معـــــارف

العدد الثالثة

أكتوبر 2007

الإيـــــــــداع القانوني: 4926 - 2007

ISSN.1112- 7007

معارف

مجلة ثقافية علمية فكرية محكمة

يصدرها المركز الجامعي بالبويرة

– الجزائر –

العدد الثالث - أكتوبر 2007

عدد خاص بالملتقى الدولي الأول

النص والمنهج

"القسم الأول"

البويرة أيام 28، 29، 30 أفريل 2007

الإدارة والتحرير

المركز الجامعي بالبويرة – الجزائر –

هاتف: 38 49 93 026

فاكس: 24 09 93 026

E-mail: info@cub-dz.com

www.cub-dz.com

كلمة الأستاذ الدكتور أحمد حيدوش

مدير المركز الجامعي بالبويرة في افتتاح أشغال الملتقى

بسم الله الرحمن الرحيم

- السيد معالي وزير التعليم العالي والبحث العلمي
- السادة ممثلو السلطات والمؤسسات الولائية
- السيدات والسادة الأساتذة الضيوف من الجامعات العربية والوطنية
- أساتذة المركز الأجلاء
- طلبتنا الأعزاء
- أيها الجمع الكريم

اسمحوا لي في البداية، أن أرحب بكم أطيب ترحيب، وأن أتمنى لضيوفنا إقامة طيبة مريحة في ربوع هذه المدينة المضيافة السخية سخاء سهولها الغناء والشامخة شموخ جبالها الشاهقة وبعد:

في البدء كانت كلمة "إقرأ" تلك بداية بزوغ شمس حضارتنا، ولا شك أن ثقافتنا الوطنية تستمد جذورها من قيم تراثنا الحضاري ومن ثم فإن التساؤل عن مصدر الأزمة الراهنة للثقافة الوطنية يشد الخيط، حتما، إلى جذور الأزمة في التاريخ ونصوص التراث. ودون الدخول في متاهات وإشكاليات التعريفات والتحديدات، فإن المقصود بالنص التراثي، الذي هو محور هذا الملتقى، ذلك النص الذي ولد من رحم هذه الحضارة في أوج ازدهارها وفي أتم انحدارها، والذي لاشك في أنه استوعب تحولاتها وأزماتها ومارس

سلطته عبر التاريخ من الناحية الدينية والسياسية والتاريخية والأسطورية والأدبية وسوى ذلك.

إن الصراع على السلطة بين العلويين والأمويين، على سبيل المثال، أنتج مجموعة من النصوص مارست سلطتها عبر التاريخ، وكان من نتائج ذلك: "تحويل الوعي بالصراع من مجال الصراع الاجتماعي السياسي إلى مجال الصراع حول إدراك معنى النصوص الدينية وحول تأويلها".

ولعل تلك اللحظة التاريخية كانت إعلانا عن ميلاد النص المفتوح القابل لتعدد القراءات والتأويلات في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية.

يرى الجابري في كتابه التراث والحداثة، أن حضور التراث كمفهوم هُضوي، في الساحة الإيديولوجية العربية المعاصرة، يحكمه التناقض بين مكوناته الذاتوية ومكوناته الموضوعية داخل الوعي العربي الراهن، وهذا يعني أن تراث غير معاصر لنفسه، غير معاصر لأهله، ومن ثم وجب علينا البحث في النصوص التراثية عن عناصر التناقض وعناصر التناغم والانسجام، وتلك مهمة شاقة عسيرة تضعنا وجها لوجه أمام مشكلة المنهج في دراسة هذا التراث.

يعلمنا النص التراثي، بالتأكيد، كيف تحولت مختلف "السلطات" إلى "نصوص"، وكيف سعى الكل إلى امتلاك حقيقة النص عن طريق تأويله، أي إنتاج نص على نص مرجعي لأهداف إيديولوجية وينطبق هذا على النصوص التراثية، وظل هذا الاحتكار قائما ومستمرا إلى اليوم، وهذا يتطلب منا الإجابة على هذا السؤال.

هل تجاوزنا اليوم إطار التأويل التراثي للنصوص، إلى تأسيس رؤية تأويلية مستمدة من روح العصر تؤسس لمنهج يكون الإنسان في واقعنا اليوم محوره الأساس؟ وكيف يمكن أن نحول النص التراثي إلى مرجعية لإنتاج المعرفة العلمية اليوم في ظل اقتصاد المعرفة؟

فمما لاشك فيه أن أبرز ما يميز الثقافة العربية منذ عصر التدوين إلى اليوم[1]، هو أن "الحركة" داخلها لا تنجم في إنتاج الجديد، بل في إعادة إنتاج القديم، وقد تطورت عملية الإنتاج هذه منذ القرن السابع الهجري إلى تكلس وتقوقع واجترار فساد فيها ما يمكن التعبير عنه بـــ:

"الفهم التراثي للتراث"، وهو الفهم الذي مازال سائدا إلى اليوم.

وإذا كان مفهوم التراث كما يتجلى في الخطاب العربي منذ عصر النهضة يعني الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية من عقيدة، وشريعة، وآداب، وفنون، وكلام، وفلسفة، ونصوص....

أي أنه مجموعة عقائد ومعارف وتشريعات ورؤى في لغة حمالة أوجه، فإن السؤال الذي ينبغي الإجابة عليه كذلك اليوم هو كيف تم التعايش بين النصوص التراثية بأنساقها المختلفة؟ إذ أنه مما لاشك فيه أن هذه النصوص هي التي شكلت شخصيتنا ومن ثم هويتنا التي ينبغي أن نبحث في مكوناتها من خلال ما مارسه النص التراثي من سلطة عليها، دون أن ننسى أن التراث من إنتاج مرحلة زمنية كانت في الماضي وتفصلها عن الحاضر مسافة زمنية. من هنا فإن فهم النص التراثي ينبغي أن يكون انطلاقا من القوانين الجديدة التي

---

[1] يرى ذلك كثير من المفكرين العرب المحدثين ومنهم محمد عابد الجابري في: التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية ص 15.

لا تغفل قوانين التراث وذلك يتطلب منا البحث عن رؤية ومنهج بعيدا عن إسقاطات المفاهيم الحداثية الغربية بحيث نتجاوز الفهم التراثي للنص إلى فهم حداثي وفقا لرؤية عصرية ترتقي بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى روح العصر فصد مواكبة التطور والتقدم الحاصلين على المستوى العالمي لأن حاجتنا إلى التراث تمليها الحاجة إلى تحديث كيفية تعاملنا معه خدمة له من جهة، وخدمة للحداثة العربية وتأصيلا لها من جهة ثانية.[1]

إن إنجاز مشروع منهج يوصلنا إلى قراءة معاصرة للنصوص التراثية بكل أنماطها، يتطلب منا تطوير رؤيتنا اتجاه الإنسان والكون والانسجام مع تطوير أساليب المعرفة وأدوات البحث وآلياته خاصة في مجال العلوم الإنسانية ولعلنا لا نبالغ إن قلنا: إن كل قراءة معاصرة للنص يجب أن تسترشد بالأصول التراثية، حتى نصل إلى الهدف الأسمى وهو كيف نقرأ مجتمعنا اليوم بوصفه حمال ذاكرة جمعية؟، وبوصفه نصا مفتوحا على نصوص سابقة قابلة لتعدد القراءات والتأويلات في ضوء معطيات العصر لأن حديث الإنسان أوسع من هذا الكون، والعبقري من وعى أهل زمانه كما يقول التوحيدي.

وفقكم الله إلى ما فيه خير أمتنا وسدد خطاكم والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

---

[1] تصدى لهذه الأطروحات الجابري كتاباته منذ السبعينات، ينظر المدخل العام لكتابه نحن والتراث 1980.

النص الشعري القديم في ضوء نظرية اللفظ والمعنى

– دراسة في مفهوم النقد العربي القديم للشعر –

د.عبدلي محمد السعيد

جامعة سعد دحلب البليدة – الجزائر –

كل قراءة لنص أدبي تواجهها إشكالية تتمثل في تصوّر وإدراك حدود العلاقة بين العالم المتخيل الذي يقدمه النص الأدبي، والعالم الخارجي الملموس، أو ما يسمى بالواقع وتزداد الإشكالية حدة حتى تصل مع بعض الأعمال إلى حد توهم بعض القراء بوجود تطابق بين العالمين.

فهل يعود جوهر الإشكالية إلى الكاتب نفسه الذي لم يع الحدود بين الفن والواقع، فراح يجعل من الفن وسيلة لتسجيل الواقع، فقدّم "تقريرا" ولم يقدم فناً؟ أم أن الإشكالية تعود إلى القارئ (الناقد) الذي لم يحترم أو لم يدرك خصوصية النص الأدبي؛ فتعامل معه على أساس أنه انعكاس للواقع وتسجيل لتفاصيله؟

إننا سنبحث في هذه الدراسة الإشكالية في شقها الثاني المتمثل في التعامل مع النص الأدبي باعتباره انعكاسا للواقع الخارجي.

اختلفت نظرة الناس إلى الأدب باختلاف الفئات الاجتماعية التي يتوزعون عليها، واختلفت هذه النظرة أيضا باختلاف العصور بينما الأدب يبقى أدبا ينبض بالحياة ويتفجر بالعطاء.

فالناس يشعرون بوجود اختلاف بين الكلام اليومي العادي الذي تفرزه حياتهم اليومية، وبين الكلام الفني الجميل الذي يختص بإنشائه أفراد قليلون في المجتمع، ويدركون كذلك أن هذين النوعين من الكلام يحملان نقاط التقاء ونقاط اختلاف ولكن المتلقي يجد نفسه في حرج وحيرة وتردد إذا هام بتحديد هذه النقاط أو تلك.

فإذا كان الكلام العادي اليومي هو انعكاس لانشغالات الناس بشؤون حياتهم الخاصة في علاقاتهم بالواقع الخارجي الذي يحيون في وسطه، فإن الكلام الأدبي يحمل هذا الانعكاس الذي يعبر عنه الكلام العادي اليومي وقد تشكل في عالم جديد حيّ ومتحرك عالم اختزل وأضاف، وأعاد التشكيل لعناصر الواقع الخارجي ضمن علاقتها بالإنسان.

ومن هنا اختلف موقف المتلقين من الأدب، وتباينت أراؤهم حول الصورة التي يريدون أن يروه عليها حسب تصورهم لطبيعة العلاقة بين الأدب والواقع وسيكون النقد العربي القديم هو مجال بحثنا لمفهوم هذه العلاقة عند النقاد القدماء.

تمحور المفهوم القديم للأدب حول محاولة ربط الشعر بالواقع ربطا آليا بحيث يكون هذا الشعر انعكاسا صادقا للحياة كما

استقرت مفاهيمها في العرف الاجتماعي وعاداته وتقاليده؛ وبتعبير آخر، في ثقافة المجتمع عموما فالشعر الجيد هو ما عبّر تعبيراً جيداً صادقاً على ما استقر في وعي الناس (ولا وعيهم) من عناصر هذه الثقافة.

ولما كان الشعر أحد العناصر الهامة التي تتشكل منها هذه الثقافة، فقد أصبحت القصيدة القديمة في شكلها ومضمونها النموذج والمثال الجاهز الذي يجب على الشعراء التقيد به والنسج على منواله فمتى التزم الشاعر بهذا رفعت منزلته، وأصبح يؤدي في قومه مهام أعدّ العرفُ الاجتماعي موضوعاتها، ورسم أنماط التعبير عنهاففي هذا السياق يحدثنا أبو عمرو بن العلاء عن منزلة الشاعر ومهامه في قبيلته، فيقول: "كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب، بفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم، ويفخم شأنهم، ويهوّل على عدوهم ومن غزاهم، ويُهيب من فرسانهم، ويخوّف من كثرة عددهم."[1] من هذا نرى أن مفهوم الشعر يجمع إليه عدّة مفاهيم: فالشعر هو الخطبة، وهو التاريخ، وهو الفروسية وهذا الموقف النفعي والاجتماعي من الشعر عند العرب قديما يؤكده ابن قتيبة بقوله: إن "من لم يقم عندهم على شرفه وما يدعيه لسلفه من المناقب الكريمة والفعال الحميدة ببيت منه، شذت مساعيه وإن كانت مشهورة، ودرست على مرور الأيام وإن كانت جساما ومن قيدها بقوافي الشعر وأوثقها بأوزانه،

وأشهرها بالبيت النادر، والمثل السائر، والمعنى اللطيف؛ أخلدها على الدهر، وأخلصها من الجحد، ورفع عنها كيد العدوّ، وغض عين الحسود."[2] إن الشعر بهذا المنظور وسيلة يخدم بها الشاعر أغراض المجموعة القومية التي ينتمي إليها، فيكون في هذه الحالة قد وضع بضاعته تحت أمر المجموعة: منها تأتيه الإشارة والطلب، وإليها يقدم خلاصة صناعته، فتقبلها منه وتستحسنها إن حققت مطلبها، أو ترفضها إن جاءت على غير ما طلبت وتوقعت.

