الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة علي لونيسي- البليدة -2
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

أعمال الملتقى الدولي الأول

ترهين الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر
(إشكالات- آفاق - تحديات)

الجزء الرابع

المقارنة والمقاربة بين النقد الغربي الحديث والمعاصر والنقد العربي القديم.
(الطرائق والكيفية- الشروط- الحدود)

إعداد وتقديم
د. عبد الحليم ريوقي

المنظم يومي 25 - 26 نوفمبر 2019
بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب واللغات
جامعة البليدة 2/ الجزائر

الترقيم المعياري الدولي: ISBN: 978-9931-07-103-3

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة علي لونيسي– البليدة 2–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

أعمال الملتقى الدولي الأول

ترهين الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر
(إشكالات- آفاق - تحديات)

الجزء الرابع

المقارنة والمقاربة بين النقد الغربي الحديث والمعاصر والنقد العربي القديم.

(الطرائق والكيفية– الشروط– الحدود).

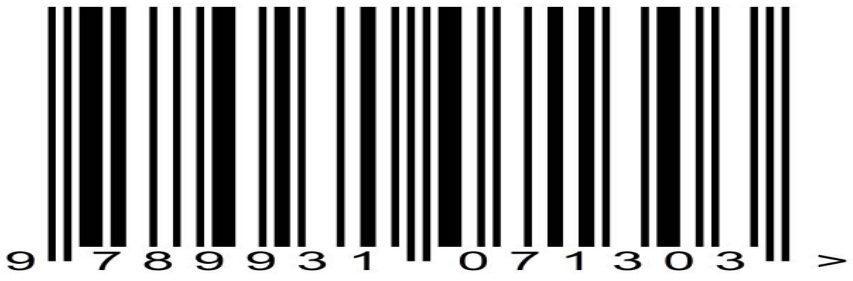
إعداد وتقديم

د. عبد الحليم ريوقي

المنظم يومي 25 – 26 نوفمبر 2019
بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب واللغات
جامعة البليدة 2/ الجزائر

الترقيم المعياري الدولي: ISBN:978– 9931– 07– 103– 3

الترقيم المعياري الدولي: **ISBN**:978- 9931- 07- 103- 3



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة علي لونيسي– البليدة 2–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

أعمال الملتقى الدولي الأول
ترهين الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر
(إشكالات– آفاق – تحديات)

المنظم يومي 25 – 26 نوفمبر 2019
بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب واللغات
جامعة البليدة 2 /الجزائر

الرئيس الشرفي
أ.د: خالد رامول / رئيس جامعة البليدة 2
المشرف العام
د. جويدة عباس / عميد كلية الآداب واللغات
رئيس الملتقى
د. عبد الحليم ريوقي

تقديم:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ والصلاة والسلام على أشرف المرسلين مُحَمَّد عليه أزكى صلاة وتسليم.

نشكر الله ونحمده كثيرا أن جمعنا في هذا الملتقى العلمي الدولي، الذي يحمل عنوان ترهين الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر.

فكرة الملتقى تعود لسنوات خلت أيام دراستي الجامعية العليا، حين لاحظت وجود إشكالات متعددة تحيط بالخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر أهمها تعدد المصطلحات والمفاهيم، وإشكالية مسايرة النقد الغربي الحديث والمعاصر، إذ تستغرق كل نظرية أو منهج نقدي أو لساني يظهر عند الغربيين سنوات عديدة للوصول إلينا، كما لاحظت إشكالية تطبيق بعض المناهج والنظريات الغربية على النصوص العربية ، ووجدنا في كثير من الدراسات إشكالية المقاربة والمقارنة بين النقد العربي والنقد الغربي الحديث وما أثير حول هذه النقطة من آراء بين مرحب ومستهجن ومستبعد للفكرة.

فأردنا أن نجمع هذه الإشكالات في موضوع ملتقى دولي فاتحين المجال للباحثين والدارسين لإضاءة محاوره والاستماع للآراء والأفكار وتبادلها في هذه القضايا والمحاور.

وبالفعل آمنا بالفكرة ، وتم عقد الملتقى بفضل الله أولا ، ثم بفضل رجال ونساء آمنوا بالفكرة وساعدوا في تنظيمها ونجاحها.

وقد شارك معنا في هذا الملتقى العديد من الباحثين والمشاركين من داخل الوطن وخارجه، فمن داخل الوطن شارك معنا باحثون ودارسون جاؤوا من أغلب الولايات؛ من الشمال والجنوب والشرق والغرب: البليدة، تيبازة، عين الدفلى، المدية، بومرداس، بجاية، البويرة، تيزي وزو، جيجل، المسيلة، البرج، سطيف، قسنطينة، عنابة، وهران، تلمسان، مستغانم، الشلف، غليزان، سيدي بلعباس، الجلفة، غرداية، ...

ومن خارج الوطن شارك معنا باحثون ودارسون من الهند، وباكستان، السعودية، الإمارات، الأردن، مصر، العراق، سوريا، تونس، المغرب، السودان..، وكان عددهم 17 مشاركا من خارج الوطن، كما تشرفنا باستضافة كل من أ.د عبد الكريم عوفي من جامعة باتنة ، وأ.د. بشير إبرير من جامعة عنابة ضيفي شرف للملتقى فزادا الملتقى بهجة وسرورا.

وبتوفيق من الله، كانت الأجواء التنظيمية رائعة وممتازة، وبلغ الملتقى قصده وحقق أغلب أهدافه، وهذا بشهادة الضيوف –الذين فاق عددهم سبعين مشاركا من داخل الوطن وسبعة عشر مشاركا من خارجه– والأساتذة والطلبة.

ولم يكن لهذا النجاح أن يكون لولا فضل الله سبحانه وتعالى، ومن بعده رجال ونساء ساعدونا في كل كبيرة وصغيرة، نخص بالذكر منهم: رئيس الجامعة: أ.د خالد رامول، وكلّ نوابه: أ.د سعيد بوخاوش المكلف بالبيداغوجيا، د. صراح قويدر رابح المكلفة بالنشاطات والعلاقات العامة، أ.د نصر الدين بوحساين المكلف بالبحث العلمي، أ.د عادل مزوغ المكلف بالاستشراف .

كما نشكر عميد كلية الآداب واللغات د.جويدة عباس، ونائبيها د.علي منصوري المكلف بالبحث العلمي، ود.مروان عدو المكلف بالبيداغوجيا، وكذلك السيد الأمين العام للكلية الآداب واللغات، ونشكر رئيس قسم اللغة العربية وآدابها د. رشيد شهبة على مجهوداته معنا، وكل الشكر والتقدير للسيد يوسف قادري مسؤول مصلحة الوسائل بالكلية وكل العاملين معه وخاصة أعوان الأمن.

والشكر كل الشكر للدكتورة الفاضلة رجاء مستور رئيس اللجنة التنظيمية، وكذلك د. فاطمة قسول و د. حنان مزهودي، د.محفوظ بن عربية، ... وكل من ساعدهم وساعدنا من جمهور الأساتذة، والشكر الجزيل أيضا لرئيس اللجنة العلمية للقسم أ.د. بوجمعة الوالي وكل أعضاء اللجنة العلمية، والشكر كذلك موصول لـ أ.د خليفة قرطي رئيس المجلس العلمي ولكل أعضائه، ووافر الشكر والامتنان لأعضاء الهيئة العلمية للملتقى على مجهوداتهم في تحكيم البحوث.

ونشكر شريكنا الاجتماعي المتمثل في المنظمة الطلابية: التحالف من أجل التجديد الطلابي الوطني AREN وعلى رأسهم رئيس المكتب الولائي عبد الوهاب تومي ومعه: صلاح بوقفة، مُحَّد عباس، مصطفى بوزياني، شهاب الدين كركوب، فايزة بن عيسى...، وغيرهم كثير من الطلبة والطالبات. قدموا الكثير للملتقى.

نشكر الناديين العلميين للطلبة وأقصد نادي الموهبة والإبداع وكل مناضليه من الطلبة وعلى رأسهم الطالبة سمية فقير، وكذلك منتدى البحوث والدراسات والترجمة وكل مناضليه وعلى رأسهم الطالب المتميز سلماني مُحَّد، وكذلك الطالب عمر شريف فاروق، شكرا لكم جميعا لأنكم صنعتم تلك الأيام الجميلة التي لا تنسى وبقيت من الذكريات السعيدة التي تروى على أنها كانت قطعة جميلة جدا ومتميزة علما وعملا .

شكرا لكل من زارنا من داخل الوطن وخارجه، شكرا لكل من أسهم ونظم وساعد ومد يد العون لنا ولو بالابتسامة. حفظكم الرحمن جميعا وإلى أن نلتقي ندعو لكم بالسداد والرشاد، والحفظ لنا ولكم وندعو الله أن يوفقنا لبعث طبعة ثانية للملتقى لنلقاكم جميعا.

تحياتي واحتراماتي.

د. عبد الحليم ريوقي

رئيس الملتقى.

ديباجة الملتقى:

ارتبط النقد العربي القديم ارتباطا وثيقا بالبلاغة وفنونها، خاصة في العصر العباسي الذي كانت فيه البلاغة رافدا مهما من روافد النقد آنذاك، وبقي الأمر كما هو عليه إلى نهاية عصر النهضة تقريبا، ومع بداية القرن العشرين ظهرت أصوات عدة تنادي بتبني المناهج النقدية الغربية، وقابلهم من دعا بوجوب التمسك بالتراث النقدي العربي، وبطبيعة الحال هناك دائما من يمسك العصا من وسطها، ممن قالوا لا نهمل هذا ونجل ذاك.

وفي الأخير أثرت عوامل كثيرة في انفتاح الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر على المدارس النقدية الغربية ونظرياتها ومناهجها (النسقية والسياقية): النقد الاجتماعي،..... التاريخي، والنفسي،...، والمدرسة الشكلانية، المدرسة البنوية، مدارس الأدب المقارن،....، والتفكيكية، السميائية، الأسلوبية، نظرية القراءة والتأويل، التناص، الشعرية، والتداولية،.....

هذا الانفتاح على المناهج النقدية الغربية ونظرياتها نجم عنه إشكالات وتحديات متعددة ومتنوعة، عرفها الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر، أهمها المسايرة الزمنية ، فعندما تظهر نظرية أو منهج نقدي عند الغرب، فإنه لا يصل إلى الفكر العربي إلا بعد مرور عشر سنوات من ظهورها أو انتشارها ، وللأسف في مرات لا تصل إلينا النظرية النقدية إلا بعد أن تبدأ في الأفول عندهم، وهذا التأخر له أسبابه وآثاره، وله أيضا تحدياته.

ومن الإشكالات كذلك إشكالية المصطلحات والمفاهيم، فالدارس العربي يجد مصطلحات عدة للمفهوم الواحد ويجد مفاهيم عدة للمصطلح الواحد، وهنا تعددت المصطلحات والمفاهيم، هذا التعدد خلق تذبذبا واضطرابا في الفهم في أحايين كثيرة، وكذلك صنع تداخلا وتنازعا بين النظريات والمناهج.

أما تطبيق هذه المناهج والنظريات الغربية على النصوص العربية فإشكالية أخرى، يمكن معالجتها بالإجابة على أسئلة كثيرة منها: هل يمكن تطبيق كل هذه المناهج والنظريات الغربية على النصوص العربية أم بعضها فقط؟، وبأي شكل أو آلية يمكننا تطبيقها؟ وما هي حدود هذا التطبيق؟، وهل تستثنى بعض النصوص العربية من تطبيق هذه المناهج والنظريات الغربية عليها؟....

كما نجد من الدارسين والباحثين العرب من بقي وفيا لتراثه النقدي العربي الأصيل، وكلما تناولوا نظرية أو منهجا غربيا بالدراسة إلا وربطوه بالمقارنة والإسقاطات بما هو موجود في التراث النقدي العربي، ليثبتوا أن هذه النظرية أو ذلك المنهج تكلم عنه العلماء العرب قديما أو نظروا له أو هو معروف في التراث النقدي العربي،....، وهنا أيضا تنبجس إشكالات أخرى عن حدود هذه المقارنة بينهما، وما هي شروط هذه الإسقاطات ، وأصولها العلمية والموضوعية،....

يهدف الملتقى أساسا للإجابة عن هذه الإشكالات وإشكالات أخرى عرفها الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر.

محاور الملتقى:

1- مسايرة الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر للنقد الغربي الحديث والمعاصر.

(الأسباب- الآثار- الآفاق)

2- تعدد المصطلحات والمفاهيم في الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر.

(الأسباب- الإشكالات- التحديات)

3- تطبيق المناهج والنظريات الحديثة والمعاصرة على النصوص العربية.

(إمكانية التطبيق- حدود التطبيق- الإشكالات والبدائل)

4- المقارنة والمقاربة بين النقد الغربي الحديث والمعاصر والنقد العربي القديم.

(الطرائق والكيفية- الشروط- الحدود).

توصيات الملتقى.

الملتقى الدولي: ترهين الخطاب النقدي الحديث والمعاصر (إشكالات- آفاق- تحديات)

المقام يومي 25-26 نوفمبر 2019 بقسم اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب واللغات. جامعة البليدة2/ الجزائر

في اليوم الثاني والأخير من الملتقى يوم 26 نوفمبر 2019، اجتمعت لجنة التوصيات للملتقى بدءا من الساعة الواحدة زوالا بقاعة الأساتذة بقسم اللغة العربية ، وضمت اللجنة الأساتذة الآتية أسماؤهم:

- د. عبد الحليم ريوقي/ جامعة البليدة 2/ الجزائر..... رئيس الملتقى
- د. مروان العلان/ جامعة فيلادلفيا/ الأردن.....رئيس لجنة التوصيات
- أ.د عبد الكريم عوفي / جامعة باتنة/ الجزائر.....عضوا
- د. علي مُحَمَّد ذيابات/ جامعة الحسين بن طلال/ الأردن.....عضوا
- د. جليلة يعقوب/ جامعة منوبة/ تونس.....عضوا
- د. علي صالحي/ جامعة بومرداس/ الجزائر.....عضوا
- د. عباس بن عبد الله/ كلية فاروق/ كيرلا/ الهند.....عضوا
- د. صديقي غالم/ جامعة وهران/ الجزائر.....عضوا
- د. سالم شرابي / جامعة البليدة 2/ الجزائر.....عضوا
- د. سامية محصول/ المدرسة العليا للأساتذة/ بوزريعة/ الجزائر.....عضوا

وخلصت اللجنة إلى مجموعة من التوصيات، وهي:

- ثمنت اللجنة فكرة الملتقى التي كانت متميزة هادفة شاملة لكل إشكالات النقد الحديث والمعاصر، فمحاوره تعالج أهم قضايا النقد المتمثلة في : مسايرة ومواكبة الفكر النقدي الغربي الحديث، ثانيا إشكالية تعدد المصطلحات والمفاهيم، ثالثا إشكالية تطبيق المناهج النقدية ، وأخيرا إشكالية المقاربة والمطابقة بين النقد العربي والنقد الغربي. واقترحت اللجنة إقامة الملتقى كل سنتين انطلاقا من النتائج التي حققها هذا الملتقى، على أن يخصص للملتقى موضوعا محددا: المناهج النقدية، المصطلحات وتعددها،....الخ.
- أوصت اللجنة بقبول المداخلات الواردة من الدول المختلفة التي تصب في موضوع الملتقيات ومحاورها، لأجل إثراء مواضيع الملتقيات وبعث مجال للتبادل الثقافي والفكري وتبادل الخبرات والأفكار.
- وجوب مسايرة الدراسات للنظريات النقدية واللسانية الحديثة خاصة الجديدة منها.
- تجاوز فكرة هل تصلح المناهج الغربية لإسقاطها على النصوص العربية أو لا تصلح. إنما نسعى لإنجاز دراسات عملية إجرائية تتجاوز البقاء في حدود التنظير ونقد ما قام به العلماء المتقدمون والسعي نحو ما جاء به الغرب .
- الدعوة لإنشاء مخبر يعنى بالدراسات النقدية واللغوية الحديثة والمعاصرة.
- أوصت اللجنة بالعمل على طبع أعمال الملتقى ليستفيد منها الباحثون.

رفعت جلسة لجنة التوصيات على الساعة الثانية زوالا إلا ربع بالمكان نفسه. والله الموفق للصواب.

أعمال الملتقى الدولي الأول

ترهين الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر

(إشكالات– آفاق – تحديات)

محتويات الجزء الرابع

المقارنة والمقاربة بين النقد الغربي الحديث والمعاصر والنقد العربي القديم.

(الطرائق والكيفية– الشروط– الحدود).

عنوان المقال	الصفحة
الممارسة السيميائية السردية عند عبد الحميد بورايو – حكايات ألف ليلة وليلة أنموذجاً –	
أمينة بلوزاني جامعة يحي فارس / المدية	9
الملكة التواصلية بين اللسانيات الغربية والتراث العربي	
صفية بن زينة جامعة حسيبة بن بوعلي (الشلف)	20
الشّعريَّة بين اضطراب المفهوم واختلاف التنظيرات دراسة مقارنة بين شعريَّة "كمال أبو ديب وجون كوهين".	
فضيلة بن القمر/ أ.د. مشري بن خليفة جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله	29
المتلقي وإنتاج النص بين النقدين العربي القديم والغربي الحديث	
بن جيان آمال/د. بلعزوقي مُحَمَّد جامعة لونيسي علي –البليدة 2–	39
البلاغة العربية بين الأسلوبية والتداولية.	
بن شريط أم الخير د.كريبع عطاء الله جامعة عمار ثليجي/ الأغواط	45
جمالية التلقي في التراث العربي القديم – قراءة في آراء ابن طباطبا –	
حفيظة بن عبد المالك/أ.د زيوش مُحَمَّد جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف–	59
النقد الغربي وعلاقته بالنقد العربي القديم "دراسة مقارنة في قضية التناص الأدبي وأصولها العربية"	
بومعيزة قطر الندى جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	70
التَّمَاسُكُ النَّصِّيُّ بَيْنَ النَّقْدِ الْعَرَبِيِّ الْقَدِيمِ وَالنَّقْدِ الْغَرْبِيِّ الْحَدِيثِ وَالْمُعَاصِر	
طه الأمين بودانة جامعة عمّار ثليجي– الأغواط	77
التَّفْكِيكِيَّةُ وأُسْلُوبِيَّةُ الانحِرافِ عِندَ أبِي حَيَّانٍ التَّوحِيدِي	
تقار يوسف/أ.د زيوش مُحَمَّد حسيبة بن بوعلي بالشلف.	88
شِعْرِيَّةُ المفَارَقَةِ بَيْنَ الحَدَاثَةِ الغَرْبِيَّةِ والتُّرَاثِ العَرَبِيّ –مُقَارَبَةٌ تَحْلِيلِيَّةٌ في الحُدُودِ والتَّمَاهِي–	
جمال الدين عبد الهادي/د. خلف الله بن علي المركز الجامعي أحمد بن يحيى الونشريسي –تيسمسيلت–	95
الشعرية العربية وتأثرها بالمناهج الغربية الحديثة	
خروب سارة/صوالح نصيرة عبد الرحمان بن خلدون . تيارت .	116

"البنوية بين النقد العربي والنقد الغربي–دراسة مقارنة"	
آسية داحو جامعة البليدة2	129
العوامل المؤثرة في الإبداع الأدبي في تراث الجاحظ والنقد الغربي الحديث	
علي مُحَمَّد الذيابات الحسين بن طلال/ الأردن	138
نزعة تأصيل الحداثة من معين التراث العربي رؤية مُحَمَّد العمري في البلاغة العربية أصولها وامتدادا	
هادية رواق جامعة مُحَمَّد لمين دبّاغين سطيف 2	146
النقد العربي المعاصر وصنوه الغربي –تثاقف ندّي أم تفاعل وهمي؟–	
عبد القادر طالب جامعة أمُحَمَّد بوقره– بومرداس	153
المصطلح السميائي بين الأصالة والتأثر	
آية الله عاشوري جامعة بجاية	164
نظرية التناص	
بوبكر غرابي جامعة البليدة–2–	173
العدول في ضوء الدرس الأسلوبي الحديث	
فاروق أعمر شريف/ د. صالح تقابجي جامعة لونيسي علي– البليدة 2	185
حضور المتلقي في النقد العربي القديم و الحديث	
جميلة فرحي جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله	191
التراث وفاعلية التأويل بالسياق الخارجي	
قسول فاطمة جامعة علي لونيسي العفرون ـ البليدة 2 ـ	201
نظرية التلقي في النقد الجزائري بين فتوح الحداثة والتأصيل التراثي –قراءة في تجربتَي د.حبيب مونسي ود.عبد الكريم شرفي–	
عبد السلام لوبار جامعة علي لونيسي–البليدة 2	208
إحياء المصطلح التراثي وتوظيفه في الخطاب النقدي العربي المعاصر	
ماجي مصطفى جامعة المدية	219
الأجناس الأدبية في الخطاب النقدي العربي الحديث بين إحياء الموروث العربي وتمثّل المنجز الغربي. _قراءة في تجربة سعيد يقطين_	
مُحَمَّد بلقوت جامعة عباس لغرور_ خنشلة_	225
النقد العربي بين سلطة الإرث الثقافي وجاذبية المناهج الغربية	
رجاء مستور جامعة البليدة 02.	240
الخلفيّة التّاريخيّة وأثرها في كتب النّحو والنّقد	
جليلة يعقوب جامعة منّوبة – تونس	245

الممارسة السيميائية السردية عند عبد الحميد بورايو
– حكايات ألف ليلة وليلة أنموذجاً –

أمينـة بلـوزاني (طالبة دكتوراه)

جـامعـة يـحـي فـارس / المدية

ملخص

عبد الحميد بورايو أول من حاول توطين البنيوية والسيميائية السردية في نهاية السبعينات من القرن الماضي لتتوالى أعماله النقدية كاشفة عن مشروع نقدي قوامه التأسيس والتأصيل والممارسة، وقد حاول بورايو أن يشتغل على نصوص متنوعة، تراثية ومعاصرة، رسمية وشعبية، فنظر إلى التراث بعين معاصرة ساهمت في إعادة فهم ذلك التراث السردي الشعبي.

عبد الحميد بورايو يعد لبنة من لبنات النقد الجزائري المعاصر، وتعتبر تجربة الناقد واحدة من بين أهم تلك التجارب التي سعت لإثراء النقد الجزائري خاصة والعربي عامة تنظيراً وتطبيقاً خاصة فيما يتعلق بالحقل السيميائي السردي.

حيث جاءت السيميائية للقضاء على القراءة المغلقة التي دعت إليها البنيوية، وعدت النص كياناً لغوياً مرتبطاً بذلك بذات القارئ بعدما كانت مرتبطة بذات الكاتب، ورأت أن المعنى الحقيقي للنص لا يظهر إلا مع القراءة، وبالتالي فقد تجاورت القراءة الحدود اللغوية للنص للتغلغل في أعماقه حيث يمكن اعتبار أن كل قراءة هي إعادة إنتاج النص المقروء.

Résumé

Abdelhamid Bourayou a d'abord essayé de régler le récit structurel et sémiotique à la fin des années soixante-dix du siècle dernier pour poursuivre son travail critique révélant un projet monétaire fondé sur l'établissement, les racines et la pratique, a tenté de travailler sur une variété de textes, patrimoniaux et contemporains, officiels et populaires, en examinant l'héritage avec un art contemporain. Re-comprendre cet héritage narratif folklorique.

Abdelhamid Bourayou est considéré comme l'un des piliers de la critique algérienne contemporaine et son expérience est l'une des plus importantes qui ait cherché à enrichir la critique algérienne en particulier et le monde arabe en particulier en ce qui concerne la sémiotique narrative.

Là où la sémiotique est venue éliminer la lecture fermée appelée le structuralisme, et a promis au texte une entité linguistique associée au même lecteur après sa liaison avec le même auteur, et a estimé que le vrai sens du texte n'apparaît qu'avec la lecture, et a donc des limites de lecture adjacentes pour pénétrer dans les profondeurs où il peut être considéré Que chaque lecture reproduise le texte lisible.

مما لا شك فيه أن العمل النقدي يطرح إشكالية القراءة بشكل يستعصي ضبطه والتحكم فيه أمام زخم التنظير الفكري والمعرفي، وهو المشكل نفسه الذي تضمنته متون النقد الكلاسيكي بشكل واسع على خلاف النقد الجديد الذي طرح مسألة مكانة القارئ في العمل الأدبي ومرجعياته الفكرية والثقافية، ومن هنا اعتبر القارئ من أهم العناصر الأساسية في العملية الإبداعية كفاعل ومشارك في صناعة المعنى، واعتبرت القراءة عملية البحث عن الخصائص المميزة للعمل الأدبي وذلك عن طريق هدمه ومن ثم إعادة بنائه من منظور القارئ وذلك بوصف هذه العملية نشاطا وظيفيا وتقنية دلالية همها إنتاج المعنى وإزدهاره دلالياً.

كما أن قيمة أي إبداع مرتهنة بالقراءة، والقراءة لا تكون دقيقة النتائج إلا في ظل دقة وسلامة الإجراءات والآليات المنتهجة في تلك القراءة، ومن ثم ظهرت مناهج كثيرة تتفاوت من حيث زاوية النظر إلى النتاج الأدبي، فبعضها يحاول قراءة العمل الأدبي من

منظور خارج نصي وهو حال المناهج السياقية، وبعضها الآخر يحاول دراسة النص بما هو نص أي يحاول الكشف عن خصوصيات النص الأدبي (أدبية الأدب)، وهو حال المناهج النسقية، وهناك مناهج أخرى تحاول التوفيق بين المنظورين الداخل نصي والخارج نصي، وفي ظل هذا التعدد المنهج والصراع الرؤيوي تظهر إشكالية المنهج ووسائله أي اشكالية مواجهة النص الأدبي، وهي إشكالية أثيرت في ساحة النقد عالمياً ولم يكن النقد الجزائري بمعزل عن هذه الإشكالية، حيث شهد مناهج متعددة، ويعود الفضل في توطين النقد الجديد بالجزائر (البنيوية والسيميائية ...) إلى بعض النقاد الجزائريين الذين أخذوا على عاتقهم مهمة الرقي بالنقد الجزائري وهذا من خلال الانفتاح على مستجدات النقد الغربي الذي عرف تطوراً كبيراً وملحوظاً، ومن هؤلاء النقاد نجد عبد الحميد بورايو، عبد المالك مرتاض، رشيد بن مالك وغيرهم.

ويعد الحميد بورايو أول من حاول توطين البنيوية والسيميائية السردية في نهاية السبعينات من القرن الماضي لتتوالى أعماله النقدية كاشفة عن مشروع نقدي قوامه التأسيس والتأصيل والممارسة، وقد حاول بورايو أن يشتغل على نصوص متنوعة، تراثية ومعاصرة، رسمية وشعبية، فنظر إلى التراث بعين معاصرة ساهمت في إعادة فهم ذلك التراث السردي الشعبي.

عبد الحميد بورايو يعد لبنة من لبنات النقد الجزائري المعاصر، وتعتبر تجربة الناقد واحدة من بين أهم تلك التجارب التي سعت لإثراء النقد الجزائري خاصة والعربي عامة تنظيراً وتطبيقاً خاصة فيما يتعلق بالحقل السيميائي السردي، وانطلاقا" من هذا ارتأيت أن تكون هذه المداخلة معنونة بـ : القراءة السيميائية السردية عند عبد الحميد بورايو.

حيث جاءت السيميائية للقضاء على القراءة المغلقة التي دعت إليها البنيوية، وعدت النص كياناً لغوياً مرتبطاً بذلك بذات القارئ بعدما كانت مرتبطة بذات الكاتب، ورأت أن المعنى الحقيقي للنص لا يظهر إلا مع القراءة، وبالتالي فقد تجاورت القراءة الحدود اللغوية للنص للتغلغل في أعماقه حيث يمكن اعتبار أن كل قراءة هي إعادة إنتاج النص المقروء.

وضمن هذا المنظور النقدي، سنحاول إبراز نموذج القراءة السيميائية عند الناقد عبد الحميد بورايو ساعين من خلال ذلك إلى الكشف عن أصول الممارسة التطبيقية لهذا الناقد وذلك من خلال تحليله **لحكايات ألف ليلة و ليلة**، حيث أشاد عبد الحميد بورايو بمكانة القراءة الحداثية باعتبارها خاصية سيميائية، حيث يلجأ الناقد إلى قراءة التراث قراءةً حداثية تختلف اختلافا كليا عن القراءات التقليدية، فهي تدعو إلى القراءة المفتوحة "والتي هي بالنسبة للكتابة سوى صدى بالنسبة للصوت كلاهما يعبر عن وحدانية المعنى الذي ينبغي أن يصل على قدر كافٍ من الوضوح لكي يتسنى للمتلقي استيعابه دون تعقيد شديد "[1].

1- تقديم عام لمنهج الدراسة (في كتاب المسار السردي لتنظيم المحتوى لعبد الحميد بورايو):

تعتبر حكايات ألف ليلة و ليلة، النموذج الأمثل الذي يظهر القراءة السيميائية لعبد الحميد بورايو في النقد التطبيقي حيث نرى أن هذه القراءة تدخل ضمن تيار نقدي جديد، حيث تأتي الدراسة التي قام بها هذا الناقد " لحكايات ألف ليلة " لتكسير النمطية المعهودة في تناول هذا النوع من السرد، فإذا كانت الدراسات السابقة التي تناولت حكايات الليالي، سعت إلى تسليط الضوء على الأبعاد الثقافية والسوسيولوجية والسياسية والإيديولوجية والأخلاقية التي عبرت عنها الليالي، فإن التحليل الذي اعتمده عبد الحميد بورايو يختلف عن التوجهات السابقة، ذلك أنه حاول الكشف عن شكل المحتوى، حيث سعت دراسته إلى "استكشاف عملية تشكيل المعنى في الحكايات المدروسة انطلاقاً من البنيات السطحية ووصولاً إلى البنيات العميقة، بمراعاة أن المعنى ليس كياناً جاهزاً ولا معطى بديهياً يمكن إدراكه بدون وسائط بل باعتباره سيرورة خاضعة لمجموعة من الشروط، تسعى السيميائيات السردية ذات التوجه الشكلاني إلى معرفة قواعدها "[2] بمعنى معرفة كيف قال النص مقاله.

ومن هناك تتضح ملامح الجدّة في هذه الدراسة التي تأخذ بعين الاعتبار علاقة البنى النصية بانبثاق المعنى، خاصة وأن حكايات الليالي تملك بنيات سطحية وبنيات عميقة مشتركة في الغالب، وذلك لأنها قائمة على فاعلية سردية توليدية تضمن للسرد حركيته وتتمثل

فيما يسمى بـ (التضمن) ، فالناظر إلى حكايات الليالي يجدها تتكون من حكايات كبرى يسميها بورايو بالحكايات الإطار، وأخرى صغرى ومتضمنة في الأولى ويسمها بالحكايات المؤطّرَة وقد حاول عبد الحميد بورايو من خلال هذه الدراسة تحليل نماذج من حكايات " ألف ليلة وليلة " تحليلاً سيميائيا، وهي ست حكايات إطار:

– قصة الملك شهريار – قصة الحمال والثبات.

– قصة التاجر والعفريت – قصة هارون الرشيد.

– قصة الصياد والعفريت – قصة الخياط الأحدب.

وسنقتصد في دراستنا هذه على قصة (الملك شهريار) لنبين من خلالها الأدوات المنهجية التي اعتمدها الناقد عبد الحميد بورايو كوسيلة في مقاربته لهذه القصة، وقد اعتبر الناقد هذه القصة لقصته إطار متضمنة لأربع قصص على النحو التالي:

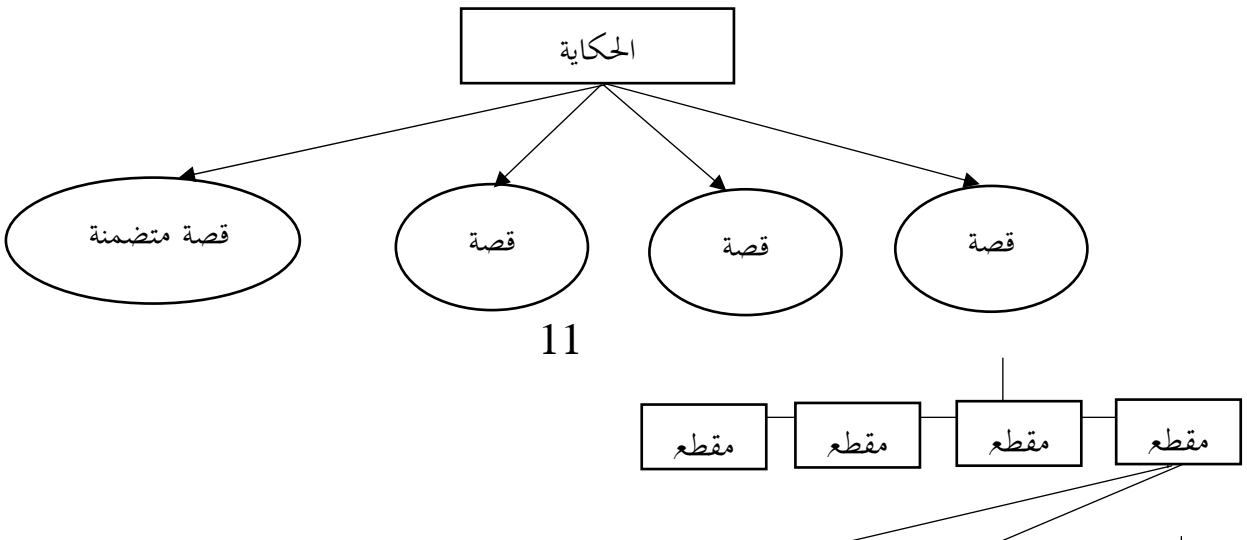
- القصة الإفتتاحية: قصة شهريار وشاه زمان.
- قصة المرأة والعفريت.
- قصة شهرزاد وأبيها والملك شهريار.
- قصة الحيوان.

وعادة ما يعتمد بورايو في تحليلاته السيميائية على الآليات النموذجية التالية:

- نموذج المسار السردي.
- نموذج الفاعلين.
- نموذج المسار الغرضي.
- نموذج البنية الدلالية العميقة.

"وكل نسق من هذه الأنساق النموذجية قواعد عمله وانسجامه، منها ما يتعلق بمظهر الخطاب وبعناصره الحاضرة في السياق والمتجاورة في خطاب القصة، مثل المسارين السردي والغرضي، ومنها ما هو ضمني ومحادث يتم استنباطه وفق آليات تحليل يسمح بها النموذج المستنبط مثل بنية الفاعلين والبنية الدلالية العميقة[3].

ويعود سبب اختيار الناقد لهذه المدونة " لغرضين إثنين، غرض منهجي وغرض تأويلي، سمح باختيار طرق تحليل طبقت حتى الآن على قصص وحكايات غير منتظمة في عمل متفرد مثل مؤلف الليالي" [4]، كما يعتبر هذا المؤلف حسب الناقد عبد الحميد بورابو نموذجاً للتحليل السردي تتخلى فيه السردية على كافة الأصعدة، ولعل أيضا سبب اختياره لحكايات الليالي هو طبيعة الحكايات التي تمتاز بالثراء والحركية والتوالد والتداخل، فالحكاية إطار تتولد عنها مجموعة من القصص الثانوية أو المتضمنة، والتي تنقسم بدورها إلى مجموعة من المقاطع أو الوحدات الكبرى، وكل مقطع يشتمل على أصناف الوظائف، وكل صنف يحتوي على مجموعة من الوظائف كما هو مبين في الشكل التالي:



ولقد عمد بورايو إلى آليات المنهج السيميائي الشكلاني سعيا وراء ترسيم المسار السردي وتجلي الدلالة العميقة لحكايات الليالي، وتبيان الصلة الدلالية بين الحكايات المؤطِّرة والحكايات المؤَطَرة، وهو الهدف الأسمى الذي توخاه في تحليله لهذه الحكايات حيث يقول: "تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن القوانين السيميائية التي تحكم السرد في قسم من كتاب الليالي، بحيث تم تحويل التعبير القصصي المتميز بالتعددية والتداخل إلى نماذج وبنيات عامة تمثل القانون الضروري ذي الطبيعة التجديدية، والذي من خلاله يرد المتعدد من حيث التعبير إلى الوحدة من حيث الدلالة"[5].

ويمكن تحديد كل مقطع على أنه تطور منطقي بين ثلاثة أزمنة وخمس مراحل هي[6]:

1. ما قبل ← وضعية إفتتاحية.
2. أثناء ← إضطراب– تحول – حلّ.
3. ما بعد ← وضعية نهائية.

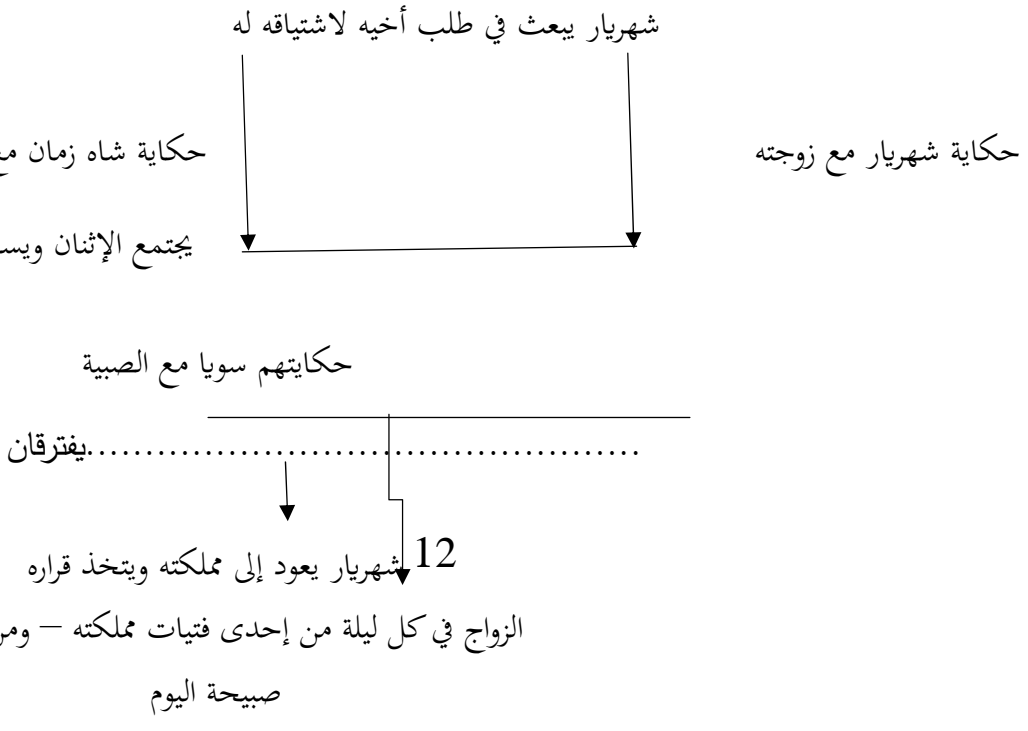
2– المقاربة السيميائية للوضعيتين الإفتتاحية والختامية:

أ– الوضعية الإفتتاحية:

وهي الحالة الأولية للحكاية تمثل "مجموعة علاقات تتمتع باستقرار نسبي"[7] ووجود حالة توازن تطبع الوضعية الأولية (الإفتتاحية) نستنتجها من العلاقات والقيم المعلن عنها في مقدمة القصة أو بدايتها، وهذا الهدوء أو الاستقرار أو ظاهراً في كل الحكايات ومنها تتفرع التحولات والأحداث لتأخذ من منحى معين يظهر في الوضعية النهائية، فالوضعية الإفتتاحية هي عبارة عن بداية لمجموعة من الأحداث يظهر هدفها في وضعية الختام.

" أعلم أنه فيما مضي من قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك من مُلوك ساسان بجزائر الهند والصين صاحب جند وأعوان ... وله ولدان أحدهما كبير وآخر صغير وكانا فارسين بطلين .. وكان الكبير أفرس من الصغير وقد ملك البلاد وحكم بالعدل بين العباد وأحبه أهل مملكته وكان إسمه شهريار وكان أخوه الصغير إسمه شاه زمان."[8]

وتمثل هذه الحكاية الإفتتاحية التي جاءت في بداية كتاب (ألف ليلة وليلة)، حيث بدأت باشتياق (الملك شهريار) لأخيه الأصغر الملك (شاه زمان) ويمكن تقسيم هذه الحكاية الإفتتاحية إلى قسمين إثنين حسب المخطط التالي[9]:



فالوضعية الإفتتاحية في الحكايات عادة ما تتضمن حدثا يساعد في عملية تغيير حبكة القصة ولقد أكد دارسوا السرد على أن البداية التي تنتقل من حالة السكون أو حالة الإنسجام إلى حالة الإثارة والتنافر، تقدم للسرد قصدا ذا نظرة مستقبلية، وقد عبر الحميد بورابو من خلال القصة الإفتتاحية إلى أنها تتكون من محطتين سرديتين متعارضتين وهما:[10]

اللحظة السردية الأولى: تدل على السمو والإعتلاء الأخلاقي وتمثل سطوة العائلة الحاكمة المكونة من الملك الشيخ وولديه وعشيتهما في كنف إستقرار مؤقت في العلاقات والقيم المناسبة والمتطابقة مع مكانتها الإجتماعية والسياسية.

اللحظة السردية الثانية: تصور مشهد الخيانة الزوجية عند كل من الملكين

- اللحظة السردية 1= اللحظة السردية 2
- السمو الأخلاقي = تدني الأخلاق

ويرى الباحث أن هذه القصة قد قابلت بين نوعين من الشخصيات، والتي تقف على طرفي نقيض من حيث القيم وذلك على النحو التالي:

الأشخاص	الأخوين الملكين	الزوجة الخائنة والعبد الأصول
القيم الممثلة	تجسيد هذه الشخصيات القيم الإيجابية المتمثلة في السلطة والعدل والسمو الأخلاقي.	تجسيد هذه الشخصيات السمات السلبية المتمثلة في الخضوع للسلطة والتحفيز للرغبات الغريزية والتمرد على القيم السائدة.

وتنتهي القصة الإفتتاحية للقصة الإطار، الأم بقصة أخرى هي قصة (المرأة والعفريت) ويرى الناقد أنها القصة المتضمنة الثانية لقصته(الملك شهريار) حيث تأتي هذه القصة لتعميق الإحساس بالتأزم وتدفع بأحداث نحو الحد الأقصى من الإضطراب.

ب– المسار السردي لمتن القصة الإفتتاحية:

بعد سلسلة من التأويلات والملاحظات يصل الناقد في ختام تحليله للقصة الإفتتاحية إلى رسم جدول تفصيلي للمسار السردي لهذه القصة حيث قسمها إلى أربعة مقاطع ويتبين من خلال للدراسة أن الناقد قد اعتمد في تقطيعية أساسنا على المعيار العاملي الذي يقوم على تغير الشخصيات في ساحة الأحداث، وكذا الصراع بين العوامل لتحصيل موضوع القيمة، بالإضافة إلى ربطها بالبرامج السردية كما اعتمد على المعيار الدلالي الذي يركز على الموضوعات أو الشخصيات وأخيرا المعيار الفضائي الذي تتحرك فيه الشخصيات وانطلاق من هذا يكن تحديد مقاطع القصة.

المقطع الأول: (حكى والله أعلم أنه كان فيه مضى..... فقتلهما في الفراش)

المقطع الثاني: (ورجع من وقته وساعته..... فأعاد كليه جميع ما رآه)

المقطع الثالث: (فقال شهريار لأخيه شاه زمان..... واستمروا كذلك إلى العصر)

المقطع الرابع: (فلما رآه الملك شهريار ذلك الأمر طار عقله..... يقتلها من ليلتها)

أما سلسلة الوظائف التي يتكون منها كل مقطع فقد حددها الناقد في الجدول الآتي:[11]

المقطع	أصناف الوظائف	الوظائف	ملخص الجملة السر
1	1– الإظطراب	– خروج	– خروج شاه زمان من قصره تلبية للدعوة.
	2– تحول	– عودة	– عودة شاه زمان للقصر لحمل متاع نسيه.

	3- حل	- مواجهة - خيانة - عقاب	- وجد زوجته بمعية عبد أسود على فراشه. - ثبوت خيانة الزوجة. - قتل الزوجة والعبد الأسود.
2	1- اضطراب 2- تحول 3- حل	- وصول - تكتم - تهديد - مواجهة - خيانة -كشف سر	- وصول شاه زمان إلى القصرأخيه شهريار. - كتم شاه زمان السر عن أخيه شهريار. - بدأ جسم شاه زمان ينحل ووجهه يصفر. - شاهد زوجة أخيه ووصيفتها تلتقيان بالعبيد. - أدرك أن زوجة أخيه الأخرى خائنة. - أباح شاه زمان سره لأخيه.
3	1- اضطراب 2- تحول 3- حل	- خروج - عودة - مواجهة - انتقال	- تظاهر الملك شهريار بالخروج للصيد. - عودة شهريار متخفيا رصد قصره. - شاهد بعينه خيانة زوجته وعبيده له. - قرر الملك شهريار الإنتقال إلى مملكة أخرى.
4	1- اضطراب 2- تحول 3- حل	- خروج - تهديد - مواجهة - خضوع - عقاب	- خروج الملكان يبحثان عن التأسي - خرج عليهما عفريت من الجن - اكتشفت المرأة العفريت وجودهما - هددتهما فرضخا لمشيئة المرأة وضاجعاها - قتل شهريار زوجته وجواريه وأصبح بعد كل فتاة يتزوجها.

ثم يصل الباحث في آخر تحليله إلى استنتاج رسم تخطيطي للمسار السردي لهذه القصة، والذي يكون على النحو التالي[12]:

1- وف>ض>ت>

2- ض-> ت-> ح-

3- ض=> ت=> ح=

4- ض"> ت"> ح"> ون

حيث:

وف: تمثل الوضعية الإفتتاحية أو الحالة الأولية للحكاية، وهي عبارة عن حدث تتفرع منه مجموعة من الأحداث والتحولات تتجه صوب هدف معين يظهر في الوضعية النهائية.

ض: تمثل الاضطراب، وهو حسب الناقد **بورايو** تغيير يصيب إحدى العلاقات المستقرة والقيم المعلن عنها في الوضعية الأولى (الافتتاحية)، مما ينتج حالة من النزاع واللاإستقرار، ولعل الاضطراب ناتج عن الانفصال بين الفاعل وموضوع القيمة.

ت: تمثل التحول، وهو الانقلاب من حالة إلى ضدّها وتكمن في التحويلات- على الصعيد السردي- في عمليات التملك والحرمان بين الفاعل الدال على الحال والمساهم في أحداث الوضعية الافتتاحية وبين موضوع الرغبة، فالتحويل قائم بين وحدات الوصلة والفصلة وبين مواضيع الرغبة.

ح: يمثل الحل، وهو "بالنسبة لأرسطو هو ذلك الجزء من الحبكة الذي يمتد من نقطة التحول في المصير حتى النهاية، وهذا المعنى لا ينبغي الخلط بين الحل والجزء الأخير الذي ينتهي عنده الحدث، أو الوضعية الختامية"[13] ويمثل كل من (الاضطراب، والتحوّل والحلّ) وسطا بين البداية والنهاية.

ون: وهي تمثل الوضعية النهائية، وهي الحالة الأخيرة المتميزة بالاستقرار، وتكون تالية لمجموعة من الأحداث ولا تكون متبوعة بأحداث، لأن القصة تسعى إلى نتيجة، هذه النتيجة كامنة في الوضعية النهائية.

1-3- تنظيم المحتوى الغرضي للقصة الافتتاحية:

إن الباحث في دراسته للمحتوى الغرضي لهاتين القصتين رأى ان لهما دورين أساسيين هما:

1- السلطان الغافل عن زوجته التي تخونه/ العفريت النائم الذي لا يعلم أن أسيرته تخونه.

2- المرأة أسيرة العفريت المرتكبة للمعاصي/ زوجة السلطان العاصية.

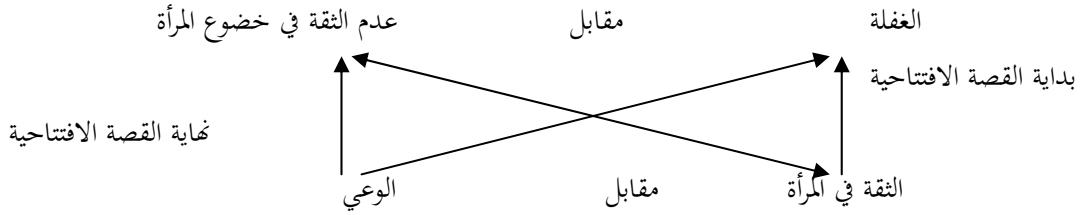
وهذا ما أدى إلى تأسيس الدلالة القاعدية القائمة على مقولتين:

المقولة الدلالية الأولى: الغفلة# الوعي

يسيطر هذا التضاد الموضوعي على العالم الدلالي للوضعية الإفتتاحية، وذلك تبعا للسياق الخاص الذي يجسد فيه المتلفظ عملية إنتقال الزوج من الغفلة إلى الوعي (زوجته راقدة في فراشه، معانقة عبدا أسودا، كانوا يفعلون بي على غفلة من هذا)، جميع الصور التي تحتويها هذه الجمل تبين موضوع خيانة المرأة الناتج عن غفلة الزوج، أما موضوع الوعي، والذي تجسده مجموعة من الصور (ووجدت زوجتي معها عبدا أسودا، رمى عنق زوجته، وصار الملك شهريار يأخذ كل ليلة بنتا ويقتلها).

المقولة الدلالية الثانية: الثقة في خضوع المرأة# عدم الثقة في خضوعها.

وقد مثل الناقد هذه العلاقة الدلالية في المربع السيميائي الآتي:



أن تجسيد المسار السردي الغرضي للقصة عبر المربع السيميائي يسمح بالكشف عن البنية الدلالية العميقة فضلا عن إضفاء بعد منطقي على الدراسة التحليلية للقصة، ما يسد ثغرات وقصور التحليل الشكلي والتقطيعي للملفوظ السردي.

1-4- المسار السردي للوضعية الختامية للحكاية الإطار الأم:

يرى الناقد **عبد الحميد بورايو** أن هذه القصة تتأسس على لحضتين سرديتين:

اللحظة السردية1: المواجهة بين (الملك شهريار) و(شهرزاد) إثر انقضاء الليالي.

اللحظة السردية2: لحظة إعلان الاستقرار النهائي في حياة الأسرة المالكة.

2- المقاربة السيميائية للقصة الإطار الأم:

1- البنية العميقة للحكاية الإطار:

من خلال التحليلات السابقة الهادفة، يصل الناقد إلى نتيجة مفادها أن القصتين السابقتين تنتظمان حسب النموذج الدلالي الأتي:[14]

زوجة السلطان الخائنة العاصية = سلطان قاسي وفاقد للثقة في زوجته

زوجة السلطان الوفية المطيعة سلطان حليم عطوف واثق في عفاف زوجته

يعبر الطرفان العلويان عن وضع معكوس عبرت عنه الفقرة الأولى من التقدير، بينما يعبر الطرفان السفليان من المعادلة عن وضع طبيعي عبرت عنه الفقرة الأخيرة من التحليل الدلالي وبالتوفيق بين المحتوى الدلالي للفقرتين الآنفتين الذكر وبين البعد الزمني لهاتين القصتين توصل الناقد إلى النموذج الدلالي الآتي:[15]

ما قبل / زوجة السلطان العاصية // السلطان القاسي فاقد الثقة في الزوجة

ما بعد / زوجة السلطان العفيفة // السلطان الحكيم والكريم الواثق من زوجته

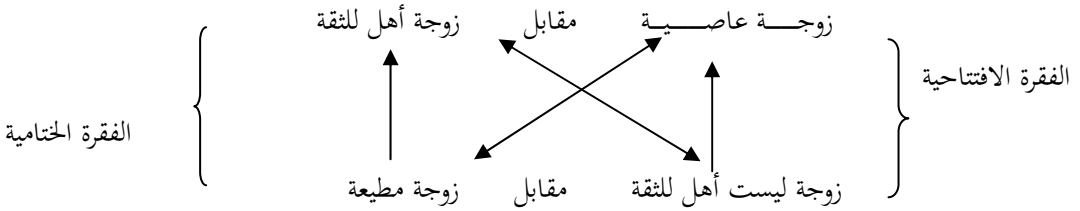
وبعد هذا التحليل يقف الباحث على الدلالة القاعدية التالية:

العفة # المعصية

الثقة في الزوجة # فقدان الثقة في الزوجة

فالتضاد الموضوعي هذا يقوم على تجسيد صورة إمرأتين الأولى تمثل الزوجة الخائنة لزوجها الملك، أما الثانية (شهرزاد) التي تمثل المرأة العفيفة التي حافظت على عرض زوجها وأنجبت له الأولاد، وقد صور موضوع العفة عن طريق الصور التالية (لكوني رأيتك عفيفة وحرة تقية بارك الله فيك، إبنتك الكريمة التي كانت سبب لتوبتي...)

وقد مثل الناقد لهذه الدلالة القاعدية بالمربع السيميائي التالي:[16]



ومن هنا فالتركيب القاعدي لهاتين القصتين أسس المسارين الغرضين التاليين:[17]

– انتقاء الوفاء المنتظر من الزوجة اتجاه السلطان نتيجة المعصية المرتكبة اتجاه السلطان في الفقرة الأولى والذي نتج عنه عدم الثقة في كل زوجة.

– استبعاد صورة المرأة الخائنة من خلال وساطة شهرزاد في الفقرة الأخيرة والذي نتج عنه اكتساب الثقة في الزوجة.

2– الأدوار الغرضية في حكاية شهرزاد:

وزع الناقد **عبد الحميد بورايو** الأدوار الغرضية التي احتوت عليها هذه القصة على هذين القطبين الدلاليين وذلك على النحو التالي:

	القطب الدلالي	الدور الغرضي	الشخصيات المؤدية للدور
الوضعية الافتتاحية	الزواج	العصاة، الخادعون، الواقعون تحت سيطرة نزواتهم الفردية وغرائزهم.	زوجتا شاه زمان وشهريار. العبدان الأسودان. الجواري والعبيد التابعين.
	السلطة	المتمردة	القصر
		الطرف المخدوع الحامي للقيم الأسرية المنفذ للعقوبة.	شاه زمان شهريار
الوضعية	الزواج	الزوجة الصالحة الوفية المنجبة للذكور	شهرزاد

النهائية	السلطة	السلطان الحليم الكريم المعلن للافراح	شهريار

وقد اكتفى الناقد بتحديد الدور الغرضي لهذه الشخصيات دون تعيين الدور العاملي لها:

قطب الزواج: المرسل (السلطان) ← الموضوع (الزواج) ← المرسل إليه (شهرزاد)

المعيق (خيانة الزوجة الأولى) ← الذات (السلطان) ← المساعد (شهرزاد)

قطب السلطة: المرسل (السلطان) ← الموضوع (السلطة) ← المرسل إليه (العامة)

المعيق (خيانة زوجته الأولى) ← الذات (السلطان) ← المساعد (شهرزاد)

3-الوساطة في الحكاية الإطار:

ويعتبرها عبد الحميد بورايو" مجموعة الوظائف المتحققة في متن الحكاية ما بين القصة الافتتاحية والوضعية الختامية، والمتعلقة أساسا بالقصة الأم قصة شهريار وشهرزاد"[18] وقد حاولت هذه الوساطة القضاء على الاضطراب الحاصل عن طريق مجموعة من التحولات التي تظهر في الوضعية الافتتاحية، ويري بورايو هذه الوظيفة " بأنها الوظيفة الأولى التي تدشن التحولات الرئيسية ذات الطابع الايجابي المسند للبطل"[19]

4-المسار السردي للقصة الوسيطة(قصة شهرزاد):

يرى عبد الحميد بورايو أنه في بداية التحولات التي تلي الوضعية الافتتاحية تشير بداية القصة الإطار أن الملك أوكل لوزيره مهمة البحث عن زوجة عذراء، ولما عجز عن ذلك الوزير عاد مهموما حزينا، وحدث ابنته شهرزاد بالموضوع ولما رأت شهرزاد الحزن على وجه أبيها اقترحت عليه أن تكون هي زوجة السلطان، فقالت :" يا الله أبتي زوجني هذا الملك، فإما أن أعيش وإما أن أكون فداءا لبنات المسلمين و سببا لخلاصهم من بين يديه"[20] فحاول الأب بعد سماع اقتراحها أن يمنعها من هذا خوفا عليها فراح يقص عليها قصة من قصص الحيوان، وتمثل قصة شهرزاد الحكاية الذريعة لإنتاج الحلقات القصصية .

ويرى الناقد أن قصة شهرزاد تتألف من مقطعين سرديين هما:

المقطع الأول: (الملك أمر الوزير ..... فلما سمعت ابنة الوزير قالت له لابد من ذلك)

المقطع الثاني: (فجهزها و طلع بها إلى الملك شهريار..... و أقام هو و دولته في سرور)

وقد وزع عبد الحميد بورايو المقطعين على الوحدات السردية التالية:[21]

المقطع	أصناف الوظائف	الوظائف	ملخص الجمل السردية
1	1 – اضطراب	- خروج	خروج الوزير بحثا عن زوجة عذراء
	2- تحول	- تهديد	لم يجد ما يبحث عنه فخشي الملك
	3 -حل	- وساطة	قدم ابنته لتكون زوجة الملك

2	1- اضطراب	- انتقال	- انتقال شهرزاد إلى قصر الملك شهريار
	2- تحول	- تهديد	- أصبحت معرضة لأن تلقى نفس مصير العذراوات السابقات
		- مواجهة	- واجهت شهرزاد الملك و لجأت إلى حيلة رواية الحكايات الغير مكتملة
	3- حل		لكى يبقي على حياتها لليوم الثاني
		- القضاء على الاقتدار	- نجحت شهرزاد في شفاء السلطان من توجهه ألتدميري وأنقذت بنات جنسها من فتيات المملكة وحققت ما يسعى الملك له: الذرية و الذكور والعفاف
		- زواج مجدد	- بدأ الملك شهريار الاحتفال وأكرم حاشيته وأهل المملكة جميعا

ويمثل الناقد لهذين المقطعين بالرسم التالي:

1- وف>ض>ت>ح ون

2- ض¯>ت¯>ح

ومن خلال هذا نرى أن المقطعان يرتبطان ببعضهما عن طريق (الحل) الذي يمثل نهاية المقطع الأول والمتمثل في (زواج شهرزاد وسلطان) ويمثل أيضا اضطرابا في بداية المقطع الثاني، وهكذا يكون المقطع الثاني امتدادا واستمرارا للمقطع الأول، كما يشكل وساطة بينه وبين الوضعية الختامية.

خاتمة:

- برهنت منظومة الوسائل الإجرائية والاصطلاحية السيميائية على فعاليتها في دراسة النماذج القصصية، وقد أكدت جدواها في فهم النص السردي، ومحاولة تجديد فهم التراث القصصي العربي.
- استناد **عبد الحميد بورايو** على إطار مرجعي نقدي غربي، فقراءاته تظهر عمقا واضحا واطلاعا واسعا على الدراسات الحديثة والاستضاءة بنتائجها ،إلا أنه ظل وفيا لمنطلقاته النظرية كما مزج الناقل في دراسته هذه بين منهج بروب الشكلي ومنهج غريماس السيميائية والذي طعمه بالمنهج البنيوي التكويني في العديد من المواضع خاصة في ما يتعلق في ربط الجانب الشكلي بالجانب الدلالي لنصوص الليالي.
- عمل الناقد على تفكيك عناصر القصص واستكناه بنياتها السطحية والعلاقة، ساعيا من وراء ذلك إلى إيضاح ملامح تميز السردية في نصوص الليالي ومظاهر تشكلها وثراء دلالتها محاولا بذلك الابتعاد عن كل نموذج نمطي جاهز.
- اختلاف نصوص الليالي عن غيرها من القصص الخرافية في بنائها وطريقة تشكيلها للدلالات بحيث لا تقبل الاندماج بسهولة في غيرها من الأصناف القصصية المحددة طرزها بالصفة المسبقة عن طريق التصنيفات العالمية للحكاية الفنية فتكون العلاقة بين الوضعية الافتتاحية والختامية تتحدد بالدور الوظيفي الذي تشغله القصة من حيث موقعها في حركة التضمين.

قائمة الهوامش

[1]-ابراهيم رومانى، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص363.

[2]- عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى (دراسة سيميائة لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة)، دار السبيل، الجزائر (د ط)، 2008، ص03.

[3]- رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدولاوي، (ط1)، الأردن، عمان، 2006، ص35.

[4]- ينظر عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص05.

[5]- المرجع نفسه، ص03.

[6]- قادة عقاق، السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغاربي المعاصر (نظرية غريماس نموذجا)، أطروحة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، 2004، ص122-123.

[7]- ينظر جيرالد برانس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر، (ط1)، القاهرة، 2003، ص26.

[8]- ألف ليلة وليلة، مطبعة بولاق، (ط1)، 1252هـ، ص03.

[9] - ينظر داوود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة، سحر السردية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص14.

[10]- ينظر عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص32.

[11]- المرجع نفسه، ص36-37.

[12] - المرجع نفسه، ص32.

[13]- جيرالد برانس، قاموس السرديات، ص168.

[14]- عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 42.

[15]- المرجع نفسه، ص42.

[16]- المرجع نفسه، ص42.

[17] - ينظر المرجع نفسه، ص43.

[18] - المرجع نفسه، ص46.

[19] - المرجع نفسه، ص46.

[20]- ألف ليلة وليلة، ص05.

[21]- عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص48-49.

الملكة التواصلية بين اللسانيات الغربية والتراث العربي

The Communicative competence between Western Linguistics and Arab Heritage

د.صفية بن زينة

جامعة حسيبة بن بوعلي (الشلف)

الملخص:

تروم هذه المداخلة كما يوحي بذلك عنوانها الحديث عن الملكة التواصلية Communicative Competence مقابل الملكة اللسانية Linguistic Competence من منظور نعوم تشومسكي (n.Chomsky) ؛ إذ تتأسس الملكة التواصلية على قاعدة مفادها أن من امتلك الملكة اللسانية ليس بالضرورة قادرا على التواصل. وفي هذا السياق تنبني المداخلة على محورين رئيسين : الأول: مفاده ما توصلت إليه اللسانيات الغربية باعتبار اللغة وسيلة اتصال وتواصل – إبلاغ وتبليغ – بحيث يعد النص حدثا اتصاليا ووحدة دلالية، أما المحور الثاني: فيتلخص في أهم ما نلحظه من تلميح و تصريح لقضايا الملكة التواصلية في التراث العربي .

وتقوم المداخلة على أثر الدراسات اللغوية– اللسانية – التراثية اتجاه التطبيقات الفاعلة التي توظف النصوص المعاصرة، وتتناول التراث النحوي والبلاغي بقراءة جديدة؛ فتعطي رؤية صائبة.وفي الأخير سيدحض البحث كثيرا من التوجهات كما سنراه في المداخلة إن شاء الله تعالى.

الملخص باللغة الأجنبية:

The objective of this study ,as its title suggests is about the communicative competence versus the linguistic competence from the perspective of Noam Chomsky, the communicative competence is based on the premise that whoever possesses the linguistic competence is not necessarily able to communicate. In this context, the study is based on two main axes:
The first is that the Western linguistics have reached the view that the language is a means of communication and reporting - so that the text is a communication event and a semantic unit, and the second axis is summarized in the most important hint and statement of the issues of the communicative competence in the Arab heritage.
The study is based on the impact of linguistic-heritage studies towards effective applications that employ contemporary texts, , and deals with grammatical and rhetorical heritage with a new reading; finally, the research will refute many trends as we will see in the intervention.

مصطلح الملكة في اللسانيات:

يقابل مصطلح الملكة (*compétence*)عند اللسانيين لفظ الأداء (*performance*) والتي تعني مجموع المعارف الكامنة لدى الفرد المتكلّم ، حيث تسمح له بإنتاج الجمل الصحيحة و فهمها.

فالملكة هي معرفة ذهنية (كفاءة ذهنية ، و قدرة ضمنية) وحقيقة مجردة كامنة في ذهن المتكلم ، تمكّن الفرد من إنتاج الكلام ، أمّا الأداء فهو الاستعمال الفردي الملموس والإنجاز الحقيقي لتلك الملكة. وبالتالي فإن الملكة تتحقق من خلال إخراجها من المجرد إلى الفعل الملموس.

ظهور مصطلح الملكة التواصلية و تطوّره: يعد العالم الأمريكي الأنثربولوجي ديل هايمز Dill HYMES " في دراسة بعنوان On communication competence التي نشرها في كتاب علم اللغة الاجتماعي Sociolinguistcs الذي حرره كل من بريد وهولمز J.B.Pride and J.Holmes 1972."[1]. أول من استعمل مصطلح الملكة التواصلية كرد فعل على مفهوم الكفاءة عند

نعوم تشومسكي N.Chomsky لإهمالها العناصر التي تستعمل في عملية نقل الأفكار إلى المتلقين ، ثم سرعان ما كثرت الدراسات والبحوث التي وضحت هذه الملكة بناءً على الوظائف الاجتماعية للغة، بالاستناد على مقاربات تواصلية مفادها أن ما نادت به البنوية لمدة معتبرة من الزمن كون اللغة نظام من القواعد ومجموعة من البنى الجافة ، إذ لا دخل للمحيط الخارجي للنص ولا السياق، وأنّ التمكّن من هذه البنى هو التمكّن من اللغة. لذلك أضحت الملكة التواصلية من الأمور المعوّل عليها في حقل تعليمية اللغات ،خصوصا بعد التأكد من فرضية أن التمكن من القواعد لا يعني بالضرورة القدرة على استخدام تلك القواعد في عملية التواصل بكيفية صحيحة وسليمة في ألفاظها من حركة وبناء، وفي تراكيبها من تقديم وتأخير، وذكر وحذف؛ لأن هناك مظاهر طفيلية تتجلى في الخوف الارتباك والتسرع وغيرها ...

الملكة اللغوية في التراث العربي:

أ – قديما: يحتوي مفهوم الملكة اللغوية في تراثنا العربي أبعادا حضارية ومعرفية، فسيبويه (ت 180هـ) مثلا يرى أن القصد من القواعد النحوية ليس سلامة إعراب الكلمات خلال تأدية الكلام فحسب، ولكن فيما تؤديه تلك الكلمات من معاني لإفادة القارئ وإفهامه،و هو ما يؤكده من خلال قوله:" " فمنه مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب. فأما المستقيم الحسن؛ فقولك: أتيتُك أمس، وسآتيك غدا، وأما المحال؛ فان تنقض أول كلامك بآخره، فتقول: أتيتك غدا، وسآتيك أمس. وأما المستقيم الكذب؛ فقولك: حملت الجبل، وشربت ماء البحر ونحوه. وأما المستقيم القبيح، فأن تضع اللفظ في غير موضعه، نحو قولك: قد زيدا رأيت، وكي زيدا يأتيك وأشباه هذا. وأما المحال الكذب؛ فأن تقول: سوف أشرب ماء البحر أمس"[2]. مما يعني أن تأدية الألفاظ المؤلفة للكلام تخضع كذلك للسياق الذي يحدد دلالتها. حيث لا تقتصر على الشكل فقط بعيدا عن الدلالة.

أما ابن جني (ت 392هـ) فقد ربط الملكة اللغوية بالسليقة التي تمثل أعلى مستويات النقاء اللغوي وصفاءه الذي جَبُل عليه العربي الخالص، والأمر الذي لخصه ابن جني لتصوره للملكة اللغوية من خلال تحرياته التي قام بها مع أصحاب الفصاحة ومدى حرصه على الكلام الذي ينماز بالصفاء اللغوي ، إذ يقول في أحد التحريات:" وسألت الشجري يوما فقلت: أبا عبد الله،كيف تقول ضربت أخاك؟ فقال: كذلك، فقلت: أ فتقول ضربت أخوك؟ فقال : لا أقول أخوك أبدا ، فقلت: فكيف تقول ضربني أخوك؟ فقال: كذلك، فقلت: ألست زعمت أنك لا تقول: أخوك أبدا؟ فقال: أيش هذا. اختلفت جهتا الكلام ، فهل هذا في معناه إلا كقولنا نحن: صار المفعول فاعلا، وإن لم يكن اللفظ البتة فإنه هو لا محالة... [3]". وعليه فقد جعل ابن جني سلامة اللغة ونقائها مرهونين بانتهاج طريق الفصحاء في كلامهم ملخصا ذلك في قوله: " هو انتحاء سمت كلام العرب، في تصرفه من إعراب وغيره، كالتثنية والجمع، والتحقير والتكسير والإضافة، والنسب، والتركيب وغير ذلك، ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة، فينطق بها وإن لم يكن منهم، وإن شذّ بعضهم عنها، رُدّ به إليها"[4]

وفي الشأن ذاته كان لعبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) تصورا لمفهوم الملكة اللغوية من منظور نظرية النظم؛ فهو يرى أن صاحب الملكة اللغوية ، هو من يمتلك القدرة على توخي معاني النحو في تركيب وتأليف كلامه، ويقول في هذا الصدد: ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها، وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل ... فلا نقول إن الاستعمال اللغوي صحيح أو خاطئ لأنه يطابق أو يخالف التركيب النحوي إلا إذا عُرِفَ القصد من ذلك الاستعمال"[5]، ويقول في موضع آخر : "ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن تأتي المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، وتختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه، وأتم له، وأحرى بأن يكسبه نبلًا، ويظهر فيه مزية.[6]" فالجرجاني يجعل مكانة القصد على رأس اهتمامات ما يريده المتكلم من خلال نظمه للكلام، وبه يمكن التمييز بين الصواب والخطأ.

وقد ذكر ابن خلدون(ت 808هـ) مصطلح الملكة في كتابه المقدمة عدة مرات فهي " ملكة في نظم الكلام، تمكنت ورسخت، فظهرت في بادئ الرأي أنها جَبِلَّة وطبع"[7]. وعليه فالملكة في منظور ابن خلدون ليست وليدة الطبع وحده وإنما يمكن امتلاكها من زاويتين اثنتين ، وضحهما كالآتي:

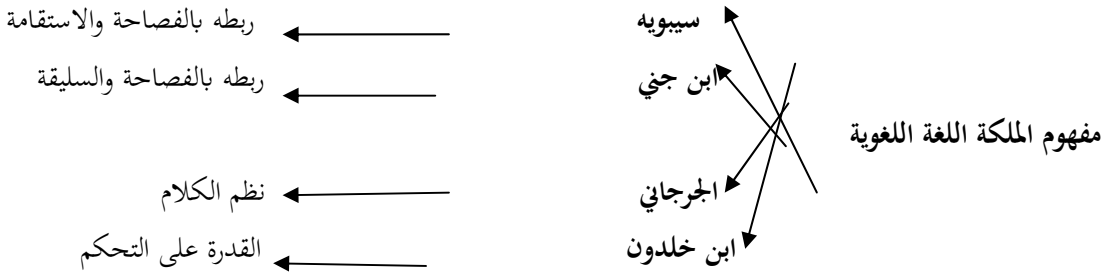
-الملكة صفة ثابتة وراسخة؛ ومصدرها السماع الدائم لأبنية الكلام الفصيح، إذ تتولد عند الإنسان من خلال عمليات متكررة لأفعال الكلام، من خلال الممارسة المستمرة ، والمران المنتظم على استعمالها قصد الحصول على ترسيخها وتثبيتها.

- أن الحذق في اللغة وامتلاكها كمهارة؛ يشبه امتلاك صناعة أو حرفة وأي خلل فيهما يؤدي لا محالة إلى خلل في الصورة أو الشكل الناتج عنها. ويوضح ذلك في قوله:" اعلم أن اللغات كلها شبيهة بالصناعة، إذ هي ملكات في اللسان للعبارة عن المعاني وجودتها وقصورها بحسب تمام الملكة أو نقصانها، وليس ذلك بالنظر إلى التراكيب، فإذا حصلت الملكة التامة في تراكيب الألفاظ المفردة للتعبير بها عن المعاني المقصودة، ومراعاة التأليف الذي يطبق الكلام على مقتضى الحال، بلغ المتكلم حينئذ الغاية من إفادة مقصوده للسامع..."[8]. ويعرفها في موضع أخر بقوله:" اعلم أن اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده ، وتلك العبارة فعل لساني ناشئ عن القصد بإفادة الكلام..."[9]. وبالتالي فملكة اللغة في نظره تتجلى في مقدرة المتكلم على التحكم في مفردات اللغة وحسن توظيفها وجودة صياغتها بشكل متقن، يضمن إفادة المتلقي من خلال مقصود المتكلم في تبليغ مراده للمرسل إليه.

لقد نوه ابن خلدون في مقدمته إلى ضرورة وجود قوة كامنة للغة في جسد الإنسان ونفسه، لكن تلك القوة تحتاج إلى تجديد العلوم والإدراكات. وإذا تمكن الإنسان من اكتساب اللغة فإنه بلا شك قادر على التواصل من خلالها، والذي يستطيع أن يكتسب اللغة أو أي شيء فكري آخر فإنه قادر على تسييره إلى احتياجاته الخاصة. مما يجعل الإنسان يفتش عبر الملكة اللغوية عن تواصل يفيده ويساعده في حياته اليومية.

كما فرق ابن خلدون بين الملكة اللغوية وصناعة اللغة فالملكة اللغوية داخل الدماغ الإنساني بينما صناعة اللغة مرحلة تالية تقوم على المعرفة التامة بقواعد اللغة ونحوها، لاسيما وأن جميع اللغات لها أنظمة خاصة بها ، وبالتالي ملكة اللغة تساعد على اكتساب اللغة ومن ثم إمكانية التواصل من خلالها، ويساعد في ذلك المعرفة الصحيحة لقواعد اللغة ومخارجها ومداخلها؛ لأن ذلك يطور عملية التواصل ويتيح المجال إلى سلامتها والتوسع فيها، بما يكفل أن الإنسان يؤثر ويتأثر ويعبر عن حاجاته وثقافته معتمدا في ذلك على أداة التواصل المهمة وهي اللغة.[10]

وبناءً على ما سبق من مفاهيم للملكة اللغوية عند بعض العلماء العرب القدامى، يمكننا أن نتحصل على المخطط التوضيحي الآتي:



وعليه نستنتج أن مفهوم الملكة اللغوية لم يكن محددا ومضبوطا عند كل من سيبويه وابن جني وعبد القاهر الجرجاني؛ فقد عبروا عن المفهوم بطريقة ضمنية في حين استقر مفهوم الملكة عند ابن خلدون، والملاحظ مما سبق أن هناك نقاط تقاطع بين المفاهيم تتمثل في قدرة المتكلم على إتقان اللغة والاستعمال الصحيح بغرض إيصال مقصوده للمتلقي، ويتم تحصيلها من خلال عملية السماع والممارسة المستمرة .

ب– حديثا: تناول علماء اللغة العرب المحدثين مفهوم الملكة اللغوية باستخدام عدة مصطلحات للتعبير عنها؛ فنجد تمام حسان في كتابه الموسوم باللغة بين الوصفية والمعيارية قد عالج مسألة اكتساب اللغة منطلقا من دور العامل الاجتماعي باعتبار أن المتكلم صاحب لغة، حيث رأى أن اللغة في المجتمع تربط بين الأفراد ، حين تشكل وسيلة مهمة للتعبير عن حاجاتهم وفق عادات وقوانين عرفية متفق عليها، فاللغة على حد تعبيره " الأداة الوحيدة التي تمكن الفرد من الدخول في نطاق المجتمع الذي يعيش فيه، ولو لا هذه اللغة لظل حبيس العزلة الاجتماعية... فالمتكلم الذي يستعمل لغة المجتمع الذي نشأ فيه يستعمل أصواتها، وصيغها، ومفرداتها، وتراكيبها، حسب أصول استعمالية معينة يحذقها بالمشاركة في التخاطب ويمرن عليها، ويطابقها دون تفكير في جملتها او تفصيلها ...وسيجد المتكلم أن اللغة منظمة اجتماعية عرفية"[11]. ويوضح تمام حسان علاقة امتلاك المتكلم للملكة اللغوية من خلال تواصله مع مجتمعه كفرد من أفراده، وهذا يشير بطريقة غير مباشرة إلى الملكة التواصلية.

ويفرق تمام حسان بين نوعين من السياق: سياق النص وسياق الموقف، ففي النص لا بد أن تتوفر قرائن تساعد على تحديد المعنى وإيضاحه، ولولا وجودها لما تم الاتصال، وقد تتوقف معرفة القرينة على السياق أيضا ومن هنا يكون السياق معيار معرفة المعنى كما أن الإبداع لا يتحقق إلا مع مراعاة الموقف هو الذي صاغ السياق وحدد كلماته في كامل معناها وهذا بدوره يشير إلى أهمية الموقف والنص في نجاح التواصل[12]. وما نلاحظه أنه يعود بنا لنفس الفكرة التي توصل إليها عبد القاهر الجرجاني من خلال نظرية النظم والتي نادت بضرورة الاهتمام بالسياق لفهم مراد المتكلم.

وقد نال مفهوم الملكة اللغوية اهتمام العلامة عبد الرحمن الحاج صالح الذي جعل مفهوم الملكة اللغوية مرتبطا بالجانب اللاشعوري – الباطني – لدى المتكلم، ويوضح ذلك بقوله: " ذلك النظام الذي اكتسبه المتكلمون على شكل مُثُل وحدود إجرائية، وهو لا يشعرون شعورا واضحا لوجودها وكيفية ضبطها لسلوكهم اللغوي إلا إذا تأملوه، وإن كان هذا التأمل لا يفيدهم شيء إذ هو مجرد استبطان، وإحكامهم للعمليات التي تنبني على تلك المثل هو الذي يسمى بالملكة اللغوية..."[13]. ويرى عبد الرحمن الحاج صالح أن هذه المثل" وسيلة من وسائل اكتساب نظام اللغة في شكلها الفردي (الكلام) عن طريق العمليات التي لا يشعرها المتكلم ولكن يشعر نتاجها"[14]، فالمتكلم لا يحس بتلك العمليات الباطنية التي سماها بالمثل والحدود الإجرائية إلا إذا قصدها بالتأمل. حيث يصف تلك القدرة اللغوية باسم الفعل المحكم ويتمثل ذلك من خلال استعمال الكلام دون شعور مسبق من المتكلم لأن " معرفة المتخاطبين لأوضاع اللغة التي يتخاطبان بها، هي معرفة عملية غير نظرية ارتسمت أنماطها، ورسخت في نظامه العصبي المركزي منه والخارجي، فاستطاع بذلك أن يُحكِم أفعاله"[15]. وبناء على هذا يميز عبد الرحمن الحاج صالح على قسمين من المعلومات اللغوية، والتي تقوم عليهما الملكة اللغوية في نوعين مختلفين:

النوع الأول: نجد فيه الملكة اللغوية فطرية عند المتكلم وفي هيأة عفوية " تختص المتكلم كمتكلم، والمخاطب كمخاطب، ومعنى ذلك أنها راجعة إلى الملكة اللغوية التي اكتسبها الإنسان"[16] وهو الجانب العملي الذي تظهر فيه الممارسة اللغوية المتقنة للمتكلم على رأي عبد الرحمن الحاج صالح.

النوع الثاني: وتأتي فيه الملكة اللغوية في شكل نظرية أو كموضوع للدرس يتم البحث في أسرارها وقضاياها المختلفة، ويؤدي هذا الدور اللساني المتخصص في هذا المجال والذي يجب أن تكون " معرفته لظاهرة اللسان معرفة علمية محضة، وهي غير ملكته اللغوية التي اكتسبها مثل أيّ إنسان آخر، في اللغة التي يحكمها، وليست هذه المعرفة إذا من قبيل الأفعال المحكمة التي بها يَسْلَم الكلام من الخطأ واللحن، بل هي من قبيل النظرية البحتة"[17]. وعليه يكون هذا الرأي الذي تبناه عبد الرحمن الحاج صالح شبيها في منهجه بما طرحه عبد الرحمن ابن خلدون حين فرّق بين الذي يُجيد صناعة قوانين الملكة اللغوية ولا يتقنها ممارسة واستعمالا كجهابذة النحو والمهرة في صناعة اللغة العربية، وبين من يتقنها نظما ونثرا وهو يجهل بقوانينها كأعراب البوادي على حد قوله.

كما ربط عبد القادر الفاسي الفهري مفهوم الملكة اللغوية بالمخزون الذي يمتلكه المتكلم الذي يستعمل لغته الطبيعية في ذهنه، ويوضح ذلك من خلال قوله: " كل متكلم للغة طبيعية قد قرّ قراره على مخزون ذاكري غير واع، يُجلي معرفته لتلك اللغة وملكته فيها، وهذا المخزون عبارة عن معجم ذهني يمثل الثروة المفرداتية المخزنة وجهاز قواعدي نشيط يرسم أسس تأليف هذه الأبجديّة"[18].

مفهوم الملكة عند اللغويين الغربيين:

تعني الملكة اللغوية عند فارديناند دي سوسير(F. De Saussure) القدرة أو الاستعداد الذي يؤهل الفرد لاستعمال اللغة فربط الأداء الكلامي بالمؤسسة الاجتماعية، كشرط أساسي من شروط امتلاك الفرد للملكة اللغوية ، والتي اصطلح عليها بملكة الكلام المقطع في قوله: يوجد لدى كل فرد ملكة يمكن أن نطلق عليها اسم ملكة الكلام المقطع"[19] . حيث يشير أن سلامة تأدية الملكة اللغوية أثناء النطق بها مرهون بأهمية الوسط الاجتماعي لأن اللغة فهم اجتماعي متفق عليه بالوضع والاصطلاح ولا يكتفي بالقواعد ، بل يرتبط بمستوى التداول الاجتماعي، وإذا لم يحدث التواصل بين المرسل والمرسل إليه لا يمكن للملكة اللغوية أن تكتمل لأنها " في الآن نفسه نتاج اجتماعي لملكة الكلام ومجموعة من المواصفات يتبناها الكيان الاجتماعي ليمكّن الأفراد من ممارسة هذه الملكة"[20]. أي أن الملكة تُحقق تكاملها بممارسة اللغة واستعمالها في إطار ما اتفق عليه المجتمع.

كما ميز أفرام نوام تشومسكي (Avram Noam Chomsky) بين الملكة اللغوية والأداء الكلامي، وأقرّ بوجود مستويين للغة. الأول يمثل البنية العميقة (المستوى الداخلي) ويعتمد على التصور الذهني لقواعد اللغة وطبيعة عملها، والثاني البنية السطحية (المستوى الخارجي) وترتبط بطريقة الاستخدام وتوظيف اللغة. موضحا أن المستوى الداخلي يمثل الملكة الذهنية للغة، أما المستوى الخارجي فيمثل طريقة الأداء والوظيفة. إذ يعتمد في تفسيره على منطلقين رئيسين "في إطار النظرية الألسنية التوليدية والتحويلية، نسمي المقدرة على إنتاج الجمل وفهمها، في عملية تكلم اللغة، بالكفاية اللغوية، ونميز بين الكفاية اللغوية وبين ما نسميه بالأداء الكلامي، فالكفاية اللغوية هي المعرفة الضمنية[21]"

أ-الملكة اللغوية la compétence :

يرى تشومسكي أن كل إنسان ينشأ في بيئة معينة يستطيع التعبير بلغة هذه البيئة، ويعني هذا أن بإمكانه في كل وقت وبعفوية فهم عدد غير متناه من جمل هذه اللغة وصياغتها حتى ولو لم يسبق له سماعها من قبل، فمقدرة الإنسان هذه ليست محدودة، ويتم ذلك في الحقيقة باتباعه قواعد معينة يكتسبها ضمن اكتسابه للغة؛ فدراسة اللغة تقتضي دراسة تنظيم القواعد التي تتيح للإنسان تكلم اللغة وتفهم جملها. تسمى هذه المقدرة على إنتاج الجمل وتفهمها في عملية المتكلم بالملكة اللغوية. وهي المعرفة الضمنية للمتكلم بقواعد لغته. و" تلك القدرة التي يمتلكها كل فرد من أفراد مجتمع معين بحيث تمكنه في المناسبات المختلفة من التعبير عما يريد بجمل نحوية جديدة لم يسمعها قط من قبل، ويسمي هذه الملكة المعرفة اللغوية، ويعتقد بأن أهم مقومات هذه القدرة، هي معرفة الفرد بالقواعد الصرفية والنحوية التي تربط المفردات بعضها ببعض في الجملة، بالإضافة إلى معرفة مجموعة أخرى من القواعد أطلق عليها اسم القواعد التحويلية، حيث يتمكن الفرد من توليد الجمل الصحيحة والمقبولة في لغة معينة"[22]. حيث يؤكد تشومسكي على ذلك الجانب الإبداعي في اللغة والذي يعطيها المرونة في الاستعمالات التواصلية المختلفة.

ب- الأداء الكلامي la performance :

فهو الاستعمال الآني للغة ضمن سياق معين[23]، وعندما نقول أن الإنسان يستعمل عندما يتكلم معرفته الضمنية بتنظيم قواعد لغته، لا يعني هذا أنه يستعملها بصورة متوافقة ومتكاملة؛ ذلك لأن الأداء الكلامي وإن كان ناتج عن الملكة فإنه يتضمن في الحقيقة عددا من **المظاهر الطفيلية** بالنسبة للتنظيم اللغوي الكامن في الملكة، وهذه العوامل خارجية لا ترتبط باللغة مثل:الانفعال، الذاكرة.

كما تعتمد النظرية التوليدية التحويلية في الواقع على ذلك المستمع السوي التابع إلى بيئته اللغوية المتجانسة و"تحدد النظرية الألسنية التوليدية والتحويلية في الواقع، موضوع دراستها بالإنسان المتكلم، المستمع، بالإضافة إلى اعتباره موضوع الدراسة الألسنية مصدر اللغة عندما يستعمل في أدائه الكلامي، معرفته الضمنية بقواعد اللغة، في صورة عامة، يستطيع الإنسان الذي يتكلم لغة معينة أن ينتج جمل لغته وان يفهمها وأن يدلي بأحكام عليها من حيث الخطأ والصواب في التركيب"[24].

و يركز تشومسكي في تعريف اللغة على اتجاهين. الأول: عام صالح لجميع اللغات فهي " كل لغة طبيعية تحتوي على عدد متناه من الفونيمات (أو من الحروف الأبجدية) وكل جملة بالإمكان تصورها كتتابع من الفونيمات مع العلم أن عدد الجمل غير متناه"[25].

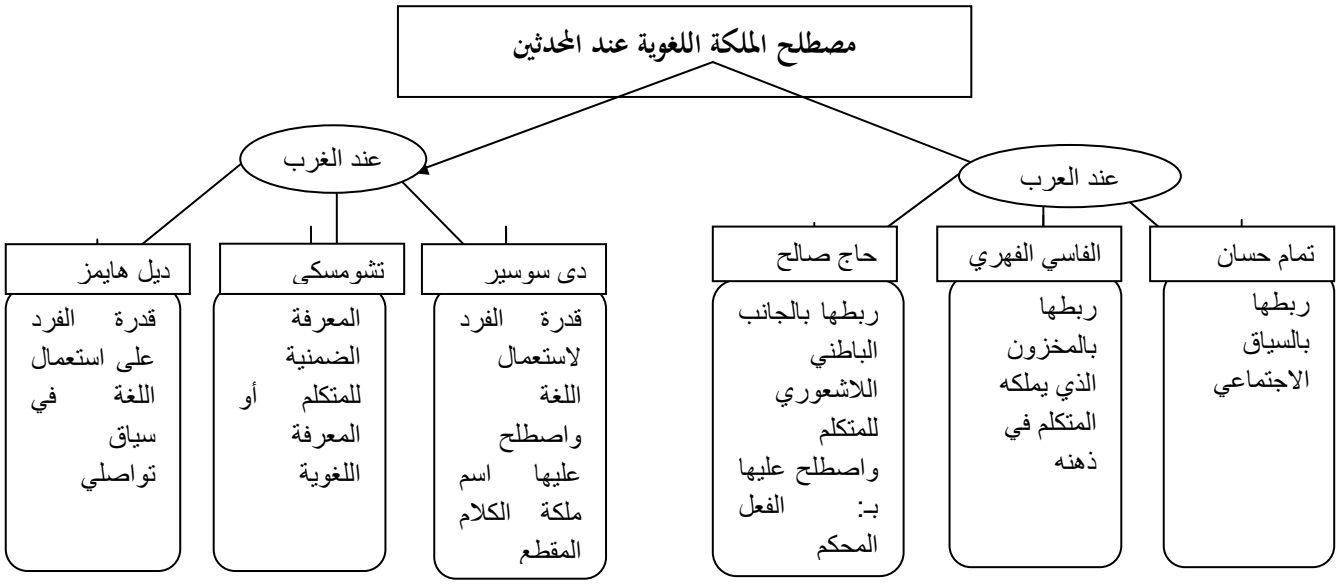
والثاني: خاص فهي"مجموعة جمل كل جملة منها تحتوي على شكل فونيتيكي (صوتي) وعلى تفسير دلالي ذاتي يقترن به، وقواعد اللغة هي التنظيم الذي يفصل هذا التوافق بين الصوت والدلالة"[26].

للغة وجهان أحدهما ذهني خالص يوجد بالقوة والكمون سماه الكفاية (Competence) والآخر إجرائي منطوق ومسموع سماه الأداء (Performance).

لكن آراء تشومسكي لم ترق لكثير من المختصين في علم اللغة الاجتماعي، وفي مقدمتهم **ديل هايمز** Dill HYMES ، الذي فضل ربط فهم اللغة بالطبيعة الإنسانية التي تحتوي ظروفا اجتماعية مهمة فالأعمال الإنسانية كالروايات والآداب الشعبية، تعبر بشكل ممتاز عن طريقة أداء الجماعات اللغوية، وفي رأيه أنها تنقل الأساليب الإنسانية في هذه الأعمال المتوارثة. وقد أعطى هايمز عناية بالغة للفلكلور الشعبي حتى اقترح أن يربطها بالدراسات اللغوية والأدبية، كونها تعبر عن أداء إنساني عظيم[27].

وتختلف وجهة نظر تشومسكي عن ديل هايمز في أن تشومسكي يرى أن للإنسان ملكة ذهنية خاصة تساعده أثناء أدائه للغة، فهو يعتمد في إيضاح فكرة الأداء على مقدرة الذهن البشري، أما ديل هايمز فيرى أن الكفاءة التواصلية تحتاج إلى ثقافة بشرية، وظروف اجتماعية أخرى إلى جانب الذهن البشري. وعليه فإن تشومسكي يعتمد على رؤية مثالية تتطلب متكلما نموذجا ومستمعا مثاليا وجماعة لغوية متجانسة. في حين يرى ديل هايمز أن الحياة الاجتماعية وما يحيط بها من ظروف قد تكون أهم بكثير من تلك المثالية، فهي قادرة على كسرها وتجاوزها.

و يمكن تجسيد مخطط توضيحي يبين أهم المصطلحات الموظفة والمعبرة عن مفهوم الملكة اللغوية عند اللغويين المحدثين العرب منهم والغرب من خلال التمثيل الآتي:



مفهوم الملكة التواصلية:

ساهمت الملكة اللغوية بأفكارها الجديدة في ميلاد الملكة التواصلية التي ترى أن اللغة ليست مجرد تراكيب لغوية خاضعة لضوابط معينة، ولكن منحتها بعدا آخر يتمثل في البعد التواصلي، فاللغة كظاهرة اجتماعية تظهر عند استعمالها في البيئة الخاصة بكل فرد، وتتغير من خلال أدائها في العملية التواصلية. وهي في تعريف بينتنج " القدرة الإنسانية الشاملة على فهم الموقف الاتصالي بين أطراف الاتصال في إطار عوامل أخرى، كالزمان والمكان والعلاقات الاجتماعية، والعلاقات الخاصة بين أطراف (أي الأدوار المتوقعة)، ومقاصد هذه الأطراف، والقدرة على الفعل، وأداة الاتصال الموظفة، لبلوغ الأهداف (الاستراتيجيات البلاغية)"[28].

ويعرفها دوجلاس براون أنها " ذلك العنصر الذي نستطيع به أن ننقل الرسائل، ونفسرها ونتفاوض مع الآخرين في سياقات محددة"[29].

ويرى ديل هايمز " أنها المعرفة بالقواعد النفسية والثقافية والاجتماعية التي تتحكم في استعمال الكلام في إطار مجتمع معين"[30].

حيث تتضح الملكة التواصلية من خلال طرح بعض الأسئلة مثلا :كالتي تتعلق بالمرسل، من يتكلم؟ أو المرسل إليه، مع من يتكلم؟ أو الرسالة، ماذا يتكلم؟ أو القناة الناقلة للرسالة، بأي طريقة يتكلم؟ أو السياق، متى يتكلم؟ وكذا ما يتعلق بالوضع او السنن، ما هو الأسلوب الذي يتحدث به؟.

وتجدر الإشارة إلى أن الملكة اللغوية هي بمثابة الأرضية الخصبة التي تقوم عليها الملكة التواصلية كونها " نظاما من القواعد اللغوية ، الصوتية، الصرفية، ونحوية، ودلالية، ... ولا يمكن تصور كفاية تواصلية اتصالية ناجحة من غير وعي بالكفاية اللغوية، وفي الوقت نفسه لا يمكن للكفاية اللغوية أن تفعل فعلها في الاتصال إلا بمراعاة كفاياته[31]".

وبالتالي إذا قام مستعمل اللغة بإبلاغ رسالته وقف العناصر الستة التي تحكم العملية التواصلية في مواقف وسياقات اجتماعية ونفسية مختلفة ، فإن التواصل يتم بفعالية ونجاح.

الفرق بين الملكة اللغوية والملكة التواصلية:

إذا حاولنا الوقوف عند نقاط الاختلاف بين الملكتين (اللغوية والتواصلية) فهذا لا يعني الفصل بينهما، لأن الملكة التواصلية تهتم اليوم بالتأدية اللغوية الصحيحة، كما لا تهمل اهتمامها بملاءمة السياق، لأن القدرة على استعمال اللغة لا تنحصر في استعمال القواعد اللغوية والصرفية والدلالية، بل يتعداها إلى معرفة القواعد أثناء الاستعمال اللغوي، التي تمكّن المتكلم من فهم خطابات سليمة وإنتاجها ، في مواقف بعينها.

ومن أهم نقاط التفرقة بينهما فإننا نسجل الملاحظات التالية[32]:

1-من نوع المعرفة: فإن كليهما تشمل المعرفة الضمنية المجردة في الذهن غير أن الملكة اللغوية متعلقة بالتراكيب اللغوية، أي أنها تحتوي على السياق اللغوي، بينما الكفاية التواصلية تتعلق باستعمال اللغة في المواقف والسياقات الاجتماعية والثقافية.

2-من حيث القواعد التي تضبطهما: الملكة اللغوية تحكمها قواعد اللغة، بينما الملكة التواصلية تحكمها التنظيمات الاجتماعية والضوابط الثقافية والعلاقة بين الأشخاص.

3-من حيث إنتاج اللغة: الملكة اللغوية تثري الدارس بإمكانات التعميم لعدد غير محدود من الجمل، بينما تزود الملكة التواصلية الدارس بالقدرة على تعميم السلوك الاتصالي وفق المواقف الاجتماعية غير المحدودة.

4-من حيث النحو: تخص الملكة اللغوية اهتمامها بالبنية النحوية للجمل ومدى التزامها بالقواعد اللغوية المحددة، بينما تهتم الملكة التواصلية بمدى مناسبة الجمل لسياقات الاجتماعية محددة.

5- من حيث اكتساب اللغة: يتم اكتساب الملكة اللغوية بالاعتماد على عوامل وراثية فطرية، بينما تعتمد الملكة التواصلية على عوامل ثقافية يواجهها الفرد خلال تعلمه.

6- من حيث الأداء: فإنه لا يعكس الملكة اللغوية بدقة لأنه يتأثر بمجموعة من العوامل تتجاوز حدود الجانب اللغوي، والأمر ذاته بالنسبة للمكلة التواصلية لأن الأداء الاتصالي يتأثر هو الآخر بمجموعة من العوامل التي تتخطى حدود الاتصال نفسه.

7- من حيث البنية: الملكة اللغوية تتكون من مستويين داخلي يمثل البنية العميقة، وآخر خارجي يمثل البنية السطحية، بالإضافية إلى القواعد التوليدية التحويلية، غير أن الدراسات اللسانية لم تقر بعد بوجودهما في الملكة التواصلية.

خاتمة:

وفي الأخير نستنتج أن الملكتين تشكلان كلا متكاملا فهما وجهان لعملة واحدة، حيث لا يمكن الفصل بينهما فالملكة اللغوية هي الأرضية الخصبة للملكة التواصلية التي بدورها تضيف معنى التفاعل والحوار المتبادل بين أطراف العملية التواصلية. كما أن المتكلم لا يمكنه استعمال اللغة ما لم يعرف طبيعة أصواتها، ونوع تراكيبها، والقواعد التي تضبطها، والسياقات المختلفة التي ترد فيها. ثم يقوم بأدائها وفق مواقف اتصالية مختلفة تستدعي بالضرورة سياقات لغوية متنوعة . فقد أولت الدراسات اللسانية عناية بالغة بقضية الملكة التواصلية وأعطتها حقها من الدراسة والتحليل فاعتبرت الخطاب وحدة كاملة لا يرتبط باللسان فقط بل هو حدث تواصلي يعتمد على اللغة وكافة الظروف المحيطة بها على اختلافها بين الاجتماعية والسياسية والثقافية...

وقد يتقاطع التراث اللغوي العربي مع هذا الاتجاه في نقاط نسبية لأن صرامة القواعد صرفت كثيرا من الدراسات اللغوية عن الواقع الاستعمالي كونه يجمع بين المستوى التداولي والمستوى القواعدي.

الهوامش:

[1] رشدي أحمد طعيمة: المهارات اللغوية، مستوياتها، تدريسها، صعوباتها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصرن ط1، 2004، ص 172.

[2] سيبويه: أبو بشر عمرو بن عثمان (ت 180هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط2، 1977، ج1، ص 25 – 26.

[3] أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، الهيئة المصرية العامة، ط3، 1986، ج1، ص 251.

[4] أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، ص 35.

[5] الجرجاني:عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: السيد مُحَمَّد رشيد رضا، دار المعرفة ، بيروت، ط2، 1978، ص41 .

[6] الجرجاني:عبد القاهر، دلائل الإعجاز،ص 43.

[7] عبد الرحمن ابن خلدون: المقدمة، تحقيق: درويش جويدي، لجنة البيان العربي، بيروت، ط2، 1985، ص 561.

[8] عبد الرحمن ابن خلدون: المقدمة، ص 554.

[9] عبد الرحمن ابن خلدون: المقدمة، ص 545.

[10] انظر: السيد الشرقاوي: الملكة اللغوية في الفكر اللغوي العربي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص 46.

[11] تمام حسان: اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2000، ص 17 وما بعدها.

[12] ينظر: تمام حسان : اجتهادات لغوية، عالم الكتب، القاهرة، 2008، ص 149.

[13] عبد الرحمن الحاج صالح: مدخل إلى علم اللسان الحديث، مجلة اللسانيات، الجزائر، العدد 4، 2003، ص 40.

[14] فتيحة حداد: الآراء اللغوية والتعليمية عند ابن خلدون (دراسة تحليلية نقدية)، جامعة تيزي ورزو، 2001 / 2002، ص 136.

[15] عبد الرحمن الحاج صالح: بحوث ودراسات في علوم اللسان، مدخل إلى علم اللسان الحديث، منشورات المجمع الجزائري للغة العربية، الجزائر، 2007، ص 176.

[16] عبد الرحمن الحاج صالح: بحوث ودراسات في علوم اللسان، مدخل إلى علم اللسان الحديث، ص 176.

[17] عبد الرحمن الحاج صالح: بحوث ودراسات في علوم اللسان، مدخل إلى علم اللسان الحديث، ص 177.

[18] عبد القادر الفاسي الفهري: اللسانيات واللغة العربية- نماذج تركيبية ودلالية- ، دار توبوقال للنشر، المغرب، ط1، 2000، ج1، ص 06.

[19]عبد القادر المهيري / محمد الشاوش وآخرون: أهم المدارس اللسانية ، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، تونس، 1986، ص 26 .(نقلا عن دي سوسير).

[20]عبد القادر المهيري / محمد الشاوش وآخرون: أهم المدارس اللسانية ،ص 26.

[21] ينظر: ميشال زكرياء، الألسنية التوليدية والتحويلية والقواعد اللغة العربي النظرية الألسنية، ص 32.

[22]عبد الرحمن الحاج صالح: مدخل إلى علم اللسان الحديث، ص 176.

[23] ينظر: ميشال زكرياء، الألسنية التوليدية والتحويلية والقواعد اللغة العربي النظرية الألسنية، ص 32.

[24] ميشال زكرياء، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (الجملة البسيطة)، ص 8

[25] ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، (الجملة البسيطة)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2 ،1406هـ1986/م، ص 91.

[26] ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، (الجملة البسيطة)، ص92.

[27] D.Hymes : On communicative competence, J.B. Pride and J. Holmes, p 269.

[28]محمد العبد: النص والخطاب ولاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مصر، القاهرة، ط1، 2005، ص 49.

[29]دوجلاس براون: أسس تعلم اللغة وتعليمها، تر: عبده الراجحي وعلي علي أحمد شعبان،ار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1994، ص 244.

[30] Robert Galisson, Daniel Coste: Dictionnaire de didactique des langues. Librairie Hachette. 1976. P: 106.

[31]هادي نهر: الكفايات التواصلية الاتصالية، دراسات في علم اللغة والإعلام، دار الفكر للطباعة، والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 98.

[32]ينظر: رشدي أحمد طعيمة: المهارات اللغوية، ص176.

الشّعريَّة بين اضطراب المفهوم واختلاف التنظيرات دراسة مقارنة بين شعريَّة "كمال أبو ديب وجون كوهين".

أ.فضيلة بن القمر/ أ.د. مشري بن خليفة

جامعةالجزائر 2 أبو القاسم سعد الله

الملخص:

بلغت التَّغيُّرات الَّتي شهدتها الدراسات النَّقديَّة خلال القرن الماضي حدًّا من التنوع والعمق، وكون النَّقد إبداع تحليلي الغاية منه منذ القدم ولازالت هي تحديد عناصر الهويَّة الجمالية الَّتي تميّز الخطاب الأدبيّ عمَّا سواه، ظهرت الشِّعريَّة لتكشف عن هذه العناصر، فاحتلت لزئبقية مفهومها دائرة اهتمام النُّقاد ومنظري النَّقد العربيّ والغربيّ في العصر الحديث فتوالت النَّظريات وتعدَّدت محاولات تقديم مفهوم وتصوّر شامل لها، وخاصة ما تعلق بالشِّعر الّذي نال النَّصيب الأوفر عند النُّقاد العرب والغربيين منهم كمال أبو ديب و جون كوهين.

على ضوء هذا يأتي موضوع الدراسة المعنون بـ: " **الشِّعريَّة بين اضطراب المفهوم واختلاف التنظيرات دراسة مقارنة بين شعريَّة "كمال أبو ديب وجون كوهين"**، لتقديم أهم الآراء النَّقديَّة حول الشِّعريَّة من خلال دراسة مقارنة بين شعريَّة كل من الناقدين: كمال أبو ديب وجون كوهين، وهذا للكشف عن مدى مسايرة النَّقد العربيّ الحديث والمعاصر للنقد الغربيّ الحديث والمعاصر.

الكلمات المفتاحية: النَّقد، الشّعر ، الشِّعريَّة، اللغة، مسافة التوتر، الانزياح.

Abstract:

The changes witnessed by the critical studies, throughout the last century, reached a certain level of diversity and depth. Since criticism is a creativity with an analytical objective, since ancient times, it's still the identification of aesthetic identity's elements, which characterize the literary discourse over any other discourse. Poeticism Immerged to reveal these elements. In the modern era, the mercury, with its meaning, has occupied the critics and the Arab and Western criticism theoreticians' area of interest. So, successive theories and various attempts have been made to identify it, especially related to the poetry, which gain the great share of the Arab and Western critics' interest such as: KamelAbou Dib and John Cohen.

In the light of what mentioned before, this study is entitled: "**Poeticism between** the concept deterioration and the theories diversity, a comparative study between **KamelAbou Dib and John Cohen's poeticism".** This study presents the most vital critical opinions about poeticism, through a comparative study between the poeticism of each one of them, to reveal the extent of matching the Arab modern criticism the Western modern one.

Key words: Criticism, Poetry, Poeticism, Language, The tension distance, Displacement.

تقديم:

اعتمد الخطاب النَّقديّ في تفسيره للنصوص على طريقتين متباينتين؛ أولهما توضيح معاني الكلمات المبهمة وشرح أي بناء تركيبي؛ وثانيهما البحث عن معنى آخر للنص غير الّذي يمتلكه مسبقًا، ومع تطور النّقد وتعدُّد مناهجه أصبح النّقاد أكثر قدرة على التعامل مع هذه النُّصوص الأدبيّة من خلال الكشف عن مكنوناتها والبحث عن جمالياتها، ومن أبرز الآليات الّتي اعتُمد عليها ما جاءت به الشِّعريَّة؛ والّتي تعدُّ من مرتكزات المناهج النَّقديّة الحديثة إذ تسعى إلى استنطاق النَّص الأدبيّ والبحث عن جمالياته، وارتبط مفهوم الشّعريّة الغربيَّة بالتيَّارات اللسانيَّة والبنيويَّة، وابتدأ توظيفه مع الشكلانيين الروس.

وقد أثار مصطلح الشِّعريَّة جدلاً واسعًا في الدراسات النَّقديَّة الحديثة الغربيَّة والعربيَّة بسبب تداخل معانيه، فتنوعت تعاريفه واكتنفها الكثير من الالتباس في التنظير والتطبيق على حدّ سواء،وقد أولت الدراسات النَّقديَّة الحديثة اهتماما كبيرًا بمصطلح الشّعريّة إذ خاض الكثير من النُّقاد في تحديد ماهيته، واختلفت التنظيرات له وتعدَّدت وبرزت نتيجة لذلك العديد من النَّظريات العربيَّة والغربيَّة حوله، منها نظريَّة الفجوة مسافة التوتر للناقد العربي كمال أبو ديب، ونظرية الانزياح للناقد الفرنسي جون كوهين واللّتين نتخذهما موضوع الدراسة.

من هنا تمحورت هذه الدراسة حول التساؤلات التالية:

- ما هي أهم التنظيرات العربيَّة والغربيَّة للشعريَّة؟.
- إلى أي مدى تتوافق الرؤى العربيَّة للشعريَّة مع التنظيرات الغربيَّة لها؟ وما هي النقاط الّتيتتقاطع وتختلف فيها شعريَّة كلّ من كمال أبو ديب وجون كوهين؟.

1- الشِّعريَّة:

إنّ الشِّعريَّة ليست بالمصطلح الجديد بل هو قديم لكن الجديد فيه هو المفهوم الّذي صار يستعمل به، إلاَّ أنَّ الباحث عن هذا المصطلح يجد نفسه أمام إشكالية تحديد مفهوم دقيق لهنظرًا لطبيعته الزئبقية،إذ أنّه يعدُّ بالصعوبة بما كان الخروج بمفهوم محدّد ودقيق لهذا المصطلح.

ويبقى البحث في الشِّعريَّة" محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا... سيبقى دائما مجالا خصبا لتصورات ونظريات مختلفة"[1].فمجال هذه الكلمة لم يتوقف "عن التوسع حتى أصبحت تحتوي اليوم شكلا خاصا من أشكال المعرفة، بل بعد من أبعاد الوجود" [2].

أ-لغة:

الشِّعريَّة لغة هي كلمة مشتقة من الفعل(شَعَرَ) كما جاء في لسان العرب لابن منظور:

شَعَرَ: شعر به وشعُرَ يشعُرُ، شعراً وشعرة ومشعورة، حكى اللحياني عن الكسائي: ما شعرت بمشعوره حتى جاء فلان، وحكي عن الكسائي أيضا : أشعر فلانا ما عَمِله وأشعر لفلان ما عمله.

وجاء في لسان العرب أن الشعر كلام العرب وهو منظوم القول، وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار"[3].

وقد ورد مصطلح الشّعريّة أيضا في القرآن الكريم كما جاء في قوله تعالى:

﴿وَأَقْسَمُوْا بِاللهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ لَئِنْ جَاءَتْهُمْ آيَةٌ لَّيُؤْمِنُنَّ بِهَا قُلْ إِنَّمَا الآيَاتُ عِنْدَ اللهِ وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لاَ يُؤْمِنُوْنَ. ﴾[سورة الأنعام : آية 109]

أي ما يدريكم وما يعلمكم.

ب. اصطلاحا:

ظهرت الشِّعريَّة إبَّان النَّهضة اللسانيَّة الحديثة، مع الشكلانيين الروس، وهي تعتبر علمًا، أو "أنها تطمح إلى أن تكون كذلك، تستخدم وسائل علم اللغة اللسانية وتعتمد المنهج الوصفي ولكنها تختلف عن علم اللغة، فهذا موضوعه في اللغة بينما موضوع الشعرية هو الخطاب"[4]، فهي تبحث في "قوانين الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، ووجود القوانين في أي خطاب لغوي أمر بديهي وضروري"[5]؛ فالشعريّة هي: "أدبية الأدب التي انصرف الشكلانيون إلى دراستها"[6]. كما نجد ممن خاضوا في هذا المصطلح كثيرا

الدكتور يوسف وغليسي الّذي يعرفه بأنّه:"توتر الدلالة وتفجير (اغتصاب) النظام العادي للغة والحياد بالكلمات عما وضعت له أصلا"[7].

في الأخير نخلص إلى أنَّ الشِّعريَّة ظاهرة فنية في النُّصوص يتفاعل فيها الشِّعر و السَّرد.

2- الشِّعريَّة بين التنظير النَّقديّ الغربيّ والعربيّ:

إنَّ الشّعريّة مفهوم تجريدي غامض يصعب تحديد ماهيته، لكونها تصوّر جديد في حقل الدراسات الأدبيّة والنَّقديَّة، مما يجعلها تحتل دائرة اهتمام النُّقاد والبلاغيين ومنظري الأدب في العصر الحديث سواء عند العرب أو الغرب، فتوالت النَّظريات المتعددة الّتي حاولت تقديم مفهوم شامل عن الشّعريَّة كلّ حسب نظرته واتجاهه الّذي يتبناه، وسيُتطرق إليها من خلال إعطاء نبذة عن أراء بعض أعلام العرب والغرب الّذين خاضوا في الشّعريّة الحديثة.

2-1- الشِّعريَّة عند النُّقاد الغرب المحدثين:

أولت الدراسات الغربيَّة الحديثة اهتماما كبيرًا بمصطلح الشِّعريَّة والّذي يعود أصله إلى أرسطو في كتابة "فن الشعر ". ومن النّقاد والدارسين الغربيين الّذين خاضوا في هذا المصطلح نجد أبرزهم " رومان جا[يا]كبسون*الّذي وضح بقوله "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية (literarity) أي ما يجعل عمل ما عملا أدبيا"[8].

لكون جاكبسون أحد أعلام اللسانيات رؤيته للشعريَّة جاءت متأثرة بالمبادئ اللسانيَّة فانطلق في تحديد موضوع الشّعريّة من سؤاله الشهير : "إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي : ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟"[9].

كما يعرِّف الشعريات بأنّها " ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، و إنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[10]. فشعريّة جاكبسون لا تقتصر على الشّعر وحده وإنّما تشمل كافة أنواع الخطاب اللغويَّة والأدبيَّة، ولكنه يحرص على تضييق مجال الشِّعريَّة في دراسة الوظيفة الشِّعريَّة باعتبارها الوظيفة السائدة في الخطاب الأدبيّ مع وجود الوظائف الأخرى للغة.

وقد ذهب البعض إلى أنَّ الوظيفة الإنشائية "ليست موجودة في الكلام العاديّ التي تؤديّ فيه اللغة وظيفتها الاجتماعية الأساسية قائلين إن الوظيفة الأدبية (الشعرية) تكون إذ ذاك في الدرجة الصفر "[11].هكذا يحاول جاكسبون "أن يكسب الشعرية علمية ما من خلال ربطها باللسانيات حيث تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة، والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية فحسب "[12]،أي أنَّ الشِّعريَّة اتخذت من اللسانيّات كبناء لمنهجها .

كما قد ميّز جاكسبون بين نوعين من الفعاليات الّتي تقف خلف الأدب ؛" الشعرية بوصفها مراقبة جمالية وصفية لنظم الخطاب الأدبي وبناء اللغوية متمثلة فيما أسماه الوظيفية الشعرية أو الشاعرية Poeticityأو الأدبيةLiterariness أحيانا، من جهة أولى، والنقد الأدبي الذي يقع مقابلا للشعرية، فهو "الجانب المعياري والتقييمي" لمقاربة النصوص الأدبية المحددة من جهة أخرى، إذ ينبغي التمييز بين الدراسات الأدبية أوالشعرية وبين النقد بالضبط"[13].

بتمييزه هذا أخرج جاكسبون "جميع الدراسات التي تقارب الأدب لا بوصفه أدبا فحسب وإنما كموضوع لدراسات نفسانية أو اجتماعية أو غيرها ،لكن إلى أي دوائر العلم تنتمي الشعرية أو بالأحرى ماهي العائلة العلمية التي تحتضنها. فيما" أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنى اللغوية من جانب ،وبما أن موضوع الشعرية هو الخصائص النوعية للفن اللفظي أو بدقة ، الوظيفة الشعرية أينما تجلت أمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات "[14]. فجاكسبون ربط الشِّعريَّة باللسانيَّات.

إضافة إلى جاكبسون نجد ترفيطان تودوروف الّذي يختلف في طرحه عن الشِّعريَّة عن ما جاء به جاكبسون، لأنّ فهم تودوروف للشعريّة يرتكز فيه على البنيات الكامنة في الخطاب الأدبيّ ، فهو يعدّ أنّ ولادة الشِّعريَّة بنيويَّة. كما أنَّ شعريته تتسع لتشمل كلا من الشّعر والنَّثر، يقول:" ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة ، ليس العمل إلا إنجازا من انجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجددة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[15]، فالشعريَّة عنده تهتم بالأدب بقدر ما تهتم بالخصائص الَّتي تميّزه عن كافة أنواع الإبداع.

يحدّد تودوروف مجالات الشِّعريَّة فيما يلي:

1- "تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

2-تحليل أساليب النصوص.

3- تسعى الشعرية الى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي"[16].

فشعريات تودوروف "بنيوية تهتم بالبيانات المحددة للأدب، وتتخذ من العلوم الأخرى عونا لها ما دامت تتقاطعا معها في مجال واحد هو الكلام"[17].

2-2- الشِّعريَّة عند النُّقاد العرب المحدثين:

تختلف الشِّعريَّة العربيّة الحديثة عن الشِّعريَّةالعربيَّة القديمة من حيث اتّساع مفهوم مصطلح الشِّعريَّة، ومن حيث ارتباطها بالشعريَّة الغربيَّة من جهة أخرى، فالشعريَّة الحديثة وسَّعت من مجال دراستها لتشمل أنواع الخطاب الأدبيّ. ولتحديد ملامح الشِّعريَّة العربيَّة سأقف على نظرة بعض الناقدالعرب.

علي أحمد سعيد (أدونيس) من أبرز النُّقاد العرب الّذين اهتموا بموضوعالشِّعريَّة وخصَّصوا العديد من مؤلفاتهم للخوض في هذا الموضوع، وقد تجلى هذا من خلال كتابة " الشعرية العربية"، ومن المعروف عن أدونيس أنّ الرّؤية الغربيّة هي المسيطرة على آراءه وبالتالي فهي المسيطرة على نظرته للشعريَّة ، على الرّغم من محاولاته أن يكون أكثر قربًا من الشِّعريَّة العربيَّة ، فيرى أنّ " كتابة الشعر هي قراءة للعالم وأشيائه...وهذه القراءة هي في بعض مستوياتها، قراءة لأشياء مشحونة بالكلام، والكلام مشحون بالأشياء. وسر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة ، أي نراها في ضوء جديد" [18].

يضيف أدونيس وقفة أخرى تخالف بها الشِّعريَّةالعربيَّة مثيلتها الغربيَّة وهي محاولته الوصول إلى جذر الحداثة الشِّعريَّة عند العرب ، فيقول: "إن جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني، من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال، جديدا، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة "[19].

كما قرن أدونيس الحداثة الشِّعريَّة باللغة "فعدها تساؤلا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وهي افتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرائق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل ، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون " [20] .

أمَّا صلاح فضل في تعريفه للشعريَّة فهو "يتفق كليا مع ما جاء به جاكبسون وتودوروف ويتضح هذا من خلال قوله بأن "موضوع الشعرية يرتكز في دراسة الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية الأخرى، هذه الخصوصية تتميز بأنها منبثقة من الأدب ذاته وماثلة في أبنيته التعبيرية"[21]، فالشعريَّة خصوصية تميّز النَّص الأدبيّ عن غيره من النّصوص .

إضافة إلى أنَّ تنظيرات النُّقاد العرب تحمل في طياتها آثار النُّقاد الغربيين، نجد فيها أيضا خلط بين مصطلح الشِّعريَّة ومصطلحات كثيرة تقترب منه كالأدبيَّة و الشاعريَّة، ومن بين النُّقاد الّذين تناولوا هذا التنوع المصطلحي نجد يمنى العيد الّتي جعلت من مفهوم الأدبيَّة والشِّعريَّةوجهان لعملة واحدة في قولها : "لقد كشفت "الأدبية" قوانين النص السردي الداخلية، وأدرجت بحثها المعرفي تحت هذا تحت مفهوم الشعرية"[22]، كما نجد حسن ناظم هو الآخر يخلط بين المصطلحين فهو يرى أنَّ الأدبيَّة والشِّعريَّة "يشتركان معا في أن لهما غاية واحدة، وأنهما يتسمان بالعلمية، غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويتبنى، فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه"[23].

وقد دعا حسن ناظم لاستخدام مصطلح الشِّعريَّة؛ لأنَّالشِّعريَّة قد" شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية، وبهذا ترسيخ لتوحيد المصطلح"[24]، وهو ما ذهب إليه يوسف وغليسي هو الآخر حينما قال: "تمتاز الشعرية بين كل المصطلحات المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدلالية والشيوع التداولي، جعلها تهيمن عن من سواها"[25].

من خلال مقاربة الشِّعريَّةيلاحظ أنَّها لم تزل عند "مدار واحد لا تغادره ، تركته الشعرية الغربية أو تجاوزته من زمن بعيد "[26] فالشعريَّة العربيَّة الحديثة تتقاطع وتختلف في كثير من التنظيرات مع نظيرتها الغربيَّة، ونقاط التقاطع هذه هي ستكون محلّ اشتغال الدراسة؛ والَّتي سيحاول من خلالها استكناه مواطن التطابق والاختلاف بين الشِّعريَّة العربيَّة والشِّعريَّة الغربيَّة، وذلك من خلال أنموذجي الدراسة الناقدين: كمال أبو ديب وجون كوهين.

3- مفهوم الشِّعريَّة بين كمال أبو ديب وجون كوهين:

كما رأيناسابقا أنَّ الحديث عن الشِّعريَّة الغربيَّة والشِّعريَّة العربيَّة أمر موصول لا يكاد ينقطع كون الشِّعريَّة العربيَّة الحديثة تستدعي العودة إلى الروافد الغربيَّة حيث تبدوا معالم التقليد والمحاكاة واضحة فيها، ولأجل ذلك سأحاول تلمُّس بعض هذه المعالم من خلال عقد مقارنة بين شعريَّة كل من الناقدين " كمال أبو ديب" و"جون كوهين".

3-1- شعريَّة التقاطعات بين كمال أبو ديب وجون كوهين:

قبل الشروع في البحث عن نقاط تقاطع والتقاء شعريَّة أبو ديب وكوهين نعرج أولاً لتحديد مفاهيم الشِّعريَّة عند كلّ منهما.

أ. ماهية الشِّعريَّة عند جون كوهين:

ركَّز جون كوهين على الشِّعر أكثر من تركيزه على النَّثر ، فقد اعتبر الشّعر مادة على حدِّ قوله:" الشعر هو مادة وبالتالي فالمادة الشعرية يمكن أن تكون موضوعا للملاحظة الوصف العلمي" [27]،وهذا ما يؤكد أنّ "موضوع الشعرية عنده ليس اللغة على وجه العموم بل شكل خاص من أشكالها"[28]، وهو ما يجعل شعريته أقرب ما تكون إلى الشِّعريَّة العربيَّة القديمة منها، والّتي اقتصرت هي الأخرى شعريتها على الشّعر، فالشّعر عند كوهين لا يوجد "إلا علاقة بين الصوت والمعنى فهو إذن بنية صوتية دلالية، ومن هذه العلاقة يقيم الفصل بين الشعر والنثر، ويركز على طبيعة العلاقات النحوية في الشعر، وخصوصية البنية"[29].كما عُرف جون كوهين بشعريّة الانزياح؛والانزياح عرف بالمجاز وهو" يخرج الواقع من سياقه الأليف، فيما يخرج الكلمات التي تتحدث عنه من سياقها الأليف ويغير معناه فيما يغير معناها "[30].

انطلق جون كوهين في مشروعه، "من الخطوة التي وقفت عندها البلاغة القديمة "[31]، حيث أنَّ البلاغة القديمة اعتبرت أصناف الانزياح عوامل مستقلة، لكنّ كوهين افترض أنَّ لها طبيعة متشابهة وجدلية، فالانزياح اللغويّ عنده يقوم على "ثلاث مستويات كبرى المستوى التركيبي الصوتي والدلالي مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص حيث لم يكن التميز بين الشعر والنثر إلا من خلال تظافر هذين المستويين" [32].

ويتبيّن ذلك من خلال الجدول التالي الّذي يوضح السمات الشِّعريَّة :

الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	−	+
نثر منظوم	+	−
شعر كامل	+	+
نثر كامل	−	−

السمات الشعرية[33]

يسمي كوهين القصيدة النثرية" لتركها الجانب الصوتي غير مستغل شعريا وللدلالة على أنالعناصر الدلالية كافية وحدها لخلق جمالية ما " [34].

يسمى الصنف الثاني "(قصيدة صوتية)لتضمنها الوزن والقافية في حين أنها– دلاليا– لا تعدو أن تكون نثرا، فالنثر المنظوم ليس له أي وجود شعري وإنما موسيقى فحسب" [35].

إنّ كوهين" يبتعد عن الأدب بمقدار ما يقترب من الشعر، فهو وثيق الصلة بالشعر الذي يعد كل ما عداه نثرا حتى وإن كانت نثرا أدبيا فالشعرية عنده "علم موضوعة الشعر"[36].

وإذا ما انتُقل إلى كتابات النّقاد الغربيين وبحُث عن تجليات مدلول مفهوم الشّعريّة وُجد أنّ جون كوهين انطلق في تعريفه للشعريّة من الأسلوب فهو يرى أنّ: "الشعرية علم موضوعه الشعر، وأنها علم الأسلوب الشعري"[37].

ب. ماهية الشِّعريَّة عند كمال أبو ديب:

أسهمت جهود كمال أبوديبفيتأسيس نظريَّة عربيَّة حديثة في الشِّعريَّة، فقد وسم شعريته " بأنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية " [38].

أي يبنى تصوُّره للشعريَّة على أساس وظيفة إيحائية أسماها بالفجوة مسافة التوتر، وما يؤكد عليه أبو ديب من خلال مفهوم الفجوة مسافة التوتر هو "مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر : فالفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا، وإن خلو اللغة من مبدأ فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها ، أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم " [39].

إنَّ كمال أبو ديب في تأسيسه لمفهوم الشِّعريَّة استند إلى مفهومين نظريين هما العلائقية والكلية فالشعريّة خصيصة علائقية أي أنَّها : "تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سماتهما الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق أخر دون أن يكون شعريا ، في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات ، وفي حركته المتوشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق لشعرية ومؤشر وجودها، فالشعرية تحدد بوصفها بنية كلية ولا تحدد على أساس ظاهرة مفردة"[40].

كما صرَّح أنَّ " شعريته شعرية لسانية ، فهو يعتمد — في تحليلاته – على لغة النص أي مادته الصوتية الدلالية مبتعدا —بذلك– عن الوسائل التي تخضع النقد في مستواها الآني" [41]، فشعريته ذات اتجاه لسانيّ تستند إلى تحليل المادة الصوتية– الدَّلالية للنص.

من خلال ما تقدم حول مفهوم الشِّعريَّة عند كمال أبو ديب وجون كوهين نجد أنَّ منطلقهما لسانيّ، ويتجلى الأثر اللسانيّ في شعريَّة جون كوهين عندما يرى أنَّ الشِّعريةّ "محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي وهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها"[42]، أمّا أبو ديب فإنَّ ما يؤكد أنَّ شعريته لسانيَّة هو استثمار ما جاء به تشومسكي من خلال نظريته التوليدية التحويلية في أنَّ "الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية وتتجلى هذه الوظيفة في علاقة التطابق المطلق أو

النسبي بين هاتين البنيتين فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية... وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتنفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص"[43].

كما نستشفُّ من خلال مفهومهما للشعريَّة أنَّهما يختلفان في نقطة الفصل بين الشِّعر والنَّثر؛ فأبو ديب رفض فكرة الفصل بين الشِّعر والنَّثر ولا يرى في أحدهما أحقية الأصل أو الفرع فكلاهما أصل والأدب جامعهما، بينما يميّز كوهين بين الشِّعر والنَّثر إذ أنّه بذلك يضيّق "مجال الشعرية ويحصرها في البحث عن خصائص الشعر، حتى يصير تعريفها عنده مختزلا في علم الأسلوب"[44]، هو ما جعله يعرّفها بأنَّها علم الأسلوب الشِّعريّ أي :"علم الانزياحات اللغوية"[45]، وتتقاطع وتختلف هذه الأخيرة مع شعريَّة الفجوة لأبو ديب في نقاط مختلفة سأحاول تبيانها فيما يلي.

ج. شعريَّة: الفجوة مسافة التوتر / الانزياح:

أسَّس كوهين نظريته الشِّعريَّة على مفهوم الانزياح* فهو يرى أنَّ "الشعر سواء في المستوى النحوي أو في المستويات الأخرى يتشكل بالانزياح المستمر عن اللغة الشعرية"[46]، وقد أقام شعريّة الانزياح على أساس المقابلة بين الشّعر والنّثر حيث أنّه جعل الأسلوب خط مستقيم يتمثل في قطبين: "القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة. ويتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعليا"[47]، وقد بحث في شعريته عن ما يجعل من نص ما نصًّا أدبيًّا؛ حيث هذا الأخير يشمل ثلاث مستويات وهي "المستوى الصوتي، والمستوى الدلالي، وثم المستوى التركيبي الذي ربطه كوهين بالانزياح السياقي، وهو ما يحدث على مستوى الكلام"[48]، وهذه المستويات اللغويَّة هي ما بحث عنها أبو ديب في شعريته (شعريّة الفجوة مسافة التوتر).

يرى حسن ناظم أنَّ الفجوة مسافة التوتر تتحقق على مستويين؛ مستوى رئيوي يتناول "البنيات الشعورية أو التصويرية أو الأديولوجية أنه يتناول اختصارا كل ما يشكل رؤيا العالم، والمستوى اللساني الصرف الذي يتناول البنيات اللغوية"[49]، وهو ما يدل على أنّ الانزياح في صلب مفهوم الفجوة مسافة التوتر خاصة فيما تعلق بالمستوى الثاني، لهذا فإنّ الأمر يبدو لحسن ناظم أنّ الفجوة مسافة التوتر هي "تسمية ثانية لمفهوم واحد صيغ بأسلوب آخر"[50].

وما يؤكد رأي حسن ناظم هذا أنَّ أبو ديب وإن لم يستخدم مصطلح الانزياح في نظريته الفجوة مسافة التوتر إلاَّ أنَّه استعمل مفردات أخرى قريبة من الانزياح كالتنافر، اللاتجانس، النقل، الانشراخ وغيرها، كما يرى أبو ديب أنَّ استخدام "الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر"[51]، وهذا ما يدل على تشابه مفهوم الفجوة مسافة التوتر والانزياح.

كما استخدم أبو ديب مصطلح الانحراف للتعبير عن الانزياح في كتاباته وكتابات نقاد غيره –كما رأينا سابقا عند تعريف الانزياح–؛ ففي الانحراف "تتجاوز الكلمات ويضغط بعضها على البعض الآخر في تركيب غير مألوف. فإذا كانت اللغة العادية هي الإتصال بين ما يمكن إدراكه وشيء آخر يمكن إدراكه، فإن الشعر هو الإتصال بين ما يمكن إدراكه وما لا يمكن إدراكه"[52]، إضافة لذلك يقرّب مفهوم الفجوة مسافة التوتر بالاستعارة عند جون كوهين وذلك بقوله: "ولمفهوم الإنحراف بعد آخر هو البعد الذي رصده جون كوهين في العملية الاستعارية بشكل خاص. لقد عاين تشومسكي الاستعارة على أنها إنحراف في بنية اللغة كما طور كوهين المفهوم نفسه إلى درجة عالية من الدقة"[53]والاستعارة عند كوهين تدل على الانزياح؛ فالاستعارة الشِّعريَّة هي " الانتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية"[54]، وهذا ما يجعل من مفهوم الفجوة مسافة التوتر والانزياح متقاربين في المعنى والدَّلالة وإن اختلف اللفظين.

ما يمكن أن يستنتج من خلال ما تقدم في البحث عن شعريَّة التقاطعات بين شعريَّة الانزياح لكوهين وشعريَّة الفجوة مسافة التوتر لأبو ديب هو أنَّ هذه الأخيرة ما هي إلاَّ صياغة اصطلاحية معدَّلة لمفهوم الانزياح.

3-2- شعريَّة الاختلاف بين كمال أبو ديب وجون كوهين:

إنَّ في شعريَّة الفجوة مسافة التوتر لأبو ديب الكثير ممَّا يحيل على شعريَّة الانزياح لجون كوهين من خلال التحولات الّتي تطرأ على سياقات النَّص والَّتي تتولَّد الشّعريَّة منها، إلاَّ أنَّ هذه التقاطعات ليس مطلقة، فبين النَّظريتين الكثير من التمايزات، حُدِّدت فيما يلي :

1- فصَل كوهين بين الشِّعر و النَّثر وميَّز بينهما ، وقد رفض أبو ديب هذا الفصل إذ أنَّه لا يميّز بينهما لأنَّ كلاهما أدب يعتمد على اللغة، وهذه الأخيرة هي جوهر الشِّعريَّة، بينما ميَّز بين الشّعر واللاشعر.

2- الفجوة مسافة التوتر مفهوم أشمل فهو لا يقتصر فاعليته على الشِّعريَّة إنَّما هو أساسي في التجارب الفنيَّة والإنسانيَّة والانزياح مفهوم نظريّ يتعلق باللغة.

3- " يدرس كوهن النص الشعري في علاقاته الداخلية فقط، أي أنه يعالج النصوص من منظور محايث، ويهمل المنظور الرؤيوي والنفسي والاجتماعي، أي أنه يهمل العلاقات النص بما هو خارج عنه. في حين أبو ديب دراسة علاقات النص الخارجية أمرا ضروريا، حيث تتشكل مع دراسة علاقات النص الداخلية استكمالا للدراسة، فالعلاقة بينهما جدلية، لا علاقة نفي أو نقض"[55].

فكوهين يرى أنَّ ما يحيط بالنَّص لا يزيد من جمالية النَّص أو ينقص منها، على عكس أبو ديب الّذي يبحث في شعريَّة النَّص وشعريّة الأشياء.

4- تستند شعريَّة كوهين إلى معالجة الشِّعر بوصفه لغة فحسب، وهذه اللغة لها خصوصيتها الّتي تتفرَّد بها وتزول هذه الخصوصية بترجمة الشّعر لهذا فهو يرفض أيَّ ترجمة للشعر تنقل فيها الدّلالة لا الجماليات، وهو نقيض ما جاء به أبو ديب في نظريته الفجوة مسافة التوتر الّذي تناول العديد من النُّصوص الشِّعريَّة المترجمة.

إنَّعمق هذه التمايزات ينفي وجود أيّ نقاط ارتباط يمكن أن تكون بين النَّظريتين، غير أنَّ تطبيقاتهما على النُّصوص يجعلهما يتقطعان في الكثير من الآليات والَّتي ذكرت في العنصر السابق .

ختاما:

ما نخلص إليه من نتائج لهذه الدراسة نعدّدها في النقاط التالية:

- الشِّعريَّة ولدت في خضم الدراسات الشكلانية الروسية، وانطلقت من تنظيرات الدراسات اللسانيَّة .
- مصطلح الشِّعريَّة هو الأكثر استعمالا مقارنة بباقي المصطلحات كالأدبيَّة والشاعريّة، فمفهوم الشِّعريَّة واحد والوجوه الاصطلاحية له هي المتعدّدة.
- الشِّعريَّة العربيَّة الحديثة تتقاطع في كثير من التنظيرات مع نظيرتها الغربيَّة، فما هي إلاَّ امتداد لها رغم الخصوصية الَّتي تمتلكها.
- شعريَّة الفجوة مسافة التوتر لأبو ديب ما هي إلاَّ صياغة اصطلاحية معدَّلة لمفهوم الانزياح في نظريَّة كوهين.
- رغم أنَّ مصطلح الفجوة مسافة التوتر فيه الكثير ممَّا يحيل على مصطلح الانزياح؛ إلاَّ أنَّ لكل من النَّظريتين تطبيقهما على النُّصوص الأدبيَّة، يختلف هذا التطبيق بحسب الرؤى الخاصة لكل من أبو ديب وكوهين، حيث أنَّ أهم قضيتين أساسيتين في التفريق بينهما هما: الفصل بين النَّثر والشِّعر، واختلاف زاوية البحث عن الشِّعريَّة في المتون، حيث تكون إمَّا انطلاقا من منظور داخلي وفقط كما رأينا عند كوهين، أو بالنظر على كل ما يحيط بالنَّص وما بداخله عند أبو ديب.

وفي الأخير إنَّ محاولة البحث في الشِّعريّة الحديثة وتتبع ديناميتها أمر محفوف بالزئبقية كونها مصطلح يصعب الإمساك بماهية ثابتة له، فهي تتطور بتطور الرؤى النَّقديَّة وانفتاحات النَّص على باقي النَّظريات النَّقديَّة.

الهوامش:

---

(1) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط01، المغرب ، 1994، ص:10

(2) المرجع نفسه ،(ص. ن).

(3) ابن منظور : لسان العرب، مجلد8، دار صادر بيروت، ط01، لبنان، 2005، مادة (ش ع ر)، ص:88-89.

(4) لطيف زيتوني: معجممصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط01، بيروت، 2002، ص:116.

(5) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص:09.

(6) لطيف زيتوني: المرجع السابق، (ص. ن).

(7) يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة2006، ص:16.

* وضعنا حرف الياء بين حاضنتين لتفادي اللبس: فقد وردت ترجمة ياكبسون أو جاكبسون وكلاهما يفيد نفس الشخص.

(8) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص:79.

(9) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية : ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط01، المغرب، 1988، ص: 24.

(10) حسن ناظم : المرجع السابق، ص:90.

(11) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ط03 ، تونس، (د. ت) ، ص: 160 -161.

(12) حسن ناظم : المرجع السابق، ص :90.

(13) يوسف اسكندر : اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية ، ط02، بيروت ،2008، ص:53.

(14) المرجع نفسه، ص: 54.

(15) ترفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر،ط01، المغرب، 1987، ص:23.

(16) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط04، مصر، 1998،ص:23.

(17) رابح بوحوش: محاضرات، الشعريات والخطاب، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، مارس 2003، ص:62.

(18) أدونيس: الشعرية العربية، مرجع سابق، ص:78.

(19) المرجع نفسه،ص:50-51.

(20) أدونيس: فاتحة لنهائيات القرن، دار العودة، ط01، بيروت، 1980، ص:321.

(21) حميد حماموشي: الشعرية الأنساق والتحولات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط01، الأردن، 2017، ص:18.

(22) يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط03، لبنان، 1985، ص:64.

(23) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص:36.

(24) المرجع نفسه، ص:17.

(25) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،الدار العربية للعلوم ناشرون،ط01، لبنان،2008،ص:287.

(26) عبد العزيز: شعرية الحداثة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص:09.إبراهيم

(27) جون كوهن : النظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر –اللغة العليا، ترجمة : احمد درويش ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2000، ص:45-46.

