قراءة عبد الملك مرتاض الحداثية للنص الشعري العربي

أ.د. عبد الملك بومنجل جامعة سطيف2

يُعدّ عبد الملك مرتاض من أكثر النقاد العرب المعاصرين ممارسة للنقد التطبيقي؛ فقد حفلت تجربته النقدية بقراءات نقدية كثيرة متنوعة، منها ما ينزع نزعة شمولية إجمالية فيستخلص الخصائص العامة لمجموعة نصوص يجمع بينها الزمان الواحد والرقعة الواحدة أو يجمع بينها السمة البنائية المشتركة، ومنها ما ينزع نزعة تأملية تعمقية تفصيلية فيخلص لنص واحد، قصير أو طويل، يستغرق تحليله وتشريح بنياته كتابا كاملا. ومنها ما يتعلق بالنثر قرآنا ومقالة وخطابة وقصة ورواية، ومنا ما يختص بالشعر قديمه وحديثه. ومنها ما يجري على نمط الدراسات التقليدية من حيث غلبة الإنشائية والانطباعية والتأريخ، ومنها ما يترسم خطى الحداثة منهجا، ويجتهد في تمثل أدواتها ووسائلها ومصطلحاتها، متحولا من منهج إلى آخر، أو مركبا بين عديد المناهج، ساعيا إلى تطويع منهج حداثي عربي في آن؛ يأخذ من المناهج الغربية الحديثة بعض مسالكه الإجرائية، ويُحدث فيه بعض التعديلات التي يراها كفيلة بتطويع النص العربي لهذه المسالك والأدوات.

وما يُهمنا من هذه التجربة الثرية المتنوعة هو تقويم قراءاته الحداثية للنص الشعري العربي؛ فقد أقبل مرتاض، منذ تحوله المنهجي من التقليد إلى الحداثة، بحماسة واندفاع، على نصوص شعرية قصيرة وطويلة، حديثة ومعاصرة، يقرأها ويشرحها بمناهج مختلفة، بنوية وتفكيكية وسيميائية، متصرفا في تطبيقها تصرفا يرجو به خدمة النص الشعر العربي، وهو طموح جيد وعمل مشروع، نروم في هذا البحث النظر في مدى نجاحه في تحقيقه، منطلقين من أسئلة جوهرية ستوجه مسار هذه المداخلة وهي: كيف تعامل عبد الملك مرتاض مع النص الشعري؟ وكيف استقبل مناهج تحليل الخطاب الشعري وطبق بعضها على نصوص من الشعر العربي؟ كيف ظهر النص الشعري العربي وهو يخضع لتشريح عبد الملك مرتاض أو تحليله وقراءته؟ وإلى أي حد يمكن عدّ قراءات الناقد الحداثية أنموذجا للمثاقفة الواعية؟

1-أسئلة المنهج عند عبد الملك مرتاض:

يؤثر عبد الملك مرتاض، إذا تعلّق الأمر بتحليل الخطاب، استعمال مصطلح "القراءة" بدل "النقد"[(1)]، لاقتناعه أن المناهج الحداثية، التي هو مؤمن

بها وداعية إليها، تجاوزت المعيار إلى الوصف، والتقييم إلى التحليل، والنقدَ؛ بوصفه حكما على الشيء بالجودة أو الرداءة، إلى القراءة؛ بوصفها تحليلا وكتابة ثانية وإبداعا، أو ابتداعا"[2]. فالقراءة، عنده، تحليل وتطبيق، وإبداع تولّدَ من إبداع آخر، وهي حرية وتحرر، ورمرمة وغوص[3]. وأما النقد فـ"هو اتخاذ موقف فلسفي، أو موقف ينتهض على خلفية فلسفية، أو خلفية إديولوجية، من كتابة ما.."[4]، وهو مسؤولية وموقف، ولملمة ومفهمة ورصد[5].

لقد بدأ مرتاض علاقته بدراسة الشعر بداية تقليدية، تقوم على الانطباعية والمعيارية والتاريخية والإنشائية. ففي أولى دراساته (القصة في الأدب العربي القديم) يتناول الناقد عددا من القصائد العربية القديمة ذات الطابع القصصي، تناولا إنشائيا انطباعيا يقوم على نثر القصيدة نثرا إنشائيا جميلا طويلا، ثم على دراسة القصة الشعرية دراسة شارحة عابرة؛ تتوقف عند بعض المسائل البلاغية أو المتعلقة ببناء القصة. ثم لا شيء بعد ذلك سوى بعض الأحكام الانطباعية العامة، التي تفيض إعجابا ببعض الأبيات أو الصور أو المعاني أو الإيقاعات، وبعض الآراء التي تستند إلى حكم البيئة، في تقبل بعض الصور أو التشابيه؛ مثل رأيه الموفق[6]، في قول امرئ القيس:

وتعطو برَخصٍ غيرَ شثنٍ كأنهُ   أساريعُ ظبيٍ أو مساويكُ إسحلِ

ومثل قوله في قصيدة قصصية لعمر بن أبي ربيعة إن "مبناها ممتع الأسلوب، سلس العبارات، رائع الموسيقى"؛ وقوله في تفسير هذه الروعة إن مأتاها "من هذه الأجراس المتلاحقة، ومن هذه القافية الرقيقة، ومن هذا البحر الراقص، ومن هذا الإطار الداخلي المحكم البناء، ومن هذه الجمل المعترضة التي تضيف على الشعر شعرا معنويا آخر لا يدركه إلا الذين يتذوقون الآداب."[7] ومثل تلخيص رأيه في شعر جميل بثينة وقيمته الغزلية بزعمه "أن هذا الشعر قسمان: قسم سخيف بارد، يدل إما على نضوب في العاطفة، وإما على نضوب في الخيال، وإما على نضوب في العقل، وإما على نضوب في