وحتى تكون الاستجابة لدى الشاعر ممكنة يسيرة، والقبول مستحسنا جميلا، راحوا يحددون للشاعر وسائل صناعته: المعاني والألفاظ.

كاد الإجماع أن يقع في النقد القديم حول كون "المعاني مطروحة في الطريق" وأنها "كلها معرضة للشاعر" فما عليه إذن ـــ والأمر على ذلك ـــ إلا أن يأخذ منها ما يريديقول الجاحظ: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير."[3]

يرى الجاحظ إذن أن مهمة الشاعر تكمن في اختيار اللفظ المناسب "للمعاني المطروحة في الطريق" شأنه في ذلك كشأن من يقصد نبع الماء فيملأ إناءه؛ فهو لم يوجد الماء، وإنما أوجد الإناء،

فتحمّل مسؤولية شكل الإناء وطبيعته، ومسؤولية طعم الماء ونقاوته وكذا مسؤولية الشاعر تتوقف عند انتقاء الألفاظ المناسبة للمعاني الجاهزة التي يختارها من جملة المعاني المطروحة في الطريق، والتي يعرفها الخاص والعام فإذا كان الشعر رديئا فهذا يعني أن الشاعر أساء اختيار الألفاظ الجاهزة وكذا المعاني الجاهزة فالرداءة والجودة الشعرية أمران متوقفان على عملية الاختيار مما هو موجود في الواقع.

ولما كانت المعاني شاملة لكل معاني الحياة، جاء التفكير في تخصيص كل صنف من أصناف المعاني بألفاظ خاصة بها، تسهيلا لمهمة الشاعر من جهة، ولمهمة المتلقي من جهة ثانية فخرج اجتهادهم في هذا المجال بآراء لو أمكنهم إلزام الشعراء بها لمات الشعر وانقرض يقول الجاحظ: "لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل ضرب من المعاني نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل، والإفصاح في موضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية، والاسترسال في موضع الاسترسال."[4] وهكذا حسب هذا الرأي، يصبح المجاز اللغوي ممنوعاً، ويصبح الشعر بالتالي في طريقه ليكون علماً يتساوى فيه اللفظ بمعناه، فلا يزيد أحدهما عن الآخر ولا ينقص.

إن الجاحظ لا ينفرد بهذه النظرة إلى الإبداع الشعري التي تفصل بين المعاني والألفاظ من جهة، وتجعل لكل صنف من المعاني

صنفا من الألفاظ من جهة ثانية، فهذا ابن رشيق أيضا يقول: "وللشعر ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها."[5] وهذا في رأينا خنق لأنفاس الشاعر، وحد لقدرته الإبداعية، واختزال لطاقة الشعر على تفجير المعاني وتوليد بعضها من بعض ويرى عصام قصبجي في كلام ابن رشيق هذا قيداً آخر ينضاف إلى القيود الكثيرة التي ما فتئت توضع في طريق الشعر قائلا: "واضح أن هذا قيد آخر يحدّ من حرية الشاعر في اختيار اللفظ، كما حدّ من حريته في اختيار المعنى، وكيف يتاح له سبيل الخيال وشعره مكبل بقيود اللفظ والمعنى، والعرف والحس، والوضوح والقرب والمطابقة."[6] وهذه القيود الكثيرة التي يذكرها عصام قصبجي قد تم جمعها في ما يعرف في النقد القديم "بعمود الشعر." وهي النظرية النقدية الصارمة التي جمعت خلاصة الآراء النقدية الداعية إلى وجوب مطابقة الشعر المحدث للنموذج الشعري القديم.

ومن النقاد الذين ذهبوا مذهب الجاحظ كذلك نجد "قدامة بن جعفر" الذي لا يرى فضل الشاعر في ابتكار المعاني، فهي معرضة له وإنما يكمن فضله في إتقان صناعته، والتي لا تكون إلا بحسن اختيار الألفاظ والتأليف بينهاوعمل الشاعر في الصناعة الشعرية كعمل النجار بالخشب، أو غيره من الصناع بمادة صناعتهم فالخشب الذي يقابل المعاني عند الشاعر — لم يخلقه النجار، فهو

مادة جاهزة يصنع بها ما أهلته قدرته على صناعته ففضله لـــذلك فيما صنع، وليس بما صنع به من مادة، يقول: "إن المعـــاني كلـــها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر، من غـــير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة مـــن أنه لا بد من شيء موضوع يقبل تأثير الـــصورة منـــها، الخـــشب للنجارة، والفضة للصياغة وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والتراهة، والبـــذخ والقناعـــة والمـــدح والهجاء، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمـــة، أن يتـــوخى البلوغ من التجويد في ذلك من الغاية المطلوبة."[7]

وفي رأينا أن الأمر على عكس ما ذهب إليه "قدامـــة بـــن جعفر" تماما فالمادة في صناعة الشعر هي الألفاظ، فالألفاظ لما تكون منفردة منعزلة عن بعضها بعضا تكون معانيها في حالـــة ســـكون، واختزال إلى أدنى مستوى المعنى، وذلك هو معناها القاموسي وحين تدخل اللفظة في عملية تأليف بجوار بعضها تسري الحياة في معناها الساكن، وتدب فيها الحركة، وتنبعث منها الـــشرارة والحـــرارة، فيؤدي التأليف بين الألفاظ إلى توليد المعاني من الشعر الجيد توليداً لا ينتهي، فيصير بذلك نبعا لا يجف ماؤه ولا يغورلأن الـــشعر في هذا المفهوم لا يعود ينقل المعنى اليقيني الذي ينقله من الواقع، والذي لا يكون إلا واحدا فقط، وإنما يقدم معاني احتمالية لا تنتهي، لأن

الألفاظ تحولت بفضل التأليف الشعري إلى ألفاظ مجازية تولد المعاني ولا تتلقاها من الواقع، حسب ما يوضح أدونيس.[8]

ويبدو أن ما ذهب إليه الجاحظ من أن المعاني لا يبدعها الشاعر، وإنما يأخذها جاهزة من الواقع، أصبح أمراً قد اتخذ حكم القانون الذي يستسلم لقوته الجميع، وتتكاسل أمام بداهته الأذهان المتيقظة؛ ومما يرجح هذا الأمر كثرة العلماء النابهين الذين أخذوا برأي الجاحظ ذاك فزيادة إلى من سبق ذكرهم نجد "عبد العزيز الجرجاني" صاحب "الوساطة" يتأسف للشعراء المتأخرين، ويبكي حظهم التعيس لأنهم جاؤوا إلى الشعر بعد أن أخذ الشعراء الأوائل كل المعاني الشعرية الجيدة والحسنة، ولم يتركوا لمن جاء بعدهم إلا الهزيل من المعاني وسخيفها، والمستعصي والبعيد منها ولذا يطلب لهم الأعذار إذا أخذوا معاني أشعار المتقدمين وكرروها في أشعارهم، فيقول: "ومتى أنصفت، علمت أن أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة، وأبعد من المذمة، لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها وأتى على معظمها، وإنما يحصل على بقايا، إما أن تكون تركت رغبة عنها واستهانة بها، أو لبعد مطلبها، واعتياص مرامها، وتعذر الوصول إليها؛ ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا، ونظم بيتا يحسبه فرداً مخترعا، ثم تصفح عنه الدواوين، لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالاً يغض من حسنه ولهذا السبب

أحضر على نفسي، ولا أرى لغيري بتّ الحكم على شاعر بالسرقة..."[9] وهذا تأكيد على أنهم فهموا أن الشاعر لا يبدع ولا يخلق معانيه، ولا يولدها شعره نفسه، وإنما يأخذها من الواقع أو من "الطريق" وهي جاهزة حسب تعبير الجاحظ، والجاهز لا بد أن ينتهي يوما مهما بلغ حجمه من الضخامة، وهذا ما أقرّه الجرجاني؛ فما بقي عندئذ إلا أن يغلق باب الشعر، مادام قد أصبح تكرارا لا يقدم جديدا.

وممن ساروا في ركب الجاحظ من العلماء المتأخرين نجد العلامة ابن خلدون، فيرى أن الشاعر لا يصنع المعاني، فهي جاهزة موجودة في الواقع، وإنما هو مطالب بصنع التعابير اللازمة ليصب فيها ما يرغب من المعاني فشأن الألفاظ في المعاني كشأن الأواني بالماء تختلف والماء واحد، فيقول: "اعلم أن صناعة الكلام نظما ونثرا، إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها، وهي أصل... والذي في اللسان والنطق إنما هو الألفاظ، وأما المعاني فهي في الضمائر وأيضا فالمعاني موجودة عند كل واحد، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا تحتاج إلى تكلف صناعة في تأليفها، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلناه، وهو بمثابة القوالب للمعاني، فكما أن الأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف، والماء واحد في نفسه وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء باختلاف

جنسها لا باختلاف الماء، كـذلك جـودة اللغـة وبلاغتـها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه، باعتبار تطبيقه على المقاصد، والمعاني واحدة في نفسها."[10]

إن حديث ابن خلدون عن علاقة المعاني بالألفاظ في عملية التأليف الشعري هو حديث أقرب بكثير من ميدان الترجمة منه من ميدان التأليف الشعري إذ في الترجمة يكون النص المـراد ترجمتـه جاهزاً في لغته، وترجمته تتطلب من المترجم إتقان لغة النص واللغة التي يترجم إليها والنتيجة بطبيعة الحال تختلف من مترجم إلى آخـر باختلاف بعض العوامل أهمها إتقان اللغتين أما في عملية التـأليف الشعري، فلا المعاني تكون جاهزة، ولا التعبير اللغوي عنها يكـون جاهزا، فهما يولدان في آن واحد.

وظاهر أن اعتقاد مبدأ المعاني الجاهزة "المطروحة في الطريق" هو الذي يوجه هذه الآراء في تعاملها مع عملية الإبداع الـشعري، وهو مبدأ أدّى إلى قياس المعنى الشعري على صورته الموجـودة في واقع الحياةفنال الشعر الاستحسان والقبول إذا طابق محتواه مثيلـه المستقر في الأذهان والواقع، ورفض وهجن إذا خالفه وقيـل عـن الأول إنه شعر صادق، وعن الثاني إنه كاذب

وعلى رغم قوة سيطرة هذه الآراء على الحياة النقدية، إلا أن هذه الحياة لم تخل من استثناءات كانت تبشر بنظرية نقدية تقـوم على إدراك حقيقة العلاقة بين الفن والواقع فنجد بوادرها عند "عبد

القاهر الجرجاني" إذ يقول: "ومما إذا تفكر فيه العاقل أطال التعجب من أمر الناس، ومن شدّة غفلتهم، قول العلماء حيث ذكروا الأخذ والسرقة: "إن من أخذ معنى عاريا فكساه لفظا من عنده كان أحق به." ثم لا ترى أحدا من هؤلاء الذين لهجوا بجعل الفضيلة في اللفظ يفكر في ذلك فيقول: من أين يتصور أن يكون هاهنا معنى عار من لفظ يدل عليه ثم من أين يعقل أن يجيء الواحد منا لمعنى من المعاني بلفظ من عنده إن كان المراد باللفظ نطق باللسان ثم هب أنه يصح له أن يفعل ذلك، فمن أين يجب إذا وضع لفظا على معنى أن يصير أحق به من صاحبه الذي أخذه منه إن كان هو لا يصنع بالمعنى شيئاً، ولا يحدث فيه صفة، ولا يكسبه فضيلة وإذا كان كذلك فهل يكون لكلامهم هذا وجه سوى أن يكون اللفظ في قولهم: فكساه لفظا من عنده عبارة عن صورة يحدثها الشاعر أو غير الشاعر للمعنى.. إنهم لا يعنون بحسن العبارة مجرد اللفظ، ولكن صورة وصفة وخصوصية تحدث في المعنى، وشيئا طرق معرفته على الجملة العقل دون السمع."[11]

يؤكد عبد القاهر الجرجاني هنا على التحام اللفظ بالمعنى، ولا يمكن عزل أحدهما عن الآخر، كما يؤكد أن المعنى الذي يأخذه الشاعر من الواقع (ويخصص هنا ميدان الشعر) لا يبقيه على صورته الأولى، وإنما يصنع به معنى لم يكن من قبل وهذا في جملته إقرار بأن الشاعر يبدع بشعره معاني تختلف صورها على صورتها الأصلية.

