قراءة النص الشعري في النقد الجامعي المغاربي
"القراءة النسقية والقراءة الدينامية"

الطاهر روابنية

جامعة باجي مختار، عنابة

Résumé

Cet article se positionne autour du thème de la lecture comme pratique esthétique, à travers laquelle le texte est réceptionné et réactualisé par le lecteur universitaire, qui possède les mécanismes pratiques et méthodologiques qui lui permettent de se positionner dans le texte à la recherche de sa littérarité et particularité. Et vu que le texte poétique moderne est une pratique artistique qui tend à transgresser les valeurs esthétiques actuelles, et exerce une diversification et se détache de toutes ses entraves, les lectures et les procédés de recherche de la poéticité de ce texte se sont aussi diversifiés. Nous allons, dans cet article nous limiter à deux types de lecture :

1. La lecture systématique: Ce type de lecture s'inscrit dans la critique maghrébine contemporaine dans le contexte de la théorie de la réception esthétique. Cette lecture s'est manifestée à travers deux modèles: le premier amplificatif, représenté par le critique marocain MOHAMED MEFTAH, qui tend à généraliser la lecture systématique à tous les aspects de la culture marocaine. Le deuxième restrictif, représenté par le critique algérien AHMED YOUCEF, qui voit en la lecture systématique une alternative à la lecture contextuelle.

2. La lecture dynamique: l'intérêt porté à ce type de lecture est apparu avec les débuts de l'ouverture des études littéraires sur les méthodologies

scientifiques. Elle est apparu à travers les principes de la critique dialogique de BAKHTINE et KRISTEVA, la transcendance textuelle de GENETTE et l'analyse sémiotique de GREIMAS. On peut observer les acquits de la lecture dynamique dans la critique maghrébine dans deux tendances : la première s'est aventurée vers les méthodologies scientifiques dans le cadre de ce qui est connu sous le nom de "biologie et dynamique du texte", représentée par le marocain MOHAMED MEFTAH. La deuxième, quant à elle, a pris une autre direction, vers le texte poétique arabe, à la recherche de sa dialectique, elle est représentée par le tunisien TAWFIK BAKKAR, qui soutient que le texte reste une entité dialectique, quelque soit notre point de vue; scientifique ou critique.

يجمع الدارسون المعاصرون للشعر على أنه حينما يطرح السؤال التقليدي ما الشعر؟ فإننا لا نجد أي إشكال أو أي حرج إذا أردنا أن نعرف الشعر القديم، وذلك لكونه شكلا تعبيريا استقرت خصائصه، وتبلورت معايير نقده وتمركزت حول البناء والعروض والقوافي؛ وقد كان العرب -قبل أن يصبح الشعر صناعة وثقافة- مدركين بحسهم الفطري أن ما يسمعونه من شعر يختلف عن جميع أنواع كلامهم، وقد دفع هذا السؤال أيضا بالشكلانيين الروس إلى التمييز بين ما هو شعر وما هو ليس شعرا، وقد تبنوا التمييز بين الخطاب الشعري والكلام اليومي منطلقا للتأكيد على أن اللغة الشعرية نسق تعبيري خاص يسهم في "تخليص رؤية الأشياء من آليتها وجعلها مدهشة (الإغراب)"[1] حيث يؤدي العدول والخرق المستمر للوظيفة اللسانية إلى هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية، وجعل الإرسالية الشعرية مدركة بصعوبة. وعليه فإنه كلما تقدمنا نحو العصر الحديث وجدنا أن كلمة شعر يلفها غموض كبير لاتساع معناها من ناحية، والعناية الفائقة بكثافة الشكل من ناحية ثانية، وهو ما دفع بالناقد التونسي محمد لطفي اليوسفي إلى اعتبار أن السؤال عن ماهية الشعر يعد "بوابة مشرعة على التيه؛ بل إنه متاه"[2]. هذا التيه سببه ومبعثه طبيعة الحدث الشعري نفسه، فهو حدث تخييلي ينتظمه هاجس نزوع يدفع بالقصيدة إلى جعلنا مفتتنين بالتعقيد أو بإثراء المعنى انطلاقا من كفاءتها على جعلنا نحلم باكتشاف الممكن[3] ؛ هذا بالإضافة إلى أن مواجهة سؤال الشعر تعد بالنسبة لليوسفي" مواجهة تتم بالعقل في حين أن منابت الحدث الشعري قائمة هناك بعيدا، في مناطق مرمية في العتمة، محتمية بالظل لا ترى، لائذة بالصمت لا تنقال، إنها مناطق تشكل بالنسبة إلى العقل الماقبل والمابعد، وحين يرتاد العقل هذا الماقبل والمابعد يجد نفسه مهددا في هويته وماهيته واقفا على شفا الغياب[4].

إنه -على الرغم مما يتميز به هذا الرأي من المغالاة والتطرف الذي يقصي من خلاله اليوسفي الشعر من فضاءات العقل ويزج به في فضاءات الغياب والسلبية والنفي إلا أن هذه الفضاءات تبقى -في كل الأحوال- قائمة في التصور وقابلة للإدراك، وهي مجرد أكوان وعوالم تخييلية تنضاف إلى الكون والعالم، وتكون فيها تجربة المتأمل متناسبة مع تجربة المبدع، بالإضافة إلى أن هذا الرأي يأتي في شكل قراءة لرأي جان كوهين Jean Cohen الذي يرى "أن اعتبار الشعر واقعة كغيرها من الوقائع، قابلة للملاحظة علميا، والتحديد كميا، يؤدي ضرورة إلى صدم الإحساس العام. فالشعر اليوم في درجة من التقديس تظهر معها كل محاولة للكشف عن آلياته بمظهر التدنيس، علم الشعر؟ إنها عبارة تحمل من القدح بقدر ما تحمله من المفارقة، ذلك أن العلم والشعر، كما اعترفنا بذلك نحن أنفسنا، يوجدان على طرفي نقيض"[5]. وهذا الرأي أيضا يتناقض مع مفهومنا للعلم والشعر، سواء أتعلق الأمر بالتصور العربي الذي يجعل الفعل (شعر) مرادفا لعلم، وبالتالي يصبح "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات"[6] أو تعلق الأمر بالمحدثين من النقاد ودارسي الأدب حيث يتعاملون مع الموضوع الشعري على أنه موضوع ذو طبيعة لسانية أولا، وأنه نظام من العلاقات ثانيا، وتتميز هذه العلاقات بالتشعب والدينامية والتحول، وهو ما يجعل "محتوى مفهوم الشعر غير ثابت ومتنوعا مع الزمن"[7]، وهو في ذلك شأن العلم يترع دائما إلى اكتشاف الجديد وإعادة النظر في المقولات السابقة، لكننا لا يجب أن نسقط نحن أيضا في المغالاة والتلفيق، حيث يبقى الشعر دائما خطابا مؤسلبا ومحولا للحدث الذي يصفه، وهو ما يجعل "الوظيفة الشعرية -الشاعرية la poeticité- كما أكد الشكلانيون الروس عنصرا فريدا، عنصرا لا يمكن اختزاله ميكانيكيا إلى عناصر أخرى؛ هذا العنصر يجب تعريته والكشف عن استقلاله"[8] هذه الفرادة وهذا الاستقلال يعدان غاية ومقصدا بالنسبة لكل عمل شعري يترع نحو الخلود واختراق حدود الزمان والمكان، وفي

