الخطاب النقدي عند آمنة يوسف

جميل أحمد علي مثنى*

jameelalhubishi@gmail.com

الملخّص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة الخطاب النقدي لدى آمنة يوسف عمومًا الذي يتمثل حتى الآن في ستة مؤلفات، والتركيز في رصد ذلك على مؤلفها (سيميائية النص القصصي). ولذلك سترتكز هذه الورقة النقدية على تناول ثلاثة محاور، هي: أهداف الناقد ومنطلقاته، والمنهج والمرجعية النقدية، والممارسة والفعل النقدي. تطرق المحور الأول إلى بيان ما يتسم به من منهجية في تحديد الغايات والأهداف، وفي طرح الفرضيات، وعرض القضايا النقدية على المستويين: التنظيري والتطبيقي. وعني المحور الثاني برصد كل من المؤلفات والمفاهيم والمصطلحات المهيمنة فيه، وتحليلها، وكذلك القضايا النقدية المبثوثة في متنه، فضلًا عن بيان ما يتسم به من ولع بالمنهج البنيوي وإجراءاته. أما المحور الثالث، فقد تناول ثلاث نقاط أساسية: الأولى: وظائف النقد، وتشمل: وظيفة أدبية عامة، ووظيفة منهجية موضوعية، ووظيفة تعليمية، ووظيفة أخلاقية أيديولوجية؛ الثانية: العلمية والموضوعية؛ الثالثة: شفع التنظير بالتطبيق والمزاوجة بينهما. وأخيرًا، تم رصد ما سبقت الإشارة إليه، وتطبيقه على خطاب ذلك المؤلف السيميائي في ضوء مبادئ نقد النقد وأسسه وضوابطه.

الكلمات المفاتيح: الخطاب؛ النقد؛ السيميائية؛ النص؛ السرد.

* طالب دكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر - قسم اللغة العربية - كلية اللغات - جامعة صنعاء – الجمهورية اليمنية.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

The Critical Discourse of Amina Youssef

Jamil Ahmed Ali Mothnna*

gmail.com@jameelalhubishi

Abstract:

This research aims to investigate the nature of critical discourse in Amina Youssef's literary works through focusing on one of her works, namely "The Semiotics of a Narrative Text". This research therefore has been divided into three main parts: a) the critic's aims and assumptions, b) the approach and critical reference and c) the critical practice and application. The first part deals with the specification of goals and objectives, proposing hypotheses and presenting issues at both the theoretical and practical levels. The second parts, presents an analysis of the key critical concepts, terms and issues covered in the book. The third part addresses three main points: first, the functions of criticism including the methodical, pedagogical, ideological and ethical functions; second, scientific objectivity; third, a pairing of theory and practice.

Keywords: Discourse, Criticism, Semiotics, Text, Narration.

تمهيد:

لعل القارئ لحركة النقد الأدبي المعاصر في اليمن، والسردي منه تحديدًا، والراصد لسيرورتهما، يلحظ مدى ما تم التوصل إليه في الثلاثة العقود الماضية من قطع مراحل زمنية،

* PhD student in Modern and Contemporary Literary Criticism, Arabic Department, Faculty of languages, Sana'a university, Republic of Yemen.

واختصار عقود كي يلحق بركب الحداثة، ويتسلق أبراجها العالية، وينهل من معينها. وذلك لم يكن ليتم لولا ما شهده شمال اليمن إبان التشطير من فترة استقرار سياسي نسبي منذ منتصف الثمانينات بعد توقف الحرب بين الشطرين، وبعد تحقيق الوحدة اليمنية المباركة عام 1990م، وتجاوز حرب 1994م. انعكس ذلك على الأدب والنقد وسيرورتهما؛ ما أسهم إسهامًا بالغًا في تحديثهما وتطوير إمكاناتهما، والارتقاء بأدواتهما حتى أننا شهدنا بروز شعراء وشاعرات حداثيين، أطلق عليهم شعراء التسعينات، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: الشاعرة والقاصة والناقدة المحتفى بها في هذه الورقة النقدية، والشاعرة هدى أبلان، والشاعر والناقد علوان الجيلاني.

والأديبة الناقدة لها أربعة دواوين ومجموعة قصصية، وستة أعمال نقدية. وستقتصر هذه الورقة النقدية على رصد المنجز النقدي للناقدة المحتفى بها. فمشروعها النقدي حتى الآن يتمثل في ستة مؤلفات هي: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، وشعرية القصة القصيرة في اليمن، وتهجين الاتجاه في سرد ما بعد الحداثة، والراوي وإيقاع السرد، ومقاربات بنيوية في السرد - الشعر، وسيميائية النص القصصي. وستتركز هذه الدراسة على تناول عدة محاور هي:

1. أهداف الناقد ومنطلقاته.
2. المنهج والمرجعية النقدية.
3. الممارسة والفعل النقدي.

(1)الأهداف والمنطلقات

يُعنى الخطاب النقدي للناقدة في كثير من المظان، بذكر الغايات وتحديد الأهداف من الدراسة أو البحث وعدم إغفالها ذلك، سواء في تناولها القضايا والموضوعات النقدية التي يُمهّد بها بصورة موجزة لمؤلفاتها، أم على مستوى التمهيد للمواد أو النصوص المحلَّلة، لكنها أهداف وغايات تتركز أو تقتصر في الغالب الأعم في الإشارة إلى المنهجية أو المقاربة المنتهجة، أو المنطلق منها في التحليل. إلا أن ما يؤخذ على هذا الخطاب أنه في سياق تحديده الفرضيات أو الاقتراحات

النظرية التي سيسعى إلى إثباتها والبرهنة عليها ظل حبيسًا أو مرتهنًا أو خاضعًا للنصوص الأدبية المحللة. أو بعبارة أخرى خضوع النقد لمتطلبات الأدب، بل وتبعيته له. وهذه آلية أو ممارسة بدورها لا تختلف عن الممارسة المضادة المناقضة لها، أي تلك التي تحاول قسر النص وتطويعه وليّ عنقه لمتطلبات التنظير ومقتضياته.

ولعل ما يؤكّد ذلك، اقتراحه في تصنيف القصة القصيرة في (شعرية القصة القصيرة في اليمن) في ضوء الاتجاهات الأدبية الثلاثة: التقليدي، والحديث، والجديد أو الأجد؛ منطلقًا في رصد ذلك من توظيف إحدى التقنيات النقدية الحديثة، المتمثلة في مصطلح التقنية أو (الحساسية) بتعبير (إدوار الخراط) حسب اتجاهات القصة القصيرة، وكذلك انطلق من تقنيات أخرى هي: الرؤية السردية، وأنواع السارد، وأنماط الوصف. لكن هذا التصنيف -حسب إلزام الناقدة نفسها في التمهيد- لم يعمد إلى ذكر أنماط القصة القصيرة في اليمن واتجاهاتها[1]. ولا يعفيه -أي هذا الخطاب النقدي- ذلك أنه قد أحال إلى مؤلفات أخرى تناولت موضوع القصة القصيرة في اليمن؛ وذلك كي يتسنى لهذا الخطاب النقدي القيام بذلك التصنيف أو الفرز أوالتحديد للأعمال السردية أو النماذج المقتصر عليها. بل إنه قد اكتفى أو اقتصر على عشرة أعمال أو مجموعات قصصية فقط تتوافق وما يرمي إليه هذا الخطاب. ذلك أن التصنيف ليس منهجًا، ولكنه إجراء موجود ضمن منهج أو مناهج تكشف عنه ما يأتي:

1. نوعية المعايير أو الأسس التي تدخل التصنيف ضمن مرجعية.
2. الترتيب الذي يتولد عن استعمال المعايير من حيث إعطاء الأسبقية أو الإقصاء لعناصر أو أعمال أدبية على حساب أخرى.
3. الأحكام التي تتولد عن ذلك؛ وخاصة حين يعبر المصنف عن تقويماته عبر لغة التوصيف والتقعيد؛ ما يدل على جدوى ما يصنف ويرتب.

وفي ضوء ذلك يصبح التصنيف ومعاييره حدودًا يتحرك خلالها النقد. وتتمثل تلك المعايير في سبعة أسس هي: معرفية، وإجرائية(2)، ومنهجية، وتاريخية، ومهنية، ووظيفية، ومتعددة. وقد

اعتمدت هذه المعايير في تصنيف النقد لدى النقاد بحكم الرغبة في تنظيم المادة النقدية أو تاريخها أو بحكم الرغبة في فهم النقد والإحاطة به(3).

لكن هذا الأمر قد يختلف، ولا ينطبق على مؤلفيها الآخرين: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، وتهجين الاتجاه في سرد ما بعد الحداثة، اللذين ينتهج فيهما خطاباهما النقديان ما انتهجه خطاب (شعرية القصة القصيرة في اليمن) من تصنيفات حسب الاتجاهات الأدبية. ووجه الاختلاف في ذلك يكمن في الآتي:

- أبان خطاب (تقنيات السرد) في تقديمه أنه يتوخى مقاربة ثلاثة نماذج روائية فقط، تكون بمثابة ثلاثة اتجاهات مختلفة نسبيًا، وتتفاوت من حيث المستوى الفني لكل واحدة منها على الأخرى، معللًا ذلك بأن التركيز أو الحصر من حيث التنويع، تتحقق معه النتائج الأكثر قربًا من الصواب. وكذلك الأمر في خطاب (تهجين الاتجاه في سرد ما بعد الحداثة). إذ ألزم هذا الخطاب ذاته بالبحث في (نظرية السرد)؛ متخذًا من تقنيتي: الرؤية السردية، والصورة نموذجًا، وربط مدلولها بمصطلح (الاتجاه) المنقسم إلى: تقليدي، وحديث، وجديد أو أجد، بحسب مرحلتين زمنيتين: ما قبل تهجين الاتجاه، ومرحلة ما بعد التهجين، ومن ثم التطبيق على المرحلة الثانية واتخاذ نموذج (نص روائي) لها.
- عدم خلوّ هذين الخطابين النقديين من التنظير، على الرغم من اشتراكهما مع خطاب (شعرية القصة القصيرة في اليمن) في الفكرة أو الاقتراح الذي صنفت فيها موضوعاتها المتمثلة في: القصة القصيرة في اليمن، والرواية في اليمن، والرواية العربية حسب الاتجاهات الأدبية.

ذلك أن استراتيجية خطاب التنظير (النقدي) مختلفة عن استراتيجية الخطابات الأخرى. فهي تتجاوز حدود الوصف والكشف والتاريخ، وتلزمه من حيث المبدأ بألا يكرر القول في

التصنيفات التي عمد إليها خطاب آخر[4]. وهذا يعني أن المعايير لا بد من أن تختلف عن المعايير السابقة المحددة لمفهوم النقد وتصنيفه -المشار إليها سلفا- بل يتوجب الوعي أساسا بالمعايير ذاتها، لأنها تصبح أداة من أدوات صنع المفهوم، وأداة للتعامل مع الواقع النقدي، أو على الأقل تمكنه من رؤية الوضع النقدي في صورة فهم خاص دال على اجتهاد معرفي، وتدفع عن خطابه وتصنيفاته بما تتسم به تلك الممارسات التي تلجأ إلى تكييف المادة النقدية بحسب المصطلح الذي يجده بين يديه، بغض النظر عن كونه مناسبًا أو لا[5].

(2) المنهج والمرجعية النقدية

(1)

ما يُعنى بالمرجعية، أي الخلفية المعرفية (الإبستمولوجية) في خطاب ما، وهو ما يوجه الأديب أو الناقد أو المؤرخ أو غيرهم، ويؤطر أهدافه ومقصديته الأيديولوجية والثقافية والسياسية وغيرها، ومن ثم انعكاس ذلك على ممارساته في الرصد والقراءة والتحليل. فالخطاب المرجعي (المعرفي) هو ما يكمن وراء الخطابات ويشكلها، متمثلا ذلك في المعتقدات والثقافة والأعراف والتقاليد وما إلى ذلك. وتتعدد المرجعيات في العمل أو الاشتغال النقدي أو الأدبي، كتحليل النص من جوانب عدة: نفسية أو تاريخية أو اجتماعية، أو تحليله تحليلًا لغويًا أو بلاغيًا أو صوتيًا، بخلاف نقد النقد والتنظير؛ كونهما يتضمنان عناصر معرفية إبستمولوجية، ويتيحان للدارس ضبط المرجعية ويلزمانه بالتلازم المعرفي لها. وكذلك بوصف طبيعة المعرفة التي تشتغل في نقد النقد والتنظير "أنساقًا أو قريبة من النسق، تحدد طبيعة المناهج والنظريات، وتفصل بين الممارسات المعرفية، وتعين الحدود التي تقوم بينها، بل وداخل المرجعية الواحدة"[6].

ومن تلك المرجعيات المتجلية عمومًا، مع مراعاة الاختلاف في الممارسة لدى كل من نقد النقد والتنظير ما يأتي: المرجع الفلسفي، والمرجع الجمالي، والمرجع النفسي، والمرجع السوسيولوجي، والمرجع اللغوي. وبالتأمل في مرجعيات هذا الخطاب النقدي للناقدة، يلحظ

اتكاؤها بنسبة طاغية على المرجع اللغوي المتمثل في الاتخاذ من الاتجاه البنيوي مستندًا مرجعيًا (منهجيًا) في القراءة والتحليل في كثير من مظانه، وفي الإفادة من علوم اللسانيات وتوظيفها علومًا خاصة للغة خاصة، باسم الشعرية والشكلانية والسيميائية والأسلوبية.

ومن المستندات المرجعية البارزة في هذا الخطاب النقدي، هيمنة بعض المؤلفات أو حضورها بصورة بارزة، نحو: الكتابة عبر النوعية لإدوار الخراط، والمتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة لعبد الله إبراهيم، وبنية النص السردي لحميد لحمداني، وعتبات النص: البنية والدلالة لعبد الفتاح الحجمري، ونظريات معاصرة لجابر عصفور، وبنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، وبعض مؤلفات يمنى العيد، نحو: الراوي الموقع والشكل، وتقنيات السرد الروائي، وبعض مؤلفات عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، وفي نظرية الرواية، وبعض مؤلفات سيزا قاسم نحو: بناء الرواية، والقارئ والنص، وكذلك بعض مؤلفات سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، وانفتاح النص الروائي، والسرديات والتحليل السردي، وكذلك بعض مؤلفات كل من جيرار جينت وتودوروف وباختين وباشلار، نحو: خطاب الحكاية، وأشكال الزمان والمكان في الرواية، وجماليات المكان وغيرها.

أما على مستوى المصطلحات والمفاهيم، فثمة مصطلحات مهيمنة على هذا الخطاب أبرزها: مصطلح الأجد؛ وقد استعارته من أستاذها الدكتور عبد العزيز المقالح، ومصطلح الحساسية (التقنية)؛ استعارته من إدوار الخراط، ومصلح الرؤى أو الرؤية السردية بأقسامها الثلاثة الأساسية والقسمين المتفرعين منها، ومصطلح التناص، ومصطلح عتبات، ومصطلح الراوي بأقسامه، ومصطلح المقاربة البنيوية، ومصطلح الصورة بأقسامها الأربعة: الوصفية والسردية والسينمائية والمجازية، ومصطلح شعرية وغيرها.

أما على مستوى الموضوعات والمتن، فقد تركزت في الآتي: السرد (عناصره، أساليبه، شعريته)؛ الرؤية السردية (التنظير لها، تهجينها، أقسامها)؛ شعرية التكرار؛ الصورة (شعريتها،

سيميائيتها، تهيجنها)؛ التناص وأنواعه؛ شعرية العنوان؛ عتبات النص وسيميائيته؛ النص القصصي وأنماطه: (القصة القصيرة، والأقصوصة، والنص المفتوح، والأقصودة) ؛ المرأة وفاعليتها؛ الرواية وعناصرها؛ الحكاية الشعبية في اليمن؛ الراوي (أنماطه وأنواعه)؛ الزمان السردي (بنيته والتنظير له)؛ الشخصيات؛ المكان/ الفضاء.

