

مهـارفـة

مجلة علمية فكرية محكمة

يصدرها المركز الجامعي بالبويرة
- الجزائر -

العدد الثاني: أبريل 2007

الإدارة والتحرير:

المركز الجامعي بالبويرة - الجزائر -

هاتف: 38 - 49 - 39 - 026

فاكس: 24 - 09 - 93 - 026

البريد الإلكتروني: info@cub-dz.com

إشرافه تقني:

المعيد بوطاحين

تسميه الغلاف: محمد ضامو

تصنيفه وإخراج: الصيحة خريفه سامية (حار الأمل)

معارفه: محمد خاس بالمتقى الوطني الأول: النسر والمنهج

الإيداع القانوني: 2006 - 1369

ISSN 1112 - 7007

لوحة الغلاف للفنان: محمد الله خجاتي

الوجه الخلفي للفنان: محمد بوكروش

تصنيفه، إخراج وطباعة

الإله

للطباعة والنشر والتوزيع

حي 600 مسكن، عمارة S3 رقم 197

المدينة الجديدة، تيزي وزو

الهاتف: 026 /21 /96 /55

الفاكس: 026 /21 /07 /21

العدد الأول: ماي 2006

كلمة مدير المركز الجامعي

أما بعد

العمل الفكري ثمرة الاجتهاد والعمل الجاد، وهذه المجلة فكرة اختمرت طويلا لتخرج في هذا الثوب معلنة عن بداية جديدة، تؤكد دوام السعي إلى إعلاء صوت الفكرة والمفكرين.

ومقارعة الأفكار في ملتقيات دورية كفيلة بخلق الأجواء المناسبة للإنتاج الفكري.

إن مثل هذا الإنجاز يعطي صورة واضحة عن الجهود التي تبذل من أجل خدمة الجامعة الجزائرية خاصة على المستوى الفكري لهذا تصبح فكرة إقامة المنتديات والملتقيات ضرورية لخلق الأطر الأساسية التي ينشط من خلالها رجال الفكر؛ وبذلك تستطيع الجامعة الجزائرية أن ترتقي فكريا ومن ثمة تغدو قادرة على رفع التحدي تجاه الرهانات المفروضة في القرن الواحد والعشرين، ويحمل مشعل هذه المواجهة النخبة التي تبني مستقبل هذه الأمة.

المركز الجامعي بالبويرة حلم بدأت تتضح معالمه رويدا رويدا؛ وتندرج مثل هذه الأعمال في تحقيق الحلم الكبير وهو ترقية المركز إلى الجامعة ومنها إلى حلم أكبر وهو تسخير الجامعة من أجل خدمة الجزائر ثقافيا واجتماعيا واقتصاديا.

بعد انعقاد الملتقى الوطني: النص والمنهج كل سنة بالمركز الجامعي بالبويرة تقليدا حسنا يمكن من تطوير البحث وترقيته، حتى يصب في الهدف المسطر من الوزارة.

يسعدني أن أقدم هذه المجلة التي اعتبرها منبرا للأستاذ الجامعي يعطي من شأنه، ويفتح آفاق التواصل بين المركز الجامعي بالبويرة وبين الجامعات الجزائرية الأخرى حتى يفيد من تجاربهم.

أزف إلى القراء الكرام هذا العمل الجامعي متمنيا لهم قراءة ممتعة فكريا وعاطفة.

الأستاذ أحمد حيدوش

مدير المركز الجامعي بالبويرة

كلمة مدير المعهد

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدانا لهذا
والذي كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله

والصلاة والسلام على أشرف المرسلين

أما بعد:

أيها السادة الأفاضل،

أبنائي الطلبة،

جميل أن نلتقي، والأجمل من ذلك أن نلتقي في هذا المحفل العظمي الذي يشاركنا فيه أساتذة أجلاء قدموا من كل حذب وفج عميق زادهم العلم ورغبتهم حب المشاركة في مرحلة التأسيس لفرع اللغة العربية وآدابها، ومن ثم إعطاء دفع للملحقة حتى يشتد عودها، وتصل مرحلة الفطام، وهذا رغم تعدد شواغلهم وكثرة مشاكلهم.

إن أية قفزة علمية ستكون ناقصة ما لم تقترن بالاهتمام بالأدب والعلم الإنساني في الوقت ذاته لما لها من دور في ترقية قيم المجتمع وتحقيق التوازن النفسي والروحي لأفراده.

لقد كان سكان أثينا القديمة يعودون إلى التماثل حيث يجدون فيها توازنهم النفسي والروحي في " أرضهم الخراب " .

كما أن الدول العظيمة والكبيرة أنتجت أبا عظيما.

فروسيا العلم / روسيا التكنولوجيا، أنتجت بوشكين، وتولستوي، وبلنسكي ومن معطف غوغول خرج كل الكتاب والفنانيين الروس.

وأمریکا التي هيمنت على العالم أنتجت هنري ميلر، وهمنجواي وفرنسا أنتجت راسين، وكورنييه، وبودلير، وغريماس، ورولان بارت، مالارميه، وفيكتور هيغو.

وبريطانيا أنتجت شكسبير، أما العملاق الآسوي اليابان فقد أنتج بوكيو ميشيما وكفى.

وأمة العرب هي أيضا أمة الألب فقد أعطت لنا وللإنسانية الجاحظ، والجرجاني، وابن طباطبا، والآمدي وابن رشيق، وابن جني، وسيبويه، والقرطاجني والمنتبي، وأبا تمام والقائمة طويلة جدا.

إن من هنا ندرك أهمية دراسة الألب وترقيته في المجتمعات الإنسانية، ولا غرابة أن تتقاطع هذه الأصوات العربية والغربية اليوم في ملتقانا هذا وتتفاعل أفكارها من خلال المحاضرات التي ستقدم للجمهور.

تلنتي اليوم إن، في رحاب ملتقانا هذا، لنتباحث على مدار قرابة الثلاثة أيام قضية "علاقة النص بالمنهج"، إذ كثيرا ما شككت قضية المنهج في الدراسة الأدبية أحد أهم اشغالات الباحثين ومدار هواجسهم العلمية، بل وظلت هاجسا يورقهم باستمرار، فقد ظلت العلاقة بين النص والمنهج علاقة إشكالية حتى وأن ادعى البعض مطمنا أولوية أحدهما على الآخر أو العكس.

فأيها تابع للآخر: النص أم المنهج؟ أم إن العلاقة بينهما جدلية؟ ثم ما هي حدود المناهج المختلفة في مواجهة النص؟ وهل يسعنا منهج واحد في الإحاطة بأسرار نص ما؟ ألا يوقفا ذلك في مأزق الرؤية الأحادية والنظرة الواحدة إلى النص؟

ثم هل يستطيع المنهج الواحد إضاءة العوالم المتعددة للنص؟

إلى أي مدى تكون العملية الانتقائية من المناهج نافعة؟

ما هو المنهج العلمي الذي يستطيع فتح عوالم النص ويضيء لنا القمة

في داخلها، تلك هي المسألة.

ويقينا أن النص الإبداعي عموما هو نص مفتوح على التعدد الدلالي

ومشروع دوما على القراءات المتعددة، وهو في الوقت ذاته حقل لغوي يكشف

عن دلالات جديدة مع كل قراءة، إنه يدهشنا دائما بعلاقات لغوية جديدة فيما هو

ينفتح على المجهول/ والمستحيل. إن النص الإبداعي الحقيقي مسكون بالدهشة

ومليء بالأسئلة الكبيرة التي تثار حول علاقة الإنسان وعلاقته بالكون وبالفضايا الفلسفية الكبرى.

إجمالاً إن النص الإبداعي الحقيقي ليس بمجموعة من القيم المغلقة بما هو خروج عن المألوف وخرق للعادة، وهدم وإعادة بناء الواقع وفق منطق هو منطق الفن، بل سيظل الإبداع أشبه بمحاولة القبض على قوس قزح وهي عملية جميلة ولكنها مستحيلة في آن.

هذا هو حال النص الإبداعي، فهو نص يتمنع وينقلت منا كلما حاولنا حصر دلالاته والإمساك بتلابيه.

إن كيف نستطيع أن نختار منهجاً معيناً ونوظفه في دراسة نص إبداعي

معين؟

ونحن نعلم قليلاً أن العملية الإبداعية عملية معقدة يمتزج فيها الذات بالموضوع، الأنا بالآخر، الشعور بالفكر، الحلم بالرويا، واللاشعور بالواقع.

ففي الإبداع عامة تلغى الحدود بين الأشياء وتنسف العلاقات المعجمية بين الألفاظ، ولا تستمد اللفظة هويتها إلا من خلال تفاعلها مع باقي الألفاظ داخل السياق النصي.

وانطلاقاً مما سبق، يأتي هذا الملتقى ليفتح المجال أمام الباحثين المشاركين لدراسة هذه الهواجس العلمية ومحاولة الإجابة على الإشكالية المطروحة وعلى بعض الأسئلة التي توردنا في هذا المجال.

وهذا سيقاطع الماضي بالحاضر، الأنا بالآخر بطريقة حضارية هادئة، سيلتقي الجاحظ وابن جني، الجر جاتي والبغدادى وقدامة ابن جعفر والآمدي، والقرطاجني وابن رشيق القيرواني المسيلي برولان بارت وتودوروف، وتشو مسكي وغريماس، وغولدمان، وجيرار جونيت، فلاديمير بروب، عبر حوار علمي أكاديمي هادئ ولغة أكاديمية موضوعية وصارمة وبعيدا عن لغة العاطفة والمجانيات الفائضة عن الحاجة.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أتوه بما قامت به الولاية لدعم هذا الملتقى والمساهمة في إنجاحه من خلال توفير الإيواء للضيوف، إذ لولا هذا الدعم لتأجل

الملتقى إلى أجل غير مسمى. دون أن ننسى الدور الفعّال والحضور اندام لبلدية البويرة من خلال شخص رئيس البلدية السيد: العربي محمد الذي ما انفك يشجع كل نشاط ثقافي أو علمي بتراب البلدية.

كما أنه بالأسرة الإعلامية لقناعتنا الثابتة بدورها في ترقية العلم والثقافة والمجتمع، ونتمن في الوقت ذاته كل إسهاماتها في ترقية ملحقة البويرة الجامعية من خلال اهتمامها بنشاطاتها الثقافية والعلمية.

فمرحبا بضيوفنا الكرام، أساتذتنا الأجلاء في مدينة حمزة، عاصمة جرجرة.

طاب مقامكم بيننا

طاب ملتقانا هذا

النجاح كل النجاح لأشغاله

المجد والخلود لشهادتنا الأبرار

والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته

الأستاذ: بوعلام العوفي

مدير معهد اللغات والأدب العربي

المركز الجامعي بالبويرة

الرواية غدا

السعيد بوطاجين

جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

بعد سنوات قليلة من الآن سنضطر إلى مساءلة الرواية الجزائرية الحالية عما قدمته للسرديات العربية وللممكنات التعبيرية في ظل نواتر فلاح للموضوعات وللصغى الناقلة لها. وسنضطر حتما إلى مراجعة مواقفنا مما سمي خطأ جيل السبعينيات والجيل الذي تلاه، رغم عدم قناعتنا بوجود مجالبة حقيقية لها ما يبررها تاريخيا وفلسفيا ومفهوميا بحكم امحاء التحديدات والفروقات المتداولة عالميا.

المؤكد أن المسألة لا تتعلق بمرافعة أو إداة جهة بعينها، المجتمع العربي كله عبارة عن ضحايا مؤجلين أو احتياطيين، إلا أن هناك ضحية مشتركة اسمها الفن، الأمر الذي يستدعي إعادة التأسيس لكثير من الرهانات السردية أو العودة، على الأقل، إلى الإعلاء من الملكة التخيلية ومفعولها، على شاكلة ما فعله البلاغون القدامى أثناء معالجة الثنائية الخالدة المتعلقة بالمبنى والمعنى.

الموضوع أو القول ليس جوهرنا ثابتا ومشاركا إلا عينا، على مستوى التجلي مثلا، وهذا أمر بدهي لا يحتاج إلى أي تحليل كيما تثبت التموجات الوظيفية التي تنقله من هيئة إلى هيئة نقبضة، خاصة عند تشغيل الرؤية الخاصة بالموضوعات الخارجية المتوارثة بفعل النقل والهجرة والمثابرة العفوية. وهذا يعني أنه من المتعذر علينا ضبط القول المؤسس لأنه يغدو، مع الوقت، ملكا مشاعا ومملا أحيانا، لذا يجب إعادة بنيته وفق المقام، أو إعادة شحنه انطلاقا من قوة الذات المدركة، بحثا عن تأصيل جديد لأصل مشاع أفقده

الاستعمال المتكرر قوته الجمالية والتأثيرية، ما أدى إلى تكريس يقينيات لم تكن بحاجة إليها، وعلينا أن نتصور "غاليلي" ينظر إلى الكرة الأرضية بعيون الآخرين المنهمكة في الحفظ، دون أن نعطي للملاحظة فرصة للاشتغال من أجل تنحية الهالة الخادعة، والاقتراب من شيء يمكن أن نسميه حدثاً.

تقودنا هذه المقدمة الاستهلالية إلى مساعلة موجة الروائيين الجدد عن مفهومهم للقول وسبل إدراك أشكال القول، أي عن الموضوعات من حيث أنها ملك مشاع وعن الأنماط الإبلاغية لأنها المقومات الوحيدة المؤدية إلى الاستثناء وليست إلى القاعدة، أو بشكل آخر: ماذا يبقى من النص بعد تقادم الموضوعات ومعاوداتها الخالية من الأبعاد المعرفية والفلسفية والانزياحية بشكل عام، ومن ثم وقوعها في سديمية المنظورات الاستهلاكية المتناغمة بفعل تحول مرجعيات الملفوظ إلى أصنام⁽³⁾، وانتقال الذات الفاعلة سردياً وروئوبياً إلى ذات - نيل ليست لها قوة البصيرة ولا كيانتها الخاص بها، وهذه إحدى مشكلات النص.

إنه لأمر غاية في الإزعاج أن نحاول إيقاظ الرواية الجزائرية الحالية التي أصبحت مشتتة لموضوعات مرحلية جطت القول اللفظ⁽⁴⁾ يتبوأ على حساب شاعريته وكيفيته/كيفية، وأصبحت المنوالية الموضوعاتية مكسدة.

وإذا أخذنا بمقولة: "إن العمل الحقيقي لا يحتويه شكله المحدد، بل سلسلة التقريبات تصاع للوصول إليه، هي الجهد الذي يبذله في الكتابة كأداة معرفة" أدر كنا مدى أهمية الأساق السردية في الاقتراب من الفكرة والمعنى، وفي تقريب اللغة من الإحساس من اللغة السردية. لكن ذلك لن يتحقق إلا بمعرفة سر اللغة، واللغة السردية المشفرة وفق جماليات دائمة الحركة. هكذا يمكن للسرد أن يحقق بعض ذاته، ولو أن تحقق الذات سيقى أمراً نسبياً وظرفياً، لأن السرد العارف يشكك في قدراته مهما كانت قوتها التعبيرية. وهكذا نصل إلى سؤال مهم طرحه ميخائيل عيد بمغزل عن أي تقييم أو تقويم عقائدي: "وما أنا أسأل مرتبكا: هل الذين ابتكروا كلمة جنة هم أولئك الذين حلموا

بالوصول إلى أماكن على الأرض ثم لم يرتووا بعد وصوله؟ وظل الشوق إلى الوصول متقدماً في نفوسهم وظل القلق؟⁽⁵⁾.

السرد الناقل والسرد المنقول:

استعرنا هذين المصطلحين من الشكلانيين الروس بتحويل طفيف، لأن هؤلاء ركزوا على الخطاب الناقل والخطاب المنقول من ناحية تمثيل المقولات السردية. يبدو لنا أنه من المهم وضع فاصل معتبر جداً بين السرد الناقل لأنه واقعي ومتعارف عليه، وبين السرد المنقول من حيث إنه لصيق المتخيل الذي نعتبره جوهراً، إذ يغدو السرد المنقول موضوعاً لنفسه أولاً وأداة لتبرير وهم واقعي وواقع وهمي تالياً. أي أننا من الناحية الفنية سنكون مضطرين، إذا أردنا الإغلاء من شأن السرد، إلى تسريد السرد ذاته للتخلص من وهم الواقعية ومن الأشكال الظرفية المرتبطة أساساً بتوجهات غير أدبية لا تصمد أمام كرامة الفن في صورته النبيلة.

نشير في هذا المقام إلى الإنهيار الواضح للغة الرواية الجديدة ومفرداتها التي بقيت سجيناً لغة الآخر، ومن ثم التأثير على السرد الذي يتجه شيئاً فشيئاً نحو الانحصار. والظاهر أن هذا المنحى "التجريبي" المختبئ خلف الواقع وموضوعاته وشخصياته وأحداثه الظرفية، سوف يقدم خدمة كبيرة للأفراد والأحزاب، أما أكبر خدمة يقدمها للإبداع فتتمثل في تسطيحه والنزول به إلى مستوى الأشكال الخطابية السياسية المهيمنة، وهي أشكال رثة، ذات علاقة انفصالية مع أدنى متخيل ممكن، لأنها فقيرة معرفياً وليست قادرة على منحه سوى أشكال صنمية، ولكنها خطيرة من حيث أنها تحمل مضامين ومدلولات كان على الكتاب الحذر منها بحثاً عن خصوصية الرؤية السردية.

الرواية وشخصية السرد:

تبين لنا عودة سريعة إلى ما سمي بكتابة السبعينيات إلى طرح إشكالية بعض السرود النمطية التي أدبنا لاحقاً بسبب انتماءاتها إلى جهات معلومة، ومن ثم اختفاء أصالتها التي تعتبر كموت معن لذات المبدع ولدوره التنويري

المركب: تنوير فكري، فلسفي، لغوي، فني... الخ. ومن دون عقل مستقل عن جهاز الضغط لا يمكن لأي كان الحديث عن الخصوصية لأنها لا تنور في الخطاب التابع لأية مؤسسة مهما كانت طبيعتها. لا أحد يجهل الصدمات الكبرى التي حصلت في الجزائر فيما يتعلق بموضوعات السرد وتوجهاتها: الثورة الزراعية، الثورة الصناعية، الثورة الثقافية، الإمبريالية، الرجعية، الاشتراكية، الغد الأفضل وأرمادة "اليانويات" الأخرى، وكادت اللغة حبيسة وهم المرجعية المغلق الذي كرسه السلطة القائمة وتبناه كتاب لأسباب تهمهم إيديولوجيا وإنسانيا ومصطلحيا. والحال أن القارئ المنبه سيكشف من دون أية صعوبة تذكر محدودية القاموس اللغوي واتحيازه وإسهامه في ردم النص.

لقد بدا النص هشاً وخرج عن إطاره الفني-الجمالي لينزل إلى مستوى سوقي: حزبي، قبلي، رعوي. نسي الكاتب نفسه ونسي وظيفته الحقيقية وأصبح ناطقا رسميا، وبشكل مؤسف لجهات ليست بريئة، وليست في مستواه ولا تخدم كيانه ككاتب وليس كحزب أو كفرد واحد له نوايا لا علاقة لها بجواهر الإبداع. لا يمكن أبدا أن يكون هذا الموقف جامعا مانعا، ثمة استثناءات رائعة فتحت الرواية من مزق حقيقي بفعل التبئير على جمالية جاهزة لم تدرك بنباهة الفنان المنقف الذي له عينه ومداركه المعرفية التي تؤهله لتحقيق استقلالية، ولو نسبية تميزه عن الآخر وعن نفسه أيضا، وقد كان للسرد المدرسي الناقل دور مهم في الإطاحة بالرواية وإفراغها من عمقها وكيونيتها، ومن الرواية الخاصة بمغزل عن لغة الأجهزة. وهذا يعني أن كثيرا من الكتاب ركنوا إلى الكسل مكتفين باستهلاك آراء الغير وطروحاتهم وأشكالهم التعبيرية التي ظلت عاجزة عن نقل "الواقع" أو الواقع الممكن، وهكذا انحط السرد إلى الدرك الأسفل، ولم تعد مجموعة السرد المتداولة سوى معاودات متأكلة من فرط الاستعمال.

أي سرد استثنائي قدمته الرواية الجزائرية الجديدة؟ نشير في هذا المقام أن محاولة التفرد التي اتكأت على استيراد سرود الآخرين، باستخفاف شديد،

ليست بالضرورة خطوة نحو الحداثة، لأنها غير مقطرة كما ينبغي. وبإمكاننا وضعها في خانة السرقات لأنها تمثل حادثة الآخر جملة وتفصيلا.

إننا لا نتحدث عن التناسل لأنه ضرورة، فالحياة كلها تناسل مركب ومعقد بدءا بالجزئيات الذرية المكونة للوجود المادي، مروراً إلى المجردات. إننا نؤسس لطرحنا انطلاقاً من النقل الحرفي - الأفقي لمنواليات متجاوزة هناك وغير مستوعبة هنا. وهي ظروف خاصة لها مقوماتها وأسسها الفكرية والأخلاقية والحضارية والذاتية، وهذا مهم. ولكن "هذا المهم" ظل عصي الإدراك.

لقد استوردنا ماركس وفوكنر وبروست وماركيز وشي غيفارا، واستوردنا الخميني جاهزا، وسنستورد طروحات العولمة المتوحشة أو ثورة أسامة بن لادن، وقد يكون هذا الأمر جيدا، لكننا سنقلدهم بشكل فاسد لأننا لا نعي مرجعيتهم، وسيفي هذا الشكل التقليدي فاسدا حتى إذا وعينا هذه المرجعيات، إذا حل الآخر محل الأنا. لقد ذابت الذات وانصهرت في أنظمة من العلامات، ولم يكن بمقدورها الخروج من السجن الكبير الذي بنته لنفسها.

ثمة محلكة خرقاء ومداورات ناقلة، مع العلم أن الخبرة الفنية هي الأساس الذي يتجلى من خلالها اندماج الإنسان على نحو مباشر في العمل الفني⁽⁰⁶⁾

يبدو لنا أن أزمة الجزائر عادت سلبا على الكتابة، وقد أثر موضوع الأزمة على الحداثة ذاتها، إذ أن تبعية الكاتب للآلة الجهنمية المنحطة التي برمجتها المرحلة أفقدتها الإحاطة بالأسس النووية لهذه الحداثة، أي الروح والإنسان والمادة واللغة، وإذ تؤكد على عنصر اللغة فلأنه الأداة الوحيدة التي ما فتئت تجرب وتعيد التجربة من أجل الوصول إلى المعرفة المستحيلة، وهنا تكمن عبقريتها، لأن اللغة هي الدولة الوحيدة الخالدة، رغم أنها دولة من العلامات المتحولة التي كان علينا تقديرها حق قدرها.

المؤكد أن الرواية أخفقت حيث نجح الشعر، لقد أغفلت اللب واكتسحتها الشارع ولغته، وأي شارع؟ بصرف النظر عن الأملجة المعلة التي احتوت

الجملة، لغة وسردا، فإن هذا الحيز الظرفي أنتج خصوصياته، وهي خصوصيات لا تخدم العمل الفني لأنها منشغلة بخدمة أهداف أخرى لتمتد عوامل وجودها.

نؤكد ثانية أن هذه الأهداف متحولة، وغالبا ما تكون في حالة انفصالية قصوى مع كل ما هو فكري أو أدبي، لأن بناء العلامة، في حالة كهذه، له مرجعية محدودة وعارضة. إن الحديث عن الأزمة ليس مشكلة، وتجليات الأزمة ليست الوضع - الغاية، وكل تركيز عليها يصبح خضوعا، أي إساءة للمتخيل، للتجاوز، لكرامة الفكر وإمكانية انبثاق معنى غير المعنى المكسب في الطرقات.

أصبحنا نعرف أن إساءة الفهم انتصار للغة، أو كما يقول فانسان ليتشن: إن الأزمات اللغوية والفجوات البلاغية تنتشر في النص مستمدة قوتها من سطوة النحو. وحيث أن الإحالة نتاج النحو والبلاغة، وحيث يعلان ما يحلو لهما بالمحل إليه، فإن إمكانية ظهور المعنى أو الحقيقة يتم تأجيلها بعبارة أكثر تحديدا. إن النصوص غير قابلة للقراءة، ولتفسير الحرفي حلم، وكل التفسيرات، في ظل بلاغة اللغة، خطئة.⁽⁰⁷⁾

ثمة ثلاثة عناصر مهمة في هذه المقولة: اللغة، البلاغة، المرجع، والتي سنعود إليها في دراسات لاحقة تطلقا من الرواية الجزائرية "الحدائثية"، وسندرك أن هناك أعمالا روائية قليلة أدركت معنى الرواية، وليس الحقيقة، لأن الحقيقة هي الموت، من المنظور المادي المتداول. أما الحقائق الأخرى والمرجعيات هي أوهام مضرة أحيانا. هناك حقيقة الواقع وحقيقة السارد وحقيقة الشخصية وحقيقة الكاتب والسياسي والفيزيائي والطبيب والمتشرد والفيلسوف والمجنون. وبالمقابل هناك الزمان والمكان وزاوية النظر إلى أية حقيقة خارجية. لذلك قد تصبح العلوم الدقيقة وهما ما دامت هناك حركة. كل شيء قابل للانحراف ما دام الإنسان على قيد التفكير في الوجود. وليس من الصعب استنتاج مدى انغماسنا في قناعات خطيرة ليست قادرة على اغتيال الرواية وحسب، وإنما على محو البصيرة والحياة.

نشير هنا إلى مستويات التعامل مع الإرث، أي إرث مهما كان: ثقافياً اجتماعياً، دينياً، وإذا قلنا "تعامل" فمعنى ذلك أننا أدخلنا نصيب الذات في النظر إلى الإرث لنصبح أمام مؤسسة تأويلية معقدة: هناك الواقع الفرضي والاستقبال الفرضي، ثم الكتابة للقراءة الفرضية وهكذا... وهو ما فعله تازين "خلفاً لدارسي انواقعية الجديدة في إيطاليا، عندما أشار إلى ضرورة البحث عن شكل جديد للواقع يفترض أنه واقع مشنت إضماري، مبهم أو مرتج، فاعل بوصفه كتلة. تسوده علاقات واهية عن عمد وأحداث عاتمة رجراجة. لم يعد الواقعي محصوراً كما هو أو منسوخاً، وإنما مستهدفاً⁽⁸⁾.

أما ما حدث للرواية "الحدائثية" في الجزائر التي انصهرت في "الأزمة" فإنها غالباً ما اتكأت على النسخ، بمفهومه الآلي، الأمر الذي أبرز محدوديتها وانغلاقها على مستويات كثيرة: اللغة، الأساليب، القراءة، المتخيل. والحال أن هناك سوء فهم للعلاقات بين الواقع والأدب، فالأزمة ليست أدباً، إنما موضوع لها، وما يهمنا ليس أزمة المجتمع، وإنما أزمة الأدب في كيفية التعامل مع أزمة المجتمع، وحتى كلمة أزمة لا تخلو من النسبية، لأن الحرب نعمة على الآخر وليست أزمة، وعلينا أن نتصور وجهة نظر هذا الآخر.

لنفترض أن إرهابياً يكتب رواية، المؤكد أنه سينظر إلى "الأزمة" بمرجعيات مختلفة، متناقضة، مهووسة، وسنعتبرها نحن الأسوياء كتابة لا عقلية، سلفية، مرضية، عصابية بمفهوم فرويد. وعلينا أن نضعها تحت سلطة "خطاب الأمراض العقلية" كما يشير إلى ذلك ميشال فوكو، ببعض السخرية والجنون.

وخاتمة كل هذا الجدل أننا نكون أغفلنا القارئ، أو احتقرناه، أو نصبنا أنفسنا معلميه الذين يملكون العلم كله: إن نصاً في حال ظهوره من خلال سطحه (تجليه) اللساني، يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعلها المرسل إليه⁽⁹⁾ أما خارج الحيل التعبيرية فهناك الموضوع والرأي.

ومن العبث التأسيس لحدائث حقيقية بحيل غيرية، وبلغة لا تدرك قيمة فقه اللغة، أو بلغة لا تولي اهتماما خاصا لخطر اللغة الشمولية إن لم تستغل أنظمتها وفق إدراك حاد لتصنيفاتها التصفية، إذ تشكل كل لغة، بوصفها نظاما قيميا، إيديولوجية مهيمنة تؤدي بالإنسان إلى التبعية والانغلاق ضمنها⁽¹⁰⁾.

عودة إلى السرد:

نعتقد أن السرد وعي بالظاهرة الإبلاغية، ويشكل بمفرده القسم الأكبر من جماليات الخطاب لأنه ليس أداة ناقلة، طريقة تبسيطية لتشكيل الحكاية، وإنما إحدى غايات الكتابة في مواجهة ألم القول وفي التصدي للرتابة والمعيار والذات. وقد لاحظنا بكثير من الحذر أنه وباستثناء أعمال روائية، من غير اللائق التنظير لكتابة مختلفة ما لم تأخذ في الحسبان أولوية السرد على الموضوعات-الغايات، ولا يمكن الوصول إلى روح السرد إلا بروح شاعرة عارفة. وللتدليل على النزعة النقلية نسوق عينتين بسيطتين، وسنعود إلى الاستشهاد بنصوص جديدة قصد إبراز الفجوات الممكنة التي غالبا ما تطفو نتيجة التعامل "البريء" مع أشكال سردية لا تدخل في صميم تجربة الكاتب وقناعته الحقيقية.

1- المفارقات السردية:

إن هذه التقنية التي ذاع صيتها بعد الحرب العالمية الثانية، كممارسة نصية مفارقة، استغلها المنظرون بطريقة غاية في الأثافة: جيرار جينيت، بول ريكور، جان ريكاردو، ألبريس وغيرهم. هي تقنية لم تولد قسرا، ولم تأت أبدا بسبب ترف ذهني لغاية استعلانية، وإنما كانت وليدة علاقة سببية متشابكة بين "الواقع" والتاريخ والذات والنفس والروح والمادة، لذلك كونت نصا عارفا كان حصيلة حضارات كاملة ظلت تجتهد، تكمل وتؤسس ثم تنفي بسبب المتغيرات الكثيرة. غير أنها لم تفرض صيغة إملانية منتهية. كان هناك تجاوز مستمر لأي شكل سردي يفقد وظيفته البنائية والدلالية.

لقد أثبت الواقع المتوتر أن السرد المدرسي لا يستطيع احتواءه، وأسهم تصدع القيم في تصدع قناعات الكتاب وعزوفهم عن لعب دور المتفرج كما هو

الحال بالنسبة للمنى الكلاسيكي، وهكذا تززع النص دون أن يفقد شخصيته، بل كان في كل مرة يحقق ذاته الجديدة بكثير من الخبرة والوعي. لم يكن ذلك مؤوضة جديدة ولا رفضا ساذجا للكتابة السابقة، كما نتوهم، إنما تولد هذا الاختلاف محتمية، مثله مثل السرد المتوحش الذي زرع هدوء السرد وانضباطه المبالغ فيه أحيانا، ومن ذلك طابعه الرسمي جدا وبقظه على الذات.

سندرك جيدا عندما نفكك السرد الغربي، أنه ليس تقنية محض شكلية، إنما دلالة-موضوع حاملة لدلالة أخرى بشكل آخر. إن السرد في حد ذاته يصبح دالا ومدلولا في الوقت ذاته، إضافة إلى حمله شحنات دلالية أخرى مرتبطة بالموضوع المبار، وهنا تكمن العلاقة الجمالية بين السرد والمسرد، وهي علاقة احتوائية متبادلة، متكاملة متناغمة وضرورية. ونحن نعتقد أن نماذج روائية كثيرة ظهرت في السنين الأخيرة منساقا، تابعة، مفرطة في التقليد السطحي لمنواليات سردية لم تتأصل بعد، إما نتيجة الاستقبال السيئ، وإما نتيجة التسرع، وإنما لعدم إدراك الكتاب بأن أية تقنية لها جذورها وأبعادها وإبولوجيتها في حالات أخرى.

إن الانتقال هذه المفارقات إلى النص جاء مفرغا من مبررات وجوده، معزولا عن تربته، مفصولا عن الموضوع وثقافة المؤلف، لينمو مريضا قلقا في مناخ لم يوفر له أجواء الاستمرار. مع ذلك نؤكد على الطابع الاستثنائي لروايات عارفة أدركت جيدا ما تفعله، كما انتهت بحق نادر إلى مسألة الكيفية والكمية، ما يجعلها تنبؤا لاحقا المسيرة المشرقة للرواية الجزائرية.

السرد المكرر:

اطلق أبو عثمان الجاحظ مصطلح المعادة على هذا النوع، وهو أدق من صفة المكرر لما تحمله من سلبية. وقد عرف هذا السرد انتشارا بيئا في الصناعات الأخيرة لما له من أهمية من حيث: تقوية الدلالة، توجيه التبشير، إبراز الجمل-الأموية، التأكيد على أهمية الموضوع أو المقطوعة أو الجملة... إلخ، وقد وجد هذا السرد في أقدم الكتابات الحثية على واد الرافدين بالعراق، كما

يتضح في ملحمة جلجامش. وقد عالج د. قاسم المقداد هذه الظاهرة بعناية فائقة في كتابه: هندسة المعنى في ملحمة جلجامش⁽¹⁾. وإذا كان هناك من استغله بحكمة المبدع العارف، فإن روايات كثيرة استولت عليه من دون غاية وظيفية مناسبة، والسبب أن موجة "الموضة" هي التي كانت تفكر وتكتب وتنتظر، الشيء ذاته بالنسبة لهدم الخطة بحجة تحديث البناء وتطويره، من دون سابق معرفة بالعلاقة المركبة بين الذات والبناء، بين الوضع والمحتوي، بين الحركة والشكل المعبر عن هذه المنظومة العلامية المعقدة.

حول السرد الإستهلاكي:

نعتقد بنية خالصة، أن السرديات الجزائرية الحالية الممثلة "بالجيل الجديد" لها طاقة مهمة على إعادة النظر في كليات التبليغ، وخاصة جزئيات الإشكال السردية المهيمنة: لغة السرد، موضوعاته، متخيله، بنيته، وضعه، بعده، والسبب يعود إلى أن هذه الأشكال المتداولة فيها بعض افتعال، صنعة غير نابعة عن ثقافة فنية أصيلة تدخل أساسا في ثقافة المبدع وممارساته اليومية رغم وجود نماذج روائية جيدة وأصيلة. ومع ذلك نشير إلى الخطر القاتم المتمثل في تراكم بدائل صناعية، بدليل تواتر الموضوعات نفسها وانحسار القاموس اللغوي الآيل إلى فرض سلطة مزيفة وفقيرة، الأمر الذي جعل الإنزياح البديل معيارا به خواء جراء فقر المحرف اللغوي، بتعبير دوستوفسكي.

والأرجح أن هناك كتابا من الموجة الجديدة لم يستوعبوا أسباب نبوأ السرد الهزيل، التبعي في فترة سابقة لا يمكن إدانتها كتجربة لها فجواتها وإجابياتها التي لا تعد، وقد أعطت هذه الفترة -الضحية سرودا لم يبلغها السرد الحالي رغم استفادته الكبيرة من التقنيات الغربية. غير أن مسألة "معرفة السرد" أو معرفة القول ما تزال مطروحة بشكل يستدعي فتح نقاش أكاديمي نزيه يتناول مستقبل الرواية الجزائرية، وهذا الأمر يتطلب شيئا من التواضع والنقد الذاتي وسحر القص وممكنات المتخيل حتى لا نسهم في خلق السرد

وتسييسه، أو الخلط بينه وبين واقع فظ، ومن ثم تضيق المنظور الفني إلى حده الأقصى بسبب التعامل مع مؤسسات ظرفية.

موت السرد:

يقودنا هذا الطرح الحيادي لمشكلة السرد المنتشر حاليا إلى التفكير في إمكانية موت السرد الفني. إن روايات حالية، وسابقة أيضا، ليست سوى توأم لأغنية الراي، أو أغنية الراب، كما صرح بذلك الروائي الطاهر وطار.

ليس من مصلحة السرد الوقوع في منحى سديمي لا يضمن له سوى تواجده الظرفي، كونه سردا استهلاكيا مجردا عن مرحلة انتقالية متحولة، وهذا ما يجعله خاضعا للعرض والطلب، خاصة عندما يضحى بمقوماته الجوهرية من أجل هدف سيعمل على تقويضه نهائيا، وذلك ما سيحدث لروايات كثيرة بعد سنوات قليلة. وإذا استمر السرد خادما طيعا للحظة والشعار سيشهد سقوطا أكيدا. وقد بدأت ملامح هذا السقوط تتجلى في بنياته المهزوزة وفي لغته الهشة ذات النزعة الواقعية الناقلة. ونحن نعرف أن الواقعية ليست أكثر من وهم، لأن الواقع والأدب يتجاوران ولا يتناغمان أبدا، أما إذا حدث العكس فإن ذلك يعني حلول الفن محل الواقع والتاريخ والصحافة. لقد قال سارتر: "الواقع هو العين التي ترى". ولا يمكن، مهما كانت الحجج، الاختباء في متاريس الراهن لتبرير سقوط بعض السرود إلى مستوى سوقي، لأن "اللغة السوية" التي ولجت العالم النصي لا يمكنها أن تعالج الواقع العليل بعلة أخرى أكثر ضررا، إن نحن نظرنا إليها من المستقبل وليس من الآن.

لا يحق للأدب الجيد أن يترك المرحلة تتحكم فيه عوض أن يتحكم فيها، وليس من صلاحياته القيام بوظيفة مدرسية متخصصة في محو الأمية، على السرد أن يؤثث نفسه، كما يقول "إيطالو كالفينو" في كتابه: ست وصايا للجبل القادم. أي عليه أن يفكر في الحمولة المعرفية لتجاوز مرحلة الخواء التي تلازمه.

إحالات:

- (1) عولجت مسألة الجبل في الجزائر باستخفاف بين لا ضوابط له، والمعروف أن كبار الباحثين يركزون على المتغيرات والحدود العظمى التي تميز حقبة عن أخرى، ومن العبث حصر جبل كامل في مدة زمنية لا تتعدى عشر سنوات.
- (2) لم نشر إلى الحداثة نقاديا للفهم السيئ المنتشر حاليا، لأن هذه الكلمة ليست لعبة أطفال، أنظر في هذا الموضوع كتاب: رايموند ويليامز، طرائف الحداثة، ترجمة فاروق عبد القادر عالم المعرفة، عدد 246، الكويت 1999.
- (3) أنظر: جان سيرفوني، الملفوظية، ترجمة د. قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص. ص. 27.37.
- (4) القول الفظ، من المنظور الأسلوبي، هو أي قول مستهلك يستعمله القاصي والداني.
- (5) ميخائيل عيد: أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص. 6.
- (6) د. شاكِر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، عدد 267، 2001، ص. 127.
- (7) عن د. عبد العزيز حمودة، المرايا المحببة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أبريل 1998، ص. 394.
- (8) جبل دولوز، الصورة - الزمن، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1999، ص. 3.
- (9) أمبيرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة انطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، 1996، ص. 61.
- (10) فرانك إيفر، أريك تينه: رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص، ترجمة د. وائل بركات - دار الينابيع، دمشق، 2000، ص. 36.
- (11) راجع د. قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي - جلجامش - دار السؤال للطباعة، دمشق، 1984، ص. ص. 147-165.

النص والمنهج

د. عمار بن زايد

جامعة الجزائر

لا أعتقد أن مسألة أولوية الوجود، في مجالي الإبداع والنقد الأدبيين تطرح تجاذبات إشكالية، بل ولا أعتقد أنها توفر موضوعا صالحا للنقاش، لأن الإبداع هو علة وجود النقد، وهو المادة التي يشتغل عليها.

ووجود النقد وتطوره مدين لوجود الإبداع وازدهاره بنثره وشعره، ووجود الناقد ذاته مدين لوجود الأديب المبدع.

غير أن أولوية الوجود هذه، وإن كانت مزية بحد ذاتها، تحسب للإبداع، لا تنقل بحال من الأحوال من قيمة النقد الأدبي وأهميته في كل زمان ومكان، لأنه في أبسط الأحوال - قرب الأديب من الجمهور، وعقد بينه وبينهم أواصر المحبة والمودة، في حالتها التوافق والاختلاف، ومهد العقبات، وفتح المجال واسعا خصبا لحوار امتزجت فيه واقعية الفن والتخيل، بواقعية العلم والتعليل، ففعلت بذلك العلاقة بين الإبداع والنقد، ودفعت بهما نحو مزيد من التطور والرقى في الرؤية والأداة.

وإن التمييز هنا بين الرؤية والأداة في الفنون الأدبية، وبين الرؤية والأداة في الدراسات النقدية، أمر على درجة كبيرة من الأهمية في تقديري. وقد يقول قائل: إن الاختلاف هنا يمكن في الرؤية، فالأدب رؤيته التعبير، والنقد رؤيته التأصيل أما الأدب فرؤيته التكميل.

الأدب رؤيته الإيجاز، والنقد رؤيته الإسهاب. الأدب رؤيته التشكيل والاستبطان، والنقد رؤيته العرض والتقرير والاستبيان. الأدب رؤيته الحياة الكائنة والممكنة، والنقد رؤيته التحديد والتصنيف والتحليل والاستنتاج.

ولعل هذا التباين في الرؤية، إذا تأملنا جذوره ووظائفه تباين تكامل لا تباين تناف. هذا من حيث الرؤية أما من حيث الأداة، وتعني بالأداة: اللغة والوسائل، فإن اللغة في مستويها القاموسي والنظامي واحدة في الألب والنقد. أما اللغة في مستواها المعجمي فلإبداع لغته وللنقد لغته. لغة الإبداع حرة يميزها المجاز والعدول والانزياح، ولغة النقد مقيدة يميزها التقرير والاستقراء والمناقشة والبرهنة .

ويتراكب في لغة النقد مستويان من اللغة: مستوى العموم الدال على الوضع، ومستوى الخصوص الدال على الاصطلاح.

أما فيما يخص الوسائل فإن وسائل الأدب بطبيعتها تفاعل العنصر الذاتي، وهو نتيجة التجربة الشخصية للأديب، والعنصر الثقافي، وهو نتيجة للخبرة المكتسبة من تراث المحلي والعالمي، القديم والحديث، بكل قيمة وأبعاده.

ويميز هذا التفاعل عند المواهب الأدبية العالية، قدرة العنصر الذاتي على هضم العنصر الثقافي. وتمثله وتوجيهه وتوظيفه توظيفاً يخرج به عن أصوله المسلكية، ليخرج عن رؤيته الشخصية وتجاربه الذاتية في نسج من الوعي الذاتي، الذي لا ينفصل عن الوعي الجمعي، والتجارب الشخصية التي تمتزج بالتجارب الإنسانية، يأتي كل ذلك في حالة من الاستشعار باقتفاء أثر المادة الثقافية المناسبة التي تشكل مرجعية استراتيجية تنتظمها قوالب وأطر ورؤى وأحقاب متنوعة، وترتقي في جوانب كثيرة منها إلى مستوى الرمز، أو تصير رمزا حقيقيا، سواء تعلق الأمر بالتاريخ والديانات المختلفة، السماوية منها والوضعية، أو تعلق بالأساطير والسير الشعبية والخرافات والأمثال، أو ارتبط بالمذاهب والفلسفات، أو ارتبط بالأعلام إنسانية كانت أو جغرافية أو حضارية.

ومتلما لا يكتفي الأديب بتجاربه الشخصية في تشكيل أعماله الإبداعية، فإن الناقد أيضا، لا يكتفي بالاعتماد على ذوقه وذكائه وتجاربه الشخصية في النقد، وهي كلها عناصر هامة لا يمكن الاستغناء عنها، غير أنها ليست كافية،

وهي قليلة الجدوى إذا لم تكن مدعومة بثقافة وارفة الظلال، عميقة الجذور، متعددة الحقول.

وعندما تلتئم العوامل الذاتية والثقافية، والمنهجية، في شخصية الناقد، تمكنه من أداء وظيفته على أحسن وجه، وتجطه مقتعا ومؤثرا ومحترما في حالتي الاتفاق والاختلاف.

وهكذا ومن هنا يصبح النص في مواجهة المنهج، ويصبح الكل في مواجهة الجزء، ويصبح الفن في مواجهة العلم بالفن، ويصبح المدلول في مواجهة الدلالة، والشخصية في مواجهة بطاقة التعريف، والحدث في مواجهة الموقف ... إلى غير ذلك من المواجهات التي لا تخلو من الحب. وإن كانت مؤلما فلأن ذلك جزء من جراحة العملية النقدية، ولكن هذا الألم يقل كلما ارتفعت مهارة الناقد، وأظهر معرفة عميقة شاملة بروح النص وجسده في وحدة متناغمة لا تقبل التجزئة.

المنهج النقدي: والمنهج النقدي بتعريف بسيط هو طريقة خاصة للقراءة تحدد خطواتها الإجرائية مبادئ وأسس عامة متفق عليها وتغذيها أسس نظرية ومفهومية خاصة تتعدد بتعدد النقاد حتى داخل المنظومة الثقافية والإيديولوجية والاجتماعية الواحدة .

ولكل منهج وسائل وأهداف، وعلى الناقد أن يختار المنهج المناسب الذي يعتقد أنه يحقق غاية بعينها تفيد الأدب والنقد كليهما. ولن يتم ذلك أبدا إلا إذا حقق الناقد حرفة النقد، وامتلك أدواتها، وثمن تعددية الرؤية فيها، وآمن أن التأويل ليس وحيا، وإنما هو اجتهاد، وأن النص الأدبي لا يبوح لأحد بأسراره كلها دفعة واحدة، وذلك سر من أسرار بقائه حيا نظرا، بينما تتحول معظم الدراسات التي تتناوله مع مرور الزمن إلى أطلال كلام يطوه الصدا والغبار.

ويواصل النص الجيد ممارسة الحياة غير عابئ أو متأثر بعاملي الزمان والمكان كقيمتي تحديد وتقيد، ولكنه يحييها دائما كقيمتي وجود في الأمكنة كلها والأزمنة. ويظل الفن فنا والكلام كلاما، وأحسن الكلام ما كان له معنى،

وسمة العلم بالشيء الوضوح والنظام، وسمة الجهل به غياب الجهد وانطفاء العقل، وتفشي الخمول، واستفحال النقل، وهذه الأمور كلها - مع الأسف - أصبحت تسم حياتنا النقدية، وأخشى ما تخشاه أن يدفعنا هذا الوضع إلى حافة الاستهلاك السيئ للمنتوج الثقافي والفني والنقدي والاكتفاء باستيراده مُغلباً، شأنه في ذلك شأن المنتج التكنولوجي. وإذا فشلنا في إنتاج التكنولوجيا فتلك مصيبة كبيرة، وإذا فشلنا في إنتاج الكلام الذي يناسبنا فتلك مصيبة أكبر.

إن الناقد الأدبي ينتج المعرفة، يجب أن ينتج المعرفة، ضمن سياق المنهج الذي يختاره للدراسة أو البحث، وعليه أن يلزم نفسه بآلياته. وكما كثرت الأهداف والغايات كلما تعددت المناهج وتنوعت بين النقاد من ناحية ولدى الناقد الواحد من ناحية ثانية، فالمنهج النفسي مثلاً يعنى بالدوافع النفسية في العمل الأدبي، وينظر في مدى مطابقة الصورة التعبيرية للتجربة الشعورية، ومدى دلالتها على ذات المبدع ومدى تأثيرها في نفوس القراء.

ومن هنا يكون العامل النفسي هو القاسم المشترك بين الدافع والمبدع والمتلقي، غير أن هذا العامل لا يمنع أي عنصر من هذه العناصر الثلاثة من الانفتاح على معطيات نفسية وقيمية وجمالية شتى، تتعدد بتعدد النقاد وتتنوع بتنوع مصادرهم الثقافية، وتباین بتباين طباعهم الشخصية، ونزعاتهم الفردية. وبقدر ما يكون النظام الشكلي في الدراسة المنهجية لازماً وضرورياً، بقدر ما يكون التحكم في الأسس النظرية والمفهومية هو المحك الذي يحدد موازين الدراسات الأدبية والنقدية فتنتقل كفة بعضها، وتخف كفة بعضها الآخر.

ولكل منهج مزاياه وعيوبه ولا يوجد - من حيث المبدأ - منهج أفضل من منهج، ولكن يوجد ناقد أفضل من ناقد في قراءة النص بمسطرة المنهج من حيث النظام والمعرفة والجمال وتكريس مزايا المنهج، وتلافي عيوبه ما أمكن. إن قيمة المنهج لا تعلق أو تهبط لمجرد قدمه أو حدائته، ولكن القيمة كل القيمة تكمن في قدرة الناقد على التحكم في النظام واستلهاج التقاليد العلمية والفنية المناسبة له.

وأنا شخصياً لا أرى مشاكل كبرى في المناهج القديمة أو الحديثة نسبياً، لأنها استخدمت كثيراً فهذبت وشذبت وبلورت، وصارت آفاقها وحدودها ومصطلحاتها معروفة وبالوسع التحكم فيها ابتداءً من منهج التصوير البلاغي والفني ومروراً إلى المنهج التاريخي، والمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي، ولكن المشاكل الكبيرة منهجياً ومفهومياً واصطلاحاً تواجه مريدي الحداثة والمناهج الحداثية، والموضوع جيد من حيث المبدأ فمن ذا الذي يرفض التجديد؟ ولكن التجديد لا ينبغي أن يكون بأي ثمن.

ثم إن التجديد أو "الحداثة" لا يعنى النقل دون فهم ولا هضم لكل صيحة نقدية تأتي من الغرب، فالحداثة الحقيقية هي التي تؤسس نحن لها قاعدتها المركزية، ثم نطعمها بخبرات وتجارب الآخرين عن وعي ودراية باتتقالية وقدرة على التنفيذ الذي لا يعطي شكليات المنهج وتعقيداته الناتجة عن ضعف التحكم في آلياته ومرامييه شرعية تدمير النص بحجة "الحداثة" فالمنهج النقدي، أيا كان في عقله المناهج الحداثية وغير الحداثية، ينبغي أن يقدم صورة حية عن كيفية تخلق النص إلى أن صار كأننا حياً متميزاً له شكله ونوعه وسيكولوجيته وجماله وعقله.

وهل يعقل أن يُغيب النص على النحو الذي نراه في بعض الدراسات الحداثية ويختزل في بضع جمل مفككة وجداول كالمناهات ولا نسأل ما هذا؟ أين الجوهر؟ أين النص؟ إذا كان المطلوب هو تضخيم الجزء على حساب الكل فلماذا يجهد المبدع نفسه ويحرق أعصابه ويضحى بأوقات ثمينة من حياته ليعطينا كائنات جميلة نقرأها فنشقها لما فيها من السحر والمتعة والفائدة، والتعالي على الفوضى والابتذال؟

وأعود وأقول: المناهج كلها مبدئياً متساوية، وهي في ذاتها لها مزايا وعبوب، والفرق الجوهرى الذي يرفع منها ويحط آخر هو قدرة الناقد على الفهم والهضم والتطبيق.

وقد تكون البنوية والسيميائية والأسلوبية والتداولية والتفكيكية ونظرية
القراءة وغيرها من المناهج والأفكار النقدية قادرةً على إثراء الدرس النقدي،
ولكن ليس على النحو الذي تُطبَّق به منذ أمد في جامعتنا وهو النحو الذي ما
فتى يغذي الإعاقفة في عملية التواصل بين النص والملتقى وينميها، ويدخل
المزيد من عناصر التشويش في لغة النقد التي تنتج الكلام ولا تنتج المعنى.

قراءة النص بين

الرؤية المنهجية والأدوات الإجرائية

الأستاذ/ سالم سعدون

المركز الجامعي - البويرة -

بعد النص أكبر موضوع للنشاط النقدي عبر العصور. من هنا تعددت المناهج التي يمكن على ضوئها فهم الأفكار التي يطرحها. والنص الأدبي القديم قد تداوله فريقان من النقاد، فريق العلماء، من متكلمين ولغويين ومناطقية وأفضى هذا الاتجاه إلى بلورة المنهج النقدي اللغوي، وفريق المتأدبين الذين حاولوا تناول النص تناولا أدبيا. لأن (هناك عددا من العوامل التي عملت على إلهام كل من كتب عن النظرية النقدية عند العرب، وهذه العوامل هي: حاجة الكتاب، ومحاولة علماء الكلام في تأسيس فكرة الأعجاز البياني للقرآن الكريم. وأخيرا الرغبة الأصلية في دراسة أو فهم طبيعة الشعر وتأليفه)¹. ومن هنا تعددت الرؤى والأساليب في مواجهة النص بحثا عن منهج تستكشف به أبعاد النص و(تراث العرب في النقد الأدبي حافل ومتشعب.. والناظر إلى هذا التراث يجد "توليفة" عجيبة من النظرات النقدية المتعددة والمتباينة في الوقت ذاته، وهي تأتي متداخلة في المؤلفات النقدية بحيث يصعب على القارئ أن يجزم بأن هذا الناقد أو ذاك نو منهج لغوي بحث أو بلاغي بحث، لأنهم في الحقيقة خلطوا بين هذه الأمور جميعها².

هل في كل هذا المزيج أصدرتوا عن رؤية منهجية واضحة ؟

في الحقيقة كان للتذوق الفردي جانب أساسي في تلقي النص ولولا بعض التقاطع الموجود بينهم لقلنا أن كل واحد من هؤلاء القدماء استبطن ذاته لاستخراج مكونات النص، وهم بذلك لا يقدمون تفسيراً للنص، وإنما تفسيراً لتجربتهم الذاتية في القراءة، لأنهم لم يزيدوا على ترديد ما يحسونه إزاء النص، وهناك فرق واضح بين إحساسهم بالنص والنص نفسه.

ويعدّ ابن سلام الجمحي من الأوائل الذين حولوا النقد من خواطر شوارذ تفسر الشعر إلى دراسة ذات منهج شبه موضوعي. لكن هل كان منهجه نظرية تستند إلى أصول ومنطلقة من فلسفة معينة في الحياة ومن موقف محدد من الأدب، أم كان خطوطاً أساسية رسمها في مقدمته ليحتكم إليها في تفسير تفعولاته وتقسيم الشعراء إلى طبقات للوقوف على أسرار التجمعات لفظية ؟

إن ابن سلام وضع نظرات لا نظرية، وصب هذه النظرات في مصطلحات راحت دلالتها ترمخ بعد أن تلقفها النقاد من بعده. لكن استكناه الكتاب والوقوف على ماهية ضوابط ابن سلام النقدية، تمثل في نهاية المطاف أبلغ تصوير لحالة النقد في صورته الأولى المنظمة. فمقدمة ابن سلام النظرية وعقليته الطمعية فيما قدمه من مقاييس نقدية عد فيها أبا عزيرتها.

فهو استعرض معظم المقاييس النقدية التي كانت سائدة في عصره ثم حدد بعض الثوابت التي سيأخذ بها، من ذلك ما نراه من تبرير رفضه الأخذ بما ورد في بطون الكتب من أشعار يقول " وقد تداوله قوم - أي الشعر - من كتاب إلى كتاب لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء. وليس لأحد - إذا أجمع أهل العلم الرواية الصحيحة على إبطال شيء منه - أن يقبل من صحيفة ولا يروى عن صحفي³.

ومنها ما نراه من التزامه برأي الجماعة حين يقول " وقد اختلفت العلماء بعد في بعض الشعر، كما اختلفت في سائر الأشياء، فأما ما اتفقوا عليه، فليس لأحد أن يخرج منه ⁴ .

والجاحظ في حديثه عن اللفظ والمعنى، لم يجاوز أفق النظرات إلى نظرية فهو مثله مثل سابقة حاول أن يفسر وينظر بالنوع وشفع ذلك بنماذج تطبيقية. وبعد أول من ألق شارة معركة اللفظ والمعنى تعلقا منه بمذهب الصيغة، وتصبيا للفظ، ومشايعة للفظ سواء فيما رآه وقرره أو بما نقله وأقحمه من آراء العلماء والأنباء والنقاد، وهو في كل ذلك يضع الأناقة والجود والجمال في الألفاظ " لأن " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والقروي، والبدوي والقروي أما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، ومهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك ⁵ .

وعلّ تعصبه للفظ يقوم على رؤية ترجع إلى دوافع نفسية وسياسية وعصبية.

٤ الدافع النفسي يتمثل في كون اللفظ الرقيق والتركيب الناصع يسيطر على النفوس، وجزالة الأسلوب تهيمن على القلوب مما جعلها تسيطر عليه نفسيا حتى صار ذلك قناعة ورأيا.

٥ الدافع السياسي يتمثل في كون الفترة التي عاشها، كان الخط السياسي فيها معنيا بتقييم الكتاب، فعليهم تقوم أركان الدولة.. وبهم تتفاخر الأمراء والوزراء والولاة، والكتاب إنما يتميزون بالأداة الصالحة والمهارة الفنية، وهما يستقيمان باللفظ والتحكم فيه.

٦ الدافع القومي : وهو محاولة دحض مزاعم الشعوبيين الذين حاولوا تفضيل نصوصهم الأثرية على النصوص العربية بكثرة معانيها وتدفق أغراضها وتعدد موضوعاتها، فكان رد الفعل لدى النقاد العرب هو التقليل من قيمة المعاني وإعطاء القيمة للصناعة اللفظية .

وحتى لما جاء الأمدي في كتابه " الموازنة " الذي يعد من أمهات الكتب التي استقرت فيها أصول كتب النقد الأدبي عند العرب لا يزال الحرص فيه على التفسير أكثر من التنظير.

ورغم ذلك يعتبره (محمد مندور) في كتابه " النقد المنهجي " أنه مختلف عن سابقه نظرية ومنهجية حين يتحدث عن روحه في الدراسة هي (روح ناضحة وروح منهجية حذرة بفضة. وهو يتناول الخصومة كرجل بعيد عنها يريد أن يجمع عناصرها ويعرضها ويدرسها. وأما إطلاق الحكم وتفضيل أحدهما على الآخر فهذا ما يرفضه الأمدي) ويعتبره مندور ناقدا مؤرخا حين يعلق على أحد أحكامه " هذا كلام ناقد مؤرخ يرى الخصائص ويفسر الظواهر ويحاول أن يقيم التسلسل بين المذاهب المختلفة ⁶. ويعد منهجه واضحا فهو يعتمد على ما ألف قبله ويحسن استخدامه ناسبا كلام ابن المعتز لصاحبه.. ⁷.

أما منهجه فيعرفه مندور (كل منهج روح ووسائل، وروح الأمدي أظنها قد اتضحت لنا مما سبق، فهو رجل منصف دارس محقق لا يقبل شيئا بغير بينه ولا يقدم حكما بغير دليل. وأما وسائله فهي المعرفة والنوق) ⁸. وبذلك يكون منهج الأمدي قد أحدث شيئا من التوازن بين الذات والموضوع وتنبه إلى المقاييس الجمالية الدقيقة مع استشعار التعاطف الوجداني بينه كمفسر والنص الأبي مما جطه يقدم لنا تحليلا أدبيا مفهوما. إن بحث الأمدي عن أسس جمالية واضحة يكشف بها عن أسرار النص، لا تغض من قيمة تنوقه الأبي.

ولما جاء (عبد القاهر الجرحاتي) بنظرية النظم، ارتقى بها من النظرة الذوقية الجزئية إلى مرتبة أشمل وأكمل.

فهو يتمتع بجملة من المزايا لم يقتبسها من أحد، الأولى أسلوبه الرشيق، وهو شأن فردي، والثانية لم يعرفها سواه من النقاد والفلاسفة

الذين سبقوه وهي تأسيس البلاغة ومعايير النقد الأدبي على أسس نفسية أو داخلية وذلك لأول مرة في تاريخ النقد كله.

وأن مزاياه على الإطلاق تتلخص في نزوعه إلى الربط أوالي التوحيد في هذا يكون قد صدر عن الفلاسفة الصوفية التي نضجت في القرن الخامس للهجرة والمقولة المذهبية السيدة في الفكر الصوفي كله هي وحدة الوجود.

إن فض أسرار النص، فلما تعرف نهاية، فإن جيلا يمضى وجيلاً يقدم، والعمل الفني كما هو: موضوع حي لا زال يحمل من المعاني ما لا سبيل إلى الإلمام به، أو بالأحرى شخصية عميقة لازالت تحتل الكثير من التأويلات. وأن البحث عن تاصيل منهج نقدي عربي ما يزال حلم الكثير من النقاد الذين ينحازون إلى الغرب أو إلى التراث، ويحاول أن يضع بعضهم منطلقات لهذا التاصيل في إطار تباين في الرؤى إذ " أن الظروف الموضوعية والذاتية التي تحيط بحركة النقد العربي لم تسمح حتى الآن بتشكيل رؤية نقدية موحدة وواضحة المعالم على الرغم من وجود الانتماء للثقافة الواحدة، فالحركة النقدية العربية تتقاذفها رياح التقليد أما للموروث والتمسك به، وإما للآخر الغربي الذي أنتج حركاته النقدية وفق حياته وفلسفته وأدبه على شدة تنوعها⁹.

ومن هنا يطرح السؤال الجوهرى أين وصلت جهود نقاد العرب في محاولاتهم لتأسيس وتاصيل منهج نقدي أدبي عربي؟ إن المتمعن في المشهد النقدي المعاصر يلاحظ -على الأقل- اتجاهين نقديين يصبان في منهجين يصدران عن رؤيتين مختلفتين الأولى تراثية والثانية حداثة.

الأولى تبحث عن تحقيق تطور نوعي في كل ما ورثته بما فيه الإنتاج النقدي وكيفية التفاعل معه، أما الثانية فهي تبحث في كيفية تلقف الثقافة الغربية الحديثة الوافدة بما فيها الثقافة النقدية.

فالنظرة التراثية ترى أنه ينبغي على النقد العربي الحديث، أن يأخذ مسألة الخصوصية بعين الاعتبار، وأنه من غير الممكن استعارة مناهج معينة

وتطبيقها تطبيقاً لا يراعي خصوصية الأدب واختلاف الثقافات وان من الضروري إعانة صياغة المناهج نفسها، وممارسة نوع من الانتقالية في التطبيق النقدي وهذا ما يعبر عنه " محمد عزام في كيفية تجديد التراث النقدي حين يقول (تراثاً منجم ذهبى لمن يريد أن يفيد منه، ولكن التراث وحدة لا يكفى إذ لا بد أن ترادفه " المعاصرة " أو الثقافة الغربية، وبهذا يكتمل المشروع التحديثي بركنية الأساسيين، الأصالة والمعاصرة من أجل إيداع عربي جديد في كافة الحقول الطميه والمعرفية)¹⁰.

لكن مسألة التأسيس مطروحة، كشيء مهم، لأن التأسيس محاولة لمزاوجة الأطروحات النظرية الغربية بالأطروحات التراثية العربية بمعنى أخذ الواقع النقدي العربي بما فيه التراث، كمعيار أساسي في انتقاء المناهج المعاصرة وغربلتها و إعادة قراءتها ونقدها في ضوء ما يمكن أن يسمى أوجه التميز أو الخصوصية في الثقافة العربية. و بذلك ينظر إلى التراث على أنه حياة لا موت وحركة لا جمود وعصرنة هذا التراث تعني اختيار ما في التراث من نماذج وأصول لاختياراً قائماً على الفهم والتمييز كما حدد هذا المنحى نجيب محمود إذ يقول نأخذ من الموروث جزءه العاقل المبدع الخلاق، وتنبذ جزءه الآخر الخامل البليد، نأخذ جزءه العاقل المبدع لا لنقف عند مضموننا فحواه نبدي ونعيد، بل لنستخلص منه الشكل كي نملاً مضمون هذا الشكل من عصرنا ومن حياتنا ومن خبراتنا.

وتاريخ النقد يؤكد لنا مدى حرص بعض النقاد على التعامل مع التراث النقدي مما جعل تطبيقاتهم النقدية تقوم على تداخل بين مفاهيم هذا التراث والمنابع النقدية الحديثة.

وهناك في تاريخ النقد العربي أمثلة عن حركة تأسيس الممارسة النقدية، ولم يكن النقد انعكاساً لأطروحات النقد الغربي رغم أن من النقاد العرب من احتضن المناهج الغربية، في هذا الصدد نشير إلى ان طه حسين كان مرتبطاً بأصول النقد العربي القديم كما أنه يأخذ من النظريات الغربية ما

يراه صالحا لهذا اتسم منهجه بأصالة جمعت بين موضوعية العلم وذاتية الفن كما جمعت بين لذة العقل ولذة الشعور والذوق. وكان تأصيل النقد لدى طه حسين لا يتجلى فقط في تقديس التراث وتطبيق مفاهيم إجرائية غريبة، وإنما يتجلى في نظريته عن "المقياس الأدبي" التي تجمع بين العلم والفن والتي سنحت له باتخاذ موقف متحرر من العمل المدروس يراعي حرية الأديب، ويسمح للناقد بتمثل الأبعاد التي يقوم عليها الإبداع دون ممارسة أي تصف.

إن هذا الحس النقدي الأصيل يجد انعكاساته في العديد من الخطابات النقدية، ورواد هذا الاتجاه أكدوا على جمالية الأدب، وهذا الاهتمام بالصياغة الفنية للإبداع سيقود محمد مندور بدوره إلى اعتبار الأدب " نقداً للحياة وصياغة فنية لتجربة بشرية"¹³.

وكان منهج مندور يحرص في الأساس على دراسة العمل الأدبي واتفني في مستوياته المختلفة من حيث قيمه الإنسانية والعقلية وكذا من حيث أستييه التعبيرية. وقد كانت حصيلة ذلك ابتكاره لنظرية " الشعر المهموس" التي أصنت ممارسته النقدية انطلاقاً من الخلفية الجمالية التي تزوج لها. وهي ضرورة تخلص الشعر من كل تعبير يقوم على التسطيع والخطابة واعتماد الهمس " أي الإيحاء عن طريق الصورة والرمز، والصورة والموسيقى باعتبارها عناصر أساسية تحقق وظيفة الشعر (أو فلسفته) وتجعل الملتقى يتأمل بمحض الاحساسات التي تثيرها القصيدة في نفسه"¹⁴.

من هذا المنطلق يسعى أصحاب هذا الاتجاه في النقد إلى تشكيل ملامح نظرية نقدية (منهج نقدي) تمثل خصائص أدبهم صورة ودلالة وشكلا ومضمونا ووظيفة وهدفا.

ويتمثل هذا الاتجاه في النقد المعاصر في كتابات عبد (العزیز حمودة) التي بدأت مع كتاب المرايا المحدبة الذي نشره 1998 وهاجم فيه محاولات النقاد الحدائين لتبني المناهج الغربية وإسقاطها على الإبداع العربي دون

الأخذ بعين الاعتبار خصوصية الثقافة التي أنتجت هذه الحداثة. " لأن النقل عن الحداثة الغربية يفتح الطريق أمام التبعية الثقافية ثم يكرسها. ثم إننا نرتكب إثما لا يقتصر حينما ننقل المصطلح النقدي الغربي، وهو مصطلح فلسفي بالدرجة الأولى بكل عواقبه المعرفية إلى ثقافة مختلفة هي الثقافة العربية دون إدراك للاختلاف " من مقدمة المرايا المقرة ص 9.

من هنا انتقل إلى البحث عن بديل نقدي عربي " موجود في التراث البلاغي العربي، وأن البديل هناك ولا بد من العثور عليه¹⁵، وكان مبرر هجومه على المنهج الغربي تجاهل أصحابه للمرجعيات الفلسفية والثقافية التي أنتجته، وهذا ما انعكس على سوء الفهم الواضح للمفاهيم والقواعد التي صاغت هذه المناهج .

ويتخلل ذلك بوضوح في قضية المصطلح النقدي ونقله إلى اللغة العربية، فسعى إلى تقديم بديل تحدد أركانه النظرية اللغوية التي يجدها في التراث، ومن ابتدائية يفترض ذلك في ما قدمه البلاغون لأنه يرى أن ذلك يتشابه مع ما قدمه (دي سومير) في نظريته عن اللغويات العامة فأراد بذلك محاولة " لإنصاف البلاغة العربية والعقل العربي . أردت بها أن استبدل بالمرايا المقرة مرايا عالية، ليست محدبة تضخم من حجم تلك البلاغة وإيجازاتها، كما أنها ليست مقعرة تقلل من شأنها وتصغر من حجمها، مرايا تعكس الحجم الحقيقي لإجازات العقل العربي والبلاغة العربية " 16.

وتتحدد مهمته في محاولة إثبات وجود بديل عربي أي إثبات أن النقد العربي والبلاغة العربية قدما نظرية لغوية.

ومن هنا يفرض السؤال نفسه على الناقد: هل كان لدينا حقيقة، وهل لدينا اليوم نظرية لغوية أو نقدية عربية ؟ فيحاول أن يتلمس ذلك عند أصحاب اللفظ الذي يمثلهم الجاحظ وأصحاب النظم " عبد القاهر".

في المقابل هناك من يرى ان النقد الغربي ليس سوى تراث عالمي لا يختلف عنه في أي مكان آخر، وبالتالي لا يحتاج الناقد الالمجرد أن يفيد من هنا وهناك. دون أن يعيد غربة الأشياء او النظر فيها.

من هذا التعارض بين الرويتين طرحت إشكالية العلاقة النقدية بالغرب بوصفها إشكالية ثقافية. و يرى (البازغي) إن المناقفة حتمية، لكنه يؤكد أنها لا تحقق تلقائيا لما تنطوي عليه من مشاكل. لذلك فهي لا تقبل الحلول السهلة التي يضعها أو يتقبلها ضمنا بعض النقاد والباحثين العرب حين يتبنون مناهج ومفاهيم ونظريات طورت في بيئات غير عربية كما لو كانت صالحة لكل زمان ومكان بعيدا عن المؤثرات الأيديولوجية.

إن الغرب سيظل حاضرا في ثقافتنا لكن ان يكون هذا الحضور غير مقلق هو ما ينشأ بسببه الاختلاف. لان مصدر القلق ليس بالضرورة الرغبة في عدم استقبال الآخر او العزلة الثقافية، إنما هو ناتج عن الإحساس بان ما يقدمه الآخر ينطوي على جانبين:

١- إن استقبال الآخر كثيرا ما يتحول إلى نوع من الاستهلاك او التهاك الذي يؤدي إلى ضمور القدرة على الإبداع نتيجة للاعتماد على جاهزية المعطى الغربي.

٢- إن ما يمكن استقباله من الآخر يتضمن ما يوجب الرفض وما يوجب القبول في الوقت ذاته، وأن العلاقة الثقافية لا تخلو من الاثنين.

كيف استقبال هؤلاء المناهج الغربية وكيف تفاعلوا معها؟

إن دخول ملامح المناهج الغربية لا تعود إلى العقود الأخيرة من القرن العشرين، بل تعود إلى الفترات التي عرفت حركة الترجمة من أجل التعريف بالثقافة الأجنبية، كما أسست المدارس الأولى (الديوان وأبولو) قواعد النقد الحديث اعتمادا على مقولات النقد الغربي، وكان (ميخائيل) نعيمة يلج على حقيقة جوهرية، وهي أن النقد هو الإدراك الواعي لفعل الكتابة، وهو مؤشر على تحديث النقد، وتميزت هذه الفترة من تاريخ النقد بالبحث عن مناهج جديدة دفعت

إلى إيجاد منطلقات فكرية حدائية توجه خطاباته، فتوجت بكتابات نقدية تبحث عن مكونات النص وتكشف عن بنياته أو أدبيته، وذلك من منظور فني وعلمي، وإعادة إنتاج آليات المناهج النقدية الحديثة، من خلال طرح تصورات نظرية وتوظيفها توظيفا محكما.

وحركة التحديث في النقد العربي لم تكن بمنأى عن حركة التحديث الأدبي، فالوعي بالتحديث يتشكل بمعرفة نقدية لمشكلات الخطاب السائد، ومن ثمة تقديم المنهج، وإذا كتبت هناك صفة مشتركة بين هذه الأبحاث فإنها تتجلى في وقوفها على منهج معين، لأن محاولة استيعاب ووضع المناهج هي التي تجعلنا نفرق بين نقد وآخر، لأن المنهج هو الحيز الرئيسي الذي ينطلق منه كل تأمل حول قيمة لمعرفة، وفي إطار البحث عن منهج وبلورة أدواته، يصبح النقد مجالا لتخلق نخرج عن وظيفته التقليدية المتمثلة في إصدار الأحكام، والبحث عن أصل الأعمال الأدبية ومنبعها مما أدى إلى تناولها من حيث مضامينها في الأسس وتناول نقدها من حيث الصحة، ويعني ذلك أن صاحب العمل الأدبي مبدع، وأن النقد لا يبدع، ذلك أن مهمته هي النظر والتقويم والحكم على ما أبدعه الآخرون، ذلك في الفعلية النقدية عند (تودوروف) تضيف شيئا إلى النص، ولهذا فهي لا تعبر عن النص تعبيرا أميناً (فالناقد يقول شيئا لا يقوله الأثر المدروس ولو ادعى أنه يقول الشيء ذاته...) ومن هنا اعتبر النقد هو إبداع ثان، فالعقود الأخيرة من القرن العشرين (نقد النقد) ساهمت فيها البنوية والتفكيكية والسيميائية، وهذا ما أدى بنقل النص النقدي من صفته التقليدية كلغة شارحة واصفة، من لغة من الدرجة الثانية، إلى وضعية جديدة يصبح بموجبها النقد نصا إبداعيا في حد ذاته.

- 1- أحمد طاهر حسنين، حول روافد النقد الأدبي عند العرب- نظرة تحليل وتأسيس-، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الأول، 1985، ص 12
- 2- أحمد طاهر حسنين، حول روافد النقد الأدبي عند العرب، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الأول، 1985، ص 14.
- 3- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح:محمد محمود شاكر، الجزء الأول، مطبعة المنني، القاهرة، ص4.
- 4- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص4.
- 5- نقلا عن عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار الفكر العربي ، بيروت. ص366
- 6- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، دت، ص 106.
- 7- محمد مندور، النقد المنهجي، ص 107.
- 8- محمد مندور، النقد المنهجي، ص 119.
- 9- حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2003، ص 07.
- 10- محمد عزام، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 892، سنة 2004.
- 11- محمد مندور، في الوزن الجديد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، دت، ص 09.
- 12- عبده السيد فراج، الألب المهموس، مجلة رؤى، النادي الأدبي بمنطقة حائل، السنة الأولى، أوت 1988 ص3
- 13- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، مجلة عالم الفكر، من المقدمة.
- 14- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، من المقدمة.

النص والمنهج في الدراسات الأدبية.

"(النظرية والتطبيق)"

د. بلمحجوب محجوب

جامعة -البيدة-

ملخص البحث :

إن المناهج من حيث هي ومثل تتماهى في نظر الباحث، ولا توجد
لفضية مطلقاً تولد منها على الآخر.

وقد يكون من المفيد فصل على الإفادة من الأدوات الإجرائية التي تتيحها
مختلف المناهج لتتقرب من جوهر النصوص الأدبية، ويمكن لأي باحث أن
يستعين بأحد هذه المناهج إذا رآه صالحاً للدراسة بعض النصوص الأدبية في
بعض المواضع، ذلك لأن المنهج الذي صلح في هذا الموضع، قد لا يصلح في
موضع آخر، الأمر الذي يجعل الباحث في سعي دائم لإيجاد وسيلة أو طريقة
أكثر نجاعة في فهم النصوص وتحليلها، وهو ما يبرر كثرة هذه المناهج وتعدد
طرق البحث في الدراسات الأدبية.

والتحليل مثل الموازنة، والوساطة، وأسرار البلاغة نجد القاهر
الجرجاني، والمنهاج لحازم وغيرهم، وإن شاب بحوثهم أحياناً الاضطراب بين
التصور النظري لدراسة النص وطبيعة النص التي لا تتسجم مع هذا التصور،
كما هي الحال في كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر.

وقد تميزت بحوث القدماء في دراساتهم للنصوص باعتماد مناهج تحقق
في الغالب الأعم غاياتهم العلمية والأدبية، وهي مناهج تجمع بين النظرية
والتطبيق، كما هي الحال في الموازنة، والوساطة، وأسرار البلاغة.

وقد أفاد الباحثون في العصر الحديث من هذه الخبرات وغناها في تطوير الدراسة الأدبية ومناهج البحث، إضافة إلى تفتحهم على الثقافة الغربية والإفادة من الطرائق المكتسبة عند الباحثين الغربيين في دراسة النصوص الأدبية وتحليلها، كالدراسة النفسية والاجتماعية والتاريخية التي نجدها عند طه حسين والعقاد، والرافعي وغيرهم.

ومن السهل أن نشير إلى دراسات طه حسين التي جمع فيها بين المنهجين التاريخي والاجتماعي (مع أبي العلاء في سجنه)، (مع أبي الطيب المتنبي) وغيرها.

كما نجد الاتجاه إلى تحليل النفسي في دراسات العقاد عن ابن الرومي وعمر بن أبي ربيعة وسنملة لعبقرات وغيرها.

ومن هنا يمكن تفويضه من الممكن اختيار طريقة من طرائق المعالجة النقدية وتحدث عن حسناتها وسينتها، إلا أن الغالبية العظمى من النقاد قلما استخدموا منهاجاً واحداً ميسور التحديد في النقد التطبيقي.

ويميل النقاد الأكاديمي على وجه الخصوص - وهو مزود بأنواع من المعلومات الدراسية تتصل بالسيرة، والتاريخ، والنص إلى أن يجمع بين الخبر والتفسير والإيضاح والتفريظ في ملاحظه على أثر أبي أو أبيب⁽¹⁾.

وقد سجل ليفيد ديتش في مناهج النقد الأدبي ازدهار النقد الأكاديمي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين، حيث ازدهرت الطريقة التي تجمع بين النقد والسيرة بقوة، وكانت في خير أحوالها - طريقة الجمع بين النقد والسيرة - ناجحة في أن تنقل إلى القارئ معنى مما حققه الأبيب معروضاً في إطار من حياته وعصره، ولأسباب لا تخفى، كانت طريقة موفقة في تناول الأبياب لا في تناول الآثار الأدبية⁽²⁾.

(1) مناهج النقد الأدبي ص 433.

(2) نفس المرجع ص 433.

أما الاتجاه النفسي في تحليل النصوص فيبدأ حين يفسر الناقد طبيعة الأثر الأدبي فإنه "ينقاد في الغالب إلى نطاق علم النفس أي الحديث عن الحالة الذهنية التي تمت فيها عملية الإبداع الأدبي ويتم ذلك بطريقتين: أولاً في البحث عن عملية الخلق والإبداع وثانياً في الدراسة النفسية لأدباء بأعيانهم لتبيان العلاقة بين مواقفهم وأحوالهم الذهنية وبين خصائص نتاجهم الأدبي"⁽¹⁾ وهو ما حاول العقاد التوصل إليه من خلال دراساته الكثيرة.

ويتبين مما سبق أن دراسة النص الأدبي لا يمكن أن تحصر بمنهج واحد، وأنه ربما اجتمعت مناهج كثيرة لاختراق مجاهل النصوص الأدبية، وهو ما يمكن تسميته "بتكامل المناهج في الدراسات الأدبية".

أما المناهج المعاصرة فتوسع طرقها في تحليل الخطاب الأدبي، وتسعى إلى إيجاد إجراءات فعالة بحيث تقف على قوائن الإبداع الأدبي في الشعر والقصة والرواية والمسرح وغيرها من الفنون. وهي غاية طموحة ليس من لهن تحقيقها في ظل اختلاف المفاهيم والمصطلحات بين الباحثين.

إن موضوعية المناهج في الدراسات الأدبية غير مطلقة تماماً، وهذا لتفاوت في الفهم والتفسير بين النقاد والباحثين يفسر ذلك، وهو في جزء كبير منه عقد إلى خلاف في فهم المصطلح ومجالات تطبيقه، كمفهوم الشعرية - مثلاً - التي تبحث في قوائن الخطاب الأدبي عبر إجراءاتها الخاصة، مرجعها الأول والأخير هو الخطاب الأدبي نفسه⁽¹⁾.

ويفهم من هذا أن مصطلح الشعرية "هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً، إنها تستنبط القوائن التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إنن تشخص قوائن الأدبية في أي خطاب لغوي، وبفض النظر عن اختلاف اللغات"⁽²⁾.

* - ص 523

(1) - مفاهيم الشعرية ص 8-9.

(2) - الشعرية ص 9.

و بقدر ما حاول الباحثون في "الشعرية" جعل هذا المصطلح أشبه بنظرية تضم قوانين الإبداع الأدبي، إلا أنها تعارضت مع جهود باحثين آخرين في المجال نفسه، فهذا ريفاتير وهو أسلوبى يهاجم الشعرية في وسائلها وغاياتها لأنه يرى فيها تحطيما للنص فضلا عن أنه من العبت محاولة وضع نظرية في الشعرية، وذلك لأن نتائجها لا بد أن تكون عمومية تنطبق على النصوص الأدبية على حد سواء. لهذا فهي لا تستطيع تحديد خصوصية النص بوصفه نصا فحسب، أي تحديد مكان فرديته، وهذا ما يجعل ريفاتير ينهمك في تحديد المظاهر الأدبية الخاصة في النص من خلال أسلوبيته⁽¹⁾.

وأما عن جوهر الخلاف بين ريفاتير ومنظري الشعرية فهو خلاف بين الشعرية والأسلوبية، حيث يندرج عمل الشعرين (المهتمين بالشعرية) ضمن إطار عام، بينما يندرج عمل الأسلوبيين ضمن إطار خاص، فمن الصحيح أن لكل نص مظاهره الأسلوبية الخاصة التي يسعى الأسلوبى للكشف عنها، وهذا مجال من مجالات دراسة النص، غير أنه من الصحيح أيضا أن للنصوص كافة قوانين توجهها وجهة أدبية، ويسعى المنظرون في الشعرية للكشف عنها، وهذا مجال آخر مختلف من مجالات دراسة النص⁽²⁾.

وقد أدى اختلاف التفسير لكتاب أرسطو (فن الشعر أو POETICS) إلى تشتيت جهد الباحثين سببته الترجمة والمترجمون كما يظهر في الجدول المرفق. والنتيجة المستخلصة من مفهوم الشعرية تكمن في تكريس الجهد لاستنتاج خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامة لا يشكل فيها هذا الخطاب إلا ممكنا من إمكاناتها، ولهذا لا تبحث الشعرية في هذا الممكن فحسب، وإنما في الممكنات الأخرى أو في الممكن الآخر⁽³⁾.

1- الشعرية ص 9

2- الشعرية ص 8.

3- الشعرية ص 17.

POETICS

بويناك	بـ ر بطيحا	نظرية الشعر	فن الشعر	فن النظم	الفن الإبداعي/ الإبداع	علم الألب	الشاعرية	الإشتمالية	الشعرية
حسين الواد	خلدون الشمعة	علي الشرح	يوناك عزيز	فالح الأمارة	جميل نصيف	جابر عصفور	سعيد علوش	توفيق حسين بكار	محمد الولي
			عليه عباد	عبد الجبار محمد	محمد خير البقاعي	مجيد المشاطة	الغزالي	المسدي	محمد العمري
								فهد عكام	شكري المبعوث
								الطيب البكوش	رجاء بن سلامة
								حسين الغزي	كاظم جهاد
								حمادي صمود	المسدي
									سماهي سويدان
									أحمد مطلوب

لقد بينا الخلاف بين الباحثين في تحديد مفهوم الشعرية الذي يعمل على ضبط خصائص الإبداع في أي نص أدبي، ومرجع هذا الخلاف إلى ترجمة المصطلحات الأجنبية وتكييفها مع الدراسة النقدية للنصوص.

وكما تعدد مفهوم الشعريات - إذا صح التعبير - وتداخل مع مفاهيم أخرى تمت بصلة قريبة أو بعيدة إلى تحليل النص الأدبي، مثل الأدبية والإنشائية والأسلوبية والتأويلية وغيرها ولكل هذه المفاهيم أثره في دراسة النص ولكنه لا يقوم وحده باستيفاء التحليل والتفسير بل يعمل مع بقية المصطلحات الأخرى ليكون أقرب إلى فهم جوهر النص وتحليله، وفي النتيجة لا تستطيع المناهج المختلفة التي نواجه بها النص الأدبي أن تحقق الغاية في استنطاق النص وفهمه.

و نجدنا بحاجة إلى تكامل في منهج الدراسة والبحث وهو وإن لم يحقق لنا ما نطمح إليه من غايات في دراسة النص، فإنه يجعلنا نقرب من جوهره. هناك مناهج حاولت أن تتسلح بوسائل العلم في الدراسات اللغوية واللسانية لتحقيق الغاية العلمية في تحليل النصوص مثل البنوية والسميائية وغيرها ولكنها ظلت مع ذلك بعيدة عن إرضائنا وإرضاء الدارسين. و سنعرض في صفحات هذا البحث منهج قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر الذي يجمع بين الأساس النظري (المنهجي) والمجال التطبيقي من خلال نماذج نصوص الشعر القديم.

نقد الشعر: لقدامة بن جعفر

منهج قدامة بين النظرية والتطبيق

يتضمن الكتاب مقدمة وثلاثة فصول، تحدث في المقدمة بإيجاز عن قيمة ما أسماه علما النقد وأهميته بين علوم العربية الأخرى كعلم العروض، وعلم القوافي، وعلم الغريب، وعلم المعاني، وسمى العلم الذي يبحث في نقد الشعر، علم جيد الشعر وردينه.

وأشار قدامة إلى أن الطماء اهتموا بهذه العلوم الجانبية ولم يهتموا بوضع

علم لنقد الشعر وتخليص جيده من رديئه، مع أنه أحق بالتأليف من كل هذه الأقسام. ولما وجد الناس قصروا في تأليف كتاب فيه، أحب أن يسد هذا النقص فكانت هذه غايته من تصنيف هذا الكتاب. "ولما وجدت الأمر على ذلك، وتبينت أن الكلام في هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الأخرى، وأن الناس قد قصروا في وضع كتاب فيه، رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع⁽¹⁾."

الفصل الأول : بدأ الحديث فيه عن ضرورة معرفة حد الشعر مما ليس بشعر بقوله : "إنه قول موزون مقفى دال على معنى⁽²⁾". وأخذ يتحدث عن هذه العناصر الأربعة التي يتكون منها الشعر، واضعاً في الاعتبار أن الشعر صناعة من الصناعات، وكل صناعة يتوخى من صانعها أن يبلغ بها غاية التجويد والكمال، إذ كانت قيمة الصناعة تكمن في إتقان الصنعة التي ينبغي للشاعر أن يحققها، لا جودة المادة التي يتخذ منها صناعته. وجعل المعاني المادة الأولية في صناعة الشعر، وجعل الصورة وسيلة للتعبير عن هذه المادة. إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة⁽³⁾. وقاده هذا الفهم إلى أنه لا يدخل للقيم الأخلاقية في القيم الفنية، واعتبر مناقضة الشاعر نفسه بأن يمدح شيئاً مدحاً حسناً، ثم ينمّه بما حسناً غير معيب من فعله هذا إذا أحسن المدح والتم، وتمثل بأبيات لامرئ القيس تحدث في بعضها عن طموحه وفي أبيات أخرى عن قناعته بالقليل*.

(1) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 62.

(2) نقد الشعر ، ص 65.

(3) نقد الشعر ، ص 65.

* ينظر نقد الشعر ، ص 65، 66، 67.

الأبيات : ولو أني أسعى لأدنى معيشة كفاني ولم أطلب قليل من المال

و لكنما أسعى لمجد مؤثّل و قد يدرك المجد المؤثّل أمثالي

و قوله : لنا غنم نسوقها غزار كأن قرون جلتها العصي

فتملاً بيتنا أقطا وسمنا و حسبك من غنى شبع وري

ولما كانت عناصر الشعر ممثلة في اللفظ والمعنى والوزن والقافية، فإن
انتلاف هذه العناصر بسيطة ومركبة هي التي يعمل منها الشعر إذ كانت المعاني
مادة له، وبهذا يصبح لدينا :

.انتلاف اللفظ والمعنى. .انتلاف اللفظ مع الوزن.

.انتلاف المعنى مع الوزن. .انتلاف المعنى مع القافية.

وصارت أجناس الشعر ثمانية، وهي الأربعة المفردات البسائط التي يدل
عليها حده، والأربعة المؤلفات منها⁽¹⁾.

وللحكم على جودة الأثر الشعري، لا بد من دراسة هذه العناصر بسيطة
ومركبة لتعرف نوعتها وعيوبها. وهذه الانتلافات بين العناصر بسيطة ومركبة،
يعتريها الضعف والقوة، فتكون أحيانا جيدة وأحيانا سيئة، وما يقع بينهما يسمى
الوسائط. ويفراد كل عنصر من هذه العناصر بسيطا ومركبا يمكن معرفة حدود
الجودة والرداءة التي تصيهما، وعليه نستطيع الحكم على هذا الشعر بعد ذلك
بيسر وسهولة.

الفصل الثاني: تحدث فيه عن النعوت التي تلحق هذه العناصر فذكر:

.نعت اللفظ: وهو أن يكون سمحا، سهل مخارج الحروف من مواضعها،
عليه رونق لفصاحة، مع الخلو من البشاعة.

.نعت الوزن: " وهو أن يكون سهل العروض من أشعار يوجد فيها وإن
خلت من أكثر نعوت الشعر".

.نعت القوافي: " أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج، وأن تقصد
لتصير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها".

.نعت المعاني الدال عليها الشعر: "جماع الوصف لذلك أن يكون المعنى
مواجهها للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب.

ولما كانت أقسام المعاني التي يحتاج فيها إلى أن تكون على هذه الصفة
مما لا نهاية لعدده، ولم يمكن أن يؤتى على تعديد جميع ذلك.. رأيت أن أجعل
ذلك في الأعلام من أغراض الشعر، وهو المدح، والهجاء، والنسيب، والمراثي،
والوصف، والتشبية⁽²⁾.

(1) نقد الشعر، ص70.

(2) نقد الشعر، ص 74، 78، 86، 91.

الفصل الثالث: وجعله قدامة في الجهة المناظرة للفصلين السابقين، فإذا كان الفصلان الأول والثاني يضمنان الحديث عن عناصر الشعر وما يلحقهما من نعوت الجودة، فإن الفصل الثالث تحدث فيه عن العيوب التي تلحق تلك العناصر التي يتركب منها الشعر، فعرض لعيوب اللفظ، وعيوب الوزن، وعيوب القافية، وعيوب المعاني. إضافة إلى كثير من ألوان البسيع التي كان يفتقها ويمثل لها من الشعر القديم والمحدث.

عرضنا خطة " نقد الشعر " ومضمونه، وبقي أن نلخص ميول قدامة بن جعفر في النقد، وقبل أن نصل إلى ذلك نشير إلى مصادر ثقافته لنبين توجهه الفكري والنقدي، قال عنه صاحب الفهرست: وكان قدامة أحد البلغاء الفصحاء، والفلاسفة الفضلاء، وممن يشار إليه في علم المنطق⁽¹⁾.

والملاحظ أن ثقافته اليونانية كتبت الطابع الغالب عليه في كتاباته. ولم يكن حظه من الثقافة العربية قليلا، فقد إقتفى خطى ابن سلام، وابن قتيبة، وابن المعتز وغيرهم من النقاد وإن لم يشر إليهم صراحة ويمكن أن نجعل كتاب " نقد الشعر " قسما : قسم نظري تمثل في جملة القواعد والقوالب التي استحدثها قدامة انطلاقا من ثقافته الفلسفية فوضع لكل عنصر من عناصر الشعر الأربعة صفات يكون بها جيدا ومثالا يحتذى، وصفات مضادة يكون بها الشعر رديئا، وجعل ما يقع بينهما من الوسائط. وبمعرفة هذه القواعد يمكن للناقد أن يصدر أحكامه دون خطأ، ويمكن للشاعر أيضا تجنب الخطأ في عمل الشعر إذ كان صناعة والصناعة يتوخى فيها بلوغ الغاية من الصانع. وواضح أن قدامة لا يضع في اعتباره طبيعة الأدب العربي، ولا خصوصية المبدع، ومثل هذه القوانين من شأنها أن تبعث على الجمود، وتقتل الابتكار لدى الأديب والناقد معا. ولست أظن أن قدامة كان غافلا تماما عن قصور هذه المحاولة، فإن إحساسه أحيانا بأن

(1) ابن النديم، الفهرست 1985، تحقيق: مصطفى الشويبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 570، 571.

* ينظر : المتخير من كتب النقد ، ص 163. محمود الربداوي.

الشعر لا ينضبط بالقاعدة الصارمة موجودة في كتابه. ذلك أنه أراد أن يحكم الخصائص المنطقية في مجال لا منطقي⁽¹⁾.

ويبدو أن إحساسه بصعوبة انضباط القاعدة بالشعر مرده اختلاف طبيعة الأمرين. فالقواعد النظرية وضعت لأب لا تربطه بها صلة، يضاف إلى ذلك الميل المتأصل إلى القديم، فهو

يحرص على اتباع السنة كلما طوعته طبيعته ولذلك يقول : ومن عيوب المعاني مخالفة العرف، والإتيان بما ليس في العادة والطبع مثل قول المرار :

وخال على خديك يبدو كأنه سنا البدر في دعجاء باد دجونها

فالمتعرف المعلوم أن الخيلان سود أو ما يقاربها في اللون، والخدود الحسان إنما هي البيض وبذلك تتعت، فأتى الشاعر بقلب المعنى⁽²⁾.

