّز الواحد؛ إذ لا يمكن البتة تجزئة الحيز؛ وبالتالي القول بوجود أحياز.

من جهة أخرى؛ فإنّ اعتباره مسار المشي مندرجا ضمن ما أسماه بـ(الحيّز المتحرك)، فإنّنا نعدّ (الحقل/الهضبة) بمثابة (الحيّز الثابت) -أو الجامد بتعبير آخر-؛ وليسا بالضرورة أن يكونا مشكّلين لتوالد حيزي -الحيزة-؛ وبالتالي فإنّنا أمام ما يمكن أن نطلق عليه -في نظرنا- بـ(الاندماج الحيزي/ التكثيف الحيزي)؛ ذاك أنّ (الحيزة) -أو الحيز المتشجر- هو الخلوص إلى أحياز عبر (الحيّز النواة) -إن جازت التسمية-.

أمّا بخصوص التوصيف الطيفي -إن جاز التعبير- لحيّز (الحقل)؛ -الذي استعرض عبره تيمة (التصيّر/التحوّل) اللوني الذي لحقه-؛ فإنّنا لا نراها متعلّقة بمفهوم (الحيزة) إطلاقا؛ ذاك أنّها توصيف للوحة الزمانية لا الحيزية؛ لأنّ سيرورة التحوّل تستقرأ زمانيا بالأساس؛ وبهذا، فإنّ هذه المقولة الشارحة لا تمت بصلة -كما نفهم- لمسألة التوالد الحيزي -أو الحيزة باصطلاحه-.

كما نقف عند مسمّى اصطلاحي رديف له؛ والمتمثّل في المصطلح المركّب (الحيز المتشجر) و الذي يمكن أن نسمّيه بـ(الحيز المتفرّع) -إن صحت التسمية-؛حيث جاء ذكر هذا المصطلح -الحيّز المتشجّر- في كتابه الموسوم بـ: (بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص125.

وذلك في معرض قوله: «الحيز كما نريد أن نتصوره، ليس مكانا بالمفهوم التقليدي للزمان وإنما هو تصور ينطلق من تمثل شيء يتخذ مأتاه من مكان وليس به، ثم يمضي في أعماق روحه يفترض عوالم الحيز المتشجرة عن هذا الحيز الأصل، الذي لا ينبغي أن تكون له أبدا، لأنّ كل حيز يفضي إلى حيز آخر»[1].

لقد أشادت (فوزية لعيوس غازي الجابري) بخاصية الانفراد عند الناقد في اصطناعه المصطلحي المحدث لهذا اللون الحيزي؛ ونصّ ذلك قولها: «ينفرد مرتاض بمثل هذه المفاهيم عن الفضاء كما ينفرد بمصطلحات خاصة مثل: (النشاط الحيزي) و(الحيززة)»[2].

و في هذا الشأن، يمكن أن نبسط لمحة نقدية مقتضبة –متعلّقة بما أسماه (النشاط الحيزي)– مؤداها أنّ قراءتنا لإحدى المقولات النقدية في دراسته للمحكي الأفللي، قد جعلتنا نقف أمام تسمية مصطلحية معادلة لمصطلح (النشاط الحيزي)، والمتمثّلة في (النشاط المكاني)؛ التي استقيناها من قوله: «ولا سيما نصّ ألف ليلة وليلة الغني بهذا الحيّز الذي تكتظ فيه العفاريت والكائنات السحرية فتنشط نشاطا عجيبا في إفراز أمكنة غريبة»[3].

إنّ قراءتنا المورفولوجية لهذا المصطلح –نقصد (الحيززة)– تجعلنا مؤطّرين إيّاه ضمن بنيتي الفعل (الثلاثي/الرباعي) معا؛ أي مع صيغتي (حيز/حيّز)؛ إذ قد «يجيء فعّل بمعنى فعل نحو: زيّلته بمعنى زلته أزيله. قدّر بمعنى قدر وبشّر بمعنى بشر وميّز بمعنى ماز»[4]؛ وكذلك صيغة (فعللة) الدالة على شكل حركّي لا يثبت عند حيّز محدّد؛ بل يتعداه إلى آخر؛ وهذا ما يؤدي إلى شكل من التوالد الحيزي إذ إنّ «الملاحظ أنّ مجمل الصيغ المشاكلة لهذه الصيغة لا تخلو من الدلالة على الحركة فالجلجلة حركة صوتية، والدندنة حركة غنائية خافتة، والقلقلة تحريك الساكن»[5].

بذلك، فإنّ دلالة مصطلح (الحيززة) تستقر عند شكل حركي لـ(الحيّز)؛ وهـــذا ما يؤدي إلى خاصية

---

[1] عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية "، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، (د.ط)، 1991، ص79.

[2] فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، ص248.

[3] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص143.

[4] أبو أوس إبراهيم الشمسان، أبنية الفعل: دلالاتها وعلاقاتها، دار المدني، جدة، السعودية، ط1، 1987، ص75.

[5] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص428.

الإنتاجية[1] الحيزية –إن جاز الاقتراح المصطلحي–؛ إذ تكشف أحياز عدّة ناجمة عن حيّز واحد.

2–2 التحييز:

إنّ قراءة مصطلح (التحييزSpatialisation) –المشتق– مفهوميا تستدعي كشفا صرفيا لصيغة (تفعيل)؛ التي تجاذبت فيها الرؤى عند النحاة المتقدمين والمتأخرين –المحدثين–؛ الأمر الذي طالعناه بجلاء عند (وسميّة عبد المحسن المنصور)؛ حيث تقول في هذا الصدد: «رأي القدماء من أنّ ثمّة تعويض في (التفعيل) عن التضعيف في (الفعل)، ورأي المحدثين بضرورة ارتباط صيغة (التفعيل) بفعل تتحقّق فيه السابقة التاء»[2].

إنّ الكشف الدلالي عن الصيغة الصرفية (تفعيل)؛ لا يتأتّى إلا بالنظر في فعلها (حيّز)؛ –أي لصيغة فعّل–؛ وهنا يطلّ علينا (أبو أوس إبراهيم الشمسان) بمقولته عن هذه الصيغة عند (ابن جنّي) حيث نلمحه قائلا: «ذهب ابن جني إلى أنّ هناك ارتباطا بين دلالة الصيغة على التكرار والتكثير وتشديد العين منها دون الفاء واللام، والسبب هو اختيارهم أقوى الحروف للمعنى القوي وأقوى الحروف العين لتوسّطها ولقلّة ما يعرض لها من إعلال»[3].

بما يتعلّق بمصطلح (التحييزSpatialisation) عند (عبد الملك مرتاض)؛ فإنّه يمكن القول أنّنا وجدناه مؤطرا مفهمته –تحديدا– في كتابه (أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لـ(محمد العيد)؛ ومقتضى ذلك قوله: «مفهوم الحيّز ينشأ عنه بالضرورة الحديث عن "التحييز"(Spatialisation)، الذي هو إنتاج لنوع ما من الحيّز، أو كيفية ما، للتعامل مع هذا الحيّز»[4].

أمّا بخصوص مواطن ذكره داخل المتن النـــقدي الإجرائي؛ فإنّنا نراه مثبتا –مثلا– في سياق حديثـــه

---

[1] الإنتاجية من مصطلحات الناقدة البلغارية (جوليا كرستيفا)؛ التي تعني به التعبير الذي«يبني لغة أخرى مختلفة لا حدود لها (...)؛ لأنّ مجالها هو لعبة تركيب الكلام التي لا نهاية لها». لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص30.

[2] وسميّة عبد المحسن المنصور، أبنية المصدر في الشعر الجاهلي، مطبوعات الجامعة، الكويت، (د.ط)، 1984، ص238–239.

[3] أبو أوس إبراهيم الشمسان، أبنية الفعل: دلالاتها وعلاقاتها، ص26.

[4] عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص101.

عن (الحيّز الجغرافي)، وبيان ذلك قوله: «فبغداد إذن هي نقطة الارتكاز في كلّ ما يصادفنا من حيّز (...) والاندفاع نحو هذا الحيّز الجغرافي الذي يتّخذ في حكايات ألف ليلة وليلة بالذات رداء أسطوريا يكون مجلبة للسعادة (...) من أجل بعض ذلك نجد السارد العربي الشعبي يركّز عليه ويتّخذه نقطة ارتكاز في ممارسته للتحييز»[1].

إنّ التعريّة عن هذا المسمّى المصطلحي المضطربة حدوده؛ والمعتمة معانيه ودلالاته؛ لا تتأتى إلا بتقويض الشاهد التمثيلي؛ الذي أعقب هذا المؤطر المفهومي –الذي خصّله–؛ والذي نصّه الآتي: «الحمّال كان من مدينة بغداد، كما كانت الفتاة الحسناء التي قصدته ليحتمل لها مشترياتها الرقيقة ومقتنياتها الأنيقة، من مدينة بغداد أيضا. وإذا كانت مدينة بغداد لم تكن حقولها المجاورة قادرة في تلك العهود، على أن تعطي كلّ ما كان الناس يحتاجون إليه في غذائهم الأنيق الرقيق فإنّ هذه المدينة كانت الخيرات تهوي إليها من مختلف أصقاع الشرق (...) فكان إذن كلّ شيء فيها موجودا من الفواكه والمرافق والبضائع»[2].

إنّ فحوى هذا المصطلح يتجلّى –في منظورنا– في الخاتمة الجملّية؛ وذلك في قولـه: ((فـكان إذن كلّ شيئا فيها موجودا من الفواكه والمرافق والبضائع))؛ إذ تفصح عن ما يسمّى (الحيّز النواة) –أو الامتصاصي إن جازت التسمية–؛ إذ تشكّل مدينة بغداد فضاء للآخر (اللامنتمي) إليها سواءا كان مفردا أو متعدّدا.

بالتالي، فإنّ مفهوم (التحييز) –ههنا– يحيل إلى امتلاك الحيّز المركزي (بغداد) لخاصيتي (التشظي/التوليد) الحيّزي، ليكون بمثابة الحيّز الأصلي للآخر (غير المنتمي)؛ –أو إنتاج شكل حيزي بتعبير (عبد الملك مرتاض)–.

كما يتكرّر مسمّى (التحييز) أيضا –في كتابه (ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد)–؛ حيث يتجلّى عبر ضميمتين مصطلحيتين؛ –أي وفق صيغة المركّب الاسمي النعتي–هما:

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص116.

[2] المصدر نفسه، ص116.

(التحييز الأسطوري/التحييز الجغرافي "المكاني")؛ وذلك في قوله: «نجد حكايات ألف ليلة وليلة بعامة وهذه الحكاية بخاصة، تميل إلى اصطناع الحيّز المستحيل، والحيّز البعيد الذي لم يره أحد كجبل قاف العجيب (...) فأكبر خاصيّة إذن يختصّ بها هذا الحيّز في ألف ليلة وليلة هي التحييز الأسطوري لا التحييز الجغرافي أو المكاني»[1]؛ وكأنّه -في نظرنا- يضع هذه الصيغة الصرفية -التحييز- عبر قاعدة (الصيرورة)؛ المتعلّقة بمفردة (حيّز/فعّل)؛ «كروّض المكان، أي صار روضا وعجّزت المرأة وثيّبت، وعوّنت، أي: صارت عجوزا وثيّبا وعوانا»[2]؛ حيث يمكن وضع إسقاط لهذا المثال على مسمّى (جبل قاف) -الذي ذكر آنفا-، وذلك عبر قولنا: حيّز السارد الشعبي جبل قاف أي (صيّره/جعله) حيّزا.

إنّ القراءة العمودية لهذه المقولة الشارحة لمفهوم (التحييز) المخصوص لـ(جبل قاف) عنده، تجعلنا مثبّتين لخاصية (الهلامية/التعتيم) التي اصطبغت بها؛ إذ إنّ هذه المثال الحيزي المستشهد به لا يخلص دلاليا إلى (التحييز) -كما رأينا في المثال السابق له-؛ حيث نقف هذا الحيز -جبل قاف- عند مسمّى (الحيز الأسطوري) فحسب؛ دون القول بتوالد حيزي نشأ عنه؛ فهو في ذاته حيّز سمته (الأسطورية/العجائبية)؛ فكيف يجوز أن نعتبره تفريعا حيزيا؛ أو أنّه يصطنع حيّزا آخر.

من خلال هذين المثالين نخلص إلى لون من المغايرة الدلالية بينهما؛ إذ إنّ المثال الثاني لا يجد تطابــقا حقيقيا مع صنوه الأوّل؛ الذي تجلّت فيه دلالة (التعدّد/التكثير) -كما نصّت عليه القاعدة الصرفية لصيغة (تفعيل)-؛ بينما تغيب كليّا عن مثال (جبل قاف)؛ الذي يظلّ ممثّلا لحيز أسطوري واحد دون انشطاريته إلى أحياز أخرى متوالدة عنه.

بناء على ذلك، فإنّ تعليقنا على مصطلحي (الحيززة/التحييز) يتأتى عبر النظر إليهما من زاوية التنويع المفرداتي، الذي خصّه الناقد لكليهما؛ فهما ينضويان تحت مسمّى أجنبي واحد (Spatialisation)

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص114.

[2] أبو أوس إبراهيم الشمسان، أبنية الفعل: دلالاتها وعلاقاتها، ص27.

وهذا ما يؤدي إلى وقوعهما ضمن ما يصطلح عليه (الترادف)؛ الذي عدّ من سلبيات التقعيد المصطلحي؛ ذاك أنّه يفقد الدقّة الاصطلاحية للدال المسمّياتي.

2-3 التزامن:

تعرّض (عبد الملك مرتاض) في كتابه (الميثولوجيا عند العرب) إلى مصطلح (التزامن) -الذي عدّه لونا زمنيا-؛ حيث يقف مفهومه عبر محدّد تعريفي؛ ورد في سياق قوله: «للزمن ألوان ومفاهيم منها التزامن الذي يعني أنّ الشيء أو الشيئين أو الأشياء تحدث في وقت واحد»[1].

بهذا، فإنّه لم يشذ عن القاعدة الصرفية المخصوص للمصدر الثلاثي المزيد (تفاعل/تزامن)؛ حيث تحيل صيغته إلى المشاركة واتفاق الشيء في الزمن الواحد؛ وهو المدلول ذاته؛ الذي أكّد عليه تفصيلا وتمثيلا؛ إذ إنّ مصطلح (التزامن) يظلّ محيلا إلى «حدوث الشيء دفعة واحدة، باشتراك مع سواه على تباعد أو تقارب في الحيّز كتزامن نشرات الأخبار التي تقرأ في عشرات الإذاعات، وفي قارات مختلفة على عهدنا الراهن، وذلك في زمن واحد، وكالمباريات الرياضية التي تجري في ملاعب مختلفة في وقت واحد؛ بحيث يستحيل مشاهدتها كلّها، على الرغم من ثبوت وقوعها؛ لأنّ الحيّز المكاني يرفض استقبال أكثر من حال واحدة من الرؤية»[2].

إن كان (التزامن) وفق هذا المعطى النقدي دالا على حدوث الشيء أو مجموعه عند التوقيت الزمني الواحد؛ وبالتالي وقوعه الثابت (المنظّم/المضبوط) -من مثل النشرات الإخبارية أو المباريات الرياضية التي استشهد بها الناقد لبيانه وإيضاحه-؛ فإنّنا نجده -أي التزامن- منعوتا عنده بالتضارب الزمني أو غير المنظّم -كتوصيف آخر-؛ وهذا ما يكشفه قوله: «هذا التزامن الذي هو في حقيقته ضرب من التضارب الزمني يمكن أن يستمر إلى ما لا نهاية له، كما يمكن أن يجترّ في أذياله عوالم من الحركة

---

[1] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص76.

[2] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص155.

والأحداث والتصوّرات»[1].

كما يستمر في دراسته لطبيعة (التزامن)؛ إذ ينتقل إلى قضية مهمة متعلّقة به خارج الحيّز السردي وتحديدا في مجال الإخراج السينمائي؛ حيث ينعدم -أو يستحيل بتعبيره- فيه حدوث (التزامن) ذاك أنّ الأحداث الزمنية لا تسفر عن تمظهر تزامني؛ بل تظلّ مجرد مونتاج صوري مدمج في شكل آني وبالتالي، فإنّه يظلّ مجردّ عبث -حسب تصوّره-؛ وهذا ما عبّر عنه الناقد قائلا: «عملية التزامن مستحيلة أيضا في الإخراج السينمائي، وإنّما يحاول المصوّر عرض صورة وراء صورة؛ لأنّ إدماج صورة في صورة أخراة لا يفضي عنه إلّا عبث مرفوض لدى المشاهد، وهو إن جاز في أحوال معيّنة لا يجوز في الأحوال كلّها، لأنّ مثل هذا التداخل يفضي إلى تشويش وحيرة في التلقي»[2].

فيما يتعلّق بثباته عند المصطلح الواحد، أو اجتراحه لبديل مفرداتي له؛ فإنّه يمكننا القول أنّنا وقفنا عند مظهر من التنويع المصطلحي عنده؛ فقد استخدم مسمّى (التواقت) كبديل مصطلحي معادل لـ(التزامن)؛ وهذا ما دلّ عليه قولــه: «نعدّ زمن السرد في حكاية حمال بغداد (...) متّسما بالتزامــن والتواقت»[3].

يمكننا -ههنا- بسط تعليق مقتضب مؤداه أنّ هذا المصطلح المشتق -التواقت- قد لا يستجيب مع المعطى الزمني في شكله السرداني؛ ودليلنا في ذلك هو تلك اللفتة النقدية المهمة التي أثبتها (يوسف وغليسي) لمصطلح (التوقيتية) عند (التهامي الراجي الهاشمي) -التي تدرج ضمن الحقل اللغوي لدال (التواقت)-؛ التي نثمّنها وندعمها كتعليق على مسّمى (التواقت) عند (عبد الملك مرتاض)؛ ونصّ ذلك قوله: «أمّا "التوقيتية" التي يصطنعها التهامي الراجي الهاشمي فلا ننصح بها لأنّها -من جهة- لا تنسجم تماما مع ترجمته لـ(Temps) بـ"زمان"، ومن جهة ثانية لأنّنا تعوّدنا في الاستعمال اللغوي

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص156.

[2] المصدر نفسه، ص156.

[3] المصدر نفسه، ص183.

العادي، أن نرهن الوقت والتوقيت لمواد لغوية أجنبية في الفرنسية (Horaire, Horloge...) والإنكليزية (Horology...)، وذلك في سياق التقدير الزمني (الساعاتي) لأوقات العمل، وهو سياق مغاير للمفهوم»[1].

عليه، فإنّنا نجد في مصطلح (التزامن) الدال المصطلحي الأقرب إلى مثل تلك المفاهيم التي ساقها (عبد الملك مرتاض) له؛ خاصة أنّ معظم المقولات النقدية المعاصرة لا تنفك عن توظيفه واستخدامه وذلك نظرا لثبوتيته المورفولوجية داخل سنن المواضعة المصطلحية العربية، بعيدا عن اجتراحات بديلة قد لا تخلص إلى المعنى الدقيق له.

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص430-431.

3- الإحيـــاء:

شكّلت آليات الاصطلاح دورا مركزيا في إرساء معالم المفردة اللسانية العلمية الدقيقة في البحوث بشتى تقاطعاتها: اللسانية، الأدبية، النقدية، وغيرها. ولعلّنا نجد من ضمنها آلية (الإحياء) باعتبارها ميكانيزما مهمة في الخطاب النقدي المصطلحي المعاصر؛ إذ تساهم في إثراء القاموس المصطلحي المتخصّص؛ وذلك عبر توافق المفردات-المنبعثة من المعجم التراثي القديم- دلاليا مع المصطلح الأجنبي الوافد؛ حيث يحدّد (عبد السلام المسدي) المؤطر التعريفي المتعلّق بدال (الإحياء)؛ فهو عنده «ابتعاث اللفظ القديم ومحاكاة معناه العلمي الموروث بمعنى علمي حديث يضاهيه»[1].

و لا يبتعد (يوسف وغليسي) عن هذه الرؤية كذلك؛ ذاك أنّه يرى (الإحياء)«بمجابهة الحاضر باللجوء إلى الماضي، للتعبير بالحدود الاصطلاحية التراثية عن المفاهيم الحديثة»[2].

بالانتقال إلى حدود هذه الميكانيزما المصطلحية عند (محمد عابد الجابري)، فإنّنا نلفيها متعلّقة بـ«استعمال المصطلح التراثي، أو إعماله، للتعبير عن معطيات الحضارة الحديثة عملية محفوفة بالمخاطر إذا ما تمّت على وجه الاستعجال وتحت ضغط الظروف. فالمصطلح التراثي في هذه الحالة المشدود إلى مرجعية خاصة تختلف تماما عن مرجعية المعطيات الحضارية الحديثة، قد يفقد هذه المعطيات حداثتها ويفرغها من مضامينها الجديدة ليشدّها إلى مضامين مغايرة تماما»[3].

في سياق آخر، فإنّ (علي القاسمي) قد نبّه إلى خطورة الاستغناء عن المصطلح التراثي، وجعل الدخيل بديلا له؛ حيث يقول: «إذا كانت اللغة تتوفّر على مصطلحات في تراثها، وعمدنا إلى إغفال تلك المصطلحات وإهمالها، وعملنا على وضع مصطلحات جديدة تعبّر عن ذات المفاهيم التي تعبّر عنها تلك المصطلحات التراثية، فإنّ ذلك سيؤدي إلى إحدى نتيجتين لا مفرّ منهما أو كلتيهما: إمّا انقطاع تواصل اللغة وانفصام استمراريتها، وإمّا ازدواجية مصطلحية لا تخدم غرضنا في التعبير

---

[1] عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، (د.ط)، 1994، ص105.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص85.

[3] محمد عابد الجابري، حفريات في المصطلح: مقاربات أولية، مجلة المناظرة، الرباط، المغرب، ع6، 1993، ص22.

الدقيق والتفاهم السريع»[1]؛ لكنّ ذلك لم يمنعه من تفضيله للمصطلح التراثي وهو ما يؤكده قوله: «لهذا كله فمن الأفضل العودة إلى التراث لاستكناه مصطلحاته والاستفادة منها في التعبير عن أغراضنا المستجدّة»[2].

بهذا، فإنّ الدعوة إلى العودة إلى الإرث اللغوي العربي القديم قصد النبش في معجمه المثخن (مفهوميا/مصطلحيا) أضحت حاجة مسيسة للناقد العربي المعاصر؛ إذ نقف أمام مقولة (الكرملي) التي تؤيد هذا التوجه اللغوي، فنراه جاعلا من الكلمة التراثية الأصل في الوضع الاصطلاحي وهو ما نفهمه من قوله: «فعلى اللغويّ أن يسدّ حاجات العصر بالرجوع إلى ألفاظ الأقدمين إذا وجدت وإلا يعمد إلى الاشتقاق أو المجاز»[3].

أمّا (صافية زفنكي) فإنّها تشدّد على مشكلة استقدام المصطلح التراثي كبديل لفظي للمصطلح الأجنبي (الوافد/المنقول)؛ وهذا ما أفصح عنه قولها: «تتلخّص المشكلات التي تعترض المصطلحية عند الاستعانة بالألفاظ التراثية، في تجميد اللغة وتوقيفها، في صعوبة استيعاب الألفاظ التراثية للمفهوم المستحدث، بسبب اختلاف المفاهيم القديمة عن المفاهيم الحديثة، ما يؤدي إلى تعدّد المصطلحات وتشتّتها»[4].

بناء على ذلك، فإنّ المصطلحات السردية؛ التي فعّلها (عبد الملك مرتاض) عبر هذه الميكانيزما المصطلحية، قد تأتت في مصطلحي (المناجاة/النجوى)؛ و التي بيانها الآتي:

---

[1] علي القاسمي، لماذا أهمل المصطلح التراثي؟، مجلة المناظرة، الرباط، المغرب، ع6، 1993، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص36.

[3] ممدوح محمد خسارة، المعاجم اللغوية وأهميتها في وضع المصطلحات-معجم لسان العرب انموذجا-، مجلة مجمع اللغة العربية دمشق، سوريا، مج28، (د.ت)، ج3، ص710.

[4] صافية زفنكي، المناهج المصطلحية: مشكلاتها التطبيقية ونهج معالجتها، ص153.

(*) **النجوى/المناجاة:**

نستهل قراءتنا النقدية المخصوصة بترجمة المصطلح السردي الأجنبي (le monologue intérieur)بالتأثيل المرجعي لهذه الضميمة المصطلحية في المتصوّر الإغريقي القديم؛ و الذي كشفه (عبد الملك مرتاض) عبر قوله:«لقد أخذ الغربيون مصطلح (le monologue intérieur) من مقطعين علمانيّين (Mono)، ويعني في الاغريقية: واحدا أو وحيدا أو فريدا، و(Logo) وهو مقطع علماني يعني "عقلا" أو "تفكيرا" أو "خطابا"»[1].

أمّا مسألة تخيّر المصطلح العربي النظير لهذا المصطلح الأجنبي عنده فقد كان عبر تفعيل آلية الإحياء التي تعرّي المعجم التراثي القديم بحثا وكشفا عن المعادل المفرداتي المقابل للمسّمى الأجنبي الوافد إذ تبنّى مصطلح (النجوى) كمقابل لفظي للمصطلح الأجنبي المركّب (monologue intérieur)والذي ورد ذكره تحت عنوان فرعي أسماه بـ(اصطناع النجوى)؛ و الذي نصّه قوله: «نقصد بالنجوى إلى ما يشيع في مصطلحات النقد الروائي تحت عبارة: "المونولوج الداخلي". والنجوى إنّما هي عبارة عن حديث داخلي، ذاتي كقول الزهّاد: فلان يناجي ربّه، فالنجوى هنا ليست ضرورة أن تكون خطابا بصوت خافت، وإنّما هي أيضا حديث النّفس للنّفس، وذاك ما قصدنا إليه نحن هنا من وراء استخدام هذا المصطلح الّذي كلف النقاد المعاصرون بترجمته من اللغات الغربية كما هو بدون نبش معاني العربية القديمة لإمدادهم ببعض ما يبتغون»[2].

و فيما يتعلّق بالشواهد التي استخدم فيها مصطلح (النجوى)، فإنّنا سنأتي ببعضها وذلك عبر المقطّعات الجملية الآتية:

1- تصادفنا عبارة يمكن أن تنتمي خطابيا إلى بعض ما نحن فيه من حيث النجوى.

2- السارد يصرّح تصريحا بأنّ القول كان في النّفس للنفس(...) والحديث إذن كان صراحة نجوى.

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص21.

[2] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص91.

3- من الواضح أنّ اصطناع النجوى تقنية لا يعوّضها أي شكل آخر من أشكال السرد[1].

4- القول للنّفس هنا من صميم حديث النجوى.

5- من أجل ذلك ألفيناها تصطنع عبارة "فقلت في نفسي"، وهو يندرج ضمن النجوى.

أمّا ورودها الآخر في كتابه (تحليل الخطاب السردي)، فإنّنا نمثّل لها عبر المقطّعة النصّية الآتية:«السارد العربي كان يصطنع قرينة من أجل الايحاء إلى المتلقي بأنّ هذا الحديث حديث نفس داخلي

(...) ما يدلّ على نجوانية الكلام ضمن الخطاب السردي»[2].

إن كانت مفردة (النجوى) مصطلحا عربيا تراثيا أقدم الناقد على مقابلته بالمصطلح الأجنبي (Monologueintérieur) فإنّنا نلفيه كذلك مستلا لمصطلح عربي تراثي آخر، هو بمثابة الدال (اللغوي/ النقدي) النظير المطابق له، والمتمثّل في مفردة (المناجاة)؛ التي يسوق مفهومها كالآتي: «المناجاة في حدّ ذاتها خطاب مضمّن داخل خطاب آخر يتّسم حتما بالسردية: الأوّل جوّاني والثاني برّاني، ولكنّهما يندمجان معا اندماجا تامّا، فيذوب الأول في الثاني، والثاني في الأوّل: لإضافة بعد حدثيّ، أو سردي، أو نفسي، إلى الخطاب الروائي»[3].

في سياق التفصيل في مصطلح (المناجاة) يذهب الناقد (عبد الملك مرتاض) إلى القول: «يبدو لنا أنّ هذا الإطلاق الغربي، في أصل الوضع الأوّل، لا يعني في حقيقته الحديث إلى النفس بصوت خافت أو بدون صوت البتّة، قدر ما يعني مظهرا من مظاهر الانعزالية أو الوحدة.وهو شأن من الدلالة لا يكاد يعني شيئا ذا بال لولا قوة الاصطلاح والتواضع، وشيوع التفهّم الناشئ عن دورانه بينهم بمفهوم حديث النفس للنفس»[4].

يستقر الناقد على مصطلح (المناجاة)؛ حيث نجد ذلك في سياقات نصّية عدّة -من دراسته النقدية

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص92.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص93.

[3] المصدر نفسه، ص211.

[4] المصدر نفسه، ص211.

لرواية (زقاق المدق) لـ(نجيب محفوظ)-؛ إذ نمثّل لذلك بمقولات -ذكرا لا حصرا-،وبيان ذلك الآتي:

- لما كان عدد المواقف **المناجاتية** بلغت أربعين موقفا على الأقلّ في هذا النّص، فإنّنا سنجتزئ بالاستشهاد بجملة قليلة من هذه المجازات **المناجاتية**[1].

- من المواقف **المناجاتية** المبكّرة من هذا النّص السردي ما نجده لدى سنّية عفيفي، وقد نظرت إلى مرآتها لتفحص وجهها بعين ناقدة، ونظرة نافذة.

- إنّ الشخصية هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكّلات الأخرى (...) وهي التي تصطنع **المناجاة** (le monologue intérieur)[2].

-من استكشافات هذه المدرسة الروائية (يقصد المدرسة الأمريكية) تقنية **المناجاة** Le monologue intérieur.

في سياق نصّي آخر، ينتقد فكرة ترجمة هذا المصطلح السردي الأجنبي بـ(المناجاة الداخلية) ودليل ذلك قوله: «وصف المناجاة بـ"الداخلية"من باب الترجمة الحرفية للمصطلح الغربي، لا يستقيم هو أيضا طالما كانت المناجاة في العربية تعني حديثا داخليا أصلا، أو حديث النّفس على حدّ تعبير الزمخشري؛ أي أنّ "المناجاة" في العربية تجتزئ بنفسها فتستغني عن الوصف»[3]؛ وهو الأمر الذي نراه مختلفا عند (سهيل إدريس)؛ الذي اعتدّ بصفة (الداخلية) ليجعلها ضميمة مصطلحيــة، عبر إسنادها لدال (المحاورة)-لا المناجاة-.

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص212.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص91.

[3] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص211.

وبذلك، فإنّ المقابل المصطلحي العربي لـ(monologue interior)هو (المحاورة الداخلية)؛ التي وردت في معرض قوله: «وكلّ هذه من مقومات الجوّ النفسي (المحاورة الداخلية)»[1].

بخصوص المقولة النقدية التي جمع فيها المصطلحين معا –النجوى/المناجاة–؛ فمؤداها الآتي: «تحدّثنا عن هذا المصطلح غير مرّة، في كتاباتنا المنصرف إلى السرديّات، وخلاصة رأينا أنّ اللغة العربية تطلق على الحديث إلى الذات: "النجوى"، و"المناجاة" من أجل ذلك اقترحنا أحد هذين اللفظين مقابلا للمصطلح الأجنبيّ الذي كلف به نقاد الرواية العرب فاستعملوه كما هو؛ وذلك للتخلّص من عجمة المصطلح الغربيّ ما دام معناه موجودافي العربية»[2].

كما نجده مستخدما مسّمى مصطلحيا آخر –معادل لـ(المناجاة/النجوى)–؛ والمتمثّل في الضميمة المصطلحية (المناجاة الذاتية) –الواردة وفق المركّب الوصفي–؛ والتي جاء ذكرها في سياق حديثه عن الشخصية الروائية، وهذا ما أفصح عنه قوله: «لم تكن الشخصية، في الرواية إلا عنصرا من العناصر الشكلية والتقنية معا للغة الروائية مثلها في ذلك، مثل الوصف، والسرد والمناجاة الذاتية»[3].

و يتكرر مصطلح (المناجاة الذاتية) –تحديدا في مبحث الدلالة الزمنية–؛ إذ يطالعنا قوله الآتي: «إنّ الزمن في حكايات ألف ليلة وليلة مجرد أداة تقنيّة تظاهر السارد على بناء الحكاية، فهو مثله مثل السرد، واللغة، والحدث، والشخصية، والمناجاة الذاتية»[4].

و على الرغم من تبنّيه لمصطلح (المناجاة) بديلا لمقابلاتها في الدرس السردي المصطلحي فإنّنا نجده في سياقات نصّية مستبدلا إيّاه بمصطلح (مونولوج) –باعتباره دالا معرّبا، و هذا ما ندلّل عليه عبر هذه المقطّعات الجملية المستشهد بها من كتابيه (تحليل الخطاب السردي/فنون النثر الأدبي في الجزائر)؛ والتي نسوقها في الآتي:

---

[1] صبري مسلم حمادي،المصطلح النقدي في الخطاب السردي العراقي، ص8.

[2] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص112.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص37.

[4] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص163.

-يتكرّر هذا الموقف المعادي في **مونولوج** يجري بخلد سليم علوان وهو يتفكّر في عباس الحلو الفقير[1].

-بقي الصوت الذي يصفه النّص بأنّه خشن غليظ لا يرتاح الذوق لسماعه. ويجري بعض وصفه على لسان أمّها في **مونولوج**.

-تسلّط عبد الرحمن ماضوي في "يوغورطة" على عنصر "المناجاة" أو "**المونولوج**" فاستغلّه استغلالا جاوز الحدّ[2].

إنّ ركونه إلى آلية التعريب لم يكن بالمنحى النقدي الفرداني؛ إذ لمحنا (مها حسن قصراوي) معتدّة هي الأخرى بهذه الآلية؛ حيث تستقر عند مصطلح (مونولوج)[3] في كتابها النقدي (الزمن في الرواية العربية)؛ وهذا ما تثبته الشواهد الجمليّة الآتية:

-إنّ **المونولوج** هو تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها[4].

-إنّ **المونولوج** قد يأتي بشكل مباشر على لسان الشخصية ذاتها.

-**المونولوج** عادة ما يأتي بصورة استفهام أو تعجب.

و فيما يتعلّق بالمؤطر المفهومي لمصطلح (المونولوج) عندها، فإنّه يتلخص في قولها: «إنّ المونولوج هو تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها، فتتوقف حركة زمن السرد الحاضر لتنطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة. ويعبّر المونولوج عن مشاعر الشخصية وتأمّلاتها إذ ينثال الكلام بصورة عفوية ليعبّر عن تجربة البطل النفسية الداخلية تعبيرا شعوريا دون اعتبار

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص40.

[2] عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص395-396.

[3] تكرّر مصطلح (المونولوج) في صفحات العنوان الفرعي الموسوم بـ(المونولوج) زهاء(22) مرّة. بينما ذكرت مرّة واحدة بصيغة الجمع (المونولوجات).
ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص244 وما بعدها.

[4] المرجع نفسه، ص244.

لتسلسل الزمن الخارجي»[1].

تجدر الإشارة إلى أنّ الفجوة اللسانية -إن جاز التوصيف- عند (عبد الملك مرتاض) تتلخص في ذلك الالتباس اللغوي بين ثنائية (الترجمة/التعريب)؛ التياستوقفتنا عند القراءة المصطلحية التي خصّها للمسمّى الأجنبي(le monologue intérieur)؛حيث قابلة بمصطلح (المناجاة الذاتية) لكنّه لم ينص لغويا عن الترجمة بل رأى في ذلك تعريبا؛ لكنّ المسألة تظلّ -في منظورنا- ترجمية بالأساس؛ فالتعريب يتأسس عبر مصطلح (مونولوج انتاريور)؛ وهذا ما يوضّحه قوله: «وتلك المدرسة نفسها هي التي أفضت إلى إنشاء تقنية "المناجاة الذاتية"، وهذا المصطلح المعرّب من اقتراحنا، وهو ما يعرف باللغة الفرنسية تحت مصطلح monologue intérieurLe»[2].

بذلك، فإنّ مسألة ترجمة هذا المصطلح الأجنبي الوافد لم تكن هيّنة؛ الأمر الذي جعله مضطربا في تخريجاته المصطلحية المعادلة له؛ فهي في مجموعها تشكل فجوة بحثية هي أحوج إلى التدقيق في مسألتها؛ للخلوص إلى المحدد اللغوي النهائي؛ المكتمل في بنيته ودلالته.

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص244.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص39.

4-النحت:

يعرّف (النحت) اصطلاحا وفق الضابط التعريفي الآتي: «أن تعمد إلى كلمتين أو جملة فتنزع من مجموع حروفها كلماتها كلمة فذّة تدل على ما كانت تدلّ عليه الجملة نفسها. ولما كان هذا النزع يشبه النحت من الخشب والحجارة سمّي نحتا»[1].

إنّ ميكانيزما (النحت) ليست بالجديدة المستحدثة في الدرس اللغوي المعاصر؛ إذ إنّها ظاهرة لغوية وجدت منذ القدم؛ إذ جوّز النحت من «كلمتين أو أكثر اسم أو فعل عند الحاجة، على أن يراعى ما أمكن استخدام الأصلي من الحروف دون الزوائد، فإن كان المنحوت اسما اشترط أن يكون على وزن عربي، والوصف منه بإضافة ياء النسب، وإن كان فعلا كان على وزن "فعلل" أو "تفعلل" إلا إذا اقتضت الضرورة»[2].

لكنّ في المقابل، نجد بعض الأصوات المعترضة على تفعيل هذه الآلية الاصطلاحية داخل اللغة العربية التواصلية؛ من مثل (الأب أنستانس ماري الكرملي)،الذي أقصى مشروعية (النحت) في الزمن المعاصر وذلك بقوله: «لا أرى حاجة إلى النحت، لأنّ علماء العصر العباسي مع كلّ احتياجهم إلى ألفاظ جديدة لم ينحتوا كلمة واحدة علمية، هذا فضلا عن أنّ العرب لم تنحت إلا الألفاظ التي يكثر تردّدها على ألسنتهم فلم يحلموا بنحتها»[3].

بهذا، فإنّ المصطلحات السردية التي راهن (عبد الملك مرتاض) على تفعيلها مصطلحيا عبر ميكانيزما (النحت) قد تمثّلت في الآتي:

---

[1] عبد القادر بن مصطفى المغربي، الاشتقاق والتعريب، مطبعة الهلال، الفجالة، مصر، (د.ط)، 1908، ص21.

[2] راجي الأسمر، المعجم المفصّل في علم الصرف، مراجعة: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط) 1997، ص579.

[3] مصطفى جواد، المباحث اللغوية في العراق، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1955، ص85.

1-4 زمكـــان:

إنّ النظر في مصطلح (الزمكان) (Espace – Temps) عند (عبد الملك مرتاض) يتأتى عبر النظر إلى هذا المسمى الجديد، الذي تشكّل وفق آلية النحت بين مفردتي (زمن/مكان)؛حيث أشار (جون لوكJohn Locke) إلى مبدأ التضام بين مكوّني (الزمان/المكان)؛ لتحقيق مبدأ الوجود إذ إنّ الأفكار عنده«تصبح مجردة بانفصالها عن ظروف الزمان والمكان»[1].

إنّ الوقوف عند مصطلح (الزمكان) وتأثيله يفضي بنا إلى الركون إلى المصطلح اليوناني القديم المسمى بـ(كرونوتوب)؛فهو «مصطلح مشتق من اللغة اليونانية (خرونوس=زمان و توبوس= مكان) ويعني التركيب المكاني–الزماني»[2]؛ إذ يحيل مصطلح (كرونوتوب) إلى «طبيعة المقولات الزمنية والفضائية المعروضة والعلاقة بينها، ويحدد المصطلح ويؤكد على الاعتماد التام المتبادل بين الفضاء والزمن في أشكال التصوير الفني: ويعني حرفيا "الزمان–المكان"»[3].

أمّا عن مصطلح (الزمكان) وفق تصوّر (أندري لالاندLalandeAndré)،فهو عنده «بمثابة وسط ذي أربعة أبعاد، كما أن المكان وحده يعد عموما بمنزلة وسط ذي ثلاثة أبعاد، ويكون للزمان بوصفه وسطا أو بيئة بعد واحد»[4].

كما أكّد على العلاقة اللزومية بين (الزمن/المكان) داخل النظرية النسبية، وهذا ما دعاه إلى القول: «ففيما يتعلق بالنظرية النسبية، فإنها تراهن على مبدأ التضام بينهما»[5].

أمّا (يوسف وغليسي) فإنّنا لم نلمح له رؤية واضحة بخصوص التبني المصطلحي، الذي راهـــن عليه (عبد الملك مرتاض) –الزمكان–، عدا إشارته إلى المرجع الفرنسي الذي أثبت مصطلح (Espace-Temps) في معجمه اللغوي؛إذ يقول عن الاجتباء الـــذي ركن إليـــه:«بل كأنّـــه أراد

---

[1] إيان واط، نشوء الرواية، تر: ثائر الخطيب، دار الفرقد، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص24.

[2] بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر : عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001 ص240.

[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص32.

[4] أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية،تر:خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص363.

[5] André lalande, vobulaire technique et critique de la philosophie, quadrige, paris, 2002.p299.

بمصطلح الزمكان بعض ما يريده الفرنسيون من وراء مصطلحهم(Espace – Temps)»[1].

لعلّنا نجد (مولاي علي بوخاتم) مشاطرا لما ذهب إليه (يوسف وغليسي)؛ حين تنويهه إلى الاستخدام الفرنسي لمصطلح(Espace–Temps)، وبذلك فإنّه يرجع الخاصية النحتية عند (عبد الملك مرتاض) إلى الاستعمال الفرنسي للمصطلح، وهذا ما نجده في قوله :« وقريبا مما أراده الفرنسيون من وراء مصطلح(Espace–Temps)مزج الباحث بين تركيبين هما (الزمان) و(المكان)مستحسنا لفظ (الزمكان)، وقريبا من الاستعمال العربي الزمكاني»[2].

من جهة أخرى، يبرّر (عبد الملك مرتاض) اشتغاله على آلية (النحت)،لكنّه يجعل هذه المسألة النحتية –إن جازت النسبة– مسألة إجرائية لا ينفك عنها في المقاربة النقدية، وهذا ما يفهم من قوله: «بيد أنّ القرن بينهما، أيضا، لا يمتنع إجرائيا (...)؛ حيث يستحيل تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان؛ كما يستحيل تناول الزمان؛ في دراسة تنصبّ على عمل سردي دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره»[3].

إنّ مسألة الاشتغال على هذا المصطلح المركّب لم تكن خصيصة للناقد فحسب؛ بل إنّنا رأينا(رشيد بنحدو) كذلك مستخدما مصطلح (زمكان)؛ وذلك عبر صيغة الجمع –أي زمكانات– في مواضع نصّية عدّة، نذكر منها:

1– ليست **زمكانات** العبور القاهرية وحدها ما سيدشّن فيه حمّاد برادة إعادة بناء ذاته.

2– إنّ جميع هذه الأفضية(...)هي بامتياز و بتعبير/باختين/، زمكانات التأزم و التعثّر والانبعاث[4].

3– سواء أكانت هذه **الزمكانات** أفضية للعبور أم كانت أفضية للإقامة.

---

[1] يوسف وغليسي، فقه المصطلح النقدي الجديد، (علامات)، ج55، م14، 2005، ص326.

[2] مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2005ص276.

[3] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص227.

[4] رشيد بنحدو، جمالية البين– بين في الرواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب فاس، المغرب، ط1، 2011 ص74.

لا يستقر (عبد الملك مرتاض) أحيانا عند هذا المصطلح المنحوت؛ إذ يعمد إلى كتابته بالشكل الأصلي-أي (زمان ومكان) أو بمعكوسه-؛ -الأمر الذي وقفنا عنده في كتابه (فن المقامات في الأدب العربي)-؛ حيث يقول: «أمّا قضيّة **المكان والزمان**، أو "البيئة" فإنّ البديع لم يكن يعيرها كبير اهتمام»[1].

تجدر الإشارة كذلك إلى أنّه قد عمد -في كتابه المسمّى (عناصر التراث الشعبي في "اللاز)- إلى كتابة هذا المصطلح في صيغته المصطلحية المفكّكة؛ لكنّه ليس عبر دالي (المكان/الزمان) بل بتخيّره الصيغة الشكليّة الآتية: (الحيّز والزمان). وتمثيلا لذلك هذه المقطعّة النصّية الآتية: «إنّ دراسة **الحيّز والزمان** الأدبيين أصبحت، في رأينا، عنصرا مكمّلا لا يمكن الاستغناء عنه في دراسة نصّ أدبيّ ما»[2].

عليه، فإنّنا نجد في هذا الخيار المصطلحي، الذي راهن على تفعيله، والمتمثّل في إمكانية استخدام المصطلح المنحوت، ليكون البديل المصطلحي المقتضب، لم يكن بالقضية الثابتة عنده ذاك أنّنا عرضنا لتلك النظائر المصطلحية الأخرى له آنفا؛ من مثل: (المكان والزمان/الحيّز والزمان).

وبالتالي، فإنّ الخيارات المصطلحية ستظلّ مبسوطة للمتلقي، دون تحيّز أو تفضيل لأحدها دون أخرى؛ فهي في مجموعها تؤدي الدلالة ذاتها.

---

[1] عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي. المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، ط2، 1988، ص496.

[2] عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في "اللاز"، ص76.

4-2 الأفـللي:

إنّ الأخذ بتلابيب الآلية النحتية قد جعلت (عبد الملك مرتاض) مبتكرا لمصطلح منحوت، مستلّ من مسّمى ثلاثي البنية (ألف ليلة ولية)؛ الذي صيّره نحتيا إلى مصطلح (أفللي)؛ الأمر، الذي وقفنا عنده في سياقات نصّية عدّة في كتابه النقدي الموسوم بـ(ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد).

إنّ الشاهد النقدي الواضح لهذا العمل النحتي عنده، يتأكّد في مقولته المنوّهة لذلك؛ إذ يقول: «تعامل هذا النّص **الأفللي** (نسبة إلى ألف ليلة وليلة بعد النحت) مع الزمن (...)، وذلك لتداخل هذه العناصر الفنّية وتلازمها بعضها مع بعض»[1].

كما أقدم على إقامة تضايفيةمفرداتية بين المصطلح المنحوت (الأفللي) ومصطلحات سردية أخرى وذلك لتشكيل ضمائم مصطلحية سمتها (الاقتضاب/الإيجاز) -أو لنقل الاقتصاد اللغوي كتعبير معادل-؛ حيث نمثّل لذلك -ذكرا لا حصرا- عبر الآتي:

- (**الحكايات**) + (**الأفلليّة**):

إنّ المكاشفة المفهومية لما اصطلح عليه الناقد بـ(الحدث المسحور) في المحكي الأفللي، قد جعلته موظّفا لهذه الضميمة المصطلحية؛ التي يكشفها قوله: «المسخ قد يكون هو الصفة الغالبة على الحدث المسحور في حكايات ألف ليلة وليلة (...) وهو أيضا كثير في **الحكايات الأفللية**»[2].

- (**الشخصيات**) + (**الأفلليّة**):

نلتقي بالمصطلح المنحوت (الأفللي) متضافرا مع مفردة (الشخصيات) في سياقات نصّية عدّة لا تتعلّق بعنوان بحثي مخصوص دون سواه، وهذا ما نقرؤه في الشواهد النقدية الآتية:

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص21.

[2] المصدر نفسه، ص31.

-لعلّ ما سنورد من نصّ ورد في بعض هذه الحكاية التي تجري فيها هذه الدراسة يعطينا فكرة عن تعويل **الشخصيات الأفلليّة** على السحر[1].

-**الشخصيات الأفلليّة**، من وجهة أخرى، ثابتة لا تكاد أهواؤها تتغيّر[2].

كما نجده منوّعا بين النحت وعدمه في العبارة الواحدة؛ فمن ذلك قوله: «والشخصيات **الأفلليّة** في معظمها طيّبة، والأشرار قليل في حكايات **ألف ليلة وليلة**»[3].

هنا، نجد المفردة المنحوتة (الأفلليّة) متضايفة مع لفظة (الشخصيات)؛ بينما تفقد هذه الصفة النحتيّة -إن جاز الوصف- عند تضافرها مع لفظة (حكايات)؛ إذ كان بإمكانه القول: (الحكايات الأفلليّة)[4]؛ دعما للإيجاز والاختصار. كما أنّه ينجز الأمر ذاته مع الشخصيات أيضا فلا يكتفي بالقول: (الشخصيات الأفلليّة)؛ بل يراهن على تجزئة المفردة المنحوتة؛ فيعود بها إلى أصلها وهذا ما نجده في قوله: «من الملاحظ أنّ **شخصيات ألف ليلة وليلة** بوجه عام، وشخصيات حكاية حمّال بغداد بوجه خاص، تكاد تكون نمطيّة»[5].

في ختام هذا التقصّي البحثي عن ميكانيزمات التأسيس المصطلحي؛ التي كانت الديباجة الرئيسة لهذا الفصل؛ فإنّنا نخلص إلى جملة النتائج الجزئية؛ التي نبسطها كالآتي:

- إنّ اشتغال الناقد على ميكانيزمات (الاشتقاق/النحت/الإحياء) في ممارسته المصطلحية لم يكن بالأمر بالعمل الواسع؛ ذاك أنّنا ألفينا نزرا من المصطلحات السرديـــــة؛ التي تنـــدرج ضمنها

---

(1) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص27.

(2) المصدر نفسه، ص54.

(3) المصدر نفسه، ص54.

(4) وقفنا عند هذه مثالين لهذه الضميمة المصطلحية من هذه الدراسة النقدية، هما كالآتي: «ولولا أنّنا لا نريد الانزلاق إلى الحديث عن الحكايات الأخرى الأفلليّة» (ص98). وقوله كذلك: «وقد صادفنا من هذا الحيّز عبر هذه الحكاية الأفلليّة»،(ص137).

(5) المصدر نفسه، ص68.

و هي بخلاف الترجمة، التي راهن عليها لكشف طلاسم معظم المسمّيات السردية.

– استقر الناقد عند مصطلح (الحيّز)؛ الذي ظلّ منافحا عنه بعيدا عن تجاذبات مسمّى الفضاء الذي رآه غير مستقر دلاليا ضمن الحقول العلمية المختلفة؛ والأمر كذلك ينسحب على مصطلح (المكان)؛ الذي تسمه الجغرافية الواقعية؛ فهما بخلاف (الحيّز)؛ الذي ينشئه المبدع عبر النسج الخيالي الجمالي.

– إنّ قراءتنا لمشكّل (السارد) –عبر النظر في شقيه (المفهومي/المورفولوجي)– داخل الخطابات النقدية العربية، ثمّ التركيز على مسألته في المدوّنات النقدية لـ(عبد الملك مرتاض)؛ قد جعلتنا نقف عند تلك التشعبات (المفهومية/المسمياتية) المخصوصة به؛ والتي تداخلت بعضها مع مصطلح (المؤلف) فهي تمثّل نقلة نوعية في الخطاب النقدي العربي المعاصر؛ إذ لا يمكن البتّة النظر إلى تلك الإشكالات المصطلحية عبر المعيار السلبي؛ بل هي في جوهرها دليل واضح على الجهود النقدية العربية الفاضحة للمقولات المصطلحية السردية المنقولة من ثقافة الآخر المنتج.

الفصل الثاني

كيفيات التعريف

الاصطلاحي و مسمياته

تتطلب دراسة المصطلحات السردية وقفة متأنّية عند آلية التعريف؛ إذ لا يمكن -بأي حال من الأحوال- أن يفتقر الخطاب النقدي المصطلحي إلى هذه الميكانيزمة الفعّالة، التي تجلّي المصطلح عبر التنقيب في بنياته التكوينية الأولية-الجنينية-، وذلك عبر إرجاع مفهومه إلى جزئياته الأولى المكوّنة له؛ المختلفة مرجعياتها المنبثقة عنها.

بهذا، فإنّ مسألته أضحت ضرورية بما كان؛ ذاك أنّه -أي التعريف- الآلة الأصغر -بتعبير (محمد صابر عبيد)-؛ حيث يقول في شأنه: «يحتاج المصطلح إلى آلة أصغر لها قدرة نوعية على وضع حدود للأشياء التي لا تحتاج إلى جهد مصطلحي كامل، وهي آلة "التعريف" إذ لا يمكن العمل على مساحة معيّنة مهما كانت صغيرة في حقل المعرفة بأنواعها كافة من دون تعريفها تعريفا دقيقا (...) ويتلكأ المنهج ولا تعمل منظومة المفاهيم وجهاز المصطلحات على نحو كفوء، حين تفتقر الأشياء إلى تعريف دقيق يرفع عمل الرؤية والمنهج والمصطلح إلى أعلى درجة كفاءة ممكنة»[1].

بذلك، فإنّ لـ(التعريف) أثرا بارزا في «توضيح معاني المصطلحات المستخدمة في شتّى العلوم؛ إذ ييسر التعريف على المتلقي فهم المصطلحات والتعامل معها، وتوظيفها دون لبس أو غموض»[2].

بخصوص المحدّد المفهومي لمسمّى (التعريف)؛ فإنّنا نجده -مثلا- في (معجم التعريفات) لـ(الشريف الجرجاني) مؤطرا وفق الآتي: «التعريف: عبارة عن ذكر شيء تستلزم معرفته معرفة شيء آخر»[3].

أمّا مفهمته في الدرس النقدي المعاصر، فإنّها تحمل شكلا من التفصيل، الذي هو بمثابة المظهر الأساس له؛ الأمر الذي وقفنا عنده في مقولة (محمد عزيز ماضي)؛ التي نصّها قوله: «جملة الصفات التي يتألّف منها الشيء. هو تعبير مفصّل عن المعرّف، و لذا صح ما أطلقـــه عليـــه

---

[1] محمد صابر عبيد، تجلّي الخطاب النقدي: من النظرية إلى الممارسة، ص130.

[2] مصطفى طاهر الحيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي،ج1، ص35.

[3] الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، باب التاء ص56.

المناطقة العرب من أنّه "القول الشارح"»[1].

أمّا (زكي نجيب محمود) فإنّه يسوق لنا مفهومه لـ(التعريف)؛ وذلك عبر قوله: «هو ما دلّ على جوهر الشيء الذي هو موضوع الحكم؛ أي هو الذي يدلّ على أنّ الشيء هو ماهو عليه (...) إذ التعريف هو ماهية الشيء وكيانه»[2].

و فيما يتعلّق بالتسميات المندرجة تحت عباءته المفهومية في متصوّر المناطقة فإنّ أبرزها (القول الشارح/الحدّ)؛ وهي القضية المصطلحية التي أشار إليها (محمد ذنون يونس الفتحي) في كتابه (تراثنا الاصطلاحي: أسسه وعلاقاته وإشكالاته)؛ إذ (التعريف) في متصوّر المناطقة هو «الطريق الموصل إلى المطلوب، ويسمّى معرّفا وقولا شارحا، ويسمّى حدّا أيضا عند الأصوليين وأهل العربية»[3].

إنّ العمل بالتعريف قصد الوصول إلى المعنى المنشود، وكشف كمونية المفهوم المقصود، هو بمثابة الإقرار بوظيفته المركزية، المتمثّلة في إرسائه قاعدة (التمايز/الاختلاف) بين المفاهيم المتشابكة إذ إنّ «بؤرة التعريف هي تحقيق عنصر التمييز وعدم الاختلاط المفهومي»[4].

كما نقف عند مقولة مهمة له، بها طرح إشكالي لمسألة علائقية التعريف بـ(الحدّ/الرسم) عند المناطقة، وهذا ما دلّ عليه قوله: «يفهم من كلام سائر المنطقيين أنّ التعريف أعمّ من الحدّ والرسم، إلا أنّ الأصوليين وأهل العربية لم يفرّقوا بين التعريف والحدّ، فقد أطلقوا كلتا التسميتين على الأخرى لترادفهما عندهم»[5]؛ كما أنّهم –أي المناطقة– يقفون (التعريف) عند شكلين

---

[1] محمد عزيز نظمي، المنطق الصوري والرياضي: دراسة تحليلية لنظرية القياس وفلسفة اللغة، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية مصر، (د.ط)، 2003، ص74.

[2] زكي نجيب محمود، المنطق الوضعي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط4، 1965، ص117 نقلا عن: العياشي السنوني، مسألة التعريف عند المناطقة المحدثين، مجلة دراسات مصطلحية، فاس، المغرب، ع2، 2002، ص174.

[3] محمد ذنون يونس الفتحي، تراثنا الاصطلاحي: أسسه وعلاقاته وإشكالاته –بحوث في المصطلح اللغوي–، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2013 ص24.

[4] المرجع نفسه، ص24.

[5] المرجع نفسه، ص24.

-أو لنقل مسمّيين-؛ إذ يطلق على التعريف «الذي يحدّد الشيء بالتعريف الشيئي وسموا التعريف الذي يحاول تحديد "الكلمة" أو الاسم أو الدال، بالتعريف الاسمي»[1].

لا مشاحة في أنّ هناك وشائج قربى بين ثنائية (المفهوم/التعريف)؛ ذاك أنّ «العلاقة بين المفهوم والتعريف الذي هو الأغلب في الورود علاقة إجمال وتفصيل، فالمفهوم الحاصل من مجرّد الاسم علم إجمالي بخلاف المفهوم الحاصل من التعريف فإنّه علم تفصيلي ملخّص»[2].

تتمة للمفهمة التي خصّت لمصطلح (التعريف)؛ فإنّ عنونتنا لهذا المطلب البحثي بـ(أشكال التعريف الاصطلاحي) قد حتّم علينا النظر في المحدّدات التعريفية المتعلّقة بدال (الاصطلاح)؛ وذلك لأهميّة في الدرس المصطلحي؛ إذ إنّه «مرتبط بمفاتيح العلم الحديث وتقنياته، إن لم يكن هو المفتاح الرئيسي للمشكلة، لا سيما إذا أحسن استخدامه على المستوى العربي»[3]، كما ترد مفردة (الاصطلاح) في (معجم المصطلحات الألسنية) متضايفة مع لفظتي (عرف/مواضعة)، كترجمات للفظة الأجنبية convention؛ حيث يعرّفها وفق المحدّد التعريفي الآتي: «هو ما تواضع عليه مستعملو اللغة من مفردات وأساليب لغوية»[4].

بخصوص شروط -أو شرائط- التعريف التي حدّدها المحدثون، فإنّها تتأتى عبر المحدّدات الآتية:

1- أن يكون التعريف جامعا مانعا[5]؛ أي أن يجمع كل أفراد المعرّف، ويحول دون دخول أفراد أخرى أخرى في التعريف.

---

[1] العياشي السنوسي، مسألة التعريف عند المناطقة المحدثين، ص173.

[2] محمد ذنون يونس الفتحي، تراثنا الاصطلاحي: أسسه وعلاقاته وإشكالاته -بحوث في المصطلح اللغوي-. ص16

[3] يحي عبد الرؤوف جبر، الاصطلاح: مصادره ومشاكله وطرق توليده، مجلة اللسان العربي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الرباط، المغرب، ع36، 1992 ص154.

[4] مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص64.

[5] أورد (محمد ذنون يونس الفتحي) فكرة التعريف الجامع المانع وفق صيغة مصطلحية أخرى هي (الجامعية-المانعية)، وهي «كون التعريف جامعا لأفراد المفهوم الاصطلاحي، بحيث لا يشذّ منها شيء، ومانع للأفراد المغايرة لذلك المفهوم من الاختلاط به». محمد ذنون يونس الفتحي، تراثنا الاصطلاحي: أسسه وعلاقاته وإشكالاته -بحوث في المصطلح اللغوي-، ص25.

2- أن يخلو التعريف من المجاز ومن العبارة الغامضة، النافرة.

3- أن يقارب المعرّف إذا استعمل المجاز، وذلك بأن تكون القرينة واضحة.

4- أن يميّز بين ماهو ذاتي في المعرّف وما هو عرضي له.

5- أن يذكر الجنس والفصل، وأن يعطي الأولوية للجنس القريب[1].

6- أن يراعي أفضلية المعرِّف على المعرَّف في الجلاء والوضوح.

7- أنّ الشيء لا يعرّف نفسه بنفسه.

8- لا يجوز أن يعرّف الشيء بألفاظ سالبة في الوقت الذي يكون من الممكن التعريف بألفاظ موجبة.

[1] العياشي السنوني، مسألة التعريف عند المناطقة المحدثين، ص177.

1- كيفيات التعريف الاصطلاحي:

1-1 التعريف المشبّه:

يقوم هذا اللون التعريفي على اصطناع التعبير البياني -التشبيهي- «فهو يقترح معنى بواسطة استدعاء معنى آخر، يتشابه معه من جهة»[1]، كما يمكن القول أنّه تشبيه المعرّف «بشيء معروف عند السامع لإيضاح المشبّه؛ كأن يشبّه العلم بإدراك البصر»[2].

إنّ الاشتغال على تقنية التعريف التشبيهي في مجال المصطلح الأدبي-السردي تخصيصا- هو بمثابة الإقرار بعدم «استقلال الأدب -تماما- عن أي شيء خارجه. كما أنّه يمكن للتشبيه -في بعض تفسيراته- أن يؤكّد القيمة المضافة، ومن ثمّ التمييز النسبي -والنسبي فقط-للعمل الأدبي في علاقته بما يفترض أنّه أصل له. وأهم من هذا كلّه أنّ التشبيه يسمح بتنوع لافت في فهم ما يفترض أنّه أصل العمل الأدبي»[3].

يمكن الوقوف عند هذا الشكل التعريفي في مواطن شتى داخل الخطابات النقدية لـ(عبد الملك مرتاض)؛ حيث نلفيه معتدّا به -مثلا- في المفهمة التي خصّها لمصطلح (الرواية) في كتابه (في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد)؛ إذ يقول في شأنّها: «هذا العالم السحريّ الجميل بلغتها وشخصياتها وأزمانها، وأحيازها، وأحداثها وما يعتور كلّ ذلك من خصيب الخيال وبديع الجمال»[4].

تفصح فاتحة هذه المقطّعة الجمليّة عن تعريف تشبيهي؛ والمتمثّل -تحديدا- في (التشبيه البليغ) الذي تجلّيه جملة (هذا العالم السحري)؛ إذ شبّه (الرواية) بـ(العالم) على سبيل التقاطعات المشتركة بينهما والتي من ضمنها (الاتّساع/الانفتاح/التنوّع/التعقّد...)؛ أمّا مفردة (السحري) فكانت مجرّد نعتا له -أي للعالم-.

---

[1] مصطفى اليعقوبي، أنواع التعريف في تراث طه حسين النقدي، مجلة دراسات مصطلحية، معهد الدراسات المصطلحية، فاس المغرب، ع2، 2002، ص165.

[2] المرجع نفسه، ص165.

[3] جابر عصفور، المرايا المتجاورة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1983، ص21.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص7.

بهذا، فإنّ الناقد كان على دراية بهذا التقابل التشبيهي-إن جاز الإطلاق- (الرواية/المسند إليه) و(العالم/المسند)؛ ولعلّه -في نظرنا- أنّه لا يقصد بمفردة (الرواية) الإحالة إلى التقليدية منها؛ بقدر ما كان معبّرا -بشكل ضمني باطني- إلى الحداثية منها (الرواية الجديدة)؛ التي ظلّت معماريتها معقّدة على (المتلقي/القارئ) السطحي؛ الأمر الذي جعله واصفا إيّاها بالشكل السحري العجائبي الذي لا تستبين مقاصده الدلالية عبر هتك لأسوار البنية اللغوية المشكّلة لها فحسب؛ فهي لا تحتكم لقوالب جمالية جاهزة استيتيكية مجرّدة؛ بقدر ما كانت مؤسسة على مرجعيات (ايديولوجية/فلسفية/جمالية) تحكمها نظريات متعاقبة؛ خاصة (الحداثية/ما بعد الحداثية).

إنّ ما يؤكّد رؤيتنا المتعلّقة بتوصيفه لـ(الرواية الجديدة) -بالرغم من ذكره لمفردة (رواية) منفردة دون تابعة مفرداتية لها-، مقولته الأخرى المندرجة ضمن هذا اللون التعريفي -التشبيهي-حين أقدم الناقد على تقويضمصطلح (الرواية الجديدة)؛ التي شبّهها بـ(العالم) أيضا؛ وذكر خاصية السرد العجيب الملازم لها؛ وهذا ما نصّ عليه قوله: «هذا العالم الأدبي الرحيب، وهذا الشكل السردي العجيب الذي أيما حدوده فانعدمت، وأيما أطرافه فتناءت وغبرت. هذا البحر الخضمّ الذي تلاشت سواحله أو تناءت فلا اهتداء لها ولا متّجه إليها»[1].

لعلّنا نجد ما يدعّم هذا (التنوّع/الانفتاح/التعقّد) الذي وسم (الرواية الجديدة) ممّا جعلها شكلا سحريا -على حدّ تعبيره-؛ ذلك أنّها تحوي عند الناقد ثراء في شقيها (الشكلي/المضموني) معا؛ من مثل: (المأثورات الشعبية/المظاهر الأسطورية...)؛ وهذا ما يطلعنا عليه قوله: «الرواية الجديدة أو الرواية المعاصرة بوجه عام؛ لا تلفي أي غضاضة في أن تغني نصّها السردي بالمأثورات الشعبية والمظاهر الأسطورية والملحمية جميعا»[2].

يتكرّر هذا النوع التعريفي كذلك في سياق كشفه لماهية (الرواية الجديدة)؛ حيث يكسي مفهومه لها بلوحة لسانية تطفح بالجمالية، و هذا ما يعبّر عنه قوله: «الرواية الجديدة في ثوبها القشيب و شكلها

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص48-49.

[2] المصدر نفسه، ص11.

المثير، وعبثيتها الحيرى التي هي في الحقيقة، بمنزلة مرآة للإنسان المعاصر»[1].

إنّ الدال المفتاحي في هذه المقولة –(المفهومية/الواصفة) لمصطلح (الرواية الجديدة)– يتمثّل في مفردة (المرآة)؛ التي يلخّص من خلالها المفهمة المتعلّقة بهذا المصطلح السردي؛ لأنّها –أي المرآة– تظلّ مثخنة دلاليا عبر (المرتكز/المرجع) الفلسفي –المرتبط بنظرية المحاكاة الأفلاطونية–، وهي على الصعيد الأدبي –الروائي تحديدا– بمثابة الصورة العاكسة للبنى (الايديولوجية/الاجتماعية/النفسية/الجمالية...).

لا يفوتنا في هذا السياق أن نعرض مقولة مهمة لـ(محمود رجب) خصّت لمصطلح (المرآة) نصّها الآتي: «المرآة عموما، عبارة عن سطح يعكس كل ما يقوم أمامه. فأيّ شيء يمتلك خاصية السطح العاكس، فهو مرآة. وكلّما كان أنقى وأصفى، كان مرآة أفضل. وهذا الذي يقوم أمام المرآة يعرف باسم الأصل. وأمّا الذي تعكسه فهو يعرف بالصورة أو الانعكاس. وتدور الصورة مع أصلها وجودا وعدما، فإن وجدت كان الأصل موجودا، وإن انعدمت أو غابت كان الأصل منعدما أو غائبا. وهذا يعني أنّ المرآة ليست فقط الصورة، وإنّما تقدّم للأصل، أو لحاملها، أو لمن ينظر إليها صورة متغيّرة بتغيّر الأصل؛ فليس للمرآة صورة ثابتة خاصة بها، تنطبع عليها وتعلق بها مثلما تنطبع صورة الخاتم على قطعة الشمع وتعلق بها»[2].

بذلك، فإنّ تيمة المرآة مهمة في تعرية الأشكال و الصور و الحالات؛ ذاك أنّها«تعكس الموضوع المواجه لها. وإذا كان الأدب كالمرآة –يعكس– أو يصوّر، أو يمثّل –موضوعا أو وضعا، أو حالة أو موقفا– فإنّه لابدّ أن يقودنا إلى أكثر من طرف يوازيه، وعلى نحو ترتد معه الأطراف الموازية إلى مقابلات كثيرة، من بينها المجتمع والفرد بكل تفسيراتهما، وما يمكن أن يتجاوز المجتمع والفرد بكلّ تفسيراته»[3].

بهذا، فإنّ عقد المشابهة بين ثنائية (الرواية/المرآة) عند (عبد الملك مرتاض) لم يكن بالمناظرة

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص55.

[2] محمود رجب، فلسفة المرآة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص15.

[3] جابر عصفور، المرايا المتجاورة، ص22.

المحدّبة[1] -بتعبير (عبد العزيز حمودة)-، أو بالتمثيل الهلامي؛ ذاك أنّ صورة الأدب تظلّ دوما مرتبطة بالشيء العاكس لها (المرآة)؛ وهذا ما أكّد عليه الناقد (جابر عصفور) بقوله: «ما دام الأدب يظلّ مرتبطا بأصله ارتباط الصورة بموضوع لها، وما دامت النظرية الأدبية-أية نظرية أدبية- تبني تفسيرها للأدب على أساس من صلته بأصل ما، سابق عليه ومغاير له، بل له وجود مستقل عن وجود الأدب نفسه فإنّ تأكيد علاقة العمل الأدبي بأصله لا بدّ أن يفضي إلى الإلحاح على تشبيه الأدب بالمرآة»[2].

تتكرر المشابهة انطلاقا من قاعدة (المرآة) كذلك عنده؛ وذلك ما جاء في سياق كشفه عن طبيعة (اللغة الإبداعية)؛ حيث يقول: «من أجل ذلك كلّه يجب أن نعير أهمية بالغة للغة الإبداع أو للغة في الإبداع؛ وذلك على أساس أنّها هي مادة هذا الإبداع وجماله، ومرآة خياله، فلا خيال إلا باللغة ولا جمال إلا باللغة»[3].

لا مراء في أنّ تكريس قاعدة المشابهة بين (الأدب/المرآة) قد شكّلت ما يشبه البؤرة الدلالية المتوتّرة حيث يشير (جابر عصفور) في كتابه (المرايا المتجاورة) إلى هذه المسألة عبر قوله: «إنّ تشبيه الأدب بالمرآة يردّنا إلى لون من المحاكاة الحرفية تفهم -فيها- علاقة العمل الأدبي بأصله الذي يفترض أن يحاكيه، على أنّها علاقة واحدة الجانب، ينهض فيها العمل كمجرد نسخة -أو بدل أو صورة حرفية- لأصل يوازيه أو يطابقه. وقد نقول إنّ هذا التشبيه يفقد العمل الأدبي خصائصه النوعية تلك التي ترتبط بالقيمة المضافة التي تفرضها الصورة على موضوعها. وكلا القولين صحيح»[4].

أمّا عن المثال الثاني لهذا التعريف، فإنّنا نجده في سياق فضحه للغة السردية داخـــل المتن الروائـــــي

---

[1] إنّ مفردة (المحدّبة) المثبتة لفظيا عندنا، ليست بها إحالة إلى مقولة نقدية من كتاب (المرايا المحدّبة) لـ(عبد العزيز حمودة) وإنّما جاءت لتكون في مقابل الشيء المستوي المطابق؛ ذاك أنّ ثنائية (المرآة/الرواية) متطابقان في عكسها لصورة الأشياء الخارجية وبالتالي، فإنّ صنيعنا كان تناصيا مع العنونة، دون تجاذبات فكرية أو معرفية في المدوّنة السابقة.

[2] المرجع نفسه، ص21.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص97.

[4] جابر عصفور، المرايا المتجاورة، ص21.

حيث يستعيض عن بيان طبيعة التشكيل اللغوي عبر الميزات والخصائص الذي تسمه، ولكنّه يومئ إليه بجملة (السحر اللغوي)؛ حيث يقول: «السحر اللغوي إذا غاب عن العمل الروائي، غاب عنه كل شيء، غاب الفن، وغاب الأدب معا»[1].

إنّ الدال اللغوي الدينامي في هذا المحدّد التعريفي التشبيهي يتمثّل في مفردة (السحر)؛ التي عقدها الناقد بالخطاب اللغوي السردي -الروائي-؛ وهذه المشابهة ليست بالجديدة المستحدثة عنده ذاك أنّ الخطاب اللساني الذي تسمه جمالية عالية النسج -أو لغة عليا بتعبير جون كوهين-، يخلص إلى مظهر سحري من نوع ما؛ إذ إنّ هذه الجلبة اللغوية تحدث أثرا بليغا في ذهنية المتلقي وإحساسه -أو لنقل دغدغة شعورية باصطلاح (فخر الدين الرازي)-؛ وذلك لاعتبارات جمالية عجائبية داخل بنياته اللسانية؛ التي صيّرت وفق قوالب مغايرةلنظيرتهاالقاعدية.