ذلك جميعا. وقسم حار جيد قيم، يدل على صدق في الحب، وسعة في الخيال."[8] ولسنا نلوم الناقد على هذه الأحكام القيمية التي يصدرها بين الفينة والأخرى، لأنّا نرى أن هذا السلوك من صميم العمل النقدي. كما لا نعتب على الناقد أنه لم يستفض في التحليل، ولم يجتهد في كشف أدبية النصوص التي تناولها، لأنا نعرف أن هدف الدراسة هو غير هذا الهدف، وأن مقام الاجتهاد فيها هو غير هذه المقام. ولكن الناقد نفسه هو الذي يعتب على نفسه، ويتنكر لهذا السعي الحميد، حين ينتقل إلى منهج آخر في التعامل مع النصوص الشعرية وغير الشعرية، فلا يكتفي بالتبشير بهذا المنهج، بل يصب جام ثورته على مناهج سبق له الاعتماد عليها والاستفادة منها. وهي مناهج لا يستغني عن إضاءاتها ناقد مخلص لوظيفته، مؤمن بانفتاح النص الأدبي على الحياة جميعا، بعد كونه بناء للغة.

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

أول ما تلحظ النظرة العابرة، في تطبيقات مرتاض لمنهجه في تحليل الخطاب الشعري، أن ذلك الادعاء النظري العريض، الذي يزعم أن كل نص أدبي يستلزم منهجه الخاص المناسب له اللائق به، والذي يرى أن تسبيق المنهج وتجهيز الإجراء هو قهر للنص، وقمع لحريته، وحدٌّ من عطائيته – ذلك

الادعاء النظري العريض، لا يلبث أن يكشف التطبيق أنه محض تسرّع في الرأي، ومبالغة في التصور؛ ذلك أن مرتاضا كان يباشر جميع قراءاته للنصوص الشعرية بمنهج مسبق متصوَّر في ذهنه، محدد الخطوات والأدوات، لا يكاد يختلف في قراءة لاحقة عنه في قراءة له سابقة؛ إلا بما يفرضه اختلاف النص من تفاصيل. فذلك ما نلحظه، دون كبير عناء، حين نقارن بين قراءاته لكل من نص أبي حيان التوحيدي (الذي يطلق عليه الناقد صفة الشعرية مع أنه نثر)، ونص عبد العزيز المقالح: "أشجان يمانية" (في كتابه "بنية الخطاب الشعري")، ونص محمد العيد آل خليفة (في كتابه "أ–ي"). فكل هذه القراءات؛ وإن اختلفت تسمياتها ما بين بنيوية وتشريحية وسيميائية تفكيكية، تتخذ لها مسارا واحدا وخطوات واحدة، وتعالج المستويات نفسها دون أدنى اختلاف: من بنية، وزمن، وحيّز، وصورة وإيقاع. لا نستثني من ذلك سوى ما ظهر في الأولى من غياب الإشارة إلى المعجم الفني، وما ظهر في الأخيرة من غياب الحديث عن الصورة، علله الناقد بندرة حضور الصورة في النص المحلل[(9)].

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

يعني ذلك أن مرتاضا يدخل النص الشعري ومفتاحه في يده، خلافا لما كان يتصوره حين ذكر أنه يتمثل النص الأدبي حجرة مغلقة ومفتاحها بداخلها[(10)]. ومعنى ذلك أن نظرية الدخول إلى النص الأدبي بذهن فارغ وقلب

متجرد، في انتظار أن يجود النص على قارئه بعطائه، ويدله على منهج يعالجه به، هي إلى الخرافة أقرب منها إلى النظرية، وإلى السذاجة الانطباعية أقرب منها إلى الوعي المعرفي والبصيرة المنهجية. لذلك لا نلوم مرتاضا على أنه دخل النص الذي يريد قراءته بمنهج متصور في ذهنه، فهذا سلوك علمي لا غبار عليه.

2-الملكة النقدية عند عبد الملك مرتاض:

قبل النظر في الكيفية التي طبق بها الناقد مناهج التحليل الغربية على نصوص شعرية عربية، والصورة التي بدت عليها هذه النصوص، وهي تخضع لهذا التحليل، يجدر بنا أن نذكّر بأن بنية الخطاب الشعري، التي هي موضوع القراءة والتحليل، قوامها، في ما هو متعارف ومتفق عليه من قبل جمهور النقاد، الإيقاع، والتصوير والنسج اللغوي، والمضمون الدلالي الفكري أو الشعوري. وأن مهمة الناقد المحلل، مهما اختلفت مناهجه أو تعددت إجراءاته، تتمثل في الكشف عن الكيفية التي عملت بها هذه العناصر عملها الفني الذي أخرج الخطاب على تلك الصورة؛ وقد يتجاوز ذلك إلى تقييم تلك الكيفية، وإصدار أحكام بشأنها إيجابا وسلبا. وهي مهمة تستلزم قدرا وافرا من الملكات والخبرات والمهارات، من أبرزها الذوق والنباهة والخيال، أو دقة الذوق، ورقة الشعور، وتيقظ الفكر، ومقدرة البيان، كما حددها صاحب الغربال[11]. وأعتقد أن نجاح هذه العملية مرهون بأمرين: كفاية المنهج، وكفاءة الناقد. وأن معيار النجاح هو أن يشعر القارئ لذلك التحليل أنه ازداد تولّجا في عالم النص، وإلماما بأسرار بنائه وتكوينه، واستيعابا لتفاصيل شكله ومضمونه، واستمتاعا بألوان جماله وسحر فتونه. وقد يزيد القارئ على ذلك الاستمتاعَ بلغة المحلل ذاتها، وأسلوبه في الكتابة، ومنهجه في مداعبة النص. ويكسب من ذلك قدرة على تذوق النصوص، وخبرة في قراءتها وتحليلها؛ فإن لم يحصل لا هذا ولا ذاك، فهو