(28) المرجع نفسه، ص: 64.

(29) مشري بن خليفة: الشعرية العربية، مرجعياتها وابدالاتها النصية، ط01، دار مكتبة الحامد، الأردن، ص:172.

(30) أدونيس : الشعرية العربية ، دار الأدب ، ط01، بيروت ، 1985 ص:75.

(31) حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص:111.

(32) بشير تاوريريت: رحيق الشعرية ، مطبعة مزوار، ط01، الجزائر، 2006، ص:71.

(33) حسن ناظم : المرجع السابق، ص:114 .

(34) المرجع نفسه، (ص. ن) .

[35]المرجع نفسه،(ص. ن).

[36]المرجع نفسه، ص: 114.

[37] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، ط01، الدار البيضاء،1986، ص:16.

[38]كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث، ط01، بيروت، 1991، ص:61.

[39]بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول و المفاهيم،عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص:343.

[40]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[41]حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص:123.

[42]جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص:39

[43]كمال أبو ديب: في الشعرية، مرجع سابق، ص:57.

[44]حميد حماموشي: الشعرية الأنساق والتحولات، مرجع سابق، ص:16.

[45]جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص:16.

*الانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته ويمكن بوسطته التعرف إلى طبيعة الاسلوب الأدبي بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته" ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 179.

[46] المرجع نفسه، ص:45.

[47] المرجع نفسه، ص:23.

[48] المرجع نفسه، ص:118.

[49]المرجع نفسه، ص: 132.

[50]المرجع نفسه، ص: 132

[51] حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص:127.

[52] كمال أبو ديب: في الشعرية، مرجع سابق، ص:139.

([53]) المرجع نفسه، ص:140.

[54]جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص:206.

[55]حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص:130.

المتلقي وإنتاج النص بين النقدين العربي القديم والغربي الحديث

بن جيان آمال/د. بلعزوقي مُحَمَّد

جامعة لونيسي علي –البليدة 2–

الملخص:

لعل القول بموت المؤلف قد فتح المجال أمام حلقة جديدة كانت مهملة في الدراسات النقدية، حلقة الاهتمام بالقارئ، ومنحه المكانة اللائقة به في العملية الإبداعية والتي كانت حكرا على المبدع أو المؤلف. فقد تفطن النقاد إلى تلك العلاقة التي ظلت خفية لزمن "علاقة النص وقارئه"، وما يتمخض عنها من الكشف عن خبايا النص وأسراره.

ومثل هذا الأمر لم يغفله الدرس العربي النقدي القديم، فقد اعتنى النقاد العرب بالمتلقي، وكشفوا عن دوره البارز في كذا موضع، (إنتاج الكاتب لرسالته، أو الخطيب لخطبته، وحتى بناء القصيدة الشعرية الذي استدعى النظر في أحوال المتلقين).

الكلمات المفتاحية: التلقي–القارئ–السامع–النقد–النص.

Peut-être que dire que la mort de l'auteur a ouvert la porte à un nouvel épisode a été négligé dans les études critiques, dans l'intérêt du lecteur, et lui a accordé une place décente dans le processus de création, réservé au créateur ou à l'auteur. Les critiques ont pris conscience de la relation qui était cachée depuis longtemps entre "la relation du texte et de son lecteur" et des révélations qui en résultent sur les mystères du texte et de ses secrets.

Les critiques arabes ont pris soin du destinataire et ont révélé son rôle prépondérant dans un tel lieu (la production de sa lettre par l'écrivain, ou le sermon de son orateur, et même la construction d'un poème appelant une prise en compte des destinataires).

المقدمة:

يمثل "القارئ" بالنسبة لنظرية التلقي بؤرة اهتمامها، فهو مركز العملية الإبداعية، ينتهي العمل إليه ويبدأ منه، يستلمه فتنتهي بذلك مهمة المبدع، لتبدأ مهمة لا تقل صعوبة عن الأولى هي عملية فهم العمل الأدبي والوصول إلى معناه، وهذا ما يمنح للنص الحياة ويحقق له الخلود.

ولما كان "القارئ" بهذه الأهمية، فإنه لم يغب على الدرس العربي القديم، فقد اهتم الشعراء والنقاد القدامى بقضية "المتلقي" كطرف هام في العملية الإبداعية، وتنبهوا إلى أن المبدع أو الشاعر يضطلع بمهمة إجادة صنيعه إرضاء لذلك المتلقي، وإن جاء هذا الاهتمام مبثوثا في ثنايا أحكامهم المتعلقة بقضايا النص، إلا أنه لا يمكن تجاهله أو إغفاله، وينبغي الإقرار بهذه الالتفاتة من جانبهم إلى عنصر ظل مغيبا زمنا طويلا في الدراسات النقدية الحديثة، هو "القارئ أو المتلقي".

التلقي في الفكر العربي القديم:

لقد أولى التراث العربي أهمية للمتلقي قارئًا كان أم سامعًا خاصة في مجالي النقد والبلاغة، ولم يفته أنّ العمل الأدبي لا يمكن أن يبقى رهنًا بصاحبه، بل إنّ مساره يكتمل بوجود طرف ثانٍ يستلم ذلك العمل ويحاول فهم معانيه وإدراك مكنوناته، حتّى وإنْ كان ذلك التلقي "شفاهيًا" فإنه من الضرورة أن يحقق ذلك التأثير وتلك الاستجابة من طرف المتلقي/ السّامع، فالسّماع والإنشاد تلقٍ شفاهي يقوم على «اللّمحة السريعة الدّالة، والقدرة على إثارة الانتباه والإعجاب، والتعامل السّريع مع مجرى النّص»[1]، وقد ارتبط فعل التلقي عند العرب بالشعر شفاهيًا وسماعًا، إذ تعتبر" بشرى موسى" أن التلقي أنسب مصطلح لسماع الشعر وإنشاده، تقول: « إن مصطلح التلقي أشد دلالة على الحال السماعية للشعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ والسامع بوصفه مصطلحا شاملا تنضوي تحته أنماط التلقي الشفاهية أو السماعية، فضلا عن القرائية»[2].

ولنا في "أسواق العرب ومجالسهم" التي كانت فضاء لإنشاد الشعر وتدارسه، مثال لذلك التلقي، فقد كانوا يتناشدون الأشعار ويحرصون كل الحرص على تقويمها وتحسينها، حتى تنال رضى السامع سواء أكان ذلك المتلقي جمهورًا أم حكمًا (قارئًا متميزًا)، يقول أبو حيّان التوحيدي: «ثمّ يرتحلون إلى عكاظ وذي المجاز في الأشهر الحرم، فتقوم في أسواقهم بها، فيتناشدون ويتحاجون ويتّحادون [.....] وهذه الأسواق كانت تقوم طول السّنة فيحضرها من قرُب من العرب ومن بعُدَ»[3].

إن أسواق إنشاد الأشعار في الجاهلية كانت بمثابة معرضٍ، يعرض فيه الشاعر زاده أمام متلقيه، جمهوره الذي كان يحضر من قريب وبعيد، لا لشيء إلاّ لتذوق الشعر وسماعه ؛ويمثل تذوق العمل الأدبي« المرحلة الأولى في تلقيه، مرحلة الدهشة التي تغيب معها السلطة المعرفية للعقل، بقياساته ومنطقه وأحكامه الصارمة، فالذوق يساير ما يشعر به المتلقي أمام الاحتمالات الجمالية الموجودة في العمل الأدبي»[4]، أما قول أبي حيان: "يتناشدون ويتحاجون ويتحادّون"، فإنه يوحي بأهمية هذا التبادل الإبداعي وبأن هناك متلقيًا/سامعًا لا يقف عند مرحلة الإنشاد والسّماع فحسب، بل يتعدّاها بما أوتيَ من ذوقٍ ودراية بفنون الشعر إلى مرحلة السجال والحجاج والتّحدي، لانتقاء الأجود، وعليه فإنّ مظاهر التفاعل مع النصوص الشعرية في فضاء (الأسواق) تنوعت بين:

«مظهر السّماع للشعر، الذي يقف عند مستوى الإعجاب ويمثله أغلب الجمهور، ومظهر السّماع للشعر الذي يتجاوز مستوى الإعجاب إلى مستوى السّماع بتدبر وفهم، وهو الذي يمثله الشعراء، ومظهر متميز لسماع الشعر يمثله الحكام على الشعر (مثل النابغة الذبياني وغيره)»[5]، وهذه القدرة على تلقي الشعر والحكم عليه، ستعلي من شأن ذلك المتلقي/السّامع وترفعه إلى منزلة الناقد الجهبذ المتمرس، وما على المبدع/الشاعر إلاّ استرضاءه والأخذ بأسباب إثارته.

وقد تفطن الشعراء والنقاد العرب إلى كثير من الأسباب التي تجعل العمل الأدبي (القصيد مثلاً) يؤثر في سامعه أو قارئه، فيسترعي انتباهه ويأخذ بلبّه وقد يستمر سحر الإمتاع هذا إلى خاتمة القصيد ونهايته، ومن بين تلك الأسباب:

الاستهلال أو الافتتاح:

لقد اكتسى استهلال القصائد أهمية فائقة عند شعرائنا القدامى، رغبة منهم في تحريك أشجان المتلقي، ليشارك المبدع عواطفه وأحاسيسه، فراحوا يتخيرون مطالع قصائدهم وخواتيمها، ولعلّ «إيقاظ وهج الذاكرة وفتح بؤرة الاهتمام داخل الإدراك عند المتلقي يتعلق بالقدرة على توظيف المفتتح أو ما يسمى في النقد اليوم (الاستهلال) لأنّ من شأن الاستهلال الجيد أن يبقي وظيفة التلقي قائمة إلى أقصاها»[6].

وجرى في العادة أن يفتتح الشاعر الجاهلي قصائده بمقدّمة يذكر فيها الأحبّة والديّار والدمن ويشكو آلام الفراق ولوعة الاشتياق، ثم ينتقل إلى موضوعه فيمدح أو يفتخر، وقد سميّت هذه المقدمة "بالمقدمة الطللية" لما فيها من وقوفٍ على الأطلال وآثار الديار والأماكن والمواضع، يقول امرؤ القيس في مطلع معلقته:

قِفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقط اللّوى بين الدّخول فَحَوْمَلِ

فامرؤ القيس بكى واستبكى، وحاول أن يستعطف السامع ليشاركه لوعته وأحزانه، ف «كلما تطابق الموقف العاطفي والوجداني في العمل، مع مقابلاتها عند المتلقي، تثار عواطفه وذكرياته وانتباهه، وهو ما يؤدي إلى محاكاة الأبعاد الجمالية التي تمثل أمامه»[7].

وقد دعا العرب إلى حسن الافتتاح لأنّه «داعية الانشراح، ومطيّة النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح بسبب ارتياح الممدوح.....وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره فإنّه أوّل ما يقرع السّمع وبه يستدل على ما عنده من أوّل وهلة..... وليجعله حلوًا سهلًا وفخمًا جزلًا»[8]. إنّ هذا الانشغال بتحسين مطلع القصيد وتجويده لاستقطاب المتلقي/السّامع والفوز برضاه، لدليل على إيمان العرب القدامى بأهمية المتلقي في العملية الإبداعية وأنّ التراث العربي بشكل عام قد حاول وضع المتلقي «في منزلة مهمة من منازل الأدب وقصده بخطابه قصدًا وحثّ الشعراء على أن يكون شعرهم متوجهًا إليه»[9].

حسن التخلّص/المراوحة:

في حرصهم الدائم على امتلاك ذهن وفؤاد المتلقي، دعا النقاد العرب الشعراء إلى ضرورة التنويع في الكلام، وحسن الخروج من معنى إلى آخر حتّى لا يشعر القارئ/السامع بذلك فلا ينفر ولا يملّ، فالنّفس البشرية تميل إلى المختلف والجديد وتسأم من التكرار والمألوف، وفي ذلك يقول الجرجاني: «إنّ أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جليّ، وتأتيها بصريح بعد مكنّى، وأنّ تردّها في الشيء تعلمّها إيّاه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعمّا يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطّبع...»[10]، ويعدّ "تعدّد الأغراض" في القصائد الجاهلية مثالاً لتنويع الكلام وتجديده، واستدراجًا ذكيًا من المبدع لسامعه حتّى يقوده إلى صلب موضوعه بطريقة سلسة عذبة «فهو يبكي ويشتكي الأحبة، ويتغزل ويصف الرحلة ومشاقها، ثمّ يخلص إلى الغرض الذي من أجله جاء، وهو في كل ذلك يتسلل من غرض إلى غرضٍ برفق (حسن التخلص كي لا يثير حفيظة ذلك السّامع الماثل في خلده، كسلطة رقيبة، لا تسمح له بالروغان»[11]، ويحث "ابن طباطبا" أيضا على وجوب وصل معاني القصيدة حتى تبدو كلا موحدا، من خلال الربط بين أجزائها وحسن الخروج من معنى إلى آخر، كما جعل بعضهم "حسن التخلص" من سمات الشاعر الفطن « والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء»[12]، ونجد لهذا الأمر مقابلاً في النظرية الحديثة عندما يقرّ "إيكو" بأنّ «القراءات تتوقف عندما يتوقف الشكل عن كونه مُثيرًا لنا ويحدث هذا بفعل عاملين هما: فتور الانتباه أي ألفة المثير، وأنّ الذكريات التي تلتحم بالإدراك لا تعود كما كانت نتاجًا فوريًا لانفعال الذاكرة، بل تأتي مع العادة كرسمٍ جاهز»[13].

وهكذا يغدو السامع/المتلقي ذا سلطة نقدية من قبل أن يتلقى العمل، لأنه ماثل في خلد المبدع، يحاول جاهدا إرضاءه، وإبقاءه مشدودا إلى نصه، وهذا القارئ المضمر في النص هو نفسه "القارئ الضمني" الذي تحدث عنه "أيزر"، ليثبت لنا هذا التقاطع بين التراث النقدي والبلاغي العربي، ونظرية التلقي الحديثة، أن الفكر العربي وقف على دور المتلقي ولم يغفله.

تنقيح الشعر وتهذيبه:

من القضايا التي استرعت انتباه النقاد، والتي تعتبر علامة إضافية في رصيد اهتمام العرب القدامى بالمتلقي، قضية تنقيح الأشعار وتهذيبها، ليس في العصر الجاهلي فحسب، بل حتى في عصور أخرى، فقد أدرك الشاعر العربي قديما ثقل المسؤولية التي تقع على عاتقه، فهو المتحدث بلسان قومه، يشيد بمكارمهم وبطولاتهم، ويصف أيامهم وغزواتهم، وعليه أن يحسن صنيعه لأنه لا يكتب لنفسه بل يكتب للآخرين، وربما هو يكتب للآخرين أكثر مما يكتب لنفسه، وهذه الوظيفة الاجتماعية المباشرة للشعر آنذاك، جعلت موقفالمبدع حساسا يتوخى الحذر لنيل مرضاة قومه، وليتحقق له ذلك، ألفيته يعود إلى قصيده أكثر من مرة، يغير لفظة مكان لفظة، ويحذف هذه، ويهذب تلك، وهو على هذا الحال حتى يدور عليه الحول ولنا في "حوليات زهير بن أبي سلمى" دليل على ذلك، والشاعر "الحطيئة" من الذين عمدوا إلى تنقيح أشعارهم أيضا، يقول ابن قتيبة عنه:« إنه كان يعمل القصيدة في شهرين ويهذبها في شهرين، وقيل عن زهير: إنه كان يعمل القصيدة في شهرين، ويهذبها في حول ولذلك سمي شعره: الحولي المنقح»[14]، وإن كان بعض الدارسين يرون في التنقيح أمرا عاديا ومرحلة لابد أن تمر بها كل قصيدة، إلا أن هذا التنقيح الذي يدوم طويلا، استدعى الوقوف عليه، فهو الذي منح هؤلاء الشعراء لقب "عبيد الشعر"، كما أنه يثبت وجود طيف المتلقي في ذهن المبدع، وإلا لما كان ليجهد نفسه في تهذيب قصيده وإخراجه في صورة أخرى غير صورة ولادته الأولى، ويشرح ابن طباطبا هذه العملية بقوله: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي

يسلس القول عليه، فإذا اتفق له بيت، يشاكل المعنى الذي يرويه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما يقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه....ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته، يستقصي انتقاده...ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية»[15].

إلا أن "فاطمة البريكي" تعتبر هذا الحضور للمتلقي في عملية التنقيح والتحكيك «لا يتجاوز حدود التلقي السلبي الذي لا يؤدي فيه المتلقي دورا يذكر تجاه النص، فالمعنى موجود عند المبدع»[16].

قضية "الإفهام":

من القضايا التي نبه إليها نقادنا القدامى أيضا، والتي يضطلع بها المتكلم/ المبدع، قضية الإفهام وضرورة البعد عن تعقيد الكلام وحشوه بالغريب والصعب من اللفظ، ليتحقق الفهم عند المتلقي، لأنه أمام مهمة الكشف عن المعاني الماثلة في النص، وحاله يشبه حال «الغائص في البحر، يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج بالخرز»[17]، لذلك وجب على المتكلم أن يمد له يد العون ويسهل عليه درب الوصول إلى غايته، وعليه أن« يجهد في ما يرفع الإبهام أو اللبس الواقع بذلك من القرائن المخلصة للكلام إلى ما نحي به نحوه، فإن ورود المعنى غامضا في كلام قد قصد به الإبانة عما يوعر سبيله ويزيله عن الاعتدال والاستواء مع مناقضته للمقصد»[18]، ومما يسمح " بالفهم والإفهام" فضلا عن إبانة الكلام وتوضيحه، مراعاة المتكلم لأحوال المخاطبين ومقاماتهم وأقدارهم الاجتماعية في نصه، ف« لا يكلم سيد الأمة ولا الملوك بكلام السوقة ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة... ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم»[19].

وقد ألفينا المتلقي أحيانا يطالب هو بدوره بالوضوح وينفر من الغموض، كالموقف الذي حدث بين أبي تمام وأبي العميثل الذي قال له «في مجلس حفل وأراد تبكيته لما أنشد: يا أبا تمام، لم لا تقول من الشعر ما يفهم؛ فقال له: وأنت لم لا تفهم من الشعر ما يقال؛ ففضحه»[20]، وهذه الدعوة الصريحة إلى" قول ما يفهم" تثبت رغبة المتلقي في استقبال نص واضح دون عناء، الأمر الذي جعل" أبا تمام" يرد بقوله:" وأنت لم لا تفهم.. ما يقال"، إذ يمثل رد" أبي تمام" رفضا للتلقي السلبي، ولذلك القارئ «الذي يبقى في حالة "انفصال" حينما يكتفي بما أملاه عليه المبدع وما ارتسم على ظاهر الإبداع من معان وأفكار لا تخرج عن خلفية موجده، ولا يخالطها شيء من استنتاجات المتلقي أو من الأبعاد التي يستطيع أن يحصلها إذا هو أمعن النظر وأعمل الفكر»[21]، كما يمكن اعتبار الرد دعوة لمشاركة السامع في فهم النص، وأن جزءا من المسؤولية يقع على عاتقه ليحصل الفهم؛ نفس الأمر أراده "المتنبي" بقوله –عندما سئل عن القصد من أقواله–: «عليكم بالشيخ الأعور ابن جني فسلوه، فإنه يقول ما أردت وما لم أرد»[22]، "فابن جني" يمثل "القارىء" الذي دعت إليه نظرية التلقي الحديثة، المتلقي الحاذق الذي يملك فاعلية إنتاج المعنى، ويشارك في الوقوف على خبايا النص، من خلال الغوص فيما لم يقله المبدع، والكشف عن المستور والمخبوء من القول.

التلقي في الفكر الغربي الحديث:

ظهرت نظرية التلقي على يد أقطاب مدرسة" كونستانس" في ألمانيا، متشربة أفكارها من الفلسفة الظاهراتيةوالهرمينوطيقا، ومتمردة على المذاهب التي استبعدت القارئ وأقصته، كالبنيوية والشكلانية الروسية، فقد نادى أتباع هذه المدرسة خاصة "هانس روبرت ياوس" و"فولفغانغ أيزر" إلى ضرورة التركيز على دور القارئ ومنحه المكانة التي يستحقها بحكم أن النص لا حياة له بعيدا عن القارئ، فاتجهت الأنظار نحو ثنائية جديدة "النص/ القارئ" بدل ثنائية "النص/المبدع".

أهم المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي:

أفق التوقعات عند "ياوس":

تتجه نظرية التلقي من خلال اهتمامها "بالمتلقي" إلى وضع النصوص في سياقها التاريخي، فالعمل الفني عامة والأدبي على وجه الخصوص لا يفرض نفسه ولا يستمر في الحياة إلا من خلال جمهور ما، وعليه فإن "ياوس" يدمج الأفق التاريخي للعمل الأدبي بعناصره الجمالية، متحديا بذلك معيار البنيوية والشكلانية الذي اقتصر على الجانب الجمالي فقط.

«ويفهم من كلام "ياوس" ودعوته إلى التوحد بين الأدب والتاريخ أن التعامل مع النص إنما يتم بمعيارين، لا غنى لأحدهما عن الآخر، وهما: معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي، ومعيار الخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي»[23]، وتلك الخبرات هي ما يمثل "أفق التوقع".

وينشأ هذا التوقع المسبق للجمهور، والذي يستحضره لمواجهة نص من النصوص، من ثلاثة عوامل حددها "ياوس" هي: « التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور حول الجنس الذي ينتمي إليه النص، شكل وموضوعية الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها، والتعارض بين أسلوب اللغة الشعرية وأسلوب اللغة العملية: العالم الخيالي والواقع اليومي»[24]، فهذه العوامل تشكل مقاييس لا غنى للمبدع والقارئ- على السواء- عنها، لأن الكاتب يكتب انطلاقا مما يعرفه كتجربة سابقة في ميدان كتابته، وتلك التوقعات والأعراف لا تكون خفية- بدورها- على جمهور القراء، فينتظر القارئ من العمل أن يتوافق مع توقعاته ويستجيب لها.

تغيير الأفق:

قد ينسجم العمل الأدبي مع توقعات قرائه، فيرضي جمهوره، وقد يحدث العكس «حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد»[25]

ولحظة الخيبة هذه، هي ما أطلق عليه "ياوس" اسم" المسافة الجمالية".

القارئ الضمني:

نشر" أيزر" نظريته بخصوص القارئ الضمني عام 1976، والتي ينطلق فيها من «أن النص الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلق قد افترضه المؤلف بصورة لاشعورية، وهو متضمن في النص في شكله وتوجهاته وأسلوبه»[26]، ومعنى ذلك أن القارئ هو الغاية الكامنة في نية المؤلف حين يشرع في الكتابة، يراجعها ويوجهها حسب بوصلة ذلك القارئ الخفي، فلا وجود له في الحقيقة إلا في ذهن مبدع النص،« لذا فإن الكتابة تتضمن القراءة لازما منطقيا لها، وتعاون المؤلف والقارئ الموجود فيه، هو الذي يخرج الأثر إلى الوجود»[27]، وقد يسمح لنا هذا بالقول بأن المؤلف هو أول قارئ لنصه، وهذا التعاون بين الكتابة والقراءة هو ما يخرج العمل إلى الوجود، فكل عمل يحمل في طياته بذور تلقيه، ويمكن الوصول إلى معناه من خلال عملية التفاعل بين هذه البذور النصية والقارئ، الذي يستجيب للأثر بعدة أشكال مختلفة«فقد يستهلكه أو ينقده وقد يعجب به، أو يرفضه، وقد يتمتع بشكله ويؤول مضمونه، ويتبنى تأويلا مكرسا أو يحاول تقديم تأويل جديد وقد يمكنه أخيرا من أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملا جديدا»[28]، فالتلقي هو عملية بناء وإنتاج، لا تتوقف عند القراءة والاستجابة فحسب، لأن النص لا ينطوي على معنى ثابت ونهائي، بل هو مفتوح أمام قراءات عديدة يسمح بها ذلك القارئ الذي يكشف عن إمكانياته.

الذخيرة:

من المفاهيم التي تعرض لها" أيزر" في سياق حديثه عن القارئ الضمني، مفهوم "الذخيرة"، وهي المخزون الثقافي الذي يمتلكه القارئ والذي يعتمد فيه على خبراته السابقة وأفق ثقافته، فكما أن الكاتب لا يكتب من فراغ، فإن القارئ أيضا لا يستقبل النص فارغ اليدين« خاليا من أي سابقة دلالية، بل يتلقاه مزودا بالأعراف والتقاليد القرائية، والثقافية التي يوفرها له مجتمعه»[29]، فالذخيرة تعين القارئ على فك شفرات النص، لأنها تتصل اتصالا وثيقا «بالمعايير والقيم الاجتماعية والتاريخية، والسياق السوسيوثقافي الذي ينحدر منه النص»[30].

الهوامش:

[1]- د. محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1999، ص112.

[2]- بشرى موسى الصالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ط1 المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص59.

[3]- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ص84.

[4]- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013، ص5.

[5]- زينب العناشي، أشكال التلقي في التراث النقدي "جهاز القراءة عند ابن قتيبة"، بحث دبلوم الدراسات العليا، إشراف الدكتور: إدريس بلمليح، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1998-1999، ص46.

[6]- د. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، مرجع سابق، ص69-70.

[7]- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، مرجع سابق، ص5.

[8]- أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، 1963، ج1، ص145.

[9]- د. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، مرجع سابق ص 91.

[10]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، ص121.

[11]- د. حبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص19.

[12]- أبو حسن علي القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة البابي الحلبي، (دت، ص 48.

[13]- ينظر: حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص 215.

[14]- عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، ط1، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، 1997، ص 33-34.

[15]- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، (دت)، ص2-3.

[16]- فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص 68.

[17]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 120.

[18]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط3، تحقيق: محمد حبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،1986، ص 175.

[19]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، ص 92-93.

[20]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، مرجع سابق، ص 133.

[21]- **خيرة بن علوة، أفق التلقي بين الوصف البلاغي والتأويل الجمالي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه، جامعة وهران، 2015/2014، ص 12.**

[22]- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ج1، ط1، عالم الكتب، بيروت لبنان، ص 21.

[23]- عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1996، ص 28.

[24]- خير الدين الدعيش، أفق التوقع عند ياوس" ما بين الجمالية والتاريخية" مجلة المخبر، جامعة بسكرة، ع1، 2009، ص 78.

[25]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان / الأردن، ط1، 1997، ص 140.

[26]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سابق، ص148.

[27]- مم. علي حسين هذيلي، التلقي بين ياوسوأيزر، مجلة دواة، كلية الآداب، جامعة ذي قار ص 157.

[28]- خالد الغربي، الشعر ومستويات التلقي، مجلة علامات في النقد، ج34، مج، 09، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية 1999، ص115.

[29]-بول ريكور، نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى- تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي (المغرب)، 2003، ص17.

[30]- د. محمد إقبال عروي، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، ص 55.

البلاغة العربية بين الأسلوبية والتداولية.

بن شريط أم الخير/د.كريبع عطاء الله

الجامعـــة: جامعة عمار ثليجي/ الأغواط

افتتاحية: يقول حازم القرطاجني:

"وكيف يظن إنسان أنّ صناعة البلاغة يتأتي تحصيلها في الزمن القريب،

وهي البحر الذي لم يصل أحد إلى نهايته مع استنفاد الأعمار".

(منهاج البلغاء. 88).

الملخص:

تهدف هذه الورقة البحثية لاستقراء التراث البلاغي والنقدي العربي وتبيين مواضع التقاء واشتراك البلاغة العربية والأسلوبية من جهة، والتداولية من جهة أخراة، انطلاقا من الجذور التراثية والخلفيات المعرفية، والأسس الإبستيمية، والمنطلقات المذهبية.

وذلك قصد تبيين دور ومكانة البلاغة العربية في إرساء نظرية نقدية عربية خالصة من ناحية، وتبيين العلاقة الوطيدة بين البلاغة والأسلوبية، وبين البلاغة العربية والتداولية من ناحية أخرى، خاصة أنّ البلاغة العربية عرفت نقلة نوعية بعد أن اعتراها ولفترات طويلة جمود أوقعها في المعيارية وأبعدها عن الوصفية.

فكيف هي هذه العلاقة بين البلاغة العربية القديمة والأسلوبية من جهة والتداولية من جهة أخراة؟

إلى أين تطمح البلاغة العربية الجديدة؟

كيف يمكننا بعث البحث العربي من جديد انطلاقا من استقراء التراث واستيعاب الوافد الغربي؟

الكلمات المفاتيح: البلاغة العربية القديمة – البلاغة العربية الحديثة – البلاغة العربية الجديدة– الأسلوبية – التداولية.

Abstract:

This research paper aims at extrapolating the Arabic rhetorical and critical heritage and identifying the places where rhetoric, Arabic and stylistic convergence, on the one hand, and pragmatics on the other, based on Traditional roots, cognitive backgrounds, epistemological foundations, and doctrinal premises in order to illustrate the role and status of Arab rhetoric in establishing a purely Arab critical theory on the one hand. and to show the strong relationship between rhetoric and stylism, Arab rhetoric and pragmatics on the other hand, especially that the Arabic rhetoric has known a paradigm shift after long periods of stalemate. How is this relationship between old and stylistic Arabic rhetoric on the one hand and pragmatics on the other? Where does the new Arab rhetoric aspire? How can we revive the Arab research based on the extrapolation of heritage and the absorption of the Western ideas?

Keywords: Ancient Arabic rhetoric, modern rhetoric, new rhetoric, stylistic, pragmatics

مهـــــاد:

عرف النقد العربي القديم جهودا جبارة لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاهلها، هذه الجهود والأعمال كانت ذات أسس معرفية، وخلفيات فلسفية، واعتقادات مذهبية، واختيارات نقدية، تنم عن عبقرية العقل العربي في قرون متقدمة، وقدرة على البحث والتنقيب والكتابة والتأليف، والتفاعل مع الآخر حين استفاد من الفلسفة اليونانية، وكان تعامله معها وفق ما يحتاجه، لا ما تمليه عليه.

إلّا أنّ النقد العربي القديم وقع في فخ الشمولية والموسوعية، فجاءت مؤلفات علمائنا الأجلاء خليطا عجيبا من كل العلوم والمعارف دون فصل وتبويب، فاجتمع النقد بالبلاغة والنحو والصرف وقضايا جوهرية أخرى مختلفة، كقضية اللّفظ والمعنى والسرقات الشعرية، والطبع والصنعة، والحداثة والقدم، هذه القضايا التي تعتبر من أهم المعارك النقدية التي عرفها النقد العربي القديم.

وتشترك أغلب المؤلفات النقدية القديمة في أنّها لم تضع لهذه المباحث المختلفة أسماء قارة أو تفصيلات مثل تفصيلات المتأخرين.

المبحث الأول: البلاغة والأسلوبية:

الأسلوبية « منهج تحليلي للأعمال الأدبية، يقوم بوصف النّص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات»[1] فهي علم تحليلي يبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب.

وتبحث الأسلوبية في الوسائل اللّغوية التي تُكسب الخطاب خصائص تعبيرية وشعرية فتميزه عن غيره.

وهي بذلك تعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها.

1/ لمحة تاريخية:

وقد سبق مصطلح الأسلوب مصطلح الأسلوبية في الظهور فقد وردت « كلمة أسلوب في كتاب فن الشعر **لأرسطو** وذكر قوانين الأسلوب واستخلص مجموعة من القواعد في البلاغة، وهو يعتبر الأسلوب أحد وسائل الإقناع الجماهيري " مسرح وملحمة "»[2]، و هو مرادف لمصطلح الأسلوبية في تعريفات ثلاث:

1-1/ التعريف الأول: « ويتم من منظور المنشئ، ويرى أنّ الأسلوب يعبر تعبيرا كاملا عن شخصية صاحبة، ويعكس أفكاره وصفاته وهذا ما قصده الناقد الفرنسي **بوفون** بقوله: الأسلوب هو الرجل»[3]

1-2/ التعريف الثاني: وهو ينبع من زاوية النّص فيعتمد على فكرة الثنائية اللّغوية التي تقسم النظام اللّغوي إلى مستويين:

1-2-1/ المستوى الأول: مستوى اللّغة ويقصد به بنية اللّغة الأساسية.

1-2-2/**المستوى الثاني:** وهو مستوى الكلام ويعني اللّغة في حالة التعامل الفعلي بها وهذا المستوى الثاني بدوره ينقسم إلى قسمين آخرين: أولهما الاستخدام العادي للغة [وهو الأسلوب البسيط عند اليونان وهو قاعدة الهرم: رسالة، لغة حوار عادية] والثاني الاستخدام الأدبي لها وهذا القسم الأخير هو مجال البحث الأسلوبي حيث يتم فيه الخروج عن المستوى العادي للغة وهو ما يشكل الظاهرة الأسلوبية.[4]

1-3/ التعريف الثالث: الأسلوب في هذا التعريف يتحدد من جهة المتلقي وأساس هذا التعريف أنّ دور المتلقي في عملية الإبلاغ مهم إلى الحدّ الذي يراعي فيه المخاطب حالة مخاطبه النفسية ومستواه الثقافي والاجتماعي وعلى المنشئ أن يثير ذهن المتلقي حتى يحدث تفاعلا بينه وبين النّص واستجابة المتلقي ورفضه هما المحك في الحكم.[5]

وفي الآداب العربية القديمة تعد الدراسات القرآنية وبحوث العلماء في أساليب القرآن الكريم من أهم الجهود العلمية التي خدمت البلاغة العربية، والبحث الأسلوبي وكان أول من استخدم كلمة أسلوب هو **الباقلاني** في كتابه الموسم بـ: **"إعجاز القرآن الكريم"*** فقد أوضح أنّ لكل شاعر أو كاتب طريقة يعرف بها وتنسب إليه ... وتطرق أيضا لاختلاف الأسلوب باختلاف الموضوع .[6]

وقد اهتم البلاغيون العرب في دراستهم للبلاغة بموضوعين كبيرين هما: تركيب الجملة العربية نحوياً ثم أسرار الحسن فيها، ففي الجملة درسوا بناءها وأشكال تراكيبها ومعانيها، وأبرز نظرياتهم فيها أثر النظم في بلاغة القول، والنظم نظرية وضعها **عبد القاهر الجرجاني** وقد جعل من كلام **الباقلاني** عن الطريقة والأسلوب كلاما على النظم الذي هو أشمل وأعم من الأسلوب ولكنه استعمل كلمة الأسلوب في غير موضع، وعنى بها الضرب من النظم والطريقة فيه ... كما تكلم **عبد القاهر** عن النسق والصورة، وتحدث بالتفاصيل عن المجاز والاستعارة ... وأسلوب التقديم والتأخير، ومباحث الفصل والوصل وتأثير كل من الأساليب في الدلالة والمعنى .[7]

ويعتبر **حازم القرطاجني** من بين النقاد القدامى الذين تحدثوا عن الأسلوب بطريقة مختلفة، تجاوزت نظرة من سبقوه « فله فضل السبق إلى البحث في الانسجام الداخلي للنّص وفكرته عن تقسيم القصيدة إلى فصول وانتقال الشاعر من فصل إلى آخر انتقالا عضويا فكرة رائدة»[8] لم يُسبق إليها.

2/ الأسلوبية ومجالاتها:

عرفت الأسلوبية تطوراً مهما على يد مجموعة من العلماء في الغرب على رأسهم **رومان جاكبسون، شال بالي، ميشال رفايتر،** وغيرهم حيث ظهرت طائفة من الأسلوبيين الذين اشتقوا لأنفسهم طرقا واتجاهات ضمن هذا العلم، راكمت البحث الأسلوبي وأثرته برؤى معرفية ومنهجية جديدة ورسمته علما متعدد الاتجاهات»[9]، من أبرزها:

2-1/ الأسلوبية التعبيرية (الوصفية):رائدها **شار بالي** تُعنى بالقيم التعبيرية والمتغيرات الأسلوبية وذلك من خلال دراسة العلاقة بين الصّيغ والفكر، فهي لا تخرج عن نطاق اللّغة، ولا تتعدى وقائعها ويعتد فيها بالأبنية اللّغوية ووظائفها اعتدادا وصفيا بحتا».[10]

2-2/ الأسلوبية الأدبية (أسلوبية الكتاب): « وتقوم على تحليل الوسائل الأسلوبية المحتملة، المتعلقة بالممارسات الأدبية مُفضلة الأعمال الأدبية أو أصحابها في تفردها، وقد استحالت إلى أسلوبية الانزياح، وأسلوبية سيكولوجية، رائدها **لويس بيدرز**. »[11]

2-3/ الأسلوبية البنيوية (الوظيفية): يمثلها **ميشال ريفاتير** « وتسعى إلى تحديد المقاييس اللّغوية النوعية الملائمة أسلوبياً.»[12]

2-4/ الأسلوبية التكوينية: « تتشبه بالنقد الأدبي، وتدرس التعبير في علاقته بالمتكلم معتدة بظروف الكتابة ونفسية الكاتب، ورائدها **ليو سبترز** في الأسلوبية المثالية».[13]

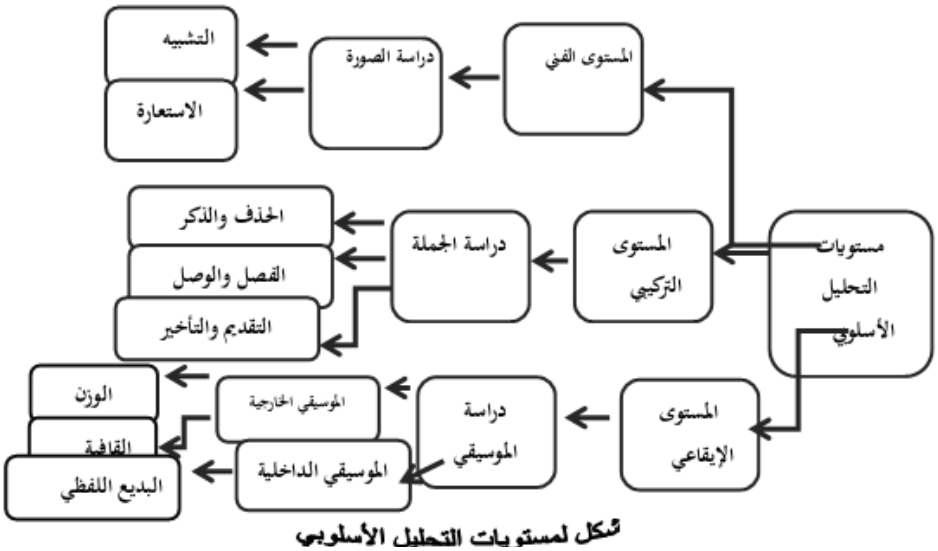
كان هذا عرض لبعض الاتجاهات الأسلوبية عند الغرب وقد اخترنا أهم الاتجاهات وأبرز روادها.

3/ الأسلوبية عند العرب المحدثين:

تأخر وصول الأسلوبية إلينا نحن العرب لدرجة أنّ هناك من قال أنّها وصلتنا ميتة انطلاقا من تاريخ إعلان وفاتها غربيا « حيث تمّ إعلان موتها 1969 أي قبل بلوغها إيّانا نحن العرب»[14] إلا أن هذا الحكم كان جائرا وغير مؤسس، وقد تلقاها العلماء العرب والنقاد وترجموا المؤلفات الغربية ومن أبرز رواد الأسلوبية العرب: **عبد السلام المسدي،** وكتابه (**الأسلوب والأسلوبية**) و**عبد الهادي الطرابلسي** خاصة في كتابه (**خصائص الأسلوب في الشوقيات**).

« كما يجب ألا نُغفل أعمال كل من **عدنان بن ذريل، صلاح فضل، عبد المالك مرتاض،** و**علي ملاحي،** وغيرهم.

4/ **مستويات التحليل الأسلوبي**: و نجملها في الشكل التالي:



شكل لمستويات التحليل الأسلوبي

4/ المبادئ العامة للتحليل الأسلوبي :

4-1/ مبدأ الاختيار:

وقد درج الأسلوبيون على تقسيم الاختيار على النحو التالي:[15]

4-1-1/ الاختيار النحوي: وهو اختيار المتكلم أو الكاتب كلمة وتفضيلها على أخرى لأنّها أكثر تعبيرًا ومناسبةً للمعنى أو أكثر تلاءما مع القاعدة النحوية ومن أمثلة هذا النوع من الاختيار الفصل والوصل، الحذف والذكر، التقديم والتأخير وغيرها.

4-2-2/ الاختيار النفعي: وهو اختيار كلمة دون غيرها لتفادى رد فعل معين من السامع أو القارئ، أو لأنّ اللّفظ المختار أكثر انسجاما مع الموقف أو السياق، فعلى سبيل المثال اختيار كلمة "استشهد" لأنّها أكثر انسجاما من كلمة "مات" أو "قُتل" في مقام المقاومة.

4-2-3/ الاختيار السياقي: وهو اختيار كلمة تؤدي معنى جديد في سياق محدد وأكثر أمثلة هذا النوع في الاستعارة.

4-2/ مبدأ الانزياح والعدول:

« والانزياح أو العدول في الأسلوبية الحديثة يعني الخروج عن المعايير اللّغوية بما يسمح به نظام اللّغة، وهذا ما جاء في نظرية النظم عند **عبد القاهر الجرجاني** فليس النظم إلا توخي معاني النحو وهو يعني اختيار الأسلوب النحوي المناسب للسياق أو المقام »

4-3/ السيـــاق:

وقد تم تقسيمه إلى أربعة أنواع، هي: [16].

4-3-1/ السياق اللّغوي: يعني اختيار الألفاظ المناسبة للسياق.

4-3-2/ السياق العاطفي: يعني التوافق بين البعد النفسي للكاتب وما يختاره من ألفاظ وأساليب.

4-3-3/ سياق الموقف: وهو المقام أو المناسبة، أو الحدث الذي يعبر عنه النّص.

4-3-4/ السياق الثقافي: وهو البيئة الثقافية التي ينتمي إليها المبدع أو المتلقي.

5/ علاقة البلاغة بالأسلوبية:

من حيث النشأة إثر تبتعنا لمفاهيم الأسلوبية، ومبادئها في تحليل النصوص ومقاربتها للأعمال الأدبية وفق مجموعة من الإجراءات وجدنا أنّ الأسلوبية تعتمد اعتمادًا كليًا على الأدوات البلاغية وإن كانت الأسلوبية تنفي عن نفسها المعيارية وتتجه للوصفية، وهذا أهم فرق بين العِلْمَيْن رغم أنّ البلاغة العربية بدأت وصفية، فبحوث بعض البلاغين **كعبد القاهر الجرجاني** تلتقي مع بعض التوجهات الأسلوبية من حيث التركيز على التحليل في العلاقات السياقية والإيحائية والاستبدالية في النّصوص.

ولهذا يقال أنّ الأسلوبية هي وريثة البلاغة الشرعية وأنّ البلاغة هي أسلوبية القدماء.

والأسلوبية تستثمر منطقة كبيرة من البحوث البلاغية خاصة بنية التراكيب في علم المعاني، وتحليلات المجاز في علم البيان، وبحوث الصياغة في البديع، وكذلك ما يتصل بالموازنات بين الشعراء والملاحظات على أساليبهم الفردية ومدى نجاحهم أو إخفاقهم في التعبير، هذه الموازنات التي تملأ كتب القدماء ككتاب **"طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي**، وكتاب **الآمدي** الذي جاء بعنوان **"الموازنة بين أبي تمام والبحتري"** وكتاب **"المتنبي وخصومه" لعبد العزيز الجرجاني"**.

ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن ننكر أنّ البلاغة العربية تناولت بالدرس كل المباحث التي تهتم بها الدراسات اللّغوية الحديثة عامة، والأسلوبية بصفة خاصة، فلم تُغفل البلاغة أي جانب اهتمت به هذه الدراسات، انطلاقاً من النّص، المرسل، المرسل إليه،

والسياق إلا وتناولته بالبحث والتحليل ... وقد تمكن العلماء قديماً من دراسة كل هذه العناصر بشكل متخصص خاصة وأنّ البلاغة العربية انطلقت وبدأت وصفية فوصلت إلى حد الإبداع و التميّز [17]

فقد تخصص كل واحد من علمائنا في شق مهم، **فالجاحظ** أبدع في نظرية الخطابة، **والجرجاني** عُرف بنظرية الغرابة، **وابن سنان** اشتهر بالشعرية الصوتية، **والسكاكي** تناول نظرية علم الأدب في أدق تفاصيلها، **والقرطاجني** سبق المتأخرين بنظرية المقولات الشعرية الكلية، ومجموع هذا كله هو البلاغة العربية التي وصلت قديما بالدرس النقدي إلى أعلى مستوى من الإحاطة والشمول.

ولما وقعت في فخ المعيارية دخلت إلى حالة من الجمود والتقوقع والتراجع، إلا أنّ البحاثة العرب في هذا العصر نفضوا الغبار عن المباحث البلاغية العربية القديمة فخرجت في ثوب جديد قشيب هو ما أصبح يعرف بالبلاغة الجديدة بعد ظهور ما كان يعرف بالبلاغة الحديثة، هذه الأخيرة « هي بلاغة أدبية صرفة لا تبتعد كثيرا عن الأسلوبية».

أما البلاغة الجديدة فهي بلاغة الحجاج، « أي أنّها نظرية الحجاج التي تهدف إلى دراسة التقنيات الخطابية وتسعى إلى إثارة النفوس وكسب العقول عبر عرض الحُجج كما تهتم أيضا بالشروط التي تسمح للحِجاج بأن ينشأ في الخطاب ثم يتطور، كما تفحص الآثار الناجمة عن ذلك التطور »[18]

5-1/ نقاط التشابه بين الأسلوبية والبلاغة العربية:

تتفق البلاغة العربية مع الأسلوبية في كثير من الأمور منها:

1. الأدب هو محور البحث في كل منهما.
2. كلتاهما تهتم بالقائل والمتلقي والرسالة.
3. كلتاهما تشترط مواءمة المتكلم بين طريقة الصياغة وأقدار السامعين، فكل منهما تفترض حضور المتلقي في العملية الإبداعية.
4. كلتاهما تبرز مواطن الجمال، ومواطن القبح في النّص الأدبي، وبالتالي فإنّ كلتيهما تصدران الحكم عليه بالحسن أو الرداءة.

5-2/ نقاط الاختلاف بين الأسلوبية والبلاغة العربية:

وقد حددها سعد مصلوح فيما يلي[19]:

1. مادة البلاغة هي الشواهد المتفرقة والأمثلة المجتزأة ما عدا مبحث الفصل والوصل، فهو يعالج الربط بين الجملتين، بينما يعالج الدرس الأسلوبي اللّساني نصاً أو خطاباً أو مدونةً وهي بدورها تشمل عدة نصوص.
2. الوحدة المعتمدة في التحليل عند أهل البلاغة هي " الفن البلاغي" بينما في الأسلوبيات اللّسانية المعول عليه في التحليل هي الخاصية الأسلوبية ولا تكون إلا داخل النّص خلافا للفن البلاغي.
3. لا تعد الخاصية أسلوبية بمجرد وجودها في النّص، إذ إنّ النظر إليها بهذا الاعتبار يرتبط بالشيوع والندرة، ومن ثم كان البعد الإحصائي جزءا من ماهيتها، أما الفنون البلاغية فهي قائمة تتساوى جميع مفرداتها في فرص ورودها من جهة الإمكان العقلي.
4. علوم البلاغة تعالج الإمكانات التعبيرية في اللّغة من جهة قواعدها، أما الفحص اللّساني الأسلوبي فموضوعه الكلام والأداء.
5. تختص البلاغة بفحص نوع معيّن من الكلام وهو الكلام الأدبي أما الفحص الأسلوبي اللّساني فيشمل جميع أجناس الكلام سواءً أكان أدبيًا أم غير أدبي، وإنْ كان الكلام الأدبي هو الأكثر تميزاً من المنظور الأسلوبي.
6. تتجه علوم البلاغة في اختيار مادة فحصها في الأعم الأغلب إلى الجيد والمتميز من الكلام الأدبي، أما في البحث الأسلوبي اللّساني فللنّص المحكوم عليه بالرداءة أهمية لا تقل عن أهمية النّص المحكوم عليه بالجودة ذلك أنّ ظاهرة التميّز واردة في الصنفين.

7. غاية البلاغة تشريعية تعليمية عملية، أما غاية الأسلوبيات اللّسانية فهي بحثية تشخيصية وصفية.
8. الأساس المنهجي لعلوم البلاغة هو المنطق الأرسطي أي علم الحد والاستدلال، أما الأسلوبيات اللّسانية فقد تحدد مجالها في إطار اللّسانيات بعد أن تخلصت من التبعية المنهجية.
9. تعترف الأسلوبيات اللّسانية بإمكان بحث ظواهر الأسلوب بحثا أنياً أو زمانيًا فيما يسمى الأسلوبيات السكونية، والأسلوبيات الحركية، أما الطابع الغالب على البحث البلاغي فهو اللازمانية والأسلوبيات اللّسانية بهذا التصنيف أقرب إلى خدمة مجالات كثيرة أخرى من الدرس الأدبي كالنقد والتاريخ الأدبي.
10. يغلب على تقسيم علوم البلاغة العربية وترتيب مباحثها الطابع التفتيتي، في حين تغلب تصورات البنية والنسق والعلاقتية والتوزيعية وقواعد التحويل على اتجاهات لسانية مختلفة في دراسة الأسلوب.
11. لم يكن لعلوم البلاغة من مندوحة من الاعتماد على نحو الجملة، أو لسانيات الجملة وهي الدراسة اللّسانية التي تعتمد الجملة ... أما الأسلوبيات فقد انفتحت أمامها آفاق من البحث لا حدود لها.

المبحث الثاني: البلاغة والتداولية.

بعد أن تطرقنا في الجزء الأول من هذه الورقة البحثين إلى علاقة البلاغة بالأسلوبية وأشرنا إلى جذور هذه الأخيرة في المباحث البلاغية التراثية وامتداد وتواشج هذين العلمين حتى في تطور كل منهما ليلتقيا عند تحليل العمل الأدبي كلٌ وفق إجراءاته ومنهجيته التي تمثل في الكثير من الأحيان نقاط تقاطع مهمة واضحة لا يمكن إنكارها.

ها نحن نصل الآن إلى البحث عن جذور التداولية في المباحث البلاغية التراثية لا رغبة منا في لِيّ عنقها، وإنّما المقارنة الموضوعية المبنية على أسس علمية انطلاقا من التعرف على هذا المنهج النقدي – التداولية – وآلياته وأسسه ومن ثمّة مقارنته بمباحث البلاغة العربية للوصول إلى تبين نقاط الاشتراك والاختلاف بين العِلْمَين والمنهجين.

1- **تعريف التداولية:**

إنّ أشمل تعريف وأوجزه للتداولية هو: أنّها « دراسة الاتصال اللّغوي في السياق »[20] ويعني ذلك « الاهتمام المنصب على مستوى لساني خاص يهتم بدراسة اللّغة في علاقتها بالسياق المرجعي لعملية التخاطب، وبالأفراد الذين تجري بينهم تلك العملية التواصلية » [21]

فهي بهذا تعتني « بأقطاب العملية التواصلية، فتهتم بالمتكلم (المرسل) ومقاصده، كما تراعي حال السامع (المرسل إليه) أثناء الخطاب (الرسالة) دون أنْ تُغفل الظروف والأحوال الخارجية المحيطة بالعملية التواصلية، ضماناً لتحقيق التواصل من جهة، ولتستغلها في الوصول إلى غرض المرسل وقصده من جهة أخرى ».[22]

فالتداولية تهتم بكل عناصر التواصل كما جاءت عند **رومان جاكبسون** (المرسل، المرسل إليه، الرسالة، الشفرة، القناة، المرجع) وهي تركز اهتمامها على « المستعملين للغة وسياق استعمالها في عملية التفسير اللّغوي بجوانبها المتنوعة»[23]

2/ لمحة تاريخية:

« يعود استعمال مصطلح التداولية إلى الفيلسوف **تشالز موريس** انطلاقا من عنايته بتحديد الإطار العام لعلم العلامات أو السيميائية، وذلك من خلال تمييزه بين ثلاثة فروع»[24]، هي:

2–1/ النحو أو التركيب: وهو دراسة العلاقة الشكلية بين العلامات بعضها ببعض.

2–2/ الدلالـــة: وهي دراسة علاقة العلامات بالأشياء التي تؤول إليها هذه العلامات.

2–3/ التداوليـــة: وهي دراسة علاقة العلامات بمستعمليها وبمؤوليها »[25]

« على أنّ التداولية لم تصبح مجالا يعتد به في الدرس اللّغوي المعاصر إلا في العقد السابع من القرن العشرين، بعد أنْ قام على تطويرها ثلاثة من فلاسفة اللّغة المنتمين إلى التراث الفلسفي لجامعة أكسفورد، هم **أوستن، سيبرل، وجرايس** ... وكانوا جميعا مهتمين بطريقة توصيل معني اللّغة الإنسانية الطبيعية من خلال إبلاغ مرسل رسالة إلى مستقبل يفسرها.»[26]

ويعني هذا أنّ « المقاربة التداولية تدرس النّص أو الخطاب الأدبي في علاقته بالسياق التواصلي، والتركيز على أفعال الكلام، واستكشاف العلامات المنطقية الحجاجية، والاهتمام بالسياق التواصلي والتلفظي»[27] فالتداولية أو المقاربة التداولية تقيم علاقات مشتركة كثيرة مع مجموعة من الحقول المعرفية المختلفة مما أكسبها طابع التوسع والثراء في معالجاتها المختلفة للغة قيد الاستعمال « فعلم الدلالة يشاركها في دراسة المعنى ... وعلم اللّغة الاجتماعي يشاركها في تبيين أثر العلاقات الاجتماعية بين المشاركين في الحديث، والموضوع الذي يدور حوله الكلام، ومرتبة كل من المتكلم والسامع، وأثر السياق غير اللّغوي في اختيار السمات اللّغوية وتنوعاتها، وعلم اللّغة النفسي يشترك معها في الاهتمام بقدرات المشاركين [في الحديث] التي لها أثر كبير في أدائهم مثل الانتباه، والذاكرة، والشخصية، بينما تحليل الخطاب يلتقي معها في الاهتمام بتحليل الحوار، ويقتسمان جملة من المفاهيم كالعناصر الإشارية والمبادئ الحوارية »[28] لذلك عُرفت التداولية بأنّها: « دراسة كيف يكون للمقولات معانٍ في المقامات الخطابية »[29] فهي « فرع من علم اللّغة يبحث في اكتشاف السامع مقاصد المتكلم، أو هو دراسة معنى المتكلم »[30] وقد قام اللّساني الهولندي **هانسون** بحصر الدرس التداولي في ثلاث درجات، هي:

1- **تداولية درجة أولى:** تشمل مختلف نظريات التلفظ وهي تشمل الإشاريات بأنواعها: الشخصية، الزمانية، المكانية، وكذا التعابير وفق سياق التلفظ.

2- **تداولية درجة ثانية:** تقوم بدراسة الأسلوب الذي يتم فيه ربط القول بقضية مطروحة متباينة مع الدلالة والظواهر الضمنية للغة. [31]

3- **تداولية درجة ثالثة:** تشمل نظرية أفعال الكلام، ويتعلق الأمر بمعرفة ما تمّ من خلال استعمال بعض الأشكال اللّسانية.[32]

3/ أسس التداولية: يقوم الدرس التداولي على ثلاثة مفاهيم أساسية، هي:

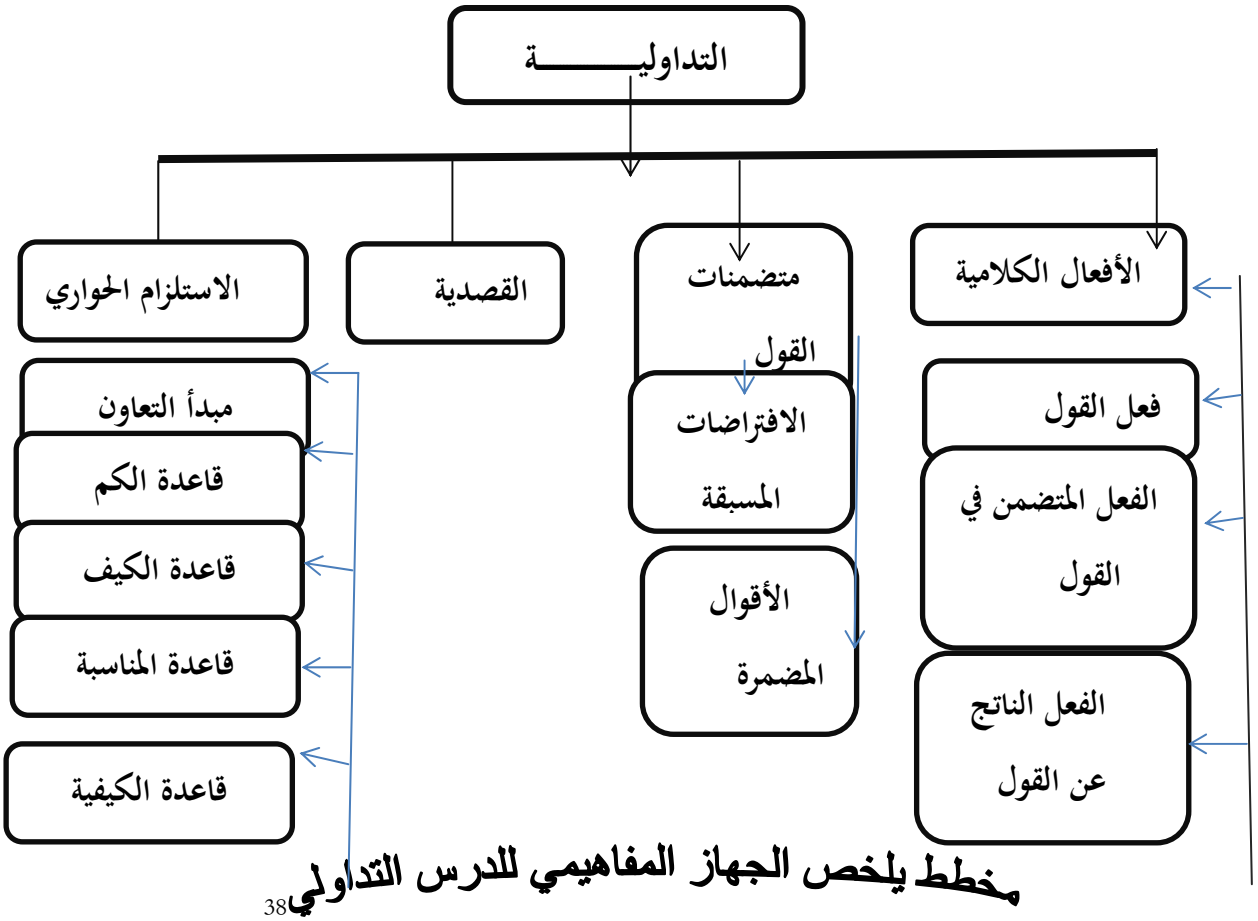
3-1/ مفهوم الفعل: « يتجاوز مفهوم الفعل في التداولية مفهوم تمثيل العالم وإنتاج ألفاظ دالة على المعاني إلى القيام بفعل وممارسة التأثير من خلال استعمال اللّغة، وهذا المفهوم الذي أسس لنظرية أفعال الكلام، وقد قسم **أوستين** الأفعال إلى: **إنجازية،** وهي أفعال تتميز باقتران الانجاز بالتلفظ مثل قولنا: في صيغ العقود: بعت، زوجت، فإننا نقوم بعمل هو دلالة اللّفظ، أي انعقاد الفعل أو المضمون بالقول. »[33]

أما القسم الثاني من الأفعال عند **أوستين** فهي « **الأفعال التقريرية أو (الواصفة)** وهي الأفعال التي تصف حالة عالم مستقل عن التلفظ ذاته كأن نقول: دنا موسم الحج. »[34]« ثم يجعل **أوستين** الأفعال الإنجازية، خمسة أقسام، هي: **الحكمية، التمرسية، التكليف، العرضية، السلوكيات** »[35].

3-2/ مفهوم السياق: ويعني الموقف الفعلي، توظف فيه الملفوظات، ولنكون أكثر دقة ووضوحا نقول: إنّ السياق هو: « مجموعة الظروف الاجتماعية التي تؤخذ بعين الاعتبار لدراسة العلاقة الموجودة بين الظواهر اللّغوية والاجتماعية، وتعرف بالسياق الاجتماعي للاستعمال اللّغوي، أو سياق الحال »[36]

3-3/ مفهوم الكفاءة: « ويقصد بها ... انجاز الفعل في السياق أي هي حصيلة إسقاط محور الفعل على محور السياق، هذا الإسقاط الذي يختلف المتكلمون في مستوياته، ودرجاته، وبناءً عليه تتحدد كفاءتهم التواصلية ».[37]

4/ **الجهاز المفاهيمي التداولي:** يمكن تمثيله اختصارا في الرسم البياني التالي، ليله شيء من التوضيح .



مخطط يلخص الجهاز المفاهيمي للدرس التداولي[38]

4-1/ الأفعال الكلامية: « إنّ الفعل الكلامي نواة مركزية في الكثير من الأعمال التداولية، وفحواه أنّ كلّ منطوق ينهض على نظام شكلي، دلالي إنجازي تأثيري، ويُعد نشاطاً ماديًا نحوياً يتوسل أفعالاً قولية لتحقيق أغراض إنجازية كالطلب، الأمر، الوعد، الوعيد ... وغايات تأثيرية تخص ردود فعل المتلقي كالرفض أو القبول ومن ثم فهو يطمح إلى أنْ يكون ذا تأثير في المتلقي اجتماعياً أو مؤسساتيًا، ومن ثم انجاز شيء ما »[39] وقد قسمها **جون أوستين** إلى ثلاثة أفعال فرعية، هي:

4-1-1/ فعل القول: النطق بالمفردات بناءً على قواعد اللّغة.

4-1-2/ الفعل المتضمن في القول: الحدث الذي يقصده المتكلم بالجملة.

4-1-3/ الفعل الناتج عن القول: التأثير العملي للقول الذي يقوم به المتلقي»[40].

4-2/ متضمنات القول: وهي « مفهوم تداولي إجرائي يتعلق برصد جملة من الظواهر المتعلقة بجوانب ضمنية وخفية من قوانين الخطاب، تحكمها ظروف الخطاب العامة كسياق الحال وغيره »[41] ويندرج تحتها: الافتراض المسبق، والأقوال المضمرة.

4-3/ القصديــة: « مبدأ تداولي مهمٌ يُراد به الغاية التواصلية التي يريد المتكلم تحقيقها من الخطاب، وقصده منه»[42] وتعتبر المقاصد من بين العوامل المهمة التي تؤثر في استعمال اللّغة من جانبي التأويل والاستعمال وكذا توجيه المرسل إلى نهج استراتيجية تعبر عن قصده وتلائم خطابه وقد ذهب التداوليون إلى أنّه لا نص بدون سياق وأيضا لا نص بدون مقاصد.

4-4/ الاستلزام الحواري: يقوم الاستلزام الحواري على مبدأ مهم يسمى مبدأ التعاون، هذا الأخير يعرفه **جورج يول** بأنّه: افتراض أساسي في المحادثة، مفاده أنّ كلّ مشاركٍ سيحاول المساهمة بشكلٍ مناسبٍ في الوقت المطلوب، على تبادل الحديث الآني، ولقد قام **غرايس** بتفريع هذا المبدأ إلى أربع قواعد جزئية» هي:[43]

4-4-1/ قاعدة الكم أو (مبدأ الكم): « ويتكون من قاعدتين هما:

4-4-1-1/ لتكن إفادتك للمخاطب على قدر حاجته.

4-4-1-2 / لا تجعل إفادتك تتجاوز الحد المطلوب »[44].

4-4-2/ قاعدة الكيف أو (مبدأ الكيف) وتنص على:

4-4-2-1/ لا تقل ما تعلم أنّه خاطئ.

4-4-2-2/ لا تقل ما ليس لك عليه دليل »[45]

4-4-3/ قاعدة العلاقة أو الملاءمة (أو الصيغة أو مبدأ المناسبة): « ونعني ليناسب مقالك مقامك.»[46]

4-4-4/ قاعدة الجهة أو الكيفية: « ترتبط بقاعدة إلتزم الوضوح والتي تتفرع بدورها إلى:

الإحتزاز من الالتباس، الإحتراز من الإجمال، تكلم بإيجاز، رتب كلامك»[47].

وبهذا نكون قد خلصنا إلى تمهيد حول التداولية شمل أهم مبادئها وتعاريفها لنتمكن من ربطها ومقارنتها بما جاء في بحوث العرب القدامى، خاصة البحوث البلاغية.

عرفنا بأنّ التداولية تهتم باللّغة في الاستعمال فهي تهتم بالمرسل والرسالة والمرسل إليه، وتركز على السياق الذي تتم فيه هذه العملية التواصلية وتبين أثره عليها وهذا ما نجده ماثلا بحذافيره في مباحث بلاغية عربية قديمة خاصة مباحث علم المعاني، ومفهوم المقام وما يرتبط به.

فقد جاء في تعريف البلاغة اصطلاحا عند علمائنا الأجلاء ما يلي:

عرفها **عمرو بن عبيد** (144 هـ) أنّها « تخير اللّفظ في حسن الإفهام »[48] يعني تخير الألفاظ المناسبة لتحقيق الفهم الجيد للمتلقي، فهذا التعريف ركز من خلاله صاحبه على طرفي العملية التواصلية، المرسل ووجوب تخير الألفاظ لتناسب المرسل إليه، وحسن الإفهام وهو يخص المرسل إليه ومدى فهمه لكلام المتكلم.

أما **الرّماني** فيُعرف البلاغة بقوله: « إيصال المعني إلى القلب في أحسن صورة من اللّفظ »[49]

وهو لا يبتعد كثيرًا في تعريفه عن سابقه **عمرو بن عبيد**، فقد ركز هو الآخر على أمرين، وصول المعني إلى المخاطب (المتلقي) ثم اختيار اللّفظ الأنسب والأحسن.

ويعرفها الخطيب **القزويني** بقوله: « مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته » ويعتبر هذا التعريف أشمل التعريفات لعلم البلاغة، فكل كلام يقتضي وجود متكلم (مرسل) ومستمع (مرسل إليه) أما الحال فهو قسمين إما لغوي، فمقام التنكير ليس نفسه مقام التعريف، أو مقامي فمقام الحزن ليس كمقام الفرح.

أما الفصاحة فترتبط بالمتكلم وطريقة أدائه، وبالكلام وطريقة بنائه. وكل هذا من صميم عمل وبحث التداولية، فهي كما رأينا تسعى للإجابة عن بعض القضايا المهمة منها:

1- من يتكلم ؟

2- من هو المتلقي ؟.

1- ما هي مقصدياتنا أثناء الكلام ؟

2- كيف نتلفظ بقول ونقصد منه آخر ؟

3- هل اللّفظ المصرح به كافٍ لتحديد المقصدية ؟.

فإذا قارنا هذه القضايا بمعني البلاغة العربية وجدنا تطابقا، رغم بعْد ما بينهما زمنيا، فقد كان علماؤنا الأجلاء أسبق في البحث من نظرائهم في الغرب « فالبلاغة عندهم تقوم على مراعاة طرفين اثنين: الأول هو المتلفظ بالخطاب البليغ، ويجب أن تتوفر فيه صفات معينة حتى يتمكن من التأثير في مخاطبه وبلوغ المبلغ الذي يُريد منه، والطرف الثاني هو المتلقي للخطاب المبثوث من قبل المخاطب في شكل رسالة بليغة وسليمة حتى تحدث الأثر المطلوب، مما يعني أنّ البلاغة تقوم على مبدأ الاتصال فتبحث في كيفية استخدام اللّغة بطريقة سليمة تضمن وصول قصد المتكلم ومراده إلى مخاطبه والتأثير فيه من خلال توظيف ما يناسب من أدوات اللّغة وتراكيبها ومراعاة حاله أثناء الكلام لما يضمن نجاعة الخطاب في النهاية[50].

وقد أضحى للبلاغة العربية شأن جديد وامتداد بعد أنْ تمّ إخراجها من أنّها مجرد بلاغة معممة تنحصر في العلوم الثلاثة التي عُرفت بها على مدار أزمنة طويلة هذه العلوم الثلاثة، هي: البيان، البديع، والمعاني، حيث صارت مجرد قواعد جامدة هدفها تعليم أفانين القول.

وقد تم إخراجها إلى النور وإعادة بعثها، وقد عرّفها **مُحَمَّد العمري** بقوله « هي علم الخطاب الاحتمالي المؤثر المنجز بالاختيار مناسبة وإغرابا » [51] وهذا يعني كلّ أشكال القول الفني المبني على الاحتمال فهو ينظر إلى البلاغة على أنّها تجمع بين التخييل والتداول حين قال: « خطاب مؤثر منجز » فهي تتشخص فيما ينتج من خطاب إبداعي سواء أكان تخيليًا كما هو الشأن بالنسبة للشعر وكل الأجناس التي تسعى إلى الاحتفاء باللّغة، أم كان إقناعيًا مثل الخطابة أو الجدل أو كلّ أصناف الخطاب التي تسعى إلى إذعان المتلقي بالقول لا غير.

وبالتالي فالبلاغة أعم من أن نحصرها في مجموعة من الشواهد الدالة على صحة القواعد.

يقول **الجاحظ** (ت 255 هـ): « البلاغة هي البُصْرُ بالحجة » ومن هذا الإرث انبثقت البلاغة الجديدة، التي نفثت الروح في رماد البلاغة القديمة وأخرجتها إلى البلاغة الجديدة التي « تُعرف بأنّها نظرية الحِجاج التي تهدف إلى دراسة التقنيات الخطابية، وتسعى إلى إثارة النفوس، وكسب العقول عبر عرض الحُجج، كما تهتم البلاغة الجديدة أيضا بالشروط التي تسمح للحِجاج بأن ينشأ في الخطاب ثم يتطور، كما تتفحص الآثار الناجمة عن ذلك التطور».[52]

5/ نقاط التشابه بين البلاغة العربية والتداولية:

تشترك البلاغة العربية القديمة والتداولية في مجموعة كبيرة من العناصر، وتتدخلان في عدد كبير من القضايا أهمها: السياق والمقام، المرسل والمتلقي، عملية التأثير والتأثر، القصد والإقناع، " ويظهر الأثر التداولي للبلاغة العربية القديمة في تمييزها بين ثلاثة أنماط أساسية من المقصدية، هي: المقصدية الفكرية، المقصدية العاطفية، ومقصدية التهييج."[53]

5-1/ المقصدية الفكرية: " وتظمُ مكوناً تعليميًا، ومكونًا حجاجيًا، ومكوناً أخلاقياً، وهذه المكونات كلها متداخلة مع بعضها البعض لا يمكن فصلها."[54]

5-1-1/ الغرض التعليمي: "يهتم بإخبار المتلقي بواقع ما دون استدعاء العواطف."[55]

5-1-2/ الغرض الحجاجي: "ويتمثل في جعل موضوع الخطاب ممكنا بالرجوع إلى العقل، ويمتد هذا النّوع إلى كل خطاب يستعمل الحُجج المادية أو المعنوية أي أنّه يمتد إلى الجانب البرهاني للخطاب."[56]

الغرض الأخلاقي: "ويتعلق بتعليم المجتمع في مجال الأخلاق."[57]

5-2/ المقصدية العاطفية المعتدلة:" وهي تحوي مكوّنان: مُكوّن غائي، مُكوّن غير غائي، ينتجان معًا انفعالاً خفيفًا يسمى " **إيطوس**" ويتمثل غرض المكوّن الغائي في إقناع الجمهور بواسطة **الإيطوس**، ولذلك يجب أن يكون هدف الإقناع خارج النّص مثل شراء شيء ما، أما غرض المكوّن غير الغائي هو المتعة الجمالية للجمهور."[58]

5-3/ مقصدية التهييج:" وتكمن في البحث عن الانفعالات العنيفة (الحقد، الألم، الخوف) التي تسيطر على الجمهور، إنّها لا تمثل مثل " **الإيطوس**" انطباعًا قاراً (حالة نفسية)، بل هي تهييج وقتي (انفجار عاطفة ما) إنّه "**الباطوس**" الكلاسيكي ... وفيه تبلغ السيكولوجية المقصدية للبلاغة ذروتها"[59]

وممّا نلاحظه من خلال تمييز البلاغة بين هذه الأنواع من المقصدية اهتمامها باللّغة أثناء الاستخدام.

لذا نحن بحاجة إلى فتح باب التساؤل قصد الوصول إلى نظرية تداولية عربية منبثقة من التراث العربي، مستفيدة من الوافد المعاصر.

توصيات البحث:

وانطلاقا من هذا التراث النقدي العربي، واعترافا منا بأنّه يمثل عصارة فكرٍ عربي فذٍ، وجب علينا رد الاعتبار له، وذلك بمقاربته ومقارنته بصنوه النقد الغربي الحديث والمعاصر، وذلك وفق الخطة التالية:

1/ الطرائق والكيفيات.

2/ الشـــروط .

3/ الحـــدود.

1/ الطرائق والكيفيات:

- قراءة التراث العربي عامة والنقدي خاصة قراءة واعية موضوعية بعيدة عن الذاتية والحنين إلى الماضي والتحيّز لإرث الآباء والأجداد.
- تحديد نقاط التميز والتفوق، تحديد الخلفيات الفلسفية، والمعتقدات المذهبية، والأسس المعرفية التي بُنيّ عليها النقد العربي القديم.
- قراءة النقد الغربي الحديث والمعاصر قراءة متأنية وتحديد المنطلقات الفلسفية والفكرية والأسس الإبستيمولوجية مع التحرر من عقدة النقص وتسجيل الايجابيات والسلبيات لكل منهج نقدي غربي حديث أو معاصر سياقي أو نسقي.
- المقارنة بين النقد العربي القديم والنقد الغربي الحديث والمعاصر مع التحرر من النظرة الدونية لتراثنا العربي.
- تحديد نقاط التميّز والتفرد في النقد العربي مع الخصوصية الحضارية والفكرية للخروج بنظرية نقدية عربية.
- تحديد نقاط الاشتراك والالتقاء، ونقاط الاختلاف بين النقدين، العربي والغربي.
- إعادة النظر في تراثنا النقدي في ضوء المعارف وطرائق البحث الجديدة.

2/ الشـــــروط:

لابد لهذه المقاربة والمقارنة من مجموعة من الشروط التي تحكمها حتى لا تخرج أو تحيد عن هدفها:

- ❖ التحرر من النظرة الدونية للنقد العربي القديم.
- ❖ التحرر من النظرة الفوقية للمنجز النقدي الغربي وعقدة تفوق الآخر والإحساس بالنقص أمامه.
- ❖ احترام الخصوصية الثقافية، والدينية، والمرجعيات الفكرية والفلسفية، لكل من الاتجاهين.
- ❖ عدم الذوبان في الآخر والإعجاب به حدّ الانسلاخ من الهوية العربية.
- ❖ عدم تقديس التراث العربي والبحث فيه بكل موضوعية وإظهار ما له وما عليه.
- ❖ عدم إهمال عامل الزمن، وذلك بالانغماس في البحث عن الماضي وتضييع مواكبة الجديد، بل يجب أن يكون هذا البحث مصدرًا للجديد وذلك بإعادة إحياء التراث البلاغي والنقدي على أمل استرجاع الوجه المشرق للتفكير الأدبي لدى الرواد الأوائل.

3/ الحـــــدود:

إنّ العمل على إحياء التراث العربي عامة والنقدي خاصة يحتاج عملاً بحثيًا مؤسساتياً، لا جهود فردية مبعثرة هنا وهناك على أنّ ما تمّ انجازه فرديا لا يمكن إنكاره أو تجاهله.

وهذا ما يجب أن تقوم به وتشرف عليه مخابر البحث في الجامعات العربية، وذلك بإنشاء مشاريع حقيقة يشرف عليها متخصصون ويقودها أساتذة وطلبة باحثون تحدوهم الرغبة في تحقيق الهدف الأسمى، والغاية المنشودة المتمثلة في:

- ❖ إعادة الاعتبار للتراث العربي.
- ❖ الاستفادة من الآخر، كما استفاد منا في بداياته وعصوره المظلمة، دون عقدة نقص فالمعرفة إنسانية.
- ❖ الوصول إلى نظرية نقدية عربية مستقلة.

نموذج واقتراح:

من بين أهم المشاريع التي يمكن الاشتغال عليها، البحث عن نظرية نقدية عربية، جذورها ما تزال مغمورة في ثنايا المؤلفات القديمة، ومن أبرزها على الإطلاق:

أننا بحاجة إلى إنهاء مشروع بدأه القدماء، خاصة في مجال البلاغة العربية، نحن بحاجة لإنهاء فكرة ومشروع البلاغة المطلقة التي بدأها **أرسطو** وأشار إليها الحكيم **ابن سينا** بل طمح إلى إتمامه، وجاء **حازم القرطاجني** لإنهائه وهو البحث عن البلاغة المطلقة.

فأوّل خطوة تكون بالعودة إلى المنهاج مؤلَف حازم **"منهاج البلغاء وسراج الأدباء"** شرحًا، فهمًا وتفسيراً، لتبيين معالم منهج **حازم** فيه والتمثيل لما غمُض فيه.

لقد أبدع حازم في وضعه التقسيمات والتفريعات في كتابه وكان هذا ممّا ورثه عن الفلاسفة وقد صاغ هذا صياغة تعتمد على المقولات الأرسطية، بمعنى : أين؟ متى؟ وكيف؟ مثلا: أين توجد المعاني؟ متى نستعمل تلك المعاني؟ وكيف نستعملها؟

كما أبدع في وضع الإشكالات، ومن ثمّ وضع الإجابات، ولم يضع الشواهد لما أبدع فيه ولو فعل لكان أفضل للنّاس وأيسر لهم، فقد جاء **حازم** بالشواهد لما سبقه النّاس فيه فقط، ومن هنا يجب أن ينطلق عملنا، **فحازم** يشكل بحق مدرسة مختلفة تماما في البلاغة نحن بحاجة لاكتشافها ونفض الغبار عنها وتسليط الضوء على ما جاء فيها، دون أن ننكر ما وصل إليه الإخوة البحاثة المغاربة في هذا المجال بالذات، من أمثال: **محمّد العمري، محمّد الوالي، محمّد مشبال** وغيرهم كثيرون.

الهوامش:

[1] – محمّد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، ط:1، 1412هـ/1992م، الدار المصرية اللبنانية، ص: 12/11.

[2]– ينظر: كتاب أرسطو فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة / مصر، ط: 1، 1420هـ/1999م، ص: 232/229.

[3]– عبير إسحاق مُحَمَّد حسين، البلاغة العربية والأسلوبية ، محاضرات البلاغة (2)/ جامعة سلمان بن عبد العزيز، المشباك، بتاريخ: 26/ 10/ 2017 .

[4]– عبير إسحاق مُحَمَّد حسين، المرجع نفسه.

[5]– المرجع نفسه.

* طبع في ثلاثة رسائل مع كتاب الرماني و رسالة الشفاء لعبد القاهر الجرجاني.

[6] – إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط: 1، 2003/1424، ص: 149.

[7]– المرجع نفسه، ص: 150 .

[8]– المرجع نفسه، ص: 150.

[9]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط: 3، 2015/1436، ص:76.

[10]– بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة/ الجزائر، ط1، 1428هـ /2006م ، ص:179.

[11]– يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص: 78.

[12]– المرجع نفسه، ص: 78.

[13]– المرجع نفسه، ص: 77 .

[14]– المرجع نفسه، ص: 80.

[15] – عبير إسحاق مُحَمَّد حسن، مرجع سابق.

[16] – ينظر: المرجع نفسه .

[17] – ينظر: صابر حباشة، التداولية والحجاج (مداخل ونصوص) صفحات للدراسة والنشر، دمشق/ سورية، ط:1، 2008، ص: 16.

[18] – المرجع نفسه، ص: 15.

[19] – ينظر: سعد عبد العزيز مصلوح ، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية أفاق جديدة، عالم الكتاب، القاهرة/ مصر، ط:1، 2006، ص: 22.

[20]– عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي/ ليبيا، ط: 1، 2004، ص: 22.

[21]– نواري سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي (المبادئ والإجراء)، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1، 2009، ص:18.

[22]– باديس الهويمل، التداولية والبلاغة العربية، مجلة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة / الجزائر، العدد: 7، 2011، ص: 155.

[23]– المرجع نفسه، ص: 161.

[24]– نواري سعودي أبو زيد، مرجع سابق، ص: 21.

[25]– نواري سعودي أبو زيد، المرجع نفسه، ص: 21.

[26]– رابح بن خوية، تمظهرات تداولية في البلاغة العربية، الأرشيف العربي العلمي، 2018، ص: 7 ، المشباك: (arabixiv.org)

[27]– جميل الحمداوي، التداوليات وتحليل الخطاب، ط : 01 ، 2015، ص: 04.

[28]–رابح بن خوية، تمظهرات تداولية في البلاغة العربية، مقال سابق، ص : 7 / 8 .

[29]– مُحَمَّد مُحَمَّد يونس علي، مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد المتحدة / بيروت، لبنان، ط: 1، 2004، ص: 13.

[30]– سميرة عيشوش وأخرون، الدرس التداولي بين الأصوليين و فلاسفة التحليل اللغوي (دراسة مقارنة)، مذكرة ماستر (تخصص: لسانيات عامة)، جامعة الشهيد حمة لخضر / الوادي/ الجزائر، 1439/1438، 2018/2017، ص: 12.

[31]– المرجع نفسه، ص: 13.

[32]– المرجع نفسه، ص: 13.

[33]– ينظر نواري سعودي أبوزيد، في تداولية الخطاب الأدبي (المبادئ والإجراء)، مرجع سابق، ص: 27/ 28 .

[34]– المرجع نفسه، ص: 28 .

[35]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 28.

[36]– صلاح الدين زرال، إرهاصات التداولية في التراث اللغوي العربي، مجلة الأثر، العدد الخاص: اشغال الملتقى الدولي الرابع في تحليل الخطاب، ص: 62.

[37]– نواري سعودي أبو زيد، المرجع السابق، ص: 30.

[38]– سميرة عيشوش وأخرون، مرجع سابق، ص: 27.

[39]– مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب (دراسة تداولية الظاهرة « الأفعال الكلامية » في التراث اللساني العربي)، دار الطليعة، بيروت/ لبنان، ط: 1، 2005، ص: 40.

[40]– سميرة عيشوش وأخرون، مرجع سابق، ص: 18.

[41]– مسعود صحراوي، المصدر السابق، ص: 32.

[42]– سميرة عيشوش وآخرون، المرجع السابق، ص: 23.

[43]– ينظر : المرجع نفسه، ص : 23،24.

[44]– المرجع نفسه، ص: 24.

[45]– المرجع نفسه، ص: 24.

[46]– المرجع نفسه، ص: 24.

[47]– المرجع نفسه، ص: 24/ 25.

[48]– الجاحظ، البيان والتبيين، ج: 1، ص: 114.

[49]– الرماني، النكت في انجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل ، ص: 75-76.

[50]– باديس لهويمل، التداولية والبلاغة العربية، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة مُحَّد خيضر، بسكرة / الجزائر، العدد: 7، 2017، ص: 165.

[51]– مُحَّد العمري، البلاغة العربية (أصولها وامتدادتها)، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، د س، ص: .

[52]– صابر حباشة، التداولية والحجاج (مداخل ونصوص)، صفحات للدراسة والنشر، دمشق/ سوريا، ط :1، 2008 ، ص: 15.

[53]– هنريش بليت، تر: مُحَّد العمري، البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، أفريقيا الشرق الأوسط، د ط، 1999، ص: 25.

[54]– المرجع نفسه، ص: 25.

[55]– المرجع نفسه، ص: 25.

[56]– المرجع نفسه، ص: 25.

[57]– المرجع نفسه، ص:26.

[58] – ينظر : المرجع نفسه، ص:26.

[59]– المرجع نفسه، ص: 27.

جمالية التلقي في التراث العربي القديم
– قراءة في آراء ابن طباطبا –

حفيظة بن عبد المالك/أ.د زيوش مُحَمَّد

جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف–

الملخص :

ظهرت نظرية جمالية التلقي بعد ظهور عدّة نظريات نقدية سعت إلى وصف ومقاربة النص الأدبي من زوايا عدّة ثائرة على المقاربات السابقة، فقلب هذا التوجه الجديد موازين العملية برمتها وفتح المجال لإرساء دعائم تأريخ جديد للأدب مع "هانس روبرت ياوس" والتأسيس لآليات قراءة جديدة للعمل الأدبي مع "فولفجانغ أيزر"،وقد اعتنى النقد العربي القديم بالمتلقي سامعاً وقارئاً، ووضعه في منزلة مهمة من منازل الأدب، وقد تنبهوا لحيوية وعي المتلقي بالنص وبما يحمله من معانٍ ودلالات، حيث يعد ابن طباطبا من الأوائل الذين تناولوا هذه القضية وأصلَ لها في التراث النقدي العربي، ومن هنا عقدت العزم أن ندخل في غمار تجربة التراث النقدي العربي القديم–قراءة في آراء ابن طباطبا– والإشكالية المطروحة هنا: **ما هي أهم القضايا النقدية التي تطرق لها "ابن طباطبا" في كتابه "عيار الشعر؟**

وهل كان لابن طباطبا السّبق في التأصيل لنظرية التلقي؟

ما هي أهم المعايير التي اعتمدها ابن طباطبا بخصوص المتلقي؟

Summry

The theory of total recitation emerged after the emergence of several critical theories that sought to describe and approach the literary text from several angles different from the previous approaches. This new trend has turned the balance of the whole process and opened the way for establishing new literary history with Hans Robert Yaus and establishing new reading mechanisms for literary work with Wolfgang Ezer, and may mean the old Arab criticism of the recipient with a noble and close, and putting him in an important place in the literature houses. In addition to the fact that it is not possible to take the initiative of the Palestinian Authority, it is necessary to ensure that the Palestinian people are able to participate in the negotiations, and that the Palestinian people have the right to participate in the negotiations, and that they have the right to participate in the negotiations. What are the most important critical issues that Ibn Tabatba addressed in his book "Hair caliber?

And did the son of a student have the lead in the crops of the receiving theory?

What are the most important criteria

I- نظرية التلقي:

-**مفهوم التلقي لغة:** جاء في لسان العرب لابن منظور عن التلقي: تلَقَّاهُ أي استقبله، وفلان يتلقى فلاناً أي يستقبله، والرجل يلقى الكلام أي يلقنه، فالمتلقي يعْنِي المستقبل[1].

ويقال في العربية: "تلقاه أي استقبله والتلقي هو الاستقبال،كما حكاه الأزهري"[2].

كما ذكر "ابن القوطية" في كتاب الأفعال: "لقي الرجل لقوة أصابته اللقوة"[3].

ووردت كلمة التلقي أيضا في القرآن الكريم في عدّة مواقع منها، قوله تعالى:﴿ **وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ** ﴾[4].

ومن خلال كل هذه المفاهيم نجد أن علماء اللغة لم يطلقوا معنى الاستقبال على "تلقّى التي هي على وزن "تفعَلَ" فقط، وإنما على لقًا مصدرا لقاء، وأيضاً بمعنى أن أصل الكلمة "تلقى" أخذت دلالات متنوعة مما يؤكد أن هذا المدلول اللغوي قد عرف تطوراً كبيراً في الاستعمالات المتعددة.

-**اصطلاحاً**: يدخل هذا المصطلح النقدي تحت صفة النظرية، أي نظرية التلقي وهي: "مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينات على الجوهري في العملية النقدية للقارئ باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ"[5].

وتعرف أيضا بأنها عملية استقبال الجمهور للأثر الفني، وهو يقابل الخلق الذي يعنى بشروط إنتاج الأثر، وتنطلق دراسة "التلقي" من فكرة تؤكد دور القارئ الحيوي في إنتاج دلالة النص، وتعتبّر أن قراءة الأثر المكتوب هي إعادة خلق له، تتأثران بالمكان والزمان اللذين تجري فيهما.

فكل قراءة هي عملية اختيار متواصلة بين عناصر النص، وهي عملية بناء خاضعة لصفات القارئ الشخصية والاجتماعية والثقافية، بل هي نوع من الاجتياز النفسي الذي يكشف شخصية القارئ"[6].

وبالأحرى فالقارئ هو من يختار النص الذي يتلقاه حسب وضعيته النفسية، فالعوامل الاجتماعية والثقافية التي يعايشها تتدخل في بناء شخصيته، ومنه فمن هذا الاختيار نستطيع كشف شخصيته.

كما يعني "التلقي في المصطلح الحديث استقبال القارئ للنص الأدبي بعين الفاحص بغية فهمه وإفهامه، وتحليله في ضوء مرجعياته الموروثة والحديثة وآرائه المكتسبة والخاصة في معزل عن المؤلف صاحب النص[7].

وهذا ما يعني أن للقارئ دوراً مهماً وفعالاً في إبداع المعنى الأدبي، وإيصاله إلى ذهن المتلقي أو المستمع قصد اكتسابه أو إفهامه ثم تفسيره بعيداً عن المؤلف.

كما يعد المتلقي أحد الأركان الرئيسية في العملية الإبداعية، إذ يشكل الغاية والهدف من هذه العملية، وأن الحكم على العمل الإبداعي سواء أكان ناجحاً أم غير ناجح يأتي من المتلقي الذي يحكم على العمل الإبداعي فيكون هذا الحكم تقييماً جيداً سلباً وإيجاباً.

إذ نرى كذلك أن التقاء البلاغيين العرب تناولوا أركان العملية من خلال عناصرها الثلاثة: المبدع، النص، والمتلقي في فكرة مبكرة، من حركة تطور النقد العربي القديم، وقد نال المتلقي من الاهتمام حظاً أوفر من المبدع فهو غاية العملية الإبداعية وهدفها[8].

كما يرجع الفضل إلى النقاد العرب الذين اهتموا بقضية التلقي وأسسوا لها، فتمثل قضية التلقي عند "حازم القرطجني" الغاية الأساسية للعملية الإبداعية، وهو ما ذهب إليه النقد المعاصر بعده بأكثر من سبعمائة عامٍ حيث أشار جاكبسون« Jacobson » إلى عناصر العملية الإبداعية والمتمثلة في المبدع والنص والمتلقي، وهو ما ركز عليه" القرطاجني" مبرزا دور المتلقي الذي شكل غاية المبدع وأساس النص الإبداعي.

وقد وضع أصولاً ضابطة لقضية التلقي لأنها تشكل محوراً أساسياً، من محاور الإبداع، ونلقى "حازم" قد ركز على المحاكاة والتخييل وعلاقتهما المباشرة مع المتلقي، كذلك على البعد الأسلوبي والمتمثل في اللغة ومظاهرا انحرافها،والغموض الفني والغرابة والصورة،وما لهذه القضايا من استقرار للمتلقي، ومنه تناول القرطاجني إشكالية التلقي من خلال بعدين: المحاكاة والتلقي، والأسلوب والتلقي[9].

وكذلك الشاعر الفرنسي "بول فاليري"« P.Valary » يقول:" لأشعاري المعنى الذي تحمّل عليه"[10].

ومن خلال هذا القول نستنتج ان المعنى في مجال التلقي، ولاسيما عند آيزر بنية تتشيد بفعل التلقي بفضل العوامل الخارجية.

ومن كل ذلك يتضح لنا أن نظرية التلقي جاءت كحركة تصحيحية لزوايا الانحراف في الفكر النقدي الذي كان منصباً حول صاحب العملية الإبداعية أي المؤلف وذلك قصد العودة بالفكر النقدي إلى تناول قيمة النص وأهمية القارئ وتأثيره في المتلقي، الذي شكل غاية المبدع وأساس النص الإبداعي.

إرهاصات نظرية التلقي:

-**جمالية التلقي في النقد:** على الرغم من المآخذ الكثيرة التي أخذت على النقد فقد باحث في مقولاتهم الأساسية ما يشجعهم على المضي بعيداً نحو فهم آخر لدور القارئ في التحليل النقدي، واللجوء إلى التأويل بحثا عن المعنى، وقد شاع بفضل ذلك المفهوم نوع جديد من النقد الأدبي لا يعتمد الاهتمام بالمؤلف او النص وإنما اهتمامه كلّه نحو استجابة القارئ[11]، والاهتمام به كونه عنصر من عناصر العملية الإبداعية المتكونة من: مبدع ونص ومتلقي، ليشكل بذلك اتجاهاً جديدا يقوم على مرجعيات عدّة ساهمت في ولايته ويتضمن بين طياته إشكالات كان لها دور التفاعل في تصميم مفهوم لنظرية التلقي أو جمالية التلقي.

-**مرجعيات جمالية التلقي:** لكل نظرية من النظريات مرجعية، ونظرية التلقي سبقتها العديد من الدراسات النقدية والفلسفية التي اهتمت بالمتلقي، وكان تأثيرها فيها كبيراً- رغم ما جاءت به جمالية التلقي من إضافات- والاهتمام بالمتلقي كان منذ عصور ما قبل الميلاد، فقد ظهر هذا الاهتمام عند السوفسطائيين من خلال اهتمامهم بالاستجابة[12].

و وجدت عندهم بعض الإشارات التي يمكن إدراجها ضمن الإرهاصات الأولى لتيار التلقي وكان على رأسهم "لونجانيوس" « Lon-ginous » الذي تمكن من وضع نظرية تنطوي على قيمة جمالية خاصة من خلال كتابه في السمو « On the Subtime » عُدّ من اعظم المؤلفات النقدية في الأدب الأوروبي[13]، حيث يشير إلى التأثير الذي يحدثه الكلام الشعري في المتلقي ويجعله أكثر انفعالاً وانجذاباً بل مشاركاً فعالاً في الدّلالة على ما يقع حوله من الحديث، وكلام "لونجانيوس" معناه أن القارئ، إذا صار جزءا من الحدث، ووقع في تأثير شراك اللغة فلن يكون ثمة حاجة للبحث عن المعنى أي إذا وقع التأثير انتقلت الحاجة إلى التفسير"[14].

ولعلّ"أرسطو" في مؤلفه "فن الشعر" والذي يعد أحد أصول العملية النقدية،حول ما أسماه بالتطهير « Cathavsis » حيث نسب للأدب وظيفة تطهيرية ولذلك فإن الوضعيات التي يتم فيها التمويه تعد ذات شأن في تحقيق الإدماج التام للمتلقي (المشاهد) مع العمل الدرامي[15]، وقد اهتم "أرسطو" في عملية التلقي بعناصرها الثلاثة: المبدع، النص، المتلقي ، ولكل عنصر دوره في طار هذه العلاقة، ولذلك ربط في عملية التلقي بين المقدرة الفنية لدى الشاعر وأحوال المتلقي ومعتقداته، فلا يجب أن يكون موضوع النص مستيحلاً في رؤية الجمهور، فيقول :" أمّا إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول، وعرف كيف يضفي عليه مظهراً من الحقيقة، فله ذلك على الرغم من استحالته"[16].

و"أفلاطون" نفسه في محاورته المسماة« Lon » يحاول إقناعنا بأن الإلهام ينتقل من الشعر إلى المتلقي عبر وسيط هو الشاعر مشبها هذه التأثيرات بتأثير المغناطيس في قطع متعددة من الحديد تصبح الثانية منها قادرة على جذب قطع أخرى بسبب تأثرها بالقطعة الأولى[17].

أمّا الشكلانيين الرسوم لهم يد في التقعيد لنظرية التلقي، إذ لم يغفل روادها الاستفادة من الإرث الذي خلقه أصحابها، حينما كانوا بصدد صياغة منهجهم الجديد، خاصة مع تواؤم أفكارهم مع آراء "شلوفسكي" وأصحابه الذين ركزوا على العلاقة بين النص والقارئ بدل التركيز على النص وحده كما كان سائدا قبلهم، وفي عصرهم أيضاً.

أما" البنوية"-بنوية براغ- ومن أبرز مُنظريها "جان موكاروفيسكي"« Jon Makowski » وتلميذه فيليكسفوديكا« Felix Vodiska » فقد كان تأثيرها في ان إيحاءات "موكاروفيسكي" عن نظرية الاستقبال واضحة حين يفصل مفهومه عن الفن كنظام دلالي ديناميكي،وبناءً على هذا الفهم، فإن كل عمل فردي فني هو بناء، وإن ما تتم الإشارة إليه هو ما يتفوق

عليه ويلازمه في خلاصته، وهكذا فإن البنى غير مستقلة عن التاريخ، ولكل مشكلة وتقررها سلسلة من الأطوار،كما أنها غير محدودة في الحجم والأفق[18].

فركزت" البنوية" على ما يسمى بالتغريب « Défamiliarisation » والإدراك (Perception) والتعريب"أداة رئيسية لإزاحة إدراك المتلقي عن وضعه العادي والمألوف"[19].

-**جمالية المتلقي:** إنّ جمالية التلقي أو مدرسة "كونستنانس" الألمانية تعتبر جامعة لكل المناهج والمدارس الداعية إلى الاهتمام بالمتلقي أو القارئ بفضل جهود روادها العاملين على نشر أفكارهم ومبادئهم النظرية والتطبيقية، ويمثل"هانز روبرت ياوس" و"فولفجانج آيزر" اتجاهين مختلفين مؤتلفين مكونين لجمالية التلقي المنقسمة إلى اتجاهين اتجاه "ياوس" في نظرية التلقي أو ضمن "الاستقبال"، واتجاه آيزر في "نظرية التأثير" حيث إنّ "مفهوم "جمالية التلقي" لا يحيل على نظرية موحدة بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما بوضوح رغم تداخلهما وتكاملهما هما "نظرية التلقي" و"نظرية التأثير""[20].

ويتضح الافتراق بينهما من خلال التسمية والرواد، أما الائتلاف فيمكن من وضع تطورات معينة بشأن التلقيات المتنوعة والمتتالية للنص يتطلب تحليل بنيات النص التأثيرية التي تستدعي استجابة معينة"[21].

ولا يمكن تجميع المعنى المشترك الذي يشترك القارئ في تكوينه إلاّ من خلال تفاعل هذا القارئ مع دلالات النص المفتوحة والمتعددة، فيكون الاتجاه من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ في إطار عملية التفاعل" وهذا التفاعل بالضبط هو الذي منع جمالية التلقي من أن تكون نظرية للتلقي الخالص أو نظرية للتأثير الخالص، ومنعها من التركيز على النص وحده، أو التركيز على المتلقي وحده، فكانت في الوقت نفسه تنطلق من النص ومن المتلقي وتحاول الإمساك بالتفاعل القائم بينهما، أي بين التأثر والتلقي[22].

- **آليات ومفاهيم نظرية التلقي:**

يمر درس نظرية التلقي الحديثة باسمين بارزين كان لهما الدور الأكبر في نشوء هذه النظرية باعتبارها علماً، هما "هانز روبرت ياوس" و"فولجانج آيزر"، ومن خلال دراسة مفاهيم هذين الناقدين حول النظرية يمكن أن يشكل القارئ فهما لها، ويلاحظ أنها نشأت على أنقاض مدارس أخرى في النقد الحديث كما أسلفنا الذكر...،وتداخلت مع نظريات الجمال المختلفة التي تناولت الأعمال الأدبية بالتذوق والعناية الخاصة، وأهم هذه الآليات والمفاهيم مايلي:

أولا: أفق التوقع وأفق الانتظار: يعني هذا المصطلح عند ياوْس أن المتلقي يتوقع من المبدع نتاجاً أدبياً معينا، له صورة أو إطار ذو خصائص وتقاليد فنية محددة، رسمت في ذهنه سابقا، وعلى المبدع أن يخاطب متلقيه بهذه المميزات المرسومة في أفق انتظاره[23]، وهو مفهوم يضع منظومة التوقعات والافتراضات الأدبية والسيّاقية التي تكون مترسّبة في ذهن القارئ حول نص ما- قبل الشروع في قراءة النص-[24] ويندرج تحت هذا المصطلح عدة مفاهيم منها:

أ- **مفهوم تغيير الأفق:** يتشكل هذا المفهوم عند التعارض الذي يحصل من عدم استجابة النص لانتظار المتلقي: إذ يخيب ظنه في مطابقة معاييره للعمل الجديد.

وهذا الأفق هو الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات والانزياح عما هو مألوف، لذلك فلحظات الخيبة مهمة جداً بالنسبة للمتلقي، حيث يحدث فيها تأسيس الأفق الجديد مما يسهم في تطور الفن الأدبي باستمرار[25].

ب- **مفهوم إدماج الأفق:** استخدم"ياوس" هذا المفهوم لتوضيح "العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة"[26].

فعند تلقي نص ما أنتج في فترة زمنية بعيدة يحتاج المتلقي لمعرفة الظروف التي أحاطت بذلك النص عند بزوغه، ومن هنا نعلم" أن تاريخية القراءة لا تعني تاريخ إنجازها، أو الظروف المحيطة بهذه العملية ولكنها تعني خصوصيات هذه القراءة أي مجموع الإضافات، أو أنواع الحذف أو التحويلات مقارنة مع القراءات السابقة التي تمت بالنسبة للنص"[27].

ثانيا: المسافة الجمالية: وهي إحدى المفاهيم التي طرحها"ياوس" في كتاباته على انها تلك "الفجوة الموجودة بين النص وأفق الانتظار القديم"[28].

حيث عرفها ياوس بقوله:" إذا سمينا المسافة الجمالية تلك الفجوة الحاصلة بين آفاق الانتظار الموجودة سلفاً والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى تغيير في الأفق، وذلك بالسير عكس التجارب المألوفة، أو يجعل تجارب أخرى يعبر عنها لأول مرة تقفز إلى الوعي، عن هذه المسافة الجمالية تقاس وفق سلم ردود فعل الجمهور وأحكام النقد"[29].

ثالثا: القارئ الضمني: تعد قضية القارئ من القضايا المعاصرة التي جاءت للتساؤل عن ذلك الدور الذي يضطلع المتلقي في الإبداع الأدبي، حيث أن فعل التلقي يدور حولط عملية الفهم العميق للنص في الأساس، وأن هذا الفعل يتطلب وجود متلقٍ من نوع خاص وقدرة فائقة، وإندماج تامٍ مع العمل الأدبي، وربما يتمثل هذا القارئ فيما أراده أبو تمام عندما سُئل: لم تقول ما لم يُفهم، فأجاب: لم لا تفهم ما لا أقول.

رابعا: التفاعل بين النص والقارئ: يعالج آيزر ضمن هذا المفهوم قضية المعنى التي تتأتى من العمل الأدبي فهو يرى أن المعنى لا ينتج إلاّ من خلال عملية تفاعل تحدث بين النص والقارئ، فبناء أي نص أدبي يتضمن مجموعة فجوات وفراغات يقوم بسدها[30]، والأساس في هذا المفهوم أن "آيزر" يرفض فكرة وجود معنى خفي في النص إذ يقوم المتلقي بالبحث عنه، بل إن المعنى ينتج من خلال التفاعل بين النص والقارئ، لأن العمل الأدبي ليس نصاً بالكامل، كما أنه ليس ذاتية القارئ، ولكنه تركيب وانسجام بين الاثنين[31].

نظرية التلقي في التراث العربي القديم:

اعتنى النقد العربي القديم بالمتلقي سامعاً وقارئاً، ووضعه في منزلة مهمة من منازل الأدب، فهو الهدف والغاية التي يقف عندها الأدب، وكيفية تلقي النص وأثر النصوص في نفوس متلقيها هو جوهر القضايا النقدية، وجوهر الأدب، ولعل أبرزهم اهتماماً بهذه القضية ابن طباطبا الذي أبرز من خلال نظرياته النقدية مفهوم التلقي والمتلقي الذي يريده انطلاقاً من وظيفة الشعر أو وظائفه المتعددة التي تستند في الأصل إلى الوظيفة الاجتماعية عنده معتمداً على نماذج الشعر العربي القديم الذي يدور أغلبها في إطار المديح والهجاء.

-**المتلقي عند ابن طباطبا:** اهتم النقد العربي القديم والبلاغة العربية بالتلقي، ولعلنا نلمس شيئاً من ذلك عند الجاحظ الذي حاول ابتكار طرق المحافظة على نباهة المتلقي وكسب انتباهه إذ يقول:" وجه التدبير في الكتاب إذا طال أن يداوي مؤلفه نشاط القارئ له، ويسوقه حظه بالاحتيال فمن ذلك أن يخرجه من شيء إلى شيء ومن باب إلى باب بعد ان يخرجه من ذلك الفن ومن جمهور ذلك العلم"[32].

يدل قول الجاحظ السابق أن إدراكه لأبعاد التلقي وضرورة مشاركة القارئ في إظهار النص، ولكننا نجد صدى لهذه الفكرة عند ابن طباطبا العلوي الذي عُني بالتلقي في كثير في فقرات كتابه" عيار الشعر".

والمتلقي الذي يقصده ابن طباطبا ويتوجه إليه "هو ذلك الذي امتلك القدرة الثقافية والنفسية التي تكفل له التواصل مع النص، فهو لا يعبؤ بمتلقٍ سلبي لا تهزه الكلمات ولا وقع صداها، حين تتحول بالقراءة من صور رمزية بصرية إلى صور ذهنية...إذْ العلاقة بين المتلقي والشاعر هي التي تحقق عيار الشعر، إذ ينبغي النظر إلى "عيار الشعر" من زاوية جديدة للتفاعل بين أطراف العملية الإبداعية"[33]، وفي ذلك يقول ابن طباطبا : "وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله أو اصطفاه فهو وافٍ وما مجه ونفاه فهو ناقص".

والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله وتكرهه لما ينفيه، إن كل حاسة من حواس البدن، إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له، إذا كان وروده عليها ورداً لطيفا باعتدال لا جور فيه وبموافقة لا مضادةٍ معها، فالعين تألف المرأى الحسن"[34].

أمّا عن قضية تقبل المتلقي للنص فهو كل مزدوج من السمع والبصر والذوق والمخيلة والعقل، فهي وحدة الكائن في مقابل وحدة النص حيث يقول ابن طباطبا:" واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذي، والفهم يأنس من الكلام بالعدال الصواب الحق، والجائز المألوف ويتشوق إليه ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر وينفر منه ويصدأ له، فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مُصغى من كدرِ العيِ مقوماً من أوْدِ الخطأ واللحن، سالماً من حوْر التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً اتسعت طرقه، ولطفت موالجه، فبلع الفهم وارتاح له، وأنس به وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة وكان باطلاً محالاً مجهولاً انسدت طرقه ونفاه واستوحش عنه حسه به، وصدئ له"[35].

لقد توجه ابن طباطبا نحو المتلقي عندما وضع معادلة الشعر في جانب والمتلقي في الجانب الآخر، وأحدهما يستمد وجوده من الآخر"[36].

العامل الجمالي: التفت ابن طباطبا إلى ما يتسم به الشعر من قوة على التأثير حتى لكأنّه السحر أو هو أشد وقد عبّر عن ذلك أحسن تعبير حين قال: "فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل على الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم وكان انفذ من نفث السحر وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد طرباً من الغناء، فسل السخائم، وحلل العقد وسخى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه، وهزة إقارته"[37]، لكن ابن طباطبا ينبه على ان تحقيق الامتاع لا يكفي وحده كي يتحقق المراد من الشعر، بل لابد ان يتوافر إلى جانب الإمتاع صواب المعنى، وإذ ذاك يكون حال الشعر كمثل "الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مُستمعهِ المتفهِم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانة"[38].

يعرض ابن طباطبا في هذا النص تصوره لكيفية تلقي الشعر المبنية على ضرورة فهمه، وهذا أمر معقول مسلم به، إذ لا يتأثر المرئ بشيء لا يفهمه وقبول الفهم عنده لا يختلف عن قبول الحواس لما يرد عليها مُلائماً لها ومقبولاً عندها، فالحواس هي الوسيلة إلى هذا الفهم وإدراك عناصر الجمال في الجميل فالذوق يلتذ بالحلو ويتأذى من المر فيرى عملية التلقي بالفهم مماثلة لعملية التلقي بالحواس، فتراه يربط بين الشعر وما يلذ من الأشياء لذة حسية، كالغناء بالنسبة لحاسة السمع، وكالأراييح الطيبة بالنسبة لحاسة الشم وكالنقوش الملونة بالنسبة للعين وكملامس اللذيذة بالنسبة للمس، إذْ يقول: "وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تجد كيفيتها كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق، وكالأراييح الفائحة، المختلفة الطيب والنسيم وكالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف، وكالملامس الشهية الحس...أعني الأشعار الحسنة للفهم فيلتذها ويقبلها"[39].

وقد ذهب مُحَّد زغلول إسلام إلى أن فهم ابن طباطبا لتأثير الشعر في النفس يقرب من فهم أرسطو لدور المأساة في النفس، إذ يرى أنها تطهر النفس عن طريق تخليصها من الأحاسيس والانفعالات الضارة"[40]، فالتطهير الذي ارتآه أرسطو بالنسبة للمأساة قريب من سبل السخائم الذي ارتآه ابن طباطبا.

كما وقف عند تأثير الشعر في السامع ووجوب أن يوجه الشاعر عمله إليه على نحو يستطيع أن يكون مؤثراً فيه، بل رأى أن من الواجب على "صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة مُجْتلية لمحبة السامع له، والناظر إليه بعقله مستدعية لعشق المتأمل في محاسنة[41]، وهذا هو ما سمي في نظرية التلقي بأفق التلقي.

كما كان ابن طباطبا "سباقا إلى الحديث عن الأثر النفسي الذي يتركه تحدي النص الأدبي للمشاعر التي قد تكون متصلة بنفوس الناس فتحول بينهم وبين تذق الجمال الفني فيه"[42]، وعبر عن ذلك بقوله:" والنفس تسكن إلى ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه

ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له، وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"[43].

ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن ابن طباطبا يعتمد على الذات الناقدة ويتخذ من إحساسها أساس الحكم، لأن مشاعر الذات المفردة لا تتحدث عن العناصر الموضوعية من جمال الجميل، ولكنها تتحدث عن الجميل الذي هو فيها، ونراه في القول السابق يربط بين حالة المتلقي النفسية، وارتباط الحكم على الشيء المتلقي بها.

لكنه في نفس الوقت يرى أن الجميل وحده لا يكفي كي يكون ممتعاً لذيذاً، إذ لابد لهذا الجميل من أن يكون مفيداً، وفي ذلك يقول: "أما المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب"[44].

ومن هنا يمكن الملاحظة أن ركائز المنهج الجمالي عند ابن طباطبا تنحصر في خصوصية علاقة النص بمتلقيه منذ اللحظة الأولى التي يشرع فيها بإبداعه إلى بلوغ المتلقي مراده منه، فهماً ولذة وتأثراً ولعل لحظة اتصاله بالنص ذات أهمية خاصة لعلاقتها الوثيقة بجذبه واستقباله والإقبال عليه، ولاشك في أن سحر النص يكمن في أسره وفي روعة تجليه للمتلقي حين يغوص على كوامن لم تأن له أول الأمر فراعته وقادته جارياً وراءها حتى لان قيادها فأسلمته أمرها بعد اعتياص"[45].

ويكشف ابن طباطبا في سعيه لبيان الجوانب التي يظهر بها حسن الشعر ويقرب بها من المتلقي فهماً ولذةً عن علة جمالية أخرى للنص تلك هي مواقفته للحال التي يعد معناه لها "كالمدح في حال المفاخرة وحضور من يكبت بإنشاده من الإغراء ومن سير به من الأولياء كالهجاء في حال مباراة المهاجَى والحطِ من حيث ينكي فيه استماعه له"[46]، فإذا كان المبدع صادقا فيما يعبر عنه واتفقت المعاني التي يقصد إليها والحالات المصاحبة المتقدمة"تضاعف حسن موقعها عند مستمعها ولاسيما إذا أيّدت بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس يكشف المعاني المختلجة فيها والتصريح بما كان يكتم منها"[47].

كما كان للنص الشعري مساحة خاصة برزت فيها جوانب جمالية أخرى متعلقة بتخيُر الوزن والقافية المناسبين بما يحقق الشعور باللّذة للمتلقي" وللنثر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة الوزن للشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فسقا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له واشتماله عليه[48].

كما يزيد جمالية النص تبدي الاعتدال في النص بوصفه بنية متماسكة ظهر عند ابن طباطبا من تبديه في الألفاظ وحدها، فالنص لكي يكون مؤثراً أسراً ينبغي له أن: "لا يكون ملفقاً مرقوعا بل يكون كالسبيكة المفرغة"[49]والقصيدة التي كأنها "كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها: نسجاً وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معانٍ وصواب وتأليف"[50].

ولابد من التنويه إلى التعالق الحميم بين جمال التشكيل وانكشاف المعنى أو خفائه وقرّبه من المتلقي، أو بعده عنه وإقباله عليه وعلى تأمله أو نفوره منه، إذ أن التفكير في شأن المعنى مرحلة تالية لتلقي اللفظ ويترتب على هذا نتيجة منطقية طبيعية تتمثل في أن المتلقي لن يسعى لتجسيد المرحلة التالية إلاّ إذا وُجد في الأولى ما يغريه ويثيره، وفي سياق كهذا تؤول جمالية التشكيل بالمتلقي إلى أحد أمرين: إما ان يستمتع بها وحدها فإذا بحث عن معنى وراق التشكيل الرائق لم يجده شيئاً أو وجد ما يمتع فهمه كما استمتع سمعه، وإما أن يرفض لما يفتقر إليه من جماليات"[51]، وفي ذلك يقول ابن طباطبا:" ومنها أشعار مموهة مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والإفهام إذا مرت صفحاً، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها، وزيفت ألفاظها، ومجت حلاوتها، ولم يصلح نقْضُها لبناء يستأنف منه"[52].

كما يمكن الإشارة هنا إلى أن ابن طباطبا قصر الجميل على النافع وعللَ نزوع النفس إلى الجمال بنزوعها إلى الفضيلة، إذ أن الجمال في هذه الحال يضحي وسيلة لا غاية في إطار وظيفي للنص كونه يؤدي إلى غيره ولا يكتفي بالنظر إليه بما يحقق من متعة جمالية خالصة، فالشعر الجميل عند ابن طباطبا هو:" الذي يمازج الروح و يلائم الفهم، وفي ضوء ذلك أشار إلى الوظيفة الاجتماعية للشعر.

-الوظيفة الاجتماعية: ركز ابن طباطبا على الوظيفة الاجتماعية للشعر، إذ انطلق من العبارة التي تصف الشعر بأنه" ديوان العرب" تلك العبارة التي تؤكد تصوير الشعر للجوانب المادية والمعنوية من حياة العرب" أي أن الشعر يصور حياة العرب والحالات المتصفة في خلقها وخلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفي حال الحياة إلى حال الموت"[53].

وبسبب هذا التصوير كان الشعر متصفاً بالصدق، ينقل الأشياء كما هي، ويصور الحالات تصويراً لا يخالف ما ذهبت إليه العرب في معانيها، ويركز على المثل الأخلاقية لهم، ويدور هذا التركيز حول نقيضين لا يفارق الشعر إطارهما في الغالب، هما: خصال ممدحة تمدحت بها العرب ومدحت بها وخصال مذمومة نفرت منها العرب، وذمت من كان عليها أورمى بها.

وفي ذلك يقول ابن طباطبا:" فإن من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء وفي صدر الإسلام[54] من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحاً وهجاءً...وكان مجرى ما يوردونه منه مجرى القصص الحق والمخاطبات بالصدق"[55].

ومعنى ذلك أن الغاية التي يسعى إليها الشاعر في أي منهما مرتبطة بالخير، وما يخرج عن هذا الشعر لا يدخل بداهة في الشعر الجيد، وترتبط هذه الغاية بالوظيفة الأخلاقية المباشرة للشعر عن طريق ربط الجيد من الشعر بتصوير المثل الأخلاقية التي امتدحها العرب والتي ثبتها الإسلام، وأهم قيمة أخلاقية في هذا المجال هي قيمة الصدق التي هي خاصية أساسية من خصائص الشعر القديم لأنه بُني على القصد إلاّ ما احتمل فيه الكذب في حكم الشعر مثل الإغراق في الوصف والإفراط في التشبيه، وقد ربط جابر عصفور الصدق عند ابن طباطبا بثلاث مستويات وهي: المبدع والمتلقي والواقع"[56].

أمّا المستوى الأول فالصدق فيه داخلي يتصل بتوافق التجربة المعبر عنها مع ما يتفق في داخل المبدع، أو إخلاصه في التعبير عنها فالشعر يحسن موقعه إذا أيدت أقواله "بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس يكشف المعاني المختلجة فيها والتصريح بما كان يكتم منها"[57]، أما المستوى الثاني فيتواصل بتوافق التجربة الفردية للمبدع مع ما جاءت به من تجارب البشر من قبله، "وليست تخلو الأشعار من أن يقتص منها أشياء هي قائمة في النفوس فتحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه فيثار ما كان مكنونا فينكشف للفهم غطاؤه فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه كان تودع الأشعار حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها، أو يتضمن الشعر أشياء توجبها أحوال الزمان على اختلافه كما توجبها حوادثه على تصرفها"[58] .

أمّا المستوى الثالث فيصل بتوافق الصياغة مع الواقع الحقيقي أو مع البعد التاريخي للوقائع"فإذا اضطر الشاعر إلى اقتصاص خبر في شعره دبره تدبيراً ليس له معه القول ويطرد فيه المعنى، فلا تكون الألفاظ خارجة عن جنس ما يقتضيه الخبر، بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وحسنه"[59].

وهذه المستويات الثلاثة تحدد الصدق على أساس محتواه الأخلاقي والمنطقي على حد سواء،والإلحاح على الصدق لابد أن يصحبه إلحاح على الشعر الذي يبرز فيه المحتوى الأخلاقي واضحاً جلياً،وفي ضوء هذا الفهم للشعر من حيث غايته أو مهمته يصبح للقصيدة [60] مجموعة من الآثار تحدثها في المتلقي أهمها تغيير سلوك المتلقي نحو الأفضل"فتدفع به العظائم وتسل به السخائم وتخلب به العقول"[61] وللوصول إلى هذه المرتبة لابد من إخلاص الشاعر في التعبير عما في داخله وإبرازه في القصيدة فيحقق الشعر للمتلقي أثراً معرفيا لا سبيل إلى تجاهله يتجلى في ابتهاج النفس لانتقالها من الخفي إلى المعلوم أو ما يسميه ابن طباطبا"بانكشاف غطاء الفهم" وعملية النظم في هذه الحالة صياغة لانفعال النفس بمجموعة من القيم أو محاولة لتصوير وتأكيد مجموعة من الخصال الأخلاقية، وهذه الصياغة تبهج المبدع لأنها تكشف له ما كان دفينا تبهج المتلقي لأنها تعرفه ببعض ما لم يكن يعرفه فيصبح للصدق مغزاه الأعمق، فيحدث فعل التعبير فعله في المبدع والمتلقي من آثار معرفية أصحاب النظرية الجمالية، إذ يرى جابر عصفور[62] أن ابن طباطبا ألح على

الوظيفة الاجتماعية للشعر، لكن هذه الوظيفة لا تتحقق إلاّ ببراعة الشاعر وبما يتضمنه شعره من غرائب مستحسنة وعجائب بديعة مستطرفة من صفات وحكايات في كل فن توجبه الحال التي ينشأ قول الشاعر من أجلها "فتدفع به العظائم وتسل به السخائم، وتخلب به العقول، وتسحر به الألباب، لما يشتمل عليه من دقيق اللفظ ولطيف المعنى"[63] .

وقد تحدد فهم هذا التأثير في ضوء ثلاثية الإدراك، والنزوع والسلوك وقد كان العامل الثقافي وإسهامه في عمق تحديد ابن طباطبا للأثر الأخلاقي للشعر.

ولكن الأساس الأخلاقي في فهم مهمة الشعر وآثاره يمكن أن يؤدي إلى مجموعة من المزالق أشار إليها جابر عصفور، أولها: كيفية معالجة شعر الغزل والوصف أو أي لون شعري لا يظهر بشكل مباشر معنى حكيماً توجيه أحوال الزمان إذ يدخلها ابن طباطبا تحت إطار الأشعار المموهة، "فمن الأشعار أشعار مموهة، مزخرفة عذبة تروق للأسماع والإفهام إذا مرت صفحاً، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها، وزيفت ألفاظها ومجت حلاوتها ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه"[64]، وقد تظل هذه الأشجار لاصقة بعالم الشعر على أساس من حسن صياغتها وزخرفتها العذبة لكنها ستحتل مرتبة أقل في سلم التقييم فلا تصل إلى مرتبة الأشعار التي تخوض مباشرة في مجال المعنى الحكيم"[65].

كما أن الإلحاح على هذا الصدق يقود إلى مأزق آخر إذ أنه يثبت مفهوم المحاكاة من زاويتين: من الزاوية الخارجية التي تتصل بصدق المشاعر في ذكر الأحداث والوقائع والأوصاف ومن الزاوية الداخلية التي تتصل بصدق الشاعر عن ذات نفسه بكشف المعاني المختلجة فيها وهذا كله يغفل الطابع التشكيلي لعملية الإبداع الشعري ويجعل القصيدة مجرد محاكاة آلية للعالم"[66].

ومن هنا نستخلص أن:

-ابن طباطبا ليس ناقداً انفعالياً بالدرجة الأولى بل هو ناقد ذوقي يستند إلى حاسته الجمالية الفنية وذوقه وهذا ما قاده إلى ما يسمى: بالقراءة الأدبية الجمالية.

-أن "ابن طباطبا" لم ينطلق من فراغ في إبداعه النقدي، بل كان هناك باعٌ كبير للنقاد العرب القدامى في هذا المجال، لكنه نضج وصار منارة يهتدي بها أهل عصره، فقد تبنى نزعة تعليمية في كتبه أراد بها توجيه شعراء عصره.

-حدد بدقة معايير الحكم على الشعر، إمّا بالجودة وإمّا بالرداءة واضعاً في سبيل ذلك مخططاً للإبداع فعرّف أولا الشعر وأخضعه للوزن والطبع ثم تطرق إلى الوحدة الفنية مؤكداً على أن القصيدة يجب أن تكون كتلة واحدة في ترابط أجزائها، وتعرضه لقضية المعنى واللفظ مشيراً إلى أن الشعر يقوم على جودتهما معاً، ويكون أجود بالخضوع للميزان العروضي الجيّد، وبناءً على هذا قسّم الشعر إلى أشعار محكمة وأشعار مموهة.

-جعل ابن طباطبا المتلقي جوهر العملية الإبداعية،وأشار بصورة متعددة كالفهم والالتذاذ، والاهتزاز والاستفزاز إلى نفاذ السر الإبداعي إلى القلب فهو الأساس في خلود النص أو تلاشيه.

وبكل هذا يمكن القول أن "ابن طباطبا" قعّد للنظرية النقدية المعاصرة وكان سباقا بتناولها وتطبيقها على الشعر وأن آراءه تعتبر مرجعاً نقدياً يتحدد فيه عيار إبداع الشعر وتلقيه حتى ينال الدرجة الكاملة من القبول.

الهوامش :

[1]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، مج1، مادة لقا، 2011، دط، ص39.

[2]- أبو منظور الأزهري: تهذيب اللغة العربية،ح: أحمد عبد الرحمن مخيمر، دار الكتب العلمية، مج7، باب القاف واللام، بيروت، 2004، ط1، ص276.

[3]- ابن القوطية: كتاب الأفعال، تح: علي فودة، مكتبة الخانجي، القاهرة، مادة "لقيت"، 1993، ط2، ص382.

[4]– سورة النمل، الآية:06.

[5]– سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، مدينة نصر، 2001، ط1، ص145.

[6]– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر، 2002، ط01، ص ص62-63.

[7]– ماجد الجعافرة، أمجد طلافحة: المرجعيات في النقد الأدبي واللغة، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، مج1، 2010، ص797.

[8]– محمود دراسية: التلقي والإبداع في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2010، ط1، ص34.

[9]– المرجع نفسه، ص ص 44، 45، 46.

[10]– حسين أحمد بن عائشة: مستويات تلقي النص الأدبي، رحلة سندباد الأولى نموذجاً، دار جرير للشر والتوزيع، 2012، ط1، ص49.

[11]–إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2003، ص117.

[12]– عبد الرحمن تبرماسين وآخرون: نظرية القراءة– المفهوم والإجراء– منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجهما، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، ع02، 2009، ص15.

[13]– خليل إبراهيم: في النقد والنقد الألسني، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2002، ط1، د.ت، ص105.

[14]– إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، المرجع السابق، ص117.

[15]– ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص12.

[16]– مُحَمَّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، ط1، 2001، ص57.

[17]–إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، المرجع السابق، ص ص117-118.

[18]– روبرت هولب: نظرية التلقي– مقدمة نقدية– المرجع السابق، ص46.

[19]– المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، روايات غسان الكنفاني نموذجاً، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص45.

[20]– عبد الكريم.

[21]– المرجع نفسه، ص144.

[22]– عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة– دراسة تحليلية نقدية– في النظريات الغربية الحديثة، المرجع السابق، ص149.

[23]– مُحَمَّد مبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص43.

[24]– مُحَمَّد عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994، ط1، ص164.

[25]–بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المرجع السابقن ص47.

[26]– علوى حافظ إسماعيلي: "مدخل إلى نظرية التلقي" علامات في النقد، مجلد 09، ج34، 1999، ص89.

[27]– حسين خمري: "متخيل النص وعنق القراءة"، علامات في النقد، مجلد 11، ج41، مجلة فصلية، سبتمبر 2001، ص355.

[28]– سمير حميد: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص31.

[29]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[30]– ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص158.

[31]– المبارك مُحَمَّد: استقبال النص عند العرب، المرجع السابق، ص41.

[32]– الجاحظ "أبو عثمان بن بحر": البيان والتبيين، مؤسسة الخانجي، القاهرة، ج3، ص366.

[33]–مُحَمَّد المبارك: استقبال النص عند العرب، بيروت، ط1، 1999، ص153-154.

[34]– ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دمشق، 2005، ص19.

[35]– السابق نفسه.

[36]– استقبال النص، ص154-155.

[37]– ابن طباطبا"عيار الشعر"، ص23.

[38]– نفسه، ص21.

[39]– المرجع نفسه، ص22.

[40]– تاريخ النقد العربي: مُحَمَّد زغلول سلام، القاهرة، دار المعارف، ص149.

[41]– عيار الشعر، ص113.

[42]– راغب علاونة، ص113.

[43]– عيار الشعر، ص21.

[44]– عيار الشعر، ص20.

[45]– عيار الشعر، ص23.

[46]– عيار الشعر، ص24.

[47]–نظرية التلقي، ص117.

[48]– عيار الشعر، ص8-9.

[49]– نظرية التلقي، ص173.

[50]– عيار الشعر، ص11.

[51]– عيار الشعر، ص15.

[52]– مفهوم الشعر، ص60.

[53]– المرجع نفسه ص68

[54]– عيار الشعر ،ص201

[55]– المرجع نفسه ص نفسها

[56]– المرجع نفسه ص نفسها

[57]–جابر عصفور ص103

[58]– المرجع نفسه ص نفسها

[59]– نظرية التلقي ص211

[60]– عيار الشعر ص 200

[61]– عيار الشعر، ص203.

[62]– عيار الشعر، ص11.

[63]– جابر عصفور، ص104.

[64]–السابق نفسه.

[65]– المرجع السابق نفسه.

[66]– نظرية التلقي، ص212.

النقد الغربي وعلاقته بالنقد العربي القديم

"دراسة مقارنة في قضية التناص الأدبي وأصولها العربية"

بومعيزة قطر الندى (طالبة دكتوراه)

جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

ملخص المداخلة:

حاولنا من خلال ورقتنا البحثية فتح منصة الجدل في قضية **"التناص الأدبي "** في الخطاب النقدي الغربي أصولها العربي فقد خاض العديد من النقاد والمفكرين العرب هذا الجدل المحتدم ليس في النقد الأدبي فقط، بل كل القضايا الفكرية المتشعبة من بينهم " **محمد عابد الجابري، صلاح فضل، عبد الملك مرتاض، أحمد علي اسبرسعيد، رشي بن مالك** " وإبراز حضور التراث العربي في الفكر الغربي من خلال فتح العديد من القضايا ومن بينها قضايا النقد الأدبي وقد حاولنا من خلال قراءة لقضية **اللفظ والمعنى"** والتي يطلق عليها في النقد الأدبي الحديث والمعاصر **"بالتناص "** وأبرزنا موقف الناقد عبد الملك مرتاض من هذه القضية الذي أعطنا مفاتيح عميقة وبكل دراسة موضوعية وعميقة لهذا التراث النقدي والذي من العقوق تجنب الحديث عنه.

الكلمات المفتاحية: الحداثة، التراث العربي، النقد الأدبي الغربي، التناص، قضايا النقد.

مقدمة:

تطرح إشكالية الجدل بين التراث والحداثة العديد من القضايا المتشعبة في الفكر والنقد والأدب وقد أصبحت محل حديث المثقفين والمفكرين فالحداثة بذاتها ترفض التراث وتقوم عليم منطلقة منه، إلا أن النقد الأدبي الحديث يطرح إشكالات متعددة ويفتح الباب أمام تساؤلات عدة هذي التساؤلات التي وقف عليها مجموعة من النقاد العرب بمواقف ثابتة فما هو التراث؟ وماهي الحداثة في الخطاب النقدي العربي؟ وما موقفعبد الملك مرتاض من هذا الجدل بخاصة في قضية اللفظ والمعنى؟

ماهية التراث:

لكل أمة تراثها المادي واللامادي الذي تزخر به، وهذا التراث يجمع بين طيه كل المعالم التاريخية، والأثريات والقطع الفنية، كما يشتمل على مجمل العادات والتقاليد، وكل أشكال التعبير في حياتنا اليومية، والتي تنعكس في ممارساتنا الاجتماعية، وتظهر بقوة في المناسبات كالأعراس، والمناسبات الدينية والوطنية، التي نحتفل بها بطريقتنا الخاصة والتي تميزنا عن باقي الشعوب

كما أن معظم دراسات الأنثروبولوجيا، الحديثة والمعاصرة تؤكد على أن كل فئة من فئات المجتمع، تتميز بتركيبتها الخاصة، التي تميزها عن باقي الفئات الأخرى، والتي اختلفت في تركيبتها من تراثها الثقافي الزاخر، وهو يمثل الاطار العام لكل تلك الفئة بمختلف شرائحها

يعد "...**التراث هو النتاج الثقافي والاجتماعي والمادي، ولا يحد بطبقة معينة فهو تراث العامة والخاصة، منه ما حظي بالتقدير والاحترام، ومنه ما لقي الازدراء والاحتقار وعد خارج التراث مما أدى**

إلى صراع بين التراث الرسمي والتراث الشعبي فارتبط التراث الرسمي بقوة السلطة مما زاد في ازدهاره واضمحلال التراث الشعبي...."[1]

كل الموروثات على تنوع شعبها، تعكس حضارة مجتمعها، ومدى قوته وازدهاره وإن ماتت هذه الأمة فحضارتها لا تموت، وهي تراث العامة والخاصة، من المجتمع فلا يخص طبقة عن أخرى.

"...أما تراث أمتنا العربية ، فيمتد إلى أزمان موغلة في القدم، فماضي الشعوب التي تعربت وأسلمت هو ماضي هذه الأمة وكل الحضارات الفكرية التي ارتبطت بها هي حضارة هذه الأمة، لذا لا يجوز أن نقف بالتراث عند حد زماني أو مكاني معين كما ورد مثلا في نصوص الأدب الجاهلي، بل يجب أن تمتد دراساتنا لتستوعب التراث القديم ، ومن ثم الديانات السماوية والرسالات الروحية والاجتماعية والفكرية الكبرى، حيث ينحدر إلينا تراثنا الضخم، فهو جمع التراث الثقافي التاريخي والمادي والمعنوي منذ أقدم العصور، فتراثنا أغنى من أن يحد بمرحلة حضارية واحدة...."[2]

يعد التراث العربي من أغنى الموروثات الثقافية القديمة، فهو يزخر بالتاريخ والفنون والآداب والنقد الرصين والحضارات والديانات السماوية ما يجعل تراثنا بدون مجال للشك ضخما وغنيا بكل أبعاده المتفرعة.

أهمية التراث ودوره في الثقافة الانسانية و الفكر الانساني:

تعد أهمية الموروث، في كونه المشكل للهوية، والشخصية المجتمعية والتي من خلالها، نتحاور مع الآخر المختلف، وعلى أساس ثقافتنا يتحاور معنا الأخر، فالموروث الثقافي يشبه الهندام الأنيق، الذي ترتديه لتشكل هيئتك الرسمية، وكينونتك مثال هذا نجد العباءة الخليجية فهي تمثل الانسان العربي بامتياز ورغم ما تكتسيه من رسمية، فهي تشكل ثقافة خاصة، فلا نجد صيني يرتدي العباءة الخليجية.

"...وتكمن أهمية دراسة التراث لتأثيره الواسع في المجتمع والفكر الإنساني والديني والتاريخي، فأي تطور ثقافي لأي مجتمع يحتاج إلى أسس وأعمدة ثقافية واجتماعية ، فالمجتمع وعاء مناسب للتراكم المعرفي والتطور الحضاري، إلى التزايد الكمي والنوعي الذي يصاحب التطور الذي لا يأتي فجأة، وإنما من خلال لبنة أساسية تصبح مع الزمن غير ملائمة لمتطلبات الزمن والحاضر، ولمعالجة الإشكاليات الاجتماعية المستجدة على أرض الواقع، يتم البناء عليها...."[3]

تبرز أهمية التراث في غناه المتسم بالجمال، ويصبح سلاحًا إيديولوجيًا يمثل العمود الفقري للأمة، والعصب الحساس لها، ورهان لا ينضب الحديث فيه، في مقولة "**هذا أنا كنت ولازلت وسأبقى أقوى**" وهو اعتراف ضمني لكينونة ومكانة وموقع هذه الأمة، وهو ما يجب أن تقف عليه وتنطلق منه لآفاق أوسع فالموروث الثقافي يمثل الأرضية الخصبة للانطلاق الفعلي في أفق في الخطاب النقدي والأدبي .

يعد الموروث الثقافي المخزون المتنوع، الذي يحمل بين ثناياه العريضة التراث الحضاري، الغير مادي والعادات والتقاليد، والعرف وإن إمكانية توظيفه واستثماره لاستغلاله تعتمد على مقدرة المجتمع، الواعي لقيمة هذا الموروث، ووضعه في ما يكون أهلا لنقله للأجيال الصاعدة لتكون لهم شخصيتهم المميزة والتي من خلالها يستطيعون التأقلم والتحاور مع باقي الثقافات والحضارات

ويعد التراث"...**هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم مدونة في كتب التراث...هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه، أو فقده...."**[4]

نجد أهمية اشتباك التراث الثقافي مع المنجزات الإبداعية والنقدية، في كونه يتقاطع معها، في قدرتها على رسم هذا الموروث والتعبير من خلال وتحليله، وبخاصة في الخطاب النقدي الذي عرف صراعا بين المناهج الوافدة والنقد العربي القديم.

"... **هنا يبرز الموروث الثقافي بوصفه حصنا منيعا تواجه به الأمة العربية المخاطر الخارجية التي تهدد كيانها القومي وهذا ما يحدث في مجتمعاتنا نتيجة التدخلات الخارجية وانعدام الأعمال ذات البواعث القومية التي تحصن لأي تدخلات خارجية ...."**[5].