بذلك، فإنّ مسمّى (السحر) يجد توافقا مع هذه المشابهة التي اعتدّ بها؛ إذ إنّ ما يجمع (اللغة السردية/السحر) هو (الفتنة/الغرائبية/الفجائية...).

بخصوص التمثيل الآخر لهذا النوع التعريفي فإنّه يتلخص في مصطلح (الخيال)؛ الذي يعرّفه بقوله: «هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو، وتمرع وتخصب»[2].

إنّ عقد صورة المشابهة بين ثنائية (الخيال/الماء) لم تكن بالبعيدة عن المقصد التطابقي الدقيق بينهماذاك أنّ «الماء في الخيال العربي والعالمي هو كوجيطو الوجود، وسرورُ الموجود، وصلة الوصل بالمعبودبه يتم إحساسُ الكينونة بالنقاوة، واشمئزازها من القذارة،وبه تحلم وكأنّها في رحم البراءة»[3] ذاك أنّ الرابطة العلائقية بين (الماء/الخيال) تتأكد عبر توهّج الصورة الخيالية داخل الحيّز المائي الذي يرفع ألقها؛ ويعمّق أثرها لدى متلقيها؛ «فالصورة المنعكسة على الماء تفتح الطريق إلى عالم

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص114.

[2] المصدر نفسه، ص27.

[3] أحمد بلحاج آية وارهام، دلالات الماء في شعر عبد الكريم الطبال، http://www.oudnad.net/spip.php?article973 2015/08/15، 12:30.

الخيال الذي هو حضرة الحضرات، حسب تعبير ابن عربي، ومرآة الماء هي فرصةٌ للخيال المنفتح لأنّ الإغواء والجمال يسيران نحو الأعماق»[1].

في كتابه (قضايا الشعريات) نقف أمام لوحة تشبيهية تعريفية عنده؛ -وتخصيصا في وصفه العجيب لمصطلح (اللغة)- ذاك أنّها دعامة أساسة لكشف المقامات -أي المواطن- الجمالية في العمل السردي؛ حيث يقول: «اللغة! إنّها اللغز الصوتي العجيب. سمفونية من الأصوات المتداخلة. تتناغم طورا فتبهر، وتتناشز طورا آخر فتزعج، تبعا لسياق الدلالة. أصوات كأنّها درداب الطبل تارة وتغريد اليمام تارة أخرى»[2].

تتبدى صورة المشابهة في هذا المحدّد التعريفي؛ الذي خصّه الناقد لمصطلح (اللغة)؛ عبر لون تشبيهي تمثّل في (التشبيه البليغ)؛ الذي يتحّدد بلاغيا عبر ذكر طرفيه الأساسين (المشبه/المشبّه به) دون ركني التشبيه الآخرين (الأداة/وجه الشبه)؛ وذلك ليبلغ نهاية الحسن والجمال؛ إذ يتجلّى-تحديدا- عبر جملتي: (اللغة لغز/اللغة سمفونية)؛ إذ نراها -لغزا- عبر معجمها المثخن لسانيا ودلاليا معا والذي قد لا يتبين إلا للمبدع الناقد الحذق، العارف بشؤون اللغة وطقوسها الجمالية، أمّا كونها سمفونية؛ فلأنّها لا تركح عند مستوى محدّد؛ فسمتها التحوّل والنقلة عبر مختلف البنيات الجمالية وهو المعنى ذاته الذي عرفت به السمفونية لدى العارفين بشؤون الموسيقى العالمية؛ إذ غالبا «ما تحتوي السيمفونية علي 4 حركات، تبدأ بحركة سريعة (...) ثم تليها حركة ثانية بطيئة، ثم يتبعها حركة ثالثة (...)ثمّ تختتم السيمفونية بحركة سريعة»[3]؛ بالتالي فإنّ الصورتين التشبيهتين اللتان عبّر من خلالهما الناقد على مسّمى (اللغة) هما بمثابة التدليل المفهومي لها؛ إذ نراهما في شكل توافقي مع أطروحته التعريفية لـ(اللغة).

---

[1] أحمد بلحاج آية وارهام، دلالات الماء في شعر عبد الكريم الطبال، http://www.oudnad.net/spip.php?article973، 2015/08/15، 12:30.

[2] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات: متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، ص150.

[3] www.ar.wikipedia.org، 2015/08/21، 20:30.

2-1 التعريف الجامع بين السلب والإيجاب:

لا يبتعد مفهوم هذا النوع التعريفي -أي التعريف الجامع بين السلب والإيجاب معا-عن (التعريفي السلبي)؛ إذ يحتفظ بدلالة النفي؛ لكنّه في الوقت ذاته يعقّب عن القضية النقدية المطروحة عبر تقديم المبرّر والحجّة والبديل المفهومي؛ إذ إنّ صيغته القولية تتأتى وفق الآتي:

(ليس/لا نعتقد/ لا نتّفق/لا نرى) + (إنّما/ لكن/ والحال أنّ/ حيث إنّ...).

يمكن أنّ نقدّم مثالا لهذا النوع التعريفي؛ الذي تأتّى ذكره في التعليق النقدي الذي خصّه (عبد الملك مرتاض) لمفهوم (الرواية) عند الناقد (قوتGoethe)؛ والذي نصّه الآتي: «الرواية ملحمة ذاتية تتيح للمؤلف أن يلتمس من خلالها معالجة الكون بطريقته الخاصة»[1].

لا ضير في أنّ هذا التعريف المخصّص لـ(الرواية) قد ضايقه، مما جعلّه يقدّم قراءة مفهومية مضادّة -إن جاز التوصيف- عبر تقنية التعريف الجامع بينالسلب والإيجاب؛ والذي مؤداهنفي الطرح النقدي السابق مع إضافة المكمّل المفهومي له -إن جاز الإطلاق-؛ وهذا ما كشفهقائلا: «على أنّنا لا نتّفق مع هذا التعريف الذي يعزى إلى (قوتJohannWolfgang Goethe1749-1832)؛ لأنّنا إن اعتبرنا الرواية ملحمة ذاتية ربّما مال الوهم بنا إلى السيرة الذاتية؛ أو إلى أيّ عمل أدبي سردي مرتبط بالذات والحال أنّ الكاتب الروائي يفترض في عمله أن يكون من بنات الخيال ومن فلذات القريحة. ثمّ هل هناك ملحمة ذاتية وملحمة موضوعية»[2].

لم يكتف الناقد بهذا التعقيب النقدي المخصوص لمفهوم (الرواية) عند (قوت) بل نـراه معقبا كـذلك على مفهومها عند الفيلسوف (هيجل Hegel)، الذي عدّها «ملحمة حديثة بورجوازية»[3] حيث يعلّق الناقد على هذه المفهمة التعريفية عبر تفعيل هذه التقنية التعريفية، وذلك بقوله: «نحن

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص26..

في الحقيقة، لا تعنينا التعريفات الفلسفية والأيديولوجية المتسلّطة على الأدب كثيرا وإنّما الذي يعنينا كلّ العناية، هو هذا القرن بين جنسين أدبيين إن كانا في فجر التاريخ البشري متّفقين بعض الاتّفاق (ومع ذلك لا أرى وجها لهذه المقارنة ما دامت الرواية نشأت بعد أفول عهد الملاحم بقرون بعيدة) فإنّهما أبعد ما يكونان عن بعضهما(...) حيث إنّ بنية الرواية تطوّرت تطوّرا مذهلا فاغتدت تدمّر البطل الذي كانت الملحمة والرواية التاريخية تقدّسانه تقديسا شديدا (...) وعوّضته بالشخصية وأمست تعوّل، أساسا، على اللغة واللعب بها والتصرّف في نسجها وإقامة كلّ جمالية الكتابة على آلياتها»[1].

نلتقي بمقولة أخرى تندرج ضمن هذا النوع التعريفي؛ والتي مقتضاها نفيه مسألة تعادلية (المتلقي/القارئ) في المسرود المكتوب؛ حيث يعقّب على إدراج الأطروحة النقدية لكلا المصطلحين معا دون تمييز، ولكنّه يعدل –في نظره– عن ذلك، فهو يخصّص (المتلقي) لـ(المحكي الشفوي)، بينما يوجّه (القارئ) إلى (المحكي النّصي)؛ وهذا ما يفهم من قوله: «ومع اعترافنا بشيوع هذه الأطروحة في معظم الكتابات النقدية الغربية المعاصرة المتمحضة للأعمال السردية، فإننا نعتقد أنّ مثل هذا الأمر يتمحض خصوصا، بل أساسا ووجوبا، للحكاية الشعبية التي ينهض نظامها على المشافهة فهناك باث، وهناك متلق مباشر وليس قارئا»[2].

لئن كان الناقد مؤطرا مسألة (القارئ) ضمن خريطة المنجز النّصي، إلا أنّه في سياق نصّي آخر لا يركح على نظرة الجازمة القطعية النهائية، إذ لمسنا ما يشبه التعثر المصطلحي، فقد وضع (القارئ) في تضايف مع (المحكي الشفوي) كذلك؛ وهو ما دلّ عليه قوله: «وانضياف هذا القارئ يظلّ مفتوحا إلى الأبد (يتجدد، ويتعدد، ولا يتحدد)، ولكن صلته بالبناء الروائي تظل مع ذلك غير مباشرة، بينما تظل قوية ومباشرة بالقياس إلى العمل السردي الشفوي»[3]؛كما يمكن الاستشهاد أيضا

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص217.

[3] المصدر نفسه، ص235.

بمقولةأخرى له، تستجيب مع معطيات هذا النوع التعريفي؛ والتي وردت في معرض تعليقه على تلك التقسيمات الداخلية لـ(الرواية) عند (واين بوث Wayne C.Booth) و(جولييت رأبي Juliette Rabbe)؛ والمتمثّلة في الروايات (الغرامية/العائلية/الاجتماعية/التاريخية/الحربية)؛ إذ يتجلّى التعريف الجامع بين الإيجاب والسلب عبر الحدّ التعريفي الآتي: (لا + بل يجب)، وهذا ما نصّ عليه قوله: «بيد أنّ هذه التقسيمات تظلّ غير مقنعة، ولا منهجية؛ فهي، إذن لا تعني شيئا كثيرا ما دام الجمع بين أكثر من نوع واحد في رواية واحدة، أمرا غير معتاص على أيّ روائي متمكّن. وإذن فمثل هذا التقسيم الذي ذكره واين بوت، والذي ذكرته أيضا جولييت رأبي إن كان ضروريا حقا فإنّه من الأجدر أن لا ينهض على اعتبارات خارجية فجّة، بل يجب أن يذعن لمعطيات داخلية ماثلة في نصّ العمل الروائي نفسه»[1].

نقف أمام نموذج آخر لهذا التمظهر التعريفي في سياق تعقيبه على مقولة (فولكنير/Faulkner) التي تقصي سيرورتي (التيمة/الشكلنة) التاريخية داخل المحكي الروائي؛ إذ يتكشف التعريف المزاوجبين السلب والإيجاب في الصيغة الآتية: (على الرغم+ فإنّ)؛ حيث يقول: «على الرغم من مقولة فولكنير الذي كان يرمي بها إلى معارضة الرواية التاريخية التي تجعل من الشخصية كل شيء في العمل السردي بعامة، والعمل الروائي بخاصّة؛ تشبيها لها بسلطان الفرد الذي كان يؤثر في الأحداث وحده (ويعني الفرد هنا عظماء الناس وحدهم)؛ فإنّ الأعمال الروائية، والسردية بوجه عام، لا تتناقض مع الحقيقة التاريخية»[2].

في سياق معالجته النقدية لمبحث (الضمائر السردية) يفصح الناقد عن هذه الكيفية التعريفية أيضا وذلك عبر مقولته الانتقادية للمسألة الضمائرية عند (رولان بارت) –أو (بارط) بكتابته الخصوصية لهذا الاسم الأجنبي–؛فقد تأتى التعريف الجامع بين السلب والإيجاب من خلال الصيغة التعبيرية الآتية: (لا+ على حين أنّ)؛ وهذا ما يجلّيه قوله: «على أنّنا لا نتّفق مع بارط في اعتبار ضمير المتكلّم شاهدا، وضمير الغائب ممثّلا؛ وما ذلك إلا لأنّ ضمير الغائب أداة السرد بامتياز حقا (...)

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص29.

وهو يرتبط غالبا بالمظاهر السردية المبكّرة في المجتمعات البدائية وبأوّليات التاريخ، وبما قبل الكتابة خصوصا. على حين أنّ ضمير المتكلّم شكل سردي متطوّر، و قد تولّد، غالبا عن رغبة السارد في الكشف عمّا في طيّات نفسه للمتلقي»[1].

من أمثلة هذا التعريف كذلك ما نلفيه واضحا صريحا، في قراءته النقدية لمصطلح (الرواية) عند (فولقانwolfgan)؛ الذي عدّها شكلا سردايستميز ببناء ثلاثي (بداية/وسط/نهاية)،الأمر الذي مثّل شيئا من (البديهيات/المسلّمات) في متصوّر (عبد الملك مرتاض)؛ ممّا جعله قائلا:«ولا هذا التعريف الذي جاء به فولقان قيصر ممّا يستقيم أيضا؛ إذ كيف تعرّف الرواية بقيامها على البداية والوسط والنهاية؛ مع أنّ كلّ شيء في الدنيا يقوم على البداية والوسط والنهاية؟ وهلّا صيغ لها تعريف آخر أجمع وأمنع، لا أكتع وأبتع؟»[2].

فهنا، تتبدّى لنا هذه الكيفية التعريفية الجامعة بين دلالتي (الإيجاب/السلب) في هذا التعليق النقدي عبر الصيغة الآتية (لا+ مع أنّ)؛ التي فحواها نفي القضية المطروحة؛ لكن مع تقديم المكمّل التعريفي لها أو ضبطها وفق مسارها المفهومي المغاير.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص161.

[2] المصدر نفسه، ص14.

3-1 التعريف بالتقسيم:

يطلق على هذا الشكل التعريفي كذلك (التعريف بالتصنيف)؛ فهو «العملية المكمّلة للتعريف والضرورية له، ذلك أنّنا عندما نعرّف نحتاج إلى معرفة الجنس والفصل، وإمّا معرفة أجزاء الشيء وإمّا معرفة صفاته. وهذه المعرفة يقدّمها لنا التصنيف»[1]؛كما يمكن القول أنّ «التقسيم طريقة مشهورة في تعيين المفاهيم الاصطلاحية وتقريبها إلى الأذهان، وغالبا ما يكون مشفوعا بالأمثلةلأنّ الأقسام كأصولها مفاهيم اعتبارية تحتاج إلى توضيح وبيان من قبل الواضع والمعتبر»[2].

تعقيبا على هذه المفهمة، فإنّهيمكننا القول أنّ مصطلح (التصنيف) قد لا يكون المقابل الصريح الدقيق لـ(التقسيم)، ذاك أنّهيمثّل عند (سعيد علوش) «عملية تجريدية، لترتيب عالم الأشياء»[3].

انطلاقا من مفهوم التصنيف –أو التقسيم– الذي عرضه (سعيد علوش)؛ والذي يراه إعادة ترتيب الشيء من إرهاصاته إلى اكتماله، فإنّنا نجد (عبد الملك مرتاض) معتدّا بهذه الآلية في تشريحه لـ(الجنس الروائي)؛ حيث يقول في هذا الصدد: «شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول؛ كاللغة، والشخصيات، والزمان، والمكان، والحدث؛ يربط بينها طائفة من التقنيات كالسرد، والوصف، والحبكة، والصراع»[4]؛ إذ إنّه –ههنا– يفكك (الجنس الروائي) عبر تشريح بنياته المؤسسة لها (اللغة/الشخصيات/الزمان/المكان/الحدث).

كما نلتقي بمثال آخر لهذا التعريف؛ حيث يذكر فيه تصريحا مفردة (التقسيم)، وهو ما رصدناه في سياق فضحهللّغة المخصوصة لمكوّن (اللغز)؛ حيث يقول: «لما كان اللغز مما ينتمي إلى الأدب الشعبي، فإنّ لغته كانت، بوجه عام، عامية لا تحترم الإعراب ولا تغترف من نهر الفصحى الثرثار بيد أنّ عامية اللغز في حدّ ذاتها تنقسم، أو يجوز أن تنقسم قسمين أساسين: أوّلهما عبارة عن لغة بدوية

---

[1] مصطفى اليعقوبي، أنواع التعريف في تراث طه حسين النقدي، ص163.

[2] محمد ذنون يونس الفتحي، تراثنا الاصطلاحي: أسسه وعلاقاته وإشكالاته –بحوث في المصطلح اللغوي–، ص39.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص13.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص24.

تتّسم بالجزالة والقوة. بل إنّنا نجد هذه اللغةفي بعض الأطوار حوشية يندر تداولها في المعجم نفسه. وثانيتها: عبارة عن لغة مهذّبة رقيقة تحمل آثارا من حضارة المدينة ورقّة طبع أهلها»[1].

بذلك، فإنّ ميكانيزما التعريف التقسيمي تتأتى عبر جعله لغة اللغز منقسمة إلى شكلين لغويين: (لغة جزلة/لغة مهذّبة)؛ إذ ينصرف الصنف اللغوي إلى الطابع البدوي؛ بينما الآخر فشأنه مدني.

نلتقي بهذا اللون التعريفي التصنيفي كذلك في كتابه (ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)؛ -تحديدا تحت عنوان بحثي أسماه بـ(الشخصية الأفلليّة بين التاريخية والأسطورية)-، فقد رأيناه مفعّلا لهذه الآلية التعريفية؛ وذلك في تصنيفه للشخصيات السردية داخل المحكي الأفللي،حيث يقول عنها: «يغلب على حكايات ألف ليلة وليلة بوجه عام ثلاثة أصناف من الشخصيات: تاريخية لتوهيم المتلقي بحقيقية الحكاية، ومتخيّلة لتوهيمه بمجرد قصصيّتها وخرافية لتوهيمه بأسطوريتها. ومن الصنف الأول نجد الحكايات تولع بذكر هارون الرشيد والأمين والمأمون (...) ومن الصنف الثاني نجد ألف ليلة وليلة تكلّف بترداد أسماء متخيّلة لشخصيات أدنى منزلة اجتماعية مثل عزيز وعزيزة، والمغامر السندباد البحري، والسندباد البري (...) ومن الصنف الثالث نلفي هذه الحكايات تبدع في ذكر الهواتف والعفاريت والشياطين...»[2].

انطلاقا من هذه الأمثلة المخصوصة لهذا الصنف التعريفي، -والتي لم تكن بالقليلة- فإنّه يتبيّن لنا أهمية العمل التقسيمي -التجزيئي- للمسمّى المصطلحي؛ وهذا ما أدى به إلى إجلاء صورته عبر عدد معتبر من المصطلحات السردية.

1-4 التعريف بالمرادف المزدوج:

يبدو أنّ مسمّى (الترادف) قد أحدث إشكالية داخل مجامع التقعيد المصطلحي؛ وهذا ما نوّه إليه (عبد الله محمد العبد) قائلا:«إذا دلّ على مفهوم بأكثر من مصطلح كان التواضع المضاعف منحلّا

[1] عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ص105.

[2] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص62.

غير منعقد، -في أكثر الأحوال- ووجب التخلّص من ذلك، وتعدّ هذه القضية في أسس قضية التوحيد المعياري للمصطلحات العربية»[1].

بموازاة هذه الرؤية المستهجنة -إن جاز الوصف- لقضية المرادف المصطلحي داخل المنظومة المصطلحية للّغة العربية؛ فإنّنا نجد (صبري موسى حمادي) -في مقالته النقدية الموسومة بـ(المصطلح النقدي في الخطاب السردي العراقي)- معضّدا لهذا الطرح النقدي؛ وهذا ما يدلّل عليه قوله: «هي نعمة إذا استعملت للتفريق بين المفاهيم المتقاربة، وهي نقمة إذا وضع عدد منها مقابلا للمفهوم التقني الواحد؛ إذ إنّ ذلك سيؤدي إلى اختلاف الاستعمال وتعدّده»[2].

إنّ تقصينا على هذا الشكل التعريفي -التعريف بالمرادف- عند (عبد الملك مرتاض)، قد جعلنا نقف أمام نوع مهم له؛ هو (التعريف المزدوج)؛ إذ يحدّد تعريفيا وفق الآتي: «تركيب مكوّن من لفظين: عربي ومعرّب»[3]؛ بينما يدرج (جواد حسني سماعنه) هذا اللون المرادفاتي -إن جازت النسبة- ضمن ما يعرف بـ(المركّبات المؤشّبة)؛ -بيد أنّهاتستقر مفهوميا عنده -أي المركّبات المؤشّبة- عبر تضايف المفردة العربية بنظيرتها الأجنبية -لا المعرّبة كما نصّ عليه (مصطفى اليعقوبي) آنفا- حيث تعرّف بكونها «التراكيب التي يعتمد تأليفها على عناصر لغوية عربية وأخرى أجنبية (...). ومن المركّبات المصطلحية المؤشّبة في المعجم المختص الحديث، وهي كثيرة في مجالي الكيمياء والفيزياء: أمبير لفّة وإسالة الهيليوم، واستقطاب التفلور، وأشعة دلتا، وأشعة الكاثودو الكترود حارف والكترو متر مطلق والكترون مداري، وامتزاز إزوترمي، وتأثير كهراكدي، طاقة كهروستاتيكية، وكتلة البروتون، وكثافة تدفّق الفوتونات»[4].

---

[1] عبد الله محمد العبد، المصطلح اللساني العربي و قضيّة السيرورة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط) 2011، ص147.

[2] صبري موسى حمادي، المصطلح النقدي في الخطاب السردي العراقي، ص6.

[3] مصطفى اليعقوبي، تعريف المصطلح النقدي عند طه حسين، ص162.

[4] جواد حسني سماعنه، التركيب المصطلحي (طبيعته النظرية وأنماطه التطبيقية)، ص42.

بخصوص الشاهد التمثيلي لـ(المرادف المزدوج) عند (عبد الملك مرتاض)، فإنّه يتلخّص في الضميمة المصطلحية (المونولوج الداخلي)، -التي ورد ذكرها في سياق حديثه عن (تقنيات السرد في ألف ليلة وليلة)-؛ حيث يقول: «لعلّ حكايات ألف ليلة وليلة أن تكون أغنى الآثار السردية العربية قديمهاوحديثها، بأشكال السرد (...) ففيها الارتداد، والتداخل (...) والمونولوج الداخلي»[1] والتي تكرّر ذكرها عبر هذه الصيغة الترادفية المزدوجة -أو المؤشّبة-؛ من مثل قوله: «فكلّ قصّة أو رواية أو حكاية تتشكّل نصّيا من الحوار، والسرد، والمناجاة الذاتية (المونولوج الداخلي)»[2].

بهذا، فإنّه يمكننا التأكيد على أهمية الاستخدام لهذا اللون التعريفي؛ والذي يمثّل في -متصوّرنا- خيارا تعريفا على صعيد الدرس المصطلحي؛ بغضّ النظر عن نزر وروده في دراساته النقدية.

1-5 التعريف بالأصل:

يذهب (مصطفى اليعقوبي) إلى فكرة تماس هذا اللون التعريفي مع ما يعرف بـ(التعريفات التكوينية) التي تعقد أو تربط «الشيء المعني بماض أو بأصل أو بتاريخ. فهي تفسّر الشيء بنشأته وحدوثه وتصف كيفية تكوّنه، وتبين مصدره وكيفية صنعه»[3].

من أمثلة هذا الشكل التعريفي ما جاء ذكره عند (عبد الملك مرتاض) في سياق تحديده لخاصية(الملحمة)؛ فنراه قائلا: «الأشياء الخارقة للعادة (...) هي الخاصية التي تتغذّى منها الملحمة وتقوم عليها في بنائها العام»[4].

يمكن تبيّن خاصية (الأصل/المصدر) أو المكوّن الجيني -إن جاز الإطلاق- في هذا القول، عبر إشارته للشيء العجائبي الخارق، الذي تنهض عليه الملحمة؛ فانبعاث الملحمة له أصل مكينومصدر ثابت هو الشيء الخارق العجيب، الذي يسم الملحمة ويميزها عن بعض الأشكال السردية الأخرى.

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ص84.

[2] المصدر نفسه، ص83.

[3] مصطفى اليعقوبي، تعريف المصطلح النقدي في تراث طه حسين، ص15.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص12.

تتمّة لهذا المثال النقدي؛ فإنّنا نقف عند شاهد تمثيلي آخر يدرج ضمن هذه الآلية التعريفية–التي تركح على وضع الدال المصطلحي داخل المظلة المفهومية الأصليّة–؛ وهذا ما أفصح عنه الناقد في بيان التمظهر الأوّلي للجنس الروائي؛ فيقول في هذا الشأن: «أوّل تقاليد الجنس الروائي أنّه حكي أو سرد أو قصّ»[1].

إنّ وضعه (الجنس الروائي) وفق ثالوث هرمي –إن جاز التوصيف– يجعلنا ندرك معرفته بمراحل تطوّر الجنس الروائي؛ أي من الجنينية إلى الاكتمال النهائي؛ إذ يبدأ حكائيا ثمّ يسرد وفق شكل جماليثمّ يتم تداوله قصصيا.

إنّ سمة الأصل الروائي التي نستقرئها عبر المصطلحات السردية، التي نصّ عليها الناقد، تتمثّل –في نظرنا– في مصطلح (الحكي)؛ الذي يؤول في حكم النظرية السردية إلى معنى النسج الحكائي في طابعه الشفوي غالبا؛ بينما يتضايف مصطلحا (السرد/القص) مع النصّ (المكتوب/المقروء).

بالتالي، فإنّنا نرى أنّ مصطلح (السرد) المتضايف مع مصطلح (القصّ) عنده يكاد يكون مقحما في غير السياق (المفهومي/النقدي) الدقيق؛ إذ إنّ (القصة) تظلّ محكومة بالمدونّة النصّية –بحكم حداثتها–، لكنّها –في الوقت ذاته– لا تنفك عن المنتج الحكائي الشفوي (الأصل).

في سياق نصّي آخر، نلتقيانموذج مصطلحي آخر يفصح عن هذه الخاصية التعريفية؛ والمتمثّل في مصطلح (الملحمة)؛ التي جاء فضحها في سياق تنويهه إلى مبدأ التمايز بين جنسي (الرواية/الملحمة)؛ و المتمثّل –تخصيصا– في الأشياء الخارقة؛ باعتبارها الدعامة الأساسة لجنس (الملحمة)؛ وهذا ما يفهم من قوله: «الروايـــة لا تنهض على مبـــدأ تناول الأشياء الخـــارقة للعادة وهي الخاصيّة نفسها التي تتغذّى منها الملحمة وتقوم عليها في بنائها العام»[2].

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص15.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص12.

ممّا سبق، فإنّه حريّ بنا التأكيد على أهمية الكشف التعريفي عبر الاتّكاء على المرجعية الأصلية للمكوّن المصطلحي؛ وذاك درءا لأيّ اشتباهات مفهومية دخيلة عنه؛ خاصة في المتصّور النقدي المصطلحي المعاصر؛ الذي يشهد تحوّلات على مستوى النظرية والإجراء معا؛ مما يجعل المصطلح السردي حاملا لمظاهر مفهومية سمتها الالتباس والهلامية معا.

1-6 التعريف الممثّل:

يطلق على هذا اللون التعريفي كذلك (التعريف بالمثال)؛ إذ «يقوم بتعريف الشيء بأن يقدّم مثالا عليه، كتعريف المروءة بأنّها إمداد يد المساعدة للمحتاج إليها مثلا»[1].

من أمثلة هذا التعريف عند (عبد الملك مرتاض) ما نلفيه في مصطلح (الحيّز الأسطوري)؛ إذ لم يقدّم محدّدا تعريفيا دقيقا واضحا له؛ بل اكتفى بالتعرية عنه مفهوميا عبر آلية (التعريف بالمثال) وهذا ما يفهم من قوله: «فهو إذن لا علاقة له بالحيّز الجغرافي، لأنّنا نجهل مساحته وتضاريسه وحدوده والطرق التي تفضي إليه، فهو يضاف إلى حيّز جبل قاف، وبلاد الواق الواق، وسواهما من الحيزات الأسطورية التي لا وجود لها إلّا في عالم الخيال»[2]؛ و بهذا فإنّ سمات (المثال) تتجلّى عبر المكوّنات الحيزية الأسطورية الآتية: (جبل قاف/بلاد الواق الواق)؛ التي عبّرت عن مفهوم (الحيّز الأسطوري)؛والتي تكرّر ذكرها أيضا في محدّد نصّي آخر، مقتضاه قوله:«لعلّ أجمل مثال للحيّز الأسطوري ما يتمثّل في نحو جبال قاف لدى الصوفيّة، وبلاد "تفاحة عالية بنت منصورما وراء السبعة البحور"في الحكايات الشعبيّة الجزائريّة، وبلاد "الواق واق"، و"جبل السعالي" في الأساطير العربيّة»[3].

بهذا، فإنّ تعويله على توظيف هذه التقنية التعريفية؛ -والتي كانت أمثلتها قليلة جدا -؛ يحيل ضمنيا إلى مسألة العمل بها أيضا، ذاك أنّها بمثابة الصورة التوضيحية المباشرة؛ وذلك عملا بمقولة: (بالمثال يتّضح المقال).

---

[1] مصطفى اليعقوبي، تعريف المصطلح النقدي في تراث طه حسين، ص164.

[2] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص94.

[3] المصدر نفسه، ص91.

1-7 التعريف من جهة التلقي:

يستبين معنى هذا اللون التعريفي من مسمّاه (التلقي)؛ المتعلق بالذات المتلقّية للخطاب؛ و فحواه التركيز على «نوع التأثير الذي يمارسه المعرّف على المتلقي، وكذا على نوع الأثر الذي يبديه من وقع عليه التأثير»[1].

نلتقي بهذه الكيفية التعريفية في كتابه (في نظرية النقد)؛ -تحديدا في فضحه لمصطلح (الكتابة)- التي نراها مدرجة ضمن المصطلح السردي؛ ذاك أنّها الشرط الأساس الفعلي لوجود الأثر الأدبي -المحكي السردي تخصيصا-؛ إذ يقول في شأنها: «الكتابة إشباع للفضول، والكتابة استجابة لأنانيّة الذات، وغرور الطموح، وشطحات الرّغبة، وارتعاشات الجسد»[2]؛ حيث يتجلّى (التعريف من جهة التلقي) عبر الأثر الذي تتركه (الكتابة) في ذات المبدع -باعتباره متلقّيا في هذا السياق النصّي- إذ إنّها تملأ فجوات الفضول الذي يعتريه -إشباع الفضول بتعبيره-؛ كما أنّها -أي الكتابة- تكبح جماح الأنانية التي ظلّت تتلقاها ذاته؛ وذاك عبر كشفها -أي الذات المبدعة- أمام الآخر بعيدا عن قيودها المثبّطة المثبّتة. ينضاف إلى ذلك فإنّ ما عبّر عنه بـ(شطحات الرغبة/ارتعاشات الجسد) ما هي إلّا مؤشر علامي على كمونية الهواجس والأحاسيس، التي تعتوّر الذات المبدعة؛ والتي تندفع نحو الكتابة مستدعية إياها لتصيّرها نصّا يخلّد اسمها، ورسمها، وأثرها الإبداعي.

بذلك، فإنّ مفهمته لـ(الكتابة) عبر التعريف بها من جهة المتلقي؛ قد تجلّت في ذلك الأثر الذي تتركه في الذات المبدعة؛ فهي التي تخرج المبدع من دهاليز ذاته الأنانية المتعطّشة إلى الجلاء؛ والتوّاقة إلى تعبئة فضولها جماليا؛ وبالتالي فإنّه يمكن أنّ نضع المؤطر التعريفي لـ(الكتابة)-انطلاقا من تلك العلامات الوصفية التي ساقها لها-؛ فهي -عندنا- تتجلّى عبر المفهمة التعريفية الآتية: (فضح كمونية الذات عبر التعبئة النصّية الجمالية).

---

[1] مصطفى اليعقوبي، تعريف المصطلح النقدي في تراث طه حسين، ص155.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص12.

2- المسمّيات:

2-1 التسمية:

يرد تعريف لفظة (التسميةDénomination) في (المعجم الفلسفي) لـ(جميل صليبا) وفق المحدّد اللغوي الآتي: «إعطاء اسم لشيء معيّن»[1]. كما تطلق (التسمية) عند المدرسيين على «كلّ تحديد للشيء يسمح بحمل صفة عليه، وهم يفرّقون بين التسميات الذاتية (Dénominations Intrinsèques) التي تعتمد على الصفات الجوهرية الداخلة في الموضوع، وبين التسميات غير الذاتية أو الخارجية (Dénomination extrinsèque) التابعةلعلاقة ذلك الموضوع بغيره من الموضوعات. وكلّ تسمية غير ذاتية فهي تنحل في نظر (ليبنيز) إلى تسمية ذاتية»[2].

أمّا بخصوص مبدأ التمايز بين مصطلحي (التسمية/الدلالة)، فإنّه يتّضح في مقولة (مانويلسيليوكونسيساو)؛ حيث يقول: «التسمية هي نشاط تصنيفي يصبغ على شكل لغوي تصوّرنا للعالم. وهي أيضا نتيجة لهذا النشاط الذي هو هذه الوحدات اللغوية التي ترسم تخطيطنا وتلخّص التمثّل على شكل مرمّز(...)؛ فالتسمية هي ضدّ الدلالة؛ لأنّها هذه تكون من الاسم إلى الشيء عكس الأخرى التي من الشيء إلى الاسم»[3].

إنّ استقراء مواطن ذكر مفردة (التسمية) -في الكتابات النقدية المخصوصة للمصطلحات السردية- عند (عبد الملك مرتاض)؛ يجعلنا نقف أمام دوال مصطلحية اجترحت عبر هذه اللفظة -التسمية- والمتمثّلة في: (التمويه الحدثي/تجدّد المناظر وتلوّن الأفكار والعواطف/الحديث/الحوار الفنّي)، والتي بيانها الآتي:

---

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1982، ج1، ص272.

[2] المرجع نفسه، ص272.

[3] مانويل سيليو كونسيساو، المفاهيم و المصطلحات و إعادة الصياغة، تر: محمد أمطوش، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ط1 2012، ص53.

ذكر الناقد مصطلح (التمويه الحدثي) -تحديدا- في كتابه (تحليل الخطاب السردي)؛ حيث أحال إليه مفهوميا عبر شاهد تمثيلي من الرواية المدروسة فيه؛ ومؤداه أن «تتسرع الشخصيات فتنخدع بإصدارها أحكاما حدثية لا تقع أبدا، وإنّما تظلّ وهما لا يتحقق»[1].

أمّا عن المقطّعة الجملية التي ذكر فيها دال (التسمية) صريحا؛ فإنّها تتمثّل في قوله:«يصطنع هذا النّص السردي في جملة من المواقف تقنية سردية تقوم على ما يمكن تسميته بالتمويه الحدثي»[2].

إنّ تعليقنا النقدي على هذا المسمّى المصطلحي؛ -الذي تخيّر له دال (التسمية) بدل (الإطلاق أو الاصطناع...)-؛ يجعلنا مشدّدين على نجاعة الناقد في هذا الاختيار المفرداتي، وذلك انطلاقا من المفهمة المخصوصة لمصطلح (التسمية) عند (جميل صليبا) -المشار إليها آنفا-؛ والتي فحواها حمل الشيء لصفة أو خاصية دالة عليه؛ وهو الأمر الذي وقفنا عنده في الشاهد التمثيلي السابق إذ إنّ انخداع الشخصيات، ووقوعها في دائرة الوهم، ما هو إلا مؤشر على شكل من التمويه الذي نجم عنه أحداث لا أثر لها؛ ذاك أنّها ظلّت في فضاء حدثي مستحيل.

كما نجده مستخدما مفردة (التسمية)؛ وذلك في سياق تقديم البديل المصطلحي لمسمّى(التغيير التموّجي)[3]-المتعلق بالإيقاع على مستوى (الحبكة القصصيّة)-؛ إذ يسميّه (تجدّد المناظر وتلوّن الأفكار والعواطف)؛ إذ يقول: «وأمّا من حيث "الإيقاع"، وهو "التغيير التموّجي في القصّة" أو ما يمكن أن يسمّى بتجدّد المناظر من الناحية الماديّة، وتلوّن الأفكار والعواطف من الناحية النفسيّة، فلا تخلو منه المقامات القصصيّة للبديع»[4].

إنّ قراءتنا لهذه التسمية التي وسمت بـ(تجدّد المناظر وتلوّن الأفكار والعواطف)؛ و الــتي جعلها مرادفة لمسّمى (التموّجه الحدثي) عند (محمد يوسف نجم)؛ تجعلنا نقف أمام ما يشبه العثرة النقدية عنده

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص208.

[2] المصدر نفسه، ص208.

[3] هذا المصطلح نقله (عبد الملك مرتاض) من كتاب (فن القصّة) لـ(محمد يوسف نجم).

[4] عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص484.

والتي مؤداها الخلط بين قضيتي (المصطلح/التعريف)؛ إذ نرى في هذه الجملة –المصطلحية في متصوّره– أقرب إلى التعريف؛ ذاك أنّها بمثابة شرح لدال (التغيير)؛ الذي نجده مقابلا لغويا لمفردتي (التجدّد/التلوّن)؛ والذين يؤول معناهما إلى علامة تحوّليةتصّيرية تحدث لا محالة مظهرا تغييريا. ومن جهة أخرى فإنّنا نرى –وفق منظورنا– أنّ أبرز خاصية للمصطلح هي (الاقتضاب/الإيجاز) بعيدا عن الاسترسالية على مستوى دواله المتعاقبة.

في سياق نصّي آخر، نجده مستخدما لفظة (التسمية)، الذي ألزم –تحديدا– لمسمّى (الحديث) حيث ألزمه بعلامتين دالتين عليه –اللتين نراهما محيلتين إلى مفهوم (التسمية) المثبت سابقا– والمتمثّلتان في (الحكي الذاتي/التعبير السطحي)؛ وهذا ما وقفنا عنده في سياق قراءته لمسرحية (يوغرطة) لـ(ماضوي)؛إذ يقول:«ونضيف هنا، بأنّ ماضويا جعل حواره في هذه المأساة نوعين: نوعا مقبولا، لأنّه موجز، ولكنّه معبّر مفهوم واضح. ونوعا آخر يشبه الحكايات الذاتية والخطب الباردة وهو ما يمكن تسميته بالحديث، لا بالحوار الفنّي»[1]؛ ذاك أنّ (الحوار الفني) يستند مفهومياعلى قاعدة (الوظيفة النفعية)، التي تسمه وتكون دليلا عليه؛ كما أنّه اعتدّ أيضا بخاصيّة الاقتضابالتي وجب أن تلزمه؛ فغياب هذين الركنين (الوظيفة النفعية/الإيجاز) يعني خلوصا إلى مسمّى (الحديث) لا (الحوار الفني).

[1] عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص419.

2-2 الإطلاق:

ترد مفردة (الإطلاقAbsolutté) في (موسوعة لالاند الفلسفية) عبر المؤطرالمفهومي الآتي: «الإطلاق سمة ماهو مطلق»[1]؛ لكن هذا المعنى قد يجد استغلاقا في مجال التقصّي (النقدي/المصطلحي) إذ يحمل دلالة سمتها (الفضفضة/الشمولية)؛ لهذا فإنّنا ركنّا إلى معنين متعلّقان بمفردة (المطلق) -التي تدرج ضمن الحقل اللغوي للفظة (الإطلاق)- في هذا المعجم الفلسفي والتي نراها -وفق منظورنا- الأنسب في معاينة استخدامها عند (عبد الملك مرتاض)؛ حيث تلازمها دلالتان هما[2]:

1- المستقل عن كلّ دليل أو عن كلّ ثابت عشوائي.

2- هو الذي لا يحتمل أي حصر أو تقييد طالما يدلّ عليه بهذا الاسم أو يشار إليه بهذه الصفة.

بناء على هاتين الدلالتين التي تسمان مسّمى الإطلاق؛ الذي يتجلّى عبر فقدانه للدليل أو البرهنة على التسمية المصطلحية المجتباة؛ فإنّنا سنستعرض المستشهدات الجملية؛ -التي ورد فيها دال (الاطلاق)- عبر الكشف المسحي للكتابات النقدية، وهذا ما نجلّيه وفق الآتي:

يطلق الناقد -في كتابه (تحليل الخطاب السردي)- مسّمى مصطلحيا هو (التكامل المكاني) الذي نصّ مقولته الآتي: «يصطنع النّص تقنية سردية يمكن أن نطلق عليها "التكامل المكاني" الذي نقصد به إلى تبادل المواقع عبر المكان الواحد»[3]؛ولكي لا يترك فكر القارئ متدرجا عبر مسالك الفهم المعتّمةالمضطربة، فإنّه نحا إلى مثال توضيحي لهذا الضرب السردي المكاني من خلال رواية (زقاق المدق) لـ(نجيب محفوظ)-؛ حيث يقول: «نلفي عباسا يخاطب حميدة: ميلي بنا إلى شارع الأزهر فهو طريق مأمون، والظلام وشيك. فكأنّ شارع الأزهر كان بالعشاق أليق وللسرّ أحفظ فكان هو المكمّل الطبيعي للمكان الأوّل، الذي تلتقي فيه الشخصيتان: فإذا أجمل المواقف، وأعذب

---

[1] أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ج1، ص9.

[2] المرجع نفسه، ص5.

[3] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص257.

العبارات كانت لا تقال إلا في شارع الأزهر»[1].

نقف كذلك أمام إطلاق مصطلحاتي آخر –في كتابه (في نظرية الرواية)–؛ والمتعلّق –تحديدا– بمسألة العلائقيةالتي تقيمها (الرواية) مع (التاريخ)؛ إذ يوجزها عبر الفعل (تؤرخن)؛ إذ يقول: «الرواية يجب أن تؤرخ، أو قل: "تؤرخن"، إن جاز مثل هذا الإطلاق (Historialiser l' existence)»[2]، كما نجده في المدوّنة النقدية ذاتها مستخدما لفظة (الإطلاق) في سياق ترجمته المصطلح الأجنبي monologue intérieur بـ(المناجاة)، وذلك في معرض حديثه عن انجاز (أندري جيدAndréGide) في مجال البنية الروائية الجديدة؛ وتحديدا كتابه (مزيفو العملة) (Les faux-mamayeurs)، وبيان ذلك قوله: «بفضل المشكّلات الجديدة التي أدخلها على الكتابة الروائية في هذا العمل المميّز، ومنها ما نطلق عليه نحن مصطلح "المناجاة"، وذلك مقابل المصطلح الغربي (le monologue intérieur)»[3].

في سياق آخر، نجده مجترحا مفردة (الإطلاق) على مسّمى (السلسلة السوداء)؛ إذ يتعلّق الإطلاق فيه –تحديدا– عبر إضفاء صفة الأدبية له؛ وبالتالي القول بـ(أدب السلسلة السوداء)؛ وهذا ما يجلّيه قوله: «يبدو أنّ أدب (السلسلة السوداء)، إن جاز لنا أن نطلق عليه الصفة الأدبية، وهو أدب رخيص على كلّ حال؛ أدرّ الآداب ربحا على ناشريه، وإذن على كاتبيه. وكذلك شأن كل فن هزيل وسيرة كلّ أدب رخيص»[4]؛ و ممّا يستحسن ذكره في هذا الإطلاق المصطلحي أنّه قد استهلّ قراءته النقدية لمصطلح (رواية السلسلة السوداء) بالتنويه إلى بروزها على أنقاض (الرواية البوليسية) فهي امتداد لها –أو تطورا لها باصطلاحه–؛ وهذا ما عبّر عنه قوله: «علينا أن نضيف إلى الرواية "الأدبية" رواية "السلسلة السوداء"، التي كانت في حقيقتها تطوّرا للرواية البوليسية (...) وإذا كانت غاية مضمون هذه السلسلة هي التسلية أساسا؛ فإنّ ذلك لم يحظر عليها أن تعكس، عكسا أمينا المجتمع الأمريكي المتشائم، المتّسم، خصوصا على ذلك العهد، بالتعفّن المعمّم، والتهريب والتزييف

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص257.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص60.

[4] المصدر نفسه، ص40.

وكلّ ما هو غير مشروع. فهي، من هذا المنظور، تحمل تناقضا مريعا بين المضمون المعالج، والهدف المسطّر»[1].

كما نجده مصطنعا لمفردة (الإطلاق)؛ وذلك فيسياق قراءته لمصطلح فرعي عن (الوصف) والمتمثّل في (الوصف بالعلاقة)؛ إذ ذكره في سياق تنويهه إلى قصور الوصف التقليدي –كما أسماه– عن تشريح (المعاني/الدلالات)؛ وهذا ما يؤكّده قوله: «إنّ الوصف التقليدي يجده عاجزافي بعض الأطوار عن أن يعبّر عن بعض الدلالات الشفّافة، والمعاني اللطيفة، فيسلم بقصوره ويعترف لما أطلقناه عليه: "الوصف بالعلاقة" ليقوم مقامه؛ لأنّ هذا أرشق حركة، وأعمق دلالة وأقدر قدرة على افتضاض بكرة المعاني، وفتح مستغلقات الكلام»[2].

يجدر التنويه إلى أنّ هذه المقطّعة الجملية المستشهد بها لبيان حقيقة هذا المسمّى المصطلحي الجديد قد جاءت في سياق قوله: «فحين يقول السارد: سرير من المرمر، فإنّ الصورة الوصفية تختلف كلّ الاختلاف عن قوله مثلا: "سرير مرمري"» [3].

إنّ إجلاء المقولة الشارحة لهذا المصطلح المحدث –الوصف بالعلاقة–في هذه الجملة، يجعلنامستدلين بتعليقه عنها؛ والذي نصّه الآتي: «إنّ السرير المرمري، وسريرا من المرمر، أمران مختلفان جماليا ودلاليا وأسلوبيا وإيقاعيا جميعا. وذلك أنّ السارد يضطر في الحالة الثانية إلى أن ينكر الموصوف (سرير)، ثمّ يصفه بحكم علاقة الانتماء إلى هذه المادة المعدنية الكريمة التي هي المرمر. و في ذلكما فيه من تجنيب الجملة ذلك الاستعمال التقليدي الذي يشبه الغصب: سرير مرمري، والتمكين لها، بفضل الاستعمال الأسلوبي الثاني من التنفّس والتمدّد، والتمكّن والتبنّك، و العودة إلى أصل مادة الوصف في شيء من الدّعة والتريّث. وهي صفات تتيح للدلالة أن تمتدّ بظلالها الوارفة في الوهم، وتتّسع بكـلّ علاقاتها

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص39.

[2] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ص196.

[3] المصدر نفسه، ص197.

في مجال ملكة الاستقبال وتنفذ إلى القلب من أرحب باب»[1].

تحسن الإشارة كذلك إلى أنّه قد اجترح في سياق نصّي آخر هذا المسمّى الوصفي المحدث، ولكن عبر ضميمة مصطلحية سمتها الطول نسبيا؛ والمتمثّلة في (الوصف التقليدي بالعلاقة)[2].

في سياق حديثه عن (السارد بضمير المتكلّم)، فإنّنا نجده مطلقا مصطلحا جديدا أسماه بـ(الحاضر الحكائي)، والذي دلّ عليه قوله: «يرفض الراوية، في مألوف العادة، كل عودة إلى الوراء في مسار الزمن، واضعا نفسه في موقع يسمح له بالسرد؛ وذلك باستخدام ما يمكن أن يطلق عليه: "الحاضر الحكائي"؛ أي إنّه يتموقع في حاضر الحدث فيتحكّم في مجرياته تحكّما شديدا»[3].

إنّ استنطاق هذا المصطلح المركّب (الحاضر الحكائي) يحتم النظر في مقولته المتعلّقة بضمير المتكلم فهي بمثابة القول الشارح-أو الشاهد المفسّر- له؛ حيث يقول: «إنّ غاية هذا الضرب من السرد هي وضع بعد زمني بين زمن الحكي (وهو زمن الحدث حال كونه واقعا)، والزمن الحقيقي للسارد (وهو يتجسّد في اللحظة التي تسرد فيها الأحداث عبر الشريط السردي). وببعض ذلك يتبيّن أنّ السرد بهذا الضمير ينطلق من الحاضر نحو الوراء. فكأنّ الحدث في الحال الأولى (السرد بضمير الغائب)، هو بصدد الوقوع. أمّا في الحال الثانية فإنّه يصنّف على أساس أنّه قد وقع بالفعل»[4].

أمّا في كتابه (نظرية النص الأدبي) فإنّه يراهن على مسمّى (الإطلاق) أيضا؛ الذي تأتّى في المعادلة المصطلحية، التي أقامها بين مصطلحي (الحيّز/الفراغ الإيجابي)؛ فنجده قائلا في هذا الصدد: «نحن نطلق على الحيّز الفراغ الايجابي؛ لأنّ الفضاء في بعض أطواره يكون فراغا سلبيّا... ولنمثّل

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ص197.

[2] ننوّه إلى مسمّى (الوصف التقليدي بالعلاقة) عبر الموضع النصّي الذي أورده؛ والذي مؤداه قول الناقد:«والوصف التقليدي بالعلاقة هو وصف كأنّه كاد ولم يكن أو كأنّه كان جماليا، ولم يكن نحويا». عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ص195.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص83.

[4] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص196.

لذلك تارة أخراة، بالسجن الذي يراه الرائي من بعيد فلا يرى إلا هيكله الخارجي الذي لا يدلّ على حقيقيّة حيّزه إلا داخله وما يضطرب فيه من حياة متّسمة بالذّل والعنت والشقاء»[1].

تتمّة لتلك المقابلات التي وضعها لمصطلح (الحيّز)؛ فإنّهظلّ متشبّثا بهذا التعبير الإطلاقي-إن جاز الوصف-؛ وذلك حينما يساوي بين مصطلحي (الحيّز الحقيقي/المكان)؛ وهذا ما دلّ عليه قوله: «يصبح الحيّز الحقيقيّ ضربا من المكان الجغرافي. ولكن أولى أن يطلق على هذا الحيّز الحقيقي "المكان"، كما أراد له كاتبه أن يكون... كما يكون الحيّز خياليّا خالصا، وهو المستعمل في عامّة الكتابات السردية المعاصرة، بحيث يوهم للقارئ الساذج بمكانيّته، والحال أن لا مكانيّة له؛وإنّما هو مجرّد مكوّن من المكوّنات السردية العامّة للعمل الأدبي»[2].

أمّا في كتابه(تحليل الخطاب السردي)؛ فإنّهيثبت عندمسمّى (الإطلاق)، وذلك في استعراضه لجملة المصطلحات السردية؛ حيث نجده -مثلا- كاشفا لما أسماه بـ(المؤشر الحدثي)، وذلك بقوله: «المقدّمة التي تومئ إلى وقوع الحدث هي ما أطلقنا عليها "المؤشر الحدثي"، الذي ليس إلا ضربا من الإعلان المبكّر لحدث لـمّا يقع، ولكنّه واقع لا محالة قريبا»[3]؛ كما يواصل كشفه له بشكل معمّق له؛ وذلك عبر اعتباره تقنية سردية «تهيئ القارئ لاستقبال حدث ذي شأن فلا يصدم بالمفاجأة المهوّلة، فهي ضرب من الإيلاف النفسي»[4]؛ و لم يكتف بهذا المسمّى الإطلاقي دون أن يقترح ما يعادله -وفق منظورنا-؛ و الذي تمثّل في المصطلح المركّب (ازدواجية السرد) حيث استخدمه في دراسته النقدية لرواية "ليلة القدر" للروائي (الطاهر بن جلون)، وهو الأمر الذي يجلّيه قوله: «لدى دراستنا لهذا النّص الروائي أطلقنا على هذه التقنية "ازدواجية السرد" حيث نجد السارد يقدّم سيناريو وهميا للحدث الذي سيقع مستقبلا، فيكون في الغالب مطابقا له في المسار السردي التالي. فهناك حدث أبيـــض يقـــــع

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية النّص الأدبي، ص299.

[2] المصدر نفسه، ص303.

[3] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص199.

[4] المصدر نفسه، ص204.

في الحلم أو في تصوّر نفسي مضبّب يتحقّق حدوثه من بعد ذلك على النحو المتصوّر»[1].

كما يمكن لنا أن نقترح مصطلحا آخر نراه معادلا له؛ والمتمثّل في (التمفصل الحدثي)؛ الذي أشار إليه الناقد عبرقوله: «فكرة الانتقام تمفصّل حدثيّ، أو مؤشر، سينتهي إلى ميلاد حدث آخر هو الانتقام حقّا»[2].

بالعودة إلى كتابه (الميثولوجيا عند العرب)؛ فإنّنا نكشف إطلاقا اصطلاحيا؛ خصّ للمصطلح السردي التراثي (الخرافة)؛ وهذا ما أومئ إليه قوله: «لعلّ هذا العنصر هو أكبر مميّز لهذا النوع الأدبي، وأعني به العنصر الحيواني المشخّص في العمل الإبداعي، فكلّ عمل إبداعي إذن توجد فيه حيوانات، بناء على التعريفات الغربية التي أتينا على بعضها منذ حين، تقوم مقام الشخصيات الإنسانية، يمكن أن نطلق عليه مصطلح "خرافة"»[3].

إنّ إقراره بحتمية وجود العنصر الحيواني -باعتباره الدعامة الأساسة، والمكوّن المركزي لنشأة الخرافة ووجودها الفعلي-، والذي رأى فيه إجماعا -من خلال إشارته للتعاريف الغربية العدّة-، لم يكن عندنا بالأمر الثابت النهائي؛ ذاك أنّه اجتبى تعريفين اثنين فحسب؛ الأولّ منهما مستقى من معجم المترادفات -Dictionnaire des Synonymes-؛ الذي يعرّف (الخرافة) وفق التحديد الآتي: «قصة قصيرة خيالية، تكتب بالشعر أكثر مما تكتب بالنثر، وربّما كانت ميثولوجية غايتها توضيح فكرة مجرّدة، لبلوغ هدف أخلاقي أو عدمــه، حيث يمكن تشخيص الحيوانات والأشياء»[4]؛ وبخــصوص

التعريف الآخر لها، فهو لـ(سانت بوف) (St Beuve)؛فهي عنده «جنس طبيعي، بل هي شكل للإبداع ملازم لروح الإنسان، وهي من أجل ذلك توجد في كل الأمكنة، وفي كلّ البلدان»[5].

لا يفوتنا في هذا السياق أن نقدّم تعقيبا نقديا على مقولة (سانت بوف) (St Beuve)؛ -الــــتي أطّر

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص204.

[2] المصدر نفسه، ص202.

[3] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص12.

[4] المصدر نفسه، ص11.

[5] المصدر نفسه، ص11.

من خلالها مصطلح (الخرافة) تعريفيا-؛ إذ إنّ قوله بوجود (الخرافة) في شتى الأمكنة و البلدان قد لا يستقيم بشكل كلّي شمولي؛ إذ نلفي من لا يتوافق مع هذا الطرح؛ من مثل(هاني كايد) الذي يذهب مذهبا آخر في هذه المسألة التاريخية لهذا الشكل السردي -أو الجنس الطبيعي بتعبير سانت بوف-؛ فهو يضع (الخرافة) في دائرة المجتمعات التي لم ترتق الركب الحضاري -المتخلّفة- بينما يجعل (الأسطورة) مؤشرا يتعلّق بالمجتمعات الحضارية -المعقّدة باصطلاحه-، و هوما أثبته قوله: «إنّ الأسطورة لا تنشأ إلا في المجتمعات المعقّدة والتي لها رصيد حضاري مثل الحضارة الإغريقية والهندية وحضارة ما بين النهرين، وبينما تتحكّم الخرافة بالشعوب المتخلّفة»[1].

من خلال هذين التعريفين؛ الذين استقاهما (عبد الملك مرتاض) من (معجم المترادفات الفرنسي) و كذا مقولة (سانت بوف)، فإنّه يتبيّن لنا أنّ المكوّن الحيواني المؤنسن مثبتا في التعريف الأوّل فقط وبالتالي، فإنّ إطلاقه مصطلح (الخرافة) يجد توافقا وتضاما مع التعريف الأوّل لا الثاني.

عليه، فإنّه لا يمكن أنّ نضع هذا التصوّر في دائرة الإجماع والتوافق الكلّي؛ إذ ليس من المنطق الاحتكام إلى فكرة واحدة، أو نظرة أحادية، لنضع القاعدة الشاملة النهائية.

لم يكتف الناقد بهذه المراجع الأجنبية التعريفية لمسمّى (الخرافة)؛ -التي تنصّ على قاعدة وجود العنصر الحيواني المؤنس، الذي هو بمثابة المؤشر الرئيس لانبثاق (الخرافة)-، فقد وجدناه مطلقا لفظة (الخرافة) كذلك عبر الركون إلى المعجم العربي القديم؛ الذي يقدّم لها مفهومين اثنين؛ حيث أكّد عليهما الناقد عبر تأولين اثنين؛ إذ عرض لأولهما في قوله: «إمّا أن تكون أتت من "خرافة" النخلة بمعنى أطيب ثمرها (...) والعلاقة الدلالية هنا بادية لكلّ من يفقه العربية، فأجمل الحديث أعذبه وأطيب الكلام وأرطبه، إذا قدم في مجلس أنس لا يعادله إلا أجود الرطب وألذّه. فالجامع بين المعنى الأصل، والمعنى الطارئ، هو اللذّة والجودة والعذوبة. فكأنّ هذه الحكايات التي يقدّمها القاص الشعبي، تحت اسم "الخرافة" هي فعلا خرافة النخيل، أي ما يجنى منه من أجود الرطب وأحلاها

[1] هاني كايد، ميثولوجيا الخرافة و الأسطورة في علم الاجتماع، دار الراية، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص22.

مطعّما وألذّه مذاقا»[1].أمّا التأويل الآخر؛ فيلخّصه قوله: «وإمّا أن تكون آتية من خرف الرجل إذا فسد عقله من الكبر. ويصبح مدلول الخرافة مقدّما في معرض الذّم على عكس الاحتمال الدلالي الأوّل. فالخرافة هنا تصبح بمعنى الهذيان والفراغ، وانعدام المنطق، وغياب المعقول»[2]وهو القضية ذاتها التيأحال إليها (عبد الله إبراهيم) بخصوص مصطلح (الخرافة)؛ فقد ألزم مكوّني (الفساد/الهذيان) لها كذلك، وهذا ما يفهم من قوله: «لقد ظلّت دلالات الفساد والكذب والوهم لصيقة بالخرافة، توجّه دلالتها وتحدّد أفقها، فقد بيّن استطلاع ميداني حديث حول التفكير الخرافي في بنية الثقافة العربية إلى أنّها «تشير إلى الكذب أو الخيال والبعد عن الواقع أو الهذيان»[3].

بهذا، فإنّ رؤية (عبد الملك مرتاض) لأصل القضية المصطلحية –المتعلّقة بمصطلح (الخرافة) في المعجم العربي التراثي–تكشف لنا بوضوح حجم الممارسة النقدية المصطلحية في ضوء المرجعية التراثيةوهي ليست بالجديدة المحدثة عنده؛ ذاك أنّه يبني تصوّراته النقدية في مجمل كتاباته في ضوء التواصلية معالموروث النقدي القديم، الذي يرى فيه القاعدة، والمتكأ النظري المهم.

وفي سياق آخر، يضعنا أمام هذين التصوّرين المخصوصين لها؛ حيث يبسط لكلا المفهومين المحدّدين لمفردة (الخرافة)؛ وذلك عبر قوله: «ونحن نميل إلى الاحتمال الأوّل الذي قد يكون آتيا: إمّا من اسم خريف النخلة وهو وجه عجيب في إدراك العلاقة الدلالية بين شيء وشيء آخر، وهو الوجه الذي به نتعلق، والرأي الذي إليه نميل. وإمّا أن يكون منقولا من اسم الرجل الذي تزعم الأساطير العربية أنّه رجل من بني عذرة استهوته الجن. وسواء علينا أكانت الخرافة آتية من اسم هذا الرجل العذري الذي تتحدّث عنه الأنباء بأنّ الجن استهوته، أم من خرافة النخلة بمعنى ثمرتها الجيّدة اللذيذة فإنّ الأمر في الحالين مقبول»[4].

لا مشاحة أنّ الناقد قد أطّر رؤيته داخل الخارطة النقدية المجتباة؛ حيث نراه آخذا بزمام التأويلـــين معا

---

[1] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص12.

[3] عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص87.

[4] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص12-13.

على الرغم من ذكره لعبارة (ونحن نميل إلى الاحتمال الأوّل)، -الذي يتعلق بخرافة النخلة التي تعني أطيب الثمر ولذيذه-، وما يؤكد قولنا هو تصريحه الواضح برضاه عنالتخريجين معا، و الذي تؤكده جملة (الأمر في الحالين مقبول). كما نجده في سياق نصّي آخر مؤكدا هذا الإطلاق -تصريحا لا تضمينا-؛وذلك بقوله: «من أجل كلّ ذلك فإنّنا حين أطلقنا لفظ "خرافة" على هذا النوع من الأدب؛ فإنّما راعينا هذه الأصول الاشتقاقية»[1].

في لفتة نقديّة -نراها مهمّة- فإنّنا وجدناه في متاهة مفهومية -أو لنقل داخل السرداب التحقيبي الغامض-؛ حيث نثبت هذه الملاحظة النقدية من كتابه (عناصر التراث الشعبي في "اللاز") فهو يضع المكوّن الأسطوري داخل دائرة (الخرافة)؛ باعتباره جزءا منها؛ إذ يقرّ بأنّ (الغول) -الذي شاع في الكتابات النقدية المختلفة باعتباره (شيئا/شكلا) خرافيا- كائن أسطوري؛ ودليل ذلك قوله: «الحكايات الخرافية الجزائرية تزخر بالحديث عن هذا الكائن الأسطوري العملاق وتعزو إليه نتيجة لذلك، أعمالا خارقة، وتصوّره بصور مخوّفة، وتصفه بصفات بشعة، وتعيره من القدرة الخارقة والقوة المدمّرة ما يسمو به عن الإنسان الضعيف البنية، المحدود القوّة»[2].

أمّا في كتابه (الميثولوجيا عند العرب) فنجده مصنّفا (الغول) على أساس أنّه كائن خرافي لاأسطـوري وهو ما يعبّر عنه قوله: «العرب ظلّوا يعتقدون بوجود هذا الكائن الخرافي. ويدلّ على ذلك ما أورده المسعودي من أنّ الفلاسفة أنفسهم كانوا يعتقدون بوجود الغول»[3].

كما يمكن الوقوف عند خطاب (الإطلاق) عنده؛ وذلك في سياق التعرية المفهومية لما أطلق عليه (الارتداد السردي)؛ وهذا ما نصّ عليه قوله: «أطلقنا الارتداد السردي (ويمكن أن نطلق على هذه التقنية، السرد من الأمام، وذلك على نقيض السرد العادي الذي يتمّ في مألـــوف العادة من الخلف)

---

[1] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص13.

[2] عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في (اللاز): دراسة في المعتقدات و الأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1987 ص18.

[3] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص23.

على الحدث المسرود بعد وقوعه بزمن قصير أو طويل»[1].

أمّا بما يتعلق بالمكوّن الزمني عنده؛ فإنّنا ألفيناه –في كتابه المعنون بـ(نظام الخطاب القرآني: تحليل سيميائي مركّب لسورة الرحمن)معتدّا بمسمّى (الإطلاق)، لما أسماه (الزمن القرآني التاريخوي)إذ نلمحه قائلا في هذا الصدد: «على حين أنّ الزمن القرآني التاريخوي–إنّ جاز مثل هذا الإطلاق– أي ذاك الزمن الذي يجب أن يقوم على أسس تاريخية قابلة للنقد العقلي»[2].

تجدر الإشارة إلى أنّ مفردة (الإطلاق) قد تبدّت في مسمّى زمنيّ أسماه بـ(زمن الغيبوبة) –المعادل لـ(الزمن المفقود) عنده–؛ وهذا ما نستقرئه بشكل واضح في قوله: «ويمكن أن نطلق على هذا الضرب من الزمن أيضا زمن الغيبوبة. وربّما يكون الزمن المفقود أكثر ملاءمة لهذا الحال»[3]؛ إذ تخيّر له الشاهد التمثيلي من المحكي الأفللي؛ والمتأتي في حديث شخصية (الصعلوك الأول) عن نفسها قائلة: «فأخذوني الأحراس وأنا غائب عن الدنيا» [4].

يكشف الناقد عن (زمن الغيبوبة) عبر قراءته للبنية الباطنية الضمنيةلهذا القول السردي؛ وهو ما أومأ إليه قوله:«فبعد أن كان الزمن يجري عاديا مع حدث هذه الشخصية نلفيه يتوقّف فجأة بسبب غيبوبة اعتورتها فأذهبت عنها الوعي، وأخرجتها من الحياة. ذلك بأنّ قول الشخصية: وأنا غائب عن الدنيا لا يعني إلّا حالا تماثل الحال التي تصاحب ظروف الموت»[5].

لعلّ الدال المفتاحي المهم –في نظرنا– داخل هذه المقطّعة النقدية هو دال (الموت) الذي يمكن أن يشتقّ منه مسّمى آخر لهذا اللون الزمني؛ والمتمثّل في (الزمن الميت)؛ –أو المعلّق كتسمية أخرى– وهذا ما خلصنا إليه عبر تشريحنا للبنية القولية السطحية الآتية: «فبين حال الغيبوبة التي تعرّض لها الصعلوك، والحال التي استعاد فيها وعيه بعد ذلك بقليل أو كثير، يكمن الزمن الميّت

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ص93.

[2] عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني: تحليل سيميائي مركّب لسورة الرحمن، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، (د.ط)، 2001 ص79

[3] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ص172.

[4] المصدر نفسه، ص173.

[5] المصدر نفسه ، ص174.

أو المعلّق أو الحلقة المفقودة منه»[1]؛ كما يمكن التنويه إلى مسمّى إطلاقي آخر تخيّره ليكون مرادفا له أيضا –أي لـ(الزمن المفقود)–؛ والمتمثّل في (الزمن الحابس)؛ الذي كشف عنه قوله: «يمكن أن نطلق على هذا الضرب من الزمن أيضا زمن الغيبوبة أو الزمن الحابس»[2].

بهذا، فإنّ دلالات الثبات (الميّت+المعلّق+الحابس)، والغياب (الغيبوبة+الفقد)، هي الخلاصة التوصيفية لهذا المشكّل الزمني المطلق عند (عبد الملك مرتاض)؛ وهو ما يمثّل نقلة مصطلحية اجتهادية مهمة على صعيد مقولات المصطلح في شقيها النظري والإجرائي معا.

كما يستمر في إطلاقاته المخصوصة للمشكّل الزمني؛ والتي وردت –تحديدا– في كتابه (في نظرية الرواية)؛ حيث نستهل بما أطلق عليه (الزمن الكوني)؛ –المعادل لما أسماه (الزمن المتواصل)– إذ يقول: «يمكن أن نطلق على هذا الضرب من الزمن "الزمن الكوني" أيضا؛ إذ إنّه الزمن السرمدي المنصرف إلى تكوّن العالم، وامتداد عمره، وانتهاء مساره حتما إلى الفناء»[3].

أمّا الإطلاق الآخر فتمثّل في مصطلح (الزمن النفسي) المعادل في نظره– لمسمّى (الزمن الذاتي)

حيث يقول في شأنه: «هو الزمن الذي يمكن أن نطلق عليه أيضا "الزمن النفسي". وقد نبّه له العرب وإن لم يطلقوا عليه هذا المصطلح الذي نطلقه نحن اليوم عليه منذ القدم»[4]؛ لكنّه لم يكتف بهذا الإطلاق المصطلحي؛ بل بيّن هذا المنحى الإطلاقي بقوله: «وإنّما أطلقناعليه "الزمن الذاتي" لأنّ الذاتي مناقض للموضوعي؛ و لما كانت سيرته أنّه يرى من هذا الزمن على غير ما هو عليه في حقيقته؛ فقد اقتضى أن تكون الذاتية وصفا له حتّى يتضاد مع الزمن الموضوعي»[5].

بالانتقال إلى الفضاء النصّي لكتابه النقدي الآخر، والمعنون بـ(عناصر التراث الشعبي في "اللاز")

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد،ص174.

[2] المصدر نفسه، ص172.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص175.

[4] المصدر نفسه، ص176.

[5] المصدر نفسه، ص176.

فإنّنا نجده موظّفا للفظة (الإطلاق)؛ وذلك في سياق فضحه لما أسماه (الحوار الخلفي الذاتي)-الذّي يدرج ضمن المونولوج الداخلي عنده-؛ ونصّ ذلك قوله: «الشخصيات التي أوردته وهي تتحدث محاورة، أو تفكر مناجية نفسها، أو تفكر خارج هذه المناجاة الذاتية في أي شكل من أشكال الكلام قد يجوز لنا أن نطلق عليه "الحوار الخلفي الذاتي"، وهو ليس مونولوجا داخليا لأنّ هذا يخاطب النفس من أعماقها، في أعماقها، من حيث يخاطب صاحب الحوار الخلفي نفسه بواسطة تصوّر شبه شخصية، أو شخصية وهمية أخرى، مقابلة أو حاضرة، فيفضي إليها بالحديث. وكثيرا ما يكون المؤلف، في هذه الحال، هو الشخصية الخارجية التي بواسطتها تتحدث الشخصية الروائية الحقيقية في كلام (...) ليس حوارا في أي شكل من أشكاله»[1].

ختاما لما استعرض من شواهد جمّلية مخصوصة لمسّمى (الإطلاق) -الذي ذكر في مواطن نصّية شتى من كتاباته-؛ فإنّنا سنعمد إلى إجلاء صحيح استخدامه لهذه المفردة؛ -المندرجة ضمن مسمّيات التعريف الاصطلاحي-؛ وذلك انطلاقا من المحدّد المفهومي لمصطلح (الإطلاق) المذكور آنفا والذي مقتضاه أن حقيقة (الإطلاق) تكمن في التسمية التي تفتقر إلى الدليل الثابت؛ والتي لم تؤطر ضمن حدود تقييدية شارحة للمسمّى؛ وهذا ما يجلّيه الجدول التوضيحي الآتي:

المصطلح	إطلاق ملائم	إطلاق غير ملائم	المدونة	عدد مرات الذكر	الصفحة
التكامل المكاني	/		تحليل الخطاب السردي	1	257
الرواية المؤرخنة	/		في نظرية الرواية	1	15
المناجاة		/	في نظرية الرواية	1	60
رواية السلسلة السوداء	/		في نظرية الرواية	1	40
الوصف بالعلاقة		/	ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد	2	196-195
الحاضر الحكائي	/		في نظرية الرواية	1	83

[1] عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في "اللاز"، ص94.

المكان		/	نظرية النص الأدبي	1	299
ازدواجية السرد		/	تحليل الخطاب السردي	1	204
خرافـــــة	/		الميثولوجيا عند العرب	2	13-12
الارتداد السردي		/	ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد	2	93
الزمن القرآني التاريخوي	/		نظام الخطاب القرآني: تحليل سيميائي مركّب لسورة الرحمن	1	79
الزمن المفقود		/	ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد	1	172
زمن الغيبوبة		/	ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد	1	172
الزمن الحابس		/	ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد	1	172
الزمن الكوني		/	في نظرية الرواية	1	175
الزمن النفسي		/	في نظرية الرواية	1	176
(الحوار الخلفي الذاتي)		/	عناصر التراث الشعبي في "اللاز"	1	94

مما سبق، فإنّنا نجد الناقد قد استثمر البديلة المفرداتية -الإطلاق-، والتي تكرّر ذكرها في سياقات نقدية عدّة؛ وهو مؤشر واضح على أهمية استعارتها عند تقرير الدال المصطلحي، المتجاذبة معانيه أو المضطربة استعمالاته داخل الخطابات النقدية؛ ذاك أنّ خطاب الإطلاق ليس نظيرا للاصطلاح

-المحيل إلى سمة الإجماع وفق سنن المواضعة بين المتخصصين العارفين بشؤون المكوّن المصطلحي- ولكنّه يظلّ ملمحا مسمّياتيا مهما في البحوث المصطلحية المعاصرة.

