فضاء النّص ،جدل البنية والسيّاق

د. حياة عيسى بوخلط

١- النص بين الهوية والبنية والسياق.

كثيرة هي الدراسات الأدبية التّي تناولت مصطلح النّص بالبحث والتحليل ،ولكنها لم تستطع الوقوف عند مفهوم واحد أمام زحف كم هائل من المصطلحات والمفاهيم ،وذلك بسبب تعدد المناهج والرؤى" وكل هذه المقاربات والتوجهات هي في الحقيقة ،لا تقدم مفهوما واضحا للنص ،وإنما تحاول رسم حدود في نظرتها إليه ،معتمدة في ذلك على مناهج معينة". (١)

لقي النّص اهتمامًا كبيرًا في النقد الأدبي الحديث ،ولم يعد مقتصرا على دلالته المعجمية فحسب ،بل راح يكسب دلالات جديدة" تتداخل مع عدد من المصطلحات المجاورة كمصطلحي الخطاب والعمل الأدبي discours ،فمن الناحية المعجمية نجد مصطلح النّص Texte يشتق من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل Tex terre ،وهو بمعنى الحياكة والنسيج.

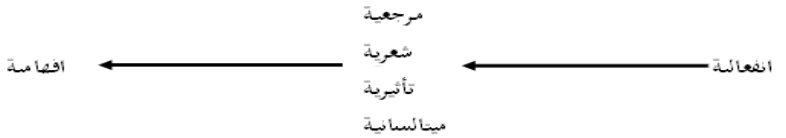
أما في لغتنا العربية ،فقد جاء في لسان العرب: النص: رفع الشيء. نص الحديث ينصه نصا ،رفعه".

وبالمقارنة بين المعاجم العربية والأجنبية وكذا القديمة والحديثة نجد ذلك التداخل الكبير في تحديد مفهوم النّص ،إذ نجده أحيانا يتلقى مع مفهوم الخطاب ،والخطاب مصطلح يدل على كل ملفوظ هو أعلى من الجملة يخضع لقواعد تسلسل متتاليات الجمل ،وبالتّالي فهو لا يشمل إلّا النّصوص التّي تتركب من أكثر من جملة أي إنّه بذلك المظهر التّلفظي بما تحققه من سمع ورؤية في حين أن النّص هو المظهر الدلالي الذّي ساهم المتلقي في إنتاجه.

وإذا كانت هذه الآراء تولي اهتماما خاصا للطبيعة اللّغوية للنص، فإن هناك اتجاهات أخرى توسع من هذا المفهوم ليشمل عناصر غير لغوية ،يرتبط فيها النّص بمفهوم الثقافة ،وكذا بخبرة القارئ في فك شفرات هذا النّص ،هذه الاتجاهات ترى أن "النص نتاج مشترك بين المبدع والقارئ إذ يكتسب قيمته من المعطيات التفسيرية التّي تختلف باختلاف القرّاء ،الذين ينطلقون مما لديهم من معرفة بالأوضاع الثقافية والدلالية والنحوية للنص". (٢)

وهذا ما نجده عند رومان جاكبسون Rohan jackobsob حيث يرتبط مفهوم النّص عنده بمفهوم الوظيفة المهيمنة التّي تمارس سيادتها على باقي الوظائف الأخرى ،وقد انتهى جاكبسون ،وانطلاقا من اهتمامه بدراسة وظائف اللّغة إلى مخطط لتحليل الخطاب اللغوي ،يتضمن ستة عناصر ضرورية لعملية التواصل وهي:

والوظيفة الأساسية لأية رسالة كيفما كان نوعها هي التوصيل والإخبار ،غير أن هذا التوصيل يتخذ أشكالا متعددة بحسب التركيز على عنصر دون غيره من العناصر السابقة ،ومن بين هذه الوظائف يحدد جاكبسون الوظيفية الانفعالية المرجعية ،الشعرية ،التأثيرية ،الميتالسانية والوظيفية الإفهامية.



إن مفهوم النّص يتحقق إذا أضيف إلى مدلوله اللغوي مدلولا آخر ،وهذا ما يؤكده رولان بارث Roland barth حين قاده التركيز على أهمية اللّغة ودورها في تشكيل العمل الأدبي "إلى اعتبار النّص جملة لغوية كبرى ،يصح عليها تحليلنا ،كما يصح على الجملة اللّغوية الكبرى العادية ،مادامت عبارة عن نسق من العلامات المتمفصلة صوتيا ومعجميا وتركيبيا ودلاليا" (٣) ،وهنا يتضح لنا أكثر ذلك التداخل الكبير بين مصطلحي النّص والخطاب ،وهو الأمر الذّي أدى ببعض الباحثين إلى قصر مفهوم النّص على المظهر الكتابي وهو في المقابل خطاب أيضا ،لكنه خطاب لغوي يتكون من الصوت والتركيب والدلالة ،وهو بذلك إبداع ينتج معناه من لدّن المتلقي ،أما الخطاب فقد اقتصر مفهومه على المظهر الشفوي لأنه يجسّد وحدة لسانية تتجلّى في الملفوظ اللغوي.

وفي خضم الحديث عن المظهر الكتابي واللّغوي للنّص "جاء البنيويون الفرنسيون بهذا المفهوم ليعني "الكتابة كمؤسسة اجتماعية تندرج تحت مظلّتها مختلف أنواع الكتابة ،لكّل منها أعرافها وشفراتها ،ومن هذا المنظور اندرج النّص الأدبي تحت هذه المظلة الاجتماعية ،وكان أشهر من نادى بهذا المفهوم وتبنّى إشاعته والدفاع عنه هو رولان بارث ،فأصبح النّص الأدبي عند دعاة الكتابة بهذا المفهوم ،هو جنس من أجناس المؤسسة الاجتماعية (الكتابة) له خصائص مقنّنة، هي الأعراف والشفرات والتقاليد ". (٤)

لقد أخذ مفهوم النّص أبعادا ودلالات تاهت في غياهب المصطلح ،فها نجد أيضا "جوليا كرستيفا "(Julia kristeva) تعرفه في كتابها "علم النّص "بأنه "جهاز عبر لساني يقوم بتوزيع نظام اللّسان بالرّبط بين كلام تواصلي ،يهدف إلى الإخبار المباشر ،وبين أنماط عديدة من الملفوظات السّـابقة عليـه أو المتزامة معه". (٥)

وهنا تكون كرستيفا قد انتقلت بالنص من الحدود اللّغوية إلى فعل التّواصل الذّي تشترك فيه سياقات لسانيات وأخرى غير لسانية.