كما أن كتب العلامة والمفكر الجزائري **عبد الملك مرتاض**، كانت السباقة لدراسة التراث النقدي القديم وعلاقاته، بالنقد الغربي والعربي الحديث، جعلتنا نستبطن فكرة البحث فالنظرياتالجديدة الغربية ذات الأصول العربية، فهو دائما يأخذ من القديم زبدته ومن المنجز الغربي أنجعه، وينطلق وفقهم للتقعيد لنظرياته ككتاب "**نظرية الرواية**" و"**نظرية النص الأدبي**" و "**نظرية القراءة**" و "**نظرية البلاغة**" وكل كتبه ذات دراسة منهجية، عميقة ومتألقة، كانت كلها من مبدأ التأسيس مع الربط بالتراث العربي القوي، والموروث الثقافي الفذ، وكان دائما يستند على فكرة الهوية قائلا:" **التراث العربي الأصيل حداثة متوهجة**"

ماهية الحداثة ودورها في الثقافة الانسانية و الفكر النقدي:

تلعب الحداثة في الوقت الراهن دورا مهما فهي من أهم القضايا الملفتة للنظر حيث استطاعت أن تستقطب مختلف الاتجاهات العلمية، والانسانية والفلسفية، والأدبية "...**ليس للحداثة موقفا فرديا إلا من حيث ارتباطها بانبثاق روح النقد والإبداع داخل ثقافة ما باعتبار أن النقد والابداع كلاهما عمل فردي....**[6] "

وهي متعددة المواقف وليس لها ارتباط واحد فهي متشعبة الارتباطات"...**هي...من أجل عموم الثقافة التي تنبثق فيها، الحداثة من أجل الحداثة لامعنى لها....**[7]"

ومن أهم القضايا التي تهتم بها الحداثة أنها تؤمن بالتغيير والنهوض على القديم ورفضه فهي"...**الحداثة رسالة ونزوع من أجل التحديث، تحديث الذهنية تحديث المعايير العقلية والوجدانية....**[8] "

تختلف انطلاقات القضايا الفكرية والنقدية والفلسفية للحداثة "...**التفكير في الحداثة بما هي سؤال فكري في الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة تفكير في تاريخها....**[9]"

فالحداثة تمتاز أنها تنطلق من تراث وتثور عليه"...**تفكر الحداثة في نفسها من خلال تفكيرها في التراث، أي من خلال التفكير في ما يفترض أنه نقيضها هذه ليست معالة ذهنية افتراضية وإنما هي واقعة تاريخية في الثقافة العربية....**"هذا ما يجعل الحداثة محل نظر واستقطاب كونها تنطلق من التراث نحو التجديد وتقزم عليه.

تستميز بكونها متشعبة الاتجاهات "...**الحداثة في جميع دلالتها تمتد إلى معظم ميادين الحياة المادية في هذه الدنيا، تحمل معها الفكر والفلسفة والاجتماع والاقتصاد والسياسة والأدب ....**[10]"

"... **الحداثة هي مسح للماضي كله في جرأة تجاوزت جرأت الكتاب الأوربيين وهي إلغاء للفكر الديني والتراث والمؤسسات الايمانية**...."فهي تثور على القديم باعتباره شيء أصبح من اللازم تجاوزه وتخطي نظرة التقديس له

موقف الناقد عبد الملك مرتاض من ثنائية التراث والحداثة في الخطاب النقدي:

يعد عبد الملك مرتاض قامة من قامات النقدي الأدبي المعاصر، **ومن** أكثر الخائضين في الجدال المحتدم، في الخطاب النقدي بين ثنائية التراث والحداثة، التي أسالت حرا كثيرا حولها.

"عبد الملك مرتاض ناقد حداثي من الجزائر، تخرّج في كلية آداب، جامعة الرباط عام 1963، ونال دكتوراه السلك الثالث من كلية آداب جامعة الجزائر عام 1970، ودكتوراه الدولة من السوربون الثالثة في باريس عام 1983. وهو أستاذ الأدب والنقد في جامعة وهران بالجزائر منذ عام 1970.

ظهر في ميدان النقد في منتصف الثمانينات، ثم استمر مخلصاً له، فوضع فيه عدة كتب هي: (بنية الخطاب الشعري) عام 1986، و (ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي لحكاية حمّال بغداد) عام 1993، و (شعرية القصيدة، قصيدة القراءة) عام 1994، و (تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية) عام 1995، و(مقامات السيوطي: تحليل سيميائي) عام 1996،و(في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد) عام 1998.[11]"

بعد مشواره العلمي الحافل بالإنجازات حيث يشتغل الأن كأستاذ في النقد بجامعه وهران، صدر له العديد من الكتب والمؤلفات التي أُضيفت للطوامير المكتبة العربية وزادا لا ينضب .

ينطلق مرتاض من كون التراث العربي على اختلاف تشعباته فهو كنز، زكى الحضارة العربية وقعد لها فكان لها صدى قوي **في الحضارات الانسانية "إن التراث العربي الاسلامي من حيث هو نتاج حضاري هو بحر زاخر بكنوز المعرفة وخزان للثقافة الانساني الرفيعة السخية، لقد عرف الجدل والمنطق وقد عرف الفلسفة والتيارات المذهبية الفكرية....[12]"**

فالتراث الأدبي النقدي العربي قد عرف نهضة قوية استطاع من خلالها، التقعيد للنظريات الأدبية النقدية التي تأخذ نصيبا كبيرا من الدراسة قديما وحديثا."... **واكب تلك النهضة الإبداعية السخية نهضة نقدية استطاعت أن ترقى بالنظرية النقدية إلى مستوى رفيع وذلك مالي لها....[13]"**

كما يستند عبد الملك مرتاض في موقفه النقدي المستند على التراث على من وصفهم بجهابذة النقد العربي القديم، الذين رسموا خطى النظريات النقدية ومن أهمهم الذين ذكرهم في كتابة" **نظرية النص الأدبي:"... من رجالات جهابذة كمحمد بن سلام الجمحي وأبي مُحَمَّد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، وقدامة بن جعفر، والحسن بن بشر الآمدي، وأبي عثمان عمرو بن الجاحظ، وأبي علي الحسن ابن رشيق المسلي الميلاد، القيرواني الدار، وأبي هلال العسكري، وعبد القاهر الجرجاني وابن الأثير وعلي بن عبد العزيز الجرجاني وحازم القرطاجني....[14]"**

تميز نقاد الأدب قديما بمعرفة النظريات الأدبية النقدية واستطاعوا تطبيقها فعليا في عصر النهضة الأدبية العربية فيؤكد مرتاض قائلا: «...**عرفوا حقا طلائع من النظريات النقدية ومارسوا تطبيقها على**

نصوص... نتيجة لذلك في إثراء التراث النقدي الانساني فليس بمستنكر علينا أن نتسأل اليم عن إمكان توظيف بعض هذه النظريات النقدية التراثية تعريمها في إجراءات الثقافة النقدية المعاصرة....[15]"

إلا أنه يتحفظ بقوله عرفوا طلائع النظريات فالعلوم كما نعرف رواسب من عديد الدراسات فلا يمكننا أن نفي القديم ولا ننفي الحديث وهي نتاجهما معها لماهي عليه الآن.

يبرز موقف عبد الملك مرتاض "...هل يجوز لنا أن تلك النظريات النقدية مجرد تراث بائد لا ينبغي له أن يستشرف العصر بأي وجه....[16]"

يطرح بتساؤله هنا قضية مهمة، وإشكالية متعددة الأبعاد حول مدامة النظريات النقدية وطلائعها قد عرفت في النقد العربي فلماذا نعتبرها مجرد تراث.

"...أن الفكر النقدي العربي القديم حاول بالنظريات والإجراءات التطبيقية، ومن العقوق أن نضرب صفحا عن الكشف مما قد يكون فيه من أصول النظريات غربية تبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالحداثة....[17]"

ومدام هذا الفكر النقدي العربي قد كان لسباق فلا عذر لتجاهله."... **وهي في حقيقتها لا تعدم أصولا لها في تراثنا مع اختلاف في المصطلح والمنهج والإجراء....[18]"**

النظريات الغربية لا تنفي أصولها العربية وتقول بها أيضا.

".. كما يرى عبد الملك مرتاض أن أهم قضية وأكبرها في القضايا النقدية بعد الجدل المحتدم في نظرية اللفظ والمعنى التي يعج بها النقد البلاغي العربي أن يكون السرقات الشعرية مقابلة وهي ما يمكن أن ترقى إلى مستوى النظرية النقدية في جانبها الشكلي على الأقل وهي معادل اصطلاحي لما يطلق عليه النقاد الجدد الغربيون التناص ....[19]"

تعد قضية اللفظ ومعنى من أهم القضايا التي خاض ضمارها النقد العربي قديما وهي المقابل لما يعرف بالتناص عند الغرب

"وهنا يتسأل عبد الملك مرتاض عن أن مفهوم السرقات الأدبية إن كان يختلف عن مصطلح التناص وهو في مضمونه وشكله نفسه....[20]"

إن قضايا النقد الغربي ونظرياته تضع نفسه في مواقف وتساؤلات كثيرة فإذا كانت هذه القضية النقدية قد عولجت في النقد العربي مضمونا وشكلا فلما عدم نسبها.

ومنه "... يكون النقد العربي القديم قد أسهم في أي أساس للنظريات النقدية الغربية الجديدة....[21]"

وهذا ما قد برز من خلال الدراسات العميقة للنقاد العرب حيث أكدوا أن الاختلاف ما هو إلا في المصطلحات أما المضمون فهو نفسه.

موقف الناقد عبد الملك مرتاض من قضية النظرية النقدية "التناص" :

يطرح عبد الملك مرتاض موقفه في كتابه واضحا وهو أنه يخالف، كما نجده متحدثا عن المخالفة بلسان الجماعة مؤكدا على أن قضية التناص هي قضية نقدية ذات أصول عربية ولا يجب نكر هذا خصة وأنه

درست شكلا ومضمونا في النقد العربي القديم "... **وإنا لنخالف عن هذا الرأي – نؤكد ذلك توكيدا ولا نقبل به شيئا ذلك بأن قدماء النقاد العرب كانوا خاضوا في هذه المسألة خوضا كثيرا....**[22]"

فإن دراسة قضية نقدية ما شكلا ومضمونا وكذا تطبيقها على المنجزات الإبداعية يكفي نسبها لأصحابها"... **فعالجوها من جميع مناحيها بتأسيس أسسها وتأصيل أصولها، وكل ما في الأمر أنهم لم يطلقوا عليها مصطلحِ "التناص" وإن ظلوا يعالجونها تحت مفهوم السرقات...."**

فلا غرو أن أول من **درست هذه** القضية هم العرب في تراثهم النقدي "**ينظر أول من اصطنع مصطلح " السرقات" وبلور مفهومه في النقد العربي القديم وأرسى مبادئ من أسسه... هو علي عبد العزيز الجرجاني**...."فالاختلاف فقط في المصطلح "**السرقات**" و " **التناص**"

واستدل مرتاض على موقفه على جملة من الكتب النقدية العربية القديمة **–طبقة فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي** .

_ الشعر والشعراء لابن قتيبة

_ نقد الشعر لقدامة بن جعفر

_ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق المسلي القيرواني

ويرى عبد الملك مرتاض "**أن تعريف ما يطلق عليه السيمائيون " مصطلح التناص" .... مع التسامح في التعريف، والتبسيط في التعبير هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا و أفكارا... فمفهوم التناص يعني ضرورة الاقرار بنسبة الابداع، فكل ما يكتبه كاتب أو يشعره شاعر إلا ثمرة من ثمرات القراءات أو السماعات السابقة للمبدع....**"

ومن الذين تناولوا نظرية التناص في النقد العربي القديم نجد حازم **القرطاجني وابن خلدون و...**

خاتمة:

بعد هذا الرحيل الاستكشافي للجدل المحتدم في قضية "**التناص**" التراث والحداثة في الخطاب النقدي الأدبي، وبعد تطلعنا لماهية التراث وماهية الحداثة والموقف النقدي للباحث عبد الملك مرتاض والذي أثبت بدراسته لنظرية انص الأدبي أن قضية اللفظ والمعنى نفسها ما تمسى حديثا بالتناص شكلا ومضمونا وأنه لا مجال لإنكار أن جهابذة النقد العربي قديما قد خاضوا ضمارها دراسة ونقدا وتحليلا كما أنهم طبقوها على عديد من المنجزات الإبداعية القديمة كما أكد لنا أنه من العقوق إنكار أن طلائع العديد من النظريات النقدية الأدبية ذات أصول عربية.

الهوامش:

[1] سناء أحمد سليم عبد الله : توظيف التراث في شعر بن زيد العبادي و أمية بن أبي الصلت الثقفي ،رسالة ماجيستير ،جامعة النجاح ،نابلس فلسطين/سنة 2004،ص6، نقلا عن الجابري، محمّد عابد: التراث والحداثة ، ط1، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية،1991، ص 162.

[2]المرجع السابق ، ص نفسها ، نقلا عن السيد، محمود أحمد: عصرنة التراث، مجلة التعريب، دمشق، المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر _المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عدد 20،(2000) ،ص 1_2.

[3]المرجعالسابق، ص 7.

[4]أحسن ثليلاني : توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص 12، نقلا عن إسماعيل ،سيد علي: أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة(،دار المرجاح)الكويت سنة 200،ص40.

[5]ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

[6] محمد عابد الجابري :التراث والحداثة، ص، 17.

[7] المرجع نفسه، ص نفسها.

[8] المرجع نفسه، ص نفسها.

[9] عبد الإله بلقزيز: نقد التراث، ط 1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية 2014.

[10] عدنان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الاسلامي منها، ط2، الرياض، دار النحوي للنشر والتوزيع، 1994.

[11] ينظر: محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، دراسة في نقد النقد، ط1، دمشق، اتحاد كتاب العرب 2004، ص 14.

[12] عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي،ط2 دار هومة، ،2010 ص 186.

[13] المرجع نفسه، ص،187.

[14]عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص187.

[15]المرجع نفسه، ص187.

[16]المرجع نفسه، ص نفسها.

[17] المرجع نفسه، ص 188.

[18]المرجع السابق، صنفسها.

[19]المرجع نفسه،ص 187.

[20] المرجع نفسه، ص 189.

[21] المرجع نفسه، ص نفسها.

[22]عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص189.

التَّمَاسُكُ النَّصِّيُّ بَيْنَ النَّقْدِ الْعَرَبِيِّ الْقَدِيمِ وَالنَّقْدِ الْغَرْبِيِّ الْحَدِيثِ وَالْمُعَاصِر

طه الأمين بودانة

جامعة عمّار ثليجي– الأغواط

الملخص:

هذا البحث عبارة عن دراسة مقارِنة لظاهرة طالما شغلت اهتمام النقاد قديما وحديثا؛ ألا وهي ظاهرة تماسك النص الأدبي، ونسعى من خلال هذه الدراسة لاستعراض آليات التماسك النصي في التراث النقدي العربي من خلال جهود حازم القرطاجني في كتابه"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" باعتباره أبرز نموذج في هذا المجال، وفي المقابل نستعرض كذلك هاته الآليات عند النقاد الغربيين في العصر الحديث من خلال مفهومين رئيسيين هما مفهوما "الاتساق" و"الانسجام"، وسنمهِّد لهذه الدراسة بالتعرف على مفهوم التماسك النصي وبيان أنواعه وأهميته، لنصل في الأخير إلى استقصاء أهم وجوه الالتقاء والافتراق بين الفريقين في دراسة هذه الظاهرة، مع البحث عن سبل تقريب وجهات النظر بين الفريقين للخروج برؤية نقدية جديدة تستدرك النقائص الملاحَظة في التجربتين وتستفيد في الوقت ذاته من مزاياها وإيجابياتها.

Abstract:

This study is a comparative research of a phenomenon that has long preoccupied the critics of ancient and modern; the phenomenon of consistency of the literary text, and we seek through this study to review the mechanisms of textual consistency in the arab critical heritage through the efforts of Hazem Carthaginian in his famous book, In contrast, we also review these mechanisms at western critics in the modern era through two main concepts are the concept of " cohesion " and " coherence ".

And we will begin this study by identifying the concept of textual consistency and the definition of its types and importance, to get the last to investigate the most important aspects of convergence and separation between the two teams in the study of this phenomenon, with the search for ways to bridge the gap between the two teams to come up with a new critical vision, which obviates the shortcomings observed in the experiments and at the same time benefit from their advantages.

مقدمة:

لطالما اهتم النقاد قديما وحديثا بتماسك النصوص الأدبية لما له من أهمية قصوى في تحقيق أدبية النص شعرا كان أو نثرا؛ ويتمظهر التماسك النصي عند النقاد المعاصرين بصفة خاصة في مفهومي الاتساق والانسجام؛ وبالرجوع إلى التراث النقدي العربي نجد أن النقاد العرب القدامى قد أدلوا بحظ وافر في دراسة هذا المظهر الجمالي من مظاهر جمالية النص الأدبي؛ لذلك نجد تقاربا كبيرا في المفاهيم بين الفريقين وإن اختلفت الوسائل والمصطلحات، ولعلّ أهم نموذج يواجهنا في هذا المجال في التراث دراسة حازم القرطاجني لتماسك النص الشعري في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء".

ونسعى من خلال هذه الورقة البحثية للإجابة عن مجموعة من الإشكاليات، من أهمهما ما يلي:

– ما هي آليات التماسك النصي عند النقاد العرب القدامى وعند النقاد الغربيين في العصر الحديث؟

– وكيف تناول كل من الفريقين هاته الآليات؟ وما هي وجوه الالتقاء والافتراق بينهما؟

– وهل ما توصل إليه النقاد الغربيون في مجال تماسك النص الأدبي يعتبر امتدادا ومكمِّلا لما جاء به نظراؤهم العرب، أم أن لكل من الفريقين مجاله وحدوده الخاصة؟

1– مفهوم التماسك النصي:

أخذت ظاهرة تماسك النصوص وترابطها حيزا كبيرا في الدراسات النقدية إضافة إلى الدراسات اللسانية النصية، وذلك لأهميتها الكبرى؛ فالتماسك خاصية ضرورية يجب توفرها في كل نص أدبي، والتماسك النصي من المصطلحات التي تمخضت عن دراسات علم اللغة النصي، ويُعبَّر به عن تلاحم الوحدات والعناصر المشكلة للنصوص من خلال مجموعة من العلاقات التي تربط أواصر النص بعضها ببعض حتى يصير قطعة واحدة تحمل خصائصها الذاتية والنوعية التي تميزها عن غيرها من النصوص الأخرى.[1]

ويجد النقاد واللسانيون صعوبة في تحديد مفهوم عام للتماسك النصي؛ وذلك لتداخله مع مجموعة من المصطلحات التي قد تعبر عنه من قريب أو بعيد، حيث ينضوي تحت هذا المصطلح عدة مصطلحات بعضها يدل على التماسك الشكلي أو اللفظي (كالاتساق أو السبك) "Cohesion" وبعضها يدل على التماسك الدلالي أو المعنوي أو المضموني (كالانسجام أو الحبك) "Coherence"، ولذلك فإن تناول موضوع التماسك النصي يقتضي التفريق الدقيق بين هاته المصطلحات، وسنأتي عليها بالتفصيل فيما يأتي من مباحث هذه المداخلة.

2– أهمية التماسك النصي:

يمكن حصر أهمية التماسك النصي في عدة أمور منها:

1– الإفادة

2– الوضوح

3– أمن اللبس

4– عدم الخلط أو ثبات عناصر الجملة

وكل هذه الأمور من أساسيات جمالية النص الأدبي؛ فمن خلالها يمكن أن نعد التماسك النصي داخل الخطاب من عوامل استقرار النص ورسوخه، ومن ثم تتجلى أهميته في تحقيق استقرار النص بمعنى عدم تشتت الدلالات الواردة في الجمل المكونة للنص، وعليه يمكن الاستناد إلى هذا المعيار ضمن معايير أخرى في تحديد مدى تحقق أدبية نص من النصوص شعرا كان أو نثرا.

والناقد يدرك مدى ترابط النص أو تماسكه عبر عوامل داخلية وأخرى خارجية؛ تتمثل في المتكلم والمخاطَب والبيئة المحيطة بالكلام؛ فالرسالة التي يطلقها الأديب تحمل كل خبراته الماضية والحاضرة فضلا عن بنائها القواعدي المتماسك؛ إذ تحتوي كل جملة من جمل هذه الرسالة على رابط أو أكثر يربطها بما يسبقها أو ما يلحقها، لذلك يجب أن تكون الجمل مترابطة لكي تكون نصا متماسكا.[2]

3– أنواع التماسك النصي:

يتجلى التماسك النصي في نوعين هما:

أ– التماسك الشكلي: ويتمثل في الترابط الرصفي القائم على مستوى البنية السطحية للكلام؛ بمعنى التشكيل النحوي للجمل وما يتعلق بعلاقات الترابط اللفظية كالإحالة والحذف والعطف ونحوها، فالنص الأدبي عبارة عن وحدة تترابط أجزاؤها عن طريق أدوات ربط صريحة، وبغياب هذا النوع من التماسك يختل النظام العام للكلام ويحصل الخلل وينفر المتلقي من سماعه فيفقد صحته التركيبية فضلا عن رونقه وجماله الأدبي، فالتماسك الشكلي للنص الأدبي يشكل قاعدة أساسية للتوافق الشكلي بين عناصر الخطاب.

ب- التماسك الدلالي أو المنطقي: ويعني علاقات الترابط المعنوي بين أجزاء من النص من ناحية وبين النص والسياقات المحيطة به من ناحية أخرى؛ وبعبارة أخرى هو الطريقة التي يتم بها ربط الأفكار داخل النص أو بين النص ومحيطه، ويعمل هذا الربط على تنظيم الأحداث والقضايا داخل بنية الخطاب الأدبي، كما يُضفي عليه ما يُعرف بالاستمرارية الدلالية أو التوليد الدلالي الذي يتجلى في منظومة المفاهيم الجديدة والمتولِّدة تباعا داخل عالم النص، وعلى هذا فهذا النوع من التماسك يخص البنية العميقة للنص ويتجلى في علاقات منطقية مثل: السببية، والإجمال والتفصيل، والعموم والخصوص، ونحوها.[3]

4- آليات التماسك النصي عند النقاد العرب القدامى "حازم القرطاجني نموذجا":

يُعد حازم القرطاجني (ت 684هـ) أبرز من تجاوز حدود الجملة إلى مستوى النص في التراث النقدي العربي، ذلك ما نلمسه في كتابه الشهير "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"؛ فقد قسَّمه أربعة مباحث هي: اللفظ (يمثل معجم الجملة)، المعنى (يمثل دلالة الجملة)، النظم (يمثل تركيب الجملة)، والأسلوب (يمثل المستوى النصي). كما اهتم بالوحدة الشعرية والعلاقات والروابط بين الجمل المكونة لها، وكان أول من قسَّم القصيدة العربية إلى فصول؛ حيث يتكون الفصل من بيتين إلى أربعة أبيات مُوحَّدة المعنى والمبنى، وأدرك الصلة بين مطلع القصيدة الذي سماه بالمقطع وبين آخرها الذي يحمل في ثناياه الانطباع الأخير والنهائي عن القصيدة.

ويشترط القرطاجني لتماسك الفصل أن تكون مواده متناسبة المسموعات والمفهومات حسنة الاطراد، غير متخاذلة النسج غير متميز بعضها عن بعض؛ ويقصد بالتميز أن يكون كل بيت كأنه مستقل بنفسه، وكأن القرطاجني يرى الكلمات خيوطا متداخلة ينشأ من قوة تشادها ثوب مكتمل النسيج متينة أجزاؤه، لذلك كان سباقا في الاهتمام بانسجام النص الشعري وتلاحمه.[4]

واهتم أيضا بالتأليف والتلاؤم في الكلام؛ فتحدث عن تلاؤم حروف الكلمة الواحدة، وكذا كلمات الجملة الواحدة، والجمل بعضها مع بعض، ولم يغفل حتى الانسجام الصوتي لأهميته في الربط بين المعاني، وهذا كله يشكل وحدة منسجمة تبرز جمالية النص الشعري؛ يقول في كتابه: «...ومن ذلك حسن التأليف وتلاؤمه؛ والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها، وائتلاف جملة مع جملة تُلاصِقُها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما.

ومنها ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال؛ فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال، ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات، أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها».[5]

وقد عبّر القرطاجني عن التماسك في النص الشعري بشقيه الشكلي والدلالي بعدة مصطلحات توازي هذا المصطلح منها: "المناسبة" و"التناسب" و"الاقتران"، وحاول أن يوضِّح ذلك الترابط القائم بين أجزاء القصيدة من خلال حديثه عن قوانين الابتداء والانتهاء وحسن التخلص بقوله: «...وإذا لم يكن البيت الثاني مناسبا للأول في حسنه غض ذلك من بهاء المبدأ وحسن الطليعة، وخصوصا إذا كان فيه قبح من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب...»؛[6] فالمناسبة هنا تعني التماسك والترابط الشكلي والمضموني معا.

أما قانونا الابتداء والانتهاء فقد أشار إليهما القرطاجني عن طريق مصطلحين رئيسيين هما "التسويم" و"التحجيل"؛ فالتسويم هو الأبيات التي يُفتتح بها الفصل أو القصيدة، والتحجيل هو الأبيات التي يُختتم بها الفصل أو القصيدة، وتختلف وظيفة التحجيل عن وظيفة التسويم؛ فإذا كان هذا الأخير منبئا بغرض القصيدة وبمقصد المتكلم، فإن التحجيل وظيفته تعزيز معنى أبيات الفصل بطريقة عقلية؛ ولذلك يحسُن أن يُورَد على جهة الاستدلال على ما قبله أو على جهة التمثيل ويكون مَنْحُوًا به منحى التصديق والإقناع. لكن

ليس كل فصل يقبل التحجيل؛ بل يُلجَأ إليه بحسب ما يَعِنّ للخاطر ويسنح من غير استكراه ولا تكلف في وزن أو قافية أو هيأة معينة للجملة.

ووصل القرطاجني باهتمامه بالتماسك والانسجام النصي إلى المستوى التداولي؛ حيث يرى أن التأثير على المتلقي مرتبط بحسن ديباجة القصيدة؛ وهي أمور تتعلق باللفظ والمعنى والنظم والأسلوب، ومرتبط أيضا بالاستعداد والقابلية؛ والاستعداد كما يقول القرطاجني نوعان:« استعداد بأن تكون للنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما بحسب شدة موافقته لتلك الحال والهوى ؛كما قال المتنبي:

وإنما تنفع المقالة في المرء ** إذا وافقت هوى في الفؤاد[7]

والاستعداد الثاني هو أن تكون النفوس معتقدة في الشعر أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة، هكذا كان اعتقاد العرب في الشعر؛ فكم خطب عظيم هوّنه عندهم بيت! وكم خطب هين عظمه بيت آخر!، ولهذا كانت ملوكهم ترفع أقدار الشعراء المحسنين، وتحسن مكافأتهم على إحسانهم».[8]

وفي الختام يمكن تصنيف وصف حازم القرطاجني لتماسك القصيدة إلى ما يلي:

1- تماسك الفصل:

أ- أن يكون متماسك النسج.

ب- أن يكون نمط النظم مناسبا للغرض.

ج- تقديم الأهم فالأهم.

د- أن تكون بين أبياته علاقة اقتضاء؛ كالسببية، والمحاكاة والتفسير...الخ

2- تماسك الفصول:

أ- استمرار غرض الفصل السابق في اللاحق.

ب- أن تكون الفصول متصلة العبارة والغرض.

ج- أن تكون الفصول متصلة العبارة دون الغرض.

د- أن تكون الفصول متصلة الغرض دون العبارة.

3- العلاقات بين الفصول:

أ- الانتقال من الجزء إلى الكل أو العكس.

ب- أن يكون رأس الفصل دالا على بقية الفصل (بحيث تكون الأبيات التي تليه تنمية له...).

ج- أن يكون آخر الفصل أو القصيدة استدلالا على ما تقدم منه أو منها.[9]

5- آليات التماسك النصي عند النقاد الغربيين في العصر الحديث:

تتمثل هذه الآليات في مفهومين رئيسيين هما: الاتساق "Cohesion" والانسجام "Coherence".

أ- مفهوم الاتساق: يعرفه مُحَمَّد خطابي بأنه « ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص أو خطاب ما، ويُهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته...فهو بنية تظهر فوق سطح النص، تتمثل في مجموعة من الروابط والوسائل الشكلية النحوية والمعجمية، تقوم بربط وتقوية جمل ومتتاليات النص حتى تصبح بناءً نصيا متماسكا لا نصا ضعيفا رخوا». [10]

ويتحقق الاتساق بواسطة مجموعة من الأدوات هي:

1- الإحالة: يعرفها هاليداي "Halliday" ورقية حسن بأنها «الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة، وتعتبر الإحالة علاقة دلالية، ومن ثم لا تخضع لقيود نحوية، إلا أنها تخضع لقيد دلالي وهي وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه»؛[11] وهذا يعني أن الإحالة تعتمد على روابط ووسائل تعمل على التحام النصوص وتماسكها، وتتجلى في عناصر تسهم في ربط أجزاء النص سابقه بلاحقه، وللإحالة أهمية كبيرة داخل النص كونها تعمل على تحقيق الترابط بين أجزائه وتحقيق استمراريته وتفسيره؛ فتقوم بدور الرابط بين المحيل والمحال إليه متقدّما كان أو متأخّرا مذكورا في سياق الكلام أو مُقدَّرا.

* أنواع الإحالة: الإحالة نوعان هما:

أ- الإحالة المقامية (الخارجية): هي إحالة عنصر لغوي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي؛ فهي تربط اللغة بالعالم الخارجي لذلك تكون أكثر فاعلية وتأثير في المتلقي؛ لأنها لا تُفسَّر في ضوء النص وحده وإنما في ضوء العلاقة بالعالم الخارجي مما يستوجب العودة إلى ظروف إنتاج النص للوقوف على المعنى الحقيقي.

ب- الإحالة النصية (الداخلية): وهي عبارة عن علاقات إحالية تتم داخل النص سواء كان ذلك بالرجوع إلى ما سبق وهو ما يُعرف بالإحالة القبلية، أم بالإشارة إلى ما سوف يأتي داخل النص وهو ما يُعرف بالإحالة البعدية.

2- الاستبدال: يعتبر وسيلة أساسية تُعتمد في اتساق النص؛ وذلك أن يستبدل منتج النص لفظا بلفظ آخر له نفس المدلول، فالاستبدال مصدر أساسي في تماسك النصوص وارتباطها؛ حيث يمكن لعنصر أو لفظ أن يحل مكان الآخر ويضمن استمرارية الجمل ويقوم بالربط بينها. وهو ثلاثة أنواع:

أ- استبدال اسمي: يتم بواسطة استخدام عناصر لغوية اسمية مثل: آخر، آخرون، أخرى...كقولنا: "تعطلت سيارتنا فركبنا **أخرى**..."

ب- استبدال فعلي: وهو استبدال الفعل بفعل آخر؛ كقولنا: "لم أتمكّن من زيارتي صديقي يوم الجمعة **فقمتُ بها** في اليوم الموالي".

ج- استبدال قولي: هو استبدالٌ لجملةٍ بكاملها، وعليه تقع جملة الاستبدال في البداية لتأتي بعدها الكلمة المستبدلة خارج حدود الجملة باستخدام بعض الكلمات مثل: هذا، ذلك...كقوله تعالى: ﴿جَنَّاتِ عَدْنٍ مُفَتَّحَةً لَهُمُ الْأَبْوَابُ (50) مُتَّكِئِينَ فِيهَا يَدْعُونَ فِيهَا بِفَاكِهَةٍ كَثِيرَةٍ وَشَرَابٍ (51) وَعِنْدَهُمْ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ أَتْرَابٌ (52) **هَذَا** مَا تُوعَدُونَ لِيَوْمِ الْحِسَابِ (53) إِنَّ هَذَا لَرِزْقُنَا مَا لَهُ مِنْ نَفَادٍ (54) **هَذَا** وَإِنَّ لِلطَّاغِينَ لَشَرَّ مَآبٍ﴾ [ص: 50- 55].

3- الحذف: الحذف كما يقول "دي بوجراند" "De Beaugrande" هو « استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو أن يُعدل بواسطة العبارات الناقصة...»،[12] ولا يتم الحذف إلا إذا كان الباقي في بناء الجملة بعد الحذف معينا في الدلالة كافيا في أداء المعنى.

4- الوصل: يعد من أهم المظاهر التي تؤكد على اتساق النصوص وتماسكها، ويعرفه "هاليداي" بأنه: "تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منتظم"؛ وعليه فإن الوصل يتمثل في ربط السوابق باللواحق داخل النصوص من خلال أدوات رابطة كأسماء الإشارة والأسماء الموصولة وحروف العطف؛ فهو يصل وصلا مباشرا بين جملتين أو مقطعين في النص، وأهميته تتجلى في إظهار النص الأدبي كوحدة متماسكة، ويُعتبر علاقة اتساق أساسية في النص لأنه يعمل على تقوية الأسباب بين متواليات الجمل المشكلة للنص ويجعلها متماسكة.[13]

5- الاتساق المعجمي: يُعد الاتساق المعجمي مظهرا من مظاهر الاتساق النصي، ويعرفه "هاليداي" بأنه ذلك الرابط الذي يتحقق من خلال اختيار المفردات عن طريق إحالة عنصر إلى آخر، والعناصر المعجمية المرتبطة بعضها ببعض تضمن الفهم المتواصل للنص أثناء قراءته، وهذه العناصر لا تُفهم إلا بالتفطن إلى صلتها بما تحيل عليه والمحال عليه يعطيها مدلولها، وهي في العربية عديدة تدخل

فيها الضمائر وأسماء الإشارة وبعض العناصر المعجمية الأخرى؛ أي أن العناصر المعجمية تُفهم من خلال العناصر المحال إليها التي تتمثل في الضمائر وأسماء الإشارة وغيرها من العناصر، وينقسم الاتساق المعجمي قسمين هما:

أ- التكرير "Reiteration": وهو شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي أو مرادف له أو شبه مرادف أو عنصرا مطلقا أو اسما عاما؛ والمثال التالي يوضح هذا الأمر:

I turned to the acsent of the peak, (the acsent,the climb,the task, it) is easy)

شرعتُ في الصعود إلى القمة؛ (الصعود، التسلق، العمل، الشيء، هو) سهل للغاية.

ب- التضام "Collocation": هو توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك؛ مثال ذلك قولنا:

Why does this **boy** wriggle all the time? **Girls** don't wriggle

(ما لهذا **الولد** يتلوى في كل وقت وحين؟ **البنات** لا تتلوى)؛ فالولد والبنت ليسا مترادفين، وليس لهما نفس المحال، ومع ذلك فورودهما في خطاب ما يسهم في التماسك النصي.[14]

ب- مفهوم الانسجام "Coherence": الانسجام كما يرى النقاد المعاصرون هو مجموع العلاقات التي تربط معاني الأقوال في الخطاب أو معاني الجمل في النص، وبصفة عامة يصبح النص متماسكا إذا وُجدت سلسلة من الجمل تطور الفكرة الأساسية. وعلى هذا الأساس فالانسجام يضمن التتابع والاندماج التدريجي للمعاني حول موضوع الكلام، وهذا يفترض قبولا متبادلا للمتصورات التي تحدد صورة عالم النص الأدبي المصمم كبناء عقلي.[15]

* آليات الانسجام النصي:

1- السياق: يعتبر من أهم الآليات المعتمدة في دراسة انسجام النصوص الأدبية، ويُقصد به مجموعة العناصر الخارجية التي تساعد في نقل المعلومات أو تنشيط التفاعل بين المرسِل والمتلقي؛ فالسياق يتشكل من علاقة النص بالقارئ أو المتلقي، فله أهمية كبيرة في تحقيق الانسجام في النص الأدبي، كما يساهم في إحداث التماسك بين أجزاء النص؛ فوجوده ضروري وبدونه لا يمكن للجمل أو للنصوص أن تكون مترابطة أو متماسكة؛ لذلك قيل: "إن الجمل وأشكال القول تتماسك دلاليا من خلال المعلومات التي يقدمها النص، ولكن إذا فقدت الجملُ السياقَ تكون غير متماسكة الأجزاء".

والسياق يتشكل من منتج النص والمتلقي والزمان والمكان، لهذا فالواجب على محلل النصوص الأدبية أن يكون على علم بالسياق؛ لأنه يلعب دورا هاما في اكتشاف الغموض الذي يكتنف غالبا النصوص الأدبية فهو يسهم بشكل رئيسي في تحديد المعنى العام لها.

* عناصر السياق: يتكون السياق من العناصر التالية:

- المرسِل أو المنتِج: وهو المتكلم أو الكاتب
- المتلقي: وهو المستمع أو القارئ
- الزمان والمكان: وهما إطار إنتاج النص الأدبي
- الموضوع: وهو الفكرة التي يدور حولها النص
- الحضور: وهم مستمعون آخرون حضورهم يساعد في فهم النص الأدبي
- القناة: وهي كيفية التواصل بين المشاركين في الحدث الكلامي
- النظام: يكون إما لغة أو لهجة أو أسلوب
- الغرض: أي القصد من النص المنتَج؛ ويجب أن يكون نتيجة للحدث التواصلي.[16]

2- مبدأ التغريض: ويعتبر الوسيلة الأساسية المعتمد عليها في اكتساب خاصية الانسجام النصي؛ وهو كما يرى كلٌّ من "براون" و"يول" كل ما وقع في صدارة الكلام وكل ما قيل في أوله، لذلك فإن نقطة بداية أي نص تكمن في عنوانه أو الجملة الأولى، فالعنوان عنصر مهم في سيميولوجيا النص ففيه تتجلى مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي. فالعنوان له دور كبير في توضيح مقاصد النصوص الأدبية وفك الغموض عنها، ويمنح المتلقي توقعات قوية حول موضوع الخطاب أو النص، ويتمكن بذلك من تفسيره وتأويله، فهو وسيلة تعبيرية عن الموضوع.[17]

3- مبدأ التأويل المحلي: يرتبط هذا المبدأ بما يمكن أن يُعتبر تقييدا للطاقة التأويلية لدى المتلقي باعتماده على خصائص السياق، فيعتمد فيه القارئ على إعمال فكره؛ حيث يستعين بما عنده من آليات لغوية وغير لغوية ضمن النص أو خارجه ليتوصل إلى الدلالة المرادة.[18]

4- مبدأ التشابه: يتعامل المتلقي وفق هذا المبدأ مع النصوص من خلال التجربة التي اكتسبها بفعل القراءة، ويؤدي إلى استخلاص الخصائص والمميزات النوعية من النصوص الأدبية، وهذه الخصائص تمكنه من قياس بعضها على بعض من أجل الفهم والتأويل في ضوء التجربة السابقة؛ أي النظر في النص أو الخطاب الحالي في علاقة مع نص سابق يشبهه، والمشابهة أداة تساعد على الفهم، كما تساهم في تحقيق تأويل منسجم ومتماسك، ويُعد هذا المبدأ أحد الاستكشافات الأساسية التي يتبناها المستمعون والمحللون في تحديد تأويلات النصوص الأدبية. ويعتمد هذا المبدأ على التجربة السابقة التي تساعد القارئ على تحليل النصوص، وتتجلى أهمية التجربة السابقة في المساهمة في إدراك المتلقي للاطرادات عن طريق التعميم، ولا تتأتى هذه التجربة إلا بعد ممارسة طويلة ومتنوعة.[19]

6- وجوه الالتقاء والافتراق بين الفريقين في دراسة التماسك النصي:

أ- وجوه الالتقاء:

يمكن أن نوجز وجوه الالتقاء بين الفريقين في دراسة التماسك النصي في النقاط التالية:

1- استطاع كلٌّ من الفريقين بدراستهم للتماسك النصي تخطي العتبة المعهودة في الدرس اللغوي؛ ألا وهي الجملة إلى فضاء أوسع وأرحب وهو النص.

2- استفاد كلٌّ من الفريقين في دراستهم لهذه الظاهرة من جهود اللغويين؛ فالقرطاجني استفاد من جهود البلاغيين وعلماء المعاني وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني (471هـ)، والنقاد الغربيون استفادوا من جهود علماء لسانيات النص.

3- توصَّل الفريقان باهتمامهما بالتماسك والانسجام النصي إلى المستوى التداولي؛ فالقرطاجني يرى أن التأثير على المتلقي مرتبط بحسن ديباجة القصيدة؛ وهي أمور تتعلق باللفظ والمعنى والنظم والأسلوب، ومرتبط أيضا بالاستعداد والقابلية؛ والاستعداد نوعان:

1- استعداد بأن تكون النفس مُهيَّأة تجاه النص الشعري لأنْ يحركها بحسب شدة موافقته لحالها وهواها؛ كما قال المتنبي:

وإنما تنفع المقالة في المرء ** إذا وافقت هوى في الفؤاد

2- والاستعداد الثاني هو أن تكون النفوس متطلعة إلى النص الشعري على أنه محفِّز يحرك النفوس إلى الإجابة إلى مقتضاه بما يتيحه من هزة الارتياح لحسن المحاكاة، فكم من خطب عظيم يهوّنه بيت! وكم من خطب هيِّن يعظمه بيت آخر!، ولهذا كانت ملوك العرب ترفع أقدار الشعراء المحسنين، وتحسن مكافأتهم على إحسانهم.[20]

وفي المقابل اهتم النقاد الغربيون كذلك بالبعد التداولي للتماسك النصي؛ وذلك من خلال إدراج السياق ضمن آليات الانسجام النصي، والسياق يتشكل من منتج النص والمتلقي والزمان والمكان، وأوجبوا على محلل النصوص الأدبية أن يكون على علم بالسياق؛ لأنه يلعب دورا هاما في اكتشاف الغموض الذي يكتنف غالبا تلك النصوص، وهو بذلك يسهم في تحقيق الانسجام النصي.

د- ابتكر كلٌّ من الفريقين مصطلحات جديدة لمعانٍ جديدة لم تكن معروفة من قبل في الدراسات اللغوية والأدبية؛ فالقرطاجني جاء بمصطلحات لها وزنها في الدرس النقدي العربي من أهمها ما يلي :

1- الفصل وعَنى به المقطع الشعري المتكوِّن من بيتين إلى أربعة أبيات موحَّدة المعنى والمبنى.

2- التسويم وهو الأبيات التي يُفتتح بها الفصل أو القصيدة.

3- التحجيل وهو الأبيات التي يُختتم بها الفصل أو القصيدة.

والأمر نفسه يقال عن النقاد الغربيين؛ فمن أشهر وأهم المصطلحات التي أتوا بها والتي كان لها دورها البارز في ميدان الدراسات اللغوية والنقدية ما يلي:

1- الاتساق وهو التماسك الشكلي أو اللفظي للنص الأدبي.

2- الانسجام وهو التماسك المعنوي أو الدلالي للنص الأدبي.

3- مبدأ التغريض: وهو كل ما وقع في صدارة النص الأدبي وكل ما ورد في أوله.

4- مبدأ التشابه: ويُقصَد به النظر في النص أو الخطاب الحالي من حيث علاقته مع نص سابق يشبهه، والمشابهة أداة تساعد على الفهم، كما تساهم في تحقيق تأويل منسجم ومتماسك.

5- مبدأ التأويل المحلي: يعتمد فيه القارئ على إعمال فكره؛ حيث يستعين بما عنده من آليات لغوية وغير لغوية ضمن النص أو خارجه ليتوصل إلى الدلالة المرادة.

هـ- اهتم كلٌّ من الفريقين بالتماسك النصي بشقيه الشكلي والمعنوي؛ فنجد القرطاجني يشترط التماسك الشكلي أو اللفظي في النص الشعري في قوله مثلا:«...ومن ذلك حسن التأليف وتلاؤمه؛ والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها، وائتلاف جملة مع جملة تُلاصِقُها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما»،[21] كما يشترط أيضا التماسك المعنوي وهو ما نلمسه في قوله مثلا: « ومنها ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال، ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات، ... ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها».[22]

ويتجلى اهتمام القرطاجني بالتماسك المعنوي كذلك في الشروط التي وضعها لتماسك الفصل الواحد أو مجموعة الفصول، والتي من بينها:

1- أن يكون نمط نظم الفصل مناسبا للغرض

2- أن تكون بين أبياته علاقة اقتضاء؛ كالسببية، والمحاكاة والتفسير...الخ

3- استمرار غرض الفصل السابق في اللاحق.

4- أن يكون رأس الفصل دالا على بقية الفصل (بحيث تكون الأبيات التي تليه تنمية له...).

5- أن يكون آخر الفصل أو القصيدة استدلالا على ما تقدم منه أو منها.

أما النقاد الغربيون فقد حَذَوْ حَذْوَ القرطاجني في الاهتمام بالتماسك النصي بشقيه الشكلي والمعنوي؛ وقد تجلى ذلك في اهتمامهم الكبير بآليتين أساسيتين يرتكز عليهما تماسك النص الأدبي هما: الاتساق "Cohesion"؛ وهو التماسك الشكلي، والانسجام "Coherence"؛ وهو التماسك المعنوي أو الدلالي.

ب- وجوه الافتراق:

وبالمقابل يمكن أن نوجز وجوه الافتراق بين الفريقين في دراسة التماسك النصي في النقاط التالية:

أ- اقتصر القرطاجني في دراسته للتماسك النصي على النص الشعري بخلاف النقاد الغربيين الذين تناولوا النص الأدبي بصفة عامة شعرا كان أو نثرا.

ب- تناول النقاد الغربيون في دراستهم للتماسك النصي جلّ الظواهر التي تساهم في صنع التماسك، سواء كانت هذه الظواهر منضوية تحت ما يُعرف بالاتساق أو ما يُعرف بالانسجام؛ كالإحالة والاستبدال والحذف والتكرير والتضام والسياق ونحوها، أما القرطاجني فتحدث عن ظاهرة التماسك بصفة عامة ولم يتطرق إلى استعراض الظواهر اللغوية المنضوية تحت هذه الظاهرة الكبرى بالتفصيل الذي لاحظناه عند النقاد الغربيين.

ج- يُعد الاتساق المعجمي المتمثل في ظاهرتي التكرير "Reiteration" والتضام "Collocation" من الإضافات التي أثرى بها النقاد الغربيون في العصر الحديث ظاهرة تماسك النص الأدبي؛ فهاتان الظاهرتان وخصوصا ظاهرة التضام لم يتعرض لها القرطاجني ولا حتى النقاد واللغويون قبله كابن طباطبا (322هـ) والحاتمي (388هـ) والجرجاني وغيرهم، وإن أشاروا إشارات عابرة إلى ظاهرة التكرار لم ترق إلى مستوى الدراسة العلمية الشاملة.

د- درس النقاد الغربيون تماسك النصوص الأدبية وفق رؤية علمية جديدة أُسِّس لها من قبل علماء اللسانيات من خلال الوافد الجديد على الساحة اللسانية العالمية، وهو ما يُعرف بـ"لسانيات النص" أو "نحو النص"؛ وهو علم جديد وُضعت أُسسه بداية من منتصف القرن العشرين، لذلك تميزت دراستهم لهذه الظاهرة بالتنظيم واكتست الطابع المنهجي العلمي مقارنة بدراسة القرطاجني؛ حيث لم تَرْقَ إلى هذا المستوى من النضج.

هـ- اِتَّسمت دراسة القرطاجني كَجُلِّ الدراسات النقدية العربية القديمة بالطابع المعياري؛ حيث ختم القرطاجني دراسته بمجموعة من الشروط والقواعد التي ينبغي للشاعر التزامُها كي تكون قصيدته متماسكة متلاحمة الأجزاء، أما النقاد الغربيون فيُلاحظ أن دراستهم كانت وصفية بحتة؛ فقد توصلوا عن طريق الملاحظة العلمية لمجموعة من النصوص الأدبية إلى اكتشاف الآليات والأسس التي تجعل نصا ما متماسكا، ولعلّهم تأثروا في ذلك بالمنهج الوصفي الذي كان مُعتَمَدًا في ميدان العلوم الطبيعية ثم استفادت منه العلوم الإنسانية كذلك لاحقا.

خاتمة:

خلاصة ما توصلتُ إليه من نتائج وتوصيات في بحثي هذا ما يلي:

1- تُعد دراسة القرطاجني للتماسك النصي تجربة رائدة في النقد العربي القديم؛ حيث كانت خطوة جريئة نقلت مجال اهتمام النقد العربي من حيّز البيت الشعري الواحد إلى فضاء القصيدة بأكملها.

2- يُعد ظهور لسانيات النص في الخمسينيات من القرن الماضي نقطة تحول بارزة في مسار الدراسات النقدية الغربية؛ حيث انصب الاهتمام بعد هذه الفترة على الدراسات النصية واتجهت اهتمامات النقاد نحو دراسة آليات تماسك النصوص الأدبية.

3- لاحظنا من خلال دراسة نقاط الالتقاء والافتراق بين الدراستين العربية والغربية أن لكلٍّ من الدراستين خصوصيتها التي فرضتها بيئتها، إلا أن هذا لم يمنع من وجود قواسم مشتركة بين الدراستين؛ لعلّ أبرزها أن كلاً من الدراستين أسّست لمرحلة جديدة في الدرسين اللغوي والنقدي؛ مرحلة جعلت النقد العربي يتجاوز حدود البيت الشعري الواحد إلى النص الشعري بأكمله وجعلت النقد الغربي يتجاوز ضيق الجملة إلى رحابة النص.

4- لعل أبرز عيب في دراسة القرطاجني أنها اقتصرت على النص الشعري، وفي المقابل لم يُولِ النقاد الغربيون اهتماما كافيا بالجوانب الجمالية للنص الأدبي، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى بيئة كلٍّ من الفريقين؛ فالبيئة العربية طغى فيها النص الشعري على حساب

النص النثري ومال فيها النقاد أكثر إلى تتبع الجوانب الذوقية الجمالية، أما البيئة الغربية فتميزت بسيادة المنهج الوصفي المقتبَس من ميدان العلوم الطبيعية، وصرامة هذا المنهج حالت دون الاهتمام بالجوانب الذوقية والجمالية للنص الأدبي.

5- لا مناص من اعتبار ما توصل إليه النقاد الغربيون في مجال تماسك النص الأدبي امتدادا ومكمِّلا لما جاء به نظراؤهم العرب، سواء اقتبسوا منهم أم لا، إلا أنَّ هذا لا يُلغي الفوارق والخصوصية التي تميّز كلاًّ من البيئتين النقديتين العربية والغربية.

6- بناء على الدراسة التي قمنا بها فإننا نوصي الباحثين في هذا المجال أن ينطلقوا من التجربتين السابقتين للتأسيس لرؤية نقدية جديدة تتخذ من النص الأدبي بأكمله شعرا كان أو نثرا ميدانا للدراسة، وتأخذ في عين الاعتبار خصوصية البيئة العربية دون أن يمنعها ذلك من الاستفادة من التجربة النقدية الغربية، وبهذا تستدرك هذه الرؤية الجديدة النقائص الملاحَظة في التجربتين وتستفيد في الوقت ذاته من مزاياها وإيجابياتها، وهذا هو السبيل الأمثل للخروج برؤية نقدية متكاملة متوازنة تستجيب لتطلعات ومقتضيات هذا العصر.

الهوامش:

[1] – ينظر: بشرى حمدي البستاني ودوسن عبد الغني المختار، في مفهوم النص ومعايير نصية القرآن الكريم- دراسة نظرية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مجلة جامعة الموصل، مج: 11، ع: 1، جويلية 2011، ص: 184.

[2] – ينظر: أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس اللغوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط: 1، 2001م، ص: 42.

[3] – ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، ط: 1، 2000م، ج: 1، ص: 95، 96.

[4] – ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسرج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط: 2، 1982، ص: 288.

[5] – المصدر نفسه، ص: 71.

[6] – المصدر نفسه، ص: 99.

[7] – المتنبي أبو الطيب أحمد بن الحسين، الديوان، (د، تح)، دار بيروت: بيروت، (د، ط)، 1403- 1983، ص: 463.

[8] – القرطاجني، منهاج البلغاء: 39.

[9] – ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط: 1، 1991، ص: 162- 163.

[10] – المرجع نفسه، ص: 13.

[11] – المرجع نفسه، ص: 16، نقلا عن Hallidany, M. A. K and , R . Hassan , Cohesion in English,Longman- London, 1976, p: 33

[12] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 21، نقلا عن Debeaugrnde. R, and Wolfgang Dressler , Introduction to text linguistics, ,Longman- London, 1981, p: 320

[13] – ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج: 1، ص: 40، الأزهر الزناد، نسيج النص "بحث فيما يكون به الملفوظ نصا"، المركز الثقافي العربي: بيروت – الدار البيضاء، ط: 1، 1413هـ- 1993م، ص: 37.

[14] – ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص: 24، 25.

[15] – ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: 3، 1992م، ص: 7.

[16] – ينظر: رومان ياكوبسون، القضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال: الدار البيضاء، ط: 1، 1408هـ- 1988م، ص: 27.

[17] – ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 59 ، نقلا عن Brown .G, and George Yule, Discourse Analysis,C.U.P London, 1983, p: 126

[18] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 56 ، نقلا عن ذات المرجع، ص: 58.

[19] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 58، نقلا عن ذات المرجع، ص: 64- 66

[20] – ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء،ص: 39.

[21] – المصدر نفسه، ص: 71.

[22] – المصدر نفسه، ص: 71.

التَّفْكِيكِيَّةُ وأُسْلُوبِيَّةُ الانحِرافِ عِندَ أبِي حَيَّانٍ التَّوحِيدِي

تقار يوسف/أ.د زيوش مُحَمَّد

الجامعة:حسيبة بن بوعلي بالشلف.

الملخّص:

يقول الدكتور مصطفى ناصف:إنّ الحقيقة الأولى والمهمّة في تناول النّص هي وجود أنواع عديدة من المعنى ماثلة في التّراث(اللّغة والتّفسير والتّواصل:10)وإذا رجعنا إلى تراثنا النقدي الأدبي فإنّنا نجد أصولا لنظريّات نقديّة حديثة لدى أسلافنا حاولوا فيها طرح رؤاهم في عدّة قضايا كانت مثار اهتمامهم،ومن هؤلاء النقاد القدامى نذكر أبا حيّان التوحيدي صاحب التآليف الماتعة والتّصانيف الشّائعة،فقد أظهر أبو حيّان في تآليفه مقدرة عجيبة في التلاعب باللغة وتطويعها كيفما شاء،ومع تنوّع تصانيفه وتعدّدها فإنّنا نجد في ثناياها بعض الأفكار والرؤى التي طرحها أبو حيّان في كتاباته تلك،حيث تمّ التّركيز على رؤيتين من آراءه النقديّة هما نظرته لما يسمّى بالتّفكيكيّة وكذا رؤيته لظاهرة الانحراف الأسلوبي،ومن هنا جاءت الاشكالية التالية:كيف كانت نظرة أبي حيّان للنصوص من خلال طرحه لظاهرتي التّفكيكيّة والانحراف الأسلوبي؟.

الكلمات المفتاحيّة:التفكيكية،أسلوبية الانزياح(الانحراف)،أبو حيّان التّوحيدي،مدوّنات أبي حيّان التّوحيدي.

Résumé:

Dr. Mustafa Nasif a déclaré: Le fait premier dans le traitement du texte est l'existence de nombreux types de sens représentés dans le patrimoine (langue, interprétation et communication: 10). Abu Hayyan, auteur de compositions intéressantes et de classifications populaires, a démontré une capacité remarquable à manipuler et à adapter le langage à volonté. Ces écrits, où l'accent a été mis sur deux visions de l'argent ses vues sont son point de vue de la Baltvkikah soi-disant, ainsi que sa vision du phénomène de l'écart stylistique, d'où le dilemme suivant: déstructuration ؟Comment le regard des textes Abou Hayyan mis en avant par les phénomènes de et l'écart maniériste

Mots clés:déconstruction, méthode de déplacement (déviation), monothéiste Abu Hayyan, blogs monothéistes Abu Hayyan

1-التفكيكية(مفهومها ومنطلقاتها الفكرية):

إنّ التفكيكيّة كنظريّة معرفيّة فلسفيّة قامت أساسا لتعيد قراءة النّصوص الأدبيّة من منظور معرفيّ خاص ينطلق"من جملة مسلّمات تناقض المطلق وتفتح المجال لنقد لا يستقرّ على أسس معيّنة،لأنّ المبدأ الأساسي هو البحث فيما وراء النّص وتفكيكه بعد ذلك"[1]فالكتابة التفكيكيّة في نظر منظّريها لا يمكن أن تَصِل أبدا إلى الحقيقة المطلقة لأنّ القرّاء أثناء قراءتهم للنّصوص تختلف نظرتهم حِيالها باختلاف ثقافات ومرجعيّات القرّاء أنفسهم،وبالتّالي استحالة الوصول إلى المعنى النّهائي،فقد نظرت التفكيكية إلى الخطاب بوصفه نظاما غير منجز إلّا في مستواه الملفوظ؛أي في التّمظهر الخطّي الذي قِوامه الدّوال،لتعني بذلك أنّ الخطاب ينتج باستمرار ولا يتوقّف بموت كاتبه[2]

فعمل التّفكيكية إذن هو محاولة فتح النّصوص أمام القرّاء حتّى يتسنّى لكلّ قارئ أن يتأوّل هذا النّص وفق مرجعيّته وإيديولوجيّته الخاصّة و"بذلك تظلّ التفكيكية مثل أيّ نشاط من نشاطات القراءة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنّص الذي تتحرّاه،ولا يمكن لمثل هذا النّشاط أبدا أن يصبح نظاما مستقلّا للمفاهيم العاملة المنغلقة على نفسها[3]

ويرى بعضهم بأنّ التفكيكية قد خالفت أسس الميتافيزيقيا الغربية التي حافظت على هذا التراتب:كلام/كتابة مع منح الامتياز للكلام من أجل الابقاء على إمكانية الحضور قائمة،فإنّ دريدا يعلن موت هذا الكلام الذي يعزى له الحضور الكامل[4]ومن هنا تحاول التفكيكية جاهدة هدم النصوص وتفكيك بنيتها وذلك بالبحث في داخل هذه النّصوص عمّا لم تُبِح به ولم تقُله بشكل صريح[5]

وقد ظهرت التّفكيكية كمصطلح نقدي من مصطلحات ما بعد البنيويّة كردّة فعل تجاه البنيويّة نفسها التي أهملت التّاريخ وغضّت الطّرف عن الكتابة وقلّلت من شأنها لتعطي الاعتبار كلّه للكلام المنطوق،ومن هذا المبدأ"يكشف التفكيك أنّه لا يحاول الاقتراب من إلى الخطاب إلّا بوصفه نظاما غير منجز إلّا في مستوى كونه ملفوظا،بعبارة أخرى هو تمظهر خطّي قوامه سيل من الدّوال،وهذا ينتج باستمرار ولا يتوقّف أبدا حتّى لو اختفى كاتبه،وهذا ما يفسّر عناية التّفكيك بالكتابة دون الكلام[6] ويعرّفها بشير تاوريريت بأنّها"قراءة جديدة تنظر للنّص الأدبي بِوصفه كتلة صمّاء لابدّ من تفجيرها من الدّاخل من أجل الكشف عن جوهرها"[7]

أ-التفكيكية في فكر أبي حيّان التوحيدي:

من أبرز النقّاد الذين حاولوا التّنقيب عن أصول النظريات النقدية في الفكر العربي النّاقد المصري مصطفى ناصف،حيث تحدّث مصطفى ناصف في كتابه محاورات مع النثر العربي عن أهمّ الأفكار التي ظهرت في كتابات أبي حيّان،حيث تحدّث عن قوّة الحرف وإيحاءاته ودلالاته من منظور أبي حيّان التّوحيدي فيرى بأنّ"الحرف بريق وإيماض أجلّ من المطر والسحائب،الحرف لا يقوى عليه إلّا الذي يرى الكلمة تجاوزا،وما هي بتجاوز"[8] أي أنّ النصّ قابل لعدّة قراءات،فلا توجد قراءة نهائيّة للمعنى، وهذا ما اصطلح عليه في الدراسات النقدية الحديثة بـ**النّص المفتوح على جميع القراءات**.

وقد نظر مصطفى ناصف إلى كتابات أبي حيّان على أنّها تسعى جاهدة للتّنقيب عن المعاني الخفيّة من خلال الاستعانة بظاهرة التّأويل،يقول مصطفى ناصف"لقد دأب الباحثون في بديع الشعر أن ينسوا قوّة التفكيك التي نرى آثارها في كتابة أبي حيّان،التفكيك ينافس التّركيب والتّجويد"[9]فمن منظور مصطفى ناصف فإنّ أبا حيّان قد عالج في كثير من مدوّناته النّثريّة قضايا ومسائل تتعلّق بما اصطُلِح عليه اليوم بالمنهج التفكيكي.

ويرى مصطفى ناصف أيضا بأنّه"إذا كان أبو حيّان يتحدّث بمنطق الفلسفة عن النعيم العقلي،فإنّه بمنطق الأدب لا يسعه أن يُهمِل نِعَم الكلمات وأعاجيبها..."[10] فأبو حيّان مفتون بسحر الكلمات لأنّه يرى فيها عالما آخر يجب الاهتمام به والتّعويل عليه،وقد أكّد جاك دريدا ذلك،حيث إنّه حاول جاهدا أن يضعنا أمام النّوع الخاصّ لحضور الآخر،يريد لنا أن نضع في بالنا حسابًا لمثل هذا النوع من الحضور،أو بعبارة أكثر دقّة علينا أن نعي حضور ذلك الغائب"[11]

ويجعل مصطفى ناصف العلاقة بين الفلسفة والأدب من بين الأزمات التي أحاطت بتراثنا العربي قديما وحديثا يقول في ذلك"إنّ أزمة العلاقة بين الفلسفة والأدب تتّضح في مناسبات متعدّدة...هنا نجد الولع بفكرة **الجوهر الثابت** التي كانت تحول بين الفلسفة والخوض في مشكلات اجتماعية بطريقة ناجحة"[12] ومن هنا جاء دريدا ليسوق لنا حججا مفادها أنّ الفلاسفة لم يستطيعوا فرض منظوماتهم الفلسفيّة على الفكر إلّا بعد جهلهم أو محاولة قمعهم للآثار اللغوية الممزّقة.

ومن هنا فقد حاول دريدا لاستخلاص تلك الآثار اللغوية مستعينا بالقراءات النّقدية المتّكئة على عنصري الاستعارة والمحسّنات البديعيّة مع التّفنّن في ترتيب خدشها أو التّعرّض لها،ومنه فإنّ نظرة الباحثين الضيّقة حالت دون الإفادة من التّأمّلات الفلسفية كما نجد ذلك واضحا في كتابات أبي حيّان التي غلب عليها الطّابع العقلي.

ويقرّر مصطفى ناصف بأنّ كثيرا من كتابات أبي حيّان هي حواشٍ على هاتين الكلمتين:العجيب لا يحتفظ بقوّته إلّا إذا كان أصمّ آبدا،العجيب لا يسمع ولا يشبع من الصّمت ولا يملّ من المقاومة،هذا هو الأصمّ العجيب آبد لا يقبض

عليه،إذا تحرّك لم يسعْك إلّ أن تسكُن[13]أي أنّ الدلالات تظلّ مفتوحة وغير متناهية وهكذا..،وهذا ما أكّدته نزعة دريدا التّفكيكية التي تنطلق أساسا من الهامش وصولا إلى المركز،وتجعل المعنى لا يحيل إلى العقل كمصدر وحيد للمعرفة والحقيقة،بل يحيل إلى معنى آخر،والآخر على آخر[14]وبالتّالي نصبح أمام اختلاف مطلق.

ويرى بعضهم بأنّ التّوحيدي في أغلب نصوصه وكتاباته يستند إلى لغة مفعمة بالإشارات والرّموز،وبالتّالي اختلافها النّسقي عمّا تمّ التّأسيس له ضمن إطارها الفكري الذي يحتكم لخطاب الثقافة العربية في عصره[15]وهذا ما سينجم عنه خلخلة في المفاهيم والأفكار من أجل تشويشها وعدم ثباتها في حركة أشبه ما تكون باللّعب بالأشكال الهندسيّة المصمّمة أساسا لبناء أشكال معيّنة.

يقول أبو حيّان في الإشارات الإلـهيّة:يا هذا:دعوانا عارية من البرهان ونسبتنا خالية من البيان،إنّما هو تنميق يروق العين،وتلفيق يغرّ النفس،والحقيقة وراء ذلك عند أهلها مصونة مكنونة،لا تُبتذل بلفظ مزخرف،ولا يُنادى عليها بنداء مُتكلّف[16]فأبو حيّان يزعم بأنّنا لا نمتلك الحقيقة المطلقة لأنّنا مهما تأوّلنا واستنبطنا من النّصوص فإنّ دعوانا تبقى دائما عاجزة عن فهم ماوراء المعنى المراد من النّص ذاته،لأنّ الحقيقة لا يملكها أحد في نظر أبي حيّان،ولهذا تبقى تأويلاتنا مجرّد آراء قابلة للرّد أو القَبول في حركة لا متناهية من التّأويلات النصيّة.

والمتأمّل في كتاب الامتاع والمؤانسة يجد تنوّعا ظريفا في موضوعات الكتاب حيث جمع التوحيدي في كتابه مسائل من علم الكلام والأدب والمجون والسياسة وتصوير العادات... الأمر الذي جعل من هذه المدوّنة بمثابة طرح جديد من حيث آليات الفهم والتّصوّرات الفكريّة التي فكّك من خلالها أبو حيّان الخطاب المركزي،حيث امتزج العقل بالأدب والفلسفة والجمال والأخلاق والسياسة...[17]

إنّ تعمّق الاستعارة يمكّن أبا حيّان ممّا يشبه التّجريب المستمر...لكنّ أبا حيّان يرى التّجربة العميقة استعارة[18]فأبو حيّان ينظر إلى الكتابة على أنّها قراءة ثانية للنّص لتأتي قراءة أخرى تهدم القراءة الثانية في سلسلة من الدلالات الاستعارية غير الثابتة وغير المستقرّة على معنى حقيقي ونهائي،فكلّ معنى ما هو إلّا ظِلال لمعنى آخر ولا وجود للحقيقة أبدا.

ومع أنّ أبا حيّان قد عاش في ظلّ عصر يموج بمختلف نزعات التيّارات الفكرية والسياسيّة إلّا أنّ ذلك لم يمنعه من تشخيص الحياة الثقافية كما يراها هو لا كما يراها غيره،فكتاباته تقدّم لنا نمطا من اللّاثبات على منهج واحد،بمعنى أنّه قد وُجدت ثورة فكريّة لدى أبا حيّان النّاقم على مجتمعه آنذاك،فقد كان أبو حيّا فيلسوفا لغويا أديبا،الأمر الذي جعله ينهل من مختلف ثقافات عصره آنذاك،ومن هنا يجب أن يُنظر إلى لغة أبي حيّان أو صنعته في ضوء صعوبات مستمرّة لا تخلص من واحدة حتّى تواجهك أخرى[19]وهذا ما تواجهنا به كتابات أبي حيّان التي دائما ما تحاول توجيه المعنى في حلقة من الدّوال التّأويلية اللّا نهائيّة.

ومن خلال طرح أبي حيّان لأفكاره الثّورية في كتاباته،فإنّ مصطفى ناصف يرى بأنّه ربّما كانت ظروف ثقافيّة واجتماعيّة تغريه بهذا الأسلوب الفريد من التّفكّك بين المرء ونفسه،والتّفكّك بينه وبين المجتمع[20]أي أنّ أبا حيّان مولع بالاختلاف مع الآخر استنادا لما يحمله من نزعات فكريّة ضمن مشروع مغاير تبنّاه في كتاباته وهذا تماما مثل ما جاءت به قراءات دريدا التي مزجت الأثر الأدبي للغة بالدّقة الفلسفية دون سعي منه للتوفيق بينهما ليكسر ذلك النّظام ويتجاوزه فيما بعد[21] محاولا؛أي دريدا تقويض المفهوم الغربي **للّوغوس** وتشتيت فكرة المركز بالاستعانة بالقراءات الهامشيّة وعدم إقصاء أيّ معنى من المعاني مهما كانت مجانبة للحقيقة،فكلّ وضع أو موقف أو معنى مقبول أو مسلّم به لا يلبث أن يظهر على أنّه ليس أكثر من مجرّد زيف،وعلى ذلك فإنّ من الخطأ أن نأخذه على أنّه هو المعنى أو الموقف النّهائي والأخير الذي لا يمكن الجدال فيه[22] .

يقول أبو حيّان في الإشارات الإلـهية:أدركْ الاشارة المدفونة في العبارة،والإيماء الذي في الإيحاء،والإيحاء الذي في الإنباء،والإنباء الذي في الإغراء...أمّا الإشارة المدفونة بالعبارة فهي التي تجافت العبارة عنها،لأنّها استصحبت تركيب الحروف،ولَطُفت الإشارة عنها لأنّها تنزّهت عمّا يتحكّم في الأسماء والأفعال والظّروف[23]فلابدّ من إعمال الفكر والغوص في دقائق المعاني الخفيّة التي تستعصي على

الفهم السّطحي للنّصوص،وهذا تماما ما نادت به التّفكيكيّة التي جاءت لـ"تشمل كلّ أشكال التّسجيل الجديد والسّك من كتابة القوانين إلى تذكّر الأحلام وشقّ الممرّات عبر الغابة[24]فلا ترك شيئا له علاقة بالكتابة إلّا وجعلته محطّ أنظارها.

ويقول أبو حيّان في كتاب الإشارات الإلـهيّة أيضا:فكم كلمة عُقِلت ولكنّها من بعد ذلك شَردت،فطالت عليها الحسرة والنّدامة،إنّ الكلمة تطلب مقرّها الموافق لها،فإذا صادفت سكنت،وإذا لم تصادف جالت في آفاق النّفوس دائبة إلى أن تجد مكانها اللّائق بها[25]وهذا عين ما تقوم به التفكيكيّة في قراءتها للنصوص حيث تسعى إلى نقض وقلب مركزية النّص دون أن تحسم دلالاته النّهائيّة في بُعد واحد[26]

يقول مصطفى ناصف في حديثة عن أبي حيّان:لقد طال اهتمامنا بهذه الخبرة متناسين الأصوات المضادّة...كان أبو حيّان متوقّد الضمير ينكر معاملة اللغة معاملة الزّخرف،وينكر متعة الأدباء بشيء أقرب إلى الهزل،وينكر متعة النقّاد بالتّشريع له[27]فأبو حيّان يريد منّا أن ننظر إلى اللّغة على أنّها عالم قائم بذاته ينبغي أن تتناوش فيه الأفكار وتتنافس في فهم هذا العالم لا أن تنظر إليه بمنظار سطحي،وعموما فالنصوص بمختلف مجالاتها لا يمكنها ادّعاء الشّموليّة والإحاطة القصوى بالمعنى[28] .

2-أسلوبيّة الانحراف عند أبي حيّان:

الانحراف أو الانزياح أو العدول مفردات تدلّ على معنى الخروج عن المألوف،و"لأنّ الخروج عن النسيج اللغوي العادي في أيّ مستوى من مستوياته يمثّل بحدّ ذاته حدثا أسلوبيّا[29]ومنه فقد تعدّدت تيارات الأسلوبية وتنوّعت طرائقها،فظهرت الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي و الأسلوبية الأدبية عند ريفاتير والأسلوبية الاحصائية عند بيير جيرو والأسلوبية النفسية مع لبوسبيتزر...

ولم تتوقّف مجالات البحث الأسلوبي عند البنية اللغوية من حيث علاقات المفردات ببعضها في إطار التّجاور أو الاستبدال،وإنّما جاوزه إلى الاستعانة بعلم العلامات(السيميولوجيا)لتحديد دلالات التراكيب الأدبيّة عنى طريق تتبّع الظّروف التي اكتنفت نشأتها فأكسبتها دلالات هامشيّة أو رئيسيّة[30]

والعدول ظاهرة أسلوبية عرفها النقد العربي قديما،ويعدّ العدول من الظواهر الأسلوبيّة الذي يتمثّل في رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي[31] وهذا يعني الانحراف عن القواعد المعيارية المألوفة ومحاولة إعطاء نفَس أكثر للكتابة الابداعية ،وبذلك يتحرّر المبدع من هذه الرّتابة والصّرامة المعيارية أثناء الكتابة.

تحدّث الباحث عمر فائز عن بعض الظواهر الأسلوبية التي تجلّت في كتابات التوحيدي من خلال مؤلّفاته فيقول في ذلك"يستند أبو حيّان التوحيدي في ما خلّفه من نصوص مثيرة وعميقة إلى مقدرة عقليّة وذخيرة لغويّة وعُدّة فنيّة مشهودة،ممّا تجلّى قويّا في ظواهر أسلوبيّة بيّنة في ما كتبه"[32]

جاء في **الامتاع والمؤانسة** قول أبي حيّان:الانحراف المطلق لا يوجد،والاعتدال المطلق لا يوجد،وإنّما يوجد كلاهما بالإضافة[33]وهنا يركّز أبو حيّان على ضرورة عدم إهمال عنصر الانحراف الأسلوبي في العمل الأدبي،لأنّ النّصوص في نظر أي حيّان لا يمكنها ان تستغني عن ظاهرة الانحراف الذي يعتبر أساسا متينا في بناء النّصوص الجيّدة مثله مثل البِناء الجيّد الذي تكون له مميّزات خاصّة تجعل منه بناء جميلا ولافتا للأنظار.

ويؤكّد مصطفى ناصف على أهميّة الانحراف ودوره في تعدّد القراءات واستثمارها فيقول في ذلك"لكنّ النّاس يتجاهلون أهميّة قدر من الانحراف،وأهميّة إضافة فكرة إلى أخرى بمعنى النسبة لا بالمعنى العددي المألوف...إنّنا بحاجة إلى تناوش الأفكار أكثر من حاجتنا إلى الأفكار ذاتها"[34]فالفكرة في حدّ ذاتها غير مُجدية إذا كانت سطحيّة لا حياة فيها،ولكنّها تصبح إبداعا حينما تَكِلّ الأفهام عن إدراك معانيها ودلالاتها إلا بالجهد الجهيد وإعمال الفكر الثّاقب.

ويرى مصطفى ناصف بأنّه"لم يكن أبو حيّان يطمئنّ إلى وضوح العبارات المألوفة كما يصنع النّاس"[35]بل كثيرا ما كان يستخدم الرّموز والإشارات الغامضة كسمة بارزة وواضحة في كتاباته،وبالتّالي كان يعتمد أسلوب القراءة التّأويلية في تحليل النصوص وشرحها ومحاولة الغوص في معانيها ودلالاتها.

وقد سأل أبو حيّان –كما في كتاب المقابسات–أبا بكر القومي الفيلسوف عن معنى قول بعض الحكماء من أنّ الألفاظ تقع في السمع،فكلّما **اختلفت** كانت أحلى،والمعاني تقع في النفس،فكلّما اتّفقت كانت أحلى،فكان من جملة ما قاله هذا الفيلسوف بأنّ هذا الكلام مليح،ثمّ علّل له ذلك بأنّ الألفاظ كلّما اختلفت مراتبها على عادة أهلها كان وشيها أروع وأبهر،والمعاني جواهر النفس فكلّما ائتلفت حقائقها على شهادة العقل كانت صورتها أنصع وأبهر[36]

ونجد نصّا آخر ورد عند أبي حيّان التوحيدي أنّ الانزياح ليس للنفس فيه غِنى،إذ أنّ النفس كَلِفة بالتّجدّد مولعة به،فقد سأل أبو حيّان صديقه مسكويه عن سبب كراهية النفس الحديث المعاد،فكان جواب مسكويه بأنّ الحديث للنفس كالغذاء للبدن،فإعادته عليها بمنزلة إعادة الغذاء لجسم اكتفى منه[37]

يقول أبو حيّان التوحيدي:"أنت صورة لنفسك وبدنك،إلّا أنّك منقسم بين حقيقة ورثتها عن نفسك،ومجاز دخل عليك من بدنك،فوفّر عنايتك على ما يستخلص حقيقتك من مجازك،ويُفضي إلى أشرف غايتك"فالمجاز في النصّ يلتقي مع الاستعارة...لكنّ النص يعطينا أكثر من ذلك،إنّه يوحي لنا بأنّ المجاز أو لغة الأدب والشّعر تؤول إلى غاية شريفة إذا وجّهها ناظموها وجهة الحقيقة حسب مفهومه لهذه الحقيقة[38]

خاتمــة:

من خلال طرحنا الموجز لهذه الورقة البحثية التي قدّمت لنا صورة عامّة لما تحمله كتابات أبي حيّان التّوحيدي من إرهاصات فكريّة خاصّة فيما يتعلّق بمصطلحي التّفكيكيّة والانزياح الأسلوبي،فإنّنا نستخلصّ أهمّ النّتائج التّالية:

–عالج أبو حيّان بعض الأفكار المتعلّقة بمصطلح التّفكيك والتي رأينا بعض آثارها في كتاباته مثل الامتاع والمؤانسة والمقابسات والإشارات الإلـهيّة.

–لم ينْس أبو حيّان الفيلسوف الأديب إهماله لِنعم الكلمات وأعاجيبها في ظلّ مناوشاته النّقديّة أثناء الكتابة.

–جعل أبو حيّان من كتاباته حواشٍ منطلقا من كلمتي الآبد والعجيب،فالكلمات في نظر أبي حيّان غير متناهية الّدلالة وهذا هو الآبد،كما أنّها تحمل دلالات خفيّة لا تُدرك بيسر وهذا هو العجيب.

–يرى أبو حيّان بأنّ دعوانا امتلاك الحقيقة دعوى عارية عن الصحّة،وإنّما هو تنميق للكلمات وتزويق للألفاظ،وأمّا الحقيقة فهي محفوظة ومصونة عند أهلها.

–تطرّق أبو حيّان إلى ظاهرة الانزياح ورأى كما في الامتاع والمؤانسة بأنّ الانحراف متى جاوز الحدّ صار غير مرغوب فيه،كما أنّ خلوّ النّصوص من ظاهرة الانزياح غير وارد أيضا.

–كما رأى في المقابسات بأنّ النفس كَلِفة بكلّ جديد مولعة به لهذا صار الكلام المفعم بالظّاهر الأسلوبية خاصّة ظاهرة الانزياحات كلاما ينشرح له الصّدر وتتقبّله النّفوس.

–كما أعطى أبو حيّان أهميّة بالغة للمجاز وذلك حين يوجّهه ناظموه وجهة الحقيقة حتّى يصير المجاز كأنّه هو الحقيقة بعينها.

الهوامش:

[1]–فتحي بوخالفة،الخلفيات الفلسفيّة والمعرفيّة لنظريات التفكيك وأثرها في النّقد العربي،مجلّة حوليّات الآداب واللّغات،العدد الرابع،أكتوبر 2014.

[2]-بسام قطوس،إستراتيجيات القراءة:التّأصيل والإجراء النقدي،دار الكندي،إربد،الأردن،دط،1998،ص:23.

[3]-كريستوفر نوريس،التفكيكية النظرية والممارسة،تر:صبري محمّد حسن،دار المرّيخ للنّشر،الرياض،المملكة العربية السعوديّة،دط،1989.

[4]-علي صدّيقي،التفكيكية في النقد المغربي المعاصر،محمّد مفتاح،حميد لحمداني،قسم الدين وقضايا المجتمع الراهنة،30 يناير2017،ص:14.

[5]-ينظر بتصرّف:محمّد عبد الرحيم الطحان،المنهجية التفكيكية في تحليل الخطاب القرآني-دراسة تحليلية نقديةرسالة ماجستير،كلية الشريعة والدراسات الاسلامية،جامعة قطر،يناير،2017،ص:62

[6]- مروان علي حسين أمين،التفكيكيّة عند جاك دريدا،مقال منشور بمجلّة الكليّة الاسلاميّة الجامعة،النجف الأشرف،العدد41،المجلّد2،ص:460.

[7]- بشير تاوريريت،التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر،سوريا،دمشق،دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع،ط2008،1،ص13

[8]- مصطفى ناصف،محاورات مع النثر العربي،الكويت،عالم المعرفة،دط،1997،ص:104.

[9]-المرجع نفسه،ص:118.

[10]- المرجع نفسه،ص:120.

[11]-عادل عبد الله،التفكيكيّة"إرادة الاختلاف وسلطة العقل"دار الحصاد للنشر والتوزيع،دمشق،سورية،ط2000،1.

[12]-محوارات مع النثر العربي، المرجع نفسه،ص:147.

[13]-المرجع نفسه،ص:104.

[14]-ينظر:عمر التاور،أستراتيجية التفكيك عند جاك دريدا-الهدم والبناء-مجلّة تبيّن،العدد3/9،صيف2014،ص:30

[15]-ينظر:جويني عسّال،شعريّة الخطاب وفعل التّأويل:الميتانص وفضاء الحكي في كتابات أبي حيّان التّوحيدي،مجلّة مقاليد،العدد11،ديسمبر 2016،ص:160.

[16]- أبو حيّان التوحيدي،الإشارات الإلهيّة،تح:وداد القاضي،دار الثقافة،بيروت،لبنان،ط1982،2،ص:440

[17]-ينظر:المرجع نفسه،ص:160.

[18]-ينظر:أبو حيّان التوحيدي،الإشارات الإلهيّة،تح:وداد القاضي،دار الثقافة،بيروت،لبنان،1972،ص:18 نقلا عن:محاورات مع النثر العربي،ص:113.

[19]- محاورات مع النثر العربي،المرجع السابق،ص:112.

[20]-المرجع نفسه،ص:119.

[21]-ينظر:جون ستروك،البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا،تر:محمّد عصفور،عالم المعرفة،الكويت،1996،ص:235.

[22]-أحمد أبو زيد،المدخل إلى البنائيّة،المركز القومي للبحوث الاجتماعيّة والجنائيّة،القاهرة،مصر،دط،1995،ص:296.

[23]-أبو حيان التوحيدي،الإشارات الإلهيّة،تح:وداد القاضي،دار القافة،بيروت،لبنان،ط1982،2،ص:61.

[24]-أحمد أبو زيد،المدخل إلى البنائيّة،ص:283.

[25]-المرجع نفسه،ص:101.

[26]-ينظر:سامي محمّد عبابنة،التفكيكيّة وقراءة الأدب العربي القديم-عبد الفتّاح كيليطو نموذجا-مجلّة دراسات العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة،المجلّد 42،ملحق1-2015،ص:1075.

[27]- محاورات مع النثر العربي، ص:136.

[28]-فيصل الأحمر،معجم السيميائيات،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط2010،1،ص:342.

[29]- أحمد محمّد ويس،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبيّة،لبنان،بيروت،المؤسّسة الجامعة للدّراسات والنّشر والتّوزيع،ط2005،1،ص:31.

[30]-عدنان حسين قاسم،الاتّجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشّعر العربي،الدار العربية للنشر والتوزيع،مدينة نصر،مصر،دط،121،2001.

[31]-زهير أحمد محمّد المنصور،قضايا الأسلوب عند ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة،إصدارات الزرقاء،عمان،الأردن،ط2010.

[32]-عمر فائز طه،التّولّد في كتاب الاشارات الإلهيّة لأبي حيّان التّوحيدي،مجلة رؤى فكريّة،العدد الرابع،أوت،2016،ص:224.

[33]- أبو حيّان التّوحيدي،الامتاع والمؤانسة،تح:هيثم خليفة الطحيني،لبنان،بيروت،شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنّشر والتوزيع،دط،2011،ص:153

[34]- محاورات مع النثر العربي،المرجع نفسه،ص:134.

[35]- المرجع نفسه،ص:135.

[36]-أبو حيّان التوحيدي،المقابسات،تح:حسن السندوبي،المكتبة التجارية الكبرى،مصر،ط1929،1،ص145.

[37]-محسن طاهر السكندر،الانزياح اللغوي بين التراث والمعاصرة،مجلّة أبحاث البصرة للعلوم الانسانيّة،العدد2،المجلد43،السنة2018،ص:372.

[38]-عبد القادر الرباعي،في تشكّل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة،الأهلية للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط1998،1،ص:84.

شِعْرِيَّةُ المفَارَقَةِ بَيْنَ الحَدَاثَةِ الغَرْبِيَّةِ والتُّرَاثِ العَرَبِيّ
-مُقَارَبَةٌ تَحْلِيلِيَّةٌ في الحُدُودِ والتَّمَاهِي-

جمال الدين عبد الهادي/د. خلف الله بن علي

المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي -تيسمسيلت-

-ملخص:

غايتنا الأساس من عرض هذا العمل تسليط الضوء على ظاهرة المفارقة؛ ذلك الأسلوبالفَنِيُّ ذو القدرةالمثالية على خلق الجَمَال؛ في الأدبِ عامَّةً وفي الشِّعر خاصَّةً ، بحمله المبدعَ على ترك حَقْل المباشَرَةِ اللُّغوية والصيَاغَةِ الفنيَّة البسِيطةِوالانتقال إلى حقل الضبابيَّة الجماليَّة (الغموض) ؛ وهو ما يحفِّز المتلقي فكريًّا وجَماليًّا لما فيه من تِقَنَاتٍ فكريَّة وآليات لُغَويَّةٍ تدلُّ على مهارة صانعها وتجهيزاتهِ الفنيَّة المكتسبة، وهذا الخصيصة هي ما جعلته على علاقة بالأساليب البلاغية-عامةً والبيان خاصة- عند العرب؛ وطرائق التعبير التي يكون المعنى المقصود فيها مخالفا للمعنى الظاهر، وهو ما سنحاول أن نقف عنده في هذا البحث، باستجلاء مواطن التداخل والتباين بين أساليب البيان وظاهرة المفارقة.

-كلمات مفتاحيّة: البيان العربي، المفارقة، المفارقة البلاغية، المفارقة البيانية، مفارقاتيّة البيان العربي.

-Abstract:

Our main purpose in presenting this work is to highlight the phenomenon of irony; that artistic technique with the perfect ability to highlight aesthetics of literature in general and for poetry in particular, by making the creator leave Direct subtraction and simple artistic formulation and moving to aesthetic obscurity, which stimulates the recipient visually and aesthetically, because of it intellectual technique and linguistic mechanisms that indicate the skills and equipment acquired by the creator, and this attribute is what makes it -Irony- related to rhetorical methods and the Arabic statement; and expressions in which the intended meaning is contrary to the apparent meaning, this is what we will attempt to present in this research, by clarifying the overlaps and differences between the methods of statement and irony.

- Keywords: Arabic statement, Irony, Rhetorical Irony, statement Irony, ironic of Arabic statement.

1.تصدير:

إنَّ المُتَمعِّنَ في الكَمِّ المهول من الدِّرَاسَاتِ المهتَمَّة بالخِطَابِ الأَدَبِيّ العَربِيّ ؛ يجِدُ أنَّ مُعظَمَهَا مُتعلقٌ بالجوَانبِ الصوتية والنَّحوِيّة، والصَّرفيّة والدَّلاليَّةِ السطحية -خَلَا بعض الدِّرَاسَات- دون النَّظر إلى البُنَى العَمِيقَةِ الموظفة فيه، لتَكونَ بذلِكَ عَمَليَّة اجتِرَارٍ لما قَالَهُ الأوَّلون، وَصِياغَتُه في قَالَبٍ جَدِيدٍ، دون الوقوف على سرِّ جماليات التعبير والتشكيل الأدبي.

من هنا كانت ظاهرة المفارقة وشعريتها محط أنظار الباحثين ومحور دراساتهم النقدية، كونها تهتم بهذا الجانب الحساس من عملية التذوق الشعري، وأنّها تُجسِّدُ روحَ الصُّورة الشِّعْرِيَّة، وهذَا رَاجعٌ إلى ماهيتها؛ وأنها أسلوبٌ فَنِيٌّ ذو قدرةٍ مثاليةٍ على إبراز مَواطنَ الجَمَال؛ للأدبِ عامَّةً وللشِّعر خاصَّةً مبنيٌّ على «نوعٌ من التّضاد بين المعنى المباشر لمنْطُوقٍ والمعنى غير المباشر له»[1]، يُعينُ المبدعَ على ترك حَقْل المباشَرَةِ اللُّغوية والصيَاغَةِ الفنيَّة البسِيطةِ إلى حقل الضبابيَّة الجماليَّة (الغموض) وتحفيز المتلقي بَصريًّا وجَماليًّا لما فيه من تِقَنَاتٍ فكريَّة وآليات لُغَويَّةٍ تدلُّ على مهارة صانعها وتجهيزاتهِ الفنيَّة المكتسبة.

كمَا أنَّها تجعلُ المبدِعَ خلَّاقَ صُورٍ وتراكيبَ شعريَّة جديدة باعتبارها جَوهر كلِّ انزياحوبحملها إيَّاه على الخوضِ في حَقلٍ إبدَاعِيٍّ خصبٍ، ينحرف فيه لغويًّا ممَّا «يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع»[2] بجذبه بصيَاغاتِها المستجدةِ والمتفرِّدة -إذا تجهز لها وفهم كُنهَها وأَوْجد السبيل إلى شيفراتها-

2. مقاربة مفاهيمية لمصطلح المفارقة:

يجد الدارس مصطلحَ المفارقةِ زئبقيًّا حيًّا تتنازعه مقارباتٌ مختلفة أيّما اختلاف ففيها عالم الاجتماع يلمس تجلّيًا من تجلّيات العلاقات الاجتماعيّة بين الأفراد، ويبصر فيها الفيلسوف شكلا من أشكال الوعي والجدل، ويسرح الأديب في عالمها المفتوح على مصراعيه للتّخييل والتّصوير والتّعجيب والمَشْهَدَةِ.

وبهذا المعنى ترتبط بكلّ الأساليب الفنية المتمثّلة في « المجاز المرسل، المجاز الاستعاري الاستعارة التّمثيل، المثل الكناية، التّعريض التّلويح، التّلميح، التّورية، التّوجيه الرّمز،الإيحاء، اللّمز، الغمز الإلماع معنى المعنى، الأحجية، الإشارة التّضادّ، الطباق المقابلة، السّخرية، الاستهزاء، الازدراء، الهجاء، الإثبات بالنفي النّكتة، الكوميديا، الفكاهة المزاح المبالغة، التّضخيم، الكاريكاتير، تجاهل العارف، سوق الكلام مساق غيره، التّشكيك المدح بما يشبه الذّم، والذّم بما يشبه المدح، والجدّ في موقف الهزل، والهزل في موقف الجدّ وتخفيف القول، وتضخيم القول»[3].

وغاية استعمال المبدع هذه الأساليبِ اللّامباشرَةُ والانزياحُ والمراوَغَةُ، وممارسة مثل هذه الفنون يعدّ انتقالا من الآلية والمباشرة والحرفيّة إلى الحركيّة والتعبيريّة وشدّ عرى الخطاب[4]، ليكون التطوّر الحاصل لهذه الأساليب هو نتيجة زيادة وعي المبدع وتنبّهه إلى جماليّة الجمع بين التّناقض والتّنافر والتّعارض والاختلاف والتّباين والتّجاور والتّقابل بين النّقائض والأضداد الّتي هي جوهر المفارقة.

1.2 مفهوم المفارقة: وَرَدَ مصطلح المفارقة (**Irony**) لأول مرَّةٍ عند أفلاطون في كتابه الجمهورية (**Republic**) ويبدو أنّها تفيد -عنده- طريقة ناعمة هادئة في خداع الآخرين[5]، ذكرها في محاورة سقراط مع جورجياس(**375BC - 480 BC**) **Gorgias**) الذي أبدى إعجابه واستحسانه لهذه الطريقة في الجدل والإقناع وتثمينها[6]، بقوله: «تلك يا سقراط طريقة جيّدة للغاية!.. »[7].

وعرَّفها كلٌّ من فلايشر وميشال (1922 - 1999 **FleischerWolfgang**) (1926- 1999 **MichelGeorg**) في كتابهما: "أسلوب اللغة الألمانية المعاصرة" على أنها «نوع من الدلالة المحولة في مقابل الدلالة الأولية إنها تصوير آخر للمعنى، يومئ إلى المعنى العكسي (**Gegenbedeutung**)، ومن أجل ذلك يترجم -أو يحول- إلى ضده، فتقويم السلبيات مثلا، يلمح -في ظاهره- إلى الضدّ الإيجابي (**Positives Genenteil**) »[8].

وهي عند واين بوث (**Wayne C. Booth 1921–2005**) « لعبة لغوية ماهرة وذكية بين عنصرين أحدهما صانع المفارقة، والآخر قارئُها بطريقة يقدم فيها الصانع النص بأسلوب يستثير القارئ، ويدعوه إلى رفض معناه الحرفي» مع وضع قرائن مفارقاتيّة تقوده نحو هذا النوع من التأويل.

عموماً هي «ليست رؤية معنى حقيقي تحت آخر زائف بل هي مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة»[9]، أي تمازج الأضداد في صورة واحدة دون الضرورة لغياب أحد المعنيين.

بناءً على ما سبق يمكن القول إن المفارقة إستراتيجية إنزياحية ميتالغوية، قائمة على شحن النصوص بمعاني مفتوحة الدلالة، متعدّدة القراءات؛ هدفها خرق أفق انتظار المتلقي وإثارة دهشته، بإغراقه في حيرة التأويل، وهذا هو جوهر اللُّغة الشِّعرية.

أمّا التّعامل معها فيشبه إلى حد ما مطاردة السَّراب، ذلك أنّ كثيرًا منها يبدو مرئيًّا في النَّص الأدبي إلّا أنّه حال اقتراب مُرِيدِهِ منه لإمساكه، يجده دائم الابتعاد والتَّحول؛ مما يعطي النص دلالات متجددة وأبعادًا تأويليةً منفتحة، ومن هنا فلا عَجَبَ إذا اضطربت آراء النُّقاد أمام مفاهيمها المتباينة وأشكالها المتعدِّدة.

قسمها دي سي ميويك(**Douglas Colin (D.C) Muecke 1919–2015**) في كتابه"المفارقة وصفاتها" إلى نوعين "مفارقة لفظية"(**Verbal Irony**) و"مفارقة موقف" (**Situational Irony**) آخذا بعين الاعتبار جملة من المعايير الفَارِقَةِ، وهي التي اعتمدها نوكس **T.M.Knox** (1900-1980م) في دراساته وتمثَّلت في:

«-1 موقف نحو ضحية المفارقة: يتراوح بين درجة عالية من التَّجرُّد إلى درجة عالية من التعاطف أو التمثُّل.

-2 مصير الضحية: انتصار أو اندحار.

-3 مفهوم الحقيقة: إن كان المراقب ذو المفارقة يعتقد أنها تعكس قيمَهُ أو أنَّها معادية، لجميع القيم البشرية»[10].

2.2 المفارقة اللفظية:

المفارقة اللفظية أكثر أشكال المفارقات تعريفا، حيث أجمع على تعريفها وتوضيحها كل من كتب عن المفارقة وأنماطها، فهي قاسم مشترك في الدراسات التي تناولت المفارقة وأبحاثها «والمفارقة اللفظية لا تخرج عن كونها دالا يؤدي مدلولين نقيضين أحدهما قريب نتيجة تفسير البنية اللغوية حرفيا، والآخر سياقي خفي يجهد القارئ في البحث عنه واكتشافه»[11].

يقول ميويك: « المفارقة اللفظية انقلاب في الدلالة »[12]، وهذا الانقلاب يتمّ على مستوى البنية التركيبية الدّلالية للنصّ لا علاقة له بالزّمان عكس المفارقات الموقفية التي هي «مفارقات زمنية لأنها انقلاب يحدث مع مرور الزمن »[13].

ويذهب مُحَمَّد العبد في تعريف اللفظية منها إلى أنّها «شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى أخر يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر»[14]،أي إن مستعملها يتلفظ بقولٍ المعنى فيه خفيٌّ ، ولا يعبّر بالضرورة عن بنيته السَّطحية.

ويقوم هذا النوع من المفارقة على أسلوبين: أسلوب الإبراز (**High – Relief**) وأسلوب الإغراق/ النقش الغائر (**Intaglio**).

3.المفارقة عند النقاد العرب:

إنَّ انعدام المفارقةكمصطلح في التراث العربي، لايعني بالضَّرورة انعدامها كظاهرة أو أسلوبكما لا يعني عدم وجود مصطلحات كانت تؤدي معناهاوتقوم مقام مصطلحها الحداثيبشكل أو بآخر .

وبما أنَّها مصطلح غير عربي، فلن نتوقع وجوده في القرآن الكريم، ولا في مصادر اللّغة والأدب القديمة، ببساطة لأن مُتَرْجِمِي المصطلح من لغته الأم لم يكلفوا أنفسهم مَشَقَّة البحث عن مقابل تُرَاثِيٍّ له، لعلهم يجدون ما يُعْطِي المفهومالمركب الذي يؤديه مصطلح(**Paradox**) أو (**Irony**) في الفكر الغربي حَقّه، مما اضطرهم لاستعمال مصطلح "المفارقة" والذي مع مرور الزَّمن استطاع أن يصنع لنفسه مكانة في النقد الأدبي العربي؛ فجرى على لسان كل ناقدفأصبح بمجرد نطقه تعرف مقصديته وأنه يُرَادُ به ذلك الاسلوب الغامض القائم على التضاد والتناقض الظاهري.

ورغم غيابها مصطلحًا عند النقاد القدماء إلا أن رُوحها لم تفارق تراثنا البلاغي يومًا ؛ لحاجة العرب إلى أساليب مُراوِغةٍ – حاجة كل الأمم– للهرب من كشف المعنوعدم إظهار الوجه الصريح منه وغير ذلك، وليس يَعْدِمُ المنقِّبُ في التُّراث العربي الإشارات التي تُشَكِّلُ بذور المفارقة؛ لأنّ أجدادنا لم يتركوا شيئا مما يتعلّق بالعربيةوفنونها الأدبية واللّغوية والنّقدية إلا تكلّموا فيه وكان لهم قصب السبق إليه .

ولو تمعنّا النّظر سنجد أنَّ معظم الدراسات اللُّغوية الغربية –بكثرتها– لها أصولٌ وتقعيدٌ فيتراثنا النقدي المُشْرِقِ بعمالقة النّقاد الذين لا تزال آراؤهم النقديّة مَحَلَّ احْتِفَاءٍ إلى يومنَا هذاويقف النّقد الحديث أمامها صَاغِرًا، لسبب بسيط وواضح للغاية ؛ أنَّ النَّقد العربي الإسلامي ينطلق من تصوُّرٍ صحيح لوظيفة الإبداع الفنّي والأدبي، ويضع ذلك الإبداع في أطُره الصَّحيحة من حياة الإنسان، ويحدّد له وظيفته في الحياةبالارتكاز على تصوره الكُلّيّ للوجود، فلا هو يرفع من شأنه ليبلغ به درجة القداسة، ولا هو يحطُّ من شأنه فيجعله مجرّد حرفة يقتات منها الشعراء والمبدعون.

ولعلَّ ما جاء به علماء العربية في البلاغة والنقد، هي إشارة كافية لتَنَبُّهِ القُدَمَاءِ إلى غير المألوف وإدراك تامٌّ لأوجه الاختلاف بين اللُّغة العادية واللغة الفنية، يقول أبو إسحق الصابي (ت384هـ): «أفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه..»[15]، وكذا تفطن الجرجاني لهذا أثناء حديثه عن وظيفة المبدع والأسلوب الذي ينبغي عليه اتباعه لمفاجأة المتلقي وإثارته وذلك بِعمَلِهِ «عمل السِّحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعْدَ ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشئِمِ والمُعْرِق وهو يُرِيكَ للمعاني الممثَّلة بالأوهام شَبَهاً في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة ويُنطق لك الأخرسويُعطيك البيان من الأعجم ويُريك الحياةَ في الجماد، ويريك التئامَ عين الأضداد فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماءِ والنارِ مجتمعين، كما يقال في الممدوحِ هو حياة لأوليائهموت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهةٍ ماءًومن أخرى ناراً»[16]، وإنه لعمري ما جَاوَزَ معنى المفارقة، الذي يُذْكي رُوحُ الشِّعْرِيَّةِ وَالجمال في النَّص بالْتِقَاءِ الأَضْدَادِ وَالْتِئَامِ النَّقَائِضِ الذي من شأنه أن يخرق أفق توقع المتلقي؛ ولا يُغادره حتى يترك لديه انطباعا ودهشة وأثرًا عميقًا وهذا غاية كلّ مبدع والهدف من كلّ نص.

4. المفارقة البلاغية(**Rhetorical Irony**):

إنّ أهم ما يميّز لغة الشّعر صدق الإعراب عن بنات الأفكار والوجدان بأسلوب إيحائي بديع؛ يجعل من الشعر خلقا لغويّا ذا دفق جمالي ممتع، يُحوِّل فيه الشّاعر تجاربه الذاتيّة إلى مشاهد انفعالية، وإن الصورة لهي اللبنة الأساسية في سبك هذه البنية المشهدية المفارقاتية، وهي وعاؤها الّذي يحتويها، كما أنها العامل الرّئيس والميزان الّذي تقاس به حداثة النّصّ وشعريّته؛ لذا نجد النّقاد والدّارسين من قدم ينوّهون بضرورة الاهتمام بها وبدراستها، لتغدو بهذا معيارا لجودة النّظم والخلق الفني، والغموض هو العنصر الأساس وجوهر جمالية التصوير ومادّتها التي بها قوامها.

وإن المفارقة هي جوهر هذه الأخيرة؛ وجوهر الغموض المتجلّي في أيّ خطاب أدبيّ وجوهر كلّ تجديد، كونها ترتبط بالأساليب البلاغيّة؛ الّتي هي أداة المبدع والإطار الّذي توضع فيه الصّورة المكتسية بالغموض؛ والّذي هو في الحقيقة عمليّة جمع بين الأضدد وتآلفٌ بين النّقائض، وانشاء علاقات بينها؛ لتجعلنا اللّغة الأدبيّة أمام بناء متكامل متماسك لظاهرة مفجّرة للخطاب اللّغوي، وللجمال في آن واحد؛ بها يرى المبدع العالم من منظور جديد ومختلف.

5.ميلاد المفارقة:

إن الوجود في –نظر كل من يتأمله– أثر فنيّ إبداعي إلهي محض خلقه الله دون واخترعه على غير مثال سابقسبحانه هو ﴿ اللَّهُ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ ﴾[17] وخلقه للأشياء إنما هو عن علم بما يخلق، وكيف ومتى يخلق، وله حكمة من خلقه، فهو سبحانه لا يخلق شيئا عبثا، قال تعالى:[وَمَا خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا لَاعِبِينَ][18] وقال:[أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثًا وَأَنَّكُمْ إِلَيْنَا لَا تُرْجَعُونَ][19].

وخلقه سبحانه للوجود قائمٌ على الأضداد[20]، ومن أمعن النظر في تشكلها وصراعها –الأبدي– مع بعضها تجلّت له قدرة الخالق جلّ وعلا وحكمته وإتقان صنعه وتفرده بالوحدانية والقهر وأنه الغني عن خلقه وكل ما سواه مفتقر إليه، والأدلة والبراهين

واضحة الدلالة لأصحاب العقول والألباب، للذين يجهدون خلف الحقيقة والحق، قال تعالى:[إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لَآيَاتٍ لِأُولِي الْأَلْبَابِ][21].

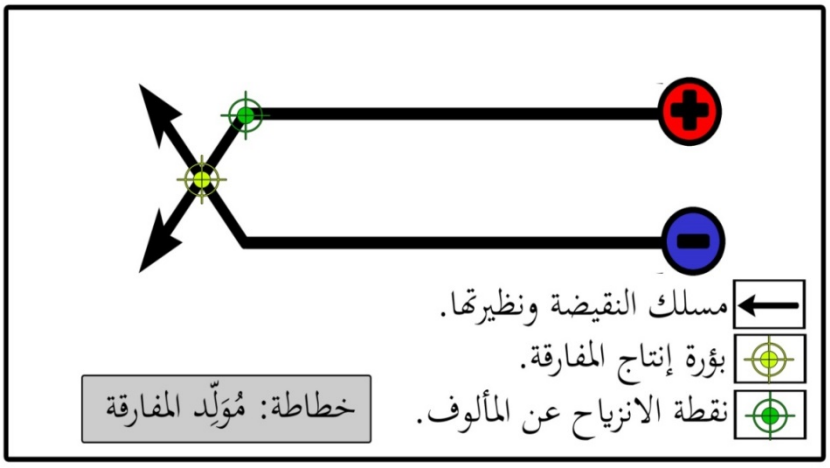
إذا ما على العاقل إلا أن يبحر في ملكوته؛ ليقف على آيات باهرات، وجميل معجزاته وقدرته سبحانه وتعالى ودقته المتناهية، التي يقف العقل البشري أمامها صاغرا مذعنا منصاعا لمولاه، مؤمنا بتفرّده بالألوهية والربوبية –عزّ وجلّ– ولا يجحد هذا إلا سفيه.

ثم إن المبدع باعتبار الوجود مادة لفنه؛ يحاكيه ويقلّده –بفنيّة– هو أجدر الخلق بعملية التأمل والتفكر هذه؛ التي كلما أحسن اتباع أسبابها والحرص على مهيئاتها فُتِحَتْ أمامه مغاليق الوجود ووضعت بين يديه أسرار الحكمة والإبداع والخلق الفني.

والأجدر بالتأملِ الثنائياتُ الضديَّةُ وأثرها الكوني؛ الناجم عن إرادة إلهية محضة ومطلقة، وحده سبحانه القادر عليها قال تعالى: [اللَّهُ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ وَكِيلٌ (62) لَهُ مَقَالِيدُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِ اللَّهِ أُولَئِكَ هُمُ الْخَاسِرُونَ(63)][22]، منها ما هو مدركٌ معلوم ومنها ما هو غيبيٌّ معلوم ومنها ما هو غيبيٌّ مجهول لا يعلمه إلا الله.

وهذه الظواهر هي ما يعرف بالمفارقات ظواهر على علاقة جدلية وطيدة بصراع الأضداد وطالما أثارت الدّهشة في عقول البشرية طوال تاريخها الفكري؛ ولا يكاد يسلم منها شيء في الوجود (النور/الظلام، الحياة/الموت السلبية/الإيجابية الزيادة/النقصان، البرودة/حرارة، الملوحة/الحلاوة ...)، وكل طرف من هذه المتناقضات يسير في موازاة مع نظيره ووفق نسق كوني محدّد منذ بداية الخلق، وهي في صراع سرمديٍّ إلى غاية زواله؛ بها تتحقّق استمرارية الحياة وإيقاعية الكون وديناميّته، وهذه النقائض والأضداد خلال سيرورتها الكونية كثيرا ما يكون لها نقطة تنزاح بها عن مسارها المألوف، مما يجعلها تتقاطع مع مسالكِ نظيراتها، في بؤر معيّنة، هي المولّدات المفجّرة لبؤر إنتاج المفارقة، وهذا التداخل يكون بين متناقضين أو أكثر.

أما صانعها في الكون فهو الخالق، وفي النص هو المبدع؛ حيث بوقوفه على هذه المتناقضات والمزج بينها بالانزياح بها عن مساراتها نحو نظيراتها يَخْلُقُ ما ليس له صورة ذهنية في عقل الإنسان–وهو سرّ الابداع في رأينا– الأمر الذي من شأنه أن يربكه ويوقعه في الدّهشة، التي هي مُبْتَغى كل مبدع. أنظر الخطاطة التالية.



لتجتمع –بذلك– المفارقة ورؤى المبدع للكون في بوتقة شعريّة واحدة؛ من حيث أنّ صلة الشّعر بالعالم ليست علاقة منطقيّة بل علاقة الدّهشة والافتتان اللّذين يعصفان بالرّوح والقلب معا، فالرؤيا في الشّعريّة هي نفاذ المبدع ببصيرته الحادّة إلى ما تحجّبه المرئيّات وراءها من معان وأشكال؛ فيقتنصها ويكشف نقاب الحسّ عنها وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة وفنّ[23].

وبذا تصبح اللّغة خطابا بلاغيّا خلّاقا يمتاز بالجدّة، ذات قدرة و«قوّة مغناطيسيّة خاصّة تجتذب بها الكلمات إلى مجال دلاليّ مختار من إمكانات أخرى متعدّدة»[24]، وكلّما حسن تشكيل الشّاعر لمفارقاته، ارتفع مستوى الإبداع لديه واتّسمت تجربته بالأصالة

وأصبح نصّه مؤسّسا على رؤى فكريّة، وهو ما يثري عقل المتلقّي وينيره، ويوسّع من ذائقته الأدبيّة والمعرفيّة، ليقوم بدوره –هو الآخر– بإعادة إنتاج للنّصّ، انطلاقا منتكوينه الثّقافي والسّيكولوجي والاجتماعي وخلفياته الأيديولوجيّة وخبراته الجماليّة في الخلق والتّذوق، وميكانيزماته التّأويليّة.

والدارس لمصطلح المفارقة يجد أنّه أصبح يردّد بكثرة على ألسنة النّقاد المعاصرين، لأنّها مفهوم زئبقيٌّ حيٌّ تتنازعه مقارباتٌ مختلفة أيّما اختلاف، ففيها عالم الاجتماع يلمس تجلّيا من تجلّيات العلاقات الاجتماعيّة بين الأفراد، ويبصر فيها الفيلسوف شكلا من أشكال الوعي والجدل، ويسرح الأديب في عالمها المفتوح على مصراعيه للتّخييل والتّصوير والتّعجيب.

ولعلّ أشهر تعريفاتها تعريف آلان رودي(**Alan Rudy**)في قوله: « المفارقة ليست رؤية معنى حقيقيّ تحت آخر زائف؛ بل هي مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة»[25]، أي تمازج الأضداد في صورة واحدة دون الضّرورة لغياب أحد المعنيين.

بهذا المعنى ترتبط المفارقة بكلّ أساليب العرب البلاغيّة المنضوية تحت باب المجاز –بمسمَّيَات أخرى غير المفارقة– أو ما يعرف بالأسَاليب المراوغة ذات الأداء غير المباشر التي عرفها العرب في باب المعاني والبيان والبديع؛ والتي تتماهى وتتواشج مع المفارقة؛ وتتشارك معها في بعض خصائصها المائزة لها (الخفاء والإيماء والإشارة والتّمويه..)، وتلامس معناها غير أنها تتفاوت في درجة القرب منها؛ وذلك حسب درجة التنافر بين العناصر المكونة لها.«وهذه الأنواع المجازية والبلاغية تشترك في الإضراب عن المعنى المباشر، والاتجاه نحو العمق..»[26]

وأبرزها "الّتهكم" و"السُّخرية" و"الاستهزاء" و"الازدراء" والتي تلامس المعنى المباشر للمفارقة، أما بمفهومها العام فهناك مصطلحات بلاغية أخرى قد لامست كثيرا من دلالاته وتشابكت مع حدوده، نذكر منها «المجاز المرسل، المجاز الاستعاري الاستعارة التمثيل، المثل، الكناية، التعريض التلويح، التلميح، التورية، التوجيه، الرمز، الإيحاء، اللّمز الغمز الإلماع، معنى المعنى، الأحجية، الإشارة التضاد، الطباق، المقابلة... الهجاء، الإثبات بالنفي، النكتة، الكوميديا الفكاهة المزاح المبالغة التظخيم، الكاريكاتير، تجاهل العارف، سوق الكلام مساق غيره، التشكيك، المدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح، والجدّ في موقف الهزل، والهزل في موقف الجدّ، وتخفيف القول، وتضخيم القول»[27].

واستعمال المبدع هذه الأساليب غايته اللّامباشرة والانزياح والمراوغة، وممارسة مثل هذه الفنون البلاغية يعدّ انتقالا من الآلية والمباشرة والحرفيّة إلى الحركيّة والتعبيريّة وشدّ عرى الخطاب[28]، ليكون التطوّر الحاصل لهذه الأساليب هو نتيجة زيادة وعي المبدع وتنبّهه إلى جماليّة الجمع بين التّناقض والتّنافر والتّعارض والاختلاف والتّباين والتّجاور والتّقابل بين النّقائض والأضداد الّتي هي جوهر المفارقة والشعريّة.

وقبل الشّروع في التّمثيل ينبغي التّنويه إلى مسألة، يعتقد أصحابها أنّه من العبطيّةواللّاتخصص استعمال لفظ المفارقة في كلّ ما هو مبني على التناقض، وأنّها ظاهرةٌ تكاد تكون مستقلّة، وكذا التّنديد بمحاولة ربطها بالفنون الأخرى وأساليب القول المتنوّعة، داعين إلى ضرورة التّحلّي ببعض الاحترافيّة في التّعاطي مع المصطلح وعدم مجّانيّة استعماله على حدّ تعبير أحد أنصار هذا المذهب(هشام الشيخ عيسى[29])، وهذا بسبب الفهم القاصر لهذه الظاهرة.

والمتأمل في آراء الدارسين –غرب وعرب– يجدهم على عكس هذه الفكرة؛ حيث ربطوا المفارقة بالفنون وأساليب القول ليس بالنّقيصة ولا الأمر الّذي يقدح في جوهرها وبنائها؛ بل عكسه تماما، ودليلٌ على تشعّب هذه الظّاهرة وتواشجها مع كلّ ما هو فنيٌّ في معايير البشر، في عصر غدا فيه كلّ مخالف للطّبيعة فنٌّ، لتكون بذلك علاقتها بالكون أعمق مما نظنّ، بل يمكن القول أنّها نقيضه، أن كانت ضدّه أو الوجه الآخر له، بمخالفتها لقوانين الطّبيعة والعرف الكونيّ، وأنّها لبّ الحياة وهو ما يبدو جليّا عند كارل زولجر(

Carl solger 1780-1819م)الّذي نظر إلى المفارقة نظرة ميتافيزيقية، يقول: «إنّ المفارقة الحقّة تبدأ بتأمّل مصير العالم بمعناه الواسع»[30].

6.تأريخيّة المفارقة البلاغية:

يمكن للباحث في هذه القضية أن يتخذ من المثاقفة نقطة فارقة بين عصرين اثنين (ما قبل المثاقفة وما بعدها) لأنّ الثّورة والتّمرّد على عمارة الشّعر وعموده القائم عليه منذ الجاهليّة والتّجديد، وبدايات الوعي بالمفارقة إنّما كان بعد انفتاح العرب على الأمم الأخرى؛ وبداية حركة التّرجمة، الّتي لاحت بوادرها مع نهاية خلافة بني أميّة وطول خلافة بني العبّاس (العصر الذّهبيّ)، الأمر الذي زاد من تسارع عجلة التطور؛ فكان التّجديد على مستوى جميع الأصعدة والفنون منها الأدب، شعرا ونثرا غرضا وأسلوبا، شكلا ومضمونا، لغة ومعنى، بنية وتصويرا؛ ولعلّ هذا العنصر الأخير هو لبّ كلّ ما سبقه، وبه انقسم الشّعراء إلى قدماء ومحدثين (مولّدين) وفيه تبلورت المفارقة البلاغية وتطوّرت، لتنتهج نهجا غير الّذي كانت عليه من قبل، باختصار لأنّها تمثّل لغة العقل، لا لغة الرّوح والخيال والشّعر، هذا العقل الّذي وجَد التّنوير في الفلسفة والمنطق.

وهذا ما يفسّر الصراع الذي قام عند العرب بين أنصار اللفظ والمعنى، والحقيقة أن هذا الصراع هو انحياز كل طرف إلى نوع من المفارقة؛ فأنصار اللفظ مع المفارقة التركيبية بشقيها اللغوي والنحوي أما أنصار المعنى فكانوا مع المفارقة الدلالية بشقيها البلاغي والفكري، وكذا الصراع بين أنصار عمود الشعر والثائرين ضدّه، والإنصاف ما تبناه من بعدهم، بمحاولتهم التوفيق بين اللفظ والمعنى وإعطاء كل مفارقة حقها، والتخلص من نمطية العمود؛ والانفتاح على معانٍ وأساليب جديدة، وهو ما زاد من شعرية النتاج الأدبي في مرحلة ما بعد الثورة على القديم.

وهذه الثورة على القدامى كان سببها بساطة مفارقاتهم الفنية (الشعرية) ودخوله في النّمطية، فالزّمن حملهم على استمرائها وبالتالي فقدت بريقها ورونقها، حيث إن الغاية من الإبداع ولّغته ليس إيصال المعنى وإفهامه؛ إذ « قد يفهم المعنى متكلّمان أحدهما بليغٌ والآخر عييٌّ»[31]؛ ولا غايتها تحقيق اللّفظ على المعنى «لأنه قد يحقق اللّفظ على المعنى وهو غثٌّ مستكرهٌ ونافرٌ متكلّفٌ»[32]، وإنما اللّغة الشّعريّة غايتها «إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللّفظ»[33] وعلى هذا الأساس يقوم منهج المبدعين في التأليف.

ولبلوغ هذه الغاية ينبغي إدراك قضيتين جوهريّتين:

– الأولى: إدراك المبدع أنّ استخدام الألفاظ والمبالغة في تداولها بين النّاس يُفقدها قوّتها وبريقها لأنّ «كثرة الاستعمال تبلي الكلمات في معناها وفي صيغتها، ولا سيما إذا كانت من الكلمات المعبّرة لأنّ قيمتها التّعبيريّة تتضاءل بسرعة في الاستعمال»[34] لذا وجب عليه التّجديد في جوهر الألفاظ وإعطائه وجها جديدا، باتّباع منهج «ينهض على إعادة النّظر في النظام اللّغويّ والإمساك بما يتضمّنه من قوانين توليديّة تسمح بتمزيق ذلك النّظام اللّغوي المتعارف قصد خلق ذُرَى تعبيريّة جديدة»[35] حيث تؤدّي ظلال المعاني فيها دورا يفوق الدّور الذي تؤدّيه المعاني المحدّدة ذاتها.

– الآخرة : إدراكه أنّ ما حدث للألفاظ تبعاً لكثرة الاستعمال «يحدث للمجاز حين يصير أمره إلى الذّبول فيفقد طرافته وجدّته بسبب كثرة الاستهلاك»[36] ويتلاشى سحره وتعتاده النّفوس فلا تجد له وقعا ولا نفعا، لذا نجد المبدع المجيد هو الذي يملك القدرة على استحداث صور بديعة أو إعطاء القديم منها صبغة جديدة، وذلك بإعمال الفكر في الخيال، وهو بهذا لا يخلق مجازا بل يخلق لغة جديدة تعمل على إيقاع المتلقيفي الدّهشة بخرق أفق توقعه.

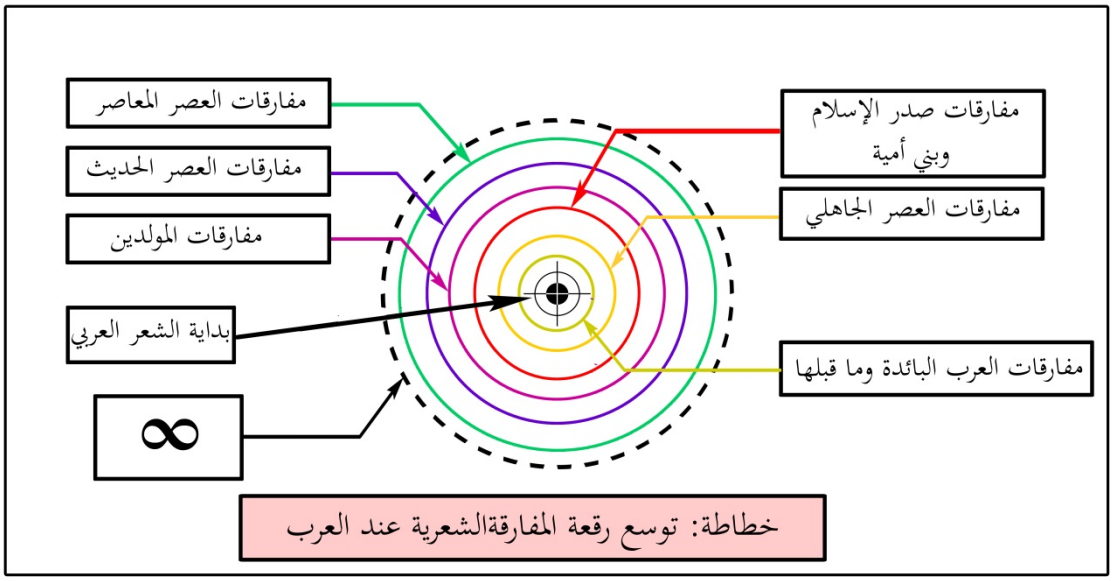
وهذا يختلف في الوسط الإبداعي من واحد لآخر؛ فكلٌّ له تصوّره وأسلوبه، وَسِيلَتهم في ذلك لغةٌ مراوغةٌ متّكؤها «الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة العمل الأدبي»[37] الدّاعمة للتّمرُّد على المألوف والمساعدة في الانفصال عنه .

وإدراك هاتين القضيتين –في ذاك الزمن– أسهم في ظهور طائفة ثارت على السائد، بإنتاجها نصوصًا خالفت بها العرف الشعري آن ذاك –عمود الشعر–، وقد لاقت استحسانا عند البعض وأثارت حفيظة البعض الآخر، ثم توالت الثورات على القديم؛ مع شعراء كالمتنبي وأبي تمام ومن على شاكلتهم؛ حيث استطاعوا التوفيق بين كل المفارقات واستغلالها حتى النغمية فلم يكن اختيارهم للبحور والقوافي والروي وحركته الإعرابية عبطيًّا، وهذا ما تثبته بعض المقاربات، التي سندرج بعضها في التطبيق على كافوريات المتنبي، وكان الصراع فيما بين أنصار الوزن الخليلي التام والقافية وأنصار التفعيلة الذين رأوا ضرورةً في إحداث مفارقات جديدة على مستوى البحور الخليلية تماشيا مع ما يخدم معانيهم وعصرهم، مما ساهم في ظهور نمط جديد للكتابة، وغيرها من الثورات على النمطية والقديم.

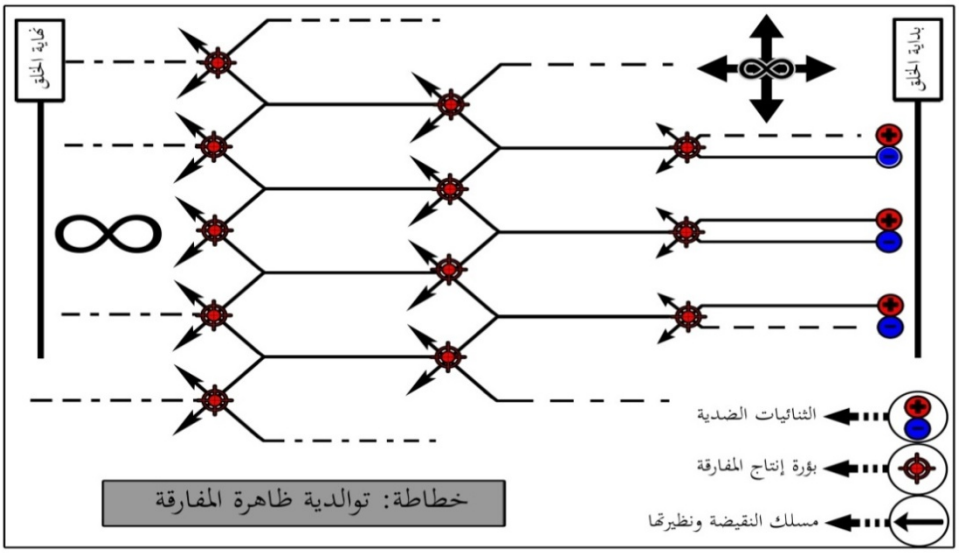
والمتمعّن في هذه الثورات يجد أنها –في جوهرها– توسّعٌ في رقعة المفارقة لا غير؛ بعد النضج الفكري للمبدع العربي وتَوَقُّفُه إلى فهم الجمالية في الجمع بين المتناقضات؛ إثْرَ انفتاح العرب على الأمم والتمازج الثقافي الذي وقع بينهم (المثاقفة) وتطور العلوم والآداب والفلسفة، وقد قسمنا هذه المرحلة إلى ما قبل المثاقفة وما بعدها.

فشعراء بني العباس –مثلا– بعد تشبّعهم بالثّقافة اليونانيّة والفلسفة انزاحوا بلغة الشّعر العربيّ الواصف الّتي لم تتجاوز حدود المرئي –في كثير من الأحيان– إلى لغة شعريّة مفكّرة لا واصفة، بتوظيفهم للمفاهيم الفلسفية في الشعر متأثرين بالفلاسفة اليونان –في مقدّمهم أرسطو– لتتقارب بذلك الفلسفة من الشّعر على يد هؤلاء ومن على شاكلتهم الأمر الّذي أدّى إلى استحالة الفصل بينها، وذلك بمزجهم الذّوق الجمالي والحدس الفلسفي وهو ما وسّع دائرة المفارقة الدّلالية، فقد امتلكوا اللغة والإيقاع وما كان ينقصهم سوى بعض الفلسفة، التي وجدوها في الوَافِد عليهم من الحضارات الأخرى، فتواشجت هذه الاخيرة مع الأدب في فضاء الإبداع الأمر الذي سرَّع من عملية توسع رقعة المفارقات، وهو توسع باقٍ ما بقي العقل والفن.

ولتَتَوَضَّحَ الفكرة أكثر نعرض أمامكم خطاطة لتوسّع رقعة المفارقة عند العرب الذين بدؤوا مفارقاتهم الشعرية في شكل أسجاع ثم كان البيت والبيتين وبداية الوزن ثم هُلهل الشعر وقُصِّد وصار له عمود (الجاهلية)، ثم كانت بداية تنوع صوره مع صدر الإسلام وعصر بني أمية، ثم تمرّدٌ على عمود الشعر، مع بشار وأبي نواس ومن بعدهما، ثم الانفتاح على الفلسفة وفهم الوجود ومتناقضاته، ثم الثورة على الوزن في العصر الحديث وغيرها، إلى يومنا هذا و ما بعده ..



إذا كلما وقف المبدع على مفارقات سابقيه وجمع بينها استطاع إنتاج أخرى؛ وكذلك يفعل من بعده لتقع المفارقة في عملية توالدية سرمدية، وهذا لا يتأتّى إلا لمن فقه المفارقات القدرية جملة، وتفصيلا لمن استطاع إلى ذلك سبيلا، فهي مادة الفن وموضوعه وآلته، ولعلّ الخطاطة التالية توضح ذلك أكثر:



زبدة القول: إحكامُ القبض على المفارقة وإجادة استعمالها في مواضعها دون الاستهانة بوظيفة أيٍّ منها (تركيبية دلالية نغمية)، يرقى بالنصوص إلى درجات عالية في سلم الشعرية والإبداع؛ حيث تضمن انفتاحيّتها وتمكّن من تبليغ مقصديتها؛ ومنه تكسب –النصوص– صفة السرمديّة ∞، وهذا هو سر الإبداع الفني لمن فهمه وفهم سيرورته.

7.مُفَارَقَاتِيَّةُ البيان العربي (نماذج مختارة):

وللاستدلال على هذا التّطوّر الحاصل في المفارقة البلاغية وتوضيح المسألة، لا ضير في اتخاذ أسلوب من الأساليب البلاغية لإفاضة القول فيه ، وليكن التشبيه(**Simile**)،ثم تناول باقي الأساليب بنوع من الاختصار لأن التفصيل فيها –كلها– مما لا يسع البحث؛ حيث قد نفرد لكل أسلوبٍ بحثا مستقلًّا.

7-1- مفارقاتية التشبيه:

واختيارنا التشبيه سببهُ مكانته عند النّقاد العرب؛ الذين غالوْا تواترا في الاعجاب به، لما له من «أثر في إثراء الدّلالة واكساب السّياق الوارد فيه قدرا من الحيويّة، مبعثها طبيعة العلاقة بين الطّرفين، ذلك أنّ طبيعة الدلالة النّاجمة عن التشبيه تقتضي التّعدّد؛ بمعنى وجود طرفين بينهما مشابهة على نحو ما ولكي تتحقّق هذه الدلالة فلابد من وجود علاقة جدليّة بينهما أي هناك موافقة ومخالفة تجعل بينهما نوع ارتباط .. وهو ما يثير حيوية تؤول إلىالسياق»[38]لذا كان ولازال أبين دليل على الشّاعرية ومقياسا تعرف به.

والتّشبيه، عند علماء البلاغة، إنّما يكون بين أمرين، أو أكثر؛ يجمع بينهما وجه شبه يقرّه التّواطؤ، أو العرف، أو المنطق، وعليه، فإذا ما خولف التّواطؤ، أو بوين العرف، أو اختلّ المنطق في التّشبيه، وقعت المفارقة[39]، وقد عرّفوه على أنه «عقد مماثلة بين أمرين، أو أكثر قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر بأداة لغرض يقصد المتكلم للعلم»[40].

واشترطوا لبلوغ ذلك المقاربة في التّشبيه، غير أن هذا تغيّر عند المحدثين إلى غاية يومنا هذا –كما ذكرنا سابقا– وسطّرت له مقاييس جديدةٌ؛ حيث أصبحت فعاليّة التّشبيه ونجاعته عندهم تكمن في قدرته على الخلق الفنيّ؛ الّذي كلّما غلب على طرفيه –المشبه والمشبه به– التّنافر واتسع البون بينه وبين المبتذل والمألوف من الكلام ازداد شاعريّة، ولا يكون هذا إلّا بالخوض في غمار الخيال وحقوله العذراء الّتي لا تتكشّف إلا لأرباب الكلام وأمرائه.

ليدخل التّشبيه بعد هذا في وتيرة تطوّر تواكب عجلة التّجديد، ركيزته في السّبيل إلى ذلك الوعي المتبلور لدى المبدعين بضرورة الخلق الفني والتجديد في الصورة الشعرية، وحمل المعنى على تعدد الدّلالة وعدم اضطراره إلى أحاديتها وبذا تدرّج نحو الغموض والكثافة والعمق؛ بتوسيع الفجوة بين أركانه (تشبيه المحسوس بالمعقول والعكس والمحسوس بالمحسوس والمعقول بالمعقول) مع بقاء إمكانية إيجاد رابط بينهما ونقاط تقاطع، «وتكون نقاط التقاطع هذه بؤرا إنفجاريّة تسيطر على حركة القصيدة كلها ..»[41].

وسنلاحظ في ما يأتي من الأمثلة أنه مع تقدم الزّمن استطاع الشاعر –وإن لم يعرف المفارقة كنظرية– التّوصّل إلى أن الجمع بين المتناقضات هو السبيل إلى التّجديد والخلق الفنيّ، وأنّه كلما اتسعت الفجوة بين طرفي التشبيه صعب تلمس وجه الشبه، وبذا تكسر بنية التوقّعات أو ما يعرف عند جاكبسون "بالتوقع الخائب" و "الانتظار المحبط"[42] لدى المتلقي.

وسيقتصر التمثيل لمفارقة التشبيه على دلالة "اللّيل" وتغيّرها على مدى حقبتي الدّراسة والتّمثيل لكلّ حقبة بفحل من فحولها.

– أنموذج ما قبل المثاقفة:

تشمل هذه الفئة الشّعراء الّذين تماشوا وعمود الشّعر، الّذي استمرّ غاية التّمرّد عليه على يد بشّار وأبي نوّاس ومن بعدهما،ممثلين بقول النّابغة الذّبيانيّ كونكلمة النّقاد اجتمعت على أنّه أحد شعراء الطّبقة الأولى من الفحول؛ إن لم يكن رأس هذه الطبقة بعد امرئ القيس، فهو كما قال أبو عبيدة «..أوضحهم كلاما وأقلّهم سقطا وحشوا، وأجودهم مقاطع وأحسنهم مطالع ولشعره ديباجةٌ..»[43]، ولأنّ كلّ من أتى بعده ما جاوزت دلالة "اللّيل" عنده دلالة النّابغة (أو امرئ القيس قبله).

الشّاهد:

فإنّك كالليل الّذي هو مدركي * وإن خلت أنّ المنتأى عنك واسع[44]

تكمن مفارقة التّشبيه في البيت في الجمع بين متناقضين متنافرين كلّ التّنافر؛ وذلك في قالب واحد حين شبّه النّابغة النّعمان –الّذي يستجدي عطفه ويأمل عفوه بعد أن توعّده– باللّيل وهو من قبيل تشبيه العاقل بغير العاقل أو الانسان بغير جنسه وبمخلوق بعيد عنه كلّ البعد؛ إلا أنّه أوجد علاقة بينهما وهو ما يعرف بوجه الشّبه، وهو الّذي أراده فكلاهما يشترك في سعة السّلطان وامتداد النّفوذ والقدرة على الوصول لأي مكان؛ وجه شبه تأويلاته تكاد تكون محدودة والمتمعن فيها وإن حاول توسعتها–بتحميلها مالا تطيق– حدّه يجد في البيت مفارقة إبراز[45] بادية جليّة؛ ذلك أنه شبه الملك بالليل هاجيا في صيغة مدح وذاك لما ينجم عن الليل من مظاهر الخوف؛ فالشاعر في لحظة التّكشف وولادة القصيدة يرى الملك ليلا أسودا غارقا في الظلام ذلك الظلام الذي يحول دونه ودون صحبه وما يؤمّله في الحياة، ويتركه نهبا للهواجس والهموم والحزن ولو كان نسج الصورة بعد إعمال المنطق والعقل ما وجد اللّيل بالبيت مكانا، ولأورد الشّاعر محلّه أيّ شيء آخر مما يدرك الإنسان على سبيل المثال: النّهار الذي يحمل دلالة الحياة والتّجدد والطمأنينة.

وقد عيب عليه هذا من قبل البعض، إلّا أنّه –على ما يبدو– في رأيهم شططٌ، وما مثل النّابغة يغيب عنه هذا وإنّما قال قولته بقلب مملوء بالخوف والكراهية واليأس ونظرته إلى الملك نظرة لا مجال فيها للأمل والرّجاء فجاءت صورته قاتمة كاللّيل.

ومفارقة التشبيه في البيت لا تتعدّى أن تكون بين المشبه "النعمان" والمشبه به "الليل" ووجه الشبه السّطوة وقدرة الوصول لأي مكان، وإن كان يحمل في طياته معنى الحزن والخوف والهمّ، إلا أنه من المعلوم عند العرب بالفطرة ولا يحتاج تأويلا ولا كبير تمعّن، خلا بعض التأمّل الهادئ.

– أنموذج ما بعد المثاقفة:

لقد اخترنا المتنبي للتّمثيل، كونه يمثل جيلا واعيا متشبّعا بالفلسفة اليونانية وأكثر انفتاحا على الثقافات الأخرى وأنّه أشعر شعراء زمانه، شعر « نادرة الفلك، وواسطة عقد الدهر، في صناعة الشعر »[46]، وبه تطّور التّصوير الفنيّ عند العرب بأن مزج الشّعر بالفلسفة، فبلغ ذروته وقمّة شاعريّته،وذاك أنّ المتنبي أحد أشهر شعراء العربيّة المعروفين بعدم تقديم مدلولات على نحو مطمئن راسخ، بل يترك النص الشعري مفتوحا على شتى التأويلات مما يعزز قيمته الجمالية، وبتبنيه للمفارقة نمطا في الكتابة يعمد إلى قول شيء، وقصد آخر بالكلية، وإن اثبت حقيقة لا يلبث إلغاءها ثم يظل محتفظا بشفرتها السرية، فأبو الطيب المتنبي يخاطب العقول بفلسفته وشعره الذي تخيّم عليه التّناقضات؛ مما يتطلب من قارئه بذل المزيد من الجهد والتّأمل كي يتوصّل إلى مقصديته ويكشف ماهيته .

الشّاهد:

ويـــــــوم كليـــــــل العاشـــــــقين كمنتـــــــه * أراقـــــــب فيـــــــه الشّـــــــمس أيّان تغـــــــرب[47]

تقع مفارقة التشبيه في البيت بتشبيه المتنبي النّهار وطوله بطول ليل العاشقين، وهذا يفتح نافذة تأويل إذ كيف يشبه النهار باللّيل وهو ضدّه، إلّا إذا كانت لفظ اللّيل عنده يحمل دلالة أخرى، كأن يكون تشبيه ضمنيّا بتشبيهه كافور لسواده بالليل وسيف الدّولة لبياضه بالشمس يقول ابن سيده: «..وقد يجوز أن يكون أبو الطيب في ذمه النهار، معرّضا بسيف الدولة لبياضه وفي حمده الليل، متعللاّ بكافور لسواده، فإن كان قصد ذلك فهو ظريف، وإن كان لم يقصده فتوجيهنا له غريب»[48]؛ ليجمع بهذا متناقضين بتشبيهه العاقل بغير العاقل ليكون قوله "يوم كليل العاشقين كمنته"مفارقة تشبيه (ضمنيّ) سرح المتنبي فيها بخياله فشبّه كافور باللّيل، وهذا يتولّد عنه مفارقة هزليّة ساخرة معرّضةٌ بسواده وعبوديته .

ثمّ إنّه خالف العرف بأن قرّر الاختباء في النّهار منتظرا اللّيل ليخرج قال الواحدي:« يقول ربّ يوم طال عليّ طول ليل العاشق؛ تستّرت فيه خوفا من الأعداء على نفسي أراقب غروب الشّمس لأخرج عن المكمن»[49]، وهذا أيضا فيه نظر؛ إلا إذا كان دلالة النّهار في البيت غير الدّلالة المتواضع عليها، وهذا مما لا شكّ فيه، وكما ذكر ابن سيده ففي قوله: "أراقب فيه الشمس" ليس ببعيد أن يكون تشبيها ضمنيّا وسيف الدّولة هو الشّمس، و"أيان تغرب" هو زوال الحظوة التي كانت له عنده، وبذلك تزول معها آماله وأمانيه.