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

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

مما نقيم به الدليل على الملكات والمهارات النقدية التي يمتلكها مرتاض، ويمارس بها عمله النقدي التطبيقي، ما يلوح في مطالع تجربته النقدية؛ منذ كتابه الأول "القصة في الأدب العربي"، ثم في كتابين لاحقين هما "فنون النثر الأدبي بالجزائر" و"النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟"، من قدرة على اكتشاف أسرار الجمال الأدبي في النصوص التي يقرؤها، واستنباط الخصائص الفنية العامة للفنون التي يؤرخ لها أو يعالجها، والاسترسال في تشريح الدلالات، وتوسيع الإيحاءات، وتصوير الخيالات، التي يمكن أن توحي بها النصوص موضوع الدراسة؛ كل ذلك مع طلاقة في البيان، هي ذاتها لون من الإبداع المثير، والكلام الإنشائي الممتع؛ فهو يؤمن بأن الكتابة النقدية كتابة إبداعية من جنس آخر.[12] وأن النص التحليليَّ قد يقرؤه الناس "فيتناسون النص/ الموضوع المطروح أصلا للتحليل على أساس أن لكل منهما مكانته الجمالية الفنية. وربما ذاب المحلِّلُ في النص المحلَّل فيغتديان شيئا واحدا فيشق التمييز بين الإبداعين الاثنين."[13] –وهو ما لاحظناه في شرحه الإنشائي لكل من معلقة امرئ القيس[14]وقصيدة محمد العيد "أين ليلاي"[15]–.

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

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

وقبل مباشرة المعالجة لهذه المسألة، بالنظر في الكيفية التى حلل بها الناقد نصوصا شعرية عربية، نسجل أن الناقد يتصور أن "الكتابة التحليلية هي غير الشرح الذي قصاراه قراءة النص لغويا ونحويا ومضمونيا فحسب؛ إذ المحلل لا يرضيه ذلك حتى يقرأَه جماليا، وفنيا، وتاريخيا (سياقيا)، وربما بنيويا، وسيميائيا؛ وربما اجتماعيا ونفسيا أيضا، مجتهدا ما استطاع الاجتهاد في الاقتراب من الكتابة الإبداعية التي تحاول فك شفرات لغته، ولتنتهي إلى تفسير رموز عناصره الألسنية ومراميها الدلالية عبر أنساقها في النص/ الموضوع:"(16). وأنه على وعي بخطورة إخضاع النص إلى مناهج غربية

إخضاعا آليا ميكانيكيا، كما هي سيرة كثير من الباحثين، في المشرق وفي الغرب، الذين تبدو كتاباتهم بسبب ذلك "لا هي غربية خالصة، ولا هي عربية خالصة، وإنما تراها تظلع بين ذلك سبيلا."[17] وهو ما يسوّغ لنا أن ننتظر من تجربة مرتاض في تحليل الخطاب أن تكون على قدر من الأصالة والنجاعة والتوفيق؛ فهل سيوافق النظريةَ التحليلُ، وهل سيصيب توقعنا أم يخيب؟

3-النص الشعري العربي في قراءات عبد الملك مرتاض الحداثية:

سواء أكان المنهج المعلن الذي يعتمده مرتاض في تحليل الخطاب الشعري تفكيكيا، أم تشريحيا، أم سيمائيا، فإن ثلاث خصائص تظل تلازم هذا المنهج؛ وهي:

1-كونه منهجا غربيا "حداثيا"،

2-كونه موضع تصرف وانتقاء من قِبل الناقد،

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

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

1.3- المستوى الإيقاعي:

يحتفي مرتاض بالإيقاع الشعري أيما احتفاء، فيقبل على دراسته منظرا ومحللا ومجتهدا في تفكيك عناصره وسبر أغوارهن مميزا بينه وبين العروض، منبها على أنه غير موقوف على الشعر بل هو موجود في النثر أيضا؛ مقبلا على تحليل نص نثري لأبي حيان التوحيدي على أنه نص شعري! وهو موقف

ينسجم مع قوله: "فكل ما هو شعر هو أدب، وكل ما هو أدب فهو شعر؛ وما ليس شعرا إذن ليس أدبا ولا ينبغي له؛ فهو إذن جنس آخر من الخطاب، ولا صلة له بالأدب الحق."[18]، ولكنه يتضارب مع أقوال أخرى كثيرة تهاجم قصيدة النثر، وترفض الخلط بين الشعر والنثر.

وليس المقام مقام مجادلة لمرتاض في موقفه هذا مع نص أبي حيان، ولكنا ننبه، باختصار، على أن كثيرا من النصوص النثرية، مثل نصوص البشير الإبراهيمي، هي من الطراز الرفيع في حلاوتها الموسيقية، وكثافتها الإيقاعية، ولكنها مع ذلك تُعد لونا من ألوان النثر الجيد الراقي، ولا يمكن أن تُعدّ شعرا، بحال.

وبناء على ذلك، فإن نص أبي حيان التوحيدي الذي حلله في كتابه "النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟"، هو نص نثري راق، يتميز بظلال شعرية شفافة، ويحمل صورا شعرية غنية مكتظة بالموسيقى اللفظية، كما يسجل مرتاض[19]، ولكن ذلك لا يدخله دائرة الشعر؛ فلا يصح، إذاً، أن يُعامل، وأن يُحلل إيقاعه، إلا على أنه نثر. وقد اجتهد مرتاض، وأجاد، في تحليل إيقاع النص وتفكيك بنياته، مقسما إياه إلى سلالم صوتية، مسجلا في كل سلم مقدار التوازن والتساوي بين الأصوات المشكّلة للوحدات المتوازية أو المتجاورة، مستعينا بالإحصاء في توكيد هيمنة التماثل الإيقاعي في هذا النص، بما يجعله إلى الشعرية أقرب منه إلى النثرية[20]؛ ولكن ذلك كله لا يبيح لنا أن نعد نص أبي حيان شعرا، ولا نرى، تبعا لذلك، أن نتوقف عند تفصيل تحليل الناقد إياه.