3-2 الاصطناع:

يتحدّد التعريف اللغوي لمفردة (اصطناع) في معجم (لسان العرب) لـ(ابن منظور) تحت مادة (صنع)؛ ونصّها قوله: «اصطنعه: اتّخذه. وقوله تعالى: واصطنعتك لنفسي، تأويله اخترتك لإقامة حجّتي وجعلتك بيني وبين خلقي حتّى صرت في الخطاب عنّي والتبليغ بالمنزلة التي أكون أنا بها لو خاطبتهم واحتججت عليهم (...) وفي حديث آدم: قال لموسى، عليهما السلام: أنت كليم الله الذي اصطنعك لنفسه؛ قال ابن الأثير: هذا تمثيل لما أعطاه من منزلة التقريب والتكريم. والاصطناع: افتعال من الصنيعة وهي العطية والكرامة والإحسان»[1].

بالموازاة مع المفهمة المخصوصة بـ(الاصطناعFactice) فإنّ التعريّة الحفريةالتأثيلية على مسألة الاصطناع -أو المصطنع (بكسر النون) باعتباره منتجا ومبتكرا لها- في المعطى الفلسفي قد قادنا إلى الوقوف على ما اصطلحوا عليه (الإنسان الصانع Homo faber)؛«الذي يصنع الأشياء ويصنع نفسه. فهو إذن مبدع ماديا ومعنويا، ويقابله الإنسان العاقل (Homo sapiens) والإنسان المتكلم Homo (loquax) أمّا الإنسان العاقل فهو الذي يتكون من تفكير الإنسان الصانع في صنعه وأمّا الإنسان المتكلّم فهو الذي لا يفكّر إلا في ألفاظه»[2].

لا ضير في أنّ هذا التحديد اللغوي لمفردة (الاصطناع)؛ قد أفرز لنا معنى الاجتباء؛ حيث سنعرض لأهم مقولات (عبد الملك مرتاض)؛ التي استخدم فيها هذه المفردة؛ وبيان ذلك الآتي:

يستخدم الناقدفي كتابه (في نظرية الرواية) لفظة (الاصطناع)؛ -التي ذكرها تحت عنوان بحثي أسماه بـ(أسس البناءالسردي في الرواية الجديدة)-؛ والمتعلّقة -تحديدا- بمسمّى (الرواية التقليدية)؛ إذ نجده قائلا في هذا الصدد:«كانت الرواية التقليدية ونحن مضطرّون إلى اصطناع هذا المصطلح (...) لنـــميّز

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج8، مادة (صنع)، ص209.

[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، ص718.

فعلا بين شكلين مختلفين للرواية اختلافا بعيدا، أو اختلافا ما: ولكنّه ثابت بلا ريب»[1].

كما نقف في المدونة ذاتها عند اصطناع آخر؛ -و الذي لم يأت به لتأكيد مسمّى مصطلحيا بقدر ما تعلّق بنفيه، ودرء الشبهة المسمياتية عنه-، والمتمثّل -تخصيصا- في المصطلح المركّب (المناجاة الذاتية)؛ إذ (الاصطناع) يتأتّى في صفة (الذاتية)، التي وافق على تضايفها مع لفظة (المناجاة) سابقا، ثمّ ما فتئمقصيّا إيّاها؛ بحجة أنّ مصطلح (المناجاة) كفيل لوحده بتقديم دلالته دون حاجة إلى الإضافة النعتية؛ وهذا ما نقرؤه في قوله: «قد كنّا نحن، أوّل الأمر، نصطنع الوصف للمناجاة فكنّا نطلق على هذا المعنى "المناجاة الذاتية"، وهو وصف لم نلحن ساعة اصطناعنا له إلا أنّه لا يضيف شيئا جديدا للموصوف؛ إذ المناجاة، أو النجواء (على وزن النفساء)، كما يذهب إلى ذلك المعجميون العرب القدامى، ليست إلا حيث النفس ونجواها»[2].

و يستمر الناقد في استخدام مفردة الاصطناع، وذلك في معرض دفاعه عن مصطلح (العجائبية) -في كتابه (القصّة الجزائرية المعاصرة)-؛ حيث يشدّد على مبدأ النسبة إلى الجمع؛ بالرغم من وجود أصوات نقدية مناوئة ناشزة؛ إذ يقول في هذا الشأن: «النّسبة إلى الجمع تجوز حين تزيل اللّبس وتفيد الدّلالة..فلو قلنا: "العجيّ" (إضافة -على حدّ مصطلح سيبويه- إلى العجب) لما كان لكلامنا معنى.فنحن إنّما نريد إلى العجائب، لا إلى العجب، فكيف نضيف إليه؟ إنّنا نعتقد أنّ العجائبية هي غير "العجيّة" وهي من اللّغة الجديدة التي يجب أن تغنى بها العربية المعاصرة. و أمّا العجيب فهو صفة، في منظورنا، لا تستطيع أن تؤدّي معنى "العجائبي". وأيّا ما يكن الشأن فنحن نصطنع هذا المصطلح علـى وعي معرفي (...) ولا علينا أن لا يتّفق معنا في اصطناعه آخرون»[3].

كما يؤكد على هذا الاجتباء المصطلحي في سياق نقده للترجمة التي عقدها (محمد أركون) للمصطلح الأجنبي (Merveilleux)؛ الذي ترجم عنده بـ(المدهش) بدل (العجائبي)؛ وهـذا ما دلّ عليـه قوله:

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص48.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص211.

[3] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص58.

«بعض هذا الحيّز القرآني هو الذي يطلق عليه محمد أركون بشيء من اللباقة والذكاء والحيطة "المدهش" (والمدهش ترجمة سيئة للفظ الفرنسي: (Le Merveilleux)، والذي نترجمه نحن في كتاباتنا الشعبية في العادة تحت مصطلح "العجائبية"؛ إذ لا يجوز أبدا تصوّر هذا اللفظ الفرنسي على أساس أنّه المدهش، أو الرائع الخلاب؛ فإنّما قصد أركون أن يتحدّث عن العالم الغيبي الذي يصفه القرآن»[1].

لا مناص –ههنا– أن ندعّم المقترح المصطلحي المصطنع عند (عبد الملك مرتاض) بمقولة مهمة لـ(سعيد علوش) موافقة لهذا المنحى الترجمي للمفردة الأجنبية (Le Merveilleux)؛ حيث يستقر عند مسمّى العجائبي؛ الذي ورد في سياق قوله: «من هنا كان إطلاق (القصة العجائبية)و(الحكاية العجائبية)»[2]؛ كما نجده أيضا معرّفا مصطلح (العجائبي) وفق المفهمة الآتية: «شكل من أشكال القصّ، تعترض فيه الشخصيات، بقوانين جديدة، تعارض قوانين الواقع التجريبي»[3]لكنّنا نراه منوّها له كذلك في سياق تقصّيه عن دلالات مصطلح (الفانتاستيك) –وهي لفظة معرّبة عن المفردةFantastique–؛ حيث تتمازج بها الصفتين (العجائبية/الغرائبية) معا، إذ يجلّي ذلك قوله: «نوع أدبي، يوجد في لحظة تردّد القارئ، بين انتماء القصّة إلى الغرائبي أو العجائبي»[4].

تدعيما لهذه القضية المصطلحية الخلافية، فإنّنا نجد (سعد الوكيل) مشيرا إلى مصطلح (العجائبي) وذلك في ترجمته للفظة الأجنبية (Fantastique)؛ دون مقابلتها بمفردة (Merveilleux) –التي اصطنعها (عبد الملك مرتاض) لتكون معادلة لـ(العجائبي)–؛ ونصّ ذلك قوله: «يفترض ابتداء أنّ العلاقة بين نصوص المعراج والأدب "العجائبي" Fantastique(...) وطيدة»[5]؛ وهو الأمر الذي يؤكّده (حسين علام)،حين نوّه إلى أنّ مسمّى (العجائبي) يظلّ مقترنا بالمفردة الأجنبية

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني: تحليل سيميائي مركّب لسورة الرحمن، ص119.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص146.

[3] المرجع نفسه، ص146.

[4] المرجع نفسه، ص170.

[5] سعيد الوكيل، تحليل النص السردي: معارج ابن عربي انموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998 ص13.

(Fantastique)[1]؛ التي تحيل عنده إلى ما يشبه (اللانظام[2]/الخوف/الرعب)، على عكس (العجيبle Merveilleux)؛ التي تظلّ مرتبطة بالعالم الواقعي.

بالتالي، فإنّ مسمّى (العجائبي) قد أفرز شكلا من الترادف في لغته الأجنبية؛ حيث كان ترجمة للمفردتين الأجنبيتين: (Le Merveilleux/Fantastique)؛وهو ما يؤزّم مسألة التقصّي الدقيق لمفردة (العجائبي)؛ وأقلمتها داخل المظلّة المصطلحية المخصوصة بها.

أمّا بخصوص المسمّى السردي الآخر المصطنع عند (عبد الملك مرتاض)؛ فإنّه يتمثّل في لفظة (العجيب) –التي لها وشائج قربى مع دال (العجائبي)–؛ حيث ينوّه بشكل صريح إلى اصطناعه لمفردة (العجيب)؛ وذلك في سياق تثبيته لهذه المفردة كمسمّى نعتي للنص القرآني؛ بعيدا عن اجتبائه لـ(العجائبي) فيه؛ ونصّ ذلك قوله: «العجيب الذي كثيرا ما نصطنعه وصفا لشيء من القرآن ليس من باب عجائبية نتوسّمها في النّص القرآني شأن بعض المغرضين، وإنّما هو من باب الإعجاب العظيم بالنّص العظيم، يتنوّع ويتلوّن، ويغتني ويختصب، ويتوالد ويتنامى»[3].

و هنا يفصح الناقد نصّيا بشكل جلّي فاضح عن اقترانية (العجيب) بمفردة (الإعجاب)؛ باعتبارها دالة على (المسرّة)، –كما نصّت عليها المعاجم اللغوية العربية–؛ دون انفلاتها دلاليا إلى معنى آخرالأمر الذينقرؤه عند (ابن منظور)؛ حيث يقول: «أعجبه الأمر: سرّه، وأعجب به كذلك»[4].

بهذا، فإن كان صارفا رؤيته لدلالات (العجيب) المتباينة، واقتصاره على اجتباء دلالة (المسرّة) العظيمة –الإعجاب العظيم بتعبيره–؛ فإنّنا نرى –وفق منظورنا– أنّ مفردة (الاستعجاب) أقوى دلالة، وأرسخ معنى منها إلى (الإعجاب)، –ما دام الأمر متعلّقا بعظمة النصّ القرآني–؛ وهذا ما

---

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب: من منظور شعرية السرد، دار الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص47.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص49.

[3] عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني: تحليل سيميائي مركّب لسورة الرحمن، ص118.

[4] ابن منظور، لسان العرب، مادة (عجب)، ص581.

ندلّل عليه عبر هذا المحدد اللغوي الآتي: «والاستعجاب شدّة التعجّب»[1].

بذلك، فإنّ (عبد الملك مرتاض) لم يعمد إلى التأصيل لهذه المفردة –نقصد (العجيب)– عبر معاينة تلوّناتها اللغوية في المعاجم اللغوية؛ ثمّ النظر في تحوّلاتها المفاهيمية؛ ذاك أنّ اقترانيته بمسمّى (الفانتاستيك) قد يحدث جلبة مفرداتية سمتها الالتباس والتعتيم على القارئ –عموما–؛ والدارس المصطلحي –تخصيصا–؛ وذلك من قبيل المفردات الآتية: (الغريب/الخارق/الخيالي/الوهمي/الواقعي المذهل...).

نختم هذا الفصل بعرض أهم خلاصاته العلمية الجزئية؛ التي نعرضها كالآتي:

– استخدم الناقد كيفيات تعريفية عدّة لبيان مفاهيم المصطلحات السردية؛ حيث كان أبرزها وأغزرها (التعريف المشبه)؛ بينما اختلفت نسب الكيفيات الأخرى بين كيفية وأخرى.

– راهن الناقد على تفعيل المسميات الاصطلاحية الثلاثة: (التسمية/الاصطناع/الإطلاق)؛ لكن البارز فيها هو (الإطلاق)؛ حيث وقفنا عند زهاء ثمانية عشر (18) مصطلحا؛ وهو دليل قادنا إلى أنّ التعويل على (الإطلاق)، مردّه –في نظرنا– إلى أنّه مقترح طيّع، لا يحتاج إلى تفاصيل شارحة ذاك أنّ خاصية (الإطلاق) هي بمثابة تسمية الشيء، دون مبرّر محدّد، أو ضابط دلالي مخصوص.

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (عجب)، ص580.

الفصل الثالث

المصطلح السردي

وتركيباته:

المفهوم و النمذجة

تبدو عملية المعاينة النقدية للدال المصطلحي المجمع عليه –في غالب الأحيان– وفق سنن المواضعة والتقييس المنهجي مقصدا صعب تحقيقه على الوجه الدقيق النهائي؛ وذلك راجع إلى خاصية التنوّع المتعلّقة به؛ حيث إنّه لا يركح على قاعدة الوحدة المورفولوجية الثابتة، إذ يظلّ محتكما إلى ثنائية (الإفراد/التركيب).

بهذا، فإنّنا سنعمد إلى تقويض هذه القضية المصطلحية المزدوجة، عبر تبيان الشواهد المصطلحية السردية، التي راهن (عبد الملك مرتاض) على إجلاء أطرها المفهومية و الشكلية، وهو الأمر الذي نجلّيه في الآتي:

1– المصطلح المفرد:

يعرّف (الخير آبادي) مصطلح (المفرد) في كتابه (المرقاة في علم المنطق) وفق المؤطر التعريفي الآتي: «ما لا يقصد بجزئه الدلالة على جزء معناه، كدلالة همزة الاستفهام على معناها، ودلالة زيد على مسمّاه، ودلالة عبد الله على المعنى العلمي»[1].

انطلاقا من هذا الضابط التعريفي المخصوص لـ(المفرد)؛ فإنّنا ارتأينا مكاشفة هذا الصنف المصطلحي في الكتابات النقدية لـ(عبد الملك مرتاض)، وذلك بالتعرية (المفهومية/المورفولوجية) عن جملة المصطلحات السردية المفردة فيها.

إنّ العمل المصطلحي التنقيبي –عندنا– لا يتأتى عبر تأطير المحدّد التعريفي للدال المصطلحي وكفى بل الأمر سيظلّ محكوما إلى تلك الخاصيات المفهومية الملازمة له؛ التي قد تشترك بين مصطلحين أو أكثر في بعض الأحايين.

بناء على ذلك، فإنّنا سنبت في تفاصيل المصطلحات السردية المندرجة ضمن هذا اللون المصطلحي والتي تنضوي تحت مسمّى إجرائيوسمناه بـ(النماذج).

[1] الخير آبادي، المرقاة في علم المنطق، تح: عبد الرحمن بن أحمد آل عبد القادر (د.ط)، (د.ت)، ص26.

1-1 النمـــاذج:

1-1-1 الملحمة:

تعرّف مفردة (الملحمة) في معجم (لسان العرب) لـ(ابن منظور) وفق الحدّ التعريفي الآتي: «الملحمة: الوقعة العظيمة القتل، وقيل: موضع القتال. وألحمت القوم إذا قتلتهم حتى صارو لحما. وألحم الرجل إلحاما واستلحم استلحاما إذا نشب في الحرب فلم يجد مخلصا، وألحمه غيره فيها وألحمه القتال (...) وفي الحديث: اليوم يوم الملحمة، وفي حديث آخر: ويجمعون للملحمة هي الحرب وموضع القتال والجمع ملاحم مأخوذ من اشتباك الناس واختلاطهم فيها»[1].

لا تحيد المفهمة اللغوية لمصطلح الملحمة(épopée) في المعجم العربي المعاصر كذلك عن مدلولها في مقولة (ابن منظور)؛ -أي باعتبارها (موقعة القتال/موضع الالتحام الحربي)-؛ وهذا ما وقفنا عنده في (المعجم العربي الأساسي)؛ ونصّ ذلك الآتي: «ملحمة ج ملاحم: 1 موضع التحام الحرب2 "وفي الأدب" أثر قصصي أو شعري له قواعد وأصول يسرد حوادث بطولية ومغامرات مدهشة أبطالها آلهة أو بشر متفوّقون»[2].

إنّ الملمح الجديد في هذا التعريف هو كشفه عن مصطلح (الملحمة) في مفهومها الأدبي أي باعتبارها جنسا أدبيا -أو أثرا (قصصيا/شعريا) باصطلاحه-؛ فهي في معماريتها الشكلية تندرج ضمن فني (السرد/الشعر)، كما يحتل (البطل) -آلهة أو بشر- موقعا مهما فيها؛ ذاك أنّ التفوّق هو السمة الرئيسة المتعلّقة به؛ ممّا يؤهله إلى إنجاز حوادث خارقة علامتها بعث الدهشة والذهول.

أمّا بخصوص المفهمة، التي ألزمها (عبد الملك مرتاض) لمصطلح (الملحمة)؛ فإنّها تتأتى -مثلا- عبر قوله: «الملحمة جنس أدبي لم يعد قائما إلا على أنّه تراث أدبي إنساني (...) يقوم على تلميع البطـل

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (لحم)، ص537.

[2] أحمد العايد وآخرون، المعجم العربي الأساسي، مادة (ل ح م)، ص1079.

العظيم الخارق الخرافي، الذييستطيع بمفرده أن يوجّه التاريخ، ويؤثّر في مساره»[1].

هذا التعريف يظلّ قاصرا –في نظرنا–، ذلك أنّه يركّز على (البطل) تحديدا دون غيره من المشكّلات السردية التي تقوم عليها الملحمة. كما لا يشفع له –في نظرنا– التعريف الآخر لها؛ والذي حدّدها في ضوء مؤشري (الزمان/الحجم) فحسب، وهذا ما دلّ عليه قوله: «هي أيضا طويلة الحجم من حيث نفسها بطيئة الزمان بحيث لا تكاد تعالج إلا الأزمنة البطولية»[2].

إنّ النقص التعريفي –الذي أومأنا إليه لدى (عبد الملك مرتاض) في مفهمته لمصطلح (الملحمة)– يجد مبرّرا جماليا،يتمثّل في ارتفاعها عن بنية البطل الخارق لوحده؛ لأنّها تظلّ ملازمة للبنية الأسلوبية الرفيعة في نسجها (اللغوي/الجمالي)؛ وهذا ما أكّد عليه (إبراهيم فتحي) في تعريفه لها؛ حيث يقول في شأنها: «قصيد قصصي مطوّل. تحيا أبطاله وأفعاله ولغته على المستوى البطولي. ويكون أسلوبه رفيع البلاغة إلى أقصى درجة»[3].

أمّا (سعيد علوش) فإنّه يشاطر (عبد الملك مرتاض) في تلك المميّزات التي أسّس لها الناقد لمصطلح (الملحمة)–(البطل/الحجم الطويل)–حين حدّدها بقوله: «الملحمة: 1) قصيدة قصصية طويلة موضوعها البطولة. 2) عمل أدبي، يمجّد جماعة، بسرد مآثر بطل حقيقي أو أسطوري، تتجسّد فيه المثل»[4].

إنّ التوافق في مميّزات (الملحمة) عنـد (عبد الملك مرتاض/سعيد علوش) لا يعني البتّة خلو عناصـرمغايرة بينهما؛ فقد كان أبرزها متمحوراحول مكوّن (البطل) –تحديدا–؛ الذي نجده عند (عبد الملك مرتاض) يتأسس عبر اعتبارين هما: (المنشأ الخرافي/الفعل الخارق)؛ بينما قضيّته عند

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص12.

[3] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتّحدين، صفاقس، تونس، ط1، 1986، ص344.

[4] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985،ص205.

(سعيد علوش) تختلف من حيث وجوده ضمن كينونتين: (البشريةالحقيقية) أو (الألوهيةالأسطورية) أضف إلى ذلك ارتسامه بسمة (المثل) –التي قد تعادل الخوارق عند (عبد الملك مرتاض)–.

ممّا سبق، فإنّ مصطلح (الملحمة) عند (عبد الملك مرتاض) يظلّ محكوما بفكرة البطولة التي ينجزها البطل (Héro)؛ الذي ينجز أفعالا خارقة عجائبية تظلّ خالدة في صفحات التاريخ، وهي في طابعها الأجناسي جنس أدبي تبوأ مكانته في تاريخ الأدب القديم –تخصيصا–؛ فهي تحمل شكلا مغايرا عن النظم الأدبي المعاصر من حيث الطول الملازم لحيّزها الطباعي والزمني ....

1–1–2 الأسطورة:

يرد المعنى اللغوي لمصطلح (الأسطورة) عند (الفيروز أبادي) في قوله: «الأساطير: الأحاديث لا نظام لها، جمع إسطار وإسطير، بكسرهما، وأسطور، وبالهاء في الكلّ. وسطّر تسطيرا: ألّفو–علينا: أتانا بالأساطير»[1].

بالانتقال إلى مفهمة الأسطورة(Mythe) في المتصّور الفلسفي فإنّنا نجدها –مثلا– عند (أفلاطون Platon)لا تعدو أن تكون مجرّد سرد لحدث ماضوي أو مستقبلي، كما أنّها تملك خصوصية السرد (التمثيلي/التصويري)؛ وهذا ما نصّ عليه قوله: «إنّ كلّ الأساطير والأشعار ليست إلّا سردا لأحداث وقعت في الماضي، أو تقع في المستقبل والسرد قد يكون مجرّد سرد أو تصوير وتمثيل، أو كليهما معا»[2].

بخصوص المعنى التأثيلي للمفردة الأجنبية (Mythe)؛ فإنّنا نجده مسطّرا عند (محمد عزت جاد) وفق الضابط المفهومي الآتي: «الكلمة فيما يبلغ عليه الظنّ مشتقة من لفظ (Mithos) اليوناني الذي كان يعني (المنطوق)، وقد أخذت الكلمة في عنايتها بالتصوّر الصوتي أنغاما عدّة صاحبتها

[1] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (سطر)، ص770.

[2] محمد جمال الكيلاني، معجم المصطلحات الأفلاطونية: مفهومها ودلالتها، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2010 ص254

حركة إيقاعية خاصة تتناسب والأداء، ومن ذلك الأداء كانت الشعيرة الأولى التي صاحبت ظهور الأسطورة»[1].

أمّا (لطيف زيتوني) فإنّه يعمد إلى تعريب المصطلح الأجنبي (Mythe) ليخلص إلى دال (ميثة) والذي يعرّفه بقوله: «الميثة حكاية تعود إلى زمان مجهول، تروي أحداثا حقيقية بنظر أهل زمانها ومغامرات بطولية. والميثة حكاية شفهية في الأصل، ذات منشأ شعبي يتواجه فيها أبطال من البشر مع الآلهة أو مع قوى الطبيعة، وهي ذات وظيفة رمزية وتفسيرية (أوديب، بروميتيوس..)»[2].

نستهل قراءتنا لمصطلح (الأسطورة) عند (عبد الملك مرتاض) بمقولته التي تؤصّل مفهومها في اللغات الأوروبية؛ حيث إنّ المفردة الأجنبية (Mythe) –التي بها إجماع في اللغات الأوروبية– تفصح دلاليا عن معنى (الأسطورة)؛ وهذا ما يفهم من قوله: «إنّ كلّ الذين يفهمون العربية والفرنسية يدركون أنّ "الميث"(Le Mythe) (في كلّ اللغات الأوروبية حيث في عامتها تتوحّد في استعمال جذر هذا اللفظ وليس في الفرنسية وحدها) لا يعني إلا الأسطورة»[3]؛ لكنّ القضية المهمة –عندنا– تتلخّص في تلك الازدواجية المتطابقة بين (الأسطورة/الخرافة) عنده؛ إذ يرى أنّ (الأسطورة) في معناها الدارج تحيل إلى مسمّى الخرافة؛ التي بدورها تحيل إلى (اللا واقعي/اللا عقلاني)؛ ونصّ هذه المسألة الإشكالية قوله: «إنّ الأسطورة بالمفهوم الدارج لا تعني إلا الخرافة، وإنّ الخرافة لا تعني إلا ماهو لا عقلانيوإذن غير واقعي»[4].

إنّ التوليفة الـتي تعقد بين مصطلـحي (الأسطورة/الخرافـة) لم تـك –في نظرنا– إشـكالية مستعصية عند (عبد الملك مرتاض) وكفى؛ إذ نجدها كذلك –على سبيل المثال– لدى (جميل صليبا)–و تحديـدا

[1] عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص406.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص164.

[3] عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني: تحليل سيميائي مركّب لسورة الرحمن، ص83.

[4] المصدر نفسه، ص83.

في معجمه الفلسفي-؛ حيث إنّ المفهمة التي عقدها للأسطورة تضمّنت ذكرا لـ(الخرافة)[1] الأمر الذي يؤزم مسألة الفصل بين حدودهما (المفهومية/التعريفية).

يلخّص (عبد الملك مرتاض) المعنى اللغوي لـ(الأسطورة) عند (ابن منظور) عبر قوله: «فالأسطورة في مفهوم ابن منظور ليست إلّا هذيانا من القول، وباطلا من الخيال، وغيابا من دائرة المنطق إذ هي في رأيه: أباطيل، أحاديث لا نظام لها، أحاديث تشبه الباطل»[2].

فعلا، كان نقله أمينا سليما لمعنى (الأسطورة) من معجم (لسان العرب)؛ الأمر الذي تقصّينه في هذا المعجم ذاته؛ الذي فضح المعنى اللغوي لـ(الأسطورة) عبر المحدد الآتي: «الأساطير: الأباطيل. والأساطير: أحاديث لا نظام لها (...) وسطّرها: ألّفها. وسطّر علينا: أتانا بالأساطير»[3]؛ لكنّه -في نظرنا- لم يعرّج إلى دلالة أخرى ثبّتت فيه؛ والمتمثّلة في (الأقاويل المزخرفة المنمّقة)؛ والتي يبرزها قوله:«سطّر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمّقها، وتلك الأقاويل الأساطير والسطر»[4].

يعرض الناقد في كتابه (الميثولوجيا عند العرب) مفهومه(الأسطورة)؛ وذلك عبر إشارته إلى مجالين مرتبطين بها -أو لنقل ملازمين لها- هما: (المعتقد الديني/الجنس الأدبي)؛ وهذا ما أفصح عنه قوله: «الأسطورة التي قد نريد (...) جنس قريب من القصّة (تحت أيّ شكل من أشكالها السردية الكثيرة المختلفة). وهي لا تكون كذلك إلا إذا ارتبطت بقضية دينية من نوع ما، أي من نوع لا صلة لـــه في الحقيقة بالدين الصحيح، ولا بالتاريخ الصحيح، فهي إذن قصّة مرتبطة بمظهر ديني خرافي. فهي تتناقض إذن بشكل صريح مع الحقيقة من حيث هي، سواء علينا أكانت دينية أم تاريخية أم غير

---

[1] يتكرر هذا المزج المصطلحي بين (الأسطورة/الخرافة) عند (جميل صليبا) في سياقات نصيّة ثلاثة؛ نجملها في المقطع النصّي الآتي: «الأسطورة قصّة خيالية ذات أصل شعبي (...) أو هي حديث خرافي (...). إنّ الأساطير (...) تختلف باختلاف الأمم، فلكلّ أمّة أساطيرها، ولكلّ شعب خرافاته (...)، والعقل الأسطوري هو العقل المخرّف(Mythomanie)». جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1982، ج1، ص79-80.

[2] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص14.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة (سطر)، ص363.

[4] المرجع نفسه، مادة (سطر)، ص364.

ذلك شأنا»[1].

نجد من يتّفق مع الناقد في ربط (الأسطورة) بالمعتقد الديني البدائي؛ من مثل (أحمد شمس الدين الحجاجي)؛ الذي يستند على مقولة (لويس سبنسSpenceLewis) في شأنها إلا أنّ الاختلاف –التمايز– مع متصوّر (عبد الملك مرتاض) يكمن في (إقصاء/إزاحة) المقولة الخرافية عنها؛ حيث إنّ «(أحمد شمس الدين الحجاجي) يرفض رفضا تاما أن تكون (الأسطورة) خيالا أو خرافة، ويردّها إلى أصلها الشائع، والذي حدّده (لويس سبنس) في (علم الأساطير) بدراسة الدين البدائي أو الأولى عندما كان حقيقة معيشة»[2].

ينتقل بنا (عبد الملك مرتاض) إلى إشكالية أخرى تتعلق بها –أي الأسطورة–، والمتمثّلة في مدى مخالفتها لأسس الدين الإسلامي؛ حيث ينظر إلى هذه المسألة الشائكة من منظور أدبي جمالي لا ديني عقدي؛ إذ يقول في هذا الصدد: «الحقّ أنّ اعتبار الأسطورة أمرا مخالفا لمبادئ الإسلام شيء غير مقبول؛ لأنّ الأديب غير رجل الدين، وإنّ الأدب نتيجة لذلك هو غير الأوامر والنواهي الشرعية. فأجملما في الأدب تخليقه في عوالم جديدة يرتادها، وأقبح ما فيه التقليد والقصور والتسليم بواقع ممجوج. والأديب الكبير يستطيع أن يرتاد عالما جديدا لم يسبقه إليه أحد، ولا يتأتّى له ذلك إلّا بابتكار شيء غريب، أو عجيب، أو جميل، أو رائع، أو خارق، و لكن في كلّ الأحوال ينطلق من واقع الحياة»[3].

ممّا سبق، فإنّ الناقد ظلّ متشبّثا بأدبية الأسطورة؛ ذاك أنّها تضفي على اللوحة الإبداعية مسحة جمالية؛ نظرا لتشبّعها بعناصر خيالية تسمها العجائبية والخوارق؛ لكنّه لم يغفل إشارته إلى مرجعيتها الدينية المعتقداتية؛ التي رفض إقحامها كمرتكز خلافي إقصائي للمكوّن الأسطوري.

---

[1] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص15.

[2] عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص407.

[3] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص16.

1-1-3 المقامــة:

يكشف (عبد الملك مرتاض) عن مسمّى (المقامة) -تحديدا- في كتابه المعنون بـ(فن المقامات في الأدب العربي)؛ حيث يفضح محدّدها اللغوي عبر قوله: «لفظ "مقامة" اشتقّ من قام وهو اسم مكان القيام. ثمّ توسّع فيه حتّى أطلق على كلّ ما يقال في هذه المقامة -أي المجلس- من كلمة أو خطبة- كلّ حديث أدبيّ- مقامة. ثمّ تطوّر مدلول هذا اللفظ حتّى صار مصطلحا خاصا يطلق على حكاية، وأحيانا على أقصوصة لها أبطال معيّنون، وخصائص أدبية ثابتة، ومقوّمات فنّية معروفة»[1]؛ أمّا بخصوص المعاينة الصرفية لمصطلح (المقامة) عنده؛ فإنّه يتأتى عبر كونها (مصدرا ميميا/اسم المكان) —وهذا التحديد يظلّ احتمالا بتعبيره-؛ حيث يقول في هذا الصدد:«أمّا لفظ مقامة من الناحية الصرفية البحتة، فيحتمل أن يكون مصدرا ميميا، كما يحتمل أن يكون اسم مكان لأنّ إلحاق الهاء باسم المكان والمصدر مما يشيع في العربية. ومن آياتنا على ذلك أنّ سيبويه يرى أنّ صيغتي "مفعل" ومفعلة، تعنيان شيئا واحدا في هذا الباب؛ أي أنّهما قد تعنيان المكان وقد تعنيان المصدر سواء»[2].

لم يكتف الناقد بالبحث عن مفهوم المقامة في شقيها (اللغوي/الصرفي)؛ حيث ارتأى تقصي مدلولها في النظم الشعري القديم -الجاهلي تحديدا-؛ إذ يرى أنّ الأدباء كذلك لهم ميزتهم في إخراج اللفظ مخرجه الدلالي الخاص، وهذا ما عبّر عنه بالقول: «إنّ الحديث عن المقامة من الناحية الصرفية أو الناحية اللغوية الضيّقة لا يعني كلّ شيء في البحث؛ لأنّ علماء النحو واللغة ليسوا وحدهم هم القائمين بأمر اللغــة، بل إنّ الشعراء والكتاب لهــم ميزانهــم الخاص أيضا. فالنحاة قــد يقرّرون في شأن لفظ شيئا، وأمثالهم علماء اللغة، وإنّما الأدباء هم الذين يسربلــون مثــل هذا الــلفظ أو ذاك بسربال خاص يصير وقفا عليه»[3].

---

[1] عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الرغاية، الجزائر، (د.ط)، 1980، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص9.

[3] المصدر نفسه، ص13.

كما استشهد الناقد بنماذج شعرية[1] عدّة، وردت بها مفردة (مقامة) ومشتقاتها؛ حيث خلص إلى مدلولاتها فيها، والتي يقول في شأنها: «لفظ "مقامة"، لم يكد يخرج عن دائرة هذه المدلولات: 1)مجلس، أو موضع يقام فيه. 2)جماعة من النّاس يجتمعون في مجلس. 3)موقف للفصل في خصومة أو حضّ على الخير»[2].

كما يشدّد في سياق نقدي آخر على الإشكالية المتعلّقة بمصطلح (مقامات) -في حالة الإفراد- إذ انتقد: (ابن قتيبة/ابن عبد ربه الأندلسي/أبو حامد الغزالي)؛ الذين نحوا إلى مصطلح (مقام) بدل (مقامة)،ونصّ قوله الآتي: «إنّ المقامات التي ذكرها ابن قتيبة في عيون الأخبار، ثمّ ذكرها ابن عبد ربه الأندلسي في عقده، ليست جمعا لمقامة بالهاء، وإنّما هي جمع لمقام، وآيتنا على ذلك واضحة لا تقبل التأويل. فقد كانت عناوين الأحاديث التي شكّلت مقامات في رأي ابن قتيبة مثلامبدوءا كلّ واحد منها بلفظ مقام، لا لفظ "مقامة" (...) ولكن ابن عبد ربه الأندلسي ذهب مذهب ابن قتيبة أيضا في حذف هاء "مقامة". ثمّ وجدنا من بعد ذلك أبا حامد الغزالي (...) يصطنع لفظ "مقام" في حال الإفراد، في كتابه "مقامات العلماء"»[3].

أمّا بخصوص المفهمة التي عقدها لها؛ فإنّها تتلخّص عبر كونها حكاية مسرودة؛ أو إنّها شكل سردي تمييزه المغامرة-بتعبيره-؛ تحملّ في طياتها تيمتي (التكدية/حب المال)، و هذا ما يفهم من قوله:«المقامة تسرد في العادة حكاية أدبية أو مغامرة أساسها التكدية وحب جمع المال،والحصول عليه بدون أيّ عمل مشروع»[4].

إنّ اقتران مسمّى (المقامة) -ههنا- بالحكي المسرود -باعتباره دعامتها الأساسة- يجد ما يوافقه -أو لنقل يتعاضد معه مفهوميا-؛ حيث ثبّت (عبد الله إبراهيم) خصيصة الشكل السردي الملازم

---

[1] النماذج الشعرية التي استدلّ بها (عبد الملك مرتاض) هي للشعراء الآتية أسماؤهم: (مالك بن خريم الهمداني/سلامة بن جندل السعدي/زهير بن أبي سلمى/لبيد بن ربيعة/القتّال الكلابي/العباس بن مرداس/المسيّب بن علس/نهشل الدّارمي/نهار بن توسعة/حميد بن ثور الهلالي). عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي ص13 وما بعدها.

[2] المصدر نفسه، ص17.

[3] المصدر نفسه، ص90.

[4] المصدر نفسه، ص363.

لها؛ والتيتجعلها نوعا سرديا –بتعبيره–؛ فقد أزاح عنها مسّمى (الحديث)؛ وذاك لاعتبارات (فنّية/جمالية) تميزها عنه؛ لأنّها تتّكئ على البنية التخييلية –المؤسسة لها– لا الواقعية، وهذا ما يكشفه قوله: «لم تعد المقامة، وقد استقامت نوعا سرديا، تقترن بـ"الحديث"، ذاك أنّها أصبحت تحيل على وقائع متخيّلة، مستندة إلى راو، يقدّمها، لا على سبيل التحقّق من صدقها (...)؛ بل على أنّها نوع من القصص الذي يصدر عن موهبة أدبية، غايتها ابتداع قصة وليس رواية واقعة، ممّا جعل المقامة لتحقيق هذا الهدف، تقوم على راو وهمي، يختلق متنا وهميا»[1].

إنّ مكاشفة هذا المحدّد النقدي يجعلنا نقف أمام جملة مهمة فيه، والمتمثّلة في قوله: ((لم تعد المقامة وقد استقامت نوعا سرديا، تقترن بـ"الحديث"))؛ حيث إنّ الدال المركزيالمتوتّر متمثّل في مفردة (الحديث)؛ التي رآها الناقد مسّمى انفصاليا –إن جاز التوصيف– عن (المقامة)؛ لكنّه لم يشر بوضوح إلى مكانة بنيته القولية في السرد المقامي؛ على عكس (عبد الملك مرتاض)، الذي أكّد هذه المكانة المركزية لـ(الحديث)؛ ذاك أنّه باكورة (المقامة) –في متصوّره–؛ وهذا ما دلّل عليه بقوله: «يبدو أنّ كثيرا من أحاديث التسوّل التي عزيت إلى الأعراب كانت واقعية (...) من أجل ذلك نعتقد أنّ هذه الأحاديث تشكّل باكورة لفن المقامات من حيث الفكرة التي هي التكدية والاستجداءومن حيث اصطناع الأسلوب الأنيق الساحر في هذه التكدية ابتغاء التأثير في النّاس إلى ما كان في طبع أولئك الأعراب من بيان كامن، وفصاحة طبيعية»[2].

إنّ تثبيت الناقدين (عبد الملك مرتاض/عبد الله إبراهيم) لسردية المقامة لم يكن –عندنا– بالحكم النهائي المطلق؛ –الذي لا يجد الخطاب النقيض المضاد–؛ ذاك أنّنا وجدنا (أيمن بكر) منوّها إلى توجهات عدّة متعلّقة بانتمائية المقامة للشكل القصصي أو عدمه؛ وهذا ما أفصح عنه قائلا: «توزّع الباحثون حول تلك العلاقة الإشكالية بين ثلاثة توجّهات؛ يرى أوّلها أنّ بعض المقامات قصص

---

[1] عبد الله ابراهيم، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان الأردن، ط2، 2000، ص197.

[2] عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص44.

ويرى الثاني أنّ المقامات ليست من القصص في شيء، أمّا التوجّه الثالث فيرى أنّ المقامات نوع له سماته الخاصة التي تميّزه عن أيّ شكل قصصي آخر»[1].

يتأتى الملمح النقدي المخصوص بمصطلح (المقامة) عند (عبد الملك مرتاض) في اعتبارها شكلا سرديا مرادفا لـ(الأقصوصة)؛ ونصّ هذه القضية قوله: «وقد تكون المقامة أقصوصة بالمعنى الفني لا ينقصها شيء»[2]؛ حيث لا نرى بدّا من التعقيب على هذا المعطى المقابلاتي؛ الذي تتعادل عبره كلّ من (المقامة/الأقصوصة)، دون وضعه لاعتبارات مفهومية و جمالية فاصلة بينهما؛ ذاك أنّنا قد نشاطره في توافقها عبر كونهما شكلين سرديين سمتهما الفخامة اللغوية، والأسلوبية الجمالية العالية بيد أنّ المبدأ التمايزي يتأتى عندنا في حجم الشكلين؛ إذ المقامة سرد مطوّل؛ بينما الأقصوصة تظلّ ملازمة للنصّ السردي المقتضب-المختصر-؛ لأنّها مشبعة تكثيفيا وإيحائيا.

في سياق آخر يقيم الناقد شكلا من المعادلة بين (الشعر/المقامة)؛ فيقول: «فكأنّ الذي يصادي الشعر العربي، في رأينا علـى الأقلّ، إنّما هو نثر المقامة، وليس مطلق النثر.فالمقامة هي الجنس الأدبي هي الجنس الأدبي المعادل في ميزان تاريخ الأدب العربي لجنس الشعر»[3].

إنّ هذه المعادلة التي أقامها الناقد بين جنسي (الشعر/المقامة) لم تك بالاعتباطية أو بالقول المرسل دون ضابط نقدي محكم-إن جاز التعبير-؛ إذ نجده محتكما لمعيار(شعري-سردي) هو (الإيقاع) الذي رآه متأصلا فيهما، وهو ما دلّ عليه بقوله: «فكأنّ الإيقاعكان هو المعيار الذي بفضله ومن أجله، يروي الرواة نصّا منثورا ويحفظونه من الضياع بالترويج له، والتعريف به. والعلّة في كلّ ذلك تكمن في أنّ الآثار المسجوعة التي تقوم على فنّية الإيقاع تيسّر سيرورتها، ويسهّل تداولها والتقاطها بين الناس»[4].

لعلّ ما يدلّل على كون المقامة أقرب إلى النظم الشعري عنده؛ هو المقولة التي وردت تحت عنصر بحثي

---

[1] أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، دار الكتب، مصر، (د.ط)، 1998، ص22.

[2] عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص363.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص20.

[4] المصدر نفسه، ص20.

أسماه بـ(الأسلوب والصياغة)؛ والتي بيانها الآتي: «إنّ كثيرا من ألفاظ المقامات التي كتبت على خطة الزمخشري، ألفاظ شعرية لا ينقصها إلا الوزن، ونقصد بالألفاظ الشعريّة هنا، تلك الألفاظ التي تشبه في رقّتها برد السّحر، وانسياب الماء في الجداول الصافية»[1].

يسترسل الناقد في إجلاء تشكيلات الصياغة اللغوية الأسلوبية في فنّ المقامة؛-باعتبارها خاصيّة رئيسية فيها-؛ والتي لا تنأى عن دائرتي (التجمّل اللغوي/الجرس الموسيقى)؛ إذ يقول في هذا الشأن: «إنّ المبالغة في انتقاء الألفاظ الحسان ذات الظلال الشعريّة، والأجراس الموسيقيّة الغنيّة، خاصيّة بارزة من خصائص صياغة الأسلوب في المقامة. وليس هذا غريبا في أسلوب يعوّل على السجع الملتزم الذي يشكّل هو نفسه في حدّ ذاته عنصرا من عناصر الشعر، ونعني به الموسيقى اللفظيّة ذات الرواء العجيب»[2].

في سياق نصّي آخر يوضّح ما اصطلح عليه (فن الإضحاك)؛ إذ يكشف تمظهراته داخل المقامة و كذا الإبانة عن مادتها الحدثيّة (الطابع الخيالي لا الواقعي)؛ وهذا ما يفهم من قوله: «ففن الإضحاك يقوم في المقامة غالبا على نيل الدراهم أو الطعام من النّاس بأيّة وسيلة. ولكنّ كتاب المقامة على الرغم من كلّ ذلك، ولا سيما منهم البديع والحريري أحيانا، كانوا يوفّقون إلى استثارة الضحك في نفس القارئ، ولو بلغ من الوقار والرزانة ما بلغ. وذلك إذا اعتبرنا أنّ معظم أحداث المقامات المقامات أساسها الخيال، لا الواقع المؤلم»[3]؛ كما لم يفت الناقد التنويه إلى مسألة التمايز بين دالي (الإضحاك/الضحك)؛ حيث يقول في هذا الشأن: «ونحن حاولنا أن نميّز، في هذا البحث بين الضحك الذي ينشأ عن تدبير حيلة من الحيل الغريبة، وبين الضحك الذي منشؤه البراعة في تحليل المواقف الهازلة داخل المقامات تحليلا نفسيا قائما على فن النكتة»[4].

كما نجده منوّها إلى قضيّة مهمة متعلّقة بـ(فن الإضحاك)؛ و المتمثّلة في قيام (فن المقامة)

---

[1] عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص377.

[2] المصدر نفسه، ص379.

[3] المصدر نفسه، ص293.

[4] المصدر نفسه، ص283.

على عنصري (النكتة[1]/براعة الظرف)؛ دون اكتفائها بخاصية (الحيلة) فحسب؛ وهذا دليل على تعقّبه وكشفه المجهري لخصوصية هذا الفن السردي القديم؛ إذ لا يستبين مصطلح (المقامة) –في نظرنا– عبر فضح حدّيه (المفهومي/المورفولوجي) فقط؛ بل بالنظر كذلك إلى مادته الحدثية، وخصوصيته نسجه –التي رأيناها مستبينة عنده–؛ إذ يقول في هذا الصدد: «بيد أنّ فن الإضحاك في فن المقامة قد يكون أحيانا بريئا مقبولا جدا، ولا يقوم على تدبير الحيلة بالمرّة؛ بل إنّه يقوم على فنّ النكتة وبراعة الظرف، كما نجد في المقامتين: الحلوانية والمضيرية للبديع»[2].

يستمر الناقد في معاينته لـ(المقامة)؛ وذاك عبر إرسائه لمعلم مركـزي–أو لنقل الخاصيّـة الأساس لها– والمتمثّل في عنصر "الوعظ"؛ الأمر الذي يجلّيه قوله: «إنّ الوعظ من أخص خصائص المقامات أيضا وهو من الأفكار التي كلف بها كتّاب المقامة كلفا شديدا، ولا سيما كتّابها الذين جاؤوا بعد البديع»[3].

لم ينوّه الناقد لهذا المبدأ الوعظي؛ دون النظر في تمظهراته داخل المقامة؛ إذ شدّد على السمة الغالبة فيه لدى كتابها؛ حيث يرى مسألته تجنح إلى السلبيّة دون نظيرتها الإيجابية النافعة لدى متلقيها ولعلّ (النقص/السلبية) عنده لم تكن شكلا علاميا لسانيا داخل النسج الأسلوبي، أو متعلّقة بالشقّ العاطفي؛ بل في (الأهداف/المقاصد) المسطّرة فيها، وهذا ما يؤكده قوله: «والذي يلاحظ أنّ كثيرا من المواعظ التي ذكرت في المقامات، وأخصّها مقامات الحريري، كانت ذات أهداف سلبية في بعض

---

[1] لكي يبرهن الناقد على هذه الخاصية –النكتة– في محكي (المقامة)؛ فإنّه يعرض مقطعا نصّيا مقتضبا من (المقامة المضيرية) لـ(بديع الزمان الهمذاني)؛ والذي يسرده (التاجر) –كطرف مخاطب بكسر الطاء–؛ على (أبي الفتح الاسكندري) (متلقّي الخطاب)، ونصّ القول الآتي: «تقدّم يا غلام، واحسر عن رأسك، وشمّر عن ساقك، وأنض عن ذراعك، وافتر عن أسنانك وأقبل، وأدبر». عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص305. أمّا بخصوص قراءته لتمظهرات النكتة في هذه المقطّعة الجمليّة؛ فإنّها ترد عنده وفق الآتي: «تأمّل كيف استطاع البديع أن يقع على هذه الفكرة الضاحكة، فيجعل منها عنصرا غنيّا من عناصر فن النكتة والهزل المثير. فإنّما أراد التاجر أن يعرف الاسكندري كلّ شيء تقع عليه عيناه في هذه الدار، حتّى هذا الغلام المنكود (...)؛ فهو يأمره بأن يحسر عن رأسه أمام هذا الضيف، وما شأن أبي الفتح بحسر رأس هذا الغلام؟ ثمّ ما شأن الكشف عن الساقين، وتنضية الذراعين، والافتراز عن الأسنان، والإقبال والإدبار؟ كلّ ذلك ليزيد المشهد الضاحك ضحكا صافيا». المصدر نفسه، ص305–306.

[2] المصدر نفسه، ص293.

[3] المصدر نفسه، ص319.

جوانبها. وليس يعود ذلك إلى برودة في العاطفة، أو ضعف في الأسلوب الذي صيغت به وإنّما يعود إلى مراميها السلبية، بالقياس إلى ما ينشأ عنها من تواكل في المجتمع؛ فقد كانت تدعو هذه المواعظ في معظم الحالات إلى نبذ الدنيا، وإلى عدم السعي من أجل الحصول على المال والتحذير من الموت الذي قد يختطف النّاس في أيّ لحظة آتية، من حيث أنّ هؤلاء الواعظين أنفسهم لم يكونوا يسعون سعيا مشروعا للحصول على أرزاقهم»[1].

لا مناص في أنّ التقصّي البحثي الحفري –التأصيلي– المتعلّق بـ(فن المقامة) عند (عبد الملك مرتاض)كان مسطّرا تحت عنوان نقدي مهمأسماه بـ"العناصر القصصيّة في فن المقامات"؛ إذ استعرض فيها مقولات نقدية متعلّقة بها؛ بحثا منه على خاصيتها القصصيّة من عدمها عندهم؛ إذ استدل برؤى الناقدين (مارون عبود/شوقي ضيف) –تخصيصا–؛ فالأول يثبّت قصصيّتها بينما الآخر ينفي عنها ذلك، لأنّه يرى فيها حديثا أدبيا بليغا–باصطلاحه–.

أمّا بخصوص هلامية المنحى النقدي المكاشف للمقامــة عنده –الذي يعزو عنده إلى نــزر الدراسات المنهجية المعمّقة لها– فإنّه يتجلّى في قوله: «إنّ المقامات ليست أقاصيص كلّها، كما يفهم من كلام مارون عبّود، ولا أحاديث أدبيّة بليغة خلت من المقوّمات القصصيّة وليس منها إلا ظاهر كما يفهم من منطوق رأي شوقي ضيف، فحكماهما كلاهما يفتقر إلى الحقّ والتدقيق»[2].

أمّا ميله إلى قصصيّة المقامة؛ وبالتالي نفيه المتصوّر النقدي، الذي اتّكأ عليه (شوقي ضيف)–المتمثّل في اصطناعها الأسلوب البليغ–؛ والذي يقصيها من الدائرة السردية الفنّية، فإنّه يتّضح في قوله: «وإذن، فالأسلوب الأنيق لا ذنب له في الأمر، ولا دخل له في هذه القضيّة، ولا ينبغي أن يكون حائلا حقيقيا بين قصصيّة المقامة. وإذن فالذي ينفي صفة القصصيّة عن المقامة مقامة البديع خصوصا، إنّما ينبغي له أن يبحث عن علل أو أسباب أخرى غير أناقة الأسلوب (...) ثمّ إنّ القصّة

[1] عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص319.

[2] المصدر نفسه، ص477.

في الحقيقة، ليست حادثة وأسلوبا فقط، كما ذكر الدكتور شوقي ضيف، وهو يعلم هذا طبعا، وإنّما هي مقوّمات أخرى أهم من الأسلوب والحادثة كالحبكة والشخصيات، والعقدة وكلّ هذا موجود في فنّ المقامة، فكيف أعرض عنه ضيف صفحا»[1]؛ بالتالي، فإنّه أزاح الرؤية السلبية للمقامة عند (شوقي ضيف)؛ والتي نصّها قوله:«المقامات وهي قصص قصيرة تصوّر مغامرات أديب متسوّل يخلب سامعيه بحضور بديهته و بلاغة عبارته. وفي الحقّ أن بديع الزمان مخترعها ومن جاءوا بعده مثل الحريري لم يفكّروا في صنع قصّة حقيقية أو أقصوصة إنّما فكّروا في غرض تعليمي هو جمع طوائف من الأساليب المنمّقة الموشّاة بزخرف السجع والبديع»[2].

في سياق نصّي آخر، يضع (عبد الملك مرتاض) إشكالا مركزيا متعلّقا بالتصنيف الأجناسي لـ(فن المقامة)؛ والذي مؤداه: هل المقامة قصّة قصيرة؟؛ وهنا يكشف على موقع الخاصيتين (الحكائية/القصصيّة) فيها؛ إذ يرى كتابات (بديع الزمان الهمذاني) متماسةمع الشكل القصصي فقد عدّها أقاصيص –جمع أقصوصة لا قصة–؛ بينما الكتابات السردية السابقة له أقرب إلى الشكل الحكائي؛ لأنّ تمحيصه الأجناسي ينطلق من ثنائيتي (الواقع/الخيال)؛ فالأقصوصة تنسج خياليا على خلاف الخطاب الحكائي، الذي تطبعه السمة الواقعية –التاريخية باصطلاحه–؛ وهذا ما يثبته قوله:«فقد وجدنا البديع في كتابة مقامته، قد تبنّى طريقة فنّية أقرب ما تكون إلى الأقصوصة، وأبعد ما تكون عن الحكاية (...) إذ كان كتّاب العربية فيما قبله، يعوّلون على منهج حكائيلا على منهج قصصيّ. وبين من ينهج نهجا حكائيا، ومن ينهج نهجا قصصيّا، فرق. لأنّ الحكاية تقوم أساسا على شخصيات تاريخيّة ككثير من حكايات الجاحظ، وحكايات ابن دريد التي أطلق عليها أحاديث (...) فكان الكتّاب من أجل ذلك، لا يستطيعون أن يخلصوا إلى طريقة قصصيّة مبنية على الخيال البحت من وجهة، وعلى خطّة فنّية معيّنة، صنيع ما نجد في مقامات البديع من وجهة أخرى»[3].

إنّ الهدف الأساس لإنشاء السرد المقامـــي عنده يظلّ منزعه ذاتيا؛ ذاك أنّها –أي المقامة– «استجابة

---

[1] عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص478.

[2] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط10، 1992، ص208.

[3] عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص473-474.

طبيعية لحبّ التعبير عن خواطر النّفس، وتصوير ألوان من الحياة على نحو أو على آخر»[1].

بما يتعلّق بمسّمى (البطل الرئيسي) في محكي (المقامة)، فإنّ الناقد يعتبر (الراوية) –السارد– بطلا رئيسا يتضايف مع البطل الأساسي في السرد المقامي؛ وهذا ما نقرؤه في قوله: «الراوية ثمّ الشخص الذي ينجم في المقامة، هم اللذان يمثّلان، في مألوف العادة، في المقامة البطلين الرئيسيين فيها»[2]أمّاالمواصفات التي تسم البطل الرئيسي –في متصوّره–؛ فقد حدّدها قوله: «نجد البطل الرئيسي في كلّ مقامة لا يخرج عن كونه: إمّا أديبا بارعا في فنّ القول، وإمّا شحاذا مكديّا حريصا على جمع المال، واللباس، والطعام، وما يتّصل بذلك من مركوب ونحوه»[3].

بناء على ذلك، فإنّ قراءته لهذه المسألة الأجناسية الشائكة لم تؤطر عبر منحى ثابت؛ –أي إقراره بقصصيّة المقامة أو عدمها–؛ لكنّ استقراءنا لشروحاته النقدية جعلنا نتبصّر جليّا ميله إلى إثبات شكلها القصصيّ؛ وكذا تأكيده على الشكل الإضحاكي فيها؛ والذي عدّه دعامة أساسة مكينة لها بالإضافة إلى تنويهه لتمظهرات البطل الأساسي داخل السرد المقامي؛ والمتمثّل عنده في (الراوية/الشخصية الرئيسة).

---

[1] عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص179.

[2] المصدر نفسه، ص362.

[3] المصدر نفسه، ص361.

1-1-4 الحوار:

تبوّء مصطلح الحوار (Dialogue) مكانة مهمة في المعجمات السردية؛ -والمدونات النقدية التي تشتغل على المحكي السردي-؛ ذاك أنّه مكوّن سردي مهم داخل معمارية البناء السردي؛ الأمر الذي أكّده (لطيف زيتوني) حين أزاح سمة المجانية عن (الحوار)؛ فهو«محكوم بحاجة النص إليهأي بالدور الذي يؤديه تبادل الكلام في رسم الشخصيات وتفسير الأحداث. وهو بعيد عن العفوية بسبب طابعه الأدبي وقيود اللغة والأسلوب والتراكيب النحوية»[1]؛ كما شدّدعلى ضرورة الميز بين مصطلحي (الحوار المسرحي/الحوار الروائي)، إذ جلّى الطابع التباييني بينهمافي نقاط مركزيةمقتضاها الآتي[2]:

1- الحوار المسرحي مشاهد متوالية مترابطة (...)، بينما الحوار في الرواية يخضع للسرد ويتكيف بمقتضاه.

2- الحوار المسرحي هو أصل النص، بينما الحوار الروائي محدود، لأنّ الإكثار منه يضر بانسياب السرد، ويشتت الحدث ويضيع انتباه القارئ.

3- يستفيد الحوار المسرحي من لغة إضافية قوامها حركات الممثلين وإيماءاتهم وهيئاتهم، بينما الحوار في الرواية محصور في إطار اللغة.

إنّ المعاينة المتمحّصة لموقع القراءة النقدية لمصطلح (الحوار) عند (عبد الملك مرتاض) قد كشفت لنا وجودها -تحديدا- في كتابه (في نظرية الرواية)؛ حيث تخيّر له عنوانا مصطلحيا مركّبا من دالين هما: (اللغة) +(الحوارية)؛ -أي (اللغة الحوارية)، التي تدرج ضمن المركب النعتي-؛ إذ استهل بعرض المحدّد التعريفي المخصوص به؛ وذلك عبر قوله: «هو اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمـــل

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص80.

[2] المرجع نفسه، ص80-81.

الروائي»[1].

إنّ اعتباره مسمّى (الحوار) بمثابة (اللغة المعترضة)؛ -التي تتوسّط حديث الشخصية لذاتها وكذا السيرورة السردية المستمرة- هو من البداهة المعروفة لدى المتلقّي؛ لأنّ اللغة بمختلف تمظهراتها (الحوارية/السردية/الوصفية...) لا تنطلق دون استشعار جوانية المتحدّث للتعابير الملائمة للمقام الحواري، وكذا التقييد المفرداتي لها داخل ذهنيته. أمّا حديثه عن توسّطها -المشار إليه- فهو أيضا من المسلمات المدركةأيضا؛ ذاك أنّها بمثابة الوقفة؛ التي تحدّ انسيابية السرد؛ وهو ما عبّر عنه بمفردة (الاعتراض)، المحيلة إلى ما يشبه الحاجز بين الشيء وقاصده.

بذلك، فإنّ مفهمة (الحوار) في مقولته السابقة لم تكن بحاجة إلى تعقيد تعبيري، عبر صناعة جملة عائمة في فضاء البديهة المعروفة-أو لنقل الجملة الفضلى بتعبير النحاة القدامى-؛ والمتمثّلة في الفاتحة الجمليّة: ((هو اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة، واللغة السردية)) وبالتالي، فإنّ الاستغناء عنها -أي اللغة المعترضة- واستبدالها بلفظة (اللغة) -وفق نظرنا- يحلّ قضية الغموض الذي اعتراها وذلك بخلاف المفهمة الواضحة لـ(الحوار) في (معجم السرديات)لأنّه لم يدرج مسمّى (اللغة المعترضة) في معرض الكشف عنه؛ إذ استبدل بمصطلح (الأقوال المتبادلة)؛ ذاك أنّ مصطلح (القول) يفضي دلاليا إلى ثنائيتي (الفصيح/العامي) عكس (اللغة)، التي تركن -في نظرنا- إلى نظام لغوي مقنّن بمختلف مستوياته اللسانية؛ حيث عرّف المصطلح وفق الحدّ المفهومي الآتي: «الأقوال المتبادلة بين شخصيتين فأكثر منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وايماءات وحركات وكل ما يخبر عن ظروف التواصل»[2].

إنّ التعليق النقدي المقتضب على هذه المفهمة المخصوصة لمكوّن (الحوار) في هذا المعجم السردي تتأتى عبر مطالعتنا للمقطعة الجملية الآتية: (منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق)؛ التي نجدها شكلا

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص116.

[2] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص159.

من الضبط التقييدي لهذا المسّمى؛ إذ ليس بالضرورة أن يكون الآخر المتلقي لـ(الحوار) في حيّز (الحضور)؛ ذاك أنّ القارئ للمتن الإبداعي (السردي/المسرحي) قد يتلقّى خطاب حواريا قد خصّه النّاصله، والنّاص –في هذه الحالة– يكون في لحظة افتراقيةمنفصلة عن القارئ.

ممّا سبق، فإنّنا نجد التعريف الذي خصّه (عبد الملك مرتاض) لمصطلح (الحوار) موسوما بالاقتضابالذي لا يغطّي الحيّز المفهومي لهذا المصطلح بشكل شمولي؛ عكس ما ورد في (معجم السرديات) الذي أشار إلى نوعية الخطاب الحواري؛ عبر مفردة (القول)–كما سبقت الإشارة–التي تمنح الدلالة اتساعا وانفتاحا؛ بالإضافة إلى التنويه إلى مسألة العلامات غير اللغوية المرافقة للخطاب (الهيئة/الإيماء/الإشارة/الحركة).

من جهة أخرى، ينتقد (عبد الملك مرتاض) المقولة النقدية؛ التي فحواها أنّ السرد ينسج بلغة فصيحة؛ أمّا الحوار فإنّه لا يحيد عن العامي؛ والتي اصطلح عليها بـ(الازدواجية الناشزة) حيث يقول: «إنّ الذي سارعوا إلى تبنّي الازدواجية الناشزة (السرد بالفصحى، والحوار بالعامية...) استهواهم هذا الشرّ لأنّه يسّر عليهم أمرهم(...) فإذا أنت تقرأ عامية محلّية ساقطة، بعضها فرنسي وبعضها انجليزي وبعضها تركي (...) وإذا أنت تقرأ فصحى مجهودةمكدودة إن شئت ولكنّك في الحالتين الاثنتين لا تقرأ أدبا»[1].

إنّ تأكيده على مسألة إدراج العامية في الحوار هو بمثابة التنبيه على خطورتها لدى متلقيها الذي لا يسلم من اللبس الذي يعتري دوالها، مادامت مصطبغة بمسحة عامية لهجوية لا فصيحة قاعدية، وهذا ما دعاه إلى بسط مثال توضيحي لهذه الإشكالية اللسانية المستعصية، و الذي أبان عنه قوله: «إنّ العامي حين يشاهد قبة ولي من الأولياء من بعيد كثيرا ما يردد عبارة "شيءلله يا سيدي فلان" أي شيئا لله، أي إنه يلتمس من الولي في اعتقاده البركة فيطلب أن يعطيه شيئا منها لوجه الله (...) فإذا كتبها كاتب في روايته "شاي لله"، فذلك يعني أنّه لم يحترم دلالة العبارة العامية

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص113.

ذات الأصل العربي والتي حرّفها النطق العربي»[1].

بهذا، فإنّه يؤشر على خطورة النقلة المصاحبةللفظ العامي داخل العمل السردي؛ذاك أنّه قد يصيّر بدلالات محرفة عن المعنى الأصلي؛ حينما يستبدل بلفظ فصيح معبّر عنه ظاهريا.

إنّ قراءتنا لهذا المتصوّر النقدي تجعلنا غير منساقين صوبه؛ معتدين بذلك بقاعدة دلالية أساسة هي (السياق)؛ إذ لو سلمنا جدلا بأنّ اللفظ –الذي اتّخذه مثالا توضيحيا لهذه الإشكالية– قد ورد صريحا على هذه الشاكلة، فإنّ أمر فهمه عند القارئ سيكون متعلقا بالسياق الذي ورد فيه؛ دونما تقعيد لساني لمسألة انتمائه إلى دائرتي (الفصيح/العامي).

عليه، فإننا نسلك مسلكا مغايرا عن الذي خطّه في مسألة إقصاء العامية في الحواراداخل الأعمال السردية، معتدين بذلك بما نصّ عليه (غالي شكري)،الذي رأى «العامية في الأدب مسألة فني وأنّ للفنان مطلق الحق والحرية في اختيار الشكل التعبيري الذي يراه مصورا حقيقيا لمشاعره وأحاسيسه وأفكاره ، وأن للقارئ أيضا مطلق الحق والحرية في الحكم على مدى نجاح الفنان في التعبير عن هذه الأحاسيس والمشاعر والأفكار»[2].

تدعيما لرؤيتنا السابقة، فإنه لا يمكن –بأي حال من الأحوال– أن نتجاهل تلك الدراسات البحثية القيمة التي تعالج مسائل اللهجة والعامية داخل الخطاب الأدبي، فتحفر في غياهب المعجم العامي مستنطقة مدلولات دواله القابعة بداخله؛ ولأنّطبيعة الواقع اللغوي العربي كذلك يقتضي تلاحما لسانيا بين الأقطار المغاربية والمشرقية –على وجه التحديد–، وما على القارئ –باعتباره منتج النص وباعثه في ثوب جديد– إلا الكشف على ظلال المفردات العامية التي يدبجها الروائي في نصوصه.

من زاوية نقدية أخرى، فإنه قد شاع أنّ «العامية أصلح وأدق في التعبير عن شخصيات الأفراد في القصة؛ لأنها هي اللغة التي يتكلمها الأفراد فعلا ، وقد نتج عن هذا أن درج مؤلفو القصص المحدثون القصص بالعامية وجعلو أبطالهم يتكلمون بها ثم راحوا يتحدثون عن صلاحيتها للتعبير

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص117.

[2] فاتح عبد السلام، ترييف السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص155.

ويدعون الأدباء إلى القص بها»[1].

بالتالي، فإنّ مسألة التشابكية بين القطبين اللغويين (الفصيح/العامي) داخل المنجز القولي الحواري لا تجد نفاذا إلى المتصوّر النقدي القطعي الجازم؛ وذلك بخلاف الخطاب المعاكس، الذي عقده (عبد الملك مرتاض) لها؛ وذلك بعدّها ازدواجية يسمها النشار.

1-1-5 الوصف:

عرّج (ابن منظور) إلى لفظة (الوصف)؛ إذ حدّها لغويا وفق المؤطر التعريفي الآتي:«وصف الشيء له وعليه وصفا وصفة:حلاه (...) وقيل: الوصف المصدر والصفة الحلية»[2]وهو الأمر عينه عند (بطرس البستاني)، الذي لم يعدل عن هذا المؤطرالتعريفي المعجمي القديم وهذا ما نقرؤه في قوله :«وصف الشيء يصفه وصفا وصفة نعته بما فيه وحلاه»[3]؛ لكنّه لا يفتأ مراجعا هذا التعريف؛ وذلك لتداخله مع دلالة مصطلح (الصفة)؛ حيث استقرئ ذلك عبر الركون إلى أطروحة (المتكلّمين)، التي تنصّ على مبدأ التمايز بين مصطلحي (الوصف/الصفة) إذ يقول في هذا الشأن: «المتكلمون فرقوا بينهما، فقالوا : الوصف يقوم بالواصف والصفة تقوم بالموصوف ج أوصاف»[4].

تجدر الإشارة إلى أنّنا وقفنا عند هذا الاضطراب المصطلحي بين دالي (الوصف/الصفة) كذلك في (المعجم الوسيط)؛ الأمر الذي يشكّل منحاهتزازيا متأزما على مستوى الفصل بينهما؛ إذ وقفنا عند مفهوم (الصفة) في (المعجم الوسيط)؛ والذي يكاد يكون مطابقا مع دلالة (الوصف)؛ إذ تعرّف (الصفة) وفق الآتي: «الصفة: الحالة التي يكون عليها الشيء من حليته ونعته»[5].

إنّ الأقلمةالأجناسية لمكوّن (الوصف) تظلّ عصيّةمتأزّمة؛ وبالتالي إشكالية ضبط مداره داخل الخطاب الأدبي؛ إذ نقرأ هذا السؤال الإشكالي عند (فيليب هامون) عبر قوله: «الوصف بصورة عامة

---

(1) كريم الوائلي، مصادر نقد القصة القصيرة والرواية في العراق، دار وائل، عمان، الأردن،ط1، 2009، ص118.

(2) ابن منظور، لسان العرب،مج6، مادة (وصف)، ص449.

(3) بطرس البستاني، محيط المحيط، مادة (وصف)، ص972.

(4) المرجع نفسه، مادة (وصف)، ص972.

(5) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (وصف)، ص1037.

لا ينتمي إلى أي "جنس" خاص، ولا يكون "شكلا" قابلا للتحديد بوضوح، ولا يمكن موضعته بيقين في موقع قار داخل الخطاب أو في وظيفة قارة»[1]؛ وهي الرؤية ذاتها التي أومأ إليها (سامي سويدان) والتي مقتضاها تشظّي المكوّن الوصفي داخل فضاءات أجناسية عدّة كان أهمّها قديما(فن الشعر) فمن خلال (الوصف) «يتم التعبير عن حال الشاعر أو حال موضوعه، وإنما من خلاله أيضا يجري تأكيد على فحولة الشاعر وتفوقه»[2].

بخصوص المفهمة التوصيفية لمصطلح الوصف(Description)عند (رولان بارت Roland Barthes) فإنّها استقرّت –تحديدا– في مقالته الموسومة بـ(أثر الواقع)؛ فـ(الوصف) –في منظوره– يمثّل «المكان الذي يكشف فيه الأدب عن نفسه، حيث يخلق الأدب واقعا جديدا، ورتبة جديدة للشيء الواقعي»[3]؛ في حين أنّ (آلان نروب غرييه Alain Robbe-Grillet) عرجّ إلى مكوّن الوصف عبر التنويه إلى وظيفته –الخلاقة بتعبيره–؛ وهذا ما دلّ عليه قوله: «لقد كان الوصف يدعي تمثيل واقع موجود مسبقا (...) أما الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة»[4].

أما بما يتعلّق بإشكالية التعالق المصطلحي–إن جازت التسمية– بين لفظتي (الوصف/الصورة) فإنّنا نجد (عبد اللطيف محفوظ) ملتفتا إليها بشكل مقتضب؛ إذ نصّت رؤيته النقدية لهذه القضيّة المصطلحيةعلى أنّ«نميز الوصف بكونه محاكاة لما هو مرئي(...) والصورة باختصار هي التعبير عن طريق التجريد»[5].

تتأسس المفهمة المصطلحية لـ(الوصف) عند (عبد الملك مرتاض) عبر التقعيد له في ضوء مقولة (جيرار جنيت) المعاينة لمسمّى(الوصف)؛ عبر مقابلته بالمسّمى النقيض –المضاد–؛ والمتمثل في (السرد)؛ذاك أنّ «الأمر يرجع دون شك إلى أن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، ولكن

---

[1] نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص85.

[2] سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص116.

[3] خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو حمد، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1992 ص282

[4] المرجع نفسه، ص80.

[5] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص 15.

الحركة لا توجد دون أشياء»[1]؛ وهذا ما أثبته قوله المندرج ضمن عنوان مهم في كتابه (في نظرية الرواية) –الذي وسمه بـ(حدود العلاقة بين الوصف والسرد)–؛ ومقتضاه قوله: «الوصف يناقض السرد والسرد يتعارض، حتما مع الوصف. الوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف للسرد، أكثر من لزوم السرد للوصف»[2].

بالتالي، فإنّ رؤيتهبمثابة الإسقاط المفهومي–بالتعبير الفيزيائي– لمقولة (جيرار جنيت)، الذي يرى إمكانية «تصوّر وصف محض خال من كل عنصر سردي أسهل من تصور العكس؛ لأنّ أبسط تعيين لعناصر عملية ما ولظروفها يمكن عده بصورة مسبقة بداية وصف»[3].

إنّ مشاطرة الناقد لهذا المتصوّر النقدي المخصوص لـ(الوصف) عند (جيرار جنيت) وغيره؛ لا يعني بالضرورة عدم إبداء مقولة خلافية –أو لنقل تعليقية–؛ تكون بمثابة المكمّل النقدي الشارح لمأي عدم قناعته الكلّية بأنّ الوصف بمثابة المكوّن الأسلوبي، الذي يكبح الانسيابية الحدثية بشكل مطلق؛ فهو يراه بنية معمارية للسرد، ومفعّلا لحركية الحدث؛ وهذا ما يؤكّده قوله: «إنّنا لنختلف مع جيرار جنيت (G.Genette)،وطودوروف(T.Todorov)، وبوالو(NicolasBoileau1636-1711) أيضا حول "التعليق" الذي ألحق بالوصف ووصم به وصما إذ نعد، نحن، الوصف غير مسؤولعمّا يحدث لتباطؤ جريان الحدث؛ وتراخي انسياب السرد (...) أرأيت أنّنا حين نقول: الجو ممطر، والريح عاصفة (...) ألسنا، هنا، أنّنا سردنا بالوصف؟ أو لم نعرض لطائفة من الأحوال والمظاهر التي تحلّ محلّ السرد غير الموصوف؟ فكأنّا قلنا في هذه الحال: كان الجو ممطرا، وكانت الريح تعصف»[4].

