الفصل الثاني

فضاء النّصّ

الأدب تخييل، والجمل التي تكوّن النّصّ الأدبي ليست صادقة ولا كاذبة، وليست خطأً ولا صواباً ومن هنا ضرورة تعريف النّصّ، وجماليّاته.

1- تكوين النّصّ

يبدأ تكوّن النّصّ بمرحلة (التخيّل)، وهي المرحلة التي يكون فيها النّصّ جنيناً في رحم مبدعه، ذو ملامح غامضة، غير محدّدة. وهنا تتداخل الخبرات السابقة، والتجارب، والنصوص الغائبة، في (تناصّ).

وفي المرحلة الثانية: (الولادة)، يفرّغ الكاتب نصّه الذي عاشه فكرة دون ملامح، فيحدّد معالمها، وليس من الضروري أن تكون الفكرة جاهزة في زمن التخيّل، فقد تأتي أثناء عملية الكتابة نفسها. ومن هنا قول بعضهم إنه لا يفكّر، وإنما «أصابعه» هي التي تفكّر أثناء الكتابة الإبداعية.

أما في المرحلة الثالثة: (المراجعة)، فيعالج المبدع نصّه بالتنقيح والتهذيب، دون أن يعني ذلك تحويراً للفكرة، وإنما يقتصر على معالجة بعض الألفاظ، والتراكيب، من حيث التشذيب والتهذيب.

2- نظرية النّصّ

هنالك تعريفات عديدة للنّصّ: لسانية، وأسلوبية، وبنيوية، ونفسية، واجتماعية... إلخ. بل إن كل كاتب ضمن المدرسة الأدبية الواحدة، له تعريفه

الخاص للنّصّ. ومن هنا صعوبة العثور على تعريف كامل للنّصّ، أو موحّد.

و(النّصّ)، في العربية، مأخوذ من حديث الفقهاء، حيث كانوا يقولون: «ورد نصّ، أو لم يرد نصّ في هذه المسألة»، ويعنون به الحكم المثبت، أما في الفرنسية فإن النّصّ Texte يعني النسج، فكأن الكتابة هي نسج الكلام.

والواقع إن كل متتالية من الجمل تشكل (نصّاً)، شريطة أن تكون هنالك علاقات بين هذه الجمل، فالجمل هي الوسيلة التي يتحقق بها النّصّ. رغم أن النّصّ في المفهوم النقدي المعاصر، ليس الكتابة، ولا الإبداع، وإنما جماعهما. إنه الكتابة الإبداعية التي تتغيّا هدفاً جمالياً. وعلى هذا فإن النّصّ قد يكون جملة واحدة (كما في الأمثال)، وقد يكون مجموعة من الجمل، أو المقاطع أو الصفحات...

بيد أن النّصّ إذا كان مدوّنة كلامية، فهو ذو وظائف متعددة. وهو حدث يقع في زمان ومكان معينين. كما أنه (تواصلي)، أي إنه يهدف إلى توصيل معارف، أو نقل خبرات أو معلومات إلى المتلقي. ومن هنا كونه (تفاعلياً). يقيم علاقات اجتماعية بين الأفراد.

أ- تعريف رولان بارت للنّصّ:

يعرَف بارت النّصّ الأدبي من خلال ارتباطه بالنتاج الأدبي. ويرى أن نظرية النّصّ هي نقد مباشر لأية لغة واصفة. وهي مراجعة لعملية الخطاب.

والنّصّ مبني، مثل اللغة، ولكنه ليس متمركزاً، ولا مغلقاً، وإنما هو لانهائي. ويتكون من ثقافات وأصداء ونقول عديدة. وفيه تتعدد الدلالات، وهو يتوجّه إلى القارئ في عملية مشاركة، لا مجرد استهلاك. فممارسة القراءة هي إسهام في التأليف. وبهذا يصبح النّصّ مفتوحاً على القارئ، وعلى تعدد الدلالات والتأويلات.

أما من الناحية الأبستيمولوجية فإن النّصّ يندرج في إعداد مجموعة تصوَيرية مركزها الدلالة (العلامة)، وهو رسالة مكتوبة، ومركبة كالعلامة: فمن جهة الدّال: (مادية الحروف، وتسلسلها في كلمات، وجمل، ومقاطع، وفصول)، ومن جهة ثانية المدلول: (المعنى الأصلي، الأحادي الاتجاه، القطعي) والعلامة وحدة

مسيّجة. وسياجها يضبط المعنى، ويمنعه من الاضطراب. هكذا يبدو النّصّ ممارسة دلالية، يمنحها علم العلامات امتيازاً، لأن عملها، الذي يتمّ بوساطته اللقاء بين الفاعل واللغة، عمل مثالي. وإن (وظيفة) النّصّ هي التي «تمسرح» هذا العمل. من هنا نتبيّن الممارسة الدلالية نظاماً دالاً، مميزاً، خاضعاً لتصنيفية الدلالات، وإنها تعيد للكلام طاقته الفاعلة المتعددة الجوانب.