(2)

وفيما يتعلق بالنقد والحداثة أو بحداثة النقد الأدبي، فثمة مسالك عدة لتحديث النقد، تتجلى في الآتي: التعريف بها والدعوة إليها، أو الترجمة والنقل لنماذج موصوفة بالحداثة أدبيًا ونقديًا ونثريًا، أو التنظير للحداثة أدبيًا ونقديًا، أو تطبيق مناهج حديثة ومعاصرة، ونحسب أن هذا المسلك الأخير هو ما ولجت به أو من خلاله الناقدة خطابها النقدي. إذ يتسم خطابها النقدي التطبيقي بسمة الحداثة أو التحديث للمنهاجية أو المنهج المستثمر في التحليل، وإن كان الغالب على هذا الخطاب ولعه بالمنهج البنيوي، كما تصرح بذلك الناقدة في تمهيدها لمعظم مؤلفاتها، وفي التمهيد أيضًا لتحليل معظم النصوص الإبداعية. ومما يلحظ في هذا الخطاب البنيوي، عدم انغلاقه على النص واستجلاء بناه المكونة له فحسب، بل تحوله عنه إلى المنهج البنيوي التكويني في كثير من المظان، الذي ينفتح على خارج النص (السياق الاجتماعي أو السوسيولوجي)، ويعمد إلى استكناه رؤية العالم حسب (لوسيان جولدمان)، وكذلك مراعاة مدى تأثر النص بالمرجعيات والسياقات الملابسة له: الثقافية والدينية والاجتماعية وغيرها التي تسهم في تشكله وانبناء عناصره ومكوناته وإنتاجيتها، وفيما ينتج أيضًا عن الانفتاح على النصوص والخطابات المختلفة والتفاعل معها، فيما بات يعرف حديثًا في النقد الغربي بنظرية التناص حسب جوليا كريستيفا، وبالمتعاليات أو المصاحبات النصية حسب جيرار جينت، التي حددها في خمسة مفاهيم، أحدها مفهوم التناص.

ومن التحولات الملحوظة أو المتجلية أيضًا في هذا الخطاب على مستوى المنهج، التحول صوب المنهج السيميائي والإعلان عن ممارسته صراحة في أحدث مؤلفاتها، وإن كان قد تسرب إلى مؤلفاتها السابقة من بوابة البحث أو الكشف عن آليات التناص في الأعمال الإبداعية عمومًا، وفي الروايات على وجه الخصوص[7]. ومن ذلك تحليلها لعتبات النص في رواية (رجال الثلج) لعبد الناصر مجلي، وهو تحليل تسمه الناقدة بأنه بنيوي. ويتتبع هذا التحليل ونقده في ضوء مبادئ نقد النقد، يلحظ أن هذا الخطاب التحليلي فيما يعمد إليه من رصد دلالات ملفوظات اللغة (منطوق الخطاب السردي) وتحليلها، وتحديد أو تعيين ما ترمز إليه في هذا النص السردي، لاسيما في دلالات ملفوظات عتبات هذا النص، بوصفها -كما تبين الناقدة- الظاهرة الفنية المهيمنة على كامل بنية الرواية، ابتداء من عنوان الرواية الرئيس وما يتبعه من إهداء وعناوين فرعية ذات صلة بنيوية وشيجة بالبنية الدلالية للسرد الروائي كاملا، فضلا عن ارتباطه الوثيق بما تسرده فصول الرواية.

وتبين أنها قد توصلت بعد القراءة والتحليل إلى أن هذا العنوان يومئ بشكل جلي إلى بعد مجازي وآخر حقيقي يتصل بالمسكوت عنه ابتداء من علاقته البنيوية بعبارة الإهداء التي تلي العنوان الرئيس للرواية وبقية عناوين فصول الرواية وما تحيل إليه من بنى دلالية في منطوقها السردي. فالبعد المجازي ينطلق من التعميم المتجلي في عبارة الإهداء الآتية: (إلى القتلة الذين صنعوا لنا كل هذا الدمار) مركزة الناقدة في تحليلها على لفظة (القتلة) العامة، كونها لم تحدد المعنيين هوية أو حيزا جغرافيا بعينه، وعلى واو الجماعة المتصلة بالفعل (صنعوا) المبهمة أو العامة أيضا.

ولعل هذا الاشتغال النقدي من آليات نظرية تحليل الخطاب، إضافة إلى استثمار مبادئ السيمياء وطرائقها في التحليل والكشف عن المكنونات والمضمرات المسكوت عنها، فـ(رجال الثلج) ترمز إلى أولئك القتلة من ذوي السلطة والهيمنة الإمبريالية على بني البشر كافة، بما فيهم الشعب

الأمريكي، في إشارة إلى أمريكا واللوبي الصهيوني المتحكم في المال والاقتصاد، وفي هندسة السياسة العالمية والتوغل فيها، وفي التحكم في مقدرات الشعوب المغلوبة على أمرها، وما نتج عن ذلك من شيوع الأنظمة الدكتاتورية، والإسهام في نشر الرذائل؛ ما أدى إلى فقدان الأمن بانتشار القتل واستفحال الجريمة بصورة مروعة حتى أصبحا أمرا هينا وسلوكا عاديا مألوفا يعبر عنه في الأدب بواقعية فنية، وفي الأفلام السينمائية بشتى تقنياتها العالية في التكريس للجريمة والترويج لها على حساب كينونة الإنسان واستلاب كرامته. و(للثلج) أيضا بعد جغرافي بحت، يرمز إلى (أمريكا)، كونه يمثل بلد المهجر من ناحية اختلافه عن الموطن (البلدان العربية)، وكونه يشير إلى طقسها البارد الذي تتساقط فيه الأمطار الثلجية.

ولم يكتف المبدع في ترميزه لملفوظ (القتلة) على الآخر الهنالك، بل يوردها لأكثر من عشر مرات في صيغها الصرفية في الفصل الثاني من الرواية، أي في صدد سرد الراوي للأحداث الماضية قبيل قراره السفر إلى أمريكا، وتخصيصها هاهنا لذوي النفوذ، وذوي النفوذ السياسي تحديدًا في اليمن بعد قيام الوحدة اليمنية وما أعقب ذلك من حرب 1994 وما جنته من ويلات وكوارث بالغة الأثر على البلد. ومن خلال هذا التعميم لملفوظ (القتلة) المهم الوارد في سياق الإهداء، وتحليله وتتبع دلالاته في سياق النص كاملا، وربطه بالبنية الدلالية الكلية للنص، يتضح المراد أو الحمولة الدلالية لهذا الملفوظ ورمزيته في بنية هذا النص السردي.

ويضع نقد الحداثة لذاته شروطًا تجعله نقدًا حداثيًا وضروريًا في الآن ذاته. وقد استحدث أدواته من ناحيتين: من ناحية الناقد؛ إذ يستحيل عليه أن يلغي ذاته ويكرر ما سبق، ومن ناحية المنقود؛ إذ يتعذر إخضاع المادة الأدبية نفسها للنقد بالطريقة ذاتها مرة أخرى. ويتأتى ذلك من خلال وضع النقد في علاقة (فعل) يغير فيه نفسه ويخالف النقد السابق، ويكتسي مقولات ومصطلحات وتصورات ومعايير، وصياغة لغوية لها ما ورائية تمكنه من القيام بتحقيق ذاته ضمن الحداثة المنهجية في صورة: تكامل الكشف والتشخيص والمعالجة، والمزواجة بين التحليل

والتأليف، التركيز على الوظيفة الشعرية. ومعنى ذلك أن الحداثة النقدية تتمثل في وجود عناصر هي:

الدالة الأدبية + اللغة الأدبية (الصياغة) + المقولات النقدية (المفاهيم) + الخطاب النقدي (اللغة النقدية).

وبناء على ذلك، يمكن القول: إنها حداثة أداة وفعل، تمكن النقد من الانتقال من وضع منهجي إلى وضع منهجي آخر مختلف (تحول متعدد الأشكال)، ويتجلى ذلك في المخطط الآتي:

نص الأدب ← نقد الأدب ← أدب النقد ← نص النقد

أي أنه تحول يجعل النقد نفسه نصًا أدبيًا بصورة مختلفة عن النص الأدبي الموضوع للمعالجة، لا يفهم إلا باعتباره حركة تتولد عن تكامل الأدب والنقد. ووفق ذلك يتسنى تعريف حداثة النقد بأنها "حداثة قائمة على مبادئ جديدة، تتسم كل خطواتها في تلك الحركة بما يلي: النسبية، والمغايرة، والاكتشاف"[8]. وهذه مبادئ تتمثل حداثة الأدب في كثافتها الدلالية، والانزياح الذي تحققه والرؤية التي تجسدها، تنعكس على النقد ذاته؛ إذ هي تترجم أيضًا تصورات وتقنيات لا يمكن أن تحدث في فراغ؛ فهي بحاجة إلى مصادر التراكم العلمي والتكييف الذوقي والتفجر الإبداعي، ومحتاجة إلى شروط؛ وهي شروط إفادة وليست شروط وجود، بمعنى أنها تتيح لنا -إن تحققت فنيًا- فرصة امتلاك ناصية عصرنا بقدر ما نتمكن منها، وتتمثل في الآتي[9]:

- الحرية: تجاه الماضي دون تعصب له، وتجاه الآخرين دون عبودية إزاءهم.
- الاضطراد[10]: وذلك من خلال الثبات على المبدأ أو الولاء للفكرة، وكذلك تحمل نتائجها والوصول بها إلى مداها دون شذوذ أو نكوص.
- المستقبلية: ويتم ذلك بالأخذ بعين الاعتبار ضرورة متابعة أو تحديث الآليات والمناهج وفق مقتضيات علوم المستقبل؛ ما يسهم في تشكيل المستقبل طبقًا لحاجتنا في استكمال جوانب المعرفة الأدبية علميًا، وقوة وسلامة التذوق للأدب والفنون المجاورة له والنابعة منه.

ولعل ذلك لم يكن ليتم لولا عوامل التقريب وحركة التراسل بين الآداب والتيارات العالمية المختلفة؛ ما أتاح للنظرية الأدبية والمناهج النقدية الحديثة أن تأخذ طابعًا عالميًا (كونيًا) مع مراعاة الخصوصيات المميزة للثقافات والآداب المتباينة حفاظًا عليها من الإلغاء والتغريب والذوبان أو الانصهار في بوتقة الآخر.

(3) الممارسة والفعل النقدي

(1)

ثمة وظائف عدة ممكنة للنقد، يمكن تصنيفها في خطاب النقد فيما يأتي[11]:

1. وظيفة أدبية عامة تجاه الأدب والأديب.
2. وظيفة منهجية موضوعية تجاه العلم.
3. وظيفة تعليمية وتثقيفية تجاه القارئ.
4. وظيفة أخلاقية أيديولوجية تجاه المجتمع.

وظيفة (3)

المرجع العلمي

↑

وظيفة (1) ⟶ النقد ⟵ وظيفة (2)

الأدب/ الأديب ↓ القارئ/ الناقد

وظيفة (4)

السياق الثقافي والموقف الأيديولوجي

ويمكن أن تتداخل هذه الوظائف، نظرًا لما يطبع مفهوم الوظيفة من تعدد واختلاف، لتعبر عن مفهوم عام للنقد والأدب معًا. كأن يترابط فيها العنصر الأخلاقي والتعليمي، والعنصر العلمي والأدبي، وخصوصًا حين تغيّم الحدود بين المرجعيات المنتجة للمفاهيم، وتظهر فعلًا في لحظات التوفيق والانتقاء. وهذا ما يحدث في سياق التنظير ونقد النقد العربيين اللذين تنظم فيها تلك الوظائف لتتخذ طابع وظيفة أدبية عامة، ووظيفة خاصة نوعية حينًا آخر.

وبالنظر في الخطاب النقدي لدى الناقدة، واستجلاء الوظائف التي انتهجتها في ممارساتها النقدية، لا بد في البدء من توضيح مبادئ أو معطيات كل وظيفة على حدة بإيجاز. فالوظيفة الأولى الأدبية العامة، يترتب عليها إخضاع النقد لمتطلبات الأدب، بل تبعيته له. أي أنها تصادر وظائف أخرى بالإلحاح على أن لا وجود للنقد إلا بالأدب[12]. أما الوظيفة الثانية الأدبية المنهجية فتعتمد توظيف آليات تفسيرية وتقويمية ووظيفية ومفاهيم ممكنة لاستجلاء الأدب بمراعاة وظيفته، كتحديد الرؤية أو وجهة نظر الأديب في عمله الإبداعي على سبيل المثال، أو لاكتشاف طبيعة الأدب والواقع الأدبي العام، من خلال فهمه وتدعيم مقوماته. أي التعامل مع الأدب ليس كما هو مقصود، وإنما بوصفه أفقا ممكنا وقابلا للتغيير والتطور؛ ما يجعل الوظيفة الأساسية تتمثل في إخضاع الأدب لقواعد ومبادئ، نحو: تقدير العمل الأدبي، تحديد مدى تأثر العمل الأدبي بالبيئة التي ظهر فيها، التعرف على سمات صاحب العمل من خلال أعماله وعلى خصائصه الشعورية.

وهذه منهجية تعيد إنتاج تفكير ناقد مثل (سانت بيف) ومعاصريه الذين يعنون بالتحليل والتفسير، ومن ثم الحكم أو التقويم المعلل. أما الوظيفة الثالثة خدمة القارئ: فهي مكرسة لإرضائه؛ ما يجعل النقد عملية وساطة مشروطة بطرفين هما: الأدب/القارئ. وناتجها قد يكون لصالح طرف: قد يكون القارئ وقد يكون الأدب. وهو ما يسم الناقد سمة المعلم الذي ينصرف إلى خدمة النقاد والأدباء وتوجيههم إلى كيفية ممارسة النقد والاتصاف بصفة الناقد، بحيث يتوجب أن تكون مهمة الحكم مؤدية إلى دور تعليمي صريح. وهذه وظيفة تتجاوز حدود المبادئ المنهجية إلى شيء آخر مختلف هو الدور التوجيهي للنقد نحو: توجيه الناشئين إلى قراءة ما يكتب في نظرية الأدب. أما الوظيفة الرابعة (الأيديولوجية): فهي وظيفة تتعدى حدود الأدب والقارئ صوب المجتمع كله، بمنظور مغاير يتجاوز مساحة القارئ إلى مجال الأيديولوجيا، لتكون وظيفة كبرى تترتب على حساب كل ما سبق. وهو ما تكرس له النظريات الأدبية ذات البعد الاجتماعي

(الواقعية والجدلية) بتأكيدها على مفهومي الرؤية والالتزام، ومن ثم جعل وظيفة النقد مثل وظيفة الأدب، في أن يكون رؤية إيجابية للعالم وللمجتمع؛ وهو ما يحول النقد إلى أداة وإلى ممارسة دور السلطة التي تراقب الأدب وتترصد لتصحيح مساره وإلزامه بحصول الوعي المذكور[13].

ومن خلال تتبع مشروع الناقدة ورصد مؤلفاتها النقدية، يلحظ أنها قد نأت بممارساتها عن الخوض أو انتهاج مسلك الوظيفة المدرسية التي توفق وتجمع بين أكثر من وظيفة، وألزمت نفسها، أو حاولت أن تلتزم باختيار المنهج وتحديده في مطلع كل قراءة أو تحليل نص أدبي ما؛ مقيّدة ممارساتها النقدية بغاية ذات أصل منهجي تأكيدًا لمرجعية علمية ما، وليس تأكيدًا لمرجعية لها أهداف أيديولوجية. وهذه منهجية قد تدفع -إلى حد ما- عن صاحبها السقوط في شرك تلك الممارسات البيداغوجية (التعليمية) والحيلولة دون الوقوع فيها. لكن ذلك لا ينفي عنها أنها قد سلمت من الوقوع فيما يقع فيه كثير من النقاد المعاصرين -وإن تفاوتوا في ذلك درجات- من اتسام خطابهم النقدي بالطابع التوجيهي أو ما يطلق عليه بوظيفة خدمة القارئ أو الأديب، كما يتجلى ذلك في تحديدها أحد أهدافها في رسالتها للماجستير: "الشعور بمسؤولية النقد التي تتبلور في إضاءة الطريق أمام الروائي، كي يكتب شكلًا حداثيًا ذا اتجاه يحدد الرؤية والهوية الفنية"[14].

(2)

ومما يتسم به هذا الخطاب النقدي العلمية والموضوعية والحياد في تحليل النصوص، وفي طرح القضايا النقدية إزاء معالجته تلك النصوص وقراءاتها. ويتأتى ذلك من انتهاج أو ممارسة آليات النقد الحداثي المبنية على أسس وضوابط علمية تتمثل في الآتي: المقارنة والاستدلال والتفسير والتأويل[15] وتحديد الأهداف المنشودة، شريطة تحقق الانسجام والتماسك والدقة في التوظيف. ومن المستويات التحليلية التي تعمد الناقدة إلى الإفادة من معطياتها، التحليل الاجتماعي والتحليل النفسي والتحليل التاريخي. وهذه الآليات ضرورية في الفعل النقدي تضمن له

عملية الاستقصاء لفهم ملابسات النص وسياقاته المحيطة به، للكشف عن كيفية إنتاجه ورصد المضمرات في خطابه، والتوصل إلى ما يسهم في استنتاج الدلالات ورصد الأنساق المهيمنة فيه.