وكلّ هذا التّشبيهات في البيت تولّد عنها عدة تناقضات، نوضحها في الجدول(وهي قابلة للزيادة):

سيف الدولة	≠	كافور
الشمس	≠	الليل
النهار	≠	الظلام
الحمد	≠	الذمّ
الحظوة	≠	الاحتقار
الأمل	≠	اليأس
الوصال	≠	الهجر
الألفة	≠	الشتات
الرضا	≠	الندم
الماضي	≠	الحاضر
...	...	...

إنّ «هذا التقابل التشبيهي بين متضادين لهو مفارقة ذكية»[50]،في كل الأبيات الممثل بها وهو –أيضا– من قبيل مفارقة التّنافر البسيط **(Irony of Simple Incongruity)**وتسمى مفارقة كنتليان**(Quintilien)** «وهي أسلوب مفارقة أن تجاور من دون تعليق بين قولين متناقضين أو صورتين متنافرتين»[51]، وتحتها تندرج مفارقة التشبيه.

والملاحظ في البيتين أنّ اللّيل في كليهما طرف تشبيه؛ إلّا أن مستوى الغموض يختلف من شاعر لآخر ومن حقبة لأخرى فالنّابغة لا يحتاج بيته كبير تركيز لتلمّس وجه الشبه بين الطرفين، إلا أن بيت أبي الطيب يحتاج إلى درجة تركيز عالية وإلى ذهن متوقّد للوصول إلى شيفرة التّشبيه واستجلاء وجه الشّبه فيه، وإلا كان الفهم سقيما والتّأويل أسقم وما هذا إلا لاتساع الفجوة بين طرفي التشبيه الموظفين، مما يزيد حيرة المتلقي ويفتح المجال أمام تأويلاته لتتعدّد بل وتضطرب نتيجة التأمّل القلق.

فبيت النابغة: الليل= الملك، (تشبيه المحسوس بالمحسوس)، ووجه الشبه القدرة على الوصول لأي مكان.

أما بيت المتنبّي: (الليل= كافور)، (الليل= الحزن)، (الليل= اليأس)، (الليل= الحاضر المظلم)، (الليل= الندم) ... ولا تدري أهو من قبيل تشبيه المحسوس بالمعقول أم العكس؟ أم تشبيه المحسوس بالمحسوس؟ أم المعقول بالمعقول؟، كون كلّ الاحتمالات واردةٌ، كما أنّ وجه الشّبه يصعب القبض عليه؛ وإن حدث يصعب الإقرار به.

وهذا –لعمري– لبّ المفارقة وأساسها، وذلك أنّ دلالات الصّورة التشبيهيّة لدى المتنبّي «تميل إلى التّصرف العقلي وتعتمد التّأويل، فهي ليست دلالة حقيقيّة على كلّ حال»[52]، وهذا ناجمٌ عن العلاقة الّتي يحدثها المبدع بخلقه التّضاد والتّنافر بين طرفي التّشبيه، بجمعه أشياء لم يكن يجمع بينها، مما يسمح بخلق «فجوة عميقة بين الأشياء في وجودها الجدليّ؛ أي في علاقات تشابهها وتضادّها أو تمايزها، وكلّما اتّسعت هذه الفجوة المكتشفة كلّما كانت الصّورة أعمق فيضا بالشّعرية وأكثر ثراء بها »[53].

يقول الدّكتور حمزة الخفاجي: «إنّ النّاظر إلى زوايا تشبيهية جديدة بين أشياء متنافرة قد يضعنا أمام مفارقات مبنيّة على صور تشبيهية، أي أنّ المفارقة في هذه الصّور بنيت على أسلوب التّشبيه، وهذه النّقطة مهمّةٌ جدّا، نستطيع أن نسمّيها مفارقة»[54].

وهذا النّوع من المفارقة لا ينطلق أثناء نسجه من «نقطة معيّنة باتّجاهين متضادّين لإبراز التّضاد، بل ينطلق من اتّجاهين متضادّين إلى نقطة واحدة ليوحي بالتّشابه في نقطة المفارقة»[55]تكون هي وجه الشبه،الّذي كلّما أخفي وضبّب الطّريق إليه ارتفع معدّل شعريّة النّص.

لتتحقّق بذلك معظم وظائف المفارقة: من مباغتة للمتلقّي وإغراء له وخلق توتّر دلاليّ لتنمية ملكة التّبصّر والتّأويل لديه، وإحداث أبلغ الأثر بأقلّ الوسائل تبذيرا.

وفي ما يلي سنحاول أن نوضح مدى ارتباط البعض مما بقي من المصطلحات البلاغية –التي سارت على نفس نهج التشبيه– مع مصطلح المفارقة وكيفية إفادة المفارقة من هذه الفنون كي تُحقق البناء المفارِق، –باختصار– والـمُمَثَّلَةِ في: (التَّهكم الذم في معرض المدح وعكسه، تجاهل العارف، التورية، العكس، الالتفات، الهزل الذي يراد به الجدالكناية، التّعريض المقابلة، التشبيه الاستعارة، الجناس، رد العجز على الصّدر)، مع الاستشهاد لكلّ أسلوب بما يناسبه وتوضيح تجليات المفارقة فيه.

7-2- مُفَارَقَاتِيَّةُالتهكم:

من المصطلحات الدّقيقة القريبة لمفهوم المفارقة؛ حتى في الانجليزية يطلق عليه**(Irony)**وهو نوع عزيز في أنواع البديع ثوب يُلْبِسُهُ المتكلمُ كَلَامَهُ من أجل السّخرية والأضحوكة العذبة، «وفي المصطلح هو عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار، والوعد في مكان الوعيد والمدح في معرض الاستهزاء».[56]

وشاهد البشارة في موضع الإنذار والوعد في موضع الوعيد « قوله تعالى: [إِنَّ الَّذِينَ يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ النَّبِيِّينَ بِغَيْرِ حَقٍّ وَيَقْتُلُونَ الَّذِينَ يَأْمُرُونَ بِالْقِسْطِ مِنَ النَّاسِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ (21)][57]، فالبشارة إنما تورد في الأمور السارة المبهجة وتقال لمن

هو في سروروحبورولكن وردت في هذا السياق معكوسة؛ تهكما بهم وغضبا عليهم، ونحوقوله تعالى:[قَالُوا يَاشُعَيْبُ أَصَلَاتُكَ تَأْمُرُكَ أَنْ نَتْرُكَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا أَوْ أَنْ نَفْعَلَ فِي أَمْوَالِنَا مَا نَشَاءُ إِنَّكَ لَأَنْتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ(87)][58] فالغرض من مقصودهم إنّك لأنت السفيه الجاهل، ولكنهم أخرجوه على هذا المخرج تهكما بهوإنزالا لدرجته عندهم، وهو المدح في معرض الذم»[59] وقوله تعالى: [ثُمَّ صُبُّوا فَوْقَ رَأْسِهِ مِنْ عَذَابِ الْحَمِيمِ (48) ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ (49)][60] نزل في حقّ أبي جهل «لأنه قال: ما بين جبليها يعني مكة أعز مني ولا أكرم، وقيل: بل ذلك على معنى الاستهزاء به»[61]، وموقف أبي جهل هذا في حدّ ذاته مفارقة كوميدية انتهت بإذلاله وهي نهاية لم يكن يتوقّعهاومثل هذا في القرآن كثير.

ومن المنثور عند العرب "قَالَ القَاضِي: وَفِيمَا حكى لي من منثور كَلَام ابْن المعتز: بَشِّرْ مَال الْبَخِيل بحادث أو وَارِث».[62]

وشاهد المدح في موضع الاستهزاء، من النظم، – وهو من المشهور– قول الحطيئة في الزبرقان بن بدر:

دَعِ المكَـــــــارِمَ لَا تَرْحَـــــــلْ لِبُغْيَتِهَـــــــا * وَاقْعُـــدْ فَإِنَّـــكَ أَنْـــتَ الطَّـــاعِمُ الكَاسِـــي[63]

«فاسْتَعْدَى عليه عمر بن الخطاب وأسمعه الشِّعْرَ، فقال: ما أرى بما قال بأسا، قال: والله يا أمير المؤمنين ما هُجِيتُ ببيتٍ قَطُّ أشدَّ منه، فأرسل إلى حسان فسأله: هل هجاه؟ فقال: ما هجاهولكنّه سَلَحَ عليه».[64]، وهذا من مرير التَّهكم وألطَفِهِ في الأذهان.

وتجلي المفارقة في التَّهكم كامنٌ في كونه يُبْنَى على المبالغة الزائدة عن الحد، أو الخروج بالمألوف إلى غير المألوف أو نقيضه، ومن المبالغة في الهجاء قول ابن الرومي:

يُقَـــــتِّرُ عِيسَـــــى عَلَـــــى نَفْسِـــــهِ * وَلَـــــيْسَ بِبَـــــاقٍ وَلَا خَالِـــــدِ

وَلَـــــو يَسِـــــتَطِيعُ لِتَقْتِـــــيرِهِ * تَـــــنَفَّسَ مِـــــنْ مِنْخَـــــرٍ وَاحِـــــدِ[65]

أمّا الفرق بينه وبين المفارقة، هو أنّ هذه الأخيرة بنيتها اللّغوية لها شروط معينة « فهي أخصّ من التّهكّم في اشتراط عنصر الضدّيّة الذي يخلوا منه التهكّم في حالات معينة وهذه البنية قد تثير شيئًا من التهكّم وقد تُحَقِّقُ هَدَفًا آخرفالتهكم يمسي هدفا من أهداف المفارقة، وأداة من أدواتها، وليس كل تهكّم ناتج عنبنية مفارقة».[66] ولكن قد يحمل صفة المفارقة إذا كان فيه تنافر بين المقدمات والغايات أو تَضَادٍّ في محتواه.

3-7- مُفَارَقَاتِيَّةُالذم في معرض المدح وعكسه:

من المحسنات المعنوية في علم البديع، والذم في معرض المدح " أن يقصد المتكلّم ذمّ إنسان فيأتي بألفاظ موجّهةظاهرها المدح، وباطنها القدح، فيوهم أنه يمدحه وهو يهجوه"[67]وله ضربانِ:

–أحدُهما «أن يذكر صفة ذم منفية، ثم يأتي بأداة الاستثناء، فيتوهم السامع أنّه يريد أن يستثني من هذا المنفي شيئا يذم به الممدوح، ذلك لأنّ المستثنى يخالف المستثنى منه»[68].

ومثاله قول النابغة الذبياني:

وَلَا عَيْـــــبَ فِـــــيهِمْ غَيْـــــرَ أَنَّ سُـــــيُوفَهُمْ * بِهِـــــنَّ فُلُـــــولٌ مِـــــنْ قِـــــرَاعِ الكَتَائِـــــبِ[69]

فنفى عنهم العيب ثم جاء بأداة الاستثناء فَتُوُهِّمَ أنّه يريد أن يثبت عيبا إلّا أنّ الذي استثناه ليس سوى مدح يضيفه على مدحه؛ بجعل فلول السيف وانكساره، – وهو عيب يعتري السيف، ويكون في العادة مذمة لصاحبه –ممدحةً وكناية عن كثرة الضرب في الحرب به وهذا أوكد في المدح.

–وثانيهما: « أن يذكر المتكلم صفة مدح ثم يستثني منها صفة، فَيُظَنُّ أنّ المستثنى مذمومولكن في الحقيقة يكون مدحا على مدح».[70]

قال النابغة:

فـــتًى كَمُلَـــتْ أوصَـــافُه غـــيرَ أنَّـــه * جَـــوادٌ فمـــا يُبقِـــي علـــى المـــالِ باقيًـــا[71]

فوصفه بالكمال ثم جاء بأداة الاستثناء، ليتوهم السامع أنه سيستثني صفةً ؛ إلّا أنه يثبت صفة الجود، فيزيد مَدْحًا على المدح.

وعكسه: تأكيدُ الذمّ بما يُشْبِهُ المدْحَ: ذكره ابن رشيق في باب الاستثناء فقال «وابن المعتز يسميه توكيد المدح بما يشبه الذم».[72]

وله ضَرْبانِ أيضًا:

الأولُ: «أن ينفي صفة خير ثم يأتي بأداة الاستثناء فيتوهم أنّه يريد مدحا».[73]

كقول بعضهم في الشريف بن الشّجريّ:

مَـــا فِيـــكَ مِـــنْ جَـــدِّكَ النَّـــبِيِّ سِـــوَى * أَنَّـــكَ لَا يَنْبَغِـــي لَـــكَ الشِّـــعْرُ[74]

فنفى عنه أن يكون كجده (ﷺ)، ثم استثنى ولم يمدح وإنَّمَا زاده ذَمًّا.

والثاني: «أنْ يَثْبُتَ صفة ذمٍّ؛ ثم يأتي بعدَها بأداةِ استثناءٍ فيُتَوَهَّمُ أنّه يريد مدحًا».[75]

كقولِ إبراهيم الغَزّي:

هـــو الكَلْـــبُ إلاَّ إنَّ فِيـــهِ مَلَالَـــةً * وَسُـــوءَ مُرَاعَـــاةٍ وَمَـــا ذَاكَ في الكَلْـــبِ[76]

فذمّه بتشبيهه بالكلب ثم استثنى، وما استثنى ليمدح بل ليزيد في هجائه وتحقيره.

وبالتالي يكون هذا الأسلوب قد حقّق أهمّ خصائص المفارقة، وهي أنّها «لا تترك القارئ إلا بعد أن ترسم على شفتيه ابتسامة هادئة تشوبها السخرية من الضّحية»[77]، وكان على توافق مع المفارقة الساخرة.

7-4- مُفَارَقَاتِيَّةُتجاهل العارف:

يندرج في خانة المحسنات المعنوية في علم البيان، وأدرجه السكَّاكي في علم المعاني وسماه بسوق المعلوم مساق غيره [78]وهو من صور الكلام البليغ؛ من ابتكار ابن المعتز واصطلاحه[79]، وتبعه في ذلك أبوهلال في الصناعتين قائلا «تجاهل العارف ومزج الشك باليقين، هو إخراج ما يعرف صحته مخرج ما يشك فيه ليزيد بذلك تأكيدا».[80]

وذكره صاحب تحرير التحبير فقال « قد سماه من بعد ابن المعتز الإعنات، وهو سؤال المتكلم عما يعلمه حقيقة تجاهلاً منه به ليخرج كلامه مخرج المدح أو الذم، أو ليدل على شدة التدله في الحب أو لقصد التعجب، أو التقرير، أو التوبيخوهو على قسمين:

قسم يكون الاستفهام فيه عن شيئين أحدهما واقع والآخر غير واقع، وقد ينطق بأحد الشيئين ويسكت عن الآخر لدلالة الحال عليه»[81].

حسن ظريف في الكلام إذا كان في مقدّمه؛ يدخل في باب براعة الاستهلال ويكون لنكتة أو غاية تقصد لدى البلغاء .

وقد ورد في القرآن منه الكثير، كقوله تعالى: [فَقَالُوا أَبَشَرًا مِنَّا وَاحِدًا نَتَّبِعُهُ إِنَّا إِذًا لَفِي ضَلَالٍ وَسُعُرٍ (24)][82] فهذا خارج مخرج التعجب، وقوله سبحانه:[قَالُوا يَا شُعَيْبُ أَصَلَاتُكَ تَأْمُرُكَ أَنْ نَتْرُكَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا أَوْ أَنْ نَفْعَلَ فِي أَمْوَالِنَا مَا نَشَاءُ إِنَّكَ لَأَنْتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ (87)][83] وهذا خارج مخرج التوبيخ، وقوله عز وجل:[وَإِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ أَأَنْتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّيَ إِلَهَيْنِ مِنْ دُونِ اللَّهِ(116)][84] وقوله تعالى: [قَالُوا أَأَنْتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ (62)][85] وهذان الموضعان خرجا مخرج التقرير.[86]

وأما ما جاء منه في المدح (الغزل) فقول قيس بن الملوح:

بِاللهِ يَا ظَبْيَـــــاتِ القَـــــاعِ قُلْـــــنَ لَنَـــــا * لَـــيْلَايَ مِـــنْكُنَّ أَمْ لَيْلَـــى مِـــنَ البَشَـــرِ[87]

وأما ما جاء منه للذم فكقول زهير بن أبي سلمى وافر:

ومَـــــا أَدْرِي -وَسَـــــوْفَ إِخَـــــالُ أَدْرِي- * أَقَـــــومٌ آلِ حِصْـــــنٍ أَمْ نِسَـــــاءُ[88]

وهذا الأسلوب هو أقرب ما يكون من المفارقة السُّقراطية(**Socratic irony**)إلّا أنه لا يحتاج إلى نصب فخ خادع لاصطياد ضحية تقدم كقربان على مَذْبَحِ التَّجاهلففي تجاهل العارف نعلم علم اليقين أن صاحب المفارقة ليس بجاهل، وإنّما يتجاهلويرى الدكتور ناصر شبانة هذا النّوع البلاغي شكلا أوّليًّا من أشكال المفارقة بمفهومها الحديث[89].

7-5- مُفَارَقَاتِيَّةُالتورية:

هي أن يذكر المتكلم لفظاً مفرداً له معنيان، أحدهما قريب غير مقصود ودلالة اللفظ عليه ظاهرةوالآخر بعيد مقصود، ودلالة اللفظ عليه خفية، فيتوهم السامع: أنه يريد المعنى القريب وهو إنما يريد المعنى البعيد بقرينة تشير إليه ولا تظهره، وتستره عن غير المتيقظ الفطن، كقوله تعالى:[وَهُوَ الَّذِي يَتَوَفَّاكُمْ بِاللَّيْلِ وَيَعْلَمُ مَا جَرَحْتُمْ بِالنَّهَارِ(60)][90] أراد بقوله جرحتم معناه البعيدوهو ارتكاب الذنوب، ولأجل هذا سميت التورية إبهاماً وتخييلاً

ومنه قول الشاعر:

خيـــــلٌ صـــــيامٌ، وخيـــــل غـــــيرُ صـــــائمةٍ * تحـــــتَ العجـــــاجِ وأخـــــرى تعلـــــك اللجمـــــا[91]

أراد بالصيام ها هنا القيام؛ فوضع قرينة تدل عليه بقوله: "تعرك اللجمَ"

وقال البحتري:

وَوَرَاءَ تَسْـــــــــدِيَةِ الوِشَـــــــــاحِ مَلِيَّـــــــــةٌ * بِالحُسْـــــنِ تَمْلُـــــحُ في القُلُـــــوبِ وَتَعْـــــذُبُ[92]

أراد الملاحة ولم يرد الملوحة ووضع القرينة "وتعذب"، للدلالة على ذلك.

والتورية من الفنون البلاغية، التي تنفذ إلى القلوب لما تملك من سحر، «ولغة مراوغة، ومن ثمّ نجدها أقرب الفنون البلاغية للمفارقة، خاصة في موقفها من القارئالذي يلعب دورا هامًّا في عملية القراءة، وتحديد دلالاتها، وتختلف التورية عن المفارقة في عدم

اشتراطها لضديّة المعنيين: البعيد والقريب».[93] وهي خاصة بسياق محدّد، لا بالسياق اللغوي ككل، كما هو حال المفارقة النصية التي قد تشمل النص كله..

7-6-مُفَارَقَاتِيَّةُالعكس (عكس الظاهر):

وهو نفي الشيء بإثباته، وهو من مستطرفات علم البيان، وذاك أنك تذكر كلاما يدل ظاهره أنه نفي لصفة الموصوف، وهو نفي للموصوف أصلًا، منه قول علي بن أبي طالب -ﷺ- في وصف مجلس رسول الله -ﷺ: "لا تُنْثَى فَلَتَاتُهُ " أي لا تذاع سقطاته. فظاهرالقول أنه كان فلتات في كلام رسول الله -ﷺ-، غير أنها لا تذاع وليس هذا المراد، بل المراد أنه لم تكن ثم فلتات فتُنْثَى.[94]

«وهذا النوع من الكلام قليل الاستعمال، وسبب ذلك أن الفهم يكاد يأباه، ولا يقبله إلا بقرينة خارجة عن دلالة لفظه على معناه، وما كان عاريا عن قرينة، فإنه لا يفهم منه ما أراد قائله.»[95]

يقول ابن الأثير: «..ولي أنا في هذا بيت من الشعر، وهو:

أَدْنَـــيْنَ جِلْبَـــابَ الحَيَـــاءِ فَلَـــنْ يُـــرَى * لِـــذُيُولِهِنَّ عَلَـــى الطَّرِيـــقِ غُبَـــارُ

وظاهر هذا الكلام أن هؤلاء النساء يمشين هونًا لحيائهن، فلا يظهر لذيولهن غبار على الطريق، وليس المراد ذلك، بل المراد أنهن لا يمشين على الطريق أصلا، أي أنهن مخبئات لا يخرجن من بيوتهن، فلا يكون إذا لذيولهن على الطريق غبار، وهذا حسن رائق»[96].

هذا الأسلوب يلتقي مع المفارقة في كون كليهما يَسِيرُ عَكْسَ أُفُقِ انْتِظَارِ الـمُتَلَقِي ويكون المعنى المقصود منه بعيدٌ أو عكس المعنى الذي تعبر عنه الكلمات المستخدمة.

7-7- مُفَارَقَاتِيَّةُالالتفات:

من الأساليب البلاغية التي غايتها المتعة الفنية، ويتولّد عن « انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»[97]،وقد تحدث الزمخشري وهو يعرض للالتفات في سورة الفاتحة في قوله تعالى:[الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ (1) الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ (2) مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ (3)][98]فقال: «هذا يسمى الالتفات في علم البيان قد يكون من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التكلم»[99].

ويلتقي هذا الأسلوب مع المفارقة -خاصة الدراميَّة- في كون كليهما يعتمد ويتّكئ على ثنائيَّة الماضي والحاضر والغائب والمتكلم، كما أن الالتفات يمكن أن يصبح أداة تزيد من حدّة المفارقة ورَوْنَقِهَا.

7-8- مُفَارَقَاتِيَّةُالهزل الذي يراد به الجد:

وهو أن يقصد المتكلم مدح إنسان أو ذمه، فيخرج ذلك المقصود مخرج الهزل المعجب، والمجون المطرب، وهذا ما عرف به أصحاب النوادر كأشعب وأبي دلامة[100]، وهذا البابمما يتجنب فيه الكلام المباشر، بلجوء المتكلم إلى لغة المراوغة والمعاني المزدوجة الدلالة، ويمكنأن يستشهد لمثل هذا النوع بقصة العجوز التي أتت النبي ﷺ فقالت: يا رسول الله! ادع الله أن يدخلني الجنة، فقال: يا أم فلان! إن الجنة لا تدخلها عجوز! فولت تبكي، فقال: أخبروها أنها لا تدخلها وهي عجوز، إن الله تعالى يقول: [إِنَّا أَنْشَأْنَاهُنَّ إِنْشَاءً (35) فَجَعَلْنَاهُنَّ أَبْكَارًا (36) عُرُبًا أَتْرَابًا (37)][101] -سلسلة الأحاديث الصحيحة / 2987-، فالعجوز في البداية لـمّا سمعت كلام رسول الله بكت لأنّها حملته محمل الجدّوفسّرت بنيته تفسيرا سطحيا، فاستقرّ في خَلَدها أن لا تدخل الجنّة لأنها عجوز،

أما القارئ المُعْمِلُ لعقله يقوم بإعادة إنتاج دلالة السياق اللغويفيصل إلى المعنى العميقبتجاوز البنية السطحية وهو ما فسّرته تتمة الحديث.

ومن الشواهد الشعرية قول أبي نواس:

إِذَا مَـــــا تَمِيمِـــــيٌّ أَتَاكَ مُفَـــــاخِراً فَقُـــــلْ * عَـــدِّ عَـــنْ ذا كَيْـــفَ أَكْلُـــكَ للضَّـــبّ؟[102]

فالشاعريَعْرف كيف يأكُل التميميّون الضّبّ، لكنّه تساءل هازلاً، وغرضه السخرية ببني تميم بأنّهم يأكلون الضبّ وأشراف الناس لا يأكلونه، فليس من حق التميمي أن يفاخر، والفرق بينه وبين التهكم، أن التهكّم ظاهره جدّ وباطنه هزل.

ويدرج ضمن الأساليب القريبة من مفهوم المفارقة، حيث يلتقي معها في كون المتكلم في كليهما يلجأ إلى لغة المراوغة والمعاني المزدوجة الدلالة، لتكون في أذهان الجمهور هزلاً، وللضحية جدًا.

7-9- مُفَارَقَاتِيَّةُالكناية:

أَجمعَ علماء اللّغة منذ القدم على أن الكنايةَ أَبْلَغُ منَ الإفصاحِ وأجمل، في الاصطلاح هي «لفظ أريد به غيرُ معناهُ الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي، لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته»[103] وهي بهذا تمثل البعد الآخر للمعنى.

ومثالها قول الخنساء ترثي صخرًا:

أَلا تَبكِيـــــــانِ الجَـــــــريءَ الجَميـــــــلَ * أَلا تَبكِيـــــــانِ الفَـــــــتى السَـــــــيِّدا

طَويـــــــلَ النِجـــــــادِ رَفيـــــــعَ العِمـــــــادِ * ســـــــادَ عَشـــــــيرَتَهُ أَمـــــــرَدا[104]

و" طويل النجاد" أي طويل القامة و"رفيع العماد" أي شريف في قومه، "ساد عشيرته أمردا" أي وهو حديث سِنٍّ، وبما أن مفهوم الكناية قائمٌ على عدم التصريح، نخرج بنتيجة مفادها أنّها تنطوي في بنيتها على المفارقة التي هي قول شيء دون قوله حقيقةً، و«إن المفارقة وإن كانت الكناية .. صياغة من صياغاتها الأسلوبية تخرج عن الظاهر إلى الباطن النّقيض، ولا تخرج عن الظاهر إلى لازم معنى اللفظ»[105].

7-10- مُفَارَقَاتِيَّةُالتّعريض:

وهي «أن يكنى عن الشيء ويعرض به ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء»[106]، وهو من الأساليب التي توسع لصاحبها في الكلام إذا لم يرد التَّصريحَ بما في خَلَدِهِ تَأَدُّبًا أو خَشْيَةً أو غير ذلك، وهو أشبه بالإِلْغَازِ، قال عمران بن حصين: « إِنَّ فِي الْمَعَارِيضِ لَمَنْدُوحَةً عَنِ الْكَذِبِ »[107]، وقال آخر: « في خفيّ التعريض ما أغنى عن شنيع التَّصريح»[108]، ومن حَسَنِ التَّعريض:« قول حجازيّ لابن شِبْرِمَة: مِنَّا خَرَجَ العلم. فقال: نعم ولكن لم يعد إليكم.»[109] وهذا تَعْرِيضٌ بجهل الحجازي.

والفرق بينه وبين الكناية أنه أخفى منها«لأن دلالة الكناية لفظية وضعية ودلالة التعريض من جهة المفهوم لا بالوضع الحقيقي ولا المجازي»[110].

7-11- مُفَارَقَاتِيَّةُالاستعارة:

وهي «نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذى يبرز فيه».[111]

ومثالها قوله تعالى:[وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضَبُ (154)][112]، « فشبه ثوران الغضب في نفس موسى المنشئ خواطر العقوبة لأخيه ولقومه وإلقاء الألواح حتى انكسرت، بكلام شخص يغريه بذلكوحسن هذا التشبيه أن الغضبان يجيش في نفسه حديث للنفس يدفعه إلى أفعال يطفئ بها ثوران غضبهفإذا سكن غضبه وهدأت نفسه كان ذلك بمنزلة سكوت المغري، فلذلك أطلق عليه السكوت، وهذا يستلزم تشبيه الغضب بالناطق المغري على طريقة المكنية، فاجتمع استعارتان، أوهو استعارة تمثيلية مكنية لأنه لم تذكر الهيئة المشبه بها ورمز إليها بذكر شيء من روادفها وهو السكوت وفي هذا ما يؤيد أن إلقاء الألواح كان أثرا للغضب»[113] .

وكان عبد القاهر الجرجاني (ت471 هـ) يستحسن الاستعارة المتباعدة الأطراف، وكل تأليف بين متناقضينويقوله « إن الأشياء تزداد بياناً بالأضداد»[114]، إذاً فالبعد بين طرفي الاستعارة لم يكن بعيداً عن التراث النقدي والبلاغي تنظيراً وتطبيقاً، فعلى المستوى النظري تحدث البلاغيون العرب القدامى عن نوع من الاستعارة أطلقوا عليها "الاستعارة العنادية" «وهي التي لا يمكن اجتماع طرفيها»[115] لتعاند أنْ يَتَنَاسَبَا، كاجتماع الهدى والضلال، والنور والظلام، وتسعى هذه الاستعارة إلى تنزيل المتضادين منزلة المتناسبين، فالاستعارة العنادية هي استعارة تنافرية «يتنافر فيها الطرفان تنافراً كاملاً بحيث لا يصحُّ اجتماعُهُما في المحلِّ الواحد»[116].

ولكُلٍّ من المفارقة والاستعارة بنية لُغويَّةٌ قائمة على الدلالة الثنائية، لأنّ المعنى «الاستعاري يضارع المعنى المفارقي لكونه دائما هو معنى منطوق للمتكلم، بيد أن المتكلم في الاستعارة بما هو متكلم على المجاز لا يعني ما يقوله حرفيا، بل يعني شيئا أكثر منه، بينما يعني المتكلم في المفارقة نقيض ما يقوله»[117].

- خلاصة:

في خاتمة هذا البحث ينبغي علينا التنويه إلى أنّ ما ذكرنا من أساليب وكل ما هو قائم على المجاز يحمل جزءا كبيرًا من دلالات المفارقة -اللَّفظية- التي هي طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مخالفا للمعنى الظاهروهي تحتاج إلى فطنة وذكاء لتأويل معناها واستخراج مكنونها؛ على أنها لا تتهيّأ للمتلقي إلا بعد إعمال الفكر والرّويةكون الدال فيها يؤدي مدلولين متناقضين، الأول مدلول حَرْفِيٌّ ظاهر، والثاني مدلولٌ سياقيٌّ خفي، وكلاهما في الواقع بنية ذات دلالات ثنائية، وقد نهج هذا النهج في استخدامها أصحاب الحرفة في الشعروبلغت على أيديهم غاية الإتقان مرَّ العصور، ولا يزالون يتلاعبون بالكلام ويخترعون ما يخدمهم في المراوغة إلى يومنا هذا.

يمكن القول من خلال ما تقدم أنّه رغم ما تطرق إليه البحث– بإيجاز–، من براهين تدمغ الشكّ باليقين أن أسلوب المفارقة موجودة في تراثنا اللغوي والأدبي والنقدي؛ وإن لم يكن استعمالها بلفظها، «فقد وردت مصطلحات أخرى حملت جزءًا من دلالته، كما أن اللسان العربي مارس هذا الأسلوب ممارسة جلية على مرّ العصور في شعره ونثرهوفي أحكامه وأمثاله..»[118].

إلّا أنّنا نجد المفارقة في الدرس المعاصر أشدّ خصوصية من جملة ما ذكرنا من أساليب، وأنّ هذه الأخيرة، هي أداة من أدواتها أو هدف من أهدافها، لتكون بهذا جلّ الأساليب البلاغيّة التراثية تحت مسمّى المفارقة الحديثة؛ تتشارك معها في الخفاء والإيحاء والتّمويه.

في الاخير ونظرا لأهمية المصطلح يجب على النقاد العرب الاهتمام به ودراسته دراسة جدية، وتطبيقه على ما بين أيديهم من تراثوإبراز خصائصه المميزة له عن الموروث الغربي، والكف عن استيراد ما عندهم، واسقاطه على ما لدينافلا لغتنا كلغتهم ولا أدبنا كأدبهم.

الهوامش:

[1] محمد العبد، المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 2006م، ص 15.

[2] ناصر شبانة المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش)نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– عمان، ط1، 2002م، ص 46.

[3] ينظر: سعيد شوقي، بناء المفارقة في المسرحية الشعريّة، إيتراك للنشر والتوزيع، ط01،القاهرة: 2006 م، ص35.

[4] ينظر : نبيلة إبراهيم، فن القصة بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، ط01،القاهرة: 1990م، ص 201.

[5] ينظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت: 1993م، مج 4، ص 26.

[6] ينظر: عبد الله البهلول، الحجاج الجدلي، خصائصه الفنية وتشكلاته الأجناسية في نماذج من التراث اليوناني والعربي، دار نهى للطباعة، الناشر: قرطاج للنشر والتوزيع، ط01، تونس، 2013م، ص34.

[7] أفلاطون، محاورة جورجياس، تر: محمد حسن ظاظا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، دط، 1970،ص43.

[8] مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، ط02، القاهرة: 2006م، ص16.

[9] خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسة في النظرية والتطبيق، دار الشرق، ط01، عمان: 1999م، ص 18.

[10] دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص188.

[11] ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت: 2001، ص64.

[12] دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص147.

[13] ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص64.

[14] مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية، ص54.

[15] ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة الرسالة، بيروت 1962، ج4ص6-7 .

[16] أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود مُحَمَّد شاكر مطبعة المدني، جدة ، دط، ص 132-133 .

[17] سورة الرعد، الآية 16.

[18] سورة الدخان، الآية 38.

[19] سورة المؤمنون، الآية 115.

[20]التضاد: وجود الند أو العنصر القادر على خلق توازن، فالمضاد هو الشيء الذي اذا انصهر في ضده خلق نتيجة معينة وليس لذلك علاقة في خواصهما منفصلين.

التعاكس: هو الاختلاف التام، حيث الفرق بين العكس والضد هو ان الخواص هنا تهم، فالشمال عكسه الجنوب وهو ليس ضده، لانه اختلف عنه تماماً واجتماعهما معاً لا يغير من حقيقة كونهما منفصلين.

التنافر: هو قدرة الشيء على ابعاد نظيره، فالتنافر هنا هو عدم المطابقة وعدم الملائمة وعلى ذلك هو عدم امكانية الاجتماع للشيء مع ما ينفر منه، فمهما شيئان بعيدان ولا يطيقان القرب من بعضهما.

التناقض: عدم وجود رابط في خصائص أمرين فنقول امرين متناقضين. وأحياناً يكون التناقض في شيء واحد اذا ما تعددت خصائصه او وجهات النظر فيه. وهذا الأخير أعم وأشمل من كل سابقيه، لذا سنراه يتكرر معنا كثيرا في هذه البحث.

[21] سورة آل عمران، الآية 190.

[22] سورة الزمر، الآية 62-63.

[23] ينظر ماجد فخري، أبعاد التجربة الفلسفية، دار النهار . بيروت . 1980م، ص145.

[24] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 3، 1987م، ص 343.

[25] خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسة في النظرية والتطبيق، دار الشرق–عمان ط1 1999م، ص 18.

[26] مُحَمَّد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، صيدا– بيروت، ط1، 2001م، ص36.

[27] ينظر: سعيد شوقي، بناء المفارقة في المسرحية الشعريّة، إيتراك، للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006 م، ص35.

[28] ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القصة بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب ، القاهرة، ط1 ، 1990م، ص 201.

[29] ينظر: هشام الشيخ عيسى، براءة النص – مقالات في النقد الحديث ، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2013م ص85، أحد المتبنين للقول.

[30] دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي) تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، مج 4، ط1، 1993م ص 32.

[31] علي بن عيسى الرمَّاني، النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) تح مُحَمَّد خلف الله ود.زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط3، 1976م ،ص 75.

[32] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[33] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[34] مُحَمَّد مُحَمَّد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، دار المدار الاسلامي ،بيروت، ط2، 2007، ص 199.

[35] مُحَمَّد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط1، 1985م، ص 24.

[36] مُحَمَّد مُحَمَّد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، ص 199.

[37] تودوروف، الشعرية، تر شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار نوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1990،ص23.

[38] طارق سعد، الوحدة في شعر ابن قيس الرقيات، دراسة في تحولات الدلالة وسمات التشكيل اللغوي، دار البراق، القاهرة، ط1، 2003م، ص143.

[39] ينظر: المفارقة في مقامات العصر العباسي، تغريد ضياء، (أطروحة دكتوراه)، الجامعة المستنصرية، 2003م، ص46.

[40] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، دط، دت، ص 219.

[41] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء و التجلي (دراسة بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت، ط3 1984م، ص 64

[42] رومان جاكبسون، قضايا الشِّعريَّة، تر: محمَّد الولي ومازن حنون، دار توبقال، الدَّار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ، ص83.

[43] عبد الله بن قتيبة، الشعر و الشعراء، دار الحديث، القاهرة، 1423هـ، ج1، ص166.

[44] ديوان النابغة، شرح وتقديم عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1996م، ص56

[45] أسلوب الإبراز: هو الذي يبرز سير وهدف المفارقة ، وأبسط مثال على ذلك: المديح بدل الذم كعبارة "التهاني" التي تقولها في حق أخرق تسبب في فعلة مؤذية ، ويدخل تحته التهكم، اللّمز، الغمز، النّكتة الكوميديا، الفكاهة، المزاح، الكاريكاتير ، والجدّ في موقف الهزل، والهزل في موقف الجدّ، السّخرية، الاستهزاء ... ينظر دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها ص195.

[46] أبو منصور الثعالبي، أبو الطيب المتنبي وما له وما عليه، تح: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة الحسين التجارية، القاهرة، دط، دت، ص30.

[47] ديوان المتنبي، ص72.

[48] علي بن اسماعيل بن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص87.

[49] علي بن أحمد الواحدي، شرح ديوان المتنبي، ص 328.

[50] صلاح نجيب أحمد، المفارقة في شعر مظفر النواب، رسالة ماجستير، كلية التربية/كلار، جامعة السليمانية، 2010م، ص84

[51] دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص87.

[52] خليل حاوي، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بغداد، ط2، 1984م، ص12.

[53] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص47.

[54] قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، مطبعة دار الأرقم للطباعة، الحلة، ط1، 2007م ص288

[55] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[56] ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال–بيروت، دار البحار–بيروت، ج1، الطبعة الأخيرة 2004م، ، ص215.

[57] سورة آل عمران، الآية 21.

[58] سورة هود، الآية 87.

[59] يحي بن حمزة العلويّ، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العنصرية، بيروت، ج3، ط1، 1423هـ ص.202

[60] سورة الدخان، الآية48-49.

[61] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، ج1، ط 5 1981م، ص 304.

[62] أبو الفرج بن زكريا النهرواني، الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، تحقيق عبد الكريم سامي الجندي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص 158.

[63] ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن السكيت، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993م، ص 119.

[64] ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، دار الكتب العلمية – بيروت، ط 1، 1404هـ، ج2، ص 335.

[65] ديوان ابن الرومي، تح: د.حسين نصار، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط3، 2003م، ج2، ص641.

[66] ناصر شبّانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 31.

[67] شهاب الدين النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط1، 1423هـ، ج7، ص166.

[68] فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط9، 2004م، ص290.

[69] ديوان النابغة الذبياني، شرح حنا نصر الحِتّي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991م، ص33.

[70] فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص 291.

[71] ديوان النابغة الذبياني، ص 198.

[72] العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 48.

[73] البلاغة فنونها وأفنانها، ص 291

[74] ضياء الدين ابن الشجري، الأمالي، تح محمود مُحَمَّد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة ط1، 1991م، ص 32.نسبه المحقق في مقدمته إلى أبي مُحَمَّد الحسن بن أحمد بن حكّينا .

[75] المصدر نفسه، ص 291.

[76] مُحَمَّد بن أيدمر المستعصمي، الدر الفريد وبيت القصيد، تح: الدكتور كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت ط1 2015م، ج11، ص 74.

[77] نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، دط، ص 199.

[78] ينظر: مفتاح العلوم، لأبي يعقوب السكاكي، تعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م ص427.

[79] ينظر: ابن المعتز، البديع في البديع، دار الجيل، عَمان، ط01، 1990م، ص 157.

[80] أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق علي البجاوي ومُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم إبراهيم، دار إحياء الكتب، القاهرة، ط1 1952م ص 396.

[81] ابن أبي الاصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: الدكتور حفني مُحَمَّد شرف المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، ط1، 1957م.ص 135.

[82] سورة القمر، الآية 24.

[83] سورة هود، الآية 87

[84] سورة المائدة، الآية 116.

[85] سورة الأنبياء، الآية 62.

[86] ينظر: ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص 135-136.

[87] ديوان قيس بن الملوح، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، 2008م، ص 112.

[88] ديوان زهير بن أبي سلمى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988م، ص17.

[89] ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 45.

[90] سورة الأنعام الآية 60.

[91] ديوان النابغة الذبياني، ص 161.

[92] ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ج1، ط3، ص 72.

[93]: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 33.

[94] ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، ص 203.

[95] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، ص 203.

[96]المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[97] البديع في البديع، ص 152.

[98] سورة الفاتحة، الآية 1، 2، 3 .

[99] أبو القاسم محمود الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي – بيروت، ج1، ط3، 1407هـ ص13.

[100]ينظر: ابن أبي الاصبع، تحرير التحبير، ص 139.

[101] سورة الواقعة، الآية: 35، 36، 37.

[102] ديوان أبي نواس، تح: إيفالدفاغنروغريغورشولر، النشرات الإسلامية، بيروت، ج2، دط، 1972م، ص 13.

[103] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، دط، ص 288.

[104] ديوان الخنساء، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004م، ص31.

[105] مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، ص37.

[106]أبوهلال العسكري، الصناعتين، ص 368

[107] أبو الفضل أحمد بن مُحَمَّد النيسابوري، مجمع الأمثال، تح: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، ج1، دط ص13.

[108] أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الرسائل، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ج2 دط، 1964م ص30.

[109] أبو القاسم الحسين بن مُحَمَّد الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، شركة دار الارقم بن ابي الارقم، بيروت ج1، دط، 1420هـ، ص62.

[110] ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص186.

[111] أبوهلال العسكري، الصناعتين، ص 268.

[112] سورة الاعراف، الآية 154.

[113] مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1984م، ج9، ص122.

[114] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 33.

[115] بهاء الدين مُحَمَّد بن حسين، العاملي، الكشكول، تح: مُحَمَّد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ط1 1998م، ص247.

[116] صفاء الدين أحمد فاضل، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، ص 656.

[117] المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، مُحَمَّد ا لعبد، كلية الآداب القاهرة، ط 2. 2006 م، ص 25.

[118] نبيل الخطيب، اللغة والأدب والحضارة العربية، واقع وآفاق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دط، 2013م، ص 160.

الشعرية العربية وتأثرها بالمناهج الغربية الحديثة

خروب ســـارة/صوالح نصيرة

جامعة : عبد الرحمان بن خلدون . تيارت . "الجزائر"

ملخص المداخلة :

تهدف هذه المداخلة إلى دراسة الشعرية العربية مفهوما وماهية من خلال التعمق فيها ومحاولة ضبطها وتحديد خصائصها لاسيما وأنها فضاء مجهول الحدود ذو طبيعة زئبقية منفلتة غير ثابتة، كما تسعى هذه الدراسة إلى رفع اللبس والتداخل الحاصل بينها وبين بعض المصطلحات التي يراها الكثير من النقاد مرادفا لها خصوصا في ظل تأثر النقد العربي عامة والشعرية العربية خاصة بالمناهج النقدية الغربية وكيفية تناولها لموضوع الشعرية باعتبارها أحد الاتجاهات النقدية الحديثة التي تبحث في قوانين الإبداع الأدبي، وقد بدت معالم النهضة والتطور في أوروبا تظهر وهي تحمل في فحواها فكرا وعلوما وفلسفة جديدة ،نتج عنها انصهار الأدب العربي ونقده بنظيره من النقد الغربي في بوتقة واحدة،ولعل الشعرية العربية كان لها الحظ الوافر من هذا التأثر فلا نكاد نخوض في موضوع الشعرية حتى نجد أنفسنا ملزمين بالتعرض لما جاء به المفكرون والنقاد الغربيون ،هذا ما دفعنا إلى صياغة الإشكال التالي إلى أي مدى تأثر النقد العربي بالاتجاهات الغربية في منظوره للشعر والشعريات؟ وكيف كان تأثر الشعرية العربية بالشعرية الغربية ؟ وهل أثمر هذا التأثر عن نتائج ساهمت في تطور النص العربي أم أنه مجرد محاكاة للتطور الحاصل وولع بتقليد المغلوب للغالب وأمر حتمي فرض علينا بحكم تأخرنا وتخلفنا من إنتاج مناهج نقدية عربية تدرس نصوصنا وتحافظ على خاصيتها التي تميزها وتعيد اعتبار المبدع العربي والمتلقي العربي؟

Summary;

The purpose of this study is to study the concept of Arabic poetry and what it means by deepening its positions and trying to control and determine its characteristics ,especially as it is a loose topic of unsteady uncontrolled nature. Seeks The study also to raise the confusion between them and some of the terms that many criticsse as synonymous with them, especially because of the impact of modern Arab criticism on the trends of criticism of literature in the European West, and how they look at the subject of poetry as one of the methods of talking criticism of literature that is looking at the laws Literary creativity .Where we find ourselves obliged to expose the Western thinkers and critics.

The problem we are raising is :To what extent and how hasArab criticism been influenced by western methods in the field of poetry? And Was this impact affected by the results contributed to the development of the Arabic text or is it just an imperative imposed on us by virtue of our backwardness and backwardness in the field of literary criticism, which forced us to produce Arab monetary curricula that study our texts and preserve the characteristic that distinguish them and re-consider the Arab creator and the Arab recipient?

الشعرية أو الشعريات مفهوم حركي متحرك غير مستقر،متشعب صعب الضبط والثبات، رغم المقاربات المختلفة التي راحت تسعى إلى ضبطه، والتي نظرت إلى الشعر من حيث هو لغة مفارقة، وهذا ما سعت إليها الدراسات اللسانية وما تفرع منها من مناهج شكلانية أو سيميائية أو بنيوية ،غير أن محاولاتها لم تفصل في إشكالية الشعر وبنيته التي ترفض الركود، وتتمرد على الجاهز، وتتجاوز

كل معيار،فكانت هذه الدراسات تتفق حينا وتختلف أحيانا أخرى، هذا ما جعل تحديد مفهوم الشعرية والتنظير لها أمرا عسيرا ومستعصيا، حيث"..إن الشعرية إذن، علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحيانا غير يقينية..."[1]،إلا أن المفهوم الجوهري المتفق والمشترك عند أغلب منظري الشعريات الحديثة أنها إحدى المناهج النقدية التي تبحث في قوانين الإبداع الأدبي،وإن كان هذا الاتفاق يختلف في إجراءات ومناهج كل شعرية".. والظاهر لنا هو أن الشعريات يمكن أن تتعاون مع غيرها من المعارف كالأسلوبيات واللسانيات والسيميائيات...".[2]

إن الشعرية من حيث هي مصطلح نقدي حديث عرفت تبلورات عدة تطورات قبل أن تتضح ملامحها وتصل إلينا بالشكل الذي هي عليه الآن وتصاغ كنظرية لدراسة الأنماط الفاعلة في النص الأدبي و قد وجدت لها جذور عميقةفي الفكر العربي القديم ، وإن كنا نسلم بقصور النقد العربي وعدم استفاء الشعرية القدر الكافي من التنظير مقارنة بما وصلت إليه الشعرية الحديثة لاسيما الغربية وقد ساعدها في ذلك ظهور انبثاقات معرفية وتطورات جديدة في ميادين عدة شهدها القرن العشرين، تولدت عنها دراسة وعناية مستفيضة بالشعرية، وبالتالي صنفت على أنها علم قائم بذاته له أدواته وكاريزماته وآلياته وأسسه التي تمكننا من الغور في بنية النص ومداخيله، وبالتالي لم تكن مشكلة المصطلح في النقد الغربي مدعاة للحيرة، بالمقابل كانت في النقد العربي عكس ذلك،وذلك راجع كما سبق ذكره إلى نشوء المصطلح في بيئة غربية متطورة هي حوصلة تراكم التجارب والمعارف، بينما في البيئة العربية كان نتيجة ترجمة لم تمنح اهتماما وعناية بالسياق الحضاري الذي أنتجه وذلك راجع إلى درجة واستيعاب الوعي عند كل من النقاد واللسانيون الذين اختلفوا ولم يتّفقوا على تسميتها تسمية واحدة ، فبعضهم أسمّاها : "الإنشائية"، أو "الأدبية"،أو"الشعرية"، والبعض الآخر أطلق عليها مصطلح "الشاعرية"، كذلك مايتعلق بالترجمات الكثيرة التي تم اقتراحها كمقابل للمصطلح الغربي للشعرية "poetics"والتي زادت من ارتفاع وتيرة إرباك وزعزعت واختلاط المفاهيم،ومن أشهر هذه المصطلحات :

1. الشاعرية: وقد اعتمدها د.عبد الله الغذامي، ويحي علوش، ويرون من دلالاتها:
   - مصطلح يستعمله تدوروف كشبه مرادف لعلم "نظرية الأدب"
   - درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي .
   - هي عند جان كوهين علم موضوعه الشعر.
   - نظرية عامة للأعمال الأدبية.

ووردت كلمة " الشعرية " و "الشاعرية "في الكثير من الكتابات النقدية، على أنهما متطابقتان تحملان المعنى نفسه بالرغم من أن اللفظتين ليستا مترادفتان، فالشعرية تختص بالنص الإبداعي دون المبدع ولها أدواتها وعناصرها المختلفة كالمجاز والانزياح والعدول والرمز والقناع ...الخ، وتتسم بالثبات والانتهاء يقول الناقد أيمن اللّبدي في حديثه عن الشعرية:(...الشعرية في نهاية الأمر، تتعلق بالنص كما أسلفنا، وتحتكم لهذا النص الثابت المنتهي والمحدد، ومعه تصبح حاملة لذات الثبات، ولو أنها أدخلت المتلقي، فهي قد اشترطت حياده المطلق لتبقى موضوعية، وإذا كانت الشعرية المتعلقة بالنص على هذا النحو من الثبات والحدية والانتهاء، فهي لا تصلح إلا لما يتعلق بها فقط...).[3]

2. الإنشائية : وقد اعتمد هذا المصطلح توفيق حسن بكار
3. بويطقا: وهو المصطلح الذي سار عليهد.خلدون شمعة، وقد أخذه كترجمة صوتية من العالم العربي الشهير بشر بن متا ترجمه لكتاب فن الشعر أرسطو.
4. بويتيك :وهي كما نلاحظ ترجمة صوتية كذلك اعتمدها حسين الواد

إن ترجمة الشعرية كانت بصيغ مختلفة تنم عن اختلاف في الفهم واختلاف درجة الإستعاب بحسب كل ناقد يقول في هذا عبد السلام المسدي : فالشعرية "يترجم بها بعضهم لفظة (*Poétique*) على أن هذه الترجمة قد تحد من الحقل الدلالي للعبارة الأجنبية ذات الأصل اليوناني، ولذلك يعمد البعض إلى التعريب فيقول (بويطيقا)، والسبب في ذلك أن اللفظة لا تعني الوقوف عند حدود الشعر وإنما هي شاملة للظاهرة الأدبية عموما، ولعل أوفق ترجمة لها تكون (الإنشائية) الدلالة الأصلية هي الخلق والإنشاء، والإنشائية تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنوع أشكالها"[4].

5. نظرية الشعر: وهذا المصطلح اعتمده د. علي الشرع .
6. نظرية النظم والذي سار عليها فالح صدام.
7. الفن الإبداعي اعتمده د.جميل نصيف.
8. علم الأدب : والذي طالما استخدمه د.جابر عصفور .
9. وصولا إلى مصطلح الشعرية الذي جرى حولها الاصطلاح عند د.أحمد مطلوب في بحثه الشعرية. [5]

وقد تبنى أحمد مطلوب هذه الترجمة وأشار في بحثه على أن الشعريةّ "مصدر صناعي ينحصر معناه في اتجاهين ،يمثل الأول فن الشعر و أصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور " ويمثل الثاني "الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد، وخلق حالة من التوتر" وأشار د.أحمد مطلوب أن الاتجاه الأول يمثل الأصول، والاتجاه الثاني نتيجته".[6]

❖ **الشعرية عند العرب القدامى**:تذهب الدراسات النقدية العربية القديمة إلى أن الشعر صناعة كباقي الصناعات لها أدواتها وآلياتها وذلك تأثرا بمقولة أرسطو الذي يقول :"إنا متكلمون الآن عن صناعة الشعر وأنواعها"[7]،وهذه المقولة لقيت ترحابا وصدى في الثقافة العربية وقد ذهب في ذلك ابن سلام الجمحي، فقال :" للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلوم والصناعات فمنها ما تثقفه العين ومنها ماتثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ والياقوت، ولا تعرفه بصفة ولا وزن، دون المعاينة ممن يبصره ...يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له بلا صفة ينتهي إليها، ولا علم يوقف عليه. وإن كثرة المدارسة لتعدي على العلم به. فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به. "[8]،فالشعر عنده علم له أسسه وأقسامه وتركيباته التي يجب أن يكتسبها ويحيط بها أهل العلم وخاصته في نظمهم للشعر دون بقية الناس، ويؤكد قدامة المعنى ذاته انطلاقا من كون الشعر صناعة كباقي الصناعات فيقول :" ولما كان الشعر صناعة وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذا كان جميع ما يؤلف، يصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان، أحدهما غاية الجودة، والأخر غاية الرداءة ومحدودة بينهما تسمى الوسائط"[9]، ولما كان الشعر في الثقافة العربية صناعة وحرفة فقد امتهنه الكثير من الشعراء الذين يمتازون بالحاذقة والدهاء والموهبة للتكسب به وتكمن هذه العبقرية والذكاء في اختيار الأوزان المناسبة والقوافي الملائمة، والتي بها يحكم النقاد على دربة الشاعر وخبرته وسلامة طبعه فكان الوزن معيارا أساسيا في الشعر ويؤكد هذا ابن سنان الخفاجي في تعريفه للشعر"وأما حدّ الشعر: فهو الكلام الموزون المقفّى الذي يدل على معنى...والفرق بين الشعر والنثر بالوزن والقافية على كل حال"[10]، وله أقسام مفصلة ينظر فيها الناقد ويتم بموجبها المفاضلة وتقديم بعضها عن بعض وقد حدد هذا العلم صاحب كتاب نقد الشعر فقال: "العلم في الشعر ينقسم أقساما :فقسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به، وقسم إلى جيده ورديئه"[11].

لقد حاول قدامة في خضم الأحكام النقدية التي ظهرت بغية إعطاء تفسير للشعر إلى وضع بنود ومعايير يميز من خلالها جيد الشعر من رديئه وهي أربعة أضرب:

1. ما جاد لفظه وحسن معناه
2. ما جاد معناه وفسد لفظه
3. ما خاب لفظه وخاب معناه
4. ما صلح لفظه وصلح معناه

وبالتالي نستنتج أن النقاد العرب قد أجمعوا على أن الشعرية هي الوزن والقافية على حد قولهم أن الشعر صناعة تختلف عن صناعة النثر،رغم استثناءات طائفة أخرى من النقاد الذين لا يولون أهمية كبرى للوزن في الشعر من بينهم ابن وهب في تعريفه للشاعر:" الشاعر من شعر يشعر فهو شاعر، والمصدر الشعر، ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر، و إن أتى بكلام موزون مقفّى".[12]

وتجسدت الشعرية أكثر إحكاما وأدق تفصيلا وأجلى تقعيدا، في نظرية عمود الشعر التي يرجع الفضل فيها للمرزوقي الذي نضجت واكتملت أركانها على يديه في مقدمة شرحه لديوان الحماسة، يقول أحمد أمين في حديثه عن تلك المقدمة:"قرأت أول عهدي بالأدب شرح ديوان الحماسة للتبريزي فلم يعجبني، لأن التبريزي نحوي لغوي أكثر منه أدبيا وناقدا، فكنت أقرأ الشرح أحيانا وأنا متعطش جدا

لأفهم معنى البيت فلا أجده، ،لأن الشارح انصرف إلى شيء آخر، ثم عثرت على نتف للمرزوقي فوجدتها تسد النقص ... ورأيت إماما عظيما لا يتهرب من المشاكل ولكن يتصدى لها ... ووجدت له مقدمة في النقد لم أر مثلها في اللغة العربية".[13]

لقد تعرض المرزوقي لعمود الشعر في مقدمته انطلاقا من استقرائه لطريقة العرب كما استقرت في الذائقة، مركزا اهتمامه على عينة من الشعر تعود للعصر الجاهلي باعتبارها نموذجا راقيا يجب الاحتذاء به، فسعى إلى تحديد عناصر وأركان العمود الشعري وبالتالي انتهت إليه الصياغة المكتملة للنظرية فيقول "إنهم (الشعراء) يحاولون شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف ...والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار إليه، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"[14]

يحسم المرزوقي القضية الشعرية على أساس هذه المعايير ويحددها تحديدا قطعيا ثابتا و يسيجها بقوله "فهذه خصال عمود الشعر عند العرب ،فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها ،فهو عندهم المفلق المعظم ،والمحسن المقدم ،ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان ،وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه حتى الآن"[15].إن هذه المعايير والبنود التي أرساها ووضعها المرزوقي والمنسوبة لكل مبدأ هي بمثابة الفواصل والحدود التي لا يجوز تجاوزها أو تخطيها، والتي بها تتجسد جمالية القصيدة العربية وشعريتها.

ولعل الدافع لصياغته هذه البنود صياغة تامة مكتملة هو الحفاظ على الشعر من اندثاره في خضم ظهور شعر المولدين الذين ما لبثوا أن خرجوا عن هذه المعايير واحدا بعد الآخر حتى أنشئوا طريقا خاصا بهم، وقد برز هذا التجاوز على يد أبوتمام 231هـ الذي يعد أبو المحدثين، إذ بلغ على يديه نصابه بعد أن عرف ردات فعل متمردة عند بشار بن برد و مسلم بن الوليد وأبو نواس ،وقد أتى بطريقة جديدة في نظم الشعر تخالف نظم القدماء لقصائدهم، هذا ماجعل النقاد القدامى ينبذون طريقته ويعدونها شاذة عن المعيار الحقيقي والذي عرفت به العرب في نظم الشعر،ووازنوها بطريقة البحتري المعروف بالالتزامه بخصائص ورسوم القصيدة العربية القديمة فكان أبو تمام شاعر له نهجه الخاص المتمثل في تجاوز الطريقة القديمة، والبحتري شاعر له طريقته المتشبثة بمعيارية القصيدة القديمة وظهر لكل منهما طائفة تناقض هذا وتناصر الآخر يقول الآمدي في هذا :"وذهب قوم إلى المساواة بينهما وإنهما لمختلفان لأن البحتري أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام"[16].

من خلال كلام الآمدي نستنتج أن الشعرية عند العرب تتلخص في شروط يلزم بها صانع الشعر وممتهنه وقد صاغ مجموعة من القواعد والالزامات منها : قوة الطبع، وحسن التأتي للمعاني، وسهولة جريان الألفاظ، ثم الابتعاد عن التعقيد ووحشي الكلام ذلك أن طريقة العرب في التعبير تتسم بالبساطة والعفوية والوضوح والائتلاف وفي ذلك يقول الآمدي موضحا: "وليس الشعر عن أهل العلم به إلا حسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في موضعها، وان يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات و التمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري "[17]، بعكس أشعار المولدين وعلى رأسهم أبو تمام، فتجدها غامضة الاستعارات متباعدة غير متقاربة تجنح للغموض والتعقيد، والظاهر أن خصائص ومقاييس الشعرية قد ظهرت وتحددت في القرن الرابع عشر الهجري وأصبحت فكرة عمود الشعر معروفة ومتناولة لدى النقاد والشعراء .

❖ **الشعرية عند الغرب:**

تشير الكثير من الأبحاث المتعلقة بالدراسات الشعرية إلى وجود تقاطع وتقارب من حيث المبادئ والغايات، بين الشعرية العربية والشعرية الغربية، وعدم الاختلاف هنا لا يعني أبدا التطابق التام أو انعدام وجود فروق تتعلق بالجوهر وبالطبيعة الثقافية والفلسفية والفنية والفكرية المحيطة بكل منهما.ناهيك عن اللغة ، وما يتعلق بقواعد الصياغة والتركيب، وبالتالي النتاج الدلالي والجمالي، فنجد أرسطو "ربط في تحديده للشعرية بين الشعر والنفس البشرية أو الإنسانية وهذا الربط نجده في كتابات الفارابي وابن سينا في قولهم بالطبع أو الغريزة ونجد فكرة الربط واضحة عند هؤلاء الفلاسفة بين الشعرية والتخييل، والمغايرة والاختلاف "[18].

ولا يمكننا نفي حقيقة علمية من خلال استقراء التاريخ أن الشعرية بمفهومها الحديث كان السبق في معرفتها يعود إلى الفكر الهليني القديم،فقد أشار أفلاطون منذ القدم إلى ماهية الشعرية في تعريفه للجمال على أنه" الشيء الذي تكون به الأشياء جميلة جميلة"[19].

لقد أولى النقاد الغربيين الشعرية عناية بالغة، لاسيما مع الطفرة العلمية التي شهدها النقد الأدبي كما سلف ذكره في ظل الدرس اللساني الذي يعود الفضل فيه إلى الدروس التي كان يلقيها دي سوسير F.DE SAUSSURE في اللسانيات العامة ،وكانت محاضراته هذه في علم اللغة بمثابة تحول وتجاوز للمناهج القديمة وفاتحة لمناهج جديدة حداثية تواكب التطورات الحاصلة، خصوصا فيما يخص اللغة والتي تحولت من وسيلة يعبر بها الأفراد عن أفكارهم إلى محور مركزي لتوليد الدلالات وإنتاج المعاني.

لقد سعى ديسوسير في دراسته إلى التفريق بين اللغة والكلام، باعتبار اللغة ذلك الكم من المصطلحات والمفردات التي يستخدمها أفراد المجتمعات على اختلافها في التعبير عن ذواتهم و أغراضهم وملكاتهم وتخضع كل لغة على تنوعها إلى قواعد سواء صرفية أو نحوية أو معجمية، غير أن الكلام وبرغم ارتباطه باللغة غير أنه سابق لها فيما يخص مساءلة التقعيد والتنظير والمعاجم، وتكمن الصلة بينهما في أن اللغة تمارس فعل الإجبار والضغط على الكلام للخضوع لأنظمتها وقواعدها، بينما الكلام فيجبر اللغة على التوليد والابتكار.

يهدف تقسيم ديسوسير اللسان إلى ثنائيين (اللغة/الكلام)إلى التنبيه على أنهما مرتبطان ببعضهما ولا يعملان إلا معا، فالأدباء يجدون في اللغة المادة الأولية الخام لممارسة الكتابة الشعرية واللغة تقدم للمبدع هذه المادة الخام وهو يتصرف فيها فيغير بالكلام العادات اللغوية، يقول ديسوسير في هذا: "إن هذين الهدفين مرتبطان ويستلزم أحدهما الآخر،فاللغة ضرورية حتى يصبح الكلام مفهوما واضحا ومؤثرا كل التأثير غير أنه لازم لتأسيسها، وإن لواقعة الكلام تاريخيا السبق دائما، وإلا كيف يمكننا أن نتنبه لربط فكرة ما بصورة شفهية إذا لم نكتشف هذا الترابط أولا في فعل الكلام؟ وإننا نتعلم من جهة أخرى اللغة الأم من خلال إصغائنا للآخرين، فهي لا ترتسم في دماغنا إلا بعد تجارب عديدة ثم إن الكلام هو الذي يطور اللغة، وإن الانطباعات التي نستقبلها عبر سماعنا الآخرين هي التي تغير عاداتنا الألسنية، فثمة إذا ترابط بين اللغة والكلام، فاللغة هي وسيلة للكلام وإنتاج له في وقت واحد، ولكن ذلك لا يمنع أن يكونا شيئا شيئين متغايرين قطعا"[20].

➢ **الشعرية الشكلانية :**

1. شعرية رومان جاكبسون

سعت الشكلانية الروسية إلى جعل الأدب علما قائما بذاته موازيا للعلوم الأخرى وذلك من خلال دراسة النص الأدبي وتفكيكه وتشريح مفاصله ومتونه الداخلية، والملاحظ هنا أن الشكلانية الروسية تبنت في طرحها هذا ماجاء به دي سوسير في دعوته إلى النظر في اللغة بعيدا عن العوامل الخارجية، وقد نجح جاكبسون فيما بعد إلى توجيه البحث في الأشياء التي تضفي على العمل الأدبي طابع الأدبية "فموضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبية، أي مايجعل من عمل ما عملا أدبيا"[21] ، أو بعبارة أخرى له أكثر توضيحا يقول فيها:"إن موضوع الشعرية هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟"[22]، فالشعر عند جاكبسون لغة ذات وظيفة جماليةتنزاح عن المعيارالمألوف المتمثل في النثر إذ المعيار الشائع المتداولوأما الشعرية عنده فهي الأدبية،وموضوعها علم الأدب ولعلها توسيع لمفهوم الشعرية " والانتقال بالدراسات من الشعرية(علم الشعر) إلى الأدبية، فحل المفهوم الأخير محل المفهوم الأول عند جاكسون، وذلك لأن الشكلانيين توازعوا العمل في تحليل الأجناس الأدبية من شعر و سرديات وانتشر فيما بعد...فبدأت النظرة الشعرية تتداخل مع الأدبية في كتابات بارت وتودوروف وجينيت وسواهم، وانتشرت دراسات بعناوين متداخلة، كشعرية السرد وسردية الشعر، وشعرية المكان أو الزمان أو الشخصيات والعناصر الأخرى، ولم يقتصر ذلك على السرد وحده، وإنما تناولت كثيرا من الفنون كالرسم والنحت، فتوسعت دائرة العمل في الشعرية حتى غدت بلا حدود."[23]،وعلى الرغم من أنّ الشعرية والأدبية،مجال بحثهما واحد ومشترك و" يتسمان بالعلمية غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويُتبنى، فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه"[24]، وهذا يُمكِننا القول إنّ الشعرية لا" تختلف أو لا تكاد تختلف عن الأدبية"[25]ولهذا حاول البحث تبنى المصطلحين معا مع مراعاة أوجه المفارقة .

لقد اعتبر جاكبسون الشعرية ذلك" الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة وبالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتمّ بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[26]، كما تتجلى الشعرية عنده "في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي، ليست مجرد إشارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[27]فالشعرية وظيفة غاية تسعى إلى تحقيق استقلالية الخطاب الأدبي كنظام لغوي، يحمل دلالات خاصة وينظر إلى الكلمة ككلمة لها وجودها ووزنها الخاص.

2. شعرية تازفيتانتودوروف:

لا نكاد نجد ونحن نبحث في شعرية تودوروف فروقات كبيرة بينه وبين مفهوم الشعرية عند جاكبسون،فهو يراها نظرية عامة تدرس الخطاب الأدبي وتجتهد في استنطاقه وتكون اللغة هي الوسيلة والجوهر،ولا يهم الأمر إذا كان الإبداع من جنس الشعر أو جنس النثر،وإنما الذي يهم هو أن يكون الإبداع لغويا،وهي"الوسائل الوصفية الكفيلة، بتمييز مستويات المعنى وتحديد مكونات النص الأدبي"[28]. كما وأنها تعنى بالبنيات المجردة للأدب،ولا تعمل بمفردها بل تستعين بالعلوم الأخرى التي تتقاطع معها في مجال الكلام.

"إن مفهوم الشعرية عند ريفايتر هو تطوير لمفهوم (الجمالية) المتداول عند جاكبسون وحلقة براغ، لأن (الواقعة الشعرية) موجودة داخل البنية اللسانية بينما (الواقعة الجمالية) ميتا لغوية، وقد غير جاكبسون لفظ الجمالية إلى شعرية بالمدلول نفسه ثم وسع دائرة مدلولها كي لا تكون حصرا على الشعر"[29].

3. شعرية جون كوهين:

الشعرية عند جون كوهين هي"علم الأسلوب الشعري"[30]حسب ما ورد في كتابة "بنية اللغة الشعرية" فهو لم يختلف عن سابقيه في كونها علما، غير أنه يرى الشعر هو موضوعه ومركزه وأساسه، فالشعرية عنده علم موضوعه الشعر، يتبين لنا من هذا أن الشعرية عند تودوروف لا تعنى بالخطاب الأدبي عامة ولكنها تختص بالجنس الشعري أو القصيدة التي تخضع لوزن ونظم، وهذا وجه الاختلاف بينه وبين تودوروف.

لقد أسس جون كوهين شعريته على الانزياح، وتتمحور نظريته حول التفريق بين الشعر والنثر من خلال الشكل وليس المادة؛ أي من خلال المعطيات اللغوية المصاغة، وليس من خلال التصورات التي تعبر عن تلك المعطيات. وعد الشعر انزياحاً عن معيار هو (قانون اللغة) فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، ولا قيمة للتصنيف البلاغي المفرد لكل صورة، بل عسير على الأثر الجمالي أن يتحقق في أي عمل أدبي إلا بالفاعلية المشتركة بين التصنيفات.

وتتجلى شعريته أيضا في البحث على الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك، وهذا ما تسعى إليه كل شعرية كي تكون علمية حسب كوهين، وهذه العلمية لا تتحقق في مساءلة المحتوى بل في مساءلة العبارة وانتقال المساءلة من الموضوعات التي تعالجها إلى كيفية التعبير عن الموضوعات، وحسب اقتراحه: إذا أرادت الشعرية أن تكون علماً عليها أن تتبنى المبدأ نفسه الذي أصبحت اللسانيات علماً به مثلا.. وحق مبدأ المحايثة؛ أي تفسير اللغة باللغة نفسها، وبذلك يكون الفرق بين الشعرية واللسانيات هو أن الشعرية تعالج شكلا من أشكال اللغة، أما اللسانيات فتعتني بالقضايا اللغوية العامة.[31]

تأثر الشعرية العربية بالمناهج الغربية الحديثة :

لقد شهدت الشعرية العربية الحديثة تأثرا واضحا بالمناهج الغربية الحديثة، شأن كل أمة متخلفة مغلوبة مولعة بتقليد نظيرتها المتحضرة الغالبة في كل شيء، خصوصا أن الغرب عرف تلك الفترة نبوغ فكري وفلسفي وتطور في كثير من العلوم، لاسيما فيما يخص مسألة التنظير والتقعيد في الأدب والشعر،كبروز مذاهب جديدة تدعوا للكتابة بطرق حداثية جديدة متمردة عن الأشكال والطرائق الإبداعية القديمة مثل الرومانسية، الرمزية، السريالية...الخ

1. شعرية أدونيس:

ويعد أدونيس من بين الذين تأثروا أيما تأثير بالثقافة الغربية وما جاءت بها من أفكار وأشعار،وقد أقر بذلك حين قال: ما من أحد إلا وتأثر...الذي لا يتأثر هو الذي لا يحيا ولا يفكر ولا يتنفس، المهم أن يتأثر أحدنا ليحول..."[32] فطبيعة البشر مجبولة على مبدأ التأثر والتأثير بحكم طبيعتها الاجتماعية واحتكاكها بالآخر، فإن بقيت في معزل عنه ماتت وتوقف عنها التفكير والتنفس إذ لم تتحقق فيها متلازمة التأثر/التأثير حسب رأي أدونيس، والذي به تهتدي إلى المعرفة والتحول وتجاوز البدائي إلى المتطور والحداثي.

وفي موقف آخر يبرر أحمد سعيد أدونيس سبب أخذه بثقافة الغرب وذلك لغرض بناء ثقافته العربية مع التصرف ووضع تعديلات لما يأخذه، إضافةً لتأكيده على إسهامات الثقافة الغربية في فهم وتفسير النصوص العربية لاسيما القديمة منها فجعلته ينفتح على قراءات ومفاهيم أخرى، ويتنور بفكر جديد وبهذا يقول مبررا ومعترفا في الآن نفسه :"غير أنني كنت بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد سجلوا بوعي مفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي، وفي هذا الإطار أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف إلى الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية، فقراءة بودليرهي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي شعريته وحداثته، وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية، وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونرفالوبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية، بمفردها وبهائها، وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني".[33]

ولعل أدونيس في فكره وطرحه الجديد المكتسب من احتكاكه بالآخر بدأ حيث انتهى الشكلانيون، فقد تبنى أفكارهم واعتنق توجهاتهم في الكثير من مقولاتهم كانفتاح آفاق النص وتعدد تأويلاته، وجعْل القارئ عنصرا ركيزيًا في العملية الإبداعية فهو يتلقى النص ويفسره ويعطي له مفهومًا مغايرًا مختلفًا، وبذلك يتولد عنه تنوع وتعدد للقراءات في النص الواحد فينتقل هذا الأخير من رحم كاتبه إلى عناية القارئ بعد موت المؤلف مما يمكن النص من تحقيق شرعيته فيشبّ النص ويكبر مجاله وتتسع دلالاته، بالمقابل يتمكن القارئ من ممارسة حريته في تأدية دوره لإنجاح عملية خلق النص الإبداعي.

لقد بنا أدونيس شعريته انطلاقا من تصورات جديدة للشعر أنعشتها نسمات الحداثة الغربية، وساقها إليها بعض تيارات التراث العربي القديم وهذه التصورات والمفاهيم كالآتي:

- " ليس الشعر أيّ كتابة، وإنّما هو كتابة خاصّة "[34]
- " ألاّ شعر خارج لغة عالية، إبداعيا وفنّياً "[35]
- " إذا أتحدث عن الشعر العربي الراهن، فإنّي لا أتحدث عن هذا الحضور الشعري بكليته، وزنا ونثرا،... لا أميّز بين وزن ونثر ولابين جيل وجيل، بل بين رؤية ورؤية وبين لغة ولغة "[36]
- " لن يكون للفكر أو للشعر حضور خلاّق إلا إذا تجاوز قلق البحث عن المعنى إلى قلق البحث عن معنى المعنى"[37]
- "ليس الشعر إلاّ محاولة الإنسان أن يقول، مجازا أو رمزا مالا يقال، وهو بوصفه لا يحدّه العقل، أو المنطق، لا يمكن للقصيدة إن كانت شعراً حقاً، أن تندرج في إطار المعقوليّة المنطقية "[38]

تكمن أهمية هذه المفاهيم والنقط الجوهرية في اعتبار الشعر لغة فريدة خاصة، عكس اللغة المألوفة الشائعة التي عرف بها النثر، فهو عند أدونيس لغة فنية عليا و مبدعة تنبني على الرموز والإيحاءات الغامضة المجهولة والبعيدة عن التفسير العقلي والمنطقي.

ويرى أدونيس وجوب الاهتمام باللغة من الداخل الجوّاني، لفك شفرات النص وفهمه متبعا في ذلك اللسانيات الحديثة كونها ترى أن الكلمة "تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كان بثاقل لانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي، ليست مجرد إشارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[39]، ومنه يعتبر أدونيس الشعر انفجار وانبثاق داخلي من الذات الباطنة وهو معاناة واختلاجات شعور ورؤيا متجاوزة، وللغة دور كبير في تحقيق هذا فالشاعر صاحب اللغة المجددة أفضل من ناحية الحضور و أشمل من الشاعر الذي لازال يدور في فلك التقليد وأصر على المحافظة في نصوصه على الأساليب الكلاسيكية القديمة، وبذلك أعلن أدونيس قطيعة معرفية مع نظام المعرفة السائد، وأعرافه، وقواعده، ومفاهيمه. وأعاد صياغة مفاهيم جديدة للغة والتفكير، والوجود والإنسان، والجمال، ومن ثمة للشعر ورأب الهوة بين الأشياء التي تبدو متنافرة في ظاهرها، وإقامة تصالح بينها على أساس جدلي، بما يسمى الرؤيا من حيث هو منطقة عبور بين المتناقضات حيث تتماهى الأشياء، وتتصالح وتتوحد.

فالشعر الجديد عند أدونيس "فن يجعل اللغة تقول ما لم تعتد أن تقوله...فيصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة، وفي هذا يبدو الشعر الجديد نوعا من السحر؛ لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركا "[40]أي أن اللغة فيحالة الشعر تقول أكثر مما تعودت أن تقوله في الحالات العادية.

2. الشعرية عند كمال أبو ديب :

أما كمال أبو ديب فقد كان هو أيضا من بين الذين تأثروا بالثقافة الغربية وتجلى هذا بوضوح في أطروحاته لاسيما دراساته حول الشعرية حيث حاول الجمع بين عدة مناهج "ولعل أهمها النقد المتجه إلى القارئ عند إيزر وجماعة نقد استجابة القارئ، والنقد المتجه إلى النص لدى السميائيين من أمثال: لوتمان و ريفاتير و جون كوهين والنقد المتجه إلى السياق وبخاصة لدى لوسيان جولدمان"[41].

لقد قدّم كمال أبوديب تصورا ونظرة جديدة للشعرية، بناء على مفهوم استعمال اللغة من خلال العلاقة بين الدال والمدلول من جهة ومن خلال علاقة بين المسند والمسند إليه من جهة أخرى ،سماه الفجوة / مسافة التوتر .فكلما كانت العلاقة متجانسة غابت الشعرية وكلما كانت العلاقة متوترة غير متجانسة تحقق شرط الشعرية "أن انعدام الشعرية...لا يعود إلى خلخلة الوزن بالدرجة الأولى، بل إلى العودة باللغة والتصورات والمواقف الفكرية إلى سياق عادي متجانس؛ أي إلى انتفاء الفجوة : مسافة التوتر، وليس أدل على ذلك من أننا حتى إذا وفرنا الوزن ظلّت الشعرية غائبة"[42]، على أن مفهوم الفجوة /مسافة التوتر مصطلح غربي توسمه الناقد لمقاربة مفهوم الشعرية ،على الرغم من أن المعنى بهذا الشكل كان حاضرا في التفكير النقدي العربي القديم من حيث الاستعمال لا من حيث كونه مصطلحا وهي في معناها خروج الإبداعالأدبي عن كل ما هو متوقع من طرف القارئ وهي ما يسمى –خيبة أفق المتلقي –وهذا سر جمالية الإبداع الأدبي ، ويحاول كمال أبو ديب تبرير استعمال هذا المصطلح دون غيره الذي يحقق الشرطية الفاعلية فيقول "قد نعزو الفاعلية التي تسوغ وصف العبارة الآن بالشعرية إلى عوامل متعددة: المفاجأة، خلخلة بنية التوقعات... بيد أنني أختار أن أسمي هذه الفاعلية الفجوة: مسافة التوتر، ذلك أن ما يخلق الشعرية هنا ليس الصورة الشعرية وحسب... [بل حتى] هذه الفجوة [التي هي] انتقال حاد من كون إلى كون، أي خلق لمسافة توتر، هذا هو ما يولّد الشعرية "[43].

فالمتلقي لا تهزه الصورة المكررة المعادة، بقدر ما تهزه الصورة الجديدة التي تفاجئه، ومن ثمة تبهره، من خلال الفجوة الحاصلة في نظام تعالقها، لما تحدثه من هزة في ذائقته المعتادة، على أن النصوص الجيدة تحتفظ بطاقتها الإبداعية ما دامت تلك الفجوة ماثلة في بنيتها، أما إذا تكررت نصوص على نمطها، فسوف تفقد جدارتها الفنية لأنها نسج ونسخ ومحاكاة، والمحاكاة قبح لا تنتج إلاّ قبحا. فالشعرية عند كمال أبو ديب مصدرها الفجوة: مسافة التوتر، التي تنشأ عن الخروج باللغة والتصورات، والمواقف الفكرية إلى سياق غير مألوف، وليس بالمتجانس.وهو ما ذهب إليه «جان كوهين» في أن الانزياح شرط أساسي وضروري في النص الشعري، وفي ذلك يقول «مالارميه» :"ليس بالأفكار تصنع القصائد...وإنما بالكلمات "[44].

فصارت الغاية من الشعر في ذاته ولذاته، وهو يتحقق بخروقات اللغة للمعهود بالاستعمالات الجديدة ، من خلال فعل الذات في اللغة ، عن طريق الفجوة التي تخلخل التراتبية الدلالية في ذهن المتلقي وهذا الاستعمال الشعري "هو خرق للقواعد وخروج على المألوف أو هو احتيال من المبدع على اللغة النثرية لتكون تعبيراً غير عادي عن عالم عادي، أو هو اللغة التي يبدعها الشاعر ليقول شيئاً لا يمكننا قوله بشكل آخر"[45].

3. الشعرية عند صلاح فضل :

لقد تطرق "صلاح فضل" في شعريته إلى التحولات والتبدلات التي حدثت للشعرية العربية ابتدءا من القرن العشرين، باعتبار هذا القرن قد أجبّ ما قبله من المناهج الشعرية وبحث في مناهج جديدة أكثر حداثة فكان بمثابة الطوفان الذي أغرق كل مذهب تقليدي،يقول صلاح فضل:"ويبدو أن طوفان القرن العشرين في الشعر العربي، قد كان من أخصب القرون التي أثرتفي حركات الإبداع، والنقد يوشك أن يغرق بدوره ما قبله، وهو ما جعلنا مضطرين لأن نبدأ به دون مقدمات طويلة، حتى نقف على أهم ظواهره اللافتة وتحولاته الكبيرة، قبل أن يستشرق آفاق الشعرية في القرن الجديد "[46].

وإذا أردنا البحث عن مفهوم الشعرية عند" صلاح فضل" لابد منا الرجوع إلى كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة" الذي قدم فيه الشعرية برؤية مغايرة نسبيا ويحاول وضع علائق متشابكة مع باقي الشعريات، فهو يطمح—صلاح فضل–في كتابه هذا إلى العثور والوصول "على الطريقة العلمية التي توازن نقديا بين ضرورة الاعتداد باستجابة الجمهور الواعي للظواهر الشعرية من جانب والحرص على تنمية هذا الوعي بما يؤدي إلى دعم كفاءة التلقي الأدبية من جانب آخر، ولا يتأتى ذلك إلا بتوسيع "أفق انتظار" المتلقين، وزيادة تسامحهم مع خرق الأعراف السائدة أو تعديلها، بحيث يتلاءم مع تحديث الحساسيات والحاجات الجمالية المعاصرة. وكلما أمعن النقد

في تحليل العوامل الفاعلة في تكوين الأساليب المختلفة. اقترب من كشف آليات توليدها وشرح كيفية توظيفها التقني. وعندئذ يجد نفسه قد أحلّ أحكام الواقع محلّ أحكام القيمة المسبقة، وأصبح بوسعه تمثُّل أساليب الشعرية إنتاجا متعدد المستويات والدرجات والطوابع، وتلقيا متعدد القراءة والتأويل"[47].

ويقسم "صلاح فضل" أساليب الشعرية إلى قسمين أساليب تعبيرية وأخرى تجريدية. ويعتبر مصطلح التعبير أكثر تقنية "وأشدّ ارتباطا بنظرية الشعرية وتمثيلا للتدرّج التصنيفي لسلمها من كلمة "الحضور" الأدبية وما تعكسه من ظلال على قسيمتها "الغياب""[48] ،ذلك أنّ مجال الفاعلية الجمالية للأساليب التعبيرية تتمثّل في "تحرير الوعي بالقيم العقلية والشعورية كما شرحه الشكلانيون الروس–وهذا ما يجعله يضفي طابعا عاطفيا على الحياد المنطقي الغالب في التعبير التواصلي، الأمر الذي يعكس علاقة الدلالات الإشارية بالدلالات الإيحائية الفنية، وعلى هذا فإنّ نمط الشعرية المسمى التعبيرية هو الذي تنتجه أشكال اللغة الأدبية المؤسلبة بلون من المعايشة غير المباشرة أو المعهودة، إذ تقدم نوعا من الحقائق المبتكرة بتحريف يسير للغة المعبّرة، وتفعيل معقول لآليات التوازي والاستعارة والترميز بشكل يؤدي إلى الكشف عن التجربة، في مستوياتها العديدة، التي قد تصل إلى أبعاد رؤيوية لكنّها تظلّ تعبيرية الحقيقة المكوّنة، المعطاة في الصيغ اللغوية والصانعة لتجربة متماسكة خلاّقة"[49].

كما يركّز "صلاح فضل" على أنّه لا يتمّ الربط الآلي في البنية الشعرية بين(الخرق والخلق) "وإنما تحسب "مسافة الفجوة" المعنوية بين الدال والمدلول"[50] أي القدرة على الجمع بين المكوّنات المتنافرة الغير مؤتلفة والمتباعدة من حيث الدلالة، في صور بيانية شعرية تتألّق وتنسجم فيها المكونات السابقة مولّدة صورا جمالية فنية إبداعية.

لقد شهدت الحركة الأدبية والنقدية العربية تأثر كبير من قبل النقاد الذين شكلوا حركة الإبداع الشعرية، وشمل هذا التأثر الجانب العقلي والفكري ولم يقتصر على الناحية الشعرية فقط، فانفتاحه على الغرب غير له مفاهيم عدة ومنحه نظرة وقراءة جديدة تفسيرية لم يكن يعرفها في تراثه، هذا ما مكنه من تقديم فهم وطرح جديد ومغاير للحداثة جعله ينسج على منوالهم المتحول الجديد، رغم تحفظ بعض النقاد فيما يخص مسألة تلقي التراث الشعري من منظور غربي والذي ولد الكثير من الآراء المتضاربة استنادا على خلفية دينية وقيمية تعطي قيمة واعتبار لأصالة موروثنا الأدبي والشعري فهي ترى في انبهار المحدثين وارتمائهم في حضن الثقافة الغربية بصفة عامة والمناهج الأدبية الغربية بصفة خاصة، فيه ازدراء واستصغار للموروث الإبداعي والحضاري العربي القديم، خصوصا بعد أن تعرض لانتكاسات ومحاولات تيارات فكرية إصلاحية عدة حاولت نفض الغبار عنه وإعادة أمجاده الأولى.

الهوامش:

1–سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، أربد، 1999،ص 45، نقلا عن جنيت جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، المغرب، ص 20.

2– رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص 82

3– أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، 2006، ص.24.

4–عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، ص 171.

5– هلال بن محمود بن عامر البريدي، الشعرية العربية في الحركة الشعرية العمانية المعاصرة ،الجمعية العمانية للكتاب والأدباء ، ط1–2019 ص50 ،نقلا عن حسن ناظم ،مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، ط1– 1994 ،ص15–18.

6– حسن ناظم ،مفاهيم الشعرية، ص16.

7–أرسطو طاليس ،فن الشعر ،نقله أبو بشير متى يونس الفنائي ، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس —مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفرابي وبن سينا وبن رشد ترجمة وشرح ، وتحقيق نصوصه عب الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت،لبنان د.ط،2001،ص85

8– مُحَمَّد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح .محمود مُحَمَّد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، د.ت، ص5–7 .

9- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1986، ص 368.
10- الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تح السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، 1961، 19/1.
11- قدامة ابن جعفر، نقد الشعر ،تح، كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة ،ط3 ،1978م ،ص16.
12-ابن وهب :البرهان في وجوه البيان، تح، .د.حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة ،1969م ،ص130.
13-ابن وهب :البرهان في وجوه البيان، تح، .د.حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة ،1969م ،ص130.
14-عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ،منشورات الاختلاف ،ط1، 2009م ص149 ،نقلا عن المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة.المقدمة1:9 .
15-المرزوقي ،شرح ديوان الحماسة ،ج1 ،ص11
16-الآمدي، الموازنة بين الطائيين، تح السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر،ص 61.
17-المصدر نفسه، 40/1.
18-بشير تاوريريت،الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)،عالم الكتب الحديث –اربد، الأردن ،ط1، 2010، ص277 .
19- جون كوهن، النظرية الشعرية(اللغة العليا)، تر،د.أحمد درويش، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، ج2، ص259.
20- Saussure .Ferdinand de Cours de linguistique generale (publie par charles Bally et Albert Sechehaye) payot . Paris .1973 . P37.
21- نقلا عن إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر،إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية(بيروت) والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1982، ص35.
22-رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، تر محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، المغرب ، 1988، ص24
23- خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق ،ط1.2008، ص 249.
24-حسن ناظم ،مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم، ص35.
25-عبد الملك مرتاض، الأدبية والأدب، بحث في الماهية، مجلة العلامات، مج/10، ج/40، المملكة العربية السعودية، ص170.
26-رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر، محمد الولي، مبارك حنون، الدار البيضاء، 1988، ص35
27-المرجع نفسه، ص19.
28- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر.شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2. 1990، ص23.
29- معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، تر: حميد لحميداني، ص70.
30- الشعرية البنيوية، جوناثان كلر، تر.السيد إمام، مجلة القاهرة، 1996،ص 124.
31-ينظر جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي محمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، ص28- 49
32-أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة ،دار الآداب، بيروت، لبنان، دط، دت، ص107.
33-أدونيس، الشعرية العربية،دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1 ،1985 ،ص86.
34- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2 ،2010، ص92.
35- المصدر نفسه، ص91.
36- المصدر نفسه، ص125.
37- المصدر نفسه، ص393.
38- الصوفية و السوريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1 ،1992 ،ص24.
39-فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراساتوالنشروالتوزيع،د،ت،د.ط، ص177- 178
40-انظر كتاب أرسطو طاليس، فن الشعر، تح: شكري عياد،السابق،1.
41-نقلا عن حامد سالم الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2006 عن سعيد الغانمي، الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، مجلة نزوى، ع3.
42- كمال أبو ديب، في الشعرية، ط1 ،مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م، ص24.

43-المرجع نفسه ،ص28.

44- خليل الموسى الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر» ، دمشق، مطبعة الجمهورية، ط1، 1991. ص98

45- خليل الموسى الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر». ص99.

46- صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، مكتبة الأسرة، مصر،ط1، 2002، ض7-8.

47-صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشرو التوزيع، القاهرة،1998، ص18.

48- المرجع نفسه، 41.

49- المرجع نفسه، ص.ن.

50- المرجع نفسه، ص32.

.

"البنوية بين النقد العربي و النقد الغربي–دراسة مقارنة"

" The Structure between Arab and Western Criticism -A comparative study"

د/ آسية داحو

جامعة البليدة2

الملخص :

من العقوق أن نهمل الدراسات و البحوث التي قام بها الدارسون العرب المعاصرون حتى و ان كان السبق للنقد العربي في معالجة القضايا النقدية الآنية، إلا أنّ العرب واكبوا هذه النقلة التي شهدتها أوروبا في مجال النقد الأدبي، وتعد البنوية من أهم القضايا النقدية التي اهتم بها النقد العربي أيّما اهتمام وراح يطبقها على النصوص العربية مع مرعاة الخصوصية التي تميز هذه النصوص، فتروم هذه الورقة البحثية لأن تكشف اللثام عن هذه الدراسات و الأبحاث التي قام بها النقاد العرب و الغرب.

الكلمات المفتاحية : البنوية– النقد العربي– النقد الغربي

Summary :

It is unreasonable to ignore the studies and researches carried out by the contemporary Arab scholars even if the Arab criticism has taken the lead in dealing with the current critical issues. However, the Arabs have accompanied this shift in Europe in the field of literary criticism. Whatever interest and interest he applies to Arabic texts, taking into account the privacy that characterizes these texts, this paper seeks to reveal these studies and research carried out by Arab and Western critics.

Keywords: Structuralism - Arab criticism - and Western criticism

مقدمة:

معلوم أنّ التطور هو سنة الطبيعة؛ لذلك فإنَّ نظرة الإنسان إلى الفن والجمال تتغير أيضًا وتتطور لأسباب مختلفة ومتعددة، ومن مظاهر هذا التغير في المجال الأدبي: تطور الإبداعات الأدبية وتعدد أجناسها وأنواعها، وهو تطوُّر صاحبته ثورة في الأساليب والدراسات والتحليلات والقراءات... وهكذا ظهرت عدة مناهج تتبنى مبادئ معينة في مقاربة العمل الأدبي، ومنها على سبيل المثال: المنهج التاريخي والاجتماعي والبنيوي والنفسي وغيرها.

وفيما يلي عرض مقتضب يحتوي على التعريف بمنهج بات يصطلح عليه بـ"المنهج البنيوي" فما معنى البنيوية في النقد الأدبي؟ وما هي مبادئها؟ ومن هم روادها في العالم العربي أولًا و الغربي ثانيًا؟

I– البنيوية في النقد العربي الحديث

إذا كان مصطلح البنيوية في بعده اللغوي موضع الخلافية بين النقاد العرب، فإن حمولته الفكرية أيضا كشفت عن اختلاف في استيعاب المصطلح الغربي في بعده الفكري والفلسفي والمنهجي، ولعل رجوعنا إلى جملة المفاهيم المطروحة حول البنيوية في النقد العربي المعاصر يمكننا من الوقوف على هذا التباين الذي هو نتيجة للتباين في الموقف من هذه البنيوية، ومن مدى تأثيرها على فعل تحليل النصوص العربية التراثية والحديثة. كما يمكننا أيضا من التمييز بين تيارات متعددة ، منها ما يجعل من البنيوية منهجا للبحث ومنها ما

يجعلها نظرية جديدة للمعرفة، ومنها من يجعل منها مذهبا، ويبدو أن هذا التصنيف للبنيوية في النقد العربي ناتج في الأساس،عن تباين في المواقف الغربية من البنيوية في بيئة منشئها من طرف روادها الأوائل. (1)

يمكننا أن نعثر في كثير من المؤلفات العربية التي تكفلت بشرح البنيوية واطلاع القارئ العربي على منظومتها المنهجية مجموعة من التعاريف المتفقة أحيانا والمختلفة فيما بينها أحيانا أخرى تبعا للمرجعية التي يعتمدها الناقد في بسط هذه البنيوية، فمراجع البنيوية اللغوية تقدم مفهوما للبنيوية بطريقة مختلفة عما تقدمه مراجع البنيوية التكوينية، بل إنّ النقاد الذين تتلمذوا على أيدي أعلام المدرسة الأمريكية ومدرسة النقد الجديد، تختلف في مفاهيمها البنيوية عن النقاد الذين تتلمذوا على أيدي أعلام المدرسة الفرنسية، وهذا ما يفسر اختلاف المنظور المتوسل به في طرح موضوع البنيوية في النقد العربي الحديث. (2)

ويحدد " زكريا إبراهيم " البعد المعرفي للبنيوية كونها " تهدف إلى صياغة الواقع إلى مجموعة من المقولات المرفولوجية أو البنائية، فهي من هذه الناحية تتخذ طابعا جماليا سلوكيا "(3) مؤكدا هذه الحقيقة فيما خلص إليه في دراسته عن البنيوية اللغوية إذ يقر: "أن البنيوية نظرية علمية تقول بسيطرة النظام اللغوي على عناصره ، وتهدف إلى استخلاص طابعه النسقي من خلال العلاقات القائمة بين عناصره، وتحرص على إبراز الطابع العضوي لشتى التغيرات التي تخضع لها اللغة " .

وهذا يعني أن الباحث لم يشذ عن الفهم المعرفي— الذي نجده عند أعلام البنيوية الغربية حول حقيقة البنيوية، إذ أنها بحث في طبيعة النسيج العلائقي الذي يحكم لغة العمل الأدبي وأنها تهتم بالكيفية التي يتحق بها النص الأدبي لا بمضمونه في ذاته، وإنما بالكيفية التي تبلور عبرها هذا المضمون، ويرى "فاضل تامر" من منظور بنيوي "أن القراءة الإبداعية هي القراءة التي تسعى للكشف عن المكونات البنيوية والأنساق الداخليةّ **للنص الأدبي** "(4).

ويفهم من هذا التحديد أنّ الجانب المعرفي في البنيوية يتمثل في مقاربتها لمادتها مقاربة باطنية دون أن تأبه لأي عنصر خارجي مكون للموضوع المدروس أو أي مرجع خارجي له علاقة بالموضوع الذي تتناوله، واللافت في هذا المقام أنه إذا كانت التحديدات السابقة تشترك في تأكيدها على قيمة البعد المعرفي " للبنيوية " فإن بعض أعلام النقد العربي يقللون من شأن هذا المسلك كما يبدو في موقف " عبد السلام المسدي" من البنيوية الشكلانية حيث يخامره شعور قوي.« أن الشكلانية في مجال النقد العربي المعاصر خاصة، لن تعمر طويلا، ولن تغير الزمن النقدي العربي— كما هي تأمل— تغييرا بنيويا جذريا ، ولن تزيد عن كونها زوبعة في فنجان فكر عربي " (5) ، ولا شك أن مثل هذا الموقف يجعلنا نفهم بطريقة أو بأخرى أن أثر البنيوية في الفكر العربي وفي الممارسة النقدية لا يعدو أن يكون نزوة ثقافية عابرة لم تؤسس لمنهج نقدي بنيوي ناضج يمكن أن يعيد قراءة الموروث والراهن على حد سواء.

يقاسمه في هذا المنحى موقف يمنى العيد الذي يتجلى عبر معارضتها الشديدة والصريحة لانفصال حقيقة البنية عن أي مرجع خارجي إذ تصرح : " أن كشف الدلالات و إضاءة المنطق الذي يحكم البنية عمل هام ولكنه غير كاف، ذلك أن وضع الدلالات في موقعها من سيرورة البنية الثقافية، ومن حيث سيرورة البنية الاجتماعية نفسها عمل نقدي أيضا مطروح على المنهج البنيوي النقدي للأدب " .(6)

فلعل تقليل " يمنى العيد " من فعالية وظيفة " البنيوية " هو في الحقيقة تشكيك – بطريقة ضمنية— في قوة البعد المعرفي للبنيوية بوصفها مصطلحا جديدا غزا ميدان الدراسات الإنسانية في الوطن العربي خاصة في ميدان الدراسات الأدبية منها، هذا من ناحية، وهو انتصار للنظرة السياقية التي لا تعزل النص عن فضائه الثقافي والاجتماعي والتاريخي أثناء المقاربة، وتؤكد ارتباط منظومته الدلالية بِمنظومته السياقية من ناحية أخرى.

بالنسبة لعبد الله إبراهيم " تقوم البنيوية، بوصفها منهج بحث، على تطبيق النموذج اللغوي على المادة قيد الدرس، وعمقت أفكار القطيعة مع المؤثرات الخارجية، وبذلك قد استفادت من جهود دي سو سير" (7) ويتأكد هذا المفهوم عند سعيد الغانمي، إذ يرى أن

تميز البنيوية يكمن في اهتمام البنيوية " بتقعيد الظواهر وتحليل مستوياتها المتعددة في محاولة للقبض على العلائق التي تتحكم بها وهذا ما يجعل من البنيوية منهجا لا فلسفة، وطريقة وليس إيديولوجيا أي باختصار، ما يجعل منها علوما كثيرة تهتم باستخراج المستويات التحليلية للظواهر الإنسانية وكشف شبكة العلائق والأنساق السائدة فيها "(**8**).

ويكشف عبد الملك مرتاض عن بعدها المعرفي إذ هي"مجموعة من النظريات التي تؤثر، في العلوم الاجتماعية والإنسانية، دراسة البنيات وتحليلها "(**9**) ويستخلص مصطفى السعدني تعريفا لها فهي " اتجاه يقول بسيطرة النظام اللغوي على عناصره بحيث يستخلص نفسه من خلال العلاقات القائمة بين عناصره، وبعبارة أكثر وضوحا (هي المنهج الذي يتعرض لدراسة الشكل بوصفه كلا بعد تحليله إلى عناصره الصغيرة، بهدف وضع هذا الشكل في التصنيف الملائم له) (**10**).

ويبدو من هذه المفاهيم أن البنيوية لدى الباحثين السابقين تأخذ صفة المنهج، ما يعني أنها أداة ومسلك لتحقيق الموضوعية والعلمية في العلوم الإنسانية، أما مرتاض يعر فها على أنها مجموعة من النظريات العلمية، وهو في ذلك يكرر التعريف المعجمي للبنيوية و إذا كان ثم من قاسم مشترك بين التعاريف السابقة، فهو يكمن في إصرارها على تحكيم النموذج اللغوي والعلاقة في مقاربة موضوعها، باستثناء مفهوم مرتاض الذي يقف من البنيوية كونها مجموعة من النظريات، وهذا طبيعي لأن المفهوم مقتبس من المعجم الفرنسي للأسماء، الذي ينطلق في ضبطه للمفهوم الاصطلاحي للبنيوية من النظرة الغربية للبنيوية ذاتها، فهي لا تقتصر على بنيوية واحدة وإنما هي بنيويات متعددة تعدد محطات تحولها في الثقافة الغربية؛ بين بنيوية لسانية وأسلوبية ونفسية وتكوينية.وغيرها،وهو لم ما يتجسد في البنيوية في نسختها العربية، ما يجعلنا نستخلص أن مفهوم مرتاض للبنيوية يصدر عن مرجعية غربية بحتة لا عن مرجعية عربية فالبنيوية التي تبلور مفهومها في الثقافة العربية لم ترق إلى هذا الكم من النظريات فقد كان قصارى جهدها، التمثّل ضمن المنهج الوصفي الذي جاء كردة فعل عن هيمنة المناهج السياقية على النقد العربي في مرحلة سابقة، ويؤكد المسدي هذه الحقيقة مصرحا (**11**) " ومن المثير للاستغراب أن الاهتمام بنشوء بنيويات توزعت على مختلف الحقول المعرفية لم يكن في مناخنا العربي ذا شأن يذكر، لم بل نكد نرى من المختصين في علم التاريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس مثلا من حاولوا تجسيم ريادات منهجية انطلاقا من جداول البنيوية والأشد إثارة للتساؤل أن البنيوية لم تخلق في حقول البحث اللغوي لدينا ريادات متميزة (**12**).

إذا كان هذا موقف المسدي من انحصار البنيوية في النقد العربي في الجانب اللغوي الوصفي دون تجاوزها إلى ميادين أخرى تجريبا وتطبيقا في علم النفس أو في علم الاجتماع، فإنّ ذلك، ربما مدعاة للوقوف على أهم الأبعاد الأخرى غير البعد اللغوي في البنيوية، حتى تكتمل حقيقة البنيوية لدى القارئ العربي، فهو يميز في دراسته هذه (قضية البنيوية) بين مجموعة من الأبعاد تتراوح بين:البعد التكويني؛ البعد المنهجي؛ البعد الفلسفي؛ البعد المعرفي؛ البعد المذهبي؛ البعد النقدي؛ البعد التربوي.

وتكشف هذه النظرة الشمولية لحقيقة البنيوية عن إمكانيتها في اكتساح كل صنوف المعرفة طالما أنها تتسم بهذا الغنى وهذا الامتداد إلى كل مستويات التفكير، وينفرد المسدي بهذا الفهم وهذا التصور نحو البنيوية على الأقل في الساحة العربية، ذلك لأن معظم الدراسات التي أنجزت خصيصا للتعريف بالبنيوية الغربية والبحث في مختلف أبعادها لم يتسن لها الكشف عن كل هذه الأبعاد على نحو ما فعل المسدي في تحليله " لقضية البنيوية"،وما دمنا في سياق الحديث عن البعد المنهجي، من منطلق أن المفاهيم العربية السابقة تركز على صفة المنهجية في البنيوية يجدر بنا أن نقف عند الشق المنهجي في الفهم العربي للبنيوية كما هو قائم عند المسدي.

يعلل المسدي اقتران صفة المنهجية بالبنيوية "ذلك أن البنيوية بمجرد انبثاقها من حنايا المعرفة المتصلة باللغة تراءت شكلا من أشكال معالجة الظواهر أكثر مما هي مضمون معرفي" (**13**) وفي السياق ذاته يؤكد المسدي أن البنيوية إنما استقامت "منهجا في تناول الظواهر أكثر منها شيئا آخر، ولقد تمثلت جاذبيتها في أنها انطلقت من اعتبار الكلام البشري نظاما من العلامات الدالة ثم انبرى المختصون يعممون هذه الفرضية على سائر الظواهر سواء أكانت طبيعية أو معنوية كتلك التي تستوعب الأنشطة البشرية عموما" .

وهو ما جعل البنيوية منهجا طيعا لدراسة الظواهر الأدبية، بعد أن تأكد أن لكل ظاهرة موضوعها، ولكل موضوع بنيته التي تستدعي وقوفا على طبيعة اشتغال عناصرها ضمن النسق المميز لها، ويرجع المسدي اكتساح البنيوية بوصفها طريقة جديدة لمعاينة البنى المنطقية التي تحكم الظواهر إلى ثلاثة ظروف أساسية ميزت المرحلة التي بلغتها المعرفة الإنسانية من تبعثر وتشتت كانت بمثابة المحفز الأساسي الذي جعل البنيوية تأخذ موقعا ضمن المنظومة المنهجية في المعرفة. **(14)**

1 – تشتت الخصوصيات الإنسانية التي كانت تميز كل علم عن آخر:

هذا الظرف جعل من البنيوية في الساحة المعرفية تقدم نفسها بديلا شاملا يستوعب العلوم المختلفة؛ أي إ طارا منهجيا يقوم على فرضية أساسية مؤداها أن مضمون أي علم من العلوم ما إن هو في نهاية المطاف هو" نسيج من الدوال هي بمثابة العلامات التي تحيل إلى مدلولات ومجموع القرائن الرابطة بين هذه يمثل بنية ذلك العلم" .

2– اعتمادها على التفكيك والتركيب :

إن تفكيكك الأجزاء المكونة للمادة موضوع البحث ثم إعادة تركيبها من جديد يمكن من اكتشاف البنية الذهنية التي تكتنف العناصر الجزئية للمادة في تموقعها ضمن البنية، كما توضح شبكة العلاقات المتحققة عبر اشتغال هذه العناصر في إطار نسق البنية"على أن عملية إعادة التركيب ليست واحدة بالضرورة ، وإنما يمكن أن تتعدد وتتنوع فتفضي إلى هندسات معمارية جديدة للواقع المدروس أو للظاهرة المستجلاة، وفي كل مرة يعمل المنهج على إثبات أن الأجزاء إذا تركت وفقا لثنائيات محددة أثمرت نظاما نسقيا هو إحدى الصور المنعكسة على مرآة البنية" **(15)**

3– القدرة على تصنيف الأشياء والاستدلال على تأليف الكليات:

إن تركيز البنيوية على تحديد مواقع العناصر ضمن البنية، واهتمامها بعنصر العلاقة في موضوع البحث هو ما جعلها تأخذ صفة الموضوعي، والدقة مقابل المعيارية والانطباعية التي ظلت مهيمنة على دراسة الظواهر الإنسانية، ثم أن اهتمامها بما هو آني وحاضر على حساب العناصر الغائبة (الظروف التاريخية) هو ما منحها شرعية ، الريادة فغدت " كالناطق الفريد باسم المنهج العلمي بين أهلها ، ومما زادها اعتدادا بذلك أنها ضمن تقنياتها التطبيقية أولت دراسة ما غاب من الخصائص عند دراسة الظواهر اهتماما لا يقل عن اهتمامها بدراسة ما حضر من تلك الخصائص. ولأول مرة يتضح جليا أن لانحجاب الأشياء في بعض المساقات من الدلالة ما يتجاوز في القيمة دلالتها لو أنها ذكرت" **(16)**.

إذا كان المسدي بوعي، استطاع أن يقف على البعد المنهجي في البنيوية وعلى أبعاد أخرى تعذر استثمارها في البنيوية في نسختها العربية، لاقتصارها على جانب الصبغة، اللغوية والمنهجية في البنيوية وكذلك التكوينية،دون أن تتعداها إلى تمظهرات أخرى، فان صلاح فضل، وهو واحد من الأقطاب، الذين شرحوا البنيوية وكشفوا عن أصولها أمام القارئ العربي لم يبد انحيازا معينا إلى صفة معينة في البنيوية، على الرغم من أنه عنون دراسته للبنيوية بـ:" النظرية البنائية"، فلم نعثر في دراسته على ما يبرر منهجيا صفة "النظرية" في الفهم العربي للبنيوية، وعندما عرض سؤاله حول هذه المسألة في شكل عنوان في دراسته السابقة بصيغة: هل البنائية منهج أم مذهب؟ وجدناه خلص إلى أن البنيوية بالنسبة لجميع من مارسها" إنما هي نشاط قبل أي شيء آخر، أي تتابع منتظم لعدد من العمليات العقلية الدقيقة" **(17)**

ولا شك أن صفة النشاط هي صفة شاملة لكل التصنيفات المفترضة، فالبنيوية في ظل هذا المنطق يمكن أن تأخذ صفة المنهج وصفة النظرية وصفة المذهب، وكل الصفات الأخرى،وخلافا لهذا الموقف، فإنّ الزواوي بغورة يطرح السؤال ذاته لكن بصيغة مخالفة : البنيوية منهج أم محتوى؟

استهل الباحث دراسته "بتأكيد بعض المفاهيم العامة للبنيوية التي كانت بمثابة موضع اتفاق بين أعلامها الغربيين، إذ هنالك من يعرف البنيوية بعلومها تحت اسم البنيوية تجتمع علوم اللغة وأنظمة العلامة. وعليه فان تعريف البنيوية يتصل بكل ما له علاقة بالعلامة الذي يستحق أن يكون علما ". **(18)**

ومعنى هذا أن اهتمام البنيوية بالنموذج اللغوي الذي يقوم على العلامة بوصفها مولد الدلالة يقر بها من العلمية، وهو المسلك الذي أجاز لها أن تبرز" كتوجه منهجي نظري من خلال أعمال " كلود ليفي ستروس1908 فقد كان كتابه الانثربولوجيا البنيوية 1958م (محاولة ممنهجة للكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة، كما تتجلى في أنظمة القرابة والأبنية الاجتماعية الأكبر، ناهيك عن الأدب والفلسفة والرياضيات والأنماط النفسية اللاواعية التي تحرك السلوك الإنساني) ومنذ ذلك الحين اتخذت البنيوية أشكالاّ متنوعة في النظرية والمنهج على السواء".

لاشك إنّ ما أثارته البنيوية الغربية من إشكالات ومن اهتمام المفكرين الذين شيدوا مذاهب مختلفة في البنيوية انعكس على التلقي العربي لها ، لذلك لا نجد إقرارا يخص طبيعة الحضور البنيوي في الممارسة النقدية العربية، كأن تأخذ موقع المنهج دون أن تكون نظرية أو أداة للمقاربة أو فلسفة لمعاينة الوجود، فالحاصل أن البنيوية الغربية انتقلت إلى فضاء الثقافة العربية بنفس حمولة الإشكالات المطروحة حولها في بيئة منشئها، لذلك لا نعثر على كلمة فاصلة للناقد العربي إزاء حقيقة تموضعها ضمن نسق الثقافة العربية، حتى أن الدراسات المتأخرة والتي يفترض أن تكون مراجعة للوضع الذي كانته البنيوية في مساق تطور الخطاب النقدي العربي والدور الذي لعبته في تحرير النص الأدبي من سلطة المعيارية نجدها لا تقف منها(البنيوية) على أساس الكيفية التي تمثلها بها العربي في نشاطه الفكري والنقدي، وإنما ظل الحديث عنها أسير النظرة التاريخية؛ نسبة إلى كل الآراء الغربية التي قيلت حولها في بيئة منشئها الأولى. **(19)**

ولئن كان من الضرورة الاستعانة بهذه الآراء وهذه المواقف في مرحلة ابتدائية معينة (مرحلة التأصيل والتقديم والتعريف) فإنها لا تظل جملة المنطلقات المستعان بها في فهم البنيوية في نسختها العربية، ثم إننا نعتقد أن الفائدة إنما تكمن في بسط آليات الفهم العربي للبنيوية وتقييم مدى إسهامها في تطوير الفهم وتحقيق التحليل الذي يكون ملبيا لمتطلبات النص العربي، والأهم من ذلك هو إضفاء الصفة المنهجية على البنيوية في الممارسة النقدية العربية.

إنّ حقيقة مفهوم البنيوية في النقد العربي يكشف عن تعدد المفهوم الاصطلاحي للبنيوية في نسختها العربية، على الرغم من غلبة المفهوم الذي يقول بالطبيعة المنهجية للبنيوية في النقد العربي، سالكا موقف كلود ليفي ستروس من البنيوية في مفهومها العام، إذ يجردها من كل صبغة فلسفية، فقد تساءل متعجبا من موقف أولئك الفلاسفة الذين يدرجون اهتمامها ضمن نطاق الفلسفة قائلا:" أليس من العجب أن تلقى حركة علمية بحتةّ كل هذه العناية من أرباب الفلسفة " **(20)**.

وهو تساؤل يجد شرعيته ومبرره المنطقي في الدور الذي قامت به البنيوية في الانثربولوجيا حين كشفت عن اشتغال نظام القرابة عندما أجابت عن أسئلتها الإشكالية بالكيفية العلمية المبنية على فكرة النموذج والعلاقة لا بالتأويل الفلسفي .

نستخلص مما سبق أن البنيوية في النقد العربي كان موضع خلاف اصطلاحي لا على مستوى المصطلح اللغوي فحسب، و إنما امتد هذا الاختلاف إلى المفهوم الاصطلاحي ذاته،على الرغم أن تطبيقاتها في ميدان الأدب العربي أداة للمقاربة لا يشي إلا بصفة المنهج العلمي الذي يهدف إلى اكتشاف أبنيتها **(21)**

II – البنوية في النقد الغربي:

البنيوية في النقد الغربي ظهرت في نواح عديدة من نواحي الحياة، والذي يهمنا هنا هو الحديث عن ظهورها في النقد الأدبي.

إن المدرسة البنيوية، أو المنهج البنيويَّ لم يظهر في الساحة النقدية الأدبية اللغوية إلا في منتصف القرن العشرين(**22**)، وتحديدًا في فرنسا في عقد الستينيَّات من القرن العشرين، وذلك عندما قام تودوروف بترجمة أعمال الشكلانيين الروس إلى اللغة الفرنسية(**23**) في كتاب بعنوان: "نظرية الأدب، نصوص الشكلانيين الروس."

1- مصادر البنيوية وروافدها:

أول مصادر البنيوية وأهمها هي حركة الشكلانيين الروس، والتي ظهرت في روسيا بين عامي 1915 و1930، وقد دعت إلى العناية بقراءة النص الأدبي من الداخل؛ لأن الأدب من منظورهم يعد نظامًا ألسنِيًّا ذا وسائط إشارية سيميولوجية للواقع، وليس انعكاسًا للواقع. ولذلك استبعدوا علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع والتاريخ.

و يعد جاكبسون من المدرسة الروسية الشكلية التي من أهم آرائها تحرير الكلمة الشعرية من الاتجاهات الفلسفية والدينية والانطلاق من دراسة العمل الأدبي في ذاته، فهي تؤكد أن العمل الأدبي يتجاوز نفسية مبدعه، ويكتسب خلال عملية الموضعة الفنية وجوده الخاص المستقل.

وتؤكد أن العمل الفني لا يتطابق بشكل كامل مع الهيكل العقلي للمؤلف ولا المتلقي، أو كما يقول موخارو فسكي: فإن الأنا الشاعر لا ينطبق على أية شخصية فعلية ملموسة، ولا حتى شخصية المؤلف نفسه، إنه محور تركيب القصيدة الموضوع. (**24**)

و تعني البنيوية عند جورج لوكاش : استخدام اللغة بطريقة جديدة بحيث يثير لدينا وعياً باللغة من حيث هي لغة، ومن خلال هذا الوعي يتجدد الوعي بدلالات اللغة، هذا الوعي الذي تطمسه العادة والرتابة.

أما المصدر الثاني فهو النقد الجديد الذي ظهر في أربعينيّات القرن العشرين وخمسينياته في أمريكا، فقد رأى أعلامُه أن الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية "عزرا باوند"، وأنه لا حاجة فيه للمضمون، وإنما المهم هو القالب الشعري "هيوم"، وأنه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاتِه "جون كرو رانسوم".(**25**)

وأما المصدر الثالث فهو ذيوع صيت علم اللسانيات الحديث، والذي يتقاطع مع المدرسة الشكلانية الروسية، ولعل هذا المصدر هو أهمُّ مصادر البنيوية، ولا سيما" ألسنية دي سوسير "الذي يُعد رائد الألسنية البنيوية، بسبب محاضراته (دروس في الألسنية العامة) التي نشرها تلامذته عام 1916 بعد وفاته، وعلى الرغم من أنه لم يستعمل كلمة (بنية) فإن الاتجاهات البنيوية كلها قد خرجت من ألسنيَّته، فيكون هو قد مهَّد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظامًا لغويًّا خاصًّا، وفرَّق بين اللغة والكلام: فاللغة عنده هي نتاج المجتمع للملكة الكلامية، أما الكلام فهو حدَث فردي متصل بالأداء وبالقدرة الذاتية للمتكلم. (**26**)

وأما المصدر الرابع فهو ما يسمَّى" حلقة براغ"، وهي حلقة دراسية مكوَّنة من ثلة من علماء اللغة في براغ- عاصمة التشيك، وهذه الحلقة وإن كان زعيمها" ماتياس "لكن المحرك الرئيس لها هو نفسه مؤسس المدرسة الشكلية الروسية "ياكبسون" الذي تنقَّل بين روسيا وبراغ والسويد والولايات المتحدة الأمريكية، فكان أينما حلَّ بشَّر بآرائه، وكان له دور فعال في نشر الوعي بالنظرية الجديدة وترسيخها في أوساط المثقفين، ومن هنا التقط علماء حلقة براغ مشعل الدراسات اللغوية الحديثة الذي صبَّ سوسير زَيْتَه ونسجتْ الشكلية خيوطه، وأخذوا يتحدَّثون بشكل صريح متماسك عن بنائية اللغة (**27**).

- **هل تختلف البنيوية عن الشكلانية؟**

لا شك في أنَّ ثمة فرقًا بينهما، فبالإمكان رصد نقاط الاختلاف بينهما، المتمثلة أساسا في كون الشكلانية وضعت "أسس الاختلاف بين الشكل والمضمون داعية إلى الاعتناء أكثر بالشكل على حساب المضمون، أما البنيوية فقد حاولت دمج الشكل في المضمون، والدال في المدلول (المعنى)؛ لأن الدال الواحد لا بد من أن يُنتج مدلولات مختلفة لشخصين أو متلقيين اثنين مختلفين حسب التجارب الفردية، وعليه يصير النص واحدًا والقراءات متعدِّدة"(**28**).

- **لماذا نشأت البنيوية؟**

تقدم في بداية المبحث أنَّ التجديد والتطوير هو أمر طبيعي، وعليه فإنَّ المنهج البنيوي إنما نشأ في مجال النقد الأدبي مواكبة لمتطلبات العصر وثقافته وما توصل إليه العلم آنذاك.

ومن عوامل النشوء توفر المقدمات التي سلف ذكرها، والتي كانت من مصادر هذه المدرسة وروافدها، كما اتفق العديد من الدارسين والنقاد على أن الشكلانية والبنيوية قد ظهرتا معا كرد فعل ضد اللاعقلانية الرومانسية، وعلى التحليلات التي تربط الأدب بمحيطه الاجتماعي ويُقصد بذلك تلكم النزعة الماركسية بالدرجة الأولى(**29**).

يقول ديتش "أدت الثورة ضد المجمل الأدبي – مع استعماله للتاريخ والسيرة استعمالا غير محدد – إلى ثورة من نحو ما على التاريخ والسيرة، أو قل: أدت إلى القول بأنَّ هذين أداتان لا حاجة للناقد بهما؛ فالمهمة الأولى للناقد هي أن يصف الآثار الأدبيَّة بدقة مستقصية، وأن يجد قيمتها على أساسٍ مِن ذلك الوصف، فتركز الاهتمام على تحليل الأثر الأدبي معزولا عن أية قرينة، بدلًا من الإجمال التاريخي لعصر من العصور"(**30**).

كما تعد فلسفة" كانت"، التي لا تؤمن إلا بالظواهر الحسية والتي تقوم على الوقائع التجريبية، هي الأساس الفكري والعقدي عند البنيوية(**31**) .

فالبنيوية إذن تؤمن بالظاهرة كبِنية منعزلة عن أسبابها وعللها، وعما يحيط بها، وتسعى إلى تحليلها وتفكيكها إلى عناصرها الأولية من أجل فَهمها وإدراكها، إذن فإن شيوع هذه الفلسفة وتأصُّلها في عقول روَّاد البنيوية وقلوبهم يُعد من أهم عوامل نشوء البنيوية في النقد الأدبي.

2– أعلام النقد البنيوي:

من أعلام النقد البنيوي في الغرب: رولان بارت، وتزفيتان تودوروف، وجيرار جينيت وبليخانوف وغيرهم.

أما في العالم العربي فمِنهم على سبيل المثال لا الحصر: حميد الحميداني، وصلاح فضل، ومُحَمَّد مفتاح.

يُذكَر أنَّ مِن أوائل الذين عُرِّبت مؤلفاتهم، جان ماري أوزياس، فقد تمَّ تعريب كتابه" البنيوية "على يد ميخائيل مخول، ونشرته وزارة الثقافة السورية عام 1972، وهو أول دراسة شاملة عن البنيوية تُرجمت إلى اللغة العربية.

والكتاب يقع في قسمين: قسم أول عرف فيه بالبنيوية وعلاقتها بالمجال الحيوي، وبعلم اللغة وبعلم العلامات والإشارات والدلالات.

كما عرف برواد البنيوية في مجالات اختصاصهم: شتراوس الأنثربولوجي، وفوكو الإبستيمولوجي، ولاكان النفساني، وألتوسير الماركسي.

وأما القسم الثاني فقد جمع دراسات لبعض أعلام البنيوية: شتراوس " يرد على الأسئلة"، وجيرار جينييت "في النقد البنيوي"، وبول ريكور في "البنية والتفسير"، وجان بويون في "سارتر وشتراوس"، ولوقاد هوش في "الإنثروبولوجيا البنيوية"(**32**).

3– ما هدف البنيوية؟

لقد وضع البنيويون نصب أعينهم غاية كبرى تتمثل في دراسة أبنية العمل الأدبي وعلاقات بعضها ببعضها الآخر، وكيفية أدائها لوظائفها الجمالية، واختبار لغة الكتابة الأدبية عن طريق رصد مدى تماسكها، وتنظيمها المنطقي والرمزي، ومدى قوّتها وضعفها بصرف النظر عن الحقيقة التي تعكسها.

وقد رفعوا شعارا عريضا وهو" النص ولا شيء غير النص"؛ أي البحث في داخل النص فقط عما يشكل أدبيته– أي طابعه الأدبي، وقد حاولوا من خلال ذلك علْمنةَ الأدب، أي إضفاء الطابع العلمي الموضوعي على عملية الاشتغال عليه، بقصد تجاوز الأحكام المغرضة والإيديولوجية التي قد تشوه هذه الممارسة النقدية – بزعمهم (**33**).

4– أهم مبادئ البنيوية:

إن أبرز المبادئ التي قامت عليها البنيوية هو مبدأ أنَّ" الأدب نص مادي تام منغلق على نفسه"(**34**)، أي أن دراسة الأعمال الأدبية عملية تتم في ذاتها، بغض النظر عن المحيط الذي أنتجت فيه؛ فالنص الأدبي منغلق في وجه كل التأويلات غير البريئة التي تعطيه أبعادًا اجتماعية أو نفسية أو حتى تاريخية، ومادي في كونه قائما على اللغة؛ أي الكلمات والجمل، بالإضافة إلى ذلك هناك مبدأ مهم نادى به رولان بارت ألا وهو قوله" اللغة هي التي تتكلم، وليس المؤلف"وذلك حين ضمن هذا التصور في مقالته "موت المؤلف" من كتابه "نقد وحقيقة"(**35**) وهذا يعني إلغاء شخصية الكاتب لكي يتولَّد المعنى بعيدًا عن كل المؤثرات الخارجية، على أنَّ بعض الدارسين يعدُّ هذه المقالة من أوائل مراحل ما بعد البنيوية.

هذا، وتجدر الإشارة إلى أن البنيوية لا تُعنى بالمعنى بالدرجة الأولى بقدر ما تعنى بآليات إنتاجه وخلقه، فـ"البنيوية تنطلق من نقطة وجود المعنى كأمر مسلم به مفروغ منه، ومن ثم تتحول عن دراسة المعنى إلى آليات خلق المعنى حسب قواعد علمية، وهذا ما أشرنا إليه بوصفه تجاهلًا تاما للمعنى"(**36**).

هذا وإنَّ البنيويين لا يعترفون بالبعد التاريخي أو التطوري للأدب، إذ يرون بأنه نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارجه، لهذا يعدون أية دراسة ذات منظور تطوري أو تعاقبي معوقة لجهود الناقد الراغب في اكتشاف الأبنية التي ينطوي عليها العمل الأدبي، فرولان بارت – مثلًا – يرى أنَّ اللغة أساس العمل الأدبي وعنصر نجاح كل إبداع، ويرى أن مَهمة الناقد هي تقديم معنى للعمل الأدبي(**37**)

الهوامش:

---

1. حكيم دهيمي، أسس النظرية البنيوية في النقدالعربي الحديث، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، تخصص نقد معاصر، كلية الآداب و اللغات جامعة الحاج لخضر – باتنة السنة الجامعية 2011-2012، ص 211.
2. المرجع نفسه ص 211.
3. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، أو أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة القاهرة ، ص 7
4. فاضل تامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج النظري، والمصطلح في الخطاب النقدي، المركز الثقافي، بيروت، ط.1 ، سنة 1994 ، ص 45 .
5. عبد السلام المسدي، قضية البنيوية—دراسة ونماذج،المطبعة العربية بن عروس تونس،ط1 سنة 1991 ،ص109 .
6. يمنى العيد، في معرفة النص،دار الأفاق الجديدة، بيروت،لبنان، ط1،سنة 1985 ص 121 .
7. عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر– مدخل على المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان ط2 سنة 1996– ص 18
8. المرجع نفسه ص 39.
9. عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، سنة 2002، ص192
10. مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر– قراءة بنيوية– دار معارف للنشر الإسكندرية، دت، ص: 12
11. حكيم دهيمي، أسس النظرية البنيوية في النقد العربي الحديث، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، تخصص نقد معاصر، ص 214.
12. عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص: 25
13. المرجع نفسه ص19
14. نفسه، ص21
15. نفسه ص 23

16. نفسه ص24
17. صلاح فضل،نظرية البنائية في النقد الأدبي،منشورات دار الأفاق الجديدة، ط3 سنة 1985،ص305
18. الزواوي بغورة، البنيوية منهج أم محتوى،عالم الفكر،المجلد30،ابريل يونيو2002،ص43
19. حكيم دهيمي، أسس النظرية البنيوية في النقد العربي الحديث، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، تخصص نقد معاصر، ص
19.لود ليفيستروس الأناسة البنيانية،ترجمة حسن قبيسي مركز الإنماء القومي1990 ص277.
20. زكريا إبراهيم،مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة،د،ت،ص12.
21. الواد حسين، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية،سراش للنشر، تونس، سنة 1985 ص45.
22. عزام محمّد،تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة 2003، ص13.
23. عمر السنوي الخالدي، مقال البنوية:عوامل النشأة وأسباب النقوض،بتاريخ17-04-2017. شبة الألوكة الموقع الالكتروني https://www.alukah.net/literature_language/0/115084/
24. عزام محمّد،تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص13.
25. المرجع نفسه ص 13.
26. بلقاسم محمّد، النقد البنيوي، الخلفيات اللسانية والأسس المعرفية والخصائص،جامعة قاصدي مرباح – ورقلة، الجزائر، 2009.
27. عمر السنوي الخالدي، مقال البنوية:عوامل النشأة وأسباب النقوض،بتاريخ17-04-2017.
28. المرجع نفسه.
29. ديتش ديفيد،مناهج النقد الأدبيّ بين النظرية والتطبيق ترجمة محمّد يوسف نجم، ط1، دار صادر، بيروت، 1967، ص500.
30. عمر السنوي الخالدي، مقال البنوية:عوامل النشأة وأسباب النقوض بتاريخ 17-04-2017.
31. أوزياس جان ماري وآخرون، البنيوية، ترجمة ميخائيل مخول، وزارة الثقافة، دمشق، 1972، ص 151.
32. عمر السنوي الخالدي، مقال البنوية:عوامل النشأة وأسباب النقوض بتاريخ 17-04-2017.
33. الواد، حسين، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، ص45.
34. بارت رولان،نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994، ص 15 – 25.
35. حمودة عبدالعزيز،الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص،عالم المعرفة، الكويت، 2003، ص92.
36. كيزويل إيديت، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة: جابر عصفور، ط1، بغداد، سنة 1985، ص190.

العوامل المؤثرة في الإبداع الأدبي
في تراث الجاحظ والنقد الغربي الحديث

د/علي مُحَمَّد الذيابات

جامعة الحسين بن طلال/ الأردن

ملخص

تتغيا هذه الدراسة البحث عن العوامل المؤثرة في الإبداع الأدبي من خلال العودة الى التراث النقدي عند العرب والنقد الحديث عند الغرب، والتطرق لدراسة هذه العوامل ومدى تأثيرها على الإبداع من وجهة نظر ناقدين كبيرين: الناقد العربي الجاحظ (ت 255هـ) والناقد الفرنسي هيبولت تين (1828- 1893م)، لاكتشاف مدى تقارب وجهتي النظر عند هذين الناقدين فيما يتعلق بالعوامل المؤثرة في الإبداع الأدبي.

الكلمات المفتاحية: عوامل الإبداع الأدبي، الجاحظ، هيبولت تين.

ABSTRACT

This study is about searching at effected factors in literary creativity, through going back for the inheritance of Arabic literary criticism and west modern criticism. I had addressed to study these factors through two great literary critics-Al-Jahid(died 255 hijra) and French critic (Hippolyte Taine 1828-1893) and this is to discover and detect how these tow critics points of view are close relating to the effected factors in literary creativity.

key words: Effected factors in literary creativity,Al-Jahid,Hippolyte Taine.

تمهيد

شكلت المثاقفة جسرا للمرور إلى ثقافة الآخر من أجل إحياء الذات وتطعيمها بمجموعة من المفاهيم والمصطلحات، حيث أن أي ثقافة هي التقاء لتأثيرات متعددة، فأي واقع يتشكل ويتجدد ويتطور هو نتيجة تلاقح وتكامل مجموعة من الرؤى الجديدة التي تحاول أن تطور القديم أو يتجاوزه.

ومن المعلوم بمكان أن للعرب تراثا نقديا زاخرا فيه الكثير من النظريات النقدية التي فتحت الآفاق للنقد الحديث والمعاصر، ونتيجة للانفتاح الثقافي في العالم وما تبعه من تأثر وتأثير برزت في النقد الغربي الحديث ونظرياته بعض الآراء التي وردت في التراث النقدي العربي، ومنها نظرية الأديب والناقد العربي عمرو بن بحر الجاحظ ت (255 هـ)، في الغريزة والبيئة والعرق،ويرى الناقد العربي الجاحظ بأن الشعر يعتمد على ثلاثة عناصر: الغريزة (أي الطبع المواتي للشعر)،والبلد (أي البيئة)،والعرق (أي الصلة من حيث الدم) ؛ وهذا ما ذهب إليه نقاد غربيون من أمثال (هيبولت تين 1828-1893) في العصر الحديث من ربط بين الأديب وبيئته وجملة العوامل الأخرى المؤثرة في نتاجه الأدبي.

ويرى الناقد الفرنسي(تين) أن الأدب يُفهم ويُفسر من خلال عدة عناصر: هي في حد ذاتها ثلاثية التميز التي تكونها العوامل النفسية والطبيعية للأديب: وهذه العناصر هي: (الجنس أو العرق، والبيئة، والعصر أو الزمان).

وفي هذا الإطار تأتي هذه المداخلة الموسومة ب .(العوامل المؤثرة في الإبداع الأدبي في تراث الجاحظ والنقد الغربي الحديث) والتي تهدف إلى المقاربة بين ما ذهب إليه الجاحظ وما جاء به تين في العصر الحديث، وتبين أن هناك تقاربا كبيرا بينهما في وجهة النظر فيما يتعلق بالعوامل المؤثرة على عملية الإبداع الأدبي.

الإبداع الأدبي

أجمع علماء العربية في معظم ما قالوه حول معنى الإبداع في اللغة على أنه البدء في الشيء على غير مثال سابق وبلا احتذاء أو اقتداء، فهذا ابن فارس في "معجمه مقاييس" اللغة يقرر بأن الإبداع هو صنع الشيء لاعن نموذج سابق يقول:"بدع "الباء والدال والعين أصلان: أحدهما ابتداء الشيء وصنعه لا عن مثال، والآخر الانقطاع والكلال"[1]، وبذلك يكون الإبداع- عند ابن فارس- في أصله ومنطلقه نتيجة يسفر عنها ذلك التعارض والانقطاع بين الواقع في حالته الخام، وبين ذلك الطموح الذي يركب المبدع من أجل تحويل هذا الواقع وإخراجه من خاميته إلى حالة أكثر فنية وإبداعية، الدلالة نفسها نلتمسها في "لسان العرب" لابن منظور الذي لا يخرج عن هذا المعنى؛ إذ يقول:" بدع الشيء يبدعه بدعا وابتدعه :أنشأه وبدأه، وبدع الركية: استنبطها وأحدثها وركي بديع حديثة الحفر، والبديع والبدع: الشيء الذي يكون أولا"[2]، فابن منظور عمق أكثر فكرة أن الإبداع هو بداية الشيء، وإبداع الشيء عنده مقترن بالجدة والحداثة،كما نجد

الفيروز أبادي في معجمه "القاموس المحيط" يحافظ على الترنيمة نفسها حين يقول : " (البديع) والمبتدع، وحبل ابتدئ فتله ولم يكن حبلا فنكث ثم غزل ثم أعيد فتله [...]والركية استنبطها وأبدع بدأ"[3]، وهو ما يجعل معظم المعاجم العربية تجمع على فكرة مشتركة لمفهوم الإبداع وهي الخلق على غير مثال سابق .

وقد تعددت وجهات النظر في تحديد مفهوم اصطلاحي للإبداع وفقا للمذاهب الأدبية والمدارس الفكرية التي يتبعون إليها، فيرى حنا عبود أن الإبداع:" نزوع استعلائي سلطوي يتوسل النقص والتكميل والإضافة والإبهار، ويتجسد في عمل أو مجموعة من الأعمال ويظل مشروعا تنظيريا ما لم يتجسد في كيان لفظي أو مادي "[4]، كما أن الإبداع يشمل " حقولا أدبية وفنية وفلسفية وعلمية متعددة ومتباعدة، ليس الإبداع الأدبي إلا جزءا منها، ويعني الإبداع بصفة عامة كل رؤية جديدة للعالم والمجتمع والإنسان"[5].

فالإبداع بشكل عام ليس محدودا بالشعر أو الرواية أو القصة أو المسرحية ... وليس محدودا بالموسيقى أو الفنون التشكيلية أو الفلسفة ... فحدود الإبداع تتسع مع النشاط البشري في الإنتاج الثقافي المكتوب أو الشفهي وفي سائر الميادين والمجالات التي يمارس فيها ذلك النشاط البشري.[6]

وبما أن البحث يختص بالإبداع الأدبي فلا بد من الإشارة إلى مفهوم الأدب فهو " وسيلة الحياة الإنسانية المهذبة يصل بين الإفراد والجماعات وبين العصور المتوالية والأجيال المتعاقبة ويسمو بالجنس البشري الى مستوى فكري وشعوري وخلقي جليل"[7]، وهو فن من الفنون الجميلة إلا أنه يختلف عنها في وسيلته وأداته (اللغة)، فيعرفه مُحَمَّد مندور بأنه " كل ما يثير فينا بفضل خصائصه إحساسات جمالية أو انفعالات عاطفية أو هما معا "[8].

ويعرفه محمود ذهني بأنه " وسيلة لنقل التجارب الإنسانية، وإذكاء لروح التوثب والتقدم وربط لمشاعر الجماعة البشرية وأهدافها للارتقاء بالغرائز الإنسانية وترقيتها فضلا عما فيه من تسلية وترفيه "[9].

فالأدب منفعة ومتعة وتطهير ورسم لما ينبغي أن يكون عليه العالم بالأخذ من الماضي للحاضر والمستقبل أو من المستقبل و الماضي للحاضر، أو من الحاضر المؤطّر بتجارب الماضي للمستقبل فالأدب كما يقول سارتر: " هو التأثير وكل تأثير يحدث عن طريق اللغة هو أدب وهناك صلة بين الأديب والقارئ فالأديب مؤثر والقارئ متأثر والأدب هو ذلك التأثير الذي ينتقل من الأديب إلى القارئ وقد يختلف هذا التأثير كأن يكون إعجاباً بالكاتب في طريقة عرضه للموضوع أو الأسلوب الذي يستخدمه أو القدرة على الوصف والتحليل أو حتى زعزعة الأفكار الراسخة في ذهن القارئ وتحويله عنها وقد يكون هذا الأثر ممتعاً جديداً لوجهة نظر تؤمن بها فيثبتها ويرسخها في ذهنك أو قد يكون وجهة نظر جديدة مغايرة لما نعتقد....ومن كتب الأدب في هذا المجال ما يكون بعيد التأثير في شخصية القارئ أو سلوكه إذ يضع نفسه بذرة لاتجاه من الاتجاهات.....وكل عمل قوامه اللغة أدى إلى هذا التأثير هو أدب " [10]

وقد تعددت الآراء ووجهات النظر في تحديد مفهوم الأدب حسب المذاهب والمدارس الفكرية التي يتبعونها ولا يتسع المجال هنا لتتبع تلك الآراء.