يظهر جليا مرّة أخرى ذلك التّداخل الكبير بين مصطلحي النّص والخطاب ،حيث نجد الخطاب ناتجا عن اللّفظ بينما النّص وحدة لسانية مجرّدة لا تتجسّد إلّا من خلال الخطاب كفعل تواصلي ،والنّص ليس مجّرد تتابع لمجموعة من العلامات ،بل هو نظام داخلي لمجموعة من العلامات ، تعتبر اللّغة فيه هي المادة الخام لكلّ نّص إبداعي ،إضافة إلى مواد أخرى لا يستغني عنها النّص كالزمان والمكان والمادة الحكائية والشخصية وقد يتضمّن النّص – في هذا الصدد – عدّة بنيات "وقد لا يشكل سوى بنية واحدة هي البنية الكبرى والتي تمتاز بالشمولية والتحكّم في نسيجه الّداخلي ،كما أنّها تساهم في توازنه وجمالية طرحه ،بالإضافة إلى إغلاقه وتماسكه ،فيصبح بذلك نصّا مغلقا ذا بنية مفتوحة ،أمّا إنّه نص مغلق فلأنه لا يقبل أيّ إضافة لغوية ،وأمّا بنية مفتوحة فمن خلال إحالة الوحدات النّصية إلى المرجعية أو من خلال التّفاعل النّصي ودينامية النّص". (٦)

تطلق تسمية الوحدات الكبرى على الوحدات البنيوية الشاملة ،أمّا كيفية تحديدها فإن من الملاحظ أن القرّاء يحتاجون من النّص عناصر مهمة ،تتباين باختلاف معارفهم واهتماماتهم، وعليه يمكن أن تتغّير البنية الكبرى من شخص إلى آخر.

"وإذا كانت البنية الكبرى للّنص ذات طبيعة دلالية ،مشروطة بمدى التّماسك الكلّي للنّص ، فإن الذّي يحدد إطارها هو المتلّقي،لأن مفهوم التّماسك ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الذّي يضيفه القارئ على النّص". (٧)

نستنتج إذن ومما سبق أن تشكيل وتحديد وحدات البنية ،يختلف من ناقد إلى آخر ،ذلك إنّه خاضع بالدرجة الأولى لمعرفة خلفية النّاقد وثقافته الموضوعية "مما يدل على أن البنية ليست شيئا معطى في النّص ،وإنما هي شيء يُشكّله النّاقد وفق رؤية يرتئيها في نظريته" (٨) "ولذلك فقد ظهر في فرنسا في القرن الماضي منهج جديد يسمى "شرح النص" annotation texte ،وهو منهج يهتم بتوضيح معنى النّص وتفسيره بكلمات بسيطة ،وتحليل لغته وأسلوبه ،وهو الأمر الذّي أدى إلى ظهور "علم اللّغة النصي"(٩) والذي يمنح لكل نص إبداعي خصائص تميز انتماءه النوعي ،لذلك مهما كانت ثقافة النّاقد لا يستطيع أن يتجاوز هذه الخصائص النوعية ،ويسقط على النّص ما يشاء من رؤى تنظيرية ،فيكون النّاقد بذلك خاضعا لخصائص النّص وهويته.

"والنص يوجد هويته بواسطة شفرته ،وهي هوية مرتبطة بوجود السيّاق ،كما أن السيّاق لا يكون إلّا بوجود نصوص تجتمع على مر الأزمنة وفي ظروف معينة ،لينبثق السيّاق منها وهذا معناه اعتماد السيّاق والشفرة على بعضهما لتحقيق وجوده ،والسيّاق له وجود قوي في الذوق الأدبي لدى المتلقي ،وهو قوة تجعله واضح التمايز بين جنس أدبي وآخر". (١٠)

"ولأن النّص مكوّن من وحدات تواصلية (لسانية أو غير لسانية) فإنه قد يكون مكتوبا أو مسموعا ،صورة أو كلمة ،جملة أو فقرة

،حوارا أو فيلما سينمائيا ،رسالة أو رواية أو قصيدة أو ديوانا وبغض النظر عن الأشكال التّي يظهر عليها ،يشترط أن يشكل وحدة دلالية متكاملة لها من الخصائص ما يؤهلها لأن يحقق الفهم والتحليل والتركيب والقراءة الجيدة ". (١١)

وكما أن السيّاق ضروري كمبدأ للقراءة -الاجتهادية -هو ضروري أيضا للكتابة ،والكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي ،لكنها نتاج لتفاعل ممتد من النّصوص المخزونة في باطن المبدع ،ومعنى ذلك أن كل نص مفرد له علاقة بالنص الأصلي ،وهذا ما يحدد لنا إطار النّص والذي هو "جملة المعارف والمحفوظات التّي تعلّمها المؤلف وخزنها في ذاكرته ،وسحب منها ما احتاج إليه في نصه". (١٢)

وبالإضافة إلى السيّاق والشفرة اللذين يُوجدان هوية النّص ، فإن هذا الأخير يعتمد في وجوده كذلك على وحداته البنيوية والداخلية والتي يسميها "عبد الله الغذامى" بالجمل الشاعرية وأهم هذه الوحدات: الصوتيم(١٣) ،وهي قلب النّص ومضغته (نواة النص) ،إنها بذرة النّص الأولى وفكرته الإبداعية التّي وُلدت في ذهن الكاتب ،ثم ترعرعت في خياله ووجدانه حتى صارت إلى ما صارت إليه.

إن مفهوم النّص وتحديد بنيته ومكوناته النّصية يحلينا إلى ذلك التداخل الكبير بين المصطلحات ،وهو تداخل يصعب فكه -في كثير من الأحيان- فمرة نجد مصطلح النّص ومرة الخطاب ،فالأثر الأدبي أو العمل الأدبي وغيرها من المصطلحات ،وهي في مجملها تكاد تتفق على أن النّص ينمو ويتطور وفق ثنائية (مغلق) closed / (مفتوح) open.

أما كونه مغلق فلأنه لا يقبل إضافة أخرى ،ومفتوحا من خلال الرجوع إلى النّصوص التّي سبقته (التّناص) أيّ أن النّص الأدبي ظاهرة لغوية تحقق وجودها عن طريق الكتابة والإبداع.

وفي خِضَّم الحديث عن ثنائية (مغلق/مفتوح) فإنه من الضروري التطرق إلى ما تحدث عنه "أمبرتو إيكو Umberto Eco" في النّص المغلق ،"حيث يرى أن النّص المغلق هو النّص الذّي ينفتح على كل احتمالات التفسير ،إنه النّص الذّي يقبل كل تأويل محتمل ، يقول "نزار قباني" في قصيدة "لماذا أكتب"

أكتب....

كي أفجر الأشياء...والكتابة انفجار

أكتب....

كي ينتصر الضوء على العتمة

والقصيدة انتصار(١٤)

يقر نزار هنا بدوافع الكتابة لديه ،إنه ثائر على النظم والتقاليد ،طالما أن الكتابة انفجار ،يكتب كي تستطيع شمس الحقيقة ،ويهزم الضوء الظلام ،طالما أن القصيدة في رأيه انتصار ،يكتب كي يقرأه الجميع ،حتى السنابل والأشجار ،فنص مثل هذا منفتح على كل احتمالات التفسير والتأويل ،إنه النّص المغلق الذي يقبل كل تأويل محتمل ،ففي إقراره بدافع الكتابة إنّما يضع القارئ أمام لانهائية المعنى ،فقد تشمل الكتابة كل مناحي الحياة (الحب ،الوطن ،الجنس ،السياسة ....) كما تشمل القصيدة شتى ضروب التأويل.

