الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

النقد العربي المعاصر بين الذات وحضور الآخر

كتابات سعيد يقطين أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص: نقد معاصر

إعداد الطالب:

نصر الدين بن عطية

إشراف الأستاذ:

أ. د: بنعلي قريش

لجنة المناقشة:

أ.د بوجمعة عمارة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د بنعلي قريش	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
أ.د محمد مرتاض	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
د- عبد القادر عواد	أستاذ محاضر-أ-	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د. زينب لوت	أستاذة محاضرة-أ-	المدرسة العليا للأساتذة مستغانم	عضوا مناقشا
د. خيرة بن ضحوى	أستاذة محاضرة- أ-	جامعة بومرداس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2021-2022

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمـة شكـر

يقول الله تعالى في محكم تنزيله:"وإذْ تأذّنَ ربُّكم لئن شكرْتُم لأَزيدَنّكم". إبراهيم 07.

وعن النعمان بن بشيررضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم على المنبر: "من لم يشكر القليل لم يشكر الكثير، ومن لم يشكر الناس لم يشكر الله، والتحدث بنعمة الله شكر، وتركها كفر".

فالحمد لله على ما أنعم عليّ من نعمه ظاهرة وباطنه. فله الحمد في الأولى والآخرة.

ثم الشكر موصول إلى أستاذي بنعلي قريش الذي كان خير معين في مشواري العلمي، فلم يبخل عليّ بالنصيحة والتوجيهات. فله الشكر الجزيل، وما عند الله خير وأبقى.

كما لا يفوتني أن أشكر أساتذة جامعة جيلالي ليابس، وأخص بالذكر الأستاذ بوجمعة عمارة والأستاذ سعيد عكاشة.

وفي الأخير أتقدم بجزيل الشكر والاحترام للأساتذة الأجلاء أعضاء لجنة المناقشة، الذين تكرموا بقبول مناقشة هذه الأطروحة، وإغنائها بآرائهم وملاحظاتهم القيمة، وتوجيهاتهم النافعة.

إهـــداء

إلى الوالدين العزيزين.....

إلى عائلتي.....

إلى كل من يحمل قلمه و.....

إلى أصحاب النفوس الزكية الذائدة عن دينها وأمّتها.....

إلى أصحاب القلوب المخلصة والأيدي المتوضئة.....

إلى الذين أعانوا فكفَوا وساندوا فأغنوا.

مقـــــدمـــــة

مقـدمــة:

لا يمكن أن نتحدث عن النقد العربي المعاصر كبنية مستقلة بنفسها لاسيما أنّ معظم النظريات والمناهج والإجراءات التي تبلورت فيه مستلهمة من النقد الغربي بتفاصيله كافة، استلهام فرضته عمليات المثاقفة المتواصلة مع الغرب بحثا عن المناهج والنظريات المثلى.

والمتأمل للحركة النقدية العربية يدرك هذا التوجه الواضح نحو النقد الغربي. إذ أضحى الناقد العربي مستهلكا لمناهج الغرب، مكدسا لنظرياته، واقعا تحت سطوتها، لا يتجرأ حتى على نقدها، يعمق ذلك الإحساس بالعجز نقاد تعاملوا مع الحداثة الغربية بقداسة وانبهار في محاولة منهم للحاق بالمنجزات الباهرة التي تحققت في الغرب ما أفقدهم الرؤية على الإبصار فغاصت أقدامهم في بيداء محرقة فكانت أصواتهم أكثر صخبا وأقلامهم أقلّ عطاءً.

لكن مع هذا لا نعدم حركة جادة بذلها نقاد عرب بغية إعادة نظر شاملة في مسار أقل ما يقال فيه إنه مسار خطر زلت فيه أقدام وحارت فيه أفهام. حركة حاولت أن تهز الجمود وتحقق الاستنارة مستفيدة من النقد الغربي الذي خطا خطوات كبيرة في فهم الظاهرة الأدبية. حركة تبذل قصارى جهدها لتصحيح هذا المسار وتأسيس حداثة نقدية عربية لها خصوصيتها، خصوصية منهجية ومصطلحية تستلهم موروثنا المعرفي وتراعي شروط الحاضر وتستشرف المستقبل.

إن تأصيل نقد عربي له خصوصيته اعتمادا على منجزات الغرب لا يتأتى سليما مشذبا من علائقه الإيديولوجية ما يستوجب الوقوف بوعي أمام طبيعة تلك الإيديولوجيات الكامنة في الأنساق المعرفية وفي المناهج والمصطلحات التي ننهل منها بغية تجنب تلك المزالق التي غالبا ما تصطدم بالبنية الفكرية والثقافية العربية فتنتهي بتلك الجهود إلى التيه.

تلك وظيفة يمكن للناقد العربي أن يضطلع بها إذا حكمته أسس منهجية وموضوعية، ونظرة فاحصة تعمل صادقة على إعادة هيكلة منظومته الراهنة بالبحث عمليا عن أسباب التأخر. إنّ هذا ليس من قبيل المستحيل ما دام هذا الناقد يملك رصيدا حضاريا وثقافيا وثروة معرفية متنوعة أصالة واجتهادا ووعيا.

ومع تزايد الوعي بضرورة الاندماج مع العالم في ظل الموجة الحضارية الثالثة موجة المعلوماتية برزت أسماء عربية تدعو إلى الانفتاح المقيد بشروط موضوعية تضبط حدوده وتوجهاته، وتحفظ للذات العربية خصوصيتها وتمايزها على ألاّ تبلغ هذه المحافظة حد الانغلاق فتكرس التخلف، وألاّ يبلغ هذا الانفتاح حد الانسلاخ فينقلب إلى معول يهدم الذات والخصوصيات.

من تلك الأسماء التي ذاع صيتها في الساحة النقدية الناقد المغربي سعيد يقطين صاحب المجهود النظري والتطبيقي المتميز في الدراسات النقدية العربية المعاصرة من خلال سعيه إلى تأصيل المناهج النقدية طلبا للموضوعية. والتأصيل يعني البحث في الأصول والسعي الحثيث لتحديثها في رحلة التحديث الشائكة والمضطربة، لا تبهره الاتجاهات الجديدة لأنها جديدة بقدر ما يبتغي تثمير الأنساق الثقافية والنقدية معرفة نقدية أصيلة بما يفيد النقد العربي.

وهذا جلي في أعمال سعيد يقطين، فقد برزت عند هذا الناقد رؤى وتصورات تدعو إلى تبني التفاعل الإيجابي بين الموروث العربي القديم والمنجز النقدي الغربي المعاصر أي بين الذات العربية والآخر من خلال علاقة تقوم على أساس الحوار الجاد والعميق الرامي إلى التأصيل والإبداع والتطوير، حتى تكون هذه الذات قادرة على مواكبة العصر وتطلعاته بروح تعتز بماضيها وإنجازات الأسلاف، ولا تخشى الانفتاح والاستلاب. وربما لهذا السبب كانت دراساته وكتبه تضعك أمام ناقد معني بالهوية الثقافية لأدبه ولنقده، فهو مولع بالنقد الأصيل الذي يستجيب لطبيعة الأعمال الأدبية العربية ويحافظ على محليته، متحركا في الوقت ذاته في فضاء النقد العالمي.

أخذ سعيد يقطين على عاتقه مهمة تطوير النقد العربي، وهذا ما يتجلى في العديد من كتبه ومؤلفاته، والأبحاث التي قدّمها في هذا الميدان لاسيما السرديات التي برع فيها.

وفي هذا الإطار يندرج موضوع هذا البحث حيث يسعى إلى الكشف عن هذه التجربة، وكانت الرغبة وراء هذا البحث علمية تتجلى في مواكبة تطور النقد العربي المعاصر، وقبل ذلك كله

الاهتمام الشخصي بالجانب النقدي لاسيما العربي. إضافة إلى الدافع الذي تلقيته من طرف بعض أساتذتي القدامى.

ولاشك في أن لكل بحث هدفا أو أهدافا يسعى إلى الوصول إليها، وبلورة نتائج بشأنها. ويسعى هذا البحث إلى محاولة الكشف عن مسار النقد العربي المعاصر في تعامله مع النقد الغربي، والثاني محاولة الاهتداء إلى نظرية نقدية عربية تقوم على الانفتاح الواعي والمسؤول على الآخر من خلال تجربة سعيد يقطين.

وحتى نصل إلى الأهداف المرجوة كان لابد من طرح الأسئلة الآتية:

ما الأسس اللازمة لتجديد الخطاب النقدي العربي؟ وهل الواقع الثقافي العربي يتيح لنا ذلك في ظل التدفق الهائل لنظريات ومناهج الغرب؟

هل هناك محاولات جادة من قبل النقاد العرب لإيجاد نظرية نقدية تكون مستنبتة في البيئة العربية أم إننا لا نستطيع أن نكون فاعلين في الساحة النقدية العالمية إلا في إطار مرجعي غربي؟

وهل استطاع سعيد يقطين التأسيس لمشروع يمكن أن يوصف بأنه عربي أم إن الأمر لا يعدو أن يكون نقلا أمينا أو بالأحرى ترجمة حرفية للنقد الغربي؟

ثم هل كان توظيفه للمناهج الغربية توظيفا تكتيكيا وتظاهرا بالمعرفة أم كان ذلك التوظيف بكفاءة علمية وعملية تراعي الخصوصية العربية ذاتا وإبداعا؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها كان عليّ أن أقسم هذه الأطروحة إلى مدخل وأربعة فصول لكل فصل مبحثان، وخاتمة.

تناولت في المدخل الذي كان بعنوان "النقد العربي المعاصر، الواقع والتحديات" مفهوم النقد مع الإحاطة بمعالم النقد العربي الحديث والمعاصر. كما وقفت عند بعض أزماته لا سيما أزمتي المنهج والمصطلح.

ثم جاء الفصل الأول بعنوان "المنظومة المعرفية والمصطلحية المؤسسة لخطاب سعيد يقطين النقدي" تتبعت فيه من خلال مبحثيه المرجعيات الفكرية والمصطلحية والخلفيات النظرية البانية لتفكير سعيد يقطين. كما تطرقت فيه إلى قضية المصطلحات التي أثارها الناقد.

ثم كان الفصل الثاني بعنوان "سعيد يقطين ناقدا روائيا"، تطرقت في مبحثيه إلى عناصر الخطاب الروائي عند يقطين الذي قام بالبحث في مكوناته البنيوية المشكّلة للروايات العربية من خلال انتقاء بعض النماذج الروائية، وهي مسألة لم يكن النقد العربي يعيرها اهتماما كبيرا في ذلك الوقت، مما يؤكد على جراءة هذه الخطوة النقدية الجادة التي قام بها، والتأثيرات الكبرى التي خلفتها وراءها. مع التطرق لقضية النص الذي اقترحها لتوسيع مجال دراسته، والانتقال من المظهر اللفظي (البنيوي) إلى المظهر الدلالي (ما بعد البنيوية).

أمّا الفصل الثالث فكان بعنوان "سعيد يقطين ناقدا ثقافيا" تناولت في مبحثيه النقد الثقافي عند سعيد يقطين متوقفا عند مفهوم النقد الثقافي ومنهجيته، وأهم القضايا التي تناولها في هذا الجانب خاصة دراسة التراث السردي العربي من خلال التركيز على السيرة الشعبية التي أعاد لها الاعتبار من خلال استراتيجية قائمة على إعادة صياغة نظرية أجناسية عربية لإدخال بعض النصوص القديمة المهمشة ضمن دائرة الأدب بعد أن كان لا يلتفت إليها لأنها خالفت المؤسسة الثقافية الرسمية.

أمّا الفصل الأخير فقد عنوناه ب" سعيد يقطين ناقدا رقميا" تطرقت في مبحثيه إلى مفهوم الأدب والنقد الرقميين، وظهورهما في الساحة النقدية العربية. كما تطرقت إلى قضية النص المترابط "هايبرتكست" عند سعيد يقطين، وعلاقته بالخطاب الروائي العربي. وكان لافتا منه الجرأة بل ربما السبق إلى هذه المسألة من خلال الدعوة إلى تجديد النص والثقافة العربية من خلال ربطهما بالجديد التقني "الحاسوب"، مستجيبا في ذلك إلى التطورات التي يعرفها العصر، هادفا إلى مفهوم جديد للنص يعبّر عن التحولات التي تطرأ عليه في تعالقه مع المعلوماتيات مما يجعله منفتحا على علامات متعددة لغوية وبصرية أو صوتية.

وأنهينا البحث بخاتمة جاءت عبارة عن خلاصة تركيبية لما توصلنا إليه من نتائج عرضت في شكل نقاط موجزة.

وقد اتبع هذا البحث المنهج التاريخي للإفادة من معطى الاستقصاء فيه من خلال تعقب وقائع النقد العربي عبر مراحله لتفسير مشاكل الحاضر، وتحديد بواعث وأسباب المشكلة، والتمكن من استقراء معالم المستقبل، كما استعنا بالمنهج الوصفي التحليلي بهدف الوقوف عند أهم المسائل المتعلقة بالممارسة النقدية لدى سعيد يقطين النقدي، ومستأنسين بمنهج "نقد النقد" لاستيعاب تلك الممارسة، وإبراز لغتها الواصفة، والخلفيات المتحكمة فيها.

ومن المؤلفات التي استفدت منها كتب المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات لعبد الله لعبد الله إبراهيم، واستقبال الآخر الغرب في النقد العربي الحديث لسعد البازعي.

وأشير في هذا المقام إلى أهم الصعوبات التي واجهتها في إعداد هذا البحث، وهي انفتاح البحث على تفريعات غير منتهية، وكثرة المصادر والمراجع وهذا بفضل شبكة الإنترنت، لكنها طرحت في الوقت ذاته مشكلة الاختيار والانتقاء. كما واجهت صعوبة التوفيق بين وظيفة التدريس وبين مهمة البحث.

كان طموحنا في هذا البحث أن نتعرض لهموم النقد العربي المعاصر بكل ما تعنيه هذه الكلمة من قضايا ومشكلات تؤرق الناقد العربي، وتحرّضه على البحث الدائم. ولا نزعم أن هذا البحث قال كلمة الفصل لأنه جهد بشري يعتريه النقص، والله من وراء القصد وعليه التكلان.

ولا يسعني في الأخير إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدني على إنجاز هذه الدراسة. ويعود الفضل بعد الله عز وجل إلى أستاذي المحترم بنعلي قريش.

مـــــدخـــــــل

النقد العربي المعاصر: الواقع والتحديات

أولا– الذات/ الآخر: نحو تحديد المفهومين.

أصبح الحديث عن الهوية عند الإنسان العربي سمة بارزة في خطابه المعاصر، لاسيما مع تغول شبح العولمة بكل أبعادها إلى حد تحوّل البحث فيها إلى ظاهرة عابرة للتخصصات، فتقاطعت معها منظومات معرفية مختلفة كعلم النفس والاجتماع والتاريخ والأدب والنقد. هذا الحديث المتزايد عنها في الفترة المعاصرة راجع لضغط العولمة التي اعتبرت هذا المفهوم آيلا للزوال بحكم التوجه الحضاري نحو الاندماج لا التحنط حول الهويات.

إنّ الحديث عن الهوية هو حديث عن الذات باعتبار أن الأصل في مفهوم الهوية هو تعبير عن جملة السمات والخصائص النوعية التي تميز الذات، وتصنع اختلافها عن باقي الذوات.

وتنقسم الذات إلى قسمين أو ذاتين، هما: "الذات النفسانية والذات الثقافية. ونعني بالأولى الجوهر النفسي لأيّ شخصية إنسانية، وهي المعنية بالتحليل النفسي وهي فردية بالضرورة. أمّا الذات الثقافية فتعني الذات الجماعية من حيث هي مجموع المشتركات التي توحد مجموعة اجتماعية على أساس ديني أو قومي أو طبقي أو وظيفي أو غير ذلك، يضعها في مقابل جماعة أو جماعات أخرى تملك ذاتا مغايرة"[1].

والذات الثقافية هي المقابل الجدلي للآخر بخلاف الذات النفسانية. وهي ليست مركبة بمعنى التركيب الجدلي لأنها تجتمع على مفاهيم وتتراص بما يخلق منها مفهوما موحدا. هذه الأحادية وعدم التركيب هي ما يدفع بها إلى الخارج لإقامة علاقة جدلية مع كينونة تتمتع هي الأخرى بالتراص الداخلي هي ما يصطلح عليها ب(الآخر).

[1]– عبد الحسين عبد الرضا العمري: ثنائية الذات والآخر بين المفهوم الفلسفي واللغوي، مجلة آداب ذي قار، العراق، المجلد 1، العدد2، كانون الأول 2010، ص 107.

وبناء على هذا فإننا حين نتحدث عن الآخر فإنّ الحديث ينصرف إلى الذات الثقافية لا النفسانية. لكن مع أيّ آخر تقوم هذه العلاقة؟

وردت كلمة الآخر في لسان العرب بمعنى أحد الشيئين وهو اسم على وزن "أفعل"، والآخر بمعنى غير، كقولك رجل آخر وثوب آخر، وأصله أفعل من التأخر، فلما اجتمعت همزتان في حرف واحد استثقلتا فأبدلت الثانية ألفا لسكونها وانفتاح الأولى قبلها[1].

أمّا اصطلاحا: فالآخر في أبسط صوره هو نقيض الذات (الأنا) فهو كل ما كان موجودا خارج الذات المدركة ومستقلا عنها[2].

ويرى سعد البازعي أن هذا المصطلح "تبلور في الدراسات النفسانية لا سيما لدى عالم النفس الفرنسي جاك لاكان الذي استعمله ضمن جدلية الذات والموضوع ... وقد ورد الآخر في هذا السياق بوصفه بنية لغوية رمزية لا شعورية تساعد الذات على تحقيق وجودها ضمن علاقة جدلية بين الذات ومقابل لها هو ما يطلق عليه "الآخر"[3].

إذًا، يمكن القول إن مفهوم الآخر ينطوي في الغالب على فهم جوهري للذات، وعليه فإننا لا نعقد المقارنات إلا على أساس ثنائي تكون الذات طرفه الأول، ويكون الطرف الثاني آخر هو واحد من مجموعة مختلفة.

والذات هي التي تمنح الآخر آخريته، لأنها هي من تمسك بمفاتيح دلالته. و"ترى نفسها هي الأساس الذي تصدر عنه المعايير التي من خلالها يمكن تحديد من هو الآخر. وعلى ضوئها يبدو

---

[1]- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين: دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994، مج1، ص66. مادة (آخر)

[2]- سالم حميش: في معرفة الآخر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2003، ص5.

[3]- الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص. ص 33-34.

الآخر مفهوما تكوينيا أساسيا للهوية، أي للذات وهي تحدد هويتها، فلا هوية بدون آخر"[1]، فإذا ما حددنا هوية الأنا كان الآخر فردا أو جماعة يحكم علاقته بالأنا عامل التمايز، وهو تمايز إطاره الهوية.

وفي منظار الحضارة العربية الإسلامية لم يكن مدلول الآخر يقصد منه عدوّ هذه الحضارة كما يعتقد البعض، بل كان يراد منه كل ما هو غير الذات. لكن في العصر الحديث سيقتصر مدلول هذا الآخر على الغرب، لأنّ "العلاقة بين الذات والآخر ظهرت في شكلها الممارساتي كنوع من الصراع الاختزالي طرفاه غالب ومغلوب، يحاول فيه كل طرف محو الآخر، تحركه في ذلك نظرة إقصائية، وهو ما قامت عليه المركزية الغربية التي ارتكزت على ثقافة متعالية مبنية على التمايز والتراتبية بين الغرب والعالم الآخر، عالم مركزه الغرب وأطرافه بقية العالم، واستنادا إلى هذا المنطق اختلق هذا الغرب نظيرا مضادا له هو الشرق"[2]. وهذا ما يؤكده مايك كرانغ بقوله: "المصطلحات مثل الشرق والغرب ليست مجرد كلمات وإنما هي أسماء مميزة تبني هويات أصبحت أقاليم، وأصبحت هذه الأقاليم في النهاية واضحة بالنظرة الغربية المحدقة الشاملة التي تبني نفسها من خلال النظر إلى الشرق، بينما يوجد الشرق من خلال تلك النظرة المحدقة فقط[3].

ثانيا– النقد العربي الحديث:

تأجلت نهضة النقد العربي إلى بدايات القرن العشرين بعد ركود طويل امتد لقرون. فقبْل هذه الفترة لا تكاد تهتدي إلا لبعض الأعلام المعدودين الذين اقتصر نشاطهم على محاولات بعث الأفكار التي كانت سائدة بين النقاد القدامى، فظهرت كتب يستعيد بعضها البلاغة العربية، ومن تلك

---

[1]– سعد البازعي: المرجع السابق، ص37.

[2]– عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص29.

[3]– الجغرافيا الثقافية، أهمية الثقافة في تفسير الظواهر الإنسانية، تر: سعيد منتاق، كتاب عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005، ص90.

الكتب: "الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية" لحسين المرصفي، و"فلسفة البلاغة" لجبر شموط، و"منهل الرواد" لقسطاكي الحمصي.

وبدا النقد العربي في أوائل القرن العشرين باحثا عن نموذج يتمثله، فلم يجد إلا النقد الغربي نموذجا يحتذيه لما كان هذا الأخير قد قطع شوطا كبيرا نحو العلمية والمنهجية، فانتظمت كثير من جهود النقاد العرب ضمن إطاره، حتى لا تجد صعوبة في اقتفاءآثاره عند النقاد الأوائل، ومنهم روحي الخالدي وشكري والمازني.

ثم تعبّد الطريق لتطور آخر في غاية الأهمية ضمن التفاعل النقدي بين العرب والثقافة الغربية، بدخول الأكاديميين ميدان الدراسات النقدية. وكان أحمد ضيف من المبادرين إلى ذلك حين عاد من الغرب مفتتحا باب النقد المنهجي لأول مرة في الساحة العربية فدعا "إلى إعادة النظر في الدراسات الأدبية العربية، والإفادة من الفكر النقدي الغربي لينفتح العرب على أساليب النقد الأوروبي" [1]، مطالبا العرب بتغيير أنماط تفكيرهم وأدواتهم، ملحًّا في كل ذلك على وجوب التخلص من الفكرة التي سيطرت على الدارسين التي تعتقد أنّ العرب القدامى وصلوا إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه في الفكر البلاغي والنقدي. وربما كان الداعي إلى هذا محاولته تحقيق نهضة نقدية مبنية على أسس علمية.

ومن خلال كتابات أحمد ضيف وأمثاله من النقاد الأكاديميين ترسخت فكرة الارتباط بل التماهي بين مفهوم "الحديث" و"الأوروبي" أو"الغربي" في الثقافة العربية، ليغدو النقد العربي الحديث لا يحيل على شيء سوى ما ينتجه الغرب من مصطلحات ومناهج ومفاهيم.

ثم راح النقد العربي في فترة الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين يبحث عن مناهج وأدوات سعيا وراء مفهوم النقد المتخصص. وبرز في هذه الفترة ناقدان مهمّان رغم اختلاف توجههما

[1]– سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص96.

ومرجعيتهما، الأول هو سيد قطب الذي كان يهدف إلى وضع النقد في سياق الخصوصية العربية والإسلامية عبر خلق تواصل مع التراث العربي، معارضا الانكباب على النقد الغربي. وقد اتسمت مقالاته بالقوة وهو يدافع عن آرائه. والثاني يمثله محمد مندور الذي تبنى المنظور الغربي، وكان مؤمنا "بأنّ المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعلها[هكذا] في النفس"[1].

كما لا نغفل جهود محمد غنيمي هلال الذي كان من أكثر النقاد الذين أكسبوا النقد العربي الصرامة المنهجية. وقد تميز بقدرته على البحث عميقا في المناهج الغربية الحديثة، وتقديمها للدارس العربي، كما نراها في كتابه "النقد الأدبي الحديث" متأثرا بالفلسفة المثالية وأعلامها "ديدرو"* و"كانط"** و"هيجل"*** والفلسفة الواقعية وغيرها.

هكذا بدت الحركة النقدية في العقود الخمسة الأولى من القرن العشرين في توتر متصل يجذبها الحنين إلى التراث وما يتضمنه من محافظة على الهوية حينا، وتغريها الحداثة الغربية وما يلوح فيها حينا آخر، وإنْ كان للتوجه الثاني الغلبة إذ استطاع أن يصوغ خارطة النقد العربي للعقود القادمة.

ثالثا– النقد العربي المعاصر:

ظهر النقد العربي في فترة الستينيات أكثر حركية وانفتاحا عبر أسماء شملت أنحاء البلاد العربية، ولعبت الترجمة في هذه المرحلة دورا مهمّاً في دفع هذه الحركة للتعرف على الاتجاهات السائدة في

---

[1] محمد مندور: في الميزان الجديد، مؤسسات بن عبد الله، تونس، ط1، 1988، ص05.

* – دنيس ديدرو(Denis Diderot):(1713– 1784) فيلسوف وكاتب مسرحي. من أهم كتبه: الأفكار الفلسفية.

** – إيمانويل كانط (Emmanuel Kant):(1724– 1804) فيلسوف ألماني وأحد أهم الفلاسفة الذين كتبوا في نظرية المعرفة الكلاسيكية. لقي كتابه " نقد العقل المجرد" شهرة، فقد قام فيه باستقصاء محدوديات وبنية العقل البشري ذاته. كما قام فيه بالهجوم على الميتافيزيقيا التقليدية ونظرية المعرفة الكلاسيكية.

*** – جورج فيلهلم فريدريش هيجل Georg Wilhelm Friedrich Hegel : (1770– 1830) فيلسوف ألماني، يعتبر أحد أهم مؤسسي المثالية الألمانية في الفلسفة. طور المنهج الجدلي الذي أثبت من خلاله أن سير التاريخ والأفكار يتم بوجود الأطروحة ثم نقيضها ثم التوليف بينهما. كان هيغل آخر بناة "المشاريع الفلسفية الكبرى" في العصر الحديث.

أنحاء العالم لاسيما الأوروربي منه. إذ قام إحسان عباس ومحمد يوسف نجم بترجمة كتاب "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة" ل"ستانلي هايمن"[*] Stanley Hyman. لتتوالى ترجمة عدد من الكتب أسهمت في تشكيل اتجاهات نقدية جديدة في النقد العربي اتكاءً على ما طرأ في الغرب.

وفي العقدين الأخيرين من القرن العشرين سنشهد تغيرا في المشهد النقدي العربي يتمثل في ظهور منهج نقدي جديد استطاع أن يكون أكثر حضورا واستقرارا في الساحة العربية هو المنهج البنيوي بتياراته المختلفة من أسلوبية وتوليدية وسيميائية، وبدا أكثر اكتمالا من بقية الاتجاهات، واستطاع أن يتمكن من الدراسات النقدية العربية.

وانقسم هذا المنهج إلى تيارين: التيار البنيوي القائم على الاستفادة من الدرس اللغوي، وتيار النقد البنيوي التكويني كما لدى لوسيان غولدمانLucian Goldman. وبين هذين التيارين توزعت الدراسات والممارسات النقدية العربية حتى وسمت المشهد النقدي العربي المعاصر.

وربما يعود هذا السعي المحموم نحو البنيوية ذات المرجعية اللغوية لدى النقاد العرب إلى اقترابها من النقد العربي القديم المتكئ على نزعة بلاغية ولغوية مألوفة للعقلية العربية. في حين بدت التفكيكية قليلة الحضور في المشهد النقدي العربي تنظيرا وممارسة. وقد هاجر هذا المصطلح إلى الثقافة العربية تحت مسميات كثيرة، مثل (التفكيكية، التشريحية، التقويضية...). ويعدّ عبد الله الغذامي أول من تبنى التفكيكية منهجا نقديا من خلال دراسته الموسومة ب"الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية". وتردد كثيرا في تعريبه قبل أن يستقر على كلمة "التشريحية" مقابلا عربيا له.

ولعلّ ما بعد البنيوية تتسع للعديد من الاتجاهات، إلا أن الاهتمام سينصب على ما يعرف بعلم السرد الذي بدأ ينشط في ظل تنامي حضور الرواية، وموقعها المميز في الإبداع العربي. غير أنّ ذلك لم يمنع من ظهور اتجاهات نقدية جديدة منها: النقد الثقافي بتأثير واضح من أعلام هذا التيار، منهم: ادوارد سعيد، ورايموند ويليامزRaymond Williams، وتيري ايغلتون Terry Eagleton.

[*] ستانلي هايمان Stanley Hymen: (1918- 1970): ناقد وصحفي أمريكي.

إذ استفاد النقاد العرب من هذه التوجهات، نذكر منهم: عبد الله الغذامي، ورضوى عاشور، وجابر عصفور، وحفناوي بعلي وغيرهم، وصولا إلى النقد الرقمي لاسيما بعد تنامي ظاهرة الأدب الرقمي كما عند سعيد يقطين وحسام الخطيب.

هكذا يبدو المشهد النقدي العربي المعاصر في حراك دائم بين مدّ وجزْرٍ، تتصارعه التيارات ليبدو مزيجا من مناهج واتجاهات نقدية يَدين معظمها للمنتج الغربي، ذلك أنّ "المسار النقدي الغربي ظل يوجّه النقد الأدبي العربي، ويفرض عليه في كل مرحلة إبدالاته الخاصة والمتجددة"[1].

وبالتالي لم يعد للنقد العربي رؤية يدرك بها ذاته إلا من خلال المرآة العاكسة حتى أصبح "القارئ الذي يطّلع على نص عربي سرعان ما يربطه بصفة مباشرة أو غير مباشرة بنص أوروبي، أو لنقُلْ إنه لا يطلع عليه إلا بعد أن يربطه بنص أوروبي. وهكذا فهو لا يقرأ حي بن يقظان إلا ليقارنه ب"روبنسون كروزو"، ولا يقرأ المتنبي إلا ليبحث فيه عن نيتشه، ولا رسالة الغفران إلا ليجد فيها الكوميديا الإلهية... ، وويل للمؤلفين الذين لا نجد من يقابلهم عند الأوروبيين"[2].

هكذا كان الإتباع لا الإبداع مرجع الحركة النقدية العربية المعاصرة لأنّ النقاد ينظرون إلى جاهزية الأطروحات النظرية على أنها شافية توفر لهم عناء البحث، فحسم بذلك الأمر لصالح الاستيراد دون تثبّتٍ يفضي إلى إدراك قيمة ما يستورد وجدوى فاعليته. الأمر الذي أفقد الناقد العربي القدرة على الإبداع، وأنّى له أن يبدع وقد استنام على الهدهدة والمعلبات النقدية الغربية الجاهزة. وبدل أن يكون ناقدا مثاقفا صار شخصية تتماهى في الآخر، حتى إنك لتجد صعوبة في تمييز هويته لولا لسانه.

---

[1]- سعيد يقطين وفيصل دراج: آفاق نقد عربي معاصر، سلسلة حوارات لقرن جديد، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط1، 2003، ص. ص 30-31.

[2]- عبد السلام بن عبد العالي: في مرآة الآخر http //www.aljabriabed.net

وفي ظل سيادة مفاهيم التبعية هذه انجرف النقد العربي المعاصر في التنظير بعيدا عن المنتَج الإبداعي معتمدا على أسس فلسفية وحضارية لم تكن تخص الواقع العربي المأزوم في شيء، ولم تكن تشكل بالنسبة إليه قيمة، بل كان بفعل تخلفه، أو بفعل ظروفه السياسية والتاريخية منفصلا عنها. "لقد ظل هذا الخطاب يؤذّن في مالطة طويلا..."[1].

إنّ تمثل النقد العربي المعاصر لمقولات ونظريات ومناهج لا تناسب دائما النص العربي، ودونما مساءلة شوّه عملية التمثل وجنى على النقد الكثير من المشاكل والأزمات هو في غنى عنها. مشاكل تبدأ بالمصطلح ولا تنتهي بالمنهج. وفوضى تنظيرية، ومحاولات تشكيل إبداع وفق منظومات فكرية معدّة سلفا.

رابعا– مشاكل النقد العربي المعاصر:

أ– مشكل المصطلح:

ليس البحث في المصطلح النقدي[*] وليد العصر الحالي، فقد اهتم العرب القدامى بوضع المصطلح وتحديدا بعد اتساع العلوم وتنوع الفنون. فإذا ما نظرنا في المتون العربية القديمة لاحظنا أنّ

[1]– عبد الجواد خفاجي: أزمة النقد العربي المعاصرhttp:// alroya.com

[*]– يعرّف عبد العزيز الدسوقي المصطلح النقدي بأنه "النسق الفكري المترابط الذي نبحث من خلاله عملية الإبداع الفني، ونختبر على ضوئه طبيعة الأعمال الفنية وسيكولوجية مبدعها، والعناصر التي شكلت ذوقه. ينظر: نحو علم جمال عربي، سلسلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 9، العدد 2، 1971، ص 128.

وعرّف الجرجاني أبو الحسن علي بن محمد المصطلح بأنه:" هو إخراج الشيء من معنى لغوي إلى معنى آخر لبيان المراد، وقيل الاصطلاح: لفظ معيّن بين قوم معيّنين". ينظر: التعريفات، تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، الجزائر، 2004، ص27.

العرب كانوا على درجة عالية من الوعي بضرورة ضبط المصطلحات والإلمام بها كونها السبيل الأول إلى المعرفة. فمتى تمّ القبض على المصطلحات قبضا صحيحا وفق ضوابط منهجية من توضيح دلالاته وتحديد طبيعة توظيفه صارت العملية النقدية أقرب إلى العلمية والموضوعية من حيث الدرس والتحليل. وهذا ما يؤكده السكاكي (ت626هـ) بقوله: "اعلم أنّ علم الأدب متى كان الحامل على الخوض فيه مجرد الوقوف على طرف الأوضاع، وشيء من الاصطلاحات فهو لديك على طرف التمام"[1].

وبواسطة المصطلح يتحقق الاتفاق والتفاهم بين المتخصصين في أيّ علم من العلوم، لأنّ "مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية"[2]. وهو محقق لوحدة الفكر العلمي في أيّ تخصص.

وقد بدأ الاهتمام به مع الجاحظ(ت255هـ)، وبرز نقاد أولوه عناية من أمثال "ابن المعتز" (ت 247هـ)، و"قدامة بن جعفر (337هـ)"، و"حازم القرطاجني"(ت 684هـ).

وفي العصر الحالي عصر الانفتاح على الغرب، وعلى شتى ضروب العلم والمعرفة أثارت "الثورة اللسانية والنقدية التي شهدها هذا القرن، ومثّلت الستينيات أبرز منعطفاتها وبؤرها المتفجرة مشكلات كبيرة في مجال وضع المصطلح اللساني والنقدي وترجمته وتعريبه أمام الباحثين واللسانيين والمترجمين والنقاد العرب"[3]، الأمر الذي وضع النقد العربي في موقع التبعية بدل التأسيس في شتى جوانب المعرفة والعلم، بما في ذلك علم المصطلح ومجالاته.

---

[1]- مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص38.

[2]- عبد السلام مسدي: قاموس اللسانيات، عربي – فرنسي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص11.

[3]- فاضل ثامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص169.

وقد حاول الناقد العربي أن يوازن بين الاتجاهات والمناهج القرائية الجديدة وبين موروثنا النقدي وحاجاتنا الثقافية إلا أن كفة هذا الوافد ظلت هي الراجحة بسبب الولع بالحداثة الغربية وحالة الانبهار بمنجزات الآخر.

وربما نسي هؤلاء المولعون أنّ "المصطلح الموظف في أيّ علم من العلوم له خصوصيته في ذلك العلم وفي الثقافة التي أنتج فيها"[1]. إذ من المعلوم أن أيّ مصطلح يمثل في حقيقته خلاصة أفكار ونظريات وفلسفات معرفية في النسق المعرفي الذي أنتجه، وينتمي إلى بنائه الفكري. وغالبا ما يتجاوز المصطلح بناءه اللفظي، ويتخطى جذره اللغوي ليعكس فلسفة الأمة التي أنتجته وخصوصية ثقافتها لاسيما المصطلحات المتعلقة بالعلوم الإنسانية.

وبالتالي فقد أحدثت هجرة المصطلحات اضطرابا في النسق المعرفي لدى المتلقي العربي الأمر الذي أضعف قدرته الثقافية والتحليلية ليجد نفسه في نهاية المطاف يتقبل جميع القيم والمواقف السلوكية، ويمررها دون أيّ اعتراض أو ممانعة في وضعية شبيهة بوضع السم في العسل.

إنّ الانجذاب نحو المصطلح النقدي الوافد بكل تداعياته، وجعله أساسا في الدراسات النقدية المعاصرة، أفقد في كثير من الأحيان إمكانية الاستفادة من الموروث النقدي على مستوى مقارنة المصطلح الوافد بالقديم، أو استبداله بما هو موجود في التراث من مصطلحات معروفة تسهل عملية الخطاب والتلقي في الدرس النقدي المعاصر.

وتتضاعف الإشكالية وتتعقد عند الوصول إلى محطة الترجمة، وتعريب المصطلحات النقدية الأجنبية، ذلك أن المصطلحات تتعرض في رحلتها من لغة إلى أخرى لتأثيرات مختلفة تحمل محمولات ثقافية في لغتها الأصلية، ثم تتأثر بالثقافة التي تنتقل إليها فتتغير دلالاتها وتفقد نوعا من الوضوح

[1]- سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، ص 238.

والتحديد. وهو ما أطلق عليه يوسف وغليسي ب"هجرة المصطلح"[1] لتتشكل بذلك معضلة معنى المصطلح النقدي الذي يقترب أو يبتعد بحسب فهْمِ الدارس له.

ولعل هذه الفوضى التي يعيشها المصطلح النقدي ترجع في اعتقاد أحمد مطلوب إلى اختلاف ثقافة الباحثين والمؤلفين، وهمْ على ثلاثة أنواع:[2]

- **الأول**: ذو ثقافة أجنبية يقرأ الأدب ونقده باللغة الأجنبية.
- **الثاني**: ذو ثقافة مضطربة يقرأ الأدب الأجنبي ونقده باللغة العربية.
- **الثالث**: ذو ثقافة عربية يأخذ من كل فن طرفا.

وقد وجد بعضهم في المصطلحات الجديدة فرصة في الثورة على المصطلحات التراثية أو محاولة رفضها الأمر الذي يبتعد بالدراسات النقدية عن الأصول المكونة لثقافتنا الأدبية، ومناهجنا النقدية. فاعترض بعض النقاد على الدعوة إلى استخدام المصطلحات التراثية. فهذا عبد القادر الفهري يحذّر من استخدام المقابلات العربية الواردة في التراث لأنّ هذا يخلق -كما يرى- توهّمًا بصدق المصطلح العربي على ما يصدق عليه المصطلح الغربي نتيجة إسقاطات ظرفية أو ذاتية يقوم بها المترجم، ويحدد أسلوبه في وضع المصطلح وتوليده، فيقول: "تجنبنا– بقدر الإمكان- استعمال المصطلح المتوفر القديم للتعبير عن المصطلح الداخل، لأنّ توظيف المصطلح القديم لنقل مفاهيم جديدة قد يفسد تمثّل المفهوم الجديد والمحلي على السواء"[3]. وإلى هذا الرأي يذهب عبد السلام المسدي الذي يهاجم كلّ من يحاول إحياء الألفاظ القديمة وإطلاقها على متصور مستحدث.

---

[1]- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان- منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص47.

[2]- المصطلح النقدي، معجم عربي- عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 22.

[3]- عمر أحمد مختار: المصطلح الألسني العربي وضبط المنهجية، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد العشرون، العدد 03، 1989، ص15.

وتأخذ هذه المسألة أهمية أكبر حين تلبس هذه الأفكار لبوس المقولات الناجزة التي توحي بأنها تملك القول الفصل في قضايا لم ينته الحوار حولها بعد، وكذلك حين تتم تسمية مصطلحات تدّعي الشمول والرسوخ في حين أنها ما زالت تحتاج إلى الكثير من التدقيق العلمي.

إن الاهتمام بالتراث النقدي العربي لا يعني أننا نرفض الاستفادة من المناهج النقدية الغربية أو ما توصلت إليه مدارسهم في مجال النقد، ولكن حتى لا نستصغر ذواتنا. فقد زادت هذه المسألة في تعميق إحساس الفرد العربي بالاغتراب الذي يلف حياته، ومن ثم دفعه إلى الاستعارة من الآخر والاكتفاء بما يجود به عليه.

والذات المغتربة ثقافيا هي ذات محرومة من القدرة على التعاطي مع تطور الحياة لأنها تخلت عن حقها الأصيل في تعهد ثقافتها بالنقد والتطوير، كما تخلت عن البحث العلمي الجاد والرصين الذي به توجد النظريات والمفاهيم وتولد المصطلحات.

وأخيرا بات لزاما على الناقد العربي أن يستقي المفاهيم من مظانها الفكرية، ومن الخطأ الجسيم أن يعتقد بأنّ حاجات عصره الحاضر تحتم عليه ألاّ يفتش عما أنجزه الأسلاف.

ب- مشكل المنهج(*):

إنّنا لا نستطيع أن نفصل بين المنهج والمصطلح الممثل له لأنّ "بين المنهج والمصطلح علاقة قرابة يجدر بالناقد وصلهما، إنهما صنوان ليس في وسع أحدهما أن يستغني عن الآخر في أثناء الفعل

*- جاء في "لسان العرب" مادة "نهج": أنهج الطريق: وضح واستبان، وصار نهجا واضحا بيّنًا، والمنهج- بفتح الميم وكسرها- هو النهج والمنهاج، أي: الطريق الواضح والمستقيم" ينظر: لسان العرب، ص 300.

ويعرّف علي جواد الطاهر المنهج بأنه: "طريقة يصل بها الإنسان إلى حقيقة" ينظر: منهج البحث الأدبي، مطبعة العاني، بغداد، 1970، ص 13. وهو عبارة عن خطوات محددة بأهداف معينة وغايات مضبوطة يسترشد بها الناقد في أثناء تقويمه للعمل الأدبي، ومن ثَم كان له مدخلات ومخرجات، ووسائل وطرائق يمكن الانطلاق منها لاختبار الفرضيات وتحقيق الأهداف.

النقدي"[1]. وإذا كان هناك فوضى في استخدام المصطلح النقدي فستؤدي حتما إلى فوضى في توظيف المنهج وتطبيقاته على النصوص العربية. وهذا ما يواجهه النقد العربي المعاصر.

مع الانفتاح غير المشروط على الثقافة الغربية وقع النقاد العرب ضحية الانبهار والتسرع في استثمار تلك المناهج الوافدة دون تروٍّ أو وعي بالمرجعيات الفلسفية التي تقبع وراء كل منهج نقدي، فتم التعامل مع المناهج الغربية على أنها ملك مشاع بين كل الأجناس، ولم يحاولوا غربلة هذا الوافد من شوائب الانتماء إلى تربته الأصلية، إذ إنه من الخطأ أن نعزل المناهج النقدية عن الحقل المعرفي الذي أنتجت فيه، ولا عن خلفياتها الفكرية ومرجعياتها الفلسفية التي عملت على بلورتها.

ومن الطبيعي أن تتعاظم حدة الجدل حول المنهج في مقاربة النص العربي لوجود تعارض مبدئي بين الواقع الثقافي العربي والواقع الثقافي الغربي. كما أنه من الخطأ الاعتقاد أن هذه المناهج لا تعدو أن تكون مجرد أدوات إجرائية "يتوسل بها لتحليل النصوص الإبداعية متناسين المضامين الثقافية التي تحملها هذه المناهج التي تتلاءم والبيئة الحضارية الغربية التي أفرزتها"[2]. ذلك أن الجدل المنهجي في الغرب قام على أسس سليمة حسب اعتقاد عبد الله إبراهيم لكن النقد العربي ذهب إلى درجة التبني التام، وهو ما وقع فيه كثير من نقادنا فازدادوا بعدًا عن حل هذه الأزمة المطروحة في تشعباتها وأبعادها المختلفة.

أدى التهافت على المناهج الغربية لمقاربة النصوص العربية في غياب الوعي بحجم المخاطر المترتبة على ذلك إلى "تشويه هذه النصوص حينا، وطمس دلالتها واختزالها أحايين أخرى"[3]؛ لأنّ المنهج أولاً وقبل كل شيء وعي ينطلق من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية، وتنتج عنه رؤية ويتولد عنه تصور وتمثل للمعرفة. وفهم المنهج على أنه مجرد أدوات هو فهم سطحي، وتمثل ناقص للمنهج

---

[1]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص56.

[2]- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2005، ص134.

[3]- المرجع نفسه: ص. ص 135-136.

وطبيعته؛ ذلك أنّ كل منهج له جانبان: "جانب مرئي يتمثل في وجود أدوات إجرائية تساعد على إدراك الحقيقة وتقديم الدليل عليها، وجانب لا مرئي يتمثل في الخلفية النظرية المؤطرة للمنهج، والمحددة لغاياته، والعلاقة بين هذين الجانبين علاقة جدلية كعلاقة العلة بالمعلول، والفهم العميق لا يتحقق إلا باستحضارهما معاً"[1].

وتكمن قيمة المناهج فيما تحمله من قوة إجرائية؛ إذ هي التي تختبر توافق النظرية مع مبادئها، وتقرر صلاحياتها في ضوء إجراءاتها وآلياتها في الاقتراب الصحيح والمناسب والفعال إلى موضوعاتها وصفا وبحثا وتحليلا.

وما زاد المشكل استعصاء إخضاع نصوص عربية للعمل التجريبي لتلك المناهج الوافدة، وتطويع النص ليلائم المنهج حتى وصل ببعضهم إلى إكراه النصوص لتقول ما ليس فيها سعيًا لتبرير أدوات هذا المنهج المستخدم بحثا عن سمة الحداثة، كلّ هذا جعل من "الناقد المبرمج الذي يتبنى المناهج النقدية ويطبقها على النص العربي لا يخدم تراثنا ولا ثقافتنا المعاصرة في شيء، بل هذا التبني والتطبيق يغوي ويربك، ويعثر ويهدر، ويخرّب ..."[2]. وهكذا حاولوا عابثين إبراز قيمة التراث عن طريق إظهار إمكانية تطبيق المناهج الغربية عليه حتى يظهر بمظهر حداثي برّاق لا يختلف عن أدب الغرب.

ومن الطبيعي أن يقع الاضطراب وتحصل الفوضى في رؤية تنتزع ما ترغب فيه وتطبقه هنا أو هناك، فمزقت النصوص لتوافق الإجراءات والمناهج المستوردة، وساد الغموض، و"تغطية لهذا الغموض يلجأ الناقد الحداثي سيرا على أثر النقاد الغربيين إلى استخدام الجداول والمنحنيات والخطاطات التي تزيد من عزلة المنهج، وفشله في الوصول إلى استنطاق الدلالة"[3]. كل هذا زاد

[1]- عبد العالي بوطيب: بحث إشكاليّة المنهج في الخطاب النقدي، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثالث والعشرون، العددان 1-2، يوليو – ديسمبر، 1994، ص 462.

[2]- إبراهيم أحمد ملحم: الخطاب النقدي وقراءة التراث، نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص 183.

[3]- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر، ص. ص 143-144.

القارئ العربي رهقا لأنه لا يمتلك كفاية نقدية يستطيع من خلالها استقبال ما يفد إليه، وفهمه والعمل به في تحليل النصوص الأدبية.

وربما ظنّ بعض النقاد أنّ هذه الأزمة بل الفوضى مرحلة انتقالية ستفضي عاجلا أو آجلا إلى النظام والانتظام قياسا إلى ما عرفته الأمم الأخرى من مراحل فوضوية سبقت نشوء نظام جديد، لكن المقلق أنّ مرحلة الفوضى طالت وزاد تيه النقاد، ويظهر هذا التيه بجلاء من خلال التباين والاختلاف بين النقاد في تمثل المناهج الوافدة أو في استلهام مناهج من تراثنا القديم، فانقسموا بذلك إلى طائفتين: واحدة تعتمد المناهج الغربية الحديثة بكل ما لها من حمولة فكرية وحضارية، وتؤسس بها خطابا نقديا معرَّبا أكثر منه عربيا، وأخرى توظف مناهج عربية أصيلة تمتد بجذورها إلى عمق الموروث العربي أيام ازدهار الحركة النقدية العربية، فاستحالت ساحة النقد العربي إلى "ساحة حرب أهلية وسجال مغالط عطّل قدارتها وأفقد القدرة على الاستبصار وجرها إلى صناعة ثنائيات متضادة كالأصالة والمعاصرة، والتراث والحداثة، والرجعية والتقدمية"[1].

ولم تنجح الحركة النقدية العربية الجديدة بشقيها في تقديم إجابات متكاملة وشاملة حول قضايا المنهج النقدي؛ إذ مازالت بعض الأسئلة معلقة، الأمر الذي يضعها في موضع القلق والاضطراب الدائمين، ويفرض عليها للخروج من هذا الوضع العمل على تأسيس فكر علمي قادر على صياغة مناهج نقدية، مناهج تنطلق من أرضية عربية لأنها ستطبق على نصوص عربية.

ألا إنّ أمّة مثل أمّتنا تمتلك رصيدا فكريا وفلسفيا زاخرا، رصيدا يكفل لها صياغة مناهج وطرائق تناسب نسق تفكيرها، وطبيعة أدبها، ولكن لن يتأتى ذلك إلا بتضافر الجهود، وإخلاص النية في تطوير البنية النقدية والمنظومة الفكرية عموما.

[1]- صالح بن سعيد الزهراني: العقل المستعار، بحث في إشكالية المنهج في النقد الأدبي العربي الحديث، المنهج النفسي أنموذجا، ط1، 2000، ص07.

لكن قبل ذلك علينا تجاوز مرحلة الشعور بالنقص أو الدونية التي تجعل من الغرب الأستاذ الأبدي، ومناهجه هي المناهج الأصلح حتى وإن كان يعتريها النقص أو القصور. ومادامت كذلك لا يمكن أن نعطيها أكثر مما تستحق أو أكثر مما نقتنع به بخصوص أهميتها في دفع النقد إلى آفاق بعيدة، لأن صلاحية المناهج تتقرّر في ضوء إجراءاتها وآلياتها في الاقتراب الصحيح والفعّال إلى موضوعاتها وصفا وبحثا وتحليلا.

إن الظن بصلاحية المناهج الغربية في كل زمان وعلى كلّ النصوص العربية —كما هو عند كثير من النقاد العرب– أمر يفرغ المنهج من محتواه المعرفي، ويشحنه بالإيديولوجيا الإغوائية.

وعلينا إذا ما أردنا تحقيق نهضة نقدية حقيقية تجريد ذلك الموجه الغربي من أبعاده التاريخية بوصفه نموذجا صافيا وصحيحا، وعلينا أن نقتدي في ذلك بنقادنا وعلمائنا الأوائل الذين استطاعوا الأخذ من غيرهم، لكن بوعي منهجي سليم.

خامسا– المثاقفة: للضرورة أحكام.

من المعلوم أنّ الثقافات البشرية قامت على التواصل فيما بينها بمقتضى الطبيعة البشرية المبنية على حب التطلع إلى الجديد، ومعرفة الآخر المخالف فأثّرت وتأثرت، واختلفت درجات ذلك التأثير والتأثر باختلاف الرصيد الحضاري، والشعور بقيمة الذات والحفاظ عليها. فذابت ثقافات في نسيج ثقافات غالبة وفقدت هويتها كما حدث مع بعض ثقافات العالم، ونجحت أخرى في الحفاظ على كينونتها. ولم تدَّعِ أمّة من الأمم أنها مكتفية ذاتيا بما لديها، ومن هنا كانت المثاقفة ضرورة وجود لأنها تعكس رؤية تطورية وحضارية لعالم يقوم على أساس من الشراكة الضمنية بين الأنا والآخر.

واستنادا إلى ما سبق ماذا استفاد النقد العربي من مثاقفته للنقد الغربي؟ وهل خضعت هذه المثاقفة لوعي ممنهج ورؤية علمية أساسها المساءلة والتمحيص؟ وأولاً وقبل كل ذلك ما المثاقفة؟ وما حدها؟

يدل مصطلح المثاقفة على المشاركة والتبادلية بين أطراف وجهات متعددة. وجرى تداوله كثيرا في الدراسات المقارنة التي تنطلق من فهمٍ متوازن لطبيعة العلاقات بين الثقافات. وتتجلى مظاهر هذه المثاقفة فيما تقتبسه ثقافة ما من غيرها من الثقافات، وتعمل على استيعابه وتأصيله في كيانها حتى يغدو جزءا منه بعد أن كان طارئا على ذلك الكيان، ووافدًا عليه من الفضاء الخارجي.

تعرضت الموسوعة العالمية لهذا المصطلح والمعاني التي يحملها، "فأصل الكلمة لاتيني وتعني التقارب، إلا أنّ الإنجليز كانوا يستعملون بدل المثاقفة acculturation مصطلح التداخل الثقافي cultural exchange. في حين آثر الإسبان مصطلح التحول الثقافي transculturation لأنّ هذا المصطلح يخفف من حدة التعصب المرتبط بالاستعمار حيث يصبح التبادل متساوي الأطراف هدفه توسيع المعارف؛ ذلك أن المثاقفة تمثل التفاعل بين الذات والآخر، كما تعني التواصل الثقافي بين الأمم والثقافات وهو ماذهبت إليه الكثير من الكتابات الفكرية والأنتروبولوجية"[1].

إنّ المثاقفة عند الدارسين تفاعل ثقافي وفكري متكافئ الأطراف، وكلما زاد حظ الحضارات من المثاقفة ازدادت ألَقا وتوسعا واستمرارا، لذا كانت الحضارات الكبرى عبر التاريخ هي التي استفادت أكثر من غيرها من هذه الظاهرة، وعرفت كيف تستثمرها في تفجير طاقاتها الكامنة.

ولم تكن الحضارة العربية الإسلامية بمعزل عن هذا التيار لاسيما في مجال الأدب ونقده. فقد عرفت الكتابات النقدية العربية المبكرة المثاقفة النقدية، وخير نموذج يعبّر عن حالة التواصل هذه كتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر إذ ظهرت في كتاباته تأثره ب "أرسطو" وكتابه "فن الشعر"[2]. والشواهد على ذلك كثيرة.

---

[1]– نصر محمد عارف: الحضارة والثقافة المدنية، دراسة لمسيرة المصطلح ودلالة المفهوم، منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الدار العالمية للكتاب الإسلامي، الرياض، 1995، ص 34.

[2]– قصي الحسين: النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2010، ص 107.

وعلى الرغم من تأثير هذه المثاقفة على النقد العربي قديما إلا أنّه استطاع أن يحافظ على هويته و"الدليل على ذلك محدودية المصطلحات النقدية المعرّبة. فالمصطلح النقدي المعرّب قديما كان محدودا، ولمحدوديته استطاع الناقد العربي القديم أن يحتفظ بقدر من المرونة، والقدرة على المبادرة"[1]، وما يتم استحضاره من الآخر فهو للاستزادة ولتوسيع دائرة النقاش حول قضايا الأدب.

أمّا في العصر الحديث فالوضع مختلف، فالمتابع لاتجاهات النقد العربي في هذا العصر يرى حقيقة مفادها أنّ جميع مظاهر هذا النقد لا تكاد تخرج في حقيقتها عما أنتجه العقل الغربي من رؤى ومفاهيم وتصورات، بل وصل ببعضها أن أخذت شكل الإنصات السلبي والتبني الجاهز، الأمر الذي جعل بعض النقاد لا يرون النقد العربي المعاصر إلا رجْع صدى لتلك النغمات التي يرددها الآخر بسبب ما أحس به الناقد العربي من ضآلة ما استقر عنده من منجز نقدي في مقابل تنامي المنجز الغربي، حتى أصيب هذا الناقد بحالة أقرب إلى اليأس بسبب ما مارسه الخطاب النقدي الغربي على الذات العربية.

وضمن هذا السياق لا تجد بعض الأطراف حرجا في ذلك، فهذا عبدالله العروي يرى "أنّ على العرب اللجوء إلى نظام فكري متكامل يجمع بين الأقسام المعتمدة"[2] إذا ما أرادوا تجاوز شتاتهم الفكري. دون أن ننسى أدونيس الذي يمثل حلقة خطيرة في سلسلة طويلة مِن النُّخب العربية التي لم تقف في تغرُّبها عند الانبهار بالحضارة الغربية، وأصولها ومبادئها الفلسفية، ونظرياتها الفكرية القائمةِ على العقلانية اللادينية، بل تعدّتْ ذلك إلى النظر إلى الغرب وتقديمه على أنه الأصلُ الذي لا قيام لحداثةٍ عربية إلا بالنسج على منواله، والسير في ركابه.

ولعل هذه الخلفية النفسية للناقد العربي هي التي تفسر لنا مظاهر التسليم الكامل بما لدى الآخر من بضاعة، والانقياد لمنجزه، والتبعية له تبعية من لا يكلّف نفسه عناء التأمل والمراجعة

[1]- يوسف مقران: المصطلح اللساني المترجم، دار رسلان، دمشق، 2009، ص 88.

[2]- العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب – بيروت، لبنان، ط5، 2006، ص63.

والتساؤل فضلا عن النقد. هذا الوضع أحدث ردود أفعال متباينة لدى النقاد العرب توزعت على ثلاثة اتجاهات رئيسية:[1]

- **الاتجاه الأول**: يرى ألاّ حرج على النقد العربي إذا ما أراد تحقيق تقدم منهجي فاعل من الاندماج في سياق فعالية النقد الغربي، وآلية إنتاجه لمنظومة البنى والمفاهيم والتصورات التي لم يعد بإمكان النقد العربي اللحاق بوتيرة التطور المعرفي الهائل المتحقق لدى الغرب.

- **الاتجاه الثاني**: لا يعدو أن يكون رد فعل للاتجاه الأول، إذ يرفض أصحابه محاكاة النقد الغربي، ويرون أنّ النقد العربي نهل من المؤثرات الأجنبية أكثر مما ينبغي. ويسعون بدلا من ذلك إلى الاعتصام بالتراث النقدي العربي القديم، داعين إلى إحيائه، وبعث النماذج الموروثة على أنها نظم رمزية تمثل رأس مال رمزي قابل للاستثمار، وتطوير صياغة تهدف إلى تقديم نظرية نقدية عربية بدلا من الاكتفاء بالاستيراد الجاهز والتقليد الآلي.

- **الاتجاه الثالث**: حاول التوفيق بين الطرفين، فهو لا يرى وجوب انقطاع الصلة بين الماضي والحاضر بل على العكس؛ ذلك أنّ استيعاب التطور الحالي في اتجاهات الفكر النقدي العالمي المعاصر لا يمكن أن يكون وافيا ودقيقا إلا من خلال منظور تطوري وشامل لتاريخ النقد الأدبي، وخلفياته المنهجية الممتدة في الماضي. كما أنّ حصول هذا الاستيعاب لا يستغني أيضا عن تتبع الخطوات التي قطعتها النظرية الأدبية باعتبارها شديدة الارتباط بالتحولات الحاسمة التي شهدتها مناهج التحليل وممارسات النقد الأدبي على السواء.

وربما كان السبب في هذا الوضع أن طرفا يدّعي الأصالة لكنه منغلق وعاجز، والآخر يزعم التفتح ولكنه واقع في أتون التبعية والاستلاب، الأمر الذي خلق مواقف فكرية حادة ومتقاطعة إلى

[1]- حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو- برانت، المغرب، 2009، ص 32.

درجة أصبحت فيها التناقضات لا تخفى، وتتجلى من خلال صور النبذ والإقصاء والاستبعاد المتبادل بين الممارسات الفكرية التي تستثمر هذه المرجعية أو تلك ضد الأخرى.

وقد دعا عبد الله إبراهيم إلى ضرورة سيادة فكر الاختلاف محذرا "من رسوخ منطق الثنائيات "الأصالة والمعاصرة" و"الذات والآخر" و"الماضي والحاضر" ...إلخ، في آليات اشتغال العقل العربي، وفي منتجات الثقافة العربية، لأن تلك المفاهيم مارست فعلاً مباشرا في الفكر، "فانقسم الوعي بسببه إلى قسمين متضادين ومتناحرين، بحيث أصبحت تلك المفاهيم مرجعيات ثابتة ونهائية، توجه عمل الفكر وتحدد مجالاته وتقوّم نتائجه"[1]. وهو ما أدى إلى انشطار الهوية الثقافية العربية إلى هويتين: هوية الجمود والتقليد، وهوية الحداثة التي تخترق الفكر العربي، وكلٌّ منهما تتحين الفرصة للهيمنة والعمل على إقصاء الأخرى.

إنّ حضور الغرب في مناهجنا ليس فرضية تحتاج إلى التدليل، فالغرب موجود في ثقافتنا وسيظل، لكن ما يثير القلق في هذا الحضور اتساع دائرة المشاركة على مستوى الاستهلاك أكثر منه على مستوى الإنتاج الخلاق المستوعب للاختلاف الثقافي، فلا ترى سوى نقل المفاهيم والنظريات وعرضها عرضا يغلب عليه الانبهار.

إنّ سلوك التبعية العمياء والانقياد من غير بصيرة يعدّ ضربا من الإزراء بالدور التاريخي للمثقف العربي، وبمسؤولياته الريادية في المجتمع، وهو ما يستبعد إمكانية بناء إنجاز مستقل، أو إقامة علاقة من الحوار المسؤول المبني على الإحساس بالثقة والاستقلال بعيدا عن صور المسخ والاندماج في بنيات معرفية غريبة.

وربما اعتقد هؤلاء النقاد أنهم باستطاعتهم الاستفادة من النقد الغربي ومناهجه كما استفاد منها أصحابها عن طريق نقلها أو متابعتها؛ ذلك أنّ من شروط النجاح ألاّ يكتفي المستورد بالنقل،

[1]– المركزية الغربية، إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص07.

بل عليه أن يوفّر البيئة الملائمة وذلك بإعادة إنتاج ما يستورده من مناهج مرة أخرى بطريقة الجدل معها؛ لأنه يشتغل على واقع النصوص الأدبية العربية التي تنطوي على خصوصية وتميز. وهذا هذا يدعو إلى إعادة النظر في طبيعة العلاقة التي تربط الثقافة العربية بغيرها من الثقافات العالمية.

إنّ المثاقفة مع الآخر تفرض طابعا جدليا يقوم على التحفظ من قبل الأنا المتثاقفة في استقبال مفاهيم الآخر، لأنها تمثل بنية مناقضة للبنية المعرفية والثقافية عند الأنا. فالآخر يجسد المناقض الثقافي والقيَمي والسلوكي. لذا لا بد من اعتبار الفوارق النسبية بين الأنا والآخر من حيث البيئة المتثاقفة معها أو المنقول منها، وهي البيئة الثقافية الغربية، التي تتميز على وجه العموم بأمور منها السياق الثقافي المختلف تماما عن السياق الثقافي العربي.

إن تحصين الأمة ثقافيا لا يكون بالقطيعة مع الآخر بل يكون بحضور الذات الحضارية وتأكيد فعاليتها ولا يكون ذلك إلا "بإعادة تنظيم الحياة العقلية والمادية والأخلاقية للمجتمع على ضوء ثوابت الحضارة والتاريخ"[1].

كما أن البيئة العربية غير معنية بكثير من القضايا والإشكالات الفلسفية الغربية المعاصرة، ذلك أنّ منظري الفلسفة الغربية أقاموا أسسها على مسلّمات ووقائع بعيدة عن البيئة العربية، مثل مبادئ الثورة الفرنسية. أمّا فلسفات ونظريات ما بعد الحداثة فهي قصة غربية بامتياز، لم تكن للبيئة العربية ناقة فيها ولا جمل.

ثم بعد هذا لا بد أن يطرح السؤال: أليس مشروعا مطالبة النقاد العرب أن يؤصلوا نظرية نقدية عربيا جديدة بدل التشبث بالدور الهامشي في النقل والمجاراة؟ وما الأسس اللازمة لإيجادها؟

سادسا– نحو نظرية نقدية عربية:

[1]– محمد محفوظ: الحضور والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص110.

لم يهتم العرب في العصور الأولى بإنشاء نظرية نقدية متكاملة، أو بتأسيس المذاهب والمدارس على طريقة النقد الحديث، بل كان النقد على شكل آراء متناثرة. وفي العصر العباسي نضج النقد العربي وأصبح يتجه إلى العمق والتحليل. وكانت الحياة الأدبية والنقدية ولمدة لا تقلّ عن أربعة قرون تموج بالتيارات اللغوية والنقدية بصورة لا تقلّ عن حركة الحياة النقدية الأوروبية في القرنين التاسع عشر والعشرين.

لقد استطاع نقادنا الكبار أن يضيفوا إلى النقد العالمي مجموعة ثمينة من المبادئ والأسس والمعايير التي تعتبر دون ريب الأساس المكين لكثير من النظريات النقدية الحديثة في النقد الغربي. وحسبك أن تشير إلى الكتابين العظيمين "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني لتكتشف البذور الأولى لعدد كبير من المفاهيم النقدية الحديثة مثل مفهوم "الانزياح" الذي ينسب اليوم إلى المدرسة البنيوية، وسماه الجرجاني ب"الإمالة".

إنّ مساهمة العرب في بناء صرح النقد الأدبي لا تقلّ عن مساهمتهم في تشييد صرح العلوم الأخرى. إذاً، لماذا أنتج أسلافنا هذه الترسانة النقدية في حين نعجز نحن اليوم عن إنتاج نظرية نقدية أصيلة؟ ألسنا اليوم بحاجة ماسة إلى نظرية نقدية عربية تعيد للعقل النقدي العربي مكانته؟

يرى كثير من النقاد أنّ أسلافنا استطاعوا أن ينشئوا مدرسة نقدية عربية أصيلة ظلت تنهض بوظيفتها الفكرية والجمالية، لكن النقاد المعاصرين لم يستطيعوا ذلك لأنهم لا يكادون يعمدون إلى التنظير إلا من خلال اجترار النظريات النقدية الغربية، فقصارى جهدهم أن يقلدوا هذا الغربي أو يحاكوه لاعتقادهم أنه بلغ مرتبة الكمال.

وعليه، فإذا ما أراد النقاد العرب التأسيس لنظرية عربية معاصرة فلابد لهم من تجاوز مرحلة الاستيعاب ونقل النظريات الغربية، كما يجب عليهم ترك "النظرة التقديسية للتراث، والتعامل معه

بمرونة وحيوية إبداعية قصد تحقيق التفاعل بصورة إيجابية. وأمام هذا التحدي تحديات أخرى أمام النقد العربي للانطلاق إلى العالمية، هي: [1]

- الانطلاق من الواقع العربي المعاصر.
- الانطلاق من موقف تراثي محدد.

إننا نعتقد أنّ تجديد النقد العربي لا يتم إلا من خلال تعرّفه على مرجعيته أولا، ثم الاستفادة من تجارب الأمم، ولا يمكن أن يتم ذلك إلاّ من خلال البحث عن ضالتنا في وسط فضائل العقل العلمي. ولا يكون ذلك حتى يتحقق ما يلي:[2]

- العمل الجاد على الانطلاق نحو التحول الرقمي لأنه إبدال معرفي حقيقي يستدعي التفكير وتجديد النظر والعمل.
- توسيع مجال اهتمام الممارسة النقدية بجعلها تنفتح على أشكال تعبيرية تتعدى المكتوب إلى الوسائط المتعددة والمتفاعلة.
- الانفتاح على تطوير المعرفة بأشكال تعبيرية توظف الصورة والصوت، وعدم الوقوف عند حد اللفظ المكتوب.

ووضع هذه الأمور في مسارها الملائم هو الكفيل "بتجديد النقد وثقافة الناقد ليتلاءم مع مختلف الأشكال التعبيرية التي يفرزها العصر"[3]. فلا يمكن أن تقوم أية حداثة نقدية إلا عندما يجدد النقد مقولاته وأدواته وتصوراته التي يصدر عنها، مدليا بمفاهيمه النظرية، وممارسا لمعاييره الإجرائية.

---

[1]- عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 157.

[2]- سعيد يقطين: رهانات النقد الأدبي العربي وآفاقه المستقبلية، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية التونسية، تونس، العدد203، جانفي 2009، ص131.

[3]- المرجع نفسه: ص 132.

وأخيرا نقول إنّ الجهود الحالية لا تزال تقف عند نظرات أو ملامح جزئية دون رؤية شاملة تضع أمامها التأصيل العميق للنقد العربي المعاصر، وبدون وضع استراتيجيات ثقافية، وبدون مشروع ثقافي عربي موحد وواضح يقوم على المعرفة لا يمكن للنقد العربي اليوم إلا أن يكون خارج العصر. ذلك أنّ "الإيمان اليقيني لا يتحقق بالوعود وكتابة الاستراتيجيات على الورق، إنما يتحقق ببناء المؤسسات الثقافية وتشييد مراكز البحث وبناء العقول الواعية والمراجعة الدؤوبة، والنقد الذاتي والتثقيف المتواصل للمناهج والمعرفة"[1].

[1]- صالح بن سعيد الزهراني: العقل المستعار، بحث في إشكالية المنهج في النقد الأدبي العربي الحديث، ص16.

الفصـــــل الأول

المنظومة المعرفية والمصطلحية المؤسسة لخطاب سعيد يقطين النقدي

من المسلمات الثابتة عند الدارسين أنه لا يمكن دراسة أو فهْم أيّ ناقد ما لم نطّلع على مرجعياته الفكرية ونستجلي مصادره المعرفية، وعلى قنوات انتقال تلك المعرفة ذلك الانتقال لا يخضع للعشوائية، بل يرتبط بشروط تتعلق بتقبّل الفكرة أو النظرية في موطنها الجديد، ثم بطريقة استعمالها.

والمعرفة التي هي خلاصة الممارسات العقلية للإنسان تبنى ضمن سياقات ثقافية وحضارية محددة، ثم تدخل في علاقة حوار مع ثقافات أخرى بغية الاستزادة أو الاستفادة بما يتفق والبنية الثقافية للأمة من ناحية، وحاجات التلقي والاتصال بالثقافات الأخرى من ناحية أخرى.

والناقد الواعي هو الذي يستفيد من غيره بآراء ومذاهب جديدة من أجل إنماء الحركة النقدية وتطويرها حتى لا تبقى متقوقعة على ذاتها، لكنه يراعي في كل ذلك خصوصية الذات. كما يعود إلى التراث إذا كانت هذه العودة لغرض الإضافة والتجاوز لا لغرض الاجترار والتكرار؛ لأن علاقة الناقد بالتراث ينبغي أن تقوم على مبدأ تأصيلي، فليس كل قديم تراثا يجب أن يطويه النسيان، وليس كل جديد ثوريا يجب الأخذ به.