ومثل هذه الوقفات كثيرة في كتاب نقد الشعر، وهو ما يدل على أنه لم يستطع على الرغم من ثقافته اليونانية الغالبة أن يتخلص من ميله إلى نصوص الشعر القديم، أو لنقل إن الشعر العربي القديم وسلطانه كان أقوى من الفلسفة والمنطق التي اعتمدها قدامة بن جعفر. ولذلك كان ضيق الصدر بكل شيء يخرج على العادة في الشعر عند العرب، قال فيه إحسان عباس : " وإذا تقدمنا خطوة أخرى لمحا أن قدامة الذي لا يعرف التأثير الانفعالي في حكمه قد خرج على خطته فاتهم المحدثين بسبقهم إلى أشعار باردة، وهذا يؤمن إلى ذوق متمكن في القديم، أو إن شئت الدقة فقل إن قدامة كان ضيق النفس بكل ما خرج على أصول الكلاسيكية اليونانية والعربية في آن معا⁽³⁾.

وتبقى محاولة قدامة بن جعفر تتصف بالجدة لأن أحدا من النقاد لم يسبقه إلى حد الشعر بقواعد صارمة، وهو خلاف ما انتهى إليه النقاد الذين يقيمون وزنا كبيرا للقيم الجمالية والذوق السليم، غير أن خطورة هذه الجدة تتمثل في "

1- إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب، ص 205.

2- نقد الشعر، ص 133-134.

3- إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب، ص 210.

قصر الأدب المتطور بطبيعته على قوالب جامدة، وتخضعه لقواعد ثابتة". فهي بهذا تقضي على الأصالة والذوق الشخصي عند كل من الأديب والناقد على حد سواء⁽¹⁾.

لقد كانت فرضية قدامة بن جعفر في أن الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى منطلقا لتصور الشعرية بوصفها تحدد أركانها للشعر تتمثل باللفظ والمعنى والوزن والقافية⁽²⁾ (4).

وقد أوضحنا من قبل أن مفهوم الشعرية عند النقاد القدامى ارتكز على البحث عن مقومات الشعر التي يكتسب النص من خلالها شعرية، وربما يكون قدامة بن جعفر أول من فكر

بجدية في تصور للشعرية من خلال تفقد الشعر. "فكلمة قدامة لم تكن تعريفا للشعر وإنما كانت فرضية شاملة حاول من خلالها البرهنة على جزئياتها المختلفة، ولهذا فهو لم يعرف الشعر⁽³⁾".

و مما سبق نستخلص الآتي :

أولا: إن الأساس النظري الذي استنبطه قدامة لدراسة النص الشعري لم يستطع اكتناه حقيقة النص الشعري العربي، وذلك لأن طبيعة القواعد التي توصل بها قدامة في دراسته للشعر لم تكن موضوعا لهذا النص المتميز بخطه الفكري والثقافي والحضاري.

ثانيا: استطاع قدامة في تفقد الشعر أن يمكن للمنهج النظري في الدراسات البلاغية والنقدية بعده، ولم يسلم كثير من الباحثين من التأثر بآرائه في النقد والبلاغة قصدا أو بغير قصد، ولا سيما في استعمال المصطلح المحدد للجودة والرداءة في عناصر الشعر الأربعة: اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية.

1- محمود الربداوي ، المتخير من كتب النقد ، ص 169.

2- حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، ص 26.

3- حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، ص 30.

ثالثاً: أفاد قدامة بن جعفر في "تقد الشعر"، الدراسات النقدية العربية من حيث سلامة المنهج المتبع والذي اقتدى فيه بما توصل إليه اليونانيون خاصة أرسطو في فهمه لوظيفة الشعر وطرق إبداعه، وقد ترسم قدامة خطى أرسطو في تحديد مفهوم الشعر ومعرفة عناصره مفردة ومركبة، والتي كانت تهدف إلى الوصول إلى نظرية شاملة لقراءة الشعر وتمييز جيده من رديئه.

غير أن الخلاف بين ما نظر له قدامة وواقع النص الشعري العربي يكمن في محاولة قدامة إخضاع هذا النص المختلف بطبيعته وروحه عن طبيعة النصوص في الألب اليوناني الذي أمده بهذه القواعد والأسس النظرية الواضحة. وعلى الرغم من إحكام المنهج عند قدامة إلا أنه لم يترك الأثر الطيب عند كثير من الباحثين في القرن الرابع الهجري. الأمر الذي جعل محاولة إخضاع أي نص أدبي لمنهج غريب عنه وعن طبيعته بيوء في غالب الأحيان بالفشل البين.

وقد بهرت المناهج الغربية -في الدراسات الأدبية والنقدية- كثيرا من الباحثين في زماننا، فاعتنقوها وتشبثوا بها وهلّولوا لها في أبحاثهم، ولم يتبينوا نقائصها إلا بعد زمن من الإعجاب والتبعية. ولو أنهم خصوا بحوث السلف ببعض الجهد المهدور لأملنا أن يصلوا إلى نتائج تظهر

أصالة الفكر عند هؤلاء وابتكارهم لوجوه الفهم والتحليل وتمثلهم للثقافات التي وصلتهم وتلقحت بها قرائحهم وترجمتها أعمالهم الخالدة كموازنة الأمدى، ووساطة القاضي الجرجاني ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني والمنهاج للقرطاجني وغيرها من الأعمال الكثيرة.

وصفوة القول إن المناهج الغربية التي نبتت في تربة مختلفة عن تربتنا وثقافتنا، والتي قامت على أساس من الجدل والشك الماديين يضاف إليهما الترف الفكري عند هؤلاء، كل ذلك لا يمكن إلا أن يبعثنا عن أصولنا وتاريخنا وتقاليدنا الحضارية، بما تشيعه من بريق كاذب للجدّة والتطور. وعليه فنحن مطالبون بأن نغربل ما يصل إلينا من هذه المناهج والدراسات، وأن نأخذ منه ما نرى فيه سببا يفيد ثقافتنا وتزاداد به قوة وأصالة. "و أما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض".

ثبت المصادر والمراجع

1. الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، أونيس. ط2 بيروت 1979.
 2. الفهرست (محمد بن اسحاق) ابن النديم، تحقيق محمد الشويبي، د.ت المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر 1985.
 3. مناهج النقد الأدبي: سيفد ديتش، ترجمة يوسف نجم مراجعة حسام الخطيب، د ط دار صائر بيروت 1967.
 4. تاريخ النقد عند العرب: إحسان عباس ط1 دار الأمانة، بيروت 1971.
 5. منهاج الأدباء وسراج البلغاء: حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس 1966.
 6. النقد المهني عند العرب: محمد مندور، د ط دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر 1972.
 7. المعجم الوسيط: أشرف على طبعه عبد السلام هارون، 2|966 د ت المكتبة العلمية طهران.
 8. النقد الأدبي: أصوله ومناهجه: سيد قطب، دار الشروق القاهرة.
 9. المتخير من كتب النقد: محمود الربادوي، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى بيروت 1981.
 10. مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم للباحث (مخطوط 2001) الجزائر.
 11. مفاهيم الشعرية: حسن ناظم المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1994.
- نقد الشعر: قدامة بن جعفر تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الطباعة القاهرة 1956.

الأمثال النبوية دراسة أسلوبية

أ/قادة يعقوب

معهد اللغات والأدب العربي

سلطة المثل

في التعامل مع الموقف يحتاج المتكلم غالبا ليكتف كلامه؛ سالكا في ذلك سبلا متشعبة، راميا إلى الاقتصاد اللغوي فهو يجتهد بكل ما أوتي من قدرة كلامية إلى استحضار رصيده اللغوي، ويحدث أن إبداعه لا يعجز تعبيرا مرضيا إذ إن الموقف الذي يواجهه يتجاوز قدراته التعبيرية، وفي هذه الحالة يستحضر النص الذي قد يلبي حاجته، ويستغرق الموقف بكل أبعاده، ومصدر هذه النصوص المستحضرة هو الذاكرة، ويتحكم في هذا الاستخدام للنص المحفوظ التوافق بين الحالتين بمعنى الموقف الذي وافق صدور النص والموقف الذي يعيشه المتكلم، وقد يتدخل الذوق في انتقاء النصوص. ومن هذه الوجهة نظر كثير من النقاد إلى المثل باعتباره نصا يحمل طاقة شعورية تتجدد بمجرد ما يستحضر في الموقف المعترض فتكسبه غنى واتساعا ومعالجة. ونظر آخرون إليه على أنه طاقة متجددة ونص قابل للتجدد والمعاشة وإنه يصمد في وجه الزمن فلا يتحلل إلى أجناس أدبية أخرى.

ولنا أن نتصور هذا الصمود في استعماله المتكرر حتى إن المثل وضعت له طقوس معينة للاستعمال منها أن نصه لا يتغير وإن تغير المخاطب، ثم إن هذا الاستعمال رغم تنوعه فلا يؤثر في المثل وطبيعته؛ فقد نجد المثل في القصة أو المسرحية أو الحياة اليومية، ويهاجر المثل من فن أدبي إلى فن أدبي آخر، ومن أمة إلى أخرى لا يشترط في هذه الهجرة شرطا إلا ما تستوجبه اللغة التي ينتقل

إليها، وهذا ما خلق كثيرا من تقاطع الأمثال من حيث المعنى وطرق الاستعمال في كثير من اللغات والآداب العالمية.

وقد دفع هذا التداخل بين الأمثال المتشابهة رغم انتمائها إلى حضارات مختلفة النقاد في كثير من الدراسات إلى البحث في سرّ هذا الثبات والتنوع في آن واحد. فكان نص المثل يجمع من مصادره ومن ثمة حظي بكل العناية. لقد استعمل الشعب المثل فكان أدبهم المفضل يعبرون به عن تجاربهم في الحياة، ويضمّونه ما استخلصوه من ملاحظاتها بعبارات غالبا ما ترسم ظروف صدور المثل، ولا يخلو المثل من هذه المسحة التي لها ارتباط وثيق بسلطة الحكاية في حياة الإنسان، ذلك أن الإنسان افتتن بالسرد الحكائي.

وفي هذه الحالة بالذات يأتي المثل ليكون ملكا على الحكاية فمرة تاجها تختم به، ومرة أخرى مطلعها تفتتح به. واحتاج المعتمون في تأديتهم للنشء إلى المثل فجمعوه ووعوا ما فيه من حكم ونظموه كي يسهل تداوله، ولكن المثل لم يتطور إلى جنس أدبي آخر بل ازداد سلطة وظهورا وتداولاً، فكانت كل حقبة تنتج رصيذا هائلا من هذه النصوص التي تكتسب الحياة المتجددة والرونق المتألق الدائم .

ونزلت الديانات السماوية مخاطبة الناس ونزلت إلى مستوى العامة منهم فجعلت من حياتهم مضربا للمثل وانتقت أهم مظاهرها وصاغت لتثير السامع بمضمون الرسالة لإدراك ما يحيط به من الظواهر فكان المثل جزءا من نصوصها بل كان في بعض الكتب السماوية هو المهيمن الغالب.

ولما كان المثل بهذا التنوع والتلون اخترت جزءا منه تداولته فئة من الناس في ظروف معينة وما زال متداولاً إلى يومنا هذا، هذا المثل أنتجته حقبة غيرت التاريخ باتجاه خدمة الإنسانية في أسمى معانيها.

وينضاف إلى أعاجيب هذا النص في الاستعمال كل هذه الظروف التي أحاطت بإنتاجه، إنها ظروف الحياة المفعمة بالأحداث الجليلة، ثم من عجب هذه النصوص اتفاقها لقائل واحد وبهذا الكم الذي يتسع عبر العصور فلا تنقضي

عجائب هذا النص مرة لطبيعته الخلافة على مستوى الموقف والطاقة الشعورية
ومرة على مستوى القائل وقدرته على تطويع اللغة لتحمل المعاني الإنسانية
السامية.

إنها الأمثال النبوية التي اهتم بها المسلمون اهتماما جعلهم يتبعونها
ويرصدونها فيؤلفون الكتب فيها. وبالتأكيد أن الاهتمام مرده إلى تعلق المسلمين
بالمصطفى صلى الله عليه وسلم وفي الدرجة الثانية إخلاصهم لهذا العلم الذي
نشأ بتتبع أقواله وأفعاله وتقديره، ثم في الدرجة الثالثة حرصهم على تنقية
السنة من أي نخل في كلامه صلى الله عليه وسلم، وفي الدرجة الرابعة تلبية
هذه الرغبة الملحة التي تستهوي المتكلم والباحث حين يشعر باللذة الفنية أمام
هذا النص العجيب، فهذا الرصد المبوب بحسب الحروف الأبجدية والذي يتضمن
كثيرا من التحقيق والعمل العلمي الدقيق خلق لدى المستعمل هيئة في الاقتراب
من هذه النصوص فإذا جاء ليوظف نصا منها وقف مليا كي لا يخطئ في توظيف
النص، فإذا تداوله مرارا سهل عليه استحضاره دون أي عناء يذكر

لكن حدث لبعض النصوص من كثرة التداول تحريف عن قصد أو عن
غير قصد فاتبرى طائفة من العلماء لهذه الظاهرة فجمعوا هذه الأحاديث الأمثال
المتداولة ورتوها إلى أصولها وبيّوا الصحيح منها والموضوع الضعيف وفق ما
يفرضه علم الحديث.

إن هذه العلاقة بين المستعمل والنص وهذه الرقابة الدائمة التي أحاطت
النص المستعمل هي ليست جديدة إلا أنها في هذه الحالة شديدة مركزة وهي
تؤمن الحماية من الزوال والتحريف لنص المثل فيبقى حيا بالاستعمال النابع من
الحضور الدائم والمراقبة المستمرة، إن الحديث النبوي حاضر في حياة المسلم
فإذا احتج لكلامه شفعه بقول الرسول صلى الله عليه وسلم؛ ويجمع تداول المثل
النبوي خاصيتين: التداول النفعي المتمثل في ورود الحديث في مختلف ملابسات
الحياة اليومية والتداول الفني الذي يخلفه النص من حيث انتمائه إلى المثل
باعتبار هذا الأخير جنسا أدبيا تغلب على لغته التأثير.

واكب المثل النبوي في شكله المثل العربي فجاء في أغلبه موجز العبارة مركز المعنى ثم أضاف إليه تنوعاً حينما جاء بهذه المعاني الجديدة وأبسها كل هذا التصوير.

وما زال نص الحديث النبوي الشريف مفتوحاً للاختيار عن طريق التداول يختار منه العامي ما وافق اعتقاده وقوة إيمانه وما قد يفرضه عليه السياق من نصوص يستحضرها؛ ويختار غيره من الشعراء والكتاب والخطباء فيضمون نصوصهم هذه الأحاديث يشفعون بها معانيهم وما ذهبوا إليه.

وقد استطاع الشعراء أن يتخبروا من القرآن والحديث النبوي الشريف عبارات كاملة أو غير كاملة فضمّوها شعرهم؛ ويشير هذا الاختيار إلى طائفة من الخصائص:

أ- شيوع العبارات لما تتضمنه من معاني صائبة في الحياة.

ب- موافقة هذه العبارات للوزن الشعري.

ج- قوة تأثير هذه العبارة في المستعمل بالدرجة لأولى وسلطانها على

المتلقي في الدرجة الثانية.

إن من تأثير هذه العبارات أنها جاءت على طريقة شائعة عند الناس متعرضة لأهم معالمها الفنية، فقد ترد العبارة مسجوعة أو تتضمن جناساً أو تأتي على وزن شعري، ولعل هذه أهم القضايا التي شغلت الناس وقتذاك، غير أن النظرة إلى هذه القضايا تغيرت، ومن أهم معالم هذه التغيير التركيز على المعنى قبل الطريقة المعبرة عنه، والابتعاد عن الإسراف والتعمل، فلم يصبح السجع هدفاً يتبع، ولم يعد الجناس غرضاً يطلب، وإنما ترد العبارة خالصة للمعنى.

ولنص المثل خاصية هي القدرة على أخذ المبادرة في التغيير فهو نص من اللغة العربية يحمل على عاتقه مهمة التغيير للمفاهيم على جميع الأصعدة منها الصعيد الفني، وإذا جاز لنا أن نوازن بين المثل النبوي والمثل العربي

فكلاهما عمل على التغيير إلا أن تغيير المثل العربي ائسم بغياب سلطة النص أما المثل النبوي فهو حاضر السلطة ويستمد هذا التأثير من قائله.

الاهتمام بالتأليف في المثل

لقد تعدت التعريفات للمثل في كتب الألب العربي القديم؛ قال أبو عبدة:
(الأمثال حكمة العرب في الجاهلية والإسلام بها كانت تعارض كلامها فتبلغ بها ما حاولت من حاجاتها في المنطق بكناية صحيحة فيجمع لها بذلك ثلاث خصال: إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه، وقد ضربها النبي صلى الله عليه وسلم هو ومن بعده من السلف)¹ أما تعريفه في جمهرة الأمثال فهو: (لما عرفت العرب أن الأمثال تضرب في أكثر وجوه الكلام وتدخل في جل أساليب القول أخرجوها في أقواها من الألفاظ ليخف استعمالها ويسهل تداولها، فهي من أجل الكلام وأنبه وأشرفه، وأفضله لقله ألقاظها وكثرة معانيها، ويسر مؤونتها على المتكلم، ومن عجائبها أنها مع إيجازها تعمل عمل الإطناب، ولها روعة إذا برزت في أثناء الخطاب)²

وقال الزمخشري: (الأمثال قصارى فصاحة العرب العرياء وجوامع كلمها ونوادر حكمها وبيضة منطقتها وزبدة حوارها وبلاغتها التي أعربت بها عن القرائح السليمة، والركن البديع إلى ذراية اللسان وخرابة اللسن حيث أوجزت اللفظ، وأشبعت المعنى، وقصرت العبارة، وأطالت المعزى، ولوحت فأغرقت في التصريح، فأغنت عن الإفصاح)³

وهذه التعريفات للمثل دليل آخر على أنه حاز المكانة الكبيرة في اهتمام المؤلفين قديما وحديثا، لما له من عظم الأثر على مستعمله وعلى متلقيه؛ وبهذا الشكل فقد تعدت معانيه فعند من ألف في المثل فهو مستعمل فيما يأتي:

* في حكم العرب المؤثرة في القلوب المستعملة في معناها الحقيقي.

* في التشبيه الصريح.

* فيما ورد من جوامع الكلم المشتمل على أبلغ المعاني وأحكم المباني في

حديث الرسول وكلام الصحابة

* الشيء العجيب والصفة والحال والقصة واستعماله بهذا المعنى قد شاع في أمثال القرآن وأمثال السنة.

ولمّا كان المثل وسيلة تربوية هامة شاع استعماله في الحديث النبوي الشريف (والمضمون الإنساني للأمثال والحكم يتصل بالطبائع البشرية من الخير والشر والسعادة والشقاء والفضيلة والرذيلة وهي أمور تعرفها شعوب الأرض جميعا في كل وقت وقد حث علماء التربية طلبه العلم على حفظ الأمثال والحكم لأنها الأنغام اللغوية الصغيرة للشعوب ينعكس فيها الشعور والتفكير وعادات الأفراد وتقاليدهم)⁴

لقد صنفت كتب كثيرة في الأمثال القرآنية والأمثال النبوية منها: (كتاب أمثال الحديث المروية عن رسول الله صلى الله عليه وسلم) تأليف أبو محمد الحسن ابن خلاد الهرمزي و(كتاب الأمثال السائرة) عن رسول الله صلى الله عليه وسلم لأبي عروبة الحسين بن محمد الحرّاني و(أمثال الضبي) للمفضل الضبي (ت 250هـ)، و(الدرة الفاخرة) في الأمثال السائرة لأبي عبيد البكري و(فصل المقال في شرح كتاب الأمثال) للأصفهاني حمزة بن الحسن و(جمهرة الأمثال) لأبي هلال الصكري و(المستقصى في الأمثال) للزمخشري و(مجمع الأمثال) للميداني.

وقد سعيت كي أطلع على معظم ما كتب في الأمثال التي تخص الحديث النبوي لهدفين اثنين هما: محاولة رصد النصوص التي أصبحت أمثالا وكذا الاطلاع على الطريقة التي ألفت بها هذه الكتب فوجدت التأليف في ما اطلعت عليه لا يتعدى الجمع والتحقق والشرح، فلا توجد دراسة كاملة وفق منهج محدد تأخذ الأمثال بالتحليل الشمولي، ومن ثمة يمكننا أن نعتبر هذه المحاولة مجهودا يدخل ضمن كل هذه المجهودات التي كرست من أجل خدمة الحديث النبوي الشريف حتى لا يبقى استعماله محصورا في الاجتهادات الفقهية واستنباط الأحكام الشرعية، بل يتعدى ذلك إلى التدقيق اللغوي والأسلوبي.

ورواية الحديث بالمعنى قضية متفق عليها بين القدامى والمعاصرين، يقول مصطفى صادق الرافعي في كتابه إعجاز القرآن: (ليس كل ما يروى على أنه حديث يكون من كلام النبي صلى الله عليه وسلم بألفاظه وعباراته، بل من الأحاديث ما يروى بالمعنى فتكون ألفاظه أو بعضها لمن أسندت إليه في النقل... ولو كان التدوين شائعاً في الصدر الأول وتيسر لهم أن يدوتوا كل ما سمعوه من النبي بألفاظه وبيانه لكان لهذه اللغة شأن غير شأنها)⁵

وترتب على رواية الحديث بالمعنى أمور عدة منها: شيوع التصحيف بسبب اختلاف طبيعة الرواة، وكان منهم من لا يحسن العربية من الأعاجم والمولدين، ومنهم من لا تعينه ذاكرته كثيراً، ومنها امتناع سيوييه وغيره من أئمة النحو واللغة عن الاستشهاد بلغة الحديث، واعتمدوا على القرآن وصحيح النقل من العرب، ومنها أن الدارس في خصائص أسلوب الحديث يواجه مشكلة عدم التأكد من صحة نسبة هذا الأسلوب إلى مصدره، وهو الرسول صلى الله عليه وسلم. وهي مشكلة لا يتعرض لها الباحثون في مضامين الأحاديث وصحة نسبة هذا المضمون أو غيره إلى قائله.

البنية الصوتية في المثل النبوي

يستعمل الصوت في الأمثال استعمالاً متنوعاً بحسب السياق الذي يفرضه والحالات التي يخضع لها القول والمتكلم وكذا المتلقي؛ فمرة يكون المتكلم في حاجة للتكرار لأن المتلقي يستجيب لمثل هذا الإجراء ومرة يحتاج المتكلم لاستعمال بعض الإمكانيات التي تتيحها اللغة حتى تمر الرسالة كاملة دون أن يحدث خلل في فهم الرسالة؛ كالاشتقاق الواضح في حديثه صلى الله عليه وسلم: (المسلم من سلم المسلمون من لسانه ويده)؛ فالكلمات: المسلم، وسلم، المسلمون كلها تنتمي لمصدر واحد وقد توفرت بفضل الاشتقاق الذي يجمعها من حيث الشكل والمصدر ليدل على تقاربها من حيث المعنى ومن ثمة يسهل على المتلقي فهم المعنى ببسر.

هذا التقارب من حيث المصدر تساتده ظواهر صوتية أخرى وهي التي يتوهم السامع أنها من مصدر واحد إلا أن الحقيقة ليست كذلك وهذا ما يُحَدِّث لدى المتلقي اهتماما يجعله يركز أكثر على المعنى المراد وكان هذا الإيهام يوجهه إلى المعنى توجيها كما في الحديث: شر ما في رجل شح هالع جبن خالع قبين الخلع والهلع إيهام بالتقارب الصوتي وهو ما يجلب الانتباه المتلقي.

ومن المسلم به أن الصوت لا يحتوي في ذاته معنى إلا أن استعماله في شكل معين وينسب معينة بصيرته ذا دلالات تخدم المعنى وتكثفه؛ لذا فدراسة الصوت المفرد في التركيب - سواء أكان التركيب بسيطا أو معقدا - يخضع لهذا الاعتبار.

(العلاقة كاملة بين الأصوات المعبرة والمعاني الثائرة لأنها صورتها تعلو وتتصب وتلين أو تشد وتطول أو تقصر وكلما كانت الصحة النفسية أكمل كان الوزن الصوتي أنسب؛ وليس معنى الصحة النفسية الخلو من الهزات الحادثة بالمشترات فهذا التبدل مرض لا صحة ولكن معانها عدم مجاوزة الهزات درجة المثير على تدريب النفس فجهاز القياس فاسد إن قاس الشيء بغير قيمته وعندها تفقد الثقة من نتاجه وكلما اشتدت بقاء الحس فيه بالقيم الإنسانية مها لطفت علت قيمته وتأكد الوثوق منه ونفوس القادة هي تلك الموازين في حياة الشعوب؛ والرسول من القادة هم أنق وأطف ما وهبت المقادير للبشر ولهذا فهم أصح الناس أنفسا وأسلمهم منطقا والبيان النبوي كالقرآن المجيد في الهداية والغاية والقيم الصوتية فيه قيم شعورية تملئها المواقف؛ وهي عند البلاغيين تقاس بالبديع وقد تعلو فتقاس بأركان الوزن الشعري)⁶

مهما تنوعت الطرق فإن (الدراسة الصوتية صارت تحتل مكانا مرموقا في المقاربات الشعرية سواء أكانت الأصوات مكتوبة على صفحة ترى بالعين أو كانت متعلقة بما ينتجه متكلم من الأصوات أثناء تلفظه والنوعان معا: المواد الصوتية أو الكتابية يستثمران في دراسة الخطاب الشعري، فإذا ما استعملت كيفية النطق بالأصوات فذلك ما يدعى بالأسلوبية الصوتية)⁷

إن أول ما يجب الاهتمام به في المعطيات اللغوية هو رمزية الصوت أو القيمة التعبيرية للصوت ورمزية الصوت هذه شغلت الباحثين في اللغات الإنسانية وفي مختلف الثقافات منذ القديم إلى يومنا هذا. فهناك من يقول بالقيمة الذاتية للصوت وأبرز مثل لهذا الاتجاه هو ابن جنى فقد برهن على دعواه في عدة أبواب من كتابه "الخصائص". ولكن هذا الاتجاه لم يرض عنه كثير من اللغويين ومنهم السيد البطليوسي في فصل الأسماء المتقاربة في اللفظ والمعنى؛ فبعد أن أورد آراء ابن جنى في بعض الأصوات رأى ذلك قياسا غير مطرد وأنهى كلامه: فإذا كان الأمر على هذا السبيل كان التشاغل بها تشاغل به ابن جنى عناء لا فائدة فيه" ومع كل هذا ومهما كانت المناقشة حول الرمزية الصوتية فإن الباحثين لم يضعوا بعد شروطا ضرورية كافية لحصرها وضبطها وإنما تبقى دراستها نوقية لا تملك البرهنة عليها لإثبات وجاهتها. على أن شرطا ضروريا ولكنه غير كاف وهو تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو القصيدة ومع ذلك لا بد من محاولة رصد بعض المؤشرات الرمزية الصوتية وهي:

ألا يحتوي النثر على بعض الخصائص الصوتية؟ الإجابة عن هذا التساؤل هي: أن النثر الفني وغيره من النثر يحتوي على خصائص صوتية حتى أن من العرب من ادعى أنه وجد الشعر في القرآن الكريم؛ وقد علمنا أن الله تعالى نفى الشعر من القرآن ومن النبي عليه السلام فقال: (وَمَا عَلَّمَاهُ الشَّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا نَكَرٌ وَقُرْآنٌ مَبِينٌ) ⁸ وقال في نم الشعراء: (والشعراء يتبعهم الغاؤون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون) ⁹ إلى آخر ما وصفهم به، (فإن زعم زاعم أنه قد وجد في القرآن شعرا كثيرا فمن ذلك ما يزعمون أنه بيت تام أو أبيات تامة ومنه ما يزعمون أنه مصراع؛ وما يزعمون أنه بيت تام قوله تعالى: (وجفان كالجواب وقدور راسيات) قالوا هو من الرمل وكقوله: (ومن تزكى فإنما يتزكى لنفسه). قالوا من بحر الخفيف. وكقوله: (ومن يتق الله يجعل له مخرجا ويرزقه من حيث لا يحتسب). قالوا هو من المتقارب. وكقوله: (ودانية عليهم

ظلالها وذلك قطوفها تذليلاً. وقوله تعالى: {ويخزهم وينصركم عليهم ويشف صدور قوم مؤمنين}. زعموا أنه من الوافر. وكقوله تعالى: {أرأيت الذي يكذب بالدين} {فذلك الذي يدع اليتيم}. وهذا من الخفيف. ونحو ذلك في القرآن كثير كقوله: {والذريات نروا} {فالحاملات وقرا} {فالجاريات بشرًا}. وهو عندهم شعر من بحر البسيط¹⁰ إذا كان أبو بكر الباقلائي أورد هذه الآيات في معرض الرد على من يدعي بأن في القرآن شعرا فهذا لا يمنع استعمال الصوت في القرآن بشكل خاص كما هو الشأن في الحديث النبوي الشريف وإن كان الرسول صلى الله عليه وسلم لا ينظم الشعر ولا يرويه كما ثبت في الأخبار؛ فإنه على كونه أفصح العرب إجماعا لم يكن ينشد بيتا تاما على وزنه إنما كان ينشد الصدر أو العجز فحسب وأنشد البيت السائر لطرفة على هذه الصورة: ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا

ويأتيك (من لم تزود) بالأخبار، وإنما هي: ويأتيك بالأخبار من لم تزود. (ولم تجر على لسانه صلى الله عليه وسلم مما صح إلا ضربان من الرجز: المنهوك والمشطور أما الأول فكقوله في رواية البراء: إنه رأى النبي صلى الله عليه وسلم على بغلة يوم أحد ويقول:

أنا النبي لا كذب أنا ابن عبد المطلب.

والثاني كقوله في رواية جندب إنه صلى الله عليه وسلم دميت إصبعه فقال:

هل أنت إلا إصبع دميت وفي سبيل الله ما لقيت

وإنما اتفق له ذلك لأن الرجز في أصله ليس بشعر وإنما هو وزن كأوزان السجع وهو يتفق للصبيان والضعفاء من العرب¹¹ وخلاصة القول هو أن الشعر منفي عن القرآن والرسول لا شك في ذلك إلا أنه لا يمكننا أن نهمل هذه الظواهر الصوتية الموجودة في القرآن وكذا في الحديث، وهذا ما دفع ببعض الشعراء إلى الاقتباس من القرآن والحديث لأن كثيرا من ألفاظ البيان النبوي يجري على الوزن، ولم يكن ذلك بالطبع مقصودا منه صلى الله عليه

وسلم كما أنه لم يسر على منهج، ولهذا نرى ما يضمنه الشعراء أشعارهم من كلامه الشريف إما (اقتباس بالنص ذاته وإما بشيء من التغير الطفيف ومنه هذه الأمثلة:

1: قال لي الخاطب ماذا تبتغي فوق هذا الحسن في هذا الزمن؟

قلت: قد حذرنا خير الوري قال: إياكم وخضراء الدمن

2: أنصر أخاك ظالما تحجزه عن ظلمه

كم بات منا نادما من لم يجد في قومه

من صاته في شره ورده عن إثمه

3: مثل الجليس الصالح كحامل المسك الأرج

يحذيك أو تبتاع منه شفاء هم ينفرج

ومن غير حاجة إلى الدليل أن يكون النسق النبوي أركى جرسا وأسمى نبرة من شعر يتضمن شيئا منه وإن حوفظ على النص المقتبس لأنه الصوت الأول للتجربة الشعورية في الدلالة على الوجدان والمنبعث في الصورة الكاملة للنص على مقياس أبعادها)¹² مما سبق نستنتج أن دراسة الصوت لا تنظمها قواعد متعارف عليها بين الدارسين؛ وينضاف إلى هذه الصعوبات طبيعة النص الذي نحن بصدد دراسته فالحديث النبوي نص مقدس لا يجوز فيه الخروج عن المجال المسموح فيه بالتأويل، زد على كل هذا النصوص التي اخترنا لندرسها مجموعة من مصادر متنوعة ورغم توخيها لمقياس تطابق هذه النصوص من حيث اللفظ وترجيح أقربها إلى ما تلفظ به الرسول صلى الله عليه وسلم، فإن هناك شكاً يراودنا في انسجام هذه النصوص لكن يشفع لهذه النصوص انتمائها إلى فن المثل الذي يمكن أن يوفر لنا هذا الانسجام نسبياً خاصة إذا توفرت في هذه النصوص جملة من الخصائص التي عادة تستهوي الدارس.

* يتكرر الصوت المفرد في الجملة بأن يرد في بداية المثل وفي نهايته وهذا النوع من التكرار مطرد بكثرة في الأمثال النبوية؛ كما في حديثه صلى الله عليه وسلم: (رب صائم حظه من صيامه الجوع والعطش، ورب قائم حظه من

قيامه السهر) فكما هو واضح بدأ الحديث بحرف الراء وختم بحرف الراء. وكما هو الحال في قوله صلى الله عليه وسلم: (رباً أشعث مدفوع بالأبواب لو أقسم على الله لأبره) فالحديث كما هو واضح بدأ بحرف الراء وختم به.

* يتكرر الحرف في الكلمة الأولى وكذا في الكلمة الثانية الواقعتين في الجملة نفسها كما الحال في قوله صلى الله عليه وسلم: (خير النكاح أيسره) فحرف الراء موجود في كلمة (خير) وواقع في آخر الكلمة وموجد في كلمة (أيسر) وهو في آخرها؛ وكل هذا يخلق لدى القارئ رنة تجعله يستلذ تكرار الجملة خاصة إذا كانت قصيرة. وورد في فيض القدير: (خير النكاح أيسره أي أسهله للخطبة بمعنى أن ذلك يكون مما أن فيهِ علامة الإنزالتيسير ويستدل بذلك على يمين المرأة وعدم شؤمها لأن النكاح مندوب إليه جملة ويجب في حالة فينبغي الدخول فيه بيسر لأنه ألفة بين الزوجين فيقصد منه الخفة فإذا تيسر عمت بركته ومن يسره خفة صداقها وترك المغالاة فيه)¹³ إذا جاورنا بين الكلمتين وجدناهما يشتركان في المضي فكلاهما يفيد التيسير والتسهيل ففي اليسر خير؛ فضلا عن هذا اشتراك الكلمتين في عدد الحروف ففي كل كلمة ثلاثة أحرف هي (خ|ي|ر_ي|س|ر) إننا نلاحظ اشتراك الكلمتين في حرفين اثنين لا حرف واحد. وهذا ما يجعل الكلام أكثر تماسكا من الناحية الصوتية إذ يمثل هذا الإجراء اقتصادا في اللغة؛ ذلك أنه لا يوجد إيجاز على مستوى الكلمة المستعملة في الجملة بل هناك إيجاز على مستوى الصوت أيضا.

* ويتكرر الصوت في كل كلمات الجملة كما في قوله صلى الله عليه وسلم: (ألا أخبركم بخيركم من شركم؛ فقال رجل: بلى يا رسول الله. قال: خيركم من يرجى خيره، ويؤمن شره وشركم من لا يرجى خيره ولا يؤمن شره) الكلمات التي تكررت هي (أخبر|خير|شر|يرجى) فالثلاثة الأولى تكرر حرف فيها الراء في آخرها أما الكلمة الرابعة ففي أولها فكأنه جلب لاهتمام السامع كي يركز على الفعل أكثر لأنه أحدث التفرد في موقع حرف الراء من تركيبه

* يتكرر الصوت الواحد في نصّ كامل يتميّز بالطول كما في حديثه صلى الله عليه وسلم: (الخبيل لثلاثة: لرجل أجر، ولرجل ستر، وعلى رجل وزر. فأما الذي له أجر فرجل ربطها في سبيل الله أطل في مرج أو روضة، فما أصابت في طيلها ذلك من المرج أو الروضة له حسنات، ولو أنها قطعت طيلها فاستنت شرفا أو شرفين كانت أرواثها حسنات له، ولو أنها مرت بنهر فشربت منه ولم يرد أن يمضي كان ذلك حسنات له، فهي لذلك أجر. ورجل ربطها تغنيا وتعففا ثم لم ينس حق الله في رقابها ولا ظهورها فهي لذلك ستر. ورجل ربطها فخرا ورياء ونواء لأهل الإسلام فهي على ذلك وزر) ما يلفت النظر في هذا الحديث من حيث الجانب الصوتي تكرار حرف الراء في معظم الكلمات فلا تكاد تخلو كلمة من هذا الصوت ففي كل جملة تقع عينك على هذا الحرف وتسمع أنك جرسه، وإذا قمنا بعملية حسابية هي رصد الكلمات التي تضمنت هذا الصوت تحصّلنا على ما يأتي:

بني الحديث على ثلاث كلمات هي: أجر، وستر، ووزر؛ ثم فصلت هذه لكلمات كما يأتي: ففي كلمة أجر نجد مجموعة من الكلمات تضمنت حرف الراء وهي: (ربط، مرج، روضة، شرفا، أرواثها، أثارها، مرت، نهر، شربت، يرد) وتحت كلمة ستر نجد: (ربط، رقاب، ظهورها) وتحت كلمة وزر نجد: (ربط فخر، رياء) وجاء في فتح الباري: (وقد فهم بعض الشراح منه الحصر فقال اتّخاذ الخيل لا يخرج عن أن يكون مطلوبا أو مباحا أو ممنوعا فيدخل في المطلوب الواجب والمندوب ويدخل الممنوع المكروه والحرام بحسب اختلاف المقاصد) ¹⁴ وعليه فنذكر الكلمات الثلاثة هدى شارحي الحديث لفهم هذا التقسيم على أساس فقهي. ونجد مثل هذا التكرار مطردا في كثير من الأمثال النبوية وفي حديثه صلى الله عليه وسلم عموما .

(ب) تكرار صوتين وأشكاله: وشرط هذا التكرار أن يكون الصوتان يؤديان دورا هاما في المعنى بإحدائهما نغما موسيقيا أثناء الأداء الفعلي للنص.

* يتكرر صوتان في جملتين يتكوّن منهما الحديث النبوي الشريف ويقع هذا التكرار في آخر الجملتين فيخدم ظاهرتين صوتيتين هما: السجع بالدرجة الأولى ثم التكرار، كما في هذا الحديث: (إذا سرتك حسنتك، وساعتك سينتك فأنت مؤمن) فبين الكلمات الآتية اشتراك في صوتين (سرتك - حسنتك - ساعتك - سينتك) فضلا عن هذا الاشتراك في الأصوات هناك تقابل بين فعلين هما (سرتك - إساء) وبين كلمتين هما (حسنة/سينة) ثم خوطب بهذا الحديث المؤمن فظهر صوتان هما (التاء والكاف) فأحدثت كل هذه الأصوات مجتمعة تكثيفا للمعنى، وحصرت ذهن المتلقي حوله.

* وقد يتكرر صوتان في جملتين متقابلتين؛ ويكون شكله أن يتكرر في بداية الجملة وفي نهايتها كما في هذا الحديث: (حفت الجنة بالمكاره، وحفت النار بالشهوات) فمما يساعد على إظهار الصوت جليا تكرار الفعل الذي يصور الطريق إلى كل من الجنة والنار. وإذا قابلنا الجملتين ألفينا تقابل ثلاث كلمات هي (حفت / حفت) و(الجنة/النار) و(المكاره/الشهوات) فموقع الحرفين (الحاء والراء) هو البداية والنهاية في التركيبين. ومن ثمة بات واضحا أن استعمال الصوت يكون مصحوبا باستعمال ظواهر لغوية أخرى وطيدة العلاقة بالمعنى كالطباق والمقابلة ولكن تخير لفظ أو لفظين ليطابق لفظا آخر هو الذي يجعل الصوت يؤدي دورا فعّالا في إيصال الرسالة. ومثل هذا التشكل للصوت متوفر في المثل النبوي يصاحب دائما المعنى ليزوده بفاعلية تمنح الرسالة كل أسباب الوصول إلى ذهن المتلقي بل ستخلق لديه شعورا بجمال الكلام الملقى إليه.

وقد وجدنا الذين درسوا الأحاديث النبوية يطلقون عنها وصف الفصاحة ومن هؤلاء الجاحظ القائل: (هو الكلام الذي قلّ عدد حروفه، وكثر عدد معانيه، وجلّ عن الصنعة، ونزه عن التكلف.. استعمل المبسوط في موضع البسط؛ والمقصود في موضع القصر، وهو هجر الغريب الوحشي، ورغب عن الهجين السوقي، فلم ينطق عن مراث حكمه، ولم يتكلم إلا بكلام قد حفا بالعصمة، وشذ بالتأييد، ويسر بالتوفيق، وهذا الكلام الذي ألقى الله المحبة عليه وغشاه

بالقبول، وجمع بين المهابة والحلاوة، وبين حسن الإفهام وقلة عدد الكلام هو مع استغناؤه عن إعادته وقلة حاجة السامع إلى معاودته، لم تسقط له كلمة، ولم يقم له خصم، ولا أفحمه خطيب، بل بيد الخطب الطوال بالكلام القصير، ولا يلتبس إسكات الخصم إلا بما يعرفه الخصم، ولا يحتج إلا بالصدق، ولا يطلب الفلج إلا بالحق، ولا يستعين بالخلابة، ولا يستعمل المؤاربة، ولا يهمز ولا يلمز، ولا يبطيء ولا يعجل، ولا يسهب ولا يحصر؛ ثم لم يسمع الناس بكلام قط أعم نفعاً ولا أصدق لفظاً، ولا أعدل وزناً، ولا أجمل مذهباً، ولا أكرم مطلباً، ولا أحسن موقعاً، ولا أسهل مخرجاً، ولا أفصح عن معناها، ولا أبين عن فحواه من كلامه صلى الله عليه وسلم¹⁵ لقد عرض الجاحظ في هذا الوصف المطول لكلامه صلى الله عليه وسلم عدة خصائص أسلوبية تميز الحديث النبوي الشريف، خاصة في العبارات الأخيرة عندما ذكر الفصاحة والمخرج والإبانة وهي مفاهيم لها علاقة مباشرة بالجانب الصوتي الذي نودّ تحديده وتصنيفه وفق ما تتيحه الإمكانيات المنهجية. تقع الفصاحة وصفا للمفرد والكلام والمتكلم

لقد تنوعت الأشكال الصوتية في الحديث النبوي الشريف بين التقابل والتوازي وكذا التساوي الذي نجده بشكل واضح في عدة أحاديث منها: (قال يا رسول الله: ما الإثم؟ قال: إذا حاك في صدرك شيء فدعه)، الصوت الذي تكرر في هذا الحديث هو الكاف، فإذا قمنا بعد الحروف التي بين الكاف الأولى والكاف الثانية وجدناها تساوي عدد الحروف التي قبل الكاف الأولى: (إذا حا/ في صدر) وهذا التساوي في استخدام الحروف الفاصلة بين الصوتين شائع في الأمثال النبوية ومنه قوله صلى الله عليه وسلم: (الأرواح جنود مجندة، فما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف) فالحرف الذي تكرر هو صوت الفاء، وقد تساوى عدد الحروف الفاصلة بين هذين الصوتين بأشكال متعددة؛ فالحديث ككل يتميز بالتساوي في عدد الحروف المستعملة ذلك أننا إذا نظرنا إليه من منظور السجع وجدناه يتألف من ثلاث فواصل الفاصلة الأولى تختلف عن الفاصلتين الثانيةين في الحرف الأخير ولكنها تشترك معهما في عدد الحروف ففي كل فاصلة سبعة

عشر حرفاً وهذا ما يدفعنا إلى القول إن هناك بعض الأمثال النبوية وردت على وزن شعري كما كنا قد ألمحنا إليه في بداية الفصل. وهذه ظاهرة صوتية مطردة في الأمثال النبوية نجدها في قوله صلى الله عليه وسلم: (بين الرجل وبين الشرك والكفر ..ترك الصلاة) وفي رواية أخرى قال: (بين العبد وبين الكفر ..ترك الصلاة) فإذا أخذنا العبارتين (بين الشرك / ترك الصلاة) وحسبنا عدد الحروف وجدنا في كل عبارة تسعة حروف. والملاحظة نفسها لو أخذنا بعين الاعتبار الرواية الثانية للحديث النبوي الشريف. ونجد الظاهرة تتكرر في حديثه صلى الله عليه وسلم: (إذا سرتك حسنتك، وساعتك سينتك فأنت مؤمن) فبين العبارتين سرتك حسنتك وساعتك سينتك تساوي في عدد الحروف ففي كل عبارة عشرة أحرف. وقد أشار دارسو الحديث النبوي الشريف إلى هذه الظاهرة؛ قال الراجعي: (فلا جرم كان منطق صلى الله عليه وسلم على أتم ما يتفق في طبيعة اللغة ويتهياً لها إحكام الضبط وإتقان الأداء: لفظ مشبع، ولسان بلي، وتجويد فخم، ومنطق عذب، وفصاحة متأدية، ونظم متساق وطبع يجمع ذلك كله، مع تثبت وتحفظ وتبين وترسل وترتيل، أي التمهّل وتحقيق الحروف والحركات في النطق).

وقد قالت عائشة رضي الله عنها: ما كان الرسول الله صلى الله عليه وسلم يسر د كسر دكم هذا. ولكن كان يتكلم بكلام بين فصل، يحفظه من جلس إليه وفي رواية أخرى عنها أيضاً: كان الرسول الله يحدث حديثاً لو عدّه العادّ لأحصاه)16

يتميز نص المثل النبوي بالتساوي في عدد الحروف واجتماع بعض الخصائص الأسلوبية المتنوعة كاعتمادها على السجع مرة وعلى الجناس مرة أخرى وعلى التقابل بين المعاني تارة أخرى. وهي ظاهرة صوتية تحيلنا إلى أن بعض الأحاديث النبوية وردت موزونة على بحور الشعر العربية وتزيد إلى هذه الخلاصة نتيجة أخرى هي أن الحديث النبوي يتميز بالإيجاز، ومن أنواع الإيجاز التي لمسناها فيه الاقتصاد في استعمال الأصوات إلى أقصى ما تتيحه اللغة

العربية. وبلغ عدد النصوص التي تضمنت هذه الظاهرة الصوتية ما يقارب ثلث النصوص المدروسة مما دفع بنا كي نقف عندها محاولين استجلاء خصائصها.

لقد اختلف في ورود السجع في القرآن ومن ثمة اختلف في تسميته (فالفاصلة كلمة آخر الآية كقافية الشعر وقريئة السجع، وقال القاضي أبو بكر: الفواصل حروف متشكلة في المقاطع يقع بها إفهام المعاني. وفرق الداني بين الفواصل ورؤوس الآي فقال: الفاصلة هي الكلام المنفصل عما بعده والكلام المنفصل قد يكون رأس آية وغير رأس آية وكذلك الفواصل يكن رؤوس آية وغيرها وكل رأس آية فاصلة وليس كل فاصلة رأس آية)¹⁷ الذين أنكروا وجود السجع في القرآن سموا ما يشبهه فواصل (قال الخفاجي في سر الفصاحة: قول الرماني إن السجع عيب والفواصل غلط فإنه أراد بالسجع ما يتبع المعنى وهو غير مقصود بتكلف فذلك بلاغة والفواصل مثله وإن أراد به ما تقع المعنى تابعة له وهو مقصود بتكلف فذلك عيب والفواصل مثله؛ وأظن الذي دعاهم إلى تسمية جل ما في القرآن فواصل ولم يسموا ما تماثلت حروفه سجعا رغبتهم في تنزيه القرآن عن هذا الوصف اللاحق بغيره من الكلام المروي عن الكهنة وهذا غرض في التسمية قريب)¹⁸ وطرحت القضية نفسها في الأحاديث النبوية وكان موقف علماء الحديث منقسم إلى فريقين: فريق ينفي وجود السجع في الحديث النبوي وآخر يرى أنه لا ضرر في احتواء الحديث العبارات المسجوعة بل ثبت أن تكلم الرسول بما فيه سجع فمن ذلك ما رواه ابن مسعود رضي الله عنه قال قال رسول الله: (استحيوا من الله قلنا: إنا لنستحي يا رسول الله قال: ليس ذلك ولكن الاستحياء من الله أن تحفظ الرأس وما وعى والبطن وما حوى وتذكر الموت والبلى) وقد كثر في كلامه صلى الله عليه وسلم ورود العبارات المسجوعة وهو الذي دفع البلاغيين كي يتطرقوا لهذا الموضوع بالتحليل وإيراد الشواهد التي تبطل مزاعم من أنكروا السجع في كلام الرسول (من ذلك ما رواه ذلك ما رواه عبد الله بن سلام فقال: لما قدم رسول الله فجئت في الناس لأنظر إليه فلما تبين وجهه علمت أنه ليس بوجه كذاب فكان

أول شيء تكلم به أن قال: أيها الناس أفشوا السلام وأطعموا الطعام وصلوا بالليل والناس نيام تدخلوا الجنة بسلام¹⁹ وقد كان الرسول صلى الله عليه وسلم قد أنكر ورود السجع في كلام أحدهم وقد تكلف السجع: (الذي من لا شرب ولا أكل ولا نطق ولا استهول ومثل ذلك يطل؛ فقال رسول الله: أسجعا كسجع الكهان؟! وكذلك كان الكهنة كلهم فإتهم كانوا إذا سئلوا عن أمر جاعوا بالكلام مسجوعا)²⁰ وخلاصة القول هو أن السجع ورد في الحديث النبوي الشريف في غير تكلف؛ والذي أنكره الرسول من السجع هو المتكلف الذي يكون فيه المعنى خادما للفظ تابعا له، أين يشغل الفكر عن الهدف المنشود. وقد نهى الرسول صلى الله عليه وسلم عن السجع المتكلف، خاصة في الدعاء حتى لا يذهب الخشوع: (قوله وانظر السجع من الدعاء فاجتنبه أي لا تقصد إليه ولا تشغل فكري به لما فيه من التكلف المتع للخشوع المطلوب في الدعاء وقال ابن الزين: المراد بالتهي المستكره منه. وقال الداودي: الاستكثار منه)²¹

ويدخل ضمن تنوع الصوت في السجع استعمال الصوت المفرد في الفاصلة الواحدة مرتين كما في حديث: (يقول ابن آدم: مالي مالي وهل لك من مالك إلا ما أكلت فأغنت أو لبست فألبيت أو تصدقت فأمضيت) الملاحظ في هذا الحديث أن قوامه الفعل وكذلك حياة الإنسان يجب أن يسودها الفعل الذي يكون نافعا ولما كان الخطاب موجها إلى الإنسان الذي يكون نافعا لنفسه في هذه الحياة وفي الحياة الأخرى كان الخطاب موجها إليه بصفة خاصة فتكرر الفعل بطريقة ثنائية فكل فعل ينتج عليه آخر لكن إذا غرنا صفة الخطاب وأرجعناها إلى صيغة الغائب تكشف لنا الأمر عن روعة السجع في هذا الحديث لأنه في البداية كان يظهر في حرف التاء لكن عندما تغير الخطاب إلى صيغة الغائب يتجلى في حرف الياء فالأفعال (أفنى وأبلى وأمضى) كلها أفعال معتلة الآخر وكلها رباعية وكلها مهموزة وهذا الاتفاق مصحوبا بالموقع في الجملة أكسب الحديث تناغما صوتيا وانسجاما بين جملة بلغ حد التساوي في عدد الحروف؛ وإذا نظرنا إلى المعنى وجدنا الظاهرة الصوتية تصحبه في لطف (يقول ابن آدم

مالي كأنه أفاد بهذا التفسير أن المراد التكاثر في الأموال وإنما مالك يا بن آدم إنكار منه صلى الله عليه وسلم على ابن آدم بأن ماله ما انتفع به في الدنيا بالأكل أو اللبس أو في الآخرة بالتصدق وأشار بقوله فأفنيته فأبليت إلى أن ما أكل أو لبس فهو قليل الجدوى لا يرجع إلى عاقبة (22)

فمن السجع القائم على حرفين قوله صلى الله عليه وسلم في وصف الرسائل السماوية وموقع الإسلام بينها: (كمثل رجل بني دارا فأتَمَّها وأكملها إلا موضع لبنة، فجعل الناس يدخلونها ويتعجبون منها ويقولون لولا موضع اللبنة) لقد قام السجع في هذا الحديث على حرف الهاء الذي تكرر في الأفعال (أتم/أكمل/ دخل/تعجب) وفصل بين هذه الأفعال بكلمة لبنة كما قام هذا الفصل على التساوي والتوازن فكان كلمة لبنة هي الحد الفاصل بين هذه الأفعال إذ تخلق في الحديث توازنا صوتيا فقارئ الحديث يتوقف عندها مرتين فضلا على أن صوت الهاء تنوع بشكليين الأول هاء فيه مدّ فهي إشارة إلى البناء العالي أما الثانية فهي هاء السكت وهي إشارة إلى السكون والاستقرار والثبات وهي معاني موجودة في كلمة لبنة. وهذا التشكيل الصوتي الذي ينتجه السجع متوفر في الأمثال النبوية بكثرة خاصة عندما تطول العبارة وتبنى على التقابل والتوازي كما في قوله صلى الله عليه وسلم: (فأما المنفق فلا ينفق إلا سبغت وأوفرت على جلده حتى تخفي بناته وتغفو أثره، أما البخيل فلا يريد أن ينفق شيئا إلا لزقت كل حلقة مكانها) علاقة الصوت بالمعنى في هذا الحديث واضحة فليبيان اليسر الذي يجده المنفق كثر التنوع الصوتي في العبارات التي وصفته، ونقلته حاله فهناك صوتان هما: التاء التي تكررت مرتين والهاء التي تكررت ثلاث مرات في حين تكرر صوت التاء في العبارة التي وصفت حال البخيل فقط.

بواكب توافق الفواصل مجموعة من أشكال التوازن الذي يخلقه التركيب النحوي في جملة المثل النبوي ففي قوله صلى الله عليه وسلم: (مثل الذي يتصدق ثم يرجع في صدقته مثل الكلب يقى ثم يرجع فيأكل فيه) هذا البناء النحوي ينظمه السجع باعتباره فاصل بين صورتين مبنيتين على التقابل فإذا

أعنا النظر في الجملتين وجدناهما قد تساوتا في عدد العناصر ففي الجملة الأولى ستة كلمات ففي (مثل/الذي |يتصدق|ثمّ يرجع| في صدقته) كما في الجملة الثانية ست كلمات كذلك هي (مثل/الكلب|يقبض|ثمّ يرجع|فيأكل| قبضه) ومن الأحاديث التي بني فيها السجع على حرفين قوله صلى الله عليه وسلم: (لا إيمان لمن لا أمانة له، ولا دين لمن لا عهد له، والذي نفس محمد بيده لا يستقيم دين رجل حتى يستقيم قلبه، ولا يستقيم قلبه حتى يستقيم لسانه) شبه الجملة المكونة من حرفين هما اللام والهاء في(له) تكررت في الفاصلتين الأولتين وتكرر الحرفان في الفواصل الأخرى بشكل يثير الانتباه ففي كلمة قلبه نجد الصوتين وفي كلمة لسانه نجدهما كذلك وهذا التكرار يخلق التقارب بين الكلمات فالمعنى في الحديث مبني على التصعيد فقوله لا إيمان لمن لا أمانة له فيه نفي الكمال لا نفي حقيقة (قال القاضي هذا وأمثاله وعيد لا يراد به الوقوع وإنما يقصد به الزجر والردع ونفي الفضيلة والكمال دون الحقيقة في رفع الإيمان وإبطاله وقال الطيبي في الحديث إشكال لأن الدين والإيمان والإسلام أسماء مترادفة موضوعة لمفهوم واحد في عرف الشرع فلم يفرق بينها وخص كل واحد بمعنى) 23 ومن الأحاديث التي ورد السجع فيها مقرونا بظاهرة صوتية كالجناس قوله عليه السلام: (من كانت الدنيا همه وسدمه جعل الله الفقر بين عينيه ولم يأتها منها إلا ما كتب له، ومن كانت الآخرة همه وسدمه أتته الدنيا وهي راغمة) الصوت الذي بني عليه السجع في هذا الحديث هو صوت الهاء إلا أن هناك تنوعا لصوت حينما يتكرر في الكلمتين همه وسدمه فقد واكبه صوت الميم في بداية كل جملة. ومن السجع الذي يقوم على اتفاق كلمتي الفاصلتين في الوزن حديثه عليه الصلاة والسلام: (المؤمن غرّ كريم والفاجر خبّ لنيم) فبين الكلمتين الواقعتين فاصلة (كريم ولنيم) اتفاق في أمرين هما الوزن وكذا الحرفان الأخيران (يم) لقد اجتمعت في هذا الحديث مجموعة من الخصائص النحوية والبلاغية والصوتية لتجعل منه نموذجا لإيجاز العبارة؛ فمن هذه الخصائص قيام الجملتين على التقابل من حيث المعنى فالمؤمن يقابله الفاجر وغرّ يقابله خب وكريم يقابله

لنيم فقوله (المؤمن غر كريم أي موصوف بالوصفين أي له الاختار بكرمه وله
المسامحة في حظوظ الدنيا لا لجهله والفاجر خب لنيم أي بخيل لجوج سيئ
الخلق وفي كل منهما الوصف الثاني سبب الأول وهو نتيجة الثاني فتأمل فكلاهما
من باب التنزيل والتكميل. وفي النهاية أي ليس بذئ مكر فهو ينخدع لاقتياده
ولينه وهو ضد الخب يريد أن المؤمن المحمود من طبعه الفرارة وقلة الفطنة
للشر وترك البحث عنه وليس ذلك منه جهلا ولكنه كرم وحسن خلق) ²⁴
و(التنزيل هو أن ينزل الناظم أو الناثر كلاما بعد تمامه وحسن السكوت عليه
بجملة تحقق ما قبلها من الكلام وترتيده توكيدا وتجري مجرى المثل بزيادة
التحقيق) ²⁵ وكذلك الحديث النبوي الشريف توفرت له كل هذه العوامل كي تجعله
غاية في التعبير بالصفة التي تلحق أختها وترتبط بها ارتباطا وثيقا حين تنتج
عنها ومثل هذه الخصائص قد توفرت في كثير من الأمثال النبوية كما في قوله
صلى الله عليه وسلم: (شر ما في رجل شح هالع وجبن خالع) لقد تساوت
الكلمات التي كوئت الحديث من حيث عدد الحروف فشح يقابله جبن وهلع يقابله
خالع وهذا التساوي منضاف إليه الجناس بين هالع وخالع والسجع بين
الفاصلتين كل هذا جعل الحديث يكتسب تأثيرا صوتيا. وقرنت الكلمتين للمناسبة
بينهما فشح هالع (أي جازع يعني شح يحمل على الحرص على المال والجزع
على ذهبه قل الطيبي: والفرق بين وصف الشح بالهلع والجبن لا خلع أن الهلع
في الحقيقة لصاحب الشح فأسند إليه مجازا فهما حقيقتان لكن الإسناد مجازي
ولا كذلك الخلع إذ ليس مختصا بصاحب الجبن حتى يسند إليه مجازا بل هو
وصف للجبن لكن على المجاز حيث أطلق وأريد به الشدة. وإنما قال شر ما في
الرجل لأن الخصلتين يقعان موقع النم من الرجال فوق ما يقعان من النساء) ²⁶
لقد قسم المهتمون بفن تجويد القرآن الحروف باعتبار صفاتها إلى تسعة
عشر نوعا وبعضهم بلغ بها إلى أربعة وأربعين (أما الأنواع المشهورة عند
علماء هذا الفن والتي هي كالأصول فهي حروف: همس، وجهر، وشدة،
ورخاوة، وبين بين، وحروف استعلاء، واستفال وإطباق وانفتاح وتغخيم وترقيق

وتكرير واستطالة وغنة وذلافة ومد ولين وصفير وقلقلة²⁷ لما كان السجع بالنسبة للنثر كالروي بالنسبة للشعر حاولنا أن نقف على صفات الحروف الواقعة سجعا فحصلنا على أن نسبة الحرف المجهور أكثر من نسبة الحرف المهموس. (فالْحرف المهموس هو الذي ضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه حروف هذا النوع عشرة. أما المجهور فهو الذي أشبع الاعتماد في موضعه أي على مخرج الحرف ومنع النفس أن يخرج معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت وحروف هذا النوع تسعة عشر)²⁸ وعليه فالدراسات الصوتية للحرف العربي انتهت إلى نتيجة مفادها أن نسبة المجهور في اللغة أكثر من المهموس وهذا ما يؤكد مرة أخرى انتماء هذا النص إلى اللغة العربية وأنه يصدر عن سليقة نبتت في بيئة تعطي اعتبارا كبيرا للإنتاج الأبيي الخاص؛ فضلا على أن الدعوة إلى الدين الجديد تعتمد على الجهر في تبليغ الرسالة.

الجناس ظاهرة صوتية تخص الكلمة في علاقتها بأختها في الجملة
 لولحدة؛ وهو ما يخلق عادة إثارة لدى المتلقي للمعنى، فيشدّه إليه ويلج عليه حتى يبركه؛ وهذا ما وجدناه مكرّسا في أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم. ولن نخرج عن الطريقة التي اتبعناها من بداية الدراسة وهي الاستفادة من إشارات المبتوتة في كتب شرح الحديث لظاهرة صوتية معينة ثم محاولة استجلائها بتطبيق إجراءات الأسلوبية عليها، ولما كان الجناس ظاهرة صوتية شتر اهتمام البلاغيين الذين وضعوا لها تعريفا وحددوا لها أنواعا، وربما أشاروا لبعض خصائصها في نقل المعنى وإثارة انتباه المتلقي، لم يغفله شارحو الحديث، ففي كتاب فتح الباري ذكر الجناس في عدة مواطن: عندما شرح رسالة الرسول صلى الله عليه وسلم إلى الملوك يدعوهم فيها إلى الإسلام قال: (وقوله أسلم تسلم غاية في البلاغ وفيه نوع من البديع وهو الجناس الاشتقائي قوله يؤتكَ جواب ثانٍ للأمر وفي الجهاد للمؤلف أسلم أسلم يؤتكَ بتكرار أسلم فيحتمل التأكيد، فيحتمل أن يكون الأمر الأول للدخول في الإسلام والثاني للدوام عليه)²⁹ فالملاحظ أن صاحب الكتاب ذكر نوعا من الجناس وهو الجناس الاشتقائي في

معرض شرحه مع الإشارة أن الكلمة الواقعة جناسا تحتمل معنيين ومن ثمة فالجناس يلعب دورا في تبين المعنى، ومن الأحاديث التي أشار إليها قوله صلى الله عليه وسلم: (الخير معقود بنواصيها الخير إلى يوم القيامة) (قال عياض في هذا الحديث مع وجيز لفظه من البلاغة والعبارة ما لا مزيد عليه في الحسن مع الجناس السهل الذي بين الخيل والخير؛ قال الخطابي: وفيه إشارة إلى أن المال الذي يكتسب باتخاذ الخيل من خير وجوه الأموال وأطيبها والعرب تسمى المال خيرا كما تقدم في الوصايا في قوله تعالى إن ترك خيرا الوصية؛ وقال ابن عبد البر فيه إشارة إلى تفضيل الخيل على غيرها من الدواب لأنه لم يأت عنه صلى الله عليه وسلم في شيء غيرها مثل هذا القول وفي النسائي عن أنس بن مالك لم يكن شيء أحب إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم)³⁰

ولعل من وظائف الجناس في التركيب الصوتي هو لفت انتباه السامع في الكلمتين المشتركتين في الأصوات كلها أو في بعضها فهو تشكيل صوتي يجمع ذهن المتلقي حتى يعمل فكره ليدرك العلاقة التي تجمعهما فضلا على الجمع بين هاتين الكلمتين من حيث التركيب النحوي لذا فالجناس نوع من التركيب الصوتي الذي يحمل المتلقي كي يقوم بالجمع بين الكلمتين من حيث المعنى بعد تلقيهما صوتيا؛ كما قوله صلى الله عليه وسلم: (الْمُسْلِمُ مَنْ سَلِمَ الْمُسْلِمُونَ مِنْ لِسَانِهِ وَيَدِهِ، وَالْمُهَاجِرُ مَنْ هَجَرَ مَا نَهَى اللَّهُ) في الحديث جناس بين مسلم وسلم ومهاجر وهجر وهو جناس اشتقاق، فالمسلم الكامل هو الذي يسلم من لسانه ويده المسلمون فكان كماله مشتق من سلامة المسلمين من أفعاله وأقواله وكذلك المهاجر الحقيقي هو الذي يهجر المنهيات. ومن هذا نستنتج أن الجناس الاشتقاعي لعب دور التعريف بموضوع الكلام ليزيده معاني أخرى تترقى بذهن المتلقي.

ومن خصائص استعمال هذه الظاهرة الصوتية في الأمثال النبوية الاستعمال البسيط الذي يجعل منه شكلا صوتيا منسجما مع تركيب الجملة وغالبا ما يستعمل في الأمثال الموجزة من حيث استعمال عناصر الجملة وهو ما نجده

في قوله صلى الله عليه وسلم: (فأتروا ما يبقى على ما يقنى)، فرغم ورود هذه العبارة في حديث يتميز عموما بالطول إلا أنها انفردت بالمعنى الذي يجعلها تنويفا لمجموع للحقيقة المبسوطة فإذا رجعا إلى الفعلين المستعملين وجدنا أنها استعملتا بكثرة في نصوص الحديث الأخرى حتى عوضا ما أطلقا وصف له فإذا قيل الفاتية فهم منه الدنيا وإذا قيل الباقية فهم منه الآخرة فالجناس يأتي من صميم الاستعمال المكرس؛ (ففي استعمال اللغة العاطفي والشعري تجلب الأفعال بمظهرها الصوتي والدلالي الانتباه فتوحي بالعلاقة الموجودة بين المظهر الصوتي والمعنى)³¹ ففي قوله صلى الله عليه وسلم: (البركة مع أكابركم) نحس بهذا التقارب بين المعنيين الناشئ من تقارب الأصوات فهما فالبركة يطلبها المسلم بفعل الطاعات والاتصاف بالقناعة في الحياة فكان البركة الكثيرة الكاملة المطلوبة مصدرها الكبار؛ ونجد هذا التقارب لكن مع اختلاف المعنى في قوله عليه السلام: (الْحَلْفُ مَنْقَعَةٌ لِلْسُّعَةِ مَنْقَعَةٌ لِلْبُرْكََةِ) فبين منقعة ومحققة شبه تجانس فقد عبر هذا التقارب الحاصل بين الكلمتين عن توهم البائع المقسم على جودة بضاعته وبهذا الحلف يزيل البركة المطلوبة حتى وإن راجت البضاعة فحصل الكثير فالكثير ليس معناه البركة.

ومن خصائص الجناس في الحديث الأمثل النبوية أنه غالبا ما يستعمل في العبارة مصحوبا بظاهرة مغوية كما نجده في العبارة السابقة فالفناء بضاده البقاء ومنه نستنتج أن توظيف الجناس يتم بحسب ما يمليه المعنى. وهو ما نجده مطردا في معظم الأحاديث التي تضمنت هذه الظاهرة الصوتية كم في قوله عليه السلام: (يسرّوا ولا تصرّوا بشرّوا ولا تنفروا)؛ لقد جمع هذا الحديث كثيرا من الخصائص الصوتية أوضحت ما في هذا المنطق من تسديد وإصابة لكن البارز في الحديث الجانب الصوتي المتمثل في استعمال الجناس الخطي الذي يحمل أكثر من تأثير فهناك التأثير الصوتي الذي ينبه السامع إلى الرسالة التي يحملها الحديث فيركز ذهنه على التقابل بين الفعلين فالتيسير مصحوب بعدم التيسير فيصبح بهذا الشكل الأصل في الأمور. وبهذا يصبح الجناس بين الكلمتين

مدار المعنى الذي اكتسب الصورة السمعية المؤثرة في السامع؛ ونجده مدارا للمعنى في قوله صلى الله عليه وسلم: (إِنَّ بَيْنَ الرَّجُلِ وَبَيْنَ الشُّرْكِ وَالْكَفْرِ تَرْكُ الصَّلَاةِ) ففي كلمتي الشرك والكفر جناس ناقص بمعنى أن هناك حرفا واحدا يفرق بينهما وفي الوقت نفسه قد يوحي للمتلقي أن لا وجود لفارق بين المعنيين لأنه حصل بينهما تجانس.

أما في قوله صلى الله عليه وسلم: (الأرواح جنود مجنّدة...) فقد أدى الجناس دورا حاسمة في الإيحاء بالمعنى إذ نوع الجناس اشتقاقي لأن كلمة مجنّدة أخذت من جنود لدلالة على أن الأرواح تشبّه إلى صنفها وتتجاذب وتتقارب لمثليها لأنها قد اشتقت من بعضها البعض. أما في قوله صلى الله عليه وسلم: (التحدث بالنعمة شكر، وتركها كفر، والجماعة رحمة، والفرقة عذاب) فنجد الجناس بين كلمتين هما شكر وكفر بصاحبه تضاد المعنيين ويؤلف كل هذا التركيب الهندسي للحديث إذ يوحي عن طريق التقابل بين عناصره أن هناك جناسا آخر من جنس آخر بين رحمة وعذاب وأن الكلمتين المتجانستين جزئيا هي مدار الحديث ومحوره فتقابل كلمة الشكر كلمة الرحمة وكلمة كفر عذاب ويمكن أن نوزع الكلمات الأربع بهذه الطريقة (شكر - جماعة - رحمة)، (كفر - فرقة - عذاب). وإذا استعمل اشتراك هذه الكلمات الأربع في الأصوات فإنا نجدها تشترك فيها قبل المعاني والوضعية التركيبية (الشكر رحمة، والفرقة كفر)؛ ونجد الاستعمال نفسه في قوله صلى الله عليه وسلم: (أَلَا أُخْبِرُكُمْ بِخَيْرِكُمْ مِنْ شُرْكُمْ... خَيْرِكُمْ مَنْ يُرْجَى خَيْرُهُ وَيُؤْمَنُ شَرُّهُ وَشُرْكُمْ مَنْ لَا يُرْجَى خَيْرُهُ وَلَا يُؤْمَنُ شَرُّهُ) فهذا خبر عن الخير بدأ به الرسول صلى الله عليه وسلم وهو خير عام جعل الصحابة يتربصون لما سألهم الرسول في الإجابة إذ فهموه على أنه خير يفيد الخصوص بمعنى أن الرسول سبى الخير الشرير منهم، فقد استعمل الرسول الفعل أخير والاسم خيركم ليحصل هذا التقارب بين الكلمتين الذي أفاد عموم الخير بين المسلمين، ونجد مثل هذا الاستعمال مكرّسا في قوله صلى الله عليه وسلم: (خير النكاح أيسره) فبين خير يسر تجانس حرفان فكان اليسر جنس

من الخير فإذا التيسير في النكاح فهو الدليل عن خيره ويمنه. ويستعمل الجناس في المثل النبوي ليوحى بقرب العبد من ربه رغم احتقاره من الناس (رَبًّا أَشْعَثَ مَدْفُوعٍ بِالْأَبْوَابِ لَوْ أَقْسَمَ عَلَى اللَّهِ لَأَبْرَهُ) فبين رباً أبرَ تقارب صوتي يحدثه تجانس الحروف الذي يوحى بقرب استجابة الله لدعاء الأشعث الأخر المدفوع بالأبواب. ولعل من خصائص الجناس في الأمثال النبوية حصوله بين الكلمتين من الجنس الواحد كأن يكون بين فطين أو اسمين.

يخلق الجناس في خطية الجملة إمكانيات التعبير حين يكثف ذهن المتلقي حول بؤرة الكلمتين المتجانستين في الحروف والمختلفتين في المعنى؛ فيقتصد المسافة الفاصلة التي يخلقها عادة التركيب النحوي، وهي استراتيجية صوتية وجدناها مطردة في الحديث النبوي الشريف عموماً في الأمثال النبوية خصوصاً؛ كما تميزّ الجناس بالتنوع ويمكننا أن نفسر هذا التنوع بالرجوع إلى حاجة المتكلم لتوظيف الإمكانيات الصوتية التي تنتجها اللغة؛ كما تتحكم طبيعة المعنى والموقف في هذا الاستعمال. فضلاً على مراعاة نوعية المتلقي الذي اعتاد على الاستعمال الخاص للصوت بشتى أشكاله. أما خصائص توظيف الجناس في الأمثال النبوية فهي خضوعه للمعنى وروده بشكله البسيط لئلا يقصد إليه بل يرد في معرض الكلام .

التهميش:

1. عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في اللغة، دار الجيل بيروت، ج01، ص486.
2. أبو هلال الصكري، جمهرة الأمثال، دار الفكر العربي، ط2 سنة 1988، ج01، ص04.
3. أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، المستقصى، دار الكتب العلمية بيروت، سنة 1987.
4. الماوردي علي بن محمد بن حبيب، الأمثال والحكم، ص20 .
5. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب ج2 ص 324 دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان ط 02 سنة 1974.
6. كمال عز الدين، الحديث النبوي الشريف من الوجهة البلاغية، ص274.
7. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص32.
8. يس، الآية 69.
9. الشعراء، الآية 224.
10. أبو بكر الباقلائي، إعجاز القرآن، دار ومكتبة الهلال بيروت لبنان، ج01 ص76،77،78 .
11. مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، ج02 ص307،308،309 .
12. الحديث النبوي الشريف من الوجهة البلاغية، ص 276، 277، 278.
13. فيض القدير، ج 03 ص 482 .
14. فتح الباري، ج06 ص 64.
15. مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ج02 ص282، 283.
16. الرافعي مصطفى صادق، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ج 02 ص296.

17. السيوطي جلال الدين عبد الرحمن، الإتقان في علوم القرآن، دار ومكتبة الهلال بيروت، ج 02 ص 96.
18. المرجع نفسه، ج 02 ص 98.
19. المثل السائر، ج 01، ص 196 .
20. المرجع نفسه، ج 01، ص 197.
21. فتح الباري، ج 11، ص 139.
22. أبو الحسن نور الدين بن عبد الهادي السندي، حاشية السندي، مكتبة المطبوعات الإسلامية، حلب، تحقيق عبد الفتاح أبو غدة، ج 06، ص 238.
23. فيض القدير، ج 06 ص 381.
24. تحفة الأحوذى، ج 06 ص 84.
25. خزائن الأئب، ج 1 ص 242.
26. فيض القدير، ج 04 ص 160.
27. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، ج 01 ص 123.
28. ابن جنى، سر صناعة الإعراب، ج 01، ص 63.
29. فتح الباري، ج 1 ص 38 .
30. فتح الباري، ج 6 ص 56
31. Roman JAKOBSON , Huit questions de poétique , p15.

تعددية النص وأحادية المنهج

أ/ رابح ملوك

جامعة تيزي وزو

في مفهوم المنهج:

يشير الدكتور صلاح فضل إلى أن جميع التعريفات التي تحاول الإمام بالمنهج مقصورة في الإحاطة بكل جوانبه، وقد ارتبط التعريف الإصطلاحي للمنهج بأحد تيارين اثنين: المنطق والتيار العلمي في عصر النهضة.¹

أما المنطق فيدل على الوسائل والإجراءات العقلية المقيدة بالحدود المنطقية المؤدية إلى نتائج محددة²، وأما التيار العلمي فهو يحتكم، إضافة إلى العقل، إلى الواقع ومعطياته وقوانينه. أما في العصر الحديث فقد تعددت الشروط والمواصفات المحددة لطبيعة المنهج العلمي.³

ويقف صلاح فضل عند المنهج النقدي تحديدا لبيان أن له مفهومين :
خاصا وعاما. يرتبط المفهوم العام بطبيعة الفكر النقدي في العلوم الإنسانية، وهو فكر من أهم سماته أنه لا يقبل أي مسلمة قبل عرضها على العقل، واختبارها والتدليل عليها بوسائل تؤدي إلى التأكد من سلامتها وصحتها. في حين يرتبط المفهوم الخاص بالمنهج بالدراسة الأدبية وبالطرق التي تعالج بها

1- انظر صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2002، ص9.

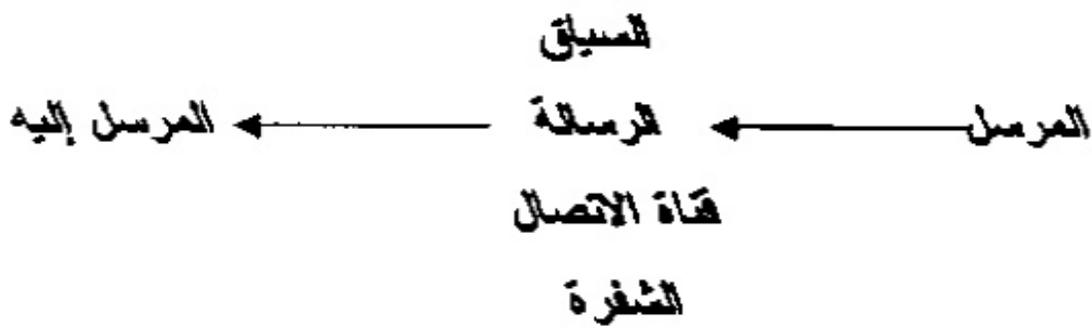
2- انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- انظر المرجع نفسه، ص ص 9، 10.

القضايا الأدبية وتحلل على أساسها أشكال الإبداع¹. وهو في هذا لا بد أن يحتكم إلى منظومة خاصة تتألف من مستويات مختلفة من أهمها مستوى النظرية الأدبية²، ونظريات الألب، كما يشير بشبندر، هي نظريات عن كيفية قراءة النصوص الأدبية، وهي تقدم افتراضات عن هذه النصوص، وادعاءات بشأن قيمة تلك النصوص، أو الطريقة التي يجب أن تقرأ بها³.

المنهج في مواجهة النص المتعدد:

إن المنهج، باستلاده إلى نظرية معينة، يقع في حتمية النظرة الأحادية ضمناً لانسجامه مع متطلبات النظرية التي يستند إليها، ومن ثم فإنه لا يستطيع أن يضيء سوى زاوية واحدة من زوايا النص الأدبي، وهي زوايا تتعدد بتعدد المناهج، وتركيزها على عنصر معين يتطرق بالنص الأدبي دون العناصر الأخرى، يوضح ذلك في المخطط الذي وضعه سلدن⁴، مستمرا مخطط جاكسون في عناصر الفعل الاتصالي التي تتحدد في⁵:



1- انظر للمرجع نفسه، ص 10.

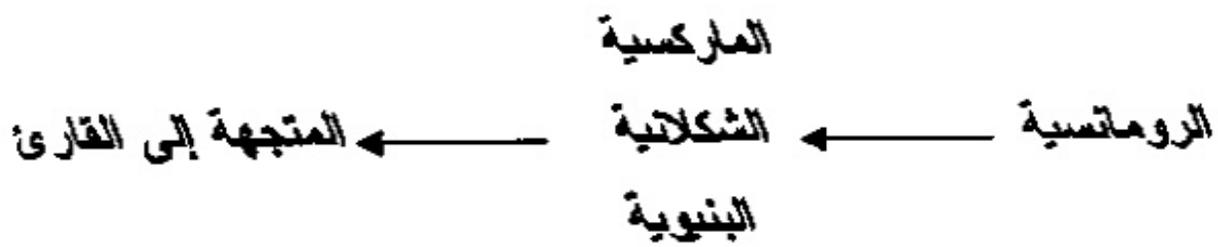
2- انظر للمرجع نفسه، ص ص 10، 11.

3- انظر ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996، ص 14.

4- انظر رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، ط 1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان 1996، ص 11.

5- انظر رومان ياكسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط 1، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء 1988، ص 27.

فالنظريات الأدبية تختلف في توجهها نحو واحد من هذه العناصر وإيلائه الأهمية القصوى :



هذا يعني أن المناهج النقدية تختار بابا معينا للولوج إلى داخل النص، وداخل النص طبقات لا يستطيع منهج واحد أن يضيئها لأنه ينظر بعين واحدة في اتجاه واحد .

هذا الطرح هو الذي سنعمل على اختباره في تحليلنا لأبيات شعرية من مطقة امرئ القيس في وصف فرسه .

الأبيات:¹

- | | |
|----------------------------------|----------------------------|
| 1- وقد أعتدي والظير في وكناتها | بمنجرد قيد الأوابد هيكل |
| 2- مكر مفر مقبل منبر معا | كجلمودصخر حطه السيل من عل |
| 3- كميت يزل اللبد عن حال منته | كما زلت الصفواء بالمتنزل |
| 4- مسح إذا ما السابحات على الونى | أثرن غبارا بالكيد المركل |
| 5- على العقب جيش كأن اهتزاه | إذا جاش فيه حميه، غلي مرجل |
| 6- يُظير الغلام الخف عن صهواته | ويلوي بأثواب الغنيف المنقل |
| 7- تدير كخزوف الوليد أمره | تقلب كف، به بخيط موصل |
| 8- له أبطلا ظبي وساقا نعامة | وإرخاء سرحان وتقريب تنقل |

1- الأعلام الشنتمري: شرح ديوان امرئ القيس، تصحيح الشيخ ابن أبي شنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1974، ص 82-86.

ماهي الدلالات التي تحملها الأبيات أعلاه؟، هل ننظر إليها على أنها محاكاة؟ هذا يعني أننا نعتمد على نظريات المحاكاة التي تؤكد على علاقة النص بالواقع البيوغرافي والتاريخي والاجتماعي والاقتصادي خارج النص¹. أم ننظر إليها(الأبيات) على أنها بنية مغلقة على ذاتها غير منفتحة على الخارج؟ إننا في هذه الحالة نكون معتمدين على البنيوية وأخواتها. وأيا كان اختيارنا للمناهج التي نعالج بها النص الأبي فإن معالجتنا ستظل قاصرة عن "مسح" العالم الدلالي للنص مسحا كاملا.

ولكن هذا لا يعني إزراء بقيمة المنهج، لأن المنهج >> يشكل...في ظل أي قراءة نقدية حديثة، خطوة بالغة الأهمية والقيمة، فهو الذي يضبط خطى القراءة ويحدد مسارها، والمنهج هو الذي يتوقف على استقامته، أو انحرافه، استقامة النتائج التي تفضي إليه للقراءة، أو انحرافها.<<² بيد أننا، وإن كنا نرى أن >> القراءة النقدية ما لم تستند إلى منهج تفقد فاعليتها وتظل غير ذات نفع وشأن <<³ فإتينا نرى أن فاعلية أي مقاربة نقدية تظل ناقصة أمام النص الأبي الذي يأبى تسليم نفسه لمنهج بعينه.

إن الأبيات الشعرية أعلاه تقدم لنا في مستواها السطحي صورة لغرس امرئ القيس، فهي بذلك تبدو وكأنها ذات دلالة تسير في اتجاه أحادي محدد، ولكننا ننبه إلى أن هذه الأبيات تظل قابلة لقراءات لا تنتهي، فالشعر، كما يرى

1- انظر ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ص17.

2- قاسم المومني: في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1999، ص96.

3- المرجع نفسه، ص97.

ريفاتير، يقول شيئاً وبغني شيئاً آخر، أي أنه يعبر عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر.¹

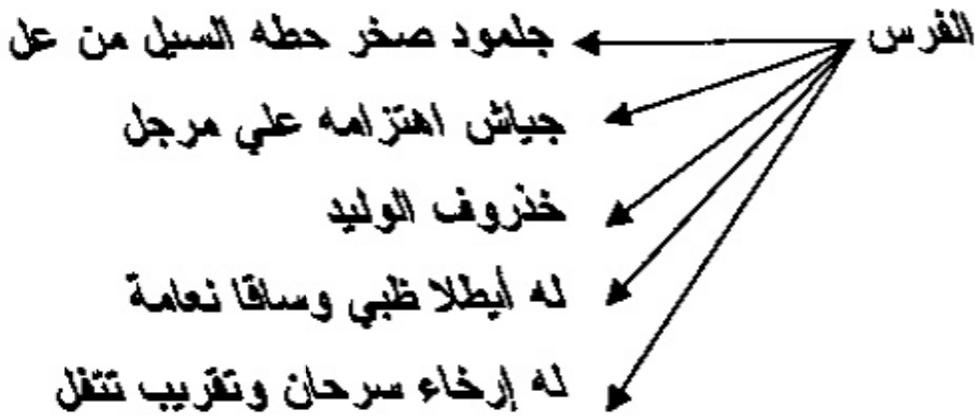
إن قراءة في الأبيات/النص لا بد أن تأخذ بعين الاعتبار كل ما من شأنه أن يضيء بواحد النص ومنعرجاته ومن ثم فإننا مدعون إلى ربط العلاقات بين المستويات المختلفة المشكلة للنص لأن تلك العلاقات هي التي تصنع الدلالات التي تظل دلالات لانهائية.

ملاحظات على وصف الفرس:

امتداداً لما قلناه سابقاً سنحاول مقارنة الأبيات/النص من خلال تتبع

مسارات وصف الفرس:

- ثمة ثنائية دلالية يلج عليها النص هي ثنائية (السرعة، القوة)، وهي متضمنة في البيت الأول من خلال كلمتي "منجرد" و"هيكل" فإذا كانت الثانية تشير إلى الضخامة فإن الأولى تطلق على الفرس >> الماضي المنسلخ من الخيل عند السباق<<² هذه الثنائية هي بؤرة الدلالة في منظورنا، فالصور المتنوعة التي يقدمها النص للفرس تنتقي كلها عند هذه الثنائية:

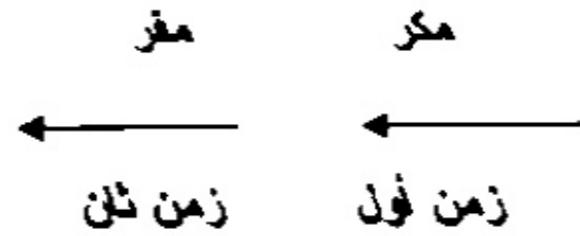


1- انظر مايكل ريفاتير: سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة، ترجمة فريال جبوري غزول، في "مدخل إلى السيميوطيقا"، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة 1986، ص 213.

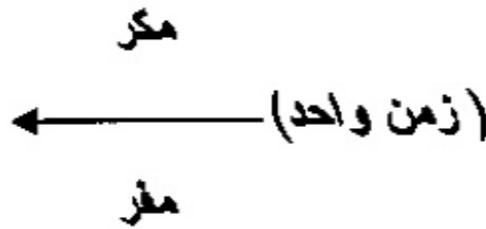
2 - الأعلام الشنتمري: شرح ديوان امرئ القيس، ص 83.

- يقدم الفرس في حال الحركة، وهي حركة سريعة عنيفة، فممتطي الفرس لا يمكنه أن يثبت على متنه، فمآله سقوطه أو سقوط ثيابه، فالفرس >> يذهب بها ويسقطها من شدة العدو<<¹، ويحدث لراكبه ما يحدث للطائر >> الذي يتنزل على الصخرة فيحطه السيل<<². وهذا الإلحاح على الحركة هو ما يترجمه ارتباط الأفعال المضارعة بالفرس (نزل، يطير، يلوي)، وحين يغيب الفعل المضارع تحضر صيغة المبالغة لترسم حركة متنامية للفرس (جياش).

- وتظهر الحركة السريعة باصطناع حيلة نحوية تتمثل في حذف حرف العطف في البيت الثاني أعلاه، مما نتج عنه إلغاء التعاقب الزمني لفظي الكر والفر، أي أن الفاصل الزمني بين حدثي الكر والفر صار منقطعاً، فبدلاً من أن يكون زمن الحدثين على الشكل:



فإنه يرد على شكل آخر:



وتأتي كلمة " معاً " في نهاية صدر البيت الشعري لتؤكد إلغاء هذا التعاقب الزمني سواء اعتبرناها حالاً أم ظرفاً، فهي تفيد اشتراك شيئين في زمن واحد³، وهذان الحدثان فيهما قوة وصلابة بسبب ضخامة الفرس، ثم بسبب

1- الأعلام الشنتمري: شرح ديوان امرئ القيس، ص 85.

2- نفسه، ص 84، الهامش 1.

3- انظر نايف معروف: المعجم الوسيط في الإعراب، ط 1، دار النفائس، بيروت 1988،

التشبيه في الشطر الثاني، فقد جعل الشاعر >> الجلود منحطا من فوق الجبل لأن ذلك أصلب له وأسرع لوقعه، وكأته شبه سرعة الفرس وصلابته به<<¹. ولكن هل يمكن التوقف عند هذا الحد في التحليل، أليس من حقا أن نتساءل : ماذا وراء وصف الفرس؟ ولماذا التركيز على صفات بعينها؟ يمكننا أن نرى مع أحد الباحثين أن امرأ القيس لا يصف فرسا هنا، بل هو يبدع أسطوره، ويتمرد على واقع الإنساني التافه². وقد نرى في وصف الفرس وإثبات التفوق له، إلحاحا على إثبات الفروسية لصاحبه (الشاعر) لأن الفروسية قيمة لها حظها من التقدير في المجتمعات العربية، ومن ثم كان الشاعر >> مسكونا بهاجس القوة يُطمح علم اليقين أنها وحدها القادرة على إثبات الذات، وترسيخ الإيمان بها<<³.

إن القراءة التي قمنا بتجه إلى داخل النص وإلى خارجه، وهي تنتمي في منطلقاتها إلى أكثر من منهج نقدي، ورغم هذا التعدد في المنطلقات فبتنا لا نستطيع ادعاء سير أغوار النص ولا استفاد احتمالات الدلالة فيه، كما أن النص يظل مفتحا على النصوص الأخرى اتفناحا يستعصي على التحديد الدقيق، وكل ذلك يجعل ادعاء إحاطة منهج ما به إحاطة تامة ضربا من الخيال، ومراما مستحيل التحقيق.

1- الأعلام الشنتمري: شرح ديوان امرئ القيس، ص ص 83 84.

2- انظر وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت 1996، ص 236.

3- المرجع نفسه، ص 235.

النص الشعري الحدائي وإشكالية المنهج

الأستاذ: عبد الغني بن الشيخ

جامعة المسيلة

1- النص الشعري الحدائي والبنية المنحولة:

النص الشعري الحدائي نص ذو بنية معقدة منحولة، كونه لا يستقر على شكل بعينه ولا تفضي قراءته إلى بناء دلالات واضحة المعالم، ومنطلق ذلك كله أن مفهوم الحدائفة في حد ذاته مفهوم غامض متعدد الدلالة، يستعصي على الحدائثيين ذاتهم ضبط مفهومه بمستوى الدقة التي يتطلبها تحديد المفاهيم وضبط المصطلحات، وفي ذلك يقول عبد الله محمد الغزالي: " لم تعد مسألة الحدائفة تقتصر على كونها قضية، إنها تتجاوز ذلك لتصبح إشكالية على المستويات كافة: رؤية وإبداعا وتلقيا، وعلى مستويات الاستجابة رفضا أو قبولا وذلك أن الحدائفة كمفهوم قد انفصلت تماما عن مفهوم التجديد أو المعاصرة " (1)

ورغم أن هذا المصطلح الجذاب نشأ في حقل النقد الأدبي - مثلما شاع استخدامه في مجاله - إلا أنه استثمر في حقول معرفية أخرى مختلفة كالاقتصاد والسياسة والتحليل النفسي والاقتصاد والأسنوية (2) وفن العمارة وملصقات الإشهار وغيرها، ولكنه في كل الأحوال لم يطرح إشكالا مثل ذلك الذي طرحه في ميدان النقد الأدبي، لحدة اختلاف الرؤى وتباين التصورات.

وهو ما يتجلى لنا في تضارب وتباين الآراء التي تسعى إلى تحديد مفهوم الحدائفة الشعرية، ومثلها الحدائفة الروائية في أدبنا العربي المعاصر، فتجدنا نتحدث عن حدائفة أنونيس الشعرية وحدائفة صلاح عبد الصبور والبياتي

وأمل دنقل ويوسف سعدي وغيرها، وفي مجال الرواية نتحدث عن حادثة جمال الخيطاني، وحداثة صنع الله إبراهيم وعبد الرحمن منيف وإبراهيم الكوني. وثمة ألباء كثيرون يعتبرهم الدارسون والمتخصصون في تشریح النصوص رموز الحداثة العربية في الشعر والرواية، ورغم هذا الزخم الحدائني، فإنه من العسير على أي كان تحديد مقومات هذه الحداثة -الرائج صيتها في كل المؤلفات النقدية - تحديدا دقيقا، كونها حداثة تتبني أساسا على مبدأ الهدم وابتداع أنماط جديدة من التشكيل الدخيل على ما هو موروث ومألوف لدى المتلقي.

فإذا نحن - حينها - حيل كم هائل من الحدائات التي تتقاطع جميعها عند خاصية مشتركة تلك هي خاصية خرق المألوف وتجاوزه، ثم هي من ناحية أخرى حدائات تتباين في الرؤى والأشكال والوسائل، فلا حداثة أدونيس هي ذاتها حداثة البياتي ولا حداثة البياتي هي ذاتها حداثة محمود درويش وهكذا..

هذا ما جعل نافدا مثل إبراهيم السامرائي في كتابه البنية اللغوية في الشعر المعاصر يبدو ساخطا على مظاهر حدائتنا الشعرية مفتتحا أول فصول كتابه بسؤال صارخ وعنيف: إلى أين مع الحداثة؟

وهو كغيره من الغيورين على التراث الشعري العربي يشيد بوجود ملاح حداثة عربية تراثية ويسمي حداثة عصرنا بالحدائاة الجديدة، وفي ذلك إقرار منه بوجود حداثة تراثية -إن جاز لنا تسميتها بذلك- فتجده بعد حديثه عنها يقول: "أجد أن الثلاثينات من هذا القرن شهدت تيار "الحداثة الجديدة" ولا يهمني أن أحصر هذه الحدائاة في فلان أو فلان، وقد يكون لي أن أعد كثيرا مما كان ينشر في مجلة أبولو المصرية قبل أكثر من نصف قرن من هذا الجديد الذي كان فيه لشعر المهجريين أثر قليل أو كثير، ومن غير شك أن هذا اللون الجديد قد قصد إليه أصحابه بعد النظر في الآداب الغربية ولاسيما الألب الفرنسي (3)

ولا تختلف الآراء كثيرا في أن التحول الهائل الذي شهدته بنية القصيدة العربية في العصر الحديث يكون قد بدأ مع محاولات شعراء القصيدة الحرة في

العراق، وما تلاه من ثورة عارمة على الموروث عند جماعة شعر بعد ذلك، وما طرحته من مفاهيم جديدة للشعر تنظيرا وتطبيقا.