بهذا، فإنّ الناقد لا يجد حرجا في إثبات سردية الوصف –إن جاز الإطلاق–؛ والتي أعلن عليها بشكل صريح فاضح في سياق نصّي آخر؛ إذ اعتبر مكوّني (السرد/الوصف) سيان –أو متشابهان

---

[1] خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص79.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص249.

[3] عائشة بنت يحي الحكمي، تعالق الرواية مع السيرة الذاتية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص81.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص258.

بتعبيره-، دون شرح دقيق متعمّق لهذه الإشكالية المصطلحية المعقّدة المعتّمة؛ وهذا ما دلّت عليه مقولته: «الحق أنّ سرد حادثة من الحوادث، أو وصف شيء من الأشياء: أمران متشابهان يضعان يضعان بين أيدينا المعطيات اللغوية نفسها»[1].

إنّ قراءتنا التقويضية لهذا المحدّد النقدي تجعلنا نضع ما يشبه الرؤية المخالفة؛ -التي تظلّ مجرّد تعقيب نقدي لا يرقى إلى درجة الإقصاء أو الإزاحةلهذا المتصوّر النقدي-؛ حيث لا ننتصر إلى قاعدة المشابهة بينهما بشكل نهائي؛ ودليلنا في ذلك، أنّه لا يمكن لكاتب ما أن يدبّج نصّا سرديا-قصصيّا كان أو روائيا- عبر بنيات لسانية وصفية، و يعتبر هذا الصناعة اللغوية عملا سرديا بامتياز ولو كان الأمر كذلك لما أفرد للمسرود كلّ هاته النظريات السردية، التي تؤسس لمعمارية الشكل السردي؛لأنّنا نرى -وفق منظورنا- أنّ تقنية السرد لها خصوصيتها، التي تفترق عبرها عن مسّمى (الوصف)؛ الذي يأخذ في أحايين عدّة مظهرا هندسيا تجميليا للأحياز المكانية، والحالات المشاعرية للشخصيات الحكائية...؛ دون أن يكون دينامية فعّالة داخل النسج الحدثي.

أمّا الشاهد النصّي الآخر -الذي نجعله دعامة لرؤيتنا- فإنّه يتأتى في مقولة الناقد عينه؛ والتي وقفنا عندها في كتابه (تحليل الخطاب السردي)؛ إذ أوضح من خلالها أنّ الوصف معرقل للحدث -بل مفسدا إيّاه بتعبيره- و نصّ قوله الآتي: «علاقة الوصف بالسرد كثيرا ما تكون مزعجة له ثانية من مساره معرقلة لنمائه؛ بل مفسدة، أطورا، لبنائه، إذ كلّما تدخّل الوصف، توقّف السرد، و توارى الحدث إلى الوراء»[2].

أمّا بخصوص المفهمة التي قيّد من خلالها الناقد مكوّن (الوصف)؛ فإنّها لا تحيد عن الهدف -الأثر- الذييتركه هذا المكوّن السردي؛ وهذا ما أوضحه قوله: «فالوصف، إذن، غايته أن يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال، أو لهيئة من الهيئات؛ فيحوّلها من صورتها المادية القابعة في العالم الخارجي إلى صور أدبية قوامها نسج اللغة، وجمالها تشكيل الأسلوب»[3].

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص259.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص265.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص245.

كما يشدّد في كتابه (ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد) على إدراج مسمّى (الوصف) ضمن ما أسماه "الحالة الأسلوبية"؛ -التي نراها غير منزاحة عن مكوّنات الخطاب اللساني (الصوتية/التركيبية/الدلالية)-؛ فعبرها تتحدّد البنية النصّية الكبرى للعمل الأدبي؛ -أو تتحدّد هويته بتعبير الناقد عينه-؛ حيث يقول: «الوصف حالة أسلوبية تكاد تلزمه (أي النّص) في إقامة لحمته، وبناء تركيبته، بل ربّما في تحديد هويته أيضا، كما يلزمه الإعراب في إقامة ألفاظه»[1].

إنّ إطلاق مصطلح (الوصف) لا يستقيم عنده إلا بوجود دلائل أو قرائن -إن جاز إطلاقهما معا- يقوم بها، وهو ما يجلّيه قوله: «لا ينهض الوصف بوظيفته السردية حتّى يشمل المناظر الطبيعية والأحياز الخارجية: كالريح، والمطر، والشمس، والقمر، واللّيل وما فيه من ظلام؛ ووصف الأمكنة الحضرية كالشوارع، والأحياء، والساحات؛ ووصف الأمكنة الطبيعية كالجبال، والسهول والأنهار»[2] فهذه الوظيفة المنوطة به -تحديدا- تؤكّد الأهمية التي أولاها الناقد له؛ والتي تتشكّل عبر خاصتي (النمو/التطوّر) التي يستميز بها كذلك؛ فهي ليست حكرا على السرد دون غيره وهذا ما أفصح عنه قوله: «للوصف علاقة حميمة بالسرد حيث يظاهره على النمو والتطوّر؛ كمّا يبدّد بين يديه، كثيرا من الأسئلة التي قد يلقيها المتلقي على الخطاب السردي لو لم يتدخّل الوصف لتوضيحها كوصف القامات، والعيون، والوجوه، (...) والأجسام جملة»[3].

في لمحة مصطلحية متعلّقة بمورفولوجية مسمّى (الوصف)؛ فإنّنا نراه في سياق نصّي آخر جاعلا دال (الوصف) وفق صيغة (المركّب النعتي) -أو الوصفي-؛ والمتمثّل في مصطلح (الوصف التقليدي) ولعلّ القصد من هذه الإضافة اللفظية -وفق تصوّرنا-؛ هو وضع إطار -أو محدّد- تمييزي بينه، وبين ما أطلق عليه (الوصف بالعلاقة)[4].

بناء على ذلك، فإنّنا سنوضح المنظومة المصطلحية المتعلّقة بمكوّن (الوصف) عنده؛ أي ذكر بعض

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص195.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص265.

[3] المصدر نفسه، ص264.

[4] لم يستقر الناقد عند هذا الإطلاق المحدث (الوصف بالعلاقة)؛ بل ألفيناه يرد في صورة مصطلحية أخرى هي (الوصف التقليدي بالعلاقة).

ينظر: عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص195.

الشواهد النصّية التي أوردت مصطلح (الوصف)؛ وكذا المفردات (البديلة/المغايرة) المندرجة في الحقل المعجمي ذاته لدال (الوصف)؛ وهذا ما نكشفه عبر هذا الجدول الكشفي الموضّح:

المصطلح	المقطّعةالجملية	المدوّنة	الصفحة
الوصف	– «إنّ **الوصف** يتطلّع إلى الأحياء والأشياء فيصفها في تزامنها وتعاقبها معا».		251
	–«فليس **الوصف**، لدى نهاية الأمر، إلا صورة جميلة ذات ألوان وأشكال وأبعاد وأصباغ».	**في نظرية الرواية**	257
	– «يقوم مثل هذا الوصف، غالبا، على منح أبعاد جمالية وشكلية للشيء الموصوف».		252
	–«**الوصف** في السرد حتمية لا مناص منها».	**تحليل الخطاب السردي**	264
	– «ممّا لاحظناه على بناء هذا **الوصف**، عامة أنّه قصير في معظم الأطوار».		265
	– «فكأنّ **الوصف** صفة لازبة تعتور كلّ خطاب».	**ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	195
	– «والحقّ أنّ هذا **الوصف**، هنا بالذات لا يدلّ على كبير شيء».		200
	– «اصطناع **الوصف** في حدّ ذاته يبيّن لنا مدى عناية السارد الأفللي ببناء النّص، وترميمه وتنميقه، وزركشته».		203
الوصف التقليدي	– «إنّ**الوصف التقليدي** يجده عاجزا، في بعض الأطوار، عن أن يعبّر عن بعض الدلالات الشفّافة، والمعاني اللطيفة».	**ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	196
	– «لا يستطيع **الوصف التقليدي** هنا الحلول محل الوصف بالعلاقة».		196
الوصف النحوي التقليدي	– «نفضي الآن إلى **الوصف بمعناه النحوي التقليدي**».	**ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	198

الوصف الحقيقي	– «الصفة تعود على ما قبلها في **الوصف الحقيقي** النحوي، هو مجرد رؤية تقليدية».	**ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	**201**
الوصف العادي	– «نودّ التوقّف لدى ضرب من الوصف يخرج عن هذا الإطار النحوي التقليدي، وهو في تصوّرنا أرقى بكثير من **الوصف العادي**».	**ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	**195**
الوصف بالعلاقة	– «**فالوصف إذن بالعلاقة** له قدرة عجيبة (...) فنراه يتسلّق إلى أعلى درجة الرشاقة الكلامية». –«نلاحظ أنّ استعمال السارد أصلا يمكن أن يشمل وصفين اثنين وصفا تقليديا، **ووصفا بالعلاقة**».	**ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	**196** **196**
الوصف التقليدي بالعلاقة	–«**الوصف التقليدي بالعلاقة** هو وصف كأنّه كاد ولم يكن، أو كأنّه كان جماليا، ولم يكن نحويا».	**ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	**195**

إنّ قراءتنا لهاته الشواهد الجمليّة المثبتة في هذا الجدول؛ قد جعلنا نخلص إلى ملمح مصطلحي مهم مقتضاه إقدام (عبد الملك مرتاض) على ما يشبه التنويع المفرداتي للفظة الواحدة؛ فمن ذلك مسمّى (الوصف)؛ الذي نجد له مقابلات لفظية عدة؛ هي: (الوصف التقليدي/الوصف النحوي/الوصف الحقيقي/الوصف العادي)؛ وهو الأمر ذاته في مصطلح (الوصف بالعلاقة)؛ الذي وسمه وفق صيغة مركّبة مطوّلة هي (الوصف التقليدي بالعلاقة)؛ وهي الإشكالية التي تلزم قراءة نقدية مصطلحية واعية لإزاحة اللبس عنها؛ ذاك أنّ الإطلاق العنقودي –إن جاز الوصف– للمصطلح الواحد عبر المقابلات المفرداتية العدّة، دون وضع إطار محدّد لخصوصيتها، يؤزم مسألة فرزها لدى المتلقي.

1-1-6 السرد:

ترد مفردة (السرد) في (لسان العرب) لـ(ابن منظور) وفق التحديد الآتي: «السرد في اللغة تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا»[1].

أمّا (مرتضى الزبيدي)فإنّه لا يحيد عن الضابط اللغوي الذي نصّ عليه (ابن منظور)؛فمفردة (السرد) عنده مستقاة من قولهم: «نسج الدرع، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض والسرد متابعة الصوم وموالاته، وسرد فلان، كفرح: صار يسرد صومه ويواليه ويتابعه»[2].

من خلال هذين المؤطرين التعريفيين فإنّنا نجد أنّ خاصيتي (النسج/التتابع) تشكّلان المعنى الجامع له وهو ذاته أيضا في المعجم العربي المعاصر كذلك؛ حال (المعجم العربي الأساسي)؛ الذي يحدّد دلالة (السرد) لغويا عبر الآتي: «سرد يسرد سردا: – الدرع: نسجها. سرد يسرد سردا: 1 –الشيء: تابعه والاه، 2 –القصّة أو نحوها: رواها. سرد: مص سرد»[3].

يجدر التنويه –ههنا– إلى ملمح لساني مهم؛ حيث وجدنا (المعجم الوسيط) محدّدا دلالتي (النسج) و (التتابع) في مادة (تسرّد) لا (سرد)؛ ودليل ذلك قوله: «تسرد الشيء: تتابع. يقال: تسرّد الدر. وتسرّد الماشي: تابع خطاه»[4].

أمّابخصوص ترجمة المصطلح الأجنبي (Narrer)؛ الذي قد يقابل بمفردة (السرد) أو غيرها من الدوال النظيرة له، فإن معاينتنا لها في معجم (لاروس) قد جعلنا نلفي دوال لفظية عدّة مترجمة لها، هي: (قص/حكى/روى)[5]؛ على أننا لا نجد في هذا التحديد اللغوي ذكرا لمصطلح (سرد) الذي رأيناه تحت مظلة الاسم المؤنث (Narration) الذي يترجم بـ(رواية/سرد).

فيما يتعلّق بالمفاهيم المخصوصة لمصطلح (السرد) فهي ليست بالمقتضبة الهيّنة؛ حيث يعرّف –مثلا–

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج3، مادة (سرد)، ص273.

(2) مرتضى الزبيدي، تاج العروس، مج5، مادة (س ر د)، ص13.

(3) أحمد العايد وآخرون، المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، دمشق سوريا، ط1، 2003، مادة (سرد)، ص618.

(4) إبراهيم مصطفى و آخرون، المعجم الوسيط، مادة (س ر د)، ص 426.

(5) جان دوبوا، لاروس (فرنسي– عربي)، مر: شفيق الأرناؤوط،(Narrer)، ص 609.

في (معجم المصطلحات الأدبية) وفق المؤطر التعريفي الآتي: «يحدّد السرد على أنّه فعل القصّ ونتيجة هذا الفعل في آن معا. بصفته منتجا، يبدو بمثابة عملية الإخبار المكتوبة أو الشفوية للوقائع والأحداث الواقعية أو المتخيّلة، وعندها يخضع لقواعد تنظيمية تتطلّب تسلسلا للأحداث (قديمة معاصرة، مستقبلية) ومنطقا معيّنا (سببية، موازاة، تعارض). بصفته فعلا، يفترض وجود راو ومروي له مما يضفي عليه قيمة مقالية وبراغماتية»[1]؛ كما يعمد هذا المعجم إلى التقصّي التأصيلي له،ونصّ ذلك الآتي: «إنّ أصل الفعل "Narrer" يفسّر لنا دونما شك معاضلة هذه اللفظة "Narrare" التي تعني "أعلم، حكى" هي مشتقة بحسب "المعجم التاريخي للغة الفرنسية" من "Gnarus" (الذي يعرف). فالسرد يبدو في آن معا فعل معرفة بما يقدّمه من أحداث وإبداع»[2].

لقد أشار (عبد الرحيم الكردي) إلى إشكالية مصطلح (السرد)؛ -الذي يعقد توليفة مصطلحية مع مفردات عديدة معادلة له-؛ حيث يقول في هذا الصدد: «يعدّ مصطلح "السرد" من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل، بسبب الاختلافات الكثيرة التي تعتور مفهومه، والمجالات المتعدّدة التي تتنازعه (...) لذلك يطلق كثير من الباحثين مصطلح "السرد" بوصفه مرادفا لمصطلح "القصّ" ولمصطلح "الحكي" ولمصطلح "الخطاب"، ولا يكاد فريق آخر يحدّد له مجالا واضحا فمرّة يطلقونه على المستوى اللغوي في الرواية، ومرّة يقولون عن عمل المؤرخ في صياغة الأحداث سرداومرّة ثالثة يمتدون به ليشمل السينما، والصور واللوحات، وغير ذلك»[3]؛ كما عرّج الناقد إلى مفهمة مسمّى (السرد) عبر المحدّد التعريفي الآتي: «السرد قول أو خطاب صادر من السارد يستحضر به عالما خياليا مكوّنا من أشخاص يتحرّكون في إطار زماني ومكاني محدّد، وما دام السرد قولا فهو لغة ومن ثمّ يخضع لما تخضع له اللغة من قوانين وأهداف، والهدف الذي تسعى إليه اللغة هو: التـــــواصل

---

[1] بول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط1، 2012، ص594.

[2] المرجع نفسه، ص594.

[3] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص105.

أو التوصيل»[1].

أمّا (أحمد رحيم كريم الخفاجي) فإنّه يؤسس مفهمته لـ(السرد) وفق المؤطر التعريفي الآتي: «هو قرين الفابيولا (القصّة) ومعناه الإخبار عن الأحداث، فهو مجرّد حكاية (...) تخبر عن وقائع قامت بها شخصيات غير بشرية»[2].

إنّ تقويض هذا المعطى النقدي يجعلنا نكشف ما يشبهالتعثّر النقدي عنده؛-والمتعلّق خصوصا بفضح مصطلح (السرد) مفهوميا-؛ إذ إنّ هذا المحدّد التعريفي لا يختصّ بالسرد؛ الذي هو طريقة نسج الحكي بمكّوناته المختلفة بشكل انتظامي؛ ولكنّه يتعلّق بالمسرود (العمل السردي) وبيان ذلك الآتي:

الفابيولا (القصة).....مسرود (شفوي/ نصّي).

حكاية.....مسرود (شفوي).

في سياق نصّي آخر، نجده متجاوزا العثرة النقدية السابقة -إن جاز الوصف-؛ إذ يجلّي المفهوم الواضح الدقيق لمصطلح (السرد) -لا (المسرود) المشار إليه في تعليقنا السابق-، حيث يقول: «السرد أخصّ من القصّ لكونه مجموعة قوانين وقواعد أو طرائق للتعبير تبنى عليها أحداث أو عمليـة القصّ المتسلسلة في الزمن على وفق قانون السبب والنتيجة»[3].

لا مشاحة أنّ التعليق النقدي الذي خصّ لمفهمة (السرد) عند (أحمد رحيم كريم خفاجي) -و الذي نوّهلنا إلى ما يشبه الهنة المفهومية عنده-، قد يكون هو ذاته الذي نقيمه على المتصوّر النقدي لـ(عبد الملك مرتاض)؛ إذ استوقفنا ما يشبه الاضطرابالمفهومي على مستوى معاينته لمسمّى (السرد)؛ إذ يقرّ بأن النقد الغربي المعاصر يعدّه نصّا حكائيا؛ ثمّ ما يفتأ في السياق النصّي ذاته معتبرًا إياه مجرّد طريقة

---

[1] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص154.

[2] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2012 ص37.

[3] المرجع نفسه، ص47.

يتخيّرها المبدع في تمرير الحدث إلى متلقّيه؛ فهو بذلك يكرّس شكلا من التعميّة المفهومية التي لا تحدّد مدلول المصطلح بدقّة مضبوطة؛ وهذا ما يفهم من قوله: «تطوّر مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهمّ وأشمل، بحيث أصبح يطلق على النّص الحكائي أو الروائي أو القصصي برمّته، فكأنّه الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدّم بها الحدث إلى المتلقّي»[1]؛ كما يستند تعقيبنا كذلك على مقولة مهمة –نوّه إليها (معجم السرديات)؛ والتي فحواها أنّ (السرد) يدلّ على (القسم القصصي) في متصوّر البلاغة الغربية القديمة –لا في المتصوّر الغربي الحداثي كما نصّ على ذلك (عبد الملك مرتاض)– وهذا ما وقفنا عنده في المفهمة التأصيلية لمكوّن (السرد) عند أصحاب ها المعجم السردي، و التي نصّها الآتي: «يعني في البلاغة الغربية القديمة القسم القصصي من الخطاب الذي تقدم فيه الحكاية»[2].

في سياق التقصّي عن المقابلات اللفظية لدال (السرد)؛ فإنّنا نجد بعضهم يتخيّر له مسمّى (الخطاب) كما هوالحال عند (والاس مارتن)؛ إذ يقول: «إنّ السرد جميعه بالمعنى الأعم، خطاب بمقدار كونه موجها إلى جمهور أو قارئ»[3]،وهو النهج ذاته الذي سلكه (سعيد علوش) الذي عرّف السرد وفق التحديد الآتي:«خطاب مغلق، حيث يدخل زمن الدال في تعارض مع الوصف»[4].

أمّا (ناهضة ستار) فإنّها تقترح مصطلحين دالين على (السرد) هما: (الخطاب/القصّ)؛ فالسرد يحملازدواجية، تمثّلت في «كونه خطابا غير منجز، أو قصا أدبيا يقوم به (سارد) ليس هو الكاتببالضرورة، بل وسيط بين الأحداث ومتلقيها»[5].

لم تقتصر المعادلة المصطلحية لمفردة (السرد) عبر مصطلحي (الخطاب/القصّ)؛ إذ نقف عند لفظة (الكلام) الدالة عليه كذلك؛ والتي نجد لها ذكرا في (معجم السرديات)، ونصّ ذلك الآتي: «يستعمل

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص84.

[2] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص246.

[3] والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص140.

[4] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص110.

[5] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2003، ص62.

مصطلح السرد أيضا علاوة على كونه العمل التواصلي الذي به وفيه ينقل المرسل رسالة ذات مضمون قصصي إلى مرسل إليه، رديفا للكلام باعتباره وسيطا يحمل الرسالة المذكورة»[1].

أمّا بما يتعلّق بمسألة اجتباء (عبد الملك مرتاض) لمسّمى (السرد) دون بدائله الأخرى؛ فإنّه يمكن القول أنّه قدّ استقرّ عنده في مواضع نصّية عدّة في كتاباته؛ الأمر الذي أثبته (مولاي علي بوخاتم) عبر قوله: «أثار عبد الملك مرتاض مفاهيم نقدية من شأنها أن تضيف نقلة جديدة إلى الدراسةالسردية المعاصرة، بين هذه المصطلحات: ترجم مصطلح السرد عن اللفظ Narration»[2]، حيث تتحدّد مفاهيمه –أي السرد– عبر كونه تتابعا ماضويا وفق سيرة واحدة؛ ثمّ ما فتئ أن أضحى دالا على الشكل اللساني المتابين عن الطابع اللغوي الحواري[3].

و في سياق كشفه عن طبيعة الرواية، فإنّنا نجده معرجا على مفهوم (السرد)، حيث يقول: «نلفي الرواية، من حيث هي ذات طبيعة سردية قبل كلّ شيء، تنشد عنصرا آخر هو عنصر السرد أي الهيئة التي تتشكّل بها الحكاية المركزية المتفرّعة عنها حكايات أخريات في العمل السردي»[4].

إنّ اعتداده بهذه المفهمة المخصوصة لـ(السرد)؛ –وذلك بعدّه هيئة معيّنة لتشكيل المادة الحكاية–

قد لا تكون الطريقة التعريفية النهائية له؛ ذاك أنّنا وجدناه في سياق نصّي آخر فاضحا إيّاه عبر تحديده للوظيفة المنوطة به؛ فهو ليس بالهيئة المشكّلة للحكاية المركزية؛ بل هو «أداء وظيفة الحكي ضمن المكونات السردية العامة المتشابكة»[5].

حريّ –ههنا– أن نقدّم لمحة مفهومية متعلّقة بمكوّن (السرد)؛ حيث رأينا (يان مانفريد) مكاشفا إيّاه وذلك عبر عدم حصره ضمن تصوّر (جيرار جنيت) —وأصنائه المشاطرين له–؛ أي بكونه –أي السرد– متعلّقا بالمسرود النّصيالكتابي؛ إذ يعدّه (يان مانفريد) «أيّ شيء يحيك أو يعرض قصّة، أكان

---

[1] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص246.

[2] مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي، ص252.

[3] ينظر: عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص83.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص27.

[5] المصدر نفسه، ص258.

نصّا أو صورة أو أداء أو خليط من ذلك»[1].

لا غرو في أن هذا التعريف الذي ألزمه (يان مانفريد) لمصطلح (السرد) هو ذاته عند (عبد الملك مرتاض)؛ أي انفتاحه على أشكال مختلفة لا تتأطر عبر اللغة النصّية، لكنّها تصيّرها -أي الأشكال- إلى لغة عبر مكوّناتها الجمالية، وهو ما عبّر عنه بقوله: «وكما لا يستطيع المرء أن يعيش دون يأمل، ولا أن ينام دون أن يحلم فكذلك لا يستطيع أن يعيش دون أن يسردأو يحكي ويخرف ويهذي، ويعبث ويهرج، ويسخر ويبكي (...) كل هذه المظاهر سرود لحكايات أنجزتها اللغة وصورها الأسلوب، وأبدعها الخيال، فالصمت حكاية، والبكاء حكاية والصراخ حكاية والحياة حكاية جميلة سعيدة، والموت حكاية حزينة»[2].

إنّ فعالية هذه المظاهر السردية -المشار إليها من لدنه- تتجلّى -تحديدا- في الخطاب الشفاهيالملازمة لها، على عكس دلائليتها في النص المكتوب -المقروء-، وهو الأمر الذي أشار إليه الباحث (أبو بكر حسيني) في مقاله المعنون بـ(المشافهة والتواصل)؛ حيث يقول:«فالضحك أو البكاء أو الكآبة (...) أو غير ذلك من التشكّلات العضوية، أو التغيرات النفسية التي تلازم الخطاب، عامل أساس في إيصال دلالاته بأبعاده النفسية والاجتماعية وهو ما تفتقر إليه (..) الخطابات المكتوبة»[3] وهي القضية ذاتها التي أكد عليها (عبد القادر عميش)، الذي ذهب إلى أن مسألة (السرد) تملك مفهوما أشمل، وعمومية فضفاضة؛ إذ إنّ «اللوحة الزيتية تسرد صمت ألوانها والشريط السينمائي يسرد أحداثه(...) فالسرد ظاهرة حكائية ماثل في كل شيء»[4].

إنّ معاينة الترجمة العربية للمصطلح الأجنبي(Narrer) قد كشفت -على حدّ تعبير(فتيحة سريدي)- أنّهم «لا يلتزمون بجذر واحد أثناء الترجمة إلى العربية، فهناك من يعتمد الجذر سرد وهناك من اعتمد

---

[1] يان مانفريد، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، ص51.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص221.

[3] أبو بكر حسيني، المشافهة والتواصل، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2011 ،ع10، ص105.

[4] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، ص14.

الجذر قص، على الرغم من أن كل المصطلحات المترجمة ذات جذر واحد وهو (Narrer)»[1]ولا يفوتنا -ههنا- أن نؤكّد على ملمح مهم متعلّق بمصطلح (القصّ) المنصوص عليه في هذا المحدّد النقدي حيث ربطه أحدهم بتيمة (السمر)؛ وهذا ما دلّ عليه قوله: «أصبح القصّ وسيلة من وسائل التسلية والإمتاع والترويح عن النفس (...)، ولذلك نجد ابن الجوزي يعدّه ضربا من الأسمار»[2].

تدعيما لمقولة (فتيحة سريدي)؛ -التي أومأت بشكل واضح إلى الإشكالية الترجمية المستعصية التي رافقت مصطلح (السرد) ومقابلاته المصطلحية النظيرة-؛ فإنّنا نجد (ميلود عبيد) مقدّما ورقة بحثية موسومة بـ(المصطلح النقدي وإشكالاته النظرية والعملية)؛ بها إشارة للقضية ذاتها؛ إذ يقول في هذا الشأن:«إذا كان مصطلح السرد وما تفرّع عنه من مصطلحات لا يزال عائما غائما مضطربا في اللغة العربية، فهو يؤخذ مرة من الجذر "روى" ومن الجذر "سرد"تارة أخرى وطورًا آخر من الجذر "قص" (...) يدلّ على أن قضية التعامل مع المصطلح السردي لا تزال تشكل معضلة كبيرة في مجال التطبيقات عند الباحث العربي الذي حار وتاه أمام تراكمات اصطلاحية تحتاج إلى ضبط وتحديد وفق المستوى الابستيمولوجي ثم المستوى التاريخي الإيديولوجي»[3].

أمّا بخصوص الاقتراح الآخر البديل لدال (السرد)؛ فإنّه يتمثّل في لفظة (الحكي)؛ التي راهن عليها (سعيد يقطين) -مثلا-؛ إذ يبرّر هذا الاجتباءالمفرداتي قائلا: «إنّ المصطلح المناسب الذي نضعه هنا بسبب طابعه الثابت هو "الحكي" وليس "السرد". إنّ الحكي عام، والسرد خاص فالحكي هو الذي ينسحب عليه مصطلح (Recit) و (Narrative)، و هو الذي يمكن أن نجده في الأعـــمال

---

[1] فتيحة سريدي، ترجمة المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، أعمال ملتقى "اللغة العربية والمصطلح"، منشورات مخبر اللسانيات واللغة العربية، باجي مختار عنابة، الجزائر، 2006، ص204.

[2] محمد خير شيخ موسى، النزعة القصصية في الأدب العربي حتى القرن الرابع الهجري، حوليات الآداب و العلوم الاجتماعية الكويت، ع26، 2006، ص28.

[3] ميلود عبيد، المصطلح النقدي وإشكالاته النظرية والعملية، http://dr-cheikha.blogspot.com/2011/10/blog-post_12.html، 2015/07/21، 16:30.

التخييلية(...)، أمّا السرد فلا يتحقق إلا في الأعمال اللفظية»[1].

في لفتة ترجمية –ههنا– متعلّقة بترجمة مصطلح (Récit) –الذي رأيناه مترجما بدال الحكي عند (سعيد يقطين)– فإنّنا نجد (عبد الوهاب الرقيق) في كتابه (في السرد) مستخدما مفردة (القصّ) كمعادل مصطلحي لـ(Récit)[2]؛ وهذا ما وقفنا عنده في ترجمته لعنوان مقال لـ(جيرار جنيت) (G. Genette)؛ الموسوم بـ(Les frontière du récit)؛ حيث ترجم هذه المقطّعة الجملية ذات الصبغة اللغوية الفرنسية بـ(حدود القصّ)؛ لكن الالتباس الترجمي الفاضح –في نظرنا– فإنّه يتبدى في الترجمة التي عقدها الباحثان لهذا المصطلح السردي؛ الذي يترجم بـ(السرديات) عند (عبد الملك مرتاض) وهو الأمر الذي وقفنا عنده في سياقين نصّيين مؤداهما الآتي:

1– يتحدّث جيرار جنيت (G.Gennette) في مقالة له بعنوان: "حدود السرديات" Frontières du récit[3].

2– لما كانت هذه المقالة الشهيرة تدور من حول السردانية، فإنّه من الأليق أن نعرّج عليها لنقرأ فقرة منها، وهي "مدخل في التحليل البنوي للسرديات" Introduction àL'analyse structurale des récits[4].

بذلك، فإنّ ارتباط مصطلح (السرد) عند (سعيد يقطين) بالأعمال اللفظية؛ بخلاف (الحكي) قد يكون له الرؤية ذاتها عند (عبد الملك مرتاض)؛ الذي ألزم (الحكي) للمحكي الشفاهي إذ إنّ «أصل

---

[1] سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص15.

[2] يترجم هذا المصطلح السردي الأجنبي عند الباحثة الأكاديمية (نادية بوشفرة) بـ(المحكي)؛ حيث ورد هذه المسمّى وفق ضميمة مصطلحية تمثلت في (سيميائية المحكي)؛ كترجمة صريحة لـSémiotique du récit. نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، (د.ط)، 2008 ص26.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص233.

[4] المصدر نفسه، ص237.

الحكي في جميع آداب الشعوب منذ الأعصار الموغلة في القدم كانت تنهض على اللغة الشفويّة ولم تتدخّل اللغة المكتوبة إلا في القرون الأخيرة بعد استكشاف المطبعة»[1].

إنّ إثباته لعلائقية (الحكي) بـ(اللغة الشفوية)؛ مردّه إلى أنّ (السرد) يظلّ لصيقا باللغة المكتوبة -الخطّية-؛ولكن الاحتكام إلى نوعية اللغة فحسب قد لا يكون -في منظورنا- المعيار الثابت النهائي؛ ذاك أنّه وجدناه في سياق نصّي آخر محتكما إلى قاعدة (القدم/الحداثة)؛ التي ميّز فيها بين (الرواية/السرد)؛ إذ يقول:«أسجّل هذه الحكاية في ذاكرتي، أختزنها فيها، ثمّ حين يحين سردها أو حكايتها لمتلقّ ما أرويها له (بالاصطلاح العربي القديم) أو أسردها (بالاصطلاح الحديث)»[2].

إنّ استقراء مسمّى (السرد) في كتابه (ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد) يجعلنا نقف عند مصطلح معادل له؛ والمتمثّل في المصطلح المركّب (النسج الحكائي)، و المستخلص من قوله: «فكأنّ السرد إذن هو نسج الكلام، ولكن في صورة حكي. وبهذا المفهوميعود السرد إلى معناه القديم؛ حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسج»[3].

و في ختام التقصّي عن مكوّن (السرد) في المتصوّر النقدي لـ(عبد الملك مرتاض)؛ -الذي استهلّ بعرض مقولاته -أي السرد- المفهومية والمصطلحية-، فإنّنا نرى أنّ مسألته بحاجة إلى نقاش متمحّص له؛ ذاك أنّ قضية المقابلات المفرداتية له —والتي كان أبرزها (الحكي/القص/الخطاب)-قد لا تكون الدوال النهائية له؛ خاصة إذا ما اعتدّ بمسمّى (العرض)[4]؛ كنظير دالي مرادف له، بالإضافة إلى ذلك فإنّ الإشكالية المستعصية —وفق منظورنا- تتأتى في ذلك الاضطراب المصطلحي عنده؛ و المتعلّق -تحديدا- في جمعه لشتات البدائل المفرداتية لمصطلح (السرد) في المقطّعة الجملية الواحدة، وهذا ما

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص216.

[2] المصدر نفسه، ص224.

[3] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص84.

[4] إدريس قصوري، أسلوبية الرواية: مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 2008، ص359.

يجلّيه قوله: «لا نتردّد في وجود سرد، أي حكي، أي خيط يقتصّ بواسطة نسجه مؤلف بارع محترف متحكّم في تقنيات الحكي»[1].

بالتالي، فإنّ المسألة الحقّة تكمن في تفعيل الدوائر البحثية المشتغلة على المصطلح السردي لبيان خصوصية مصطلح (السرد) دون سائر الدوال المصطلحية المنضوية تحت حقله المفهوميوذلك لدرء أيّ اشتباه دلالي مصاحب له؛ والذي سيعقّد الأزمة المصطلحية داخل الصرح النقدي العربي المعاصر.

1-1-7 الحدث:

إنّ التقنيات السردية لبنات مركزية في بنائية المحكي السردي؛ وهي تتفاوت في درجة استخدامها وتوظيفها عند منشئها -المبدع-؛ وذلك حسب تلوّنات التيمة المسطّرة داخله -المحكي- ولكن الأمر الثابت -أو لنقل المرتكز الأساس- أنّ تقنية الحدث(Event) هي بمثابة حجر الأساس فيه؛ إذ يمكن الاستغناء على الشخصيّة المنجزة له؛ و لكنّه -بالرغم من ذلك- يظلّ علامة مميّزة لا تأفل نواميسها أو مساراتها، خطّية كانت أم عمودية.

بناء على ذلك؛ فإنّنا نجده المصطلح السردي المهم؛ الذي وجبت مدارسته في شقيه (المفهومي/الشكلي) معا؛ وذاك عبر النظر في المعجمات السردية المتخصّصة؛ وكذا في المدوّنات النقدية؛ ثمّ استقراءه بشكل مسحي شامل داخل الخطابات النقدية لـ(عبد الملك مرتاض)وهو الأمر الذي نؤسس له نقديا عبر الآتي:

لا ضير في أنّ الإشكالية المصطلحيّة الحقة تتلخّص في ذلك الاضطراب المصطلحي، الذي يتعلّق بالمفردة الواحدة؛ حيث تتشابك المصطلحات السردية في الشبكة المفهومية الواحدة؛ ومن ثمّة نقف أمام ما يشبه الدوال العنقودية؛ التي ينجم عنها الالتباس والهلامية في تأطير المصطلح وتسييجه.

إنّ المعظلة المصطلحيةتبرز بشكل واضح في مسألة (الحدث)؛ إذ تعدّدت فيه الاجتباءاتالمفرداتية الدالة عليه؛ والتي كان أهمها المصطلحات الآتية: (الوظيفة/الواقعة/الفعل/الحادثة).

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص226.

أمّا بخصوص مصطلح (الوظيفة)؛ فلأنّه كان معادلا لفعل الشخصية في متصوّر النموذج السردي الذي أسّسه (فلاديمير بروبVladimir propp)؛ ذاك أنّ ثوابت الحكاية عنده «تتمثّل في الوظائف أي في الأفعال النموذجية الصادرة عن الشخوص»[1].

أمّا مصطلح (الواقعة) فإنّ تقصينا عن أمارته داخل المعاجم (القاموسية/المتخصّصة) قد جعلنا نقف عنده؛ وتمثيلا لذلك معجم (المنجد في اللغة العربية المعاصرة)؛ الذي يجلّيه داخل المفهمة المخصوصة لـ(الحدث)؛ وذلك عبر الدال الفعلي (يقع)؛ ومؤدى ذلك الآتي: «ما يقع من الأمور غير المعتادة (...) (أو) ظرف ثانوي يتصل بسلسلة ظروف تؤلف كلا واحدا»[2].

لا يحيد أصحاب (معجم السرديات) عن تثبيت مفردة (الواقعة) في حيّز التعريف بمصطلح (الحدث) الذي يعرّف بأنّه «الواقعة المهمة التي تخرج عن المألوف، وهذا المعنى هو الذي نجده في عبارة "الحدث التاريخي" أو "الحدث السياسي"»[3].

أمّا (أماني أبو رحمة) فإنّها تبنّت مصطلح (الحدث) ترجمة للمفردة الأجنبية (action)؛ حيث نقلتلنا مفهوم (الحدث) عند (يان مانفريد)، والذي مقتضاه قوله: «هو سلسلة أفعال ووقائع أو هو مجموع الوقائع تكوّن خطّ القصّة على مستوى الفعل السردي»[4].

إنكان (الحدث) مجموعة أفعال ووقائع، فإنّ مسألته ليست بهذا المعطى البسيط فكثيرا ما يكتنفه الغموض-التعقيد-؛ نظرا لارتباطه بالرؤية الذاتية للمبدع، وهو الأمر الذي نوّه إليه (نادر أحمد عبد الخالق)، عبر قوله:« لم يعد الحدث أو الأحداث (...) مجموعة من الأفعال التي تقوم بها مجموعة من الأشخاص، ممّا يساعد في النهاية على اكتمال الصراع داخل القصّة في وضوح وهدوء بل

---

[1] م. يلس، السرديات التطبيقية: مقاربات سيميائية سردية: تر: عبد الحميد بورايو، ص59.

[2] أنوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، تح : مأمون الحموي وآخرون، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1 2000 مادة (حدث)، ص275.

[3] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص145.

[4] يان مانفريد، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، ص101.

أصبحت أحداث القصّة كثيرا ما يكتنفها الغموض والتعقيد، بمعنى أنّ الحدث في كثيرا من الأحيان أصبح يقترن برؤية الكاتب الذاتية للموضوع الروائي والقضية التي يريد علاجها»[1].

أمّا بخصوص المعالجة النقدية التي خصّها (عبد الملك مرتاض) لمكوّن (الحدث)؛ فإنّنا سنعرج عليها وذلك بالنظر في مفاهيم (الحدث) عنده؛ وكذا التنويه إلى المسمّيات التي قد تجد تضايفية معه سواء أكان مثبتا تعادليتها معه؛ أم خصّها بقراءة مفهومية مغايرة؛ حيث نجلّي ذلك عبر القراءة النقدية التي مقتضاها الآتي:

نستهل قراءتنا لمسمّى (الحدث) عنده بمقولة مهمة؛ -ورد ذكرها في كتابه (ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد)-؛ والتي فحواها قوله: «الحدث بمفهوميه الأسطوري والواقعي هو رصد للوقائع التي يفضي تلاحمها وتتابعها إلى تشكيل مادة حكائية، في حدّ ذاته لا يعدو أن يكون كالمعاني المطروحة في الطريق بمفهوم أبي عثمان الجاحظ، لولا ما يتمّ له من كيفية النسج وطريقة الربط المتسلسل لعملية السرد»[2].

يؤكّد الناقد -ههنا- على معنى (الواقعة)؛ التي تقابل دال(الحدث) -في شقيه (الأسطوري/الواقعي)- لكنّه ينوّه إلى ضرورة وجود التلاحم بين جملة الواقع دون انفرادية واقعة دون آخر؛ ذاك أنّ المهمة المنوطة بـ(الحدث) هي (الرصد/التتبّع) لها؛ إذ ثبت عند خاصيتي (النسج/الربط)؛ اللتين تسمان داخل المحكي السردي؛ وبالتالي،فإن فقدانهمايعني الوقف عند (اللا حدث) -إن جازت التسمية-.

كما تعرّض في كتابه (الميثولوجيا عند العرب) إلى مكوّن (الحدث)؛ حيث يقول في شأنه: «هو المادّة التي تتشكّل منها اللغة الفنية (الخطاب)، بل هو المحور الذي من حوله تضطرب، والدعامة التي عليها تنهض. فالحدث هو أصل كلّ فعل، وتاريخ، و أسطورة، و قصّة، و حكاية، و ما شئت من مظاهـر

[1] نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير و نجيب الكيلاني: دراسة موضوعية و فنّية، ص270.

[2] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص15.

الوعي التي تجسّدها اللغة العامة، أو الخطاب الفنّي»[1].

هنا يعقد الناقد توليفة بين الحدث و اللغةالفنية؛ فهو دعامتها ومادتها؛ التي تحقّق عبرهجماليتها الفنّية. كما يجلّي في المقولة ذاتها قضية مهمة، مؤداها أنّ الفعل السردي ينبني على (الحدث) باعتباره المرجع الأصل؛ وهو بذلك يقصي مسألة التعادلية؛ التي يضعها بعضهم بين (الحدث/الفعل) باعتبارهما شيئا واحدا؛ كما أنّه لا يؤقلمه ضمن حقل سردي معيّن؛ ذاك أنّه مكوّن دينامي أساس في فضاءات (الأسطورة/التاريخ/الحكاية/القصة).

بخصوص إشكالية التطابق المصطلحي الذي يقيمه بعضهم بين (الحدث/الفعل)؛ -أي باعتبارهما دالان على المدلول ذاته-؛ فإنّنا سنتعرض إلى أبرز مقولاته؛ ثمّ سنعرج إلى قراءة (عبد الملك مرتاض) لهذه الإشكالية المستعصية؛ وبيان ذلك القراءة النقدية الآتية:

إنّ مسألة تغييب مصطلح (الحدث) وتفعيل مسمّى (الفعل)؛ مرده عند بعضهم إلى أنّ الأحداث في مجملها تجسد (الفعل)، وهذا ما نجده موضحا في (قاموس السرديات)؛ إذ إنّ «أغلب السرديين تخلوا عن استخدام كلمة (حدث) واستعاضوا عنها بكلمة (الفعل)، (...) وإن ذهب بعضهم إلى أنّ الأحداث المترابطة في قصة تكون فعلا. فالفعل بهذا المعنى هو مجموع الأحداث المترابطة بحسب التعاقب الزمني والتراتب السببي»[2].

بهذا، فإنّ النظر إلى ثنائية (الفعل/الحدث) -التي قد يكون بينها منحى تمييزيا عند بعضهم- يجعلنامنوّهين إلى حملهما الدلالة ذاتها عند بعضهم؛ من مثل (جيرالد برنس)؛ وذلك في سياق تعريفه لمصطلح(الحدثEvent)؛ حيث يحّده دلاليا بقوله: «تغيير في الحالة يعبر عنه في الخطاب بواسطة ملفوظ فعل (...) في صيغة "يفعل" أو "يحدث"»[3].

---

[1] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص71.

[2] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص145.

[3] المرجع نفسه، ص63.

إنّ إحالة هذا المحدّد التعريفي إلى قاعدةالمعادلة بين مصطلحي(الحدث Event/الفعل Action)لا يمنع وجود مظهر تباييني بينهما من المنظور السردي، كون الحدث «ظاهرة خارجية وجدت لأسباب معينة بينما يصدر الفعل عن الإنسان أو أي كائن آخر نتيجة وجود حافز(Motif)»[1]؛ وهذا ما نجده مثبتا كذلك (معجم تحليل الخطاب)؛ ونصّ ذلك الآتي: «الفعل يتّسم بحضور فاعل- بشري أو له شكل إنساني يحدث التغيير (أو يسعى إلى منعه)، في حين أنّ الحدث يطرأ بتأثير أسباب دون تدخّل مقصود من قبل فاعل»[2].

إنّ اعتبار (الفعل) متعلّقا بـ(الشخصية) في هذا المحدّد المصطلحي، قد يجد علائقية مع مقولة السيميائي (Algirdas JulienGreim) ؛ الذي أكّد على معادلة (الفعل) لمسّمى (الوظيفة) التي أسّس لها (فلاديمير بروب)، عبر عدّها فعل الشخصية المنجز-؛ حيث يقول: «الفعل Faire باعتباره قضية تحيين Procèsd'actvalisation يسمّى وظيفة»[3].

إنّ إقامة قاعدة التطابق المصطلحي بين مفردتي (الفعل/الحدث) عند (غريماس) قد لا تكون هي ذاتها عند (رولان بارتRoland Barthes)؛ ذاك أنّ (الفعل) -في منظوره-: «مجموعة من الوظائف التي تندرج تحت نفس العامل أو "العوامل"(Function) التي تؤديها نفس "الذات" في حركتها مثلا الوظائف نحو موضوعها»[4].

أمّا بما يتعلّق بالمنظور النقدي لـ(عبد الملك مرتاض) في هذه الإشكالية المصطلحية المخصوصة لمشكّل (الحدث)؛ -الذي ظلّ مفهومه مندمجا مع مكوّن (الفعل)؛ بالرغم من اختلاف المسميين مورفولوجيا- فإنّنا رأينا مسألته عنده مخالفة لمبدأ توافقيته مع (الفعل)؛ فقد اعتدّ بعلائقية (الفعل) لـ(الحدث)؛ لكن دون النصّ حرفيا على تطابقه المفهومي معه؛ إذ يمكن القول أنّه مؤشر دينامي

---

[1] بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، ص37.

[2] باتريك شاردو، دومنيك منغينو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري، حمّادي صمّود، دار سيناترا، تونس، (د.ط) 2008، ص29.

[3] أ.ج. غريماس وآخرون، النظرية السيميائية: مسار التوليد الدلالي، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، ط1، 2013، ص88.

[4] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص11.

لوجود (الحدث)؛ وهذا ما يفهم من قوله: «إنّ أيّ فعل، في أيّ نصّ سردي ما كان، يمثّل حركيّة جريان الحدث ومروره وثبات مساره»[1].

في سياق نصّي من كتابه (في نظرية الرواية) نجده مؤسسا لشكل من المعادلة بين (الفعل) و(الحدث) لكن هذا المكوّن الحدثي يظلّ مقيّدا في دائرته التاريخية دون الحكائية الخيالية المحضة؛ إذ نقرأ ذلك في قوله: «نميز بين الحدث التاريخي المستند إلى الواقع والفعل، والحدث الحكائي المستند إلى مجرد الخيال الخالص»[2].

بذلك، فإنّه يقصي قاعدة التطابق الحدثي في مظهريه (التاريخي/الحكائي)؛ فلا يمكن أن تكون «الأحداث بأزمنتها وأحيازها تاريخ، وأن الخطاب السردي يحمل حقيقة بكل ما يحمله اللفظ من مدلول»[3].

عليه؛ فإنّ مسألة الكشف الباطنيعن طبيعةالحدث عنده تظلّ مرتبطة بهذه الازدواجية الناشزة –وفق ما نفهمه منه–؛ وهذا ما جعله مؤكدا هذه القضية المصطلحية؛ فحريّ «التمييز بين حدث إبداعي يقوم على الخيال البحت، وحدث تاريخي يزعم له أنه يقوم على الحقيقة الزمنية، بكل ما تحمله من شبكية تستمد حبالها المعقدة من الإنسان وحياته وصراعه»[4].

و في سياق هذا المعطى النقدي التمييزي بين ثنائية (الحدث التاريخي (الفعل)/الحدث الحكائي)فإنّنا نجد (سعيد بنكراد) مؤطرامسألة (الحدث الحكائي)–أو الفني باصطلاحه– دون إجلائه عبر زاويتي (الواقع/الخيال)؛ بل من خلالصياغة المبدع له عبر عدسته الخاصة؛إذ يقول: «البناء الروائي يميز بين الحدث وبين الواقعة اليومية. إنّ الواقعة بهذه الصفة كيان معطى بشكل سابق على الذات المبدعة؛ لأنها جزء من سلوك مألوف، أمّا الحدث الفني فبناء تصوغه عين الفنان وترسم حدوده وفق

---

[1] عبد الملك مرتاض، شعرية القصّ وسيميائية النص: تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، ص189.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص216.

[3] المصدر نفسه، ص238.

[4] المصدر نفسه، ص180.

تناظرات قيمية بعينها»[1]؛ وهي الرؤية ذاتها التي يشاطره فيها (صدوق نور الدين)، الذي اعترض على مسألة الركون إلى ثنائية (الواقع/الخيال) في تشكيل (الحدث) داخل النصّ الأدبي ذاك أنّ قضيته تظلّ صورة بنيوية سرديّة يشكّلها المبدع وفق ديباجة لغويّة أسلوبيّة على نحو ما، و هذا ما نفهمه من قوله: «ففي الأدب لا نكون أبدا بإزاء أحداث أو وقائع خام، وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين»[2].

بالتالي، فإنّ هذه المقولة تشدّد على قضيّة لسانية مهمة؛ مقتضاها أنّمسألة (الحدث) ليست منوطة بالتحري عن خيالته الصرفة؛ بقدر ما كانت متعلقة بالرؤية التي يتخيرها المبدع في تأطير مسارات الحدث ومداراته –إن جاز التعبير–، وتفعيل ديناميته داخل الأثر الإبداعي؛لأنّه «الحكاية الفعلية التي تقوم بها الشخصيات، وهو يتكون من أفعال وأقوال مستمرة من بداية الرواية إلى نهايتها»[3].

أمّا في كتابه الآخر (الميثولوجيا عند العرب)؛ فإنّه يأتي على توصيف مسمّى حدثي؛ –وسمه بصيغة مصطلحية مركّبة هي (الحدث السردي العام)؛ لكي يميزه عمّا أسماه (الحدث الأسطوري)–؛ ونصّ ذلك قوله: «ما يميّز الحدث الأسطوري عن الحدث السردي العام (...) هو التهويل وطلب الخوارق والتغريب ونشدان العجائب، وكلّ ما من شأنه الخروج عن مدى الحجا، والندّ عن مرمى العقل»[4].

بهذا، فإنّنا نجده مؤطرا مفهمته لـ(الحدث السردي العام) في ضوء توصيفه التعريفي لما أطلق عليه(الحدث الأسطوري)؛ وكأنّه بذلك يعمد إلى الوصف بالمضاد النقيض –إن جازت التسمية–. وبالتالي، فإنّ مفهمة لهذا المصطلح تتأتى عبر مخالفته لتلك النعوت التي ألزمها لـ(الحدث الأسطوري) حيث نعرّفه –أي الحدث السردي العام– بقولنا: ((هو الحدث الذي تنعدم فيه سمة التهويل والذي يخلو من العجائبية التغريبيةاللا عقلانية)).

---

[1] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص260.

[2] صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، ص26.

[3] سناء طاهر الجمالي، صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص167.

[4] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص71.

إنّ قراءتنا لهذا المصطلح السردي وفق هذه الصيغة اللسانية الهلامية –في تصوّرنا– يجعلنا نقف أمام توترية داخلية في مسمّاه؛ والذي أحدثته مفردة (العام)؛ ذاك أنّ تصريحه بهذا اللفظة؛ لا يمنع البتة ذكر اللفظة المضادة لها (الخاص)؛ وهو أمر قد لا يستحسن –في نظرنا– في حيّز الدراسة المصطلحية المتخصّصة؛ التي تقتضي تحرّي الدقة المفرداتية في مثل هاته التركيبات المصطلحية لأنّ إضفاء كلمة شاردة لمصطلح ما؛ قد تجعله محيلا إلى تأويلات علامية لا نهائية؛ فقد يكون الحدث السردي الخاص محيلا إلى (واقعة/حادثة) واقعية لها خصوصيتها الحدثية؛ وليست بالضرورة إحالة إلى واقعة أسطورية– إذا تماشينا مع المعادلة الآتية: (العام/الواقع) و(الخاص/الأسطورة)– فقد تكون هذه الخصوصية متعلّقة بمكوّن حيّزي، أو بمحدّد زمني؛ أو ربّما بمعلم شخصياتي –نسبة إلى (شخصية)– كذلك.

بالإضافة إلى ذلك، فإنّ (الحدث الأسطوري) يظلّ مندرجا ضمن (الحدث السردي) وهنا لا يستدعى الأمر تقييده بمسحة عمومية أو خصوصية؛ وهذا ما نستشفه من مقولة (سناء شعلان)؛ التي لا تجد مناصا بالأخذ بهذا المعطى النقدي؛ حيث تقول: «من أبرز تشكيلات الحدث السّردي الأسطوريّ»[1].

من جهة أخرى، فإنّ مورفولوجية مصطلح (الحدث) قد لا تستقيم بشكل كلّي عنده؛ –تحديدا في كتابه (فنون النثر الأدبي في الجزائر)–؛ حيث وقع نظرنا على اختيار مصطلحي آخر معادل له، والمتمثّل في مصطلح (حادثة)، التي وردت بصيغة الجمع (حوادث)؛ حيث نلفي ذلك في مقاطع نصّية عدّة نذكرها في الجدول الآتي:

[1] سناء شعلان، سرديات الحدث الأسطوري، http://www.afrigatenews.net/content، 2015/08/03، 16:20.

المصطلح	المقطّعةالجملية	المدوّنة	الصفحة
حوادث	–«تجري **حوادث** هذه الرواية في الحجاز(...) وقد وفّق الكاتب في تصوير**حوادث** هذا الموضوع».	فنون النشر الأدبي في الجزائر	192–191
	–«فحوحو (...) جعل **الحوادث** تدور في مكّة».		195
	–«تعقيد**حوادث** المسرحية».		209
	– «لقد كان المدني يستقي**حوادث** موضوع مسرحيته من ماض تاريخي».		210
	– «إنّ أحمد المدني ألّف "حنبعل" واستمدّ **حوادثها** من التاريخ».		211
	– «وقد وفّق في أن يعرض تلك **الحوادث**».		211
	–«لو استطاع الجيلالي أن يجد بذورا للصراع الدرامي، فيزرعها في **حوادث** المسرحية زرعا بمقدار معلوم».	فنون النشر الأدبي في الجزائر	396
	–«نلاحظ أنّ بناء **الحوادث** وحبك خيوطها وإحكام عقدتها، لم يكن يمضي إلا وئيدا متثاقلا».		412
	–«نجد**الحوادث** كلّها متسلسلة ماضية على نظام معلوم لا تعدوه».		414

حوادث	-«الكاتب يمهّد لبعض **الحوادث** في الفصل الأول (...) ثمّ يلقي بمعظم **الحوادث**».		**416**

إنّ تفعيل مصطلح (الحوادث) بدل (الأحداث) في هذه الدراسة النقدية لم يكن بالاشتغال المصطلحي الشاذ -بتعبير النحاة القدامى- عن القاعدة المصطلحية السليمة؛ إذ نجد-مثلا- من يفضّل إطلاق مصطلح (الحادثة) على (الحدث)، صنيع (سهيل إدريس) في دراسته لقصة (الطالب الطريد)؛ حيث ثبّت (صبري مسلم حمادي) ذلك في مقاله الموسوم بـ(المصطلح النقدي في الخطاب السردي العراقي)، ناقلا قوله الذي مؤداه: «وهكذا لا تقوم قيمة هذه الأقصوصة على حادثتها بالذات؛ وإنّما على ما توحيه وتستشرفه من إمكانات»[1].

في مقابل ذلك؛ فإنّ القضية التي تطرح ليست متعلقة بتخيّر مصطلح دون آخر؛ ولكنّ الإشكالية تتمحور عندنا في ذلك المزج -أو التنويع المفرداتي- عنده بين مصطلحي (الأحداث/الحوادث) في المقطّعات النصّية ذاتها؛ إذ يظلّ هذا الأمر ملمحا مصطلحيا بارزا تفضحه الشواهد النصّية الآتية:

1- هكذا نجد **الحوادث** كلّها متسلسلة ماضية على نظام معلوم لا تعدوه. فبناء **الأحداث**في مأساة "عنبسة" قام على أساس منطقي؛ بحيث لا تنكر من أمر هذه **الأحداث** شيئا[2].

2- **الأحداث** كلّها، كما نرى، مرتبط بعضها ببعض (...) وإذا عجنا على مأساة "عنبسة" لحوحو ألفينا حبكتها من القوّة ما يجعل اهتمام المشاهد بها متعلّقا. فقد استطاع الكاتب أن يسلسل **حوادثها**.

---

[1] صبري مسلم حمادي،المصطلح النقدي في الخطاب السردي العراقي، ص8.

[2] عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص414.

3- يلقي بمعظم **الحوادث** في الفصلين الثاني و الثالث(...) ونجد معظم**الأحداث** معلّلة محبوكة[1].

أمّا في كتابه الآخر (القصّة الجزائرية المعاصرة) فإنّه يستقرّ عند مصطلح (الحدث) في سياقات نصّية عدّة؛ نذكر منها الآتي:

1- على الرغم من أنّ **أحداث** أيّ عمل سرديّ لا يكون بالضرورة واقعا فوتوغرافيّا منقولا عن الأصل، كما هو في الأصل، إلا أنّ المنطق (...) يقتضي حبك**الأحداث** بواقعيّة وإنصاف.

2- كما نلاحظ، فإنّ القاصّ في حبك **أحداث** هذه القصّة، لا يعالج، في حقيقة الأمر، الهجرة من الداخل؛ ولكنّه يومئ إلى خطرها وضررها[2].

إنّ هذا التنويع المصطلحي بين مفردتي (أحداث/حوادث) لم تكن خصيصة تسمّ خطابه النقدي وكفى؛ بل نجدها كذلك عند (عبد الله ركيبي)؛ ففي كتابه (القصة الجزائرية المعاصرة) يستخدم كلا المصطلحين؛ وتمثيلا لذلك فإنّه يفضّل مفردة (حوادث) عند حديثه عن السمات الفنية لـ(المقال القصصي)، فيقول في هذا الصدد: «كما أنّه أخذ من أسلوب الرواية الوصف المطوّل وتفصيل **الحوادث** والإطناب في السرد (...) ويكون الانتقال فيه من موقف إلى آخر دون ربط بل دون اهتمام بالتسلسل المنطقي **للحوادث**»[3]؛ لكنّه في السياق النّصي ذاته يوظّف مصطلح (الحدث) -الذي يجمع على (أحداث) لا (حوادث)-؛ إذ يقول: «كما أنّه لم يهتم بالشخصية الإنسانية وإنّما اهتمّ بالحوار وفي أحيان كثيرة **بالحدث**»[4].

ممّا سبق، فإنّنا نخلص إلى أنّ القراءة النقدية التي خصّها (عبد الملك مرتاض) لمصطلح (الحدث) -التي كانت في مجملها حديثا عن هذا المكون السردي المهم انطلاقا من زاويتي (الخيال/الواقع)-

---

[1] عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص416.

[2] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص30.

[3] عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية المعاصرة، دار الكتاب العربي، القبة، الجزائر، (د.ط)، 2009، ص49.

[4] المرجع نفسه، ص49.

لا تغطي إشكالاته التي لا تتكشف -في نظرنا- عبر النظر في مسألة (الخيال) الذي يتلون به (الحدث الحكائي)؛ لأن علاقة الأدب بالواقع خاطئة في أصلها؛ لأنّ التفكير البنيوي لا يهتم بمطابقة النص للواقع، بقدر اهتمامه بشعرية النص؛ أي الخصوصية السردية للأثر السردي، ومن هنا يدرج (الحدث) -أو الفعل- بعلاقته بالشخصية (علاقة جدلية)، فلا فعل من دون شخصية، ولا شخصية من دون فعل، وليس بالضرورة أن تنتج الشخصية (الفعل) فقد تتلقاه، فيحدث فيها التحول السردي؛ لأنّ سيرورة السرد لا تنحصر في (الحدث) الذي تولده (الشخصية)، والنظر في كائنيتها البشرية أو خياليتها، ولكن بقضية العامل (Actant) الذي يدفع (الحدث السردي).

أمّا بخصوص التغيّر الذي طرأ على الصيغة المورفولوجية لـ(الحدث) عنده؛ -والتي تأتت في استخدامه لصيغتي (أحداث"ج" /حدث) و(حوادث "ج" /حادثة)-، فإنّنا ننظر عليها على أساس تنويع مفرداتي أقدم عليه؛ ذاك أنّ استخدام المصطلحين معا في الكتابات النقدية العربية ليس بالجديد المحدث عندهم؛ وبهذا فإنّ سمتي (التنويع/المغايرة) المفرداتية التي وصمت بها الكتابة النقدية لـ(عبد الملك مرتاض) تظلّ خصيصة لسانية يتفرّد بها عن أصنائه؛ دون الكشف عن معطيات مفهومية تميّز مفردة عن أخرى، ما دامت الدلالة واضحة بيّنة فيهما.

2- المصطلح المركب:

إنّ تحديد مورفولوجية المصطلح لا تتأطر وفق حدّه الفرداني فحسب؛ بل قد يتعدّاه إلى أكثر من دال لفظي؛ وهو ما يعرف بـ(المركّب المصطلحي)؛ إذ تشكّل الدوال مع بعضها ما يعرف بالضمائم؛ خاصة النعتية والوصفية؛ وبالتالي فإنّ المتخصصين في المجال المصطلحي يقعّدون لمفهوم (المركّب) عبر قولهم: «اصطلح على أنّ المركّب Compound هو وحدة لغوية تنشأ عن تركيبات خاصة لعنصرين أو أكثر، ولهذه العناصر أن تستقلّ بذاتها وتؤدي وظيفتها على نحو مختلف في سياقات أخرى»[1].

أمّا (ابن الحاجب) فإنّه يعرّفه عبر قوله: «المركبات: كل اسم مركب من كلمتين ليس بينهما نسبة فإن تضمّن الثاني حرفا بنيا؛ كـ"خمسة عشر" و"حادي عشر" وأخواتها، إلا "اثني عشر"، وإلا أعرب الثاني؛ كـ"بعلبك" وبني الأول في الأفصح »[2]؛ في حين أنّ مفهمته عند (عبد الله بن أحمد الفاكهي النحوي المكّي)، تتأتّى عبر مقولته التي نصّها الآتي: «ما يقصد بجزء منه الدلالة على جزء معناه (...) فإنّ كلا من جزئيه مقصود به الدلالة على جزء معناه»[3]؛ في حين أنّ (الكفوي) ينظر إلى (المركّب) عبر الخاصيةالمتعلّقة به؛ إذ «كلّ مركّب له اعتباران: الكثرة والوحدة، الكثرة باعتبار أجزائه والوحدة باعتبار هيئته الحاصلة في تلك الكثرة»[4].

بهذا، فإنّ المصطلح المركّب في أبسط تعريفاته، هو المصطلح الذي «يعتمد على نظام الخطاب، وغالبا ما يكون اللجوء إليه حين يعجز نـظام التسمية عن إيجاد ألفاظ مفردة بسيطة للتعبيـر عن المفاهيـم الجديدة»[5]؛ و بالتالي، فإنّ الدافع الأساس في الركون إلى المصطلح المركّب يتأتى حينما «يعجز نظام التسمية عن إيجاد ألفاظ مفردة بسيطة لتقوم مقامها، أو حين يراد شرح المفهوم وتقـريبه

---

(1) إيناس كمال الحديدي، المصطلحات النحوية في التراث النحوي في ضوء علم الاصطلاح الحديث، ص77.

(2) بدر الدين بن جماعة، شرح كافية ابن الحاجب، تح: محمد محمد داود، دار المنار، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2000، ص223.

(3) عبد الله بن أحمد الفاكهي النحوي المكي، شرح كتاب الحدود في النحو، مكتبة وهبة، القاهرة مصر، ط2، 1993، ص85.

(4) الكفوي، الكلّيات، مؤسسة الرسالة، وضع فهارسه: عدنان درويش، محمّد المصري، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص828.

(5) رياض عثمان، تشكّل المصطلح النحوي بين اللغة و الخطاب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص103.

إلى الأذهان»[1].

تجدر الإشارة إلى أنّ بعضهم يرى في المصطلح البسيط المعرّف بـ(أل) شبيها بالمصطلح المركّب وهو الأمر الذي ننقله عن (رياض عثمان)؛ الذي يمضي إلى تقرير هذه القضية المصطلحية عبر قوله: «يمكنك القول(...) بعدم بساطة المصطلح المعرّف لما تحمله "أل" من دلالات تجعله في مصاف المصطلح المركّب، لولا إمكانية فصلها كسابقة سياقية في المصطلح. إلا أنّ الواقع اقتضى ذلك بحيث صارت "أل" جزءا من السياق مع دلالاتها المتعدّدة»[2].

أمّا بما يختصّ بالمصطلح الشبيه لـ(المركّب)؛ فإنّه يتمثّل في (التركيب المعقّد)؛ حيث تعرّض له (رياض عثمان)؛ وذلكفي سياق فضحه له، وكذا الردّ على الاشتباه التعريفي الذي خصّ به عند بعضهم؛إذ قال في شأنه: «هو كلّ مصطلح تألّف من أكثر من ثلاث كلمات ثمّ استقرّ على هيئته التشكيلية ولا يقوم بالتأويل ولا بالتبسيط. ولا يستبدل بآخر على عكس ما اعتبره أمجد طلافحة بأنّ المصطلح المعقّد هو كلّ مصطلح تألّف من كلمتين أو أكثر دونما شرط آخر وهو مذهب قد يكون عند بعض الدارسين، وليس معمولا به عند المصطلحيين بشكل عام»[3].

بخصوص المفهمة التي اختصّ بها (التركيب المصطلحي)؛ فإنّنا نجدها محدّدة -مثلا- عند (جواد حسني سماعنه) وفق المؤطرالآتي: «هو ما يخضع لمفهوم تركيب العبارة في النحو العربي(...) وهي التركيب المصطلحي الدخيل، و التركيب المصطلحي المؤشّب، والتركيب المصطلحي العربيالأصيل»[4].

في سياق نصّي آخر يجلّي الناقد المرتكز الأساس الذي يقوم عليه (التركيب المصطلحي)؛ والمتمثّل عنده في (الاسم)؛ حيث يقول: «أمّا التركيب المصطلحي فيركّز فيه على الاسم، بكلّ أشكاله: مصادر ومشتقات وصفات، الذي يشكّل نواة التركيب المصطلحي (العنصر الأول في التركيب)، ويعدّ

---

[1] رياض عثمان، تشكّل المصطلح النحوي بين اللغة و الخطاب، ص105.

[2] المرجع نفسه، ص95.

[3] المرجع نفسه، ص145-146.

[4] جواد حسني سماعنه، التركيب المصطلحي (طبيعته النظرية وأنماطه التطبيقية)،مجلة اللسان العربي، ع50، ديسمبر 2000 ص42.

من جهة أخرى حجر الزاوية في بناء نظرية التسمية المصطلحية»[1].

بالتالي، فإنّ (المركّبات المصطلحية) هي «نتاج عملية التركيب المصطلحي، وهو المنهج الأهم في وضع وترجمة المصطلحات التي تزيد عن كلمة واحدة»[2].

و ما دام التركيب المصطلحي -أو المركّب المصطلحي الاسمي بتعبير (جواد حسني سماعنه)- لا ينفك عن الدال الاسمي؛ فإنّنا نجده متعرضّا إلى مفهمته بقوله: «يعرّف المركب المصطلحي الاسمي بأنّه تركيب لغوي يتكوّن من مصطلحين أو أكثر، ويكون مبتدئا باسم يسمّى نواة المركّب المحدّدة بما بعدها بأيّ من أنواع المحدّدات أو الواصفات اللسانية: خبر، صفة، مضاف إليه...»[3].

بناء على ذلك، فإنّنا سنبت في قراءتنا (المصطلحية/المفهومية) لجملة المسمّيات السردية عند (عبد الملك مرتاض)؛ والتي وسمت بصيغة المركّبات المصطلحية؛ وبيان ذلك الآتي:

---

[1] جواد حسني سماعنه، التركيب المصطلحي (طبيعته النظرية وأنماطه التطبيقية)، ص43.

[2] المرجع نفسه، ص43.

[3] المرجع نفسه، ص44.

2-1 النماذج:

2-1-1 شبكية (السرد):

2-1-1-1 القصة الطويلة:

يستوقفنا عنوان مركزي في كتاب(فنون النثر الفني في الجزائر) لـ(عبد الملك مرتاض)، والذي تخيّر له عنوانا أسماه بـ(الفن القصصي)؛ حيث عقد فيه عنوانا فرعيا وسمه بـ(القصّة الطويلة)؛ إذ نوّه فيه إلى رواية[1] (غادة أم القرى) لـ(رضا حوحو) -على حدّ تصنيفه لها- ؛ وهنا وقفنا عند مسمّيات مصطلحية لهذا العمل السردي؛ ودليلنا في ذلك مقطعان نصّيان له؛ الأول منهما ورد في المتن والآخر في هامشه ومؤدى ذلك الآتي:

1- من سوء حظ النثر الأدبي في الجزائر، أنّه لم يعرف إلا **محاولة روائية** واحدةهي "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو، وهذه **الرواية** من النوع القصير، إن صح مثل هذا التعبير ولكنّها جاوزت في حجمها مفهوم القصة القصيرة بكثير. وناهيك أنّ الكاتب نشرها وحدها مستقلّة في مجلّد واحد[2].

2- كتب أحمد رضا حوحو هذه **الرواية**، أو هذه **القصة الطويلة**، حين كان مقيما بالحجاز (...) وهي بذلك أوّل قصّة فنية ظهرت في النثر العربي الحديث في الجزائر.

لا مناص -ههنا- أن نطرح سؤالا إشكاليا مقتضاه الآتي: ما المرجعيّة المعرفيّة و السردية التي جعلت (عبد الملك مرتاض) معتبرا هذه القصّة السرديّة الطويلة (غادة أم القرى) لـ(رضا حوحو) رواية؟. و هنا يستوقفنا سؤال إشكالي للناقد ذاته؛ -في كتابه (في نظرية الرواية)-؛ حيث ألفيناه منوّها لهذه القضيّة

---

[1] تكرّر مصطلح (رواية)-بهذا اللفظ الصريح- في هذه القراءة النقدية المخصوصة لـ(غادة أم القرى) لـ: (رضا حوحو) (19) مرّة بينما ذكر مصطلح (محاولة روائية) مرّة واحدة. وما دام الأمر كذلك فإنّ العنونة المجتباة عنده-أي القصة الطويلة-لا تجد -في نظرنا- نفاذا إلى المتن السردي المدروس نقديا عنده؛ لكنّ تقصينا البحثي على موقعها الأجناسي-إن جاز التوصيف- عنده قد جعلنا نقف أمام نفي الشكل الروائي عنها؛ لأنّها تظلّ (قصّة طويلة)؛ إذ نستدل بذلك من كتابه النقدي الموسوم بـ(القصّة الجزائرية المعاصرة)؛ فيقول في شأنها: «كثيرا ما تتناول "غادة أمّ القرى" على أنّها عمل روائي. ولكن يمكن عدّها قصّة طويلة لافتقادها لبعض الخصائص الرّوائية دون أن ينقص ذلك من قيمتها الفنّية شيئا». عبد الملك مرتاض، القصّة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب وهران، الجزائر، ط4، 2007، ص8.

[2] عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص191.

النقديّة؛ وذلك عبر قوله: «فإلى أيّ أساس معرفي استند النقاد العرب لدى إطلاقهم مصطلح "رواية" على كلّ عمل سردي مطوّل نسبيا، معقّد التركيب والبناء، والقائم على تقنيات للكتابة معروفة؟»[1].

لهذا، فإنّنا نجد شكلا من الاضطراب –إن جاز التوصيف– الذي وسم متصوّره؛ إذ إنّ تساؤله الكبير هذا يتناقض مع الحكم النقدي الذي خصّه للعمل السردي (غادة أم القرى)؛ أين عدّها شكلا روائيا!.

لا غرو –ههنا– أن نسعى إلى تقديم افتراضين نحاول من خلالهما تبرير هذا التساؤل النقدي الذي أسّسه الناقد؛ وكذا النظر في الطابع الروائي الذي أثبته للمحكي القصصي (غادة أم القرى) لـ(أحمد رضا حوحو)؛ والذين مؤداهما –في نظرنا– الآتي:

1–إنّ اعتباره العمل السردي (غادة أم القرى) لـ(أحمد رضا حوحو) عملا روائيا –كما أثبتناه في المقطّعات الجمليّة المستشهد بها آنفا–؛ مع أنّه أكّد على عدم وجود أساس معرفي مكين للتصنيف الأجناسي لتلك السرود المتباينة، قد يكون مردّه أسبقية القراءة النقديّة المخصوصة لهذا العمل السردي؛ حيث إنّ كتابه النقدي (فنون النثر الأدبي في الجزائري) –الذي نصّ على الطابع الروائي لـ(غادة أم القرى)– كان أسبق زمنيا من كتابه (في نظرية الرواية)؛ وكأنّه قدّم ما يشبه النقد التمحيصي التصحيحي المتأخر لهذه القضية المصطلحية؛ التي وسمها الإشكال والتعتيم.