الكتابان اللذان توقف فيهما مليا عند المستوى الإيقاعي هما: "بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة (أشجان يمانية)"، و"أ–ي: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد". وقد سلك في تحليل إيقاع القصيدة الثانية مسلكا غير الذي سلكه في تحليل إيقاع القصيدة الأولى، وإن تشابهت خطوات التحليل. وقد وفق في التحليلين إلى كشف العناصر المشكلة

للإيقاع، وتحديد أنماطه ودرجاته، وتعيين وحداته ونغماته، على نحو يدل على ذوق وخبرة واجتهاد وتجديد.

ينقسم الإيقاع، في تصور مرتاض، إلى ثلاثة أنواع:

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

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

3:-الإيقاع الخارجي: وهو غالبا ما ينصرف إلى القافية، ولكن مضافا إليها ما قبلها مما يظاهرها على التمكن والترصن والتلذذ."(21)

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

ومهما يكن من شأن هذا التقسيم، فإن الناقد سلك مسلكا جيدا في تحليله لهذه الأقسام من الإيقاع، في كتابيه: "أ-ي" و"بنية الخطاب الشعري". ففي الكتاب الأول يحلل ما يسميه الإيقاع التركيبي بتقسيم مطالع الصدور

والأعجاز إلى فئات متماثلة مقطعيا، ليستنتج من ذلك مقدار التماثل الإيقاعي الذي يهب النص رونقا وتماسكا وانسجاما. أما المطالع الصدرية فهي موزعة على فئتين هما:

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

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

وأما المطالع العجزية فهي موزعة على ثلاث فئات:

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

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

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

وبهذه الطريقة في تقسيم المطالع الصدرية والعجزية (وهي أوتاد إيقاعية يرتكز عليها البيت، وتنتبه لها الأذن، ويحتشد لأدائها اللسان)، استطاع المحلل أن يتابع مدى حصول التماثل والتماسك في البنية الإيقاعية للقصيدة؛ فكان مما استنتجه أن مطالع الصدور في هذا النص تتحد بنسبة وافرة، وأن هذا الصنيع إنما هو "لكيما يمنح هذا النص رونقا إيقاعيا متينا يشد إليه المتلقي شدا وثيقا"(22). وأن التماثل المقطعي مهيمن على النص بحيث إن كل انعزال إيقاعي لفئة من الفئات المذكورة في مطلع من المطالع لا يلبث أن يجدد اتصاله مع مطلع لاحق، مما يحافظ على جو من التلاؤم تجاوز مطالع الصدور والأعجاز إلى سطح النص العام، وأعطى النص تماسكا إيقاعيا رصينا(23).

وحين انتقل مرتاض إلى تحليل الإيقاع الداخلي لم يزد على أن نقل منهجه المستعمل في تحليل المطالع إلى تحليل نهايات الصدور. وقد اعترف الناقد بأنه يقصد بالإيقاع الداخلي "إلى الصوت الذي تنتهي به نهايات صدور الوحدات، أو الأعاريض"(24). وهو ما يعني أنه لا يكاد يختلف عما سماه الإيقاع التركيبي. وقد لاحظ مرتاض أن عشرة صدور من بين ثلاثة عشر

تنتهي بالفونيم نفسه الذي انتهى به الصدر الأول من القصيدة، وهو "نَها" من قوله "أينَها"، مع وجود نصف هذا العدد يتحد صوتا وإيقاعا، مما يعني تماثلا إيقاعيا غنيا، يؤدي بتكراره وانفتاحه وظيفتين:

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

2)- وظيفة دلالية خالصة، وهي أهم من الوظيفة الأولى حيث إن امتداد الصوت المفتوح، كما كنا لاحظنا ذلك في بعض الفصول الأخرى من هذه الدراسة، يعني الاستغاثة، أو الطلب، أو الدعاء، أو الالتماس، أو الشكوى، أو الضجيج حيث كنا لاحظنا، هناك أيضا أن أدوات النداء، مثلها أدوات الندبة في النحو العربي، مفتوحة في معظمها مما يمنح هذا الإيقاع الممدود المفتوح معا دلالة تقوم على حرص الناس على إسماع الصوت، أي إسماع ما في القلب من هم، أي البوح بما في النفس من ألم، أي تبليغ المتلقي وتحسيسه، وجعله يشعر بوجود قضية ما. فالنص يرقى إلى تناول قضية في شكله، بصرف الطرف عما قد يكون في مضمونه من تناول لذلك أيضا، كما هو واضح مبين."[25]

وهذه الوظيفة الدلالية من أهم ما وقف عنده مرتاض يحلله ويعلله؛ فإنه، حين انتقل إلى دراسة الإيقاع الخارجي متمثلا عنده في القافية، توقف عند هذه النهاية الصوتية بالهاء المفتوحة الممدودة، وراح يؤكد على وظيفتها الدلالية القوية التي كان يستعصي على النص أداؤها لو أنه انتهى، مثلا، بميم ساكنة من قبيل: نعم، وقرم، واحتكم...[26].

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

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

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

فأي إيقاع غير هذا، في هذا النص، لو اتخذ لعجز عن أن يرقى إلى هذا المستوى السمفوني العجيب: نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا؛ نَهَا."[27]

وهذا تحليل جيد وتعليل قوي، يزيده قوة تعليله كثرة حضور الحروف الحلقية في النص بأن ذلك كان من أجل أن "تتماثل مع أحوال الخوف التي كانت تعتور الشخصية من استمرار فقدان ليلى. فكما كان المد أداة طيعة سخية لكل الإفرازات الصوتية الممكنة، فقد كانت حروف الحلق هنا أدوات طبيعية لمظاهرة الصوت الممتد في الفضاء على أن يمتد، هو أيضا، في العمق والغور. فكأن هذا الإيقاع كامل الامتداد في اتجاه عمودي من أسفل_ من وجهة، وفي اتجاهات عمودية وأفقية ومائلة ومنحنية من وجهة ثانية، وفي اتجاهات أخراة لا حدود لها من وجهة أخرى."[28]