هذا المجال يرى ميشال ريفاتير M. Riffaterre أن النص فريد من نوعه، وأن هذه الفرادة هي التعريف الذي يبدو لي أكثر بساطة وبإمكاننا أن نمنحه للأدبية[9]، ومن خلال البحث عن هذه الفرادة في النصوص الشعرية الحديثة نكون مضطرين لمراجعة هذا التعريف حالا إذا ما فكرنا في أن فرادة التجربة الأدبية هي أن تكون تغريبا أو ممارسة للاستلاب؛ أو تشويشا لأفكارنا ومدركاتنا وتعابيرنا المعتادة[10] ولكنها أيضا شكلت بالنسبة للقارئ المعاصر طريقة في القراءة والتحليل والمواجهة، تمكنه من ممارسة نوعا من الطقوس الشبيهة بالشطحات الصوفية من أجل اكتشاف ما هو غريب وما هو معروف داخل النص، ومن خلال هذه الممارسة المتفردة يستطيع هذا القارئ مقاومة هيمنة النزعة العقلانية في قراءة النصوص وتحليلها.

شكل البحث عن فرادة النص الشعري هاجسا مركزيا في الدراسات النقدية العربية والأجنبية، حيث كانت هذه الفرادة حاضرة في كل قراءة أو تلقي جمالي، وكانت العناية موجهة -من خلاله- نحو ما يكشف عنه من جدة واختلاف وتمايز، ومن قدرة على خرق المعيارية الجمالية القائمة وتجاوزها والإفلات من حدودها وأطرها، بحيث تصبح فرادة النص الشعري شيئا خاصا بالنص تنجزه الكتابة وتحققه القراءة.

وقد تعددت طرائق قراءة النص الشعري، وتباينت أساليب البحث عن فرادته، حيث نجد أن النقاد القدامى ربطوها بمقياس القيد، واعتبروا أن "براعة المنشئ وتفضيل شاعر على شاعر وتحديد مراتب الشعراء، أمور مرتبطة بفكرة القيد، إن البيت جملة من القيود الصوتية الإيقاعية المعنوية، والشاعر مطالب أن يذيب في مساحة البيت البنية الصوتية والبنية المعنوية وأن يشغل هذا الحيّز المحدود برسم لغوي يتجاوزه بما يحرك في اللغة من طاقات الإيحاء والرمز"[11]، وأدت رغبة الشعراء في التفرد والتجاوز إلى الإفراط والغلو في "وظيفة الإنشاء وتنزيلهم إياها في نصوصهم المنزلة المثلى"[12] انطلاقا من عنايتهم الفائقة بممارسة التحول الدلالي على مستوى السياقات الشعرية من خلال خاصيتي التلميح والتصريح،

والاستعادة التي تعد من ناحية المحرك للدلالة النصية، ومن ناحية ثانية العتبة التي يلج عبرها الشاعر نحو عوالم تخييلية يبدعها بواسطة اللغة؛ كما يشكل التجاوز والعدول أيضا أهم سبيلين سلكهما بعض الشعراء المبدعين الذين عملوا على خلخلة" قواعد المجاز والبديع التي أرساها البلاغيون والنقاد. وقد بلغ ذلك ذروته مع أبي تمام"[13]. وقد استمر النص الشعري بعد ذلك باحثا عن مباهج للرؤيا والكشف، حيث استطاعت بعض التجارب الشعرية لدى شعراء الحداثة العربية "تحويل الشعر عن النمط البياني القديم والزج به في مغامرة الكتابة الجادة المضنية"[14]، وقد كان لانفتاح الشعراء العرب المعاصرين على جماليات الكتابة الشعرية الغربية أثر كبير في توجيه الكتابة الشعرية العربية نحو عوالم وفضاءات خاصة بالتجربة الشعرية، تغدو فيها الأبيات الشعرية ليست مشاعر وأحاسيس وإنما تجارب تنجزها لغة شعرية خاصة "لغة لا يتكلمها أحد، ولا توجه لأحد، ليس لها مركز ولا تكشف عن شيء"[15]، تسهم هذه اللغة التي أصبحت فيها الكلمات ليست بديلا عن شيء آخر في تشييد فضاءات شعرية مغلقة كأنها "قاعة نغم أو متحف عليك أن تكون موهوبا، وأن تحتاط حتى تنال بعض المتعة خفية"[16]. مثل هذا التوجه في الكتابة الشعرية منح حدا أقصى لفرادة النصوص الشعرية، ولأصالة وخصوصية التجارب الشعرية التي أصبحت تشكل تجربة من يعيش في تبعية للعمل الشعري إما ليكتبه أو ليقرأه.

ومثلما كان لهذا التوجه أثره في الاعتناء المبالغ فيه بالشكل على مستويي الكتابة والقراءة، كان له أيضا أثره في دفع الكتابة والقراءة على حد سواء نحو المغامرة المفتوحة على كل المآزق والاحتمالات "في زمن بدون جدران، تتشظى فيه القصيدة والحداثة"[17]، وتنتصر فيه الرؤية الأورفيوسية على خطاب النهايات، ويعلو فيه التأويل بحثا عن دلالة متطرفة، يلج القارئ من خلالها إلى عالم الشعر بدهشة ولذة وسحر.

وإذا ما عدنا إلى الخطاب النقدي المغاربي وحاولنا استجلاء مظاهر انفتاحه وكيفيات تلقيه وإعادة استثماره لجماليات قراءة وتلقي النص الشعري كما تبلورت في الشعريات المعاصرة بخاصة من خلال أعمال رومان جاكبسون الذي استطاع أن يوائم بين اللسانيات والشعريات في دراسته لتنوع وظائف اللغة انطلاقا من وظيفة التواصل ووصولا إلى الوظيفة الشعرية التي لا تعد الوظيفة الوحيدة للشعر ولكنها الوظيفة المهيمنة والمحددة[18]، وقد كانت دراساته -في مجال الشعريات للوظيفة الشعرية في علاقاتها بالوظائف الأخرى للغة في الشعر وفي غيره من أجناس الخطاب الأخرى- سببا في إعادة الاعتبار للمتلقي/ أو القارئ باعتباره إحدى هيئات المقام التواصلي الأدبي.

وقد شهدت بداية السبعينيات بخاصة في كل من تونس والمغرب ثم الجزائر بعد ذلك بدايات التفتح على المناهج النسقية انطلاقا من البنوية التكوينية فالبنوية اللسانية فالشعريات ثم السيميائيات، وكان الدافع إلى ذلك الرغبة في إعادة الاعتبار للنص الأدبي ومواجهة الدراسات السياقية الخارج نصية، أما الرافد المحفز فيتمثل فيما كان يصل إلى النقاد المغاربيين من نظريات وممارسات تطبيقية عبر الثقافة الفرنسية التي هيمنت فيها البنوية ردحا من الزمن، ثم فسحت المجال للشعريات البنوية المستنيرة بآراء ونظريات الشكلانيين الروس وبالبنوية التشيكية -مدرسة براغ- التي حاولت أن تقيم نوعا من التعايش الجمالي بين التحليل البنوي والتحليل السياقي التاريخي، وأن تعيد الاعتبار للإدراك الجمالي، وبعد أن اتسعت أيضا قنوات الاتصال إلى اللغات الإنجليزية والألمانية والإيطالية والإسبانية، وأصبح المجال مفتوحا أمام نظريات ومناهج محايثة أو مساوقة كالسيميائيات والتداولية والسوسيونصية، ونظريات القراءة وجماليات التلقي والتأويل، حيث شكلت هذه النظريات والمناهج حضورا ملموسا في البحث الجامعي المغاربي في الأطروحات الجامعية ومشاريع البحوث والملتقيات والندوات العلمية

التي أصبحت تنظم دوريا في الجامعات منذ مطلع الثمانينيات، وكذلك مشاريع التأليف والترجمة المتعلقة بتحليل الخطاب وقراءة النصوص.