إنها نصوص تسعى جاهدة لإثارة استجابة محددة من القارئ الحقيقي ،في حين أن النّص المفتوح هو ذلك النّص الذّي يسعى مؤلفه إلى تمثل دور القارئ أثناء عملية بناء النّص ،وبالتالي فهو نص يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصية معينة ومفروضة ،والتأويلات التّي يتعرض إليها هذا النوع من النّصوص مجرد أصداء لبعضها البعض ،على عكس الاستجابات التّي يحدثها ويثيرها النّص المغلق ،فكما يقول إيكو :إنك لا تستطيع استخدام النّص المفتوح كما تشاء ،وإنما فقط كما يشاء النّص لك أن تستخدمه ،فالنّص المفتوح مهما كان مفتوحا لا يقبل أيّ تأويل ،وإن انفتاح النّص يجعل القارئ قيد دور محدد لا يستطيع تجاوزه يقول "نزار قباني" في رائعة "رسالة من تحت الماء":

إن كنت صديقي

ساعدني كي أرحل عنك

أو كنت حبيبي

ساعدني ...كيف أشفى منك(١٥)

النص هاهنا لا يقبل أيّ تأويل عدا طلب الحبيبة على لسان حبيبها أن تخلصه منها ،وأن يعلمها كيف تقتل أشواقها ،وبالتالي فإن

القارئ هاهنا لا يستطيع تجاوز حدود النص.

فالنّص المفتوح يحدد مشروعا مغلقا لقارئه المثالي الذّي هو -أي القارئ المثالي -وحدة من استراتيجية النّص البنيوية ". (١٦)

وهنا يلعب القارئ دورا حاسما في تحديد نوع النّص وانتمائه ،هذا فضلا عن وجود أنواع أخرى من النّصوص ،مثل النّص المقروء والنص المكتوب ،فالنّص المقروء "نص يتّسم بسمات النّص الحداثي نص كُتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة ،يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمته على استقبال وإدراك الرسالة ،فهذا القارئ مستهلك فقط ،يؤكد نفسه من خلال تتبعه أنماط المعنى الثابتة وبنيته وكذلك يقتصر دور المؤلف على دور الممثل الذّي يقدم أو يعرض الواقع الحقيقي المفترض". (١٧)

أما النّص المكتوب "فهو ذلك النّص الذّي كُتب حتى يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه وينتجه ،إنه ذلك النّص الذّي يقتضي تأويلا مستمرا ومتغيرا عند كل قراءة ،ولهذا يتحوّل فيه القارئ إلى منتج فيشارك الكاتب في إنتاج نصه ،إنه عملية إنتاج وليس بمادة قابلة للاستهلاك ،إنه ذلك النّص الذّي يمارس إرجاء المدلولات إرجاء أبديا عن طريق تشبثه بالدال ،مما يجعل من المحال إغلاقه أو انتظامه وقيامه على مركز محدد.

والنص المكتوب هو ذلك النّص الذّي يتألف من مقتطفات ومرجعيات وإحالات وصدى أصوات مختلفة ،ولغات ثقافية متباينة ،وهو الأمر الذّي يكسب النّص تعددية المعنى التّي لا تقبل الاختزال ،ولا يسعى إلى إبراز الحقيقية وتمثيلها وإنما يسعى إلى نشر المعنى وتفجيره ".(١٨)

في النّص المكتوب يأتي المؤلف لا كأصل يبرر المعنى ويفسره لنا ،بل كضيف يستكشف ويراقب ويتوقع وللقارئ دور كبير في إنتاج هذا النّص كلما قرأه ،لتكون بذلك العملية الإبداعية شراكة واحتواء بين القارئ والمنتج معتمدا في ذلك -القارئ -على خلفية ثقافية وفكرية قد اختزنت في عقله وإبداعه الباطن ،يلجأ إليها كلما مارس فعل القراءة في هذه المساحة النّصية اللامحدودة.

إن مساحة النّص اللامحدودة ،إنما معالمها تتضح في جملة الوحدات التواصلية التّي تلتقي مع بعضها في ظروف معينة تسمى السيّاق ،تختزن في ذاكرة صاحبها ،وتجتمع في أناه العميق معلنة ميلادها بعد مخاض عسير على يد قارئ جيد ،يتقن ممارسة فعل القراءة على جسد النّص أو الخطاب بوصفه عملا إبداعيا ،شاركت في خلقه وبنائه نصوص أخرى (التّناص).

٢- التداخل النّصي (التّناص): intertextualité

هل باستطاعة النّص أن ينغلق على ذاته ،ويستغني عن الظروف والسياقات التّي حضنته بدء من مراحل التكوين إلى لحظة الولادة؟. هل بإمكان النّص أن يخرج عن رحم الإبداع ،ويقطع حبل التواصل مع النّص الأم ؟.

يبدو أن النّص الشعري ظل وسيبقى يثير الكثير من الجدل حوله ،وبعض هذا الجدل يذهب إلى "التهويل أحيانا من عائدية النّص لكاتب بذاته ،وليست العائدية هنا هي الارتباط المادي بين النّص ومنتجه ،بل هي تلك الوشيجة الغائرة في النّص ،والتي تربط النّص الشعري بذاكرة صاحبه ،ذاكرة تموج بطبقة من القراءات المنسية والنمو المعرفي والنفسي الممتد". (١٩)

يعد النّص الشعري في مفهومه فسيفساء روحية قد فاضت بالحس والمعنى ،فسيفساء أساسها دفقة روحية لا يمكن لها أن تكون إذا لم يكن هناك ما يجاورها من دفقات روحية كامنة.

لذلك فإن النّص الشعري ،لا يمكن له أن ينأى بحاله بعيدا عن أصوله وجذوره ،بل تراه ينسج مع نصوص سابقة خيوطا رفيعة ،لا يمكن أن تنفصل عن بعضها ،مشكلة بذلك تفاعلا نصيا ،يؤكد انتماء النّص إلى سياقه الذّي نشأ فيه.

"إن تفاعل النّصوص فيما بينها لم يكن جديدا في واقع الأمر ،فقد عرفه شعرنا العربي قديما ،ودار جدل كبير وعميق بين نقادنا القدامى الذين درسوه تحت مسميات أخرى ،تتفاوت فيها الصلة بين النّص الجديد والنص القديم ،إلا أنّها تظل عموما في دائرة السرقات الشّعرية ،أما في أدبنا الحديث والشعر بشكل خاص ،لم يبق النّص محصنا أو معزولا عن ذلك النسيم الذّي يهب عليه من النّصوص الأخرى ولم يُنظر إلى هذه الظاهرة كما نظر إليها القدامى ،على أنّها إغارة على منتجات الآخرين وسرقة لها ،بل تمت دراستها وبفعل التأثير المتبادل بين الحديث مع عصره وحواره الحي والخلاق مع الآخر ،ثقافة وإبداعا وانشغالات أو أحيانا ما يسمى

بالمثاقفة "acculturation ".(٢٠)

"وليست القصيدة الآن معزولة عن القصيدة في الماضي ،وليس النّص هنا في قطيعة تامة عن النّص هناك بل هما تموج شديد الحيوية في نهر من الكتابات لا حدود له ،وبذلك تتضافر النّصوص الجديدة مع النّصوص القديمة ،في صنع تلك الرابطة النّصية التّي تحتضن في شباكها المرهفة ،ابداع الحاضر والماضي معا ،جاعلة منها امتدادا للنص الآخر وتوسيعا لمقولته وسجاياه ،وهكذا يكون النّص نسيجا من الاقتباسات والإحالات والأصداء ،دون أن يعني ذلك تطابقا أو تماثلا بين لحظات الإبداع هذه". (٢١)