والأمثلة النقدية التطبيقية التي سارت على مبدأ العزل بين اللفظ والمعنى، حسب ما مرّ بنا كثيرة في كتب التراث، فكانت سلامة معاني الشعر من حيث مطابقتها للواقع، وقربها وبعدها عنه، مع التوقف عند مقدرة الشاعر على التعبير عن هذه المعاني والإفصاح عنها أهم ما كان يقوم عليه النقد القديم وبناء على ذلك أنكر النقاد كثيرا من الشعر المحدث ونعني به الشعر الذي جاء زمنيا بعد الشعر الجاهلي، لما في هذا الشعر في نظرهم من إفساد للمعنى، ويمكن أن نصنف أسباب هذا الإفساد إلى ثلاثة أصناف: الخروج على الأخلاق التي تواضع عليها المجتمع، ومخالفة النموذج والمثال، والمبالغة والخروج على الحد المقبول وهذا تمثيل لذلك:

أ ــ النقد الأخلاقي:

1 ــ مما قبحه النقاد من شعر أبي نواس لأنه خرج فيه على الأخلاق الاجتماعية والآداب الشعرية ذكره في قصائد مدحية أسماء نساء عائلة الممدوح لأن المستقر في الأذهان والمتواضع عليه في المجتمع أن شرف الانتساب إنما هو إلى الرجال لا إلى النساءيقول أبو نواس مادحا محمدا الأمين:

أصبحت يا ابن زبيدة ابنة جعفر أملا لعقْدٍ حبالُه استحكام

وقال فيه أيضا:

وليس كجدته أم موســـــى إذا نسبت ولا كالخيزران

فاعتبر ابن الأثير أن التصريح باسم زبيـــدة أم الخليفـــة، أو باسم جدته "الخيزران" في مثل هذا الموضع قبيح ولغو من الحديث لا فائدة فيه فإن شرف الأنـــساب إنمـــا هـــو إلى الرجـــال لا إلى النساء."[12] واعتمد ابن الأثير لتقبيح هذا الشعر على ما يروى مـــن مخاطبة بعضهم لعمر بن الخطاب (رض) بـــ"ابن حنتمة"فيرى ذلك من احتقارهم للانتساب إلى النساء.

وشبيه بهذا ما عابه النابغة الذبياني على حسان بن ثابت في قوله:

ولدنا بني العنقاء وابني محرق فأكرم بنا خالاً وأكرم بنا ابنما.

إذ أخذ عليه أنه فخر بمن ولد و لم يفخر بمن ولده، فسار فيه على عكس ما تواضع عليه المجتمع.[13]

2ـــ ومن هذه الأمثلة النقدية التي تتخذ المعيار الأخلاقـــي أساسا في تقييم الشعر ما رواه المرزباني في الموشح من نقد عقيلـــة بنت عقيل بن أبي طالب لأشعار العذري، وكثيّر والأحوص، وكذا ما رواه عن سكينة بنت الحسين من نقدها لمجموعة مـــن الـــشعراء منهم الفرزدق وجرير وجميل وغيرهم.[14]

ب – مخالفة النموذج:

ويجيء هذا عند الشاعر لمّا يبني معنى شعريا أو صورة شعرية تخالف النموذج المتعارف عليه والمستقر في الأذهان، من ذلك ما عابه أبو هلال العسكري في قول أبي نواس يصف سواد الليل:

أبن لي كيف صرت إلى حريمي ونجم الليل مكتحل بقار.

والعيب في البيت حسب رأيه "أن يكون الاكتحال بالإثمد، ولا يكون بالقار."[15] أما الأثمد فهو "حجر يتخذ منه الكحل وقيل: هو نفسه الكحل ويقال للرجل يسهر ليله ساريا أو عاملا: فلان يجعل الليل إثمداً، أي يسهر، فجعل سواد الليل لعينيه كالإثمد."[17]

فكيف إذا صح عندهم أن يجعلوا الليل كحلا لعين الساهر، لا يرضي أبو هلال العسكري أن يجعل الشاعرُ القار كحلا لليل، وهو يسعى لإظهار صفاء خمرته التي مكنه من الاهتداء إلى مكان وجودها برغم اكتحال الليل بالقار، أي برغم شدة سواده.

لقد حرم مبدأ وجوب التصاق الشعر بأشياء الحياة الواقعية التصاقاً حقيقياً من إدراك أعماق الشعر وقوته الكبيرة على تفجير المعاني وتوليدها باستمرار.

ج ــ المبالغة والبعد عن الواقع:

إن الأشعار التي وجهت لها انتقادات بسبب مـــا سمـــوه مبالغة وغلواً أشعار كثيرة، يوجد منها في الشعر الجاهلي والـــشعر

الأموي والعباسي، وسنكتفي بتناول نموذج منـــها، مـــن الـــشعر العباسي، وهو قول أبي نواس في مدح محمد الأمين:

يا أمين الله عش أبـــــــداً دم على الأيام والزمن.

استوقف هذا البيت النقاد وأسقطوه؛ منهم "قدامة بن جعفر"وهو من النقاد القلائل الذين ناصروا مبدأ المبالغة والغلو في الشعرولكنه هنا يرفض كل الوجوه التي يمكن إخراج هذا البيت على أساسها مخرج القبول والصحة، إذ يقول: "وَليس يخلو هذا الشاعر من أن يكون تفاءل لهذا الممدوح بقوله "عش أبداً " أمراً ودعاء، وكلا الأمرين مما لا يجوز ومستقبح"، لأنه "ليس في طباع الإنسان أن يعيش أبداً " كما أنه ليس في قول أبي نواس موضع تحسن فيه مخارج الغلو التي هي على "يكاد"، "لأنه لا يحسن على مذهب الدعاء أن يقال: أمين يكاد أن يعيش أبدا."[18]

ونرى أن هذا الشعر لا يحتاج إلى استحضار الحجج والمبررات ليقبل ويبرأ من التشويه، فالخلود الذي أراده الشاعر لممدوحه هو الخلود المعنوي الذي يفوز به بعض الناس في مجتمعات وعصور مختلفة، بفضل أعمال متميزة يقومون بها، أو صفات مختصة ينفردون بهاومن هؤلاء الناس الشاعر أبو نواس وممدوحه محمد الأمين، الأول بفضل شعره والثاني بفضل سلطته ومدائح أبي نواس فيه.

وهكذا نرى أنه مهما بدا الفن بعيداً عن الواقع، فهو كالشجرة غذاؤها من الواقع، وظلالها تنتشر على هذا الواقع، وثمارها من أجل هذا الواقع، وما على "الواقع" إلا أن يرتفع عن نفسه فيتحمل مشاق التسلق لاقتطاف الثمار الناضجة أما إذا عجز عن ذلك فسيكتفي بالاستمتاع بالظلال، منتظرا سقوط الثمار على وجهه، ليحكم عندئذ بأنها ثمار فاسدة مشوِّهة للحقائق فهل الفساد في الثمار، أم هو أصلاً في رفض مغامرة قراءة الأشعار؟

الهوامش

1)الجاحظ/ البيان والتبيين.

2) ابن قتيبة/ عيون الأخبار.

3) الجاحظ/ الحيوان، ج3/ تحقيق عبد السلام هارون/ ط3، دار الكتاب العربي بيروت 1969ص131 ــ 132.

4) المصدر نفسه، ص39.

5)ابن رشيق/ العمدة/ج1/تحقيق محي الدين عبد الحميد /ط5/ القاهرة 1981، ص 128.

6)عصام قصبجي / نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم

7)قدامة ابن جعفر/ نقد الشعر / تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، (د.ت) ص65-66

8)أنظر: أدونيس/ الثابت والمتحول، ج2/ ط3، دار العودة بيروت 1982، ص119.

9)عبد العزيز الجرجاني/ الوساطة بين المتنبي وخصومة/ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت)، ص 214-215.

10)عبد الرحمن بن خلدون/ المقدمة/ الدار التونسية للنشر، 1984، ص748.

11)عبد القاهر الجرجاني/ دلائل الإعجاز/تحقيق محمد رشيد رضا وآخرون، دار المعرفة، بيروت1981، ص369، 371، 372.

12) ابن الأثير/ المثل السائر/ج3/ تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة/ط /مطبعة الرسالة، القاهرة، (د.ت)، ص180-181.

13)المرزباني /الموشح.

14) المرزباني/ الموشح.

15)أبو هلال العسكري/ الصناعتين/ تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت1986، ص222.

16)ابن منظور/ لسان العرب، مادة "قير"

17)المصدر نفسه، مادة "ثمد".

18)قدامة بن جعفر/ نقد الشعر/ ص201-202.

ماهية النص والتراث

خليدة بن عياد

المركز الجامعي بالبويرة الجزائر.

الأصالة والمعاصرة..... الماضي والحاضر..... العودة إلى الخلف أو التقدم إلى الأمام....

لماذا كل هذه المصطلحات والتقابلات؟

لماذا يكثر الحديث عن التراث وعن الفصل الجازم بينه وبين الحاضر الجديد؟

لماذا وجد العربي نفسه اليوم أمام مفترق طرق لا ينبغي أن يكون، أو ربما يجب الفصل فيه.. التراث والحداثة، وقبل أن نتحدث عن التراث نفصل أولا في قضية وجوده، إذ وجد من ينفي تماما التراث العربي والإسلامي لأنه مجرد بضاعة من الماضي ويجب أن تبقى في الماضي.

وفي هذه الحالة يقتصر وجودها في الدراسات الأكاديمية المختصة بشؤون الماضي لكن هذا لا يمكن أن يكون إلا في حالة واحدة وهي وجود قيود متينة في هذا الماضي تمنعنا من التقدم على الأمام، وقبول كل ما هو جديد أو حديث.

والحقيقة أن الأفكار والطروحات الموجودة في التاريخ العربي الإسلامي لا تحبذ هذا ولا تدعو إليه مطلقا بل تدعو إلى عكس ذلك تماما مع شيء من الاعتدال في الانبهار بكل ما هو جديد،

وليست أحاديث الرسول الكريم (ص)، والقرآن الكريم منطلق التراث الأدبي الصحيح إلا شاهده على ذلك.

ما هو التراث؟

أ- مصطلح التراث في التراث:

في القواميس العربية:

لسان العرب: لم نجد أثرا للفظ التراث فيه إلا ما ورد تحت في الإرث والميراث، فتقول أورثه الشيء أبوه، وهم ورثة فلان، وورثه توريثا أي أدخله في ماله على ورثته، وتوارثوا كابرا عن كابر، وفي الحديث: أنه أمراض، أم تورث، دور المهاجرين النساء، تخصيص النساء بتوريث الدور، قال ابن الأثير يشبه أن يكون على معنى القسمة بين الورثة وخصصهن بها لأنهن بالمدينة غرائب لا عشير لهن فاختار لهن المنازل تاج العروس ورث، ورثا، وراثة وإرثا، يقال: ورثت فلانا مالا، أرثه ورثا، إذا مات مورثك فصار ميراثه لك.

الوارث: صفة من صفات الله تعالى، هو الباقي الدائم بعد فناء الخلق وهو يرث الأرض ومن عليها وهو خير الوارثين، أي يبقى بعد فناء الكل، ويفنى من سواه، فيرجع ما كان ملك العباد إليه وحده لا شريك له وفي التنـــزيل: "يرثى ويرث من آل يعقوب"[1].