ولم يتوقف نشاط القراءة على تشغيل الإجراءات المنهجية لهذه النظريات في دراسة النصوص الشعرية والنثرية الحديثة وإنما حاول الكثير من الدارسين اختبار جدوى وفعالية هذه المناهج في تجديد فهمنا وتلقينا للتراث الأدبي العربي وإعادة تقييمنا لجماليات التشكيل والإبداع فيه والتي منحت بصمة ثقافية خاصة لنصوص هذا التراث تفردت بها وعبرت بواسطتها حدود الزمان والمكان واللسان وأصبحت صروحا مشيدة في الآداب الإنسانية. ويمكننا فيما يلي حصر قراءات النص الشعري في النقد المغاربي المعاصر ضمن مجموعة من الأنساق الإجرائية والمنهجية التي لا تكتفي بذاتها ولا تشكل أنساقا تامة ومستقلة وإنما تمارس إيديولوجية العمل المفتوح، وعلى ضوئها تشغل مستويات ومقولات عديدة تتعلق بتحليل الخطاب، منها البنوي والسيميائي والشعري البنوي والجمالي والإبداعي، وتتمثل هذه الأنساق القرائية في:

القراءة النسقية ، القراءة الدينامية، القراءة التفاعلية، والقراءة الإبداعية.

وغاية هذه القراءات هي دائما -وعلى الرغم من اختلاف اهتمامات ورؤى وتصورات روادها الغربيين أو من أعادوا استثمارها وتشغيلها في النقد المغاربي المعاصر- إنجاز قراءة للنص في إطار جمالية للتلقي والتأويل ينتقل عبرها النص الشعري من كونه شيئا ماديا إلى كونه موضوعا جماليا تحققه فعالية القراءة والتأويل.

1. القراءة النسقية :

إن الحديث عن القراءة والتلقي الجمالي للنص الأدبي بعامة والشعري منه بخاصة يستند إلى المعايير والمفاهيم التي تنظم وتوجه التواصل الأدبي في إطار جماليات لغة وثقافة بعينها، حيث نلاحظ أنه في مرحلة الشعرية الشفوية العربية

كان اللقاء بين الشاعر والمتلقي/ السامع ضروريا وحاسما، وانطلاقا من علاقة الصوت بالسماع وما يحدثه من أثر جاذب أو منفر يتم الحكم للشاعر أو عليه، ونتيجة لأهمية الغناء والإنشاد وأثرهما في تلقي الشعر العربي القديم، قامت معايير منظمة لذلك منها "مقود الشعر الغناء" ومنها "إنشادك الشعر يزينه في فهمي" ...الخ، ونظرا لهيمنة شعرية الكتابة في العصر الحديث فإن مفاهيم جديدة قامت معانقة للأنساق الشعرية الحداثية، دافعة بها نحو المغامرة الشكلانية، وهو ما دفع أدونيس أن يعلن: "لن تسكن القصيدة الحديثة في أي شكل، وهي جاهدة أبدا في الهروب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محددة"[19]. وقد أدى ذلك إلى تعقد وغموض النسق الشعري الحداثي و"أن هذا كله ولد عند الشاعر الجديد واقعا سديميا محطما، غامض المعنى من جهة، وولد من جهة أخرى ذاتية تحيد عن الواقع، إن لم تحاول الانفصال عنه. وهذا يعني بكلام آخر فقدان الأفكار المشتركة بين الشاعر والقارئ، وفقدان اللغة المشتركة، والثقافة الشعرية المشتركة"[20]، وقد دفع هذا المسار الشعري النقد البنوي إلى الإعلان عن موت المؤلف والاهتمام بالنص وبالكتابة،" وهكذا ظهرت سلطة أخرى في النقد هي سلطة الكتابة، أو سلطة النص"[21] أو سلطة النسق.

وأدى اهتمام النقد البنوي بالنص ومكوناته إلى الاهتمام بالقراءة في علاقتها بالكتابة – القراءة كبناء عند تودوروف T. Todorov [22]، ويلاحظ الباحث المستقصي لنشأة وتطور نظرية التلقي الجمالي أنها نشأت معتمدة على الميراث الفلسفي الألماني بصفة عامة والفلسفة الظاهراتية بصفة خاصة، وفي إطار السياق الثقافي المتجلي في البنوية وفي التأويلية وفي بداية هيمنة النسقية[23] وأن هذه النظرية التي نشأت بجامعة كونستس، وكان أهم روادها هانس روبرت جوس، وولف غانغ إيزر، قد أولت تأويلات شتى في أمريكا وفرنسا وألمانيا الشرقية وغيرها من بلدان العالم الأخرى، وأن هذه النظرية –كما يرى محمد مفتا– قد شكلت

"جزءا من نسق فكري عام بدأ يؤسس نفسه منذ الستينيات، معتمدا على علوم التحكم الذاتي والإعلاميات والبيولوجيا الحديثة والفلسفات الاجتماعية الداعية إلى حرية الأفراد في ظل أنظمة ديمقراطية ...ويؤطر هذا كله إبستمولوجية تدعى الإبستمولوجية التشييدية التي تحاول أن تنحي الإبستمولوجية الوضعية بصفة نهائية، وهذه الإبستمولوجية ذات مسلمات معينة يجدها المهتم في كتب فلسفة العلوم وفي بعض الدراسات التي تتناول بناء نماذج الأنساق المعقدة"[24]، وقد عنى النقد المغاربي المعاصر بهذه النظرية عناية خاصة، حيث أسهمت في تأطير مجموعة من القراءات، نذكر منها القراءة النسقية، والقراءة الدينامية، والقراءة التفاعلية.