"تجمع النّصوص ينشأ عنه جنين في ذهن الكاتب ،فيتولد عنه العمل الإبداعي الذّي هو النّص هذا التفاعل بين النّصوص هو ما يسميه رواد مدرسة النقد التشريحي بـ"تداخل النّصوص intertextualité "،وفي ذلك ترى الباحثة "جوليا كرستيفا" أن النّص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ،وبأنه جهاز يعيد توزيع "نظام اللسان langage" عن طريق ربطه بالكلام التواصلي" parole "كما يرى ذلك "فيليب سولرس" "phillippe sollers" في أن كل نص إبداعي يقع في مفترق الطرق لنصوص عديدة ،فيكون بذلك إعادة قراءة لها". (٢٢)

وقد حفلت دواوين نزار بعدد هائل من القصائد التي بناها بناء نصيا متسلسلا حكائيا ،فالشاعر مغرم بنسج كثير من شعره على منوال القصة والحكاية القصيرة ،ويمكننا تقسيم الحكاية في قصائد "نزار قباني"إلى حكاية ذات طابع سياسي وأخرى ذات طابع وجداني وعاطفي.

أما الحكاية السياسية فنجدها مستمدة من الواقع السياسي تنهض على مكونات السرد الأساسية: الراوي المتمثل في الذّات الشاعرة ،والمروي له (المتلقي) ،والمروى أيّ المتمثل في القضية المحورية ،وهي المقاومة والنضال ،ونلمس العديد من القصائد التي تحمل هذا النوع من الحكايا(٢٣) ،ومنها قصيدة "جريمة شرف أمام المحاكم العربية" ،حيث تنهض على وصف الشّاعر على تنازل العرب عن تاريخهم وإرثهم وحضارتهم بقشور الحضارة الغربية ،يقول الشاعر:

دخلوا علينا

كان عنترة يبيع حصانه بلفافتي تبغ..

وقمصان مشجرة

ومعجون جديد للحلاقة

كان عنترة يبيع الجاهلية

دخلوا علينا ...

××××××××××

مازال يكتب شعره قيس

مازال يكتب شعره قيس

واليهود تسربوا لفراش ليلى العامرية

حتى كلاب الحي لم تنبح

ولم تطلق على الزاني رصاصة بندقية (٢٤)

حيث يقتبس من قول المتنبي

لا يَسلَمُ الشّرَفُ الرّفيعُ منَ الأذى

حتى يُرَاقَ عَلى جَوَانِبِهِ الدّمُ

وأما الحكايا العاطفية(٢٥) فلقد كان لها ظهور واضح في معظم دواوين الشّاعر ،أين نجد العديد من القصائد التي اتخذت من القصة أساسا لبنائها الداخلي ،حوادث تصور قصص الحب والغرام والوله ،فأبدع في تصوير قصائده وملأها بالإحساس والطلاقة في التعبير ،هذه القصائد القصصية تحمل طابع الحوارية في هندستها الشّعرية ،حوارية نجدها مرّة بين الشّاعر ونفسه أو بين الشّاعر

وحبيبته ،وفي مواطن أخرى نجد حضورا للمرأة فقط وقد تقمص الشّاعر دورها وتحدث به ،ومن القصائد التي تحمل طابع القص والحوار عند "نزار قباني"نجد :خاتم الخطوبة ،مع الجريدة ،قارئة الفنجان ،الوردة والفنجان ،يقول الشّاعر في قصيدة "مع جريدة" :

أخرج من معطفه جريدة

وعلبة الثقاب

دون أن يلاحظ اضطرابي

ودونما اهتمام

تناول السكر من أمامي

ذوب في الفنجان قطعتين (٢٦)

في هذه القصيدة تقوم العملية الإبداعية عند نزار على بنية حكائية اعتمدت على جملة من الأفعال الماضية: أخرج ،تناول ،ذوب ،غاب ،وقد مثلت هذه الأفعال وقائع شكلت الحكايا.

لقد أفصح الشّاعر بصوت المرأة عن طريق لفظة وحيدة في نهاية قصيدته ،ليصبح النّص بذلك مشهدا تصويريا بطلته امرأة غاب فيه صوت الشّاعر وتفكيره ،فكانت شخصيته هي التي تتحدث وتبين عما يعتريها من هواجس وأفكار ،لقد اشتغلت القصيدة على التوتر الذي زاد في درامية النّص ،وحدود التوتر كانت في ذلك الترقب لتصرفات الطرف المقابل الذي تنتظره الشخصية الراوية.(٢٧)

يعد النّص بناء لغويا مثبتا بواسطة الكتابة ،إنه يختص بالدلالة والتناص والإنتاجية ،وهي المكونات والعناصر الأساسية ،التي تقوم عليها نظرة كرستيفا في تحديدها لماهية التناص ،وتحيلنا فكرة التّناص هاهنا كذلك إلى رأي "رولاند بارث" حول إشكالية موت المؤلف ،ما دام النّص عبارة عن مجموعة من النّصوص المتداخلة يتحوّل عبرها المؤلف إلى مجرد ناسخ.

إن الدراسات التّي قام بها كثير من الباحثين في فرنسا ،وخاصة في إطار مجلة "تيل كيل Tel quel" كانت تطمح إلى تغيير مهام النّص من الوظيفة التواصلية إلى الوظيفة الإنتاجية productivité و"ينظر إلى النّص هنا على إنّه محاولة دائمة لتعطيل خاصية القراءة الأحادية الاتجاه ،وتحريك فعالية التوليد ،وذلك على مستويي الدال والمدلول معا ،بحيث تبدو الكلمة داخل النّص وكأنها تعبر عن أصوات متعددة أو على الأقل تسعى لأن تكون موقع لقاء ثقافات ومواقف متعددة". (٢٨)

والحديث عن تعدد الثقافات والأصوات النّصية قد تطرق إليه النّاقد الروسي "ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin" ،ثم تطورت الدراسة من بعد ذلك على يد "جوليا كرستيفا" ،وتلاها من بعد "تودوروف" ،وأجمع النقّاد على أنّ فكرة التّناص ابتدعها "باختين" ورعتها "جوليا كريستيفا" ،التي أكدت على أن كل نص إنّما هو تحويل واستنساخ لنصوص أخرى ،فكان الفضل بذلك لـ"كرستيفا" ،التي أدخلت مصطلح التّناص intertextualité في مقاربة لمفهوم الحوارية عند "باختين".