ولا يضطلع بهذه المهمة الصعبة إلا النخبة من النقاد الذين درسوا تراثهم واستوعبوه، ثم تجاوزوا الحدود اللغوية والجغرافية واطّلعوا على ما عند الآخر وهضموه.

غير أنّ هذا الانتقال من بيئة إلى بيئة أخرى مخالفة يطرح صعوبات جمة خاصة إذا تعلق الأمر بانتقال المفاهيم والنظريات والمصطلحات. وهذا ما أشار إليه إدوارد سعيد في مقالته الشهيرة "انتقال النظرية".

المبحث الأول: المرجعية الفكرية لخطاب سعيد يقطين النقدي.

كل عمل نقدي رصين يبنى على تراكم معرفي واجتهادات فكرية، كما أن "كل قراءة نقدية بوصفها فعالية منشطة للنصوص الأدبية تبنى على ركيزتين أساسيتين هما "المرجعية" التي يصدر عنها الناقد و"المنهج" الذي يتبعه لتحقيق الأهداف التي يتوخاها من قراءته"[1]. وعليه فإنّ كل قراءة لا تأخذ في الاعتبار هاتين الركيزتين تجد نفسها في خضم تناقضات مستمرة، لأنها لم تتوفر على الثوابت الأساسية التي تقتضيها الممارسة النقدية الواعية. ويغدو النقد بالتالي نوعا من التضليل والخداع والانطباعات الساذجة.

إنّ ما يسعى إليه الناقد في ممارسته النقدية هو أن يصوغ خطابه النقدي بنوع من الوعي المنهجي، لاسيما الوعي بتطور المفاهيم الإجرائية، وبالتالي نستطيع أن نحكم على أطر العقل النقدي ومدى وعيه بأدواته وطرق اشتغاله.

في هذا الفصل سيتم الكشف عن المرجعيات الفكرية والمصطلحية التي شكّلت التجربة النقدية عند سعيد يقطين، وكشف الأطر التي تنظم الفعل النقدي عنده ذلك أنّ الكشف عن مرجعياته، وحضورها في كتاباته من شأنه أن يمدنا بالمعرفة الضرورية لفهم منجزه النقدي، كما نهدف من وراء ذلك إلى الكشف عن الكيفية التي أفاد بها من المنجز الغربي، وبيان إستراتيجية التأثير الذي مارسته الثقافة الغربية، ولن نغفل في هذا كله التدرج الزمني.

أولا– مفهوم المرجعية الفكرية:

[1]– عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 58.

أ- مفهوم المرجعية:

يكشف لنا البحث في المعنى المعجمي والاصطلاحي لمفهوم المرجع صعوبة ضبطه من قبل الدارسين والنقاد، نظرا لكونه من المصطلحات التي لاقت رواجا في العصر الحديث وفي مجالات عدة.

تعني المرجعية اصطلاحا "المصادر والأصول التي تؤول إلى حال، أو مكان ذي صفة ثابتة وأصيلة ... وللفظ المرجعية معانٍ دلالية متعددة بتعدد الحقل أو المجال المعرفي الذي تستخدم فيه، حيث شاع استخدامه وتمّ تداوله في حقول الفن والأدب والفكر، مثل قولهم (الوظيفة المرجعية)، و(الإطار المرجعي)، و(المرجعيات النظرية)، و(الدليل المرجعي) ونحوها"[1].

ب- مفهوم الفكر:

جاء في المعجم الوسيط "فكر" بمعنى: إعمال العقل في الشَّيء، وترتيب ما يعلم ليصل به إلى مجهول"، أو إعمال العقل في المعلوم للوصول إلى معرفة مجهول"[2].

وقد يراد بالفكر إمَّا الكيفيَّة التي يدرك بها الإنسان حقائق الأمور التي أعمل فيها عقله، فيكون الفكر عندئذٍ بمثابة الأداة أو الآليَّة في عمليَّة التَّفكير. وإمَّا أن يراد به ما نتج عن ذلك من تصوُّرات وأحكام ورؤًى حول قضايا مطروحة.

وعليه يكون مفهوم المرجعية الفكرية المصادر والأصول التي يدرك بها الإنسان حقائق الأمور التي أعمل فيها عقله، أو المصادر والأصول التي نأخذ منها أفكارنا عن الأشياء.

---

[1]- سعد القصاب: المرجعية الجمالية، دلالتها وطبيعة تحققها في العمل الفني، الفن العربي الحديث نموذجا، مجلة كلية الفنون والإعلام، مصراتة، ليبيا، العدد07، 2019، ص 75.

[2]- إبراهيم أنيس وآخرون، المكتبة الإسلامية إستانبول، تركيا، ج2، ط2، دت. ص698

ويرى بشير أبرير أنّ المرجعيات هي "الخلفيات المعرفية والمنابع الفلسفية التي يصدر عنها النقاد المعاصرون في خطاباتهم النقدية، فلا يمكن لأيّ باحث أو ناقد أن ينطلق من العدم أو الفراغ"[1]، أي أنّ لكل ناقد منطلقا فكريا أساسيا تستند إليه كل منظومة أفكاره وتنبثق عنه. وهي تمثل المشارب والمناهل التي ينهل منها الناقد، ويأخذ منها أفكاره، كما تؤطر تصوراته النقدية وتتحكم في ممارسته الإجرائية، وذلك بصورة واعية، وتظهر تلك في تصريحاته وأقواله، أو بصورة غير واعية تكشف عنها الممارسة النقدية.

ودائما ما كانت تثير المرجعية قلقا في الساحة العربية لأنها غالبا ما ترتبط بالبعدين الإيديولوجيين المتصارعين في الساحة العربية، "البعد الأول بُعدٌ يوحي بالأمان والانتماء والهوية واستمرارية الأنساق/ الحصون الآمنة. أمّا البعد الثاني فيوحي بالقهر الجمعي، وذوبان الذات، وغياب العبقري، واندثار الهوية الفردية لصالح هويات أخرى"[2].

ثانيا– مرجعيات سعيد يقطين الفكرية:

أ– المرجعية الغربية:

مما لاشك فيه –كما أسلفنا في التمهيد– أنّ التفاعل القائم الآن بيننا وبين المناهج الغربية أمر مسلَّم به، فلم تعرف الثقافة العربية الحديثة منهجا نقديا اكتسب شرعيته "المنهجية" إلا وقد تأثر بصورة مباشرة أو غير مباشرة بالموجهات والإجراءات التي اتصفت بها الثقافة الغربية في حقل البحث الأدبي ونقده، الأمر الذي جعل محمد برادة يرى أنّ معظم نقادنا منذ حسين المرصفي قد اتجهوا صوب المستودع الأوروبي (الغربي) بحثا عن أدوات التحليل والتفسير، حتى عندما حاولوا إعادة تقويم

[1]– مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث، مجلة علامات، النادي الثقافي، جدة، المجلد 13، العدد 49، سبتمبر2003، ص 598.

[2]– فتيحة كحلوش: الخطاب الشعري العربي المعاصر،(سلطة المرجعيات وغوايات السؤال)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص 217.

روائع التراث العربي... يجهدون في إبراز قيمة التراث عن طريق إظهار إمكانية تطبيق المناهج الغربية على جوانبه الهامة حتى لا يكون مختلفا في شيء عن التراثات[هكذا] الأدبية للأمم المتقدمة"[1].

ربما يكون هذا الطموح مشروعا لكن هذا يقتضي منّا فهْم الخطابات الغربية وأنساقها المعرفية، ثم استخراج مقوّمات القراءة النقدية من النصوص العربية، وكشف بنياتها اللغوية حتى نكون قادرين على التعامل مع نصوص أخرى مختلفة عن النصوص الغربية؛ إذ لكلّ نص خصوصيته، ولكل لغة شفراتها، وكل نقد يفكر في إمكانية أن يجد منهجا على مقاس النصوص الإبداعية كافة.

وتؤسس النظرية النقدية عالمها من التفاعل بين النص الإبداعي والعوامل الخارجية (الأطر الثقافية والمعرفية)، وتسعى- مثلها في ذلك مثل كل نظرية- إلى بناء أنساق مرجعية تضمن بواسطتها الانسجام. وهو طرح مشروع تمليه الرغبة الشديدة في التقعيد والاقتراب أكثر من تقنين الضوابط النقدية تيسيرا لفهمها وأحيانا إسراعا بتجاوزها.

وتعدّ الأسس النظرية ميثاقا للقراءة ينبغي احترام بنوده والعمل على تطبيقه، وهذا ما يؤكده الاتجاه السائد اليوم في النقد العربي الذي يبحث في الأنساق الفكرية والثوابت العقلية/الإبداعية أكثر من البحث في الممارسة النقدية، وهو ما يجعل من الممارسة النقدية تتداخل مع مستويات معرفية أخرى.

لم تكن دراسات يقطين النقدية على نسق واحد أو مثال، بل تعددت رؤيته النقدية في إطار الانفتاح المعرفي، وتعددت ثقافته إيمانا منه أن النقد الحقيقي لا ينتظم في منهج معين. وقد جاءت المنطلقات التي أثّرت في خطابه النقدي من خلال اطلاعه على العديد من الدراسات الغربية، كما جاءت من خلال متابعاته للمنجزات النقدية العربية بشقيها القديم والحديث. وتتحدد هذه

[1]- ينظر: مندور وتنظير النقد العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2019، ص 05.

المنطلقات كمجموعة من التصورات التي صيرت الدرس النقدي عنده وفق إطار يشتغل على قضايا السرد وآلياته ومكوناته.

اهتم سعيد يقطين بالبحث في مجال السرديات، وقام بتحليل الخطاب الروائي العربي مستفيدا مما أنجز في مجال تحليل الخطاب الروائي في الغرب. وقد عدّه عبد الله أبو هيف الرائد في التنظير النقدي العربي المتعلق بالسرديات العربية. وظهر عمله هذا في كتابيه: "تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)"، و"انفتاح النص الروائي (النص والسياق)".

يقرّ يقطين بتأثير النقد الغربي فيه، وهو كطرف فاعل "يستفيد مما أنجز في مجال تحليل الخطاب الروائي في الغرب، متموقفا [هكذا] من بعض الاتجاهات، ومتسائلا عن أصولها وحدودها وإمكانات تطويرها"[1]. محاولا في ذلك كله الاستفادة منها أو استلهامها في تطوير الممارسة النقدية العربية.

إذًا، ما الاتجاهات التي استفاد منها يقطين؟ وكيف وظفها؟ وهل كان في كل ذلك مستلهما بغية تطوير نظرية نقدية عربية له خصوصياتها أم كان ناقلا مستنسخا؟

1- الاتجاه الشكلاني (المدرسة الروسية):

يعدّ الاتجاه الشكلاني من أهم الاتجاهات المؤثرة في ميدان الأدب ونقده، إذ أحدث ثورة مفاهيمية في النقد الأدبي على يد رواده: رومان ياكبسون Roman Jacobson، وفيكتور شكلوفسكي Viktor Shkowski، وبوريس إيخنباوم Boris Akhenbaum ، وغيرهم من الذين بذلوا جهودا كبيرة للتأكيد على خصوصية العمل الأدبي. فانتقلوا إلى دراسة "أدبية الأدب" بدل دراسة الأدب، حيث ركزوا على مختلف الخصائص التي تجعل العمل أدبيا، معلين من قيمة الشكل والجوانب الفنية التي ترمي إليها لأنّ "موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية littérarité

[1]- تحليل الخطاب الروائي،(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان ط1، 1989، ص 07.

أي ما يجعل من العمل الأدبي أدبيا"[1] فأصبح همّ الناقد الاهتمام بالقيم الأدبية المسؤولة عن أدبية النص.

وقد ترك هذا الاتجاه بصمته في الثقافة الأوروبية بعد ترجمة أعمال رواده إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية. ولم يكن النقد العربي بمنأى عن هذا الاتجاه، إذ لقي هذا الأخير "رواجا في الساحة العربية وفرتها الأجواء الفكرية والجدالات النقدية السائدة في تلك الفترة، ونقصد بها فترة الستينيات على وجه التحديد"[2]. فحضرت المدرسة الشكلية في التوجهات النقدية الكبرى في نقد الرواية بسبب الاتصال المباشر بالترجمات المتوالية لأهم كتابات الشكلانيين الروس. وظهر هذا التوجه عبر نقاد راموا السيطرة على الأجهزة المفاهيمية، وضبط العملية النقدية إيمانا منهم بأنّ أيّ قراءة نصية ينبغي لها أن تنطلق من قاعدة نظرية صلبة.

وضمن هذا السياق لم يخْفِ سعيد يقطين في العديد من المحطات إعجابه بهذا الاتجاه للصرامة المنهجية التي يعتمدها الشكلانيون، مبررا ذلك بأن "طموح الشكلانيين الروس كان أكثر واقعية وعلمية في الأخذ بروح الممارسة العلمية"[3]. مقتنعا "بانتقاد البنيويين لمختلف الاتجاهات الأدبية، والنقدية الخارجية التي تخدم تلك الاتجاهات التي تنطلق منها في معالجة الظاهرة الأدبية أكثر مما تخدم الأدب أو الفكر الأدبي"[4].

وحين دافع عن اختياراته المنهجية لاسيما في قضية الثنائية المتداولة في مجال تحليل الخطاب السردي(الروائي)، وهي القصة والخطاب أو ما يعرف أيضا ب"المتن الحكائي" و"المبنى الحكائي" عند الشكلانيين الروس، اعتمد الرؤية الشكلانية التي تفصل بين الحكاية(القصة) والبنية السردية(الخطاب). مثنيا على نظريات الشكلانية الروسية حين اهتمت بمسألة الأدبية (علم الأدب).

---

[1]- مجموعة مؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان- الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط1، 1982، ص 35

[2]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط3، 2003، ص260.

[3]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 15.

[4]- سعيد يقطين: خلفيات وثلاثة مقاصد، http://www.saidyaktine.net/?p=59

وبَدا يقطين مدافعا قويا عن هذا التوجه، فمكوّن الأدبية مهم وضروري لقراءة الظاهرة الروائية وتحليلها، لأنه يحصر الظاهرة الروائية في خانة نستطيع من خلالها تتبع التفاصيل الجزئية الدقيقة.

2- المنهج البنيوي(المدرسة الفرنسية):

لم ينشأ هذا المنهج من فراغ، كما لم يكن وليدة الصدفة شأنه في ذلك شأن كل حركة طبيعية تنمو وتتطور، بل يمتد جذوره إلى الشكلانية الروسية، وهو نتيجة منطقية للتطورات التي حدثت في مجال الدراسات اللغوية.

وتركز البنيوية على أدبية الأدب –كما رأيناها مع الشكلانية- فهي لا تحفل بالعالم الخارجي للنص، بل بما يكمن فيه من علاقات داخلية، ووسائطها اللغة فقط. فالناقد البنيوي في مقاربته للعمل الأدبي يهتم بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبا، ويكون ذلك عن طريق دراسة علاقة الوحدات والبنى[*] الصغيرة بعضها ببعض داخل النص في محاولة للوصول إلى تحديد للنظام أو البناء الكلي الذي يجعل النص موضوع الدراسة أدبا"[1].

إذًا، فالبنيوية تبني وجودها المنهجي من مفهوم البنية إذ الجزء لا قيمة له إلا في سياق الكل الذي ينتظمه. وتتميز البنية بثلاث خصائص هي: الشمولية[*]، والتحول[**]، والتحكم الذاتي[***].

---

[*]- تشتق البنيوية وجودها الفكري والمنهجي من مفهوم البنية إذ الجزء لا قيمة له إلا في سياق الكل الذي ينظمه، وتتميز البنية بثلاث خصائص، هي: الشمولية والتحول والتحكم الذاتي. وهي بذلك" منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة، يمثل النص بنية لغوية متعالقة ووجودا كليا قائما بذاته، مستقلا عن غيره ". ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الجديد، ص 117.

[1]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 159.

[*]- يقصد بالشمولية أن البنية تتألف من عناصر داخلية متماسكة، بحيث تصبح كاملة في ذاتها، وليست تشكيلا لعناصر متفرقة، وإنما هي خلية تنبض بقوانينها الخاصة التي تشكل طبيعتها وطبيعة مكوناتها الجوهرية.

[**]- التحول: ويقصد به أن البنية غير ثابتة وإنما هي خاضعة للعديد من التحولات. والجملة الواحدة ينشأ عنها آلاف الجمل التي تبدو جديدة بشرط ألا تخرج عن النظام اللغوي للجمل.

[***]- التحكم الذاتي: يقصد به أن للبنية القدرة على تنظيم نفسها مما يحفظ لها وحدتها، والبنية بهذا التصور لا تحتاج إلى سلطان خارجي لتحريكها، وإنما تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي.

ولم تنتقل البنيوية إلى الساحة العربية إلا في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات عبر الترجمة. ورغم ذلك فهي من أكثر المناهج حضورا وهيمنة في الممارسة النقدية العربية تنظيرا وتطبيقا. وقد تبنى أغلب النقاد العرب الاتجاهين الرئيسيين في البنيوية: الاتجاه الشكلي والاتجاه التكويني.

وظلت بصمة هذا المنهج حاضرة في النقد العربي رغم ظهور مناهج واتجاهات جديدة تجاوزت الطرح البنيوي. وحقق فيه إنجازات، نالت السرديات القسط الأكبر في هذه التجربة، مستعينة بما وفرته لها البنيوية من أدوات إجرائية.

سعى يقطين إلى إقامة مشروع نقدي شامل يختص بالمجال السردي و"بذل غاية جهده في ذلك من أجل تقديم معرفة نظرية بالسرديات مشفوعة بمقاربة إجرائية من جهة، وبغية إقامة تصور منهجي للخطاب السردي، وآليات اشتغاله، ونظُم تجليه، وكذا الإحاطة بالأجهزة المفهومية والاصطلاحية التي تحكمه من جهة أخرى"[1]. وهو في كل هذا كان يعمل على تثبيت السرديات في التربة العربية باعتبارها اختصاصا علميا بكل حيثياته وأبعاده مع التفكير في آفاقه. يقول في ذلك: "وكنت في هذه العملية أنطلق من التفكير وطرائق البحث العلمي الذي يؤمن بالعمل باعتباره مشروعا قابلا للتطور والإغناء والتجاوز، وليس قوالب وصيغا جاهزة تستورد من الآخر، وتطبق على النص العربي"[2].

وانطلاقا من الصرامة المنهجية في مواجهة القضايا المعرفية التي تعكس حسا نقديا، ووعيا تاما بضرورة الانطلاق من المعطيات الواضحة والسليمة في أيّ ممارسة نقدية "عرض أدواته التطبيقية قبل الشروع في وضعها قيد التطبيق، وإلى بسط مهاده المنهجي الذي سينشئ تحليله وفقه أو الرؤية النقدية التي يعمد في ضوئها إلى تحديد الإطار الذي يتضمن مقاربته"[3].

---

[1]- سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009، ص 173.

[2]- سعيد يقطين: السرد والسرديات والاختلاف، وهم النظرية السردية العربية، الملتقى الدولي للسرديات، المركز الجامعي، بشار، 3- 4 نوفمبر 2007، ص 15.

[3]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 16

ولما كانت الإحالة على المنهج بحد ذاتها إحالة على المرجعيات فإنّ يقطين يحدد المنهج الذي سينهجه، ويعلن في مقدمة كتابه "تحليل الخطاب الروائي" أنه ينطلق "من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي[*] الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر"[1]. وكان اختياره هذا نابعا من إيمانه بأنّ البنيوية تعدّ "إبدالا جديدا جاء ليجدد النظر إلى الإنسان والمجتمع والتاريخ على أنقاض الوجودية والماركسية"[2]. كما أن البنيوية "تصر على العناية بالشكل، وهو ما كان ينقص تفكيرنا الأدبي، ولم نراكم فيه أي تراث يذكر"[3].

يعود يقطين مرة أخرى لتبرير هذا التبني، إذ يعتبرها "أداة للفهم وأفقا جديدا يدفعه إلى إعادة التفكير في مختلف الأشياء من أجل فهمها من داخلها، عكس ما كان عليه الوضع سابقا"[4]. وهي تهدف –في اعتقاده–إلى "تثوير جذري للفكر بصرامتها المعروفة وإصرارها على الاكتناه المتعمق، والإدراك متعدد الأبعاد، والغوص على المكونات الفعلية للشيء والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات، تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر، وتحوله إلى فكر متسائل، قلق، متوثب، مكتنه، متقصٍّ، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع"[5].

---

[*]– البويطيقا: Poetics كلمة يونانية الأصل تعني الإبداع أو الفن الشعري. وترجمت في الحقل الثقافي العربي القديم بمجموعة من التسميات، كالصناعة وصناعة الشعر، ونظم الكلام، وفن الشعر...أمّا في حقلنا الثقافي العربي الحديث والمعاصر فترجمت بالإبداع والفن الإبداعي والشعرية، والبويطيقا ...والشعرية في الصميم نظرية علمية ومعرفية ونقدية تسعى جادة إلى فهم بنيات العمل الأدبي، وتفسير جمالياته الوظيفية، واستكشاف مكوناته وسماته الحاضرة والغائبة. تهدف إلى استخلاص المكونات البنيوية للنص الأدبي، وتحديد أدبيته، واستقراء مجمل القواعد الجوهرية الثابتة التي تتحكم في توليد النص وإبداعه. ومن ثم تهتم الشعرية بعلمنة الأدب ووضع القواعد والمعايير والمكونات والسمات التي تنبني عليها الأجناس الأدبية. ينظر: جميل حمداوي: مفهوم الشعرية وإشكالاتها المنهجية، http://www.almothaqaf.com/b2/931604

[1]– ينظر: ص 07.

[2]– سعيد يقطين: السرد والسرديات والاختلاف، (وهم النظرية السردية العربية)، ص 14.

[3]– سعيد يقطين: ثلاث خلفيات وثلاثة مقاصد.

[4]– سعيد يقطين: السرد والسرديات والاختلاف، ص 15.

[5]– كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979، ص 07.

ولم يكتف يقطين عند هذا الحد بل راح إلى أبعد من ذلك حين اعتبر هذا المنهج إبدالا جديدا في التعامل مع الأدب، معتقدا بأن الإنجازات النقدية السابقة لم يكن لها حظ وافر من الدراسة العلمية لأسباب أهمها البحث لصالح عناصر خارجية عن الإبداع الأدبي في حد ذاته، والسعي لشرحها وتفسيرها انطلاقا من تصورات سابقة تجعل الحكم على الأدب انطلاقا من مضمونه وانتماء الكاتب الاجتماعي أو وعيه الطبقي، فانتصرت الإبداعات التي يشاطر النقاد صاحبها الأفكار نفسها.

واعتبر يقطين هذا المنهج سبيلا للفهم ووجهة للعمل العلمي المنظم في دراسة الخطاب الأدبي لأنه ينطلق من مميزات العمل الأدبي وخصوصيته. ومعللا ذلك بالكفاءة العلمية وصرامة الآليات التي يعتمدها حيث لا سلطة إلا للآليات الخطابية والدلالات الداخلية، والعلاقات التي ينشئها الخطاب.

وعبر تتبعه للعديد من وجهات النظر داخل هذا المنهج يقوم الناقد بتكوين تصوره الخاص محددا الأهداف التي يتوخاها، يمزج في ذلك كله بين "عمل البويطيقي وهو يبحث عن الكليات التجريدية، والناقد وهو يدقق كلياته ويبلورها من خلال تجربة محددة"[1].

وكان لعلَمَين من أعلام الفكر البنيوي أثر بالغ في تشكيل رؤى وتصورات يقطين النقدية لاسيما في المجال السردي الذي اشتغل فيه، وهما: جيرار جنيت Gerard Genette وتزفيتان تودوروفTzvetan Todorov. حيث يقول: "ومن خلال متابعاتي لأعمالهم جميعا تأكد لي أنّ كلّ واحد له طريقة مختلفة في معالجة موضوع واحد هو السرد، وكان عليّ أن أختار الأقرب إلى تكويني المعرفي وانشغالاتي الأدبية، فوجدت أنّ ما يستجيب لأسئلتي النقدية يكمن في أعمال جيرار جنيت وتودوروف"[2].

---

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 08.

[2]- شرف الدين ماجدولين:السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، (دراسات، شهادات، حوارات) منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص 238.

يستفيد يقطين من الاتجاه الفرنسي بشكل أساسي، خاصة من كتابات تودوروف وجنيت، فحضورهما بارز بشكل جليّ، بل إنه يصرح بذلك في أكثر من مناسبة[1] محاولا استغلال المفاهيم الجديدة التي صاغها هذان الناقدان في تحليل الخطاب، خاصة المتعلقة بالزمن والصيغة والرؤية، وهي المفاهيم التي بنى عليها نظريته السردية.

بل ويذهب بعيدا في إعجابه حين يعدّه "لحظة فارقة في تاريخ الدراسات الأدبية بوجه عام، والدراسات السردية بكيفية خاصة"[2]. لأنه لا يمكن لأيّ مشتغل بالسرديات أن يشكّل تصورًا متكاملا دون الرجوع إلى ما قدّمه جنيت في هذا المجال.

أمّا فيما يخص التمييز بين القصة والخطاب فإنه يعلن انطلاقه من تمييز تودوروف الثنائي للحكي[*]: القصة والخطاب، ويصف تصوره للحكي بالمتكامل، فيقول: "بهذه الإحالة التي تمتد من التاريخ مع البلاغة إلى البويطيقا مع الشكلانيين الروس، واللسانيات مع بنفنست يقدّم تودوروف تصورا متكاملا لدراسة الحكي سواء في التمييز بين مظهريه في اختلافهما أو تكاملهما، أو في خصائص كل واحد منهما. ثم يقدّم لنا بعد ذلك مكونات كل من المظهرين، مركّزا بشكل رئيسي على ما ينبغي أن يهتم به التحليل الأدبي بحثا وتقصيًا"[3]. كما يعتمد عليه في تحديده لمفهوم الصيغة، إذ يقول: "في تحديدي للصيغة أجدني أنطلق من تحديد تودوروف إياها"[4].

---

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص. ص 50- 194.

[2]- سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 23.

[*]- يقصد بمظهري الحكي القصة والخطاب اللذين يوظفهما يقطين في مختلف تحليلاته، قائلا: "كل حكي يتم من خلال مكونين مركزيين: القصة والخطاب. إنّ القصة هي المادة الحكائية، والخطاب هو طريقة الحكي". ينظر: تحليل الخطاب الروائي، ص50.

[3]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 30.

[4]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص194.

واقتناعا منه بالحدود الضيقة التي رسمتها السرديات البنيوية كان لابد أن يوسع من حقل اشتغاله، ويتضح ذلك من خلال قوله: "وأنا أشتغل بالسرديات كنت أرى عملي لا يمكن أن يقف عند حدود السرديات البنيوية"[1]. فما كان منه إلا أن يضيف "مفهوما ثالثا وهو النص ينتقل به من المستوى النحوي إلى المستوى الدلالي الذي لا يهتم به جنيت وتودوروف"[2] الذي لم يعره جنيت الاهتمام.

لذا كان من الطبيعي أن ينطلق نحو السرديات النصية التي تهتم بالخطاب في شقه الثاني المتمثل في المستوى الدلالي؛ لأنها تهتم "على وجه الإجمال بالنص السردي باعتباره بنية مجردة أو متحققا من خلال جنس أو نوع محدد، وهي تهتم به من من جهة (نصيته) التي تحدد (وحدته) وتماسكه وانسجامه في علاقته بالمتلقي في الزمان والمكان. ويسمح لها هذا بالاهتمام بالنص السردي بوضعه في نطاق البنية النصية الكبرى التي تنتمي إليها فننظر إليه من خلال مختلف جوانبه وعلاقاته بغيره من النصوص واضعا إياه في نطاق مختلف المقولات التي يتمفصل إليها العمل الحكائي فتعاين الفعل النصي من خلال الإنتاج والتلقي"[3]، وعن طريق عملية الإنتاج والتلقي يتم إنتاج الدلالة.

ومن أجل الوصول إلى حلٍ لقضية الدلالة يستعين بمشروع بيير زيما Pierre Zima (السوسيونصي) لكن باللجوء إلى التوسع الأفقي للسرديات، وليس التوسع العمودي حتى يتخلص من المأزق الذي وضع نفسه فيه عندما اختار البنيوية سبيلا له في دراسته، وذلك بإضافة البعد الدلالي بحيث يلتقي مع زيما.

يتضح أن يقطين غير مقتنع بأنّ البعد النحوي وحده كافٍ للإجابة عن الأسئلة التي تطرحها الخطابات السردية التي تنتج ضمن خطابات أخرى أدبية وغير أدبية، وفي إطار بنيات ثقافية

---

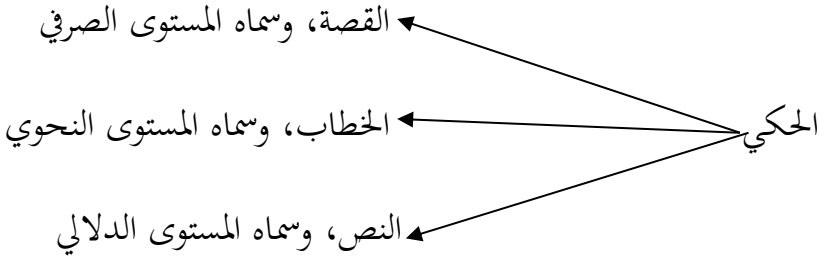
[1]- سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي، ص 138.

[2]- سعيد يقطين: السرد والسرديات والاختلاف، ص05.

[3]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 226.

واجتماعية ليحقق الانتقال إلى مستوى آخر ذي بُعدٍ دلالي. وفي انتقاله هذا لم يلغِ المستوى النحوي، كما لم يشكّل معه قطيعة، بل على العكس من ذلك جعله توسيعا وإغناءً له. يقول: "هنا وجدتني مقيدا بالسرديات البنيوية، ولتجنب التعسف في الانتقال منها إلى سوسيولوجيا النص مع زيما وجدتني أعمل على توسيع مجال السرديات أفقيا وليس عموديا فكان عليها تجاوز الحد النحوي إلى الدلالي وبذلك وجدتني ألتقي مع زيما وأنا مشدود إلى المظهر النحوي"[1].

ويقصد بالمظهر الدلالي التأويل وليس كيفية تشكل الدلالة بنيويا. والتأويل هو "ما يجده القارئ في الركن الثاني من مشروعه"[2]. وبلجوئه إلى طروحات زيما يبلور تصوره:



في المستويين الأول والثاني تدرس الرواية في ذاتها باعتبارها نصا مغلقا يمتلك في ذاته وسائل قراءته بما يمد به القارىء من مفاتيح قرائية تسهم فيها اللغة والرموز، وتطور العلاقات التداولية في النص دون أن يلجأ لاختراق النص إلى التأويل.

لكن ينبغي للناقد أن يكون يقظا وهو يتعامل مع اللغة الروائية، فمن جهة يوجّه النص إلى حرفية لغته بما هو ملء لفراغات صرفية ونحوية تماما مثلما هو في نظرية الإسقاط اللغوي كما طورها كورتيس Joseph Curtis، ومن جهة أخرى يضطر إلى الاستماع إلى المبدع بقوة ميثاق القراءة/الكتابة، وبالتالي فالنص الروائي هو الذي يوجه القارئ نحو مقصدية معينة.

[1]- سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي، ص 140.

[2]- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص. ص 181-182.

أما في المستوى الثالث النص/الدلالة فإنّ الناقد يتعامل بطريقة مختلفة لأنه في هذه الحالة يستعير أدوات قرائية من خارج النص لأنه مجبر على التأويل، ومن هنا تتداخل دوائر الدلالة وتتشابك أبنيتها إلى درجة الاختلاف ما يجعل النص أمام إمكانية واحدة من إمكانيات الكتابة الإبداعية، فالنص الروائي لا يكتب ليبقى بحرفيته، وإنما تتم مهمته بمجرد أن يلهمنا الطرق الضرورية لمعرفته ثم يختفي ليترك لنا سيلا من إشكالات القراءة والتأويل.

وهكذا فالنظرية العربية في نقد الرواية تجمع بين ما هو نحوي وما هو دلالي أي بين الصيغة الصرفية (مقولات سردية= حدث، شخصيات، زمان، مكان...) والمادة اللغوية والمعجمية، (الأفعال، المصادر، الجمل...). ومركزة في الوقت ذاته على المظهر التركيبي أو النحوي متمثلا في ثلاثة عناصر، هي: الزمن والصيغة والرؤية[*].

بهذه المستويات الثلاثة يكتمل العمل الحكائي السردي النصي الذي تشتغل عليه السرديات، وهو ما يسعى يقطين إلى تشييده كمشروع موسع يراه مستقلا بذاته.

ومع هذا لا نراه يجاري زيما في كل الجزئيات والتفاصيل التي يقيمها في مقترحاته حول سوسيولوجيا النص الأدبي، لسبب بسيط هو "عدم الرغبة في الانطلاق من النتائج التي بلورها من خلال تحليله لنصوص لأمثال برست وموزيل وكافكا وغيرهم"[1]. فيقطين يعلم أن للكتابة الروائية العربية خصوصية تميزها عن الكتابة الروائية الغربية، وهو ما عبّر عنه الكثير من النقاد العرب. يقول حميد لحمداني في هذا الشأن: "إنّ أيّ ممارسة نقدية جادة – وأقول جادة- في العالم العربي لابد أن تراعي خصوصيات الكتابة الإبداعية العربية، لذلك يجد الناقد العربي نفسه دوما أمام قدر واحد،

[*]- سيتطرّق إليهم بالتفصيل في الفصل الثاني.

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص139.

هو تركيب العناصر النقدية الغربية قياسا على كذا مستوى وطبيعة إدراكه للعالم وقياسا على تصوره لطبيعة الإبداع ووظيفته"[1].

وقد علّق عبد الفتاح الحجمري على المجهود الذي قام به يقطين في هذا المجال بقوله: "يستند تقديم المقترح المنهجي للسرديات وتشعبه لدى سعيد يقطين على معاينة العديد من الاعتبارات التصورية المرتبطة بتحليل الخطاب، وإجراءاته المحددة للممارسة السردية، والأوصاف الممكنة التي سيستدعيها الشكل الأدبي، من ثم استفاد يقطين من مختلف الأدبيات السردية التي اعتمدها في تعميق أسئلة القراءة، وتحديد موضوع النظرية السردية بطموح علمي منفتح"[2].

لكن هناك من اتهمه باستيراد القوالب الجاهزة، بل إنّ "الموجهات الخارجية في حقل السردية كما تبلورت خاصة في البحوث الفرنسية قد استأثرت كثيرا باهتمامه، ووجهت كثيرا من النتائج التي توصل إليها... ووجهت توصلاته إلى الجهة التي تكونت فيها بما يطابق المرجعيات التي صدرت عنها"[3].

ويضع عبد الله إبراهيم عنوانا دالاً "سعيد يقطين: السردية واستبداد النموذج الغربي"، وينطلق من مفهوم النموذج جاعلا إياه محور اهتمامه لإبراز المطابقة مع النظريات السردية الغربية فيقول: "مع الناقد سعيد يقطين في كتابيه تحليل الخطاب وانفتاح النص نواجه هيمنة "النموذج" الذي أنتجه السجال بين الآراء التي اعتنت بمكونات الخطاب السردي"[4]. ويحدد النظريات التي مورس معها السجال في السرديات مع جنيت، والنظرية السردية الدلالية مع غريماس، مبينا أنّ كثيرا من المفاهيم والإجراءات التي انتهى إليها يقطين أمدته بها هاتان النظريتان.

---

[1]- النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص46.

[2]- السرد في نماذج النقد المغربي، مجلة فكر ونقد، الرباط، العدد06، فبراير1998، ص. ص 88-89.

[3]- عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 79.

[4]- المرجع نفسه: ص 77 .

كما حكم عبد الله إبراهيم على مشروع يقطين "بالسجال والانتقاء والاستخلاص ثم التبني أو الرفض بهدف الاطمئنان إلى نموذج ينطوي على كفاية منهجية وتحليلية"[1] الأمر الذي أدى به إلى الانتقاء على المستويين: النظري والتطبيقي. يبدو الأول من خلال انتقاء يقطين النظريات والآراء السردية التي تساجل معها، فيقبل بعضها ويرفض الأخرى ليصل إلى نموذج من خلال الانتقاء. وهو أمر لا يخلو من مخاطر قد تكون مهلكة أحيانا حسب اعتقاد عبد الله إبراهيم، ولا ينجم عن هذا العمل سوى مطابقة مع المرجعيات التي اعتمدها، وعليه لا يمكن الحديث إذًا إلا على منهج غربي بلسان عربي أو مطعّم به.

ب- المرجعية العربية:

إنّ للمرجعية العربية حضورا في الخطاب النقدي اليقطيني كون النصوص التي يعالجها نصوصا عربية تراثية كانت أو حديثة، ما جعل تلك النصوص تطبع بسمات تلك البيئة، وتزخر بحمولة فكرية وثقافية تعبّر بوضوح عن الامتداد العميق للتراث في نفوس أبنائه. وقد عبّر سعيد يقطين عن هذا الاعتزاز قائلا: "إنّ التراث الذي وصل إلينا مازال يمتد فينا، ومازال يحيا فينا شئنا أم أبينا، وعَيْنا ذلك أم لم نعِهِ. يحضر بأشكال متعددة في ذهنيتنا ومخيلتنا وذاكرتنا، ويتجلى بصور مختلفة في تصرفاتنا وتعبيرنا وطرائق تفكيرنا. ومهما حاولنا القطيعة معه أو إعلان موته نظريا أو شعوريا تظل خطاطاته وأنساقه وأنماطه العليا مترسخة في الوجدان، ومتركزة في المخيلة"[2]. وهو الموقف الذي يتخذه طه عبد الرحمن حين يقول: "لا سبيل إلى الانقطاع عن العمل بالتراث في واقعنا لأن أسبابه مشتغلة على الدوام فينا، آخذة بأفكارنا وموجهة لأعمالنا، متحكمة في حاضرنا ومستشرفة لمستقبلنا، سواء أقبلنا

[1]- عبد الله إبراهيم: المرجع السابق، ص 78.

[2]- الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 125.

على التراث قبول الواعي بآثاره التي لا تمّحي أم تظاهرنا بالإدبار عنه، غافلين عن واقع استيلائه على وجودنا ومداركنا"[1].

لكنه يعتقد أننا لا نتعامل مع هذا التراث تعاملا علميا قائما على الملاءمة العلمية[*] بهدف التطوير والإغناء ما يجعلنا نقف منه موقفين إمّا "التقديس واتخاذ موقف المدافع، أو على العكس من ذلك، عدم المبالاة أو الرفض..."[2]. ومثل هذه الثنائيات لا تقدّم شيئا لهذا التراث لأنّ "المشكل فيها عدم الوعي بالزمان، فالزمان في رأيه متعدد (ماض، حاضر، مستقبل، ممتد، مستمر، منقطع...) في حين أنه في وعينا دائما زمانين: ماضٍ وحاضر"[3].

ويطرح تساؤلات حول الزمان لخلخلة الرؤية حول التراث والحداثة بغية إعادة قراءته قراءة مختلفة، فيقول: "هل التراث الذي ندرسه باعتباره ماضيا انقطع في الماضي أم أنه مازال ممتدا في الحاضر؟ وكيف يفعل التراث الممتد في حاضرنا فينا؟ كيف نتعامل مع مختلف مظاهر الحداثة؟[4]، ليصل إلى قناعة مفادها أنّ وضع التراث كمقابل للحداثة ليس سوى وهْمٍ، وأنّ الوعي بالتراث يقتضي الوعي بالزمان "باعتباره تجربة حية وتاريخا من التداخلات والتفاعلات والاستمرارات، كما يتجلى في الواقع والوجود والذهن، وبهذا يغدو التراث العربي تجربة حياتية لها جذورها الممتدة في تاريخ الشعب العربي، والممتدة إلى الحاضر والمستمرة في المستقبل"[5]. ويرى أنّ البديل عن هاتين النظرتين

---

[1]- تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط4، 2012، ص 19.

[*]- يقصد يقطين بالملاءمة العلمية الانطلاق من إجراءات، ومن أسئلة وترمي إلى البحث في الموضوع لتحصيل معرفة جديدة ومختلفة، وهي مقابلة للملاءمة الاجتماعية التي تنطلق من مسلّمات موجودة سلفا، وتبحث عنها في الموضوع لتقديم أو ترهين حقيقة موجودة قديما، ولكنها غير مرئية وغير معروفة. انظر: الكلام والخبر، ص 34.

[2]- سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 16.

[3]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه: ص 17.

[5]- سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان- منشورات الاختلاف، الجزائر- دار الأمان، الرباط، ط1، 2012، ص 25.

هو النظر إليهما أي التراث والحداثة من المنظور الثقافي والحضاري، فهو الذي يتيح لنا التعامل معهما وفق إستراتيجية أبعد ورؤية أوسع من تلك التي مورست ردحا طويلا من الزمان.

فبأيّ آليات نصنع لتراثنا موقعه ضمن هذه الرغبة، ونهيئ له أسباب الصمود أمام الاجتياح الثقافي العالمي، إذا لم يكن مُسنَدا إلى قراءة مستوعِبة تشرف بنا وبه على حداثة نتطلع إليها، حداثة نابعة من صميم حياتنا معبّرة عن مقومات شخصيتنا، بعيدة عن العطب. والعبور بين ضفتي "التراث" و"الحداثة" يستلزم بكل تأكيد تشييد جسر مؤداه النظر الدقيق، وتحديد الأهداف.

لذا يسعى يقطين إلى قراءته بأدوات جديدة، وبأسئلة جديدة، وبوعي جديد، ولغايات جديدة تهدف إلى النهوض بهذا التراث؛ لأننا اليوم أمام واقع جديد يستدعي تشكيل وعي جديد بالمقومات الذاتية للأمة العربية وبإمكانات العمل المستقبلي. "وكلما تعددت جوانب اشتغالنا به (تحقيق-صنعة) تمكنّا من التعرف على ذاتنا أكثر؛ ذلك لأنّ التفاعل مع ذاتنا في التاريخ يتم أولا من خلال فهمنا ومعرفتنا، ولا يتأتى ذلك بدون تطور رؤيتنا ووعينا بالأدب خصوصا"[1].

ولا يمكن أن تستقيم القراءة العلمية للتراث إلا باتخاذ مسافة نقدية منه، وبطرح السائد من المعتقدات والجاهز من التصورات، "فالعمل على تطوير الفكر لا يعني رفض الماضي بالضرورة، إننا نعيد فحصه ليس فقط بهدف ما قيل فعلا، ولكن أيضا بهدف معرفة ما يمكن أن يقال، أو على الأقل ما يمكننا قوله الآن"[2]. كما لا يكون بالركون إلى الأجوبة المسبقة، بل يتطلب الانطلاق من صياغة فرضيات محكمة برؤية جديدة. كما ينبغي امتلاك وعي جديد(القراءة المنتجة) للتمكن من فهم التراث واستيعابه في شموليته وصيرورته وتحولاته، وبعيدا عن النظرات الاختزالية أو الإسقاطية.

هذا وقد سعى يقطين إلى إقامة مشروع جاد مع التراث يوضح فيه نوعية العلاقة التي تربط الرواية كتجلٍّ متطور حديث بالتراث السردي مع تبيان أبعاد هذه العلاقة اعتمادا على مفهوم أو

[1]- سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة، نحو ممارسة أدبية جديدة، منشورات الزمن، الرباط، 1999، ص.ص 116.117.

[2] -Umberto Eco : sémiotique et philosophie du langage paris. P.u.f.1988 P13.

ظاهرة التناص التي يغنيها الباحث بمقولاته واستنتاجاته الخاصة؛ إذ يبحث في علاقة الرواية العربية بالسرد القديم في مفهومه "اعتمادا على "التعلق النصي" وعلاقة الرواية بالنص التراثي، وليس السردي فحسب، في إطار مفهوم "نصية الرواية". أمّا على مستوى الدلالات فهو يبحث علاقة التفكير العربي بالتراث ضمن مفهوم "التفاعل النصي" وعلاقة الكاتب العربي بتراثه ضمن "نظرية النص" التي تشمل مختلف مظاهر العلاقات السابقة"[1].

ويدعم جهوده واجتهاداته النظرية بدراسات تطبيقية عن طريق استحضاره أربع روايات تتكئ على نصوص سردية قديمة، وهي: الزيني بركات لجمال الغيطاني، ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ، نوار اللوز لواسيني الأعرج، وليون الإفريقي لأمين معلوف. أمّا النصوص السردية القديمة التي اتكأ عليها فهي: بدائع الزهور في وقائع الدهور لابن إياس، ألف ليلة وليلة ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة، تغريبة بني هلال، وصف إفريقيا للحسن بن محمد الوزان، حيث تمثل الأولى "النصوص المتعلِّقة"، وتمثل الثانية "النصوص المتعلَّق بها".

إننا نلمس في روح يقطين تلك الروح التراثية التي تتكئ على ماضيها لكن بعقلية الباحث الناقد العارف بخبايا العصر في الوقت ذاته، رافعا شعار "أول التجديد قتل القديم بحثا".

المبحث الثاني: سعيد يقطين وقضايا المصطلح النقدي.

لاشك أنّ المصطلح هو مفتاح العلوم والمعرفة، و"بدونه يغدو الفكر كرجل أعمى في حجرة مظلمة يبحث عن قطة سوداء لا وجود لها (كما يقول المثل الإنجليزي)[2]. وقد تنبه القدامى لهذه

[1]- سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 07.

[2]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص. ص42-43.

القضية وأولوها عناية خاصة. كما لم يتأخر المعاصرون في طرح هذه القضية، بل أضحى ذلك من أوجب الواجبات عليهم في إثر التدفق الهائل للمصطلحات من الغرب.

وعليه فقد أقيمت المجامع والمؤسسات اللغوية والنقدية الكبرى تبحث في منابعه وأصوله لأنّ أيّ محاولة لتجاوز هذه القضية ستخلق مشاكل عصية، وتحدث توترا واضطرابا لدى المشتغلين في ميدان النقد على مستويات عدة: معرفيا، ومفهوميا، ومنهجيا.

وعلى الرغم من أن المناهج والمرجعيات الغربية في حقول البحث الأدبي ونقد النصوص وجهت عمل الباحثين والنقاد العرب، فإنّ هذا لا يجعلنا نغض الطرف عن دور المصطلحات، فهي أيضا أدت دورا في صياغة مظاهر مختلفة من التفكير، ذلك أنّ المعرفة التي هي خلاصة الممارسات العقلية للإنسان تتشكل ضمن أطر ثقافية وحضارية أخرى بسبب الحاجة، أو بفعل الاتصال، ومن ثم تنتج المعرفة أجهزة اصطلاحية تستدعيها الحاجة المباشرة أو غير المباشرة في عملية التكوين المعرفي على صعيد الإجراءات النظرية أو على صعيد الممارسة التطبيقية.

وكما يمارس المصطلح دورا أساسيا في تكوين المعرفة فإنّ حقل المعرفة الذي يتشكل فيه المصطلح يوجّه مفهومه ويحدد دلالته، ويترتب عن ذلك أن ينتظم في علاقة جدل خصبة كونه منتجا للمعرفة من جهة، وخاضعا لأطرها العامة الموجهة من جهة أخرى. كل هذا يكشف الأهمية المعرفية للوقوف على ممارسات المصطلح بغية ضبط شكله ومفهومه.

أولا– المصطلح السردي بين استراتيجية الترجمة وتعدد الاقتراحات:

بات جليا أنّ أزمة النقد العربي مع اتجاهات النقد المعاصر تتلخص بالأساس في الاستيعاب الواضح والمتكامل لأسسها وأدواتها ومصطلحاتها. ويعزو عبد الله إبراهيم هذه الإشكالية في النقد العربي، إمّا إلى حضور الرؤية وغياب المنهج، وإمّا إلى غياب الرؤية وحضور المنهج.

فقد يمتلك الناقد رؤية في فهمه للظاهرة الأدبية لكنه يفتقر إلى منهج ضابط لعرض مزاياه الفنية بدقة، وقد يكون العكس[1].

ولأننا لا نستطيع وضع العربة قبل الحصان فإنه لا بد على كل دراسة حصيفة ألّا تتجاوز هذه المسألة وإلا سيحكم عليها بالفشل مسبقا، على اعتبار –كما أسلفنا– أن مصطلحات العلوم هي المرآة الكاشفة لأبنيتها المجردة.

والواقع أن العرب مازالوا مستهلكين للمعرفة النقدية الحديثة ولمنجزاتها التي لا تنفك تتطور ما يجعل من الترجمة ضرورة. وانطلاقا من هذا الموقف ينبغي وضع آليات العمل المصطلحي ما يتيح التحول من مفهوم قائمة المصطلحات المنتقاة من المصادر الغربية المتعددة والمتنوعة والمتباينة أحيانا إلى نظام المصطلحات الذي يجعل من مصطلحات علم ما نظاما متماسكا يكون لنا الدور الأساس في وضعه.

وبما أن سعيد يقطين يشتغل في الحقل السردي فإنه حتما يتعرض إلى معضلة المصطلح السردي العربي الذي أصبح يحتل مكانة هامة ضمن المصطلحية الأدبية العربية، كما يخوض هو أيضا معركة الأنصار والخصوم كغيره من المصطلحات.

لم تكن إشكالية التفاعل مع النقد الغربي هي الوحيدة التي لفتت انتباه يقطين ووجهت أبحاثه، بل كان للمصطلح السردي نصيب من ذلك الاهتمام، وقد أثارت هذه القضية غضب الناقد، يقول في ذلك:" لا أصب جام الغضب على أحد ولكني عندما أرى الفوضى والتسيب يطبعان ممارسة بكاملها ولا من مناقش ولا معترض، أقول ما هكذا تورد؟ إنني أتعجب إلى درجة الجنون من هذا الوضع الذي لا يمكن إلا أن يفاقم تردي وضعنا النقدي"[2].

[1]– عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ص15.

[2]– شرف الدين ماجدولين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، ص 195.

وقد انقسم النقاد بين مؤيد ومعارض لهذا التحول، وأفرز هذا الانقسام جملة من المشاكل، وما زاد الطين بلة أنّ الخلاف امتد إلى الأنصار أنفسهم، فرغم أنهم يوظفون مصطلحات ومفاهيم من معين واحدة إلا أنّ الاختلاف في استعمالها يبدو جليا بينهم، حتى أصبح النقاد العرب يتحدثون عن شيء واحد بلغات لا حصر لها.

أمام هذا التشعب والاختلاف الذي تطور إلى حد الخلاف بات البحث في المصطلح النقدي العربي ضرورة ملحة، فقد صار الناقد العربي في إثر هذه الأزمة المتشعبة في دوامة لا خروج منها، يصطلح على الاختلاف أكثر مما يتفق على الاصطلاح، ويجمل يقطين أسباب هذا الوضع في عاملين رئيسيين:[1]

أ- المصطلحات الأدبية الجديدة ليست من بيئة الناقد العربي وليس هو من أنتجها، وبالتالي كلٌّ يتعامل معها بطريقة مخالفة لغيره انطلاقا من فهمه الخاص، وتبعا لذلك يقترح مقابلات ومعادلات أخرى تتماشى وتتناسب مع فهمه واستيعابه لها.

ب- تلك المصطلحات المنتجة خارج المجال الثقافي العربي ليست واحدة فهي بدورها تختلف وتتعارض، وربما يناقض بعضها بعضا، فهي تختلف باختلاف اللغات الأوروبية من جهة وبتعدد الاتجاهات والأطر النظرية من جهة أخرى. وتتأزم الأوضاع أكثر حين لا يرى الباحثون العرب في تلك المصطلحات سوى لغة أجنبية، ويكفي أن تعرّب أو تترجم إلى اللغة العربية انطلاقا من البعد المعجمي ليحلّ الإشكال.

ولعل انفتاح النقد العربي المعاصر على مختلف مدارس النقد الغربي نبه النقاد العرب إلى العناية بالمصطلح، وهم بصدد نقله من تربته الأصل إلى البيئة العربية عبر مختلف صيغ النقل المعروفة.

ومما لاشك فيه أن السرديات تزخر بكَمٍ هائل من المصطلحات تسربت إلى النقد العربي المعاصر، وهي ظاهرة صحية في اعتقاد يقطين، لكنها تطرح جملة من القضايا والإشكالات تخص

[1]- المرجع نفسه: ص 177.

الصياغة والوضع من جهة، والتوظيف والتصرف من جهة ثانية، إلى غير ذلك من القضايا التي يعرفها المشتغلون بدائرة المصطلح. هذا كله يفرض على الناقد العربي عملا جادا ومضنيا من أجل التأسيس النظري وتثبيت هذا الوافد في الساحة النقدية العربية.

ومن المعلوم أن مجال البحث السردي في مصطلحاته رهين أشخاص معيّنين تتفاوت ثقافتهم وتتباين، فنجد مثلا أنّ اصطلاحات نقاد المغرب العربي تنبع من الثقافة الفرنسية بينما نجد الحال مختلفا عند نقاد المشرق العربي الذين ينهلون من الثقافة الإنجليزية. وما بين الإنجليزية والفرنسية فرق شاسع.

هنا نكون أمام مشاكل الترجمة والتعريب ومن له الأهلية والكفاءة للتصدي لهذه المشاكل، الأمر الذي انعكس على المصطلح السردي الذي شهد فوضى وخلافا بين النقاد بالنظر إلى تباين توجهاتهم واختلاف مجالات دراساتهم. فوضى يرفضها يقطين لأنه ستنعكس سلبا على الساحة النقدية، وعلى الممارسة نفسها. وبدلا من ذلك يقترح حوارا هادئا وعميقا من أجل بلورة المفاهيم، وتوحيد المصطلحات. والمساهمة في هذا الحوار أوّلاً تكون بمعاينة المصطلح السردي وطبيعته كما تجسد في الأدبيات الغربية.

ويعتقد أنّ لهذه المشكلة مبدئيا "ثلاثة أطراف هي: المترجم، والناقد والقارئ. فكثيرا ما يقف المترجم حائرا أمام إيجاد مرادف باللغة العربية معبّرٍ وموازٍ تماما لمصطلح نقدي أجنبي فيضطر إلى اختيار واحد من أمرين: إمّا إبقاء المصطلح كما هو بلغته الأصلية مع بعض التعديل الصوتي، وإمّا استخدام مرادف قريب. وفي كلا الأمرين لا نصل إلى مفهوم جلي لما يريد المترجم التعبير عنه، ناهيك عن ذكر العدد غير القليل الذي يستخدمه المترجمون كل حسب رؤيته. وبهذا نجد للمصطلح الواحد عددا غير محدود من المرادفات قد تصل إلى مقاربة عدد المترجمين"[1].

[1]- أحمد رحيم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد العربي الأدبي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012، ص 53

ويقر بصعوبة وضع مقابل عربي للمصطلح الأجنبي، لكنه في الوقت نفسه يقترح الفهم والاستيعاب الجيد لذلك المصطلح كطريقة مجدية في الإتيان بالمقابل العربي المناسب، بمعنى أنه يدعو إلى تأصيل المصطلح من أجل محاصرة الدلالات الممكنة له التي تعطيه هوية وشخصية مستقلة يستطيع من خلالها التميز والتفرد عن باقي المصطلحات في مختلف الحقول المعرفية، ذلك أن المصطلح حينما ينقل من بيئته الأصلية إلى بيئة وثقافة ولغة أخرى فإنه بالضرورة سيكتسب دلالات أخرى جديدة تكون في أغلب الأحيان مغايرة لما كان عليه في البداية، فعملية النقل تلك قد تسهم في تغيير هوية المصطلح، وقد يحدث العكس عندما تبقى الدلالة نفسها مع تغير في ذلك المصطلح "فالسيميوطيقا الحكائية مثلا تحدد موضوعا في (Narrativité). ونجد الشيء نفسه مع السرديات التي تعتبر المصطلح نفسه موضوعها، وباستعمال اللفظ ذاته لكن مدلول المصطلح مختلف تماما لأنّ طبيعة استعماله، وتوظيفه تخص الإطار النظري الذي يشغله. كما أنّ هذه المصطلحات تنتمي إلى إطارات نظرية مختلفة تشترك في الدلالة العامة لكنها مع ذلك ستظل تختلف جذريا. فالراوي في السرديات يلتقي مع المرسل في السيميوطيقا أو "المتكلم" في نظرية التلفظ لكن دلالة هذه المصطلحات لا تتحقق إلا وفق المجال النظري الذي تنتظم فيه رغم أنّ طبيعة الفعل مشتركة[1].

إن المصطلحات متحولة ومتعددة الدلالات إذا ما نظرنا إليها في إطارها النظري الخاص بها، هذه التحولات "تعطي للمصطلح الواحد إمكانات التعيين وتسِمه بالاختلاف الدلالي. وهو ينتقل في الزمان أو يهاجر في المكان،(حال المصطلحات السردية وهي تنتقل إلى الحقل الاصطلاحي العربي)[2]. ولا تتجسد دلالة تلك المصطلحات إلا في حقلها الدلالي والشبكة النسقية التي تنتمي إليها.

ويرى أن العراقيل التي تعترض عملية نقل المصطلحات من الغرب أمر عادي وطبيعي بالنظر إلى السيل العرم الذي تدفق على الساحة العربية إلا أن العقبة الكأداء تكمن في طريقة تعاملنا مع

[1]- سعيد يقطين: نظريات السرد وموضوعاتها، في المصطلح السردي، مجلة مكناس، المغرب، العدد06، 1996. ص54.

[2]- سعيد يقطين: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

ما نستقبله من مصطلحات، ثم في ترجمتها وإدخالها إلى فضاء نقدي مختلف حتى ننتج معرفة مثمرة، ولا نسقط في مستنقع الاستهلاك.

إن الأمر هنا يتعلق بالترجمة والمترجم الذي ينقل مقالات أو كتبا غربية إلى العربية سواء كانت طبيعة هذه المقالات والكتب تنظيرية أو تطبيقية. كما يتعلق بالدارسين للنصوص العربية قديمها وحديثها الذين استفادوا من الدراسات السردية الغربية باللغة الأصلية أو عن طريق الترجمة. وهنا تبلغ المشكلة مداها لأننا سنكون أمام طريقتين في ذلك: طريقة المترجم وطريقة الدارس. الأول يهمّه حل إشكالية المصطلحات التي تعترضه بتقديم بدائل تقترب أو تبتعد من مفهوم المصطلح الغربي لأن هذا المترجم لا يرى في هذا الوافد إلا مصطلحا لغويا يحتاج إلى ترجمة، فيلجأ إلى قواميس اللغة الأصلية أو القواميس المزدوجة، ويجتهد في تقديم المقابل المناسب معتقدا أنه يحل المشكل المعجمي بحل المشكل الاصطلاحي.

أمّا الثاني فإنه يتعامل مع مصطلحات وهي تشتغل وفق نسق معيّن، لذا فهو "مطالب بفهم طبيعة المصطلح، وكيفية تشكله، ودلالته المتعددة، وتعدد استعمالاته، كما أنه مطالب بتقديم البديل أو المقابل العربي بما يتناسب وخصوصية اللغة العربية (قواعد الصياغة، الصرف، الدلالة، الحقول المعرفية)[1]، فيعمل على تجاوز المعضلات اللغوية، والتركيبية، والأسلوبية، والمعجمية التي تعترض المترجم عادة، ويجتهد في تذليلها ليتمكن من نقل العمل من لغة إلى أخرى، كما يحرص على حل المعضلات المعرفية والنظرية التي يصطدم بها المشتغل بالأعمال ذات الطبيعة النظرية أو التطبيقية. وهذا لن يتأتى إلا عن طريق الترجمة العلمية الهادفة والواعية.

هذه المعضلات تتصل بالمادة المعرفية التي يحتويها الكتاب موضوع الترجمة، وهي تنتمي إلى مرجعية ثقافية وتاريخية خاصة يستحيل فهمها عن طريق نقلها من لغة إلى لغة، وهنا يتدخل الباحث

[1]- محمد مومن الإدريسي: أزمة المصطلح السردي المترجم إلى العربية.
http://www.alnoor.se/article.asp?id=312950

للكشف عن دلالاتها وأبعادها في ثقافتها التي ترتبط بها. هذا العمل "لا يستدعي فقط معرفة باللغة، وإنما معرفة سردية واسعة. وعندما نكون نحن – العرب- في وضع استقبال هذه المصطلحات ونقلها إلى لغتنا واستعمالنا النقدي فإننا لا ننقل فقط كلمات، ولكن مفاهيم مثقلة بحمولات تاريخية ومعرفية واستعمالية. وكل هذه الحمولات لا يمكنها إلا أن تفرض علينا أمريات جسيمة للتعامل مع المصطلحات واستعمالها بطريقة حيوية وإبداعية [1].

إن صياغة المصطلح الرشيق ثمرة مزدوجة لجهدين، جهد المختص في الحقل المعرفي باعتبار أن المصطلح يندرج ضمن حقل مفهومي، لذا نرى أن المشاكل التي تواجه عملية الترجمة ناتجة عن التعامل معه باعتباره مفردة. والجهد الثاني جهد عالم اللسان. الأول يضمن للمصطلح براءة الفهم من اللبس، والثاني يؤمّن مقبولية الصوغ بحسب الذائقة الجمعية.

والمتتبع للخطاب النقدي عند يقطين يرى تعدد المصطلح السردي وتنوعه، هذا التعدد يطرح قضايا تخص الصياغة والوضع من جهة، وقضايا التوظيف والتصرف من جهة ثانية، حيث إنّ ابتكار مصطلح سردي تقتضيه شروط ولوازم التحليل، خاصة إذا لم توفره المعاجم المتخصصة والنظريات النقدية، وإلا سنكون أمام مشاكل الترجمة والتعريب. ولن تحل هذه المشاكل حسب يقطين إلا عن طريق:[2]

- الاهتمام بالجانب المعرفي وإعطائه ما يستحق من العناية في تصورنا وعملنا.
- الإيمان بالتخصص في مجال الدراسة الأدبية وسواها.
- زرع روح العمل الجماعي والاعتراف بمجهودات الآخرين، ونبذ حب الذات وإنكار الآخر.

[1]- سعيد يقطين: نظريات السرد وموضوعاتها، في المصطلح السردي.

[2]- سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي، ص193.

هذه الرؤية هي التي أقامت المنجز النقدي اليقطيني، وهو منجز تؤطره رؤية وإستراتيجية من خلال محاور ثلاثة: محور المفاهيم ومحور المصطلحات ومحور التأويل والقراءة.

ولما كان للترجمة علاقة بهذا المجال وأثر واضح في نقل النظرية وتقديمها وعرضها أو تعريبها فقد ارتأينا توسيع مدار هذا البحث لتشمل النشاط الترجمي الذي أنجزه سعيد يقطين ضمن منظومة درسه النقدي. وهذا ما نود البحث فيه من خلال الوقوف عند بعض المصطلحات السردية عند يقطين على سبيل التمثيل لا الحصر.

ثانيا– المصطلحات السردية في خطاب سعيد يقطين النقدي:

تعدّ مسألة ضبط المصطلحات من أهم السمات التي تميز الباحث الواعي باعتبارها خطوة هامة في توضيح ملامح المنهج المتبنى في الدراسة، ومما لا شك فيه أنّ أيّ دراسة نظرية تسعى لضبط شبكة المصطلحات الخاصة بها خشية الاضطراب الذي كثيرا ما يقع فيه المتلقي.

وإذا كان العربي يخوض بحر المصطلحات بأمواجه المتلاطمة ما بين مصطلح أصيل ممتد في التراث العربي، وآخر جديد غريب أنتجته الحضارة الغربية عبر اشتغالها على الحقول المعرفية المختلفة، فإنّ الأمر يزداد صعوبة على الناقد العربي، لاسيما من يروم الغوص في أعماق هذه الإشكالية. وهذا ما يعرفه المشهد النقدي العربي الراهن الغارق في فوضى مصطلحية تنمّ عن غياب الوعي بهذه المعضلة، أو استسهالها.

كما أنَّ البحث في المرجعية المصطلحية له أثر واضح في بيان الخلفيات الفكرية التي استند إليها الناقد في وضع مصطلحاته، كون هذه المصطلحات تحمل في طياتها إيديولوجيا ما بثّها الناقد فيها. إذ من الثابت أن المصطلح لغة واصفة ذات جوهر يعكس حمولة مفهومية، ومعرفية، وثقافية،

وانتماء إلى ثقافة ما. و"المصطلح وفق ذلك ليس مجرد دال لفظي، وإنما هو مفتاح يقود إلى مفهوم علمي، أو إلى نسق معرفي"[1].

ولأنّ المناهج والرؤى التي أفرزتها المركزية الغربية في النقد لم تكن وحدها الموجهة لعمل الباحثين والنقاد العرب، وإنما المفاهيم والمصطلحات أيضا. فقد أدت دورا حاسما في صياغة العقل النقدي العربي. وهو الموضوع الذي سنقف عليه.

وفي ما يلي بعض المصطلحات- المفاتيح أو المصطلحات الأساسية التي تنهض على قاعدتها نظريات السرد وعلومه الحالية، وترددت كثيرا في الخطاب النقدي اليقطيني.

- **السرد:**

كانت جهود الشكلانيين الروس رائدة في الدراسات السردية تبعتها جهود البنيويين. إلا أنّ الاهتمام بالسرد كموضوع مستقل لم يتم التنظير له إلا مع بداية الستينيات، ليعرف تطورًا أكبر في المراحل التالية وذلك بفضل مجهودات مجموعة من الباحثين الفرنسيين، في مقدمتهم جيرار جنيت، دون أن ننسى جهود تودوروف.

يعدّ مصطلح السرد جزءا من مفهوم اصطلاحي شامل وعام وهو "علم السرد" (la narratologie) باعتباره فرعا من فروع المعرفة والنقد يبحث في بنى السرد، وكذا الخصائص والسمات الأساسية التي تميزه[2].

[1]- محي الدين محسب، نقل المصطلح اللساني في مطلع القرن العشرين: قاموس البخاري أنموذجا، دار الهدى، المنيا، مصر، 2001، ص08.

[2]- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، ص23.

على هذا الأساس "فالسرد هو المصطلح العام الذي يشمل على قصّ حدث أو أحداث أو خبر سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال"[1]. وهو قائم في كل أنواع الكتابات قائم في الأسطورة والحكاية. كما هو موجود في الرواية والقصة مهما كان طولها.

يرى سعيد يقطين أن السرد تلخيص الأحداث والأوصاف والأقوال والأفكار على لسان سارد"[2]. وهو فعل لا حدود له. "يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[3]. ويفرّق بين السرد والحكي، فيجعل عنصر الحكي مستوعبا للسرد، فيقول: "في الرواية والمسرحية نجد حكيا... لكنّ الحكاية في الرواية تقدم لنا من خلال السرد Narration، أمّا في المسرحية فالحكي يقدم لنا من خلال العرض أو التشخيص أو التمثيل Représentation"[4]. والحكي شديد الصلة بالخبر حسب اعتقاده تبعا للاستعمال العربي، بينما "السرد فيتعلق بطريقة تقديم الحكي، كما أنه يعني "النظم" أو "التركيب" أو "النسق" القائم على الترتيب[5]. غير أنه في كثير من الأحيان يقع اللبس بينهما نظرا للتداخل الشديد بين المصطلحين في الاستعمالين العربي كما الغربي.

- **الخطاب:**

عرفت الدراسات النقدية في البداية خلطا كبيرا بين مصطلحي الخطاب والنص. فهناك من يستعمل الخطاب ويقصد به النص، وهناك من يستعمل النص ويقصد به الخطاب، وهناك من لا يقيم أي فروقات بينهما فيستعملهما بالدلالة نفسها، أمثال جنيت، تودوروف، فاينريش، وغيرهم.

---

[1]- حسن أحمد العربي: من تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، قراءة نقدية، دار غيداء، الأردن، ط1، 2011، ص15.

[2]- عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص109.

[3]- سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص19.

[4]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 47.

[5]- سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي، ص170.

يقول يقطين: "إنّ كل السرديين الذين يقفون عند الحد اللفظي للحكي (جنيت، تودوروف، فاينريش) لا يميزون بين الخطاب والنص، إنهما يستعملان بالدلالة نفسها"[1].

ينطلق تحديد يقطين لمفهوم الخطاب من أعمال البويطقيين بشكل خاص: تودوروف وجنيت وفاينريش غير أنه عندما أراد ضبط حده الاصطلاحي أرجعه إلى محضنه اللساني عند إيميل بنفنست Emile Benveniste. إلا أنّ يقطين وهو يستوحي نماذج اللسانيات الغربية يقع في بعض الهنات الترجمية كما هو موضح في الجدول:

ما ورد عند يقطين	ما ورد عند بنفنست
بنفنست يرى أن الجملة تخضع لجملة من الحدود، إذ هي أصغر وحدة في الخطاب." ومع الجملة نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات على اعتبار أن الجملة تتضمن علامات وليس علامة واحدة "[2].	La phrase est l'unité La phrase est une unité, en ce « qu'elle est un segment de mais c'est une unité (...)discours complète. Le signe est l'unité minimale de la phrase susceptible d'être reconnue comme identique »[3]

- **القصة:**

استخدم هذا المصطلح بداية من طرف الشكلانيين الروس بمصطلح (Fabula) المادة كمقابل ل:(Sujet) المبنى الحكائي. وبعد تطوير السرديين لإنجازات الشكلانيين ظهر مصطلح القصة (Histoire) كمقابل للخطاب سالكين في ذلك نهج بنفنست. ثم وظف جنيت مصطلح

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص10.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 18.

[3] -Emile Benveniste , problème de linguistique générale, Gallimard, France,1966,p131.

(Diegése)، وقد تولد عن هذا المفهوم استعمالات عديدة تتصل بدور الراوي في علاقته بالمادة الحكائية[1].

في الدراسة التي قدمها تودوروف حول مقولات الحكي الأدبي ميّز بين مظهرين رئيسيين، هما: القصة والخطاب. وتعني القصة "الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها، وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية، بهذا الشكل أو ذاك"[2]. أو بعبارة أخرى هي الأحداث المحكية أو مادة الحكي.

وأخذت القصة مع شولتز مفهوما عاما "يشمل الشخصيات والأحداث في الشكل الحكائي"[3]. كما أخذت معنى الحكي مع بعض السرديين أمثال بنفنست الذي أقام تمييزا بين الحكي والخطاب"[4].