تندرج القراءة النسقية في النقد المغاربي المعاصر ضمن السياق الجمالي لنظرية التلقي بخاصة عند هانس روبرت جوس، الذي يرى أن "الإنتاج الأدبي وتلقيه يفعلان فعل الكلام واللغة، ومن أجل ذلك يمكن صياغة التأريخ الأدبي كنسق مبني من سلسلة من القطاعات المتزامنة، كما يمكن ترجمة الأعمال المستقلة التي تتفاعل في تاريخ بنوي للأدب ولوظائفه"[25]؛ وقد تجلت من خلال نموذجين من القراءة:

أحدهما توسيعي ويمثله الناقد والباحث المغربي محمد مفتاح الذي يترع إلى تعميم القراءة النسقية على كل مظاهر وتجليات الثقافة المغربية منطلقا في ذلك من الصلات التي تقوم بين التاريخانية الجديدة ونظرية التلقي، حيث يرى أنه على الرغم من أن الثقافة المغربية لا يمكن أن يطبق في تحليلها مفهوم القطيعة بمعناه الإبستمولوجي الحاسم، إذ ليس هناك فعلا مراحل تاريخية تتمايز كل التمايز، ولكنها قد تقبل توظيف مفاهيم السنن وامتزاج الآفاق، بالإضافة إلى أن هذا التحليل النسقي يسمح بأن يؤخذ في الاعتبار مجموعة مهمة من العناصر ويستطيع أن يعتبرها مجتمعة ومنفصلة، وأن إعطاء هذا التحليل صيرورة تاريخية غير مقطوعة يعد ضروريا لإدراك أنساق الثقافة المغربية ككل والنسق الأدبي بصفة خاصة، إذ لا يمكن عقلنة وإدراك ضآلة تلقي الآثار المغربية الأدبية إلا إذا

نظر إليها في ضوء تلقي البلاغة والأصول والكلام والمنطق والتصوف والنحو والتاريخ، فهذه الأنشطة الثقافية ليس ينفصل بعضها عن بعض وإنما بينها علاقة وتعالق مما جعلها متكاملة وليست بمتناقضة، وما راج منها بعض الرواج يمكن أن يتخذ منطلقا للكشف عما كان أقل رواجا[26]. وهو بهذا التوجه يتعامل مع الثقافة المغربية كنسق كلي مبنين ينتظم ضمن نسق فكري وإبستمولوجي تحكمه وتوجهه مقصديات الموافقات والاسترجاع ومحاولة الاستمرار، وهي مقصديات نرى أنها تتجاوز الثقافة المغربية لتشمل الثقافة العربية الإسلامية من حيث سيرورتها وصيرورتها، ومن حيث علاقة الإنتاج الثقافي السابق باللاحق، من حيث إنتاج النصوص وحوارها وتلقيها.

أما بالنسبة لموقف محمد مفتاح من التصور الذي اقترحه جوس فيما يخص التأريخ الأدبي، والذي يقوم على تجربة القارئ داخل الأدبية وعلى امتزاج آفاق الانتظار بين الماضي والحاضر فإن مفتاح يرى أن التبني الحرفي لهذه النظرية قد لا يكون عام الفائدة لأنه قد يلغي بعض الظواهر الثقافية الهامة في مجتمع من المجتمعات، ولذلك فإن هذه النظرية قد تكون مفيدة في دراسة بعض الآثار الأدبية وتأويل نوع من المنتخبات الشعرية في الأدب العربي مثل المعلقات وبعض الدواوين الشعرية الشهيرة في القديم وفي الحديث، ولكن الأمر يكون مختلفا إذا ما تعلق الأمر بمتابعة الآثار الأدبية التي ليست من القمم في شيء، مثل غالبية الآثار الأدبية المغربية القديمة[27].

إن المتأمل في هذا الموقف يجد مفتاح يحاول أن يطوع نظرية التلقي الجمالي عند جوس لتشتمل كل الأنساق النصية في الثقافة المغربية، حتى تلك التي تناساها تاريخ الأدب لأنها فقدت مبررات تلقيها جماليا، أو فقدت قدرتها على تجديد الآفاق؛ ولهذا فإن هذا التوجه يتعارض مع الأطروحة الجمالية لجوس، والتي تقوم أساسا على إعادة تحيين النصوص الأدبية انطلاقا من جماليات اللحظة

الحاضرة، وبالتالي فإن تلقي النصوص الأدبية عند جوس هو عملية دينامية تعدّل قيمتها ومعناها عبر الأجيال والعصور، وهذا يعني أن جمالية التلقي عنده هي جمالية متعالية، وإن كانت لا تسقط من حسابها تجربة القارئ العادي، ولكنها لا تتخذ منها مقياسا لا في التأريخ الأدبي ولا في التحليل الداخلي للنصوص، والذي يتم وفق العلاقة بين المعيار والانزياح الأسلوبي عند جاكبسون، وبهذا التوجه يسهم التلقي الجمالي لروائع الأعمال الأدبية في إعادة الاعتبار للمتعة الجمالية، وفي استعادة تاريخ الأدب لقصيدته الجمالية، أما الآثار الأدبية المغمورة فمجالها التحليل البنوي والتاريخ الثقافي.

أما النموذج الثاني فيمكن عده حصريا ويمثله الناقد والباحث الجزائري أحمد يوسف الذي يعتبر القراءة النسقية بديلا للقراءة السياقية، وعلى الرغم من اتساع مجال القراءة النسقية على مستوى التحليل النصاني الذي بدأ بنويا محايثا وعبر من خلال التحليل السيميائي للنصوص الأدبية إلى مجالات أوسع وأرحب من التأويل أصبحت معها مقولة النص المغلق البنوية، مقولة منفتحة على أكثر من تأويل بعد إعلان أمبرتو إيكو أنه لا شيء أكثر انفتاحا من نص مغلق [28]، لكن أحمد يوسف اختار أن تكون مقاربته بنوية "تتشيع أساسا للنسق والطرح المحايث"[29]، ويرى أن مسوغ تركيزه على النسق البنوي يتمثل فيما أثارته البنوية من نقاش واسع في الخطاب النقدي العربي، وأن نتائج القراءة النسقية في مقاربتها للنص الشعري الحداثي لا يمكن طلبه من جهة حجم المادة إلا في المقاربات البنوية قياسا إلى السيميائية والتأويلية التي يراها ما تزال تشق طريقها في أدبيات الخطاب النقدي العربي ببطء واحتشام كبيرين[30].

وسواء أوافقنا أحمد يوسف فيما ذهب إليه أم خالفناه فإن البنوية ارتبطت في النقد العربي -في الغالب- بوعي بائس وبممارسات تلفيقية بخاصة في نقد كمال

أبو ديب للشعر الجاهلي في كتابه الرؤى المقنعة، والأمر سيان بالنسبة للكثيرين الذين اقتفوا أثره وساروا على نهجه، بالإضافة إلى أن البنوية تعد منهجا لسانيا فيتيشيا صارما -اللسانيات البنوية، التحليل اللساني للخطاب- تتعامل مع النص الأدبي على أساس أنه نسق كلي مغلق ومنته من المتواليات الخطابية القابلة للوصف والجرد انطلاقا من الخصائص التوزيعية التي تنتظم العلاقات التي تقوم فيما بين الجمل، لتشمل مجموع البنى اللفظية التي تعمل داخل النص. وفي هذا الصدد يرى تودوروف أن البنوية التي تبلورت في مجال اللسانيات وانتقلت بفضل ستروس الى الاثنولوجيا، وشملت برؤيتها المنهجية مجمل العلوم الإنسانية، فإنها تعطي في كل ميدان أهمية خاصة للخطاب النظري، وأنها في الدراسة الأدبية تدعم النظرية على حساب التفسير[31]، ونتيجة لأهمية التحليل المحايث الذي تتميز به البنوية والذي يقوم على أساس الاستقراء الداخلي للوظائف النصية، ووقوف البنوية دون ممارسة التأويل ومعانقة الخطاب الإيحائي، فإن مجموعة من الدارسين البنويين المتفتحين على تراث الشكلانيين الروس أو الممثلين له كرومان جاكبسون وتودوروف وكريستيفا وغريماس ... وغيرهم عملوا في إطار ما أصبح يعرف بالشعريات البنوية ثم الدلالة البنوية على تجاوز مأزق الانغلاق النصاني والبحث الفيتيشي للبنوية، وذلك من خلال توسيع البحث في الحقول الدلالية وفي الكيفيات التي يقول بها النص إلى مستوى التأويل لمجموع الرؤى والمواقف التي ينفتح عليها النص في مستواه الأدبي والإيحائي؛ كما عملت مدرسة بروكسل لسوسيولوجيا الأدب على فسح المجال لحدوث نوع من التزاوج بين الإيديولوجيا الجدلية وبين البنوية في إطار ما أصبح يعرف مع غولدمان بالبنوية التكوينية التي تتعامل مع الدال والتكويني على أنهما مترادفان، وعليه فإن البنوية التكوينية إذا لم تعد إلى بنية دالة فإنها تفتح بعض

الإمكانيات نحوها، وهو ما عمل على توسيعه أكثر الباحثين في مجال السوسيونقد أو السوسيونص أمثال كلود دوشيه C. Duchet ، وبيار زيما P. Zima.