وإذا كانت التعريفات المتداولة للنّصّ تنصّ على أنه السطح الظاهري للنتاج الأدبي، وأنه نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسّقة، بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً، فإن بارت يتجاوز هذه التعريفات المرتبطة، تشكيلاً، بالكتابة، وتاريخاً بعالم من النظم القانونية والتعليمية والأدبية...

ويعتمد تعريف جوليا كريستيفا للنّصّ على أنه آلة نقل لساني، وأنه يعيد توزيع نظام اللغة، فيضع الكلام التواصلي (المعلومات المباشرة) في علاقة، تشترك فيها ملفوظات سابقة أو متزامنة ومختلفة[1].

ومن هذا التعريف يمكن استنباط مفاهيم نظرية رئيسية من مثل: الدلالية، والأدبية، والتناصّ... إلخ. فالدلالية تعني تجاوز المعنى السطحي للتركيب التعبيري. والنّصّ فضاء متعدد المعاني والدلالات، وليس له دلالة واحدة فحسب، وإنما يحاول النقد التأويلي أن يوجد له أكثر من معنى عام واحد، وإن هذه المعاني تختلف باختلاف المناهج النقدية أو التحليلية للأدب، من نفسيّة، واجتماعية، وتاريخية... إلخ. وهذا ما يسميه بارت (التمعني)، أي التمييز بين المعاني الثانوية المتشعبة المشتركة التي تلتصق بالنّصّ، والعمليات الممكنة وغير المتناهية للغة.

و(التّناصّ) Intertextualite هو تبادل النصوص ودورانها في فلك نصّ أساسي كمركز لها، قبل أن تتحذ به. فكلّ نصّ حاضر هو مجموعة من النصوص الغائبة، وهي تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال عديدة، حيث نتعرّف فيها على نصوص سابقة ومعاصرة: شعورية، ولاشعورية.

وهكذا يتشكل النّصّ من الأدبية، والدلالية، والتناصّ. وهي المفاصل

---

[1] رولان بارت: نظرية النّصّ، الموسوعة العالمية 92/15.

الرئيسية في نظرية النّصّ. ولذلك يجب على (النقد الجديد) أن يقوم بخطوتين متتاليتين: وصف (بنية) العمل الأدبي، ثم البحث عن حقيقة (معناه) ودلالته. حيث يبدأ تحليل النّصّ بالوحدة الكبرى التي ترسم حدودها عن طريق تعيين الفواصل والقواطع، ثم ينتهي باكتشاف المقصدية، مع إمكانية قبول التأويلات المختلفة.

والواقع أن بارت، في مرحلته النقدية الثانية، بعد البنيوية، وقبل أن ينتهي إلى (النقد الحر)، قد تبنّى السيميولوجية منهجاً نقدياً، وتزامن ذلك مع طروحات جوليا كريستيفا J. Kristiva، الدلالية (السيميائية).

ب- تعريف ديريدا للنّصّ:

وفي الجانب الآخر يرى ديريدا أن النّصّ جملة من الأبنية المركبة ذات الامتدادات المتعددة، والتي يمكن أن تخضع للتحليل، في خط أفقي، وفق درجة قابليتها للفهم. وإن النّصّ الأدبي متعدد المستويات: الصوتية، والمعجمية، والدلالية... إلخ. ولهذا فإن التحليل النّصّي يبدأ من البنية الكبرى التي تتسم بالتماسك والانسجام، ثم ينتقل إلى تحليل العلاقة بين الوحدات في المتتالية النّصّية. وكما أن الجملة ليست مجرد مجموعة من الكلمات، بل إن علاقة هذه الكلمات، بنيوياً، هي التي تجسّد الجملة، فإن تحليل النصوص، للوصول إلى بنيتها الكبرى، يتجاوز مجموع أبنية المتتاليات.

هكذا يصبح لدينا، في تحليل النّصّ، حسب ديريدا، نوعان من (البنيات): بنيات كبيرة شاملة للنّصّ، وبنيات صغيرة (متتاليات). مع ملاحظة أن ما يمكن أن يعدّ بنية صغرى في نصّ ما يمكن اعتباره بنية كبرى في نصّ آخر.

وإذا كانت البنية الكبرى للنّصّ ذات طبيعة دلالية، وهي متعلقة بمدى التماسك الكلي للنّصّ، فإن الذي يحدد إطارها هو المتلقي. ومن هنا يصبح النّصّ نسيجاً من التداخلات، أو لعبة منغلقة ومنفتحة في آن، وإنه لا يملك أباً واحداً، أو جذراً واحداً، بل هو نسق من الآباء والجذور، وله أعمار عديدة.