لقد أذنت أفكار "باختين" بميلاد فكرة التّناص ،دون أن يكون هو الذي وضع المصطلح ،وقد ظهر هذا المصطلح في فرنسا في أواخر الستينات من القرن العشرين ،وذلك عبر صفحات tel quel كما أشارت صفحات البحث سابقا ،وهي مجلة فرنسية ساهمت "جوليا كرستيفا" في نشاطها من خلال كتاباتها النّقدية "وقد جاء مصطلح التّناص ليغير جذريا ،النظر إلى مفهوم النّص في ارتباطه مع الذّات المنتجة ،والتّي لم تعد قادرة على التحكم في النّص ،ولا على ضبط المعنى الواحد وتثبيته ،ولا حتى على التحكم في أنماط القراءات التأويلية ،وقد نوقشت في هذا الإطار مفاهيم أساسية تعيد النظر في الثوابت النّصية ،أين انتقد "فيليب سولرس Philippe Sollers" المقولات الأساسية التّي اعتمدها النقد التقليدي والمتعلقة بوحدة الذّات (المؤلف) ووحدة المعنى (معنى النص) وإمكانية بلوغ الحقيقة (أي حقيقة معنى النص)". (٢٩)ليكون التّناص بذلك – حسب سولرس- كل نص يقع في مفترق تلتقي عنده مجموعة من النصوص.

إنه ومنذ أواخر الستينات لا يزال جدل المعرفة قائما حول العلاقات النّصية (التّناص) أو التداخل النّصي ولعل بدايات "tel quel" ممثلة في أشهر نقادها كرستيفا ،وبارت ،وسولرس قد أسهمت بشكل كبير في بلورة مفهوم التّناص إنطلاقا من جدل "الحوارية" في الرواية عند باختين.

"ولقد توسعت "جوليا كرستيفا" في فهم مدلول التّناص ،فأدخلت فيه تعددية صور الكتابة إلى جانب مختلف المشارب الثقافية

والأسلوبية ،التي كانت سائدة في عصر الكاتب أو قبله (السياق العام) وكانت "كرستيفا"تسترشد في أبحاثها حول التّناص بالنقد السوسيونصي ،الذي وضع أساسه "باختين" كما أُشير إلى ذلك سابقا ،وفي الوقت نفسه كانت "كرستيفا" واقعة تحت تأثير النظرية التحويلية في اللسانيات ،تلك التّي تبلورت على يد "تشومسكي" ،ولذلك نظرت إلى النّص الأدبي باعتباره أداة تحويل للنصوص السابقة أو المعاصرة ،وكأن النّص يعيد قراءة النّصوص التّي دخلت في تكوينه ،ويقوم بتحويلها لفائدته الخاصة".(٣٠)

ومثلما يحدث التّناص بين النّصوص ،يحدث في الوقت نفسه بين الأجناس الأدبية المختلفة ،وقد تطرق إلى ذلك "جيرار جينيت jirar jinit " في معرض حديثه عن السرد والرواية ،فذكر "التعالي النصي transtextualité وهو سمو النّص عن نفسه ،ويشمل كل ما يجعل النّص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى ،كما تحدث جينيت عن مفاهيم أخرى تنضوي تحت لواء التعالي النصي ،الذي حصره في ٥ أنماط:

- التناص: - المصاحبة النصية: - النّصية الواصفة: - الملابسة النصية: - النّصية الجامعة: (٣١)

ولقد عُرف التّناص في مراحل تكوينه الاصطلاحي ،على إنّه مجرد تقاطع لعدد من النّصوص والأفكار في هيكل واحد "أو إنّه إرجاع النّص إلى مصادره الثقافية القديمة أو المعجمية ،وعادة ما يظل الجهد محصورا هنا في دراسة المؤثرات الأدبية ،وقد ساد هذا التصور في النقد الأدبي منذ نهاية ق ١٩ ،ولم يكن يأخذ بعين الاعتبار الآثار المترتبة عن هذا التقاطع بين النّصوص ،سواء على مستوى الدلالة النّصية الحاضنة أم على مستوى دلالة النّصوص المحضونة ،لهذا ميز ريفاتير بين مصطلحي تقاطع النّصوص intertexte والتناص intertextualité.

أما الأول فمعناه عندما نقرب عددا من النّصوص إلى لغة معينة نكون بصدد دراسته أو تأمله وهي عملية مألوفة في النقد التاريخي ،ومعروفة بأنها دراسة لتاريخ المؤثرات الأدبية ،أو ما يسمى بالبحث عن المنابع ،أما التّناص فإنه يلعب دورا هاما في تمويه المعنى وتحويله نحو قابلية النّص للتدليل (Signifiance) تبعا لنوعية القراءة ،واختلاف القراء. (٣٢)

يتخذ التّناص أشكالا متعددة ،لا تقف عند تشابك النّصوص ،بل تتعدى إلى حوار النّصوص مع بعضها أو مع أجزاء منها ،والتناص باعتباره تقاطعا بين النّصوص المكتوبة وما سبقها من سيل نصي فإن النّص في هذه الحالة لا تتم كتابته "بعيدا عن ذاكرة الشّاعر ،تلك البئر الطافحة حتى القرار بخزين لا ينتهي من القرارات المنسية أو الواعية ،لذلك لا يعدو إلّا أن يكون النّص الشعري امتصاصا أو تحويلا لوفرة من النّصوص الأخرى ". (٣٣)

كيف تكونت النّصوص الأدبية ؟ما هي مراحل نشأتها ؟كيف تبنى وكيف تتفاعل مع بعضها ؟هي أسئلة كثيرة الإجابة عنها تنضوي تحت مدلول التّناص الذّي يهدف " إلى تغيير اتجاهنا في دراسة النّص الأدبي من الماضي إلى الحاضر والمستقبل ،وكيف أصبح لهذا النّص دور جديد في سياق النّص الحالي ،وما هي ردود الفعل التّي يتخذها القرّاء إزاء هذا التداخل الحاصل في البنية النّصية ". (٣٤)

إن مدلول التّناص لا يتّجه صوب أصول النّصوص ،بل يتعدّاه إلى البحث عن أدوارها وعلاقاتها "فالذي يهم إذن في هذه المقاربات التناصية هو الانتقال من زاوية النظر التوليدية، إلى خلق فعالية تفسيرية داخلية اعتمادا في ذلك على السيّاق ". (٣٥)

ولذلك فإن النّص الأدبي يحاول أن يكتمل عند ما يصل إلى قارئ جيد ،له مواقف وخلفيات ثقافية "فعندما يتدخّل قارئ ما ،بحمولته الثقافية الخاصة ،يحدث نوعا من القطيعة بين النّصوص المضمومة ودلالتها التعينيه والنفعية ،بحيث يقوم بوعي أو بغير وعي بتحريرها من دلالتها النفعية المباشرة وإضفاء معان تتلاءم مع أفق إنتظاره". (٣٦)

٣- الخطاب الأدبي وفاعلية التأويل والانزياح

التأويل مصطلح قديم في الدراسات النّقدية الحديثة والمعاصرة ، ترجع فكرة الاهتمام به إلى التأويل الرمزي، الذّي اهتم بتفسير الكتب المقدّسة، وأخذ هذا المفهوم يتطور مع تطور المناهج والدراسات الفكرية والنقدية ،لتصبح بذلك الهرمنيوطيقا أساسا نظريا للتّأويل ،فكان تحليل النّصوص الأدبية وتفسيرها هو محور التأويل في إعادته لبناء المعنى.