أمّا جنيت فقد ميّز في كتابه "خطاب الحكاية" بين الاستعمالات الثلاثة: القصة، الحكي، السرد، على النحو التالي:[5]

- القصة histoire: المدلول أو المضمون السردي.
- الحكي récit: الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي ذاته.
- السرد narration: الفعل السردي المنتج

وانطلاقا من التمييز الذي طرحه تودوروف وجنيت، يرى يقطين أن القصة هي المادة الحكائية بينما الخطاب هو طريقة الحكي، مع تخصيصه تسمية المكوّن الثالث (بالنص) مخالفاً بذلك جنيت

---

[1]- سعيد يقطين: المصطلح السردي العربي: قضايا واقتراحات.
https://elaph.com/Web/Culture/2008/3/308999.html

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص30.

[3]- المصدر نفسه: ص37.

[4]- المصدر نفسه: ص19.

[5]- المصدر نفسه: ص 40.

في الظاهر المصطلحي، ومتفقًا معه في المعنى والمفهوم؛ ذلك أنّ مصطلحي (السرد) عند جنيت، و(النص) عند يقطين يحيلان على نفس المعنى وهو: العمل الروائي في طور التواصل وإنتاج دلالاته. إلا أنه أراد إكساب مصطلحاته نوعا من الخصوصية حين يضع في موازاة كل مصطلح من مصطلحاته السابقة مصطلحاً تراثياً- كما رأينا سلفا- يكمل دور المصطلح الأول، ويحدد دلالات مفهومه:[1]

- القصة ⟵ الصرف
- الخطاب ⟵ النحو
- النص ⟵ الدلالة

كما يمكن أن تتجلى القصة كحكي من خلال الخطابات العديدة التي تأخذها، و"الخطاب هو الذي يمنح القصة تركيبها فيمكننا تلخيص القصة إلى جمل مركزة أو إقامتها من خلال خانات أو خطاطات تضم موادها الأساسية (شخصيات، أحداث، زمان، مكان...)، إنها تبعا لذلك مثل الصيغة الصرفية التي يتحدث عنها النحو العربي، إنها نظير المستوى الصرفي، لكن الخطاب هو الذي يعطيها تركيبها أو نحويتها [2].

- **الخلفية النصية:**

يتم تشغيل هذا المصطلح على مستويين: مستوى مرتبط بمحفل النص وآخر مرتبط بمحفل القارئ فيكون بذلك مصاغا لرصد عمليتين: عملية إنتاج النص وعملية تلقيه، ذلك أنّ الذات تنتج الدلالة النصية انطلاقا من خلفية ثم تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة وفي مراحل

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 07.

[2]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

متعددة. هذه الخلفية النصية تتحدد عند يقطين من خلال تمثيلها: بـ"النص القابع في دواخل كل واحد منا وهو عند البعض ثابت وعند آخرين متحول"[1].

هذا المصطلح له مقابل أو مرادف في نظرية التجاوب ويتعلق الأمر بمصطلح: سجل النص المحيل إلى كل ما هو سابق على النص كنصوص مغايرة أو مماثلة له، وخارج عنه كأوضاع وقيم وأعراف تاريخية واجتماعية وثقافية.

إنّ تكوّن سجل النص يتم عبر عملية طويلة ومعقدة، حيث يتم انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب أخرى يتم إقصاؤها في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي والثقافي العام. واستثمار هذا المصطلح خلال عملية التحليل وتأويل النص السردي ينجز مجموعة من الوظائف، وهي وظائف تأسيسية للنص. وبواسطة هذا المصطلح يتمكن القارئ من:

- "تحديد البنيات النصية المساهمة في تشكيل النص قبل أن تخرج إلى حيز الوجود، فيغدو مقروءا"[2] إنها عناصر تكوينية أو بنائية من خلال إدراكها نتمكن من استيعاب البناء الكلي للنص.
- بناء المعنى ذلك أن المعنى متضمن في النص من خلال تبنينه وتمفصله، كما أن هذه الخلفية تكشف عن رغبة الكاتب وإيديولوجيته، وهي مرتبطة بالبنيات النصية المستوعبة من طرف النص إضافة إلى أنّ الكاتب يضمن نصه نصوصا أخرى باعتماد موقف نقدي أو رؤية إيديولوجية معينة.
- التعرف على طبيعة التفاعل التي أقامها النص خلال سيرورة تكونه مع نصوص أخرى داخل سياق ثقافي.
- **الأدبية:**

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 33.

[2]- المصطفى سلام: التأويل والمصطلح السردي عند سعيد يقطين https://www.startimes.com/?t=7464584

عرفت الأبحاث العلمية المشتغلة بالسرد اهتماما كبيرا بظهور الشكلانيين الروس الذين وضعوا أسسا لثورة منهجية جديدة في دراسة الأدب واللغة وذلك في محاولة لجعل الموضوعات الأدبية مادة النقد الأدبي، هادفين من وراء ذلك إلى إنتاج علم أدبي مستقل. يقول ايخنباوم: "إن هدف الشكلانيين كان الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الفن الأدبي بما هو كذلك"[1]. حيث كان التفكير منصبا على البحث عن نظام منهجي جديد، ولكن حول اكتشاف علم مستقل مادته الأدب باعتباره مادة نوعية تتضمن أحداثا خاصة ومتميزة بغية تأسيس منهج علمي لدراسة الأدب، ومن ثم فقد كانوا يهتمون بوضع النظريات من أجل تطبيقها نصيا وممارستها إجرائيا، وكانوا يسعون جادين إلى تأسيس علم مستقل للأدب موضوعه الأدب.

نشير إلى أنّ مفهوم الأدب ارتبط بميدان بعيد عن الرواية، إنه أساسا ما أطلق عليه الشكلانيون الروس "الشعرية"، ومع أنّ مفهوم الشعرية هو الآخر مفهوم فضفاض وغير محدد فإنه اعتبر كافيا للتعبير عن الأبعاد الجمالية والفنية الجديدة التي صاحبت ظهور النقد الجديد. وللمتتبع أن يتساءل عن السر وراء هذا المفهوم الجديد للأدب الذي حاول أن يتجاوز المتعارف عليه في نقد الأثر الفني، في الوقت ذاته اتخذ من النص القديم متنا لتجريب أدواته وطرق اشتغالها.

يقترح يقطين تعريفا مهمًّا استقاه من "إيخنباوم" يشرح فيه الانتقال المفاجئ لموضوع الأدب من المعنى العام إلى معنى أكثر عمقا. يقول: "إنّ موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى، وهذا باستقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع بواسطة بعض ملامحها الثانوية أن تعطي مبررا لاستعمالها في علوم أخرى كموضوع مساعد"[2].

[1]- تزيفتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب/ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982. ص31.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص. ص28- 29.

إنّ المفتاح الأول لأيّ نقد روائي هو إرجاع القراءة إلى مجال الأدب، ولعل هذا التمييز من شأنه أن يقلل من عدد الاحتمالات القرائية، فهو يبعد القراءات القريبة من مجال الأدب مثل القراءة التاريخية أو القراءة الفلسفية بتأكيده التَّوَجُّهَ الأدبي، بمعنى أنّ هذا التحديد ينطلق من فكرة تقليص المرجع لتكوين عقل نقدي روائي نابع أصلا من الأدب – المجال الحقيقي والشرعي للرواية.

وقد حاول يقطين من خلال قراءته أن يتلمس نظاما لأدبية النص- مطمئنا إلى النتائج التي توصل إليها تودوروف- من خلال ثلاث مراحل حاسمة في تاريخ الأدب[1]:

- مرحلة المحاكاة.
- مرحلة النظام.
- مرحلة التوفيق.

فمكوّن الأدبية مهمٌّ وضروري لقراءة الظاهرة الروائية وتحليلها، فهو يحصر الظاهرة الروائية في خانة نستطيع من خلالها تتبع التفاصيل الجزئية الدقيقة، لكن في المقابل فإنّ مصطلح الأدبية من شأنه أن يدخلنا في دوامة من الشكوك في قدرة هذا "المصطلح المشترك" من اختزال الظاهرة الروائية، لأن مصطلح الأدبية مفهوم ارتبط "بالشعرية" أكثر مما ارتبط بالرواية. صحيح أنّ الشعرية في جزء كبير منها قامت على الأنماط السردية والروائية على وجه الخصوص، لكن في المقابل لا نستطيع أن ننكر أنّ لكلٍّ عالمه الخاص المتميز، وهذا التميز هو الذي يدفعنا نحو البحث عن قيمة الجنس السردي وطرق اشتغاله[2].

للتذكير: فقد تنبه سعيد يقطين فيما بعد لصعوبة الأخذ بمفهوم المحاكاة في الرواية المغربية، ففضّل استعمال مفهوم آخر هو "التفاعل". فكتب قائلا: "إنّ استبعاد مفهوم المحاكاة يدفعنا إلى

---

[1]- سعيد يقطين: http://www.saidyaktine.net/?p=152

[2]- محمد بنسعيد : النقد الروائي في المغرب، دراسة في آليات الخطاب النقدي، http://www.saidyaktine.net/?p=152

تبنى مفهوم التفاعل لأنه أكفأ وأدق في وصف العلاقات بين الثقافات حتى وإن كانت تتم في نطاق غير متكافئ، أو تخضع لطوابع لا تسم العلاقة بالأبعاد الضرورية لتحقيق هذا التفاعل، مثل حضور الصراع بين الثقافات لأسباب تاريخية أو سياسية أو اجتماعية محددة"[1].

- **الزمن في الخطاب السردي:**

يلجأ يقطين في قضية مصطلحات الزمن في الخطاب السردي، إلى ترجمة المصطلحات التي جاء بها نقّاد السرديات، وبالذات تودوروف وجنيت، ولا مزية له في هذه الحالة إلا مزية الناقل الموطّن لتلك المصطلحات مع اجتهاده في طرح الترجمة التي يراها الأقرب لنقل المفهوم المراد.

ومن المصطلحات التي ترجمها عن تودوروف مصطلحات:[2]

- **التسلسل**: وهو حكي قصص متعددة تبدأ الواحدة بانتهاء الأخرى. وهو ترجمة لمصطلح تودوروف (Enchâssement).
- **التناوب**: وهو حكي قصتين في آن واحد حيث يتوقف عن الحكي في القصة الأولى ليستأنف حكي الثانية ثم يعود للقصة الأولى وهكذا. وهو ترجمة لمصطلح تودوروف (Alternance).
- **التضمين**: هو حكي القصة التي تتضمن تحتها وهي فرعية. وهو ترجمة للمصطلح (Enchainement).

ومع كتاب خطاب الحكي لجنيت يعتمد يقطين ترجمات لمصطلحاته النقدية، وهي على النحو الآتي:

- **الاسترجاع (الإرجاع عند يقطين):**

[1]- سعيد يقطين: النص، الحداثة، المجتمع، منشورات وزارة الثقافة والاتصال، المغرب، العدد17، أكتوبر2000، ص 48.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص. ص 73- 74.

عرف هذا المصطلح السردي العديد من المسميات في النقد العربي نظرا إلى اختلاف المناهل والترجمات، والمرجعيات الخاصة بكل ناقد. فهناك من يطلق عليه السرد الاستذكاري، وهناك من يسميه الاسترجاع أو الارتداد. والاسترجاع "مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة"[1].

ويعرّفه يقطين فيقول: "والإرجاع (analepse) ويعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى"[2]. فما يقوم به السارد هو تجميد الزمن الحاضر/ زمن الحكي، والرجوع إلى لحظة زمنية هي في الأصل لا تنسجم مع منطق الحكي بالضوابط والمقاييس التي وضعها السارد الفعلي[=الكاتب وليس الذي يحكي]، وإلا فإنّ الأصل في السرد هو الترتيب الزمني؛ والإرجاع لا يكون إلا استجابة لرغبة عارضة يتطلبها منطق الحكي بوجه من الوجوه[*].

وهنا ينبغي التنبيه إلى فرق جوهري بين مفهومين متقاربين: الاسترجاع والإرجاع، وهما مصطلحان يظهر أنّ يقطين يستعملهما مترادفين، لكنهما ليسا كذلك. فالاسترجاع يتعلق بلحظة الوعي التي يسترجع فيها السارد الحدث الماضي لغرض يخدم الهدف الأعلى بالنسبة له وهو منطق الحكي كما يتصوره، في هذه الحالة يخضع الاسترجاع لمعايير الحكي، ويحلل باعتباره عنصرا "لغويا" يندرج في إطار عام هو نحو الرواية، في حين يتعلق الإرجاع بحالة تحدث بدون رغبة السارد يفرضها منطق الشخصيات المرافقة لا منطق الحكي ولا إرادة السارد.

---

[1]- جيرالد برنس: المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005. ص25.

[2]- ينظر: تحليل الخطاب الروائي، ص77.

*- يمكن أن يؤدي السرد الاستذكاري أيضاً إلى سدّ ثغرة حصلت في النص القصصي، أي استدراك متأخر لإسقاط سابق مؤقت أو تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد.

ولكي نفهم هذه الظاهرة أكثر فإنّ الحالة الأولى يصنعها السارد لأنه هو الذي يريدها، أمّا الحالة الثانية فالسارد ليس معنيا بها البتة وإنما يتعامل معها من منطق الآخرين، وهو ثلاثة أنواع:

- الاسترجاع الداخلي.
- الاسترجاع الخارجي.
- الاسترجاع المختلط (المزدوج).

ومما يأخذ على يقطين أنه ذكر بعض المصطلحات لكنه لم يعط لنا تعريفا أو مفهوما بسيطا يزيل التعمية المصطلحية لدى القارئ. فعلى سبيل المثال: ذكر الإرجاع الخارجي والإرجاع الداخلي والمختلط دون أن يشرح هذه المصطلحات وتوضيحها أو وضع حدود لها.

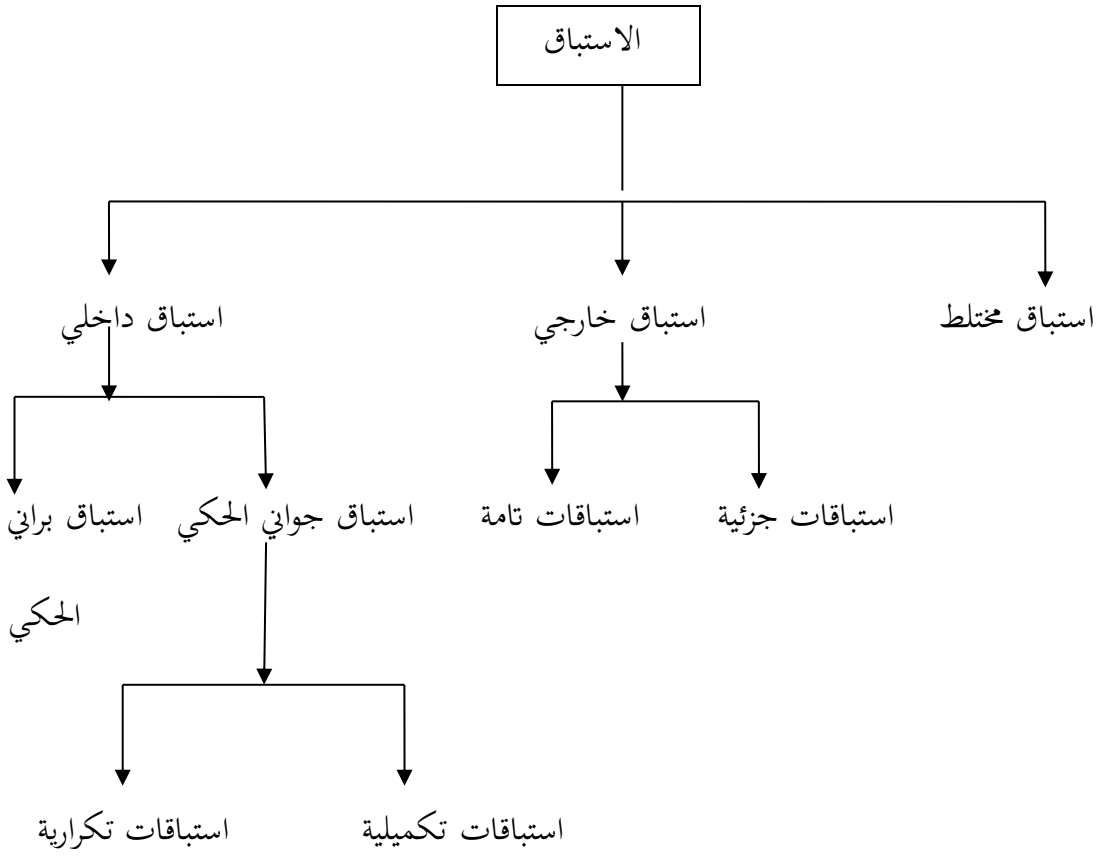
- **الاستباق:**

أطلق عليه أيضا بالسرد الاستشرافي، وهو "كل مقطع يروي أحداثا سابقة عن أوانها، أو بمكان توقع حدوثها"[1]. وهي تقنية يقلب فيها الروائي تراتبية الأحداث داخل الرواية فيقدّم أحداثا حكائية عن أخرى سابقة لها في الحدوث، ويعرفه يقطين بقوله: "حكي شيء قبل وقوعه[2]. ولم يسهب في شرحه وتفصيله مكتفيا بترجمته بمصطلح يراه الأنسب وهو(prolepse) بالقول: "إنّ جنيت يمارس إزاء الاستباقات ما تبينه من خلال الإرجاع تقسيما وتوزيعا"[3]. وهذا مخطط لتفريعات الاستباق عند يقطين:

[1]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص 108.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 77

[3]- المصدر نفسه: ص 78.



- **المدة:**

هناك من اصطلح عليها الاستغراق الزمني، وهي إحدى الآليات السردية التي تظهر جمالية وفنية الخطاب الروائي. وتعتبر المحدد الثاني من محددات دراسة الزمن عند جنيت. و"تقاس بالعلاقة بين المدة الزمنية في القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والأعوام، وبين طول النص في الرواية مقيسا بالأسطر والصفحات. وعندئذ ستكون رواية الدرجة الصفر هي الرواية التي تقوم على درجة ثابتة لا تتغير، لا إبطاء للإيقاع فيها ولا إسراع. فعلاقة المدة في القصة والطول في الرواية حينئذ ثابتة دائما"[1].

[1]- السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة في مناهج النقد الأدبي في معالجة القصة)، دار قباء، القاهرة، مصر، 1991، ص 114.

ومرّ يقطين في عجالة على هذا المصطلح وعناصره، فلم يشرح أو يفصّل في هذه الآلية مكتفيا بالقول: "سنجد متغيرات عديدة تطرأ على هذا المستوى بين القصة والحكي، وتتجلى هذه المتغيرات من خلال:"[1]

- التلخيص (sommaire)
- الوقف(pause)
- الحذف(ellipse)
- المشهد(scène)

وهي نفس التقسيمات التي يتبناها جنيت أي أنّ يقطين يتبنى رؤية جنيت، فيدخل كل من(التلخيص والحذف) ضمن تسريع السرد، و(الوقف والمشهد) ضمن تباطؤ السرد. ولم يزد على جنيت سوى ترجمة تلك المصطلحات ترجمة يراها الأنسب.

- **تسريع السرد**: ويتضمن هذا العنصر:

1- التلخيص: وسمي أيضا بالإيجاز وهي أن يسرد الراوي أحداثا ووقائع جرت في مدة زمنية طويلة في صفحات قليلة أو في بعض فقرات أو في جمل معدودة. أي أنه لا يعتمد التفصيل بل يمر على الفترة الزمنية مرورا سريعا لعدم أهميتها[2]. وفيه أيضا تقدم مدة غير محددة من الحكاية بشكل ملخص يوحي بالسرعة[3]. وهو عند يقطين "يبرز لنا أحداثا عديدة تقدم لنا على شكل إشارات سريعة"[4].

---

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 78.

[2]- إدريس بودية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 105.

[3]- جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الجزائر، ط1، 1989، ص 126.

[4]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 116.

2- الحذف: وفيه يلجأ الروائي إلى تجاوز بعض الأحداث دون أن يشير إليها حيث يكتفي بإخبار القارئ بأن سنوات أو شهور قد مرت من عمر شخصياته دون تفصيل في ذكرها[1].

ويرجع سبب الحذف إلى صعوبة سرد كل الأحداث التي وقعت في القصة بشكل متسلسل ودقيق، فيعمد السارد إلى حذفها، فيكون له حق اختيار ما يستحق أن يروى، فيحذف الأحداث التي لا تؤثر على سير وتطور القصة[2]. فيصبح الزمن على مستوى الخطاب يساوي الصفر، وعلى مستوى القصة يساوي سنوات طويلة[3]. أمّا يقطين فيدخله في وتيرة تسريع السرد إذ يقول: "إنه حذف فترة زمنية طويلة"[4]. ولم يذكر أنواع المحذوفات[*] كلها كما نص عليها جنيت رغم أنه يعتمد عليه في معظم نظريته، واكتفى بذكر الحذف غير المباشر (الضمني) مقصيا الأنواع الأخرى.

- **تباطؤ السرد:** ويتضمن هذا العنصر:

1- الوقف: في هذه الآلية يتوقف تنامي الأحداث وسيرها داخل الحكاية ويلجأ السارد إلى وظيفة الوصف، فينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة الصفر على نطاق الحكاية[5]. ويعرّفه يقطين بأنه مرحلة فيها "تقف وتيرة السرد وسرعته ليبدأ الوصف دون أن تتقدم أحداث القصة"[6].

---

[1]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 110.

[2]- مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص. ص232-233.

[3]- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص82.

[4]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 123.

* - الصريح: يذكر السارد المدة التي قام بحذفها.

- الضمني: وهو حذف يستنتجه القارئ.

- الافتراضي: عدم وجود قرائن تحدد مكانه وزمانه.

[5]- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر/ الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص 93.

[6]- ينظر: تحليل الخطاب الروائي، ص 123.

2- المشهد: يعرّفه يقطين فيقول: "يأخذ إيقاع السرد حركة خاصة متوازية لكنها بطيئة على مستوى كلية الخطاب"[1]. يقصد بذلك أنّ زمن الخطاب يساوي زمن القصة لأنّ السارد يتوقف عن سرد الأحداث ويفسح المجال للشخصيات لتتبادل أطراف الحديث بينها.

- البؤرة:

انطلق في هذا المفهوم من مفهوم جنيت الذي استبعد مفهوم الرؤية لطابعه البصري واستبدله بمصطلح البؤرة. ولتحديد هذا المفهوم انطلق يقطين من رصد العلاقة بين الراوي والقصة، فميّز بين شكلين سرديين:

- **الشكل السردي الأول:** يكون فيه الراوي غير مشارك في الحكي، وأسماه بِـ "براني الحكي".
- **الشكل السردي الثاني:** يكون فيه الراوي مشاركا في الحكي، وأسماه بِـ "جواني الحكي".

تبعا لهذا التقسيم يستنتج أنّ الشكلين السرديين السابقين يتشكلان عبر تجليات الراوي في علاقته بالقصة، وعليه فإنّ الراوي لا يخرج عن إحدى حالتين:

- **الحالة الأولى:** إمّا أن يوجد داخل الحكي أو خارجه. فعندما يكون الراوي خارج الحكي [براني الحكي] يتخذ صورتين: إمّا أن يحكي القصة ولا يشارك فيها ويسميه يقطين بالناظم الخارجي، وإمّا أن يوجد داخل الحكي حين يحكي القصة غير مشارك، ولكن من خلال الشخصية تظل بينه وبينها مسافة معينة ويسميه بالناظم الداخلي.

[1]- المصدر نفسه: ص 121.

- **الحالة الثانية:** جواني الحكي يتخذ فيها الراوي أيضا شكلين: داخل الحكي إذ تمارس الشخصيات فيه فعل الحكي مباشرة، ويسميه بالفاعل الداخلي، والشكل الآخر هو الحكي الذاتي عندما تمارس الحكي شخصية مركزية، ويسميها بالفاعل الذاتي.

ويخلص يقطين إلى تحديد مفهوم البؤرة، وهي لا تخرج على أربع حالات:[1]

- رؤية برانية خارجية يقابلها عند جنيت التبئير ذو الدرجة الصفر.
- رؤية برانية داخلية يقابلها عند جنيت التبئير الخارجي.
- رؤية جوانية داخلية.
- رؤية جوانية ذاتية.

والمفهومان الأخيران –كما يصرح – يقابلان معا مفهوم التبئير الداخلي عند جنيت.

يظهر من خلال تحديد مفهوم البؤرة أن يقطين لم يستطع أن يبدع مفهوما جديدا، فغاية ما قام به هو تغيير المصطلحات بمصطلحات أخرى أكثر ضبابية مثل توظيفه لمصطلحي الجواني والبراني.

لكن في الاتجاه الآخر يقدم على اصطناع العديد من المصطلحات منطلقا من رؤيته الخاصة واجتهاده الفردي، فلم يبق أسير مصطلحات جنيت وتودوروف. ومن تلك المصطلحات: [2]

المشهد التلخيصي، التلخيص التكراري، التكرارات المفارقية واللعب الزمني...

قد يجد القارئ صعوبة في استيعاب هذه المصطلحات خاصة على المستوى التطبيقي، لكنها تنم عن مقدرة كبيرة في تشكيل هذه المصطلحات ونحتها بما يتلاءم وخصوصية النص العربي.

---

[1]– سعيد يقطين: المصدر السابق، ص311.

[2]– سعيد يقطين: المصدر السابق، ص. ص. ص 133- 137- 160.

هكذا تبقى مسألة العودة إلى التراث اللغوي العربي وإحياء مصطلحاته في مواجهة المصطلحات الغربية الحداثية مسألة مطروحة، وغير محسومة وذلك للتحفظ الذي يلازم الكثير من الباحثين والدارسين بخصوص مدى استجابة المصطلح العربي للدرس النقدي المعاصر، واستيعابه لحمولاته الدلالية والتعبيرية.

خاتمة الفصل:

يتضح لنا من خلال اطلاعنا على مرجعيات يقطين الفكرية وقراءة عدته المصطلحية عدم الانزواء في منطقة منهجية معزولة لا يبرحها كما يفعل غيره طلبا للأمان وتجنبا للمغامرة، بل يختار بدلاً من ذلك الانفتاح الواعي عبر الانتقال بين أشكال المقاربات، وألوان المعالجات التي تستدعيها النصوص والموضوعات، وتفرضها الإشكالات التي تعترض مسار البحث. ويؤشر هذا على أن الناقد لا يتأثر باتجاه محدد، أو يكون أمينا له. كما أنه لا يتحرج في الإشارة إلى المنهج الذي سيختاره في الدراسة، مراعيا في ذلك خصائص الجنس الأدبي المنقود في فنيته، ونظامه وانتمائه إلى نسق ثقافي وتاريخي.

لذا نجده ينتقل بين المحطات المنهجية ليس جريا خلف كل جديد، ولكن طلبا لإنضاج تجربته على تلك النار العلمية الهادئة التي تقضي بتبنّي النسبية النظرية لأنّ المفاهيم والمصطلحات التي توظف في الكتابة والثقافة والفكر تتغير، وهي جميعا في تطور دائم ومتواصل، لذلك لابد على الناقد أن يتجه نحو اختيار المنهج النقدي المرتبط أصلا بالتطور الهائل في العلوم والمجتمعات. والتفكير في المنهج

واختياره ليس عملية انتقائية قائمة على الإعجاب والدهشة بقدر ما هي قائمة على قناعات فكرية وفروض نظرية فلسفية تفرض على الناقد منهجا دون آخر، وتحدد اعتماده وجهة النظر هذه على تلك.

الفصـــــل الثـــانـــي

النقد الروائي عند سعيد يقطين

لم يكن للنقد الروائي والقصصي عموما حضور في تراثنا النقدي. وبالتالي كان لابد على نقاد الرواية العرب أن يبدؤوا مما يشبه نقطة الصفر، فما كان منهم إلا أن يلتفتوا إلى النقد الغربي الذي كان له باع في هذا المجال لتطوير ذواتهم وتجاوز إشكالياتهم الخاصة.

ظهر النقد الروائي الغربي واضحا في النقد الروائي العربي في العقدين الأخيرين، وأخذ يتبلور في شكل مؤلفات ودراسات موثقة في هذه الفترة. ويعتبر سعيد يقطين من الباحثين العرب الذين أولوا عناية خاصة بالبحث عن صيغ جديدة لقراءة النصوص السردية عموما، والروائية على وجه الخصوص. وتعدّ دراساته في هذا المجال عملا معتبرا حاول فيه الإحاطة بجوانب الدرس النقدي المتصل بتحليل الخطاب الروائي. وذهب بعض الباحثين إلى اعتبار كتاب "تحليل الخطاب الروائي" الجهد التنظيري الأول المكتمل في الساحة النقدية العربية[1] نظرا لقيمته المعرفية، وأساسه المنهجي الذي يمتاز بالوضوح والدقة، والوعي الكامل بالإجراء النقدي. وقد أسهم في تطوير النقد الروائي العربي حين تخلص من أوهام المحتوى أو المضمون ونظر إلى الرواية من جانب شكلها.

استطاع سعيد يقطين أن يتألق في سماء النقد العربي بفضل جهوده العلمية المتواصلة في هذا الميدان، وانصبت تلك الجهود في مجال السرديات[*]. وله العديد من الكتب والمؤلفات التي تطرق

---

[1]- عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص368.

[*]- يعدّ هذا المصطلح من أبرز المصطلحات التي ظهر حولها جدل كبير من طرف الباحثين والدارسين العرب، وهو ما جعل الطاهر علي جواد يسخر بكل هذه المسميات واصفا هذا الخلط ب "الملخيات السرجيات". ورغم ذلك فقد أبدت طائفة من النقاد العرب وعيا نقديا وتميزا في التعامل مع هذا الوافد الجديد، آخذين بعين الاعتبار الحساسيات المنهجية التي غالبا ما ترجع إلى أصل النشأة، فتجنبوا التوظيف العشوائي والعفوي لتلك المصطلحات. ومن هؤلاء سعيد يقطين الذي استقر على مصطلح (السرديات) معتبرا إياها الاختصاص الذي ينطلق منه في دراسته للسرد العربي، قائلا: "إنّ السرديات هي الاختصاص الذي أنطلق منه في معالجة السرد العربي. ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 22.

والسردية مصدر صناعي، وهذا الأخير يصاغ للدلالة على الاتصاف بالخصائص الموجودة في هذه الأسماء، وهو يصاغ بزيادة ياء مشددة على الاسم تليها تاء. ينظر: عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1420هـ/1999م، ص63. ولما كان المصدر الصناعي يدل على حقيقة الشيء وما يحيط به من الهيئات والأحوال، كما ينطوي على خاصيتي التسمية والوصف معا كانت السردية تحيل على مجموع الصفات المتعلقة بالسرد، والأحوال الخاصة به،

فيها إلى السرد عند العرب. ومن أبرز تلك الكتب كتاب "تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير"، و"انفتاح النص الروائي، النص- السياق". وقد سعى من خلالهما إلى إقامة مشروع نقدي شامل يختص بالمجال السردي. وكانت بداية هذا المشروع منصبة في الأساس على تفكيك بنية الرواية العربية الجديدة، محددا المنهج العلمي الذي يسعى إلى توظيفه من أجل الاقتراب من عالم الروايات التي اختارها مجالا لدراسته وهي رواية (الزيني بركات) لجمال الغيطاني التي يشكّل تحليل مكونات خطابها القسم الأكبر من الدراسة، ورواية (الوقائع الغريبة) لإيميل حبيبي و(أنت منذ اليوم) لتيسير سبول و(الزمن الموحش) لحيدر حيدر، و(عودة الطائر إلى البحر) لحليم بركات.

المبحث الأول: المظهر اللفظي (البنيوي) للخطاب الروائي.

والتجليات التي تكون عليها مقولاته الأساسية، وكافة الممارسات النقدية الخاصة به. ينظر: عبد الله إبراهيم: السردية العربية، الرؤية، المنهج، المفاهيم، مجلة الكوفة، العدد10، 2016، ص.ص 18-19.

وتبحث السردية في مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ ومروي ومروي له. ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات أمكن التأكيد على أنّ السردية هي المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة. وهي تسعى في ذلك كله إلى كشف أنظمته الداخلية على مستوى الأقوال والأفعال. وقد اتسع مجال السردية من دراسة الرواية والقصة إلى كل ما هو حكي.

وعدّ الدارسون العدد الثامن من مجلة "تواصل" الصادر سنة 1966 إيذانا بظهور سرديات تستلهم مبادئ البنيوية نظرا لتخصص العدد في تحليل المحكي تحليلا بنيويا، ولجمعه أقطاب هذا الاتجاه آنذاك: رولان بارت، كلود بريمون Claude Bremond، جوليان جريماس julien Greimas، تزيفتان تودوروف، جيرار جنيت. وقد عبّدت تلك المقالات الطريق لتحليل السرد الأدبي، لتتحول بعد ذلك إلى مناهج تهتم بدراسة الأشكال السردية. وأمّا فيما يخص المصطلح (narratologie) المنحوت من (narrative) سرد و(logie) علم فيرجع إلى تودوروف سنة 1969. إذ يعدّ أول من عرّف أوروبا بالفكر الشكلاني الروسي، حين ترجم النصوص الشكلية الروسية. ينظر: عبد الله إبراهيم: السردية العربية، (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2 ،2000، ص 10.

قام سعيد يقطين بالبحث في مكونات الخطاب الروائي البنيوية المشكلة للروايات السابقة الذكر، مستفيدا مما أنجز في مجال تحليل الخطاب الروائي الغربي.

وقد تناول الرواية بوصفها خطابا كما يدل على ذلك العنوان، كما تناولها بوصفها نصا في كتاب "انفتاح النص الروائي، النص والسياق". لينتقل بذلك من المستوى النحوي البنيوي "المنغلق" إلى المستوى الدلالي أو الوظيفي "المنفتح"، وتتوسع القاعدة السردية من "سرديات الخطاب" إلى"سرديات النص" أو"السوسيو سرديات"، مستفيدا من نظريات النص وسوسيولوجيا النص الأدبي كما جاء بها بيير زيما[*]، ومن النظرية التناصية كما حددها كلٌّ من جيرار جنيت، وجوليا كريستيفا وسواهما.

أولا– الخطاب الروائي: التصور والمرجع.

يرى عبد الله إبراهيم أن نشأة النوع الروائي العربي كان نتيجة التحول البطيء للسرود التراثية وتفككها، فهي "لم تظهر فجأة وإنما تكونت من المزيج المتحلل والمتفاعل لمرويات القرون الوسطى، تلك المرويات التي صبغت بعصرها كبقايا الملاحم وأخبار الفرسان وسيرهم، والحكايات الشعبية الخرافية، وقد مر وقت طويل قبل أن تتضح ملامح النوع الجديد... وهي نتاج مخاض طويل وتفاعلات متأزمة في نسيج المرويات السردية العربية، ثم تفكك عام وبطيء يقود إلى انهيار نسق وبزوغ آخر"[1].

ولا يعتقد أنّ الرواية الغربية المترجمة هي التي صاغت الرواية العربية وأوجدتها لأن "الترجمة التي اتخذت شكل التعريب الحر خضعت للذائقة الأدبية المتأثرة بالمرويات السردية المزدهرة في تلك الفترة –كالمقامة مثلا– ولم تتم ترجمة أيّ أثر سردي روائي إلى العربية ترجمة دقيقة وكاملة تحافظ فيها على البنية السردية لنص كما هو في أصله، فالنصوص المعرّبة تخضع لنسق المرويات السردية الشائعة[2].

[*]– سيأتي التطرق إليه في المبحث الثاني من هذا الفصل.

[1]– عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص175.

[2]– عبد الله إبراهيم: المرجع السابق، ص 117.

وهكذا يحاول صاحب السردية العربية أن يصحح الفكرة السائدة حول نشأة الرواية، فبدلا من الزعم بأنها نوع مقتبس يرى أن الرواية هي إعادة إنتاج للسرديات القديمة في قالب جديد. فهي كغيرها من الأنواع تتصل بعائلة السرديات الكبرى التي تضم الأشكال السردية القديمة كالحكاية والقصة، وتنفصل عنها في الوقت نفسه لتفرض متغيراتها الشكلية والموضوعية.

أما سعيد يقطين فإنه يخالف عبد الله إبراهيم في ذلك ولا يعتقد بوجود رواية عربية متطورة عن الأجناس السردية القديمة، بل يرى أن العرب احتذوا نماذج غربية لاسيما الفرنسية والإنجليزية في بداية أمرهم.

وقد أثارت هذه القضية جدلا كبيرا بين النقاد العرب منذ البدايات الأولى لظهور الرواية في العالم العربي. ويرجع هذا إلى غياب نظرية أجناسية عربية مبنية على أسس واضحة[*].

وسواء كانت الرواية جنسا عربيا أصيلا أو أن العرب لم تعرفها إلا من خلال الترجمة والاقتباس فإنّ الأمر المتفق عليه هو أن النقد العربي القديم تمحور أساسا حول الشعر باعتباره جنسا أدبيا عريقا وراسخا في الأدب العربي، وأنجز فيه الكثير مما يمكن أن يشكّل عناصر لنظرية متكاملة، أمّا السرد الذي هو رديف الشعر –كما يراه يقطين– فلم يهتم به العرب لأسباب متعددة، منها: هيمنة المعيار الديني والأخلاقي بدل الفني في مقاربة الأدب والفن. وكما هو معلوم عند علماء المسلمين أن السرد قرين الكذب، والكذب ممقوت في الإسلام. وقد بالغت المؤسسة الرسمية في محاكمة النصوص السردية من منظور ديني[**] لدرجة إصدار فتاوى فقهية بتحريمها، لذلك لم يكن لها نقد منتظم، ولا نقاد متفرغون.

[*]– سيأتي شرح ذلك في الفصل الثالث من الرسالة، ص 166 وما بعدها.

[**]– سيتطرق إلى هذا بالشرح في الفصل الثالث من الرسالة.

وقد لعبت المجلات الأدبية في بداية الأمر دورا في تشكيل نواة نقدية روائية، لكنها استندت على مقاييس بلاغية ونقدية تقليدية لأن الناقد العربي –كما أسلفنا– لم يجد تراثا نقديا في الرواية العربية يستمد منه تحليله وتفسيره للعمل الروائي.

قدّم يقطين جملة من التصورات المتعلقة بمفهوم الخطاب، فيرى أن الجانب المعرفي للمفهوم مرّ بمرحلتين قبل أن يتخذ وضعه النهائي. تمثل المرحلة الأولى الدراسات الكلاسيكية التي كانت توظف مصطلح الأدب في الدراسات النقدية خلال القرن التاسع عشر، ليتطور بعد ذلك المصطلح إلى صورة أكثر تحديدا وضبطا مع دراسات الشكلانية الروسية التي ساعدت أعمال روادها على إثراء لغة واصفة لخصوصيات الظاهرة الأدبية، وقد تجلى ذلك في توظيفهم مفاهيم نقدية يهدفون من خلالها إلى تحليل الخطاب الأدبي[1].

لكن إسهامات الدرس اللساني كانت حاسمة في إعطاء بُعدٍ معرفي وإجرائي جديد حسب اعتقاده، وتجلى ذلك من خلال استثمار منجزات الدرس اللساني الذي تجاوز مستوى الجملة إلى درس أوسع وهو "الخطاب". وأول من طرح هذا الاقتراح هو الباحث زيليغ هاريس Z. Harris الذي يعدّ أول من اعتبر الخطاب موضوعا للدارس اللساني، وقدّم منهجا لتحليل الخطاب، واهتم بتوزيع العناصر اللغوية في النصوص، ووضع تحديدا عاما للخطاب بأنه "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون جملة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[2]. وقد سعى هاريس إلى توسيع حدود الوصف اللساني إلى ما هو خارج الجملة.

والواقع أن كثيرا من الدارسين والباحثين يركزون في تعريفهم لمفهوم الخطاب على الدور اللساني الذي يقوم به الملفوظ الذي يتفاعل معه المخاطب ضمن مجموعة إشارية تهدف لتكوين نسق معين

[1]– عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006، ص63.
[2]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 17.

من الدلالات المقصدية، لذا يرى بنفنست أن الخطاب هو "كل ملفوظ يفترض متحدثا ومستمعا على أن تتوافر في المتحدث قصدية التأثير على الآخر بطريقة ما"[1]. وهو الأمر الذي شجع بعض الأسلوبيين على القول بأن الخطاب "عبارة عن فعل أو عن فعالية تواصلية ينظر إليها كإجراء يتم بين المتكلم والمخاطب، ويتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية"[2].

وبهذا التحول في المقاربة اللسانية انفتح مجال الدراسة على قراءة جديدة تمنح إمكانية ضبط وتحديد خصائص الأشكال المعرفية المختلفة عبر تعدد الخطابات، ويكون مجال الخطاب الأدبي محورا لمقدمات نظرية حاول من خلالها أصحابها تحديد مكونات الخطاب.

وقد أثّر التوجه الغربي في الفكر العربي، فتناولت الدراسات العربية مفهوم الخطاب وتحليله من ناحيته اللسانية، فكان الخطاب الأدبي في الفكر العربي قائما على مبدأ توالد العلاقات الدلالية النصية، وانزياح هذه الدلالات إلى خارج النص.

وبما أن العمل الروائي خطاب أدبي يتميز بنمطه الخطابي المتنوع فكريا وسياسيا وثقافيا واجتماعيا فإن الخطاب الروائي بحدوده النصية الواسعة هو "الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة ولكن الذي يتغير هو الخطاب الروائي"[3]. وبهذا يكون الفارق بين خطاب روائي وآخر هو كيفية توظيف المادة الحكائية، وتوزيع عناصر الخطاب توزيعا يكشف عن مقاصد الروائي.

إن الخطاب الروائي شكل تعبيري عن الحياة بصورها كافة، واختلاف هذا التعبير يفضي بنا إلى تعدد الخطاب وتنوعه داخل النص الروائي عبر اختلاف كتّاب الرواية وتداخلاتهم الإيديولوجية. وهذا الاختلاف ناجم عن تصور الكتّاب للمادة الحكائية التي هي بدورها صورة منعكسة عن الواقع والمجتمع.

---

[1]- المصدر نفسه: ص 18.

[2]- المصدر نفسه: ص 44.

[3]- المصدر نفسه: ص07.

ويمكن القول إن الخطاب الروائي هو خطاب ثقافي نوعي ومعرفي معقد يرصد حركة المجتمع وتطوره، ويبنى على ثلاثة محاور متصلة فيما بينها "صيغة صرفية وصيغة نحوية وصيغة دلالية، ولكنها صيغ مترابطة ترابطا وثيقا لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى. فإذا تعرضنا إلى الصيغة الصرفية من خلال الحديث عن الوظائف والشخوص وما يربط بينهما جميعا من علاقات، فإن ذلك لا يكون إلا في إطار علاقتها بالخطاب، ثم إن الصيغة النحوية وتجليات السارد والمسرود وصيغ الخطاب والرؤى لا تنفصل عن الصيغة الدلالية، إذ يتسع الخطاب ليشمل مفهوم النص، وللنص كاتب وقارئ، وله علاقاته النصية المتفاعلة والمتداخلة وعلاقاته الخطابية المتنوعة وبناه السوسو لسانية"[1].

وبما أن الرواية خطاب معرفي وفني معا- حسب رؤية عزيز ماضي التصنيفية- تقوم على بنيتين متلازمتين غير منفصلتين، إذ البنية الفنية في الرواية قائمة وصادرة عن الرؤية المعرفية أو الفلسفية التي تتعلق برؤية الروائي للعالم، وطريقة فهمه له، كان لا بد من الإقرار بأهمية النظر إلى العمل الروائي وفق نظرة فنية تقف على الظاهرة الروائية من الداخل.

وعليه ينبغي للمعالجة النقدية الشاملة التي تجري مسحا للأعمال الروائية أن تلتقط فنية العمل الروائي.

وبعدما حدد يقطين الموضوع الذي تشتغل عليه دراسته، والمتعلق بتحليل الخطاب الروائي تناول مكونات الخطاب الروائي، مستبعدا البحث في القصة إلا من خلال علاقتها بالخطاب الذي يهتم به في الدرجة الأولى. وحصر تلك المكونات في ثلاثة عناصر، معللا ذلك بأن تلك المكونات هي التي يركز عليها السرديون بصفة عامة مع اختلافهم في ترتيبها، وربط بعضها ببعض.

ثانيا- مكونات الخطاب الروائي البنيوية عند سعيد يقطين:

لا يمكن أن نفهم الخطاب بدون مكوناته أي عناصره المكونة له، هذه العناصر تظهر بأشكال مختلفة في أجناس أدبية أخرى كالشعر والملحمة وغيرها. والخطاب الروائي هو في جملته عنصر مكون

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 53.

من أجزاء: اللغة، السياق... وتلك عناصر يمكن أن تدرس منفصلة باعتبارها مكونات جديدة تؤسس عالمها الخاص.

كما يعتقد يقطين أن الخطاب الروائي لا يمكن الحديث عنه إلا إذا توفر شرطان هما الحكي والسرد، ينتج عن الحكي ما يمكن تسميته ب"حكي الخطاب الروائي" وهو يعرف بالصّيغة (الشكل)، وينتج عن السرد "سردية الخطاب الروائي" ويتحدد بمفهوم الزمن.

ولما كان الخطاب هو الشكل الذي تتخذه المادة الحكائية، وإن كان يخضع للاختلاف والتباين -كما أسلفنا- فإن البحث فيه كما يرى يقطين يقف عند ثوابت الخطابات أو تحولاتها من خلال التحليل، وكذلك معرفة كيفية اشتغال آلياته ومكوناته الأساسية. وقد أوضح أنه وقف على ثلاثة مكونات في تحليله للخطاب الروائي، هي: الزمن والصيغة والرؤية السردية. وهي المكونات المركزية التي يقوم عليها "الخطاب من خلال طرفيه المتقاطعين: الراوي والمروي له. ويصرح أنه يقف عند حدود ما يعرف بالمظهر النحوي أو البنيوي، وهو إجراء أساسي يفرضه علينا التحليل السردي"[1].

ولعل يقطين كان يتشوف إلى تقديم طريقة شاملة لتحليل الخطاب السردي لإنتاج معرفة منهجية يمكن الاستفادة منها في تحليل نصوص أخرى، ولهذا فصّل في القضايا الإجرائية والآراء والمفاهيم.

أ- الزمن:

1- التنظير:

يصدّر يقطين تنظيره للزمن بطرح أهم القضايا والإشكالات التي يثيرها تحليل هذا العنصر، وذلك من خلال: اللسانيات والزمن، الروائيون الجدد والزمن، لسانيات الخطاب والزمن، وإشكالية الزمن في العربية[2].

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 08.

[2]- سعيد يقطين المصدر السابق، ص62.

يقوم بعرض آراء عدد من اللسانيين بادئا بآراء جون لاينس Lyons. j الذي يعتقد أنّ التقسيم الثلاثي التقليدي للأزمنة: الماضي والحاضر والمستقبل غير دقيق لأنّ الزمن غير موجود في كل اللغات، ثم ينتقل إلى جهود بنفنست الذي طرح مفهومين مختلفين للزمن: الزمن الفيزيائي وهو خطي ولا متناهٍ، والزمن الحدثي (temps chronique) وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث. وما نسميه عادة بالزمن هو هذا الأخير[1]، ومقابل هذين الزمنين هناك نوع آخر من الزمن وهو الزمن اللساني(temps linguistique) الذي يرتبط بالكلام حيث الحاضر هو منبع الزمن، ولكن في الواقع ليس هناك إلا زمن واحد وهو الحاضر. والزمنان الآخران يتحددان بعلاقتهما بالحاضر. فعندما أحكي ما وقع لي فإنّ الماضي الذي أحيل إليه لا يتحدد في علاقته بحاضر فعل الكلام الذي أنجزه حاليا فهو "زمن وسيطه اللغة لذا يعتبر وظيفة خطابية"[2]. وبعدها عرض جهود الروائيين الجدد كأعمال روب غرييه Rob grayer، وجان ريكاردوjean Ricardo، وميشيل بوتور Michel Butor الذي قسّم زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة: زمن الكتابة، زمن المغامرة، زمن الكاتب.

أمّا النقطة الثالثة التي تطرق إليها فهي لسانيات الخطاب والزمن، فعرض أعمال الشكلانيين الروس الذين اعتمدوا في دراستهم للزمن على التمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي. كما تطرق لجهود هارلد فاينريش Harald weinrich الذي ينطلق من نظرية مفادها "أنّ توزيع الأشكال الزمنية في أي نص من النصوص ليس اعتباطا"[3]. ثم ينتقل إلى تمييز تودوروف – الذي ينحاز إليه دائما– بين زمن القصة وزمن الخطاب، حيث يرى أنّ "زمن الخطاب خطي وزمن القصة متعدد الأبعاد"[4]. فزمن القصة يمكنه احتواء عدة أحداث في لحظة واحدة الأمر الذي يستعصي على

---

[1]– المصدر نفسه: ص64.

[2]– المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3]– سعيد يقطين: المصدر السابق، ص71.

[4]– المصدر نفسه: ص75.

الخطاب، وبتحريف زمن القصة تظهر أشكال مختلفة لزمن الخطاب الذي حصره تودوروف في: التضمين أو التسلسل أو التناوب[*].

كما يضيف تودوروف تمييزا آخر بين زمن الكتابة وزمن القراءة[1]، فالأول يصبح عنصرا أدبيا بمجرد إدخاله في القصة، أمّا الثاني فيتحدد في إدراكنا إياه ضمن مجموع النص، ولا يصبح عنصرا أدبيا إلا بشرط كون الكاتب معتبرا في القصة[2].

ولم يغفل أعمال جنيت الذي يرى أنّ هناك زمنين: زمن الدال وزمن المدلول. وختم هذا التقديم النظري بطرح إشكالية الزمن في العربية مع تمام حسان[**].

ومن تحليلات فاينريش وجنيت وتودوروف وتمّام حسان حول الزمن النحوي يبلور يقطين تصوره الخاص موظفا إياه في تحليل المتون المدروسة، وبصفة خاصة في تحليله لزمن الخطاب الروائي في رواية "الزيني بركات" فيقول: "وفي هذا النطاق أبرز كوني سأستفيد كثيرا من آراء تحليل تمام حسان للزمن النحوي كما أنني في تحليل زمن الخطاب سأنطلق من تصور فاينريش وجنيت في تحليله للزمن"[3]. وينطلق في تحليل زمن القصة وزمن الخطاب من مستوى شمولي متناولا زمن الخطاب على مستوى جزئي محللا إياه إلى عشر وحدات، ليخلص إلى إقامة مقارنة بين زمن الخطاب المدروس في رواية "الزيني بركات" وبين زمن الخطاب التاريخي في نص "بدائع الزهور" مبرزا من خلال ذلك أهم خصائص الخطاب الروائي.

---

[*]- ارجع إلى الفصل الأول من الرسالة، ص. ص 70- 71.

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص74.

[2]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[**]- يرى تمام حسان أن الزمن الصرفي للغة هو الذي يظهر من خلال الصيغة، أمّا الزمن النحوي فيتجلى من خلال السياق. وبهذا فالصيغ متماثلة، والذي يحدد مستوياتها هو السياق. ينظر: عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ص 161.

[3]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 74.

بداية يحدد يقطين ثلاثة أقسام لدراسته: زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص. يتجلى الأول في المادة الحكائية، ويتجلى الثاني من خلال تزمين زمن القصة أي إعطاء زمنية خاصة بزمن القصة نفسه، أمّا الثالث فيظهر مقترنا بزمن قراءة النص أي بإنتاجية النص في محيط اجتماعي لساني معين. ويقود هذا التقسيم إلى تمييز مهمٍ وهو أنّ زمن القصة صرفي، وزمن الخطاب نحوي، وزمن النص دلالي.

2- التحليل:

يحلل يقطين الزمن الروائي إلى خمس مراحل، يقف في الأولى على الوحدات "التمفصلات" الزمنية الكبرى، ثم في المرحلة الثانية يقف على الوحدات الزمنية الصغرى، أما الثالثة فيوازن بين زمن الخطاب في رواية "الزيني بركات" والزمن التاريخي في كتاب "بدائع الزهور"، وفي المرحلة الرابعة يستخلص زمن الخطاب في رواية "الزيني" ليقوم في المرحلة الخامسة بمعاينة البعد الزمني في الروايات الأربعة الباقية.

وفي أثناء تطبيق تصوراته على رواية "الزيني بركات" يتضح له بأنّ زمن القصة ينحصر بين السنوات(912هـ- 923هـ)، وذلك انطلاقا من المادة الحكائية المشكلة للرواية، وهذا الزمن صرفي تعاقبي[1]. أمّا زمن الخطاب - الذي هو بالطبع مختلف عن زمن القصة- فيبتدئ من سنة 922هـ ليرجع إلى سنة 912هـ، ثم يستمر بعدها إلى غاية سنة 923هـ، وهذا الزمن نحوي يضع المادة الحكائية في سياقات نحوية جديدة. وعليه لجأ الغيطاني حسب اعتقاده إلى توظيف المحددات الأساسية للزمن بمختلف أنواعها: استرجاع، استباق، تسريع أو تبطئة الزمن[*].

ولتحديد نوع العلاقة بين هذه الأزمنة يرى ضرورة ضبط لحظة الحاضر أو درجة الصفر حتى يتاح له تحديد بقية الأزمنة. ويتم تحديد الحاضر على مستوى التمفصلات الزمنية الكبرى للحكي،

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص89.

[*]- ارجع إلى الفصل الأول من الرسالة، الصفحة 71 وما بعدها.

أي على مستوى العلاقات العامة التي يأخذها الزمن بين القصة والخطاب مع تقديم تحليلات خاصة لكل المقاطع السردية التي يتضمنها الخطاب. وعن طريق ربط العام بالخاص يمكن استخلاص بنية الزمن في الخطاب الروائي.

ولتحديد هذه التمفصلات ينطلق من الإشارات الزمنية التاريخية التي تنتشر على امتداد الرواية، ويعاين توزيعها على مستوى الصفحات، وعلى مستوى العلاقات التي تقيمها فيما بينها متوصلا إلى أنّ ذلك التوزيع لا يتم بشكل اعتباطي، وإنما لكل شيء دلالته لاسيما حين يتعلق الأمر بالزمن. هذا ما يبرهن عليه حين يربط الوحدات السردية العشرة التي قسّم إليها الخطاب، وهي تتمثل في: بداية الهزيمة، الاعتقال، التعيين، الخطبة، الزيني حاكما، زكريا نائبا/ الفوانيس، الإعدام، اللقاء، الحرب/الهزيمة، الزيني محتسبا جديدا، بالمواقع الزمنية التي تقابلها على مستوى الخطاب، فيجد أن عدد الوحدات السردية عشرة، وعدد المواقع الزمنية المسجلة كحقّب ستة[1]. عندها تنتفي فكرة الاعتباطية، ويصبح الأمر لا يخلو من مقصدية معينة، ويسمي هذا الأمر "تخطيب زمن القصة"[*].

أمّا في تحليله للتمفصلات الزمنية الصغرى فإنه يعمد إلى تقسيم كل وحدة من الوحدات العشر السابقة إلى مقاطع سردية ومواقع زمنية[2]. تمثل المقاطع السردية الوحدات السردية الصغرى التي هي الأخرى قابلة للانقسام إلى وحدات أصغر منها. أمّا المواقع الزمنية فالمقصود بها التغيرات الزمنية التي تتم على مستوى المقطع السردي، وتتحدد بالمؤشرات الزمنية التي تنقسم بدورها إلى معينات زمنية، مثل:(الآن، أمس، غدا وغيرها)، وأزمنة الأحداث في اختلافها عن بعضها البعض، إمّا عن طريق الانتقال من حدث إلى آخر دون أي إشارة أو بواسطة استعمال المعينات الزمنية التي تميز بين أزمنة

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص93.

[*]- يقصد سعيد يقطين بتخطيب زمن القصة أن تلك التمفصلات الكبرى لم تأت اعتباطا، فهناك سنوات تم تسجيلها، وهي: 912-913-914هـ، وهناك سنوات تم حذفها ابتداء من سنة 915 إلى 919هـ. لتستكمل القصة مع سنة 920 ثم تحذف 921 لتستكمل مع السنتين 922-923هـ. ينظر تحليل الخطاب الروائي، ص 92.

[2]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص98.

وقوع الأحداث. وعن طريق الربط بين الموقع والمقطع يعاين التبدلات الزمنية المختلفة، وكيفية اشتغالها على مستوى الخطاب ليصل إلى جملة من المعطيات تعينه على إقامة تركيب يمكن من خلاله استخلاص خصوصية زمن الخطاب الروائي في "الزيني بركات"، ومدى تميزه ليقارنه بعد ذلك بالخطاب التاريخي الذي هو عبارة عن نص مقتطف من "بدائع الزهور"، ويمثل فترات تاريخية تجري فيها وقائع "الزيني بركات".

يصل يقطين إلى نتيجة مفادها أن الزمن التاريخي تسلسلي يراعي المنطق الخاص لتتابع الأحداث.

وبعد استخلاص خصوصية الزمن في خطاب "الزيني بركات" يعود إلى الروايات الأربع الأخرى، فيحيط بالتمفصلات الزمنية الكبرى معمّما ما وجده في "الزيني ". ليستخلص في الختام خصوصية الزمن في الخطاب الروائي العربي(*).

(*)- وتتمثل في:

- عدم الإخلاص للترتيب الزمني للأحداث أي إنّ زمن الخطاب الروائي لا يقدّم زمن قصته بالترتيب نفسه.

- تبتدئ أغلب الروايات باستباق يليه مباشرة الحكي الأول، أي حاضر إنجاز الحدث الأول في القصة لا الخطاب.

- عندما يأخذ زمن القصة ترتيبه (بعد الاستباق) يصل إلى نقطة الاستباق فيتحقق اكتمال الدائرة الزمنية، لكنها سرعان ما تنفتح لتشي باستمرار الوضع السابق ولكن بشكل أكثر سوءا.

- التوازي بين هيمنة "المفارقات التي تتداخل فيها الأزمنة وهيمنة المشاهد المتنقل فيها من فضاء إلى فضاء، ومن زمن إلى زمن آخر". وهنا يؤوّل يقطين تكسير خطية الزمن بأنّ الزمن المعيش والزمن المتخيل الكامن في ذاكرة الشخصيات زمن واحد وإن كان متعددا بتعدد المؤشرات.

- تقدم الروايات الزمن "كثيمة مركزية أحيانا كما في "الزمن الموحش" أو "كهاجس تختزل فيه الهواجس الشخصية وهمومها. عربي، صفدي، زكريا....

- تحاول هذه الروايات الخروج عن زمن الخطاب السائد فتخلخل زمن القصة مما يكسبها خصوصية وجدّة واختلافا. ينظر: تحليل الخطاب الروائي، ص 165 وما بعدها.

إنّ المتتبع للدراسة التحليلية التي قام بها يقطين يجده يعتمد على أعمال ودراسات جنيت المتمثلة في العلاقات الزمنية بين القصة والخطاب. مترسما "خطاه في تتبع أشكال التواتر، وقد أوغل في التفاصيل والجزئيات إيغالا أوقعه في الشكلية"[1].

كما يميل إلى التفصيلات فيفرّع، ويجزّئ، ويرصد حركة الزمن إلى حد الإطناب "رغبة في تحديد آليات التعاطي مع عنصر الزمن وفق الرؤية التي تبناها رواد السرديات الفرنسيون، وتحديدا جنيت وتودوروف"[2].

ب- الصيغة:

1- التنظير:

يخصص يقطين فصلاً كاملا لصيغ الخطاب السردي، ساعيا في ذلك إلى إيجاد نموذج للصيغ. يمهّد لذلك بتقديم نظري مقترضا تعريفات مختلفة تناولها النقاد الغربيون. يقول:"في تحديدي للصيغة أجدني أنطلق من تحديد تودوروف إياها حيث يراها تتعلق بالطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة"[3].

وقد انطلق في تحليل الصيغة من دراسات تودوروف عن مقولات الحكي التي يتحدث فيها عن صيغ الحكي رابطا إياها بجهاته وزمنه، مسقطا التمييز القائم بين حكي الأقوال وحكي الأحداث، ليخرج بذلك "المسافة" و"المنظور" من دائرة الصيغة، ويحصر التحليل فيها على ما يسميهما الصيغتين الكبريين الموجودتين في الخطاب السردي: السرد والعرض، وتتفرّع عنهما صيغ صغرى يمكن الوصول إليها من خلال التحليل الجزئي للخطاب. وهاتان الصيغتان تعودان في أصلهما إلى التاريخ والدراما كما أشار إلى ذلك أرسطو.

---

[1]- سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص 275.

[2]- المرجع نفسه: ص 277.

[3]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص194.

ووفقا لقاعدة التحليل اللساني يوضح تودوروف أنه يمكن التمييز بين أسلوبين: الأسلوب غير المباشر حيث يقوم الراوي بسرد الأحداث ونقلها والإخبار عنها، والأسلوب المباشر حيث تجري الأحداث من طرف الشخصيات وتعرض أمام الجمهور المتلقي دون وساطة من الراوي[1].

كما يبين العلاقة الوطيدة التي يضعها تودوروف بين الصيغ والجهات كونهما يرتبطان بالراوي، ويمكن لهذا الارتباط أن يوقع بعض الباحثين في خلط بينها، ويشير إلى كل من هنري جيمس Henry James وبيرسي لوبوك Percy Lubbock حين "ميّزا بين أسلوبين متميزين للحكي: الأسلوب البانورامي (السرد) ويرتبط ب"الرؤية من الخلف" والأسلوب المشهدي (العرض)، ويرتبط ب "الرؤية مع" وإن كان هذا الارتباط ليس ضروريا"[2]. لكنه يرجع بالأساس إلى الرغبة في الإمساك بمفهوم الصيغة والإحاطة به من مختلف الجوانب التي تمتّ له بصلة.

كما عرض جهود جنيت الذي يرى أنّ الموجهيْن الأساسيين للصيغة هما: المسافة والمنظور، فيتحدث ضمن المسافة عن حكي الأحداث وحكي الأقوال. ويعتقد أنّ هذه القضية أثارها أفلاطون في الكتاب الثالث من الجمهورية.

وبعد هذا يتوصل يقطين إلى صيغة الخطاب الروائي حيث يراها تتعلق "بالطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة"[3] إلاّ أنه لا يميّز في الخطاب الروائي بين حكي الأقوال وحكي الأحداث، حيث إنّ الأول خاص بالشخصيات والثاني بالراوي. وعلى اعتبار أنّ الصيغتين: السرد والعرض موجودتان في أي خطاب حكائي يقرّ بأنه ينطلق من معاينة كيفية تقديم هاتين الصيغتين داخل

[1]- المصدر نفسه: ص172.

[2]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص173.

[3]- المصدر نفسه: ص 194.

الخطاب الروائي، وكيف تقدّم من خلالها القصة بدون تمييز بين الراوي والشخصيات، وحتى بدون تعيين من هو المتكلم. وانطلاقا من السرد والعرض يقترح يقطين أنماطا لدراسة الصيغ السردية(*).

2- التحليل:

بعد التمهيد النظري ينتقل إلى الدراسة التطبيقية في رواية "الزيني بركات"، وتعميم ما توصل إليه على الروايات الأخرى. وتحت عنوان "تعدد الخطابات، تعدد الصيغ" يرى أنّ خصوصية الخطاب في "الزيني بركات" تتجلى في عدم انتظامها ضمن التأطير السائد للرواية، فحكي الأحداث وحكي الأقوال يتداخلان ويتقاطعان إلى الدرجة التي لا يمكن معها الحديث عن نص الراوي ونص الشخصيات[1]. كما أنّ خطاب السارد ليس سوى خطاب واحد من مجموعة خطابات تتكون منها الرواية. وهي إضافة إلى خطاب الراوي، التقرير الذي يقوم به جهاز البصاصين، والمذكرة: سجل يوميات الرحالة الإيطالي، والرسالة والنداء والخطبة والمرسوم السلطاني/ فتاوى القضاة. وفي هذا التعدد تكمن خصوصية الرواية الصيغية [2].

(*) – هذه الأنماط، هي:

– صيغة الخطاب المسرود: وهو خطاب يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله.

– صيغة المسرود الذاتي: وتظهر لنا في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن عن ذاته وإليها، وعن أشياء تمّت في الماضي.

– صيغة الخطاب المعروض: كلام المتكلم مباشرة إلى متلقٍ مباشر.

– صيغة المعروض غير المباشر: وهي أقل مباشرة من المعروض.

– صيغة المعروض الذاتي: وهي نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتي لكن المتكلم يتحدث هنا إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام.

– صيغة المنقول المباشر: كلام معروض مباشر ينقله غير المتكلم الأصلي.

– المنقول غير المباشر: الناقل لا يحتفظ بالكلام الأصل لكن يقدّمه بشكل الخطاب المسرود. ينظر: تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

[1]– سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 202.

[2]– المصدر نفسه: ص. ص202-203.

وبعد أن يحدد وظيفة كل خطاب يقوم باستجلاء مواصفاته من أجل إبراز صيغته أو صيغه ثم يربطها في إطار الخطاب الروائي العام بهدف تعيين صيغته المهيمنة، آملا أن يمسك بمكوّنات الخطاب وخصائصه البنيوية من خلال ترابطه وتداخله مع بقية الخطابات. ويرى أنّ الانطلاق من خطاب روائي يعدّ نموذجا هو "الزيني بركات" يتيح له هذه الإمكانية.

يقع يقطين على أنواع الصيغ الكبرى الثلاثة في "الزيني بركات"، وهي صيغ: الخطاب المسرود والخطاب المعروض والخطاب المنقول. ويبيّن أنّ المسرود يهيمن في "خطابات الراوي" و"التقرير" و"المذكرة" و"الرسالة"، وهو يتسع مع كونه مسرودا لمختلف الصيغ (السرد والعرض)[1] لكن تسميته بالمسرود جاءت من هيمنة صيغة السرد عليه. والمعروض وهو الذي تعرض فيه أقوال الشخصيات أو تعرض فيه خطابات أخرى "كالنداء" و"المرسوم السلطاني"[2]. وأمّا المنقول فهو خطاب مسرود يهيمن فيه السرد والعرض.

وبعد أن يحلل الصيغ الكبرى أفقيا أي من خلال تجاورها في مجرى الخطاب ينتقل إلى تحليل كل وحدة على حدة وهو التحليل العمودي، ليجد في "الزيني بركات" سبعة أنواع من الخطابات[*].

---

[1]– سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 205.

[2]– المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

(*) – الخطاب المسرود الذاتي: ويظهر من خلال الأفعال التي لها صلة مباشرة بالراوي (الراوي هو الشاهد المتمثل في البحارة الإيطالي).

– المعروض الذاتي: ويظهر من خلال المونولوج الداخلي للراوي.

– الخطاب المسرود المنقول: يتمثل في نقل آراء الناس حول وضعية الفوضى التي تسود القاهرة، ويرى أنّ هذه الصيغة هي ما يقابل(المحاكاة) عند جنيت.

– الخطاب المسرود الذاتي: يظهر من خلال نقل الراوي لأقواله المسرودة ذاتيا، مثل: "حتى أنا قلت لنفسي فعلا لم أر الزيني...".

– المنقول غير المباشر: حيث ينقل الراوي أقوال الشخصيات بلغته الخاصة.

– الخطاب المعروض الذاتي: حيث ينقل الراوي الكلام كما هو مثل نقله لخطاب زيني.

وبعدها ضبط أشكال اشتغال هذه الصيغ في مجرى الحكي في علاقة ذلك بالقصة من خلال أحداثها وشخصياتها المتمثلة في:[1]

- **التتابع**
- **التضمين**
- **التناوب**

في المستوى الأول تتتابع الصيغ وتتسلسل مقدمة في ذلك الأحداث وهي تنمو وتتطور. وفي المستوى الثاني يحدث التضمين نتيجة تداخل الأحداث وتقاطعها مع بعضها البعض. أمّا في المستوى الثالث فتتناوب الصيغ حول الحدث الواحد.

وتعدّ التبدلات الصيغية واحدة من أشكال اشتغال الصيغ، وهي ترتبط بصورة خاصة بالصيغ الصغرى التي توجد متضمنة في الصيغ الكبرى، وتبدو وظيفتها في إثراء الخطاب و"تقديم الحكي، أو إضاءته والتعبير عنه (حكيه) بشكل متلائم ومتكامل"[2]. وبترابط الصيغ الصغرى والكبرى يتحقق تقديم الخطاب الروائي بشكل متوازن ومتكامل.

بعد ذلك يوظف النتائج التي توصل إليها في تحليله للروايات الأربعة المتبقية. ففي رواية "أنت منذ اليوم" تتناوب صيغتا السرد والعرض بشكل متكافئ تقريبا، ويرجع ذلك إلى "تعالق الفعل (الحدث) برد الفعل(القول)"[3] أي كلّما كان هناك حدث كان هناك قول يعقبه. ونفس الصورة تقدمها رواية "الزمن الموحش". أمّا في "عودة الطائر إلى البحر" فتظل صيغة السرد هي المهيمنة، ولا

– الخطاب المعروض غير المباشر: حيث يختفي الراوي وراء كلام الشخصيات، ولا يظهر إلا من خلال بعض الإحالات كبعض التعليقات التي يبديها حول شخصياته. ينظر: تحليل الخطاب الروائي، ص 260.

[1]– سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 257.

[2]– سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 260.

[3]– المصدر نفسه: ص 270.

تختلف عنها كثيرا رواية "الوقائع الغريبة" التي ينعتها بأنها (رواية صيغة) من حيث طبيعتها البنيوية إذ يختلط فيها السرد بالعرض عن طريق التداخل والتناوب[1]، وذلك راجع إلى طبيعة المادة الحكائية التي تفرض على الكاتب أن يسرد في أثناء العرض، وأن يعرض في أثناء السرد.

ويخلص يقطين من خلال معالجته لهذا المكوّن (الصيغة) إلى أنّ تعدد الصيغ خاصية مشتركة بين كل الخطابات المدروسة في المتن الروائي. وإذا كان كل خطاب يشتغل بطريقة مختلفة عن الآخر فإنه تبقى هناك صيغتان أساسيتان هما: السرد والعرض تشتغلان بالتناوب فتكسران بذلك روتين الصيغة الواحدة الذي ميّز الخطاب التقليدي.