وما فتىء التنظير الشعري يجرد الشعر من مفاهيم الشعرية المألوفة حتى تجانس الشعر مع النثر تجانسا أحسب أنه لم يسبق له مثيل في شعرنا العربي كما حدث عند أصحاب ما اصطلح عليه قصيدة النثر، وما أفرزه هذا المصطلح من إشكال، هو في الحقيقة في غاية التعقيد.

يقول محمد العبد: 'صارت قصيدة النثر شكلا معيذا من أشكال التعبير الأدبي المعاصر يروق لبعض المبدعين اتخاذه إطارا فنيا يعبرون من خلاله عن مضامين فكرية وشعورية متعددة، وبالرغم مما لقيه هذا المصطلح من انتقاد وإلحاح على التحليل فإنه مازال اسما شائعا على هذا الجنس الأدبي، والحق أنني لست ممن يقرون هذه التسمية إذا قابلناها بالمسمى الذي أطلقت عليه، ففضلا عن التناقض الظاهر بين عنصرها اللغويين قصيدة ونثر بما لكل منهما في تراثنا الأدبي والتراث العالمي من ماهية راسخة فإنها لا تصدق على طبيعة ما أطلقت عليه (4)

ولم تتوان رائدة الشعر الحر نازك الملائكة في نعت هذا النوع الجديد من الشعر بالبدعة الغربية، بل وتنفي عنه سمة الشعر نهائيا لأنه حسب رأيها نثر اعتيادي لا يختلف عن أساليب النثر في شيء بحكم افتقاره إلى الموسيقى الشعرية التي هي أساس الشعر عندها (5)

مثل هذا التصور يقودنا حتما إلى إشكال عويص، يعيدنا إلى الجدل حول ماهية القصيدة وماهية الشعر من جديد، إذ أن قصيدة النثر تعبر بسلب في الحقيقة مصطلح القصيدة ذلك التحديد الموروث في البلاغة، حين كانت ميزة القصيدة ماثلة في شكلها المنظم والمقن بدقة، ومن ثم كان لها طابع مستقل من الوجود يميزها عن النثر، لذا كان الإقرار بمشروعية القصيدة يتأتى من استيفائها لقواعد النظم وأحكامه، وما لم يوافق تلك القواعد من التعبير الأدبي فهو نثر (6)

وفي خضم التحولات التي لحقت بنية القصيدة العربية الحدائرية لم يعد بالإمكان الحديث عن قصيدة ذات هوية معينة مشتركة، سواء من حيث الشكل أو الإيقاع، بعد أن جردها أصحابها من الأثواب والنوابت البلاغية، وروضوها على تقبل الخيل والغريب، بدءاً من انتهاك حرمة النحو في اللغة وعبث بشرف المعنى وانتهاءً إلى إلغاء بند العروض، وفي غياب البديل المقتن أصبح لكل شاعر قانونه وحدائته، لغته ورؤيته.

ولا يفهم من هذا الكلام أن القصيدة الحدائرية قصيدة خالية من الطاقة الشعرية، إذ ثمة من القاصد ما يكون لها سلطة على القارئ فتتملكه، لما يميزها من جمال لغة تتبني على الإنزياح، وسحر إيقاع تولده التجربة الشعرية لا العروضية كما دعا إلى ذلك أصحاب التجريب الحدائي.

ولنا في شعر محمود درويش وصلاح عبد الصبور وعلي شمس الدين ومظفر النواب وغيرهم ما يدل على تمكنهم من التحكم في أدوات اللغة الشعرية وفق أساليب حدائية تتبني في الأسس على التجريب، مما يجعل لكل تجربة خصوصيتها وجماليتها.

إلا أنه ورغم إقرارنا - أحياناً - بوجود هذا الزخم الجمالي الشعري في قصيدة حدائية ما، إلا أن التعدد في الأشكال والتجارب يطرح إشكالات عويصاً، يواجهنا كلما عزمنا على مقارنة نص من النصوص الشعرية الحدائية لمعانية مظاهر شعرية وتحديد جمالياته.. فنجد أنفسنا أمام التساؤل التالي: أي منهج لأية قصيدة؟

2- إشكالية المقاربة النصية:

إذا كان شأن القصيدة الحدائية شأن الغريب الفاقده لهويته المستقلة، ما عدا ما يظهر من ملامح الشكل ولكنة اللغة، فإن مقارنة القصيدة الحدائية بطريقة منهجية يصبح أمراً عسيراً ومعقداً للغاية، بحكم تحرر هذه القصيدة من الأنموذج الموحد ونزوحها نحو التعدد والاختلاف.

خاصة وقد تدفقت التيارات النقدية الغربية على نقادنا المعاصرين، وافتتوا بها إما افتتان، وهالهم في ذلك تخلف مريع في النقد العربي فجزعوا لذلك وحملتهم الغيرة معظم الأحيان، والرغبة في مسايرة الدرج النقدية العالمية حيناً آخر، فأقبلوا على تلك التيارات يقترضون منها أو يتبنونها - في غير حرج لو تقدير أو حساب - على حد تعبير وهب أحمد رومية (7)

وهكذا، بتنا نتحدث عن المنهج البنوي، والمنهج السيميائي ومنهج التفكيك، تضاف إليها المناهج الأسلوبية المتعددة التي ما فتئت تتبلور وتتطور تماشياً مع المناهج الأخرى التي ترجع في الأساس إلى تطور الدراسة اللغوية الحديثة.

ومع تعاقب تلك المراحل التي مر بها تطور المناهج، كان كل طور يؤذن بمنعرج فكري حيل الظاهرة الإبداعية أولاً، وحيل الظاهرة اللغوية التي يصاغ بها الألب ثانياً، ثم حيل الظاهرة التواصلية ثالثاً، من حيث أن النقد ليس إلا رسدا للعلاقة القائمة بين المبدع والمتلقي (8) وهي علاقة ظلت تتطور إلى الحد الذي تحول فيه المتلقي عنصراً أساسياً في تقييم جمالية النص وبناء دلالاته وفق شفراته.

وقد سعت المناهج الحديثة بمختلف تياراتها إلى تثبيت منطلقاتها النظرية بتحديد المصطلحات وضبط الإجراءات، كما عملت على التدقيق في المقاربات التطبيقية في استنطاقها للنصوص، وكان لابد من إعادة النظر في مفهوم الألب وتفسير جمالياته، ثم ما لبثت أن وجدت تلك المناهج النقدية نفسها محمولة على مراجعة ذاتها من خلال ما استخلص من المسيرة الطويلة في التعامل مع النصوص قديمها وحديثها، وبعد أن كان النقد يحاور الألب أصبح النقد يحاور النقد من خلال محاورته الألب كما يرى عبد السلام المسدي (9)

غير أن الإشكال المطروح هنا، هو أي منهج سيكون الأقوم لاتخاذ مسلكنا نلج من خلال عالم النص، وننبش في خرائطه بحثاً عن أسرار جمالياته وخصوصيته، فلقد أثبتت المناهج التقليدية عجزها كالمناهج التاريخية والمنهج النفسي، ثم جاءت البنوية بديلاً لطرد العناصر المشوشة في تحليل النص وانتهى الأمر إلى إقصاء صاحب النص وعزله والإعلان عن موته مع رولان

بارت، ثم ما لبثت البنيوية أن وجدت نفسها في طريق مسدود، فانتفى شأنها، وجاء عصر ما بعد البنيوية بطروحاته وتصوراتها.

وانقلب حدائونا على بعضهم البعض، بين من يتشبث بهذا ومن يتشبث بذلك، إلى الحد الذي دفع منظرا مثل أونيس إلى استصدار شأن الحدائين من بني جنسه، ورفض طروحاتهم، لتزداد حدة الإشكال وتتفاقم.

وإذا كان التطور سمة حضارية، وبلورة المناهج أمرا مشروعاً، فعلى أي أساس نختار -نحن- المنهج في غياب الرؤية الواضحة الجلية، وقد وفدت علينا المناهج بشكل متسارع على غير ما سرت عليه في مواطن نشأتها؟ وقد بات بعضها مهترنا لا يصلح الاعتماد على فوقه لمواجهة النص، أو لا يدفعنا ذلك إلى التشكيك في المناهج الرقجة؟

يبدو لي ذلك أمراً مشروعاً - ولا يمكن دراً التشكيك إلا إذا لوكلنا المهمة لنوي الاختصاص في هذه الحقول لغربة المناهج قبل ترويجها، وليس رفضها كما يحلو للبعض الدعوة إلى تلك.

والقصيدة الحديثة - حسب اعتقادي - تركيب معقد، متعدد العناصر يستمد شكله من طبيعة تطور الحياة المعاصرة ذاتها فكراً وواقعاً، لذا أرى أنها تتطلب منهاجاً حديثاً يتناسب وتكونها وبناتها في أبعاده الثلاثة، التركيبي والصوتي والدلالي، ولنا في المناهج الأسلوبية الحديثة وغيرها ما يسد الكثير من الفجوات والثغرات في بلاغتنا العربية في غياب البديل الراهن.

الهوامش:

- 1- عبد الله محمد الغدامي: تشرح النص، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ط1، 1987، ص: 7
- 2- رضوان جودت زيادة: صدى الحدائث ما بعد الحدائث في زمنها القالم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003، ص: 19
- 3- إبراهيم السامرائي: البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2002 ص: 15
- 4- محمد العبد: اللغة والإبداع الأبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1989، ص: 177.
- 5- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981، ص: 213.
- 6- جون كوين: النظرية الشعرية، ت أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2000، ص: 30
- 7- وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، مجلة عالم المعرفة العدد 207، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص: 16
- 8- عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994، ص: 10
- 9- المرجع نفسه، ص: 75.

انقلاط النص الشعري

من قراءة المنهج الأحادي

الأستاذة: راوية يحياوي

جامعة - تيزي وزو -

1- الركام المعرفي للنقدي :

إن ما تشهده أصناف المعرفة حديثا، ومنها المعرفة النقدية من تنوع وثرأء إلى درجة التخمّة، يجعلنا على الجزم بأن الدرس الموجه إلى هذا الموضوع ليسر على أرضية هشة تخلخل له اليقين.

فالفرع المعرفي الواحد وراءه ركام فكري يحتكم إلى تيارات متشعبة ثم إن الميزة الغالبة التي تطفو على النقد الأبي المعاصر - في آلياته وممارساته التي تتجاوز الحدود الجغرافية الإقليمية - هي أنه نقد دائم المساعلة لذاته في فعل مساعلة موضوعه، بالخصوص في اشتغالاته لمراجعة مفاهيمه وفي تقييم آلياته الإجرائية، فهذا وعي بالوجود الفطري المكثف وحركية في تعاقب المناهج. إن المسار المنهجي يدور في ثلاثة مسالك:

- مسلك المؤلف يظهر في القرن 19 يضم المنهج التاريخي والاجتماعي

والنفسى.

- مسلك النص الذي جسده النقد البنيوي في الستينيات من هذا القرن.

- مسلك القارئ أو المتلقي كما في اتجاهات ما بعد البنيوية والتمثلة

في نظرية التلقي وفي النظريات النقدية من تفكيكية وتأويل وسمولوجيا.

2- إمكانيات النص الشعري الداخلية وفاعليته الشعرية:

تتمثل هذه الإمكانيات في الانفتاح الدلالي والقدرات النصية الداخلية. يقول الدكتور سامي سويدان : "إن النص لا يستسلم بسهولة لهذه المهمة، بل إنه غالبا ما يقاومها بأشكال شتى، بدءا من الانغلاق، وصولا إلى المراوغة. والمفارقة بين الظاهر والباطن، المعن والكامن... (1)

إن النص الشعري حقل منفتح يشارك في إنتاج العلامات، ونظام مفتوح من العلامات مع معانيها المتعددة، وهذا الانفتاح تحقق نتيجة عناصر بنوية في الشعر كتوظيف الرمز والأسطورة وتفاعل النصوص فيما بينها، إلى جانب تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة الواحدة... الخ.

فالقصيدة تنفتح دلاليا وتهيئ القراءة المتعددة لها كما قال ميخائيل الرويلي، "فإن النص المفتوح هو النص الذي سعى مؤلفه إلى تمثل دور القارئ أثناء عملية بناء النص، وبالتالي فهو نص يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصية معينة ومفروضة (2)

ثم إن مصطلح "النص الشعري" هو جملة إلا أنها جملة تحيلنا على توترات معرفية:

أولا: إن مصطلح "النص" يدخلها في الركام المعرفي الهائل وفي تصيات.

ثانيا: مسألة تحديد مصطلح "الشعري" توجهنا إلى نظريات متشعبة و إلى خلفيات متنوعة المشارب.

تقدم جملة "النص الشعري" عناصر بإمكانها أن ننقص التوتر الاصطلاحي لأنه مصطلح يحقق التأليف المعنوي، فوامل كثيرة تجمع "النص" بـ "الشعري" فالنص الشعري نشاط ثقافي وجمالي يحوي زخما فكريا، فالقصيدة الواحدة تفتح إمكانات معرفية تعنى القراءة الأحادية، فلا بد أن يكون القارئ منقفا ثقافة مساءلات متنوعة ليتعامل مع هذا النص لأن "القصيدة المعرفة"

تشاكس القارئ الكسول وتوضح عمق المنهج الأحادي الذي ينظر من زاوية واحدة فقط.

فممكنات القصيدة تتطلب ممكنات مناهج مختلفة لكي تكون الإحاطة بالظاهرة الإبداعية، إلى جانب هذا تتبنى القصيدة التجريبية الدائمة لأنها تفتح الإبداع المتغير المتحول على أوسع نطاق، فقصيدة اليوم تختلف عن قصيدة الغد ليس بمفهوم الزمنية وإنما بمفهوم المغايرة والاختلاف. تظل تفتح آفاقا في التعامل مع اللغة وتبني الخلق الدائم، وتبقى تتطلع إلى ممكنات جديدة داخل جسدها.

هذه بعض العناصر التي تعطينا جقبا من هوية النص الشعري، فكيف يحاول المنهج الأحادي والبحث النصي القبض على أبق مكونات بنية النص الشعري؟

نحاول الوقوف عند بعض الجهود النقدية العربية المعاصرة التي حاولت تطبيق المناهج النقدية على النص الشعري العربي.

3- بعض الجهود النقدية العربية في تطبيق المنهج:

يقدم من البحوث الأكاديمية كتاب محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها بأجزائه الأربعة.

لقد حاول الدكتور محمد بنيس أن يجمع في دراسته بين الجانب النظري في النقد والجانب التطبيقي ويصرح في مقدمة الدراسة بأنه ركز على الجانب النظري الذي يستعين بتحليل البنيات والخصائص النصية⁽³⁾، ولقد استفاد من مختلف آليات المناهج الحديثة، ويعلن في مقدمة الجزء الأول من دراسته عن نيته في إعادة قراءة الشعر العربي اعتمادا على أسس تقاطع الطرق القائمة في تناول الشعر " وفق معطيات مستحدثة في حقول الدراسة الشعرية الخاصة⁽⁴⁾

ولقد سلط الضوء على هذا الشعر بتحولاته، مستعينا بآليات يعتقدونها تضيء وتحدد له (المسكوت عنه) وكان هدفه إعادة بناء الأسس التي تستند إليها القصيدة العربية في بناها العميقة وفي كيفية إنتاجها للدلالة. إننا ونحن

نقرأ الدراسة بأجزائها الأربعة لم نعثر على منهج واحد، فإلى أي حد كان هذا المنهج مثمرا؟ ثمة عدة تساؤلات يجيب عنها نقد النقد. وما هو المنهج الذي سهل له اختيار كل من البارودي وشوقي ومحمد بن إبراهيم والجواهري، ويصنفهم في التقليدية، وكل من خليل مطران وجبران والشابي وعبد الكريم بن ثابت ويؤطرهم في الرومانسية العربية، وكل من السياب وأدونيس ومحمد الخمار الكنوني ومحمود درويش ويدرجهم في الشعر المعاصر.

وإلى أي حد استطاع أن يضيء زخم نصوصهم جميعا؟

ويعلق الدكتور محمد الناصر العجيمي على هذا الكتاب قائلا: " قد لا نتجنى على محمد بنيس إذا قدرنا أن حظ النتائج التي ينتهي إليها في بحثه المستفيض المتصل ببنيات الشعر العربي الحديث من التوفيق ليس بأوفر من حظ أطروحته السابقة بكثير، إذ إننا لا نرى فيها جديدا عدا الانتقال المفاجئ بنا من مستوى إلى آخر ومن اتجاه إلى آخر ومن زمن إلى آخر، فلذا القارئ يجد نفسه إزاء فسيفساء من الأقوال والمفاهيم والنظريات الكثيرة متنقلا، بمقتضى ذلك من ابن رشيق إلى هايدجر والعكس... (5)

كما ندرج دراسات الدكتور صلاح فضل : شفرات النص، وأساليب الشعرية المعاصرة. ففي الكتاب الأول خصص فصلا كاملا لشعرية القصيد، وحلل مجموعة من نصوص البياتي وصلاح عبد الصبور وعلي الشرفاوي وحسن طلب، ومنها خرج بمجموعة من الملامح الأسلوبية في شعرية الحدائث متبعا في دراسته المنهج السيميائي معنا عنه في مدخل الكتاب واستحسن عند الناقد عدم المغالاة في الانبهار بالمصطلح واستغل آليات المنهج في البحث داخل أدق بنيات النص محاولا إضاعتها مع تحليل القدرة اللغوية عند الشعراء بهدم الجمل الشعرية وإعادة بنائها، ولكن هل استطاع أن يحيط بالنص الشعري من كافة جوانبه؟ ما يحمد عليه تطويجه للمنهج، فالبحث النقدي بالنسبة إليه، تجربة يخوضها مع النص الذي يتحرر من الفرضيات القبلية خاصة وأن البحث السيميائي ارتياد لمجاهل الدلالة.

وفي كتابه " أساليب الشعرية المعاصرة " حاول تطبيق المنهج السيميائي، مستفيدا من الرصيد الأسلوبي، انصب تركيزه العلمي على الأساليب الشعرية، بين أساليب تعبيرية من حسنة وحبوية ودرامية ورؤيوية وأساليب تجديدية تراوحت بين الاتجاهات الكونية والإشراقية، وفي تحليله للنصوص اعتمد على منجزات علم النص التي لا تبيح تقطيع النص إلى مقطوعات للاستشهاد والتطبيق، بل نقول بالتعامل مع النص في أبنيته الكبرى باستحضار القصائد كاملة، فمن الأساليب التعبيرية استعان بقصائد نزار قباني كنموذج للأسلوب الحسي والسياب للأسلوب الحيوي وصلاح عبد الصبور للأسلوب الدرامي والبياتي للأسلوب الرؤيوي واختار قصائد درويش كنموذج التحول بين كل هذه الأساليب، وفي الأسلوب التجريدي قدم قصائد أونيس وحدها، ومن الذين جمعوا في أشعارهم بين التعبير والتجريد اختار سعدي يوسف ومحمد الماغوط وعفيفي مطر.

لقد استطاع الدكتور صلاح فضل أن يصنف أشعار هؤلاء بوعي تطبيقي محللا ومستدلا، إلا أن السؤال المطروح: لماذا أشعار هؤلاء دون هؤلاء؟ فالمنهج السيميائي الذي وظفه لم يمل عليه كيفية الاختيار وهل استطاع الدكتور إضاءة كل تلك النصوص مع أنه اهتم بأدى جزينات كل نص؟ وإلى أي حد وفق؟ ومن النماذج النقدية العربية التي تحاول تطبيق المنهج التفكيكي جهود الدكتور عبد الله محمد الغدامي بالأخص في كتابه "الخطبة والتكفير" الذي مزج فيه بين الجانب النظري للشاعرية (وهو مصطلح استخدمه كمرادف للشعرية) ووقف عند جهود البنيوية والسميولوجية والتشريحية في تعاملها مع النص الأثبي، كما وقف عند الناقد الفرنسي (رولان بارت) مطولا ليتحدث فيما بعد عن نظرية القراءة، وفي الجزء التطبيقي حاول استغلال آليات التفكيك في دراسة الجمل الشعرية في نصوص حمزة شحاتة واعتمد المقارنة مع النصوص الجاهلية ليؤكد نتيجة نقدية استوحاها من تشریح النص، ومن تشریح النص

تكون الإضاءة بالجانب النظري مرة أخرى، كما وقف عند تداخل النصوص بين حمزة شحاتة والشريف الرصي.

والسؤال المطروح هل المنهج التفكيكي استطاع أن يضيء أدب حمزة شحاتة من كل نوافذه الجمالية؟

واستطاع الدكتور كمال أبو ديب أن يعن استفادته من المنهج البنوي في كتاباته النقدية "جدلية الخفاء والتجلي" و "الرؤى المقنعة".

ففي كتابه "جدلية الخفاء والتجلي" قام بتطبيق المنهج البنوي على النصوص العربية القديمة ويعن ذلك في العنوان الصغير (دراسات بنوية في الشعر).

نعثر في دراسته على البنوية الشكلانية، لقد قدم الناقد الصورة الشعرية من زاوية الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية، وهي دراسة في البنية.

كما قدم دراسة في فضاء القصيدة وحل قوائن بنوية لتطور الإيقاع الشعري في الشعر الحديث، وطبق المنهج البنوي على شعر أبي نواس وأبي تمام وفي حوصلة الفصول قدم فصلا يحاول فيه التأسيس لنظرية بنوية للمضمون الشعري.

لقد استطاع أبو ديب أن يجتهد في إضاءة بعض العناصر في بنية النص الشعري العربي القديم إلا أنه أغفل مغالاته في المصطلح البنوي دون أن يشرحه ويحدده، وفي الجري وراء الأشكال الهندسية التي يعيها عليه النقاد لأن العملية الإبداعية تفلت من التقنين.

كما يعيب عليه بعض النقاد طغيان الخطاب الإيديولوجي وكثرة ادعاء الريادة المنهجية المتزامنة أحيانا مع التجربة الأوربية والسابقة لها أحيانا أخرى، دون أن يكون هناك ما يثبت ذلك⁽⁶⁾

إننا في هذه العجالة نقرا قصور التأسيس لشعرية القصيدة وغياب نظرية شاملة لدراسة الخطاب الشعري العربي، نعكف على فهمها وفق أصولها وفروعها.

بحاول النقد العربي المعاصر أن يفكر في المنهج التكاملي، إلا أن هذا
تلحقه مزالق خطيرة قد تحول فضاء النقد إلى فوضى مصطلحات وفوضى
معرفية، نخلص إلى ما قالته (Mary Hesse): "إن السفر في التأويل الأدبي كما
(في البحوث) العلمية هو كل شيء وليس الوصول إلى أي شيء، وإذا كان هذا
التعبير يعكس نسبية (مؤقتة) فليكن ...".

" اللهم زمني علما "

- 1- د. سامي سويدان، في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، دار الآداب، ط1. بيروت 1989 ص18.
- 2- د.ميحان الرويلي و د.سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب 2002، ص273.
- 3- يراجع محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب 1989، ص40.
- 4- المرجع السابق، ص24.
- 5- محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث والمدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، ط1، تونس، 1988، هامش ص 554.
- 6- د.ميحان الرويلي و د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص397.

التفكيكية في مقاربة

الخطاب الروائي الجديد

د. فتحي بوخالفة

جامعة - المسيلة -

السيمية : دلالة الإشارة والحياد عن المسار :

إن تحول " رولان بارت" من الوصفية إلى البحث عن صيغة مناسبة لإيجاد مقاربات تحليلية للخطبات، لحظة حاسمة في الانتقال من البيئوية إلى السيميولوجيا، إذ بدأت مرحلة البحث والتأويل واستكناه المعنى بصورة لم تعهد من قبل، فبدأ بحث جبار في تفحص واستقراء ما كان يقصد إليه "فرديناند دي سوسير" عندما اصطاح على علم لم يظهر بعد بمصطلح "السيمولوجيا" من خلال إمكانيات وقوع الظواهر الاجتماعية والثقافية في نطاق إشارات. " يمكننا أن نتصور علما موضوعه دراسة حياة الإشارات في المجتمع، وسأطلق عليه اسم علم الإشارات، ويوضح علم الإشارات ماهية مقومات الإشارات، وماهية القواعد التي تتحكم بها، ولما كان هذا العلم لم يظهر إلى الوجود إلى حد الآن، لم يكن التكهن بطبيعته وماهيته، ولكن له حق الظهور إلى الوجود، وعلم اللغة هو جزء من علم الإشارات العام، والقواعد التي يكتشفها هذا العلم، يمكن تطبيقها على علم اللغة، ويحتل هذا الأخير مكانة محدودة، بين كتلة الحقائق الأنثروبولوجية⁽¹⁾. وهذا العلم الذي يدرس الدلائل (SIGNES)، وجدت إرهاباته منذ القدم، على اعتبار أن التفكير في مجال الدلائل امتزج بالتفكير في

الكلام ؛ وقد وجدت في التأمّلات اللسانية القديمة لدى الصين والهند واليونان والرومان، نظريات سيميائية ضمنية. ثم تطور المفهوم عبر القرون الوسطى، إلى أن ظهر مصطلح "السيميائية"، على يد الفيلسوف "جون لوك".

وخلال هذه المرحلة، اختلطت السيميائية بنظرية الكلام العامة وفلسفته، وقد أصبحت السيميائية اختصاصا مستقلا، مع أعمال الفيلسوف الأمريكي "بيرس" Peirce (1839-1914)، وتعتبر عنده إطارا مرجعيا، يضم كل نوع آخر من الدراسة، إذ يقول: "إني لا أملك أي موضوع - رياضي أو أخلاقي أو جانبي أو ميتافيزيقي أو ديناميكي ... إلا باعتماد المنهج السيميائي"⁽²⁾. إذ يشير إلى ضرورة دراسة العلامات ومستوياتها، في إطار المنهج المذكور. لقد تبنقت السيميائية عن ميراث مركب من اللسانيات البنيوية، ودراسة الفلكلور والميثولوجيا، ففالت من لكثير من المصطلحات النقدية والنحوية واللسانية والفلسفية، فاحتوتها وكيفتها مع إجراءاتها ومفاهيمها فطورت منها وغرت. فما كن من المعنين بالسيميولوجيا سوى أن قاموا بتحرير منهجياتهم من سطوة البنيوية بنقدها؛ فضلا عما دعا إليه "بارط" من أن الكتابة عن النص، ما هي إلا احتفال معرفي، وأن الخطاب حول النص لا يمكن أن يكون إلا نصا هو ذاته، " فقد بدأ الجميع ينظرون إلى أن النص غير منجز ما دامت قراءاته متواصلة، بل إنه في دلالاته يتضاعف مثل المتوالية الرياضية، تبعا لتعدد القراءات"⁽³⁾. وبذلك خضع كل شيء حسب السيميائيين إلى الشك والتحول وعدم الاستقرار على يقين بين. وحقبة اللااستقرار هذه تعود إلى جدل المناهج نفسها، التي لم تعرف استقرارا ولا ثباتا منذ فجر الحضارة وعصر الكتابة ابتداء من معيارية "أفلاطون" ووصفية "أرسطو" والمحاولة التوفيقية "لهوراس"، إلى جانب الصراع بين المادية والقطانية، والوضعية والتاريخية والتجريبية، فلا غرابة بعد هذا الجدل الواضح بين المناهج، أن تنتعش السيميائية والتفكيكية في أعقاب البنيوية، فهذا منطق الجدل المنهجي، وإمكانات طرائق التعبير عن الوجهات بين مرحلة وأخرى، وعصر وآخر. "وإذا كانت البنيوية بطولية في رغبتها في السيطرة

على عالم الإشارات التي يصوغها الإنسان، فإن مرحلة ما بعد البيئوية ساخرة وذات بطولة مضادة في رفضها أخذ هذه الادعاءات مأخذ الجد⁽⁴⁾. إلا أن هذه المرحلة ما هي إلا تبرير منطقي لسخرية النظرية البيئوية من نفسها، وإلا فكيف نبرر رواد البيئوية في مرحلة فكرية معينة هم أنفسهم يتصدرون مرحلة ما بعد البيئوية، وكأنهم يحاولون تقويم طرائق تفكير العقل؟... "فليست السيميولوجيا أو التفكير، أو الهرمونتيا بآخر المنهجيات، فلا بد أن تعقبها محاولات أخرى تنهض لوضع الأجوبة الجديدة على ما استعصى على تلك⁽⁵⁾ .

ومن المشككين في إمكانيات البيئوية، "جاك دريدا"، فاعتبرها حالة انقسام بين ما تعد به وما تنجزه وتحققه، وإذا ما تعلق الأمر بطم الأحياء واللسانيات أو بالأب، "فإن السؤال الذي يظل قائما هو : هل بالإمكان تحقيق كلية منظمة دون الأخذ بالاعتبار ما تهدف إليه، أو دون افتراض معرفة ذلك الهدف على الأقل؟ وإذا كان المعنى لا ينطوي على خاصيته المعنوية إلا ضمن أطر تلك الكلية، فكيف يتشكل هذا المعنى، إذا لم تتجه الكلية إلى قصد أو هدف تريد تحقيقه؟⁽⁶⁾.

والأكثر من هذا : كيف يمكن إيجاد علاقة ترابط ضرورية بالوعي؟. وإذا كانت ثمة بنى فهي ممكنة الوجود ضمن البنية الأساسية التي تنتج لتلك الكلية أن تتفتح وتقوم بنفسها، وبذلك يمكن إدراك المعنى المتوقع حصوله من خلال شكله المتحول.

أما "جوليا كريستيفا" فمن خلال تحديدها للنص كإنتاجية PRODUCTIVITE، تجطه يميل نحو وجهتين، الأولى تتمثل في النسق الدال، والثانية في المسار الاجتماعي الذي يسهم فيه باعتباره خطابا، وبحسب هذه الخصوصية التي يتميز بها النص، تسعى المقاربات السوسولوجية والجماليات الانطباعية إلى تأويله، "وهذا يستدعي ضرورة ميلاد علم جديد، كفيل بوعي هوية النص وتمييزه، سيكون هذا العلم الجديد هو "السيميولوجيا" التي تتعامل مع النص باعتباره أكثر من الخطاب، ويندرج ضمن عدة ممارسات سيميولوجية تنظر إليها ك: عبر لسانية⁽⁷⁾.

واعتبار النص إيدولوجيا من لدن " جوليا كريستيفا " من خلال تقاطع الممارسة السيميائية مع الملفوظات (المتواليات)، يحدد عمل السيميائية في دراستها للنص، " وبذلك فالسيميولوجيا تنظر إلى النص، من حيث خصوبته الإنتاجية، لا كمنتوج، ولكن كدليل منفتح ومتعدد الدلالات، عكس المقاربات التقليدية. وهي لذلك أيضا ستصبح تبحث عن تعدد الدلالات من خلال ما تسميه بـ " الدليل " SIGNIFIANCE " (8). فالسيميائية تتناول النص من منطلق دلالي، باعتباره منتوجا من خلال اللغة، كما أن السيميائية تتجاوز اللسانيات، " لسبب بسيط .. توضح كريستيفا، هو أن النص ليس مظهرا لسائيا، بمعنى أن دلالاته المبينة، لا تتقدم إلينا في إطار متن لسائي منظورا إليه كبنية مسطحة. إنه توليد (ENGENDREMENT) مسجل في هذه الظاهرة " اللسانية " وتبعاً لهذه العملية يعدو النص الظاهرة (PHENO- TEXTE) هو النص المسجل عن طريق الطبع (9).

كما تختلف " جوليا كريستيفا " عن " رولان بارط " بالرغم من تقارب الهدف بين الإثنين، فبارط " تجاوز مراحل نقدية، صقلت تجربته، " وإذا كان هناك ما يسم فترة ما بعد البينوية عند بارط، فهو تخليه عن الإبحاء ذات الطمية، ففي كتابه (مبادئ السيمياء) كان يرى أن بمستطاع المنهج البينوي تفسير جميع النظم الإشارية في الثقافة الإنسانية. ومع ذلك فإنه يعترف في النص نفسه بأن الخطاب البينوي نفسه يمكن أن يكون موضوعا للتفسير. ينظر الباحث السيميولوجي إلى لغته على اعتبار أنها خطاب من الدرجة الثانية يعمل بطريقة أولمبية على لغة موضوعية من الدرجة الأولى. وتسمى لغة الدرجة الثانية " باللغة الشارحة " METALANGUAGE (10). ويمثل " رولان بارط " ذاته مرحلة جديدة من مراحل ما بعد البينوية من خلال مقاله القصير " موت المؤلف " وفيه يرفض النظرة التقليدية التي ترى أن المؤلف أصل النص، ومصدر معناه، والمرجع الوحيد لتأويله. في النظرة الأولى يبدو هذا تناول وكأنه إعادة صياغة للعقيدة النقدية الجديدة المألوفة عن استقلال العمل الأدبي (

وضبطه الذاتي) بمغزل عن أساسه التاريخي والسيرى. فقد كان النقاد الجدد يرون أن وحدة النص لا تتمثل في نوايا المؤلف، بل في بنية النص نفسه، ومع ذلك فإن هذه الوحدة المكتفية بذاتها وابطها الخفية بمؤلفها، لأنها في رأيهم تمثل رأيا لفظيا معقدا (أيقونة لفظية) مطابقا لحسوس المؤلف عن العالم (11).

إن تجربة رولان بارط انتهت بالمقاربات الحرة بين النقد الصارم واللغة الشعرية، و تخطى مرتبة العالم اللغوي المحلل، و تنتهي "جوليا كريستيفا" بالقول: "التحليل السيميائي (السيمولوجي) الذي أنادي به لا ينتهي إلى الشعر. يبقى عالما شعوليا، مسلحا بأدوات صارمة لاستبطان ملامح الفكر وحميمياته، والمؤثرات التي تخضع لها إذا كتبت هناك طوباوية في الجسد-اللغة-المعرفة، فإن أبحاثي تتحول إلى فينومولوجيا معرفية انطلاقا من إشارات اللغة (12). إن فكريستيفا، يعنىها الكم الإنتاجي للنص، أي كثافته، فتسعى للإمساك بكثافته الإنتاجية وترك وظفته.

ويمكننا إضافة جهود فيليب سولير أحد مجموعة تل كال و الذي يمثل هو الآخر قطيعة مع البيئوية، كما أنه لا يعرف الثبات، شأنه بذلك شأن رولان بارط إذ راح يبحث عن مستوى جديد للغة أساسه التأمل في بنية الأسطورة، فاللغة حسب سولير "هي خارج التاريخ والسياسة والسوسولوجيا، إنها خلاصات مكثفة لحضور الفرويدية و جاك لكان وبياجيه وباشلار (13). وبذلك يعارض المنحى البيئوي بموروثه الوصفي، وحدوده المنطقية الساكنة.

لقد اتجهت البيئية اتجاهها بهدف إلى وضع قراءات منغلقة، و تأصيل نماذج بنائية محددة في الخطابات مكونة على غرار النموذج اللغوي، اعتقادا منها أن الخطابات تشكل سنتها الخاصة بها بعيدا عن القارئ، فجاءت السيميائية لتطوير طرائق منفتحة للقراءة على نقيض البيئية، فالنظام الذي يؤطر معنى مهدد نفسه بسبب من اتساع المعنى ذاته وعدم إمكانية احتوائه إلى الأبد، ولهذا كان لا بد من البحث عن كيفية يبدأ فيها المعنى بتقويض النظام

وتحطيم مرتكزاته، و التدفق في مسارب بكر غامضة، غير خاضعة لسطوة النظام وبالخصوص النظام اللغوي⁽¹⁴⁾.

وبتعبير آخر إن هوية المعنى تتحدد ضمن الاختلاف في تعريفه، وهذا يستدعي وجود إمكانات أخرى لصياغة هويته، باعتباره يستند إلى معاني أخرى وأزمنة أخرى، والآفاق التي تظهر فضائيا في لغة النظريات التفسيرية للظاهراتية، إلى جانب الظروف الخارجية التي هي ضمن المعنى نفسه.

التفكيكية: فاعلية التحول:

إن هذا التصور لقضية المعنى أو الدلالة، قاد إلى إثراء البحث السيميائي، فبدأت بذلك مرحلة "ما بعد البنيوية" أو ما يسمى "بالتفكيكية" على يد "جاك دريدا" و"فيليب سولير" و"جوليا كريستيفا"، الذين عنوا بالبحث في جوهر الأنظمة الفكرية والفلسفية واللغوية والأدبية، بغية كشف المعنى وهذا ما يؤكدته "وليم راي" بقوله: "إن هوية المعنى ضمن الاختلاف تتمثل في تعريفه، حتى إن إمكانية معانيه الأخرى في أماكن أخرى، وأزمنة أخرى، تصبح شرط هوية المعنى، والآفاق التي يستند إليها المعنى وتظهر فضائيا في لغة النظريات التفسيرية للظاهراتية، لا بد أن يعاد التفكير فيها، وتعد جزء من القيمة، فالظروف الخارجية إنما هي داخل المعنى: ولا يمكن أن يعنى المعنى إلا بفضل الخارج الآخر الذي يحتويه بوصفه إمكانية القيام بوظيفته⁽¹⁵⁾. ولم يعد النص الأدبي محل اهتمامهم، بل إن ما استأثر باهتمامهم هو الخطاب الفلسفي أو الديني أو الأدبي الشامل، الذي يتواصل خلال العصور، فهم ينطلقون من الشك ولا يعينهم الوصول إلى يقين، لأن صفة النص متحولة لا تستقر على مفهوم من المفاهيم، غير أن الشيء الواضح هو معرفة طرائق البحث.

وقد ظهرت أولى بوادر التفكيكية "deconstruction" عند "جاك دريدا" JACQUES Derrida، في دراسته عن "هوسرل" و"هيدغر"، وقبل ذلك فإن منهجه العام يستند إلى منهج "دي سوسير" في اللغة، وخاصة في نظريته الدال والمدلول، ولكن بعد أحداث الطلبة سنة 1968.

والتي وقف فيها كل من ليفي سترأوس و"لويس ألتوسير" موقفا سلبيا، هز مكائتهما الفكرية بدأ "ريددا" في نقد لاذع، وجارح في بعض الأحيان لهؤلاء البينويين، حتى أن البعض رأى فيه زعيما لتيار جديد يأخذ من البينوية ويتجاوزها في الوقت نفسه هو "ما بعد البينوية"⁽¹⁶⁾. وإن من أبرز الخصائص البينوية الفلسفية لدى "فوكو" و"ألتوسير"، إعلانهما عن موت الإنسان؛ بمعنى استبعاد دوره في مجال المعرفة المعاصرة. غير أن "ريددا" تحا منحنى آخر، فقد استفاد من البينوية في مجالها اللغوي، والدلالي والسيميائي، ولم يعن بإطلاق أحكام قيمية أو معيارية تتطرق بالإنسان ودوره في مجال المعرفة. وانطلق "ريددا" من نقد لفلسفة "هوسرل" وحدد موقفه من الفينومينولوجيا -الظاهراتية- بالصورة الآتية: "إن فلسفتي استمدت وجودها من أفكار هوسرل وهيدغر، وهيجل. كان من بين الثلاثة هوسرل أكثرهم تأثيرا علي، وبخاصة مشروعة لتفكير الميتافيزيقا الإغريقية، وهو من تعلمت منه المنهجية، وتشكيل الأسئلة، بيد أنني لا أشاركة موقفه العاطفي، وتعلقه بفينومينولوجيا الحضور وفي الحقيقة إن منهج هوسرل ساعدني على التشكيك في مقولة الحضور، التي لعبت دورا أساسيا في جميع الفلسفات، إن علاقتي بهيدغر لا تتماثل في الوجه المنهجي إنما في المفهوم الشامل المشترك للوجود، التماسك الوحدة في الأسئلة التي أثارها، خصوصا مقولاته في أنطولوجيا الحضور، ونقده للأفلاطونية، وقضية العلاقة بين اللغة والوجود، كل هذا كان يثيرني في هيدغر"⁽¹⁷⁾. وبغرض الاكتراب من ضبط مبديني لعمليات القراءة، أسس "ريددا" منظومة مقولاته الشهيرة، كالتمرکز حول العقل، والتمرکز

حول الصوت، والغراماتولوجيا، والاختلاف. إن "ريددا" قاريء جديد لا هو بفيلسوف بالمعنى المتعارف عليه، ولا هو بناقذ يتميز بتسلحه بروية فكرية وتاريخية، وهذا ما يجعل خطابه حول الأدب والفلسفة ذات طابع متميز عن كتابات شائعة، فيستحيل بذلك تصنيف هذه الكتابات في إطار خصائص الخطابات الأكاديمية الحديثة ففي الوقت الذي تكون فيه ذات إطار فلسفي معرفي لا

ترعوي أن تلقي مزيدا من الأسئلة عن الفكر واللغة والهوية ومواضيع أخرى تستأثر بمناظرات فلسفية؛ و الأكثر من هذا فإن تلك الخطابات تطرح أسئلتها، من خلال شكل حوارى نقدي مع نصوص قديمة، تمتد من "أفلاطون" إلى "هوسرل"، و "هيدغر"، إذ تبدو معنية بصورة طبيعية بتاريخ الفكر الفلسفي (18). إن الإطار الفلسفي، هو الإطار الأكثر ملاءمة لفكر "دريدا" لذلك اعتنى بتطوره وأبرز كشوفاته، فكان أحد الروافد الأساسية لثقافته وفكره، إلى جانب ميراث الإنجازات اللسانية والبنوية، وهكذا يمكن القول: إن "دريدا" طور منهجيته الخاصة، فنقلها من منطف البنوية لدراسة المنظومة الفلسفية والفكرية الغربية، فتوفرت لديه الوسيلة والموضوع والرؤية الجديدة المتخمة بالمعارف المترجمة.

إن "جاك دريدا" بفكره هذا حاول تطبيق "منهج التفكير" في بحوثه ودراساته الفلسفية وقد أنشأ عام 1975 مجموعة الأبحاث "gueph" لتدريس الفلسفة بهذا المنهج، والغرض من ذلك كله، نقد المؤسسات الفلسفية والمناهج الفلسفية المتبعة حاليا في فرنسا، بهدف بحث الحياة الفلسفية من جديد على أسس صلبة وفي هذا الأمر لا يوجد ما يثير، لأن "دريدا" ليس سوى خيط رفيع من امتداد فلسفي طويل في فرنسا، ذلك أن الفلسفة في فرنسا تعيش أزمة حقيقية كما يذهب إلى ذلك "جان لacroa" وهذا ما يفسر تجديدها المستمر والبحث عن أساق ومقولات استراتيجية جديدة وقاعة وليس "التفكير" سوى إحدى هذه التجديدات المستمرة.

إن "التفكير" من نظر "دريدا" يقوم على امتداد مسبق في الفلسفة الغربية على نقد ما أسماه "أفلاطون" بـ"ميتافيزيقا الحضور" القائمة على تثبيت فكرة الكينونة التي هي حضور في حد ذاته، يستند إلى مفاهيم فلسفية جزئية، كمفهوم الجوهر، والماهية، والوجود، والهوية، والوعي... وغيرها من المفاهيم الأخرى. وغرض "التفكير" إظهار مواطن التناص في فلسفة الميتافيزيقا كما أن "التفكير" ليس ترسيخا لمقولة موت الإنسان وجعل التفكير ينحسر في إطار

البحث عن مفهوم الذات، واعتباره حقلا للمعرفة؛ إنما هو نقد البراهين التي توصلت إليها المناهج التقليدية، وإرساء دعائم الشك في كل شيء وتفكيك بنية الخطاب على الرغم من تنويعاته، ومعاينة شبكته الدلالية.

الخطاب الروائي الجديد إثبات المشروعية :

لا تهدف من خلال هذه الدراسة المختزلة إلى إحداث نوع من المقارنة بين خطاب روائي تقليدي له تصورات الخاصة في تركيبته الشكلية، ومشروعية وجوده، في فترات زمنية متعاقبة، عايشتها الأمة العربية، عبر الإنكاسات والفجائع المتجددة عبر الأزمان. وبين خطاب روائي جديد، لا تعرف من خصوصيته، سوى أنه جاء لي طرح أسئلة متجددة ويحيل الثابت إلى متحول، ويضع المطلق قيد النسبية، ومحاولة تعرية عورات الواقع من خلال السعي إلى وضع إجابات متجددة للذهنية العربية، خوفا من السقوط في ربة الجاهل والمطلق الذي قد تطويه الأزمان المتعاقبة.

إن كلمة الجديد لا تتضمن حكما قيميا لصالح الرواية فحسب بقدر ماهي تعبير عن الظروف الواقعية الجديدة، التي سادت المجتمعات العربية في فترات لاحقة، ومن هذا المنطلق كان يتوجب الربط بين ماهو واقعي اجتماعي، وبين ماهو فني متخيل، حيث يصير الجديد اعتبارا من هذا التصور إشارة إلى المعطيات الحية التي عدت وليدة التغيرات الجديدة، والتي طبعت الإشكالات المطروحة على المجتمعات العربية في الآونة الأخيرة، هذه التغيرات كانت لها انعكاسات في جعل الرواية تتخذ تحولا جديدا من حيث الشكل والمضمون .

إن التزام الخطاب الروائي بمجرى التحول والانزياح عن أشكال سابقة، يفرض مراجعة سياق ثقافي محدد للذهنية العربية، ضمن ممارسات ثقافية معينة ونمط تقليدي خاص.

غير أن ذلك لا يعني الإجهاز على مرحلة ثقافية سابقة بكامل خصوصياتها ونصب محاكم تفتيش تحصي عليها مغالطاتها، وتصوبياتها، كما لا يعني الاندفاع،

في تقمص نظريات الغرب، وماتوصل إليه من مظاهر الجدة، ضمن سياقات ثقافية، تغنيه بمفرده من قريب أو من بعيد.

إن تطور الممارسة الثقافية في البلاد العربية، يضع تجربة الخطاب الروائي الجديد في سياقها الزمني الذي أنبسط به، وهذا ما يسمح لنا بالإقرار بأهمية التطور العقلي للمجتمع العربي.

إن السياقات الواقعية الجديدة، كان لها كبير أثر في صياغة رؤية مغايرة، وبلورة أسئلة جديدة، عما هو معيشي، وهذا مايفعل دور النقد، حيث لا يبقى يرشق بسهام النقد الإيديولوجي والأخلاقي، والوقوف على وظيفة الصيرفي، الذي يميز جيد القطعة النقدية من رديئتها، بمعنى آخر: ينبغي على النقد في الوقت الراهن، إثارة أسئلة جديدة وقضايا ذات قيمة، حول الرواية والثقافة والمجتمع بل حتى حول النقد نفسه، من خلال السعي لاكتساب أدوات ومناهج أخرى، تصوغ له مشروعيته الجديدة ضمن الواقع الثقافي الراهن.

تحديد البدايات الأساسية :

إن التحولات الثقافية الحاصلة في المنظومة العربية، مكنت التجربة الروائية الجديدة من تحديد بداياتها التأسيسية والتي تعود إلى عصر النهضة، أو مايسمى بلعبة المناقفة الحاصلة بين الشرق والغرب، غير أن المسألة، كانت تسير بخطوات حلزونية ونيدة، بغض النظر عن تسجيل محاولات التفهقر، في العديد من المواقف، في وقت استطاع فيه النص الشعري، مع نهاية الأربعينيات، تغيير مجراه والسير في اتجاه آخر .

والقضية لا تبدو ذات أبعاد متشابكة بقدر ما تعود إلى طرح إشكالية الأصل والتأسيس. ففي الوقت الذي تزخر فيه المنظومة الثقافية العربية بدواوين فطاحل الشعراء، كانت النصوص الروائية والمسرحية تسجل غيابا كليا في سياق الإبداع، مع التحفظ ببعض مايشابهها، كالمقامة، وألف ليلة وليلة...، وبذلك كانت الرواية العربية دائمة البحث عما يحقق نوعيتها التي كان يلهيها عنها، أحيانا اتخراطها في الواقع الاجتماعي، وهي غير مكتملة الأدوات والتقنيات!! مع

التأكيد على إمكانية استثناء، بعض التجارب الأصلية، التي تؤكد طول الرحلة، التي قطعتها الرواية العربية، بين محمد المويحي، "حديث عيسى بن هشام" المجسدة لتطرق الخاصة بمحاكاة الأنماط الفنية الأوروبية، ونجيب محفوظ ويوسف إدريس، وحناء مينة... والمجسدة لتجارب معيشية ترتجف في قبضة المدنية الكبيرة، باحثة عن قيم وتعاليم مثالية، تعيد للإنسان إنسانيته بعد أن خلقتها مواصفات هجينة، متداخلة كتداخل البنات الاقتصادية والاجتماعية الفاقدة لمحور نموها وحركيتها.

ومن جانب آخر، لم يكن النقد، يخرج عن أسئلته الجاهزة، التي تفرضها الممارسة الأدبية المتعلقة بوظيفته (النقد)، لم تكن تتجاوز القوالب النصية الجاهزة في التعامل مع التجربة الروائية الجديدة، لأنه لم تكن له سابق تجربة في إقامة علاقة معرفية بين الكتابة والكتابة، بمعنى بين النص المكتوب وطبيعة بنائه، والخصائص البنوية لتمثل البنى التكوينية فيما بينها .

إن الأساق التطورية الجديدة، التي هيمنت على الواقع العربي، جعلت الفكر النقدي، يتجاوز الإطار التقويمي الذي ميزته الخلفيات الإيديولوجية والأخلاقية، إلى طرح أسئلة معرفية جديدة، على الرغم من محدودية التصور السائد للأدب، وذلك راجع إلى معطيات عديدة، يتداخل فيها ما هو اجتماعي بما هو ثقافي .

و إن محاولة تجاوز المنظور "الفيلولوجي" (اللغوي) إلى المنظور التكويني في التعامل مع الظاهرة الأدبية، أخذت تبدو من خلال البحث، في المكونات الداخلية للتجربة الإبداعية، من غير التطرق إلى السياقات الثقافية الخارجية، التي صيغت ضمنها التجربة، وهذا ما يؤكد البنوية الشكلية، أو البحث في العلاقة بين ما هو متعلق ببنية النص الداخلية والسياق الخارجي، وفي هذه الحال لا مناص من الخوض في المفهوم القائم بين ما هو فكري إيديولوجي وبين ما هو إبداعي .

إن جملة هذه التحولات، كان لها مبررها في سياق فكري اجتماعي، مثقل بالهزائم والإحباطات، لتلتبس وظيفتها المشروعة في إعادة مراجعة الواقع وبناء

نسق فكري جديد، مناف للأساق الفكرية التي عاشت الانتكاسات والتراجعات، وإلى حدود يونيو 1967، كانت المجتمعات العربية بنموها المتفاوت تبدو أشبه ماتكون في مسيرتها بالبطل التراجيدي اليوناني، السائر دائما في طريق محفوف بالمخاطر والانهيار، لكنه يأمل في اثبات أمل غيبي يحميه من المفاجآت الموجهة. لذلك كانت الوظيفة الأساسية المنوطة بالنصوص الروائية الجديدة، متراوحة بين وصف الإنسان في علاقته بقوى القهر والحرمان، والتساؤل الحامل لنبرات مشككة في هدير الكلمات وبريق الشعارات .

ولعل ظروف الواقع الجديد الذي عاشته الهزيمة، في مختلف المناحي، يضعا أمام خيارات حرجة، بحيث هل نقبل بترديد الجاهز؟!.. أم يستطع وعينا استيعاب الظروف الجديدة؟!.. ربما لو عدنا إلى قراءة واقعا الجديد .

تشويه للبناء، أم تسويغ فني؟!...

تحقق تجربة الخطاب الروائي الجديد، اتزياحا عن المؤلف السردي، من حيث الروية، أو من حيث للتشكيل الجمالي للمتخيل السردي، وليس من الممكن حصر خاصيات التجربة الروائية الجديدة، في زمرة من النقاط، باعتبار أن البحث ينبغي له أن يقوم على نماذج تطبيقية تكون بمثابة الشاهد على ما يمكن أن يسجل .

غير أن صفة التشويه لا ينبغي لها أن تحمل حكما معينا، من شأنه إعطاء صورة سلبية للتجربة الروائية الجديدة، إذ لا يتعدى مدلولها الوظيفي، غير إحداث المفارقة، بين ما هو سالف وما هو طاريء .

إن تشويش المتواليات السردية، أبرز ما يميز الخطاب الروائي الجديد، حيث أن الرواية الكلاسيكية تقوم على استقامة المتواليات السردية في عمود واحد، يرتبط من خلالها السابق باللاحق، إذ لا يمكن فهم ما يأتي إلا من خلال ما سبق، فالمتواليات السردية المشككة للمتن الروائي، لا ينبغي لها أن تفهم، إلا ضمن بنية لغوية كلية، متناسقة تسودها علاقة الترابط بين أجزائها.

في حين لا يشتغل الخطاب الروائي الجديد على قصة بعينها، يحكمها منطق خارجي وسياق سردي واضح، وهذا ما يمكن أن نجده في رواية "مصرع أحلام مريم الوديعة"، لواسيني الأعرج⁽¹⁹⁾ التي تضعنا منذ الوهلة الأولى أمام لوحة باتورامية، تبدأ أحداثها من زمن واحد ونقطة واحدة، وهذا الزمن الذي يشكل مساحة الرواية، الفاصل بين مكان ارتشاف الراوي لقهوته وتلقيه لقطعة سكين باردة من لندن سفيان الزجويتي، و وصوله الى صديقه الوحيد في المدينة "حميد"، الذي ينصحه بالذهاب الى أقرب مستشفى.

إن هذا الزمن، هو زمن ذاكرة البطل المتحررة من عوامل القمع ومحامق التفتيش، و زمن الوعي المنتهات الذي يسوده سفيان الزجويتي، المتسرب إلى تلافيف مخه والممارس لسلطة الرقابة على البطل، إلى جانب تفاصيل جسد المرأة التي أحبها وأتعبت ذاكرته المنهوكة، والذي عد في نظر الراوي حلمه ومستقبله التاريخي، ويقاوم من أجله للعودة الى دفته وممارسة نزقه الطفولي .

إن التشكيل البنوي لهذه الرواية، لا يكتسب مشروعية وجوده إلا من خلال التفاصيل الصغيرة التي زخرت بها، إضافة إلى الكم الهائل من التناقضات والقضاءات المتداخلة فيما بينها، فكان الأنسب المضي الى استخدام لغة تؤكد الذاكرة التاريخية للبطل، و الميزات الأسطورية للتراث الثقافي، الذي صيغ في إطاره النص.

والشيء نفسه أو يشبهه نلاحظه في رواية التفكك، لرشيد بوجدره⁽²⁰⁾، إذ يشعر المتلقي، وهو يتابع صفحاتها بنوع من الانفصام غير العادي في السياق اللغوي، إلى جانب تفكك الأبنية، وتواتر الأقواس الشارحة، والجمل الاعترافية والرموز . كل ذلك جعل الراوية تتسم بنسيج مفكك لم يألّفه القاري .

وتشويش البناء السردي، يتبعه تشويش آخر في البنى الداخلية للرواية، حيث لا نلمح الحركة التصاعدية للزمن التي تنمو بنمو الأحداث وتطورها، في مسار خطي، إذ صرنا نلاحظ منطقاً زمنياً يحاول تجاوز الروتينية، و أشكال الأزمنة المتعارف عليها (ماض، حاضر، مستقبل).

وذلك بالانتقال فيما بينها وتداخل صيغ الخطاب، إذ يمتزج ما هو تاريخي بالواقعي
بالنفسى بالمتخيل ... وتشويه الفضاءات والأحداث، يعود الى تعدد الرؤى في
الآنا الساردة، فعدم إدراك المكان، لا يعطي صورة متكاملة له في المتخيل
السردي، والشئ نفسه بالنسبة للأحداث، حيث تبقى الآنا الساردة، نقطة مهمة
في فضاء معتم، لا تعي موقعها من الزمان والمكان. هذا النقص في الوعي،
يحدد مقدار إدراك المتلقي للمكونات البنيوية للخطاب الروائي الجديد .

إن انفتاح التجربة الروائية الجديدة، عما هو نسبي، والتخلص من الجاهز
تجعل مسار الخطاب، يأخذ تلوينات مختلفة، وهذا ما يؤكد تداخل الخطابات، و
تلك خاصية جديدة من خصائص التجربة الروائية. إذ يستوعب الخطاب بنيات
سرديّة متعددة بمنظورات سردية متناقضة: الديني، السياسي، التاريخي،
المسرحي، الشعري ... ويعود ذلك الى انفتاح النص، لاستيعاب مثل تلك البنى
المتناقضة من حيث الشكل والمضمون لتقوم بوظائفها البنيوية، لتشييد الخطاب
وإنشاء التشكيلة الجمالية لمكوناته.

واعتباراً من هذه النقطة، أصبح الخطاب الروائي يشكل خصوصية فنية من
حيث تمكنه من استيعاب بنيات خطابية ومحاورتها، وهذا ما نلاحظه على سبيل
المثال في رواية "عرس بغل"، للطاهر وطار⁽²¹⁾ التي تؤكد زمن انهيار
الاشتراكية، على المستوى الوطني والدولي، وعدم استطاعة البرجوازية
الصغيرة صناعة الثورة بمفهومها الطبقي من غير إهمال، أن الرواية من الناحية
الدلالية، رمز لعلاقة الإنتاج في العالم الرأسمالي، من خلال ثنائية المستغل
والمستغل، وتعتبر المرأة فاتن القيمة في العلاقة الانتاجية، الى جانب الطفيليين
المهمشين، غير أنهم بطريقة أو بأخرى يمارسون الاستغلال.

ومن منظور مناقض هناك نوايا طيبة إصلاحية طوباوية، تربص خلف
مقدسات الدين، مثلما هو الشأن بالنسبة للحاج كيان، فجاءت الرواية لتقول إن
هذا الفساد لا يمكن أن يصلح إلا من قبل المستغلين أنفسهم، وما عداهم فمجرد
إصلاحيين يقيمون عرساً عقيماً .

وعلى النقيض، نلاحظ سيادة ماهو شعري في رواية تجربة في الصق⁽²²⁾ التي تؤكد سلبية الإنسان الإيديولوجي بلغة شعرية تصويرية يتداخل فيها ماهو واقعي، بما هو مهووس بطباع المجاتين، وهذا ما يفسر ظاهرة الغموض، ووجود إحالات ثقافية عديدة، على هامش المتن الروائي. وجميع تلك البنيات الخطابية المتقاسمة للخطاب الروائي لا تبدو جزئيات دخيلة، بقدر ما تسهم كعناصر بنوية في التكوين الكلي للخطاب .

تطور صورة البطل الروائي

لا نود عرض تصورات حول مايسمى بالشخصية الروائية، كما أننا لا نحبذ طرح مفاهيم نظرية تتطرق بهذا الموضوع. ومهما كانت التأويلات يبقى البطل الروائي المحرك للأحداث على صعيد المتخيل السردي. غير أن المفارقة تبدو واضحة من خلال التطورات التي اكتسبها، عبر تتابع النصوص الروائية .

فالبطل الروائي لم يعد كبطل السير والملاحم المحقق للنصر والخلود، بقدر ما صار متولجدا لأداء وظيفة جمالية بعينها، تتمثل في تصور مجتمع جديد، تتخلى فيه الرواية عن عهدا الملحمي، المستوعب للصعود البرجوازي، كما كان الحال في الغرب بل لتحقيق وظائف جمالية أخرى تضمن لها الانفتاح على مختلف الأشكال التعبيرية، الملاحقة لمشاهد السقوط المفجع والراصدة لانهيار الطروحات والهويات والأرمنة المتداخلة المكتسبة لمعانيها في تخصيص الفضاءات. و من هنا تكتسب صورة البطل ميزة الجدة، المتمثلة في الوعي المتحدي للصمت، و المسائل عما تخفيه كتل الجليد، هادفة إلى تحقيق التغيرات في البنيات والعلاقات وأنماط الوعي والسلوك، لتجديد الرؤيا وخوض معركة الصراع، للمراهنة على الواقع والحياة .

وإن كانت محاولة الرهان الجديد، تبدو صعبة، فعمق المسألة لا يكمن في المفاضلة بين شيء وشيء بل في محاولة استيعاب الجديد وتمثله كشرط تاريخي واجتماعي، يمكننا من تجاوز طروحات الماضي مع المحافظة عليها والعبور إلى الأفضل، المائل وراء الفعل المستمر.

وإن اتسم البطل الجديد بالسلبية والتفوق في غياب المدنية المادية شأن بطل الرواية الأوروبية، فلا ينبغي تفسير ذلك بلعبة المناقفة بين الإثنين، لأن رؤية البطل الاقتصادية والاجتماعية تنحو المنحى نفسه الذي نحتة النهضة الغربية، رغم تباین النتائج. وهنا يطرح السؤال حول فاعلية الثقافة في الفترة الاستعمارية، من حيث التمهيد لتأسيس رؤى جمالية تتبع من منابع متباينة، تتقاطع فيها التصورات المثالية بالمفاهيم والجدلية .

ولا يكتسب البطل صفة للواقعية من حيث مواجهته لظروف الحياة العصرية الطارئة، وإنما بمدى كسبه للرؤية الجديدة التي تساعد على تأطير الواقع وفهمه له، ومدى استيعابه للطموحات النظرية وترابطها مع التصورات الجمالية والإيديولوجية الحاملة لمؤشرات التجاوز والرؤية الواقعية العميقة، المجسدة لما يختلج في الذات الفردية والجماعية والمحقة للتعرية اللازمة للواقع، وإبراز إشكالية القوة الشعبية التي غيبت أصواتها زنازين الخوف والوصاية السلطوية الأبوية وبذلك يكتسب البطل صفة الفعالية والتحول بمعارضته للواقع السلبي الخالي من الحركية والتطور ومحفزاً لأسباب التحول والإبداع المستمر .

أفق الانتظار

أمام التحولات المستمرة التي يواجهها التاريخ الأدبي، يبقى على الأدب أن يحيط نفسه بمختلف الضمانات الأساسية التي تقدمها مسلمات التحليل الشكلي، من حيث إن الألب هو مجرد نصوص قوامها كلمات. ومجانبة العلاقة القائمة بين المؤلف والنص، وتحويلها الى علاقة بين النص والقارئ، لتحقيق فعل القراءة الذي يخرج النص من حالة الإمكان إلى حالة الإجاز، ذلك أن العمل في تصور نظرية التلقي ... يمتلك قطبين أحدهما فني، وهو النص كما أبدعه المؤلف أي كبنية فرضية والثاني جمالي، وهو تلقي القارئ له، أي أن بنية العمل الافتراضية تحتاج إلى قراء يحققونها، لتكتسب صفة العمل.

إن ظاهرة الغموض وتغيب المعنى الذي امتازت به الرواية الجديدة، نتيجة الانزياحات التي تحققت، تحقق صفة المفارقة، بين الخطاب الروائي التقليدي

والخطاب الروائي الجديد. ويكتسب الغموض في هذه الحال، صفة إيجابية إذا كان يهدف إلى تحقيق رؤى جمالية فنية، أما غير ذلك فهو تبديد للفعل الثقافي. لذلك فمادية العمل الأدبي، ترتفع بالقارئ الذي يحققها، باعتباره لا يحمل دلالة جاهزة وإنما يكتسب دلالة جديدة، لدى كل قراءة جديدة.

فجمالية التلقي تفترض وجود أفق انتظار، يبني على معرفة المتلقي المسبقة بخصوصية العمل المقروء، بمعنى الإحاطة بالميزة الرئيسية التي تميز نمط إمكانيّة التركيز على غرض أدبي معين فعلى سبيل المثال: تلقي القارئ لقصيدة غزلية في العصر العباسي، تختلف عن تلقيه لقصيدة من النوع نفسه في العصر الحالي، إضافة إلى درايته بالأشكال والموضوعات التي ميزت أعمالاً سابقة للعمل الذي سيتلقاه .

وينتظر القارئ وهو يتلقى العمل أن يكون مستجيباً لأفق انتظاره، بمعنى انسجامه مع المعايير الجمالية التي تصوغ تصوره الخاص للأدب، في الوقت الذي يسعى فيه المؤلف إلى تحقيق انزياح عن أفق انتظار المتلقي، فالذي يقرأ رواية تنتمي إلى الخطاب السردي التقليدي ذو خطية السرد وترابط الأحداث فيما بينها، فإنه يشعر بالارتياح والرضى لأنها تتسجم مع معايير الجمالية، لكن القارئ نفسه، إذا حاول قراءة رواية تنتمي إلى الخطاب الروائي الجديد، فإن أفق انتظاره يخيب ويبقى القارئ الذي يجمع بين النكاء والمرونة، هو الذي سيذعن لهذه الرواية الجديدة، التي ستعلمه أشياء أخرى، مما يؤدي إلى تغيير أفق انتظاره.

وفي خضم هذه الانزياحات الجديدة تدعو "جمالية التلقي" إلى إعادة صياغة نظرية جذرية في تناول العمل الأدبي، من حيث البحث عن العلاقة الحوارية، التي يمكن أن تقوم بين العمل الأدبي والقارئ بمتقضى الأثر الذي يحدثه العمل في القارئ، إذ لا يكتسب قيمته الجمالية إلا إذا حقق انزياحاً عن أفق انتظار القارئ، أما إذا استجاب لأفق انتظاره فهو عمل مبتذل .

إن الرؤية السردية الجديدة للخطاب الروائي تفرض طريقة جديدة للتلقي ومنهجية مغايرة في تناول، بحيث تؤكد عجز المناهج النقدية السالفة في الدراسة لغياب البنى الفنية والجمالية في النص وهذا لا يؤكد عدم فاعلية المناهج الجديدة إذ أن محاولة تغييب الشيء يغري بمحاولة وضع الأصابع عليه. والتجربة الروائية الجديدة، وهي في هذا المجرى المتحول رغم البطء، والتعثر والانقطاع أحيانا تواجهها إمكانية إثبات المشروعية أمام الخلفية النصية التقليدية من حيث القدرة على التطور والاستمرارية لخلق قيم جمالية جديدة، تبرز تحولاتها بطريقة تغير الوعي المسعد وهو التحدي نفسه الذي يمكن أن يواجه النقد على الصوم من حيث مواكبة هذا التحول والإسهام بوعي نقدي، يتعامل بفتتاح مع الأسئلة بغرض تحقيق الانتاج المعرفي وتدقيق أوائه ومفاهيمه، وإعادة النظر في أساليبه ومناهجه.

- 1- فرديناندي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة يونيل يوسف عزيز، دار أفلق عربية، بغداد 1985، ص 34.
- 2- t.v.todorov et. o.ducrot : dictionnaire encyclopédique des sciences du langage édition du seuil, paris 1972.p 113.
- 3- د|عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص 26.
- 4- رمان سلنن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة، سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفاروس للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 1996، ص 110.
- 5- د|عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص 26.
- 6- المرجع نفسه، ص 27.
- 7- د|سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز العربي ببيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ص 19-20.
- 8-julia kristévra : sémiotique, recherche pour une semanlyse édition du seuil paris 1969 page 218.
- 9- د|سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 20.
- 10 - رمان سلنن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي ص 114.
- 11 - المرجع نفسه ص 114.
- 12 - فؤاد أبو منصور، النقد البنوي الحديث، دار الجيل، بيروت 1985، ص 347.
- 13 - المرجع نفسه، ص 324|325.
- 14 - د|عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، ص 30.
- 15 - وليم راي، المعنى الأدبي، من الظاهرانية إلى التفكيكية، ترجمة يونيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد 1988، ص 161.
- 16- عمر مهيل، البنوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص 245.

17-Richard kearney,modern movements in européen philosophy,great - britain,manchester university,press,1986 page 114.

نقلًا عن معرفة الآخر (مرجع منكور)، ص 34

18- norris: théoryand pratice, london and New York methuem ,1982 page 13 Christopher

نقلًا عن معرفة الآخر (مرجع منكور)ص36.

19- واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة-رواية - دار الحدائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، الطبعة الأولى.

20- رشيد بوجدرّة، التفكك رواية - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى 1982.

21- الطاهر وطار، عرس بغل رواية- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د/ط. د/ت.

22- الطاهر وطار، تجربة في الشق رواية-مكتبة الاجتهاد، الجزائر، الطبعة الأولى، 1991.

حكاية بنت السلطان أنموذج للتحليل

مقاربة سيميائية

بن سالم حورية

جامعة - تيزي وزو -

مقدمة منهجية:

لقد عرفت العلوم الإسانية، في عصرنا الحديث، تطورا مذهلا في مجال تحليل الخطاب الأدبي الذي ظلّ سنوات عدة حبيسا في نطاق العلاقات النبوية الداخلية للأثر الأدبي الذي كانت أطروحات النقد القديم تعتمد عليها، إذ يرجع النصّ إلى كاتبه ومحيطه (وحدة الزمان والمكان والمؤثرات أي ثلاثة نين)، ليغو النصّ، في ظلّ هذه الرؤية الضيقة، مجرد وثيقة تحتاج هي الأخرى إلى وثائق أخرى، بغية شرحها وتأويلها وفكّ مغاليقها ورموزها، بينما أضحي مفهوم مصطلح الخطاب، في ظلّ النقد الأدبي العالمي، أداة إجرائية لتحليل بنوي وعلامي ودلالي للأثر الأدبي بالنظر إليه ككيان مستقلّ، قائم بذاته، وفي علاقته بمنتجه ومنشئه ومتلقيه وبالنصوص الغالبة عنه. يمثل الخطاب الأدبي جهازا تنظريا أنتجته مجموعة النشاطات المعرفية المتنوعة وأدوات منهجية متباينة.

سنسعى، من خلال معالجتنا للخطاب الأدبي الشعبي، إلى توضيح المفاهيم وتأصيلها، لتحقيق مشروع معرفي يعمل على تحقيق حداثة الدراسات الشعبية. وقد راعينا، في تحليلنا لخطاب النصّ الشعبي، التسلسل السردى المبني على العلاقات السياقية، ثمّ ننتقل إلى استجلاء العلاقات الثنائية الضدية التي يتضمنها النصّ الذي نعتمد تحليله. يمثل نصّ الحكاية المراد تحليله هنا تنابعا للأحداث في

مستوى التظاهر، وهذه الأحداث مجتمعة تشكل، بدورها، المعنى العميق للرسالة المضمّنة.

بادئ ذي بدء، نشرع في تقطيع نصّ الحكاية إلى مقطوعات، وكلّ مقطوعة يتمّ تقطيعها إلى متواليات، وكلّ متوالية إلى وظائف، ثمّ ننتقل إلى دراسة الشخوص بالنظر إليها في علاقتها ببعضها البعض مما يتيح لنا فرصة الوصول إلى استجلاء النظام الذي يعمل على انبثاق الأنوار الغرضية والعلامات المتبادلة بين المشخصين. ونستعين هنا بخطاطات توضيحية.

يمثل نصّ حكاية "بنت السلطان" ملفوظا مؤدى عن طريق وحدات توزيعية محددة، يتمّ تقطيعها إلى وظائف ومتواليات. ونقصد بالوظيفة فعل الشخصية منظورا إليه من حيث دلالاته على نمو الحدث القصصي وتطور الحكمة، وهي تمثل أبسط وأصغر وحدة مقطعية في الحكاية، تسهم في خلق مشهد قصصي متكامل الجوانب يقابل التوالي المنطقي لثلاث لحظات متتابعة: ما قبل | أثناء | ما بعد. ونحذو في ذلك حذو "فلاديمير بروب" في تعيين كلّ وظيفة عن طريق مراعاة وجهة نظر البطل، وكذلك "كلود بريموند" في تعيينه كلّ وظيفة عن طريق مراعاة وجهات نظر باقي شخصيات الحكاية.

ثمّ ننتقل إلى استخراج الأنوار الغرضية بهدف تمييز علاقة الأفعال بالشخصيات لسبب هو أن فعل وظيفة ما يصعب، بل يستحيل أن يحدّد إلا بالنظر للشخصية المستفيدة. تتضمّن كلّ وظيفة غرضا يشكل محورا دلاليا ذا قطبين تتجاذبهما علاقة تضاد يتوسطهما عنصر ثالث يكون متصلا بهما ومنفصلا عنهما في آن واحد يعمل على تحقيق الوظيفة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن إنجاز مسار وظيفة ما مرسوم للحظتين هما لحظة التضاد وزواله، كما تسجل الوساطة حضورها في هذا التحليل؛ ونمیز عادة بين صنفين من الوساطة، إذ ثمة الوساطة التي تتحقّق في مستوى كلّ متوالية حتى تسمح بالمرور من الحالة الافتتاحية إلى الحالة النهائية، وثمة الوساطة بين الدورين الغرضيين المتضادين في مستوى كلّ وظيفة عن طريق ظهور طرف

ثالث يكون في علاقة اتصال بهما وانفصال عنهما في نفس الوقت ينهي تحقيق الوظيفة.

أما عن تصنيف الوظائف، فيمكن إراجها في مجموعتين محورتين هما على التوالي: الوظائف الإجازية والوظائف الحالية. تقوم الأولى بتغيير الوظائف تحقيقا لسيرورة الفعل القصصي ودوراته، وتمثل الثانية توقف سيرورة الفعل القصصي وبلوغه وضعا شبه نهائي، وهو وضع يتميز عادة بالاستقرار النسبي من شأنه أن يفتح أو يخلق مسارا أو جملة من المسارات الفعلية، وهي أشبه الوظائف التي تؤلف الموقف الافتتاحي والموقف الختامي في النصوص الشعبية الشفوية؛ ويتم تحديد الوظائف اعتمادا على نتائجها من حيث تطور حبكة نص الحكاية.

أما عن علاقات الأنوار الغرضية، فتوصف حسب الملامح المميزة للشخص التي تدخل في تكوين كل متالية، وحسب القيم الغرضية التي تحملها أو تتبناها كل شخصية حتى يتسنى لنا تحديد التضادات فيما بين هذه القيم وذلك طيلة المسار السردى للحكاية، ويتم تحديد الأنوار الفاعلة في المسار السردى للحكاية انطلاقا من حزم العلاقات التي تصل كل شخصية ببقية العناصر الأخرى في الحكاية وتوزيع الوظائف والأنوار الغرضية في متواليات يكون من منظور التسلسل الزمني والبناء المنطقي لنص الحكاية نظرا لأهميتهما في استجلاء مضمون الرسالة داخل النص الحكائي.

أما عن اقتفاء دلالة المتواليات التي تشكل بدورها الحكايات الفرعية لنص الأم، فيتم عن طريق تقصي الأنوار الغرضية وشبكات علاقاتها المتبادلة للوصول إلى تعيين النظم الاجتماعية والثقافية للوسط الذي نمت فيه الحكاية ككل.

كما لا نغفل سبر أغوار الصور والتجسيدات التي صورت عن كذب القيم والمعاني المشككة للرسالة التي تضمنتها الحكاية، وكذا محاولة الكشف عن السياق الإدراكي الذي يمدنا بتصوّر خاص بالجانب المعرفي حيث التعرف على النظرة إلى العالم التي ضمنتها الخطاب المسرود، وكذا محاولة التنقيب عن

السياق النفسي - الاجتماعي لأنه يزوّدنا بالحالات والتحوّلات النفسية وتبيان
علاقتها بالنظام الاجتماعي الذي شخصه كخطاب.

نصّ الحكاية "بنت السلطان"

أمودج التحليل

- المسار السردي:

* وقائع الحكاية:

- كان لسلطان بنت فائقة الجمال، كان الفتيان والرجال يهابون والدها
ولا يتجرأون على القدوم إليه ليطلبوا يدها للزواج.

- تقدّم إليه رجلان، أحدهما وسيم ومغفل، وثانيهما قبيح ونكي.
ارتضت لنفسها الوسيم المغفل أما السلطان فلم يرض باختيارها.

- في يوم من أيام يناير، اصطحبت الفتاة الرجلين إلى السوق وقد
امتطت حصتا لشراء رأس ثور مقبل الحصان وحمولته، قبل الوسيم في حين
استكر النكي القبيح للفرار. اهتدى النكي إلى حيلة تمكّنه من استعادة الفتاة.

- واصلوا سيرهم إلى أن جنّ الليل عليهم ثمّ طلب الجميل الوسيم من
صاحب أحد المنازل أن يبيتهم الليلة، فاستضافهم عنده. وفي الصبح الباكر،
حين استعدوا للرحيل، منعهم صاحب المنزل وطلب منهم أن يتخلّيا عن الفتاة
ثمنا لقضائهم تلك الليلة عنده، فتنازل زوجها عنها. غضب النكي ثمّ لجأ إلى
حيلة مكنته من استرجاع الفتاة.

- واصلوا سيرهم وطريقهم إلى أن خيم الظلام عليهم، وقد لمح الوسيم
منزلا وسط غابة، فأصرّ عليهم أن يبيتوا تلك الليلة داخله. وما هي إلا لحظات
قليل حتى أقبل "واغزن"، صاحب المنزل. فرح واستبشر خيرا لرؤيته تلك الفتاة
الجميلة. باتوا ليلتهم ثمة، وفي الصباح، حين استعدوا للرحيل، طلب الغول
منهما أن يتنازلا له عن الفتاة، فقبل زوجها شرطه. اهتدى النكي القبيح إلى
حيلة مكنته من تخليص الفتاة من الغول.

- وأخيراً، تخلت الفتاة الجميلة عن الرجل الوسيم لتتزوج بالذكي القبيح؛ فرح أبوها للخبر السار وعمت المسرات الجميع.

- التحليل:

بعد أن تعرضنا للمسار السردي بإحصائنا لوقائع الحكاية تمهيدا لتجلي الخطاب، تبين لنا أن المتواليّة التمهيدية تتأسس على برنامج سردي تحقّقه الأطراف التالية: السلطان، البنت، الرجل القبيح المنظر والذكي والرجل الوسيم والمغفل. يمثل الرجل الذكي القبيح المنظر ذات الحال وذات الفاعل في آن واحد وبنت السلطان موضوع - قيمة. نلقى الرجل القبيح الذكي في ملفوظ الحال البنني يعاني من انفصاله عن بنت السلطان، ونراه في ملفوظ الفعل تمكن من إنجاز الفعل واتصل في النهاية بالبنت وأفلح في استبعاد الرجل الوسيم المغفل الذي تخلى وتفصل عن الفتاة الجميلة ليفسح المجال للرجل القبيح المنظر والذكي أن يتصل بها، وهو ما يجسدّ الجزاء الذي ناله كل طرف مشارك في الفعل.

أما البرنامج السردّي الثاني الذي تمت الإشارة إليه أعلاه، فقد حقّقه ذات الفاعل (الرجل القبيح المنظر الذكي)، ويمثل هنا عنصر المعرفة (كشيء - قيمة) نابع من ذات الفاعل نفسها (الدكاء كمساعد)، وقد قام عامل الدكاء بدور المعارض للرجل الوسيم المغفل، إذ عمل على إعاقة وصل الرجل القبيح المنظر والذكي بينه وبين بنت السلطان، وبذلك يكون البرنامج السردّي قد أسهم في تشكيل كيان ذات البطل وأبانت القوة الموجهة للفعل: تعويض النقص فرضاً للذات باعتبارها علاقة ذاتية ما بين الأفراد ذات تشكيلة إنسانية، إذ كان ينطوي على أهلية الفعل، فخلق الشعور بالدكاء في ذات الفاعل الرغبة في الفعل وكان وراء قناعته بوجوب الزواج ببنت السلطان مهما كلفه ذلك من متاعب وصعاب ومهما طال الزمن أو قصر. وصار ذات الفاعل متمتعاً بالشعور بوجوب الفعل

والرغبة في إنجازها والقدرة على تحقيقه ومعرفة كيفية التصرف في المواقف التي تعرض سبيله.

وفي النهاية، تمكن الرجل القبيح المنظر النكي أن يحقق مشروعته، إذ تمثل الجزاء، في نهاية المتواليّة، في إشباع رغبته وهو الزواج من بنت السلطان الفتنة الجمال في نطاق علاقة المرسل بذات الفاعل، تمّ الاتصال بينه باعتباره ذات حال وبنت السلطان باعتبارها موضوع قيمة. ونلاحظ هنا أن ذات الحال وذات الفاعل تتحدران وتتبعان من نفس الشخصية القائمة بآجاز الفعل (الرجل القبيح المنظر النكي).

أشار "جوزيف كورتيس" إلى شروط تحقيق ذات الفاعل في الوظائف الإجرائية مشروعها وهي كالآتي:

$$ف \cap ش \cap (و | ر) + (ق | م)$$

وإذا جئنا لتطبيق هذه الشروط على ذات الفاعل الرجل القبيح المنظر النكي، نلغيه في علاقة اتصال مع الشيء المرغوب فيه وهو الزواج والافتران ببنت السلطان، وهو أيضا في علاقة اتصال مع الرغبة، إذ نجد لديه رغبة جامحة في امتلاك بنت السلطان، كما له القدرة والمعرفة في كيفية الحصول عليها، إذ يخلص البنت وزوجها الشاب الوسيم المغفل في كل مرة من المأزق¹.

* - تنبيه:

ف: الفاعل - ش: الشيء المرغوب فيه - و: الواجب - ر: الرغبة -
ق: القدرة - م: المعرفة
∩: علاقة اتصال.

1 - Voir Joseph Courtès, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, France, 1980, p. 70.

سمحت هذه النتيجة للسلطان أن يحقق ذاته من جديد ويعترف لابنته على جودة اختيارها للرجل المناسب، كما حققت ذاتها هي الأخرى لأنها اكتشفت أن الجمال وحده غير كافٍ إن لم يتوَجَّ ربه بنكاه وفتنة، فقد علمتها تلك المواقف الصعبة التي عاشتها مع الرجل الوسيم لولا تدخل الرجل القبيح المنظر في كل مرة لإفقادها وإفقاد شرفها أن كل ما يلعب ليس بذهب خالص. ويتبين لنا أن جميع هذه المواقف تمثل تأويلاً لقيمة ما أنجز في المسار السردي لنص الحكاية، ونال كل واحد من الفواعل جزاءه، على حسب النور الذي أذاه وأنجزه. ويمكن توضيح البنية الفاعلية للموالية المحللة بالترسيمية التالية التي تحدد أطراف الفعل السردي باعتباره فاعلين يقوم كل واحد منهم بإتجاز نور غرضي تفرضه طبيعة البناء الحكائي:

الزواج (مرسل) _____ موضوع القيمة _____ الأسرة (مرسل إليه)

النكاه (مساعد) _____ الرجل القبيح (ذات الفاعل) _____ الرجل الوسيم (معارض)

ويمكن توضيح وضع كان معكوساً في البداية ثم أعيد لحالته الطبيعية في النهاية بالخطاطة التالية:

$$\frac{\text{ما قبل}}{\text{ما بعد}} \cong \frac{\text{وضع معكوس}}{\text{وضع طبيعي}} \cong \frac{\text{نقص}}{\text{قضاء على النقص}}$$

وقد عبر ليفي ستروس¹ عن هذا الانتقال بمعادلة تسجل عملية الوساطة التي تنقل موقفاً إلى موقف مغاير له وهي¹:

¹ - Voir Claude Lévi – Strauss, Anthropologie structurale, Plon, Paris, 1974, p. 252.

$$F_x(a) : F_y(b) \cong F_x(b) : F^{a-1}(y)^1$$

ولكي نوضح أكثر هذه المعادلة نرد كل رمز لما يدل عليه في نص حكاية بنت السلطان^١: فنجد أنه في الموقف الأول $F_x(a) : F_y(b)$ يمارس الشاب الوسيم المغفل (a) في كل مرة اتخاذ القرار الأحادي (F_x) فيأخذ صورة $F_x(a)$ ، في حين أن الشاب القبيح الذكي (b) يتعرض لتسلط الشاب الوسيم المغفل (F_y) فيأخذ بذلك صورة $F_y(b)$ ، في حين نجد أن الشاب القبيح الذكي (b) يصير يمارس على الشاب الوسيم المغفل (a) التسلط بفضل ذكائه في تخلص وإنقاذ بنت السلطان من المتاعب التي يسببها لها زوجها المغفل، فيأخذ صورة $F_x(b)$ ، في حين نجد أن الشاب الوسيم صار منزوع القرار، فيأخذ صورة $F^{a-1}(y)$. وعليه، سلبت منه وظيفة اتخاذ القرار الأحادي وتهميش الطرف الثاني لئضاف إليه صفة المهمش. وعلى هذا المنوال نلاحظ أنه وقع تبادل في الموقع، إذ أضحي الشاب القبيح الذكي يمارس وظيفة اتخاذ القرار، في حين غدا الشاب الوسيم المغفل مهمشا، لا قرار له، وأصبح تهميشه قيمة مضافة عليه وليست وظيفة. وهكذا نخلص إلى أن حالة الاستقرار الأخيرة تمثل مرحلة جديدة في بنية المتوالية تختلف عن المراحل السابقة.

نلاحظ أن المتوالية جاءت مركبة من ثلاث مراحل، تبدأ بحالة توازن، حيث كان السلطان يحيا حياة مستقرة مع عائلته، وتنتقل إلى حالة اختلال في التوازن حينما ارتضت بنته الزواج بالرجل الوسيم المغفل وامتعت عن الاقتران بالرجل القبيح الذكي، وتنتهي بحالة توازن جديدة كما نعلمه أنها انفصلت عن الشاب الوسيم المغفل واتصلت بالشاب القبيح المنظر الذكي، أي أنها تقوم على استقرار، فاضطراب، فاستقرار.

¹ F - الوحدة الوظيفية - x, y : القيمة الوظيفية - a, b : القيمة المضافة على الوظيفة.

وهو النموذج الذي رأى تزفيتان تودوروف: ((أنه يمثل الحد الأدنى لأية قصة، فتبدأ بقوة ثابتة تهزها قوة أخرى بطريقة ينجم عنها فقدان التوازن المبدئي، ثم لا تلبث أن تأتي قوة ثالثة في اتجاه معاكس لتعيد التوازن مرة أخرى، فيتكون النموذج بذلك من خمسة وضعيات، التوازن، عملية التغيير، انعدام التوازن، العمل على استعادته، التوازن الجديد))¹.

أما فيما يخص تنظيم المكان والدلالة الاجتماعية للحكاية، فقد تذكر الحكاية أن الشابين ينتميان إلى عالم الريف، والقصص الشعبي لم يتح فيها الفرصة للشباب الوسيم أن يجتاز عتبة قصر السلطان ليتذوق وينعم بنعم أهل القصر لا شيء إلا لأن السلطان لم يرض به صهرا، مما جعل البنت، تحت تأثير وسحر جمال الوسيم، تنفصل هي الأخرى عن عالم السلطة الأبوية لتتصل بعالم السلطة الذاتية الغرامية، إلا أن هذا الانفصال سيزول بنهاية ملفوظ الحكاية حينما تكتشف أن ملح الجمال لم ينفعها ولن ينفعها في حياتها، إذ قامت باستبداله بملح الذكاء لأنه عنصر الحياة ما دامت هناك حياة. وهكذا تنفصل بنت السلطان عن الشاب الوسيم لتتصل بالشباب الذكي ويلجان عتبة القصر برضا السلطان وتعم المسرات الجميع. وهكذا يكون الشاب القبيح الذكي قد ثار لنفسه وللسلطان وذلك بإبعاد الشاب الوسيم من بنت هذا الأخير لأنه وقف حائلا دون تحقيق رغبته. وهكذا انتقل الشاب القبيح المنظر الذكي من فضاءين في وجوده الكينوني: يمثل الفضاء الأول مصدر عدم الرضا والسخط، إذ كان يشعر بالدونية، ويمثل الفضاء الثاني مصدر رضا لأن الشعور بالدونية والظلم تحول إلى انتصار بطولي.

وقد ضمن القاص الشعبي خلف المسار السردي للحكاية، رسالة مبنوثة وهي أن الزواج في منطقة الحكاية (المجتمع القبائلي) يعتمد قيمة الجمال الجسدي من طول ورشاقة ورقّة وبشرة بيضاء وشعر أشقر. وقد أثبتت الحكاية

¹ - Voir Tzvetan Todorov, Poétique du prose, Éditions du récit, pp. 51-83.

أن هذا المعيار غير كافٍ إن لم يتَّوَجَّ صاحبه بخلاق ونكاه وفضيلة، لأنَّ الجمال الجسدي مآله الزوال عكس الجمال النفسي الذي يبقى ببقاء صاحبه.

أما عن الدلالة النفسية للحكاية المحلَّة فتكمن في شعور السلطان بعدم الرضا بسلوك ابنته حينما ارتضت لنفسها الزواج بالشَّابِّ الوسيم المغفل لأنَّه يعرف أنَّ هذا الاختيار تابع عن اللاوعي واللاضَّح، ولم يكن صادرا عن وعي وتبصُّر وحكمة ممَّا أثار شجون الوالد واعتراه القلق والخوف على مصير بنته الجميلة، ولأنَّه يعي تمام الوعي أنَّ الجمال إنَّ الجمال إنَّ لم يزيَّنه النكاه أضحي طعاما بلا طعم ومكسبا مآله الزوال السريع. ظلَّت نفس السلطان يسيطر عليها الخوف من بداية المسار المردي للحكاية إلى نهايته، إلاَّ أنَّه عرف مسارا مغايرا لما كان عليه وحلَّت به المكيمة وزال النَّقص عندما بلَّغته ابنته أنَّها تزوجت من الشَّابِّ القبيح الذكي فقتلته حينذاك الفرحة وعمَّ السرور الجميع.

مقاربة موضوعاتية لتحليل نص شعري

أحمد شنة أنموذجا

د/أحمد حيدوش

المركز الجامعي - البويرة -

توطئة :

إذا كان العمل الفني بصورة عامة، والأدبي منه بصورة خاصة، خطابا من الأنا (الذات) إلى الآخر (الموضوع) في سلسلة من الأصوات ينبثق من خلالها المعنى تدريجيا. فإن العديد من الأعمال الأدبية، خاصة الشعرية منها، يحضر فيها الضمير "أنا" بصورة ملفنة للنظر، بل إننا نكاد نجزم أن ما يلفت النظر في النص الشعري هو حضور الضمائر بشكل مكثف، ومن ثم فإن تحليل النص الشعري انطلاقا من الضمائر المستخدمة فيه يكشف باستمرار عن مركزية الذات على الرغم من تحولات الموضوع، ويوضح إشكاليات الأنا في تعاملها مع الآخر بآليات رمزية. حيث يظهر الكون في النص الشعري ميدان معركة كبرى يتصارع فيها الأبطال من أجل تحقيق غاية أو غايات، وغاية الشاعر دائما هي الحفاظ على روح الحياة وجوهرها كما تتراءى للذات الشاعرة.

من هنا فإن الضمائر علامات نصية جديرة بالاهتمام، فالشاعر على امتداد نصوصه، يتحدث دائما عن نفسه بضمير المتكلم ولكنه يتحدث عنها أيضا بضمير المخاطب تارة وبضمير الغائب طورا، بل قد يوظف الضمائر نفسها للحديث عن الآخر، ولذلك نجد بين هذه الضمائر تنازعا، لكننا من الممكن أن نميز الضمائر الدالة على الشاعر من الضمائر الدالة على الآخر ومن ثم اكتشاف الذات والموضوع أو الأنا والآخر، وذلك ما يسعى إليه هذا الفصل في شقيه: النظري والتطبيقي.

يقوم هذا الفصل، كما يتجلى من عنوانه، على مصطلحين أساسيين هما: الأنا والموضوع، والمعروف أن هذين المصطلحين يستخدمان في حقلين مختلفين هما حقل الدراسات النفسية وحقل الدراسات اللغوية والأدبية، ومن ثم سوف أقوم في مرحلة أولى بمحاولة تحديد مفهوم هذين المصطلحين، ثم في مرحلة ثانية سوف أقوم بدراسة الحقل الدلالي للأنا والموضوع كما يتجلى في الشعر، وسأقتصر هنا على مجموعة شعرية جزائرية بعنوان "زنايق الحصار" للشاعر أحمد شنه. ثم في مرحلة ثالثة سوف أتعرض إلى العلاقات القائمة بين الأنا والآخر (الموضوع) من خلال السياقات المختلفة التي وردت فيها هذه العلاقات لتحديد المعنى الذي يؤول إليه النص.

1- في مفهوم الأنا:

أ - الأنا بوصفه مصطلحا نفسانيا:

يرى التحليل النفسي الفرويدي أن الأنا قد نشأ تحت تأثير العالم الخارجي الواقعي من الهوى، وهو يعمل وفقا لمبدأ الواقع، ومهمته الأساسية هي حفظ الذات وينهض بهذه المهمة فيما يتعلق بالأحداث الخارجية بتخزين الخبرات المتعلقة في الذاكرة ويتجنب المنبهات المفرطة عن طريق الهرب، وبالتصرف في المنبهات المعتدلة عن طريق التكيف، ويعمل التعديلات المناسبة في العالم الخارجي وفقا لمصلحته الخاصة، والأنا يطلب اللذة ويتجنب الألم.

ويتصف الجزء الداخلي من الأنا الذي يشمل خاصة على العمليات الفكرية بأنه قبل شعوري وهي خاصة يتصف بها الأنا وحده، بمعنى أن هذه العمليات يسهل انتقالها إلى الشعور وأن تعبر عن نفسها بواسطة وظيفة الكلام التي تصل العادة الموجودة في الأنا بآثار الذاكرة المختلفة عن الإثارات الحسية، ومن مهام الأنا تجريد لبيدو الهوى من طاقته الجنسية بالتسامي بها، ويعزى إلى هذا التسامي ميراثنا الثقافي وأعظم ما لدينا من قيم ومعايير وأخلاقيات وتربية واختراعات علمية ونظريات، ويخدم الأنا مبدأ الواقع لهذا السبب وينتصر لغرائز

الحياة على غرائز الموت، وينهض ممثلاً للإيروس في الأنشطة النفسية ويسلك عن رغبة حقيقية في أن يحيا وأن يكون محبوباً¹

وبدل استخدام فرويد لهذا المصطلح على أنه لا يستبعد من مجاله أيا من الدلالات المرتبطة بمصطلحات الأنا أو ضمير المتكلم² من جهة، وأن الأنا لا واع في جزئه الأكبر من جهة ثانية.