هذا التحليل والتفسير للنّصوص لا يقف عند حدود المؤلف ومقاصده ،بل يتعدّاه إلى البّحث عمّا يجعل النّص أدبيا ،ولا شيء يضمن

هذه الأدبية إلّا القراءة والتأمل والظن والممارسة والإغراء ذلك أن الوقوف عند مقاصد النّص وحدوده ،إنما هو حدث عقيم لا يؤتي أُكله ،فالأرض ما كانت لتمنح الخصوبة والنّماء لولا الحرث والبذر، هكذا هو الحال في الظاهرة التأويلية التّي تعتمد على المساءلة والمكاشفة وكشف مكنونات النّص.

والحقيقة أن مصطلحي تأويل وهرمنيوطيقا بينهما تداخل كبير، وذلك حسب الدراسات والبحوث التّي تمّ اعتمادها في هذه الأطروحة ،مما يجعل مهمة البحث شاقة، بل وقفزة في الظلام ،قد تخطئ وقد تصيب ،ذلك أن اختلاط المصطلحات فيما بينها وتوظيفها ،يحيل في كثيرمن الاحيان إلى عدم الفهم والثبات ،كما تجدر الإشارة إلى أن اغلب الدراسات التّي تناولت الهرمينوطيقا والتأويل، لم أجدها متّفقة على مبادئ وأسس منهجية واضحة ومعينة ،هذا التداخل والتشابك يجعل الباحث في حيرة أمام كم هائل من التعاريف والمصطلحات ،التّي تزج بالبحث في غمرة المعنى وتيه السؤال.

تعد الهرمنيوطيقا إذن أساسا نظريا لفن التأويل ،وقد بدأ رمزيا بتفسير الكتب المقدسة ثم تطور إلى البحث عن مشكلات الفهم والتفسير ،وارتباطهما بفعل القراءة على الخطاب اعتباره نصا (discours).

ولقد تبنّى "بول ريكو" فكرة الهرمينوطيقا في أساسها القائم على الخطاب ،ليوسّع دائرة الاهتمام بها "شليخر ماخر" الذّي أسّس التفسير وعدّه مبدأ يقينيا ،فيما أقام التأويل على مبدأ الظن والتخمين "هذا الانقسام عند "شليخر ماخر "استدعى "بول ريكو" إلى البحث والتركيز على علاقة النّص بذاتية المؤلف ومرجعيته". (٣٧)

ركزت الهرميوطيقا في بداياتها على المؤلف –صاحب النّص –كمصدر رئيس للمعنى ،وبعدها تطورت إلى الاهتمام بالمتلقي والنص معا ،وذلك على يد "هيرش" و"غادامير" معلنة بعدها موت المؤلف رافضة المعنى المحدد والواحد ،داعية إلى لا نهائية التأويل وتعددية المعنى.

"هذه التّجربة النّقدية النّصية ،نادى بها فلاسفة النقد الألمان في تمثلهم للرؤية الفلسفية اليونانية التّي تعتبر المنهج حائلا في وجه الحقيقة ،وتتخذ من التحاور طريقا إلى حقائق أخرى كثيرة ،حيث وفي هذا السيّاق يرى "غادامير" أن المنهج لا يأخذ بنا إلى حقيقة جديدة ،إنه فقط يوضح الحقيقة السابقة المقررة والحقيقة لا تنال بالتسلط بل بالحوار". (٣٨)

هذه الأفكار والمبادئ أخذت باهتمام النقّاد إلى التأويل عن طريق "فتح أفق الحوار والمساءلة والاستنطاق والفهم ،دون إقصاء لذات المؤلف وسياقات النّص ،أو إعطاء الهيمنة المطلقة في تقويم الأشياء" (٣٩) ،إن المنظومة الحوارية التّي استند عليها "غادامير" تقوم في أساسها على فتح الآفاق وتشابك الصور وتزاحم الأخيلة ،إنها منظومة التعدد واللانهاية.

ولقد تحدث "بول ريكور" عن تأويلية النّص معتبرا القارئ أو المتلقي داخل النّص ،والحال هذه تدفع إلى التفسير أو أن القارئ خارج النّص والحال هذه تدفع إلى التأويل ،وفي المقابل ،فقد تحدّث "أمبرتو ايكو" عن علاقة المؤلف بالنص ،مركزا على حياة المؤلف التّي هي لصيقة بنصه ،في حين اتكأت نظرية التلقي على القارئ وعدّت التأويل مبدأ أساسيا لسبر أغوار النّص ،ومن ثمة العملية الإبداعية ككل (القارئ المبدع والنص) ،مما يبين لنا أن فعل الإبداع يستدعي فعل القراءة ،والذّي يقوم على المساءلة والبحث والاستكشاف بعيدا عن المؤلف ،لكنه وفي غياب ذلك وإذا سلمنا بغياب المؤلف عن فعل القراءة ، فإن معنى النّص أو تأويله يتوقف على القارئ ،ويتعدد بتعدد القرّاء ،وقد يتعدد معناه عند قارئ واحد ،لتكون القراءة بذلك هي الأخرى عملية إبداعية ثانية.

إن اهتمام الهرمنيوطيقيا بالخطاب الأدبي وانتقالها في الاهتمام بالخطاب –بوصفه نصا –إلى القراءة يُعّد تحولا عميقا في تاريخ النقد الأدبي ،وهو الأمر الذّي ألزم الهرمنيوطيقا على مقاربة نصية تفرض تفاعلية بين القارئ والنص ،هذه التفاعلية إنّما تشترط كفاءة وخبرة قرائية تساعد على مسايرة منعطفات وجغرافية النّص ،ويظهر القارئ معلنا قدرته على سبر الأغوار والدروب ،مطلقا العنان لخياله التأويلي ،وهذا ما يشير إليه هانس روبرت ياوس في كتابة "نظرية الاستقبال "حين تحدث عن الإدراك وليس الخلق ،وعن الاستقبال وليس الإنتاج ،وعَدّ هذين العنصرين (الإدراك والاستقبال) عناصر منشئة للخطاب". (٤٠)

لقد أخذت الهرمنيوطيقا بكل أشكالها ،منهجا في تحليل وتفسير النّصوص وهو منهج جميع بين محاولات سيميائية وأخرى تفكيكية ،وبعض آخر من جماليات التلقي ،الأمر الذّي أفقدها (الهرمنيوطيقا) صحة المنهج وصلابته ،ذلك إنّه يستند على جملة من المعطيات التّي تتفق وتختلف في المصطلح والتوجه ولأن التأويل يتوسد مبدأ الإدراك والاستقبال ورحابة الأفق ، فإن تفاعل هذه المبادئ والأسس ،قد يقف

عاجزا أمام تشعّبات المنهج وقيود الحكم المسبق والابتعاد عن المقصدية الحقة للنص.

كيف نؤول الخطاب ،وماذا بعد تأويل الخطاب؟ إن الأمر يتعلق بمحاكمة نصية تستدعي نقدا وتحليلا ووصفا لظروف وملابسات القضية النّصية ،من مؤلف وسياق ومتلق وتأثر وتأثير وخبرة جمالية حضور التأويل إلى هذه المحاكمة من قبل الخطاب –بوصفه نصا –تجعل منه تصورا ذهنيا جماليا ،تختلف مستوياته الشّعرية حسب خيال المؤول ،وقدرته التأملية على الانزياح في نوازل وصواعد النص.