ج- الرؤية السردية:

1- التنظير:

يظل الحديث عن الصيغة ناقصا مالم يستكمل بالحديث عن مرسلها، وهذا ما جعل يقطين ينتقل إلى الحديث عن الرؤية السردية، يبدأ في ذلك بتقديم نظري يعرض ويناقش فيه أهم التصورات والآراء التي قدّمت حول هذا المفهوم من بداية القرن العشرين إلى الفترة التي صدرت فيها الدراسة، أي منذ أن وضع هنري جيمس وبعده بيرسي لوبوك المفاهيم الأولى لمفهوم "وجهة النظر" التي يعتبرها يقطين التسمية الأكثر شيوعا في النقد الإنجلوسكسوني[2]. فقد دعا هنري جيمس إلى ضرورة إقصاء الراوي العالم بكل شيء، وذلك عن طريق مسرحة (الحدث). وعلى نفس النهج سار لوبوك في كتابه "صنعة الرواية"، حيث ميّز بين العرض والسرد. في العرض تقدّم وقائع الحكاية نفسها دون وسيط، أمّا في السرد فيتكفل راوٍ عليم بتقديمها. وفي إطار علاقة الراوي بالقصة يحدد لوبوك وجهات نظر عدة يصفها يقطين بأنها غير منظمة، وهي كالتالي:[3]

---

[1]- المصدر نفسه: ص277.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 284.

[3]- المصدر نفسه: ص 286.

- **في التقديم البانورامي**: نجد الراوي مطلق المعرفة يتجاوز موضوعه ويلخصه للقارئ.
- **في التقديم المشهدي**: كما في الدرامي نجد الراوي غائبا والأحداث تقدّم مباشرة للمتلقي.
- **في اللوحات**: تتركز الأحداث إمّا في ذهن القارئ أو على إحدى الشخصيات.

أمّا نورمان فريدمان Norman Friedman فيراه أكثر هضما واستيعابا لآراء وتصورات من سبقه، حيث يقيم دراسة حول مفهوم الرؤية يتوصل من خلالها إلى إحصاء عدد من الرواة، أبرزهم: الراوي العليم ذو الرأي، والراوي العليم المحايد، وأنا بوصفه الراوي الشاهد، وأنا بوصفه الشخصية الرئيسة، والراوي العليم المتعدد الاختيارات، والراوي العليم المنتقي، والراوي الممسرح، والراوي عدسة الكاميرا"[1].

ثم يعرّج على جهود جون بويون في هذا المضمار[*]، ويواصل تتبع الجهود مع فرانس ستانزل Stanzel.france و واين بوث Wayne Booth وصولا إلى تودوروف الذي فصل في قضية الرؤية

---

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص. ص 286-287.

[*]- يحدد جون بويون ثلاثة مستويات للرؤية، هي:

1- الرؤية من خلف (voir par d'arrière): يكون الراوي في هذه الحالة عارفا أكثر مما تعرف الشخصيات الحكائية، بحيث يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد، وينقل ما يجري في أماكن متباعدة. كما أنه يستطيع أن ينقل ما يدور في خلد الأبطال من أقوال أو أفعال أو رغبات حتى لو كانت سرية خفية، بل وينقل أحيانا الدوافع والحوافز والغرائز التي لا يعيها الأفراد أنفسهم، ويكون هو على اطلاع عليها. في هذه الحالة تتجلى بوضوح العلاقة السلطوية بين الراوي وشخصياته إذ يعرف حاضرها وماضيها ومستقبلها. وهذه الرؤية هي السائدة في الأدب الكلاسيكي بصفة عامة.

2- الرؤية مع (voir avec): وفي هذه الحالة تكون معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدّم أيّ تفسيرات أو معلومات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. فالشخصية هنا ليست جاهلة بما يعلمه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعلمه الشخصية. وفي الأغلب يكون الراوي في هذه الحالة شاهدا على الأحداث أو شخصية مشاركة من شخصيات القصة.

3- الرؤية من الخارج (vision du dehors): وفي هذه الحالة لا يعرف الراوي إلّا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات، كما يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي المتضمن وصف الحركة والأحداث والأشياء، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الشخصيات الحكائية، ولا ما يحدث قبل زمن السرد ولا ما سيحدث مستقبلا. ينظر: تحليل الخطاب الروائي، ص 288.

ومستوياتها ودورها في الخطاب الروائي، حيث يقول: "في الأدب لا نكون أبدا بإزاء أحداث أو وقائع خام، وإنما بإزاء أحداث تقدَّم لنا على نحو معيّن، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدّمه لنا"[1].

ثم يتطرق إلى مشروع جنيت في كتابه "خطاب الحكاية" ويصفه بأنه أكثر تماسكا، ورؤاه أكثر منهجية. فقد عكف على تطوير آراء كل من بويون وتودوروف، واستبعد مختلف المفاهيم التي قدمت للرؤية وعوّضها بمصطلح (التبئير) محددا له ثلاثة مستويات هي: (اللاتبئير، التبئير الداخلي، والتبئير الخارجي). الأول يتواجد في الحكي التقليدي، والثاني يمثّل مختلف المستويات التي تنتقل عبرها الرؤية بين داخل الشخصية وخارجها، والثالث لا يمكن التعرف فيه على ما تحمله الشخصية بداخلها.

وبعد عرضه لمختلف الآراء يتوصل إلى تحديد تصوره الخاص، فهو يضع الرؤية السردية إلى جانب المقولتين السابقتين (الزمن، الصيغة) بصفتها مكوّنا أساسيا من مكونات الخطاب، قائلا: "بالنسبة لي أموقع "الرؤية السردية" إلى جانب المقولتين الأخريين كما سبق أن حللتهما وهما: الزمن والصيغة"[2]. كما يربط بينها وبين الصوت مستفيدا في ذلك من تحليلات جنيت، ويربط السرد بالتبئير متوصلا إلى تحديد "شكلين رئيسيين للعلاقة بين الراوي والقصة، هما: الراوي غير المشارك في القصة ويصطلح عليه تسمية "براني الحكي"، والراوي المشارك في القصة ويصطلح عليه "جواني الحكي"[3].

وتعدّ الروايات التي تعتمد هذا النمط من أصعب الروايات حيث تنعدم التحاليل النفسية، لكنها بالمقابل تحث القارئ وتدفعه إلى التأمل والاجتهاد "حيث يكون النص متوفرا – بالضرورة – على إستراتيجية ينبغي للقارئ أن يستثمرها لا لفهم النص بل لبناء معناه المتعدد. ينظر: حسين نجمي: شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص79.

[1]- تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص51.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 308.

[3]- المصدر نفسه: ص309.

ومن خلال هذين الشكلين يتوصل إلى رصد العلاقة بين الراوي والقصة. ثم يستخدم في بحثه عن الرؤية مفهوم التبئير بمعنى حصر المجال أي باشتغال الصوت السردي راويا ومبئرا في آن واحد، وتتحدد الرؤية السردية من العلاقة بين المبئِر والمبأر[1]. ومن خلال هذه العلاقة يصل يقطين إلى تحديد أربع رؤيات هي:[2]

- رؤية برانية خارجية وتقابل عند جنيت التبئير الصفر.
- رؤية برانية داخلية وتقابل عند جنيت التبئير الخارجي.
- رؤية جوانية داخلية.
- رؤية جوانية ذاتية.

والرؤيتان الأخيرتان تقابلان عند جنيت (التبئير الداخلي).

وبذلك يستعير يقطين من جنيت بعض المصطلحات (براني، جواني) ويوظفها وفق مفهومه وتصوره الخاص مشكّلا رأيا خاصا. وينزل هذا العمل منزلة الدراسات العربية القليلة الأولى التي تمكنت من التعامل مع مقولة التبئير انطلاقا من معرفة دقيقة وقراءة جادة عميقة.

2- التحليل:

بات واضحا أنّ يقطين يتشوّف التأسيس بهذا التناول الذي افتقد في مجال التحليل العربي للنصوص السردية. وقد شرع في ذلك فعلاً في تحليل الرؤية السردية في رواية "الزيني بركات" على ضوء ما توصل إليه، فيقرّ بوجود نوعين من الخطاب هما: خطاب الراوي، وخطاب الشخصيات، وذلك ما كان قرره من قبل. يقول: "عندما تحدثنا عن الصيغ في الفصل الثاني ميّزنا بين السرد والعرض كصيغتين كبيرتين، وذلك لتلافي التقسيم الشائع بين حكي الأحداث وحكي الأقوال.

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 310.

[2]- المصدر نفسه: ص311.

ويمكننا الآن استعادته بعد أن زالت مستلزمات تنحيته في تحليلنا السابق، وذلك بهدف تحديد ما يتصل ب "خطاب الراوي" و"خطاب الشخصيات" من خلال التمييز بين شكلي السرد وأصواته الأربعة ليتأتى لنا تحليل الرؤية السردية في الزيني بركات انطلاقا من ذلك"[1].

يبدو من كلامه أنّه يريد أن يوظّف مسبقا تحليلاته من أجل أن تتلاءم مع منطلقاته النظرية. وباستغلال الصيغ الكبرى وتقاطعاتها يحدد شكلين سرديين كبيرين:[2]

1- **براني الحكي**: حيث يكون الراوي خارج القصة، وضمن هذا الشكل السردي يضم خطاب "الزيني بركات" صورتين أساسيتين هما:

- الناظم الخارجي: ويظهر في بدايات الحكي كمقدّم للفضاء العام الذي ستدور فيه أحداث القصة، مثل: وصف حالة الفوضى التي تعيشها القاهرة.
- الناظم الداخلي: لا يكتفي بالتقديم الخارجي للقصة، وإنما ينفذ إلى داخلها عن طريق:

* تقديم الأحداث كما يراها هو أي من خلال منظوره الخاص.

* ينتقي شخصية محورية فيرصدها خارجيا أو داخليا فيتماهى فيها وكأنه هو الذي يتكلم، مثل: اختيار شخصية الرحالة الإيطالي وتكليفه بإنجاز خطاب المذكرة. وتتجلى هاتان الطريقتان فيما يسمى خطاب الراوي، كما يلاحظ هيمنة الناظم الداخلي على أحداث القصة.

2- **جواني الحكي**: حيث يكون الراوي مشاركا في القصة إلّا أنّ علاقته بها تختلف باختلاف موقعه من الأحداث، ويضم هذا الشكل صورتين أساسيتين هما:[3]

---

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص314.

[2]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3] - المصدر نفسه: ص316.

- الفاعل الداخلي: يتجلى حين تسرد شخصية عن شخصية أخرى ضمن الرواية أي أنّ موضوع سردها شخصية أخرى، ويمكن أن يندرج تحته: خطاب التقرير، الرسالة والخطبة كخطابات مسرودة، والنداء والمرسوم (الفتوى) كخطابات معروضة.
- الفاعل الذاتي: يظهر عندما تكون ذات المبئر هي موضوعه، مثال: زكريا بن الراضي حينما يخلو إلى نفسه.

ومما تقدم يستخلص في دراسته "للتبدلات السردية" أنّ توظيف الشكلين السرديين (البراني، الجواني) بأصواتهما المتباينة ساهم في تعدد الرؤيات السردية وتحوّلها، وأنّ التعدد الصوتي والتعدد السردي (الصيغتين: عرض وسرد) ساهم في تقديم القصة من داخلها مقصيا من هيمنة الصوت الواحد "صوت الراوي الوحيد ورؤيته كما هو حاصل في أغلب الروايات التقليدية"[1]. ثم يعمم تلك النماذج على الروايات الأخرى التي تمثّل حقلا ثانويا للتحليل.

ثم يقوم بالاشتغال على وحدات الخطاب العشر التي سبقت الإشارة إليها مع مقولتي الزمن والصيغة، حيث يقسّم كل وحدة إلى مقاطع سردية بهدف رصد مختلف الرؤى السردية وطرف اشتغالها.

فالوحدة الأولى مثلا (بدايات الهزيمة) تبتدئ مع الشكل السردي البراني الحكي باعتبار الرحالة الإيطالي ليس شخصية من شخصيات القصة، وإنما زائر يسجّل مشاهداته وملاحظاته. وبما أنه يحكي من خلال منظوره الخاص فهو ناظم داخلي متأثر بالحدث وما آلت إليه القاهرة، واختفاء الزيني بركات وحديث الناس وغيرها. وهو في كل ذلك ينقل أحاسيسه وانطباعاته وفق علاقات داخلية. وكما بدأت الوحدة فإنها تنتهي بالرؤية البرانية الداخلية من خلال وصف القاهرة وهي على أبواب الهزيمة من طرف نفس الشخص (الرحالة الإيطالي). أمّا في الوحدة الثانية (الاعتقال) فيهيمن

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 366.

الناظم الخارجي، ومن خلال الرؤية البرانية الخارجية يتمّ تقديم الأحداث التي ينظر إليها من الخارج حيث تقدّم صورة المدينة خارجيا وهي تستقبل نبأ الاعتقال.

وهكذا يتعامل مع باقي الوحدات، وغالبا ما يلحق تحليل كل وحدة بجملة من الملاحظات، محاولا في ذلك الكشف عن خصوصية الرؤية السردية في "الزيني بركات" كخطاب روائي، وذلك من خلال نقطتين هامتين:

1- التبدلات السردية:

يتوصل يقطين بعد التحليل الجزئي للوحدات أنّ المؤشرات السردية هي نفسها المؤشرات الصيغية. ويقسّمها إلى:[1]

- براني الحكي نجد خطاب الراوي وخطاب الرحالة (المذكرة).
- جواني الحكي يضم الخطابات المتبقية مسرودة كانت أو معروضة(النداء، المرسوم/ الفتوى، التقرير/ الرسالة، الخطبة).

ومن حيث الأصوات المسجلة فإنّ براني الحكي يضم الناظم الداخلي، الناظم الخارجي، والناظم الذاتي. أمّا جواني الحكي فيضم الفاعل الداخلي والفاعل الخارجي[2]. ويسجل بعد هذا التقسيم أنّ أصوات الشكل البراني أكثر من أصوات الشكل الجواني. وبتبدل هذه الأصوات وانتقالها من الناظم الخارجي إلى الفاعل الداخلي يستنتج الرؤيات السردية الآتية:[3]

- رؤية سردية برانية خارجية.
- رؤية سردية برانية داخلية.

---

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص360.

[2]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه: ص 361.

- رؤية سردية برانية ذاتية.
- رؤية سردية جوانية خارجية.
- رؤية سردية جوانية داخلية.

2- اشتغال الرؤية السردية:

انطلاقا من التحليل الذي مارسه على الرؤية السردية يقسّم الخطاب إلى قسمين:[1]

- **القسم الأول**: خاص بتبئير الحدث.
- **القسم الثاني**: خاص بتبئير ردود الفعل اتجاه الحدث.

يتجلى الأول عبر الصوت السردي (الفاعل الخارجي) الذي يمثّله الخطاب المعروض (النداء، المرسوم/ الفتوى) حيث إنّ الحدث في هذه الحالة يبأر من خلال شخصية مشاركة في القصة. أمّا الأحداث التي تمّ تبئيرها من خلال هذا الصوت السردي فهي: الاعتقال، التعيين، الإعدام، الزيني حاكما، الفوانيس، الحرب، الهزيمة. ولم يبئر حدثين وهما: الخطبة واللقاء نظرا لاختلافهما عن بقية الوحدات.

أمّا القسم الثاني فإنه يظهر عبر باقي الأصوات السردية الأخرى التي أسهمت في تبئير ردود الفعل اتجاه الحدث، وتتوزع كالآتي:[2]

- **الوضعية البرانية**: وتضم كلاّ من الناظم الخارجي والناظم الداخلي.
- **الوضعية الجوانية**: وتضم الفاعل الداخلي والفاعل الخارجي.

---

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص364.

[2]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

وبعد هذه التقسيمات يصل إلى اشتغال الرؤية السردية في "الزيني بركات"[*] ثم ينتقل إلى معاينة الرؤية السردية في الخطاب التاريخي من خلال مقطع كتاب "بدائع الزهور" بهدف إثبات تميّز الخطاب الروائي عن الخطاب التاريخي. وبعد المعاينة والتحليل يتوصل إلى أنّ هذا الأخير (الخطاب التاريخي) يتسم "بالتسلسل" على صعيد الزمن، وبالأحادية على صعيدي الصيغة والرؤية وحتى المروى له[1] عكس ما وجده في "الزيني بركات" حيث الرؤية السردية متعددة ومتحولة مما يخلق نوعا من التوتر والعتمة لدى المتلقي، الأمر الذي يدفعه إلى التأمل والبحث من أجل التوصل إلى تشكيل صورة مكتملة عن الخطاب الذي بين يديه.

ثم ينتقل إلى تحليل الروايات الأربعة المذكورة سابقا، متوصلا بعد ذلك التحليل إلى استنتاج هيمنة الرؤية الجوانية الداخلية في الخطابات الأربعة باعتبار أنّ الذات تحتل مركزا أساسيا فيها عكس الرؤية السردية في "الزيني بركات" فهي متعددة في الشكل (جوّاني براني) والصوت (ناظم أو فاعل). ويعزو يقطين هذا الفرق إلى تعدد الخطابات في "الزيني بركات" وأحادية الخطاب في الروايات المتبقية[2].

---

[*] – رؤية سردية جوانية خارجية: يبأر فيها الحدث المركزي.

– رؤية سردية برانية داخلية: ينتقي الناظم الداخلي (الراوي) شخصية محورية، وعن طريقها يبئر رؤيته للحدث داخليا (شخصية سعيد الجهيني).

– رؤية سردية برانية خارجية: وفيها يتم تبئير الفضاء الخارجي للحدث (المدينة وقت الإعدام) من طرف الناظم الخارجي (الرحالة الإيطالي).

– رؤية سردية جوانية خارجية: وفيها يتم تبئير الحدث داخليا عن طريق الفاعل الداخلي (كاتب التقرير) الذي يركّز على شخصية مركزية، ويعاين ردود أفعالها حول الحدث المبأر (شخصية عمرو بن العدوي وشخصية سعيد الجهيني). ينظر: تحليل الخطاب الروائي، ص 365.

[1]– المصدر نفسه: ص 371.

[2]– المصدر نفسه: ص 372.

وبعد انتهائه من تحليل الرواية بوصفها خطابا انتقل إلى تحليلها بوصفها نصا، أي حاول الانتقال من البنيوي إلى الوظيفي أو الدلالي، من السرديات إلى السوسيو سرديات، وذلك في كتاب "انفتاح النص الروائي".

المبحث الثاني: من السرديات إلى السوسيو سرديات.

يعتبر كتاب "انفتاح النص الروائي. النص- السياق" امتدادا لما جاء في كتاب "تحليل الخطاب الروائي". وتوسيعا له، وتتمثل عملية التوسيع في "الاستفادة من مختلف نظريات النص، وسوسيولوجيا النص الأدبي كما جاءت على يد بيير زيما بصفة خاصة وتوظيفها في عملية تحليلية، لاسيما فيما يتعلق بالنص وعلاقته بالقارئ والسياق الثقافي والاجتماعي الذي ظهر فيه"[1].

وبالاستفادة من نظريات النص وسوسيولوجيا النص الأدبي يحاول يقطين البحث عن دلالة النصوص السردية العربية، وذلك "بإنشاء تصور متكامل يسعى إلى تجاوز الدراسات السوسيولوجية التبسيطية والمضمونية التي هيمنت طويلا على مضمار النقد الأدبي العربي[2].

وخلص إلى تقديم تصوره الخاص للنص حيث يحدده كالتالي: "النص بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[3]. إنّ النص وفق هذا التصور دليل يتضمن دالا ومدلولا، أو واقعة دلالية تتمظهر من خلال بنية تركيبية وصرفية ولغوية وأسلوبية... تتضمن معنى ورمزا ودلالة.

قام يقطين بتحليل هذا التعريف انطلاقا من المفاهيم الأساسية التي تندرج تحته، وهي:

أ- **البناء النصي**: ويتجلى من خلال قوله: "النص بنية دلالية تنتجها ذات".

---

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص05.

[2]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه: ص32.

ب- التفاعل النصي: في قوله: "ضمن بنية نصية منتجة".

ج- البنيات السوسيونصية: في قوله: "في إطار بنيات ثقافية محددة".

ويرى أنّ هذه المكونات هي امتداد لمكونات الخطاب (الزمن- الصيغة- الرؤية) متجاوزا بذلك المظهر اللفظي الذي تقف عنده السرديات البنيوية إلى مقاربة النص دلاليا. ويعقد لكل مكوّن من المكوّنات السالفة الذكر فصلا خاصا يمهّد له بتقديم نظري يستعرض فيه مختلف الآراء التي قدّمت حوله، ثم يشكّل بعد ذلك تصوره الخاص، ومنه ينتقل إلى تحليل النص الذي اختاره وهو رواية "الزيني بركات" ثم يعمّم تلك النتائج على النصوص الأربعة المتبقية السالفة الذكر آنفا.

أ- البناء النصي:

1- التنظير:

يتحدد هذا البناء من خلال البعد الدلالي الذي ينتجه طرفا العملية الإبداعية: الكاتب والقارئ، ويأتي ذلك بواسطة الانتقال المتحقق من التجربة الواقعية كبعد ذهني مشترك إلى التجربة الذاتية التي تظهر فيها إمكانيات ذات الكاتب وتعامله مع قضية الزمن التي تتجلى "كتابيا على الصعيدين الجمالي والدلالي. على الصعيد الأول يتم تكسير البعد الذهني المشترك عند المتلقي ومن خلاله أيضا يتم إنتاج دلالة (التكسير) من خلال فعل القراءة ذاته"[1].

ويقصد يقطين من خلال هذه النقطة طريقة التعامل الخاص مع الزمن الذي يطرحه الكاتب ويتلقاه القارئ كنمط جديد غير خاضع للتقليد الزمني، وهو ما يمكّن من إنتاج الدلالة عن طريق القراءة. كما يتحدث عن نوع آخر من الزمن هو(زمن النص) ويبتدئ مع تودوروف الذي ميّز في أثناء حديثه عن (زمن الخطاب) بين نوعين من الأزمنة:[2]

- **داخلية:** وتتمثل في زمن القصة، زمن الكتابة وزمن القراءة.

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 47.

[2]- المصدر نفسه: ص 42.

- **خارجية:** وتشمل زمن الكاتب، زمن القارئ والزمن التاريخي.

إنّ تداخل هذه الأزمنة وتفاعلها فيما بينها هو ما يشكّل دلالة النص. لذا يؤكد يقطين على ضرورة الاهتمام بزمن القراءة الذي لم يحظ باهتمام كافٍ من قبل الباحثين، ويشير إلى الدور الكبير الذي يلعبه باعتباره يقدّم دلالات جديدة للنص. كما يشدد أيضا على زمن الكتابة لما له من أهمية كبرى في التحليل. فانتماء الكاتب لزمن ثقافي خاص يعطي بعدًا آخر لدلالة النص.

كما تطرق إلى جهود بول ريكور P. Ricoeur الذي انطلق من التجربة الزمنية التخييلية من أجل إقامة مقارنة توسيعية للزمن، حيث يمزج بين عالم النص كعالم متخيّل، وعالم القارئ مما يؤدي إلى انفتاح العمل الأدبي على الخارج.

وانطلاقا من ملاحظات تودوروف وتصور بول ريكور يطرح تصوره لزمن النص حيث يرى أنّ البعد الزمني يلعب دورا هاما في أيّ عمل أدبي كيفما كان نوعه، ذلك أنّ أيّ عمل يجري في زمن معيّن، ويتجلى من خلال تمظهرات زمنية معينة. في العمل الروائي بصفة خاصة تتجسد هذه التمظهرات من خلال ما يسمى ب: زمن القصة وزمن الخطاب. الزمن الأول زمن خطي لأنه يعبّر عن التجربة الواقعية التي تدرك ذهنيا، ويطلق عليه اسم (الزمن الصرفي) لأنه قابل لأن يتجسد في اتجاهات عديدة يمده بها تعدد الخطابات، "ومن خلال نمو الخطاب المشتغل على الزمن الصرفي يتحقق زمن الخطاب، وبواسطة زمن الخطاب يتم "سلب" زمن القصة خطيته وكونه مادة خاما"[1]. وبسلب زمن القصة خطيته أي بعده الواقعي يحدث الانتقال من التجربة الواقعية المدركة ذهنيا إلى التجربة الذاتية التي تمثلها ذات الكاتب. ومن خلال التجربة الذاتية يتشكل بُعدٌ آخر للزمن يتجلى بواسطة عملية الكتابة على الصعيدين: الجمالي حيث يتم (تكسير) البعد الذهني عند المتلقي، والدلالي حيث تتشكل دلالة جديدة نتيجة هذا التكسير، وتدرك عن طريقه فعل القراءة.

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص47.

بعد ذلك ينتقل إلى مفهوم (زمن النص) معطيا إياه بعدين: "الأول يتصل بعملية الكتابة، والثاني يتصل بعملية القراءة[1]. والعلاقة بين هذين البعدين هي علاقة بناء. وانطلاقا منها يتم إنتاج الدلالة حيث تتم هذه العملية وفق مستويين: داخلي وخارجي:[2]

- **المستوى الداخلي**: يتم بناء النص دلاليا انطلاقا من التفاعلات الحاصلة بين زمن القصة والخطاب وزمن النص في بعده الأول أي الكتابة، وتحليل البناء النصي على هذا المستوى يكون أكثر علمية مقارنة مع تحليل المستوى الخارجي باعتبار أنّ الزمن النصي يكون مجسدا من خلال (نص) يمكن الإمساك به.

- **المستوى الخارجي**: يتم بناء زمن النص في بعده الثاني أي القراءة التي تنتج دلالة النص والتحليل. في هذه الحالة يكون أقلّ علمية من المستوى السابق، وذلك راجع إلى كون البناء النصي هنا لا يتجلى في شكل نص مجسد، وإنما يبقى مفتوحا ومتعددا بحسب أزمنة القراءة ونوعية القرّاء واختلاف درجاتهم الفكرية والثقافية.

وانطلاقا من التصنيف الذي وضعه ميشيل أريفي عن انفتاح النص أو انغلاقه من خلال علاقة النص بالخطاب يقدّم يقطين تصوره على النحو التالي:[3]

- النص منفتح والقراءة منفتحة.
- النص منفتح والقراءة منغلقة.
- النص منغلق والقراءة منغلقة.
- النص منغلق والقراءة منفتحة.

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 49.

[2]- المصدر نفسه: ص50.

[3]- المصدر نفسه: ص 77.

ومن خلال هذا التعدد يجد يقطين نفسه أمام اختلاف واضح في القراءة، ويمكن تصنيفها إلى نوعين من القراءة: قراءة منفتحة وأخرى منغلقة. تسعى الأولى إلى "بناء النص من جديد عبر الكشف عن بعض آليات بنائه، وهي ترتكز على جوانب بنيوية وداخلية في النص، ويبقى هامش قراءتها التأويلية منفتحا"[1]. ولا تتقيد بقراءات أخرى جاهزة وتجعلها مقاربة لها بل تحاول أن تجعل من ممارستها فضاء رحبا للدلالة انطلاقا من تكسير النمطية التي يعمل عليها الكاتب في نصه، في حين تبقى القراءة الثانية معبّرة عن نموذج القراءة التقليدية التي تحاول الكشف عن ذاتها وخلفيتها، وهي "دلاليا لا يمكن إلاّ أن تكون اختزالية وتأويلية وإسقاطية لإيديولوجيا الكاتب على النص سواء اتخذت هذه الإيديولوجيا بُعدا أساسيا أو جماليا"[2].

ويتجلى ذلك في تعامل القراءات مع الزمن الفني الذي يقدّم من خلاله الكاتب تجربته ووعيه بالزمن. فالقراءة المنفتحة ترى فيه تجديدا لابد من إعادة ترتيبه وخلقه، ومن خلاله يكون الوصول إلى إنتاج دلالات جديدة. في حين تتعامل معه القراءة الأخرى على أنه غير طبيعي ومفاجئ، وإنتاج صعب بالنسبة للقارئ حتى وإن كان ذلك أمام نص منفتح.

2- التحليل:

لاحظ يقطين أنّ رواية "الزيني بركات" من خلال عنصر الزمن موغلة في التاريخ الماضي، وحدده بالقرن العاشر الهجري فهو يمثل لها (المادة التاريخية)، بينما تمثل باقي الروايات (فكرة الحياة) التي جسدها أبطال الروايات الأخرى، ولذا جاء زمنها قريبا تمّ استرجاعه عن طريق الكتابة. وحدد المسافة الزمنية في المتن المدروس بنوعين:[3]

- **بعيدة:** ويتجسد هذا النوع في رواية "الزيني بركات" يمثل له بالقرن العاشر الهجري.

---

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 84.

[2]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه: ص54.

- **قريبة:** ويتجسد في باقي الروايات.

وقف على عنصر الزمن عن طريق تحديده لزمن قصة حياة الشخصيات الفاعلة في الروايات الأربعة الباقية، بداية من حياة الطفولة إلى الشباب، مثال: المتشائل في رواية الوقائع الغريبة كان عمره في أثناء حرب 1967 لا يتجاوز 23 سنة.

وبهذه الطريقة استطاع أن يصل إلى أنّ معظم الشخصيات في المتن كانت شابة في أثناء اشتغال زمن النص، وحددها على النحو التالي:[1]

عربي: طالب جامعي بعد مغادرته القرية.

صفدي: أستاذ جامعي ببيروت.

شبلي: موظف بسيط بدمشق.

أي أنّ زمن الخطاب حسب رأيه ينتقل من البعيد إلى القريب، وحتى المستقبل عن طريق الاسترجاع الخارجي الذي "يأتي في الروايات التقليدية لملء بعد الفجوات في حياة الشخصيات المحورية"[2]. أمّا في المتن المدروس فيرى أنها تحولت إلى وظيفة مركزية بنيوية تظهر عن طريق تقنية اللعب الزمني. مثال: في رواية "الزمن الموحش" و"أنت منذ اليوم" تقلّ المسافة بين المادة الحكائية والخطاب، ولاحظ أنّ الكاتب يستعمل عنصر التضمين وكثرة المفارقات.

وفي رواية "عودة الطائر" و"الوقائع الغريبة" لاحظ أنّ الراوي يروي الأحداث ثم يوقف السرد في كل مرة ليدخل أحداثا أخرى ماضية أو مستقبلة ثم يعود لإكمال السرد وهكذا. ومنه توصل إلى تحديد تاريخ 1967م نقطة زمنية تعدّ محطة تاريخية تنتهي عندها أزمنة القصص المدروسة في المتن.[3]

---

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص56.

[2]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3]- سعيد يقطين: المصدر نفسه، ص57.

ب- التفاعل النصي:

1- التنظير

يعالج يقطين في هذا المستوى علاقة النص بنصوص أخرى من خلال مصطلح التفاعل، ويرى أنه المصطلح المناسب لهذه العملية في مقابل ما شاع استعماله من مصطلحات: التناص والمتعاليات النصية والبنيات النصية المنتجة، وذلك عن طريق أشكال متباينة من هذا التفاعل التي يكون التناص شكلا منها. فهو يرى أن التفاعل النصي أعمّ من التناص والمتعاليات النصية. يقول: "نؤثر استعمال التفاعل النصي لأنه أعمّ من التناص، ونفضّله على المتعاليات النصية التي هي مقابل transtextualité عند جنيت لدلالتها الإيحائية البعيدة. فبما أنّ النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا وبمختلف الأشكال التي تنمّ بها هذه التفاعلات"[1].

ثم يقف عند مختلف الآراء التي تناولت هذا المفهوم مبتدئا بجوليا كريستيفا Julia Kristeva التي كان لها السبق في وضع مصطلح التناص[*] وإرساء مفهومه. وتعتقد كريستيفا "أن النص إنتاجية وترحال للنصوص، وتداخل نصي. ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[2] ومرورا بكل من لوران جيني Laurent jeannie، ميشال ريفاتير Michel Riveter، فيدور ديستويفسكي Fiodor Dostoïevski وصولا إلى جنيت الذي صك مصطلح

---

[1]- المصدر نفسه: ص98.

[*]- يوكد كاظم جهاد معرفة العرب للتناص دون تسميته بهذا الاسم، فيقول:" عرف العرب التناص وأسهبوا في تحليله وإن لم يستخدموا بالطبع مفردة التناص الحديثة والمستوردة. عرفوه ودرسوه عبر ظواهر التعامل مع نصوص الآخرين، وطرحوا مفردات وافرة تذهب من (التضمين) في محاسنه ومساوئه إلى السرقة ومنازلها العديدة، ف(الإغارة) ف(السطو) ف(تلفيق المعنى) ف(السلخ)...". كاظم جهاد: أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1993، ص13.

[2]- جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص 21.

المتعاليات النصية، ويقصد به كل ما يجعل نصا ما يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني. محددا في كتابه "أطراس" palimpsestes خمسة أنماط من المتعاليات النصية(**).

إذًا، يقوم مصطلح المتفاعل النصي بدور الوساطة بين الباحث والنص موضوع التحليل، وكذا بين القارئ والنص النقدي. فبعد "تشغيل هذا المصطلح نتمكن من تحديد المتعاليات النصية: المناص والتناص والميتانص ومعمارية النص والنص اللاحق[1].

2- التحليل:

** - وهي كالآتي: - **التناص**(Intertexte): ويتعلق هذا النمط بالنص الحاضر في عدة نصوص أو نصين على الأقل سواء في شكل استشهاد citation أو سرقة أدبية plagiat أو تلميح allusions.

- **المناص**(Paratexte): أو النصية الموازية، ويتمثل هذا النمط في المكونات النصية التي تشمل العنوان، والعنوان الفرعي، والعنوان الداخلي، والديباجات، والتذييلات، والتنبيهات، والتصدير، والحواشي الجانبية، والحواشي السفلية، والهوامش المذيلة للعمل، والمقتبسات...

- **الميتانص**(Metatexte): أو النصية الواصفة، ويشكّل هذا النمط باختصار علاقة التفسير والتعليق التي تربط بين النص المؤلف ونص آخر غائب يتحدث عنه النص الأول دون أن يستشهد به أو يستدعيه أو يسميه.

- **النص المتفرع**: أو النصية المتفرعة، وهذا النمط يتعلق بتفرع نص يسميه جنيت نصا متفرعا hypertexte عن نص آخر يسميه جنيت نصا أصليا.

- **معمارية النص**(archetexte): أو النصية الجامعة، وهذا النمط هو أكثر الأنماط غموضا، والذي يأبى – بشكل من الأشكال- عن التحديد، لكنه يتعلق بنوع النص وجنسه (رواية، قصيدة...). ينظر: عبد الرحمن بوعلي: نظرية التناص والتناصية في الدراسات النقدية المغربية المعاصرة، مجلة الخطاب،المغرب،العدد 23، نوفمبر 2016، ص 14- 15.

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 97.

من خلال تصورات السابقين وخاصة ما قدّمه جنيت يقدّم يقطين توضيحا لأنواع هذه العملية، ويجعلها في ثلاثة أنواع باعتبار تحققها داخل النص، وهي:[1]

1- **المناصة (para textualité)**: وهي عبارة عن بنية نصية تشترك مع البنية النصية الأصل في المقام والسياق، حيث تأتي مجاورة لها ومحافظة على بنيتها المستقلة، ويحدد طرفيها بالنص والمناص، هذا الأخير يعتبره بنية نصية طارئة يمكن الاستغناء عنها دون أن يخلّ ذلك بالمعنى. هذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة كما أنها تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه ذلك. كل هذا يأتي في إطار المناص الداخلي، وهو ما يهتم به الناقد بالدراسة.

أمّا المناصات الخارجية فهي المقدمات، والذيول، والملاحق، وكلمات الناشر، والكلمات على ظهر الغلاف. وأحصى يقطين العديد من المناصة منها: السردية والشعرية والتاريخية والدينية. مثل وجود الآية القرآنية (**والعَصْرِ إنّ الإنْسَانَ لفَي خُسْرٍ**)[2]. في رواية "أنت منذ اليوم". وعدّ هاتين الآيتين مناصا دينيا يمكن الاستغناء عنه دون حدوث أي خلل.

2- **التناص (intertextualité)**: في هذا النوع يأخذ التفاعل النصي طابع التضمين حيث يأتي التناص مندمجا ضمن النص فيبدو كأنه جزء منه، لذا يصعب على القارئ العادي أن يميّزه عن بنية النص الأصلية، ويقدّم على ذلك عدة أمثلة، ففي الزمن الموحش تسجل عبارة (افتح يا سمسم) افتح للعربي الناقص في العصور المنحطة، وتثب أمام وجهي هامسة: لما ينم بعدُ"[3]، فعبارة (افتح يا سمسم) هي كلمة السر التي استخدمت في الحكاية الشعبية التي تدور أحداثها في عالم الجن والسحرة،

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق: ص 99.

[2]- القرآن الكريم، سورة العصر، الآية 1-2.

[3]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص115.

إلّا أنها في هذا السياق تغيّر دلالتها لتعبّر عن (السخرية من العربي الناقص في العصور المنحطة) بدلا من الدلالة الإيجابية التي تأخذها في الحكاية الشعبية.

بهذا المعنى قد يرد التناص محولا عن دلالته الأولى، وموظّفا توظيفا معارضا منتجا بذلك دلالة جديدة، وقد يأتي مضمنا من أجل تأكيد المعنى الوارد عن طريق المماثلة. ويأخذ التناص شكلين رئيسيين:

- **خارجي**: إذا كان متصلا بنصوص خارجية عن النص الأصلي كما هو مذكور في المثال السابق.
- **داخلي**: إذا أحال على بنية نصية داخلية.

3- الميتانصية (méta textualité): في هذا النوع يأخذ المتفاعل النصي بُعدًا نقديا حيث إنّ الميتانص يأتي نقدا للنص، ويكون أدبيا أو إيديولوجيا، أو تاريخيا أو غيرها. على سبيل المثال يقدّم يقطين من رواية "الزمن الموحش" هذا الحوار:

- متى تكتب الشعر؟
- عندما يتعتعني السُكر، آنذاك يصير العالم طيفا ورؤى، فأدخل هلام الألوان والصور المترائية.
- (لعل هذا يفسر ضبابية شعرك).
- ليست ضبابية أنا أكتب بالرائحة و اللون والوجع.
- (الوجع الخاص).
- ومتى كان الشعر غير وجع رؤيوي شديد الخصوصية ؟
- (لدى معظم شعراء العرب القدامى على ما أعتقد؟)[1].

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص118.

فالميتانص في هذا المثال هو العبارات التي بين قوسين، وقد أخذ بُعدًا أدبيا، ذلك ما يظهر من خلال الملاحظات النقدية التي يوجّهها شبلي لشعر(سامر البدوي) حيث يراه غارقا في الضبابية والغموض.

واستنتج بعد تحليله للمتن الروائي أنّ النوع المهيمن هو (الميتانص الأدبي والإيديولوجي). ويرجع ذلك إلى ميول الشخصيات (الأدبية والثقافية والسياسية...). وذكر عدة أمثلة على هذا:[1]

- عربي: يكتب الرواية، متحزب، ويناقش آراءً دينية...

- شبلي: متحزب مثقف، وله أصدقاء أدباء وشعراء مثل: منى وسامي وراني.

- سعيد: كاتب وقارئ للصحف.

وبعد هذه المعاينة لأنواع المتفاعل النصي يخلص يقطين إلى أنها جميعا(المناص، التناص، الميتانص) تتداخل فيما بينها، كما أنها تتعالق مع البنية الأصل حتى تصبح كأنها جزء لا يتجزأ منها مسهمة بدورها في إنتاج الدلالة.

إنّ المتفاعل النصي في هذه الدراسة هو النص الذي يدخل في علاقة مع نص ثان أو يتفاعل مع نص المبدع، سواء أكان هذا النص شعريا أم سرديا أم تاريخيا أم دينيا أم أسطوريا، وبواسطته يتم تحديد طبيعة التفاعل وكذا نوعه. وقد استخدم يقطين هذا المصطلح لتحليل التعالق النصي أو التفاعل النصي، إذ بواسطته نفهم طبيعة التفاعل الحاصل بين نص روائي ونصوص ثانية، إما مغايرة له في الجنس أو النوع أو الأسلوب، أو متجانسة معه.

وبعد أن ميز بين أنواعه الثلاثة راح يميز بين أشكاله، ويضبطها في ثلاثة أشكال، هي:[2]

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 121.

[2]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص100.

1- **التفاعل النصي الذاتي:** يدرس من خلال العلاقة القائمة بين نص الكاتب وبقية نصوصه الأخرى، ويرى أنّ هذا النوع من التفاعل يكون واضحا عندما تكون الخلفية النصية التي ينطلق منها الكاتب مشتركة مثلما يتضح في نصوص جمال الغيطاني التي ينطلق في جلّها من التاريخ، وبالأخص من كتابات ابن إياس، حيث يأخذ منها المادة التاريخية ويقوم بتعديلها حسب ما يحتاجه. وقد يصبح هذا التفاعل سلبيا إذا تحول إلى اجترار لا طائل منه.

وفي رواية "عودة الطائر إلى البحر" لحليم بركات يلاحظ يقطين أنها امتداد لروايتيه السابقتين: "ستة أيام" و"رحيل بين السهم والوتر". وهي في ذلك كله تتفاعل وتتعالق مع بعضها البعض دون أن يكون هناك إنتاج لنفس النص.

2- **التفاعل النصي الداخلي:** إنّ الكاتب يتأثر بتجربة معينة (أدبية أو غير أدبية) فيحاول من خلالها إنتاج نص معيّن. وللتوضيح يقدّم يقطين مثال "الزيني بركات" و"الوقائع الغريبة" إذ إنهما تشكلان تجربة ذات هاجس واحد والمتمثلة في كتابة نص روائي يستلهم التراث العربي الإسلامي. وهما بذلك يتفاعلان داخليا من خلال تفاعلهما خارجيا مع البنية النصية العربية الإسلامية.

3- **التفاعل النصي الخارجي:** يحدث حين تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره من عصر مختلف عن طريق "الاستيعاب والتحويل"[1]. مثل: رواية "عودة الطائر إلى البحر" تتفاعل خارجيا مع الأسطورة (أسطورة الهولندي الطائر).

أما مستوياته فهي:[2]

- **المستوى العام:** يحصل فيه التفاعل النصي مع بنية كبرى كالخطاب التاريخي في "الزيني بركات" أو بنية الحكي العربي في "الوقائع الغريبة".

[1]- المصدر نفسه: ص 125.

[2]- المصدر نفسه: ص126.

- **المستوى الخاص**: التفاعل النصي يحدث مع بنيات جزئية كما في "أنت منذ اليوم" و"الزمن الموحش" واشتراكهما في تعريف الذات.

ويصل من خلال هذا التحليل إلى أنّ التفاعل النصي حاصل مع البنيات النصية القديمة أكثر من الحديثة. ذلك أنّ النص الروائي ينبني على أساس معارضة هذه البنيات أو السخرية منها، وبالأخص فيما يتعلق بالتاريخ. كما يلاحظ هيمنة الميتانص الذي يبرز البعد النقدي اتجاه الزمن أو التاريخ حاضرا كان أو ماضيا. ذلك ما يتجلى في لهجة الانتقاد التي سادت نصوص المتن ضد الإيديولوجيات المختلفة التي تشكّل خلفية لها.

كما يلاحظ أنّ التفاعل النصي مورس بشكل أساسي عن طريق التحويل والمعارضة والسخرية[1] مما أدى إلى إنتاج بنيات نصية جديدة ذات دلالات مغايرة عن تلك التي اكتسبها في سياقها. وتتفرد رواية "الزيني بركات" بخاصية لم تسجل في غيرها من النصوص، وهي خاصية اشتغال النص الروائي على نص تاريخي متمثل في "بدائع الزهور" حيث سعى النص من خلال اشتغاله إلى تمثيل روح عصره الحاضر من خلال استحضاره لعصر غابر، ذلك ما يبرز من خلال توظيفه عناصر جديدة لا علاقة لها بالعصر الذي يرصده، مثل استعمال البطاقات الجلدية وضبط المواليد وتسجيلها في دفاتر خاصة وغيرها.

فالنص التاريخي لا يمارس سلطته الأسلوبية واللغوية والحكائية على النص الحديث بل يتفاعل معه بطريقة مبدعة وخلاّقة تتفاعل فيها مختلف البنيات النصية، ما يؤدي إلى إنتاج دلالة جديدة وموقف جديد من النص ومن زمنه وتاريخه.

إنّ توظيف هذا المصطلح من قبل يقطين يساهم في بناء النص دلاليا، ذلك أنّ عملية التفاعل التي ينجزها النص السردي ليست عملية بريئة، بل تحكمها مقصدية وإستراتيجية، أي أنّ للتفاعل

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص128.

موقفا نقديا أو رؤية نقدية. فالتحويل أو التضمين أفعال تحكمها غاية وهدف، وهي ترتبط بقضايا معرفية وثقافية وتراثية، وعلاقة المبدع بالتراث.

ج- البنيات السوسيو- نصية:

يمهّد يقطين لهذا العنصر بتوطئة حول ما يعرف بسوسيولوجيا النص الأدبي خاصة كما جاء بها زيما(*)، ويرى أن كل نص كيفما كان نوعه يتم إنتاجه ضمن بنية اجتماعية محددة[1] لأن الكاتب ينتج نصه في إطار لغة القوم، تلك البنيات قارة لا تتحول، متجاوزا بذلك الفهم التبسيطي الذي يرى بأن البنيات الأدبية هي انعكاس للبنيات الاجتماعية أو أنهما في تماثل معيّن بينهما.

ثم يقدم تصوره الخاص الذي يرى من خلاله أن النص يتم إنتاجه ضمن بنية نصية منتجة، هذه البنية هي ما أسماه من قبلُ بالتفاعل النصي، وفي إطار بنية فكرية وثقافية واجتماعية معينة (البنية السوسيونصية)، معتبرا أن هذه البنية النصية المنتجة هي البنية النصية الكبرى التي يدخل معها النص في علاقات تفاعل معينة، وهي نتاج بنيات سوسيونصية صغرى في التطور التاريخي[2]. رابطا منهجه "بالمعنى الذي قصده هيغل عندما كتب "الحقيقي هو الكلي" أن الفاعل الحقيقي في الإبداع هو فعلا الجماعات الاجتماعية، لا الأفراد المنعزلون، لكن الفرد المبدع يؤلف جزءا من الجماعة غالبا بفعل ولادته أو وضعه الاجتماعي"[3].

---

*- لم تظهر سوسيولوجيا النص الأدبي كتيار واضح المعالم إلا مع بيير زيما الذي استفاد من الكتابات النقدية حول نظرية الرواية عند مختلف المدارس النقدية السوسيولوجية أو الشكلانية والبنيوية، وحاول بناء تصور نظري جديد يتجاوز الحدود المنهجية السابقة. ويعد كتابه "من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي" المجال الذي طرح فيه أهم تصوراته النقدية، عن العلاقة بين النصوص الأدبية الروائية والقيم الفكرية والإيديولوجية التي تحملها. وهي "تهدف إلى فهم النص الأدبي والنصوص الشارحة لدى القراء كبنى خطابية تدخل في حوار مجسدة مواقف ومصالح جماعات معينة". ينظر: بيير زيما: النقد الاجتماعي للنص الأدبي، تر: عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1991، ص329.

1 - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص134.

2- المصدر نفسه، ص138.

3- عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، ص 174.

وبهذا الشكل تأخذ العلاقة بين النص والمجتمع الطابع الجدلي. وقد ناقش في هذا العنصر ما يلي:

1- البنية الاجتماعية داخل النص:

يذهب يقطين إلى الإقرار بأنّ النص الروائي يجسد البنيات الاجتماعية بشكل أكثر وضوحا مما هو عليه في النص الشعري من خلال بُعده النثري، وخلقه لعالم اجتماعي بواسطة اللغة. ذلك لأنه "يعيد صياغة الواقع اليومي عن طريق تفجيره وتصعيده والسيطرة عليه من كافة الجوانب التي تحددها رؤيا الكاتب"[1]، وهذا ما يتضح من خلال نهوض نص الرواية على القصة بما تحتويه من شخصيات وأحداث وفضاءات تستند مرجعيتها في غالب الأحيان إلى الواقع. بالرغم من البعد التخييلي لعالم القصة. فالرواية خطاب أدبي يشتغل على خطاب تاريخي مثبت سابق عليه اشتغالاً أفقيا يحاول إعادة إنتاجه روائيا ضمن معطيات آنية لا تتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي، واشتغالاً رأسيا عندما تحاول إتمام المشهد التاريخي من وجهة نظر المؤلف إتماما تفسيريا أو تعليليا أو تصحيحيا، لغايات إسقاطية أو استذكارية أو استشرافية. وعليه نكون أمام سردية تتنازعها مرجعيتان: الأولى حقيقية متصلة بالحدث التاريخي، والثانية تخييلية مقترنة بالحدث الروائي.

إنّ نص الرواية حسب يقطين يظل تجسيدا لأفعال وعلاقات وقيم اجتماعية وتاريخية محددة، حتى وإن كان عالم الرواية مستقلا إلا أنه لابد من أن يشابه عالمنا. هذا التجسيد الذي يقدّم عن طريق بناء مستقل ذاتيا عن تلك البنية من جهة، ومتضمن فيها عن طريق فعل الكتابة من جهة ثانية. وقد انطلق من فرض يتمثل في أنّ الأديب يرتبط بالواقع الذي يعيشه ارتباطا إيجابيا ويتعالق معه بعلاقة دينامية يتبادل فيها طرَفَا العلاقة التأثر والتأثير.

وللبحث عن حضور البنية الاجتماعية في النصوص المدروسة يعرّج على:

[1]- بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999، ص 596.

- **الشخصيات:** وهي إمّا تاريخية، ومثال ذلك "الزيني بركات" أو اجتماعية كما يتضح ذلك من خلال أفعالها وأقوالها وأنماط تفكيرها، كما هو الحال مع شخصيات أبطال الروايات الأخرى (عربي، شبلي، صفدي، المتشائل وغيرهم). وفي حقيقة الأمر ما هذه الشخصيات إلاّ صور لغوية تعبّر عن عالم اجتماعي متكامل، كما تنقل موقفا خاصا من الواقع. ويلاحظ عليها أنّ أغلبها شخصيات مثقفة، تعيش حالة قلق دائم، ذلك ما يتضح من خلال علاقاتها مع محيطها أو مع ذاتها. وهي أيضا ذات أصول ريفية بدوية[1]. هذه الشخصيات الثقافية كما ينعتها يقطين تنقل صورا واقعية وتاريخية عن المثقف العربي الحديث وهو يعيش في عالم محكوم بالتناقضات بين قوة القيم وتجذرها في الأعماق من جهة، والرغبة في التمرد عليها من جهة أخرى. هذا الصراع والتمزق هو ما يؤدي إلى الاغتراب والمعاناة.

لا يخفى أنّ مثل هذا النقد يبتعد عن داخل النص وعلائقه الخاصة ليخوض في مسائل خارجية بعيدة عن المنهج البنيوي الذي جهد في أن يكون أمينا له في عمله النقدي، والذي يركز اهتمامه على مسألة الصياغة الأدبية وطبيعة النص الأدبي.

- **الأحداث والزمن:** تعيش الشخصيات المذكورة سابقا في مرحلة تاريخية صعبة تتمثل بالتحديد في زمن الهزيمة، (مصر 922هـ، هزيمة 1967م) وما خلّفته من انتكاس وضياع على مستوى البنية الإيديولوجية للشخصية العربية- والمثقفة خصوصا- باعتبار ما تعيه من وقائع وأحداث أكثر من غيرها. بهذه الصورة يتشكل حضور البنية الاجتماعية في النص من خلال المادة الحكائية التي يتفاعل معها الكاتب ضمن إطار اجتماعي واقتصادي وتاريخي خاص. كما تمتحن تلك الشخصيات أمام حدث تاريخي وهو الحرب والهزيمة من خلال الإشارة إلى خطب عبد الناصر في "عودة الطائر"، صوت بيغن في "الزمن الموحش". هذه الأبعاد الواقعية يوظفها الروائي عناصر لبنية اجتماعية عاشت في زمن محدد.

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 141.

ويؤكد يقطين أنّ الكاتب وهو يرهن تلك العناصر الواقعية لا يرمي من وراء ذلك أن يقول لنا هكذا عاش آباؤنا في التاريخ وهكذا نعيش حاليا، ولكنه وهو "يرهن الواقعي والاجتماعي يكتب نصا وينتج عالما نصيا له استقلاله وهويته"[1]. وبذلك نكون أمام نص أدبي يبحث فيه القارئ لا أمام وثيقة تاريخية يبحث فيها المؤرخ. ولا يمكن معاينة نصية هذه الهوية أو إنتاجيتها إلّا بوضعها في إطار بنية سوسيونصية.

2- النص والبنية السوسيو نصية:

في هذا العنصر يكون الحديث عن العلاقة الموجودة بين النص والمجتمع وذلك – طبعا- ليس بالمنظار التقليدي الذي يبحث فيه عن سبب الظاهرة الروائية أو السردية عموما وعناصرها الخارجية، بل من خلال وجهة نظر جديدة ومعاصرة تتخذ من البنية النصية أساسا للاشتغال، وتسعى إلى البحث في البنيات الثقافية والاجتماعية من خلالها. فالأعمال الروائية ليست "مجرد نقل تقني يصف المعيش، ويبنيه بالتركيب القواعدي وتقيمه قوانين اللغة"[2]، بل تحمل كذلك بنيات روائية متخيلة تشكل رؤية الكاتب وتميز الرواية ومجال إنتاجيتها. ووجود هذه الرؤية لا يلغي وجود التفاعل مع البنيات السوسيونصية لأن الكاتب "يتفاعل مع محيطه الاجتماعي الذي يعيش فيه، لذلك فحضور البنية الاجتماعية وارد بشكل كبير في النص الروائي، وهنا نسجل صلة النص بالمجتمع، لكنه (الحضور) يتم من خلال الإنتاج النصي، وهنا نسجل الطابع الذاتي للنص"[3].

وتظهر العلاقة بين النص والبنية السوسيونصية والبنية النصية الكبرى في إطار النص، وذلك بالتفاعل الذي يقيمه الكاتب من خلال عمله مع هذه البنيات من غير أن يشترط في هذا التفاعل أن يكون إيجابيا لأنه قد يكون شكل هذا التفاعل صراعا وانتقادا، ومن خلال ذلك تتحقق إنتاجية

---

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص143.

[2]- يمنى العيد: الراوي والموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 48.

[3]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 142.

النص وينفتح على الدلالات. فبإمكان الكاتب الاستثمار في التاريخ أو في بعض الأحداث التاريخية "لنقد الواقع وتجاوز معطياته إلى أفق آخر يحقق فيه التاريخ مساره في التطور التدريجي... كما تتحقق إنتاجية النص تبعا لإمكانياته في استثمار عناصر التاريخ وجعلها وسيلة لفهم الحاضر وتجاوز تعقيداته وتحديد خصوصياته، وهذا ما يجعل نص الرواية يحقق أبعاده الفنية والدلالية المتميزة "[1].

يتحدث يقطين في هذا العنصر عن النصوص التي أنتجت في إطار البنية الاجتماعية التي حاول معاينتها، ويؤطر للبنية السوسيونصية زمنيا بأواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات إلى أواسط السبعينيات، حيث يرصد أهم السمات التي ميزت هذه الفترة، وتمثلت في:[2]

- **التحول الاجتماعي والسياسي**: فقد حصلت بعض البلدان العربية على استقلالها السياسي، كما عرفت أخرى ظهور أنظمة سياسية جديدة أهمها النظام الاشتراكي.
- **التحول الإيديولوجي**: ويتجلى في ظهور بنية فكرية وسياسية جديدة ميّزها الفكر الاشتراكي والقومي، فتولّدت مفاهيم جديدة، مثل: الأمة، الطبقة، الاشتراكية، القومية، البروليتارية، اللبيرالية وغيرها. وانتقلت إلى البنية السوسيو لسانية العربية عبر التفاعل التاريخي والاجتماعي الحاصل بين البنيات، وساهمت فيه عدة عوامل سياسية واجتماعية وثقافية. ويسجل تفاوتا واضحا بين هذه البنيات السوسيونصية وبين البنية الاجتماعية التي ظهرت فيها، ففي الوقت الذي ينادي فيه النص الإيديولوجي بالتحرر يئن المجتمع تحت وطأة الاستبداد والقهر. وفي ظل هذا الشرخ الواضح يأتي الحدث المركزي والمتمثل في الحرب والهزيمة التي كانت بمثابة صدمة نفسية مؤلمة للعرب.

[1]- فتحي بوخالفة: رؤية التاريخ في الرواية المغربية الحديثة، مجلة الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد05، مارس 2006، ص 188.

[2] - سعيد يقطين: المصدر السابق، ص144.

وهنا يتساءل عن كيفية تعامل النص الروائي الذي بين يديه مع الحدث الواقعي والتاريخي كبنية اجتماعية، وفي إطار تعالقه مع البنية السوسيونصية. ذلك ما يحاول الإجابة عنه من خلال معاينته لما يسميه ب(الرؤيات والأصوات في النص الروائي).

يتصف نقد يقطين في هذا العنصر بتحليل معمق للظاهرة الفنية المدروسة، وبربطه لها بتطورات البيئة من حولها، ويكاد يكون دقيقا في أحكامه كما في حكمه على ما يسمى مرحلة النضال القومي –خمسينات وستينات القرن الماضي– محاولا الدخول عميقا في فهم الواقع المحلي ومعالجته.

3– الرؤية والصوت في النص:

يكشف يقطين عن الرؤية السائدة في النص دلاليا من خلال الميتانص النقدي الذي سبق وأن سجل هيمنته في إطار حديثه عن التفاعل النصي، وهي رؤية نقدية مزدوجة توجّه نقدها للواقع بكل ما يحمله من تناقضات، وإلى الذات التي لا تختلف هي الأخرى عن الواقع. ولعلّ هذا ما يفسر التوتر الدائم للشخصيات الرئيسية فهي تعيش التفاوت الصارخ بين النص والواقع مع وعيها ذلك جيدا، كما يؤكد أنّ الوعي يعمّق المعاناة. ففي "الزيني بركات" تصوّر الخطب والنداءات على أنه إمام عادل لكن الواقع يبرز صورة القمع والرشوة والفساد التي يمارسها[1]. وأيضا في "عودة الطائر إلى البحر"، إذ في الوقت الذي يشيد فيه الإعلام العربي بالبطولات والأمجاد يئن الشعب عاجزا تحت وطأة الحرب[2]. الشيء نفسه يرصده في الروايات المتبقية.

وهكذا جاء الميتانص ليسخر ويعارض النص السائد في أبعاده المختلفة: الدينية والأدبية والإيديولوجية، وهو ما يتجلى على صعيد الرؤية السردية التي أخذت بُعدا نقديا، هذا البعد الذي يبرز أيضا على صعيد الأصوات التي يضبطها في:[3]

[1] – سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 146.

[2] – سعيد يقطين: المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[3] – المصدر نفسه: ص148.

- **صوت السلطة:** وهو صوت متعالٍ يخلق الحدث ويوجّهه. ففي "الزيني بركات" مثلا كل الأحداث الرئيسية تأتي عن طريق النداء أو الرسالة، والشيء نفسه في الروايات المتبقية.

- **الصوت الآخر:** يمثل صوت الشعب الخافت في كل الروايات، وهو انفعالي، ناقد، ساخر، معارض، لكن لا يسجل له أيّ حضور إيجابي.

- **الصوت المثقفي:** يمثل صوت الشخصيات المحورية التي ترفض الواقع والذات معا وتحلم بالتغيير، وهو صوت نقدي واعٍ للمتناقضات الموجودة حوله.

والعلاقة بين هذه الأصوات كما يحددها هي علاقة تباعد، فلكلّ صوت لغته الخاصة، فالصوت الأول (السلطة) يقرّر، والصوت الثاني (الشعب) يقوم بردة فعل لكن دون تسجيل أي حضور إيجابي له، أمّا الصوت المثقفي فيتجسد من خلال بعده النقدي للصوتين الآخرين.

وبهذا تأخذ الروايات والأصوات أبعادها الدلالية من خلال تفاعلها النصي مع البنية السوسيونصية التي أنتجت فيها، ومع البنية الاجتماعية التي ظهرت في إطارها.

وهكذا تعتبر دراسة يقطين محاولة لمعرفة التوجهات الفكرية في رواية الغيطاني والعلاقة الممكنة بينها وبين معطيات البيئة الاجتماعية والثقافية من خلال مقاربة بنيوية ممزوجة باتجاهات أخرى تهدف إلى اكتشاف العلاقة المحتملة بين تلك التوجهات وبين المعمارية القصصية المعبرة عنها "لأن ارتباط الأشكال بمضامينها يتراءى لنا من خلال علاقة جدلية"[1].

هكذا يصل بعد تحليله المفصل للمكونات الأساسية للنص الروائي إلى أنّ "النص عالم دلالات وبنيات يتم إنتاجها من خلال ذات النص كما تتجلى من خلال الكاتب والقارئ، ينتج الكاتب نصه ضمن بنيات نصية أخرى كبرى أو سوسيونصية، ويتلقى القارئ النص ضمن البنية الكبرى نفسها. وقد تتغير البنيات السوسيونصية بتحول مجريات أو عناصر البنية الاجتماعية. ينتج النص في

[1]- عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، ص 265.

زمن محدد ولكنه يُتلقى في أزمنة عديدة، وكلما توفر البعد الإنتاجي في النص كانت إمكانات إنتاجه من خلال التلقي مفتوحة. وتبرز إنتاجية النص في مكوناته المختلفة صرفية كانت أو نحوية أو دلالية، أيْ بدءا من القصة إلى الخطاب إلى النص[1].

إن دراسة يقطين في هذا المجال تحاول إيجاد توازن حقيقي بين المضمون الاجتماعي الإيديولوجي، والشكل اللغوي الفني كما يتمثل عند جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان بدليل اختياره للعنوان "الرؤية والصوت في النص" لأن الروائي لابد أن تكون له رؤية "فمهما اختفى وراء شخصياته، وزعم الحيدة يبقى في النهاية يمسك الخيوط كلها في يده، فيصنع المواقف، ويحرّك الأحداث، ويحدد المصائر ويبتكر الشخصيات"[2]. رافضا في ذلك ادّعاءات البنيويين الرافضين للإنسان والتاريخ والمجتمع والحقيقة إلا حقيقة اللغة الفنية من حيث هي سطح قبل كل شيء.

إن ملامح النقد الأدبي المتأثر بعلم الاجتماع أو فيما عرف بعلم الاجتماع الأدبي هي المهيمنة على حركة النقد اليقطيني في هذا الباب، معيدا تقييم عناصر هامة مثل التناص والتاريخ والمجتمع وهي تفعل فعلها في التشكيل الأدبي، لأنه ما من شك أنّ ثمة بعداً إيديولوجيا للنص الأدبي على الناقد أن يكتشفه مستعينا بمناهج أخرى، ومستفيدا من مختلف العلوم المساعدة على ذلك، لكن دون أن يحوّل ذلك الممارسة النقدية إلى تقصٍ للأفكار والموضوعات التي غالبا ما تجعل الناقد يقع في إغراء خطاب آخر اجتماعي أو إيديولوجي يختلف اختلافا بيّنا عن الخطاب الأدبي.

وأخيرا، يمكن وصف كتاب "انفتاح النص الروائي" قراءة منفتحة كونها تنتقل من المستوى التركيبي المحدود إلى المستوى الدلالي الواسع الممتد، ومحاولة نقدية لتجديد النقد الواقعي والإيديولوجي من منظورات علمية.

---

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 150.

[2]- عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، دراسة تحليلية فنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص، ص 10- 11.

خاتمة الفصل:

اهتم سعيد يقطين بمكونات الخطاب السردي وأبنيته ومستوياته الدلالية، واستهدف في كتابيه "تحليل الخطاب الروائي" و"انفتاح النص الروائي" عرض المفاهيم والمقولات والآراء والطرائق التي انتهجها في تحليله، وقد نهل من جهود تودوروف وجنيت، وبارت. كما تجلت في دراساته جهود بروب، وبريمون، وغريماس. منتخبا خطابا روائيا واحدا "الزيني بركات" لجمال الغيطاني للتحليل، وأردفه بأربعة خطابات روائية أخرى لا تستأثر بالاهتمام الكبير منه. وبدأ بحثه في المداخل التمهيدية التي خصصت ل"الزمن" و"الصيغة" و"الرؤية" و"البناء النصي" و"التفاعل النصي"، و"البنية السوسيو

نصية" من أجل إيجاد تطابق بين النموذج الذي استقاه من الدراسات السردية الغربية وبنية الخطاب الذي انتخبه للتحليل.

ولعلّ القارئ للكتابين يلمس أمشاج النقد البنيوي كما في "تحليل الخطاب الروائي"، وهو نقد يختلف إلى حد بعيد عن النقد التقليدي السائد بتركيزه على دراسة البناء الفني للرواية العربية. كما أن تطبيقه لأكثر من منهج وإلحاحه على استخلاص السمات الاجتماعية للرواية العربية في ضوء المنهجية الاجتماعية التي تجعل من الرواية العربية عاكسة وحاملة لمراحل تطور المجتمعات لم يفقد نقده الانسجام.

كما أنّ ما يميز دراسته مزجه بين التنظير والتحليل، يناقش التصورات التي تبلورت في الغرب ويحاول الاجتهاد وفق مقتضيات النص الروائي العربي حتى يصل إلى نظرية سردية عربية يمكن إسقاطها على جميع الروايات العربية، وبالتالي إقامة نموذج لتحليل الخطابات الروائية.

الفصـــل الثـــالـــــث

سعيد يقطين ناقدا ثقافيا

شهد الفكر النقدي ما بعد الحداثي تحولات نوعية في التعامل مع النص الأدبي وأنماط إنتاجه وآليات اشتغاله، إذ أصبح ينظر إلى هذا النص في ضوء الثقافة التي أنتجته حيث تُساءَل فيه المسلّمات الإيديولوجية والمعتقدات، وتوضع مضمرات النسق الثقافي موضع المراجعة والنقد في ضوء قراءة تعتمد في منطلقاتها على استراتيجيات جديدة تستفيد من نظريات القراءة في النقد الحداثي وما بعد الحداثي في محاولة معرفية لتجاوزها بتحويل علاقة النص بالثقافة التي أنتجته إلى نتاج فكري وثقافي يُغني الرصيد المعرفي للثقافة، ويُعيد اكتشاف النص من زاوية أخرى.

وعليه صار الناقد ينطلق من نقطة الثقافة كأثر مختزل على نحو ما في النص، فيهتم دائما بتوسيع حقوله المعرفية، وتطوير أدواته ووسائله المنهجية، ولا يهتم باتجاه نقدي دون سواه، بل يهتم بكل نتاج عقلي أو مُعطى ثقافي يمكن أن يساعده في الكشف عن عناصر مضمرة داخل النص تغافلت عنها المناهج النقدية السابقة – بحكم تطور العقل النقدي– حتى يتمكن من تطوير أدوات الاشتغال على النص الأدبي باشتقاق إمكانات جديدة للفهم والتأويل.

إنّ إستراتيجية الطرح الراهن للقراءة الثقافيّة لا تنفي اتجاهات القراءة المتعارف عليها في النقد الحداثي، بل تفيد منها بوصفها مرحلة مهمة من مراحل تطور مستويات قراءة النص، وينبغي تجاوزها بالتحرك نحو مستويات الدلالة الثقافيّة للمعنى بما يساعد على تقدم الوعي بالظاهرة الثقافيّة. فهذه القراءة تسهم بشكل كبير في تشكيل وعينا بالواقع الثقافي وأنساقه المستترة خلف تقنّعات إيديولوجية. هذه النقلة النوعية تعد جزءاً أساسياً من استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي.

ومما ينبغي الإشارة إليه أنّ القراءة الثقافيّة لا تخضع لضوابط محددة، بل تنفتح على مجالات متعددة، مما يسمح بحرية أكثر في أثناء القراءة (تعدد المعنى). هذه القراءة تختلف كثيراً عن القراءة

الأدبيّة النسقيّة التي تستند في جملتها إلى جملة من المعايير المحددة، وبالتالي فإنّ قراءة أيّ نص ستتحدد قيمتها بتطابقها مع مجموعة هذه المعايير التي أرستها المؤسسة الأدبية[*].

وبسبب ذلك لجأ النقاد والدارسون إلى فتح صفحة جديدة من صفحات القراءة الأدبية المستحدثة فيما سمي بالنقد الثقافي الذي يعدّ في حد ذاته ثورة في ميدان النقد من خلال الكشف عن مواطن لم يلتفت إليها النقد الأدبي بحكم أنها لا تخضع لشروطه.

[*] – يقول سعيد يقطين: "لا أدب يمكن أن يبدع في غياب أو تغييب تصور ما للأدب السابق أو المؤسسة الأدبية أو السلطة الأدبية " وهي أشبه ب" تقاليد أدبية محددة نعود إليها في فهم الأدب وتقويمه. قد نختلف في تعيين هذه التقاليد، ولكننا لا يمكن إلا أن نتفق على جملة من المعايير التي بمقتضاها يتم التمييز بين الإبداع الحقيقي واللاإبداع ". ينظر: الأدب والمؤسسة نحو ممارسة أدبية جديدة، ص28. وتلك التقاليد تسهم بشكل فاعل في إشاعة وقبول أنواع أدبية معيّنة، واندثار أخرى. أو قل "هي جهاز تنظيمي يسهر على جعل الأدب يخضع للتقعيد والتنظيم". ينظر: عبد السلام فيزازي، المؤسسة الأدبية وشروطها. http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=6787.

وقد رأى يقطين أن الفاعلين فيها كثرُ فبالإضافة إلى المبدع هم على التوالي: عالم الأدب/ الناقد/ دارس الأدب / القارئ/ الصحفي الأدبي/ المحقق/ المصنف /المترجم/...، ألحق بهم، المؤسسة الجامعية الأدبية، كمؤسسة علمية يمكنها أن تنضوي تحت المؤسسة الكبرى للأدب، والإعلام الجامعي كمنبر وسائطي يتحدد دوره في النهوض بالبحث الأكاديمي الأدبي وترويجه. ينظر: نور الدين درموش: نحو مأسسة الممارسة الأدبية. http://www.saidyaktine.net/?p=238

المبحث الأول: النقد الثقافي. في المفهوم والتجليات.

أصبح الحديث عن النقد الثقافي كمشروع بديل عن النقد الأدبي أشبه بحديث البدايات/ النهايات، وهو ما اعترض عليه بعض الدارسين بالقول إنه "من الواجب تحطيم صنمية البداية والنهاية، فلا بداية ولا نهاية في الأسهم الأدبية والنقدية لأنّ النتاج الأدبي والنقدي هو حياة، وهذه الحياة لا تتوقف، والحديث عن نهايتها هو حديث عن موتها، والحديث عن موتها هو حديث فنتازي لا يمتلك أسباب بقائه الآن. وخصائص النتاجات الأدبية والنقدية أن أحدها يكمل الآخر، ويأتي إنتاج اللاحق بوصفه ركنا مكمّلا أو مغذيا أو ناقدا أو شارحا للنتاج السابق"[1].