وقد نتج هذا التحول في النظر إلى النقد، لدى التيارات النقدية الحداثية، مستقلا عن الأدب، وفي اعتماده على فرضيات ومعطيات تحليلية ومنطلقات علمية ترتبط بتطور العلوم الإنسانية، وتصلح للتطبيق على أي إبداع أدبي دون تمييز في الزمان والمكان. إذ لم تعد إشكالية النقد تكمن في اختلاف المهاد الأيديولوجي لكل مذهب، وفي سهولة محاكمة الأديب برصد مخالفته لغيره، وإصدار الأحكام التقييمية المعاصرة، بل أصبحت تكمن في "ضرورة تفادي تسليط أيديولوجية الناقد على الأديب، من خلال دخوله الماهر في لعبة الدلالة بالتأويل البعيد، وحتمية حفاظه على قدر من الحياد العلمي في موقفه من النص، دون إغفال متعمد لسياقاته المتعددة"[16].

لكن ذلك لا يعني إلغاء دور المتلقي أو القارئ في استنباط الدلالات واستجلاء المعاني؛ فالقيمة بالمعنى العميق للكلمة لا تنفصم عن التأويل، وفهم تصور النص لعناصره الأساسية. والقيمة الصحيحة تولد من الفهم الصحيح حسب تعبير ويليك. وإذا ما نظر إلى التفسير على أنه هدف النقد وثمرة التذوق، فلا يمكن حينئذ التخلي عن ربطه بالقيمة، أي بمصدر المعاني، لا فالمعاني قائمة بذاتها. فالنقد يمكن أن يكون علمًا، ولكن بغير المعنى الوضعي التجريبي للعلمية، وذلك إذا اعتمد التذوق الذي يشتمل الإدراك والتجربة الجمالية معًا أساسًا له، كما يشترط ذلك فوكيما، على كل نظرية أدبية بأن "تقيّم طبيعة الدراسة العلمية على ضرورة الفصل بين التقييم والتأويل، وأن تنمي مناهجها بحيث تضمن لملاحظات الناقد ونتائجه أن لا تختلط برغباته وأحكامه"[17]. ذلك أن المبادئ النقدية الحديثة -كما يحدد ذلك نورثروب فراي في (تشريح النقد)- ينبغي أن تنبت من الفن الذي تعالجه، وأول ما يجب أن يفعله الناقد أن يقرأ الأدب، وأن يجري بحثًا استنباطيًا لحقله الخاص، ويدع لمبادئه النقدية أن تكون نفسها بمعرفة هذا الحقل[18]. على

أن هذه المبادئ ليست ثابتة، بل هي فروض علمية متنامية متغيرة. وهذا وجه إشكاليتها وبعدها عن القيمة الثابتة. وهو وجه الاختلاف بين النظرية والمعتقدات؛ فحيوية أي علم لا تقاس بمدى كفاءته في تأسيس الحقائق، بقدر ما تقاس بمدى ما يُستبعد من أخطاء.

ومما يدل على اتسام هذا الخطاب النقدي بالموضوعية والعلمية، واقتراح الآراء، وافتراض الفرضيات ومحاولة البرهنة عليها، ما تطرّقت إليه الناقدة في كتابها (تهجين الاتجاه في سرد ما بعد الحداثة) من التركيز على نقطتين سرديتين هما: الرؤية والصورة؛ وذلك لإثبات مدى ارتباطهما فنيًا بمصطلح (الاتجاه) الذي ينقسم لديها -كما ترى- إلى ثلاثة اتجاهات: تقليدي وحديث وجديد؛ مبيّنة في ذلك أنه -أي الاتجاه- ينطلق بحسب افتراضها من مرحلتين زمنيتين هما: مرحلة ما قبل تهجين الاتجاه، ومرحلة ما بعد التهجين. وقد تناولت المرحلة الثانية بالتنظير وبالتطبيق.

وفيما يتعلق بالتقنية الأولى (الرؤية السردية) على مستوى التنظير والتطبيق؛ فقد تطرقت لها في مؤلفاتها السابقة[19]؛ مبينة أنها قد توصلت إلى نتيجة مفادها: أن الرؤية السردية ذات الصلة البنيوية بتقنية الراوي تنقسم إلى ثلاث رؤى رئيسة هي: الرؤية السردية الخارجية، والرؤية السردية الداخلية، والرؤية السردية الخارجية ذات الاتجاه الجديد، ويتفرع عن هذه الرئيسة رؤيتان فرعيتان هما: الرؤية الثنائية والرؤية المتعددة. وقد ظل الاتجاه الأدبي الواحد يهيمن غالبًا على النتاج الروائي لهذا الكاتب أو ذاك، في مرحلة ما قبل تهجين الاتجاه الأدبي التي تنطلق منها الرؤى السردية.

أما المرحلة الثانية (مرحلة تهجين الرؤى السردية) فهي المتخذة للتطبيق على رواية (أمريكا ناي) أو (أمري كان لي) لصنع الله إبراهيم نموذجا لها. إذ تنطلق فيها الرؤية السردية من خلال التهجين الفني بين أكثر من اتجاه أدبي تقليدي أو حديث أو جديد. وتبين أن هذا النص الذي تتراوح فيه الاتجاهات الأدبية الثلاثة الرئيسة على امتداد المنطوق السردي بتفاوت نسبي، وحسب

الصورة الفنية التي يحتاج إليها هذا النص الروائي المهجن فنيًا. وأنه على الرغم من أن الراوي ينطلق من ضمير المتكلم المناسب في أسلوب ما يمكن أن يوهمنا فنيًا أنه سيرة أدبية، ومحض مذكرات اعترافية، فإن تهجين الرواية بالاتجاهات الأدبية الثلاثة المشار إليها آنفًا، جعل من هذا النص الروائي نصًا حداثيًا؛ ذلك أنه شكل يتجاوز إلى حد كبير هيمنة الرؤية الأحادية على بنية الرواية وما يقع في مجالها من تقنيات سردية، بهدف استنطاق الرؤى السردية التي صارت داخل بنية الرواية منتمية إلى مرحلة ما بعد تهجين الاتجاه الأدبي[20]. وقد خلصت إلى ذكر أبرز التمظهرات الفنية للرؤى السردية الثلاث الأساسية في بنية الرواية، وكذلك للرؤيتين المتفرعتين عنها.

وأما ما يتعلق بالتقنية السردية الثانية المتطرق إليها في هذا الكتاب، تقنية الصورة أو الوصف؛ فهي كذلك ترتبط مفاهيمها أو أقسامها بحسب اتجاهاتها الأدبية الثلاث المشار إليها آنفًا، وتتحدد بمرحلتين هما ذاتهما المرحلتان اللتان تم التطرق إليهما في صدد التقنية الأولى. وتمثل أقسام الصورة أو مفاهيمها في أربعة أنواع: ثلاثة منها مرتبة حسب الاتجاهات الأدبية: الصورة الوصفية للاتجاه التقليدي، والصورة السردية للاتجاه الحديث، والصورة السينمائية للاتجاه الجديد. أما النوع الرابع: الصورة المجازية، فهي التي يتفاوت بروزها النسبي في الكتابات، بحسب الاتجاه الأدبي المهيمن على النص، إذ تختفي أو تتلاشى في النصوص التي يهيمن عليها الاتجاه التقليدي، وتطغى في النصوص ذات الاتجاه الحديث، أما النصوص ذات الاتجاه الجديد، فتلتحم فيها هذه الصورة بالصورة السينمائية في كامل بنية النص الروائي التي تهيمن عليه تقنية (الراوي غير الظاهر). وهي ما تمثل نموذجًا من نماذج الانتقال من مرحلة ما قبل تهجين الاتجاه إلى مرحلة ما بعد التهجين[21].

وتعمد أيضًا، بعد فراغها من القراءة والتحليل إلى ذكر أبرز التمظهرات الفنية للصورة وأقسامها المتجلية في الرواية. وتخلص بعد ذلك إلى الإشارة إلى أن الصورة بأقسامها الثلاثة الأولى

تلتحم بنيويًا بالرؤى السردية؛ مؤدّية بذلك إلى إنتاج شكل روائي ينتمي إلى هاتين التقنيتين السرديتين وما يقع في سياقهما من تقنيات سردية إلى ما يمكن تسميته جدلًا -حسب افتراض الناقدة- سرد ما بعد الحداثة[22].

(3)

ويتسم خطاب الناقدة بالخطاب النقدي التطبيقي أكثر منه خطابًا تنظيريًا، على الرغم من اقتران كل قراءة من قراءتها أو تحليلها للأعمال الأدبية بالتنظير؛ لكنه تنظير -كما سبقت الإشارة إلى ذلك- موجز غير مقصود لذاته، بل تكمن غايته في بسط النظريات وعرض الآليات والمناهج، وفي تحديد المفاهيم والمصطلحات وتوضيحها بصورة موجزة ومكثفة.

ولعل ما يؤكد ذلك عناوين أو عنوانات مؤلفاتها، وكذلك عناوين النصوص المحللة المتضمنة في تلك المؤلفات؛ ابتداء من رسالتيها للماجستير والدكتوراه: تقنيات السرد، وشعرية القصة القصيرة في اليمن، مرورًا بتهجين الاتجاه في سرد ما بعد الحداثة، والراوي وإيقاع السرد، ومقاربات بنيوية في السرد والشعر، وانتهاء -حتى الفترة الراهنة- بسيميائية النص القصصي. إذ غالبًا ما تُخصّص للتنظير سوى النزر اليسير من الكتاب أو المقال، والجزء أو السهم الأكبر للتطبيق أو النص المحلَّل[23].

ويتجلى ذلك في صدد تحليلها للنصوص وقراءتها، فيما تعمد إليه من إشباع النص المحلل، بتوضيح ما تتضمنه بنيته من سمات وخصائص وظواهر فنية حتى تغدو القراءة بعد استيفاء جوانبها في التحليل والنقد بمثابة معرض لعدد من الموضوعات والقضايا النقدية؛ تم مناقشتها وبلورتها بشكل موجز ومكثف، وبأسلوب يجذب القارئ، بعيدًا عن الإطناب أو الإسهاب أو الإطالة فيما لا جدوى فيه. ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر، في صدد تحليلها لديوان (أبجدية الروح) للدكتور المقالح، للكشف عن شعرية السرد فيه، تطرقت بإلماح مقتضب في التمهيد للموضوعات الآتية: الشعرية وعلاقتها بكل من: الأجناس الأدبية المختلفة نحو: الشعر والرواية

والقصة القصيرة وغيرها، وكذلك انفتاح القصيدة على التقنيات السردية المتنوعة، وعلى التقنيات المستمدة من الفنون الإبداعية المختلفة نحو: السينما والتشكيل والموسيقى وغيرهما، ومن جهة أخرى انفتاح الفنون الإبداعية والسردية المختلفة على تقنيات القصيدة، نحو: الإيقاع والتكثيف المجازي والتناص بأنماطه المختلفة، وما يترتب على ذلك من استحداث أجناس أدبية جديدة نحو: الرواية الشعرية، أو القصة - القصيدة، أو فيما يطلق عليه بالكتابة عبر النوعية.

ولعل ما يؤكد ذلك قولها في صدد تقديمها لـ(تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق) بأنها تقارب عددا من التقنيات السردية التي تنطلق من بنية الرواية اليمنية، وبأن دراستها تطمح إلى معرفة موقع الشكل الروائي اليمني الحديث، بالقياس إلى الرواية العربية من جهة، والرواية العالمية من جهة أخرى من خلال التركيز على ثلاثة نماذج روائية ذات اتجاهات مختلفة نسبيًا، متفاوتة من حيث المستوى الفني. ويؤكد ذلك أيضًا تعليق د. عبد الملك مرتاض على الكتاب، بأنه كتاب يسلط الضياء على الرواية اليمنية المعاصرة، وكذلك تعليق د. سعيد يقطين، بأنها -أي الناقدة- بالإضافة إلى مزاوجتها بين النظرية والتطبيق، فإنها تمارس التحليل الجزئي والكلي للنصوص، والاشتغال بقضاياه الخاصة والعامة.

(4)

وبعد هذه القراءة الكلية في مشروع أو منجز هذا الخطاب ورصده -بوصف هذا المنجز منظومة كلية لا ينفك بعضها عن بعض- والتي كان لابدّ منها للولوج إلى عالم (سيميائية النص القصصي) وتحليل خطابه، وآلياته في القراءة والتحليل، يُصرّح هذا الخطاب في صدارته، أنه قد اقتصر في اختيار نماذجه للتحليل على مجموعة مصفاة من أعمال كتاب القصة القصيرة في اليمن، ممن أصدروا أعمالهم في أواخر مرحلة التسعينات، وفي مرحلة ما بعد الألفين خاصة حتى عام 2016م، كونها -حسب تبريره- المرحلة التي شهدت نقلة نوعية، من حيث كم الإصدارات، ومن حيث أسلوب التقنية الحديثة[24].

يُنوّه الخطاب في تقديمه لهذا العمل، بأنه قد تناول عددًا من التمظهرات السيميائية ضمن التحليل البنيوي المنفتح على نظرية السرد الحديثة، لدى روادها البارزين[25]، أمثال: تودوروف، وجيرار جينت، وبارت، وكريستيفا، ولوتمان، وباختين، وباشلار، مرورًا بنقاد العرب السرديين، منهم على سبيل المثال لا الحصر: سعيد يقطين، وعبد الملك مرتاض، وحسن بحراوي، وسيزا قاسم، ويمنى العيد[26]. وفي الصدد ذاته يبين أنه قد جرب التحليل السيميائي دون أن يصرّح بذلك، إلا أن هذا المؤلف -كما يبين- يُعدّ "بمثابة المغامرة النقدية الأولى التي حاول فيها الاقتراب من هذا التحليل، بدراسة مستقلة عبر هذا المنهج الذي يجمع النقاد -على حد زعمها- أنه مازال يلتبس كثيرًا بالبنيوية التي خرج من عباءتها، والتي لم يستقل تمامًا عنها، باعتبارها منهجًا مكتملًا بذاته حتى يومنا هذا"[27].

وفي هذا التعميم وهو سمة تعد آفة أو معوقًا من معوقات انتظام أي خطاب[28]، يلحظ مدى الخلل أو قل الاضطراب المنهجي لدى هذا الخطاب، الناتج عن اللبس وعدم التمييز بين هذين المنهجين، وتحديد مدى اختلافهما في الآليات والإجراءات النقدية. ومما يؤكد ذلك ملفوظه أيضًا: "إن السيميائية منتمية في أصولها ومنهجيتها إلى البنيوية ... ولهذا يصعب التمييز بين الحقلين تمييزًا مانعًا"[29]. بل إنه يحصر الفارق بينهما في فارق وحيد -متكئًا في ذلك على (دليل الناقد الأدبي)[30]- مفاده: إن السيميائية تقتصر على التركيز على دراسة الأنظمة العلامية الموجودة أصلًا في الثقافة، والتي عرفت على أنها أنظمة قارة قائمة في بيئة محددة. أما البنيوية -كما يرى- فتدرس العلامة سواء أكانت جزءًا من نظام أقرته الثقافة أم لم تقره. بل إنه يرى أن هذا الفارق الوحيد "لم يكن -على حد تعبيره- أساسًا قويًا للتمييز" [31].

ومما يتسم به هذا الخطاب أيضًا، احتذاؤه مؤلفي (دليل الناقد الأدبي) أيضًا، وحذوه حذوهما، وتلك آفة أخرى، ومعوقٌ ثانٍ يعوق انتظام أي خطاب. وذلك في أخذه على الدراسات السيميائية، أنها تتلخص مثلًا في "أن معظمها ينهج نهجًا شكلانيًا، يستبعد المحددات الاجتماعية

الثقافية، ومن ثم تقترب الدراسات السيميائية جدًا من المنهج البنيوي، خاصة أنها كثيرًا ما توظف المفردات السوسيرية، نحو: العلامة والنظام واللغة والأداء"[32]. والواقع أن هذا التصور ناتج عن تأكيد "فكرة الهوية العلائقية" -حسب رأي جوناثان كلر في كتابه (الشعرية البنيوية) [33]- التي تمثل أهمية فائقة للتحليل السيميائي والبنيوي. وهو تصور يكرس النظرة الآلية أو الوصفية للنسق اللغوي، من حيث هو مجموعة من العلاقات الداخلية، وليس مجرد امتداد زمني أو تاريخي. إلا أن السيميائية قد أسقطت هذه النظرة المعيارية، وإن أخذت من اللسانيات مبدأ النظر إلى البنية في علاقاتها الداخلية التي تتحاشى في ذلك علاقة النص بالمحيط الخارجي، وكذلك القول بالعلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول حسب تعريف سوسير للعلامة "إنها مجموع ما ينجم عن ترابط الدال بالمدلول"[34]. إلا أن هذه الطبيعة الاعتباطية في تصور السيميائية، هي التي تمنح الدوال مدلولات عديدة. ذلك أن المبدع يمتح الكلمة من مخزون اللغة، فيدخلها في سياق جديد هو الدخول الذي يجعلها تحمل أكثر من دلالة[35].