وعلى الرغم من إقرار الناقد أحمد يوسف بأن القراءة النسقية إطار عام يتجاوز حدود البنوية، أسهم في بلورته الشكلانيون الروس، وأعطته البنوية التشيكية -حلقة براغ- بعده الجمالي بخاصة مع رومان جاكبسون الذي انتهى به البحث في الوظائف التواصلية للغة إلى التأكيد على أن الوظيفة الشعرية مهيمنة في الشعر ولكنها حاضرة في كل الخطابات الأخرى، وتختلف من خطاب لآخر بحسب كفاءته النظمية وانزياحاته الأسلوبية؛ كما أسهمت اللسانيات التوزيعية والنحو التوليدي في بلورة مفهوم النسق بحيث أصبح يتجاوز مستوى النظام العلائقي إلى الكفاءة والإنجازية النصية. وبعد تأكيده على أن اللسانيات المعاصرة تعاملت مع موضوعها على أنه نسق سيميائي دال[32]، وإقراره بأن النسق المغلق وهم ضلل كثيرا من البنويين ،فإنه يظل في بحثه وفيا للنسق البنوي، الذي يبدو أنه سحره كما سحر البنويين من قبله.

يتخذ أحمد يوسف من دراسة ستروس وجاكبسون لقصيدة القطط لبودلير مثالا على المحاولات الرائدة في إطار القراءة النسقية، ونحن لا ننكر ذلك، إذ أن هذه الدراسة -على الرغم مما أثارته حولها من نقد- استطاعت بالفعل أن تجلو معالم النسق الأدبي، وأن تؤكد نجاعة الإجراء البنوي في البحث عن الأشكال الثابتة ضمن المضامين المتحولة، وعلى الرغم مما أسهم به كل من النسق التركيبي والنسق الإيقاعي للقصيدة من إمكانات إثبات النسق العام للنص، فإن ما أنجز من تحليل بنوي لساني للقصيدة لا يمكن تعميمه على كل قصائد ديوان أزهار الشر لما تتفرد به كل قصيدة من خصوصيات تشكيلية ونظمية، وهو ما أدركه بودلير نفسه الذي يعتبر أن للكلمات في نفسها وخارج المعنى الذي تعبر عنه جمالا وقيمة خاصة. وعنده أيضا أن الاستخدام المتقن للغة ما يعني ممارسة نوع

من السحر الإيحائي[33]، وهو ما أكد عليه ميشال ريفاتير في حديثه عن تفرد النص الشعري، حيث يرى بأن اللساني وهو يدخل مناهج دقيقة وصارمة في الشعرية ينقصه بالضرورة شيء دقيق ومجهول غير محدد يتشكل منه الشعر[34]. وعليه يمكننا القول إن تحليل جاكبسون وستروس لقصيدة الفطط لبودلير توقف عند تخوم الملاحظة والتصنيف دون أن يسهم في تأصيل هذا النص الشعري، والتأكيد على فرادته، وأن هذه الفرادة ليست شكلانية يمكن وصفها وحصر مظاهرها ضمن نسق نصي مغلق، وإنما تكمن في خصوصية التجربة الجمالية التي يسعى فعل القراءة من خلالها إلى استكشاف فرادة العمل الأدبي المتمثلة -كما يقول جورج بوليه G. Poulet- في استكشاف بنى هذا العمل وتجاوزها في الوقت[35] نفسه، وهذا يعني أن المعنى بالنسبة للكثير من الدارسين المعاصرين "يقيم حقيقة في النص مثل جوهر خفي. إنه عمق هذا الكيان العجيب الذي يدعى شكلا. وأن فعل القراءة يرتكز على تعريته وكشفه، وأن الدلالة البنوية نفسها (السيميائية) بتصوراتها لجوهر المضمون، أو للبنية العميقة، لا يبدو أنها قطعت صلتها بالتصور التقليدي للمعنى"[36]. وبالتالي فإنه إذا لم يعمل النسق البنوي المحايث من خلال استكشافه للخصائص البنوية الواصفة على إيقاظ نظام التأويل وتنشيط فعل القراءة ومحاولة خرق انغلاق النسق البنوي واجتذاب النص إلى عالم القارئ، فإن التحليل البنوي يقف دون أن يحقق مقصديته الجمالية. وهو ما جعل أحمد يوسف يقر بأزمة النسق المغلق وانسداده في الدراسات البنوية التي أسهمت نتيجة لذلك في تقويض صرحها، وتأكيد عدم كفاءتها في إنجاز قراءة تستطيع أن تستوعب لغة النص الأدبي التي ليست من نفس طبيعة لغة الشرح والتعليق، وإنما هي لغة رمزية تعددية، أكثر حرية وأكثر سلاسة[37].

أما بالنسبة للنسق المغلق والنسق المفتوح فإنهما مفهومان يلفهما الكثير من الغموض وعدم التحديد، فإن تجاوزنا انغلاق النسق البنوي، فإن المفهومين

يصبحان متعلقين بنشاط القراءة، وبالإنتاجية النصية، وفي كل الأحوال فإن الانغلاق بنوي أما الانفتاح فهو دلالي، ومن بين مظاهر الانغلاق النصاني أن هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة وإنما تجعلها غامضة، وبذلك يصبح الغموض خاصية داخلية وملمحا لازما للشعر[38]، ثم إن نزعة النص الشعري للخروج على أعراف الشعر وخرق معايير وعدم التعامل معها كحقائق صارمة وثابتة، وتجاوز الجمالية القائمة عن طريق التحويل والعدول والانزياح الأسلوبي، كل ذلك يسهم في تعقيد النسق في النص الشعري بل وجعله متعددا ومقاوما للتأويل، وتتجلى مظاهر هذا التعدد من خلال الذهاب من السطح المشوش إلى المقطوعة الأكثر انغلاقا، وهي "ذات أنواع شتى: نقاط ضبابية، رموز معتمة، تجميع ملغز، غموض تركيب، تلميحات ضمنية، بياض (حذف، انقطاع، تصدع)، مفارقات، تناقض...الخ"[39]. وربما أن ما يبرر انغلاق النصوص الشعرية الحداثية وممارستها لنوع من السلبية المقاومة لنشاط القراءة متأت -كما يقول بول فاليري P. Valéry- من أنه لا يوجد معنى حقيقي للنص[40]، وهو ما يفسح المجال أمام النصوص الشعرية الحداثية لممارسة الإغراب وإثارة الإحساس بالوحشة من خلال تبنيها لأسلبة ولغة خاصة تبدو وكأنها -كما يقول موريس بلانشو M. Blanchot- "لغة لا يتكلمها أحد، ولا توجه لأحد، ليس لها مركز، ولا تكشف عن شيء"[41]. ولهذا فإن مثل هذه النصوص التي تحاول أن تضفي نوعا من السلبية الشاملة لا يبدو أنها تحفل -من خلال تعقدها- لا بالانسجام ولا بالاتساق سواء على مستوى بنيتها أو تلقيها.