2– قد يكون هذا الإشكال المطروح عنده متعلّقا بالشكل الروائي الحداثي؛ وبالتالي، فإنّ المحكي القصصي الطويل (غادة أم القرى) يمثّل إرهاصا و باكورة للشكل الروائي الحداثي؛ المعقّد في بنائه المعماري.

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص23.

2-1-1-2 الرواية الوطنية:

تعرّض الناقد في كتابه (في نظرية الرواية) إلى أشكال روائية؛ اتّخذت لبعضها مفاهيم في ضوء مدلول مسمّاها؛ ومن ذلك ما أسماها (الرواية الوطنية)؛ لكنّ الملمح المصطلحي فيها أنّه لم يفصلها عن تسمية أخرى رديفة لها هي (الرواية الحربية)؛ ذاك أنّه عمد إلى استخدام أداة التخيير (أو) بين مصطلحي (الرواية الحربية/الرواية الوطنية) في العنونة المتعلّقة بهما؛إذ تثير مفردة (الحربية) لبسا وتعتيما -في نظرنا-؛ ذاك أنّ التعريف الذي وضعه لهذا النوع الروائي أقرب إلى مصطلح (الرواية الوطنية) لا (الرواية الحربية)؛ وهذا ما يجلّيه قوله: «هذا النوع من الرواية يعالج بوجه عام، رفض الشعوب للظلم الذي صبّته عليها أوروبا وفرضته عليها بقوة السلاح وجمر النّار ورفض الظلم هو أسمى صفات الإنسان حين يمجّد الحرية فيفنى حبّا فيها»[1].

بذلك، فإنّنا نضع مصطلحا بديلا -نراه مناسبا - لهذا اللون الروائي، و المتمثّل في (الرواية النضالية) ذاك أنّ هذا المقترح المسمّياتي يجد شكلا من الوفاق و الحوارية مع ما ساقه (عبد الرحيم مودن) وذلك في معرض فضحه لمفهوم (القصة الوطنية)؛ إذ وضع تيمتي (الوطني/النضالي) تحت المظلّة المفهومية الواحدة؛ إذأطّر تعريفيامسمّى (قصة وطنية) بقوله: «المقصود بها النّص القصصي ذو الموضوع الوطني النضالي خاصة ضد الغزاة الأجانب أيام الاحتلال الأجنبي. ومن أهم خصائصها الحديث عن الموضوع الوطني من خلال الذاكرة الجماعية مع التركيز على نماذج مضيئة في التاريخ الوطني الحديث من جهة والأبطال التراثيين من جهة ثانية»[2].

و لعلّ ما يؤكّد هذا المقترح -عندنا- هو مقولة (عبد الملك مرتاض)؛ التي ذكرت مفردة (النضال)كتيمة أساسة متعلّقة بـ(الرواية الوطنية) -أو الحربية كمسمّى آخر-؛ حيث يقول: «إنّ الرواية الحربية أو الوطنية، هي رواية مناضلة بحكم طبيعة وضعها؛ فهي تمثّل صميم الأدب

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص44.

[2] عبد الرحيم مودن، معجم مصطلحات القصة المغربية. ص35

السياسي الذي ليس إلّا ثمرة من ثمرات العمل العسكري»[1].

في سياق آخر، فإنّناراه مشيرا إلى التشظّي التيمي لها –أي الرواية الحربية– وفق بعدين –وجهتين– هما: (البعد النبيل/البعد العنصري الاستعماري)، وهذا ما يوضّحه قوله: «كما يجوز أن تكون الرواية الحربية ذات أبعاد نبيلة، وغايات شريفة، تشرئب إلى تحرير الشعب من الاحتلال الأجنبي؛ يمكن أن تكون ذات أبعاد عنصرية أو استعمارية، شأن ما نلفي في بعض النماذج من الرواية الحربية الأوربية الممجّدة للفتوح الاستعمارية، والمذكية للقهر، والمباركة للاضطهاد، والمستنيمة إلى السطو والعدوان»[2].

أمّا بما يختصّ بالمواصفات التي ألزمها لشخصيات هذا اللون الروائي –نقصد الرواية الوطنية– فإنّها أطّرت في ضوء عقد مقارناتي لها مع شخصيات (الرواية التجسّسية) النقيضة لها كليّا –وفق نظره–؛ إذ يبيّن ذلك قوله: «فهي شخصيات (...) تناقض شخصيات رواية التجسّس التي هي في رأينا، ذات طبيعة شريرة؛ ولا يعني سلوكها وتفكيرها وأهدافها الحقيقية إلّا ممارسة العدوان سرا ما أمكن، وعلانية إن افتضح أمرها، وبرح خفاؤها. وشتّان بين شخصيات غايتها تحرير الإنسان والوطن من رجس الاحتلال، وشخصيات قصارها التجسّس على أحوال الناس والبحث عن كشف عوراتهم، والاندساس لهم في كلّ مكمن، والتلبّس من حولهم بكلّ لبوس»[3].

بذلك، فإنّ رؤيتنا لتقصّيه المصطلحي في شقيه (المفهومي/المورفولوجي) لهذا المصطلح السردي–الذي لم يركح عند مسمّى ثابت (الوطنية/الحربية)– تجعلنا مثبّتين لمصطلح (الرواية الوطنية)ذاك أنّها أقرب إلى تلك المواصفات التي خصّها الناقد لها؛ بالإضافة إلى أنّه ركّز عليها دون ثباته عند المسمّى الآخر لها –الرواية الحربية–؛ خاصة أنّه قوض الشخصيات المندرجة تحت الرواية الوطنية دون الإحالة إلى سمة الحربية.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص45.

[2] المصدر نفسه، ص45.

[3] المصدر نفسه، ص44.

2-1-1-3 الرواية التاريخية:

ناقش (عبد الملك مرتاض) إشكالية (الرواية التاريخية) في كتابه (في نظرية الرواية) -تحديدا- تحت عنوان فرعي أسماه بـ(الرواية والتاريخ)؛ إذ سنعرج إلى تلك المقولات المخصوصة بها عنده والتي كان أوضحها -مثلا- قوله: «إنّما العيب كلّ العيب، أن نتكلّف نشدان التاريخ في الرواية بشكل يزدجي بعض الروائيين والنقاد التقليديين معا، أن يعدّوا الرواية وثيقة من وثائق التاريخ وشاهدا صادقا من شهود العصر؛ وهو موقف ساذج لتمثّل وظيفة الأدب بالاجتهاد في ربطها بالتاريخ فكما أنّ المؤرخ لا يستطيع في أطوار معيّنة الإفلات من تهمة الانحياز، أو النسيان أو الغلط أو التعصّب، أو الجهل، أو من كلّ ذلك جميعا؛ فإنّ كتاباته التاريخيّة قد لا تمثّل شيئا من الحقيقة إلا بمقدار حقيقة ما يفكّر، وما يرى هو شخصيا»[1].

في هذا المحدّد النقدي يشدّد الناقد على ذلك الاشتباه السردي؛ الذي لفّ (الرواية التاريخية) حيث عدّ قضية الإسراف في تثبيت التيمة التاريخية داخل المحكي السردي شكلا ناشزا عبثيا -وفق ما نفهمه-؛ لأنّ العمل السردي يظلّ مؤسسا على تقنياته المؤسسة لمعماريته؛ بعيدا عن تجاذبات المادة التاريخية المقحمة بإسراف فيه؛ ممّا تجعله مصيّرا إلى وثيقة تاريخية -على حدّ تعبيره-.

كما يؤكد في سياق نصّي آخر على عسر المهمة لكلّ من (المؤرخ/الروائي) في مجال تبادل الأدوار بينهما؛ إذ لا يمكن البتّة -في نظره- أن يتصيّر المبدع الروائي إلى مؤرخ في مجال الكتابة التاريخية وهو الأمر ذاته الذي ينطبق على (المؤرخ)؛ الذي يظلّ قاصرا عاجزا على مجاراة سحر الكتابة السردية -الروائية تخصيصا-؛ وهذا ما يفهم من قوله: «فكما لا يستطيع المؤرخ أن يكون روائيا أو أديبا ولو أراد ذلك، ولو أضنى نفسه من أجله إضناء؛ فإنّ الروائي لا يستطيع أن يكتب التاريخ بأيّ من معانيه»[2].

على الرغم من هذا الإقصاء الكلي للمادة التاريخية داخل المحكي السردي في منظوره النقدي

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص29.

[2] المصدر نفسه، ص29.

فإنّنا نجد (شكري عزيز ماضي) منوّها للصلة بين عالمي (التاريخ/الرواية)؛ ذاك أنّ «الرواية أقرب الفنون الأدبية إلى التاريخ؛ فالرواية لا بدّ لها من أحداث وشخصيات وزمان ومكان ولكنّها تتفاعل مع هذه العناصر أو تتفاعل هذه العناصر وغيرها في بوتقة الرواية بطريقة نوعية وخاصّة ومتفرّدة. فبينما يهتم التاريخ باستخلاص العام والمشترك، تهتم الرواية بالفردي و الخاص و الجزئي. وعلى هذا الصعيد يمكن أن نقدّم تعريفيا للرواية يتمثّل في أنّها "فن التفاصيل"»[1].

من جهة أخرى، نلتقي بمقولة مهمة أدرجها (عبد الملك مرتاض) في سياق فضحه لإفرازات (الرواية التاريخية)؛ –التي ترجمها عن (الموسوعة العالمية EncyclopaediaUniversalis)– حيث استقرأنا منها –وفق منظورنا– تثمينا للطابع التاريخي داخل السرد الروائي؛ وذلك وفق اعتبارين اثنين: (ايديولوجي/جمالي)؛ فأمّا الأوّل فتلخّصه العقلية التي كانت سائدة مع بروز المحكي التاريخي والتي كانت ترفع الشعار التمجيدي للشخصية (الوطنية/العصرية/الشعبية)؛ أمّا الثاني فإنّ المادة التاريخية لم تكن مطبوعة كمادة خام داخل المسرود الروائي؛ بل إنّ كتّابها يعمدون إلى تقويض (الحدث التاريخي)؛ وهذا ما نقرأه في المقطّعة النصّية المترجمة: «لعلّ الرواية التاريخية ازدهرت كلّ هذا الازدهار الذي بلغ أوجّه؛ لأنّها عمدت إلى تحليل الأحداث التاريخية و الاجتماعية بشكل فنّي بارع، ثمّ لأنّها كانت في عهد كان النّاس فيه لا يفتأون يعتقدون في قيمة سلطان الفرد وسبيله على التاريخ. من أجل ذلك ألفينا الرواية التاريخية تدرج شخصيات جديرة بتمثيل الوطن وروح العصر و القيم الشعبية، والطبقات الاجتماعية لذلك العصر؛ مع استمازة تلك الشخصيات الروائية بالقدرة على التأثير في الأحداث، والتحكّم في سير التاريخ»[2].

إنّ هذا المحدّد التحقيقي التوصيفي لـ(الرواية التاريخية) يفضح بشكل واضح الأهمية المنوطة بهذا اللون الروائي؛ ذاك أنّها عمدت إلى تشريحالحدث التاريخي، عبر النسج الأسلوبي العالي –أو الشكل الفني البارع–؛ وهذا ما يجعل من خطاب الناقد في شأنها شكلا من التنغيص من قيمتها؛ ذاك أنّها حفظتها

---

[1] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص149.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص31-32.

الأعمال الإبداعية الخالدة بعناوينها وأعلامها المؤسسين لها كشكل سردي متضايف مع الألوان السردية الأخرى.

2-1-1-4 المسرود له:

إنّ تعقب المعجم السردي الغربي قد كشف لنا عن مدونة مهمةلـ(جيرالد برنس)، الذي تعرض فيها إلى جلّ مصطلحات النظريات السردية، وما دمنا بصدد التعرية عن مضان مصطلح المسرود لـه(Narratair)، فإننا لمحناه معرفا إيّاه وفق الضابط التعريفي الآتي: «الشخص الذي يسرد له أو المتموضع أو المنطبعInscribed في السرد، وهناك على الأقل (واحد أو أكثر يجري إبرازه لمنطبع ظاهريا)، مسرود له لكل سرد يقع في مستوى الحكي للسارد نفسه الذي يوجه الكلام له أو لها»[1]بينما يرد -أي المسرود له- في (معجم مصطلحات السرد) لـ(بوعلي كحال) باعتباره مصطلحا يستعمل«للدلالة على القارئ المفترض للنص السردي. والمسرود له هو الشخصية المقابلة للسارد»[2].

أمّا (لطيف زيتوني) فإنّه لم يستقر عند مفهمته لهذا المصطلح -الذي اجتبى له بديلا مفرداتيا تمثّل في (المروي له)- وكفى؛ بل نوّه إلى مسمّى اصطلاحي آخر هو (القارئ المحتملLecteurVirtuel) إذ يقول في هذا الصدد: «فالمروي لهو ذاك الذي يتوجه إليه الراوي بكلامه والقارئ الحقيقي(...) هو ذاك الذي يقرأ الكتاب فعلا. والقارئ المحتمل(Virtuel) هو ذاك الذي من شأنه أن يقرأ الكتاب»[3].

بالتالي، فإن اشتطّت بعض المعاجم السردية على مسّمى (المسرودله)؛ فإنّه يظلّ متجلّيا في تلك البدائل المفرداتية الدالة عليه؛ وهو شأن المدونات النقدية كذلك؛ التي لا تجد بدّا من اتّخاذه معلما مصطلحيا مهما فيها —وإن تباينت تمظهراته الشكلية-؛ حيث آثرنا عدم تكديس مقولاته ذاك أنّنا

---

(1) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص142.

(2) بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، ص66.

(3) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص132.

قصدنا التركيز بعناية كبيرة على المدوّنات النقدية لـ(عبد الملك مرتاض)؛ إذ إنّ التقصي عن إشكالات مصطلح (المسرود له)؛- سواء أكان الأمر متعلّقا بصيغته المورفولوجية أو المفهومية عنده -قد أبان لنا عن معطيات نقدية مهمة؛ مقتضاها القراءة النقديةالآتية:

إنّ القراءة المسحية لكتاباته النقدية- التي وقفنا عندها قراءة وتمحيصا- قد جعلتنا نثبت عند خاصية التنويع المصطلحاتي عنده؛ ذاك أنّ مصطلح (المسرود له) يظلّ في تلوّناتمفرداتية من مدوّنة نقدية لأخرى؛ حيث ذكر -تحديدا- في كتابه (في نظرية الرواية)، و غاب في كتاباته الأخرى؛ إذ نمثّل له عبر المقطّعتين الجمليتين الآتيتين:

- «الأشكال السردية التي اصطنعها الرواة منذ القدم كفيلة بأن تزيح مثل هذا الغموض من مثل هذه العلاقة الثلاثية الأطراف: المسرود (...)، وسارد (...)، و**مسرود له**»[1].

-«نحن لا نتردّد في الإعلان عن وجود السارد والسرد و**المسرود له** معا»[2].

إنّ الإشكالية المصطحية المتعلّقة بـ(المسرود له) عنده تتأتّى -عندنا- في ثنائية (المتلقي/القارئ) الدالّة عليه؛ فهما متعادلان حينا؛ ثمّ ما يفتآن متميزان مفترقان حينا آخر؛ وهذا ما نكشفه في هذه القراءة البحثية الآتية:

لقد أقدم الناقد على كشف تفاصيل (المتلقي) في الأطروحة النقدية الغربية -التي راج بها هذا الخلط المفهومي بين مصطلحي (المتلقي/القارئ)-؛ إذ نراه قائلا: «مع اعترافنا بشيوع هذه الأطروحة في معظم الكتابات النقدية الغربية المعاصرة المتمحضة للأعمال السردية، فإننا نعتقد أن مثل هذا الأمر يتمخّض خصوصا، بل أساسا ووجوبا، للحكاية الشعبية التي ينهض نظامها على المشافهة فهناك باث، وهناك متلق مباشر وليس قارئا»[3].

إن كانت هذه الرؤية النقدية قد أزاحت شكلا من الالتباس المصطلحي بينهما؛ إلا أن تعقّبنا

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص224.

[2] المصدر نفسه، ص226.

[3] المصدر نفسه، ص217.

لسياقات نصية أخرى في المدونة ذاتها، قد كشف لنا أنّه لا يركن على النظرة الجازمة القاطعة، إذ لمسنا ما يشبه التعثر المفرداتيبينهما، إذ وضع (القارئ) في تضايف مع (الحكي الشفوي) -أو العمل السردي الشفوي بتعبيره-؛ بالرغم من تأسيسه لهذه المسمّى ضمن خارطة المحكي النصّيوهذا ما يثبته قوله: «وانضياف هذا القارئ يظل مفتوحا إلى الأبد (يتجدد، ويتعدد ولا يتحدد)، ولكن صلته بالبناء الروائي تظل مع ذلك غير مباشرة، بينما تظل قوية ومباشرة بالقياس إلى العمل السردي الشفوي»[1].

كما ينوّه في سياق نصّي آخر إلى هذه الازدواجية المصطلحية بين مفردتي (المتلقي/القارئ) والتي وردت في صيغة تساؤلية إشكالية مقتضاها قوله: «كيف يصطنع مصطلح القارئ بالقياس إلى العمل السردي الشفوي، والحال أن الأمر يتمخّض للمتلقي الشفوي لا للقارئ»[2].أمّا مصطلح (القارئ) -المسرود له-فيظل متضايفا معالعمل النصي، إذ لم يتوان في إقحامه داخل السرد المكتوب -ما دامت القراءة موجهة للمادة المكتوبة-، في حين أنّه استعاض عن مصطلح (المتلقي)، الذي يراه موكلا بالمحكيات الشفوية، فقد حرص على البت في مسألة الفصل بينهما عبر قوله:«والوجه لدينا أن نميز بين القارئ والمتلقي لهذه العلة فنقف "المتلقي" على متلقي الحكاية الشفوية ونحوها؛بينما القارئ يخصص لقراءة المكتوبات السردية»[3].

بالتالي،فإنّه قدّم قراءة نقدية مهمة عاين من خلالها الفروق بين مصطلحي(المتلقي/القارئ) و التي قد لا يتوانى بعضهمفي الخلط بينهما؛ باعتبارهما مشكّلا -مكوّنا- واحدا وفق ما نفهمه من متصوّره النقدي المخصوص لهما.

إنّ تعقيبنا على هذه الرؤية النقدية الفاصمة بين مصطلحي (المتلقي/القارئ)؛ والتي مؤداها إحالة (المتلقي) إلى دائرة المحكي الشفوي؛ بينما الإبقاء على صورة (القارئ) ضمن المحكي السردي النصّي -المكتوب-، تجعلنا معلّقين عليها من جهة (المتلقي)؛ ذاك أنّنا وقفنا عند مقطّعة جملية من كتابه

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص235.

[2] المصدر نفسه، ص217- 218.

[3] المصدر نفسه، ص217.

(ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)؛ و المدرجة –تحديدا– تحت عنوان أساس أسماه بـ(تقنيات السرد في ألف ليلة وليلة)– لا تستجيب مع هذا المعطى التمييزي إذ إنّ مصطلح (المتلقي) عنده يجمع مسمّى القارئ وغيره؛ وبالتالي، فإنّه –ههنا– لا يثبت عند فكرة المغايرة بين ثنائية (المتلقي/القارئ)؛ فهما سيان في هذا الشاهد النصّي؛ ودليل ذلك قوله: «المتحدث إليه لا يكون إلا المتلقي في كلّ أصنافه (القارئ، المستمع، المشاهد)»[1].

بذلك يكشف الناقد عن ما يشبه القلق المصطلحي المتعلق بهذين المفردتين، اللتين يؤكد من خلالهما على ضرورة ترسيم حدودهما وفق المعطى الوظيفي لكل منهما.

أمّا بخصوص الثنائية المصطلحية الأخرى؛ –التي تقابل مسمّى (المسرود له)–؛ فإنّها تتمثّل في مصطلحي (المستمع/القارئ)، إذ أقام المبدأ التمييزي بينهما في ضوء قاعدتي (الشفاهية/النصّية) أيضا؛ وذلك عبر أقلمته لمسمّى (المستمع) في المحكي الشفوي؛ والإبقاء على (القارئ) داخل الكينونة النصيّة الخطّية.

و حريّ بنا –ههنا– أن نستدلّبالشاهد النقدي المثبّت للرؤيتين الآنفتين؛ حيث إنّ إدراجه لمصطلحي (السامع/المتلقي) تحت مظلّة (السرد الشفوي) قد أجاب عنه مقولته الآتية: «فنعم للمستمع أو المتلقي الذي يكمل نشاط الراوي أو السارد في الأعمال السردية الشفوية»[2].

و بما أنّه قد بسط مصطلحي (السامع/المتلقي)–الموكلين إلى الحكي الشفوي–؛ ليدلل بهما على ما يصطلح عليه بـ(المسرود له)، لكن ذلك لم يمنع –في نظرنا– أن نحيل إلى بعض المصطلحات التي تعادل هذين المصطلحين،على الرغم من احتشام ذكرهما ورواجهما في الكتابات النقدية العربية إذ إنّ «ورودها كان بدرجة أقل من سابقاتها مثل: "المتعظ"، "المعتبر"، "المتمتع"، وبما أن الخطاب الأدبي عبارة عن تأثر وتأثير فإن هناك تسمية جديدة يمكن أن تطلق على المتلقي وهي"المتأثر"»[3].

إنّ تنويه هذا المحدّد النقدي لمصطلح (المتأثر) لهو خير دليل على أنّ هذا المسمّى ليس بالجديد المحدث

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص85.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص241.

[3] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص33.

في الخطاب النقدي المعاصر-على الرغم من أن (نظرية الاستقبال) الألمانية تبحث فيه وبجانبه التأثيري-.و بهذا،فإننا لا نرى -في منظورنا- أسبقية هذه النظرية في التعرية عن هذا المصطلح لأنّ (السجلماسي) قد أورد المصطلح صريحا في كتابه (المنزع البديع)؛ ونصّ ذلك قوله: «الهيئة الحاصلة للمتأثر عن غيره بسبب التأثير»[1].

بذلكيكونلهذا الناقد السبق في إثارة مسألة (المتلقي)، الذي اصطلح عليه بـ: (المتأثر) «وهذا بحدّ ذاته تطور لاهتمامه العميق ببعد التواصل والاستجابة لدى المتلقي، ويركز في اختيار هذه التسمية الجديدة على طبيعة الخطاب الأدبي المتمثلة في التأثر والتأثير»[2].

على الرغم من المكانة التي يحظى بها مصطلح (القارئ) داخل الشبكة التواصلية أو العملية الإبداعية بشكلها العام، والتي قطباها (المؤلف/النص)، إلا أنّ(عبد الملك مرتاض) لا يجد حرجا في إقصائه من دائرة العملية السردية، وكأنه -في نظره- عنصر هامشي؛ وهذا ما دلّ عليه قوله: «ليس ضرورة جعل القارئ مكونا في كل الأطوار من مكونات العمل السردي المؤلف؛ إذ قد يظل هذا العمل قابعا بين دفتي الكتاب زمنا طويلا فلا يقرأ، فارتباط القارئ بالمؤلف الروائي لا يكون متصلا ، ولكنه يكون منفصلا»[3].

إنّ تعليقا على هذه الرؤية؛ -التي قدّم عبرها الناقد حكما نقديا يسمه (الغموض/التوتر)-، مقتضاه أنّنا نرى في إقصائه لمكوّن(القارئ)، هو بمثابة تنغيص و إجحاف لهذا القطب المهم داخل الدائرة السردية؛ فهو «الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف»[4]؛ ولأنّ جوهر العمل الأدبي ومعناه لا ينتميان إلى النص «بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ»[5].

---

[1] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص34.

[2] يادكار لطيف الشهروزي، جماليات التلقي في السرد القرآني، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص34.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص241.

[4] صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994، ص32.

[5] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011، ص27.

حري بنا –ههنا– أن نشير إلى أن نقضه لقاعدة (القارئ)–بحجة أن العمل السردي يظل حبيس النص المستور عن الأعين القارئة–، لا يمثل –في نظرنا– رؤية تحمل سمة الثبات المطلق؛ لأنّ مبدع النص (المؤلف) هو قارئ لنصه –في حد ذاته–؛ وهو الأمر ذاته الذي ألحّ عليه (تشوماتشفسكي) حيث إنّ صورة القارئ ستظل في وعي الكاتب «حتى ولو كانت مجردة، أو تطلبت من الكاتب أن يفرض على نفسه أن يكون قارئ عمله»[1].

في سياق آخر، فإنّنا وقفنا على استخدام (عبد الملك مرتاض) –في كتابه (ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد)–لمصطلح (المتحدّث إليه)؛ الذي يمثّل بديلا مصطلحيا لـ(المسرودله)؛ وهذا ما تجلّيه المقطعتان النصّيتان الآتيتان:

– «اشتراك **المتحدّث إليه**، وهو المتلقي»[2].

–«**المتحدّث إليه** لا يكون إلا المتلقّي في كل أصنافه (القارئ، المستمع، المشاهد)»[3].

و لا ضير في أنّ سمة الاستقرار المصطلحي عند الدال اللفظي الواحد، لم تكن الهدف –الهاجس– الثابت لديه؛ لأنّه اجترح مصطلحا آخر، –هو بمثابة المعادل المصطلحي لـ(المسرود له)–؛ والمتمثّل في مصطلح (المحكي له)؛ وهذا ما كشفناه عبر معاينة سياق نصّي إجرائي في الكتاب النقدي السابق الذكر؛ إذ ذكر فيه قطبان رئيسان في العمل السردي (السارد/شهرزاد)، (المحكي له/شهريار) وهذا ما نصّ عليه قوله: «إنّ شهرزاد ساردة ألف ليلة وليلة (أي السارد الشعبي البارع الذي عزا السرد إلى شهرزاد) حين تصطنع بلغني إنّما تؤكد للمحكي له أنّ الحدث والزمن الذي تنسجه والشخصية التي ترسم ملامحها (...) منسوجة بخيالها الرحيب»[4].

لم يكتف الناقد بالتنويه إلى مصطلح (المحكي له) في هذا الموضع النصّي و كفى؛ بل نلفيه مستخدما

---

[1] عز الدين بوبيش، تجليات القارئ في النصوص السردية، مجلة المخبر، جامعة محمد خيذر، بسكرة، الجزائر، 2005، ع2 ص34.

[2] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص89.

[3] المصدر نفسه، ص85.

[4] المصدر نفسه،ص89-90.

إيّاه في كتابه (في نظرية الرواية) -تحديدا ضمن مبحث السير الشعبية-، حيث يقول: «أرأيت أنّ السارد، هنا يعود حقّا إلى الوراء ليحكي للمتلقّين أو المحكي لهمNarrataires»[1].

لا مشاحة في أنّ مسمّى (المحكي له)، لم يكن بالمسمّى المخصوص للناقد دون غيره حيث نجد(محمد عناني) معتدّا هو الآخر به؛ مع إضافته لمسمّى آخر هو (المقصوص عليه) إذ يحيلان إلى «السامع أو القارئ الذي توجّه إليه القصّة، وهو ليس مجرّد فرد تقصّ عليه القصّة إذ ينبغي أن يتضمّن النّصما يشير إلى أنّ القصّة موجّهة فعلا إلى "جمهور" أو قارئ معيّن»[2].

أمّا بخصوص الشق الآخر المتعلّق بـ(المسرود)، فإنّه يتمثّل في قضية ارتسام القارئ عبر التشكيل الوهمي -أو التجريدي الضمني-؛ حيث سنعرّج إلى أبرز المقولات النقدية المخصوصة لهذا المسمّى السردي ثمّ سنأتي على رؤية (عبد الملك مرتاض) لهذه المسألة -الإشكالية عند بعضهم-؛ وبيان ذلك القراءة البحثية المقتضبة الآتية:

يثبّت (فولفغانغ إيزرwolfgangIser) مصطلح (القارئ الضمني) -أو الافتراضي كمسمّى ثان في ترجمة الناقدين (حميد لحميداني/الجلالي الكدية)-؛ تأكيدا منه على وجوده الفعلي داخل الخارطة النصّية؛ إذ يقول: «هناك في المقام الثاني القارئ "الافتراضي" وهو الذي يمكن أن تسقط عليه كلّ تحيينات النصّ الممكنة»[3]؛ كما يذكر مصطلح (القارئ الضمني) في سياق قوله: «يجب علينا أن نسلّم بوجود القارئ دون أن نحدّد، مسبقا بأيّ حال من الأحوال، طبيعته أو وضعيته التاريخية ويمكن أن نسمّيه، نظرا لعدم وجود مصطلح أحسن، القارئ الضمني. إنّه مجسّد كل الاستعدادت المسبقة الضرورية بالنسبة إلى العمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بل من طرف النصّ ذاته. وبالتالي، فالقارئ الضمني كمفهوم له

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص149.

[2] محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط3، 2003، ص287.

[3] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، (د.ط)، 1995 ص20.

جذور متأصّلة في بنية النّص؛ إنّه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أيّ قارئ حقيقي»[1]فـ(القارئ الضمني) وفق ذلك «مجموع العلامات اللسانية التي تعطي شكلا أكثر أو أقل وضوحا للذي يتلقى الحكاية»[2].

أمّا (الصادق قسّومة) فإنّه يجترح تسمية مصطلحية أخرى له؛ حيث أطلق عليه مسمّى (القارئ المجرّد Lecteur abstrait)دون اجتبائه لمقولة (القارئ الضمني)؛ -حيث تتحدّد سماته عبر المفهوم الذي خصّصه له-؛ فهو عنده «ذلك القارئ "العامّ" الذي تصوّره منشئ النّص عندما وضع خطابه من خلال عناصر ونظم معيّنة (...) فهذا القارئ المجرّد إذن ليس ذاتا محدّدة ولا شخصا معيّنا وإنّما هو صورة مجرّدة متخيّلة، أو هو -بعبارة أدقّ- جملة سمات تفي بصورة متلقّ متصوّر ممكن قد تتقارب مع قارئ حقيقي (كلّيا أو جزئيّا)»[3]؛ في حين أنّ (سعيد علوش) اقترح مفردة (متوهّم) كبديلة لفظية لـ(وهمي)؛ وبهذا فإنّه يصطلح على (القارئ الضمني) -أو المجرّد- بمصطلح مغاير هو (القارئ المتوهّم)[4]؛ إذ نلمح هذا التخريج المصطلحي البديل في سياقات نصّية له، مؤداها الآتي:

1- يمتلك كلّ كاتب، (**قارئه المتوهّم**)، إذ تستحيل كتابة عمل ما، دون مقصدية.

2- (**القارئ المتوهّم**) عند (جي.ديكار) و (ي.السباعي)، ليس هو عند (أر.غرييه).

3- كما يوجد (**قارئ متوهّم**)، يوجد (كاتب متوهّم).

أمّا بخصوص المفهمة المعقودة لـ(القارئ الضمني Impliciedreader)؛ فإنّنا نجدها -مثلا-عند (جيرالد برنس) وفق المؤطر التعريفي الآتي: «الذات الثانية للقارئ الحقيقي أو الفعلي التي تصاغ وفقا لقيم المؤلف الضمني ومعاييره الثقافية»[5].

---

[1] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، ص29-30.

[2] Yver Peuter , L'analyse du Récit , dunod , paris ,1997, p13.

[3] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص134.

[4] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص176.

[5] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص91.

لا يقتصر الأمر عنده جعل (القارئ الضمني) ممثلا في ذات واحدة؛ بل قد يتعدى ذلك إلى جمهور صنيع المسرود له الواقعي –القارئ الحقيقي–؛ وبذلك يصبح(القارئ الضمني) «جمهور "المؤلف الضمني"، ويمكن استنباطه من النص ككل»[1].

إن كانت المقولات السابقة متقبّلة لـ(المسرود له) في صيغته الضمنية –أو غيرها من المسمّيات الرديفة له–؛ فإنّ الأمر عند (عبد الملك مرتاض) هو بخلاف ذلك؛ إذ فنّد مقولة (الضمنية)؛ وهو بذلك يصف هذا المقترح المصطلحيبالشيء الأسطوري الوهمي؛ إذ لا يمكن البتّة عنده توصيف المسرود له بمسمى تجريدي –افتراضي باصطلاح بعضهم–؛ ونصّذلك قوله: «كما نفهم من القارئ الضمني (Le lecteur implicite)، وقبله المؤلف الضمني و هما وهم في وهم، وأسطورة في أسطورة»[2].

أمّابخصوص قراءته النقدية لمقولة (تزيفيتان تودوروفTzvetanTodorov) المعتدّة بهذا المصطلح السردي الافتراضي –الأسطوري بتعبيره–، فيلخّصها قوله:«الحق أن تودوروف بالغ في تقرير هذه المسألة حتى كدنا ندرجها في باب العجائبيات؛ إذ هو لا يرضيه أن يتخذ مؤلفا ضمنيا– أي لا مؤلف– ويستريح، حتى جعل له قارئا أيضا، ضمنيا أي لا قارئ»[3].

بناء على ذلك، فإنّنا نخلص إلى أنّ مسمّى (المسرود له) عند (عبد الملك مرتاض) لا يركح عند الدال المصطلحي الثابت؛ فسمة التنويع المفرداتي جليّة بيّنة عنده؛ وكذا عند أصنائه؛ خاصة أنّنا وقفنا عند بديلة مصطلحية مخالفة لتلك المصطلحات المقابلة لـ(المسرود له)؛ والتي نصنّفها ضمن البدائل غير المعروفة في صرح الحقل السردي المصطلحي؛ والمتمثّلة في المصطلح المرّكب (المخاطَب السردي)[4].

أمّا بخصوص رؤيته لقضية النعت الوهمي الافتراضي لـ(المسرود له) فإنّها تظلّ رؤية مخصوصة به، وهي لا تعني بالضرورة إبطال مقولاتها، التي ثبّتت في المعاجم السردية، وتناقلتها المدوّنات النقدية

---

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص92.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص231.

[3] المصدر نفسه، ص231.

[4] ورد هذا المصطلح –المخاطَب السردي–عند (ركان الصفدي)؛ وذلك في معرض التقصي عن البدائل المصطلحية المتضافرة مع مسمّى (المسرود له)؛ الذي تمظهر وفق دوال عدّة هي: مروي له، متلقي، مخاطَب سردي. ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، (د.ط) 2011، ص395.

(الغربية/العربية)؛ حيث إنّ مقولات السردانية تظلّ متشعّبة متراكمة في ضوء التقلبات التي أفرزت تجمعا نظريا خصّت نقاشاته للمسألة السردانية.

2-1-1-5 العمل السردي:

إنّ اجتباء هذه الضميمة المصطلحية المركّبة تركيبا وصفيا، كان القصد منها التأكيد على ورودها الثرّ في المقولات النقدية السردانية عند (عبد الملك مرتاض)؛-خاصة في كتابيه النقديين (في نظرية الرواية/ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد)-ذاك أنّه-أي العمل السردي- المصطلح السردي المحوري لجملة مكوّنات السرد المعروفة؛ إذ تتفاعل داخل حيّزه كيماويا؛ لتحقّق بهذا الفعل وجوده الفعلي؛ سواءاتعلّق الأمر بكونه خطابا شفويا أونصّيا؛ ينضاف إلى ذلك أنّهظلّ متحقّقا وفق بدائل مفرداتية عدّة عنده؛ وهذا ما يعطي مسألته الأهمية والحظوة البالغة -في متصوّرنا-؛ فـ(العمل السردي) في أبسط مفاهيمه -كمّا نصّ عليه (أيمن بكر)- «قطعة من الحياة، فهو عادة ما يحكي عن شخصيات تقوم بأفعال يمكن تصوّر وقوعها في الواقع المعيش»[1].

أمّا المفهمة التي خصّها (عبد الملك مرتاض) لمسمّى (العمل السردي)؛ فإنّها تتأتى -مثلا- في قوله: «العمل السردي في حدّ ذاته هو موضوع أدبي ينشئه (يكتبه) شخص يطلق عليه المؤلف الـــذي تتغيّر بداخله حتما أو افتراضا الشخصية بدون انقطاع»[2].

من خلال استقراء هذين المحدّدين التعريفين؛ فإنّنا نجدهما يتوافقان بشكل كبير مع معطيات المفهمة المخصوصة للعمل السردي؛ حيث يرتكزفي كليهما على (التيمة +الشخصيات)؛ فالتيمة تتجلّىفي الأول عبر جملة (قطعة من الحياة)؛ بينما يجلّيها الثاني عبر قوله: (موضوع أدبي)؛ في حين أنّ مسمّى (الشخصيات) ورد وفق صيغته الشكلية عندهما؛فهي قاعدة كلّ منجز سردي.

---

[1] أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، دار الكتب، مصر، (د.ط)، 1998، ص33.

[2] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص85.

إنّ الملاحظة النقدية التي يمكن أن نجلّيها –ههنا– تتأتى عبر تعقيب مقتضب للمفهمة التي خصّها (أيمن بكر) لمصطلح (العمل السردي)؛ إذ نراهمحصورا وفق شكل سردي محدّد؛ والمتمثّل –تحديدا– في السرد الواقعي –قصصيا كان أو روائيا–؛ وهو ما دلّت عليه عبارة (قطعة من الحياة)؛ ممّا يفضي إلى أنّ إنشاء المبدع لا يخرج عن دائرة الواقع الحياتي؛ الذي هو بمثابة المرآة المجلّية للأشياء والوقائع والذكريات...؛ وهو بخلاف المتصوّر الذي بسطه (عبد الملك مرتاض) لـ(العمل السردي) والذي لم يؤطر ضمن إطار مخصوص؛ بل رأى فيه إنشاء لسانيا، يقدم المؤلف –المبدع– على صناعة حدوده، و ترسيم أشكاله؛ إذ قد تكون تيمته (واقعية/خيالية/أسطورية/خرافية...)؛ وهو الأمر الذي ثبّته أيضا في كتابه (ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد)؛ حيث يقول في هذا الشأن: «العمل السردي في حدّ ذاته هو موضوع أدبي»[1].

بناء على ذلك، فإنّنا سنعمد إلى إقامة جدولة توضيحية، نبرز عبرها المواضع النصّية التي ورد فيها مصطلح (العمل السردي) في كتاباته النقدية؛ وبيان ذلك الآتي:

المصطلح	المقطّعةالجمليّة	المدونة	الصفحة
العمل السردي	–«السارد التقليدي (...) أعلم بكلّ تفاصيل السرد وجزئياته داخل **العمل السردي**».	**عبد الملك مرتاض ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	**85**
	–«أحداث أيّ **عمل سردي** لا يكون بالضرورة واقعا فوتوغرافيا».	**عبد الملك مرتاض القصة الجزائرية المعاصرة**	**25**
	– «هذا الموقف يتيح **للعمل السردي** الاقتراب من الواقع والحقيقة».		**26**
	– «يمكن أن تتكشّف لنا حقيقة الشخصية المحورية	**تحليل الخطاب السردي**	**26**

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص85.

	في**عمل سردي** ما».		

إنّ قراءتنا لهذه الجدولة –التي تظهر استخدامه لمسمّى (العمل السردي)؛ والذي راهن على تفعيله اللساني في كتاباته النقدية المختلفة–؛ لا تتوّقف عند إقرار ثبوتية هذا المسمّى السردي دون النظر في تلك البدائل المصطلحية المتضايفة معه –وإن اختلفت مورفولوجيتها اللسانية–؛ ذاك أنّنا رأيناه مشكّلا تنويعا مفرداتيا في السياق النصّي ذاته؛ إذ يعمد إلى توليفة مصطلحية بين النظائر اللفظية لمسمّى (العمل السردي)؛ وخاصة حواريته مع مصطلحي (العمل القصصي/النصّ السردي) وهذا ما ندلّل عليه عبر المقطعتين الجمليتين الآتيتين:

1– «ليست "أنا"، هنا، ضميرا للمتكلّم بالمفهوم النحوي التقليدي قدر ما هي تقنية سردية تميّز **العمل القصصي**، وتجعله في مستوى من الفنّ معيّن(...)، وتخلّص **العمل السردي** من المباشرة»[1].

2– «إنّ "أنت" في التقنية السردية يجعل المتلقي يحسّ بإسهامه في إنتاج **النص السردي**، فهو ضرب من التحسيس للقارئ من أجل أن يشعر بطرفيته في **العمل السردي**»[2].

انطلاقا من هذين الشاهدين النقديين؛ فإنّنا ارتأينا الوقوف عند مسمّى (النصّ السردي) –الوارد ذكره في الشاهد الثاني–؛ الذي سيقودنا إلى مسمّى آخر رديف له في معناه؛ لكنّه يظلّ مختلفا عنه في تركيبته الإسنادية؛ إذ الأمر متعلّق –تحديدا– بالمصطلح المركّب (النصّ المروي)؛ الذي اجتباه في سياق مكاشفته لتمظهرات (الراوي/الشخصية) داخل المحكي السير شعبي، وهذا ما دلّ عليه قوله: «فإسناد الحكاية أو القصة (...) إلى راوية، أو شخصيّة تاريخيّة، أو تاريخانية على حدّ سواء لا ينبغي أن يعدّ حجّة على وجود تلك الشخصية، وعلى ثبوت إسناد النصّ المروي عنها»[3].

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص85.

[2] المصدر نفسه، ص85.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص150.

إنّ قراءتنا لمورفولوجية البناء اللساني الإسنادي لهذا المركبالاسمي الوصفي –النص المروي–؛ تجعلنا نقف أمام التباس في موضعة المفردتين؛ ذاك أنّ الأصل –وفق فهمنا– القول بـ(المروي النصّي)؛ لأنّ الحكي الشعبي يظلّ مرتبطا بطابعه المروي –الشفوي–؛ وبالتالي فإنّ عملية التدوين الكتابي الخطي له تجعله مشكّلا لنصّ حكائي مدوّن.

إنّ هذا التعليق التعقيبي على هذه الديباجة المصطلحية المضطربة يجد دليله –أو لنقل الشاهد النقدي بتعبير النحاة– المثبت لرؤيتنا؛ وهو لا ينزاح عن خطاب الناقد ذاته؛ حيث إنّ فضحه لمكوّن (السارد) قد جعله مستوقفا عند مصطلح (المحكيات الكتابية)؛ الذي نراهمستجيبا مع المعطى النقدي الذي أثبتناه؛ حيث سنبسط له شرحا بعد التنصيص على مقولته؛ والتي مقتضاها قوله: «السارد لا ينبغي له أن يكون مؤلفا أبدا؛ ولكن وضعه يمثّل في المحكيات الشفوية (الحكاية الشعبية الأسطورة الخرافة)، لا في المحكيات الكتابية (الرواية، القصّة، الأقصوصة»[1].

ما دام أنّ مصطلحي (النصّ المروي/المحكيات الكتابية) محيلان إلى (العمل السردي) عنده؛ ومادام أنّ مصطلحي (المروي/المحكي) يومئان إلى المادة الحكائية في حدّ ذاتها –كمادة سردية خام– فإنّنا نجد أنّ العملية الإسنادية في المصطلحين مخلخلة؛ فهي قائمة على قاعدة الإسناد العكسي –إن جازت التسمية–؛ وبالتالي، فإنّ قضية تصيير المركّب الاسمي (النص المروي) –في متصوّرنا– أضحت مطلبا أساسا؛ لدرء شبهات الفهم العكسي المغاير؛ إذ المصطلح الأنسب –عندنا– هو (المروي النصّي)؛ وهو الأمر ذاته الذي نقيمه على مسمّى (النص المسرود)، الذي نجده هو الآخر شبيها بالمسمّى المعقّب عليه آنفا؛ فهو يخضع للقضية التركيبة التي نصصنا عليها؛ إذ نجده في سياق قوله: «الجمع بين هذه الأشكال السردية يرقى إلى أعلى ذروة؛ حيث إنّ ذلك مكّن للسارد من أن يدخل نفسه في إشكالية النّص المسرود»[2].

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص223.

[2] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص89.

في لفتة مهمة –ههنا– فإنّنا نجد (المسرود) –في شكله العام– محيلا إلى المحكي بشقيه (الشفوي/النصّي) معا؛ ولكن ربّما أكّد الناقد على نصّيته؛ كيما لا ينفلت فهم القـــارئ إلى نقيضـــه الشفوي؛ وهذا ما حتّم عليه إيراده وفق مركّب نعتي توضيحي.

بهذا، فإنّ الأصل –في منظورنا– اجتراحه لمسمّى (المسرود النصّي)؛ أو (النص السردي)؛ الذي تبنّاه في سياقات نصيّة عدّة؛ حيث نوضّح ذلك من خلال الجدول التوضيحي الآتي:

المصطلح	المقطّعةالجمليّة	المدونة	الصفحة
النص السردي	–«إنّ **الـــنّص الســـردي** الفصـــيح، أو الرسمـــي أو المدرســي: متحــوّل؛ لــيس **كــالنّص الســردي** الشــعبي الذي هو ثابت».	**عبد الملك مرتاض** **تحليل الخطاب السردي**	**10**
	– «**الـنصّ السـردي** الرسمي يظــلّ قائمــا علــى التحــوّل أكثــر مــن قيامــه علــى الثبات».		**11**
	– «في الحــالين اصــطنع في هــذا **الــنصّ الســرديفي** مـوقعين كـان السـارد فيهمـا بصـدد الحـديث عـن البراعـة السحرية».	**ألف ليلة وليلة** **تحليل سيميائي تفكيكي** **لحكاية حمال بغداد**	**139**
	–«**فــالنصّ الســردي** هنــا يحـافظ علـى سمعـة الخليفـة، وهــو بــذلك يحــترم الــذوق العام للمتلقّين».		**65**
	– «**الـنصّ الســردي** نـصّ إبداعي».	**عبد الملك مرتاض** **القصة الجزائرية المعاصرة**	**129**
	– «**الـنصّ الســردي** يجـب أن يحمـــل في حقيقتـــه "الأدبيّة"».		**129**

	– «هـذا أدنى مـا يمكـن أن يتمثّـل في **نـــصّ ســـردي** كبير».		**129**

إنّ الالتفاتة النقدية التي قادتنا إلى ذكر مسمّى (المسرود) –في ما سبق ذكره– تجعلنا مثبّتينه كدال مصطلحاتي محيل إلى (العمل السردي)؛ وهو يأخذ في عمومه دلالة المحكي؛ إذا ما لم يقيّد بدال نعتي مؤقلم له وفق دائرتي (الشفوية/الكتابية)، وضابط لدلالته المفهومية؛ حيث نوّه إلى ذلك (عبد الملك مرتاض) في موضعين نصّيين مؤداهما الآتي:

1/«الأشكال السردية التي اصطنعها الرواة منذ القدم كفيلة بأن تزيح مثل هذا الغموض، من مثل هذه العلاقة الثلاثية الأطراف: المسرود (مؤلف شعبي غير معروف)، وسارد (راو، ناقل الحكاية وملقيها)، ومسرود له أو متلق للحكاية»[1].

2/ «فلو اصطنعت مثلا عبارة "زعموا" لكانت بداية الحـكاية متّسمة بشيء من الأســطورية (...) وإذن لكان المسرود فقد جدّيته وهيبته وفخامته»[2].

يجدر التنويه –ههنا– إلى لفتة مفهومية بخصوص دال (المسرود) –الوارد في المقطّعة الجملية الأولى– حيث نودّ الإشارة إلى طبيعته الشفوية؛ ذاك أنّ الشاهدين النصّيين الآنفين مخصوصان للمحكي الأفللي–الذي يعتبر مسرودا شفويا في أصله–؛ وبالتالي فإنّ الحكم النقدي على حقيقة (المسرود) في المثالين معا يظلّ معقودا بهما على حدّ سواء.

و قبل إنهاء فصل (المسرود)؛ فإنّه حرّي التنويه إلى صيغة الجمع؛ –التي ألزمها له–؛ والمتمثّلةفي مفردة (المسرودات) –على وزن مفعولات–؛ والتي وردت في قوله: «السارد يكون أساسا في المسرودات الشفوية»[3].

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص224.

[2] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص89.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص223.

في سياق نصّي آخر، نجده مقترحا مسمّيين اثنين، ليعبّر من خلالهما على (العمل السردي) في شقــه النصّي لا الشفوي-؛ والمتمثّلين في مصطلحي (المكتوبات/المؤلفات)؛ اللتين نفضحهما عبر المثالين النقديين الآتيين:

1/«السرد في **المكتوبات**، أي في **المؤلفات** كالرواية والقصّة»[1].

2/ «أمّا السرد في **المكتوبات**، أي في **المؤلّفات** كالرواية، والقصة، فإنّه يندمج اندماجا كلّيا في المؤلف الذي هو وحده الذي يكتب، ويحكي، ويسرد»[2].

بالعودة إلى كتابه (ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد)، فإنّنا نجده مصطنعا مصطلحا آخر؛ هو بمثابة المعادل المصطلحي لـ(العمل السردي)؛ حيث فصل بينهما بأداة التخيير (أو)؛ وكأنّه يضع مسألة اجتبائهما معا عند القارئ؛ وهو ما يجلّيه قوله: «العمل الحكائي أو العمل السردي بوجه عام، يقوم على شبكة من المعطيات الألسنية والفنّية شديدة التعقيد»[3].

أمّا بخصوص المصطلح الختامي؛-الذي نطوي عبره المرادفات المصطلحية النظيرة لـمسمّى (العمل السردي)- فإنّه يتمثّل في الضميمة الاسمية النعتية (الأثر السردي)؛ التي راهن على استخدامها وذلك لبيان أصالة المحكي القديم عبر دال (الأثر)؛ التي تحيل دلالته -كما نصّ عليها ابن منظور- إلى «بقية الشيء، والجمع آثار و أثور (...)، والأثر، بالتحريك: ما بقي من رسم الشيء (...) والأثيرة من الدواب: العظيمة الأثر في الأرض بخفّها أو حافرها»[4].

بذلك، فإنّ دلالة مفردة (الأثر) تظلّ لصيقة بمعنى الشيء -الرسم- الباقي في الذاكرة والمتون المخلّدة له -كما نفهمه علاميا-؛ كما يحمل سمة العظمة والمكانة العالية المرموقة؛ وهو ما دفعه

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص223.

[2] المصدر نفسه، ص223.

[3] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص15.

[4] ابن منظور، لسان العرب، مادة (أثر)، ص5-6.

-في منظورنا- إلى ربط دال (الأثر) بالمحكي الأفللي؛ الـذي تنسجم معه دلالات الأثـر وبهذا، فإنّ اجتباءه لمسمّى (الأثر السردي) قد يكون مهما؛ ذاك أنّه يومئ إلى التحري المسمّياتي الدقيق عنده.

وفيما يتعلق بمواطن ذكر مصطلح (الأثر السردي)؛ فإنّنا سنورد شواهده النقدية عبر الجدول الآتي:

المصطلح	المقطّعةالجمليّة	المدونة	الصفحة
الأثر السردي	-«هـذه الخاصّـية هـي الـتي رقيـت بهـذا **الأثـر السـردي** العربي».	**ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	**6**
	- «لا نخـال أنّ هنـاك **أثـرا سـرديا** يضـاهي ألـف ليلـة و ليلة».		**27**
	-«لا أخـــال أنّ **أثـــرا سـرديا** في العـالم يرقـى إلى درجة ألف ليلة وليلة».		**51**
	-«هـذه الملاحظـة هـي الـتي قـد تـدفع البـاحثين الـذي يـودّون وضـع هـذا **الأثـر السـردي**في حيّـز مـن الجغرافيـا وفي مـدى مـن الزمان».		**115**
	-«كيـف نفسّـر إذن هـذه الوحـدة الفنّيـة العامـة الـتي تطبـع هـذا **الأثـر السـردي** العظيم».		**231**
	-«لعـلّ الـذي عسّـر مـن مهمـة النّقـاد أنّ هـذا **الأثـر السردي** عظيم».		**232**

بناء على ذلك، فإنّ الخلاصة المركزية التي وجب تكريسها بخصوص مصطلح (العمل السردي) هي التأكيد على خاصية التنويع المفرداتي؛ الذي أقدم على تفعيله (عبد الملك مرتاض) في معظم كتاباته؛ وهو مؤشر ذو حدين (ايجابي/سلبي)؛ فهو طورا يقوّي رصيد المعجم السردي عبر تلك الإضافات اللفظية له؛ ذاك أنّ مصطلح (العمل السردي) عبّر عنه بمصطلحات عدة (فردية/مركّبة) لكنّه –في الوقت ذاته– يضع صورة تعتيمية على حدود تلك المفردات المصطلحية الرديفة في ظاهرها المتباينة باطنيا طورا آخرا.

2–1–1–6 السرد الأسطوري:

إنّ تخيّرنا لهذا المصطلح المركّب مردّه الإشارة إليه بشكل مختصر؛ إذ لمحنا شكلا التباسيا اشتباهيا بين الثنائية المصطلحية (السرد الأسطوري/السرد الملحمي)؛ –التي لم يفصّل (عبد الملك مرتاض) في حدّيها (المفهومي/المورفولوجي)–؛ حيث وقفنا عند ما يشبه المعادلة بينهما؛ –والتي أبانت عنها أداة التخيير (أو) الفاصمة بينهما–؛ ولا أدلّ على ذلك الشاهد النقدي التوضيحي المخصوص لهذه المسألة –الإشكالية كما نصفها–؛ والذي ورد في سياق حديثه عن ربط الرواية بالأسطورة عند (جوليا كرستيفا Julia Kristeva)؛ –و الذي نقله عن (ميشال زيرافا Michel Zeraffa)– إذ يستعرض مصطلحي (السرد الأسطوري) و(السرد الملحمي) معا؛ وهذا ما يوضّحه قوله: «يجنح بعض منظّري الرواية لربط الرواية بالأسطورة؛ ومن أولئكم جوليا كرستيفا، التي تلاحظ أنّ الفرق بين السرد الأسطوري (أو الملحمي) والحكاية هو أنّ إحداهما تنبع من فكر الرمز وإحداهما الأخرى تنبثق من فكر السمة»[1].

إنّ قراءتنا النقدية لهذا التطابق المصطلحي –إن جاز الإطلاق– بين (الأسطوري/الملحمي) عندهتجعلنا نقيم أسئلة مركزية مؤداها الآتي:

هل المكوّن الأسطوري هو ذاته الملحمي في السرد؟

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص16.

ما العلّة من تغييبه لشروحات نقدية تؤكد تعادلية المصطلحين؟

هل استخدام أداة (أو) التخييرية مؤشر على صعوبة الفصل بين الدوال المصطلحية المتقاربة؟

بهذا، فإنّ هذه الإشكالات الرئيسية ستظلّ مؤشرات مشرعة أمام الباحثين في المجال السردي وذلك لبيان الحدود الفاصمة بين هذين المصطلحين السرديين المتقاربين شكليا، لكنّ مضمونهما الدلالي المضمر يظلّ أشدّ اعتياصا، وهو الأمر الذي ارتأينا التنويه إليه عبر القراءة النقدية الآنفة.

2-1-1-7 الحكاية الشعبيّة ذات الأصول التاريخية:

نستهل قراءتنا النقديةلهذا المصطلح السردي لدى (عبد الملك مرتاض) بالتنويه إلى الحقل المدرج فيه عنده؛ والمتمثّل في حيّز (الأسطورة)؛ والذي يؤكده قوله: «نودّ أن ننفضّ اليد من الحديث عن المفهوم الثالث للأسطورة، وهو: الحكاية الشعبيّة ذات الأصول التاريخيّة»[1].

أمّا بخصوصتأصيله اللغوي لمقابلاته الأجنبية؛ فإنّه يتأتى عبر قوله:«وهي ما يطلق عليه الغربيّون(legende) بالفرنسيّة، و(Legend) بالانجليزيّة، و(Legenda) بالاسبانية»[2].

كما يستقرّ عند المفهمة النقدية الغربيّة المخصوصة لمصطلح (Légende)[3]-في معجم المترادفات الفرنسي تحديدا-؛ حيث تؤطر دلالاته باعتباره «قصّة شعبيّة خارقة تقوم على أساس تاريخي»[4].

بذلك؛ فإنّ هذا المفهوم الغربي المتعلّق بالمفردة الأجنبية (legende) قد أطر عنده عبر صيغة

---

[1] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص15.

[3] رجعنا إلى المصدر الأساس (قاموس المترادفات) في لغته الأجنبية، قصد تثبيت المحدّد التعريفي لهذا المصطلح(Légende) فيلغته الأصل؛ الذي نصّه الآتي:

«Légende est le nom donné a un récit merveilleux et populaire reposant sur un fond historique».Rene Bailly, Dictionnaire des synonymes, Librairie Larousse,Paris, 1946 p346.

[4] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص15.

مصطلحية تسمها ثنائية (الطول/الهلامية)؛ واللتان تعقّدان مسألته داخل النظرية السردانية المعاصرة.

إنّ الملاحظ في هذا المحدّد التعريفي إدراجهلمسمّى (السير الشعبية) فيه؛ومردّه في ذلك توافقها مع هذا المتصوّر المفهومي –وفق نظره–؛ حيث يقول في هذا الصدد: «ولعلّ هذا المفهوم من الأدب الشعبيّ أن يكون هو الأشيع والأعمّ في تراثنا الأدبيّ؛ حيث نلفي كثيرا من السير الشعبيّة تقوم عليه. فإذا كان يعرف على نحو ما رأينا، أيّ إنّه قصّة شعبيّة تقوم على أصول تاريخيّة ما، فإنّ كثيرا من السير الشعبيّة تنضوي تحته، ومنها سيرة عنترة بن شدّاد، وجانب من سيرة علي بن أبي طالب ومغامراته في واد السيسبان، ومناجزته الغول ذات السبعة الرؤوس، كما تذهب إلى ذلك بعض الأساطير. وليقل مثل ذلك في سيرة بني هلال، وليقل مثله في غيرها ممّا يشبهها»[1].

عليه، فإنّنا نخلص إلى أنّ هذا الاجتراح المصطلحي لم يخرج عن إطاره التعريفي الغربي المخصوص به حيث ارتأى الناقد صياغة مادته التعريفية في شكل اصطلاحي سمته الطول؛ وهذا نظرا –كما نفهم– لغياب الدال المسمّياتي المقتضب مورفولوجيا.

[1] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص15.

2-1-1-8 اللغة السردية:

ظلّت اللغة السردية تقرع كوامن الذات الإنسانية، كاشفة خباياها لكونها تحمل تجربة جمالية (استطيقية)، فهي بذلك «ميراث بين القارئ والمؤلف، وهي أداة التذوق الجمالي للقارئ؛ إذ يختزن فيها تاريخ التحولات الجمالية كله»[1].

لقد استهل (عبد الملك مرتاض) معالجته لمصطلح (اللغة السردية) -في كتابه (في نظرية الرواية)- بإشارته إلى مكانة اللغة العالية داخل الصرح الإبداعي؛ لأن اللغة -في نظره-«أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو، ومن ذلك الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة(...)إنّه لم يبق للرواية شيء غير جمال لغتها وأناقة نسجها»[2].

و في سياق نصّي آخر من المدوّنة النقدية ذاتها، نجده مؤكدا على هذه المسألة اللغوية في الكتابة السردية؛ حيث يمتعض من البساطة التي تسمّ لغة السرد داخل الرواية العربية المعاصرة، حيث يقول: «إن كثيرا من الروائيين العرب هم كتاب يسوقون حكايات يسجلونها بلغة بسيطة، وفي أطوار كثيرة متعثرة (...) وكتابتهم أشبه بالتقارير الصحفية الفجة»[3].

إنّ قراءتنا المصطلحية لهذه المقطّعة النصّية تركن عند مصطلح (اللغة البسيطة)؛ التي شكّلت ما يشبه التعتيم المفهومي؛ إذ إنّها تصنع تفريعا قرائيا-إن جاز التوصيف-؛ فتجعلنا بذلك نطرح إشكالات مؤداها الآتي:

1- هل البساطة اللغوية تعني خطابا لسانيا يفتقر إلى الخاصية الجمالية الأسلوبية؟

2- هل يمكنها أن تحيل إلى الخطاب اللغوي العامي الذي يفترق عن نظيره الفصيح؟

بخصوص الإشكالية الأولى فإنّها ليست بالقاعدة (الثابتة/المطلقة/النهائية/المكتملة)؛ إذ ليس السرد عبر تلاوين النظم السردي الفصيح العالي هو الخاصية الأوحد المتفق عليها في نظام الكتابة السردية

---

[1] ناظم عودة، نقص الصورة: تأويل بلاغة السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص26.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص100-101.

[3] المصدر نفسه، ص115.

(التقليدية/الحداثية)؛ وخير دليل على ذلك الكتابة النثرية لـ(طه حسين)، والتي عرفت بـ(السهل الممتنع).

أمّا الإشكالية الثانية، فإنّنا لا نراهن على الانسياق الكلّي الشمولي معها؛ ذاك أنّنا نسلك مسلكا مغايرا عن الذي خطّه (عبد الملك مرتاض)؛ في مسألة إقصاء العامية من الكتابة السردية، معتدّين بذلك بما نص عليه (غالي شكري) الذي رأى أنّ «العامية في الأدب مسألة فنية، وأنّ للفنان مطلق الحق والحرية في اختيار الشكل التعبيري الذي يراه مصورا حقيقيا لمشاعره وأحاسيسه وأفكاره وأنّ للقارئ أيضا مطلق الحق والحرية في الحكم على مدى نجاح الفنان في التعبير»[1].

و بخصوص الدليل الآخر؛ الذي يمكن أن يكون بمثابة الشاهد الصريح على قاعدة التناقض –إن جاز التوصيف– عنده؛ فإنّه يتمثل في إقراره بضرورة نسج اللغة السردية في ضوء (الشعرية البسيطة) حيث يقرّ –ههنا– بحتمية الركون إلى إلى البساطة التي نفاها في مقولته الآنفة الذكر؛ وهذا ما نقرؤه في قوله: «لا ينبغي أن يكتب الكاتب بلغة مقامات الحريري من وجهة؛ ولا بلغة يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس من وجهة أخرى...ولكن بلغة أنيقة، ومع ذلك تكون مفهومة؛ وشعرية ومع ذلك تكون بسيطة؛ ورفيعة النسج؛ ما دمنا طالبنا بشعريتها»[2].

إنّ تقويض هذا المعتقد النقدي –إن جاز الإطلاق– المتعلّق بـ(اللغة السردية) عنده –التي وسمت بالنسج الجمالي الرفيع العالي– لا يتأتى إلا بمكاشفة مصطلح (الكتابة) عنده؛ إذ يؤطرها (مفهوميا/جماليا) عبر المحدّد النصّي الآتي: «أمر الكتابة قائمعلى العمل البارع باللغة والنسج بألفاظها في دائرة نظامها، وليس هذا النسج الرفيع الكريم إلا بمقدور الفنانين المتألقين والكتاب البارعين المتأنقين»[3].

كما يتكرّر هذا التوصيف العجائبي للغة السرد –الرواية تحديدا– في سياق نصّي آخر؛ حيث الإشارة إلى خاصية تماس اللغة الروائية مع لغة النظم الشعري الجمالي الرفيع؛ بعيدا عن النثر المرسل المبتذل

---

[1] فاتح عبد السلام، ترييف السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص155.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص115.

[3] المصدر نفسه، ص112.

-النثرية الفجّة باصطلاحه-؛ إذ يقول في هذا الشأن: «لا تريد الرواية أن تتدنّى لغتها إلى هذه النثرية الفجّة، المبتذلة، فتسعى، على أيدي كبار كتّابها، إلى ترقية لغتها، حتى يمكن لها أن تتصنّف في الأدبيّة؛ كأنّها تسعى أن تتقمّص لغة الشعر الخارجة (...) إنّها لا ترضى بأن يكون شعار لغتها شعار النثر الذي تمثّل لغته الخط المستقيم. وإنّما تسعى الرواية إلى أن تتماس مع الشعر الذي شعار لغته الخط المنحني. فلغة الشعر الحق، إذن، تجسّد الجمال الفنّي الرفيع، والخيال الراقي البديع والحسّ الشديد الرهافة، والرقّة الشديدة الشفّافة؛ بالإضافة إلى ما ينبغي أن يكون في اللغة الشعريّة من جدة الإبداع، ولذّة الابتكار»[1].

بذلك، فإنّ تشديده على مبدأ التضام الذي تقيمه اللغة الروائية مع الشعرية، يدلّ-في نظرنا-على أنّ «انفتاح النص الروائي على الشعري يعني تضامن الحدود الفاصلة لصالح مشترك يربط بين الصنفين ويخلق تمفصّلا أو تداخلا يتخلص فيه السردي من القيود الجامدة لصالح عناصر جديدة تقوم على تعزيز الخيال والوصف، فيمتزج الجنسان في صيغة تعني السرد وتسهم في تقديم مقاصده ورؤاه»[2].

لا مناص -ههنا- أن الناقد يقرّ بضرورة امتلاك المبدع لناصية اللغة العالية الرفيعة؛ التي تعينه على هندسة نصه وفق نسيج لغوي منتظم كانتظام الدرّ في العقد -إن جاز التوصيف-إلا أنّ إطلاق صفة الأناقة على الذين يكتبون وفقها دون تحديد، قد يشكل هاجسا وضبابية عند القارئ الذي سيطرح إشكالية كبرى مؤداها:

من الذي يحسن ديباجة النص الإبداعي وفق هذه اللغة التي تتطلب الإجادة والبراعة والأناقة ؟

لعلّ الناقد كان متفطّنا إلى مثل هذا السؤال الافتراضي، فلم يدع رؤيته تحمل صفة اللبس أو التعمية -باصطلاح الجرجاني-، مما جعله موضحا رواد هذه الكتابة السردية الأنيقة بقوله:«ونعتقد أنّ الذين يكتبون باللغة والتعويل على اللعب بها ، والتصرف في أساليب نسجها هم كتاب الرواية الجديدة الذين لا يبرح عددهم قليلا في المشرق والمغرب»[3].

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص12-13.

[2] سامح الرواشدة، منازل الحكاية : دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص132.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص115.

إذن، فمسألة تطبيق هذا الجانب الشكلي المتعلق بلغة الكتابة السردية –أو الروائية–في المتصوّر النقدي لـ(عبد الملك مرتاض) ستظلّ لصيقة بالكتابة التي تطفح بالجمالية الآسرة والنسيج المحكم.

في ملمح نقدي آخر متعلّق بطبيعة اللغة السردية عنده؛ فإنّنا ألفيناه مشتغلا على ثنائية مصطلحية هي (اللغة الراقية/اللغة العامية)؛ حيث ينوّه إلى ضرورة أقلمة هذه الثنائية في ضوء المكانة، التي تسم شخصيات العمل السردي؛ إذ يصبح نشازا في منظوره إذ أسندت اللغة الراقية إلى شخصيات لم تكن لهم الحظوة –المكانة– العلمية المعرفية –شخصيات أميّة بتعبيره–؛ ذاك أنّها تظلّ حبيسة اللغة العامية –أو الدارجة كتسمية أخرى–؛ وبالتالي فإنّ علامية الشخصية السردية تحتّم مبدعها إلى تأطيرها وفق هذه القاعدة المقامية؛ وهذا ما نصّ عليه قوله: «ولكن أن تساق هذه اللغة الراقية بين شخصيات أمّية، تصطنع العامية لغة لها، ولا تستطيع اصطناع غيرها، فإنّه أمر محيّر»[1].

في هذا المحدّد النقدي نجده موظّفا مصطلحين متقابلين هما (اللغة الراقية/اللغة العامية)؛ لكنّنا ما نفتأ أن نجد المصطلح الثاني مستبدلا بمصطلح (سوقي)؛ وذلك في سياق تقسيمه الثلاثي للغة: (سوقي[2]، رفيع، أدنى).

إن كان الناقد مقترحا مصطلح (اللغة العامية) كمقابل مصطلحي لـ(اللغة الراقية)، فإنّنا نجد معجم (معجم المصطلحات الألسنية) مترجما المصطلح الأجنبي (Usage of language) بـ(اللغة الشائعة) باعتبارها معادلا لفظيا لـ(اللغة العامية)؛ لكنّه يورد في المحدّد التعريفي لهذا المصطلح بديلة لفظية أخرى لها –أي العامية– والمتمثّلة في (اللغة الشعبية)؛ إذ يقول:«هي اللغة الشعبية المقابلة للغة الفصحى وهي لغة التخاطب والتفاهم في مجتمع أو بيئة ما، ويسمّيها العالم اللغوي بلّلي اللغة العامة»[3].

كما يذكر الناقد في كتابه (الأمثال الشعبية الجزائرية) مسمّى مصطلحيا –نراه في منظورنا– معادلا لـ(اللغة الراقية)؛ و المتمثّل في المصطلح المركب (اللغة الحضرية)؛ ذاك أنّ الفكر الحضاري في شكله

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص226.

[2] المصدر نفسه، ص226.

[3] مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية، ص297.

العام يستميز بخاصية الرقي؛ التي تسنح له بأنّ يستخدم خطابات فوق العامية –إن جازت التسمية– إذ (اللغة الحضرية) عنده تتميّز بكونها «لغة مهذّبة رقيقة مفهومة، عليها آثار من حضارة المدينة ورقّتها»[1].

و في قراءته للمحكي الأسطوري في كتابه (الميثولوجيا عند العرب) –وتحديدا تحت عنوان بحثي أسماه الناقد "خصائص الخطاب في الأسطورة العربيّة"–؛ فإنّنا نلفيه متعرّضا لـ(اللغة السرديّة) فيه، والتي اصطلح عليها في هذا السياق (اللغة الفنّية)؛ لكنّه نوّه إلى ضرورة اصطناع الوصف لـ(اللغة)؛ أي تضامّها بدال (الفنيّة) قصد التمييز بين مصطلحي (اللغة/اللغة الفنّية)؛ إذ شدّد على هذه المسألة عبر قوله: «لا سبيل لنا في الوقت الراهن إلّا اصطناع الوصف للتمييز بين اللّغة بالمفهوم المعجمي؛ أي بالمفهوم الدلالي الميّت المخزون في بطون المعاجم، واللغة الفنّية أي مجموعة الألفاظ أو الشفرات التي يصطنعها كاتب ما، في كتابة جنس أدبيّ ما (وذلك إذا تنازلنا عن "الخطاب"، وعبّرنا عنه باللغة الفنّية، وهو شيء كثيرا ما يحدث)»[2].

إنكان (عبد الملك مرتاض) رافعا من قيمة اللغة السردية المكتوبة، فأبدع في وصف نسيجها اللغوي فإنّنا نجد (عبد الرحيم الكردي) متجها عكس رؤيته؛ وهذا ما دلّ عليه قوله: «أمّا السارد الحديث في مجال الرواية فقد وجد نفسه أمام لغة ميّتة ملساء لا حرارة فيها هي لغة الكتابة لغة الخط وليس لغة الصوت»[3].

إنّ النقد الذي سلّطه (عبد الرحيم الكردي) على اللغة السردية الخطّية –النّصية– كان القصد منه إعلاء سلطة اللغة الشفوية على نظيرتها المكتوبة؛«لأنّ السرد المنطوق كان أكثر ثراء وحيويّةشأن اللغة المنطوقة عموما، بسبب قدرة السارد الراوي الناطق على إضفاء جزء من حضوره على ما يسرده من أحداث، مثل التعبير بوسائل أخرى غير اللغة، كتعبيرات الوجه، ونغمات الصوتوحركات اليدين

---

[1] عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص116.

[2] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص101.

[3] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص181.

والرأس والعينين، وغير ذلك من الإشارات التي تحوّل السارد إلى نصف ممثّل، والتي تجعل المتلقي لا يسمع بأذنيه فقط، بل يسمع ويرى (...) ومن ثمّ كان السرد أكثر تأثيرا و تشويقا»[1].

كما تنوّه (آمنة يوسف) إلى التباين –الاختلاف– في الرؤى النقدية المتعلقة بمسألة اللغة المستخدمة في مجال السرد الروائي؛ حيث تلخّص مقولة الناقدين (عبد القادر أبو شريفة) و (حسين لافي قزق) في هذا الشأن، والتي مقتضاها الآتي:«يختلف النقاد الروائيون، حول قضية اللغة، التي يجب أن يكتب بها الروائي روايته، ويجعل شخصياته تتحاور بها، ففريق يناصر اللغة الفصحى ومتشبّث برأيه، معلّلا سبب ذلك بكثرة اللهجات المحلّية وتباينها الذي قد يجعلها غير مفهومة حتّى في إقليمها الواحد. وفريق آخر يناصر اللغة العامية (بلهجاتها المحلّية المختلفة)؛ ويرى أنّ ذلك من الصدق الواقعي الذي يجب على الروائي أن يلتزم به، فلا يجعل من شخصياته الروائية مجرّد شخصيات ازدواجية تفكّر بالعامية وتتكلّم بالفصحى»[2].