ولعل هذا الموقف النقدي إزاء هذين المنهجين: البنيوي والسيميائي، واللبس في فهم معطياتهما وآلياتهما في الإجراء والتحليل، ناتج عن تداخل السيميائية مع البنيوية، في استعمالهما نفس المصطلحات الألسنية، نحو: لغة، خطاب، وسمة، ونص، ودلالة، وتركيب، ودال، ومدلول، وغيرها، إذ يكمن الاختلاف بينهما، ليس فقط في إهمال السيميائيات للشكل وتجاوزها لها، ولكن من حيث عنايتها بالمعنى وتأكيدها أن كل نص أدبي ينطوي على إمكانات متعددة للتأويل، واستخلاص المتلقي لأنواع غير محدودة من الدلالات. فضلًا عن إعطاء السيميائية الأهمية للقارئ في استنتاج المعاني الخفية وتحريرها للنص. وإذا كانت اللسانيات الوصفية تُعنى بالدال من خلال رصد التعبير والشكل اللغوي المنطوق، فإن السيميائية لدى كورتيس تُعنى "بدراسة المحتوى أو المدلول عن طريق شكلنته، أي دراسة شكل محتواه. فعلى مستوى شكل المدلول، يتم التركيز على النحو والصرف والتركيب، وعلى مستوى الجوهر يدرس الجانب الدلالي"[36]. ولهذا فإن عددًا من

البنيويين رأوا في السيميائية "رديفًا لنقدهم البنيوي. فرولان بارت مثلًا، يهتم كثيرًا بما تقدمه السيميائية من ملاحظات حول ما يسميه لعبة الدلائل في النص، والتي يعني بها أن النص هو آلة لغوية، ليس من السهل التحكم بها، وإنما علينا أن نترك لأجزاء النص، وما فيه من علامات متسعًا من الحوار والجدل والتفاعل الداخلي الذي يتكشف عن وجود طرق مختلفة للإبلاغ والتوصيل والتعبير"[37].

ويحتذي هذا الخطاب أيضًا حذو مؤلفي (دليل الناقد الأدبي) فيما زعماه من أن تشابه السيميائية مع النقد الجديد "في تركيزه على حياة العلامات في النص ومعالجتها شكلانيًا (...) وفي اعتبار النص كيانًا مغلقًا على نفسه، لا يحيل خارج ذاته"[38]. لكنه سرعان ما ناقض هذا القول بملفوظ آخر، نصه: "إن السيميائية في مرحلة لاحقة، قد تخلصت من مجرد كونها علمًا موضوعه العلامة، لتصبح منهجًا نقديًا مستقلًا بذاته، منهجًا ينظر إلى النص الأدبي، باعتباره مكونًا من بنية ظاهرة، وبنية عميقة. تتكون البنية الظاهرة من اللغة الخاضعة للقواعد التركيبية والإبلاغية [أي الاهتمام بتحليل خصائص الشكل الأدبي، والخصائص الأدبية، كما يحلل علاقة اللغة بالسياق الخارجي]. أما البنية العميقة، فتتكون من المرجعية الاجتماعية أو النفسية أو الثقافية التي تسهم في خلق النص الأدبي واكتماله"[39].

ولعل ما يؤكد تناقض هذا الخطاب، ما أورده في بداية مدخل الكتاب في تعريف السيميائية لدى المعجميين بأنها: "نظرة عامة للأدلة وسيرها داخل هذا الفكر، وهي نظرية للأدلة والمعنى وسيرها في المجتمع. وفي علم النفس تظهر الوظيفة السيميائية في القدرة على استعمال الأدلة والرموز. وهذا التعريف المعجمي يقترب كثيرًا من التعريف للسيميائية، وإن لم يطابقه"[40]. إضافة إلى إشارته إلى كون سوسير أول من عرف السيميائية: "إنه علم العلامات داخل الحياة الاجتماعية"، وإن كل السيميائيين الذين أتوا بعده قد تبنوا هذا التعريف، لاسيما في أوروبا[41]. بل إن السيميائية لا تدرس العلامات في كنف الحياة الاجتماعية وحسب، بل إنها تزعم لنفسها

القدرة على دراسة الإنسان دراسة متكاملة، من خلال العلامات المبتدعة من قبل الإنسان، وذلك بهدف إدراك واقعه. فهي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها. وهذا يعني أن نظام الكون، بكل ما يحويه من علامات ورموز، هو نظام ذو دلالة. أي أن السيميائية هي علم يدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون، وكذلك توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية[42]. بل إن هذا الخطاب، يقر في نهاية المطاف، بما ذهب إليه فيصل الأحمر[43] من "أن السيميائيات تعد خير منهج في تحليل النصوص ومقاربتها، ذلك أنها لا تقول كلمتها الأخيرة، ولا تمل من احتضان العلوم الأخرى بين جنباتها (...) ومنها علم الاجتماع دون أن ينقص ذلك من شأنها".

ومما يؤخذ على هذا الخطاب أيضًا، تحديده لاتجاهات السيميائية، وحصرها في اتجاهين دون سواهما: اتجاه التحليل الألسني للأدب، واتجاه تحليل علامات الحياة الاجتماعية ورموزها[44]. في حين أنها تتفرع إلى مدارس واتجاهات متعددة مختلفة ومتنوعة. وهو ما قد يسم هذا الخطاب بعدم الدقة العلمية، وعدم التحري أيضًا في ضبط المعلومة، والرجوع إلى كتب النقد السيميائي، سواء المترجمة منها أم العربية. وقد اختلف السيميائيون في تحديد اتجاهاتها؛ فمنهم من جعلها في ثلاثة: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا التعبير عن الفكر[45]، ومنهم من فرعها إلى ثلاثة أنواع من الأنظمة: أنظمة الرموز المنطقية والفلسفية، وأنظمة الرموز الجمالية في الفنون والآداب، وأنظمة الرموز الاجتماعية[46]. ومنهم من قسمها إلى ستة اتجاهات: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا سوسير، وسيميوطيقا بورس، ورمزية كاسيرر، وسيميوطيقا الثقافة[47]. ومنهم من جعلها في ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأمريكي، والاتجاه الفرنسي، والاتجاه الروسي[48]. وآخر حصرها في ثلاثة اتجاهات: سيمياء التواصل، وسيمياء الدلالة، وسيمياء الثقافة[49].

لكن ثمة من يحصرها في أربعة اتجاهات؛ يضم كل منها اتجاهات عدة: الاتجاه الأمريكي، والاتجاه الفرنسي -وهذا بدوره يتفرع إلى ستة فروع- والاتجاه الروسي، والاتجاه الإيطالي[50]. ومنهم

من جعلها في قسمين: الأول: السيمياء العامة؛ وهذه بدورها تشمل اتجاهات عدة: السيمياء التواصلية، والسيمياء الدلالية، والسيمياء الثقافية، والسيمياء التداولية أو (سيمياء المعنى) لدى بيرس وموريس، والسيمياء التحليلية (كريستيفا). أما القسم الثاني فهو سيمياء الأدب؛ وتشمل محاور عدة: النقد السيميائي البنيوي، والنقد السيميائي النفسي، والنقد الاجتماعي، والنقد السيميائي التأويلي[51].

(1-4)

أما ما يتعلق بالجانب التطبيقي[52] في خطاب هذا الكتاب (سيميائية النص القصصي)، المخصّص في الأساس له فصول الكتاب الخمسة[53]، بينما خُصّص للتنظير المدخل، إضافة إلى التوطئة التي يُمهّد فيها لكل عنصر من عناصر التطبيق بعدة صفحات قبل الشروع في الإجراءات والتحليل لتلك العناصر. وبالنظر في آليات تحليل هذا الخطاب لسيميائيات العتبات، فقد اقتصر على تحليل ثلاثة عناصر سيميائية منها، قسمت كالآتي: العنوان الرئيس و(العناوين الفرعية)، والإهداء العام والخاص، والاستهلال. وأغفل الخطاب تحليل عناصر أخرى نحو: الغلاف بوجهيه الأمامي والخلفي، والصفحة الأولى التالية للغلاف، والاستهلالات في النصوص الداخلية والتواريخ - (في النصوص الأدبية ذاتها، بوصفها تمثل إلى جانب عناوينها العتبات الداخلية)- واسم المؤلف، وغير ذلك[54] هذا من جهة.

ومن جهة أخرى؛ فقد خُصّص لكل عنصر من عناصر العتبات الثلاثة المشار إليها آنفًا عملًا أدبيًا واحدًا، وهذا أمر لا ضير فيه، لكنه اقتصر في دراسته على ذلك العنصر فقط، وتحليله ورصده دون بقية عناصر العتبات الأخرى: الداخلية والخارجية؛ بوصفها تمثل نصًا موازيًا للنص الأدبي Para text ومصاحبًا من مصاحباته النصية الخمس، كما حدّد ذلك جيرار جينت في كتابه (أطراس) (Palimpsests) (1982)[55] ومن ثم توسّعه في ذلك في كتابه (عتبات) (Seuils)

(1987)[56]. الأمر الذي قد يؤدي إلى الحيلولة دون استكناه علامات النص وترميزاتها، ورصد وظائفها، ومن ثم رصد خيوط دلالات النص وفتح مغاليقه. وهو ما يسم التحليل بالخلل المنهجي، وعدم مراعاة أسسه وآلياته الإجرائية.

وتكمن أهمية دراسة العتبات النصية أو النصوص الموازية أو المُناصات حسب بعض الترجمات، برمتها، في نص أدبي ما، في الكشف عن المكون الدلالي في متنه على المستوى العمودي، بعد أن تم الكشف عن المكون التركيبي من خلال دراسة بنية تلك العتبات نحويًا ومعجميًا على المستوى الأفقي، فضلًا عن أثر ذلك في استجلاء مدى اتساق متن هذا النص وانسجامه مع محيطه النصي الموازي له. بل إن النص الموازي -حسب جيرار جينت- "هو الذي يمنح النص الأساس هويته واختلافه". إذ يرى أن هذه المصاحبات النصية "تحيط بالنص وتُمططه، وبعبارة أدق، فهي كائنة لتقديمه (...) لتؤكد وجوده في العالم لحظة تلقيه واستهلاكه"[57]. هذه الوظيفة أو الوظائف التي يتمتع بها النص الموازي تسبغ الكائنية على النص من جهة، كما أن إحاطته بالنص -عبر عناصره- "تشكل عتبات تقود القارئ إلى جغرافية النص، وتمنحه مفاتيح الاستكشاف، لاستغوار مجاهيله، وإضاءة مناطقه المعتمة عبر مجرة الأسئلة الحرجة التي تفجرها عناصر النص الموازي أثناء فعل القراءة من جهة أخرى"[58].

(2-4)

وستكتفي هذه الدراسة فيما يتعلق بالعتبات، بالتأمل في تحليل هذا الخطاب لنموذج العنوان في مجموعة (حريم أعزكم الله) القصصية، وعناوينها الفرعية، أي (عناوين نصوصها) البالغ عددها ستة عشر نصًا. إذ يلحظ بعد القراءة والتأمل والتحليل أن هذا الخطاب قد حاول تتبع دلالات عنوانات -كما يسوغ البعض الجمع بذلك- تلك النصوص وربطها بدلالة العنوان الرئيس. لكن مما يؤخذ عليه أنه قد انتهج طابع السرد الإخباري عن مضمون القصة وموضوعها تارةً، وطابع الشرح التعليمي تارة أخرى، وإن لم يخلُ -أي هذا الخطاب التحليلي- من محاولات

استكناه المجازات والدلالات الرمزية أو العلامية-في بعض النصوص-، وربطها بسياقاتها الاجتماعية والثقافية؛ ما يضفي على الخطاب سمةً بارزة، تسمه بأنه أقرب إلى الشرح والتوضيح، واستجلاء دلالات النص ومضامينه، منه إلى القراءة والتأويل. وكان الأحرى بهذا الخطاب -الذي يزعم أنه ينتهج المنهج السيميائي- أن يعمد إلى تحديد وظائف العنوان الرئيس، ووظائف عنوانات تلك النصوص -كما حدّد خارطة منهجيته- أيضًا؛ كونها تعد علامة سيميائية، تمارس التدليل "وتتموقع في الحد الفاصل بين النص والعالم، ليصبح نقطة الاستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم، والعالم إلى النص، لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما، ويحتاج كل منهما الآخر"[59].

ومن تلك الوظائف ما يأتي: وظيفة التسمية، والوظيفة الإيحائية، أي (تعيين محتوى النص أو الإيحاء به)، والوظيفة الإغرائية أو الإغوائية، والوظيفة التحليلية. وتتم هذه الأخيرة على المستويين: المستوى النحوي والتركيبي، والمستوى الدلالي والبلاغي؛ أو فيما يطلق عليه (المستوى النصي)؛ أي تحليله على أو في ثلاثة مستويات: التركيبي، والمعجمي الدلالي، والمجازي. ومن ثم التطرق إلى تحليل العنوان في تناصه وحواره مع الموازيات أو المصاحبات النصية المشار إليها آنفًا؛ كونها تعد إحدى "مراكز النص الاستراتيجية الحاسمة التي تفتح السبيل لما يتلو، وتسوغ النص، وتقدم إشارات أجناسية أسلوبية، وتبني عالمًا تخييليًا، وتوفر معلومات أكثر عن الحكاية المروية"[60].

ويمكن وصف الغلاف[61] -الذي أغفله هذا الخطاب- كي يتسنى للقارئ المتأمل محاولة قراءته واستكناه دلالاته، وفك شفراته وعلاماته. فقد تضمن الغلاف في طبعته الثالثة[62] صورة امرأة باهتة الوجه، مُرتدية برقعًا شعبيًا مزخرفًا بحلى من الفضة، رافعة كفها الأيسر لما يقابل وجهها، يتدلى شعرها فوق جبينها، ومن حواليها نسوة يرتدين (الشرشف)[63] يغطّين وجه الغلاف. وفي أعلى هذه الصورة يتجلى العنوان بخط أحمر؛ كتبت الملفوظ المفرد (حريم) بخط كبير بارز عريض (بخط النسخ)، وبجانبه نقطتان بارزتان، ومن ثم كتب الملفوظ (أعزكم الله) -الذي يحمل

سياقات اجتماعية وثقافية، ليس المقام هاهنا لتحليله- بخط أحمر أيضًا، أقل سمكًا وحجمًا وعرضًا من الخط الملفوظ المفرد. لكنه كتب بنمط آخر شبيه بالخط الكوفي، وفوق العنوان كتب اسم القاص بخط النسخ، بلون أبيض، أقل سمكًا وعرضًا وحجمًا من خط العنوان.

وفي أعلى الغلاف كتب الملفوظ (إبداعات يمانية) بخط أصفر بارز كبير، لكن ليس بحجم العنوان ولا بعرضه ولا سمكه، وأسفل ذلك كتب جنس هذا النص (قصص) باللون الأصفر. أما عن لون الغلاف، فتكسوه عدة ألوان، ممزوجة بين الأزرق والسماوي والبنفسجي. أما الغلاف الخلفي، فتبدو فيه صورة فتاتين وامرأة يرتدين الزي الشعبي: الفتاة الصغرى تظهر فوق صخرة كبيرة مستندة إلى عدة صخور وأحجار، وكلهن محدقات بأعينهن نحو شيء ما. وفي جانب الغلاف، كتب نص طويل[64] بخط النسخ بطول الغلاف بخط أسود، وخلفيته باللون الأصفر.