أما بالنسبة للنسق المفتوح، فإننا إذا تجاوزنا النصوص الكلاسية والأطروحية ذات الحمولات الإيديولوجية وهي غالبا ما تكون نصوصا نثرية، ذات صبغة إقناعية أو حجاجية أو تعليمية، مثل هذه النصوص تعمل على مراقبة إشراك

القارئ من خلال إثارته وقيادته ومحاولة تركه يمارس بحرية المغامرة التأويلية[42]. لكن هذا الانفتاح قد يؤول انطلاقا من كفاءة فعل القراءة ومن موسوعية القارئ واستراتيجيته وقدرته على توجيه لعبة القراءة[43] بحيث تبدو النصوص الأكثر انغلاقا وانفلاتا، نصوصا منفتحة وقابلة لتأويلات عديدة؛ وبهذا فقط نستطيع أن نجيب عن أي تساؤل يخص إمكانية تجاوز النسق المغلق، باعتماد التحليل البنوي المحايث كأحد مستويات التحليل السيميائي التي بإمكانها أن تسهم في توليد الدلالة وفي توسيع طاقة التأويل.

2. القراءة الدينامية :

يعود الاهتمام بدينامية النص الأدبي إلى البدايات الأولى لانفتاح الدراسات الأدبية على المناهج العلمية، البيولوجية منها والفيزيائية على وجه الخصوص في القرن التاسع عشر، وقد انصب هذا الاهتمام على الجوانب التطورية كالحركة والتغير والمقصدية والاختلاف، وكان الموضوع الأجناسي هو المسيطر والموجه لهذه الدراسات، وقد استمر هذه التوجه مسيطرا بعد ذلك، وهو ما يؤكده دي هيرس E. D. Hirsch الذي يرى أن "التصور الأجناسي المسبق لدى مؤول نص معين يعتبر مكونا لكل ما سيفهمه من ذلك النص"[44].

وقد حاز موضوع الدينامية الأدبية على اهتمام أغلب الشكلانيين الروس بدءا بالتحليل المورفولوجي الذي استعمله بروب حيث تعاملوا مع العمل الأدبي بوصفه نسقا استطيقيا متكاملا وديناميا و"قد كان الشكلانيون الروس بوصفهم ممثلي الطليعة الأدبية، مضطرين لإعطاء أهمية أكثر لخرق القواعد الفنية وللتجديد عامة، وبوصفهم استطيقيين فقد رأوا نواة الإدراك الاستطيقي ومنبع القيم الفنية في خاصة الاختلاف"[45]، كما أسهم اهتمامهم بالتطور الأدبي وبمقولة الأجناس إلى التعامل مع الخطاب الأدبي بوصفه نسقا متغيرا باستمرار، وفي هذا

السياق يرى توماشفسكي "أن قيمة الأدب كامنة في جدته وتفرده"[46]، وهذا التصور يقتضي أن يضع كل من الأديب والقارئ نفسيهما في مجرى التاريخ انطلاقا من اللحظة الراهنة، لكن هذا لا يعني "أن التطور الأدبي صيرورة وحيدة الخط، إنه طريق متعرج مليء بالالتواءات، كل اتجاه أدبي يمثل تقاطعا وتعالقا معقدا بين عناصر التراث والتجديد"[47].

وقد أسهمت آراء الشكلانيين الروس حول تطور الأنساق الأدبية وما يترتب عليها من تحول وتغير في الوظائف الاستيطيقية للمكونات الأدبية -من حيث دينامية اشتغالها الداخلي ونزعتها للانحراف عن المعيار الفني السائد أو خرقه وتجاوزه- في توجيه الدراسات الأدبية للانفتاح على سياقات النص الخارجية لتأثيرها المباشر أو غير المباشر في تغيير البنى الفنية، كالتحولات الاجتماعية واللغوية والثقافية، والأجيال الأدبية والعلاقات عبر نصية التي تقوم على التعددية النصية أو التعلق النصي Hypertextualite، كما أدرك الشكلانيون أن التطور الأدبي قد ينتهي -من حيث نزعته نحو التعالي النصاني وتعقيد الصيغ- إلى طريق مسدود، ولذلك يرى شلوفسكي أنه "حينما تبلغ الصيغ الفنية المعقدة إلى درب لا منفذ له، فإن طريق تسرب العناصر غير المعقدة تظل مفتوحة، تلك العناصر التي تمكنت من تطوير أدوات غنية جديدة "[48].

كما وجد هذا الانفتاح على السياقات الخارج نصية اهتماما كبيرا من قبل البنويين التكوينيين الذين ينطلقون من رؤية استطيقية "تسعى إلى تحقيق وحدة بين الشكل والمضمون، بين حكم القيمة وحكم الواقع، بين التفسير والفهم، بين الغائية والحتمية"[49]، وقد تجسدت هذه الرؤية بخاصة في البنية الدلالية ورؤية العالم كما بلورها لوسيان غولدمان من خلال دراساته للنصوص الروائية، حيث لا يعني مفهوم البنية الدلالية عنده وحدة الأجزاء ضمن كلية العمل ولا

العلاقات الداخلية بين العناصر المكونة فقط بل يعني أيضا الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية، وفي هذا السياق يوصي غولدمان نقاد الأدب بتبني منظور واسع لا يغفل التحليل الداخلي للنتاج واندراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية، ولا يغفل كذلك دراسة السيرة الذاتية ونفسية الفنان كأدوات مساعدة، وفي الأخير يدعو إلى إدخال النتاج في علاقة مع البنيات الأساسية للواقع التاريخي والاجتماعي[50].

والملاحظ أنه منذ بداية السبعينيات تغير الوضع رأسا على عقب وذلك لا لأن النقاد الماركسيين والبنويين تصالحوا فجأة، وإنما لأن المجادلين الدياليكتيكيين أصبحوا واعين بشدة بالافتقار إلى نظرية مادية جدلية لبنية النص واللغة عموما، وقد أظهرت البحوث في حقل السوسيونص بجلاء أن النقاد الدياليكتيكيين لم تعد ترضيهم المقاربة الهيجلية للنصوص الأدبية، فعقدوا العزم على تحليل الإيديولوجيا على مستوى النص، وأكدوا بذلك أن التعارض بين البيئة والتكوين وبين المنظور اللساني والماركسي في الأدب كان تعارضا مبالغا فيه.