من هذا المفهوم تبدو أهمية الأنا من حيث تخزين الخبرات المتعلقة في الذاكرة، وكذا دوره في عملية التسامي التي هي أساس الفنون والآداب وكل ما هو ثقافي، وكذا انتصاره لغرائز الحياة، ومن ثمة تجسيده لرغبات الحب والكراهية.

ب- الأنا بوصفه عنصراً في البنية التخاطبية للنص:

إذا كانت القصيدة رسالة ما بين "مرسل" و "مرسل إليه" وإن العلاقات التخاطبية فيها تنتظم في جمل تبعاً لأنواع كالضمائر وظروف المكان والزمان كما يؤكد ذلك اميل بنفينايس³ فإن "تعيين علاقات التخاطب في الكلام الشعري بعد تعيين "هويات" الذين يتبادلون الكلام"⁴ فيه، تبدو ذات أهمية خاصة من حيث فهم طبيعة الأنا أو الذات الشاعرة وتظهر الآخر أي الموضوع الذي توجه إليه الرسالة التي تحمل رغبة ما .

لقد وجد بنفينايس في الضمائر العربية: تصوراً صائباً للعلاقات بين الأشخاص⁵ "من حيث تسميتها بمتكلم، مخاطب، غائب. وعليه فالضمائر تقوم مقام الأشخاص العاديين وتتوب عنهم في دورة التخاطب.

بيد أن بنفينايس يقطع سلفاً: "سبيل التوهم بين الشخص واضع النص وبين المتكلم فيه، وبين وقائع حياة واضع النص وبين ما يشير إليه النص من إحالات إلى الواقع خارجه، فيتحدث عن "واقع النص" على أنه واقع مخصوص تحدده طريقة التكلم فيه⁶.

وتتحدد طريقة التكلم فيه عموماً " في كونه ينتظم بين ثلاثة ضمانر هي المتكلم والمخاطب والغائب على أن الأولين منها يختلفان عن الثالث في أنهما يعينان في التكلم الشخصي، فيما يعين الضمير الثالث غير الشخص. كما أن العلاقة بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب علاقة " ذاتوية" أو فردية تقيم تعارض بين شخصين " أنا وأنت."

يعان بنفينيست " هوية" أو سمات كل ضمير فيذهب أبعد في تحديداته عندما يتوصل إلى القول إن العلاقات بين الضمير الأول والثاني " أنا، أنت" تشير، في أن، إلى شخص متضمن في التكلم، وإلى خطاب عن الشخص هذا. و"أنا" النص تعين المتكلم فيه، وتفرض كذلك قولاً على نفقته أو ذمته. أما فيما يتعلق بضمير المخاطب، فهو غير معين إلا بتسمية المتكلم له، ولا يمكن التفكير في حاله إلا انطلاقاً من وضعية يفرضها المتكلم نفسه. فالأنا في النص ترسل، إذن، قولاً صوب المخاطب، هو بمثابة صفة أو نعت له أو ما يتم التأكيد عليه فيه.⁷

إن استخدام الضمير " أنت " في الشعر إجراء تحويلي للموضوع " الآخر" وذلك لتنزيل ذلك الآخر ضمن سياق القصيدة حتى لا يبقى قائماً بالخارج. هذا الإجراء التحويلي نراه يتقاطع مع تصورات بعض الفلاسفة الذين تعرضوا بإشاراتهم إلى ذلك الآخر أمثال: بيار M. BUBER ولوفيناس LEVINAS، هذا الأخير الذي يرى أن: " العلاقة القائمة بين " الأنا و" الأنت" تعني الوقوف في الوضع يكون مقابلاً لوضع ذلك الكائن الذي بقي بالخارج، فضل متجذراً في غريبته، محافظاً عليها مع الاعتراف به على هذا النحو من الوضع الذي هو عليه دون محاولة في اختزاله ضمن دائرة ما هو معلوم"⁸

ويؤكد رولان بارت (R.BARTHES) على أهمية الضمير ومكانته بقوله: "إن ضمير الغائب ضمير شريز. إنه اللا ضمير، إنه يغيب ويمحو آثار الحضور (...). أما بالنسبة إلي، فالآخر لا يتحول إلى مرجع. أنت تظل دائماً أنت، ولا أقبل أن يتكلم الآخر من موقع الأنت"⁹

ويرى نونتمشار أن " ضمير المخاطب " أنت " يمكن له أن يستعيد حضور
"الآخر" مع المحافظة على تعدده وعنفه.

فللدلالة عن مفهوم " المرسل إليه " هناك صورتان مختلفتان في شأنه .
فهو إما الآخر الصغير المشابه أي التخاطب العادي وإما هو الآخر " الكبير "
البعيد عنا، ذلك المختلف، إنه المجهول الذي ينأى عن قبضة اللغة عندما تشرع
في ملاحقته فتبقى جذريته دون مطامحها الإدراكية¹⁰

وقد حاول "لوجون" بحث الكيفية التي يتمظهر بها تطابق المؤلف
والسارد، ثم طرح السؤال بشكل مغاير، فتساءل: من هو "ضمير المتكلم"؟
(أي من يقول من أكون؟)، وقد حاول الإجابة على هذا السؤال بعرض
رأيه انطلاقاً من رأي "بنفنيست" الذي يتحدد "ضمير المتكلم" عنده عن طريق
تمفصل مستويين "

1 - الإحالة: حيث يؤكد أنه ليس للضمائر الشخصية (ضمير المتكلم|ضمير
المخاطب) إحالة إلا داخل الخطاب في فعل التلفظ نفسه، ويشير "بنفنيست" إلى أنه لا
وجود لمفهوم "ضمير المتكلم"، وأن ضمير المتكلم يحيل دائماً إلى الشخص والذي
ندركه من فعل كلامه نفسه.

2 - الملفوظ: حيث تشير الضمائر الشخصية للمتكلم إلى تطابق ذات التلفظ
وذاات الملفوظ، هكذا إذا قال أحد: "ولدت بتاريخ" فإن استعمال ضمير المتكلم
يؤدي، عن طريق تلفظ هذين المستويين، إلى مطابقة الشخص الذي يتكلم مع
الشخص الذي ولد.

ويعلق "لوجون" على ذلك بقوله: "غير أن ذلك لا يجب أن يدفعنا إلى
الاعتقاد بأن أنواع المعادلات المحققة على هذين المستويين متماثلة: فعلى
مستوى الإحالة (الخطاب الذي يحيل إلى تلفظه الخاص) يكون التطابق
مباشراً، يدرك ويقبل من قبل المتلقي باعتباره فعلاً، أما على مستوى الملفوظ،
فإن الأمر يتعلق بعلاقة بسيطة ملفوظة، أي بادعاء مثل باقي الادعاءات، يمكن
أن نصدق أو نكذب" ثم يتساءل بعد ذلك: هل الطفل الذي ولد في مستشفى معين،

في مرحلة لا يحمل عنها أية ذكرى وأنا تشكل شخصا واحدا؟ ليصل إلى القول: إنه من الأساسي تمييز هاتين العلاقتين المختلطتين في استعمال "ضمير المتكلم" لأن عدم تمييزهما، هو الذي أقدم أكبر خلط في إشكالية السيرة الذاتية / ويطرح لوجون "القضية من زاويتين:

الأولى: إذا كانت تحليلات "بنفنيست" تنطلق من حالة الخطاب الشفوي، ويمكن في هذه الحالة أن نعتقد بأن إحالة ضمير المتكلم لا تطرح أي مشكل: إن ضمير المتكلم" هو ذلك الشخص الذي يتكلم وأنا، في وضعيتين محاورا أو سامعا. لا أجد أي ضرر في التحقق من هوية هذا الضمير. ورغم ذلك يؤكد لوجون "بأنه توجد سلسلتان من الحالات الشفوية، يمكن أن يطرح فيها التطبيق مشكلا:

أ - الاستشهاد: وهو الخطاب داخل الخطاب: حيث يحل ضمير المتكلم للخطاب الثاني (المستشهد به) إلى حالة تلفظ هي نفسها ملفوظة في الخطاب الأول (تميزه الرموز، العارضات، الهلالان، المزدوجتان إلخ) عندما يتعلق الأمر بالخطابات الملفوظة. و (التبر) في الخطاب الشفوي. لكن في حالة اللعب المسرحي فمن يتكلم بضمير المتكلم؟ يمكن للوضعية المسرحية أن تؤدي وظيفة المزدوجتين. لكن لا ينبغي أن ننتبه: فليس الشخص هو الذي يحدد "ضمير المتكلم" بل ربما هو الذي يحدد الشخص، بمعنى لا وجود لشخص إلا في الخطاب.

ب - الشفوي عن بعد: الهاتف، الحديث عبر الباب، أوفي الليل، ويزداد صعوبة عندما يكون الصوت موجلا في الزمن (التسجيل، المنياح). التلفظ إن لم يكن المصطلح الأخير للإحالة.

الثانية: إذا كان "بنفنيست" يشير إلى أنه لا يوجد مفهوم "ضمير المتكلم" إنها ملاحظة صحيحة إلى أبعاد الحدود، إذا أضفنا أنه لا يوجد أيضا مفهوم "ضمير الغائب" وأنه بطريقة أعم لم يحل أي ضمير إلى مفهوم معين، ولكنه ببساطة يؤدي وظيفة ترتكز على الإحالة إلى اسم أو إلى ذات قابلة لأن يشار إليها باسم.

وعليه يقترح "لوجون" تنويج تحليل "بنفنيست" بمقترحين هما:

أ - يحيل ضمير المتكلم إلى متلفظ تحقق الخطاب الذي يذكر فيه الضمير، لكن ذلك المتلفظ هو نفسه، قابل لأن يشار إليه باسم (سواء تعلق الأمر باسم نكرة، محدد بطرق مختلفة، أو باسم علم).

ب - يأخذ التعارض مفهوم / لا مفهوم معناه في تعارض اسم النكرة واسم العلم (وليس في تعارض اسم النكرة والضمير)¹¹ وينتهي "لوجون" إلى القول: ليس المؤلف، إنن، مجرد شخص. إنه شخص يكتب وينشر، ولأنه متواجد خارج النص وفي النص، فإنه يعتبر صلة بين الاثنين¹².

2- في مفهوم الموضوع :

أ- الموضوع بوصفه مصطلحا نفسانيا:

تطرح فكرة الموضوع (objet) في التحليل النفسي من ثلاثة جوانب رئيسية:

1. باعتباره متلازما مع النزوة فيه ومن خلاله تحاول النزوة الوصول إلى هدفها، أي إلى نمط معين من الإشباع. وقد نكون هنا بصدد شخص كامل أو بصدد موضوع جزئي، كما قد نكون بصدد موضوع واقعي أو موضوع هوائي.

2. باعتباره متلازما مع الحب أو مع الكراهية: حيث تقوم العلاقة موضع البحث عندها ما بين شخص كلي أو ركن الأنا، وبين موضوع مستهدف هو ذاته أيضا باعتباره كليا (شخص، كيان، مثل أعلى أو خلافة).

3. أو بالمعنى التقليدي الذي يبناه علم النفس وفلسفة المعرفة فيطرح متلازما مع الشخص الذي يبرك ويعرف: إنه ما يبدو متصفا بخصائص ثابتة ومستمرة تتمتع بحق الاعتراف العلم بها من قبل جميع الأشخاص، وتلك بصرف النظر عن الرغبات والآراء الفردية¹³.

ويعرف في علم النفس بصورة عامة بأنه ذلك الشيء الخارجي أو الشخص الذي يتجه إليه الفعل أو الرغبة إبراكا أو نزوعا أو وجدانا، فهو كل ما يقابل الأنا أو الذات¹⁴.

ب. الموضوع بوصفه مصطلحا نقديا :

وصلت حركة ما عرف في العصر الحديث بالنقد الموضوعاتي (نسبة إلى الموضوع) أوجها في الستينات من هذا القرن على أيدي نقاد كبار يقف في ظليعتهم جان ستاروباتسكي، وجان بيار ريشارد، وباشلارد وجان بول وبيير، وسواهم. ويلاحظ من الناحية الإيديولوجية أن الموضوعاتية جمعت بين الوجودي والماركسي والظاهراتي والفرويدي ألخ في بوتقة واحدة هدفها أن تؤسس لنفسها اتجاها منفصلا عن الإيديولوجيا إلى حد كبير، وهذا لا يعني أن النقاد الموضوعاتيين يجمعهم منهاجا واحدا بل الذي يجمعهم هو اتجاه عام وضمن هذا الاتجاه نجد مجموعة من المناهج تكاد تمتد في علاقات شخصية مع كل ناقد، ولكن القاسم المشترك بينهم جميعا هو محاولة إيجاد نقد موضوعاتي مهما تعددت مناهج البحث عن الموضوع. وبالعودة إلى التراث العربي نجد أن الموضوع ورد قديما بمعنى الشيء الخفي المضمّر، وبمعنى الخلق والإبداع والنسج والتنضيد، ولعل أهم ما تضيفه المعاجم العربية الحديثة إلى هذا المعنى هو أن الموضوع هو المادة التي يبني عليها المتكلم أو الكاتب كلامه¹⁵ لكننا نجد الدارسين العرب المحدثين يستخدمون مصطلح الموضوع في مقابل : (objet, thème, sujet, motif) التي تعد مصطلحات لها مغاها الخاص إلى حد كبير. ولكن مع ذلك يمكن القول إن الذي يجمع بينها هو كونها مادة تقبل التكرار في العمل الأدبي وهي بمثابة الخيط الذي ينظم العمل الفني وبوجهه.

هذه الفكرة هي التي دافع عنها جان بول وبيير، مؤكدا أن الفعل الإبداعي في مجمله يمكن أن يفهم منه على أنه تعديل أو تغيير لا متناه لموضوع واحد أوحد، بحيث يكون المقصود من كلمة موضوع خبرة وحيدة أو سلسلة من الخبرات المتناظرة التي تشكل وحدة والتي تترك منذ الطفولة في لاوعي الفنان وفي ذاكرته بصمة لا تمحي.

3 - التجليات النفسانية اللسانية في الخطاب الشعري (زنايق الحصار

أمونجا)

أ - التعريف بالمجموعة:

زنايق الحصار هو العنوان الذي اختاره الشاعر أحمد شنه لمجموعته الأولى التي صدرت عن شركة الشهاب في نهاية 1989. يجمع الديوان بين دفتيه تسع عشرة قصيدة، كلها عمودية نظمها الشاعر في الفترة ما بين 1987 و1989. وقد نشر جزءا منها في الصحافة الوطنية. والقصائد تحمل العناوين التالية: بطاقة هوية - زنايق الحصار - العبور - صلاة الغربان - القلب والدليلز - أنبياء الطين - هل ستبقى عاشقا - رسالة إلى آخر الشهداء - نجاة - لهاف البحر - غبار امرأة - لا تصلبوا الشعراء - رماد الحب - رسالة إلى الغد - نقوش - الغيم والصلصال - نثرثة الكهف - صرخة التناكر - موت الصفصاف. وهي موزعة سنويا على النحو التالي: 5 قصائد سنة 1987.

9 قصائد سنة 1988

5 قصائد سنة 1989.

والملاحظ أن الشاعر كان أكثر إنتاجا خلال سنة 1988 وأن أكثر الشهور إبداعا عنده هو شهر جاتفي. ونظرة أولية على قصائد الديوان تكشف عن هاجس يحاصر مخيلة الشاعر ترتسم أبعاده عبر خيوط الثورة والألم والقلق والضيق والتمرد في عالم اتقطع فيه الحبل السري الذي يربط الإنسان بالله وبالكون، وفي خضم ذلك كان على الشاعر أن يصرخ وأن يصرخ في محاولة لإسماع صراخه إلى الآخر حتى لا ينتحر.

ب - النص وصيغ تبادلته:

يمكن اختزال كل ما نعتز عليه مبعثرا في نصوص " زنايق الحصار " من ضمائر في علاقتها بالموضوع إلى مبدأ عام يقوم على مفارقة قوامها الرغبة في الاتصال بالآخر من جهة والرغبة في الانفصال عنه من جهة أخرى. ويمكن أن نلاحظ ذلك بصورة جلية في كل قصائد المجموعة. ونكتفي هنا بأمثلة على ذلك بقصيدتين تحمل الأولى عنوان بطاقة هوية " وهي قائمة على ضميري المتكلم والغائب في صيغة أنا/هم، وتحمل الثانية عنوان " العبور " وتكاد تقوم صيغ التخاطب فيها بين ضميري المتكلم والمخاطب في صيغة أنا / أنت. وهذان الجولان يوضحان ذلك :

ضمير الغائب (هم) صورة الغائب	ضمير المخاطب صورة المخاطب	ضمير المتكلم (أنا) صورة المتكلم	الضمير النحوي وصورته ----- القصيدة
<p>-أضاعوا على شط الرحيل حبيبتي - لهم في حجاج العمر همس هياكلي - حاصروا أنفاس شاعر - هل تفهم الغربان وهي الزنابق ؟</p>	-	<p>- سقطت قتيلا - نقشت على الأحران كل ملامي - جنت وفي كفي عويل الحراني - أنام على جرح - أرفع للأقدار دمة عاشق - زهور الأرض تسكن خيمتي - في لغة الأطلال بعض خوارقي - لي في مناقير الطيور معابد - لي غيمة تختال فوق البيارق - قلبي من تراب الصواعق - لي في رماد العمر همس المشائقي - ساقبل نهرا من شقوق خيامهم - أكرس في الأعماق شوق الخنائقي - سأولد في أحلامهم كل ليلة</p>	بطاقة هوية

ضمير الغائب (هو) (صورة الغائب	ضمير المخاطب (أنت) صورة المخاطب	ضمير المتكلم (أنا) صورة المتكلم	الضمير النحوي وصورته ----- القصيدة
-أنت بسجنهم قدر كبير -تورق من مفاصلها الصخور تحمله السطور	-لك الأزهار تشرق من رفاتي -لك الكلمات إن سقطت قلاعي -يا شبح الزنازن يا صديقي -إذا حبسوك في الأوراس كهفا -إفمن أوراس تبتدى للدهور -وإن حبسوك في لبنان قبراً ففي لبنان تنتحر القبور -وإن حبسوك وهما يا صديقي فأنت بسجنهم قدر كبير -ستصلب فوق أثناء البغايا / وتجلدك الضفائر والطور -سيحبسك الوزير من السبايا ويبعث في محارمك الأمير -لا تسقط كثيراً يا صديقي -لا تحزن إذا شاخ الهدير -أراد الله أن تبكي طويلاً شاعت أن تحاصرك الجنود -سينبتك الحصار من الشضايا ويبدأ من مدامك العبور	-حملت هزائم الشعراء وحدي -جرحي سوف تحمله السطور -أضحت كل أشعاري جحيماً -تمزقتي القصات والأغاني -حفظ طينتي الأثم الظهور - ساكون بحرا - ساكون غيماً - سانسج من أصابعها جسورا -اعبر إن تحطمت الجسور	العبور

إذا كانت علاقة الاتصال بالموضوع تقوم أساسا على ما يصطلح عليه نوننمشار (الغريزة الانتباهية) حين يلجأ الشاعر في البناء الملفوظي إلى صيغ النداء وإلى استعمال ضمير المخاطب وإلى أفعال الأمر، كما سيتضح ذلك لاحقا، فإننا لا نعثر في القصيدة الأولى على شيء من هذا القبيل. فالآخر المشار إليه بضمير الغائب الجمع، يبدو في عالم منفصل تماما عن عالم ال: أنا (الشاعر). فلا رابط بينهما سوى أنه سيولد في أحلامهم كل ليلة، وعلى الرغم من أنه لم يكشف عن نوع هذه الأحلام التي سيكون بطلها في كل ليلة، إلا أننا نلمس من التضاد القائم بينه وبينهم أنه سيكون منغص نومهم.

يكشف ضمير المتكلم هنا عن الإحساس بالغربة وبثقل الماضي، فيعرفنا بذات الشاعر وسماتها النفسية حين يعتمد البناء الملفوظي في هذه القصيدة على فعل الماضي (سقطت، نقشت، جنت) في حين، يصور لنا ضمير الغائب الآخر المتعارض مع هذا "الأنا" في صيغة الواحد المنفصل عن الجماعة بأفعال الماضي كذلك (أضاعوا، حاصروا) لكن، مع ذلك، فإن الإحساس بالاغتراب وثقل الماضي سرعان ما يتحول إلى تفاؤل وأمل في المستقبل (سأقبل، أكسر، سأولد).

وكأننا نعثر هنا على ذلك: "التعارض القائم من جهة بين الرحم الأمومي (...). باعتباره فضاء مسيجا ومكتفيا بذاته، نجد فيه الحدث الذي يستقطب البصر، ويوجهه نحو موضوع محدد، وبين الطاقة الكامنة التي تخزن قدرا هائلا من القوة يخول لها تحويل الشيء من وضعه الأول الذي هو عليه إلى وضع ثان مختلف ومغاير. مثل ذلك تحويل وضع البنائس المغرق في العتمة إلى وضع آخر مغاير، أكثر إنسانية¹⁶."

إن محاولة الهرب من الواقع والحنين للعودة إلى رحم الأم الدافئ ورغبة الـ "أنا" في الحياة في الوقت الذي يريد له الآخر الموت، يولد نوعا من الصراع الذي يجعل إرادة الحياة تنتصر على إرادة الموت في نهاية المطاف.

بيد أن: "القطبين المتعارضين هما عبارة عن موطنين موطنين يعتقد فيه الاتصال وآخر يحدث فيه الانفصال. غير أن القطبين في تراسل دائم، الأمر الذي يخول ويسمح بتحويل نفس الشيء من وضع أول كان عليه إلى وضع ثان، مغاير و"مختلف" وهذا التعارض الذي يشد القطبين إلى بعضهما، هو ذاته الذي يقوم بين الشاعر والقارئ فيجمع بينهما في عملية تواصل تبادلي¹⁷."

رغبة الاتصال: أما صيغة الاتصال أنا / أنت أو الآخر المشار إليه بضمير المخاطب، فيتوحد مع الأنا في معظم القصائد إن لم نقل في كل القصائد حتى يصبح الضمير أنا / أنت والضمير أنت / أنا وحتى ليكاد الشاعر يناديه يا "أنا" ويمكن أن نلاحظ ذلك في قصيدة "العبور" التي تكاد تقوم صيغ التبادل فيها بين الضميرين أنا وأنت، وكيف يلجأ الشاعر في البناء الملفوظي فيها إلى صيغ النداء، وإلى أفعال الأمر (يا شبح الزنازن - يا صديقي - لا تسقط - لا تحزن) وهذه الظاهرة نلاحظها في جل قصائد المجموعة، فعلى سبيل المثال نجد:

لا ترحلي، توسدي، في "زنايق الحصار"، لا تنكش، افتح يدك، في "صلاة الغريان، وسوى ذلك .

ج- الأشكال التخاطبية في النص:

يمكن القول إن قصائد المجموعة تنتظم كلها في أشكال تخاطبية بين ضمير المتكلم والمخاطب أو الغائب.

يتحدث المتكلم عادة عن نفسه، ويوجه رسالته إلى الآخر (مخاطب أو غائب) كأننا ما كان فيكشف بذلك عن صورته وتتجلى كذلك صورة الآخر المنسوب إلى الضمير (أنت، هو).

صورة المتكلم "أنا":

يمكننا التعرف على شخص المتكلم "أنا" على نحو سهل في القصائد كلها على أنه رجل، كما يمكننا معرفة سماته التي تميزه من غيره وتكاد هذه السمات تتكرر في قصائد المجموعة كلها، فلأننا في هذه المجموعة صورة المقتدر،

المزهو بنفسه، المعتر بفعله، الثائر، الباحث عن التغيير تارة والمنتعب اليأس
المنهزم المنكسر تارة أخرى.

وتكاد تنحصر وظيفته في صناعة الشعر، وهو يفصح عن ذلك باستمرار،
فهو شاعر في قصيدة "بطاقة هوية" أولى قصائد الديوان، وشاعر أيضا في
قصيدة "العبور" وشاعر كذلك في قصيدة "رنايق الحصار" وفي "صلاة الغربان"
وفي "القلب والدهليز" وفي "غبار امرأة" وفي "ثرثرة الكهف" وفي صرخة
التنكار.

يكشف خطاب الـ: أنا عن هاجس موضوعاتي تبدو الذات من خلاله في
المجموعة غير راضية بصورة عامة، ثائرة متمردة ساخطة رافضة ولكنها أيضا
متأزمة ومتحصرة. تقف بالمرصاد لكل ما من شأنه أن يجر الإنسان نحو
الهلوية. تتلم لما تراه من تشويه لطبيعة الحياة والإنسان، وإغفال للقيم
الحضارية والثقافية ولكنها لا تستطيع أن تفعل شيئا، فتبدو مهزومة معذبة
حائرة، فلا جدوى من القيام بأي فعل، ولا أمل في التخلص من هذا الوضع،
ولكن مع ذلك لا بد من الانتظار قليلا فالأيام سوف تدور، والليل سوف يزول
والظلام سوف ينقشع، وهنا تتطلق الذات في محاولة تحرير الآخر (أنت)، فتعود
من رحلتها مهزومة خائبة متشككة في كل شيء، ولكنها متحررة أكثر من
أوهامها ومن عجزها على التكيف مع الآخر الذي ليس له من هدف سوى كبت
انطلاقها. فتخوض حربا مع الآخر الذي يحتمي بالتراث لا سيما في جانبه الديني
الذي اختزل كل مجالات الحياة في بعد أحادي، وهنا تحتمي كذلك الذات بالتراث،
وهذا ما يفسر طغيان الرافد التراثي في المجموعة، ولكن بنظرة أكثر شمولية
وأكثر عمقا. وبهذا الاحتماء تختبئ مشاكل الأنا وهموم الآخر، فتتحول الأنا إلى
شخصية صوفية منفصلة عن الكل وفي الوقت نفسه متصلة بالكل، حاملة هم
الجميع. فما من قصيدة من قصائد الديوان إلا وتحمل هذه الرؤيا.

وعلى الرغم من روح التفاؤل التي يتظاهر بها المتكلم من حين إلى
آخر، إلا أننا نلاحظ بوضوح تلك السوداوية التي طبعت خطاب الأنا فبدت وكأنها

من المؤمنين بالرأي القائل: إن الشر هو الأصل في الحياة وأنه متأصل في طبع البشر، فلا أمل في اجتثاثه من النفوس.

هذا الموقف يدفع إلى اليأس من إصلاح الوضع، فتتكمش الذات مرة أخرى مهزومة عاجزة عن تغيير أي شيء، ومن ثم، تغزو وحيدة تصارع قوافل الأحران:

وقوافل الأحران شقت في نمي/ دربا من الآهات والشهقات

ولكنها تعود الكرة من جديد بمفردها تارة "سأعود يوماً"¹⁸ وبمعية آخرين طورا (سنعود من شجر الجليل، سنحمل المعراج في أشلائنا¹⁹) (لك الأرهار تشرق من رفاقي)²⁰، (من سيفك المكسور تولد ثورة)²¹.

من خلال صورة الأنا، نلمس أننا يتحول تدريجيا إلى صراخ: تبدو الذات هنا وقد عاشت آلاما وأحزانا وصراعا نفسيا لم تجد له حلا، لأنها لم تعط لها فرصة أو حق التعبير، فسلكت طريق الشعر للتحدي به، رغم المعاناة، نفس تتحدى الواقع المر بروح كلها تفاؤل وأمل، و "بطاقة هوية" دليل واضح على ذلك، وهذا على الرغم من التيه والحيرة والغربة القاتلة، بل على الرغم من أنه "القتيل الذي ولد مقتولا"، ولكنه مادام قد ولد شاعرا فإنه يستلذ الآلام في نشوة ما يكتب لأنه حمل عبئ الآخرين وجراحهم، بل وهزائم الشعراء: حملت هزائم الشعراء وحدي/ وجرحي سوف تحمله السطور فأضحت كل أشعاري جحيما/ تنوب على مرافقه القصور/ تمزقتي القصائد والأغاني/ ويوقظ طيني الألم الطهور²².

وهكذا تبدو شخصية المتكلم مهزومة، ولكنها تكشف في الوقت نفسه عن وجه آخر لشخصية تبدو مشبعة بالإيمان بالمستقبل، شجاعة تتصدى لقوى الشر بسلاح قوي يتمثل في "الكلمة" المتفائلة، ومن ثم غدت كل كلمات الديوان تقول: إن يوماً جديدا سيأتي ومعه فجره وشمسه. ولكن: "لن تولد البسمات دون جماجم"²³.

وإذا كانت تحديدات بنفيسيت تؤكد على أن التكلم الشعري يتضمن حديث "أنا" المتكلم عن نفسها، على أنه حديث يخصها، ويعنيها لا بما هي عليه بالضرورة، لا بما تقوله عن نفسها، وهي أقوال بالتالي قد لا تكون متطابقة بل متخيلة أو مرغوبة، دون أن يتضح في التكلم المطابق من المتخيل، إلا أنه مع ذلك فإن خطاب ضمير المتكلم يكشف عن منزع نفسي يميز شاعرا من شاعر، وقد يكون ذلك المنزع ضاربا في تكوين الشاعر إذ يعبر التركيز على استخدام كلمة أكثر من الأخرى عن دلالات نفسية.

اجتماعية خاصة في مواقف التفاعل الاجتماعي بين الفرد والآخرين: كما أنه يكشف كثيرا عن خصائص شخصية الفرد الذاتية، كالتمركز حول الذات أو التمرکز حول الجماعة²⁴

فنسبة الأنا - نحن تقاس بنسبة: تكرار الفرد لكلمة أنا، أو ما يقابلها من كلمات تعبر عن الأنا، في المواقف الاجتماعية المختلفة، وذلك في مقابل مدى تكراره لاستخدام كلمة نحن أو ما يقابلها من كلمات تفيد المعنى نفسه²⁵.

- صورة الآخر (المخاطب / الغائب):

إذا كان المتكلم "أنا قد تحدثت ملامحه بوصفه الرجل المنفذ، فإن المخاطب في المجموعة غير محدد الملامح، فهو رجل يجسد الأمل في قصيدة "العبور" التي اتخناها مثلا، وهو رجل كذلك في قصيدة "الغريبان" يجسد ثورة الأمل ويجسد معاناة الشاعر، أو يتوحد معه:

"من سيفك المكسور تولد ثورة"²⁶

"تركوك يا شجر المدينة عاريا"²⁷

"لولا خشوعك عند كل قصيدة/ لتسلقت أسوارنا الديدان"²⁸

وهو امرأة في "القلب والدهلز" وفي "تجاة" و "في غبار امرأة" وفي "رماد

الحب" وفي "تفوش" وهو امرأة كذلك في "صرخة التذكار".

تعبير الأولى عن محاولة الذات الهرب من الواقع والحنين إلى الرحم و
تبدو ال "أنا" راغبة في الحياة، في حين يريد لها الآخرون (الغائب) الموت. ولكن
تنتصر الحياة (الحب) على إرادة الموت:

"مزقت أكفاتي وبعث عباءتي / وولنت ثانية من الظلمات"²⁹

وتجسد "تجاة" الحنين إلى الماضي رغم ثقله، وتتجلى فيها رموز الطهر
والقداسة:

"أنت لي محراب حب وإني / عائد للحب والصلوات"³⁰.

وهي مرفوضة إن تحولت إلى واقع في "خيار امرأة" وفي "رماد الحب"
وفي "صرخة التنكار"، وهو صلتها وصلح أحلامها من أحزانه في "تفوش".

إني أعطيك من حزني حياة / قاحلي بالحزن إن ضاق الركوع"³¹.

وهو غير محدد في رسالة إلى الغد وفي الغيم والصلصال وإن كانت
ملاح ل: أنت في القصيدة الأولى توحى بمخاطبة الزمن الآتي، في حين تشير
ملاح

ال: أنت في الثانية إلى المخلص أو المنقذ:

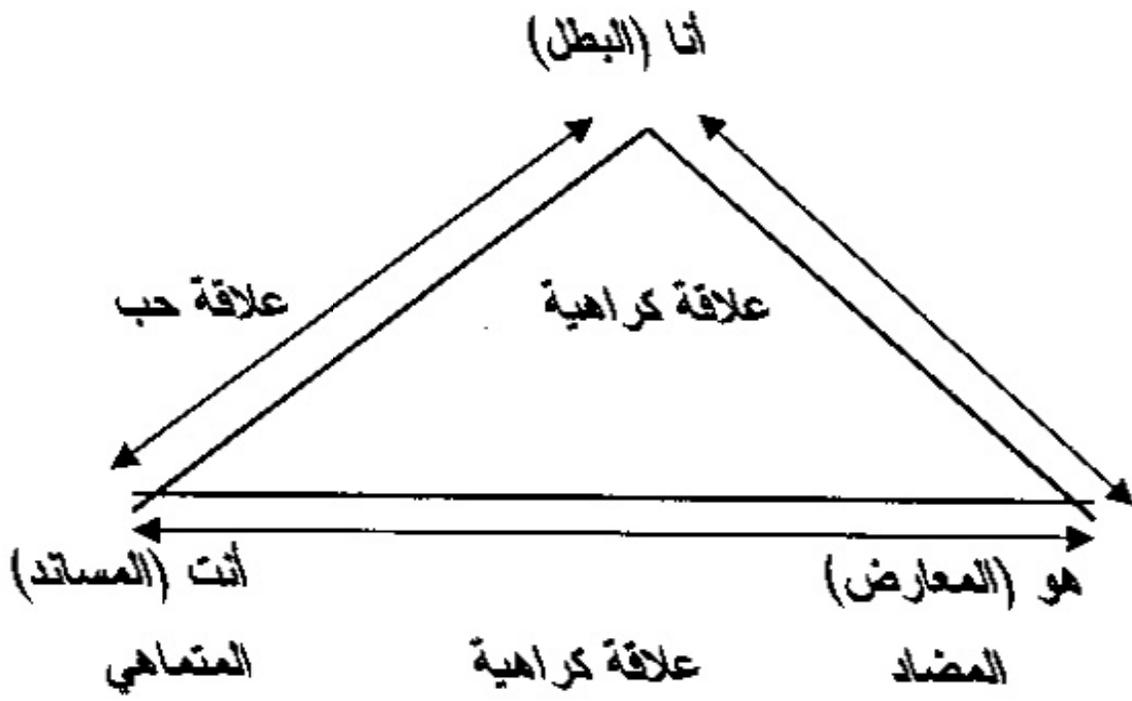
سميتك التاريخ والرجل المقدم / إن ساخت بنا الطرق"³².

والمخاطب في "ثرثرة الكهف" يريده شاعرا، في حين أن الذي يخاطبه في
"صلاة الغربان" ما كان ليتعرف على ملامحه (ملاح المتكلم)، لولا القصيدة التي
تفضحه، فالقصيدة هي طريق المخاطب الذهبي إلى عالم المتكلم.

إن الذين يتوجه إليهم الشاعر أحمد شنه بخطابه يظهرون إما من أولئك
البشر المعروفين الذين يشابهونه في إنسانيته، إلى حد كبير، ومن ثم يسعى إلى
إقناعهم بضرورة الدخول إلى عالمه لمحاربة قوى الشر التي تترصدهم وترصده
وإما معارضون، وهم بالتالي ليسوا من طبيئته، وبين هذه الأطراف الثلاثة
حوار يدور داخل فضاء القصيدة المنغلق على نفسه، المكتفي بذاته. أما المرجع
الذي تحيل عليه القصيدة فليس شيئا قائما خارجها. فهو لا يعدو أن يكون
تجسيدا للآخر بالاعتماد على ضمير المخاطب أنت. وكأن العملية التي أجريت هنا

عملية تحويل فقط وهي طريقة توخيت قصد تنزيل ذلك الآخر ضمن سياق القصيدة حتى لا يبقى قائما بالخارج.³³

إن الآخر المخاطب بضمير "أنت" هو متلقي النص الحقيقي الذي يعول عليه الشاعر، وهو ليس وحده في هذا الكون، فهناك كائنات غير بشرية أخرى أسهمت قبله أو تسهم معه الآن من أجل انتصار الخير على الشر. يمكن أن نطلق على الشكل التخاطبي بين الضمائر في القصيدة الواحدة مصطلح: المثلث التخاطبي الذي تتحدد علاقات التخاطب فيه بثنائية الحب والكراهية، ونوضح ذلك بالشكل التالي:



إن ثنائية: أنا / الآخر تبدو وكأنها عبارة عن دائرتين تتصلان أو تنفصلان، أو هما دائرتان إحداهما يحدث فيها التجاور والاتصال والتوحد أحيانا، وثانيهما يحدث فيها التنافر والتباعد والانفصال.

إن الآخر الموضوع يتحدد دائما بأنه ذلك الكائن الذي تتجه إليه الرغبة حبا أو كراهية.

وإن موضوعات المجموعة تبدو كلها وكأن الشاعر استقاها من الحياة، ولكنه استوعبها نفسيا، فتحوّلت إلى تجربة شعورية مرتبطة بخبرة أو بخبرات

فيها من أثار الطفولة ترسبات وألوان. فالموضوعات كما تبدو مستمدة من العالم الواسع للتجارب الإنسانية الواعية المتميزة بالنشاط والحيوية، ولكننا نجد في ثنايا ذلك تصالعات نفسية ناتجة عن رفض الواقع على ما هو عليه، فبدت القصائد في معظمها، إن لم نقل كلها، في شكل صراع بين الذات والآخر، والصراع فيها يحمل كل ملامح تأزم الأنا وعدم الرضى عن الآخر.

ومن الملاحظ أيضا أن الرغبة في الحياة (نزوات الحياة) تغطي القسم الأكبر من التعارضات الصراعية بين الثنائيات الضدية، ويبدو أنها نتيجة للتعارض القائم بين حب الأنا وحب الموضوع.

يبدو المخاطب في الديوان أحيانا، وكأته يعنى كذلك من الصراع نفسه الذي يعاني منه المتكلم، فيجعله الشاعر ثائرا على الواقع الفاسد تارة، ويحثه على ضرورة التعلق بالأرض قبل تعلقه بأي شخص آخر.

"فاعشق ترابك قبل أي حبيب" ³⁴

أو يخفف من روعه واندھاشه عندما يلاحظ اندھاشه جراء ما يعترى القيم الإنسانية والمفاهيم الصحيحة من زيف:

"لا ترتض إن الخشوع جريمة / والحب في غثائهم إلحاد" ³⁵

كما تبدو الذات قلقة كلما توجهت بخطابها إلى ضمير المخاطب المؤنث، عاجزة عن تحصيل الإشباع من موضوع حبها، وحينئذ يتحول الأنا إلى طفل يخاف أن يهجره موضوع حبه وتنتابه المخاوف من أي موقف فيه فراق.

1. عبد المنعم الحفني، المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، مكتبة مدبولي، القاهرة 1995، ص. 57-61.
2. جون جان لابلاتش، وج. ب، بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة مصطفى حجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط. 1، الجزائر 1985، ص. 99.
- Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, - 3
Gallimard, Paris 1966, P 265, 266.
- 4- شربل داغر، نزار قباني أو اقتصاد الشعر، دراسة ضمن نزار قباني شاعر لكل الأجيال، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت. ص. 188.
- Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, 228
5.
- 6- داغر، ص. 188.
- 7- داغر، ص. 189.
- 8- هتيل لوغيناس: أسماء المشاهير، فاتومارقون 1976، ص. 35،
نقلا عن نونمشار، ص. 23.
- 9- رولان بارت: مقاطع من كتاب الحب، منشورات سوي، ص. 219.
نقلا عن نونمشار، ص. 23.
- 10- نونمشار، ص. 24.
- 11- لوجون، ص. 32، 33.
- 12- لوجون، ص. 34.
- 13- لابلاتش وبونتاليس، ص. 496.
- 14- فرج عبد القادر طه وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، ط. 1، بيروت (د ت)، ص. 443.

- 15- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مطبعة مصر، القاهرة
1961، ص. 1052.
- 16- نونمنشار، ص. 16.
- 17- نونمنشار، ص. 16.
- 18- شنة، ص. 19.
- 19- نفسه، ص. 20.
- 20- نفسه، ص. 23.
- 21- نفسه، ص. 35.
- 22- نفسه، ص. 23.
- 23- نفسه، ص. 43.
- 24- شنة، ص. 35.
- 25- نفسه، ص. 40.
- 26- نفسه، ص. 40.
- 27- نفسه، ص. 57.
- 28- شنة، ص. 82.
- 29- نفسه، ص. 116.
- 30- نفسه، ص. 121.
- 31- نونمنشار، ص. 23.
- 32- شنه، ص. 49.
- 33- شنه، ص. 127.

من النقد النسقي إلى النقد الثقافي

الأستاذ: اليامين بن تومي

جامعة - سطيف -

مقدمة نظرية

إن قراءة النص، ومحاولة فهمه يقودنا حتما إلى معاناة إشكاليات القراءة وما تفرضه على القارئ من صرامة، خاصة وأن النص لن يعرض نفسه للقارئ من أول وهلة بل سيتمنع ويتنثر بالأعْيِه اللغوية والرمزية الفلوتة المتمنعة.

وحده القارئ إذا؛ من يعيد الحياة من رحم السكون والركود، ولا يتم ذلك إلا من خلال فاعلية القراءة التي تنتج عن المتعة والتذوق التي تعينها المنبهات العائمة على النص من كون العلاقة التي تحكم القارئ والنص كما يقول السلوكيون مبنية على أساس المنبهات أو الشرط والاستجابة من خلال الإغراءات العائمة على النص، والتي تستفز الخلفية الثقافية للقارئ. ومدى فاعلية هذه المنبهات في إثارة الرغبة أو تحريك اللذة عنده، لأن العلاقة التي تكون بين النص والقارئ فيما يحدده يابوس: "تستبعد ما يسميه أيزر مع ابرويغ كوفمان وضعية الوجه للوجه *face to face situation* التي تطبع كل شيء من أشكال التفاعل الاجتماعي"¹. ومن شروط تواصل القارئ بالنص أن يكون القارئ واعيا بالبنية الثقافية التي يطرحها النص: "وسيعتمد نجاح فعل التواصل هذا على الدرجة التي يؤسس فيها النص نفسه كعامل ارتباط في وعي القارئ"².

إذا وتأسيسا على ما تم؛ فالنص بالنسبة للقارئ مثير وفق الوقع الذي يحدثه في نفسية القارئ، وتصبح القراءة هنا فعلا يعمل على تنشيط النص وهنا يقول ايزر: "إن القراءة نشاط بوجهه النص، وهذا بدوره لا بد من أن يعالجه القارئ الذي يتأثر بدوره بما يعالج، وإته لمن الصعب أن نصف هذا التفاعل³. وهنا يصر ايزر على مفهوم وجهة النظر الجوالة من حيث إن معنى النص لا يكتسبه دفعة واحدة بل يأخذ القارئ في اكتسابه تدريجيا، وهذا ما يؤكد أن ثقافة القارئ تعمل على حل أو فتح المخزون الثقافي للنص: "وغاية وجهة النظر الجوالة للقارئ هي بلوغ التأويل المنسق أي الجشطالت"⁴. وعليه فالنص لا يكتفي بذاته، بل يتعداها، وهنا نجد نوعا: "من التداخل والالتحام بين النص وقارنه ينتج عنه تأثير جمالي، لتصبح بذلك آلية القراءة تتحرك بين قطبين، القطب الفني للنص، والقطب الجمالي، يختص الأول بالنص وصنعه اللغوية، ويختص الثاني بنشاط عملية القراءة وكل ينصهر في الآخر ويحل فيه ليتشكل من ذلك النص"⁵.

واتطلاقا مما تبين؛ تحدد أن القارئ ليعاين النص معاينة علمية عليه أن يتسلح بمعاول نقدية محكمة وراسخة، تسمى في غالب الأحيان بالإواليات والإجراءات التي يفتح بها الناقد مغلق النص. ولقد مر النقد العربي فيما يري سعيد يقطين بثلاث إبدالات أساسية هي:

1- الدراسة التاريخية للأب (المرحلة اللاسونية)

2- دراسة المضامين وأبعادها الأيبولوجية (الواقعية)

3- التركيز على الأشكال ونظريات التأويل (البنوية وما بعدها)⁶. ولعل

أهم إبدال معرفي هو التركيز على البنوية وما بعدها؛ هذا الخيار الذي تفرق إلى محصولين أساسين هما - البنوية التي رسخت مقولة فوكو الشهيرة نحن جيل النسق وبالتالي ثبتت مقولات النقد النسقي.

- ما بعد البنوية التي قامت على أنقاض المد البنوي من خلال تغليب نزعة اللامركزية من خلال نقد التمركز حول العقل من جهة ونقد التمركز حول الصوت ثانياً.

وأبعاد النسق المعرفية لساتية خالصة من خلال الجهود التي باشرها دوسوسير حيث: "كان يبحث عن تحديده طوال حياته كما يقول أنطوان مبي الذي كان بدوره ينظر إلى اللغة على أنها نسق مركب من أصوات التعبير"⁷. وهنا أفرقت البنوية أهمية النسق في معانية النصوص، وخلصت إلى أنه جملة القواعد التي تحكم بنية الظواهر ألبية كانت أو نقدية، ولا يمكن بحال أن يخرج نسق ما عن طابع الحوار العام الذي يتخلق فيه وهي البنى الاجتماعية والثقافية المحيطة.

ولعل أهم الجهود التي باشرها النقاد في هذا الإطار هي البحوث التي قمنها بروب الذي بحث عن مظاهر الانسجام والوحدة داخل الحكاية الشعبية: " فقد طبق الإجراء الوصفي الذي قاده إلى استنباط النسق القار الذي نلغيه في هذا النوع من الحكايات بغض النظر عن زمانها ومكانها. هذا النسق القار على صعيد الكم والكيف يتسم بالبساطة الشكلية وبثبات عناصره ومحدودية وظائفه"⁸. وبهذا النمط انتقلت النسقية إلى مجالات بحثية متعدد منها الأنثروبولوجيا مع ليفي شتراوس حيث يرى أن النسق الذي يرانف البنية وهي ذات: " طبيعة لا شعورية رمزية تمكن من ردة الكثرة من المظاهر إلى أنسقة الكشف عن معنى أضفاه الإنسان عليها عبر حياته، ومقارنة هذه الأنسقة أو البنى الفوقية ستكشف عن نظام بقي مجهولاً لدينا حتى الآن"⁹. وتزايد الاهتمام بالنسق مما أدى ببارت إلى دراسة نسق الموضة في كتابه *systeme de la mode* وهنا بدأ النسق يعرف انفتاحاً مهماً مع الدراسات السيميائية: "فإذا كانت المقاربات السيميائية البنوية قد تطلعت بوهم النسق المغلق والتحليل المحايت فإن المقاربات السيميائية استطاعت أن تتجاوز هذه الحدود الضيقة لترتقي بها إلى منزلة اتبثق

منها خطاب واصف métadiscours تمثلت وظيفته في البحث عن الأنساق السيميائية الدالة بمستوياتها اللسانية وغير اللسانية¹⁰.

لقد حاولت القراءة النسقية أن تستفيد بقدر كبير من مقولات القراءة السياقية مع ملاحظة التمايز الواضح بين أن القراءة السياقية تركز على مبدأ العلة الذي يربط النص بمعطياته الخارجية، بينما القراءة النسقية تضع هذه العلاقات الخارجية بين قوسين لأولية الداخل على هامشية الخارج.

النقد النسقي والنقد الثقافي / تجربة عبد الله الغزالي

القصيدة العربية مكون ثقافي ساهم في تشكيل النظام المعرفي العربي، بل إنها ساهمت في تكوين العقل العربي - فيما يرى الجابري - وهنا يقول محمد عبد الله الغزالي: "حينما قال أرسطو عن الشعر إنه أكثر فلسفة من التاريخ لم يكن يعرف الشعر العربي، ولم يكن يعرف أننا أمة تختزن كل وجودها النفسي والذهني في داخل القصيدة والعربي الذي كان يعيش وجوديا في بيت الشعر - بفتح الشين - جسديا كان يعيش فكريا ووجوديا في بيت الشعر - بكسر الشين - ولذا كانوا يقولون بيت القصيد، قاصدين لب القول وخالصة الخلاصة، وظلوا على مقولة: المعنى في بطن الشاعر"، إشارة إلى أن الشعر هو مصدر المعاني وهو مخزن المعرفة، ولقد كان - وما يزال - هو ديوان العرب الذي فيه سجلهم وخالصة رؤيتهم¹¹.

لقد تعين أن القصيدة العربية قد أصبحت لنا بمثابة الجين الذي يحفظ الخصوصية ويصون الهوية من الضياع. فهل استطاعت المناهج النقدية الغربية أن تستوعب النظام المعرفي للقصيدة، بل هل استطاعت أن تقرأ القصيدة العربية وفق مقولاتها وأنساقها، أم أنها بترت القصيدة عن سياقها الثقافي الذي أنتجها؟ و عليه اعتبرنا أن القصيدة مكون ثقافي يقع عليه ما يقع على المنظومة المعرفية قاطبة، ونظرا لحالة الشرخ الرهية التي عاهاها النص طويلا كان لزاما أن نؤسس نقديا لآليات مفهومية جديدة بديلة تستوعب النص العربي قصيدة ونثرا. . . فالقصيدة بتعبير هيدجر تمثل شكلا من أشكال الفهم الوجودي لأنها بيت

الكيونة فهي تتجلى من خلال اللغة، من خلال بيت القصيد، أي من التظاهرات المختلفة التي تحملها القصيدة.

فهل استوعب الإجراء الغربي القصيدة، هل فهم مقاصدها أي استطاع أن يكشف محجوباتها ولا معقولاتها أم أنه أوقعها في الشراك نفسه الذي وقعت فيه الثقافة العربية ؟

:" من هنا لم يعد هناك مشروع ثقافي (حتى للتبعية) وإنما أدوات إجرائية تسعى لنقل التقنيات التي تتصور أنها قادرة على حل المشكلات ¹² لأن مصطلح مشروع لم يخرج عن دائرة الاهتمام الغربي، فقد أصبح تابعا لتكوين أكبر منه وهو المركزية الغربية، وذلك للافتراض المبني الذي شكك في قدرة القصيدة أن تقوم نفسها. فمجرد نفي الإمكانية عنها أدخل الذات في صراع مع موضوعها لذلك اتفنى الموجود كله لصالح الآخر بحجة الحدائثة : ليست الحدائثة الشعرية من هذا المنظور مجرد بنى وتشكيلات كلامية. فهي تفترض بدنيا، معرفة الشاعر العربي نفسه بوصفه ذاتا، وبوصف هذه الذات لغة، وبوصف هذه اللغة أداة كشف وإفصاح وإيصال. هذه الإحاطة المعرفية بالذات والتي هي الشرط الأول والبدئي لكتابة الحدائثة تعبيرا عن الذات، إنما هي في الوقت نفسه الشرط البدئي للعلاقة مع الآخر ¹³

إن مقولة أدونيس الأنفة تخلق حركية على مستوى الموضوع الذي التبس غربيا، من كون القصيدة تموضعت غربيا في لحظة المقولة بالحدائثة من البون المعرفي الشاسع بين المقولة الغربية للحدائثة ومضامينها في المجتمع العربي وهنا نجد أن الشاعر العربي قد اتسلخ غربيا عن أتساقه لصالح الغلبة التي انسحبت من النموذج الغربي بدعوى أن النتاج المعرفي قيمة جهد بشري، إن هذا التفكير على مستوى القيمة يخلق فوضى على مستوى الضبابية التي تكتنف الجهاز المفاهيمي، لا مكان اليوم للاتفاق لأننا مختلفون لذلك يعتقد أدونيس أن: " أن الحدائثة لا تنشأ مصالحة، و إنما تنشأ هجوما. تنشأ، إذن في

خرق ثقافي، جذري وشامل لما هو سائد. وراء الحداثة رؤية شاملة لمشروع ثقافي حضاري شامل.¹⁴

إن القصيدة التي كان يزعم أنها نظام ثقافي حيث تنصهر فيه الملامح، أصبحت كغيرها من حلقات الثقافي تعاني من امتداد المقص المنهجي الذي يعالي إلى النخاع من الاضطراب والارتجال وهنا يقول وهب أحمد رومية: "لقد غلب على هذا النقد - وهذا أول الملامح وأبرزها - الاضطراب والارتجال، فالمعايير النقدية تسوي على عجل والنقاد ينفقون دون ترتيب أو أناة، فتضطرب بين أيدي جلهم المناهج وتتداخل وتتحول الثقافة النقدية إلى أشنات منهجية تكاد تستعص على محاولة ردها إلى منهج بعينه أو مناهج متقاربة وتكاد الصلة تنقطع بين مواقف أصحاب هذه المناهج في النقد ومواقفهم في الحياة، فكأن النقد لا يصدر عن رؤية شمولية للحياة وعن موقف محدد منها يعرف وظيفة النقد في المجتمع على نحو ما يعرف وظائف سواه من وجوه النشاط البشري الأخرى.¹⁵

لذلك نحن بحاجة إلى طريق نقدي مؤصل محكم واعى بالتجربة النقدية في أصولها، مشروع واكب جميع تفصيلاتها وتمفصلاتها.

وهذا ما نتوخى عرضه في هذه المقاربة من قراءة في مشروع محمد عبد الله الغدامي. ينسلك مشروع عبد الله الغدامي في إطار عام يتدافع فيه الخطاب النقدي العربي نحو إيجاد بدالات حقيقية في ممارسة الفعل النقدي فهو تفكير دؤوب في إيجاد الإوالبات الأساسية التي ينفتح بها النص.

والملاحظ على مشروع عبد الله الغدامي أنه تطور بنويًا في مسارين أساسين:

- مسار الناقد البنيوي.

- مسار الناقد الثقافي.

ففي المسار الأول توج كتابه: "الخطيئة والتكفير" مرحلة النسق وفق مقولة فوكو الشهيرة "نحو جبل النسق" على الرغم أنه لم يحصر النسق في منهج معين بل استخلصه في جملة من الطروحات المنهجية: "فالبنيوية تملك

تصورا معنا للنسق لا يرقى إلى درجة الإطلاق. فهناك مناهج نسقية أخرى تعارض التصور البنوي للنسق ومن هنا نرى بأن القراءة النسقية إطار عام يتجاوز المنهج المحدود فتتضوي تحته البنوية كما تتضوي تحته مناهج أخرى¹⁶

أما المسار الثاني، فهو مشروعته عن النقد الثقافي والذي طرحه للناقد العربي عن طبعته الأولى سنة 2000. وفيه حاول عبد الله الغزالي أن يعاين القصيدة العربية وفق النقلة المفاهيمية التي أحدثها على تمثل الجهاز النظري الجديد والذي أحدث قلبا في الوظيفة الأدبية، فمن الناقد الأبي إلى الناقد الثقافي يستنهض عبد الله الغزالي مشروعته النقدي.

يحاول الباحث في هذه الدراسة أن ينتزع عن الباحث مفاهيمه ليكشف الأساق الناسخة والفحولة..

إن أول مهمة انطلق منها عبد الله الغزالي هي تهينته لرصيد نظري صلب ومتين يستحيل معه تجاوز المحكمات الأساسية التي هي في الأساس عدة النظر المنهجي لذلك أجد أن مهمته النظرية تلك افترشت آيتين أساسيتين هما:
- آلية التباعد.
- آلية التقريب.

أما التباعد فكان بدءا من معاناة الباحث التي فرضتها النقلة النوعية التي مست السؤال النقدي فهو يقول: "إن نحن بحاجة إلى نقلة نقدية نوعية تمس السؤال النقدي ذاته ولكن ذلك لن يتحقق ما لم تتحول الأداة النقدية ذاتها أيضا وهو تحول ضروري مذ كانت الأداة ملتبسة بموضوعها الأبي وموصوفة به فالنقد موصوف بأنه أبي مثلما أن النظرية تنفيذ بصفة الأبية والأبية هي المعنى المؤسستى لهذا المصطلح" مع العلم أن صفة الأبية التي قررتها سلطة المؤسسة نتيجة أن المؤسسة الأكاديمية هي التي لفقت هذا المفهوم لتسيطر به على أفهام الناس في توجيه الخطاب، لذلك فأساس العمل الذي قام به عبد الله الغزالي هو نقد للوسائل التي اعتمدها المؤسسة في ترويجها للخطاب البلاغي

الرسمي. لذلك في تصوره: "لا بد أن نخلص ما هو أدبي من حده المؤسساتي ولا بد أن نفتح المجال للخطابات الأخرى المنسية والمنفية بعيدا عن مملكة الأدب، كأنواع السرد وأنظمة التعبير الأخرى غير التقليدية وغير المؤسساتية"¹⁷

و هذه المراجعة في تصوره تتم عبر تجهيز الأرضية التحتية بسياج مفاهيمي محكم يتحكم في إطار المنظور الشعري الذي يبني على إفلات المصطلح من المصطلح المؤسساتي أي فصل اللحظة التاريخية التي اتحد فيها المصطلح بالمؤسسة.

و هنا فقط يمكن نقل المعينة والارتحال بها من طور الأثبي (المؤسساتي) إلى الثقافي بعدد من الموجهات المنهجية والإجرائية:

أ- نقلة في المصطلح النقدي ذاته.

ب- نقلة في المفهوم (النسق).

ج- نقلة في الوظيفة.

د- نقلة في التطبيق.

فما هو النسق الثقافي في تصور عبد الله الغدامي ؟

إن مفهوم النسق في مشروع عبد الله الغدامي يعد بمثابة الوحدة النووية التي تدور حولها جميع أفلاك الدراسة، فهو يتجاوز به المفهوم المرجعي الذي يحيل على البنية والنظام ولكنه لا يقصد به الدلالة الحافة وإنما تميزه كمصطلح لا يتم إلا من خلال الوظيفة: "يحدد النسق عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد وهذا حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمّر، و يكون المضمون ناقضا وناسخا للظاهر"¹⁸

وهكذا فإن للخطاب في تصور عبد الله الغدامي واجهتين هما: واجهة ظاهرة وواجهة مضمرة ليكون بين الظاهر والمضمّر جدل صارخ حيث يشتغل الفوقي من خلال اللغة للتعميه ولينتخذ من المقولات الجمالية حيلة يخادع بها القارئ هذه المقولات مثل: المجاز الكلي. التورية الثقافية. حيث يطن المعنى

الفوقي عكس ما يظهر، فهي حال من التفاق العاتم، وهنا نجد أن الغدامي وبراءة تامة أخرج الخطاب (القصيد) من كونها نصا إلى كونها وسيلة، معنى أنتجته المؤسسة ليقتل الرمزي في القصيدة.

بمعنى أن الذي يقوم به ووفقا لخياراته ومنطقاته ينصب كله على مسألة المؤسسة التي صنعت أو كونت جمالية جماهيرية تعتمد الإيجاب بمعنى أنها خلقت ثقافة عامة من خلال مظاهر الهيمنة على المؤسسة الذوقية.

* إن عمل الغدامي هو حفري بالأساس حيث يعمل جاهدا على تعرية المؤسسة البلاغية الشعرية من قسيتها لينتقد المزالق الابدئية التي وقعت فيها القصيدة العربية، إنه يحفر في أنظمة المؤسسة التي شكلت نمونجا جماليا قارا هيمن على العقل العربي ليكون أحد المآزق الأساسية التي تضخ العجز والوهن في هذا العربي: ففي تطبيقه على أونيس وإحسان عباس: تم يدركا أن الشعر لما يزل مرتها لعوب نسقية لا تجعله مهيا لأن يفود خطاب التحديث وقد يكون هو العائق التحديتي¹⁹

يري الغدامي أن الأنساق الثقافية أنساق تاريخية أزلية راسخة، فالنسق من خلال هذا التوجه ذو طبيعتين:

- طبيعة ثابتة.

- طبيعة سائلة.

أما الطبيعة الثابتة فهي تتحرك زمنيا مطمورة على المستوى العميق للنموذج الذي يستنسخ كل مرة ليعيد القديم في ثوبه، فهي حركة يتدافع فيها الطاغية إلى الأمام ليخلق مزاجا ثقافيا ناتجا عن حالة الاستهلاك المتواتر كإبراهيم كابر، فهي في مطارحته قارة ذات طبيعة ترنداستالية مترتبة لا تفقد حماسها القديم لتعود بنفس الحدة كلما توافرت شروطها الموضوعية وهي نسق مضمرة دائما. أما الطبيعة السائلة فهي جملة الأنساق التي تهيكها الوضعيات والمقامات وهي الإطار الخارجي للغة بالأساس على الحد من الطبيعة الثابتة للنسق، تستنطقها الطبيعة السائلة إلا أن فاعلية الثانية أخطر إذ إنها مدار الخصوصية

التي تميز الشعر العربي كله تلك الطبيعة التي تخلق كل مرة فحلا يضيء سماء القصيدة العربية.

إن الفحولة في تصور الغدامي كونتها نقلة رهيبة في مسار القصيدة العربية وهو الارتحال الذي حصل بفعل الانتقال من نموذج القبيلة الذي كان يدين فيها الشاعر للجماعة "نحن" لصالح المدينة التي تأسست فيها الفردانية "أنا" مما يفيد إحالة القيمة الشعرية إلى قيم جديدة أسلمها التكسب من كون أن الشاعر عند القبيلة -العصر الجاهلي- كان الناطق الذي يكفيه لسانه. هذه الإستراتيجية التي عرفت بعض الترضيات وهي خضوع لنظام الماتح نتيجة لفاعلية النظام البلاغي الذي دفعه موجة النفق نتيجة المؤثرات الثقافية التي لعبتها المدينة. وبهذا يسعى مشروع عبد الله الغدامي إلى زعزعة النظام المفاهيمي والجهاز المقولاتي الذي قننت عليه ترقبية الفعل الشعري عند العرب، وهي خصيصة بقيت تتحكم في البنية التحتية للمقول الشعري.

مراجع الدراسة:

- 1 - فرانك شوپرويجن، نظريات التلقي، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الجسور، المغرب، الطبعة الأولى، 1995. ص 75
- 2- حافظ اسماعيلي علوي، مدخل إلى نظرية القراءة، مجلة علامات في النقد، المجلد العاشر. الجزء 34. 1999. ص 94.
- 3 -ايزر، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2000. ص 169.
- 4- المرجع نفسه. ص 5.
- 5- حافظ اسماعيلي علوي، المرجع السابق. ص 94.
- 6- سعيد يقطين، فيصل براج، آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2003. ص 21.
- 7- أحمد يوسف القراءة النسقية، سلطة البنية وهم المحاينة، الجزء الأول منشورات الاختلاف. الطبعة الأولى 2003. ص 119.
- 8 - المرجع نفسه. 125.
- 9 - زكريا ابراهيم، مشكلة البنية. دار مصر للطباعة. دت. ص 234.
- 10 -أحمد يوسف، القراءة النسقية. ج1. ص 115.
- 11- حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، لبنان. الطبعة 1 2000. ص 9
- 12- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مجلة عالم المعرفة 272. ص 21.
- 13- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب. ص 102
- 14- المرجع نفسه. ص 106.

-
- 15- أحمد وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة 208، ص : 17
- 16- أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب، وهران، الجزائر.
ص 20.
- 17- عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي. الطبعة 1، بيروت،
المغرب، ص80.
- 18- المرجع نفسه ص 11.
- 19 - المرجع نفسه. ص 77.

إشكالية التفاعل بين الأداة والموضوع

د. إبراهيم صدقه

جامعة فرحات عباس - سطيف -

إن المداخلة تحاول الإجابة عن السؤال المطروح، الذي مفاده " كيف نوفق بين النص الأثري العربي بخصوصيته المتميزة والمناهج الغربية النابتة في تربة ثقافية مغايرة؟". محاولا الاختصار ما أمكن، مركزا - بصفة خاصة - على الأسباب التي جطت المنهج يبقى على مستوى سطح النص دون التوغل في ثناياه والتعمق في عناصره من أجل الإحاطة ببنية العميقة.

وتصورت بأن الإجابة عن هذا السؤال تكون بالتطرق إلى النقاط التالية:

أولا : دور المنهج ووظيفته .

ثانيا : العوائق التي حالت، وتحول، دون التوفيق بين المنهج والنص .

وقد اختصرت هذه العوائق في الأسباب التالية:

1 - الكيفية التي استقبلنا بها المناهج .

2 - عدم المطابقة بين الأداة والموضوع

3 - عدم الوسطية عند القراءة الإجرائية.

تلكم هي النقاط التي سأعرضها على مسامعكم خلال الفترة الزمنية التي

منحت لي، من أجل مناقشتها وتمحيصها.

النقطة الأولى : دور المنهج ووظيفته :

لا أظن أن هناك قضية نقدية حظيت بالدراسة والبحث مثل قضية

"المنهج". فقد لقيت هذه القضية اهتماما كبيرا من الباحثين في الميدان على تنوع

مشاربهم وانتماءاتهم.

هذا الاهتمام يشي بأهمية القضية وتشعبها في مجال الدراسة الأدبية والنقدية. كون " المنهج " هو الذي يحدد طريقة معينة ومحددة لقراءة النصوص، وهو الأداة التي تمكن صاحبها من طرق أبواب النص، وهو أساس نجاعة كل دراسة أدبية. ولهذا نجد تراكما كميًا هائلًا من الدراسات والبحوث والأطروحات التي تناولت القضية بكل تشعباتها وأبعادها المتنوعة.

إلا أن هذا التراكم الكمي بحاجة إلى وعي نظري وإجرائي يمكن الباحث من التصق في القضية وسبر أغوارها. ومن هنا، فإن قضية المنهج لا تزال بحاجة إلى دراسة وتحليل وتمحيص من أجل استكناه جوانبه ووضعها تحت نور جديد ومتجدد. وخاصة فيما يتعلق بالكيفية التي ينبغي أن يتم التعامل بها معه. ويبقى البحث دائما مستمرا. لأن طبيعة المنهج تتطلب البحث باستمرار. فالباحث الذي يستخدم هذه الأداة الإجرائية، لا بد من أنه سيكتشف من حين لآخر ثغرة، أو ثغرات، تجعله عاجزا عن أداء وظيفته بطريقة مريحة، وبكفاءة معرفية تجذب إليها قراءه. فيحاول فحصها وتطويرها حتى يجعلها قادرة ومنسجمة - على الأقل - بنسبة معينة - مع النص المقروء، ومن ثم يجعلها قادرة على مواكبة العصر.

فمن المعروف، لدى الدارسين والباحثين في ميدان النقد الأدبي، أن الساحة النقدية في وطننا العربي، مشرقه ومغرب، عرفت تهاوتا منقطع النظر على المناهج النقدية الحدائية والجري وراء كل ما هو وافد، ومحاولة التعريف به أو ترجمته والدعوة إلى اعتناقه بكل مكوناته، دون مراعاة للتباين الحاصل في الظروف المعرفية والتاريخية والحضارية؛ أي دون تمحيص وانتقاء.

الأمر الذي خلق هذه الإشكالية، وجعل البحث فيها أمرا ضروريا ومشروعا، من أجل تكيف هذه الأداة والتحويل من طبيعتها حتى تتماشى مع طبيعة موضوعها المتمثل في النص العربي، وكذلك من أجل المحافظة على الجنور وعلى الخصوصية - خصوصيتنا - مع الاستفادة من رياح الانفتاح، دون السماح لها باقتلاع جذورنا من تربتها الأصيلة، أو محو خصوصيتنا المنحدرة من تراثنا وحضارتنا، وعدم مجاوزتهما.

هذه الإشكالية المطروحة على المستوى التنظيري، تقودني إلى عرض بعض الصعوبات والعوائق التي تحول دون تفاعل المنهج مع النص، حسب تصوري، لتكون موضوعا لحوارنا ومناقشتنا ليس إلا. وهي النقطة الثانية المدرجة في المداخلة.

ثانيا : بعض العوائق التي حالت، وتحول، دون التوفيق بين المنهج

والنص .

من خلال قراءاتي للدراسات الأدبية والمناهج النقدية وما كتب حولها، وكذا من خلال الممارسة الميدانية، تبين لي أن عدم التفاعل بين الأداة والموضوع يرجع إلى الأسباب التالية:

السبب الأول : عدم المطابقة بين الوسيلة والموضوع.

من المعروف لدينا جميعا أن طبيعة المنهج المطبق بعيدة عن طبيعة النص الذي هو ميدانه الذي يعمل فيه، وقد يكون بعيدا، بعض الشيء، كذلك عن الناقد الذي يقوم بهذه العملية الإجرائية. كون " المنهج " وافدا، وهذا الوافد يختلف اختلافا كبيرا أو جزئيا عن بيئة أبنائنا العربي وطبيعته، وكذلك عن طبيعة منشئه من جوانب عدة: النفسي والاجتماعي والاقتصادي وغير ذلك. وحتى في طبيعة علاقات أفراد المجتمع. فطبيعة العلاقات التي تربط أفراد المجتمع العربي غير تلك التي تربط أفراد المجتمع الآخر. بالإضافة إلى جحر الزاوية التي هي اللغة.

ومن هنا فإن هذا الوافد - المنهج - قد تتناسب بعض جوانبه مع بعض جوانب النص المحلي وتختلف معه بعض الجوانب الأخرى. وهذه التي تختلف نجد الناقد أحيانا يحاول فرضها عليه بالقوة حتى ولو تمزقت. ومن هنا تكون عملية التقليد والمحاكاة من الناقد العربي غير مجدية، في كثير من الأحيان، الأمر الذي يحول دون الوصول إلى أعماق النص المقروء وتبقى القراءة تطوف على مستوى السطح وتتأبى النفاذ إلى الأعماق. ((ولعل خلف هذه الحقيقة، تكمن بعض أسرار التعثر الذي يعانيه النقد العربي الجديد، وهو يسعى إلى

محاولة تطبيق تلك المناهج، مما جعله غالبا يبقى في إطار التنظير ولا يقترب من النص إلا في نطاق محدود، وإذا فعل فإنه يزيد في إبراز مدى التنافر الذي يحول دون توظيف المنهج)) (1).

هذا مظهر من مظاهر الأزمة التي يعاني منها نقدنا العربي في الراهن. فهناك مسافة تفصل بين القراءة النقدية والنص المقروء، وإن كانت تختلف نسبتها من منهج لآخر ومن قارئ لآخر. ولعل السبب في وجود هذه الثغرة التي تحول دون النفاذ إلى التحليل الفعلي للنص العربي، ترجع إلى نوبان الأداة - أدانتا - في الآخر. تلك الأداة التي اتخذت أساسا لمعرفته، وإذا بها تذوب فيه وتتلاشى - أو تكاد - بفعل الانفتاح المطلق الذي عرفه نقدنا المعاصر خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي إلى يوم الناس هذا.

وقد عبر أحد النقاد عن هذه القضية، حينما نظر في بعض البحوث العربية فوجد أصحابها يميلون كل الميل إلى ثقافة الآخر ويحرصون عليها أشد الحرص، فرأى أنه إذا تأملنا ((محاولات نقدنا في المرحلة الحديثة المعاصرة، نجد أنهم سعوا إلى التوصل ببعض مناهج النقد الجديد، التي أعطت ثمارا كلية أو جزئية عند الغربيين ولكن سعيهم لم يتجاوز التجريب، الذي لم يتح له أن يتم دون الوقوع في الخلل، وهو خلل مرده إلى أن التطبيق لم يكن متقنا وسليما، وما كان له أن يأتي على الوجه الأنسب بسبب الاختلاف الذي يمس نوع المعطيات، ومدى تأثيرها، حين تكون مستخلصة من بيئة، ويحاول إلحاقها ببيئة أخرى من جهة، والذي يمس طبيعة التعبير وأداته وكل ما يرتبط بهما من جهة أخرى)) (2).

لأن الظروف التي أنشأت هذه المناهج، غير الظروف التي تطبق فيها، وهذا هو الذي يستدعي إعادة النظر فيها من حين لآخر، ومحاولة جتها توابك شروطها التطبيقية الجديدة المتجددة.

بالإضافة إلى ذلك، أن لكل منهج نقدي فكرا فلسفيا يقوم عليه، وخلفية ثقافية معينة تحدد أغراضه. وهذه جوانب مضمرة فيه، وهي الجوانب التي تتبني

عليها جوانب أخرى متجلية، التي تتمثل في مصطلحاته ومبادئه التي يحاكيها الناقد في عمله الإجرائي.

وإذا كان هذا الناقد غير متحكم في هذه الأدوات بصفة دقيقة، فإن نتائجه تكون غير صحيحة. ومن ثم يكون المنهج النقدي صالحا على المستوى النظري وغير مفيد عند جعله أداة للقراءة. لأن كل باحث في مجال الدراسة الأدبية يريد الوصول إلى هدف معين، أو أهداف سطرها من قبل. ثم يبحث عن الأداة التي تحقق له هذه الأهداف، وعليه فإن القيمة الحقيقية للمنهج لا تكمن في مظهرها البراق؛ أي في الإسهابات التي تطلعا بها الأبحاث، وفي التعريفات المختلفة لها، وإنما تكمن في مدى قدرتها وقدرة مستخدميها في تحقيق الأهداف المسطرة.

إن الكفاية النظرية لا يعتد بها ولا تتخذ مقياسا لمعرفة التفاعل بين النص والمنهج، وإنما الذي يعول عليه هو الكفاية الإجرائية. وهذه هي الحجر العثرة التي تقف أمام الدارس باستمرار. فهناك من النقاد والباحثين من يفضل منهجا على منهج آخر، ويرى بأنه الأفضل والمفيد، والصالح لأن يكون أداة للتحليل والتأويل، اعتمادا على أنه أكثر موضة من الأدوات الأخرى، دون الأخذ بعين الاعتبار طبيعة النص الذي تقرأ به هذه الأداة. وعندما تتناقض طبيعة النص مع طبيعة الرؤية المنهجية، فإن هذا التناقض يؤدي إلى عدم التفاعل والتلاحم بين المنهج والنص. لأن لكل نص طبيعته الخاصة، كما أن لكل منهج رؤيته الخاصة وإذا حدث أن طبق منهج لا تتسجم رؤيته مع طبيعة النص، فإن الهدف المسطر لا يتحقق لعدم التفاعل بين الأداة والموضوع. لأن الناقد يجد صعوبة في اختيار النصوص التي تتناسب طبيعتها مع الأداة المختارة، ومن ثم يحدث الانفصام بينهما وتضيع الفائدة. إننا نتهافت ((على قراءة الأعمال الأجنبية في جل الأحوال فقط من إبراز أداة قوية من أدوات النقد، دون أن نسخرها كمادة خام ونعيد تشكيلها من جديد وفق حاجتنا المعرفية، في تداول منتج، أو منتج إلا بالقدر اليسير لبعض علمائنا وباحثينا الجادين، لكنها أبدا لم تصل إلى حد الظاهرة. وقد

استطاع بالفعل الخطاب النقدي في جل الإصدارات العربية أن يتوصل مع الخطاب النقدي العالمي، لكن شأنه شأن (التكنولوجيا العالية) لم يتجاوز المنحى الاستهلاكي إلا فيما ندر، أو قل أقل مما نأمل أن يكون عليه ((3).

وهذا منزلق آخر من المنزلقات التي نجدها في كثير من البحوث والدراسات. وحتى نتجنب هذه المنزلقات ن لا بد من أن تكون الانطلاقة ((من الأثر الفني الملموس لا من بعض الآراء القبلية الخارجة عنه، حتى نستخرج منه حاجتنا في النقد، تلك أن كل أثر فريد من نوعه لا يقاس به غيره)) (4).

السبب الثاني : لكيفية التي استقبلنا بها المناهج :

يتمثل هذا السبب، في نظري، في الكيفية التي تم بها استقبال نقدنا العربي للمناهج النقدية الوافدة. فكلنا يعلم بأن هذا الاستقبال لم يكن موحدًا في جميع الأقطار العربية، وبما كان استقبالا متفاوتًا، حسب العلاقات التاريخية والثقافية التي تربط كل قطر من الأقطار العربية بثقافة البلدان الغربية. ..

بالإضافة إلى خصوصية كل باحث وناقد عربي. فكل ناقد ثقافته الخاصة ومنبعه الثقافي الذي اعترف منه هذه المناهج وطريقته الخاصة في شرحها وتقييمها للقراء، سواء أكن تلك في شكل مؤلفات أم في شكل ترجمات، أم في شكل مقالات .. الخ. فظهرت في كل قطر عربي مجموعة من النقاد تحاول احتذاء هذا الوافد وتتخلص معه وتطبيقه على الألب العربي: قديمه وحديثه، شعره ونثره. ..

هؤلاء هم الذين عملوا على تعريب هذه المناهج وتوضيحها للقارئ العربي. ومحاولة تطويرها، فلمهم الفضل في هذا، إلا أن هذا التطوير لم يكن متكافئًا، وخاصة فيما يتعلق بترجمة المصطلح النقدي.

ويرجع هذا إلى تعدد المنابع التي يأخذون منها (الفرنسية - الإنجليزية - الإسبانية .. الألمانية ..). ولا يوجد إجماع حول تعريب المصطلحات، ثم إن هؤلاء المترجمين لم يكونوا على الاتصال ببعضهم البعض، ولم يكونوا مطلعين على ما يجري في الأقطار الأخرى وما يقوم به المترجمون هناك بتعريب المصطلح،

الأمر الذي جعل مصطلحات النقد الغربي الحديث تدخل إلى النقد العربي بالفاظ متعددة. والأمثلة على ذلك كثيرة. منها على سبيل المثال لا الحصر كلمة (Narrateur) نجدها مترجمة بكلمة (الراوي) وكلمة (السارد). وترجمت كلمة (Narration) بكلمة (السرد) تارة، وبكلمة (الحكى) تارة أخرى. وكلمة (Fiction) ترجمت بكلمة (المتخيل) وبكلمة (خيال). مع الفرق واضح بينهما. كما ترجمت عبارة (Temps de la narration) بعبارة (النص القصصي) تارة وبعبارة (زمن القص) تارة أخرى .. والأمثلة كثيرة ..

هذا التباين والاختلاف في الترجمة كان سببا في تعقيد المنهج وفهمه وتمثله من قبل القارئ، وكان حجر عثرة عند العملية التطبيقية. الأمر الذي أدى إلى عدم التفاعل بين المنهج وموضوعه الذي طبق عليه. وقد عبر أحد النقاد عن هذا الاشغال، مفرقا بين نقلنا العربي القديم، وما آل إليه في العصر الحديث، فرأى ((أن السائد في حقنا المعرفي للنقد الأدبي العربي الاعتماد على مصادر مصطلحية تتبنى التراث في المقام الأول، ولا سيما تلك المصطلحات التي واكبت الحضارة الإسلامية، حين كان العرب منتجين للثقافة والمعرفة، وجلها يرتبط بعلم اللغة، وهذه أفضت مضجعا مصطلحات اللسانيات الحديثة، وما خص الألب منها لما يزل يسري على استحياء في مضمار النقد القديم. أما النقد الحديث فحال جل مصطلحاته الانصراف التام إلى مصادر معرفية أجنبية، نقلت إلى العربية ... ولم تكن تلك اللغات أصولا مصطلحية - في معظم الأحوال - بقدر ما كانت معابر لهذه المصطلحات من اليونانية القديمة أو اللاتينية ... وحينما تتعدد المصادر تحدث قدرا من البلبلة التي تمثل نقطا عازلة في تيار التواصل مع التطور المصطلحي بين أقطار العالم العربي)) (5).

السبب الثالث : عدم الوسطية عند القراءة الإجرائية .

إن المقصود بعدم الوسطية عند القراءة الإجرائية، هو الذهاب شططا والأخذ من المنبع الواحد - المنبع الواحد - وعدم تقريبه من المنبع الآخر المتمثل في المنبع التراثي العربي. فعدم تقريب المنبعين من بعضهما أدى إلى عدم

التوفيق بين النص العربي بخصوصيته المتميزة والمناهج الغربية الثابتة في تربة ثقافية مغايرة. حيث نجد خطابنا النقدي موزعا بين ثقافتين: الثقافة الغربية بكل أبعادها الثقافية والفكرية، ولم يجمع بينها وبين ثقافتنا العربية وفكرنا العربي سوى اللغة.

ثم الثقافة العربية الأصيلة التي ترجع إلى تراثنا النقدي، إلى عهد الجاحظ ومن لف لفه، ومحاولة الاسترشاد به من أجل بلورة نظرية نقدية عربية أصيلة.

هاتان الدعوتان المتصارعتان المتباعدتان في التصور للفكر النقدي، وفي الكيفية التي يمكن أن يتبوأ بها مكنته اللاحقة به، وانعدام الوسطية في التطبيق؛ أي عدم انتقاء المبادئ من المنهج الواقد وجعلها ملائمة مع نظيرتها في المنهج التراثي المحلي، وتكييفها وفق الموضوع. كل هذا أدى إلى عدم التوفيق بين نصنا العربي والأداة الوافدة، وعدم التفاعل بينهما.

وعليه فإن الأخذ بالرأي المنفرد والتعصب لثقافة معينة لا يحل الإشكال، وإنما يزيد الأمر تعقيدا ويعمل على توسيع الهوة بين المنهج والنص. ومن ثم فلا بد من الجمع بين الثقافتين: الوافدة والتراثية المحلية من أجل بلورة منهج نقدي وسطي لا هو شرقي ولا هو غربي، وإنما هو مزيج بين الاثنين معا.

ومن هنا فإتاه لا يمكن لهذه الأداة أن تكون صالحة دون العودة إليها باستمرار ومحاولة تعديلها وتكييفها وفق طبيعة الموضوع الذي تتناوله، وبذلك تكون الموافقة بين الأصالة والحدائثة، بين الماضي وما ينطوي عليه من أصول لا تزال صالحة والحاضر بكل أوضاعه وأبعاده المختلفة؛ أي تقريب التريبتين من بعضهما البعض، ليصبح المنهج قادرا على تحقيق وظيفته، عندئذ يمكن أن نتحدث عن التفاعل بين الأداة والموضوع. تلكم هي الإشكالية التي حالت دون الوصول إلى لب النص. شكرا.

- 1 - الدكتور: الجراري عباس، خطاب المنهج، منشورات السفير، 1990، ص14.
- 2 - المرجع نفسه، ص20.
- 3 - عزت جاد: المصطلح النقدي المعاصر بين المصريين والمغاربة، مجلة فصول العدد 72، ربيع وصيف، 2003، ص74.
- 4 - عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة بيروت، ط1، 1983، ص47.
- 5 - عزت جاد: المصطلح النقدي بين المصريين والمغاربة، مجلة فصول (العدد المنكور) ص74.

النص القرآني بين سياق التنزيل وسياق الحال

- نماذج تحليلية من سورة الكهف -

الأستاذ: صلاح الدين زرال

جامعة - سطيف -

يعد النص القرآني منذ بداية نزوله المحور الرئيسي لدى علماء اللغة والباحثين الذين اهتموا بشرحه وتفسيره ورسمه وضبطه بالحركات، وذلك أنهم كتلوا على وعي كبير وفهم جيد للآية الكريمة (إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ) *، لو كتلوا يطمون أن هذا تكليف من الله بالحفاظ على هذا الكتاب المقدس، ومن هنا اقتضت طبيعة البحث في القرآن أن يتركز أكثر على الجانب الدلالي وذلك بالكشف عن معاني الكلمات والجمل لتيسير الفهم.

ولعل المطلع على تاريخ الدراسات اللغوية سوف يتطلع إلى أسبقية الدراسات المعجمية والدلالية على الدراسات النحوية حتى وإن كان أول عمل هو لأبي الأسود التولي حين سمع قارنا يقرأ (أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ) * فغضب وعزم على وضع مبادئ النحو. (1)

إن البدايات الحقيقية للدراسات المعجمية والدلالية بدأت مع النبي صلى الله عليه وسلم، فقد كانت بعض الألفاظ تستغل على الصحابة، فيراجعون النبي صلى الله عليه وسلم لمعرفة معنى تلك الكلمات ومنه العمل بالقرآن، ولما توفي النبي صلى الله عليه وسلم، أخذ الناس يسألون الصحابة عن معاني الكلمات الغريبة، ومعنى هذا أن المعجم كان موجودا لكنه وصف بأنه منطوق (2)، وقد

اشتهر من بين الصحابة في هذا المجال: عبد الله بن عباس حيث دعا له النبي صلى الله عليه وسلم فقال: اللهم فقهه في الدين وعلمه التأويل.

وكان هذا الصحابي الجليل يعمل عمل المعاجم الموجودة قديماً حتى وقتنا الحاضر، وقد نشر إبراهيم السمرقاني أهم الأسئلة التي طرحها عليه الناس في كتاب سماه تساؤلات نافع بن الأزرق إلى عبد الله بن عباس⁽³⁾، وقد كان يستعين الصحابي بالشعر، فيقول: "إذا سألتموني عن غريب القرآن فالتمسوه في الشعر فإن الشعر ديوان العرب".⁽⁴⁾

وبعد أن يسر الله للمسلمين فتح بلاد الأعاجم، كان واجبا عليهم الحفاظ على القرآن الكريم وذلك بمحاربة اللحن والخطأ في قراءته فنشأت الدراسات النحوية على يد أبي الأسود، لكن هذا لم يمنع من ظهور الدراسات الدلالية مرة أخرى متمثلة في جمع اللغة وإعداد الرسائل اللغوية ذات الموضوع الواحد، وبعد ذلك المعاجم الموضوعية التي تمثل قمة التحليل الدلالي.

ومن بين الموضوعات التي خص بها علماء اللغة بالدرس والتحليل موضوع السياق اللغوي وغير اللغوي، ففي حين كانت طائفة تدعو إلى النظر إلى الكلمة من خلال سياقها اللغوي، فقد كانت طائفة أخرى تدعو إلى تحكيم الظروف والملابسات الخارجية التي تحيط بالموقف المقالي.

ومن هنا نشأت فكرة مواجهة هذا المنهج للنص القرآني، بمعنى هل يمكن النظر إلى النص القرآني من خلال سياق التنزيل فقط، ومن ثم فهو نص تحتل قراءته من خلال نظمه وتراكيبه اللغوية، أو من خلال السياق المقامي والاجتماعي والثقافي، وبالتالي يقرأ وفق تصور الثقافة العربية الآتية أو الحالية. قبل الإجابة عن هذا التساؤل الذي طرحه علماء اللغة في أثناء تحليلهم للنص القرآني وجميع النصوص الأدبية الأخرى، علينا أولاً معرفة ماهية سياق المقام، وكيف نظر إليه علماء اللغة القدامى والمحدثون.

لقد قال علماء البلاغة قديما: "إن لكل مقام مقالا" ولكل كلمة مع صاحبها مقاما، وهما عبارتان من جوامع الكلم تصدقان على دراسة المعنى في كل اللغات لا في العربية الفصحى فقط. (5)

وبهذا المعنى فإن صورة المقال في نظر البلاغيين تختلف بحسب المقام الاجتماعي الذي يمثل جملة الظروف والملابسات الخارجية التي تلايس النشاط اللغوي، ومن هنا فإن صورة المقال تختلف من مقام لآخر، ولكل مقام أسلوبه الخاص، كما أن تراكيبه فقرة على ارتباط النحو والمعنى في شكل جمل لها معنى محدد في ذاتها.

والمقام هو ذلك الموقف الذي يتطلب نوعا من الألفاظ تجاوزت بطريقة معينة كي تفي بالمراد، وهو مركز علم الدلالة الوصفي والأساس الذي يبني عليه الوجه الاجتماعي. (6)

وللوصول إلى المعنى الدلالي لابد من ملاحظة العلاقات العرفية بين المفردات ومعانيها وهو ما يعرف بالمقام، فعبارة "يا سلام" إذا ما نظرنا إليها من حيث معناها الحرفي فإنها مناداة لله تعالى، ولكن هذه العبارة قد تكون صالحة للدخول في مقامات اجتماعية مختلفة مثل: مقام التأثر ومقام التشكيك ومقام السخط وغيرها. (7)

وقد كان الصحابة على فهم دقيق بهذه القضية؛ وهذا ما حدث لعلي بن أبي طالب رضي الله عنه، حين فهم تماما كل الحقائق فرد على هتاف الخوارج "لا حكم إلا لله" بقوله: كلمة حق أريد بها باطل، وكان يعني أن الناس ربما قد اقتنعوا بالمعنى الحرفي لهذا الهتاف أي ظاهر النص، فصدقوا أن الخوارج أصحاب قضية يجب أن يدافع عنها، فالمقام هنا سياسي والمقال ديني. (8)

وهذا ما حدث أيضا لعبد الله بن عباس في القضية نفسها حين دخل على الخوارج واستدلوا آنذاك بقوله تعالى: (وَمَنْ لَمْ يَحْكَمْ بِمَا أَنْزَلَ اللَّهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الْكَافِرُونَ) *، فقال عبد الله بن عباس: أو لم يحكم الله العباد في الإصلاح

بين الزوجين فقالوا: بلى، فقال: إذا حكم الله العباد في أمر حدث بين فردين، فكيف بأمر أمة برمتها. فافتتح الخوارج بذلك.

كما حبا الله سبحانه أبا بكر الصديق رضي الله عنه بالقدرة على حسن الاستشهاد ومن ذلك استشهاده بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم بقوله تعالى: (وَمَا مُحَمَّدٌ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ أَفَإِنْ مَاتَ أَوْ قُتِلَ انْقَلَبْتُمْ عَلَى أَعْقَابِكُمْ وَمَنْ يَنْقَلِبْ عَلَى عَقْبَيْهِ فَلَنْ يَضُرَّ اللَّهَ شَيْئًا وَسَيَجْزِي اللَّهُ الشَّاكِرِينَ) *

وقد قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه عند سماع هذه الآية: والله كئني لم أسمع هذه الآية من قبل⁽⁹⁾، ومما لا شك فيه أن للاستشهاد أثره الحاسم في إطفاء مقام أخطر الفتن في التاريخ الإسلامي.

بعد الجاحظ من أوائل اللغويين الذين خصصوا أبوابا في كتبهم للحديث عن هذا المنهج في تحليل النصوص الأدبية، يقول في ذلك: " ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات... " (10)

إن هذه العبارات دعوة صريحة إلى مراعاة مقتضى الحال في أثناء العملية الكلامية، وقد مثل الجاحظ لكل ذلك بموضوع الخطابة التي تعد من أرقى صور البلاغة بحيث يشترط في الخطيب الماهر المتمكن أن يراعي حال مستمعيه وظروفهم الراهنة، مما يفرض عليه إخضاع كلامه إخضاعا آتيا لهذه الظروف التي قد تتغير من لحظة لأخرى، بخلاف الكاتب الذي يتمتع بحدود زمنية ومكانية تمكنه من التصرف في مطابقة كلامه مطابقة لينة⁽¹¹⁾، ونلفي الجاحظ في مقام آخر يشير إلى جملة من الشروط تتعلق ببلاغة الخطابة ومدى تأثيرها في نفوس المتلقين، حيث يقول: "... إذا أعطيت كل مقام حقه، وقمت بالذي يجب من سياسة ذلك المقام، وأرضيت من يعرف حقوق الكلام، فلا تهتم لما فاتك من رضا الحاسد والعدو... " (12)

أما ابن جنى فقد كان على إدراك واضح لهذا الجانب، فعرض له في أكثر من موضع، منها ما قرر فيه أن المعاني قد لا تصل إليها إلا بالظروف التي أحاطت بها، ومن ثم لا ينبغي أن يكتفى بالسمع، بل ينبغي أن يجمع إليه الحضور والمشاهدة⁽¹³⁾، ولهذا نجده يقول: "ولهذا الموضع نفسه ما توقف أبو بكر عن كثير مما أسرع إليه أبو إسحاق من ارتكاب طريق الاشتقاق، واحتج أبو بكر عليه... ومثل له بقولهم: (رفع عقيرته) إذا رفع صوته، فقال له أبو بكر: قلو ذهبنا نشق لقولهم (ع.ق.ر) من معنى الصوت لبعث الأمر جدا، وإنما هو أن رجلا قطعت إحدى رجله فرفعها ووضعها على الأخرى، ثم نادى وصرخ بأعلى صوته، فقل الناس: رفع عقيرته أي رجله المعقورة.⁽¹⁴⁾

إن الحضور والمشاهدة - استنادا إلى القول السابق - هما من الأهمية بمكان في معرفة أحوال العرب ووجوهها وما تقدمه من كلامها وتقصد له من أغراضها ولقد خص ابن جنى - إلى جنب المسألة السابقة - ظاهرة الحذف التي تساعد كثيرا في إدراك الدلالات وربطها بالسباق الخارجي، وقد ضرب لنا مثلا شاملا من قول النبي صلى الله عليه وسلم: "لا صلاة لجار المسجد إلا في المسجد" أي لا صلاة كاملة أو فاضلة، ونحو ذلك⁽¹⁵⁾. أما الإمام عبد القاهر الجرجاني فقد عرض لهذا الجانب من خلال تحليله للنص القرآني والأحاديث والأشعار في كتابه "دلائل الإعجاز في علم المعاني"، ورأى أنه لا ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار - في أثناء التحليل - بالكلمة المفردة، لأن قيمتها لا تتحقق إلا إذا كانت مجاورة ومخالفة لبقية الكلمات في التركيب، وسمى كل ذلك بالنظم، يقول في ذلك: "واعلم أن ما ترى أنه لا بد منه في ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص ليس هو الذي طلبته بالفكر، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة من حيث إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فبها لا محالة تسع المعاني في مواقعها، فإذا وجب المعنى أن يكون أول في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق...⁽¹⁶⁾

وقد تعرض الإمام الجرجاني لدلالة النظم ودرجات هذه الدلالة، وقد كان منهجه واضحا جليا لمن جاء بعده من النقاد على اختلاف نزعاتهم وتوجهاتهم وفي حديثه عن الدلالة يقسم النظم إلى ضربين:

1- ضرب يصل المرء منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وهو ما يسمى بالحقيقة.