ولك أن تستجلي أيضًا دلالات الصفحة الأولى التالية للغلاف المكتوب فيها العنوان بنمط مختلف عن نمط الغلاف، وكذلك صفحة العنوان الداخلية، واستجلاء نمط الخطوط المختلفة أيضًا عن الصفحة السابقة والغلاف، وكذلك الإهداء وملفوظاته المهداة إلى الشاعر اليمني عبد الله البردوني، ونمط الخط المكتوب فيه، وأسفله اسم المُهدي (القاص). يلي ذلك ملفوظات (التحية) المهداة إلى عدة أشخاص، مختومة باسم المُهدي أيضًا. ومما كان ينبغي لهذا الخطاب أيضًا، عدم الاقتصار على تتبع تناص العنوان الرئيس وحواره مع العناوين الفرعية لـ(نصوص المجموعة) وحسب، بل تتبع ذلك أيضًا مع كل نص من نصوصها. وبعبارة أخرى، أي رصد تناص العنوان الرئيس مع كل عنوان من عناوين نصوص المجموعة، ومن ثم مع النص ذاته على حدة من جهة، ثم رصد تناص كل ذلك مع النصوص كلها وحوار بعضها مع بعض من جهة أخرى؛ كونها تمثل برمتها تمطيطًا أو تفصيلًا لنواة العنوان وتوسيعًا لها، أو نصًا آخر يضاف إلى نص العنوان الرئيس، أو تعد حاشية عليه. بل إن أهمية العنوان الرئيس ووظائفه تتسع لتشمل أيضًا حواره مع الوحدات السردية المكونة لكل نص من نصوص المجموعة، وربط برامجها السردية به،

وكذلك رصد طبيعة الصراع بين الشخصيات (صراع الإرادات) وفق نظرية العوامل ونظرية المربع السيميائي اللتين كرسهما غريماس وكورتيس في نظريتهما السيميائية السردية.

وبما أن هذا الخطاب قد عمد إلى تحليل كل نص من نصوص هذه المجموعة على حدة، فقد كان بإمكانه أن يتنبه إلى أهمية العنوان بالنسبة للخاتمة النصية (أي خاتمة كل نص) وتحليل ذلك، تمامًا كما هو الأمر بالنسبة للعنوان وعناصر الفاتحة النصية من الغلاف، والاستهلال، والإهداء، وغيرها؛ لكونها (أي الخاتمة النصية) تمثل عتبة للخروج من النص؛ "تنبجس لتكثف الوحدات النصية السابقة لفظيًا ودلاليًا في صورة سردية مضغوطة"[65]. ولهذا تأتي الخاتمة بمنزلة تأويل من المبدع لكل ما سبقها من وحدات سردية. وبعبارة أخرى "تفسر الخاتمة ما سكت الكاتب عنه، ليخفف التوتر الذي ينتاب القارئ من الفجوات التي تصيب الفضاء الدلالي لوحدات النص"[66].

(3-4)

أما ما يخصّ سيميائية السرد -كما عنون الفصل الثاني بذلك- أو السيميائية السردية، فقد عيّنه هذا الخطاب منهجًا لدراسة ثلاثة عناصر سردية مختارة بقصدية في هذا السياق -كما يُصرّح بذلك- هي: الحدث واللغة والحوار. أما بقية العناصر المكونة للنص السردي، فقد خصص لها فصول الكتاب الثلاثة القادمة؛ معللًا ذلك باستيفاء "حقها من التحليل والترتيب والرؤية النقدية التي أدت إلى تقسيمها على هذا النحو أو ذاك"[67]. ويفهم من فحوى ملفوظ خطابه هذا أنه يتغيا الفصل بين ما سبق دراسته عن سيميائية العتبات ونماذجها التطبيقية، عن بقية فصول الكتاب الأربعة، فضلًا عن أنه قد عمد في مدخل هذا الفصل إلى التوطئة بالتنظير للسيميائية السردية، وعلاقتها بالسرديات في خمس صفحات، إضافة إلى توطئته لكل عنصر من العناصر الثلاثة المحددة للتحليل المشار إليها آنفًا. ولم يعمد إلى ذلك في مدخل الكتاب الذي اقتصر فيه في بضع صفحات للتوطئة بالتنظير للسيميائية دون التطرق إلى علاقتها بالسرد أو

السيميائية السردية، وأتبع ذلك في بضع صفحات أيضًا، بتوضيح مفهوم النص القصصي، وبيان أنواعه الذي حدده في أربعة هي: القصة القصيرة، والأقصوصة، والنص المفتوح[68]، والأقصودة.

ولعل صنيع هذا الخطاب الآنف الذكر، قد يُلتبس فهمه لدى القارئ، والذي مفاده أن منهج السيميائية السردية لا يُعنى بالعتبات، وأنه يقتصر فقط على المتن وعناصره الفنية المكونة له؛ ما قد يسم الخطاب بالخلل والقصور المنهجي، بل والتناقض مع ذاته، في صدد تلفظه عن سيميائية العتبات ومدى أهميتها وترابطها الدقيق مع النصوص الإبداعية عمومًا، بوصفها "البوابات أو المداخل التي تمكّن القارئ من الإمساك بالخطوط الأساسية التي تمكنه من قراءة النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة"[69]. لكنه وخلال بضع صفحات سرعان ما يزيل اللبس عن ذلك -من غير قصد أو تنبه- في صدد توطئته التنظيرية لعنصر اللغة (لغة العمل القصصي)- بوصفها -حسب ملفوظه- "علامة دالة على مدلولها الحكائي". إذ يبين أنه سينطلق في تحليل نماذج السيميائية السردية الثلاثة المذكورة سلفًا من مستويين: مستوى البنية الظاهرة، ومستوى البنية العميقة. وأتبع ذلك بملفوظات معدودة، مفادها أنه سينتهج هذا التحليل أيضًا ويعممه على فصول الكتاب كله السابقة واللاحقة[70].

وبالعودة إلى ملفوظ هذا الخطاب المحدّد منهجيته ومنطلقه في التحليل من مستويين: "مستوى البنية الظاهرة، الدال عليه منطوق القصة السردي من الوجهة الجمالية الخالصة؛ ومستوى البنية العميقة الذي تدل عليه اللغة، باعتبارها علامة سيميائية دالة على محيطها الاجتماعي أو السياسي أو الثقافي الذي نشأت منه، وربطتها به علاقة جدلية تتجلى عند الإحالة إلى المرجعية الخارجية للنص القصصي"[71]. وهو ما يعزز وجهة نظره في النص؛ إذ يرى أنه مكون في الأساس من بنيتين: "بنية جمالية ظاهرة ومستقلة على مستوى المنطوق السردي؛ وبنية اجتماعية، يحيل إليها الدال السردي، ويفسر النص في ضوئها، باعتبارها بنية عميقة وشيجة الصلة بالمدلول وبشتى المضامين الواقعة على مستوى هذه البنية الدلالية التي تجعلنا أمام قراءة ثانية للنص الأدبي"[72].

صحيح أن التحليل السيميائي السردي[73] لمدرسة باريس، ينصب على تناول المعنى النصي من خلال مستويين: المستوى السطحي، والمستوى العميق. إلا أن ذلك ليس هو ذاته التصور الذي حدده الخطاب الآنف الذكر. إذ يتم الاعتماد في المستوى السطحي على المكون السردي الذي ينظم تتابع حالات الشخصيات وتحولاتها، والمكون الخطابي الذي يتحكم في تسلسل الصور وآثار المعنى. أما على المستوى العميق، فيتم رصد شبكة العلاقات التي تنظم قيم المعنى حسب العلاقات التي تقيمها، وكذلك تبين نظام العمليات التي تنظم الانتقال من قيمة إلى أخرى[74].

وبعبارة أخرى يتم التحليل على المستوى السطحي البرنامج السردي ومكوناته الأساسية، كالتحفيز والكفاءة والإنجاز والتقويم مع التركيز على صيغ الجهات (الموجهات)، ودراسة الصور باعتبارها وحدات دلالية وصور معجمية، مع إبراز مساراتها والأدوار الثيمية مع ربطها بالبنية العاملية والإطار الوصفي[75]. وعلى المستوى العميق يدرس المكون الدلالي والمكون المنطقي باستقراء التشاكل والمربع السيميائي الذي يولّد التمظهرات النصية السطحية سردًا وحكاية. فضلًا عما يقوم به المربع السيميائي من إبراز علاقات التضاد والتناقض والتضمن (الاستلزام). ما يتيح -من خلال ذلك- تولّد المعنى في أشكال تصويرية مختلفة، والتجلي على مستوى السطح بصيغ تعبيرية مختلفة ومتنوعة[76].

(4-4)

وستقتصر هذه الدراسة في ما يتعلق بالجانب التطبيقي لـ(سيميائية السرد) لدى خطاب هذا الكتاب على رصد عنصر (الحدث) وتتبع آلياته في التحليل. فقد التزم الخطاب بما وعد به آنفًا؛ في التركيز على استجلاء ملفوظ تلك القصص، ورصد دوالها، والسعي في توضيح مضامينها، وما تنبئ عنه من مدلولات -بأسلوب يغلب عليه الطابع التعليمي البيداغوجي، كما أشير إلى ذلك سلفًا-. هذا على المستوى السطحي، أما على المستوى العميق؛ فقد عمد الخطاب إلى تتبع سياقات (الحدث) وطبيعة نموه وتسلسله، ورصد إيقاعاته وديناميته في السرد، ومحاولة استكناه المدلول

العام لكل قصة من تلك القصص، وربط تنامي تلك الأحداث منذ البداية وسيرورتها في الوسط حتى النهاية، أو ما يطلق عليها بـ(لحظات التنوير) التي تتسم بها القصة القصيرة حسب نقاد السرد، مع مراعاة ما يصاحب ذلك (أي فعل السرد) من سياقات اجتماعية وثقافية، إضافة إلى محاولة هذا الخطاب الاعتناء برصد تلك الخروقات أو الخروج عن المألوف الذي يؤدي إليه منطق الحدث في أسلوب السرد الحكائي، أو ضمن النص المتحقق حسب تعبير نقاد السيمياء. ذلك أن (الحدث)، كما يوضح ذلك لوتمان "تكسير المتصل وخرق لقانون ما أو انزياح عن مألوف ما. وإذا كان وجود هذا الحدث هو الذي يسمح لنا بالحديث عن مبنى، وعن نصوص متحققة من خلال تجلٍ خاص، فإن هذا الانزياح (خرق المتصل) يستدعي الأداة التي تقوم بالتكسير"[77].

إلا أن ما قام به هذا الخطاب التحليلي لعنصر (الحدث) لا يمت بصلة للمنهج السيميائي السردي. فالحديث عن (الحدث) في هذا المنهج، لا يمكن فصله عن علاقته بالشخصية أو (الذات الفاعلة) (البطل) في النص من جهة، ورصد علاقة ذلك بمسارات توليد السرد وبنائه على ثلاثة مستويات: المستوى العميق أو (المستوى الخارج سيميائي)، المتمثل في: مستوى البنية المجردة العميقة (المحايثة)، بوصفه بنية مجردة من الفعل؛ والمستوى السطحي أو (المستوى السيميائي) المتمثل في المستوى السردي: مستوى الفعل والحدث؛ ومستوى التجلي النصي، ويمكن توضيح ذلك بالمخطط الآتي[78]:

البنية الدلالية ـــــ مستوى خارج السيميائي

الفعل ـــــ مستوى سيميائي

التجلي ـــــ النسق النصي

وتتمثل تلك المسارات السيميائية السردية في المخطط الآتي[79]:

(1) التنظيم العميق، ويشمل مسارين:

(أ) المسار التوليدي وبناء الدلالة المجردة، ويمثله النموذج التكويني (التأسيسي): المربع السيميائي.

(ب) مسار تسريد النموذج التكويني.

(2) التنظيم السطحي، ويشمل المسارات الآتية:

(أ) المسار التوليدي وتوليد الدلالة السردية؛ أي تركيب الدلالة المجردة السابقة، ويمثله: النموذج العاملي: ← (1) كنسق (العوامل الستة).

← (2) كمحاور (محور الإبلاغ، محور الرغبة، محور الصراع).

(ب) المسار التوليدي وتوليد الدلالة الخطابية (أي تخطيب البنية المجردة). ويمثله: النموذج العاملي:← (1) كإجراء، ويتجلى في الخطاطة السردية حسب غريماس في أربعة موجهات هي: التطويع، والأهلية، والإنجاز، والجزاء.

← (2) البرنامج السردي.

(ج) المسار السردي ونمط الوجود السيميائي: وذلك من خلال تحديد نمط الوجود للذوات والموضوعات على حد سواء، ويتمثل ذلك في:

ذات ممكنة ـ ذات محينة ـ ذات محققة

موضوع ممكن ـ موضوع محين ـ موضوع محقق

(د) المسار الثيمي (التصويري) (الخطابي) أو (التجلي النصي): ويتمثل في الآتي:

(1) الدلالة الخطابية: ويشمل مستويين:

(أ) مستوى الثيمة[80]: وفيه يتم تكثيف وتقليص مجموعة من القيم المتناثرة أو(الوحدات المعنوية) داخل النص، والقابلة للتجسد في مسارات متنوعة .

(ب) مستوى الصورة: ويمثل المسارات أو الأبعاد التصويرية والتشكلات الخطابية.

(2) التركيب الخطابي: ويطلق عليه الوجود المشخص، كونه يضم (الممثل) بوصفه محفلًا للتلفظ، ويشمل ثلاثة مستويات:

(أ) مستوى الممثل: أي الانتقال من (العامل) كمقولة مجردة إلى (الممثل) كوحدة مشخصة.

(ب) مستوى الزمن أو التزمين[81]: وهو ما يمنح الخطاب خاصيته الزمنية من خلال منح كون دلالي ما بعدًا زمنيًا، أي برمجة مسبقة لمجموعة من الأحداث.

(ج) مستوى الفضاء أو التفضيء[82]: وهو برمجة مسبقة للأحداث وتحديدًا لطبيعتها فـ(الفضاء يحدد نوعية الفعل) من خلال تحديده نقطة إرساء مرجعية تشتغل كإطار يرسم للأحداث تخومًا. أي أنه يُعد تخطيبًا لسلسلة من الأماكن التي أسندت إليها مجموعة من المواصفات لكي تتحول إلى فضاء.

مما سبق يمكن أن تُستشف الأسباب التي أدت بهذا الخطاب التحليلي إلى الوقوع في هذا الزلل أو الخلل المنهجي، وهي ما يأتي:

1. تعامله مع العناصر الثلاثة المحللة تعاملًا بنيويًا، وفصل بعضها عن بعض، وهذا أمر غير ممكن، ولا يتسنى في المنهج السيميائي السردي، كونه يتعامل مع معظم عناصر السرد المكونة للنص السردي وفق مسارات وأنماط وجود متعددة -كما سبق توضيح ذلك في المخطط السابق- لكن ذلك لا يمنع من دراسة أو تحليل عنصر ما من عناصر السرد، كسيمياء الفضاء، أو سيمياء الشخصية، وما إلى ذلك، ولكن في ضوء علاقة ذلك العنصر بتلك المسارات وأنماط الوجود.
2. اعتماد هذا الخطاب على مسلّمة، اتخذها منهجًا للتحليل، بعد أن روّج لها نقديًا، في مدخل الكتاب، في صدد توطئته للسيميائية[83]؛ مفادها: أن المنهج السيميائي يتشابه مع المنهج البنيوي، فوقع فريسة لتلك المسلّمة، وتلك الأصداء النقدية التي روج لها.

3. عدم التحري أو الرجوع إلى كتب النقد السيميائي، لا سيما التطبيقية منها، والاطلاع على آلياته الإجرائية والتدقيق فيها قبل الخوض في غمار هذا المنهج.
4. شحّة كتب النقد التطبيقي لهذا المنهج، مقارنة ببقية المناهج الأخرى، لا سيما في المشرق العربي، لأسباب عدة، منها: ما يروّج عن صعوبته وغموضه على مستوى المنهج والتنظير من جهة، وعلى كثرة المصطلحات والآليات الإجرائية من جهة أخرى.