والنقد الثقافي من أهم الظواهر الأدبية التي رافقت ما بعد الحداثة في مجال الأدب والنقد. وجاء ردّ فعل على البنيوية والسيميائيات والنظرية الجمالية التي تعنى بالأدب باعتباره ظاهرة لسانية شكلية من جهة، أو ظاهرة فنية وجمالية وبويطيقية (شعرية) من جهة أخرى، ومن ثمّ سعى إلى بناء بديل منهجي جديد يتمثل في المنهج الثقافي الذي يهتمّ باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة ودراستها في سياقها الثقافي، والاجتماعي، والسياسي، والتاريخي، والمؤسساتي فهمًا وتفسيرا.

لقد جاء مشروع النقد الثقافي ليوسع دائرة قراءة النص بعد انحصارها داخل أفق توقعات القارئ، ولتنفتح على مجالات أوسع وهي الثقافة، ويتحول دور القارئ متجاوزاً ذاته نفسها ليلعب دور الوسيط بين الثقافة والنص، ويلعب وعيه بالثقافة وبعناصرها المركبة دوراً مهمًّا في الكشف عن المعنى، ويكتمل المعنى من خلال وعي القارئ أيضاً باللغة وبنسقيتها.

إذًا، ما مفهوم النقد الثقافي؟ وكيف تطوّر تاريخيا؟ وما الموضوعات التي يتناولها؟

أولا– مفهوم النقد الثقافي:

[1]– محمد سالم سعد الله: أنسنة النص مسارات معرفية معاصرة، سلسلة النقد المعرفي 3، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص 54.

من المعلوم أنّ مصطلح الثقافة عام وعائم وفضفاض في دلالاته اللغوية والاصطلاحية. وهو من المفاهيم الغامضة في الثقافتين العربية والغربية على حد سواء. فالثقافة بطابعها المعنوي والروحاني تختلف مدلولاتها من البنيوية إلى الأنثروبولوجيا وما بعد البنيوية. وتندرج الثقافة ضمن الحضارة التي تنقسم إلى شقين: الشق المادي والتقني، ويسمى بالتكنولوجيا، والشق المعنوي والأخلاقي والإبداعي، ويسمى بالثقافة (culture).

ومن ثمّ يمكن الحديث عن نوعين من الدراسات التي تنتمي إلى النقد الحضاري: الدراسات الثقافية التي تهتم بكلّ ما يتعلق بالنشاط الثقافي الإنساني و"غايتها المبدئية الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أيّ تموضع كان... ، وهي تركز على أنّ أهمية الثقافة تأتي من حقيقة أنّ الثقافة تعين على تشكيل وتنميط التاريخ"[1]، والنقد الثقافي الذي يحلّل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية بعيدا عن المعايير الجمالية والفنية والبويطيقية، وهو الأحدث ظهورا بالمقارنة مع النوع الأول. وبالتالي يعنى النقد الثقافي بالمؤلّف والسياق والمقصدية والقارئ والناقد.

يرى ميجان الرويلي وسعد البازعي أنّ النقد الثقافي "نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره، ويعبّر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها" [2].

أمّا عبد الله الغذامي فيراه "فرعا من فروع النقد النصي معنيّ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي"[3]. ويعتقد أنّ النقد الثقافي هو الذي يؤدي إلى البصيرة الثقافية، وأنه البديل الأصلح للمرحلة ذلك أنّ "النقد الأدبي كما نعهده بمدارسه القديمة والحديثة قد بلغ النضج أو سن اليأس حتى لم يعد قادرا على تحقيق متطلبات المتغيّر المعرفي والثقافي الضخم الذي نشهده الآن عالميا

[1]- عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 101.

[2]- ينظر: دليل الناقد الأدبي، ص 305.

[3]- محمد سالم سعد الله: أنسنة النص، مسارات معرفية معاصرة، ص 54.

وعربيا"[1]. فهو لم يقف على أسئلة ما وراء الجمال، وأسئلة العلاقة بين التذوق الجماعي لما هو جميل وعلاقة ذلك بالمكوّن النسقي لثقافة الجماعة. ويرى أن الجميل محمود إلا أنه تحول إلى عيب نسقي في تكوين الثقافة العامة، وفي صياغة الشخصية الحضارية للأمة.

في حين يرى جميل حمداوي أنّ النقد الثقافي هو ذلك "النقد الذي يحلّل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية، وسياسية، واجتماعية، وأخلاقية بعيدا عن المعايير الجمالية، والفنية، والبويطيقية[2].

إذًا، فالنقد الثقافي يدرس الأدب الفني والجمالي باعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة، بتعبير آخر ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن. لذا فهو لا يتعامل مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موحية، بل على أنها أنساق ثقافية[*] مضمرة تعكس مجموعة من

---

[1]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص20 .

[2]– ينظر: جميل حمداوي: النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، http :www.diwanalarab.com

[*]– يعرّف النسق بأنه مجموعة من العناصر أو الأجزاء التي يرتبط بعضها ببعض مع وجود مميز أو مميزات بين كل عنصر وآخر. وقد اتسع مفهوم النسق ليفعَّل في أغلب المجالات، فوجد بذلك النسق اللغوي والفلسفي والاجتماعي والثقافي... واشتغل عليه باحثون مثل يوري لوتمان (Lotman Yori) الذي اعتبر النسق دالا على تاريخ الثقافة بصورة عامة.

ويذهب عبد الله الغذامي وهو أكثر الباحثين اشتغالا على المفاهيم المرتبطة بالنقد الثقافي إلى ربط مفهوم النسق الثقافي بوظيفته، التي أطلق عليها اسم الوظيفة النسقية التي تتميز بجملة مواصفات:

– نسقان يحدثان معا في آن واحد في نص واحد أو ما هو بحكم النص الواحد.

– يكون المضمر منها نقيضا ومضادا للعلني، فإن لم يكن هناك نسق مضمر من تحت العلني فحينئذ لا يدخل النص في مجال النقد الثقافي.

– لابدّ أن يكون النص جماهيريا، ويحظى بمقروئية عريضة، وذلك كي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي. ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص. ص78.77.

وحاولت ضياء الكعبي تقديم تعريف يقترب من أن يكون محيطا حين تجمع بين مختلف الآراء المرتبطة بالمفهوم، فعرّفت الأنساق الثقافية بأنها "مجموعة نظم بعضها كامن وبعضها ظاهر في أية ثقافة من الثقافات، وتتفاعل في هذه النظم العلاقات المجازية عن التذكير والتأنيث الثقافيين، والعرق، والدين، والأعراف الاجتماعية، والقيود السياسية، والتقاليد الأدبية، والطبقية.

السياقات الثقافية، والتاريخية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والأخلاقية، والقيم الحضارية، والإنسانية. إنّه يهدف إلى "الكشف عن الأنساق وتعرية الخطابات المؤسساتية والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها وفرض شروطها على الذوق الحضاري للأمّة"[1].

إنّ النقد الثقافي رفض للصيغ التقليدية في النقد وتقويض لهيمنتها، وكذلك رفض لهيمنة سلطات أخرى، مثل: سلطة الدولة، سلطة الجماعة، سلطة الأفكار والمناهج إلى غير ذلك من السلطات.

هذه المهمة هي التي يضطلع بها النقد الثقافي من خلال نقد المؤسسة المنتجة للثقافة التي سعت إلى ترويض العقل والسلوك، وصبغهما بصبغة نمطية.

إن النقد الثقافي يحاول إخراج المؤسسة النقدية من الغيتوهات الفكرية والفلسفية التي حصرتها فيها الإيديولوجيات السياقية التي أنتجها الفكر الحداثي المتلبس تارة بلبوس البلاغة، أو بلبوس النص أو القارئ.

ثانيا– تطوّره:

وهذه النظم ذات صلة وثيقة بإنتاج الخطاب الإبداعي والفكري وطرائق تلقيه. ينظر: ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وآليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 23.

وهذه الأنساق لا تقتصر على الأدب الرسمي أو المعتمد في ثقافة ما، وإنما تتجاوز ذلك إلى الأدب غير الرسمي.

[1]– جميل حمداوي: النقد الثقافي بين المطرقة والسندان. http :www.diwanalarab.com

إنّ نشوء النقد الثقافي عند الغرب كان مرتبطا ببعض البوادر التي مهّدت وهيّأت لنشوئه وظهوره في الساحة النقدية، منها الدراسات الثقافية[*] التي نشأت في الغرب، وقضايا التحليل الاجتماعي والثقافي للشعوب فضلا عن الدين والنظريات السياسية والاجتماعية.

يرى آرثر آيزابرجر Arthur Asa Barget أنّ النقد الثقافي هو "وليد الدراسات الثقافية التي ظهرت إرهاصاتها المبكرة بعد الحرب العالمية الأولى"[1]. وقد اهتمت تلك الدراسات بالطبقات المهملة كالطبقة العاملة، فبرزت دراسات ثقافية تعني بثقافة تلك الطبقات اتجه بعضها إلى دراسة تاريخ الطبقة العاملة ككتابات إدوارد تومبسون E Thompson، واتجه بعضها إلى التحليل الثقافي ككتابات هوغارت ووليامز اللذين اتجهت أعمالهما إلى استعادة وتفسير الأشكال القديمة لثقافة الطبقة العاملة، واتجها صوب الثقافة الشعبية وطبّقا تقنيات القراءة الفاحصة المألوفة في التحليل الأدبي على عدد كبير من النصوص الثقافية الشعبية الواسعة الانتشار مثل الصحف والمجلات والموسيقى والروايات الشعبية.

ومنذ ذلك الوقت اتخذت الدراسات الثقافية الخاصة بالأدب من كل أشكال الثقافة موضوعا لها، وبالذات أشكال الكتابة المستبعدة ككتابات الجماعات المهمشة. وكل هذا لم يكن مألوفا إذ

---

[*]– ليس من السهل وضع تعريف دقيق للدراسات الثقافية لأن مفهوم الثقافة نفسه يتميز بكثير من التعقيد والغموض كما يرى الناقد الثقافي ريموند ويليامز. ومع ذلك فالدراسات الثقافية ليست نظرية بما يعنيه ذلك من تجانس في المفاهيم وانتمائها أنطولوجيا إلى حقل معين في المعرفة، وإنما هي مزيج من النظريات والمقاربات والأسئلة التي توظف لقراءة أنماط القوى الاجتماعية والثقافية وارتباطها بالهويات والجماعات. وهذا التداخل في النظريات والاختصاصات الذي ميز الدراسات الثقافية هو الذي جعل منها مغامرة علمية مجددة. كما توصف بأنها ملتقى كثير من العلوم والتخصصات، أهمها علم الاجتماع والأنثروبولوجيا الثقافية والفلسفة والسيميائيات والأدب والفنون. من أشهر أعلامها: ريتشارد هوغارت وإدوارد تومبسون، وريموند ويليامز، وإدوارد سعيد وغيرهم.

وتتميز الدراسات الثقافية في اشتغالها على الأدب بمفهومها الموسع، حيث تضع الأدب في مستوى الممارسات الثقافية الأخرى التي يبدعها الإنسان بهدف التعريف بنفسه وبعلاقته بالعالم.

[1]– عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم الشجيري: سيرورة النقد الثقافي عند الغرب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، العراق، المجلد 22، العدد1، 2014، ص163.

كانت الدراسات من قبل تتوجّه نحو الأدب الرسمي المعتمد فقط. وكان هذا إعلانا بكسر مركزية النص الأدبي الرسمي أولا، وبداية إحلال مفهوم النص الثقافي الذي جاء به النقد الثقافي فيما بعد.

وجاء المؤتمر الذي نظّمه الاتحاد القومي للمعلمين حول الثقافة الشعبية ووسائل الإعلام عام 1960 ليشكّل علامة فارقة على تحوّل الاهتمام بعيدا عن الأدب الرسمي المعتمد باتجاه الثقافة الشعبية، وعدّ هذا التحوّل أساسيا في الدراسات الثقافية.

إلاّ أنّ تبلورها لم يتضح إلاّ في عام 1964 عندما تأسّس مركز برمنغهام للدراسات الثقافية حيث تركز الاهتمام فيها على دراسة الكثير من الإنتاجات القولية والممارسات الثقافية باعتبارها ظواهر نصية يتعذر فهمها من دون وضعها في سياق الثقافة بوصفها مفهوما مركبا يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والقدرات، وجميع العادات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع[1].

عرفت فترة الستينيات من القرن العشرين "ضروبا متنوّعة من التمرد على الأنساق الشائعة في الثقافة الغربية، ورافق ذلك ازدهار الدراسات الخاصة بالتلقي، وتطورت مدرسة فرانكفورت النقدية، واندلع لهيب ما بعد الحداثة"[2] لتنتشر الدراسات الثقافية بشكل موسع في سنوات التسعينيات بعد أن استفادت من البنيوية وما بعد البنيوية. ومرّ الناقد في تلك المرحلة بحال من المراجعة النقدية الذاتية فرضت عليه سؤالا مرحليا مشكّكا في نظريات النقد والحداثة ووضعه في (الما بين) حيث ينكسر الحد الفاصل، ولا يعود هناك حدّ كما يشير هايدغر محيلا إلى الدلالة الإغريقية لكلمة حدّ، وهو الذي لا يعني نهاية شيء ما، وإنما يشير إلى بداية شيء جديد ومختلف، حيث إنّ الحدّ فيما بين الحداثة وما بعد الحداثة أو فيما بين البنيوية وما بعد البنيوية ليست حدا فاصلا يعلن عن نهاية،

[1]– دنيس كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية: تر: منير السعيداني ومراجعة: الطاهر لبيب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2007، ص31.

[2]– ألان تورين: نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1997، ص 65.

ولكنه حد ينبئ عن بداية أخرى لها امتدادها وبعدها الجديد. وهذه صورة الحال فيما بين النقد النصوصي (الألسني) كما نعهده وبداية حد جديد هو النقد الثقافي[1].

ولم يتبلور هذا المصطلح "النقد الثقافي" منهجيا إلا مع الناقد الأمريكي فنسنت ليتش Vincent Leitch الذي أصدر عام 1992 كتابا قيّما بعنوان "النقد الثقافي: نظرية الأدب لما بعد الحداثة". ومن ثم يعتبر "ليتش" أول من صك هذا المصطلح على نظرية ما بعد الحداثة. واهتم بدراسة الخطاب في ضوء التاريخ، والسوسيولوجيا، والسياسة، والمؤسساتية، ومناهج النقد الأدبي.

لم يتعامل ليتش مع النصوص والخطابات من الوجهة الجمالية ذات البعد المؤسساتي، بل من خلال رؤية ثقافية تستكشف ما هو غير مؤسساتي، وما هو غير جمالي. كما اعتمد على التأويل التفكيكي واستقراء التاريخ، والتحليل المؤسساتي من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي.

وخلال هذه المسيرة التي استغرقت معظم القرن العشرين تبلور للنقد الثقافي هدف يتمثل في مجاوزة النص بمفهومه التقليدي، إذ لم يعد النص ذلك الكيان اللغوي البلاغي الجميل أو ذلك الأثر الأخلاقي السامي، بل غدا قيمة ثقافية تكمن قيمته ويكتسب وجوده من الأنساق الثقافية التي يحملها. وهنا تأتي وظيفة النقد الثقافي في كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي أيًّا كان نوعه ومستواه. وقد قام مشروع النقد الثقافي باجتراح أسئلة بديلة:[2]

- سؤال النسق بدلا عن سؤال النص.
- سؤال المضمر بدلا عن سؤال الدال.
- سؤال الاستهلاك الجماهيري بدلا عن سؤال النخبة المبدعة في نظر النقد المؤسساتي.

ثالثا– منهجية النقد الثقافي:

[1]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 16.

[2]– جميل حمداوي: النقد الثقافي بين المطرقة والسندان.http :www.diwanalarab.com

إنّ ارتباط النقد الثقافي بفكر الصيرورة والتحول لابدّ أن يترتب عليه انفكاكه عن الأطر الثابتة التي يعتز بها التكوين الأكاديمي ويعتمدها، ويكون أقرب إلى نهر الحياة الجاري وتغيراته اليومية. ومن الواضح أنّ نشاط النقد الثقافي "لم يتطور كمنهج في البحث أو يتبلور على شكل تيار ذي سمات واضحة، وإنما ظل نشاطا عائما تدخل تحت مظلته ألوان مختلفة من الملاحظات والأفكار والنظريات"[1]، بل هو يصدر عن قبليات ومشهورات لا حصر لها، ولا منهج ضابطا لها.

بالإضافة إلى ذلك لا يعنى النقد الثقافي كثيرا بالتصنيفات الثقافية ولا بنظام الثقافة، وإنما هدفه الأساسي توسيع مفهوم النص ليشمل مساحة واسعة من التعبير عن موضوعات إنسانية ذات مساس مباشر بالحياة الشعبية هموما وثقافة[2] . كما أنه يضرب بالمنهجية الصارمة للمؤسسة الأكاديمية عرض الحائط لأنه يرى نفسه "متجاوزا لمرحلة البنى التقليدية أو النقد الأدبي الذي اتّهم بأنه نقد غير قابل للتطور[3] حين حاول بشكل متواصل إيجاد نظرية قارة غير قابلة للتحديث.

كل هذا غذى نبتة النقد الثقافي، يقول حفناوي بعلي: "إنّ التجديد في الدراسة الأدبية إنما يوجد دائما خارج المؤسسات التعليمية الرسمية... ظلت مناقشة الأدب من حيث علاقته بالمواقف الحياتية التي كان الناس يلحون على تأكيدها خارج النظم التعليمية الرسمية لأنّ ما كانت تفعله المؤسسة هو إعادة إنتاج ذاتها، وهو ما تميل كل المؤسسات الأكاديمية إلى عمله، إنها تعيد إنتاج المعلمين والممتحنين"[4]. إنه نقد مؤسساتي تنتجه النخبة لتقرأه وتلتذ به النخبة كذلك[5].

---

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 306 .

[2]- ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص353.

[3]- المرجع نفسه: ص 354.

[4]- حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 23.

[5]- ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر ، ص 351.

وفي هذا السياق هاجم بارت الخطاب النقدي، واتّهم النقاد الأكاديميين بأنهم طبقة تعاني من العمى الرمزي أي أنهم – حسب اعتقاده –لا يرون في النصوص التي يتناولونها إلا معنى واحدا، وهذا المعنى هو عادة حرفي جدا ويعتبرونه هو معنى النص، كما يعتقدون أن أيّ بحث عن معانٍ أخرى مكملة أو بديلة إنما هو مضيعة للوقت. فهمْ في رأيه متزمتون انغلقت أذهانهم أمام لطائف اللغة، ورفضوا الإيمان بإمكانية تعايش معانٍ أخرى مختلفة ضمن مجموعة الكلمات ذاتها. و"كان هجومه على النقاد الأكاديميين جزءا مما عرف وقتها بالنقد الجديد الذي كان لافتة يتجمع تحتها كثير من أصحاب هذه النزعة الذين يتجهون بالنقد ما بعد البنيوي إلى مسارات أكثر اتساعا، ومناهج أكثر شمولا وأكثر ارتباطا بحركة المجتمع وحاجات أفراده، بحيث تتيح للناس فرصة المساءلة، والرفض وحرية الإرادة بدلا من تلك المناهج التي تسلمهم إلى الرضا بما هم فيه بدعوى أنه من عمل الظروف الاجتماعية أو من صنع الطبيعة أو القوى الميتافيزيقية، ومن ثم لا مفرّ من التسليم بالواقع والرضا بما هو قائم"[1].

رابعا– موضوع النقد الثقافي:

يتناول النقد الثقافي بصفة خاصة المواضيع ذات الطبيعة الثقافية والذهنية والفكرية سواء كان ذلك في المجتمعات الطبيعية البدائية أم المجتمعات الثقافية المتمدنة، أي دراسة ثقافات المجتمع المختلفة، ودراسة نظمه وقيمه وعاداته وتقاليده وأنماط تفكيره وتصوره، والتعريف كذلك بوسائطه، وفنونه، وإنسانياته.

وأكّد حفناوي بعلي في بحثه عن النقد الثقافي والأنثروبولوجيا الرمزية المقارنة على شمولية النقد الثقافي لمختلف النظم والأنساق والقيم والرموز فقال: "إنّ النقد الثقافي لا يدور حول الفن والأدب فحسب، وإنما حول دور الثقافة في نظام الأشياء بين الجوانب الجمالية والأنثروبولوجيا بوصفه دورا

[1]– جون ستروك: البنيوية وما بعدها، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1996، ص109.

يتنامى في أهميته ليس لما يكشف عنه في الجوانب السياسية والاجتماعية فقط، بل لأنه يشكّل كذلك النظم، والأنساق، والقيم، والرموز، ويصوغ وعينا بها"[1]. والنقد الثقافي "نشاط وليس مجالا معرفيا قائما بذاته، بمعنى أنّ نقاد الثقافة يطبّقون المفاهيم والنظريات المتنوّعة في تراكيب وتباديل على الفنون الراقية، والثقافة الشعبية"[2] بغض النظر عن أهميتها، أو موقعها في البنية الثقافية. فمنها ما يتقدم ومنها ما يتراجع في الأهمية والتأثير في أذهان الناس وحركة الواقع والمجتمع والتأريخ.

وعليه فقد بات من الطبيعي السؤال النقدي عن المقروئية بوصفها أساسًا للاستهلاك الثقافي، وعن سبب جماهيرية خطاب أو ظاهرة ما، مما هو ليس نتيجة خالصة لجمال المقروء أو الظاهرة ولا لفائدتها العلمية[3] أي أنّ المجهر النقدي يتجاوز "الاهتمام بالمكثف بالنص الأدبي بالمعنى الجمالي الضيق لصالح الاهتمام بالنص الثقافي[4]، وهو ما يقود إلى كسر التمييز التبسيطي بين أنواع النصوص الأدبية، والتاريخية، والسياسية، والجغرافية، والفلسفية.

وبالطبع فإنّ التراتبية التفاضلية الأجناسية ستتغير مع النقد الثقافي، لتتوسع معها دائرة الاهتمام بالأجناس المهملة كالأمثال، والقصص، والسير الشعبية، والموضوعات المهمشة. وأصبحت العبرة بمكمن النسق الثقافي لا بالجنس الأدبي، وذلك على اعتبار أن النص علامة ثقافية قبل أن يكون قيمة جمالية، وهذه العلامة الثقافية لا تتحقق دلالتها إلا من خلال سياقها الذي أنتجها أول مرة (سياق المؤلف، وسياق القارئ أو الناقد) الذي تلقاها بعد ذلك في سعيه نحو التفسير.

---

[1]- مدخل في نظرية النقد الثقافي، ص 219.

[2]- آرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم و رمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2002، ص.ص 30-31.

[3]- المرجع نفسه: ص. ص 84-85.

[4]- نادر كاظم: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 18.

يهتم النقد الثقافي بالمضمرات الدلالية الكامنة وراء الخطاب الجمالي الظاهر، هذا الأخير الذي صنعته المؤسسة الثقافية بعلاقات إنتاجها. لذا تجده يسعى حثيثا للوصول إلى نقد كاشف يبطل مفعول النشاط المخدر الذي مارسته المؤسسة على النشاط النقدي.

وكتب حفناوي بعلي بأنّ النقد الثقافي اهتم بجملة من العناوين والقضايا البارزة كفروع وأنماط ترتبط بموضوعات مختلفة، فهي تشمل التكنولوجيا، والمجتمع، والرواية التكنولوجية، والخيال العلمي، وثقافة الصور، والميديا، وصناعة الثقافة، والثقافة الجماهيرية، والأنثربولوجية النقدية الرمزية المقارنة، والتأريخانية الجديدة، ودراسة سياسة العلوم، الدراسات الاجتماعية، الاستشراق، خطاب ما بعد الاستعمار، نظرية التعددية الثقافية، الدراسات النسوية، والجنسوية، والنقد الإيكولوجي، ثقافة البيئة وثقافة العولمة [1].

خامسا– علاقة النقد الثقافي بالنقد الأدبي:

إن للنقد الثقافي أهدافا واسعة تمتد من الأدب لتشمل جميع النشاط الإنساني، وقد أدرك رواده المشكلات الحقيقية التي أصبح يعاني منها النقد الأدبي، وبالتالي صار النقد الثقافي ضرورة لا بد منها لتطوير حياتنا أو جوانب منها بعد أن احتكر النقد الأدبي الساحة لفترة طويلة مركزا على النصوص ذات القدرات الجمالية والبلاغية، مهملا في ذلك غير النخبوي (الشعبي). فصار بذلك قمعيا حسب تيري إيغلتون.

وصل النقد الأدبي إلى طريق مسدود– حسب بعض النقاد– فلم يعد باستطاعته التجديد، فما عليه إلا الانزواء، أو ما على النقاد المعاصرين إلا إعلان موته وتشييعه إلى مثواه الأخير. وتبدو مشكلة العلاقة بين النقدين معقدة عندما نتأمل الأسئلة التي يطرحها جوناثان كلر، إذ يقول:

[1]– مدخل في نظرية النقد الثقافي، ص 11.

"تشتمل الدراسات الثقافية من حيث المبدأ على الدراسات الأدبية، ولكن هل يعني هذا الاشتمال أن الدراسات الأدبية ستكتسب قوة وبصيرة جديدة أم إن الدراسات الثقافية سوف تبتلع الدراسات الأدبية وتحطم الأدب؟"[1].

لكن ليتش الذي قدم دراسة مقارنة بين النقدين يرفض الفصل بينهما رغم اختلافهما، لأنهما يشتركان في بعض الاهتماما، فيمكن لمثقفي الأدب أن يقوموا بالنقد الثقافي دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية[2]. ويقدم تصورا لحل هذه المشكلة إذ يقترح تحديد معالم النقد الذي يدعو إليه فيما يأتي: [3]

- عدم اقتصار النقد على الأدب المعتمد، أي المتعارف عليه من شعر ونثر.
- أن يعتمد على نقد الثقافة وتحليل النشاط المؤسسي، بالإضافة إلى اعتماده على المناهج النقدية التقليدية.
- أن يعتمد على مناهج مستقاة من اتجاهات ما بعد البنيوية كما تتضح عند دريدا وفوكو.

وإلى هذا الرأي يميل أيزابرجر الذي يعتقد أن النقد الثقافي يشمل نظرية الجمال والأدب والنقد، أي أنهما حقلان متباينان من حيث السعة والموضوعات، ومشتركان أيضا لأن نظرية الأدب تطرح مسائل مهمة حول النصوص والقراء والمتلقين للنصوص[4].

أمّا فهمي جدعان فيرى أن العملية النقدية لا تتجزأ، وأن العلاقة بين النقدين علاقة تكامل لأن النقد الأدبي ضرورة للإبانة عن جمالية النص، كما أن النقد الثقافي ضرورة للإبانة عن الأنساق

---

[1]- شكري عزيز ماضي: العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، مجلة البحث العلمي، الجمعية الأردنية للبحث العلمي، العدد1، 2009، ص100.

[2]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص308.

[3]- شكري عزيز ماضي: المرجع السابق، ص100.

[4]- شكري عزيز ماضي: المرجع السابق، ص98.

الدفينة في النص. ويعتقد أن ليس علينا أن نرى في النقد الثقافي بديلا عن النقد الأدبي، وإنما الأحق أن نرى فيه ظهيرا له[1]. بل إنّ الغذامي الذي دعا إلى موت النقد الأدبي تراجع عن هذه الفكرة، ورأى أن الكثير من أدوات هذا النقد صالحة للعمل في مجال النقد الثقافي. فدعا إلى تفعيل هذا الأخير انطلاقا من الأدبي وعبر أدواته لأن مشكلات النقد الأدبي هي في غاياته ومقاصده التي تؤدي إلى التحيز والمحاباة لا في أدواته.

إن النقد الثقافي لا يرفض الأنواع الأخرى من النقد، وإنما يرفض هيمنتها منفردة، وبالتالي فهو يوسع من منظور النقد ليجعله شاملا لكل مناحي الحياة حتى يكتسب قيما جديدة، ويتخلص من الأفكار التي تكلست مع مرور الوقت. كما يتيح للناقد أن يجمع بين شخصية الناقد الثقافي، والناقد العلمي التخصصي، والناقد الأدبي من باب أولى، وشخصية المحرر الإعلامي، فهو- إذًا- شخصية متعددة الأبعاد، فيمكنه بذلك الدخول في الاختصاصات العلمية المختلفة ونقدها تحت ذرائع متعددة، كون نشاطه يجري أساسا خارج الأطر الأكاديمية، والمناهج الصارمة. فللناقد الثقافي أن يجتهد، ويقدم الحلول، خارج السياقات المنهجية والتخصصية المتعارفة.

سادسا- النقد الثقافي في الساحة النقدية العربية:

إذا فهمنا النقد الثقافي بمعناه العام، وليس بالمفهوم الذي قدمه ليتش، واعتبرنا الثقافة بوصفها مرادفا للحضارة فإنه يمكن الحديث عن النقد الذي قدمه العرب منذ منتصف القرن العشرين بوصفه نقدا ثقافيا سعى لاستكشاف الثقافة العربية وتقويمها. يصدق ذلك على ما كتب في مجالات التاريخ والنقد الأدبي والاجتماع والسياسة وغيرها مما يتماس مع الثقافة ويشكّل نقدا لها[2].

[1]- المرجع نفسه: ص100.

[2]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص309.

وقد كان الوعي بالمأزق الثقافي المعاصر هو المحور الذي دارت حوله معظم الدراسات الثقافية. وأبرز من قام بهذا الجهد مالك بن نبي وزكي نجيب محمود وأنور عبد المالك.

لكن النقد الثقافي بالمفهوم الغربي الذي جاء به ليتش لم يعرفه العرب إلا في بدايات القرن الواحد والعشرين حين استمال كثيرا من النقاد العرب، ومن هؤلاء عبد الله الغذامي الذي يعتبر الرائد في الساحة النقدية العربية، إذ أصّل لهذا المفهوم تنظيرا وتطبيقا من خلال كتابه "النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، وسعى من خلال تبني هذا المشروع بمفهومه الغربي لاستكشاف المشكلات العميقة في النقد العربي. مستندا في محاولته على ليتش بشكل خاص حتى عدّه بعضهم حاملا لشعار "الاندماج ومسايرة ركب الحضارة والدخول في مشاريع عولمة الخطاب وتمرير قيم الانبهار"[1].

وقد عرف هذا المشروع في سياق زمني لافت ومنعرج هام في البلاد العربية، فقد تزامن مع التحولات التي حدثت في الخليج أين عرفت الثقافة العربية مرحلة من "التطورات السياسية في المنطقة في أعقاب حرب الخليج الثانية، عاصفة الصحراء، وكانت تنذر بالتغيرات على صعيدي الثقافة والمجتمع"[2].

وقد جاء بديلا عن النقد الأدبي الذي حصر – حسب اعتقاد الغذامي– اهتمامه لمدة طويلة بالبحث في جماليات النص الأدبي فقط، لاسيما ما قدمته البلاغة التي اعتبر أنها لم تتجاوز نطاق اللغة وجمالياتها مما "أوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي"[3].

[1]– محمد سالم سعد الله: أنسنة النص، ص 53.

[2]– ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي، ص343.

[3]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص. ص7-8.

ثم توالت بعدها الدراسات التطبيقية التي كان التراث مدونتها، واستندت على دراسة الغذامي في تصوراتها المنهجية، مثل دراسة "تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط لمؤلفه "نادر كاظم" الذي سعى فيه لقراءة صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، والاقتراب من مسألة الآخرية، وأسئلة الهوية، والاختلاف من خلال الانكباب على استخلاص جملة التمثيلات التي شكلها المتخيل العربي عن السودان، وتحليلها واستنطاق دلالاتها الثقافية. وكتاب "السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل" ل"ضياء الكعبي" التي سعت إلى مساءلة التراث السردي، والكشف عن الأنساق الثقافية في علاقتها بالسلطة السياسية والدينية، والتراتبية الاجتماعية لبلاغة السلطة وبلاغة المقموعين في علاقتها بدوائر الخطاب، والتلقي، والتأويل.

توجه بعض النقاد العرب إلى تبني مجال الجماليات الثقافية محاولين البحث داخل النصوص الأدبية عن الأنساق الثقافية في وظيفتها الجمالية بدل البحث في عيوبها، فأصدر يوسف عليمات كتابا سنة 2004 حمل عنوان "جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا" أين تبنى فيه مقولات الأمريكي ستيفن غرينبلات Stephen Greenblatt معلنا عن توجه جديد ما بعد البنيوي يهتم بالقراءة الفاحصة للنصوص والخطابات الأدبية قصد إعادة استخراج القيم والأنساق الثقافية التي امتصتها هذه النصوص.

وأخذ هذا الاتجاه المعرفي يتنامى في نهاية السبعينات من القرن العشرين ومطلع الثمانينات على يد عدد من الدارسين في طليعتهم غرينبلات. ويعد هذا الاتجاه من إفرازات ما بعد البنيوية حيث يذهب إلى ما هو أبعد من النص ليحدد الروابط بينه وبين القيم من جهة، وبين المؤسسات والممارسات في الثقافة من جهة ثانية.

سابعا– التراث السردي الشعبي مادة للنقد الثقافي:

أحدث النقد الثقافي حركة زعزعت الأفق النقدي التقليدي، مبشّرًا بخلق تصوّر جديد ينتقل فيه من النظر لجماليات الأدب والتسويق لها إلى كشف ألاعيب الثقافة التي يخفيها الأدب. ولئن

كانت اللغة في تصور ميشيل فوكو "تقدّم وسيلة لتنظيم العلامات بعون من الترميزات والأنساق، بما يسهم في فهم الثقافة"[1]، فإنّ النقد الثقافي سعى للولوج إلى عمق النص لتفكيك آثار هذه المنظومات الثقافية في الأدب بمبانيه وأساليبه، وبمعانيه ومواضيعه.

وبهذا رسم النقد الثقافي أفقا جديدا تغيرت فيه المعايير النقدية تغيرا جذريا، فما يتراءى لنا جماليا وحداثيا في مقياس الدرس الأدبي هو رجعي ونسقي في نظر النقد الثقافي. هذا التوجه الجديد استبعد الجمالي الذي رآه حاملا للنسق ما أدى إلى نقلة في أدوات النقد انعكست على الأدب.

وعليه أصبحت العبرة بمكمن النسق الثقافي لا بالجنس الأدبي، فتذبذبت قيمة التراث الأدبي في تصور القراءات الثقافية، إذ أصبح متّهما في تصور بعض القراءات التي جعلت الشعر أحد مصادر الخلل النسقي في تكوين الذات. هذا لا يعني أنّ النقد الثقافي يستبعد الدراسة الجمالية فهي ضمن إطاره باعتبارها جزءا من الثقافة، "فالخطاب الثقافي لا يتحقق وجوده بانفصامه عن جماليات اللغة والمعنى في النصوص الشعرية، وإنما يكتسب صفته الثقافية بفعل السياقات الجمالية والقيم الاجتماعية المنصهرة فيه[2].

وكما هو معلوم فقد انصب الاهتمام في الموروث الأدبي العربي على الشعر فقط، أيْ أنّ الهوية الثقافية للتراث العربي تتجلى في أو من خلال الشعر في المقام الأول، لما تميز به الشعر العربي من قوة ونفوذ وانتشار رعته المؤسسة الأدبية الرسمية، فتوزع الأدب العربي القديم إلى ثنائيتين متقابلتين، طرفها الأول (السلطة) وتمثلها منظومة الأشكال المؤسسة، ونصوصه تنتزع شرعيتها لحيازتها جملة من الشروط

[1]- ميشيل فوكو وآخرون: التحليل الثقافي، تحرير: إيدن كروزويل وآخرون، تر: فاروق أحمد مصطفى وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008، ص 230.

[2]- يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 33.

التي توافق الأعراف التي تحكم المؤسسة الثقافية، وطرفها الثاني (المعارضة) وتمثلها أنواع من القصص عرف بالقصص الشعبي الذي ظل إنتاجه وتداوله على هامش الدرسين النقدي والبلاغي العربيين.

إنّ نقد هذا الفهم كفيل بإعادة الاعتبار لضروب كثيرة من الآداب المهمشة بما يجعلها متونا فاعلة تنخرط بشكل طبيعي في عالم الأدب. ولا يكون هذا إلا بإعادة النظر في الوظيفة التقليدية للنقد، التي أفضت إلى نوع من العمى الثقافي، ولن يكون ذلك إلا إذا تحرر النقد من قيوده الموروثة.

وقد شهدت ستينيات القرن الماضي تنبه النقاد العرب إلى التراث السردي لاسيما القصص والسِير، فكرسوا جهودهم لدراسته، ويعدّ بحث فاروق خورشيد "في الرواية العربية – عصر التجميع" الصادر عام 1959 انعطافة أشرت إلى أهمية البحث عن التراث السردي العربي ووعيه اعتمادا على نصوص تنتمي إلى ما قبل عصر التدوين والتجميع حيث التراث الشفاهي والأسطوري، مثل "التيجان في ملوك حمير" لوهب بن منبه، و"السيرة النبوية" لابن إسحاق. كما لا نغفل جهود عبد الحميد يونس ومحمد فهمي عبد اللطيف، وفؤاد حسنين، وشوقي عبد الحكيم، ونبيلة إبراهيم وغيرهم.

لكن غالبية تلك البحوث لم تصدر عن متخصصين، وإنما دفعهم إلى ذلك وعيهم بأهمية هذا الموروث السردي. وقد "صرّح عادل أبو شنب في مدخل دراسته "كان يا ما كان" أن دراسته انبثقت من وعي بالهزيمة في حرب حزيران 1967، مما يبيّن ارتباط هذه الأبحاث بمعاني وعي هذا التراث في تعضيد الذات القومية"[1].

وسرعان ما تطور وعي النقاد بالتراث السردي الشعبي إلى أبعد من جمع الحكايات فاتجه إلى بحثها فنيا، فدعوا إلى ضرورة الاستفادة من منجزات النظرية النقدية الغربية في تلقيهم التأصيلي لإيجاد نظرية خاصة بالسرد العربي القديم، وفي تلقيهم البنيوي، وفي تلقيهم للنقد الثقافي. محاولين تغيير زاوية

[1]– عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، ص 65.

النظر في قراءتهم لهذا التراث. وانقسموا في ذلك إلى فريقين: أحدهما يتبنى التطبيق الآلي الصارم، وآخر ينظر إلى الأنواع السردية في علاقتها بالأنساق المعرفية والثقافية للمجتمع العربي.

وعليه بات محتما على الناقد العربي المعاصر إعادة قراءة هذا التراث الأدبي قراءة جديدة، ومعاودة التفكير فيه بما يتناسب مع العصر لتكوين فكرة دقيقة وجديدة عنه، ضمن أفق يرنو إلى كشف جذور الأنساق الثقافية العربية التي اعتبرت هذا النوع من الأدب كأنه وصمة عار في الثقافة العربية، الأمر الذي دعا إلى غض الطرف عنه ليندرج ضمن الثقافة المحجوبة التي يعد كشفها قدحا في الموروث الثقافي العربي، وإبرازا لمواطن يجب أن تغيب.

وقد نجحت المؤسسة الثقافية عبر جهازها المعرفي في خلق تصورات سلبية حول النص السردي الشعبي، فأحيط بصورة الخوف. فمن يقرأ مثلا كتاب "ألف ليلة وليلة" تحلّ عليه اللعنات وتنزع من بيته البركة، وقد يصاب بالصلع. آلية نفسية ترهيبية تسهم في تدمير النص المغاير الشعبي من قبل المتلقي نفسه ليظل هذا الخطاب مغتربا وغير شرعي.

لكنّ الأدب الشعبي بوصفه مجسدا لرؤية الجمهور سرعان ما يقلب معادلة التمركز، ويبرهن على فاعليته في الاستقطاب والاستحواذ مع سيرورة الزمن. ومن هنا تتجلى وظيفة الأدب الشعبي بوصفه تعبيرا جمعيا عن إحساس الشعب العربي بحركة الحياة من حوله "وقد ظل يقاوم هذا النص الزمن رغم اعتماده على الرواية الشفهية"[1]. لأن الأدب الشعبي "إنتاج تتحكم فيه الآلية النفسية، وهذه الآلية تشبه آلية الذاكرة التي تظهر في الأحلام وليس للمنطق سيطرة عليها"[2].

وتعتبر مقاربات سعيد يقطين للتراث السردي الشعبي عامة والسيرة الشعبية خاصة تثميرا لاجتهادات دارسين قبله، ومحاولة جريئة في هذا الميدان، إذ حاول كشف المسكوت عنه في هذا السرد. كما أنّ البحث في هذه السير المهمشة يفتح أمامنا آفاقا جديدة للتفكير في الذات العربية

[1]- سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص64.

[2]- نبيلة إبراهيم: سيرة الأميرة ذات الهمة دراسة مقارنة، المكتبة الأدبية، القاهرة، ط1، 1994، ص13.

ذلك أنّ العناية بالأدب الشعبي ستساعدنا على كتابة التاريخ الحقيقي لشعبنا العربي، فما بين أيدينا هو تاريخ سلطوي اعتنى بالتأريخ للحاكم على حساب الشعب المحكوم. والأدب الشعبي اكتنز من الحقائق السياسية والممارسات العقدية والعادات والتقاليد ما يجعله يقترح مسارات جديدة لتحليل العلاقات المعقدة بين الثقافة والسلطة.

المبحث الثاني: استراتيجية سعيد يقطين في مقاربة السيرة الشعبية.

تختلف الأعمال الأدبية بوصفها نتاجات ثقافية باختلاف الثقافات وباختلاف العصور، بل إنّ كل عمل فني أو أدبي يمر بتحولات حيث تكون هناك فترات يتألق فيها هذا العمل لأسباب ثقافية أو تاريخية معينة، وتمر عليه فترات يذوي فيها ويتوارى إلى الخلف وذلك حين لا يلقى العمل الاهتمام أو لا يلقى من يقدّره حق قدره.

أوْلى سعيد يقطين السيرة الشعبية عناية خاصة، واهتم بها ضمن مشروعه النقدي الخاص بقراءة التراث السردي العربي، منطلقا من خصوصية السيرة الشعبية التي مثلت خزانا رمزيا مؤسسا لأنساق ثقافية مضادة فاعلة لقيت اهتماما في الدراسات الشعبية العربية في مرحلة الدراسات الثقافية والنقد الثقافي.

كما حاول إبراز خصوصيتها ضمن النص العربي العام، وإظهار نصيتها التي ظلت مقصاة ومهملة من دائرة البحث والاهتمام باعتبارها تدخل في ثقافة الهامش غير الجديرة بالبحث والدراسة في الدرس النقدي العربي القديم، مؤمنا بأن البحث في هذه النصوص المهمشة من شأنه أن يفتح

آفاقا جديدة للتفكير في الذات العربية ببنياتها الفكرية والاجتماعية، باعتبارها وليدة تفاعل يومي وتاريخي للمجتمع العربي مع العالم الذي كان يعيش معه، ومع الآخر الذي كان يتفاعل معه.

أولا– مفهوم السيرة الشعبية:

توسع مفهوم السيرة تبعا لتنوع الأشكال السيرية التي تنضوي تحت هذا النوع السردي. فأصبح مصطلح "السيرة الشعبية" يدل على مجموعة من الأعمال الروائية ذات سمات فنية متشابهة، وذات أهداف فنية متماثلة بحيث تكون في مجموعها صنفا أدبيا مميزا لا يخضع لقوانين العمل الروائي خضوعا كليا بحيث يمكن أن نسميه رواية، ولا يخضع في نفس الوقت لقوانين الملاحم الشعرية المعروفة خضوعا كليا بحيث يمكن لنا أن نسميه ملحمة[1].

وترى أمينة فزاري بأن السيرة الشعبية قصة متعلقة بحياة شخصية من الشخصيات أو جماعة من الجماعات أو شعب من الشعوب، وعادة ما تكون تلك الشخصية أو تلك الجماعة ممن أقر التاريخ بوجودها، وعرفت به كتب التاريخ"[2]. ويعرّفها محمد رجب النجار بأنها "جنس أدبي قائم بذاته عماده السرد القصصي شعرا ونثرا، بالغ الطول مجهول المؤلف، يروى أو يؤدى شفاهيا ويحكى–

[1]– فاروق خورشيد: السير الشعبية العربية، عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد 2، القاهرة، 1988، ص249.

[2]– أمينة فزاري: منهاج دراسات الأدب الشعبي، دار الكتاب الحديث، الجزائر، ط1، 2011، ص 108.

من المنظور الجمعي- الماضي القومي للشعوب وتاريخ الأبطال الحقيقيين أو الخياليين ومآثرهم العسكرية والقومية"[1].

أمّا يوسف إسماعيل فيرى أنها "تلك الملاحم التي تعيد إنتاج التاريخ محملا بالخرافات والأوهام، وتحريف الحقائق والوقائع ... وترتكز في أحد وجوهها على إنتاج الماضي، ونقصد بالماضي التراث الثقافي بشقيه المادي والروحي"[2].

ثانيا- تشكل السيرة الشعبية في الساحة الثقافية العربية:

أبدعت العقلية العربية السيرة الشعبية في فترة من فترات تاريخها، مثلها مثل أيّ نوع أدبي ينشأ نتيجة تطور المجتمع ليلبّي حاجته. ولم تشرْ المصادر العربية الأدبية أو التاريخية إلى السير الشعبية إلا إشارات مقتضبة، ولهذا "فالغموض يحيط بالأشكال الأولى لها فضلا عن الأسباب الكامنة وراء ظهورها. ذلك أنّ التدوين المتأخر الذي قام به بعض منشدي هذه السِّير لا يقدم إلا صورة لعصر أولئك المنشدين"[3]. لكن الأمر المؤكد أنّ جذورها المتداولة شفاهيا ترجع إلى زمن أقدم من زمن تدوينها بكثير. كما لا يمكن حصر أسباب ظهور هذا الشكل القصصي ما جعل بعض الباحثين يعللون ظهورها بأنه نوع من استحضار الماضي المجيد لمواجهة عصر انحسر فيه الدور العربي.

ويرجع بعض النقاد ظهور السير الشعبية إلى "تعلق الجماعة الإسلامية بذكرياتها"[4] ذلك أنّ أبطالها يحيلون إلى أولئك الرجال العظام الذين عرفهم التاريخ العربي. ويعزو عبد الحميد يونس ظهورها

---

[1]- ينظر : الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر ، ط1 ، 2006، ص22.

[2]- ينظر: الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب، سيرة الأميرة ذات الهمة أنموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 17.

[3]- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص155.

[4]- أندريه ميكال: الأدب العربي، تر: رفيق بن وناس وآخرون، الشركة التونسية لفنون الرسم، تونس، 1980، ص 96.

إلى "اهتزاز الوجدان العربي بسبب الحروب الصليبية مما دفعه إلى أن يعتصم بعصر البطولة"[1] الذي مثله أبطال لهم شأن في صلب ذلك الوجدان. فيما يرجع بعض الباحثين ظهورها إلى الحاجة إلى "ظهور شكل إسلامي للتعبير الأدبي ليبعده عن مظان الارتباط بالأشكال الأدبية المنحدرة من الأسطورة الوثنية القديمة"[2].

وكما اختلف بشأن أسباب ظهور السيَر اختلف أيضا في أزمان ظهورها، وإن كان عبد الحميد يونس أشار إلى أنّ "الملاحم العربية قد ظهرت في عصر البطولة العربية، وعصر البطولة هذا هو الذي التقى فيه الشعب العربي بالغرب في فترة الحروب الصليبية، فاهتز الوجدان العربي واحتمى بالبطولة العربية، فاختار أبطاله من تاريخه البعيد والقريب من "عنترة" إلى "الظاهر بيبرس". ولما كان هذا الأخير غير عربي لم يتأخر الشعب العربي عن إعطائه مسحة عربية"[3]. ولم يخرج شوقي عبد الحكيم عن هذا الإطار فأكد أنّ "العناصر القومية المشتركة في فولكلورنا العربي على المستوى القومي واضحة في السير والملاحم أكثر من غيرها لأنها نشطت في مواجهة الأخطار والتحديات"[4].

ويعتقد سعيد يقطين أنّ ظهور الرواية الشفوية للسير الشعبية العربية ونشاطها مرتبط باتساع رقعة الدولة الإسلامية، واحتكاك العرب بغيرهم من الأجناس الداخلة في الإسلام (بخاصة الفرس)، فكان العربي يبحث عن هويته الثقافية الحقيقية في ظل الصراع (الظاهر/الخفي) بين العنصر العربي وبقية العناصر الداخلة في الإسلام (فرس- رومان- هنود- يهود...). كما كان للحروب الصليبية بالغ التأثير في تبلور الظاهرة لأنها أنتجت صراعا آخر هو الصراع الديني بين المسلم والمسيحي، وكان

[1]- ينظر: دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1973، ص 139.

[2]- فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية ، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 43.

[3]- أمينة فزاري: سيميائية الشخصية في تغريبة بني هلال، دار الكتاب الحديث، الجزائر، 2012، ص26.

[4]- شوقي عبد الحكيم: السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص13.

عصر النهضة عاملاً مهمًا كذلك لأنه عمّق على حدّ تعبيره الإحساس بالتأخر حيال التقدم الذي يمثله الغرب المسيطر والمحتل، فراح العربي يبحث عن مقومات الذات القومية العربية المفتقدة"[1].

إنّ الأساس الذي انطلق منه هؤلاء الباحثون هو النظر إلى متون السيرة الشعبية كما وصلتنا مدوّنة، واعتبار الصورة الكتابية لهذه المتون هي الصياغة النهائية لنص السيرة، لكنهم أغفلوا أنها خضعت إلى تحول في بنيتها وفي أسلوبها، كما أغفلوا أوساط التلقي. فالسيرة انتقلت من أوساط شفاهية إلى أوساط أخرى كتابية، وهي بوصفها ظلت تتداول شفاها مدة طويلة تعدّ نصا مفتوحا على الزيادة والنقصان إذ "لا يثبت النص الشفوي على صورة واحدة لا تتغير على لسان الشخص نفسه. ومهما كانت الذاكرة التي يمتلكها الراوي فإنه لا يني يحدث تغييرا أو اختصارا أو إطالة في النص، يسقط منه، أو يضيف إليه، يركّز انتباهه على بعض أجزاء لم يؤكد عليها من قبل. ومثل هذه التغييرات تعتمد على مزاج الراوي، وكذلك على مجلس الحضور من حيث تكوينه أو مزاجه أو تذوقه"[2].

ثالثا– أسباب تهميش النقاد القدامى للسيرة الشعبية:

تشكلت النصوص في الثقافة العربية الإسلامية بوصفها نصا ثقافيا منفتحا على آليات متعددة منها: السياسي، والمعرفي، والديني، والجمالي، والمهمش. فحظيت بعض النصوص بوصف النص المعتمد في حين بقيت نصوص أخرى خارج الثقافة الرسمية. ومن تلك النصوص التي همشت السيرة الشعبية رغم انتشارها ورواجها بين المتلقين. ووراء هذا التهميش جملة من الأسباب منها اللغوي ومنها الثقافي.

أ– العامل اللغوي:

[1]– أمينة فزاري: المرجع السابق، ص25.

[2]– يوري سكولوف: الفولكلور وقضاياه وتاريخه، تر: حلمي شعراوي، عبد الحميد حواس، مراجعة وتقديم عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط1، 1971، ص25.

يعتقد بعض الدارسين أنّ لغة السيرة الشعبية العربية المهجنة بين الفصحى والدارجة الشعبية كانت سببا في إدراجها ضمن نتاجات العامة التي لا ينبغي أن تكون موضع اهتمام النخبة والصفوة الثقافية، فقد اتخذت السير الشعبية ذات المتون الضخمة لهجات المناطق العربية التي تداولتها شفاهيا. لكن هذا ليس سببا وحيدا وراء التهميش، فقد همّش القدامى القصص العربي القديم الذي كتب بعضه بلغة عربية فصيحة نخبوية وخاصة "كليلة ودمنة" و"مقامات الهمذاني". ورغم ذلك فإنّ هذا القصص لم يذكر في إشارات هؤلاء النقاد إلا لبيان مناحيه اللغوية، أو لبيان مناحيه الوعظية[1] الاعتبارية في ارتباطه بالمنظومة الأخلاقية، مثل "كليلة دمنة".

وربما كانت الهوية الثقافية العربية المتمثلة في الشعر سببا في طرد السيرة الشعبية، وقدِّر لها أن تكون على الهامش. هذا دون أن ننسى البعد التراثي الرمزي الذي ساهم في نحت الأنموذج الأدبي في عصر التدوين، فكان ضعف الرصيد القصصي أحد الأبعاد الرئيسية في إقصاء السرد عامة. وإلاّ كيف يفسَّر بقاء القصص هامشيا في منظومة النقد العربي القديم رغم أنّ جزءا غير يسير منه فصيح اللغة مشهود لأصحابه بصفة الأدب، معترف لهم بالقدرة على التصرف في فنون القول كما هو الحال بالنسبة لابن المقفع والجاحظ والمعري والحريري وغيرهم. وقد ظلت هذه النظرة مسيطرة على الكتّاب والنقاد على السواء إلى عصر النهضة.

ب– العامل الديني :

وصفت الكثير من السير الشعبية بالكذب والاختلاق والافتراء الأمر الذي أدى بالفقهاء إلى إصدار فتاوى تحرّم تداولها أو بيع كتبها. فهذا الإمام أحمد ابن حنبل (ت241هـ) يصدر فتواه

[1]– ضياء الكعبي: السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، ص362.

الشهيرة التي قال فيها: "ثلاثة لا أصل لها: السير والملاحم والمغازي"[1]. والفتوى نفسها نجدها عند ابن كثير (ت 774هـ) في تعليقه على أحاديث البطّال[2].

والونشريسي (ت914 هـ) أحد فقهاء المغرب الإسلامي أورد فتوى ابن قداح عن كتب الخرافات والشعوذة "إذ سئل بعضهم عن كتب السخفاء والتواريخ المعلوم كذبها كتاريخ عنترة ودلهمة والهجر والشعر ... ونحو ذلك، هل يجوز بيعها أم لا ؟. فأجاب: لا يجوز بيعها ولا النظر فيها. وأخبر الشيخ أبو الحسن البطرنيّ أنه حضر حلقة فتوى ابن قداح، فسئل عمن يسمع حديثا عنترة هل تجوز إمامته ؟ فقال: لا تجوز إمامته ولا شهادته، وكذلك حديثا دلهمة لأنهما كذب، ومستحل الكذب كاذب"[3].

إنّ ما يميز تلك الفتاوى هو وصف السير بالكذب أي أنها تعني الأباطيل التي لا أصل لها. وبذلك تتساوى مع كتب الشعوذة والدجل والتنجيم. حتى محمد عبده وهو من شيوخ الأزهر الحداثيين تصبح مرويات السير الشعبية عنده مندرجة في إطار ثقافة الكذب، وتشكّل هذه الكتب الثقافة غير العالمة أو اللانص، ويقصيها في مقابل إرساء أسس الثقافة العالمة النص الأنموذج[*] الذي ينبغي أن يسعى إليه المتلقي لتمرين ذائقته.

---

[1]- جلال الدين السيوطي عبد الرحمن بن كمال الدين: الإتقان في علوم القرآن، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 178.

[2]- ابن كثير إسماعيل بن عمر: البداية والنهاية، ج9، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط3، 1982، ص232.

[3]- الونشريسي أحمد بن يحي: المعيار المعرب والجامع المقرب عن فتاوى علماء إفريقية والأندلس، ج6، خرجه: جماعة من الفقهاء، بإشراف محمود حجي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص70.

[*]- يرى يقطين أن القرآن الكريم هو النص النموذج الذي حاول العرب أن يلحقوا به جميع نصوصهم بما هو ناظم للفكري والاجتماعي، ولأنه في قمة البناء الهرمي للنصوص العربية بحيث تقع منه موقع الفروع المتحولة من الأصل الثابت، أو التجليات الناقصة من المبدأ الكامل. يقول: "إن النص القرآني كان بشكل أو بآخر النص النموذج الجامع لكل الاجتهادات والتصورات. فهو نص متعالٍ على كل النصوص التي أبدعها العرب في كل الأجناس والأنواع، بل وفي مختلف العلوم... ولا غرابة في ذلك فهو كلام الله. أما كلام العرب فلا يمكن أن يمثل إلا بعض العناصر المستنبطة. ينظر: الكلام والخبر، ص. ص 138. 139.

إن المعيار الذي يعتمودنه هو معيار أخلاقي لا فني، ويتمثل بالأساس في الصدق في الكلام، لذا كان التعامل مع هذا القص هو الاستبعاد مادام يخالف النص الأنموذج الذي أقرته الخاصة لأن الغاية من هذا القص هو الكذب والتدليس.

ج- الإقصاء المؤسساتي للمتخيل في الثقافة العربية:

يذكر الناقد جمال الدين بن الشيخ في حديثه عن الثقافة العربية وتغييب المتخيل أنّ "المتخيل ظل دائما "مشبوها" في الثقافة العربية الإسلامية. فالمسلم محدد سلفا بإيديولوجيته ومتخيّله، مقنن بتلك الإيديولوجيا التي تقدم أجوبة عن كل شيء، حتى عن الأحلام نجد أجوبة من علماء الفقه والحديث"[1]. وهذا التسليم أوجد مشكلة ثقافة العلماء والثقافة الشعبية مما يدخل نصوصا عدة تشكلت في هذه الثقافة في إطار الثقافة الشعبية غير المعترف بها، مثل كتب العجائب والغرائب وكتب المعراج وقصص الأنبياء والحديث الموضوع وغيرها.

د- خشية المؤسسة الثقافية من استفحال النسق المعارض:

أرّخت السيرة الشعبية لمعرفة ولحقائق مضادة لحقائق المؤسسة السلطوية وهيمنتها، التي مارست نوعا من الرقابة على الرواة، وأحكمت سيطرتها على المجتمعات، فكانت هذه السلطة تظهر ما تريد إظهاره للعامة، وتخفي ما تشاء. ولاشك في أنّ المؤسسة الثقافية الرسمية لها من الوسائل والإمكانات التي تحكم بها سطوتها، وتحدد الرسمي المعتمد عليه وتميزه عما هو دون ذلك كالقص العجائبي، والمرويات السيرية، وعديد من أنواع القص الأخرى التي لم تمتثل في معظمها إلى تلك الأحكام، فسعت إلى الحد من الأسئلة الجريئة التي يدفعها الفضول المعرفي إلى كشف المسكوت عنه، وأقامت علاقة مع المؤسسة السياسية فلا ينفذ من خلالها أحد إلا برضاها. لذلك اعتمد الرواة سرد تلك السيرة لملء الفراغات والحقائق المغيبة من السلطة.

---

[1]- جمال الدين بن الشيخ: الثقافة العربية وتغييب المتخيل، مجلة الكرمل، لبنان، العددان27-28، 1988، ص.ص81-82.

رابعا– السيرة الشعبية والأنساق الثقافية:

تصطنع الثقافة الشعبية خطابها ونسقها بوصفهما شكلا من أشكال الصراع والمواجهة مع الأنساق الثقافية المنافسة، هذا الصراع لا يكون جليا وإنما بترتيبات ثقافية تتبناها الدولة ومؤسساتها، فينظر إلى الثقافة الشعبية بوصفها شكلا فكريا منحطا ومشوها أو رديئا تغيب فيه الإبداعية. وهذا الحكم تصوغه غالبا الفعاليات الثقافية التي تنسب إلى الثقافة العالمة. وهنا يطرح السؤال: ما الذي يبرر حدوث حالة الصراع في مجتمع يفترض أنه قائم على التوافق والتواضع والاشتراك في تقاسم الإرث؟

مثلت السير الشعبية نصا ثقافيا[*] منفتحا على مختلف ما أنتجه الإنسان العربي في تاريخه في شتى السياقات الحضارية والثقافية وللذات العربية في مختلف بناها الذهنية والفكرية، كما تمثل مجالا للبحث عن المتخيل العربي الإسلامي بوصفها خزانا رمزيا مؤسسا لأنساق ثقافية فاعلة شكلت النظرة إلى الذات وإلى الآخر في الثقافة العربية الإسلامية.

وانفتحت السيرة الشعبية على أنساق ثقافية ومعرفية متباينة، وميزها في هذا الانفتاح التراكم الثقافي الذي يعني حسب تعبير ايكه هولتكرانس Ake holtkrans "نزوع الثقافة من خلال خلق مواد جديدة وذلك عن طريق الاختراع المستقل أو الانتشار من ثقافات أخرى"[(1)]. ويشير وليم أوجبرن w.ogburn إلى أنّ التراكم الثقافي يميل نحو الزيادة في الثقافات ذات المواد الغنية، إذ يمكن أن يحدث تعجيلا ثقافيا"[(2)]. وقد أطلق شوقي عبد الحكيم على التراكم الثقافي تسمية "التراكم

---

[*]– يعرف سعيد يقطين النص الثقافي بأنه النص الجامع الذي يمثل الذاكرة الثقافية لشعب أو أمة، ويظل يشكل أساس تراثها الذي تعول عليه في تكوين الأجيال. وهو بذلك يشكل «الخلفية النصية» التي تتأسس عليها كل النصوص المستقبلية. وليس النص الجامع، بذلك، سوى مجموع النصوص التي تعتبر «الأصول» التي ينهل منها المنتمون إلى ثقافة ما، ويستمدون منها القيم الفنية والمعرفية التي تمثل الهوية الثقافية المشتركة في شموليتها. ينظر: سعيد يقطين: النص الثقافي، مجلة القدس العربي، السنة26، العدد 8046، 17مارس 2015 .

[1]– ايكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف، مصر، ط1، 1971، ص98.

[2]– المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

الملحمي السيري" الذي يضيفه كل مجتمع وكل كيان من بلداننا العربية على الأنماط المستقلة في السير الشعبية للتراث الملحمي، مثل بني هلال والملك سيف بن ذي يزن، وعنترة، والزير سالم. فهذه الأنماط تكتسب أحداثا وإضافات وتراكمات جانبية جديدة، ومصادرها المأثورات والخرافات المحلية،أو التي قد يستحدثها الرواة ومنشدو السير والملاحم"[1].

واستوعبت السير الشعبية المرويات الدينية والموروث الديني الأسطوري للشعوب المختلفة. ومثّل الدين الشعبي لليهود والنصارى والمسلمين جانبا كبيرا من هذه السّير التي أوردت أيضا معتقدات الجماعات الأخرى. وبرزت قصص الأنبياء في بعضها متمثلة المنظور التوراتي مثل سيرة الملك سيف وسيرة عنترة بن شداد.

كما أنتجت الجماعة الشعبية سِيَرها لتجسد من خلالها أحلامها من خلال البطل المخلص، فكثر حديث الباحثين العرب في هذا الحقل عن مفهوم البطولة في السير الشعبية من منطلق عربي قومي.

صنعت السير الشعبية العربية متخيلا سرديا تاريخيا يفترق عن منظار كتب التاريخ الرسمية، فأوجدت بذلك تمثيلات ثقافية احتفت بالمتخيل السردي المفارق للحقيقة التاريخية، بالإضافة إلى الحضور المكثف للطابو الاجتماعي والديني والسياسي واللغوي الذي يرفضه النص المحاط بمجموعة من الثوابت والمقدسات، ما جعلها واحدة من أخطر الأنواع السردية العربية في إنتاج أنساق مضادة للتواريخ الرسمية.

إن الفاعل في الثقافة الشعبية هو الشعب، أمّا في الثقافة العالمة فالفاعل هو النخبة. وهذان الفاعلان ليسا متجانسين، إنهما خصمان متصارعان، وكل نسق يريد أن يجعل من نفسه نسقا أصليا ومعياريا، ومعبّرا عن حقيقة المجتمع ليرتقي في ذلك إلى نسق مهيمن أو ثقافة عليا.

[1]- شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مكتبة مدبولي، مصر، ط1، 1999، ص152.

وبما أن الأنساق تتضح ملامحها بوصفها وعيا ومفعولا للوعي تحاول الدراسات الأكاديمية التي تتولاها النخبة تحديدا وهي طرف في هذا الصراع التفكير في الثقافة الشعبية، حتى تنجح في خلق قراءات تتطابق مع قراءات الطبقات المهيمنة. وهكذا يقوم النسق الثقافي في استدامة نسق التبعية الذي يميز العلاقات بين طبقات المجتمع، وتعزز بذلك النخبة موقعها الاجتماعي من خلال مواقعها الثقافية.

وأخيرا يمكن القول إن الثقافة الشعبية- والسيرة الشعبية جزء منها- خضعت لمقاربات منهجية عديدة: مقاربات أنتروبولوجية وسوسيولوجية وتاريخية. وأخيرا أصبحت موضوعا للدراسات الثقافية وللنقد الثقافي اللذين لا حدود لهما، بل يمكن القول إن الثقافة الشعبية أضحت مجالا لتجريب الكفاءة التحليلية للمناهج التي توفرها العلوم الإنسانية. وهي بذلك تقع نظريا ومعرفيا عند تلك النقطة التي تتقاطع فيها الحقول المعرفية المختلفة.

إنّ هذا النوع الأدبي يتوفر في نصوصه على محمولات ثقافية، وتمتلك طاقات تعبيرية ومنضدة على بنيات متنوعة، لذا تحتاج إلى عقل فاعل لاستخراج ضوابطها وقوانينها التي تتحرك ضمنها. كل هذا يجعل من القراءة الثقافية أداة يتمكن بواسطتها الباحث من الكشف عن أعماق هذه الخطابات.

خامسا- السيرة الشعبية: بين إشكالية التجنيس والتصنيف وخصوصية النص.

استطاع سعيد يقطين مقاربة التراث السردي العربي بمنظور جديد، وفهم مغاير تأسيسا منه لمفهوم النص الثقافي المتكامل والربط بين مكوناته، رافضا المزاعم الداعية إلى تهميش أو إقصاء بعض جوانبه مانحا بذلك مفهوما مختلفا للنص. ومن تلك الجهود ما قدمه في دراسته التي جمعت في كتاب "السرد العربي، مفاهيم وتجليات".

غير أن كتاب "الكلام والخبر" يتبوأ مكانة متميزة في الجهد النقدي ليقطين، إذ يعدّ استمرارا لمشروع كبير دشن بداية التسعينيات لإعادة قراءة التراث برؤى جديدة تكونت عنده بالتجربة

وبالاطلاع على هذا التراث من جهة، وعلى ما أنجز في غير الثقافة العربية من جهة أخرى. وقد أنجز الكتاب في ضوء الاهتمام بالأعمال السردية لاسيما المهمشة منها، لذا شدد على ضرورة الالتفات إلى أدب السّيرة الشعبية، والعمل على إبراز خصوصيتها.

وقد انطلق في دراسته بضبط جملة من المفاهيم والتصورات معتمدا على عُدّة مفاهيمية يقترحها من أجل الدراسة والتحليل، وذلك من خلال ضبط مصطلحات المجال (التراث، النص، اللانص...)، وتأطيرها ضمن رؤية منهجية تكون بمثابة مسوغ لمقترحاته في ممارسته النقدية، وكلّ ذلك بهدف دراسة التراث وتحديد موضوعاته وفق مبادئ وأسس علمية، من دون تهميش الأنواع والأشكال، من منطلق إيديولوجي أو خلفيات لا علاقة لها بالنقد الموضوعي. وكان هدفه في ذلك يتجه بالأساس إلى تعضيد عمليات الوعي بالتراث السردي الشعبي التي بدأت في ستينيات القرن العشرين. وأولى أهمية قصوى لمسألة التجنيس والتصنيف، وذلك واضح من خلال مفاهيم "الجنس والنوع والنمط".

أ- الجنس والنوع والنمط:

يعرّف الجنس الأدبي بأنه "مجموعة من الخصائص التي تحكم الممارسة الإبداعية"[1]. وظل الجدل دائرا حول إمكانية تحديد ضوابط معيّنة يمكن أن نستجلي من خلالها خصوصية جنس معيّن عن غيره بين القائل ب "نقاء الأنواع" خاصة مع الكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى فصل الأجناس الأدبية بعضها عن بعض، وبين الكتابات الحديثة التي تعطي انفتاحا للنوع الأدبي كي لا يبقى منغلقا على نفسه... قابلا للتجديد والتكيف مع المستجدات"[2].

وقد شغل النقد بالتعرف إلى الأجناس الأدبية، وتصنيفها وتحديد خصائصها وعناصر تشكلها فيما عرف ب "نظرية الأجناس أو الأنواع الأدبية" التي تعد من أقدم النظريات التي تصدى لها الفكر

[1]- محمد عبد العال: عن النقد وقصيدة النثر، مجلة الحوار المتمدن، العدد 1479، 15/ 09/ 2006.

[2]- رينيه ويليك وأوستن وارين: في نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1987، ص 297.

النقدي، وأعاد إنتاجها في النقد المعاصر. ويعدّ أرسطو وأفلاطون الرائدين في حصر الخصائص المميزة لكل نوع، والتفريق بينها بتحديد القواعد المؤطرة للأنواع للحفاظ على حدود واضحة المعالم لكل نوع فيما عرف ب "نقاء الأنواع".

ولم يلق المنظرون المحدثون أيّ أهمية للتمييز بين الأنواع، فكثرة الأنواع وتداخلها واستعصاء بعضها على التصنيف جعل البحث فيها بحثا طوبوغرافيا يكشف في كل طبقة من طبقاته عن بقايا نوع قديم، أو أثر لنوع آخر.

كما شغلت قضية الأجناس وتصنيف النصوص النقد العربي المعاصر نتيجة غياب أسس واضحة لنظرية أجناسية عربية تعيد قراءة ما تراكم من تراث قديم، وإبداعات حاضرة برؤى تدرك حقيقة تلك الأجناس وتلبي احتياجات جمالية معينة تحكمها عمليتا الإبداع والتلقي. وكان "لغياب نظرية تصنف هذه الأنواع في الأدب العربي، وتحدد ملامحها ببيان نقاط التشابه والتمايز بين جملة المبدعات[هكذا] الأدبية التي تشكّل جنسا أدبيا معينا أثره البيّن على هذا التشويش في الرؤية"[1]. فكان أن صنفت المقامة قصة قصيرة، ولا مانع من جعل الرواية جنسا أدبيا متطورا عن نصوص سردية قديمة. كما دعا بعضهم إلى التمرد على تلك المواصفات فيما عرف في النقد العربي المعاصر ب "الكتابة عبر نوعية"[*].