وإذا ما أردنا أن نجلو سيرورة القراءة الدينامية في النقد المعاصر نجد أنها تجلت من خلال مبادئ النقد الحواري عند باختين، والتناص والإنتاجية النصية عند جوليا كريستيفا، والمتعاليات والعلاقات عبر النصية عند جيرار جينيت G. Genette، والتحليل السيميائي عند غريماس A. J. Greimas، والذي ينتظم ضمن منظور المقصدية والتباين والاختلاف. وقد أسهمت كل هذه المناهج والنظريات بالإضافة إلى بعض المناهج العلمية الأخرى التي تعنى بالتطور والدينامية في التأسيس لما أصبح يعرف بالسيميائيات الدينامية التي تشكل فضاء متميزا للقراءة الدينامية في النقد المعاصر. ويمكن رصد إنجازات القراءة الدينامية في النقد المغاربي المعاصر ضمن توجهين:

أحدهما يغامر صوب المناهج العلمية محاولا استثمار مقولاتها الإجرائية في إطار ما يعرف ببيولوجيا علم النص وديناميته[51]، ويمثله الناقد والباحث المغربي محمد مفتاح، الذي يحاول أن يمد جسرا إبستمولوجيا يعبر عليه المتأدب ليقبس من مفاهيم العلم وتصوراته للدينامية، وأين يمكن أن تتقاطع هذه المفاهيم والتصورات مع ما أنجز في حقل الدراسات الأدبية واللسانية، حيث يرى أنه من خلال مناقشة نظرية غريماس السيميائية حاول بعض الباحثين إلغاء بعض عناصرها وتكييف بعضها الآخر مع إنجازات علوم العقدين الأخيرين، حيث يجد القارئ مفاهيم فيزيائية وبيولوجية، رياضية ومعلوماتية شرعت تغزو ميدان الدراسات اللسانية والسيميائية، كالتشعب النموذجي والدينامي والتحكم الذاتي والتفرد، والذاكرة الطويلة والقصيرة[52]، ونظرا لتشعب الموضوع واصطباغه بصبغة نظرية مبالغا في نزعتها العلمانية، فإننا سوف نقصر مجال مناقشتنا على ما حققته الممارسة التطبيقية من قراءة دينامية لنماذج نصية من الشعر العربي، حيث نجده قد ركز قراءته على مكونين من مكونات الدينامية النصية: نمو النص الشعري، والحوارية في النص الشعري.

يبدأ حديثه عن نمو النص الشعري بالإشارة إلى عدم وجود نظرية شاملة تصف كيفية اشتغال النص الشعري وتفسرها، ما عدا محاولات بعض الشعريين والسيميائيين التي تحاول أن تضيء بعض الجوانب دون الأخرى، ولذلك يقترح مفتاح تقديم بعض العناصر النظرية لمقاربة الخطاب الشعري، منها ما يرد في شكل مبادئ كلية وتتعلق بالمقصدية والتفاعل والتملك (الكفاءة) والتوليد أو التحويل والزمان والفضاء، ثم الانسجام؛ ومنها ما هو خاص بالخطاب الشعري، وقد قسمه "إلى راق تتناغم جميع عناصره في كلية منسجمة لا يفضل فيها أحد العناصر على غيره (إيقونية الصوت أو الحرف -إيقون وحدة العالم- إيقونية الفضاء)، وشعر

عادي يظهر فيه أحد العناصر على ما سواه. وليس معنى هذا أننا نأخذ بالقسمة الكبرى، ولكننا نسلم بالتفاعل بين الراقي والعادي، وبين الكثرة والقلة "[53].

أما بالنسبة للحوارية في النص الشعري فإن محمد مفتاح لا يجد حرجا من البدء بالإشارة إلى ما تتميز به الثقافة العربية من اجترار وقلة إبداع، مستشهدا على ذلك بدراسات استشراقية وعربية وسمت الثقافة العربية بأوصاف الجمود والسكونية ... ودعت إلى الاحتفال بالقمم الشوامخ دون سواهم[54]. وهي بداية لا نقرها لأنها تفتقر إلى الموضوعية، وتصدر عن رؤية إيديولوجية سالبة، وتعد مثلبا من مثالب المثاقفة؛ وذلك أن نصوص الشعر العربي كانت دائما نصوصا متمردة ترفض الثبات تتوق إلى الجدة والتفرد، وعنها يقول توفيق بكار: "هذه نصوص من شعرنا، قديمة وحديثة شدتني كلها بشيء فيها من سرها وسحرها، معنى أو رنة، أو صورة أو فاتن من لعب الفن ماكر. درستها وما كفاها، فأبت علي إلا أن أردد بالكتابة صداها (...) امتحنت بها مناهج النقد الحديث، فأربت على كل منهج، وتمنعت لا ترضى غير قراءة من وحيها، تلائم روحه، وذهب معها قارئها إلى أقصاه، فاستوفته وما استوفاها"[(55)]. ويعد هذا الكلام على الكلام لا حاجة بنا إلى أي كلام.

ولذا علينا أن نعود إلى الحوارية لنسجل رأي مفتاح فيها، حيث نجده لا يحفل كثيرا بآراء باختين، ولا بالآراء الشارحة والمستثمرة لها في إطار الشعريات البنوية كآراء تودوروف T. Todorov وجوليا كريستيفا J. Kristeva، وإنما يعمد مباشرة إلى استثمار مفاهيم وإجراءات الحوارية في مقاربة النص الأدبي منطلقا من مقصدية المنتج ودور المخاطب وظروف إمكانية الإنتاج على أساس تعقيد ما جعل مختزلا [5]، مركزا عمله على مستويين من الحوار خارجي وداخلي.

يتناول في مستوى الحوار الخارجي العلاقات التي يقيمها النص مع النصوص الخارجية، وحصرها في علاقات التعضيد وعلاقات التنافر، وهو على الرغم من

تبنيه لهذه الثنائية التي تدرج علاقات التعضيد في إطار المحاكاة الجدية، وعلاقات التنافر في إطار المحاكاة الساخرة، فإنه ارتآى أن يتجاوزها إلى الكشف عن النظام الذي يحكم حوار النصوص الشعرية، مفرقا بين النص المركزي الذي يتخذه الشاعر هدفا، وبين النصوص الفرعية المساعدة الآتية من منابع متعددة، وبين الحوار مع بعض الكلمات الاصطلاحية ذات الحمولة الإيحائية التي يستثمرها الشاعر لمنح نصه قيما احتجاجية وجمالية على أساس مقصديته ودور المتلقي[57].