(5)

وستكتفي هذه الدراسة بالاقتصار على ما تم رصده وتحليله لآليات هذا الخطاب في الفصلين (الأول والثاني) لأسباب عدة:

1. خشية الإطالة، واتساع رقعة هذا البحث، وهو ما قد يخرج به عن إطار المنهجية المحددة في هذه الدراسة من ناحية، ولما قد يجنيه على بقية المواد أو العيّنات المتخذة مادة للتحليل والدراسة من ناحية أخرى.
2. تمحور بقية الفصول الثلاثة -المشار إليها في مظان سابقة- في تحليلها لنصوص تلك المجموعات القصصية حول ما تم رصده في الفصلين السابقين، من ملاحظات حول طبيعة القراءة، وتحديد المنطلقات والأهداف والآليات الإجرائية في الرصد والنقد والتحليل؛ كونها تنتهج منهجًا واحدًا، هو المنهج البنيوي غير المنغلق أو المقتصر على بنية النص فحسب، بل مع مراعاة السياقات الأخرى الاجتماعية والثقافية وغيرها.
3. تمظهر الفصل التالي (الثالث) وتجليه -أي فيما يتعلق بعنصري: الزمان والفضاء، في معظم مؤلفات هذا الخطاب. وبعد معاينة هذا الخطاب ورصده وتحليله، تبين أنه على المستوى التطبيقي[84]، خطاب موحد أو متحد في الآليات والإجراءات البنيوية، مفعم بها، لا يغادرها، ولا ينفك عنها.

4. تضافر هذا الخطاب وتراسله بالنسبة لعنصر (الصورة)[85] المخصص له الفصل الرابع (سيمياء الصورة) مع ما ورد من خطاب بعض المؤلفات السابقة على المستويين: التنظيري والتطبيقي، المتمثل في هيمنة التصور البنيوي عليها. إذ قسمت الصورة إلى ثلاثة أنواع: الصورة الوصفية، والصورة السردية، والصورة السينمائية[86]. لكن ذلك لا يعني القول: إنه ليس ثمة ما يضاف إلى ما سبق، كلا... فثمة تحديثات منهجية لها[87]، تختلف من مؤلَّف لآخر، نتيجة الخبرة المعرفية والنقدية المكتسبة في مجال السرد لهذا الخطاب الذي تمتد تجربته في الرصد والممارسة إلى ما يزيد عن ربع قرن. وستقتصر الدراسة في هذا الصدد على رصد هذا الخطاب في تحليله عنصر الصورة (السينمائية) التي تتجلى في تقنيات عدة، أغفلها الخطاب ولم يتطرق إليها[88]. وذلك على مستوى التصوير والتأطير والتمثيل، بوصفها أداة للتعبير الفني، بل قد تصبح عنصرًا مهمًا - بالنسبة للمسرح- في باب التوثيق والأرشفة الموضوعية[89]. وبالنظر في ذلك، يُلحظ مدى القصور في فهم طبيعة هذه الصورة، وكيفية اشتغالها، فضلًا عن تحليلها، بل وعدم استثماره آليات المنهج السيميائي السردي في التحليل، على الرغم من كونها مادة جديرة بالدراسة في هذا الحقل[90].

5. وفيما يتعلق بالتناص، فقد اتخذ الخطاب مجموعة (دخان) لجليلة الأضرعي نموذجًا للتحليل؛ مبينًا أنه سيقتصر بالتنظير والتحليل على ثلاثة أنواع بارزة في موضوع التناص -حسب وجهة نظره- بوصفها مهيمنة على هذه المجموعة، هي: التناص الأيديولوجي، والتناص التاريخي، والتناص الأدبي[91]. ويبين أنه سيستجلي ما تناصت به تلك النصوص، سواء أكان تناصًا تاريخيًا أم أيديولوجيًا أم أدبيًا، وأصبحت في سياقها، بدءًا من العنوان وصولًا إلى المنطوق السردي. بل واستجلاء بناها الظاهرة والعميقة، وكذلك وظائفها الفنية التي تؤديها للقصص، والدلالية التي تتجلى عبر ربط محتوى التناص بمحتواها سواء كانت إيجابًا أم سلبًا، وتوافقًا أم اختلافًا، تأكيدًا أم نفيًا[92]. وبالإمعان أو الإنعام في

قراءة هذا الخطاب وتحليله، يلحظ أنه خطاب منتظم يسير وفق منهجية واحدة خطها لذاته لا يحيد عنها، تم التطرق إليها في مظان سابقة. ولعل الباحث قد لا يجد وصفًا أدق وأوضح لهذه المنهجية، مما وصف به هذا الخطاب ذاته في الملفوظ الآتي: "انطلقنا -أي في تحليله للمجموعة- من الأسلوب نفسه في الفصول السابقة، أي من استنطاق نماذجها القصصية المختارة بدءًا من أول قصة حتى آخر قصة"[93]. إذ يلحظ أنه قد عني في تحليله، بتلك الجزئية التي تلفظ بها في ملفوظاته السابقة من التأكيد على منطوق تلك النصوص واستنطاقها، والاقتصار على ذلك دون سواه. وهذه منهجية قاصرة لا تتوافق وآليات المنهج السيميائي، والمنهج السيميائي السردي تحديدًا، لا سيما أن هذا الخطاب ذاته قد أشار إلى أن ثمة نوعين للتناص حسب (محمد مفتاح)[94]: التناص الداخلي، والتناص الخارجي، أو ثلاثة أشكال حسب (سعيد يقطين)[95]: التفاعل النصي الذاتي، والتفاعل النصي الداخلي، والتفاعل النصي الخارجي[96]. (فالحوار الخارجي)[97]، يمكن رصده في نص ما، من خلال تتبع الأصوات المتعددة -حسب باختين- أو القنوات أو الآفاق المتعددة التي نسج منها النص واعتمد عليها في البناء، كالموقف الأسطوري أو التاريخي أو الأيديولوجي أو الأدبي أو غيرها، ومن ثم تحليل ملفوظ تلك التناصات المتواشجة في بنية النص شكلًا ومضمونًا، ورصد كيفية امتصاصها وتحويلها على المستوى اللغوي والفني والدلالي، كونها قد خصصت لعملية تحويل لغوية شاملة، سواء أكانت سلبًا أم إيجابًا، بقصد التعبير عن مقاصد أيديولوجية[98]. أما (الحوار الداخلي)[99]، فيتجلى فيما تراكم لدى المبدع أو الكاتب من معارف وإبداعات، فينسج منها نصًا ذا شكل خاص من ناحية، وعلى مستوى تداخل النصوص وتعالقها فيما بينها من ناحية أخرى. أي أن يتفاعل النص مع نفسه؛ ما يؤدي إلى تشعبه، ولكن هذا التشعب لا يؤدي إلى الفوضى والاضطراب، وإنما يكون محكومًا بآليات تضبط سيره وتوجهه نحو هدفه[100]. وهناك أنماط عديدة من التشعب تعكس نمو النص وتطوره من

البسيط إلى المعقد، وهي: التشعب المحوري، التشعب الدينامي، التشعب المتعدد... والقول بالتشعب يستلزم القول بالدينامية والتفاعل والصراع والحيوية والتداخل والتشاكل والتوتر. وفي هذا الصدد ثمة مقاربات عديدة تنتمي إلى علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي، والتداولية الدينامية، والسيميائيات أيضًا اقترحت لدراسة الأواليات الخارجية والداخلية التي تحكم تشكل النص ونموه، واقترح أيضًا عدد كبير من المبادئ والمفاهيم الأساسية، منها: مبدأ استراتيجية الانتظام، ومفهوم الانتظام، ومفهوم الإطار، ومفهوم التشعب، ومفهوم "القمة - القاعدة" ومفهوم الدينامية[101].

الخاتمة:

بعد التأمل في خطاب الناقدة والتمعن في قراءته واستقصائه، تم التوصل في المحور الأول إلى أنه خطاب غالبًا ما يُعنى بذكر الغايات وتحديد الأهداف، سواء في تناوله القضايا النقدية التي يُمهّد بها لمؤلفاته، أم على مستوى التمهيد للنصوص المحلّلة. لكنها أهداف وغايات تتركز أو تقتصر في الغالب الأعم على الإشارة إلى المنهجية. ومما تُوصّل إليه، فيما يتعلق بالمنهج والمرجعية النقدية، مدى هيمنة المرجع اللغوي وطغيانه فيه المتكئ في الأساس على البنيوية وآلياتها الإجرائية في التنظير والتحليل على حساب المرجعيات الأخرى: السوسيولوجية والفلسفية والجمالية والثقافية والنفسية وغيرها، لكنه مع ذلك يتسم بعدم انغلاقه على النص واستجلاء بناه المكونة له فحسب، بل تحوله عنه إلى المنهج البنيوي التكويني في كثير من المظان، إذ ينفتح على خارج النص، واستكناه رؤية العالم حسب (لوسيان جولدمان)، ومراعاة مدى تأثر النص بتلك المرجعيات والسياقات الملابسة له. أما ما يتعلق بالممارسة النقدية، وما توصل إليه هذا الخطاب في رصده وظائف النقد، ونأيه عن ممارسة الوظيفة البيداغوجية التي توفق بين أكثر من وظيفة، والالتزام بالمنهج، فيتجلى تأكيدًا لمرجعية علمية ما، وليس تأكيدًا لمرجعية ما لها أهداف أيديولوجية.

وفيما يتعلق بسمتي العلمية والموضوعية، فقد تبين مدى تحققهما فيه، في تحليل النصوص، ومناقشة قضايا النقد وفق أسس وضوابط علمية، كالمقارنة والاستدلال والتفسير

والتأويل وغيرها، وتوصل أيضًا إلى ما يمتاز به هذا الخطاب في كونه خطابًا تطبيقيًا مولعًا به أكثر من كونه خطابًا تنظيريًا. لكنه خطاب بنيوي لا ينفك عنه ولا يبارحه، حتى وإن حاول الولوج إلى عالم المنهج العلامي السيميائي وكشف حجبه، كما يتجلى في قراءة خطاب (سيميائية النص القصصي) وتحليله.

الهوامش والإحالات:

(1) ويرجع السبب في ذلك إلى خلو هذا المؤلف من التنظير وعدم الاهتمام به لحساب التطبيق، الناتج في الأساس عن قناعة الناقدة- كما تُصرّح بذلك- بعدم جدوى التنظير للمواضيع المتطرق إليها في كتابها السابق لكتابها هذا، مما أدى إلى ظهوره في صورة غير تامة، ووسمه بسمات قد تحط من منهجيته وإجراءاته الممارسة في التطبيق. ينظر: شعرية القصة القصيرة في اليمن، وهو أطروحتها للدكتوراه، مطبوعة، مركز عبادي للدراسات، صنعاء، ط1، 2003م: 12. ومن الدراسات التي تعرضت لهذا المؤلف تحديدًا، أطروحة قائد غيلان للدكتوراه الموسومة بـ: اتجاهات النقد الأدبي المعاصر اليمن، مركز المتفوق، صنعاء، ط1، 2010: 202-221.

(2) قد يدفع هذا المعيار عن الناقدة أو خطابها النقدي بأنه قد عمد إلى اتخاذه أساسًا في التصنيف. ويرد على ذلك بأن هذه المعايير الإجرائية تلتقي جميعًا فيما يسمى بالتطبيق؛ أي ما يقوم به الناقد من أفعال تحدد علاقته بالموضوع نحو (شعرية القصة القصيرة في اليمن) فيأتي التصنيف حاملًا لمصطلحات منهجية، مثل: نقد الحكم، والنقد الوصفي، والنقد التحليلي، والنقد التفسيري، والنقد الانطباعي، والنقد الفني. ينظر: الدغمومي، نقد النقد: 237.

(3) لمزيد من التوضيح، ينظر: الدغمومي، نقد النقد: 232- 239.

(4) وهو ما تجلى بصورة بارزة في مؤلفات هذ ا الخطاب النقدي، كما يتجلى في صدد حديثه عن الصورة أو الوصف، بوصفها تقنية سردية يُعرّف بها في فرضيته النقدية من خلال الاتجاهات الأدبية... وهذا ما يعممه، أي هذا الخطاب النقدي أيضًا على تقنية (الرؤى السردية) واتجاهاتها، وكذلك على الرواية في اليمن واتجاهاتها، وعلى القصة القصيرة في اليمن واتجاهاتها، كما سبق توضيح ذلك. إذ يبين أنه يمكن تطبيق رؤيته أو فرضيته النقدية وإطلاقها- لا سيما في تحديده المرحلتين الزمنيتين- على فن الشعر. وفي الواقع أن هذا الاقتراح المدعى مجانب للصواب؛ إذ إن هذا الخطاب النقدي هو الذي استعار مفاهيمه وتصنيفاته من الاتجاهات الأدبية لفن الشعر منذ بروز ذلك في النقد الغربي في نهاية

القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وتأثر حركات النقد الأدبي في العالم بذلك، وفي مقدمتها النقد العربي بطبيعة الأمر. وتكمن وجهة نظرها- كما تبين- في هذا الصدد، فيما يتعلق بالمرحلة الثانية (بعد تهجين الاتجاه)، من أنها تُمكّن الشاعر المعاصر الواحد أو تجعله حرًا في كتابة الشكل الشعري الكلاسيكي وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، بل إنه قد أصبح يزاوج بين الأشكال الثلاثة أو شكلين منها في نص شعري واحد، وقد ينفتح، أحيانًا، على تقنيات الأجناس الأدبية الإبداعية المختلفة: (الموسيقا- السينما- النحت-...). ويخلص هذا الخطاب في ذلك إلى أن فرضيته ممكنة برأيه حتى عند التعامل مع القصيدة، وأنه قد يتناولها بالتنظير والتطبيق في بحث آخر مستقبلًا. ينظر: يوسف، تهجين الاتجاه: 28، 29.

(5) لمزيد من التوضيح، ينظر: الدغمومي، نقد النقد: 250- 257.

(6) نفسه: 89.

(7) ومما يؤكد ذلك إلماحها في صدد تقديمها لمؤلفها الأحدث (سيميائية النص القصصي) أنها قد تناولت في كتبها السابقة عددا من التمظهرات السيميائية ضمن التحليل البنيوي المنفتح على نظرية السرد الحديثة لدى روادها البارزين في النقدين: الغربي والعربي، ولكنها لم تصرّح بذلك؛ مبينة أنها تعد هذا المؤلف بمثابة المغامرة النقدية الأولى في محاولة الاقتراب من هذا المنهج، يوسف، سيميائية النص القصصي.

(8) ينظر: الدغمومي، نقد النقد: 292.

(9) لمزيد من التوضيح، ينظر: فضل، ملاحظات حول الحداثة: 127 وما بعدها.

(10) يُلح صلاح فضل على استخدام هذا اللفظ وكرره في أكثر من موضع بنفس الصيغة، ولعله يريد لفظًا آخر وهو (الاطراد) لدلالة مضمون التعريف على ذلك: 127 وما يليها.

(11) ينظر: الدغمومي، نقد النقد: 224، 225.

(12) غير أن هذا التعامل لا يأتي لذاته، بل للوصول إلى أهداف وإلى إنجاز مهام أخرى بعد التعامل مع الأدب، ما دام الأدب ذاته أيضًا له أهداف تتجاوز رغبة الوجود من أجل الوجود بما هو نصوص. وهنا يمكن الحديث عن وظيفة للنقد. الدغمومي، نقد النقد: 226.

(13) ينظر: محمد، نقد النقد: 226- 233.

(14) يوسف، تقنيات السرد: 14.

(15) كما يتجلى ذلك على سبيل المثال في دراستها (شعرية الحكاية الشعبية في اليمن). إذ تبين أن مقاربتها البنيوية لهذا الموضوع، ستنطلق من نظرية التأويل، تأويل الحكاية على وجه التحديد، لا سيما من المنهج البنيوي المرتبط بتيار السردية الدلالية لدى أبرز رواده وهو فلاديمير بروب. وقد نشر هذا البحث ضمن كتابها: مقاربات بنيوية في السرد - الشعر: 15- 37.

(16) فضل، إنتاج الدلالة الأدبية: 210.

(17) عياد، دائرة الإبداع: 50.

(18) نقلًا عن فضل، إنتاج الدلالة الأدبية: 211.

(19) نحو: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، وشعرية القصة القصيرة في اليمن، والرؤى السردية في قصص محمد عبد الولي، مجلة فصول، عدد 78، ونشرت أيضًا ضمن كتابها مقاربة بنيوية في السرد-الشعر.

(20) يوسف، تهجين الاتجاه: 44 وما يليها.

(21) نفسه: 38.

(22) وذلك من خلال ارتقاء الرؤية ذات الاتجاه الجديد، مثلًا، بأسلوب السرد الموضوعي التقليدي، وجعلها من وصف تفاصيل الحدث الروائي فيلمًا سينمائيًا، ومن مجرد الوقفة الوصفية صورة تأملية غير منقطعة عن سيرورة الزمان السردي، ولا عن الرؤية الداخلية الحديثة، بل وكذلك أيضًا من خلال غدو الحضور الفني لشتى تقنيات السرد الروائي ذات الاتجاه التقليدي الحديث والجديد المهجن فنيًا ملموسًا ومؤديًا إلى إنتاج شكل روائي ينتمي إلى ما أطلقت عليه الناقدة (سرد ما بعد الحداثة). ينظر: يوسف، تهجين الاتجاه: 55.