إلا أن المبالغة في إضفاء الوظيفة الدلالية على المقاطع الصوتية أدى بمرتاض إلى شيء من التعسف والتمحل؛ وذلك حين يستحضر المعنى اللغوي للمقطع الصوتي المتكرر "نَها"، فيستنتج أن هذا النهي، الذي هو معادل دلالي للرفض والثورة، يتوافق مع المضمون الشعوري للقصيدة، الذي يجمع بين نهي القوة الغاشمة الناسَ عن التمسك بليلى، ونهي الشخصية الشعرية المتلقين أن يخضعوا لسلطان هذه القوة الغاشمة، ونهي ليلى الناسَ أن ييأسوا من العثور عليها.(29)

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

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

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

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

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

ونجد بعض المتصوفة لا يصطنعون في حضرتهم غير حرف الهاء كما يلاحظ ذلك عند الدرقاويين الذين يرددون هذا الصوت منفردا: هُ هُ هُ هُ !"(30)

2.3.المستوى التصويري:

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

وما يلفت الانتباه، على المستوى النظري للصورة، أن الناقد يزعم، في مستهل دراسته للصورة في قصيدة (أشجان يمانية)، أن الصورة الفنية قد

عوضت، "في النقد الحديث، علم البلاغة، فلم نعد نبحث في التشبيه، ولا في الاستعارة ونوعيها، ولا في المجاز وضروبه، ولا في الكناية وما تحمل من صور جميلة معبرة غالبا ما تكون مكثفة، لو لم تكن تدرس في إطارها التقليدي القاصر. كما لم نعد نتوقف، إلا أطوارا نادرة، لدى المحسنات البديعية التي أولِعَ بها الأدباء في العهود المتخلفة، والفترات الداجية من تاريخ الأدب العربي الطويل، إيلاعا شديدا."(31)

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

حين نتابع تحليل مرتاض للصورة نجده على قدر كبير من صحة الذوق وشجاعة الرأي وحرية الاجتهاد. لقد أعجبنا كثيرا رأيه المتميز المختلف، بل المخالف لرأي الأقدمين في تعبير كنائي عربي مشهور هو قولهم: "بعيدة مهوى القرط". لقد عدّ القدماء هذه الكناية "من فلتات البلاغة التي لا تتأتى إلا في الزمن النادر"، ولكن مرتاضا خالفهم الرأي فقال: "ونحن لم نر شيئا أقرب إلى الابتذال، ولا إلى المباشرة، على أدنى تقدير، من هذا القول"(32).

ولم يكن رأي مرتاض مجرد حكم انطباعي لا دليل عليه، بل أيده بتعليل مقنع وتحليل بارع يدل على علو كعب الناقد في البلاغة والنقد. ومن

المفيد أن نضع بين يدي القارئ هذا التعليل كاملا غير منقوص؛ يقول مرتاض:

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

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

بعيدة – مهوى – القرط

وثلاثتها خالية من الماء الشعري. وهي وإن كانت تحمل حيزا أدبيا إلا أنه يوحي بالوحشة حيث إن البعد يدل على شطوط المسافة، أو ضخامة المساحة، ولكن في شيء من الجفاء والخوف والحزن والشعور بالتعب المسبق التصور. على حين أن "المهوى" يعني الانحدار الاضطراري الذي كثيرا ما يفضي إلى الوقوع في التهلكة، أما القرط فهو من أسوأ أنواع الحلي ذكرا، وأدناها في مجال الإبداع وحيا، وأقلها في مجال الجمال إغراء، فأنت إن ذكرت الخاتم ذكرت معه عهدا موثوقاً، وقد تذكر معه أيضا الأنامل التي تحتمله، وقد تتصور معها، أثناء ذلك، من الطراوة والبضاضة، والرشاقة والغضاضة، ما يغريك بالعشق، ويوقظ في جنانك الخليّ شعورا بالحب، وإحساسا بالحياة في أسمى معانيها.

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

وإذن، فهذه الصورة هنا لا تعدو أن تكون تجسيدا للذوق البدوي الذي لا يخلو من جفاء واخشيشان. ومثل ذلك لا يكاد يثير في نفوسنا أي إحساس باللذة الفنية يذكر."(33)

هذا أنموذج فذ من نماذج تحليل مرتاض للمستوى التصويري، مع أنه لم يكن سوى مقدمة نظرية لتحليل الصورة في قصيدة "أشجان يمانية" التي حلل مستواها التصويري مرتين: إحداهما في "بنية الخطاب الشعري" تحت مصطلح الصورة، وأخراهما في "شعرية القصيدة" تحت مصطلح الانزياح. وفي كلتا الدراستين كان الناقد مغرما بالتوغل في أعماق الصورة؛ يمتد فيها، ويستغرق في تمثلها، ويسترسل في استحضار دلالاتها وإيحاءاتها. وقد أوتي في ذلك مقدرة كبيرة تغريه بالإسهاب في التحليل حتى تراه يحلل عبارة قصيدة من قبيل قول الشاعر: "والساعة السليمانية امتدت عروقها" في ست صفحات(34). وخلال هذا التحليل المسهب يتوقف عند كل لفظة يستنطق دلالتها اللغوية ثم يفيض في استنباط إيحاءاتها المستلهمة من سياق العبارة والنص الشعري كله، بأسلوب

بديع مسترسل وتعاطف شعوري مثير. وهو ما يعطي لهذا التحليل جدواه ويجعل منه واسطة محببة بين النص والقارئ.

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

"ودمي يتسول وجه الرياح.