---

[1] سورة آل عمران آ 6.

و في الدعاء النبوي " اللهم أمتعني.....بسمعي وبصري واجعله" – وفي رواية أخرى بالتثنية- واجعلهما الوارث مني، وقيل بقاءهما وقوتهما عند الكبر وانحلال القوى النفسانية فيكون السمع والبصر وارثي سائر القوى[1].

في القرآن الكريم والتفاسير: ورد ذكر كلمة التراث مرة واحدة في القرآن الكريم في الآية "كلا بل لا تكرمون اليتيم ولاتحاضون على طعام المسكين وتأكلون التراث أكلا لما وتحبون المال حبا جما"[2] سورة الفجر آ 17 مه.

وفسرها الزمخشري: بأنهم كانوا يجمعون أكلهم بين نصيبهم من الميراث ونصيب غيرهم، فالتراث هو المال الذي تركه الهالك وراءه. أما كلمة ميراث فقد ذكرت مرتين في عبارة الآية الكريمة " ولله ميراث السموات والأرض"

سورة آل عمران آ 18.

سورة الحديد آ 10.

و في التحرير والتنوير: التراث المال المورث أي الذي يخلفه الرجل بعد موته لوراثه وأصله: وراث بواو في أوله بوزن فعال من مادة ورث بمعنى مفعول مثل الدقاق، والحطام، أبدلت الواو تاء على غير قياس كما فعلوا تجاه ــ تخمة وتهمة وتقاة وأشباهها..... وأشعر قوله "تأكلون" بأن المراد التراث الذي لاحق لهم فيه، ومنه وجه إيثار لفظ تراثدون أن يقال يأكلون المال لأن التراث مال مات

---

[1] تاج العروس في جواهر القاموس للزبيدي، ج3، ص 276

[2] سورة الفجر آ 17.

صاحبه وأكله يقتضي أن يستحق ذلك المال عاجز عن الذنب عن ماله لصغر أو أنوثة[1].

وجاء في فقه الإمام مالك: في باب بأكمله تحت عنوان – كتاب الفرائض ذكر الميراث– في فصول كثيرة ميراث.....، ميراث الرجل لامرأته، ميراث المرأة لزوجها، ميراث الإخوة للأم...الخ

عن مالك: الأمر المجتمع عليه عندنا، والذي أدركت عليه أهل العلم ببلدنا في فرائض المواريث أن ميراث الولد من والدهم أو والدتهم أنه إذا توفي الأب أو الأم، وتركا ولدا رجالا أو نساء، فللذكر مثل حظ الأنثيين فإن كن نساءا، فوق اثنتين، فلهن ثلثا ما ترك[2]...

وخلاصة القول أنه جاء ذكر التراث والميراث بمعنى التوريث أو بوراثة وهو ما تركه الهالك للحي من مادة، مال، أرض، ذهب، علم....الخ

" العلماء ورثة الأنبياء".

و قد عني الفقه الإسلامي عناية كبيرة بطريقة توزيع تركة الميت على ورثته حسب ما قرره القرآن الكريم، والكلمة الشائعة والمتداولة لدى جميع الفقهاء هي كلمة ميراث بالإضافة طبعا على: ورث، يرث، ورث، توريث.

---

[1] محمد الطاهرابن عاشور: تفسير التحرير والتنوير– دار سحنون للنشر والتوزيع تونس، المجلد 12 ص 334.

[2] متن موطأ الإمام مالك (ض) على رواية يحي بن يحي – دار الكتب الجزائر 1985– ص268.

مصطلح التراث حديثا،

ترجمة لمصطلح التراث لا يحملان Héritage،Patrimoine في اللغة الفرنسية نجد المصطلحين المضمون نفسه الذي نجده في العربية، إذ لا يتجاوز معناهما حدود المعنى العربي القديم للكلمة، والذي يحيل أساسا على تركة الهالك لأبنائه، إلا في بعض التعابير المجازية دلالا على المعتقدات والعادات الخاصة، أما في اللغة العربية المعاصرة، فالتراث يعني المورث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني، وهو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر ملفوفا في بطانة وجدانية إيديولوجية لم يكن حاضرا في خطاب أسلافنا ولا في حقل تفكيرهم، كما أنه غير حاضر في خطاب أية لغة من اللغات الحية المعاصرة التي نستورد منها المصطلحات والمفاهيم الجديدة عندنا.

الواقع أن لفظ "تراث" قد اكتسى في الخطاب العربي الحديث والمعاصر معنى مختلف مباينا إن لم يكن مناقضا لمعنى "مراد فيه الميراث" التركة التي توزع على الورثة، أو نصيب كل منهم فيها، أصبح يشير اليوم إلى ما هو مشترك بين العرب، أي إلى التركة الفكرية والروحية التي تجمع بينهم لنجعل منهم جميعا خلفا لسلف، وهكذا فإذا كان "الإراث" أو "الميراث" هو عنوان اختفاء الأب وحلول الابن محله، فإن "التراث" قد أصبح بالنسبة للوعي العربي المعاصر عنوانا على حضور الأب في الابن، لذلك فإن التراث العربي

الإسلامي لا ينظر إليه كماضي فقط بل هو تام حاضر هذه الأيام متمثلا في تقاضيها عقيدة وشريعة لغة وأدبا[1].

إذن فالتراث بهذا المفهوم هو: مجموع الأفكار والأقوال والنصوص المنحدرة إلينا من الحضارة العربية الإسلامية في القرون الوسطى هذه الثقافة التي تسجل بنفسها بدايتها ومنطلق تشكلها، وليس هذا المنطلق ولا تلك البداية شيئا آخر غيرما اصطلح على تسميته بـــ"عصر التدوين" عصر البناء الثقافي العام في التجربة الحضارية العربية الإسلامية، العصر يمتد زمنيا ما بين منتصف القرن الثاني ومنتصف القرن الثالث للهجرة ليشكل الإطار المرجعي للفكر العربي بمختلف ميادينه وإذا كان هذا واضحا بالنسبة لعصر التدوين وما بعده فهو أوضح بالنسبة لما قبله لأننا لا نعرف شيئا عن الثقافة العربية قبل "عصر التدوين" إلا ما تم تدوينه في هذا العصر نفسه[2]

ويجب أن نفهم من التدوين، هنا ليس مجرد التسجيل والتقييد، الشيء الذي كان قائما من قبل، بل يجب أن نفهم منه إعادة بناء الثقافي العام بكل ما تنطوي عليه هذه العملية من حذف وزيادة وأبراز وإخفاء وتلوين وتأويل.. ففي هذا العصر شيدت العلوم العربية الإسلامية وترجمت الفلسفة، وعلوم الأوائل إلى العربية مما أضفى خصوصية مميزة على الثقافة العربية الإسلامية.

---

[1] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات..ومناقشات– مركز دراسات الوحدة العربية بيروت 1999، ص 24.

[2] نفس المرجع السابق، ص 142.

التراث والدين:

- **ما هو الدين:** هو مجموعة النصوص التي جاء بها الرسول وبلغها للناس كافة، والدين حركة، إتصال بين العبد وربه، ينتج عنها الالتزام بعقائد وشرائع إلهية.

الكتاب الذي يأتي به الرسول إلى قومه إنما يحوي أصول وقواعد هذا الدين ومن ثم تعد مخالفته والطعن فيه خروجا عن الدين، وكفرا به.

التوراة تحوي دين اليهود....

الإنجيل يحوي دين النصارى....

والقرآن الكريم كما بلغه الرسول محمد (ص) يحوي دين المسلمين فهو كما يسنه الرسول (ص) يعد مصدرا لهذا الدين وتنحصر مهمة الرسول (ص) تبليغ القرآن وتبيينه للناس "وما على الرسول إلا البلاغ"[1] كما أن تبيين جزيئات الدين تكون ضمن حدود القرآن وحتى يكون التزام الرسول (ص) بهذه الحدود مضبوطا قيدت حركة نطقه.

"وما ينطبق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحي"[2].

وذلك من أجل الحفاظ على شكل الدين وقواعده كما أراد الله سبحانه وتعالى، ففهم دور الرسول (ص) مقدمه لفهم القرآن، وفهم القرآن هو معرفة الدين والإحاطة به ودور الرسول (ص) في البلاغ والبيان ينتهي بوفاته، أما دور القرآن فهو مستمر إلى قيام

---

[1] سورة النور آ 54.

[2] سورة النجم آ 43.

الساعةوأن ما يخالف القرآن ينبذ بعيدا إلا ما صح نسبه إلى الرســـول (ص) من قول وفعل أو تقرير، فالقرآن هو ماضي وحاضر ومستقبل هذه الأمة وأما التراث فهو مجموع الاجتهادات الحاثة على الدين من أقوال وروايات وتفسيرات ويدخل في دائرته تفسير القرآن وشرح الحديث والتاريخ، والفقه...وشتى النتاجات التي تمخض عنها العقل على ضوء الدين

فالقرآن الكريم هو المصدر الحق لهذا الدين وهو الأول في الأخذ، ثم بعده المصادر الأخرى كالسنة والإجماع، والاجتهاد، إذن ما تعلق بالقرآن هو التراث، فالقرآن ثابت لأنه نبع هذا الدين.

أما التراث فمتغير بحكم تعلقه بمجهودات البشر واجتهادهم وأبحاثهم.

إن الدين ومصدره القرآن الكريم ثابت لا يؤخذ فيه ويرد.

أما التراث فهو محل أخذ ورد.

القرآن الكريم بلاغ من الله إلى عباده، والتراث اجتهاد بين الفرد والنص.

كما أن فقهاء السلف لم يقل أحد منهم أن قوله أو اجتهاده ملزم للمسلمين، وأن مخالفته تدخل المسلم في دائرة الكفر، فيقول هذا من اعتقد أن كلامه نص، ولو تبنى المسلمون قضية الفصل بين النصوص، وأقوال الرجال معتبرين النصوص هي الأصل وأن الاجتهاد حادث عليها مع جميع أطروحات التراث لأمكن جلاء الحقيقة وإظهار الدين في صورته النقية الصافية.

وبين هذا وذاك نقول أنه لا يجب إغفال التراث وإلغاؤه لأنه ضمير الأمة، والمرآة التي نرى فيها تحقق الممكن.

والعودة إليه أو قراءته ليس لمجرد أنه تراث للآباء والأجداد، بل لأننا نقرأ فيه ما ينبغي أن يكون وهو قراءة للمستقبل في صورة الماضي والذين يدعون مثلا إلى الأخذ بتعاليم إسلام يستحضرون في أذهانهم المرامي الكبرى والمثل العليا التي طمحت الأمة الإسلامية إلى تحقيقها كالشورى والعدالة الإجتماعية والتقدم الحضاري بمختلف مظاهره.

ولكن تحقيقه لايمكن أن يتم إلا بتجاوزه والتجاوز هنا لا يعني التخطي أو القفز من فوق بل الاحتفاظ والنفي فتحقيق التراث يتطلب عدم التقوقع فيه والوقوف عنده، بل تطويره وتطويعه بالشكل الذي يسمح بتحقيقه على ضوء متطلبات العصر وظروفه إنه لنزول من "ميدان العقل" إلى ميدان الواقع ومن التطور النموذجي إلى التطور التاريخي والخطوة الأولى في هذه الطريق هي إعادة قراءة التراث نفسه[1]

التراث والفلسفة: إن الباحث في تاريخ الفلسفة العربية، ليجد حالا غريبة في علاقة الفلسفة بالأدب إذ يتجددان أحيانا وينفصلان أحيانا كثيرة، لذلك فالفلسفة شكلت لنفسها لغة غريبة عن الأدب، بدأت تتكون في بداية أمرها شيئا فشيئا، ولكنها ما لبثت أن انطوت وتنحت عن الصورة، لما تعلق الأمر ببعض المواقف المتعلقة بالدين، فكانت ردود الأفعال صارمة في ذلك، مثلما كان مع أبي حامد الغزالي في كتابه" **تهافت الفلاسفة**".