(23) فعلى سبيل المثال مصطلح (الرؤية السردية) وأقسامه وأنواعه ونماذجه يقع في تسع صفحات من، (تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق): 43-52، وأما التطبيق عليه: 52- 95. وكذلك الأمر بالنسبة إلى هذا المصطلح ومصطلح (الصورة) أيضًا في: تهجين الاتجاه: 16-35، أما التطبيق عليه: 39-140. وبالنسبة إلى (مقاربات بنيوية في السرد والشعر)، ففي صدد المقدمة تكتفي بعنونة عنوان جانبي للحديث عن المنهج: (المنهج باختصار): 9-13، لكتاب تربو صفحاته على ثلاثمائة صفحة، على الرغم من عنونته بعنوان بارز لهذا المنهج. أما كتابها (سيميائية النص القصصي)، فقد خصصت للحديث عن السيميائية عشر صفحات فقط من الكتاب البالغ عدد صفحاته تقريبًا أربعمائة صفحة، وكذلك الأمر في كل جزئية من جزئيات هذا الكتاب وسواه من المؤلفات الأخرى. مما سبق يمكن القول: إن التطبيق قد طغى طغيانا بارزا على التنظير؛ بنسب متفاوتة تتراوح بين: ا: 5، أو 1: 6، أو 1: 8، أو 1: 10.

(24) ينظر: سيميائية النص القصصي:13.

(25) ولعل الاقتصار على هذا الاتجاه السردي دون الإفادة من الاتجاه الآخر المتمثل في أعمال كلود برموند وغريماس وكورتيس وأقرانهم، هو ما سيُوقع الناقدة- كما سيُوضّح ذلك فيما سيأتي من صفحات- في شرك المنهج البنيوي والتوهم بممارسة المنهج السيميائي، فهي منحازة في أعمالها إلى الاتجاه الأول، لم تستطع الفكاك منه رغم ولوجها عالم الاتجاه الثاني الذي لأصحابه باع في السيميائية والسيميائية

السردية على وجه الخصوص. ويكمن الفرق بين هذين الاتجاهين في كون الأول (جينيت وأقرانه) يُعنى بالإجراء التلفظي المعني بالفعل السردي، أي تلك العملية التي تأخذ على عاتقها تمثيل مجموعة من الأحداث انطلاقًا من وجود محفل منظم وضابط للحركة السردية. وكذلك يُعنون بدراسة كل العناصر المتولدة عن الفعل السردي: المواقع المختلفة للسارد، الأنواع السردية، المستويات السردية، الحالات الخطابية، إضافة إلى اهتمامهم بدراسة العناصر التي تصب فيها التجارب الإنسانية كأحداث الزمن وتمظهراته. أما الاتجاه الثاني (غريماس وأقرانه)، فيرتكز على الملفوظ. ولذلك يعنى أصحابه بدراسة الحكي باعتباره قصة، أي مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها. إذ حاول برموند إرساء قواعد منطق الحكي، أي الكشف عن المنطق الذي يحكم الإمكانات السردية. أما غريماس فقد ركز على عملية إنتاج المعنى انطلاقًا من مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها. ينظر: بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية: 27 وما بعدها.

(26) ينظر: نفسه،13.

(27) المرجع نفسه:14.

(28) سواء أكان خطابًا نقديًا أم تنظيرًا أم في إطار نقد النقد أيضًا. ينظر: الدغمومي، نقد النقد: 13 وما بعدها.

(29) ينظر: سيميائية النص القصصي: 20..

(30) وقد تطرق مؤلفا هذا المعجم النقدي إلى تأكيد وجهة نظرهما بآراء بعض النقاد أمثال: جوناثان كلر وبول ديمان، وتيرنس هوكس ويتمحور كلام هوكس- حسب فيصل الأحمر- حول سيميائيات التواصل فقط، كونها تعد امتدادًا لأفكار سوسير. ينظر: معجم السيميائيات: 318. ينظر: البازعي، ميجان الرويلي: 177 وما بعدها.

(31) ينظر: سيميائية النص القصصي:21. وهذا الموقف يتجلى أيضًا لدى (تيري أيغلتون)؛ إذ يجعلهما في مبحث واحد بعنوان (البنيوية والسيميائية) آخذًا على أصحاب مدرسة براغ أنهم قد أصبح لديهم مصطلح البنيوية مختلطًا إلى حد كبير مع كلمة السيميائية. ذلك أن هذه الأخيرة- كما يرى- هي الدراسة المنظمة للدلائل، وهذا ما يفعله البنيويون في الواقع. وكلمة بنيوية ذاتها تشير إلى منهج في البحث، يمكن تطبيقه على مجال كامل من الموضوعات، من مجال كرة القدم، وحتى أساليب الإنتاج الاقتصادي. أما كلمة سيميائية فتعين حقلًا محددًا من حقول الدراسة، هو حقل الأنظمة التي تعتبر بمثابة أدلة؛ مبينًا أنه رغم ذلك، فإن الكلمتين تتداخلان؛ إذ تعالج شيئًا قد لا يتم التفكير به عادة بوصفه نظامًا من الأدلة، بالرغم من كونه كذلك، علاقات القرابة في المجتمعات القبلية مثلًا، بيد أن السيميائية تستعمل المناهج البنيوية على نحو شائع. ينظر: أيغلتون، نظرية الادب: 175. وكذلك الأحمر، معجم السيميائيات: 317 وما بعدها.

(32) ينظر: الدغمومي، نقد النقد، ص309 وما يليها.

(33) ينظر: جوناثان كلر، الشعرية البنيوية،حديثه عن الأساس اللغوي الفصل الأول:

(34) نقلًا عن: أريفيه، جيرو، السيميائيات أصولها وقواعدها: 23. وكذلك بشير تاوريريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر: 135 وما بعدها.

(35) وفي هذا الصدد، يمكن الإشارة إلى موقف بنفست الرافض لرأي سوسير بشأن اعتباطية العلامة اللغوية؛ إذ يرى أن سوسير قد خانته الصلابة والتماسك في ذلك، بوصفها تمثل النقطة الجوهرية في صلب النظرية السوسيرية، مبينًا ذلك بقوله: "إن الاعتباط يقع بين العلامة (دالًا ومدلولًا) والشيء الذي تعنيه، وليس بين (الدال والمدلول) خصوصًا أنها من طبيعة نفسية... إن الاعتباط يكمن بين اللسان والعالم، ليست العلاقات داخل اللسان باعتباطية، وإنما هي ضرورية". ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر: 75.

(36) ينظر: تقديم جميل حمداوي، لكتاب كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية: 11 وما بعدها.

(37) ينظر: خليل، في النقد والنقد الألسني: 93.

(38) ينظر: يوسف، سيميائية النص القصصي: 22، وينظر: البازعي، والرويلي، دليل الناقد الأدبي: 185.

(39) يوسف، سيميائية النص القصصي: 22.

(40) يوسف، سيميائية النص القصصي: 17، نقلًا عن فيصل الأحمر، معجم السيميائيات: 13.

(41) يوسف، سيميائية النص القصصي: 17. ويعرف سوسير السيميائية (السيميولوجيا) بقوله: "بمقدورنا أن نتصور علمًا يدرس حياة الإشارة وسط الحياة الاجتماعية، فيكون هذا العلم قسمًا من علم النفس الاجتماعي، ومن ثم قسمًا من علم النفس العام، سنطلق عليه السيميولوجيا، وسيبين لنا هذا العلم ما هو مضمون الإشارات، وأي قوانين تتحكم فيها...". نقلًا عن ميشال أريفيه، وجان كلود جيرو، السيميائية أصولها وقواعدها: 28، 29.

(42) ينظر: بشير تاوريريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر: 126. وكذلك ينظر: بيار جيرو، علم الإشارة: 18.

(43) يوسف، سيميائية النص القصصي: 24، نقلًا عن معجم السيميائيات: 271.

(44) يوسف، سيميائية النص القصصي: 23.

(45) مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحمداني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1987م.

(46) بيار غيرو، علم الإشارة: 9- 39.

(47) حنون مبارك، دروس في السيميائيات: 36-52.

(48) محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا: 35.

(49) علي عواد، ضمن كتاب معرفة الآخر: 51- 166.

(50) ينظر: جميل حمداوي، بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات: 10- 27. ويشمل الاتجاه الفرنسي الاتجاهات الآتية: السيمياء السوسيرية، واتجاه التواصل، واتجاه الدلالة، واتجاه مدرسة باريس (كريماس وكورتيس وأقرانهما)، واتجاه السيميوطيقا المادية (جوليا كريستيفا)، والسيميولوجيا الرمزية (جان مولينو، وجان جاك ناتيي، ومدرسة إيكس). ينظر: جميل حمداوي، بناء المعنى: 13- 21.

(51) ينظر: عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب: 63- 105، 107- 125.

(52) وقد عمد هذا الخطاب إلى اتخاذ نموذج تطبيقي لكل تحليل سيميائي: الفصل الأول: سيمياء العتبات، ويشمل ثلاثة عناصر: مجموعة الغربي عمران (حريم أعزكم الله) نموذجًا للعنوان، ومجموعة (قطرات من فضة) لربا أحمد نموذجًا للإهداء، ومجموعة (سفر الحديقة) لهائل المذابي نموذجًا للاستهلال. أما الفصل الثاني: سيميائية السرد، فتضمن ثلاثة عناصر أيضًا: مجموعة (عادة ليست سرية) لنادية الكوكباني نموذجًا للحدث، ومجموعة (رقصت في الصخر) لنبيلة الزبير نموذجًا للغة، ومجموعة (غلطة قلم) لأحمد العريفي نموذجًا للحوار. وخصص الفصل الثالث لـ: سيمياء الفضاء، ويشمل الآتي: مجموعة (عشرون وجعًا) لماجد عبد الرحمن نموذجًا، ومجموعة (يوم ننادي كل رصاصة باسمها) لرياض نسيم نموذجًا للمكان، ومجموعة (هدنة سمية) لعبد الله الإرياني نموذجًا للزمكان. وخصص الفصل الرابع: سيمياء الصورة لـ: مجموعتي عبد الناصر مجلي (تصاوير اليبوسة والملح والإسمنت) و(أقاصيص أمريكية) نموذجًا للصورة الوصفية، ومجموعة (رطانة الزمن المقماق) لوجدي الأهدل نموذجًا للصورة السردية، ومجموعة (استعارة لونية) لهشام محمد نموذجًا للصورة السينمائية. وخصص الفصل الخامس لسيميائية التناص، ومجموعة (دخان) لجليلة الأضرعي نموذجًا لذلك.

(53) ويمثل هذا الجانب حصة الأسد من الكتاب- وهي إحدى سمات هذا الخطاب، كما سبق الإشارة إلى ذلك سلفًا- إذ يبلغ عدد صفحاته 345 صفحة (ص37- 380) من صفحاته البالغ عددها 390 صفحة، على حساب التنظير (ص13- 35) أي 22 صفحة؛ أي بنسبة 1: 15 تقريبًا.

(54) بل إن بعض النقاد يرى أنه يشمل الآتي: العنوان الرئيس، العنوان الفرعي (الثانوي)، العناوين الداخلية، اسم المؤلف، الغلاف، الإهداء، التمهيد، التنبيه، الاستهلال، المقدمة، الخاتمة، كلمة الناشر، وتحديد جنس العمل الأدبي، والهوامش والحواشي، والملاحظات، والتعليقات الخارجية، ونحو ذلك من العناصر النصية الموازية التي تشكل الإطار الخارجي للنص. ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة: 105. وقد أدرج أيضًا في كتابه، بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات: 189- 206.

(55) لمزيد من التوضيح، ينظر: بلعابد، عتبات، جيرار جينيت: 26.

(56) لمزيد من التوضيح، ينظر: نفسه: 26 وما بعدها، وكذلك الفصلان: الثاني والثالث من الكتاب.

(57) النص مقتبس من كتاب جينت بالفرنسية، المعنون بالآتي: مقدمة أو مدخل إلى النص الموازي Introduction to Para text نقلًا عن خالد حسين، شؤون العلامات: 45.

(58) نفسه: 46.

(59) نفسه: 47.

(60) أندري دي لنجو، في إنشائية الفواتح النصية: 20.

(61) وتكمن أهمية تحليل الغلاف الخارجي بمكوناته الآتية: اسم المبدع أو المؤلف، والعنوان الرئيس، والعنوان الثانوي، وجنس الإبداع، وحيثيات الطبع والنشر، علاوة على اللوحات التشكيلية، وكلمات الناشر أو المبدع أو الناقد، في تزكية العمل، وتثمينه إيجابًا وتقديمًا وترويجًا، ومن ثم يمكن القول: إنه يشكل فضاءً نصيًا ودلاليًا لا يمكن الاستغناء عنه، لأهميته البالغة في مقاربة العمل مبنى وفحوى ومنظورًا، فضلًا عن كونه أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذذ بالنص. فهو الذي يحيط بالعمل ويغلفه ويحميه، ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي، أو عبر فرعية تترجم لنا أطروحته أو مقصديته أو تيمته الدلالية العامة. لمزيد من التفصيل، ينظر: جميل حمداوي، بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات: 40 وما بعدها.

(62) أي الطبعة الصادرة عن مركز عبادي للنشر، ونادي ألمقه للقصة، 2002م.

(63) لا بد من توضيح المراد به، لما يتضمنه من سياقات ثقافية اجتماعية تاريخية. فالشرشف: وهو ملفوظ عامي؛ يعني: الحجاب الأسود الذي كانت ترتديه المرأة في اليمن- ومازال حاضرًا في بعض مناطق اليمن، خاصة في المناطق الوسطى والشمالية- حتى أواخر مرحلة التسعينات من القرن المنصرم. وهو مختلف عما يطلق عليه اليوم (البالطو)- وهو لفظ/ ملفوظ أعجمي، يحتاج أيضًا إلى توضيحه لغة ودلالة وثقافة- إذ ينقسم إلى قسمين: قسم سفلي يغطي أسفل البطن حتى القدمين، وآخر علوي يغطي الصدر والبطن. وهو واسع ساتر، مقارنة بـ(البالطو) الذي يتسم بغير ذلك. بل إن هذا الأخير قد أصبح يخضع لعوامل الإشهار والترويج لدى البائعين والمصممين وبعض القنوات الإعلامية المعنية بذلك، ويتحدث (من التحديث) ويتجدد ويتغير من فترة لأخرى وفق صيحات (صرخات) الموضة، فيما يطلق عليه في الإنجليزية (Vogue). وقد سعى بارت في كتابه (نظام الموضة) (1967م) في تحليل موضة الملابس؛ مبينًا أنه موضوع جيد للتحليل السيميائي. وبالمناسبة للشاعر اليمني المرحوم محمد الشرفي ديوان شعري موسوم بـ(دموع الشراشف) كناية عن النساء، أو مجازا مرسلًا؛ العلاقة بينهما وظيفية.

(64) وبعد التتبع لنصوص المجموعة عدة مرات، تبين أنه نص غير مقتبس من أحد نصوصها. ويمكن إيراده هاهنا، لما له من وظائف، يتسنى للقارئ من خلالها استكناه علاماته ودلالاته الرمزية. "ثم صاح رجل يلبس ذقنًا طويلًا، وهو يردد أسماء طيلة ساعات، ولم يكمل حتى كانت طوابير طويلة تمتد بطول شارع الزبيري، كلهم يلبسون ذقونًا غريبة، وصفوف أخرى بطول شارع الدائري يلبسون ملابس القبيلة، وهم

يرددون زاملًا مهيبًا كانت النساء يحملن المباخر، يرقصن وقد مزقن أكفانهن، ثم أخذ الجميع في تمارين قاسية، وبشكل يغطى شوارع صنعاء كلها طيلة الليل".

(65) حسين، شؤون العلامات: 56.

(66) نفسه: 57.

(67) يوسف، سيميائية النص القصصي: 125.

(68) يلتبس هذا المصطلح بمصطلح آخر متطابق معه على مستوى اللفظ أو الدال، واختلافه عنه في الدلالة والفحوى؛ ذلك المصطلح الذي وضعه أمبرتو إيكو في كتابه الذي ترجمه عبد الرحمن بو علي مع تغيير في اللفظ بـ(الأثر المفتوح)، وكذلك مختلف تمامًا عما يدل عليه أيضًا في هذا الصدد لفظًا ودلالة، مصطلح رولان بارت (النص المكتوب) المعادل أو الموافق لمصطلح (النص المفتوح)،حسب رأي معظم النقاد، بخلاف ما ذهب إليه صاحبا (دليل الناقد الأدبي)؛ إذ يريا أنه يعادل مصطلح (النص المقروء)، ويبرران ذلك بمبررات عدة لإثبات صحة رأيهما، وزعم وقوع اللبس والخلط لدى أولئك النقاد إزاء ذلك. ينظر: سعد البازعي، وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي: 272 وما بعدها.