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

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

وعلى أن "دمي" هنا إنما تكمن انزياحيته في ارتدائهِ رداء الرمزية حيث اغتدى رمزا لقيمة أخلاقية، أو معنوية، أو وطنية كأن تكون الحرية والعزة، وكأن تكون الإقامة والاستقرار في أرض الوطن، عوضا عن الترحال والتظعان. وما ورد بعد ذلك فهو بيان وتوكيد حيث إن هذا التسول لا يستقر قراره في مكان معيَّن، ولا حيز محدد؛ وإنما هو متحول متحرك، متذبذب، متنقل، رحّالة، ظعّانة يبحث أبدا عن مصادر الرزق أَنَّى ظفِرَ بها، وحيث بدا له أنه سيظفر بشيء من ذلك؛ فكأنه الريشة الطائرة تعبث بها الرياح كيف شاءت، فتوجهها في كل الاتجاهات فلا تستقر.

فهذه القيمة المعنوية التي أُهدِرَت لم تفتأ تبحث عن ذاتها عبر موضوع هواءٍ. وأي قيمة أهدرُ، وأي حقّ أضيع من أن تجعله معلقا في وجه الريح تعبث به عبثاً؟!"[35]

هذا اللون من التحليل مخصب لا شك، ورائق لا ريب. هو تحليل يزيد النص امتدادا في ذهن القارئ ووجدانه وخياله، ويزيده خبرة بكيفية قراءة الصورة الشعرية والتفاعل معها والسفر في دروبها الممتعة. فإذا أضفنا إلى ذلك عذوبة اللغة التي يكتب بها مرتاض، وامتلاءها بالوهج العاطفي والحيوية الطافحة من خلال العبارات والسطور، أدركنا سر إلحاح الناقد على الدفاع عن إبداعية القراءة النقدية، وعلى استهجان ما يسميه مَكنَنَة التحليل أو مَكنَكَتَه[36].

3.3.المستوى الحيّزي:

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

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

يعرف مرتاض الحيز بأنه "كل فراغ أو حركة أو اتجاه أو بعد أو طول أو عرض أو حجم أيضا، ولكن مما ينشأ عن شطحات الخيال ."[37] ويقسم الحيز الذي يتجه إليه المحلل بالدراسة إلى ثلاثة محاو:

1- طباعي، يتجسد "في حجم النص، وكيفية توزيعه على القرطاس، ثم في حجم الكتاب كيفما كانت طبيعته، وفي اللوحة التي اختيرت له لتكون على غلافه الأول، وفي كيفية كتابة العنوان: أي بأي خط كتب...؟"[38]

2- مكاني، يبحث "في أمر الأمكنة المتحدث عنها في النص؛ إذ هي التي تشكل لحمة الشبكة الحيزية التي تقع فيها الحركة، والعبور، والسكون، والأمن، والحب، والكره، والحنين، والتحفز، والرضا، والغضب، والقبول، والرفض، وهلم جرا...(...) ويمكن أن يتفرع عن هذا كله، البحث في بساطة الحيز وتركيبيته؛ وهل هو جغرافي طبيعي، أم خيالي أدبي، أم خرافي أسطوري؟ وهل الحيز الوارد في النص المعروض للتحليل والمدارسة ثابتٌ أم متحرك؛ أو حي أم ميت؛ أو نضرٌ أخضرٌ أم ذابل يابس؟ وهل هو مائيٌّ، أم يابسيٌّ، أو فضائيّ؟.."[39]

3- موقفي، ويتجسد "في ضرورة البحث حول موقف الشخصية الشعرية أو السردية من حيزها: وهل كانت راضيةً به، أم ضجِرةً منه؟ وهل كانت تحبه أم تمقته؟ ولماذا أحبته، إن أحبته؟ ثم، لماذا مقتته، إن هي مقتته؟"[40]

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

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

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

"وأول ما يصادفنا هنا هذا الحيز الجاثم في لفظ "ولنتوقف". فالحيّز هنا كأنه مصاب بالكلال، وكأنه يعاني النصب من تظعان؛ فالتمست الشخصية

الشعرية التوقف لترتاح هي، وتريح حيزها اللاهث وراء حيزٍ أسعد وأرحب وأجمل... فليس ينبغي التوقف بالأمر هنا لدى تمثل هذا الموقف في حد ذاته، وإنما يجب أن يوغل التمثل إلى ما وراءه بعيدا. فلماذا إذن طلب التوقف؟ ومن هم الذين كانوا يركضون فالتمسوا هذا التوقف؟ وأين كانوا يسيرون؟ ولماذا كانوا يسيرون؟ وإلى أي غاية كانوا يُيَمِّمون؟ وما حظرهم أن يمكثوا حيث كانوا؟ ولِمَ لم يصارعوا من أجل المكوث حيث أصل حيّزهم الذي منه كانوا ينطلقون؟

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

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

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

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

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

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

والثانية أن عنصر الماء لم يختص بنور الفجر وحده، وإنما ارتبط بالصخر المعروف ماؤه بالعذوبة والمراءة والصفاء."[41]

هكذا يحلل الناقد الحيز في هذه العبارة الشعرية: يحلل أبعادها الخيالية وأسرارها الدلالية ويكشف ما فيها من جمال الفكرة والصورة. فكأنما المقصود بدراسة الحيز هو دراسة الصورة والإيحاء الكامن في العبارة، هو تصوير ما تلتقطه عين الخيال حين قراءة العبارة الشعرية. لذلك يعده مرتاض امتدادا أمينا للصورة الفنية[42]

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

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

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

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

-سامق: وهو الجذع الممتد من أسفل إلى أعلى حيث نشاهد سعوفا وأوراقا واخضرارا. وربما كانت تلك السعوف محمّلة بالرطب الجنيّ. وتلك تكون أجمل صورة حيزية يمكن أن تتصرف إلى نخلة من النخيل."(43)

فماذا يفيد القارئَ والنصَ أن تُذكَر هذه المعلومات المتعلقة بالنخلة؟ وهل كون النخلة ذات مستويات ثلاث هو الذي يعطيها خصوبتها الدلالية وقيمتها الفنية؟ وهل ما يهمنا في العبارة الشعرية هو ظلالها التي تتسرب إلى الخيال والوجدان، أم مطاردة ما فيها من الحيز، والمبالغة في تفتيقه وتشقيقه، وكأنما هو جوهر الشعر؟