ويمكننا القول بأن الإبداع الأدبي هو خلق وابتكار في فن من فنون الأدب من قبل المبدع الذي يمتلك القدرة على " إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء واستكشاف العلاقات ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة لها العلاقة الأوثق بنفسيته وطريقته المتميزة في تناول الأمور بحيث تبدو للآخرين وكأنها ترى لأول مرة، وهذه المحاولة تتأتى له نتيجة ما يحدث في دخيلته من توتر نفسي "[11]

مصدر الإبداع

قد شغلت قضية الإبداع الفني كثيرا من النقاد قديما وحديثا نظرا لما تتميز به من قدرة على الإتيان بالجديد، وهذا الأخير لا يأتي إلا من فرد متفوق الذكاء، ويمتاز بحساسية مفرطة للمعرفة، وبغزارة الأفكار والصور الخيالية التي تنهال عليه فتمكنه من رؤية العالم في كل لحظة من زاوية جديدة، فهو يحاول في كل وقت أن ينتج الجديد، ونظرا لأهمية الإبداع وقيمته التي لا تنكر في تشكيل الذوق الأدبي المميز فهو لا يزال موضوعا يثير الذهن ويبعث على الحيرة في كثير من جوانبه التي لم يسبر غورها، ولذلك نجد أن عملية الإبداع تنسب إلى قوى خارجية كشياطين الشعر عند العرب أو ربات الشعر عند الإغريق ولا شك أن الإبداع الفني مثله " مثل أشكال النشاط الإنساني الأخرى يعتمد في بعض المناحي على خواص الشخصية الفاعلة على معتقدها وطبيعتها ... نزاهتها وحسن نواياها، ذكائها وموهبتها تجربتها ومهارتها"[12]، وقد أقر أفلاطون أن مصدر الشعر هو الإلهام الإلهي، ولأنه قارن الشاعر بالأنبياء والعرافين، وطالما كانت هذه الفكرة مرجع من اعتدوا بالإلهام والقريحة في الشعر، لا بالصبغة العلمية [13]،غير أن قضية الإلهام في الإبداع قد اتخذت شكلا آخر ذا طابع علمي في النقد الحديث، منذ اكتشف علماء النفس عالم اللاشعور .

ويمكن القول بأن العملية الإبداعية تأتي " نتيجة تفاعل بين الاستعداد الفطري الموروث والبيئة التي يعيش فيها المبدع "[14].

إن قضية العلاقة بين الأدب والبيئة قضية لها حضورها في تاريخ آداب الأمم لأن " أدب كل أمة هو انعكاس لمكوناتها الحضارية وروحها القومية ضمن بعدي الزمان والمكان، ومن هنا فإنه ينظر الى أدب كل أمة على أنه المعبر عن شخصيتها وروح عصرها"[15]، وإذا امتلك الفنان القدرة على الإبداع والمزج بين عناصره بشكل فني جميل متكامل، فإنه يحتاج الى " بواعث تفسر العملية الإبداعية لديه، تكون هي الشرارات المتواصلة التي تفجر هذه العملية وتولدها، وهذه البواعث تنبع من عدة أطراف، أهمها نفسية الشاعر وشخصيته المميزة والبيئة التي يعيش في جنباتها وروح العصر الذي ينتمي إليه"[16].

الشعر وعلاقته بالعرق والغريزة والبيئة:

يعد الجاحظ من بين اللغويين والبلاغيين العرب الذين أسهموا في تشييد الحركة الفكرية العربية ، إذ شهد النقد العربي القديم نقلة نوعية مع ظهور أعماله ، ومن خلال إستراتيجيته المتميزة في الطرح ، التي مكنته من احتلال مكانة هامة في الساحة الثقافية العربية ، ومن المسلمات أن للجاحظ مؤلفات سعى من خلالها إلى وضع لبنة في مسرح المعرفة، ويرجع ذلك أساسا إلى البيئة العربية الأصيلة في ذلك العصر ، وإلى القيمة البالغة التي يحظى بها الخائضون في هذا المجال ، ذلك ما أدى إلى الوصول بالدرس اللغوي العربي إلى ما وصل إليه من فخامة فحوى ونفاسة نتائج . واللافت للانتباه أن الآراء النقدية التي طرحها الجاحظ في القرن الثالث للهجرة ، لا تكاد تكون منفصلة على الآراء النقدية الغربية الحديثة ، إذ إنها تتقاطع معها في كثير من النقاط ، فقد كان للجاحظ فضل السبق في التطرق إلى هاته المفاهيم ، على حساب النقاد الغربيين المحدثين ، ذلك ما يدل على نضج العقل العربي ووعيه بالقضايا المعرفية المتعلقة بالإنسان والوجود و النظريات الأدبية البلاغية والنقدية ، هذه الأخيرة التي سأقف عند محاولة استجلاء ما طرحه الجاحظ في عصره ، وعلاقته بما توصلت إليه النظريات النقدية الحديثة .

وقد تنبه النقاد العرب القدامى إلى العوامل المؤثرة في الإبداع الأدبي وإلى دور البيئة وأثرها في معاني الشعر وألفاظه وجودته، وخصوصا في موازنتهم بين الشعراء – وفي الخصومة بين المحدثين والقدماء- وبينوا أثر البيئة الطبيعية والثقافية على الشعر وأرجعوا إليها الاختلاف بين جزالة أدب البدو والأعراب ، ورقة أهل الحضر وسهولة ألفاظها ومعانيها وبخاصة بعد الإسلام ، وعلى رأسهم ابن سلام الجمحي، والجاحظ وابن قتيبة والمرزباني والقاضي الجرجاني وغيرهم، وسنتطرق هنا إلى رأي الجاحظ في هذا الجانب الذي أكد فيه على أن الشعر يعتمد على ثلاثة عناصر :" الغريزة (أي الطبع العام المواتي للشعر)، و البلد (أي البيئة) والعرق (أي الصلة الدموية)"[17] ، يقول الجاحظ :" وإنما ذلك على قدر ما قسم الله لهم من الحظوظ والغرائز و البلاد والأعراق"[18]

أولا: العرق

تناول الجاحظ نظرية العرق بشيء من التطوير والتفسير، حين ذهب إلى أن العرق العربي أشعر من العرق المولد الذي يعيش في مدينة أو قرية، يقول:" والقضية التي لا أحتشم منها ولا أهاب الخصومة فيها أن عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة والنابتة، وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه"[19]، فالجاحظ هنا يجعل العرق العربي متميزا عن غيره في قول الشعر ولم يستخدم الجاحظ مصطلح المحدثين وإنما كان يدعوهم بالمولدين، وهذا أمر له أهميته إذ يقودنا إلى مفهومه حول الشعر وعلاقته بالعرق. فالجاحظ بدلاً من أنْ يخوض مع النقاد الأوائل من الرواة والعلماء حول النزاع في أفضلية القدماء أو المحدثين نجده ينقل الأمر إلى ميدان الأعراق؛ فيوازن بين العرب (من الحضر والبادية) والمولدين ليقرر أن أغلبية العرب، والأعراب من البدو والحضر هم في الواقع أشعر من أغلبية المولدين لكن ذلك ليس على إطلاقه في كل ما قالوه. والفرق بين المولد والأعرابي عند الجاحظ هو أنَّ المولّد إذا بذل أقصى ما لديه من جهدٍ مع التركيز العقلي فإنه سيأتي بالأبيات الجيدة التي لا تقل جودة عمّا يأتي به البدوي، غير أنَّ المولّد لا يقدر على مواصلة ذلك وأنه سرعان ما يقصر نَفَسهُ وتخور قواه فيصير كلامه تخليطاً.

وكيفما كان فإنَّ الجاحظ قد سلك اتجاهاً مختلفاً، في إيجاده نظرية تضع القدماء في مقابل المولدين. ويبدو لنا، على الرغم من أن الجاحظ قد اتبع طريقاً وسطاً في الحكم على القدماء والمحدثين، لكنه في حقيقة الأمر لم يكن في أغوار نفسه، يحمل أي انحراف تجاه القدماء وهم الذين يمثلون إلى حدٍّ ما العرب (خاصة الأعراب) الذين وازن بينهم وبَيْن المولّدين. وكما ذكرنا فإنّ الجاحظ لم يكن معنياً كثيراً بالصراع حول القدماء والمحدثين وإنما كان أكثر اهتماماً بالموازنة الشعرية من وجهة نظر عِرقية. ولعل الجاحظ هنا أراد أن يبين أن لكل جنس خواصه في التفكير والإبداع والتعبير التي تميزه عن الأجناس البشرية الأخرى والظاهر أن الاختلاف الذي نلاحظه بين الشعوب في المواهب النفسية كان " ثمرة للبيئة و لعوامل متلاحقة أثرت في كل جماعة فأكسبتها خواص تخالف فيها الجماعات الأخرى، وطال العهد على ذلك وانتقل بطريق الوراثة الى الأجيال المتعاقبة فصار كأنه فارق خلقي بين هذه الأجناس البشرية "[20]، إذا فتميز كل جنس عن الآخر عائد إلى البيئة التي يعيش فيها والزمان والمكان والظروف والأحوال التي يتعرض لها الجنس البشري فهي كفيلة بأن تفرض عليه لونا من ألوان الإبداع الأدبي.

ثانيا: الغريزة

يضيف الجاحظ عاملا مؤثرا في الشعر ألا وهو الغريزة وهي الموهبة الفطرية أو الاستعداد الفطري من خلال حديثه عن الشاعر المولد الذي قد يجيء بأبيات تلحق بشعر أهل البدو إذا استعد بنشاطه وجمع باله وكأنه يفترض أن الغريزة هي التي تتفاوت بين العرقين، فقوة الغريزة لدى البدوي أو العربي عامة تمده بمقدار قوتها وغزارتها، فأما غريزة المولد فإنها قصيرة الرشاء، تنفد طاقتها بسرعة.[21] ونلاحظ مما سبق أن الجاحظ يربط بين الغريزة والعرق وأن قوة الغريزة ميزة للعرق العربي دون سواه.

ونستشف من كل ما سبق أن الطبع قوة فطرية شرط للإبداع الشعري الجيد؛ بل غريزة كما عبر عنها الجاحظ يولد الإنسان بها، وبالتالي فهي سر الإبداع الشعري الجيد، وهي التي تتحكم في توجيه المبدع إلى نظم أو نثر، وإليها يعود تفوقه في غرض دون الآخر، أو

في مجموعة من الأغراض.إن الجاحظ يقر بدور الطبع أو الموهبة في العملية الشعرية بل جعله الوميض الذي يقود الشاعر إلى الإبداع، فهو يساعد المبدع على تحقيق الاستواء في نسيج عمله الشعري واكتمال جمالياته.

ثالثا: البيئة

أما العنصر الثالث من العناصر المؤثرة في الإبداع الأدبي فهو البيئة فقد جاء كلام الجاحظ عنها ردا على ابن سلام الجمحي الذي قال بأن الشعر يكثر بسبب الحروب :" بالطائف شعر وليس بالكثير وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء... والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم نائرة ولم يحاربوا وذلك الذي قلل شعر عُمان"[22]، الجاحظ يرى أن هذا الرأي لا يطرد يقول:" وبنو حنيفة مع كثرة عددهم وشدة بأسهم وكثرة وقائعهم وحسد العرب لهم على دارهم وتخومهم وسط أعدائهم ... ومع ذلك لم نر قبيلة قط أقل شعرا منهم"[23]، وهو بذلك يؤكد على أن كثرة الشعر وجودته لا تتأثر بالوقائع و الحروب إنما يعتمد على الموهبة والملكة. إن البيئة هي الوسط الجغرافي والمكاني الذي ينشأ فيه أفراد الأمة، نشوءا يعدهم ليمارسوا حياة مشتركة في العادات والأخلاق والروح الاجتماعية، ومما لا شك فيه أن البيئة لها تأثير في الأديب والأدب، ويتجلى هذا التأثير في توجيه فكره، وتعبئة آرائه، وفي إذكاء قريحته، وإيقاظ شعوره، فالأديب إذا كان قد خضع لبعض الظروف الموجودة سواء في البيئة التي ولد فيها أو البيئات التي زارها، فمن المهم التعرض لهذه الظروف التي عملت على تشكيل شخصيته،[24] فكل ما يحيط بالأديب من ظروف حياته يمكن أن ترشدنا إلى سبر غور من أغواره، وفهم سبب نبوغه وعبقريته.وأصحاب المنهج التاريخي يشيرون إلى أهمية ما هو خارج النص ومعرفة سياقاته، فهم جمعوا بين البيئة والأدب ، فيتأثر بها ويحاكيها فتتميز أعماله بعض التميز، ويمكن أن نقبل بهذه الفكرة نسبيا وليس على الإطلاق، والذي يدفعنا إلى قبول ذلك ما ورد عن الرسول ﷺ قوله:(إذا بدا جفا)، وفي ذلك دليل على أن البيئة لها دور في صقل الشخصية ، ولا يمكن أن ننكر أثر البيئة في " الصلابة والوعورة حينا، وفي الرقة والدماثة حينا آخر، وفي الجزالة والعبارة القوية مرة وفي سهولة القول مرة أخرى، ولها تأثيرها في المعاني والتشبيهات التي يأتي بها الشاعر، كم أن للبيئة الاجتماعية أثرها على الشعر "[25]، وقد يرتبط تأثير البيئة على الشعر مع عامل الزمن فقد رأى النقاد العرب أن الزمن " له تأثير عميق على الشعر من ناحية لفظه ومن ناحية معناه ومن ناحية أغراضه، أما من ناحية اللفظ فالميل مع تقدم الزمن على التخفيف من استعمال الغريب، ومن ناحية المعنى فقد عرفوا أن المعاني تغزر بمرور الزمن وتتسع دائرتها لكثرة ما يقع تحت حس الشاعر أو يراه من ألوان الحضارات، ومن ناحية الأغراض رأوا أن ما يصفه المحدثون من الأغراض ينبغي ألا يكون في الموضوعات التي كانت في بيئة المتقدمين "[26]، وأخذ بالمنهج البيئي أيضا غير واحد من العرب المحدثين، وعولوا عليه في كتبهم التي تناولوا فيها شعر بعض البيئات في العصور الأدبية الأخرى، وقد طبق معظم أصحاب هذه الدراسات المنهج البيئي باعتدال واتزان، فأبانوا عن كثير من التفصيلات الدقيقة الخاصة بالشعر واتجاهاته وشخصياته، وما حدث فيه من إبداعات، وما استقل به من مميزات في كل بيئة من تلك البيئات بسبب الظروف المختلفة التي أحاطت بها وطبعت الشعراء فيها بطوابعها، ولكنهم لم يهملوا الظواهر الموضوعية والفنية المشتركة بين الشعر في العصور المتعاقبة بل اهتموا بها.[27] ولا يمكن أن ننكر أن طبيعة المكان لها دور فعال في حياة المبدع، فكل مبدع له شخصية متميزة قد يحبذ أشياء و أماكن لا يحبذها مبدع آخر، لذلك نجد كل مبدع يختار المكان الذي يراه مناسبا له ويوفر له الراحة النفسية، ويساعده على تفجير طاقته الإبداعية.

هيبولت تين (1893-1828م)

يأتي الناقد الفرنسي (هيبولت تين 1828- 1893) في القرن التاسع عشر ليؤكد ما قاله الناقد العربي الجاحظ ويلتزم بها في منهجه النقدي، وأقر بما ذهب إليه الجاحظ بأن النتاج الأدبي لأي أديب أو فنان مرتكز على هذه العوامل (الجنس، البيئة ، والزمن) ، ومما قاله : " الرجل ثمرة من ثمرات البيئة التي ولد وتربى فيها كالشجرة تنمو في الأرض التي نبت فيها أصلها"[28].

تأثر النقد الأدبي بالاتجاه الفلسفي التجريبي في فلسفة تين ونقده الذي شرح أسباب الاختلاف في النتاج الفني لمختلف الأجناس البشرية[29]، وهو يبني نظرياته جميعا على مبدأين: أن التأثير متبادل بين العوامل الطبيعية والعوامل النفسية التي تتضافر معا على نمو الجنس البشري واطراد تقدمه، وأن بحوث العلم لابد أن تؤثر في الأدب والفن، وعنده أن الطبيعة – بما تحتوي عليه من دوافع ملازمة لها – تتحكم في تطور بسلسلة من الأحداث تؤثر تأثيرا مزدوجا في نواحي تكوينه: النفسية والجسمية معا، ونصح المؤرخين – وبخاصة مؤرخي الأدب والفنون – بضرورة دراسة هذه العوامل النفسية والطبيعية التي اليها ترجع الخصائص الثقافية والاجتماعية لكل أمة وهي نفس العوامل التي ترجع اليها خصائص كل شعب في أدبه وفنه.[30]

ويعد تين من أكبر الشخصيات النقدية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فقد جاءت أفكاره وآراؤه النقدية مكملة لآراء (سانت بيف) الذي اهتم في نقده بشخصيات الأدباء والشعراء، فعني تين أيضا بشخصيات الشعراء ولكنه اتجه اتجاها آخر فهو لا يقتصر في دراسته على شخصية الأديب، بل يرى أن هذه الشخصية لم توجد بنفسها وإنما خلقتها مؤثرات اضطرارية صبتها في القالب الذي هي عليه.[31]

كان تين أكثر تأثرا بالمنهج التاريخي لدراسة الأدب، فهو من أوائل الذين استخدموه، إلا أن استخدامه له لا يختلف كثيرا عن أستاذه (سانت بيف)، و (تين) يستند إلى المنهج التاريخي في دراسته للأدب من خلال وصفه للأدب في مجمله بأنه نتاج الفنان نفسه، والجماعة الفنية التي ينتمي إليها، والمجتمع الذي أنتجها، ويرى أن الأدب يفهم ويفسر من خلال عدة عناصر هي في حد ذاتها ثلاثية التميز التي تكونها العوامل النفسية والطبيعية للأديب ، وهذه العناصر هي[32]:

1- الجنس أو العرق: ويقصد به مجموع الاستعدادات الفطرية التي تميز مجموعة من الناس انحدروا من أصل واحد،وهذه الاستعدادات مرتبطة بالفروق الملحوظة في مزاج الفرد وتركيبه العضوي، ويرى " تين" أن هذا العامل هو أقوى العوامل الثلاثة في اختلاف الإنتاج الفكري، فهو يزعم أن للعرق دور في توريث بعض الخصائص الجماعية، ومنه يستنتج اختلاف صور الأدب واختلاف خصائصه عند شعراء كل أمة على حده، فهو يزعم مثلا أن الشعراء الساميين ينقصهم الخيال الواسع والتعمق في الحكم على الأشياء. ولا شك أن هذا الحكم خاطئ بتغليب الجنس وتفرده عن غيره متجاهلا عبقريات الأفراد وتقاليد الأمم والشعوب في تنظيم أساليب الحياة وفق متطلبات يفرضها الزمان والمكان في الغالب.

2- البيئة: ويقصد بها ما يحيط بالجنس من عوامل طبيعية ترجع إلى حالة الإقليم الذي يسكنه، من عوامل سياسية واجتماعية تؤثر في تفكيره، وهذا العامل يؤثر في الجنس من الخارج ، على حين ينبعث تأثير عامل الجنس من داخل الأفراد. ثم إن طبيعة الاقليم تؤثر في الجنس تأثيرا ملازما، على حين تتغير الأحوال الاجتماعية والسياسية بتغير العصور، وهي مرحلة تأريخية تمثل عصرا من العصور وتصور من خلالها الأحداث زمانيا ومكانيا وهذه لها تأثير في نتاج الأديب ولغته من حيث الصلابة والوعورة أو من حيث السهولة والبساطة كما أنها تؤثر في صوره وتشبيهاته التي ينتجها.

3- القوة الموجهة (اللحظة أو الزمن): يرى تين أن تأثير هذا العامل بالنسبة إلى عاملي الجنس والبيئة يعد ثانويا، وقد حصره في داخل نطاق الأدب الواحد، وفيه تتمثل الأسس الفنية الموروثة التي تعد قوالب أو نماذج يحتذى بها، ويبدو أن هذه الأسس تؤثر في لاحقتها، وتحدث في البيئات كثيرا من التغيرات.وكأنه يريد أن يشير هنا إلى تأثير الإرث الثقافي فالمبدع السابق لا يجد مثالا يسير عليه أو يتبعه أما اللاحق فإنه يقتدي بالسابق وهو يسهم في تطوير الفن .

ركز تين نظريته وبلورها تحت ضغط فكرة فلسفية جازمة فاستحالت الى البحث عن الأصل الجنسي، والعصر الزمني، والبيئة العامة التي تحيط بالفرد، ثم البحث في المدرسة الأدبية للأديب وفي أدبه، لابد أن يكونا تحت تأثير كل المؤثرات الظاهرة الاضطرارية، فالأديب سوا أكان شكسبير أم فولتير، دانتي أم سوفانتيز، ليس إلا مجرد قطعة خلقت خلقا وصنعت صنعا.[33]

ويتراءى من خلال نظرية "تين" أن الأدب بمثابة ظاهرة من الظواهر الطبيعية يسجل بعض الانفعالات المحددة القابلة للمعالجة والاختبار، ويمكن للناقد الأدبي أن يفهم العمل الأدبي ويفسره تحت مجهر العناصر الثلاثة (البيئة، والجنس، والعصر) ، ومن الملاحظ على تين أنه " غلا في مذهبه ونظريته غلوا شديدا، فقد تجاهل شخصيات الأدباء وفرديتهم وأصالتهم، وهي أمور لا سبيل الى إبطالها أو إغفالها، فلكل أديب مقوماته الخاصة ومميزاته الذاتية وهي تؤثر في أدبه وتجعل منه أديبا بعينه، كما تؤثر فيه أحوال البيئة المختلفة وغيرها من التقاليد الفنية المرعيّة"[34].

مقاربات تطبيقية

إن المتتبع للحركة النقدية وآراء النقاد القدماء والمحدثين يجد توافقا في كثير من القضايا ووجهات النظر المتعلقة بعملية الإبداع الأدبي وربما تكون آراء المحدثين مكملة لآراء القدماء أو مطورة عليها، وهذا ما بدا لي في هذا الموضوع المتعلق بالعوامل المؤثرة في الإبداع، فقد تناولها النقاد العرب القدامى فمنهم من ركز على عامل البيئة فقط ومنهم من تحدث عن أكثر من عامل وهو الجاحظ الذي ذكر أن العوامل المؤثرة في الإبداع الأدبي هي البيئة والغريزة والعرق وقد اتفق معه على هذه العوامل الناقد الفرنسي هيبولت تين الذي قال بأن الجنس والزمان والمكان هي عوامل مؤثرة في الإبداع الأدبي.

وعلى الرغم من أننا لا نملك القرائن التاريخية التي تدلل على أن تين قد تأثر بالجاحظ وبآرائه النقدية إلا أننا نستطيع القول بأن الجاحظ هو السابق لهذه النظرية حكما ونلحظ وجود نقاط التقاء بين هذين الناقدين على الرغم من أنهما من عصرين متباعدين، فالجاحظ تحدث عن العرق العربي بحكم اطلاعه على الأدب العربي في عصره وحكم بتفوق الجنس العربي في الشعر، وكذلك تين من خلال كتابه (تاريخ الأدب الانجليزي) حكم بتميز الجنس الانجلو سكسوني بقوة الخيال وفيض الإحساس وقوة الإرادة، وتعميم هذا العامل من قبل الناقدين فيه قصور ولو كان الإبداع والتميز ثابتا لما حصلت عملية التأثر والتأثير بين الآداب العالمية " فقد أثر الأدب الفرنسي الكلاسيكي في الأدب الانجليزي " حين تغير الزمن واستقر العصر الكلاسيكي، وأتى من فرنسا شعاع العقل الهادئ الصافي ليغمر المناطق العالمية من المجتمع الانجليزي ، حينذاك انطمست الروح الانجليزية حتى كأنها قد اختفت "[35]. ويلتقي الناقدات في الحديث عن تأثير البيئة على الإبداع الأدبي وهذا الأمر لا يمكن أن ننكره فالبيئة لها دور وتأثير واضح على عملية الإبداع الأدبي وظهور الأجناس الأدبية، فطبيعة حياة العرب في الصحراء في العصر الجاهلي لم تتح أن يظهر فن المسرح على سبيل المثال إضافة الى ذلك تأثير البيئة الثقافي والفني ولكن الفرق بين النقاد العرب وتين أنه يقرر " تأثير البيئة في ضوء فلسفته الوضعية، أي تفسير الظواهر الفكرية والفنية بالعوامل المادية الطبيعية "[36].

تحدث الجاحظ عن العامل الثالث وهو الغريزة وهي الموهبة الفطرية المكتسبة أو الاستعداد الفطري لدى الشاعر يكتسبها من خلال ثقافته الواسعة وشحذ همته، وتحدث تين عن القوة الموجهة وهي مكتسبة من الماضي من خلال تتبع النماذج من قبل المبدعين والسير على منوالها وهي بدورها قد تسهم في عملية الإبداع داخل الأدب الواحد، وقد نتفق معه هنا ونلتمس مثالا من أدبنا العربي فقبل عصر النهضة كان الشعر العربي يعاني من الركود والضعف مما اضطر الشعراء في عصر النهضة أن يعودوا للشعر العربي القديم وينظموا شعرا على منواله وهم شعراء مدرسة الإحياء.

الخاتمة

تعبر آراء (الجاحظ) و(تين) عن الالتفات إلى الصلة بين الأدب والمجتمع، وأن الإبداع الأدبي يتأثر بعدة عوامل وهي :(البيئة والغريزة والعرق أو الجنس والزمان والمكان)، وتأثير هذه العوامل متفاوت ويمكن أن نقول بأن الجنس ليس له تأثير واضح على عملية الإبداع إلا إذا اقترن بعوامل أخرى مرتبطة زمانيا ومكانيا بالظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والحضارية والثقافية ، أما البيئة فقد يكون تأثيرها جليا واضحا لارتباطها بعوامل كثيرة اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية، ولارتباطها كذلك بعنصر الزمن فلكل

عصر ذائقة فنية تختلف عن العصر الذي يليه أو سبقه، إن المجتمع الواحد لا ينتج أعمالا أدبية واحدة بل إنّها تتغير وتتفاوت حسب عقلية الأديب ونوعية تعبيره أيضا فلا يستبعد إذا ما وجدنا في بيئة واحدة أديبين أو أكثر منهما يعيشان في ظل ظروف واحدة تسود المجتمع، يأتيان بأعمال أدبية لا تتماثل مع بعضها الآخر فحسب، بل قد يتناقضان فيها أيضا، فحضور المجتمع والقضايا الاجتماعية في تكوين الأعمال الأدبية لا يعني خمود جذوة الإبداع عند الأدباء علي الإطلاق؛ لأن الأساس في عملية الإبداع هو الموهبة الفطرية .

الهوامش

---

1 -ابن فارس: مقاييس اللغة، تح عبد السلام هارون،مادة (ب د ع)، ج1، دار الفكر، بيروت، 1979م، ص 209

2 -ابن منظور: لسان العرب، مادة (ب د ع) ج8، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، ص 6

3- الفيروزآبادي: القاموس المحيط،ج3،دار الجيل،بيروت،د.ط.،د.ت.،صص 3-4

4- نقلا عن نبيل سليمان: في الإبداع والنقد،دار الحوار،سوريا،ط1، 1989،ص 13

5- نبيل سليمان : في الإبداع والنقد،ص 10

6- نبيل سليمان : في الإبداع والنقد،ص 9

7- أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط 8، د.ت،ص 82

8- مُحَمَّد مندور : الأدب وفنونه،دار نهضة مصر،القاهرة،د.ط.، 1980،ص4

9- محمود ذهني : تذوق الأدب،طرقه ووسائله،مكتبة الانجلوالمصرية،القاهرة،د.ط،د. ت،ص 34

10- طهندا : الأدب المقارن،دار النهضة، 1991،ص11

11- كمال أحمد غنيم:عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، ط1، 1998، ص 12

12–موسيه كاغان: سيرورة الإبداع الفني، تر عدنان مدانات، دار البيروني، عمان، ط1، 2007،ص 5

13 – مُحَمَّد غنيمي هلال:النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د. ط، د. ت، ص 28

14- كمال غنيم: عناصر الإبداع الفني،ص 32

15–جهاد المجالي:دراسات في الإبداع الفني في الشعر، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008، ص 291

16–كمال غنيم : عناصر الإبداع الفني،ص 41

17- احسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان، ط2، 1993،ص 84

18- الجاحظ: الحيوانج4، تح عبد السلام هارون، مطبعة الخانجي، مصر،1965،ص 381

19– الجاحظ : الحيوان ، ج3 ص 130

20- أحمد الشايب:أصول النقد الأدبي ص 86

21 – احسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ص 85

22 – ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974، ص 217

23- الجاحظ : الحيوان ج4 ص 380

24- عزالدين اسماعيل: الأدب وفنونه – دراسة ونقد"،دار الفكر العربي،القاهرة – مصر 1983م،ص .206

25- أحمد بدوي:أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة،د.ط، 1979،صص 123-124

26 – أحمد بدوي:أسس النقد الأدبي عند العرب، ص 127

27- حسين عطوان: بيئات الشعر الجاهلي، دار الجيل، بيروت،ط1، 1993،صص 14-15

28- جهاد المجالي : دراسات في الإبداع الفني في الشعر، ص 119

29–مُحَمَّد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث،ص 313

30- مُحَمَّد غنيمي هلال : الأدب المقارن،دار العودة، بيروت، ط3، 1999، صص 55-56

31- أحمد أمين: النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط5، 1983،ص347

32 - محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن صص 56-59
33- أحمد أمين : النقدالأدبي ، ص 349
34- حسين عطوان : بيئات الشعر الجاهلي، ص 11
35- محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، صص 61-62
36- محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص 59

نزعة تأصيل الحداثة من معين التراث العربي
رؤية مُحَمَّد العمري في البلاغة العربية أصولها وامتدادا

د. هادية رواق

جامعة مُحَمَّد لمين دبّاغين سطيف 2

الملخص:

تقوم مساعي مُحَمَّد العمري في مشروعه البلاغيّ على دعامتين اثنتين، بفكرين متمايزين؛ الأولى هي التّراث البلاغي والنّقدي العربي بوصفه ثروة تضيع معها معالم البداية والنّهاية، فقد استطاع هذا أن يفرض نفسه بفضل الغنى والتنوّع الذي يجعله يستحقّ صفة الكنز، والثانية هي معارف المنتج الثّقافيّ الغربيّ بمختلف تجلّياته الفلسفية واللّسانية والنقدية والبلاغية، وذلك باعتباره كشفًا جديدًا يحمل منهجا مغايرًا بمواصفات جدّة الطّرح والقدرة على تنويع البدائل، ومنه فقد جاء عمل العُمريّ في البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، معلما راسخا في سياق تأصيل الحداثة من معين التراث عبر آليات المثاقفة والحوار ومد الجسور، فقد ارتأى ضرورة إعادة الكتابة كلّما تغيّرت شروط القراءة، نروم من خلال هذا العمل الإجابة عن سؤال، هل يغنى الحاضر الماضي أم يغتني الأول بمحاورة الثاني؟ وماذا عن رغبة العُمري في إعادة قراءة البلاغة التراثية وتحويلها إلى نظرية في الكتابة وسلطة للإبداع؟

Résumé

Dans son projet rhétorique, les efforts de Mohammed Al-Omari reposent sur deux piliers distincts, avec deux pensés différents, le premier pilier est l'héritage rhétorique et critique arabe en tant que richesse avec laquelle les traits du début et de la fin sont perdus, ceci a pu de s'imposer grâce à la richesse et la diversité qui le rendent apte d'être caractérisé par « trésor», le deuxième pilier est les connaissances de sources occidentales avec ses manifestations philosophiques, linguistiques, critiques et rhétoriques, en tant que nouvelle révélation apportant une approche différente des spécifications de la nouveauté et la capacité de diversifier les alternatives, à partir desquelles le travail d'Al-Omari dans la rhétorique arabe tire ses origines et ses prolongements, et devient un repère dans le contexte d'enracinement de la modernité à partir du patrimoine et à travers les mécanismes de la culture, du dialogue et de la construction de pont. Il a ressenti la nécessité de réécrire chaque fois que les conditions de lecture changeaient. Nous souhaitons donc répondre à la question suivante : Peut-on savoir si le présent dialogue enrichit le passé, ou bien le premier s'enrichie en discutant avec le deuxième. Qu'en est-il du désir d'al-Omari de relire la rhétorique du patrimoine et de la transformer en une théorie de l'écriture et un pouvoir de créativité?

. توليفة من المسارات الكبرى في تاريخ النّقد البلاغي العربي.

لعلّ فكرة مزج المعطيات وتنويع مصادرها، في تاريخ المعارف والعلوم لم تكن فكرة حديثة بكلّ تفاصيلها، فقد حظيت الدراسات البلاغية التراثية قبلاً بتاريخ حافلٍ متلوّنٍ، وعلى رأس كلّ فترة من فترات تاريخها الطّويل معالم بارزة، ومحطّات توجيهية هامّة، لا يمكن لدارس البلاغة العربية ـ خاصّة في الجانب النّقدي وذلك باعتبار قيامه على أسسٍ لغويّة ـ لا يستطيع أن يتجاوزها مهما اختلفت طرقه، وذلك بسبب فاعليتها، وتأثيرها العميق في توجيه النّقد البلاغي العربي الحديث والمعاصر، لذلك آثرنا أن نعرّج على بعض المحطّات التّراثية لإثبات فكرة الاحتكاك والمزج الذي حظي به النقد البلاغي في التراث العربيّ.

تنتسب البلاغة العربية إجمالا لتلك المعالم، فإذا تخطّينا زمن حديث الصحيفة وما نثره الجاحظ ت255هـ في كتبه وأخصّها البيان والتبيين، نجد أنّ ابن المعتز ت270هـ هو أوّل من فنّد دعاوى أحدث الشعراء في زمانه ممّن ادّعوا معرفتهم بالبديع ليمكّن لهم في كتابه بنماذج من الشعر القديم والقرآن الكريم، ويثبت تفوّق البلاغة العربية، كما أنّ ابن قتيبة ت276هـ قد أسهم في تطويرها ورفادتها

بمباحث عميقة في مجاز القرآن خاصّة ما تعلّق بردوده في كتاب تأويل مشكل القرآن حين أقام الحجّة على اللّغات الأخرى في عدم إمكانية أن تتوسّع في المجاز كما توسّعت فيه العرب، وجاء ابن قدامة ت 337 ببعض المصنّفات منها جواهر الألفاظ ونقد الشعر وحاول أن يلغي بعض الأعمال القديمة ويتّهم كلّ من وقف ضدّا للفلسفة بالضلال والتخبط، وأتى بضروب من المحسنات لم يذكرها سابقوه، ولا يفوتنا ذكر علي بن عيسى الرّماني ت والباقلاّني ت386هـ في كتابيهما إعجاز القرآن، كما أنّ القاضي عبد الجبّار ت416 هـ قد سبق عبد القاهر بحديث النظم والعلاقات السياقية من خلال مؤلّف إعجاز القرآن، ليضع مفاتيح نظرية النظم في يد عبد القاهر الجرجاني، ويفتح البلاغة على النقد والنحو وما في ذلك من تكريس لفكرة المقام والمناسبة ومقتضى الحال،[1] فتفاعلت كلّ تلك الإنجازات وغيرها تفاعلا إيجابيا، وكان المجسّد هو الدرس النّقدي والبلاغيّ الذين امتدّ تفاعلهما إلى أبعد من هذا الزمن بكثير، مع قضايا التخييل والتداول[2] ، عصر السكّاكي والقرطاجنّي، في القرون التاليات، وهو ما لا يتسع له المجال ذكرًا ولا حصرًا، فالعلوم ليست جهودا فردية فحسب، بل تتضافر معطياتها على مراحل مكمّلة بعضها البعض.

وتأطيرا لكلّ تلك الإنجازات كانت الكثير من الأفكار والخلفيات النظرية تزاحم بعضها، وتنقض بعضها بعضا، فتعيّن منها اتّجاه اللّغويين المحافظين المتمسكين بالقرآن ومسموع الشعر القديم، وهم أهل السّنة الذين خاضوا معركة كبيرة حول مشكلة خلق القرآن، وقد مالوا إلى الإتّباع ومحاربة الابتداع، فتجرّد منهم أبو الحسن الأشعري ت 324هـ مُشهرا قلمه نصرة للدين والعقيدة بفضل ما اجتهاده في التجديد مع الحفاظ على العقيدة نقيّة، وهو ممن أحسنوا الجدال والمناظرة، واتّجاه الفلاسفة من أمثال الفارابي ت 339هـ الذي أتقن اليونانية وبرع في الفلسفة والمنطق وعلوم اللّسان، والإلهيّات وابن رشد ت 595هـ الذي اهتم بالفلسفة والفلك والأخلاق وعلم النفس، ومن إليهم من الذين كانت الفلسفة اليونانية من أهمّ روافدهم، فقد احتفوا بها ترجمة وشرحا وتفسيرًا، وانبهروا بالمنطق اليوناني الذي سلكوا به مسالك متباينة، وأمدّوا بمؤلّفاتهم باسطين أفكارا تدور في فلك الإسلام، فتأثر بها المقبلون على تلك المؤلّفات، وفئة ثالثة توسطّت الاتّجاهين لم تغال في القديم، ولا أسرفت في الجديد، وهؤلاء هم المتكلّمون والمعتزلة، بما جدّ عندهم من طرح عقلاني، يبعث على الانفتاح على تراث الإنسانية لتفسير الوجود بكلّ ظواهره، وهم بذلك يُقبلون على ما عند اليونان والهنود والفرس، فيجادلون المجوس والسريان والبوذيين وغيرهم من أصحاب الملل، دفاعا عن راية القرآن والإسلام والوحدانية، وفي الوقت نفسه يُخضعون الفكر الأجنبي الذي يتّفق مع العقيدة، ويعطونه صبغة العقيدة الكلامية التي اتّسمت بالذوق المحكم الأصيل الذي يقيس الكلام قياسا دقيقا،[3] ويفسّر القرآن تفسيرا بيانيا بالاستناد إلى المجاز بوصفه وسيلة قويّة وفعّالة تكرّست في الموروث الشعري، ثم أحكم النص القرآني استخدامها، وبذلك يتجرد التفسير القرآني من الأشكال الظاهرية بما فيها من دلالات ماديّة محسوسة، إلى محاولات الفهم العميق، ذلك ما ذهب إليه الجاحظ حين أكّد أنّ انتقال البلاغة العربية بالسؤال من اللّغة إلى المنطق، قد جعل أعلم النّاس باللّغة لا يحرّك ساكنا في فهم مقاصد الدين، ولا يتأتّى ذلك إلاّ للعالم بالكلام ؛ أي من كان متكلما .[4] ولا شكّ أنّ النّظرة التّكاملية بين علوم العربية قائمة بين كلّ فروع المعرفة الإسلامية، لذلك يذهب طه عبد الرّحمان إلى أنّ من " مبادئ التّكامل التّراثي ، مبدأ تداخل المعارف التّراثية فيما بينها "[5]

لذلك لا يمكن أن تحمل كلمة التراث العربي في طيّاتها إلاّ معاني الثراء النّوعيّ، الذي شمل تراث العربية إجمالا، وإذا كانت بعض اللغات تعتمد النّقوش والرّسائل والوثائق باعتبارها دليلا لآدابها وعلومها، فإنّ صدى العربية على خلاف ذلك قد رنّ في ثروة لغوية وفكرية ضخمة، أعجزت حتّى كبار المؤرّخين عن التأريخ للعربية وآدابها وعلومها، فقد عبّر كارل بروكلمان عن استحالة ذلك بسبب الكثرة والوفرة التي تضيع معها كلّ معالم البداية والنهاية، ما أدّى إلى استحالة إخضاع هذا التراث الضخم لقيود الثقافة الحديثة [6] خاصّة في ظلِّ تمحوره حول النص القرآنيّ ذي المرتبة المتميّزة التي تخرج عن ثنائية الشعر والنثرِ معًا [7] ، فكان محط النّظر عند علماء العربية

بمختلف توجّهاتهم هو صناعة بلاغة عربية بمطعّمات أجنبية، ومنه فإنّ فكرة التّأثّر والقراءة المشروطة لم تكن وليدة العصر الحديث، بل هي فكرة ضاربة في عمق التراث، وليست روية مُحَمَّد العمري في تاريخ البلاغة بدعا جديدا.

. مشروع القراءة النسقية في رؤية مُحَمَّد العمري للتّراث البلاغي العربي:

إنّ تاريخ البلاغة العربية بالوصف الذي تقدّم يجعله قابلا للقراءة في ظلّ المناهج الحديثة، خاصّة بما استقرّ في مجال علم النّص، من تمييز واضح بين "المحور التاريخي Diachroniqueالذي يُعنى بتطوّر الظواهر وصيرورة أوضاعها في فترات زمنية متعاقبة، ويهتمّ بمشكلات النشأة والتحوّل، وعوامل النموّ والتدهور. والمحور الآني synchronique الذي يهتمّ بتحليل الظواهر"[8]، ومعاينة علاقاتها وأبنيتها المتراكبة، ونظامها النسقيّ، فالتراث هو الحاضر الغائب، وكثيرًا ما يُنظر إليه باعتبار أنّه " ملك افتراضيّ يظلّ بالقوة ما لم تتم استعادته واسترداده وحمله على المنظور المنهجيّ المتجدد وحمل الرّؤى النقدية عليه"[9] ولعلّ النّزوع العلمي الذي عرفه النقد المعاصر، هو الذي طرح فكرة المشروع والقراءة النسقية والمنهجية للموروث،[10] فكانت الوجهة هي البحث عن " طريقة في التناول التقني، ومنهجا للتحليل العلمي، دون الاعتماد على مصادرات مسبقة ومعايير دائمة تستمد صلابتها من البنية الإيديولوجية المغلقة "[11] وذلك ما يسوّغ تمرير الخطاب الحداثيّ من جهة، واتّخاذ الحداثة آلة لإعادة قراءة التّراث من جهة أخرى، وهو ما سعى إليه العمري، وتقاطع في بعض تفاصيله مع جمع من المفكّرين المعاصرين منهم عبد السلام المسدّي في جعله مقولة التراث العربي في تناول المفكّرين تستند إلى مبدأ ثقافيّ؛ هو مبدأ التّأثير والتّجاوز، ومنه تستقي شرعيتها وصلابتها، فتصير لحظة الانطلاق من التراث هي لحظة البدء في خلق الفكر العربيّ المعاصر والمتميّز، وليس غريبا أن يُبنى المستقبل على أصول الماضي ، أو أن يتمّ بعث الجديد عبر إحياء القديم.[12] وهو ما دفع آخرون ومن تخصّصات مختلفة إلى إعلاء صوت التحذير من العبث بالتراث أو إسقاطه في غمرة الحداثة، أو لفّه بنظريات غربية تختلف عنه منهجا وانتماءً، لأنّ التّراث العربيّ له خصوصيته النّوعية وسياقه المعرفيّ، ومن غير المعقول أن يكون قابلا لأنّ يُقرأ في ظلّ كلّ النّظريات وكلّ التوجّهات، ففي هذا السبيل يمكن أن تقوم بعض المفارقات كحاجزٍ يحول دون تحقيق الهدف، فالمطلوب من قراءة التراث هو إظهار مقدّراته دون إسقاط المذاهب والنظريات الغربية الحديثة عليه، لأنّ " المنظور العربيّ يتميّز بلا شكٍّ في هذه العلوم اللّسانية عن المنظور الغربيّ الحديث، ثم لابدّ أن نعرف أنّ الكثير ممّا هو موجود عند الغرب ممّا ورثوه عن الحضارة اليونانية. "[13] وبه فقد جاءت الكثير من القراءات وهي تحاول بلورة المناهج والممارسات، وحمل التراث على المنظور المتجدّد، حتّى يتسنّى لها تأصيل البحث المعاصر في الموروث العربي المكتسب، فهو حوار يستقي من الجانبين، لكنّه ينأى بنفسه عن الاعتباطية والمجازفة والتأويل العشوائيّ، فما هي اعتبارات ودوافع القراءة الحديثة للتراث النقدي والبلاغي العربي؟

إنّ ضخامة التراث وتنوّعه هو ما دفع باحثا جادًا مولعا بالتراث وهو "مُحَمَّد العمري" للإشادة به، والدعوة إلى إعادة النظر فيه، والعودة إلى مصادره الأصلية، وهو ما جسّده في كتابه" البلاغة العربية أصولها وامتداداتها " لقد وجد في التراث البلاغيّ . تحديدًا . مشروعا يستحق" إعادة الكتابة كلّما تغيّرت شروط القراءة " [14] فتوخّى من عمله هذا إظهار النموذج الحديث للبلاغة العربية، محاولا رسم ملامحها العصرية، وإعطاءها بعدا نظريا بعدّها سلطة إبداعية وآلة حجاجية ووسيلة للقراءة وتحليل الخطاب، مستندا في ذلك على دعامتين قويّتين؛ الأولى هي التّراث بكلّ ملامح القوة والثراء، فهو يفرض نفسه ولا مجال لردّه، والثّانية هي أعماله في سياق الترجمة لأعلام البلاغة الغربية، فقد استطاع أن يُقدّم الإفادة المثلى في سياق نظرية التلقّي، وعُدَّ عملُه أنجحُ عملٍ تطبيقيّ خاصّة إذا تمّ التّركيز على النظرة الشّمولية والقراءة النّسقية للبلاغة العربية، وكذا محاولة التّأليف بين الاتّجاهات المتباعدة، ورغم ضخامة المتون والمدوّنات التي عرض لمناقشتها، وكذا امتداد الفارق الزّمنيّ بين تلك المشاريع التي أقامها أعلام البلاغة العربية التّراثية، فقد حاول العمريّ أن يُقدم

الوصف والتّاريخ لتلك المشاريع، مع تعيين منهجية البحث فيها، وتقديم القراءة في ضوء النظريات الغربية المعاصرة، وبذلك فقد عبّد الطريق أمام آلاف الباحثين للبحث في تلك الفراغات التي اكتفى هو برسم ملامحها وتحديد أصولها ومتداداتها.

. استخراج الأنساق عبر قنوات المثاقفة والحوار البنّاء.

لعلّ محاولة العمري كانت إجابة تطبيقية على تساؤل حمّادي صمّود حين استنكر سبب انحسار البلاغة العربية في العبارة والجملة، وتجنّبها الخوض في أبعاد بلاغة الخطاب وسياسة القولِ وأسلوب الترويجِ والنفاذِ إلى النفوس، كما سعت إلى ذلك البلاغة الغربية بذهابها في الماضي اليوناني والروماني،[15] لذلك انكبّ العمري على التراث البلاغي النّقدي العربيّ بحثا وتنقيبا، ليس لمعرفة تفاصيله الجزئية، ولكنّ أكبر همّه حين أراد إعادة كتابة تاريخ البلاغة و" استخراج أنساق المؤلّفات في حوارٍ بين المشاريع "[16]هو أن يعيد كتابة تاريخ البلاغة العربية، ليقف على مكنوناتها، ويعيد تفعيل آلياتها، وقد شابه في عمله هذا حازما القرطاجنّي حين سعى إلى إقامة صرح البلاغة، التي تتّحد فيها كلّ الفعاليات، وذلك بمناشدة النصّ في أعلى درجات الكمال، فأقام المقارنة بين الشعر العربيّ وشعر اليونان، ودعا إلى ضرورة مراعاة ومعرفة آليات البناء، بأدواتٍ جديدة هي البلاغة المعضودة التي تجتمع فيها كلّ موارد النص، وذلك ما لا " يوصل إليه بشيء من علوم اللسان، إلاّ بالعلم الكلّي في ذلك وهو علم البلاغة المعضودة"[17]

رأى العمري على غرار حازم أنّ المحاولات الحديثة لقراءة البلاغة القديمة، لم تقدّم قراءة تليق بالتراث، إذ غلب عليها طابع اقتطاع الشواهد والخروج عن السّياق، فبدا هو في عمله متتبّعا آثارها، باحثا عن الخيط الذي يربط بين تلك الأعمال، وذلك ليقدّمها في نسق معرفيٍّ يُؤسِّسُ لأهدافه الكبرى، وهي تأصيل الحداثة من معين التّراث، لذلك راح يفتّش عن العلامات الدّالّة مستجمعا أبحاث المشاريع في مقولات الكثافة والفضاء والتفاعل الصوتي الدّلالي، [18] هذه المقولات حتّى وإن أسّس لها في مؤلّفات أخرى، إلاّ أنّه قد حدّد ترتيبها في إطار نظرية التلقّي، مبتدئا بإظهار علاقة البلاغة بالنقد الأدبي، ليطرح بعدها إشكالية اللغة الشعرية والمعيارية التي انجرّت عنها مباحث الضرورة والمجاز، ثم الانتقال إلى بلاغة النص المقدّس في رحلة لتبرير المجاز وبيان وجوه الإعجاز وإظهار المزية ووجه التحدّي، مع ابن قتيبة والجاحظ والباقلاّني والخطابي، وما دار في الجملة من معارك بيانية، ومحاولات التفسير التي جرت لتنتهي بتنزيه النص القرآني، منتقلا من البيان إلى البلاغة بمحاورة الجرجاني وأبي هلال العسكري وابن سنان والسّكّاكي، كلٌّ بما قدّم وأفاد، وبكلّ ما جادت به نظرية النظم ببحثها في الأنساق الدلالية، إلى محاولة تصنيف المعارف التي انتهت إلى عصر أبي هلال العسكريّ، ثم إلى سرّ الفصاحة والقول بنظرية الكلام أصوات مقطّعة، وما انجرّ عنه من دعوة إلى مراعاة الاعتدال والنسبة والتناسب بين اللفظ والمعنى، ثم السكّاكي الذي جدّد قراءة البلاغة العربية تجديدا يقوم على بلاغة معضودة بالنحو والمنطق، لينتهي عند حازم القرطاجنّي ومسعاه في إعادة هيبة الشعر العربي، ومذهبه في التخييل والمحاكاة وانتقاله بالبلاغة من مستوى الجملة إلى مستوى النص، لم يكتف العمري بالقراءة الفاحصة التي تُبنى على المعرفة السوسيو أدبية فحسب، بل أتبع كلّ ذلك ما ذكرنا منه وما لم نذكر، بنقد للخطاطة مراعيا في ذلك كلّه "الخلفيات الفكرية والإيديولوجية"[19] لأولئك الأقطاب الذين وضعوا دعائم البلاغة التراثية، فكانوا بمثابة المعالم الكبرى وخطوط العرض والطول في تاريخها، فصارت مراجعة مُحَمَّد العمريّ بمثابة :

. النموذج الحقيقي للحوار النّقديّ البنّاء، الذي يبني ولا يهدم،

. تلافى في عمله صفة الصّدام المفتعل بين القديم والحديث،

. جاء عمله نسقا من المعطيات، التي تؤسّس لبنة البلاغة العربية الحديثة.

. وقف عن كثب على أسس الخطاب الإقناعي الذي تجاهلته معظم الدراسات العربية الحديثة، ولم يعد للواجهة إلاّ منذ مدّة، وقد حصرت الدراسات البلاغية الحديثة البلاغةَ التراثيةَ في حدود الجملة، وفصلت البلاغة عن الأدب والنقد، فأقامت بذلك خطوطا وهمية، سعى هو إلى إزالتها، وعلى العموم فقد وجد في البلاغة التراثية سلسلة من الحلقات التي ألّفت مفاصل الدرس التراثي، فهي تنتظم في

دوائر متفاعلة ومتداخلة، حلّل مخطوطاتها وكشف عن العلاقات بينها، وعوامل التأثير والتأثّر فيما بينها، وما انتفعت به من اليونان وغيره، فقد وضّح على سبيل المثال علاقة الخطاب الإقناعي، بالمقام الخطابي، والأحوال الاجتماعية والنفسية، وكلّ ما يعتريها من حديث عن العادات والتقاليد والشرائع والطبائع والأقيسة والاستدلالات، وكذا الأساليب، وتحدّث عن كيفية استغلالها في الدّراسات العربية، وانتقد النظرة المجزّأة، التي تغيب فيها الرؤية المتكاملة، خاصّة وأنّها قضايا جوهرية في تاريخ البلاغة، لقد تمّت الاستفادة من فن الخطابة لأرسطو في مجال البيان والنقد كقطع الغيار وليس أكثر، كما أفادت منه البلاغة الكلاسيكية، مفاهيم الاعتدال والمناسبة، والوضوح والمتعة.[20]

. الحجاج وبلاغة الخطاب الإقناعي .

ننطلق في تفسير هذا العنصر بالوقوف على محطّات هامّة في تاريخ البلاغة اليونانية، والتي شهدت رواجا هائلا للخطابة والحجاج، والسبب هو جنوح الفلسفة السفسطائية إلى المغالبة بالقول، الذي عدّوه سلطة فوقية، كما جعل أرسطو من القول الخطبيّ آلة لبناء المعرفة التي كان ينشدها، و" كان للسفسطائيين ببلاغتهم أثر حاسمٌ في تحريك التفكير حول العديد من المعضلات الفلسفية، فضلا عن الإثارة المنتجة لأبوي الفلسفة الغربية أفلاطون وأرسطو "[21] كما استعمل السفسطائيون سلطة القول لتسيير سلطة المدينة [22]، عبر أساليب العناد والمتمثّلة في " إفحام الخصوم ذهنيا ووجدانيا، والتفوّق عليهم، في فن الخطابة والجدل السياسي والقضائي "[23] وهو رأي يتفّق مع التعريفات الحديثة للحجاج، حيث ربطه رولان بارت بالفصاحة من حيث " يجب من أجل الإقناع أن يكون الشخص الماثل أمامهم فصيحا " [24] وربطه شاييم بيرلمان وتيتيكاه بجعل " أنجع الحجاج وأنجحه ما وُفِّق في جعل حدّة الإذعان تقوى لدى السامعين بشكلٍ يبعثهم على عمل المطلوب " [25] وهو في الأصل عناد ومغالبة بالقول، وبذلك فقد نال ممتهنو الحجاج الشهرة، ونالوا الحظوة والثراء، أمّا الدّراسات العربية التّراثية، فلا مناصّ من الاعتراف بالتقاء أعمال أعلام البلاغة العربية مع أعمال الشعريين والأسلوبيين المحدثين، في قيامهما على الفروق بين متطلّبات النحو، والمعايير المنطقية للقول[26] وإذا كانت البلاغة القديمة الغربية والعربية قد تطرّقت لقضية الحجاج، مع جمعٍ من أعلام البلاغة، فإنّ الدّرس البلاغيّ المعاصر قد أمعن في بحث آليات الحجاج، في شتّى حقول اللّسانيات والنقد والإنسانيات، حتّى تحوّلت البلاغة من بلاغة الصياغة الجمالية المنتجة للنصوص، إلى علم مستقبليّ يرصد الخطابات بكافّة أشكالها،[27] " فهو كلّ منطوق به موجّه إلى الغير لإفهامه دعوة مخصوصة، يحق له الاعتراض عنها."[28]

وكيفما كان توجّه البلاغة الحديثة، فإنّ ما تجب الإشارة إليه هو أنّها موصوفة بتنوّع الوظائف والمشاغل، وأنّ المظهر الحجاجيّ làspect argumentatif هو أهمّ ما يميّز الفكر البلاغي بمختلف مراحله القديمة والوسيطة والحديثة، وخصوصا في البلاغة المعاصرة [29] بسبب توسّعها وخروجها إلى مختلف مجالات القول.

وفي الأخير يمكننا أن ندرج حركة الدرس البلاغي المعاصر، في تلك الحركة الشاملة التي تلف العلوم بمختلف تخصّصاتها، ذلك أنّ العلم في فترة من الفترات يمشي نحو أهدافٍ مخصّصة، فتكون الروية أحادية، ثم يتجّه إلى إحداث العلاقات ويحقّق ارتباطا كلّيا بين نظرياته المختلفة، فيحدث نوع من التلاقح والتقاطع والتداخل أو التمايز بين العلوم، بمعنى أنّ هذه النّظريات تؤلّفُ كلاًّ متماسكا هو ما يُطلق عليه النّموذج paradigme [30] وقد تسلّح الخطاب البلاغي الجديد والمعاصر بمنظومة معرفية، عمادها علوم اللغة، والنفس، ونظريات الجمال، والشعرية، والألسنية، والتقنيات الأسلوبية، وأضحت مقولاته، عابرة للتخصّص inter.disciplinaire [31]، ودخلت البلاغة الجديدة في قائمة العلوم المتلاقحة أو البينية، وجاز لنا القول بأنّ " البينية في تاريخ العلوم حركة تقاطعٍ منتجة للعلوم الجديدة " [32] حيث تحوّلت البلاغة القديمة من بحث آليات إنتاج النص، إلى علم شامل يدرس النصوص بشتّى أشكالها وأنواعها، فقد اتّجهت إلى التعميم بعد التخصيص؛ أي النصوص في عمومها بعد أن كانت تهتمّ بالنص الأدبي والشعريّ، وهو ما حاول العمري أن يربط بين خطوطه من خلال المؤلّف موضوع الحديث " البلاغة العربية أصولها وامتداداتها "...

الهوامش:

[1] محمد العمري: أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ت ط ،2013م، ص147.

[2] محمد عبد المطّلب : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة العالمية المصرية للنشر،ط1، تط1995، ص61 .

[3] شوقي ضيف : البلاغة تطوّر وتاريخ ، دار المعارف ، دت ، دط ، ص64.

*نشطت حركة الترجمة مع بداية القرن الثالث للهجرة، وكان للثقافة الهيلينية آخر أدوار الثقافة اليونانية النصيب الأكبر من الحضور، حيث تمثّلت بداياتها في المناظرات الدينية بين المسلمين والنصارى،أين تعرّف المسلمون على أداة صورية للاستدلال وهي المنطق الأرسطي فكان أداة الدفاع عن العقيدة الإسلامية، ويُعد القرن الرابع الهجريّ العصر الذهبي للترجمة حيث ترجم أبو بشر متّى بن يونس كتاب القياس والشعر، وترجم يحي بن عدي التكريتي القوانين لأفلاطون، وتلك أكبر عوامل المثاقفة التي نهلت منها البلاغة العربية.

[4] الجاحظ: أبو عثمان بحر بن محبوب، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ت ط 1948، القاهرة، ج 2، ص660.

[5] طه عبد الرحمان ، تحديث المنهج في تقويم التّراث البيانات، المركز الثقافي العربي ، الطبعة 2 ، د ت ، ص75.

[6] كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي، د ت ، د ط ، ص 3.

[7] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، م ط عالم المعرفة، الكويت، ت ط 1978ص62.

[8] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص6.

[9] عبد السلام المسدّي: التفكير اللّسانيّ في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 1، ت ط 1981، ص11، 12.

[10] صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته ، ط1، مط ميريت للنشر والمعلومات، ت ط2002م، ص18.

[11] صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص7.

[12] عبد السلام المسدّي : مباحث تأسيسية في اللّسانيات، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت لبنان، ط 1، ت ط 2010 ، ص25.

[13] عبد الرّحمان الحاج صالح: السماع اللّغوي العلمي عند العرب ومفهوم الفصاحة، وحدة الرغاية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط ت ط 2007، ص8.

[14] محمد العمري : البلاغة العربية أصولها وامتداداتها ، مطبعة أفريقيا الشرق، بيروت لبنان، د ت ، د ط، ص7.

[15] حمّادي صمّود: أهم نظريات الحجاج في التّقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس 1، كلية الآداب منوبة، تونس، مجلد ، د ت ، د ط ، ص5.

[16] محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص14.

[17] حازم القرطاجنّي : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق وتقديم محمد الحبيب بن الخوجة ، ط 2 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ص1981، ، ص226.

[18] محمد العمري: المشروع العلمي بين المأمول والمتاح، ت ط2006.

[19] محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص14.

[20] محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص277.

[21] عبد اللّطيف عادل : بلاغة الإقناع في المناظرة، دار الأمان، الرباط المغرب، ط 1، ت ط 2013، ص29.

[22] فريق البحث في البلاغة والحجاج: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، منشورات فريق البحث في البلاغة والحجاج، إشراف حمادي صمود، كلية الآداب منوبة تونس، ت ط 1998، ص51.

[23] مجموعة مؤلّفين: الحجاج مفهومه ومجالاته، إشراف حافظ إسماعيلي علوي، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، ت ط 2013م، ج1، ص653.

[24] رولان بارت: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ت ط 1994، ص15.

[25] chaimparrelman et lucieolbrechts - tyteca ,tretè de largumentation , editions deluniversitè de bruxelles , Belgique, , edition 6, 2008, p59.

[26] محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص22.

[27] مُحَمَّد سالم مُحَمَّد الأمين الطلبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، ط 1، ت ط 2008م، بيروت لبنان، مقدّمة الكتاب.

[28] طه عبد الرّحمان، اللّسان والميزان أو التكوثر العقليّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، ت ط 1998، ص 226.

[29] مُحَمَّد سالم مُحَمَّد الأمين الطلبة : الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص11.

[30] توماس كوين: فلسفة العلوم (المشكلات المعرفية) ج2، ت ماهر عبد القادر مُحَمَّد علي، دار النهضة العربية للطّباعة والنشر، بيروت لبنان، ت ط 1982، ص 76

[31] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص7، 8.

[32] صالح بن الهادي رمضان: التفكير البينيّ، أسسه النّظرية وأثره في دراسة اللغة العربية وآدابها، جامعة الإمام مُحَمَّد بن سعود الإسلامية، مركز دراسات اللغة العربية وآدابها، د ت ، د ط ،ص284.

النقد العربي المعاصر وصنوه الغربي
تثاقف ندي أم تفاعل وهمي

د.عبد القادر طالب

جامعة أمحمد بوقره– بومرداس

- الملخص:

يسعى هذا البحث إلى مقاربة واقع انفتاح النقد العربي المعاصر على النقد الغربي؛ بالوقوف عند أبرز تحولات وإشكالات هذه المثاقفة بالممارسة النقدية العربية المعاصرة. وعليه، يطرح البحث في هذا السياق عدة تساؤلات أهمها:

ما واقع النقد العربي المعاصر؟ كيف تلقّى النقد العربي المعاصر لمناهج النقد الغربي؟ ما الذي أفاده من مثاقفته لها؟ هل كان الثاقف بينهما ندّيا، خاضعا للوعي النقدي أم تفاعلا وهميا و مجرد تبعية ومحاكاة للآخر؟ ما أهم الإشكالات التي ما فتئت تفرض نفسها على واقع الممارسة النقدية العربية المعاصرة ؟ و ما الإجراءات الكفيلة بتجاوزها؟

Abstract:

This research deals with the reality of contemporary Arab criticism in terms of its acculturation of Western criticism; to stand at the shifts of this acculturation and the resulting problems of contemporary Arab monetary practice.

Therefore, the research in this context raises several questions:

What is the reality of contemporary Arab criticism? How Arab criticism received Western criticism? Was acculturation subject to critical awareness or mere subordination and simulation of the other? What are the most important problems of acculturation in contemporary Arab criticism؟

– توطئة:

شهد الخطاب النقدي الغربي، الحديث و المعاصر عدة تحولات في طروحاته المعرفية، النقدية بشكل أفضى إلى تعدّد نظرياته وتَنَوّع مَناهجَ قراءة النّص ونقده؛ سياقية كانت هذه المناهج أو نسقية، أو ما بعد نسقية...، ولم يكن الخطاب النقدي العربي الحديث و المعاصر بمنأى عن هذه التحولات التي شهدها صنوه الغربي، و إنما طالت حماه– هو الآخر– ولامسَهُ وهجُهَا؛ إذ أفاد من توجهاتها و اقترض من معطياتها سعيا منه إلى مواكبة مستجدات النقد وآليات مقارباته للنص، في سبيل الوصول إلى مقاصد المُبْدِعِ والمُبْدَعِ؛ من منظور أن الناصّ مدّع و النصّ أطروحة تحتاج إلى تحقيق.

ولئن كان من النقاد العرب من يقرّ بفضل النقد الغربي؛ في رقيّ النقد العربي؛ بتطوير آلياته وإجراءاته القرائية، والانعطاف به فكرا وتذوقا في مقاربة النص الأدبي، فإنّ منهم، من يفنّد هذا الرأي ويؤكّد أن مثاقفة نقدنا للنقد الغربي، لم تكسبه خصوصية الطرح أو استقلالية المنهجية، إذ لم تفض فعاليات التأليف و الترجمة من النقاد العرب إلى الإحاطة بمناهج النقد الغربي والإفادة منها بشكل واع، و ظلت الممارسة النقدية العربية عرجاء، بعيدة عن حيثيات النصّ العربي.

وبناءً على ما تقدّم، نسعى من خلال هذه الورقة البحثية، إلى تسليط الضوء على واقع الخطاب النقدي العربي المعاصر؛ بالتطرق إلى أبرز إشكالاته المطروحة بفضاء الممارسة النقدية العربية المعاصرة، مع إبداء جملة مقترحاتٍ، نراها كفيلة بتجاوز أزمته، مثيرين في هذا السياق عدة تساؤلات نحاول إضاءة بعضٍ من جوانبها، أبرزها: ما الذي أفاده النقد العربي بمثاقفته للنقد الغربي؟ هل كانت مثاقفة

ندّية، خاضعة لوعي مُمَنهَجٍ ولرؤية معرفية، أساسها المساءلة والتمحيص؟ أم كانت مثاقفة تقليدٍ وتبعية ومجرّد تفاعلٍ وهمي لا أكثر؟ ما أهم إشكاليات النقد العربي المعاصر، التي ما فتئت تشكل عائقا أمام تحقيق تثاقف نقدي إيجابي وفاعلٍ؟ ما السبيل إلى إنتاج مناهج نقدية عربية فاعلة في مقاربة نصوصنا العربية؛ مناهج لها هويتها و استقلاليتها، دون إلغاء إفادتها من المنجز النقدي الإنساني؟

– في ماهية المثاقفة:

تتعدد وتتنوّع مفاهيم المثاقفة "*Acculturation*" بين الدارسين لها والباحثين في مجالها، فقد عرفتها مدونة (**لينتون وهيرسكوفيتش**)"*Linton et Herskovits*" سنة (1936) بأنها"مجموع الظواهر الناتجة عن الاتصال المباشر والمستمر بين مجموعة أفراد أو ثقافات مختلفة، مع ما يترتب عن ذلك من تغيرات في الأنماط الثقافية لهذه المجموعة أو تلك" وقد حمل مفهومها بمعجم (**كازمرسكي**) "*kazimirski*""معنى الصراع الذي لا تتساوى أطرافه"، ويعرفها الباحث الفرنسي(**ميشيل دوكوستر**) بأنها"مجموع التفاعلات التي تحدث نتيجة شكل من أشكال الاتصال بين الثقافات المختلفة كالتأثير والتأثر والاستيراد والحوار والرفض والتمثّل وغير ذلك، مما يؤدي إلى ظهور عناصر جديدة في طريقة التفكير وأسلوب معالجة القضايا وتحليل الإشكاليات؛ مما يعني أن التركيبية الثقافية و المفاهيمية لا يمكن أن تبقى أو تعود بحال من الأحوال إلى ما كانت عليه قبل هذه العملية" وإذا كان مصطلح المثاقفة هو الأكثر تداولا بين حقول المعرفة، إذ يُردّ تاريخ ظهوره إلى سنة (1880) مع الأنثروبولوجيين الأمريكيين تحديدا، فإنّها قد التصقت مفاهيمُها بمصطلحاتٍ أخرى مثل:(التداخل الثقافي) لدى الإنجليز أو(تداخل الحضارات) لدى الفرنسيين أو(التحوّل الثقافي) عند الأسبان...[1]

المثاقفة عموما؛ ضرورة إنسانية وحتمية حضارية لا مفرّ منها، فهي تواصل و تلاقح بين ثقافة الأنا و ثقافة الآخر يكرسه التعاطي مع جديد العلوم والاستفادة من المنجزات المعرفية الحاصلة واستشراف آفاقها؛ وكل انفتاح فاعل و تثاقف راشد هو بلا شك سمو بالذات ذهنيا ونضج لها فكريا وتطوير لآلياتها المعرفية وتعميق لطموحاتها الثقافية،"فلا غضاضة على بلد يستعين في ميادين العلم والأدب والفن بخبرات بلاد أخرى ليتحقق ما يصبو إليه من تقدم مادامت الحضارات الحديثة ثمرة جهود الجميع، ومن ثمّ ملكا للجميع، ولكن الغضاضة في أن يظلّ تابعا فكريا وثقافيا لثقافات أجنبية"[2]، إذ لا يجب أن يفهم فعل المثاقفة بضياع الحدود الكلّية بين الذاتين المتثاقفتين؛ فتتماهى إحداهما في ثقافة الأخرى إلى حدّ الذوبان والتلبّس، وإنّما يظلّ كلاهما منتميا لثوابته المعرفية وخصائص ثقافته، رغم الاقتراض المنهجي من الأخرى ولاستيفاء هذه الشروط، وتحقيق مثاقفة هادفة سؤالا ومحتوى، لابد من توفّر عاملين أساسيين هما:

- امتلاك وعي علمي يؤطّر عملية الانفتاح والتفاعل مع الآخر، بالتأسيس لمنهج يرتكز على البحث والنظر والتقصي في نقل أو ترجمة معطيات ومفاهيم ثقافة الآخر، لمعرفة عميقة بالمنشأ التاريخي لمعطيات هذه الثقافة؛ إذ"لكل ثقافة منطقها المتحكم بها وأن انتقال المعارف من نظام ثقافي إلى الآخر بدون استيعاب الظرفية التاريخية و الابستمولوجية التي أنتجت هـذه المعارف يفضي إلى انفصام بين الفكر وسياقه الواقعي"[3]
- استكناه مقاصد وخلفيات مختلف علوم ومعارف الثقافات الإنسانية، وعدم الانبهار ببريق عناوينها أو التناول السطحي لمقولاتها، حتى يتبيّن غثّها من سمينها و طالحها من صالحها، وذلك لتمييز حدود الإفادة من خبراتها ومعارفها وتحصين كيان الأمّة المستقبلة ثقافيا من التبعية أو الذوبان والفناء فيها،كما أكّد ذلك الأديب والناقد (عباس محمود العقاد) في حديثه عن استقبال الأمة العربية لمذاهب الفكر الغربي، بقوله:"من الخير أن تدرس المذاهب الفكرية بل الأزياء الفكرية كلما شاع منها في أوربة مذهب جديد، ولكن من الشرّ أن تدرس بعناوينها دون ما وراءها من عوامل المصادفة العارضة والتدبير المقصود"، فالهوية الواقية حسبه ألزم للعالم العربي في (النصف الثاني من القرن العشرين) مما كانت في جميع الأدوار الماضية منذ ابتداء النهضة في العصر الحديث، فإنّ الدعوات العالمية خليقة أن تجور على كيان القومية، وأن تؤول بها إلى فناء كفناء المغلوب في الغالب"[4]، وهذا ما لا تحمد عواقبه.

– تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر:

إن مقاربة واقع النقد العربي المعاصر وإعطاء صورة دقيقة عن مثاقفته للنقد الأدبي الغربي، وما شهده من تحولات وإشكالات بفعل هذه المثاقفة، ليس بالأمر المتيسّر لكلّ من أراد الخوض في هذه المسألة؛ فالإقبال على معاينة تجربة الناقد العربي بكاملها، تتطلب– على حدّ قول الناقد (مُحَمَّد صابر عبيد)–"إلى دقّة علمية عالية وحذر شديد، ومن أجل أن يعي المعاين طبيعة اللبس والارتباك والفوضى التي دخلت التجربة النقدية العربية في خضمّها إثر المدّ المنهجي الذي اجتاح العقل النقدي العربي، فإنّ عليه أن يترصد حدود التجربة في مدى استقلاليتها من جهة، وفي المدى الذي ذهبت إليه باتجاه آخر من جهة أخرى، والكيفية التي انعكس فيها هذا وذاك على جوهر النص النقدي بوصفه الممثل لصوت الناقد"[5] المعاصر، وهذا ما لا تلمّ به مداخلتنا بالإجمال وإنما تركز على نقاط معيّنة في هذه المقاربة.

لقد اقترنت ظاهرة الإبداع الأدبي الحديث والمعاصر،–"بوصفها واحدة من أخصب الظواهر، وأكثرها قدرة على إثارة احتمالات التفسير والتأويل، في كيفية تكوّنها وفي عناصرها الأساسية، في ما تنطوي عليه من دلالة وما تؤدّيه من وظائف، وما يتعلق بقضايا التأثر والتأثير..."[6]– بفعاليات نقدية موازية لها، ارتكزت على سلسلة مناهجَ معبّرةٍ عنها، كانت سبيلها إلى الاقتراب من عالم هذه الظاهرة الأدبية وبمثابة مفاتيح تسهل عملية استقرائها وسبر أغوارها واستيفاء جلّ مستوياتها ومقاصدها، وتختلف هذه المناهج وتتباين طرق تعاملها مع النصّ الأدبي وفقا للمرجعيات المعرفية التي انبثقت عنها وأسست لمقولاتها؛ فلسفية كانت أو ألسنية، ذلك"أنّ علم تاريخ هذه المناهج النقدية هو علم الأشكال التاريخية التي تنتج هذه المناهج– المناهج التي تُنْتِجُ بالمقابل النصّ الأدبي بوصفه موضوعها، بوصفه ((نصا للنقد))"[7].

ولئن كان النقد الأدبي عند العرب ليس بمثل بعض الأنواع الأدبية الجديدة التي عرفوها فترة اتصالهم بالغرب في العصر الحديث،"غير أن الجمود الذي أصاب الحضارة العربية الإسلامية خلال القرون التي حكمتها الخلافة العثمانية، أصاب النقد الأدبي مثلما أصاب بقية المجالات، وبالتالي فإن ما نسميه اليوم بالنقد الأدبي[المعاصر] هو شيء لا صلة له بذلك النقد القديم وإن بقي له أثر مع بعض نقادنا المحدثين ولذا؛ فالنقد العربي الحديث والمعاصر، هو النقد الذي اتصل بالثقافة الأوربية وأخذ عنها، فأثرت في بنيته الأساسية وتياراته أو اتجاهاته ويبدأ هذا النقد أواخر القرن التاسع عشر أو أوائل القرن العشرين"[8]؛ وهي فترة شهد فيها النقد العربي حراكا واسعا ومسته طفرات كبيرة على مستوى إجراءاته وآلياته القرائية.

لقد خاضت مناهج النقد المعاصر التي نشأت وانتعشت في الغرب، مسيرة طويلة أسست لاتجاهين رئيسين:**اتجاه سياقي و اتجاه نسقي**؛ اهتم الاتجاه الأوّل بمقاربة النصّ الأدبي وتفسيره وفق سياقات خارجية سواء كانت هذه السياقات تاريخية أو نفسية أو اجتماعية أو أسطورية، بينما اهتم الاتجاه الثاني بداخل النص الأدبي"على أنّه دائرة مغلقة ينمو ويتشكّل وفق قوانينه وشروطه الخاصّة به"[9] متبنيا مقولة ((مقاربة النصّ الأدبي بذاته ولذاته)) كالمنهج البنيوي مثلا، وبالتالي فظهور الاتجاه الثاني كان ردّة فعل على ما وقعت فيه مقاربات الاتجاه الأوّل من انسداد، لما أهملت بنية النص الأدبي أو نسقه كلّيا، و بالغت في تحليله وتفسيره من منطلق أنه وليد للسياقات السابقة أو أنّه صورة عاكسة لها على نحو ما، وإن كان من المقاربات النقدية للاتجاه الثاني ما زلتّ هي الأخرى أيضا بغلوّها في تسييج النصّ وعزله عن محيطه، مما اضطر الخطاب النقدي الأدبي المعاصر إلى السعي جديا للخروج من مأزق هذه المقاربات النقدية؛ فكان التأسيس لمقولة أخرى تتبنى ((الداخل الخارج)) بـ"جعل الخطاب الأدبي هو الوثيقة الأساس التي تسعى المقاربة النقدية لقراءتها عبر تلمس دلالاتها العلاماتية من خلال المستويات الأساسية التي يؤسس عليها الخطاب الأدبي"[10]، كالأسلوبية،

السيميائية...، وبدورها قد أفرزت مقاربات هذين الاتجاهين نظريات نقدية أخرى نادت بأهمية القارئ وإبراز دوره كمتلق للنص حيث عملت على استعادة مكانته المفقودة بالخطاب النقدي المعاصر، بعدّه ثالث قطب للعملية النقدية، التي بدأت بالمؤلف ثم انتقلت إلى النصّ، و يتعذّر تحديد مدرسة بعينها توحد اهتمام أعلام هذا التوجه النقدي، كونه استفاد"من الطروحات الحديثة سواء اللغوية منها أو النفسية أو الحفرية أو البنيوية... والأسماء التي ارتبطت بهذا النوع من النقد هي في الأصل الأسماء الألمانية خاصة التي قامت على مقولات الناقد الهولندي رومان انغاردن: أمثال (فولفغانغ آيزر وهانز روبرت ياوس) أما على الجانب الأمريكي فهناك(نورمان هولاند وجيرالد برنس)..."[11]

ولا غرو أن تحولات هذه الاتجاهات النقدية ذات الأصول الغربية، قد طالت حمى النقد العربي ولامسَهُ وهجُهَا، حيث أفاد من معطياتها ومفاهيمها، واقترض من آلياتها وإجراءاتها القرائية في مقاربة النص الأدبي العربي، **وقد مر هذا التثاقف النقدي العربي مع صنوه الغربي بمرحلتين أساسيتين هما:**

- مرحلة الاتصال مع النقد الغربي (الانبهار):

وتزامنت هذه المرحلة مع فترة ركود في الفكر العربي، طال كلّ أصعدة الحياة العربية، مقابل تفوق الغرب و استعلائه في تصدير علومه ومنجزاته المعرفية، وهو ما جعل الذات العربية تنبهر بمنجزاته وتتأثر بما يجيده من علوم وفنون، فسعت بموجب ذلك إلى مسايرته بتعلمها وإجادتها للحاق بنهضته.

وبما أن أيّ تفاعل فكري، معرفي عرفته الأمم لم يحظ في بداياته إلاّ بتواصل فردي، ثمّ سرعان ما تحوّل إلى تفاعل جماعي، يؤكد صاحبا دليل الناقد الأدبي؛ أنه بعد حوالي مائة عام من إرسال مصر لرفاعة الطهطاوي ورفاقه وهم أوّل مبعوثيها لتلقي ثقافة أوربية عامة، قد ابتعث الطالب (أحمد ضيف) كمتخصص في الدراسات الأدبية (1912م)، فكان أول عربي قد أفاد من الفكر النقدي الأوربي ممثلا بالمدرسة اللانسونية الفرنسية، ومن المؤسسين الأوائل للتفاعل بين النقدين العربي والغربي، فبعد أن عاد حاملا للدكتوراه من السربون، أول ما بشّر به (أحمد ضيف) هو(المنهج التاريخي) الذي تلقاه عن الفرنسي (**جوستاف لانسون**)، داعيا إلى ضرورة الانفتاح على أساليب النقد الأوربي الحديث للتغير من أنماط وأدوات التفكير النقدي العربي، الذي انتقد مفاهيمه ومناهجه الراسخة لدى العرب[12]، وقد تكرر نموذج التأسيس للتفاعل الفردي مع التفكير النقدي الغربي مع أدباء ونقاد وأكاديميين عرب آخرين أمثال: طه حسين، أحمد أمين، أمين الخولي وأحمد الشايب... فطه حسين مثلا أفاد من مثاقفته للنقد الغربي في تأثره بمناهجه التاريخية و الاجتماعية، محتذيا في ذلك (لانسون،سانت بيف وهيبوليت تين) ويتجلىّ ذلك بمؤلفيه"في ذكرى أبي العلاء المعري"و"في الشعر الجاهلي".

وفي سياق متصل بهذه المرحلة دائما، كان للاتجاه الوجداني (الرومانطيقي) الممثل بمدارسه الثلاث (الديوان، أبولو، الرابطة القلمية) حضوره الفاعل والمؤسس للمثاقفة النقدية بالخطاب النقدي العربي، فقد حاولت هذه المدارس وعلى رأسها مدرسة الديوان- الحاملة لاسم كتابها ذي الجزأين، المؤلّف1920-1921م من طرف (عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني وعبد الرحمن شكري)- إدخال المذهب الرومانطيقي إلى الأدب العربي الحديث، ومن ثمّ إدخال الاتجاه النفسي إلى النقد العربي الحديث، الذي حاول العديد من النقاد العرب الاستعانة بإجراءاته في مقاربة النص الشعري القديم، كما فعل (العقاد والنويهي) في دراستيهما لشخصيتي"أبي نواس وابن الرومي"، هذا على غرار بعض المحاولات الفردية التي يعتقد أنها"اتجهت بالنقد النفسي العربي اتجاها جادا، منها محاولة (أمين الخولي) الذي دعا إلى اصطناع علم النفس في دراسة غوامض التجربة الفنية، وفعل ذلك في دراسة (حياة أبي العلاء المعري)، ثم تبعه (مُحَمَّد خلف الله أحمد) في دراسته (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده)"[13]، وقد كان في طليعة الدراسات الأكاديمية في هذا المجال، دراسة (مصطفى السويف) المعنونة بـ (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة)...

و رغم تأسيس هذه المرحلة لبدايات المثاقفة النقدية الحديثة بين العرب والغرب، إلاّ أن الممارسة النقدية فيها قد شابها الاضطراب ووسمت بالازدواجية، حيث تأرجح جلّ نقاد هذه المرحلة بين التطلّع إلى الإفادة من مناهج النقد الغربي الحديثة وبين وفاء مستمر لأساليب النقد العربي القديم وحنين مشدود إلى ذلك النقد الانطباعي الموشّى بأساليب البلاغة العربية، وهذا ما قد نلمسه لدى العقاد وطه حسين وغيرهما؛ فهذا الأخير مثلا كثيرا ما زاوج بين الاثنين أو تاه بينهما، حيث ظلّت قراءاته النقدية" منفتحة على الغرب، ولم تقطع صلتها بالتراث... وقد استمد وعيه النقدي والأدبي والعلمي من تأثير قراءته للأدب الفرنسي وثقافته"[14]، وهذا التزاوج يتجلّى على سبيل المثال في دراسته للمتنبي؛"فهو من ناحية مهتم بشعر المتنبي لاستجلاء ظروف حياة الشاعر وعصره على طريقة سانت بيف وتين، ومن ناحية أخرى حريص على التواصل مع القارئ من خلال أسلوبه الوصفي الانطباعي المبسط"[15]، وإن كان يُعتقد أن الفكر النقدي لطه حسين لم يغترف في حقيقته من مصدر معرفي واحد أو رؤية نقدية فحسب، وإنما اختمر برؤى فلسفية متعددة؛ منها "تلك الصادرة عن الفلسفة التنويرية بما فيها من عقلانية والفلسفة الوضعية ذات التوجه الحسي التجريبي، هذا بالإضافة إلى الرؤية الفلسفية والمنهجية المغايرة، بل المتعارضة مع الأخريين والمتمثلة بالفلسفة الديكارتية"[16]، القائمة على مبدأ الشك.

– مرحلة الانفتاح على النقد الغربي (الاحتذاء):

تعكس هذه المرحلة تزايد اهتمام النقاد العرب سواء كانوا أكاديميين أو متخصصين بالنقد الغربي بشكل منقطع النظير، تأليفا وترجمة للكثير من أعمال النقاد الغربيين كخطوة أولى للتعريف بمناهج هذا النقد ونظرياته، ثمّ لمتابعتها وتسهيل الإفادة منها ثانيا، وقد شمل اهتمام هذه الفترة التي تمتدّ من ستينيات القرن العشرين إلى يومنا هذا، مناهج النقد الجديد ونعني بذلك مناهج النقد النسقي أو النصّاني كالبنيوية و السيميائية...ثمّ مناهج مابعد الحداثة، وأهم ما يسم هذه المرحلة، ظاهرة (التمذهب أو التمنهج النقدي) لدى النقاد العرب لاسيما فترة التسعينيات؛"فمن يطالع النقد العربي المعاصر سيشعر بأنّ اهتمام بعض نقاده بتحديد مناهجهم في بدء دراساتهم وحرصهم على الدخول في نقاش نظري لتلك المناهج يكاد يفوق ما تطالعنا به كثير من كتب النقد الغربي...[وفي مقابل ذلك] نجد بالطبع قطاعا عريضا من النقاد الذين ينتجون نقدا غير عابئ بالمنهج"[17]، و من النقاد العرب الذين اشتغلوا على مناهج النقد الجديد، نذكر على سبيل المثال لا الحصر: جابر عصفور، صلاح فضل، كمال أوديب، يمنى العيد، عبد الفتاح كليطو، سعيد يقطين، مُحَمَّد مفتاح، حميد لحمداني مُحَمَّد بنيس، عبد المالك مرتاض، عبدالله الغذامي...والقائمة تطول.

جماع ما تقدم؛ أيا كانت ميزات هذه المرحلة وتوجهات النقد العربي المعاصر فيها، فإن المثاقفة النقدية العربية للنقد الغربي المعاصر والانفتاح المتزايد عليه، لم يكسب النقد العربي خصوصية الطرح أو استقلالية المنهجية وإنما ظلت الممارسة النقدية العربية المعاصرة تحت تأثير النقد الغربي بمختلف مناهجه وتياراته، ولم تفض فعاليات التأليف والترجمة إلى الإحاطة بمناهج النقد الغربي والإفادة منها، وإنما آلت في نهاية المطاف– حسب سيد البحراوي– إلى"خلل وتضارب في ترجمة المصطلحات، إلى تناقض في فهم الجمل إلى قصور في فهم الخلفية التي تنطلق منها المقولات، والنسق الذي تنتمي إليه الجزئيات والسياق الذي تنبع منه النظريات وتجيب عن أسئلته، سواء كان سياقا ثقافيا أو سياسيا أو اجتماعيا، وكلّ هذا أوقع القارئ العربي الذي لا يجيد الاطلاع على اللغات الأصلية المنقول عنها والذي أخذته الدهشة والانبهار في حالة من الصنمية إزاء المقدم الذي لا يفهمه، وإن كان ماهرا استطاع أن يستل مصطلحا من هنا وآخر من هناك وراح يردده في المنتديات الأدبية، وعلى المقاهي دون وعي أو إدراك للتنافر الممكن وقوعه"[18]، وهذا ما أوقع النقد العربي المعاصر في أزمة منهج نبعت في الأصل من أزمة نقص معرفي بهذه المناهج، مما أوقع بدوره النص الأدبي العربي الموضوع تحت مجهر هذه المناهج الغريبة عنه، بسياقاتها ومقاصدها وخلفياتها في أزمة قراءة، وألحق به تشويها وطمسا لهويته اللغوية والثقافية، ومن ثمّ فأيّ تفكير للخروج من هذه الأزمة مرهون بمدى وعي نقادنا بإشكاليات النقد العربي واستيعاب همومه الحقيقية، ثمّ سدّ ذلك النقص المعرفي المثار حول مناهج النقد الغربي، ومن الهام جدا الوعي بالنص العربي المبدع وإدراك خصوصياته وسياقاته المميزة له عن

خصوصيات وسياقات النص المبدع من قبل الآخر، لأجل بلورة منهج نقدي له كيانه الثقافي وتحولاته الفكرية، له مفاهيمه ومقولاته وإجراءاته التي تنتجها نصوصنا الأدبية، لا نصوص الآخر.

- الخطاب النقدي العربي المعاصر وإشكالات مثاقفته للنقد الغربي:

قد لا نبدو منصفين كما ينبغي، إذا ما تجاهلنا كلّيا الدور الذي قام به النقد الأدبي المعاصر بأصوله الغربية في رقيّ النقد العربي الحديث والمعاصر بتطوير آلياته وإجراءاته القرائية والانعطاف به فكرا وتذوقا وتحليلا للنص الأدبي ومن مستويات عدّة، ومنه فقد أحرز النقد العربي بمثاقفتة للنقد الغربي انجازات يتعذر على أيّ منآ نفيها، بيد أنه من الأمانة أيضا أن نشير في السياق ذاته أن ما مسّ نقدنا العربي من تطوير منهجي وإجرائيّ وما أحرزه من انجازات، قد رافقتها وما فتئت إلى يومنا هذا الكثير من الإشكاليات بالممارسة النقدية العربية المعاصرة، منها ما يستعصى تجاوزه أو تصويبه.. فما هي هذه الإشكالات يا ترى؟ وما مدى تأثيرها على النقد العربي المعاصر؟

أولا: جدل الأصالة و المعاصرة:

إنّ أهم إشكالية أفرزتها المثاقفة العربية للثقافة الغربية عامّة ومافتئت تواجهها، هو تعدد طروحات المفكرين العرب وتباين مواقفهم إزاءها، ويبرز على واجهة هذه الإشكالية رأيان، يحتدم الصراع الفكري بينهما بشأن المثاقفة مع الفكر الغربي؛ الرأي الأوّل يمثله أنصار الأصالة الذين ينتصرون لتراث الأمّة العربية و يتوجسون خيفة من ثقافة الآخر؛ من هيمنتها على حساب قيم وثوابت ثقافة الأنا والخشية من استلاب هوية الأمّة، ولم يصدر موقفهم هذا من العدم، وإنّما هو وليد ترسبات إيديولوجية وسوسيولوجية أفرزتها العلاقة التاريخية غير المتكافئة بين العرب والغرب، المتمخضة عن جدلية الغالب والمغلوب، التي كرست على الدوام منطق العداوة والرفض المسبق للآخر، أمّا الرأي الثاني فيمثله الممجدون لثقافة الآخر، المرتَهُون بين أحضانه، والواثقون بصوابية الفكر الغربي ورقيّه على فكر الأنا.

ومن هذا الصراع القائم ردحا من الزمن بين الفئتين تتولد إشكالية المثاقفة النقدية العربية المعاصرة لمناهج الفكر النقدي الغربي، وهي إشكالية لا تجاهلها ولا محاولة الانتصار فيها لطرف على حساب الآخر بالأمر الهيّن أو المفيد؛ فالأجدر تصويب المسألة، بإبراز موطن الصواب من الخطأ في رأيي الاتجاهين لإحلال مفهوم التثاقف الحضاري ونبذ التصارع الأيديولوجي، فما يصدر عن الفئة الأولى من حذر وتوجس هو شيء طبيعي؛ فيقظة مفكري الأمّة ومثقفيها من الثقافات الأمم الوافدة عليهم والمتفاعل معها، مسؤولية يضطلع بها هؤلاء لوجوبها عليهم عمّا سواهم من أفراد الأمّة، وليست هذه الصفة بحكر على الأمّة العربية وإنما هي أمر قائم بين سائر الأمم والشعوب، لكن ما يخالف الصواب ويُخِلّ الخطأ أن يتحوّل هذا التوجس والخشية إلى هذيان يلازم أعلام الأمّة تحت مبرر(الغزو الثقافي)، فيصل الأمر إلى حدّ المبالغة والغلوّ في نبذ الآخر والعزوف المطلق عن مشاركته الفاعلة والايجابية في تبادل المعارف والعلوم، وفي ذلك تعطيل للتواصل الثقافي بين شعوب الأرض وأممها، وبهذا يتأسس الانغلاق ويبنى صرح القطيعة السلبية التي قد تنتقل عدواها إلى الأجيال المتعاقبة فتتوارثها، وهذا ما لا يُجَوّزُه منطقٌ ولا يقبله ذو عقل مفكرٍ واعٍ، يميّز بين ما ينفعه وما يضرّه، ولا تقرّه قبل ذلك شريعة الله سبحانه وتعالى، أصدق القائلين في محكم تنزيله:﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾ (سورة الحجرات الآية:(13))

فتحصين الأمة ثقافيا لا يتأتّى بإقرار القطيعة مع الآخر والانكفاء على الذات،- فذلك يولج الأمّة في رتابة سكونية تؤول إلى ركود يشلّ حركتها ويغيّبها عن ركب منجزات الحضارة الحديثة -، وإنّما يتأتّى بحضور"الذات الحضارية"- كما يقول مُحَمَّد محفوظ- وتأكيد فعاليتها ونديتها للذات الأخرى"عن طريق إعادة تنظيم الحياة العقلية والمادية والأخلاقية للمجتمع، على ضوء ثوابت الحضارة والتاريخ"[19] وبحضور الوعي الهادف دائما كشرط أساسي؛ فتوفّر الوعي و"بنوده ومفرداته في حياة الإنسان هو المهاد الفكري الضروري

للانعتاق والتحرر من قيود التقليد وأغلال التبعية وتحدّيات العولمة والانطلاق من آفاق نوعية إلى الأمام"[20]، تنهض بالثقافة العربية وتصلها بعجلة التطور الحضاري، بطريقة ندّية فاعلة، تعلي من شأنها و تعيد مجدها الحضاري المفقود من زمن غابر.

وفي مقابل ذلك، لا يعد الارتماء بين أحضان الآخر و الاعتقاد بكل وافد منه تسليما مطلقا، دون قراءة وتمحيص ومساءلة أيضا، سبيلا إلى التحضّر واللحاق بالآخر، فليس كل ما يكرّس الغرب تصديره لنا يُحمل بمحمل النوايا الحسنة فقد يدسّ بالعسل قليل من السمّ إن لم يكن كثيره ولا يجب أن ننسى أبدا، أن زعامة العالم الغربي للعالم برمته هو هدف رئيس سعى النظام الدولي الجديد منذ قيامه إلى الظفر به، عن طريق "التمركز الذاتي الغربي، وعدم التسليم بتعدد الحضارات ومواقعها، وهو نظام لا يقتصر على القضايا السياسية فقط، وإنّما يشمل جميع القضايا والجوانب"[21] الجوهرية في الثقافات المختلفة، و الأدب و النقد جانبان جوهريان أساسيان في جغرافية هذه الثقافات لدى كلّ أمّة.

وتأسيسا على هذا، لابد من مراجعة طبيعة علاقتنا مع الآخر، بل من الواجب علينا "أن نقوم بمراجعة فكرية- ثقافية نعود من خلالها إلى أصولنا ومفاهيمنا الأصيلة كخطوة أولى في سبيل إعادة تأسيس لمفاهيمنا ومقولاتنا الفكرية والثقافية، لكي نشارك بفكر فاعل وثقافة ناهضة في تطورات العالم"[22]، بعيدا عن دائرة الصراعات الأيديولوجية، القاتلة لروح الإبداع بذواتنا، والمعيقة لحركية الرقّي العلمي لأمتنا، وليكن في علم مفكرينا ونقادنا المنادين بتغريب نقدنا العربي والمغالين في الاعتقاد بالفكر الغربي ومناهجه، أنّ"متابعة الجديد في ميدان البحث والاستفادة منه هي ضرورة لازمة لاشك، غير أنه من الضروري أيضا أن تؤكد أن متابعة الجديد في ذاتها لا تصنع عالما...هذا معناه أنه لابد للباحث أو العالم أن يكون قد امتلك منهجا في البحث أصلا حتى يستطيع تنميته"[23]، أمّا إذا ظلّ تابعا للآخر منهجا وتفكيرا، فلا يعوّل على أدائه البحثي وتتعطّل معه الإنتاجية العلمية، وكما هو المعلوم أنّ"العقل التابع؛ أي العاجز عن الإبداع، هو عقل لا يستطيع التعامل مع الأفكار والآراء تعاملا حرا مبدعا"[24] وهو ما ينطبق على فئة كبيرة من نقادنا الذين يتبجحون بترديد مفاهيم ومقولات الفكر الغربي ومناهجه دون دراية علمية دقيقة أو معرفة عميقة بمرجعياتها.

ثانيا: قصور الرؤية و غياب المنهج:

المنهج النقدي في أبسط تعريف له، هو"رؤيا تتوخى الوصول إلى أسرار النصّ ومقاصده وأداة بحث منهجية تقرّب تحقيق هذه الغاية..[أو هو] فكرة تحمل رؤية جزئية أو كلية إلى الكون بهدف تفسير ما يحتويه من موجودات وظواهر والوقوف على العلاقات التي تربط بينها، وتحيل على القضايا المطروحة بطريقة تستند إلى نظريات وأدوات تسهّل الوصول إلى مقاصد المبدع والإبداع، من منظور أن الناصّ مدّع والنصّ أطروحة تحتاج إلى تحقيق"[25] وفي سياق التأكيد على أهميته وضرورة تسلّح الباحث به قبل ولوج أيّ عملية بحث أو مقاربة نصّية، جاء في قول منسوب للفيلسوف(ديكارت):

"لئن تترك البحث خير لك من أن تلجه من غير منهج"[26]، فمتى كان المنهج غائبا أو قاصر الفعالية بالممارسة النقدية، فإنّ هناك بالضرورة غياب أو قصور في الرؤية المسوّغة لهذا المنهج، ولذلك— كما يؤكّد الناقد عبدالله إبراهيم-" أثارت قضية الرؤية والمنهج اهتمام نقاد الأدب ودارسيه، ويمكن بصورة عامّة، التأكيد دون تردد، أن الجانب الخصب في العملية النقدية، بدءاً من أرسطو وهوراس، مرورا بالجرجاني، وصولا إلى لوكاش وتودوروف ونور ثروب فراي،- على سبيل المثال وليس الحصر- إنما نهض فضلا عن توافر عوامل أخرى، على اقتران الرؤية الدقيقة والشاملة للعملية الأدبية بالمنهج المعبّر عنها. فبدونهما تفقد أيّ مقاربة جدواها، لا في غايتها فحسب، بل في سبل الوصول إلى تلك الغاية، وتصبح المقاربة ضربا من التضليل والخداع، لا الكشف والاستنباط والتأويل، وتفقد المقاربة النقدية خاصيتها الأساسية كونها حوارا منهجيا مع النصّ لاستقراء ثوابته ومتغيراته، وسبر عوالمه، وتعويم مدلولاته وتتحول إلى مرافعة قانونية تكيل اتهاما، أو تدرأه مما لا يمكن أن يفيد الخطاب الإبداعي، ولا العملية النقدية"[27]

و على ضوء هذا المعطى، فإن من أكبر الإشكالات التي أفرزها فعل مثاقفة النقد العربي لمناهج النقد الغربي، أزمة المنهج بالممارسة النقدية العربية المعاصرة، فافتقاد الناقد العربي إلى رؤية نقدية واضحة المعالم و الإجراءات، حالت بينه وبين بلورة منهج نقدي يستمدّ مشروعيته من النص الأدبي العربي، كفيل بمقاربة خصبة وعميقة له، تستوفي مستوياته وتثريها قراءة، يهتم بما يثيره من إشكاليات ويناقش ما يطرحه من قضايا.

و الناقد العربي يعايش هذا الإشكال بوعي منه وهو يمارس الفعل النقدي على النّص، لكنه غير مدرك بأن أزمة المنهج لديه باعثها الرئيس التقليد و التبعية المفرطة لمناهج النقد الغربي، التي ظل مصرّا و متفانيا في تطبيقها على النصّ العربي، رغم"أن هذه المناهج مازالت هي نفسها تطرح علامات استفهام على بعض أسسها أحيانا وعلى وظيفتها أحيانا أخرى...، أي مازالت بدورها محاولات رغم الخطوات الكبرى والمهمّة التي قطعتها"[28]، هذا من جهة، ومن جهة أخرى الناقد العربي،لم يحط بالخلفيات الفلسفية لهذه المناهج ولم يع مقولاتها ولا مصطلحاتها جيّدا، و"حتى إن فُهمت أحسن فهم وأصحه، لن ينتج تطبيقها على الأدب العربي خيراً؛ ذلك لأنَّ هذه المقاييس قد استخلصت من دراسة أدب تختلف طبيعته عن طبيعة الأدب العربي اختلافاً عظيماً"[29]، و تجاهل الناقد العربي لهذه الحقيقة جعل من مقارباته النقدية مقاربات مبتورة، عرجاء، مضطربة، قلقة باستمرار- لا فوائد لها تُرتجَى، ولا أحكام موضوعية، متوخاة منها.

و بناء على هذا، فما دام أنّ هناك فئة كبيرة من النقاد العرب المعاصرين يؤمنون حتى الثمالة، بأنّ مناهج النقد الأدبي الغربي، هي مناهج مكتملة في تكوينها لا بنسبيتها وناضجة بإجراءاتها لا بمحدوديتها، و أنه لا مكان لنموذج ذاتي يضاهيها أو يكون بديلا لها، فإنّ إمكانية نقدنا الأدبي العربي المعاصر في إنتاج مناهج ندّية، لها فاعليتها في نقد نصوصه الأدبية، تبقى ضئيلة إن لم نقل معدومة حتى لا نحجب بصيصَ أملٍ، قد يكون بحوزة فئة أخرى من هؤلاء النقاد، فالاعتقاد بكمالية الآخر مقابل الانتقاص من الذات، هو سبب كاف في تغييب فعل التخطي والتجاوز، وحتى إذا ما حدث ذلك، فقد"يقع الانفصام أو الانقسام الذهني، انقسام بين الطموح المستحيل والممكن الرديء، أو انقسام بين الوجدان وبين العقل، أو انقسام بين بنية ذهنية لم تتطور تطورا حقيقيا، وبين اضطرار لرفع شعارات حديثة أو حداثية لمواكبة العصر أو ادعاء العصرية، وإزاء كل هذا نعيش الأزمة"[30]، التي لا تماثلها أزمة في مسيرة فكرنا النقدي، الخروج منها يحتاج إلى فكر نقدي واع، يمتلك الجرأة الكافية للسير نقيض ما استوطن بالعقل العربي الناقد واستعبده لأمد طويل.

ثالثا: فوضى المصطلح النقدي:

تحيلنا أزمة المنهج بالخطاب النقدي العربي المعاصر، على أزمة أخرى، هي مكمن قصور نقدنا و عدم إجرائيته، إنّها أزمة المصطلح النقدي، وسبب ربطنا أزمة المنهج بأزمة المصطلح؛ لأنهما- المصطلح و المنهج-"صنوان ليس في وسع أحدهما أن يستغني عن الآخر أثناء الفعل النقدي ودون ذلك يهتز الخطاب النقدي وتذهب ريحه ويفشل في القيام بوظيفته"[31]، فلئن كان المنهج مولّدا للمصطلح، فإنّ إجرائية المنهج مرهونة بفاعلية المصطلح ونجاعته في مقاربة النصّ.

فالمصطلح قوام العملية النقدية، وأيّ قراءة نقدية"لا تؤتي ثمارها ما لم تكن لغة التعبير عنها ترتكز على شبه مسلمات أو حدود قصدٍ وتعبيرٍ عليها هي المصطلحات؛ وبالنتيجة فليس هناك من علم إلاّ وله مصطلحاته، وليس هناك من مبدع كبير في النقد الأدبي وغيره من المعارف والعلوم إلاّ و يتميّز بمعجم اصطلاحي يوشك أن ينفرد به جزئيا في القراءة والوضع والاصطلاح...ومن ثمة فالمصطلح تاريخ العلم... ذلك أنّ متحدثا في أي علم إذا لم يصدر في كلامه عن لغة المصطلح في الحقل المعرفي أو العلمي الذي يصدر عنه، فإنّ كلامه سيقع في دائرة الغياب وضعف الفهم."[32]

إنّ أزمة المصطلح مسألة باتت تؤرّق النقاد العرب، و تثير قلقا وإزعاجا كبيرين للمتلقي العربي، حيث أضحى فهمه مضطربا و مفاهيمه ملتبسة، كلّما أقبل على قراءة نتاجات النقاد العرب المعاصرين، في مجالي التأليف أو الترجمة للنقد الغربي. وباعث هذه الإشكالية هو دائما اجترار الناقد العربي لمصطلحات النقد الغربي وتداولها في مقاربة النص العربي -- من قبيل الانبهار- إذ "كلما اخترع الغرب مصطلحاً ما؛ أو منهجاً طفقنا ننتصر له ونحن نمارس تبعيتنا بلذة مغرية...و شرعنا نعيب على نقادنا القدامى تقصيرهم عما وصلت إليه حركة النقد الحديثة...بل كلما ظهرت في الغرب مفاهيم جديدة أقلع نقادنا المحدثون عن السابقة، وألغوا ما قاموا به"[33]، وتبنوا الجديدة، دون أدنى مساءلة لها أو بحث في مرجعياتها الفلسفية أو محاولة تقصٍّ في أصولها المعرفية، أو اجتهاد في إعادة بلورة أو ابتكار مصطلحات توازيها وتستمد خصوصيتها من مرجعيات النقد و النصّ العربيين، مما تمخّض في نهاية المطاف عن أزمة مصطلحية بالممارسة النقدية العربية المعاصرة، أحدثت بين المتلقي العربي و خطابه النقدي فجوات قرائية وقطيعة ابستمولوجية دائمةُ.

و في ظلّ هذا الإشكال المصطلحي الذي يمرّ به نقدنا العربي،"فإن البحث عن زمانية أو مكانية تكوين حركة النقد الحديث عند النقاد العرب يكاد يكون ضرباً من المستحيل؛ ليس باعتبار التوزع الجغرافي أو التفاوت الثقافي فقط، وإنما باعتبار أن أكثرهم لا يزال يتمسح بذيول الثقافة الغربية ومذاهبها الأدبية واللغوية والأسلوبية والنقدية"[34]، على حدّ تعبير الناقد حسين علي جمعة؛ ناهيك عن جهلهم أو تجاهلهم لمعطيات الموروث النقدي والبلاغي العربيين، الأمر الذي أحدث فوضى بمصطلحاتهم النقدية و تباينا بمسمياتها و مفهوماتها فيما بينهم وإن تعلّق الأمر بمصطلح واحد، وخير دليل ما هو واقع من اختلافات مصطلحية بين نقاد المغرب العربي ومشرقه، التي تردّ أسبابها دائما إلى اللغة المترجم عنها؛ بعدّها الوعاء الحامل لثقافة الآخر ومنها مناهج النقد الأدبي؛ فإذا كان المغرب العربي منفتحا على اللغة الفرنسية، فإن المشرق العربي منفتح على اللغة الانجليزية، والأمثلة عن هذه الظاهرة ثريّة، لا يسعنا المقام هنا، التَطرّقَ إليها بالتفصيل.

رابعا: الاتصال النظري والانفصال الإجرائي (تغريب النص):

ونعني بذلك، عدم مطابقة الخطاب النقدي العربي المعاصر في مثاقفته لمناهج النقد الغربي، بين الجانب النظري لهذا الوافد النقدي و بين جانبه التطبيقي، الإجرائي في مقاربة النصّ الأدبي، ولذلك فخطابنا النقدي لم ينل من هذه المثاقفة سوى حظ التنظير، مقابل انفصال إجرائي، فرض عزلة على النص العربي، وأولجه في غربة لا تُعلم نهايتها.

فليس من شك أن فاعلية النقد تتجسّد أساسا في الاشتغال على النصّ، لا في اجترار مفاهيم و مقولات الآخر، فالنقد الأدبي في جوهره"ممارسة وهو كممارسة ليس تنظيرا على التنظير، يكرر المفاهيم أو يضيف إليها ما يضيف بعيدا عن النصّ "[35]، و إنما هو"نشاط لا يُكرَرُ بل يُنتج، نشاطٌ يتحدد بموضوعه"[36]، و من خلاله يدرك الناقد خصوصية هذا الموضوع (النصّ)، ويعي نقاط تميز تفكيره النقدي عن الآخر و إن اطّلع على منجزاته، على سبيل الاستزادة.

ولذلك، يؤكّد الباحث الفرنسي (برونو كليمان) بمؤلّفه (حكاية منهج) على أنّ النقد الأدبي"شكل من أشكال البحث الفكري، بل إنه بحث ذاتي يقرأ فيه الباحث أفكاره، وهو يقرأ أفكار غيره، بمعنى آخر؛ لكل باحث في النقد منهج يتضمّن حكاية، و إذ لكلّ حكاية يسائلها منهج خاصّ بها، وليس المقصود بوحدة المنهج و الحكاية تسخيف البحث، بل دفاع عن أصالته، أي دفاع عن الفردية النقدية المبدعة، التي تعرف مناهج الآخرين وتعترف بها، وتسعى إلى تخليق تجربتها أي منهجها الذاتي"[37]، ومن هذا المنطلق يمكن التمييز بين صوت الناقد الحقيقي ومعلّم النقد- كما يقول الناقد (مُحَمَّد صابر عبيد)-،"حيث لا يكتفي صوت الناقد بعرض النظريات النقدية أصولا ومقولات وتلخيصها، مكتفيا بموقعة العملية النقدية نظريّا كما هو الحال لدى معلم النقد، بل يتعدّى ذلك إلى تسخير الآليات و التقانات التي تتيحها هذه النظريات لغرس الروح النقدية في عقل الناقد لسانا و ذوقا و جسدا وحساسية، تلك الروح التي تطلق رغبته غير المحدودة في إحياء تمظهرات الخطاب وتجسيدها في لغة النصوص الإبداعية إلى درجة الإسهام الحقيقي والواضح في تطوير إنسانية المتلقي، وهو يتفاعل مع النص الإبداعي عبر النص النقدي تفاعلا روحيا..."[38]

و هذه إستراتجية – للأسف– لازالت الممارسة النقدية العربية المعاصرة تفتقد إليها، إذ ظلّت في كلّ محاولاتها الباحثة عن التفرّد والاستقلالية، محدودة، متأرجحة بين أمرين لا وسطية بينهما؛ فهي"تتقاذفها رياح التقليد؛ إما للموروث والتمسك به، وإما للآخر الغربي الذي أنتج حركاته النقدية وفق حياته وفلسفته وأدبه"[39]، وفي دوامة هذا التيه المنهجي، تغرّب النصّ بغياب لغة التواصل الحقيقية بينه وبين خطابه النقدي، فَأُبْعِدَ بذلك حضوره الواقعي و وجوده المادّي؛ من منظور أنّه نصّ له كيانه اللغوي و الثقافي، له ظروف إبداعه وسياقات تشكّله، المغايرة لنصّ الآخر.

صفوة القول، إن ما يعاب على النقد العربي و فعل مثاقفته لمناهج النقد الغربي، غياب وعي التفاعل الندّي وافتقاده للمحاورة البنّاءة، الهادفة إلى الابتكار والإضافة بعد تحصيل المفيد من الآخر، ولو اقتفى النقد العربي المعاصر أثر سلفه (النقد العربي القديم)؛ في القرنين الرابع أو السابع الهجريين لكان الأمر هيّنا؛ حيث انفتح النقاد العرب القدامى على الآخر، و ثاقفوا هم أيضا فكره النقدي، بيد أنهم سلكوا نهجا أكسب الثقافة العربية"قوة الحضور الواقعي و المادي؛ فما كان من تأثر بالثقافات الأجنبية الأخرى، فقد تحقق في إطار من الرغبة في الاستزادة، و تحقيق شمول المعرفة وسعتها، لا بدافع من تشخيص ذاتي يظهر العجز والقصور وانحسار الإمكانات عن مجاراة حركية التطور، مثلما يحصل اليوم من مثاقفة اضطرارية أو جبرية اندفع إليها العقل العربي؛ بدافع جوهري من الشعور بالعجز و غياب القدرة على تقديم الإجابات الحقيقية عن أسئلة الظاهرة الأدبية"[40] وما تثيره من إشكاليات حول المقاربات المتعسّفة التي ارتهنت إلى نظريات ومناهج الآخر، وغمطت حقها في اختيار وإنتاج المنهج والإجراء اللذين يوافقان نسقها اللغوي ويتناغمان مع سياقاتها المعرفية.

وعليه، فالنقدي العربي المعاصر"تعوزه المفاهيم النقدية"[41] وإعادة بنائه وتأصيله يضعه أمام تحدّ كبير هو إعادة إنتاج مفاهيم ذاتية، خاصّة به؛ مستلّة من منهج بحثي نقدي عربي، يستمدّ أصوله الحقيقية من نصوصه الأدبية و المعرفة بتشكلاتها وحيثياتها وعملية "إعادة إنتاج هذه المفاهيم في نقدنا يطرح ضرورة إقامة جسور [موضوعية] هدمت بيننا وبين تراثنا النقدي، بيننا وبين ما كان منه بحثا علميا في ميدان اللغة"[42] و الأدب، مقابل تواصل مع النقد الغربي يتشبث بالمساءلة و المساجلة بهدف الاستزادة و الشمولية، دون توجس مسبق أو قطيعة مطلقة معه. بانتهاج هذه الإستراتجية –أعتقد– أنّ النقد العربي يدرك سبيله إلى التأصيل، ويحقق ندّيته و فرادته عن الآخر.

الهوامش:

[1]– ينظر: رواء نعاس مُحَمَّد: المثاقفة و المثاقفة النقدية، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان (03-04)، المجلد (07) 2008، ص172. و ينظر أيضا: مُحَمَّد خرماش: أبعاد المثاقفة في النقد الأدبي العربي المعاصر

http://manahijnaqdia.3oloum.org/t8-topic

[2]– مُحَمَّد مفيد الشوباشي: رحلة الأدب العربي إلى أوربا، دار المعارف بمصر، 1968، ص101.

[3]– فادي إسماعيل: الخطاب العربي المعاصر، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، الو.م.أ، ط01، 1991، ص55.

[4]– ينظر: شكري مُحَمَّد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 1993، ص09.

[5]– مُحَمَّد صابر عبيد: صوت الناقد الحديث (سؤال المنهج و دينامية النص النقدي الخلاّق)، مجلة عمان الثقافية، أمانة عمان الكبرى الأردن العدد123، أيلول 2005، ص04

[6]– عبد الله إبراهيم: المتخيّل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط01، 1990، ص05.

[7]– فخري صالح: النقد و الأيديولوجيا، المؤسسة العربية ، بيروت، 1992، ص29.

[8]– ينظر: سيد البحراوي: في نظرية الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط01، 2008، ص 15-16.

[9]– طراد الكبيسي: مداخل في النقد الأدبي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط2009، ص10.

[10]- محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس والآليات)، دار الغرب للنشر، ط2002، ص134.

[11]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط02، 2000، ص191.

[12]- ينظر: المرجع نفسه، ص239-240.

[13]- ينظر: محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس والآليات)، ص32.

[14]- حسين علي جمعة: المسبار في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 22.

[15]- ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص241.

[16]- ينظر: المرجع نفسه، ص241.

[17]- ينظر: المرجع نفسه، ص251-252.

[18]- سيد البحراوي: في نظرية الأدب، ص28.

[19]- محمد محفوظ: الحضور و المثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، ط2000،01، ص110.

[20]- محمد محفوظ: الحضور و المثاقفة، ص116.

[21]- المرجع نفسه، ص109

[22]- المرجع نفسه، ص109.

[23]- سيد البحراوي: في نظرية الأدب، ص33

[24]- المرجع نفسه، ص35.

[25]- ينظر: حلام الجيلالي: المناهج النقدية المعاصرة من البنوية إلى النظمية، مجلة الموقف الأدبي، ص13.

[26]- ينظر: على جواد طاهر: مناهج البحث الأدبي، المؤسسة العربية للكتاب، بيروت، 1989م، ص20.

[27]- عبد الله إبراهيم: المتخيّل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ص06-07.

[28]- يمنى العيد: في معرفة النص، (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآداب، بيروت، ط04، 1999، ص128.

[29]- ينظر: حسين علي جمعة: المسبار في النقد الأدبي، ص 20

[30]- سيد البحراوي: في نظرية الأدب، ص37.

[31]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، الدار العربية للعلوم، ط01، 2008م، ص56

[32]- رحمن غركان: ثوابت الإجراء النقدي (القراءة..المنهج...)، قسم اللغة العربية، كلية التربية بجامعة القادسية/ شباط 2010.

[33]- حسين علي جمعة: المسبار في النقد الأدبي، ص20.

[34]- حسين علي جمعة: المسبار في النقد الأدبي، ص13-14.

[35]- يمنى العيد: في معرفة النص، ص26.

[36]- المرجع نفسه، ص26.

[37]- ينظر: طراد الكبيسي: مداخل في النقد الأدبي، ص 13.

[38]- محمد صابر عبيد: صوت الناقد الحديث (سؤال المنهج و دينامية النص النقدي الخلاّق)، ص04-05.

[39]- حسين علي جمعة: المسبار في النقد الأدبي، ص 09.

[40]- ينظر: إبراهيم أنيس الكاسح : المثاقفة و المصطلح النقدي العربي :
:http://www.alukah.net/literature_language/0/71010/#ixzz48Yy9r8ve

[41]- يمنى العيد: في معرفة النصّ، ص31.

[42]- المرجع نفسه، ص31.

المصطلح السميائي بين الأصالة والتأثر

د.آية الله عاشوري/ أستاذ محاضر قسم "أ"

جامعة بجاية – الجزائر

الملخص:

إن عملية وضع المصطلحات النقدية تكون من اختصاص اللجان العلمية المتخصصة، وذلك بغية ضمان عدم الاختلاف فيها، والوضع يكون إما إنتاجا أم نقلا من لغات أخرى إلى اللغة العربية (التعريب والترجمة).

ولكن ما نلحظه في الثقافة العربية النقدية فيما يتعلق بعملية وضع المصطلح هو نهجه طريق النقل، وعملية النقل أو الترجمة في حد ذاتها تعتمد على الجهود الفردية التي تختلف من ناقد لآخر، وهذا بحسب التبعية الثقافية النابعة عن التبعية التاريخية (الاستعمار)، كل ذلك أدى إلى نوع من التداخل والاضطراب في التعامل مع المصطلحات النقدية الغربية الوافدة، لهذا فإننا دائما ما نقف على هذا التعدد في المصطلحات النقدية (الرموز اللغوية) للمفهوم الواحد.

من خلال هذه الورقة البحثية نحاول تعريف المصطلح وعلمه عند العرب والغرب، وكذا تبيان شروط وآليات وضعه، ومن ثمّ الوقوف عند المصطلح السميائي مبرزين في هذا السياق إشكال نقل مصطلح (semiotics) إلى اللغة العربية محاولة منا كشف مدى التباين بين النقاد العرب في تعاملهم مع المصطلحات النقدية الوافدة إليهم من المدارس النقدية الأوروبية والأنجلو–سكسونية وكيفية صياغة مصطلحاتها بما يتوافق والدرس النقدي العربي.

الكلمات المفتاحية: المصطلح، النقد، السيمائية، الأصالة، التأثر.

Summary :

The terminology criticism is the prerogative of the specialized scientific committees, to ensure that it does not differ and that the content is translated into Arabic (arabization and translation).

We observe that in the culture of Arab criticism about the term is its approach as well as its process of transfer or translation according to the individual techniques of each individual and taking into consideration the cultural dependence related to historical dependence (colonialism). So we always stick to this multiplicity of terms (linguistic symbols) for a single concept.

Through this article, we try to define the term and the knowledge of the Arabs and the West, as well as to clarify the conditions and mechanisms of its status, then to take a position on the semantic term considering the transfer of the term (semiotics) in Arabic as problematic in order to reveal the extent of the disparity between Arab critics in their treatment of terms coming from the European and Anglo-Saxon schools on the reformulation of terms in accordance with the lesson of Arab criticism.

Keywords: Term, Criticism, Semiotics, Originality, Impact.

تعريف المصطلح:

يعرف الشاهد بوشيخي المصطلح النقدي فيقول: «هو اللفظ الّذي يسمي مفهوماً معيناً داخل تخصص ما، ولا يلزم من ذلك أن تكون التسمية ثابتة في جميع الأعصر، ولا في جميع البيئات ولا لدى جميع الاتجاهات... بل يكفي أن يسمي اللفظ مفهوماً نقدياً ما، لدى اتجاه نقدي ما، ليعتبر من ألفاظ ذلك الاتجاه النقدي أو مصطلحاته.»[1]

بمعنى أن المصطلح النقدي هو ذاك اللفظ الّذي يختص به علم دون غيره، من باب التمييز والتفرد بين مختلف العلوم وما يناسبها من مصطلحات.

أما يوسف وغليسي فقد أكد على أن المصطلح النقدي: «رمز لغوي (مفرد أو مركب) أحادي الدلالة، منزاح نسبياً عن دلالته المعجمية الأولى، يعبر عن مفهوم نقدي محدد وواضح، متفق عليه بين أهل هذا الحقل المعرفي، أو يرجى منه ذلك.»[2]

وله في موضع آخر تعريف يبدو أدق من سابقة، إذ يعتبر المصطلح: «علامة لغوية خاصة تقوم على ركنين أساسين، لا سبيل إلى فصل دالها التعبيري عن مدلولها المضموني، أو حدّها عن مفهومها، أحدهما: الشكل (Forme) أو التسمية (Dénomination) والآخر المعنى (Sens) أو المفهوم (Notion) أو التصور (Concept) ... يوحدهما "التحديد" أو التعريف (Définition)، أي الوصف اللفظي للمتصور الذهني.»[3]

ويقول أحمد بوحسن إن المصطلح هو «كلمة أو مجموعة من الكلمات، تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية وتسميتها في إطار معين، وتقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معينة. والمصطلح بهذا المعنى هو الذي يستطيع الإمساك بالعناصر الموحدة للمفهوم والتمكن من انتظامها في قالب لفظي يمتلك قوة تجميعية وتكشيفية لما قد يبدو مشتتا في التصور.»[4]

قدم عبد السلام المسدي مفهوما محددا للمصطلح العلمي، في محاولة منه التفريق بين المصطلح عامة والمصطلح العلمي بصفة خاصة، إذ يقول: «إذا كان اللفظ الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الجماعية فإن المصطلح العلمي في سياق نفس النظام اللغوي يصبح مواضعة مضاعفة إذ يتحول إلى اصطلاح في صلب الاصطلاح، فهو إذن نظام إبلاغي مزروع في حنايا النظام التواصلي الأول، هو بصورة تعبيرية أخرى علامات مشتقة من جهاز علامي أوسع منه كما وأضيق دقة.»[5]

وقد عالج المسدي قضية المصطلح من منطلق لساني، مبرزا أن الاستعمال المصطلحي يواكب المستجدات، ويرسم بالتواتر، فيقول: «إذا عالجنا قضية المصطلح من منطلق لساني نقدي رأينا أن كل مجموعة بشرية ترابطت لغويا فتحولت إلى مجموعة ثقافية حضارية فإنها تواجه على الدوام مدلولات جديدة عليها، إما بحكم استحداث الأشياء أو بحكم اكتشافها، وبديهي أن المدلولات سابقة لدوالها في الزمن لذلك كانت الألفاظ وليدة للمعاني في أصل نشأتها فإذا استقرت في الاستعمال وتواترت أصبحت المعاني وليدة الألفاظ بحكم التقدير والاعتبار.»[6]

وقد اشترط الزيدي ضرورة إدراك المصطلح النقدي بغية التمكين النقدي، جاعلا المصطلح أداة فكرية وليس فقط مجرد أداة إجرائية، يقول: «أن النظرية النقدية لا يمكن إدراكها علمياً إلا بواسطة درس المصطلح.»[7]

يعني المصطلح في أصله –حسب عبد الملك مرتاض–: «اتفاق أناس على تخصيص لفظ ما، لحقل معرفي ما، يليق بالدلالة التي يودون الانتهاء إليها من أجل ثمرة يجنونها، ومصلحة يرتفقون بها، وأصول معرفة يتدارسونها، خلاف ذلك الاستعمال.فكأن الاصطلاح أو المصطلح بهذا المفهوم في اللغة العربية، يعني الاتفاق، أو المواضعة. ونلاحظ أن مفهوم المصطلح، في اللغة العربية، لا يطابق مفهوم المصطلح في اللغات الأوروبية من حيث الاشتقاق والمعنى، ولكنه يطابقه من حيث الوظيفة والدلالة، ففي العربية مشتق من المصلحة لنزوعه إلى تحقيق منفعة، في حين أنه في اللغات الغربية مشتق من الحد لنزوعه إلى تحديد المفاهيم.»[8]

المعضلة المصطلحية في الخطاب النقدي العربي المعاصر:

إن انفتاح النقد العربي على النقد الغربي، والانبهارية التي نحاها عديد النقاد العرب ولّدت أزمة حقيقية تجلت مظاهرها في: «الغموض الذي يخيم على خطاب هؤلاء النقاد سببه هو نفس المصطلح النقدي المستخدم في تربة غير تربته، .. وهذا يدل على الخصوصية الحضارية التي ينتمي إليها المصطلح، وأن تجريد المصطلح من دلالته التي اكتسبها في بيئته الأصلية، أو محاولة نقله إلى الثقافة

العربية، بكل ما تحمله من زخم فكري، يخلق أزمة مصطلحية بين المشتغلين في حقل الدراسات النقدية، فتتعدد الترجمات للمصطلح الواحد، وينحاز كل ناقد للمرجعية التي يدين بها، ويبقى الخطاب عائما بالمصطلحات الغربية، فتغيب الدلالة ويشيع الإلغاز، فتكون الأزمة.»[9]

تتعدد المصطلحات في حال ترجمتها بتعدد النقاد، فكل حسب ما ارتآه انطلاقا من قناعاته الشخصية وخلفياته الثقافية وروافده المعرفية، وذاك ما ينجر عنه مشكل الغموض والإبهام، بالإضافة إلى قضية الترجمة التي يتفاوت فيها النقاد ويختلفون مما يؤدي إلى اختلافات وتنوعات قد تجعل المصطلحات النقدية تموج في فوضى مصطلحية لا حد لها، يقول شكري عياد: «قضية اختلاف الترجمات، اختلاف الاجتهادات في الترجمات. في المغرب يترجمون بطريقة، في لبنان يترجمون بطريقة، وكذلك في مصر. يترجمون المصطلح الواحد بثلاثة مصطلحات أو أكثر. وربما في داخل البلد الواحد، بل بالتأكيد، هناك اجتهادات أكثر.

يضاف إلى هذا شيء هو أن الناقد الذي يقدم مصطلحا جديدا بالنسبة للنقد العربي، بالنسبة إلى لغة النقد المألوفة، لنقل منذ خمس أو ثلاث سنوات، عليه واجب هو أن يحدد المعنى الذي يقصده بهذا المصطلح. وليس فقط لأن المسألة جديدة، ولكن يصح أيضا أن يكون الناقد له رؤيته الخاصة لهذا المصطلح. للمصطلح عنده مدلول معين.»[10]

ويرى عبد النبي اصطيف أنه من الأجدر بالمهتمين بالنقد العربي الحديث أن يجتهدوا في تثبيت المصطلحات النقدية تفاديا للفوضى التي تجر إلى التيه والحيرة، يقول عن ذلك التثبيت: «والمقصود به تحقيق حد أدنى من الاتفاق (لا غنى عنه لأي معني بالحقل المعرفي لهذا المصطلح، سواء أكان هذا المعني كاتبا. أم مؤلفا، أم ناقدا، أم قارئا) على استعمال لفظة عربية محددة مقابل كل مصطلح مستوحى أو مستلهم أو مستعار من التقاليد الأدبية والنقدية الخاصة بالآخر.

لقد سئم المعنيون بالنقد العربي الحديث، وبحق، فوضى المصطلح التي تسوده، والتي قادتهم، وبدرجات متفاوتة إلى حيرة مربكة، تشتمل التفكير، والتعبير، والفهم، والتواصل، والتحاور، والتناظر. وماذا يبقى من جوهر النقد الأدبي، إن تعرضت جوانبه المختلفة هذه، لهذا الاضطراب المقلقل؟.»[11]

إذن فالمصطلح الذي لا يشير إلى دلالات معرفية محددة سيُحْدِثُ لا محالة إرباكا داخل الواقعيين: الثقافي والحضاري الذين ارتبط بهما، وحري أن يحدث فوضى في الدلالات المعرفية عند أصحاب الأطر الثقافية والمعرفية المغايرة، «هذه الفوضى التي ارتبطت بالمصطلح النقدي الذي أفرزته أطر ثقافية ومعرفية مختلفة عن أطرنا الثقافية والمعرفية في العالم العربي، هي حقيقة يجب على النقاد العرب المعاصرين التسليم بها لنخرج من الأزمة، بدلا من اتهام كل من يختلف مع الآخر بالتقصير، وبالرغم من ذلك فإن جذور أزمة الإشكال النقدي أعمق من ذلك بكثير، فالمسألة ليست مصطلحا نقديا مستوردا نتوه في تحديد دلالاته، ولكنها أزمة فكر بالدرجة الأولى، أزمة ثقافية قبل أي شيء آخر.»[12]

شروط وآليات وضع المصطلح:

مما يستلزمه وضع المصطلح خاصة في باب تعريبه إن كان كان أجنبيا موافقته للتخصص بإجماع مجموعة من المتخصصين والمترجمين مراعاة للتوافق ودرءا للفوضى التي تنجر عن الشخصنة الترجمية، وقد أورد مكتب تنسيق التعريب بالرباط سنة 1981م مجموعة من المبادئ والاقتراحات عند اختيار المصطلح قصد الارتقاء بعلم المصطلح، وهي كالتالي –كما ذكرها حامد صادق قنيبي–:

«أ. ترجيح ما سهل نطقه في رسم الألفاظ المعربة عند اختلاف نطقها في اللغات الأجنبية.

ب. التغيير في شكله، حتى يصبح موافقا للصيغة العربية ومستساغا.

ج. اعتبار المصطلح المعرب عربيا، يخضع لقواعد اللغة ويجوز فيه الاشتقاق والنحت وتستخدم فيه أدوات البدء والإلحاق مع موافقته للصيغة العربية.

د. تصويب الكلمات العربية التي حرفتها اللغات الأجنبية واستعمالها باعتماد أصلها الفصيح.

هـ. ضبط المصطلحات عامة والمعرب منها خاصة بالشكل حرصا على صحة نطقها ودقة أدائها.»[13]

عند صياغة أي مصطلح لابد من مراعاة شروط والتقيد بآليات قصد توافقه والثقافة التي نقل إليها محافظة على الخصوصية، ومن أجل تحقيق ذلك وضع المجمع العلمي العراقي قواعد عند صوغ المصطلحات –كما أوردها حامد صادق قنيبي–:

«* إيثار استعمال اللفظ العربي على اللفظ الأجنبي.

* إحياء المصطلح العربي القديم إذا كان مؤديا للمعنى العلمي الصحيح.

* تفضيل اللفظ العربي الأصيل على المولّد، والمولّد على الحديث، إلا إذا اشتهر الأخير.

* استعمال اللفظ العربي الأصيل إذا كان المصطلح الأجنبي مأخوذا منه.

* تجنب النحت ما أمكن ذلك.

* تجنب تعريب المصطلح الأجنبي إلا في الأحوال التالية:

أ. إذا أصبح مدلوله شائعا بدرجة كبيرة يصعب معها تغييره.

ب. إذا كان مشتقا من أسماء الأعلام.

ج. في حالة الأسماء العلمية لبعض العناصر والمركبات الكيماوية.

د. إذا كان من أسماء المقاييس والوحدات الأجنبية.

هـ. إذا كان مستعملا في كتب التراث.

* روعيت قواعد معينة في التعريب منها:

أ. البدء بالهمزة إذا دعت إلى ذلك ضرورة تجنب البدء بحرف ساكن مراعاة لطبيعة اللغة العربية.

ب. استعمال حرف الغين الذي يقابل حرف الجيم غير المعطشة.

ج. كتابة الألفاظ المعربة كما ينطق بها في لغتها مع إيثار الصيغة التي نطق بها العرب.

د. تفضيل الصيغة الأوربية الأقرب الى طبيعة العربية.

* النطق بأسماء الأعلام الأعجمية وكتابتها كما ينطق بها في مواطنها ما أمكن ذلك.»[14]

جذور علم السيميا عند العرب:

يحمل مصطلح السيميائية جذرا عربيا، كما يحمل أيضا معطى صوتيا معربا للصوت الأجنبي، ويقبل الإضافة والجمع والنسبة والاشتقاق. والأمر ينطبق أيضا على بقية مصطلحات السيميائية وبشكل خاص مصطلح Signe الذي يترجم بمقابلات مثل: الإشارة، العلامة أو الدليل.

وردت كلمة "سيماهم" ست مرات في القرآن الكريم بمعنى العلامة، وذلك في الآيات التالية:

قال تعالى: ﴿لِلْفُقَرَاءِ الَّذِينَ أُحْصِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ لَا يَسْتَطِيعُونَ ضَرْبًا فِي الْأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُمْ **بِسِيمَاهُمْ** لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ (273)﴾ [البقرة: 273]

قال تعالى: ﴿وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا **بِسِيمَاهُمْ** وَنَادَوْا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَنْ سَلَامٌ عَلَيْكُمْ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ (46) وَإِذَا صُرِفَتْ أَبْصَارُهُمْ تِلْقَاءَ أَصْحَابِ النَّارِ قَالُوا رَبَّنَا لَا تَجْعَلْنَا مَعَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ (47) وَنَادَى أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ **بِسِيمَاهُمْ** قَالُوا مَا أَغْنَى عَنْكُمْ جَمْعُكُمْ وَمَا كُنْتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ (48) أَهَؤُلَاءِ الَّذِينَ أَقْسَمْتُمْ لَا يَنَالُهُمُ اللَّهُ بِرَحْمَةٍ ادْخُلُوا الْجَنَّةَ لَا خَوْفٌ عَلَيْكُمْ وَلَا أَنْتُمْ تَحْزَنُونَ (49)﴾ [الأعراف: 46-49]

قال تعالى: ﴿وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُمْ **بِسِيمَاهُمْ** وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُمْ (30)﴾ [مُحَمَّد: 30]

قال تعالى: ﴿مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانًا **سِيمَاهُمْ** فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنْجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا (29)﴾ [الفتح: 29]

قال تعالى: ﴿يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ **بِسِيمَاهُمْ** فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ (41)} [الرحمن: 41]

مرّ علم السيمياء بمراحل عديدة فقد بدأ مختلطاً بكثير من العلوم كالسحر، والكيمياء والطب، يقول مُحَمَّد بن علي ابن القاضي عن لفظ "سيميا":

«في الانكليزية magic، Witchcraft

في الفرنسية magie، Sorcellerie

هو علم يكون به تسخير الجن. كذا في بحر الجواهر.»[15]

ويقول في موضع آخر: «وهو قد يطلق على غير الحقيقي من السحر وهو الأشهر، وحاصله إحداث مثالات خيالية لا وجود لها في الحسّ، وقد يطلق على إيجاد تلك المثالات بصورها في الحسّ وتكون صورا في جوهر الهواء، وسبب سرعة زوالها سرعة تغيّر جوهر الهواء؛ ولفظة سيميا عبراني معرّب أصله سيم يه، ومعناه اسم الله، ويجيء في الفن الثاني.»[16]

أما أحمد مختار عبد الحميد عمر فيقول: «سِيمياء [مفرد]

* سِحْر، وحاصله إحداث مثالات خياليَّة لا وجود لها في الحسّ.

* تعبير الوجه لشخص ما.

السِّيمياء: (كم) الكيمياء القديمة وكانت غايتها تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب، واكتشاف علاج كلّي للمرض ووسيلة لإطالة الحياة.»[17]

وقد تحدث كل من الغزالي وابن سينا عن اللفظ بوصفه رمزا وعن المعنى بوصفه مدلولا. ولابن سينا مخطوطة عنوانها: كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم، ورد فيها فصل تحت عنوان: علم السيمياء، يقول فيه: «علم السيمياء يقصد فيه كيفية تمزيج القوى التي هي جواهر العالم الأرضي ليحدث لها قوة يصدر عنها فعل غريب، وهو أيضا أنواع فمنه ما هو مرتب على الحيل الروحانية والآلات المصنوعة على ضرورة عدم الخلاء ومنها ما هو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة، والأول من هذه الأنواع هو السيمياء بالحقيقة والثاني من فروع الهندسة ...»[18]

أما ابن خلدون فقد عنون الفصل التاسع والعشرين بـ: "علم أسرار الحروف"، في كتابه "ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر" متحدثا عن "السيمياء"، إذ يقول: «وهو المسمّى لهذا العهد بالسيمياء. نقل وضعه من الطّلسمات إليه في اصطلاح أهل التصرّف من المتصوّفة، فاستعمل استعمال العامّ في الخاصّ. وحدث هذا العلم في الملّة بعد صدر منها، وعند ظهور الغلاة من المتصوّفة وجنوحهم إلى كشف حجاب الحسّ، وظهور الخوارق على أيديهم والتّصرّفات في عالم العناصر، وتدوين الكتب والاصطلاحات، ومزاعمهم في تنزّل الوجود عن الواحد وترتيبه.