2- وضرب لا يصل إلى المراد منه بدلالة اللفظ وحده، ولكن بدلالة هذه الدلالة. (17)

ويقصد بالضرب الثاني سياق المقام، ويضيف قائلا: فهو إنن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض... (18)

ولقد عرفت نظرية سياق الحال عند علماء اللغة الغربيين تطورا كبيرا نظرا لحاجتهم إلى هذا الجانب في تحليل نصوصهم الأدبية، وبدأت تجليات هذه النظرية مع الأبحاث التي قام بها مالينوفسكي *Malinowski* في جزر التروبيريقند في جنوبي الباسفيك، وقد كان عملا ميدانيا في الثقافة البدائية، كما كان مضيا على وجه الخصوص بعجزه عن الوصول إلى أي ترجمات مرضية للنصوص التي سجلها، ورأى أن هذا الكلام المنطوق يكون له معنى فقط لو رأيناه في السياق الذي استخدم فيه (19)، وبالتالي يمكن ترجمة النصوص وفهمها بالرجوع إلى الموقف أو سياق الحال الذي قيلت فيه.

إن الحديث عن الثقافة البدائية بخاصة لا يعني الإخبار ولكن العمل، ذلك أن اللغة من استخداماتها البدائية تعمل على أنها رابط يساعد في تنظيم النشاط الإنساني، وأكد مالينوفسكي أن اللغة أسلوب عمل وليست توثيقا للفكر. (20)

وفي هذا المقام نجده يقول: "اللغة بالفعل والمعنى بالاستعمال"؛ أي أن اللغة لا تكون كذلك إلا باعتبارها حدثا كلاميا - لا نصوصا مسجلة في بطون الكتب - ومعنى الألفاظ لا وجود لها إلا من خلال الاستعمال أو سياق الحال. (21)

أما فيرث *Firth*، المتأثر بأبحاث مالينوفسكي، فقد رسم لنفسه منهجا في تحليل العملية الكلامية، بحيث إنه إلى جانب الاهتمام بمستويات التحليل

اللساني، فمن الواجب أيضا النظر إلى الجوانب الخارجية أو الظروف والملابس المحيطة بالمقال، ومن هنا فإن الوصول إلى معنى أي نص عنده يستلزم:

1- أن يحلل النص على المستويات اللغوية المختلفة (الصوتية الفونولوجية، المورفولوجية، والنظمية والمعجمية).

2- أن يبين سياق الحال.

3- أن يبين نوع الوظيفة الكلامية.

4- الأثر الذي يتركه الكلام. (22)

يقول فريث: " إن الوحدات الحقيقية ليست الأصوات ولا طريقة الكتابة أو المعاني، ولكنها العلاقات التي تمثلها هذه الأصوات والأساليب والمعاني..... إنها العلاقات المتبادلة أو المشتركة داخل السلسلة الكلامية والصيغ الصرفية." (23)

وتوصل هذا الأخير إلى أن أي دراسة لغوية لا يمكنها أن تستغني عن المقام أو سياق الحال، لأن النص أو الخطاب تتحدد معالمه انطلاقا من الظروف والملابس الخارجية المحيطة به.

ومن كل ما سبق يمكن القول: إن النص القرآني يمكن قراءته وفق المنهج السابق لمعرفة دلالاته، بمعنى ألا ننظر إلى الكلمة في النص القرآني من ناحية النظم، أو علاقتها بالكلمات الأخرى داخل التركيب، وإنما هناك جانب خفي يتحكم في فهم النص القرآني وتتمثل هذه الجوانب الخفية في سياق الحال، ومن ثم نحفظ للقرآن كلياته الزماني والمكاني.

لقد اخترت سورة الكهف نموذجا للتحليل وفق المنهج السابق مبينا أثر المواقف الخارجية عن اللغة في تحديد المعنى، وتحدثت هذه السورة إجمالا عن أربع فتن قد تصادف الناس في حياتهم اليومية، وهي فتنة الدين (أصحاب الكهف)، وفتنة المال (قصة الجنتين)، وفتنة العلم (موسى والخضر عليهما السلام)، وفتنة السلطة (قصة ذي القرنين)، وقد نزلت هذه السورة ردا على بني

إسرائيل الذين أرادوا أن يعجزوا النبي صلى الله عليه وسلم، فأعلمه الله تعالى بجميع القصص التي يعلمها بنو إسرائيل وهي مكتوبة عندهم في التوراة. وفيما يلي تحليل لبعض الآيات مع مراعاة سياق حالها:

1- (الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَى عَبْدِهِ الْكِتَابَ وَلَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجًا، قِيمًا لِيُنذِرَ بَأْسًا شَدِيدًا مِمَّنْ لَنْتَأْتِيَ) الآية: 1، 2.

إن هذه الآية توفرت على عناصر مقالية تمثلت في المعاني الحرفية والمعجمية لكل كلمة من كلماتها، يجب الرجوع إليها قبل تحديد العناصر المقامية ولكن الأهم هنا هو العنصر المقامي الذي يمكن تقسيمه إلى ما يلي:

المتكلم: الله سبحانه وتعالى، السامع: النصارى، كافة الناس، العوامل المحيطة بالكلام: جرت هذه الأحداث في مجتمع تسوده الاعتقالات المختلفة؛ حيث كتوا يزعمون بأن عيسى عليه السلام هو الله وابن الله، أثر النص القرآني في المشتركين: القرآن الكريم هو مبطل التحريفات الموجودة في الكتب الأخرى، وهو سبب النجاة. (24)

لقد جاءت كلمة "عبد" في سياق ديني بحت، لأن المعروف في معاجمنا أن كلمة عبد هي الإنسان، أو الرقيق، وبمعرفة السياق الديني أو الظروف التي سادت هذا الموقف الكلامي، فإن كلمة عبد تعني الخضوع التام لله تعالى، وبالتالي يريد الله إبطال ما قالته النصارى واليهود في حق المسيح عيسى والنبي موسى عليهما السلام.

2- (وَلَا تَقُولَنَّ لِشَيْءٍ إِنِّي فَاعِلٌ ذَلِكَ غَدًا، إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ وَاتَّكِرَ رَبُّكَ إِذَا نَسِيتَ) الآية: 23-24.

- سياق التنزيل: لما سئل النبي صلى الله عليه وسلم عن أصحاب الكهف، فقال غدا أجيبكم، فتأخر الوحي خمسة عشر يوماً. (25)

- سياق الحال: المتكلم: الله، المستمع: النبي صلى الله عليه وسلم، المشركون، كافة الناس، أثر النص القرآني في المشتركين: السنة والأطب الشرعيان يقتضيان تطيق الأمور المستقبلية بمشيئة الله تعالى؛ أي أن الخطاب

حتى وإن كان بصيغة المفرد للنبي صلى الله عليه وسلم، وكان سبب النزول متعلقاً به فقط، ولكن سياق الحال يثبت غير ذلك، فالخطاب موجه إلى المؤمنين عامة.

3- (وَأَصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالصُّبْحِ يُرِيدُونَ وَجْهَ
وَلَا تَعْدُ عَيْنَاكَ عَنْهُمْ تُرِيدُ زِينَةَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا). الآية: 28.

- سياق التنزيل: يقال إنها نزلت في أشرف قريش حين طلبوا من النبي صلى الله عليه وسلم أن يجلس معهم وحده، ولا يجالسهم بضعاء أصحابه كبلال وغيره. (26)

سياق الحال: المتكلم: الله تعالى، المستمع: النبي صلى الله عليه وسلم، الأشخاص المشتركون: قريش، أثر النص القرآني في المشتركين: المظهر ليس كل شيء في الإنسان.

إن هذه الآية تثبت أن الصبر يكون مع المؤمن كيفما كان حاله، ولا داعي لمجالسة الشرفاء وهم فاقدون للإيمان ولعل السياق الاجتماعي المتمثل في الحالة الاجتماعية التي سادها التصف والسيطرة هي التي حددت المعالم الدلالية.

4- (وَأَضْرِبْ لَهُمْ مَثَلًا الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَزْرَقْنَا مِنْ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ
نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَتْرَوهُ الرِّيَّاحُ). الآية: 45.

سياق التنزيل: جاءت هذه الآية تكملة للمحاوراة بين أصحاب الجنتين لتدل على حقارة الدنيا وقلة بقائها.

سياق الحال: المتكلم: الله، السامع: النبي صلى الله عليه وسلم، المشتركون: كافة الناس، أثر النص القرآني في المشتركين: مصير الدنيا كمصير النبات، والآخرة الباقية، العوامل والظواهر الملازمة للكلام: حال الجو، الرياح وما تصيبه من اقتلاع للزرع، تشبيه الحياة الدنيا بالماء عند اختلاطه بالنبات.

إن سياق حال هذه الآية تمثل في محاولة تجسيد فناء الحياة الدنيا في الحقيقة بواسطة مثل محسوس، وهو الماء والنبات والريح. (28)

5- (وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ كَانَ مِنَ الْجِنِّ فَفَسَقَ عَنْ أَمْرِ رَبِّهِ) . الآية: 50.

سياق التنزيل: أمر الله تعالى الملائكة بأن يسجدوا لآدم فقاموا بذلك إلا إبليس رفض وقد كان من الجن ولأنه خلق من جنس غير جنس آدم.

سياق الحال: المتكلم: الله، المستمع: الملائكة، الجن، النبي صلى الله عليه وسلم، المشركون: الذين احتقروا الفقراء. أثر النص القرآني: التذكير بعواقب الافتخار والتكبر. (29)

إن نكر الله سبحانه وتعالى لعبارة "كان من الجن"، تشير إلى أن من أسباب هلاك من فعل ذلك الافتخار بالنسب، حتى وإن كان سبب النزول متعلقاً بكفار قريش؛ حيث بهم تكبروا على ضغفاء المسلمين وجرهم إلى ذلك افتخارهم بأنفسهم.

ويمكن القول: إن معرفة النص القرآني لا يتأتى بدعوة صريحة للرجوع إلى دور الكلمة في سياقها اللغوي فحسب، ولا من خلال سبب نزولها فحسب، بل حتى سياق حالها.

إن سبب النزول، حتى وإن عده علماء اللغة سياقاً حالياً، يسهم في معرفة المعاني. فإنه غير كاف لتحديد المعالم الدلالية، وحتى لا تنحصر المعاني والمفاهيم في ذلك الوقت فقط، فالنص القرآني مفتوح على جميع القراءات، ومنه فمن المنطق أن نضيف سياقاً حالياً ثانياً إضافة إلى سياق التنزيل (سياق حال أولي) لفهم النص القرآني وإعادة قراءته وإن هذا المنهج هو الذي يكشف خبايا دلالات الكلمات والجمل في القرآن الكريم.

الهوامش:

★ - الحجر، الآية 8.

★ - التوبة، الآية 2.

(1) - أحمد فرج الربيعي، مناهج معجمات المعاني إلى نهاية القرن السادس الهجري، ص 14.

(2) - المرجع نفسه، ص 16.

(3) - المرجع نفسه، ص 16.

(4) - جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج 1، ص 12.

(5) - حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، ص 155.

(6) - تمام حسان، اللغة العربية مظاهرها ومبناها، ص 337.

(7) - المرجع نفسه، ص 345.

(8) - المرجع نفسه، ص 337، 338.

★ - المائدة، الآية 44.

★ - آل عمران، 144.

(9) - المرجع السابق، ص 339، 340.

(10) - الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 138، 139.

(11) - محمد الصغير بناتي، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص 229.

(12) - الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 116.

(13) - عبده الراجحي، فقه اللغة في الكتب العربية، ص 167.

(14) - ابن جنّي، الخصائص، ج 2، ص 218، 219.

(15) - المصدر نفسه، ج 2، ص 252.

(16) - الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 67، 68.

(17) - أحمد خليل، مدخل إلى دراسة البلاغة العربية، 59، 60.

(18) - الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 65.

- (19) - ف. ر. بالمر، علم الدلالة، إطار جديد، 74.
- (20) - جيفري سامبسون، المدارس اللغوية التطور والصراع، ص 234.
- (21) - أحمد نعيم الكراعين، علم الدلالة بين النظر والتطبيق، ص 102.
- (22) - محمود السمران، علم اللغة مقامة للقارئ العربي، ص ص 253، 254.
- (23) - أحمد نعيم الكراعين، علم الدلالة بين النظر والتطبيق، ص ص 90، 91.
- (24) - محمود الأوسى البغدادي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ج 15، ص 289.
- (25) - وهبت الزحيلي، التفسير المنير، ج 15، ص 228.
- (26) - محمد علي الصابوني، مختصر تفسير ابن كثير، ج 2، ص 416.
- (27) - وهبت الزحيلي، التفسير المنير، ج 15، ص 259.
- (28) - محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، ج 13، ص 330.
- (29) - المرجع نفسه، ج 13، ص 340.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، بيروت، لبنان.

1- أحمد خليل، مدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1968.

2- أحمد فرج الربيعي، مناهج معجمات المعاني إلى نهاية القرن السادس الهجري، مركز الإسكندرية للكتاب، 2001.

3- أحمد نعيم الكراعين، علم الدلالة بين النظر والتطبيق، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993.

4- بالمرف. ر، علم الدلالة، إطار جديد، تر: صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995.

5- تمام حسان، اللغة العربية معانيها ومبانيها، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1998.

6- الجاحظ، البيان والتبيين، تح| عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت.

7- الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح| محمد التنجي، دار الكتاب العربي، ط1، 1995.

8- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، مطبعة حجازي، القاهرة.

9- ابن جني، الخصائص، تح| عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية، مصر.

10- جيفري سامبسون، المدارس اللغوية التطور والصراع، تر| أحمد نعيم الكراعين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1993.

11- حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 2، 1995.

- 12- عبده الراجحي، فقه اللغة في الكتب العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998.
- 13- محمد الأوسي البغدادي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، قرأه وصححه محمد حسين العرب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1994.
- 14- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
- 15- محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، دار التنويرية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
- (16) - محمد علي الصابوني، مختصر تفسير ابن كثير، قصر الكتاب، البليدة، شركة الشهاب، الجزائر، 1990.
- (17) - محمود السمران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي القاهرة، ط2، 1997.
- (18) - وهبت الزحيلي، التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج، ط2، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، 1998.

التحليل السيميائي للخطاب الأدبي

(النص القرآني نموذجاً)

الأستاذ: عيسى بوفسيو

جامعة محمد بوضياف - المسيلة -

المحاور الأساسية

1- مفهوم الخطاب الأدبي وإشكالية التحليل في الدراسات الأدبية

المعاصرة

2- مبررات اختيار النص القرآني

3- بعض سمات بنية الخطاب القرآني

أ - سمة التشاكل الصوتي (خاصية التأليف الصوتي)

ب- سمة التشاكل اللفظي (خاصية الائتلاف اللفظي)

ج - السمة التعبيرية (البنىات التعبيرية)

د - السمة التقابلية

ج - السمة التناسقية

1- مفهوم الخطاب الأدبي وإشكالية التحليل في الدراسات الأدبية المعاصرة
فإذا ما ذهبنا نستوضح هوية الخطاب الأدبي في بنيته ووظيفته في ظل هذا
الطم الجدي للأدب فيما كتبه النقاد والأدباء العرب، فإتينا نجد - للأسف الشديد -
ركاما من مصطلحات، ومفاهيم متداخلة إلى حد التناقض دون تقديم مبرر لهذا
التداخل، ودون تحديد علمي صارم لدلالاتها وأبعادها، ودون إشارة حتى إلى
الحقول المعرفية التي انبثقت عنها، ولهذا نجد أنفسنا نصطدم بظاهرة اجتزاء

المفاهيم، وابتسارها من سياقاتها دون إخضاعها إلى ترتيب منهجي يمكن أن يندرج في تحليل الخطاب.¹ تحليلا سيميائيا وقد نجد من الباحثين من يقدم لهذا النمط الجد يد من الدراسة - الذي يتسم بالشمولية في التصور في مجال التحليل - بأحدث ما توصلت إليه العلوم، والدراسات في مجال العلوم الإنسانية، بحجة توظيف هذا الكم المعرفي لاكتشاف أسرار هذا النمط، وإبراز خصوصياته باعتباره ممثلا لظاهرة التواصل البشري، ولكن على مستوى الممارسة التطبيقية لا نجد لدى هذا الباحث أو ذاك سوى أدوات الدراسة الأدبية العادية، سواء ما نطق منها بلشك أو المضمون.² والقليل من استطاع توظيف بعض الآليات والإجراءات السيميائية الحديثة في تحليل الخطاب، بيد أنه توظيف محتشم لا يرقى إلى مستوى المنهج المتكامل، ولا شك أن ذلك يؤدي بنا إلى القول أننا لا زلنا نفتقر إلى استراتيجية معرفية متكاملة في التحليل السيميائي للنصوص.³

2 - مبررات اختيار النص القرآني

هذا وقد اخترت على مستوى الممارسة التطبيقية النص القرآني، باعتباره أسمى الخطابات الأدبية بيانا بغية الإشارة إلى بعض سماته البنوية والشكلية، انطلاقا من مبدأ المزوجة بين الآليات العادية، والنظريات والمناهج السيميائية التي استنبطتها الأبحاث الأدبية الجديدة، وحرينا إزاء هذه النظريات الجديدة كاملة، نعود إليها إذا ما دعت الحاجة، أو نسقطها تماما من غير أن نرى في ذلك حرجا؛ ذلك لأنه إذا كان يجوز لنا أن نحكم انطلاقا من خصائص الكلام البشري بالصدق أو الكذب على أي خطاب غير الخطاب القرآني، أو بالإفادة أو عدمها... الخ فإنه لا يجوز لنا بأي حال من الأحوال أن نطبق ذلك على الخطاب القرآني، إيمانا منا بقدسية النص القرآني، الذي نؤمن به، وإيمانا منا بأن الظلم لا يجبي بإقرار الحقائق، بقدر ما يجبي بتجاوز الأخطاء، وإذا كان من غير الممكن في هذه المحاولة المتواضعة أن أقف على كل الخصائص البنوية والشكلية للخطاب القرآني، فعلى الأقل بعضها، كخطوة قد تتبعها خطوات في سبيل إعادة تجديد الفهم لهذا الخطاب الأسمى بيانا. ويرر اقتصاري على تناول

الجانب الشكلي للخطاب القرآني دون مضمونه، إيماناً مني بأن التعرف على قوانينه البنوية والشكلية يفتح آفاقاً جديدة للتعرف على مضامينه، وإذا كان الشكل هو الذي يسمح لأجزاء الخطاب بالدخول في علاقات غير اتفافية فإن المضامين رهينة التركيب الواعي للأجزاء التي تكون الخطاب.

3 - بعض سمات بنية الخطاب القرآني

الخطاب القرآني ظاهرة منجمة، فهو في أساسه متفاصل أي أنه يتكون من وحدات متتالية، يبدأ أن هذه الوحدات القرآنية ليست ثابتة من حيث الكمية، ولهذا نجد ما تتراوح بين حد أدنى هو الآية، وحد أقصى هو السورة، وهذه الخاصية توحى إلينا بفكرة البنية في الخطاب القرآني، هذه البنية المتنوعة مضامينها بشكل فريد طبقاً لما أخبر به هو عن نفسه (ما فرطنا في الكتاب من شيء).⁴ فهو يبدأ حديثه من "نرة الوجود المستودعة باطن الصخرة أو المستقرة في أعماق البحار" حيث يقول (يا بني إنها إن تك مثقال حبة من خردل فتكن في صخرة أو في السموات أو في الأرض يأتني بها الله⁵ إلى النجم الذي يسبح في فلكه نحو مستقره المعلوم حيث يقول (وكل في فلك يسبحون)⁶ وهو يتقصى أبعاد الجوانب المظلمة في القلب الإنساني فيتغلغل في نفس المؤمن والكافر بنظرة تلمس ألق الانفعالات في هذه النفس وهو يتجه نحو ماضي الإنسانية السحيق ونحو مستقبلها كي يعطمها واجبات الحياة وهو إلى جانب ذلك يرسم لوحة أخذاً لمشهد الحضارات المتتابع ثم يدعونا إلى أن نتأمله لنستفيد من عواقبه عظة واعتباراً.⁷

وأمام هذا الخطاب العظيم المعبر عن ألق ما في هذا الكون الفسيح وقف الفيلسوف توماس كاريل فما تمالك عنه بل اتبعثت من أعماقه صرخة إعجاب بالقرآن قائلاً " هذا صدي متفجر من قلب الكون نفسه " وفي هذه الصرخة الفلسفية نجد ما يشبه الاعتراف التلقائي لضمر إنساني سام بهت أمام عظمة الخطاب القرآني.⁸

وإن العقل الإنساني ليقف فعلا حائرا، ليس أمام هذه المضامين المعجزة والمعجزة عن أبق ما في هذا الكون، فحسب التي جاء بها الخطاب القرآني الكريم؛ بل أمام هذه البنية المعجزة كذلك، التي تتحدى الملكة المبدعة لدي الإنسان ولا شك أن هذه البنية الفريدة هي التي هزت عقل الوليد بن المغيرة ووجداته، وهو الخبير بأشعار العرب كما أخبر هو عن نفسه عندما أتاه أبو جهل وطلب منه أن يقول في القرآن قولا يدل على إنكاره وكراهيته له، فقال وماذا أقول؟ فوالله ما فيكم رجل أعلم مني بالشعر ولا برجزه ولا بقصيده ولا بأشعار الجن، والله ما يشبه الذي يقوله شيئا من هذا، ووالله إن لقوله لحلاوة وإن عليه لطلاوة، وإنه لمنير أعلاه مشرف أسفله، وإنه ليعطو ولا يطى عليه، وإنه ليعظم ما تحته.⁹

إنه بالفعل نسيج وحده، بيد أن النفس نزاعة بطبعها إلى معرفة خصائص تلك البنية، ومزاياها التي استأثر الخطاب القرآني بها عن باقي الخطابات، وكان فيها إعجازه اللغوي وهو ما نحاول أن نقف عند بعض خصائصها.

أ - سمة التشاكل الصوتي (خاصية التأليف الصوتي)

يقول في هذا الصدد الدكتور محمد عبد الله دراز: "أول ما يلاقيك ويستدعي انتباهك من أسلوب القرآن الكريم خاصية تأليفه الصوتي في شكله وجوهره."¹⁰ ولكي يحس السامع بهذا الاتساق الصوتي العجيب يطلب منه أن يقوم بالتجربة التالية "دع القارئ المجود يقرأ القرآن يرتله حق ترتيله نازلا بنفسه على هوى القرآن وليس نازلا بالقرآن على هوى نفسه ثم انتبذ منه مكاتا قصيا لا تسمع فيه جرس حروفه ولكن تسمع حركاتها وسكناتها ومداتها وغماتها واتصالاتها وسكناتها ثم ألق بسمعك إلى هذه المجموعة الصوتية وقد جردت تجريدا وأرسلت سانجة في الهواء فستجد نفسك منها بإزاء لحن غريب عجيب لا تجد ه في كلام آخر لو جرد هذا التجريد وجود هذا التجويد. ستجد اتساقا وانتلافا يسترعي من سمعك ما تسترعيه الموسيقى والشعر. على أنه ليس بأنغام الموسيقى ولا بأوزان الشعر. وستجد شيئا آخر لا تجد ه في الموسيقى ولا في

الشعر ... هذا الجمال. التوقيعي في لغة القرآن لا يخفى على أحد ممن يسمع القرآن حتى الذين لا يعرفون لغة العرب فكيف يخفى على العرب أنفسهم. ؟ فإذا ما اقتربت بأذنك قليلا قليلا فطرفت سمعت جواهر حروفه خارجة من مخارجها الصحيحة فاجأتك منه لذة أخرى في نظم تلك الحروف ورتبها وترتيب أوضاعها فيما بينها. ¹¹

ب - سمة التشاكل اللفظي (خاصية الائتلاف اللفظي)

إذا كانت هذه هي غاية القرآن بالألفاظ من حيث هي أبنية صوتية مادتها الحروف وصورتها الحركات والمسكنات من غير نظر إلى دلالتها، فإن غايته بها من حيث هي أداة لتصوير المعنى ونقلها من نفس المتكلم إلى نفس المخاطب أفصح وأق، حتى لتتراءى اللفظة في بنية الجملة بمنزلة الفريدة من حب العقد، إذا سقطت عز على الفصحاء مقطوعا. وقد استرعت هذه الدقة أنظار العلماء فقال الراغب الأصفهاني "لفظ القرآن هي لب كلام العرب وزيدته وأن ما عداها وعا الألفاظ المشتقت منها كالفشور والنوى بالنسبة إلى أطايب الثمر..." ¹²

وإذا كان أهل الصناعة في اللغة العربية قد بنوا جهودهم لوضع قانون محكم ¹³ يشترط بموجبه أن تكون اللفظة الفصيحة خالية من العيوب التالية:

- تنافر الحروف

- الغرابة

- مخالفة القياس اللغوي

ويشترط بموجبه أن يكون الكلام البليغ خاليا من العيوب التالية:

- ضعف التأليف

- تنافر الكلمات

- التعقيد

- ومن كثرة التكرار وتتابع الإضافات

ولكن المتأمل في الخطاب القرآني يجد هذا القانون قد خرق، ومع ذلك جاء التعبير القرآني على غاية من الدقة البيانية سواء على مستوي الألفاظ أو

العبارات يستحيل لأحد الإتيان بمثها وهي من الكثرة في القرآن بحيث يصير على المرء حصرها، منها على سبيل المثال قوله تعالى: (أم يقولون شاعر تتربص به ريب المنون قل تربصوا فإني معكم من المتربصين أم تأمرهم أحلامهم بهذا أم هم قوم طاغون أم يقولون تقوله بل لا يؤمنون فليأتوا بحديث مثله إن كانوا صادقين أم خلقوا من غير شيء أم هم الخالقون أم خلقوا السماوات والأرض بل لا يوقنون أم عندهم خزائن ربك أم هم المصيطرون أم لهم سلم يستمعون فيه فليأت مستمعهم بسلطان مبين أم له البنات ولكم البنون أم تسألهم أجرا فهم من مغرم مثقلون أم عندهم الغيب فهم يكتبون أم يريدون كيدا فالذين كفروا هم المكيدون أم لهم إله غير الله سبحانه الله عما يشركون.¹⁴ ولنتأمل كلمة (أم) التي تكررت في هذه الآيات خمس عشرة مرة ولنتأمل بالمقابل تكرار كلمة (قبر) في قول الشاعر:

وقبر حرب بمكان قفر * وليس قرب قبر حرب قبر

لاشك أن تكرار كلمة (قبر) رغم فصاحتها قد أثر على بلاغة البيت فبدأ به ركيكا متاهيا في الثقل على اللسان وعسر النطق¹⁵. وعلى العكس من ذلك تماما جاء الخطاب القرآني في غاية الدقة والبيان البديعي، بالرغم من تكرار كلمة (أم) خمس عشرة مرة.

ج - السمة التعبيرية (البنيات التعبيرية)

يستخدم الخطاب القرآني عدة بنيات تعبيرية، من ذلك على سبيل المثال بنية الجملة السردية وبنية الجملة الحوارية ...

ورغم وضوح الفرق بينهما، فإن الخطاب القرآني كثيرا ما يجمع بينهما في نص واحد، وأكثر ما نجد ذلك في القصص القرآني. ولنتأمل من سورة القصص النص التالي، الذي يصور وصول سيدنا موسى عليه السلام إلى مدينة مدين بعد أن فرّ من مصر عقب أن أخبره رجل بأن الملا يتآمرون عليه ويبدأ النص في سرد مشاهد القصة منذ لحظة وصوله عليه السلام إلى مدينة مدين.¹⁶ بالآيات التالية: (ولما ورد ماء مدين وجد عليه أمة من الناس يسقون ووجد من دونهم امرأتين

تذودان قال ما خطبكما قالتا لا نسقي حتى يصدر الرعاء وأبونا شيخ كبير فسقي
لهما ثم تولى إلى الظل فقال ربي إني لما أنزلت إلي من خير فقير فجاءته
إحداهما تمشي على استحياء قالت إن أبي يدعوك ليجزيك أجر ما سقيت لنا فلما
جاءه وقص عليه القصص قال لا تخف نجوت من القوم الظالمين. ¹⁷

ونقف برهة عند هذا النص الفني نكتشف من خلال عناصره الوظيفية وأبعادها
الفنية عن روعة التسلسل السردي ودقة التصوير فيه، مع مراعاة التسلسل
السياقي للنص، من ذلك قوله تعالى: (ولما ورد ماء مدين). إن بنية هذه الجملة
التعبيرية توحي أن سينما موسى عليه السلام قد قطع رحلة شاقة طويلة قبل أن
يصل إلى مدينة مدين، ولكن طبقا لدلالة كلمة (الورود) في لسان العرب ¹⁸ لا
يمكن أن نجزم ببلوغه المنطقة التي فيها الماء، ولكن يمكن أن نقطع بدخوله
عليه السلام مدينة مدين، وقد لخص الخطاب القرآني ذلك كله في أربع كلمات
هي (ولما ورد ماء مدين). ثم يتبع ذلك بوصف للمكان بهذه الكلمات القليلة
أيضا (وجد عليه أمة من الناس) التي توحي أن مورد الماء كان مزدحما بعدد
كبير من الناس وأن موسى عليه السلام قد وصل فعلا هذا المورد المزدحم
بالناس. ¹⁹ ثم يتبع ذلك الوصف بكلمة واحدة صورت ما كان يفعله هؤلاء الناس
! هذه الكلمة هي: (يسقون) ماذا؟ يسقون ماشيتهم وأغنامهم طبعاً،
إنها كلمة واحدة ترسم الحركة وتصورها ²⁰. ثم تأتي بعد ذلك أربع كلمات ترسم
الحركة التالية وهي: ووجد من دونهم امرأتين، أي وجد من الناس المزدحمين
حول البئر امرأتين في الجهة التي جاء هو منها، وبهذا يكتمل المشهد بأبعاده
وشخصياته وأماكن وجودهم، والحالة التي كانوا عليها. ²¹ ثم يتبع هذا المشهد
بكلمة بليغة حددت ما كانت تفعله المرأتان وأظهرت سبب وجودهما من دون
الجمع الظير المتزاحم حول مورد الماء وهي (تذودان) أي يجلسان ويمتعان
أغنامهما من الاختلاط بأغنام الآخرين ²². غير أن هذه الكلمة يفهم منها كذلك أن
هاتين المرأتين كانتا تنتظران لضعفهما حتى يخف الزحام فتسقيان أغنامهما،
وإن أغنامهما كانت عطشى كسائر الماشية الأخرى تريد أن تذهب إلى المورد

فتحسباتها حيناً وتمنعاتها حيناً آخر، خشية أن تختلط بأغنام الآخرين.²³ والذي يهمننا من ذلك أن كل هذه الحركة وما تنطوي عليه من دوافع نفسية لخصها الخطاب القرآني في كلمة واحدة وهي (تؤدان).

وكان من الطبيعي أن يتعجب موسى من تصرف هاتين المرأتين المغلوبتين على أمرهما فيسألهما: (ما خطبكما) وقد كان الخطاب في غاية الدقة حين استعمل كلمة (الخطب)، أي المصاب الجلل؛ لأنه وجد المرأتين مغلوبتين على أمرهما وأنه أشفق عليهما.²⁴ وكان ردهما (قالتا لا نسقي حتى يصدر الرعاة وأبونا شيخ كبير)، وكلمة (يصدر) ضد (ورد) تكرر معني ضعف المرأتين، اللتين اعتادتنا على الانتظار لضظهما، فلا تسقيان أغنامهما حتى ينتهي الرعاة الأقوياء المزدحمون من سقي أغنامهم، وذلك لأن أباهما كان شيخاً ضعيفاً طاعناً في السن... وفي هذه اللحظة ظهرت شهامة موسى عليه السلام فاندفع بقوته البدنية لفتحة شاقاً طريقه بينهم مع أغنام المرأتين، دون أن يجد واحد من هؤلاء المزدحمين في نفسه الشجاعة على التعرض له احتراماً لقوته، فسقي لهما ثم مشى إلى الظل متوجهاً إلى ربه بالدعاء ليرزقه ويخرجه من محنته.²⁵ ترسم هذه الحركة الآية الكريمة: (فسقي لهما ثم تولى إلى الظل فقال ربي إني لما أنزلت إلي من خير فقير). وما إن ينتهي سيدنا موسى عليه السلام من تضرعه إلى ربه، فينظر فري من وجهة نظره بداية مشهد آخر²⁶ - وهنا يحدث ما يسميه كتاب القصة السينمائية بالمزج الطويل* - الذي ترسمه الآية الكريمة: (فجاءته إحداهما تمشي على استحياء)، أي جاءته إحدى المرأتين وهي تتجه نحوه بخطوات بطيئة، وقد أطرقت برأسها إلى الأرض في خجل وحياء شديدين لا تكاد تقوى على أن تنظر إلى وجهه إلا من خلال نظرات خاطفة.²⁷ ثم نجد الآيات التالية تحدد اللهجة التي خاطبت بها موسى عليه السلام: (قالت إن أبي يدعوك ليجزيك أجر ما سقيت لنا)، ولا بد أنها قالت ذلك في صوت خافت بتهديجه عاطفة الإعجاب بذلك الرجل القوي، الذي ساعدها هي وأختها في صمت ثم تولى إلى الظل.²⁸

ولاشك أن موسى عليه السلام قد فهم أن هذه المرأة قد ذهبت إلى أبيها وحدثته بالخير عما فطه موسى عليه السلام جعل والد المرأة يثق في هذا الرجل المجهول، ف أرسلها إليه وحيدة دون أختها ليستدعيه.²⁹ وهنا يبدأ مشهد آخر وهو أيضا من نوع (المزج الطويل). (قلما جاءه وقص عليه القصص) ويقابل موسى عليه السلام والد المرأة ويظمنن إليه ويصارحه بكل ما حدث له في مصر، ويتضح أن ذلك الشيخ من المؤمنين.³⁰ فيقول لموسى عليه السلام (لا تخف نجوت من القوم الظالمين) .

ويستمر الخط العاطفي الجميل عندما تتقدم نفس الفتاة الخجول من أبيها طالبة منه استجاره: (يا أبتى استأجره إن خير من استأجرت القوي الأمين) وهنا نلاحظ أن الفتاة قد أضافت إلى موسى صفة أخرى غير القوة التي عرفتها عنه أثناء السقي، وهي الأمانة فكيف عرفتها ؟ . لاشك أن الفتاة قد استنتجت ذلك بنفسها عندما عادت إليه عند الشجرة وحدها لمقابلة أبيها وعلى الرغم من شبابها وجمالها، كان موسى في تصرفه معها نبيلًا شريفًا، وليس هذا فحسب؛ بل سار الاثنان سويا من مكان الشجرة حتى بيت أبيها، فتأكد لها مرة أخرى هذا التصرف النبيل الشريف طوال الطريق.

ويبدو من سياق هذا السرد التسلسلي لمشاهد قصة موسى عليه السلام والفتاة، أنها أعجبت به فعلا وقدرت شهامته وأقنعت فعلا أباهما بضرورة استجاره.³¹ وتنتهي القصة بزواج موسى من الفتاة وهي نهاية سعيدة، غير أنها نهاية للخط العاطفي فقط؛ أما خط الكفاح الذي بدأه موسى عليه السلام منذ خروجه من مصر ووروده ماء مدين فلم ينته بعد ولهذا لا تعتبر قصة عاطفية فحسب، بل هي وفقا لما سبقها من أحداث تعتبر قصة كفاح، وقصص الكفاح تسمى أحيانا بقصص النجاح التي يعبرون عنها: بـ (success stories) وهي أحد أنواع القصص المتعارف عليه في القصة الحديثة التي تعني برسم شخصية البطل³². والخطاب القرآني مليء بهذا اللون من القصة، غير أنه لا يمكن أن أدرج تحت هذا اللون كل القصص القرآنية. والذي يهمنا من هذا كله هو هذه المزاجية في النص

القرآني بين بني الجمل السردية، وبني الجمل الحوارية في سلسلة من البنى التعبيرية صاغها الخطاب القرآني بشكل فني فريد من نوعه. وتبعاً للمنطق السردى للرحلة التي قطعها سيدنا موسى عليه السلام كان بالإمكان أن نستكمل القصة، ثم نقوم بتحديد الأجزاء أو المقطوعات الكبرى المكونة لها في تسلسلها السياقي، ثم نتناول بالفحص أصناف العلاقات بينها لغاية الوقوف على خصائص بنيتها، ولكن لضيق المقام فضلنا أن نقتطف بعض النصوص التي تعكس - بالإضافة إلى ما سبق ذكره - خاصية التقابل أو علاقة التقابل في بنية الخطاب القرآني، التي تظهر من خلال النصوص التالية من سورة مريم:

د - السمة التقابلية

النص الأول: يقول الله تبارك وتعالى: (تلك الجنة التي نورت من عبادنا من كان تقيا. وما ننزل إلا بأمر ربك له ما بين أيدينا وما خلفنا وما بين ذلك وما كان ربك نسيا. رب السموات والأرض وما بينهما فأعبدوه واصطبر لعبادته هل تعلم له سميا. ويقول الإنسان إذا ما مت لسوف أخرج حيا. أو لا ينكر الإنسان لما خلقناه من قبل ولم يك شيئا.)³³

النص الثاني: يقول الله عز وجل (فوريك لنحشرنهم والشياطين ثم لنحشرنهم حول جهنم جثيا. ثم لننزعن من كل شيعة أنهم أشد على الرحمن عتيا. ثم لنحن أعلم بالذين هم أولى بها صليا. وإن منكم إلا واردةا كان على ربك حتما مقضيا. ثم تنجي الذين اتقوا ونذر الظالمين فيها جثيا.)³⁴

المتأمل في بنية النص الأول يلاحظ أن حالة من الهدوء تطبعه في مقابل بنية النص الثاني الحافل بالحركة والانفعال اللذين تجسدهما هذه الأفعال المتتالية، التي يتصدرها قسم عظيم. (فوريك)، ونفس الظاهرة، أي ظاهرة الحركة والسكون يمكن أن نلاحظها على النصين التاليين:

النص الثالث: يبدأ بحالة من الهدوء نسبيا، يقول الله تعالى: (وإذا تتلى عليهم آياتنا بينات قال الذين كفروا للذين آمنوا أي الفريقين خير مقاما وأحسن نديا. وكم أهلكنا قبلهم من قرن هم أحسن أثاثا ورثيا. قل من كان في الضلالة فليمدد

له الرحمان مدا حتى إذا رأوا ما يوعدون إما العذاب وإما الساعة فسيعلمون من هو شر مكانا وأضعف جندا. ويزيد الله الذين اهتدوا هدى والباقيات الصالحات خير عند ربك ثوابا وخير مردا.³⁵ يعقب هذا الهدوء حالة من الحركة والانفعال الشديدين في النص التالي:

النص الرابع: يقول الله تعالى: (أفرايت الذي كفر بآياتنا وقال لأوتين مالا وولدا. اطلع الغيب أم اتخذ عند الرحمان عهدا. كلا سنكتب ما يقول ونعد له من العذاب مدا. ونرثه ما يقول ويأتينا فردا. واتخذوا من دون الله آلهة ليكونوا لهم عزا. كلا سيكفرون بعبادتهم ويكونون عليهم ضدا. ألم تر أننا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزهم أزا. فلا تعجل عليهم إنما نعد لهم عدا. يوم نحشر المتقين إلى الرحمان وفدا. ونسوق المجرمين إلى جهنم وردا. لا يملكون الشفاعة إلا من اتخذ عند الرحمان عهدا. وقالوا اتخذ الرحمان ولدا. لقد جنتم شيئا إدا. يكاد السماوات ينفطرن منه وتتشق الأرض وتخر الجبال هدا. أن دعوا للرحمن ولدا. وما ينبغي للرحمن أن يتخذ ولدا. إن كل من في السماوات والأرض إلا آتي الرحمان عبدا. لقد أحصاهم وعدهم عدا. وكلهم آتية يوم القيامة فردا.)³⁶ فالوحدة اللغوية (كلا) التي تفيد النفي والردع، والأفعال المؤكدة إلى جانب العناصر الإبلاغية الأخرى، قد رفعت من درجة توتر النص، ثم تبدأ هذه الحركة وهذا التوتر الشديدين في النزوع إلى السكون الذي تختتم به السورة.

النص الخامس: يقول الله تعالى: (إن الذين آمنوا وعملوا الصالحات سيجعل لهم الرحمان ودا. فإتما يسرناه بلسانك لتبشر به المتقين وتذر به قوما لدا. وكم أهلكنا قبلهم من قرن هل تحس منهم من أحد أو تسمع لهم ركزا.)³⁷

وإذا صح هذا الفهم أو الاستنتاج، فإن النص الكلي قد جاء موافقا في بنائه للشكل المثالي، الذي حدده تودوروف (Tzvetan Todorov) وهو شكل يعتمد على حالة هادئة، يدخل عليها عامل ما شينا من الاضطراب، ثم يعقب هذا الاضطراب حالة من الهدوء وهكذا³⁸. ولو أن رسما بيانيا قدم لتجسدت لنا من

خلاله ظاهرة الحركة والسكون، التي تعكس علاقة التقابل بين الكثير من النصوص القرآنية.

هـ - السمة التناسقية

إلا أن المتأمل في بنية الخطاب القرآني ككل، يلاحظ هيمنة خاصية التناسق على أجزائه الكبرى، وبين الوحدات داخل هذه الأجزاء؛ بل بين أصغر الوحدات المكونة للنص، حتى أنها لتنظم منها وحدة محكمة لا انفصام لها. يقول محمد عبد الله دراز في هذا الصدد: "وأنت قد تعرف أن الكلام في الشأن الواحد إذا ساء نظمه انحلت وحدة معناه فتفرق من أجزائها ما كان مجتمعاً وانفصل ما كان متصلاً كما تتبدد الصورة الواحدة على المرآة إذا لم يكن سطحها مستوياً. اليس الكلام هو مرآة المعنى؟ فلا بد إذا لإبراز تلك الوحدة الطبيعية (المعنوية) من إحكام هذه الوحدة الفنية (البيانية). وذلك يتمم التقريب بين أجزاء البيان والتأليف بين عناصره، حتى تتماسك وتتعلق أشد التماسك والتعلق. ليس ذلك بالأمر الهين كما قد يظنه الجاهل بهذه الصناعة، بل هو مطلب كبير يحتاج مهارة وحنفاً ولطف حس في اختيار أحسن المواقع لتلك الأجزاء، أيها أحق أن يجعل أصلاً أو تكميلاً، وأيها أحق أن يبدأ به أو يختم أو يتبوأ مكثاً وسطاً؟ ثم يحتاج مثل ذلك في اختيار أحسن الطرق لمزجها بالإسناد أو التطبيق أو بالعطف أو غيرها هذا كله بعد التلطف في اختيار تلك الأجزاء أنفسها والاطمئنان على صلة كل منها بروح المعنى ..."³⁹ ورغم أن الخطاب القرآني من أكثر الكلام تنوعاً في الموضوعات، ومن أكثره تلويحاً في الأساليب، حتى في الموضوع الواحد، ومع هذه التحولات السريعة المستمرة التي هي مظنة الاختلاج والاضطراب، يحتفظ بتلك الطبقة العليا من متانة النظم وجودة السبك، وجمال التنسيق وملئى نهايات الفضيلة البيانية.⁴⁰ وبالجملة فهو كما يقول الباقلائي: "محاسن تتوالى وبدائع تترى."⁴¹ بل هو كما وصفه الله عز وجل (كتاب أحكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم خبير).⁴²

- 1- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص: 43.
- 2- ينظر: النص الشعري وآليات القراءة لفوزي عيسى، ص ص: 5، 6، 9-23.
- 3- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص ص: 7، 14، 15.
- وينظر كذلك: الأسلوبية وتحليل الخطاب لنور الدين السد، ج2، ص: 67-84.
- 4 - سورة الأنعام، الآية: 38.
- 5 - سورة لقمان، الآية: 16.
- 6 - سورة يس، الآية: 40.
- 7- مالك بن نبي، الظاهرة القرآنية، ترجمة عبد الصبور شاهين، ص: 237.
- 8- المرجع السابق، ص: 238.
- 9- محمد عبد الله دراز، النبا العظيم، نظرات جديدة في القرآن، ص: 92، 93.
- 10- المرجع السابق، ص: 101.
- 11- انظر: المرجع السابق، ص: 101-103.
- 12- عبد الفتاح لاشين، صفاء الكلمة، ص: 9، 10.
- 13- ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القر ويني، ج1، ص: 72-79.
- 14- سورة الطور، الآيات: 30 — 43.
- 15- انظر: نحو بلاغة جديدة لمحمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، ص: 50.
- واتظر أيضا: الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القر ويني، ص: 78، 79.
- 16- انظر: القرآن والقصة الحديثة لمحمد كامل حسن المحامي، ص: 48، 49.
- 17- سورة القصص، الآيات: 23، 24، 25.
- 18- محمد كامل حسن المحامي، القرآن والقصة الحديثة، ص: 49، 50.
- 19- المرجع السابق، ص: 50.

- 20- المرجع نفسه، ص: 50، 51.
- 21- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 22- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 23- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 24- المرجع نفسه، ص: 51، 52.
- 25- المرجع نفسه، ص: 52، 53.
- 26- المرجع نفسه، ص: 53.
- -المزج enchainé : وهي لفظة مضاها الفني طبع عدد من (كادرات) الفيلم فوق كادرات أخرى بطريقة توحي بمرور قليل من الوقت بين الحركة السابقة والحركة اللاحقة ولذلك يسمونها بالإنجليزية : double Impressioun، أي الطبع المزدوج. انظر: القرآن والقصة الحديثة لمحمد كامل حسن المحامي، ص: 53.
- 27- المرجع السابق، ص: 53.
- 28- المرجع السابق، ص: 54.
- 29- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 30- المرجع نفسه، ص: 55.
- 31- المرجع نفسه، ص: 55، 56.
- 32- المرجع نفسه، ص: 57، 58.
- 33- سورة مريم، الآيات: 63 — 67.
- 34- سورة مريم، الآيات: 68 — 72.
- 35- سورة مريم، الآيات: 73 — 76.
- 36- سورة مريم، الآيات: 77 — 95.
- 37- سورة مريم، الآيات: 96، 97، 98.
- 38- حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، ص: 32، 33.
- 39- النبا العظيم، ص: 142، 143.

- 40 - انظر: النبا العظيم لمحمد عبد الله دراز، هامش، ص: 144.
- 41 - إعجاز القرآن، ج2، ص: 62.
- 42 - سورة هود، الآية: 1.

- 1- القرآن الكريم، برواية ورش عن الإمام نافع.
- 2 - الباقلائي (القاضي أبي بكر)، إعجاز القرآن، ج2، المكتبة الثقافية، بيروت - لبنان، 1973.
- 3 - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (بدون تاريخ).
- 4 - حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، ط3، ليبيا - تونس، 1397هـ - 1977م.
- 5 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 1992.
- 6 - فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف الإسكندرية، جلال حزي وشركاه، (بدون تاريخ).
- 7 - مالك بن نبي، الظاهرة القرآنية، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، بيروت، (بدون تاريخ) .
- 8 - محمد عبد الله ضرار، النبأ العظيم، نظرات جديدة في القرآن، دار القلم، ط4، الكويت، 1397هـ - 1977م.
- 9 - عبد الفتاح لاشين، صفاء الكلمة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1403هـ - 1983م .
- 10-الخطيب القرزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج1، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دارالكتاب اللبناني ط 1400هـ - 1980م.
- 11 - محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، نحو بلاغة جديدة، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، (بدون تاريخ) .
- 12 - محمد كامل حسن المحامي، القرآن والقصة الحديثة، مطابع دار الكتب، بيروت، 1970.

ظاهرة العدول عن القواعد الإختيارية في لغة الشعر

دراسة في ضوء النحو التوليدي التحويلي

الأستاذة: عليك كايسة

جامعة بجاية

قد يصادف الطالب صعوبات في تفسير الانحرافات اللغوية في النصوص الأدبية بصفة عامة، والنصوص الشعرية بصفة خاصة، كما يصعب عليه ربط الصور المنحرفة بالبنىات المثالية الكامنة وراءها، وهذا ما يستدعي الاستفادة من جانبين اثنين في مجال تدريس النصوص الأدبية، هما:

1- الدراسات اللسانية باعتبارها الأداة الأولى للكشف عن القوانين

اللغوية في النص الأدبي.

2- الدراسات الأسلوبية التي تتولى مهمة دراسة الخصائص اللغوية للغة

الأدب وتميزها عن لغة الخطاب العادي.

لقد حاولت دراسات كثيرة المزج بين المعطيات اللسانية والدراسات

الأدبية، وعلى ربط الجوانب النظرية للظاهرة اللغوية بممارستها الفعلية في

مجال الإبداع الأدبي، وقد أكدت معظم هذه الدراسات على أن الإبداع في أساليب

الشعر مرتبط، إلى حد بعيد، بدرجة انحراف لغة الشاعر عن القوانين التركيبية

والدالية. وقد تنبعت النظرية التوليدية التحويلية لظاهرة الانحراف عن القواعد

الاختيارية بين مفردات اللغة في النص الشعري، فعالجت هذه القضية ضمن

مبحثها.

وعلى ضوء ما سبق نكره، فإن هذه المداخلة تسعى إلى توظيف بعض معطيات النحو التوليدي التحويلي في تفسير الإحرفات الدلالية في لغة الشعر، وكذا توظيف هذه المعطيات في دراسة تراكيب نص أدبي مختار من كتاب السنة الثالثة ثانوي، وهي قصيدة (الطغاة) للشابي، قصد الكشف عن درجة عدول بعض تراكيب هذا النص عن القواعد الدلالية الاختيارية، ثم إظهار الصلة بين الجانب السطحي والجانب العميق للبنيات اللغوية المنحرفة

مراحل الانتقال من البنية العميقة إلى البنية السطحية:

إننا لا نبدع شيئا جديدا عندما نقول أن أهم ما عرفت به النظرية التوليديّة التحويلية هو تميزها، أثناء تحليل الجمل، بين المستوى العميق لهذه الأخيرة والمتمثل في المستوى الذي تفسر به دلالاتها، والمستوى السطحي المرتبط بالتحقيق الصوتي لهذه الجمل. لكن السؤال الذي يلح نفسه أثناء تحليل النصوص الشعرية يتعلق بالإمكانية التي توفرها المعطية السابقة للطلبة أو مدرسي الأدب (خاصة في المرحلة الثانوية) لتفسير الأساليب الشعرية المنحرفة عن المعايير اللغوية بصفة عامة، والقواعد المفرداتية بصفة خاصة، والكشف عن الصور المثالية الكامنة وراء الاستعارات والمجازاة اللغوية.

إن المعطية السابقة هي بمثابة حل اقترحه تشومسكي لوصف التراكيب اللغوية في مستواها الظاهر وربطها بالجانب العميق لتفسير معانيها، وجعل من معطيتها هذه أداة فعالة تساعد على التمييز بين الجمل النحوية وغير النحوية من جهة، وبين الجمل غير النحوية العديمة المعنى وأخرى خارقة للمعيار النحوي والمقبولة لدى المتلقي من جهة أخرى.

ويسعى النحو التحويلي التوليدي إلى توضيح الكيفية التي تتحول بها البنية العميقة إلى المستوى السطحي، وكذا معرفة ما يسميه تشومسكي بالنحوية في اللغة، والمتمثل في "القواعد التي على أساسها تكون الجملة ما مقبولة لدى صاحب اللغة".¹

ويتم الانتقال من البنية العميقة إلى البنية الأساسية باعتماد المراحل

التالية:

1- مرحلة تكوين التركيب الأساسي: تربط النظرية التوليدية التحويلية مكون التركيب الأساسي بالقدرة والكفاءة على اللغة، ويتشكل هذا التركيب وفق قواعد معينة تقوم هذه الأخيرة على «تحليل الجملة إلى عناصر مختلفة ثم تحليل كل عنصر من العناصر إلى عناصر فرعية»² حتى نتحصل على وحدات صغيرة غير قابلة للتحليل.

فتوليد الجملة، التالية: «كتب الطالب النجيب قصتين في الشهر»، يكون

كما يلي:

- تتكون الجملة السابقة من: عبارة اسمية + عبارة فعلية

الطالب النجيب + كتب قصتين في الشهر

- العبارة الاسمية تتكون من: تعريف + اسم + صفة

ال + طالب + النجيب

- وتتكون الصفة من: تعريف + اسم

ال + نجيب

- والعبارة الفعلية تتكون من: فعل + اسم + جملة جار ومجرور

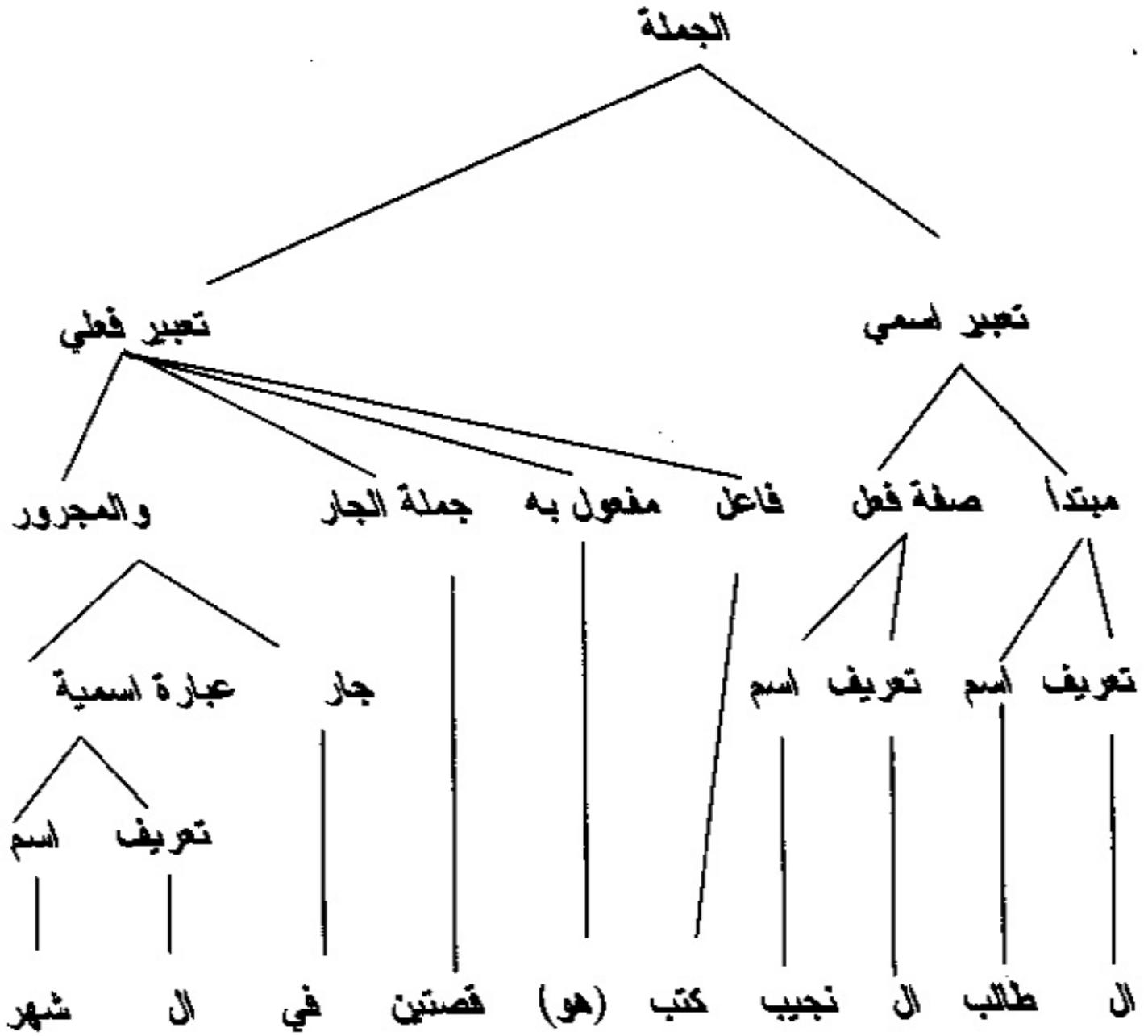
كتب + قصتين + في الشهر

- وجملة الجار والمجرور تتكون من: حرف جر + عبارة اسمية

- والعبارة الاسمية تتكون من: تعريف + اسم

ال + شهر.

ونمثل القواعد السابقة بالمشجر التالي:



ولدت لنا القواعد السابقة جملة: الطالب النجيب كتب قصتين في الشهر ويظهر لنا المشجر الفئات التي تنتمي إليها عناصر التركيب، وانطلاقاً من هذه القواعد يمكن أن تولد عدداً هائلاً من الجمل المماثلة للجملة السابقة.

مرحلة القواعد المفرداتية: بعد تشكيل التركيب الأساسي، تأتي مرحلة القواعد المفرداتية التي يتم من خلالها "اختيار المفردات أو الكلمات ويتم التحامها مع التركيب الباطني ويحكمها قانون المفردات"³، ومن خلال هذه القواعد نستبدل عناصر التركيب الأساسي بالمفردات المناسبة والتي يتم اختيارها وفق سمات كل واحدة. لقد اهتمت النظرية التوليدية التحويلية إلى وضع «قواعد تفرعية سياقية، تنبع بالقواعد الانتقائية، وهي القواعد التي تفرع المداخل

المعجمية تفرعا تركيبيا ودلاليا، وفق سمات انتقائية تواردية تضبط توتر اللساني في حواليته المألوفة⁴ وتأتي هذه السمات في شكل مفاهيم مثل: معزود، حي، مجرد.... عندما يتعلق الأمر بالاسم، وناقص، مجرد، لازم عندما يتعلق بالفعل.

حيث تتفرع فئة الاسم إلى فئات متعددة، تحدد سمات كل فئة باعتماد السمات التالية:

[+ اسم] ، [± عام] ، [± متحرك] ، [+ إنسان]

[+ عام] ، [± معزود] ، [± حي]

وتسمى بالسمات المتأصلة، ولما تنبه أصحاب هذه النظرية إلى ضرورة إضافة قواعد الإحساس بالسياق إلى جانب السمات المتأصلة، لجئوا إلى تحديد قواعد تقسم الفعل إلى فئات فرعية، وعليها أصبحت المداخل المعجمية تتحرك في ظل قواعد الاختيار والتي تلجأ إلى سمات المفردات أثناء التركيب، و« تنص هذه القواعد على أن سمات الاسم يجب أن تتلاءم مع سمات الفعل، أي توجد في الواقع ضوابط توضع على الاسم الذي يرتبط بفعل معين»⁵ وللفعل أيضا قواعد تقسمه إلى فئات فرعية، وتشتمل هذه القواعد داخل السياق. فإذا كان اختيار المفردات سليما كتت الجملة سليمة تتصف بالكمالية، أما إن كان هذا الاختيار غير سليم، أصبحت الجملة غير نحوية، ولا نعني بذلك أنها خاطئة، إنما تكون بحاجة إلى البحث عن المعنى المجازي لتلك المفردات الموظفة في غير ما وضعت له في الامتثال المؤلف.

مرحلة القواعد التحويلية: وبتطبيق القواعد التحويلية تنتقل بالبنية العميقة إلى المستوى السطحي، ويقول تسومشكي في هذا الصدد « فبعد أن ألبسنا المعنى الأساسي ثوب المفردات، حق لنا أن نستعمل القوانين التحويلية لتجعل من التركيب الباطني تركيبا ظاهريا أو سطحيا، مجسدا لشكل الجملة»⁶ وتطبق القواعد التحويلية على البنية الأساسية فقط، لأن هذه الأخيرة هي القابلة للتحويل، ويتم هذا التحويل وفق القواعد التالية:

(أ) قواعد الترتيب (أو قواعد إعادة الترتيب): فمن حق المتكلم أن يغير موقع عنصر ما داخل التركيب، ذلك بتقديمه أو تأخيره لهذا العنصر وذلك «طلباً لإظهار ترتيب المعاني في النفس»⁷ أو رعاية لموسيقى الكلام أو لأغراض أخرى.

(ب) قواعد الزيادة: وهو ما يضاف إلى الجملة النواة والهدف هو تحقيق الزيادة في المعنى.

(ج) قواعد الحذف: هو نقص في الجملة النواة التوليدية لغرض معنوي أيضاً، بشرط أن تحتفظ الجملة على معناها التام وأن تحمل معنى العنصر المحذوف في سياقها، والهدف الأول من الحذف هو الإيجاز.

(د) قواعد التعويض: وهو إحلال عنصر في مكان عنصر آخر.

(هـ) قواعد التوسيع.

(و) قواعد الاختصار.

مرحلة القواعد المورفولوجية: ومن خلال هذه المرحلة يتم تطبيق قواعد صوتية وصرفية للتعبير عن مفردات البنية السطحية. والبنية الصوتية هي السلسلة النهائية التي تنتهي إليها البنية العصيقة.

عدول لغة الشعر عن قواعد الاختيار:

يميز علماء اللغة بين مستويين من اللغة، الأول يمثل اللغة المثالية والمستعملة في التواصل العادي، حيث يعكس هذا المستوى الجانب العميق بكل ما يتصف به هذا الأخير من الصحة اللغوية والنحوية والمنطق، والثاني يتمثل في لغة الأدب باعتبارها مغايرة للمستوى الأول ومنحرفة عنه.

إن اختلاف لغة الشعر عن لغة الاستعمال لا يعني أن الشاعر يبدع مفردات جديدة غير مألوفة، أو قواعد نحوية غير مستخدمة من طرف أبناء اللغة، وإنما يتمثل في كيفية توظيفه لهذه المفردات وتلك القواعد بطريقة خاصة به يجعل بها هذه المفردات تحطم العلاقات الدلالية السائدة سلفاً بين العناصر

وينشأ علاقات جديدة تصنيفات دلالية مختلفة في الواقع، وهذه العلاقات هي التي تمكن الشعر من وجوده، وتحقق له هدفه الجمالي.

فالأديب يتخذ من اللغة أداة ليصور بها الحياة بطريقة تخالف طريقة التواصل العادية، ويطوعها وفق إرادته، ف«يخترق الاستعمال المألوف للغة، وينتهك الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي».⁸

يرتبط العدول عن المعيار في لغة الأديب بتكسار قواعد الاختيار، حيث يخلق الشاعر علاقات بين المفردات في التراكيب بالإسناد إليها وظائف نحوية غير متداولة في لغة الاستعمال، فيوظف العدول في غير ما وضعت لها، أو يسندها إلى ما لا ينبغي أن تسند إليه، ويؤدي انعدام التناسب بين المسند والمسند إليه، أو الموصوف والصفة، أو المضاف والمضاف إليه... إلخ، إلى إنتاج جمل غير نحوية. لكن إمكانية العدول عن اللغة المألوفة بالنسبة للشعر لا مفر منها، لأن هذا العدول هو الذي يحقق للنص الشعري فنيته.

ولقد ربط palmer بالمر التجاوز للقاعدة بدرجة الوعي بهذه الأخيرة، ورسوخها في ذهن المبدع قولا: «أن كلما كانت قاعدة القياس في اللغة ما أكثر رسوخا كان انتهاكها أكثر تنوعا، وتعددت بالتالي إمكانيات الشعر في تلك اللغة...» وكلما كان الوعي بهذا المعيار ضعيفا قلت إمكانيات الاحراف وقلت بالتالي إمكانيات الشعر».⁹

ويتمثل دور اللساني في كل هذا، في الوقوف عند هذا التجاوز للقاعدة النحوية، ومقارنة هذه الأخيرة بالقاعدة التي عدل عنها في كل حالة، وبالتالي، إظهار العلاقة بينهما دون تأمل أو شرح للمعاني والقيم الفنية والجمالية للنص.

لقد حاولت النظرية التوليدية التحويلية أن تخلق نوعا من التقارب بين الحقل اللساني والدراسات الأدبية، وأن تكون أكثر واعية بالمشاكل والتساؤلات التي يتجادل حولها القراء بسبب الغموض الدلالي والانتباسات التي تكون نتيجة تحطيم قواعد الاختيار، فميزت النظرية بين «قواعد الجملة»

grammaticalité، وهي صفة تخص الجمل التي يتحقق فيها الصحة والكمال النحوي، و«قبولية الجملة» acceptabilité وهي صفة خاصة بالجمل الخارقة للمعيار والمقبولة في اللغة، وجعلت هذه الأخيرة أقل صحة من الجمل المألوفة، كما جعلت من صحة الجمل غير النحوية درجات، ويمكن توضيح ذلك بالأمثلة التالية:

1. يعاني اللاجئ من أسى التشرد.
 2. يعاني التشرد والحرمان اللاجئ من.
 3. يبذر المستعمر شوك الأسي والحرمان في الأراضي المحتملة.
- نجد أن الجملة "1" قد تحققت فيها الصحة النحوية واللغوية، أما الجملة "2" فهي بدون معنى لكونها خرقت المعيار، وليست مقبولة. في حين تقع الجملة "3" بين الجملتين "1" و"2" على درجة متفاوتة من الصحة، فلا نصف عدم نحويتها بنفس المعنى الذي نصف به الجملة "2"، ولكنها غير مركبة تركيباً سليماً، ولم يتحقق فيها المعيار، رغم أنها مقبولة لدى الجماعة اللغوية.
- وقد أشار thorne ثورن إلى هذا النوع من الجمل "المقبولة"، وسماها بالجمل "الفجة" semi sentence، ويرى بصدها أنها «مشكلة خطيرة بالنسبة للغوي، وبتأني عدم نحويتها لا من انعدام البنية التركيبية، وإنما من كونها ذات بنية تركيبية تختلف عن تلك التي تكون عليها الجمل الكاملة التكوين، ومع ذلك فإن من الممكن شرح هذه الجمل، وإن كان ينبغي لمثل هذا الشرح أن يعرف بأنه شرح مجازي».¹⁰

إن الأخذ بالمنظور التوليدي التحويلي يقود بنا إلى إدراك أهمية القواعد في التفسير الدلالي للجانب الإبداعي، وإيجاد التناسب بين العناصر التي تبدو على المستوى السطحي مخالفة للقواعد بسبب انعدام التلازم بينها، لكنها تحمل في المستوى العميق صوراً مثالية وأنها تتحرك في ظل القواعد اللغوية، حيث إن الإبداع في الواقع يتم داخل النظام اللغوي.

درجة الانحراف عن "السمات الاختيارية" في قصيدة الطغاة للشابي:

تتسم أبيات قصيدة "الشابي" من بدايتها إلى نهايتها بالانحراف عن القواعد المفرداتية، وذلك نتيجة لمحاولة الشاعر خلق علاقات جديدة بين مفردات تنتمي إلى حقول دلالية مختلفة، وهذه العلاقات غير مألوفة في لغة التواصل العادي مما يضيف عليها سمة المغامرة والعدول عن النمط الأساسي، ويتجلى عدول لغة الشاعر عن لغة القياس في اختراق تراكيب النص لمنطق الإسناد، وغياب التناسب والتلاؤم بين عناصر هذه التراكيب.

لنتأمل أبيات القصيدة:

ألا أيها الظالم المستبد	حبيب الفناء عدو الحياة
سخرت بأنت شعـب	وكفك مخضوية من دماء
وعشت تدنس سحر الوجود	وتبذر شوك الأسي في رباه
رويتك لا يخدعك الربيع	وصحو الفضاء وضوء الصباح
ففي الأفق الرحب هول الظلام	وقصف الرعود وعصف الرياح
ولا تهزان بنوح الضعيف	فمن يبذر الشوك يجن الجراح
تأمل هنالك أتى حصبت	رؤوس الوري وزهور الأمل
ورويت بالدم قلب التراب	وأشربته الدمع حتى تشامل
سيجرفك السيل سيل الدماء	ويأكلك العاصف المشتمل

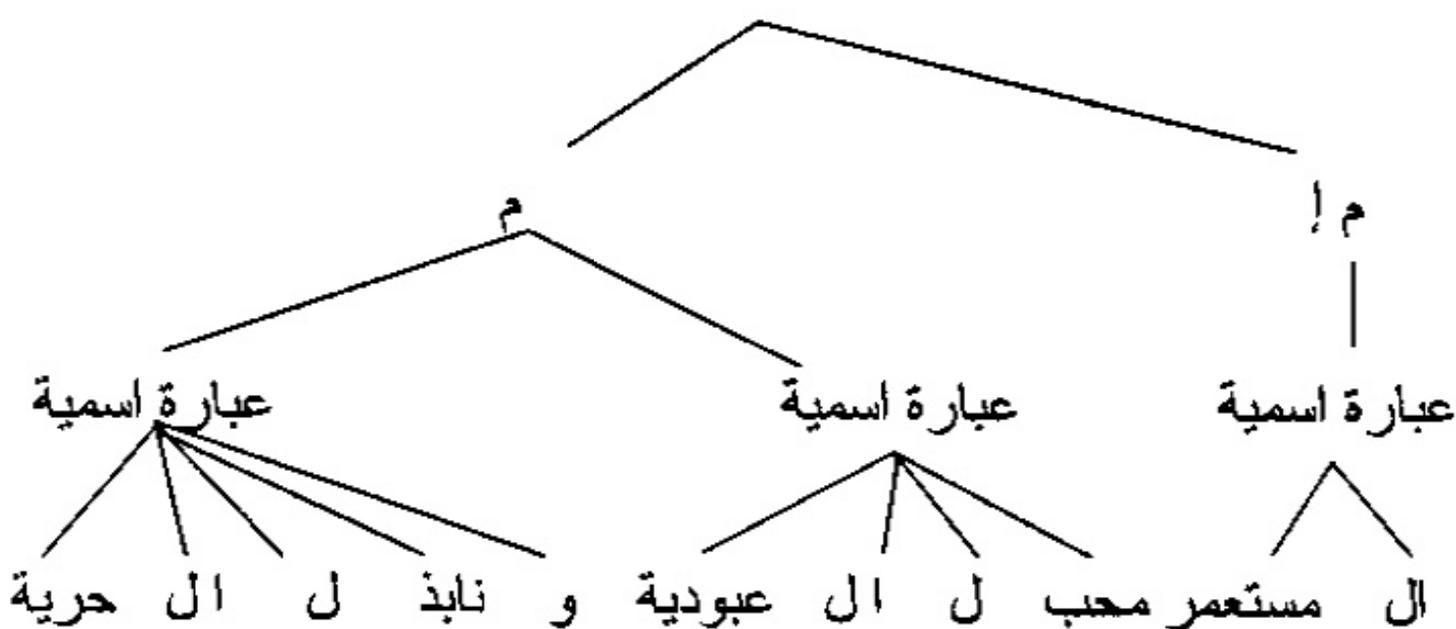
يتضمن كل بيت من هذه الأبيات على الأمل صورة واحدة منحرفة عن قواعد الاختيار، ففي البيت الأول وردت علاقة الإضافة في: "حبيب الفناء" و"عدو الحياة"، حيث تبدو هذه العلاقة في ظاهرها بدون معنى، رغم أنها تحمل معنى ومقبولة من طرف المتلقي، إذ أن في الواقع ليس "الحياة عدو" وليس "الفناء حبيب"، فقد جعل الشاعر من "الفناء" و"الحياة" أفرادا العاديين، يجبان ويكرهان عن طريق الاستعارة.

لم يراع الشاعر سمات الاختيار أثناء إنشاء العلاقات بين كل من (الحياة والعداوة) و(الفناء، المحبة). فمن سمات الكلمتين: "عدو" و"حبيب": +هي، +متحرك،

-عام، -شيء. ومن سمعت الكلمتين: "الحياة" و"الفناء": -حي، -متحرك، +عام، +شيء، +مجرد.

نجد أن الكلمتين (الحياة، الفناء) تنتميان إلى فئة الاسم لكنهما تجملان سمات - حي، - متحرك. في حين نجد الكلمتين (عدو، حبيب) تنتميان إلى فئة الاسم، لكنهما لا تقبلان مضافا إليه يحتوي السمات السابقة، أي (- حي، - متحرك، + مجرد). ويوجد في لغة الواقع جمل لها نفس التركيب الأساسي في قنينة قصيفة مع الجملة السابقة، مثل: المستعمر محب للعبودية ونايذ للحرية. و التركيب الأصلي لهذه الجملة هو:

الجملة



فقد انقل الشاعر مع محتوى هذه الرسالة في الواقع ثم أخرجه إلى المستوى الظاهر في صورة متسمة بالخيال والوهم، حيث ألبس بعض فرضيات التركيب الأساسي مفردات غير مناسبة وغير ملائمة للتعويض بها عن عناصر التركيب السابق. ويظهر انعدام التناسب في العلاقة النحوية الجديدة التي أنشأها الشاعر بين (حبيب) و(فناء)، وبين (عدو) و(حياة). فقد وقع اختياره في مكان (محب)، على كلمة (حبيب)، وفي مكان (العبودية)، على كلمة (الفناء)، وفي مكان (تأبذ) أختار (عدو) واختار (الحياة) في مكان (الحرية) وبعد تطبيق القواعد التحويلية على الجملة، حذف عنصر (المستعمر) ونكرت صفاته، ويمكن توضيح الانحراف في العبارة (حبيب الفناء عدو الحياة) كما يلي:

من سمات (حبيب) ← اسم ← + حي، + متحرك، - مجرد، - عام.

من سمات (الفناء) ← اسم ← - حي، - متحرك، + مجرد، + عام.

ومن سمات (عدو) ← اسم ← + حي، + متحرك، - عام

ومن سمات (الحياة) ← اسم ← - حي، - متحرك، + عام

نلاحظ انعدام التوافق بين السمات الذاتية (- حي، - متحرك، + عام،

+ شيء) للاسم (الفناء)، والسمات الاختيارية (+ حي، + متحرك، - عام، -

مجرد) للاسم (حبيب)، بمعنى أن السمات الذاتية للمضاف (حبيب) لا تسمح له بأن

يختار (الفناء) كمضاف إليه.

كما أن السمات الذاتية (+ حي، + متحرك، - عام) للمضاف (عدو)

تتناقض مع السمات الاختيارية (- حي، - متحرك، + عام) للمضاف إليه (

الفناء) لذا ينعدم التناسب بين المضاف (عدو) والمضاف إليه (الحياة).

وهذا التفرع التركيبي والدلالي للمفردات وفق سمات ذاتية واختيارية هو

الذي يحدد لنا خاصية الانحراف في عبارة (حبيب الفناء وعدو الحياة).

نفس الشيء ينطبق على معظم الإضافات الواردة في النص:

مثل: شوك الأسي، سحر الوجود، زهور الأمل، رؤوس الوري، قلب

التراب، سيل الدماء، هول الظلام.....

حيث يتناقض المحتوى الدلالي لهذه العبارات، كما يبدو في مستواها السطحي، مع واقع اللغة إذا ما أخذنا بالمعنى الحقيقي لهذه العبارات، إذ أن في الواقع ليس للأسى شوك، ولا للوجود سحر، ولا يملك التراب قلبا، ولا الأمل زهورا....

ولنتأمل التراكيب التالية:

- تنس سحر الوجود
- تبذر شوك الأسى في رباه
- يخذعك الربيع وصحو الفضاء وضوء الصباح
- من يبذر الشوك يجني الجراح
- يأكلك العاصف المشتعل.

هذه التراكيب سليمة من الناحية النحوية، لكنها خاطئة الدلالة إذا ما نظرنا إلى مظاهرها الحقيقية وليس المجازي. ومنها فإن الصيغة النحوية تظهر فعاليتها خلال المعنى التي تؤديها، وطبيعة العلاقات النحوية والدلالية التي تجمع بين عناصرها.

فلا يكفي أن تتوفر الجملة « تبذر شوك الأسى في رباه » على العناصر النحوية (فعل + فاعل + مفعول + مضاف إليه + جار + مجرور) لتكون صيغتها سليمة نحويا، وإنما يجب أيضا مراعاة الناحية الدلالية للمفردات التي تحل محل المشير الركني في البنية الصيغية، أي لا يكفي أن نختار اسم فاعل ونضعه مكان الفاعل ليؤدي وظيفة الفاعلية، وإنما هذا مرتبط بدلالة المفردة التي تؤدي هذه الوظيفة، وبالعلاقتها مع المسند، والمفعول، وببقية عناصر الجملة. وهذا الشرط غير متوفر في جملة «تبذر شوك الأسى في رباه» التي تبدو في مظهرها خاطئة المعنى بسبب العلاقات الجديدة التي أنشأها الشاعر بين مفرداتها، بل هي مناقضة للواقع اللغوي، وفي نفس الوقت، جملة ذات معنى كامل في المستوى العميق. والتركييب الأساسي لهذه الجملة في المستوى العميق هو:

الجملة ← فعل + فاعل + مفعول به + مضاف إليه + جار + مجرور.

تبذر + (أنت) + شوك + الأسي + في + رباه.

فهذه الجملة نفس البنية العميقة مع جمل أخرى صحيحة وموجودة في لغة الواقع، مثل:

تسلط أنواع العذاب على الشعب

فالجملة الأولى غامضة الدلالة والثانية واضحة، والسبب في غموض الأولى هو اتعدام التناسب بين عناصرها من حيث السمات الدلالية لهذه الأخيرة. فلنحدد سمات كل عنصر:

يبذر ← فعل ← + تام، + متعد، + فاعل حي، + مفعول مزروع، ...

شوك ← اسم ← - مجرد، - حي، + نبات، - متحرك، + جامد....

الأسي ← اسم ← + مجرد، - حي، - نبات، - متحرك، - جامد، -

مزروع....

نلاحظ اتعدام التوافق بين المفعول به (شوك) والمضاف إليه (الأسي)، لأن السمات الذاتية (+مجرد، - نبات) في (الأسي) لا تتناسب مع السمات الاختيارية (- مجرد، + نبات) في (الشوك)، حيث إن السمات الاختيارية للاسم الأخير لا تسمح له باختيار (الأسي) كمضاف إليه.

ونجد أيضا أن السمات الدلالية الذاتية لكل من (شوك) و(الأسي) تتصادم مع سمات الفعل (يبذر)، حيث إن السمة الاختيارية لهذا الأخير (+مزروع) لا تتوافق مع السمة الذاتية (- مزروع) في كل من (الشوك) و(الأسي)، ولا تتوافق كذلك مع السمات الذاتية (- نبات، + مجرد) في (الأسي).

نصل من خلال ما سبق توضيحه إلى أن الغموض الدلالي في جملة (يبذر شوك الأسي) هو نتيجة اتعدام التوافق الدلالي بين عناصر هذه الجملة والمعنى الحقيقي لهذه الأخيرة نجده في المستوى العميق، وهو:

تسلط أنواع العذاب على الشعب.

وإذا انتقلنا إلى الجملة "يخدعك الربيع وصحو الفضاء وضوء الصباح" نلاحظ إسناد (الربيع والصحو والضوء) إلى (الخداع)، وهو نوع من المجاوزة

والمغايرة، لأن الخداع ليس من خصائص الربيع أو الصحو أو الضوء في الواقع. فقد جعل الشاعر من هذه الأمور الثلاثة الأخيرة كائنات حية متحركة، حيث إن الخداع من صفات الإنسان أو بعض الحيوانات الماكرة، فلو اسند في الجملة السابقة (الخداع) إلى الإنسان أو الحيوان لما كانت الجملة واضحة الدلالة. والبنية العميقة لهذه الجملة هي كما يلي:

ج ← فعل + فاعل + حرف عطف + فعل + فاعل + مضاف إليه +
حرف عطف + فعل + فاعل + مضاف إليه + مفعول به.
← يخدع + الربيع + و + يخدع + صحو + الفضاء + و + يخدع +
ضوء + الصباح + أنت.

وبعد تطبيق القواعد التحولية التالية على الجملة السابقة وهي:

❖ الحذف: حذف الفعل الثاني والثالث لأنه مشترك بين الجمل المعطوفة، والغرض هو الإيجاز.

← يخدع الربيع وصحو الفضاء وضوء الصباح أنت.

❖ إعادة الترتيب: يتم بتقديم المفعول به (أنت) عن الفاعل، (يخدع) ويتأخر هذا الأخير عن المفعول به.

❖ التعويض: يتم بإحلال الضمير (كاف) محل (أنت).

← يخدعك الربيع وصحو الفضاء وضوء الصباح.

❖ الزيادة: إلحاق (الفعل) نون التوكيد الخفيفة.

← يخدعك الربيع وصحو الفضاء وضوء الصباح.

وهي جملة الشاعر المنحرفة، لكن يوجد في الواقع اللغوي جمل لها نفس

البنية العميقة لهذه الجملة، مثل: يغرُّك الهدوءُ وضغف الشعوب واستقرار حياتك.

والاختلاف بين الجملتين يكمن في أن العلاقات النحوية في الجملة الثانية

هي علاقات طبيعية ومألوفة في الواقع، في حين أن الإسناد والعلاقات الأخرى

التي تجمع بين عناصر الجملة الأولى أمران غير طبيعيين بسبب انعدام التوافق

بين المشيرات الدلالية والنحوية لعناصر هذه الجملة. إذ نجد الشاعر قد نسج بين تلك العناصر علاقات لا وجود لها في الواقع، ذلك بحسناد (الربيع) و(الصحو) و(الضوء) إلى (الخداع)، حيث لا يصلح هذا الإسناد لأن السمات الاختيارية (+ فاعل حي، + فاعل متحرك، + فاعل محسوس، + فاعل معبود) في الفعل (يخدع) لا تناسب السمات الذاتية (- حي، - متحرك، - معبود) في كل من (الربيع) و(الصحو) و(الضوء). وبتعبير آخر فإن السمات الاختيارية للفعل (يخدع) لا تسمح لهذا الأخير بأن يختار (الربيع) أو (الصحو)، أو (الضوء) فاعلا له.

وإذا تأملنا البيت السادس، نلاحظ أن الجملة "من يبذر الشوك يجن الجراح" أيضا غامضة الدلالة إذا ما أخذنا بمغناها الأول، وهي مناقضة لما هو مألوف في لغة الاصطلاح، لأن الأشواك لا تبذر في الواقع، كما أن الجراح لا تجنى. لكن هناك في الواقع اللغوي جمل واضحة الدلالة، ولها نفس البنية العميقة مع جملة الشاعر. مثل:

من يفعل سوءًا ينل عقابًا

و يتضمن هذا التركيب الرسالة أو المحتوى الدلالي الذي تفاعل معه الشاعر في الواقع، وأخرجه في تركيب آخر خارق للمعيار، لأن العناصر المكونة للتركيب "من يبذر الشوك يجن الجراح" لا تربط بينها في الواقع اللغوي علاقات نحوية ودلالية، ويظهر ذلك في العلاقة المفعولية في (يجن الجراح)، وفي (يبذر الشوك)، حيث أن السمات الاختيارية (+ مزروع) في الفعل (يبذر) لا تسمح لهذا الأخير بأن يختار اسما يحمل سمة ذاتية (- مزروع) كما في (الشوك)، والسمات الاختيارية (+ نبات، + مغروس، + ثمار،....) لا تناسب السمات الذاتية (- نبات، - مغروس، - ثمار، ...) في الاسم (الجراح).

وإذا تمعنا في الأبيات الأخيرة، بدى لنا أن درجة الانحراف عن قواعد الاختيار هي أكثر تنوعا وتعددا، وهذا مرتبط بتعدد الاستعارات والمجازات التي

جعلت من لغة النص اكسارا تاما للغة الواقع. ونجد الشاعر في البيت السابع
بنيه الاستعمار بجرائمه قائلا:

تأمل هناك أنى حصنت رؤوس الورى وزهور الأمل.

فكيف للمستعمر أن يحصد رؤوس الورى وزهور الأمل إذ أن الرؤوس لا
تحصد، فالعلاقة بين (الفعل والمفعول) تعد من باب المجاز، وإذا غيّرنا كلمة
(رؤوس) بكلمة أخرى سماتها الذاتية تتناسب (في الواقع اللغوي) مع السمات
الاختيارية للفعل (حصد) أخذنا بالعلاقة النحوية والدلالية للعبارة السابقة مجال
اللغة العالية. ويستحيل أيضا حصد زهور الأمل في الواقع لأنه ليس للأمل
زهور. فإذا بحثنا عن البنية الصيقة للتركيب السابق وجدناها كما يلي :

ج ← عبارة فعلية + عبارة اسمية + عبارة فعلية + عبارة اسمية

حصد ت + رؤوس الورى + (حصد ت) + زهور الأمل

وبتطبيق القاعدة التحويلية على الجملة، وهي الحذف، تحذف العبارة
الفعلية في الجملة الثانية لكونها معطوفة على الأولى وذلك للإيجاز، وتصبح
الجملة كما يلي:

ج ← حصنت رؤوس الورى وزهور الأمل.

وتوجد في لغة الاستعمال جمل لها نفس البنية العميقة مع الجملة السابقة
مثل:

- ازهقت أرواح الأبرياء وقتلت رجال المستقبل.

تنصف جملة الشاعر بتحطيم اللغة المعيارية بسبب:

- انعدام التناسب بين السمات الذاتية (- نبات) في المفعول به
(رؤوس)، والسمة الاختيارية (+ مفعول نبات) في الفعل (حصد).
- انعدام التناسب بين السمة الذاتية (+ مجرد) في المضاف إليه (الأمل)
والسمة الاختيارية (+ محسوس) في مفعول به (زهور).

نلاحظ أيضا في البيت الثامن جملة «رويت بالدم قلب التراب» تتسم بدورها بالالتباس، واتعدام المعنى فيها إذا نظرنا إلى المعنى الحرفي لمفرداتها، وتكون بنيتها العميقة كما يلي:

ج ← عبارة فعلية + عبارة اسمية + جار ومجرور.



أجريت عليها قاعدة تحويلية هي:

التعويض: وهو تقديم الجار والمجرور وإحلاله محل المفعول به، وتأخير هذا الأخير جوازا، وهذا التعويض لا يؤثر على معنى الجملة. وللجملة السابقة نفس البنية العميقة مع جمل أخرى موجودة في الواقع اللغوي، مثل:

سبكت على الأرض ماء الأبرياء

والاختلاف بين الجملتين هو أن جملة الشاعر غامضة الدلالة في ظاهرها، وأن العلاقات الدلالية والنحوية التي تجمع بين عناصر هذه الأخيرة علاقات غير عالية (علاقة الإضافة والمفعولية، والفاعلية) في حين تبدو الجملة الثانية واضحة الدلالة، تجمع بين عناصرها علاقات طبيعية مألوفة في الاستعمال العادي.

فلا وجود في الواقع لـ:

- علاقة المفعولية بين (روى) و (قلب)

- تعلق الجار والمجرور في (بالدم) بالفعل (روى).

- علاقة الإضافة بين (القلب) و (التراب).

هذه الأمثلة المأخوذة من نصّ "الشابي" ما هي إلا نماذج قليلة تتجسد فيها ظاهرة الانحراف الأسلوبي بشكل واضح، وقد تم التركيز على جانب واحد وهو الانحراف الناتج عن إنشاء علاقات جديدة بين مفردات من حقول دلالية مختلفة

لا علاقة بينها في الواقع، وقد تتجاوز ظاهرة الانحراف هذه الناحية، لتمس الصيغ الصرفية والصيغ النحوية في كثير من النصوص الشعرية. ونصل من خلال ما سبق عرضه إلى:

1- إنه بوسع المحلل أو الناقد أن يعود بالفئات المنحرفة عن الأصل في النص الشعري إلى صورها المثالية لتتوافق مع قواعد الاختيار، ويدخل بها نطاق النظام اللغوي المألوف من أجل تحقيق التناسب والتوافق بين سمات الفئات، وليصبح السياق ممكناً، إلا أن ذلك سوف يفقد النص أسلوبيته وقيمه الجمالية والفنية، فيدخل النص بدوره حيز النصوص النظرية العادية.

2- إن خاصية الانحراف هي التي تميز لغة الشعر عن لغة الواقع وهي التي تضي على الأسلوب الشعري صفاته.

3- لقد أصبحت النظرية التوليدية في ظل الأسلوبية الحديثة أداة مهمة تساعد على البحث عن قوائن الخطاب الأبي، وتشكل هذه النظرية المرجعية الأولى، إلى جانب حقول لسانية أخرى، تستمد الأسلوبية منها كثيراً من معطياتها، وقد تفاعلت هذه العلوم كلها فيما بينها وقدمت للنقد الأبي تقنيات التحليل ناجعة تسد بها نقص ما تبنته البلاغة التقليدية.

- 1- عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث، دار النهضة للطباعة والنشر. الإسكندرية: 1986 ص 116.
- 2- أحمد سليمان ياقوت، في علم اللغة التقابلي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية: 2002. ص 95
- 3- أحمد سليمان ياقوت، نفس المرجع ص 92.
- 4- أحمد حساني، السمات التفرعية للفعل في البنية التركيبية - مقارنة لسانية - ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر: 1993. ص 126 - 127.
- 5- نقلا عن : N.Chomsky, aspects de la théorie syntaxique, P : 157.
- 6- د| ميشال زكريا، مباحث في النظرية اللسانية وتعليم اللغة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1984 ص 114.
- 7- د| أحمد سليمان ياقوت المرجع السابق، ص 107.
- 8- د| خليل أحمد عامر، في نحو اللغة وتراكيبها، ط1، عالم المعرفة - جدة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية: 1984 ص 88
- 9- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار الطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج1: 1997 ص 179.
- 10- عبد الحكيم الراضي، نظرية اللغة في النقد، مطابع الدجوى - القاهرة - :1980، ص نقلا عن : palmer 1971, p252. ص 96
- 11- عبد الحكيم الراضي، نفس المرجع، ص 489، نقلا عن : Thorne. «Generative Grammar and stylistic analysis, new horizons in linguistic» p 185

المناهج النقدية والخصوصية الحضارية

قراءة في المرجع والإجراء .

عبد الغني بارة

جامعة سطيف

تعد قضية المنهج من القضايا الشائكة التي كفت، وما تزال تحظى باهتمام الكثير من أهل الدراية في مجال البحث، وهو اهتمام يعبر عن مدى القيمة الحقيقية المتزايدة التي أصبحت تظى بها هذه القضية في مجال البحث العلمي بمختلف جوانبه ومستوياته. وهذا ما يفسر - بلا شك - العدد الهائل من الدراسات والأطروحات التي أعدت في سبيل الوقوف على جوهر القضية، بيد أن المتمعن في هذا الكم الهائل من الدراسات لا يجد ما يتلج الصدر ويشفي الغليل، إذ غاب عن أصحابها الوعي المنهجي فكانوا يعيدون عن عمق الإشكالية المطروحة في تشعباتها وابعادها المختلفة.

هذا ما يجعل الباحث يعتقد يقينا أن سؤال المنهج، وإن حامت حوله جهود الباحثين، فهو يبقى في حاجة ماسة إلى الدراسة الجادة الواعية بطبيعة الإشكالية وبمختلف مظاهرها التي تعمل على النباش والحفر في ما وراء المقول في الخطاب النقدي، وتعريفه وكشف المسكوت عنه، إذ إن المتتبع للممارسات النقدية في خطاب الحدائث النقدية العربية، يجد أن المناهج المستخدمة غريبة الأصل، مما يضع مستخدميها من النقاد أمام إشكالية التاصيل المنهجي.

وغني عن البيان للدارسين للحدائث الغربية في أصولها المعرفية، مدى وفاء المناهج الغربية لأصول نشأتها، وتحيزها للأساق الحضارية التي أسهمت

في تشكيلها وتأصيلها. والبحث إذ يثبت ذلك، يروم كشف التناقض الذي وقع فيه الكثير من النقاد العرب في مقارباتهم النقدية، إذ يعتقدون بأن هذه المناهج لا تعدو أن تكون أدوات إجرائية يتوسل بها لتحليل النصوص الإبداعية، متناسين المضامين الثقافية التي تحملها هذه المناهج، والتي تتلاءم والبيئة الحضارية الغربية التي أفرزتها. ليس هذا وحسب، بل إن بعض المقاربات النقدية تحولت إلى معمل تجريبي مع أن مآربها هو إضاءة النص، ففقدت النصوص الإبداعية حقلا تجريبيا لتقديم المناهج الحدائية، فتحوّل المنهج من مجرد وسيلة إلى غاية، يستدل بالنص على مدى كفايته الإجرائية.

والجدير بالذكر، انطلاقا من هذه الشرفة، أن وراء هذه الحقيقة يكمن سر التعثر الذي يعانيه الخطاب النقدي العربي المعاصر - وهو يحاول أن يطبق المناهج الغربية (البنوية، الأسلوبية، السيميولوجيا، التفكيكية) - الأمر الذي جعل تلك المحاولات لا تتعدى التنظير إلى الإجاز إلا في نطاق محدود، لأنها لا تنطلق من النص قصد استكناه دلالاته، بل تسعى لإيجاد مبررات لأدوات المنهج المتوسل به، فيحدث التباين بين النص والمنهج، فتغيب الدلالة، وتطمس معالم النص، ويسود الغموض.

وتغطية لهذا الغموض يلجأ الناقد الحدائي - سيرا على أثر النقاد الغربيين - إلى استخدام الجداول والمنحنيات والخطاطات، التي تزيد من غربة المنهج و فشله في الوصول إلى استنطاق الدلالة، بل إنها عبرت حقيقة عن الاضطراب الفاضح لدى هؤلاء النقاد في تحديد مفهوم قارّ للمنهج وأدواته الإجرائية.

انطلاقا من هذا المعطى، وبحثا عن حلول لهذه القضية الإشكالية، يستمد هذا البحث شرعية وجوده وأهميته، خصوصا وأن بعض أبرز مظاهر الأزمة التي يتخبط فيها الخطاب النقدي العربي المعاصر تعود، فيما تعود إليه إلى الانفتاح اللامشروط الذي شهدته الدوائر الفكرية العربية على غيرها من الغرب، دون

محاولة لتصفية هذا الوافد من شوائب الانتماء إلى تربته الأصلية ثم تأصيله في تربة الثقافة العربية.