---

[1] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص104ـــ105

ولأنها كانت تتعارض بعض الآراء الفلسفية وروح الأمة المسلمة، حاول الفلاسفة إيجاد القالب الملائم لبلورة الفكر الفلسفي، فاختبأت الفلسفة في علوم أخرى كعلم الكلام، والفقه، والدراسة اللغوية، فالذي يقرأ هذه العلوم يجد النصوص الفلسفية واضحة فيها ولا شك في أن المقولات المستمدة من أرسطو قد أصبحت من بنية اللغة العربية.

وما المناظرة التي وقعت بين أبي سعيد السيرافي النحوي، ومتى بن يونس المنطقي، والتي نقل تفاصيلها أبو حيان التوحيدي في كتابة الإمتاع والمؤانسة دور في انطلاق الاشتغال بالتقريب اللغوي للمنقول المنطقي ومدار هذه المناظرة إجمالا على ثلاث مسائل[1]:

– **المنطق بين الشمولية والخصوصية:** يبطل أبو سعيد بشمولية (المنطق) ببيان أن أرسطو وضعه على مقتضى لغة اليونان، وأن معانيه فسدت بالترجمة من اللغة اليونانية إلى السري نبده ومنها إلى العربية، بحيث يقتضي شرحه إتباع عادات العرب في التعبير والتفكير.

– **المنطق بين الاستقلال عن اللغة والتقيد بها:** وقد تعرضت هذه المسألة إلى حقيقة كل من المنطق والنحو فيما إذا كانا وجهين لحقيقة واحدة.

– **المنطق بين الصناعة والطبيعة:** وتطرقت المناظرة لمسألة ما إذا كان المنطق صناعة ترفع بقوانينها للخلاف بين الأمم وتوجه عقولهم

---

[1] طه عبد الرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب 2005، ص330.

إلى معرفة واحدة أو كان نظرا طبيعيا في المعقولات تختلف فيه الأمم كما تختلف في غيره.

– ثم إذا عرفنا بأن متى بن يونس كان أستاذ الفرابي في المنطق علمنا السر في تولي الفارابي افتتاح الطريق للتقريب اللغوي للمنطق وفي اشتغاله ببعض القضايا التي تطرقت إليها هذه المناظرة مثل الحروف التي أفرد لها مؤلفين: كتاب الألفاظ المستعملة في المنطق وكتاب الحروف.

أما عن اللغة وحقيقتها فقد حاول العلماء والمفكرون واللغويون على مر العصور، أن يسبروا غور هذه الظاهرة الفريدة والعريقة في حياة البشر، وان يزيحوا الستار عن سر أصلها ونشأتها ولكن عراقة اللغة وقدمها حالا دون الوصول إلى سر الأصل والنشأة، فانصرف العلماء واللغويون منهم خاصة عن الخوض في سر النشأة ومتاهات الأصل والتفتوا إلى اللغة ذاتها يحللونها ويدرسونها، تحدوهم في ذلك تساؤلات كانت وما تزال تتحدى عقولهم مثل: ممّ تتركب اللغة وكيف تتركب وما وظيفتها في حياة الناس والمجتمع؟وما علاقتها بالفكر والنفس أهناك فرق بين لغة وأخرى؟ أم أن اللّغات تتشابه وإن كانت تتشابه فما أصل هذا التشابه ومظاهره؟ وإن كانت تختلف فما حقيقة هذا الاختلاف وحدوده؟ أتبقى ساكنة جامدة على مر العصور أم تنمو وتتغير وتتطور. عشرات الأسئلة التي ظلت تلاحق اللغويين والعلماء والفلاسفة منذ بدأ الإنسان يفكر في اللغة[1]

---

[1] حلمي خليل: مقدمة لدراسة فقه اللغة، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية 2003، ص5و6.

وقد استطاع علماء العربية القدماء الإجابة عن بعضها (الأسئلة) في تراث لغوي ضخم، لأن العربية لم تكن كغيرها من اللغات وإنما كانت ولاتزال لغة حياة وعبادة منذ أنزل القرآن الكريم ناطقا بها.

ولعل هذه الخصوصية كانت سببا وراء انكباب اللغويين على دراستها وتحليلها والكشف عن نظامها بما أتيح لهم في عصرهم من علوم ومعارف، فاستخدموا في دراستها أساليب الفقهاء وعلل المتكلمين والمناطقة، كما وظفوا جانبا من العلوم الطبيعية في دراسة أصواتها، ويعد كتاب "**أسباب حدوث الحروف**" لابن سينا خير دليل على ذلك حيث تطرق إلى الصوت قرعاً وقلعاً[1].

وقد أتاح لنا العصر الحديث من علوم اللغة وطرق دراستها وتدريسها ما لم يتح مثله لعلماء العربية القدماء، فهل نقف بعد هذا وقفة المتفرج على هذه العلوم قانعين بما في التراث اللغوي من معارف وعلوم نحفظها ونجترها ونرددهاأم نشارك ونتفاعل حتى نبث الحياة في هذا التراث بمعارف وعلوم نعيد له سيرته الأولى فقراءة التراث اللغوي العربي قراءة فهم وتمثل لا قراءة حفظ وترديد، تضع بين أيدينا إجابة واضحة مستقيمة عن هذا السؤال.

---

[1] نفس المرجع السابق، ص6.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

ـــ القرآن الكريم

ـــ الزمخشري: تفسير الكشاف عن حقائق غوامض التنـــزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، صححه محمد عبد السلام شاهين.

ـــ ابن عاشور (محمد الطاهر) تفسير التحرير والتنوير.

ـــ ابن منظور (محمد ابن مكرم): لسان العرب.

ـــ الزبيدي: تاج العروس في جواهر القاموس.

المـــــــــراجع:

ـــ الجابري (محمد عابد): التراث والحداثة دراسات. ومناقشات مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت 1999.

ـــ طه عبد الرحمن: المركز الثقافي العربي، ط2 المغرب 2005

ـــ حلمي خليل: مقدمة لدراسة فقه اللغة، الإسكندرية 2005

التراث العربي: إشكالية الاستحضار والتوظيف

د.بوجمعة الوالي

جامعة سعد دحلب البليدة – الجزائر –

يبقى تحديد مفهوم "التراث" إحدى الإشكاليات التي تشغل بال عدد من الباحثين. لقد تولدت عن تعريف المصطلح تحديدات كثيرة، ومتباينة أحيانا فالمدلول اللغوي لكلمة "التراث" انتقال المال أو غيره إلى الأبناء بعد وفاة الآباء (Héritage) لكن لم ترد كلمة "التراث"، في القواميس القديمة إلا لتدل وتحيل إلى معنى الإرث فقد جاء في القرآن الكريم كلمة تراث دالة على الإرث: أي (الميراث وهو الأمر القديم توارثه الأخير عن الأول)[1] وهو قريب من الذي جاء في قاموس "لاروس" أي ملكية عامة لجماعات أو مجموعة بشرية انتقلت إليها من الأجداد (patrimoine) [2]

يمكن فك التداخل بين الإرث الذي يدل على الميراث الشخصي، الذي يشترك فيه الفرد أو الأسرة، وبين التراث وهو ما يتوارثه مجتمع أو شعب أو أمة مما تركته الأجيال السابقة، فالإرث محصور ضمن الخصوصية الفردية والتراث مفتوح على الموروث العام وتظهر إشكالية أخرى، حين يتعرض الباحث إلى ما يشمله ويحيل إليه هذا التراث، هل يختزل -كمادة تراثية- في جانبه الفكري وحذف وإلغاء جانبه المادي ثم أين تقف حدود الموروث

الفكري في الفلسفة أم في الدين، في الآداب أم في فنون أخرى، الرسم، النحت.....الخ واختصارا لتعدد التعريفات، نتبنى التعريف الآتي، لما يتسم به من شمولية في تحديد المفهوم (التراث هو الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب)[3].

إن كان هذا التعريف يقدم "التراث" في شموليته التي تعرضه على أنه بنية كلية، فذالك لا يقيد المشتغلين بدراسة التراث، ويلزمهم بالتعامل مع المادة التراثية بكل مكوناتها فالغاية من دراسة التراث ليست بنية واختلاف مشارب الدارسين، هي التي تعمل على تجزئة المادة التراثية، وانتهاج سبيل الانتقائية في تحديدها في إطارها الزمني والمكاني ولابد أن نشير هنا، إلى أن استحضار التراث، لا يعني أبدا تلك الجهود التي يقوم بها المشتغلون بتحقيق المخطوطات، وإن كانت لا تقف أحيانا عند حدود التحقيق بإضافة بعض التعليمات والشروح التي لا ترقى إلى مستوى الأعمال الفنية، لتنحصر داخل دائرة القراءة الاستنساخية، فلا تخرج عن الحدود التي وضعها صاحب النصف القراءة التي تتعامل مع النص التراثي، هي قراءة تخضع لسلطة التأويل، حتى وإن ذهبنا مع من يعتقدون بأن لا وجود لقراءة بريئة "حيادية" (قراءة لا تساهم في إنتاج المقروء، فمثل هذه القراءة لا وجود لها، و إذا وجدت فإنها النص ذاته بدون قراءة)[4].

ظاهرة القراءة إذن تخضع إلى رغبة في إحداث تعديل ما في النص أو ملء الفراغات التي تركها النص قصدا أو بغير قصد. لكن قراءة النص التراثي ليست كقراءة النصوص الأخرى فالنص التراثي يتميز بمده الحضاري الذي يقيم جسر التواصل بين الماضي والحاضر.... فكيف ينظر إلى هذا الموروث الفكري؟ تختلف وتتضارب الأفكار والآراء لدى المثقفين في تعاملهم مع التراث فمنهم من ينظر في التعامل مع المادة التراثية على أنها لا ينبغي أن تخرج من كونها قضية الماضي لذاته أو كونها إسقاطا للماضي على الحاضر إلى كونها (قضية الحاضر نفسه وذلك من خلال رؤية الحاضر في حركة ضرورية تتفاعل في داخلها منجزات الماضي وممكنات المستقبل تفاعلا دينامكيا تطوريا صاعدا).[5]

وعلى هذا النمو يصبح فيه الماضي متحركا في حاضر معيش على الهيئة التي يمكن معها الحديث على أن النص التراثي يخرج عن سيطرة الظروف الاجتماعية والتاريخية التي أنتجته إلى سيطرة طبيعة القراءة الجديدة، أين تتحول معها النصوص التراثية المقروءة إلى مادة نصية قابلة (للتشكيل في أي صورة يريدها القارئ، كأن هذا المقروء لا وجود له في ذاته، ولا علاقة له بأنساقه التي تحدد قدرته على الانقراء، فهو محض إمكان حائم في الهواء، أو دال هائم في التاريخ ينتظر مدلوله الذي يخلعه عليه القارىء لا يدرك سوى ما يعطيه)[6].

بهذه الصورة تتقدم القراءة في شكلها التعددي الذي يفرضها القارئ المتشكل بطابع الخلفية المعرفية والاديولوجية، فقد تنوعت إلى قراءات ذات اتجاهات تنطوي على القصدية التي انبثقت عنها موافق متباينة من إحياء التراث.

التيار السلفي:

يدعو أنصار هذا الموقف للرجوع إلى التراث والتحلي بقيمه كردة فعل لمجابهة مفاهيم ومناهج النقد الغربية، التي يرون فيها خطرا يهدد بطمس معالم المجتمع العربي الإسلامي، وتعتقد هذه الفئة أن الخطر قادم من الغرب الساعي وراء تنفيذ مشروع الهيمنة الفكرية وفرض نمط ثقافي غربي على المجتمعات العربية، وهيئات لخطتها بعض المستشرقين وفئة من المثقفين العرب الذين اشتغلوا بإحياء التراث العربي بغرض التشويه والهدم في محاولة إبراز الجوانب المنحرفة فيه وتغليب القيمة الفاسدة لتجدد في ذهن القارئ قيمة هينة استهجانية فيتحقق هدف التغريب (الغزو) والاستلاب الثقافي وتعمل هذه الصورة المشوهة على الارتباط بالتراث وعلى ألا (تحرض على إحياء شيء من التراث إلا ما اتصل بالشبهات والزنادقة وشعراء الغزل الحسي والكتب الحافلة بالمفاهيم الواحدة سواء من الثقافات الفارسية أو الهندية القديمة أو اليونانية الإغريقية)[7].