في ملمح نقدي آخر، يعرّج الناقد إلى اللغة السردية التي يدبّجها (السارد)؛ حيث شدّد على ضرورة افتراقها عن اللغة التي تتحدّث بها شخصيات عمله السردي؛ إذ نلمحه قائلا في هذا الشأن: «هناك لغة السارد نفسه التي يجب أن تكون متميّزة عن مستويات لغة شخصياته. لقد أصبح هذا الأمر من أبجديات النقد الروائي، ولا يكاد يختلف فيه اثنان»[3].

إنّ قراءتنا لهذا الحكم النقدي؛ –الذي يثبّته الناقد بلغة نقدية قطعيـة لا مجال للنقاش حـولها–، تجعلنا غير منساقين إلى طرحه بشكل مطلق نهائي؛ إذ لا يمكن البتّة القول بأنّ المسألة التمييزية بين مشكّلي (السارد/الشخصيات) على مستوى الحيّز اللغوي، هي من البديهيات المسلّمة بها؛ ذاك أنّ شأنها – أي اللغة السردية– موكل إلى المبدع –المنشئ لـ(السارد/الشخصيات)–؛ إذ قد تكون التيمة الروائية ذات لون خاص؛ فتدرج في العمل السردي شخصيات متطابقة في لغتها –سواء أكانت عامية مبتذلة أم فصيحة راقية–؛ وليس بالضرورة حينها أن يكون (السارد) على قدر لغوي متساو معا؛ فقد يكون أقل منها قدرا أم متساويا معا.

---

[1] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص180.

[2] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص119.

[3] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص224.

بالتالي، فإنّ مسألة التفاريق اللسانية بين (السارد/الشخصيات) ترجع إلى المبدع (المؤلف)الذي تسنح له مهاراته اللغوية، ورؤيته الحذقة لتفاصيل الديباجة السردية، في هندسة معمارية المنجز السردي وفق قاعدتي (المشابهة/المغايرة) بين ثنائية (السارد/الشخصيات).

2-1-1-9 الشكل السردي:

نستهل هذه الورقة البحثيّة المتعلّقة بتقصّي مسمّى (الشكل السردي) -الضمير السردي- عند (عبد الملك مرتاض)، بالإشارة إلى العناية التي أفردهاللمنظومة الضمائرية؛ حيث انتصرإلى أسبقية المدونة النقدية العربية التراثية في التقعيد النظري له،وهذا ما نقرؤه في قوله: «لا نعدّ اصطناع هذه الضمائر مجتمعةأو منفردة، في الإنجاز السردي العربي المعاصر أمرا ناشئا عن تقليد صريح للساردين الغربيين، إلا لمن كان بالتراث جهولا»[1].

بذلك، فإنّ المسألة الضمائرية لم تكن شأن السرد الغربي المنفرد بها؛ لأنّ توظيفها كان سمة علامية لزمت التراث السردي العربي؛ وقبله النصّ القرآني المكين؛ انطلاقا من سوره التي بها النقلة الضمائرية التي شكّلت في تلاوينها نسجا جماليا عاليا -أو عجيبا بتعبير الناقد عينه-؛ وهذا ما أفصحت عنه مقولته، التي نصّها الآتي: «وواضح أن الانتقال من ضمير إلى ضمير من التقاليد العريقة في الأسلوبية العربية، جسدها خصوصا القرآن في جملة من السور والمواقف (...) وهذا السلوك الأسلوبي يجسد جمالية نسجية عجيبة»[2].

لا مراء في أنّ تمحيصنا لهذا المعطى النقدي قد خلص بنا إلى إثباته وتحقيقه؛ إذ ألفينامسألة (الضمير) مطروقة بشكل مجهري في مراجع نقدية عربية أصيلة،نذكر منها: البديع لـ(ابن المعتز) (247هـ/296هـ)،الكشاف لـ(الزمخشري)(467هـ/538هـ)،المثل السائر لـ(ابن الأثير)(585هـ/622هـ) الإشارات والتنبيهات لـ(محمد بن علي الجرجاني) (740هـ/816هـ)،... وغيرها.

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي،ص194-195.

[2] المصدر نفسه، ص194.

بذلك، فإنّنا سنبتّ في تفاصيل هذه المنظومة الضمائرية عنده عبر الآتي:

2-1-1-9-1 ضمير الغائب:

إنّ التعرية النقدية -المصطلحية- التي خصّها (عبد الملك مرتاض) لضمير الغياب -الهو- لا تخلو من استحسان لهذا الضمير؛ إذ رفع درجته وشأنه؛ نظرا لشيوعه عند الذوات الساردة؛ وكذا طبيعته الشكلية الميسّرة لدى متلقيه؛ فهو عنده«سيد الضمائر السردية (...) وأكثرها تداولا بين السرّاد وأيسرها استقبالا لدى المتلقين وأدناها إلى الفهم لدى القراء، فهو الأشيع إذن استعمالا.. وقد يكون استعماله شاع بين السراد الشفويين أولا، ثم بين السراد الكتاب آخرا»[1].

و فيما يتعلّق بالمبررات (النقدية/السردية) التي أبرمها لضمير (الهو)؛ الذي اعتلى الذروة الهرمية الضمائرية -إن جاز التوصيف-؛ فإنّها تتلخّص في الخصائص التي تسمه دون سواه؛ والتي فحواها الآتي[2]:

1- وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات(...) إنّ السارد يغتدي أجنبيا عن العمل السردي ، وكأنه مجرد راو.

2- يجنب اصطناع الكاتب السقوط في فخ (الأنا) الذي يجر إلى سوء فهم العمل السردي وأنه ألصق بالسيرة منه بالرواية الخالصة.

3- يفصل اصطناع ضمير الغائب زمن الحكاية عن زمن الحكي (...)، حيث إنّ (الهو) في اللغة العربية يرتبط بالفعل السردي العربي (كان) الذي يحيل على زمن سابق على زمن الكتابة.

4- إنّ اصطناع ضمير الغائب في السرد يحمي السارد من (إثم الكذب) بجعله مجرد حاك يحكي لا مؤلف يؤلف (...)، وذلك بحكم أنه وسيط أدبي.

5- إنّ استعمال (ضمير الغائب) يتيح للكاتب أن يعرف عن شخصياته وأحداث عمله السردي (...) وذلك بما هي مجرد أدوات ورقية أو سمات صوتية طائرة في الفضاء.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص153- 154.

[2] المصدر نفسه، ص153.

6/ يفصل ضمير الغائب النص السردي فصلا عن ناصه (...) ويجعل المتلقي واقعا تحت اللعبة الفنية.

لم يكتف الناقد بفضح سمات هذا الضمير في هذه المدونة النقدية وكفى؛ بل نراه منوّها إليها في كتابه الآخر (تحليل الخطاب السردي)؛ وذلك عبر إبراز موقعه داخل المحكي السردي؛ فهو عنده «شكل سردي محمود؛ لأنّه يركّز النشاط السردي من حول راوية لا يكون إحدى الشخصيات وإنّما يتبنّى وجهة، أو وجهات نظرها»[1].

كما تجدر الإشارة إلى أنّه لم يثبّت هذه الخاصية المعقودةلهذا اللون الضمائريدون تحرّي مزيّة أخرى فهو أيضا -أي ضمير الهو- يمكّن السارد من معرفة شخصيات المنجز السردي؛ لأنّه عليم بها ومتحّكم في مساراتها السردية؛ وهذا ما دلّ عليه قوله: «يتيح للسارد أن يستعلي على شخصياته فإذا هو المتحكّم فيها، وإذا هو، إذن، الذي يعرف عنها كلّ شيء»[2].

بعد عرضنا لخصائص ذا الضمير؛ فإننا سنقدم قراءتنا النقدية للخصائص البارزة في شأنه والتي نبسطها في النقاط الآتية :

- إن رؤيته التي تنص على أنّ (ضمير الغائب) يجنّب مبدع النص من الوقوع في دائرة (الأنا) لا يمكن أن تأخذ القاعدة النهائية؛ لأنّ «الذاتية كما يقول كريزينسكي صوت ولكنها أداة نسرب من خلالهاكل ما ينتمي إلى الجماعي»[3].

- إنّ مسألة ضمير (الهو) لا تحقق -في نظرنا- وفق هذه القاعدة الماضوية التي حدّدها الناقد حيث يتساوى فيها (الهو) مع الفعل (كان)، الذي يلتصق بالحدث الماضي؛ لأنّ مسألة (ضمير الغائب) -عندنا- تحدّد وفق اللعبة الفنية، التي يمارسها مبدع العمل السردي.

- إن الحديث عن مسألتي (الكذب/الصدق) في هذه المسألة السردية، قد يؤول بطريقة أو بأخرى إلى العودة إلى خطاب السياق، الذي تتكشف من خلاله الشخصية المبدعة؛-التي سبق وأن أقام عليها

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص195.

[2] المصدر نفسه، ص209.

[3] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص266.

البنيويون الحد وفق القاعدة المسمّاة بـ(موت المؤلف)-.

- إنّ خطاب الإزاحة -الإقصاء-للنّاص عبر توظيف ضمير (الهو) عنده يجد وشائج قربى- أو لنقل خطابا توافقيا- مع مقولة (جان إيف تاديه) (Jean – Yves Tadie)، الذي أكّد على هذه الخاصية السردية لهذا الضمير؛ وهذا ما يجلّيه قوله:«إنّه (أي ضمير الغائب) يستفيد من مزية الشك يخفي وبسوء أحيانا، صوت الكاتب»[1].

و بالعودة إلى تأصيل (عبد الملك مرتاض) لـ(ضمير الغائب)، فإننا نجده مؤصلا له وفق الدرس النحوي العربي ونظيره الغربي؛ إذ نلمحه قائلا: «هو الضمير العجيب الذي يطلق عليه النحاة العرب "ضمير الغياب"، أو "ضمير الغائب"، بينما يطلق عليه النحاة الفرنسيون "ضمير الشخص الثالث"ولعلّ المصطلح النحوي العربي أن يكون أدق في الاستعمال وأدل على الحال من "ضمير الشخص الثالث"، الذي لولا قوة العقد المصطلحاتي (...) لما كان له معنى »[2].

لعلنا نجد في هذا التحديد المؤطر لقضية (ضمير الغائب)، انطلاقا من الدرس النحوي بشقيه العربي ونظيره الغربي -الفرنسي- تحديدا يتسم بالحصر والمحدودية؛ إذ لا يمكن أن تتكشف ماهية الضمير وفق القاعدة النحوية وكفى. وهذا ما لمح إليه (جيرار جنيت Gérard Genette)قائلا: «الروائي لا يختار بين شكلين نحويين، وإنما بين طبعين متباينين يشغل في صلبهما الضمير»[3].

أمّا في ما يتعلّق بخاصية استخدام البديل اللساني عنده؛ فإنّ (عبد الملك مرتاض) قد أطلقعلى ضمير (الهو) كذلك مصطلح (اللاشخصاني)، وهو ما دلّ عليه قوله: «نحن نعتلم أنّ النظام اللاشخصاني (هو)، هو التقليد الشائع في الأعمال السردية، ولا سيما الكلاسيكية»[4].

---

[1] جان إيف تاديه، الرواية في القرن العشرين، منشورات جامعة البعث، حمص، سوريا، ط1، 1997، ص13.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص157– 158.

[3] عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1998، ص114.

[4] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص191.

بناء على ذلك، فإنّ مسألة تحرّي المصطلح الدقيق المتّفق عليه لم تكن الهاجس النقدي لديه إذ رأيناه منوّها لتلك البدائل المصطلحية المتعلّقة بضمير –هو–؛ عدا تعليقه على مسمّى (ضمير الشخص الثالث)؛ الذي لا يحقّق الدال المصطلحي الدقيق –عنده–، والـذي يرجـع درجـة مقبوليته عبر توافق الجماعة النقدية عليه –أو العقد المصطلحاتي بتعبيره–.

2-1-1-9-2 ضمير المتكلّم:

لا غرابة إذا ما قلنا أنّ (ضمير المتكلم) قد أضحى الشكل السردي العصري –إن جاز التوصيف– الذي تثبّت عمده داخل بهو الرواية الجديدة على الخصوص،لما يملكه من إمكانات تقريب المحكي من السارد،وجاعلا إيّاه جزءا من شخصيات العمل السردي.

و لعلّ السرد بضمير المتكلم (الأنا) في أبسط مفاهيمه، هو أن يمثّل (السارد) داخل العمل السردي «شخصيّة مركزية فيه، أو شخصيّة مشاركة في صنع أحداثه، وهذا ما يسمح بتأويل خطابهبوصفه خطابا للمؤلف، وتحديد وجهة نظره بوصفها وجهة نظر المؤلف نفسه. مع أنّ آلية التحليل النّصي لا تقتضي ذلك إلا إذا كان هناك قرائن مرجّحة»[1].

أمّا بخصوص المصطلح الأجنبي المقابل لـ(ضمير المتكلم) فإنه يتمثل في المفردة الأجنبية (First Person narrative)،التي يستعيض (السيد إمام) عن ترجمتها بـ: (سرد الشخص الأول)؛ بل يقابلها بمصطلح (سرد المتكلم)، حيث «يكون فيه الراوي شخصية في المواقف والأحداث المتميزة ويتميز بضمير الأنا»[2]؛ كما يحسن الوقوف عند تفصيل مهم متعلّق بـ(ضمير المتكلم)؛ الذي يفصل فيه (جيرالد برنس) بين ثنائيتي (الأنا/الأنا السارد)؛ إذ يقول: «الأنا في عالم السرد الداخلي في دوره كسارد وليس كشخصية، ففي هذا المثال : "لقد شربت كأسا من الماء"،فالأنا الذي يتحدث عن الشرب هو الأنا السارد بينما الذي شرب هو الشخصية – الأنا»[3].

---

[1] نذير جعفر، ضمائر السرد في الخطاب متعدد الأصوات، www.thawra.alwehda.gov.sy، 2011/12/20 12:40

[2] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص69.

[3] المرجع نفسه، ص159.

لقد وضّح (ميشال بوتور) الوظيفة المنوطة بـ(ضمير المتكلم)، وذلك ما أفصح عنه قوله:«أمّا الضمير"أنا" فإنه ينقلنا إلى الداخل، وقد يكون هذا الداخل مغلقا كالغرفة السوداء حيث يحمّض المصور أفلامه. إنّ هذا الشخص لا يمكنه أن يروي لنا ما يعلمه عن نفسه»[1]؛ بينما تتجلّى -أي وظيفة هذا الضمير- عند (عبد الملك مرتاض)؛ باعتباره «المنهج أو الطريقة الفيلولوجيةالتي تتابع وتلاحظ التغيرات التي تطرأ على المضمون الأدبي وتحكم عليه»[2].

لعلنا نجد في هذا الوظيفة، التي خصّها الناقد لـ(ضمير المتكلم) تحديدا يعوز -في نظرنا- إلى الدقة المصطلحية والمفهومية معا، إذ لا يمكن لنا -بأي حال من الأحوال- أن نعادل بين هذا الضمير السردي؛ الذي يمثّل أداة من أدوات السرد، وبين المنهج الذي يمثل منظومة متكاملة من الميكانيزمات المعرفية والإجرائية معا .

نستهل قراءتنا المصطلحية لقضية هذا الضمير عنده عبر التنويه إلى مقولة مهمة في كتابه (تحليل الخطاب السردي)؛ والتي نلمح فيها تأسيسا لمبدأ التماهي بين (السارد) و(المتكلم) -أو الأنا الساردة كمسمّى نظير-؛ إذ يقول: «المتكلّم يعني السارد؛ والسارد هو أصل كلّ حكاية ولو اصطنع الضميرين الآخرين (المخاطب والغائب)؛ إذ ذلك لا يعدو أن يكون مجرّد اندساس تحت ثوب فنّي»[3].

إنّ تشديده على مضارعة (المتكلم) لـ(السارد) بشكل مطلق؛ دون وضعه لملمح افتراقي بينهما قد لا يكون القاعدة المفهومية؛ -التي لا تحتكم لاعتبارات خلافية-؛ وهو الأمر الذي أومأت إليه مقولة (ضمير المتكلم)؛ التي أثبتها (حمادي صمود) في (معجم تحليل الخطاب)؛ فقد يحيل السرد بضمير (الأنا) إلى شخصية مركزية في المحكي -بطل القصة بتعبيره-؛ وهذا ما يجلّيه قوله: «السرد في ضمير المتكلّم يكون السارد إمّا شاهدا مشاركا (متجانس في الحكايـــة)، أو إمّا بطـــل القصّـــة

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1982 ص104 – 105

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص83.

[3] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص16.

(ذاتي في الحكاية)»[1].

في سياق آخر نلمح الناقد مثبّتا خصائص هذا الضمير، وكأنّه بذلك أراد أن يكشف الغطاء عنه ليجلي ديناميته الفاعلة، وهذا ما فضحته مقولته الآتية: «إنّ اصطناع ياء الانتماء أو ياء الاحتياز أو ياء الذات (والتي يطلقعليها علماء النحو العربي "ياء المتكلم" (...) تتيح للسارد (Narrateur ,Narrator) الحديث من الداخل ، وتجعله يتعرى في صدق وإخلاص وبساطة أمام الفعل السردي ، أو أمام المسرود له (Narratair ,Narratee)»[2].

من خلال هذا التحديد تتكشف وظيفة الضمير السردي عند (عبد الملك مرتاض)؛ والذي يجعل (السارد) متحررا من العالم الخارجي؛ لأنّ مقاطعه الكلامية ستظل رهينة الذات الداخلية التي تتلفظها بشيء من الصدق والإخلاص.

أمّا عن تعقيبنا على هذا الطرح النقدي، الذي يجعل من خاصية (الصدق) لصيقة بضمير (الأنا) يعود إلى أنه «ليست هناك سيرة ذاتية تمثل الصدق الخالص، فقد كان جون محقا كما قال موروا حين سمى سيرته "الشعر والحقيقة"، إشارة منه إلى حياة كل فرد إنما هي مزيج من الحقيقة والخيال»[3].

انطلاقا من ذلك يخلص بنا الناقد إلى مسألتين ارتبطتا بهذا الضمير، والمتمثلتان في (أدب السيرة) و(التحليل النفسي)، وهذا ما يوضحه قوله: «الحق إن استعمال ضمير المتكلم نشأ متواكبا مع ازدهار أدب السيرة (...)، كما نشأ عن ازدهار حركة التحليل النفسي التي كان تأثيرها عميقا في الفكر الغربي»[4].

يجدر التنويه –ههنا– إلى أنّه ليس بالضرورة بما كان أن نعد استخدام (السارد) لضمير (الأنا) بمثابة حديث عن سيرة ذاتية؛ بل إنّ ذلك يظل قابعا تحت مظلة التقنية السردية، التي يلجأ إليها (السارد) ليمارس من خلالها كتابة من نوع خاص؛ وهذا ما جعل (المازني) يفصح قائلا:« وإن كنت أروي كثيرا

---

[1] باتريك شاردو، دومنيك منغينو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري، حمّادي صمّود، ص472.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص147.

[3] شعبان عبد الحكيم محمد، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار العلم و الإيمان، كفر الشيخ، مصر، ط1، 2008، ص126.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص147.

مما أكتب على لساني، وأورده بضمير المتكلم، فليس معنى هذا أنا ما أرويه وقع لي، وإنما معناه أني أرتاح إلى هــذا الأسلوب في القصة، وأراه أعون لي علـى تمثل ما أحاول وصفه وتصويره فليــس فيما أروي شيء شخصي»[1].

في سياق آخر، يستعيص الناقد في كتابه(ألف ليلة وليلة:تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)

عن مصطلح (ضمير المتكلم)؛ ذاك أنّه آثر استخدام مصطلح (الأنا الساردة)؛ التي خلصنا إليها انطلاقا من مقولته التي مقتضاها الآتي: «السرد بواسطة الـ((أنا)) موجّه نحو الوراء انطلاقا من الحاضر، فكأنّ الحدث يجري على أنّه وقع. فذلك إذن هو شأن اصطناع أداة السيرة الذاتية في الحكي السردي»[2].

إنّ اجتباءهلمسمّى (الأنا الساردة) قد يجد ما يناظره بشكل جزئي لا كلّي؛ والمتمثّل في المصطلح المركّب (أنا نصّي)؛ الذي اصطنعه (عبد الرحيم مودن) ليكون بديلا مسمّياتيا لـ(الأنا الساردة) الذي تعرّض له في سياق تقصّيه عن الدلالة المفهومية لمصطلح (سيرة ذاتية روائية)؛ وهذا ما كشفه قوله: «تحوّل السارد إلى "أنا نصّي"Moi Textuel"يفسح المجال للتخيّل داخل النّص الذي يصبح ممتلكا لحياة جديدة تتقاطع مع الحياة الواقعية للكاتب أحيانا»[3].

ليستقر (عبد الملك مرتاض) عند التسميات السابقة المحيلة إلى (ضمير المتكلم)؛ بل نراه مجترحا من دال (الأنا) عدّة ضمائم مصطلحية دالة عليه؛ و هي:(الأنا الداخلية/الأنا الخارجية)؛ إذ يقول: «سواء علينا أكانت الأنا الداخلية أم الأنا الخارجية فإنّه لا ينبغي أن تعني "الأنا الذاتية"»[4].

إنّ التعقيد الذي لفّ دائرة (الأنا) عبر اقترانها بصفتي (الداخلية/الخارجية)؛ -اللتان قــد تحــدثان لبسا

---

[1] عز الدين بوبيش، تجليات القارئ في النصوص السردية، مجلة المخبر، بسكرة، الجزائر، 2014، ص38.

[2] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص85.

[3] عبد الرحيم مودن، معجم مصطلحات القصة المغربية، منشورات دراسات سال، ط1، 1993، ص55.

[4] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص189-190.

أمام فهم القارئ-؛ قد لا يكون مستعصيا؛ طالما أنّ الناقد قد فضح شأنهما في سياق نصّي آخر ذاك أنّ صفة الداخلية تظلّ لازمة لـ(السارد) المندس داخل شخصيات العمل السردي؛ والمتخفي خلف مواقفها؛ بينما ينصرف شأن الصفة الخارجية المتعلّقة به، عبر عدم تكشّفه من خلال الشخصيات؛ إذ يظلّ في انعزالية عنها؛ وهذا ما يفصح عنه قوله: «السارد من حيث هو صنفان اثنان: داخلي وخارجي. فأمّا الداخلي فهو الذي يندسّ في ثنايا شخصياته، ويتوارى وراء المواقف التي تقفها، والمحن التي تساور سبيلها أثناء اصطراعها مع سواها عبر العمل السردي. على حين أنّ السارد الخارجي لا يكشف عادة، جهارا عن هويته من خلال الشخصيات بحيث يفلح في الاندساس من ورائها والتواري عن اصطراعاتها فيما بينها»[1].

كما يطلّ علينا الناقد بمقولة مهمة متعلّقة بضمير المتكلم (الأنا)،والتي نصّها قوله: «ليست "أنا" هنا ضميرا للمتكلّم بالمفهوم النحوي التقليدي قدر ما هي تقنيّة سرديّة تميّز العمل القصصي وتجعله في مستوى من الفنّ معيّن. و"أنا"على عكس ما قد يظنّ النقاد التقليديون، تبعد حضور المؤلف وتخلّص العمل السردي من المباشرة. كما تتيح لنا تمييز القارئ بالقياس إلى الشخصية وهي على كلّ حال تندرج في مفهوم الأشياء الشخصانية»[2].

إنّ إقراره بإقصاء الذات الكاتبة (المؤلف) عبر استخدام ضمير المتكلّم قد لا يكون له (الوجاهة/الصدارة) النقدية في المعترك النقدي المعاين له؛ ذاك أنّ السرد بضمير (الأنا) يمثل (السارد) -المحيل بشكل ما إلى (المؤلف)-؛ كونه «شخصيّة مركزية فيه، أو شخصيّة مشاركة في صنع أحداثه وهذا ما يسمح بتأويل خطابهبوصفه خطابا للمؤلف، وتحديد وجهة نظره بوصفها وجهة نظر المؤلف نفسه. مع أن آلية التحليل النّصي لا تقتضي ذلك إلا إذا كان هناك قرائن مرجّحة»[3].

بذلك، فإنّ هذا المعطى النقدي يؤكد العقد السردي بين (المؤلف/ضمير المتكلم)؛ عكس المتصور

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص189-190.

[2] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص85.

[3] نذير جعفر، ضمائرالسرد في الخطاب متعدد الأصوات،www.thawra.alwehda.gov.sy،201112:40/12/20

السردي، الذي أعلنه (عبد الملك مرتاض) صريحا؛ وذلك بإزاحته صورة المؤلف عبر تفعيل ضمير الأنا داخل العمل الأدبي.

2-1-1-9-3 ضمير المخاطب:

إذا كان السرد بضمير الغائب يستأثر معظم النتاج الروائي الكلاسيكي، فإنّ السرد بضمير المخاطب أمسى شكلا تنويعيا حداثيا؛فهذا الضمير «من أقل الضمائر استخداما في السرد، ويعدّ ميشيل بوتورMichel petor أول من استخدمه»[1].

أمّا عن القراءة النقدية لـ(ضمير الخطاب) عند(عبد الملك مرتاض) فقد تأتت عبر معاينته للمصطلح الأجنبي المقابل له في النقد الفرنسي -تخصيصا-،وهذا ما أوضحه قوله:«يطلق عليه منظرو الرواية الفرنسيون "ضمير الشخص الثاني"(Pronom de la dusièmeperson)(...)؛وكأنّ هذا الضمير يأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم»[2]. و لكنّنا لا نذهب معهفي مسألة توسّط ضمير (الأنت) لضميري (الهو/الأنا)؛ معتدين بذلك على الأطروحةالنقدية لـ(فرانز شتانزيلFranzStanzel)، التي ترى أنّ «تصنيف ضمير المخاطب بين شكلي ضمير المتكلم وضمير الغائب المتعارضين، سيسبب صعوبة إذا لم ينظر إليه المرء بصفته تنويعة على ضمير المتكلم وإن لم تكن تنويعة بالغة الدلالة»[3].

في سياق آخر نجده مستشهدا بمقولة (ميشال بوتور) في شأن هذا الضمير، والتي لم تضف -في نظرنا- ميزة تمكن هذا الشكل السردي من اتخاذ مسار سردي وظيفي يختص به على سائر الضمائر، فلقد عمد إلى ترجمة مفهوم هذا الضمير عنده بقوله:« إن ضمير المخاطب أو(الأنت) يتيح لي أن أصف وضع الشخصية، كما يتيح لي وصف الكيفية التي تولد اللغة فيها»[4]؛و لكنّه -في متصوّرنا-مفهوم يسمه طابع العمومية والشمولية، ذاك أنه لم يؤطّر مسألة (ضمير المخاطب)

---

[1] نور المرعي، السرد في مقامات السرقسطي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط1، 2009، ص39.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص163.

[3] بريان ريتشاردسون، السرد بضمير المخاطب: فنيته ومعناه، تر: خيري دومة، مجلة نزوى، مؤسسة عمان، مسقط، عمان 2007 ، ع50

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص225.

بطرف؛ بل تنسحب رؤيته على جميع الضمائر، وهذا ما يجعل ضمير (الأنت) غير مشتطّ وظيفيا عن ضميري (الأنا/الهو) .

كما يمضي في تعقب هذا الضمير، عبر قراءة أركيولوجية له في النقد العربي القديم، في مسعى منه إلى تأكيد أسبقية النظر إليه داخل خطاباته، والتفصيل في شأنه عند البلاغيين العرب القدامى حيث خلص إلى الدال اللغوي المعبر عن (ضمير الخطاب)، والمتمثل عنده في مصطلح (الالتفات) إذ يقول: «فاصطناع ضمير المخاطب شكل سردي جديد يشبه الالتفات بتعبير البلاغيين»[1].

انطلاقا من ذلك، فإننا سنخوض في غمار هذا المصطلح –الالتفات– لنكشف من خلاله مدى مطابقة حدوده المفهومية لضمير المخاطب عنده؛ وبيان ذلك الآتي:

جدير بالذكر أنّ أول من استخدم هذا المصطلح في الدراسات القديمة هو صاحب (الأغاني) «في حديثه إلى أبي يحي الصولي عن التفاتات جرير»[2].كما عرّج صاحب (مفتاح العلوم) إلى هذا المصطلح، وعدّه «من علم المعاني تارة، ومن علم البديع تارة أخرى»[3]؛ وهو في أبسط مفاهيمه «انصراف المتكلم عن معنى إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»[4].

إنّ اعتبار (الالتفات) ظاهرة أسلوبية تنتج تفاعلا بين الضمائر والدلالات النصية، يحتّم النظر في أنساقهالدالة عليه، والتي نلفي لها حصرا في الخصائص الآتية:

- الانتقال من الغيبة إلى التكلم[5].
- الانتقال من التكلم إلى الخطاب.
- الانتقال من الخطاب إلى التكلم.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص165.

[2] فايز عارف القرعان، في بلاغة الضمير والتكرار، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص5.

[3] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2000، مادة (أ ل ت) ص175.

[4] فايز عارف القرعان، في بلاغة الضمير والتكرار، ص5.

[5] المرجع نفسه، ص7.

- الانتقال من الخطاب إلى الغيبـــة.
- الانتقال من الغيبة إلى الخـــطاب.

أمّا بما يتعلّق بالمصطلح المقابل لـ(ضمير المخاطب)، فإنّ (السكاكي) يصطلح عليه بمفردة (الخطاب) حيث نجد لها ذكرا في سياقات عدة، -وتحديدا عند حديثه عن النقلة بين الضمائر-، ومثال ذلك قوله:«إنّ هذا النوع أعني نقل الكلام عن الحكاية إلى الغيبة لا يختص المسند إليه ولا هذا القدر بل الحكاية والخطاب والغيبة»[1].

بناء على هذه القراءة التأصيلية التي كان المقصد منها بيان الحدود التعريفية لمصطلح (الالتفات) وخصائصه المتعددة، أضف إلى ذلك بسطنا للدال المصطلحي المقابل له عند صاحب (مفتاح العلوم)الذي وسمه بـ(الخطاب)، فإننا نخلص إلى أن مفردة (الالتفات) ليست بالمقابل الدقيق لضمير المخاطب مثلما حدّدها (عبد الملك مرتاض)؛ ذاك أنّه يمكننا القول إنّ (ضمير المخاطب) يمثل مظهرا من مظاهره؛ دون معادلته بشكل تطابقي؛ ولكن ذلك لا يعني -بأي حال من الأحوال-أن الناقد قد أقدم على قراءة تأصيلية يعوزها التحديد والضبط في شأن (ضمير المخاطب) بل إننا قد ننصفهإذا ما كانت مقصديته الدلالة على الجزء انطلاقا من الكل، وبيان ذلك ما يلي:

1/ الالـتفات _____دال كلـي

2/ ضمير المخاطب _____دال جزئي

و في سياق تغليب التأصيل السردي العربي لضمير (الهو) على التنظير السردي،-الذي أقامهمعماريته الآخـر الغـربي-، فـإنّ (عبـد الملـك مرتـاض) قـد عمـد إلى نقـض الرؤيـة النقديـة لـ(فرانسـواز غيـون Françoise VanroousumGuon)، التي أرجعت السبق للقاص (بلزاك) في توظيف تقنية (ضمير المخاطب) في روايته المعنونة بـ:(الزنبقة في الواديLe lys dans la vallée) ودليله في ذلك أنّحكايا (شهرزاد) وظفت هذا الضمير، وقد استشهد بحكاية (حمال بغداد) التي ضمّها الحكي الأفلليليثبت من خلاله أحقية هذا الزعم، والذي يمثّله المقطع النصي الآتي: «رفست القبة رفسا قويا. وقالت لي

[1] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص175.

المرأة : إن العفريت قد وصل إلينا. أما حذرتك من هذا ؟ والله لقد آذيتني. ولكن إنج بنفسك واطلع من المكان الذي جئت منه. فمن شدة خوفي، نسيت نعلي وفأسي. فلما طلعت درجتين التفت إليهما فرأيت الأرض قد انشقت، وطلع منها عفريت ذو منظر بشع، وقال: ما هذه الزجعة التي أرعشتني بها؟ فما مصيبتك ؟»[1].

كما يؤكد السبق السردي العربي في استخدام (ضمير المخاطب) بقوله: «ضمير المخاطبليس جديدا استعماله في تاريخ السرد الإنساني، وإنما المعاصرون هم الذين حاولوا إعطاءه وضعا جديدا، ومكانة متميزة في الكتابة السردية، فاتخذ ما اتخذه من موقع جعله يغتدي شكلا من أشكال السرد الفني الجديد، بكل ما في هذا الجديد من طرافة وتفرد»[2]، وهذا ما جعله معرجا إلى وظيفته في دراسته التي أقامها على حكايات (ألف ليلة وليلة)؛فقد رأى أنّ«أنت في التقنية السردية يجعل المتلقي يحس بإسهامه في إنتاج النص السردي، فهو ضرب من التحسيس للقارئ من أجلأن يشعر بطرفيته في العمل السردي الذي يطالعه»[3].

يجدر التنويه –ههنا– إلى أن وظيفة (الأنت) وفق هذا التحديد منوطة بالنص الخطابي منه إلى السردي خصوصا؛ إذ ليس بالضرورة –بما كان– أن يشار إلى القارئ عبر ضمير الخطاب؛ فقد يستخدم السارد هذا الشكل السردي لمخاطبة السارد لإحدى شخصياته، أو أن تكون الرسالة الخطابية بين الشخصيات ذاتها.

في ختام قراءتنا النقدية المصطلحية للضمير السردي –أو الشكل السردي باصطلاح (عبد الملك مرتاض)– فإننا نخلص إلى أنّ ما يحدد قيمة هذا الضمير أو ذاك في العمل السردي إنما هي براعةالمبدع في التعامل مع هذه الضمائر بتقنية عالية، بحيث يستخدم كل ضمير في مكانه دونأن يشكل ذلك عائقا أمام المتلقي، أو خلطا فيالتعاطي مع الشخصيات، والحدث، وإنما بإمكان هذه الضمائر أن تتضافر في العملالسردي لتقدم حالة من البناء الدراميالمتميز في السرد الروائي.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص163 – 164.

[2] المصدر نفسه، ص164.

[3] فايز عارف القرعان، في بلاغة الضمير والتكرار، ص85.

2-1-1-10 السير الشعبية:

نوّه (عبد الملك مرتاض) إلى القيمة الخالدة لهذا الأدب السردي ذو الصبغة الشعبيّة وذلك عبر قوله: «ربّما يتمثّل أجمل الأدب السردي العربي في القطب الشعبي منه؛ فهو ميراث قرون طوال مزدخرة بالقصص والملاحم والحكايات والأساطير، ظلّت تتطور بمعزل عن حركة الأدب السردي الفصيح»[1].

لهذا، فإنّه يؤطر قضية (السير الشعبيّة) عبر فضحه لتلك العناصر: الأسطورية/الملحمية/العجائبية التي تسمها؛ إذ إنّ تفاعلاتها الكيماوية -بالاصطلاح الكيميائي- أفرزت هذا المحكي السيريذو الطابع الشعبي؛ و الذي أبدع ديباجته أدباء شعبيون؛ وهي المسألة التي شدّد على بيانها بقوله: «غير أنّ الأدباء الشعبيين (...)، وأمام هذا الفراغ السردي، نهضوا يبدعون القصص والحكايات والأساطير والملاحم والخرافات كما نلاحظ ذلك في سيرة عنترة بن شدّاد، ووقائع علي بن أبي طالب-رضي الله تعالى عنه- مع عتاة الجن، ومع الغيلان والكائنات الشريرة...وسيرة فيروز شاه وسيرة سيف بن ذي يزن»[2].

أمّا بخصوص مصطلح (السير الشعبية) فإنّنا وقفنا عنده وفق هذه الصيغة الشكلية في كتابه النقدي (في نظرية الرواية)-الذي أدرج ضمن عنوان بحثي موسوم بـ:(أشكال السرد في التراث القصصي العربي)-؛ حيث لم يسترسل في بيان هذا المسمّى السردي، بقدر ما ركّز على إجلاء سمة الشكل التعبيري فيها؛ -أي تلك التعبيرات اللغوية الدالة عليه-؛ والتي كان أشيعها وأوضحها العبارات الآتية:(قال الراوي/كان ما كان/كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان)؛ و التي نصّها الآتي:

-(**قال الراوي**):«ألفينا السارد فيها يصطنع عبارة استأثر بها من بين كل العبارات والأشكال التي جئنا عليها، وهي "قال الراوي"»[3].

-(**كان ما كان**):«ربّما اتّصل بعبارة "قال الراوي" عبارة أخرى كثيرا ما تشيع في السرد العربي الشفوي

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص150.

[2] المصدر نفسه، ص150.

[3] المصدر نفسه ، ص149.

وهي كان ما كان»[1].

- (**كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان**):«فعل "كان" الذي نعتقد أنّه موروث عن أدوات السرد الشعبي"كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان»[2].

في سياق نصّي آخر، نراه فاضحا طلاسم دال (الراوي)؛ -المثبّت في عبارة (قال الراوي)-، والمدرج ضمن هذا اللون السير شعبي؛ حيث لا يركن إلى الرؤية التي تنصّ على حقيقة وجوده الفيزيقي -أي باعتباره الأنا النفسية بتعبيره-؛ لأنّه يظلّ مجرد علامة افتراضية وهمية، يختلقها مبدع الحكاية حيث يقول في هذا الشأن: «عبارة "قال الراوي" لا تمثّل، في الحقيقة، إلا "أنا" السردية، لا النفسية. فالذي أبدع الحكاية هو الذي أبدع معها عبارة "قال الراوي"»[3].

إذن، فإنّ إثبات تاريخية الحدث السردي -أو الفعل الأدبي باصطلاحه-، تستلزم عنده إحالة المحكي المروي إلى (راوية/شخصية تاريخية)؛ دونما الإقرار بثبوتية وجودهما الفعلي -الحقيقي-؛ فالداعي إلى ذلك -في متصوّره- يظلّ مجرد سيرة عهدها الكتاب والساردون عبر استحداثهم لمسمّى (الراوي) المنصوص عليه في عبارة (قال الراوي) -مثلا-؛ وهذا ما كشفه قوله: «إذن، فإسناد الحكاية أو القصة (...) إلى راوية، أو إلى شخصية تاريخية، أوتاريخانية، على حد سواء، لا ينبغي أن يعدّ حجة على وجود تلك الشخصية، ولا على ثبوت إسناد النّص المروي عنها، إليها على الحقيقة وإنّما هي سيرة الكتاب والسراد يفزعون إليها لإثبات تاريخية الفعل الأدبي، وإضفاء الشرعية الواقعية على وجوده في غياب التقليد الإبداعي خارج مملكة الشعر» [4].

ممّا سبق ذكره بخصوص هذا المصطلح السردي، فإنّنا ننظر إلى هذه النقدية التي عقدها

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص150.

[2] المصدر نفسه، ص151.

[3] المصدر نفسه، ص149.

[4] المصدر نفسه، ص149-150.

لهذا المصطلح؛ لا تعدو كونها كشفا أفقيا سطحيا، لا عموديا باطنيا؛ ذاك أنّنا ألفيناه مقوّضا بنيته اللغوية دون الولوج إلى غياهبه المفهومية السردية.

بهذا؛ فإنّ السؤال الإشكالي الواجب تقصيه –في متصوّرنا–؛ يتعلق بالنظر في تلك العلائقية بين المكوّنات (الملحمية/الأسطورية/السردية/الواقعية)، التي تسم هذا اللون السردي–، والتي ذكرها الناقد آنفا–؛ والبحث في علاميتها داخل معمارية المسرود السير شعبي؛ وبالتالي أقلمتها في ضوء الحاضنة السردية المخصوصة بها؛ دون الاقتصار على هتك البنية الأدواتية السردية المتواشجة معها.

2-1-2 شبكة (الشخصية):

1-2-1-2 الشخصية المدوّرة:

اعتدّ (عبد الملك مرتاض) بمسمّى (الشخصية المدوّرة) باعتبارها الدال المصطلحي المترجم عن المصطلح الأجنبي (Personnage ronds)؛ وهذا ما أفصح عنه قائلا: «نميل نحن إلى مصطلح ميشال زيرافا، وهو (الشخصية المدوّرة)، ونحن اخترنا هذه الترجمة؛ لأننا استوحيناها من التراث العربي إذ كان الجاحظ كتب رسالة عجيبة وصف فيها شخصية نصفها حقيقي، ونصفها الآخر خيالي وهي رسالة التربيع والتدوير الشهيرة»[1].

إن كان الناقد قد تبنّى مصطلح (الشخصية المدوّرة) عبر اتّكائه على المرجعية العربية التراثية –المشار إليها–، فإنّه يمكننا الخلوص إلى مصطلحات أخرى لها عنده، وهي: (الشخصية المركّبة) (الشخصية المعقّدة)، (الشخصية المتغيّرة)، (الشخصية المتبدّلة)؛ ودليلنا في ذلك قوله: «الشخصية المدوّرة –أو المكثّفة إذا واكبنا طودوروف وديكرو على مصطلحهما المترجم، أصلا عن فوستر– هي تلك المركّبة المعقّدة التي لا تستقرّ على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقّي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها؛ لأنّها متغيّرة الأحوال، ومتبدّلة الأطوار»[2].

في سياق كشفه عن (الشخصية المدوّرة) فإنّنا نجده مجلّيا لمصطلحين سردين يصاديانه هما:

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 87-88.

[2] المصدر نفسه، ص88-89.

(النامية/الايجابية)؛ وبيان ذلك قوله: «كثيرا ما تتوهّج الشخصية المدوّرة، أو ما يعادلها في الاصطلاح (النامية، الايجابية)»[1].

كما نلفيه في سياق نصّي آخر مستخدما مسمّى مصطلحي لها؛ والمتمثّل في (الشخصيّة المكثّفة) -باعتباره المركّب المصطلحيالنظير-، و ذلك عبر قوله:«على حين أنّ مصطلح طودوروفوديكرو يمكن أن يترجم تحت عبارة "الشخصية المكثّفة»[2].

أمّا بخصوص الاقتراح المصطلحي؛ الذي لم تستجب له ذائقته النقدية، فإنّه يتأتّى في مصطلح (الشخصية الإيجابية)؛ حيث لمحنا شكلا استهجانيا لهذه الاستخدام المسمّياتي؛ إذ إنّه لم يدرج ضمن دائرة التقبّل عنده، وهذا ما دلّ عليه قوله: «من ذلك استعمالهم للشخصيّة الإيجابيّة (...)ولا يعجبني مثل هذا الاستعمال، وأراه متّسما بالتكلّف والتحذلق دون غناء»[3]؛ لكنّه في سياق نصّي آخر لم يجلّي الشكل الإقصائي لهذه الإطلاق الاصطلاحي؛ ذاك أنّه اكتفى بالتأكيد على معادلتها لـ(الشخصية المدوّرة)؛ ونصّ ذلك قوله: «الشخصية الايجابية ليست إلا الشخصية المدوّرة ذلك أنّ الشخصية الايجابية، كما يفهم ذلك من بعض هذا المصطلح غير الأدبي هي تلك التي تستطيع أن تكون واسطة، أو محور اهتمام لجملة من الشخصيات الأخرى عبر العمـــل الروائي فتكون ذات قدرة على التأثير كما تكون ذات قابلية للتأثير أيضا»[4].

من خلال هذا المحدّد التعريفي لمصطلح (الشخصية الايجابية) يمكن استنباط تسميتين لهذا المصطلح هما: (الشخصية الواسطية/الشخصية المحورية).

و في معرض تقفي البدائل المصطلحية الأخرى لها؛ فإنّنا وقفنا -مثلا- عند المفهمة التي خصّها (نادر أحمد عبد الخالق) لـ(الشخصيّة المسطّحة)؛ والتي استنبطنا عبرها مصطلحين

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص89.

[2] المصدر نفسه، ص88.

[3] عبد الملك مرتاض، شعرية القصّ وسيميائية النص: تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، ص77.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص89.

لـ(الشخصيّة المدوّرة) هما: (الشخصيّة الممتدة/الشخصية المتطوّرة)؛ حيث خلصنا إلى هذا التخريج المصطلحي انطلاقا من قوله: «هذا النوع من الشخصيات (أي المسطّحة) لا يكون ذا أبعاد متعدّدة أو حامل أفكار ومضامين مختلفة؛ أي أنّها ليست شخصية ممتدّة ومتطوّرة»[1].

من جهة أخرى، فإنّ معاينتنا لكتابه(القصة الجزائرية المعاصرة)، قد جعلتنا نقف عند تنويعات مصطلحيّة لهذا النوع الشخصياتي؛ -التي ألفيناها تحت عنوان فرعي أسماه (بناء الشخصية والحدث في قصّة "الأضواء والفئران")-والمتمثّلة في مصطلحي (الشخصيةالنامية/الشخصية المركّبة)، وهذا يجلّيه قوله: «وهذا التغيير المفاجئ وهو من حقّها وواجبها معا، يجعلها شخصية نامية متحرّكة (...) ثمّ إنّها شخصيّة مركّبة»[2].

تتحدّد الشخصية المركزية في المتصوّر النقدي لـ(عبد الملك مرتاض) انطلاقا من حيّز الوظيفة المنوطة به داخل العمل السردي، وهذا ما نفهمه من قوله:«من أجل ذلك نميل في تحديد مركزية الشخصية إلى درجة الوظيفة التي توكل إليها في النص السردي»[3].

في سياق نصّي آخر، يؤكد على الموقف ذاته، ولكنّه ينفي في الآن ذاته علاقة العنصر الإحصائي في ضبط وتأطير مسألة مركزية الشخصية من عدمها؛ حيث نجده قائلا في هذا الصدد: «لا نستطيع أن نرتضي بالدرجات التي تبوّأتها بعض الشخصيات بناء على اعتبار الحق الإحصائي وحده. ويعني ذلك أنّنا نستنيم إلى الإجراء المنهجيّ الأول في تحديد مراتب الشخصيات بناء على أهمية وظائفها السردية؛ فهو الأكثر منطقية»[4].

كما أشار إلى أهمية تواتر ذكر الشخصية في عنوان فرعي وسمه بـ(الشخصيات بحسب تواتر ذكرها

---

[1] نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير و نجيب الكيلاني: دراسة موضوعية و فنّية، العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، ط1، 2009 ص45.

[2] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص110.

[3] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص143-144.

[4] المصدر نفسه، ص146-147.

في الحكاية)؛ إذ يقول: «تواتر الذكر يجب أن يكون دليلا على شيء ما، أي دليلا على العناية التي خصّ بها المبدع العربي الشعبي هذا الكائن الورقي، ثمّ دليلا آخر على أنّ الشخصية، بفضل ذلك، صاحبة دور عظيم في نفسها من حيث هي، ثمّ ذات دور آخر في توليد شخصيات أخرى إمّا بالخضوع، وإمّا بالمناوأة»[1].

من جهة أخرى،ينوّه الناقد إلى مسألة مهمة؛ مقتضاها أنّحجم تواتر الشخصية ليس بالمؤشر النهائي المتّفق عليه في الحكم عليها بالمركزية أو غير المركزية –باصطلاحه–؛ وذلك عبر قوله: «على الرغم من أنّ كثرة التواتر لا ينبغي لها أن تكون مقياسا متّفقا عليه في عدّ الشخصيات المركزية وغير المركزية فإنّنا نحسب أنّ هذه الشخصيات هنا بالذات هي التي كان لها الدور الأكبر في تحريك الحدث وإذكاء الصراع وإمداد السرد بما كان مفتقرا إليه من عناصر»[2].

كما نلفيه مستخدما مصطلح (البطل الرئيسي) بدل الإفصاح بمصطلح (الشخصية الرئيسية) –وتحديدا تحت العنصر البحثي المسمّى "حيل المكدين"–؛ ولعلّ وقوفنا عند المصطلح الأوّل مردّه إلى النظر في دواعي هذا الاستخدام المصطلحي؛ الذي يملك خصوصية مهمة، و التيطالما أكّد عليها أثناء فضحه لمصطلح (البطل)؛ الذي يستميز عنده بـ(الحدث/الفعل) الخارق المهول–الذي يلزم الملاحم في أغلب الأحيان–. و بخصوص الشاهد النصّي لذلك، فهو ما يفضحه قوله الآتي: «أمّا فن الاحتيال عند الحريري واليازجي؛ فيتمثّل غالبا، إن لم أقل أبدا، في شخص البطل الرئيسي الذي هو السروجي عند الحريري، والخزامي عند اليازجي»[3].

كما يتكرّر استخدامه لمصطلح (الأبطال) بدل (الشخصيات الرئيسية)؛ وهي المسألة التي وقفنا عندها في كتابه (عناصر التراث الشعبي في "اللاز")؛ إذ نمثّل لذلك عبر المقطّعتين النصّيتين الآتيتين:

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ص57.

[2] المصدر نفسه، ص58.

[3] عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص313-314.

1- «إذا كان هذان المثلان يتّصلان بست شخصيات من أبطال اللاز».

2- «هذه الدراسة الجمالية أو الأسلوبية قد لا تكون شديدة الصلة بالأبطال أو الشخصيات»[1].

إنّ هذا المزج المصطلحي بين (الشخصية الرئيسية/البطل) لم يكن البتة شكلا من العثرة المصطلحية التي يسمها الالتباس أو الانحراف اللغوي السلبي عن المعنى (الأصل/الثابت) الذي يجمعهما معا لديهلأنّ (يمنى العيد) قد عقدت كذلك توليفة دلالية جامعة للمصطلحين معا؛ فقد راهنت على مبدأ التضايفية و التعاضديةبينهما؛ دون تأسيس قاعدة تمييزية، تكون بمثابة الحدّ المفهوميالفاصم بينهما وهذا ما يجليّه قولها: «تبدأ الحكايات عامة بالأخبار عن خروج شخصية من شخصياتها، هي عادة الشخصية الرئيسية (البطل أو البطلة)»[2].

ممّا لا يدع الشك في هذه الازدواجية المصطلحية عند (يمنى العيد)؛ هو تلك المقابلة التي أقامتها بين المسمّيين معا في سياق نصّي آخر؛ لكنّها لم تعقد الاسم بالاسم (الشخصية الرئيسية/البطل) بل الاسم بالصفة (الشخصية الرئيسية/البطولة)؛ وهذا ما يكشفه قولها: «في هذا المجال تتحرّك الشخصية الرئيسية وتمارس فعلها كمعاناة، أو كتجربة تكتسب بها صفة البطولة»[3].

في ختام هذا التقصّي المصطلحي لهذا اللون من الشخصيات عند (عبد الملك مرتاض) فإنّه لا مشاحة من تأسيس جدولة بها شواهد نصّية مثبتة في مدوناته النقدية؛ إذ نجلّي عبرها الترسانة المصطلحية، التي كشفنا عنها آنفا؛ وبيان ذلك الجدول الآتي:

---

[1] عبد الملك مرتاض، عناصر التراث في اللاز، ص94.

[2] يمنى العيد، تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، ص47.

[3] المصدر نفسه، ص47.

المصطلح	المقطع النّصي	المدوّنة	الصفحة
الشخصية المركزية	– «تجمّعت لنا مواد أخراة حول الشخصية وبنائها: من حيث هي إمّا **مركزية** وإمّا ثانوية». – «إنّ الشخصية **المركزية**، في حقيقة الأمر (...) لا يجزم بمركزيتها إلا بتقصّي علاقتها بالشخصيات». – «الشخصيات التي يمكن أن تعدّ **مركزية**، هي من الملوك والأمراء والوزراء». – «كما أنّنا اجتزأنا الشخصيات **المركزية** (...) التي لابدّ أنّها، فعلا، هي **المركزية**». –«وواضح أنّ شخصية جرجريس هنا يمكن أن تضاف إلى الشخصيات **المركزية**». – «من الواضح أنّ معظم الشخصيات (...) التي يمكن أن تعدّ**مركزية**، هي من الملوك والأمراء». –«إنّ إسراع الشخصية المغراة إلى اللّحاق بالشخصيّة **المركزيّة** لم يكن إلا استجابة لدعوة الشخصية المغرية».	**تحليـــــل الخطـــــاب السردي** **ألف ليلة وليلة : تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد** **شعرية القصّ وسيميائية النّص تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة**	24 163 26 188 59 60 40
الشخصية المحورية	– «كما تراكمت لدينا مواد أخراة مساعدة كالنهوض بإحصاء تواتر الشخصيات لنتبيّن أيّها يصدق عليه حقا صفة **المحورية**». – « تتكشّف لنا حقيقة الشخصية **المحورية**». – «تكون الشخصيات **المحوريـــة**، في الرواية الحربية، أساسا، عسكرية». – «أنس الوجود، عشيق الفتاة (الشخصية **المحوريـــة** في الحكاية)».	**تحليل الخطاب السردي:** **في نظرية الرواية** **ألف ليلة وليلة : تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد**	26 26 45 99
الشخصية الرئيسية	–«نجد بعضهم حريصا كلّ الحرص على رسم دقيق مفصّل للشخصيات **الرئيسية**». – «فالشخصيات**الرئيســـية** هنا كلّها تتحرك تتحرّك تحرّك المنافقين».	**فنون النثر الأدبي في الجزائر**	397 401

الشخصيّة المدوّرة	– «نميل نحن إلى مصطلح ميشال زيرافاوهو (**الشخصية المدوّرة**)».	**في نظرية الرواية**	**88-87**
الشخصية المكثّفة	–«وأمّا شخصيّة الأب فتبدو **مكثّفة**غير مسطّحة».	**القصة الجزائرية المعاصرة**	**126**
الشخصية النامية	–«فالشخصية "المدوّرة"، مثلا، هي معادل مفهوماتي للشخصية النامية (Dynamique)».	**في نظرية الرواية**	**89**
الشخصية الأساسية	– «فحميدة، كما نرى، هي الشخصية الوحيدة، من بين الشخصيات الأساسية».	**تحليل الخطاب السردي:**	**46**

2-1-2-2 الشخصية المسطّحة:

إنّ استقراء الجوهر المفهومي لمصطلح (الشخصية المسطّحةPersonnage plats)يجعلنا مؤصلين لها أوّليا عبر الركون إلى المعاجم المصطلحية المتخصّصة؛ سواءا تعلّق الأمر بالمترجمة أو العربية، مراعين في ذلك ميزة التكامل المفهومي بينها؛ فلا يمكن البتّة رصف المقولات التعريفية المتعادلة –المتطابقة– بشكل نقلي آلي.

عليه، فإنّنا نستهل قراءتنا النقدية المصطلحية بمعجم (جيرالد برنس) السردي، –الذي ترجمه (السيد إمام) بـ(قاموس السرديات)–؛ إذ يؤطر مصطلح (الشخصية المسطحة) عبر ميزات مخصوصة لها فهي عنده«شخصية ذات بعد واحد، شخصية يمكن التنبؤ بسلوكها بسهولة»[1].

أمّا (إبراهيم فتحي) فإنّه يضع علامات –مميّزات– إضافية أخرى لهذا النوع الشخصياتي؛ –هي بمثابة التكملة لما ذكرناه عند (جيرالد برنس)–؛ لكن قبل ذلك حريّ بنا أن ننوّه إلى الترجمة العربية التي خصّها الناقد للمصطلح الأجنبي(StaticCharacter)؛ حيث تخيّر له مصطلحين اثنين هما: (الشخصية

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص70.

الراكدة/الشخصية المتحجرة)؛ فهي عنده «شخصية في رواية أو مسرحية أو قصّة قصيرة تتغيّر قليلا أو لا تتغيّر على الإطلاق أثناء تقدّم الفعل»[1].

و بما يتعلّق بمميزاتها الأخرى عنده؛ فإنّها تتحدّد وفق المحدّدات العلامية الآتية: «لا تتطور مكتملة وتفقد التركيب ولا تدهش القارئ (...) ويمكن الإشارة إليها كنمط ثابت أو كاريكتار»[2].

أمّا بخصوص الكشف عن المعنى الأوّلي لها -أي ارتباطها بالفرع المعرفي الأصلي-، فإننّا ركنّا إلى (المعجم الفلسفي) لـ(مراد وهبة)؛ الذي حدّد مرجعية مصطلح (استاتيكاStatics,Statique) عبر قوله: «(1)فرع من الميكانيكا يبحث في توازن القوى التي تؤثر في الأجسام، وهي في حالة سكون. (2)دراسة الظواهر في حالتها الراهنة بغض النظر عن تطوّرها أو تغيّرها، فيقال مثلا علم الاجتماع الاستاتيكي في مقابل علم الاجتماع الديناميكي»[3].

أمّا (عبد الملك مرتاض) فإنّه يفصح عن مصطلح (الشخصية المسطحة) -باعتبارها الدال المفرداتي المترجم عن اللفظة الأجنبية المركّبة (Personnage plats)-؛ وهذا ما يجلّيه قوله: «كما نصادف الشخصية المدورة والشخصية المسطّحة؛ كما نصادف في الأعمال الروائية الشخصية الإيجابية والشخصية السلبية»[4].

كمانقف عند استخدامه لمفردتي (الثابتة/المسطّحة)-تحديدا في العنصر البحثي المسمّى (بناء الشخصية والحدث في قصة "هلال")-؛ وهذا ما يفهم من قوله: «وهذه الشخصيّة بالإضافة إلى ثبات سلوكها (...) فإنّها مسطّحة. ذلك بأنّها لم تستطع مفاجأتنا بأيّة حركة عنيفة في سلوكها المستسلم الرتيب»[5].

نلتقي كذلك بتضايف مصطلحي بين الثنائية اللفظية (المسطّحة/البسيطة) في كتابه (في نظرية الرواية)

---

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص211.

[2] المرجع نفسه، ص212.

[3] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2007، باب الألف، ص47.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص87.

[5] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص105.

إذ (الشخصية المسطّحة) عنده تظلّ محيلة إلى نظريتها (البسيطة)؛ التي يسمها اللا تغيّر –اللا تبدّل– وهذا ما يكشفه قوله: «أمّا الشخصية المسطّحة فهي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغيّر ولا تتبدّل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامــة. ومثـل هذا التعريف متّفق عليه في النقــد العالمي شرقيّه وغربيّه»[1].

أمّا المصطلح الآخر لها؛ –والذي أوضح الناقد استهجانه له–، فإنّه يتأتى في مسمّى (الشخصية السلبية)؛ إذ تتكشف عدم مقبوليته لهذا الإطلاق المسمّياتي عنده، و هذا ما يفهم من قوله:«هو مصطلح أستسمجه ولا أتقبّله، ويدلّ على الفقر اللغوي لدى من أطلقه: غربيا كان أم شرقيا»[2]؛ لكنّه في مقابل ذاك يضع مفهمته في حدود المفاهيم التي خصّت بها الدوال المصطلحية المرادفة لها؛ حيث يقول في هذا الصدد: «الشخصية السلبية يعرّفها اسمها، ويحدّدها مصطلحها فهي تلك التي لا تستطيع أن تؤثر، كما لا تستطيع أن تتأثّر»[3].

أمّا الإشكالية المستعصية –المخصوصة لهذا اللون الشخصياتي–، فإنّها تتجسّد –وفق تصوّرنا– في استعراضه لجملة المقابلات المصطلحية لـ(الشخصية المسطّحة)؛ دون أيّما تشريح (مفهومي/مورفولوجي) لها، و هو ما يكشفه قوله: «بيد أنّ الشخصيات السلبية، أو المسطّحة أو الثابتة (وهذه المصطلحات الثلاثة تكاد تعني شيئا واحد منها»[4].

بهذا، فإنّنا لا نجد شكلا من الاجتراح الثابت عنده لهذا اللون السردي؛ لأنّ الاستخدام المتواصل لتلك المواد المصطلحية، دون تبني أحدها دون أخرى، يمثل ما يشبه الأزمة المصطلحية التي هي أحوج إلى الإيضاح البيّن، لا الغموض المعقّد.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص89.

[2] المصدر نفسه، ص87.

[3] المصدر نفسه، ص89.

[4] المصدر نفسه، ص89.

2-1-2-3 الشخصية الخرافية:

إنّ اجتباء هذا التمظهر العجائبي -الخرافي- المخصوص لـ(الشخصية) عند (عبد الملك مرتاض) ليس القصد منه بسطا لمفاهيمها؛ -التي غابت بشكل كلّي عنده-؛ ذاك أنّ الهدف الأساس من ذلك هو الوقوف عند ملمح مصطلحي مهم؛ مؤداه عرضه لبديل مفرداتي لها في شروحاته النقدية للمحكي الأفللي -تحديدا-، والمتمثّل في (الشخصية الأسطورية)؛ -على الرغم من وضعه تقسيما لمكوّن الشخصية داخل هذا المحكي التراثي؛ وذلك عبر كونها (واقعية/تاريخية) و(خرافية)-[1] إذ سنكتفي بعرض أبرز المقطّعات الجملية التي تثبت هذا الملمح المشار إليه؛ وبيان ذلك الجدول التوضيحي الآتي:

المصطلح	المقطّعة الجمليّة	المدوّنة	الصفحة
الشخصية الأسطورية	-«لقد كان لهذه **الشخصيات الأسطورية** أدوار».	**ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد**	**63**
	- «تتّصل بشخصية العفريت أي **بشخصية أسطورية**».		**64**
	-«**الشخصيات الأسطورية**الأخراة فقد كانت ميكانيكية مسيّرة».		**64**
	- «المدار في أمر هذه **الشخصيات الأسطورية** يقوم على شخصيتي العفريت جرجيس الجبّار والعفريتة المؤمنة».		**65**
	- «يتّصل **بالشخصية الأسطورية** من الخصائص والصفات ما يمكن أن نطلق عليه امتلاك القابلية للتحوّل الجسماني».		**66**
	- «**الشخصيات الأسطورية** التي هي قادرة بحكم تكوينها في اعتقاد الخيال الشعبي على امتلاك الكنوز».		**77**

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ص51.

انطلاقا من هذه الشواهد؛ التي تثبت اجتباءه لدال (الأسطورة) بدل (الخرافة)؛ فإنّه حريّ به –وفق نظرنا– إعادة ديباجته المفرداتية لتقسيمه؛ عبر استبدال لفظة (خرافة) بمسمّى (الأسطورة) كي تستقيم هذه الأمثلة الإجرائية مع ما أسّس له نظريا؛ ذاك أنّ مكوّني (الأسطورة/الخرافة) قد يجتمعان في سمات رابطة بينهما؛ لكنهما يظلان مفترقان في مميّزات أخرى؛ وهي المسألة التي سبق أن طرقناها في معالجتنا لمصطلحي (الأسطورة/الخرافة).

2–1–2–4 الشخصية التجسسية:

يجلّي (عبد الملك مرتاض) مفهوميا ما أسماه بـ(الشخصية التجسيسة)، عبر تلك النعوت التي تسمها؛ والمتمحورة خصوصا حول قضيتي (الخيانة/الشراسة)؛ فهي بذلك تفترق عن الشخصية النبيلة –أو ذات المضمون النبيل بتعبيره–؛ وهو ما يفهم من قوله: «إنّ شخصية التجسس تتّسم بصفات أدناها الخيانة والشراسة، ممّا يجعلها لا تستطيع التمتّع بحق الانتماء إلى شخصيات الرواية ذات المضمون النبيل»[1].

كما يستمر في كشف النعوت المخصوصة بها؛ وهذا ما لمحناه في قوله: «إنّ هذه الكائنات العجيبة (الشخصيات التجسسية) تقدّم للقراء، عبر هذا النوع من الرواية الغربية الرخيصة على أنّها ذات قدرة خارقة في القوة الجسمية، والشجاعة النادرة، والضراوة الجهنمية، إذا اقتضت الحال ذلك. بالإضافة إلى ذكاء في الجنان، وحدّة في الفؤاد»[2].

بذلك، فإنّه يرفع من عجائبية هذا اللون الشخصياتي؛ وذاك بإلزامها قوى خارقة؛ سواءا كانت جسمانية، أو ذهنية، أو مشاعرية؛ بالإضافة إلى ميزة الشراسة –أو الضراوة الجهنيمية بتعبيره– التي تطبعها؛ وبالتالي، فإنّ تحديدها تعريفيا لم يكن عبر شرح مفاهيمي محدّد؛ بل اكتفى بالصفات التي هي بمثابة المفتاح المفهومي الدال عليها.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص41.

في سياق نصّي آخر، يجعل الناقد (الشخصية التجسّسية) قريبة من (البطل) في الأدب الملحمي و مردّ ذلك امتلاكها القدرة (الخارقة/الفائقة)، وغيرها من مميزات (البطل)؛ حيث نلمحه قائلا: «نلفي لها من القدرة الفائقة على مجاوزة الصعاب، والتخلّص اللبق من المواقف الحرجة بل من الورطات الشديدة، ممّا يجعلها ذات صفات لا يمكن أن نصادفها في شخصيات الأنواع السردية الأخرى. فكأنّها شخصيات تقترب من أبطال الملاحم في خصائصها واقتدارها»[1].

أمّا بخصوص الشكلنة المورفولوجية التي تخيّرها لهذا المصطلح المركّب (الشخصيّة التجسّسية)[2] فقد وردت وفق نوعين هما:

1/ المركّب النعتي:

وقفنا على نموذجين له؛ الأوّل منهما ورد على النحو الآتي:(اسم معرّف (أل)+ مصدر معرّف (أل)/الشخصيات التجسّسية)؛ بينما الثاني فقد بسطه وفق الصيغة الآتية: (اسم معرّف (أل)+ اسم فاعل معرّف (أل)/الشخصيات المتجسّسة[3].

2/ المركب الإضافي:

وقفنا عند هذا النوع؛ الذي ورد وفق الآتي: (اسم نكرة+ مصدر معرّف (أل)/ شخصيّة التجسّس).

نخلص في نهاية هذا الفصل البحثي إلى خلاصات علمية، فحواها الآتي:

-إنّ قراءة تمظهرات المصطلح السردي في شقيه (المفرد/المركب) عند (عبد الملك مرتاض) قد جعلتنا نقف أمام اجتهاده في إصابة عدد مهم من المسمّيات المصطلحية بغض النظر عن مورفولوجيتهاالفردانية أو التركيبية؛ وكذلك عدم اختصاصه ضمن دائرة المصطلح التراثي القديم دون الحديث العصري؛ حيث سعى إلى بلورة معالم المصطلحات السردية، عبر التقصي التحقيبي لها والنظر في تقلباتها المفاهيمية؛ مع محاولة الإبانة عن اللمسة النقدية المخصوصة به؛ سواءا كان الأمر

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص42.

[2] ورد هذا المصطلح وفق هذه الصيغة المصطلحية (الشخصية التجسّسية) عند (عبد الملك مرتاض) مرة واحدة (1)؛ بينما ورد مصطلح (الشخصيّة المتجسسة) مرتين (2)؛ في حين أنّ ألفينا مصطلح (شخصية التجسس) مرة واحدة (1).

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص41.

في تبني إطلاق مصطلحي ما، أو شرح مداخل لسانية لمصطلح ما؛ من مثل مصطلح (السير الشعبية) التي أبان عن أدواتها اللفظية الدال عليه.

– امتازت قراءته النقدية المصطلحية بسمة التنويع المفرداتي؛ حيث لا نجده مستقرا عند المسمّى الثابت؛ بل يتعداه إلى غيره؛ وذلك من مثل مسمّى (العمل السردي)، الذي قوبل بالعديد من المصطلحات النظيرة له؛ والتي من ضمنها: المسرود/المكتوبات/المؤلفات/النص السردي/النص المروي/النص المسرود، وغيرها.

– إنّ عدم إبانته للحدود المفهومية الفاصمة بين المكوّنين (الأسطوري/الخرافي) قد جعله معتّدا بمصطلحي (الشخصية الخرافية/الشخصية الأسطورية) باعتبارها دالين لمدول موحّد؛ دون إشارته لأدنى تفاريق دلالية بينهما؛ الأمر الذي أسس –في منظورنا– شكلا التباسيا.

الفصل الرابع

المصطلح المحدث:

مفهومه و أطره

المورفولوجية

إنّ استبيان دلالة مصطلح (المحدث) تفرض لزاما النظر في مدولاها اللغوي المعجمي؛ -باعتباره المدخل الدلالي المركزي في تقويض الدال اللساني-؛ وهذا ما جعلنا نطالع مسألته المفهومية في معجم (لسان العرب) لـ(ابن منظور)؛ الذي يقول في شأنه: «حدث: الحديث: نقيض القديم. والحدوث: نقيض القدمة. حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه هو، فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه (...) ومحدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها»[1].

تتمة لمعنى (المحدث) الذي هو (المبتدع من الشيء)، فإنّنا نجد حاملا لمعنى آخر هو (المجلّى/الظاهر) ونصّ ذلك قوله: «أحدث الرجل سيفه/ وحادثه إذا جلاه. وفي حديث الحسن: حادثوا هذه القلوب بذكر الله، فإنّها سريعة الدنور؛ معناه: اجلوها بالمواعظ، واغسلوا الدرن عنها وشوّقوها حتّى تنفوا عنها الطبع والصدأ الذي تراكب عليها من الذنوب، وتعاهدو بذلك كما يحادث السيف بالصقال»[2].

لا تختلف دلالة (المحدث) كذلك في المجال الفقهي؛ فيقال: «أحدث الشيء: ابتدعه. وفي الحديث الشريف: "المدينة حرم من كذا إلى كذا، لا يقطع شجرها، ولا يحدث فيها حدث. من أحدث فيها حدثا فعليه لعنة الله والملائكة والنّاس أجمعين"؛ أي: عمل بخلاف السنّة، كمن ابتدع بها بدعة. فهو محدث»[3].

من خلال هذه المحدّدات اللغوية المخصوصة لمسمّى (المحدث)؛ -والتي أجابت في مجموعها على ابتداع شيء مغاير بدل السائد المتعارف و المتّفق عليه-، فإنّنا سنبت في مقولات المصطلحات السردية المحدثة عند (عبد الملك مرتاض)؛ وذلك وفق الآتي:

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (حدث)، ص131.

[2] المرجع نفسه، مادة (حدث)، ص134.

[3] سعدي أبو جيب، القاموس الفقهي لغة واصطلاحا، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1988، ص79.

1- شبكية (السرد):

1-1السردانية:

لا مراء في أن يكون مبدأ الاختلاف ديدن بعضهم الباحثين والنقاد في اقتراحاتهم لمصطلحات محدثة؛ -تكون بمثابة البدائل المفرداتية؛ التي تتلاءم في منظورهم مع المعطيات المفهومية لجملة الدوال اللفظية النظيرة لها-؛ وهو الأمر الذي استوقفنا في مقولات (عبد الملك مرتاض)؛ المخصوصة لمسمّى سردي محدث أسماه بـ(السردانية)؛ حيث ارتأى أن يكون بمثابة المقابل العربي للمفردة الأجنبية (Narratologie)؛ على الرغم من وجود اللاحقة (logie)؛ التي تترجم بـ(علم)؛ فتحيل بذلك إلى مسمّى (علم السرد).

بهذا فإنّنا سنعرج إلى بعض المقولات النقدية -(العربية/المترجمة)- المخصوصة بترجمة هذا المصطلح السردي الأجنبي؛ ثمّ نعمد إلى النظر إلى الرؤية النقدية لـ(عبد الملك مرتاض) بخصوصه؛ وهذا ما نجليه في الآتي:

إنّ ترجمة بعضهم لمصطلح(Narratologie) بمسمّى (السرديات) -مثلا- صنيع (هيثم سرحان) دون الأخذ بلفظة (علم السرد)؛ لا يعني البتّة عدم إشارته لخاصية العلم في اقتراحه المصطلحي وهذا ما يؤكّده قوله: «لا يزال مصطلح السرديات Narratologie يعاني من عدم الاستقرار، شأنه شأن باقي المصطلحات التي تفتقر إلى تحديد مفاهيم دقيقة؛ لأنها لا تزال في طور التشكل والتبلور مما يدل على أن هذا العلم في تحول مستمر»[1].