وإذا كان لزاما على الثقافة العربية - على حد قول الحدائين - أن تتفتح على غيرها من الأمم، لجلب المعرفة، مساندة للركب الحضاري، فإنه يجب علينا الحرص على أن لا تقتلع رياح الانفتاح جنورنا من تربتها، فتفقدنا خصوصيتنا، وتحولنا لنسخة مشوهة للآخر، عملا بنصيحة طاغور القائلة إني على استعداد لأن أفتح نوافذي في وجه الرياح، لكن شريطة أن لا تقتلني هذه الرياح من مكاني⁽¹⁾؛ لأن الانفتاح هو محاولة لاكتشاف الذات مقارنة بالآخر، دون أن يتحول إلى تبطاح أو مطابقة، تنوب معه الذات وتضيع في أنا الآخر، الذي يصبح - والحال هذه - مرآة ترى فيها الأنا نفسها.

هذا ما عابه الدكتور الجراي على هذه الممارسات النقدية، في محاولتها لتطبيق المناهج النقدية الغربية على الألب العربي حين قال: " ونحن حين ننظر في محاولات نقائنا في المرحلة الحديثة المعاصرة، نجد أنهم سعوا إلى التوصل ببعض مناهج النقد الجديد، التي أعطت ثمارا كلية أو جزئية عند الغربيين، ولكن سعيهم لم يتجاوز التجريب الذي يتيح له أن يتم دون الوقوع في الخلل، وهو خلل مرده إلى أن التطبيق لم يكن متقنا و سليما، و ما كان له أن يأتي على الوجه الأنسب بسبب الاختلاف الذي يمس نوع المعطيات، و مدى تأثيرها، حين تكون مستخلصة من بيئته ويحاول إصافها في بيئة أخرى"⁽²⁾.

إن هذا التهافت على المناهج الغربية، في غياب الوعي بحجم المخاطر المترتبة على مثل هذا الارتداء في أحضان آليات إجرائية غربية المنبت وتطبيقها بشكل آلي على نصوص عربية لها خصوصيتها الحضارية، يؤدي إلى تشويه هذه النصوص حيناً، و طمس دلالاتها واختزالها أحياناً أخرى.

وقد دفع الأمر ببعض النقاد، في محاولة لتبني المناهج الغربية، إلى

سلوك أحد سبيلين:

1-المحافظة على المنهج كما هو في أصله الغربي، وبالتالي تبنى المضامين الفكرية والثقافية التي يختزنها المنهج، والتي أصلته وأسهمت في تشكيله. هذا التطبيق يؤدي، كما سلف ذكره، إلى الوقوع في الغموض والاضطراب و بدل إضاءة النص واستكناه دلالاته تُطمس معالمه ويُساء فهم مادته.

2- تجريد المنهج الغربي من المضامين الفكرية التي يختزنها، ظنا منهم بأن المنهج مجرد وعاء مليء أفكارا وفلسفة، ومن الممكن إفراغ هذا الوعاء من محتواه وإعادة تعبئته بمادة فكرية وفلسفية مختلفة، كأن تكون الثقافة العربية بدل الثقافة الفرنسية والألمانية، أو أن عزل المنهج عن أصوله الثقافية قد يجعله قابلا للتأقلم مع بيئة النص المقارب، بيد أن هذا القول، أي إمكانية فصل المنهج عن سياقه الفكري بإحداث تغييرات، لا يطو أن يكون وهما سرعان ما تظهر عيوبه أثناء التحليل، لأن الخلفية الفكرية والفلسفية التي تضرها تلك المناهج الصق من أن تفصل أو تختزل.

إن هذه النظرة، أي الفصل بين المنهج ومضمونه الفكري والفلسفة، تبدو بصورة لافتة في آراء الناقد "أبي نيب" وغيره من نقاد الحداثة، إذ ذهب هذا الناقد إلى فصل البنوية كمنهج نقدي عن خلفيته الفكرية والفلسفية بدعوى أنها ليست فلسفة، وإنما هي منتج ورؤية لمعاينة الوجود.⁽³⁾

وهو، إذ يقر ذلك، يتملص من الاعتراف بتحيز المنهج البنوي ووفائه لأصوله الفكرية التي ينتمي إليها، ويبقى ذلك المنهج النقدي محايدا يمكن أن يطمئن المتبني له لسلامة نتائجه بل إن تطبيق البنوية كمنهج نقدي يصل بالفكر النقدي العربي إلى مستوى إغناء الفكر العالمي، ويتسنى للأمة من خلاله أن ترقى إلى المعاصرة الحضارية من منطلق أن الإغناء لا يتم بالنقل والتمثل، بل بالمشاركة في الاكتشاف، والجهد في العمل المتقصي، و المبادرة الفردية على مستوى الفكر والتحليل.

إن نظرة "أبي ديب" ومن شايعه من النقاد "تتأسس على نزعة إنسانية شمولية تتطلع إلى وحدة الفكر الإنساني بالتغلب على حواجز التباين في السياقات الحضارية. وهذه نظرة مألوفة في تاريخ الفكر والنقد الأدبي العربي، بل ربما كان لهما من العمق التاريخي والفكري ما للنظرة المناقضة لهما، فقد تبناها الداعون للإفادة من الفكر اليوناني قديما، كمنى بن يونس والفارابي وابن رشد، وأكدها دارسون محدثون .. (4)

إذا فهذه الأطروحة، أي الدعوة إلى الانفتاح على الآخر باعتباره مركزا عالميا يشع الثقافة على الإنسانية، ليست جديدة أو وليدة الفترة الراهنة، بل هي إحدى الأسس التي انبنى عليها الفكر الإسلامي في حوار مع الحضارة الغربية في نسختها اليونانية، التي تعد أصل الفكر الغربي، وكان التاريخ بعيد نفسه فما أشبه اليوم بالبارحة، فهذا حازم القرطاجني، في القرن السابع الهجري، يرى أن القواعد النقدية التي أقامها أرسطو في كتابه "فن الشعر" لا تصلح للأدب العربي، لأن الفيلسوف اليوناني - والقول لحازم

- "اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونان فيه" (5)

وهو الرأي نفسه عند الدكتور "محمد مندور" في القرن العشرين، حين يؤكد أنه عندما تريد درس الأدب العربي يجب أن نكون من الفطنة بحيث لا نحاول أن نطبق عليه آراء الأوروبيين وقد صاغوها لآداب غير آدائنا" (6). إلا أن مندور في موضع سابق من الكتاب نفسه، يدعو إلى الانفتاح على الثقافة الغربية، بل إنه ذهب إلى حد اعتبار فيه الآداب الغربية غذاء روحيا لنا، به نستطيع تجديد حياتنا، لذا فيجب مجارة التفكير الأوروبي، والنسج على معالمه (7)، وهو بهذا يترجم مدى التناقض والاضطراب الحاصل لدى النقاد العرب.

تري، هل العالمية والإنسانية التي ينشدها هؤلاء النقاد مقصورة على الغرب دون الشرق سواء - على حد تعبير طه حسين - القريب، ويقصد به العالم العربي (الشرق الأوسط)، والبعيد، وهو اليابان والصين والهند؟ (8) وهل

التطور لا يكون إلا وفق المعايير الحضارية التي يقرها الغرب؟ فإذا كان ذلك كذلك، فلم لا تتجاوز هذه المناهج النقدية الغربية صفة الإقليمية فتغدو ملكا مشاعا بين الثقافات الأخرى، فيتحقق بذلك حلم العالمية؟ أم أن مجرد الانفتاح على الغرب، بدوره، وما يصحبه من إهمال للإرث الحضاري العربي، ارتداء في أحضان المركزية الغربية المتسترة وراء المناهج النقدية، المعبرة عن التفوق الأوروبي؟

إن القضية أعقد من مجرد رفض للمناهج النقدية الغربية أو تقبلها، إذ ليس في مقدور الرأيين حسم المسألة ببساطة، فالرفض لا يستطيع إضعاف حضور المناهج الغربية في سياقات غير سياقاتها، ولا القبول في إمكانه إكساب تلك المناهج صفة الحياد، ونقلها بمحاولاتها الفكرية وتوظيفها في سياق ثقافي مغاير، ولعل الصيحات المتعالية من لئن الكثيرين كانت ترى الحل في ما يسمى الأصالة و المعاصرة، مع ما في هذه المقولة من مغالطة، وكأنها تركيبة سحرية، تفلز ببساطة فوق كل التعقيدات محققة تزاوجا بين الثقافتين، فنجد ما يصطلح عليه بنسوية عربية أو ماركسية عربية.

وكان الأمر لا يعدو مجرد الجمع بين متناقضين في تركيبة واحدة، متناسين الخصوصية الحضارية لكل ثقافة، وما قد يلحق النصوص الإبداعية من تشوه وهي تباشر بالآليات نقدية متحيزة لسياقها الفكري الذي لفظها، وهو ما عبر عنه الدكتور صلاح فضل "أبلغ تعبير إذ يقول إنا عندما أخذنا في التعرف على هذه المذاهب (النقدية)، وخضع بعضنا لتأثيرها، فقدت أهم سمات لها، تجذرها في الواقع الحضاري المباشر، استجابة لتطورها الداخلي ومعطيات ذاكرته التاريخية، كما فقدت عنصر التعاقب في خط زمني مستقيم، فطقت أمشاجها بنا دفعة واحدة، وتحولت من مذاهب تعتمد على مرتكزات فلسفية متكاملة ومبادئ نظرية متناهية إلى بعض الاختراقات الغربية، و النزعات المحدودة الأثر، وعملت كلها متزامنة على إعادة ترتيب مجالنا الثقافي وإعادة إنتاجه⁽⁹⁾.

ومحاولة لتجنب الخطاب النقدي العربي الوقوع في بعض هذه المقالب،
يحسن الوقوف عند جملة من المبادئ الأساسية، التي تعد ضرورة عند كل تعامل
منهجي يصبو إلى تحقيق الموضوعية العلمية في عمله، بعيدا عن العشوائية
والانفتاح اللامشروط على نتائج الآخر، دون أن يعني ذلك غلق باب الاستفادة
من النتائج التي تشترك مع المزاج الثقافي العربي؛ لأنه من السذاجة الاعتقاد بأن
أخذ الحيطة من الارتقاء في أحضان الآخر يعني مقاطعته، فالتحيز المقصود،
هنا يعني ببساطة انسجام مجمل آليات التفكير والاستنباط المعرفي مع الأساق
الكبرى للثقافة أو الحضارة التي تصدر عنها تلك الآليات^(٦٩). هذا ما يسمح
للناقد العربي بالتعامل مع المناهج الغربية في إطار ثقافة الاختلاف، حيث يتم
التعامل مع الآخر لا كذات عارفة تشع على غيرها بالمعرفة، وإنما كمعرفة لها
خصوصيتها الحضارية، التي تجعلها مختلفة عن حضارة الذات المتفتحة،
فالحدثة لا تعني بالضرورة "إضاعة الكيان وإذابة الذات في الآخر بقدر ما تتطلب
المحافظة على الهوية والتميز باعتبارهما شرطي ولوج الحدثة الفعلية من بابها
الواسع، وبأقل تكلفة ممكنة^(٧٠).

ولعل من المظاهر السلبية للتهافت اللامشروط على المناهج الغربية،
تجسيدا لمفهوم الانفتاح على الآخر، هو إهمال الخلفية المعرفية
(الإبستمولوجية) التي تقف وراءها، بدعوى أنها مجرد إجراءات مستقلة عن
الفضاء الفكري الذي نشأت فيه، و هو الأمر الذي دفع - كما سلف ذكره - إلى
إجماع غالبية الحدائين العرب على إلغاء المعطى الفلسفي للبنوية، حتى تبقى
ملا مشاعا يحق لكل ناقد من أي ثقافة التوسل به دون أن يقع في المحذور،
وهو ما يؤكد الدكتور "فاضل ثامر" إذ يقول: "إن ما هو مهم، في تقديري في
التأكيد على اعتبار البنوية منهجا نقديا، لا ينصب على نفي علاقتها بالعلم أو
الفلسفة أو الإيديولوجيا، بل في التمييز بين اشتغالها منهجا وإفادتها من هذه
الحقول المعرفية... بل تظل منهجا يمتلك خطواته الإجرائية الخاصة لا ستغوار

آفاق علمية معينة انطلاقاً من أسس منهجية شاملة قابلة للتعميم كنموذج للاختبار وحتى للمقايسة أحياناً⁽¹²⁾.

ألا يؤدي تحاشي الأبعاد المعرفية للمناهج النقدية إلى تشويبهها وإفراغها من طاقاتها؟ ألم يدرك الحداثون العرب أن هذه المناهج ليست سوى مظهر مرئي لرؤية معرفية لامرنية تؤسس شرعية وجودها، ومن دونها تبقى مجرد آليات باهتة لا حياة فيها، قد تسيء إلى الممارسة النقدية و تنحرف بها عن مراميها أكثر من إفادتها، فكل منهج - على حد تعبير الدكتور الجابري - " يصدر عن رؤية ولا بد: إما صراحة وإما ضمناً. و الوعي بأبعاد الرؤية شرط ضروري لاستعمال المنهج لستعمالاً سليماً مثلاً.. الرؤية تؤطر المنهج، تحدد له أفقه وأبعاده، والمنهج يبقى للرؤية و يصححها⁽¹³⁾.

وإلى الرأي نفسه يذهب الدكتور الجابري إذ يقول: لقد شاع أن المنهج مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة و فحصها، أي مجرد خطة مضبوطة بمقاييس وقواعد وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة وتقديم الدليل عليها، هذه مجرد أدوات إجرائية، وهي في نظرنا لا تمثل إلا جانباً واحداً من المنهج، أقترح تسميته بالجانب المرئي في المنهج، و لكن هناك، باعتبار المنهج أولاً و قبل كل شيء، وعياً ينطلق من مفاهيم و مقولات و أحاسيس ذاتية، و تنتج عنه رؤية، و يتولد تصور و تمثل للهدف من المعرفة.

من هذين الجانبين: المرئي واللامرئي يتكون المنهج، أي منهج صحيح، من حيث هو منظومة متكاملة و متناسقة⁽¹⁴⁾.

هكذا، بدا واضحاً أن أية قراءة نقدية خلّاقة للنصوص الإبداعية، لا مفر لها من الاستناد على ركيزتين أساسيتين، تكمل إحداها الأخرى، ألا وهما المنهج والرؤية، فالرؤية هي " خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية " أما المنهج فهو " سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد وهو يباشر وصف النصوص الأدبية و تنشيطها واستنطاقها، شرط أن يكون " المنهج " مستخلصاً من آفاق تلك الرؤية⁽¹⁵⁾.

هذا ما يدفع البحث إلى التأكيد على مدى التحيز المستتر وراء المناهج الغربية، التي تبقى وفيه لأصولها الفكرية وموجهاتها الثقافية، وهو ما اكتشفه الناقد محمود أمين العالم، إذ يرى أن "مختلف الاتجاهات في نقدنا العربي الحديث والمعاصر - عامة - أصداء لتيارات نقدية أوروبية، وبالتالي فهي أصداء كذلك لما وراء هذه التيارات من مفاهيم إبستيمولوجية وأيدولوجية⁽¹⁶⁾.

قد يقول قائل: إن ما أورد من أقاويل هنا حول إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي، لا يدعو أن يكون ضرباً من حكم القيمة أو مصادرة للجهود النقدية التي قام بها أصحابها، بيد أن هذه المحاولة - إن كتب لها النجاح - ما هي، في الحقيقة، إلا دعوة صريحة إلى فتح باب الحوار مع النصوص النقدية، في محاولة لاستنطاقها واستكناه دلالاتها المضمرّة. والباحث، إذ يفعل ذلك، يروم الوقوف عند الخلفيات الفكرية الموجهة لهذه المناهج النقدية، والإجراءات التي توصلت بها في الاشتغال على النصوص، أو قل هي نوع من المساءلة لتحديد موقع الذات داخل المنظومة الفكرية، التي يدعي الغرب أنها عالمية، مآربها إنساني، مع ما في ذلك من تضليل وتمويه.

ثرى ما هو المصدر الذي سيؤول إليه الخطاب النقدي العربي المعاصر في ظل تبني المشاريع الحدائنية الغربية، بعد ما أقره البحث في رحلته، من أن الحدائنية النقدية الغربية ما هي إلا تطور طبيعي للفكر والفلسفة الغربيين، وأن هذه الحدائنية من التشابك والتلاحم، بحيث يصعب على كل من يروم نقلها خارج محيطها الذي نشأت فيه، تجرّدها من خلفياتها الفكرية والفلسفية التي احتضنتها قبل أن تلتف مشاريع نقدية؟

إذا كان ذلك كذلك، فليس - إذاً - من حق الحدائنين العرب جلب هذه المشاريع النقدية إلى البيئة العربية، واتخاذها أساساً لممارساتهم التطبيقية، أم أن الأمر لا يدعو أن يكون مجرد تضخيم للقضية من لدن أنصار النقد المأثور - على حد تعبير الحدائنين - حتى يفرضوا النموذج التراثي، باعتباره السور المنيع الذي يحتمي خلفه النموذج الأصل من تدفق التيارات النقدية الغربية.

فكما يعتقد أنصار المشروع الحدائني من نسخته العربية، أن النقد معرفة إنسانية غير قابلة لأن تختزل في فلسفة خاصة بأمة بعينها، وما الخصوصية التي يتميز بها الفكر الغربي عن نظيره العربي إلا سنة من سنن الحياة حتى يتسنى رصد الاختلاف بين الأمم و الشعوب، دون أن يكون في ذلك داعٍ للفصل بين الفكر العربي والغربي إلى حد القطيعة.

تُرى لِمَ كل هذه الثورة على كل ما هو تقليدي ؟ قد يقول قائل: إن الحدائين العرب تبنوا المشاريع النقدية الغربية لكونها لا تزيد على أن تكون مجرد تقليد لأجل التقليد، وكأن هذه المشاريع موضوعة هذا العصر، مارست أسلوب الغواية على النقاد الشباب الذين هاجروا إلى أوروبا في النصف الثاني من القرن العشرين فتأثروا بها وحملوها في عودتهم إلى بلادهم وقدموها على أنها البديل الأوحى للأزمة التي يتخبط فيها النقد العربي.

لكن لماذا لا يكون التطور الهائل الذي أحرزته الحداثة الغربية في موطنها الأصلي هو الذي أدهش الحدائين العرب، فأحسوا بالضعف أمام هذا الزخم الفكري فهالهم مدى التخلف الذي يعانیه النقد العربي، فكان تبنيهم لهذه المشاريع جزعا لهذه المعاناة وغيرة لما رأوه، فلم يكن من بد، و الأمر كذلك، إلا أن تحذوهم رغبة المسيرة والملاحقة للمشاريع الغربية، فأقبلوا عليها إقبال النحل على الأزهار، يتبنون مناهجها ومصطلحاتها في غير حرج أو تقدير للعواقب.

لا جرم أن التخلف الذي آل إليه الخطاب النقدي العربي المعاصر مروّع، والانفتاح على الآخر الغرب أمر مشروع في إطار مبدأ المتأقفة، لكن هذا لا يعني أن ينكب النقاد العرب على المشاريع الغربية دون تقدير أو حساب فيقعون في المحذور...

- (1) د. عبد العالي بوطيب: إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، "عالم الفكر"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج 23، ع 1-2، الكويت، 1994، ص: 456.
- (2) د. عباس الجراري، خطاب المنهج، منشورات السفير، مكناس، المغرب، ط1، 1990، ص 20.
- (3) د. كمال أبو نيب، جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنوية في الشعر)، دار العلم للملايين، لبنان، ط4، 1995، ص: 7.
- (4) د. عبد الوهاب المسيري: إشكالية التحيز، ص: 163، 164.
- (5) حازم القرطاجي، منهاج البلغاء و سراج الألباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981 ص: 68.
- (6) د. محمد مندور: في الميزان الجديد، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1973، ص: 178.
- (7) المصدر نفسه، ص: 67، 68.
- (8) د. عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (تداخل الأساق و المفاهيم ورهانات العولمة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط1، 1999، ص 16.
- (9) د. صلاح فضل: إشكالية المنهج في النقد الحديث، مطبوعات النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1988، ص : 398، نقلًا عن: د. عبد الوهاب المسيري، إشكالية التحيز، ص 166.
- (10) المصدر نفسه، ص 167.
- (11) د. عبد العالي بو طيب: إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، "عالم الفكر"، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب. الكويت، م 27، ع 1، 1998، ص 13.

- (12) د. فاضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في خطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط1، 1994، ص:237.
- (13) د.محمد عابد الجابري، نحن و التراث (قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت ، ط5، 1986، ص:26.
- (14) د. عباس الجراري: خطاب المنهج، ص 40 و 41.
- (15) د. عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص:54.
- (16) محمود أمين العالم، الجنور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث المعاصر، ضمن كتاب: الفلسفة العربية المعاصرة، ص: 75، 100، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1988، نقلا عن: د.عبد الله إبراهيم، المصدر السابق، ص 56.
- (17) د. عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ص: 14.

المشهد الشعري العربي في ضوء الرؤية

النقدية لأدونيس - هدم وتأسيس .

الأستاذ: الحبيب عمي

جامعة بجاية

تمهيد:

إن رؤية أدونيس للمشهد الشعري العربي، تنتزل في إطار شامل عام، نظر من خلاله إلى مجمل النسخ الفكري والثقافي العربي، في سيرورته التاريخية هذا الإطار هو ما أطلق عليه: (الثابت والمتحول) وهي نظرية وضع على محكها كامل الموروث الإبداعي العربي. وقد تعين على ذلك إعادة النظر في مجمل المفاهيم السائدة التي انتقلت عبر الأجيال بطريقة التوارث ودون فهم عمق ومؤسس لحقيقة الظاهرة.

يعتقد أدونيس أن الثابت في الفكر العربي عموماً، وفي الأدب خصوصاً طاغ على المتحول، وأن الاتباع أو التقليد كان أقرب إلى الذائقة العربية من الإبداع والتجديد مرتكزا في ذلك على أن الذهنية العربية عموماً ذهنية ثابتة ولا تستأنس بالجديد. فالقديم قد تحقق حوله الإجماع، وهو يحقق الألفة في حين أن الجديد ومهما كانت قيمته يحدث الفرقة والشتات .

ومن هنا كان أنصار الاتباع والتقليد والثبات دائماً، في حرب متواصلة على كل ما هو تجديد واختلاف، وهو ما اصطلح عليه أدونيس السلفية النقدية والأبوية، قياساً على السلفية الدينية. فهؤلاء هم الذين يقاتلون من موائد الأسلاف ويعيشون على ماضيهم وأجدادهم، ولذلك كان رواد الحداثة والاختلاف عبر التاريخ العربي الطويل محل ريبة وسوء ظن منذ أبي تمام وأبي نواس

رائدي الحدائثة في الشعر العربي القديم، مروراً بأصحاب المنزَع العقلي وخاصة ابن المقفع وأبا بكر الرازي وابن الراوندي ... وأصحاب المنزَع الصوفي كالبيسطامي والجنيد وغيرهما، وصولاً إلى عصر النهضة.

I - موقفه من القديم والجديد في التراث الشعري:

إذا كان أدونيس قد أماط اللثام عن هذه القضية في عصرنا الحاضر، وطرح المسألة بشيء من العمق والشمولية، بوضعه للفكر العربي بوجه عام، ومنذ الجاهلية حتى العصر الحديث، على محك الثبات والتحول، الاتباع والإبداع، التقليد والتجديد .. فإنه حريٌّ بنا أن نتتبع بعض الخطوات في التأصيل الشعري الأدونيسي، وخاصة منها ما يتصدى لمسألة التقليد والتجديد في الشعر العربي عبر تاريخه الطويل لعلنا نضع أصابعنا على الأسس التي بنى عليها نظريته، أو نتحسس بعض المرتكزات التي اعتمد عليها في فهمه للحركة الشعرية العربية.

استمد الاتباع والتقليد في الفكر والأدب العربيين مسوغاتهما - حسب أدونيس - من الظاهرة الدينية نفسها، فإذا كان المسلم عن التيار السلفي من الفقهاء ليس هو الذي يفكر بل الإسلام هو الذي يفكر و الفرد لا يفعل، بل الله هو الذي يفعل؛ فإن الشاعر لا يكتب بل إن الشعر هو الذي يكتب. الشاعر يكتب المنسوخ في عقل الأمة ونوقها وحظه في الإجابة كامل في حسن نسخه [1]. ومن هنا كان المدح - بما هو أخلاق صالحة - والهجاء - بما هو أخلاق فاسدة - الموضوعين الطاغيين في الشعر العربي، وما الأغراض الشعرية الأخرى في أغلبها سوى تفريع عنهما.

وليس جديداً في الأدب العربي أن يرفض كل تجديد، فالعقلية العربية عقلية ثابتة مستقرة " بينما الجديد يحدث تغيراً وخلخلة فيما ثبت في النفس واستقر، والثابت المستقر ذو طابع جماعي، ولذلك فإن المجدد كفره يُجابهُ بالرفض [2].

وهذا ما يدفع بالمجددين أحياناً إلى استلهاهم مواقف من الماضي لإضفاء مشروعية على ما يبدعون، "أي أنهم يسوِّغون التغيير الذي يحدثونه بما كان

مستقرا، يدافعون عن المتحول بعناصر يستمدونها من الثابت نفسه [3]. ويصبح الجديد بذلك عبارة عن حجاب أو حاجز يفصل بين الإنسان وطبيعته أو فطرته المتمثلة في القديم، ويصبح كل ما عدا هذه الفطرة مما يقره الرأي أو الفكر متحولا، لأن ما يراه الرأي اليوم قد ينقضه غدا ومن هنا يجب أن لا تخضع الفطرة للرأي بل العكس.

ولا يغيب عنا أن هذا الموقف يستخلصه أدونيس من خلال نظريته إلى تعامل الفقهاء السلفيين مع الدين إذ يغلب في تعاملهم المنحى الاتباعي الثابت، وانعكست هذه النتيجة على الألب فقلب المنحى الاتباعي فيه فإذا كان القرآن هو البلاغ المبين، فإن الجاهلية هي البلاغ المبين، وكما أنه لا يجوز ادعاء التفوق على الدين، فلا يجوز أيضا ادعاء التفوق على الشرع الجاهلي. ثم إن التحاكم إلى غير كتاب الله وسنة رسوله بدعة، والبدعة أيضا في الألب أن يتحاكم إلى غير الأصول الشرعية الجاهلية بما هي شرع أبيي فكما أن في الدين أصلا وفرعا تابعا فإن في الألب كذلك أصلا وفرعا تابعا. الأصل الأبوي هو الجاهلية وما بعدها فرع تابع. وكما اختص الله وحده بالخلق والإبداع، فإن قماء الجاهلية اختصوا بوضع الأصول وليس لأحد أن يضع أصولا تنقضها [4].

ويتصن عن هذه الإلزامية أن تصبح الجاهلية بمثابة شرع أبيي، وإذا ما تعارض الشرع والعقل وجب تقديم الشرع ومن ثم يجب تقديم الشرع الجاهلي على كل الشرع الذي يأتي بعده مهما كانت قيمته الفنية، لأن "تقديم الشرع أو الفكر المحدث عن القديم يحيل الناس على شيء يختلفون فيه، فهو ليس بيتا بنفسه وليس عليه دليل معلوم للناس وفيه اختلاف واضطراب [5]. فردُّ الناس إلى القاعدة الجاهلية هو ردهم إلى ما إن تمسكوا به فبتهم لن يختلفوا لأن صدقه معلوم على عكس المحدث الذي ثار حوله نزاع وجدل.

وكما أنه قد يتصالح الشرع والعقل في الدين كان يتفق الشرع مع العقل بأن يبيحه ويأذن فيه، فإن الشرع المحدث المقبول هو ما تبيحه الأصول الشرعية

القديم وتأتى فيه وحينذاك يسمى محدثا أصليا أو قديما أو محمودا في مقابل البدعة المحمودة^[6].

والشعر الجاهلي من صفاته "القديم" فهو يبدع ولكن على غير مثال سابق، فإذا أراد المحدثون الإبداع فيجب أن يكون ذلك على مثال هو بالتأكيد هذا الشعر القديم، أو بعبارة أصح أن يقلدوا لأن المعاني الصحيحة كاملة فقط في الشعر الجاهلي والأخذ بها إلزامي مثلما أن الأخذ بالمعاني الصحيحة في الكتاب والسنة إلزامي والخروج عليها باطل "و من هنا لا يجوز ابتداع الألفاظ والمعاني، لأنها تحدث الاختلاف والاشتباه ويجب اتباع الألفاظ والمعاني الماثورة، إذ بهذه تحصل المعرفة وتحصل الألفة^[7].

ويتفق أونيس في رصد المبررات التي يتوخاها التيار الاتباعي في الفكر العربي الإسلامي عموما، من أجل عرقلة الإبداع والاستحداث. فهم يرون أن القول بأن الإنسان يفعل أو يبدع يجرّ إلى إمكان القول إن الإبداع متم أو مضاد، وهو يعني في الحالة الأولى أن الشريعة ناقصة ويعني في الحالة الثانية أن الشريعة غير سالحة. ويعني بتعبير آخر أن المحدث يكمل نقص القديم أو أنه أكثر صلاحا منه والقولان فاسدان^[8].

وإذا كتبت هذه القاعدة تنطبق دينيا على الخالق والمخلوق، القديم والمحدث؛ فإتباعا تنطبق أديبا على الشعر القديم الأصل والشعر المحدث الفرع؛ ومن هنا ينفي أونيس عن الشاعر المقلد أن يكون شاعرا لأنه "إذا كان يستمد معانيه وألفاظه من مصدر أولي سابق عليه، فلا يصح أن يسمى مبدعا وإنما بالأحرى صائغا أو صائعا^[9].

وهذه النظرة التقليدية التي لا تضع حدودا بينما هو ديني وما هو أدبي أدت في رأيه إلى نتائج لا تساعد أبدا في نماء الألب العربي ووضعها في الاتجاه الصحيح، فقد خرج الشعر بهذا المفهوم من كونه إبداعا وابتكارا إلى كونه صناعة؛ وبما أن الشاعر الخلاق يغزو زنديقا فاجرا، فإن كل هم الشعراء ينصب على محاكاة الأصول الأولى، والأصل الأول معجز لأنه بداية أولى على غير مثال

والشعر في الجاهلية وصدر الإسلام هو كذلك بداية وإن يجب أن يكون أصلا لكل ما بعده، وكل ما بعده أن يتبعه ويقلده ذلك أنه معجز كالوحي فالشاعر الذي يأتي بعده لا يقدر أن يتفوق عليه أو يكتب ما يخرج على أصوله. فالمسألة - جوهريا - مسألة النسج على منواله، أي مسألة صياغته بتتويج أو بترميم آخر [10].

والنتائج التي قد يترتب عليها الخلط بين الدين والشعر أن يصبح التراث الشعري مثل الوحي مما قد يؤدي إلى "أن الكمال الأقصى قد تحقق في هذا التراث مرة واحدة وإلى الأبد، وهذا يعني ثانيا، أن الكمال وراء الشاعر لا أمامه أي في الماضي وليس في الحاضر ولا المستقبل، ويعني (...). نفي التجديد أو نفي إمكانه أصلا [11].

إن فالمسألة لا تعود - والحال هذه - مسألة قيم وحدانية بقدر ما هي تصر على أن الأصل الثابت يظل "أكثر جدة من أي تجديد وأكثر كمالا من أي كمال يأتي بعده، فهو ليس ناقصا لكي يكمله شيء ينضاف إليه (...). وإن كل جديد أو حديث هو - جوهريا - نقص بالقياس إلى القديم [12].

ويستمر أدونيس في بسطه لمفهوم التقليد ومشروعيته في المنظور النقدي السلفي، ليرى أن الشعر العربي أصبح شعرا فقهيًا إجماعيا، فكما أن دور الفقيه يتمثل في تفسير أمر ثابت والمحافظة على أصوله، أصبح للشعر أصول نهائية كاملة يرجع إليها، أو كما أن ذاتية الفقيه لا تطلب بل تطلب دقة فهمه لهذه الأصول، فقد أهملت ذاتية الشاعر وعوالمه الداخلية وشدت على دقة فهمه ومحاكاته الأصول، بحيث لا يخرج عن النوق العام والعرف والعادة [13].

ومن هنا كان الفكر العربي عموما فكرا إجماعيا اصطلاحيا بما في ذلك حركة الإبداع الشعري.

وهكذا إن تبدت لأدونيس الطريقة السلفية في التصدي للظاهرة الشعرية في التراث العربي، غير قادرة على التحرر من قيود الماضي السعيد، فأصبح النقاد مثل الفقهاء يقيسون مدى إجادة الشاعر على مثال أولي سابق عليه،

فتتحد شاعرية الشاعر بمدى قدرته على تقليد هذا المثال والنسج على منواله. واستمر هذا الوضع إلى حدود عصر النهضة حين طرأت مؤثرات هامة على الألب العربي من جراء صدمة اللقاء مع الغرب. هذا اللقاء خلق مبادئ جديدة في الشعر العربي، فعلى مستوى الموضوع أصبح الشاعر يعيش حياة جديدة مختلفة عن حياة الشعراء المتقدمين، وهذه الحياة الجديدة خلقت مشكلات جديدة، "ولهذا فإن عليه أن يعي هذه المشكلات ويشق موضوعاته منها، ويترك من ثم الموضوعات التقليدية المعروفة^[14]. وتبعاً لذلك تتغير طرائق التعبير، فإذا كانت الحياة تغرت ومشكلاتها تغرت، فمن غير المعقول التعبير عن موضوع جديد بشكل قديم.

كما يجب أن يتغير مفهوم الشعر ككل، فإذا كان في الماضي يُعرف بلفظه فإنه يجب أن يعرف حالياً بمعناه، وبهذه الطريقة يصبح الشعر العربي مثله مثل الغربي، منظوماً ومنتورا ولا يعد الوزن حداً فاصلاً بين الشعر والنثر، ويصبح الأساس في الشعر هو المعنى أو الخيال.

II- إعادة النظر في مصطلح عصر الانحطاط.

إن اتهام أونيس للتراث الأبي العربي بالسلفية والنقلية واقتناعه بأن هذا التراث في معظمه يتسم بالثبات جعله يعد النظر في المفاهيم والاصطلاحات التي تواضع عليها هؤلاء السلفيون، ومن هنا إعادة استنطاق هذا التراث الذي يعتقد بأنه قد أجهف بحقه وذلك بإطلاق بعض المفاهيم الجرافية والتسميات الاعتبارية التي لا توجد علاقة حقيقية بين معانيها ومبانيها في أرض الواقع.

من هنا كانت محاولاته الجريئة في الهدم وإعادة البناء.. هدم الأخطاء الشائعة وبناء حقائق جديدة مستوحاة من روح المرحلة وعمقها، وقد بدأ أونيس بعصر الانحطاط فرأى أن تسمية هذه الفترة بالمظلمة تحيل على مقياس معين في رأي من سماها الفترة المضيق، وهذه الفترة المضيق هي - من جهة - ما سمي بعصر النهضة و- من جهة ثانية - هي الفترة أو الفترات التي سبقت الفترة المظلمة^[15].

ولا يشك أونييس في أن هذه الفترة التي امتدت إلى ما يناهز الستة قرون كانت مظلمة حقا حالكة الظلام من الناحية السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ولكنه يتساءل هل كانت حقا مظلمة على المستوى الأدبي عموما والشعري خصوصا؟

إن الشعر العربي تراجع حسب رأيه خلال هذه الفترة على الأقل على مستوى الكم، ولكن على الرغم من ذلك، كانت هناك "حركة شعرية مهمة تستمر طوال هذه الفترة دون انقطاع ولعل في دراسة هذه الحركة ما يفرض علينا أن نعيد طرح القضايا المتعلقة بعصر النهضة، طرحا مغايرا لما هو مألوف [16].

والمسألة تكمن في صيغة السؤال الذي ينبغي الإجابة عنه فهل تطور الظاهرة الشعرية ونموها نفهمهما من خلال فهمنا لروح العصر والصدق في محاكاتها أم في مدى عودتنا إلى الأصل الثابت ومحاولة النسيج على منواله؟ ثم هل يمكن أن نقول إن ما اصطاح عليه عصر انحطاط الشعر، تولد عن رفض هذا الارتداد والتقليد؟

يرى أونييس أنه - على مستوى الاستمرارية - لم تتوقف الحركة الشعرية خلال هذه الفترة، وتحديدا من 1258 إلى 1850 م، أضف إلى ذلك استمرار الحركة الفكرية ممثلة في أعلام ورواد كانوا علامات بارزة في الفكر العربي وهم ابن خلدون وابن منظور وابن بطوطة: "الأول أنشأ علم الاجتماع، والثاني وضع أكمل موسوعة في اللغة، والثالث أسس أدب الرحلة [17].

وقد كانت السمة المميزة لشعر هذه المرحلة أنه شعر متأنق على مستوى اللفظ بما يتلاءم مع الترف واللهو الذي وفره الطابع المدني أو الحضري للمعيشة، كما كان طابعه صناعيا فقام على مسابرة الحياة والناس وعلى المعاني المائوسة السهلة، وتطورت لغة القصيدة في عصر الانحطاط سواء على مستوى بنية الشكل [أوزان مختلفة في القصيدة الواحدة] أو من حيث استعمال أنماط أخرى في التعبير [الموشح، الدوبيت، الزجل...] ولكن أبرز مظاهر تطور

القصيدة في هذه الفترة هو أنها بدأت تدور حول فكرة واحدة مما مهد لوحده القصيدة.

ومن خلال كل هذا يستنتج أدونيس أن شعر عصر الانحطاط كان يسير صعدا نحو الصنعة الفنية - والمصنوع عند ابن رشيق أحسن من المطبوع - حتى وصل إلى أقصى حدودها مما أدى به إلى الضعف والانحطاط، وهو يعتبر انحطاطا بالقياس إلى شاعر عظيم كأبي تمام وأبي نواس أو المتنبي أو امرئ القيس، لكنها بكل تأكيد ليست انحطاطا بالقياس إلى البارودي^[18] وإلى عصر النهضة وشعرائها الإحيائيين.

فقصيدة عصر الانحطاط حققت - في رأيه - على الأقل نوعا من التطوير في بنية القصيدة وشكلها وذلك بتجديدها على مستوى اللغة الشعرية بينما عاد البارودي رائد النهضة الحديثة إلى التراث القديم.

ويمكننا أن نستنتج إذن من إعادة قراءة أدونيس لشعر ما سمي بعصر الانحطاط بأنه كان أكثر إبداعا وخلقا من الشعر الإحيائي، وحتى إن لم يرق هذا الشعر إلى درجات قصوى من الإجداد، فإن القيم تكمن في محاولة التخطي في حد ذاتها.

III- إعادة النظر في مصطلح عصر النهضة:

يخرج أدونيس من مرحلة الانحطاط ليدخل في عصر النهضة، ويعيد النظر في مفهوم هذه التسمية التي دأب عليها الناس دون وعي حقيقي لطبيعة هذه الحقبة وتفاعلاتها الأدبية.

ومنذ البداية يرى أن القول بوجود نهضة ما، أيا كانت، يفترض حتما حصول تغيير أو انتقال من حالة إلى أخرى أو من وضع ماض إلى وضع حاضر، ويفترض في هذا الوضع الجديد أن يكون أحسن، نوعيا، من الوضع السابق.

ومن هذا المنطلق فإنه لا يصح أن يكون "في مفهوم النهضة، ما يمكن أن يشير إلى التقليد أو ((الإحياء)) لأن فيهما تراجع، أي تبنيًا لأشكال حياتية -

ثقافية نشأت في عصر ماضي، لتجيب عن مشكلات لم تعد هي نفسها المشكلات الراهنة^[19].

وهذا التقليد والإحياء هو ما وقع فيه شعر عصر النهضة، خاصة في بدايتها الأولى، لأنه عند إحياء أيّ شاعر في القرن العشرين أشكال التعبير الشعري في القرن السادس أو السابع، فإنه في الواقع لا يحيي اللغة الشعرية القديمة وحسب، وإنما يحيي معها كذلك الفكر والموقف القديمين ذلك أن اللغة لا تنفصل عن محتواها، فالشاعر الذي يحيي أشكال التعبير القديمة لا يصدر عن موقف جديد، وإنما يصدر عن الفكر والموقف اللذين أنتجا تلك الأشكال^[20].

وينبغي أنونيس أن يكون موقفه في التعامل مع التراث تتركرا وتتصلا من الهوية والجنور، بقدر ما هو تحفيز للشاعر لبيدع عن تجربة شعرية أصيلة، بحيث يمكنه أن يتمثل الماضي ويتعقده ولكن ليس من خلال أشكاله وإحيائها بل من خلال ((الروح العميق)) الذي يحركه.

فالخطأ الكبير الذي ارتكبه شعراء البعث والإحياء، هو اعتبارهم الأشكال القديمة حقائق مطلقة نهائية، ويصبح النسيج على النمط القديم هو استمرار وتراكم لهذا الشكل، وهذا ما يؤدي إلى الوقوع في التكرار والدوران في حلقة مفرغة، فكانت الحاجة إلى الانطلاق من مفهوم جديد وهو أن " زمن الإبداع، زمن الشعر ليس أفقيا بل عموديا، ولا ينشأ هذا الزمن إلا بتعطيم الزمن الأفقي، أي بإقامة مسافة بين الماضي والحاضر^[21]."

وبما أن الإبداع ((نفي يتقدم)) كما يعتبر أنونيس، فإن الشاعر المبدع لا يستكين إلى ما حققه الآخرون، بل هو يتجاوز باستمرار لأنه يشعر دائما بأن ما يصبو إليه لم يتحقق بعد، وأنه مع ذلك مائل في طي الإمكان.

فالإبداع في جوهره تباين واختلاف وليس تماثلا وتشابها، وعلى هذا الأساس، يؤكد أنونيس بأن العودة إلى الماضي هي العودة إلى الروح وليس إلى الشكل أو القالب، وبمعنى آخر تكمن العودة إلى الماضي في تجاوز هذا الماضي نفسه وليس الإقامة فيه، ولا يوجب هذا التجاوز أن نكتب شعرا أفضل من الشعر

القديم بقدر ما يضي أن يدخل الشاعر إلى عمق الحدس الشعري العربي، ومن هنا يشدد على أن " زمن الإبداع ليس أفقياً، ليس خطياً متصلاً، وإنما هو أنات أو لحظات، أي أن هذا الكمال ليس موجوداً بشكل جاهز في نقطة زمنية اسمها الماضي، أو في مستودع اسمه التراث، كما يقول التقليديون، وإنما هو افتتاح دائم وقابلية دائمة على أن يكون أكثر غنى وجمالاً، وأعمق أشمل، وعلى أن الكمال حركة لا تكتمل [22].

IV- إعادة النظر في مصطلح ((الأصالة الشعرية)):

نجم عن إعادة النظر في مفهومي ((الانحطاط)) و ((النهضة))، إعادة النظر أيضاً في مفهوم آخر لا يقل خطورة وأهمية في النسيج النقدي الأونيسي، وهو مفهوم ((الأصالة الشعرية)): كيف فهمه السلفيون وكيف نظر إليه هو ؟ ينطلق أودينيس من معنى الأصالة في الثقافة العربية التقليدية السائدة: الشعر عندهم أصل، ولا بد من احترام هذا الأصل والكتابة على نحوه، وكل ما يخالف ذلك فإتاما هو خروج وتمرد على الأصل، فالأصالة عندهم تأخذ معنى المنوالية والنمطية " فلا يكفي الشاعر، لكي يكون عربياً أصيلاً، أن يكتب باللغة العربية - الأصل (الأم)، وإنما عليه أن يكتب على غرار ما كتبه أسلافه القدامى " [23]، فأصبح يميز بالتالي، بين الشعر العربي الأصل والشعر المستورد أو ((الشعوبي)) والمقياس هو مدى التألف والانسجام مع القوالب القديمة التي حققت الكمال، وبمعنى آخر " يجب أن يكون الشعر الحديث نمواً تطورياً وامتداداً طبيعياً للشعر القديم، أو ابناً شرعياً له، للإبداع الأصل في القدم، وهكذا تكون الأصالة عندهم. أما الأصالة الحقيقية في الشعر فهي تتمثل في فنونية التجربة الإبداعية وفرادتها [24].

وهكذا فحين نقول عن قصيدة ما إنها أصلية فإننا لا نقصد - حسب رأي أودينيس - أنها صادرة عن أصل قديم، بل - على العكس من ذلك - نقصد أنها " فذة مغايرة للقديم، وأنها تتجه نحو المستقبل لا نحو الماضي وأنها أصل

ذاتها (...). بمعنى أنها ليست اينة نموذج - أب، وأن لها بنيتها الفنية الخاصة بها، ورؤياها الخاصة بها وعالمها الخاص بها^[25].

ويترتب على ذلك أن الشعر العربي الذي يمكن أن نسميه أصيلاً، هو الشعر الذي لا يقبل الخضوع إلى نظام قبلي أو شكل جاهز للقصيدة، بل إنه يخلق شكلاً خاصاً به، وبالعالم الجديد.

وفي ختام حديثه عن الاتباع والإبداع في الأدب العربي، يخلص أدونيس إلى أن الكلام عن اللغة الشعرية القديمة، في مقابل اللغة الشعرية الحديثة، كان من جوهر إشكاليات عصر النهضة، فقد كان يفترض وجود إعجاز لغوي أدبي متولد عن الإعجاز اللغوي القرآني. وإن الثبات والنموذجية هي الصفات الغالبة على هذا الإعجاز، فأصبح كل جديد هو بالضرورة ((نقص يتدنى)) فظلت مشكلة التراث الأدبي في أساسها دينية، وبقي التصدي للظاهرة الأدبية بالنقد يقوم على أساس القديم حتى جاء جبران...

الهوامش

- [1] أونييس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع، عند العرب، ج 1: الأصول، ط4 منقحة، دار العودة، بيروت، 1983، ص 66.
- [2] المرجع السابق، ص 66.
- [3] المرجع نفسه، ص ن.
- [4] م ن، ص 70.
- [5] م ن، ص ن.
- [6] م ن، ص 71.
- [7] م ن، ص 72.
- [8] م ن، ص 74.
- [9] م ن، ص ن.
- [10] م ن، ص ن.
- [11] م ن، ص ن.
- [12] م ن، ص 75.
- [13] م ن، ص ن.
- [14] أونييس (علي أحمد سعيد)، صدمة الحداثة، ط4 منقحة، دار العودة، بيروت، 1983، ص 40-41.
- [15] المرجع السابق، ص 53.
- [16] المرجع نفسه، ص ن.
- [17] م ن، ص 54.
- [18] م ن، ص ن.
- [19] م ن، ص 56.
- [20] م ن، ص ن.
- [21] م ن، ص ن.
- [22] م ن، ص 58.
- [23] م ن، ص 143.
- [24] م ن، ص ن.
- [25] م ن، ص 146.

منهج مقارنة النص الشعري في النقد القديم من خلال

الجدل حول المتنبي ابن وكيع التنيسي نموذجاً

د. عباس بن يحيى

جامعة محمد بوضياف - المسيلة -

لم تخل قضية المنهج في النقد العربي القديم من متابعة الدارسين المحدثين، ومال الكثيرون إلى تأكيد خلو ذلك النقد من منهج ما (1)، وربما كان لتطور المناهج النقدية وتنوعها حديثاً، الأثر الكبير في الضغط على الباحث أثناء محاولة درس هذا الموضوع. ولكننا حينما نأتي إلى دراسة السرقات مثلاً، نجد الصياغات تتجه كثيراً إلى عبارة (منهج دراسة السرقات) أو (اعتماد منهج السرقات في النقد)، فمحمد مندور يتحدث عن دراسة السرقات دراسة منهجية، ويبين أنها لم تظهر إلا بظهور أبي تمام (2)، كما أن إحسان عباس الذي لم يتحمس كثيراً لفكرة المنهج في النقد العربي القديم، يقيم (منهج السرقات)، وكأنا شعر بشيء من الحرج أمام المصطلح، فقال (3): "ولسنا نقول إن ابن وكيع وأضرابه قد أسرفوا في الميل إلى إظهار محصولهم من الحفظ لدى الكشف عن السرقات، ولا أنهم تصفوا في نسبة السرقة إلى الشعراء، إذ لو قلنا هذا القول لكاننا نقرّ هذا المنهج النقدي، ونقتصر في تعقبه على بعض نتائجه، ولكننا نقول إن انتحاء هذا المنهج كان ضلالاً بعيداً في تاريخ النقد الأبي". فقد يكون صحيحاً وجود ملامح لمنهج أخذت تتبلور كلما تطورت الممارسة النقدية، وليس من الضروري أن تتحدد مناهج نقدية ذات أصل فلسفي أو علمي، حتى يتمكن الباحث من تقييم وتصنيف المساهمات النقدية أياً كانت.

ولصالح فضل توضيحات مهمة بشأن المنهج؛ فقد أوضح أن المفهوم الاصطلاحي للمنهج ارتبط بأحد تيارين؛ ارتبط أولاً بالمنطق، فصار يعني الوسائل والإجراءات العقلية طبقاً للحدود المنطقية التي تؤدي إلى نتائج معينة، وسماه المنهج العقلي؛ لأنه يلتزم بحدود الجهاز العقلي ليستخرج النتائج، وارتبط ثانياً بحركة التيار العلمي - مع ديكرت - الذي يحتكم إلى الواقع ومعطياته وقوانينه، وسماه المنهج التجريبي. وبين أن المفهومين لم يتعاقبا بل تعايشا " فقد يطلق المنهج ليراد به المنظومة المرتبة التي يمكن عن طريقها الوصول إلى نتائج منطقية، وقد يطلق المنهج ليراد به المنهج التجريبي" (4). وانتهى إلى أن للمنهج النقدي مفهومين: عام وخاص؛ فالعام يرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها، هذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها ديكرت على أساس أنها لا تقبل أي مسلمة قبل عرضها على العقل" (5)، أما الخاص فهو الذي يتعلق بالدراسة الأدبية، وبطرق معالجة القضايا الأدبية والنظرة إلى مظاهر الإبداع بأشكاله وتحليلها" (6). ولا ريب أن المستويين واسعان، بل وقديمين.

من هنا، فإن مصطلح المنهج أوسع من مفهوم المناهج الحديثة ومن صورتها الحالية؛ أي أنه على امتداد النظام العقلي والوسائل والمراحل الإجرائية العلمية نفسها مهما كانت بسيطة، فكما اثبتت الممارسة على مبادئ العقل أو شروط العلم صحّ تحسس المنهج والبحث عن طبيعته. ومن المناسب التساؤل في صدر هذه النقطة إن كان ابن وكيع على وعي بالمنهج، وإن كان قد سار في عمله وفقه؟.

فمن الثابت استناداً إلى متن نص (المنصف) أن ابن وكيع استعمل هذا المصطلح أو ما يعوضه ويقرب منه في نفس الدلالة تقريباً، فيقول مثلاً بعد توضيحه لخطة الكتاب: ليكون ما نورده له وعليه مقيساً على أسس قد أحكمناه، ونهج قد أوضحناه" (7). ويبدو أن لكلمتي (الأس) و(النهج) دلالة واضحة على المنهج (8)، كما أن الباحث يستفيد من العبارة إدراكه لأهمية المنهج في عمل الناقد، بل نفهم أنه يعتمد كثيراً من القواعد الأساسية في الإجراء المنهجي، فقد

نكر هنا القياس الذي اعتمده كوسيلة هامة في بحثه، وقد علق حين ذكر أصول الشعر وأنواع البديع أن المقصود أمثلة "تقيس عليها" (9)، كما اهتم بالمبادئ العلمية الضرورية لمباشرة النص، ففضل التمهيدي بتحديد أنواع السرقات وأنواع البديع وعناصر الشعر، قبل الشروع في نقد النصوص. والمسألة هي في الأساس تحديد للمصطلحات أولاً، فوقف عند حدود وتعريفات أوجه السرقات وفروع شعر والبديع، ونكر الخلافات حول المصطلح (10)، وانتقد بعض المصطلحات كالتسليم والتبعية (11)، غير أن تنظيم دراسة الظاهرة وتحديد منهجها وخطة لكتاب منذ البداية يبقى من أبرز مظاهر منهجه وأكثرها لفتاً للانتباه؛ إذ أنه لزمها عن وعي وبمهارة حقيقية (12).

يمكن القول إن المنهج العام هو دراسة السرقات لدى المتنبي وسائر ما يمكن لحظه من عيوب وأخطاء، وأن خطة الكتاب سارت وفق تنظيم دقيق؛ فروع السرقات، أنواع الشعر، أنواع البديع، دراسة تطبيقية، أما منهجه النقدي الخاص، فإنا نحاول تحسسه بقراءة متن (المنصف) نفسه؛ إذ تضمن أسلوبه في النقد وطريقته في دراسة النص، وهو ما يمكن تلخيصه في بعض النقاط.

- تأصيل النص:

وتبدو هذه المرحلة الأولى في مباشرة النص؛ فقد بدأ مثلاً بتحديد المدونة المعرضة للدراسة؛ أي دراسة شعر أبي الطيب من أوله إلى آخره (13)، وقد يكون مصنفه من أوائل الدراسات - إن لم تكن أولها - التي التزمت بدراسة ديوان كامل، إذا استثنينا شروح الدواوين وما إليها، ويشير إلى أول شعر قاله (14)؛ أي أنه يتبع مساره الإبداعي؛ ولهذا يتصور أن قصيدة أخرى دالية فيها غزل جاف ربما قالها في "أول زمان عشقه قبل أن يرق" (15)، فمن الواضح أن لترتيب النصوص ومراعاة ذلك الترتيب دوراً في التحليل، كما يلاحظ كذلك أن أبياتاً وردت سقط نصفها من الراوي (16)، ويورد أيضاً من أحد المفسرين بيتاً لم يجده عنده في نسخته (17)، ويمحص الروايات، فينتقدها حتى ولو كانت بصيغتها

المروية تخدم موقفه، ذلك أن الرواي ظاهر العصبية⁽¹⁸⁾، كما يناقش رواية بيت وأثبته لجميل⁽¹⁹⁾.

فدراسة ابن وكيع للديوان " قصيدة إثر قصيدة حسب الترتيب التاريخي نسخة ديوانه المروية؛ وفي هذه الناحية لا يمثل (المنصف) كتابا نقديا وحسب، بل هو يفيدنا فائدة جلية في تحقيق الترتيب الذي رآه للديوان"⁽²⁰⁾، ولكنه ليس مجرد إيراد للديوان بل متابعة علمية ومنهجية واعية لنصوصه، تهتم بانتقاد الرواية وتمحيصها.

فتأصيل النص مرحلة مهمة في مباشرة النص الأثبي⁽²¹⁾ والممارسة النقدية؛ إذ كثيرا ما وقعت أخطاء في التقييم والحكم بسبب خطأ الرواية، سواء في النقل أو الضبط ونحو ذلك، فالتأصيل تشكل للخطوة الأولى للأساس العلمي في النقد وفي المنهج.

- الفهم والتأويل:

تلي مرحلة التأصيل مرحلة الفهم والتفسير والتأويل، وقد أدرك ابن وكيع أهمية هذا العنصر في العملية النقدية فألح عليه كثيرا⁽²²⁾؛ إذ كان يعرف أنه يتعامل مع شعر (مشكل) و(صعب)⁽²³⁾، يمثل عنصر الفهم والتفسير جزءا هاما في التعامل معه ونقده؛ وهو ما يتضح في تركيز المعركة حول المتنبي في كثير من الأحيان حول فهم شعره؛ ولذا يتطلب الأمر روية ونقاشا حول المعنى والدلالات الحقيقية للنص.

إن غرض الشاعر ومقصده هنا جزء من العناصر التي استهدفها نقاد تلك المعركة، سواء كانوا في صف الشاعر أو ضده فكل كلام وجه وتأويل⁽²⁴⁾، ويوضح أبو القاسم الأصفهاني في مأخذه على تفسير ابن جني لشعر المتنبي أن " المعنى محجوب، وإذا جاءت العبارة ولم تكشفه بقي المعنى في حجاب. وقول أبي الفتح مشاكل للفظ المتنبي بلا تفسير"⁽²⁵⁾. فالنقاش النقدي هنا أساسه اختلاف بين القراءات؛ ولهذا السبب ركز ابن وكيع على تفسير الأبيات وإعادة

النظر في معانيها المتداولة، وانتقد تأويلات كثيرة لها، معتمدا على بعض
المستندات التي سنتناقشها في الفصل الموالي.
- المناقشة والإقناع:

والمناقشة عنصر مهم أيضا في منهج ابن وكيع بل إنها تغطي كل عمله؛
لأنه اعتمد في ممارسته النقدية على صورة حوارية غالبا بين وجهات نظر
مختلفة ومتعددة، وإذا طرحنا الدوافع جانباً، فإن (المنصف) عبارة عن مناقشة
طويلة حول ديوان المتنبي، اتبنى على تمحيص شعره وتقييم مختلف الآراء حول
أبياته. وعلى الرغم من أنه يلتزم بعرض النص ثم التعقيب عليه، إلا أن طريقته
تقوم على إيراد الرأي النقيض ومناقشته وفحص أدلته وحججه، وهي التي
اعتبرها ابن وكيع أساس الموقف النقدي كله، بل إنه يفترض في أحيان كثيرة
أيضا الرأي المخالف ويقوم بتحليله متخيلا حججه.

ولهذا اهتم خلال عرضه لمنهج منذ البداية بأهمية الشاهد المقنع للعقل
كما قال (26)، وخطأ المخالفين المعجبين بالمتنبي أنهم متعصبون؛ وذلك لأنهم
مقلدون لم يحكموا العقل والطم، ولرفضهم الحجج التي قدمت لهم (27)، ولهذا
سخر من أبي الطيب حين جاء بكتاب المنكر والمؤنث لابن السكيت كدليل على
مسألة نحوية فتهرب وقال: ما هذا بخط جيد (28)، وسخر أيضا من ناقد متعصب
اكتفى بتبرير سلوك المتنبي النحوي حين قال " ما كان يعتقد في النحو إلا معرفة
الإعراب التي يصل بها إلى الصواب. بغير تعليل له " قال ابن وكيع: " وهذا تهرب
من السؤالات، وتسلم من إقامة الجوابات، وفيما أوردناه مقنع " (29).

- شمولية العمل النقدي:

حين يتطرق الأمر بتقييم نص المتنبي، فإننا نصطدم بما يتداول عن كتاب
مثل (المنصف)؛ إذ عُد مساهمة حول السرقات، ومن اختصرت ملاحظات أغلب
القراء والباحثين المحدثين حوله في هذا النطاق لا تتعداه، وقد سبق ابن وكيع
نفسه إلى التنبيه إلى أن عمله أوسع من ذلك، فبين أنه عمل على " إلحاق ما
فيه من عيب غير السرقة بالمسروق، خوفا من أن يقول قائل: تجاوز عن أشياء

من الغثات واللحون والمحالات كانت أولى من النكر للسرقات " (30)، وأوضح أيضا أن ذلك يشمل فحص المعنى واللفظ والإعراب.. (31).

من هنا، فإن ابن وكيع آمن بأن عمله النقدي - عكس ما رآه مقيموه - ينبغي أن يكون شاملا، واجتهد في ثلثيا دراسته لتحقيق ذلك؛ إذ أنه كان يدرك أن تتبع ظواهر أخرى في النص الشعري غير السرقات أولى وأهم، رغم أنه احتفظ بروح مؤلفه وبتوجهه العام وأغراضه المرسومة له.

- البحث عن الأصول: من الطبيعي أن يعتمد منهج ابن وكيع على البحث عن أصول المعاني والخصائص الشعرية الهامة، فدراسته اهتمت بشكل كبير بمسألة السرقات وعلاقة شعر المتنبي بشعر غيره، رغم أن هيمنتها على متجزئه النقدي لا تلغى - كما سبق - اهتمامه بالجوانب الأخرى في النص. فإذا كان الظاهر هو الاهتمام بسرقات المتنبي لإبطال فكرة تفوقه والانتقاص منه في مسار المعركة حوله، فإتته مهتم بالسرقات كما يقول: " حتى لا يظن بنا ظان أنا لم نعلم أصولها " (32).

والحق أنه اتجه هنا إلى تتبع أصول المعنى والصياغة الشعرية والمقارنة بينها وهذا مهم، رغم عدم صحة كثير من الأبيات التي تصور رابطا بينها وبين شعر المتنبي. فكان المعنى - باعتبار فكرة التحوير والاستعادة - يهاجر ويتنقل من زمن إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى، ولكنه يبدل شكله في كل مرة، ولناخذ مثلا وقوفه عند قول المتنبي (33):

إذا سألوا شكرتهم عليه وإن سكتوا سألتهم السؤال

فهو يشاكل قول أبي تمام:

يُعطي ويشكر من يأتيه يسأله فشكره عوض وماله هدر

ومثله قول ابن الرومي:

يا من إذا ما سألناه استهل لنا فإن سكتنا تجنى علة الطلب

وأفضل منها كلها قول البحرري:

جاد حتى أفنى السؤال فلما باد منا السؤال جاء ابتداء

وهناك أمثلة كثيرة يمكن الوقوف عندها لتتبع ابن وكيع لمسار المعنى وتنقله في الشعر القديم⁽³⁴⁾. والمهم أن منهجه تركز حول السرقات، ولكنه أيضا بحث عن أصول المعاني والإضافات الشعرية والإبداعية، التي اعتبرها نقاد القرن الرابع هي المطلوب في الإبداع الشعري بعد تقلص المعاني وتضيق سبل القول.

- الموضوعية:

من المؤكد أن العوامل والدوافع الذاتية شديدة الوضوح في الممارسة النقدية التي صاحبت قضية السرقات والخصومات بشكل عام. ولا بد أن لارتباط الشعر والثقافة عموما ببلاط من البلاطات وما يستتبع ذلك من قرب من السلطة، واستفادة اقتصادية ومن المكاة الاجتماعية، الأثر الأكبر في إنكفاء الخصومة والتنازع والتحاسد. وقد كانت واضحة جدا في حالة المنتبي، ورافقه منذ نبوغه إلى مقتله.

لكن الغريب أن الخطاب النقدي في القرن الرابع لم يلج على مسألة في الممارسة النقدية إلحاحه على الموضوعية. فحتى أولئك النقاد الذين أغرقوا في ولائهم للشاعر، أو الذين اشتدوا في مناصرة خصومه، لم يتوقفوا عن اللهج بضرورة العدل والإنصاف، والبعد عن الهوى في التقييم والحكم.

وقد لاحظ جمال الدين بن الشيخ في مصنفات نقاد الموازنات والسرقات " هوسا بالموضوعية والإنصاف " (35)، وبالفعل فقد تحولت هذه التأكيدات - بتكرارها وتواترها لديهم - إلى ما يشبه الموضة، أو الهاجس العام، وكان النقد كان يحس بأثر ضغط الذاتية - التي يتذكر المحدثون أثرها في أحكام المحافظين - سيما وأن موضوع النقاش هو في الغالب شعر، أو شاعر انقسموا حوله إلى أنصار وخصوم، وكلاهما تحركه نوازع ودوافع ذاتية، يبرز التحاسد والتنافس في أكثرها، ويغيب لذلك، الإنصاف وتحري العدل، وهي بعض العبارات التي لم يفتأ نقاد القرن الرابع يرددونها في رسائلهم، إشارة منهم إلى أهمية هذا العنصر في الممارسة النقدية⁽³⁶⁾.

لكن التلقي القديم لخطاب ابن وكيع النقدي أجمع على إخراج دراسة ابن وكيع من دائرة البحث الموضوعي وأمن في وصفه بالذاتية والتحامل، فقد اعتبر ابن رشيقي مضمون الكتاب مبالغات، خاصة مقدمته فقال: "وأما ابن وكيع فقد قدم في صدر كتابه مقدمة لا يصح لأحد معها شعر إلا الصدر الأول إن سلم ذلك لهم، وسماه كتاب المنصف" مثل ما سمي اللبيغ سليما، وما أبعد الإنصاف منه؟" (37).

ومثل ذلك نقرأه لابن دحية الكلبي (ت 633هـ)، إذ وصف ابن وكيع في كتابه بأنه "أجور من قاضي سدوم" (38)، أو أنه بتعبير ابن القارح قد "خاف على المتنبّي" (39)، ومثل هذه العبارات نلقاها عند الباحثين المحدثين الذين قيموا الكتاب انطلاقا من موقع ابن وكيع من قضية الخصومة حول المتنبّي، فدراسته حسب الإمراتي "أبعد ما تكون عن الإنصاف" (40)، وهو يأخذ من عبارات ابن وكيع ما يدل على التحامل، بل ينبغي في نظره أن نعجب "من رجل يصرف شطرا من عمره في تصنيف يتحدث فيه حديث موتور، وكان له على أبي الطيب ثارا قديما. فهذه (سرقة توجب القطع) وهذا كلام قائله (مختل) متوهم، و (هذا هنيان محموم)، وما أشبه ذلك مما لا يتقدم بنا في النقد والذوق خطوة واحدة" (41)، وإذا كانت تلك اللهجة قد وردت في طور من أطوار النقد القديم وفي مناسبة معينة، فإن لهجة الباحث تجانسها وقد لا تكون مزكاة في البحث العلمي الحديث، ومن أصداء تلك الأحكام أيضا ما قد يكون بالغ فيه بلاشير في قوله عن (المنصف) بأنه "كتاب مجرد من الطرافة بقدر إساءة التسمية، ويشبه من جميع الوجوه رسالة الصاحب بن عباد، ويعنى هذا الكتاب الذاتي المحض بالتفاصيل وأحيانا بالكلمة، فقد اكتشف السرقات في كل مكان" (42).

لكن الحقيقة أن ابن وكيع تميز بالابتعاد عن إظهار اندفاعه وذاتيته، والتأكيد على عنصر الموضوعية في الخطاب النقدي عكس الحاتمي الذي أرسى مساهمته وصاعها في سياق (الفضح) و(الهدم) صراحة، وبلغت ذروة الذاتية في رسالته التي تشكلت ضمن جلسة مناظرة شهيرة جرت في بغداد، يجهر فيها

باستمتاعه بإفحام المتنبي، وإضحاك خصومه منه، وإثارة إعجابهم بمهارة الحتمي وثقافته⁽⁴³⁾، وقد لاحظ إحسان عباس " أنه أقل اندفاعا وانفعالا من الحتمي، يتناول الأمور في هدوء يوهم بالموضوعية⁽⁴⁴⁾؛ أي أن الذاتية تختفي من النص رغم تأكيد الباحث من وجودها. فدوافعه وعواطفه غالبا ما تختفي حينما يتناول القضايا ويستغرقه النقاش، بل إنه ينكر أن يتحول النقد إلى مجرد سب كما نراه في حملته على النامي⁽⁴⁵⁾، فالدوافع الذاتية خفية مهمة في النقاش العقلي والعلمي الذي توخاه، ولذا قد نستفيد من مقارنة قول الإمراني السابق بما قاله إحسان عباس من أنه لا يرى أن ابن وكيع لم يدفع بالنقد الأبوي إلى الأمام، وبأن عمله دراسة مستأنية للمتنبي⁽⁴⁶⁾.

فابن وكيع يلج منذ البداية على مجانبة الهوى، والحرص على العقل. ويبدو أن موقفه يستند في خطابه إلى عدة عناصر:

_ الأول أن النقد عمل يعتمد على العقل والاستقلالية في الحكم. فأنصار المتنبي هم صورة كاملة في نظره للذاتية والتقليد والتعصب، فأولى به أن يتجنبه، أو يظهر الحياد ويلج عليه.

_ والثاني أن الغرض من الكتاب كما بين - أو حاول - ليس هدم المتنبي أو " الطعن على فاضل.. " ⁽⁴⁷⁾، بل إن موضوعه " الفائدة للقارئ " ⁽⁴⁸⁾. ولهذا السبب حول كتابه عن طريق ومنهج الحتمي إلى صورة تشبه طريق الناقد المتبصر الذي يهدف إلى إصلاح النقد وتعليمه.

- والثالث أن النقائص والسرقات التي حاول (إثباتها) هو وغيره في شعر المتنبي، لا تحط منه كشاعر كبير، وقد أعلن ذلك صراحة. ويبدو أنه كان يعرف ذلك مسبقا، فحاول ألا يسقط في ما وقع فيه المحافظون حينما أعجبوا بالشعر المحدث، لكنهم رفضوه تعصبا وهوى، فأقر بجودة شعر المتنبي، ونوه بمكانته، وحاول في الوقت نفسه جاهدا ومن خلال دراسته للسرقات والعيوب، التقليل من حدة التعلق به والإقبال عليه.

وباعتبار عنوان الكتاب (نصا موازيا Paratexte)؛ يهدف إلى تكثيف المضمون، فإتينا نقرأ في عنوان بحثه دلالات متقاربة، أبرزها الإشارة إلى الموضوعية، لأنها المعنى المركزي للإصاف. وقد أوضح هو بنفسه دلالة العنوان قائلا لصديقه: " وقد عرفتك الآن.. مما يوجب حكم السرقات من الإصاف، ولقبنا كتابنا (المنصف)؛ لما قصدنا من إصاف السارق والمسروق منه" (49). ونستنتج أنه يرمي إلى العطل في الحكم؛ أي عكس غيره ممن وصفت مساهماتهم بالجور أو اللاعقل، وأن حكم السرقات أو نقد السرقات مبني في جوهره على الإصاف؛ إذ يتحول إلى محض اتهام وانتقاص غير مقبول إذا افتقد العطل والحياد. ويوضح معنى الإصاف مبينا أنه كناقد لا يأتي " في كل ذلك إلا ما ننسب به إلى العطل، ويقع شاهده العطل " (50). فالعطل مرتبط بإقامة الحجة والدليل، وصحة الدليل مبنية وموقوفة على قبول العطل له؛ فالنظر العقلي مضاد للتسويق العاطفي أو الهوى؛ أي أن العطل مرتبط بمنهج. ولذا نقرأ له: " لتفاضل بين الشعراء بأصل، وتنطق بعطل" (51). لكن الموضوعية في الممارسة النقدية تقتضي كذلك الاعتراف والإقرار بما هو ضد رغبتنا في الحكم، " فما استحقه على قائله سلمته إليه، وما قصر فيه لم أدع التنبية عليه " (52).

فالمبدأ العام الذي حاول ابن وكيع أن يوحى للقارئ أنه التزمه، هو في مثل عبارته " وسأصنفه في كل ذلك " (53) أو مقلبا الحق على المجاملة بإبداء الموقف " غير متحيف لك ولا عليك " (54). ويبدو أنه قد استمد هذا المبدأ العام من تقييم شيخه المهلبي، الذي قال حين ذكر المتنبى - رغم تجافيه عنه - " كان شاعرا " (55)، وهذا إقرار مهم؛ لأن الشطط في التعصب أدى أحيانا إلى تحويل المتنبى إلى مجرد سارق متطفل على التراث الشعري.

والموضوعية تناقض كذلك الحكام المطلقة، فهي ممارسة ضد المنهج العقلي؛ ولذلك يصرح "على أنني لا أقضي على أبي الطيب بأن جميع كلامه مسلوب ولا كل فضله مضروب، وإذا جاء البيت لم يبلغني من أين أخذه مما يستحسن سلمته إليه، حتى يوجد له استخراج سرقة " (56).

وسنلقى ابن وكيع غير مجانب تماما - ولو صوريا - لهذا المبدأ الذي اعتمده، فقد أنصفه بالفعل في كثير من مآثر بحثه... بل لقد انطلق - عكس الحاتمي - من إعلان احترامه لمكاتب المتنبي الأبية، والاعتراف بمستواه الفني، فقال: " إن القوم لم يصفوا من أبي الطيب إلا فاضلا، ولم يُشهرُوا بالتقريب منه خاملا، بل فضلوا شاعرا مجيدا، وبلغا سيدا، ليس شعره بالصعب المتكلف ولا باللين المستضعف. بل هو بين الرقة والجزالة، ودون الإطالة، كثير الفصول، قليل الفضول " (57).

فموقف المعجبين والمنحازين لأبي الطيب غير مرفوض على علته؛ أي من حيث المبدأ أو بشكل مطلق؛ لأنه شاعر متميز يستحق هذا التأييد والتقريب. ولكن المشكلة تكمن في بناء الموقف النقدي على التقليد الساذج، وعلى التعصب، بل وعلى تعدي حدود القواعد النقدية في دراسة شعره، ومن ثم قبول نقائصه واختلالات شعره وتبريرها، رغم تناقضها مع الحجة والدليل. بل إنه ينعت بالإبداع، فقوله مثلا (58):

مرت بنا بين تربيتها فقلت لها: من أين جئت هذا الشان الغربا؟

فاستضحكت ثم قالت: كالمغرب يرى ليل الشرى وهو من عجل إذا انتسبا

قال: " هذا من الخروج المليح إذا ما لراد من المدح ولا تعرفه العرب.

إما قولها: دع ذا وادح فلانا" (59). كما أبدى إعجابها أيضا ببنية قول المتنبي (60):

تذله المروءة وهي تؤذي ومن يضق بذله الغرام

تعلقها هوى قيس ليلي وواصلها فليس به سقام

فهو " كلام مستوفي الأقسام، مليح النظام، أخبرنا بالتذاه المروءة التي

يقتل حملها على الناس، وشبه ذلك بالتذاه العاشق الغرام، ونكر أن تعلقه لها

تعلق قيس ليلي وهي في نهاية التعلق بها.. " (61)، وهذا تقييم موضوعي

يتضمن اعتراف يعز وروده من الخصوم.

فالتعصب هو السبب في رفض النص الجيد، مثلما كان حال المحافظين من نقاد القرن الثالث، وهو ما يرفضه ابن وكيع حتى ممن يقف في جبهته ضد المتنبى وأنصاره. ولهذا يقول حين وقف عند قول المتنبى (62):

كَأَنَّ الْعَيْسَ كَانَتْ فَوْقَ جَفْنِي مُنَاخَاتٍ فَلَمَّا تُرِنَ سَالَا

قال: " وقد أشدني بعض المتعصبين على أبي الطيب بيتا زعم أنه لمتقدمي الزمان، لم يذكره لي، قال:

إِنَّ الْجَمَالَ عَلَى جَفُونِي بَرَكٌ فَإِذَا أُتِرْنَ أَقَامَتِ الْمَحْبُوسَا

ولست على ثقة من روايته لظهور عصبية، فإن كان صادقا فقول أبي الطيب أحسن؛ لأن مبناه أعذب ومعناه أصوب " (63)، فرفضه لنص اعتمده غيره لإثبات سرقة المتنبى أذل على حرصه على إنصافه، وهو منسجم في هذا الرفض مع القاعدة التي وضعها في التعامل مع شعر المتنبى، حين شرط عدم الحكم بالسرقة إلا إذا كان لديه سند مروي (64)، بل لقد وقف أيضا ضد ما عده أبو العباس النامي في سرقات المتنبى، حين جعل في الغث مثلا قول المتنبى (65):

خَفَّ اللَّهُ وَاسْتَرَّ ذَا الْجَمَالَ بِبَرَقِ فَإِنْ لُحِتَ ذَابَتْ فِي الْخُدُورِ الْعَوَاتِقُ

قال يرد عليه: " ولست أعتده غثا لأن الجمال يمدح به الملوك. وخص العواتق شهرة لما رأين من جماله، فالمعنى صحيح، واللفظ فصيح، فلم صار غثا؟ " (66)، فما أورده النامي غير مقنع، لخلوه من مبرر مقنع، والقاعدة تقتضي أن تكون الحجج التي اتبني عليها الحكم مقنعة للعقل.

بل ويوضح خلل نقد النامي للمتنبى؛ فهو عنده غير مبني على دراية بالقضايا النقدية وحسن تطبيقها على النص. فقد نقل من رسالته اعتباره لقول المتنبى (67):

مَحَكَّ إِذَا مَطَّلَ الْغَرِيمُ بَدْيَيْهِ جَعَلَ الْحَسَامَ بِمَا أَرَادَ كَفِيلَا

مأخوذا من قول أبي تمام:

لَا تَأْخُذْتَنِي بِالزَّمَانِ فَلَيْسَ لِي تَبِعَا وَلَسْتُ عَلَى الزَّمَانِ كَفِيلَا

فابن وكيع ينكر أية علاقة بين البيتين " ولا أعلم به تعلقا [يقول] إلا بلفظ (كفيل). فإن كان أول من تكلم بـ(كفيل) أبو تمام، فقد أخذ لفظه لا معناه، وإلا فما يتطرق كلام أبي تمام بكلام أبي الطيب في شيء أصلا " (68)، فتعطيل الحكم بالسرقه هنا غير سليم؛ إذ لا يكفي الاعتماد على مجرد الاتفاق في كلمة. وقد يحق للباحث أن يتساءل عن علاقة ابن وكيع بموقف النامي وتلقيه لرسالته، فكأنه يقف منها موقفه من شعر المتنبي وليس موقف من هو معه في جبهة واحدة، بل إن لهجته تلو أحيانا. وتقسو في تطبيقه على آراء النامي ويحمل عليه، غير مبال بتحيارهما إلى نفس الموقف، فعندما ينقل من رسالته قوله عن بيت المتنبي (69):

رِيَانُ لَوْ قَنَفَ الَّذِي أَسْقَيْتَهُ لَجَرَى مِنَ الْمُهْجَاتِ بَحْرَ مَزِيدٍ

أَنَّهُ مَسْرُوقٌ مِنْ قَوْلِ الْبَحْتَرِيِّ:

صَدِيانٌ مِنْ ظَمَأِ الْحُقُودِ لَوْ أَنَّهُ يُسْقَى جَمِيعَ دِمَائِهِمْ لَمْ يَنْقَعْ!

يلحق ساخرًا منه بقوله: " فهذا يخبر عن ريان لو مَجَّ جميع ما شربه لجرى من المهجات بحر مزيد، وهذا يخبر عن صديان لو شرب جميع دمائهم لم يرو صداه. وهذا ضد المضي. ولو أدخل هذا في قسم المعكوس من الشيء إلى ضده لكان أليق. ولو قال هذا الكلام من لم يعرف الشعر رواية، ولم ينتقده دراية لقبح، فكيف بشاعر يوازن بشعره شعره، ويطاول بقدره قدره؟ " (70). والحقيقة أن عبارة ابن وكيع لا تنطوي على السخرية فقط، بل تلمح إلى تعصب النامي الذي زحزحه دخول المتنبي ضمن حضرة سيف الدولة عن مكانته كشاعر الأمير المقدم، كما تلمح إلى جسامه خطئه؛ لأنه ممن نafs المتنبي وطاوله، وممن اكتملت لديه الثقافة النقدية، فليس مرد الخطأ إلا إلى التعصب والذاتية التي أوقضت في خطأ فادح خلال تطبيقه للقاعدة النقدية على البيت. ويتضح ذلك أكثر حين ينقل عنه تطبيقه على بيت يلي بعد البيت السابق، وهو قول المتنبي (71):

أَنْسَى يَكُونُ ابْنَا الْبَرِيَّةِ أَمِّ وَأَبُوكَ - وَالثَّقْلَانِ أَنْتَ - مُحَمَّدُ

فقد علق النامي عليه يخاطب أبا الطيب (72):

" فأين ذهبت، وفي أي ضلالة همت، من أي قلب جهالة اغترفت؟

هذا النوع الذي أكثرت العجب به؛ هو الذي أكثر التعجب منك "

قال ابن وكيع: " قلم يزد على سب أبي الطيب سباً من غير إيضاح العيب

في قوله، ثم اتبرى بوضوح اختلالات البيت. فالذاتية حولت النقد إلى سب صرف،

وهو ممارسة لا علاقة لها بالنشاط النقدي؛ إذ المطلوب هو إيضاح العيوب كما

قال، وذلك يتطلب التحليل وإيراد الحجج، وهو المقصود بصفة الموضوعية،

والمحقق لها، فلو كان مغرقاً في الذاتية كما أشار بعض من ذكرنا سابقاً من

الباحثين، لكان تقبل وأكد مواقف النامي على الأقل مادام يصدد خصم مشترك،

ولكنه كما هو واضح من نصوصه، فضل إنصاف المتبني، بل ودحض تصورات

النامي.

والواقع أن ما نراه مما يشبه التناقض بين موقفه خصماً وبين هذا

الإنصاف، وكذلك للتدقيق في تحليل خطابه النقدي وفحص متن (المنصف)، يدفع

الباحث إلى محاولة إعادة النظر في محتويات كتابه كله، وتنظيم مادته في شكل

جداول للحصول على إحصاءات تقرب فهمنا من الصحة، ولنبدأ بمحاولة تنظيم

وزبح أحكامه على الأبيات حسب نوع الحكم من خلال الجدول التالي:

أبيات (فارغة)	أبيات قصر فيها عن السابق	تساويه مع السابق	إنصافه وإعلان إجلته وأحقته	اختلال البيت وفساده (لغة) نحو مضى..)	ما احتداه وفارق ما قصده السابق	المجموع (بالقريب)
22	299	409	122	116	44	1012
%02.17	%29.54	%40.41	%12.05	%11.16	%04.34	

فإذا كان مجموع أحكامه وانتقاداته يصل نحو 1012، فإننا نستطيع

توزيعها أولاً على عدة أحكام ليست متساوية ولا متجانسة في مضمونها؛ لأن

بعضها يرفض النص مبدئياً، والبعض الآخر يعترض على صياغته، بينما يقر في

أحيان أخرى يتفوقه أو على الأقل مساواته مع السابق. ولنتنظر في جدول ثان يتضمن توزيع النسب المئوية لأحكام ابن وكيع التي أنصف فيها المعتبي، فهي تحسب له:

المجموع	ما احتذاه وفارق	إنصافه وإعلان أحقيته بالمعنى	المساواة مع السابق
%56.80	ما قصد إليه السابق %04.34	%12.05	%40.41

وإذا أخذنا بهذه الطريقة في قراءة وتوزيع أحكام ابن وكيع، فإته يظهر دون شك أقرب إلى الناقد المنصف المحايد، بل إن نسبة %56.80 عالية قد تجعله يقترب إلى أنصار المعتبي. ومتابعة لنفس المنحى، فإن الجدول التالي يتضمن توزيع النسب المئوية لأحكام ابن وكيع التي أخذ فيها المعتبي فهي تحسب عليه:

المجموع	أبيات (فارغة)	أبيات قصر فيها	أبيات فسد	مختلة
%43.17	%02.17	%29.54	%11.46	%43.17

فقد ظهرت نسب مآخذ بالضرورة أقل من نسب ما أنصفه فيه. لكن إذا علمنا أن المبدأ العام الذي اعتمده ابن وكيع في إعطاء الأحقية في المعنى للسابق في حالة تساوي اللاحق مع السابق، فإن النسب المئوية الخاصة بالمآخذ سترتفع، وستتغير نظرتنا إلى موافقه:

المجموع للمآخذ	حالات التساوي	المجموع
%43.17	%40.41	%83.58

ومن هنا ندرك معنى التحامل في سلب الفضائل عن المعتبي، والذي لم يصرح به ابن وكيع، بل أدركه القلماء وعبروا عنه في تقييمهم لنقده، أو أنه أخفاه كما قال إحسان عباس ولم يصرح به. فعدم موضوعية فابن وكيع لا تظهر

من خلال عبارته أو منهجه، بل من خلال النتائج التي اجتهد في إيصال القارئ إليها.

- تطبيق ابن وكيع على شعر المتنبي:

ربما كان من الملائم بادئ ذي بدء أن نحاول تحسس (منهج) ابن وكيع في نقد شعر المتنبي نقدا قائما على دراسة السرقات. وقد سبق أن لاحظنا أن نقده لم يقتصر على تتبع السرقات، ولم يحصر نفسه فيها، وليس ذلك - كما صرح به ابن وكيع نفسه - مظهرا من مظاهر تطور منهجي، بل لقد عبر عنه بعبارات هي أقرب إلى الدوافع الأصلية التي حدثت به إلى تأليف الكتاب؛ مثل الخوف من اعتقاد القارئ في المؤلف تقصيرا أو غفلة أو جهلا (73).

فقد حاول الاتجاه إلى مسح ديوان المتنبي مسحا شاملا، فالرغبة في إثبات تقصير المتنبي دفعته إلى عدم الاكتفاء بأمثلة كما فعل صاحب بن عباد أو الحاتمي، بل إنه يتخذ مظهر من يقدم عملا موضوعيا؛ لعدم اتصافه بالانتقائية. وشمولية الدراسة والمسح تجسدت في ناحيتين؛ درس نص ديوان المتنبي كله، والتعرض لجوانب النص المختلفة؛ معنوية أو بلاغية أو لغوية أو متعلقة بالسرقات. ويمكن أن نسجل طبيعة هذا البحث، فهو دراسة نصية بالدرجة الأولى، بمعنى أنها لا تتعلق بشخصية المتنبي أو أطوار حياته، بل اقتصر النقد فيها على التعامل مع النص فحسب، ثم هو دراسة تراعي البعد التاريخي والتطوري في تناول القصائد.

ولهذا اعتمد الترتيب التاريخي للقصائد، فبدأ بأول شعر قاله (74)، واتنبه إلى أن بعض شعره قد يكون من طور التدريب والتمرين؛ أي في الصبا (75)؛ مما يعني الاهتمام بعنصر الاختلاف في شعر الشاعر الواحد، كما أنه يعني كذلك أن الحكم عليه أو على النص يبقى نسبيا، يختلف من طور إلى طور، ومن مرحلة إلى أخرى.

فأين وكيع حدد منذ البداية وجهة نظره التي آمن بها، انطلاقاً من هذا التفاوت الذي اعتقده في شعر المتنبي، وعلى أساسه حدد مكانته في تاريخ الشاعر العربي ككل، فهو فاضل، وشاعر مجيد، وبلغ سيد، " ليس شعره بالصعب المتكلف، ولا اللين المستضعف، بل هو بين الرقة والجزالة، وفوق التقصير ودون الإطالة، كثيرُ الفصول قليلُ الفصول. ولكنه بعد هذا لا يستحق التقدير على من هو أقدم منه عصراً، وأحسن شعراً، كإبي تمام، والبحتري، وأشباههما " (76).

ولذا، فإن منهجه يبدو مختلفاً عن منهج شراح النصوص؛ لاتجاهه أكثر إلى عنصر النقد والتحليل في البحث، رغم وجود عنصر الشرح والتفسير في كثير من الأحيان في تطبيقاته، فقد سارت دراسته في نسقها العام وفق خطوات تكاد تكون ثابتة:

- يورد النص المستهدف، وهو بيت من قصيدة حسب ترتيبه فيها، وأحياناً بيتان.

- يقدم وصفا عاما له غالباً، وقد يوصله رواية، في أول نقده أو في آخره.

- يبدأ بنقد خله معنى أو مبنى أو معاً، ويناقش آراء غيره أو ما يتوقعه من اعتراضات.

- يذكر الأبيات السابقة التي يعتقد أنها الأصل المسروق منه.

- يبرر حكمه، بإبراز وجه السرقة ونوعها طبقاً للأقسام التي حددها سابقاً في الجزء النظري، ويحدد كذلك قيمة النص الفنية.

لكن هذه الخطوات لا تحضر دائماً بل تختلف من نص إلى آخر؛ ولذا فإن تدخلاته متنوعة ومختلفة، حسب العناصر التي يركز عليها في نقده، ومن ثم تختلف تدخلاته حجماً. ويمكن أن نقف عند أمثلة من تطبيقاته على المتنبي:

أ- فقد يختصر تحليله إلى أبسط الصور، فلا يتجاوز الإشارة إلى مصدر المعنى الذي أخذه منه المتنبي، ونمانجه كثيرة، منها مثلاً، وقال المتنبي (77):

جوابُ مُسألتي: أَلَمْ تُظَيِّرْ؟ ((وَلَا لَكَ فِي سؤَالِكَ لَا، أَلَا لَا))

أخذه من قول المعتز بالله:

قال العَشارُ: هل بَصُرْتَ بِمِثْلِهِ أَمْ هَلْ سَمِعْتَ بِهِ؟ فقلت: أَلَا لَا

فلم يتعد ملاحظة السرقة وإيراد الأصل الذي أخذ منه.

ب- وقد يكفي بمجرد دراسة النص بإيجاز دون الإحالة أو الإشارة إلى

السرقة، كما فعل عند قول المتنبى (78):

بَدْرٌ فَشَى لَوْ كَانَ مِنْ سؤَالِهِ يَوْمًا تَوَفَّرَ حَظُّهُ مِنْ مَالِهِ

" هذه مبالغة أعرب فيها، ولكن فيها مطعن؛ وكان يجب أن يشترط تغييره

عن خلفه في السخاء حتى يتوفر حظه من ماله؛ وإلا فإن كان سخاؤه معه باقيا

فالنصيب الحاصل له من ماله دون الأصل الذي فرقه سخاؤه، فكيف يوفر عليه

بعض ماله، وسخاؤه متلف كله .

فلم يدل على مصدر المعنى، لكنه اتجه إلى تقييم البيت؛ فهو نص مثير

ملفت للانتباه اعتمد مبالغة جيدة، لكنه لاحظ فيه - حسب تقديره - مطعنا، اهتم

بشرحه وإبراز وجه خلله.

ج- ويتجه ابن وكيع أحيانا إلى تحديد السرقة ونوعها طبقا لتقسيمه،

وتقييم النص، كتطبيقه على قول المتنبى (79):

كَانَ الْفَجْرَ حَبًّا مُسْتَزَارَ بُرَاعِيٍّ مِنْ نُجْنَتِهِ رَقِيْبًا

قال ابن المعتز:

في ليلة ما راعني فيها سوى شبه النجوم بأعين الرقباء

" وهذا من استخراج معنى من معنى احتذى عليه، وإن فارق ما قصد

إليه. ولفظ المتنبى أرجح لأنه لما ذكر الحبيب ذكر الرقيب .

فما تضمنه نقده لا يتجاوز تحديد نوع السرقة، وكأنه يرى ذلك كافيا في

تحديد مستوى النص، ثم انتهى إلى الحكم بناء على موازنة بين النصين كما

يفهم.

د- وفي كثير من الأحيان يتوسع ابن وكيع في دراسته للنص، وفي مناقشة آراء المفسرين أو مناقشة الاعتراضات التي يتوقعها، سواء تعلقت بالمعنى وفهمه وتأويله، أو بصحة تهمة الأخذ وتحديد مصدره، أو بمستوى النص الفني، مثل وقوفه عند قول المتنبي (80):

وكلما لقي الدينارُ صاحبه في ملكه افترقا من قبل أن يصطحبا
هذا يدل على أن الممدوح لا يجتمع عنده مال بوجوده به جملة إنما يفرق
دينارا دينارا، لأن الدينار يفارق صاحبه قبل الصحبة، والعجيب أنه خبر بقاء
الدينار للدينار وسماء صاحبها وأعلم بافتراق يتقدم الصحبة، وكيف يسمى صاحبها
من لم يصحب؟ وكيف يجمع اللقاء والفراق في حال واحدة؟

وأصح من هذا قول مسلم:

تأتي البذورُ فتغنيها صنعةُ
وما يندس منها كفَ منتقد
لا يعرفُ المالُ إلا عند نافلة
ويومُ يجمعُهُ للنهبِ والبيد

وواهب البذور المجتمعة أجود من واهب الدينار بعد الدينار، وقد دل
بقوله: لا يندس منها كف منتقد لأنه إنما يأمر بنقدتها لتخيرها، وهي عند مجيئها
توهب، فلا معنى لنقده، وزاد إثباته بقوله: لا يعرف المال إلا عند نافلة. ونكر أنه
يجمعه لبيده، فيذهب إلى معنى قول ابن الجهم:

ولا يجمعُ الأموالُ إلا لبذلها كما
قال النضر بن جوية:

قالت طريفة ما تبقى دراهمنا
وما بنا سرف فيها ولا خرق
إنا إذا اجتمعنا يوما دراهمنا ظلت
إلى طرق المعروف تستبق
فنكر اجتماعا يقع بعده تفريق، ونكر أنها تستبق إلى طرق المعروف؛
فاحتاط؛ لأنها قد تتصرف في تبذير أو شهوة محرمة. ولم يحتط أبو الطيب،
فكلام ابن جوية أرجح.

فإن قال قائل: قد قال بعد هذا:

ما يسكنُ الدرهمُ المنقوشُ صرنا
إلا يمرُّ عليها ثم ينطلق

قيل له: قد خبر عن الدرهم أنه قد يسكن صرته فقد قارب معنى أبي الطيب، لأنه يريد الجنس؛ لقول العرب: (قلَّ الدينار والدرهم في أيدي الناس). فيكتفي بالواحد الدليل على جنسه من الجمع، فهذا مراده. فإن قال قائل: كيف يكثر عندهم ما ليس في صرته؟ قيل لهم: جمع المال في الصرار يصلح للاقتناء، وإنما يريد أن المال إذا جاءهم فرقوه لوقته قبل ذلك.

ويكشف هذا المقطع الصورة العامة لأسلوبه في النقد، المبني على مراحل يمكن تصورها كما يلي:

تحديد النص ← البيت.

تأويل النص ← قراءة ابن وكيع: الممدوح لا يجتمع عنده مال فيعطيه جملة، بل يفرقه ديناراً ديناراً؛ لأن الدينار يفارق صاحبه قبل الصحبة.

← خلل المعنى والتعبير:

كيف لم يصطحبها وسماها صحبة؟

كيف يفترقان ويلتقيان في حال واحدة؟

← مقارنة النص بأصوله التي أخذ منها، وبيان أفضليتها:

نص (1) لمسلم بن الوليد:

واهب البدور المجتمعة أجود من واهب الدينار بعد الدينار.

توهب عند مجيئها فهي لا تنتقد ولا تتخير.

لا يعرف المال إلا عند نافلة؛ أي أنه يجمعه ليبيده.