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

4.3.المستوى الزمني:

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

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

".. الزمان ظاهرة تنصب على كل شيء في هذه الحياة: فأيّنا يمكن أن يكون زمانا؛ فالصبي زمان، أي أنه يعني ارتباطه العضوي بالزمان ابتداء من لحظة الصفر التي يولد فيها، بل ابتداء من لحظة الصفر الأولى التي يكون فيها مجرد نطفة في ظلمات الرحم. والشيخ زمان، والكهل زمان، والشاب زمان. وهذا القلم الذي أكتب به هذا الفصل زمان، وهذا القرطاس الذي أدبجه زمان، وكل ما يحيط بي، ويحوم حولي زمان: من الشمس إلى القمر، من الليل إلى النهار، من النبات إلى الأشجار... فالزمان الذي نريده هو ذلك المتجسد في الكائنات والأشياء: الدال عليها، المحدد لعمرها، الواصف لأحوالها، المتسلط عليها في أي صورة من صور التسلط الزماني القابل، بشكل يكاد يكون عدوانيا، للتسرب والتولج. ومثل هذا الزمان يجب أن يتجسم في معظم النصوص الأدبية وإن لم تك من ذوات الصفة الحكائية."(44)

وهذا قول سليم من الناحية المبدئية، ولكنه ليس حجة في ما يريد الناقد إثباته من أهمية المعالجة للمستوى الزمني في الخطاب الشعري؛ بل ربما كان حجة في الاتجاه المعاكس؛ ذلك أن وجود الدلالة الزمانية في كل لفظة دليل على أنه لا تمايز في القيمة الجمالية من هذه الجهة، وأن الحديث عن الدلالة الزمانية للفظة يوشك أن يكون مجرد حديث عن دلالتها المعجمية مع شيء من التفصيل الممل. ولا ننكر أن الناقد ينفذ، من خلال تحليله المستوى الزمني، إلى أعماق العبارة الشعرية، ويطلعنا على لطائف وأسرار، ويفتح خيالنا على مجال أرحب من الظلال والأضواء والخيالات؛ كما هو الشأن في تحليله لفظ "ليلى"(45) من قول محمد العيد:

ما لليلايَ لم تصِلْ مُهَجاتً فدينَها

وتحليله لفظ "الصدى"(46) من قول محمد العيد: "لم يجبْني سوى الصدى". كما أنه يطلعنا، في خلال تحليله، على موقف الشاعر من زمنه حين يقسمه إلى زمن حرام وزمن يائس وزمن مُريع وزمن حالم(47). وقد كان صنع

الصنيع نفسه في تحليله للمستوى الحيزي لقصيدة "أشجان يمانية" حين قسم الحيز إلى حيز سبب في التضايق، وحيز متحرك، وحيز محاصر، وحيز محفوف بالأخطار، وحيز متصارع معه[48]؛ وهو مذهب في التحليل مثمر يدلنا على الحركة النفسية المعتملة في الخطاب، والموقف الفكري والوجداني المتحكم في نسيجه، المشكّل لمضمونه. وينتمي إلى المحور الثالث الذي كان ذكره مرتاض، من محاور دراسة الحيز. غير أن دراسة الزمن، مثلها مثل دراسة الحيز، كثيرا ما تنحرف بالناقد إلى مسائل بديهية نعجب كيف تصور الناقد أنها ذات جدوى، وأن الاستفاضة في ذكرها وتحليلها هو عمل نقدي يعود بالنفع على القارئ والنص. لنتوقف عند تحليله قول المقالح "اهبطوا بي على صفحة الماء":

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

والصورة هنا عجيبة، لأنها تؤوب بك خلفيا من حركة الماء الرقراق الذي يصطحب مروره مرور الزمن، إلى حركة السحاب الذي أفضى إلى تهاطل الأمطار أو تهاتن الثلوج، إلى حركتها وهي منحدرة من الأعالي نحو

الأسافل، كل ذلك والزمن يصاحب ويدور، ويتحرك بحركتها في أزلية لا تنتهي ولا تنقضي."(49)

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

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

5.3.المستوى التشاكلي:

هذا المستوى من مستويات التحليل هو مما استفاده مرتاض من إجراءات التحليل السيميائي. وقد عرّف مرتاض التشاكل بأنه "تشابكٌ لعلاقاتٍ دلالية عبر وحدة ألسنية إما بالتكرار، أو بالتماثل، أو بالتعارض سطحا وعمقا، وسلبا وإيجابا."(50)

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

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

يقول مرتاض، في تحليل المستوى التشاكلي من قول المقالح:

"غاب القمر المشتاق – ضاع كتاب العشاق":

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

1- ذاك التشاكل المورفولوجي والنحوي والإيقاعي المتجسد في زوجي: غاب – ضاع

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

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

4- ذاك التشاكل المورفولوجي القائم في أن كل وحدة تتألف من ثلاث مقومات:

فعل + اسم (+ صفة + اسم).

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

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

7- ذاك التشاكل التلاؤمي الواقع بين "المشتاق"، و"العشاق "حيث إن مثل هذه اللغة تتكاثر في المواقف الغرامية."(51) ودون أن نمعن في ضرب الأمثلة من تحاليل الناقد، نسجل أن عمل الناقد في دراسة هذا المستوى هو تحليل البنية

التركيبية من جهة التناسب الإيقاعي والتركيبي والدلالي بين الوحدات المشكلة لنسيج العبارة، ومن جهة ما يحصل بينها من تباين هو المؤكد لحصول التشاكل.