في كتاب (علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد) لـ: (يان مانفريد)، -الذي عكفت على ترجمته الباحثة (أماني أبو رحمة)- نلفي ترجمة للفظة الأجنبية (Narratology) بـ(علم السرد/السردية) وهذا ما دلّ عليه القول الآتي: «يعدّ مصطلح علم السرد أو السردية (Narratology)من المصطلحات

[1] هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص61.

التي دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنيوية، هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السردية، ليشمل الجوانب النظرية والتطبيقية في دراسة منهجية للسرد وبنيته»[1].

لا يفوتنا في سياق هذا التقصّي البحثي عن المقابلات المصطلحية العربية للمصطلح السـردي الأجنبي (Narratologie)أنّ ننوّه بالمقولة الانتقاديةالتي خصّها (أحمد رحيم كريم الخفاجي) للمصطلح المركّب (نظرية القصّة)؛ الذي اقترحه الناقدان (جميل شاكر/سمير المرزوقي) ليكون ترجمة صريحة للمصطلح الأجنبي السابق؛ إذ رأى أنّ ترجمتهما غير سليمة؛ لأنّ المفردة الأجنبية منحوتة «من كلمتين هما (علم+سرد) وليس فيه (أي مصطلح Narratologie) دلالة على كلمة (القصة) أو معنى القصة وكذلك لفظة (نظرية) لا توجد فيه، بل توجد اللاحقة (Logie) وهي تترجم عادة بـ(علم). ولعلّ التعبير المناسب لـ(نظرية القصة) هو (Story theory) وليس (Narratologie)»[2].

في سياق التباين الذي وسم الاقتراحات الاصطلاحية المتعلّقة بترجمة لفظة(Narratologie) داخل المتون النقدية –(العربية/المترجمة)– المعاصرة، فإنّه حريّ بنا أن نستدل بالورقة البحثية التي أعدّها (يوسف وغليسي)؛ والتي بها جدولة تصنيفية تخصّ الخيارات المصطلحية العربية المترجمة لهذا المصطلح الأجنبي؛ وهذا ما يجليّه الجدول[3] التوضيحي الآتي:

المصطلح / اسم المترجم	Narratologie	Narrativité	المـرجع
محمد ناصر العجيمي	السردية	السردية	في الخطاب السردي
المرزوقي وجميل شاكر	نظرية القصة	القصصية	مدخل إلى نظرية القصة
محمد معتصم	السرديات	السردية	ترجمة (عودة إلى خطاب الحكاية)
محمد عناني	علم السرد، علم القص علم الرواية	؟	المصطلحات الأدبية الحديثة

[1] يان مانفريد، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، ص7.

[2] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2012 ص58-59.

[3] يوسف وغليسي، قراءة اصطلاحية: السردية(Narrativité)،و السرديات(Narratologie)، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، قسنطينة، الجزائر 2004، ع1، ص11.

عبد السلام المسدي	المسردية	السردية	قاموس اللسانيات
عبد الحميد بورايو	علم السرديات	؟	البطل الملحمي والبطل الضحية
رشيد بن مالك	؟	السردية	قاموس مصطلحات التحليل السيميائي
عبد الرحمن أيوب	فن السرد، النظرية السردية	؟	ترجمة (مدخل إلى النص الجامع)
عبد الله إبراهيم	السردية، علم السرد، السرديات	؟	المتخيل السردي
سعيد يقطين	السرديات	السردية، الحكائية	قال الراوي

إنّ التعليق المهم؛ الذي يمكن أن نشدّد عليه، عبر القراءة النقدية المصطلحية لهذا الجدول؛ يتلخّص تحديدا عند مصطلح (السردية)؛ التي استقرّ عندها (محمد ناصر العجيمي/عبد الله إبراهيم) حيث لا يبتعدان عنالمنظور النقديالذي خصّه (عبد السلامالمسدي) للمصدر الصناعي-مصطلح السردية مثلا-؛ إذ عدّه آلية مهمة تؤدي غرضين اثنين هما«إبراز السمة التمييزية من جهة وتكريس الهوية من جهة ثانية، وهو ما سيجعل هذه اللاحقة الاشتقاقية (ياء النسبة مع تاء التأنيث) زائدة تخصيصية حينا وزائدة معرفية حينا آخر»[1].

أمّا الرؤية التي بسطها (محمد المبارك) في هذه المسألة الصرفيةالمصطلحية فيلخّصها، قوله: «في بعض الأوزان نلمح نشوء صيغ جديدة في عصور العربية بعد الإسلام وبعد العهد الذي بدئ فيه بتدوين العربية كالصيغة الناشئة من إضافة الألف والنون مع ياء النسب نحو روحاني وجسماني»[2].

أمّا بخصوص النقد الموجّه لهذه الصيغة الصرفية، فإنّنا نمثّل له بمقولة الناقد (محمد عناني)؛ حيث شدّد على هذه المسألة المصطلحية في معجمه (المصطلحات الأدبية الحديثة)، فحث على عدم التعويل على الصيغة الاشتقاقية، فضرب لذلك مثالا بمصطلح (الاستمرارية)، إذ رأى أن الكثيرين «يقولون "نريد الاستمرارية" وهم يعنون الاستمـــرار، دون الإحالـــة إلى الكلمة، التي تعنى الاستمـــرار فحسب

[1] عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، ص69.

[2] محمد المبارك، فقه اللغة و خصائص العربية، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، (د.ت)، ص139.

لا مذهب الاستمرار الانجليزيةContinuityأو صفته وجوهره»[1].

من جهة أخرى، فإن الإسراف في استخدامها «يحد من قدرة القارئ على متابعة الفكر النقدي الجديد، وكثيرا ما يواجه القارئ عشرات المصادر الصناعية في النص الواحد (...) فيشعر أنه يركب بحرا طامي العباب وأنّ سفينته تجري به في موج كالجبال، فيطوي الشراع ويقفل راجعا ينشد السلامة»[2].

بالتالي، فإنّ أزمة التحديد، وضبط اللفظ العربي الملائمللمصطلح الأجنبي الوافد، قد أدت بالباحثين إلى عقد ندوة مهمة حملت عنوان (السردية الأدبية)؛ لفك طلاسم مصطلح (Narratologie) حيث خلصت إلى مجموعة من المصطلحات الدالة عليه، وهي:«علم السرد، السرديات، نظرية القصة القصصية(...)، القصيات، السردلوجية، الناراتالوجية»[3]؛ على أن هناك من يولد مصطلحا جديدا فلا يأخذ بالمصطلحات السابقة الذكر، فيصطلح عليه بـ(السادية)، «وهو مصطلح يثير اللبس (...)؛ لأنّه نسبة إلى السارد أو الراوي وليس للعملية السردية ذاتها، ولذا بالإمكان اقتراح بديل آخر هو المسردية الذي وظفه المسدي في الأصل للإشارة إلى العلم بنفسه»[4].

إنّ تبنّي مصطلح (سردانية) -المعادل لـ(علم السرد)- عند (عبد الملك مرتاض) لم يكن بالحدث النقدي الذي تقام عليه الجلبة داخل الساحة النقدية العربية المعاصرة؛ إذ نجد (رشيد بنحدو) معتدّا كذلك بهذا الخيار المصطلحي؛ حيث وقفنا عند سياقات نصّية ورد بها-سواءا كان بهذا اللفظ الصريح أم بتعلقه بلاحقة النسبة (يّ)-، نذكر منها الآتي:

---

[1] محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية، الجيزة، مصر، ط3، 2003، ص34.

[2] المرجع نفسه، ص37.

[3] فتيحة سريدي، ترجمة المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، ص203.

[4] المرجع نفسه، ص204.

1- «وذلك على رغم التوصية الصارمة للنظرية السردانية بوضع حدّ فارق قاطع بين الرواية والسيرة الذاتية»[1].

2- «النصّ "Le texte"، في مدلوله السرداني العام (...) كلّية لسانية ودلالية)).

خلافا للترجمة التي عقدها (عبد الملك مرتاض) للمصطلح السردي الأجنبي (Narratologie) والذي قابله بمفردة (سردانية)، فإنّ (رشيد بن خدو) يختار هذه المفردة العربية -نقصد سردانية- لتكون ترجمة صريحة للمصطلح الأجنبي (Narratologique)؛ وهذا ما أفصح عنه قوله: «وهي نفس المراوحة المابينية التي ستنعكس منهجيّا على المقاربة السردانية(Narratologique)»[2].

في تتبّعنا لمصطلح (السردانية) في كتابه (تحليل الخطاب السردي) وقفنا عند ما يمكن أن نصطلح عليه (التعمية المفرداتية)؛ إذ رأينا أنّ السياقات التي ورد فيها هذا المصطلح لا يحيل إلى (نظرية علم السرد) بل إلى السردية أو الشكل السردي -إن شئنا التعميم-؛ ولا أدلّ على ذلك -في نظرنا- المثالان الآتيان:

1- «يمكن تقديم هذا التأسيس في شكل معادلات تحصر الشبكة الضمائرية للسردانية»[3].

2- «نجتزئ هنا، في هذه المقدّمة، بتقديم هذين التأسيسين اللذين ليسا في حقيقتهما إلا جزءا من النظرية العامة للسردانية، مرجئين تأمّلاتنا حول المشكّلات السردانية الأخرى إلى حين استكمال كلّ عناصر هذا التأمّل»[4].

كما نقف عند إشارته الصريحة -في كتابه (في نظرية الرواية)- بمعادلة الدال الأجنبي (Narratologie) لمفردة (السردانية)؛ التي وردت في سياق فضحه لأشكال السرد الروائي؛ إذ يقول: «لم يخطر بخلد

---

[1] رشيد بنحدو، جمالية البين-بين في الرواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، فاس، المغرب، ط1، 2011 ص250.

[2] المرجع نفسه، ص30.

[3] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص17.

[4] المصدر نفسه، ص17.

سارد من القدماء أن يصطنع الأول أو الثاني استعمالا موظّفا في الكتابة السردية الفنية؛ وإنّما نشأ ذلك مع التطور المذهل الذي عرفته السردانية(Narratologie)»[1].

انطلاقا من هذا الالتباس الذي انفردت به لفظة (السردانية) داخل الخطاب النقدي لدى (عبد الملك مرتاض)؛ فإنّنا ارتأينا أن نضع جداول توضيحية؛ نجلّي عبرها تلك المدلولات المختلفة لها والتي ألفينا متجسّدة وفق الآتي: (السردانية=علم السرد/ السردانية=العمل السردي)؛ وبيان ذلك الجدولتين الآتيتين:

الجـــدول (1)

(السردانية = علم السرد)

المعادلة المصطلحية	المقطّعةالجملية	المدوّنة	الصفحة
السردانية = علم السرد	– «السـردانية الرسميـة، أو المدرسـية هـي أيضـا تقـوم في حقيقـة أمرهـا على ثوابـت لا تتغـيّر؛ فمـن ذلـك وجـود الشخصـية، والـزمن، والحيّـز، واللغـة. فهـذه ثوابـت في أي عمـل سـردي لا تـريم، وإنّمـا التغـيّر يقـع في طريقـة التشكيل السردي بين كاتب وآخر».	**تحليل الخطاب السردي**	**12**
	– «القـارئ العـربي لا يحتـاج حـول هـذا المشـكّل الروائـي إلى مـا يحتـاج إليـه حـول هـذه التقنيّـة المعقّـدة الـتي هـي السردانية أو علم السرد».		**189**
	–«إنّ السـردانية تـركح علـى السـرد والسرد يجسّده العمل السردي».	**في نظرية الرواية**	**220**
	–«السـردانية (أو علـم السـرد) هـي الأدوات العلميـة الـتي يتسـلّح بهـا الباحـث مـن أجـل الكشـف عـن سـرّ العمل السردي».	**ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	**84**

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص151-152.

الجـــدول(2)

(السردانية = العمل السردي)

المعادلة المصطلحية	المقطّعةالجملية	المدوّنة	الصفحة
السردانية = العمل السردي	–«السردانية الحديثة بدأت تضيق ذرعا بهذا التقليد الرتيب فأنشأت تتخلص منه شيئا فشيئا بجنوحها إلى اصطناع ضمير المتكلم طورا، وضمير المخاطب طورا آخر».	تحليل الخطاب السردي	194
	–«يمكن تقديم هذا التأسيس في شكل معادلات تحصر الشبكة الضمائرية للسردانية».		17
	–«نجتزئ هنا، في هذه المقدّمة، بتقديم هذين التأسيسين الذين ليسا في حقيقتهما إلا جزءا من النظرية العامة للسردانية، مرجئين تأمّلاتنا حول المشكّلات السردانية الأخرى».		17
	–«يجب أن تشكّل السردانية، من حيث هي جملة من التقنيات والأشكال، كلّ ما يمكن أن يفضي إلى أداء الحكاية المسرودة».		219
	–«إنّ المسألة اللغوية، في السردانية، تحتاج إلى براعة المزج كالعصير الممزوج من جملة من الفواكه مزجا مدروسا يراعى فيه رقّة الذوق».		113
	–«يبدو أن غريماس أراد أن يعلمن السردانية، كما كان فعل ذلك فلاديمير بروب».	في نظرية الرواية	212

إنّ قراءتنا لهاته الشواهد الجملية؛ التي نصّت على تباين مفهوم المفردة المحدثة (السردانية) عنده- والتي تحيل طورا إلى (علم السرد)؛ وكذا إلى (العمل السردي) طورا آخر-، تجعلنا نؤكد على هذا المأزق الترجمي عنده؛ إذ إنّ المكاشفة المصطلحية الحقة تستدعى تبصّرا معرفيا ولسانيا في تأطير حيّز المفردة داخل الدائرة المفهومية المخصوصة بها.

و في هذا السياق التعقيبي نجد (سليمة لوكام) معلّقة هي الأخرى على هذه الرؤية الضبابية عنده في تبنّي مصطلح (السرديات)؛ التي تراه ترجمة للمسمّى الأجنبي (Récit) دون الأخذ بلزوميته للمفردة (Narratologie)؛ وهذا ما أكّده قولها: «نلاحظ في هذا الموضع عدم استقرارعلى المصطلح Récit، فهو حينا يوظفه مترجما إلى سرديات، وإلى العمل السردي حينا ولذلك لا يمكننا الجزم بأن ما يقصده من مصطلح السرديات في الفقرة السابقة، هو ما يقابل علم السردNarratologie، خاصة وأنّ السياق يحيل على (...) مصطلح محكيRécit»[1].

إنّ تعليقنا النقدي على هذه المقولة الانتقادية؛ -التي راهنت من خلالها الباحثة على تثبيت ما يشبه العثرة الترجمية؛ التي أفرزت مسمّين لمصطلح واحد-، يتلخص في عدم مشاطرتنا لها في الشق الذي تمخّض عن معادلة (السرديات) لمفهوم (علم السرد)؛ إذ إنّ المفهمة المتعلّقة بـ(السرديات) -في نظرنا- تظلّ مخصّصة للعمل السردي؛ سواءا كان محكيا شفويا؛ أو عملا سرديا نصّيا.

عليه، فإنّ تعقيبها على رؤية الناقد في هذا الباب الترجمي تمثّل -عندنا- شكلا من النقد الهلامي الذي تغيب فيه الملاحظة النقدية الدقيقة؛ ذاك أنّ الملمح النقدي الواجب عرضه؛ هو الاضطراب المصطلحي حول مصطلح (سردانية)؛ التي تأخذ عدّة أشكال دوالية؛ من مثل: (العمل السردي (المحكي)، أو علم السرد)؛ وليس الأمر متعلّقا بمسمّى (Récit)؛ ذاك أنّ هذا اللفظ الأجنبي يجد علائقية بـ(المحكي/المسرود/السرود)؛ وهو الأمر الذي نوّه إليه (برنار فاليط) في كتابه (النص الروائي: تقنيات ومناهج) في إشارته إلى التشعب المفهومي حول هذه اللفظة الأجنبية إذ يقول: «يكتسي

[1] سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص197.

الحقل الدلالي للفظ (محكي) Récit مفاهيم كثيرة. فهو تارة يعني جنسا أدبيا قريبا من الرواية أو الأقصوصة (مثال ذلك: Les Récit Fantastiques(...) ويدل تارة على خطاب شخصية تحكي قصتها الخاصة أو قصة شخصيات أخرى»[1].

في سياق آخر، نجد (يوسف وغليسي) مستعرضا ما يشبه الومضة النقدية المقتضبة على الاقتراح الذي ركن إليه (عبد الملك مرتاض)؛ والذي فحواه تثبيت مصطلح (السردانية) كمفردة بديلة لـ(علم السرد)؛ إذ يرى في مسألة الاجتباء المصطلحي عنده تحمل شكلا من الغرابة؛و مقتضى قوله الآتي:«الشعرانية(Poétique) والسردانية(Narratologie)، اللتين روج لهما كثيرا، ومع ذلك فقد ظلت كلتاهما على قدر كبير من الغرابة»[2].

إنّ هذه الرؤية التي ساقها الناقد –التيمقتضاهاجنوح (عبد الملك مرتاض) إلى صيغ صرفية تسمها الغرابة–ليست بمثابة القاعدة (النقدية/المصطلحية) الثابتة ؛ ذاك أنّ الأول قد راجع هذه المسألة في سياق آخر، وأنصف هذا التخريج المصطلحي؛ لما رأى فيه تأصيلا لغويا يستند إلىمرجعية لغوية عربية؛ لأنّ «إضافة الألف والنون ، قبل ياء النسبة من زيادات النسب التي ألفها الاستعمال اللغوي العربي القديم في كم غير قليل من الصيغ»[3]؛ كما أنّ (عبد السلام المسدي)نحا هو الآخر إلى تقعيدهذاالمقترح الصرفي–على الرغم من اصطناعه السردية المحيلة في متصوّره إلى العلم الذي يؤسس لمفاهيم السرد ومصطلحاته؛– والتي صنّفها ضمن مسمّى (اللاحقة العرفانية)؛إذ يقول: «ويأتي الصوغ البديل الذي يتوسل بالقالب المزدوج، إمعانا في تركيز المعنى على النزعة المذهبية وذلك بواسطة المصدر الصناعي المكتنز باللاحقة العرفانية الألف والنون»[4].

في ختام هذه المعالجة النقدية لمصطلح (سردانية)، فإننا نخلص إلى أنّ (عبد الملك مرتاض) قد صاغ هذا المصطلح –الذي وصف بالغرابة عند (يوسف وغليسي)– انطلاقا من مرجعية معرفية مثّلها

---

[1] برنار فاليط، النص الروائي: تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، ص37.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في النقد العربي الجديد، ص507.

[3] المرجع نفسه، ص507.

[4] عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، ص117.

المعجم التراثي[1]، الذي أنصف هذه الصيغة الاشتقاقية المثبتة في مادتها المعجمية؛ أضف إلى ذلكرغبة الناقد فيتبني مصطلح يحمل عمقا في التجريد، وهذا ما مكنه من الركون إلى هذه الصيغة التي تحمل هذه الخاصية.

بذلك، فإنّنا نثمن هذا الاجتهاد البحثي الذي قاده إلى اصطناع مصطلح (سردانية)؛ و الذي خلص إلى صيغته المورفولوجية عبر الاتّكاء على المرجعية التراثية[2]-كما سبق الذكر-، لكن في مقابل ذلك فإنّ هذا المسمّى السردي قد لا يكون متوافقا مع الشكل اللغوي، الذي اصطبغ به المصطلح الأجنبي (Narratologie)؛إذ تومئ لاحقته (Logie) دلالة (العلم) المعقود لـ(السرد) (Narration) أي التأسيس النظري لميكانيزمات السرد؛ الذي يطبعه عمق النظر، والسبر المفهومي التأصيلي.

بالتالي، فإنّ ترجمته بـ(علم السرد) قد يكون الأنسب والأوضح-في نظرنا-؛ دون الولوج إلى متاهات الالتباس الترجميالمتجنّي -أحيانا- على المعنى الأصل الثابت.

تجدر الإشارة كذلك إلى أنّ تمسّكه بمصطلح (السردانية) -باعتباره متفردا بخاصية العمق المعرفي- قد لا يعني -على الإطلاق- تغييب هذه الخصيصة على المصطلح الأجنبي الوافد؛ إذ هما سيانوهو الأمر الذي خلصنا بنا عبر النظر في مصطلح (سردانية) باعتباره تحديثا-ابتداعا- في صيغته المورفولوجية لا المفهومية المعرفية.

---

[1] يمكن التمثيل بمفردة (الرباني) التي أوردها (ابن منظور) في لسانه بقوله: «وقيل الرباني الذي يعبد الرب، زيدت الألف والنون للمبالغة في النسب».

ابن منظور، لسان العرب، مج3، مادة (ربب)، ص15.

[2] تعرّض سيبويه لهذه المسألة وضرب لها أمثلة؛ حيث قال: «فمن ذلك قولهم في الطَويل الجَمة: جَمايَ، وفي الطويل اللَحية: اللَحياني، وفي الغليظ الرَقبة: الرَقباني. فإن سَمّيت ، برقبة أو جمة أو لحية قلت : رقبيَ ولحيَ وجميَ ولحويَ، وذلك لأن المعنى قد تحوّل، إنّما أردت حيث قلت: جماييَ الطويل الجَمَة، وحيث قلت: اللَحياني الطويل اللَحية». سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، (د.ت)، ج3، ص380.

2-1 المدد السردي:

سعى (عبد الملك مرتاض) إلى استحداث مصطلحي تتأتى -تحديدا- في المصطلح المركّب (المدد السردي)؛ و الذي يشكّل عنده ما يشبه التغذية السردية -باصطلاحه- للحدث؛ إذ يعمد إلى كسر الرتابة الحدثية عبر أدوات[1]سردية لسانية تحدّد الشكل الأسلوبي؛ وهو ما أكّد عليه قوله: «هو مصطلح استحدثناه هنا ونريد به إلى أنّ هناك ضربا من الأسلوب السردي يتيح للنّص التجدّد والحركة، وهو ديدن يشيع في كلّ النّصوص السردية العربية القديمة، وفي طليعتها نصوص ألف ليلة وليلة»[2].

و يبرّر الناقد هذا المسّمى المحدث عبر الركون إلى أداته النحوية الدينامية؛ والمتمثّلة في (إذا الفجائية) التي تسنح -في منظوره- بتجديد الحدث السردي وتحريكه-أو تساهم بما أسماه "التغذية السردية"- وهي بخلاف الفعل الناقص (كان)؛ الذي يثبّت الحدث الماضوي -أو الحدث الميت كما يسميه- وهذا ما يجلّيه قوله: «إذا كانت "كان" انّما تصطنع في السرد لتقرير الحدث الميّت وإعطائه صفة الشيء الواقع في ماض لا يتكرّر مرة أخرى أبدا، فإنّ "إذا" الفجائية تصطنع في السرد عبر حكايات ألف ليلة وليلة للتغذية السردية، إذا جاز إطلاق مثل هذا التعبير الذي أطلقنا عليه أيضا "المدد السردي"»[3].

كما نجده مستدلا بجملة مركّبة من شقيّن ألسنيين لتبرير هذا الاستحداث المصطلحي؛ وهي: (فينما هم كذلك، إذا بطارق يطرق الباب)؛ حيث يشدّد على أهمية الأداة الفجائية (إذا) في تجديد الحدث وبعث الحركية فيه،بعد أن لزمته الاستكانة في المقطّعة الجملية السابقة لها (فينما هم كذلك) إذ يقول في هذا الصدد: «فكأنّ النصّ هنا كان قد أصيب بشيء من الإنهاك، كالحدث الذي كأنّه أيضا كان

---

[1]الأدوات السردية التي ذكرها الناقد؛ والتي اختصّت بمصطلح (المدد السردي) داخل المحكي الأفللي، هي: إذا، وإذ الفجائيتين/ بينما أنا...، وما يتصرف منها فاتفق أن.../يوم من الأيام، ذات يوم.../ كان وما يتصرّف منها.../ قال وما يتصرّف منها.عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص107.

[2]المصدر نفسه، ص107.

[3]المصدر نفسه، ص107.

قد أصيب ببعض النزيف فعمد السارد إلى هذه العبارة لغايتين اثنتين على الأقل: الأولى: تخليص النصّ من رتابته (...) والثانية: تجديد حركة الحدث بتغذيته بحدث جديد سينضم إليه»[1].

بناء على ذلك، فإنّ مسألة هذا المصطلح السردي المحدث تتحدّد عبر تلك الحركية، التي تنجزها الأداة النحوية؛ فهي بمثابة المدد المزيح لرتابة الحدث السردي؛ وهو بذلك يبسط شكلا من الإضافة المصطلحية، التي ترفع الرصيد المسمّياتي داخل المنظومة السردية.

3-1 التعتيم السردي:

يجترح (عبد الملك مرتاض) مسمّى اصطلاحيا محدثا في كتابه (تحليل الخطاب السردي) -تحديدا- والذي وسمه وفق التركيب النعتي، والمتمثّل في (التعتيم السردي) -أو (التضليل الحكائي) كتسمية مرادفة-؛ إذ ورد في سياق قوله: «مقتضيات السرد كثيرا ما تتطلب أن يقع التبادل فيما بين المواقع الزمنية؛ فإذا الحاضر قد يرد في مكان الماضي، وإذا المستقبل قد يجيء قبل الحاضر؛ وإذا الماضي قد يحلّ محلّ المستقبل على سبيل التحقيق أو التعتيم السردي، وإذا المستقبل قد يحيد عن موقعه ليتركه للحاضر على سبيل "الانزياح الحدثي" أو "التضليل الحكائي"؛ إلى ما لا نهاية من إمكان أطوار التبادل في هذه المواقع الزمنية»[2].

لا مشاحة أنّ هذا المصطلح المحدث يحيل بالأساس إلى ما أسماه -في الفقرة السابقة- التعتيم الزمني عدا الاختلاف على مستوى المفردة المسندة إلى (المسند إليه/التعتيم)؛ ذاك أنّ (التعتيم الزمني) يمثّل دائرة صغرى تنضوي تحت الدائرة السردية الكبرى (التعتيم السردي)؛ إذ (السرد) في هذا الموضع المصطلحي يجمع جميع بنياته (الزمن/الحيّز/الشخصية/اللغة السردية...).

بهذا، فإنّنا نعتبر هذا الاستحداث المصطلحي -أي التعتيم السردي- مجرد استنساخ لصورة لما أسماه (التعتيم الزمني)؛ إذ إنّ طابع التعميمة هو البنية النواة لكليهما. أمّا بخصوص التسمية الأخرى له

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص107-108.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص189.

أي (التضليل الحكائي)؛ فهي مجرد تنويع مفرداتي أقدم عليه؛ وهذا ما نوضّحه في الشكل الآتي:

1/ التعتيم = التضليل، 2/ السردي=الحكائي

1-4السرد المرسل:

يعرض (عبد الملك مرتاض)مفهمة مقتضبة لهذا المصطلح السردي المحدث؛ والتي تكمن في كون (السرد المرسل) محكيا يسرد التيمة دون الاشتعال على الزخرف بلونيه (البديعي/البياني)؛ أي دون أدنى تجمّل لغوي يكسي المنجز السردي طابعا شعريّا؛ وبالتالي عدم تقييده ضمن هذا الضابط البلاغي الجمالي؛ وهو الأمر عيّنه في المفهوم اللغوي لدال (المرسل)؛ الذي جاء من قولهم: «أرسل الشيء إرسالا: أطلقه وأهمله (...) ويقال: أرسل الكلام: أطلقه من غير تقييد»[1].

أمّا في المجال الفقهي، فإنّ لفظة (المرسل) إذ أسندت –مثلا–كضميمية مصطلحية لمفردة (الحديث) –النبويّ الشريف تخصيصا– فإنّ الدلالة تكون متباينة؛ حيث لا تكون مرتبطة بخاصية عدم التقيّد – الإطلاق–؛ لأنّها تظلّ محكومة بسمة (القطع/البتر)؛ وهذا ما يثبته قولهم: «الحديث المرسل عند الفقهاء، وأصحاب الأصول، وجماعة من المحدثين: هو ما انقطع إسناده على أيّ وجه كان انقطاعه. فهو عندهم بمعنى المنقطع»[2].

إنّ قراءتنا التشريحية لتلك المبرّرات النقدية التي خصّها لهذا التمظهر السردي؛ قد جعلتنا نقف أمام مسمّيان آخران له؛ هما: (السرد البريء/السرد البسيط)؛ المتعلّقان بالحكي الأسطوري –تخصيصا– فأمّا مصطلح (السرد البريء) فيكشفه قوله: «كان عسيرا على مروّج الأساطير المستقاة أو المستلهمة من حوادث التاريخ، ومعتقدات الشعوب (...) أن يقدّم إلينا أساطيره الجميلة في أسلوب كلّه مسجوع، فقد كانت غايته السرد البريء للأسطورة الباهرة، و الخبر المتخيّل المثير؛ إذ من العسير جدا على حاك أن يحكي علينا أسطورة في سجع لا ينقطع، بل إنّ السرد الطبيعي للحكاية هو الذي كان

---

[1] شهاب الدين أبو عمرو،القاموس الوافي، مر: يوسف البقاعي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، مادة (ر س ل) ص57.

[2] سعدي أبو جيب، القاموس الفقهي لغة و اصطلاحا،ص81.

منتظرا، إذ هو الأقدر على الحكي والتعبير»[1].

أمّا (السرد البسيط) فإنّه يتّضح في ذلك التوصيف الذي عقده لـ(الأساطير)؛ التي لا تراهن على التصنّع البديعي؛ و الذي ينغّص خاصية (الحكائية/القصصيّة) عنها؛ إذ يقول في هذا الشأن: «من أجل كلّ ذلك ألفينا معظم الأساطير التي ترتدي طابعا قصصيّا، أو حكائيا على الأقل، تعزف عن السجع عزوفا، وتلتزم بسرد بسيط لا أثر فيه للمحسّنات اللفظيّة. ويتجلّى ذلك خصوصا في أسطورة النسناس، وأسطورة عين وبار، وأسطورة فارعة الجنّية، وقصّة إرم ذات العماد وأسطورة دعيميص، وأسطورة لقمان بن عاد، أو أسطورة النسور السبعة»[2].

أمّا عن السبب وراء هذا السرد المرسل في المحكي الأسطوري في متصوّره، فقد أوضحه قوله: «من الملاحظ أنّ الرواة (...) كانوا لا يلزمون الجنّ بالكلام المسجوع، ولا الأشعار المنظومة بل كانوا يضطرّون إلى سرد تلك الأساطير في نثر خال من كلّ الفنّيات (...) وقد يعود ذلك كما أسلفنا الرأي، إلى أنّ الروّاة كانوا قصّاصين وأسطوريين قبل أن يكونوا علماء لغة، أو عمالقة بيان فكانوا يحكون الحكاية كما سمعوها أو قريبا من النحو الذي سمعوها أو قريبا من النحو الذي عليه. وإنّما يدلّ هذا، من جانب آخر، على أنّ الذهنيّة العربيّة منذ القديم كانت تميل إلى هذا النحو من الأدب السردي الخالي من هذه المحسّنات البديعيّة التي أثقلت النثر العربي في العصور التالية والتي لم تك في الحقيقة إلّا معتقدات له، ومعرقلات لمساره الصحيح»[3].

ممّا سبق، فإنّ هذا الابتداع المصطلحي عنده يظلّ محكوما بمفهمته اللغوية؛ التي لزمت مادته المورفولوجية الاصطلاحية؛ ذاك أنّ خاصية الإرسال –الإطلاق دون قيد– قد كانت لها السمة في هذا اللون السردي؛ ذاك أنّه جعلته منفلتا من خاصية التقييد البديعي الجمالي.

---

[1] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص107.

[2] المصدر نفسه، ص107.

[3] المصدر نفسه، ص108.

1-5 الأقصوصة التغريدة/الأقصوصة البرقية:

استخدم (عبد الملك مرتاض) لفظة (الإطلاق)؛ المخصوصة عندهلمصطلحين سرديين محدثين عنده؛ هما (الأقصوصة التغريدة/الأقصوصة البرقية)؛ وذلك في سياق فضحه للمجموعة القصصية المعنونة بـ(تفاحة الدخول إلى الجنة) للقاص الإماراتي (سلطان العميمي) —وهي الدراسة النقدية الأحدث له-؛ إذ يجلّي في أحد سياقاتها النّصية هذين المسمّيين؛ وهو ما دلّ عليه قوله: «اشتملت على خمس وثلاثين عملا قصصيّا: وذلك ما بين قصّة أو أقصوصة؛ وما بين ما يمكن أن نطلق عليه: "الأقصوصة التغريدة" بلغة التواصل الإلكتروني على عهدنا هذا، أو الأقصوصة البرقية"»[1]ثمّ ما يفتأ الناقد مطالعنا إيّانا بما يقابل هذين المصطلحين في الدرس السردي المعاصر وهذا ما أجاب عنه قوله: «ما يقال عن هذا الضرب الجديد من اللقطات السردية الصغيرة الحجم من المصطلحات لما يقع الاتّفاق عليه فمنهم من يطلق عليها: "القصة القصيرة جدا"، وهذا شرح في حقيقة الأمر للمصطلح، وليس مصطلحا!»[2].

إن كان الناقد منوّها إلى مصطلح (القصّة القصيرة جدا)؛ و ذلك بعدّه مقابلا مفرداتيا لمصطلحي (الأقصوصة البرقية/الأقصوصة التغريدة)؛ فإنّ (عبد الرحيم مودن) ظلّ مثبّتا لمصطلحات بديلة لهما و هي: (قصة الفكرة/أقصوصة صغيرة/الخاطرة الذكية)، ليجعلها بمثابة المقابلات المصطلحية لـ(القصة القصيرة جدا)؛ وهذا ما يفهم من قوله:«أقصوصة صغيرة: والمقصود بها قصة الفكرة. وهي بذلك أقرب إلى الخاطرة الذكية التي قد لا ينتبه لها القارئ العادي (...) ويقترب-من ناحية أخرى- هذا النمط من الكتابة من "القصة القصيرة جدا" الرائجة في عصرنا الحالي»[3].

كما يكشف (عبد الملك مرتاض) عن مسمّى اصطلاحي آخر لهذا اللون القصصي الجديد؛ إذ نراه

---

[1] عبد الملك مرتاض، شعرية القصّ وسيميائية النص: تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، ص4.

[2] المصدر نفسه، ص5.

[3] عبد الرحيم مودن، معجم مصطلحات القصة المغربية، منشورات دراسات سال، فاس، المغرب، ط1، 2003، ص 23-24.

قائلا في هذا الصدد: «ربّما ألفينا من يطلق عليها الأقصوصة، باعتبار القصّة بمفهومها العربي الصغير الحجم غالبا، وإلا فالقصّة العربية في أحجامها الصغيرة، وخصوصا ما يقلّ حجمها عن عشر صفحات مثلا، تغتدي هي نفسها أقصوصة في المفهمة النقدية الغربية»[1].

إنّ معاينتنا لقراءته النقدية التي خصّها لهذه الأقاصيص، -والتي اصطلح عليها سابقا بمسمّيات اصطلاحية عدة:(الأقصوصة التغريدة/الأقصوصة البرقية/الأقصوصة)-، قد كشفت لنا الفوضى الاصطلاحية التي تسمها تلك التنويعات المفرداتية بينها، دون الثباتعلى المصطلح الأوحد؛ إذ ندلّل لذلك عبر عرضنا للمقاطع النّصية التي تشي بهذه المسألة؛ والتي نسوقها عبر الجدول الآتي:

المصطلح	المقطع النّصي	المدوّنة	الصفحة
الأقصوصة	-«الأديب الجنوب الأمريكي مونتيريزو هو أيضا يكتب أقاصيصه بهذه الطريقة الغريبة».	**شعرية القصّ وسيميائية النص تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"**	**6**
	-«الحقّ أن هذا التباين يمضي ليميّز نصّ الأقصوصة فيجعل الأشياء الصغيرة تباين الأشياء الكبيرة».		**24**
	-«تتجلّى الشخصيّة، في هذه الأقصوصة، بعد الذي كنّا رأينا من أمرها في عنوانها».		**87**
	-«يبدو أنّ الحدث لم يمض سريعا في هذه الأقصوصة».		**117**
	-«وأمّا الحيّز، وقد أتينا على تحليله في عنوان هذه الأقصوصة».		**159**
	-«السمات اللفظية/المفاتيح التي يتكوّن منها نصّ هذه الأقصوصة».		**186**

[1] عبد الملك مرتاض، شعرية القصّ وسيميائية النص: تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، ص5.

الأقصوصة/التغريدة	–«كانت القاصة الأمريكية لـدياديفيز (...) تكتب أقاصيصها التغريدية في فقرة واحدة، بل ربّما في جملة واحدة». –«من مظاهر التكثيف اللغوي (...) في خاتمة الأقصوصة/التغريدة».	**شعرية القصّ وسيميائية النص تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"**	**6 23**
الأقصوصة/البرقية	–«من مظاهر التكثيف اللغوي في القصّ عبر مجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة" بعامة، وفي الأقاصيص/البرقيات». –«القيمة العظمى التي تعبّر عنها اللغة السيميائية في هذه الأقصوصة/البرقية». – «أوّل ما يتبادر إلى الذهن، والمرء يقرأ هذه الأقصوصة/البرقية، أنّ النّاصّ يحتزئ بتكثيف اللغة فيها». – «تحليل معالم الشخصية السرديّة (...) في هذه المجموعة القصصيّة: في أقصوصتين/برقيتين». –«قد يكون واضحا لدى كلّ قارئ لهذه الأقصوصة/البرقية». –«نعمد إلى تحليل نصّ هذه الأقصوصة/البرقيّة». –«نعمد إلى تحليل الحدث في هذه الأقصوصة/البرقية». –«إذا قرأنا الحيّز في عنوان هذه الأقصوصة/البرقيّة».	**شعرية القصّ وسيميائية النص تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"**	**23 28 29 81 82 86 115 158**

إنّ اللافت في هذه المصطلحات السردية الثلاثة هو دال (الأقصوصة)؛ –الذي أثبتت الجدولة معادلته لكل من (الأقصوصة التغريدة/الأقصوصة البرقية)–؛ وبالتالي فإنّ المبدأ الخلافي الذي نؤسسه يتأتى في تلك الازدواجية الناشزة؛ التي تتعادل عبرها كل من (الأقصوصة/القصة القصيرة) عندهوالتي أحالتنا إليها مقولته الآتية: «القصص الأخرى المدرجة في المجموعة هي في نفسها قصص قصيرة إلى درجة

يصدق عليها إطلاق أقاصيص؛ في انتظار الاتّفاق على مصطلح يتألّف من لفظة واحدة شأن معظم المصطلحات النقدية المعترف بها بين النقّاد»[1].

إنّ مثل هذا الإطلاق عنده-المخصوص لدال الأقاصيص- لم يكن بالجديد المبتكر، -الذي لم يسبق إليه أحد-؛ ذاك أنّ (المعجم العربي الأساسي) أورد لفظة (أقاصيص)-باعتبارها صيغة الجمع لمصطلحي (الأقصوصة/القصة القصيرة)-؛ وبيان ذلك الآتي: «أقصوصة ج أقاصيص: قصّة قصيرة "محمود تيمور كاتب للأقصوصة"»[2]؛ لكنّنا لا نشاطر مثل هذه المساواة بين هذين النوعين السرديين (الأقصوصة/القصةالقصيرة)؛ وذلك باعتبارهما يحملان الدلالة ذاتها عند (عبد الملك مرتاض) -وفي المعجم العربي الأساسي أيضا-؛ لأنّ (عبد الرحيم مودن) قد وضع حداّ فاصلا بينهما عبر تفعيل المقياس الكمّي بينهما، ولكنّه في الوقت ذاته يثبّت مصطلحا وسيطا هو (أقصوصة قصيرة)؛حيث يقول في شأنها: «يقدّم هذا المصطلح محاولة للتمييز بين الأقصوصة من جهة والقصة القصيرة من جهة ثانية. والمقياس المستند إليه من قبل المبدع، هو المقياس الكمّي بالمعنى المادّي المباشر (المساحة القولية). والسرد في هذا النمط من الكتابة، لا يتعدّى تقديم الخبر المتداول في "الواقع" عن طريق صياغته بأسلوب حكائي، يستند إلى الهدف التعليمي»[3].

و لم يتوقّف هذا الاضطراب المصطلحي عنده بين المسمّيات القصصية في هذه الدراسة النقدية فحسب؛ بل إنّالقضية ظلّت أشدّ تعقيدا في مدونة نقدية أخرى له؛ والموسومة بـ(فنون النثر الأدبي في الجزائر) -تحديدا في العنصر البحثي المعنون بـ(المحاولات القصصية الأولى)- إذ تلمّسنا هذا التوتر المصطلحي في ثنائية (القصة/الأقصوصة)؛ فهو محيلان على المعنى ذاته حيث تصّير دال (القصة) إلى لفظة (أقصوصة) في الفقرة ذاتها من المقاربة الإجرائية التي أقامها على إحدى المجموعات القصصية؛ إذ ندلّل على هذه القضية المصطلحية الإشكالية -إن جاز التوصيف- من قوله: «ننتهي

---

[1] عبد الملك مرتاض، شعرية القصّ وسيميائية النص: تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، ص5.

[2] أحمد العايد وآخرون، المعجم العربي الأساسي، مادة (ق ص ص)، ص991.

[3] عبد الرحيم مودن، معجم مصطلحات القصة المغربية، ص23.

من مجموعة الجلالي القصصية، إلى أنّ هذا الكاتب حاول جاهدا أن يعالج موضوعات كثيرة في قصص قليلة. فكان يعالج في الأقصوصة الواحدة أشياء مختلفة تكتظّ في ذهنه فيصبّها كلّها في عمله الأدبي، الذي كان يتطلّب فكرة واحدة يوضّحها ويحلّلها»[1].

و في لفتة نقدية أخرى، فإنّ قراءة هذه الشواهد التوضيحية في الجدولة السابقة، قد جعلنا نخلص إلى أنّ المصطلح الأكثر تردّدا عنده هو (الأقصوصة البرقية)؛ وبالتالي، فإنّنا نراها المصطلح الأنسب والأليق؛ الذي وجب على الناقد الثبات عنده، دون التنويع الإضافي لمقابلاته المصطلحية إذ إنّ مسمّى (البرقية)؛ يحمل في مضمونه دلالة الشيء السريع الخاطف؛ الذي يتواءم مع خاصية الاقتضاب والتكثيف السردي المختصر.

عليه، فإنّه قد سلك مسارا مغايرا لم تعهد له الدراسات النقدية السردانية؛ وذلك أنّه لم يقم حواجز مورفولوجية و دلالية بين هذه المصطلحات السردية؛ وذلك حينما أومئ في البداية إلى معادلة مصطلحيه المحدثين (الأقصوصة التغريدة/الأقصوصة البرقية) –أو القصة القصيرة جدا كتسمية نظيرة– لمسمّى الأقصوصة؛ –مع أنّهما ضميمتان مصطلحيتان مركّبتان تحملان بالضرورة دلالة مغايرة عن المصطلح المفرد (الأقصوصة)؛ –لم يشر لها الناقد–؛ ثمّ ما فتأ مطلعنا على تساوي مفردتي (الأقصوصة/القصة القصيرة)؛ مع أنّ مسألة التفاريق بينهما مثبتة في المعاجم والدراسات النقدية المخصوصة للمكوّن السردي؛ ثمّ تنويعه اللفظي الأغرب بين الثنائية المصطلحية (الأقصوصة/القصة) والتي ستفصح استلزاميا معادلة الأقصوصة البرقية –أو التغريدة– لمسمّى (القصة)؛ وهو أمر غير مقبول عندنا؛ بل على المطلق النهائي –إن جاز القول–؛ ذاك أنّ خاصيتي (الاقتضاب/التكثيف) اللتين تسمان هذا المصطلح السردي المحدث –البرقية أوالتغريدة– لا أمارة لهما في مسمّى (القصة) التي توصف بالطولغالبا؛ والـذي قد يحوّلها إلى شـكل روائي؛ إذا ما زيـدت صفحاتها أو تعددت بعض مكوناتها السردية.

[1] عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص172.

1-6 أدب الذكريات الشخصية:

ابتدع (عبد الملك مرتاض) مصطلحا سرديا محدثا وسمه بـ(أدب الذكريات الشخصية)؛ الذي عدّه دعامة (السيرة الذاتية) -وفق تصوّره-؛ وهذا ما دلّ عليه قوله: «بيد أن لا كلمة من كلمات الإبراهيمي الذاتية، رأينا ذاتيته فيها تبرز على النحو الذي نراه في "تحية غائب، كالآيب". فهي تدخل في أدب الذكريات الشخصية، الذي هو مادّة السيرة الذاتية ولحمتها»[1].

كما نلتقي بمصطلح آخر عنده؛ يندرج ضمن حيّز (أدب الذكريات الشخصية)؛ والمتمثّل في (المذكرات)؛ التي ربطها الناقد بتيمة (الرحلة)؛ و هو ما نقرؤه بشكل واضح في قوله: «عرفت هذه الفترة لونا من أدب المذكّرات، وقد تعلّقت هذه المذكّرات، خاصة، بموضوع الرحلات. فقد اتّفق أن سافر كتّاب جزائريون إمّا داخل الجزائر أو خارجها، فصوّروا شعورهم إزاء ما شاهدوا وسجّلوا عواطفهم تجاه ما صادفهم في رحلاتهم»[2].

بالتالي، فإن كانت (الرحلات) خصيصة لـ(المذكرات) -على حدّ تعبيره- فإنّ وقوفنا عند مقولة (محمد صابر عبيد) -في شأن مصطلح (المذكرات)- قد جعلنا نلفي شكلا من التمايز بين الرؤيتين حيث لم تكن (الرحلة) عنده محدّدا تيميا يميز (المذكرات) عن مصطلحات رديفة لها في المجال السيري؛ لأنّها تخضع لمؤشرات مغايرة؛ فهي عنده «حكي استرجاعي يقوم فيه الراوي المذكراتي بوصفه مشاهدا بمراجعة مدوّنات سبق و أن سطّرها في ظروف معيّنة، فيعيد كتابتها برؤية متكاملة وراهنة تتّجه إلى التاريخ والأحداث والموضوعات والقضايا، أكثر من اتجاهها إلى البناء الشخصانيكما هو الحال في السيرة الذاتية أو الغيرية؛ إذ يقتضي البناء السيري التزاما بحدود الشخصية في خصوصياتها الذاتيـــة، وفي خروجها إلى الأحداث والموضوعات والقضايا»[3]؛ وبخصوص التعقيب الآخر عن تلك المفهمـــة التي خصّها (عبد الملك مرتاض) لمسمّى (المذكرات)؛ فإنّه يمكن القول أنّ تأسيسه لهذا

---

[1] عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر،ص305.

[2] المصدر نفسه، ص293.

[3] محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص130-131.

المصطلح على تيمة (الرحلات) قد يقود إلى إشكالية تعالقه مع مصطلح (أدب الرحلات) الذي نلمح فيه تفصيلات مفهومية مغايرة؛ لا تقتصر على (تصوير الشعور/تسجيل العواطف) -كما نصّ على ذلك الناقد-؛ فهو «سرد نثري يعتمد آلية الوصف المشهدي، ويقوم الراوي المرتحل الذي يتنقّل بين المدن والأماكن، وهو سخّر حواسه كافة، ويشحذ إمكانياتها لتعمل بأقصى طاقاتها في الملاحظة والتصوير والسماع والمشاهدة والتحسّس والتذوّق، ليعكس نتائج ذلك في مدوّنات أدبية تصف وتصوّر المشهد الاجتماعي والإنساني والحضاري في حدود زمكانية الرحلة تصويرا يتدخّل في أحوال الناس وأشكالهم وأطيافهم وطبائعهم وسلوكهم ومذاهبهم وعقائدهم (...) داعما ذلك بوجهة نظره ورؤيته الذاتية التي تتمخّض عن موقفه الشخصي الذاتي»[1].

في سياق آخر، ينتزع مسمّى (الفن) عن مصطلح (المذكرات)، لكّنه أبقى له خاصية اللون -أو الشكل- الأدبي، وهذا ما يجلّيه قوله: «هذا اللون من الأدب، وإن لم يشع في الجزائر على نحو يجعل منه فنّا رفيعا، ذا نتائج أدبية ذات شأن، فإنّه مع ذلك لا يخلو من مسحة أدبية تجعل إهماله جملة ضربا من العقوق»[2].

في ملمح آخر، نجده مستقرا على مصطلح (السيرة الذاتية)؛ إذ ورد في سياق تقصّيه عن تمظهرات الكتابة في هذا اللون السرديعند الأقلام الجزائرية؛ إذ نمثّل له عبر المقطعين النصّيين الآتين:

1- «كان الكتّاب الجزائريون يحاولون معالجة فن السيرة الذاتية»[3].

2- «غير أنّ ذلك في الحقيقة، لا يعني وجود كتابة في فن السيرة الذاتية بالمفهوم الدقيق وإنّما هي محاولات وردت على أقلام أصحابها، ونشرت في حينها»[4].

و إذا كان الناقد متوقفا عند مصطلح "السيرة ذاتيـــة" باعتبارها فنّا في شكلـــه العام -دون تصنيفـــه

---

[1] محمد صابر عبيد، تمظهرات التشكّل السير ذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص222.

[2] عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص293.

[3] المصدر نفسه، ص306.

[4] المصدر نفسه، ص307.

ضمن العالمين (الواقعي/التخيّلي)-، فإنّنا نجد (رشيد بنحدو) مؤطرا إيّاها ضمن الحقل الواقعي -المحكي الحادثي-، لا التخيّلي الذي يسم المحكي السردي بشتى تلوّناتهالأجناسية؛ حيث يتّكئ على رؤية (جيرار جنيت) في هذا الشأن، فيقول: «وقد استوحى /جيرار جينيت/ هذا التصوّر الإجرائي في اقتراحه ثنائية صنافية يتميّز فيها المحكيّ الحادثيّ(Factuel)،المحيل على العالم الكائن أو الواقع، كما في السيرة الذاتية، عن المحكي الخيالي (Fictionnel)،المحيل على العالم الممكن أو المتوقّع، كما في الرواية»[1].

بالتالي، فإنّ هذا الاجتراح المسمّياتي المحدث عنده -نقصد أدب الذكريات الشخصية-، قد شكّل نوعا من الالتباس؛ الذي خلصنا إليه عبر تلك المصطلحات السيرية المدرجة معه.

1-7 السرّ الحكائي:

يقترح (عبد الملك مرتاض) مصطلح (السرّ الحكائي) -تحديدا في العنوان الفرعي المسمّى بـ(الاحتفاظ بمفتاح السرّ الحكائي)- ليجعله بمثابة الدال المصطلحي المعادل لـ(العقدة)، ودليل ذلك قوله: «من التقنيات التي يستخدمها المبدع الشعبي العربي في الحكي (...) احتفاظه بمفتاح السرّ الحكائي، أو حلّ العقدة، إلى الموطن الملائم من سرده»[2].

إنّ مكاشفة هذا الاستحداث المصطلحي عنده؛ تجعلنا منوّهين إلى غموض هذا المسمّى المصطلحي المحدث؛ ذاك أنّ دال (السرّ) لا يحمل بالضرورة دلالة (العقدة)؛ إذ يتحدّد مفهوميا عبر محدّد اللغوي الذي نصّه الآتي: «السرّ ما أسررت به (...) وأسرّالشيء: كتمه وأظهره، وهو من الأضداد سررته: كتمته، وسررته: أعلنته، والوجهان جميعا يفسران في قوله تعالى: وأسرّو الندامة؛ قيل أظهروها، وقال ثعلب: معناه أسرّوها من رؤسائهم»[3].

تأسيسا على هذا المعطى اللغوي المؤطر لمفردة (السرّ) فإنّنا نجد دلالة (العقدة) لا تتوافق مع دلالـــتي

---

[1] رشيد بنحدو، جمالية البين-بين في الرواية العربية، ص102.

[2] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص96.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة (سرر)، ص357.

(الخفية/الإظهار) على الوجه المطلق.

بهذا، فإنّ القول بمصطلح (التعقيد) -مثلا- قد يكون الأنسب -وفق نظرنا- لمفردة (العقدة) ذلك أنّهما ضمن الحقل اللغوي الواحد؛ عدا افتراقهما على مستوى الميزان الصرفي للفعل؛ فالأول يندرج ضمن صيغة (فعلة)؛ بينما الأخرى فإنّها تظلّ لصيقة بصيغة (تفعيل)؛فبخصوص مصطلح (التعقيد Complication)؛ فلأنّنا وقفنا عنده في معجم (المصطلح السردي) لـ(جيرالد برنس) فهو بمثابة«الجزء من السرد الذي يعقب العرض ويفضي إلى الحل أو النهاية»[1].

بهذا، فإنّ مصطلح (السرّ الحكائي) لا يحمل مفهوميا أدنى وشائج قربى مع الاحتدام -أو التأزّم- الحدثي المحيل بشكل قسري إلى (العقدة)؛ وبالتالي فإنّنا نرى في هذا المصطلح المحدث مجرد إطلاق -أو اقتراح- لم يؤسس عبر المبرّر -الدليل- اللغوي الدقيق.

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ص48.

2- شبكية (الزمن):

2-1 زمن المخاض الإبداعي:

اجتهد (عبد الملك مرتاض) في ابتداع مصطلح زمني جديد، جاعلا إيّاه زمنا سابقال(زمن الحكاية) والمتمثّل في مصطلح (زمن المخاض الإبداعي)، والذي جاء في معرض قوله: «لا ينبغي التفكير في مرحلة "زمن الحكاية" (...) إلا بعد التفكير في زمن "المخاض الإبداعي"»[1].

لا ضير في أن يأخذ هذا الوليد المصطلحي الجديدالذي أسماه بـ(زمن المخاض الإبداعي)-أو زمن المخاض السردي في سياق آخر- الأسبقية الزمنية من (زمن الحكاية)، وهذا ما يتضح جليا من قوله:«فزمن الحكاية هو اللحظة المتبلورة المتحصحصة من الزمن، أو اللحظة المصفاة من أمشاج غامضة مضببة، (...)، وذلك ما نطلق عليه نحن "زمن المخاض الإبداعي"»[2].

عليه، فإنّهلم يدع للقارئ فضاءات تأويلية لهذا القول المجمل، الذي حمل رؤية نقدية جديدة مؤداها تخريج مصطلح مغاير عمّا أورده الباحثون في معجم المصطلحات السردية؛ إذ عمد إلى شيء من التفصيل في مسألة هذا المصطلح؛فقد جعله مشكّلا لعلائقية مع مصطلحات سردية أخرى من مثل: السارد، الحيز، الزمن، الخيال؛ إذ يفصح عن مفهومه قائلا:«إن ما نطلق عليه زمن المخاض السردي هو تلك اللحظة المضببة التي تشبه تلك التي تحاكي المخاض الفكري حيث لا يكون السارد هو نفسه متمكنا من هذا المولود الخيالي الجديد، وإنما تراه هو أيضا يبحث عنه في المخيلة الخلفية أو الخيال الشموس وهو يكتب، أو هو يهم بالكتابة، فتراه يحاول ضبط الصورة الفكرية عبر حيز خام أو زمن خام، أو عبر حالتين مفلتتين من طغيان الزمن وتسلط الحيز»[3].

يصل بنا الناقد إلى محطة مهمة لهذا الزمن، والمتمثلة فيما اصطلح عليها بـ(اللحظة المخاضية) فهي -حسب رأيه- «لا ترقى إلى مستوى الزمن الكامل، هي لحظات متقطعة تصاحب بلورة النص

---

[1] عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية، ص181.

[2] المصدر نفسه،ص180.

[3] المصدر نفسه، ص180 -181.

المزمع على كتابته، عبر المخيلة أو القريحة»[1].

يجدر القول أنّنا وقفنا عند مقولة من كتابه النقدي (نظرية النّص الأدبي) تؤازر المعنى الذي أراده في تكريس هذا المصطلح المركّب (زمن المخاض الإبداعي)؛حيث يقول في هذا الشأن: «فعل التفكير يسبق فعل التعبير. ولا ينبغي للتعبير أن يخرج عن إطار التفكير وإلا أمسى هذيانا وجنونا من أجل ذلك ارتبطت الألفاظ بالتفكير لا تعدوه؛ فهي خدم له»[2].

بالتالي، فإنّه يؤسس لمسمى جديدداخل الشبكة الزمنية، ينضاف إلى الخزانة المصطلحية السردية حيث إنّ المعاجم السردية، أو حتّى الكتابات النقدية السردية، لم تفرد فضاء طباعيا خاصا بهذا المصطلح السردي المحدث.

2-2 زمن ما قبل الكتابة:

عمد (عبد الملك مرتاض) إلى نقض مصطلح (زمن الحكاية) في إشعار منه إلى ميلاد مصطلح مبتكر من لدنه، والمتمثل في (زمن ما قبل الكتابة)، مبرزا من خلاله رؤيته المصطلحية الجديدة بقوله: «قد أضفنا نحن زمنا رابعا أطلقنا عليه "زمن ما قبل الكتابة" (...) من حيث نقضنا زمن المغامرة أو زمن الحكاية، فأدمجناه في زمن الكتابة»[3].

و على الرغم من هذا المسعى النقدي الذي أخرج من خلاله مصطلحا بديلا لـ(زمن الحكاية) لكن ما يؤخذ عليه -في نظرنا- هو أن مصطلحه المبتدع قد أفل في فقراته النصية، وظلّ مصطلح (زمن الحكاية) يتردد لوحده، وكأنّه-في نظرنا- يجنح إلى ابتداع غير مبرر بدل الابتكار المصطلحي الذي يشكل إضافة نقدية، تحمل سمة الجدة والفهم الواعي، الذي يكتنف الذات الناقدة العارفة بالدوال المصطلحية ومفاهيمها الدالة عليها؛ لأننا لم نقف عند تفاصيل شارحة لهذا المصطلح عنده.

---

[1] عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية، ص181.

[2] عبد الملك مرتاض، نظرية النّص الأدبي، ص304.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص183.

أمّا عن تعقيبنا على رؤيته فإنّه يتأسس على إشكالين –نحسبهما أساسين–نوردهما كالآتي:

1– ما القرينة اللفظية التي تحيل إلى علائقية (زمن الحكاية) بمصطلح (زمن ما قبل الكتابة)؟

2– هل أن مفردة (الزمن) الواردة في هذا المصطلح المبتدع تحيل فعلا إلى "زمن المحكي"؟ أم أنه يفضي إلى تراكمية الأزمنة المشار إليها في الكتابات الكونية والفلسفية والسردية ...؟

2–3 التعويم الزمني:

نستهل دراستنا لهذا المصطلح المحدث؛ –الذي خلص إليه الناقد انطلاقا من استقرائه لبعض المقطّعات السردية من رواية (زقاق المدقّ) لـ(نجيب محفوظ)؛ التي يتفاعل بداخلها المكوّن الزمني الذي تطبعه الهلامية والتعمية– بالتأكيد على ضبابيته الدلالية، التي لزمت مفردة (تعويم) في هذه الضميمة المصطلحية السردية (التعويم الزمني)؛ وهو الأمر ذاته الذي نوّه إليه أحد الباحثين عبر تثبيته لخاصية الالتباس المصطلحي الذي لزم دال (التعويم)؛ نظرا للعبة (السياق) التي تحدث تشظّيا مفهوميا لهذا الدال العنقودي؛ إذ تتصيّر دلالته من سياق لآخر؛ وهذا ما أومأ إليه قائلا: «يقدم مصطلح التعويم جملة من الإغراءات بتهجيره من سياقإلى آخر»[1]؛ و هي القضية ذاتهافي (معجم اللغة العربية المعاصرة)؛ الذي يشير إلى التباين المفهومي لدال (التعويم)؛ وهو ما يؤكّده الضابط اللغوي الآتي: «تعويم (مفرد): 1مصدر عوّم.2(جو) وضع المعادن في الماء، وإثارتها فيه ليطفو الخفيف ويرسب الثقيل منها. عوّمت الدولة العملة: (قص) سمحت بتغيير قيمتها بالعملات الأجنبيّة تبعا للظروف الاقتصاديّة»[2].

إنّ الشاهد المثالي الذي وضعه (عبد الملك مرتاض) دليلا على هذا المسمّى الزمني المحدث يتلخّص في قراءته للتساؤل الاستفهامي، الذي خصّه السارد في (رواية زقاق المدق) للفترة الفاطمية؛ بالرغم من تحديدها إثباتا و تقريرا عنده؛ حيث يقول في هذا الصدد:«يجعل الفترة الفاطمية تحت حكم السؤال وبعد أن كان حدّدها بالإثبات والتقرير بحيث نلفي الزمن هنا يستحيل من الدقة إلى العوم.

---

(1) http//www.sahafi.jo/arc/art1.php. 2015/07/26، 09:30

(2) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، 2008، عالم الكتب، القاهرة، مصر، مج1، ص1579.

فلم إذن وقع الاستفهام عن زمن تقرّر وعرف من قبل؟ (...) وماذا كانت الغاية من وراء هذا الخلط؟ أهو أمر مقصود في النص، أم هي سهوة وقعت؟»[1].

بذلك، فكأنّ مسألة هذا (التعويم الزمني) –في ضوء هذا الشاهد التوضيحي–؛ هي (تحديد الشيء المعلوم، لكن في الوقت ذاته الجهل به)؛ وهي المسألة التي يدعّمها قوله: «ولكن ذكر العهود الثلاثة من تاريخ مصر، تحت صيغة الاستفهام، ثمّ الإجابة عن ذلك بقوله: علم ذلك عند الله وعند علماء الآثار. لا يحدّد في الحقيقة زمنا بعينه، وإنّما يذر الباب مفتوحا لكل تأويل»[2].

في سياق آخر، فإنّنا نجد أنفسنا أمام مسّمى اصطلاحي يكاد يكون مطابقا له (مفهوميا/مورفولوجيا) والمتمثّل في المصطلح المركّب (التعميم الزمني)؛ إذ يرد وفق صيغة (تفعيل) نظير المصطح السابق –أي التعويم الزمني–؛ إذ يقدّم مفهمته عبر مقولة شارحة له، مؤداها قوله: «إنّا حين نرسل النفس إلى مضطرب التعميم نتوهّم أنّ الزمن (...) غامض مبهم، شاسع الأطراف؛ لا أحد يستطيع لملمةأشتاته، ولا الأخذ بتلابيبه بأيّ وجه؛ إذ نراه يتقدّم ويتأخر، ويتأخر ويتقدّم»[3]. وبخصوص (الأثر Trace) الذي يحدثه هذا التعميم الزمني عنده، فهو رسم «لوحة زمنية مضبّبة تحتوي لوحة زمنيّة أخراة لا ضباب فيها، ولا غبار على وجهها»[4]؛ ذاك أنّ ما نفهمه –ههنا– هو أنّ اللوحة الزمنية التي لا غبار عليها تظلّ معقودة بالشيء المحدّد زمنيا؛ أمّا ضبابيتها فتتأتى في ذلك التمويه غير العرفاني للشيء المبحوث عنه زمنيا –سواء أكان قصديا أم غير ذلك–؛ إذ الأمر يظلّ تعويما وتعتيما معا.

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص230.

[2] المصدر نفسه، ص230.

[3] المصدر نفسه، ص232.

[4] المصدر نفسه، ص232.

3- شبكية الحيّز:

3-1 الحيّز الجغرافي:

يتلخّص شأن هذا المصطلح الحيزي المحدث عند (عبد الملك مرتاض) باعتباره دالا معادلا لمسمّى (المكان) -أو الحيّز الحقيقي كتسمية أخرى لمعنده-؛فقد رأى أنّ سعة التفاصيل التي تكون مخصوصة لـ(المكان)؛ تجعلنا أمام تضاريس جغرافية؛ وبهذا فإنّ استعاضته عن مسمّى (المكان) واستقلاليته بمصطلح (الحيّز)، قد جعله مجترحا الضميمة المصطلحية (الحيّز الجغرافي) -ما دامت مفردة الجغرافيا ألصق بالكينونة الواقعية الحقيقية-؛ وهذا ما يفهم من قوله: «لو ذكرت كل التفاصيل ذات الصلة بالمكان لاستحال مفهوم الحيز إلى مكان، ولأنقلب المكان إلى جغرافيا وحينئذ لا يكون للخيال، ولا للتناص، ولا لجمالية التلقي معنى كبير، أي إن الأدب يستحيل في هذه الحال إلى جغرافيا، كما تستحيل الأحداث الروائية البيضاء إلى تاريخ »[1].

بهذا فإنّ خاصيتي (الجغرافيا/الحقيقة) تظلان مثبّتان لـ(المكان) –الحيّز الجغرافي-؛ عكس (الحيّز) -دون ضميمة نعتية أو إضافية- الذي ينصرف إلى عالم خيالي صرف؛ من مثل عالمي (الأسطورة/الخرافة)؛ وهذا ما يؤكّده بقوله: «المكان لدينا، هو كل ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا من حيث نطلق الحيز في حد ذاته على كل فضائي خرافي، أو أسطوري»[2].

كما تتكرر ثنائية (الجغرافيا/الحقيقة) الدالة على (المكان) في كتابه (تحليل الخطاب السردي) والتي جعلها أساسا لاجتراح مصطلح أسماه بـ(الحيّز الجغرافي الحقيقي)؛ ليكون بمثابة الدال المعبّر عن المكان، و دليل ذلك قوله:«المكان، لدينا، هو ما عنى حيّزا جغرافيا حقيقيا»[3]؛ في حين نجده في كتابه الآخر (ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد) مستغنيا عن مفردة

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص128.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص245.

[3] المصدر نفسه، ص245.

(الجغرافيا) ومكتفيا بالضميمة النعتية (الحيّز الحقيقي)؛ وذلك في معرض مفهمته لـ(الحيز الجغرافي) حيث يقول:«هذا الحيّز، كما تدلّ عليه الصفة التي بها وصفناه، إنّما هو الحيّز الحقيقي الذي يتحدّث عن مكان وجد، أو مكان موجود تاريخيا وجغرافيا حقا»[1].

بذلك، فإنّه يؤسس –كما نفهم– ما يشبه الإقصاء الكلّي لمسمّى(المكان) داخل خارطة السرد إذ لا يمكن «اصطناع مصطلح المكان للشخصية في الرواية أو الأسطورة أو القصة (...) ذلك بأنّ المكان كأنه إنما وضع أصلا للجغرافيا لا للفن»[2].
في لمحة نقدية –نراها مهمة– فإنّنا نجده مقترحا لمصطلح (الحيّز الطبيعي)، –الذي نراه معادلا لـ(الحيّز الجغرافي)–، و فحوى ذلك قوله: «نلاحظ غياب الحيّز الطبيعي من هذا النّص باعتباره لا يخرج عن إطار المدينة وصخبها وبناياتها: مثل الأنهار، والأشجار، والحقول، والغابات»[3].

و بالإضافة إلى مصطلحي (الحيّز الطبيعي/المكان الجغرافي الحقيقي) فإنّنا رأينا (وجيه يعقوب السيد) مقترحا مصطلحا آخر هو (المكان البيئي)، والذي يجلّيه قوله: «فرّق النقد في هذا المجال بين المكان الطبيعي أو الجغرافي أو البيئي وبين المكان الروائي»[4].

عليه، فإنّ إقصاء (عبد الملك مرتاض) لمصطلح (المكان)، لا يعني بالضرورة عدم الوقوف عنده في سياقات نصّية أخرى؛ إذ لفت انتباهنا وجود ضميمة مصطلحية دعامتها الأساسة مفردة (المكان)؛ والمتمثّلة في المصطلح المركّب (الأمكنة الجغرافية)؛ –مع أنّه قد أكّد في مواطن شتى أنّ المكان يعادل (الحيّز الجغرافي)–؛ بالتالي فإنّ لفظة (جغرافية) زائدة أو فضلى بتعبير النحاة–.لهذا، فإننا لا ندري الغاية من هذا التقعيد المصطلحي المغاير؛ ما دام أنّ مصطلح (المكان) محيلإلى (الجغرافيا) بالضرورة القسرية عنده. أمّا عن المقطّعة الجملية التي وردت فيها هذه الضميمة المصطلحية؛فنصّها قوله: «ويبدو لنا من خلال هذه الأمكنة الجغرافية»[5].

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص114.

[2] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1989، ص90.

[3] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي. ص249

[4] وجيه يعقوب السيد، مناهج النقد الروائي، مكتبة آفاق، الكويت، ط1، 2014، ص2.

[5] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص115.

لا غرو في أنّ البديلة المصطلحية لـ(المكان) –الحيّز الجغرافي– لم تكن بالمصطلح الثابت النهائي إذ نلفيه موظّفا لمصطلح (المكان) أيضا، –في مواطن نصّية عدة–؛ فقدوقفنا عنده –مثلا– في كتابه (فنون النثر الأدبي في الجزائر)؛ –تحديدا في سياق قراءته لمكوّن (الحوار) داخل المنجز المسرحي– إذ يقول: «من العناصر الفنّية الرئيسية للمسرحية، الحوار. وهو مع الحبكة والشخصيات والمكان يمثّل العمود الفقري لأيّ عمل مسرحي»[1].

كما نلتقي بالمصطلح ذاته في كتابه (تحليل الخطاب السردي)؛ وهو ما دلّ عليه قوله: «المكان أمسى مجالا للتنافس والتفنّن بين الكتّاب الساردين»[2].أمّا مصطلح (الأمكنة) –كصيغة جمع للفظة (مكان)– فإنّها ترد هي الأخرى في قوله: «من الواضح أنّ السارد الشعبي كان يلبس الأمكنة بعضها ببعض»[3].

في كتابه النقدي الموسوم بـ: (في نظرية الرواية) يبقي الناقد على المركب الاسمي النعتي (جغرافي حقيقي)، ولكنّه يستبدل مصطلح (الحيّز) بـ(المكان)؛ وهذا ما يجلّيه قوله:«يجب التنبيه إلى أنّه ينبغي الفصل بين ما هو مكان جغرافي حقيقي، في العمل الأدبي، وبين ما هو حيّز أدبيّ محض»[4].

مما يعقّد المسألة المصطلحية –وفق نظرنا– ضمن هذا الباب المصطلحي–نقصد الحيّز– هو تلك الضميمة المفراتية التي تضافر فيها كلّ من (الحيّز/المكان)؛ والتي أفرزت مصطلحا مركّبا تمثّل في (الحيّز المكاني)؛ الأمر الذي يجعلنا نقيم إشكالا عريضا فحواه الآتي:

إن كانت الصفة المكانية متضمّنة داخل الحيّز فلماذا عقدت هذه التوأمة المصطلحية بينهما؟

---

[1] عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص418.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص11.

[3] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص115.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص136.

أمّا التساؤل الآخر فمؤداه قولنا: أليست صورة (المكان) معادلا مصطلحيا لـ(الحيّز الجغرافي) الذي هو ضرب من (الحيّز)، وليس مطابقا له بشكل نهائي تام.

أمّا بخصوص الشاهد النصّي لهذا المصطلح المركّب الاسمي-الحيّز المكاني-؛ فإنّنا نمثّل له عبر الآتي:

1- «الحيّز المكاني يرفض استقبال أكثر من حال واحدة، من الرؤية»[1].

2- «الحيّز المكاني ثابت الرؤية بحكم المحسوسية والتنوّع والتغيّر».

3- «شخصيات الصعاليك الثلاثة (...) دارت وقائع حكاية كلّ منها في زمن واحد ولكن على تباعد في الحيّز المكاني»[2].

في سياق نصّي من الدراسة النقديّة التي خصّها الناقد لرواية "اللاز" لـ(الطاهر وطار) نجده مستخدما لمصطلح (حيّز غير جغرافي)؛ ليكون مقابلا مصطلحيا لـ(الحيّز الأدبي) -الخيالي الصرف حسب متصوّره-؛ وبالتالي اصطناعه لهذا المصطلح عبر لعبة التضاد مع المصطلح المركّب (الحيّز الجغرافي) -الواقعي الفيزيقي-؛ وهو ما نقرؤه جليّا في قوله: «ومن وجهة أخرى يجعل (أي الروائي) الحيّز غير جغرافي (وهو أمر لا يتّفق مع طبيعة الشخصيّة التقليديّة الواضحة التقاسيم، المعروفة السيرة المحبوكة النوايا) في حال، وجغرافيا في حال أخرى»[3].