نص (2) لطي بن الجهم:

هو ما قصده مسلم في آخر معانيه (الجمع للتفريق).

نص (3) للنضر بن جوية:

نكر أن الاجتماع يكون بعد التفريق.

بين أنها تستبق إلى طرق المعروف، وهو احتياط خلا منه شعر المتنبي

فقد تذهب الأموال لغير المعروف.

الاعتراضات والرد عليها:

← الرد على الاعتراض الأول:

البيت الموالي لابن جؤية يختلف عن معنى المتنبي؛ إذ نكر أن الدرهم قد يسكن صرته.

← الرد على الاعتراض الثاني:

كيف يكثر ما ليس مصرورا؟ جمع المال في الصرار للاقتناء، بينما هم يفرقونه.

فالمستويات الأساسية في نقده هي:

- مستوى الفهم والتأويل والتحليل

- مستوى البحث عن الأصل المسروق

- مستوى الحكم أو التقييم

وقد تتداخل أحيانا، فيكون عنصر الحكم متضمنا في مستوى الفهم والتأويل؛ كما هو في المثال السابق (ب) في مدح بدر. أو يتضمن تحديد نوع السرقة والحكم فقط مع تبريره كما هو في المثال الثالث (ج).

ورغم ذلك تبقى تهمة السرقة هي القضية المركزية في النقد الذي دار حول شعر المتنبي، ومن المهم الوقوف عند قول القاضي الجرجاني موجهها كلامه إلى خصوم المتنبي، ملخصا تصورهم للقضية: "ورأيتك وأصحابك أنحيتم في منازعة خصمكم على ادعاء السرقة؛ فقال قائلكم: ما يسلم له بيت، ولا يخلص من معانيه معنى؛ وما هو إلا لبيت مغير، أو سارق مختلس" (81)، فقد جعله نقاده كما يقول إحسان عباس "لصا كبيرا" (82). ومن هنا تركيزهم على الأخذ الذي لم يكن في التشريع النقدي العام عندهم جريمة كبرى بل وسيلة للإبداع، ولكنه في حالة المتنبي تحول إلى تهمة ونقيصة، اجتهدوا وحرصوا على إثباتها للغض منه.

وقد حدد ابن وكيع - نظريا - منذ البداية، المبادئ العامة التي ستحكم دراسته لسرقات المتنبي (83):

أ- التزام الموضوعية، والإلتزام بالدليل.

ب- عدم ضمان إيراد جميع سرقاته، بل يقتصر فقط على ما بلغه علمه من مأخوذه؛ أي عدم اعتباره كل كلامه مسلوبا " ولا كل فضله مغسوب. وإذا جاء البيت لم يبلغني من أين أخذه مما يستحسن سلمته إليه، حتى يوجد له استخراج سرقة " (84). فرغم أن منهجه يقوم على المسح الشامل لنص السوان، إلا أنه لا يرى في الإمكان إعادة كل أبيته إلى مظهرها الأصلية:

- نظرا لنسبية معرفة الإنسان وإطلاعه على النصوص السابقة.

- ثم لأن شعره ليس كله مسروقا.

ج- اعتماد شرح ما أخذه أبو الطيب ولا أشرح [يقول] إلا ما يقع فيه المعنى " (85)؛ أي أن غاية الناقد الذي يدرس السرقات تتجه إلى الأبيات المهمة التي أنت نورا هاما في تأسيس مكتبة الشاعر، وصنع منزلته، ومكنته من التفوق والتقدم. وقد تكون هذه الفكرة مرتبطة باستراتيجية النقاد الخصوم؛ أي اهتمامهم بالعيون فقط؛ لأن إسقاطها من شعر المتنبي يثبت سرقتها هو إلغاء لقدرته الإبداعية أساسا.

د- عدم الاهتمام " بالأبيات الفارغات، والمعاني المكررات المرذذات " (86)،

فيورد شيئا قليلا منها خوفا من اعتقاد غفلته عنها، أو جهله بها. وهذه الفكرة نتيجة للمسلك السابق؛ لأن مكتبة الشاعر لم تقم على المعاني العادية أو العامة المشتركة، بل على الجيد منها. لكن ابن وكيع لا يهملها، خوفا من سقوط مكائده هو كناقده، فهي مرتبطة إننا يبرز الكفاءة النقدية، وكذلك لأن المتنبي في نظره " لا يحقر شيئا، بل يأخذ الشعر الرفيع والوضع.. فيجب علينا الاهتمام بما اهتم به " (87).

ومنهجه في دراسة هذه السرقات يقوم على إيراد شعر أبي الطيب، ثم تحليل سرقاته وتحديد نوعها وأصولها الذي أخذت منه، وكل ذلك مع الحكم على

طبيعة ومستوى الأخذ (الأحقية في المعنى). لكننا في دراسة المصطلحات التي انبنى عليها خطابه في تطبيقاته، نلقى عددا من المفاهيم والمصطلحات تختلف عما قرره في أنواعها سابقا. وربما كان يحسن أن نشير في هذه القضية إلى نقطتين هامتين:

- تتعلق الأولى بإيمان ابن وكيع وكثير من النقاد القدامى، بحتمية تداخل النصوص أو السرقة كما أسموها، فهو ما لم، ولن يسلم منه شاعر.

- وتتعلق الثانية بملاحظة القاضي الجرجاني التي وردت على لسانه وهو يخاطب صديقه أو قارنه، والتي ينبهه فيها إلى (88) " أنك لست تُعدّ من جهاذة الكلام، ونقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبته ومنازله، فتفصل بين السرقة والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك...".

فقد لاحظ القدماء الصلة الوثيقة التي تتلقى في نقطة منها مجموعة من النصوص، وبالتالي فإن العلاقة بينها طبيعية ومعقدة في نفس الوقت، ولذلك نبه ابن وكيع مرارا إلى دور عنصر الفكر والتأمل في الكشف عن السرقة، لكن الظاهرة تتجاوز أحيانا ما قرره من مصطلحات وقواعد؛ بسبب تعدد واتساع تلك العلاقة بين النصوص، بل إن بلوغ مرتبة الجهد أو النقد موقوفة على كفاءة التمييز بين أنواع هذه العلاقة ودرجاتها كما أوضح الجرجاني.

(1) فقد اعتقد أمين الخولي وطه أحمد إبراهيم أن عدم وجود (علم النقد) عند العرب دليل على عدم وجود منهج، فقد خلت قائمة العلوم عند العرب منه، ينظر: تاريخ النقد العربي عند العرب لطفه أحمد، ص: 13، وهذا فيه نظر؛ لأن قائمة العلوم عند العرب في آثار كثيرة نكرت علم النقد، فهو مثلا الفصل الخامس من الباب الخامس من علوم العرب لدى أبي محمد عبد الله محمد بن يوسف الخوارزمي: مفاتيح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت)، ص: 60، كما أنه من الثابت أن الممارسة النقدية تحولت إلى ممارسة مستقلة؛ أي صناعة كما قال ابن سلام أو صناعة كما قال ابن وكيع. وربما كانت من الأنسب فصل مسألة المنهج عن العلم، فهما مفترقان وإن تلازما في عدد من المستويات؛ ولهذا أمكن الحديث عن منهج فلسفي رغم أن الفلسفة مغايرة للعلم، وربما تكون البشرية قد عرفت المنهج قد أن تعرف العلم بمعناه النقي، وبه طورت العلوم. ومن أبرز من تعرض للمسألة محمد مندور في كتابه النقد المنهجي عند العرب، وانتهى إلى أن النقد العربي لم يعرف المنهج إلا في القرن الرابع، وبالضبط عند الأمدي والقاضي الجرجاني، ص: 22، فوقف طويلا عند منهج الأمدي في النقد وفي الموازنات ص: 99-100 و395، ومنهج القاضي الجرجاني في النقد، ص: 356. ويمكن مراجعة إسهامات الدارسين حول الموضوع ملخصة لدى مجدي أحمد توفيق: مفهوم الإبداع في النقد العربي، ص: 107 وما بعدها.

(2) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص: 357.

(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأبي عند العرب، ص: 301.

(4) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر

(د.ت)، ص: 9. ويبدو أن العلماء المسلمين في شتى فروع المعرفة، كانوا -

بإجماع الباحثين شرقا وغربا - أسبق من ديكرت إلى ذلك.

(5) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص: 9.

(6) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص: 10.

(7) المنصف، ص: 5.

(8) يوضح ابن منظور أن " الأس: أصل البناء "، لسان العرب، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت (د.ت)، (أسس)، 60|1، وفيه أيضاً: " نهج: طريق نهج: بين واضح.. وسبيل منهج: كنهج، ومنهج الطريق: وضحه. والمنهاج: كالمنهج "، اللسان (نهج)، 727|3.

(9) المنصف، ص: 52.

(10) المنصف، ص: 91.

(11) المنصف، ص: 69.

(12) المنصف، ص: 4-48-49-86-87-577... وينظر: إحسان

عباس: تاريخ النقد الأبي عند العرب، ص: 300-301.

(13) المنصف، ص: 87.

(14) المنصف، ص: 88.

(15) المنصف، ص: 249.

(16) المنصف، ص: 92.

(17) المنصف، ص: 93.

(18) المنصف، ص: 514.

(19) المنصف، ص: 25.

(20) إحسان عباس: تاريخ النقد العربي، ص: 300.

(21) توفيق الزبيدي، مفهوم الأبية في التراث النقدي، ص: 28 وما

بعدها.

(22) المنصف، ص: 350-352..

(23) المنصف، ص: 481 و 492.

(24) ابن رشيق: العمدة، ص: 102.

(25) أبو القاسم الأصفهاني: الواضح في مشكلات شعر المتنبي، ص: 28.

(26) المنصف، ص: 48.

(27) المنصف، ص: 2.

(28) المنصف، ص: 289.

(28) المنصف، ص: 289-290.

(30) المنصف، ص: 4.

(31) المنصف، ص: 48.

(32) المنصف، ص: 210.

(33) المنصف، ص: 526-527. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح

البرفوقي، 3/347، وبيت أبي تمام في ديوانه، ص: 283 بصيغة: (يعطي ويحمد من يأتيه بحمده)، وبيت ابن الرومي في ديوانه، تحقيق: أحمد حسن بسنج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1/1994، 1/256، وبيت البحتري في ديوانه، شرح: يوسف الشيخ محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1/1987، 1/56.

(34) المنصف، ص: 99-106-109-125-136-161-251-

421-465..

(35) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص: 35.

(36) بنظر مثلا: صاحب بن عباد: الكشف عن سرقات المتنبي، ص:

241، والحتمي: الرسالة الموضحة، ص: 4، والرسالة الحاتمية، في: التحفة

البهية والطرفة الشهية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، ص: 144، والقاضي

الجرجاني: الوساطة، ص: 49-50-52، والعميدي: الإبتة، ص: 19.

(37) ابن رشيقي: العدة، 2/281.

(38) ابن نحية الكلبي، نقلا عن: اتجاهات النقد خلال القرنين السادس

والسابع الهجريين، لمحمد عبد المطلب، ص: 76.

(39) البلبيعي: الصبح المنبي، ص: 265.

(40) حسن الإمراقي: المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين،

ص14.

- (41) حسن الإمراة: المتبى فى لراساة المسةشرفىن الفرنسىن، ص: 307.
- (42) بلاشفر: أبو الطىب المةبى، ص: 398.
- (43) الءامى: الرساة الموضءة، ص: 1-2.
- (44) إءسان عباس: ءارىء النءء الأبى عءء العرب، ص: 307.
- (45) ابن وكىع: المنصف، ص: 241.
- (46) إءسان عباس: ءارىء النءء الأبى عءء العرب، ص: 311-312.
- (47) ابن وكىع: المنصف، ص: 5.
- (48) ابن وكىع: المنصف، ص: 195.
- (49) ابن وكىع: المنصف، ص: 48.
- (50) ابن وكىع: المنصف، ص: 48.
- (51) ابن وكىع: المنصف، ص: 85.
- (52) ابن وكىع: المنصف، ص: 4.
- (53) ابن وكىع: المنصف، ص: 4.
- (54) ابن وكىع: المنصف، ص: 2.
- (55) ابن وكىع: المنصف، ص: 288.
- (56) ابن وكىع: المنصف، ص: 48.
- (57) ابن وكىع: المنصف، ص: 2.
- (58) ابن وكىع: المنصف، ص: 392. والببىءان فى دبوانه بشرء البرقوقى، 1/239.
- (59) ابن وكىع: المنصف، ص: 392.
- (60) ابن وكىع: المنصف، ص: 406-407. والببىءان فى دبوانه بشرء البرقوقى، 4/195.
- (61) ابن وكىع: المنصف، ص: 407.

- (62) ابن وكيع: المنصف، ص: 513. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 338|3.
- (63) ابن وكيع: المنصف، ص: 514.
- (64) ابن وكيع: المنصف، ص: 48.
- (65) ابن وكيع: المنصف، ص: 326. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 89|3.
- (66) ابن وكيع: المنصف، ص: 326.
- (67) ابن وكيع: المنصف، ص: 534. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 352|3، أما بيت أبي تمام فهو في ديوانه، ص: 123.
- (68) ابن وكيع: المنصف، ص: 435.
- (69) ابن وكيع: المنصف، ص: 240. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 60|2، وبيت البحري في ديوانه، 313|2.
- (70) ابن وكيع: المنصف، ص: 240.
- (71) ابن وكيع: المنصف، ص: 241. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 62|2.
- (72) ابن وكيع: المنصف، ص: 241.
- (73) المنصف، ص: 85.
- (74) المنصف، ص: 88، و249. ويشير إلى ما سقط عن الراوي، ص: 96، وما خلت منه نسخة ديوان المتنبي التي اعتمدها، ص: 93.
- (75) المنصف، ص: 249.
- (76) المنصف، ص: 2.
- (77) المنصف، ص: 525. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 364|3. وبيت المعز بالله لم أعثر عليه ولم يشر المحقق إليه.
- (78) المنصف، ص: 554. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 365|3. ومن الواضح أن ابن وكيع قد اشتط في حكمه على البيت؛ إذ صرح

بإعجابه لكنه راح يحاول إيجاد مطعن فيه. فلو كان الممدوح أحد السائلين لكان حظه جيدا من ماله، فالسائل عنده مقدم على نفسه دائما، وماله للوجود فقط، وما نكره ابن وكيع من اشتراط تغير الإنسان ليستقيم المعنى، هو نقل للنص من مستواه الفني إلى الكلام العادي، ولو فعل ذلك المتنبى لاعتبره بيتا فارغا؛ لأنه جاء بمعنى مبتذل.

(79) المنصف، ص: 608. وبيت المتنبى في ديوانه بشرح البرفوقي، 266|1. وليس بيت ابن المعتز في ديوانه، (دار بيروت)، ويوجد ما يشبهه، ص: 19.

(80) المنصف، ص: 396. وبيت المتنبى في ديوانه بشرح البرفوقي، 244|1. وأما أبيات النضر بن جوية، فأوردها البرفوقي نقلا عن الواحدي مع بيتين آخرين بترتيب مغاير.

(81) الجرجاني: الوساطة، ص: 178.

(82) إحصان عباس: تاريخ النقد الأبي عند العرب، ص: 39.

(83) المنصف، ص: 48.

(84) المنصف، ص: 48.

(85) المنصف، ص: 85.

(86) المنصف، ص: 85-87-88.

(87) المنصف، ص: 95.

(88) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 183.

التناص الديني كظاهرة أسلوبية

في شعر مفدي زكرياء

الأستاذ: حجاب عبد اللطيف

جامعة - المسيلة -

مما لا شك فيه أن الموروث الديني بأشكاله المختلفة كان مادة حية للخطاب الشعري الحديث، وهذا بحكم ثرائه وتنوعه مما جعل الكثيرين من المبدعين يتكئون عليه في إنتاج معانيهم، وتعميق تصوراتهم، ولذلك فلا غرابة أن يرد في أشكال تناصية متنوعة مشكلا بذلك ظاهرة أسلوبية تعرف (بالتناص). ومن هؤلاء نجد الشاعر الجزائري مفدي زكرياء، حيث تخمرت في ذاتيته الروافد الدينية والمستفعاة خاصة من بيئة (ميزاب) المحافظة، إلا أنها تحولت فيما بعد إلى أداة فعالة في العملية الشعرية الإبداعية، وظهرت كإسقاطات وسط إنتاج إزحم بها.

فأثناء تتبعنا و قراءتنا لإنتاجه الشعري، يواجهنا للوهلة الأولى رصيدا دينيا متعددًا وصوتا ينبعث صدها من الماضي في ثوب جديد.

كما نكتشف أن عملية الإبداع الفني عند الشاعر، ارتبطت بالروافد الدينية ارتباطًا وثيقًا، حيث وجدت فيها مصبا صالحا لاستقبالها على حد رأي الباحث محمد عبد المطلب "فأكثر المبدعين أصالة من كان تركيبه الفني ذا طبيعة تراكمية، ومن الحقائق التي يجب أن نعترف بها أنه لا وجود لمبدع يخلص لنفسه، وإنما مكون في جانبه الأكبر من خارج ذاته بوعي أو غير وعي⁽¹⁾

ولتحقيق عملية التعرف على أشكال هذا التراث الديني في مظهره التناسلي، يجب أن نرصد مصادره الواردة من هنا أو هناك.

وقد لقيت هذه الروافد التراثية اهتماما كبيرا من الدارسين المحدثين في الغرب أو الشرق على السواء، باعتبار أن النص الذي لا يقبل هذه الظواهر، هو نص عقيم، أو كما يقول رولان بارت ROLAND BARTHES "فه نص بلا ظل، لأن النص الحقيقي في حاجة إلى ظله بشكل لازم"⁽²⁾.

فالشاعر مفدي زكرياء قد افاض في هذا المجال باستعمال تقنيات التضمن والاقتراس من التراث الديني بصورة عامة والقران بصورة خاصة، مشكلا بذلك ظاهرة التناس حسب المفهوم النقدي الحديث*.

كما أننا نحس وكأن هناك اتحادا وتزاوجا في الأحكام المتين والاعتماد الواعي فيما يقطه الشاعر في إبداعاته الشعرية بين وضعياته وبين اقتباساته⁽³⁾ وإذا كانت ظواهر التناس تتصل بالنص الأبوي على وجه العموم، فإن اتصالها بالنص الشعري له خصوصيته، إذ من خلالها تصبح الإنتاجية الشعرية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة، ذلك أن المبدع لا يتم له النضج الحق إلا باستيعاب ما سبقه في مجالات الإبداع المختلفة.

فالارتداد إلى التراث واستحضاره من أكثر الظواهر فعالية في عملية الإبداع يرى الباحث محمد ع المطلب: " أن الاقتباس يمثل شكلا تناسليا يرتبط مدلوله اللغوي بعملية الاستمداد التي تتيج للمبدع أن يحدث انزياحا في أماكن محددة من خطابه الشعري بهدف افتتاح المجال لشيء من القران أو الحديث وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار القصد النقلي"⁽⁴⁾ وما دام التناس قد دخل دائرة النصوص المقدسة، فإنه من الضروري تخلص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح على نحو من الأنحاء جزءا أساسيا في البنية الحاضرة.

فنصوص مفدي زكرياء من خلال ديوانه "الهب المقدس" و" الإلياذة " تدخل دائرة التناس كاقتراس بشكل كلي وموسع، إذ نلاحظ تداخل الصياغة

القرآنية في الديوانين حتى لتكاد تسيطر سيطرة كاملة، بحيث لا تغلو قصيدة من قصائده أو من التراث الديني بصورة عامة.

مظاهر التناسل من القرآن والحديث :

وللكشف عن ذلك أستعرض أولاً النصوص المستمدة من القرآن والحديث كنماذج تناسلية. فبحكم حديثه عن الثورة وقضية الصراع القائم بين الشعب الجزائري والاستعمار الفرنسي، وظف الشاعر التراكيب التي تعكس صورة هذا الصراع الدائم آنذاك، والذي يشبه ظاهرة طبيعة قاسية ذات فاعلية سلبية في حياة الإنسان، إلا أن يحولها في سياقها الشعري إلى مظهر إيجابي. وهنا الاستمداد مأخوذ بصورة مكثفة من سورة "الزلزلة" وموظف في عدة مواقع. في قصيدته " إلى الذين تمردوا " والتي تحدث فيها عن مهزلة الحواجز التي أقامها المتمردون الفرنسيون بالجزائر سنة 1960 يقول الشاعر:

وتكالب السفهاء من غلماتها متمردين، فزلزلت زلزالها

ثم يقول في نفس الديوان وفي قصيدة أخرى " وتكلم الرشاش جل جلاله " في ذكرى احتلال الجزائر 05 جويلية 1959.

أم أرض ربك، زلزلت زلزالها لما طغى في أرضه المستعمر

ويتكرر المعنى نفسه في " الإلياذة " في هذين البيتين، متحدثاً عن خيرات الجزائر الباطنية في قوله:

وأخرجت الأرض أثقالها فطار بها العلم فوق الخيال

توفر للشعب أقداره وتكفي الجزائر نل السؤال

وفي قصيدة أخرى يتحدث عن الزلزال الحقيقي الذي أصاب مدينة الشلف سنة 1954 والتي جاءت تحت عنوان " ألا إن ربك أوحى لها " يقول:

هو الأثم زلزل زلزالها فزلزلت الأرض زلزالها

و حملها الناس أثقالهم فأخرجت الأرض أثقالها

وقال ابن آدم في حمقه يسائلها ساخرًا مالها

فلا تسألوا الأرض عن رجة تحاكي الجحيم، وأهوالها

فمن خلال الديويتين يتكرر المعنى لأكثر من سبع مرات، وهذا لما تحمله "الزلزلة" من دلالات تتناسب وطبيعة الطرح الذي يراه الشاعر في هذا المجال، كفكرة القضب والتمرد في لحظات قليلة وسريعة يقرب طبيعة الأوضاع والأشياء عما كانت عليه إلى أخرى مغايرة.

وفي هذا النموذج نجد أن الاستدعاء وصل إلى حد التنصيص، فالافتباس يكاد كليا وواضحا

كما نجده يستدعي الخطاب القرآني من سورة "القدر" أيضا ولعدة مرات داخل سياق الشعري. في قصيدته التي نظمها في سجن البرواقية سنة 1957 يخلد فيها الذكرى الثالثة للثورة الجزائرية والتي جاءت تحت عنوان "وقال الله" يقول فيها:

دعا التاريخ ليلك فاستجابا " نفمبر " هل وقيت لنا النصايا
وهل سمع المجيب نداء شعب فكانت ليلة القدر الجوابا
تنزل روحها من كل أمر بأحرار الجزائر قد أهابا
والمضى نفسه يستدعيه في الإلياذة أثناء تحدثه عن الثورة فيقول:
تأذن ربك ليلة القدر وألقى الستار على ألف شهر
وقال له الشعب أمرك ربي وقال له الرب أمرك أمري

فالدلالة التي تحملها " ليلة القدر " في مجمل الاستعمالات الكثيرة التي وظفها الشاعر إنما هي مرحلة التغيير الإيجابي والخلاص المنتظر -وهنا يمتزج النص الحاضر بالنص الغائب في المعنى الدلالي المتعلق بمسألة التغيير أو التحول من حالة السلب إلى الإيجاب

ونماذج التناس مع القرآن كثيرة، تبين مدى تفاعل الشاعر مع النص القرآني، واستغلاله لصوره ومعانيه وبقدر انتشار الكثافة التناسية في شعر مفدي زكريا، بقدر ما تتعدد الدلالات والسياقات حتى داخل النص الواحد.

وتبقى هذه الظاهرة ذات دلالة مميزة، تكشف عن انسجامه مع تراثه، الذي نهل منه منذ صغره، كما تكشف عن عمق إدراكه لأبعاده ودلالاته، والنقاط التي يستطيع فيها نصه الشعري أن يتمفصل معها.

وهو ما سماه محمد ناصر قوة وبراعة في توظيف آيات القرآن، لغة تصويرا، دون أن يكون ذلك تكلفا وافتعالا كما يشيع لدى الشعراء والمولعين بالصناعات البديعية بل "أصبحت لغة القرآن تداخل لغته الشعرية، تعبيرا وتصويرا، مما جعل هذا التوظيف طابعا يكاد يتميز به شعر مفدي زكريا ويدل عليه⁽⁵⁾ انتهى.

وأما التناص مع الحديث النبوي ليس جديدا في الشعر، فتوظيفه ورد بشكل فعال وبارز بحيث اتصهر في السياق الشعري واتحد بمضمونه وتوقفت عليه براعة الشاعر وقدرته في استحضار النص الغائب ودمجه، حتى يضيف بأبعاده الثقافية والمعنوية الراسبة في أعماق المبدع والمتلقي معا، أفقا ومجلا نتواصل، فيزيد في النشاط الإيجابي للعبارة والصورة معا وبالرجوع إلى أعمال مفدي زكريا الشعرية، نسجل هذا الحضور البارز لنص الحديث في شكل تناصي جد واضح، يقول في إحدى قصائده الثورية:

ومن بلدغ، فإنا قد لدغنا خداعا من جحوركم مرارا

وهذا المعنى يتقاطع مع نص الحديث الشريف "لا يلدغ المؤمن من جحر واحد مرتين"⁽⁶⁾ فمضى البيت مبني على الإشارة إلى مضمون الحديث، إذ يقصد به أن اللدغ تكرر بتكرر الخطأ، وفي قوله أيضا في نموذج آخر:

محمد أبقي لنا عبرة من الذنب والغمم القاصية

وهنا التداخل واضح، فالمعنى يحيلنا إلى نص الحديث النبوي "فعلبيكم بالجماعة، فإما يأكل الذنب من الغم القاصية".

وأما في قوله:

أما تنهد في الجزائر موجه آسى الشام جراحه، وتوجعا

حيث يكشف فيه عن صورة التعاطف والاتحاد بين الشعوب العربية، وهذه الدلالة مستمدة من نص الحديث الشهير "مثل المؤمنين في توادهم وتعاطفهم كمثل الجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى"⁽⁷⁾.

والصورة أوضح في بيت آخر يقول فيه:

كلما أن بالجزائر عان أسمعت مصر صوته لبنانا

وعلى هذا النسق في إخفاء النص الغائب، ترد بعض نصوص مفدي زكرياء، حتى لا يتحول عملها إلى مجرد استشهاد أو تضمين، بل يبقى على نشاط المتلقى في تكوين الصورة الداخلية، وإيجاد العلاقات مع الموروث الديني، مما يعطي للنص الحاضر نبضا خاصا وبعدا دلاليا متميزا.

التناص مع المواقع أو المواقف ذات صلة بالدين:

وأما بالنسبة للمواقف والمواقع ذات الصلة بالدين، هي الأخرى ترد بكثافة، وتظهر إحالاتها الواضحة كل حسب توظيفها وموقعها.

من بين هذه المواقف، قضية التسامح الديني وما يصطلح عليه في يومنا هذا بحوار الحضارات، فمفدي زكريا أشار إلى هذه القضية لاستخدامها في القضية الوطنية، يقول في هذا المجال:

ونحترم الكنيسة في حمانا ونحترم الصوامع والقبابا

وكان محمد نسبا لعيسى وكان الحق بينهما انتسابا

وفي الإلياذة وهو يتحدث عن تاريخ الجزائر وعظمتها ويركز على فكرة

التسامح فيقول:

أولئك أبائنا منذ عيسى وكان محمد صهرا لعيسى

ولم نك ننكر آباءنا أكتأوا نصارى. أكتأوا مجوسا

وهل كان بربر إلا شقيقا لجدهم هل نسينا الدروسا

إذا عرب الدين أصلابنا فما زال أحمد صهرا لعيسى**

ونقرأ بأن هذا الاستدعاء لشخصيتي "محمد وعيسى" عليهما السلام، إنما

هو استمداد من التراث الديني وتقاطع مع النصوص التاريخية التي تشير إلى

تضيق التسامح الديني في أسمى معانيها من خلال إمكانية التعايش والتفاهم بين المسلمين والمسيحيين.

وفي نصوص أخرى يستحضر شخصيتي النبيين إبراهيم وموسى عليهما السلام، واستعمالهما يتم في موقع حديثه عن الثورة إذ يقول:

وكلم موسى الله في "الطور" خفية وفي الأطلس الجبار كلمنا

عنها

فهو يوازي بين موقعين تم فيهما الكلام الإلهي، فإن كان في الموقع الأول حقيقة، ففي الموقع الثاني مجازا وهو إشارة إلى قدسية الثورة الجزائرية، صداها في ربوع الوطن وفي حديثه عن النبي إبراهيم ونكر حادثه احراقه، فكرة تحول النار المحرقة إلى برد وسلام يقول:

وكانت لإبراهيم بردا جهنم فعلمنا في الخطب أن نمضغ الجمر

والفكرة التي تتقاطع بين الموقعين، هي أن المحن كثيرا ما تتحول إلى نصارات، فقد جعل النص الغائب خدمة للراهن.

ولم تقتصر أشكال الموروث الديني في شعر مفدي زكرياء على النصوص مقدسة والشخصيات، بل تعداها إلى مواقع أخرى اتصلت بالدين أو كان الدين يبا في وجودها، وهذه الأخيرة ترسب جزء كبير منها في ضمير كل من الشاعر المتلقي، وهي على العموم تكاد تشكل فسيفساء من التراث الإسلامي، تتكون من عناصر كثيرة، كالمعن، والمعارك، وقضايا العقيدة والتصوف وغيرها. ونشير إلى بعض من هذه النماذج كتعدد المصطلحات الصوفية داخل سياق شعري جعل منها وسيلة تعكس التجربة وتنقل الصورة إلى المتلقي كما يريد الشاعر قول في إحدى قصائده:

وثرنا نفجر نارا ونورا ونصنع من صلبنا

ثأرينا

وفي بيت آخر:

ويا منبع النور من وحيـنا وبرج أصالة اشعاعنا

وحديثه عن نوفمبر:

أنت الذي ناديت حي على الفدا فقمنا نخوض النار والنور والحقا
فغصرا "النار والنور" المتداولان في التراث الصوفي داخل تجارب عنيفة
حيث تبدو قوة المكاشفة، واستشعار الحضور الإلهي، وتجمع الثنائيات المتناقضة
والمتضادة

كأسكر ≠ الصحو" و"الحضور ≠ الغياب".

فقد تسربا إلى الشاعر في سياق معائل، حيث يترجم فناءه وحلوله في
الثورة وعلاماتها، مثلما هو حال الصوفي في حالة الفناء والذبول وحالة ما
يعرف بالتجليات.

وهناك رقة متميزة في جزء من خطابه الشعري، تتقاطعها اشارات
صوفية تصل إلى حد المبالغات على رأي بعض منتقبيه فيقول في إيادته متغنيا
بجمال الجزائر.

فلو شاء ربك وصف الجنان ليغري الأنام بها شيها
أضاع بها نو الحجى رشده ولو لم يخف ربه أها

كما يقول أيضا عن الجزائر:

ويا بسمة الرب في أرضه ويا وجهة الضاحك القسمات
كان الإله الجميل تجلى فأغرق باينام حسنا وأوحى

ف نجد معاني التصوف تتشكل في النص "كالتجلي، والنور والتأمل" يقوم
فهمها على البحث والتأويل، فالعالم الذي يحيا داخله الصوفي يختلف عن الواقع
المحدود الضيق الذي يظهر في البنية السطحية للشعر.

وفي عرضه لصورة من حياة السجون، تتعكس ظاهرة "التناص" من
الموروث الصوفي بوضوح، يقول مفدي زكرياء متحدثا عن فترة سجنه في
بُيربروس:

والروح تهزأ بالسجان ساخرة هيهات يدركها، أيا ن تنزلق
تنساب في ملكوت الله سابعة لا الفجر، إن لاح يفشيها ولا الضيق

ورب نجوى، كدنيا الحب، دافنة قد نام فيها رقيبي، ليس يسترق
من خلال هذه الأبيات يعود بنا النص إلى مظهر كبار الزهاد والمتصوفة،
الذين اعتبروا السجن خلوة وعبادة، ودوام اتصال بالعالم الواسع الذين يحملونه
في أعناقهم، فملكوت الله يتسع لهذه الروح تتخطى سجنها الضيق، ممتعة عن
السجان، أو الرقيب أو الأضواء.

ونخلص مما سبق، إلى أن مفدي زكريا عمل على استحضار ما استطاع
من النصوص الدينية، وأشكال التراث الديني، ولم يكتف باقتباس النصوص
المقدسة، واستدعاء الشخصيات، بل تداخلت في نصوصه الشعرية الكثير من
المحطات البارزة في التاريخ الإسلامي، وبخاصة المعارك، والمدن، والمواقف،
وكلها تحتل مكانته في وجدان المتلقى وفكره، وكأن العملية الإبداعية في هذا
المجال قامت على الانتقاء والانزياح.

كما لا حظنا أن الشاعر مزج كل هذه العناصر ضمن توجهه الثوري.
ووعيه الوطني ليجعل رسالته الشعرية في خدمة القضية التي آمن بها، وناضل
من أجلها.

كما أن النص الشعري عنده كان منفتحا بقوة على النصوص الدينية
والإحالات محددة حسب طبيعة كل موقع وموقف، تخضع في ذلك للعلاقة القائمة
بين النص الغائب والنص الحاضر، فهو جمع بين البنى السطحية الظاهرة في
النص، والبنى العميقة التي يتضح مدلولها بعد عملية التأويل والربط بين النص
الأصلي وظله.

- 1) محمد ع المطلب: قراءة أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر. ط 1 | 1995.
- 2) رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا، دار طوبقال، المغرب 1988 - ص 38
- التناص: (INTER TEXTUALITE) مصطلح نقدي حديث ظهر على يد الباحثة جوليا كرسيتيفا (JULIA.KRISTEVA) بين سنتي 1966-1967 وهو بمفهوم التقاطع داخل نص لتعبر مأخوذ من نصوص أخرى، ويرصد له الأسلوبيون عدة أنواع ويشير بعض الباحثين إلى تداخل مفاهيم التناص مع بعض مصطلحات النقد العربي القديم كالتضمن والافتباس-ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. دار هومة الجزائر. 1977 - 2 | 92
- 3) -الطاهر يحيوي: شعراء وملاح. مطبعة أومزيان، الجزائر، ط 1 | 1984 ص 53.
- 4) محمد ع المطلب، نفس المرجع - ص 163.
- 5) محمد ناصر: مفدي زكرياء، شاعر النضال والثورة، جمعية التراث غرداية ط 2 | 1987 ص 110
- 6) صحيح البخاري: ج 5 | 2271.
- 7) صحيح مسلم: ج 4 | 1999.
- ** البربر سكان شمال إفريقيا، وهو اسم أطلقه اليونان عليهم، على أن هؤلاء البربر وان اختلفت الناس في نشأتهم فهو ساميون من أبناء مازيغ بن كنعان. فهم الأمازيغ ينظر: عبد الرحمان الجيلالي - تاريخ الجزائر العام 1/49.
- جرهم: قبيلة عربية قديمة من العرب العاربة، قيل إنها من اليمن ونزلت بمكة وملك مثل عاد وثمود، ونكرها زهير بن أبي سلمى في قوله:
فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله دجال بنوه من قريش وجرهم
ينظر، الزوزني. شرح المعطقات السبع - دار صادر - بيروت 1963 - ص 78
- *ملاحظة: الأبيات المذكورة كنماذج مأخوذة من الديوانين "اللهب المقدس" و"الباذة الجزائر".

- 1) محمد ع المطلب: قراءة أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر. ط 1 | 1995.
- 2) رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا، دار طوبقال، المغرب 1988 - ص 38
- التناص: (INTER TEXTUALITE) مصطلح نقدي حديث ظهر على يد الباحثة جوليا كرسيتيفا (JULIA.KRISTEVA) بين سنتي 1966-1967 وهو بمفهوم التقاطع داخل نص لتعبر مأخوذ من نصوص أخرى، ويرصد له الأسلوبيون عدة أنواع ويشير بعض الباحثين إلى تداخل مفاهيم التناص مع بعض مصطلحات النقد العربي القديم كالتضمن والافتباس-ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. دار هومة الجزائر. 1977 - 2 | 92
- 3) -الطاهر يحيوي: شعراء وملاح. مطبعة أومزيان، الجزائر، ط 1 | 1984 ص 53.
- 4) محمد ع المطلب، نفس المرجع - ص 163.
- 5) محمد ناصر: مفدي زكرياء، شاعر النضال والثورة، جمعية التراث غرداية ط 2 | 1987 ص 110
- 6) صحيح البخاري: ج 5 | 2271.
- 7) صحيح مسلم: ج 4 | 1999.
- ** البربر سكان شمال إفريقيا، وهو اسم أطلقه اليونان عليهم، على أن هؤلاء البربر وان اختلفت الناس في نشأتهم فهو ساميون من أبناء مازيغ بن كنعان. فهم الأمازيغ ينظر: عبد الرحمان الجيلالي - تاريخ الجزائر العام 1/49.
- جرهم: قبيلة عربية قديمة من العرب العاربة، قيل إنها من اليمن ونزلت بمكة وملكتم مثل عاد وثمود، ونكرها زهير بن أبي سلمى في قوله:
فأقسمت بالببيت الذي طاف حوله دجال بنوه من قريش وجرهم
ينظر، الزوزني. شرح المعطقات السبع - دار صادر - بيروت 1963 - ص 78
- *ملاحظة: الأبيات المنكورة كنماذج مأخوذة من الديوانين "اللهب المقدس" و"الباذة الجزائر".

دراسة صوتية للنص القرآني

سورة (ق) أنموذجاً

الأستاذة: يمينة مصطفى

المركز الجامعي - البويرة -

يعتبر القرآن الكريم الأصل الأصيل للأصوات في اللسان العربي، وقد حافظت هذه الأصوات على جوهرها بفضل جهود علماء القراءات والتجويد في تطبيق وترسيخ أحكام التلاوة الصحيحة، قال الله تعالى: ((إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون)) ولعل دراسة الصوت في القرآن الكريم تنبئ عن رؤية جديدة للصوت اللغوي، خاصة مع نتائج التحليل الصوتي لنماذج من الآيات القرآنية.

وقد اخترنا في دراستنا هذه سورة (ق) أنموذجاً مع ما تميزت به من قوة المضمون وقوة الأصوات المستعملة في التعبير عنه.

هذا ما سنحاول تقديمه من خلال دراسة صوتية للسورة محاولين تسخير ذلك في الفهم العام لمضمونها.

ونستهل هذا الموضوع بسؤال بسيط:

هل يمكن فهم القرآن الكريم من خلال تنوع أصواته تنوعاً سليماً ؟

سنحاول الإجابة على هذا السؤال بالتحليل الآتي:

- التحليل الصوتي:

- سورة (ق): سورة مكية وهي خمس وأربعون آية، وإن رسول الله صلى الله عليه وسلم، كان يقرأ بهذه السورة في المجامع الكبار كالحج والجمع، لاشتمالها على ابتداء الخلق، والبعث والنشور، والميعاد

والقيام والحساب، والجنة والنار والثواب، والعقاب والترغيب والترهيب¹،
فهي تعالج من موضوعات السور المكية قضية التوحيد، وقضية الوحي إلى
سينا محمد صلى الله عليه وسلم وقضية الحساب في الآخرة²، وهي سورة
رهية شديدة الوقع بحقائقها، شديدة الإيقاع بيناتها التعبيري، وصورها، وجرس
أصوات فواصلها التي تأخذ على النفس الإنسانية أقطارها وتتعبها منذ نشأتها
إلى الممات، إلى البعث والحشر والحساب³.

بجردنا للأصوات الواردة في السور نلاحظ ما يلي وبوضوح كبير:

إن الأصوات الغالبة في هذه السورة هي: الباء، والقاف، والdal على
الترتيب حيث: بلغ صوت الباء سبعين مرة موزعا على مساحة الآيات الكريمة.
وبلغ صوت القاف خمسا وخمسين مرة على مساحة الآيات الكريمة.
وبلغ صوت الdal اثنين وخمسين مرة على مساحة الآيات الكريمة.
والأصوات الثلاثة مما يعرف بأصوات "القليلة"، وهي مجهورة، وشديدة
الوقع في أذن السامع، قد جاءت كفواصل مما يبرز وقعها بقوة وشدة.

فما السر في مجيئها على هذه الحال، وما هو السبب في ورودها دون
غيرها بهذه النسبة الكبيرة، وما علاقة كل هذا مع محتوى السورة الكريمة ؟
للإجابة على هذا، يجدر بنا أولا تتبع خصائص هذه الأصوات لتبين
علاقتها فيما بينها من جهة، وعلاقتها مع محتوى السورة الكريمة.

1 - الباء:

يقول ابن جني: "الباء حرف مجهور، يكون فاء وعينا ولاما (...). ولا
تستعمل زائدة"⁴.

ويقول ابن سينا: "والباء عن قلع الأجسام اللينة المتلاصقة بعضها عن
بعض"⁵.

و يقول أيضا: "فالباء لفظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض"⁶.

ويقول الدكتور رمضان عبد التواب: "الباء صوت شديد، مجهور، مرقق، يتم نطقه بضم الشفتين ورفع الطبق، ليعلق ما بين الحلق والتجويف الأنفي مع نذبية الأوتار الصوتية"⁷.

ويقول الأستاذ العلايلي: "الباء يدل على بلوغ المضى في الشيء بلوغاً تاماً، ويدل على القوام الصلب بالتفعل"⁸.
من هذا تبين خصائص الباء:

1. الجهر: يقول ابن فارس: "الجيم والهاء والراء أصل واحد، وهو إعلان الشيء، وكشفه وعلوه"⁹.
فالجهر صفة قوة وشدة وعلو.

2. الباء ينتج عن قلع، يقول ابن فارس: "القاف واللام والعين أصل صحيح يدل على انتزاع شيء من شيء ثم يفرع عنه ما يقاربه"¹⁰، وفي القلع قوة وشدة.

3. الغلظة: والغلظة ضد الرقة واللينة، وهي الخشونة والشدة.

وهو صوت يشبه خفقة الكف على الأرض، والخاء والفاء والقاف أصل واحد (...) وهو الإضطراب في الشيء"¹¹.

والباء يعتبر من أصوات القلظة، والقلظة هي اضطراب مخرج الحرف عند النطق به ساكناً حتى يسمع له نبرة قوية¹². وإن حرص العرب والقراء خاصة على تشديد الإعتدال عليها عند السكت عليها، الغرض منه إبراز شدتها وجهرها، لأنها إذا سكنت ضعفت¹³ ولذلك ألحقوا بها ذلك التصويت في الوقف، لأنه متم لأصواتها، وموف لها¹⁴. فالقلظة هي التي يكون معها الحرف كأنه حرفان أحدهما ساكن والآخر محرك بالفتح¹⁵.

فالقلظة إذا زيادة في الصوت وقوة فيه.

يقول الدكتور تمام حسان: "الباء صوت شفوي شديد مجهور مرقق، ينطق بضم الشفتين وإفقال ما بين الحلق والتجويف الأنفي برفع الطبق، على

حين توجد الذئبة في الأوتار الصوتية ولقد حرص القراء والنحاة على جهر صوت الباء هذا في كل موضع¹⁶.

إن صوت الباء يتم بضم الشفتين وإقفال ما بين الحلق والتجويف الأنفي برفع الطبق، وفي الإقفال شدة وقوة.

ويقول في هذا ابن فارس: "القاف والفاء واللام أصل صحيح يدل على صلابة في شيء، والقفل الخشب اليابس، ومنه القفل، سمي بذلك لأن فيه شدا أو شدة¹⁷. وكذلك الرفع فيه قوة وعنو.

مما سبق نستنتج أن أهم ما يميز صوت الباء هو: الشدة، التصلب، والقوة ...

2 - القاف:

يقول ابن جني: "القاف حرف مجهور، يكون أصلا لا بدلا ولا زائدا¹⁸.

ويقول ابن سينا: "القاف عن شق الأجسام وقلعها¹⁹.

والقاف كما ينطق به مجيدو القراءات في مصر، صوت شديد مهموس، ينطق برفع مؤخر الطبق حتى يلتصق بالجدار الخلفي للحلق لسد المجرى الأنفي، ورفع مؤخر اللسان حتى يتصل بالهامة والجدار الخلفي للحلق مع عدم حدوث نبنية في الأوتار الصوتية، فيحبس الهواء ثم ينفجر بعد انفصال العضوين المتصلين وعلى ذلك فلا فرق بين القاف والكاف إلا في أن القاف أعمق قليلا في مخرجها²⁰. ويرى د / تمام حسان أن النحاة والقراء قد أخطأوا في اعتباره مجهورا لأنه من أصوات القلقة²¹.

إن أهم ما يتميز به صوت القاف هو القوة والشدة، وسنلاحظ هذا مما سيأتي:

1. من قول ابن سينا: "الشق والقلع فيهما قوة وشدة.

2. إذا تتبعنا العمليات الفيزيولوجية وحركة أعضاء النطق وما ينتج عنها

أثناء إصدار هذا الصوت نلاحظ ما يلي:

- القاف صوت شديد.

- ينطق برفع مؤخر الطبق حتى يلتصق بالجدار الخلفي للحلق لسد
المجرى الأنفي، لدينا عملية رفع ينتج عنها سد ومنع.

- ورفع مؤخر اللسان حتى يتصل بالهالة والجدار الخلفي
للحلق... فينحبس الهواء ثم ينفجر، عملية رفع أخرى ينتج عنها حبس ومنع ثم
التفجار.

- وليس من الصير تبين القوة والشدة المطلوبتين في عمليات: الرفع،
السد الحبس والإنفجار، هذا من جهة، ومن جهة ثانية الأعضاء العاملة هي
خاصة: مؤخر الطبق، الجدار الخلفي للحلق، مؤخر اللسان (أثبت من مقدمه أو
وسطه) ...، وأغلبها أعضاء ثابتة وصلبة.

يقول ابن جني: " الخضم لأكل الرطب (...) والقضم للصلب اليابس،
فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب والقاف لصلابتها لليابس²². وهو من حروف
القلقلة ... ومن حروف الاستعلاء وهي من صفات القوة.

3 - الدال:

يقول ابن جني: " الدال حرف مجهور يكون في الكلام على ضربين: أصلا
وبدلا، فإذا كانت أصلا وقعت فاء وعينا ولاما (...) وأما البدل، فإن فاء افتعل إذا
كانت زايا قلبت التاء دالا، وذلك نحو ازجر، ازدهى، ازدار ...²³.

ويقول ابن سينا: " التاء عن قرع الكف بأصبع بقوة، والدال عن أضعف
منه²⁴.

و يقول د / رمضان عبد التواب: " الدال صوت شديد مجهور مرقق،
ينطق بأن تلتصق مقدمة اللسان باللثة والأسنان العليا إتصاقا يمنع مرور الهواء
ورفع الطبق ليسد التجويف الأنفي، مع نبذ الأوتار الصوتية، وبقاء مؤخرة
اللسان في وضع أفقي، ثم يزال السد بانخفاض مقدمة اللسان، فيندفع الهواء
المحبوس إلى الخارج²⁵.

ويقول د / تمام حسان: "الدال صوت أسناني لنوي شديد مجهور مرقق
ينطق بالصاق اللسان بداخل الأسنان العليا، ومقدمة اللثة في نفس الوقت الذي

يلتصق به مؤخر الطبق، بالجدار الخلفي للحلق، وتحدث نذبنة في الأوتار الصوتية²⁶.

إن أهم ما يتميز به صوت الدال هو القوة والصلابة. يتصف بالجهر وفيه قوة، وأهم الأعضاء العاملة في إصداره هي: الأسنان، اللثة، ورفع الطبق وهي من الأعضاء الصلبة القوية، بالإضافة إلى ما يشترك فيه مع الصوتين السابقين من القوة والشدة، وهو أيضا من حروف القلقة. فالأصوات الثلاثة إنن تشترك في: القوة، الشدة.

ولا نجد أننى صعوبة في تلمس هذه الدلالات في المفردات الآتية:

الباء: - بث: فرق والتفريق يحتاج إلى قوة وقدرة.

- بد: يدل على الغلبة والقهر والإذلال.

- بس: ((بست الجبال بسا)) فت الشيء وخلطه²⁷، ويحتاج أيضا إلى قوة.

- بك: يدل على التزاحم والمغالبة، وقال الخليل: البك دق العنق²⁸.

- بتع: يدل على القوة والشدة، فالبتع طول العنق مع شدة مغزره. ويقال لكل شديد المفاصل بتع²⁹.

- بتك: يدل على القطع، بهز، بغل: قوة في الجسم، بقي، بهر، بهظ.

- بخع: يدل على القتل وما دانه من إذلال وقهر³⁰، بهز: دفع بعنف.

- باج: صرخ، بأر: حفر، بأس: اشتد وشجع، بطر: شق، بطش.

- بتر: قطع، بيج: شق، بجع: قطعه بالسيف، بز: غلب³¹.

القاف: - قد: قطع الشيء طولا. وقط: قطعه عرضا بسرعة.

- قر: تمكن.

- قمد: يدل على طول وقوة وشدة³².

- قفا: ارتفاع في الشيء³³.

- قهر: غلبة وعلو.

-قوت: إمساك وحفظ وقدرة على الشيء ((وكان الله على كل شيء
مقيتا))³⁴ . - قيد: حبس الشيء .

-قبل: مواجهة الشيء للشيء³⁵ .

-قحف: شدة في شيء وصلابة³⁶ .

-قحل: يبس في الشيء وجفاف³⁷ .

-قدر: مبلغ الشيء وكنهه ونهايته³⁸ .

-قرص: قبض شيء بأطراف الأصابع مع نبر يكون أي ارتفاع³⁹ .

-قرع: قتل، قمع، قلع ...

الذال: - دع: يدل على حركة، ودفع واضطراب.

-دسم: يدل على سد الشيء، دمك: يدل على الشدة والسرعة.

-دسر: يدل على الدفع، دقق: دفع الشيء قدما.

-دعق: يدل على التأثير في الشيء والإذلال له.

-دعم: يدل على شيء يكون قياما الشيء مساكاً.

-دعس: يدل على دفع وتأثير، دعز: الدفع والتقدم في الشيء.

دهر، دفع، دمر، دام، درس، درأ، دخم: دفع يزعاج، دحض...

فهذه المجموعات من الأفعال يجمع بينها معنى دقيق نابع من الأصوات

المذكورة لقوتها، وهي الأصوات التي جعلت من سورة "ق" مسرحاً لمظاهر القوة

الشدة والتصلب. ولعل المطلع على تفسير هذه السورة لن يصعب عليه الإحساس

بالمواقف الصلبة والشديدة التي تطفئ على مساحتها من حقيقة القرآن الكريم،

والإنكار الشديد للكافرين له، ولحامله الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، ولما

أتى به من حقائق ربانية لا ريب فيها كالبعث والنشور والحساب، واستبعادهم

لأن يعيشوا من جديد بعد موتهم، وتكذيبهم لهذه الحقائق وبشدة بعد إبدانهم

تعجبهم الشديد منها.

ومع تقديم الحجج والعبر من الأقوم السابقة التي أهلكها الله بكفرها

وطغياتها، ودلائل قدرة الله وعظمته وخلقه للسماء والأرض الممدودة المثبتة

بالرواسي الشامخات، وخيرات الله ونعيمه مما تنبت الأرض، وعلمه بأخفى
خفايا مخلوقاته، ونكره للساعة الشديدة وجاءت سكرة الموت الشديدة بالحق
والبرهان، ليكون بعدها مأويان، جهنم للطاغين المكذبين المعاندين، المشركين
بالله مع شياطينهم الذين أغروهم، ومأوى المتقين، الخاشعين لله، وهو الجنة.
ويؤكد في الختام على قدرة الله عز وجل التي أهلكت من كانوا أشد بطشا
منهم ولم ينجوا وفي كل ذلك عبرة لمن يعتبر، والله تعالى قادر على خلق
السموات والأرض وما بينهما وإعادة البعث ليس إلا أمرا جد يسير على الله
تعالى.

نلاحظ إشتغال السورة على قضيتي البعث والتوحيد، والتأكيد عليهما حيث
نكرا في بداية السورة وفي ختامها: ((فنكر بالقرآن من يخاف وعيد))⁴⁰.
وهذه السورة تحمل في طياتها معاني التصلب، والشدة، وبلوغ الأمر
غايته وحده وأشده، وهذا ما يتوافق ويتلائم وما تحمله الأصوات الطاغية على
مستوى السورة من دلالات القوة والتصلب والشدة، وبما شكلت من وقع قوي.
ونسجل الملاحظة الآتية:

إن الدلالة العامة التي تشترك فيها الأصوات الثلاثة، وهي الشدة والقوة،
ليست متماثلة، ولا متساوية، وإنما هذه الدلالة هي الخيط المحوري البارز
والرابط بينها، بدرجات متفاوتة، فالقوة والشدة تختلفان من صوت إلى آخر، وإن
كان من الصعوبة بمكان تحديد توجهها وتخصصها، وتبين الفروق الدقيقة بينها،
إلا أننا مع ذلك نقترح الآتي:

صوت القاف: شدة عميقة.

صوت الدال: شدة دفعية.

صوت الباء: شدة عامرة المنتهى.

وإن كانت بعض النماذج لمفردات تؤكد هذا مثلا:

صوت القاف: القرآن الحق، الرزق، التقوى، الخلق، القوم ...

صوت الدال: مزيد، إنخال، شهيد، سجود، وعيد، أشد ...

صوت الباء: عجاب، تراب، كتاب، بهيج، عذاب، وهاب، مناب ...
ولكن تقديم النماذج لا يؤكد ما نذهب إليه، ولن يكفي - لأمرين على الأقل -
في مقامنا:

1. إن منطلقنا من الصوت ثم المفردة ومجموعة المفردات.
2. وبذلك يجب استقراء عدد كبير، ومعتبر من المفردات لنقدمها كنماذج
توصلنا إلى الاستنتاج النهائي، أي ننهي إلى ما أقررنا أولاً.
ويمكننا ترتيب هذه الأصوات من أقواها وأشدّها إلى أفلها كالآتي: الدال،
الباء ثم القاف، وللأسئلة عن هذا الوصف، نقول: إنه يعتمد على ملاحظة الأثر
السمعي الناتج من وفر الأصوات في الأذن.

وقد نخالف في إطلاق الوصف، لكن ما لا نخاف فيه وهو الأساس، أن
هناك فروقا واضحة ودقيقة بين قوة وشدة كل من هذه الأصوات الثلاثة.

بعد كل ما سبق نخلص - وإن كنا لا نجزم بدلالة الصوت دلالة صارخة
صريحة - فإتنا مع هذا لن نضرب صفحا عما تبين لنا من نقاط وأمر في هذه
الدراسة وعلاقتها ب: "الصوت والمعنى"، نجملها فيما يأتي:

1. فواتح السور الكريمة أصوات لا يمكن القول بزياليتها، فلا شيء زائد
في القرآن.

2. تطفئ على السورة أصوات بعينها معدة، وواضحة، وظاهرة بصورة
جلية، كما هو الحال في سورة (ق): القاف، والدال والباء.

3. إتماء الأصوات الطاغية إلى مجموعة بعينها، واشتراكها في خاصية
معينة.

4. إتفاق نقطة إشترك الأصوات أو نقطة تقاطعها مع المحور العام
للسورة.

5. تناسب محتوى السورة مع صفات القوة في الأصوات: كالاستعلاء،
القلقلة، الشدة، التخميم، الانفجار وغيرها، فكل صوت له خاصية قوة بعينها.

6. توافق الأصوات وسماعها من الطبيعة فالأصوات مصدرها العالم الخارجي.

7. تناسب وقع وقرع الأصوات مع محتوى السورة وتناسب الأحداث والمواقف الواردة فيها.

8. الإحساس بالمحاور العامة لسورة بعد الإستماع للسورة بأصواتها ومفرداتها وتراكيبها، وهذا قبل الإطلاع على التفسير والشروح، ويقول في هذا الشيخ عبد العظيم الزرقاني: " إن من ألقى سمعه إلى مجموعة القرآن الصوتية وهي مرسلّة على وجه السداجة في الهواء مجردة من هيكل الحروف والكلمات (...) شعر من نفسه ولو كان أعجميا لا يعرف العربية بأنه أمام لحن غريب وتوقع عجيب" ⁴¹.

وغالبا ما تكون الفاصلة هي التي تضبط وتحدد التدفق الدلالي للسورة.

الهوامش :

- (1) الحافظ إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار الأندلس، بيروت، 1984، ط6، ج6، ص394 .
- (2) سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، 1988، ج5، ص3004.
- (3) نفسه، ص3005 .
- (4) سر الصناعة، أبو الفتح عثمان ابن جني، دار القلم، دمشق، 1985، ط1، ج1، ص119 .
- (5) الخصائص، ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، دت، ط2، ج2، ص165 .
- (6) أسباب حدوث الحروف، أبو علي ابن سينا، راجعه وقدم له طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978، ط1، ص28.
- (7) رمضان عبد التواب، المنخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، الغانجي للطباعة والنشر، 1984، ط2، ص42.
- لقد أوردنا مصطلحات: الشديد والمجهور حسب ما هو متعارف عليه بين المحدثين.
- (8) أسعد أحمد علي، تهنيب المقدمة اللغوية، دار السؤال للطباعة والنشر، بيروت، دت، ط4، ص63.
- (9) المقاييس، أحمد ابن فارس، دار الفكر، 1979، ط1، ج1، ص487.
- (10) المقاييس، ج5، ص21.
- (11) المقاييس، ج2، ص201.
- (12) محمد عبد الكريم الربيني، التمهيد في أحكام التجويد، شركة الشهاب، الجزائر، 1987، ط1، ص19.
- (13) ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، تصحيح ومراجعة محمد علي الصباح، دار الكتاب العربي، دت، ط1، ج1، ص213.
- (14) أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج2، ص328.

- (15) إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، 1992، ط2، هامش ص83.
- (16) تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1986، ط1، ص91.
- (17) المقاييس، ج5، ص112.
- (18) سر الصناعة، ج1، ص277.
- (19) أسباب حدوث الحروف، ص26.
- (20) رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص54 | 55.
- (21) مناهج البحث في اللغة، ص96.
- (22) الخصائص، ج2، ص159 | 160.
- (23) سر الصناعة، ج1، ص185.
- (24) أسباب حدوث الحروف، ص27.
- (25) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص96.
- (26) مناهج البحث في اللغة، ص93.
- (27) المقاييس، ج1، ص181.
- (28) نفسه، ج1، ص186.
- (29) المقاييس، ج1، ص195.
- (30) نفسه، ج1، ص206.
- (31) المفردات مأخوذة بشرحها عن: لويس مطوف، المنجد في اللغة والأدب والأعلام، المطبعة الكاثوليكية.
- (32) المقاييس، ج5، ص25.
- (33) نفسه، ج5، ص29.
- (34) نفسه، ج5، ص38.
- (35) نفسه، ج5، ص51.
- (36) نفسه، ج5، ص61.

(37) نفسه، ج5، ص نفسها.

(38) نفسه، ج5، ص62.

(39) المقاييس، ج5، ص71.

(40) الآية 45، سورة (ق).

(41) عبد العظيم الزرقاني، مناهل العرفان في علوم القرآن، دار إحياء الكتب

العربية، دت، ط3، ج2، ص205.

النص والمقاربة التداولية

من البنية إلى السياق

الأستاذ: جمال حضري

جامعة محمد بوضياف - المسيلة -

تتناول المداخلة المقاربة التداولية من منظور التواصل، وهي مقاربة من أحدث ما استجد من المناهج المتولدة عن البعد النفعي للسانيات حيث خرجت المقاربة من سياق البنيوية المغلق إلى رحاب التداول بكل ما يعنيه من أبعاد تشكيل أفق التلقي إذ يتداخل ما هو نفسي بما هو اجتماعي بما هو ثقافي بما هو أيديولوجي، ويسند هذا التوجه كل ما أثمرته الجهود النظرية لنظريات التلقي. فرغم حداثة المبحث التداولي فإن المدرسة السيميائية الأمريكية اعتبرت التداولية جزءاً من السيميائية إذ تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملها، وأما من المنظور اللساني فإن "التداولية هي دراسة استعمال اللغة في الخطاب شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية وهي تهتم ببعض الأشكال اللسانية التي لا يتحدد مظاهرها إلا من خلال استعمالها"² فهي علم الاستعمال اللساني ضمن السياق وبتوسع أكثر هي استعمال العلامات ضمن السياق أو السياقية³، كما نتطرق "

1 - فرانسواز أرمينكو المقاربة التداولية ص 08.

2 - المرجع نفسه ص 08.

3 - المرجع نفسه ص 11.

إلى اللغة كظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية معا¹ وتسعى إلى استنفاد قضايا المعنى والحقيقة التي لم تستنفذها الدراسة النحوية والدلالية من خلال دراسة العلاقة بين العلامات ومستعملها والجمل بالمتكلمين².

هذا من حيث الامتداد أما من حيث الجنور فإن البعد التداولي مرتبط بمصادرة البلاغة القديمة على منظور المخاطب باعتباره مناط تحقيق النجاعة للخطاب وتولدت عن تلك جملة من الشروط المطلوب توفرها في الباث كمبلغ وفي الخطاب كبلاغ له، والمنبت النفعي للبلاغة يبرر هذا التركيز، وحين عادت البلاغة الجديدة لكي تنشط هذا البعد في البلاغة القديمة وتعطيه مداه النظري والتطبيقي التحليلي، انطلقت من نمجة الخطاب بما يستجيب لمصادرة الباث بإحياء الدورة التواصلية، فالخطاب³ من الوجهة اللغوية يمكن أن يكون خطابا مباشرا أو خطابا غير مباشر (متعدي) أو خطابا مباشرا حرا أو خطابا غير مباشر حر.

ومن الوجهة الفنية فإن الخطاب يأخذ تصنيفه انطلاقا من حضور المتكلم عبر صيغ الخطابات الموظفة فيه: فيصنف إلى الملحمة والمأساة والشعر والرواية والمسرح.

فالنمجة المطروحة تبين المدى الذي سيثغله الباث ويرهن بحضوره فيه الاستراتيجية التداولية سواء في مستوى اللغة الأدبية بتحديد نمط أدبيتها أو في مستوى اللغة العادية بتحديد شروط فعاليتها.

إنه وقبل أن تتحول البلاغة إلى علم تحسيني لغوي كانت علما للخطاب الشفاهي⁴ يعنى بملازمة الخطاب للمقام ثم أصبحت بحثا في ملازمة الشكل

1 - المرجع نفسه ص 08.

2 - فرانسواز أرمينكو المقاربة التداولية ص 08.

3 - Lemelin. *De la pragmatique* p. 41-44

4 - خوسيه إيفانكوس نظرية اللغة الأدبية ص 20.

للموضوع¹، وبهذا الاعتبار لم تكن المقاربة التداولية غريبة عن البلاغة قبل تحولها، وقد كانت الغاية بتكوين الخطيب وثقافته - وهو بعد تداولي - من اهتمامات البلاغة الخطابية².

وأحدث ما تفرع عن التجديد في التراث البلاغي واللغوي التعامل مع البنية الأدبية من جهة الاستعمال، وتندرج ضمن هذا المنظور نظرية الاتصال الأدبي، إذ يتم تجاوز البناء اللغوي إلى خصوصية الاتصال الأدبي وتميزه³.

تنطلق محاولة رصد مقاييس التداول الاتصالي من محاولة إرساء دائرة التواصل: متكلم - رسالة - متلقي، بالتركيز خصوصا على ملامح رعاية الوظيفة الانفعالية والوظيفة الانتباهية اللتان تبدوان على سطح الرسالة متمثلتين في تشفير يعكس الوظيفة الأولى، وفي مفاتيح تمكن من التفاعل للوظيفة الثانية. فمن حيث غلبة البنية وإبراز التشفير الأسلوبي تظل التداولية مشروطة بالطبيعة المحيطة للنص الأدبي والتي تنظم استثناءه وخصوصيته النصية والاتصالية.

فالتداولية الاتصالية بمصادرتها على المخاطب تعتبر الأسلوب إبرازا للمؤثر الأسلوبي المتحكم والموجه للفعالية القرآنية بما يمنح النص تفردا، إنها عملية تفاعل بين خصوصية البناء وحيوية التواصل مع النص، دون هدر حق الباث في رعاية مقاصده وحراسة شنتها التأويلي.

وبهذا الاعتبار تتحرك المؤثرات الأسلوبية تداوليا فيعمل بعضها في حقب تاريخية معينة وبعضها الآخر يظل يخزن طاقته للحظات الاتصالية الموجلة، وهاهنا تبرز خصوصية الاتصال الأدبي بوجود فجوة في الزمان والمكان لها انعكاسها الاجتماعي والثقافي يحاول المتلقون تخطيها، ومن هنا تأخذ العلاقة

1 - المرجع نفسه ص 21.

2 - المرجع نفسه ص 22.

3 - خوسيه إيفانكوس نظرية اللغة الأدبية ص 77.

مرسل/مُتلقي خصوصيتها المتحركة وخضوعها لدينامية النظم الثقافية التي تؤثر في تشكيل أفق التوقعات¹.

إن التداولية تجعل النص في خضم دورة التواصل ولا تهتم بالنصوص المنعزلة ولكن بشروط استخدامها والأبنية الاجتماعية المتلبسة بها والوظائف التي تشغلها ونتائج هذا التشابك، وتقيم موضوعها على العلاقات بين النصوص وسياقاتها.

كما يخضع النص الأدبي في خضم عملية التواصل إلى الاستغلال الدائم بما يحفظ صفتها الجمالية² مثل الصيرورة تراثا والتناص والانتقال الثقافي والنقد والافتباس والترجمة.

هذه هي شروط الاتصال التي تصبغ في الألب بعدة خصوصيات: منها خصوصية المرسل المتباعد الذي لا يمكن للمتلقي التحاور معه، والرسالة الأدبية الخيالية وغير الزمائية، فالمستقبلون يغير وجه³، والمستقبل لا يستطيع معارضة المؤلف كما أن المؤلف لا يملك مبادرة الاتصال التي تصبغ رهنا بالمتلقي⁴. كما لا يوجد سياق مشترك بينهما، كما أن وضع القراءة يصبح سياقاً خاصاً بكل قارئ تحدده ظروفه النفسية والثقافية والاجتماعية.

وجدوى المقاربة التداولية للنص الأدبي تعززها مكوناته التي تحيل باستمرار على مرجعيات اجتماعية وفلسفية وثقافية وعلاقات ذاتية وموضوعية وبنيات عميقة وسطحية⁵، مما يعني أنه يملك كامل عناصر التداولية التي تسمح بمقاربتها بتحديد مكونات النص الأدبي.

1 - المرجع نفسه ص 95.

2 - خوسيه إيفانكوس نظرية اللغة الأدبية ص 96.

3 - المرجع نفسه ص 97.

4 - المرجع نفسه ص 98.

5 - فرانسواز أرمينكو المقاربة التداولية ص 06 .

أما من حيث ملاءمتها للمدونة، فقد طرح بعض الدارسين فكرة مناسبة المقاربة التداولية للنص القرآني، ولم تهمل الكثير من الدراسات الحديثة الإشارة ضمنا أو مباشرة إلى أهمية المتلقي في الخطاب القرآني، واستراتيجية التأثير والإقناع والحجاج التي ينطوي عليها بناء النص القرآني ولم يغفل الدارسون القدامى عن هذا البعد، فأشاروا إلى الأثر النفسي الذي تنتجه بلاغة القرآن، وأثر السياق والقصد الإلهي وطبيعة المتلقين في تنوع أساليب القرآن الكريم، ووضعوا الكثير من المفاهيم التي تصف استراتيجية التواصل المتميزة في هذا النص الخالد.

وإذ تنظر على الدارسين القدامى والمحدثين تناول الأسلوب من جهة المتكلم، لتطرق الأمر بالخالق سبحانه، اتصب اهتمامهم على المتلقي فصادروا على المخاطب في تحديد الأسلوب ودراسة عناصره، باعتبار غلبة المنظور الخطابي الإقناعي من خلال وظيفة الإبادة والإفهام، ولم يلحظوا أن حضور المتكلم كان في تشغيل آلية المجاز وفكه بالتأويل وفق القصد الإلهي والكلام النفسي، ومن هنا فإن فاعل الخطاب في النص القرآني ليس فاعلا منتجا ولكنه فاعل حقيقي في شتى مستويات وجوده الشهودي والملكوتي، بما يستوي فيه فاعل الخطاب داخل النص وخارجه.

وهو ليس بحاجة إلى التزييف والإغراب في مستوى هذه العلاقة ولكنه لا يعدم جملة إجراءات تشير إلى مواقف المتلفظ من الملفوظ بما يجعله موسوما مثل مؤشرات الزمان والمكان وكيفيات القول ومؤشرات موقف القائل مما يقوله. لذا يستفيد المنظور الاتصالي المصادر على المخاطب من نمذجة البلاغة للخطابات بما توفره من استراتيجيات حضورية للمتكلم¹ كما سبقت الإشارة إليه. إنه يمتص خطابا آخر ويؤديه بطريقة أخرى من خلال تحويل الأزمنة والضمائر والإشارات، ويبرز التمايز من خلال تجانس فاعل الخطاب، وحضور

Gérard Genette. *Figures III*. Seuil (Poétique). Paris; 1972 p. 183-1

اللهجات المتفاوتة والمؤشرات التعبيرية أو ما سمي بالحوار وقد يكون إدخال هذا التنوع الصوتي شكلا للتباعد الموقفي¹.

وبالنتيجة فإن أنماط الخطاب المذكورة تسمح بالنقل المتنوع للواقع، يتناسب ومنظور التواصل، لأن الخطاب رسالة يتم تبادلها من قبل أطراف لها استراتيجياتها المتباينة واللغة تعرض من خلال هذه الأنماط جملة اختيارات تتجاوب وهذا المنظور التفاعلي.

ومن منظور تواصلية تأثيري، يمكن أن يعتبر كل ما هو أبوي تأثيرياً² وبالتالي تداولياً، خاصة وأن أشكال البلاغة لا يمكن أن تفهم إلا في هذا الإطار: "إبصال المعنى في أحسن صورة"³.

منظور المتكلم:

التشفير الذي يعكس حضور المتكلم في النص سماه بعض الدارسين "ضماً" يشتغل في السطح اللغوي وآخرون سموه نظاماً يشتغل في المجال ذاته ولكنه موصول ببنية معنوية قصدية، وسماه فريق ثالث تخبيلاً، ولذلك يسعى البحث إلى رصد المقاييس الأسلوبية التداولية التي تعكس منظور الاشتغال النظمي والتخييلي باعتبارهما مقولتان تبرزان تداولية المخاطب وخصوصيتهما فيما يتعلق بالنص القرآني.

ويمثل الجرجاني أبرز نموذج راعي مقصدية المتكلم في رصد السمات الأسلوبية، ووضع المقاييس التي تناسب هذا الانبثاق الكلامي عن المخاطب، وكانت نقلته واضحة كما سبق ذكره، من ملاحظة طبيعة النص الشعري وفاعلية المفارقة الدلالية في إعطائه خصوصيته القائمة على التخييل والإيهام والغرابية، ثم العدول عنها في الدلائل وهو بصدد البحث عن علة الإعجاز وفاعلية تنتزه

1 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ص 108 .

2 - جورج مولينبييه، الأسلوبية ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية، ط 1، 1999،

ص 149

3 - الرماني، النكت.

عن التخيل، فقال بفاعلية النظم التي هي توحي معاني النحو أو البنية الذهنية، حتى يكون إعجاز النظم نابعا عن إعجاز الكلام النفسي، ولكنه متبلور في اللغة بما يسمح بتلمس الإعجاز وتحسسه وليس بالإحالة على إبهام كما يقول الخطابي. فالأساس الكلامي عند الجرجاني واضح من خلال " فصل الدال عن المدلول وأسبقية المعاني القائمة في النفس على الألفاظ الدالة¹ وقد يكون أثر أرسطي في رد التفاوت بين الأشياء إلى علتها الصورية أو شكلها الخاص الذي تصور به المادة ولذلك قرن الجرجاني التفاوت بالنظم والصياغة².

تتمثل مقاييس تداولية المتكلم عند الجرجاني في استخدام آلية التفكير والروية لإدراك مزية النص، ولذة التلقي متعلقة باستراتيجية الإقناع المنطوية في تلافيف العلاقات النحوية، كما أن لذة الأُس محكمة بالانتقال من الصفة والخبر إلى العيان ورواية البصر³، وكذا العجب والطرب⁴. وتضبط المفارقة الجمالية بالغموض غير المتمحل، والقدرة على التأويل ومبدأ المقدار ووضع القران كما أن إدراك الصورة مشروط بالالتقاط جملة لعناصرها، ومراعاة القرب والفائدة في تشكيلها.

جعل الجرجاني شعرية المعنى في درجة التفكير الذي يبذل لإدراكه، فجعل صورة المعنى معبرا إلى المعنى ليميز بين الإفهام الذي يعطي معناه في لفظه والأببية التي يفضي فيها المعنى إلى معنى المعنى. وجاء القزويني ولخص منظور الجرجاني فجعل التعقد مزية في خفاء المعنى فلا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد به⁵ وله سببان: ما يرجع إلى اللفظ: وهو أن يختل نظم الكلام ولا يدري السامع كيف يتوصل منه إلى معناه وشرطه: سلامة النظم من الخل

1 - جابر عصفور الصورة الفنية.

2 - المرجع نفسه.

3 - نصر أبو زيد النص السلطة للحقيقة ص 395

4 - المرجع نفسه ص 396

5 - الخطيب القزويني الإيضاح ص 09.

بعدم مخالفة الأصل: فلا يكون تقديم أو تأخير أو إضمار أو غيره إلا بقريضة ظاهرة لفظية أو معنوية¹.

وأما ما يرجع إلى المعنى: فالأولى أن يكون انتقال الذهن من المعنى الأول إلى المعنى الثاني الذي هو لازمه والمراد به ظاهراً². فالكلام يخلو من التعقيد المعنوي إذا كان الانتقال فيه إلى المراد ظاهراً حتى يخيل إلى السامع أنه فهمه من سياق اللفظ³، وهذه إمامة تامة لمزية النظم لصالح المتلقي على حساب أدبية النص، ولذلك رأى القزويني أن مقتضى الحال هو ما قصده الجرجاني بالنظم، فبلاغة الكلام أن يكون على مقتضى الحال⁴.

وبعد الجرجاني جاء الزمخشري مطبقاً للكثير من آرائه ومنها تحاشي المشابهة في التقاط الإجراء البلاغي فجعل التمثيل آليته البديلة والتي بها يمكن للمتلقي التفاعل الذهني مع الملامح التخيلية في الخطاب، يقول في الآية: "إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوماً جهولاً"⁵. نحو هذا من الكلام كثير في لسان العرب وما جاء القرآن إلا على طرقهم وأساليبهم.. وكذلك تصوير عظم الأمانة وصعوبة أمرها ونقل حملها والوفاء بها فإن قلت قد علم وجه التمثيل في قولهم للذي لا يثبت على رأي واحد: أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى، لأنك مثلت حاله في تميله وترجحه بين الرأيين وتركه المضي على أحدهما بحال من يتردد في ذهابه فلا يجمع رجليه للمضي في وجهة وكل واحد من الممثل به شيء مستقيم داخل تحت الصحة والمعرفة وليس كذلك ما في هذه الآية، فإن عرض الأمانة على الجماد وإبائه وإشفاقه محال في نفسه غير مستقيم فكيف صح بناء التمثيل على

1 - المصدر نفسه ص 10.

2 - المصدر نفسه ص 10.

3 - المصدر نفسه ص 11.

4 - المصدر نفسه ص 13.

5- الأحزاب الآية 72.

المحال به وما مثل هذا إلا أن تشبه شيئا والمشبه به غير معقول؟ قلت: الممثل به في الآية وفي قولهم: لو قيل للشحم أين تذهب لقال أسوي العوج، وفي نظائره مفروض والمفروضات تتخيل في الذهن كما المحققات مثلت حال التكليف في صعوبته وثقل محمله بحاله المفروضة لو عرضت على السموات والأرض والجبال لأبين أن يحملنها وأشفقن منها¹

منظور المتلقي:

والمصادرة على المخاطب في توليد المقياس الأسلوبي من أهم مظاهر الدراسات التراثية، والبناء الحوارى للمؤلفات والمصنفات أسلوب لا يعدمه أي دارس، ولهذا يبدو المنظور التداولي أساسيا في تحليلاتهم ودراساتهم، ونظرا لتعلق الدراسة الإعجازية بالبلاغة فقد كانت العناية بالمتلقي كبيرة تترجمها جملة التحديدات للإجراءات الأسلوبية، فالجاحظ والمعتزلة عموما وهم أهل جدل ومناظرة يعتدون بالسامع ويجعلون المقام والموضع المرتبط به مقياسا في بلورة القول البليغ والخطاب الناجع، وتحديدات الرماتي والخطابي والباقلاني تنطلق من المنطلق ذاته وهي بصدد رد الشبهات والمطاعن.

ويكاد الجاحظ يجعل من رعاية السامع منبعا لكل آرائه البلاغية كما لاحظ ذلك حمادي صمود: "الكلام.. ينجز بالضرورة في سياق خاص يجب أن تراعى فيه بالإضافة إلى الناحية الغوية المحض جملة من العوامل الأخرى كالسامع والمقام وظروف المقال وكل ما يقوم بين هذه العناصر غير اللغوية من روابط ولا نبالغ إن قلنا إن مبادئه اللغوية العامة وجملة تصوراته البلاغية والأسلوبية مستمدة من هذا الأصل الذي يمثل في نظرنا العمود الفقري لنظريته²

ولكن هذا المتلقي سلبي بما يجعل قائمة المقاييس التداولية تتجه نحو المتكلم ليحسن التأثير والإقناع " والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل إلا أن المفهم أفضل من المتفهم وكذلك المعلم والمتعلم هكذا ظاهر هذه القضية

1- الزمخشري الكشاف ج2 ص223/224

2- حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب ص 185

وجمهور هذه الحكومة¹ وهذا التركيز مبعثه وظيفي بحث تنبثق عنه جملة الأغراض النفعية التي يسميها إمتاعا أو إصلاحا أو إضحاكا.²

وجملة المقاييس التي تتم عن رعاية المتلقي تتعلق بمفهوم المقام، والذي يترادف عنده مع الموضع والمقدار والمشاكله والمطابقة لأن مدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم والحمل عليهم على أقدار منازلهم³، ويدخل ضمنه الانتباه إلى الاستعداد النفسي لدى المتلقي "إذا لم يكن المستمع أحرص على الاستماع من القائل على القول لم يبلغ القائل في منطقه وكان النقصان الداخل على قوله بقدر الخلة بالاستماع منه"⁴

لهذا يحرص الخطاب القرآني على التنوع والتبديل في أساليبه ويشغلها وفق منظور نفعي يعتمر الفائدة ويحرص على بلوغها بقول الجاحظ "ورأيت الله تبارك وتعالى إذا خاطب العرب والأعراب أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحي والحذف وإذا خاطب بني إسرائيل أو حكى عنهم جطه مبسوطا وزاد في الكلام"⁵ ويرد فعل المجاز والتوسع في أبوابه إلى تواطئ الناس على استعماله "والعرب إقدام على الكلام ثقة بفهم أصحابهم عنهم"⁶، ويظهر هذا التعريف شرطا في المتلقي هو المعرفة والبصر بالأب.

والإجراء الأسلوبى والبلاغى تشفير محفز على الفعل القرآني والإيجاز بما يحققه من تركيز دلالي يثير المتلقي إلى البحث وفك مغاليقه، يقول الجاحظ معلقا على قول الله تعالى " لا يصدعون عنها ولا ينزفون"⁷: "هاتان الكلمتان قد

1- الجاحظ البيان والتبيين ج 1 ص 11- 12

2- التفكير البلاغى عند العرب ص 193

3- البيان والتبيين ج 1 ص 92

4- البيان والتبيين ج 2 ص 315

5- البيان والتبيين ج 1/94

6- الحيوان ج 5 ص 32

7- الواقعة 19

جمعاً جمع عيوب خمر أهل الدنيا¹، ويقدر ما يثبت الإجراء الأسلوبى شرعية الفعل القرآنى تفسيراً وتأويلاً بقدر ما يلفظ المنظور المقامى الإيضاحى لدى الجاحظ نفسه، لأن القول بالتشهير صياغة ودلالة وحده يبرر للجاحظ القول بالخصوصية القرآنية، يقول مؤكداً " ولو شاء الله أن ينزل كتبه ويجعل كلام قبيحة وورثة رسله لا يحتاج إلى تفسير لفعل، ولكننا لم نر شيئاً من الدين والدنيا دفع إلينا على الكفاية، ولو كان الأمر كذلك لسقطت البلوى والمحنة، وذهبت المسابقة والمنافسة، ولم يكن التفاضل، وليس على هذا بنى الله الدنيا².

ورعاية جانب المتلقى والسامع من أهم ما أضافه الرماني للدراسات القرآنية وهو يعطى انطباعاً بأن مقياس التلاوم تزييني شكلي عكس ما يميز النص القرآني في جابه التأثيري مما جعل الرماني حريصاً على ربط آلية التلاوم بوظيفتها الاتصالية " والفائدة في التلاوم حسن الكلام في السمع وسهولته في اللفظ، وتقبل المعنى له في النفس لما يرد عليها من حسن الصورة وطريق الدلالة، ومثل ذلك قراءة الكتاب في أحسن ما يكون من الخط والحرف وقراءته في أفصح ما يكون من الخط والحرف فذلك متفاوت في الصورة وإن كانت المعاني واحدة³.

1- الجاحظ، الحيوان 86/3

2- الجاحظ، البيان والتبيين، 1/ 376

3- الرماني النكت ص 96

التحليل السيميائي للخطاب الشعري

في النقد العربي المعاصر (مستوياته وإجراءاته)

الدكتور فاتح علاق

جامعة الجزائر

السيميولوجيا كما يعرفها لويس بريثو هي علم يبحث في أنظمة العلامات سواء أكان مصدرها لغويا أم سنتيا أم مؤشريا (1). ويستفيد هذا العلم في دراسته للعلامة من جملة من العلوم مثل اللسانيات والبلاغة والأسلوبية والشعرية وكذلك علم النفس لكون العلامات ذات طابع نفسي واجتماعي (2). ومثلما أن الأسلوبية أسلوبيات والشعرية شعريات فإن السيميائية سيميائيات. فمنها ما ينطلق من المنطق كما نجد عند بيرس، ومنها ما ينطلق من الظواهر الاجتماعية، ومنها ما ينطلق من النص (3) إلى غير ذلك. ويحصر مبارك حنون السيميولوجيا في أنواع ثلاثة: سيميولوجيا التواصل - وسيميولوجيا الدلالة - وسيميولوجيا الثقافة (4). ويقسمها عادل فاخوري إلى ثلاثة تيارات:

1- محاضرات في السيميولوجيا / محمد السرغيني - دار الثقافة، الدار البيضاء 1987 (ص 5)

2- دلالية النص الأدبي: عبد القادر فيدوح - ديوان المطبوعات الجامعة، وهران 1993 (ص 7)

3- المرجع نفسه (ص 9)

4- عالم الفكر م 25 ع 3 يناير / مارس 1997 (السميوطيقا والعنونة: ص 83)

التيار اللساني والتيار المنطقي والتيار السلوكي⁽¹⁾. ويقسمها محمد السرغيني إلى ثلاثة اتجاهات هي: الاتجاه الأمريكي والاتجاه الفرنسي والاتجاه الروسي⁽²⁾. ولكل اتجاه من هذه الاتجاهات أصوله المعرفية ومناهجه في التحليل وأدواته الإجرائية، بل نجد الاختلاف ماثلا في الاتجاه الواحد. فطريقة قريماص غير طريقة بارت مثلا. كما أن هناك اختلافا في استعمال المصطلح، إذ إن من الدارسين من يستعمل مصطلح السيميولوجيا تأثرا بدي سوسير، ومنهم من يستعمل مصطلح السميوطيقا على طريقة بيرس ومنهم من عاد إلى التراث العربي فاستعمل مصطلح السيمياء⁽³⁾.

ومهما يكن من أمر هذا الاختلاف في الدراسات السيميائية من حيث المنهج وأدوات التحليل فإن ما يجب التنبيه إليه هو خصوصية الخطاب الأدبي. ذلك أن العلامة فيه تأخذ دلالات متعددة بتعدد علاقاتها حتى إنها لتصبح النص ذاته. يقول ريفاتير: ((والحقل الأصلي للسيميوطيقا هو انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر، أي تصعيدها من دلالة مركبة في مستوى أول من قراءة النص إلى وحدة نصية تنتمي إلى منظومة أكثر تطورا. وكل ما يرتبط باندراج العلامات من صعيد المحاكاة إلى مستوى أعلى من الدلالة فهو مظهر من مظاهر السمطقة))⁽⁴⁾. العلامات في الأدب علاقات ولا يمكن تناولها منفصلة عن سياقها. الخطاب الفني بنية ونظام خاص يختلف عن بقية الأنظمة الدلالية الأخرى السياسية والاجتماعية والفكرية وغيرها.

1- تيارات في السيمياء: عادل فاخوري - دار الطليعة، بيروت (ط 1 - 1987) (ص 5، 6)

2- محاضرات في السيميولوجيا: محمد السرغيني (ص 55، 58، 62)

3- مناهج النقد المعاصر: صلاح فضل - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996 (86)

4- فصول مج 6 ع 4 يوليه / أغسطس / سبتمبر (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: شكري عياد) (ص 168)

على أن العمل الفني ليس منغلقا على نفسه بل يندرج ضمن سياقات اجتماعية وثقافية. ومن ثم فإن السيميائية لا تقف عند البنية الخارجية دون الداخلية ولا تفصل النص عن القارئ. فهي تتجاوز البنية السطحية لتكشف عن البنية العميقة في النص. على أنها لا تهتم بالمضمون على حساب الشكل. أو هي كما يقول جميل حمداوي: ((لا يهمها ما يقول النص ومن قاله، بل ما يهمها هو كيف قال النص ما قاله، أي أن السيميوطيقا لا يهمها المضمون وبيوغرافيا المبدع بقدر ما يهمها شكل المضمون))⁽¹⁾. ويرى هذا الأخير أن السيميائية تنتقل من الشكل إلى المضمون، من الدال إلى المدلول وفق ثلاثة مبادئ:

- 1- التحليل المحايث: فهي تدرس وظائف النص التي تسهم في توليد الدلالة.
- 2- التحليل البنوي: فهي تهتم بالبنية ولا تفهم المعنى إلا من خلال الاختلاف.
- 3- تحليل الخطاب: فهي لا تقف عند الجملة مثل اللسانيات ولكن تحاول البحث عن كيفية توليد النصوص واختلافها سطحيا واتفاقها عمقيا⁽²⁾.

ونحاول في هذه الدراسة تناول المفاهيم الأساسية والأدوات التحليلية والمستويات التي وقف عندها بعض الدارسين في تناول النصوص الشعرية العربية سيميائيا. وقد لاحظنا اختلافا في هذه الدراسات العربية شأن الدراسات الغربية، بل إنها تركز إلى بعض هذه الدراسات فتأخذ من قريماص وبارث وبيرس ومولينو وهلمسليف وغيرهم. وهي تختلف من حيث مناهجها وإجراءاتها المفهومية والتحليلية إذ إن منها ما يستند إلى منهج معين ويرتبط بمدرسة معينة ومنها ما يأخذ من جملة مناهج يتطلبها النص المدروس ويأخذ من أكثر من مدرسة. كما تختلف من حيث اهتمامها بالشكل والمضمون، تلك أن بعضها يركز إلى المضمون من خلال الاهتمام بالدلالة الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية دون اهتمام بطريقة التبليغ وكيفية الإيصال. وبعضها يركز على الدلالة الفنية على اعتبار أن الخطاب الشعري يقوم بتوظيف العلامات

1- عالم الفكر م 25 ع 3 يناير / مارس (ص 79)

2- المرجع نفسه (ص 80)

توظيفاً سيميائياً مخصوصاً فيقف عند الرموز والأساطير مهملًا علاقتها بالواقع السياسي والاجتماعي والثقافي. وبعضها يوفق بين الشكل والمضمون فينتقل عبر المستويات المختلفة للنص. ومنها ما يركز على ظاهرة معينة في الخطاب الشعري كاللون مثلاً. ومنها ما يتناول نصاً واحداً بالتحليل ومنها ما يحاول الوقوف عند جملة من النصوص.

أما بالنسبة إلى الدراسات التي تناولت نصاً شعرياً واحداً محاولة الوقوف على مستوياته المختلفة فمثالها: دراسة محمد مفتاح لرائية ابن عبدون في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) ودراسة عبد المالك مرتاض السيميائية التفكيكية لقصيدة (اليلاي) لمحمد العيد آل خليفة، وقصيدة (شناشيل ابنة الجليبي) للسياب في كتابه (التحليل السيميائي للخطاب الشعري) ودراسة عبد القادر فيدوح لتونية بكر بن حماد في كتابه (دلالية النص الأبي) ودراسة محمد السرخيني لقصيدة (المواكب) لجبران خليل جبران في كتابه (محاضرات في السيمولوجيا) وغيرها من الدراسات في هذا المجال. أما تلك التي تناولت مجموعة من النصوص الشعرية فمثالها دراسة صلاح فضل (شجرة النص) التي وقفت عند نصوص شعرية للبياتي وعبد الصبور وعلي الشرفاوي. ودراسة عبد القادر فيدوح (دلالية النص الأبي) التي تناولت نصوصاً لشعراء جزائريين أمثال فني عاشور وسعيد هادف وأحمد اللببتي وغيرهم.

ولاشك أن طريقة تناول نص مختلفة عن طريقة تحليل مجموعة من النصوص أو تناول دلالة معينة في نص معين أو مجموعة نصوص. أما تحليل الخطاب الشعري الواحد لدى من ذكرناهم فنجد اشتراكاً في المنطلق لدى محمد مفتاح وعبد المالك مرتاض من حيث أنهما لم يرتكزا إلى مدرسة معينة. فمحمد مفتاح أدرك أن ((أية مدرسة لم توفق إلى الآن في صياغة نظرية شاملة، وإنما كل ما نجده هو بعض المبادئ الجزئية والنسبية التي إذا أضاعت جوانب بقيت

أخرى مظلمة))⁽¹⁾. وقد دفعه ذلك إلى محاولة الوصول إلى تركيبة من الإجراءات من مدارس مختلفة اعتقاداً منه أن هذه المدارس تتكامل أكثر مما تتناقض، الأمر الذي ((يتيح للباحث أن يركب بين جزئياتها بعد الغربة والتمحيص ليصوغ نظرية لتحليل خطاب ما))⁽²⁾.

وهذا ما يذهب إليه عبد المالك مرتاض إذ يرى أن النص الشعري يجعل أوجها عديدة لا يمكن لمنهج معين الإحاطة بها لذلك لا بد من تركيب منهجي دون الوقوع في التلقيفية⁽³⁾ فلا البنوية ولا الأسلوبية ولا السيميائية وحدها قادرة بأدواتها التقنية وإجراءاتها المنهجية على الإحاطة بالنص⁽⁴⁾. من هنا حاول في قراءته للنصوص التي حلها ((المزاوجة أو المثلثة أو المربعة وربما الخامسة بين طائفة من المستويات باصطناع القراءة المركبة التي لا تجتزئ بإجراء أحادي في التحليل))⁽⁵⁾. فهو يرفض أحادية المنظور وأحادية التقنيات.

أما عبد القادر فيدوح فلم يتقيد هو الآخر بمفاهيم إجرائية محددة أو بأدوات محددة لمدرسة معينة إيمانا منه بأن النص الشعري لا حدود لدلالاته فهو مثل بصلة ضخمة لا ينتهي تفسيرها⁽⁶⁾. ومن ثم حاول فك رموز النص ((وفق أدوات إجرائية تستند إلى رصيد معرفي وخبرات قرائية متنوعة ضمن

1- تحليل الخطاب الشعري: محمد مفتاح - المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (ط 3

- 1992) (ص 7)

2- المصدر نفسه (ص 15)

3- التحليل السيميائي للخطاب الشعري: عبد المالك مرتاض - دار الكتاب العربي -

الجزائر أفريل 2001 (ص 8، 9)

4- المصدر نفسه (ص 10)

5- المصدر نفسه (ص 9، 10)

6- دلالية النص الأدبي: عبد القادر فيدوح - ديوان المطبوعات الجامعية، وهران 1993

(ص 29)

مناخ استفهامي تساؤلي يرفض منطق الجواب ((⁽¹⁾). وهذا ما نجده لدى محمد مفتاح ومرتاض، إذ على الرغم من أنهما تناولوا التشاكل والتباين الذي اقتضاه النص فإتھما لم يتفیدا بمفهوم محدد له سواء أكان قديما أم حديثا. فالنص هو الذي دفع الأول إلى استثمار عناصر دون أخرى. فقد وقف عند التشاكل والتباين، الصوت والمعنى، المعجم، التركيب البلاغي، التناص، التفاعل والقصدية، بل حتمت عليه القصيدة الرجوع إلى خارج النص في حدود ضيقة تتصل بأحداث ووقائع وأسماء وأشخاص وأماكن (⁽²⁾). فهو من هنا لم ينطلق من مفهومات مسبقة حاول إسقاطها على النص بل انطلق من النص ذاته وما يتطلبه من مفهومات إجرائية وأدوات تحليلية. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الثاني إذ على الرغم من أن الدراسة تحليل سيميائي للخطاب الشعري فإنه كان يخرج عن هذا الفضاء كلما اقتضت الضرورة إشباع النص وإثراء مفهوم التشاكل في قصيدة (شناشل ابنة الجلبى) للسياب. فلم يأخذ بمنهج محدد بل اجتهد أثناء التطبيق ليضيف إلى أصالة العمل الأبي ((شيئا من الشرعية الإبداعية وشيئا من الدفاء الذاتي معا للابتعاد عن النظرة الميكانيكية إلى النص الأبي)) (⁽³⁾). فهو مثل مفتاح يرى أن المنطلق هو النص لا مناهج مسبقة. فهناك نصوص واقعية تتطلب استعمال البنيوية التكوينية، وهناك نصوص تتطلب استثمار إجراءات سيميائية وتأويلية. كما أن ما يتطلبه نص روائي غير ما يتطلبه نص شعري (⁽⁴⁾).