وقد مثّلت قضية تجنيس السيرة الشعبية واحدة من أصعب القضايا التي عالجها النقد المعاصر، ربما لأنّ السيرة تعد موضوعًا بالغ التعقيد بالمقارنة بمحاولات تجنيس الأنواع الأخرى من الأدب الشعبي، ذلك أننا "أمام السيرة نواجه شبكة عريضة من النصوص والمتون، ما بين مدون ومطبوع من جانب، وروايات شفهية دائمة التغير من جانب آخر. ونواجه أيضًا عددًا من التنويعات والسياقات

[1]- خلدون الشمعة: مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997، ص 11

[*]- وهو الاتجاه الذي يقوم على تجاوز أية قاعدة أو قانون مسبق، أو إطار سابق أو مثال يسعى إليه الكاتب.

وأساليب التداخل والتآزر بين الأشكال (الأنواع) الأدبية داخل فضاء النص السيري"[1]. فالميدان السوسيو ثقافي مازال مكتنزًا بالأسماء والمصطلحات والمفاهيم الدالة على تحولات الأجناس الأدبية الشعبية وأنواعها.

واستندت تلك المحاولات على فحص نصوص التراث والمأثور الأدبي الشعبي العربي المدوّن والشفهي من جانب، والتعاطي الجاد مع الإسهامات النقدية المعاصرة من جانب موازٍ لتجاوز الدراسات الوصفية والتاريخية، والوقوف على الأطر الفنية، والاجتماعية، والثقافية التي تحكم هذا التراث الأدبي العربي، واستقراء سماته التي تحكمه.

استهل يقطين هذه القضايا بخصوصية نظرية الأجناس من خلال استقراء الكلام العربي، ومواكبة بعض الأدبيات الغربية، وأجملها في:[2]

- سعي نظرية الأجناس الأدبية إلى بناء تصور شامل يسع كل الأجناس رغم انطلاقها من أجناس خاصة ومحددة.
- انشطارها بين النزوع النظري وبين ما تقدّمه النصوص، وهو الأمر الذي أدى إلى الاهتمام ب "النص" لاختبار التصورات النظرية.

ويمكن اعتبار تلك المقترحات اجتهادات جادة يمكن اتخاذها بعد تطويرها أساسا لإرساء معايير تصنيفية تستجيب لخصوصية أجناس الأدب العربي بعد أن رأى أن المعايير التصنيفية المعتمدة في نظرية الأجناس الغربية قاصرة عن استيعاب التجليات النصية المختلفة التي يزخر بها التراث العربي.

وانطلاقا من هذا الوعي سعى إلى إنجاز تركيب عبر الإفادة من التصورات التي تتيحها نظرية الأجناس الغربية، بعد تطويعها بما يلائم خصوصية النص العربي. ورأى أنه من الأنسب استحداث

[1]- محمد حسن عبد الحافظ: خطاب السيرة، صراع الأجناس والمناهج، الحوار المتمدن، العدد 5971، 22-08-2018.

[2]- سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص. ص179- 180.

معايير تصنيفية تراعي الطبيعة الخاصة لهذه النصوص مع قدرتها على استيعاب جميع التجليات اللفظية شفوية كانت أو كتابية، مزاوجا بين المأثور العربي واجتهادات الغرب.

اتخذ يقطين من "الكلام" العربي باعتباره "الجنس الجامع" الذي أدرج تحته القدماء جميع الممارسات اللفظية التي خطها العربي. وتطلّب منه ذلك الاستناد إلى ثلاثة إجراءات رئيسة، هي: المبادئ، والمقولات، والتجليات.

يقصد بالمبادئ "الكليات العامة المجردة والمتعالية على الزمان والمكان، وتتميز بأنها موجودة دائما وإن اختلفت طرائق إدراكها. وهذه المبادئ أنواع ثلاثة: [1]

- **ثابتة:** تحدد السمات الجوهرية في الأشياء، أيْ السمات التي لا تشترك فيها مع غيرها.
- **متحولة:** وهي متصلة بالصفات البنيوية للأشياء والقابلة للتحوّل.
- **متغيرة:** أيْ التي ترصد تحول الشيء نفسه من وضع إلى آخر، بحكم الزمن والظروف التاريخية.

وخلاصة ذلك يمكن مطابقة المادة السردية بالمادة الفيزيائية من حيث الثبات والتحول والتغير، وهو ما ذهب إليه عبد الله إبراهيم حين عد السرد مادة مشابهة للمادة الفيزيائية. فالمادة الفيزيائية تتغير بفعل عوامل، ولكنها تحافظ على صفة الثبات فيها.

وبهذا استطاع ترصد العناصر المختلفة التي تدخل في تشكيل متصور "الكلام" فنظر إليه في ذاته من خلال عناصره، كما درس الكلام في علاقاته وصيروراته في خطوة لرصد تفاعلاته مع غيره.

ولضبط هذه المبادئ الثلاث عمد إلى استدعاء مفهوم إجرائي آخر هو "المقولات"، وهي: "مختلف المفاهيم والتصورات التي تستعمل لرصد الظواهر ووصفها"[2]، وخاصيتها الأساسية هي التحول لكنّها حين تتصل بالمبدأ الأول لمفهوم "المبادئ" تكتسب صفة الثبات، وبذلك ترتبط ب "الجنس"، أمّا صفة التحول فيها فترتبط ب"النوع".

---

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص181.

[2]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

لذا فالأجناس ثابتة والأنواع متحولة. والجنس قد يتضمن عدة أنواع(*). وبناء على ذلك "نجد كل جنس من الأجناس قابلا لأنّ يتضمن مجموعة من الأنواع تختلف صفاتها البنيوية عن بعضها البعض"[1].

ومع تعرض هذه الأنواع إلى تغييرات تطرأ في صيرورتها وتطورها التاريخي تحدّث عن السمة الثالثة للمقولات، وهي: التغيّر الذي يرتبط ب"النمط". وتحقُّقُ هذه المبادئ والمقولات هو ما سماه ب"التجليات" التي تظهر من خلال التفاعل النصي بين النصوص لأنّ "كل نص كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه لا ينتج إلا في نطاق بنية نصية موجودة سلفا، وهو يتفاعل معها بمختلف أنواع التفاعل"[2].

بهذا الربط بين المبادئ والمقولات استطاع ضبط المعايير العامة المتحكمة في تصنيف الأجناس. وتظهر فاعلية هذا الإجراء التصنيفي في قدرته على رصد الثابت "الأجناس" والمتحول "الأنواع"، والمتغير "الأنماط". ولا يعني هذا التقسيم انفصالا حقيقيا بقدر ما أراد تقسيما يبتغي به الدقة في العرض والتحديد.

والشكل الآتي يوضح ذلك:[3]

---

*- اختلف النقاد في مفهوم النوع وتأطيره بقوانين ضابطة له، وذلك عائد إلى اختلاف وجهات النظر التي عالجت النوع. فبعضهم تناوله من جوانب شكلية كالقول بأنه صنعة أسلوبية، أو قالب أدبي. والبعض الآخر انطلق من المضمون فقال بأنه مؤسسة أو فكرة ملازمة لفكرة الأسلوب. هذا فضلا عن الانزياحات الشديدة التي عانى منها مفهوم النوع تاريخيا بفعل عامل الزمن والعوامل الاجتماعية، والظروف الجمالية والإبداعية التي تقيده حينا، أو تنظر إليه في تنوع شامل حينا آخر. ينظر: رونييه ويليك ووارين أوستن: نظرية الأدب، ص 304. ومن الملاحظ أن عدم الاتفاق على مفهوم واحد للنوع أدخل قضية التصنيف في نفق لا نهاية له.

1- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 183- 184.

2- المصدر نفسه: ص 185.

3- المصدر نفسه: ص 184.

المبادئ / المقولات	الثبات	التحول	التغير
الثابتة	الأجناس		
المتحولة		الأنواع	
المتغيرة			الأنماط

يتضح من هذا أنّ الكلام أجناس، وأنّ كل جنس يمكن أن يتضمن أنواعا، وأنّ كل نوع يمكن أن يتضمن أنماطا.

اختار يقطين مفهوم "الكلام" باعتباره الجنس الأعلى والجامع لبسط تصوراته، جاعلا إياه مدخلا لتصنيف الكلام العربي. ويضع الكلام العربي ضمن سياق المعرفة الإنسانية حتى يتسنى له تقسيمه وفق المناهج الغربية، ثم ينطلق من تمييزه بين أجناس الكلام العربي من "الصيغة"، يقول: "بالنسبة إليّ أنطلق من الصيغة (mode) أساسا للتمييز، وإذا كان هذا المفهوم (mode) مستعملا كثيرا في الدراسات الحديثة فإنّ دلالاته تختلف من باحث إلى آخر، وفي هذا النطاق أوضح أني أوظفه بشكل مختلف عما نجده عند فراي أو شولز، وأستعمله قريبا من المعنى الذي يعطيه إياه جيرار جنيت[*] وهمبفر والسرديون بوجه عام في تحليلهم للخطاب السردي"[1]. وهي في رأيه "تقوم على مبدأ الثبات أكثر من غيرها من المعايير المعتمدة"[2].

وباعتماد الصيغة معيارا ضابطا في تصنيف الكلام حدد جنسين كبيرين في الكلام العربي، هما:

1- القول

[*]- يذهي جنيت إلى وضع مفهوم الصيغة في قمة الهرم الذي تتفرع عنه الأنماط والأجناس وتفرعاتهما.

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 188.

[2]- المصدر نفسه: ص 189.

2- الإخبار

أيْ أنّ "المرسل للكلام هو أحد اثنين: إمّا أن يقول شيئا، أو يخبر عن شيء"[1]. لكن سرعان ما استبدل الإخبار- لمقتضيات منهجية- بصيغة جديدة وهي السرد.

تعبّر الصيغة الأولى عما هو قيد الوقوع، فالعلاقة بين القائل والقول والمقول له علاقة اتصال من مثل: (المخاطبات والمراسلات والمحاورات...) بينما تعبّر الصيغة الثانية عمّا حصل وانقطع، فالعلاقة بين المخبر والإخبار والمخاطب علاقة انفصال، مثل: (الوقائع التاريخية والحكايات...). ثم يواصل يقطين هذا التصنيف مستعينا بما عرف في تراثنا الأدبي ب "الأداة"، و"تبعا لنوع الأداة يتمفصل القول إلى جنسين هما: الشعر الذي يتكلف به الشاعر، والحديث الذي ينجزه المتكلم. ويتمفصل الإخبار بدوره إلى جنسين هما: الشعر ... والجنس الثاني هو الذي يتحقق بواسطة النثر والذي نسميه الخبر"[2].

ويعني هذا التمييز بين ثلاثة أجناس للكلام العربي هي: الشعر، الحديث، الخبر. ورأى أنّ هناك تداخلا بين الحديث والخبر، ولا يتمّ التمييز بينهما إلا باعتماد صيغة الأداء، فالحديث يعتمد صيغا، مثل: قال... وقيل... ويقال و"هي جميعا تشير بشكل أو بآخر إلى جنس الحديث"[3]. أمّا الخبر فيعتمد صيغا: روى... حكى... قصّ... زعموا... قال الراوي...[4].

وعليه فكلام العرب لا يخرج عن هذه الأجناس الثلاث و"تبعا لذلك تغدو متعالية على الزمان والمكان، ولا يكاد يخلو أيّ كلام من إحداها"[5].

---

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 190.

[2]- المصدر نفسه: ص 191.

[3]- المصدر نفسه: ص 192.

[4]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[5]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 194.

ويواصل بحثه في الأنواع بالطريقة التي بحث بها الأجناس، فلا يتخلى بتاتا عن منطلقاته الأولى التي اعتمدها في البحث، إذ يستمر في دراسته وتحليله للكلام العربي، ولأنّ الأنواع ترتبط بالمقولات يجد أنّ الأنواع هي الأخرى ثلاثة:[1]

- أنواع ثابتة.
- أنواع متحولة.
- أنواع متغيرة.

يسمي الأنواع الثابتة بالأنواع الأصول. وفي جنس "الخبر" يجد أنّ "الأنواع الخبرية الأصول هي: 1. الخبر، 2. الحكاية، 3. القصة، 4. السيرة "[2]. وهي "أصلية لأنها ثابتة، ويمكن أن توجد متعالية عن الزمان والمكان"[3]. أمّا الأنواع المتحولة فهي أنواع مرتبطة بالأنواع الأصول(الثابتة)، ونتجت بتفرعها وتحولها أو تولدها منها بفعل التطور التاريخي والثقافي، فإذا كانت الحكاية نوعا أصليا فقد تفرّعت عنها حكايات الصالحين على سبيل المثال. كما تفرّع عن النوع الأصلي الآخر(الخبر) أنواع متحولة، من مثل: أخبار الحمقى، أخبار البخلاء...

وبناء على هذا، فإنه يضع السيرة الشعبية في الأنواع المتحولة لأنها متحولة عن نوع أصلي وهو السيرة. أمّا الأنواع المتغيرة فتتميز بجمعها بين مقومات جنسين مختلفين، وخاضعة للتغير بنيويا وتاريخيا، مثل "الرحلة" التي يراها البعض سيرة ذاتية والبعض الآخر قصة، والآخر تاريخا أو جغرافيا... ويكمن هذا الاختلاف في كونها تضم مكونات جنسين مختلفين(الحديث والخبر)، أو مكونات أنواع مختلفة"[4].

---

[1]- المصدر نفسه: ص 195.

[2]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[4]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 197.

وأخيرا، وبعد فراغه من تحديد الكلام وتقسيمه إلى أجناس وأنواع، ومن التمييز بين صيغتي الإخبار والقول، واستنتاج ثلاثة أجناس للكلام هي: الشعر والحديث والخبر أو السرد يصل إلى أنّ السيرة الشعبية نوع سردي عربي له خصوصيته وتميزه عن باقي الأنواع السردية العربية. واعتبر السرد هو الاسم الجامع الذي يحوي أنواعا سردية مختلفة بما فيها السيرة الشعبية، ونظر إلى هذا النوع الأخير وإلى جنسيته السردية وفق المبادئ الثلاث، في مقدمتها الثبات (المادة الحكائية)، ثم يليه التحول (المميزات الخطابية)، ثم يليه التغير(كل ما يتعلق بالنص من أغراض وغايات). وقد اقتصر على البنيات الحكائية باعتبارها هي المادة الأساسية الجوهرية التي تسمح لنا بتصنيف السيرة الشعبية داخل جنس السرد.

هكذا استطاع يقطين صوغ نظرية تجنيسية جديدة للنصوص العربية التراثية وتصنيفها، منطلقا من تصورات حديثة ومتطورة تستلهم نظرية الأجناس الأدبية كما تبلورت في الغرب، وتراعي خصوصية المتن التراثي العربي المنطلق من واقع حضاري وتاريخي وجمالي وإبداعي مختلف.

ب- مفهوم التراث:

حظيت قضية التراث باهتمام واسع في الأوساط الفكرية العربية والإسلامية في مرحلة ما بعد الهزيمة العربية الكبرى. وقد استنزفت قضيته طاقات الباحثين والمفكرين، وما زاد القضية خصوصية تبني بعض النخب العربية لخطاب الحداثة الغربية. وهنا اشتد الصراع بين فريقين، فريق يدعو إلى مشروع الغرب بحذافيره نابذا كل خطاب أصيل، وفريق يدعو إلى التجديد وفق الأصول الموروثة بما يسهم في تعزيز الهوية الحضارية للأمة العربية. وبما أن التراث هو الذات فقد تطور الإشكال حتى مس كل مكونات الذات العربية، إشكال ارتبط كذلك بسؤال ممتد في سيرورة الزمن العربي الحديث هو سؤال النهضة العربية بامتداداته الفرعية من أسئلة: من نحن؟ ومن أين نبدأ في الإصلاح؟ وكيف نقرأ التراث؟ وكيف نتعامل معه؟

إن ما كتب عن هذا التراث كان ينبع من موقف عاطفي، سواء مال إلى هذا التراث أو مال عنه. وقد تباينت الآراء حوله بين عائد إليه لتعويض النقص الذي اعترى الحاضر العربي، وبين فريق ناصبه العداء ليتحول التراث إلى عدوّ له وليس كيانا له هويته وينبغي التعامل معه على هذا الأساس.

يرى يقطين أنّ التراث هو "كلّ ما خلفه لنا العرب والمسلمون من جهة، ويتحدد زمنيا بكل ما خلفوه لنا قبيل عصر النهضة من جهة ثانية[1]،

وهو يتسع "ليشمل كل الموروث المكتوب والمحكي، وكل الآثار التي بقيت من عمران وعادات وتقاليد".[2]

لكنه يرى أن كل الأبحاث التي تناولت هذا التراث لم تقدّم شيئا لأنها ظلت تجتر القديم، الأمر الذي حال بيننا وبين فهمه وتفسيره وتقييمه التقييم المناسب، لذا وقف طويلا يستقرئ كل ما يحيط بالتراث، ويستنطق كل ما ساهم في فهمه فهمًا مترهلا لا يصمد أمام المقارعة بالحجة. لأنّ "كل ما أنتج بصدده بقيت تحكمه هواجس إيديولوجية صراعية بمختلف الصور التي عرفها تاريخنا الحديث... وحتى الطريقة التي تمت بها كانت تجزيئية وناقصة[3].

ولا يمكن أن تستقيم القراءة العلمية للتراث إلا باتخاذ مسافة نقدية منه، وبطرح السائد من المعتقدات والجاهز من التصورات، كما أن البحث فيه –كما يعتقد– لا يكون بالارتياح إلى الأجوبة المسبقة، بل يتطلب الانطلاق من صياغة فرضيات محكمة، ومن رؤية وأسئلة جديدة وفق أنساق معاصرة، من أجل مقاربة صحيحة ومتكاملة في فهمها لهذا التراث.

[1] – سعيد يقطين: المصدر السابق، ص47.

[2] – المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3] – سعيد يقطين: المصدر السابق، ص42.

ولأن التراث العربي حافل بالتنويعات الجغرافية والثقافية كان لا بد على الدارس العربي أن يتحلى بالأدوات الإجرائية، والآليات المنهجية الحديثة قصد تقديم إضافة حقيقية، ذلك أن بعض الباحثين السابقين أسقطوا من الذاكرة التراثية بعض الجوانب التي كان يجب الوقوف عندها.

ولأنّ التراث لا يسمح إلا باتخاذ المواقف بتوجيه من إيديولوجيات معينة وجب طرح بدائل/ مفاهيم أخرى تقوم مقام هذا التراث، وتكون أكثر تخففا من الشحنات الإيديولوجية والذاتية التي تحيط به، فتسعف في تقدم الدراسة دون القفز على إشكاليات حقيقية، ودون إلغاء المقدمات وتزوير النتائج أي وجب أن تكون هذه البدائل معادلا موضوعيا للتراث لا يقود تخيرها إلى تغيير النتائج. فأيّ بديل هذا الذي بإمكانه أن يقوم بهذه الوظيفة؟. إنه ببساطة "النص" بتجرده من الأبعاد التي جعلت "التراث" مفهوما ملتبسا وغائما.

ج- اللانص والنص [*]:

[*]- إن إشكالية النص واللانص وثيقة الصلة بالجدلية القائمة بين النخبوي والشعبي في الثقافة العربية قديما وحديثا، ولها صلة وثيقة بالتمثيلات البلاغية والنقدية والثقافية للسرديات العربية. وقد رسخت البلاغة الرسمية التي سادت منذ القرن الثاني للهجرة الفارق بين البلاغتين، بلاغة الخاصة وبلاغة العامة. يقول عبد الحميد الكاتب وهو بصدد إرساء تقاليد سلطانية تشمل أركان التلقي كافة من مبدع ومتلقٍ ونص " البلاغة هي ما رضيته الخاصة وفهمته العامة. ينظر: ابن حجة الحموي تقي الدين أبو بكر بن علي الأزراري: ثمرات الأوراق، تحقيق وتعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص 335.

عنيت المصادر القديمة ببيان صورة العامة كما هي في الثقافة العالمة (النخبوية / السلطوية). ففي مقابل العالم الفقيه يقع العامي الوضيع. والعامة متهمة دائما بقصور عقلها وتفاهته لذلك كانت أسرع إلى تلقي الخزعبلات والشعبذات على أنها حقائق

وظف يقطين مفهوم "النص" في سعيه إلى تجاوز الالتباس الذي يطرحه مفهوم "التراث". وعلل ذلك بقوله "إن النص"أقدر من التراث على التحلل من البعد الزمني، فهو لا زمني لأنه يتصل بخاصية متعالية على الزمن، هي النصية"[1]. وبهذا التحلل يتجاوز "النص" القيد الزمني الذي كبّل حرية "التراث"، وبهذا المعنى فهو يمتد فينا في كل الأوقات، ويحضر بيننا في كل المناسبات، يتحرك دون مؤشر زمني محدد، وهو ما يتيح حسب يقطين تأسيس نظرية ل"النص" أو على الأقل معالجته ضمن نظرية من النظريات النصية.

غير أنّ النظر إلى "النص"كان من زوايا متعددة، وعولج بمفاهيم مختلفة ف" جوليا كريستيفا" طرحت نظرية النص من خلال مفاهيم متنوعة مثل "الممارسة الدالة، الإنتاجية، التدليل، التناص، النص الظاهر، والنص المولِّد". أمّا جاك دريدا فقد طرح النظرية من خلال مفاهيم أخرى مثل "الكتابة والاختلاف"، وطرحها جيرار جينت من خلال "النص الأعلى، جامع النص"، بينما ناقشها "رولان بارت" من خلال مفاهيم عديدة، لعل أهمها مفهوم "لذة النص"[2].

إنّ مفهوم "النص" بالإضافة إلى تحلله من البعد الزمني أقدر من مفهوم التراث على التفاعل مع غيره، فخاصية الانجذاب بين النصوص خاصية معلومة وميزة التعالق ميزة ثابتة ما دامت النصوص

يقينية لاشك فيها. وإلى جانب تلقي العامة / الخاصة يندرج التلقي المتعالي أيضا في مقولة النص / الأنموذج واللانص. وفي إيجاد أنموذج أعلى تقاس عليه سائر النماذج.

وقد ساهم البعد الديني في تقنين بعض المعايير النقدية بالنسبة لأنواع الكلام وفنون القول، سواء ما كان منها شفهيا أم مكتوبا، وأدى ذلك بالطبع إلى اعتبار بعض الأشكال التعبيرية من قبل الكلام المحمود الذي يمكن النظر إليه والاهتمام به وإدراجه ضمن النصوص المسموحة والرسمية، في حين عدّ غيره من الكلام مذموما، وحذر من قوله وسماعه وقراءته لما في ذلك من استباحة الكذب والاشتغال بما يفسد القلوب ويبعدها عما فيه صلاحها.

كل هذا أدى إلى أن يظل" هذا التقاطب بين الخاص والعام والنص واللانص يتسع مع التطور التاريخي للأمة العربية، وكانت بدايته مع الحقب الأولى للتدوين وللتقعيد حيث كانت تفرض على المدونين والمقعدين لعلوم العربية المختلفة ضرورة التمييز بين النص واللانص لاعتماد هذا وتنحية ذاك... بدأت تكبر الهوة بين ثقافة الخواص وثقافة العوام. ينظر: الكلام والخبر، ص 62.

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص48.

[2]- عمر أوكان: لذة النص، أو مغامرة الكتابة لدى بارت، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، 1990، ص 15.

لا تولد من فراغ. وبكل هذه الاعتبارات يتم تجاوز سلبيات النظر إلى "التراث" في بعده الزمني، ويتم التركيز على ما تفعله الدراسة حين تتعامل مع هذا التراث من زوايا لا تستند إلى تحديد الموضوع، ولا تنطلق من أسس نظرية وتمارس الانتقاء في المعالجة (محكومة في ذلك بوعي إيديولوجي مسبق).

لكن يقطين ينتهي إلى قضية غاية في الأهمية تتصل بالتاريخ وبالأصالة والمعاصرة، وهي قضية النص العربي وأسس تكوينه والمحددات والاعتبارات التي تجعل من الكلام العربي نصا. وهنا يعرض للمفاهيم الإجرائية التي سيقوم البحث عليها فيثير قضية "اللانص" في التراث العربي.

وفي إطار إستراتيجية استبدال المفاهيم جعل "الكلام" محل "النص" بدلالاته المتنوعة. وهذا التنوع في الدلالة هو الذي دفعه إلى اعتبار هذا الإحلال كالاستجارة من النار بالرمضاء، لأنّ مفهوم "النص" أيضا وبتنوعه الدلالي لا يقلّ التباسا عن مفهوم "التراث". يقول: "فإحلالنا إياه (النص) محل التراث وليد رغبة خاصة في تجاوز المفاهيم الملتبسة، لكننا في وضع المستجير من النار بالرمضاء لأنّ النص متعدد الدلالات. ولذلك وبهدف تجلية المراد تحقيقه بتوظيف النص في بحثنا هذا، وحتى تتاح لنا إمكانية الانتهاء إليه تحديدا وتصورًا، نستعير مفهوما أنسب وأدق في الأدبيات العربية، وهو مفهوم الكلام ونحلّه محل مفهوم النص. وسنعاين أنه مفهوم الكلام أكثر ملاءمة للانطلاق في معالجة مختلف القضايا والإشكالات التي نودّ إثارتها. سنوظف الآن الكلام محل النص، كما أحللنا النص محل التراث، ونظل نتدرج وصولا إلى استرجاعه، وتوظيفه محملا بدلالات جديدة، مستمدة من علاقته بالكلام"[1].

إنّ هذا الإجراء وحده الكفيل بتوليد مفاهيم أخرى مثل "اللانص"، وعقد المقارنة بينه وبين "النص"، وبالتالي مشروعية البحث فيه، ومحاولة إيجاد موقع له. وهذا الإجراء مدخل متماسك يضمر مبررات إدخال "اللانص" شريكا "للنص" في ارتباطه ب"الكلام". يقول يقطين: "وعندما نستعمل

[1]- سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 53.

النص أو اللانص هنا، فإننا نحمّله دلالة مفهوم الكلام كما هو عند العرب"[1]. وقد كانت العرب "تميز النص عن اللانص بناء على أنّ الأول يخضع للقيم النصية الجمالية والمعرفية المتعارف عليها، وهي بوجه عام قيم سامية، وتسير في اتجاه النموذج المعرفي السائد، وتوجهه تراكمات تاريخية ترتهن إلى قبولها التحول في نطاقه. أمّا الثاني فيتأسس على كونه يتحقق على هامش النموذج المعرفي، وأحيانا بناء على تناقض صريح أو مضمن مع أهم تجلياته"[2].

ويرى أنّ هذا التمايز بين النص واللانص في النقد العربي القديم "يستند في الأصل إلى أبعاد ثقافية واجتماعية وتاريخية. وهذه الأبعاد بقدر ما هي نسبية تظل تشي باصطفاف ثقافي ومعرفي له مبرراته الحضارية في حقب ثقافية وتاريخية معينة"[3]. كلّ هذا دعاه إلى المطالبة "بإعادة التفكير فيه لخلق تقليد أدبي وثقافي جديد يراعي التطورات التاريخية الكبرى التي عرفها المجتمع العربي "[4].

فقد كان النقاد العرب القدامى يركزون جل اهتمامهم على إبداعات لفظية يرون أنها تخضع لشروط المؤسسة الثقافية، التي ضبطت نصوصها بجملة من الشروط والقواعد فإن خضع لها المثقف أدرجت نصوصه ضمن نطاق النص، وإلا "خرجت من ذلك النطاق لتدخل دائرة اللانص"[5]. وبسبب ذلك أصبح "رصيد ضخم من التصنيفات من مثل القصص الخرافي والعجائبي والشطاري، وسرود الهزل وأخبار المغفلين والظرفاء والحمقى ضربا من الفعالية الكلامية المرذولة، وصنفا من التأليف غير الجدي الذي لا يليق بجمهرة الآخذين بعلوم اللغة وفنونها استحضارها على جهة التمثيل والاستشهاد"[6].

---

[1]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[2]- المصدر نفسه: ص. ص 57- 58.

[3]- المصدر نفسه: ص64.

[4]- سعيد يقطين: المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[5]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[6]- المصدر نفسه: ص 55.

ولم تتسامح هذه الرؤية أبدا مع النصوص الخارجة عن المعايير الموضوعة من قِبَلها، واعتبرتها تعبّر عن ثقافة العامّة الموسومة بكل نقيصة، في مقابل الثقافة العالمة. و"تحتفل كتب البلاغة والنقد عند العرب بالإشارات الصريحة إلى التمييز بين مختلف أنواع الكلام، وعلى كافة مستوياته وأشكاله، وبالنظر إلى طبيعة هذه المؤلفات نجد ائتلافات عديدة حول ما يعتبر كلاما مقبولا بناءً على ما تبلور في التقليد الأدبي العربي، ولا يكاد يخلو كتاب نقدي أو بلاغي من الاهتمام بما يجعل كلاما ما يختلف عن غيره أو حكم له بالجودة بالقياس إلى غيره"[1].

والظاهر أنّ من بين العوامل المركزية التي ساهمت في نشأة ظاهرة اللانص عدم الاحتفاء بقيمة النصية بما هي حصيلة للخبرات الأسلوبية والجمالية والبنيوية المتضامنة في تحقيق أدبية نص ما، وطبع مكوناته التعبيرية بسمة التفرد والتميز، إذ لو تم الاعتراف بالقيم المفترضة لأي نص مهما كانت مرتبته في المنظومة الثقافية، وأيًّا كانت صيغة أدائه (الكتابية أو الشفاهية)، وبصرف النظر عن منحاه البلاغي لتم تجريد الموروث النصي من الإسقاطات القيمية المتحولة بحسب الأزمنة والفضاءات، والمتغيرة بتغير الخبرات والأذواق. وعليه لن يكون لمفهوم النصية من قصد إلا توطئة الانتقال من القراءة التجزيئية إلى النظر التكاملي في أفق مجاوزة اللانص في الموروث القديم.

كما أنّ هذا المفهوم يمنح الباحث مجالات متعددة، إذ يتيح إمكانية معالجة أي نص كيفما كان شكله أو شكل العلاقة التي يتخذها، ومهما كان العصر الذي هو فيه، أو طبيعة الثقافة التي ينتمي إليها. ومنه حاول يقطين إعادة النظر في علاقة النصوص المركزية بنظيرتها الهامشية، يلغي مساحات اللانص في التراث القديم وتنظر إلى الأفق العام من قاعدة النسقية بالمنهج الذي تنتظم فيه مفاهيم "النص الأكبر[*]" و"التفاعل النصي" و"النصية" ضمن شبكة دلالية منسجمة ووظيفية،

[1]- المصدر نفسه: ص 53.

[*]- يعرّف يقطين النص الأكبر بأنه: "ما ساهم فيه كل منتج بالعربية بغض النظر عن نوعه وقصده. أما التجليات النوعية القابلة للتقاطب إلى ثنائيات كيفما كانت طبيعتها أو وظيفتها، وفي أي عصر فليست سوى ''تجليات'' ملموسة، تتجسد من خلالها بعض مقومات النص الأكبر، بما هو تمثيل للعقلية والذهنية العربية العامة. وأي اعتماد على بعض هذه التجليات، ومحاولة

تحيل كل حلقة فيها على البناء الكلي بشكل يسمح بإعادة النظر في الموروث السردي، ويتيح في الآن ذاته آلية القراءة والتفسير.

إنّ دراسة النص من خلال نظرية التفاعل النصي تتيح "التعامل مع النص من جهة "تفاعله" مع نصوص أخرى من أجناس مختلفة، ظهرت في الفترة نفسها أو في فترات سابقة أو لاحقة... وهذا العمل علاوة على كونه يسمح لنا بالنظر للنص في ذاته، يتيح لنا إمكانية النظر إليه في مختلف علاقاته مع نصوص أخرى، ومع السياق الاجتماعي والثقافي الذي ظهر فيه"[1].

إنّ النص العربي عنده لا يقبل أن يتجزأ "إلى نص و لانص، أو إلى نص إيجابي ونص سلبي، نص قابل لأن يبحث فيه، ونص قابل للتهميش والإلغاء"[2]. وحين نفعل ذلك (أي النظر إلى النص غير مجزّأ) نسعى إلى "خلق تقليد أدبي وثقافي جديد يراعي التطورات التاريخية الكبرى التي عرفها المجتمع العربي"[3]. وما لم نفعل ذلك "فسنظل نستعيد قيما عفا عليها الدهر، وغير قادرين على خلق القيم التي تمكننا من معرفة الذات والنص العربيين الكامنين، واللذين بقيا بعداء عن التفكير فيهما وتفجير بواطنهما وتحويلهما لفائدة التطور والتقدم"[4].

وقد درس من خلال هذا المفهوم السيرة الشعبية وتحولاتها بين اعتبارها تارة لا نصا تبعا لمواصفات غير أدبية، وتارة نصا معبرا عن قيم ثقافية وحضارية فرضتها العلاقة التي أقامها الشرق أو فرضت عليه من الغرب.

استخلاص صورة الإبداع أو العقل أو الفكر العربي برمته فليست سوى اجتزاء لعناصر من بنية الأصل، وتقديمها على أنها هي الكل". ينظر: الكلام والخبر، ص 64.

[1]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 50.

[2]- سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 65.

[3]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

واعتمد في هذا الجانب بشكل أساسي على التصورات النقدية المعاصرة في إثبات النصية أو نفيها، منها المقترحات في كتاب روبرت دي بوجراند التي تجعل النصية (*) أساسا مشروعا لإيجاد النصوص واستعمالها. كما تبنى وجهة نظر رولان بارت للنص من خلال محددات معينة يشترط وجودها فيه ليكون العمل نصا[1]، ومنها أن يتيح قراءات متعددة، وأن يكون ناتجا عن عملية التقاطع بتقاطع الثقافات واللغات والنصوص المختلفة داخله باختراقه للأعمال الأدبية، إلى جانب إلغاء انتماء المؤلف إليه دون أن يقصي دور المتلقي من المشاركة في إنتاجية النص.

إنّ الاشتغال على هذه المفاهيم مجتمعة "التراث، النص، اللانص، الكلام..." يسهّل الإمساك بالموضوع الرئيسي، وهكذا يعتبر "السيرة الشعبية نصا قابلا للتحليل والدراسة، وبه نتجاوز التقليد الأدبي الذي لم يكن يعترف بها"[2]، والإشراف على دراستها دراسة تلغي الأحكام المسبقة، وتجاوز الإقصاء الذي مورس على كل ما اعتبر خارج دائرة "النص" بمبررات غير علمية، بل والانتقال بالسيرة الشعبية من موقع الهامش إلى نوع مستقل له مميزاته التي كادت تطمس.

ويأتي كل ذلك في إطار نظرة مستساغة لتعميق الوعي بهذا التراث السردي الذي هو جزء أساسي من الثقافة العربية في العموم بنظرة نقدية معاصرة. منتقدا الدراسات السابقة التي تناولت السيرة الشعبية لأنها لم تتجاوز المنحنى التقليدي في المعالجة، وذلك بالنظر في واقعيتها وشروطها

---

* – وضع الغربيون معايير يحتكمون إليها لإثبات نصية النص، وحددها روبرت دي بوجراند R. De Beau grande في سبعة معايير تكون قواعد وأسسا يقوم عليها المنطوق أو المكتوب ليكون نصا، يقول: "وأنا أقترح المعايير التالية لجعل النصية ... أساسا مشروعا لإيجاد النصوص. وهذه المعايير، هي: الاتساق، الانسجام، المقامية، القصد، القبول، التناص، والإعلام. ينظر: روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، مصر، ط1، 1998، ص 103.

[1] – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص 213.

[2] – سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 64

التاريخية. وقد دفعه "رفض التسليم بنصية السيرة... إلى الانطلاق من فهم مغاير للنص والنصية، وإلى ضرورة التفكير في طرائق أخرى للبحث والتفكير"[1] من خلال مبدأين هما:[2]

1- الانطلاق من النص وتحليله لتجسيد بنياته ثم الكشف عن وظائف البنيات ودلالاتها بوضعها في السياق الثقافي والتاريخي الذي ظهر فيه، وفي السياق النصي الذي تولدت عنه.

2- اقتراح خطاطة للنص انطلاقا من درجة معينة من الملاءمة والكفاية والانفتاح وقراءته وفقها والبحث في مدى انتظامه واختراقه لها.

بهذا الاعتبار يتحدد التقسيم الظاهر للأعمال الإبداعية الذي يطرحه الوضع الثقافي العربي. ولما كانت الحظوة والقبول هي مرد جعل الأشكال التعبيرية ضمن النصوص فقد كانت سببا في طرد السيرة الشعبية من الاهتمام والانتماء والدراسة الأدبية والنقدية. ذلك التصور هو ما أتاح ارتباط مفهوم النصية بالنموذج المقبول الذي من خلاله يمكن نسج الأنواع النصية الرسمية باتباع المقومات المسموح بها والمتعارف عليها. كما يذكرنا بتلك العناية التي خص بها التراث الشعري لفترات طويلة على حساب الموروثات السردية.

وهو موقف يؤكده النقاد على اختلاف توجهاتهم من التراث عموما، وقد وصف غالبا بالرؤية القاصرة والإجحاف والضيم الذي لحق بالسرد في مقابل ما حظي به الشعر العربي من اهتمام. إذ يرى عبد الفتاح كيليطو أنّ هناك محاولات أرادت دراسة السرد والاهتمام به إلا أنها انطلقت من مفهوم ضيق للأدب، من خلال اعتمادها على أصناف معينة من السرد واقتصارها عليها دون حصر باقي أشكاله[3].

---

[1]- المصدر نفسه: ص51..

[2]- سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص10.

[3]- عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دراسة في السرد العربي، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص06.

فمن الخطأ في رأيه أن يحصر دارس الأدب نظرته إلى علاقة التراث الشعبي بالنص في ضوء التعامل مع عنصر التراث بوصفه مادة ومكوّنا من مكونات النص فقط، ذلك أن الإنصاف يقتضي أن تحلّل أبعاد هذه العلاقة وفق مقتضيات التطور الفني للجنس الأدبي، وعناصره المختلفة التي تبرز فيها الثقافة الشعبية محركا فاعلا في ديناميكية التطوير والتجديد.

وأخيرا، من الواضح أن يقطين يتعامل مع السيرة الشعبية بوصفها نصا يخضع لاستعمالات جديدة تنزاح به عن الاستعمالات القديمة، وباعتباره نصا له خصوصيته ضمن النص العربي العام، وبكونه تجسيدا لنصية جديدة ظلت مهملة ومقصاة من دائرة الاهتمام والاستقصاء بناء على أنّ "النص العربي شبكة من البنيات النصية، وأيّ إهمال أو إلغاء لأي عنصر بنيوي منها لا يسمح لنا بفهم ملائم للنص في كليته"[1].

خاتمة الفصل:

ساهم النقد الثقافي في قراءة الأدب الشعبي، ومنحه شرعية التمركز في صلب الثقافة. فكانت دراسات النقاد لهذا الأدب بمناهج الحداثة وما بعدها انطلاقة واعية للقيمة الجمالية والنسقية المضمرة في متن هذا الخطاب. ولا شك أنّ الانفتاح المعرفي على هذه الموضوعات التي يطرحها الأدب الشعبي يشير بوضوح إلى نزعة لدى المثقف العربي بأهمية البحث عن خصوصية للإبداع العربي في عصر العولمة وتجلياتها الثقافية، والفنية من خلال البحث والاستقراء في موروثنا الثقافي، وتوظيف معطيات العصر بغية إنتاج سياقات ثقافية متجددة.

وقد ابتغى سعيد يقطين بدراسته للتراث السردي العربي عامة، وللسيرة الشعبية خاصة إعادة الشرعية لتلك النصوص التي همشت زمنا طويلا بفعل تأثير المؤسسة الثقافية الرسمية، التي سعت لخنق

[1]- سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص52.

كل مخالف لها بأحكام خاطئة اكتسبت بالتواتر ثباتا تاريخيا. لكن الباحث العلمي المنصف يستطيع إعادة التقييم بالنقد الذي يتغذى على فلسفة السؤال.

بهذا الفكر التجديدي حاول يقطين بناء نظرية أجناسية لمعالجة التراث السردي لاسيما السيرة في إطاره الثقافي العام، وفي إطاره الفني الخاص، وتقديم تصور شامل وجديد قادر على تحليل النص من جميع جوانبه، منطلقا من أنّ السيرة الشعبية نوع سردي عربي له خصوصيته، وهي تعد مثالا لتبدل الموقف من اللانص إلى نص له مكانته في الأدب العربي.

الفصـــل الرابـــــع

سعيد يقطين ناقدا رقميا

حملت الثورة التكنولوجية بين طياتها تأثيرات حاسمة على شكل الكتابة شكلا ومضمونا، فطرأت تغييرات على طبيعة العملية الإبداعية وعلى عناصرها. وكان لتأثير هذه الثورة صدى أوسع من تأثير آلة الطباعة التي اعتبرت ثورة ثقافية يوم اختراعها، فاتسعت دائرة تناقل الفكر والثقافة. غير أن ما أحدثه الحاسوب وشبكة الإنترنت أكبر من أن يوصف. فالثورة التكنولوجية التي يشهدها العالم وشملت جميع جوانب الحياة ساهمت في بروز آليات ووسائل ومن ثم أنواع أخرى من الإبداع لم يكن الإنسان يتصورها سابقا.

ومن الطبيعي أن تفرض تلك التقنيات الحديثة على الكاتب والقارئ وسائلها الجديدة للتدوين، والإبداع والاتصال والبحث، وآليات أخرى للقراءة تختلف عن كل الوسائل المعتادة. قديما كان الكتاب وكانت الصحيفة من ورق تحمل القارئ إلى عالم الأفكار، وتصل بينه وبين العالم أو الشاعر أو الأديب، لكن أصبح بالإمكان اليوم وخلال وقت قصير أن ينشر الأديب عمله الأدبي، ويقرأه كل مهتم وفي أيّ مكان في العالم. كانت القصة أو المقال في الصحيفة، أمّا الآن فهو أمام آلة تحمل له الصورة والصوت بالإضافة إلى النص المكتوب.

المبحث الأول: الأدب والحاسوب وأسئلة الكتابة والقراءة.

كان الدافع إلى كتابة نص على الشاشة الزرقاء هو الانخراط في الثقافة العالمية، ومواكبة العصر التكنولوجي، عصر الاتصالات والرقميات والإبحار في العالم الافتراضي، ثم العمل على استدراج المتلقي عبر إحداث مؤثرات جديدة مثل مؤثرات الصورة واللون والصوت والإيقاع. بالإضافة إلى تغيير الأشكال الأدبية لإضفاء عنصر الحيوية والجدة مقابل الرتابة والثبات التي هيمنت عليها قرونا طويلة. كل هذا فرضته الضرورة الثقافية بإنتاج منظومات أدبية تستبطن مقوماتها من المنجز التكنولوجي.

والحديث عن التغييرات التي صحبت عصر التكنولوجيا يقود إلى الحديث عن التغييرات التي طرأت على فعلَيْ الكتابة والقراءة من خلال استفادتهما من المعطيات التكنولوجية. إنه يقود إلى الحديث عن الرقمية، والخصائص التي تضيفها في عملية الإبداع، وأثرها البارز على مختلف عناصر العملية الإبداعية التي كانت ترتكز على ثلاثة عناصر مع الإبداع الورقي، فصارت مع الإبداع الجديد تعتمد على أربعة عناصر لا يمكن الاستغناء عن واحد منها مع خصوصية ودور كل عنصر منها.

لقد ظلت وحدات البث الثلاثة: المرسل ——— النص ——— المتلقي موصولة لأنها ثابتة لا تتغير، وفي كل عصر تثبّت هذه الوحدات، لكن ما تبدّل هو المحمول وطريقة توصيله.

والأبداع الرقمي كغيره من التجارب الإنسانية التي حاولت أن تعبّر عن روح العصر، وتستفيد من جديد معطياته لا يمكن أن يقرأ أو يؤسَس له دون أن نعرّج عليه، ونقف عند بعض الاجتهادات العربية التي حاولت أن تؤسس لهذا الإبداع في البلاد العربية.

أولا– ثورة الوسائط المتعددة[*] :

[*]– كلمة الوسائط media هي جمع كلمة وسيط medium. والوسيط له معانٍ كثيرة، منها أنه كل شيء يستطيع إيصال المعلومة، فإذا أردت أن تنقل معلومة إلى شخص آخر فقد تستخدم النص المكتوب texte كالرسائل المكتوبة أو الإلكترونية، فالنص عبارة عن أحرف وكلمات تتجمع لتحمل معلومة معيّنة يفهمها من يقرؤها إذا كان يعرف اللغة المستخدمة في الكتابة،

تقف البشرية اليوم على عتبات عصر جديد بحمولته المعرفية، والثقافية، والتقنية، يتدرج فيه الإنسان من مرحلة إلى أخرى بإمكاناتها وآفاقها. فبتنا نسمع اليوم مصطلحات لم يكن للإنسان عهد بها من قبيل ما بعد الحداثة، والعصر التقني، وعصر المعلومات، والثورة التكنولوجية... وغيرها من المصطلحات والمفاهيم التي تدل على حصول تغييرات عامة مست حياة الإنسان، وأثّرت في فكره وعلاقاته وأدواته. وقد اتسمت الثورة التكنولوجية بسمات هذا العصر الذي يميل إلى السرعة والاختصار والسهولة، ونتج عن ذلك ابتكار طرق ووسائل جديدة للتواصل أبرزها شبكة الإنترنت.

بعد أن عرّج الإنسان على العصور البدائية التي سادت فيها المشافهة، وارتبطت بالكلمة المنطوقة، واضطلع المتكلم فيها بإنتاج النص، وقام الراوي بنقله في الزمان والمكان"[1] جاءت مرحلة الكتابة التي غاب فيها عنصر الحضور، وسطوة المتكلم، فمثّلت بذلك البديل الملموس للمشافهة التي دامت طويلا، وشكّلت معها صناعة الورق نقلة نوعية، ليصير هذا الأخير الوسيط الحامل لإبداعات الإنسان وأدبه، فنقصت المشقة على الكاتب والقارئ.

أو أن تبلّغه شخصيا بالصوت Sound، أو برسم بيانيimage، وقد تفسر له المعلومة بالصوت والصورة معًا vidéo. ينظر: نايل حرز الله، ديما الضامن: الوسائط المتعددة، دار وائل للنشر،الأردن، 2006، ص 03.

و multi media تتكون من مقطعين هما: multi وتعني متعددة وmedia وتعني وسائل أو وسائط. ومعناها استخدام جملة من وسائل الاتصال، مثل: الصوت، والصورة، والحركة، أو فيلم فيديو، أو برنامج كمبيوتر بصورة مندمجة ومتكاملة لزيادة التفاعلية. ويركز مفهوم الوسائط المتعددة على النص مصحوبا بالصوت واللقطات الحية من فيديو وصورة وتأثيرات خاصة مما يزيد من قوة العرض وخبرة المتلقي بأقل تكلفة وأقل وقت. ينظر: حسنين شفيق: الوسائط المتعددة وتطبيقاتها في الإعلام، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2006، ص 13.

ويعرفها حيدر الديلمي وناهد خليل بأنها تقنية حديثة تعمل على الجمع بين الصورة والصوت والفيديو والرسم والنص المكتوب لتقديم برنامج معين بما يحقق نوعا من التفاعل(interactive) بين المتعلم والحاسب. ينظر: عباس مصطفى صادق: الإعلام الجديد، المفاهيم والوسائل والتطبيقات، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، ط1، 2008، ص 128.

[1]– سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، نحو كتابة رقمية عربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 188.

ثم جاءت مرحلة الطباعة التي تعدّ امتدادا للكتابة الورقية لاعتمادها على الورق بنسخ الحروف والكلمات عليها، فكان لها فضل كبير في ما تحقق من إنجازات فكرية، فعدت بذلك منعطفا في تاريخ الأدب والإنسان عامة.

ومع دخول الإنسان عصر الإنترنت سيشهد العالم نقلة نوعية في تكنولوجيا الوسائط والاتصالات أشبه بتلك التي شهدها العصر الحديث مع اختراع الطباعة، وانتزعت الثقافة الإلكترونية الصدارة من ثقافة المطبوع، وبات الكتاب الإلكتروني يهدد عرش الكتاب المطبوع.

وعليه فبعد أن كان النص معنيا بقضاياه الداخلية أصبح منشغلا بقضايا خارجية تقنية تهتم بعلاقته بالشاشة، ومن ثم تقلص دور الكاتب في تشكيل النص وباتت الآلة هي المبدع الحقيقي الذي يخلق العوالم التخييلية.

وتأسيسا على ذلك يمكن القول إنّ طبيعة الوسيط هي من تحدد طبيعة أطراف المنظومة الإبداعية لأنّ "النص يختلف معناه باختلاف الحامل الذي يكتب عليه، فالحامل المادي ليس مسألة شكلية ولا أمرا عرضيا"[1]. لذا ستتغير طبيعة التلقي بتغير الوسيط الحامل للنص، فالنص الورقي لا يلقى الاستجابة نفسها التي يلقاها النص المكتوب على الحاسوب، وهذا يعني أنه متى كان الوسيط ورقيا كان المبدع والنص والمتلقي ذا طبيعة ورقية، أمّا إذا كان إلكترونيا فستصبغ تلك الأطراف بالصبغة الإلكترونية.

ثانيا– النص من الورقية إلى الإلكترونية:

[1]– عبد السلام بن عبد العالي: ثقافة الكتاب وثقافة الشاشة، www. Aljabriabed.net

ما زال مفهوم النص محل بحث لاسيما حين يرتبط بالأدب. وقد تنبه إلى خصوصيته المتلقون، واجتهد الباحثون في فك عقده عسى أن يصلوا إلى بعض أسراره ومنبع غرابته، فتعددت بذلك آراؤهم، وتنوعت رؤاهم كلٌّ يدلي دلوه مما حواه معينه.

وبولوج الحاسوب عالم الإبداع الأدبي وسّع مفهوم النص، فلم يعد تلك اللحمة من الحروف والنسج من الكلمات المجموعة بالكتابة، بل أضحى النص كل "ما يتمرأى في صورة مركب من علامات بصرية عرفية مرصوصة أو مرتبة فوق سطح ذي بعيدين صفحة في كتاب أو ملصق على حائط، أو شاشة حاسب آلي"[1]. ومن هنا فالنص المكتوب على سطح الشاشة هو نص تخيّلي رقمي في الذاكرة الصلبة للكمبيوتر حيث يتم تخزين النص بلغة الآلة، والعلامة المرسومة (graphique signe) التي أمامنا على الشاشة ليست هي العلامة التي يتم التدوين بها على القرص الصلب. هذه العلامة الظاهرة هي حروف الكتابة الصوتية (phono gram) التي تدخل في علاقات مع بعضها بعضا لتعطينا "النص الظاهر" والعلامة المختفية هي علامة رقمية (digital gram) تكوّن "نصا مختفيا" تربطه بعلاقات جديدة لم تكن ظاهرة أو موجودة في النص الأصلي"[2].

إنّ ما يظهر على الشاشة هو التعبير الافتراضي لاستدعاء المناظر الرقمي (Digital) للحرف، فالكاتب إلى الكمبيوتر والقارئ من الشاشة يدرك أنه ليس أمام كلمات مادية حقيقية مثل النص المكتوب أو المطبوع، بل أمام حزم إلكترونية تندفع من أنبوب الكاثود القابع خلف الشاشة لتشكّل على سطحها خيالات تشبه الكلمات، وما إنْ يفصل التيار الكهربائي عن الجهاز حتى تختفي الكلمات، ولا يمكن استعادتها حتى لو أراد تخزينها لأنّ ذلك يتم بشكل رقمي أيضا سواء على الأقراص الممغنطة أو الضوئية. فهذه الوسائط لا تخزن كلمات، وإنما تخزّن المناظر الرقمي لها. والنتيجة

[1]– أحمد عبد الفتاح: الأدب والتقنية، النقد الأدبي على مشارف القرن الواحد والعشرين، العولمة والنظرية الأدبية، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة، نوفمبر، 2000، ص353.

[2]– أندرياس كبانيوس: النص التشعبي، إمكان القراءة الثلاثية الأبعاد، النقد الأدبي على مشارف القرن الواحد والعشرين، المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، مصر، 2000 ص 353.

النهائية أن الكلمة الإلكترونية فاقدة لعنصر الثبات والاستقرار الذي كان للكتابة النسخية والطباعة، وبالتالي فإنّ المعرفة المستقاة منها متطايرة وفاقدة لعنصر اليقين"[1].

وقد حررت أفكار تيد نيلسون Ted Nelson النصوص من قبضة تلك الخطية الصارمة التي فرضها جمود الورق وثبوت الطباعة، حين حولت مطبعة "جوتنبرغ" "الأفكار إلى نقوش غائرة في مادة الورق وجاءت تكنولوجيا المعلومات لتسلب الورق ماديته بعد أن حولته إلى وثائق إلكترونية"[2].

والنص المفرع، النص الفائق، النص الإلكتروني الشامل، النص التشعبي الإلكتروني، النص المتعالق، الهيبرتكست، النص المتشعب، النص المترابط ... كل هذه المصطلحات تشير إلى مفهوم واحد يتجلى في "توليفة من النص اللغوي الطبيعي مع قدرات الحاسب للتشعيب أو العرض الديناميكي، فهو غير خطي non liner لا يمكن طباعته بسهولة على الصفحة التقليدية"[3].

وبهذا شكّل النص الإلكتروني منعطفا تاريخيا حقيقيا في مسار المعرفة الإنسانية لما يمنحه من إمكانات ربط هائلة "تتنافى مع الكتابة الخطية والتفكير التتابعي، حيث يبدأ المرء من البداية إلى النهاية. فالنص المتعالق يمنح القدرة على القفز فوق النص وخارجه وحوله، والترحال حول أفكاره وقضايا لها ارتباطها (بموضوع ما). ومع أن هذا الترحال ممكن على الورق كما في حالة الإحالة والهوامش أو الإرشاد إلى كتاب آخر إلا أن سهولتها في برامج الحاسب الآلي للنص المتعالق لا تضاهى"[4].

---

[1]- حنا جرجيس: الهيبرتكست، عصر الكلمة الإلكترونية، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد544، ص146.

[2]- نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب العربي، عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص 256.

[3]- ناريمان إسماعيل متولي: تكنولوجيا النص التكويني، الهيبرتكست وتنمية الابتكار لدى الطلاب والباحثين، مجلة المكتبات والمعلومات العربية، تونس، السنة17، العدد1، يناير1997، ص 06.

[4]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص270.

ورغم أنّ النص الإلكتروني يتحقق بواسطة الحاسوب إلا أنه يعطي إمكانات كبيرة للمتلقي في التعامل معه "الشيء الذي يؤكد مبدأ التفاعل... ويتبيّن أن دور المتلقي لا يقلّ أهمية عن دور الكاتب"[1].

هكذا انتقلت النصوص من الفضاء الورقي إلى الفضاء الرقمي أو الإلكتروني على أساس أنها تكتب باللغة الرقمية التي تعتمد ثنائية (0/1) فاكتسب الأدب من خلال ذلك صفة الرقمية، فظهر ما يعرف بالأدب الرقمي(Numérique/ Digital) أو الأدب الإلكتروني. فما الأدب الرقمي؟ وما خصائصه؟

ثالثا– مفهوم الأدب التفاعلي الرقمي:

ربما يبدو غريبا أن ينسجم العلم والأدب معا وذلك بسبب اختلاف طبيعة وخصائص كلٍّ منهما، وبالرغم من ذلك فقد نجحا في كسر جميع الحواجز التي يمكن أن تعيق التقاءهما فنشأت بينهما علاقة متينة.

تحدثت فالنتينا إيفاشيفا Valentina Ivashiva في كتابها "على مشارف القرن الواحد والعشرين، الثورة التكنولوجية والأدب" الصادر عام 1985 عن هذا الموضوع بإسهاب، فتطرقت إلى الملامح الجديدة التي اكتسبها الأدب الغربي نتيجة هذه الثورة وتأثيرها العريض على كثير من مظاهر الحياة المختلفة، فقد غيرت هذه الثورة شكل الأدب موضوعا وأسلوبا. معتبرة أنّ انتشار قصص الخيال العلمي وزيادة شعبيتها لدى الكتّاب والقرّاء يعد من أبرز الملامح التي خلّفتها الثورة التكنولوجية على الأدب الغربي في الدول الرأسمالية[2].

---

[1]– سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، ط1، 2005. ص 122.

[2]– فالنتينا إيفاشيفا: على مشارف القرن الواحد والعشرين، الثورة التكنولوجية والأدب، تر: عبد الحميد سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص21.

ومع مرور الوقت انتشرت هذه الثورة وتطورت حتى أضحت عنصرا حيويا في الحياة اليومية، وأصبح الإنسان محاصرا بالإنجازات التكنولوجية بصورة بارزة، وتأتي شبكة الإنترنت في مقدمة هذه الإنجازات، إذ عملت أكثر من أي وسيلة أخرى على إحداث تغييرات جذرية مست حياته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتربوية. كما عملت على خلخلة بنية الثقافة السائدة في المجتمع، فأوجدت الإنترنت ثقافة من نوع خاص، ثقافة تتألف من مجموعة غير متجانسة من القيم والآراء والتصورات والمعلومات.

أثارت هذه الثقافة انتباه فئات مختلفة من العلماء والباحثين والمفكرين من جميع المجالات والتخصصات، وبما أنّ الأدباء هم جزء لا يتجزأ من هذه الفئات كان لابد أن تلفت أنظارهم بشكل بدا جليا في إنتاجهم الأدبي. وهكذا تحوّل الحاسوب إلى موضوع رئيسي في المتون الأدبية، مع بدايات النشر الإلكتروني الذي اعتمد الآليات المعلوماتية في عولمة النص الأدبي ورقمنته، ومن ثم تحوير بناه ودعائمه الأساسية إلى وسائط تكنولوجية، وكنّي هذا الأدب ب: الأدب الرقمي، الأدب التفاعلي، الأدب الإلكتروني، الأدب المعلوماتي... وهكذا استخدمت مصطلحات كثيرة للإشارة إلى هذا النوع من الأدب.

يعتقد سعيد يقطين أن في كل مصطلح من هذه المصطلحات تشديدا على مظهر من مظاهر هذا الأدب، أو على سمة توجّه المصطلح وتحدده. "فالأدب المعلوماتي يشير إلى مختلف الممارسات التي تتحقق من خلال علاقة الأدب بالحاسوب والمعلوماتيات. أمّا مصطلح الأدب الإلكتروني فيشدد على عملية اشتغال الوحدة المركزية ومجمل العتاد المصاحب ذي التقنية المعلوماتية. بينما يشدد مصطلح الأدب الافتراضي على الطابع الافتراضي للأدب في اتصاله بالحاسوب، وبالفضاء الشبكي باعتباره واقعا أو عالما افتراضيا غير مادي[1]. أي أنّ كل اصطلاح إنما صدر عن محدد لكيفية معينة، أو صور الأداء الشكلي أو زاوية النظر لخاصية من خصائصه أو لشكل من أشكال تجليه.

[1]- سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص. ص184- 185.

ويرى أنّ الأدب الرقمي استهلال لتجارب أدبية حديثة بتوظيفه للوسائط الحاسوبية، وسليل للممارسات الإنسانية كونه ينفتح في إبداعه وتلقيه على علامات غير لفظية، معتبرا أساس هذا الأدب "النصية" وقوامه "الترابطية" التي لا تتأتى إلا من خلال الحواسيب وبرمجياتها. حيث يقوم الحاسوب بتحويل النص الإبداعي إلى نص مرئي وبصري وإعلامي، أو نقله من عالم الورق إلى عالم الشاشة الإلكترونية. وبهذا يكون النص الرقمي نصا سيميائيا خاصا مرتبطا بعالم الآلة والرقمنة. ومن هنا فالأدب الرقمي هو أدب آلي حسي ومرئي وبصري أكثر مما هو أدب تجريدي، وبالتالي يمتح وجوده من عالم الوسائط السمعية والبصرية ما دام يقوم على الصوت والنص والصورة والحركة.

وهو يمثّل جنسا أدبيا جديدا تخلّق في رحم التقنية، قوامه التفاعل والترابط، يستثمر إمكانات التكنولوجيا الحديثة، ويشتغل على تقنية النص المترابط (HyperText)، ويوظّف مختلف أشكال الوسائط المتعددة (Hypermédia) ويجمع بين الأدبية والإلكترونية.

أمّا حافظ الشمري وإياد الباوي – بعد أن عرضا آراء الدارسين العرب في هذا المجال، لاسيما مسألة تعدد المصطلح حوله– فإنهما يعتقدان أنّ "مصطلح الأدب التفاعلي الرقمي هو الأقرب والأدق في الدلالة على هذا الجنس الأدبي لما في لفظة "التفاعلي" من تعبير واضح عن تفاعل المتلقي مع هذا النوع من الأدب المعتمد على التقنيات الإلكترونية، إذ يتوحد المتلقي مع جوّه بأدوات التخييل الرئيسة: البصر والسمع والحرف، فضلا عن قدرة المتلقي على التدخل في تفعيل قنوات التفاعل في النص من حيث التعديل البرمجي والتصميمي في نصوص كثيرة. أمّا لفظة الرقمي فهي تستكمل الدلالة في اللفظة الأولى للتعبير عن هذا الجنس كون الحاسوب في حقيقة الأمر يستخدم نظام العدّ الثنائي الرقمي(0.1) في البرمجة وإبداع النصوص الرقمية"[1].

[1]– حافظ محمد عباس الشمري وإياد إبراهيم فليح الباوي: الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغير الوسيط، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1، 2011، ص50.

أمّا بوبي ربيدBoby Rabid وهو أحد رواد الأدب التفاعلي فيراه ذلك "الأدب الذي يوظّف معطيات التكنولوجيا الحديثة خصوصا المعطيات التي يتيحها نظام النص المتفرع في تقديم جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية والإلكترونية. ولا يمكن لهذا النوع من الكتابة الأدبية أن يتأتّى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني أي من خلال الشاشة الزرقاء. ويكتسب هذا النوع من الكتابة الأدبية صفة التفاعلية بناءً على المساحة التي يمنحها للمتلقي، ويجب أن تعادل وربما تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص مما يعني قدرة المتلقي على التفاعل مع النص بأيّ صورة من صور التفاعل الممكنة"[1]. مما يمنح المتلقي إحساس امتلاك النص، كما أن ما يعايشه من شتات في تفرعات النص له جماليته وجذبه.

وتعتقد مها جرجور أنّ الأدب الرقمي هو مظهر جديد للأدب لكنه "ليس بديلا عن الأدب الورقي، بل هو فن قائم بذاته، هو جنس أدبي جديد عابر للأجناس الأدبية، هو أدب جديد لعصر مختلف"[2] لا يعترف بالحدود الأجناسية يعانق فيه السردي الشعري.

رابعا– الأجناس الأدبية التفاعلية:

دخل الوسيط الرقمي إلى الساحة الأدبية فأنتج "أدبا جديدا (مزيجا بين القصة والشعر والمسرح والسينما) قادرا على هضم كل ما سبق ومزجه، مع ما توفره الثورة الرقمية من إمكانيات كبيرة لخلق

[1]– فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص49.

[2]– مها جرجور: الأدب في مهب التكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص. ص47، 48.

جنس إبداعي جديد قادر على حمل معنى العصر الرقمي بمجتمعه الجديد وإنسانه المختلف"[1]، ومن ثم كان لابد من وجود كتابة إبداعية جديدة ومختلفة تعبّر عن هذا المجتمع، وإنسان هذا المجتمع. وتنوعت هذه الأجناس بين الشعر والنثر، ومن تلك الأجناس:

أ- الشعر التفاعلي:

الشعر التفاعلي هو شكل جديد من أشكال الشعر الحديث الذي يعتمد على الآليات المتطورة في الحاسوب الإلكتروني، من خلال توظيف الوسائط المتعددة كإضافة المؤثرات البصرية والمؤثرات الصوتية مثل الصور والرسومات والألوان والموسيقى. وتعرّف فاطمة البريكي هذا الشعر بأنه "ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الإلكتروني معتمدا على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيدا من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية تتنوع في أسلوب عرضها وطريقة تقديمها للمتلقي/ المستخدم الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونيا، وأن يتفاعل معها ويضيف إليها ويكون عنصرا مشاركا فيها"[2].

وبشّر كاندل Robert Candell بمرحلة متطورة من القصيدة الرقمية، وأطلق عليها اسم "قصيدة الومضة"، وهي التي تعتمد على برنامج العروض التفاعلية، وتسعى لإيجاد بديل بصري للوزن والقافية، وتتداخل فيها الكلمة بالصورة والموسيقى لتشكل مجتمعة بديلا شعريا بصريا.

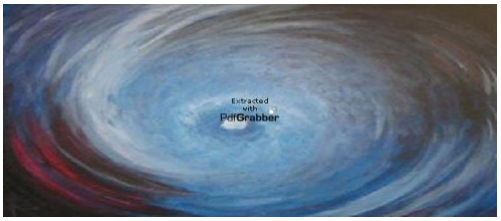
وتعتبر قصيدة "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" لمشتاق عباس معن أول قصيدة تفاعلية في الوطن العربي.

---

[1]- محمد سناجلة: الأدب الرقمي يكتب ويقرأ ويشاهد معا. https://ueimarocains.wordpress.com/2013/07/19

[2]- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 77.

ففي هذه القصيدة مثلا بمجرد النقر على أيقونة حاشية تبرز لنا الصورة التالية:



صورة حاشية 1.

وهي صورة خلفية تنسجم مع حالة الضياع التي تعبر عن صورة الدوائر التي تشبه الدوامة الزرقاء.

ثم بالنقر على أيقونة مكابرة تطالعنا الصورة التالية:

صورة مكابرة

ب- الرواية التفاعلية:

هي جنس أدبي ينتمي إلى الأجناس الأدبية الرقمية تعبّر عن عالم جديد خليط بين مفهوم الخيال الرابط ووجهة النظر الخاصة بالروائي مع استخدام تقنيات أخرى تبرز وجهة النظر للرواية والروائي. وتتميز الرواية التفاعلية بكتابتها الموجزة التي تعمل على مضاعفة طرق تقطيع الخطاب، وابتكار طرق جديدة لكسره، كتابة ينكبّ فيها الروائي على لحظة معينة يقوم بتقديمها بشكل مفصل

دون اللجوء إلى الإطناب، بل يركّز على حدث معين لا يغادره حتى يفرغ منه. وهذا ما يجعلها تتقدم في شكلها البسيط كفقرات يمكن ولوجها بشكل اعتباطي[1].

وفي هذه الرواية يتحقق التفاعل بين مجموعة من الأطراف هم الحاسوب ومستعمله ومجموع العلامات المترابطة، وكذا المبدع والقارئ هذا الأخير يتحول إلى منتج للنص حين ينشط الروابط والوصلات، ويطّلع على محتوياتها النصية وغير النصية. هذا الشكل الحواري المفترض في شقيه القرائي والإنتاجي يعتمد على تفاعل القارئ، وتفعيل دوره في فضاء الحاسوب وبرمجياته.

وعملية تلقي هذا النوع من الرواية من لدن القارئ ليست مجرد تصفح سطحي للنص، إنما تفاعل بناءٌ مثمر بين جملة من العناصر الفنية منها؛ النصي والأيقوني والصوتي وغيره

ومنذ أن أصدر ميشيل جويس Michael Joyce أول رواية تفاعلية في العالم بعنوان "الظهيرة، قصة" عام 1986 مستخدما برنامجا خاصا بكتابة النص المتفرع توالت بعدها الروايات التفاعلية في الأدب الغربي، وظهر ذلك جليا في تجارب مثل تجربة بوبي ربيد في تلك الروايات.

أما عربيا فنعثر على تجربة محمد سناجلة الريادية حيث قدّم مع بداية الألفية الثالثة باكورة أعماله مستخدما جملة من البرامج ولغات البرمجة في صياغة رواياته، فكانت روايته الأولى ظلال الواحد التي نشرت عام 2001، ثم قدّم رواية شات (صدرت 2005) حيث وظف الصورة والصوت، الألوان والكلمة ...وعبر العلامات غير اللغوية جاءت الرواية بشكل مختلف في تأسيسها البنائي.

[1]-لبيبة خمار: الرواية التفاعلية وفن الحذف-http://labiba-khemmar.narration.over-blog.com/2014/12/5483221e-b1f4.html

الواجهة الأولى

ويظهر من خلال الواجهة الأولى للنص عدة علامات تحيلنا على أبعاد أخرى داخل النص، فالنص تتم قراءته عموديا عبر النقر على السهم في الأسفل وعبر هذه العملية يمكن للمتلقي الانتقال إلى أسفل النص أو العودة إلى الأعلى عبر السهم الآخر. فالنص اللغوي لا يظهر كاملا على الصفحة وإنما يقدّم بعضا منه فقط ويخفي الآخر.

ج- المسرحية التفاعلية:

دخلت المسرحية بوصفها جنسا أدبيا مجالات الرقمية الرحبة، وهي لا تعتمد على النص فقط بل تعتمد أيضا على العرض المسرحي الذي هو الآخر في طريقه لمثل هذا التعرض الرقمي لتتحول إلى مسرحية رقمية لا مكان لها على الورق. ولا يمكن التفاعل معها أو قراءتها إلا على شاشة الإنترنت. وتعرّفها فاطمة البريكي بأنها "نمط جديد من الكتابة الأدبية يتجاوز الفهم التقليدي لفعل الإبداع الأدبي الذي يتمحور حول المبدع الواحد، إذ يشترك في تقديمه عدة كتّاب. وقد يدعى القارئ/ المتلقي أيضا للمشاركة فيه، وهو مثال العمل الجماعي المنتج الذي

يتخطى حدود الفردية وينفتح على آفاق الجماعية الرحبة"[1]. وعبر هذه المغامرة يجد المسرح الرقمي ذاته أمام تنوع بنائي وتعدد قرائي، ولا يمكن أن يستقر على شكل لكونه دائم البناء ومتعدد المناحي والوسائط.

أمّا عن مكوناتها فبعضها مرتبط بالجانب النصي المكتوب، وهو موجّه في الأساس للتلقي الرقمي، وللتعالق مع وسائط أخرى من طبيعة مختلفة، لهذا يكون المكوّن الثاني هو العلامات غير اللغوية وتعدد الوسائط كالألوان، والموسيقى، والحركة، وغيرها من العلامات التي تدعم الجانب اللغوي في تقديم دلالات مختلفة للمسرحية، وهي مختلفة عن العلامات غير اللغوية في المسرحية المعروضة لكونها في هذا المقام ذات طبيعة رقمية.

[1]- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص99.