كان "مصطفى صادق" الرفاعي أحد أشهر الحاملين سواء الدفاع ومجابهة دعاة التحرر من القديم والاستحقاق بعلو وسمو المكانة التي يحتلها الأدب العربي بين الآداب الأخرى، كما يشتهر "طه حسين" في الاتجاه المعاكس أشهر الأدباء في إحداث ضجة إعلامية بإصدار كتابه الذي صدم به القارىء العربي الموسم "في الشعر الجاهلي" سعى فيه إلى الحكم بأن الجاهلي، في معظمه، متحول وضع في العصر الإسلامي الأموي متبعا في ذلك منهج الشك الديكارتي.وقد يكون موقف "طه حسين" هذا مصدره الوقوع في مجال سحر الحضارة الغربية التي تشبع بها حد الانبهار فلم يعد ينظر إلى التراث الغربي الذي بدا معه الفكر العربي صغيرا مستنسخا من آداب الغرب. و الواقع أن أنصار التيار الداعي إلى ضرورة العودة إلى التراث لم يرفضوا الجديد لذاته وإنما كان رفضهم له بسبب ما يحمله من الآراء وأفكار غايتها الهدم والتدمير وقطع الصلة بين ماضي الأمة العربية وحاضرها.فالتراث العربي ليس تراثا ثابتا (ولا تراثا جامدا، و لكنه ميراث متفاعل لم يتوقف عن الحركة و لم ينفصل تاريخيا على النحو الذي انفصل فيه اليونان عبر أوربا الغربية في عصر النهضة)[8] إنه تراث يتميز بقابلية الحركة والتحول إذا صادف الباحث الذي يملك قدرة البحث والكشف عن مواطن تلك الحركية التي تضمن له طريق الرحلة إلى الماضي والعودة إلى الحاضر.

التيار الرافض:

يمثل التراث، عند أصحاب هذا الموقف، الماضي المختلف الذي ينبغي الانفصال عنه والقطيعة الكاملة معه ورفض أية دعوة للتعامل معه فهم يرون المادة التي أوقفت التاريخ واستوقفت معها القارىء، واستهجنت فكرة أن مستقبل البشرية يبدأ من ماضيها و(أن التراث، ينتهي إلى زمن مضي)[9] يذهب أنصار هذا التيار إلى تبني فكرة حبس التراث في ماضيه وبتر أية صلة تربطه بالحاضر الذي يختلف عنه في الزمن والنشأة يبرز (أدونيس) الذي اختزل التراث العربي في جانبه الديني المتزمت منه خاصة، ليعلن بالصوت العالمي شعار الهدم والتدمير الشامل للتراث العربي ودفنه في حدود الزمن الماضي، حتى تسهل عملية تشغيل عجلة النهضة (بما أن الثقافة العربية يشكلها الموروث السائد ذات مبنى ديني أعني أنها ثقافة إتباعيه، لا تؤكد الإتباع وحسب وإنما ترفض الإبداع وتدينه فإن هده الثقافة تحول، بهذا الشكل الموروث السائد، دون أي تقدم حقيقي ولا يمكن، بتعبير آخر، كما يبدو لي أن تنهض الحياة العربية إذا لم تتهدم البنية التقليدية للذهن العربي، وتتغير كيفية النظر والفهم إلتي وجهت. الذهن العربي وماتزال توجهه).[10] الدين -عند أدونيس- يمثل بنية التراث العربي، يقف حائلا دون أي تقدم ينقل المجتمع من سكونية "الثابت" إلى حركية" المتحول"، والنهوض بالمجتمعات العربية وتخطي مرحلة الانغراس في الماضي، يشترط على

رأي أدونيس- الدعوة إلى الانفصال عن الماضي وإعلان التمرد على سلطة النموذج التقليدي المحصن بالموروث الديني لكن هذا لن يتحقق مادام هدم بنية التراث مشروط بنسف الذهنية التي ترتبط مع التراث في علاقة جدلية..هكذا يستقر رأي أدونيس عند إمكانية تغيير الوضع الراهن، بمعنى استحالة الحركة لتحقيق النهضة وتحرير الإنسان العربي من عقلية المجتمعات السلفية تفتقد هذه النظرة إلى التراث عامل الموضوعية عند اختزالها التراث العربي في جانبه الديني المتطرف وهي بذلك (تخضع للإسقاطات العقلية والميزاجية، المنقطعة عن الدين الواقعي فهي من ثم صورة مشوهة، تفتقد الإبعاد والعلاقات الحقيقية، فيما تقود إلى نظرة مغلوطة)[11]

الموقف التوفيقي:

يتميز أصحاب التيار المعتدل (التوفيقي). بموقفهم الذي يجرد التراث من صفة القداسة التي ألبسه إياها التيار السلفي المحافظ، لكن دون تبني نهج الحداثيين في دعوتهم لتحطيم صنمية التراث ونسف أسسه، كي يقام على أنقاضها قواعد النهضة الحداثة.

يتميز أنصار الموقف التوفيقي بنظرتهم إلى المادة التراثية نظرة ناقدة، متفحصة تهدف إلى العمل على فرز التراث وإخضاعه إلى عملية الانتقاء (فما كل تراث ينبغي إحياؤه بمعنى أن يسري في حياتنا العصرية)[12] فقراء التراث عند هؤلاء ينطلق من "موقع تقدمي" — بالمعنى العام — يدعو إلى "إحياء" أو "تجديد" أو

"إستلهام" ما يراه قيما "تقدمية" في التراث العربي، تحضى على العقلانية وتعتد بالإرادة الإنسانية، وتعلي من قيمه "المصلحة" فيما تتعارض مع النصوصية، والظاهرية، والغيبية والجبرية)[13]

ليس كل التراث مادة صالحة لمواكبة حياتنا المعاصرة، فالظروف التي أفرزت تلك المادة تغيرت، وتغير معها المجتمع المعاصر الذي لا يملك الميل والاستجابة والرغبة في التعامل مع هذا الميراث (فحياتنا اليوم وما تواجهنا به من مشكلات أساسية لم يعد يصلح لها ما قد ورثناه من قيم مبثوثة في تراثنا، لسبب بسيط، هو أنها لم تكن هي نفسها المشكلات التي صادفت أسلافنا حتى نتوقع منهم أن يضعوا لها الحلول)[14]

هذا موقف "زكي نجيب محمود" من بعض القيم التي ورثناها، فمن الطبيعي أنّ تغير بعض قيمه، فكيف يرى الفيلسوف "زكي نجيب محمود" التعامل مع التراث في عصر تتجاذبه تيارات متضاربة في موقفها من التراث: سلفي يدعو إلى التمسك بالقيم في مواجهة التغريب، وحداثي يرفض الماضي ويدعو إلى اقتفاء أثر حضارة الغرب (فإما أن يختار حياة فكرية تنبض بمشكلاته وأزماته.. لكنه في هذه الحالة يكون في حياته الفكرية متسولا.. وإما أن يلوذ بأصالة آبائه فيما خلفوه من إرث عظيم، لكنه في هذه الحالة الثانية مضطر أن يقضي حياته في متحف الآثار النفيسة، فلا تعود له صلة.. بدنياه، في كلتا الحالتين يحس الكل مرارة الغربة، فلا هو بين أهله إذا شرب من ينابيع الثقافة الأوربية، ولا هو غني بنبض حياته إذا قفل راجعا إلى ثقافة آبائه)[15]

بين هذين الاتجاهين يأتي موقف زكي نجيب محمود قائما على الانتقائية والنفعية، فالتعامل مع الماضي والحاضر عنده تعامل براقماتي يتماشى مع ما تستلزمه الحياة المعاصرة (فإذا كان عند أسلافنا طريقة تفيدنا في معاشنا الراهن، أخذناها وكان ذلك هو الجانب الذي نحييه من التراث، وأما ما لا ينفع نفعا عمليا تطبيقيا فهو الذي نتركه غير آسفين، وكذلك نقف الوقفة نفسها بالنسبة إلى ثقافة معاصرينا من أبناء أوروبا وأمريكا).[16]

هكذا يلتقي الحاضر مع الماضي عند زكي "نجيب محمود" في دائرة يكون فيها الماضي تراثا متوائما مع الحاضر ومشاركا في تقديم ما يعين على إيجاد الحل لإشكاليات الواقع العربي، وما يطاوعنا عندما نخضعه للتطبيق العلمي.

يبقى في النهاية أن أساس التعامل مع التراث يقوم على معرفتنا له معرفة علمية تعيننا على استيعاب مختلف أبعاده واكتشاف القوانين التي تحكم هذه الأبعاد وأن استحضار التراث عملية تسعى إلى تجديده، وتجديده يكون بقراءة ناقدة تستخلص النافع منه وتطرح مالا يخدم واقعنا المعيش فالمناهج النقدية الحديثة، لا تنصف النص التراثي —على الخصوص– عندما تعزله عن سياقه الاجتماعي والتاريخي، وتسقط الظروف المحيطة به.

الهوامش

1- مختار القاموس – طه أحمد الزاوي، الدار العربية للكتاب ليبيا تونس (1978).

2 – la rousse.

3 – محمد رياض وتار – توظيف التراث في الرواية العربية، إتحاد الكتاب العرب دمشق (2002).

4 – مجلة فصول عدد 63–سنة 2004–ص (78).

5 – نفس المرجع (81).

6 – جابر عصفور – قراءة التراث النقدي – هـ-م-ع-ك-(2006) ص (82).

7– أنور الجندي، خصائص الأدب العربي دار الكتاب اللبناني بيروت ص (196).

8– نفس المرجع(38).

9 – توظيف التراث(23).

10– رفعت سالم بحثا عن التراث العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006 ص (65).

11– بحثا عن التراث ص (72)

12– زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي – دار الشروق ط (7) (1982) ص (149).

13– بحثا عن التراث ص (21).

14– تجديد الفكر العربي ص(73).

15 – نفس المرجع ص (98) – (99).

16 – نفس المرجع ص (18)

قراءة التّراث وإشكاليّة الخارج

نوارة هنلي

كليّة الآداب والفنون الإنسانيّة – منوبة

– تونس –

1– في آليّات الخطاب:

إنّ فهم آليّات الخطاب أصبح أمرا ضروريّا في وقت أصبحت فيه صناعة المعرفة لغرض توجيه العقول وتضليلها من الأمور الّتي لا يغفل عنها متأمل ناقد، فمن ذا الّذي يستطيع أن ينكر بصور من الصور أنّ اللّغة ليست وسيلة سيطرة ومن ذا الّذي يستطيع أن ينفي القول بأنّ المعرفة أصبحت الأداة الّتي تفسّر وتبرّر الشّروط السّائدة للوجود؟ إذا سلّمنا بأنّ المعرفة إنّما توجد لتبرّر وتعلّل "الوجود"، ألا تكون بذلك قد أقررنا بأنّ اللّغة أخطر وسيلة لممارسة السّلطة الإقناعيّة إذا كان الأمر كذلك، فما يمكن أن يكون الفعل المعرفيّ الّذي اعتمد في هذا السّياق وما يمكن أن تكون أسباب استدعائه هو هل يمكن الاستغناء عنه في أيّ مجال من المجالات المعرفيّة؟

وكيف يتحوّل الفضاء المعرفيّ إلى فضاء ينتج السّلطة هل هذا مرتبط بتحوّل اللّغات العارفة إلى منطقة "رغبة" ومنطقة "للإيديولوجيا" على حدّ تعبير بارتهل يرجع هذا إلى الوضعيّة الإيديولوجية للكاتب، نعني المكان ولأوضاع إنتاجه للمعرفة؟

كيف نبرز أنّ المحضورات والإقصاءات والحدود والحريّات والخروقات مرتبطة بممارسة خطابيّة لغويّة معيّنة لها صلة بميادين غير لغويّة:" الخارج" تستطيع إلى حدّ ما منعها من الاختراق؟

2- في المناهج:

لئن تعدّدت المناهج النّقديّة وتنوّعت في القديم والحديث، فإنّ تصنيفها يبدو أمرا غير عسير، ذلك أنّ هذه المناهج في استنطاقها للتّراث، فإنّها إمّا تقدّر النّصّ فتعالجه معالجة داخليّة لإبراز ما يخفيه من أسرار "سحريّة" في بنيته وصوره، وإمّا تنقل اهتمامها إلى "خارج" النّصّ، فتركّز على صاحب النّصّ وما يحيط به من متقبّل وفضاء.