أما محمد السرغيني فقد حدد مفهوماته وإجراءاته ومستويات النص في تحليله للمواكب فهو يذكر أنه استرشد بالعناصر الأربعة لبارث: اللغة والكلام،

1- المصدر نفسه (ص 33)

2- تحليل الخطاب الشعري: مفتاح (ص 5، 6)

3- التحليل السيميائي للخطاب الشعري: مرتاض (ص 19)

4- المصدر نفسه (ص 21)

الدال والمدلول، المركب التعبيري والنظام، الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية (1).
كما يأخذ بالتحليل السيميولوجي للحدث الرمزي لدى مولينو والذي يكشف عن
ثلاثة مستويات تطبيقية هي:

((-المستوى الشعري ويعني مجموع الإسهامات الثقافية والسياسية
والمادية التي عملت عملها في النص - المستوى الحسي ويعني تحليل النص
في علاقته بالمبدع والمتلقي - المستوى المحايد ويعني تحليل الشكل الذي أتجز
النص فيه)) (2).

كما أن الدراسات التي تناولت نصوصا شعرية متعددة لم يلتزم أصحابها
بمنطلق مسبق بل انطلقوا مما يفرضه النص ذاته. فصلاح فضل يرفض أن يطبق
المنهج السيميائي حرفيا على النصوص ويحتفظ بحريته في الأخذ ببعض
الإجراءات وترك بعضها الآخر انطلاقا من القراءة ذاتها وخضوعا لجاذبية النص
دون محاولة فرض أسئلة مسبقة عليه (3). على أنه اختار جانبا واحدا فقط يتمثل
في ((محاولة النفاذ من مسلك لغوي مطروق هو تأمل الضمائر النحوية بشكل
مجمل في بعض نماذج الشعر العربي لاستكشاف مدى تمثيلها لشيء آخر
معروف أيضا هو الوعي والضمير الشعري)) (4). ويقرر فيدوح كذلك أن
دراسته للشعراء تأخذ منحى مغايرا للمألوف إذ لم يركز على الشعراء
البارزين، ويرى أنه حاول استقراء أب الجبل الجديد لمعرفة رؤيته للحياة
وتمرده عليها مع الحذر من إطلاق الأحكام. وهو لا يقف عند ظاهر النص أو
أحادية التصور بل يسعى إلى الإحاطة بجماليات النص ودلالاته الفنية (5).

1- محاضرات في السيميولوجية: السرخيني (ص 78)

2- المصدر نفسه (ص 88)

3- شفرة النص: صلاح فضل - عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية - (ط
22-1995) (ص 27)

4- المصدر نفسه (ص 7)

5- دلالية النص الأدبي: عبد القادر فيدوح (ص 63)

أما إجراءات التحليل المعتمدة في هذه الدراسات السيميائية فهي مختلفة، ذلك أن هذه الدراسات لم تلتزم المنهج حرفيا كما أشرنا إلى ذلك من قبل وإنما استعانت أيضا بإجراءات بنوية وأسلوبية. فهي تهتم ببنية النص كما هي الحال عند مفتاح والسرغيني اللذين قسما النص إلى بنيات محددة. وتستفيد هذه الدراسات من إجراءات بلاغية أيضا. وقد استعانت بعض الدراسات بالإحصاء كما فعل صلاح فضل، وإن عده مجرد إجراء تنظيمي موقوت يتجاوزه إلى ما بعده من تجميع وتصنيف بحثا عن الوظيفة الجمالية⁽¹⁾. وهذا يعني أن التحليل السيميائي يقوم على مناهج مختلفة، بل استطاع أن ينوبها في إطاره. فمرتاض يذهب إلى أن الأسلوبية التحقت بالسيميائية وذابت فيها⁽²⁾. وينحو هنريش بليث في البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي في تحليل النص⁽³⁾. على أن استعانة السيميائية بهذه المناهج لا يعني عدم استقلال هذه المناهج أو انتهاء صلاحيتها أو نوبتها في غيرها، فما زالت تقام على أساسها الدراسات وما زالت خاضعة لتطوير أصحابها. وهي بدورها تأخذ من غيرها وتكمل ذاتها.

وعلى الرغم من تقارب بعض الدراسات في تناولها جانباً معيناً في النص فإنها تختلف في إجراءات التحليل المعتمدة كما هي الحال عند مفتاح والسرغيني. فقد ركز مفتاح على الثنائية التي اقتضتها القصيدة فيقول: ((القصيدة تقوم على الثنائية الأساسية: الإيجاب / السلب المتجلية في: جد | الدهر | عبثه، الحياة | الممات، الطاعة | المعصية، الغنى | الفقر المدح | الذم))⁽⁴⁾. وهذا هو الذي جعله يقف عند التشاكل والتباين على المستويات المختلفة للخطاب الشعري. على أن السرغيني وإن وقف عند الثنائية التي تقوم

1- شفرة النص: صلاح فضل (ص 8)

2- التحليل السيميائي للخطاب الشعري: مرتاض (ص 29)

3- البلاغة والأسلوبية: هنريش بليث / ترجمة محمد العمري - أفريقيا الشرق - لبنان،

المغرب 1999 (ص 65)

4- تحليل الخطاب الشعري: مفتاح (ص 5، 6)

عليها مواكب جبران من خير / شر، عبودية / حرية، عدل / ظلم، جهل / علم إلى غير ذلك، فإنه لم يقف عند التشاكل والتباين كما فعل مفتاح بل وقف عند قضايا مختلفة في النص. وإذا كان الأول قد قسم النص إلى بنيات ثلاث ثم تناول المستويات المختلفة لها: الصوتية والنحوية والدلالية فإن الثاني قد قسم النص إلى مستويات ثلاثة، ثم قسم كل مستوى إلى بنيات محددة. ويتفق مرتاض مع السرغيني في أنه قسم النص إلى ثلاثة مستويات لكن دون تقسيم المستوى إلى بنيات. على أنه يختلف معه فيما تناوله من مباحث اقتضاها النص. ومن ثم فما يتطلبه نص من إجراءات تحليلية غير ما يقتضيه نص آخر. على أن هذه الدراسات السيميائية تشترك في القاموس السيميائي إذ تستعمل مصطلحات العلامة والرمز والإشارة والمؤشر والأيقونة، كما تستغل المربع السيميائي في كشف البنية العميقة للنص، وتستعين بإجراءات تداولية. على أن هناك من عاد إلى التراث ليأخذ بعض مصطلحاته مثلما فعل مرتاض. فقد استعمل التماثل للدلالة على التفاعل بين العلامات والقرينة عوض المؤشر كما اشتق لنفسه مصطلحات مثل التحايز والتقاين.

أما بالنسبة إلى المستويات التي وقفت عندها هذه الدراسات فهي تبع لأدوات التحليل المستعملة وطريقة التحليل وإن كانت تشترك في كونها تفكك البنية السطحية لتكشف عن البنية العميقة. فدراسة مفتاح تناولت التشاكل والتباين على المستوى الصوتي والمعجمي والتركيبي والدلالي للنص. وقد قسم القصيدة إلى بنيات ثلاث هي :

- بنية التوتر: الدهر الفرار: ويتناول التشاكل والتباين على المستويات المختلفة. فهو يبدأ بالأصوات ثم الإيقاعات ودلالاتها ثم المعجم فيقف عند المفردات وحقولها الدلالية ثم التراكيب المختلفة من خبر وإنشاء ومجاز ويستعين بالمربع السيميائي في بيان المعادلات الموجودة في الأبيات مثل: فالدهر حرب وإن أبدى مسالمة * والبيض والسود مثل البيض والسود فالدهر حرب = وإن أبدى مسالمة

الأيام البيض = البيض (السوف)

الأيام السود = السمر (الرماح)

فالدهر = الأيام البيض

الأيام السود

الحرب = البيض (السوف)

الرماح (السمر)

بنية الاستسلام: الدهر العادل: ويستعين الباحث بالمربعات السميائية
والجداول لبيان تساوي الأصوات وتساوي المعاني والتعادل في التراكيب
النحوية، التعادل بين الإنسان والليالي، الحياة والمعات، الحاضر والماضي،
وبين الدول أيضا:

استرجعت من بني ساسان ماوهبت * ولم تدع لبني يونان من أثر
على أن هذا التساوي ليس في كل شيء وإنما هناك اختلاف في الأصوات وفي
المعنى وفي الإحالة.

استرجعت / لم تدع (على مستوى الأصوات)

بني ساسان / بني يونان (على مستوى الإحالة)

ماوهبت / من أثر (على مستوى أقسام الكلم: فعل / اسم)

وقد أشار في بنية الاستسلام إلى التقابلات المختلفة مثل التقابل
الاتجاهي والتقابل العمودي والتقابل الأنفي.

بنية الرجاء والرغبة: الدهر العادل الجائر: ويحلل في هذا المعنى جملة
أبيات على المستويات المختلفة الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية.
ويكشف عن العلاقات المتلفة مثل التقابل والتشاكل والتساوي وغيرها من
المستويات السابقة.

ويخلص الباحث إلى أن كل بنية من البنى الثلاث اتسمت بخصائص مميزة، فهي ذاتية غنائية في المطلع وهي ملحمية في الوسط وهي مأساوية في الأخير (1). ويرى أن القصيدة قامت على شيئين اثنين هما:

- اللغة الذاتية المبنوثة في ثنايا القصيدة

- النزعة السردية القائمة على الصراع بين الإنسان والدهر والإنسان (2).

على أن ما يؤخذ على تحليل الباحث هو تناوله للبنية بيتا بيتا مما جزأ المضمون وشتت الرؤيا الشعرية. ولو أنه ربط هذه الخصائص بالرؤيا العامة لاستطاع الإحاطة بالنص شكلا ومضمونا. كما أنه أهمل الوزن فلم يربط بينه وبين الثنائية المدروسة ولا بينه وبين المضي على الرغم من اهتمامه بالإيقاع الناتج عن تناسب الأصوات والكلمات أحيانا، ولكن هذا لا يجب أن ينفصل عن الوزن وإيقاعه ونسبة الزخافات الموجودة فيه وارتباط ذلك بالمضي. فالوزن عنصر بنقي بل لا يستقيم البناء بدونه.

أما محمد المرغيني فقد حل بنية القصيدة على ضوء المستويات

الآتية:

أ- المستوى الشعري: وقسمه إلى أربع بنى هي:

1 - البنية المنطقية: ويقوم مضمون النص على صورة ثلاثية

الأركان تبديء بالموضوع وتنقل إلى المحمول وتنتهي بالنتيجة. فتثائية الخير والشر (الموضوع) -- تسير حياة الناس (المحمول) -- لكنها منعدمة في الغاب (النتيجة).

2- البنية الإحالية: ويقف فيها عند المفردات والتراكيب والرموز

والإحالات القرآنية والشعرية في النص.

3 - بنية الغاب: وتقوم على محورين أساسين هما: حور الطبيعة

ومحور الغاب وتعكس رؤية رومانسية للكون وإدانة لعالم الناس.

1- تحليل الخطاب الشعري: مفتاح (ص 339)

2- المصدر نفسه (ص 340)

- 4 - بنية الناي: فالموسيقى هي أداة الغاب في القضاء على الثنائيات.

ويستعين الباحث في بيان ما سبق بالرسوم والجداول.

- ب - المستوى الحسي: ويقسمه إلى بنيتين هما:

1- بنية الثنائية: وعليها يقوم عالم الناس وهي تقوم على التضاد

كالخير والشر أو على التوازن كالفتح والشاعر.

2- بنية العلاقة: وتتعدد العلاقات بتعدد الثنائيات، فمنها التسلسلية والمغايرة

والواسطية والعكسية والاشتقاقية والتداخلية وغيرها.

- ج - المستوى المحايد: ويقسمه إلى المفردات المكونة والمكونات

المركبة وعناصر الإيقاعي وعناصر الجمالي.

على أن هذه الدراسة أهدت هي الأخرى المستوى الإيقاعي فلم تربط

بين الإيقاع وبين الثنائية علما أن جبران استعمل بحرين اثنين للدلالة على هذه

الثنية هما: البسيط والرمل وهو في حديثه عن الثنائية في عالم الناس

يستعمل البسيط الذي يزوج بين الثنائيتين هما تفعيلتا: مستفعلن / فاعلن أو

فعلن. أما عندما يتحدث عن الغب فيستعمل بحر الرمل وهو من البحور الصافية

وتفعيلته واحدة هي: فاعلاتن للدلالة على الوحدة. وقد اكتفى بمجزوء الرمل

للاقتراب من الغناء الذي يمثله الناي منيب الثنية.

كما نأخذ على هذه الدراسة انتقالها من المعنى العام إلى الصراع بين

الثنائية إلى العناصر المكونة للنص. وكان ينبغي أن يبدأ بالمستوى المحايد ثم

ينتقل إلى المستوى الحسي ثم المستوى الشعري حتى نستطيع معرفة كيفية

تحويل الشاعر للعناصر المكونة إلى عناصر شعرية وكيف أكسبها معاني فنية.

فالتحليل يجب أن ينطلق من معرفة طبيعة المادة المكونة وحقولها الدلالة

وتناسب أصواتها ثم ينتقل إلى تشكل معانيها في النص ليصل إلى المضمون

من خلال نظام القصيدة. التحليل يبدأ من البنية السطحية ليتدرج إلى البنية

وإذا كان مرتاض قد قسم تحليله لقصيدة السياب إلى ثلاثة مستويات أيضا فبته لم يقع فيما وقع فيه السرخيني بل انتقل من اللغة إلى الحيز الشعري إلى الرؤيا الشعرية.

- المستوى الأول: ويتناول فيه التشاكل والتباين في اللغة الشعرية للسياب على المستوى الصوتي والمعجم والتركيب والدلالي.
-المستوى الثاني: ويتناول فيه الحيز والتحيز في لغة السياب حيث يمنح الحيز الشعري شكلا سيميائيا يخرج من الدلالة الجاهزة إلى الدلالة الحية.
-المستوى الثالث: ويقوم فيه بتحليل الرؤية الفنية من خلال المعامل والقرينة.

أما بالنسبة إلى الدراسات التي تناولت نصوصا متعددة فهي وإن اختلفت في طريقة التحليل وأدواته إلا أنها حاولت أن تقف عند المستويات المختلفة للخطاب الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، وإن أهملت الجانب الإيقاعي كما لاحظنا في الدراسات الأولى. ومن هنا فالاهتمام لم ينصب على كيفية المقول بقدر ما انصب على المقول في ذاته. ومن ثم بقيت جوانب مغلقة مما يعني أن هؤلاء الدارسين وإن استفادوا من إجراءات مناهج مختلفة إلا أنهم لم يستطيعوا الوقوف إلا عند المعنى الكلي أو السمات الغالبة. وقد يعود هذا إلى أن بعضهم اقتصر على جانب بعينه لم يصلح أن يكون مدخلا إلى البنية العميقة في النص فضاعت بذلك الرؤية الفنية. فصلاح فضل تناول الضمائر في النصوص الشعرية، وحاول في تحليله ((تجاوز مستوى البيان النحوي إلى تحسس ما يفضي إليه من بيانات جمالية))⁽¹⁾، لكنه لم يربط هذا الجانب بغيره فبقيت نتائجه جزئية. بل إنه لم يربط بين هذه الضمائر وأهل فواعل أخرى في النص. ونقتصر هنا على نموذج تحليلي لقصيدة البياتي (النور يأتي من غرناطة). وأول ما يلاحظه الباحث هو طغيان ذاتية الشاعر من خلال استحضاره

1- شفرة النص: صلاح فضل (ص 7)

لعالم الأندلس وقد تقمص صورة طفل عبر التاريخ ((أتكور كي أولاد في قطرات الماء المتساقط فوق الصحراء العربية لكن الريح الشرقية تلوي عنقي فأعود إلى غار حراء يتيما، يخطفني نسر يلقي بي تحت سماء أخرى أتكور ثانية لكني لا أولاد أيضا)).

ويستعين الباحث بالإحصاء فيرى أن الفاعل (الشاعر) تكرر على مستوى الفقرات خمس مرات في صورة الطفل، وبرز إلى جانبه فاعل آخر مرتبط بالسياق الأسطوري لغرناطة هو الموسيقى الأعمى. على أن الشاعر لم يستطع أن يتوحد مع الموسيقى مثلما توحد مع الطفل إذ يقول البياتي: ((يرفع مثلي يده في صنعت فراغ الأشياء، ويبحث عن شيء ضاع، يدور وحيدا حول الله، بصوت فمي أو فمه يصرخ، تحمله النروة نحو قرار الموجة)) ولكن هذا التوحد بدأ يتشكل بعد ذلك. فالموسيقى الأعمى هو الصورة الثابتة للشاعر صورة عماء أو عدم رؤيته لغرناطة لأنها شيء ضاع. الشاعر هنا يريد أن يحيي التاريخ، أن يستعيد غرناطة دون جدوى فيعبر بذلك عن ألمه. ويشير الباحث إلى تعاقب الطفل والموسيقى في القصيدة من خلال جملة من الاستفهامات: (من منا يولد ؟) (جرحك أم جرحي ؟) (من منا ينزف فوق الأوتار دما ؟)، (من منا العازف تحت الشرفات العربية في غرناطة ؟)⁽¹⁾.

ويظهر فاعل ثالث في القصيدة هو (رجل في سفر يترنج) وهو صورة الشاعر في الحاضر ومعانقته لصورة غرناطة المرأة التي يعشقها بخياله. فهو يحيا صورتها التاريخية الزاهية وإن كان حاضرها مختلفا عن ماضيها. على أن الباحث يفسر الرجل والمرأة هنا بالزوجين المقترحين لأبوة الطفل الشاعر الذي يستعصي على الميلاد⁽²⁾. ويصل المؤلف بعد أن يقف عند هذه الفواعل الثلاثة وقفة عجلية إلى أن الفواعل لا تقتصر على الضمائر فحسب بل تشمل الأسماء أيضا والتي ((تصب في نهاية الأمر في ثنائية ضدية تكشف عن مظاهر الصراع

1- شفرة النص: صلاح فضل (ص 9)

2- المصدر نفسه (ص 10)

الخارجي دون أن تصب نيبا الشاعر الداخلية بأي صدع أو تشقق⁽¹⁾. وهو لا يحل لنا علاقة الفواعل الثلاثة السابقة بغيرها من الفواعل الأخرى لذلك يبقى التحليل ناقصا. ذلك أن هذه الأسماء مثل النسر مثلا هي قوة تصارع الطفل وتحول دون تخلفه أي دون استعادة الشاعر لتاريخه.

فقد ألقاه النسر في (سماء أخرى) ترمز للمدينة الغربية التي لم يستطع التأقلم معها. فهو لم يستطع أن يحيي أمجاده كما لم يستطع أن يحيا حياة الغرب. ولهذا بقي الصراع في ذاته دون أن ينتصر التاريخ أو الغرب.

أما عبد القادر فيدوح فقد حاول أن يقف على المستويات المختلفة الصوتية والتركيبية والدلالية في تحليل النصوص بعامة. وقد استطاع ذلك في تناوله لقصيدة بكر بن حماد فلم يهمل الإيقاع. على أنه لم يستطع الإحاطة بكل المستويات في النصوص الشعرية التي تناولها بعد ذلك لأنه تناولها جملة واحدة ولم يتناولها تفصيلا ومن ثم اكتفى بالسعات الطاغية على هذه النصوص. وقد تدرج في تحليله من الصورة إلى السمة حيث انطلق من بنية التشابه المنطقي ليقف عند الحس الدرامي ثم تناول بنية التشابه من خلال التشاكل والتقابل. وقد تناول التشاكل الصوتي والتركيبى والمعنوي ممثلا لذلك بأشكال مختلفة. ثم انتقل إلى السعات الغالبة على النصوص فوقف عند السمة الأسطورية السمة الطفولية والسمة الأنثوية.

وما يمكن استخلاصه من هذه الدراسات هو أنها على الرغم من استعانتها بإجراءات مختلفة بحسب ما يتطلبه النص فإنها لم تستطع غالبا الإحاطة بكل المستويات فيه. فقد أهملت الجانب الإيقاعي مع اهتمام بعضها بالجانب الصوتي إلا ما لاحظناه لدى فيدوح في تحليله لقصيدة بكر بن حماد حيث تعرض إلى الوزن المتمثل في بحر البسيط وجميع جواراته في النص (متفطن، فاعل، فطن، فطن). كما تناول الإيقاع الداخلي من خلال التماثل

1- المصدر نفسه (ص 11)

الإيقاعي وتناول البعد الجمالي للإيقاع الداخلي والبعد الدلالي (1). ولكنه لم يهتم بهذا الجانب في تحليله للنصوص الأخرى. وقد أهمل بعضهم الصورة الفنية بل اتساق بعض الدارسين وراء المعنى المعجمي للعلامة مهملًا سياقها كما نجد عند مرتاض أحيانًا إذ يفيض في معاني العلامة حتى يخرج من المطلوب إلى غير المطلوب كما أنه وقع في التجزئة الذي وقع فيه مفتاح في تناوله للمستوى الأول والثاني من دراسته وإن حاول في المستوى الثالث تفادي ذلك، وهذا ما ضيع الرؤية الفنية. وهو على الرغم من اهتمامه بالإيقاع في دراسته لقصيدة محمد العيد (أين ليلاي) فإنه لم يهتم به في تحليله السيميائي لقصيدة (شناشيل ابنة الجلي) للسياح فقد تناول في قصيدة (أين ليلاي) الإيقاع التركيبي وتعرض فيه إلى الوحدات ذات التركيب الواحد أو المتقارب والمتجانس مثل (مذ تعرفت، وتعشقت، فتعلقت، وتطلت، فتبينت، كم تساءلت (2). كما تناول في الإيقاع الداخلي أصوات نهايات صدور الوحدات أو الأعراب (3). وركز في الإيقاع الخارجي على أصوات نهايات القوافي (4). على أنه لم يحاول أن يربط بين الوزن والدلالة، وكانت دراسته للإيقاع شكلية خارجية ما خلا بعض الإشارات إلى علاقة ذلك بالحالة النفسية للشاعر. ومن هنا فإن دراسة الخطاب الشعري لا يمكن أن تتجاوز الإيقاع لارتباطه بالمعاني والدلالات، بل لا يمكن أن تتشكل صورة أو دلالة خارج الإيقاع. ولكن مع هذا النقص الذي لا تخلو منه دراسة أو منهج فإن المنهج السيميائي يظل أقل ثغرات من غيره، ذلك أنه يمكن صاحبه من الوقوف على العناصر المختلفة للشكل والمضمون، وبخاصة إذا ما استعان بإجراءات متممة تخص الجانب البنوي والأسلوبي الذي يهمله السيميائيون أحيانًا.

1- دلالية النص الأدبي: فيدوح (ص 55 إلى 57)

2- دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة ((أين ليلاي)): عبد الملك مرتاض - ديوان المطبوعات الجامعية 1992 (ص 154)

3- المصدر نفسه (ص 156)

4- المصدر نفسه (ص 164)

المكان وجمالية الرواية

في روايتي "نجمة" و"الجازية والدرأويش"

الدكتور محمد السعيد عبدلي

جامعة سعد دحلب -

البليدة-

1 - المكان في الرواية:

ما يزال تحديد ماهية المكان الروائي خاضعا للاجتهادات الخاصة للنقاد، إذ لم يتم التوصل إلى اعتماد تصور واحد للمكان الروائي تستند عليه الدراسات الأدبية، ولذا نجد في الأبحاث القائمة على دراسة المكان الروائي أنواعا متباينة ومختلفة. فكان المكان الأليف، والطارد، والطبيعي والمتخيل، والمكان البسيط والمركب، والمكان الموضوعي والمفترض، والمكان التاريخي والنفسي والواقعي والتعبيري والذاتي.⁽¹⁾

لكن هذه الأنواع من الأماكن لا تسمح بإقامة دراسة علمية تتوصل إلى تحقيق نتائج هامة ودقيقة، والسبب يعود إلى كون هذه الأماكن نفسها مازالت تحتاج إلى تحديد وتعريف يصعب الاهتداء إلى جميع خصائصه والإحاطة بها. فما هو المكان المتخيل في الرواية مثلا مادامت هي نفسها عملا متخيلا؟

ولقد بينت سيزا قاسم من خلال دراستها لثلاثية نجيب محفوظ أن فكرة المطابقة بين المكان الروائي والمكان الواقعي الحقيقي هي مطابقة غير سليمة، فالأمكنة التي ورد ذكرها فيها لا يمكن المطابقة بينها وبين أسماء الأمكنة التي تحيل عليها في الواقع المصري. فالقاهرة في الرواية غير القاهرة في الواقع،

وأزقتها هنا غير أزقتها هناك. وبين القصرين " وقصر الشوق " و"السكرية" لا يكاد يتجاوز نطاق الأمكنة بها مع تلك التي تقابلها في الواقع حدود الاشتراك فيما بينها في الأسماء⁽²⁾.

وأمام إشكالية افتقار هذه الأنواع من الأماكن إلى التحديد والتوضيح اقترحت بعض الدراسات المعاصرة تصورا جيدا لأنواع المكان في الرواية يقوم على طبيعة المكان نفسه وعلى خصائصه المكونة له، بدلا من الأوصاف التي قام التصنيف التقليدي عليها، ومن هذه الدراسات نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر: مشكلة المكان الفني " لـ ثوري لوتمان " و"بناء الرواية" لـ سيزا قاسم " و"بنية الشكل الروائي" لـ "حسن بحراوي" و"شعرية الفضاء" لـ "حسن نجمي".

ويمكن اعتبار " الثنائيات الضدية " للمكان التي تمحورت حولها دراسة يوري لوتمان والدراسات البنوية عموما من أهم الإجراءات النقدية التي أضافتها الدراسات المعاصرة إلى حقل دراسة المكان الروائي.

بعد هذا، نريد أن نكشف في هذه الدراسة عن الدور الذي يقوم به المكان في الرواية لخلق لأبيتها، وهذا من خلال روايتين لأسيين جزائريين. الأولى هي رواية نجمة لكتب ياسين، وقد كتبت في الأصل باللغة الفرنسية وترجمت إلى اللغة العربية، والثانية هي رواية الجزائرية والدرابوش لعبد الحميد بن هدوقة.

2 - رواية نجمة:

سندرس في رواية نجمة "دار نجمة" كمكان روائي تصنعه الحروف والكلمات في مخيلة القارئ، وقد استوقفنا هذه الدار بسبب ما لاحظناه من كثرة حضورها في الرواية بفضل تكرار العبارة الدالة عليها وهي "المنزل الفخم" أو "المنزل الفخمة" أولا، ثم لكون هذه الدار مركز اهتمام شخصيات الرواية ثانيا.

أما سبب اهتمام شخصيات الرواية بهذه الدار فيعود إلى كونها دارا لنجمة إحدى شخصيات الرواية الأكثر حضورا فيها إلى جانب عشاقها الشبان الأربعة مراد ورشيد ومصطفى والأخضر، ثم العجوز سي مختار أبوها.

يتكرر حضور الدار بصيغة المفرد بعبارة "المنزل الفخم"، مالا يقل عن سبع مرات، وهذا في الصفحات: 66 - 87 - 88 - 89 - 256 ، وورد بصيغة الجمع: "المنزل الفخمة"، ثلاث مرات: مرتين في الصفحة 66، ومرة في الصفحة 255⁽³⁾.

أما إذا تأملنا صورة هذا المنزل فلا نكاد نتبينها لقلة النصوص الوصفية التي تناولته من الداخل. فالمعلومات التي نعرفها عنه يمكن تلخيصها فيما يأتي: إنه منزل فخم، يقع في حي بوسيجور الراقي بعنابة، يتكون من أربع غرفه هي: غرفة العمة (أم نجمة بالتبني، وعمة مراد والاخضر)، وقاعة الاستقبال، وغرفة الزوجين، وغرفة الأكل، ثم يمر يفضي إلى خارج الدار، ثم التفتاة نحو الجدران المفتقرة إلى طلاء، وأخيرا سطح نخر السوس أدرابه. أما الحديث عن أثاث المنزل - برغم فخامته - فلا يكاد يذكر منه شيء، مما يوحي بالفراغ، ويخلق في نفس القارئ شعورا بالقلق والرعب، وكأن المكان معبد أو بيت مهجور تسكنه الجن والشياطين والأرواح⁽⁴⁾، وليس هو منزل نجمة التي يعشقها الشبان الأربعة فيشقون للفوز بقربها ورضاها، برغم قناعتهم بفشل مسعاهم. يقول رشيد معبرا عن خيبة الأمل في الفوز بنجمة: ((ماذا نجني من التعجب أمام المنازل الفخمة، والنساء اللاتي يتبخترن فيها))⁽⁵⁾. نلاحظ في هذا المونولوج اقتران الحديث عن النساء بالمنازل الفخمة، وكأن المنزل علامة عن صاحبتة وصورة لها. ولكن هذا الفشل الذي آل إليه حب الشبان الأربعة لنجمة لم يكن مصيرا مقحما على مسار الرواية يفاجئ الضائق ويصدمهم، فقد جسد المكان هذا المصير المحتوم منذ بداية دخول نجمة إلى الرواية كإحدى شخصياتها القوية الحضور بها.

لقد كان دخول نجمة في عالم الرواية مرفوقا بالحديث عن "المنزل الفخم"، بل هو متداخل معه وممزوج به، حتى بدا الحديث عن "المنزل الفخم" حديثا عن نجمة نفسها، هذا التلاحم بين نجمة والمنزل الفخم قد يسمح بتأويل شخصية نجمة أنها ترمز إلى الجزائر و أن المنزل الفخم رمز لشساعة أرض الجزائر.

قلنا إن المنزل الفخم كمكان جسد منذ البداية الفشل المحتوم الذي تسير نحوه علاقة حب الشبان الأربعة لنجمة إذ جاء في بداية الحديث عن نجمة ومنزلها الفخم في سياق الحديث عن لقاء مصطفى بنجمة في "التراموي": ((وقد أخذ على نفسه العهد بالأ يتبع مستقبلا أولئك النسوة المحتجبات في بوسيجور، ذلك الحي الهادئ المخادع كبرق خلب، كل هذه المنازل الفخمة، وتلك القصور الواعدة المخلفة التي كانت تتسمى بأسماء نساء". كانت دار نجمة تشرف على قضاء منزل تسكنه الجن والأشباح (منزل انتحرت فيه أسرة قبل الحرب انتحارا جماعيا)، تحيط بها منازل فخمة))⁽⁶⁾.

فجارات "الحي الهادئ المخادع" و"كبرق خلب" وكل هذه المنازل الفخمة وتلك القصور الواعدة المخلفة التي كانت تتسمى بأسماء نساء" هي عبارات تحمل كلها تبيوا بفشل كل علاقة تتم إقامتها مع نجمة. فعبارة "الحي الهادئ المخادع" تحيل على الخديعة، وعبارة "برق خلب" ومعناها البرق الذي يكون في سحب لا مطر فيه، هي عبارة تحيل بدورها إلى الخديعة وغياب الأمل، إذ "لا مطر" يعنى "لا ماء ولا حياة"، لأنه برق خادع ولده سحب مخادع، وعبارة "كل هذه المنازل الفخمة" هي عبارة لا تستثني أي منزل فخم، ولما كان منزل نجمة منزلا فخما فإن الحكم الذي ينطبق على بقية المنازل ينطبق عليه أيضا لوجوده ضمنها، والحكم المقصود هنا هو الحكم الذي تعبر عنه بقية العبارة: "الواعدة المخلفة"، إذ هكذا كان سلوك نجمة في عالم الرواية: وعد وإخلاف. طمع فيها الجميع، وفقدوا الجميع.

وبهذه الوقفة مع منزل نجمة الفخم تتجلى لنا العلاقة العضوية التي تحكم المكان ببقية عناصر عالم الرواية لصنع أدبية هذا النص الروائي.

3 - الجازية والدرأويش:

إذا تأملنا الفضاء الفني لرواية الجازية والدرأويش نجد أن العلاقات المكانيّة تتأسس في هذا النص على الثنائيات الضدية، وهي تتوزع على محورين ضديين أساسيين هما: محور الريف ومحور المدينة.

تتنمي إلى المحور الأول الأماكن الآتية: القرية، الجبل، العين، أشجار الصفصاف، المنحدر، والهاوية. وتنتمي إلى المحور الثاني: المدينة، والسجن. ويتوسط هذين المحورين محور ثالث تقوم خصوصياته على المزج بين بعض خصوصيات المحور الأول، وبعض خصوصيات المحور الثاني: إنه محور السد والقرية الجديدة.

ويبدو أن الصراع الذي يحدث التفاعلات بين مكونات عالم الرواية، فيحركه ويطوره ويخلقه، هو صراع يستمد مصدر وجوده من هذا المحور المكاني الثالث: السد والقرية الجديدة.

تتمثل أهمية محور السد والقرية الجديدة في كونه محورا وسطا بين محور الريف، ومحور المدينة. إن هذا المحور لا يمارس تأثيره في عالم الرواية ككيان له وجود وحيز في الواقع الخارجي كما هو الشأن مع محور الريف ومحور المدينة.

إن هذا المحور الثالث يمارس وجوده في الرواية بكونه فكرة مجردة فقط، ولكنها قابلة للتجسيد على أرض الواقع، في مقابل الفكر الغيبي الأسطوري والميتافيزيقي غير القابل للاحتواء والتحديد والتجسيد على أرض الواقع.

يستمد محور السد والقرية الجديدة قوة قابليته للتجسيد على أرض الواقع من كونه فكرة مجردة وليدة المدينة. والمدينة هي منبع الإشعاع الثقافي والحضاري والعلمي. إنها المجال الذي تخضع فيه الظواهر الطبيعية والإنسانية للتجربة والاختبار، وبالتالي لاستكشاف القوانين التي تحكم مجالات الحياة المتنوعة وتنظيمها، سعيا لإخضاعها لما يخدم الإنسان ويزيد من قوته للسيطرة على الطبيعة والحياة عموما.

لقد اشترك في صناعة فكرة السد والقرية الجديدة كل من "الطالب الأحمر" و"الشامبيط". فكان الأول شابا يرمز إلى الجبل الجديد، جبل الشباب المتسلح بالعلم، والحامل لرغبة التغيير في حدود الممكن الذي تسمح به الإمكانيات العلمية

والعادية المتوفرة. وكان الثاني: الشامبيط، رمز القوة والسيطرة والتمثيل الرسمي للسلطة الحاكمة.

لقد كان مصير الطالب الأحمر، ومصير الشامبيط واحدا: الموت الرهيب، نتيجة للسقوط في الهاوية. فكانت هذه النهاية المأساوية رمزا واضحا لرفض المجتمع القروي كل تغيير لا ينبع من داخله. إنه يرفض كل تغيير خارجي، ويقاومه بكل قواه. وهو مستعد من أجل ذلك للقيام بالقتل وسفك الدماء. ولا يفرق في ذلك بين العدو الأجنبي الذي حاربه بالسلاح، فضحى في سبيل ذلك بكثير من أبنائه، وكان أبو الجازية واحدا منهم. أو بين أبناء الوطن المسالمين الحاملين للأفكار الجديدة، وكان الطالب الأحمر واحدا منهم. أو بين السلطة الساسية والإدارية الحاكمة، وكان الشامبيط واحدا منها.

وتعتبر جميع هذه الحالات الثلاث تجسيدا لانتهزام الثقافة العقلانية والطمية التي تصدر من المدينة، أمام الثقافة الغيبية والأسطورية التي تحكم عقلية عالم الريف. وقد كان هذا الانتصار على المدينية نقمة على الريف حسب وجهة نظر الرواية؛ وقد تجسد ذلك من خلال حوار دار بين الأخضر بن الجبالي أبو الطيب الصجين، وضيغه الشاب عايد بن السايح بو المحاين، أمام زوجته هادية وابنته حجلة أخت الطيب:

((رآه ابن الجبالي صامتا ينظر إلى القمة والصفصاف، قال له:

- من هنا لا يعرف المرء أن الدثرة مشرفة على هاوية.

ردّ عايد بطريقة آلية:

- الهاوية الحقيقية هي أفكار الناس!

أعالت حجلة في نفسها الجملة... نفس الجملة أعانتها الأم بتتهد

وصوت مسموع!

أكد ابن الجبالي قول عايد بأسلوبه الجبلي:

- صحيح، الهاوية الحقيقية هي أفكار الناس، لأنها ليست لها عروق في

الأرض.

.....
- لكل شيء، يا بني، عروق تربطه بالأرض، حيث لا عروق، لا شيء
سوى الهاوية!

.....
لم يعجب حجيبة كلام أبيها تماما. قالت كأنها تتحداه:
- الطبيب قال: الشمس لا عروق لها، ومع ذلك فهي تضيء على جميع
الناس! (7)

برغم أن التغيير الذي تم اقتراحه على القرية عن طريق الطالب الأحمر
وعن طريق الشامبيط، هو تغيير جزئي ومحدود لا يقطع أهل القرية عن عالمهم
قطعا كليا، إلا أن الرفض لهذا التغيير كان قويا وعنيفا وجذريا.
إن المشروع المقترح هو مشروع ينزل القرية من الجبل إلى السهل
ويقربها من المدينة، فيجعل حياتها أقل شقاء وعزلة وبؤسا وفقرا؛ بالخصوص
في جانبها المادي. ولكنه مشروع يمر البنية الفوقية للقرية، حسب التعبير
الماركسي. ولذا فهي ترفض التضحية بهذه البنية الفوقية كمقابل لتحسين بنيتها
التحتية؛ وكأنها بذلك تقلب المعادلة الماركسية التي تؤكد على خضوع البنية
الفوقية للبنية التحتية.

لقد طبع المحور الثالث الذي بقي يمارس وجوده في عالم الرواية على
مستوى المشروع الفكري رواية الجازية والدرأويش بالطابع التجريدي؛ فغاب في
الرواية التصوير الفني والوصف الأنبي للمكان والأشياء والشخصيات، فاكتمت
كثير من هذه العناصر لممارسة وجودها في عالم الرواية الشاحب والضبابي
بأسمائها فقط. وهكذا لم يذكر من المدينة وفضاءاتها الكثيرة إلا لفظة المدينة
ولفظة المستشفى، ثم بعض القيم الثقافية لأهلها، وهي المتعلقة بالموقف من
المرأة، تم استعراضها على لسان إمام المسجد، الذي اتخذ من تلك القيم وسيلة
للحط من صافية التي تعلق بها قلبه.

فهو لما علم منها أن أباها معلم، وأن أمها حلاقة، تعجب للأمر، فراح
يضيف إلى ما علمه من صافية أشياء كثيرة من نسج خياله. من ذلك أن النساء

في المدينة يحلقن عوراتهن عند الحلاقة، وأن بنات المدينة يأتين إلى البادية للإخصاب، والمرأة في المدينة تتزوج بستة رجال، وهذا يعني عنده أن الرجل القروي يساوي أربعة وعشرين رجلا مدنيا. بحكم أن الرجل القروي قادر على الزواج من أربع نساء⁽⁸⁾.

أما السجن الذي شكل المفجر الأساسي لتوارد ذكريات الطيب التي احتلت مساحتها حوالي نصف حجم الرواية: أربعة أزمنة، أو فصول، من أصل ثمانية تتكون منها الرواية. فلا تذكر الرواية عن السجن إلا بعض الأشياء المحدودة جدا: السجن وهو بيادل الطيب بعض العبارات. والسجين "الشاعر" الذي يقاسم الطيب معه حجرة السجن التي تحمل رقم سبعة، وبها سريران قنيران. وباب حديدي به نافذة، ثم شبك الزيارات، وأخيرا بعض الصفحات تسجل حوارات فكرية سياسية بين الطيب والشاعر، والحوار الذي جرى بين الطيب وصافية بمناسبة زيارتها له في السجن في آخر الرواية.

وما عدا هذا فيلخصه النص الآتي على لسان الطيب:

((أتأمل الجدران، السقف، القاعة... الأحلام والآمال صارت أوساخا!

المستقبل هنا هو النظر إلى الوراء!

على الجدار المقابل لسريري نقشت أرقام وصور وعصي صغيرة

كالألفات. معلم الكتاب قل لنا ذات يوم: "الألف عصا لمن عصا!"

الواحد يساوي عصا...

تبتدئ الألفات (العصي) من الجهة اليمنى للباب. تمضي متتابعة على

جدران الحجرة، ثم تتوقف قبل أن تصل إلى الباب. كأنها أوقفت فجأة!

أتأمل الرسوم البورنوغرافية: قلب يخترقه سهم. قلب تعصره أصابع. قلب

يتقاطر دما. أعضاء تناسلية.

شمس بلا سماء! ((⁽⁹⁾

وهذا حضور ضئيل جداً للسجن في الرواية كحيزٍ يلغي الحرية ويجمد الحركة ويحبس بين جدرانه إحدى أهم شخصيات الرواية، إذ فرضت حضورها في حوالي نصف الرواية عن طريق نكرياتها حول عالم القرية.

إن هذا الغياب أو بالأحرى التغييب لعالم السجن في الرواية يفسره الحضور القوي لعالم القرية التي ينتمي إليها الطيب ماضياً وحاضراً ومستقبلاً. وبهذا تكون القرية قد فرضت وجودها في المدينة نفسها عبر تغييبها لإحدى مؤسساتها القوية والصارمة، والتي هي السجن.

إن هذا الحضور القوي لعالم القرية في السجن، الذي يعتبر إحدى المؤسسات الرئيسية للمدينة، عبر نكريات الطيب جعل حضور المدينة يتضاعف إلى درجة الاختفاء والانسحاب الكلي.

إن هذا الانتصار الذي حققه عالم القرية على عالم المدينة عن طريق نكريات الطيب هو انتصار ينضاف إلى انتصار آخر للقرية على المدينة بقتلها للطالب الأحمر وللشامبيط لكونهما الحاملين لمشروع "السد والقرية الجديدة" الوارد من المدينة.

وهكذا تتضح طبيعة الصراع في رواية الجازية والدرابيش، إنه صراع ثقافي حضاري وفكري تجسده الثنائية المكانية الضدية: القرية والمدينة. إنه صراع غير متكافئ، فكانت الغلبة فيه للباوادة على الحاضرة. للقرية المكان، على المدينة المكان.

- 1 - أنظر، سمر روهي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1995، ص 154.
- 2 - أنظر، سيزا قاسم، بناء الرواية، الطبعة الأولى، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1985، ص 146-148.
- 3 - أنظر، كاتب ياسين، نجمة، ترجمة محمد قوبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د.ت).
- 4 - نفسه، ص 66.
- 5 - نفسه، ص 255.
- 6 - نفسه، ص 66.
- 7 - عبد الحميد بن هدوقة، الجازية والدرابيش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983، ص 51 - 53.
- 8 - أنظر، نفسه، ص 79 - 81.
- 9 - نفسه، ص 8.

اجتماعية النص الأدبي

مقاربة سوسيو-نقدية

أ. خالد عيقون

جامعة مولود معمري- تيزي وزو-

اهتمت النظرية الاجتماعية بإثبات اجتماعية الألب وركزت على المجتمع واعتبرته الأساس الجوهرى للألب، وليس نتاجا فرديا خالصا، فاتفصال الفرد عن المجتمع يعني الانعزال السلبي، أما الاتصال بالمجتمع فيعني الحياة ومتعتها... الآخرون هم النعيم...

والألب قديم قدم الإسانية، فالرجل الأول الذي رمز للأشياء أسماءها ومصطلحاتها، كان بدوره مبدعا عظيما لأنه رمز الأشياء باستخدامه الرمز، والصياد الأول الذي تتكر في هيئة حيوان ولبس جلده، وتمكن من صيد فريسته كان بدوره المسرحي الأول⁽¹⁾.

إن الآداب الشعبية الموروثة، الضاربة في جذور التاريخ، كانت جماعية، بحيث وجدت بدون نكر اسم مبدعها الأول، فكانت تعبر عن الإنتاج المشترك، وكان المجتمع بكامله هو الفنان المبدع.

وكانت الملاحم الكبرى كالإلياذة والأوديسة والإنياذة، والشاهنامة بمثابة أعمال جماعية يبدعها المجتمع ويطورها.

¹ - علي عبد المعطي: فلسفة الفن، ص 62.

وكتت الإلياذة والأوديسة لا تعبران عن المجتمع اليوناني فحسب، وإنما تتجاوز إلى التعبير عن مجتمعات أخرى، فلا نتعجب إذا قلنا أن المجتمع الجزائري القديم له صورة رائعة مدهشة في الإلياذة.

يؤكد الدكتور "غوستان لوبون" قائلا: «والمرأة الجزائرية على جانب كبير من الحمية، فهي تحارب بجانب زوجها، فخلد "هوميروس" نكرها في الإلياذة، حيث قص علينا أخبار تلك الملكة والنسوة المترجلات اللاتي فتحن لوبية وبعض مناطق آسيا، وكثرا منهن جلسن على عرش الملك»⁽¹⁾.

وقد عبر أحدهم عن مفهوم الفن في منظور المدرسة الاجتماعية بقوله: إن الألب ظاهرة اجتماعية وهو عمل له أصوله وله مدارس، ولا ينبني على مخاطر العبقرية الفردية، وهو اجتماعي، لأنه يتطلب، جمهورا يعجب به ويقدره، فالفنان في نظره لا يعبر عن الأنا بل على المجتمع نحن. فالإخصاب لا يتم إلا بالمجتمع.

ويشبه الأديب بالشجرة فيقول:

إن الأديب أو الفنان في بداية نشأته كمثل شجرة تتغذى بعناصر التربة، حتى تصبح بوحة كبيرة، وعليه فإن طبيعتها وما تكتسبها من صفات إنما يعود إلى عنصر فصيلتها والتربة التي أنبتتها وعليها يتوقف مصيرها من نمو وازدهار أو ضمور وانحلال»⁽²⁾.

إن الفنان هو المبدع للعمل الفني الأديبي والمنفذ له، باعتباره فردا اجتماعيا، مشبعا بروح الجماعة، الذي يستمد منه إلهامه الفني، وبالتالي يستهدف القيام بوظيفة إشباع حاجات الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه.

¹ - انظر: عبد الرحمن الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، ج 1، ص 37. نقلا عن

غوستان لوبون: حضارة العرب، ص 307.

² - علي عبد المعطي: فلسفة الفن، ص 71 - 74.

وتتميز شخصية الفنان بخصائص معينة وفي طبيعتها الموهبة وهي إحدى الركائز الأساسية في إنتاج الفنون والآداب، وبدونها لا يكون الفن ولا يمكن اعتبارها فناً...

إن كثيراً من الآراء تغزو أصل الموهبة إلى تأثير المجتمع الذي يعيش فيه الفرد، في حين ترجع الآراء الأخرى إلى تأثير كل من المجتمع والوراثة، وذلك عن طريق تربية التلاميذ على القيم الجمالية في الواقع كما في الفن، وتطوير الحواس الخمس عند المتنوق جمالياً بما يساعد على التشرح والتحليل ثم الحكم على الأعمال الفنية بدقة...

إن الفرد بموهبته أقدر من غيره من الأفراد العاديين على إنجاز مطالب الجماعة، من الناحية الفنية، فهو إنسان يحس أكثر مما يحس الآخرون، وله القدرة الخاصة للنفاد إلى جوهر الأشياء بواسطة الموهبة التي تمكنه من التعبير.

لا يعرف الشوق إلا من يكابده ولا الصبابة إلا من يعانيتها

يتميز الفنان بالوعي الفني والاجتماعي أي القدرة على فهم التجارب فهما حقيقيا، ونقلها إلى المتلقي نقلا حيا، فعبقرية الفنان الأليب المبدع تجطه عالماً بطباع البشر وخفاياها. ومثال الكاتب شكسبير من خلال ثلاث عينات متميزة متباينة مكثا جغرافيا ودينيا:

أ - مسرحية هاملت - شمال أوروبا.

ب - مسرحية عطيل - شمال إفريقيا.

ج - تاجر البندقية - يهودي.

في مطلع القرن العشرين حدث صراع، ومواجهة بين العقائد والفلسفات والمناهج، وكان الفن بصفة عامة، والأدب بصفة خاصة، من المجالات التي احتدم عليها الصراع على مستوى الإبداع والخلق وعلى مستوى الدراسة والنقد. وبدأت المناهج في التعامل مع الفن والأدب، كالمنهج النفسي والمقارن والشكلاتي واللساني والاجتماعي، غير أن هذا الأخير أي المنهج الاجتماعي، تميز بطابع خاص، وتبوأ مكانة مرموقة بسبب انطوائه في معطف المدرسة

الواقعية ومهد له كبار المنظرين المشهورين من أمثال جورج لوكاتس وغولدمن.

يسعى هذا المنهج إلى: إبراز أثر الوسط الاجتماعي في الإبداع الأدبي، ويسعى إلى معرفة دقيقة للعصر الذي عاش فيه الفنان المبدع، حتى يدرك الظروف التي ساهمت في تشكيل عبقريته.

وقام هذا المنهج أول ما قام على نظريات عديدة: 1 - الانعكاس. 2 - الالتزام. 3 - الانتشار. ومفادها أن الألب جزء من البنى الفوقية يعكس البنى التحتية، ولعلّ ابلغ هذه الأعمال النقدية، التي أشارت بأثر الوسط الاجتماعي في الإبداع الأدبي، وأحدثت أثرا، وجعلت مفهوم الانعكاس من صميم مستنداتها في الإبداع الأدبي مقالات المنظرين الكبار.

وقد ارتكز الجدل حول مفهوم الانعكاس هل هو آلي؟ أم هو ليس آليا؟ أم أن الألب لا يعكس ولا يصوره بقدر ما يحيا فيه حياته، مثلما تحيا سائر الكائنات الحية حياتها الواقعية...

إن نظرية الانعكاس هي السند النظري للمدرسة الواقعية، فالواقع شبكة معقدة من علاقات الإسناد بالعلم، متشابكة متداخلة متفاعلة، وأن هذا الواقع يتجلى في الفن والألب بصورة خلسة، إن الواقع يبدو في الفن أكثر غنى من حقيقة الواقعة لأن الفن لا يقف عند الواقع في معطياته الخارجية المباشرة، إنما يتخطى هذه المعطيات إلى إبداع جديد لها، فيبدو الواقع في صورة جديدة له صورته الفنية، وهي أكثر كمالا لأنها تلم ما بدا مبعثرا من عناصره، وتوضح ما بدا غامضا من مغزاه.

إن الفن وإن كان مصدره الواقع إلا أنه يتجاوزه إلى إكمال ما يشوبه من نقص وإلى ما يرهص من جديد وبهذا يتحرر مفهوم الفن من الانعكاس السكبي. إن الفن لا ينبغي أن يكون ترجمة حرفية للواقع لأنه إذ ذاك يخرج عن إطاره، ثم إن الواقع يكون أجمل منه وألا يحدث تناقض بين الواقع، كما هو، وبينه كما هو في الفن، بل ينبغي أن تبقى هناك علاقة بينهما...

كما تنعكس صورة الواقع الموضوع على الذات ورؤاها وأحلامها، ومواقفها، فتتغير الصورة لديها وتكتسب شكلا خاصا، فالفن انعكاس ولكن ليس انعكاسا آليا سلبيا بل هو إسهام في التعرف على الواقع واكتشافه...

إن الأعمال الفنية يتوقف إنجازها على العمل والرؤية، فعملية الخلق الفني هي صياغة الصورة الموجودة في مخيلة الفنان وانعكاس لحياته الفكرية، كما أن هناك علاقة وثيقة بين الخلق الفني ورؤيا الفنان وعقيدته الفلسفية في الحياة، التي تتبلور بتأثير المجتمع، فشخصية الفنان تلعب دورا كبيرا في عملية الخلق الفني بذاته وإتقانه لفنه فهو يتحرك في إطار القوانين الموضوعية التي تتبلور من خلال التطور الاجتماعي.

فالألب لا يعكس الحياة الواقعية فقط، بل يؤثر على الحياة نفسها ويترك بصماته عليها، وتختلف درجة التأثير، فتأثيره على الإنسان الأمي يختلف عن تأثيره على المتعلم الأكاديمي المتنوق للجمال، فهناك فهم مشترك.

إن المجتمع إذا كان متطورا من الناحية الفكرية فإن ذلك ينعكس على الفنانين والكتاب فتبرز عبقرياتهم ويدعون رواع ففي عصر النهضة ظهرت عبقريات خالدة لأنها وجدت الأرضية الصالحة والخصبة لبروزها وتطورها أمثال "دانتي" ليوناردو دافنشي" وأنجلو... وغيرهم، كذلك العصر العباسي، برز المتنبّي والمعري والتوحيدي والجاحظ وغيرهم...

أما إذا ساد التخلف المجتمع فإن ذلك لا يساعد على ازدهار الفن وتفتح العبقريات، فالعلاقة قوية وملتحمة بين الفن وجميع مجالات الحياة الاجتماعية.

نظرية الالتزام:

الالتزام يجب أن يكون غاية كلّ فنان ورسالة كلّ أديب وأن يكون الفن صورة حياة للمجتمع الذي انتسب إليه ففي أعماق هذا المجتمع يجب أن يغمس الفنان قلمه، ومن واقع هذا المجتمع يجب أن يستمد تجاربه، وحول هذا المجتمع يجب أن يدور بخطوط اتجاهاته الفكرية...

على الفنان أن يتصل بما حوله، وأن يكون قريبا من الناس أن يصهر كل عواطفه وكل جوارحه في بوتقة مشاعرهم ويجب أن يشارك في كل ما يجري من أحداث وقضايا ومشاكل بحيث ينود عنهم وينبزي للدفاع عنهم بفنه أو أبيه فيعيش ما يعيشون ويلتزم ما يلتزمون من المسؤوليات...

على الفنان ألا يعيش بمعزل عن مشكلات عصره، ليصدق الإحساس بها والتعبير عنها، حيث يتوجه إلى الجماهير وتتكسر عليه حقه في الاعتزال وإخلاءه من جميع المسؤوليات.

إن فنن يخاطب عواطف المجتمع مباشرة يضطرم لها كيان المجتمع لضطرابا عنيقا، فالفنان إنن يتناول سلاحا ماضيا حادا سريع التأثير فللمجتمع الحق في أن يسأله كيف يستعمل سلاحه ولأي غرض؟

على الفنان الملتزم أن يستغل كل مناسبة وكل وسيلة من الوسائل لتتم الصلة بينه وبين المجتمع، على أوسع نطاق، وعليه أن يؤدي رسالته على الورق وفوق المسرح وعلى شاشة السينما وعلى موجات الأثير، وخاصة إذا كان قاصا أو كاتباً مسرحياً.

ويفرق "سارتر" بين النثر والشعر من حيث خصائصهما الفنية ودلالاتهما المعنوية ورغم التقاطع في مادة الألفاظ، ولكن شتان في رأييه بين الألفاظ وهي في منظار الكتاب وبينها، وهي في منظار الشعراء، أنها عند الفريق الأول معابر إلى قيم فكرية، ولكنها عند الثاني معابر إلى قيم جمالية.

إن استخدام الكتاب للألفاظ هو بقصد الدلالة على ما تحمله من معان، وأن استخدام الشعراء هو بقصد الكشف على ما تحمله من ألوان الجمال، ثم إن الشاعر يعيش في اللفظ نفسه، على حين يعيش النثر فيما وراء اللفظ من إحياءات ورموز... إن قصيدة من الشعر مهما بلغت من خلجات النفس ومهما نقلت من سبحات الفكر، ومهما عكست من صور الحياة لا يمكن أن تبلغ من الإحاطة بهذا كله، ومن التغلغل في أعماقه والنفوذ إلى أغواره ما تبلغه قصة من القصص أو مسرحية من المسرحيات.

كتب "سارتر" صفحات طويلة عن وظيفة الأديب الاجتماعية والعلاقة الجدلية بين الكاتب والقارئ وعلاقة حرية الكاتب بحرية القارئ ومسؤولية الكاتب عن الكتابة فقال:

« إن مهمة الكاتب هي العمل على تقديم العالم للآخرين، بحيث لا يكون في وسع أحد من بعد أن يتجاهل حريته أو ينتكر لمسؤوليته، أو يزعم لنفسه أنه بريء».»

يرى "سارتر" أن العمل الفني، لا يوجد إلا حين ننظر إليه، ومعناه أنه لا وجود للجمال الأدبي مثلا - إلا بفضل تلك العملية الذهنية التي يقوم فيها القارئ حين يأخذ على عاتقه تحقيق مهمة القراء».»

ولهذا يقرر "سارتر" أنه ليس شمة فن إلا للآخرين وبالآخرين، وأن العمل الأدبي لا يبلغ تعلمه إلا إذا وضع الكاتب نصب عينيه أنه يكتب لمواجهة نفسه أمام حرية القارئ.

ومن هنا فالقارئ يقوم بعملية مزدوجة قوامها الاكتشاف والاختراع، وكأما هو بيدع الموضوع الجمالي حين يكتشفه أو كأما يكتشفه حين بيدعه.

التزامية الأديب الجزائري

هذا وقد التزم "سارتر" بالقضايا العادلة ووقف إلى جانب الشعوب المغلوبة على أمرها. وخير مثال على ذلك موقفه من الثورة الجزائرية في كتابه (عارنا في الجزائر) (الأدي القنرة). وقد عبر "فرائس قانون" عن الأديب الملتزم بقوله: « لا يكفي أن ينظم الأديب أشودة الثورة ليصير مساهما، بل عليه أن يعيش وسط الشعب فتاتي الأثاشيد بعد ذلك من تلقاء نفسها».

ويبين "محمد ديب" أنه في قلب كل كاتب حقيقي وكل فنان صادق مع نفسه، ومع الناس تكمن رسالة وطنية بحيث يقول: «إن كتابنا قد توصلوا إلى حقيقة أكبر، وفن أكبر عندما جعلوا من المسألة الوطنية المضمون الإنساني والاجتماعي لمآثرهم، ولكي نتقدم بأدينا إلى الأمام، ونرفع سواه يجب أن نندمج في المعركة بشكل كلي وحماسي، وبهذا نتكشف أملنا أنهن الصفات الإنسانية،

إن العمل على الظفر بمستقبل بلادنا واجب وطني بالنسبة للكاتب كما أنه ضمان أكيد لجودة إنتاجه».

ويحدد "مالك حداد" موقفه قائلا: «ليس علينا أن نختر نحن كتاب الجزائر، فقد اخترنا وانتهى الأمر والتحقنا بالثورة والتزمنا بها دون وجل ولا يهمنا أن نكون عند حسن الظن بنا بل يهمنا أن نخدم هذه الثورة وأن نستحق الانتماء إليها، وليس هناك من محكمة لها حق محاكمتنا سوى محكمة الشعب الجزائري».

إن أفراد المجتمع قد يفضون أعينهم عن أمراض اجتماعية تتعشش في المجتمع فيسكتون عنها، ويقابلونها بستار من التجاهل والصمت لكن الفنان يثور على هذا الوضع ويكشف القناع عن هذه الآفات ولا يستسلم إلى أن يعترف مجتمعه بالأمر الواقع فيبحث عن الحلول والعلاج...

إن المجتمع يتحرج من أن يتوغل الفنانون في دراسة أعماقه وتصويره وكشفه للعامّة لأن نظرة الفنان كلّما غاصت في أعماق المجتمع كلّما أدرك تناقضات الحياة التي يسودها الظلم والتصف وتخلّى عن تأييد المستبدّين ورفض المصالح الأثنية والقيم السائدة في المجتمع.

فإذا كان المجتمع يوهم نفسه أحيانا أنّه يحيا في سعادة ما فوقها سعادة، فإنّ الفنّان يرفض هذه الأكلوبة ويكشف الحقيقة مهما كادت مرّة ومؤلّمة حتّى يعيها المجتمع على حقيقتها فيصمّد إلى إصلاحها...

وكمثال على ذلك فالفنان يفضح ذلك الذي يدعي الكرم والرحمة ويتظاهر بالسخاء وأعمال البرّ فبته قد جمع أمواله عن طريق السكب والنهب باختطاف ثروات الشعوب الضعيفة المستعمرة... فالمجتمع في أساسه قائم على الاغتصاب والفض والنفاق...

إنّ عددا كبيرا من كبار الأدباء نجد في إنتاجهم روجا عظيما وانتشارا واسعا، لأنّ لهم القدرة خاصّة على أن يجمعوا في إنتاجهم، بين مستويات مختلفة من الآثار، بحيث تجد كلّ طبقة من الجمهور ما يوافق ذوقها ومزاجها، دون أن

يكون ذلك على حساب ضميرهم الفني، فنحن نحكم على الأديب لا من حيث استجابة أكبر عدد ممكن من الجمهور، بل من حيث طبيعة هذه الاستجابة. فكلما كانت عميقة ناضجة كان الأديب أرقى وأرفع.

إن الأديب يتمنى إيصال رسالته إلى أكبر عدد ممكن من الجمهور، والجواب يترجمه في رواج أدبه وانتشاره وموقف النقاد من استحسان أو استهجان.

وهذا ما دفع الأديباء والنقاد إلى وضع نظريات أهمها نظرية الانتشار التي نتلخص فيما يأتي:

إن الانتشار هو الطابع المميز للفن والأديب، وأن أهم شيء في الآداب والفنون هو قدرتها على النقل والتوصيل والانتشار إذا توفرت فيها الشروط الآتية:

- أ - إذا كان الفنان أو الأديب أشد إخلاصاً لفنّه وأدبه.
 - ب - إذا كانت الأصوات أكثر وضوحاً وتمثل في اللغة والأسلوب والقدرة على التوصيل والتبليغ إلى كافة الجمهور.
 - ج - إذا كان الشعور الذي ينقله أكثر غرابة، والأمثلة كثيرة.
مسرحية "أوديب" ... يقتل أباه ويتزوج أمه.
مسرحية "هاملت" ... عمّ "هاملت" يقتل أباه ويتزوج أمه ويعتلي العرش ويتردد هاملت في الأخذ بثأر أبيه إلى حدّ غريب.
قصة ألف ليلة وليلة يتزوج الملك شهريار فتاة كل ليلة ثم يقتلها في الليلة نفسها يقول اسكاربيت:
- « ... إن تغنوا على الجمهور يتحقق كلما اعتر الكاتب بنفسه مرتكباً الخطيئة الأثيمة الكبرى»⁽¹⁾.

¹ - محمد النويهي، طبيعة الفن ومسؤولية الفنان، ص 63.

لا يمكن أن يوجد الفن دون التقاء في المقاصد بين الفنان والجمهور، أو على الأقل توافق في المقاصد، فمن الممكن أن يوجد بين ما يريده الكاتب أو الفنان وما يبحث عنه الجمهور، هذا النوع الذي يسمى الأدب الشعبي والذي توفره البيئة الاجتماعية التي ينتمي إليها.

وعندما ينتمي الفنان والجمهور إلى الفئة الاجتماعية نفسها فإن مقاصد كليهما يمكن أن تلتقي، وفي هذا الالتقاء يكمن النجاح الفني، ومقياس نجاح الفن هو الذي يعبر عما كانت تنتظره الفئة الاجتماعية، فالجمهور له انطباعات كان خطرت بباله الأفكار نفسها وأحس بالمشاعر ذاتها، وعاش التجربة نفسها وهي كلها عوامل النجاح...

وقد تجد الجماهير في الأثر الفني ما ترغب فيه قد يكون الفنان لم يقصد ذلك ولم يفكر فيه أبداً، ولذا يمكن القول أن هناك من الفنانين من لا يعرف جمهوره بوضوح...

وقد يحدث العكس فتجد الجماهير لا تستطيع النفاذ مباشرة إلى الأثر الفني وتبقى خارجه، لأن ما تطلبه هذه الجماهير ليس ما أراد المؤلف أن يعبر عنه فليس هناك تطابق أو التقاء بين مقاصد الفنان ومقاصد الجمهور...

هذا في حين يرى آخرون أن التزام الفنان محصور في إجادته فنه وخدمة أهدافه الفنية الخالصة ومحاولة بلوغ ما يعتقد أنه الكمال الفني دون النظر إلى نتائجه الخارجية ومدى تأثيره في المجتمع إيجاباً أو سلباً، فالفنان يتجرد من أية مسؤولية لنتائج فنه قد تكون وخيمة...

ليس على الفنان أن يخدم أية قضية أو يجاهد بفنه في تحقيق هدف سوى إتقان فنه وإرضاء ضميره الفني وهذه أقصى خدمة يستطيع أن يقدمها إلى مجتمعه كفنان...

ليس هناك تناقض بين الضمير الفني والضمير الاجتماعي بل على العكس فإن كبار المبدعين الإنسانيين من أمثال: المتنبي وشكسبير وطاقور برهنوا بالنماذج الرائعة التي قدموها للعالم أن فن القضية هو وحده الفن الخالد وأن

الالتزام بالقضية من شأنه أن يمنح العمل الفني حرارة وتوهجا، ومن الخطأ
الزعم أنها تفسد الفن وتحد من قدرته على الانطلاق والحرية...
وأصدق تعبير هو المثل القائل (إن الفنان والبطل توأمان).

كانت الجزائر في نظر بعض الكتاب الأجانب لا تعدّ إلا حقول زراعية،
ومنتزهات سياحية رائعة، حيث الشمس الإفريقية الدافئة، والتلوج الأطلسية
الساحرة، وكروم الخمور المعتقة. ولا أثر للمجتمع الجزائري، ولا لقيمه وعاداته
وتقاليده، بل سعوا أن يجعلوا من الأوطان المغلوبة على أمرها جزءا لا ينفصل
عقائديا وثقافيا وحضاريا عن الغرب.

يقول الأديب الجزائري "موهوب عمروش" في مداخلة بمدينة فلورنس
بإيطاليا 1961 ممثلا الثورة الجزائرية: «... عندما وصل المستعمر الفرنسي
إلى بلاد القبائل بدأ يوهنا بأنه جاء لتعليمنا وتحضيرنا، في حين كان يرمي
بعادات الأسلاف في غياهب الظلمات، ولم يكن الطفل مدعوا ليتطور في لغة
المستعمر وحضارته، بل كان مرغما على التكرار لعادات أهله، باحتقارها
والإحساس بالخجل إزاءها...».

ولقد تصدى الكتاب الجزائريون الذين لم يكونوا بمنأى عن هذا الصراع
بالكتابة عن الجزائر العميقة وقدموها للعالم فكتب محمد النبي ← رواية
الحريق.

وكتب مولود فرعون ← ابن الفقير، الأرض والدم.

وكتب مولود معمرى ← الربوة المنسية.

وكانهم يودون تبليغ رسالتهم إلى العالم في هذه العبارة، " ... أنها العالم
إننا نعيش جهنم المحتل حيث الحريق والفقر والنسيان"، وحجبت الجزائر عن
الغرب والمشرق إلى حد أن سئل طه حسين: ما رأيك في الأديب الجزائري؟

فأجاب أيّ أديب تسألون، فأرسل مولود معمرى روايته "الربوة المنسية"
فقرأها وكتب عنها دراسة في كتابه "تقد وإصلاح"، قائلا: صاحب هذا الكتاب
"الربوة المنسية" أخ لنا من الجزائر نشأ في منطقة القبائل الواقعة على ربوة

تقوم من دونها جبال جرجرة الشاهقة، ولقد صور "مولود معمرى" بيئته أجمل تصوير وأبداعه وروايته الرائعة أشد الروعة، بحيث يمكن أن تعدّ من خير ما أخرج في الأدب الفرنسي في هذه الأعوام الأخيرة: ما أشدّ إعجابي بهذا الكتاب!!!

يضيف طه حسين مستعيناً بالمنهج الاجتماعي: والكتاب دراسة اجتماعية صيقة مفصلة مستقصاة، تصور أهل الرّبوة في عزلتهم وقد فرغوا لأنفسهم واعتمدوا عليها، وهم لا يعرفون حكومة الاحتلال، ولا تعرفهم إلا حين تجني منهم الضرائب على ما تثمر لهم الأرض من الثنّ والزيتون. وكذلك حينما تقوم الحرب فتطرهم بوابل من الرسائل المستعجلة، موجهة إلى الشباب تأمرهم بالالتحاق بالجيش، وكان أبؤهم وأمّهاتهم يتجلّون صابرين، حتى إذا خلوا إلى أنفسهم ليلاً أرسلوا دموعهم وأمعوا في البكاء.

وعندما تضع الحرب أوزارها يكون أكثر الشباب قد لقي حتفه في معركة لا ناقة له ولا جمل فيها وقد ينجو بعضهم فيعود إلى قريته، وقد يصادفهم يوم عاصف يسقط فيه الثلوج، وما تكاد السيارة تسلك طريقها بالفتية إلى قريتهم حتى يكتشفوا أنّ الطريق مسدود فتعود السيارة بمن حملت، منتظرة هدوء العاصفة، إلا هذا الفتى الشغوف بقاء أهله وخطيبته، فبته يخالف رفاقه ويغامر بحياته ويتقدّم مقتحماً الثلوج والعواصف وهو يحلم بالوصول إلى القرية، ويواصل وهو يتحدى العاصفة والبرد والثلج والجبل، لكن الصّراع أنهكه فيضطرّ ليتوقف ويستريح، لكن الموت كان يتربص به وينتظره، والثلج كان أسرع إلى كفه⁽¹⁾ ودفنه.

¹ - طه حسين، نقد وإصلاح، ص 46.

المراجع

1. توفيق الحكيم: فن الأبناء، دار الكتاب اللبناني، ط 1، بيروت، 1973.
2. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط 2، بيروت، 1984*.
3. حسين الوادي: مناهج الدراسات الأدبية منشورات عويدات، ط 4، الدار البيضاء، 1988.
4. رشيد: دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت (...).
5. روبير إسكارييت: سوسولوجيا الألب، ت: آمال اتطوان غرموني، منشورات عويدات، ط 1، باريس بيروت 1978.
6. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1966.
7. زينب الأعرج: السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار الحدائق، بيروت، لبنان 1985.
8. صلاح فصل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1978.
9. طه حسين: نقد وإصلاح،
10. علي عبد المعطي: فلسفة الفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت (...).
11. كمال عيد: فلسفة الفن والأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس 1978.
12. ماهر كمال: الجمال والفن، مكتبة الأنجلو المصرية دار للطباعة الحديثة، القاهرة (...).
13. محمد النويهي: طبيعة الفن ومسؤولية الفنان، دار المعرفة، ط 3، القاهرة، 1964.
14. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، ط 4، القاهرة، مصر 1981.

المجلات:

- 1 - إسماعيل بن يحيى: الفن والمجتمع، مجلة آمال، ش.و.ن.ت الجزائر 1982.
- 2 - أنور المعداوي: الأدب الملتزم، مجلة الآداب، العدد 4 - 5 السنة (28)، بيروت 1980.
- 3 - صلاح الدين حسين: طبيعة الفن ولامحه الاجتماعية، مجلة أقلام، العدد (10) السنة (11)، 1976.

الدراسات الأدبية عند العرب

بين التقليد والإتباع

د. عروة عمر

كلية الآداب - جامعة الجزائر -

إنّ الأئب عامة والشعر منه بشكل خاص. يؤرخ لأبرز ما أتمّ بالأمة من أحداث ويسجل ملامح وافية من تقاليدها ومفاهيمها وميولها⁽¹⁾.

ومن البديهي أن أدب كل أمة يسبق معايير نقادها، والأسس التي يبنى عليها أولئك النقاد أحكامهم، ذلك أن تلك المعايير والأسس تستخلص عادة من دراسة تلك الأمة في حقب معينة من عصورها الأدبية، أو من حقب متلاحقة تشترك في سمة أو سمات معينة تطبعها بطابع يفردها عن غيرها من الحقب الأدبية الأخرى⁽²⁾.

على أن لكل أمة أدبها، ولكل مرحلة خصوصيتها التي تتميز بها وتتفرد وأن كانت تشترك في خصائص عامة مع المجموعات الأخرى المشتركة معها في الجنس واللغة والثقافة⁽³⁾ إلا أن ذلك لا يبعد هذه المعايير عن كونها حالة فردية ذات خصائص وصفات متميزة، تفردها عما يشابهها من مجموعات أخرى، ثم إن كل فرد من البشر قد يتميز بخصائصه وسماته الفردية عن أفراد جنسه وأمه وطبقته ويشترك معهم في خصائص عامة.

ولذا تجد الرومانسيين أحيانا وكثيرا من النقاد لا يتعبون من الإلحاح على خصوصية أدب أمة وحتى أدب فرد في عينيه ونسجه ورؤيته وتصوره ومواقفه⁽⁴⁾.

غير أن ازدهار علم النفس التحليلي ونجاحه في دراسة الأدب ونقده، قد وجه الأنظار إلى الصلة الوثيقة بين الشخصية والنتاج الأدبي، فشاع مفهوم الأسلوب "هو الرجل" مما أعطى انطبعا في نفوس الأدباء، أن صدق التعبير والأصالة قيمة فنية عالية، وكانت حصيلة هذا الانطباع ظهور العديد من الأسفار التي تدرس حياة الشاعر أو الأديب من شعره أو أدبه⁽⁵⁾.

وحتى النظرية الدلالية التي تنطلق من المعنى ذاته بعيدا عن المؤثرات المختلفة لم تستطع أن تستغني عن المفهوم البياني وحصرت المعنى في العلاقة بين الإنسان والعالم وافترضت أن المعنى لا يوجد خارج الثنائية المعروفة المتمثلة في أذهان البشر والعالم "أو الوضع" المشترك بين بني البشر، وقد كتبت أدبيات عن هذا الموضوع سواء في المباحث الفلسفية أو اللسانية أو السيميائية أو التولوجية⁽⁶⁾.

وإذا التفتنا إلى أدبنا العربي القديم من هذا المنظور نجده مقسما أكثر من قسمة حسب الزاوية التي ينظر إليه منها: كأن يقسم إلى شعر الطبيعة والمدح والثناء، أو حسب الموضوعات أو حسب الأقطار أو حسب طبقات الشعراء الفنية أو حسب القبائل أو حسب عصور النوق.

ذلك أن المجتمع القبلي يختلف عن المجتمع الصناعي أو المجتمع النامي والمرتبة الاجتماعية في هذا المجتمع تفقد الرموز القديمة تفوقها .. وتخلق أوارا جديدة لم تكن مهمة في السابق⁽⁷⁾.

وكانت المرحلة الجاهلية للمجتمع العربي الذي تغلب عليه الحياة القبلية - مرحلة شعر لأن القصيدة هي النوع الأدبي السائد فيها وقد درس شعراء هذه المرحلة حسب قبائلهم ومسكنهم وعظائمهم وطبقاتهم الفنية، وحسب شخصياتهم ومكانتهم الاجتماعية.

وتبرز أهمية العلاقة بين الأدب وتاريخه من هذه الزاوية فأدب أمة من الأمم يعدّ تعبيرا صادقا عن حياتها السياسية والاجتماعية ومصدرا مهتبا من مصادرها التاريخية⁽⁸⁾.

وقد أكد الناقد الفرنسي "تين" في نظريته الثلاثية الأبعاد على أثر البيئة في الأدب وفي الذوق العام للمجتمع ويضيف طه حسين إلى مفهوم البيئة، الذي يجمع الزمان والمكان والجنس والحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية - كل أمر خارجي يمكن أن يكون قد ترك في نفس الشاعر أثرا ما⁽⁹⁾.

مما يعني أن أدب أية أمة لا بد أن يستجيب للبيئة، ويتسم بخصائصها ويخضع لضغوطها وإغراءاتها ومتطلباتها⁽¹⁰⁾.

ويتصل بتاريخ الأدب ودراسته الأدب المقارن وهو لا يحصر نفسه في حدود أدب أمة واحدة أو لغة معينة، ولكنه يجول بين الآفاق العالمية والآداب الإنسانية كلها بحثا عن تأثير بعضها في بعض، ومدى اشتراكها في المناهج والأفكار أو تفردا وخصوصيتها عن طريق الموازنات والمقارنة المتحررة من قيود الجنس والزمان والمكان⁽¹¹⁾ ومع الاهتمام بأحوال الأديب النفسية تحول النصر الأدبي إلى ترجمة ذاتية أعيد بناؤها⁽¹²⁾ ثم إن هذا النمط من الدراسة لم يزد أن يجعل التوهم أساسا تتبع منه الفنون والآداب المختلفة⁽¹³⁾ ولا يتجاوز الجوانب الأخرى التي لا تخضع للعوامل النفسية من معان وألفاظ وتعبير وأخيلة وصور⁽¹⁴⁾ على أن تاريخ هذا الأدب قد استقل يرسم ذلك الخط البياني الذي يوضح سير الأدب في العصور ويبين مدى تطوره، وأسباب هذا التطور، ويحدث عن رواده وآثارهم في معاصريهم ومدى تأثيرهم بمن سبقهم أو عاصرهم وبالحياة والبيئة التي أحاطت بهم⁽¹⁵⁾ ويؤسس أصحاب المنهج التاريخي نقدهم على دراسة العصر والبيئة على اعتبار أن الأديب هو ابن عصره وبيئته، وعيب هذا المنهج أنه يجعل من الشعراء والأدباء كلهم صوراً متماثلة⁽¹⁶⁾ ويكاد يهمل الأثر الفني والذي يملك قدرة كبيرة على التجسد في النفس، والتجلي في الضمير والاستحضار بصبوة الروح أمام النواظر، بصرف النظر عن قوانين البلاغة والبيان⁽¹⁷⁾.

غير أن المنهج الفني الجمالي يعنى أكثر ما يعنى بتقويم النص من الناحية الفنية ومدى اكتمالها وجمالها بعيدا عن الأحوال النفسية، وبعيدا عن المؤثرات البيئية وظروف العصر.

وضمن هذا المسار بات الكشف الجديد للأسنيات مدخلا لا بد منه في الدراسات الأدبية التي لا تتردد في أن تتخذ من التحليل الأسنى للكلام أو الخطاب اللغوي نقطة انطلاق لرصد الدلالات الجزئية والمعنى الكلي⁽¹⁸⁾.

وذلك لا يجب أن يعنى هجران النقد الأدبي لميادته وتخليه عن طبيعته⁽¹⁹⁾ فطم الأسنيات يعالج النصوص بوصفها وقائع لغوية وليس بوصفها تسلسلا للأفكار التي تفيد معنى أو معاني يرمي إليها الكاتب، ويريد أن تولد أثرا ما في المتلقي.

بينما تبحث الأسلوبية تغيرات الكلام بين نص وآخر بغية الإحاطة بالعوامل الفردية والإبداعية التي تفضي إلى اختلاف مستويات التعبير تبعا لاختلاف مستويات الكتاب وتباين ثقافتهم ومواهبهم ومهاراتهم كما أنها تحاول عقد أواصر بين الوقائع اللغوية وهذه الجمالية الخاصة أو تلك ومن ثم تقرب من جوهر الألب أكثر من الاتجاه التاريخي⁽²⁰⁾.

إن هذه المناهج على اختلافها جذيرة بالتقدير حين لا يعدم الدارس النظر إلى غيرها من المناهج⁽²¹⁾ فعملية الإبداع تحتم على الألب أن يشعر أن لألب قطره داخل نطاق الألب القومي كيانا معاصرا وإتبا مجتمعة تكون فيما بينها كيانا معاصرا أيضا، وينجم عن هذا لقاء بين اللازمي والزمني معا فالماضي يصبح حاضرا ومعاصرا والمعاصر يصبح إتباعيا ويتبادل الاثنان التأثير والتأثر⁽²²⁾.

وأغلب الدراسات التي توجهت إلى الألب القديم في هذه المرحلة تعتبر شعر المطلقات قمم الشعر وعيونه، وقد قسم الشعراء الجاهليون حسب شخصياتهم إلى شعراء فرسان وشعراء أمراء، وشعراء صعاليك كما في كتاب جرجي زيدان⁽²³⁾.

والنظر إلى الشعر الجاهلي من الزاوية التي ينظر منها الغربيون إلى آدابهم من الإجحاف بما كان لأن الشعر الجاهلي يتفرد في خصائصه وأوائه تفردا يكاد يكون تاما ويعبر عن عبقرية هذا الإنسان البدوي ربيب الصحراء (24) الذي يستمد مثله وأخيلته من الصحراء التي تحيط به، والتي تكاد تجعل من الشعر مذهباً بدوياً عاماً فغدا خيال الشاعر الجاهلي لهذه الأسباب قريبا من الأرض (25) فلم ينمو لأن قوام الخيال تعدد المشاهد والمؤثرات وضعف لذلك عنده العقل الباطن فقصر عن التحليق إلى حيث يرتاد الشاعر الإغريقي الذي كان يعيد تصوير صراعه مع الطبيعة الكامنة بالحكي والحركات والرقص فنشأ لذلك الرقص الإيقاعي.

ومن ثم ظهرت بذرة الألب المسرحي (26) بخلاف الشاعر الجاهلي الذي عاش في بيئة ذات حل وترحال بيئية لا تعرف تعدد المشاهد وليس فيها مخاوف ولا رهبات .. يصف الأشياء كما هي ووصف الشيء كما هو وكما شوهد مذهب من مذاهب العرب قال الأمدى: إنهم يصفون الشيء كما هو وكما شوهد من غير إغراب ولا إبداع (27).

على أن هذا المذهب البدوي لم ينته بانتهاء الفترة الجاهلية بل استمر حتى بعد مجيء الإسلام يهيمن على التعبير الألبى، خاصة في الإمامة وما جاورها نحو من قرن (28).

ففي عالم الصحراء يكتشف المرء أقوى الأسباب التي أتت إلى وجود القصيدة وخلقتها وشكلها الذي برزت فيه، فعوثة الصحراء وخشونة العيش، وحرية الفكر وطبيعة الجوّ وسذاجة البدو كل أولئك طبع الشعر الجاهلي بطابع خاص ومازه بسمة ظاهرة (29).

ولقد ظل الشعر عند العرب على مرّ العصور ضرباً من التقليد الفني لا غنى للاحق عنه ويكفي إن تجد للقصيدة الجاهلية استمراراً في القصيدة الإسلامية .. التي كان ينبغي أن يظهر فيها التغيير ووجدنا استمرار الشعر

الجاهلي والأموي معا في الشعر العباسي⁽³⁰⁾ مما يعني أن وظيفة الشاعر التي اختطها شعراء الجاهلية لم تتبدل .. في المجتمع العباسي تبديلا كليا. بل إن حياة المجتمع العباسي لم تدع الشاعر أن يعيد النظر في وظيفته⁽³¹⁾.

وإن المنتبع للمناهج التي تعتمد الرؤية الحدائثية المعاصرة يلاحظ أن تاريخ الألب لم يعد يظفر باهتمام كبير رغم محاولة بعض الدارسين تلاقي الانقطاع الذي حصل في التاريخ ومراهناتهم على إعادة بناء أو ردم هذا الفراغ بما يلائم الحاضر⁽³²⁾ كما يلاحظ أن عصرا جديدا في الدراسة الأنبية قد بدأ .. هو النص الذي يظهر تحت أسماء كثيرة منها: نظرية النص؛ والنص المفتوح، والنص الشعري والنص النثري وبنية الخطاب وتحليل الخطاب⁽³³⁾ وحرمة الإبداع وبنية النص الروائي وما إلى ذلك⁽³⁴⁾.

والحق أن الخطاب الأبي بأنماطه المختلفة قد أوغل في تجاوزات تكاد تقطع الصلة بينه وبين معظم المناهج القديمة من كلاسيكية ورومانسية، وواقعية ولم يعد يمارس محاكاة الواقع فنيا أو غير فني وإنما أصبح يسعى إلى إنتاج واقع جديد واقع لم يعد منغلقا على مبدعه يستحلب أعماقه ليجسدها في تهويمات حلمية أو مرضية⁽³⁵⁾ على أنه ينبغي القول: أن نص الحدائثية رغم تقدمه ورغم ما حققه من إقبال إلا أنه لم يعد صالحا للتعامل مع مجموع المناهج التقليدية فهو يحتاج إلى أدوات طارئة لها قدرة على الكشف المزدوج الذي يجمع بين السطح والعمق أما الممارسات الشارحة المفسرة فإن النص يتأبى عليها .. ثم إنها أدت دورها في مرحلة سابقة⁽³⁶⁾.

إن استخدام المناهج الغربية الحديثة ينبغي ألا يكون على حساب تمثل النص وألا يكون هذا الاستخدام إلا إذا اقتضته المقايسة أو اقتضاه التناظر والتشابه والتقارب وإلا فنحن نؤرخ لثقافتنا المعاصرة ولأنفسنا من خلال نص قديم؟

يقول أحد المستشرقين وهو (ميرى ديث) يعلق على إحدى طبقات ألف ليلة وليلة: إن على الأديب الغربي وهو ينظر إلى أدب المشرق: أن يعيش بخياله في الصحراء، وفي الذهن العربي وقليل أولئك الذين يفتنون ذلك قليل من يستطيع إن ينزع نفسه من الغرب ويعيش التجربة⁽³⁷⁾.

ولقد مهدت مدرسة الرواية - التي اضطلع الشعراء فيها بدور في نظم الشعر وصياغته والتمرس على أساليبه⁽³⁸⁾ - للتحويل من النقد الانطباعي إلى النقد المنهجي، ومهدت لظهور البلاغي الخبير بأسرار اللغة، في أواخر القرن الثاني الهجري⁽³⁹⁾ وهو أمر اقتضى من أوائل النقاد النزوع إلى التجديد، وإقامة القواعد العامة .. فلم ينظروا إلى الشعر كعمل فردي بل سعوا إلى تقديره كقيمة أخلاقية متصلة بذات جماعية مما أدى إلى وجود شكل شعري سابق للقصيدة يتمثل في ذلك العام الجوهري الذي لا يمنحه الشاعر سوى خاص عرضي أو قل لا يمنحه سوى مسحة تزيينية ليس إلا⁽⁴⁰⁾.

وقد غذا الشعر مع هؤلاء الشعراء إزاء هذا الشكل السابق لقصائدهم كالخطابات .. التي تستعير ألوات بعضها البعض. وتعيد تأويلها لتتمكن من توظيفها في سياقها الخاص .. بل أنها تتناص بنويها وأسلوبيا وسرديا⁽⁴¹⁾ ولذلك ليس لأحد أن يفرض على النص الأدبي قراءة واحدة زاعما أنها جمعت كل ما في النص، وكل ما يمكن أن يقال فيه .. فهذا الاتجاه من النقد لا يعني سوى شيء واحد وهو "موت النص" مع أن الواقع يظهر دوما أن الدراسات هي التي تموت وتبقى النصوص حية، وإن نصوص أدبنا القديم لا تزال رغم غير الأيام تفيض حيوية وإن أكثر الدراسات التي تناولتها ظلت أصداء خافتة⁽⁴²⁾.

لقد تعددت القراءات بتعدد المناهج والروى التي تتناول النص قديما أو حديثا .. وقد شهد النص الأدبي مرحلة هامة من التجريب النقدي بكل ما تعنيه كلمة التجريب من الانبهار والتشتت والانتقاء وعدم الوضوح واللهفة في اللحاق بالحدثاء مع القصور في تمثيل المناهج والقفز بين الاتجاهات النقدية⁽⁴³⁾.

فتنوعت القراءات وتعددت مشاربها ولعل أهم أنواع القراءات التي جربت

على النص الأبي القراءات التالية:

- القراءة الاستنساخية.

وهي قراءة تحرص على أن يكون التلقي على قدر كبير من الأمانة

وتكتفي هذه القراءة بالوقوف على حدود التلقي المباشر والخضوع للنص.

وهذه القراءة قد لا تخلو من التأويل إلا أنه تأويل خال من الوعي⁽⁴⁴⁾.

- القراءة الاستنطاقية.

وهي قراءة تسهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها الخطاب

ويتطلب هذا النوع من القراءة شحذ لإرادة القارئ ولقدرته على البناء⁽⁴⁵⁾.

والوقوف عند حدود التلقي المباشر ومشاركة القارئ في إعادة تشكيل العمل

الفني وهي مشاركة تقتضيها جماليات الفن ذاته.

ولذلك فإن الكاتب الواعي المدرك لسيكولوجية القراء يحاول أن يصل إلى

أن يتعرف الجمهور على نفسه فيما يكتبه حتى يصل إلى التأثير والإثارة

المطلوبة⁽⁴⁶⁾.

- القراءة التأويلية.

وهي قراءة تتحرف بمضمون النص فتستحيل رموزه ومعانيه بفعل

التوجيه والإسقاطات الفكرية والثقافية وهنا يجد الناقد نفسه يؤرخ نفسه وعصره

وبينته رغم أنها ليست من حقيقته.

وقد نشأ التأويل مع الفرق الإسلامية وهو يختلف عن التفسير لأن

التفسير يتصل بالظاهر والتأويل يتصل بالباطن.

وقد تمحورت المعارك اللغوية والفقهية والنقدية والفلسفية حول النص

باعتباره الملهم الأول لقبول فكرة أو محضها .. فالنص دائما أداة جذب ومقياسا

للحكم وأداة للتثبيت وأداة للاتلاق⁽⁴⁷⁾.

على أن اهتمام الدراسات بالنص الديني وتناول مسألة اللفظ والمعنى على أساس هل القرآن معجز بلفظه أو بمعناه أدى إلى انتقال هذه المسألة الفنية إلى الشعر.

- القراءة الشعرية.

ومن بين هذه القراءات ما أسماه تودروف القراءة الشعرية .. وهي قراءة تقود إلى نتائج تتواءم مع الافتراضات الأولى التي يضعها القارئ كما أنها تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص ضمن إطار هذه القراءة .. والنظريات القرآنية لا تعدو أن تكون إشارات توجيهية للمتعامل مع النص .. ولا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص، وستظل القراءة تجربة شخصية كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص وسيظل النص يقبل بتفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءاته(48).

- (1) حبيب يوسف مغنية الأدب العربي .. دراسة وصفية، دار الهلال، ط: 1995، ص: 5.
- (2) جبار المطلبي: مواقف في الأدب والنقد، وزارة الثقافة العراقية، 1980، ص: 25.
- (3) محمد طول: في النقد الأدبي الجزائري القديم، دار الغرب، 2004، ص: 33.
- (4) محمد طول، المرجع نفسه.
- (5) عبد الجبار داوود البصري: ساعات بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة العراقية، 1978.
- (6) عبد المجيد جحفة: مدخل إلى علم الدلالة الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1999، ص: 41.
- (7) عبد الجبار داوود البصري، المرجع السابق، ص: 5.
- (8) عروه عمر: حياة العرب الأدبية (الشعر الجاهلي)، دار مدني، 2004، ص: 7.
- (9) محمد طول، المرجع نفسه: ص: 34.
- (10) المرجع نفسه
- (11) محمد طاهر درويش، المرجع السابق، ص: 15.
- (12) عبد العزيز شرف: الأسس الفنية للإبداع الأدبي، دار الجيل، 1992، ص: 234.
- (13) عبد العزيز شرف، المرجع نفسه.
- (14) محمد طاهر درويش، المرجع نفسه، ص: 15.
- (15) المرجع نفسه، ص: 15.
- (16) المرجع نفسه، ص: 28.

- (17) محيي الدين صبحي: نظرية النقد العربي وتطوره إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، تونس، 1998، ص: 59.
- (18) علي نجيب إبراهيم: جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم، ط1، دمشق، سنة 2002، ص: 16.
- (19) علي نجيب إبراهيم، المرجع نفسه، ص: 17.
- (20) المرجع نفسه.
- (21) محمد طاهر درويش، المرجع السابق، ص: 28.
- (22) عبد الجبار البصري: المرجع السابق، ص: 8.
- (23) جرجي زيدان: تاريخ آداب العربية، مونم للنشر، ص: 121.
- (24) جبار المطلبي: المرجع السابق، ص: 29.
- (25) المرجع السابق، ص: 30.
- (26) المرجع السابق، ص: 28.
- (27) الأمدي: الموازنة بين ابن تمام والبحثري، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، مصر 1961، ج1 ص: 415.
- (28) ابن خلكان: وفيات الأعيان، القاهرة 1948، ج3 ص: 188.
- (29) أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب .. ج1، دار المعرفة، بيروت 2000، ص: 27.
- (30) محمد حسين الأعرجي: الصراع الأدبي بين القديم والجديد، بغداد 1998، ص: 24.
- (31) المرجع نفسه.
- (32) عبد الهادي عبد الرحمن سلطة النص .. قراءات في توظيف النص الديني، سينا للنشر لندن، ط2، سنة 1998، ص: 14.
- (33) كريب رمضان، بذور الاتجاه الجمالي، دار الغرب، سنة 2004، (المقدمة).
- (34) المرجع نفسه.

- (35) محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النّص: الهيئة المصرية العامة 1997، ص: 11.
- (36) المرجع نفسه.
- (37) عبد الجبار المطلبي، المرجع نفسه، ص: 32 (هامش).
- (38) عروة عمر، حياة العرب الأدبية (الشعر الجاهلي)، دار مدني، الجزائر، سنة 2004، ص: 83.
- (39) جويت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي .. دار الآداب، بيروت 1984، ص: 32.
- (40) المرجع نفسه، ص: 33.
- (41) نصر حامد أبو زيد: الخطاب والتأويل المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2000 ص: 6.
- (42) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد عالم المعرفة، الكويت 1996، ص: 31.
- (43) المرجع نفسه.
- (44) اعتدال عثمان: إضاءة النص الأدبي، دار الثقافة 1988 ص: 108.
- (45) المرجع نفسه، ص: 108.
- (46) عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص: 235.
- (47) عبد الهادي عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص: 86.
- (48) عبد العزيز السبيل، ثنائية النص .. عالم الفكر، المجلد السابع والعشرون، العدد الأول، 1998 ص: 640.