كما تمنح المتلقي إمكانات التعديل والتحوير في متنها. وهنا يدخل الجانب البرمجي كمكوّن ثالث للمسرح الرقمي فتتم عملية البناء وتفريع النص عبر برمجيات خاصة تمكّن المتلقي من الدخول من بوابات كثيرة للنص، كما يمكنه تعديل مسارات النص وفق ما يراه مناسبا، فمنحته بذلك حرية التصرف في النصوص المسرحية، "فوجود عقد نصية وروابط تشعبية خاصة بكل شخصية من شخصيات المسرحية التفاعلية، أو بكل حدث أو عقدة فيها يساعد المتلقي/المستخدم على تتبع خط سير الشخصية التي جذبته أكثر من غيرها أو الحدث الذي شد انتباهه أكثر من غيره"[1]. لذا يمكنه أن يختار شخصية، ويتتبع مسار الأحداث التي تكون مقترنة بها، وفي هذا انتفاء للتراتبية وللخطية.

وهنا يبرز المكوّن الرابع والضلع الأهم في المسرح الرقمي وهو المتلقي بكل حمولته الثقافية، ومرجعياته المختلفة. وتعمل المسرحية الرقمية على جمع المتلقين على اختلافهم، وصهر آفاق توقعاتهم، وجمع مرجعياتهم. ويؤدي المتلقي دورا مهمًا يصل إلى دور صاحب النواة في تطوير النص ودفعه إلى وجهات مختلفة ليستمر في التوالد والإنتاج غير المنتهي.

خامسا– الإبدال المعرفي الجديد وتحديات المبدع والمتلقي:

عندما يتلاقى الإبداع بالتقنية التي أخذت تمارس حضورها في الحياة بشكل متسارع يصبح الأدب شكلا جديدا لم يكن وجوده لترف فني، بل لحاجة التعبير الفني عبر أداة هي الأهم والأقرب لمجتمع التلقي المعاصر. لذا فمن غير المعقول أن يتجاهل ناقد مهتم بجماليات الأدب المعاصر تفاصيل هذه العملية الإبداعية التي تداخلت فيها الأدوار بين المؤلف والمتلقي بدخول الحاسوب وسيطا في عملية الإنتاج والتلقي، وعليه أصبح هذا الوسيط التقني يتطلب معرفة وخبرة في الممارسة والتلقي من

[1]– فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص100.

المؤلف، والمتلقي، والناقد جميعهم سعيا منهم لتغيير مسار التفكير النقدي حتى يتلاءم مع المستجدات التقنية في عصر المعلومات والوسائط الجديدة.

هذا الإبدال الجديد يدعو إلى الحديث عن الأدوار المتبدلة للمؤلف/ المتلقي التي طالها بطبيعة الحال التغير الأدائي مع ظهور الأدب الرقمي التفاعلي، الأمر الذي دعا النقاد إلى إعادة تأسيس العلاقة الثلاثية بين الإبداع والمؤلف والمتلقي. فتلك المفاهيم الثلاثة من وجهة نظر الشبكة التفاعلية متجاوزة لأدوارها التقليدية لانتفاء الحدود بينها، ما أدى إلى تغير الوضعيات، وانفتاح المحتوى بين الطرفين: المؤلف/ المتلقي في العمل الرقمي من خلال الدعوة التي توجّه للجمهور، ليصير كما قال إدموند كوشو E. couchot "الشريك المؤلف" في العمل الرقمي.

أ- المبدع الرقمي:

استعاد الكاتب مع النص الرقمي بعض اختصاصاته التي سحبتها منه آلة الطباعة، ما "مكّن المبدعين من تحقيق الحلم الإبداعي الكبير الذي طالما راودهم منذ القديم ... يتلخص هذا الحلم الكبير في الحد من سلطة الناشر باعتباره الوسيط الذي كان يحول دون تحقيق مرادهم في انتهاج الأسلوب التعبيري الذي يروق لهم، إذ كان الناشر يتدخل فيه بصرامة لأسباب تقنية وتجارية. أمّا الوسيط الجديد فمكّنهم من ممارسة الإبداع على النحو الذي يروق لهم"[1].

أصبح المؤلف يقوم بدور المبرمج وذلك بعد بروز اختصاص جديد يتمثل في "البرمجة"، لذا فإنّ أهمّ ما يحيل عليه مصطلح المؤلف الرقمي هو توظيف التقانة الرقمية في مجال الكتابة. فعلى مستوى وسائل الكتابة ضرب المؤلف صفحا عن الورق والقلم ليستعمل الحاسوب والإلكترونيات بما تتيحه من برامج مختلفة، الأمر الذي أصبح يتطلب من المؤلف أن يكون ملمًّا بأبجديات التعامل مع الحاسوب وفنون البرمجة، إذ أصبح تنظيم النص الرقمي لا يتطلب فقط مهارات كتابية في مجال

[1]- سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص189.

الإعلاميات، بل أيضا مهارات خاصة تسعفه في وضع الروابط في المكان المناسب حتى يسهل على القارئ تنشيطها في أثناء عملية القراءة في حلقة مهمّة تدعى التفاعل.

إذًا، لم يعد كافيا أن يمسك الكاتب قلمه ليخط الكلمات على الورق. فالكلمة لم تعد أداته الوحيدة، عليه أن يكون شموليا بكل ما تعنيه الكلمة، عليه أن يكون مبرمجا أولاً، وعلى إلمام واسع بالكمبيوتر، ولغة البرمجة، عليه أن يتقن لغة ال html على أقل تقدير.

إنّ مقولة موت المؤلف هيّجت كيان المبدع ودفعته إلى البحث عن إمكانية تواجده إلى جانب نصه، لأنه هو صاحب النص الأول والأخير، فكان الإبداع الرقمي محفزا له إذ عمد "إلى جعل نصه يرتبط على الدوام بمحيطه الاجتماعي، والسياسي، والثقافي، والفكري، وفي مقابل ذلك فتح نافذة تمكنه من إشراك القارئ في التفاعل مع نصه بالإضافة والتغيير والتواصل معه مباشرة، وكأنّ لسان حاله يقول لم يمت المؤلف، والتواصل يكون مع الأحياء وليس مع الأموات حتى وإن كان الموت رمزيا"[1].

ب- المتلقي الرقمي:

من المعلوم أنّ اختلاف الأداة يؤدي إلى اختلاف في طبيعة المنتج، كما أنّ اختلاف المنتج يؤدي إلى اختلاف في كيفية التعامل معه. والتغييرات التي طرأت على النص ستؤدي حتما إلى إحداث تغييرات مقابلة في طريقة تلقيه. وجميعنا يعرف أنّ العملية الإبداعية لها ثلاثة أقطاب، هي: المؤلف، النص، القارئ. وقد حظي كل قطب من هذه الأقطاب باهتمام كبير في النظريات النقدية المعاصرة للأدب، حيث يمكن التمييز بين ثلاث مراحل زمنية مختلفة في هذا الشأن: مرحلة المؤلف، وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، ثم مرحلة النص التي جسدها النقد البنيوي

[1]- فاطمة كدو: أدبcom مقاربة للدرس الرقمي بالجامعة، دار الأمان، الرباط ،2014، ص 71.

في ستينيات القرن الماضي، وأخيرا مرحلة القارئ أو المتلقي كما في اتجاهات ما بعد البنيوية لاسيما نظرية التلقي في السبعينيات من القرن الماضي[1].

وبما أنّ ظهور الأدب الرقمي تزامن مع مرحلة القارئ فقد أثار ذلك أسئلة عديدة حول تطابقه وانسجامه مع نظرية التلقي، فحاول بعض النقاد والمنظرين البحث عن علاقة استمرار بين الأدب الرقمي ونظرية الأدب بشكل عام، وبين الأدب الرقمي ونظرية التلقي بوجه خاص. "فكثير من الباحثين المتحمسين للأدب الرقمي التفاعلي يرون بأنه يتلاءم مع الكثير من مصطلحات ومفاهيم ومبادئ النظرية الأدبية، وخاصة ما يتعلق منها بالقارئ أو المتلقي، كمبدأ تعدد الأصوات الذي جاء به ميخائيل باختين، ومفهوم حرية تداول النصوص الذي نادى به ميشيل فوكو. والعلاقة النشطة بين القارئ والنص التي تصورها رولان بارت وغيرهم"[2].

وقد دافع جورج لاندو عن العلاقة بين الأدب التفاعلي ونظرية التلقي التي دعت إلى جعل القارئ العنصر الأساسي في قراءة النص، وهذا ما يتوافق كليا مع المبدأ الذي تقوم عليه النصوص التفاعلية، أي تلك النصوص التي تعتمد توظيف تقنية النص المترابط (HyperText) بما تتيحه للقارئ من إمكانيات التفاعل مع النص.

لكن هذا القارئ الذي تحدثت عنه نظرية التلقي رغم الاهتمام ظل مستهلكا وذا إمكانيات محدودة لا تتعدى الفهم والنقد والشرح والتأويل. أمّا تفاعل القارئ مع النص الرقمي فتعدى هذه الإمكانيات المحدودة، واكتسب أشكالا أخرى ناتجة عن الإمكانيات الجديدة التي يتيحها هذا النص لمتلقيه لم تكن لتتوفر أمام متلقي النص الورقي، هذا القارئ لن يكون بنفس التلقائية والاتكالية التي اعتدناها في السابق، ولن تحكمه علاقة التلميذ بالأستاذ التي يغلب عليها الطابع السلبي.

---

[1]- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 32.

[2]- ديرميتزاكيس بابيس: النص التشعبي، ما وراء حدود النص، ص382.

فرض النص الجديد شروطا جديدة للتلقي، فبات المتلقي "مطالبا بتغيير عاداته القرائية وأدواته المعرفية، فلم تعد آفاق التلقي في الآداب التقليدية كافية للتعامل مع الآداب الرقمية، فقد تجاوز الإبداع الأدبي حدود الملكات اللغوية ليفرض على المتلقي المواصفات أو الشروط التي ينبغي توفرها فيه، مثل: إجادة التعامل مع الحاسب الإلكتروني، ومعرفة لغته وامتلاك مهارات التصفح والبحث والقدرة على الإبحار في الإنترنت، والإلمام ببرامج الحاسب الأساسية، وبمهارات بناء البريد الإلكتروني، وامتلاك عقلية تحليلية تركيبية تكون قادرة على مجاراة المنطق الرياضي للحاسب"[1].

وبعد أن يصبح المتلقي قادرا على التعامل مع النص الرقمي بامتلاكه أدوات الثقافة الرقمية يستطيع عندئذ أن يقرأ النص ويضطلع بوظيفة المتلقي، لكنه المتلقي الفاعل والمتفاعل في آن واحد، إذ لم يعد مجرد مستقبل للعمل، وإنما أصبح مؤلفا مشاركا ومبدعا للنص إذ يملك خيارات الإضافة والتعديل، والكتابة، فلم يعد إذًا النص ناجزا منتهيا بمجرد تأسيس المبدع له.

ينتهي سعيد يقطين إلى "أن تعدد الأدوار وتبادلها في آن واحد، بالنسبة للكاتب والقارئ معا، يجعلنا أمام ازدواج الوظيفة لدى كل منهما، إذ يصبح المؤلف في الوقت نفسه كاتبا قارئا، ويغدو القارئ في اللحظة عينها قارئا كاتبا [2] ثم يقول: "هذه العملية الجديدة يمكن إعادة صياغتها على النحو التالي:[3]

الكتابة + القراءة = الكراءة

القراءة + الكتابة = القتابة

---

[1]- أحمد أحمد عبد المقصود: الأدب التفاعلي والنظرية النقدية، http://saraibda3.ahlamontada.net/t7907-topic

[2]- سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص 200.

[3]- المصدر نفسه: ص 201.

ويحاول سعيد يقطين تفسير المعادلات السابقة فيقول: " إن الكاتب وهو يكتب نصه ويصممه ويعمل على عرضه على الحاسوب، يتلقاه على الشاشة (حوار الكاتب والحاسوب) يتحول الحاسوب بموجب هذه العلاقة "كاتبا" يعرض للقارئ (الكاتب) احتمالات العمل الفني، فيظل يتعامل معه وفق ما يبدو له منه (باعتباره متلقيا) إلى أن ينتهي منه أو يأخذ صورته النهائية التي يتجلى بها في النهاية تبعا للإمكانات التي وفرها له البرنامج الذي اشتغل به"[1].

ويتيح النص الرقمي للمتلقي إمكانيات وأشكالا جديدة للتفاعل تتعدى تلك التي يتيحها النص الورقي لمتلقيه، وهذه الأشكال هي:

- **الإبحار**: هو شكل من أشكال تفاعل القارئ مع النص يتم حين يقرأ المتلقي نصا رقميا تفاعليا، أيْ نصا وظفت فيه تقنية النص المترابط (HyperText) مما يجعل القراءة أشبه بعملية إبحار وغوص في أعماق النص، إنّ قراءة النص في هذه الحالة تتعدى قراءة السطح كما هو الحال في القراءة التقليدية لتنفذ إلى أعماقه. ويطلق عليه اسم "المتلقي المبحر"، علمًا أن سعيد يقطين يطلق عليه اسم "القارئ الجوال"، ويعرّفه بأنه "القارئ النشيط الذي يعمل باستمرار لتنشيط المعينات بقصد تحقيق الانتقال المتواصل بين النصوص، وقد يظل ينتقل ويتجول بدون توقف حتى يرسو على ما يطلب، فيكون التوقف عند مرساة خاصة يحقق غايته. وهذا القارئ الجوال يمارس تجواله الدائب بدوافع عديدة[2].

- **المشاهدة والاستماع**: إنّ قراءة بعض النصوص الرقمية كالنصوص البصرية والنصوص التفاعلية هي بمثابة تفكير بصري باعتباره محاولة للفهم تتضافر فيه جميع الحواس، فالتفكير البصري يعتمد على المعرفة بجانبيها المعرفة العقلية (Intellectuel cognition)، والمعرفة الحدسية (Intuitive cognition) حيث تتفاعل هذه القوى لإدراك المكونات المختلفة من عناصر وأشكال

[1]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[2]- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص. ص 134- 135.

ورموز في علاقات مختلفة تؤثر في بعضها البعض لتكون مدركا كليًا نتيجة التفاعل بين تلك المكونات"[1].

ويعني هذا أنّ قارئ النص البصري يطلب منه بذل جهد إضافي إلى جانب الجهد الذهني حتى يتفاعل مع النص. لذا يرى الناقد العراقي أمجد حميد عبد الله أنّ تلقي النصوص البصرية أكثر تعقيدا من تلقي النصوص الورقية لما فيها من تعالق بين أنواع الفنون التي تنتمي إلى مستويات الخطاب التفاعلي الأربعة المعروفة (اللغوي، السمعي، البصري، الحركي) التي يتم إدراكها والتفاعل معها من قبل المتلقي عبر وسائل الإدخال عنده، وهي الحواس الخمس الظاهرة. وقد أطلق عبد الله أمجد على هذا الشكل من أشكال التلقي اسم "التراسل" أو "تراسل الحواس"[2].

إذًا، ينبغي للقارئ في مثل هذه الحالة أن يجمع بين المقروء، والمشاهد، والمسموع، وأن ينتبه إلى جميع المؤثرات التقنية الموظفة كمفاتيح للتأويل، فشفرات النص تعدّت الكلمات لتشمل الصور والألوان والحركة والصوت، وغير ذلك، ولا يمكن بأية حال من الأحوال الإمساك بمعنى النص إذا فصلنا بين مكوناته. ففي مثل هذا النص تفرغ الكلمات من مدلولها اللغوي لتحمل مدلولا إخباريا ناتجا عن حركة هذه الكلمات وألوانها وأحجامها فيتسع حقل دلالتها.

إنّ تضافر السمعي مع البصري يمنح اللغة آفاقا جديدة ويساعد على تعددية المعنى، ويمنح المتلقين مساحات شاسعة للتأويل والفهم. فالنص البصري في نهاية الأمر ليس إلا جسما مدركا بالحاسة البصرية أولا ومن ثم بالحاسة الذهنية. وبذلك لم يعد الذهن هو العامل الحاسم في تقرير مصير القراءة، وصوغ نتائجها بيقينية نهائية من دون استفزازها أو إثارتها أو صدمها بأسئلة من خلال إشارات تقع خارج النسق الممتد من سواد الكتابة.

---

[1]- أحمد عبد الرحمن الغامدي: ثقافة الصورة الفنية وأثرها الاجتماعي والتربوي، ورقة عمل مقدمة إلى مؤتمر جامعة فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، ثقافة الصورة، جامعة فيلادلفيا 24- 26 إبريل 2007.

[2]- عبد الله أمجد حميد: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، الزوراء، بغداد، ط1، 2009، ص. ص 62- 63.

- **الإبداع**: إنّ أهم ما أحدثه الأدب الرقمي من تغيير في ساحة التلقي هو تحويل المتلقي من قارئ إلى مبدع، والمقصود بالإبداع هنا بناء النص وصياغته. بتنا اليوم نتحدث عن فعل إنتاج آخر للنص- إنه إنتاج بالمعنى الحقيقي وليس المجازي، أي إنتاج النص فيزيائيا. إنّ الأدب التفاعلي سمح للمتلقي بأن يشارك في كتابة النص وتشكيل بنيته وهندسة معماريته من حيث الشكل وليس من حيث المعنى فقط، ليصبح المتلقي بذلك مبدعا يبني ويؤلف.

- **التعليق**: أتاحت النصوص الرقمية للمتلقين شكلا هاما من أشكال التفاعل هو التعليق، إذ يستطيع المتلقون التعليق على النصوص التي يقرؤونها بشكل مباشر على الشبكة. وهو شكل من أشكال التفاعل والتواصل بين المبدع والمتلقي. ويتخذ التعليق أشكالا وصورا عديدة، مثل الوقوف عند مميزات وظواهر أسلوبية خاصة في النص، أو اقتراح لتعديل النص، أو إضافة روابط ذات صلة بالنص، وغير ذلك.

واكتسبت ظاهرة التعليق أهمية كبرى حتى أصبح التعليق غاية في حد ذاته بالنسبة للقراء والكتّاب. كما برزت كنتيجة للاهتمام بدور التعليق على شبكة الإنترنت ظاهرة المدونات blog، التي ساعدت "على إظهار الطاقات الإبداعية والفكرية الكامنة لدى بعض الشباب فأصبحت مجالا حرا للتعبير. وتضيف التميمي بحسب مسار مدونتك سيزورك من لديهم نفس اهتماماتك ومناقشتك في أمر أنت تحبه [1].

كما أتاح التعليق للأدب الرقمي إمكانية كبيرة للتفاعل بين القرّاء والكاتب، وبين القرّاء والنص، كذلك بين القرّاء أنفسهم. هذا التفاعل لم يكن بالإمكان أن يتم في النشر الورقي بهذه السرعة وبهذه العفوية. أضف إلى ذلك تشجيع القراء القادمين من مجالات أخرى غير الأدب للتعبير عن آرائهم حول النصوص الأدبية بواسطة التعليق، فقد اتسع جمهور القرّاء ليشمل من هم خارج

[1]- هيفاء التميمي: التدوين على الإنترنت، ظاهرة جديدة على الشبكات العربية،
http : //www.al-jazira.com..sa/diginag/01102006/add29HTM.

المجال الأدبي، وأصبح التفاعل من حق الجميع، وليس حكرا على الأدباء أو النقاد. فكل قارئ مهما كانت ثقافته، ومهما كان اختصاصه بإمكانه أن يكتب ويعلّق على النص من وجهة نظره الخاصة، وفي هذا إثراء للنص وللكاتب وللقرّاء أيضا.

سادسا– مفهوم النقد الرقمي:

يشكل النقد عنصرا مهمًّا في تطوير الأدب لأنّ وظيفته الأساسية هي دراسة العمل الأدبي وشرحه وتفسيره، وغايته الأساسية هي مساعدة القارئ في فهمه وتذوقه. وهو دائما ما يوازي العمل الأدبي ويلاحقه ويسبر أغواره، ولكن حين يكون التحديث بشكل خاص، وخصوصيته لا تقتصر على النص وبنياته الداخلية، بل تشمل وسيلة عرضه وعملية تلقيه فإنّ النقد لا بد أن يتمتع بخصوصيته المناسبة أيضا[1]. لأنّ تغيير شكل النص يؤدي حتما إلى تغيير المعايير التي يعتمدها الناقد في تقييمه لهذا النص.

في النصوص الورقية كانت الكلمة المطبوعة وسيلة النص الوحيدة، فكان الحكم على القيمة الجمالية للنص من خلال لغته وأسلوبه، ومدى براعة الكاتب في استخدام الصور الفنية المعبرة من استعارة وكناية ومجاز، وغيرها من أساليب البلاغة. لكن مع النص الرقمي تغيرت المعايير، وبتنا أمام معايير جديدة لم تكن معروفة من قبل لابد أن يأخذها الناقد بعين الاعتبار قبل أن يصدر أحكامه.

وكلّ ما ورد سابقا بخصوص الإبدال المعرفي الجديد يعدّ توجيها لمسار الإبداع الأدبي والنقدي من خلال إثارة أسئلة جديدة حتى لا نحاكم الجديد بأدوات لا تناسبه. ومن هنا ظهرت الحاجة إلى رؤية نقدية جديدة تراجع مفهوم الأدبية، لأننا بصدد منظومة إبداعية جديدة متفلتة من المفاهيم والتقاليد الأدبية، بل وتسعى إلى إحداث قطيعة شمولية مع السائد والمألوف، مما يؤكد أن العملية

[1]– أمجد حميد التميمي: القصيدة التفاعلية الرقمية والنقد الثقافي التفاعلي،
http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=2721

النقدية ستشهد تحولات جذرية لتدخل التكنولوجيا وتطبيقاتها في صميم العمل النقدي على نحو يستوجب مراجعة شاملة للنظريات النقدية، أو تأسيس نظريات نقدية جديدة ذات اشتغال رقمي.

هذا ما جعل النقاد يدعون إلى توظيف أدوات تحليلية جديدة تساهم في إبراز التحولات التي رافقت الخطاب النقدي قصد إنتاج نظرية نقدية رقمية تناسب الإبداع الجديد، وتعبّر عنه بلغة جديدة تنفض الغبار عن النقد التقليدي الورقي.

يرى السيد نجم أنّ النقد الرقمي هو التناول الموضوعي الواعي بأسرار التقنيات السردية المشهدية، بالإضافة إلى أسرار التقنيات التكنولوجية في تحليل العمل الأدبي، وإبراز عناصره الأولية التي شكلته، ثم بيان قدرة المبدع الرقمي في توظيف هذا العنصر أو ذاك، وبأيّ درجة نجاح تحقق هذا العنصر في البناء الكلي للعمل الإبداعي الرقمي[1]. ويعتقد أنّ هذا النقد يتفق مع النقد الأدبي المتعارف عليه في كونه يرفض أحكام القيمة، أيْ إطلاق الأحكام بأنّ العمل سيء أو جيّد، بل يعتمد على التحليل، وإبراز مواطن الجمال، والقوة، ومواطن الضعف، دون إصدار أحكام نهائية[2]. وعليه بات ضروريا على هذا الناقد الرقمي أن يتمتع بصفات عديدة حتى يتمكن من تقييم هذا العمل الأدبي. وقد أجملها السيد نجم في النقاط الآتية:[3]

- أن يكون ملمًّا بأسرار الكمبيوتر ولغة البرمجة، وعليه أن يتقن لغة html.
- أن يكون ملما بأسرار فنون الكتابة السردية – سيناريو السينما، وكتابة المشاهد المسرحية وأسرار الكتابة الشعرية من موسيقى وصور فنية وأوزان وغيرها.
- أن يكون ملما بأبعاد وطبيعة الأثر الفني أو الأدبي المعروض للنقد.

[1]– ينظر: الثقافة والإبداع الرقمي، قضايا ومفاهيم، أمانة عمان الكبرى، عمان، الأردن، 2008، ص 59.

[2]– السيد نجم: المرجع السابق، ص 60.

[3]– ينظر: النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي "رؤية حول الأدب الجديد" قصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010، ص. ص94-95.

– أن يكون الناقد ذا معرفة تاريخية للتقنيات التكنولوجية، وملمًّا بخصائص كل مرحلة، والمعطيات التقنية الجديدة.

– أن يمتلك خبرة لا بأس بها في مجال الصوت والصورة والفن التشكيلي وفن الجرافيك وغيرها من الفنون التي تدخل في تشكيل النص التفاعلي.

إن المتمعن في مواصفات الناقد الرقمي يتبين له صعوبة الممارسة النقدية الرقمية، وهو الأمر الذي يعترف به إدموند كوشو، فيقول: "النقد الرقمي لا يمكن أجرأته إلا إذا اهتم بالإبداع الرقمي. ويصعب علينا تأسيس نظرية للنقد الرقمي من خلال حفنة من الكلمات، لذا لم يكن هدفنا هنا وصف الأدوار والأعباء الجديدة للنقد الرقمي، لكن سؤالنا المحوري هو بأيّ شروط يمكن تحضيره، وإعداد أدواته، ومناهجه أو بالأحرى تأسيسه كنقد مختلف؟. أعتقد أنه على النقد قبل كل شيء أن يهتم ويأخذ بالتقنية في الاعتبار"[1].

وتحت عنوان (النقد والأدب الرقمي- تجديد الإجراءات والتصورات) نجد يقطين يتفق مع المنظريْن نيلسون وكوشو في مفهوم النقد الرقمي، فيقول: "ستتغير بالضرورة وظائف الكاتب والقارئ، والأدوار التي يقومان بها بالقياس على ما كان الأمر عليه مع النص المكتوب، ذلك أنّ أطراف العمل الأدبي لم تبق ثلاثية الأبعاد، إنما صارت رباعية بتدخل الحاسوب طرفا أساسيا في عملية الإنتاج والتلقي، فالمؤلف الذي يستثمر الحاسوب يتطلب منه ذلك امتلاك معرفة بعتاد الحاسوب وبرمجياته، وينسحب هذا على القارئ أيضا"[2].

ما يزال النقد الرقمي حقلا جديدًا غير واضح المعالم حتى في الثقافة الغربية، وهذا ما يشير إليه ميموت تالان Memmott Talan حين يقول: "بتنا بالفعل في أمسّ الحاجة إلى مدارس ومذاهب

[1]– أسئلة النقد في الإبداع في الإبداع الرقمي، تر: عبده حقي.
https://www.arabworldbook.com/arabicliterature/criticisme

[2]– النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص 200.

نقدية جديدة تلائم خصائص النص الرقمي، لأنّ الأدب الرقمي آخذ بالانتشار والتطور يوما بعد يوم، لكن لا توجد حتى الآن نظريات ومدارس نقدية تعنى به، وتحدد أصوله ومفاهيمه ومصطلحاته، ويضيف: إنّ من يرغب أن يقدّم نقدا كهذا عليه أن يشارك بشكل فعال في الثقافة الرقمية ويسهم فيها، إذ لا يستطيع من هو خارج عن هذه الثقافة أن يقدم نقدا لها"[1].

سابعا– النقد الرقمي في الساحة النقدية العربية:

شكّل ظهور النص الرقمي حافزا كبيرا عند النقاد العرب للبحث عن منهج نقدي كفيل بالتعامل مع هذا المنجز الرقمي، فظهرت دراسات نقدية وكتابات نظرية حاولت بدورها مغادرة أحضان الورق إلى قلب الرقميات متأثرة بالحركات النقدية العالمية في مجال الفكر الرقمي، فإذا كان مفهوم الأدب تغير، وأطرافه قد توسعت فإن المعارف السائدة حول الأدب ونقده لابد أن تتغير.

وقد تجلى ذلك التأثر في الدراسات التي أعادت إنتاج المنجز النقدي الغربي بروح عربية. ويعدّ محمد سناجلة من أوائل النقاد الذين طرقوا هذا المجال من خلال ما سماه "نظرية الواقعية الرقمية" التي أثارت جدلا واسعا بين مؤيد ومعارض.

في حين دعا إبراهيم ملحم إلى تبني ما يسميه "النقد التفاعلي" ويؤكد أن هذا الاقتراح جاء ليناسب مفهوم "الأدب التفاعلي". وإلى جانب ملحم نجد كثيرا من النقاد أولوا الاهتمام بالجانب التنظيري في هذا المجال لكنهم لم يقدموا نموذجا إجرائيا أو تطبيقا عمليا لهذه القراءة النقدية الرقمية، بل لم يستطيعوا بناء نظرية رقمية عربية، واكتفوا بما تجود عليهم النظريات الغربية.

فهذه زهور كرام تدعو إلى تطبيق النظريات النقدية الغربية على النصوص الرقمية، كما كان عليه الحال في النصوص الورقية، وتتساءل "هل يمكن أن يضيء هذا السؤال (سؤال تطبيق النظريات

[1] -Memmott Talan (2006). Beyond Taxonomy: Digital Poetics and the Problem of Reading, New Media Poetics, Contexts, Techno texts, and Theories, London: Cambridge, Massachusetts.p65.

الغربية النقدية) تجربة القراءة في النصوص الرقمية العربية حتى تطوّر التجربة العربية شكل قراءتها، وتطور مفاهيم القراءة الرقمية انطلاقا من الممارسة العربية؟"[1].

وتحمّل كرام النقد العربي مسؤولية إحجام النقاد العرب على الدخول في الرقمية، فتنادي بضرورة وجود نقد مواكب للأدب الرقمي حتى يتحقق ما يدعو إليه جورج لاندو لأنه "لا يمكن أن ندرك شكلا تعبيريا جديدا في غياب مرجعية أدبية نقدية تسمح لنا بالتأمل المقارن ... ولأنه أيضا يقيم حوارا بين مجموعة من النظريات يجعل نظرية النص المترابط لا تخرج من تاريخ نظرية الأدب التي لم تقم إلا من خلال التعايش مع نظريات مختلف الحقب الأدبية والنقدية"[2].

وناقش سعيد يقطين الدور النقدي المغاير لما قبله تحت عنوان: (نحو نقد مختلف، نحو نظرية رقمية عربية) تضمن نقاطا تنص على أننا بحاجة لنقد وناقد ومتلق ومبدع رقميين، ولكن بمواصفات جديدة تلائم الإبداع الرقمي من خلال إعادة تحديد دور النقد الرقمي استنادا على ما ذكر غربيا من خلال انفتاح النقد والحذر من الوقوع في فخ التخصص البحت، مع أخذ التقنية بعين الاعتبار. لذا يحتاج هذا الناقد إلى ثقافة جديدة تكون وليدة هذا العصر التكنولوجي، وهذا ما يعني أن متلقي الأدب الرقمي يحتاج إلى ثقافة رقمية من أجل التأويل، وأن يكون ملمّا بكل ما هو جديد ولا يكون مثقفا تقليديا على حدّ تعبيره (إنه تقليدي لكونه لا يمتلك لغة جديدة للإبداع: الإنتاج والتلقي)[3].

ويعتقد أنّ النقد العربي من خلال الأدبيات التي راكمها لا بد له من العمل على تطويرها عن طريق مواكبة المستجدات التي تحققت على مستوى الدراسات الأدبية العالمية. يقول: "لابد من الانفتاح على العلوم اللسانية والأدبية والإنسانية والسيميائيات، والاشتغال بالعلاقات السردية غير الأدبية والاشتغال بالصورة، والانفتاح على النقد الفني، والانفتاح على الوسائط المتفاعلة عن طريق

[1]- زهور كرام: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص67.

[2]- المرجع نفسه: ص. ص 26- 27.

[3]- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص 30.

الاشتغال بالنص المترابط والنص الإلكتروني وما يتحقق عن طريق الحاسوب والفضاء الشبكي، على المعرفة النقدية الدخول في تلك المجالات"[1].

جاءت تلك الحركة بوصفها ملمحا ثقافيا معاصرا يسعى للانخراط في الثقافة الرقمية العالمية ومتابعتها، بتجديد المنظومة الأدبية عموما، وطرح أسئلة جديدة على التفكير النقدي العربي.

وبرزت أعلام في الساحة النقدية العربية اهتمت بالمنجز الغربي في النص المترابط، ونظرّت للأدب في علاقته بالتكنولوجيا. من أبرزهم:

*- نبيل علي: العرب وعصر المعلومات (1994).

*- حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع (1996).

*- أحمد فضل شبلول: أدباء الإنترنت أدباء المستقبل(2001).

*- إبراهيم ملحم: الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي(2013)،

ـــــــــــ : الرقمية وتحولات الكتابة النظرية والتطبيق(2015).

*- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي(2005).

ـــــــــــ : النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية(2008).

[1]- سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص. ص 51- 52.

المبحث الثاني: النص المترابط عند سعيد يقطين وآفاق الكتابة العربية.

بعد أن صار النقد العربي تحت طائلة المساءلة قدّم سعيد يقطين للمشهد النقدي تصوّرا جديدا لمفهوم النص الأدبي المعاصر بغية تجديد الثقافة العربية المعاصرة عموما، والنشاط النقدي خصوصا. هذا التجديد يتمثل في الاشتغال بتقنية النص المترابط "HyperText" على مستوى النظر والممارسة الإبداعية من خلال إعادة تقديم المنجز النقدي الغربي الذي لحق بالنص الأدبي والنظرية الأدبية، مع العمل الجاد على تأصيله في الثقافة العربية ضمن خصوصياتها من خلال عناوينه الريادية: "من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي" و"النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية".

يلحّ يقطين من خلال هذا الجديد الذي يدعو إليه على ضرورة الوعي للدخول في العصر الرقمي الذي لا يمكن دخوله إلا في ضوء ممارسة كتابية عربية جديدة بقواعد جديدة. يقول: "يرمي هذا الكتاب – من النص إلى النص المترابط- إلى تحقيق فكرة ومعرفة عن النص المترابط، وعن الإبداع التفاعلي والوسائط المتفاعلة، وإلى خوض غمار التجريب في الإبداع والتلقي، ولو تمّ ذلك

فهذا يعني أننا بصدد الدخول إلى حقبة جديدة من التفكير والبحث في الإبداع، والفن، والأدب، والنظرية الأدبية، أمام رؤية وممارسة جديدة للثقافة وللفكر وللإنسان، فنحن بصدد إبدال جديد"[1].

أولا– النص المترابط (HyperText):

أ– في المفهوم والخلفية التاريخية:

حظي مصطلح "هايبرتكست" باهتمام النقاد الذين درسوا الأدب الرقمي باعتباره من أبرز تقنيات الكتابة الرقمية، كما حظي بترجمات مختلفة في النقد العربي.

يرى جورج لاندو أنّ تيد نيلسون Ted Nelson هو أول من صكّ المصطلح في الستينيات من القرن الماضي، وعرّفه بأنه سلسلة من نصوص كثيرة متشابكة ومترابطة ببعضها البعض، تعرض للمستخدم مسارات مختلفة للقراءة.

ويرى لاندو أنّ الفرق بين النص الورقي التقليدي وبين ال"هايبرتكست" هو أنّ الأول ذو شكل ثابت ومحدد، ويقرأ بطريقة خطية ومتسلسلة، بينما يعتبر "الهايبرتكست" شبكة مركبة من عدة نصوص ليست ذات شكل محدد، ويمكن قراءتها بطريقة غير خطية وغير متسلسلة. كما أنّ النص

[1]– سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص 12.

التقليدي يعرض أمام القارئ على الورق سواء كان ذلك في كتاب أو مجلة، بينما يعرض "الهايبرتكست" أمام القارئ من خلال شاشة الكمبيوتر فقط[1].

بينما هناك من يرجع الأمر إلى ثلاثينات القرن الماضي عندما قام فانوفر بوش Vane var Bush باستخدام حاسبات تناظرية وروابط بين الوثائق، وطوّر "جهازا آليا (ذاكرة) مهمته تصنيف المعلومات ووصفها واستعادتها وربطها معا"[2]. ثم تمكّن في العام 1945 "من تصميم نظام يخزّن ذلك الكم الهائل من المعلومات المتراكمة في المكاتب الحكومية وينظم البحث فيها، وعرف ذلك النظام بنظام الميميكس (Memex) وهو أداة يخزن فيها الفرد كتبه وقيوده records واتصالاته بشكل يسمح بالاستشارة بأسلوب يتسم بالمرونة والسرعة الفائقتين. ولعلّ السمة الأساسية للنظام لا تكمن في كمية المعلومات المخزنة وإنما قدرة النظام على اختيار المعلومات ذات العلاقة بشكل آلي مباشرة وربطها مع بعضها البعض، ويتّبع هذا الربط نفس أسلوب العقل الإنساني في ربط الأشياء ببعضها [3].

والنص المترابط من المصطلحات المقابلة للمصطلح الانجليزي "HyperText " المتداولة هذه الأيام في الكتابات النقدية والإبداعية، ويستخدم للتعبير عن أحدث أشكال الكتابة الإلكترونية، وهو نص إلكتروني يرتبط بنصوص أخرى عن طريق روابط داخل النص"[4].

---

[1] -George Landow , Paul,Delany : Hyper media and literary studies, the Mitpress,london, 1990,P 3.

[2]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 42.

[3]- أوديت مارون بدران وليلى عبد الواحد الفرحان: النص المترابط (الهايبر تكست) ماهيته وتطبيقاته، المجلة العربية للمعلومات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، العدد1، 1997، ص 72.

[4]- جيرار جنيت: أطراس، الأدب في الدرجة الثانية، تر: المختار الحسني، مجلة فكر ونقد، الرباط، المغرب، العدد16، فبراير 1999، ص 130.

يرى حلمي محمود أنّ جذور هذه الكلمة تعود إلى علم الفيزياء، حيث تعني السابقة (hyper) فوق أو أعلى. وقد استخدمت في بدايات القرن الماضي لتصف نوعا جديدا من الفضاء عرّفه ألبرت أينشتاين في نظريته النسبية بالفضاء الجديد (hyper space) وهي تعني مع النص النص الجديد الطريقة الجديدة التي يدرك فيها النص. ويضيف أنّ هذا النص عرف بالشكل السردي (Narrative form) غير الموجود حتى ينتجه القرّاء من خلال سلسلة من الاختيارات طبقا لرغباتهم واهتماماتهم. وعرّف بأنه الطريقة غير الخطية (non- linear way) لتقديم المعلومات. كما عرف بأنه توليد الحواشي (foot note) لأنّ الحواشي تربط القارئ بمصادر المعلومات التفصيلية. وعرّف كذلك بأنه النص المؤلف من كتل من الكلمات والصور المرتبطة إلكترونيا من خلال مجموعة من المسارات غير محددة النهاية [1].

وتعرّفه عبير سلامة بأنه "النص الذي يستخدم الإنترنت لجمع المعلومات النصية المترابطة، كجمع النص الكتابي بالرسومات التوضيحية، والصور والجداول والخرائط والصوت، أو نصوص كتابية أخرى وأشكال جرافيكية متحركة، وذلك باستخدام وصلات أو روابط تكون دائما باللون الأزرق، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على المتن"[2].

هذا التعريف من المنظار التكنولوجي، أمّا تعريفه من منظار أدبي فستجد له تعريفات أخرى ترتبط بالأعمال الأدبية التي تستخدم هذه التقنية. إذ يعتقد باريت أنّ هذه التقنية تتيح قراءات عديدة ومختلفة للنص نفسه من قبل قرّاء مختلفين. إذ يستطيع كل قارئ أن يبني قصة مختلفة تماما عن القصة التي يبنيها قارئ آخر، وذلك من خلال اختياره للروابط المتنوعة الموجودة في متن النص[3].

---

[1]- حلمي محمود محسب: إخراج الصحف الإلكترونية على شبكة الإنترنت، دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ص. ص 98- 99.

[2]- عبير سلامة: النص المتشعب ومستقبل الرواية العربية

www. Jehat.com/ jehaat / ar/aljeaha .Ahkhamesa/Abeer.htm.

[3]-Barret Edward : Text , context, and Hypertext , the Mitpress, Cambridge, London , 1988 –P13.

أما إيملي بيرك Emily Berk وجوزف ديفلن Joseph Devlin فتعتقدان أن الفرق بين النص الرقمي الذي يعتمد على تقنية هايبرتكست والنص الورقي يكمن في أن هذا الأخير يتألف من فقرات يقرؤها القارئ بانتظام وبتسلسل من اليمين إلى اليسار، ومن أعلى إلى أسفل، بينما النص الذي يعتمد على الهايبرتكست عبارة عن مجموعة من الفقرات أو العقد (Node) ترتبط ببعضها بواسطة روابط إلكترونية كهربائية (Links) تمكّن القارئ بأن يقرأها بطريقة غير متسلسلة، هذه الروابط والعقد تبنى من قبل الكاتب من جهة، ومن قبل القارئ من جهة أخرى.

ويرى جورج لاندو أنّ الـ"هايبرتكست" هو التجسيد العملي للنص الذي تحدث عنه أصحاب النظريات الأدبية النقدية فيما يتصل بطبيعة النص، ودور كل من القارئ والكاتب فيه، ويذهب إلى حد القول: "إن أصحاب النظرية الأدبية النقدية كانوا يستشرفون النص الالكتروني المبني بتقنية الـ "هايبرتكست" حين وضعوا أسس نظرياتهم حول النص والتلقي فكأنهم توقعوا سلفا ماهية هذا النص باعتباره نص المستقبل، أو مستقبل النص[1].

وقد تعددت الترجمة لهذا المصطلح في الساحة النقدية العربية وهو ما يعبّر عن إشكالية متعلقة بتعدد الرؤى والتصورات المرتبطة به، شأنه في ذلك شأن الاختلافات التي ظهرت عند نقل المصطلح من بيئته الأصلية إلى البيئة العربية.

إنّ الاختلاف في نقل مصطلح" HyperText" إلى الفضاء النقدي العربي ما هو إلا امتداد لأزمة مصطلحية تعصف بكتاباتنا النقدية لردح من الزمن، أو قلْ فوضى مصطلحية تضاف إلى ركام الفوضى التي خلّفها الاشتغال على الحداثة وما بعدها.

ومن المقابلات العربية المستعملة كبديل للمصطلح الأجنبي "هايبرتكست" نجد مصطلح "النص المتشعب" الذي استخدمته عبير سلامة في مقالة لها بعنوان "النص المتشعب ومستقبل الرواية العربية". أمّا حسام الخطيب فاستعمل مصطلح "النص المتفرع"، وتؤيده في ذلك فاطمة البريكي، وعلل اختياره

[1] -Landow , George , Hypertext 2, Baltimore, London 1997 , P04.

هذا بأنه اشتق صفة التفرع من مصطلح (فرع) الدارج في فن الشروح والحواشي عند العرب، ويرى أنه الأقرب إلى المعنى العضوي للمصطلح الأجنبي وآليته"[1]. أمّا نبيل علي فيستخدم مصطلح "النص الفائق" كترجمة للمصطلح الأجنبي "هايبرتكست".

ومن بين الترجمات الخمس المقترحة: النص المترابط، المتشعب، المتفرع، الفائق، الممنهل، نجد أنّ المصطلحات الثلاثة الأولى أكثر انتشارا بين النقاد العرب بينما حظي المصطلحان الأخيران بقبول أقلّ. إلا أنّ معظم الباحثين يرون أنّ التسمية الأدق هي التسمية التي اقترحها سعيد يقطين.

ثانيا– النص المترابط وإبدالات النظريات الأدبية:

يتبنى سعيد يقطين مفهوم التفاعل الذي يراه المفهوم الأدق في وصف العلاقات بين الثقافات والشعوب، وهو تعاطٍ واعٍ يضع المنجز الغربي النقدي تحت المساءلة لتحقيق تفاعلية تتناغم وخصوصية ثقافتنا، وفي الوقت نفسه تزويد الفكر العربي بأحدث النظريات والإسهام في صياغة مشهد أدبي ثقافي يواكب الحركة العالمية ويتفاعل معها. هذا الاقتراح "يسمح بإقامة جسور بين الحقبة البنيوية وما تلاها من نظريات، وإعادة النظر في النص بالانطلاق من التنظيم النصي باعتباره خاصية جديدة، وتجديد الكتابة العربية بما يتلاءم مع قواعد الكتابة العربية من خلال منظور جديد يستعيد الإنجازات البلاغية العربية والتطورات الغربية"[2].

ويربط بين النص المترابط والنص بشكله العادي بالتأكيد على أنّ النص مرّ بمراحل تطورية، ليستقر اليوم على النص المترابط التي ساهمت التقنية في تجسيده بهذه الصورة. يقول: "النص الإلكتروني واقع جديد يمتح من تجربة النص كما تبلورت في الستينيات وما بعدها"[3]. ويؤكد أنّ مفهوم الترابط النصي وليد التفاعل النصي، وأن المظاهر التي يتميز بها هذا النص تم الوقوف عليها في التنظيرات

[1]– حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق، 1996، ص83.
[2]– سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص37.
[3]– المصدر نفسه: ص 127.

التي تحققت في الحقبة البنيوية مع مفهوم النص، وبمنأى عن الوسيط الجديد إلى درجة أنّ جورج لاندو يرى أنّ بارت وباختين ودريدا وهمْ يتحدثون عن النص ومكوناته كانوا وكأنهم ينظرون للترابط النصي.

وحاول يقطين أن يربط النص المترابط بالنظريات السابقة والسياق البنيوي، كما توجه لذلك "لاندو" و"نيلسون" من قبل. وعليه فلا يمكن أن نفهم النص الإلكتروني بدون وضعه في سياق الثورة البنيوية وما تلاها من اجتهادات وتطورات على المستوى المعرفي والتكنولوجي"[1].

لذا يرفض فكرة صوفي ماركوت[*] Sophie Marcotte التي رأت أنّ لاندو قد بالغ في المقارنات التي أقامها بين الدارسين السابقين والنص الإلكتروني، فيقول: "نرى من وجهتنا أنه ليس فيما أقره لاندو أيّ مبالغة لأنّ الحقبة البنيوية وامتداداتها جعلت النص محور اهتمامها وقتلته كما يقال بحثا وتنظيرا وتنقيبا. كما أنّ الدراسات والأبحاث التحليلية الجزئية التي رصدت أدق تفاصيل أنواع النصوص المختلفة قديمها وحديثها ومن مختلف الاختصاصات ... لم تتحقق في أي من الحقب السابقة ... لذلك لا غرابة أن نجد هذه السمات التي رصدها شديدة الصلة بما نجده في النص الإلكتروني"[2].

---

[1]- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص. ص 122- 123 .

[*]- صوفي ماركوت: باحثة كندية ترى أن مقاربات لاندو التي حاولت الربط بين النص المترابط ونظرية الأدب المعاصرة فيها نوعا من المبالغة والتضخيم. فتقول في مقال لها بعنوان " جورج لاندو ونظرية النص المترابط" إنّ لاندو من الأوائل الذين اقترحوا تعريفا لمصطلح النص المترابط وخطوا أصوله. لكن مما يتضح أكثر من أعماله هو الفكرة التي طورها حول الروابط التي تجمع النص المترابط ونظرية الأدب مموقعا هذه الفكرة التي توسعت في أعمال بارت، دريدا، فوكو، باختين، ودولوز Deleuze وقاتاري Guattari إذ يتعلق الناقد ليثبت بأي طريقة يستلزم النص المترابط إعادة تشكيل reconfiguration النص وأدوار المؤلف، والقارئ، وسير الكتابة. فالنص المترابط حسبه يضع موضع تساؤل نظام الحكي فالقارئ يصبح من بعض النواحي مؤلف النص الذي يقرؤه، كما يتطرق للأثر الحاسم لتكنولوجيات الإعلام الآلي كالنص المترابط على تدريس الأدب، وعلى الإبداع الأدبي وعلى حقوق المؤلف". ومن جملة النتائج التي توصلت إليها وناقضت بها توجهه نذكر منها على سبيل المثال:

- أنّ بارت حسبها أعلن نظريته حول النص قبل تكاثر الحواسيب وخاصة قبل أن تصبح الحواسيب وسائط لنشر النصوص.
- يجب توخي الحذر وعدم تضخيم الروابط بين النظرية الديريدية ونظرية النص المترابط.

[2]- سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص 157.

إنّ هذا النص يأخذ الصيرورة التالية: من النص كبنية مغلقة في الحقبة البنيوية، إلى التفاعل النصي، النص بنية منفتحة على نصوص أخرى في الثمانينات، إلى الترابط النصي باعتبار النص بنية تترابط فيها بنيات نصية ترابطا يتحقق بصور جديدة لا علاقة لها بالصور القديمة منذ التسعينات إلى اليوم. هذا التطور النصي ليس وليد الثورة التكنولوجية لكنه امتداد لما تحقق في مراحل سابقة وليس وليد قطيعة"[1].

لكن النص المترابط تأسس حسب يقطين في إطار تطورات تكنولوجية فرضت نفسها، إذ يفترض في تحقيق التواصل مع هذا النص وجود عدة أطراف متلازمة هي المبدع (بديلا عن الكاتب)، والنص المترابط (بديلا عن النص). والمتلقي والحاسوب (بوصفه قناة الاتصال التي لا يتحقق بدونها وجود النص المترابط)،

إنّ الحاسوب هو المنطلق الذي تعرف به نوعية وخصوصية نص محدد. وهو الوسيط الذي يتم من خلاله التعامل مع النص إنتاجا وتلقّيًا"[2].

هنا يجدر التأكيد على الموقع الجوهري للحاسوب في عملية التفاعل تلك، فالحاسوب ليس أداة فحسب "هو في آن واحد: أداة وشكل ولغة، وفضاء وعالم فهو بمعنى آخر أشمل: منتوج وأداة إنتاج وفضاء للإنتاج وعلاقات إنتاجية، وكل هذه الأبعاد والدلالات التي تحملها مادة "ن.ت.ج" تتحقق في الإبداع التفاعلي من خلال النص المترابط باعتباره هو أيضا وفي آن واحد: أداة للإنتاج (برنامج) وإنتاج يتحقق من خلال النص (أيّا كانت علامته: اللغة،الصورة، الصوت، الحركة) سواء جاءت هذه العلامات متصلة أو منفصلة. في هذا الإبداع التفاعلي يتحقق التفاعل في أقصى درجاته ومستوياته: بين المستعمل للحاسوب والحاسوب من جهة (لأنّ بينهما علاقة)، وبين العلامات

[1]- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص. ص 60-61.

[2]- سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص 23.

بعضها ببعض (لكونها مترابطة) من جهة ثانية، وبين المرسل والمتلقي، حيث يغدو المتلقي للنص المترابط بدوره منتجا بالمعنى التام للكلمة من جهة ثالثة"[1].

إنّ اختلاف الوسيط أو الحاضن بين النص الورقي والنص الرقمي هو اختلاف جوهري يستوجب كما يرى يقطين "النظر إلى الحاسوب باعتباره وسيطا وفضاء لإنتاج النص وتلقيه"[2]. وعلى هذا الأساس يتضح الفرق جليًّا بين الورق والتطبيقات التقنية، فالورق لن يكون أداة من أدوات إنتاج الأدب وتلقيه على النحو الذي تصبح فيه التكنولوجيا وتطبيقاتها بوصفها أدوات، وعناصر أساسية داخلة في صميم الأدب الرقمي.

لكنه يشير إلى أن الحاسوب وحده لا يدل دلالة حقيقية على طبيعة هذا النص الجديد، صحيح أن هذا الوسيط يميز النص الجديد عن تلك النصوص القديمة التي ارتبطت بوسائط مختلفة من مثل النصوص الشفاهية أو الكتابية، إلا أن اعتماد هذا الوسيط وحده لا يجسد لنا هذا النص المعروف بالمترابط، وإنما هناك شروط لا بد أن تتحقق فيه، ولهذا فإننا نجد أن النص الإلكتروني أو الرقمي[*] يستعمل مقابل الورقي دون أن يشير إلى طبيعة النص الجديد، لأن الورقي كذلك يمكن أن يقدم من خلال الحاسوب، فنجدنا أمام شاشة الحاسوب بدل الأوراق، ولهذا فإن الاختلاف لا يكمن في الوسيط في حد ذاته، وإنما يكمن في العمق لأن النص يمكن أن يكون إلكترونيا ولا يكون مترابطا، وعليه فإن التمييز بين النص الإلكتروني والنص المترابط هو أن هذا الأخير يقوم على دمج الوسيط (الحاسوب) مع الفضاء الذي أوجد ذلك الحاسوب(الفضاء الشبكي) الذي لا يتحقق إلا مع النص المترابط والسيبرنص[3].

---

[1]- المصدر نفسه: ص 10.

[2]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص 135.

[*]- إن تحديد المصطلحين (الرقمي والإلكتروني) في الاستعمالات العربية هو أن كلاهما واحد. أما في الأدبيات الغربية فإن الرقمي يقوم على الترابط، أما الإلكتروني فيكتفي بنقل النص الورقي إلى الحاسوب. ينظر: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص 26.

[3]- سعيد يقطين: المصدر السابق، ص. ص 24.23.

إن البعد الفضائي الذي يمنحه الحاسوب وفضاء الإنترنت هو الذي يحقق للنص المترابط خصوصيته، فلا تكفي السمة الإلكترونية أو الرقمية للقول إنّ هذا النص مترابط، فقد يكون النص إلكترونيا أو رقميا لكنه لا يختلف عن النص الورقي إلا من خلال تقديمه عن طريق الحاسوب. وتبعا لذلك لا بد من التمييز بين النص المترابط وبقية النصوص من خلال هذا البعد.

وإذا كانت النصوص الكلاسيكية شفوية كانت أو كتابية تحقق فيها هذا البعد لكن بطريقة خطية فإنها مع النص المترابط واستجابة لتحول الوسيط انتقل "الحديث عن النص باعتباره فضاء إلى النص –الفضاء حيث يأخذ التنظيم النصي بعدًا جديدا يتماهى والشروط التي يفرضها الفضاء الشبكي (الإنترنت) الذي لا يمكن أن يتحقق إلا من خلاله"[1].

ويقصد بالفضاء النصي "الطريقة التي يتشكل بها النص على سطح الصفحة، وشكل تقطيع أجزائه ومكوناته التي من خلال قراءتنا لها، وربطنا بين مختلف عناصرها نكوّن عوالم النص وفضاءاته. وإذا كان الفضاء النصي في النص ما قبل المترابط يبنى بطريقة خطية، فإننا مع النص المترابط أمام اللاخطية التي تجعلنا أمام طريقة مخالفة في بناء النص"[2].

لقد أعادت تقنية النص المترابط تعديل "التصور التقليدي لمفهوم النص نفسه. فالكتابة بالنصوص المترابطة، تتجاوز بيسرٍ عائق الخطية، وتحدّ داخل بنية النص الأدبي من سطوة التتابع المقطعي... وبذلك يصبح النص المترابط لا بداية له ولا نهاية"[3].

إن الترابط الذي يتحدث عنه يقطين وينبني علية هذا النص الجديد مؤسس على الانتقال العمودي عبر العقد النصية التي يضعها المؤلف، وللقارئ حرية اختيار أي عقدة يتتبع.

---

[1]– سعيد يقطين: النص المترابط، النص الإلكتروني في فضاء الإنترنت http://www.saidyaktine.net/?p=55

[2]– المصدر نفسه.

[3]– عبد القادر شيباني: سيميائيات المحكي المترابط، – سرديات الهندسة الترابطية: نحو نظرية للرواية رقمية، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص 88.

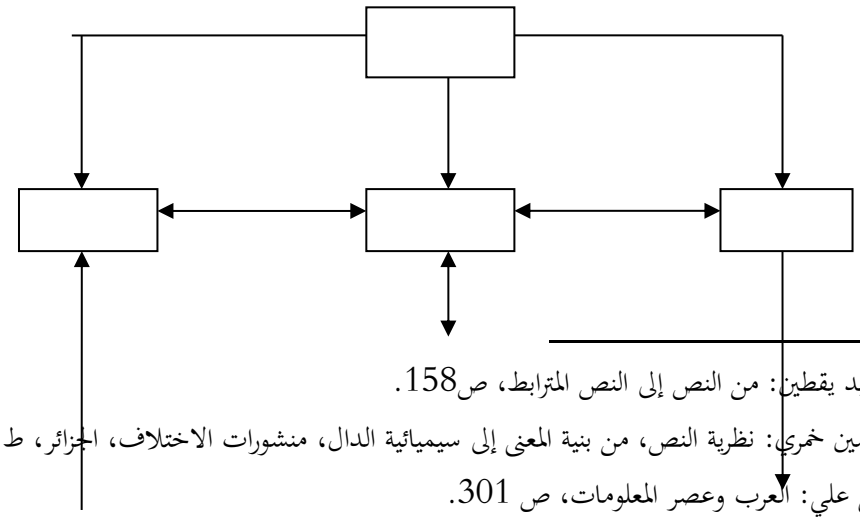
إن المفاهيم التي دارت حول النص في السابق من مثل الخطية والكلية والانسجام ... ستتزحزح بفعل المفهوم الجديد الذي جاء مع النص المترابط ويحل محلها اللاخطية والشذرية والتفاعل...[1]

ثالثا– النص المترابط ومنطق الانفصال:

إنّ الحديث عن النص المترابط لا يستقيم دون مقارنته بالنص الكلاسيكي الذي تناوله "المنظرون من زاويتين: الأولى كمجموعة خطية من العلامات اللغوية، والثانية كمجموعة مركبة من العلامات"[2]، ومع الدراسات الجديدة ظهرت مفاهيم مناقضة لما ساد في التقليد الأدبي، من مثل: التشظي، والتفكك، وتعدد الخطية.

ولأنّ نفي الخطية هي جوهر التنظير لطبيعة النص المترابط فإنّ عدم اتكاء نص ما على التشعب يقصيه تلقائيا من مفهوم النص الجديد. فهذا الأخير هو "ما يتيح للقارئ وسائل علمية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص، وجمله، وفقراته، ويخلّصه من قيود خطية النص حيث يمكنه التفرع من أي موضع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق"[3].

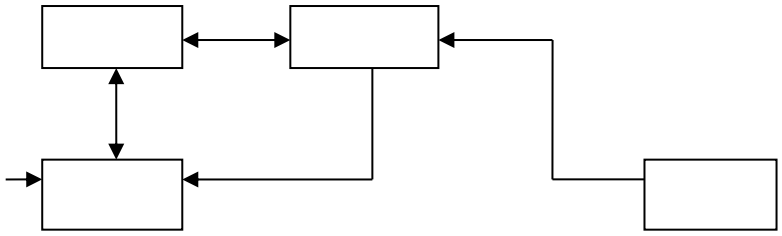
ومخطط بوتز(Bootz) يوضح ذلك انطلاقا من تمثيل خطاطي للعقد (يرمز لها بالمستطيلات)، والروابط يرمز لها ب(الأسهم الموجهة).



[1]– سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص158.

[2]– حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص45.

[3]– نبيل علي: العرب وعصر المعلومات، ص 301.



يحاول سعيد يقطين إثبات تلك العلاقة الوشيجة بتأكيده على أنّ النص المترابط نشأ في حضن الثورة السيبرنطيقية التي لاحت بداياتها منذ عام 1940. والسيبرنطيقا[*] تعني التحكم باستخدام البعد المعلوماتي، وتولدت من فكرة جوهرية تكشف عن نوع جديد من العلاقات بين العناصر المتفاعلة، كانت العلاقة القديمة تقوم على أساس خطي يرى أن السبب (أ) يؤدي إلى النتيجة (**ب**)، أيْ "أنّ القارئ أو المشاهد أو المستمع يتابع النص من بدايته إلى نهايته. وهو في إنجازه لهذه العملية الانغمارية في النص يعمل باطّراد على إعادة تشكيل النص وبنائه ليحقق بذلك تكوين المعنى أو الدلالة، لكن مع النص المترابط تأخذ عملية الانغمار في النص بعدًا آخر مختلفا، لأنه ينطلق من وسيط مختلف جاء ليحقق أسلوبا وطريقة جديدة في التواصل، والإبداع، والتلقي"[1].

اتخذ مفهوم النص حسب يقطين مع استبدال الوسيط الجديد (الحاسوب) والفضاء الشبكي دلالة جديدة وطريقة جديدة في الاستعمال. وأهم سمة جوهرية طالها التغيير في مفهوم النص تكمن في طريقة بنائه، وتنظيم مكوناته، وتنسيقها. ويقصد بذلك بُعده (الخطي) "فالنص على شاشة الحاسوب ليس كما هو مقدم شفويا أو كتابيا لأنه إذا كان التقدم في قراءة النص العربي مثلا يتحقق من خلال الانتقال بين مختلف أجزائه من اليمين إلى اليسار، ومن الأعلى إلى الأسفل، وهكذا من البداية إلى النهاية ... فإننا مع النص المترابط يمكننا أن نمارس القراءة على النحو نفسه، لكن هناك إمكانات هائلة للانتقال بين مكوناته من فقرة إلى أخرى، أومن شذرة إلى غيرها عن طريق النقر

[*]- تعود جذور هذا المصطلح إلى اللسان الإنجليزي (cybernetics)، ويؤدي هذا الجذر في الفرنسية معنى التوجيه المادي، وهو يقابل المصدر(diriger)، والمقابل له في اللسان العربي قريب جدا من معاني التوجيه والتأثير والتحكم. ينظر: سيميائيات المحكي المترابط، ص77.

[1]- سعيد يقطين: النص المترابط، النص الإلكتروني في فضاء الإنترنت http://www.saidyaktine.net/?p=55

على "روابط" نشيطة تسمح للمستعمل بالذهاب إلى أي جزء يريد من النص"[1]. فالنص المترابط نص غير خطي، وهذه السمة هي البانية له، وبذلك بات القارئ هو من يختار المسارات التي يتعين عليه اتباعها.

إننا أمام طريقة مخالفة في بناء النص حيث لا يبدو لنا من النص إلاّ ما يقدم إلينا من خلال شاشة الحاسوب، وما يبرز على الشاشة ليس النص بكامله إنه فقط شذرة أو عقدة من النص. وهذه الشذرة تتضمن عددا من الروابط التي من شأن تنشيطها الانتقال إلى عقد أخرى تكون غير مرئية قبل عملية التنشيط، وهي بدورها تتضمن عددا من الروابط الأخرى. وهي "تمكّن القارئ بشكل متكرر من رسم مساراته الخاصة عبر إمكانية اختيار الوحدة التي تتلاءم مع غاياته واحتياجاته"[2].

لقد أصبح القارئ مع هذا الإبدال الجديد أمام فرصة الانتقال في "فضاء" النص بطريقة حرة لا تراعي تسلسل أجزائه ومقاطعه، الأمر الذي يجعل القارئ أمام قراءات متعددة. كما يجعلنا أمام قارئين بصورة عامة، لكلٍّ منهما مقاصده الخاصة وغاياته التي ينشدها"[3].

- **القارئ الكريم**: هو القارئ الذي يتابع خطية النص المكتوب، وحيثما يتوقف يعلم نقطة التوقف ليتابع قراءته في وقت آخر منطلقا من حيث انتهى، أو يرجع قليلا إلى الوراء ويواصل عملية القراءة.

- **القارئ الجوال**: هو القارئ النشيط الذي يعمل باستمرار على تنشيط المعينات بقصد تحقيق الانتقال المتواصل وراء النصوص.

---

[1]- سعيد يقطين: الترابط النصي والخطاب الروائي العربي، مجلة العلوم الإنسانية، المغرب، العدد 19/18 - 2010، ص.ص 184-185.

[2]- عبد القادر فهيم شيباني: سيميائيات المحكي المترابط، ص 66.

[3]- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص 134.

إننا إذا أردنا تسجيل فارق بين النص الورقي والنص الرقمي باعتبار الجانب الأدبي فإنّ الورق فضاء تراتبي متعاقب، أو ما يعبّر عنه بالخطي. أمّا الفضاء الرقمي فإنّ المبدع يستطيع أن يقدّم نصه على نحو لا خطي طالما أن ثمة مجالا للانتقال من عقدة إلى عقد أخرى بنظام التفرع كما هو مشار إليه في مخطط بوتز.

رابعا– التفاعل النصي والنص المترابط:

قدّم سعيد يقطين مقترحه بناءً على التصور الغربي من خلال مناقشة ثقافة النص المترابط الذي "يبنى على الترابط النصي باعتباره نمطا من أنماط التفاعل النصي ليكون مدخلا لتجديد الفكر النقدي العربي"[1]. ويذهب أبعد من ذلك حين يرى أن تأخرنا في إنتاج الأدب التفاعلي، ومن ثم النص المترابط لا يعود إلى تأخر تعاملنا مع الحاسوب، ولا إلى عدم ممارستنا الإبداع اللاخطي، ولكن إلى تأخر وعينا ب"الترابط" باعتباره سمة جوهرية في أي نص.

ويشير إلى كيفية إدراكنا لخصائص التطور من النص إلى النص المترابط بقوله: "لا بد لنا إذا أردنا ممارسة الانتقال من التفاعل النصي إلى الترابط النصي أن نعود إلى النص ثم ننظر كيف تم النظر إليه منذ الستينات، وما طرأ من تغيير في النظر إليه وصولا إلى إثبات الصلة التي تبين علاقة النص بالترابط النصي حيث صار البعد التفاعلي يكتسي طابعا جوهريا في الدراسات الجديدة التي تعنى بتكنولوجيا الإعلام والتواصل"[2].

ويعتقد أنّ هذا التطور في مصطلح التفاعلية عبر العصور فرضته طبيعة التقنيات ووسائل التواصل فهو "في الحقب ما قبل الإلكترونية عفوي لكنه مع الوسائط المتفاعلة صار مقصودا لذاته ومتصلا بطبيعة الجهاز"[3].

---

[1]– سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص 37.

[2]– المصدر نفسه: ص 58.

[3]– سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص 163.

إن التفاعلية هنا سمة جوهرية في النص المترابط، والمميز لها في الكيان الرقمي عن الورقي هي كما ذكرت الدراسات الغربية، وتابعتها في ذلك العربية هي (قصدية التفاعل)، فلا وجود للنصوص الرقمية، ولن تتحقق وتدرك إلا بالتفاعل معها لأنّ "النص يمكن أن يكون إلكترونيا ورقميا دون أن يكون نصا مترابطا أو سيبرنصا. فالرواية الورقية مثلا يمكن أن نقرأها من خلال الحاسوب بواسطة أحد برامج القراءة أو التصفح (الوورد، البدف،،،) دون أن تكون قائمة على الترابط أو التفاعل التي هي السمة الجوهرية للنص المترابط"[1].

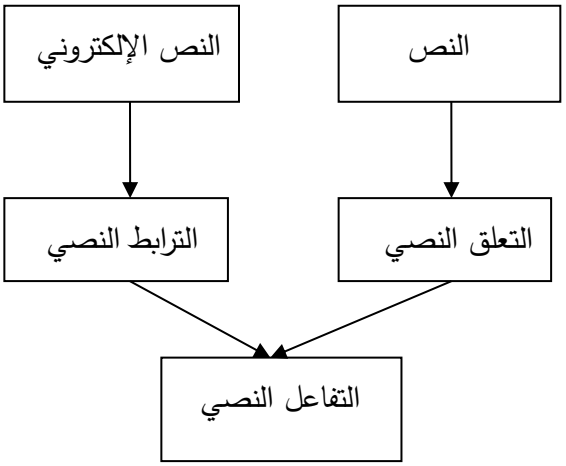
إنّ النص المترابط في مرحلة ما يكون محجوبا لا يدرك إلا بالتفاعل معه، واستظهار نصوصه المتخفية خلف المفاتيح/ الروابط التي يتكون المعنى من خلال تفاعلها نصيا، والتفاعل معها من طرف المستخدم ثم يعود النص متخفيا خلف العقد والروابط، وما يكشف ذلك ويجعله متاحا هو نسبة التفاعل معه والمشاركة في إنتاجه، أو إعادة إنتاجه وما يكتب حوله من نصوص موازية.

والترابط هو السمة الأساسية التي تتصل بمفهوم HyperText، كما يميزه عن المفهوم نفسه في نظرية النص التي تجعله مقتصرا على العلاقة بين نصين سابق ولاحق، بحيث إنه في كتابه "الرواية والتراث السردي" يطلق على الـ Hyper Textualité مصطلح التعلق النصي، انطلاقا من كون "التعلق النصي يضعنا أمام علاقة بين نصين اثنين، حيث يقيم اللاحق منهما علاقة مع السابق. أمّا في النص الالكتروني فالترابط يتجسد من خلال الروابط التي تتم داخل النص نفسه، ويسمح لنا هذا بالانتقال داخل النص وفق ما تستدعيه عملية القراءة "[2].

[1]- سعيد يقطين: النص المترابط، النص الإلكتروني في فضاء الإنترنت، http://www.saidyaktine.net/?p=55

[2]- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص 102.

ومع هذا التباين والاختلاف فإنّ المفهومين حسبه ينتميان إلى "التفاعل النصي" الذي يقترحه كترجمة للمصطلح الفرنسي Transtextualité الذي نادى به جنيت في كتابه "أطراس" Palimpsestes، وهذا حسب الشكل الآتي المقترح"[1].



لقد سبق أن استخدم جنيت مصطلح المتعاليات النصية للإشارة إلى مختلف العلاقات بين النصوص، وجعل من الإمكانات التي تندرج تحته "التعلق النصي" وهو ضرب من ضروب المتعاليات النصية أيْ "كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[2]، أو كما يقول يقطين: "العلاقة النصية التي تقوم بين نصين كاملين أحدهما لاحق (ب)" Hyper Text والثاني سابق (أ) Hypo Texte، وأنّ النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة"[3].

هذا ما استقر عليه مفهوم التعلق النصي في إطار نظرية النص، وعلى إثر التزاوج المشهود بين الأدب والإعلاميات وولوج الحاسوب عالم الإبداع الأدبي فارق النص حدوده القديمة ليغدو نصا علائقيا بواسطة الإنترنت يمكن قراءته رأسيا وأفقيا، كما يمكن التحرك بينه بحرّية تامة على شاشة

[1]– المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[2]– جيرار جنيت: طروس، ترجمة: محمد خير البقاعي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص 123.

[3]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 06.

الكمبيوتر في أي اتجاه، إضافة إلى ذلك يمكن للقارئ إعادة إنشاء النص بحسب رغبته، أو الوصل بين أجزائه بطرائق لا نهائية، وكيفيات لا حدود لها.

لقد استحدث النص الالكتروني علاقات ومفاهيم جديدة، هذا النص له مواصفات مختلفة عن النص بالمفهوم القديم. نستطيع من خلاله الانتقال داخل النص وفق ما تستدعيه عملية القراءة، كذلك لا يتيح لنا الترابط التحرك بين النصوص اللفظية فقط، بل الانتقال كذلك بين علامات غير لفظية مثل الصوت أو الصورة، أو الخارطة، أو اللوحة أو الصورة أو المتحركة، ويعرف هذا التوسيع بترابط الوسائط.