إنه إذا كان تفتيت الخطاب يستدعي مهارات الخيال والإدراك والتأمل ، فإن الوقوف أمام تعددية المعنى يلزم القارئ حدسا تأويليا عميقا ،وخبرة وفهما وكثيرا من السؤال والحوار ،وهي أساليب نادت إليها جمالية التلقي في علاقتها مع التأويل ،أين منحت للقارئ ملكية النّص ،كي يعيد بناءه بما يستجيب مع أفق انتظاره.

وأثناء خضوع النّص لعملية التأويل ،هل يستطيع القارئ التعامل مع هذا النّص منفصلا عن مؤلفه؟ أمر مثل هذا يقف حائلا أمام منطق النقد والتحليل ،الذي يرى أن النّص أو الخطاب ،إنما هو نظام لغوي أساسه السيّاق والمقصدية الفكرية والمرجعية للمؤلف.

فحين نفصل الخطاب عن قصدية المؤلف الذّي أنتجه ،فإنه لن يكون باستطاعة القارئ الكشف عن المدلول النهائي للخطاب ،رغم أن فن التأويل يعتمد على تعددية المعنى ولا نهائيته.

هذه العقبات التّي تقف في وجه مؤول الخطاب ،تدفعه أمام إصراره وعزمه إلى الفهم والتحليل وذلك من خلال ما يسمى بالقراءة التفاعلية ،التّي تقوم على مستويين اثنين ،أما الأول فهو تفاعل المتلقي مع صاحب النّص ،والحال هنا يأخذ معنى التواصل ،والمستوى الثاني يحدث فيه تفاعل بين المتلقي والنص والحال هنا يأخذ معنى التأويل.(٤١)

"والتلقي هاهنا يعلن ميلاد نص جديد ،أساسه ذلك التفاعل العميق بين النّص والقارئ ،الذّي يمارس احساسا شخصيا ،وثقافة وأذواقا وأحكاما قبلية توجه متعته في النّص .."(٤٢) هذا الانفتاح على التأويل يعد من أهم مرتكزات الشّعرية .إنه الهدف الأسمى والانجاز الفاعل ،الذّي تبنته الشّعرية لمراوغة النّص ،وتحسّس مفاتنه ومواطن الإثارة فيه.

كان لمفهوم الجمال الأفلاطوني أثره في ميلاد الشّعرية ،والتي تتمركز حول «الأدبية وما يجعل نصا ما نصا شعريا»(٤٣) ،والحديث عن شعرية الخطاب ،حديث عن شعريات متعددة ،منها ما يراهن على الدلالة والأسلوب ،ومنها ما يركز على البنية والشكل ،ومنها ما يذهب إلى أبعد من تعدد المعنى معتمدا في ذلك على التأويل وجماليات التلقي والعدول (الانزياح) والتفكك والقراءة.

شعرية التأويل ،هي بحث فيما يكون به الخطاب الأدبي أدبيا في مكوناته ومكوناته اللّغوية والدلالية والجمالية ،إنها في شقها الثاني الانزياح ،الذّي يعني البعد عن مطابقة الكلام للواقع ،والانزياح هو الاستعانة بالاستعارة والتشبيه والخيال والرمز وغيرها من المحسنات البلاغية ،إنه توليد للمعاني وخرق للقواعد والنظم ،ولعل أفضل من كتب في الانزياح "جون كوهين Jean Cohen" في كتابه "اللّغة السامية" و"ميكائيل ريفاتير Michael Riffaterre" في كتابه "الأسلوبية" و"رومان جاكبسون Roman Jackobson" في كتابه "الشعرية" .

إن التلاقح بين النّص والقارئ لا يمكّنه بأي حال من الأحوال أن يزهر ويثمر ،إذا لم يفسح القارئ العنان لخياله وانزياحاته بين أزقة المعنى وتعالقات النّص ،لذلك فإن عملية التأويل التّي يقوم بها القارئ تدخل النّص في غمرة المعنى ،تملأه بالقصدية والماورائية فيتحول القارئ إلى ذات مبدعة ،والنص إلى إبداع ثان «دون أن يفلت الفعل التأويلي من مراقبة المؤلف..».(٤٤)

وللشاعر الكبير –نزار قباني –جولات كبيرة على مدار خمسين عاما ،أنتج من خلالها نصوصا رغم بساطة لغتها ،إلا أنّها تقف في وجه قارئ مبتدئ ،لا يملك من مفاتيح الشّعرية سوى نصوصها ...إنها نصوص تحتمل التأويل لا التأجيل ،نصوص فارغة بارعة ،تتلون عند كل قراءة وتلبس أثوابا على كل المقاسات وكمثال على ذلك قصيدة "بكائية لجمال عبد الناصر".(٤٥)

أبا خالد ... يا قصيدة شعر
تقال فيخضر منها المداد
إلى أين يا فارس الحلم تمضي
وما الشوط حين تموت الجواد
إلى أين ...كل الأساطير ماتت

ويقول في مقدمة قصيرة لواحد من دواوينه.(٤٦)

ثوري أحبك أن تثوري

ثوري على شرق السباي..ولتكايا والبخور

ثوري على التاريخ وانتصري على الوهم الكبي

دون مقدمات يدعو المرأة لتثور ،ويفتتح الأبيات بفعل الأمر "ثوري" ويكرره ،لكن الثورة على من؟ على الشرق ،شرق السبايا والتكايا والبخور ،الشرق الذي يرى المرأة وليمة فوق السرير ،ولنا أن نتلمس ملامح النظام الاجتماعي ،في هذا الشرق ،فالسبي ظاهرة جاهلية ،والتكايا والبخور معطيات دينية وبالتالي فنزار يريد من المرأة أن تثور على نظام عبودي ،يرى في المرأة متعة ،أي تعبير مفصل ضد النظام الشرقي الإقطاعي الديني ،الذي كان سائدا قبل الثورات الوطنية ،أي قبل العشرينيات ،حيث بدأ بعدها التحول نحو البرجوازية ،وكثيرة هي المواضيع الشّعرية التي تتكرر فيها لفظة الشرق عند نزار الذي يسعى إلى تغييره وتحريره من العبودية والتبعية.

إن المثول أمام مكونات النّص ومتاهته وأزقّته للبحث عن مكنوناته وأسراره ،يقتضي منّا تأويله السير في الاتجاه الذّي يقصده ،ولا يكون ذلك إلّا عن طريق الفهم والبحث ، وعن امكانية تأويل نص ما بمعزل عن صاحبه ،وسياقه الذّي ولد فيه ، فإن ذلك سيفقد النّص بناءه الجسدي الكامل ، فالتأويل إذن في الخطاب الادبي يقتضي مراحل ومواطن يتحلل فيها النّص ،بدء من تذوقه واستكشاف مواطن الجمال فيه ،إلى استجلاء معانيه مرورا بإعادة بنائه من جديد،من قبل قارئ يتحوّل إلى مبدع ثان في العملية النّصية.

وبناء النّص (الخطاب) تتفاوت أسسه وآفاقه بتفاوت القرّاء ،واختلاف مستوياتهم الثقافية والفكرية مثلما يتفاوت الخطاب الواحد عند القارئ الواحد ،ولا يمكن التأسيس للقراءة التأويلية بعيدا عن المعرفة المسبقة بالخطاب ،ومقصديته والسياق الذّي نشا فيه.