انقسمت المناهج النّقديّة إلى اتّجاهين للنّظر في ثنائي النّصّ وصاحبها لاتّجاه الأوّل هو الذي اعتنى بالفضاء اللّغويّ للنّصّ باذلا أقصى الجهد في عزل النّصّ عن أصوله الماديّة الواقعية، لكي يخلُص وجود النّصّ في عالم اللّغة لا غير، في حين وقف الاتجاه الثّاني على الطرف الآخر أي صاحب النّصّ حيث يعتبر النّصّ انعكاسات آليّة ومباشرة لما هو "خارج" النّصّ من قيم اجتماعيّة وأخلاقيّة وثقافيّة ودينيّة... وتغدو العلاقة هنا بين النّصّ وصاحبه ومتلقّيه والفضاء مكانا وزمانا علاقة تفاعليّة والسّؤال المطروح هنا هو: ما أهميّة "خارج" النّصّ في الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة مقارنة بالنّصّ في حدّ ذاته الذّي يعتبر غاية الأدب وماهيته؟

ولعلّ الوّعي بالعلاقة بين النّصّ وخارجه هو ممّا حدا باتجاه الثّاني إلى عدم التّفرقة بين ما هو داخل النّصّ وما هو خارج عنه ومن هنا نتساءل: إلى أيّ مدى يمكن القول بأنّ لخارج النّصّ قيمة لا تقلّ عن قيمة النّصّ وإلى أيّ مدى يمكن القول بأهميّة العلوم الإنسانيّة في تطوير الرّؤية إلى خارج النّصّ؟

3- في القراءة: لعبة الخارج والدّاخل في النّصّ

3- في القراءة: القراءة والتّأويل

هل تستوفى حقيقة النّصّ –إن له من حقيقة– في أحد أبعاده أم من خلال المراوحة بين المقول والآمقول، المفكّر فيه والآمفكّر فيه، البديهيّ /الواضح من جهة والغامض/ المجهول من جهة أخرى أو قل هل أنّ التّوقّف عند حيّز الظّواهر والاكتفاء بما هو معلن عنه هو الكفيل بالقبض على روح النّصّ ومحاصرته في كليته أم أنّه من الأصوب البحث خلف السّطور واستنطاق كلّ ما اعتبر نشازا، أي التّوجّه نحو الهوامش والمكبوت والمنسيّ، وذلك بزعزعة النّزعة الرّيبيّة المفرطة في تعليق الحكم والمستترة خلف هدف بلوغ الطمأنينة والسّكينة؟

وبالتّالي: كيف يمكننا أن نفكّر في الآمفكّر فيه، أي فيما هو منسيّ في التّراث العربيّ؟

ونحن مدعوّون في هذا السّياق من التّفكير أن نذهب إلى أبعد من ذلك لنثير علاقة اللّغة بالفن، فثمّة سؤال يطرح ومداره هو: هل تقودنا اللّغة إلى الظفر بحقيقة التّصنّع من تعارض بين ما يعلنه صاحب النّصّ- بفضل فعاليّة اللّغة- وبين ما يخفيه خلقها؟

أليست اللّغة في صميمها جملة من علامات ورموز وإشارات موغلة في الإلغاز والتّضليل والخداع والتّمويه والتّزوير الأمر الّذي يقتضاه تتعمّق الهوّة بين ظاهر النّصّ وباطنه، وبين المؤلّف وصاحبه، وبين الكاتب والمؤوّل ألا تتحوّل اللّغة ساعتها إلى سلطة تتحكّم فينا وحسبنا دليلا على مل نزعم هالتنا، لغة الإشهار وحضارة الصّورة الّتي تقتحم بيوتنا دون استئذان أو طرق أبواب، وتغزو كلّ مجالات الحياة اليوميّة لتؤثّر في توجيه العقول والوجدان، وهو ما جعلها قوّة لها من النّجاعة في التّوجيه، ما صار يلزمنا أكثر من أيّ وقت مضى بتشريح آلياتها ورصد ما تستثمره من وسائل؟؟

والخليق بالملاحظة في هذا المقام أنّ اللّغة قد أضحت خطابا مغالطيا تحرّكه رهانات نفعيّة ونزعات براغماتيّة ذات أساس سلطويّ، بل يجوز لنا القول أنّها تمثّل آليّة من آليّات الممارسة السّياسيّة للسّلطة على نحو ما يراها فوكو، ألا يمكننا القول مع فوكو، أنّ ما تخفيه السّلطة هو ما تعمل " القراءة الوظيفيّة" على فضحه والإفصاح عنه بمفاهيم مضادّة وضمن تخطيطات تخترق منطق المغالطات- إن كان لها من منطق- فتكشف عن عمقه و"مستنداته السريّة" والدّنيئة على حدّ تعبير نيتشه.

وكيف يمكن أن تكون هذه القراءة موضوعيّة أمام تشكّل حقائق فعليّة تؤثّث لفعل القراءة، تؤثّث لنصّ ما الانسان وتمنحه ثراء كالرّغبات والغرائز والجسد والجنون واللاّوعي.... كيف يمكننا قراءة نصّ ما في أبعاده المتنوّعة ومعاشرته في خصوصيته دون أن نكون في سوء تفاهم معه؟؟

ألم يذهب فرويد إلى التّأكيد على الجانب الخفيّ ونقصد بذلك مفهوم " اللاّشعور" الذّي عمّق معرفتنا بنصّ ما الإنسان الأمر الذّي يجعلنا نتـــزّل فعل القراءة داخل لعبة الخارج والدّاخل، الوعي واللاوعي، الشّعور واللاشعور؟

كيف يمكننا أن نفهم فعل القراءة في إطار الخارج// اللاهوت فالقراءة لا تفهم في صلتها بالوّعي واللاوعي.... فقط، وإنّما تفهم أيضا في صلتها بالدّين، وبالتّالي فإنّ السّؤال الذّي يستوقفنا هو التّالي: ألا يوجد في جوهر فعل القراءة الوجه الآخر من الوجود، وجود الإنسان، وجه التّعالي وهذا التّعالي في جوهره شوق إلى المطلق والخلود ألا يعبّر عن بعد روحيّ لم يكن ليوجد لولا انتساب الإنسان إلى رتبة من الوجود مفارقة لوجوده الحّيزيّ ولكأنّ قراءة التّراث هاهنا مطلب يقتضيه الوجود ذاته، بل ينتقل الإنسان من الوجود الحدود مادّة زمانيا ومكانيا إلى وجود آخر هو بمثابة الإشراقة التي تنير الإنسان وتسمو به منزل، فيشعر الإنسان حينها بامتلاء الوجود المتعالي (تحوّل القراءة إلى ترتيل للتراث بما هو إشراقة للهوية)، وينبغي أن نفهم فكرة امتلاء الوجود في هذا المعنى، لا على أنّها من قبيل تحقيق الممكن أو بلوغ

المستقيل، وإنّما على أنّها ضرب من بلوغ الكمال فيما لا كمال له، إنّها فكرة منتسبة إلى عالم آخر لا صلة له بعالم المادّة والزمان والمكان.

فما هو جوهر التّعالي في قراءة التّراث؟

هل هو تصوّر الخير المطلق كما نجده عند أفلاطون أم هو الإنسان الأرقى كما قال به نيتشه أم هو سيّد التّاريخ كما يراه ماركس ألا يعني ذلك أنّ طلب المطلق يعبّر عن"تطليق" الإنسان للموجود ونشدانه للمنشود، أي رفض الظّاهر الماثل والتّوجّه نحو الدّاخل/ الغائب بهذا نؤكّد على أهميّة التّأويل في قراءة التّراث كمنهج يساعدنا على اكتشاف الوجه الخفيّ لنصّ الإنسان/ الأصل/ التّراث، وموقفنا هذا ليس بالحكم الاعتباطيّ أو من باب التّكلّف أو التّعسّف أو ممارسة لضرب من العنف التّأويليّ على النّصّ، وإنّما يستقي مشروعيته الأساسيّة من الموقف النّقديّ الذّي يدعونا إلى خوض مغامرة القراءة، والقراءة تعني تأويلا للتّراث وليست ترتيلا له، والتّأويل فهما وليس استنتاجا، هذه هي المعالم الجديدة لسبر أغوار النّصّ التّراثيّ ومحاورته واستنطاق كنهه.

يستمد فعل قراءة التّراث وإعادة القراءة مشروعيته باعتباره فعل الخلق وفعل العودة إلى الأصول، وعودة لما أنتجت الأصول نفسها، هكذا يُعْدَم الصّمت، صمت التّراث وينبثق الكلام أو بالأحرى ينبثق السّؤال الذّي يفك عبوديتنا للنّصّ وتحطّم آليّات السّيطرة فيه، وعندها، ألا يعني ذلك تناسي النّصّ التّراثيّ كمرجع يحدّد بدايات

الأشياء ألا يقودنا ذلك إلى الاعتراف بأنّ كلّ قراءة إنّما هي تدخّل للتصدّي لكلّ شر عنة، ولكلّ نمطيّة وتعرية لذات الصمت المضروب حول باطنه؟ وإلاّ تستحيل إلى قراءة باهتة مكرّرة، شارحة، تابعة، وعاديّة، تقف عند حدود معينة لا تتخطّاها

لا يدع لنا مثل هذا القول مجالا للشكّ في أنّ النّصّ التّراثيّ تطويق للمبحث لا تطويق لمضمونه، بمعنى النّداء لا بمعنى الحصار، فيكون البعد الدّلاليّ مجسّدا في اللّغة واستعمالاتها المختلفة التّي تقينا شناعات النّصوص المعرفيّة السّابقة والمغايرة لمعنى النّصّ الأصيل، وهو ما يجسّد التّحوّل من مرحلة ما قبل النّصّ إلى مرحلة النّصّ، وأنّ قراءة التّراث وفقا لذلك لا تنحصر فيما هو مألوف وبديهي، وهذا ما عناه الجابري بقوله: "مدّ جسر التّواصل والحوار بين النّصّ والنّاقد لا لقراءة ما يعلنه، بل لقراءة ما لا يعلنه"[1]

نستجلي من الموقف الأخير أن فعل تأويل التّراث يتوجّه إلى إعادة قراءة لعبة الخارج والدّاخل في النّصّ بحثا عن المعنى /"الخارج"، على تغدو قراءة الدّاخل في انثنائه مع الخارج مغامرة معرفيّة تتطلّب تأويل الظّاهر وتفجيره بكشف الأقنعة وهتك الأستار ورفع الحجاب وتحرير المعنى الحقيقيّ من أسر وبوتقة اللامعنى

1- محمد الجابري، نحن والتراث، بيروت، دار الطّليعة، ط1/1980، ص26.

وانطلاقا من ذلك تصبح قراءة التّراث إعلانا عن موت حقيقة وولادة حقيقة أخرى؟

ألا يعبّر ذلك عن عمق التّحوّل من المكتوب إلى المنطوق، من الحضارة إلى العراء، من الحركة إلى السّكون، من الحاضر الماثل إلى الأصل الضّائع؟ وحرف "الجر" "إلى" هذا لا يعبّر عن الحقيقة، بل عن رحلة القراءة بين قطبـــي النّصّ: الذّاكرة /التّراث ألا يكون التّحوّل من ظاهر النّصّ إلى باطنه هو تحوّل من منطق الهويّة وعنفها الاستحواذيّ التّملّكي إلى الغيريّة التّي تعدّ سلبا لها ومصادرة على فرديتها واستقلاليتها، إذ ما عاد لها أن تطالب بأوّليّة انطولوجيّة، وما عاد لرغباتها أن تمتد إلاّ في تجربة الآخر وبها، وتلك هي الرابطة "الإيتيقيّة" التّي تنفتح على الآخر.