وعلى الرغم من التباين المسجل بين التعلق النصي والترابط النصي فإن يقطين يراهما يرتبطان بالتفاعل النصي لأنه المفهوم الذي يتسع لمختلف العلاقات بين النصوص سواء كانت لفظية أو غير لفظية، وسواء قدمت شفاها أو كتابة أو الكترونيا.

وتبعا لذلك يعتبر التفاعل النصي عاما وشاملا من الترابط النصي، لأنه أكثر اتساعا وشمولية لطبيعة الوسيط والإنترنت. وعلى الرغم من أنّ التعلق النصي بات مفتوحا على أنظمة متعددة العلامات[*] إلا أنه بقي حبيس النظام الخطي لتلك النصوص، وذلك يعني أنّ الترابط النصي لا يتحقق ما لم يوضع النظام الخطي للنص موضع استفهام.

خامسا– أنواع النص المترابط:

[*]– يقول يقطين في كتابه "من النص إلى النص المترابط" لا يقف حد التعلق النصي بين نصين ينتميان إلى نظام علامات خاص (اللفظ /الكتابة)، ولكنه يتعدى ذلك إلى أنظمة متعددة العلامات حيث يكون النص المتعلق به (السابق). من نظام لفظي: مثلا، لكن النص المتعلق (اللاحق) ينتمي إلى نظام علامات مختلف. فرواية نجيب محفوظ يمكن أن تحول إلى السينما وقصة أهل الكهف في القرآن الكريم يمكن أن تحول إلى مسرحية (توفيق الحكيم)، كما أنّ الرسام أو المصور أو الموسيقي يمكن أن يتعلق بنص أدبي أو ديني أو ثقافي فيقدمه من خلال نظام العلامات الذي يشتغل به فيبرز لنا من خلال اللوحة (مثل الرسومات الشعبية التي تمثل عنترة وعبلة أو القطعة الموسيقية (شهرزاد) .

بما أنّ الأنظمة التقنية ليست قالبا ثابتا فهي متغيرة ومطواعة في يد مستخدمها نظرا لاعتمادها على نظام الروابط "تفنن المبرمجون والمشتغلون بالنص الإلكتروني في ابتكار أساليب مختلفة من الترابط النصي... وهذه الأنواع أهمها:"[1]

– **التوريق**: فيه يكون النص الأدبي وفق صفحات، وتكون مهمة المتلقي النقر على الفأرة للانتقال إلى الصفحة الموالية أو الرجوع إلى الصفحة السابقة أو الصفحة الرئيسية، و"فيه يكون التفاعل محدودا جدا لأنه يأخذ صورة نظام الكتاب الورقي للانتقال من صفحة إلى أخرى"[2].

– **الشجري**: في هذا النص يتبع القارئ المسار الذي رسمه له المؤلف فينتقل من مستوى أعلى إلى آخر أدنى أو بالعكس: تنازليا أو تصاعديا. وفي هذا النوع مشابهة "لفهرست الكتاب الورقي: المجلد، الباب، الفصل... وفهرست النص الإلكتروني يأخذ هذا البعد الشجري"[3]. فيكفي النقر على أية جزئية للوصول إليها في المتن.

– **النجمي**: سمي بالنجمي لوجود عقدة أساسية تتمركز في دائرة محورية، وهي البؤرة يحيط بها مجموعة من العُقد المترابطة معها باعتبارها عُقدا ثانوية. فتكون العقدة الأساسية حاملة للمعلومة الرئيسية البانية للمحتوى بينما العقد المترابطة معها تحمل معلومات ثانوية إضافية للمعلومة الرئيسية وتدعّمها. وما على المتصفح إلا "النقر على الكلمات المترابطة أو الصور المترابطة بالمفهوم "المحور" فيحصل على معلومات إضافية عما يبحث عنه، ثم يعود إلى العقدة المركزية"[4].

إن هذه الأنواع الثلاثة تقترب من الكتاب المطبوع لأنها تخضع "لبنية شبه خطية ولمسارات مضبوطة ومحدودة، كما أن الروابط فيه محدودة ومقيدة بقيود دلالية أو منطقية أو سببية أو ما شاكل ذلك من العلاقات التي تتحدد بواسطتها الصلات بين العقد"[5].

---

[1]– سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص 136.

[2]– سعيد يقطين: المصدر السابق، ص. ص 136– 137.

[3]– المصدر نفسه: ص 137.

[4]– المصدر نفسه: ص 138.

[5]– المصدر نفسه: ص 142.

– **التوليفي**: في هذا النوع تتجلى صفة اللاخطية إذ إنّ هذا النوع يمتاز ببنية معقدة من العُقد فلا يمكن تتبع مسار هذا النص، ولكن يبقى عدد المسارات محدودا نظرا لكون عدد العقد محدودا. لكنه يمنح القارئ فرصة اختيار المسار والانتقال بين الروابط "فيقدّم احتمالات أكبر للتفاعل بالقياس إلى الأنواع السابقة"[1].

– **الجدولي**: وفيه تكون الانطلاقة من جدول يحوي عُقدا وبالنقر عليها تحيل إلى روابط متعددة تندرج تحت هذه العقدة و"انطلاقا منها يمكنه أن ينتقل بين عقد النص وهكذا"[2].

– **الترابطي أو الشبكي**: ويعتبر النسق الأكثر دلالة على خصائص النص الرقمي من تفاعلية وترابط وتشعب، اللاخطية ... إذ إنه يسمح للمتلقي بالإبحار والتجول بين العقد والروابط الكثيرة المتاحة له دون قيود، وهذا النوع يحيل إلى شبكة علاقات متداخلة ومتشابكة و"ما على المستعمل سوى اختيار العلاقات التي يريد إقامتها بين العُقد المختلفة وكذا الروابط اللانهائية بين مختلف المواد"[3]. فيتجسد بذلك البعد الافتراضي اللامادي واللامحدود.

إن الأنواع الثلاثة الأخيرة هي من النمط المركب التي هي "أبعد ما تكون عن الكتاب المطبوع وعلى كافة المستويات، لذلك يمكن اعتبارها النص الذي تتحقق فيه السمات الجوهرية للنص الإلكتروني الجدير بهذه الصفة... وهذا النمط المركب هو المقصود ضمنا أو مباشرة بالنص المترابط في مختلف الدراسات أو الأبحاث التي ترصده أو تنظّر له"[4].

سادسا– النص المترابط والخطاب الروائي:

ظهرت الرواية منذ البداية جنسا سرديا اخترق باقي الأجناس السردية. وقد شهدت منذ ظهورها العديد من التغيرات نتيجة تأثرها بمدّ الفلسفات والأيديولوجيات المتعاقبة التي صبغت عوالمها

---

[1]– سعيد يقطين: المصدر السابق، ص138.

[2]– المصدر نفسه: ص 139.

[3]– المصدر نفسه: ص 140.

[4]– المصدر نفسه: ص142.

ومضامينها بالتغير والحركية الدائمة عقب كل مرحلة تاريخية. وكان للانفجار المعلوماتي الذي عرفه العالم أثره على الرواية لتصير أرقى أشكال التعبير الأدبي الرقمي بسبب قدرتها على ولوج البرمجيات وترويض الأنساق الأيقونية. كل هذا عصف بمفاهيم قديمة من مثل خطية الكتابة وتماسك النص، ووظيفة اللغة.

ورغم أن الرواية العربية شهدت تطورا على مستوى بنيتها الشكلية متأثرة في ذلك بما يحصل لنظيرتها الغربية إلا أنها لم تتجرأ على اقتحام الوسائط المتفاعلة مثل نظيرتها الغربية، وهو ما ساهم في تعثر انتقال الخطاب الروائي إلى مرحلة جديدة قوامها الترابط والتفاعل، ما يجعل الروائي أمام فرصة بل تجربة جديدة بعيدة عن تلك التي مورست في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي إن أراد أن يرتقي بهذا الفن بل ويرتقي بالكتابة العربية كلها.

ومع بداية هذا القرن بدأت الرواية العربية أولى محاولاتها للخروج من الممارسات السابقة بالخروج من عالم الورقية إلى فضاء أرحب ومتلقٍ مغاير، فدخلت عالم التكنولوجيا مستثمرة ما وفره الحاسوب وعالم الإنترنت لتقديم نصها في بنية مختلفة، ومؤسسة لجماليات أخرى لم يعهدها المتلقي العربي من قبل، مشكّلة بذلك علامة فارقة في تاريخ السرد العربي.

تنبه نقاد الرواية إلى التمازج الحاصل بين النص الروائي ومختلف الوسائط التكنولوجية الجديدة، فيما يمكن تسميته بالتكنو- رواية. هذا الوافد الجديد إلى عائلة الأجناس الأدبية أدى إلى توالد المفاهيم وتباين المصطلحات. ومن ثم برزت مجموعة من المحاولات التنظيرية لقراءة هذا النوع من الرواية التي تنهض على أساس تجاوز التقنيات القديمة في الكتابة من حيث صياغة معايير الرواية، وتبدل ملامح السرد وسماته، وتوجيه جمالياتها ونقدها في الوقت نفسه.

يستخدم يقطين مصطلح "الرواية المترابطة" (Hyper-roman)، وهو المصطلح نفسه المستخدم عند سيسيل برادنبورغ C. Brandenbourger وفرانسوا كولون، وهي- في رأيه- رواية توظف الوسائط المترابطة باعتبارها جزءاً من بنيتها، ذلك أنها في الأساس علامات صوتية، حركية، سمعية، تؤدي إلى "كسر خطية السرد الأحادية، مقدمة النص على صورة متاهة على القارئ أن

يحدد مساراتها بطرق متعددة تعطي للنص إمكانات للقراءة لا حصر لها حتى بالنسبة للقارئ الواحد"[1]؛ ما يعني أنّ خاصية الترابط التي يحققها هذا النوع من الرواية يصهر قارئه في عالم فني دلالي منفتح ومتعدد، متجاوزا الطابع الخطي الذي يتيحه النص الروائي الورقي المطبوع.

وبما أنّ السرديات قد ميّزت بين القصة (المادة الحكائية) والخطاب (طريقة الحكي)، وبيّنت لنا أنّ الخطاب في العمل الروائي "خطي" وأنّ القصة متعددة الأبعاد. ولما كانت القصة لا تبدو إلا من خلال الخطاب فلا يمكن حسب يقطين إلا القطع ب "لا خطية" القصة، وهي تتحقق من خلال الخطاب. فحين تقع أحداث متعددة من القصة[*] في وقت واحد لا يمكن لهذه الأحداث أن تقدم دفعة واحدة، لذا يلجأ الكاتب من خلال الراوي إلى:[2]

- تقديم كل حدث على حدة: أي أنه بعد الانتهاء من تقديم الحدث (أ) ينتقل إلى الحدث (ب)، وهكذا دواليك. إنه بهذه التقنية يعتمد الخطية في تقديم الأحداث بشكل تتابعي رغم أنّ الأحداث وقعت في وقت واحد، فهو يقوم بترتيبها بحسب أهميتها بالنسبة إلى مجرى الحكي كما يتصورها الكاتب.

- تقديم جزء من الحدث (أ) ثم ينقلنا الراوي إلى جزء آخر من الحدث (ب) ثم يعود إلى الحدث (أ) حيث توقف ليواصل حدثا جديدا منه، ثم يوقفه عند لحظة معينة، لينقلنا مجددا إلى الحدث (ب) حيث انتهى في المرة الأولى ليتابعه إلى نقطة خاصة من تطوره ليوقفه، ويستأنف الحدث(أ) مجددا وهكذا دواليك. فالكاتب من خلال الراوي الناظم دائما يعتمد أسلوب "التناوب" في تقديم الأحداث.

---

[1]- سعيد يقطين: الرواية العربية وإشكالية تفاعلها مع الوسائط المتعددة والمتفاعلة.
http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=9240

[*]- يقول سعيد يقطين: "لا أحد يستطيع إنكار كون القصة هي في آن واحد أمّ الرواية وأختها". ينظر: قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 48.

[2]- سعيد يقطين: الترابط النصي والخطاب الروائي، ص 190.

وهناك فرق برأيه بين التسلسل والتناوب، ففي التسلسل تقدّم الأحداث بشكل خطي وبسيط، مما يسهّل على المستمع أو القارئ مواصلة القصة من البداية إلى النهاية. وهو ما نجده في الحكي التقليدي والشفوي منه على وجه خاص. أمّا في التناوب فإنّنا نكون أمام ضرورة التركيز للتمكن من إعادة ترتيب الشذرات أو المقاطع السردية المقدمة من الأحداث المختلفة"[1].

وتبرز الخطية بجلاء من خلال الشعور الذي يجده المتلقي حين يستقبل الأحداث فيستشعر موضع النهاية لذا يتلاشى ضغط الأحداث، ونجد حضورها في النصوص السردية القديمة أو في الرواية الواقعية. أمّا "اللاخطية" فتبدو لنا بوضوح في الرواية الجديدة والتجريبية على نحو خاص. فالراوي يتنازل عن وظيفته في الإمساك بيد المتلقي، وتوجيهه إلى أبعاد النص ودلالاته لذلك يحل محل "الاسترخاء" في الرواية الجديدة "التوتر" الذي يتولد من هيمنة اللاخطية، ويستدعي هذا من المتلقي بذل جهد كبير لإعادة بناء القصة"[2].

إن خطية البنية السردية تعني ببساطة أن السارد يدرك أن القارئ سيقرأ الفصل الأول قبل الثاني والثاني قبل الثالث وهكذا. غير أن البنية اللاخطية للنص المترابط أنها تتيح إمكانية بلوغ نفس العقدة (أي المقطع) مرات عدة ضمن المسارات المتعددة للقراءة الواحدة، ومع كل مسار تختلف الدلالة.

كما أن اعتماد الروائي على اللاخطية في تقديم أحداث القصة يفرض على القارئ حضورا ذهنيا ليتمكن من إعادة لملمة عناصر القصة المشتتة والمتفرقة وتشكيلها في ذهنه، ليصل إلى استنتاج عالم منسجم ومتكامل، ومن ثم ينتهي إلى تكوين دلالة معينة للنص الحكائي. وإذا كان الروائي "يخطّب" القصة فإنّ القارئ مدعوٌّ بدوره إلى إعادة بناء القصة بعملية تخطيب مغايرة انطلاقا من الخطاب الذي يقرأ.

---

[1]- سعيد يقطين: المرجع السابق، ص190.

[2]- المرجع نفسه: ص191.

وهكذا يظهر لنا من خلال العمليات التي يقوم بها كلٌّ من الكاتب والقارئ، وكل حسب موقعه من النص السردي أننا أمام تفاعل بينهما، فكلٌّ منهما يتفاعل مع القصة بطريقته الخاصة، وبدون هذا التفاعل لا يمكن إنتاج القصة أو تلقيها.

فالكاتب من خلال القصة ينتج الخطاب، والقارئ من خلال الخطاب ينتج القصة "وتضعنا هذه العلاقة التفاعلية بين الطرفين أمام مقام تواصلي تفاعلي نجسده من خلال هذا الشكل[1].

الكاتب ⟵ القصة ⟵ الخطاب

الخطاب ⟶ القصة ⟶ القارئ

إنّ اللجوء إلى استعمال هذه التقنيات في تقطيع القصة من خلال الخطاب السردي كانت تمليه إلى جانب المواقف الجمالية والأخلاقية كما تقدمها لنا الأدبيات السردية من أفلاطون وأرسطو إلى هنري جيمس والرواية الجديدة[2]. كما أملته ضرورات تتصل بطبيعة الوسيط في تقديم المادة الحكائية. هذا الوسيط يتجلى لنا من خلال الشفوي (اللسان) والكتابي (النص المطبوع)، والإلكتروني (النص الرقمي).

أ- **الشفوي:** إنّ الراوي الشعبي الذي يروي قصته في مقام يحضر فيه الجمهور لا يمكنه حكي حدثين في مقام واحد، لذلك يدفعه البعد الشفوي ذو البعد الخطي إلى تقديم كل حدث إلى حدة. فهو يروي مقطعا محددا يتصل بجزء من القصة، ويوقفه عند حد معين، وينتقل إلى حدث آخر، وعندما ينتهي منه يعود إلى الحدث الأول أو إلى حدث آخر مختلف تستدعيه ضرورة التطور ومنه يعود إلى الحدث الثاني.

[1]- سعيد يقطين: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 193.

هذه الضرورة التي يسميها يقطين تفرض عليه تقطيع القصة بهدف تقديمها، كما تفرض عليه تنظيم التقطيع بواسطة صيغ سردية محددة تبين لنا بداية المقطع ونهايته، وصلته بغيره من المقاطع. وهذا ما تجده شائعا في السرد الشفاهي من خلال:[1]

*- إيقاف حدث ما : هذا ما كان من أمر هؤلاء ...

*- استئناف حدث آخر :أمّا ما كان من أمر ...

*- الرجوع إلى نهاية الحدث السابق : ونرجع إلى سياق الحديث ....

هذه الصيغ ونظيراتها هي بمثابة "روابط" تجعلنا على صلة بتطور عناصر القصة، كما أنها تعطينا انسجاما، وبذلك تضمن مختلف أجزائها.

ب- **الكتابي**: مع ظهور الكتابة وبداية التدوين ظل الحكي أقرب ما يكون إلى الشفوي، لأنّ ما تغير هو الوسيط فقط، فما كان يحكى شفويا صار منقولا إلى الكتابة محافظا على أغلب مكونات النص الشفوي باستثناء ما اتصل منه بنبرات الصوت، وتغيير إيقاعه والعناصر الذاتية المتعلقة بالراوي، يظهر لنا ذلك بجلاء في كون الكتابة السردية كانت تملأ بياض الصفحة، ولم يكن الفصل بين الفينة والأخرى لضرورات تتصل بتغيير المقاطع السردية الكبرى سوى بعبارات من قبيل "قال الراوي" أو "يا سادة يا كرام" التي كانت توضع بين هلالين أو تكتب بلون مغاير[2].

هذا الاختلاف في تقديم القصة ليس فقط اختلافا في الشكل، ولكنه أيضا اختلاف في الدلالة، لأنّ الكيفية التي تبنى بها القصة وهي تنتظم وفق نسق خاص أو توظف فيها تقنية محددة في تقطيع عناصرها لها دلالة معينة ينشدها صاحب النص.

[1]- سعيد يقطين: الترابط النصي والخطاب الروائي العربي، ص192.

[2]- المرجع نفسه: ص. ص 192-193.

ولابد أن يراعى أيضا في هذه المرحلة عنصران هما: القارئ والانغلاق. فالقارئ قد اختلف، فلم يعد ذلك الذي كان يتوجه له مع مرحلة الشفوي لأنه أصبح غير محدد وغير معروف للراوي. أمّا عنصر الانغلاق فيقصد به يقطين أن النص لم يعد مفتوحا كما كان، فالكتاب المطبوع لا يمكن تغييره بالزيادة والنقصان.

وانطلاقا من كل ما سبق يستنتج يقطين أنّ تغيير الأداء الشكلي في الأعمال السردية له صلة وثيقة بتغير الوسيط الموظف في الكتابة، وأنّ كل وسيط (اللسان والكتابة والطباعة) يتيح لنا طرائق مختلفة في عملية الإنتاج والتلقي، وأنّ تطور الأشكال وإن كان يستجيب لحاجات معرفية وجمالية خاصة فإنه يتأثر بالوسائط التي توظف من خلالها هذه الأشكال.

ج- **الإلكتروني**: يعتقد يقطين أنّ تكنولوجيا الإعلام والتواصل كان لها دور في تطوير النص من حيث تنظيمه وبناؤه، بعيدا عن إكراهات الورقة، هذا الدور تمثل في:

"نقل النص السردي المطبوع إلى شاشة الحاسوب، ويمكننا من خلال برنامج الوورد (Word) أو ب.د.ف(PDF) وسواهما قراءة النص الروائي المطبوع وفق التنسيق أو التنظيم الذي قدّم به وهو مطبوع. ورغم المحافظة على الصيغة الأصلية للنص الروائي المطبوع نجد مع ذلك تغيّرًا على مستوى تلقي هذا النص، ويتمثل في غياب البعد المادي للكتاب الذي يسمح لنا بتصفحه، والانتقال بين مختلف مكوناته بتوريق صفحاته. تقدم لنا الشاشة صفحة واحدة أو جزءا يسيرا منها هو ما يبدو لنا في الحالة التي نتحدث عنها، ويمكننا الانتقال بين أجزائها بالنقر على مصعد الصفحة فننزل إلى نهاية النص أو تصعد إلى بدايته. وعندما يكون النص طويلا جدا يصعب علينا التعرف على "معمارية النص" أو قراءته من خلال النزول مع الصفحات لأنّ ما يتقدم إلينا منه هو يبدو لنا فقط على الشاشة[1].

[1]- سعيد يقطين: الترابط النصي والخطاب الروائي العربي، ص 194.

إنّ نقل النص الورقي إلى الحاسوب بهذه الطريقة لا يتلاءم مع طبيعة "الصفحة" على الشاشة، لذا كانت الطريقة المثلى هي أن تتقدم كل صفحة على أنها "شذرة" كاملة من النص، مع مراعاة إذا أمكن صلتها بالشاشة، والانتقال بين الشذرات لا يمكن إلا عبر إحداث "روابط"[*] بين الشذرة التي نتعامل معها وغيرها من الشذرات التي لا تبدو لنا على الشاشة، فتنتقل إليها مباشرة عبر تنشيط الروابط "التي تسمح بالانتقال من شذرات نصية إلى أخرى بمجرد تنشيطها بالنقر عليها بواسطة الفأرة"[1] وبموجب علاقة غير جلية توصل معلومتين أو شذرتين نصيتين ببعضهما البعض، هذه الوصلات تكون بلون تختلف عن لون النص، أو قد يتم تميزها في حالات أخرى بوجود خط أسفلها.

ويؤدي تنشيط هذه الروابط إلى الدخول في متاهة قرائية تبتعد بالقارئ عن نقطة البداية، ما يعني أن "تدخل القارئ في اختيار الرابط يفعل في إنتاج نوعية العلاقات المترابطة، ومن ثم في نوعية المعنى المنتج من هذه العلاقة بين معلومتين ما يعطي الرابط خصوصيته للنص المترابط التخييلي"[2]. كما تسهم الروابط في إثارة المتلقي ودفعه للتفاعل وتحفزه على التواصل السريع في التصفح والانتقال "لأنه يمتلك بها زمام المبادرة في التواصل أو العدول إلى التقنية الثانية تقنية النقر للانتقال إلى مكان وزمان له هيكل آخر غير ما كان فيه، ومن خلاله يستطيع المكوث ليقرأ ويسمع ويرى"[3]. فالنص اللغوي لا يظهر كاملا على الصفحة إنما يقدّم جزء منه ويخفى الآخر على المتلقي، كما أن الشريط العمودي الذي يمثل طول النص الظاهر لا يحمل أي مؤشر يبيّن طول النص المقروء أو المتبقي، ما

[*]- الرابط هو ما يربط بين العقد، ويتجلى من خلال زر أو صورة أو أيقونة أو كلمة معينة بلون أو خط تحتها، وبتمرير المؤشر عليه يتحول المؤشر إلى كف، أو يظهر لنا شريط يطلب منا النقر وعند النقر على الرابط تفتح لنا العقد التي يحيل إليها، ونحن نبحر بالروابط ونقرأ العقد. ينظر: من النص إلى النص المترابط، ص 261. وتؤدي الروابط العديد من الوظائف منها: إضاءة فهم النص، واختصار قراءته، وتقديم هوامش المتن، أو ارتباطات عن الموضوع نفسه.

[1]- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص 133.

[2]- زهور كرام: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص 47.

[3]- علاء جبر محمد: الحداثة التكنو ثقافية، مطبعة الزوراء، العراق، ط1، 2009، ص 74.

يصعّب على المتلقي تحديد أفق توقفه لطول النص فيستمر في النزول إلى الأسفل دون معرفة ما الذي مازال أمامه؟

كما يلاحظ المتلقي داخل النص بعض الكلمات بلون مختلف، وتصدر وميضا فيه إشارة للمتلقي بأن ينقر عليها –كما في رواية شات لمحمد سناجلة، إذ تظهر هذه الكلمات: **نعم لقد كنت هاربا** بلون مغاير، وعبر النقر عليها تفتح نافذة جانبية تحمل نصا آخر.

وعبر هذه العملية يظهر التطبيق الفعلي للنص المترابط hyper text، كما يظهر المعنى في طبقات مختلفة، فالنص ينشطر على ذاته ويقدّم معاني أخرى محملة فوقه أو تحته، وهي مختفية لا تظهر إلا إذا أراد المتلقي ذلك، وهنا يبدأ التفاعل فالحرية مكفولة للمتلقي بأن ينتقل إلى أي مرحلة أو عقدة نصية مانحا تعددا قرائيا. ففي رواية شات يظهر نص جانبي شعري من لغته يصوّر حياة البطل الحزينة والمليئة بالاضطرابات فهو الهارب إلى الفراغ والوحدة، وعبر هذا النص الجانبي يصبح المتلقي أمام نصين في الوقت ذاته، الأول: سردي يروي قصة بأسلوب ولغة خاصة، والثاني: شعري يصور ويبث بلغة مختلفة، ليزيد المشهد شحنا عاطفيا إضافيا، فالمعنى يتشكل في طبقتين مختلفتين من الناحية البنائية والجمالية والتصويرية.

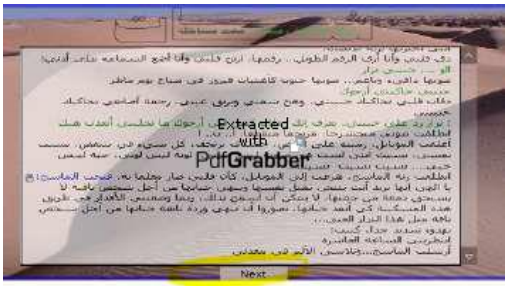
ثم بالضغط مرة أخرى على كلمة "هاربا" نعود للنص الأول وتختفي النافذة الجديدة، مع إمكانية بقائها إن أراد المتلقي والانتقال بحضورها إلى أسفل النص، الذي يستمر في التوالد وتقديم الأحداث، وإدماج وسائط متعددة ونوافذ مختلفة، تحمل نصوصا أو أصواتا تجعل من الرواية نسيجا

متشعبا من الوسائط. وهو ما يحمّلها أبعادا دلالية كثيرة يمكن استقبالها عموديا في طبقات، كما يمنحها مرونة.

ثم نجده يصور لنا الرسالة (sms) عبر تقديمه لايقونة الهاتف التي تظهر هاتفا يتحرك، ويلح بالحركة والصوت على المتلقي بالضغط عليه من أجل الاطلاع على الرسالة، ويرافق ذلك صوت هاتف حقيقي نسمعه كلما قربنا زر الماوس من أيقونة الهاتف.

يدخل بعدها المتلقي في مغامرة غيره، وتصبح القراءة رباعية البعد ثم تنفصل عن الز خيارات قرائية تحمل معان ودلالات مختلفة مما يمنح الرواية المرونة.

وبعد الانتهاء من قراءة الجزء الأول من الرواية تلحظ وجود إشارة جديدة في الأسفل Next ولما نقرب منها الماوس تبدأ بالإلحاح في إشارة للضغط وتظهر كالآتي:



وعبر الضغط عليها تتبدل الشاشة وندخل إلى مستوى جديد من الرواية. وهنا يظهر التفاعل الحقيقي بين المتلقي والنص التفاعلي حيث يمنحه قدرة على رسم مسار قراءة يختاره بنفسه فيستبعد مثلا قسما من النص[1]، ويبدأ من آخر يراه مناسبا للبداية فلا بدايات للنص التفاعلي.

لذا على القارئ أن يعي الفرق في التعامل بين النص الروائي المكتوب على الورق وبين النص الرقمي الروائي القائم على مكونين أساسيين:[2]

- **البنيات والعُقد**: وهذه البنيات نصية بالدرجة الأولى لكن يمكن أن تأخذ أيضا بعدا صوريا أو صوتيا.
- **العلاقات/ الروابط**: وهي علاقات بين البنيات تمكّننا من النقر عليها للانتقال بين البنيات والعُقد.

كما أن تأثيث الرواية بالروابط لا يؤثر على بنائها فقط بل على شكل القراءة المتميز بتجاور النسق التقليدي الخطي المحكوم بالتتابع، والنسق الترابطي الذي يدعو القارئ إلى الضغط على الأيقونات والعلامات المتحركة للاندماج في قراءة حرة قائمة على منطق القفز. وهنا يظهر التفاعل الحقيقي "بين المتلقي وهذا النص حيث يمنحه قدرة على رسم مسار قراءة يختاره بنفسه فيستبعد مثلا قسما من النص"[3] ويبدأ من آخر يراه مناسبا للبداية، فلا بدايات لهذا النص مما يعطي حرية أكبر للمتلقي للانتقال عموديا وأفقيا في النص، ما يمنحه مساحة كبيرة للتأويل.

وتعتقد عبير سلامة أنّ الرواية المتعددة الأصوات ووجهات النظر هي الأنسب للاستفادة من إمكانات النص المترابط بالنظر إلى أنها تخفف وطأة الكتلة الكتابية على العين، وتضفي جاذبية على

---

[1]- محمد مريني: النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد 89، مارس 2015، ص 57.

[2]- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012، ص 230.

[3]- محمد مريني: المصدر السابق، ص 57.

القول الثقيل وتبيّن أفكارا بعينها على الرغم من الانتقادات الموجهة لهذه التقنية، كتمزيق المتن والتمويه باستعمال روابط وهمية، وفرض مبدأ الهيمنة القرائية، وقهر القارئ على استعمال هذه الروابط في إطار المتن والسيطرة على توجيهه من منطلق ديكتاتورية العين[1].

إن تلقي هذا النوع من الرواية من لدن القارئ ليست مجرد تصفح سطحي للنص، إنما تفاعل بنّاء ومثمر بين جملة من العناصر الفنية منها: النص والأيقوني والصوتي وغيره، ومن ثَمّ تقرأ الرواية الرقمية بشكل أفقي دون خضوع منها لمسار معيّن خلاف ما ألفناه من خطية في نظيرتها الورقية حيث تقوم الخطية على قلب الصفحات. أمّا عن اللاخطية التي تسم الرواية الرقمية فتعتمد على نص ليس له بداية ولا نهاية محددة، وتغدو القراءة تفاعلية حيث يجد القارئ نفسه مهتما بجانب من أحداث الرواية ما يجعله يبحث عن بقية الجوانب الأخرى من خلال التعليق، وفتح نقاش مع بقية القرّاء فيتم بذلك إثراء الرواية بقراءات مختلفة و"هذا يعتمد على الخيط الذي يتبعه كل قارئ منهم، وعلى مدى استعانة قراءة الخيط الواحد بالمواد غير النصية الملحقة به كالجداول، والصور والخرائط، والملفات الصوتية وغيرها"[2].

ويعود السبب في تعدد المسارات القرائية في الرواية الرقمية إلى ارتفاع "شدة التوترات التفاعلية عند المتلقي عبر تجاوز مركزية الصوت والانزياح"[3]. كما أنّ القارئ يمكنه اختيار أيّ بداية، وهذا ما يؤدي إلى "اختلاف في سيرورة الأحداث من قارئ إلى آخر حيث إنّ كلّ قارئ يسير في اتجاه يختلف عن الاتجاه الذي يسير فيه القارئ الآخر الأمر الذي يفضي إلى اختلاف النهايات كذلك"[4].

---

[1]- عبير سلامة: النص المتشعب ومستقبل الرواية، http//www.alimizher.com

[2]- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 128.

[3]- عبد القادر فهيم شيباني: سيميائية النص الأدبي وبلاغة الأطراس الرقمية، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، العدد73، 2009. ص120.

[4]- سعيد يقطين: صقيع، تجربة إبداعية عربية جديدة، http://archive.li/0GZS7

وأخيرا يرى سعيد يقطين أن النص المترابط هو الطريق الطبيعي لتجديد السرديات، وكلّ نظريات التحليل السردي. كما هو المدخل الطبيعي لدخول عالم الرواية التفاعلية عن طريق استثمار نظريات النص المترابط للانتقال إلى مرحلة جديدة، وكتابة عربية جديدة تناسب روح هذا القرن. وهو تحدٍّ تكنولوجي لم تقتحمه الرواية كما يجب بالمقارنة مع مثيلاتها في الغرب، فما زالت عاجزة عن استثمار ما تراكم من نظريات في هذا المجال.

خاتمة الفصل:

إنّ التطلع إلى الحداثة من أبرز التحديات التي تواجه الثقافة العربية التي ما زالت تعيش صراعاً بين القديم والجديد، وبخاصة بعد ظهور الأثر الحداثي للثورة الرّقميّة التي أحرجت الكثيرين من النقاد والمفكرين، وحفّزت بعضهم إلى السير في ركب التقدم العلمي، ووسائطه المعرفيّة.

حاول سعيد يقطين من خلال أعماله وكتبه بعث الوعي بأهمية استيعاب الأثر الحداثي للثورة الرّقميّة، كما حاول أن يرسّخ في أعماله ضرورة تكوين وعي نقدي عربي بأثر التكنولوجيا في الحياة وآثارها الأدبية بتمثل روح العصر الرقمي بعيداً عن الاكتفاء بوسائله وأدواته، وذلك انطلاقاً من أنّ المدخل المناسب لتجديد السرديّات هو ولوج العالم الرّقمي بعزيمة بعيداً عن الثقافة الاستهلاكيّة بأدواتها التقليدية، ممّا جعله يسعى إلى التخفيف من ارتباط السرديّات بالتاريخ، والانتقال بها إلى الارتباط بثقافة الصورة بتقنياتها الرّقميّة بعدما قطعت الثقافة الغربية مسافة طويلة في استثمار إمكانات الحاسوب وبرمجياته، وتفعيل دور الوسائط في إنتاج النص الإلكتروني.

ومما يقرره في هذا التحوّل ضرورة الانتقال المعرفي من النص إلى النص المترابط لتجديد الفكر والثقافة العربية المعاصرة، والحقل الأدبي والنقدي خصوصا ولا يكون هذا التجديد إلا بالاشتغال بتقنية النص المترابط على مستوى النظر والممارسة الإبداعية، وذلك وفق عملية تشكيل جديدة للنص الإبداعي تشمل تقنيات وتطبيقات رقميّة على المستويين الفني والدلالي، بعدما بات الأدب الرّقمي مرتبطاً بالوسيط الذي يُنجز من خلاله.

ويهدف إلى وضع تصوّر جديد للثقافة العربية يستند إلى الثورة الرّقميّة التي أحدثت تطوراً هائلاً في وسائل الاتّصال وثورة المعلومات، وتركت أثرها في الإبداع العربي برمته، فكانت التبدلات العميقة في الفكر والبناء الفني، وهي جزء من ثورة عنيفة مسّت الثقافة العالمية في الجوهر والشكل أيضا.

وقد اجتهد سعيد يقطين في رصد أهم ملامح الثورة الرّقمية وعلاقتها بالإبداع، وتوظيف مفردات العالم الرّقمي بهدف إبراز خصوصية الحقل المعرفي الجديد، فنجده يستخدم مصطلحات ذات صلة وثيقة بالموضوع: التكنولوجيا الجديدة، والثورة الرّقميّة، والرّقميّات، العصر الرقمي، وعصر المعلومات، وإنتاج المعرفة، والتعليم الرقمي، وعصر المعلومات، وإنتاج المعرفة، والتعليم الرّقمي، والفضاء الشبكي، والإبداعات الرّقميّة، والبرمجيات، والأدبيات الرّقميّة، والثقافة الرّقميّة، والوسيط الرّقمي، وتقييد تقني، والوسائط المتفاعلة، والثقافة المتفاعلة، والوسائط الجماهيرية، والسرديات الرّقمية، والترابط النصيّ، وغيرها من المصطلحات التي وظفها لخدمة مشروعه النقدي. وأظهر بذلك وعيّاً نقديّاً في تعامله مع هذه المصطلحات ما يدل على روح علميّة، ورؤية كاشفة للواقع تحاول وضع الأسس المنهجية لخطاب نقدي رقمي يمتح من ثورة رقميّة هائلة ضمن سياق معرفي عربي متجاوزاً أيّ تعدديّة في المصطلح، أو فوضى في استخدامه.

خـــــاتـــمـــــــة

خاتمة:

إنّ التمثل والاستلهام قدر الناقد العربي على الأقل في المرحلة الراهنة إلاّ أنّ عليه إظهار العقلية العربية القادرة على تطويع المناهج والنظريات الغربية لصالح النقدي العربي، وهذا لا يكون إلا عبر الحوار العميق والتفاعل الإيجابي الذي ينشد التأصيل بدون أية عقدة حضارية أو ثقافية. لأنّ ما لا يرضاه الناقد الفذّ هو مجاراة تلك النظريات في الجزئيات والتفاصيل حذو القذة القذة، وهذا لاختلاف الكتابة العربية والإبداع العربي عن الكتابة الغربية والإبداع الغربي. فكل ممارسة نقدية جادة لا بد أن تراعي تلك الخصوصيات.

ومما لاشك فيه أنّ الانفتاح المشروط هو الحل التوفيقي الذي يأخذ بعين الاعتبار الوضع الحضاري الحالي بكل أبعاده، بين تراثنا القديم الذي هو من إفرازات الماضي من جهة، والمنجز الغربي الحديث والمعاصر من جهة أخرى. الأمر الذي يمكّن الناقد العربي من قواعد المعرفة المعاصرة، ويؤصّل جذورها في تربتنا بعيدا عن التبعية والاستلاب. وهذا ما يتضح لنا من خلال قراءة الجهاز المفاهيمي عند سعيد يقطين، إذ نراه متشبعا بهذه الفكرة. فقد اختار الانفتاح الواعي عبر الانتقال بين أشكال المقاربات وألوان المعالجات التي تستدعيها النصوص والموضوعات، وتفرضها الإشكالات التي تعترض مسار البحث. من هنا وجدناه ينتقل بين المحطات المنهجية ليس كتعبير عن اللهاث خلف كل ما هو جديد، ولكن طلبا لإنضاج تجربته على تلك النار العلمية الهادئة.

وقد حاولت هذه الدراسة استجلاء الممارسة النقدية عند سعيد يقطين وتبيان مرجعياته المعرفية التي كان لها الأثر في صوغ خطابه النقدي، وهذا من خلال الوقوف على أهم كتبه النقدية.

ويمكن إجمال النتائج التي توصل إليها البحث على النحو الآتي:

1. ميز يقطين بين مصطلحي الخطاب والنص، ورأى أنهما مختلفان. كما ميز بين الخطاب والقصة جاعلا القصة هي مجموع الأحداث التي تدور فيها الحكاية، وتسير وفقا لزمن واقعي، أمّا الخطاب فهو مجموع العناصر التي تشكل أحداث القصة في العلاقة بين الراوي والمروي له.

2. استطاع إضافة مفهوم النص لينتقل به من المستوى النحوي إلى المستوى الدلالي الذي لم يهتم به تودوروف وجنيت.

3. استطاع يقطين في تحليله الخروج من المتن الروائي إلى المتن التاريخي (بدائع الزهور) أي أنه استطاع أن يجري على الخطاب الوقائعي التاريخي ما يجري على الخطاب التخييلي الروائي.

4. التأكيد على أن السرد العربي قديم، ويمكن أن يكون رديفا للشعر لكنه أهمل لأسباب متعددة من بينها استمرار النظر إلى الموروث الأدبي العربي على أنه متمركز في الشعر فقط.

5. ضرورة النظر إلى السرد العربي القديم بعيدا عن الرؤية الاختزالية والأحكام الجاهزة والتصورات السابقة.

6. قدرة يقطين على تأسيس نظرية أجناسية عربية جديدة تستوعب خصوصية النصوص التراثية مستفيدا من الاجتهادات التي راكمتها نظرية الأجناس في الغرب، ومراعيا الخصوصية المحلية للموروث العربي.

7. دعوته إلى طريقة في البحث ترتكز على الملاءمة العلمية المنفتحة على الملاءمة المعرفية بأبعادها الاجتماعية والإيديولوجية. وهو العمل الذي قام به بمنهجية عالية، إذ انطلق في دراسته من تحديد جملة من المفاهيم الإجرائية، معتمدا تارة على أهم المصادر العربية القديمة، وتارة أخرى على المنجز النقدي الغربي.

8. دعوته إلى وعي نقدي عربي بأثر التكنولوجيا في الحياة وآثارها الأدبية، بتمثل روح العصر الرقمي بعيداً عن الاكتفاء بوسائله وأدواته، وذلك انطلاقاً من أن المدخل المناسب لتجديد السرديّات والنقد العربي عامة هو ولوج العالم الرّقمي بعزيمة، وتفعيل دور الوسائط في إنتاج النص الإلكتروني.

9. الحث على الانتقال المعرفي من النص إلى النص المترابط لتجديد الفكر والثقافة العربية المعاصرة، والحقل الأدبي والنقدي خصوصا. ولا يكون هذا التجديد إلا بالاشتغال بتقنية النص المترابط على مستوى النظر والممارسة الإبداعية، وذلك وفق عملية تشكيل جديدة للنص الإبداعي تشمل تقنيات وتطبيقات رقميّة على المستويين الفني والدلالي، بعدما بات الأدب الرّقمي مرتبطاً بالوسيط الذي يُنجز من خلاله.

10. لم يخلع يقطين على الفكر والنقد الغربيين سمات نهائية وصفات ثابتة، فلم يتعامل مع غرب مطلق وشرق مطلق، غرب تمور حركاته بالحيوية، وشرق خامل يسوده السكون كما فعلت قراءات عربية قبله وبعده. تلك القراءات التي استبد بها الموجه الغربي إلى حد الامتثالية فلم تعد ترى نفسها إلا في مرآة سيدها الغربي، وتحول ذلك الموجه إلى إيديولوجيا تدعو إليها على أنها الحقيقة المطلقة والنهائية.

11. لم يتجنب سعيد يقطين المخاطرة والاكتشاف بل سعى إليهما لأن تجنبهما طلبا للأمان من صفات الشخصية الامتثالية.

المصـــــادروالمـــــراجـــع

أولا– القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع.

ثانيا– مصـادر الدراسة:

1. سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة، نحو ممارسة أدبية جديدة، منشورات الزمن، الرباط، 1999.
2. انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب – بيروت، لبنان، ط1، 1997.
3. تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب – بيروت، لبنان، ط1، 1989.
4. الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 1992.
5. السرد العربي مفاهيم وتجليات، الدار العربية ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر- دار الأمان، الرباط، ط1، 2012.
6. السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب – بيروت، لبنان، ط1، 2012.
7. قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب – بيروت، لبنان، ط1، 1997.
8. قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012.
9. الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب – بيروت، لبنان، ط1، 1997.
10. من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب – بيروت، لبنان، ط1، 2005.

11. النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، نحو كتابة رقمية عربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب – بيروت، لبنان، ط1، 2008.

ثالثا– المصادر:

1- الجرجاني أبو الحسن علي بن محمد: التعريفات، تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، الجزائر، دت.

2- ابن حجة الحموي تقي الدين أبو بكر بن علي: ثمرات الأوراق، تحقيق وتعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، 1997.

3- السكاكي أبو يعقوب يوسف بن محمد: مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

4- السيوطي جلال الدين عبد الرحمن بن كمال الدين: الإتقان في علوم القرآن ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

5- ابن كثير إسماعيل بن عمر الدمشقي: البداية والنهاية، ج9، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط3، 1982.

6- الونشريسي أحمد بن يحي: المعيار المعرب والجامع المقرب عن فتاوى علماء إفريقية والأندلس، ج6، خرجه: جماعة من الفقهاء، بإشراف محمود حجي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

رابعا– المراجع:

1- إبراهيم أحمد ملحم: الخطاب النقدي وقراءة التراث، نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007.

2- أحمد رحيم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد العربي الأدبي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012.

3- إدريس بودیبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

4- أمينة فزاري: سيميائية الشخصية في تغريبة بني هلال، دار الكتاب الحديث، الجزائر،2012.

5- ———— : منهاج دراسات الأدب الشعبي، دار الكتاب الحديث، الجزائر، ط1، 2011.

6- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 2001.

7- بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999.

8- حافظ محمد عباس الشمري وإياد إبراهيم فليح الباوي: الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغير الوسيط، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1، 2011.

9- حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق، 1996.

10- حسن أحمد العربي: من تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، قراءة نقدية، دار غيداء، الأردن، ط1، 2011.

11- حسنين شفيق: الوسائط المتعددة وتطبيقاتها في الإعلام، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2006.

12- حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

13- حسين نجمي: شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب – بيروت، لبنان، ط1، 2000.

14- حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

15- حلمي محمود محمد أحمد محسب: إخراج الصحف الإلكترونية على شبكة الإنترنت، دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.

16- حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفوبرانت، المغرب، 2009.

17- ـــــــــــــ: النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 1991.

18- خلدون الشمعة: مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997.

19- زهور كرام: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.

20- سالم حميش: في معرفة الآخر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2003.

21- سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 2004.

22- ـــــــــــــ: الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 2008.

23- سعيد يقطين وفيصل دراج: آفاق نقد عربي معاصر سلسلة حوارات لقرن جديد، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

24- سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009.

25- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر- الدار التونسية للنشر، تونس، 1985.

26- السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة في مناهج النقد الأدبي في معالجة القصة)، دار قباء، القاهرة، 1991.

27- السيد نجم: الثقافة والإبداع الرقمي، قضايا ومفاهيم، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2008.

28- شرف الدين ماجدولين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين(دراسات، شهادات، حوارات) منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

29- شوقي عبد الحكيم: السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحداثة، بيروت،لبنان، ط1، 1984.

30- ———— : موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مكتبة مدبولي، مصر، دت.

31- صالح بن سعيد الزهراني: العقل المستعار، بحث في إشكالية المنهج في النقد الأدبي العربي الحديث، المنهج النفسي أنموذجا، ط1، 2000.

32- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992.

33- ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وآليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

34- طه عبد الرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب – بيروت، لبنان، ط4، 2012.

35- عباس مصطفى صادق: الإعلام الجديد، المفاهيم والوسائل والتطبيقات، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، ط1، 2008.

36- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1973.

37- عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1992.

38- ———— : السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2004.

39- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.

40- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 2005.

41- ـــــــــــــ: الحكاية والتأويل، دراسة في السرد العربي، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

42- عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، دراسة تحليلية فنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

43- عبد القادر فهيم شيباني: سيميائيات المحكي المترابط- سرديات الهندسة الترابطية، نحو نظرية للرواية رقمية، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014.

44- عبد الله أبو هيف: النقد العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

45- عبد الله إبراهيم: الثقافية العربية والمرجعيات المستعارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

46- ـــــــــــــ: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 1990.

47- ـــــــــــــ: المركزية الغربية، إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب – بيروت، لبنان، ط1، 2002.

48- ـــــــــــــ: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2 ،2000.

49- ـــــــــــــ: المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

50- عبد الله العروي: العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط5، 2006.

51- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 2000.

52- عبد الله أمجد حميد: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، مطبعة الزوراء، بغداد، ط1، 2009.

53- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1420هـ/1999م.

54- علاء جبر محمد: الحداثة التكنو ثقافية، مطبعة الزوراء، العراق، ط1، 2009.

55- علي جواد الطاهر: منهج البحث الأدبي، مطبعة العاني، بغداد، 1970.

56- عمر أوكان: لذة النص، أو مغامرة الكتابة لدى بارت، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، 1990.

57- فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1994.

58- فاضل ثامر: اللغة الثانية، في إشكاليات المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 1994.

59- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 2006.

60- فاطمة كدو: أدبcom مقاربة للدرس الرقمي بالجامعة، دار الأمان، الرباط،2014.

61- فتيحة كحلوش: الخطاب الشعري العربي المعاصر، (سلطة المرجعيات وغوايات السؤال)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

62- قصي الحسين: النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2010.

63- كاظم جهاد: أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتحالية الترجمة)، مكتبة مدبولي، مصر، ط2، 1993.

64- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979.

65- محمد برادة: محمد برادة وتنظير النقد العربي،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة، ط1، 2019

66- محمد رجب النجار: الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2006.

67- ـــــــــــــ: الأدب في التراث الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006.

68- محمد سالم سعد الله: أنسنة النص مسارات معرفية معاصرة، سلسلة النقد المعرفي 3، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.

69- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005.

70- محمد محفوظ: الحضور والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 2000.

71- محمد مندور : في الميزان الجديد: مؤسسات ع بن عبد الله، تونس، ط1، دت.

72- محي الدين محسب: نقل المصطلح اللساني في مطلع القرن العشرين: قاموس البخاري أنموذجا، دار الهدى، المنيا، مصر، 2001.

73- مها جرجور: الأدب في مهب التكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 2017.

74- مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

75- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط3، 2003.

76- نادر كاظم: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

77- ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

78- نايل حرز الله، ديما الضامن: الوسائط المتعددة، دار وائل للنشر، الأردن، 2006.

79- نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب العربي، عالم المعرفة، الكويت، 2001.

80- ———————: العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.

81- نبيلة إبراهيم: سيرة الأميرة ذات الهمة دراسة مقارنة، المكتبة الأدبية، القاهرة، ط1، 1994.

82- نزار بريك هنيدي: صوت الجوهر، تأملات في الشعر والنقد، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1999.

83- نصر محمد عارف: الحضارة والثقافة المدنية، دراسة لمسيرة المصطلح ودلالة المفهوم، منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الدار العالمية للكتاب الإسلامي، الرياض، 1995.

84- يمنى العيد: الراوي والموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

85- ———————: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

86- يوسف إسماعيل: الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب، سيرة الأميرة ذات الهمة أنموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

87- يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

88- يوسف مقران: المصطلح اللساني المترجم، دار رسلان، دمشق، 2009.

89- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

خامسا- المراجع المترجمة:

1- أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2002.

2- ألان تورين: نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.

3- أندريه ميكال: الأدب العربي، تر: رفيق بن وناس وآخرون، الشركة التونسية لفنون الرسم، تونس، 1980.

4- ايكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفولكلور. تر: محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف، مصر، ط1، 1971.

5- بيير زيما: النقد الاجتماعي للنص الأدبي، تر: عايدة لطفي،دار الفكر، القاهرة، ط1، 1991.

6- تزيفتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

7- ———: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط – مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982.

8- جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

9- جون ستروك: البنيوية وما بعدها، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1996.

10- جيرار جنيت: طروس، ترجمة: محمد خير البقاعي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.

11- جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989.

12- جيرالد برنس: المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.

13- دنيس كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية: تر: منير السعيداني ومراجعة: الطاهر لبيب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007.

14- روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء،تر: تمام حسان، عالم الكتب، مصر، ط1، 1998.

15- رينيه ويليك وأوستن وارين: في نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

16- فالنتينا إيفاشيفا: الثورة التكنولوجية والأدب، تر: عبد الحميد سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

17- مايك كرانغ: الجغرافيا الثقافية، أهمية الثقافة في تفسير الظواهر الإنسانية، تر: سعيد منتاق، كتاب عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005.

18- مجموعة مؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1982.

19- ميشيل فوكو وآخرون: التحليل الثقافي، تحرير: إيدن كروزويل وآخرون، تر: فاروق أحمد مصطفى وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008.

20- يوري سكولوف: الفولكلور وقضاياه وتاريخه، تر: حلمي شعراوي، عبد الحميد حواس، مراجعة وتقديم عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط1، 1971.

سادسا– المراجع الأجنبية:

1. Barret Edward : Text , context, and Hypertext, the Mitpress, Cambridge, London , 1988
2. Émile Benveniste, problème de linguistique générale, Gallimard, France, 1966.
3. George Landow, Paul, Delany: Hyper media and literary studies, the Mitpress, London, 1990.
4. George Landow, Hypertext 2, Baltimore, London; 1997.
5. Memmott Talan (2006). Beyond Taxonomy: Digital Poetics and the Problem of Reading, New Media Poetics, Contexts, Techno texts, and Theories, London: Cambridge, Massachusetts.

سابعا– المعاجم والقواميس العربية:

1- إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، المكتبة الإسلامية إستانبول، تركيا، ط2، دت.

2- أحمد مطلوب: المصطلح النقدي، معجم عربي- عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

3- الجوهري أبو نصر إسماعيل بن حماد: الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم، بيروت، ط4، 1990.

4- عبد السلام مسدي: قاموس اللسانيات، عربي – فرنسي، الدار العربية للكتاب، تونس،1984.

5- الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، تح: إشراف العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط8، 2005.

6- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994.

ثامنا– المجلات والدوريات والملتقيات:

1- أحمد عبد الرحمن الغامدي: ثقافة الصورة الفنية وأثرها الاجتماعي والتربوي، مؤتمر جامعة فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، جامعة فيلادلفيا 24- 26 إبريل 2007.

2- أحمد عبد الفتاح: الأدب والتقنية، النقد الأدبي على مشارف القرن الواحد والعشرين، العولمة والنظرية الأدبية، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة، نوفمبر، 2000.

3- أندرياس كبانيوس: النص التشعبي، إمكان القراءة الثلاثية الأبعاد، النقد الأدبي على مشارف القرن الواحد والعشرين. المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة، نوفمبر، 2000.

4- أوديت مارون بدران وليلى عبد الواحد الفرحان: النص المترابط (الهايبرتكست) ماهيته وتطبيقاته، المجلة العربية للمعلومات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، العدد1، 1997.

5- بشير إبرير: مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث، مجلة علامات، النادي الثقافي، جدة، المجلد الثالث عشر، العدد49، سبتمبر2003.

6- جمال الدين بن الشيخ: الثقافة العربية وتغييب المتخيل، مجلة الكرمل، بيروت، لبنان، العددان27-28، 1988.

7- جيرار جنيت: أطراس، الأدب في الدرجة الثانية، تر: المختار الحسني، مجلة فكر ونقد، الرباط، العدد16، فبراير 1999.

8- حنا جرجيس: الهيبرتكست، عصر الكلمة الإلكترونية، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد، 544، يناير 2009.

9- ديرميتزاكيس بابيس: النص التشعبي، ما وراء حدود النص، النقد الأدبي على مشارف القرن العشرين. المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، مصر، 2000.

10- سعد القصاب: المرجعية الجمالية، دلالتها وطبيعة تحققها في العمل الفني، الفن العربي الحديث نموذجا، مجلة كلية الفنون والإعلام، مصراتة، ليبيا، العدد07، 2019.

11- سعيد يقطين: الترابط النصي والخطاب الروائي العربي، مجلة العلوم الإنسانية، المغرب، العددان 18، 19، 2010.

12- ـــــــــــــ: السرد والسرديات والاختلاف. وهم النظرية السردية العربية، الملتقى الدولي للسرديات، المركز الجامعي، بشار، 3 و4 نوفمبر 2007.

13- ـــــــــــــ: النص، الحداثة، المجتمع، منشورات وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر، العدد17، أكتوبر2000.

14- ـــــــــــــ: النص الثقافي، مجلة القدس العربي، السنة26، العدد 8046، 17مارس 2015.

15- ـــــــــــــ: رهانات النقد الأدبي العربي وآفاقه المستقبلية، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية التونسية، العدد203، جانفي 2009.

16-ـــــــــــــ: نظريات السرد وموضوعاتها، في المصطلح السردي، مجلة مكناس، المغرب، العدد06، 1996.

17- شكري عزيز ماضي: العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، مجلة البحث العلمي، الجمعية الأردنية للبحث العلمي، الأردن، العدد1، 2009.

18- عبد الرحمن بوعلي: نظرية التناص والتناصية في الدراسات النقدية المغربية المعاصرة، مجلة الخطاب، المغرب، العدد 23، نوفمبر 2016.

19- عبد العالي بوطيب: بحث إشكاليّة المنهج في الخطاب النقدي، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثالث والعشرون، العددان الأول والثاني يوليو – ديسمبر، 1994.

20- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، الرؤية، المنهج، المفاهيم، مجلة الكوفة، العراق، العدد10، 2016.

21- عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم الشجيري: سيرورة النقد الثقافي عند الغرب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، العراق، المجلد الثاني والعشرون، العدد1، 2014.

22- عبد الحسين عبد الرضا العمري: ثنائية الذات والآخر بين المفهوم الفلسفي واللغوي، مجلة آداب ذي قار، العراق، المجلد 1، العدد 2، كانون الأول 2010.

23- عبد العزيز الدسوقي: نحو علم جمال عربي، سلسلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 9، العدد 2، 1971.

24- عبد القادر فهيم شيباني: سيميائية النص الأدبي وبلاغة الأطراس الرقمية مجلة كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، العدد73، 2009.

25- عمر أحمد مختار: المصطلح الألسني العربي وضبط المنهجية، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد العشرون، العدد 3، 1989.

26- فاروق خورشيد: السير الشعبية العربية، عالم الفكر، الكويت، المجلد التاسع عشر، العدد 2، 1988.

27- فتحي بوخالفة: رؤية التاريخ في الرواية المغربية الحديثة، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد05، مارس 2006.

28- محمد مريني: النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد 89، مارس 2015.

29- محمد حسن عبد الحافظ: خطاب السيرة، صراع الأجناس والمناهج، مجلة الحوار المتمدن، العدد 5971، 22/ 08/ 2018.

30- محمد عبد العال: عن النقد وقصيدة النثر، مجلة الحوار المتمدن، العدد 1479، 2006.

31- ناريمان إسماعيل متولي: تكنولوجيا النص التكويني، الهيبرتكست وتنمية الابتكار لدى الطلاب والباحثين، مجلة المكتبات والمعلومات العربية، تونس، العدد1، يناير1997.

تاسعا– المقالات والمواقع الإلكترونية:

1- أحمد أحمد عبد المقصود: الأدب التفاعلي والنظرية النقدية.

http://saraibda3.ahlamontada.net/t7907-topic

2 - إدموند كوشو: أسئلة النقد في الإبداع الرقمي، تر: عبده حقي.

https://www.arabworldbook.com/arabicliterature/criticisme

3- أمجد حميد التميمي: القصيدة التفاعلية الرقمية والنقد الثقافي التفاعلي

http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=2721

4-جميل حمداوي: النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، http: //www.diwanalarab.com

5- ———— : مفهوم الشعرية وإشكالاتها المنهجية.

http://www.almothaqaf.com/b2/931604

6- سعيد يقطين: الرواية العربية وإشكالية تفاعلها مع الوسائط المتعددة والمتفاعلة.

http://www.saidyaktine.net/?p=162

7- ———— : المصطلح السردي العربي: قضايا واقتراحات.

https://elaph.com/Web/Culture/2008/3/308999.html

8- ———— : النص المترابط، النص الإلكتروني في فضاء الإنترنت.

http://www.saidyaktine.net/?p=55

9- ———— : صقيع، تجربة إبداعية عربية جديدة، http://archive.li/0GZS7

10- سلامة عبير: النص المتشعب ومستقبل الرواية،http//www.alimizher.com

11- شرف الدين ماجدولين: النص والنسق الثقافي، قراءة في كتاب الكلام والخبر،
http://www.saidyaktine.net/?p=247

12- عبد الجواد خفاجي: أزمة النقد العربي المعاصر http:// alroya.com

13- عبد السلام بن عبد العالي: في مرآة الآخر، http //www.aljabriabed.net

14- ــــــــــــــــــــ : ثقافة الكتاب وثقافة الشاشة.
https://www.aljabriabed.net/n35_02benabdalali.htm

15- عبد السلام فيزازي: المؤسسة الأدبية وشروطها.
http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=6787

16- عبير سلامة: النص المتشعب ومستقبل الرواية العربية.
www. Jehat.com/ jehaat /ar/aljeaha .Ahkhamesa/Abeer.htm.

17- لبيبة خمار:الرواية التفاعلية وفن الحذف-http://labiba
khemmar.narration.over-blog.com/2014/12/5483221e-b1f4.html

18- محمد بنسعيد: النقد الروائي في المغرب، دراسة في آليات الخطاب النقدي.
http://www.saidyaktine.net/?p=152

19- محمد سناجلة: الأدب الرقمي يكتب ويقرأ ويشاهد معا.
https://ueimarocains.wordpress.com/2013/07/19

20- محمد مومن الإدريسي: أزمة المصطلح السردي المترجم إلى العربية.
http://www.alnoor.se/article.asp?id=312950

21- مصطفى سلام: التأويل والمصطلح السردي عند سعيد يقطين.
https://www.startimes.com/?t=7464584

22- نور الدين درموش: نحو مأسسة الممارسة الأدبية.
http://www.saidyaktine.net/?p=238

23- هيفاء التميمي: التدوين على الإنترنت، ظاهرة جديدة على الشبكات العربية، http: //www.al-jazira.com..sa/diginag/01102006/add29HTM.

فهـــرس الموضـوعـــات

فـهرس الموضــوعـات

الموضــوع / الصفحـة

كلمـة شكـر

إهــداء

مقدمــة..... **أ- ح**

مدخــل: النقد العربي المعاصر: الواقع والتحديات..... **08-33**

أولا- الذات/ الآخر: نحو تحديد المفهومين.....08

ثانيا- النقد العربي الحديث 10

ثالثا- النقد العربي المعاصر..... 13

رابعا- مشاكل النقد العربي المعاصر..... 16

أ- مشكل المصطلح..... 16

ب- مشكل المنهج 20

خامسا- المثاقفة: للضرورة أحكام 24

سابعا- نحو نظرية نقدية عربية 29

الفصل الأول:المنظومة المعرفية والمصطلحية المؤسسة لخطاب سعيد يقطين النقدي.

..... **34- 79**

تمهيد 34

المبحث الأول: المرجعية الفكرية لخطاب سعيد يقطين النقدي.....35 - 54

أولا- مفهوم المرجعية الفكرية 36

أ- مفهوم المرجعية:.....36

ب- مفهوم الفكر..... 37

ثانيا- مرجعيات سعيد يقطين الفكرية..... 37

أ- المرجعية الغربية 37

1- الاتجاه الشكلاني (المدرسة الروسية)..... 40

2- المنهج البنيوي(المدرسة الفرنسية)..... 41

ب- المرجعية العربية..... 50

المبحث الثاني: سعيد يقطين وقضايا المصطلح النقدي..... 54- 79

أولا- المصطلح السردي بين استراتيجية الترجمة وتعدد الاقتراحات... 55

ثانيا- المصطلحات السردية في خطاب سعيد يقطين النقدي..... 61

خاتمة الفصل..... 79

الفصل الثاني: النقد الروائي عند سعيد يقطين....81- 131

تمهيد 82

المبحث الأول: المظهر اللفظي (البنيوي) للخطاب الروائي..... 84- 109

أولا- الخطاب الروائي: التصور والمرجع.....84

ثانيا- مكونات الخطاب الروائي عند سعيد يقطين..... 89

أ- الزمن..... 90

ب- الصيغة..... 96

ج- الرؤية السردية 101

المبحث الثاني: من السرديات إلى السوسيو سرديات..... 110- 132

أ- البناء النصي 111

ب- التفاعل النصي 116

ج- البنيات السوسيونصية 123

1- البنية الاجتماعية داخل النص..... 124

2- النص والبنية السوسيو نصية..... 126

3- الرؤية والصوت في الن..... 128

خاتمة الفصل..... .. 132

الفصل الثالث: سعيد يقطين ناقدا ثقافيا.... 134- 185

تمهيد..... 134

المبحث الأول: النقد الثقافي- في المفهوم والتجليات- .....136 - 154

أولا- مفهوم النقد الثقافي..... 137

ثانيا- تطوره..... 140

ثالثا- منهجية النقد الثقافي..... 143

رابعا- موضوع النقد الثقافي..... 145

خامسا- علاقة النقد الثقافي بالنقد الأدبي..... 147

سادسا- النقد الثقافي في الساحة النقدية العربية..... 149

سابعا- التراث السردي الشعبي مادة للنقد الثقافي..... 151

المبحث الثاني: استراتيجية سعيد يقطين في مقاربة السيرة الشعبية.. 154- 185

أولا- مفهوم السيرة الشعبية..... 155

ثانيا- تشكل السيرة الشعبية في الساحة الثقافية العربية..... 156

ثالثا- أسباب تهميش النقاد القدامى للسيرة الشعبية..... 159

أ- العامل اللغوي..... 159

ب- العامل الديني..... 160

ج- الإقصاء المؤسساتي للمتخيل في الثقافة العربية..... 161

د- خشية المؤسسة الثقافية من استفحال النسق المعارض..... 162

رابعا- السيرة الشعبية والأنساق الثقافية..... 162

خامسا- السيرة الشعبية: بين إشكالية التجنيس والتصنيف وخصوصية النص.. 165

أ- الجنس والنوع والنمط..... ... 165

ب- مفهوم التراث..... 174

ج- اللانص والنص..... 177

خاتمة الفصل..... 185

الفصل الرابع: سعيد يقطين ناقدا رقميا.....186- 247

تمهيد..... 186

المبحث الأول: الأدب والحاسوب وأسئلة الكتابة والقراءة..... 187- 213

أولا- ثورة الوسائط المتعددة..... 188

ثانيا- النص من الورقية إلى الإلكترونية..... 190

ثالثا- مفهوم الأدب التفاعلي الرقمي..... 192

رابعا- الأجناس الأدبية التفاعلية..... 196

أ- الشعر التفاعلي..... 196

ب- الرواية التفاعلية..... 198

ج- المسرحية التفاعلية..... 199

خامسا- الإبدال المعرفي الجديد وتحديات المبدع والمتلقي..... 201

أ- المبدع الرقمي..... 201

ب- المتلقي الرقمي..... 202

سادسا- مفهوم النقد الرقمي..... 208

سابعا- النقد الرقمي في الساحة النقدية العربية..... 211

المبحث الثاني: النص المترابط عند سعيد يقطين وآفاق الكتابة العربية. 215- 245

أولا- النص المترابط(HyperText)..... 216

أ- في المفهوم والخلفية التاريخية..... 216

ثانيا- النص المترابط وإبدالات النظريات الأدبية..... 220

ثالثا- النص المترابط ومنطق الانفصال..... 225

رابعا- التفاعل النصي والنص المترابط..... 228

خامسا- أنواع النص المترابط..... 232

سادسا- النص المترابط والخطاب الروائي..... 234

خاتمة الفصل..... 246

خاتمـة..... 249

قائمـة المصـادروالمراجـع..... ... 253

فهرس الموضوعـات..... 272

الملخص:

سعى سعيد يقطين إلى ممارسة نقدية تقوم على وعي جاد بضرورة الانفتاح على النقد الغربي والتفاعل معه بمختلف الصور لتجديد آلياتها. وقد اجتهد في إقامة مشروع نقدي شامل يختص بالمجال السردي، فقام بالبحث في مكونات الخطاب الروائي، منطلقا من رواية عربية معاصرة ومشتغلة في الآن نفسه على التراث والتاريخ، معبّرة عن وعيها بالزمن وبالعصر. ومن ثم حظيت بقدرة على التفاعل مع مختلف أشكال التراث العربي، ذلك التراث الذي أعاد قراءته بآليات جديدة بعيدا عن ثنائية (التقديس، التبخيس) مستفيدا من مناهج العصر.

ولأنّ الإنسان لا يفكر خارج العصر الذي يعيش فيه، وبما أن الإنسان العربي يعيش اليوم العصر المعرفي الذي تحقق بإنجازاته وإبدالاته فلابد له أن يتمثل تلك الإنجازات، هذا ما وعاه سعيد يقطين حين نظر إلى التحولات الممكنة التي أتاحها الحاسوب اليوم في مجال الكتابة الأدبية لاسيما الروائية منها، مما أتاح مفاهيم جديدة تتعلق بطرائق الكتابة/السرد، وطرائق القراءة/التلقي، فانتقل اهتمامه إلى تعامل الرواية مع هذا الجديد. ليشتغل على النص المترابط الذي يراه الرهان المستقبلي للكتابة وللثقافة العربيتين اللتين لن تتجددا إذا لم تخوضا هذه المغامرة الجديدة.

الكلمات المفتاحية: النقد العربي، السرد، النقد الثقافي، النص المترابط.

Résumé:

Said Yaktine a essayé d'exercer une critique basée sur une sensibilité vive de la nécessité de s'ouvrir sur la critique occidentale ainsi que l'interaction avec cette dernière de différentes façons afin de renouveler les mécanismes de cette critique. Ainsi Il a fait un effort pour mettre en place un projet critique global qui s'interesse du domaine de la narration, de ce fait il chercha les composantes du discours narratif en prenant ,comme point de départ, un récit arabe contomporain qui tient compte,en même temps, de l'histoire et du patrimoine en connaissant bien le temps et lépoque. Ce qui lui a permis de réagir aux différentes formes du patrimoine arabe .Cet héritage, qu'il relit avec de nouveaux mécanismes loin du dualisme (sanctification, sous-estimation) bénéficiant des méthodes de l'époque.

Etant donné que l'homme ne pense jamais hors de l'époque dans laquelle il vit et vu que l'individu arabe vit une époque de connaissance réalisée par ses exploits et ses changements, donc il doit représenter ces exploits, chose que Said Yaktine a très bien comprise en voyant les évolutions possibles offertes par l'ordinateur dans le domaine de la littérature notamment le roman. Ce qui a donné de nouveaux conceptes relatifs aux modalités de la rédaction/ la narration, et celles de la lecture/ la réception. Alors son attention s'est concentrée sur la manière dont le roman traite avec ces vouveautés afin qu'il travaille sur le texte cohérent qu'il considère comme un enjeu de l'écriture et la culture arabes de futur et qui ne se renouvellent jamais si elles n'expirémentent pas cette nouvelle aventure.

Mots clés: Critique arabe. Narration. Critique culturelle. Hypertext.

Abstract:

Said Yaktine sought a critical practice based on a serious awareness of the need to the openess to Western criticism and interact with it in various ways to renew its mechanisms. He strive to establish a comprehensive critical project specialized of the narrative field, so he researched the components of the narrative discourse, starting from a modern Arabic novel that at the same time worked on heritage and history, expressing its awareness of time and era. And then It was able to interact with various forms of Arab heritage, with which we can talk about a new cultural criticism that builds its foundations on Arab heritage.

And because man does not think outside the era in which he lives, and since the Arab man lives today in the era of knowledge that has been achieved through his achievements and changes, he must represent those accomplishments. This is what Said Yaktine realized when he looked at the possible transformations made available by the computer today in the field of literary writing, especially novel ones. , which allowed new concepts related to ways of writing/narration methods, and ways of reading/receiving methods, so his interest moved to the novel's dealing with this new one. To work on the interconnected text that he sees as the future bet of Arab writing and culture, which will not be renewed if they do not take on this new adventure.

Key words: Arab criticism. Narration. Cultural Criticism. Hypertexte.

تم مناقشة الرسالة في: 17– 03– 2022