أما في مستوى الحوار الداخلي، فإن مفتاح يحاول حصر الآليات التي يتناسل بها النص ويتوالد حتى يصير كيانا قائم الذات، وعلى الرغم من إقراره بصعوبة هذا المسعى، فإنه يحاول أن يرسم الخطوط العريضة لذلك منطلقا مما أسماه (الكلمة المحور) وقد تكون مذكورة أو مضمرة، لكنها حاضرة ولها شواهد في نصوص التراث الإنساني والعربي؛ ثم (الجملة والمنطلق) وتعد منطلقا لتراكمات معجمية وتداعيات شتى ترتبط بسيرورة قراءة النص وتأويله، وبعدها يأتي مصطلح الحوار، وهو لا يقتصر على المعجم وحده ولكنه يتجلى أيضا في المستوى التركيبي-الدلالي، أي على مستوى البنية السطحية والعميقة؛ وأخيرا نصل إلى انسجام النص، وضمنه يتحدث عن الترابط أو التماسك الذي يجب أن يتحقق بين ضروب الحوار سواء أكانت معجمية (علاقة خصوص بعموم ومحتو بمحتوى وجزء بكل وسبب بمسبب ...) أم جملية (علاقة التناقض والتضاد، التضمن في النفي والإثبات وشبه التضاد) أو علاقة بين متحاورين فإنها محكومة بشرط أنطولوجي هو انسجام النص، أي التمركز حول قضية ما؛ وقد نجد نصا يضم قضايا متعددة، أو هو عبارة عن أصوات مبعثرة تمتنع عن أن تكون قضية، ومع ذلك فإنه على الدارس أن يستكشف المنطق الرابط وليكن وظيفيا أو تجريديا[58]. وقد لا تكون قراءة بعض النصوص في حاجة إلى البحث عن أي منطق وإنما عن وقع جمالي، وذلك لأن النصوص التي تتمرد على الحدود وتتجاوز التخوم تصل فيها

الكتابة إلى أقصاها تحتاج إلى قراءة خاصة تتجاوز كل جاهز أو كامل، يمثل فيها الوقع الجمالي الدور المحرك والفاعل في صنع التجربة الجمالية ككل، يشكل فيها معنى النص أساسا للبحث عن أي انسجام ممكن.

أما التوجه الثاني فإنه يغامر صوب النص الشعري العربي باحثا عن جدلياته، ويمثله الناقد والباحث التونسي توفيق بكار، الذي يرى أن "النص الأدبي كيفما نظرنا إليه من الخارج أو من الداخل، من وجهة نظر العلم الموضوعية أو من وجهة النقد الذاتية، كائن جدلي بالطبع، نظنه جوهرا قائما بنفسه مكتفيا بها وهو معقد علاقات تشد نظمه الداخلية بعضها إلى بعض، وتشدها جميعا إلى نظم أخرى خارجية تنتشر حوله دوائرها أوسع فأوسع، من علاقة الكلمة بالكلمة والجملة والجملة والصورة والصورة والمعنى والمعنى إلى علاقة النوع الأدبي بالنص العيني والزمانية والآنية والاتباع والابتداع والحقيقة والخيال، (...) وكلها أوجه من التفاعل الجدلي بين الأضداد تجعل النص نسيجا من النسب، ذاته علاقات فيها يفنى ليتحقق"[59]. وقد استطاع بكار من خلال هذا الخطاب الواصف أن يلم بكل جدليات النص الشعري إلمام العارف المحترف الذي يسعى عبر فعل القراءة وميثاقها أن يفتح للنقد بابا مشرعة على متع الشعر العربي ولذائذه.

الهوامـــش :

1. رومان جاكبسون : "نحو علم للفن الشعري، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس"، ت. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1982، ص 26.

2. د. محمد لطفي اليوسفي : "الشعر والشعرية"، تونس/ ليبيا، الدار العربية للكتاب، ، 1992، ص 45.

3. Micheal Riffatèrre, *La production du texte*, seuil 1979, p 29

4. د. محمد لطفي اليوسفي : "الشعر والشعرية"، ص 45.

5. جان كوهين : "بنية اللغة الشعرية"، ت. محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1986، ص 24.

6. ابن سلام الجمحي : "طبقات فحول الشعراء"، تحقيق محمود شاكر، القاهرة، 1974، ص 5.

7. Roman Jakobson, *Huit questions de poétique,* points, seuil 1977, p 45

8. op. Cit, pp 45, 46

9. M. Riffaterre, la production du texte, p 8

10. op. Cit, p 8

11. د. حمادي صمود : "في نظرية الأدب عند العرب"، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1990، ص 133.

12. توفيق الزيدي : "مفهوم الأدبية في التراث النقدي"، تونس، سراس للنشر، 1985، ص 136.

13. المرجع نفسه، ص 131.

14. د. حمادي صمود : "في نظرية الأدب عند العرب"، ص 129.

15. M. Blanchot, *l'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p 17.

16. op. Cit, p 253.

17. محمد بنيس : "كتابة المحو"، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط 1، 1994، ص 7.

18. رومان جاكبسون : "قضايا الشعرية"، ت. محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، ص 31.

19. أدونيس : "زمن الشعر"، بيروت، دار العودة، ط1، 1972، ص 16.

20. المرجع السابق، ص 21.

21. أحمد بوحسن : "نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث"، ضمن كتاب "نظرية التلقي"، إشكالات وتطبيقات سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1993، ص 17.

22. T. Todorov, poétique de la prose, points, seuil 1971, p 175- 188.

23. د. محمد مفتاح، "النص: من القراءة إلى التنظير"، الدار البيضاء، شركة النشر والتوزيع، المدارس، ط1، 2000، ص 45.

24. المرجع السابق، ص 46.

25. المرجع السابق، ص 49.

26. المرجع السابق، ص 48، 49، 50.

27. المرجع السابق ، ص 47.

28. U. Eco, *lector in Fabula, le rôle du lecteur*, trod par Meriem Bazaher, Grasset, Paris 1985, p 71.

29. أحمد يوسف : "القراءة النسقية ومقولاتها النقدية"، وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002، ص 10.

30. المرجع السابق، ص 11.

31. تزفيطان تودوروف : "الشعرية"، ت. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط 1، 1987، ص 16.

32. أحمد يوسف : "القراءة النسقية ومقولاتها النقدية"، ص 33.

33. رومان جاكبسون : "قضايا الشعرية"، ص 81.

34. المرجع السابق، ص 80.

35. Jean Rousset, *forme et Signification*, José Corti, Paris 1989, p XVI.

36. م. أوتن : "سيميولوجيا القراءة"، ت. الطاهر روابنية، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، العدد 4، يونيو 1996، ص 230.

37. المرجع السابق، ص 239.

38. رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ص 57.

39. م. أوتن ، سيميولوجيا القراءة ، مرجع سابق، ص 233.

40. U. Eco, *lector in Fabula*, p 71.

41. M. Blanchot, *l'espace littéraire*, p 17.

42. U. Eco, op. Cit, pp 71- 72.

43. op. Cit, p 70.

44. أحمد اليابوري : "دينامية النص الروائي"، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، 1993، ص 7، عن:

E. D. Hirsch, the validity, in interprétation New Haven , London, 1967, p 74.

45. فكتور إيرليخ، "الشكلانية الروسية"، ت. محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط 1، 2000، ص 130.

46. المرجع السابق، ص 131.

47. المرجع السابق، ص 139.

48. المرجع السابق، ص 140.

49. بون باسكادي : "البنوية التكوينية ولوسيان غولدمان"، ت. محمد سبيلا، ضمن كتاب البنوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1984، ص 46.

50. المرجع السابق، ص 46، 47.

51. د. محمد مفتاح : "دينامية النص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط 1، 1987، ص 8.

52. المرجع السابق، ص 5.

53. المرجع السابق، ص 77.

54. المرجع السابق، ص 81.

55. توفيق بكار : "شعريات عربية"، ج 1، تونس، دار الجنوب للنشر، 2000، ص 13.

56. د. محمد مفتاح : "دينامية النص"، ص 82.

57. المرجع السابق، ص 82.

58. المرجع السابق، ص 99.

59. توفيق بكار : "شعريات عربية"، ص 105.