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

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

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

يتجليان في كون الانتشار (من الحاضر نحو الماضي) ينتهي، آخر الأمر، إلى نقطة محددة من الذاكرة لا يستطيع مجاوزتها إلى ما وراءها؛ ليجسد هذا المظهر من الكلام معنى الانحصار."[52]

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

خلل السحاب:

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

ويمكن أن نتصور السحاب مقوما يحتمل تباينا بحكم ما فيه من انحصارية (إضافة إلى كونه مقوما انتشاريا) تتجسد في أنك إذا راعيت السحاب من زاوية معينة من الأرض، أو زاوية معينة من الفضاء؛ إذا ما علوت السحاب؛ فإن بصرك يرتدّ إليك خاسئا حسيرا: حين ينتهي إلى نقطة من الحيّز لا يعدوها؟"[53]

"أثقلت: الإثقال: وضع حجم ثقيل على حجم آخر. ولا تحدث حركة الإثقال إلا بحدوث نشر شيء ثقيل إذن، على جسم ما، كوضع حمولة معينة على متن شاحنة أو ظهر بعير [54]

"يلثم الماء: يكون اللثم بالفم؛ وهو يقع في الجهة العليا، غالبا من الجسم. فاللثم للماء هو استقبال حبات المطر دون رشفها مما يزيد من انتشارها نحو الأسفل؛ فيوسع من دائرة الانتشارية: بين طرفيها الأعلى والأدنى."[55]

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

نسجل في ختام هذا البحث أن تجربة عبد الملك مرتاض في تحليل الخطاب اتسمت بالاضطراب والتمزق والتعثر، بسبب حماسته للمناهج الحداثية. ورغم أنه تميز بكفاءة نقدية بارزة، ومقدرة بيانية عالية، منذ بداية مسيرته النقدية، فإن تحولَه من "التقليدية" إلى "الحداثة" في قراءة الخطاب الأدبي، وإقبالَه على مواكبة موضة التحولات المنهجية، واجتهادَه في إخضاع النص الشعري لها طوعا وكرها، أوقع كثيرا من تجاربه التحليلية في التمزق

والتبعثر وقلة الجدوى؛ حيث يظهر النص خلال التحليل أشلاء متناثرة متبعثرة، في سبيل البحث عن عناصر دلالية ليست جوهرا في شعرية النص؛ مثل الحيّز والزمن والتشاكل الانتشاري. ولا ننكر أن لغة الناقد العذبة المبدعة الراقية تضفي على دراساته التحليلية قدرا متفاوتا من الرونق والإثارة، وأن بعض دراساته غير المغرقة في الحداثية، مثل دراسته لقصيدة محمد العيد "أين ليلاي؟" على قدر وافر من التماسك والنجاعة والإثارة والعمق ووفرة الجدوى.. ولكن الانطباع العام الذي خرجنا به من قراءة تجارب مرتاض في تحليل الخطاب، هو التأسف على ما أضاع الناقد من جهد ثمين في تحصيل حاصل، وفي غير طائل. وهو رأي رأيناه، وعسى أن نكون أخطأنا الرأيَ، وجانَبْنا الصواب.

الإحالات:

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

(*2*) ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003م ص*64*.

(3) *المصدر نفسه، ص38-39.*

(4) *المصدر نفسه، ص38.*

(5) *المصدر نفسه، ص39.*

(6) ينظر: عبد الملك مرتاض، القصة في الأدبي العربي القديم، دار مكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، 1968م ، ص58-59.

(7) *المصدر نفسه، ص83.*

(8) *المصدر نفسه، ص105.*

(9) ينظر: عبد الملك مرتاض، أ_ي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992م ص146.

(10) ينظر: عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م، ص53. وأ-ي، ص13.

(11) ينظر: ميخائيل نعيمة، الغربال، دار نوفل، بيروت، ط15، 1991، ص 16 .

(12) ينظر : عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة _ قصيدة القراءة، دار المنتخب العربي، ط1، بيروت، 1994م ص16-17.

(13) المصدر نفسه، ص18.

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

(15) ينظر :أ-ي، ص75-76.

(16) شعرية القصيدة، ص16.

(17) المصدر نفسه، ص233.

(18) عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م، ص133.

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

(20) المصدر نفسه، ص158.

(21) ينظر : أ-ي ، ص147.

(22) ينظر: أ-ي، ص152.

(23) *المصدر نفسه، ص154.*

(24) *المصدر نفسه، ص155.*

(25) *المصدر نفسه، ص158.*

(26) *المصدر نفسه، ص165.*

(27) *المصدر نفسه، ص167.*

(28) *المصدر نفسه، ص169.*

(29) *المصدر نفسه، ص168.*

(30) *المصدر نفسه، ص159.*

(31) *بنية الخطاب الشعري، ص50.*

(32) *المصدر نفسه، ص50.*

(33) *المصدر نفسه، ص51-52.*

(34) *المصدر نفسه، ص53-59.*

(35) *شعرية القصيدة ص161.*

(36) *المصدر نفسه، ص233.*

(37) أ–ي، ص103.

(38) شعرية القصيدة، ص183.

(39) المصدر نفسه، ص*184*.

(40) المصدر نفسه، ص185.

(41) بنية الخطاب الشعري، ص81–82.

(42) المصدر نفسه، ص79.

(43) المصدر نفسه، ص88.

(44) النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص83–84.

(45) أ–ي، ص132.

(46) المصدر نفسه، ص134–135.

(47) المصدر نفسه، ص127–139.

(48) بنية الخطاب الشعري، ص184–103.

(49) المصدر نفسه، ص118–119.

(50) شعرية القصيدة، ص43.

(51) المصدر نفسه، ص49.

(52) المصدر نفسه، ص46.

(53) المصدر نفسه، ص47.

(54) المصدر نفسه، ص52.

(55) المصدر نفسه، ص87.

المصادر والمراجع:

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

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

3_ عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م.

4– عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م.

5_ عبد الملك مرتاض: أ_ي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992م.

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

7_ عبد الملك مرتاض: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001م.

8_ عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003م.

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

❑❑