إذن وعلى ضوء ما تقدم ذكره ، فإن البحث في شعرية تأويل الخطاب الأدبي وانزياحاته ،يوقفنا أمام تساؤلات تبحث عن صياغة جادة ونهائية ،وهو الامر الذّي لم يستطع هذا البحث بلوغه بعد ،فها هو يتطلع إلى فتح باب البحث والمساءلة حول المقصدية ،ودور القارئ أو المتلقي في فك شفرات النّص لكن قبل ذلك كيف يُكتب النّص ،وما هي آليات الإنتاج الفعلي له ؟ وهو ما يفتح شهية البحث والمساءلة في النتاج الفعلي للنص وآليات كتابته.

الهوامش

١) – لطيفة الهباشي: إستثمار النّصوص الأصيلة في تنمية القراءة الناقدة – عالم الكتب الحديث أربد ،ط١ ،٢٠٠٨ ،ص ٣٧.

٢) – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التفكيكية) دار سعاد الصباح الكويت ،ط٣ ،١٩٩٣ ،ص٦١.

٣) – محمد محمود: تدريس الأدب – إستراتيجية القراءة والأقراء – الدار البيضاء مجلة البحث البيداغوجي ،ديداكتيكا ،١٩٩٣ ،ص: ٣٠.

٤) – سعد البازعي وميجان رويلي: دليل النّاقد الأدبي ،المركز الثقافي في العربي ،الدار البيضاء – المغرب، ط٥، ٢٠٠٧ ،ص٢٦٠.

٥) – جوليا كرستيفا: علم النص: ترجمة: فريد الزاهي ،دار توبقال للنشر الدار البيضاء –المغرب ١٩٩١، ص: ٢١.

٦) – صبحي الطعان :بنية النّص الكبرى ،مجلة عالم الفكر – العدد ١-٢- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،١٩٩٤ ص: ٤٣٨-٤٣٩.

٧) – ينظر :صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّص ،ط ١٩٩٢ ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،١٩٩٢/ ص: ٢٥٤...٢٦٠.

٨) – ينظر: صبحي الطعان: بنية النّص الكبرى ، مجلة عالم الفكر ،ص ٤٤٤.

٩) – ينظر: برند شبلر: علم الفكر والدراسات الأدبية – دراسة الأسلوب – البلاغة علم اللّغة النصي ،تر: محمود جاد الرب ،ط١ ،الدار العربية للنشر والتوزيع ،ص: ١٣٤.

١٠) – عبد الله الغدامى: الخطيئة والتكفير ،ص: ١١.

١١) – لطيفة الهباشي: استثمار النّصوص الأصلية ،ص: ٤١.

١٢) – محمد مفتاح :إواليات نمو النّص ،مجلة مكونات النّص الأدبي ،جامعة لحسن ٢ ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،الدار البيضاء ،أيام ٢٥-٢٦ فبراير ١٩٨٨، ١٩٩٤ ،ص١٠.

١٣) – ينظر: عبد الله الغدامي: ثقافة الأسئلة – الطبعة ٣ ، ١٩٩٣ – دار سعاد الصباح ،الكويت ،ص١٠٣.

١٤) - نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر – شاعر الحب والسياسة ،دار صفا ، للنشر والتوزيع،مصر ،٢٢٦.

١٥) – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر –شاعر الحب والسياسة ،ص٣٥٢.

١٦) – ميجان الرويلي وسعد البازعي :دليل النّاقد الأدبي ،ص٢٧٣.

١٧) – ميجان الرويلي وسعد البازعي :المرجع السابق ،ص ٢٧٤.

١٨) – المرجع نفسه ،ص ٢٧٥.

١٩) – علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ،دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمان – الأردن ،ط١ ،٢٠٠٢ ،ص ٥١.

٢٠) – المرجع نفسه ،ص ٥٢.

٢١) – علي جعفر العلاق المرجع السابق ،ص ٥٣.

٢٢) – ينظر: فاضل ثامر :اللغة الثانية ،في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ،ط١ ،المركز الثقافي العربي ١٩٩٤ ،ص٧٥-٧٦.

٢٣) - ينظر بيداء عبد الصاحب الطائي :البنية الدرامية في شعر نزار قباني،ص٤١.

٢٤) – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر –شاعر الحب والسياسة ،ص٣١٤.

٢٥) - ينظر :بيداء عبد الصاحب الطائي :المرجع السابق ،ص٤٦.

٢٦) - نزار قباني:الأعمال الكاملة ،إعداد وتقديم يوسف أبو الحجاج ،دار الحرم للتراث ،ط١ ،٢٠١١ ،ص٦١٥.

٢٧) - ينظر :بيداء عبد الصاحب الطائي ،المرجع السابق ،ص ٤٩.

٢٨) – حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة ،تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء –المغرب ،ط١، ٢٠٠٣ ،ص٢١.

٢٩) – حميد لحمداني: القراءة وتوليد المعاني ،ص ٢٧.

٣٠) – ينظر: حميد لحمداني: المرجع السابق: ص ٢٤-٢٥.

٣١) – ينظر: حميد لحمداني: المرجع السابق ،ص ٤٣.

٣٢) – المرجع نفسه ،ص ٢٦.

٣٣) – علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية ،ص ٥٤.

٣٤) – حميد لحمداني: قراءة النّص وتوليد الدلالة ،ص٢٨.

٣٥) – المرجع نفسه ،ص ٢٨.

٣٦) – حميد لحمداني :المرجع السابق ،ص ٢٨.

٣٧) – ينظر :يول ريكور ،مهمة الهرمينيوطيقا ،ترجمة ،خالدة حامد ،مجلة نوافذ ،النادي الأدبي ،جدة ،ع٢٢ ،ص٤٧.

٣٨) – ينظر :مصطفى ناصف :نظرية التأويل ،النادي الأدبي ،جدة ،ط ٢٠٠٠ ،ص ١٠٤.

٣٩) – ينظر :هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل ،ترجمة محمد شوقي زين منشورات الاختلاف ،ط٢ ،٢٠٠٦ ،ص ٢٠.

٤٠) – ينظر :روبرت سي هول "نظرية الاستقبال- مقدمة نقدية- ،ترجمة :رعد عبد الجليل جود ،دمشق ،١٩٩٢ ،ص٣١.

٤١) - ادريس بلمليح: القراءة التفاعلية – دراسات لنصوص شعرية حديثة ، دار توبقال للنشر ،ط١ ،٢٠٠٠ ،ص٩٨

٤٢) – امبرتو ايكو :شعرية الاثر المفتوح ، تر: عبد الرحمان أوعلي ، مجلة نوافذ النادي الأدبي- جدة ،١٩٩٨ ،ص ٩٨

٤٣) - جون كوهين :اللغة العليا : تر: احمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة ،ط ٢ ، ٢٠٠٠ ، ص١٠

٤٤) – امبرتو ايكو :شعرية الأثر المفتوح ،ص٨٧.

٤٥) – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،ص ٤١.

٤٦) - وفيق خنسة :دراسات في الشّعر السوري ،دار الحقائق ،ط٢ ،١٩٨٢ ،ص١٦٩.