وزعموا أنّ الكمال الأسمائيّ مظاهره أرواح الأفلاك والكواكب، وأنّ طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأسماء، فهي سارية في الأكوان على هذا النظام.

والأكوان من لدن الإبداع الأوّل تتنقّل في أطواره وتعرب عن أسراره، فحدث لذلك علم أسرار الحروف، وهو من تفاريع علم السيمياء لا يوقف على موضوعة ولا تحاط بالعدد مسائله. تعدّدت فيه تآليف البونيّ وابن العربيّ وغيرهما ممّن اتّبع آثارهما. وحاصله

عندهم وثمرته تصرّف النّفوس الربّانيّة في عالم الطبيعة بالأسماء الحسنى والكلمات الإلهيّة الناشئة عن الحروف المحيطة بالأسرار السّارية في الأكوان.»[19]

بناء على ما سبق يتجلى لنا السبق العربي لما يعرف بالسيمياء، هذا ولسنا ننكر ما يعتوره من إبهام وغموض، خاصة ارتباطاته بالسحر والطلاسم وغير ذلك من العلوم الأخرى كالطب والهندسة، وكذا ارتباطه بعلم الدلالة الذي كان يتناول اللفظة بما يسمى بالصورة الذهنية، إلا أنه يبقى شاهدا ودليلا على الريادة العربية قبل دي سوسير وبيرس وغيرهما من الغربيين.

المصطلح السميائي بين تعدد المشارب وفوضى الصياغة:

يقول يوسف وغليسي: «إن القول بمصطلح (Sémiotique) يستدعي -حتما- إدراك المفهوم الإغريقي للحد (Sémeion) الذي يحيل على ((سمة مميزة (Signe précurseur)، دليل (Preuve)، علامة منقوشة أو مكتوبة (Signe gravé ou écrit)، بصمة (Empreinte)، تمثيل تشكيلي (Figuration) ..)).

هذه العلامات (اللغوية وغير اللغوية) هي الموضوع المفترض لعلم جديد، نشأ بين نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، يسمى (السيميائية: Sémiotique) حينا، و(السيميولوجيا: Sémiologie) حينا آخر، بإسهام أوربي وأمريكي مشترك، وفي فترتين متزامنتين نسبيا، على يدي العالم اللغوي السويسري فردينان دوسوسير/F De Saussure (1857-1913)، والفيلسوف الأمريكي شارلز سندرس بيرس/C S Peirce (1839-1914).»[20]

ويقول أيضا: «بيد أن احتفاء الباحثين بهذين القطبين السيميائيين، لا ينفي -البتة- أن يكون المصطلح قد استعمل – قبلهما- في سياقات علمية متقاربة، فقد استعمل أفلاطون مصطلح (Sémiotiké) إلى جانب مصطلح (Grammatiké) بمعنى تعلم القراءة والكتابة، في اتساق مع الفلسفة أو فن التفكير، ويبدو أن السيميوطيقا اليونانية لم يكن هدفها إلا تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل، ثم يختفي هذا المصطلح قرونا طويلة، ليعود مع الفيلسوف الإنجليزي جون لوك (1632-1704) الذي استعمل مصطلح (Sémeiotiké) في حدود سنة 1690 بدلالات مشابهة لاستعماله الأفلاطوني.

مثلما استعمل مصطلح "Séméiologie" (وأحيانا Sémiologie)، ابتداء من 1752، ضمن المجال الطبي، بمعنى (الدراسة النسقية للأعراض (Symptômes) المرضية) مرادفا لمصطلح آخر (Symptomatologie)، تجمعهما شعبة طبية واحدة، تستدل على الأمراض بأعراضها البادية منها والخفية، إنه علم الأعراض المرضية الذي لا يزال يحيا في معظم معاهد الطب العربية والعالمية.»[21]

وله في موطن آخر: «وقد انتقلت السيميائية إلى الوطن العربي، في وقت متأخر نسبيا، فهرعت الدراسات إليها تترى وعقدت لها ملتقيات، وأسست لها جمعيات (على غرار "رابطة السيميائيين الجزائريين") ومجلات (على غرار مجلة "دراسات سيميائية أدبية لسانية" المغربية-1987)، ومحضت لها قواميس متخصصة (كما فعل التهامي الراجي، ورشيد بن مالك، وسعيد بنكراد)، وصارت مادة من مواد الدراسة في أقسام اللغة العربية وآدابها، ومنهجا ينتهجه كثير من النقاد العرب المعاصرين، كمحمد مفتاح ومُحَمَّد الماكري وأنور المرتجي وقاسم المقداد وعبد الله الغذامي وصلاح فضل وعبد الملك مرتاض وعبد القادر فيدوح وعبد الحميد بورايو وحسين خمري ورشيد بن مالك وسعيد بوطاجين ومُحَمَّد الناصر العجيمي...»[22]

ويوافق ذلك ما ورد في كتابه "النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية"، حيث يقول: «انتقلت السيميائية إلى الوطن العربي، خلال الثمانينات، ومن الأسماء التي أسست لها في النقد العربي المعاصر، نشير - بوجه خاص – إلى الجناح المغربي صاحب

الفضل الأكبر في هذا الشأن "محمد مفتاح، عبد الفتاح كليطو، انور المرتجي، محمد الماكري ..."، إضافة إلى أسماء أخرى موزعة هنا وهناك: عبد الله الغذامي في السعودية، عبد الملك مرتاض وعبد القادر فيدوح في الجزائر، قاسم مقداد في سوريا ...

وكشأنهم في استقبال أي جديد حاروا واختلفوا في ترجمة المصطلح: فإذا نحن أمام هذا الركام الاصطلاحي (السيميائية، السيميولوجية، السيميوطقية، العلامية، الإشارية، علم العلامات، علم الإشارات، الأعراضية، الدلائلية، الدلالية...)، ويبدو لي أن المصطلحات الثلاثة الأخيرة هي أردأ الترجمات، بينما يبدو أن السيميائية هي أشيع هذه المصطلحات.»[23]

ويقول عبد الملك مرتاض في معرض حديثه عن النص وعلاقته بالسيمائية: «نود التعرض لجانب لا يقل أهمية عن ذلك، وهو المنحى الاصطلاحي. إذ في غياب تحديد المفاهيم لا يمكن التفاهم بين طرفين أو عدة أطراف. ذلك بأنا لاحظنا وجود خلط مذهل يتعامل به الناس مع مثل هذه المصطلحات، وتساهل بعضهم في هذا التعامل إلى أن يسف، في بعض الأطوار، من مستوى الاستعمال العلمي إلى مستوى الاستعمال الثقافي البسيط، إن لا نقل "الشعبي". أرأيت أن الناس يستعملون عدة مصطلحات لمفهوم واحد، في هذه المسألة، أو مصطلحات لغير ما وضعت له في أصل المواضعة العلمية، وذلك كما يقع الخلط في الاستعمال إلى حد الاضطراب: بين السيميائية، والسيميائيات، والسيميولوجيا، والسيميوتيكا، (أو السيميوتيقا)، والسيمائية ...»[24]

والظاهر أن هاته العدوى الاصطلاحية التي أصابت كثيرا من الكتابات النقدية العربية قد انتقلت إلى عدد من الكتابات النقدية الجزائري المعاصرة عامة وفي حقل السيميائيات خاصة، فقد أحصي الدكتور عبد الله بوخلخال لهذا المفهوم ما يزيد عن عشرين ترجمة، وزاد عليه يوسف وغليسي الذي يذكر ما يزيد عن ست وثلاثين ترجمة، للتفريق بين مفهومي: (Sémiotique) و(Sémiologie)، وهي كالتالي: سيميولوجيا، سيميولوجية، سيمولوجيا، علم السيميولوجيا، ساميولوجيا، سيمياء، علم السيمياء، السيمائية، السيميائية، السماتية، السيميائيات، سيامة، علم الرموز، الرموزية، علم العلامات، العلامية، العلاماتية، علم العلاقات، علم الدلائل، علم الأدلة، الدلائلية، علم الدلالة اللفظية، علم السيمانتيك، دراسة المعنى في حالة سنكرونية، علم الإشارات، الأعراضية، سيميّات، سيميوتية، السيميوتيكا، السيميوتيكية، الدلائليات، علم الدلالة، علم الدلالات، الدلائلي، السيميوطيقا، السيماطيقا، نظرية الإشارة، الإشارية.[25]

يقول يوسف وغليسي: «واذا ما انتقلنا الى الخطاب النقدي الجزائري، فإننا نعثر على جملة من الممارسات السيميائية، كتلك التي قام بها كل من: رشيد بن مالك وحسين خمري وأحمد يوسف وعبد الحميد بورايو ...، ولكنها لا تكاد تأخذ طابعها المنهجي المنظم إلا عند الدكتورين عبد الملك مرتاض وعبد القادر فيدوح، فقد استهل أولهما مشواره السيميائي بكتابه (ألف ليلة وليلة)، الصادر سنة 1989 (وإن كان تاريخ تأليفه يعود إلى سنة 1986)، بمنهج سيميائي تفكيكي (مركب)، وواصله بكتب أخرى مثل، (أ/ي)، (تحليل الخطاب السردي)، (شعرية القصيدة – قصيدة القراءة)، ... في حين صدر للثاني كتابان نقديان (سيميائيان).»[26]

يقول عبد النبي اصطيف: «أما المصطلح الإنكليزي (semiology)، أو(semiotics)، والمصطلح الفرنسي (sémiologie)، فالعرب المحدثون يستعملون مفردات من مثل علم العلامات، وعلم الأدلة، وعلم العلامة، وعلم الإشارة، والدلائلية، والسيميولوجيا، والسيمياء، والسيميائيات، والسيميائية، والسيميات، وغيرها. وواقع الحال أن الأمثلة لا تحصى على هذا الاختلاف، الذي لا يكاد ينجو منه أبسط المصطلحات النقدية.»[27]

أما عبد الملك مرتاض فيشير إلى معضلة الازدواجية في مصطلح "السيميائية" عند النقاد الغربيين أنفسهم، وكيف أن ذلك كان له الأثر السلبي على تعامل النقاد العرب معه، نقلا، تعاملا، ترجمة وتعريبا: «لم يزل السيمائيون الغربيون يلهثون وراء محاولة تحديد الفرق بين مفهومين يبدوان مختلفين من الناحية اللفظية، وهما: "السميولوجيا (Semiology; Sémiologie) من وجهة،

و(Sémiotique ;Semiotics) من وجهة أخرى، فهل يعني ذلك أنهما واردان بمعنى واحد على الرغم من اختلاف لفظيهما؟ ولعل من أجل اضطراب الأصل، وقع اضطراب شديد في الترجمة العربية ...»[28]

إن ما يشهده النقد العربي عامة والجزائري خاصة في ظل توافد التيارات الفكرية والفلسفية الغربية المضمرة منها والمتجلية عبر المناهج النقدية، والمثقلة بل والمثخمة بمعارف دخيلة وثقافات غريبة، أدى إلى فوضى مصطلحية في ظل الانفتاح على الحداثة/الآخر، دونما إدراك ولا تبصّر بمخاطرها على الثقافة العربية، بل ووصلت حد الذوبان والانصهار بفعل الانبهار.

من تلك المصطلحات النقدية الغربية نجد "السيميائية" التي أدى التعامل معها إلى نوع من التشظي المعرفي، فمن ناقد عربي أسس تعامله على الموروث العربي في محاولة منه إلى تأصيل المصطلح، وآخر ذاب فيما أملاه الغربيون مكتفيا بالترجمة أو التعريب، ومنهم من وفق بين الأصيل والدخيل.

الهوامش:

---

(1) الشاهد البوشيخي، مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهلين والإسلاميين: قضايا ونماذج، ص54.

(2) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص24.

(3) المرجع نفسه، ص27 وما بعدها.

(4) بوحسن أحمد، مدخل إلى علم المصطلح: المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، ص84.

(5) عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات (عربي-فرنسي،فرنسي-عربي) مع مقدمة في علم المصطلح، ص13.

(6) المرجع نفسه، ص25.

(7) توفيق الزيدي، جدلية المصطلح والنظرية النقدية، ص39 .

(8) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص19.

(9) عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص279.

(10) جهاد فاضل، أسئلة النقد-حوارات مع النقاد العرب، ص 168.

(11) عبد النبي اصطيف، المصطلح الأدبي في الثقافة العربية الحديثة (مشكلات الدلالة ومواجهتها)، ص117 وما بعدها.

(12) علي خذري، هموم الناقد العربي المعاصر في المصطلح-المنهج-المثاقفة، ص142 وما بعدها.

(13) حامد صادق قنيبي، دراسات في تأصيل المعربات والمصطلح من خلال دراسة: "تحقيق تعريب الكلمة الأجنبية" لابن كمال باشا المتوفى 940هـ، ص102.

(14) المرجع نفسه، ص106 وما بعدها.

(15) ابن القاضي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج1، ص999.

(16) المرجع نفسه، ج1، ص57.

(17) أحمد مختار عبد الحميد عمر بمساعدة فريق عمل، معجم اللغة العربية المعاصرة، ج2، ص1140.

(18) عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص314

(19) ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ص664.

(20) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية)، ص 93.

(21) المرجع نفسه، ص 96.

(22) المرجع نفسه، ص98.

[23] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللاّنسونية إلى الألسنية، ص133.

[24] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص145.

[25] انظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية)، ص.ص 107.101.

[26] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص134.

[27] عبد النبي اصطيف، المصطلح الأدبي في الثقافة العربية الحديثة (مشكلات الدلالة ومواجهتها)، ص119 وما بعدها.

[28] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص160.

نظرية التناص

بوبكر غرايي/ (طالب دكتوراه)

جامعة البليدة–2–

الملخص

لقد كان ظهور مفهوم التناص في الدراسات النقدية الحديثة كرد فعل على المفاهيم النقدية البنيوية التي أكدت انغلاق النص على ذاته بحجة قيامه بنفسه، فجاءت الدراسات التي تنتمي إلى ما بعد البنيوية، ومنها التفكيكية التي عدت النص بنية من الفجوات التي مهدت بدورها إلى ظهور نظرية التلقي في الأدب والفن، ثم ظهر مفهوم التناص الذي يعتبر النص بنية من النصوص الغائبة، إذ إن هذه الدراسات والنظريات أثبتت قصور الدراسات التي اعتبرت انغلاق النص واستغلاقه المزعوم، وفي هذا المجال ظهر مفهوم التناص على يد الباحثة(جوليا كريستيفا) التي طورت هذا المفهوم عن مفهوم الحوارية أو الصوت المتعدد الذي اقترحه الناقد والمفكر الروسي(ميخائيل باختين) .

وهكذا نرى بأن مفهوم التناص من المفاهيم الحديثة التي تم التوافق عليها في المجال النقدي، وأصبح أداة إجرائية فعالة للتعامل مع النص القديم والحديث على السواء، فالنص لم يعد نصا مستقلا عن غيره، بل هو – وفقا لنظرية التناص – مجموعة من النصوص المتعانقة والمتعالقة والمتداخلة فيما بينها قد انصهر بعضها ببعض في ذاكرة ومخيلة الأديب والفنان وتفاعلت مع تجربته الخاصة ثم ظهرت على شكل نص جديد .

الكلمات المفتاحية: التناص، الحوارية، ما بعد البنيوية، التفكيكية

المقدمة:

الحمد لله الذي خلق الإنسان علمه البيان، وجعل الكون كتابا مفتوحا للمتأملين والمتدبرين ،وحث المسلمين على التفكر والتدبر في آياته التي لا يحيط بها حد ولا يحصرها عد. فهو سبحانه في كل شيء له آية .والصلاة والسلام على مُحَمَّد المبعوث رحمة للعالمين، والهادي إلى الصراط المستقيم، وعلى آله وصحبه رضى الله عنهم ورضوا عنه أجمعين .

النص هذا الكلام المتجدد، هذا النسيج العجائبي، هذا الحيز المطرس، بالحروف الصامتة وهو ناطق، وهذا الماثل أمامنا وهو غائب، وهذا الغائب عنا وهو ماثل، نمضي نحن، ويبقى هو، ونفنى نحن ويخلد هو، وهو فوق من يكتبه، يسمو عليه ويتعالى، يختال من حوله ويتهادى، وعبثا يحاول محاول في كتابته وقراءته، أو تأويله على النحو المطلق، بل إن قراءته تظل نسبية ومفتوحة، بل أولية، مجرد ذلك نهاية الزمن، لا كرستيفا ولا بارت ولا تودوروف ولا قريماس، النص هو ما نكتب، وهو ما لا نكتب أيضا، هو الماثل بين ثنايا النص، هو ما يشخص بعض الأسطر، فالنص كتابة، والكتابة قراءة، والقراءة تأويلية مهيأة للتلقي المفتوح إلى يوم القيامة. النص طاقة لا تفنى ولا تتبدد ولا تخلق من عدم، بل إنها تتحول إلى أشكال أخرى، مثلها مثل الحجارة، التي تحمل تاريخ إنبنائها في مشيد جديد، وتحتفظ بذكرى تشكلها في أبنية ومساجد وقبب، وتتذكر صورتها مستقلة، وتتذكر حياتها حين كانت في غفلة من الزمان رمالا في صحراء الوجود. ونحن في هذا البحث نتبع خطة واضحة الصُّورة، متناسقة العناصر. وذلك على النحو الآتي:

تلخيص ومقدمة ثم نناقش الموضوعات التالية :

- **نظرية التناص.**
- **المحور الأول: ماهية التناص.**

أ- التناص لغة :

ب-التناص اصطلاحا :

- **المحور الثاني : نظرية التناص الجذور والنشأة .**

1- التناص في النقد الغربي الحديث

2- التناص في النقد العربي الحديث

- **المحور الثالث : التناص مستوياته وأشكاله ومظاهره.**

❖ **المبحث الأول: مستويات التناص**

1. **المستوى الاجتراري**
2. **المستوى الامتصاصي**
3. **المستوى الحواري**

❖ **المبحث الثاني: أشكال التناص**

1. **التناص الذاتي**
2. **التناص الدّاخلي**
3. **التناص الخارجي**

❖ **. المبحث الثالث: مظاهر التناص**

أ- النّص الغائب

ب- السياق

ج- المتلقي

د-شهادة المبدع

- **نظرية التناص.**

- **المحور الأول: ماهية التناص.**

إن المفاهيم النقدية والشعرية الحديثة قد عرفت طريقها إلى الاستقرار من حيث مصطلحاتها ومفاهيمها ومرجعياتها، إلا أن مفهوم التناص لازال يعتريه شئ من التذبذب والاضطراب بسبب انتمائه إلى أفق الدراسة الحديثة الغربية، ومفاهيمها السيميائية "وهذا بسبب تقاطعه مع المصطلحات والمفاهيم النقدية العربية التقليدية، كالمعارضة والسرقات الأدبية والتأثير والمصادر الأولى[1]. غير أننا نجد أن النقد العربي القديم لم يخل من هذا المصطلح (التناص)، وقد لاحظ النقاد القدامى أن بعض معاني الشعر تتكرر عند شعراء آخرين، فتناولوها تحت باب "السرقات الأدبية والمعارضة والمنافسة والتضمين والاقتباس والإغارة والإشارة، وغيرها من المصطلحات النقدية[2]"، التي وردت في كتب النقد القديمة، أما في الدراسات العربية الحديثة، فإن هناك جهودا كثيرة راحت تؤسس لنظرية التناص وفق رؤى نقدية مختلفة تختلف من ناقد لآخر.

أ- التناص لغة :

للغة دور كبير في تيسير عملية الاتصال، وتذليل كل العقبات أمام الفرد وهو يمارس حياته اليومية مع مجتمعه، والبحث في الجذور اللغوية للمصطلحات يؤدي بنا إلى تحديد المفاهيم، وإدراك أبعادها، وضبط دلالتها، من هنا يمكننا الرجوع إلى المعاجم اللغوية لتحديد مفهوم التناص. "فالتناص في اللغة مصدر للفعل تناصّ (تناصص بفك الإدغام)، وهو على وزن تفاعل الدال على المشاركة. وعندما

نبحث في المعجم عن الكلمة نجد أنها بمعنى الازدحام، فقد جاء في تاج العروس "تَنَاصَّ القَوْمُ: ازْدَحَموا". وهذا المعنى قريب من المشاركة، وهذا يعني أن هناك توافقا بين الدلالة المعجمية والدلالة الصرفية التي يوحي بها وزن الكلمة. وفي معجم اللغة العربية المعاصرة نقرأ " تناصى يتناصى، تَنَاصَ، تناصيًا، فهو مُتناصٍ تناصى القومُ: أخذ بعضُهم بنواصي بعض في الخصومة ..هبّتِ الريحُ وتناصتِ الأغصانُ: علَقت رءوس بعضها ببعض". وفي هذا دلالة الاشتباك والازدحام والتداخل، رغم أن الفعل تناصى من الناصية، ولعلها قريبة من النص لأنها ظاهرة مرفوعة و"الفلاة تُناصي الفلاة: أي تتصل بها." من المناصاة وهي قريبة من مفهوم التناص لأنه اتصال بين النصوص[3] ".

وقد نجد معاني أخرى متعددة لمفهوم النص وهي في مجملها تفيد الرفع والحركة والإظهار حيث جاء في اللسان: "النص: رفعك الشئ، نص الحديث ينصه نصاً: رفعه، وكل ما أظهر، فقد نص (...) نص الحديث إلى فلان أي رفعه ونص المتاع نصا: جعل بعضه علي بعض. ونص الدابة ينصها نصا: رفعها في السير، وكذا الناقة.[4] " ويذكر في تاج العروس: "ونصّ الشيء: أظهره وكل ما أظهر فقد نصّ.وقيل: ومنه منصة العروس، لأنها تظهر عليها.[5] " ويرد في المعجم الوسيط : نص الشيئ : رفعه وأظهره، (...) ويقال: نص الحديث: رفعه أسنده إلى المحدث عنه. "ويرد في المعجم الوسيط بعض الدلالات المولدة للنص«فالنص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من مؤلفها والنص ما لايحتمل إلا معني واحداً أو لايحتمل التأويل، والنص من الشي ء منتهاه ومبلغ أقصاه. **[6]** »

لقد ظهر مصطلح التناص في الأدب العربي القديم، واتخذ أسماء كثيرةً تقترب من التناص مثل: "التضمين التلميح ـ الإشارة ـ المناقضات ـ السرقات ـ المعارضات، وردفتها مصطلحات أخرى: "كالاستيحاء والإشارة والتلميح والسلخ والغصب والإغارة وغيرها، وقد تحدّث نقادنا القدماء في كل ما سبق بإفاضة وكشفت دراساتهم عن رؤيتهم في الخطاب بعامّة، والنص بخاصّة، فالخطاب عند جلّهم وحدة تواصلية إبداعيّة متعدّدة المعاني، أمّا النصّ فهو عبارة عن تتابع جملي يحقّق أغراضاً اتصاليّة مع متعلّق غائب"[7].

ويشتقّ النص «txet» في اللغات الأجنبية من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل «erutxet» الذي يعني "يحرك «eraew». أو ينسج ويوحي بسلسلة من الجمل والملفوظات المنسوجية بنيوياً ودلالياً[8].

ويتضح لنا مما ورد في المعاجم القديمة والحديثة أن دلالة النص الحديثة لم تكن منعدمة كلياً في المعجم العربي وهي تتقاطع أيضاً مع دلالته اللاتينية التي تشير إلي معنى بلوغ الغاية والاكتمال في الصنع وهذه الدلالة هي التي تميز النصوص الأدبية عن غيرها

ب–التناص اصطلاحا :

يعرف سعيد علوش في كتابه: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة التناص ببعض التعريفات:[9]

1) يعتبر التناص عند كريستيفا أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها.

2) يري "سولير" التناص في كل نص، يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة بحيث يعتبر قراءة جديدة/ تشديداً/ وتكثيفاً.

3) ويكون التناص طبقات جيولوجيا كتابية، تتم عبر استيعاب غير محدد لمواد النص، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي، عبارة عن تحولات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى، داخل مكون إديولوجي شامل.

4) ويظهر "التناص" مع التحليلات التحويلية عند "كريستيفا " في النص الروائي.

5) ويري "فوكو" بأنه لا وجود لتعبير لايفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ومن توزيع للوظائف والأدوار.

6) أما بارت فيخلص إلى أن لانهائية التناص، هي قانون هذا الأخير.

التناص عملية وراثية للنصوص والنص المتناص يكاد يحمل بعض صفات الأصول "ولقد عانى مصطلح التناص في النقد العربي الحديث من تعددية في الصياغة والتشكيل فقد ظهر هذا المصطلح في حقل النقد العربي الحديث بعدة صياغات وترجمات عدة منها:- التناص أو التناصية – النصوصية – تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة – النص الغائب – النصوص المهاجرة – تضافر النصوص – النصوص الحالة والمزاحة – تفاعل النصوص – التداخل النصي – التعدي النصي – عبر النصصية – البينصوصية وهو وجود نص في نص آخر – التنصيص[10] ". إلا أن مصطلح التناص كان الأكثر استعمالا.

فيقترح الناقد المغربي مُحَّد بنيس صياغة جديدة لمصطلح التناص حيث يسميه(النص الغائب) ويرى أن" النص الشعري هو بنية لغوية متميزة ليست منفصلة عن العلاقات الخارجية بالنصوص الأخرى، وهذه النصوص الأخرى هي ما يسميها بالنص الغائب (...) ويرى أن النص كشبكة تلتقي فيها عدة نصوص، وهي نصوص لا تقف عند حد النص الشعري بالضرورة لأنها حصيلة نصوص يصعب تحديدها، إذ يختلط فيها الحديث بالقديم، والعلمي بالأدبي، واليومي بالخاص ، والذاتي بالموضوعي[11] ". وهو يرى أن التناص يقوم على ثلاث آليات، هي الاجترار والامتصاص والحوار.

ويعرف د. مُحَّد مفتاح التناص بأنه " تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة [12] ". ويقسم مفتاح التناص إلى داخلي وخارجي، فالأول يكون بين أعمال الكاتب والثاني يكون بين أعماله وأعمال غيره.

ويعرف الدكتور عبد الله الغذامي العمل الأدبي بأنه "يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري فهو لا يأتي من فراغ ، كما أنه لا يفضي إلى فراغ ، إنه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي وهو بذرة خصبة تئول إلى نصوص تنتج عنه، ومن طبع النص الأدبي أن يكون مخصبا ومنتجا تماما مثل كل كائن حي كالأنسان والشجرة."[13].

وقد عرف صلاح فضل مفهوم التناص في عدد من كتبه منها "شفرات النص"، وهو يرى أن التناص ليس مجرد نصوص سابقة أو متزامنة، بل هو إنتاج جديد فهو "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم به نص مركزي يحتفظ بزيادة في المعنى"[14].

ويعرف الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض التناص بقوله إنه " حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق"[15] وهذا يعني أن التناص تبادل للتأثير بين عدة نصوص.

خلاصة القول: إن النص محكوم حتما بالتناص "أي بالتداخل مع نصوص أخري" أو كما يقول مُحَّد مفتاح: "فسيفساء من نصوص أخري أدمجت فيه بتقنيات مختلفة."

- **المحور الثاني : نظرية التناص الجذور والنشأة .**

لقد كان ظهور مفهوم التناص في الدراسات النقدية الحديثة بمثابة الرد على المفاهيم البنيوية التي أكدت انغلاق النص على نفسه بحجة اكتفائه بذاته وأنه قائم بنفسه فجاءت الدراسات التي تنتمي إلى ما بعد البنيوية، ومنها التفكيكية التي عدت النص بنية من الفجوات والشروخ التي مهدت بدورها إلى نقاد نظرية التلقي في الأدب والفن، ثم جاء نقاد التناص وعدوا النص كتلة من النصوص المستحضرة من هنا وهناك، إذ إن هذه الدراسات والمناهج انصبت على دحض أسطورة انغلاق النص واستغلاله المزعوم، وفي هذا الإطار ظهر مفهوم التناص على يد الباحثة(جوليا كريستيفا) التي طورت هذا المفهوم عن مفهوم الحوارية أو الصوت المتعدد الذي اقترحه الناقد والمفكر الروسي(ميخائيل باختين)[16].

وهكذا نرى بأن مصطلح التناص من المصطلحات المستحدثة التي تم التموضع عليها في المجال النقدي، وأصبح أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم والجديد على السواء، فالنص لم يعد نصا مستقلا أعزل، بل هو – وفقا لنظرية التناص – مجموعة من

النصوص تعانقت وتعالقت وتداخلت فيما بينها وانصهر بعضها ببعض في مخيلة الفنان وتفاعلت مع تجربته الخاصة ثم خرجت على شكل نص جديد[17].

1- التناص في النقد الغربي الحديث

إن الجذور الأولى لمصطلح التناص كان في الغرب ومن أبرز النقاد الذين تحدثوا عنه ونظروا له ابتداءً من "جوليا كريستيفا" وإنتهاء "بجيرار جينيت"، فالجذر الأساس لمصطلح التناص الذي قام حديثاً مع "الشكلانيين الروس انطلاقاً من شكلوفسكي الذي فتق الفكرة إذ يقول: إن العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالأعمال الفنية الأخرى والاستشهاد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها ولكن باختين كان أول من صاغ النظرية بأتمّ معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة[18]".

أما "باختين" فلم يستعمل كلمة "التناص" بل هو استعمل كلمة التداخل مثل "التداخل السيميائي"، "التداخل اللفظي" فالكاتب من وجهة نظر "ميخائيل باختين" يتطور في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقة لا يلتقي فكرة إلا بالكلمات تسكنها أصوات أخري، ولهذا فكل خطاب يتكون أساسياً من خطابات أخري سابقة ويتقاطع معها بصورة ظاهرة أو خفية فلا وجود لخطاب خال من آخر ويؤكد باختين هذه الحقيقة ويطرح نظرية الحوارية.[19] وهذه النظرية الحوارية "الصوت المتعدد" هي النظرية التي أسسها باختين تُعد مقدمة أساسية وجذرية لمفهوم التناص الذي تبلور علي يد الباحثة "جوليا كريستيفا" في أبحاث لها كتبت بين "1966-1967" وصدرت في مجلتي "تيل كيل" و"كرتيك" وأعيد نشرها في كتابيها "سيموتيك" و"نص الرواية".

و"تعتبر جوليا كرستيفا (Julia Kristiva) في نظر النقاد أول من استعمل مصطلح التناص بمفهومه الحديث في أبحاث عدة لها كتبت بين سنتي 1966-1967م" وتحدد مفهوم التناص بأنه "ترحال للنصوص وتداخل نصي في فضاء نص معين، تتقاطع ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[20]، "وهذا ما يجعل النص مجموعة من الاقتباسات المجهولة المقروءة والاستشهادات الاستنتاجية وهي التي تضمن إنتاجية النص وممارسته الدالة عبر نسيجه المتشابك"، ثم نفت كريستيفا وجود نص خال من مدخلات نصوص أخري وقالت عن ذلك: إن كل نص هو عبارة عن "لوحة فسيفسائية" من الاقتباسات وكل نص هو تشّرب وتحويل لنصوص أخري. فالتناص عند كريستيفا أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل علي نصوص أخري سابقة عنها أو معاصرة لها[21].

وعليه فان(كريستيفا) استطاعت ومن خلال بحثها في التداخل والتفاعل النصي أن تميز بين ثلاث أنماط من التناص:

1 النفي الكلي : وفيه يكون العنصر الدخيل منفيا كليا، ويكون فيه معنى النص المرجعي مقلوبا.

2 النفي المتوازي : وفية يكون المعنى المنطقي للنصين (المتناص والمناص) هو نفسه.

3 النفي الجزئي :- وفيه يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منافيا في النص الجديد[22].

لقد تحدثت جوليا كريستيفا عن التناص في كتاب "نظرية الجماعة"، ثم تطرقت للمفهوم في كتاب "سيميوطيقا: أبحاث من أجل تحليل دلائلي" الذي نشر 1969، وهو سلسلة من المقالات كتبتها بين سنتي 1966-1969. وقد طبقت نظريتها حول التناص من خلال كتابها نص الرواية Le texte du roman حيث درست وفق تصوراتها ومفاهيمها النصية و التناصية رواية (جيهان دوسانتري Jéhan de Saintré) للكاتب الفرنسي أنطوان دولا سال Antoine De la Sale. وقد وجدت في دراستها لهذه الرواية عدة أشكال للتناص، يمكن جمعها في شكلين: تناص شكلي: يتجلى في حضور شكل الرواية وتصميم الرواية بحسب الأبواب والفصول. تناص مضموني: يتجلى في حضور نصوص من بيئات مختلفة، وأنواع متعددة كالشعر الغزلي، و النص الشفوي للمدينة، و خطاب الكرنفال[23].

وأصبح التناص بعد كريستيفا مفهوما حاضرا في كثير من الاتجاهات والتيارات النقدية المعاصرة وفي كثير من المجالات و الفروع المعرفية.

و"يتجلى التناص عند (رولان بارت) في أنه يمثل تبادلا، حوارا رباطا اتحادا، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص في النص تلتقي عدة نصوص تتصارع يبطل أحدها مفعول الآخر تتساكن، تلتحم، تتعانق، إذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى، فالتناص في رؤية "بارت" بمثابة البؤرة التي تستقطب إشعاعات النصوص الأخرى وتتحد مع هذه البؤرة لتؤسس النص الجديد "المتناص" ومن ثم يخضعان في الآن نفسه إلي قوانين"التشكل" أو البناء وقوانين "التفكك" أي الإحالة إلي مرجعية أو إلي نصوص أخرى[24].

يهتم الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) بالنص من حيث تعاليه النصي، أي بمعنى معرفة كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيرة من النصوص، وهو هنا يعني به التناص. فالتناص حسب مايعرفة "هو الوجود الفعلي لنص في نص آخر، ويشتق (جينيت) من مصطلح التعالي النصي خمسة أنماط يراها آليات للتداخل النصي وكيفية إخفاء نص فني في ثناياه نصا أخر وهذه الأنماط أو الصيغ هي:

1. **التناص:** وهو يحمل معنى التناص كما حددته كريستيفا وهو خاص عند جينيت بحضور نص في آخر بالاستشهاد والسرقة وما شابه.

2. **المناص:**" paratexte" ونجده حسب تعريف جينيت في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات، والذيول، والصور، وكلمات الناشر.

3. **المتانص:**"métatexte" وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

4. **النص اللاحق:** ويكمن في العلاقة التي تجمع النص (ب) كنص لاحق بالنص (أ) كنص سابق، وهو علاقة تحويل أو محاكاة.

5. **معمارية النص:** إنه النمط الأكثر تجردا وتضمنا، إنه علاقة صماء، تأخذ بعدا مناصيا وتتصل بالنوع: شعر، رواية، بحث...[25].

إن التمييز بين هذه الأنماط الخمسة هو الذي مكن جينيت من تطوير "نظرية التناص"، وتوسيع أنماطها بتمييز بعضها عن بعض، وإبراز نقط تقاطعها وتداخلها.

وهذا هو ما دفعه إلى استعمال مفهوم أوسع وأشمل من " التناص" وهو "المتعاليات النصية" لأنه يفتح أمامه إمكانيات واسعة للبحث في مختلف أنماط التعالي النصي[26].

لقد حاول "جرار جينيت" "أن ينظم مختلف الأشكال والعلاقات العديدة التي يمكن أن تأخذها النصوص فيما بينها وهي تتفاعل أو يتعلق بعضها ببعض، وهذا العمل بما فيه من اختزال لكثرة المصطلحات والتسميات يسمح لنا بالنظر إلى خطاطته باعتبارها عملا متكاملا ودقيقا، وذلك ما حاول البرهنة عليه، من خلال تحليله كل نوع على حدة، مبينا مميزاته وتداخلاته مع غيره من الأنواع القريبة، وبذلك ساهم فعلا في تدقيق وتجسيد تصوّر علمي حول نظرية التّفاعل النصي أو ما يسميه " المتعاليات النصية" متجاوزا بذلك المعطيات النظرية الأوّلية حول مفهوم "التناص" ونفس العمل قام به وهو يبحث في عتبات النص[27].

ويرى (جينيت) التناصية من حيث هي حضور فعلي لنص في نص آخر، إنها تتمظهر في ثلاثة تصنيفات وجد الباحث ضرورة ذكرها وهي :

أ- الاقتباس : - وهو أكثر أشكال العلاقات النصية وضوحا .

ب- التلميح :- وهو أقل تلك الأشكال وضوحا لأنه يقوم على التضمين .

ت- السرقة أو الانتحال :- وهو غير واضح أو ظاهر لأنه يجمع بين التضمين والتلميح[28].

وعموما لقد ساهم عدد كبير من الباحثين والنقاد الغربيين في نشر مفهوم التناص لكن الفضل يعود لثلاثة باحثين في نشأة وتطوير المفهوم وهم باختين وكريستيفا وجيرار جينيت

ومن خلال ما تقدم، يرى الباحث بأننا إذا ما أقررنا بضرورة ظاهرة التأثير والتأثر بين النصوص الفنية، فإن ذلك سيؤكد حتمية ظاهرة التناص، وإن الفنان بمعايشته للقراءات الفنية المتنوعة، فإنه يختزن الكثير منها، ولا يمكن أن ينجز فعله الفني بمعزل عن ذاكرته، إلا أن المبدع المتحرر يعطي النص الحاضر بعدا جماليا مختلفا عن ذلك الذي كان متحققا في النص الغائب، مما يظهر ذلك في خصوصية تعبيراته وذاته المبدعة، ويعمل على هضم النصوص الداخلة ضمن منجزه الجديد وذوبانها في دائرة الإنشاء التكويني الجديد الذي سيؤسس التناص فيه حوارا جماليا وتنافذا بين شتى أنواع التراكم النصوصي والإبداعي .

2- التناص في النقد العربي الحديث

أما في الدراسات العربية الحديثة، فإن هناك جهودا كثيرة راحت تؤسس لنظرية التناص وفق رؤى نقدية مختلفة تختلف من ناقد لآخر، فالدارسون لم يتفقوا من حيث المصطلح حيث نجد كثرة الترجمات منها: التناص، التناصية، التداخل النصي، النصوصية، تداخل النصوصية، النص الغائب، العبر نصية. إلا أن مصطلح التناص كان الأكثر استعمالا.

يعتبر الناقد المغربي محمد بنيس أول من حاول الاستفادة من فكرة التناص الغربية وتطبيقاتها، وقد تناول المفهوم بمصطلح التناص، ثم التداخل النصي، ثم هجرة النصوص، في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية". وهو يرى أن التناص يقوم على ثلاث آليات، هي الاجترار والامتصاص والحوار[29].

وهذا الناقد أحمد الزعبي راح يؤسس رأيا نقديا حول التناص فيقول: "التناص نصوص سابقة تستحضر في النص الحاضر لوظيفة معنوية أو فقهية أو أسلوبية، وقد تكون هذه النصوص تاريخية أو دينية أو أسطورية، تعمق رؤية الكاتب، وتدعم طروحاته ومواقفه في النص الحالي"[30]، وبهذا يكون التناص في أبسط صوره أن يتضمن النص الأدبي نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو ما شابه ذلك من الرصيد الثقافي لدى المبدع... وبذلك يتشكل نص جديد.

وقد استعمل محمد مفتاح مصطلح التناص، ثم حوار النص، ثم استعمل مصطلح التخاطب الذي يعرفه بأنه " وجود علاقي خارجي بين أنواع من الخطاب، وداخلي بين مستويات اللغة. وتتراوح درجة العلاقة من "1" إلى عدد ما. والوجود العلاقي قد يكون إيجابا وقد يكون سلبا."[31] ويقسم مفتاح التناص إلى داخلي وخارجي، فالأول يكون بين أعمال الكاتب والثاني يكون بين أعماله وأعمال غيره. فيُعرف التناص بقوله: "هو فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيها تقنيات مختلفة، وهو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصوص حددت بكيفيات مختلفة"[32]، وبذلك فإن التناص يعطي للمبدع مجالا واسعا للتعامل مع التراث الثقافي، حيث يصبح نصه الإبداعي خلاصة تمزج بين ثروته الثقافية ومصادره المتعددة التي ينهل منها ما يساعده على بناء نصوصه الشعرية التي تصبح رسائل مشفرة يلقي بها إلى المتلقي (القارئ) والذي يحاول بدوره أن يحل ويفك هذه الألغاز والإيحاءات والإشارات التي من خلالها يتعرف القارئ الناقد على صور الإبداع والتميز والتفرد لدى الشاعر المبدع.

أما الناقد سعيد يقطين فقد استعمل مصطلح التفاعل النصي، فهو يقول: "إننا نستعمل التفاعل النصي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص أو المتعاليات النصية كما استعملها جنيت بالأخص" ويرى أن التفاعل النصي له ثلاث أنواع: (Intertextualité) التناص،(Métatextualité) الميتانصية، (Paratextualité) المناصة. ويرى أن للتفاعل النصي ثلاثة أشكال: ذاتي يكون بين نصوص الكاتب، وداخلي يكون بين نصوص الكاتب ونصوص معاصريه، وخارجي يكون بين نصوص الكاتب ونصوص سابقيه[33].

وقد ناقش صلاح فضل مفهوم التناص في عدد من كتبه منها "شفرات النص"، وهو يرى أن التناص ليس مجرد نصوص سابقة أو متزامنة، بل هو إنتاج جديد فهو "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم به نص مركزي يحتفظ بزيادة في المعنى[34]".

ويعرف الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض التناص بقوله إنه " الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا وأفكارا قد ألهمها في وقت سابق دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه"[35]. وقال كذلك:" حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق[36]" وهذا يعني أن التناص تبادل للتأثير بين عدة نصوص.

وخلاصة القول إن العرب عرفوا قديما أشكالا عديدة من التناص وتدارسوها نقديا، ولكن المصطلح غريب عنهم. أما العرب في العصر الحديث فقد عرفوا المصطلح عن طريق الترجمة، وكان للمغاربة السبق في تناول المفهوم ودراسته كما نجد عند محمد بنيس، ومحمد مفتاح، وسعيد يقطين، وثلة أخرى من النقاد المغاربة. كما اهتم به بعض المشارقة كصلاح فضل وصبري حافظ وسامية محرز.

- **المحور الثالث : التناص مستوياته وأشكاله ومظاهره.**

❖ **المبحث الأول: مستويات التناص**

اختلف النقّاد والباحثون في تصنيف مستويات التفاعل، ويرجع اختلافهم إلى تباين المناهج وطبيعة النصوص الأدبية (سردية وشعرية) التي يطبّقون عليها، فنجد مثلا الباحث " سعيد يقطين " ينطلق من النصوص السردية ويقسّم مستويات التناص إلى نوعين : مستوى عام ومستوى خاص، في المقابل نجد الدكتور " محمد بنيس " ينطلق من النصوص الشعرية فيضع للتناص ثلاثة مستويات وهي كالآتي[37]:

أ- المستوى الاجترازي: في هذا المستوى يعيد الشاعر إعادة كتابة النّص الغائب بشكل جامد لا حياة فيه، شاع هذا النّوع في عصور الانحطاط حيث تعامل الشعراء بطريقة نمطية مع النصوص الشعرية ولم يعتبروها إبداعاً، ونتيجة ذلك ظهر تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية كما أصبح النّص الغائب نموذجا جامداً تتلاشى فعاليته من خلال النّص الحاضر. والمقصود بهذا القانون هو تكرار النص الغائب من دون تغيير أو تحوير وهذا القانون يساهم في (مسخ النص الغائب) لأنه لم يطوره ولم يتجاوزه واكتفى بإعادته كما هو أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره[38].

ب- المستوى الامتصاصي: يعتبر هذا المستوى أكثر تقدّماً من المستوى الأوّل، لأنّه ينطلق من الاعتراف بأهمية النصوص الغائبة، ويتعامل معها كحركة وتحوّل لا ينفيان الأصل، كما أنّ الامتصاص يقف موقف الحياد إزاء النّص الغائب فلا يمدحه ولا يذمّه، إنّما يأخذ على عاتقه مهمّة تطويع النّص وإعادة صياغته وفق المتطلّبات التي كتب فيها النّص الحاضر ولم يعشها النّص الغائب في المرحلة التي كتب فيها[39]. ويمتاز هذا القانون بآلية الدراسة القصدية والواعية للنص السابق وامتصاص وهضم ما يدعم ويفعل النص اللاحق، ويكون هنا النص السابق بمثابة المواد الخام للنص اللاحق، مما يجعل من هذه الآلية فعلا جماليا يضفي بعدا إبداعيا على كلا النصين[40].

ج- المستوى الحواري : إنّه أرقى المستويات في التعامل مع النصوص، بحيث لا يقوم به إلاّ شاعر متمكّن راسخ القدم في النظم والكتابة الشعرية، إذ فيه لا مجال لتقديس النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر لا يستلهم النص ولا يتأمّله إنّما يذهب إلى أبعد من ذلك بحيث يقوم بتحطيم نوعه وحجمه وشكله فتتغيّر كلّ معالم وملامح النّص الغائب، وهكذا يكون الحوار قراءة نقدية علمية لا علاقة لها بالنّقد كمفهوم عقلاني . وهذا أيضا قانون أعلى في مرحلة قراءة النص الغائب إذ " يعتمد النص المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان شكله وحجمه، فلا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالفنان لا يتأمل هذا النص وإنما يغير في القديم أسسه اللاهوتية ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية لا علاقة لها بالنقد مفهوما عقلانيا خالصاً أو نزعة فوضوية عدمية[41]".

❖ **المبحث الثاني: أشكال التناص**

انطلاقاً من أنّ التناص هو عبارة عن تداخل وتفاعل نصوص بطرق متعدّدة وآليات مختلفة، وهذا التداخل أو التفاعل قد تتعدّدت مصادره ومنابعه، فيكون تارة حضور نص لمبدع آخر، وقد يعيد الشاعر إدخال نصّ له سابق في إنتاج آخر له، وفي هذه الحالة يرى الدكتور نور الدين السد ضرورة تقسيم أشكال التفاعل النّصي كالآتي[42]:

1) التناص الذاتي : يظهر هذا الشكل عندما تدخل نصوص الكاتب أو الشاعر الواحد في تفاعل مع بعضها و يتجلى ذلك من خلال نوع النّص ولغته وأسلوبه. وفيه يعقد الفنان علاقة ترابطية بين نصه الجديد ونصوصه السابقة أي أعماله الفنية بعضها مع البعض."وقد يفيد هذا النوع في فهم تجربة الفنان ومن ثم التعرف حتى على أسلوب صياغته الشكلية، والتعرف فيما إذا كانت نصوصه الفنية تندرج ضمن نص كبير واحد، وكذلك كشف بنية الخيال ومنطقة اشتغالها والمرتبطة بدون شك بذاتية الفنان[43]".

2) التناص الدّاخلي : ويحدث حينما يدخل نصّ الكاتب في تفاعل مع نصوص وكتّاب من عصره سواء كانت هذه النّصوص الأدبية أو غير أدبية[44]. بمعنى أنه "يحصل بين نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة، ويقع هذا التناص كثيرا وذلك لأسباب عدة منها تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية لدى نفر من المبدعين وقد يكون الأمر عائدا إلى مسألة الانتماء إلى حزب أو جماعة فنية واحدة [45].

3) التناص الخارجي : ويتجلّى هذا الشكل عندما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره من الكتّاب التي ظهرت في حقب زمنية سابقة[46]. بمعنى أن يتناص النص مع مرجعيات أدبية، تاريخية، أسطورية، دينية ... الخ، بمعنى دخول النص قيد الانجاز في منطقة هائلة من النصوص الأخرى على اختلاف أجناسها وزمانها ومكانها، وباليات متعددة وعلى مستوى الشكل والمضمون،وغالبا ما يقسم هذا النوع إلى ثلاثة محاور هي : (التناص الأدبي، التناص الأسطوري، التناص التاريخي).

يجدر الإشارة بأنّ بعض النقّاد يقسّون أشكال التفاعل النّصي/ التناصي إلى نوعين وعلى رأسهم مُحَمَّد مفتاح وسعيد يقطين وغرهما وهذين النوعين هما:

1 . التناص الدّاخلي : وفيه يعيد الكاتب إنتاج ما كتب هو بنفسه .

2 . التناص الخارجي : يعيد فيه الكاتب إنتاج ما أنتجه غيره .

يقول مُحَمَّد مفتاح:" إن كل هذه النظريات وما احتوت عليه من مسلمات تؤكد أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره[47]".

هذه الأنواع هي تصنيفات على مستوى الشمولية، أو الأنواع الأساسية للتناص، في حين هناك جمله أخرى من الأنواع الفرعية، التي تشتغل في منطقة (الفن التشكيلي) وأهم تلك الأنواع الفرعية[48]:-

أ- التناص المضموني: ويكون هذا التناص على مستوى المضمون، أي يمكن للنص أن يحمل في مضمونه أخر، ويأتي هذا النوع من التناص على شكلين : -

1. **تناص مضموني ظاهر:** يعتمد على المدلول الواحد أو المتفق والمتعارف عليه وهو النوع الأكثر انتشارا .

2. **تناص مضموني مضمر:** يعتمد على المدلولات الكامنة وعلى تحليل البنى العميقة للنص، وفي كلا النوعين يتم الكشف عن التناص من خلال المعاني والرموز التي تقوم على أساس التعددية في المدلولات لدال واحد، وهذا يرتبط بدوره بالتناص التأويلي[49].

ب – التناص الشكلي : وهو يقف على العكس من التناص المضموني، فهو هنا يشير أو يشتغل على الدوال كأساس في الكشف عن التناص، بمعنى انه يكشف عن التناص من خلال البنى السطحية للنص، أو التكوين الظاهر من خلال العناصر والعلاقات الرابطة فيما بينها وتوزيعها على الإنشاء التكويني بهيئته الظاهرة .

ج–التناص التصويري: وفيه يحاول سياق كلام المؤلف أن يبدد خطاب الأخر وانغلاقه على ذاته لكي يمتصه ويمحو حدوده، ويمكن أن ندعو هذا الأسلوب في بث خطاب الأخر، أسلوبا تصويرياً، ويتمثل نزوع هذا الأسلوب في محو الشخصية المحددة واضحة المعالم لمحيط هذا الخطاب. في هذه المرحلة تضفي على الخطاب نفسه سمات فردية واضحة إلى درجة كبيرة، ويصبح إدراك المظاهر المختلفة لتلفظ الآخر أكثر دقة وامتلاكا لظلال فرقية. وليس المعنى المحسوس للتلفظ أو الجزم والتأكيد اللذان يتضمنهما هي الأشياء الوحيدة التي تدرك وتحس، بل إن الخصوصيات اللغوية لتجسيد المعنى اللفظي تستأثر بجزء من الاهتمام[50]."

❖ . المبحث الثالث: مظاهر التناص

للتناص عدّة مظاهر يتجلّى فيها للمتلقي / القارئ نذكر منها[51]:

أ . النّص الغائب : ونقصد به النّص السابق أو المعاصر الذي يشتغل عليه النّص الحاضر، ويتفاعل معه، وقد يكون هذا النّص الغائب خطابا أدبيا، أوفلسفيا أو سياسيا أو علميا أو فقهيا...، ذلك أن النص الحاضر المقروء، كما يرى الناقد الفرنسي جيرار جينيت : يقرأ هو نفسه نصا آخر وهكذا تتداخل النصوص عبر عملية القراءة إلى ما لا نهاية(...) إن الباحث التناصي لا بد أن يكون على بينة بهذه النصوص الغائبة، مدركا لمستوى العلاقة التي تقيمها مع النص المقروء الذي لا يعيد إنتاج ما أنتج وغنما يتفاعل معها وفي الآن ذاته "يتعالى" عليها بالإيجاب أو السلب بالقبول أو الرفض.

يورد "صبري حافظ" مثالا من خلال تجربته الشخصية ، وفحوى هذا المثال أنه لم يطّلع على كتاب "فن الشعر" لأرسطو إلا بعد تجربة ثقافية معيّنة ، ولكنه عندما قرأ هذا الكتاب لم يجد فيه شيئا مثيرا أو جديدا ، لأنّ معظم الأفكار الواردة فيه سبق للناقد أن تعرّف إليها في مطالعاته المختلفة ، ولهذا صرّح صبري حافظ قائلا: وقد أدهشتني هذه الظاهرة وقتها ، ولم أعرف ساعتها أنني كنت أعيش أحد أبعاد الظاهرة التناصية دون أن أدري . فقد كان كتاب "أرسطو" العظيم بمثابة النص الغائب بالنسبة للكثير من الأعمال النقدية التي قرأتها وتفاعلت معها ، وحاورتها وتأثرت بها . النص الذي ذاب في معظم ما ما قرأت من أعمال نقدية وأصبح من المستحيل فصله عنها أو عزل أفكاره عن سدى أفكارها أو لحمتها ، لأن رؤاه وأحكامه قد صارت نوعا من البديهيات الأساسية التي تصادر عليها معظم الكتابات النقدية التي قرأتها ، وبالتالي قاعدة غير مرئية ينهض عليها البناء النقدي لهذه الكتابات .

بمعنى أنّ هناك بعض النصوص تتسلل إلى مكوّناتنا الثقافية من دون أن نمتلك القدرة على تحديد هذا التسلل وطبيعته ، كما أنّ هذه النصوص تكوّن جانبا من القاعدة التي ننطلق منها في الحكم وتقييم النصوص التي ندرسها أو نتعامل معها إبداعا ونقدا .

ب . السياق : إن المعرفة بالسياق شرط أساسي للقراءة الصحيحة التي يتمظهر من خلالها " التناص" للقارئ، وذلك لأنّ للنّص سياقات متعدّدة يمكن أن تكون ذات رابط أسطوري أو حضاري أو تاريخي ...وهذا السياق الشمولي هو ما قصده جيرار جينيت عندما صرح قائلا:" لقد قلت ما ظاهره: إن موضوع الشاعرية ليس النص في حالته الانفرادية (لأن هذه هي بالأحرى مهمة النقد)، بل إن موضوعها جامع النص...أو أدبية الأدب[52]". بدون وضع النص في سياقٍ يصبح من المستحيل علينا أن نفهمه فهما صحيحا ، وبدون السياق نفسه يتعذّر علينا الحديث عن النص الغائب لأنّ هذه المفاهيم تكتسب معناه المحدّد –كالنص تماما– من السياق الذي تظهر فيه وتتعامل معه .والنص الأدبي لا يعرف واحدية السياق وإنما ينحو دائما إلى طرح مجموعة من السياقات التي قد تتباين وتتعارض أحيانا ، ولكنها في تباينها وتعارضها تتناظر مع مستويات النص وعصوره المختلفة ، كما أنّ السياق هو الذي يحدّد مجال التناص في حدّ ذاته .

ج . المتلقي: يعتبر القارئ قطباً هاماً، وعنصراً مهماً من العناصر الأساسية التي ينكشف بها التناص، وذالك بالاستناد إلى ذاكرته ففي بعض الأحيان يقتطع شاعر بيتاً أو شطرا منه أو حكمة أو مثلاً ويوظّفه داخل خطابه، ويكون هذا التضمين في شكل" تلميح" أو" إشارة " أو إحالة على نصوص أخرى سابقة . والمقصود بالمتلقي هو ذلك القارئ الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية

واسعة تؤهّله للدخول في عالم التناص فتصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة عن طريق الفهم والتأويلي لها فالمتلقي إذن عنصر حاسم في رفع النّقاب عن التناص في حالة غياب المرجعية النّصيّة. "وإذا التقى الشاعر المبدع والقارئ الكفء في إنتاج الدلالة النصية، فإن هذا يجعلنا نرى في النص كتابة وقراءة معا، أو قراءة وتجربة في آن[53]".

د . شهادة المبدع : يمكن للتناص أن يتجلّى من خلال شهادة المبدع الذي يشير أو يصرّح بمرجعيته الفكرية الإنشائية، فيكشف بذلك عن الثقافات والنّصوص التي يقبس منها، وهذا لأنّ للمبدعين قناعات معيّنة ورؤى مختلفة للكون والحياة،ومع ذلك يبقى النّص المقروء يجمع بين عدّة نصوص لا نهائية يستمدّها من هذه الثقافة التي ينتمي إليها. وكما تقول(جوليا كريستيفا): " كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى[54]".

ومن خلال ما تقدم فان التناص يشتغل إذا بكيفيات متعددة، ومن خلال ذلك التباين في الكيفيات والآليات، وعليه فإننا نجد بأن للتناص، قوانين تحكم تلك الآليات المراد من خلالها، تلاقح الأشكال عبر تعددية النصوص الفنية وتنافذها ضمن نص فني جديد، وقد يضمن ذلك حوارية بالمعنى الذي ذهب إليه (باختين) لبنى الفنون من خلال الاندماج والتعالق بين عناصر وتعبيرات أجناس الفن على اختلاف خصوصياتها ..وبالرغم من ذلك التعدد في الآليات والطرق التناصية على اختلاف مسمياتها وأشكالها، يمكن لنا أن نؤشر على بعض المفاهيم الثنائية التي تكون ذات ارتباط تلازمي جدلي بآليات التناص وطرقه ومن هذه الثنائيات:-

1-التشاكل والاختلاف : تعد هذه الثنائية من الآليات التي يعتمدها الفنان كثير عند إنتاجه لمنجزه الفني، فالتشاكل يهدف إلى جعل الإبداع نظاما انضباطيا، ويتشاكل النص بوصفة لغة مع الأشياء بوصفها واقعا مقررا سلفا، ويكون النص ثانويا وتابعا ومحاكيا. فالنص من خلال مشاكلته للنصوص (السابقة / المعاصرة)، يقترب من مفهوم المحاكاة لتلك النصوص[55] وهذا يعني إن التشاكل وفقا لهذا الطرح يسهم في تنمية الخطاب من خلال إعادة إنتاج فكرة معينة موجودة سابقا .

في حين يشتغل الاختلاف بمنطقة التحويل والخرق ليؤسس بدوره " دلالات تفتح إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير فتحفز الذهن القرائي وتستثيره ليداخل النص ويتحاور معه ".[56]

2- **الاستدعاء والتحول**:وتعد هذه الثنائية، من الثنائيات التي يعمد الفنان الاشتغال عليها في منطقة التناص من اجل الخروج بمنجز فني إبداعي متحول عما سبقه وان كان متناصا معه، فهذه الثنائية تنطوي على الاستدعاء والاستحضار لنصوص معينه سواء كانت سابقة أو معاصرة، وإدخالها ضمن ماكنة التحليل الذهني لإعادة إنتاجها في المنجز اللاحق، أو المتشكل منها. حيث يتشكل التناص من مجموعة استدعاءات خارج نصية، يتم إدماجها، وفق الشروط محددة في النص المتناص، وذلك بعد إجراء عمليات تحويلية في النصوص المستدعاة وعلى كل المستويات (الشكلية والصياغية والمضامينية) حتى لا يقع الفنان في شرك التقليد أو التجميع المبهم[57]

وهنا يرى الباحث، بان هذه الثنائية ترتبط بآلية التحليل وإعادة التركيب بصياغة جديدة، لتحقيق علاقة تناصية حيوية، بفعل الانزياح وإدخال دلالات جديدة، تكون مؤسسة بدورها، بفعل دوال جديدة التركيب خاضعة للتحليل والبناء ألعلائقي المتحول وعلية سيكون لتناص الأجناس الفنية فعل إبداعي من خلال فتح الآفاق التأويلية، والحفر في ماهيات تلك الأجناس لرصد التشابهات والاختلافات التي يحويها المنجز الفني المنتمي إلى هذا الجنس أو ذاك، وعلى مستوى الشكل والمضمون.

ومن خلال ذلك الاستطلاع على أهم آليات وطرق اشتغال مفهوم التناص وقوانينه، نستنتج إن كل الآليات والطرق وقوانين المفهوم، تشترك بثيمة أساسية ألا وهي (التفكيك أو التحليل)، باعتبارها أداة بحث إجرائية تمكن الناقد والمتلقي من رصد كيفيات التناص وأماكن تمفصلاته ضمن بنية المنجز الفني، لمعرفة الخيوط المؤسسة للنسيج النصي، والوصول إلى الترسبات النصية التي كونت المنجز الفني المتناص .

الهوامش:

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص113.

[2] ينظر: ابن رشيق، العمدة، دار الجيل للنشر والتوزيع، ط5، بيروت، لبنان، ج2، 1981م، ص: 280. 287.

[3] بوطاهر بوسدر، التناص عربيا وغربيا، https://www.alukah.net/literature_language يوم 27. 02. 2019 م.

[4] ابن منظور، لسان العرب، د المعارف، القاهرة، ج6، ص:4441.

[5]الزبيدي، تاج العروس، التراث العربي، الكويت، ج18، 1979، ص: 179.

[6] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2004م، ص: 929.

[7] زياد محمد مغامس، كتاب (النص الغائب) تحليل ومناقشة قراءة الأدب من خلال المفاهيم النقدية الجديدة، مجلة الموقف الأدبي، عدد 445، 2008، ص:205، 206.

[8]حسي ميرزائي، التناص الأدبي ومفهومه في النقد العربي الحديث،الموقع: https://www.google.com،يوم27. 02. 2019

[9] سعيد،علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985، ص215.

[10]حسي ميرزائي، التناص الأدبي؛ ومفهومه في النقد العربي الحديث، https://www.google.com، يوم27. 02. 2019

[11]محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب– مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة بيروت ط3 ، 1979،ص: 251 .

[12]محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط 3، 1992،ص:121.

[13]عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، دار سعاد الصباح، ط2 ، 1993م، ص: 111.

[14]أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، 2000، ص17.

[15]بوطاهر بوسدر، التناص عربيا وغربيا، https://www.alukah.net/literature_uagelang يوم27. 02. 2019م.

[16]د.عادل عبد المنعم شعابث ود. تراث أمين عباس، تناص الشكل في فن مابعد الحداثة، مجلة التربية الأساسية، ع15، جامعة بابل آذار 2014م، ص:587.

[17]المرجع السابق، ص:588.

[18]حسي ميرزائي، التناص الأدبي ومفهومه في النقد العربي الحديث، https://www.google.com، يوم27. 02. 2019

[19] ميخائيل باختين، الخطاب الروايي،ت:محمد برادة، دارالفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 1987،ص:53-54

[20]جوليا كريستيفا، علم النص تر فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص21.

[21]حسي ميرزائي، التناص الأدبي؛ ومفهومه في النقد العربي الحديث، https://www.google.com، يوم27. 02. 2019

[22]كريستيفا، جوليا، علم النص، مصدر سابق، ص 78– 79 .

[23]بوطاهر بوسدر، التناص عربيا وغربيا، https://www.alukah.net/literature_language يوم27. 02. 2019م.

[24]حسي ميرزائي،التناص الأدبي ومفهومه في النقد العربي الحديث، https://www.google.com، يوم27. 02. 2019

[25] سعيد يقطين انفتاح النص الروائي النص والسياق، ص:96،97.

[26]سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص:23.

[27]المرجع نفسه، ص:28.

[28]عادل عبد المنعم شعابث و. تراث أمين عباس، تناص الشكل في فن مابعد الحداثة، ص:595.

[29]بوطاهر بوسدر، التناص عربيا وغربيا، https://www.alukah.net/literature_language يوم27. 02. 2019 م.

[30]أحمد الزعبي: الشاعر الغاضب (محمود درويش) دلالات اللغة وإشارتها وإحالاتها، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، إربد، الأردن، ط1، 1995، ص 60.

[31]محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1996، ص44.

[32]محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ص121.

[33]سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي: النص والسياق، ص100.

[34]أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، 2000، ص17.

[35] عبد الملك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد كتاب العرب، دمشق، ع201، كانون الثاني،1988، ص:55.

[36] بوطاهر بوسدر، التناص عربيا وغربيا، https://www.alukah.net/ltureitera_language يوم27. 02. 2019 م.

[37] محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،ط02 ،1985 ،ص253 .

[38] ايمان الشنيني، التناص (النشأة والمفهوم) مجلة افق، 2002،الموقع: www.mailtoiararu@net.sg.com

[39] بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المصدر السابق نفسه، ص253.

[40] د.عادل عبد المنعم شعابث ود. تراث أمين عباس، تناص الشكل في فن مابعد الحداثة، ص:596.

[41] بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المصدر السابق نفسه، ص253.

[42] نور الدين السّد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ج02، ص11

[43] – حماد، حسن محمد، تداخل النصوص في الرواية العربية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 45 .

[44] نور الدين السّد الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ج02، ص11

[45] ايمان الشنيني، التناص (النشأة والمفهوم)، مصدر سابق نفسه .

[46] فاطمة نصير، تجليات التناص في أشعار أبي نواس . مقاربة نقدية نصانية،الموقع: https://revues .univ-ouargla .dz/index .php يوم 10. 03. 2019

[47] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري،ص124 . 125 .

[48] د.عادل عبد المنعم شعابث ود. تراث أمين عباس، تناص الشكل في فن مابعد الحداثة، ص:596.

[49] سيموفيل، ليون، التناصية، ج1، مج6، ت:وائل بركات، مجلة علامات في النقد، النادي الادبي الثقافي، جدة،1996، ص: 238، 239 .

[50] تودوروف تزفتان، المبدأ الحواري، ترفخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط2، بيروت،1996،ص:136. 137.

[51] جمال مباركي : التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 149 . 153.

[52] محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري ، ط1، حلب، 1998، ص: 124. 125.

[53] سعيد يقطين انفتاح النص الروائي النص والسياق، ص:34.

[54] جمال مباركي : التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 153.

[55] الغذامي، عبد الله، المشاكلة والاختلاف، ط1، امركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، 1994، ص 7/6.

[56] المرجع نفسه، ص 6.

[57] الماضي، شكري:مابعد البنيوية، مجلة المعرفة، ع353، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1993، ص93.

العدول في ضوء الدرس الأسلوبي الحديث

فاروق أعمر شريف/ د. صالح تقابجي

جامعة: لونيسي علي– البليدة2

الملخص

نهدف من خلال هذه الورقة البحثية تسليط الضّوء على المنهج الأسلوبي باعتباره أحد أهمّ المناهج النقدية الغربية التي ظهرت في العصر الحديث، حيث لاقى عناية الكثير من الباحثين المهتمّين بهذا المجال لما له من ارتباط وامتداد بالبلاغة العربية القديمة فاعتبره بعض النّقاد المحدثين بأنه إعادة بعث للبلاغية العربية القديمة، أو هو بلاغة في ثوب جديد لما لهما من نقاط تلاقي بينهما، حيث تحاول كلّ منهما الاهتمام بالأسلوب وطريقة البناء اللّغوي وما يطرأ عليها من انزياحات، و ذلك من خلال توظيف المجازات والاستعارات التي من شأنها الخروج باللّغة من مستوى التّواصل العادي إلى الانحراف أو العدول الأسلوبي، ممّا يؤدّي إلى خرق أفق توقّع المتلقّي وتحقيق جمالية النّص .

وفي هذا الإطار تتنزّل مداخلتي الموسومة بـ" العدول في ضوء الدّرس الأسلوبي الحديث". والتي أحاول من خلالها البحث عن مفهوم العدول الأسلوبي في الدّرس البلاغي وعلاقة علم الأسلوب الحديث بالبلاغة العربية القديمة وكذا بغية طرح الموضوع للإثراء والنّقاش.

الكلمات المفتاحية: العدول؛ الأسلوبية؛ البلاغة؛ النقد الأدبي؛ المنهج.

Abstract:

Through this research paper, we aim to shed light on the stylistic approach as one of the most important western monetary approaches that have appeared in the modern era, and which have received the attention of many researchers interested in this field because of its relevance and extension of ancient Arabic rhetoric, where some critics considered it stylistic that stylistic is to resurrect For Arab rhetorical studies or is - eloquence in a new garment - because they have points of convergence between them, where each of them tries to pay attention to the method and method of linguistic construction and what happens to it out of the familiar language by employing metaphors and metaphors that would lead to language out of a level Regular communication to stylistic deviation or moderation, which leads to violating the horizon of the .recipient's expectation and achieving aesthetic text

In this context, my post is marked "Adol in light of the modern stylistic lesson." Which I am trying through searching for the concept of stylistic justice in the modern rhetorical lesson and the relationship of modern methodology with ancient Arabic rhetoric, as well as in order to present the topic for enrichment and debate.

Key words: justice, stylistic, rhetoric, literary criticism, curriculum

مقدّمة:

عرف العصر الحديث وفود العديد من النّظريات النّقدية والفكرية الغربية نتيجة الانفتاح على الآخر والتّبادل الثّقافي والحضاري معه، الأمر الذي أدّى إلى التّأثر بمنجزات الآخر والانبهار بها، خاصّة في مجال النّقد والأدب، حيث نلاحظ الفروقات بين الحضارتين في فترة تراجع فيها الإبداع العربي وصاحبه بذلك تراجع في الأدب والنّقد على اعتبار أنّ النّقد والأدب متلازمان، فما كان من نقّادنا ومفكرينا إلاّ النّهل من تلك المناهج النّقدية المكتملة والنّاضجة والمقنّنة والعمل على تعديلها بما يتلاءم مع البلاغة العربية القديمة، وكان من بين أهمّ تلك المناهج المنهج الأسلوبي، حيث عمل بعض النّقاد العرب على البحث عن جذور هذا المنهج في تراثنا العربي، وإن كانت له ارهاصات عند بعض البلاغيين العرب إلاّ أنه كمنهج واضح المعالم كماهو عليه اليوم فقد أخذ عن الغرب .

ومن هنا فقد تزايدت الدّراسات في البحث الأسلوبي خلال العصر الحديث، ذلك أنّها ولدت من رحم الدّراسات البنوية واللّغوية، التي أولت عناية فائقة للأسلوب من ناحية البناء والتّركيب للألفاظ، والخروج عن ما هو متداول نتيجة استعمال المجاز والانحراف اللّغوي .

ومن خلال ما تقدّم يمكننا القول بأنّ الأسلوبية أو علم الأسلوب هو علم حديث قديم في الآن ذاته تناوله النقاد والبلاغيين العرب والغربيّين قديما وحديثا، لذا سنحاول من خلال هذه الورقة البحثية الوقوف على مفاهيم العدول وتجلياته في الدّرس الحديث.

وليتسنّى لنا ذلك لابدّ من الوقوف على جملة من التّساؤلات أهمها:

ما المقصود بالعدول؟ وما علم الأسلوب؟ وما الأسلوبية؟ وما هي مستويات العدول الأسلوبي؟

وكيف انتقل مفهوم العدول من البلاغة العربية إلى الأسلوبية الغربية؟

وممّا حملني على تخيّر هذا الموضوع أسباب ودوافع ذاتية وأخرى موضوعية، فمن الدّوافع الذاتية ميلي الشّديد للدّراسات الأسلوبية واللّغوية، ومن الأسباب الموضوعية وعلى الرّغم من وجود العديد من الدّراسات التي سبقتنا في هذا المجال إلّا أنها لم تتناول موضوع العدول الأسلوبي بشكل موسّع ولم تحط به عناية شاملة .

وقد استندت تبعا لذلك على المنهج الوصفي التحليلي على اعتباره أنسب منهج في هذا المجال.

مفهوم العدول:

لغة:العدول مشتقّ من الفعل الثّلاثي"عدل" وقد ظهر في معجم الوسيط على النّحو الآتي: عدلاِ عَدْلًا وعدولا: مال. ويقال: عَدَل عن الطريق: حادَ وإليه: رجع. و– في أمرِ عَدْلاً، وعَدالَةً ومَعْدِلةً: استقام."[1]

أمّا في لسان العرب لابن منظور فقد عالج مادة (ع د ل) كالآتي: عدل عن الشّيء: يعدل عدلا وعدولا: حاد، وعن الطريق، جار وعدل إليه عولا: رجع وماله معدل ولا معدول:أي مصرف، وعدل الطريق: مال".[2]

ومن خلال التّعريفات السّابقة الذّكر يتبيّن أنّ أغلب المعاجم العربية القديمة اتّفقت على أنّ العدول هو الانحراف والابتعاد عن الطّريق السّوي المستقيم، وإذا حاولنا أن نربط هذا المعنى بالأسلوب فإنّنا نجد أنّ العدول في اللّغة يعني الانحراف والابتعاد عن ما هو مألوف ومتداول في الكلام العادي، و الخروج بالألفاظ والتّراكيب و بناءها على غير العادة.

اصطلاحا:

اختلف تعريف مصطلح العدول بين النّقاد والباحثين القدامى والمحدثين، وذلك باختلاف وجهاتهم الفكرية ومنطلقاتهم البحثية، وعلى العموم فقد ارتبط مصطلح العدول بالبحث الأسلوبي من خلال توظيف اللّغة الشّعرية والتي تتضمّن سلسلة من الاستعارات والمجازات، والتي من شأنها أن تولّد شعرية النّص وجماليته، فالعدول "من أكثر المفاهيم حضورا إبان دراسة النّقاد و البلاغيّين لخصائص اللّغة الأدبية، فغيره يتميّز الخطاب الأدبي وتخرج من التّعبير المباشر، إذ يركّب وسائل لغوية منافية للخطاب التّقريري فيتمكّن من الوصول إلى أعلى مـــــراتب الإبلاغ و الإمتاع ."[3]

ومن هنا يتّضح لنا وجود أشكال مختلفة للخطاب منها الخطاب الأدبي والخطاب التّقريري التّواصلي، فإذا كان الخطاب التّواصلي أكثر مباشرة ويستعمل الألفاظ ذات المدلول القاموسي المباشر، فإنّ الخطاب الأدبي هو الخطاب الجمالي الذي ينحرف باللّغة من المستوى العام إلى المستوى الإبداعية، وقد أجمع الكثير من النّقاد على أنّ العدول هو اللّغة الثّانية أو المتعالية التي تثير اللّذة وتجذب المتلقّي.

"فالعدول إذن عن الخطاب المباشر في اللّغة الأدبية، وركوب خطاب زئبقي مراوغ قصد إشراك المتلقّي والمزاوجة بين إخباره وإمتاعه، هو سر الشّعرية في اللّغة الأدبية ".[4] وبهذا يمكن تعريفه بأنّه "مجاورة السّنن المألوفة بين الناس في مجاوراتهم وضروب معاملاتهم، لتحقيق سمة جمالية في القول. تمتع القارئ وتطرب السّامع وبها يصير نصّا أدبيا ".[5]

إنّ توظيف العدول الأسلوبي في النّصوص الإبداعية عامّة والشّعرية خاصّة يخلق جمالية النّصوص ويفتحها إلى عدد لا متناهي من التّأويلات ويثريه بقراءات متعدّدة " وفي هذا يقول أحد النّقاد بأنّ أهمّ العناصر الخاصّة بالقول الجمالي هو أنّه يكسر نظام الإمكانات اللّغويّة الذي يهدف إلى نقل المعاني العادية أي أنّه يكسر نظام اللّغة العادي لأجل زيادة عدد الدّلالات الممكنة".[6]

وإذا كانت الدّراسات البلاغية قد أطلقت على هذا الضّرب من اللّغة مصطلح العدول فإنّ الدّراسات الأسلوبية الحديثة قد اختارت له مصطلحات أخرى عديدة أهمّها مصطلح الانزياح الذي هو " ترجمة حرفية للفظة (écart) على أنّ المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التّجاوز أو نحيي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدّد وهي عبارة العدول."[7]

الأسلوبية (علم الأسلوب):

مفهوم الأسلوب

لغة: جاء في معجم لسان العرب كما يلي:"يقـــال للسّطر من النّخيل أسـلوب، وكلّ طريق ممتدّ فهو أســـــلوب، قال: والأسلوب هو الطّريق والوجه والمذهب. يقال: أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب. والأسلوب:الطّريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضّم الفن. يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، ويقال :إنّ أنفه لفى أسلوب إذا كان متكبّرا ."[8]

أمّا معجم المحيط فقد عرّفه على النّحو الآتي "الأسلوب: الطريق وعنق الأسد والشّموخ في الأنف."[9]

يعرّفه النّاقد إبراهيم أنيس بأنّه"الأسلوب الطريق، ويقال:سلكت أسلوب فلان في كذا، طريقته ومذهبه وطريق والكاتب في كتابه، والفن يقال:أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة."[10]

فالمعاجم العربية القديمة وإن تعرّضت إلى مفهوم الأسلوب إلاّ أنّ الواضح أنّ معناه أخذ منحى آخر غير ما هو معروف اليوم في الدّراسات اللّسانية الحديثة.

اصطلاحا:ارتبط مصطلح الأسلوب بالأسلوبية أو علم الأسلوب ذلك "أنّ الأسلوب مفردة مستعملة في ميادين مختلفة عند القدماء ومنها الأدب، أمّا الأسلوبية فمصطلح حديث يدرس الأسلوب في اللّغة حيث يمارسه الإنسان كلاما ينطق به أو يكتبه، فإذن تمتدّ الأسلوبية امتداد اللّغة والأسلوب."[11]

فالأسلوبيّة "فرع من فروع اللّغويات التّطبيقية، وهو دراسة النّصوص من جميع الأنواع، أو اللّغة المنطوقة وتفسيرها فيما يتعلّق بأسلوبها اللّغوي والنّغمي، إذ يكون الأسلوب هو التّنوع اللّغوي الخاص والمستخدم من قبل أفراد مختلفين".[12]

وهي أيضا"علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللّغوية التي تكسب الخطاب الاعتيادي أو الأدبي خصائص التّعبيرية والشّعرية، فتميّزه عن غيره وتتعدّى مهمّة تحديد الظّاهرة إلى دراستها بمنهجية علمية لغوية وتعدّ الأسلوب ظاهرة لغوية في الأساس ضمن نصوصه"[13].

"انّ للعدول على المعايير اللّغوية وجها بلاغيا لمح فيه بعض البلاغيين أسرار بيانية وتناولوه تناولا ذوقيا، فنّيا كالزّمخشري الذي كان رائدا في تطبيق علميّ للمعاني والبيان، ونظرية النّظم على النّص القرآني كلّه. وقد تبعه كثير من البلاغيّين ومنهم المعاصرون كسيّد قطب ومصطفى صادق الرّافعي وعائشة عبد الرحمان (بنت الشاطئ)[14].

ومن هذا نجد توافق الأسلوبية المعاصرة في دراستها للخطاب والنّص الأدبي من خلال مستوياتها الدّراسية، وأهمّ هذه العناصر التي تعتمدها: عنصر الانزياح. ومنه نلمس حضور المفهوم في البلاغة العربية القديمة باختلاف المصطلح وإن اتّفق المعنى، وعليه يمكننا القول إنّ مفهوم العدول كانت له بصمة وكان له حضور بالأسلوبيّة الغربيّة وهذا بعد تمركزه في الدّراسات البلاغية القديمة، التي كان للنّص

القرآني الحظ الأوفر فيها فنرى أنّ جل الدّراسات السّابقة للعدول تنصبّ فيه. فكان يدرس وفق مستويات مضبوطة ولهذا السّبب فإن الكثير كان يرى أنّ الاسلوبية هي وريثة البلاغة. وذلك لتشابه الأسس التي تقوم عليهما كلّ من البلاغة والأسلوبية. ليكون الانزياح مصطلح غربي حديث النّشأة، يحمل في مفهومه مفهوم العدول عند الفكر العربي. وهذا "بعدما عرفته البلاغة في صورتها الغربية خلال القرن التاسع عشر من تراجع ملموس نتيجة انحصار كلّ الجهود في وضع المصطلحات والتّقسيمات، وتحوّل الخطاب البلاغي إلى قوالب جاهزة، فأصبحت الصّورة البلاغية تستعمل كأدوات لوصف الإبداع الأدبي وليس لإنتاجه، ممّا أدى إلى البحث عن نظرية_ كما يرى تودروف _ تقرّ بأنّ الصّورة ما هي إلا خرق لقاعدة من القواعد اللّسانية، وتلك هي نظرية البعد التي استكشفها "جون كوهن"[15].

العدول(الانزياح) في النّقد العربي تمّ تناوله، بأسلوب يضاهي أحيانا مستوى المدارس الأسلوبية الغربية الحديثة"[16].

فنرى أنّ المفهوم قد عرف العديد من المصطلحات، وهذا ما تعرفه الكثير من المفاهيم بإشكالية المصطلح النّقدي." فلا نكاد نجد من بين النّحاة القدامى من أنكر ظاهرة العدول، وهو المصطلح المتداول آنذاك بكثرة في كتب اللّغة والنّحو والبلاغة"[17].

وبغض النّظر عن حداثة مصطلح الانزياح، يبقى مصطلح العدول الأقرب والأكثر ملائمة للدّرس النقدي العربي الحديث، وهو ما يدفعنا إلى التّأكيد عليه كونه سلك الطريق من النّقد العربي القديم إلى النّقد الغربي، لا بشكل معاكس كما قد يبدو، لتبدأ معه "الأسلوبية" كما نراها اليوم. يمكننا القول أوّلاً أن العدول ووفق التعريفات السّابقةلا يسعى إلّا إلى هدف واحد، هو صناعة الدّهشة لدى المتلقّي، وهو ذات الهدف الذي كانت الدّراسات الغربية تسعى إليه أو ترومه من خلال مناهجها الحديثة، البحث عن الغريب في اللّغة، المشوه أو الشّاذ، والقفز من المقولات اللّغوية الجاهزة إلى توظيف اللّغة بشكل مربك[18].

وإذا كان النقّاد العرب القدامى قد أولوا أهمّية قصوى لفكرة العدول، فذلك يترك الباب مفتوحاً على مصراعيه أمام الباحثين الغرب للاستفادة من المفهوم وحتى تبنّيه. ولكن لا يمكننا الجزم أنّ الأسلوبية الغربية التي نظّرت لمصطلح الانزياح الحديث، قد أسّست لذاتها عبر الاستفادة من الجهود العربية النّقدية القديمة، فلا مجال لإنكار جهود الجرجاني وابن قتيبة والباقلاني والزمخشري والجاحظ وهم من أشهر علماء اللّغة آنذاك[19]، خاصة من خلال العودة إلى القرآن الذي يُعجز ببلاغته، وكذا أشعار العرب.

غير أنّ فكرة الانزياح أو العدول لها جذورها القديمة هي الأخرى، بداية مع أرسطو قديماً الذي فرّق بين لغة مألوفة ولغة غير مألوفة[20]، وصولاً إلى الثّورة اللّغوية مع دي سوسير التي كانت الحجر الأساس في تكوين الأسلوبية الغربية الحديثة التي برز داخل إطارها مصطلح الانزياح كما هو اليوم، غير أنّ الالتقاء الحقيقي بينها وبين النّقد العربي ينطلق من العودة إلى البلاغة، حيث "استفادت من البلاغة في كثير من مباحثها كعلم المعاني والبديع وما يتّصل بالموازات بين الشعراء وأساليبهم الفردية، كما يتّفقان في أهمّ مبدأين أساسيين في الأسلوبية وهما: العدول أو الانزياح والاختيار"[21].

فنجد أنّه من الجائز أن نقول أنّ البلاغة العربية جاءت سبّاقة إلى مفهوم العدول بمعناه الأسلوبي الحديث قبل أن تؤطّره وتنظّر له الدّراسات الغربية تحت مسمى الانزياح "Ecret"، وهو ما يمنح مصطلح العدول شرعيته في الدّراسات الأسلوبية العربية الحديثة، ذلك لأنّ النّقد العربي "ينبغي أن ينبني على جوهر العربية وأسرار نظامها اللّغوي"[22] وهو ما يوفّره المصطلح من خلال تاريخه القديم في التّراث.

إنّ هذا التلاقي بين مصطلحي العدول قديماً والانزياح حديثاً يؤكّد فعلاً على فكرة أنّ النقد العربي قادر على الاستقلال بمناهج نقدية حديثة ذات أصول عربية تراثية بحتة، فالتّراث النّقدي العربي اتّسع ليشمل العديد من المفاهيم التي عادت المناهج الغربية الحديثة للتنظير لها، ومحاولة اشتقاقها لتصير علماً قائماً بذاته.

يسمح لنا هذا أن نجيب عن التّساؤل الذي طرحناه سابقاً: كيف انتقل مفهوم العدول من البلاغة العربية إلى الأسلوبية الغربية؟ قد لا يجوز لنا القول إنّ "العدول" انتقل من البلاغة العربية إلى الأسلوبية الغربية بشكل مباشر، نظراً لما جاء به أرسطو –كما ذكرنا سابقاً– "فالبلاغة القديمة مازالت سارية المفعول، كما أنّ جلّ مفاهيمها تعمل باستمرار، رغم أنّها تلقّب بأسماء جديدة. ثمّ إنّ نظام البلاغة القديمة أصبح أكثر مرونة لأنّه تكيّف ومعطيات الدّرس الأدبي الحديث" [23]. ولكن هذا لا ينفي أنّ النّقد الغربي في إطار تطويره لمناهج أدبية ونقدية تتناول الخطاب عموماً والخطاب الأدبي بشكل خاص، استفاد كثيراً من النّقد العربي القديم بحيث نستطيع أن نرى ملامح النّقد العربي بشكل واضح في النّقد الغربي في اشتراكهما في فكرة واحدة –فيما يتعلّق بمصطلح العدول/الانزياح–، كلاهما يقدّس الغرابة عن المألوف باعتبارها كما يصفها رولان بارت "متعة".

خاتمة:

- يمكن القول إنّ الأصل في الأسلوبية هو فكرة التفرّد، أسلوب الكاتب، أسلوب الشاعر...الخ، وينتج هذا التّفرد من خلال مخالفة السّائد من قوالب الكلام، أو اللّغة اليومية العادية، والتّفرقة بين الاستخدام العام للّغة والاستخدام الذي يخدم الجمالية الشّعرية.
- تأتي ظاهرة العدول وفق الدّرس البلاغي العربي القديم، لتسلّط الضّوء على الغريب من اللّغة، باعتباره تخلياً عن المألوف الذي تنحصر داخله اللغة عموماً إلى ما هو غير عادي، غير شائع، وذلك بتحريف رتابة اللّغة إلى شكل من الاستعارة أو المجازات التي تخلق الصّورة اللّغوية المناسبة داخل إطار الخطاب النّقدي.
- إن الحديث عن ظاهرة العدول يعود بنا إلى جهود نقدية عربية أقدم من تاريخ الأسلوبية حين كانت البلاغة في أوجّ عبقريتها، فالمنهج الأسلوبي متأخّر الولادة لدى النّقاد الغربيّين، هو ما يترك المساحة للنّقد العربي ليطرح مفاهيمه وينظّر لعلومه الخاصة.

الهوامش

---

[1]-مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ط4،مكتبة الشروق الدولية، مصر،2004م،ص588.

2- ابن منظور:لسان العرب،دار المعارف،ص2841.

[3]- حميد حماموش:آليات الشّعرية بين التأصيل والتحديث مقاربة تشريحية رسائل ابن خلدون 4463هـ،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،إربد، الأردن،2013،ص231.

[4]-المرجع نفسه،ص231.

[5]-عمار جابر،عبد الرحيم جرادات: العدول في شعر عنترة دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة النجاح ، فلسطين ،2015.نقلا عن: فارس بحاوي:العدول التركيبي في ديوان"هل تسمعين صهيل أحزاني؟"، مذكرة ماست ،جامعة أم البواقي،2017،ص10.

[6]-علي البطل:الصورة في الشعر العربي ،دار الأندلس –بيروت،1973.نقلا عن: إبراهيم بن منصور التركي:العدول في البنية التركيبية قراءات في التراث البلاغي،مجلة لأم القرى لعلوم الشريعة واللغة وآدابها،ج19، ع40،ربيع الأول،ص541.

[7]-عبد السلام المسدي الأسلوب و الأسلوبية ،ط3،دار الكتب الجديدة ،بيروت –لبنان،2006،ص124.

[8]-ابن منظور: لسان العرب،مج3،ط1،دار صادر،بيروت،1997،ص314.

9–الفيروز آبادي:قاموس المحيط،تح:مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، دمشق 98،1998.

[10]-إبراهيم أنس،عبد الحليم منصر،وآخرون ،المعجم الوسيط،ج1،دار المعارف،ط2،القاهرة،1976،ص441.نقلا عن : خليف عمار: مفاهيم الاسلوبية عند عبد السلام المسدي في كتاب الأسلوب والأسلوبية، مذكرة ماستر، 2017-2018،ص2.

[11]-علي حاجي خاني :الأسلوبية والأسلوب وعناصر الأسلوب الأدبي من منظور القرآن الكريم، اضاءات نقدية، ع8،كانون 2012،ص80.

[12]-مفهوم الأسلوبية www.wikipedi.com

[13]- فرحان بدري الحربي:الاسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب جد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،لبنان ط2003،1م،ص5.نقلا عن:الاسلوبية بين المفهوم والمصطلح dspace.univ-djelfa.dz

14- حسين منديل حسين العيكلي: قضايا أسلوبية بين الموروث العربي والمناهج الغربية الحديثة،كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ص35.

15- المرجع نفسه، ص25.

16- وهيبة فوغالي: الانزياح في شعر سميح قاسم "قصيدة عجائب قانا الجديدة" دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة أكلي محند أولحاج، الجزائر، 2013م، ص15.

17- المرجع نفسه، ص15.

18- انظر: عبد الحفيظ مراح: ظاهرة العدول في البلاغة العربية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2006م، ص128.

19- انظر: صالح زيدور: السمات الأسلوبية في القصص القرآني سورة هود نموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2015م، ص19-23.

20- انظر: وهيبة فوغالي: الانزياح في شعر سميح قاسم "قصيدة عجائب قانا الجديدة" دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص24.

21- صالح زيدور: السمات الأسلوبية في القصص القرآني سورة هود نموذجاً، مرجع سابق، ص36.

22- حسين منديل حسين العيكلي: قضايا أسلوبية بين الموروث العربي والمناهج الغربية الحديثة، مرجع سابق، ص36.

حضور المتلقي
في النقد العربي القديم و الحديث

جميلة فرحي (طالبة دكتوراه)

جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله بن عكنون

الملخص:

لقد صاحب العمل الأدبي العمل النقدي في كل مراحله، و إن كان الأدب سابقا فالنقد لاحق في تلازم و تواتر مستمر. و تعتبر الأركان الثلاثة: المبدع، المتلقي و النص محور الدراسة النقدية، و إن اختلفت الرؤية حولها من عصر إلى آخر، بدءا بالأدب القديم (شعرا و نثرا) ووصولا للأدب الحديث و المعاصر، و في هذا الموضع نحاول أن نسلط الضوء على بعض المحطات النقدية المتنوعة المبثوثة بين صفحات المصنفات العربية، و نتناولها بالوصف و التحليل، و نحدد مدى حضور المتلقي و دوره في تقييم العمل الأدبي، وإسباغه بألوان قراءاته التي يتحكم فيها مستواه الثقافي و المعرفي و رهافة حسه.

و الإشكال المطروح: إلى أي مدى يظهر دور المتلقي في تقييم العمل الأدبي قديمه و حديثه، و ما مدى تأثير تكوينه المعرفي و الثقافي في تحديد قراءته للمنتوج الأدبي ؟

SUMMARY:

Literature was always associated with literary criticism at all stages. The author, the reader, and the text are the three pillars of the criticism, no matter how different opinions about them between different epochs; from ancient literature (Prose and Poetry), to the modern and contemporary literature.

In this topic, we will try to focus on some criticism examples by describing and analysing, and to show of the presence of the receiver and his role in the evaluation of the literature according to his intellectual and scientific level.

And the problem is: to what extent can the reader evaluate the literary work, ancient and modern, and how can his intellectual level influence his reading?

لقد حظي المتلقي باهتمام كبير من الأدباء والنقاد، قديما وحديثا، فالأديب سعى لأن يوصل فنه لجمهوره من خلال محاولاته في إيجاد اللغة التي توصله بالآخر وتمكنه من استيعاب خبايا الكلمات، والغوص في مضمرها، واكتشاف بعدها الجمالي، وكذا الناقد، فقد اجتهد في وضع مناهج وأسس تعمل على إحضار دور المتلقي في تقييم العمل الأدبي، حتى أضحى هذا الأخير يقرأ بأكثر من قراءة، ويؤول بأكثر من تأويل، مما جعل الممارسة النقدية تتميز بالعلمية والموضوعية.

1-تعريف التلقي:

لغة: "لقي يلقى لقاءة ولقاية ولقيانا ولقيا ولقية، لقي فلان فلانا ولاقاه وتلقاه لقيانا وملاقاة وتلقيا، أي صادفه وقابله واستقبله ورآه، فالمتلقى بهذا المعنى هو المستقبل، و تلقى الشيء بمعنى لقيه واستقبله، و تلقت المرأة: أي علقت، و التقى القوم: لقي بعضهم بعضا و تلقى القوم: التقوا، و اللقيا: الاسم من اللقاء، مكان اللقاء و المقابلة، يقال: " جلب تلقاءه"، أي تجاهله، و يقال فعل الأمر من تلقاء نفسه، أي من عند نفسه غير مسوق إليه أو مكره عليه، و اللقي، لقية: الملاقي في خير أو شر، و في الشر أكثر، و الملقى: اللقاء في الخير أو الشر، و يقال: فلان متلقي.(1)

اصطلاحا: التلقي مصطلح نقدي حديث، يعني استقبال القارئ النص الأدبي بعين الفاحصالذواقة بغية فهمه و إفهامه، و تحليله و تعليله على ضوء ثقافته الموروثة و الحديثة، و آرائه المكتسبة و الخاصة في معزل عن صاحب النص.(2)

2- تعريف المتلقي:هو الذي يستقبل العمل الأدبي عن طريق القراءة أو السماع، و له الدور الرئيسي في تفعيل المنتوج الفني و تقييمه، فهو الطرف المقابل للأديب و المكمل له، فهو " يخاطب الجانب الخفي في الانسان، إنه يخاطب مشاعره و يداعب إحساساته، و ليس ينقص من قيمة العمل الفني أنه يحتوي على عناصر تشكيلية جمالية أو توترات وجدانية، و إن لم يكن مستحوذا عليها حكم على نفسه بالخروج من منطقة الفن لينظم الى منطقة الفكر العملي أو المادة الخبرية، و ليته يقبل في تلك المنطقة".(3)

صورة المتلقي عند النقاد قديما و حديثا من خلال نماذج:

1- عند القدماء (الجاحظ، حازم القرطاجني):

أ- المنهج المتبع: اتبع الجاحظ الوسطية في الاهتمام بالمسموع و المكتوب، حيث أعطى للمسموع أهمية كبيرة و درجة عالية، يقول: " فإن رأيت الأسماع تُصغى له، و العيون تحدج إليه، و رأيت من يطلبه..."،(4) و يقول في موضع آخر: " إنه ليس في الأرض كلام هو أمتَع و آنَقَ، و لا ألذُّ في الاسماع، و لا أشدُّ اتصالا بالعقول السليمة، و لا أفتقُ للّسان، و لا أجود تقويما للبيان، من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء، و العلماء البلغاء"،(5) و في موضع آخر: " إنك إن أردت تقرير حجه الله في عقول المتكلمين و تخفيف المؤنة على المستمعين..."(6) و غيره من الأقوال، كل ذلك يؤكد موقف الجاحظ من المسموع، معتبرا إياه الأداة المثلى في نقل المنتوج الأدبي من الأديب الى من يتلقى فنّه من المستمعين، ذلك لم ينقص من قيمة الكتاب عنده، اذ يعتبره الى جانب المسموع مصدرا هاما لحفظ الآثار بمختلف أنواعها و في هذا القول: " و لا أعلم نتاجا في حداثة سنه و قرب ميلاده، و إمكان وجوده، يجمع من التدابير العجيبة و العلوم الغريبة، و من آثار العقول الصحيحة و محمود الأذهان اللّطيفة...ما يجمع لك الكتاب"،(7) و في موضع آخر يصف كتابه الحيوان يقول: " كتاب يحتاج اليه المتوسط و العامي كما يحتاج إليه العالم الخاصي، و يحتاج اليه الرّيض كما يحتاج اليه الحاذق"،(8) و في سياق آخر: " و هذا كتاب تستوي فيه رغبة الأمم و تتشابه فيه العرب و العجم، لأنه و إن كان عربيا أعرابيا و إسلاميا جماعيا، فقد أخذ من طرف الفلسفة و جمع بين معارف السماع و علم التجربة و أشرك بين علم الكتاب و السنة، و بين وجدان الحاسّة و إحساس الغريزة. و يشتهيه الفتيان كما يشتهيه الفاتك كما يشتهيه المجدّ ذو الحزم، و يشتهيه الغفل كما يشتهيه الأريب، و يشتهيه الغبيّ كما يشتهيه الفطن"(9) و دائما في حديثه عن الكتاب: " و لو لا الكتب المدونة و الأخبار المخلّدة و الحكم المخطوطة التي تحضن الحساب و غير الحساب لبطل أكثر العلم و لغلب سلطان النسيان، سلطان الذكر، و لما كان للناس مفزع الى موضع استنكار ".(10)

نلاحظ أن الجاحظ و هو يعدد مميزات الكتاب يريد إظهار قيمته و ضرورته في تخليد المأثور، و تثبيت العلوم، واستمرار وجودها الى آخر عصر لها، فهو يؤمن بحتمية الكتاب في جمع المدونات و نقلها من جيل الى جيل، و قدرته على استيعاب الموسوعات و المخطوطات التي تمس الكثير من المجالات في الفن و الحكمة و الاختراع و الابداع

و الفنون الأدبية التي تناولها بالدراسة و النقد شملت الشعر و النثر و الخطب، فيقول في هذا المضمار: " فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة و تنسب الى هذا الأدب، فقرضت قصيدة أو جردت خطبة أو ألفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك الى أن تنتحله و تدعيه، و لكن أعرضه على العلماء، عرض رسائل و أشعار و خطب..."(11)

و لقد أكد على بلاغة الكلام و بيانه في حديثه عن الاهتمام باللفظ و المعنى، حيث يقول: " و أن البيان يحتاج الى تمييز وسياسة، و الى ترتيب و رياضة، و الى تمام الآلة و إحكام الصنعة، و الى سهولة المخرج و جهارة المنطق،و تكميل الحروف و إقامة الوزن، و إنّ حاجة المنطق الى الحلاوة، كحاجته الى الجزالة و الفخامة، و أن ذلك من أكثر ما تستمال بها القلول، و تثنى به الأعناق، و تزين به المعاني".(12)

فهو بذلك يؤكد على اختيار اللفظ الذي يخدم المعنى، و يظهره في صورة تتشابك فيها المقاطع و العبارات لتشكل منهما نسيجا جزلا تستلذ له الأسماع و تطيب به القلوب، و ذلك حسب رأيه لا يتأتى بالسهل، فلابد من الاجتهاد و المثابرة لبلوغ درجة الابداع و الفنية، و عليه فهو يطلب اللغة الأدبية الفصيحة البليغة التي محورها البيان "، و البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، و هتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع الى حقيقته، و يهجم على محموليه كائن ما كان ذلك البيان، و من أي جنس كان الدّليل، لأن مدار الأمر و الغاية التي اليها يجري القائل و السّامع، إنما هو الفَهم و الإفهام، فبأيّ شيء بكَفْتَ الإفهام و أوضحْتَ عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الوضع "

في علاقة الدلالة بالمعنى يقول: " ثم اعلم –حفظك الله– أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة الى غير غاية، و ممتدة الى غير نهاية، و أسماء المعاني مقصورة معدودة، و محصّلة محدودة، و جميع أصناف الدّلالات على المعاني من لفظ و غير لفظ، خمسة أشياءلا تنقص و لا تزيد،أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العَقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة ".(13) في هذا الموضع يشير الى قضية الاختلاف بين اللفظ و المعنى،ذلك أن اللفظ يأخذ رسوما و أشكالا تعينه و تحدده مهما كثر عدده، بينما المعنى شيء غير ملموس، و غير معين، و ما يحدد هو دلالته التي تتنوع بين اللفظ و الإشارة و الحال...، فالمعنى الواحد، نتخير له من الألفاظ ما يتناسب مع المقام، و تحدث كثيرا عن المتلقيو ما يستوجب لارضائه.

أما حازم القرطاجني فقد حطّ رحاله عند الشعر، و اعتنى بدراسته عناية المدافع، لما حدث له –الشعر– في عصره، حيث يقول: "... و إنما هان الشعر على الناس هذا الهوان لعجمة ألسنتهم و اختلال طباعهم، فغابت عنهم أسرار الكلام و بدائعه المحرّكة... فصرفوا النقص الى الصنعة... و لأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضا ".(14)

فالاختلاط بالأعاجم انجر عنه فساد الطباع، و قلت العناية بالشعر و زاد العزوف عن الرغبة في العلم، و بذلك تدني الابداع الشعري و تقلص العطاء الفني، و حلّ محلّه صنعة الكلام يتوضّح ذلك في قوله: " ران على قلوب شعراء المشرق المتأخرين و أعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مائتي سنة، فلم يوجد فيهم على طول هذه المدّة من نحا نحو الفحول... فخرجوا بذلك عن مهيع الشعر، و دخلوا في محض التكلّم ".(15)

فكل هذه العوامل التي غيّبت لغة الأدب و الفن و أحلت مكانها الكلام العادي، و أفسدت الأذواق و لأجل ذلك حاول حازم القرطاجني بمشروعه النقدي الجديد البحث عن حلول لهذه النكسة و إصلاح الأذواق و تعديل ميزانها الذي صوّغ الرّديء، و لفظ الجيّد، حيث يقول عنها:" تداخلها من الاختلال و الفساد ما تداخله الألسنة من اللحن، فهي تستجيد الغثّ و تستغيث الجيّد من الكلام ما لم تقمع بردّها الى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن و ما لا يحسن".(16) فمشروعه النقدي حرص فيه على وضعقوانين و أسس تنطلق من تحديد ماهية الشعر و خصائصه التي ينفرد بها في تشكيل نصوصه و أهمها اللّغة التي يهدف بها التأثير في الآخر و تحريك خواطره و إحساساته، فيعطي تعريفا للشعر بقوله: " الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب الى النفس ما قصد تحبيبه إليها و يكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، و محاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، و كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإنّ الاستغراب و التعجب حركة للنفس، إن بحركتها الخيالية قوي انفاعلهاو تأثرها".(17)

فهو بهذا التعريف أحاط بماهية الشعر من خلال حصر العناصر التي تجعل منه شعرا متذوقا كالوزن و القافية و التخييل و المحاكاة، و الاغراب و التعجيب،و الشعرية، و يمحور حديثه حول التخييل الذي يعتبره العنصر الأساسي في فنية الشعر، يبيّن ذلك بقوله: "و ليس يُعد شعرا من حيث هو صدق و من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل... إذ ما تتقوّم به الصناعة الشعرية و هو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين".(18)

و في وقوفه عند التخييل يعرفهبقوله:" و التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه و نظامه، و تقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها و تصورها، أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية الى جهة من الانبساط أو الانقباض".(19)

و يتحدث حازم القرطاجني أيضا عن المحاكاة كعنصر من عناصر الشعرية، و يقصد بها التشبيه من خلال تقسيمه لها الى: " تشبيه متداول، و تشبيه مخترع".(20)

و مما سبق ندرك أن حازم القرطاجني التزم بإعادة الشعر الى مرتبته الإبداعية و الثقافية، بعدما كثر النظّامون،فحاول تبيين مفهوم الشعر و وظيفته و مظاهر إبداعه و رداءته، و حاول إعادة الاعتبار للمتلقي و جعله أساسا في العملية النقدية.

ب– حضور المتلقي:تأكد عند الجاحظ أن فعل التلقي لا يتحقق إلا من خلال التفاعل بين النص و القارئ أو بين المتكلم و السامع، و من ذلك برزت عنايته بمنظور المتلقي، يتبيّن ذلك من قوله: " و المفهم لك و المتفهم عنك شريكان في الفضل "،(21) فللجاحظ الدور البارز في وضع الارهاصات الأولى لفكرة المتلقي، و من ذلك فقد فتح المجال لارساء دعائم في العملية الإبداعية، و قد وضع شروطا تستوجب في المتلقي القارئ أو السامع، تتمثل في:

– النباهة و الاهتمام: الذي يؤدي الى الفهم و التفسير، حيث يقول: " مدار الأمر على البيان و التبيين و على الإفهام و الفهم، و كلّما كان اللّسان أبين كان أحمد، كما أنه كلّما كان القلب أشدّ استبانة كان أحمد، و المفهم لك و المتفهمُ عنك شريكان في الفضل".(22)

– حسن الاستماع و الاصغاء: حيث يذكر الجاحظ في هذا الموضع قول أبي عيّاد 'كاتب ابن أبي خالد': " إذا أنكر القائل عيني المستمع فليستفهمه عن منتهى حديثه، و عن السبب الذي أجرى ذلك القول له، فإن وجده قد أخلص الاستماع، أتمّ له الحديث، و إن كان لاهيا عنه حرمه حسن الحديث، و نفع المؤانسة، و عرّفه بفسولة الاستماع و التقصير في حق المحدّ".(23)

و في موضع آخر يقول الجاحظ على لسان بعض الحكماء: " من لم ينشط لحديثك فارفع عنه مؤنة الاستماع اليك"(24)

– القراءة الواعية التي تراعي تماسك النص و تربط بين أجزائه، و في ذلك يقول الجاحظ: " و هذا الكتاب موعظة و تعريف و تفقه و تنبيه، و أراك قد عبته قبل أن تقف على حدوده و تتفكر في فصوله، و تعتبر آخره بأوله، و مصادره بموارده، و قد غلطك فيه بعض ما رأيت، في اثنانه من مزح لم تعرف معناه، و من بطالة لم تطلع على غورها، و لم تدر لم اجتلبت، و لا لأي علّة تكلفت، و أيّ شئ أزيغ بها، و لأي جد احتمل ذلك الهزل، و لأي رياضة تجشّمت تلك البطالة، و لم تدر أن المزاح جدّ، إذا اجتلبن ليكون علّة للجد، و أن البطالة وقار و رزانة، إذا تكلّفت لتلك العاقبة.و لما قال الخليل بن أحمد: "لا يصل أحد من علم النحو الى ما يحتاج إليه، حتى يتعلّم ما لا يحتاج إليه..."(25)

فالهزل عند الجاحظ جدّ، و في البطالة رياضة و وقار و رزانة، و عن طريق الهزل يفصح عن مبتغاه دون التثقيل بعبارات الجد.

– التحرر من التعصب لفكرة أو رأي، و قبول الآخر ليتحقق التواصل بشكل صحيح، يقول: " و إذا كانت القلوب على هذه الصفة و على هذه الهيئة، امتنعت من التعرف، و عميت عن مواطن الدلالة".(26)و في موضع آخر يقول: " جنّبك الله الشبهة و عصمك من الحيرة، و جعل بينك و بين المعرفة نسبا، و بين الصدق سببا، و حبب اليك التثبت، و زّين في عينك الانصاف، و أذاقك حلاوة التقوى، و أشعر قلبك عز الحق، و أودع صدرك برج اليقين، و طرد عنك ذلة اليأس و عرّفك ما في الباطل من الذلة، و ما في الجهل من القلة".(27)

ففي هذا الكلام دعوة من الجاحظ الى الابتعاد عن التعصب و إطلاق الأحكام الجزافية دون التحلي بالموضوعية و التحرّر بالحقيقة، و التفسير المنطقي.

– الخلفية المعرفية بأسرار اللغة: و يتبين ذلك في حديثه عن البلاغة و البيان في الكلام، و في اهتمامه بالمعنى، و في اشارته الى التشارك بين الملقي و المتلقي، كما ورد في موضع سابق قوله: " و أن البيان يحتاج الى تمييز و سياسة، و الى ترتيب و رياضة، و الى مقام الآلة و إحكام الصنعة..."، و قوله أيضا: " و على قدر وضوح الدلالة و صواب الإشارة، و حسن الاختصار، و دقة المدخل، يكون إظهار المعنى، و كلما كانت الدلالة أوضح و أفصح، و كانت الإشارة أبين و أنور، كان أنفع و أنجع ".(28)

و يقول في تعريف البلاغة: " و قال مرة: جماع البلاغة التماس حُسن الموقع، و المعرفة بساعات القول، و قلة الحَرَقِ بما التبس من المعاني أو غمض، و بما شرد عليك من اللفظ أو تعذّر".(29)

من هذين التعريفين نفهم قصد الجاحظ في البحث عن الأدب الرفيعالذواق الذي يحتاج الى دارس متعمق في خبايا و أسرار اللغة، و المتلقي طرف رئيس في هذه العملية، فلابد أن يكون على علم و دراية بالابداع، و له القدرة الفائقة على التمييز بين جيد الكلام و رديئه.

و قد أشار الجاحظ الى المتلقي الضمني و هو الأديب نفسه، و أعطى مثالا على ذلك بقوله:" من الشعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتًا، و زمنا طويلا يردّد فيها نظره و يجيل فيها عقله، و يقلب فيها رأيه، اتهاما لعقله و تتبعا على نفسه، فيجعل عقله زماما على رأيه، و رأيه عيارا على شعره، و كانوا يسمّون تلك القصائد "الحوليات و المقلدات".(30)

ج– واجبات المبدع نحو المتلقي:

– موافقة القول لمقام و حال المستمع: حتى يحصل عنده الانجذاب و الفهم للمقول، يقول الجاحظ: " الكلام لا ينبغي أن يكثر و إن كان حسنا كلّه، إذا كان السامع لا ينشط له و حاز قدر احتماله، لأن غاية المتكلّم انتفاع المستمع، و قد قال الأوّلون: قليل الموعظة مع نشاط الموعوظ خير من كثير وافق من الأسماع نَبْوة و من القلوب ملامة"(31) و في موضع آخر يقول:" ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، و يوازن بينها و بين أقدار المستمعين و بين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاما، و لكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، و يقسم أقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات.(32)

الفصاحة و الإبانة: حتى يتيسر للمتلقي فهم القارئ و قصده يقول الجاحظ: " وهاج بأبي علقمة الدّم، فأتوه بحجام، فقال للحجام: أشدد قصب الملازم، و أرهف ظبّات المشارط، و أسرع الوضع و عجّل النّزع، و ليكن شرطك وخزا، و مصّك نهزا، و لا تكرهنّ أبيّا، و لا تردنّ أتيّا، فوضع الحجام محاجمه في جونته ثمّ مضى"،(33) فغموض كلام علقمة منعه من قضاء حاجته

– جزالة اللفظ و صحة المعنى، و هما أمران أكد عليهما الجاحظ في قوله: " و أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، و معناه في ظاهر لفظه، فإذا كان المعنى شريفا و اللفظ بليغا و كان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه، و منزها عن الاختلال مصونا عن التكلف صنع في القلوب صنع الغيث في التربة الكريمة.(34)

فهو يؤكد على التناسب بين اللفظ و المعنى و أن المعنى يتحقق من ظاهر اللفظ،و هذا يحتاج الى دراية كافية بالبلاغة و علم المعاني.

– تخير أوقات الابداع ليكون العطاء تلقائيا نابعا من السجية، فيكون أسهل في الوصول الى المتلقي، يقول الجاحظ: " خذ من نفسك ساعة نشاطك و فراغ بالك و إجابتها إياك"،(35) فذلك يساعد على الابداع و تصوير التجربة الشعورية بشكل طبيعي يحببه القارئ.

أما حازم القرطاجني، فقد جعل المتلقي محور نظريته الشعرية، و ذهب مذهب الجاحظ في ضرورة ربط المرسل بالمتلقي اللذين يشتركان في النص و تفعيله، و يشترط حازم في المتلقي مجموعة شروط يجب مراعاتها و يتمثل أهمها في:

– المعرفة بخصائص الشعر الفنية و الميل له، فكيف بقارئ أن يدرك مقصد النص و يؤثر فيه و هو يجهل مغالقه و لا يجد في نفسه نفحة فيه، حيث يقول: " أن تكون النفس معتقدة في الشعر أنه الحكم"، و في موضع آخر:" حيث تكون للنفس حال و هوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما بحسب شدة موافقته لتلك الحال و الهوى"(36)

– القدرة على التأويل و التفسير و فك شفرة النص، يقول حازم القرطاجني: " إنّ للشاعر أن يبني كلامه على تخييل شيء، شيء من الموجودات ليبسط النفوس له أو يقبضها عنه، و لا يكون كلامه في ذلك معيبا إذا كان الغرض مبنيا على ذلك"،(37) فعلى المتلقي التقصي الناقد للوصول للقيمة الجمالية و الفنية التخييلية للشعر.

و يتفق مع الجاحظ في القول بالقارئ الضمني الذي يعني المبدع في حد ذاته.

و في خضم اهتمام حازم بالمتلقي حدد آفاقا معرفية يجب أن يتمكن منها الأديب الشاعر يتمثل أهمها في:

– تحقيق الإثارة في المتلقي، يتجلى ذلك في قوله: " تتحرك النفوس لأقوال المخيلة "،(38) فليس بالضرورة الصدق في الشعر بقدر ما يمكن تحقيقه من إثارة في النفس جراء التخييل الشعري و إضفاء صورة الجمالية عليه.

– الدراية بخصائص الشعر و أغراضه واعتماد التلقائية في نظمه، يقول حازم: " النظم صناعة آلتها الطبع، و الطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام و البصيرة بالمذاهب و الأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحني به نحوها..."(39)

– مراعاة المقام في تخييله للمعاني، ذلك يزيد تأثيرا في المتلقي و يحدث في نفسه الاستجابة، تبعا لما ورد عن حازم: " و يحسن موقع التخييل من النفس أن يترأس الكلام الى أنحاء من التعجيب فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام".(40)

– المحاكاة و تحقيق التفاعل عند المتلقي، " أفضل الشعر ما حسنت محاكاته و هيأته، و قويت شهرته أو صدقه أو خفيّ كذبه و قامت غرابته"،(41)

فالشاعر الناجح حسب حازم القرطاجني هو ذلك الذي يتمتع بروح فنية عالية، قد تتمثل في مدى قدرته على المحاكاة و اكتسب صفة التفرد في اظهار المعنى في ثوب قشيب من الصور و التشبيهات التي تستلهمها النفوس و ترغب فيها.

2- عند المحدثين (مُحَمَّد مندور، عبد الله الغذامي):

أ- **المنهج المتبع**: اعتمد مُحَمَّد مندور في بداية رحلته العلمية على المنهج التأثري الذوقي متأثرا بالانطباعيين الغربيين، حيث مزج بين الذوق و المعرفة(42) معتبرا " العبارة الفنية و الموقف الإنساني و الاتحاد "(43) في تناوله للخطاب الأدبي، و اعتنى بالأسلوب على أساس الجمال اللغوي، ثم انتقل الى النقد التاريخي الذي اعتمده كعنصر مساعد الى جانب النقد الذوقي، حيث يقول مندور: " النقد التاريخي هو الذي يرمي قبل كل شيء الى تفسير الظواهر الأدبية و المؤلفات و شخصيات الكتاب.. و هذا يتطلب معرفة بالماضي السابق، و معرفة بالحاضر الذي يحوطهم، و تحسس للآمال التي كانت تجول بالنفوس في أيامهم، بل و أكثر من ذلك، يمكن القول بأنه لا يكفي لفهم كاتب من الكتاب أن ندرس الذين تأثر بهم، و لا الظواهر التي أحاطت به، بل لابد أن نتتبع تأثره هو في لاحقيه ".(44)

و ينتهي بالقول بأن "المنهج التاريخي في النقد مفيد من حيث أن من يأخذ نفسه به لا يمكن أن يكتفي بدراسة المؤلف الأدبي الذي أمامه، و هذا المنهج من الواجب على كل ناقد أن يرعاه مهما كانت نزعته في النقد: ذاتية أو موضوعية، لأنه من الأسس العامة لكل نقد صحيح ".(45)

و بهذا يكون اتجاه مندور دعما لمواقف النقاد القدامى في دعوتهم لاعتماد الذوق المدرب أساسا لدراسة النصوص،(46) و يرى أن الشعر: " خبرة إنسانية يتوصل اليها من هم أدق إحساسا منا بالحياة، و ليس في هذه الخبرة ما يميز شرقا عن غرب طالما أن الأصل في الابداع هو الحياة، من حيث صلتها بالإنسان الذي يحاول أن يتفهمها، و يكتشف أسرارها".(47) فالشعر و الثقافة عموما قيمتهما

في مدى ارتباطهما بالحياة التي تتمثل في إشارات مهموسة تهز مشاعر المتلقي، فالشاعر يعتمد على تجربته و صياغة فنه، ثم أن مندور اهتم بمختلف الأجناس الأدبية و لم يقتصر على الشعر.

أما عبد الله الغذامي الناقد الثقافي الذي مزج بين المناهج الغربية البنيوية و السيميائية و الأسلوبية و التفكيكية(48) ليضع منهجا ألسنيا نصوصيا للوصول الى ممارسة نقدية انطلاقتها النص، حيث يقول: " و الآن نصل الى الإجابة عن سؤالنا عن نصوصية النص كمبدأ للنقد الألسني بمدارسه الثلاث: البنيوية و السيمولوجية و التفكيكية، حيث زاوج بين النظرية و التطبيق.

ب– حضور المتلقي:

اعتبر مندور أن عملية التواصل لا تتم إلا بالمتلقي الذي يلعب الدور الفعال في قراءة الأعمال الأدبية و تأويلها، و يطلب منه أمورا أهمها:

– أن يكون على معرفة بخصائص الكتاب السابقين للمؤلف الذي يدرسه، و المعاصرين له و اللاحقين، ان استدعى الأمر ذلك، يقول في ذلك: " ... و هذا يتطلب معرفة بالماضي السابق لهم، و معرفة بالحاضر الذي يحوطهم، و تحسس للآمال التي كانت تجول بالنفوس في أيامهم،...الكتاب الذين تأثر بهم..."

– أن يعتمد على المعارف السابقة على النقد، يقول مندور: "و لقد حرصت أن أورد...أمثلة لنوعين دقيقين من المعرفة التي تسبق النقد و هما:" أصول النثر" و " أوزان الشعر"، فمن واجب المشتغل بالآداب أن يحيط علما بأمثال هذا المسائل، و ذلك لأنه اذا كانت دراسة الأدب في نهاية الأمر هي تذوق النصوص، فإنه لا غنى لمن يريد ذلك التذوق من أن يتأكد أولا من صحة النص الذي أمامه، و من استقامة وزنه و كيفية تلك الاستقامة إن كان شعرا".(49)

– أن يعتمد المنهج التاريخي، و يظهر مندور أهميته في قوله:" المنهج التاريخي في النقد مفيد...لأنه من الأسس الهامة لكل نقد صحيح".

– أن يكون ذواقا، بدليل قول مندور: " لابد أن يبدأ الناقد بتعريض صفحة روحه أو مرآة روحه للعمل الأدبي أو الفني ليبين الانطباعات التي تتركها تلك الأعمال فيها، و الناقد الفاقد للذوق لا يستطيع أن يكون ناقدا حقا، فمعرفة الأصول الجمالية و الفنية و حدها لا تكفي لتكوين ناقد".(50)

– أن يمزج الذوق بالمعرفة، و إلا يصلح بمفرده لتقييم الأعمال:" إن الذوق لا يمكن أن يصبح وسيلة مشروعة لمعرفة تصح لدى الغير إلا إذا عُلِّلَ و هو عندئذ ينزل منزلة الموضوعي.(51)

– أن يأخذ مبحث السرقات بحذر شديد،و اليوم تتمثل في أخذ جمل وأفكار أصيلة وانتحالها بنصها دون الإشارة الى مأخذها.(52)

و خدمة لهذا المتلقي استوجب على المبدع و منتج العمل الفني أمورا أهمها:

– أن يتخذ الطابع الوجداني سواء استمده من الطبيعة الخارجية أو ذات نفسه " فالشعر ليس بموضوعاته بقدر ما هو روح و ديباجة و بنص الحياة".(53)

– أن تأتي الألفاظ مشاكلة لمعانيها و ملازمة لها، فكلما تجدد المعنى يتبعه تجدد في اللفظ(54)

– أن تكون الصورة الشعرية مستمدة من معطيات الإحساس، و أكد على أهمية التجانس و التناسق بين الصور، و أصدق الصور عند مندور " ما كانت ممكنة في الواقع لم ينتزع منه فعلا"

و يمثل بقصيدة عريضة " يانفس": و القلب وا أسفي عليه ++ كالطفل يبسط بين يديه

– أن يتخذ موسيقى الشعر وسيلة للتعبير الى جانب الذوق، حيث ساق مندور قصيدة الشاعرة 'ملك عبد العزيز' في قصيدتها "في غسق" حيث كان مطلعها: و السحاب الجون يحتل الأفق++ و السكون لم يوحي بالقلق(55)

– أن يدرك القيمة الحسية للهمس في الشعر لما له أثر في النفس، و مثال ذلك ما أورده مندور: "قصيدة أخي" لمخائيل نعيمة يتوفر فيها الهمس و التي يقول فيها الشاعر"

" أخي! ضبح بعد الحرب غربي بأعماله

و قدس ذكر من ماتو و عظم بطش أبطاله"(56)

فترى الشاعر يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه في نغمات حارة.

بينما عبد الله الغذامي، نجده اتبع منهجا مغايرا في التعامل مع أطراف العملية التواصلية، حيث غيب دور المؤلف جزئيا و ركز على النص و القارئ بوصفهما محوري العملية النقدية، و الفهم حسب رأيه يعتمد على المنتج الحقيقي للنص ألا و هو القارئ، يقول الغدامي عن المؤلف:" في أصله قارئ ظل يمارس القراءة، و منها كتب ليقدّم نفسه لقراء آتين مثله، و هو عندما كتب اعتمد على الوعي الجمعي للغة، و ذلك الوعي الذي تدرب فيه حينما كان يقرأ. و هو عندما كتب فإنه صاغ نصا جماعيا: جماعيا من حيث لغته، فهي لغة الأمة، و لغة ذلك الفن الأدبي المعين. و جماعيا من حيث طاقاته الفنية، إذ إن كل كلمة في النص محمّلة بإيحاءات اكتسبتها الكلمة من تاريخ استخدامها في الماضي،و من واقع استخدامها الحاضر "(57)

و يؤمن عبد الله الغذامي بفكرة المتلقي الضمني من قوله:" الشاعر هو أول قارئ لقصيدته بعد ولادتها، هذا القارئ الذي ينسل من الشاعر هو الأقدر على فهم مواضع القوة و مواضع الضعف في نصه، فيعيد سكب القصيدة، يصقل و يهذب، يحذف و يضيف او يتخلى كليا عن ولادة القصيدة التي هي علامة على الإجهاض لا الخلق".(58)

و يشترط في المتلقي القارئ أن يكون:

– القارئ المختلف الرحالة الذي يجول في فضاء النص بكل طلاقة و حرية في التأويل فهو يشبهه بـ " البدوي لا يرى على الأرض حدودا تمنع حركته و ترحاله، و كذا القارئ لا تحده حدود ما بين نص و نص و لا حتى داخل النص أو خارجه".(59)

– إذا وقع تشابه لاشارات النص و دلالاته بما في ذهن القارئ، هنا لابد للقارئ أن يخضع لسلطان النص، و يستجيب لدواعي التجربة الجمالية و يسمح للاشارات بالتحرك الحر في خياله، و بذلك يحدث أثر النص في نفسه، يقول الغدامي:"... فإن تسلط القارئ هنا، ضاع النص، و سيفرض القارئ مخزونه من الكلمات بسالف تاريخها على اشرات النص، و تتم إعادة الكلمات الى سجنها مرة أخرى".(60)

– الاستزادة بكم معرفي و علمي يساعد المتلقي على تحقيق انسجام نقدي جمالي مع النص و الخطاب المراد استنطاقه و تحديد القراءة النقدية المناسبة له.

– اتخاذ رؤية نقدية جديدة تعتمد على المزج بين التراث و الحداثة، يظهر ذلك في قول الغدامي: " البنيوية و التشريحية و السيميولوجية لدى كتابنا هي ممارساتنظرية و تطبيقية، فيها من الثقافة العربية أضعاف ما فيها من الفرنسية و الأنجليزية، و ربما أن فيها من الذاتية الشخصية للمؤلف المعين أكثر مما فيها من العموميات الثقافية و التاريخية المأثورة بالوعي العام".(61)

خاتمة

من خلال ما تقدم نخلص الى أن المتلقي احتل الريادة عند نقاد التراث، و كذا عند المحدثين، مع بعض الاختلافات الطفيفة التي ظهرت من خلال النماذج المعروضة، تبعا لمنهج كل في عمله النقدي،

فكل من الجاحظ و حازم القرطاجني و مُحَمَّد مندور و عبد الله الغذامي، يلتقون في رسم صورة المتلقي المثالي الذي يسعون لايجاده و ما يتميز به من خلفية ثقافية و معرفية تعينه على القراءة الواعية للنصوص، و ترفع من ذوقه و إحساسه، لتكون نظرته النقدية مبنية على رهافة الحس و صحة الطبع و سلامة الفكر من سقم الأحكام الذاتية غير المعللة، و من ذلك نستنتج أن حضور المتلقي فرض

نفسه على الساحة النقدية قديما و حديثا، و أخذ باعا من اهتمام النقاد الذين جعلوه محورا تدور حوله العملية التواصلية، واتخذوه شريكا يقيم المنتوج الأدبي و يوجهه، و بذلك فهو يعتبر إضافة للغة من حيث كونه دارس ناقد دارس في رحبها، و حتما سيأتي بالجديد في كل خطوة يخطوها، و في كل إنجاز يحققه.

الهوامش:

---

1. **مُحَمَّد بن مكرم بن منظور**،لسان العرب، د.ط، القاهرة، دار المعارف، 1981، مج5، ص 4065.
2. **غازي مختار طليمات**، أدبنا القديم و نظرية التلقي، مجلة الأدب الإسلامي،مج 6، عدد 23، 1420هـ-1999م، ص 4.
3. **مصري عبد الحميد حنورة**،سيكولوجية التذوق الفني، القاهرة، دار المعارف، 1985، ص 67.
4. **الجاحظ أبو عثمان عمرو**،البيان و التبيين، تح: درويش جويدي، ط، 1. بيروت، المكتبة العصرية، 2001، ج1، ص 203.
5. —. نفسه. ج2. ص 145.
6. —. نفسه. ج1. ص 78.
7. الجاحظ الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط2، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1965، ج3، ص 7.
8. —. نفسه. ج1. ص 10.
9. —. نفسه. ج1. ص 11.
10. —. نفسه. ج1. ص 48.
11. الجاحظ، البيان و التبيين، تح: درويش جويدي. مرجع سابق ،ج3، ص 128.
12. —. البيان و التبيين، مرجع سابق. ج1. ص 14.
13. —.البيان و التبيين، مرجع سابق، ج2. ص 76.
14. **حازم القرطاجني**،منهاج البلغاء و سراج الأدباء،تح: مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الاسلامي، 1981، ص 124.
15. —. نفسه. ص 10.
16. —. نفسه. ص 26.
17. —. نفسه. ص 71.
18. —. نفسه. ص 63.
19. —. نفسه. ص 89.
20. —. نفسه. ص 96.
21. البيان و التبيين، مرجع سابق،ج1، ص 11.
22. الجاحظ،البيان و التبيين، تح: عبد السلام هارون،القاهرة، مكتبة الخناجي، 1998 ج1 ص 11.
23. —. البيان و التبيين،تح: درويش جويدي، مرجع سابق،ج2، ص 41.
24. —. نفسه. ج2. ص 105.
25. —. الحيوان، مرجع سابق. ج1. ص،ص 37، 38.
26. —. نفسه.ص85.
27. —. نفسه. ص،ص11، 12.
28. —. البيان و التبيين، مرجع سابق. تح: درويش. ج2. ص 75.
29. —. نفسه. ص 88.
30. —. نفسه. ج1. ص 203.
31. —. رسائل الجاحظ(رسائل في التشبيه)،تح: عبد السلام محدد هارون، د.ط، مكتبة الخانجي،1384هـ/1964م،ج3، ص289.

32. ـــ. نفسه. ج2. ص- ص 138- 139.
33. ـــ.نفسه، ص380.
34. ـــ. نفسه. ص 83.
35. ـــ. نفسه. ص135.
36. **حازم القرطاجني**،منهاج البلغاء، مرجع سابق،ص- ص 120- 122.
37. ـــ. نفسه. ص 33.
38. ـــ. نفسه. ص121.
39. ـــ. نفسه. ص 39.
40. ـــ. نفسه. ص 90.
41. ـــ. نفسه. ص 71.
42. **عمار بن زايد**،النقد الأدبي الجزائري الحديث،الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990، ص 123.
43. **يوسف حسن نوفل**،نقاد النص الشعري، ط1 مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية، 1997. ص،ص 40، 41.
44. **مُحَمَّد مندور**، في الأدب و النقد، د.ط،القاهرة : دار النهضة، مصر للطباعة و النشر، د.ت. ص،ص 20، 21.
45. ـــ. نفسه. ص 21.
46. ـــ. النقد المنهجي عند العرب و منهج البحث في الأدب و اللغة. مترجم عن لانسون و مايبه،د.ط، مصر، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، د.ت، ص 381.
47. **جابر عصفور**، نقد الشعر عند مُحَمَّد مندور،مجلة عيون المقالات. د.ت، ص 97.
48. **عبد الله الغذامي**،تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة،بيروت : دار الطليعة للنشر، 1987، ص 81.
49. **مُحَمَّد مندور**،في ميزان الشعر،ط1،تونس، مؤسسة بن عبد الله، د.ت. ص 7.
50. ـــ. النقد و النقاد المعاصرون. مصر : نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، د.ت. ص 185.
51. ـــ. في الميزان الجديد، مرجع سابق،ص 7.
52. ـــ. النقد المنهجي عند العرب، مرجع سابق،ص359.
53. ـــ. الشعر المصري بعد شوقي،القاهرة، مكتبة نهضة مصر، د.ت. ص 121.
54. **ربيع عبد العزيز**،مُحَمَّد مندور و نقد الشعر،الفيوم، دار رياض الصالحين، 1994، ص91.
55. **مُحَمَّد مندور**،النقد المنهجي عند العرب، مرجع سابق،ص 359.
56. ـــ. نفسه. ص78.
57. **عبد الله الغذامي**،الخطيئة و التكفير،المركز الثقافي العربي، د.ت. ص 129.
58. ـــ. الكتابة ضد الكتاب،. بيروت، دار الآداب، 1991، ص129.
59. **عبد الله الغذامي**،تأنيث القصيدة و القارئ المختلف،الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2005،ص،ص 160، 161.
60. **عبد الله الغذامي**،تشريح النص، مرجع سابق،ص،ص 13، 14.
61. ـــ. ثقافة الأسئلة مقولات في النقد و النظرية،مكتبة دبي الرقمية، د.ت، ص 203.

التراث وفاعلية التأويل بالسياق الخارجي

***د. قسول فاطمة**

جامعة علي لونيسي العفرون ـ البليدة 2 ـ

يعدّ التأويل من المفاهيم الكبرى الّتي توقف السيميائيون الغربيون عندها أمثال : بول ريكور، أمبرتو إيكو وهانس جورج غادامير Hans George Gadamer، ولقد تفاوتت تعريفاتهم له، إلاّ أنّها في الوقت ذاته تتقارب وتتشابه، لأنّها تحوم حول مفهوم واحد ، ففيلسوف التأويل جورج غادامير استند على النص الهايدغري الّذي لم ينظر للتأويل بل استخدمه وجعل قيمة الفكريّة تأتي من نحو تطبيقه ، فكان أن أحدث هذا التأويل تغييرا شاملا في أسلوب الكتابة الفلسفيّة، لينطلق به هذا إلى حيّز السؤال الفلسفي، بشموله وآفاقه ليتسع مفهوم النص ليشمل اللّغة ويستوعب السؤال الفلسفي ، ويغدو للتأويل أكثر من طريقة ومنهج ويصير فلسفة حداثويّة في قراءة الحداثة ، أمّا بول ريكور فلم يهتم بتنظير التأويل باعتباره منهجا فلسفيا ، بل ذهب إلى ممارسته على ضوء قراءاته الشموليّة لأهم التيارات الفلسفيّة المعاصرة مستخدما مفاهيم هذه المذاهب كمراجع تأويليّة.

1/ التأويل والتراث (المصطلح/ المفهوم /الماهية):

أصل مصطلح الهرمنيوطيقا أو التأويل Hermeneutics مستمد من هرمس Hermes وهو إله يوناني كان رسول الآلهة إلى البشر، المنوط به تفسير كلام الآلهة وتبليغ نبوءاتها، التي تتطلب فهمًا وتفسيرًا، ومن هنا أذيع مصطلح الهرمنيوطيقا في العصر الوسيط باعتباره مصطلحًا مدرسيًّا لاهوتيًّا يشير إلى ذلك العلم أو النظام المعرفي الذي يحكم من خلال مجموعة من المبادئ والقواعد– عملية تفسير نصوص الكتاب المقدس التي تتطلب فهمًا وتفسيرًا بسبب غموض معناها، حتى يصبح هذا المعنى مقبولاً ومنسجمًا مع العقائد الإيمانية[1].

التأويل في اللغة من أول ، قال ابن منظور في بيان معنى الكلمة" الأوْل الرجوع، آل الشيئ يؤول ومآلا رجع، وأول إليه الشيء رجعه.."[2]، أي معناه الرد والرجوع والتعريف ذاته جاء به ابن فارس في قوله" وقولهم آل ، بمعنى رجع .." [3]، كما جاء بمعنى التفسير والوضوح والتدبر عند الفيروزبادي في قوله:"أوّل الكلام تأويلا، وتأوّله: دبّره وقدّره وفسّره، والتأويل عبارة الرؤيا"[4]،كما أن المصطلح كان له حضور في المصحف الشريف في أكثر من موضع حيث أخذ معنى المآل أو المرجع أو المصير.

أما في المعنى الاصطلاحي، فالتأويل عبارة عن تأملات عمليّة أو قراءات تفكيكية، فجيامو غاتيمو (J ;Gatimou) يعرفه بأنه" ليس مجرّد وصف للواقع أو تفسير مطابق للنص، وإنّما هو إحالة"[5]، أي إجراء فني يتدخل في لحظات معينة ليحيل على النص الأدبي المقروء، ويضيئ بعض جوانبه الخفيّة، حيث يهدف إلى فهم أفكار الآخرين عبر علاماتهم ليحصل الفهم عندما تستيقظ التمثلات والأحاسيس في نفس القارئ، فهو " ليس مجرّد شرح ألفاظ ولا تفسير العبارة ولا فهم لمعنى شيئ من السطحيّة المتعجلة الواثقة، ولكنّه يحيل على مفهوم التأويليّة Herméneutique الّتي هي شبكة معقّدة من الإجراءات وجهاز متطور من القنوات والأدوات، الّتي بواسطتها أو بواسطته نستطيع التحكم في نظام التلقي، بحيث لا نستعمل النص المقروء ولكن نؤوّله تأويلا لا نقول فيه أيّ شيئ من محض الاجتهاد ، ولكنّنا نحاول أن نستخلص من عناصره بناء على معالم سياقيّة ونسقيّة شبكة من المعطيات والقيم ، التي تخوّل لنا من حيث نحن قرّاء محترفون أن نقارب النص المقروء انطلاقا من إجراء منهجي صارم"[6]، والقراءة ليست معطى تجريدي تمكننا من الحديث عنها كفاعلية واحدة منسجمة في كلّ زمان ومكان ولدى كل الأشخاص، فهي تفاعل دينامي بين معطيات النص والخطاطة الذهنيّة للمتلقي، ليتسّم التأويل هنا بإجراءاته وماهيته بالتعدديّة والاختلاف ، ذلك أنّ كل إجراء للقراءة لا يستطيع إلاّ أن يتعدّد بتعدّد أشكال الكتابة داخل الجنس الواحد.

فتحديد مفهوم التأويل ووضع تعريفات له مهمّة فرضت نفسها، حيث ندين له بالحصاد الغني لمجموع المعاني والدلالات الّتي تخفيها النصوص الأدبية والمحتجبة وراء مجموعة من الأساليب والصياغات، ليبدو لنا نصّا قائما في التأويل، غير أنّنا لا نفهم أنّ قيامه (النص) على هذا العنصر يعني تبدّله أو تغيره بل يعني تحوّله بالنظر إلى قيمه من حيث أنّها قيم فنيّة.

أما تعريف التراث في اللغة مثله مثل الميراث وهو ما يخلّفه الميت عقب وفاته، فقد جاء في لسان العرب " .. والتراث والإرث والميراث، ما ورث، وقيل: الورث والميراث في المال والإرث في الحسب، والتراث ما يخلّفه الرجل لورثته.."[7].