(69) يوسف، سيميائية النص القصصي: 38.

(70) نفسه: 132.

(71) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(72) نفسه: 131.

(73) كما يتجلى لدى غريماس وكورتيس وميشيل أريفي وشابرول وجان كلود كوكي وآخرين وسواهم، بوصفهم أبرز من عني بهذا المنهج واستقل به. إذ كرست هذه المدرسة جهدها لدراسة منحى صعب في اللسانيات، وهو المدلول أو المعنى أو الدلالة أو التدليل، واستكشاف جميع القوانين والقواعد المضمرة والثابتة التي تتحكم في توليد النصوص في تمظهراتها النصية واللامتناهية العدد والمختلفة على مستوى التنوع الأجناسي. وتتسم هذه المدرسة بكثرة مؤلفاتها التطبيقية، بخلاف السيميولوجيا التي تشير إلى التصورات النظرية لعلم العلامات. ينظر: جميل حمداوي، في تقديمه لكتاب كورتيس، حمداوي، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية: 10.

(74) نفسه: 12.

(75) نفسه: 12.

(76) ينظر: نفسه: 12.

(77) بنكراد، سيميولوجيا الشخصيات السردية: 49.

(78) ينظر: نفسه: 50.

(79) عمدت إلى وضع هذا المخطط بناء على ما أفدته من بعض كتب السيميائية السردية، لا سيما كتابا

سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، وسيميولوجيا الشخصيات السردية، وكتاب رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، وكتاب جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، وسواها.

(80) للتوضيح، ينظر: بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية: 79 وما بعدها.

(81) ينظر: نفسه: 84 وما بعدها.

(82) ينظر: نفسه: 87 وما بعدها.

(83) معتمدًا في ذلك على آراء بعض النقاد الغربيين والعرب على حد سواء، واحتذائه لهم، كما سبق التطرق إلى ذلك سلفًا.

(84) ومما يدل على ذلك عدم استثمار هذا الخطاب في تحليله عنصر (المكان)، لـ(اللوحات أو الرسوم التشكيلية) المختارة من مجموعة (يوم ننادي كل رصاصة باسمها) لرياض نسيم، مثلًا؛ مكتفيًا -أي هذا الخطاب)- بكتابة نص أسفل كل لوحة. وكان بإمكانه استثمار ذلك وتوظيفه سيميائيًا، والسعي في فك شفراتها، وفتح مغاليقها وترميزاتها العلامية. وهي نصوص أيقونية جديرة بذلك. لا أن يعمد إلى أن يضيف نصًا إلى/ على نص، أو يزاوج بينهما، ليتجلى لدينا نص تفاعلي أنتجه مبدعان؛ ليغدو هذان النصان معًا نصًا مركبًا أو متعددًا، أو ما يطلق عليه بعض النقاد بـ(النصنصة). ولتوضيح كيفية أو طبيعة اشتغال هذا النص المركب (النصنصة) ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم: 177 وما بعدها.

(85) وهي مادة خصبة للتحليل السيميائي، بل إنها تعد أحد مسارات السيميائية السردية- كما يتجلى في المخطط السابق- التي يتطلب الأمر رصدها وتحليلها. وثمة أطروحات ومؤلفات وأبحاث عديدة، نشرت على الشبكة العنكبوتية، تطرقت لهذا العنصر، وبيان كيفية تحليله ومعالجته وفق هذا المنهج.

(86) تم رصد (الصورة السينمائية) تحديدًا في دراسة مجموعة المبدع هشام محمد (استعارة لونية). إذ يعرفها هذا الخطاب بأنها "هي الصورة التي تشكل منها الأفعال كلها ما يشبه المونتاج السينمائي (تركيب الصور) عبر أفعال الحدث وتناميها؛ مبينًا أنه يجب قرنُها بالدور المؤثر الذي يرافق هذه الصورة، في إشارة إلى دور الراوي الذي يطلق عليه اسم مصلحات عدة، منها (الراوي الشاهد)، والراوي الذي يشبه عدسة الكاميرا. ومن ثم عمد التحليل وفق هذا التصور إلى رصد ذلك في إيقاع الأفعال السردية ذاتها حتى أصبحت- حسب تعبيره- عبارة عن مشهد وصفي تلتقطه عينا الراوي بالصوت والصورة ممثلة بما أطلق عليها هذا الخطاب (الصورة السينمائية) عند تحليل البنية الظاهرة الجمالية، وكذا عند تحليل البنية العميقة ذات الصلة الدلالية بالمحتوى. ينظر: يوسف، سيميائية النص القصصي: 290 وما يليها.

(87) تم التطرق إلى جوانب منها في مظان سابقة.

(88) حددها (جيل دولوز) في كتابه (الصورة- الحركة) أو (فلسفة الصورة) في الآتي: منها ما تقف على

لحظات ما في الزمان، يمكن أن تكون مألوفة أو منفردة، عادية أو بارزة؛ ومنها ما يطلق عليها في إطار هذه الصورة أو اللقطة (ضبط حدود الإطار)؛ وهو عبارة عن تحديد منظومة مغلقة نسبيًا تحتوي على ما هو ماثل في الصورة: ديكور وشخصيات وإكسسوارات. فالكادر، أو إطار الصورة هو مجموع من عدد كبير من الأجزاء؛ أي من العناصر التي تدخل هي نفسها في مجاميع. ومنها ما يعنى باللقطة، وتعني: تحديد الحركة التي تجري داخل المنظومة المغلقة بين عناصر أو أجزاء المجموع، وهي شبيهة بالحركة، إذ لا تكف عن تأكيد التحول والانتقال (...) ومنها ما يعنى بإجراء عملية مونتاج؛ أي تصور الأجزاء والأوضاع على نحو خاص يؤدي إلى كل دال. أي تحديد الكل أو الزمن أو الديمومة التي يعبر عنها بالصورة الحركة. ينظر في ذلك، محمد العبد، النص والخطاب والاتصال: 378- 382.

(89) ينظر: حمداوي، سيمياء الصورة المسرحية، ضمن كتاب (بناء المعنى السيميائي): 360 وما بعدها.

(90) ذلك أن تصوره (للصورة السينمائية)، المبين آنفًا في الهامش السابق- غير دقيق، إذا ما نظر إلى فحواه، وفهمه لطبيعة اشتغال هذا العنصر؛ فهذه الصورة تتسع لتشمل مختلف أنواع النصوص الإبداعية؛ فقد تتمثل في الصورة الشعرية أو الصورة السردية أو الصورة المسرحية وما إلى ذلك. فحضورها في نص إبداعي ما، تَمَثُّلٌ للمكان والزمان معًا. إذ أنها تبني على (الصورة - الحركة)- بل أقصى درجات الحيوية والحضور- وليس (الصورة التي تضاف إليها الحركة). وفي هذا الصدد يبين (جيل دولوز) أنه: "لا تقدم لنا السينما صورة، ستضاف إليها الحركة، ولكنها تقدم لنا مباشرة صورة- حركة. تقدم لنا بالتأكيد مقطعًا، ولكنه مقطع متحرك، وليس مقطعًا ساكنًا- حركة مجردة". وثمة أنواع لهذه الصورة، منها: الصورة العاطفة؛ وهي نمط يدور حول اللقطة القريبة المتمثلة في (الوجه)، والصورة (الكتابة السينارية) والتي يستثمر فيها تشكيلات صور الفنون الأخرى. ينظر: محمد العبد، المرجع السابق: 378، 382. وقد عقد شاكر عبد الحميد فصلًا عن الصورة السينمائية؛ وضح فيه جوانب منها، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والعلوم، الكويت، العدد 311، يناير 2005م، الفصل السابع.

(91) يوسف، سيميائية النص القصصي: 351.

(92) يوسف، سيميائية النص القصصي: 353.

(93) يوسف، سيميائية النص القصصي: 352.

(94) وليس الأمر متقصرا على كتاب واحد، كما أشار هذا الخطاب، بل يتجلى ذلك في بعض مؤلفاته، نحو: في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982م؛ تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985م؛ دينامية النص، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 1987م؛ التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شاملة، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 1996م؛ النص: من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء،

ط2، 2000م. ولمزيد من التوضيح حول ذلك، ينظر: جميل مثنى، آليات قراءة التراث البلاغي والنقدي في النقد العربي المعاصر- محمد مفتاح أنموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة صنعاء، 2015- 2016م.

(95) سيميائية النص القصصي: 349 وما يليها. وينظر في ذلك كتابه: يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط3، 2006م: 100 وما بعدها.

(96) بل إن يقطين- أشار إلى هذا الخطاب أيضًا- يرى أن قسمي التناص الداخلي والخارجي يتداخلان على مستويين: أفقي وعمودي. ففي المستوى الأول الذي يطلق عليه (التفاعل النصي العام) تتداخل هذه البنيات أو تتفاعل على مستوى التاريخ وعلى مستوى كلي؛ أي أن ثمة بنيتين نصيتين متباينتين تاريخيًا وبنيويًا، لكنهما تتداخلان على مستوى عام وأفقي. وفي المستوى الثاني العمودي أو (التفاعل النصي الخاص) كما يطلق عليه يقطين، يحدث التداخل جزئيًا وسوسيولوجيًا على مستوى خاص، حيث يحصل تفاعل بنية كبرى مع بنيات جزئية وصغرى. ينظر: يقطين، انفتاح النص الروائي: 100.

(97) ينبغي النظر إلى هذا الحوار أو العلاقة الخارجية بين النصوص- كونها تعد الإوالية الأولى لنمو النص- وفق شبكة من المفاهيم الفرعية، منها: المقصدية والمماثلة، ونوع العلاقة، والمعرفة الخلفية، والإطار، والخطاطة، والمدونة، والسيناريو، والنماذج الذهنية، والشبكات الدلالية المعرفية. وكل هذه المفاهيم، تبين أن مرجع النص له دور أساس ومركزي في تشكل النص ونموه، سواء أتعلق الأمر بالمرجع النفسي والثقافي والاجتماعي أم تعلق بالمرجع الطبيعي. كما أن نوع العلاقة يتحدد بنوع التعاون والصراع الذي يكون بين النصوص، أو التعاضد والتنافر. وكل هذا يؤدي إلى مفاهيم فرعية تحاول أن تمنح المماثلة نوعًا من العلاقة؛ ما يؤدي إلى تفريعات عديدة تحتاج إلى تمحيص في نصوص ضخمة الحجم. ينظر: محمد مفتاح، النص: 9. وكذلك تقديم أبي بكر العزاوي للكتاب: 3. وينظر أيضًا التطبيق على ذلك في المحور الأول من الكتاب (نمو النص).

(98) ذلك أن "أي عملية لغوية تتضمن وتستلزم "مناقضها" أو مضادها أو المتداخل معها؛ فالإيجاب يتضمن السلب سواء أكان كيفيًا أم سالبًا، والعكس صحيح. ومن ثمة، فإنه ليس هناك جمود على مستوى النص الغائب أو الحاضر، وإنما هناك "دينامية". ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص: 160.

(99) ويمكن النظر إلى هذا الحوار، من خلال رصد عملية التحويل والتمطيط ابتداء من العتبات بأنماطها المتعددة، وربط ذلك بهيكلة النصوص ووحداتها السردية المكونة لها، وتحليلها على مستوى الكلمة المحور وفق آليتي الترابط والتداعي اللتين تسيران في وجهتين: إحداهما التقابل، والأخرى التراكم. والتقابل والتراكم مفهومان علاقيان متكاملان لا يستغني أحدهما عن الآخر، إذ لا يخلو نص منهما معًا، وإنما حسب مقصدية المتكلم وأوضاع المخاطب ومقتضيات الأحوال وجنس الخطاب. ومن ثم رصد ذلك على مستوى التركيب من خلال مراعاة أدوات العطف والتكرار والتراكيب المتوازية، وبعض الأساليب البلاغية، كالقصر والحصر والشرط وغيرها، ورصد عملية التحويل والتكثيف أيضًا التي تهتم

برصد الأساليب البلاغية التي تعنى بالتكثيف والإيحاء، كالجمل المحذوفة، والتعابير المكثفة، والأساليب الموجزة، والصور الإيحائية الرامزة، وما يمت بصلة لآليات الكتابة، من مراعاة الفضاءات أو المؤشرات البياضية أو الإطارات أو الخطاطات أو الرسومات أو اللوحات وما إلى ذلك. ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص: 161- 168، وفي مظان أخرى من الكتاب. إضافة إلى المحور الأول من كتابه، النص: من القراءة إلى التنظير (نمو النص).

(100) يوسف، سيميائية النص القصصي: 349 وما يليها. وينظر: يقطين، انفتاح النص الروائي: 100 وما يليها.

(101) لمزيد من التفصيل، ينظر: محمد مفتاح، النص: 9- 22.

قائمة المصادر والمراجع:

1) آمنه يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015م.
2) آمنه يوسف، تهجين الاتجاه في سرد ما بعد الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2012م.
3) آمنه يوسف، الراوي وإيقاع السرد، رواية وحشة النهار لخالد يوسف نموذجًا، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2015م.
4) آمنه يوسف، سيميائية النص القصصي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2016م.
5) آمنه يوسف، شعرية القصة القصيرة في اليمن، مركز عبادي للدراسات، صنعاء، ط1، 2003م.
6) آمنه يوسف، مقاربات بنيوية في السرد- الشعر، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2015م.
7) أندري دي لنجو، في إنشائية الفواتح النصية، تر: سعاد بن إدريس، مجلة نوافذ، ع10، النادي الأدبي، جدة، 1999م.
8) إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، أمانة عمان الكبرى، الأردن، د. ط، 2002م.
9) بشير تاوريريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د. ط، 2008م.
10) بيار غيرو، علم الإشارة، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1993م.
11) تيري أيغلتون، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، وزارة الثقافة، سوريا، د. ط، 1995م.
12) جميل حمداوي، بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، د. ط، د.ت.
13) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع3، جامعة الكويت، مارس 1997م.

14) جميل مثنى، آليات قراءة التراث البلاغي والنقدي في النقد العربي المعاصر- محمد مفتاح أنموذجًا، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صنعاء، اليمن، 2015- 2016م.

15) جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة: جمال حضري، الدار العربية للعلوم، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2007م.

16) جوناثان كلر، الشعرية البنيوية، تر: السيد إمام، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 2000م.

17) حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987م.

18) خالد حسين، شؤون العلامات- من التشفير إلى التأويل، دار التنوير، بيروت، ط1، 2008م.

19) رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة، الجزائر، د. ط، 2000م.

20) سعد البازعي، ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط3، 2002م.

21) سعيد بنكراد، سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجًا)، مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط1، 2003م.

22) سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003م.

23) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط3، 2006م.

24) شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة، العدد 311، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005م.

25) شكري عياد، دائرة الإبداع، دار إلياس، القاهرة، ط1، 1986م.

26) صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2، 2002م.

27) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

28) عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحداثية، الدار البيضاء، ط2، 1996م.

29) عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب- نحو تصور شامل، الدار العربية للعلوم، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

30) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف، بيروت، والجزائر، ط1، 2010م.

31) قائد غيلان، اتجاهات النقد الأدبي المعاصر اليمن، مطبوعة، مركز المتفوق، صنعاء، ط1، 2010م.

32) مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: حميد لحمداني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1987م.

33) محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 44، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط1، 1999م.
34) محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987م.
35) محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط1، 2005م.
36) محمد الغربي عمران، حريم أعزكم الله، مجموعة قصصية، مركز عبادي للنشر، ونادي ألمقه للقصة، 2002م.
37) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985م.
38) محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شاملة، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 1996م.
39) محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 1987م.
40) محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982م.
41) محمد مفتاح، المفاهيم معالم، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 1999م.
42) محمد مفتاح، النص: من القراءة إلى التنظير، شركة التوزيع والنشر المدارس، الدار البيضاء، ط2، 2000م.
43) ميشال أريفيه، وجان كلود جيرو، السيميائيات أصولها وقواعدها، تر: د. رشيد بن مالك، مراجعة: عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م.