جـ- تعريف تودوروف للنّصّ:

يعرّف تودوروف النّصّ من خلال مكوناته، فيرى أن النّصّ يمكن أن يكون جملة. كما يمكن أن يكون كتاباً تاماً. وهو يُعرف باستقلاله وانغلاقه. وهو نظام لا يمكن أن يتطابق مع النظام اللساني، وإن دخل معه في علاقة تجاور وتشابه[1].

وكما نميّز في الجملة الشفوية مكوناتها الصوتية والنحوية والدلالية، فإننا نميّز - أيضاً - في النّصّ مثيلاتها: (فالمستوى الصوتي) في النّصّ يتكون من كل من العناصر التي تكوّن الجمل. و(المستوى النحوي) يتكون من العلاقات القائمة بين الوحدات النّصيّة من جمل ومقاطع. و(المستوى الدلالي) تنتجه الوحدات اللسانية...

د- تعريف بول ريكور للنّصّ:

يربط ريكور النّصّ بفعل الكتابة. ويميّز بين المستوى الكلامي والمستوى الكتابي، ويعرّف النّصّ بأنه كل خطاب ثبّتته الكتابة. وإن هذا الخطاب قد يكون ذهنياً أو ملفوظاً، فالكتابة كلام مثبت، وهي تضمن للكلام دوامه. وتستدعي فعل القراءة، حيث يأخذ القارئ دور المحاور. ومن هنا نشأة مفهوم التأويل، وانفتاح النّصّ على إيحاءات متعددة، ذلك أن للنّصّ حياته الخاصة، وإنه (يتبدّل) في كل عصر وجيل، حسب مفهومات القرّاء، وما ثقفوه من معارف وخبرات. ومن هنا - أيضاً - كانت القراءة إعلاناً لموت الكاتب.

3- جماليات النّصّ

إذا كانت العناصر الفنية للنّصّ الأدبي عديدة، وتتمثل في مستوياته: الصوتية، والمعجمية، والدلالية... إلخ. فإن كل منهج نقدي يهتمّ بمستوى معيّن من هذه المستويات، أو يركّز على جماليات بعينها، يراها أكثر أهمية من سواها. (فالنقد الأسلوبي) مثلاً يصف البنية السطحية للعمل الأدبي، بينما يكتشف (النقد البنيوي) (بنية) العمل الأدبي و(علاقات) عناصره الفنية. في حين يعالج (النقد التأويلي) (البنيتين السطحية والعميقة) في محاولة لاكتشاف ظواهرهما وبواطنهما.

وتتجلّى جماليات البنية السطحية في: انسجام النّصّ أو اتساقه، وتماسك

---

[1] تودوروف: معجم موسوعة العلوم اللغوية، ص 375.

أجزائه التي تتكون من الوسائل الشكلية في الألسنية. فالمحلل الأدبي يتدّرج في رصد الضمائر في العمل الأدبي، ويهتم بوسائل الربط المتنوعة: كالعطف والحذف والمقارنة والاستدراك... إلخ. ثم ينتقل إلى العلاقات المعنوية فيشير إلى دلالات النّصّ. وهكذا تتم معالجة المستويات الألسنية الثلاثة: المستوى التعبيري (في الصوت، والكتابة)، والمستوى السطحي (النحوي، والمعجمي)، والمستوى الدلالي (المعنوي).

أ- النسق:

وإذا كانت مظاهر الانسجام تتجلّى في ترابط الجمل، وترتيب وقائع النّصّ، وانسجام محمولاته في تعالقها، فإن النسق النّصّي يُعدّ من أهم مظاهر انسجامه. وتحديد النسق يبدأ من (الفونيم) الذي هو أصغر عنصر لغوي لينتهي بالنّصّ الأدبي باعتباره تركيباً لغوياً. مروراً بالصيغة والتراكيب...

والنسق التكراري (للكلمات) يوجد في بعض القصائد العربية، كما في تكرار كلمة (الغضا) ست مرات في ثلاثة أبيات من قصيدة مالك بن الريب. وقد كرر جرير اسم (نُمير) إحدى وعشرين مرة، في قصيدته التي يهجو بها الراعي، كما في قوله:

أنا البازي المُدلّ على (نَميرٍ) أتحتُ من السماء لها انصبابا
فلا صلّى الإلهُ على (نُميرٍ) ولا سُقيَتْ قبورُهم السحابا
ولو وُزِنَتْ حلومُ بني (نَميرٍ) على الميزانِ ما وزنتْ ذبابا

وهذا النسق التكراري للكلمات لا يستلزم تغيير المعنى، مع انه قد يسمح بزيادته أو نقصه.