وفي الاصطلاح فهو "مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ"[8]، فهو ذلك الكم المعرفي العلمي والأدبي والفني الذي خلّفه أجدادنا وأسلافنا، وقد حظي التراث بمختلف أشكاله بالاهتمام بداية من التراث الحضاري، والتراث القومي والتراث الشعبي و التراث الأدبي، فعلى مستوى الأدب أثيرت قضية استلهامه للتراث وتوظيفه في الأعمال الأدبية والتي اتخذت شكلين: الأول تسجيلي تكتفي بإحياء التراث ومحاولة بعثه وهو هنا عبارة عن وسيلة وتقنية لتحقيق غاية، والثاني توظيفي يستلهم التراث ليكون أداة فعالة في التعبير عن الواقع المعاصر[9]، ذلك أن عملية التمازج والتفاعل التي يقوم بها الكاتب هنا بين ما يأخذه من التراث والواقع المعيش هي التي تبرز الفرق بين مجرد النقل والتوظيف،حيث يتطلب التعامل مع هذا الشكل مستويين: مستوى الفهم أو الاستيعاب، ثم مستوى الاستثمار أو التوظيف، وطبعا لا يقف الأمر عند حدود التوظيف، بل الأمر يتعدى إلى وجود قارئ/ متلقي حذق يسدّ الفجوات التي خلقت جراء تعدد الدلالات والإيحاءات ما يفتح مجالا خصبا للتأويل.

من هنا فنحن نتطلّع إلى فتح أقفال التراث العربي الموظّف بواسطة مفاتيح التأويل ، وليس من اللاّئق اتهام القراءات التأويلية لهذه النصوص المتعلّقة بالعمل الإبداعي على أنّها إسقاطات تعسفيّة أو تدخل النسبي الّذي يمثّله النص التراثي في المطلق الّذي يمثّله النص، بل هي عودة بمثابة تحقيق وجودنا نحن ووجود النص الفعلي ووجود تراثنا، "فالتأويل يحفر في طبقات النصوص المترسّبة والمتراصّة في ذاكرة التراث قصد الكشف عن حقائق دفينة ، فآلية التأويل لا تنفكّ عن صرامة في فحص النصوص وقراءات التراث"[10]، فحضور الحس التراثي في العمل الإبداعي ضروري لكل قراءة ، ليتشكّل بذلك الوعي التأويلي الّذي يكون محرّكه جوانيّة الفهم وبرانيّة الحوار ، فهذه الإمكانية المتوازنة والمعقّدة شرط من شروط حياة النص ، وكأنّ التعالق مع التراث يزيد من تناصي قوّة الرؤية والبصيرة لدى القارئ.

فالتأويل فعل إيجابي يعمد إلى إثراء النص وتوليده وانتعاشه ، إذ أنّنا لو أقفلنا أبوابه وحكمنا بإبعاده قضينا بإبطال معنى النص الحاضر بالإضافة إلى إبطال المعاني الّتي تأتي بها النصوص الخارجيّة ، ولما كنّا اعتقدنا بأن يكون هناك رأي ينشأ على أنقاضه رأي آخر، لتختمر هذه الآراء كلّها وتتلاقح فتكوّن مادة للعقل، " فالعلاقة بين المتلّقي والمتكلّم هي علاقة تقاطع وتداخل ، يحاول المتلقي من خلالها أن يتجاوز المنطوق الظاهر للنص إلى مجاهله، فيلجأ إلى التأويل الّذي هو سعي للوقوف على مقاصد المؤلّف والالتفات إلى كثافة المعنى وتفاصيله بين وجوه الدلالة ، ويعبر من ثمّ إلى التفكيك الّذي يهتم بفراغات النص و تقويته و الحفر في طبقاته"[11]، ليتبيّن لنا الحقل المعرفي الّذي يشتغل عليه التأويل في فحص النصوص ، وذلك بتجاوزه للتصوّر الكلاسيكي لفهمه لمستويات الحقيقة الّتي يتضمنها ، فتأويل النص التراثي يتم وفق ما يستدعي له النص الأصلي من توصيل المعنى وتبيين ما تمّ من إنجاز ، و ليس هناك نصوص قديمة وأخرى حديثة بالمعنى الحرفي ، لأنّ كل القضايا تتأتى حداثتها من اكتشاف القرّاء أو رؤيتهم، وتأويلهم لها من منظور جديد، وإحساس جديد وفق قدراتهم ووفق تغيرها هنا.

ومن ثمّ فإنّ صرامة المنهج في سبيل تأويل موضوعي لحقائق النص والتراث، يقود القارئ إلى الكشف عن أثر هذه التعالقات النصيّة، ومنطق اشتغالها الّذي يقوده إلى الخروج من العتمة والغموض إلى وميض الوجود، وهنا

إميليو بيتي (Imilio Bity) يقترح أربع قواعد في الممارسة التأويليّة[12]:

*استقلالية الموضوع : الّذي تتوخى إدراكه أو معرفته ، ينبغي إدراك وتمثّل المعنى انطلاقا من النص نفسه دون قسر أو إملاء خارجي.

* مبدأ الانسجام : تأويل كليّة الموضوع بإدراك أجزاءه الّتي تضمن وحدة وانسجام هذا الموضوع

* راهنيّة التأويل : إعادة بناء موضوعة التراث في اللّحظة الراهنة كتجربة تأويلية خلاّقة يعبّر من خلالها المؤوّل عن نوعيّة إدراكه للموضوع التاريخي والتراثي.

*وحدة الفهم : ربط الراهنيّة الحيويّة الّتي يحياها المؤوّل مع الرسالة الذي يحملها موضوع التراث ، بمعنى إتيكا السماع الشاعري لما يقوله نص التراث ولما يكشف عنه من حقائق.

فهذه القواعد المقترحة كفيلة لاشتغال النصوص والآثار وتفسيرها وفق مناهج موضوعيّة، فالقارئ كما سبق وقلنا يقرأ النص بعيدا عن أي خلفيّة ، أي أنّه ينطلق من النص نفسه ليغوص فيه محاولا نزع الغطاء عنه والكشف عمّا يخفيه ، وإذا قابلنا بين إنتاج النصوص وفهمهم لها نجد أن المبدع أو الكاتب يستعمل إجراءات صياغيّة كإدماج النصوص التراثيّة في نصّه الحاضر ، بحيث يقوم بوضع خطّة لهذا المحتوى العلائقي بين كل من الحاضر والماضي محاولا بذلك خلق انسجام بينهما ، لتنفهم عمليّة النص هنا على أساس أنّها عمليّة ميكانيكيّة بسيطة لوحدات نصيّة أتت من مخزن التراث لتشتغل على إنتاجيّة العمل الراهن، وتأويلها أيضا سيكون راهني ، لكن كل هذا عبارة عن حالة خاصّة لفعل خلاّق، منطلق من مبدأ التفاعل النصي مع العديد من الوحدات النصيّة الأخرى في مستويات مختلقة ، لتصبح علاقة النص المبنيّة على الاستدراك في كلّ أجزاء المتن، ملمحا للانسجام ووحدة الفهم ، وإنّ إدراك القارئ لما تحتويه جعبة التراث من دلالات، يعني تحقيق اشتغال نصي يهدف إلى تثخين النص المركزي وبلورة إنتاجيته ، كما أن حضوره يقوم بأعمال نصطلح على تسميتها بأعمال تحتيّة، تحتاج إلى قراءة واعية ذات وعي تأويلي، "فالقراءة الجادّة مثل الكتابة الجادّة، محفوفة بالمشقّات مثلها مثل أي عمل جديد منتج وخلاّق، إنّها معاناة حقيقية مرهفة تماما مثل معاناة الكتابة ، إذ أنّ بينهما من أشكال درجات التعالق ما يجعل إحداهما محايثة للأخرى أي شرط وجود تحقّق لها"[13] ، والنصوص المميّزة حقا نقرأها حتّى نشعر بأنّنا ندرك أنّها نتاج قراءات كثيرة ومضيئة، لمئات النصوص الّتي تحضر فيها بطرق وصيغ تستعصي على حصر واحد،فالتأويل المطبّق هنا لا يدعو فقط إلى متهج استمولوجي في قراءة التراث، وإنّما إلى تشكيل وعي تأويلي قوامه الحس التاريخي والنقدي، في تناول موضوعات التراث وعقلانيّة متميزة في فحص أصوله واكتناه تركيبه ، وهذا ما يسمي بالتأويل بالسياق الخارجي.

فالنص التراثي كنص خارجي ذو سياق خارجي، يعدّ ملمحا نصيّا يوظّف في الاشتغال على تحقيق رغبته ونصيّته، ذات البنية الكثيفة التي تجعله منفلتا من كلّ دلالة قارّة ، فهذه السياقات الخارجيّة تضع النص الحاضر ضمن سياق خاص ،ومنظور معين يعبر عن السيلان أو التدفّق اللاّنهائي للمعاني، " فلا أدب يمكن أن يبدع في غياب أو تغييب تصوّر ما للأدب السابق ، فكل ذلك يمثّل ذاكرة النص الّذي تمتلئ به ذاكرة الكاتب"[14] .

فالارتباط بالسياقات التراثيّة يعني الارتباط بالمستقبل ، وغياب أي صلة بالماضي في أي صورة لاسيما في الجانب الثقافي والأدبي يعني ضياع الحدود بين ما كنّا عليه وما سنكون عليه ، والنص هنا يعمل على أن يلقي بقارئه داخل معناه، ليقوم التأويل على السير في الطريق الفكري الّذي فتحه له،" فالنصوص الّتي يقرؤها المؤوّل ليست مواضيع أو نصوص مستقلّة ومعطيات مطلقة ، وإنّما هي أفاق منصهرة من تأويلات وقراءات آنيّة، تشكلت في الحاضر هنا والآن، وأخرى تأسست في الماضي، وعليه ينخرط التراث بكلّ إمكانياته وكموناته الدلالية والرمزيّة والتأويليّة والتاريخيّة في آنيّة الحاضر، تصبح كل قراءة لنص أو أثر فني أدبي أو فلسفي، هي قراءة وتأويل للتراث ما دام هذا النص أو هذا الأثر، هو نسيج علاقات تأويليّة وخطابيّة مثبتة تشكلت في التاريخ ، فهو تأويل لتأويلات أخرى

عملت على فهم بنية التراث، واستقصاء وظيفته وصلاحيته، ليتّخذ النص أو الأثر صورة وعاء، يحتوي على تأويلات وتصورات وخطابات ومناهج سابقة، ليحتوي أيضا على افتراضاتنا الخاصّة وتأويلاتنا وقراءاتنا الراهنة"[15].

إن الرواية الجديدة وفق ما سبق قوله بإنجازاتها في الشكل والمضمون تفترض في مؤوّلها الثقافة الواسعة، الّتي تتناسب وروح العصر، تفترض فيه مواكبة تطوّرها ونموّها ، فمسايرته بانتظام لهذا التطوّر الأدبي، يعني أنّه من السهل عليه التفاعل معه هذا النبض الجديد، ضمن الحدود الّتي يتّخذ فيها هذا الأخير موضوعا ، فالتراث يخلق نصوصا تتشظى في نص آخر ، لتقترب فيما بينها مشكّلة مجريات التفاعل ، وبتفكيك المتلقي للصورة الكليّة إلى وحدات جزئيّة ، يأتي التأويل الّذي يعتمد على سياق منطق الباطن النصي، والّذي لا تحدّه مفاهيم مسبقة تحيط به لتؤثّر فيه، "فغياب الطريق يصبح شرطا أساسيا للمعرفة غير المتحيّزة لدى القارئ ، الّذي يسلّم سلطانه للعالم المجهول في أثناء عمليّة القراءة، الّتي هي في إعداد التأويل التوليدي من أجل خلق التأليف الثاني "[16] ، وهكذا نفهم أنّ النص السردي يهب نفسه للمتلقي في توافق مدهش، لا بدعوة لاحتوائه مرّة واحدة حتّى لا يوشك على امتلاكه، واختزان أبرز معالمه ، فالتأويل لا يقوم على مبدأ الأخذ بالتفسير الحرفي ،وإنّما يقوم على اختيار تطبيقي عملي غايته تلبية رغبة المؤوّل في توسيع تجربته من خلال الآخر ، أي من خلال التواصل الأدبي بالماضي ، لتتجلى لنا حدود تأويل النص بفتح أبواب التراث والولوج في عالمه واستقصاء أبعاده ، فلكّل باب قفل ومفتاح ولكلّ حجاب كشف وإيضاح، وأقفال التراث الموظّف تفتح بواسطة مفاتيح التأويل ، وجعل هذا التراكم المادي والرمزي السميك يشتغل في حركة دينامية وصيرورة دؤوبة.

من هنا يتغلغل التراث السردي بكلّ إمكانياته وكموناته، الدلاليّة والرمزيّة والتأويليّة والتاريخيّة في آنيّة الحاضر ، لتعدّ القراءة على هذا المنوال قراءة وتأويل التراث، باعتبار هذا العمل نسيجا من العلاقات التأويلية والخطابيّة تشكّلت في التاريخ، ووعاء يحتوي على تأويلات وتصوّرات وخطابات سابقة ،بالإضافة إلى احتوائه على افتراضات قراءته وتأويلاته الراهنة ، لنستنتج بذلك ما يلي: [17]

* انفتاح النص على الوجود التاريخي.

*العلاقة بالنص تؤوّل إلى الالتقاء بالتراث.

* ما قبل التأويل أو الفهم أو القراءة أو التأويل الراهن، هي أفاق منصهرة أو عوالم متداخلة.

* ما قبل النص والمضمّن أيضا في النص، ينصهر أيضا مع النص في " أفق " =السياق (متبدّل ومتغيّر).

إن التقاء النص بالتراث يسعى إلى إثبات أهميّة الحوار، ودوره في فاعليّة الفهم، وواقعيّة التفاهم، " فكل حوار حقيقي يستلزم أنّنا نميل بالاتصالات إلى الآخر، ونمنح رأيها اهتماما خاصا ونلج إلى الفكرة ولكن ليس لفهم الفرد في عينه، وإنّما ما يقوله ويعبّر عنه"[18] ، وهنا تتحدّد فاعليّة اشتغال النص التراثي داخل النص الإبداعي، بحيث يؤدي وظيفة المشاركة في بلورة المعنى وإضفاء الدلالة.

ب / التراث ، التأويل ، الحقيقة ، محنة السؤال ومهنة المساءلة:

إنّ قراءة التراث كما سبق وقلنا تتطلّب وعيا تأويليّا ، لأنّ هذا الأخير يشتغل على تصعيد أفق النص وكذا تصعيد إجراءاته ، ليطرح شبكته المرهفة على محيط واسع، يشمل كل الممارسات المتراكمة والأنظمة الإشاريّة والشفرات الأدبيّة ، وذلك هو مستوى التفاعل النصّي، فهو لا يؤسس لظاهرة التداخل بين النصوص فحسب، ولكّنه أيضا إجراء لاكتشاف ماهيتها، أي إجراءات تأويلها ، لينفتح هذا التفاعل النصي على بعد تأويلي، يشتغل على إقامة العلاقة الغائيّة بين آنيّة العمل وتاريخيّة بعض مكوناته.

والحقيقة أنّه لا سبيل أن يندرج كل ما يقع في العمل من أعمال أخرى في شق منسجم ذي دلالة شاملة، إلاّ بواسطة عمليّة تأويل واسعة تتغيّا القبض على الدلالة العامّة والخاصّة بالنص ، فالمؤوّل هو الضمانة لاشتغال التراث، فهو بمثّل عدسة تشريحيّة تمتزج وتلتقي في بؤرة موحّدة، خيوط أشعتها متناثرة هنا وهناك ،وبين الهنا والهناك تتجلى أهميّة التراث واشتغاله على كشف الحقيقة التاريخيّة واللحظة الراهنة، فيشار ساغاني (Yachar Saganie) يقول:" يتّخذ الفهم دوما دلالة التطبيق ، لأنّ التأويل الّذي نمارسه

في حقّ التراث يرتبط دوما بالسؤال الّذي نطرحه، أي مشكلاته الخاصّة، وإمكانية أن يقدّم النص المقروؤ إجابة لهذه المشكلات"[19]، فإعادة بناء البنيات النصيّة واستثمار نوادرها ،يصوّغ التأويل معرفة تنير عتمة الحاضر ،وتستنطق صمت النص وتفصح عن حمولاته الفكريّة ، ليصبح التعرّف عليه معرفة مشربة بالنكهة ، وليس معنى هذا أنّنا نجد في النص التراثي حلولا جاهزة لمشكلاتنا ، وإنّما تطويع التراث وتنويره يجعله يشتغل وفق الحاضر ويتماشى مع "فالوعي التأويلي يعكس ظهور التراث، وانصهار أفاق الماضي والحاضر في حقيقة الفهم ، فهو يتضمّن إنارة وتنوير حاضرنا الراهن وحالتنا الواقعيّة، ليتأسّس بموجب هذا التعايش بين التراث والنص الحاضر نوع من (إتيكا الحوار) ، من حيث أنّه تفاعل يفضي في الحقيقة إلى كشف وإيضاح، أو بمعنى آخر إنارة وفي نفس الوقت محايثة لفاعليّة الوظيفة التاريخيّة للتراث، وواقعيّة التساؤلات لقوى الحاضر.

وبالتالي يمكننا القول أنّ التراث به حقيقة تستجلى في هيكله وحركته ، تشتغل هذه الحقيقة ذات الوظيفة التاريخيّة على التحاور مع الحاضر، الّذي يتطلّب القراءة والتأويل لكشف العلاقة الّتي تربط بين كلّ منهما، وهنا مفتاح التأويل ضروري لحلّ أقفال التراث، "فلغة التأويل هي لغة الحدود الّتي تصل بين المرئي واللاّمرئي "[20] ، وبمجرّد ما ينفتح بابه ويستغل يفقد هذا المفتاح قيمته ، غير أنّ تعدّد القراءات والتأويلات وانتقال النص من زمان إلى زمان يبقيه محافظا على نداه ، لتبدو الحقيقة اشتغال على مواد الماضي، أو استخدام لمعاييره، أو إعادة بناء لنماذجه، أو صوغ لحقائقه، أو إنتاج لموضوعات، أو تشكيل لخطاباته ، فالآليات الّتي نوظّفها في قراءة التراث واستقراء آثار اشتغالها في النص، تمثّل بالنسبة إلينا المرآة الّتي بواسطتها نرى راهننا المثقل بالمشكلات والمفارقات، ليكون التراث كأنّه قضيّة الحاضر نفسه ، لأنّ الحاضر هو حركة وصيرورة تتفاعل، في داخلها منجزات الماضي، وممكنات المستقبل تفاعلا تطوريّا تصاعديا ، وهذا كلّه يتم وفق مبدأين اثنين الّذين أقرّ بهما الناقد حسين مروة[21]:

*مبدأ وعي الصلة بين تراثنا الثقافي وتاريخ التطوّر العربي.

*مبدأ وعي الصلة بين ماضينا وحاضرنا من جهة، وبين تراث الثقافة العربيّة من جهة أخرى.

ليصبح النص التراثي ضروري لانكشاف النص الإبداعي الحاضر ، باعتباره ماهية يحاول الوعي إدراكها بمساءلة هذا التراث المعتنق لمنظور هذا الزمان ، وتصبح العلاقة علاقة تطبيق قضايا ومسائل الماضي على اللّحظة الرّاهنة وفق وعي تاريخي، " فالتطبيق أو ترجمة التراث على اللّحظة الراهنة ليس إجراءا لا حقا على الفهم وإدراك المعنى ... يتعلّق الأمر بانصهار وامتزاج أفاق الحقيقة المكتشفة في النص أو التراث والحقيقة المنتجة في الحاضر..... الفهم هو فن ترجمة وتوظيف حقائق التراث، ويدلّ أساسا على النشاط الفعلي للتاريخ ، يصنعنا هذا النشاط ككائنات تاريخيّة، بقدر ما نصنع التاريخ بإرادة الفهم وأخلاقيّة التفاهم أو الحوار ، ليؤدي (النحن) و(التراث) أدوارهما في مسرح النشاط الفعلي للتاريخ، ويتبادلان لعبة السؤال والجواب، وضرورة المساءلة والتجاوب"[22] ، فعملية التجربة التأويلية هي إنتاج الحقيقة الّتي يخلد إليها النص السردي ، فهي الفوّارة الّتي تنبثق منها الدلالات الّتي يستحيل استنفاذها.

وممّا سبق طرحه، نخلص إلى القول أنّ ارتكان الكتّاب إلى الموروث السردي ومعايشتهم لسياقاته النصيّة، يجعل من الحاضر مرجعا للأزمنة ، وذلك تبعا للحوار الّذي يحدث بين الماضي كزمن محدّد ومحدود، والحاضر كزمن لاحق أكثر اتساعا وتعقيدا، وكذلك هو الأمر بالنسبة للفضاء النصي الحاضر، فهو الآخر يصبح مرجعا لفضاءات نصيّة تراثيّة وأساليب لغويّة مسكونة بالتنوّع والاختلاف، وكأنّ هذا الحاضر مناسبة تستدعي الموروث موضوعا لا يصاغ ولا يكتسب ملامحه، إلاّ بمواد ثقافيّة تعود إلى زمن وفضاء آخر وأساليب أخرى ، تقوم بالاشتغال بوعي أو من دون وعي على دعم وشدّ أوصال وتكثيف وتحقيق إنتاجية، هذا الزمن الّذي لا يتماسك وإن تماسك فلا يتم ذلك إلاّ بأدوات تنتمي إلى زمن رحل ، ليأتي دور القراءة الّتي تقوم على كشف وتنوير النص السردي وتوسيع أفق هذا العالم النصي التفاعلي، العالم الّذي أصبح خاصّا بالمتلقي وحاضر الذات القارئة، فالقراءة الفاعلة لهذا الموروث تخلق قارئا يقوم باستنطاق وتفسير وتأويل شفرات هذه النصوص الموظّفة ، ليولد بذلك نص مختلف يحيل على أزمنة و فضاءات نصيّة

خاصّة وأساليب نصيّة لا تقول ما تشاء بل ما شاءت الكتابة المبدعة أن تقول ، ولا تطرح من الأسئلة إلاّ ما وضعه المبدع،" فالنص منتوج ينبغي أن يكون المصير التفسيري قسما من آليته التوليديّة الخاصّة"[23]، لتنصبّ عمليّة التفسير والتأويل على هذه النصوص السرديّة التراثيّة والّتي تمثّل للقارئ الممرّات الّتي يحاول أن يسلكها، ليغتصب ما يوحي به النص من دلالات ومعان ومعارف ، والحقيقة أنّ الأصل في "مسألة تأويل النصوص انبثقت من ميدان التراث المكتوب"[24] ، الّذي في مرآته ينعكس كل ما هو موجود في حاضرنا، بل ما نفكر فيه ونريد معرفته عن ذواتنا ، بل كلّ ما قد لا يبين لنا في أي مكان ، لأنّ ذلك هو نحن ، وعبر كلّ هذا تتجلى لنا فاعليّة وخصوصيّة اشتغال التراث داخل النص السردي.

الهوامش:

[1]. ينظر: سعيد توفيق، ضرورة التأويل بوصفه توجهًا معرفيًّا،https://www.alittihad.ae/article/42381/2017

[2]. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط/3، 1994،مادة أول، المجلد الأول،ص:130

[3]. ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون،دار الفكر،د/ط، د/ت، ص:98

[4]. الفيروزبادي، القاموس المحيط،مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان،ط/3،2012،ص:963.

[5]. كلمة رئيس التحرير ، مطاع صفدي ،مجلّة العرب والفكر العالمي ،ع/ 3 ، صيف 1988 ، ص:1

[6]. عبد الملك مرتاض ، نظريّة القراءة ، تأسيس للنظريّة العامة للقراءة الأدبيّة ، دار الغرب للنشر والتوزيع،د/ط، د/ت،ص:180

[7]. ابن منظو ر: لسان العرب، ، مجلد7 ، مادة ورث،ص: 701.

[8]. فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط/9 ،ص99.

[9]. ينظر:نوال مساعده، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز ،دار الكرمل ، عمان ، 2000 ،ص:161/160

[10]. عبد الملك مرتاض ، نظريّة القراءة ، تأسيس للنظريّة العامة للقراءة الأدبيّة ،ص:180

[11]. عبد القادر عميش ، الأدبيّة بين تراثيّة الفهم وأدبيّة التأويل ، مقاربة نقديّة لمقول القول لأبي حيّان التوحيدي ، وهران، منشورات دار الأديب ، د/ط ، د/ت،ص:123

[12]. شوقي الزين ، تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر الغربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي ، د/ط ، د/ت، ص:36

[13]. شوقي الزين ، تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر الغربي المعاصر)، ص: 43

[14]. سعيد يقطين ، الأدب والمؤسسة والسلطة نحو ممارسة أدبيّة جديدة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،ط/1، 2002، ص:23

[15]. شوقي الزين ، تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر الغربي المعاصر) ، ص:40

[16]. المرجع السابق ، ص:40

[17]. عبد القادر فيدوح ، مدخل لقراءة القصيدة الجزائريّة المعاصرة ،التصفيف الصوتي والمختبر،ط/1،1994، ص:74

[18]. شوقي الزين ، تأويلات (فصول في الفكر العربي المعاصر) ، ص:41

[19]. شوقي الزين ، تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر الغربي المعاصر)، ص: 42

[20]. مُحَمَّد خير البقاعي ، بحوث في القراءة والتلقي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب سوريا ، ط/1،1988،ص:76

[21]. خليل دياب أبو جهجهة ، الأدب بين التراث والروافد الأجنبيّة ، دراسات عربيّة ، مجلّة فكريّة اقتصاديّة اجتماعيّة ، دار الطليعة، العددان 8/7، مايو يونيو ، 1989 ،ص: 91

[22]. شوقي الزين ، (تأويلات وتفكيكات) فصول في الفكر الغربي المعاصر،ص:59

[23]. محمّد خير البقاعي ، بحوث في القراءة والتأويل ،مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا،ط1،1998/، ص: 121

[24]. هانس جورج غادامير ، فن الخطابة وتأويل النص ونقد الأيديولوجيا ، تعليقات ميتا نقديّة حول كتاب " حقيقة وطريقة" ، مجلّة العرب العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي العربي،ع3،1983/ ، ص:5

نظرية التلقي في النقد الجزائري بين فتوح الحداثة والتأصيل التراثي
–قراءة في تجربتَي د.حبيب مونسي ود.عبد الكريم شرفي–

أ/عبد السلام لوبار

جامعة علي لونيسي–البليدة 2

الملخص:

لم يعد بدعا من الرأي أن يُصاحب المناهجَ الغربيةَ احتفاءٌ كبير إذا هي انتقلت إلى البيئة النقدية العربية، إلى درجة تخرجهم عن طور الموضوعية فينسبون كل الفضل إلى البيئة المنتجة لهذا المنهج النقدي وينسون أفضال سابقيهم ممن كان لهم حظ الإشارة إلى هذا النوع من المقاربات النقدية للنصوص والنابعة من خصوصية الثقافة واللغة العربيتين، وهذا الاحتفاء إما أن يكون عن جهل بالتراث النقدي العربي أو استهانة به حتى كأنه ليس شيئا مذكورا، لذلك سنؤتى من الحظ أن نلقي إطلالة على تجربتي أهم ناقدين جزائريين خاضا غمار نظرية التلقي ونعني بذلك الأستاذ الدكتور حبيب مونسي، من خلال كتبه "فعل القراء النشأة والتحول" و"فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى" و"نظريات القراءة في النقد المعاصر"، والدكتور عبد الكريم شرفي في كتابه "من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة"، كأنموذجين بارزين في المسيرة النقدية الجزائرية لنقف على أهم تمثلات التراث والحداثة في المؤلفات المذكورة، بين ذاتية التناول وموضوعية المنهج، إذ أن الاهتمام بالقارئ لا يعدم وجودا في النقود العربية القديمة لكن الغفلة التي طبعت الرؤية النقدية للنقاد "العرب" حدت من إمكانية الإفادة من هذا المنجز.

الكلمات المفتاحية: نظرية التلقي، القراءة، جمالية التلقي، عبد الكريم شرفي، حبيب مونسي.

Abstract :

It is no longer a matter of opinion that the Western curriculum should be accompanied by a great celebration if it is moved to the Arab critic environment, to the point of graduating them from the objective stage. This celebration is either ignorant of the Arab critical heritage or underestimated even as if it is not mentioned, so we will come out of luck to take a look at the experience of the most important Algerian critics fought the theory of receptivity, namely Professor Habib Mounsi, from During his books "The Rise of Reading and Transformation", "The Philosophy of Reading and Problems of Meaning" and "Theories of Reading in Contemporary Criticism", and Dr. Abdel Karim Sharafi in his book "From Philosophies of Interpretation to Reading Theories", as two prominent models in the Algerian critical march to stand on the most important representations of heritage. Modernity in the literature mentioned, between subjectivity and objectivity of the curriculum, since the interest in the reader does not exist in the ancient Arab money, but the negligence that printed the critical view of the "Arab" critics limited the possibility of benefiting from this achievement.

Keywords: Receiving Theory, Reading, Aesthetic Receiving, Abdul Karim Sharafi, Habib Munsi.

1–التلقي بين الأصالة والمعاصرة:

رافق النقد مسيرة الأدب طيلة مراحله المختلفة، منذ بدائيته وذوقيته ونما معه ليكتسي طابعا أكثر منهجية حين بدأ يتناول مجتمع النص ومؤلفه، ثم غير النقد اتجاهه وصرف اهتمامه عن سياقات النص إلى أنساقه، وقام على هذا الاهتمام كثير من الدراسات التي اهتمت بالنص الأدبي وحده، لكن نتائجها ظلت نسبية بسبب تركيزها على جوانب معينة من النص على حساب جوانب أخرى

يفترض أن لها الأثر الأكبر في صناعة معنى النص الأدبي، ما برحت هذه المناهج ردحا من الزمن تستنطق النص طوعا أو قسرا دون أن تنتبه إلى أن المنتج الحقيقي لمعنى النص هو قارئه، الأمر الذي تفطنت له مدرسة كونستانس النقدية الألمانية على يد أشهر منظريها هانس روبرت ياوس و ولفغانغ إيزر، التي وقفت على شروط تفاعل القارئ والنص لتشكيل المعنى.

ترجع صياغة الاهتمام بالقراءة في صناعة معنى النص بشكل واضح كنظرية مكتملة المعالم إلى سبعينات القرن العشرين، بعد أن كان مقتصرا على بعض الإشارات الفردية حيث نبّه الكاتب الإنجليزي "لورنس ستيرن" في القرن الثامن عشر إلى مشاركة القارئ في إنتاج معنى النص إذ "أنَّ أصدق اعتراف بذكاء الآخرين يفرض على المؤلف عدم تجاوز الحدود المعقولة، ليترك للقارئ حق بناء تصوره الخاص للنص"[1]، ويسير جون بول سارتر في الاتجاه نفسه حين يؤكد على أهمية القارئ في إنتاج النص الأدبي، ويعترف بأنَّ "الفعل الإبداعي ما هو إلا لحظة غير مكتملة وغامضة لإنتاج الأثر الفني...إنَّ عملية الكتابة تستلزم عملية القراءة...إنَّ المجهود المشترك للمؤلف والقارئ هو الذي يبرز هذا الشيء الملموس والخيالي الذي هو عمل الروح"[2]، لكن تطور الاهتمام بالمتلقي وارتقاؤه ليبلغ مبلغ النظرية لم يكتمل إلا مع الجهود المضنية "لياوسوإيزر" بعد استفادتهما من الإسهامات النظرية للفيلسوف "إدموند هوسرل" الذي بلور فلسفته "الظاهراتية" القائمة على بحث تشكل الوعي من خلال تفاعل الذات والموضوع، وكذا طروحات "الهرمنيوطيقا" الفلسفية خاصة أعمال "هانز جورج غادامير"؛ إذ يستعين بأليات الهرمنيوطيقا للفهم والتأويل، فأصبحت بذلك مدرسة "كونستانس"-بعد بنائها تصورا جديدا لمفهوم العملية الإبداعية-منبع نظرية التلقي، فأعادت القارئ إلى مكانه الصحيح في الدراسة النقدية، بعد أن كان عنصرا هامشيا بل ومهملا، فصار معنى النص مرتبطا بتطبيق استراتيجية تتضمن توقعات حركة القارئ، حين يتخطى حدود البنية اللغوية إلى عوالم القراءة والتأويل[3]، فيصبح الفهم نتيجة لقاء وتواصل بين النص وقارئه مؤطرا بآليات نظرية التلقي التي تكفل له إنشاء علاقة صلة وتفاهم بينه وبين النص.

إنه لمن الإنصاف لجهود النقاد العرب القدماء، الاعتراف بتفطنهم إلى أهمية القارئ في تشكيل معنى النص بداية من النص القرآني الذي حمل دعوة صريحة إلى التأمل والتدبر فقال تعالى: {أفلا يتدبرون القرآن، أم على قلوب أقفالها} (مُحَمَّد-24)، وثبت أن الرسول عليه الصلاة والسلام توفي ولم يفسر من القرآن إلا جزءا يسيرا ليفسح الطريق أمام المتأولين حتى قال "عبد الله بن مسعود": "من أراد العلم فليثوِّر القرآن"، وتثويره مناقشته ومدارسته والبحث فيه، وذهب "ابن قتيبة" إلى أنَّ الشاعر يبتدئ بالمقدمة الطللية ليميل نحوه القلوب ويستدعي إصغاء الأسماع إليه بحسب ما جلبت النفوس من الغزل والتشبيب ليقرب شعره للمتلقي[4]، ونجد "عبد القاهر الجرجاني" يدعو المتلقي إلى إعمال نفسه، وإذكاء قريحته ليتأمل ما يعروه من استحسان تجاه النص، ويجعل المتلقي الحقيقي من يكشف مكنون الجمال في النص، ويدرك ما خفي منا المعاني فيه "لأنَّ أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس"[5]، وقد عرف هذا الأمر عند البلاغيين القدماء بمراعاة مقتضى الحال، فليس أدل على القارئ من مراعاة حاله حتى ليكون لكل قارئ معانٍ يستنبطها أو يتأولها بحسب حاله، حتى قال "ابن رشيق" "يقول الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل فيأتي كل واحد بمعنى"[6]، إلا أنَّ هذا المتلقي لم يُسمَّ اصطلاحا بالمتلقي بل كان في الغالب يسمى مخاطبا، لكن التسمية لم تنف عنه أوجه التأويل، بحسب ثقافة المتلقي وكفاءته القرائية "لأن الكلام إذا كان قويا احتمل لقوته وجوها من التأويل، بحسب ما تحتمل ألفاظه، وعلى مقدار قوى المتكلمين فيه"[7]، وقد أثر عن "المتنبي" قوله: "اسألوا ابن جني فإنه أعلم بشعري مني"، مع ما يبتدر من السمة الموضوعية التي اكتساها النقد العربي القديم إذا ما قورن بنظرية التلقي الحديثة التي فتحت المجال أمام لا نهائية التأويلات قبالة لا نهائية القراءة، فقد ضبط النقد العربي التأويل بمدى احتمال النص للغة المؤولة، يظهر ذلك في ورع المؤول للنص القرآني في التماسه أحسن مخارج النص، عكس الكثير من التأويلات الحداثية التي تحرفه عن مراده.

أ–1–حبيب مونسي وتنظير القراءة:

يعد الناقد "حبيب مونسي" من أبرز النقاد المعاصرين المهتمين بنظرية القراءة فقد أخذ على عاتقة تبسيطها ونقلها إلى القارئ العربي، باعتباره أغزر النقاد إنتاجا في حقل نظريات التلقي والقراءة، وألف في هذا المسار عددا من المؤلفات أهمها "فعل القراء النشأة والتحول" و"فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى"، و"نظريات القراءة في النقد المعاصر" وتتميز المؤلفات بالتركيز على الجهود التأصيلية للمنظرين منذ القدم، ويبين في مقدمة كتابه "نظريات القراءة في النقد المعاصر" أنه لن يكتفي بترديد المقولات المستوردة ترديدا خاليا من أي وعي بالجذور المفرزة للنظرية، لكنه سيسعى إلى فتح الباب أمام أهم الإشكالات التي تتيح للناقد العربي التعامل مع المشروع الجديد، بل إمكانية التجاوب معه والإفادة منه لتكوين رؤية خاصة أصيلة، أو بديلة طالما حلمت بها المدرسة النقدية العربية[8]، إذ يرد القراءة إلى المنبع الديني في القرآن الكريم "إذ ليس من باب المصادفة أن تكون أول كلمة يفتتح بها الوحي فعلا آمرا...وكل عقل سوي إذا ألزم نفسه أمر القراءة كان بمقدوره أن يطلع على الكتابة الكونية[9]، إذ أن القراءة المطلوبة هي الإجابات عن الأسئلة الكونية، وهذا لا يتأتى إلا بالنظر الفاحص الدقيق المنبثق عن عقل سوي فهم مراد أمر الله بالقراءة في كل ما يحيطه من نصوص، بيد أنَّه يقر أن "فعل القراءة مكابدة مستمرة، تصاحب الإنسان من أول سؤال يتفوه به، إلى آخر اقتناع يستقر عليه"[10]، مثل ذلك القراءة التي تجابه الناقد في تتبع مسار نظرية القراءة في النقد العربي لذلك سنختط مجالا يتناول النماذج المختلفة للمسارات التي انتهجها الناقد حبيب مونسي في كتبه التمهيدية سواء من حيث الأسس النظرية المتصلة بها أو من حيث الخصوصيات التي عمل الناقد على إضافتها سعيا منه لتطويع النظرية داخل البيئة النقدية العربية، بما في ذلك تطويرها، خاصة في محاولة قياس نظرية القراءة على النص القرآني؛ كون تعدد تفسيرات القرآن دليلا على أنَّ المعنى من صنع القارئ، لأن من أصول نظرية القراءة في الفلسفة الغربية مردها إلى الهرمنيوطيقا المتصلة بتفسير النصوص المقدسة لا سيما العهدين القديم والجديد[11]، لذلك يركز حبيب مونسي على ترادف فعل القراءة والتفكير في ثنايا الطرح القرآني لفعل اقرأ[12]، لكن ما يفرُق عن الطرح الغربي أن التعامل مع النص المقدس كان حكرا على رجال الدين، الذين تطلب منهم ملكة لغوية خاصة، لأن النص كان مكتوبا بلغة أخرى غريبة تماما هي اللغة اللاتينية، ثم لا ترخص لها البوح بأسرارها إلى العامة[13]، كتاب "نظريات القراءة في النقد المعاصر" مجموعة من المقالات التقديمية للقراءة بصفة عامة قبل الوصول إلى نظرية القراءة كمصطلح لذلك نجده يفصل تعريفات القراءة التي خصص لها الفصل الأول منه، إذ حاول الوقوف على أهم المحطات التاريخية والتطورية لمنهجية للقراءة من استئثار رجال الدين بها، إلى افتكاكها منهم من قبل المثقف الغربي، لتدخل ضمن نطاق اختصاصه، وتؤلف مع الكتابة وجهين لعملة واحدة، وكل قارئ يضمر ذاتا كاتبة في داخله، ويخلص في نهاية الفصل إلى التعريف الاصطلاحي للقراءة وهو كونها عراكا مستمرا وواعيا بين ذاتين تتساكنان وتختلفان في آن عن طريق جملة من الاستراتيجيات تؤدي بالقارئ إلى استكشاف أبعاد النص وعناصره ومكامنه ومجاهله، باعتبار القارئ الموقِّع على شهادة حياة النص، لكن هذا الكشف يبقى صورة واحدة من صور القراءة دون أن يتخذ صفة الحقيقة، مستدلا بذلك على شروح (قراءات) ديوان المتنبي التي فاقت الثلاثين شرحا، أشهرها "لابن الأثير" و"ابن جني"، و"ابن سيده" و"الصاحب بن عباد"، و"أبي حيان التوحيدي" و"الواحدي"[14].

يؤكد حبيب مونسي في الفصل الثاني من الكتاب على تقاطع العلاقة بين الكاتب والقارئ وناشر الكتاب فيما يسميه بسوسيولوجيا القراءة التي تكشف رحلة النص من منظومة فكرية إلى أخرى وكل المراحل التي يقطعها –سواء عرفت أو جهلت–لتكتب له الحياة أو الموت عن طريق جملة من المؤثرات أو المؤامرات التي ترفع نصا على حساب آخر، أو تصبغه بصبغة استهلاكية ودعائية يتم فيها إعداد الجمهور المتلقي عاطفيا لتلقي النص[15]، لأن هذه العوامل تؤثر في سيرورة النص الأدبي وبالتالي مقروئيته عن طريق الاهتمام بالذوق العام، وإبراز أنواع أدبية تحت غطاء مدارس أدبية، ويستمد حبيب مونسي الفكرة من منجزات "روبير إسكاربيت" في كتابه "سوسيولوجيا الأدب"، حين اعتبر النص موضوعا في زجاجة وملقى في البحر ينتظر من يلتقطه، فهنا يخرج النص من سيطرة مؤلفه، ثم

لا يدري كم سيلبث ضائعا قبل أن تتلقفه يد لا يدري كنهها ولا نوعها ولا جنسها ولا مستواها الثقافي والاجتماعي، لذلك تحاول سوسيولوجيا الأدب تتبع رحلة النص ما استطاعت بدءا بدراسة كل ما يرتبط به من وسائل اتصال ونشر وتلقٍ، فيستعير مصطلحات علم الاقتصاد (الإنتاج، التسويق، الاستهلاك). ويبحث علم اجتماع الأدب أيضا في صلة المؤلف والمجتمع بالخلق الجمالي للنص، والتحليل الاجتماعي للتراكيب والصور في الأدب، ويحاول الربط بين الأدب وواقعه الاجتماعي، كالمجتمع العشائري الذي ولَّد الأدب الملحمي، ثم قيام المدنية ومفهوم الدولة الذي أسس لأدب درامي بما فيه فنون الرواية وغيرها[16]، بحكم أن السلطة المهيمنة التي تصنع حقيقة النص وصورته النهائية هي القارئ وأن الكاتب الناجح هو الذي يعبر عما كانت تنتظره الفئة الاجتماعية، عن طريق توارد الأفكار والإحساس بالمشاعر ذاتها.

يعرض حبيب مونسي طروحات "روب غرييه"و"غولدمان" في معالجة السيران الاجتماعي للنص بعيدا عن منجزات مدرسة كونستانس التي لم تكلف نفسها عناء التحري عن التلقي في النصوص الأدبية، كما فعل "جاك لينهارت" الذي تابع بحوث اسكاربيت حين تتبع مسار النص الأدبي والتغييرات التي تطرأ عليه نتيجة ممارسة القراءة في عدة بلدان: ألمانيا، اسبانيا فرنسا، إذ أصبح العنصر المنوط بالسؤال هو فعل القراءة وطبيعة القارئ وروافده الثقافية التي هي مناط تعدد القراء، لكن الروابط الملاحظة بينها هي (وحدة اللغة، وحدة الثقافة، وحدة البدائه، الجمهور)، تبعا للبلد الواحد وإذا اختلفت هذه الروابط فإن القراءة تتغير تبعا لتغير الثقافةوالإيديولوجيا وعليه يمكن تمييز ثلاثة أنماط قرائية (القراءة الظاهراتية، القراءة العاطفية، القراءة التحليلية التركيبية)، ويمضي في استقراء عمليات القراءة ليثبت أنَّ مسألة تعدد القراءات ملقاة على عاتق القارئ وتبعا لِوعيه، وأنَّ القراءة تتكيف مع النظام السياسي والنسق الإيديولوجي السائد عند القراء، مما يجعل من عملية القراءة عملية مؤدلجة، إذ لا يمكن الاطمئنان لها كمقياس لجودة النص، وأنَّ التجرد "المزعوم" المنبثق عن ظاهراتيةهوسرلأكذوبة أثبتتها الدراسة الميدانية[17]، لأن مفاهيم هوسرلوإنغاردن التي تأثر بها ياوسوإيزر تقتضي محاولة قراءة متجردة من أي معارف سابقة للظاهرة من شأنها أن تعيق الفهم الناتج من تفاعل القارئ والنص، إلا أنَّ هذا التجرد حسبما خلصت إليه الدراسة السوسيولوجية من الصعوبة التي تصل إلى حد الاستحالة، لذلك نجب الناقد حبيب مونسي في الفصل الثالث يتناول مسألة سيميائية القراءة التي تتجاوز الشكل الخطي للنص إلى مدلولاته المكتنزة والمبطنة عن طريق الاستجواب. وما تنطوي عليه القراءة السيميائية من أنواع تخرج الكتابة من مستواها الخطي إلى مستويات أخرى تسبح فيها العلامات وتكسر الحدود وتخصب فيها المفاهيم وتشحن بدلالات توسع مجالها المعنوي لتضم كل المعاني التي يمكن للقارئ بما أوتي من عبقرية قرائية تتيحها له شروطه الإيديولوجية والسياسية والثقافية، أن يستنطق النص ويؤكد حبيب مونسي على أنَّ النص المقصود هو نص القراءة لا نص الكتابة وليقوله دلالات تقترب منه وتشتط في آفاق التأويل، لأن السيميائية سترفع النص إلى خارج أسوار اللغة فتحيل الزمن إلى كتلة واحدة يتلاشى فيها الماضي والحاضر والمستقبل، ويتلاشى المكان وأشراطه، فلا يحدها حد ولا يتحويها بعد[18]. يستعرض حبيب مونسي في هذا الفصل الجهود السيميائية لدي سوسير وبارت وهيلمسليف وشتراوس في تنبؤهم لمستقبل علم العلامات اعتمادا على نظرته الشمولية إلى نظام التواصل البشري، "فالعلامية تضع الأسس العامة لعلم الرموز وأبنيتها المختلفة، وكيفية استخدامها في الرسائل بجميع أنواعها، ولهذا تعد الحلقة المركزية التي تحيط بعلم اللسان الذي يقتصر على التواصل بالرموز اللغوية"[19]، لذلك أحال "بيرس" العالم كله إلى علامة لأنه كان يزعم أنَّ باستطاعته أن يدرس كل شيء "الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزيقا، علم الأحياء، الجاذبية، الديناميكا الحرارية، البصريات، الكيمياء، التشريح المقارن، الفلك، علم النفس، علم الأصوات، الاقتصاد، التاريخ، العلوم، لعبة الورق، الخمر، علم الأرصاد الجوية،كموضوعات للسيميائيات[20]، ليجعل من هذا مسوغا للقراءة السيميائية للنص الأدبي إذا رمنا تفجير دلالاته وبعث المعنى فيه، ويستشهد مونسي في هذا الفصل بتجربة "عبد الملك مرتاض"السيميائية المؤسسة على جملة من المبادئ أولها عدم قدرة منهج واحد على قراءة النص الأدبي لإظهار معانيه كلها لذا لابد من تظافر جهود كفاءات نقدية متعددة، طلبا للابتعاد عن

النقص، ثم إمكانية التركيب بين المناهج أو كما يسميه "التهجين المنهجي"، لتصبح أقدر على العطاء والرؤية، ثالثا مناسبة هذا التركيب المنهجي للجنس المقروء (رواية قديمة أو حداثية، أو نصا شعريا)[21]. وأنَّ من مسوغات القراءة السيميائية ارتداء النص لجملة من الأقنعة المركبة على طبقات يقتضي الكشف عنها تعدد الفعل القرائي[22]مقرًا بذلك مبدأ من مبادئ نظرية القراءة هو القراءة الجمعانية، التي تزيد من كفاءة التركيب المنهجي حتى تتكشف هذه الأقنعة.

يصل حبيب مونسي في الفصل الرابع إلى بسط نظرية القراءة كما أعتمدها نقاد مدرسة كونستانس بعد كل تلك المقدمات التمهيدية في الفصول السابقة، ويعترف بصعوبتها نظرا لتعدد مشاربها وتشعب طرقها، إضافة إلى أنها تدعو إلى التكامل بين المعارف، مادامت هذه القراءة هدما للمعتقدات السابقة، مع بناء جديد يتخذ من خيبة التوقع أساسا له، باعتبار هذا النص دافعا للقارئ إلى مراجعة مواقفه كل مرة، ويحاول التمييز بين مصطلحات التأثير والتلقي والقراءة والتأويل والنص والقارئ.

إذًا يقر حبيب مونسي بصعوبة الفعل القرائي لحداثة دخوله إلى البيئة النقدية العربية، لا سيما بعد اعتماده الكلي على المنجز النقدي الغربي، إذ أن المحاولات التأصيلية لم تعد السطور الأولى من هذه الكتب التمهيدية، ولم تجاوزها إلى البحث المنقب التي يصل إلى المنطلقات الفكرية للنظرية، رغم أن الناقد أبدى وعيا بارتباط القراءة بالنص القرآني وتعدد التفاسير حوله، واستناد هذه التفاسير إلى منظومات فكرية مختلفة، دعم ذلك القراءات الحداثية المعاصرة للقرآن الكريم التي كان يمكن أن تشكل أرضية صالحة يبني عليها الناقد جهوده ليتمكن من تطويع النظرية العربية في قوالب عربية مناسبة جدا، لكن يبدو أن تسارع البحث وتعمقه في مجاهل القراءة يبدي كل مرة أغوارا من الغموض ومتاهات من الحيرة، لأنها لا تهتمبقطب واحد فقط من أقطاب العملية الإبداعية بل تدور حول أقطابهاالأساسية (النص، الكاتب، القارئ)، وكل قطب منها له عالمه الخاص المليء بالتصورات والتخصصات، تحوج كل مرة إلى قراءة ترتيبية تضع كل المعطيات جنبا إلى جنب، مستفيدة من بعضها لمحاولة الوصول إلى عمل متكامل، لكن هذا العمل متعذر اليوم، متروك للتاريخ، وقصارى الناقد حبيب مونسي أن يقدم الخطوات الأولى للنظرية تقديما تاريخيا كما رسمها أعلامها "هانس روبرت ياوس"، "وولفغانغإيزر"، "كارلهاينشتيرل"، و"راينر فارنينغ"، من خلال ما يلي[23]:

-أشكال المعرفة

-التلقي والتأثير

-القارئ وأفق الانتظار

-القراءة والتأويل

-العمل الأدبي: النص/القارئ

وتتأتى صعوبة نظرية القراءة من انفتاحها على كل الجهود التي من شأنها المساهمة في إثراء النظرية، وعدم رغبتها في أن تكون منهجا مكتفيا بذاته مستقلا عن غيره، وهذه النظرة الشمولية تتم من خلال تقاطع ستة اتجاهات؛ هي النظرية المعرفية (الفينومينولوجيا، التأويل)، محاولة الوصف أو الاستدلال (البنيوية، الشكلانية الروسية، الإجراء المادي التاريخي، الإجراء الديالكتيكي)، المحاولة النظرية التجريبيةالسوسيوأدبية (سوسيولوجيا الجمهور وسوسيولوجيا التذوق)، المحاولة السيكولوجية (البحث في أجيال القراءة والقراء)، محاولة نظرية التواصل (السيميوطيقا)، المحاولة السوسيولوجية للتواصل الجماهيري، ومحاولة التركيب بين هذه الحقول المختلفة هو إرادتها ضبط المفاهيم السائدة كالنص والشعرية والأثر والعمل الأدبي كون النظرية تراجع المفاهيم وتعيد تشكيل الوعي من خلال هدم المسلمات، أما إيزر فيرى أن مكمن الصعوبة هو محاولة وصف التفاعل الحاصل بين النص والقارئ والظروف المسيطرة على هذا التفاعل[24]. يعود حبيب مونسي في معرض حديثه عن جمالية التلقي إلى ربطها بالتراث ليشير إلى بعض الإشارات البارقة بداية بتذوق الوليد بن المغيرة لمعاني القرآن الكريم إلى كتب الإعجاز التي تزخر بنصوص تشرح المعاني الناتجة عن تدبر القرآن، كنصوص الرماني الذي سبق إلى مفهوم

أفق التوقع تحت مسمى العادة، والخطابي ومفهوم الوقع الجمالي، وإنَّ على النقاد أن يتتبعوا بجدية النصوص التراثية التي اهتمت بالتلقي كونها تضارع أو تفوق النظرة الغربية إلى القراءة حتى لا يتهموا بالتبعية العمياء[25].

لقد حاول مونسي في بحثه مساءلة قضايا القراءة والتأويل والتلقي كي يصل إلى الآليات المحركة للعملية، ويعتبره مدخلا جيدا لأعمال لاحقة يكمل فيها هذه المساءلة التي فتحت الباب أمام إشكالات أخرى تعتور نظرية القراءة في البيئة العربية خاصة، التي مازالت النظرية تخطو فيها خطواتها الأولى، ويتطلع إلى إسهامات تجود بها البحوث العربية في هذا المجال، دون الاستسلام إلى ما تكرمت به علينا النظريات الغربية بأدواتها المفروضة علينا والتي تحد من القدرة الإبداعية للنقد العربي، إذ أنَّ للذات العربية من المعرفة والخبرة والفطرة السليمة ما يمكنها من تجاوز طروحات الفكر الغربي.

أ-1-1التجربة التطبيقية للقراءة النقدية:

وأما كتاب "فعل القراءة النشأة والتحول"، فإنه يعد جهدا تطبيقيا لنظريات القراءة مشاكلة لرؤية ياوس التي تعيد تشكيل التاريخ الأدبي حين انتهج المقاربة التطبيقية خص بها مونسي أعمال الناقد عبد الملك مرتاض، لذلك ضمنه العنوان الفرعي التالي (مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض)، عبر سبر جملة القراءات التي تناولت أعماله لأن القراءة التي تعتري النص هي التي تفكك آلياته وتعري مرتكزاته لإعادة تشكيل الذوق والأدبية فيه، وسعى إلى التوفيق بين نمطين من القراءة: الحداثية والأصولية، وكعادة الناقد في جهوده التنظيرية يحاول المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة.

يفتش الكاتب عن هواجس الكتابة عند عبد الملك مرتاض في الفصل الأول (القراءة النشأة والتحول)، ويعتبرها دوافعا للجهود النقدية لمرتاض أولها هاجس الريادة، ثم هاجس المنهج وهاجس الانتشار الذي يقوم القارئ فيه بالدور الريادي، ويعالج في الفصل الثاني مفهوم النص ومصطلحاته عند عبد الملك مرتاض، وعدد تجليات النص من خلال تعدد الرؤية المنهجية عنده بدءا من المناهج السياقية حين يكون النص عبارة عن وثيقة، ثم عطَفَ على المناهج النسقية التي تعتبر النص شكلا، إلى نظرية القراءة التي تنظر إلى النص كأثر فني، ثم نص جامع. ووقف مونسي على دوافع التحول المنهجي عند مرتاض وهي بحسبه رد على الافتراءات الاستشراقية أو انفتاح على المناهج الغربية.

الفصل الثالث من الكتاب كان مواجهة للتصورات الغربية في محاولة لتأسيس منظور ذاتي قام به عبد الملك مرتاض ردا على علمنة الأدب وقولبته في قوالب مغلقة، إذ يقدم عدة تقسيمات للنص الأدبي وكيفية التعامل معه عن طريق القراءة التي يقول بها القارئ ما لا يستطيع النص قوله، ثم كيف تحمل المستويات القرائية اهتماما خاصا تجاه كل نص، وكيف تكون حوارا للنصوص في كل نشاط. وأراد الناقد في الفصل الرابع الخروج ببعض النتائج المؤطرة للفعل القرائي الذي يقدمه مؤسسا له على رؤى حداثية ومقدمات تراثية حيث خلص إلى ضرورة الأصالة في أي عمل، مع تكريس مبدأ التواصل بين المواقف الحضارية، تواصلا واعيا، ثم محاولة التأصيل للجهد الموجود في الحضارة المقابلة ذلك لأن التأصيل يتبث الدعائم التي من شأنها إرساء أي نظرية وإعطاؤها الشرعية في أبعد صورها كي لا تبقى مبتورة عن تراثها فتعاني ما عانته الكثير من المناهج الواردة بهذه الطريقة المحتفية بالتقليد الأعمى، ويؤكد على مبدأ الاستفادة الانتقائية وفق الحاجات التي يتطلبها النقد العربي[26].

أ-2-عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلة نقدية في النظريات الغربية الحديثة):

يستعرض الناقد عبد الكريم شرفي مجمل النظريات التي ارتبطت بفعل القراءة استنادا إلى التصورات الغربية، فقد قام بجهد ترجمي وتعريفي في نقل النظرية من بيئتها إلى النقد العربي، كون النظرية من الأهمية بمكان إذ حاولت تصحيح السائد في الدراسات النقدية والأدبية ردحا من الزمن، نعني منها تلك التي ركزت على السياقات المرافقة للنص أو المؤثرة في تشكله، وتلك التي محضت الاهتمام بالنص فقط، مهملة في ذلك صانع المعنى الحقيقي الذي حسبها لم يلق العناية المناسبة، ويتناول الكاتب موضوع الانتقال المنهجي من

الهرمنيوطيقا إلى نظريات التلقي تأثرا بفينومينولوجياهوسرل وموضوع الفهم التاريخي وانفتاح النص أمام التأويل المشروط وحدوده، وقد بنى كتابه على جملة من التساؤلات التي طرحتها نظرية القراءة وهي: هل المعنى موجود داخل النص، يحتاج إلى اكتشاف واستخراج؟ أم أن القارئ هو من يشكل هذا المعنى من خلال استراتيجيات تكفل له تشكيله؟ وبناء على هذا هل يمكن فهم مقاصد النص الحقيقية والوصول إلى الحقيقة المطلقة التي لا يسلم ببطلانها أحد؟

لقد تتبع الكاتب جهود منظري جمالية التلقي وقطبيها الفاعلين هانس روبرت ياوسوولفغانغإيزر، حيث قام ياوس برسم معالم إنشاء تاريخ جديد للأدب وفقا لعمليات التلقي التي تصنع أنواع هذه النصوص وأجناسها وطبيعتها، وتحكم عليها بالجودة والبقاء أو القبح والفناء، أما ياوس فقد ركز على التفاعل بين النص والقارئ عن طريق فعل القراءة الذي ينشأ من التفاعل بينهما، ليمنح القارئ البعد الجمالي للنص، وخصص لهذا الطرح الفصل الثالث من كتابه، دون إغفال الجانب النظري الذي تأسست عليه النظرية في الغرب الذي يتمثل في الهرمنيوطيقاوالفينومينولوجياواللتين اهتمتا بمسألة الفهم والوعي في علاقة الذات بالموضوع، وقد بسط الناقد عبد الكريم شرفي الحديث عنهما في الفصلين الأولين من الكتاب، عن طريق عرض مسار تطور الهرمنيوطيقا في الفكر الغربي بدءا بتأويل النصوص المقدسة إلى امتثالها علما ممنهجا على يد شلايرماخروأمبرتو إيكو، ثم تفصيل تصورات الفلاسفة الغربيين للفينومينولوجياكهوسرل ورومان إنغاردن ومارتن هايدغر، أيضا في تفسير العلاقة بين الذات والموضوع، والوعي الذي يشكل المعرفة بحقائق الأشياء.

وفي خضم معالجتنا للموضوع بين التراث والمعاصرة فإنا نلمح إلى أنَّ الناقد عبد الكريم شرفي يزعم أن اختياره للموضوع لم يكن بدافع الانحياز الأعمى للفكر الغربي، ولا افتقار النقد العربي إلى منظرين جادين في هذا الشأن، وليس من طريق الموضة الفكرية ومواكبة المعاصرة، بل إنه يسعى إلى أن يكون لبنة في أساسات جسر التواصل الحضاري بين الشرق والغرب، وإسهاما في اكتساب المعرفة وتسهيل نقلها إلى الباحث العربي، لذا سيكون جهده أقرب إلى النقد والتمحيص منه إلى النقل الحرفي، لكن جهد يسير في اتجاه التأصيل.

أ-2-1المصطلحات الأساسية لنظرية القراءة:

يرد الكاتب إشكالات القراءة والتأويل إلى قضيتين مركزيتين الأولى: طبيعة المعنى أو النص والثانية قضية الفهم والإدراك والتأويل أو بتعبير آخر إشكالية الذات والموضوع[27]، لأن هذه الإشكالات ظهرت بحدة بعد التحول المنهجي الذي عرفه النقد الغربي متأثرا بالفلسفة الفينومينولوجية السائدة في أوروبا آنذاك.

ما يلاحظ على أغلب الباحثين المهتمين بهذا الحقل بما فيهم عبد الكريم شرفي مسارعتهم إلى تبني مصطلح الهرمنيوطيقا بديلا عن التأويل المعروف في الدراسات التراثية مع كل الإسهامات التأويلية للعرب في التاريخ، ويصرح بأنه فضل المصطلح لتميزه بالشمولية والدلالة على كافة الممارسات التأويلية المختلفة من تفسير وفهم وتأويل وترجمة...إلخ[28]. قام عبد الكريم شرفي بجهد مشهود في التعريف بالهرمينوطيقا في الفصل الأول من كتابه وحاول أن يحصر الجهود التعريفية والأساسات التي بنى عليها سر استخدام المصطلح منذ ارتباطها بتفسير النصوص ورفع الغموض عنها بسبب اختلاف اللغة أو قدم المخطوطات، ومصاحبة المعنى المجازي للمعنى الحرفي، إلى النقلة النوعية التي أحدثها "شلايرماخر" في الهرمينوطيقا حين أخرجها من دائرة الممارسة اللاهوتية حين اعتبر النصوص الدينية كتابات بشرية، تؤول بحسب المبادئ نفسها التي يخضع لها أي نص آخر، ثم إخراجها من تبعيتها للعلوم الأخرى كالدراسات الفيلولوجية للنصوص الكلاسيكية، مع إعطاء الأولوية لسوء الفهم الذي أدى إلى اتساع دائرة التأويلات وبالتالي دعت الحاجة إلى وضع قواعد تكفل لنا الفهم الصحيح، فأصبح بحق أبا للهرمينوطيقا الحديثة[29]، إضافة إلى إسهاماتفيلهيلمديلثاي، وغادامير في المشروع الهرمينوطيقي الذي بناهشلايرماخر، مركزا على مدى مساهمة غادامير في تحرير النص من مقصدية المؤلف قبالة العلاقة التي تربطه بالمتلقين المعاصرين، ثم التي تربطه بمتلقي المستقبل، جاعلا الفهم هو سيرورة التفاعل المستمر بين النص وكل متلق في كل زمان، منتقدا قدرة المتلقي على

التجرد من الأحكام المسبقة في عملية الفهم، رغم أنَّ هذا المبدأ يمثل عماد فينومينولوجياهوسرل،كما لم يغفل إنجازاتأمبرتو إيكووبول ريكور الذي لم يعد الهرمينوطيقا أداة لفهم العالم فحسب، بل لفهم الذات ذاتها أيضا، وكان يؤمن بانفتاح النص الدائم مع إمكانية وجود تأويل موضوعي غير خاضع لرؤية المؤول إذا استعان بآليات علم الدلالة واللسانيات وفقه اللغة والتحليل اللغوي والسيميولوجيا والتحليل البنيوي وغيرها من الآليات التي من شأنها أن تحقق موضوعية التأويل[30]، وقد حرص الناقد على عرض كل الأفكار في حقل الهرمينوطيقا الحديثة ومقولات أصحابها للخلوص إلى نتيجة تفاعل هذه الأفكار من أجل صياغة نظرية هرمينوطيقية تجنح إلى الموضوعية، رغم تسليمه باستحالة فصل الذات عن الموضوع وأنَّهما مشروطان بالتفاعل الحاصل بينهما.

أ-2-2التقديم الفينومينولوجي عند عبد الكريم شرفي:

إنَّ عبد الكريم شرفي وهو يؤصل لفكرة "الفينومينولوجيا" في ألمانيا يكشف عن أول مستعمل للفظة بهذا الاصطلاح الدال على فلسفة متفردة المعالم والذي تأثرت به نخبة مفكري عصره ممن التفوا حوله، وهو إدموند هوسرل ويرجعها إلى تأثره بالفلسفة الديكارتية، وتبنيه لمفهوم القصدية الذي أخذه عن أستاذه "فرانز برنتانو" في معرفة الأشياء، فهي تظهر كأشياء يقصدها الوعي وليس كما هي حقا في الطبيعة، أو في ذاتها، أي أنَّ الأشياء لا تمتلك وجودا مستقلا عن الذات، بل تتحقق دائما كتجلٍّ للذات. لكن على هذه الذات أن تتخلى عن ذاتيتها، وتضع الوعي السابق بعيدا لتحقيق الفهم الموضوعي للأشياء، ثم يستعرض مقولات مارتن هايدجر الذي ألغى الوجود في الذات، ونظر إلى فهم الظواهر عن طريق العودة إلى الصفر ورفض كل المسلمات والمقولات والفرضيات التي كانت – حسبه-نتيجة وعي زائف، وفي كل مرة يعاد تشكيلها بوعي زائف آخر، في حلقة مفرغة ترفض كل وصولٍ إلى حقيقةٍ وكل إدراك أو فهم نهائي، مادام الزمن مستمرا ومتطورا، ويقيس هذه الاحتمالية على النص الأدبي بصفته وسيطا لحمل الحقائق حيث لا يمكن فهم معناه أبدا، ويرى أن هايدجر يتقاطع مع رولان بارت فيما يتعلق بفكرة "موت المؤلف" وأنَّ حقيقة الوجود عنده هي مجموع الإمكانات التي تحققت إضافة إلى تلك التي لم تتحقق بعد وهي أكثرها، وبالقياس على النص الأدبي نجد أن النص هو ما لم يفهم بعد، وما لم يتحقق بعد والذي ينتظر تحققه عن طريق "الإصغاء"[31].

أ-2-3جمالية التلقي ودواعي التحول المنهجي:

يظهر الوعي المتقدم للناقد عبد الكريم شرفي بنظرية التلقي، في الفصل الثالث من كتابه الذي خصصه لنظرية التلقي، إذ هو من النقاد الجزائريين القلائل الذين استطاعوا فهم النظرية في بيئتها الغربية ولعل ذلك يعود إلى تركيزه على جهود فلاسفة ونقاد النظرية الأوائل في أوروبا، وعدم التفاته إلى التراث أو إلى أي دراسة عربية حملت ولو التفاتات لطيفة إلى نظرية التلقي والتأويل، رغم تقارب مشاربها المتعلقة بتفسير النصوص الدينية، ولأن استخراج مفاهيم أي نظرية من التراث ليس بالأمر الهين، خاصة مع الموسوعية التي اتسمت بها كتاباتهم إذ لا يكفي الالتفات إلى مصنفات ناقد أو اثنين لاستقاء أصول نظرية، هذا إن تعلق الأمر بمنهج نقدي من المناهج السياقية أو النسقية، فما بالك إن تعلق الأمر بنظرية واسعة الأطراف متعددة المصادر مبنية على أصول فلسفية مغرقة في التجريد وجهود تأويلية لا تتعلق بنص بشري فحسب بل نص إلهي. وجمالية التلقي عند الغرب تندرج ضمن نظريتين مختلفتين هما نظرية التلقي ونظرية التأثير، حيث تنظر الأولى إلى كيفية تلقي النص الأدبي في لحظة تاريخية معينة، والثانية إلى النص ذاته وكيف يبني استجابات قرائه الممكنة حسب ما تفرضه بنياته الداخلية مستندة إلى المناهج النظرية والنصية، وقد يتقارب هذان الاتجاهان أو يفترقان بحسب قطبي الدراسة في ألمانيا "ياوسوإيزر" كون المنظم لأفكار ياوس هو تاريخ الأدب، بينما إيزر يركز على التأثير الجمالي وتشريح عملية القراءة وآلياتها. ولا يفوت عبد الكريم شرفي أن يبين المزالق التي وقع فيها "ناظم عودة خضر" في كتابته (الأصول المعرفية لنظرية التلقي) من مجانبته لجوهر النظرية واهتمامه بالترجمات المقدمة للمصطلح في حين كان يجب عليه التركيز على المسائل التي يثيرها المفهوم الأصلي حتى قبل الترجمة[32]، ثم إلغاء الناقدة "نبيلة إبراهيم" لنظرية الاستقبال، وتركيزها على التأثير والتأثر بين النص والقارئ، زيادة على استعمالها

لمصطلح "الاستقبال" للدلالة على مدرسة نقدية أخرى في ألمانيا في حين يندرجان ضمن مفهوم واحد مدرسة كونستانس، وبعد أعمال ياوسوإيزر أصبح مسلما بأن التلقي والقراءة تفاعل بين النص والمتلقي، وأنها تنطلق من النص والمتلقي في الآن ذاته، لتحاول وصف التفاعل الحاصل بينهما.

ينقل شرفي إعادة اهتمام ياوس بتاريخ الأدب عن طريق رصد علاقاته بمتلقيه عبر الزمان ومساهماتهم في فهمه وتأويله كون هذا الأخير هو ما يعطيه بعده التاريخي، وأن تاريخ الأدب هو تاريخ لتلقي الأدب، وأنَّ سلسلة التلقيات هي التي تكشف عن التطورات الحاصلة في التجربة الأدبية عن طريق جملة من الإجراءات أهمها أفق الانتظار الذي يسمح باكتشاف هذه التطورات وكتابة تاريخ جديد للأدب. أما إيزر الذي وجه تركيزه نحو المعنى الناتج عن تفاعل النص والقارئ عن طريق الأداة الإجرائية التي وصَّفها لهذا التفاعل وهي "القارئ الضمني"، الذي يستطيع أن يبين حضور القارئ في النص دون الحاجة إلى قارئ حقيقي، لكن الوصول إلى هذا القارئ الضمني يقتضي مجموعة من الموجهات توجه الفهم بدءًا بـ"السجل النصي"؛ أي علاقة النص بالواقع عن طريق سياق مشترك بين النص والقارئ، ثم الاستراتيجيات النصية التي تنظم علاقة السجل النصي بشروط التلقي من خلال تحول الدلالات داخل النص انطلاقا من أفق معين متفق عليه إلى أفق آخر يظهر أو (يتخلق) بعد مواصلة عملية القراءة، مما يشكل أيضا وجهة نظر متحركة خلال النص لأن الموضوع لا يمكن أن يدرك كليا بل تدريجيا عبر مراحل متتالية، يتحقق خلالها الوعي الذاتي عن طريق تحقق المعنى[33].

إن من أهم المنجزات التي استطاع شرفي إيصالها من نظرية إيزر تلك التي عنيت بوصف عملية التفاعل بين النص والقارئ وإنها عملية من التجريد بمكان، كما أنَّه من الصعب تطبيقها على الواقع، ذلك أن الجهود النقدية التي أخذت على عاتقها مهمة إيصال نظرية القراءة إلى النقد العربي كله مازالت تعد على الأصابع اليد الواحدة بله النقد الجزائري، هذا من الجانب التنظيري أما على الصعيد التطبيقي فإنا في حدود اطلاعنا لم نعثر على دراسة مستوفية صحيحة للنظرية في شقها التطبيقي إلى حد كتابة هذه الأسطر، لذلك لم يكن البحث في المنطلقات المعرفية لمنهجية إيزر بالأمر الهين خاصة تلك التي استقاها من الحقول المتاخمة لنظرية القراءة كعلم النفس الذي استمد منه الكثير من مصطلحاته وإجراءاته مثل "العرضية" و"اللاشيء" و"الفراغ"، ثم الحقول النصية وفلسفة الفينومينولوجيا عبر فكرة الفراغات ومواقع اللاتحديد والنفي والسلب، وغيرها من الإجراءات في نظرية أفعال الكلام ونظرية الأنساق، والوجودية والشعرية ونظرية الاتصال، والأسلوبية وعلم الدلالة وعلم الاجتماع والبنيوية والنظرية الانفعالية وغيرها الكثير مما جعل من نظرية إيزر نظرية مربكة تؤدي بالقارئ إلى متاهة حقيقية، من جهة ومن جهة أخرى هذه الآليات الإجرائية من القارئ الضمني إلى الفراغات النصية ووجهة النظر الجوالة والسجل النصي...وغيرها ظل من الصعب تطبيقها كونها غير محددة، بل لم تكن يوما ملموسة ومتعينة بطريقة تمكِّن الناقد من إدراكها بوضوح[34].

الخاتمة:

إنَّ جهد الناقدين في هذا التقديم المنهجي لنظرية التلقي الألمانية—على اختلاف تناولهما للنظرية–قد واجه صعوبات جمَّة أولها العائق المتعلق باللغة، لبعد النقد الألماني عن البيئة النقدية الجزائرية التي عرفت بتلقي النقد الفرنسي بالدرجة الأولى، ثم قلة الدراسات التي تناولت النظرية إذ بالكاد نعثر عليها مبثوثة في فصول مقتضبة داخل كتب التعريف بالمناهج النقدية، وثالثا الخلفية الفلسفية والمعرفية العميقة متمثلة في الفينومينولوجيا والهرمينوطيقا التي استندت إليها نظرية التلقي جعل من الصعب الإلمام بها حتى في شقها التنظيري عكس ما واجهته كثير من المناهج السابقة عليها، ويعد كتاب عبد الكريم شرفي من الكتب التأسيسية للنظرية في البيئة العربية وقد أبان عن قدرة استيعابية للنظرية بجزئياتها وتفاصيلها وصولا إلىالمؤاخذات التي وجهت إليها، بينما نجد الناقد حبيب مونسي يحاول الوصول إلى نظرة توفيقية بين المنجز العربي والمنجز الغربي للنظرية ، بل يصل إلى حد التنظير لأسس جديدة ومحاولة صياغة نظرية قراءة عربية صرفة، لكن اعتمادا على حقول معرفية شتى متخذا سبيل النقاد الألمان في وضعهم أسس النظرية، وقد اجتهد في إنجاز نماذج تطبيقية

إنْ على النص القرآني أو على المنجز النقدي لنقاد جزائريين أو أعمال أدبية، لكنه يصرح بأن جهده بحاجة إلى أعمال تكميلية مادام يحاول التوصل إلى وضع أسس منهجية لنظرية بديلة تحل فيها القراءة محل النقد الأدبي.

الهوامش:

1-wolfgangiser,l'acte de lecture, margada,bruxelles ,1985, p198.

2-wolfgangiser,l'acte de lecture,p199.

3-ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص.67

4-ينظر: فاطمة بريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2006، ص73.

5-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: مصطفى شيخ مصطفى، ميسر عقاد، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص.92

6-ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ج2، ص.93

7-خزانة الأدب، عبد القادر البغدادي، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1997، ج3، .143

8-حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، 2007، ص.5

7-حبيب مونسي، نظريات القراءة، ص.11

8-حبيب مونسي، المصدر نفسه، ص ن.

9-عبد الغني بارة، الهرمنيوطيقا والفلسفة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص.161

10-حبيب مونسي، المصدر السابق، ص.12

11-المصدر نفسه، ص.16

12-ينظر: المصدر نفسه، ص22-27.

13-ينظر: المصدر نفسه، ص.43

14-ينظر: المصدر نفسه، ص47-.49

15-ينظر: المصدر نفسه، ص 58-.71

16-ينظر: المصدر نفسه، ص.80

17-عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص68-.69

18-المصدر السابق، ص.87

19-ينظر: المصدر نفسه، ص.113

20-ينظر: المصدر نفسه، ص.116

21-المصدر نفسه، ص.125

22-ينظر: المصدر نفسه، ص128-.132

23-ينظر: المصدر نفسه، ص136-.138

24-ينظر: حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، منشورات دار الغرب، دط، 2002/2001، ص 8-.10

25-عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص.12

26-ينظر: هامش، شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص.19

27-ينظر: المصدر نفسه، ص 26-.31

28-ينظر: المصدر نفسه، ص49-.55

29-ينظر: المصدر نفسه، ص .117

30-ينظر: المصدر نفسه، ص 143-.147

31-المصدر نفسه، ص214-218.
32-ينظر: المصدر نفسه، ص218-237.

إحياء المصطلح التراثي
وتوظيفه في الخطاب النقدي العربي المعاصر

ماجي مصطفى

جامعة المدية

الملخص:

يرتبط هذا البحث المزمع تقديمه ضمن المحور الثاني المعنون: بـ (تعدد المصطلحات و المفاهيم في الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر: الأسباب ـ الإشكالات ـ التحديات)

أردت الحديث على قضية هامة جدا تشكلت من خلال قراءاتنا في هذا المجال من البحث، حيث أنه ليس من المبالغة أن نقول بأن هناك تشتت وغموض في الجهاز المصطلحي للخطاب النقدي الحديث والمعاصر نتيجة التعدد المصطلحي أو المفهومي لاختلاف طرق توليد المصطلحات الجديدة عند الباحثين غالبا. ومن هنا تفرض طريقة إحياء المصطلحات التراثية نفسها كونها تجنبنا مخاطر الاقتراض اللغوي، وتسهم في توحيد المصطلح النقدي العربي، وعليه سنحاول الإجابة عن الإشكالية الرئيسية التالية: ما دور إحياء وبعث المصطلحات التراثية في إحداث الاستقرار المصطلحي والمفهومي في الخطاب النقدي المعاصر؟

Abstract

This research is intended to be presented within the second axis entitled: (the multiplicity of terms and concepts in modern and critical Arab discourse: causes - problems - challenges)
I wanted to talk about a very important issue formed through our readings in this field of research, as it is not an exaggeration to say that there is a dispersion and ambiguity in the terminological apparatus of modern and contemporary critical discourse as a result of the terminological or conceptual plurality of different ways of generating new terms when researchers often. Hence, the revival of traditional terminology imposes itself as avoiding the risks of linguistic borrowing, and contributes to the unification of the Arab monetary term. Therefore, we will try to answer the following main problem: What is the role of reviving and resurrecting the terminology in the terminological and conceptual stability in contemporary critical discourse?

مقدمة:

لاشك أن تأسيس منظومة مصطلحية عربية نقدية سليمة من الضرورة بمكان، فالمصطلحات مفاتيح العلوم كما نادى بدلك القدامى بحق إذ أن وجود أي نظرية مرتبط أساسا بظهورها على شكل سلسلة من المصطلحات المنسجمة ، غير أنّ المتأمل في واقع الخطاب النقدي العربي على وجود منظومة مصطلحية واسعة وفدت إلينا بغزارة عن طريق الاحتكاك بالثقافات الغربية، في ظل الانحطاط الثقافيّ الذي جعل العربية تفقد مخزونها المصطلحيّ كمّاً وكيفاً، فاندثرت الكثير من المصطلحات أو اختبأت في زوايا المكتبات القديمة وهجرت من أصحابها؟ هذا ما جعل الخطاب النقدي العربي الحديث يعيش إشكالية خطيرة لأنه معرض بشدة إلى الانصهار في الآخر وفقدان الهوية والخصوصية الفكرية، حيث أن المصطلحات النقدية بنوعيها المترجم والمعرب قد طغت على الدراسات العربية مع اضطراب في الصيغة في أغلب الحالات هذا ما خلق أزمة في المنظومة المصطلحية النقدية، وكان لزاما علينا أن نضع وسائل محكمة لوضع المصطلحات، ومن أهم هاته الوسائل التي تفرض نفسها إحياء المصطلح التراثي لأنّ اللغة العربية تمتلك ثروة مصطلحية تُعزى إلى السعة التعبيرية التي تمتلكها هذه اللغة واستيعابها في زمن مضى الكثير من العلوم والفنون والثقافات المختلفة من الفرس واليونان وأمم

أخرى...وسنتعرض خلال هذه الورقة البحثية مزايا استعمال وتفعيل المصطلح التراثي وكيف يسهم ذلك في الاستقرار المصطلحي ومن ثم تطور الخطاب النقدي الحديث. وهل الرجوع للتراث وتفعيل المصطلحات مشروع أمام طرق توليد ووضع المصطلحات الجديدة ؟

01 . التعريف بمصطلح : المصطلح[1]

"المصطلح"مصدر ميمي للفعل اصطلح مبني على وزن المضارع المجهول"يصطلح" بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة

جاء في العين: «صلح الصلاح أي نقيض الطلاح، والصلح أي تصالح القوم بينهم »[2]

وجاء في اللسان: «الصلاح ضد الفساد ... والصلح السلم وقد اصطلحوا وصالحوا وتصالحوا.»[3]

ذكر التهانوي في التعريف بهذا المصطلح: « والاصطلاح حديثا: العرف الخاص، أي اتفاق طائفة مخصوصة من القوم على وضع الشيء أو الكلمة »[4]

ويعرفه الشريف الجرجاني بقوله: « الاصطلاح هو إخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر لمناسبة بينهما ،وقيل الاصطلاح اتفاق طائفة على وضع اللفظ بإزاء المعنى ،وقيل الاصطلاح إخراج الشيء عن معنى لغوي إلى آخر لبيان المراد وقيل الاصطلاح لفظ معين بين قوم معينين »[5]

أمّا في المعاجم الحديثة فجاء في المعجم الوجيز أن الاصطلاح:« اتفاق طائفة على شيء مخصوص، واتفاق في العلوم والفنون على لفظ أو رمز يتفق عليه في العلوم والفنون الدالةعلى أداء معنى معين. »[6]

ومن المحدثين: مثل مصطفى الشهابي فإنه يقول : «المصطلح اتفق العلماء على إتخاده للتعبير عن معنى من المعاني ولابد في كل مصطلح من وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة كبيرة كانت أو صغيرة ،بين مدلوله اللغوي ومدلوله الاصطلاحي»[7]

كما يضيف محمود حجازي بعض الضوابط لمفهوم المصطلح:"المصطلح العلمي ينبغي أن يكون لفظا أو تركيبا ،وألا يكون عبارة طويلة تصف الشيء وتوحي به ،وليس من الضروري أن يحصل المصطلح كل صفات المفهوم الذي تدل عليه فالمصطلح يحمل صفة واحدة على الأقل من صفات ذلك المفهوم فمضي الوقت يتضاءل الأصل اللغوي لتصبح الدلالة العرفية الاصطلاحية دلالة مباشرة عن المفهوم.[8]

و نشير إلى أن أقدم تعريف أوروبي معتمد لهذه الكلمة يعود إلى اللغوي كوبيكي" والذي يقول :"المصطلح كلمة لها في اللغة المتخصصة معنى محددوصفة محددة ،وعندما يظهر في اللغة العادية يشعر المرء أن هذه الكلمة تنتمي إلى مجال محدد[9]

إذن أن نستنتج ممّا تقدم أن المصطلح هو الكلمة التي تنتمي إلى حقل معرفي خاص كما هو الحال في حقل النقد الذي يضم مصطلحات خاصة به

02 . تعريف المصطلح النقدي:

يعرفه يوسف وغليسي: «رمز لغوي قد يأتي مفردا أو مركبا يدل على مفهوم نقدي أكثر تحديدا ووضوحا يخضع لا تفاق أهل هذا الحقل المعرفي»[10]

ويعرفه مُحَمَّد الدسوقي: «النسق الفكري المترابط الذي نبحث من خلاله عملية الإبداع الفني ونختبر على ضوئه طبيعة الأعمال الفنية وسيكولوجية مبدعها والعناصر التي شكلت دوقه »[11]

إذن: يحتفظ المصطلح النقدي بأغلب الصفات التي للمصطلح عمومًا، ولا يتميز عن الأخير إلا من خلال الحقل المعرفي، الذي يُكسِب المصطلح النقدي خصوصية مفهومية؛ ناجمة عن ارتباطه بالمعرفة الأدبية، أو مجال التفكير في الأدب نظريًّا وتحليليًّا[12]

03 . المصطلح التراثي:

أولا التراث كما عرفه منصوري بلقاسم: «هو نتاج فترة زمنية تقع في الماضي وتفصلنا عن الحاضر مسافة زمنية ما، تشكلت خلالها هوة حضارية فصلتها ومازلت تفصلها عن الحضارة المعاصرة، الحضارة الغربية الحديثة.»[13]

ويعرف عبد السلام المسدي عملية إحياء المصطلح التراثي: «ابتعاث اللفظ القديم ومحاكاة معناه العلمي الموروث بمعنى علمي حديث يضاهيه»[14]

وعليه فيمكن القول من باب العموم المصطلح التراثي هو مجموعة الألفاظ الاصطلاحية التي عبر بها اللغويون العرب القدامى في تراثنا عبر التاريخ في علم من علوم العربية .

04. واقع الاهتمام بالمصطلح التراثي:

لقد اعتمدت المؤسسات الرسمية وغير الرسمية في الوطن العربي على وسائل توليد الاصطلاحات المعروفة كالتعريب والترجمة والنحت والاشتقاق، غير أن اعتماد المصطلح التراثي وإعطائه الأولوية المطلوبة لم نجده في غالب الأحيان على أرض الواقع رغم القرارات التي أقرتها المجامع والندوات في حق تفعيل المصطلح التراثي منها:

- ندوة الرباط 1981: ضرورة استقراء وإحياء التراث العربي، وخاصة ما استعمل منه، أو ما استقر منه من مصطلحات عربية صالحة الاستعمال الحديث، ثم ما اقترحته في المقترح الخامس من – الاستعانة بالتقنيات الحديثة الرائدة في استقراء التراث العربي.
- ندوة دمشق1999: الحرص على استعمال ماجاء في التراث العربي من مصطلحات عربية أو معربة وتفضيل المصطلحات المولدة.

- كما أنّه على المستوى الفردي دعا بعض الباحثين إلى توظيف المصطلح التراثي وإحيائه منهم علي القاسمي الذي يقول: «إذا كانت اللغة تتوفر على مصطلحات في تراثها، وعمدنا إلى إغفال تلك المصطلحات وإهمالها ، وعملنا على وضع مصطلحات جديدة تعبر عن هذه المفاهيم التي تعبر عن تلك المصطلحات التراثية، فإن ذلك سيؤدي إلى نتيجتين لا مفر منهما أو كلتيهما: إما انقطاع توالد اللغة وانفصام استمراريتها، وإما ازدواجية مصطلحية لا تخدم غرضنا في التعبير الدقيق والتفاهم السريع. »[15]

* ويعبر محمود فهمي حجازي على ثراء اللغة العربية بالمصطلحات الدقيقة قائلا: « للغة العربيّة تراث فكريّ عريق، يتربّع على مساحات جغرافيّة شاسعة على سطح الأرض، ويمتدّ عبر حقبة طويلة في تاريخ الحضارة الإنسانيّة. ويزخر هذا البحر المتلاطم من التراث العربي بالمنظومات المفهوميّة في شتى حقول المعرفة، ومختلف ميادين النشاط البشريّ، ويموج بالمصطلحات الحضاريّة والعلميّة التي تعبّر عن تلك المفاهيم بدقّة وحيويّة وقد تضافرت عوامل رئيسة ثلاثة على تمكين اللغة العربيّة من حيازة هذا التراث المصطلحي العملاق: طول عُمر العربية... واتساع رقعة العربيّة... واضطلاع العرب المسلمين بالريادة العلميّة والفكريّة.»[16]

* هذا وإنّ الدعوة إلى توظيف المصطلح التراثي وبعثه من جديد دعوة لابد أن يقودها المنهج العلمي الصارم بعيدا عن الحماس المفرط والحنين للأجداد، وإلا وقعنا من حيث أردنا القيام، وأفسدنا من حيث أردنا الإصلاح. في هذا الصدد يرى المفكر عابد الجابري: أنّ هذه العملية محفوفة بالمخاطر إذا تمت على وجه الاستعجال وتحت ضغط الظروف فالمصطلح التراثي في هذه الحالة المشدود على مرجعية خاصة تختلف تماما عن مرجعية المعطيات الحضارية الحديثة، قد يفقد هذه المعطيات حداثتها ويفرغها من مضامينها الجديدة ليشدها إلى مضامين مغايرة تماما.[17]

05 . المصطلح النقدي عند القدامى:

لقد أبدى النقاد العرب القدامى وعيا ونضوجا في ذلك الزمن المتقدم في تعاملهم مع المصطلح إلى درجة أن الآمدي قد عاب على قدامة ابن جعفر مخالفته للتسميات التي اقترحها ابن المعتز في قوله :**وهذا الباب أعني *المطابق لقبه قدامة ابن جعفر في كتابه المؤلف في نقد الشعر * المتكافئ* وسمى ضربا من المجانس * المطابق* وما علمت أن أحدا فعل هدا غير أبي الفرج فانه وان كان هذا اللقب يصح لموافقته معنى الملقبات وكانت الألفاظ غير محظورة فإنني لم احب ان يخاف من تقدمه مثل ان المعتز وغيره ممن تكلم في هذه الأنواع وألف فيها إذ سبقوه الى اللقب وكفوه المؤونة [18]

كما أنه شاع عند القدامى عبارة لازال بريقها إلى الآن * لا مشاحة في الاصطلاح* فكان الهم الكبير منصبا على المفاهيم فظهرت بعض معالم التعدد المصطلحي لكن يمكن النظر غليها بإيجابية على أنه تنوع مقبول خاصة وأن هذا لم يصل إلى حد التشتت فمثلا يستعمل المبرد . البدل . ويريد به . الالتفات . وابن وهب يسميه . الصرف . والباقلاني يسميه . الاعتراض.

06. **المصطلح النقدي عند المحدثين:**

قبل الولوج للحديث على المصطلح النقدي لا بد من الإشارة إلى الوضع العام الذي يعيشه النقد العربي حيث يصفه إبراهيم الكاسح بأن: « النقد العربي الحديث خاض معاناة فهم واستيعاب النظريات النقدية الغربية، ومغامرة إجراء المناهج النقدية الغربية على النص الإبداعي العربي... ولا غرابة أن يستفيد النقد الغربي من تطور المعرفة في حقولها المختلفة في المجال الحضاري الغربي... وهو ما لم يتأت للفكر العربي عموما، الذي لم ينجح في تأسيس حركية معرفية وثقافية متطورة في مختلف أنساقها... وربما يقودنا تقرير هذا المبدأ إلى التخفيف من حدة وصف النقّاد العرب بالتقصير...» [19] وعليه فإن التطور الحاصل في الغرب جعلهم المنتجين للمعرفة ونحن نستهلكها وأكثر من ذلك دون وعي فحصل هذا الخلط و الاضطراب المصطلحي. وهو ما وصف به الناقد حسين الواد زملاءه من النقّاد العرب الذين يتأثرون بالمناهج الجديدة من موقع متخلف يسمح بالتلقي ولا يسمح بالمناقشة[20] ،ومن قبيل الانبهار بتفوق منجز المركز الغربي النقدي، أن يصير المصطلح لغوًا للتفاخر والتباهي، أو للتعبير عن مجاراة الموضة الفكرية[21]. ويرد بعض الباحثين[22] هذا الاضطراب وفي المصطلح الى سببين رئيسن تنجر عنهما كثير من المظاهر:

أ/إشكالية الأصالة: الغلو في استثمار المصطلح القديم بشكل تعسفي مما أفضى انحراف المفاهيم عن سياقها.

ب/ إشكالية المعاصرة: الغلو في توظيف المصطلح الأجنبي وإقحامه في الخطاب النقدي، مما أدى إلى تكوين منظومة مصطلحية غريبة عن الثقافة العربية.

07. تفعيل المصطلح النقدي التراثي وتوظيفه في الخطاب النقدي:

إن إعداد منهجية لتفعيل المصطلح التراثي يتطلب جهودا عظيمة تتضافر فيها خبرات عديدة، فالتراث كما تقدم يزخر بمصطلحات شتى ، فلذا يحتاج لجهود متعددة وإرادات فاعلة ومتنوعة.وهذه بعض الاقتراحات تقصد المشاركة بزاد قليل في هذه المنهجية دافعها الإحساس بكنوز التراث التي لازالت لم تستغل والحاجة تدعو إليها.

وتتكون هذه النظرة من النقط التالية[23]:

1. . إعادة الاعتبار للغة العربية بكونها تستوعب جميع التطورات الإنسانية

2 الوعي بأهمية المصطلح التراثي في تطور الفكر العربي عموما، وأنه قد يكون مصدر إبداع لتوليد مصطلحات مناسبة..

3. المصطلح صناعة لا يتوصل إليها إلا بقواعد مقررة وملكة حاصلة بالتمرن، وعليه أهل الاختصاص أولى الناس بصناعة المصطلح.

4. تفعيل المصطلح التراثي مشروع ضخم ينبغي أن تتلاقى فيه جهود الأفراد والمؤسسات..

7. تفعيل المصطلح ينبغي ألا يعتمد على العثور والمصادفة، بل لابد من منهج علمي في جمعه ووضعه.

.8. ربط تفعيل المصطلح التراثي بما يمكن أن يكون منهجية عامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها.

9. تنشيط البحث العلمي ومراكزه في الاهتمام بالمصطلح التراثي.

10 . العمل على صناعة معجم تاريخي خاص بالمصطلحات النقدية.

ويمكن تلخيص فوائد استخدام المصطلحات التراثيّة في وقتنا الحاضر في خمس فوائد:[24]

1) ربط حاضر اللغة بماضيها.

2) توفير الجهد في البحث عن مصطلحات جديدة.

3) سلامة المصطلح العربيّ التراثيّ وسهولته.

4) تجنُّب مخاطر الاقتراض اللغويّ،

5) الإسهام في توحيد المصطلح العلميّ العربيّ

خاتمة:

يمكن القول ونحن نختم هذه الورقة البحثية بأن القول والمناداة بتفعيل المصطلح النقدي التراثي مشروع. وذلك لأن العربية قد امتلكت منظومة مصطلحية هائلة بالفعل يمكن الاستفادة منها وفق شروط وضع المصطلحات المعروفة دون تعسف أو انتصار للقديم لقدمه ولا للحديث لحداثته بل القضية علمية بحتة.

كما يجدر الإشارة إلى أنّ مثل هذه المشاريع تنطلق من أفكار، لكن تطبيقها في الواقع يعجز عنه الأفراد لذا لا بد من الجمعيات والجهات المسؤولة الاهتمام والجدية في تناول هذه المواضيع لأننا نعود ونقول كما قال الأولون المصطلحات مفاتيح العلوم.

الهوامش:

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح عبد الحميد هنداوي،ط1، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م، ص406.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج8، ط1، لبنان، ص267.

[4] التهانوي: مُحَمَّد بن علي ابن القاضي مُحَمَّد حامد بن محمّد صابر الفاروقي الحنفي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح علي دحروج، ط1،ج1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996م، ص28.

[5] الشريف الجرجاني: علي بن مُحَمَّد بن علي الزين، التعريفات، تح جماعة من العلماء بإشراف الناشر
الناشر،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، 1983م، ص28.
الطبعة: الأولى 1403هـ -

[6] مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، مصر، ص368.

[7] الأمير مصطفى الشهابي، المصطلحات العلمية في اللغة العربية بين القديم والحديث،ط3، بيروت، لبنان، 1995، ص6.

[8] محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب للطباعة، دط ت، ص15-16.

[9] محمود فهمي حجازي – مدخل إلى علم اللغة – الدار المصرية – القاهرة – ط – 2006 – 4ص7

[10] يوسف واغليسي، غشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، لبنان، 2008، ص22.

[11] عبد العزيز مُحَمَّد الدسوقي، نحو علم جمال عربي، سللسلة عالم الفكلر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج9، ع2، ص128.

[12] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص24.

[13] منصوري بلقاسم، الملتقى الوطني المصطلح والمصطلحية، ج2، الورشة الأولى ، تيزيوزو 2014، ص459.

[14] عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي،تونس، 1994، ص15.

[15] علي القاسمي، لماذا أهمل المصطلح التراثي، المناظرة، العدد السادس، المغرب، 1993، ص35.

[16] علم المصطلح: أسسه النظرية وتطبيقاته العملية، بيروت ، 2008.

[17] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص451.

[18] الآمدي، الموازنة، تح احمد صقر، ج1، دار المعارف، مصر، 1961، ص275.

[19] إبراهيم أنيس الكاسح، المثاقفة والمصطلح النقدي العربي. https://www.alukah.net/literature_language/0/71010/

[20] حسين الواد، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، ص51 .

[21] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 54 55. بتصرف.

[22] عبد الله إبراهيم ، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، لبنان، 2004، ص160. بتصرف

[23] هذه الاقتراحات تكونت من خلال القراءات في هذا الميدان لذا لا ندعي سبقنا إليها.

[24] ممدوح محمّد خسارة، المعاجم اللغوية وأهميتها في وضع المصطلحات، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 78، ج3، ص 709 .740. بتصرف.

الأجناس الأدبية في الخطاب النقدي العربي الحديثبين إحياء الموروث العربي وتمثّل المنجز الغربي.
قراءة في تجربة سعيد يقطين

مُحَمَّد بلقوت(طالب دكتوراه)

جامعة عباس لغرور_ خنشلة_

ملخص:

ترتبط نظرية الأجناس الأدبية بالمراحل الأولى من تاريخ الوعي البشري، وتبرز بشكل واضح في الطبيعة المؤسساتية للمجتمعات البشرية التي كانت ومازالت في سعي دائم وراء تنظيم جميع أشكال ممارساتها الحياتية بما في ذلك أدواتها المعرفية والإبداعية، فأرسطو حاول منذ القدم إيجاد نظام يضمن الانسجام بين الغاية الإبداعية للنص الأدبي، ومفاهيمه ومقاييسه.

وحين كان تنظيم أدوات المعرفة حاجة إنسانية لا تختص بجنس دون الآخر، فقد وُجد في التراث الأدبي العربي إشارات كثيرة حاول من خلالها قدامى العرب أن يحددوا مراتب النظم والنثر، ويبيّنوا الحدودالفاصلة بين فنون الكلام العربي.

هذا الموروث الأدبي لم ينل حقه في الدراسات العربية الحديثة التي اشتغلت على الجنس الأدبي، فالدارسون والنقاد العرب قطعوا صلتهم مع ماضيهم الفكري والثقافي، وآثر أغلبيتهم اعتماد المرجعية الغربية بدل المرجعية العربية، وإن كانت هناك بعض الدراسات التي تصنع الاستثناء بمحاولتها لفت الانتباه إلى الزخم المعرفي الذي يتوفر عليه الموروث العربي، مثلما هو حال "سعيد يقطين".

انطلاقا من الإشكالية السابقة تتأسس هذه الورقة في محاولة للإجابة عن سؤالين جوهريين أولهما: ما مدى التفات الدراسات النقدية العربية الحديثة إلى التراث النقدي العربي في مقابل المنجز الغربي؟ وثانيهما: هل وُفق الناقد العربي في استغلال المرجعية الغربية لمقاربة النص الأدبي العربي في ظل خصوصياته الفكرية والثقافية والحضارية؟ وفي هذا الشق من الدراسة سيتم التركيز على تجربة "سعيد يقطين" في تحليله لنوع السيرة الشعبية.

الكلمات المفتاحية: نظرية الأجناس_ الموروث الأدبي العربي_ المرجعية الغربية_ السيرة الشعبية.

Abstract:

The genres theory is related with the early stages of human consciousnesshistory, it stands out clearly in the institutional nature of human societies, that was and still in permanent striving behind regulation all forms of their life practices, including their knowledge and creative tools, Aristotle tried in ancient times create a system guaranteed the consistency between the aim of literary text and his concepts.

And while knowledge tools organization was a human needthat doesn't belong to nation without others, it has been found in Arabic literary heritage a many signals tried through them the ancient Arabs to determine mattresses of prose and poetry, and indicate the borders that separate between Arabic speech arts.

This literary heritage didn't get his right in modern Arab studiesthat worked on genres, because Arab critics cut the link with their cultural past, and the most of them preferred to use the western reference instead of Arabic reference, although there have been some studies that make the exception with trying draw attention to knowledge abundance that literary heritage has it, like "said yaktine".

Starting from the previous problematic this paper is founded trying to answer for two questions, the first one is: to what extent the modern Arabic studies turned to literary heritage exchange western achievement? Secondly: did the Arabic critic succeed in exploiting the western reference to studding the Arabic literary text taking into account his cultural features? And in this part of study we will focus on "said yaktin" experience in his analysis to the folktale.

Key words: The genrestheory_ TheArabic literary heritage_The western reference_The folktale.

1. نظرية الأجناس عند الغرب:

يعتبر كتاب "**فنالشعر**" لأرسطو النص التأسيسي للشعرية الكلاسيكية، حيث تُعزى إليه أولى المحاولات الفعلية لوضع قواعد الخطاب الأدبي، التي تميز بين مختلف الفنون، وذلك من منطلق أساسه قيام هذه الفنون على مبدأ المحاكاة، وثانيها وضع معايير تمكّن من تصنيف هذه الفنون إلى أقسام معينة، وهذه المعايير هي:[1]

- **الوسيلة**: يميّز هذا المعيار بين الفنون اعتمادا على الوسيلة المعتمدة مثل: الألوان في الرسم، والصوت في الغناء، كما يفرّق أيضا في فنون القول بين الشعر والنثر.
- **الموضوع**: المحاكاة الأرسطية تحاكي أفعال البشر، وهذه الأفعال تتراوح بين الفضيلة والرذيلة، وهذا الفارق بعينه هو الذي يميّز بين المأساة والملهاة.
- **الصيغة**: وهي أسلوب المحاكاة، إذ يمكن بنفس الوسائل ولنفس الموضوعات أن تحاكي عن طريق القصص، إمّا بأن نقص على لسان شخص آخر، أو يحكي المرء عن نفسه، أو نحاكي الأشخاص وهم يفعلون.

تتقاطع الصيغة مع الموضوع مشكلةما يلي:[2]

الصيغة / الموضوع	المأسوية	السردية
المتفوق	المأساة	الملحمة
المتدنّي	الملهاة	الشعر الساخر

هذا النموذج الأرسطي يحاكي بدوره نموذجا قبله وُجد عند أفلاطون نستطيع أن نستشفه في قوله:"هناك من الشعر والتخيّيل ضربٌ أول محاكٍ محاكاة تامة يضم كما قلت، المأساة والملهاة؛ وضرب ثان يحكي الحوادث فيه الشاعر نفسه- وتجده على الخصوص في الديثرامبوس* - وضربٌ ثالث مكوّن من تأليف الضربين المتقدمين جار في الملحمة، وفي أجناس غيرها"[3]، ويمكن بيان ذلك النسق في اللوحة التالية:[4]

المحاكاة (وظيفة المحاكاة)				
فعل القول الصفر		فعل القول المباشر	فعل القول المختلط	
مسرحي		حكائي	حكائي	
المأساة	الملهاة	الديثرامبوس	الملحمة	أجناس حكائية أخرى

حتى الآن هناك نموذجين في التصنيف اليوناني للأجناس، نموذج أفلاطون(المسرح-الديثرامبوس-الملحمة)، ومن بعده نموذج أرسطو(المسرح-الملحمة)، فإلى من تعود القسمة ذائعة الصيت (المسرح-الملحمة-الغنائي)، التي تدّعي نسبتها إلى أرسطو بل إلى أفلاطون؟

إن ما يسميه "جينيت" بالوهم الإرجاعي، قد وُجد منذ القرن الثامن عشر عند "الأبباتو"*، في حين يذهب البعض إلى أبعد من ذلك في إشارة إلى شخص "ديوميدس"** الذي "نسّق أفلاطون، فاقترح التعريفات الآتية: الغنائي: الأعمال التي يتكلم فيها المؤلف وحده: المسرحي: الأعمال التي تتكلم فيها الشخصيات وحدها؛ الملحمي: الأعمال التي يتكلم فيها المؤلف والشخصيات على السواء"[5]، ومهما يكن من أمر هذا النحل فإن دوافعه الأولى كانت في الثورة على الاختزال للشعري كله في التصويري، وهذا النموذج الجديد يُعدّ "تصالحا بين التمسك بالتقليد الأرسطي والاعتراف بالأشكال غير التصويرية"[6]، إلا أن تبعات هذا التقسيم كانت وخيمة، خاصة

عند الرومنسيين الألمان الذين اعتبروه مبدأ ثابتا "فانتهى ما كان تأملا خطابيا محضا إلى تصوير ذي طبيعة فلسفية، فمقابلة الذاتي والموضوعي عند شليغل و"الساذج" و"البطولي" (أو المثالي) عند هولدرين، وتعليق الجنس على المحور التطوري عند هيغل، تلك كلها عمليات حوّلت ما كان قسمة تصنيفية وحسب إلى تصوّر ميتافيزيقي"[7]، وهذه الوضعية التي آلت إليها التصنيفات الأدبية، كانت سببا في انقسام، نقاد القرن العشرين بين فريق يطالب بإسقاط نظرية الأجناس، التي يظهر فيها هذا الثالوث بمظهر الآمر الناهي، وآخر ينادي بضرورة تحديث المعايير الأجناسية، بمقاربات علمية خالصة.

إن أصل التقسيم الغربي للفنون كان يقوم على ركيزتين اثنتين (الصيغة–الموضوع)، والدراسات التي تلت تصنيفات "أفلاطون" و"أرسطو" هي التي أدخلت عليها عنصرا ثالثا انتصارا لأساس صيغي، وقد وضع "جينيت" يده على موضع الخلل في تتبعه لمسار سيرها على مرّ عصور طويلة، فالإشكالية الكبرى التي أنتجت هذا التقسيم تكمن في اعتبار الأقسام ذات طبيعة قولية وصيغ إخبار فقط، في حين أنها لم تكن كذلك عند "أرسطو"، وحتى "أفلاطون".

في مرحلة متأخرة من تاريخ الدراسات الأجناسية الغربية أبرزت الرومنسية وما تبعها، توجها آخر في اعتبار الصيغ الكلامية الثلاث مطابقة لعصور من تاريخ البشرية، والحقيقة أن هذه الإسقاطات التي أرادت أن تعطي للتقسيم الثلاثي شرعية قد أتاحت حسب "جينيت" إمكانية إعادة ما تم تغافله في التقسيم الأصلي لأرسطو، ألا وهو"**الموضوع**"، ومن ثم التمييز بين "وضعية الأجناس، ووضعية الصيغ: فالأجناس أصناف أدبية صرفة، والصيغ أصناف تنتمي للسانيات، أو ما يطلق عليه اليوم بتعبير أدق التداولية"[8]، ليُعاد بعث المنطلق الأرسطي(الصيغة، الموضوع)، ويتم توظيفه بشكل مغاير، أين تعتبر الأصناف الثلاثة (الغنائي، الملحمي، الدرامي)، على أنها جوامع للأجناس:[9]

- **جوامع**: حيث يشترط في كل جنس أن يشرف بطريقة تراتبية على عدد من الأجناس التجريبية وأن يحتويها، ومهما كانت مقدرة الأجناس على الاستيعاب، وعلى الاستمرار في الحياة والتكرار، فإنها دون شك نتاج الثقافة والتاريخ.
- **أجناس**: لأن معاييرها في التحديد تشتمل دائما... على عنصر موضوع لا يخضع لوصف شكلي صرف أو لساني.

هذان العنصران يختصان بالتقسيم الثلاثي، ويميّزان عناصره من حيث هي مواقف إخبار، وفي الآن نفسه أجناس لها مضمون امبريقي، وهذا الشق الثاني أكثر تمثيلا لطبيعة الجنس الأدبي "فإن الجنس كان يحدّه بصفة أساسية تخصص في مضمونه ولا يوجد ما ينص على ذلك التخصص في تحديد الصيغة التي ينتمي الجنس لها"[10]، فالصيغ ليست هي إلّا أبوابا تصنيفية لأنواع الأجناس، وهذه الأجناس، والأنواع في تكاثر لا محدود "وباختصار يمكن لكل جنس أن يشمل عددا من الأجناس، ومن هذه الناحية، لا تتميز جوامع الأجناس للثلاثية الرومنطقية عن غيرها بأية ميزة طبيعية، ولا يمكن إلّا أن نصنّفها كآخر مرحلة من مراحل الترتيب المعمول به وأوسعها"[11].

لا يمكن اعتبار مستوى جنسي على أنه شكل طبيعي، إلّا إذا اعتبر صيغة: (سرد)، أما إذا اعتبر جنسا: (ملحمة) وأسند له مضمون متميز فإنه يصبح من مستوى باقي الأجناس، وليس أمره إلّا كواحدة منها "فجميع الأنواع والأجناس الصغرى، والأجناس الكبرى لا تعدو أن تكون طبقات تجريبية وُضعت بناءً على معاينة المعطى التاريخي، وفي أقصى الحالات عن طريق التقدير الاستقرائي انطلاقا من نفس المعطى"[12]، فإذا نظرنا إلى عناصر الثلاثية الكلاسيكية من جهة أنها مفاهيم أجناسية فإنها لا تستفرد بأية مرتبة فوقية "فالنمط الملحمي ليس أكثر مثالية ولا أكثر طبيعية من جنسي "الرواية" و"الملحمة" اللذين يفترض اشتماله عليهما؛ ولكنه قد يكون أكثر مثالية أو أكثر طبيعية إذ عرّفناه بأنه مجموع الأجناس السردية بصفة أساسية"[13].

ولا يختلف "ياوس"عن"جينيت" في رفضه للقداسة التي حظي بها التقسيم اليوناني الكلاسيكي للأجناس الأدبية، وعلّة ذلك أن هذا التقسيم، والذي يفصل في الأصل بين أنواع نبيلة، وأخرى سوقية من شأنه أن يقصي الأدب الشعبي وكل جنس هجين من دراسته التي جعلها وقفا على أدب العصور الوسطى، كما أن التصنيف الكلاسيكي، يدّعي وجود تصنيفات تراتبية منطقية تتنافى مع طبيعة الأجناس الأدبية.

غير أن "ياوس" ينظر للجنس الأدبي من زاوية مغايرة لتلك التي اعتمدها "جينيت"بافتراضه أن لكل جنس أدبي قيمة جمالية ووظيفة اجتماعية؛ أي حالة فردية وأخرى جمالية، وأن"العمل الفني- حتى وإن كان مجرّد تعبير عن الفردي- يبقى مكيّفا بالغيرية، أي بالعلاقة بالآخر بوصفه ذاتا مدركة"[14]، وهذا يعني بأن أي أثر فني يُنسج وفق وضعية مخصوصة توجه عملية الفهم والتقبّل لدى المتلقي الذي يعتمد على رواسب تجنيسية يستكشف بها الأثر الأدبي ويضعه في وحدة الحيّز الجامع، والذي سيفرض عليه استدعاء آليات معيّنة في عملية التأويل. وينفي "ياوس" رأي "كروتشه" الذي يرى أن"توسع دائرة الجنس باستمرار يعني ذوبان متصوّر الجنس، فهو_بعكس ذلك_ يرى في التوسع علامة دالّة على طبيعة الأجناس الزمنية والمتحوّلة، بشرط تجريد المفهوم الكلاسيكي للجنس الأدبي من صبغته الإطلاقية والتعميمية المتعالية عن الزمن"[15]، والابتعاد عن هذه التصنيفات التراتبية، لأن الرؤية عنده تختلف في العلاقة بين هذه الأنواع التي يعتبرها عائلات تاريخية ولا قطيعة بينها، وإنما هي في تفاعل مستمر يؤثر فيها الجانب التاريخي والثقافي بمجموعة من التحوّلات الطارئة، فالجنس الأدبي "ليس معطى ثابتا، وإنما هو خاضع لسلسلتين من الضغوط: ضغوط متأتية من السياق الاجتماعي الثقافي الأكبر، وضغوط داخلة في السياق الأدبي"[16]، ولذلك يفرّق "ياوس" بين نهجين مختلفين لفهم الجنس الأدبي:[17]

- الدراسة الآنيةSynchronique: وتمكّن من ملاحظة الجينات المختلفة في الجنس الأدبي الواحد، ولذلك فإن تمييز الجنس يحتكم إلى البحث عن العنصر المهيمن داخل هذا النظام وتبعا لذلك ينبغي التمييز بين بنية الجنس ذات الوظيفة المستقلة_أي تلك التي تكوّن جنسا صريحا_ وبين البنية التابعة أو المصاحبة التي تجعل جنسا ما مندرجا تحت جنس أعم أو بنية أشمل.
- الدراسة التعاقبية Diachronique: وتبحث في علاقة النص الأدبي بمختلف النصوص المكوّنة لجنسه، وتقرُّ هذه الدراسة بوجود حالات تغيّر تمس الجنس الأدبي عبر صيرورته التاريخية، وحركية الأجناس في تواصلها، وتفاعلها المستمر ما يبرز ارتباط الحديث عن الجنس بطور تاريخي معلوم إذ الجنس يُهيمن، ويهيمَن عليه، ويمتد وينكمش، ويعطي ويأخذ، وينشأ وينقرض، وكل ذلك يظهر أثره فيما هو من اختصاص الدراسة الآنية.

يكشف هذا الرصد التاريخي البسيط لنظرية الأجناس عند الغرب كيف أن الدراسات الغربية الحديثة آثرت في مسار بناء نظرية أجناسية أن تبني على الأساسات التي أرساها قدامى الفلاسفة اليونانيين، فبين قديم عهد النظرية (أفلاطون/ أرسطو) وحديثه (جينيت/ ياوس) وشائج وصلات تبرز بشكل أخص في محاورة المحدثين لتاريخ النظرية إن تعديلا لها، تغييرا، وحتى إضافة.

2. نظرية الأجناس عند العرب:

على عكس النقاد والباحثين الغربيين فإن أغلبية الدارسين العرب لم يلتفتوا في سياق حديثهم عن نظرية الأجناس إلى موروثهم الثقافي العربي على ما فيه من إشارات قيّمة كانت لتشكّل أرضية مناسبة للتأصيل للكلام العربي، فالدرس النقدي العربي الحديث اهتم باستيراد نظرية الأجناس الغربية كما هي بكل ما فيها من خصوصيات تهم الغربي دون العربي، وهذا الأمر خلق نوعا من الغموض والاضطراب في جلّ الدراسات العربية التي تناولت هذه النظرية.

ولعل أبرز أسباب هذا الاضطراب هو المصطلحات الواصفة لمختلف عناصر النظرية، لذلك نجد "مُحَمَّد مندور" يشير في مستهل دراسته إلى اللبس الذي يكتنف الاستعمالات الاصطلاحية للفظة "**فن**"، إذ يقول:"فنحن نسمي اليوم أحيانا شعر الغزل بفن الغزل، كما نقول: فن الهجاء وفن الحماسة... مع أن جميع هذه الأنواع من الشعر تنطوي تحت فن واحد في المفهوم الأوروبي لكلمة فن. وهو فن الشعر الغنائي، وليس الغزل والهجاء والحماسة والمديح والوصف وما إليها إلا أغراضا للشعر كما كان يقال في الماضي"[18]. ومع أنه يستحسن بعض الترجمات العربية للفظة اللاتينية "**Genre**" بـ: "**الجنس**"و"**النوع**"، إلا أنه يؤثر استخدام عبارة "**فن**""لأنها مرتبطة بالقيم الجمالية التي تميّز الأدب كلّه عن غيره من الكتابات ... كما أن لفظة "**فنون**" تحتفظ بالرابطة القائمة بين الأدب وغيره من الفنون الجميلة، بحيث يُخشى من العدول عن هذا الاصطلاح أن يظنّ ظان أن الأدب لا يشترك مع الفنون الأخرى كالفنون

التشكيلية والموسيقية في أسسه الجمالية وأهداف تعبيره"[19]، في حين يحتفظ بلفظة "**الأغراض**" للدلالة على أنواع "**الشعرالغنائي**"، وإن كان في بعض الأحيان يستعمل مصطلح النوع للإشارة إلى أغراض الشعر.

ويقسم "مندور"الفنون الأدبية بعامة إلى قسمين رئيسيين: **شعر_نثر**، ويحصر الشعر العربي في صنف معين هو"**الشعرالغنائي**"، حيث يقول:"والأدب ينقسم بوجه عام إلى شعر ونثر: إلا أن مفهوم الشعر ومجاله عند العرب في تراثنا العربي كان محدودا- إذ أن شعرنا القديم يدخل كلّه في نوع واحد هو الشعر الغنائي"[20]، وبعد ذلك ينتقل إلى تقسيم أنماط النثر العربي فيقول:"انحصرت فنون النثر في التراث العربي التقليدي في نطاق محدود، وأنواع قليلة تتلخص في الخطابة والأمثلة السائرة، والتوقيعات والمقامات"[21]، وإذا ما سلمنا جدلا أن الشعر العربي على النوع الذي ذكره "مندور"، فإننا في المقابل لا نجد تفسيرا للتقسيمات التي أوردها للأنواع النثرية حيث أنه لم يقدم بين يديه مبررات لهذا التصنيف، أو المعايير التي اعتمدها.

وبعد هذا التقسيم العام للأدب إلى: شعر_نثر يشرع في تقصي الفروقات التي تميز الشعر عن النثر، ليخلص إلى ثلاثة عناصر فارقة هي:

- **الموسيقى**: بعد استعراض النظريات الغربية التي سعت إلى وضع الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، ودونما أية إشارة إلى المحاولات التراثية العربية، يقرر "مندور" أن الفرق الجوهري هو"**النظم**" حيث يقول:"نستطيع أن نخلص إلى أن النظم_أي موسيقى الشعر_ يعتبر من المقاييس الأساسية التي تميز فن الشعر عن فن النثر".[22]

- **أسلوب التعبير الشعري**: يتمثل بالأساس في البيان والتصوير الذي اشتغل عليه البلاغيون قديما، يضاف إلى ذلك الرمز، الذي يقول فيه:"ولكن الشيء الذي جدّ عن أسلوب الشعر البياني في عصرنا الحاضر أُخِذ عن الغرب من ناحية الأساس النظري والتحليل التطبيقي- هو الرمز كوسيلة للتعبير الشعري"[23]، وهو إلى جانب الأدوات الأسلوبية الأخرى يعطي للشعر طابعا جماليا يختلف عن الأسلوب التقريري الذي يميز النثر.

- **المضمون الشعري والملكات النفسية التي يصدر عنها هذا المضمون**: والمقصود هنا الوجدان والعاطفة "فإن التلوين العاطفي للمضمون الشعري يعتبر من الميزات أو المقاييس الهامة التي تميز الشعر عن النثر"[24]، وإن كان "مندور" باكتفائه بهذه العناصر قد أغفل بعض المميزات الأخرى على نحو الخيال والهندسة البنائية وغير ذلك.

ومع استحالة الاكتفاء بهذه العناصر ينتقل "مندور" إلى ما يسميه بالخصائص الخاصة بكل فن من الفنون، مع انتقال كلي في الحديث عن الفنون الإغريقية بعدما كانت المقدمة مخصصة للحديث عن الفنون العربية، على نحو ما نراه في تقسيمه للشعر: **شعرملحمي- شعرغنائي- شعردرامي- شعر تعليمي**[25]، وهي في أكثرها لا وجود لها في تاريخ الآداب العربية، وإلى جانب فن الشعر يميز بين فنون أخرى هي: **فنالمسرح- فنالخطابة- فنالنقد- فنالمقالة**[26]. وقد يبدو الأمر مربكا في هذا التقسيم فإن "مندور" اختار مجموعة من الفنون يصعب على القارئ أن يجد الروابط بينها، أو المعايير التصنيفية التي جعلته يختارها دون غيرها، ثم إنه يضع النقد في سلّة واحدة مع فنون إبداعية، في حين أن هذا الأخير يسير مع هذه الفنون في خط مواز لها، فلا هو من طبيعتها ولا هو متطور عنها، وإنما هو عملية تقويمية تمس جميع الفنون الأدبية وغير الأدبية، ما يجعلنا نتحفظ حتى على إدراجه تحت مُسمَّى "**فن**".

وعلى نحو مشابه للدراسة التي قدمها "مندور"، يميز"عزّ الدين إسماعيل" بين الفنون الأدبية استنادا إلى ثلاثة أسس هي: **الموضوع_ الأداة**(اللغة)_ **الشكل**.

_الموضوع: وهو المنطلق الأول، على اعتبار أن الأدب ما هو إلا صورة من صور التعبير الإنساني "فإذا نحن أردنا أن نعرف السبب في تنوع التعبير الأدبي في هذه الأنواع المختلفة، كان علينا أن ندرس البواعث الحيوية التي اقتضت ذلك"[27]، وهذه البواعث منتجة لأنماط معيّنة من مواضيع التعبير الأدبي هي:[28]

- أدب التجربة الشخصية الصرف.

- أدب الحياة العامة للإنسان من حيث هو إنسان.
- أدب المجتمع في جميع مظاهره.
- أدب يصور الطبيعة.
- أدب يصور الأدب والفن.

- **الأداة:** لا يمكن أن يكون الموضوع وحده معيارا للتمييز بين الأنواع الأدبية، ولذلك وجب الانتقال إلى مميز آخر هو الأداة، وهي في الأدب "**اللغة**"، حيث يقول:**"**وقد افترق الأدب عن غيره من الفنون الأخرى من حيث أنه يستخدم اللغة أداة للتعبير**"**[29]، مع أن المسرح الذي خصّه "إسماعيل" بحيّز واسع من الدراسة أداته الحركة والفعل.

- **الشكل:** يعترف "إسماعيل" بأن استعمال الإمكانيات الفنية للغة، والموضوع ليسا ممّا يختصان بفن دون الآخر، وعليه يطرح التساؤل التالي:

- لماذا يكتب الشاعر، حيث يكتب شعرا وليس نثرا؟

بداية نقول بأن هذا التساؤل الذي طرحه "إسماعيل" في حدّ ذاته أجناسيٌّ لأنه يفرق ضمنيا بين جنسين أدبيين هما: الشعر والنثر. وأما عن المعيار الثالث الذي يقترحه للتمييز بين هذين الفنين فهو الشكل أو الصورة النهائية للموضوع، والترجمة الفردية للغة فإن **"**المعاني لا يمكن أن تظهر إلاّ في صورة والصورة دائما مظهر للمعنى_ ومن هنا تأتي الصورة الشعرية، أو التعبير الأدبي الشعري، مختلفا في طريقة استخدامه للغة وإمكاناتها نوعا من الاختلاف عن التعبير النثري**"**[30].

وغني عن البيان ما لهذه الأسس التصنيفية من تماثل مع المعايير التي اقترحها أرسطو:

معايير تصنيف الفنون عند أرسطو طاليس: **الوسيلة_ الموضوع_ الصيغة.**

معايير تصنيف الفنون عند عزّ الدين إسماعيل: **الأداة_ الموضوع_ الشكل.**

مع ذلك فإن الأسس الثلاثة التي اقترحها "إسماعيل" لا تتعدى في إمكانياتها حدود التفريق بين (الشعر والنثر)، ولكنها تبقى قاصرة عن رسم الحدود المائزة بين الأقسام الفرعية والإحاطة بخصوصية كل منها، لذلك يقترح سبيلا آخر لتتبع الفواصل بينها، إذ يقول:**"**ولكنالتفريق سيكون بجانب ذلك على أساس آخر من النظر إلى الأصول الفنية**"**[31]، ليقسّم الفنون الأدبية إلى أقسام كبرى هي: **الشعر_الفنالقصصي – الفن المسرحي!!** ويقع بذلك في نفس الفخ الذي وقع فيه الرومنطقيون بتبنيهم لهذا التقسيم اعتقادا منهم بنسبته إلى أفلاطون دون أن يكون كذلك كما أوضح ذلك "جينيت".

بعد استعراضه لتاريخ هذه الفنون الكبرى عند الإغريق والرومان، ومراحل تطورها عند الأوروبيين، وتعداد الخصائص الفنية والبنيوية لكل صنف، ينتقل إلى الحديث عن الأجناس الفرعية، وما اعتبره أنواعا مستحدثة في قوله:**"**لا تقتصر الفنون الأدبية على الشعر والقصة والمسرحية بأنواعها المختلفة، وإن كانت هذه الأنواع الكبرى الذائعة منذ أقدم العهود**"**[32]، والأنواع الفرعية بدورها تنحصر في ثلاثة أنواع فقط هي: **ترجمةالحياة-المقال-الخاطرة**[33]، في الوقت الذي أشار فيه "مندور" إلى: **فنالمسرح- فنالخطابة- فنالنقد- فنالمقالة.**

والحقيقة أن الدارسان وإن اختلفا في هذا الشق فإنهما يلتقيان في كثير من النقاط، أبرزها التأثر الكبير بالتقسيم اليوناني الكلاسيكي للفنون، وأيضا في مراوحة حديثهما عن أقسام الكلام بين الفنون العربية والغربية، ما يجعل كلتا الدراستين تتصفان بالعمومية.

تكشف هاتين العيّنتين عن التقلقل والاضطراب الذي عانته بعض الدراسات النقدية العربية التي تندرج في إطار نظرية الأجناس، لأنها ابتسرت كثيرا من المفاهيم النقدية دونما حاجة وتوافق مع حركتها الإبداعية، ولم تحاول أن تجد صيغة تناسب بين ما أنجز في الغرب وبين الخصوصية الثقافية والحضارية للفنون العربية.

3. أقسام الكلام العربي عند "سعيد يقطين":

استحق مشروع "يقطين" في تقسيم الكلام العربي وقفة خاصة لأنه من جهة مخصّص بالكامل لمقاربة الكلام العربي دون غيره، ومن جهة ثانية يتميّز بدقة ورصانة أكثر إذا ما قيس بغيره من الدراسات العربية الحديثة التي اتسمت بالاستعجالية والاطمئنان لأحكام غير مثبتة نصيا كما هو الحال في دراسات "مندور" و"إسماعيل".

استغرق مشروع "يقطين" لحدّ الساعة كتابين اثنين يندرجان ضمن مشروع أوسع ينشد الإحاطة بأقسام الكلام العربي، ويمثل كتاب: "**الكلام والخبر_ مقدمة للسرد العربي**"، أوّل هذين المؤلفين، حيث يعرض فيه "يقطين" تصوّره الخاص لأقسام الكلام العربي مستعينا في ذلك بآراء العرب القدامى،ويصف "يقطين" المقدمة بأنها محاولة إقامة تصوّر متكامل يسعى إلى تأطير الكلام العربي بأقسامه وصفاته[34].

هذا التصوّر جاء في أربعة فصول على النحو التالي:

_ **الفصل الأوّل: النص واللانص في الثقافة العربية:** يرصد فيه آراء القدامى من نقاد وبلاغيين، وغيرهم حول ما يسميه "النص" و "اللانص"، متسائلا عن أسباب الاهتمام بنوع من "النصوص" دون الأخرى، وبعد استعراضه لجملة من الآراء **لابن النديم، ابن الجوزي، ابن قدّاح،** وحتى **مُحَمَّد عبده** حديثا، يخلص "يقطين" إلى أن هناك أبعادا ثقافية واجتماعية وتاريخية كانت متحكّمة في التصنيف الذي أقصى الكثير من النصوص العربية القديمة من دائرة الاهتمام[35].

ويعود سبب إثارة "يقطين" لهذه القضية إلى رغبته في إعادة الاعتبار لأدب العامّة الذي نال الإقصاء نصوصه القديمة.

_ **الفصل الثاني: السيرة الشعبية والبحث المحجوز:** يوضح فيه "يقطين" الأسباب الكامنة وراء الاهتمام الكبير الذي ناله الأدب الشعبي والسيرة الشعبية في القرن العشرين من قبل الدارسين العرب والمستشرقين، مستعرضا بعضا من هذه الدراسات والنهج الذي اختارته في مقاربتها لجنس السيرة الشعبية، تمهيدا منه لتقديم البديل الذي يقترحه في معالجة السيرة الشعبية والذي يتكفل الفصلان الثالث والرابع ببسطه وشرحه.

_ **الفصل الثالث: تساؤلات حول الكلام العربي:**وفيه يستعرض "يقطين" مجموعة من الآراء العربية القديمة التي تتأطر ضمن ما يسمى حديثا بنظرية الأجناس، وينقل لنا آراء النقاد والبلاغيين العرب القدامى حول أقسام الكلام العربي كما يتصورونه هم، وبعد سياحة طويلة في المصنفات العربية القديمة ينتهي "يقطين" إلى تكوين تصوّر عام لأقسام الكلام العربي بعد التوفيق بين الآراء السابقة:[36]

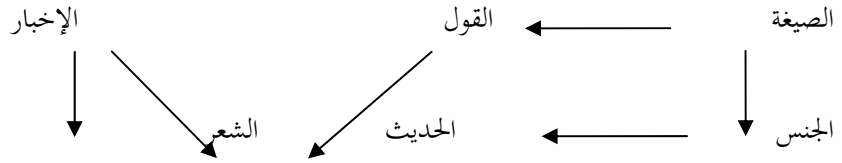
- **الجنس:** وهو الاسم العام الذي يجمع مختلف الأنواع بغض النظر عن العصر، وأجناس الكلام كما يقدمها لنا القدامى إما: **شعر** و**نثر**، أو **شعر** و**كلام**.
- **النوع:** وهو ما يندرج ضمن الجنس. ونجد أنواعا ثابتة وأخرى متحوّلة، فضمن الشعر نجد: **القصيد** و**الرجز**، وضمن النثر نجد: **الرسالة** و**الخطبة**، وهذه الأنواع الأربعة هي الثابتة كما تقدمها المؤلفات البلاغية التي اعتمدها "يقطين"، أما الأنواع المتحوّلة فهي كثيرة منها ما هو صافٍ ومنها ما هو مختلط، يمكن أن يدخل في الشعر والنثر معا، **فالخبر** و**الحديث** و**المثل** و**الحكاية** و**القصة** و**المقامة**...وغيرها مما تضاربت بصدده التصوّرات يمكن اعتباره داخلا في هذه الأنواع المتحوّلة.
- **النمط:** ويدخل فيه كل ما هو مشترك من صفات الكلام بغض النظر عن الجنس أو النوع، ونجد من صفات الكلام هاته: **الجزل/ الحسن/الفصيح/ البليغ**...وكافة الأغراض: **مدح_ هجاء_ عتاب_ غزل**...ومختلف المواصفات التي وصف بها تأليف الكلام: **الإيجاز_ الإطناب_ المساواة_** أو **الطول** و**القصر_** أو **الجد**و**الهزل**...

_ **الفصل الرابع: الجنس والنص في الكلام العربي:** ينقسمالكلام العربي وفق ما تقدمه المصنفات العربية القديمة إلى: شعر ونثر مثلما رأينا، وهذا التقسيم الأولي يمثل له "يقطين" بالترسيمة التالية:[37]

الكلام

شعر ـــــ ـــــ **نثر**

وبما أن"يقطين" يشتغل على صنف معين من الأدب هو "**السرد**" فإنه يقترح تقسيما آخر للكلام العربي ينبني على "صيغ الكلام (القول_ الإخبار)، وبالنظر إلى الأداة (شعر_ نثر)، وبالنظر إلى وضع صاحب الكلام (المتكلم_ الراوي)"[38]، وهذه المعطيات تميز بين ثلاثة أضرب للكلام هي: **الشعر_ الحديث_ الخبر**، ويعتبر "يقطين" أن الشعر يمثل نمطا مختلطا ووسيطا بين الجنسين الأساسيين لأنه يندرج ضمنهما معا، على اعتبار أن الشاعر يمكن أن يمارس القول والإخبار معا، ليمثل لذلك بالشكل التالي:[39]



هذه الأنواع الكلامية تحتوي جميع أصناف الكلام العربي"وتبعا لذلك تغدو متعالية على الزمان والمكان، ولا يكاد يخلو أي كلام من اندراجه ضمن إحداها"[40]، وإضافة إلى هذه الأجناس الأساسية هناك أنواع تندرج ضمن هذه الأجناس منها ما هو ثابت، ومنها ما هو متحوّل، ومنها ما هو متغيّر، حيث يقول "يقطين": "البحث في الكلام وأقسامه وصفاته فيه ثوابت تتعالى على الزمان والمكان، وفيه متحوّلات ومتغيّرات تخضع لمختلف التحوّلات والتغيّرات المتصلة بالزمان"[41]، ولذلك يقرر أن يربط بين هذه الأجناس والمراتب التصنيفية المشار إليها سابقا: **الجنس_ النوع_ النمط**، ثم يقترح في تتبع تحوّل الجنس أو تغيّره دراسة شمولية في بعدين اثنين زمني آني وتعاقبي، من خلال: **المبادئ_ المقولات_ التجلّيات**، وهذه العناصر تمكّن من دراسة الكلام انطلاقا من العلاقة القائمة بين **الجنس، الخطاب، والنص**:[42]

1. **المبادئ**: هي الكلّيات العامة المجرّدة، والمتعالية على الزمان والمكان، وتنقسم بدورها إلى:
   1.1. الثبات: يحدد العناصر الجوهرية التي بواسطتها نميّز ماهية الشيء عن غيره من الأشياء الأخرى.
   2.1. التحوّل: يتصل بالصفات البنيوية للشيء في تحولاتها.
   3.1. التغيّر: وهو الصيرورة التاريخية التي تحيل الظاهرة من وضعية لأخرى بفعل التفاعلات مع غيرها.
2. **المقولات**: وهي تصورات ذهنية ومفاهيم تستعمل لرصد الظاهرة ووصفها، وهي متحوّلة باختلاف الأنساق الثقافية والعصور، وتنقسم إلى:
   1.2. المقولة الثابتة: تتعلق بالجنس من حيث أنه صنف كلامي ثابت.
   2.2. المقولة المتحوّلة: وتخص"**الأنواع**"، وهي مع"**الجنس**" في علاقة الثبات بالتحوّل، أين يتضمن كل جنس ثابت أنواعا متحوّلة عنه من حيث الصفات البنيوية، وإن اشتركت في البعد الجنسي.
   3.2. المقولات المتغيّرة: وترتبط بالأنماط، وهي مختلف الصيرورات التي تمس الأنواع في تطورها التاريخي.
4. **التجلّيات**: وهي التحققات النصية الملموسة التي تنتقل بالدراسة من التنظير إلى التطبيق والمعاينة النصية، وتنقسم إلى:
   1.4. تجليات ثابتة: تتمثل فيما يسميه "جنيت" "معمارية النص Archetextualité".
   2.3. تجليات متحوّلة: تتعلق بـ:"التناصIntertextualité" بمختلف أشكاله وصوره.
   3.3. تجليات متغيّرة: وتتضمن بقية أنماط التفاعل النصي الباقية التي عدّدها "جينيت" وهي: "المناص Paratexte"، "التعلق النصي Hypertextualité"، "الميتانصMétatextualité".

ويأتي كتاب "**قال الراوي_ بحث في البينات الحكائية للسيرة الشعبية**" ليشكّل امتدادا لسابقه "**الكلام والخبر**"، حيث خصصه "يقطين" لدراسة نوع السيرة الشعبية قصرا ليحاول إثبات انتماء هذا النوع إلى جنس السرد أو الخبر الذي يمثل واحدا من أقسام الكلام

العربي الكبرى: **الشعر_ الحديث_ الخبر**، وذلك من خلال البحث في حكائية السيرة الشعبية، والمقصود من الحكائية **"**مجموع الخصائص التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدد هو السرد**"**[43].

وينطلق "يقطين" في رحلة تحصيل هذه الغاية من فرضية مفادها أن تحقق الحكائية في الكلام، أي كلام تكون من خلال العناصر التالية:[44]

- فعل أو حدث قابل للحكي.
- فاعل أو عامل يضطلع بدور ما في الفعل.
- زمان الفعل.
- مكانه أو فضاءه.

كل كلام يفترض انتماؤه إلى جنس الخبر لابد من توفره على هذه العناصر التي تتداخل وتتراكب مشكلة حكائية العمل الحكائي، لذلك ستكون بمثابة المقولات التي سيسعى إلى بحثها في نص السيرة الشعبية، باستخلاص فصول العمل منها وحصرها في أربعة فصول مسبوقة بتأطير يصل هذا العمل بالمقدمة النظرية في "**الكلام والخبر**":

- فصل بعنوان (الوظيفة: الفعل_ الحدث) ⟵ إثبات وجود فعل أو حدث قابل للحكي في السيرة الشعبية.
- فصل بعنوان (الشخصيات: العوامل_ الفواعل) ⟵ إثبات وجود فواعل أو عوامل يضطلعون بدور ما في الفعل.
- فصل بعنوان (البنيات الزمانية) ⟵ إثبات وجود فضاء زماني يؤطر أفعال الشخصيات.
- فصل بعنوان (البنيات الفضائية) ⟵ إثبات وجود فضاء مكاني يؤطر أفعال الشخصيات.

هكذا تصبح المقولات السابقة فصولا أربعة تُعالج جميعها تحت عنوان جامع هو: "**الحكائية في السيرة الشعبية: بحث في البنيات الحكائية**"، وهذه المعالجة لا تكتفي بالتنقيب على العناصر السابقة في نصوص السير الشعبية التي اعتمدها "يقطين"، وإنما تتعداه إلى غاية أهم هي البحث في ترابط هذه العناصر لإثبات نصية السيرة الشعبية أولا ومن ثم إلحاقها بجنس الخبر ثانيا، فترابط عناصر العمل الحكائي بعد الكشف عن مدى توفرها في نص السيرة الشعبية هو الموجه الأساسي لجميع القضايا التي يثيرها "يقطين" في فصول العمل الأربعة، ولا بأس هنا من الإشارة إلى بعض هذه القضايا ولو بشيء من الاختصار.

_ في فصل الوظائف التي يعني بها الأحداث، يحدد "يقطين" الوظائف التي يروم تتبعها في السيرة الشعبية، فيقول:**"**إن الفعل القابل لأن تتولّد عنه أفعال متعددة، وتساهم مجتمعة في تطوّر الحكي، وتتولّد من خلال الصيرورة مجموعة أخرى من الأفعال تظل مشدودة إلى الفعل الأوّل بروابط متينة، هو ما يمكن أن ندعوه وظيفة**"**[45].