بهذا، فإنّ مسألة (الحيّز الجغرافي) عنده لم تستقر عند المسمّى الثابت بشكل مطلق لازب إذ عبّر عنه باقتراحات مصطلحية عدّة؛ وهذا ما يجعل قضيته في حاجة ملحّة لتمحيص مصطلحي دقيق ذاك أنّ الأخذ بخاصية المغايرة المستمرة؛ دون قيد مورفولوجي، أو ضابط مفهومي محدّد قد يجعل الأمر ملتبسا لدى الباحثين في هذا المجال السردي المتخصّص.

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص155.

[2] المصدر نفسه، ص156.

[3] عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، ص76.

3-2 الحيّز الخرافي:

يوظّف (عبد الملك مرتاض) مصطلح (الحيّز الخرافي) في سياق قراءته النقدية لأهمية اصطناعه عند السارد الألفللي -باصطلاحه-؛ إذ يقول في شأنه: «يصطنع السارد الأرض والفضاء، والبحار والجبال، كما يصطنع الحيّز الخرافي لإشباع نهمه من حبّ السعة ورحابة الأفق؛ فإذا الجنّ يطيرون في كلّ اتجاه (...) وإذا البحار تطمو فتنتفخ، وإذا أسافل الأرض قصور وبساتين، وأنهار وثمار وإذا الأفراس تطير ولا تسير، طيّا للمسافة، وطلبا لنهب الحيّز»[1].

لا غرو في أنّ هذا القول النقدي يحمل بين أسطره مصطلحا سرديا يندرج ضمن الحقل الميثولوجي والمتمثّل -تحديدا- في الضميمة المصطلحية (الحيّز الخرافي)؛ حيث يقول في شأنه: «الحيّز الخرافي يتفرّد بكونه منعدما، على الحقيقة، في عالم الجغرافيا، كما يتميّز بأنّه، نتيجة لذلك، غير محدود ومعالمه وإن كانت تضارع المعالم الجغرافية بحكم التوهّم الناشئ عن التصوّر الحيزي للأبعاد والخطوط والمناكب، فإنّها تختلف عنها إمّا بوجود الجن والشياطين وبطشهما وظهورهما للعيان وتجسّدها للأنظار، وإمّا بوجود مظاهر أخراة من المظاهر الخرافية التي تبدو منافية للعقل والمنطق والتاريخ وواقع الأمور»[2].

إنّ القراءة التشريحية لـ(الحيّز الخرافي) من خلال هذا المحدّد النقدي، تجعلنا نقف أمام جملة السمات التي تميزه عن غيره؛ فهو يتنافى مع الكينونة الحقيقية؛ -ما دام أنّه وليد الخيال المحض- وبالتالي فإنّ علامية الجغرافيا تظلّ منعدمة فيه؛ ينضاف لذلك وجود المكوّن الخرافي، و المتمثّل في (الجن/الشياطين).

بهذا، فإنّ الحيّز الذي انعدمت فيه السمة الواقعية التاريخية، وتشكّلت على أديمه تمظهرات تتعارض مع المنطق العقلي، هو ما يستحسن تسميته عنده بـ(الحيز الخرافي).

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص8.

[2] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب. ص92

إنّ هذا التوصيف الخرافي الذي خصّه لهذا التمظهر الحيزي الأفللي-الذي جمع تفاصيله مصطلح (الحيز الخرافي)-، قد يقودنا كذلك إلى أن نعرج لمسّمى اصطلاحي نظير له عنده؛ والمتمثّل في مصطلح (الحيّز العجائبي Espace Merveilleux)؛ و الذي تجلّى في سياق فضحه لمسار الشخصيات داخل المحكي الأفللي؛ وبيان ذلك قوله: «أرأيت أنّنا لم ننبهر قط، فيما قرأناه من حكايات ألف ليلة وليلة، بلغتها، ولا بوصفها، ولا بأسلوبها، ولكن بشخصياتها المتحرّكة البارعة أو الساذجة المتبلّدة؛ وهي تتحرك في أحياز عجائبية (Espaces Merveilleux) تمخر في البحار نحو الجزائر السحرية»[1].

بهذا، نخلص إلى أنّ مسألة (الحيّز الخرافي) لا تتعدى عنده الفضاء المحيط بمظاهر غيبية غرائبية والتي تخلق منه عالما عجيبا؛يحدث خاصيةالإدهاش لدى المتلقي، وبعث التساؤل السردي حوله ذاك أنّه مشبع بمدلولات أسطورية سحرية؛ لا تختلق جماليا إلا عند المبدع الذي يملك مفاتيح الخيالّ الخلاق.

3-3 الحيّز المتحرّك:

يصطنع (عبد الملك مرتاض) مصطلحا حيزيا أسماه بـ(الحيّز المتحرك)؛ حيث رآه مكتنزا للوحة جمالية مدهشة،فهو عنده «من أروع أنواع الحيّز وأشدّها إثارة، ولا سيما إذا كان تحركه ناشئا عن أسباب خفية تعود إلى قوى غيبية كانت الذهنية الشعبية، ولا تبرح، تؤمن بها فتصبها في سردها الحكائي»[2].

أمّا بخصوص الشاهد التمثيلي لهذا اللون الحيزي فإنّه يتأتى في سياق قوله: «و من ألطف ما صادفنا من هذا الضرب من الحيّز ما نجده في الليلة الخامسة عشرة؛ حيث إنّ الأسطول حين يتيه في عرض البحر، لتغيّر مجرى الرياح مرات مختلفة، يدفع إلى جهة بها جبل المغناطيس. وبعد أن ينادي قائد

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص137.

[2] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص132.

الأسطول بالويل والثبور لما أيقن أنّ السفن الماخرة توجّهها الرياح شطر ذلك الحيّز العجيب يقع فعلا ما ينذر به صحابة:

– فيتمزّق المركب.

– ويروح كلّ مسمار في المركب إلى الجبل ويلتصق به»[1].

بخصوص المقولة الشارحةالمفككة لهذه اللوحة الحيزية المتحرّكة عنده؛ فإنّها تتأتى في مقولته الآتية: «فاللوحة الحيزية الأولى تتمثّل في هذه المراكب على الأصح (...) وهي تتمزّق شيئا فشيئا بحكم أنّ جبل المغناطيس بما يشتمل عليه من هذا المعدن الجذّاب لكل ما هو حديدي الجسم لم تكد السفن تتدانى منه حتّى بدأت المسامير التي فيها تنجذب نحو ذلك الجبل الغريب (...)، كأنّ قوة خفيّة تحرّكها فتتحرك، وتدفعها فتندفع»[2].

إنّ قراءتنا للحيز المتحرك (السفينة)؛ –الذي حرّكته جاذبية الجبل المغناطسي الخرافي نحوها؛ فتمزّقت بقوتها بنيته الخشبية–، يجعلنا غير منساقين نحو خصوصية هذه التسمية؛ إذ ليس بالضرورة أن تكون مسألة الحركية في إطار خيالي خرافي مهول؛ بل قد يكتب القاص حدثا ما لسفينة عابرة في حيّز مائي؛ ثمّ ما تفتأ متحركة نحو حيّز مجهول؛ بفعل طبيعي أو ما شابه.

لهذا، فإنّنا نرى أنّ هذا المثال يصوّر الحيّز الخرافي –الجبل المغناطيسي–؛ الذي يدهش عبره السارد المتلقي؛ جاعلا إيّاه متصوّرا لطبيعة الجاذبية المنبثقة عنه (أفقية/عمودية/جانبية)؛ وكذا تمظهرات الأشياء التي قد يدنيها منه، أو يرفعها عاليا، أو يرمي بها إلى مسافات بعيدة عنه؛ ذاك أنّ حركية شيء ما نحو حيّز آخر يشدّ القارئ العارف بشؤون اللعبة السردية.

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص132.

[2] المصدر نفسه، ص132-133.

يختم الناقد قراءته لهذا الشاهد النصّي المتعلّق بهذا المصطلح السردي المحدث بقوله: «فهذه اللوحة الحيزية من أعجب ما قد يصادفنا في حيّز ألف ليلة وليلة، والفضل في كلّ ذلك يعود إلى الخيال الشعبي الرائع الذي لما قرّر أن تبنى الحكاية على تدمير أسطول الشخصية (الملك-الصعلوك الثالث) ارتأى أن يدمّره بهذه الطريقة المثيرة التي لو تحقّقت في عالم الواقع لكانت من أخوف وأهول ما يشاهد المرء»[1].

بهذا، فإنّنا نجد (الحيز المتحرّك) لا ينفك عن ما أسماه (الحيّز الخرافي)؛ إذ إنّ القوة الغيبية التي ساهمت في هلاك حيّز السفينة المتحرّك، هي ذاتها، التي قد يستشعرها القارئ في لوحات سردية تعجّ بحوادث خرافية تقع في أحياز يختلقها المبدع، ويضفي عليها طقوسا غرائبية، لا تتواءمع المتصوّر المنطقي العقلي.

3-4الحيّز الشبيه بالجغرافي:

يستحدث (عبد الملك مرتاض) هذا الشكل الحيّزي المسمّى بـ(الحيّز الشبيه بالجغرافي) حيث يتكشف عبر التوصيف الذي ألزمه له؛ والذي بيانه الآتي: «هذا الحيّز، كما يدلّ عليه الوصف الذي وصفناه به، يقع وسطا بين الحيّز الجغرافي الصراح، والحيّز الخرافي الخالص»[2].

إنّ الملمح المخصوص بهذا التمظهر الحيزي المحدث عنده؛ يتمثّل في تلك الازدواجية المتعلّقة به ونقصد بها ثنائية (الخرافة/الأسطورة)؛ ذاك أنّ المفهمة التي أسّسها له مقتضاهاحيززته ضمن (الجغرافيا/الخرافة)؛ لكنّه لا يفتأ في سياق نصّي آخر، مستخدما الضميمة المصطلحية (الحيز الأسطوري) بدل الثبات عند مسمّى (الحيّز الخرافي)؛ ذاك أنّنا نعلم -أو نعتلم بتعبير الناقد ذاته-؛ أنّ الفرق الدلالي بين مصطلحي (الخرافة/الأسطورة) جليّ بيّن -؛ والذي سبقت الإشارة إليه في صفحات سابقة-.

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص133.

[2] المصدر نفسه، ص119.

أمّا بخصوص هذا الشاهد (النصّي/النقدي)؛ الذي أحدث –في منظورنا– هذه الجلبة (المفهومية/الشكلية)، فإنّه يتأتى عبر قوله: «إنّنا نجد مظهرين اثنين من مظاهر الحيّز في هذا النّص وذلك قبل أن نفيض الحديث حول فقدانه الجغرافية الحقيقية، والصفة الأسطورية المثالية»[1].

كما يمكن القول كذلك أنّ عبارة: (يشكّل حيّزا أسطوريا بحكه الشبه) تومئ إلى تشكيل مصطلحه السردي المحدث وفق صيغة مورفولوجية مغايرة؛ والمتمثّلة –عندنا– في المصطلح المرّكب الآتي: (الحيّز الأسطوري الشبيه بالجغرافي)؛ ذاك أنّ مسمّى (الحيّز الشبيه بالجغرافي) لا يحيل دلاليا لوحده لأنّ دال (الحيّز) يمكن أن يتشظّى إلى مدلولات عدّة؛ ما لم يقيّد بمسند إليه –بتعبير النحاة القدامى– يؤطره ضمن المعنى المحدّد الثابت.

تتمة لهذه القراءة المورفولوجية اللسانية لهذا المصطلح السردي المحدث؛ فإنّنا سنعمد إلى معاينة درجة المطابقة المفهومية –المنصوصة لها آنفا– مع الشواهد السردية؛ التي تخيّرها له؛ إذ وقفنا عند أحدها تبيانا لتيمة نصّه؛ ثمّ شرحا وتعليقا لحدود نقده؛ وبيان ذلك قوله: «ونختم هذه الفقرة بالتوقّف لدى نموذج ثالث من هذا الحيّز الشبيه بالجغرافي. ونستشهد به من حكاية الصعلوك الثالث حيث إنّ أسطوله حين يتعرّض للغرق، كما كانت قافلة الصعلوك الثاني تعرّضت لنهب قطّاع الطرق يحتمله لوح بالصادفة السعيدة ألقت به الريح إلى جبل مجاور أوى إليه: فألقاه الريح (كذا)، والأمواج إلى جبل»[2].

انطلاقا من هذا الشاهد التمثيلي، فإنّنا نضع إشكالات أساسة مؤداها الآتي:

1– هل كلّ حيزّ غير معلوم هو بالضرورة حيّز خرافي؟

2– ما الذي أدرى الناقد أنّ حيّز (الجزيرة)، التي حكى عنها (السارد) حيّز خرافي لا وجود له واقعيا؟

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص120.

[2] المصدر نفسه، ص124.

3- هل بالضرورة على السارد أن يعمد إلى تسمية الأحياز كيف نحكم بجغرافيتها أم بخرافيتها؟

من جهة أخرى، فإنّنا نثمّن هذا الاستنباط المصطلحي المحدث، الذي خلص إليه عبر قراءته التشريحية لشواهد المحكي الأفللي؛ فهو بذلك يرفع الرصيد المصطلحي في فضائه السرداني؛ لكنّنا نرى -وفق متصوّرنا- أن يتصيّر هذا المصطلح من مسمّاه الذي ألزمه له -أي الحيّز الشبيه بالجغرافي-، ليكون وفق هذه الشاكلة المصطلحية: (الحيّز الأسطوري الشبيه بالجغرافي) أو (الحيّز الخرافي الشبيه بالجغرافي) وهو الأمر الذي ينسحب كذلك على المصطلح السردي المحدث النظير له (مورفولوجيا/دلاليا) -والذي ذكره في كتابه (الميثولوجيا عند العرب)-، والمتمثّل في مسمّى (الحيّز شبه الأسطوري) الذي نعته قائلا: «الحقّ أنّنا حين أخذنا نتقصّى أضرب الحيّز وقع لنا منه شيء لا يجوز أن ينتمي إلى الحيّز الجغرافي لأنّه ليس جغرافيا خالصا، ولا إلى الحيّز الأسطوري لأنّه ليس أسطوريا محضا فكان علينا أن نعامله هذه المعاملة البينبينية»[1]؛ إذ إنّ ثنائية (الأسطورة/الجغرافيا) تظلّ القاعدة الجامعة بينهما.

بخصوص المعطى النقدي، الذي خصّه لهذا المسمّى -أي الحيز شبه الأسطوري-، فإنّه يتأتى عبر قوله:«ينضاف إلى ذلك عدّة أمكنة لا وجود لها في معجم الأماكن الجغرافية مثل "الصفا الأملس" و"الصفا الأسود"، و"الجبل الأيسر" و"الجبل" فقط، و"الصفا" فقط، أي بدون وصف. فمثل هذه الأماكن التي تبدو في ظاهرها جغرافية وفي حقيقتها أسطوريّة ممّا ينبغي أن يشكّل حيّزا أسطوريا بحكم الشبه»[2].

إنّ القراءة التقويضية لهذا التبرير النقدي تجعلنا مثبتين ما سقناها آنفا؛ أي ضرورة تغيير المسمّى الذي اقترحه؛ حيث إنّه يقرّ بأسطورية هذه الأحياز، لكنّها في شكلها الظاهري جغرافية واقعية بالتالي، فإنّ المكوّن الأسطوري يظلّ أصلا؛ بينما تلزم المكوّن الجغرافي سمة الفرع.

---

[1] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص94.

[2] المصدر نفسه، ص94-95.

بناء على ذلك، فإنّ المقترح المصطلحي الأقرب دلاليا إلى تجميع فحوى الأحياز المستشهد بها، يتأتى في المصطلح المركّب الآتي: (الحيّز الأسطوري الشبيه بالجغرافي).

4- شبكية الحدث:

4-1 الحدث الغامض:

إنّ النظر في التفاصيل الداخلية لهذا اللون الحدثي عند (عبد الملك مرتاض)؛ يجعلنا منوّهين إلى ملمح مهم؛ و الذي مؤدّاه أنّه لم يشكّل هذا المصطلح وفق هذا التركيب الاسمي؛ بل خلصنا إليه انطلاقا من العنونة التي خصّها لهذا المظهر الحدثي؛ والتي كانت ديباجتها النصّية وفق الآتي: (اتّسام الحدث بالغموض والضعف).

لقد بيّن الناقد ماهية الغموض المتعلّق بالحدث؛ وذلك عبر استقراءه لبعض المقاطع النصّية من المحكي الأفللي؛ حيث ينأى في متصوّره عن التعمية الحداثية المرمّزة -التي لا تتكشّف جمالياتها إلا داخل البهو الأدبي الحداثي-؛ بل يعني -أي الغموض- ضعف تقنية حكي الحدث؛ إذ يقول: «الغموض الذي نريد في هذا المجاز ليس من الغموض الحداثي الذي يلازم الأعمال الفنّية العظيمة وإنّما هو غموض يعود إلى ضعف التقنيات المستخدمة في حكـــي الحـــدث الذي يـــعوجّ به الطريق في بعض المواطن من هذا الحكاية فيضلّ ويتيه»[1].

من أمثلة هذا اللون الحدثـــي الغامـض -أو المتّسم بالضعف على حدّ تعبيره في المحكـــي الأفللـــي ما جاء في التعليق النقدي الشارح له عنده؛ وبيان ذلك قوله: «يصادفنا في الليلة الحادية عشرة (...) ذهاب الفتى من ابن عمه إلى المقبرة، واطّلاعه على سرداب واسع احتفره تحت هذه المقبرة كان يسلك إليه طريقا من قبر ما، وقد زعم الفتى لابن عمه أنّه ظلّ يعمل فيه طوال سنة، ولا يعلم به أحد غيره ونحن هنا نتساءل كيف يجوز أن يحتفر كلّ ذلك الحيز الواسع تحت الأرض بدون أن يلتجئ إلى العملة ليساعدوه؟ ثمّ كيف كان يقدر وحده على إخراج التراب من أعماق الأرض ليتّخذ مكانا

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص35.

مكيّفا على نحو ما؟ فهنا لا نلاحظ غموضا في الحدث فحسب، وإنّما نلاحظ ضعفا باديا في بناء الحدث (...) ثمّ كيف يعقل أن يستطيع شخص واحد بمفرده، وهو غير عامل متمرّس باعتباره ابن الملك أن يحتفر كلّ ذلك العالم في ظرف سنة فقط»[1].

إنّ تعليقنا النقدي على هذا المسّمى الحدثي؛ -الذي عبّر عليه الناقد من خلال تعبيرين اثنين يمكن تشكيلهما وفق رسمين لغويين هما : (الحدث الغامض/الحدث الضعيف تقنيا)- يتلخّص في عدم قناعتنا بالتسميتين معا؛ فأمّا مصطلح (الحدث الغامض)؛ فلأنّه مسّمى عائم فضفاض؛ ذاك أنّه يدرج ضمن أشكال حدثية أخرى مختلفة: (الحدث العجائبي/الحدث السحري/الحدث الخارق...) حيث إنّالشيء الذي لم تكشف تفاصيله (الذهنية/المخيّلة) البشرية القاصرة يدرج لا محالة ضمن تيمة الغموض -أو التعمية-.

أمّا بما يتعلّق بربط الغموض الحدثي بضعف التقنية السردية في صناعته؛ التي جعلها محيلة إليه -أي الغموض الحدثي- بالضرورة، فإنّنا نرى -في منظورنا- أنّ ضعف التقنية السردية تحدث فعلا شكلا توتريا داخل معمارية المحكي؛ لكنّها ليس بالضرورة أن تخلع عنه رداء الوضوح والبساطة لدى المتلقي؛ لأنّ مسألة الغموض تظلّ -في نظرنا- مسألة جمالية لا بنائية فحسب.

4-2 الحدث المبتور:

يناقش (عبد الملك مرتاض) قضية (البتر) -أو الانبتار بتعبيره- في المكوّن الحدثي عبر الزاوية السلبية له؛ وليس من خلاله بلاغته الايجابية؛ -التي عمد إليها المبدع-، وهذا ما نقرؤه في قوله: «إذا كان الانبتار في الحدث، في الأعمال السردية الحداثية، ولا سيما في الرواية الجديدة من الأصول الفنّية الواعية التي يراد بها إلى الدسّ للقارئ إلى إعمال فكره حين يقرأ، فإنّ البتر الذي نلاحظه في ألف ليلة وليلة بدع من ذلك حتما»[2].

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص35-36.

[2] المصدر نفسه، ص37.

إنّ استهجانه لفكرة البتر الحدثي، كان القصد بيان آثاره السلبية على جمالية المحكي السردي؛ إذ البتر –في متصوّره– يفسد جمال اللوحة الحكائية، وبالتالي هتك وتقويض معمارية المكون الحدثي بداخلها حيث أفصح عن ذلك عبر سؤال استفهامي؛ مؤدّاه قوله: «كيف يقع النصّ في هذا البتر الذي يفسد السرد، ويسيء إلى بناء الحدث؟»[1].

إنّ الشاهد التمثيلي، الذي دلّل عبره ما أسماه (الحدث المبتور)، يتأتى عبر قوله: «ممّا لاحظنا أيضا من هذا الحدث المبتور ما يصادفنا في الليلة الثامنة عشرة حين تحكي شخصية الصبية: **طلعت الشمس، فنشفت ثيابي، وسرت في الطريق** (...)، **وإذا بحيّة تقصدني، وخلفها ثعبان يريد هلاكها وقد تدلّى لسانها من شدّة التعب، فأخذتني الشفقة وطارت في الجو**. فالأولى: كيف يمكن التوفيق بين الإشفاق (...) على تلك الحيّة وطيرانها؟ (...)، والثانية: كيف يقع النّص في هذا البتر الذي يفسد السرد، ويسيء إلى بناء الحدث؟ فالشيء الطبيعي أن تحكي الشخصية عن كيف أنقذت الحية من الثعبان، وكيف استحالت الحيّة من بعد ذلك إلى كائن طائر»[2].

إنّ قراءتنا لهذا المثال السردي في ضوء فكرة (البتر الحدثي) يجعلنا لا ننساق مع هذا المسمّى المحدث ودليلنا في ذلك أنّ دلالة اللغوية لدال (البتر) لا تحيل إلى فكرة اكتمال حدث، دون معرفة مضمونه وحقيقته المغيّبة؛ وهذا ما نقرؤه جليّا في المحدّد التعريفي لمادة (بتر) في معجم (لسان العرب): «بترت الشيء بترا: قطعته قبل الإتمام»[3].

بذلك، فإنّ الدلالة اللغوية لـ(البتر) تحيل إلى انفصام الشيء قبل تمامه، بينما نجد الحدث في الشاهد التمثيلي السابق مكتمل؛ إذ إنّ طيران الحية معلم حدثي على انتهاء الحدث؛ وهذا ما يجعل مصطلح (الحدث المبتور) مقترحا مصطلحيا تعوزه الدقة اللغوية، والدلالة الجمالية البيّنة.

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص38.

[2] المصدر نفسه، ص38.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة (بتر)، ص37.

و إن كان الناقد معترضا على هذا البتر الحدثي إلا أنّه في السياق النصّي ذاته يؤكد على أهميته في التقنية السردية الحداثية؛ إذ يقول: «فهناك إذن حلقة مفقودة في هذا الحدث الذي يغيب أمره عن الشخصية. وهو سلوك يندرج في صميم التقنيات الحداثية لعلم سرد الحدث»[1].

لا مشاحة أن تكون مفردة (مفقودة) مفتاحا لفظيا مهما لاستنباط مسمّى حدثي معادل لفكرة البتر الحدثي؛ والمتمثّل –عندنا– في مصطلح (الحدث المفقود)؛ حيث إنّ الفقد يعني ضياع الشيء وغيابه وهو المعنى ذاته، الذي يمكن اسقاطه على المثال المذكور؛ إذ غاب السبب والداعي لطيران الحية دون إشعار من السارد لخلفية هذا الفعل الحدثي.

من جهة أخرى، فإنّه يمكن أن يدرج هذا اللون الحدثي، ضمن النوع الحدثي الذي اقترحه الناقد سابقا، والمسمّى بـ(الحدث الغامض)؛ خاصة أنّفقد ذكر صفة (الغموض) في الفاتحة النصّية لمسمّى (الحدث المبتور)؛ والتي نصّها قوله: «وممّا يتّصل، في حقيقة الأمر، بالحدث المتّسم بالضعف والغموض، ما لاحظناه من الانبتار الذي كان يقع في هذا الحدث»[2].

بهذا، فإنّنا نخلص أنّ مصطلحي (الحدث المفقود/الحدث الغامض) ألــزم دلاليا لهذا التمظهر الحــدثي الذي وسمه بـ(الحدث المبتور)؛ ذاك أنّهما يبعثان شكلا من الجمالية والبلاغة عند المتلقي؛ فالشيء الغامض المفقود داخل المحكي السردي يستدعي القارئ إلى فضح فجواته عبر استقراء تأويلات لا نهائية تجبّر الحيّز الحدثي الفارغ؛ وذلك بخلاف دلالة (البتر)؛ الذي طوى مسألتها المحدّد اللغوي المخصوص له؛ والذي رأيناه غير متوافق مع المعنى الذي قصده.

4-3 الحدث المحظور:

استخدم (عبد الملك مرتاض) مصطلحا سرديا محدثا أسماه بـ(الحدث المحظور)؛ و الذي خلص إليه عبر قراءته التقويضية للمحكي الأفللي؛ حيث شدّد على قيمة هذا اللون الحدثي في الحكي الشعبي

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص39.

[2] المصدر نفسه، ص37.

وهذا ما نصّ عليه قوله: «معظم الحكايات الشعبية، عبر معظم الآداب العالمية بما فيها الحكاية الشعبية العربية وفي طليعتها حكايات ألف ليلة وليلة، تولع بالقيام على الحدث المحظور في نسجها وبنائها»[1].

أمّا بما يختص بالمفهمة المعقودة لـ(الحدث المحظور) عنده، فإنّها تأتت في سياق قوله: «هذا المحظور في الحدث الذي كثيرا ما يكون ذلك علّة في تحويل مسار الفعل، ومنحه حركة قويّة يغذّيها ما يطرأ على الحكاية من الخطر الذي يحدّق بالشخصية نتيجة لإصرارها على ارتكاب ذلك الفعل المحظور»[2].

و لقد خصّص الناقد لهذا المحظور الحدثي شواهد نصّية عدّة؛ وهي في مجملها متشابهة في شروحاتها حيث سنقتصر على مثال منها؛ كي نجلّي عبرها مدى ملاءمة هذا الربط الذي عقد بين (الشيء المحظور/الحدث)؛ ففيما يتعلّق بالشاهد المثالي المجتبى-عندنا- فإنّه يتأتّى في قوله: «في الليلة السادسة عشرة نجد الهاتف ينصح للشخصية بعدم ذكر اسم الله تعالى حين امتطاء الزورق السحري (...) ولكنّها تقع في المحظور التي حظرت منه، فتسمّي الله وتكبّره وتقدّسه مجرد مشاهدتها جزر السلامة. ولكن ارتكاب هذا المحظور هو الذي أفضى إلى عقابها بإلقائها في اليم على الرغم من أنّ الشاطئ كان لا يبرح بعيدا ممّا كاد يودي بها إلى التهلكة لولا براعتها في السباحة ولولا ما قيّض لها من موجة ضخمة دفعت بها إلى الشاطئ»[3].

إنّ قراءتنا لهذا المثال النصّي في ضوء هذا المحدّد النقدي؛ يجعلنا شارحين له وفق الآتي: -إنّ امتطاء الشخصية للزورق السحري كان القصد منه الانتقال إلى حيّز (جزر السلامة) لكن انتهاك الحظر أودى بتحويل المسار؛ مما أوقعها في الحيّز المائي (البحر).

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص23.

[3] المصدر نفسه، ص26.

في لفتة نقدية أخرى، فإنّ دال (الفعل) الوارد ذكره في جملة (تحويل مسار الفعل ومنحه حركة قويّة) يظلّ متعلّقا –عندنا– بـ(الشخصية)، لا بالذات المعارضة لها؛ ومن ثمّة فإنّ لفظة (منح) –في الجملة السابقة– لا تستقيم في هذا السياق؛ إذ كيف يعقل أنّ يكون الفعل المضاد مانحا حركة قوية لفعل (الشخصية)؟

بهذا، فإنّنا نرى –من منظورنا– أنّ المفردة البديلة هي (معارضة)؛ ومن ثمّة يمكن أن نخلص إلى صياغة مفهومية بديلة لما أسماه (المحظور من الحدث)؛ عبر المؤطرالمفهومي الآتي: ((تحويل مسار فعل الشخصية عبر معارضته بحركة قوية)).

إنّ هذا الاستحداث المصطلحي عنده قد لا يؤسس لدال مفرداتي جديد؛ ذاك أنّه ظلّ مستندنا إلى مصطلح (الفعل المحظور) بدل الاستقراء على مسمّى (الحدث المحظور)، وهو الأمر الذي كشفته شروحه لأمثلته؛ ينضاف إلى ذلك أنّه أكّد على مسمّى (الفعل المحظور) عبر رجعته للإنجاز البروبيحيث نجده قائلا في هذا الصدد: «كان فلاديمير بروب لاحظ في دراسة الحكاية الشعبية الروسية ظاهرة ارتكاب الفعل المحظور من قبل الشخصيات الحكائية، والحقّ أن هو ذاك»[1].

انطلاقا من ذلك، فإنّنا نلفيه مضطربا في هذه التوليفة التي عقدت بين مفـــردتي (الفعـــل/الحـدث) –المتعلّقان بالشيء المحظور–؛ لأنّنا نرى –وفق فهمنا– أنّ المصطلح الأنسب هو (الحدث المحظور) وبالتالي لا داعي لذكر (الفعل المحظور) في عملية التأسيس (النظري/الإجرائي) معا؛ ودليلنا في ذلك مقولته ذاتها؛ التي تضع قاعدة تمييزية بين (الفعل/الحدث)؛ إذ الأول منصرف شأنه إلى (الحدث التاريخي)؛ بينما (الحدث السردي) يظلّ لصيقا بالمحكي الخيالي المحض–التي سبقت الإشارة إليها في الورقة البحثية المخصوصة لمصطلح (الحدث)–.

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص23.

بناء على ذلك، فإنّ خيالية المحكي الأفللي تدعم فكرة إدراج مسمّى (الحدث المحظور) بدل (الفعل المحظور)؛ والتي تظلّ رؤية تمييزية خاصة بـ(عبد الملك مرتاض) دون إقرار ثبوتيتها المطلقة النهائية.

4-4 الحدث المجهض:

إنّ الكشف عن خصوصية (الحدث المجهض) عند (عبد الملك مرتاض) لا تتم إلّا بالنظر في المفهوم اللغوي لدال (الإجهاض)؛ حيث نقف أمام دلالته -مثلا- في (لسان العرب) والتي نصّها الآتي: «جهض: أجهضت الناقة إجهاضا، وهي مجهض: ألقت ولدها لغير تمام والجمع مجاهيض (...) والإجهاض: الإزلاق. والجهيض: السقيط (...) وأجهضته عن أمره وأنكصته إذا أعجلته. وأجهضته عن مكانه: أزلته»[1]؛ وبالتالي فإنّ المؤطر التعريفي يفصح عن معان ثلاثة لدال (الإجهاض)؛ و هي:

1- وضع الشيء دون تمام خلقته الطبيعية السويّة.

2- الاستعجالية المبكّرة للشيء.

3- تنحية الشيء وإزالته.

و في سياق معالجته لمكوّن (الحدث) داخل حكاية (حمّال بغداد)؛ فإنّه يبين عن هذا اللون الحدثيّ الذي أسماه بـ(الحدث المجهض)، و الذي يتأتّى -في منظوره- عبر وجود «أحداث تريد إحدى الشخصيات وقوعها، حتّى إذا أزمعت على ذلك جاءت إليها الشخصيـــة المناوئـة فأجهضتها إجهاضا»[2].

إنّ الشاهد المثالي الذي بسطه لإجلاء هذا المصطلح الحدثي المحدث، يتأتى في سياق قوله: «يتجلى بعض ذلك (...) في الليلة العاشرة، وذلك حين يطلب العبيد السبعة إلى سيدتهم قتل الضيوف

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (جهض)، ص132.

[2] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ص46.

السبعة قائلين: ايذني لنا في ضرب رقابهم!؛ **بيد أنّ ضرب هذه الرقاب لم يحدث قط** حيث إنّ الضيوف نجوا بفضل سرد حكاياتهم المثيرة على الصبايا»[1].

إنّ معاينة درجة توافق هذا الحدث المجهض –بتعبيره– في ضوء المحدّدات اللغوية الثلاثة المخصوصة لمعنى (المجهض)، يجعلنا مدرجين هذا المثال ضمن المحدّد الأول؛ أي تأسيس الحدث دون تمام خلقته أو إنجازه؛ إذ إنّ قتل الضيوف لم يتحقّق، ولم تكتمل صورته المبرمجة المسطّرة.

بهذا، فإنّنا نشدّد على قيمة هذا المصطلح الحدثي المحدث؛ والذي يرفع من رصيد المصطلح داخل المعجم السردي العربي المعاصر؛ فهو يمثّل الإضافة الجديدة؛ ذاك أنّه استنبط من داخل المنجز السردي؛ وهي لفتة محمودة للباحث في هذا المجال المصطلحي السردي.

4-5 الحدث المستعجل:

لم يؤسس (عبد الملك مرتاض) لمصطلح (الحدث المستعجل) بهذه التركيبة الاسمية الصريحة ذاك أنّنا استنبطناه من سياق نصّي أورده كتابه (تحليل الخطاب السردي) –تحديدا تحت عنوان فرعي أسماه بـ(التدخّلات السردية)–؛ و نصّه قوله: «نجد السارد في مواطن أخراة، يستعجل الحدث فيشرح للمتلقّي سرّ الشخصية قبل بلوغ الحدث أجله»[2].

و لم يدع الناقد ما يشبه الفجوة للأقلام النقدية، التي قد تدبّج خطابا مضادا تعترض عبر هذا الاصطناع المصطلحي المحدث؛ حيث وضع هذا المسمّى الحدثي ضمن ما أطلق عليه (العيوب السردية)؛ إذ يرى في فضح الحدث و الكشف عنه تدخلا مشوّها من (السارد)؛ ممّا يفقد الخطاب السردي بهاءه –على حدّ تعبيره–؛ الأمر الذي كشفه في دراسته لرواية (زقاق المدق) لـ(نجيب محفوظ)؛ حيث يطالعنا بقوله: «من التدخّلات السردية التي قد تسيء إلى التشويق وتستعجل وقوع الحدث قبل أوانه فتجهضه؛ موقف فرج إبراهيم مع حميدة؛ حيث لم يكن القارئ

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص46.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص221.

قد تبيّن نوايا تلك الشخصية الغريبة وكان يمكن أن يبقي على مسار السرد يمضي على "سريّته" فلا يكشف نواياه قبل وقوع الفعل؛ ولكنّه استعجل فعرّف المتلقي بأنّ شخصية فرج إبراهيم تمثّل المكر والاحتيال والزيف فيضيع أجمل ما في بهاء السرد، وهو هذه العقدة القائمة على اللغز الذي يحيط من حول الشخصية»[1].

بذلك يمكن لنا –إن جازت مفهمتنا الخاصة– وضع مفهوم لمصطلح (الحدث المستعجل)، وفق المحدّد التعريفي الآتي: ((هو شرح السارد أو فضحه لمكنون سرّي للشخصية قبل وقوع المنتهى الزمني للحدث)).

4-6 الحدث المسحور:

إنّ قراءة (عبد الملك مرتاض) للمكوّن الحدثي داخل المحكي الأفللي؛ –وذلك عبر تشريحه لأبرز تشكيلاته فيه–، قد جعلته يخلص إلى لون حدثي محدث، تأتّى في (الحدث المسحور)؛ الذي وضع له عنوانا صريحا بهذا المسمّى؛ لكنّه لم يقدّم مفهومه عبر محدّد تعريفي مخصوص به؛ بل عبر إشارته للسمات المتعلّقة به (الخوارق/العفاريت...)؛ إذ نستهل قراءتنا لهذا المصطلح السردي عبر التنويه إلى مقولته التي بيّن من خلالها هذا المنحى المصطلحي؛ حيث يقول:«إنّ ما لاحظناه من كثر ورود السحر في هذه الحكاية، وفي كثير من حكايات ألف ليلة وليلة، هو الذي أوحى إلينا بعقد هذه الفقرة من الفصل للحدث المسحور»[2].

لقد سعى الناقد إلى تقديم المبرّر (المعتقداتي/السردي) للظاهرة السحرية داخل المحكي الأفللي وبالتالي تحقيقه وتثبيته لهذه التيمة (المتحركة/المتوغلة/المتسلّطة) على هذا الموروث السردي (الأسطوري/الخرافي) العالمي، فيقول في هذا الشأن: «لا نخال أنّ هناك أثرا سرديا يضاهي ألف ليلة وليلة في مجال تسخير السحر حيث إنّنا لا نكاد نصادف حكاية دون أن لا يكون فيها سحرة و عفاريت. ولعلّ العلّة في كلّ ذلك واضحة لا تفتقر إلى تبيان، فإنّ ذلك العهد كانت تسمه

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص222-223.

[2] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص28.

السحريات و القوى الغيبية (...)، وإذا كان السحر لا يبرح إلى يومنا هذا يسود المجتمعات الإفريقية والأسيوية و الأمريكية اللاتينية، فإنّه كان في العهود الماضية أكثر استفحالا، وأوسع انتشارا وأشيع استعمالا»[1].

كما يمكنناإيجاد تسمية أخرى تدخل في نطاق هذا اللون الحدثي؛ -التي وردت في سياق كشفه لسمات هذا الحدث-؛ والمتمثّلة في (الحدث العجائبي)؛ وهذا ما نقرؤه في قوله: «هنا بدأت الأحداث السحرية تتوالى، وهي أحداث كلّها خارقة للعادة، مهولة عجيبة»[2].

في لفتة بلاغية -إن جاز تثبيتها والاشتغال عليها- فإنّنا نجده مؤسسا لمصطلح (الحدث المسحور) وفق مجازية مرسلة ذات علاقة كلّية، بيانها الآتي:

الحدث العجائبي _____(الكلّ).

الحدث المسحور _____(الجزء).

بذلك، فإنّ الركون إلى هذا الطرح النقدي يجعلنا نقف أمام ما يشبه التمفصل الحدثي الإجرائي عندهإذ إنّ سمات (الحدث المسحور)-ههنا- لا تجد تمايزا عن (الحدث الأسطوري)، الذي طرقنا مسألته آنفا؛ إذ إنّهما يقبعان تحت المظلّةالمفهومية و العجائبية ذاتها.

إنّ المبرّر الآخر الذي نستدلّ به في بيان اندماجية (الحدث المسحور) مع (الحدث الأسطوري) يتّضح -تحديدا- في التقسيم الذي اقترحه لـ(الحدث المسحور)؛ و الذي فحواه قوله: «إذا حق لنا أن نستخلص شيئا من هذا العنصر المتعلّق بالحدث المسحور، فهو أنّه ينقسم قسمين اثنين: أحدهما سحر خالص، ويكون في متناول العفاريت وكبار السحرة من البشر. وهذا الضرب من الحدث المسحور لا يكون بالضرورة نهائيا لازبا، حيث يمكن أن يلحقه التغيير والتحويل بسحر من جنسه.

(1) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص27.

(2)المصدر نفسه، ص29.

وأحدهما الآخر عقاب من السماء في صورة مسخ، ومثل هذا الحدث لا يقدر على التحكّم في أمره والتغيير من شأنه، أحد من الخلق. فهو إذن حدث نهائي لا يلحقه تغيير أو تبديل»[1].

إنّ التقويض العمودي لهذا المعطى النقدي المتعلّق بـ(الحدث المسحور) -قصد بيان تمظهر (الحدث الأسطوري)- يجعلنا نقف أمام أمارته الدالة عليه؛ والمتمثّلة في المقطّعة الجملية الآتية: «وأحدهما الآخر عقاب من السماء في صورة مسخ»[2]؛ إذ إنّ الفكر الأسطوري القديم قد سطّر قدسيّة المعتقد، الذي ينبري عنه سلطة (الآلهة)؛ إذ تملك القوى العجيبة الخارقة المسيطرة على الأشياء و المخلوقات. بالتالي، فإنّ فعل التصيّرالذي يطرأ عليها -أي الأشياء و المخلوقات-، مهما كانت أشكاله وطرائقه سيظلّ أمرا معقودا عندها -أي الآلهة في المتصوّر القديم-.

بهذا، فإنّ (الحدث المسحور) سيظلّ معقودا بالحدث المؤسطر؛ ذاك أنّه الحاضنة (القيمية/الحكائية/العجائبية) له؛ إذ يظلّ الأول جزءا لا يتجزأ من الآخر.

أمّا بما يتعلق بالتسميّة التي اقترحها لهذا المصطلح (الحدث المسحور)؛ فإنّنا نرى بها -وفق نظرنا- شكلا من (الانسيابية/الميوعة/الارتجالية) الاصطلاحية؛ إذ لا يمكن أنّ نلزم الحدث هذه السمة السحرية؛ ذاك أنّ الصيغة الصرفية لدال (المسحور/اسم المفعول) تعني في عرف النحويين أنّ المفعول ما وقع عليه فعل الفاعل؛ أضف إلى ذلك أنّ مصطلح (الحدث) في متصوّر بعض النقاد المعاصرين هو ما عنى (الفعل).

بهذا، فإنّنا نجد نشازا دلاليا مقتضاه وقوع الحدث السحري على الحدث ذاته؛ إذ لا يستقيم المعنى بهذه الصيغة الصرفية؛ التي لا تتلاءم مع المعطى المفهومي المخصوص له.

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ص31-32.

[2] المصدر نفسه، ص32.

و هنا نطرح تساؤلا إشكاليا: هل يمكن أن تعقد الظاهرة السحرية على (الفعل)؛ وهو في الوقت ذاته (المنتج/المنشئ) لها بالأساس؟

عليه، فإنّ المفردة التي نراها –وفق تصوّرنا– الأنسب ملاءمة لهذه الصيغة المورفولوجية –المفعولية– هي (الشخصيّة) –المتلقّية لا المرسلة–؛ أي القول بـ(الشخصية المسحورة)؛ وهنا ينجلي الالتباس الإشكالي.

نخلص في نهاية تقصينا لهذا الفصل البحثي إلى جملة الخلاصات العلمية الجزئية؛ التي نبسطها كالآتي:

– إنّ اجتباءه لمصطلح (السردانية) المعادل –في متصوّره– لـ(نظرية السرد)، لم يكن –عندنا– الاجتباء الواضح الصريح، ذاك أنّه ارتبط كذلك بمسمّى (العمل السردي)؛ وبالتالي، فإنّنا نلمس طرحا نقديا ناشزا، هو أحوج إلى التمحيص اللساني الدقيق.

– إنّ غياب الصياغة المصطلحية المقتضبة الدقيقة عن بعض المصطلحات السردية المحدثة خاصة التي اصطنعها عبر الضمائم المصطلحية الطويلة نسبيا؛ من مثل: زمن ما قبل الكتابة أو التي تشوبها مسحة جمالية، قد تفقد مدلولها المخصوص بها؛ وذلك من قبيل مسمّى (زمن المخاض الإبداعي).

– لا غرو في أن نلمس دلالة بعض المسمّيات المصطلحية على المعنى ذاته؛ بالرغم من اختلاف بنياتها اللسانية؛ وهذا ما نجليّه عبر الثنائيات المصطلحية الآتية: (التعتيم السردي/التعويم الزمني) (الحدث المحظور/الحدث المسحور)....

خاتمة

ختاما لهذا التقصّي (المصطلحي/المفهومي) عن تلك التراكمات المصطلحية في حيّزها السردي عند (عبد الملك مرتاض)؛ والذي تأتّى عبر الإحاطة بمحدّدات المصطلح السردي عنده؛ سواء أتعلّق الأمر بمكاشفة ميكانيزمات التأسيس المصطلحي؛ أو بمعاينة الأشكال التعريفية التي خصّها له وكذا بتشريحنا لتمظهراته (الفردانية/المركّبة) عبر ما أمكنّنا جمعه من دوال مصطلحية تدرج ضمنه ثمّ تعقّبنا للجديد المصطلحي المحدث، فإنّنا نخلص إلى نتائج نسوقها كالآتي:

1- اصطبغت المصطلحات السردية عند (عبد الملك مرتاض) بشكل من (الهلامية/التعتيم)إذ كثيرا ما تنوّعت عبر تشكيلات لسانية معيّنة؛ لكنّها تظلّ في مجموعها دالة على المسّمى الواحد الثابت، وهذا ما استدعى تقليب مفاهيمها بدقّة لمعرفة درجتي (الالتقاء/الافتراق) الدلالي بينها.

2- راهن الناقد على تفعيل ميكانيزما (الترجمة) في كشوفه المصطلحية للمسمّيات السردية وذلك عبر قراءته التقويضية للمقولات النقدية المثبتة فيها؛ خاصة الكتابات البنيوية الفرنسية -باعتبارها مرجعا أساسا في بناء المتصوّر المفهومي للمصطلح-؛ إذ نراها -أي الترجمة- نافذة بحثية مشرعة أمام الباحثين المتخصّصين؛ ولأنّها وسيلة فعّالة في التلاقح المعرفي النقدي المتبادل بين الأحياز العلمية المتباينة؛ وذلك بخلاف الميكانيزمات المصطلحية الأخرى: كالاشتقاق، والنحت، والإحياء التي كانت آثارها شاحبة سطحية في التأسيس للمكوّن السردي عنده؛ وذلك لا ينغّص من أهميتها وفائدتها على صعيد الكشف المصطلحي السردي.

3- ظلتّ خاصية التنويع بين الأشكال التعريفية المخصوصة لـ(المصطلح السردي) عنده معلما نقديا واضحا؛ فهي في مجموعها المتكامل تفصح عن إحاطته بتمظهراتها المختلفة؛ لكن ذلك لم يمنع من تحوّل مسار عدسته النقدية نحو شكل تعريفي محدّد مهم عنده؛ وهو الأمر الذي ألفيناه صريحا مفضوحا؛ حيث أضحى (التعريف المشبّه) المرتكز الأساس-المركزي- للناقد في تقريب صورة المفاهيم السردية؛ وحدودها المسيّجة لها دلاليا؛ ذاك أنّ المكوّن التشبيهي يسنح بتنوّع الفهم عند المتلقي

-أو لنقل إنتاجيته لما يمكن أن نسميه الفهم العنقودي-؛ وبالتالي تحفيزه جماليا لكشف طلاسم الحقيقية السردية؛ التي قد تكون مموّهة في قاعدتها المفهومية الأصلية الجافة.

4- إنّ صعوبة اختزال المفاهيم السردية في دال مصطلحي جامع مانع لها قد أدى به إلى التعويل على آلية التقييد الضمائمي-إن جازت التسمية-، وكأنّ مسألة تسييجها -أي المفاهيم- مورفولوجيا تتطلّب أكثر من دال، وبالتالي إقحامه للمفردة الإضافية المزيدة لتكون بمثابة العلامة اللسانية الشارحة لتلك الكمونية المفهومية، التي تظلّ متأبّية عن الدال المفرد دون نظيره المركّب.

5- ساهم الناقد في تأثيث الخزانة المصطلحية السردية عبر تحديثات مسمياتية عدّة و ذلك من قبيل: (الحيز شبه الأسطوري/الحيّز شبه الجغرافي/الحدث المحظور/الحدث المستعجلزمن المخاض الإبداعي/زمن ماقبل الكتابة ...؛ لكن اللافت في تلك الاستحداثات الجديدة أنّها لا تخرج في معظمها عن المفهوم الجامع بينهما؛ فهي تكاد تكون مطابقة -إن لم نقل أنّها كذلك-، وذلك من مثل المصطلحات الآتية: (التعتيم السردي/التعويم الزمني)؛ إذ إنّ صفة الغموض هي الألصق بهما معا وبالتالي، فإنّ دلالة التمويه تكاد تكون ملازمة لهما. والأمر ينسحب كذلك على الضميمتين المصطلحيتين (الحيّز شبه الجغرافي/الحيّز شبه الأسطوري)؛ إذ إنّهما تقبعان تحت المظلة المفهومية الواحدة؛ ذاك أنّ سمتي (المظهر الجغرافي/التمظهر الأسطوري) بمثابة المحددان الرئيسان لهما إذ الاختلاف يظلّ مبنيا على مورفولوجية البنية اللسانية فقط بينهما؛ فالأول منهما ختم بكلمة (الأسطوري)؛ بينما الثاني ذيّل بمفردة (الجغرافي).

6- إنّ سمة التوليد المصطلحي في ضوء الشاهد السردي كانت خصيصة مهمة لدى الناقد فهو بذلك يعين القارئ على الفهم الواعي للمؤطرات المفهومية المتعلّقة بالمصطلح السردي؛ فقد كانت معظم المصطلحات المصطنعة -المبتكرة- مستقاة من شواهد المحكي الأفللي؛ وذلك من مثل: (الحدث المبتور/الحدث المجهض/الحدث المسحور/التضليل الحكائي/الحيّز المتحرك)؛ حيث فضحها الشاهد التمثيلي المتعلّق بها بشكل محايث؛ الأمر الذي جعلها متجلّية وفق لوحات سردية واضحة

ليس بها التباس أو تعتيم مضلّل لأفهام الباحثين المستقرئين لها.

7- ظلّت الكتابات النقدية لـ(عبد الملك مرتاض) معاينةلمسمّى (الحيز)؛ -وذلك بفضح مسألته وتشريحها، في ضوء الاضطراب المصطلحي المتعلّق به-؛ لكنه ظلّ مستقرا عند هذا المقترح المسمّياتي دون غيره من البدائل المفرداتية المعادلة له في المتصوّر النقدي العربي المعاصر؛ فهو يراه أوسع دلالة وأدقّ تسمية؛ ولأنّه كذلك بخلاف مسمّى (المكان) -مثلا-؛ الذي ينصرف شأنه إلى الواقعية الجغرافية التاريخية، -والذي يقابل عنده بالضميمة المصطلحية (الحيّز الجغرافي)-؛ بينما يظلّ (الحيّز) متأسسا في ضوء الذهنية المتبصّرة عند المبدع، وكذا ملكته الخيالية الخلاقة، كما أنّه ينأعن استخدام مصطلح (الفضاء)؛ نظرا لشيوعه ضمن حقول معرفية مختلفة؛ وبالتالي عدم ثبات دلالته بشكل واضح دقيق.

8- إنّ ما أسماه الناقد بـ(الوصف التقليدي) ما هو إلى صورة مطابقة لمصطلح (الوصف) ذاك أنّه عمد إلى صناعة هذه الضميمة المصطلحية في صيغتها النعتية، قصد تمييزه -أي الوصف التقليدي- عن ما أطلق عليه (الوصف بالعلاقة)؛ وبالتالي فإنّ هذا النسج المفرداتي يظلّ مرتبطا بالعملية الإجرائية دون اعتبارات مفهومية أخرى؛ لكن هذه الصفة التقليدية قد تؤدي إلى اشتباه مفرداتي إذ ما ألزمت لمصطلح ما؛ إذ إنّ نقيضها النعت الحداثي؛ و بهذا فإنّ حيّز (الوصف) سيكون مصطبغابهذين اللونين (التقليدي/الحداثي)، وهو الأمر الذي لم تفرد له الدراسات النقدية -حسب علمنا- الفضاء البحثي المتمحّص للقضية.

9- إنّ الترجمة التي عقدّها الناقد للمصطلح الأجنبي (Narratologie)؛ -التي أفرزت مسمّى (السردانية)؛ كدال مصطلحي معادل له-، لم تكن -في نظرنا- الترجمة الثابتة النهائية عنده حيث إنّ القراءة النقدية أحالتنا إلى تموضع هذا المصطلح ضمن خارطة العمل السردي كذلك -المحكي- وهو الأمر الذي يمثّل -عندنا- مؤشرا سلبيا داخل الحقل المصطلحي؛ إذ إنّ مثل هذا الإطلاق -الفوضوي- على مسمّيات عدّة عبر دال جامع بينها، ليس بالأمر العابر المترك

إذ البين شاسع بين المحكي السردي بمكوّناته السردية المؤسسة لمعماريته، وبين النظرية العلمية التي تنظر لهذه المكوّنات على مستوى مفاهيمها وأشكالها المورفولوجية، المبنية في ضوء مرجعيات تأسيسية هي من صميم أجندة النظرية السردية –أو علم السرد– الكاشفة عنها وذلك عبر التحقيب التأثيلي في حقوله المختلفة: (الايديولوجية/المعرفية/اللسانية/الجمالية...).

تتمة لهذه النتائج العلمية المركزية، التي سعينا عبرها طرق معالم تفعيل المصطلح السردي ومدارسته داخل الخطابات النقدية لـ(عبد الملك مرتاض)؛ فإنّه يجدر بنا التنويه إلى أهمية التقصّي البحثي لهذا اللون المصطلحي عنده؛ خاصة ما تعلّق بمسألة التحديث المسمّياتي؛ أو بمعاينة ميزة الضمائم المصطلحية؛ التي راهن على تقعيدها نظريا وإجرائيا.

عليه، فإنّ البحث في هاتين التيمتين سيظلّ نافذة مشرعة أمام الباحثين المتطلّعين لكشف تفاصيلهما (المصطلحية/السردية) معا؛ وذلك لإثراء المكتبة البحثية بدراسات تطبعها الجدّة والكشف التحليلي التفصيلي المثمر.

قائمة

المصادر

والمراجع

القرآن الكريم (رواية ورش عن نافع)

أ/ المصـــادر:

عبد الملك مرتاض:

1- ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1993

2- الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 2007

3- الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 2007

4- أ.ي: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1992

5- بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1991

6- تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1995

7- شعرية القصّ وسيميائية النّص، دار البصائر، باب الزوار، الجزائر، (د.ط)، 2013

8- عناصر التراث الشعبي في "اللاز"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط) 1987

9- فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الرغاية، الجزائر، (د.ط)، 1980

10- فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر (د.ط)، (دت)

11- في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط) 1998

12- القصّة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب، وهران، الجزائر، ط4، 2007

13- قضايا الشعريات: متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، دار القدس العربي، وهران الجزائر، ط1، 2009

14- الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1989

15- نظام الخطاب القرآني: تحليل سيميائي مركّب لسورة الرحمن، دار هومة، بوزريعة، الجزائر (د.ط)، 2001

16- نظرية، نص، أدب: ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة، بحث منشور ضمن كتاب "قراءة جديدة لتراثنا النقدي"، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، (د.ط)، 1990، مج1

17- نظرية النّص الأدبي، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، (د.ط)، 2007

ب/ الكتب العربية:

18- آراء عابد الجرماني، اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان ط1، 2012

19- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997

20- إبراهيم خليل، المثاقفة والمنهج في النقد، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2010

21- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء عمان، الأردن، ط1، 2012

22- أحمد صالح الطامي، من الترجمة إلى التأثير: دراسات في الأدب المقارن، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2013

23- عبد الله بن أحمد الفاكهي النحوي المكي، شرح كتاب الحدود في النحو، مكتبة وهبة، القاهرة مصر، ط2، 1993

24- عبد الله ركيبي، القصّة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي، القبة، الجزائر، (د.ط)، 2009

25- أحمد يحي علي الدليمي، المصطلح النقدي عند أسامة بن منقذ في كتاب البديع في نقد الشعر، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2014

26- إدريس قصوري، أسلوبية الرواية: مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008

27-أبو أوس إبراهيم الشمسان، أبنية الفعل: دلالاتها وعلاقاتها، دار المدني، جدة، السعودية ط1 1987، ص26.

28- أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، دار الكتب، مصر، (د.ط)، 1998

29- إيناس كمال الحديدي، المصطلحات النحوية في التراث النحوي في ضوء علم الاصطلاح الحديث، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2006

30- بدر الدين بن جماعة، شرح كافية ابن الحاجب، تح: محمد محمد داود، دار المنار، القاهرة مصر، (د.ط)، 2000

31- بوشوشة بن جمعة، النقد الروائي في المغرب العربي: إشكالية المفاهيم وأجناسية الرواية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002

32- جابر عصفور، المرايا المتجاورة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط) 1983

33- حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، دار الغرب، وهران، الجزائر، (د.ط)، 2001

34- حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام، سرت، ليبيا (د.ط)،2006

35- حسين علام، العجائبي في الأدب: من منظور شعرية السرد، دار الاختلاف، الجزائر العاصمة الجزائر، ط1، 2010

36- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2000

37- خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، مصر، ط1 1965

38- خديجة زبار الحمداني، أبحاث صرفية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010

39- الخير آبادي، (فضل إمام بن محمد أرشد العمري الخير آبادي)، المرقاة في علم المنطق تح: عبد الرحمن بن أحمد آل عبد القادر (د.ط)، (د.ت)

40- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر ط1، 1992

41- رشيد بنحدو، جمالية البين-بين في الرواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب فاس، المغرب، ط1، 2011

42- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، (د.ط) 2011

43- رياض عثمان، تشكّل المصطلح النحوي بين اللغة والخطاب، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2011

44- سامح الرواشدة، منازل الحكاية: دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1 2006

45- سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2000

46- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيمياء السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر (د.ط)، 2003

47- سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997

48- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، (د.ط) 1994

49- سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا (د.ط)1999

50- سليمان عشراتي، الخطاب القرآني: مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ، الجزائر،(د.ط)، 1998

51- سناء طاهر الجمالي، صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية، دار كنوز المعرفة، عمان الأردن، ط1، 2011

52- سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون دار الجيل، بيروت، لبنان ، ط1، (د.ت)، ج3

53- شعبان عبد الحكيم محمد، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار العلم والإيمان كفر الشيخ، مصر، ط1، 2008

54- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط1 2005

شوقي ضيف:

55- الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط10، 1992

56- البطولة في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط2، 1984

57- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط)، 2000

58- صافية زفنكي، المناهج المصطلحية: مشكلاتها التطبيقية ونهج معالجتها، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2010

59- علي أبو المكارم، التعريف بالتصريف، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، ط1، 2007

60- عمر عيلان، النقد العربي الجديد -مقاربة في نقد النقد-، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010

61- عمر كوش، أقلمة المفاهيم: تحوّلات المفهوم في ارتحاله، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2002

62- فاتح عبد السلام، ترييف السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 2001

63- فايز عارف القرعان، في بلاغة الضمير والتكرار، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 2010

64- فخر الدين قباوة، تصريف الأسماء والأفعال، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط2، 1988

65- فؤاد حنا طرزي، الاشتقاق، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2005

66- فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1 2011

67- عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1 2009

68- عبد القادر بن مصطفى المغربي، الاشتقاق والتعريب، مطبعة الهلال، الفجالة، مصر، (د.ط) 1908

69- قاسم شعيب، فتنة الحداثة: صورة الإسلام لدى الوضعيين العرب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013

70- الكفوي (أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي)، الكلّيات، وضع فهارسه: عدنان درويش، محمّد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1998

71- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، (دط)، 2000

72- محمد ذنون يونس الفتحي، تراثنا الاصطلاحي: أسسه وعلاقاته وإشكالاته -بحوث في المصطلح اللغوي-، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2013

محمد صابر عبيد:

73- تجلّي الخطاب النقدي: من النظرية إلى الممارسة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة الجزائر، ط1 2013

74- تمظهرات التشكّل السير ذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010

75- محمد عز الدين مناصرة، علم الشعريات، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007

76- محمد عزيز نظمي، المنطق الصوري والرياضي: دراسة تحليلية لنظرية القياس وفلسفة اللغة المكتب العربي الحديث، الإسكندرية مصر، (د.ط)، 2003

77- محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2013

78- محمود رجب، فلسفة المرآة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1994

79- مصطفى جواد، المباحث اللغوية في العراق، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، مصر، ط1 1955

80- مصطفى الطاهر حيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي العربي، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2003 ،ج1

81- منصور نعمان الدليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي، إربد ، الأردن، ط1 1999

82- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، (د.ط)، 2005

83- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا (د.ط)، 2003

84- نور المرعي، السرد في مقامات السرقسطي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط1، 2009

85- وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما: دراسات في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، دار الوسام العربي، عنابة، الجزائر، ط1، 2011

86- وجيه يعقوب السيد، مناهج النقد الروائي، مكتبة آفاق، الكويت، ط1، 2014

87- عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1998

88- ياسين نصير، الرواية والمكان، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط2، 2010

89- يمنى العيد،فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط1 1998

90- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008

د/ الكتب المترجمة:

91- أ.ج. غريماس وآخرون، النظرية السيميائية: مسار التوليد الدلالي، تر: عبد الحميد بورايو دار التنوير، ط1، 2013

92- إيان واط، نشوء الرواية، تر: ثائر خطيب، دار الفرقد، دمشق، سوريا، ط2، 2008

93- بول ريكور، إشكاليات الترجمة، تر: عبد الرحمان مزيان، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1 2014

94- بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2001

95- جان إيف تاديه، الرواية في القرن العشرين، منشورات جامعة البعث، حمص، سوريا، ط1 1997

96- جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن احمامة، افريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 2003

- جيرار جينيت:

97- الفضاء الروائي، تر:عبد الرحيم حزل،افريقياالشرق،الدارالبيضاء،المغرب،(دط)، 2000

98- نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير، تر: مصطفى ناجي، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989

99- مانويل سيليوكونسيساو، المفاهيم والمصطلحات وإعادة الصياغة، تر: محمد أمطوش عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012

100- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل فاس، المغرب، (د.ط)، 1995

101- م.يلس وآخرون، السرديات التطبيقية: مقاربات سيميائية سردية، تر: عبد الحميد بورايو دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013

102- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت لبنان، ط2، 1982

103- هنري بيجوان، فيليب تواورن، المعنى في علم المصطلحات، تر: ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009

104- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط) (د.ت)

105- يان مانفريد، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق سوريا، ط1، 2011

جـ/ الكتب الأجنبية:

106- André lalande, vobulaire technique et critique de la philosophie, quadrige, paris, 2002

107-YverPeuter , L'analyse du Récit , dunod , paris ,1997

هـ/ المجلات:

108- مجلة الآداب ع1، 1994

109- مجلة الآداب الأجنبيةمنشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ع103 ص75.

110- مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر 2011،ع10

111- أعمال ملتقى "اللغة العربية والمصطلح" منشورات مخبر اللسانيات واللغة العربية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2006

112- مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ع25

113- حوليات الآداب والعلم الاجتماعية، الكويت، ع26، 2006

114- مجلة جامعة الأقصى، فلسطين، ع1 مج14، 2010

115- مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، فلسطين، ع25، 2011

116- مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، إيران، ع19، 2001

117- مجلة دراسات مصطلحية، معهد الدراسات المصطلحية، فاس، المغرب ع 1،2001،2002

118- علامات، 2005/2004، ج54،ج55

119- اللسان العربي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الرباط، المغرب، ع36، 1992

120- مجلة القادسية، العراق مج9، ع2، 2010

121- مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، دمشق، سوريا،2000 ج1،ج3

122- مجلة المناظرة، الرباط، المغرب، ع6، 1993

123- مجلة نزوى، مؤسسة عمان، مسقط، عمان،2007، ع50

و/ المعاجم والقواميس:

124- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتّحدين، صفاقس تونس، ط1، 1986

125- إبراهيم مصطفى وآخرون ،المعجم الوسيط ،المكتبة الإسلامية، استنبول، تركيا، ج1

126- أحمد العايد وآخرون، المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، دمشق سوريا، ط1، 2003

127- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان (د.ط)

128- أديبة فرح وآخرون، القاموس (عربي-إنجليزي، إنجليزي-عربي)، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2004

129- أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية،تر:خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت لبنان، ط2، 2001

130- باتريك شاردو، دومنيك منغينو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري حمّادي صمّود، دار سيناترا، تونس، (د.ط)، 2008

131- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1998

132- بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، المكتبة العصرية، الرويبة، الجزائر، ط1، 2002

133- بول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2012

134- جان دوبوا، لاروس (فرنسي-عربي)، مر: شفيق الأرناؤوط وآخرون، أكاديميا أنترناشيونال بيروت، لبنان، (د.ط)، 1998

135- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (دط)، 1982، ج2

136- راجي الأسمر، المعجم المفصّل في علم الصرف، مراجعة: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط) 1997

137- الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري) أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2006

138- عبد الرحيم مودن، معجم مصطلحات القصّة المغربية، منشورات دراسات سال، ط1 1993

139- سعدي أبو جيب، القاموس الفقهي لغة واصطلاحا، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2 1988

140- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ط1، 1985

141- الشريف الجرجاني (علي بن محمد السّيد الشريف الجرجاني)، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004

142- شهاب الدين أبو عمرو، القاموس الوافي، مر: يوسف البقاعي، دار الفكر، بيروت، لبنان ط1، 2003

143- الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي)، القاموس المحيط، دار الحديث القاهرة، (د.ط)، 2008

144- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1 2002

145- مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1 1995

146- محمد جمال الكيلاني، معجم المصطلحات الأفلاطونية: مفهومها ودلالتها، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، ط1، 2010

147- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر ط3، 2003

148- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلّين، تونس (د.ط)، (د.ت)

149- مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2007

150- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997

151- عبد النور جبّور، أ.ك. عبد النور عوّاد، معجم عبد النور المفصّل (فرنسي-عربي)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط10، 2008

ز/ المواقع الإلكترونية:

152- أحمد بلحاج آية وارهام، دلالات الماء في شعر عبد الكريم

الطبال:www.oudnad.net/spip.php?article973، 2015/08/15، 12:30.

153- سناء شعلان، سرديات الحدث الأسطوري:

http://www.afrigatenews.net/content، 2015/08/03، 16:20.

154-عماد هادي الخفاجي، مفهوم الفضاء والمكان والحيّز: www.altaakhipress.com/viewart.php.11:30 ،2015/07/27

155-ميلود عبيد، المصطلح النقدي وإشكالاته النظرية والعملية: www.dr-cheikha.blogspot.com/2011/10/blog-post_12.html، 2015/07/21، 16:30

156- نذير جعفر، ضمائر السرد في الخطاب متعدد الأصوات: www.thawra.alwehda.gov.sy، 2011/12/20، 12:40

157-www.sahafi.jo/arc/art1.php، 2015/07/26، 09:30

158- www.ar.wikipedia.org، 2015/08/21، 20:30

فهرس

المصطلحات

عربي- فرنسي

أ

ارتداد (ومضة ورائية)	**Flash back**
أسطورة	**Myth**

ب

بطل	**Héro**

ح

حدث	**Event**
حكاية شعبية ذات أصول تاريخية (خرافة)	**Légende**
حيز، فضاء	**Espace**
حيز عجائبي	**Espace Merveilleux**
حيززة، تحييز	**Spatialisation**

ز

زمن	**Temps**
زمن الحكاية	**Temps d'histoire**
زمن السرد	**Temps de narration**
زمن المحكي	**Temps raconté**
زمكان	**Espace- Temps**

س

Narrateur	سارد
Narration	سرد
Narratologie	سردانية، علم السرد

ش

Personne	شخص
Personnage	شخصية
Personnage plats	شخصية مسطحة
Personnage ronds	شخصية مدورة

ق

Lecture implicite	قارئ ضمني

م

Récit	محكي
Narratair	مسرود له
Anachronies	مفارقة زمنية
Auteur implicite	مؤلف ضمني
Lieu	مكان
monologue intérieur	مناجاة (نجوى، حوار داخلي)

الفهرس

التحليلي

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ– هـ
مدخل: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي المعاصر	07
الفصل الأول: آليات التأسيس المصطلحي	
1– الترجمة	22
1–1 الحيـــز	24
1–2 الشـــخصية	48
1–3 الزمـــن	59
1–4 الســـارد	65
1–5 الارتـــداد	77
2– الاشتقاق	83
2–1 الحيزة	84
2–2 التحييز	87
2–3 التزامن	90
3– الإحيـــاء	93
(*) النجوى/المناجاة	95
4–النحت	101
4–1 زمكـــان	102
4–2 الأفـللي	105
الفصل الثاني: كيفيات التعريف الاصطلاحي و مسمّياته	
1– كيفيات التعريف الاصطلاحي	113
1–1 التعريف المشبه	113
1–2 التعريف الجامع بين السلب و الإيجاب	119
1–3 التعريف بالتقسيم	123
1–4 التعريف بالمرادف المزدوج	125

1-5 التعريف بالأصل	126
1-6 التعريف الممثل	128
1-7 التعريف من جهة التلقي	129
2- المسميات	131
2-1 التسمية	131
2-2 الإطلاق	134
2-3 الاصطناع	148
الفصل الثالث: المصطلح السردي و تركيباته: المفهوم و النمذجة	
1- المصطلح المفرد	154
1-1 النمـــاذج	155
1-1-1 الملحمة	155
1-1-2 الأسطورة	157
1-1-3 المقامـــة	161
1-1-4 الحوار	170
1-1-5 الوصف	174
1-1-6 السرد	181
1-1-7 الحدث	191
2- المصطلح المركب	203
2-1 النماذج	206
2-1-1 شبكية (السرد)	206
2-1-1-1 القصة الطويلة	206
2-1-1-2 الرواية الوطنية	208
2-1-1-3 الرواية التاريخية	210
2-1-1-4 المسرود له	212
2-1-1-5 العمل السردي	221
2-1-1-6 السرد الأسطوري	230

2-1-1-7 الحكاية الشعبية ذات الأصول التاريخية	231
2-1-1-8 اللغة السردية	232
2-1-1-9 الشكل السردي	238
2-1-1-9-1 ضمير الغائب	239
2-1-1-9-2 ضمير المتكلم	242
2-1-1-9-3 ضمير المخاطب	247
2-1-1-10 السير الشعبية	251
2-1-2 شبكة (الشخصية)	253
2-1-2-1 الشخصية المدورة	253
2-1-2-2 الشخصية المسطحة	259
2-1-2-3 الشخصية الخرافية	262
2-1-2-4 الشخصية التجسسية	263
الفصل الرابع: المصطلح المحدث: مفهومه و أطره المورفولوجية	
1- شبكية (السرد)	268
1-1السردانية	268
1-2 المدد السردي	278
1-3 التعتيم السردي	279
1-4 السرد المرسل	280
1-5 الأقصوصة التغريدة/الأقصوصة البرقية	282
1-6 أدب الذكريات الشخصية	287
1-7 السر الحكائي	289
2- شبكية (الزمن)	290
2-1 زمن المخاض الإبداعي	290
2-2 زمن ما قبل الكتابة	292
2-3 التعويم الزمني	293
3- شبكية الحيز	295
3-1 الحيز الجغرافي	295

3-2 الحيز الخرافي	299
3-3 الحيز المتحرّك	300
3-4 الحيز الشبيه بالجغرافي	302
4- شبكية الحدث	306
4-1 الحدث الغامض	306
4-2 الحدث المبتور	308
4-3 الحدث المحظور	310
4-4 الحدث المجهض	312
4-5 الحدث المستعجل	314
4-6 الحدث المسحور	315
خاتمـــة	320
قائمة المصادر و المراجع	325
فهرس المصطلحات	340
الفهرس التحليلي	344

ملخص

ملخص

يسعى هذا البحث إلى طرق قضية المصطلح السردي داخل الكتابات النقدية لـ(عبد الملك مرتاض)؛ وذاك عبر تقصّي آليات صناعته للمصطلح؛ كالترجمة، والاشتقاق والإحياء، وكذا جرد المصطلحات السردية المفردة والمركبة فيها؛ بالإضافة إلى ذلك إبراز كيفيات التعريف الاصطلاحي المستخدمة عنده؛ كالتعريف المشبه، والتعريف بالتقسيم والتعريف الجامع بين السلب والايجاب، وغيرها.

أمّا الشق البحثي المهم فقد تمحور حول تلك المصطلحات السردية المحدثة عنده، والتي تمثّل الإضافة النوعية لخزانة القاموس السردي المعاصر.وختاما، التذييل بالخلاصات العلمية المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية: المصطلح– السرد– الترجمة– المصطلح المركب– الاشتقاق.

Abstract

This study aims at addressing the subject of the narrative term within the critical writing in "AbdellekMorthad", by studying the mechanisms of its terminological production such as translation, derivation and restarting, by taking an inventory of narrative terms In the singular state and in the compound state, and also the identification of the modalities of the terminological definition used, as in the case of the para-definition, definition by definition, and the definition gathering the positive And the negative,etc.
the modernist narrative terms in "Morthad", which represents a valuable contribution to the contemporary narrative dictionary, and to conclude a conclusion in which We mentioned the results.

Keywords : term, narration, translation, compound term, derivation.