وهناك النسق التكراري للتراكيب، كما في قصيدة المهلهل التي يرثي بها أخاه:

على أن ليس عَدْلاً من كليبٍ إذا طردَ اليتيمُ عن الجزورِ
على أن ليس عدْلاً من كليبٍ إذا ما ضيم جيرانُ المُجيرِ
على أن ليس عدلاً من كليبٍ إذا خرجتْ مخبأةُ الخدورِ

ومثل هذا النسق التكراري في التراكيب موجود في عدد من القصائد العربية كما في قصيدة الحارث بن عباد البكري: (قرّبا مربط النعامة مني).

وهنالك نوع ثالث من الأنساق يسمى (نسق التنوّع والتوازي)، وهو (الترصيع)

في البلاغة، حيث يقسّم البيت إلى وحدات موسيقية متكافئة، تساعد على إظهار الترديد والترصيع الصوتي، في تكرار رتيب يوحي بحركة النفس الأسيانة، بعد الفورة العاطفية الحادة، كما في قول الخنساء ترثي أخاها صخراً:

حمّالُ ألويةٍ، هبّاط أوديةٍ شهّادُ أنديةٍ، للجيش جرّارُ

وقول أبي صخر الهذلي متغزلاً:

وتلك هيكلة، خَوْدٌ مبتلّة صفراءُ رَعْبَلَة، في منصبٍ سنمِ
عذبٌ مقبّلها، جذلٌ مخلخلها كالدعص أسفلها، مخصورةُ القدمِ

وهنالك نوع رابع يدعى (نسق القافية) في الشعر، حيث يمكن تحديد أنساق ثنائية (تشابه آخر حرفين في القافية: يديه - إليه)، وثلاثية (تشابه آخر ثلاثة حروف: أتيت - مشيت)، كما في قصيدة (الطلاسم) لأبي ماضي، حيث يقول:

جئْتُ، لا أعلمُ مِنْ أينَ، ولكني أتيتُ
ولقد أبصرتُ قدّامي طريقاً فمشيتُ
وسأبقى سائراً إن شئتُ هذا أم أبيتُ
كيف جئتُ، كيف أبصرتُ طريقي؟
لستُ أدري

ورباعية (تشابه أصوات آخر أربعة حروف: الناظرة - العابرة).

ب- الانسجام:

ويتجلّى في كل نصّ قابل للفهم والتأويل، حيث يملك النّصّ في ذاته مقومات انسجامه، من حيث السياق الذي يؤدي دوراً فعالاً في تأويل النّصّ، ويتشكل من المرسِل والمرسَل إليه والرسالة، والفرضية التي تتتابع فيها متتاليات الجمل المتدرجة منذ البداية وحتى النهاية، والمعرفة الخلفية التي يضيفها القارئ إلى النّصّ المقروء، وهي تختلف من قارئ لآخر، حسب عقلية كلٍّ، وإمكانياته الشخصية، ومؤهلاته العلمية والأدبية.

وتتجلّى أدوات الانسجام في: الفصل، والوصل، والحذف، والاستبدال، والإحالة. (فالفصل) هو ترك العطف بين جملة وأخرى، لما بينهما من كمال الانقطاع أو الاتصال. كما في جملة (حدّثنا الراوي قال)، حيث جاءت الجملة الثانية (قال) بياناً للجملة الأولى (حدثنا). و(الوصل) هو ربط اللاحق بالسابق، بوساطة أدوات

العطف، حيث توصل (تعطف) الجمل على بعضها، لمناسبة بينها. وقد حثّ البلاغيون العرب القدماء على معرفة الفصل والوصل فقال الفارسي: (إن البلاغة معرفة الفصل من الوصل) وأكّد الجرجاني هذه المقولة، كما أكّدها الكثير من الخلفاء.

وأما (الحذف) فهو علاقة داخل النّصّ، حيث لا يحلّ محلّ المحذوف شيء، ومع ذلك فإن القارئ يفهم مكان المحذوف اعتماداً على ما ورد سابقاً. وقد يكون الحذف في الفعل (هل كتبت؟ - نعم)، والاسم (أعطني القلم. - خذه). والجملة (كم أخذت؟ - ثلاثة).

وأما (الاستبدال) فهو تعويض عنصر في النّصّ بعنصر آخر. ويتم في المستوى النحوي والمعجمي، بين كلمات أو عبارات، حيث يستبدل اسم باسم، أو فعل بفعل، أو قول بعنصر.

وأما (الإحالة) فهي خاصية تملكها اللغة، وتتمثل في الضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة. والإحالة نوعان: إحالة إلى خارج النّصّ، وإحالة إلى داخل النّصّ.

هذا عن تحليل البنية السطحية للأدب. أما البنية العميقة فيعالجها منهج التأويل النقدي الذي يستنبط مقولاته من البنية السطحية، فيتعمّق أسرارها، ويكتشف المضمر والمسكوت عنه في النصّ الأدبي.