تخصيص "يقطين" لبحثه في الأفعال المولدّة لأفعال أخرى سببه تأكيد وحدة النص بالبحث في التعالقات التي تصل الفعل بالفعل، ومن ثم تأكيد وحدة النص بعد أن شكّك بعض النقاد العرب في أن تكون السيرة نصا واحدا.

وقد توصل "يقطين" في بحثه هذا إلى استخراج أربعة وظائف تشترك فيها جميع السير الشعبية، أو على الأقل النصوص العشرة التي اعتمدها، واحدة من هذه الوظائف مركزية وهي: **الدعوى**، وثلاثة أساسية هي: **القرار_ الأوان_ النفاذ**[46]، وبعد التمثيل لهذه الوظائف من النصوص التي اشتغل عليها، يعتمد "يقطين" سيرة "سيف بن ذي يزن" كنموذج لإثبات الترابط الحاصل بين الوظيفة المركزية، والوظائف الأساسية، أو بتعبير آخر إثبات توليد حدث الدعوى لأحداث الأوان _القرار_ وأخيرا النفاذ، لينتهي مع نهاية هذا الفصل إلى استنتاج نهوض كل سيرة على وظيفة مركزية هي أساس تولّد مختلف الوظائف الأساسية، ومن ثم إثبات واحدية النص السير شعبي في بنية من بنياته "الأحداث".

_ويعالج "يقطين" الشخصية في السيرة الشعبية من خلال ثلاثة أبعاد هي:[47]

الصفات: الشخصية من حيث صفاتها وهي تتأطر ضمن جماعات اجتماعية أو عوالم لها خصوصيتها الوجودية، أو الحيوية.

الأفعال: الشخصيات حين تضطلع بدور ما، أو تنجز فعلا أو حدثا، كيفما كان نوعه.

المقاصد: وهي الفواعل التي تنجز أفعالها وفق معايير محدّدة، أو قيم خاصة.

ويأمل "يقطين" من خلال هذه الأبعاد الثلاثة أن يربط بين الشخصيات بعد تعيين صفاتها بالوظائف المركزية والأساسية، والبحث في العلاقات التي تربط بينها في مجرى الحكي، فيتوصل إلى أن الفعل المركزي (الوظيفة المركزية) التي هي الدعوى، يضطلع بها **الفاعل المركزي** الذي هو بطل السيرة الشعبية الذي تتسمى السيرة باسمه: سيف بن ذي يزن_ ذات الهمّة_ حمزة البهلوان...إلخ.

أما الأفعال الأساسية فيؤديها الفواعل الأساسيون: **الفاعل الموازي الأوّل** (العيّار الذي يساعد الفاعل المركزي، مثل: شيبوب_ عمر العيّار_ عاقصة)_ **الفاعل الموازي الثاني** (عدو الفاعل المركزي الذي يسعى إلى الحيلولة دون نفاذ الدعوى، مثل: عقبة بن مصعب في سيرة الأميرة ذات الهمّة، وجوان في سيرة الظاهر بيبرس)[48].

وإذا كانت الغاية من دراسة الفواعل هي البحث عن برنامج سردي واضح في السيرة الشعبية، فإن المقاصد هي دلائل تحقق الدعوى.

_ويأتي فصل البنيات الزمانية في السيرة الشعبية ليركز تحليله على بعدين اثنين للزمان في السيرة الشعبية: زمان القصة: أي الحقبة التاريخية التي يرويها النص. وزمان النص: الزمان الذي كتب فيه النص؛ نص السيرة الشعبية.

في الجزء الأول من محور زمان السيرة الشعبية يحاول "يقطين" أن يرتب النصوص التي اعتمدها ترتيبا تاريخيا انطلاقا من:[49]

- زمان القصة كما يتقدم من خلال كل سيرة على حدة. وذلك باعتماد بعض المؤشرات الزمانية الواردة في النص.
- الانطلاق من العلاقات الزمانية التي تربط بين هذه السير. ومن داخل هذه العلاقات بين (السابق) من (اللاحق).
- ومن خلال هذه المؤشرات والعلاقات الزمانية يمكن إقامة الترتيب وفق المسار التاريخي للتطور كما يتقدم إلينا من خلال التاريخ العربي.

أما الجزء الثاني من فصل البنيات الزمانية فقد تضمن إشارات مختصرة لكيفيات إنتاج النص السير الشعبي بين الراوي والمتلقي لأن هذه الجزئية مما يدخل في الحديث عن النص بما هو سياق تشكل السيرة الشعبية، في حين أن الدراسة مخصصة لمعالجة القصة أي المادة الحكائية.

_ وتتشابه طريقة معالجة "يقطين" للبنيات الفضائية في السيرة الشعبية، مع معالجته للبنيات الزمانية أين يفرق بين ثلاثة أبعاد للفضاء: فضاء القصة_ فضاء الخطاب_ وأخيرا فضاء النص، ثم يركز قراءته في فضاء القصة، فيحاول الربط بين الفضاء والمقولات الأخرى: الوظائف_ الشخصيات_ الزمان، مركزا حديثه أكثر على العلاقة بين الفضاء والشخصية لأنه وكما يرى أن هذه العلاقة لم تحظ بدراسة وافية عكس ما هو الحال عليه في علاقة الزمان بالمكان.

ويشير "يقطين" في هذا الفصل بشكل خاص إلى تأثر الشخصية بالفضاء الذي تسكنه من خلال اكتسابها لصفات وسلوكيات تعكس بيئتها، ثم يتحدث عن تأثر المكان بعنصر الزمان، وكيف تتحوّل صور العمران بفعل زمن القص.

هذا بشكل مختصر هو المشروع الذي يقدمه "سعيد يقطين" لدراسة الكلام العربي بعامة، وجنس السيرة الشعبية بشكل خاص، وهو مشروع مبتدأه كما رأينا مقدمة عامة للسرد العربي وتصوّر عام لكيفية معالجة الكلام العربي (**الكلام والخبر**)، تبعه كتاب آخر (**قال الراوي**) خصّ فيه"يقطين" نوع السيرة الشعبية بدراسة مستفيضة لبنياتها الحكائية.

وقد كانت الدراسة (**قال الراوي**) مخصصة لمستوى القصة (المادة الحكائية)، دون الخطاب والنص ما خلا بعض الإشارات التي تنتمي إلى هذين المستويين، على أن يعود "يقطين" في قادم أعماله ليستكمل مستوى الخطاب والنص في السيرة الشعبية بشكل أكثر توسعا ليحقق لمشروعه كماله المنشود، وهو الذي ظل يؤكد على ذلك، بمثل قوله: **"**وكانت الضرورة المنهجية تملي علينا الاقتصار على ما يتصل بـ"الحكائية"، (موضوع دراستنا)، الشيء الذي جعلنا نلامس بعض الأبعاد ملامسة خفيفة، أو نكتفي بالإيماء إليها (الشخصية وهي تتكلم، زمان الخطاب)، مؤجلين الخوض فيها إلى بحث لاحق**"**[50].

1.3. مرجعيات مقاربة الكلام العربي في مشروع "سعيد يقطين":

خاصية مميّزة، وسمة بارزة في مشروع "يقطين" يمكن للقارئ أن يقف عليها وبأقل تأمل، وهي الهاجس العلمي، والتقنية الدقيقة التي يسيّر عليها دراساته، وهذه التقنية متأتية في الأساس من حرص صاحبها على تمتين أدواته المعرفية وتقنياته التي يقارب بها الكلام العربي.

هذه الأدوات والإجراءات التي تنهض على قاعدة من الوضوح النظري هي حصيلة ثقافة صاحبها، واطّلاعه الواسع على مختلف المصنفات القديمة والجديدة، العربية والغربية، ولعل ما يميز مشروع "يقطين" في هذه النقطة بالذات هو محاولته الملاءمة بين ما خلفه لنا العرب القدامى من موروث أدبي، ومخرجات الدراسات الغربية والسرديات منها بشكل خاص، ثم محاولة بلوغ أقصى درجات الاستفادة من كلا المشربين بالتعامل مع الاشتراطات المنهجية بطريقة حرّة ومرنة، يمزج فيها "يقطين" بين العربي القديم والغربي الجديد، والتعديل بما يناسب خصوصية الكلام العربي، يقول في سياق عرضه لبعض الدراسات العربية التي تناولت السيرة الشعبية معيبا عليها طريقة تعاملها مع الموروث العربي والغربي، ومبرزا رؤيته الخاصة للكيفية المثلى في التعامل مع كلتا المرجعيتين: "المشكل الذي وقعنا فيه هو أن علاقتنا بالموروث الثقافي العربي كانت تقديسية سلبا، فلم نعد إليه بهدف البحث والتنقيب فيه بجدية وعمق بهدف التطوير والإغناء، كما أننا في حال رفض المرجعية القديمة ذهبنا إلى استنساخ ما في الموروث الثقافي الغربي بنظرة تقديسية مماثلة، فكان الاجترار والتكرار. إن تحديد علاقتنا بالمرجعية العربية أو الغربية يجب أن يتأسس على قاعدة الحوار العميق، أي التفاعل الإيجابي الذي ينشد التأصيل والإبداع، بدون أية عقدة ثقافية أو حضارية"[51].

محاولة "يقطين" الملاءمة بين العطاءات الغربية والعربية في مقاربة الكلام العربي كانت بدايتها بالبحث والتنقيب عن الجهاز المفهومي الذي يبني عليه مشروعه فيما خلفه لنا العرب القدامى من موروث أدبي، وفي مختلف مصنفاتهم خاصة البلاغية والنقدية منها، والبداية كانت بالبحث عن المصطلح الذي يحتوي جميع أشكال التعبير عند العرب، وبعد الاستشهاد بآراء **مسكويه، أبي العلاء المعرّي، أبي هلال العسكري**...إلخ، انتقى"يقطين" مصطلح"**الكلام**"، مبينا سبب هذا الاختيار بقوله:"إن اسم الجنس الجامع الذي اهتم به العرب القدامى، ووصفوا به مختلف الممارسات اللفظية، وميّزوا أنواعها وخصائصها هو مفهوم <<الكلام >>"[52].

هذا الاسم الجامع احتاج إلى رصد لطرق تحديد القدامى لأجناسه وأنواعه، لذلك عاد"يقطين" مرّة أخرى إلى الأخذ من التراث الأدبي القديم، وبعد سلسلة من الاستشهادات المستفيضة لمختلف المصنفات النقدية والبلاغية**للباقلاني، ابن وهب الكاتب، الكلّاعي، ابن سنان الخفاجي**...وغيرهم، يجد "يقطين" بأن استعمال هؤلاء للاصطلاحات نابع بالدرجة الأولى من العلوم التي يصدرون عنها. يقول: "استعمل القدماء مصطلحات عديدة في تقسيماتهم، وهم في توظيفها يسيرون إما في طريق النحويين أو الفلاسفة أو الأصوليين. نجد ذلك في استعمالهم أحيانا الجنس والنوع(المناطقة)، وأحيانا أخرى الضرب والصنف (الأدباء)، أو الأصول والفروع (الأصوليون)، وما شاكل هذا من الاصطلاحات التي تتنوع أحيانا داخل العمل الواحد"[53].

سبق وأن رأينا كيف أن "يقطين" اختار من جمله هذه الاصطلاحات مصطلحي: **الجنس** و**النوع** اللذين يستعملهما المناطقة العرب، ثم أضاف لهما مصطلحا ثالثا هو "**النمط**"، مثلما يقول: "نضيف هذا الصنف (يقصد النمط)، وندخل فيه كل ما هو مشترك من صفات الكلام بغض النظر عن الجنس أو النوع"[54].

ليس معنى إضافة مصطلح "**نمط**" استحداثا له، وإنما لتعذر الكشف عنه في المصنفات العربية القديمة، كما أن مصطلحي(**الجنس_النوع**)، هي نفسها التي استعملها أكثر النقاد العرب المحدثين، غير أن "يقطين" أراد الأصالة الكاملة لمقاربته، فوجد نفسه حبيس الاصطلاحات الغربية المأخوذة أصلا في التراث الأدبي العربي من المقولات الأرسطية، وإن كانت هذه العودة إلى المصنفات القديمة تتجاوز حدود البحث عن الاصطلاحات إلى غاية أهم هي تحديد كلام العرب وأقسامه.

في تحديد أقسام كلام العرب أفاد "يقطين" من التراث العربي القديم في وضع تصوّر عام للكلام العربي ابتدأه كما رأينا بوضع "**الكلام**" كاسم للجنس الجامع لشتّى أنواع الكلام العربي، ثم تقسيم هذا الكلام إلى: **شعر_نثر**، ثم إلى: **شعر_ حديث_ خبر**، بالنظر إلى: **الصيغة، الأداة، وضعية المتكلم**، وهذا يذكرنا مرّة أخرى بوسائل أرسطو في التفريق بين الفنون: **الوسيلة، الصيغة، الموضوع**.

لكن استفادة "يقطين" من الدراسات الغربية لا تتوقف عند هذا الحدّ فوضع الأجناس الكلامية: **شعر_ حديث_ خبر** كأجناس كبرى تشكل مرجعا في تصنيف الأنواع والأنماط، يشبه كثيرا اعتبار "جينيت" للثلاثية الكلاسيكية: (**الغنائي، الملحمي، الدرامي**)، على أنها **جوامع**.

وفي استراتيجية المتابعة الآنية Synchroniqueوالتعاقبية Diachronique التي يقترحها"يقطين"لمتابعة تحوّل الأجناس وتغيّرها، وأيضا لرصد تحوّل بعض البنيات السردية في السيرة الشعبية تأثر واضح بنهج غربي معروف اعتمده أكثر من ناقد غربي على غرار "ياوس" مثلما سبقت الإشارة إليه.

ولا يتحرّج "يقطين" في الكثير من الأحيان من الكشف عن مصدر الإجراء المعمول به في تحليل جزئية ما من جزئيات دراسته، فالفصل الذي عالج فيه بنية الشخصية في السيرة الشعبية كان مستلهما بشكل كامل من دراسات السيميائيين الغربيين باعتراف منه حيث يقول: **"**انطلاقا من الروح التي انتهجها دوميزيل وناقشها غريماس، وإنجازات فيليب هامون أحاول البحث في الشخصية من خلال أبعادها الثلاثة (يقصد: الصفات، الفواعل، المقاصد)**"**[55].

وحين كان بصدد تحليل البنيات الفضائية في السيرة الشعبية أشار "يقطين" منوها: **"**ومن الدراسات المهمّة التي أمكنني الاطلاع عليها في هذا المضمار، والتي حاولت الاستفادة من العديد من الإنجازات المهمة على هذا المستوى من جهة. ومحاولة تقديم بويطيقا للفضاء من جهة ثانية، نجد دراسة كيستنر والتي جاءت تحت عنوان: "فضائية الرواية"**"**[56].

لقد حاول "يقطين" أن يقعّد لمشروعه في مقاربة الكلام العربي ابتداء من التراث الأدبي العربي حيث إسهامات: **الجاحظ، ابن وهب، الباقلاني، الرمّاني**...إلخ، لكن عدم كفاية هذه الإشارات في المصنفات العربية القديمة حتّم عليه في مرحلة ما من مراحل عمله أن يأخذ ممّا تحقّق للدراسات النقدية الغربية الحديثة؛ في مجال السرديات بشكل خاص ليكمل ما توقف عند العرب في مرحلة مبكرة لعدم وجود دراسات جادة تكمل ما أسس له العرب القدامى.

والحقيقة أن هذا الأخذ من الدراسات الغربية ليس يقبح على وجه من الوجوه إذا هو راعى، واحترم خصوصيات الكلام العربي، ونحن نعود هنا لنذكر بأن واحدة من أكبر المآخذ على دراسات "مندور" و"إسماعيل"، وغيرهما كثير ممن لم نعرض لدراساتهم كانت عدم مراعاة هذه الخصوصية بمثل فعل "مندور" حين وضع الأغراض الشعرية العربية كلها تحت لواء صنف واحد هو الشعر الغنائي تمثلا بالتقسيم اليوناني الكلاسيكي.

2.3. خصوصية السيرة الشعبية في مشروع"يقطين":

إن أوّل سؤال أثارته السيرة الشعبية بعد الاعتراف بنصيتها كان سؤالا جنسيا، يبحث في قراباتها البيولوجية، وقد استغل بعض النقاد العرب تشابه بعض بنياتها مع أنواع من الفنون الغربية ليثبتوا للغرب استيعاب التراث العربي لمختلف الأجناس الغربية فوسموها بعدّة تسميات تلحقها بأنواع أدبية غربية لا وجود لها في التراث الأدبي العربي من قبيل: ملحمة_ ملحمة شعبية_ قصة بطولية_ قصة فروسية...إلخ.

هذه التسميات لم تكن حصيلة لدراسات رصينة تنقب في جنسية السيرة الشعبية، وإنما كان يحكمها ما يسميه "يقطين" بالملاءمة الاجتماعية، أي الانطلاق من حكم مسبق (لدينا ملحمة) ثم محاولة إثباته في النص بأيّ طريقة كانت، فالذي وسم السيرة الشعبية بالملحمة ركّز دراسته على استخراج البنيات المشابهة لها في السيرة حتى يثبت حكمه، والذي وسمها بأنها قصة بطولية ركّز رؤيته على جزئية بسيطة هي طابع الفروسية فيها، وهكذا دواليك، ومثل هذه الدراسات قاصرة لأنها تجزيئية وليست شاملة.

يقدم "يقطين" لدراسته على أنها البديل الأمثل لهذه الدراسات التي سبقته في تناول السيرة الشعبية، ولعل ما يجعل منها أكثر مثالية من سابقاتها _حسبه_ أنها تحتكم إلى الملاءمة العلمية بديلا للملاءمة الاجتماعية، أي تلك التي تضع نصب عينيها البحث عن خصوصية السيرة الشعبية كنص له طبيعته وخصوصيته، بعيدا عن أيّ سجال، أو عقدة ثقافية أو حضارية[57].

والحقيقة أن للملاءمة العلمية بما هي مراعاة لخصوصية النوع الأدبي وجودها في مشروع"يقطين"،ويكفيك دليلا على ذلك أن الرجل يخصّص لمشروعه شطرا واسعا لتتبع الحيثيات التاريخية والثقافية التي رافقت ولادة هذا النوع بغية الكشف عن أسباب ودواعي ولادته، ووضع النوع الأدبي في سياقه الثقافي والتاريخي هو السبيل الأمثل لفهم طبيعته الجنسية، عبر الربط بين بنيات النص والسياق المنتج له (**الخطاب_ النص**)، وقد تضمن مؤلف: "**قال الراوي**" إشارات يربط فيها "يقطين" بين خصائص البنيات الحكائية وما رافق تشكّل السيرة الشعبية من أحداث سياسية واجتماعية وثقافية، فعلى سبيل المثال فإن الدعوى (الوظيفة المركزية التي ينهض بتأديتها الفاعل المركزي) غالبا ما تكون التصدي للطامعين، والمتربصين بالأمة العربية الإسلامية، أما نفاذ الدعوى فهو تحقيق انتصارات ساحقة على العدو، وتوحيد صفوف الأمة الإسلامية، وإنجاز حلم الشعب في رؤية الخلافة الإسلامية دولة واحدة[58].

إن هذه البنية (وظيفة الدعوى) التي يؤديها البطل المركزي هي تعبير عن المناخ السياسي الذي تشكّلت فيه السيرة الشعبية، المناخ الذي عرف تراجع العرب في أدوار الخلافة، وتناوب العجم على كرسي الحكم، وبالتالي فإن أسباب طابع البطولة والفروسية اللذين يميّزان السيرة الشعبية قد تختلف عن أسبابها في الملحمة، وقصة الفروسية الغربيتين، ومن ثم يبطل الحكم القائل بأنها ملحمة أو قصة فروسية.

وإذا انتقلنا إلى كيفيات تحليل "يقطين" للمادة القصصية للسيرة الشعبية في كتاب "**قال الراوي**" وجدناه يصنّف الشخصية في السيرة الشعبية إلى ثلاثة أصناف مستوحاة من دراسة"فيليب هامون"، وهذه الأصناف هي:**شخصيات مرجعية_ شخصيات تخييلية_ شخصيات عجائبية**[59].

لكن "يقطين" لم ينس ما للشخصية في السيرة الشعبية من خصوصية، فبعد أن أحصى للنوع الأخير من شخصيات السيرة الشعبية عدّة نماذج منها: الجان_ السحرة_ الممسوخات_ الغيلان...إلى غير ذلك، عاد"يقطين" ليؤكد أن من الشخصيات العجائبية ما يمكن عدّه من الشخصيات المرجعية أو التخييلية لأنه قد تكون لها مرجعية نصية معيّنة، وبهذا تتداخل مع الشخصيات المرجعية أو التخييلية، وتظهر لنا هذه المرجعية بجلاء في المصنفات الدينية والتاريخية والجغرافية..[60].

إن شخصية مثل شخصية "الجان" مثلا قد تعامل في الدراسات الغربية معاملة الشخصية العجائبية، ولكنها في نص السيرة الشعبية قد تعتبر شخصية مرجعية لأن لها مرجعيتها في المصنفات الدينية، فالقرآن الكريم يقرّ بوجود الجان، واستنادا إلى ذلك فإن هذه الشخصية قد توضع مع الشخصيات المرجعية مراعاة لخصوصية النوع في انتمائه إلى ثقافة عربية إسلامية تؤمن بوجود الجان لإيمانها بحقّ القرآن.

خصوصية السيرة الشعبية لم تفرض على "يقطين" التعديل فيما يستعيره من إجراءات غربية فحسب، وإنما جعلته يضيف على هذه الإجراءات بما يتيح له الإلمام بما يختص بهذا النوع دون غيره من ظواهر نصية، ففي معرض حديثه عن البنيات الزمانية في السيرة الشعبية يثير "يقطين" قضية على قدر كبير من الأهمية تتعلق بخاصية الرواية الشفوية والجهل بمؤلف السير، حيث يقول في هذا الصدد: "إن السير الشعبية ظلت تتداول شفاها مدّة طويلة من الزمان. والنصوص الشفاهية أيا كان نوعها نصوص مفتوحة على الزيادة والنقصان، لأنها تظل ترتبط بنوع الراوي الذي يتكفل بروايتها. بل إن الراوي الواحد يمكن أن يروي النص الواحد الذي يحفظه في كل مرّة بطريقة مخالفة لسابقتها. ونقول الشيء نفسه عن مختلف رواتها"[61].

تطرح هذه الخاصية، أعني خاصية الرواية الشفوية وعدم العلم بمؤلف السيرة الشعبية إشكالية التنوع والاختلاف بين نسخ النص المختلفة، وكيفيات التعامل مع الواحد في صوره المتعدّدة، وهي قضية أفرد لها "يقطين" محورا خاصا وعالجها تحت عنوان "زمان القصة"، الذي ختم حديثه فيه بقوله: "عندما تتداخل عناصر للتمييز بين النصوص لا يمكن إلّا اختيار "الأتم" و"الأجمل" و"الأجود" ليكون هو النص"[62]، ومعنى هذا أنه على القارئ، والقارئ الناقد بصفة خاصة أن يختار من النصوص أكملها وأجملها في أثناء دراسته لنص من نصوص السير الشعبية.

ويبدو أن البحث في مدى مراعاة "يقطين" لخصوصية السيرة الشعبية من عدمها سيكون أكثر وضوحا مع اكتمال مشروعه بمعالجته لمستويي النص والخطاب في السيرة الشعبية اللذين أجّلهما إلى إشعار آخر، فقد سبق أن ذكرنا بأن كتاب: "**قال الراوي**" الذي يمثل النقطة التي توقف عندها "يقطين" في مشروعه لتقسيم الكلام العربي عالج السيرة الشعبية بوصفها (**قصة**)، ونحن ننتظر من "يقطين"

بناء على قوله إصدارين اثنين يهتم الأول منهما بمستوى (**النص**)، والثاني بـ: (**الخطاب**)، في إطار مشروع متكامل يعالج السيرة الشعبية في أبعاد ثلاثة.

إجمالا يمكن القول بأن المشروع الذي يقدمه "سعيد يقطين"لمقاربة الكلام العربي يبقى واحدا من المشاريع العربية القليلة التي يُلتفت إليها في مجال تصنيف الأجناس الأدبية،وسبب رأينا الذاتي هذا، والذي لا نزعم له السلامة أن "يقطين" ينطلق من مرجعية ثقافية عربية ليؤسس للكلام العربي، ثم يسخر المنجز الغربي ليكمل به ما توقف في تراثنا العربي بطريقة مرنة، يسمح فيها لنفسه بالتغيير والتعديل في المنهج الغربي بما يناسب خصوصية الكلام العربي، وليس العكس بتحميل الكلام العربي ما لا يحتمله حتى يوافق المنهج الغربي مثلما يفعل كثير من الدارسين العرب.

ثم إن اختيار "يقطين" للسيرة الشعبية كعيّنة للدراسة هو في حدّ ذاته أمر يحسب له، فمعالجة الكلام العربي عنده لا يتوقف عند حدود تصنيف الأنواع العربية المعروفة، وإنما يتعداه إلى إعادة النظر في بعض الأنواع الأخرى التي طالها الإقصاء من قبل المؤسسات الرسمية قديما، ومحاولة إعادة النظر في المقاييس التي كانت تحكم تصنيف الكلام العربي.

الهوامش:

---

*ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، 1953، ص: 4_10.

1. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، د.ت، ص: 26.

*. الديثرامبوس: نشيد يُتغنى به في أعياد باخوس إله الخمر، وقد نما وتطور حتى أصبح فنا شعريا قائما برأسه.

2. ييفستالوبي، الأجناس الأدبية، ترجمة: مُحَمَّد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014، ص: 31.
3. المرجع نفسه، ص: 32.

**. الأب باتو L'ABBE BATTEUX (1713_1780): قسّ فرنسي اشتغل بتدريس الخطابة والفلسفة اليونانية واللاتينية.

***. ديوميدس DIOMEDE: من نحاة اللاتين في القرن الرابع الميلادي.

4. إيف ستالوني، نظرية الأجناس، ص: 33_34.
5. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص: 38.
6. إيف ستالوني، نظرية الأجناس، ص: 36.
7. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص: 74.
8. ينظر: المرجع نفسه، ص: 73.
9. المرجع نفسه، ص: 72.
10. المرجع نفسه، ص: 85.
11. المرجع نفسه، ص: 76.
12. المرجع نفسه، ص: 77.
13. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري_جدلية الحضور والغياب، دار مُحَمَّد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001، ص: 24.
14. المرجع نفسه، ص: 24_25.
15. مُحَمَّد القاضي، الخبر في الأدب العربي_دراسة في السردية العربية، منشورات كلية الآداب منوبة، تونس، ط1، 1998، ص: 26.
16. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص: 25.
17. مُحَمَّد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط5، 2006، ص: 9_10.
18. المرجع نفسه، ص: 10.
19. المرجع نفسه، ص: 4.
20. المرجع نفسه، ص: 6.
21. المرجع نفسه، ص: 27.

22. المرجع نفسه، ص: 38.
23. المرجع نفسه، ص: 36.
24. ينظر: المرجع نفسه، ص: 40.
25. ينظر: المرجع نفسه، ص: 69_192.
26. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه_ دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2004، ص: 69.
27. المرجع نفسه، ص: 70.
28. المرجع نفسه، ص: 71.
29. لمرجع نفسه، ص: 72_73.
30. المرجع نفسه، ص: 73.
31. المرجع نفسه، ص: 151.
32. ينظر: المرجع نفسه، ص: 151.
33. ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر_ مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص: 176.
34. ينظر: المرجع نفسه، ص: 64.
35. ينظر: المرجع نفسه، ص: 153.
36. المرجع نفسه، ص: 134.
37. المرجع نفسه، ص: 193.
38. المرجع نفسه، ص: 194.
39. المرجع نفسه، ص: 194.
40. المرجع نفسه، ص: 178.
41. ينظر: المرجع نفسه، ص: 181_186.
42. سعيد يقطين، قال الراوي_ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص: 7.
43. المرجع نفسه، ص: 19.
44. المرجع نفسه، ص: 35.
45. ينظر: المرجع نفسه، ص: 36_37.
46. المرجع نفسه، ص: 92.
47. ينظر: المرجع نفسه، ص: 125_ 130.
48. المرجع نفسه، ص: 168.
49. المرجع نفسه، ص: 237.
50. سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص: 171.
51. المرجع نفسه، ص: 133.
52. المرجعنفسه، ص: 140.
53. المرجع نفسه، ص: 153.
54. سعيد يقطين، قال الراوي، ص: 91.
55. المرجع نفسه، ص: 240.
56. ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص: 116.
57. ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي، ص: 139.
58. ينظر: المرجع نفسه، ص: 95.
59. ينظر: المرجع نفسه: ص: 99.
60.المرجع نفسه، ص: 221.

النقد العربي
بين سلطة الإرث الثقافي وجاذبية المناهج الغربية

د/ رجاء مستور
جامعة البليدة 02

ظهر النقد العربي في العهد الجاهلي مستندا على أحكام ترتكز على الذاتية في التقويم، ومن مثل ذلك ما شهدناه من آراء صدرت عن النابغة الذبياني في قراءته لشعر الخنساء. وساعدت الأسواق العربية التي يعلن فيها الشعراء إنتاجهم على تفعيل النشاط الإبداعي أكثر.

وتدلّ كثير من المصطلحات النقدية التي وردت في شعر شعراء الجاهلية على نشاط الحركة النقدية وازدهارها كما يبين الباحث المغربي الشاهد البوشيخي في كتابه "مصطلحات العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين"[1].

ومع مجيء الإسلام اتّسم النقد بالمعيار الأخلاقي والديني استنادا إلى آراء الرسول ﷺ وصحبه، وبعدها وخلال الحكم العباسي أخذ النقد منحى آخر بفضل ابن قتيبة، والجمحي، والأصمعي وقدامة بن جعفر وابن طباطبا وغيرهم.

ويصنَّف كتاب "نقد الشعر" في أولى عناوين الكتب المنظّرة للشعرية العربية، كما صنّفت كتب أخرى في قائمة أصحاب السبق والفضل لنهج نقدي عربي من مثل "إعجاز القرآن" للباقلاني و"طبقات فحول الشعراء" في الجاهلية والإسلام لابن سلام الجمحي، و"الشعر والشعراء" لابن قتيبة، و"نقد الشعر" و"نقد النثر" لقدامة بن جعفر، و"دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" للجرجاني.

ولعل أول كتاب حظي بتوافق الآراء عن الدراسة النقدية الممنهجة كتاب "الموازنة بين الطائيين" البحتري وأبي تمام للآمدي لتتبعه إسهامات نقدية مميزة منها، "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني، و"المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" للسجلماسي.

ومن أهم القضايا التي تناولها الدرس النقدي قضية المعنى وقضية السرقات الشعرية، وبناء القصيدة، والتخييل الشعري، والمحاكاة، والإعجاز القرآني، ثم يشهد هذا النشاط النقدي تراجعا بالتأريخ لعصر الانحطاط ويبرز التجميع وكتابة التعليقات والحواشي بكتاب العمدة لابن رشيق والمقدمة لابن خلدون.

ومع عصر النهضة اتخذ النقد مسارا بيانيا ولغويا أسهم فيه علماء الأزهر بإبداء آرائهم النقدية على ضوء المقاييس اللغوية والبلاغية والعروضية. ومع بداية القرن العشرين ظهر المنهج التاريخي، أو كام يسميه شكري فيصل في كتابه "مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي"، النظرية المدرسية[2]، لأن هذا المنهج كان يدرس في المدارس الثانوية والجامعات في أوربا والعالم العربي، ويقسم هذا المنهج الأدب إلى عصور سياسية: جاهلي وإسلامي وغيره، وقد اتبع عدد من مؤرخي الأدب الحديث المستشرقين في التقسيم، ومن هؤلاء جورجي زيدان في كتابه "تاريخ آداب اللغة العربية" وأحمد حسن الزيات في كتابه "تاريخ الأدب العربي"، وأحمد أمين بكتابه "فجر الإسلام"، وحنا الفاخوري بكتابه "تاريخ الأدب العربي".

لكن هذا المنهج سيشهد تجاوزا إلى منهج إقليمي ويقسم الأدب إلى أقاليم، ومن مثل هذه الكتب، كتاب شوقي ضيف ""الأدب العربي المعاصر في مصر"، وكمال السوافيري في كتابه "الأدب العربي المعاصر في فلسطين". هذا التأثر نتج عنه صناعة التضافر العرقي على حساب إرث ثقافي ينتظر الفرز وحسن التوظيف، لتعمل فئة على استدراك الوضع واقتراح المنهج القومي.

وتتوالى الاجتهادات مع أعلام الأدب العربي المضاف إلى سجل المناهج:

أ. المنهج الفنّي الذي يعتمد الفنون والأنواع الأجناسية في تقسيم الأدب، ومن هؤلاء شوقي ضيف كتابه "الفن ومذاهبه في النثر العربي"، وعز الدين إسماعيل في كتابه "فنون الأدب".

ب. المنهج التأثري الذي يعتمد الذوق الجمالي، وكان لعباس محمود العقاد وميخائيل نعيمة وميشال عاصي نصيب وافر في الإسهام بكتبهم: "الديوان في الأدب والنقد"، و"الغربال"، ومفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ".

ج. المنهج الاجتماعي: الذي يربط الأدب بالبيئة ويراه عاكسا لأحوال وظروف المجتمع.

ومع مطلع الستينات تتولد مناهج نقدية جديدة ومعاصرة نتيجة تزاوج الثقافات وازدهار حركة الترجمة، كالمنهج البنيوي والموضوعاتي والتفكيكي والتأويلي والأسلوبي والسيميائي.

إن هذا التماس الثقافي أنتج ما يمكن نعته بثنائية التأصيل والتجريب التي تفرّعت إلى ثلاثة أقطاب:

–قطب يدعو إلى نقل كل ما هو حديث.

–قطب يدعو إلى إنصاف النقد العربي ورد الاعتبار إلى التراث.

–قطب يزاوج بين التوجهين ويدعو إلى التوفيق بين أدوات النقد العربي وآليات النقد الغربي.

قد يكون هذا الاحتكاك الذي انبثقت عنه مناهج عدّة بداية الصدمة كما قال مُحَمَّد عابد الجابري: "بداية الصدمة التي عرفها العرب نتيجة احتكاكهم بالغرب، فلقد وجد العرب أنفسهم عند بدء يقظتهم في أوائل القرن الماضي –وما زال الأمر كذلك إلى اليوم –أمام نموذجين حضاريين، الحضارة الأوربية التي كان تحديها لهم –ثقافيا وعسكريا–المهماز الذي أيقظهم وطرح مشكل النهضة عليهم. والحضارة العربية الإسلامية التي شكلت ولازالت تشكل بالنسبة لهم السند الذي لا بد منه في تأكيد الذات لمواجهة ذلك التحدي".[3]

إن تأكيد الذات وتحقيقها يكون بالاتكاء على الماضي والتواصل مع الآن،

فالماضي مُسَخَّر: سُخِّرَ لنا

والحاضر مُفَعَّل: نفعلـــه

إن هذه العلاقة البراغماتية بين القديم والحديث وتميز الأدب العربي عن غيره بما عبر عنها بالإشباع والذي يجعل الأدب "غير قابل للنقل بكل شحناته الوجدانية ومضامينه الإيديولوجية إلى أية لغة أخرى معاصرة"[4]. إذا كان الأمر كذلك فكيف لفاقدٍ التمكن من اللغة المصدر واللغة الهدف نقل مناهج حديثة إلى عالم الأدب العربي، وإن كانت عملية نقله غير متقنة فما محل المتلقي من الاستيعاب.

إن تلقي الغربي الحديث ليس صعبا بقدر ما هو نشاز، فالساحة الأدبية تنفتح على كل المناهج لتولد فوضى المصطلحات، مثل الأم الحاملة Mère porteuse التي تُحَقَّنُ بنطف لا تعلم الكثير عن صاحبها وبعد الولادة لن تعلم عن أطفالها شيئا.

لقد لخص زكي نجيب محمود لطروحات: متى نحسن قراءة تراثنا؟ وكيف نرسم صورة لحاضرنا؟ قائلا "كيف نوائم بين الفكر الوافد الذي بغيره يفلت منا عصرنا أو نفلت منه، وبين تراثنا الذي بغيره تفلت منا عروبتنا أو نفلت منها؟ إنه لمحال أن يكون الطريق إلى هذه المواءمة هو أن نضع المنقول والأصيل في تجاور بحيث نشير بأصابعنا إلى رفوفنا فنقول.. هذا هو شكسبير قائم إلى جوار أبي العلاء، فكيف إذن يكون الطريق".[5]

إن أزلية الانفكاك من تبعية الحديث وما يتبعه من رفض أو فوضى النقل تستدعي تتبع التراث النقدي العربي في كل محيطه، فقراءة التراث النقدي معزولا عن وسطه الشامل يؤدي إلى "غياب المبدأ الأساسي في تناول الحقول المعرفية للتراث، حيث يؤدي عزل الحقل إلى نظرة جزئية تعكر سلامة رؤية الحقل نفسه".[6]

كما أن قراءة التراث النقدي ككل قراءة تنطلق من تأويل فتتعدد وتتداخل وقد تختلف اختلافا منزوع الرحمة جزئيا أو أحيانا كليا مما ينعكس على المادة المقروءة ويجر أحكاما.

لذا تقدم جابر عصفور بطرح لمفهوم وحدة المنهج بعدما لاحظ أن القراءات الحديثة للتراث النقدي تجزئه مثل الطفل الذي يهجئ* الحروف ولا ينطق الكلمة كاملة، "وكأن النص النقدي له دلالة ساكنة"[7]. ورأى القراءة التاريخية للتراث النقدي سطحية بحاجة إلى البعد الشمولي لقراءة التراث، فحسبَه "التاريخ يعد عملا بلا جدوى في غياب الاستقصاء الدقيق للمعطيات التاريخية وفي غياب المنهج المتكامل في المعالجة، ومع ذلك، فأكثر الكتب التي تؤرخ لتراثنا النقدي في الشعر وغيره ابتداء من الجاهلية الجهلاء حتى مشارف العصر الحديث دون أن يكون لها منهج واضح، ودون أن يتوفر له القدر الدقيق من استقصاء المادة وتتبعها في منحنياتها المتعرجة ومخطوطاتها المتناثرة ومجالاتها المتنوعة تنوع التراث القديم كله".[8]

إن عملية القراءة التاريخية وإن بالغت في التفاصيل وطغت على الجانب الفني فإنها تعد من ركائز الدروس الأكاديمية لفترة طويلة، فكل قراءة في توجه ما مربوط بحيثيات تاريخية ما، ولإحداث قراءة التراث في ظل ظروفه التاريخية لزم "التنازل تماما عن ظرفيتنا الحالية لكي نتقمص ذلك التراث في إطاره المعرفي والتاريخي".[9]

هذا التوجه يقابله شرح مفاده أن التراث النقدي حيّ ينتمي إلىالحاضر بقدر انتمائه إلى الماضي، فالقراءة عملية استحضار وإن اختلفت زواياها فهي آنية، وكما يقول برادة "أن أقرأ كتابا ينتمي إلى الموروث النقدي معناه أن اسعى إلى إقامة حوار معه، انطلاقا من الحاضر وإدماجه في أسئلة الحاضر".[10]

إن التحدي الذي يطرحه الاحتكاك بالثقافة الغربية يستدعي اهتماما كبيرا بالتراث والتراث النقدي في خطوة ثابتة للتوجه إلى الغربي بكل تصالح مع الذات (العربية) وكانت أولى عقبة حركة الترجمة التي تمخّضت عنها تجارب نقدية صدرت عن أصحاب التكوين الغربي، فانساقوا وراء ثقافة الغرب اعتقادًا في إضافة خدمات، إلا أن التفاعل مع النقد الغربي كان ساذجا لأن الرغبة في القطيعة مع الماضي كانت طاغية فاتّسم التناول بالتسرّع، حركة الترجمة التي تعدّ عصب الحضارة كانت بداية تعاطي النقد الغربي مع التراث النقدي بعد فترة ضعفٍ وركودٍ "فتشكّلت ألوان من القراءات كانت على اختلاف منطلقاتها النظرية تستحضر التراث النقدي وتوظف مفاهيمه الإجرائية بشكل مباشر أو غير مباشر، مما جعل من التراث النقدي إطارا مرجعيا لا غنى عنه بالنسبة للتيارات النقدية الأكثر استفادة من النقد الغربي".[11]

يفهم من هذا أن التراث النقدي ليس مكونا من مكونات المساحة الحاضنة للتوجهات النقدية، وإنما هو إطار يحدّها من كل زاوية، هذا الإطار أسهم في تشكل النقد العربي الحديث والذي كانت انطلاقته بمرجعيتين: التراث النقدي والنقد العربي وما اتسما به من سياقات تاريخية ومعرفية وإيديولوجية.

فالحديث عن علاقة التراث النقدي بالنقد العربي الحديث حديثٌ عن انصهار التراثي مع المعاصر وحتى الحداثي، حديث عن استحالة التمييز بينهم، حديث عن صعوبة واجهت بعض النقاد المتغربين إن صحّ القول، الذين وجدوا أنفسهم يخدمون التراث من حيث لا يحتسبون وذلك من خلال دراساتهم المطبقة لآليات المناهج الغربية التي كشفت عن حداثته وعصريته.

يميز كمال خيربك بين تيارين أساسين في قلب مركز الحداثة، فيما يتعلق بمسألة التعامل مع التراث: يتصف الأول بعدم الاكتراث، بل إنه يذهب لدى البعض إلى إدانة التراث العربي والثقافي والأدبي، مستندا إلى الصيغة المنقولة رسميا من هذا التراث، أما الآخر فإنه في الوقت الذي يفضح فيه قيم الثبات والقداسة اللصيقة بوجهه الشائع أو المعروف يظل ساعيا إلى البحث عن وجهه "غير المضاء" وأصوله البعيدة بغية العثور على المنابع والتعليلات المطمئنة والدالة على ثورة مستمرة وبناءة".[12] إذن الراصد لمواقف رواد الحداثة قد يتلقى صدمة نقدية تتبعثر فيها المرجعية من إيديولوجية وفكرية.

إن حركة الحداثة كانت نفعية في تعاملها مع التراث العربي بشكل عام والتراث النقدي بشكل خاص، فهي لم تعتبره مكونا من مكونات الهوية، وإنما قالت به تحت ضغط الحاجة إليه، إما باستعماله للظهور بمظهر الارتباط بالأصول أو لأن طبيعة الموضوع الذي تعمل على تحديثه يرتبط عضويا بالتراث.[13]

إذا كان الالتفات نحو التراث مطلوبا فإن التطلع إلى الغرب ملحّ بحكم:

1- حضوره المرغوب وغير المرغوب فيه في ثقافتنا.

2- بحكم الفتح التكنولوجي.

والمطلوب أيضا الاحتراز من التغاء الإبداع بسبب استهلاك المناهج، علما أن "أي منهج نقدي ظهر في أوربا إنما ظهر أصلا لحل مشاكل واقع اجتماعي معين، بمعنى أن هناك واقعا أدبيا معينا لابدّ للناقد أن يتعامل معه، والناقد الأوربي يستمد منهجه وأدوات هذا المنهج من خلال رؤية للحياة شكلتها مرحلة حضارية يعيشها مجتمعه ومن ثم يحل مشكلة النص الأدبي في ضوء هذه الرؤية، وإذا كان المنهج جزءًا من واقع أدبي معين، فكيف يمكن فرضه على واقع أدبي آخر كالأدب العربي".[14]

لقد تولدت مواقف نقدية متباينة تجاه كل من التراث والمناهج النقدية الغربية وأسفرت عن توجهين:

1- توجه يرى التراث مكتفيا في حد ذاته "فالنقد القديم يستطيع أن يحاورنا في مسائل تهمنا الآن، وقد يؤدي الحوار إلى شيء من الفهم للنقد العربي المعاصر نفسه (...) النقد العربي إذن درس ينفع النقد العربي المعاصر من بعض الوجوه (...) إن بعض منحنيات النقد القديم ذا الأهمية لم تنفصل انفصالا حادا عن النقد المعاصر".[15]

2- توجه يرى في مناهج الغرب فرض عين فنحن العرب "لن نستطيع أن نجاري التفكير الأوربي أو نضيف إليه إضافات حقيقية إذا اكتفينا بنقل هذا التفكير، ذلك لأن الفكرة التي تبنى على فكرة أخرى لا تلبث أن تتحلل متعثرة في فتات المنطق، وإنما التفكير في الخصب هو الذي نستمده من الحياة ونبنيه على الواقع وعلى هذا لابدّ لنا إذا أردنا أن نجدد حياتنا الروحية من أن نغيّر اتجاهنا وقيمنا، وهذا لن يكون إلا إذا تغذّينا بالآداب والفنون الأوربية".[16]

فالتوجهان يتّفقان في قراءة إسقاطية، إسقاط التراثي على الغربي وإسقاط الغربي على التراثي، أمر أضرّ بالأدب العربي الذي مازال يراوح نقطة تتجاذبه فيها تارة التراث وتارة أخرى الغربي لتبقى الأعمال منها هذه الأسطر في حدود الوصف أو التعليق.

الهوامش:

[1] جميل حمداوي، دراسات أدبية ونقدية، منشورات مجلة علوم التربية، العدد 7، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2007، ص11.

[2] شكري فيصل، مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، الطبعة السادسة، 1986، ص17.

[3] محمّد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، المركز الثقافي العربي، دار الطليعة، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 1982، ص18.

[4] محمّد عابد الجابري، التراث ومشكل النهج، ضمن كتاب المنهجية في الآداب والعلوم الإنسانية، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986، ص71.

[5] زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، الطبعة السابعة، 1982، ص6.

[6] جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى 1992، ص57.

[*] ينطق الحروف واحدا واحدا يقطع الكلمة إلى حروف بنطق بطيء.

[7] ينظر جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 37.

[8] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1985، ص7.

[9] محمّد الكتاني، أعمال ندوة: قراءة جديدة في تراثنا النقدي، الجزء الأول، نادي جدة الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، 1990، ص194.

[10] محمد برادة، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب، أعمال ندوة قراءة جديدة لتراثنا النقدي، الجزء الثاني، نادي جدة الأدبي، المملكة العربية السعودية، 199، ص544.

[11] حسن مخافي، المفهوم والمنهج في القراءات الغربية المعاصرة للتراث النقدي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2016، ص118.

[12] كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي والثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، دار المشرق، بيروت، الطبعة الأولى، 1982، ص84.

[13] حسن مخافي، المفهوم والمنهج في القراءات العربية المعاصرة للتراث النقدي، ص161.

[14] عبد المحسن طه بدر، أعمال ندوة: مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر، مجل "فصول"، القاهرة، العدد 3، المجلد الأول، أفريل، 1981.

[15] مصطفى ناصف، النقد العربي، نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، الكويت، 2000، ص22.

[16] محمد مندور، في الميزان الجديد، د ت ن/ د ت ط، القاهرة، ص48.

الخلفيّة التّاريخيّة وأثرها في كتب النّحو والنّقد

د. جليلة يعقوب

جامعة منّوبة – تونس

ملخّص البحث:

"الخلفيّة التّاريخيّة وأثرها في كتب النّحو والنّقد" مقاربة في البحث تتّخذ ثلاثة مسالك: 1. النّحو بيْن القديم والحديث؛ 2. النّحو بيْن العرب والغرب؛ 3. النّحو بيْن الوضع والنّقد، يمثّل كلّ واحد منها خصوصيّته، ولكنّ الجامع بيْنها هو اللّفظ في نظمه ومعناه، وفي إجرائه وتجريده إلى مناويل لا تخرج عن قواعد النّحو في تركيب الجملة. ولئن كانت للدّراسة مصادرها في المدوّنة النّحويّة العربيّة القديمة، فإنّ لها ما يجانسها في كتب النّحو الحديث لدى الغرب؛ ولن تكون المدوّنة المعتمَدة إلاّ سندات بحث في ما نروم الانتهاء إليْه من دراسة النقّد على ضوء دوائره في المعرفة وأصوله في مناهج التّدوين والاستقراء والاستدلال في نحو الجملة وبلاغتها.

الكلمات المفاتيح: الخطاب النّقديّ – الجملة – النّحو – البلاغة.

Abstract :

"The Historical Background and its Influence in Grammar and Criticism" An approach to research takes three courses: 1. Grammar between old and modern; 2. Grammar between Arabic and West; 3. Grammar between attitude and criticism, each representing its own specificity, its meaning and its conduct and its demilitarization, which do not deviate from the rules of grammar in the syntax of the sentence. While the study has its sources in the old Arabic grammatical scrips, it has its similarity in modern grammar books of the West. The approved scrips will only be research papers in what we conclude from the study of criticism in light of its circles in knowledge and its origins in the methods of redaction, extrapolation, inference towards the sentence and its rhetoric.

Key words: Critical speech - sentence - grammar - rhetoric.

تمهيد:

تبدو الخلفيّة التّاريخيّة في كتب النّحو، أو مدخل البلاغة، في تركيب اللّفظ وإضافة المعنى [1] من خلال الحرص على التّوسّع في المعرفة وبيان ما أُبْهِم منها وغمض نتيجة الاختزال الذي يُقارب التّقعيد – وإنْ لمْ يبلغه –؛ وهو ما نسعى إلى بيانه بتناول فقط مظهرٍ في التّركيب هو الجملة، المفهوم والاصطلاح في الثّقافة العربيّة القديمة، وفي نهج مساوق النّظر إليْها في بعض نماذج الدّرس النّحويّ الحديث لنجيب عن إشكاليّة التّاريخ في علاقته بالنّظم والتّصنيف. على أنّ تناول مدوّنة ما أو جانبٍ منها بالبحث يستدعي ما اقترن منها بالنّقد في مبرّراته وتصانيفه، ومدى استقلال النّحو عن غيره من فروع اللّغة وتجلّياتها.

قد يتّخذ النّحو بُعدًا أحديّا مضبوطًا هو الإعراب، لكنّ هذا الجانب يقترن في أكثر من مستوى بمجالاتٍ في المعنى والدّلالة، والتّركيب والتّأويل ما يُسوّغ التّركيز في هذا البحث على الجملة في أبسط مظاهرها تصريحًا، بما تستدعيه في مجال الأبنية من تركيب وتعقيد هما مبرّرًا توسّع دائرة التّصنيف والنّقد كليهما في بنية النّصّ وبلاغة الخطاب. هذه التّصوّرات بأبعادها المختلفة تُبرّر طرح الإشكاليات التّالية موضوع البحث والدّرس:

هل يمكن الحديث عن تاريخيّة النّحو؛ وهل هو مقترنٌ بأصول الثّقافة واللّغة أمْ بارتقاء في مناهج البحث؟ هل يتعلّق الأمر بالنّحو أمْ بعلمه؟ وإذَا كان النّحو وعلمه خاضعيْن للتّقنين والتّنظير، فما الذي يُسوّغ الحديث عن خلفيّة التّاريخ فيهما، وبأيّ مفهومٍ ومنظور؟ بل مِن وجهة نظر مَنْ؟

أشياء عديدة قد نجد لها إجاباتٍ في مختلف محاور الدّراسة، وقد تظلّ مجرّد إشكاليات في قلق المعرفة، فلا يكون الفضل فيها إلاّ فتح أبواب بحث في الإبستيمولوجيا أكثر من المعرفة في حدّ ذاتها.

1. النّحو والتّاريخ: الواقع والأثر:

نريد بالخلفيّة التّاريخيّة ما له صلةٌ بضمنيات القول ومحتويات الموضوع، قد لا يقصدها صاحب الكتاب، ولكنّها تكون من حتميات الإنشاء والتّأليف اقترانًا بالظّرف وشروط المقام، وهو ما يختلف عن المسار التّاريخيّ – وإنْ كان يُساوقه أيْضًا – إذْ يكون من أصول منهج الكتابة وحلقة من حلقات تدوين المعرفة وبيان تطوّرها وارتقائها تدقيقًا وتوضيحًا، وهو ما يُبرّرُ أيْضًا تخوم التّواصل والاتّصال في موضوعات التّأليف ووضع العلوم، تتباين في الأصول بيْن نحو وصرف، ومعجم وبلاغة، ولكنّ جمّاعها اللّغة في اقتران اللّفظ بالمعنى، والاشتقاق بالفروع، والصّريح في القول بالضّمنيّ منه، وتركيب الكلمات باختيارات الكلم ومواضعه من الجملة والنّظم.

والنّحو والجملة هما أصلاَ النّظم في وضوحه التّركيبيّ وإشكاله المعنويّ، حتّى وإنْ خالف الصّريحُ فيه الضّمنيَّ، ولعلّ هذا ما يُبرّر توجّه بعض الباحثين إلى التّساؤل عن أصول النّحو وأسباب ظهوره [2] رابطين ذلك بالعلوم الرّافدة من ناحية (الفقه، التّفسير، وكلّ ما يتّصل بالقرآن وعلومه في "منهج الاستدلال وخطاب الفهم" [3]) الوافدة من ناحية أخرى (الفلسفة بما فيها من منطق في المنهج وتجريد في المفاهيم والعَرْض في الجدل والبرهان، والقياس والاستنباط)، سواءٌ أ تعلّق الأمر بالنّحو القديم أمِ الحديث منه استنادًا إلى المدوَّنَة المعتمدَة؛ فهناك منطق يحكم بناء الجُملة ويُبرّر مواطن التّبئير فيها ضمن علاقة أصل التّركيب بمتمّماته وفروعه لا تخرج عن إطار المعنى؛ وما الدّلالة إلاّ حِجاج واستدلال ينشآن منطلقَ تصنيف وبحثٍ في الأسباب وكيْفيات القول، ويتجلّيان في الصّيغ ونظْم الكلام، وينتهيان خلفيّةً تاريخيّةً توسّع دائرة الثّابت من القاعدة بالنّسبيّ من المعنى والممكن من تجليات المصطلحات والمفاهيم وإجراءات المخطّطات [4]، رغم أنّ بلاغة الخطاب هي من أصول الثّقافة العربيّة في الشّعر والخطابة مرجعي الاستدلال في المدوّنة النّحويّة والبلاغيّة. ولمْ يكن المنطق والاستدلال فقط جزءًا من التّصنيف النّحويّ، بلْ هو منهج التّعرّف إلى الخصائص فيه، والبحث في الأسباب والعلل بما هي قواعد النّحو وسُبل النّظم، مرونتها في موافقتها سياقات القول ومقامات التّلقّي والتّفسير.

وإذَا كان هذا شأن النّحو بالنّشأة في التّاريخ، فإنّ علاقته فيه بالنّقد لا تكاد تخرج عن إطار تدوين مراحل التّطوّر في التّصنيف من حيْث علاقة النّحويّ بأساتذته أو بتلاميذه [5] في إحالات إلى المؤاخذات أو التّعديل أو الإضافات؛ يقول عليّ مزهر الياسريّ:

"والظّاهر أنّ نموّ الدّرس النّحويّ ووضوح صورة أبوابه هو الذي أدّى إلى تنوّع التّأليف فيه، فكتبوا في الأصول النّحويّة والعلل النّحويّة والعوامل، كما خصّوا الحروفَ بكتب مستقلّة، على الرّغم ممّا في أساليبها من الدّخيل على اللّغة التي نبتغي لدراسة النّحو. ومن مظاهر اختلاط مناهج الدّرس والغلوّ باصطناع أوضاع المتفلسفة اضطرّ النّحاة إلى وضع المطوَّلات، ثمّ ألجأتهم الحاجةُ إلى اختصارها ثمّ إلى شرحها مرّة أخرى وهكذا، فتراكم الكمُّ، وليْس من تغيّرٍ في النّوع." [6]

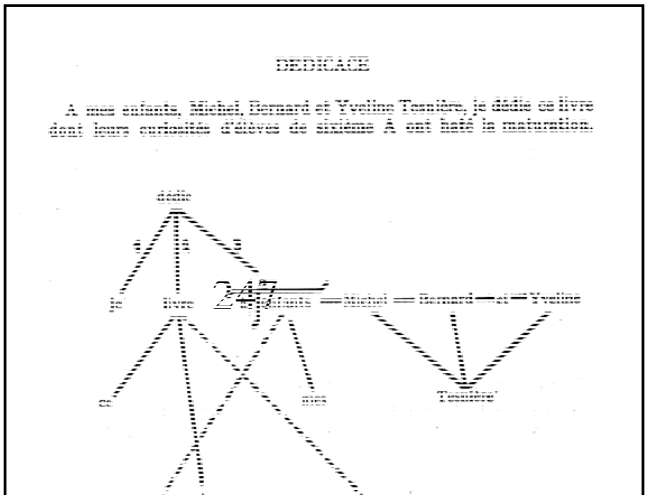
قد يُؤخذ هذا القول من باب قلق البحث النّحويّ بانفتاحه على مجالات أخرى لعلّ أبرزها المعجم لأنّه الأكثر تطوّرًا ومساوَقَةً لتاريخ الإنسان وحضاراته المختلفة المتنوّعة؛ فإذَا كان باب التّركيب النّحويّ قدْ قُنّن بقواعده، فإنّ مجال المعنى والدّلالة في البلاغة يجعل علاقات النّحو/ المحور بما يستقطبه من أشعّة المرجعيات والمعارف والعلوم ما يُبرّر اقتران المناهج القديمة في التّأليف والتّصنيف بغيْرها الحديثة في البحث والنّقد، فيتعلّق الأمر باللّغة في دائرة النّحو. ولعلّ ما يندرج في هذا السّياق المصطلحان اللّذان ذكرهما أحمد حاطوم من مصطلحات الألسنيّة الحديثة، وهما "النّحو الضّمنيّ" و"النّحو المجرّد"، فيقول:

"لقد جعلنا القواعد الضّمنيّة منظومة (un système)، لأنّها قواعد استغراقيّة شاملة، مترابطة، متداخلة، متناغمة، تشكّل كلاّ متكاملاً ينتظمه سلّمٌ يمتدّ صعودًا، من مستوى تمازج الأصوات اللّغويّة، أو الفونيمات، المكوّن للكلمات، إلى مستوى تمازج الكلمات المكوّن للعبارات، وما يندرج بيْن الكلمات والعبارات من مركّبات نحويّة" [7]

اختلافات في المصطلحات ووحدة في التّركيب ومفهومه، من ذلك أنّ "المخطّط الشّجريّ" (stemma) عند لوسيان تسنيير [Lucien Tesnière] (1954) إنْ هو إلاّ حلقة في تاريخ نحو الألسن والبحث في قواعده ومنطق البناء وفقها "وحدودها النّظريّة واستثناءاتها المعقّدة". [8] وفي ما ذكره حسن بن محمّد بن إبراهيم الحفظيّ دارس الجزء الأوّل من "شرح الإستراباذيّ لكافية ابن الحاجب" ومحقّقه ما يُثبت العلاقة بيْن النّحو والتّاريخ باعتبارها من العاديّ المألوف، إذ استوعب الإستراباذيّ (ت. 700 هـ/ 1300 م) في شرحه آراء سابقيه ومعاصريه ما ساعده على أن يكون منهجه في العرض والنّقد قائما على تقديم ما توفّر في المسألة الواحدة، فيبيّن وجوهها المتعدّدة المختلفة ليرجّح ما يراه أقرب إلى منطق اللّغة الأكثر انسجامًا مع النّحو ومختلف الفروع التي ينفتح عليْها. وإن كانت هناك ضرورة للترجيح أو الإبدال أو الإضافة فهذه أيْضًا جزء من منهج الإستراباذيّ في بلوغ المنتهى عنده من النّظر والإيفاء بالمعرفة النّحويّة أكثر من الحرص على التّنظير أو التّجريد؛ يقول المحقّق:

"وقد جعلت د. أميرة علي توفيق اصطناعه لأسلوب المناطقة والفلاسفة أمرًا طَبَعيّا، وأعادتْ ذلك إلى عدّة عوامل، بعضها يرجع إلى العصر حيْث تفلسف فيه العلم، لأنّ الفلسفة والمنطق كانا قد تُرجما من اليونانيّة إلى العربيّة.. وبعضها يرجع إلى المرحلة التي وصل إليْها تطوّر الدّراسات النّحويّة.. وذلك أنّه شاع بيْن النّاس أنّ النّحوَ لمْ تبق فيه زيادة لمستزيد، ولمْ يكن أمامهم سوى التّوغّل في العناية بإتقان أساليب الجدل، والتّفنّن في إخراج الألفاظ، وإيجاد التّأويلات العقليّة والتعمّق في التّعليل، والتّفلسف فيه، حتّى ليمكن القول بأنّ براعة أغلب النّحاة اقتصرت في هذا العصر على اصطناع منهج جديد في دراسة قضايا النّحو.. يحظى فيه المنطق والفلسفة بمكانة بارزة." [9]

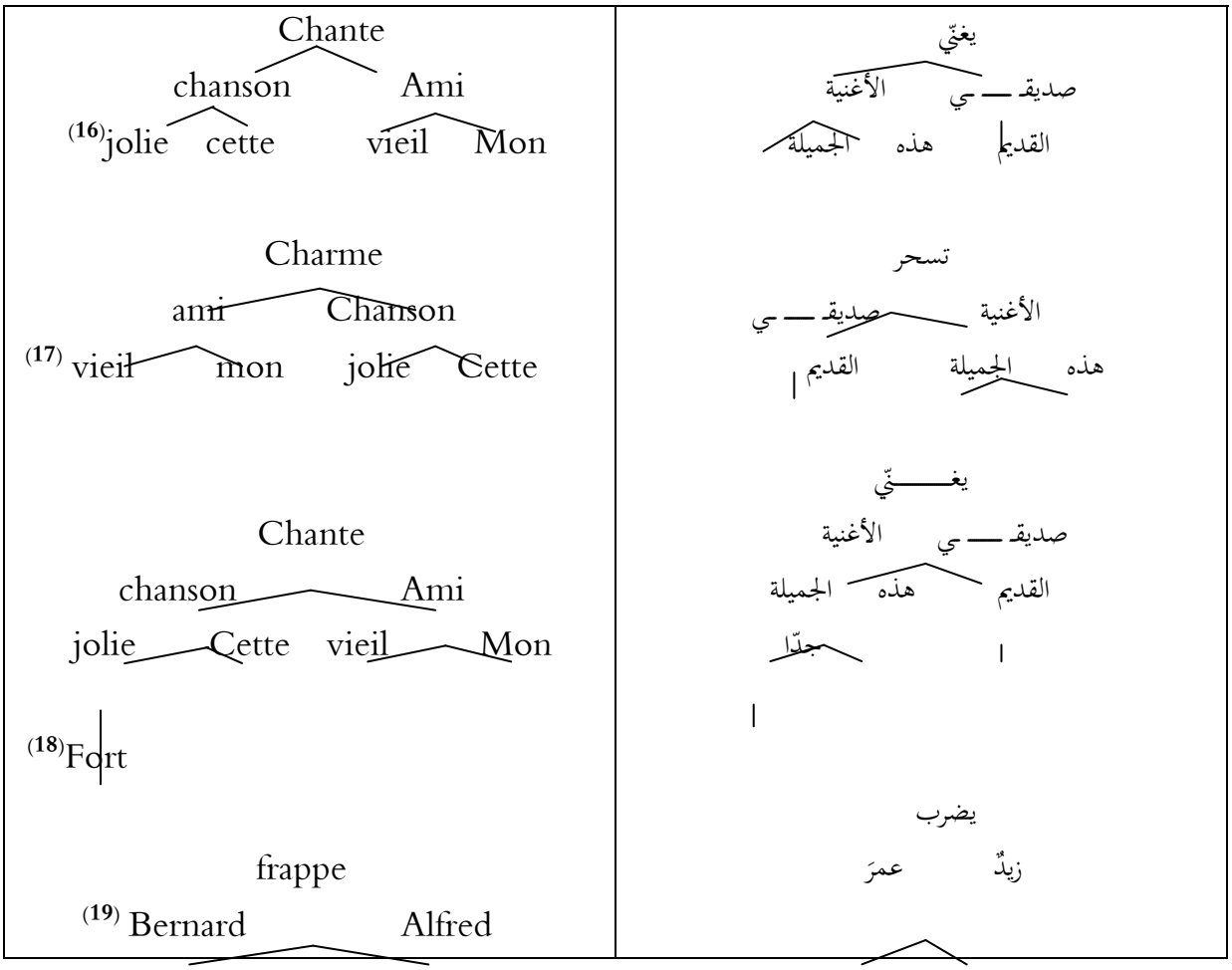
موقفٌ يرفضه زكرياء ارسلان، ويستدلّ على عدم وجاهته سواء أ تعلّق الأمر بالمسار التّاريخيّ أمْ بطبيعة الألسن في النّشأة واللّغة والنّحو، وما ينتج عنه من تمييز بيْن "لغة النّحو العربيّ ولغتيْ النّحويْن اليونانيّ والسّريانيّ من جهة، وبيْنها وبيْن لغة المنطق الأرسطيّ من جهة أخرى" [10] في ما يخصّ المصطلحات والمفاهيم أو المقولات والتّصنيف من حيْث الاختلاف في القول وسياقاته، والعِلل ومقاماتها؛ بل من الدّارسين أيْضًا مَنْ "يفرّق القواعد النّحويّة الوظيفيّة عن القواعد النّحويّة التّاريخيّة"، [11] فلئن كانت الأولى ممّا يمثّل الكلّيّ الشّموليّ في اللّغة أو "القواعد المشتَرَكة" [12] يمكن استخلاصها من الأنظمة ذات الصّلة بالتّركيب والإعراب، وهو ممّا يعكس تحوّل الوضعيّ إلى اصطلاحيّ يتردّد صداه في المصنّفات النّحويّة في الغالب الأعمّ، فإنّ الثّانية هي ممّا يتّصل بالتطوّر والإضافة بما يضطرّ النّحاة إلى مراجعة بعض المسائل الجزئيّة وإلى وضع "القواعد الخاصّة" [13] في مختلف أقسام الكلم سواء أ تعلّق الأمر بتغيّر نسبتها في الجنس كالأعلام في أصولها بيْن مصادرَ، وصفاتٍ، وأفعالٍ، أمْ بمواضعها في التّركيب والمعنى كالتّحوّل مثلا من معناها الأصليّ في اللّغة إلى معنى آخر مضاف قد يغيّر خاصيّة الجملة كالخبر والإنشاء، أو في الوظيفة النّحويّة الإعرابيّة من النّعت إلى الاستثناء، أو من الظّرف والجار والمجرور إلى اسم الفعل. [14] تحوّلاتٌ في الاستعمال كان لا بدّ للنّحاة من مسايرتها وإيجاد مخارجَ لهذه الفروع دون التّعارض مع الأصول، وهو ما يبرّر اقتران النّحو بالشّرح والتّفسير، والتّفكيك والتّحليل؛ نماذجُ ذُكِرت في المدوّنة النّحويّة القديمة، ولكنّ أصداءها موجودةٌ أيْضًا في كُتُب النّحو الحديثة، وممّا اعتُمِد في هذا البحث كتاب تسنيير في مخطّطاته الشّجريّة ذات المستويات الثّلاثة في الرّسم والتّمثيل كما يلي [15]:



قد تختلفُ صِيغ التّناول حسب أطوار التّأليف والتّصنيف، وطُرُق الاستدلال والبحث في العِلل، لكن يبقى الخيْطُ النّاظمُ بيْن مختلف مراحل التّاريخ النّحويّ هو بناء الجملة وحدةً نسقيّةً مرونتها في المعنى ومقتضى الحال وثوابتها في أصول التّركيب ولبِناته الإسناديّة.

2. النّحو وتركيب الإجراء وهيكل التّجريد:

يُحيل التّعالق الأفقيّ بيْن الكلمات إلى آخر عموديّ، وأمّا التّرابطُ ففيه الوظائف الإعرابيّة النّحويّة وقوامها عند تسنيير الفعل؛ وهي ليْست بمعزلٍ عن المعنى، ذلك أنّه في مخطّطاته الشّجريّة يراعي في التّرتيب محوريّة اللّفظ في ما يمكن اختزاله استنادًا إلى المعنى بالحذف في علاقة الفروع بالأصل أو النّواة الإسناديّة "الفعليّة" في الرّسم، أمّا في ما يتعلّق بالمتمّمات فيتمّ التّركيز فيها على المحور من مستوى ثانٍ؛ ومن نماذج ذلك:

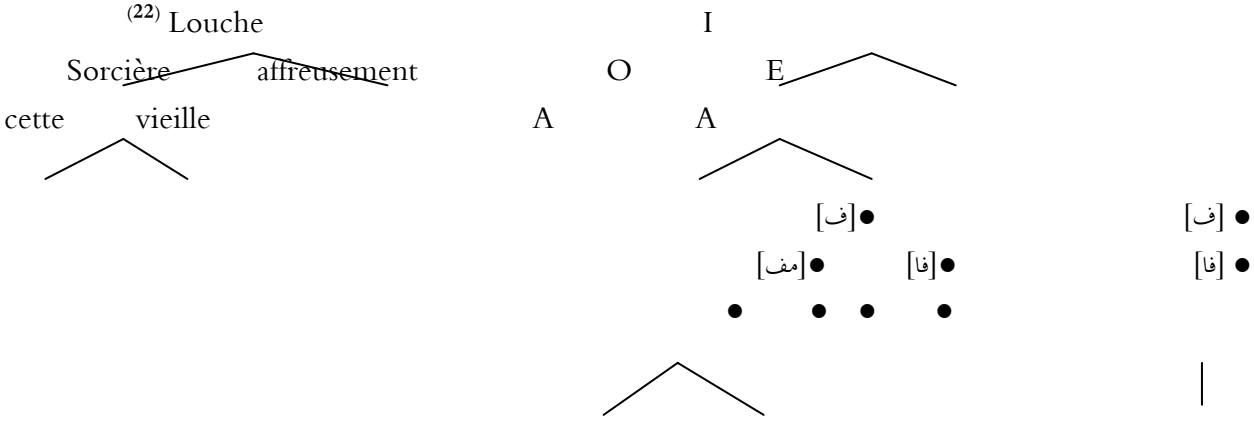


لئن تركّز اهتمام النّحاة القدامى على فهْم اللّغة الطّبيعيّة نفسها، فإنّ اهتمام تسنيير قد تعلّق بتوصيف اللّغة التي مِنَ المتوقَّع أنْ تعرض النّموذج المنطقيّ؛ وما يُستنتَجُ:

– يكوّن مجموعُ خطوط الوصل المخطّطَ الشّجريّ، الذي يُبرز التّسلسل الهرميّ ومختلف العُقَد التي تحكم أشعّته، فتجسّد بنية الجملة؛ (20)

– "سمة سلسلة الكلام الخطّيّةُ لا تبدو اعتباطيّة، ذلك أنّه وفي إطار لغة نعرفها، نجمع تلقائيّا إلى أصوات سلسلة الكلام معنى يشدّ انتباهنا ويخفي عنّا حقيقة الطّبع، وهو ما يبدو مخالفًا في لغة أخرى لا نعرفها، إذْ نلمح سلسلة الكلام في جوهر عنصرها، الصّوتيّ المحض، بمعزل عن كلّ بنية عليا دلاليّة. ومن هنا تبرز سمتها الخطّيّة"؛ (21)

– المخطّط الشّجريّ في نماذجه المختلفة، يمكن إرجاعه من منظور تسنيير إلى أنموذج تجريديّ يختزل الممكن في لا محدوديّته من الجمل حين نستعيض عن الكلمات برموز من ذلك:



يقول محمّد صلاح الدّين الشّريف في "وسم البنية المجرّدة النّابتة بالمتغيّرات اللّفظيّة"

"أنّ تجريد الأبنية، تجريدًا يعتمد على تعاملها، يؤدّي بالضّرورة إلى حقائق مطلقة في الزّمان، أيْ إلى تصوّرات دلاليّة أزليّة تمنعها اللّغة من التّلاشي بعمليّتيْن متضاربتيْن في الظّاهر متكاملتيْن في الحقيقة:

1 – العمليّة الأولى تتمثّل في ترشيح الدّلالة إلى مستوى رفيع لا يستطيع التّغيّرَ اللّفظيّ الدّيكرونيّ أنْ يبلغه وأنْ يؤثّر فيه،

2 – العمليّة الثّانية وسمه باللّفظ ليحافظ على تسجيل مادّيّ له، يقيه من التّلاشي.

يتحقّق التّكامل بيْن العمليّتيْن بتصوّر متغيّرات لفظيّة للثّوابت البنيويّة" (23)

وإذَا كان مِن مُشترَكٍ بيْن الأنحاء – على ما بيْنها مِن فروق – فيمكن إرجاعه إلى ما انتهى إليْه محمّد الشّاوش في حدّه الجملة ضمن النّقاط التّالية:

– تصنيف الجمل على مفهوم الاستغناء والاستقلال، وإلى ما له محلّ وما ليْس له محلّ؛

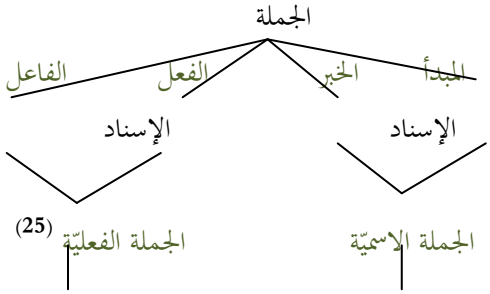
– الانغلاق البنيويّ بما يعني أنّ للجملة بدايةً ونهايةً؛

– الظّفر بأشكال نظريّة مجرّدة أو أصول تمكّن مِنْ إرجاع الصّيغ المتعدّدة إلى الشّكل الواحد عبْر عمليات مقنّنة (حذف، تقديم، تأخير..)؛

– تظافر البنية العامليّة ووحدة المعنى أو الفائدة في قيام كيان الجملة." (24)

قد تتناظر تراكيب الجمل في المكوّنات الكلّيّة، فتوافق التّرسيمةُ الأخرى في عمومها، لكن تبقى لكلّ لغة خصوصياتها في البناء وفي نظْم اللّفظ إلى اللّفظ؛ كذلك ما يتجلّى في التّصوّرات الذّهنيّة من وضع نظريّة عامّة تستقطب أصول الجملة في شمولها للممكن منها في

اللّغة حين يتحوّل التّجريد إلى إجراء، وهو ما يبرز في الجدول أعلاه مثلا؛ فتسنيير في تصوّره للمخطّط الشّجريّ يرى نقطة الارتكاز في محوريّة البناء والمعنى الفعلَ، وكلّ مكوّنات الجملة – سواء أكانت بسيطة أمْ مركّبة – هي في درجات أو مستويات تدرّج دونه، رغم أنّ الأصل في بناء الجملة في اللّغة الفرنسيّة محور اهتمام تسنيير الأصليّ الاسميّةُ. لكن حين تكون المناظرة بيْن تصوّر فرديّ للُغةٍ ما مع لغة أخرى تتجلّى الفروق في الرّسم والوسم لاعتبارٍ في اللّغة العربيّة مثلا – وفق ما يظهر في الجدول أعلاه – أنّ الأصل في تركيب الجملة الإسناد فعليًّا كان أمْ اسميّا دون اضطرار إلى قلب مواضع الكلم. ويمكن إبراز ذلك استنادًا إلى التّرسيمة التي أنشأها زكرياء أرسلان – وإنْ كان تركيزه في سياق القول على المفهوم أكثر من التّركيب – وهي التّالية:



(25)

وهذا يعني أنّ الأنحاءَ في تجلّياتها وأبنيتها محكومة بخصوصيات الألسن وفروق مفاهيم النّحو الإعرابيّ. (26) أمّا بالنّسبة إلى الخلفيّة التّاريخيّة فقد تكون أقرب إلى دراسة اللّغة الواحدة في آنها وزمانها في التّركيب والإعراب، وأمّا ما يتعلّق بمناهج البحث والنّقد فهذا الذي يساعد على النّحو المقارن.

3. مرجعيات النصّ والنّقد: التّعالق والخصوصيّة:

اللّغة هي جُمّاعُ الثّقافيّ والتّاريخيّ سواء أكان ذلك في المصنّفات النّحويّة في التّراث العربيّ أمْ في ما وُضعَ مِنْ نظريات لسانيّة غربيّة حديثة، فالمشتَرَك هو البحث في تحوّلات معاني الكلم المعجميّة وإمكانات تركيبها وتصوّرات فهْم الظّواهر اللّغويّة في تغيّرها وتبدّلها، دون أنْ ينقطع ذلك عن مبادئ النّحو العامّة وأُطرها التّقنينيّة الضّامنة للقواعد الكلّيّة. (27)

وقد اقترن النّحو الإعرابيّ أوّلا بالحدّ والتّعريف، ومن نماذج ذلك ما يقوله سيبويْه (ت. 177 هـ/ 793 م) في باب المسند والمسند إليْه:

"وهما ما لا يغنَى واحد منهما عن الآخر، ولا يجد المتكلّم منه بُدًّا. فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبنيّ عليه. وهو قولك عبدُ الله أخوك: وهذا أخوك.

ومثْل ذلك: يذهبُ عبدُ الله، فلا بدّ للفعْل من الاسم كما لمْ يكن للاسم الأوّل بدٌّ من الآخر في الابتداء"(28)

وللنّحو أيْضًا اقتران بالمعجم والصّرف وبالنّظم والبلاغة، سواء أ تعلّق الأمر بثنائيّة الخبر والإنشاء أمْ بثنائيّة الصّريح والضّمنيّ في اختيار اللّفظ ومعناه بيْن المحدود واللاّمحدود؛ (29) وهي مسألةٌ تتجاوز علم النّحو وأسس البلاغة لتقترن بأهداف المتكلّم أو الكاتب ومساراته بيْن التّبليغ وشعريّة الخطاب. وهنا، يمكن أنْ نتحدّث عن الخلفيّة التّاريخيّة، إذْ لا يكون النّصّ سياقاتٍ معزولةً عن مقاماتها في الإنشاء والتّلفّظ بما يبرّر تغيّرَ أنماط الكتابة والمذاهب النّقديّة والتّوجّهات في المناهج البحثيّة، حتّى وإنْ كانت المواضيع ذاتها وأصلها واحدًا هو اللّغة. ويشمل هذا التّعالق نصوص المدوّنة في عموم مادّتها والتّوجّه فيها إلى الإتيان على مقوّمات اللّغات بما يقارب بيْنها في قواعدها العامّة وقوانينها المستمدّة من الشّرح والتّفسير؛ يقول ابن يعيش (ت. 643 هـ/ 1246 م):

"وتركيب الإسناد أنْ تركّب كلمة مع كلمة تنسب إحداها إلى الأخرى، فعرّفك بقوله أسندت إحداهما إلى الأخرى أنّه لمْ يُرِدْ مطلق التّركيب بل تركيب الكلمة مع الكلمة إذا كان لإحداهما تعلّق بالأخرى على السّبيل الذي به يحسن موقع الخبر وتمام

الفائدة، وإنّما عُبّر بالإسناد ولم يعبّر بلفظ الخبر وذلك من قِبَل أنّ الإسناد أعمُّ من الخبر لأنّ الإسناد يشمل الخبر وغيره من الأمر والنّهي والاستفهام، فكلّ خبر مسند وليْس كلّ مسند خبرًا وإنْ كان مرجع الجميع إلى الخبر من جهة المعنى، ألا ترى أنّ معنى قولنا قُمْ أَطْلُبُ قيامك وكذلك الاستفهام والنّهي" [30]

ولئن ربط ابن يعيش تعريف الإسناد بثنائيّة الخبر والإنشاء، فقد اقترن عند الإستراباذي بمفهوم الكلام وأنواع الكلم والنّظم بينها؛ يقول:

"والتّركيب العقليّ الثّنائيّ بيْن الثّلاثة الأشياء – (أعني) الاسم والفعل والحرف – لا يعدو ستّة (أقسام): الاسمان، والاسم مع الفعل أو الحرف، والفعل مع الفعل أو الحرف، والحرفان.

فالاسمان يكوّنان كلامًا لكوْن أحدهما مسندا والآخر مسندا إليْه، وكذا الاسم مع الفعل، لكوْن الفعل مسندا والاسم مسندا إليْه، ولو جعلته مسندا إليْه فلا مسند، وأمّا نحو: (يا زيد) فلِسدّ (يا) مَسَدّ دعوتُ الإنشائيّ، والفعل مع الفعل أو الحرف لا يُكوّن كلامًا لعدم المسند إليْه، أمّا الحرف مع الحرف فلا مسند فيهما ولا مسند إليْه.

فظهر بهذا معنى قوله: ولا يتأتّى، أيْ فلا يتيسّر الإسناد إلاّ في اسميْن، أو فعل واسم." [31]

يتّصل مفهوم الجملة بأنواع الكلم وخصائصها في المعجم والتّصريف بالنّسبة إلى الأفعال، ولكنّ هذا مقدّمة لأصول التّركيب والمعنى، وما يقترن بالنّواة الإسناديّة من متمّمات وفق الشّروط الأوّل. ويُتبيّنُ من كتب المدوّنة، ما تقدّم منها وما تأخّر، أنّ هناك إضافة في التّصنيف مِنْ حيْث الاصطلاح والهياكل اللّفظيّة وما يُناسبها من تحليل دلاليّ. [32]

يتميّز النّحو عن المعجم في المفاهيم والمصطلحات ومناهج الدّرس والتّبويب، لكن حين يتّصل الأمر بتعالق اللّفظ باللّفظ في تركيب أو في جملة، فإنّ هذه الفروق تتقلّص ليصبح الحديث عن صلة اللّفظ بالمعنى أو البنية السّطحيّة في التّركيب بالبنية العميقة في الدّلالة الإحاليّة أو ما يصطلح محمّد صلاح الدّين الشّريف على تسميته "بالشّحنة الوجوديّة" [33]؛ ومِنْ نماذج ذلك عند تسنيير قوله:

"إنّ جملة من نوع زَيْدٌ يَتَكَلَّمُ ليست متكوّنة من عنصريْن 1° زيد، 2° يتكلّم، بل من ثلاثة عناصرَ، 1° زيد، 2° يتكلّم، 3° والوصل الذي يجمعهما، ودونه قد تنتفي الجملة. إنّ القول بأنّ جملة من نوع زَيْدٌ يَتَكَلَّمُ لا تشتمل إلاّ على عنصريْن يعني تحليلها بطريقة سطحيّة، تتعلّق فقط بالكلمات، وإهمال الجوهريّ، وهو الرّابط النّحويّ." [34]

علاقةٌ تُختزَل في المخطّطات الشّجريّة، ولكنّها ليْست مسقطة على ترابط الجذور المعجميّة في الكلمات ومواضعها من التّركيب والنّحو وفق منهج يُمثّل القواعد، ولكن أيْضًا ما قد يطرأ عليْها من تغييراتٍ في العلاقات بيْن الكلمات في جدليّة الأنموذج الهيْكليّ ومستويات الإجراء تستمدّ خصوصياتها من علل النّحو ومقام الخطاب، [35] فلئن كانت القواعدُ تثبّت المدوَّنة في مرجعياتها التّاريخيّة، فإنّ المعجمَ يوسّع دائرة المعنى ويدخل حيّز الدّلالة بما يجعل التّاريخيَّ خلفيّةً للمعرفيّ في التّداول والعرفان، فالنّحو هو حجّة التّاريخ، أمّا المعجم فمظهره في السّيْرورة الزّمانيّة.

يميّز تسنيير بيْن اللّفظ والمعنى في المفهوم والمصطلح، فكلاهما يعكس الوظيفة في البنية السّطحيّة أو ما يتعلّق بالتّركيب، أو في البنية العميقة وما يتعلّق بالمعنى.[36] ولئن كانت البنيتان متناظرتيْن في اتّجاهيْن متعاكسيْن، فإنّ لذلك ما يُبرّره من حيْث الوظائف النّحويّة وإعرابها، ومن حيْث الحروف وتعجيمها، ومن حيْث خصائص التّصريف ومركّباته، [37] ففي علاقة النّحو بالتّصريف، يتحدّث تسنيير عن تعالق بيْن الكلمات (صلة نحوٍ بمعجم) وعن ترابط بيْنها (علاقة نحو بنحوٍ) وعن انصهار، وإن استقلّتِ الكلمة عن الكلمة في خطّيّة الملفوظ (علاقة نحوٍ بتصريف)، ومن نماذج ذلك:

(1) Nous avons chanté ≠ غَنّيْنَا

(2) Nous avions chanté ≠ كُنّا نُغَنِّي [38]

المعنى في الجملة مركّب من مختلف المرجعيات التي تُنشئه، فهو ليْس مجرّد جمع معنى كلمات، بل على العكس من ذلك، فإنّ نظام الكلمات وبنيتها الهرميّة يؤثّران في المعنى والدّلالة كليْهما [39] ليْس فقط في علاقتهما بالنّحو والنّظم وثنائيّة الصّدق والكذب، بل في علاقة النّحو بالبلاغة في ثنائيّة المجاز والتّخييل حتّى في ما قد يوهم بالواقعيّة والحقيقة؛ وإنْ كانتْ هناك خلفيّة تاريخيّة في هذا المستوى مِنْ حيْث صلة النّحو بالبلاغة فمن تجلّياتها ثبات قواعد التّركيب وتحوّل مجال الدّلالة ليْس فقط في الآن مِنْ مؤوّل إلى آخر، بل في الزّمان ارتباطا بتطوّر اللّغة ومجالات استعمالها وروافد الثّقافات والحضارات التي بها يكون المجاز معنى والمعنى مجازًا في مشتقّات الألفاظ واختياراتها من المعجم ومواضعها من التّرتيب في النّصّ والنّقد.

4. المنهج النّقديّ في النّصّ وحوله:

قامت اهتمامات تسنيير اللّغويّة النّحويّة على دراسة الفرنسيّة لغته الأصليّة، ومنها سعى إلى وضع أسس نظريّة يُمكن أنْ تنسحب على سائر اللّغات وخاصّة الأوروبيّة منها، وهي في الحقيقة نظريّة عامّة يُمكن أنْ توجد لها أشباه ونظائر في مختلف اللّغات، وجوهر هذه النّظريّة ما اصطلح على تسميته بِـ"المخطّط الشّجري"، مع ما يمكن أنْ يُفرزه من فروق في الأصول البنيويّة لكلّ لغة؛ يقول تسنيير:

"رغم أنّ تحليل الجملة البسيطة البنيويّ يكون قائمًا دائمًا على نفس المبادئ العامّة، مهما تكن البنية التي تعتمدها هذه اللّغة أو تلك للتّعبير عن معنى دلاليّ، فهذا لا يعني بالضّرورة أنّ مختلف اللّغات تستعمل نفس التّراكيب للتّعبير عن أفكار تتّفق كثيرًا على المستوى الدّلاليّ.

وهو ما يتجلّى في التّرجمة من لغة إلى أخرى، إذْ يكون الاضطرار إلى استعمال بنية مختلفة نصطلح عليْها بِـ « métataxe »" [40]

فالمسألة تتّصل بكيْفيّة بلوغ معنى الجملة من خلال مكوّنات التّركيب وعلاقتها بالمنطق في البناء والتّرتيب بالمفهوم النّحويّ وثنائيّة الصّدق والكذب، [41] وكلاهما جزءٌ من المقام، مقام التّلفّظ والتّلقّي، وكذلك مقام الاستقراء والتّنظير، وكلّ ذلك يندرج ضمن المسار التّاريخيّ وتوسيع دائرة الافتراض: الأنموذج واللّفظ والمعنى؛ يقول كلّ من جورج لايكوف ومارك جونس [George Lakoff & Mark johnsen]:

"لا يُمكنُ لنظام شكلٍ لسانيّ ما أنْ يُفسَّرَ منْ خلال الكلمات أو المصطلحات وحدها. فالعديد من هذه الأشكال لا تكون منطقيّة إلاّ عند رؤيتها منْ حيْث تطبيق الاستعارات المفاهيميّة على تصوّراتنا المكانيّة للشّكل اللّغويّ. بمعنى آخر، بناء الجملة ليْس مستقلاً عن المعنى، وخاصّة الجوانب المجازيّة للمعنى، ذلك أنّ "منطق" اللّغة يعتمد على التّماسك بيْن الشّكل المكانيّ للّغة والنّظام المفاهيميّ" [42]

قواعد النّحو في حدّ ذاتها لا تُمثّلُ إشكالاً، لكنّ المسألةَ في التّحاليل النّحويّة المتّصلة بالنّصوص منذ الجملة في مفهومها وأنواعها، إلى تركيبها بيْن البسيط والمركّب، ورأس الهرم وقاعدته ضمن المخطّطات الشّجريّة التي قد يتمّ التّعبيرُ عنها حدّا وتعريفًا وبيانَ وجوهها المختلفة في الخبر والإنشاء، والحذف والإضمار، والتّقديم والتّأخير؛ خصائصُ ليْست حكرًا على التّراث النّحويّ في المدوّنة العربيّة، ولكنّ لها ما يُثبّتها ويُبيّنها في كتب النّحو الحديث بيْن العرب والغرب. مدوّناتٌ هي مصادر شروط النّحو وبناء التّركيب مِنْ ناحية، ولكنّها أيضًا تحاليل دلاليّة للملفوظ في ما يُشْتَبَهُ من المعنى والصّلة بالتّمثيل وإعادة صياغته. [43]

تشتملُ كتبُ النّحو على أُسسه وتجلّياته استنادًا إلى مكوّنات اللّغة وأصولها، فيسعى أصحابها إلى جمْع مختلف التّراكيب وأنواع كلماتها بيْن تدوينٍ وتصنيف، وتبويبٍ ونشر لِما جُمع من التّعريف، فشرْحه واستنباط مختلف إمكاناته الإجرائيّة، فمن تجلّيات التّلازم

بيْن النّصّ والنّقد وصلة كليْهما بالنّحو سعيُ النّقّاد منذ القديم إلى وضع أسُس معرفيّة تُراوح بيْن النّقل والعقل، والشّعر والنّثر، وجماليّة اللّفظ وانتقائه معجميّا وحدوده التّركيبيّة وقيْدها الإعرابيّ، ومعانيه بيْن "البيان والتّبيين" والنّصّ والنّقد، يربطها أحمد الودرني بِـ:

"مقاربة مسائل دقيقة ذات صلة باللّفظ ومستوياته والمعنى ومصادره والعلاقة بيْنهما والقواعد الحاضنة لها (...) في ضوء قضيّة التّأليف وصولاً إلى استصفاء المفاهيم التي تُشكّل النّظريّة" (44)

النّظريّة الجنس لا النّوع، وهو متعدّد مختلفٌ ليْس فقط بيْن النّصّ والنّقد، بل في مجالاته وأنساقه الفكريّة لما في هذه الكتب من فروق جزئيّة على مستوى المنهج والأثر التّاريخيّ. وما يُميّز كتب النّقد عنها هو البحث في المظهر اللّغويّ أو النّحويّ الواحد وتتبّع مختلف خصائصه في الاتّساق والانسجام والاستدلال على القاعدة في ثباتها النّظريّ وتطوّرها الإجرائيّ، وهو ما يُبيّن أنّ كتُبَ النّقد هي جزءٌ من نظريّة المعرفة والعلم بيْن النّقل والعقل، ما يعكس أنّ الخلفيّة التّاريخيّة، حتّى وإنْ لمْ تكنْ مقصودة لذاتها في النّصّ أو حوله، فإنّها تُعتبَرُ ضمانات وصل بيْن المقدّمات التي تُمثّلها المدوّنة النّصّيّة والنّتائج التي تحقّقها كتُبُ النّقد.

إنّ الإشكاليات التي تتعلّق بها كتب النّحو ونقدها لا تخرج، في جوانبَ عديدةٍ منها، عن تصوّرات العلاقات بيْن اللّفظ والمعنى، والطّرق التي بها تُنْشَأُ، فيُستدلَّ فيها على حركة الفعل في النّصّ/ الجملة، وتجلّيات الاتّساق أو الانسجام بيْن المجرى من أشكال التّخاطب ومرجعياتها في "الحقيقة" والمجاز قياسًا بمرجعيّة الخطاب في المدوَّنَة، وبروافد النّقد حوله، لأنّ هناك أبعادًا تتجاوز الوضعيَّ لتقترن بالطّبيعيّ امتدادًا لخلفيّة التّاريخ في اللّغة والنّحو، فتتعلّق معانيه بما ظهر في اللّغات الطّبيعيّة، وبما يُستنبَط منها عبْر الاستقراء، فتكون تاريخيّة النّحو جزءًا ممّا يُختَزَن في الذّهن من الكلّيّ الجامع لأصول النّحو وقواعد التّركيب، رغم الفروق الإجرائيّة في اللّغات وبيْنها، ما يبرّر الخصوصيّةَ في منطق البناء وطُرُق التّداول حتّى بالنّسبة إلى اللّغة الواحدة.

والظّاهرُ اعتناءٌ بالإعراب وصلته الوثقى بالتّركيب، ولكنّ كليْهما، في مختلف كتب المدوّنة التي اعتمدنا القديم منها والحديث، لا ينفصل عن المعنى يستمدّ خصوصياته من اللّفظ والنّظم سواء أ تعلّق الأمر بالحذف والإضمار، أمْ بالظّهور والتّجلّي، أمْ بالغموض وتعدّد معانيه، وهو ما يُبرّر اقتران ثنائيّة اللّفظ والمعنى بالبلاغة والمجاز حتّى وإنْ لمْ يكونا مقصوديْن لذاتهما. هذا الرّأيُ يفترض اقترانًا شديدًا بيْن دلالات الكلمة المعجميّة والتّركيب النّحويّ الذي ترتبط به، بما يجعل العلاقة جدليّةً بيْن طبيعة اللّغة ووضعها، أو بيْن التّداول والاستدلال المنطقيّ في البحث عن "الهياكل العلائقيّة المعقّدة" بتقديم الحجج التي يُعبِّر عنها بناء الجملة ذاتُه في مختلف جزئياته وتفاصيله. (45)

تحيل كتب النّقد إلى الخلفيّة التّاريخيّة باعتبارها جزءًا من مسارات دراسة وصفيّة تاريخيّة تتّصل بتطوّر اللّغات الطّبيعيّة، أمّا قواعد النّحو والدّلالة فيها فهي مراوحة بيْن الثّوابت في الكلّيّات والمتغيّرات في الجانبيْن العرفانيّ والتّداوليّ في الفهم والتّأويل. وحين تُرْبَطُ كتب النّقد بأصولها المعرفيّة، فالأمر يتعلّق بالآن وليْس بالزّمان، لأنّ أثر الرّوافد المتحكّمة في مناهج الوضع والتّأليف مُساوقةٌ لما تشهده الشّعوب والحضارات من انفتاح واقتران بعض العلوم ببعضها، والأمر ينسجم مع كُتب النّحو والنّقد القديمة والحديثة على حدّ سواء؛ ولعلّ هذا ما يُبرّر التّناظر في مناهج البحث ومادّتِه اللّغة حين يتّصل النّقد بالنّحو والبلاغة بما يُناسب كلّيّات القواعد، ويفيض عنها في الأعمال اللّغويّة. (46)

قد تتعلّق الخلفيّة التّاريخيّةُ في الدّرس النّحويّ، واستنادًا إلى المرجعيّة المعرفيّة المعتَمَدَة، بتتبّع مراحل تطوّره أكثر من اختلافات عميقة في الجوهر. وإنْ وُجِدتْ إضافات ففي مناهج الدّرس ومداخله، وهو ما يُبرّر ارتباطها بالمنهج المقارن في كتب النّحو ونقده.

النّتائج:

– قراءة النّحو أو علم النّحو في ضوء التّاريخ يُبين عن تطوّر مناهج البحث فيهما أكثر من القواعد ذاتها في مرجعياتها وتجلّياتها في الآن والزّمان، وفي مختلف الألسن واللّغات، وتجريدها في مناويل جامعة للممكن من القول والتّركيب والمعنى. وهو منهج يساعد على

التّعرّف إلى النّحو في تفرّد القاعدة ضمن منظومتها الواحدة المتّصلة بكلّ لغة، لكن أيْضًا يفتح مجال الدّراسة المقارنة للنّظر في التّشاكل أو إمكانيات التّباعد بيْن الألسن في مختلف الثّقافات والحضارات.

– النّظر في أصناف كتب المدوّنة وتصنيفها يُحيل إلى أنّ عامل الزّمن لا يُؤثّر في مادّة الدّرس، أمّا منهجها فقرين وجهات النّظر سواءٌ أ تعلّق الأمر بطبيعة اللّغات أمْ باختيارات العَرض والتّبويب، ذلك أنّ أصول الجملة بناءً وتركيبًا تعود إلى عصور عربيّة قديمة أثبتتها المدوّنات النّحويّة مرجعًا وتاريخًا؛ ولئن كانت الكتب الغربيّة في ذات المجال متأخّرة تاريخيّا مقترنة بالعصر الحديث، فهذا لا يعني المفاضلة ولا التّفضيل في إنشاء المعرفة وتطويرها، وإنّما يتعلّق الأمر بدراسات اللّغات والألسن في ما يُقارب بيْنها من خصائص عامّة في البناء والتّركيب او يُباعد في بعض الجزئيات والتّفاصيل التي هي من لوازم تفرّد الألسنة البشريّة بما لا ينفي القواعد العامّة المشتركة وإمكانيّة إرجاعها إلى أصل واحدٍ له ما يُثبته أو ينفيه في الدّراسات العلميّة والسّندات الموضوعيّة.

– إنّ علم النّحو في بلاغة الخطاب لا يخرج عن دائرة البحث في الكلم وأنواعها، وفي اللّفظ والمعنى في النّظم وتركيبه، والبناء وشروطه. وما يمكن التّفكير فيه توسعة لهذا البحث قد يكون من مدخليْن: أوّلهما: استخلاص منوال تجريديّ قياسًا على ما جاء في كتاب تسنيير لتبيّن إمكانات التّناظر بيْن الدّرس النّحويّ القديم والآخر الحديث في ما جاء إجراءً تفصيليًّا يتضمّن الممكن من المقولات؛ وثانيهما: ثبْتٌ مصطلحيّ دقيق بيْن المنظومتيْن المذكورتيْن لتَبَيُّنِ الفروق في دراسة اللّغات بما قد يُساعد على ضبط مقوّمات المبحث الأوّل.

الهوامش:

(**1**) رغم الاسترسال بيْن مجاليْ النّحو والبلاغة من حيْث علاقة التّلازم بيْن الدّالّ والمدلول، إلاّ أنّه تبقى فروق في الاصطلاح والتّداول، والتّحوّل من الحقيقة إلى المجاز، أو من المجاز إلى الحقيقة، ومن وجوه ذلك ما يبيّنه زكرياء أرسلان بقوله:

"إنّ ما يدلّ على هذا التّباين في الاستعمال هو أنّ مجازات اللّغة الطّبيعيّة تظلّ دائمًا وأبدًا صورا بيانيّة أو بلاغيّة، في حين تتحوّل مجازات اللّغة الطّبيعيّة إلى حقائق صناعيّة. ومن هنا، لا يصبح نصّ النّحاة على علاقة المعنى الطّبيعيّ بالمعنى الصّناعيّ النّحويّ سوى من باب أحد الأمور الثّلاثة:

- تبرير اختيار لفظ من الألفاظ دون غيْره.
- ضمان القوّة التّداوليّة للمفاهيم النّحويّة.
- سرعة تفهيم المقبل على الصّناعة النّحويّة." [زكرياء **أرسلان**. *البنية المصطلحيّة النحويّة مقاربة لسانيّة نصّيّة*، الدّار البيْضاء – المغرب، أفريقيا الشّرق، ط. 1، 2018، ص: 134.]

(**2**) انظر في ذلك مثلاً: عليّ مزهر **الياسريّ**. *الفكر النّحويّ عند العرب: أصوله ومناهجه*، بيْروت – لبنان، الدّار العربيّة للموسوعات، ط. 1، 2003، الفصل الثّاني: ص ص: 83 – 148.

(**3**) أحمد **الودرني**. *قضيّة اللّفظ والمعنى ونظريّة الشّعر عند العرب من الأصول إلى القرن 7 هـ/ 13 م*، بيْروت – لبنان، دار الغرب الإسلاميّ، ط. 1، 2004، ص: I، 297.

(**4**) Leonard H. **Babby**. *The Syntax of Argument Structure*, New York, Cambridge University Press, 2009, p. 12.

(**5**) محمّد المختار **ولد إبّاه**. *تاريخ النّحو العربيّ في المشرق والمغرب*، بيْروت – لبنان، دار التّقريب بيْن المذاهب الإسلاميّة، ط . 1، 2001، ص ص: 88 – 91.

(**6**) عليّ مزهر **الياسريّ**. *الفكر النّحويّ عند العرب: أصوله ومناهجه*، المرجع السّابق، ص: 300.

(**7**) أحمد **حاطوم**. *في مدار اللّغة واللّسان*، بيْروت – لبنان، شركة المطبوعات للتّوزيع والنّشر، ط. 1، 1997، ص: 72.

(**8**) نفسه، ص: 339.

(**9**) في تقديم محقّق الجزء الأوّل من كتاب *" شرح الإستراباذيّ لكافية ابن الحاجب"* ، ص: 58.

(**10**) زكرياء **أرسلان**. *البنية المصطلحيّة النّحويّة مقاربة لسانيّة نصّيّة*، المرجع السّابق، ص: 387. ولمزيد التّوسّع، انظر: الفصل الخامس من الكتاب: ص ص: 319 – 388.

(**11**) نهاد **الموسى**. *في تاريخ العربيّة أبحاث في الصّورة التّاريخيّة للنّحو العربيّ*، عمّان – الأردن، دار كنوز المعرفة العلميّة للنّشر والتّوزيع، ط. 1، 2013، ولمزيد التّوسّع، انظر الفصل الرّابع: ص ص: 182 – 213.

(**12**) نفسه، ص: 178.

(**13**) نفسه.

(**14**) نفسه.

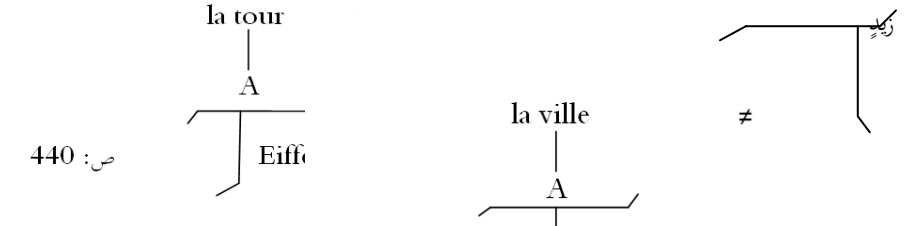
(**15**) Lucien **Tesnière**. *Eléments de syntaxe structurale*, Ed. Klincksiech, Paris, 1976. [Dédicace].

تحيل الحروف إلى الوظائف النّحويّة الإعرابيّة؛ وتقترن الأرقام بمستويات التّفريع في الجملة؛ أمّا الخطّ المتقطّع فهو "خطّ المجانسة" « l'anaphore» كما يصطلح عليْه تسنيير، ويعرّف المجانسة بقوله أنّها:"صلة معنويّة إضافيّة لا توافقها أيّ صلة تركيبيّة". (نفس المصدر، ص: 85)؛ وترمز هذه العلامة إلى المركّب الإضافيّ الذي لا ينحصر في الوظيفة الإعرابيّة النّحويّة، لكن ما يشي بكلّ متمّمٍ تركيب لا يستقيم إلاّ به سواء أ تعلّق الأمر باسم أمْ بحرف أمْ بمُساعد فعليّ [auxiliaire] معه يصبح المتمّم أوسع في دائرة التّركيب من المسند إليْه، على أن يظلّ المحور في المعنى حسب الرّسم التّالي:

تركيبٌ من مستوى أوّل قد يتّصل بآخر من مستوى ثانٍ يُرمز إليْه بِـ : A

وتطبيقيّا، يمكن البلوغ بهذه المستويات إلى السّتّة [انظر في ذلك نفس المصدر، الفصل 271: ص ص: 626 – 628]؛ أمّا نظريّا، فيمكن وضع مخطّط شجريّ يرمز إلى اللاّنهائيّ من التّركيب البنيويّ. t O ص: 369

ومن الفُروق بيْن اللّغتيْن الفرنسيّة والعربيّة أنْ يحضر الحرف ليربط بصفة غيْر مباشرة بيْن العنصريْن، في حين يكون الرّبط بيْنهما في العربيّة مباشرًا: كتاب ، وهو ما قد يناظره في الفرنسيّة:



وتدلّ الدّائرة التي تتوسّطها نقطة على موضع تقدير يُمكن فهمه بطريقتيْن: الأولى: تقدير المسند إليْه المذكور في محور المخطّط الشّجريّ، والذي يرمز إليْه تسنيير بِـ O، فيكون مِنْ باب المعلوم الذي يحسن السّكوت عنه إذْ سبق ذِكره؛ والثّانية: تقدير إمكانٍ لأيّ قرينة لفظيّة مرجعها المعجم في مختلف حقوله المنسجمة في المعنى مع الموضع المقصود من الجملة.

(**16**) Ibid, p. 14.

(**17**) Ibid

(**18**) Ibid, p. 15.

(**19**) Ibid

(**20**) Ibid

(**21**) Ibid, pp. 17 – 18.

(**22**) Ibid, p. 65.

(**23**) محمّد صلاح الدّين **الشّريف**. *الشّرط والإنشاء النّحويّ للكون*، جامعة منّوبة – كلّيّة الآداب، ط. 1، 2002، ص ص: 249 – 250.

(**24**) محمّد **الشّاوش**. *أصول تحليل الخطاب في النّظريّة النّحويّة العربيّة تأسيس "نحو النّصّ"* ، جامعة منّوبة، كلّيّة الآداب – منّوبة؛ المؤسّسة العربيّة للتّوزيع – تونس، ط. 1، 2001. ص: I، 267.

(**25**) زكرياء **أرسلان**. *البنية المصطلحيّة النّحويّة مقاربة لسانيّة نصّيّة*، المرجع السّابق، ص: 187.

(**26**) عبد الفتّاح **الفرجاويّ**. *العدول بالجملة عن الأصل وعلاقته باستيعاب النّحو للمعنى*، تونس، دار سحر للنّشر، ط. 1، 2007، ص ص: 216 – 217.

(**27**) Georgine **Ayoub**. Case and Reference The Theory of mā yanṣarif wa-mā lā yanṣarif in Sībawayhi's Kitāb, in *The Foundations of Arabic Linguistics III The Development of a Tradition : Continuity and change*, Edited by Georgine Ayoub & Kees Versteegh, Leiden/ Boston, Brill, 2018, pp. 40 - 41.

(**28**) **سيبويه**. *الكتاب*، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط. 3، 1988، ص: I، 23.

(**29**) انظر: شمس الدّين **الرّحّاليّ**. *الكلام والإعراب متسابقيْن بالرّتبة الذّهنيّة*، تونس، الدّار التّونسيّة للكتاب، ط. 1، 2017، ص ص: 166 – 173.

(**30**) **ابن يعيش**. *شرح المفصّل*، مصر، إدارة الطّباعة المنيريّة، د. ت.، ص: I، 20.

(**31**) رضيّ الدّين **الاستراباذيّ**. *شرح الكافية*، دراسة وتحقيق محمّد بن إبراهيم الحفظيّ، المملكة العربيّة السّعوديّة، جامعة محمّد بن سعود الإسلاميّة، ط. 1، 1993، ص: I، 19.

(**32**) Zeinab A. **Taha**. The Classification of the Verb in the Arab Grammatical Tradition From Sībawayhi to al-Jurjānī in *The Foundations of Arabic Linguistics III The Development of a Tradition : Continuity and change*, Edited by Georgine Ayoub & Kees Versteegh, Leiden/ Boston, Brill, 2018, p. 233.

(**33**) محمّد صلاح الدّين **الشّريف**. *الشّرط والإنشاء النّحويّ للكون*، المرجع السّابق، ص: 257.

(**34**) Lucien **Tesnière**. *Eléments de syntaxe structurale,* op., cit., pp. 11 – 12.

(**35**) Leonard H. **Babby**. *The Syntax of Argument Structure*, op., cit., p. 12.

(**36**) Michel **Arrivé** & Jean – claude **Chevalier**. *La grammaire Lectures*, Paris, Klinckseick, 1975, pp. 183 – 187.

(**37**) انظر في ذلك:

Lucien **Tesnière**. *Eléments de syntaxe structurale,* op., cit., p. 47.

خاصّةً الملاحظات من 9 إلى 12.

(**38**) Ibid, p. 28.

(**39**) Yoad **Winter**. *Elements for formal semantics An Introduction of the Mathematical Theory of meaning in Natural Language*, Edinburgh University Press, 2016, p. 28.

(**40**) Lucien **Tesnière**. *Eléments de syntaxe structurale,* op., cit., p. 283.

(**41**) Andrea **Lacona**. *Logical Form beteen Logical and Natural Language*, Springer International Publishinge AG, 2018, p. 38.

(**42**) George **Lakoff** & Mark **Johnsen**. *Metaphors we live by*, London, the University of Chicago Press, 2003, p. 101.

(**43**) Andreo **Kehler**. *Coherence, Reference, and the Theory of Grammar*, California, CSLI Publications. 2002, p. 53.

(**44**) أحمد **الودرني**. *قضيّة اللّفظ والمعنى ونظريّة الشّعر عند العرب من الأصول إلى القرن 7 هـ/ 13 م*، المرجع السّابق، ص: II، 825.

James **Pustejovsky**. Lexical Semantics, in *Formal Sematics*, edited by Maria Aloni & Paul Dekker, U.K., Cambridge University Press, 2016, p. 35. (**45**)

Pieter A. M. **Seuren**. *Semantic Syntax Second revised Edition*, Leiden/ Boston, Brill, 2018, p. 370. (**46**)

أخي القارئ يسرنا أن نعلمك أن أعمال الملتقى تم جمعها في خمس أجزاء
كل محور في جزء، والجزء الثالث قسمناه لقسمين القسم الأول والقسم الثاني لكثرة المداخلات في هذا المحور،
وبيان تفصيل محتويات كل جزء كما يلي:

محتويات الجزء الأول

مسايرة الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر للنقد الغربي الحديث والمعاصر.

(الأسباب– الآثار– الآفاق)

عنوان المقال	الصفحة
تلقي التفكيك في النقد العربي المعاصر_ حدود المسايرة والاختلاف	
د. بوبكر النية (جامعة الجزائر 2)	22
النقد العربي الحديث المعاصر ومسألة المثاقفة	
أ/ بوخالفة إبراهيم المركز الجامعي مرسلي عبد الله (تيبازة)	32
غواية الخطاب النقدي الغربي ورهان المواجهة	
تيشوداد سعاد /ملفوف صالح الدين جامعة بونعامة الجيلالي (خميس مليانة)	49
مسايرة الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر للنقد الغربي الحديث والمعاصر	
د. عبد الحليم ريوقي /جامعة البليدة 2/ الجزائر	56
واقع الخطاب النقدي العربي المعاصر في ظل العولمة الإعلامية الأسباب والتحديات	
صدوقي ياسين/ جامعة الجيلالي بونعامة (خميس مليانة)	62
اللغة العربية في الهند: الماضي والحاضر والمستقبل	
د. عباس. كي.بي قسم اللغة العربية، بكلية فاروق، كيرالا– الهند.	73
راهن الخطاب النقدي التفاعلي العربي	
د.عرجون الباتول	77
الخطاب النقدي المثاقف دراسة مقارنة بين خطابيْ خلدون الشمعة وجابر عصفور	
د. نصيرة علاك المركز الجامعي مرسلي عبد الله ـ تيبازة	82
"العقل المستقيل في النَّقد العربيّ الحديث	
د/عيسى عبد الشّافي إبراهيم المصريّ عمان– المملكة الأردنية الهاشمية	101
الخطاب النّقدي العربي المعاصر من انفتاحية السّياق إلى حدود النّسق –نحو مشروع بنوي لساني–	
كروشي نصيرة/د. شنوفي ميلود	115
الدراسات البينية وأثرها على النقد الأدبي	
أ/ لعجيسة طاهر جامعة جيلالي بونعامة – خميس مليانة	121
النصوص الهندية وترجماتها العربية؛ دراسة تحليلية	
د/ مُحَمَّد عابد . يو. بي / كلية فاروق ، كاليكوت، كيرالا، الهند	134

الممارسة النقدية وصِناعة الخطاب النقدي: مقاربة مفهومية ابستمولوجية	
أ.د/ يوسف مقران المركز الجامعي مرسلي عبد الله ـ تيبازة	147
أثر النقد الغربي في النقد العربي الحديث	
صلاح الدين مهدي/ نور الدين بلاز جامعة البليدة-2-	164
اللغة العربية في عصر الإعلام الرقمي آفاق وتحديات	
ميسون سلامة / السودان	176
صدى التطور المنهجي في النقد الأدبي العربي الحديث	
د.إبراهيم نادن -جامعة القاضي عياض- المملكة المغربية	181
آليات تبليغ الخطاب الأدبي في التراث العربي القديم ومدى عناية النقد العربي القديم بالعملية الإبداعية	
أ/ فاطمة الزهراء نمار -جامعة البلـيدة- 2 -	195

محتويات الجزء الثاني

تعدد المصطلحات والمفاهيم في الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر.

(الأسباب- الإشكالات- التحديات)

عنوان المقال	الصفحة
إشكالات المصطلحات ومفاهيمها في بناء الخطاب النقدي العربي الحديث	
بشير إبرير قسم اللغة العربية وآدابها جامعة باجي مختار – عنابة	11
مفهوم الانزياح من البراديغم اللغوي إلى البراديغم المعرفي	
د.أحمد الوظيفي جامعة القاضي عياض مراكش/ المغرب	24
إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر (مصطلح الشعرية أنموذجا)	
أ/عبد السلام بادي جامعة باتنة (1)	36
أزمة المصطلحات في الدرسات الأدبية والنقدية العربية المعاصرة	
مبارك بالنور/ أ.د فاطمة شريفي جامعة تيارت	45
إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر قراءة في منجَز: بورايو ومرتاض وبن مالك	
د. حمــزة بســو جامعة عباس لغرور/ خنشلة	55
أسباب تعدّد المصطلحات والمفاهيم في الخطاب النّقدي العربي الحديث والمعاصر	
بليليطة نصيرة جامعة الجزائر (2)	71
إشكاليات الخطاب السيميائي في النقد العربي المعاصر	
أحمد بن أحمد (طالب دكتوراه) جامعة وهران1- أحمد بن بلة	89
النقد الأسطوري و تداخل المفاهيم بين النقد والأنثروبولوجيا وعلم النفس	
د/ رجاء بن منصور (جامعه البليدة 2 . الجزائر)	98

سيمياء الشخصية ولعبة الأسماء رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج.	
فاطمة الزهراء بودواب (طالبة دكتوراه) جامعة البليدة (2)	109
الشّعريّة في النّقد العربيّ: تعدّد المصطلح واضطراب المفاهيم	
د. مريم بوزردة. المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصّوف (ميلة)	118
الخطاب النقدي العربي بين الأصالة والمعاصرة –التناص أنموذجا–	
د/بوكرت أمال جامعة البليدة –2–.	129
آليات صياغة المصطلح النقدي العربي عن المحدثين.	
صليحة تباني/د. سعيد تومي جامعة البليدة–2–	142
ترجمة المصطلح النقدي في الخطاب النقدي الحديث كتاب "في نظرية النقد" لعبد الملكمرتاض أنموذجًا	
حاج شريف هاجر/بن شماني مُحَمَّد أحمد زبانة غليزان	152
المصطلح النقدي العربي في المعاجم المتخصصة– إشكالاته المعرفية واختلالاته المنهجية–.	
د. حاج هني مُحَمَّد جامعة حسيبة بن بوعلي– الشلف	163
إشكالية المُصطلح النّقدي في المسارد الاصطلاحيّة –دراسة نماذج من المُصطلحات–	
د/خديجة حوبان جامعة البليدة –2–	171
إشكالية تلقي فكرة التّناصّ في النقد العربي المعاصر "عبد المالك مرتاض" عينة– دراسة من منظور نقد النقد–	
بومدين ذباح (طالب دكتوراه) جامعة الجزائر–2–	182
الترجمة ودورها في بلورة مفاهيم ومعايير الخطاب النقدي الجزائري الحديث والمعاصر	
زليخة زراولة/ أ.د سعيد بوخاوش	190
إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب النقدي العربي المعاصر المصطلح المعرّب أنموذجا.	
عبد الدايم عبد الرحمان جامعة البويرة	197
تداعيات أزمة المصطلح في النقد العربي المعاصر–المصطلح السردي – أنموذجا.	
عوادي صليحة/د. جغدم الحاج جامعة الشلف	207
إشكاليّةُ المصطلحِ في النقدِ العربيّ (دراسةٌ تأصيليّة)	
د/غسان عبد المجيد الجامعة الإسلامية العالمية – إسلام أباد	219
تلقي النقد العربي للمناهج النقدية الغربية المعاصرة –هجرة النظريات وإشكالات ارتحال المصطلح–	
قروي سميرة/ أستاذ محاضر –أ– جامعة خنشلة	234
تعدد المصطلحات والمفاهيم في الخطاب النقدي العربي الحديث و المعاصر	
د/كبير الشيخ عين تموشنت	243
إشكالية المصطلح في الدّرس النّقدي العربي (مصطلح التّناص أنموذجا)	
لوح نسيمة/أستاذ محاضر –أ– جامعة البليدة –2–.	252
تعدد المصطلح النقدي العربي الحديث والمعاصر، بين إختلاف الترجمات وتعدد الدلالات،–دراسة تطبيقية–.	
منصر أمير/ (طالب دكتوراه) جامعة العربي التبسي –تبسة–	258

إشكالية الخطاب النّقدي العربي بين غموض المفاهيم والتعدّد الدّلالي للمصطلحات	
د/سعيد موفقي جامعة البليدة-2-	280
حركية المصطلح النقدي العربي الحديث في ظل التثاقف الحضاري: رهانات وحلول.	
نوري منيرة/لخضر الذيب جامعة ثليجي عمار (الأغواط)	287

محتويات الجزء الثالث / القسم الأول

تطبيق المناهج والنظريات الحديثة والمعاصرة على النصوص العربية.

(إمكانية التطبيق– حدود التطبيق– الإشكالات والبدائل)

عنوان المقال	الصفحة
ما هو مصير المدونة العربيّة في ظل تطبيق المناهج الغربية مع اختلاف النص العربي والغربي؟	
الباحثة: ليلة أجعود/إشراف: أ.د: آمنة بلعلى/ جامعة: مولود معمري ولاية تيزي وزو.	9
الممثل والذات/الفاعل في التحليل السيميائي لمدرسة باريس (نموذج تطبيقي)	
أ.خالدي أبوبكر /إشراف أ.د علي ملاحي/جامعة الجزائر2	16
تداولية الوصف في النص المقامي (الإمكانية والتطبيق) –المقامة القريضية – نموذجا –	
الطالبة: كنزة أوبلعيد/ جامعة البليدة – 02 –	29
المناهج النقدية المعاصرة وإشكالية تطبيقها –في نقد السيرة الشعبية لسعيد يقطين نموذجا–	
الأستاذة : بعجي أسمهان/ أستاذة باحثة بجامعة الجزائر2	43
آليات تطبيق المنهج البنيوي في النصوص الجزائرية بين حدود والإمكانات (سلالم ترولار لسمير قسيمي أنموذجا)	
د/ بن عتو حورية /أستاذ محاضر "أ"/جامعة الجيلالي بونعامة – الخميس-	52
تطبيقات المنهج التفكيكي على النص العربي في النقد العربي مرتاض والغذامي نموذجا	
.د. خلف الله بن علي/ جامعة تيسمسيلت/ أ. ناجي نادية / جامعة ابن خلدون تيارت	61
الحواريّة المفهوم والإجراء قراءة سوسيو أسلوبيّة في رواية " أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج	
خديجة بهلول /جامعة الجزائر02 – أبو القاسم سعد الله–	74
دراسة ابيستيمية لحقيقة البلاغة العربية بين سعة المفهوم وتطبيقاته وضيق التعريف واضطراباته	
الأستاذ فتحي بودفلة/ جامعة الجزائر (1)	86
المناهج النقدية المعاصرة بين سطوة التنظير و إشكالية التطبيق	
أ/ وفاء بوراس إشراف: د.ميلود قيدوم/جامعة :8 ماي 1945قالمة/الجزائر.	101
إمكانية تطبيق المناهج والنّظريّات الحديثة والمعاصرة على النصوص العربية	
ليلى بوزيدي / إشراف:د.ليلى مهدان/ جامعة الجيلالي بونعامة–خميس مليانة–الجزائر	109

مقـاربـة تـداولـيـة فـي ضــوء نظريـة الحـجـاج – روايـة البـؤسـاء أنـمـوذجـا–	
صبرينة بوطبّة /جامعة امحمّد بوقرّة ـ بومرداس ـ/الأستاذ المشرف: د.رضا زلاقي	118
إشكالية تطبيق المنهج التداولي في تحليل النص الأدبي خطبة حجة الوداع أنموذجا	
ط.د حسين بوفناز/جامعة امُحَمَّد بوقرة بومرداس، الجزائر/إشراف: د.سامية عليوات	131
آليّات تأويل الخطاب الرّوائيّ العربيّ في ضوء المنهج التّداوليّ {رواية فديتكِ يا ليلى ليوسف السّباعي أنموذجا} .	
الطّالبة: كنزة بوهراوة/جامعة البليدة –02–/الأستاذ المشرف: فوزيّة عبد الله سرير.	145
دور نظرية القلوسيماتيك في مقاربة النصوص الشعرية نظام بناء القصيدة نموذجا	
إعداد الأستاذ: سامي التباب (تونس)	155
المقـاربة الأسلـوبية للنصــوص الأدبية.	
الدكتــور عبد الله تــوام/قسم الأدب العربي ـ كلية الآداب والفنون/ـ جامعة الشلف.	174
النص السردي وتنازع المناهج " قراءة في إشكالية التنازع بين النقد السياقي و النقد النسقي "	
أ/ أحمد ثامري " جامعة الجزائر 02 "إشراف : د / انشراح سعدي " جامعة الجزائر 02 "	182
تطبيق المناهج النقديَّة الغربيَّة على النَّص القرآني صعوبة التَّطبيق وخطورة التَّحقيق (بين المَرْجِع التُّراثي والمَزْلَق الحَدَاثي)	
بلال جندل / جامعة آكلي امحند أولحاج –البويرة	196
التشكيل الإيقاعي في ديوان رصاص وزنابق لعمار بن زايد(دراسة تطبيقية)	
أ.أمينة جيار/ جامعة البليدة 2/ المشرف محجوب بن محجوب	211
مبررات خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر	
د. عبد الله حدادي/جامعة القاضي عياض/كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ مراكش/ المغرب	218
الوعي بالإشكالية المنهجية في الفكر النقدي العربي: قراءة في كتاب " الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة " لعبد الله ابراهيم.	
زوليخة خبوز /جامعة يحي فارس–المدية–.	228
الدراسات الأسلوبية في الجزائر بين النظرية والتطبيق قراءة في القواعد والمنطلقات	
الأستاذ: خذير عبد الرحمان/ جامعة زيان عاشور – الجلفة–	235
عن سؤال التجربة في نقد عبد الفتاح كيليطو.	
أ .مُحَمَّد خطاب/جامعة مستغانم	247
بلاغة الخطاب الحجاجي وآليات اشتغاله في الأحاديث القدسية –أحاديث كتاب العلم أنموذجا–	
د. شميسة خلوي/ قسم اللغة العربية وآدابها/ جامعة الجزائر2	254
المقاربة السيميائية للسرد عند بورايو–الأصول المعرفية والآليات التطبيقية –	
مُحَمَّد دقي / – جامعة ابن خلدون/ تيارت	262
القضايا الإشكالية في الخطاب النقدي العربي المعاصر	
الأستاذ : دوالي بلخير أستاذ محاضر أ بقسم اللغة والأدب العربي / بجامعة المدية	277
النص الشعري القديم في ضوء المناهج المعاصرة . فعالية أسلوب الاختيار الدلاليّ في قصيدة ابن الأبار القضاعي	
الأستاذ:وليد رافِع. جامعة البليدة 2/ الأستاذة المشرفة:سليمة مدلفاف	284

إشكالية الانتقائية في تطبيق المناهج النقدية الغربية على النصوص العربية.	
أ: إبراهيم رحيم جامعة لونيسي علي- البليدة2/الأستاذ المشرف: مُحَّد بلعزوقي	291
تداولية التأويل في الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر – قراءة في متضمنات القول الحوار الاستلزامي (لالة فاطمة نسومر لإدريس قرقوة)	
د. جميلة روقاب/جامعة الشلف	300
إشكالية تطبيق المنهج الموضوعاتي على النص الأدبي القديم	
الأستاذ: مراد زعباط./ جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1.	310
إشكالَات تطبيق المناهج والنظريّات الحديثة والمعاصرة على النّصوص العربيّة	
الطالبــة: زنود زهرة/ المشرف: الدكتور عبد القادر شارف- جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف(الجزائر)	322

محتويات الجزء الثالث/ القسم الثاني

تطبيق المناهج والنظريات الحديثة والمعاصرة على النصوص العربية.

(إمكانية التطبيق- حدود التطبيق- الإشكالات والبدائل)

عنوان المقال	الصفحة
مُقارَبَةُ الخِطَابِ الصُّوفِيّ فِي ضَوْءِ النَّظَرِيَّةِ الشِّعْرِيَّةِ: قَصِيدَةُ (يَا عَظِيماً تَجَلَّى) لِلْأَمِيرِ عَبْد الْقَادِرِ الجَزَائِرِيّ أُنْمُوذَجاً	
وهيبة سحوان، إشراف: د/ اسماعيل زغودة/جامعة البليدة 02	**9**
إشكاليات تطبيق سيميائية الأهواء على شخصيات النص الديني قصة النبي سليمان مع ملكة سبأ أنموذجا	
دة: حسناء سعادة / أستاذة محاضرة قسم أ/ المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة	**19**
أنثربولوجيا الأنساق الثقافية في حكاية بسيشيوكيوبيد لأبوليدومادور	
سي يوسف جهينة/جامعة خميس مليانة/اشراف ليلى مهدان	**33**
تشخيص المهارة الفنية في النثر من منظور الأسلوبية الاجتماعية.	
د/ ميلود شنوفي./ جامعة بومرداس.	**45**
سيميائية العنونة في روايات "أنثى السراب/ ذاكرة الماء/ شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج	
هبة عبد العزيز//طالبة دكتوراه/الجامعة : علي لونيسي البليدة 02	**51**
الاشتغال العاملي دراسة سيميائية سردية – رواية الزمن البريء لرزيقة زرواق – أنموذجا –	
أبو بكر عبد الكبير /جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله	**59**
المنهج الأسلوبي وإشكالية التطبيق الأسباب والبدائل	
عجال أمال /جامعة: حسيبة بن بوعلي/شلف/إشراف الدكتور:عراب **أحمد**	**67**
التوظيف الدلالي لأسماء الشخصيات في رواية: رأس المحنة لعزالدين جلاوجي – دراسة سميائية–".	
حدة لعدلي .	**74**

التجربة النقدية الجزائرية الحديثة بين رهان التحديث ومزالق التطبيق (قراءة في المنجز النقدي)	
الطالبة : سمية علي آغا/الأستاذ المشرف: وحيد بن بوعزيز/كلية الآداب واللغات الشرقية/جامعة الجزائر 2	**82**
التفكيكية: لا أحادية المنهج، لا أحادية المعنى.	
دة /سامية عليوات. /جامعة البويرة.	**94**
نظرية الحجاج اللغوي وتطبيقاتها على النصوص العربية	
أ – غالم عبد الصمد/جامعة الجيلالي ليابس / سيدي بلعباس – الجزائر	**102**
جماليات الخطاب الشعري الجزائري مقاربة أسلوبية بغداد سايح أنموذجا.	
قادة بن سلطان صفية/ الجامعة: البليدة 2/ المشرف: أ.د. إبراهيم فضالة	**112**
إشكالية تطبيق المناهج النقدية المعاصرة على المسرح العربي	
د/ ليلى قاسحي/ جامعة الجزائر 2. أبو القاسم سعد الله	**122**
القصيدة الجاهلية وآفاق المنهج البنيوي في النقد العربي المعاصر :قراءة في مشروع الناقد كمال أبي ديب	
د/ مُحَمَّد قراش/ جامعة زيان عاشور بالجلفة	**133**
المنهج التكاملي بين محاولات التنظير وإشكاليات التطبيق	
الحسين قعفازي/الجامعة : البليدة2 علي لونيسي/الأستاذ المشرف :أ.د نعيمة بوزيدي	**148**
قياس أسلوب الشعر العربي على أساس معادلة بوزيمان في الدرس الأسلوبي الإحصائي.	
أ.قوادري عيشوش فاطمة زهراء./جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة / الأستاذ المشرف: مكاكي مُحَمَّد.	**158**
طبيعة المقاربات النقدية للنصوص الأدبية في الجزائر	
الباحثة: ريمة لعواس/إشراف: أ.د علي ملاحي./جامعة الجزائر2	**169**
مظاهر القصور النظري والإجرائي/في المصطلح النقدي العربي الحديث والمعاصر – الانزياح أنموذجا–	
د.عبدالرزاق المجدوب/أستاذ التعليم العالي /المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين/المغرب – مراكش	**177**
حدود تطبيق المناهج والنظريات اللسانية على النص القرآني	
سامية محصول /قسم اللغة العربية وآدابها /المدرسة العليا للأساتذة –بوزريعة–	**185**
التوظيف الجمالي للتاريخ في رؤية سعيد يقطين السردية مقاربة نقدية ضمن نصوص عربية.	
أ /كنزة مُحَمَّدي/ إشراف الدكتور: علي ملاحي/جامعة الدكتور يحي فارس/ المدية	**197**
إضاءات على المقاربة النفسية للرواية الجزائرية الحديثة	
د. علي مداني /قسم اللغة والأدب العربي/ *جامعة ابن خلدون – تيارت	**209**
سيميائية اللوحة الحروفية العربية بين النص المقروء والنص المرئي – قراءات نقدية	
د. مروان العلان/جامعة فيلادلفيا/ الأردن	**218**
هواجس التنظير ومآزق التطبيق في التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة	
صالح الدين ملفوف/ قسم اللغة والأدب العربي/ جامعة الجيلالي بونعامة– خميس مليانة (الجزائر)	**235**
الاشتغال العاملي دراسة سيميائية سردية – رواية الزمن البريء لرزيقة زرواق – أنموذجا –	
رابح منجحي /جامعة المدية يحي فارس	**244**

مستويات التحليل السيميائي وإجراءاته قراءة في قصيدة سجاجيد لنازك الملائكة	
د/ مهدان ليلى/ الباحثة مهدان نسيمة/جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة	**253**
عتبات النص ومدلولاتها في رواية: غربة الياسمين لخولة حمدي – مقاربة سيميائية	
رشيدة ناجي ./جامعة علي لونيسي –البليدة2-	**260**
جدلية الهوية / الاغتراب في شعر عثمان لوصيف	
عبد الغاني ناصري/ الأستاذة المشرفة: ليلى جودي/الجامعة: الجزائر 2 –أبو القاسم سعد الله-	**266**
النص الأدبي بين الإخضاع والتطويع النقدي الغربي قراءة في مسارات النقد العربي الحديث والمعاصر	
د. مسعود ناهلية/أستاذ محاضر "أ"/جامعة المدية	**276**
من صرامة المنهج إلى انفتاح القراءة في تحليل الشّعر عند خالدة سعيد	
أ.د/ راوية يحياوي/ قسم اللغة العربية وآدابها/كلية الآداب و اللغات، جامعة مولود معمري بتيزي وزو	**286**

محتويات الجزء الرابع

المقارنة والمقاربة بين النقد الغربي الحديث والمعاصر والنقد العربي القديم.

(الطرائق والكيفية- الشروط- الحدود).

عنوان المقال	الصفحة
الممارسة السيميائية السردية عند عبد الحميد بورايو – حكايات ألف ليلة وليلة أنموذجاً –	
أمينة بلوزاني جامعة يحي فارس / المدية	9
الملكة التواصلية بين اللسانيات الغربية والتراث العربي	
صفية بن زينة جامعة حسيبة بن بوعلي (الشلف)	20
الشّعريَّة بين اضطراب المفهوم واختلاف التنظيرات دراسة مقارنة بين شعريَّة "كمال أبو ديب وجون كوهين".	
فضيلة بن القمر/ أ.د. مشري بن خليفة جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله	29
المتلقي وإنتاج النص بين النقدين العربي القديم والغربي الحديث	
بن جيان آمال/د. بلعزوقي مُحَمَّد جامعة لونيسي علي –البليدة 2-	39
البلاغة العربية بين الأسلوبية والتداولية.	
بن شريط أم الخير د.كريبع عطاء الله جامعة عمار ثليجي/ الأغواط	45
جمالية التلقي في التراث العربي القديم – قراءة في آراء ابن طباطبا –	
حفيظة بن عبد المالك/أ.د زيوش مُحَمَّد جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف-	59
النقد الغربي وعلاقته بالنقد العربي القديم "دراسة مقارنة في قضية التناص الأدبي وأصولها العربية"	
بومعيزة قطر الندى جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	70
التَّمَاسُكُ النَّصِّيُّ بَيْنَ النَّقْدِ الْعَرَبِيّ الْقَدِيمِ وَالنَّقْدِ الْغَرْبِيّ الْحَدِيثِ وَالْمُعَاصِر	
طه الأمين بودانة جامعة عمّار ثليجي- الأغواط	77
التَّفْكِيكِيَّةُ وأُسْلُوبِيَّةُ الانحِرافِ عِندَ أبِي حَيَّانٍ التَّوحِيدِي	

تقار يوسف/أ.د زيوش مُحَمَّد حسيبة بن بوعلي بالشلف.	88
شِعْرِيَّةُ المفَارَقَةِ بَيْنَ الحَدَاثَةِ الغَرْبِيَّةِ والتُّرَاثِ العَرَبِيّ –مُقَارَبَةٌ تَحْلِيلِيَّةٌ في الحُدُودِ والتَّمَاهِي–	
جمال الدين عبد الهادي/د. خلف الله بن علي المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي –تيسمسيلت–	95
الشعرية العربية وتأثرها بالمناهج الغربية الحديثة	
خروب سـارة/صوالح نصيرة عبد الرحمان بن خلدون . تيارت .	116
"البنوية بين النقد العربي والنقد الغربي–دراسة مقارنة"	
آسية داحو جامعة البليدة2	129
العوامل المؤثرة في الإبداع الأدبي في تراث الجاحظ والنقد الغربي الحديث	
علي مُحَمَّد الذيابات الحسين بن طلال/ الأردن	138
نزعة تأصيل الحداثة من معين التراث العربي رؤية مُحَمَّد العمري في البلاغة العربية أصولها وامتدادا	
هادية رواق جامعة مُحَمَّد لمين دبّاغين سطيف 2	146
النقد العربي المعاصر وصنوه الغربي –تثاقف ندّي أم تفاعل وهمي؟–	
عبد القادر طالب جامعة أمُحَمَّد بوقره– بومرداس	153
المصطلح السميائي بين الأصالة والتأثر	
آية الله عاشوري جامعة بجاية	164
نظرية التناص	
بوبكر غرابي جامعة البليدة–2–	173
العدول في ضوء الدرس الأسلوبي الحديث	
فاروق أعمر شريف/ د. صالح تقابجي جامعة لونيسي علي– البليدة 2	185
حضور المتلقي في النقد العربي القديم و الحديث	
جميلة فرحي جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله	191
التراث وفاعلية التأويل بالسياق الخارجي	
قسول فاطمة جامعة علي لونيسي العفرون ـ البليدة 2 ـ	201
نظرية التلقي في النقد الجزائري بين فتوح الحداثة والتأصيل التراثي –قراءة في تجربتَي د.حبيب مونسي ود.عبد الكريم شرفي–	
عبد السلام لوبار جامعة علي لونيسي–البليدة 2	208
إحياء المصطلح التراثي وتوظيفه في الخطاب النقدي العربي المعاصر	
ماجي مصطفى جامعة المدية	219
الأجناس الأدبية في الخطاب النقدي العربي الحديث بين إحياء الموروث العربي وتمثّل المنجز الغربي. _قراءة في تجربة سعيد يقطين_	
مُحَمَّد بلقوت جامعة عباس لغرور_ خنشلة_	225
النقد العربي بين سلطة الإرث الثقافي وجاذبية المناهج الغربية	
رجاء مستور جامعة البليدة 02.	240
الخلفيّة التّاريخيّة وأثرها في كتب النّحو والنّقد	
جليلة يعقوب جامعة منّوبة – تونس	245