تربك الرّابطة الإيتيقيّة مواقعنا الطّبيعيّة والسّياسيّة في العالم وتؤهلنا لمعنى مغاير للكينونة بلغة موريس مرلوبنتي، فهي- العلاقة الإيتيقيّة بالآخر- تكسّر السّبات الدّغمائيّ للهويّة وتفتحها على غيريّة التّعالي كتجاوز أو كاختراق وتوجّه نحو الدّاخل أو نحو الأعلى، ويبدو أنّ "فرانسو ليوتار" على حقّ عندما ذهب إلى القول أنّ هناك دوما لحظة للتّفكيك سواء كانت عند الرّسام، عند الموسيقي، أو حتّى عند الفيلسوف والسّياسيّ، فهم ينطلقون من نقد الكتابة السّابقة من داخل حيّزها، وهذا النّقد لا يستطيع سوى تفجير أطراف هذا الحيّز، بهذا المعنى تغدو الهرمينوطيقا، بما هي نظريّة القواعد التّي تحكم عمليّة التّأويل سواء تعلّق الأمر بنصّ مكتوب أو مقروء أو بمجموعة

من العلامات التي تصدق عليها صفة النصّ: الحلم، الرّسم، ...المنهج الكفيل بمحاورة النصّ وفكّ التباساته، وهو عين ما ذهب إليه كلّ من غادمير وهيدغر من خلال إقرارهما بأنّ وظيفة الفهم ليست مجرّد وظيفة نفسيّة بل هي الجسر الذي تبنى عليه علاقة الكائن بالكينونة، فالإنسان كائن يسأل، أي يريد أن يفهم، ولكن الفهم لا يتعلّق بالمعنى والحقيقة، وهذا ما يبرّر عودتنا إلى التراث ولنا أن نطرح في هذا السّياق من القول الإشكال التالي: هل تكتفي بالحديث عن قراءة التراث أم أنّه هناك قراءات متعدّدة وهو ما يدعم الموقف القائل بنسبيّة الحقيقة واللامعنى داخل النصوص؟

هل يعني ذلك انتفاء حقيقة أحاديّة البعد في النصّ، أليس من الجدير التسليم بقسيقساء من الحقائق والإقرار بصراع القراءات بحسب السّياقات الفكريّة والأبعاد الزمكانية والظّروف الثّقافيّة والأحوال الذّاتيّة فهل تنتهي بذلك إلى القول بوهميّة بلوغ المطلق في جميع المجالات، وهو ما يعني لا مشروعيّة تحقيق الحقيقة المطلقة التي أضحى بلوغها من باب التعذّر والمستحيل رغم مشروعيّة الحلم به نظريّا

قول في الخيبة المنهجيّة

تنتهي من عتبتنا المنهجيّة لموضوع "قراءة التراث وإشكاليّة الخارج" إلى القول بأنّ التحوّل من الظّاهر إلى الخارج، من الدّاخل إلى الخارج في انتشائه مع الدّاخل، إلى رفع قراءة التراث من مستواها العاديّ التأمليّ، كي تصبح تأويلا للجدليّة الخارج والدّاخل في النصّ، وهذا

المعنى ستكون القراءة تفكيكا لرموز وإزالة للأقنعة وفضحا للكامن والخفيّ ومحاولة لإيجاد نقطة استناد داخل النّصّ بما هو متاهة، تفقد فيها البدايات، وتصبح ملاحقة معاني النّصّ الكامنة والمستترة باللّغة أمرا صعبا.

ألا يدلّ بحث كلّ قراءة للتّراث عن معنى جديد في النّصّ على غاية القراءة المتمثّلة في السّيطرة على قراءة أخرى للتّراث ألا يتّخذ فعل القراءة ساعتها شكل الهيمنة على عالم التّراث بواسطة توليد المعنى وفرضه على الآخر، الأمر الذّي من خلاله تبدو القراءات نشاطا معرفيا هدفه الهيمنة لا غير؟

بذلك تقتضي القراءة الافتراض بأنّ كلّ خطاب يتضمّن خلفيّة تبدو حاضرة، ولكنّها ترفض الإفصاح عن نفسها، فهي حاضرة ولكن بطريقة غير مكتملة، ويفترض التّأويل الرّجوع إلى هذه الخلفيّة من أجل إعادة بناء النّصّ المؤوّل نفسه، كما لو أنّ مدلولات النّصّ كانت تشكّل فائضا بالقياس إلى دال منسيّ، وبالتّالي تتمثّل حركة التّأويل في فهم "فائض" المدلولات على أساس ثنائيّة الدّاخل والخارج في النّصّ.

ألا يعني ذلك أنّ النّصّ هو بمثابة الخطاب الذّي يخفي الفضاء الذّي تكوّن فيه إنّه مؤسّس على الممنوع قوله، وهو تذكير للتّأويلات بأصولها؟

وعندها أليس الأجدر القول بأن| قراءة التّراث مقاومة للنّسيان، نسيان الأصل/ الهويّة/ التّراث وعلى هذا الأساس، ألا يمكن القول بأنّ ما يدّعيه الإنسان من امتلاك الحقيقة ومعنى النّصّ، إنّما هو في جوهره إعادة اكتشاف المعنى الذّي وضعه فيه سابقا، وهذا هو معنى القراءة ومعاودتها بما هي استثمار للمعنى؟

ولعلّه من المناسب أن نطرح في هذا السّياق من القول الإشكال التّالي: بأيّ معنى يكون من الضّروريّ العودة إلى المدوّنة التّراثيّة هل لنفسّر ما قد تمّ وكان داخل هذه المدوّنة أي إيجاد صورة لها يفترض أنّها تتماشى والخارج:المنظومات الدّينيّة والسّياسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة...؟هل يعني ذلك أنّ التّراث الفكريّ قد نشأ داخل الخارج، بالمعنى الذّي حدّده قوكو، أي داخل مجموع الأنساق المكوّنة لعلاقات القوى المتعدّدة التّي فرضت أقوالا وأفعالا وأفكارا تحوّلت عبر الزّمن إلى قوانين ملزمة؟

ومادام هذا الخارج قد فرض على الذّوات المفكّرة نوعا من التّصنيف والتّرتيب والتّوزيع للمضامين، أو لنقل قد تحكّم في توزيع الذّوات المتحدّثة داخل نظام إخضاع مناسب له، فأنّه من الضّروريّ أن يحمل القارئ المعاصر وعيا إشكاليّا به يجاور هذا الخارج ويبحث عن تجلياته في المدوّنة التّراثيّة فما يمكن أن يكون هذا الخارج وما هو المتصوّر المعبّر عنه وكيف تعامل القارئ المعاصر معه ومن كان له الدّور في إنتاجه؟

4– "الخارج": الفضاء المعرفيّ

4– الإعجازيّ ومنهج القراءة :فكرة التقاطع

أ– الخلفية المنهجية:

يتمثّل الإشكال المعرفيّ في وضعيّة النّقد بصفة خاصّة، والدّراسات الأدبيّة عموما، فذلك أنّ تدريس الأدبيّ العربيّ وترويجه، أو إذا أردنا اللّغة نقد النّصوص العربيّة قديمها وحديثها يتطلّب مراجعات في مستوى التّصوّر كما في مستوى التّطبيق، بحيث لا نبقى منغلقين على أنفسنا ولا منفتحين على الآخر إلى حدّ التّلاشي، الأمر الّذي يتطلّب توسّطا واعتدالا.

فكيف لنا في ضوء الصّراع بين الحضارات، أن نستفيد من المستجدّات المعرفيّة العلميّة بل حتّى التّكنولوجيّة لتطوير آليات القراءة دون إلغاء قراءتنا المتمثلة في التّراث؟

إنّ تساؤلا من هذا القبيل دليل وعي بضرورة التّحديث الّذي يتم عبر الاستفادة من مجالات معرفيّة أخرى بما في ذلك الفلسفة وعلم الاجتماع والأنتروبولوجيا وما إلى ذلك وقد اخترنا الدّين// الخارج آليّة معرفيّة في هذا السّياق من البحث، وهو اختيار لا اعتباطي لأمرين: يرجع أوّلهما إلى الظّروف التّاريخيّة الّتي نعيشها اليوم....

أمّا ثانيهما فمسألة تراثيّة مفادها أنّ الصّراعات الإيديولوجيّة في القرون الإسلامية الأولى ركّزت في بعض جوانبها على المماثلة بين النّصّ البشريّ/ الشّعر والنّصّ الإلهيّ/ القرآن، ممّا أدّى إلى قيام ما اصطلح عليه بإعجاز القرآن.

فلهذه الاعتبارات، من بين القضايا الدّينيّة مسألة إعجاز القرآن، قصد الوقوف على الآليّة المنهجيّة في قراءة دارس الإعجاز للنّصّ الإلهيّ من جهة والنّصّ البشريّ من جهة أخرى وقد كان التّقاطع مع الفضاء المعرفيّ النّقديّ، هو منهج قد اعتمدنا في هذا السّياق كتابا بارزا في مجال الدّراسات الإعجازيّة، وهو كتاب الباقلاني :"إعجاز القرآن"والسّؤال الذّي يطرح هو: كيف تجلّت فكرة تقاطع دارس لإعجاز مع الخارج/ الفضاء: المعرفة والدّين؟

ب- تقاطع الإعجازيّ مع النّقديّ: انثناء الدّاخل مع الخارج:

إذ سلّمنا بأنّ المعرفة لا يمكن أن توجد أو تدرك إلاّ متشكّلة ومستحضرة في اللّغة، ألا يعني هذا أنّ على النّاطق بما أن يسير في قوله على منهج ما وأن يحترم المقولات اللّغويّة بما هي صفات لنظام يتقبّله كلّ متكلّم ويحافظ عليها و لا يعني هذا أن نحترم قوانين المعرفة الّتي تفرض عليه أن يفكّر فيما يكتب وفق خارج معرفيّ من حقّ أيّ فكر أن يحدّد لنفسه الخارج/ المنهجي حسب موضوعه، ومن حقّه أن ينشئ في ميدانه منهجا وأساليب دقيقة تشكّل خصوصيّة المعرفة الّتي يتناولها.

اعتمادا على ماقلنا يمكن الإقرار بأنّ المنظومة المعرفيّة الإعجازيّة، شأنها في ذلك شأن المنظومة النّقديّة تفترض منهجا دقيقا يراعي طبيعة المعرفة التّي يتناولها المفكّر الإعجازيّ أو النّقديّ.

وقد يحصل أن تعدّد المناهج داخل المنظومة النّقديّة أو الإعجازيّة ويرجع ذلك إلى طبيعة الموضوع من جهة واختلاف وجهات النّظر من جهة أخرى ومن هنا نتساءل: هل ثمّة تقاطع مع الخارج/ المعرفيّ النّقديّ في الدّراسة الإعجازيّة وإذا كان الأمر كذلك: فكيف نرصد مواطن ذلك التّقاطع أليس من الجدير وقد اقتضت خصوصيّة الإشكاليّة التّي نعالج أن نبيّن تقاطع الإعجازيّ مع النّقديّ في مستوى صاحب النّصّ.

ج- الخارج والمنهج النّقديّ

قد يتساءل القارئ عن الجدوى من الاهتمام بصاحب النّصّ داخل منظومة معرفيّة اهتمّت بتخليص الجيّد من الرديء في مستوى النّصّ، وعن جدوى حضور هذا المتصوّر داخل منظومة معرفيّة دينيّة عقديّة انشغلت بالبحث عن البراهين للتّدليل على فكرة " الإعجاز"، فهل من الممكن أن نعتبر اشتراك النّقديّ والإعجازيّ في تناولهما لصاحب النّصّ شكلا من أشكال البحث عن صورة حقيقيّة للإنسان / الشّاعر/ المبدع؟

وكيف تجلّت لنا عناية النّاقد ودارس الإعجاز بصاحب النّصّ هل خصّ الحديث عنه بمناهج معيّنة أم أنّ الأمر سار بشكل اعتباطيّ وهل استوفت هذه المناهج في نظرها لصاحب النّصّ جوانبه المختلفة

صاحب النّصّ وبعض المناهج النّقديّة

كيف يمكن أن يُعرّف المرء بمتصوّر صاحب النّصّ في الدّراسة النّقديّة وكيف يمكن أن يخضع ما هو إنسانيّ إلى مقاربة منهجيّة هل تراعي هذه المناهج خصوصيّ العلاقة بين النّصّ وصاحبه، بين الذّات والموضوع، بين المؤثّرات الخارجة عن النّصّ والنّصّ بين المبدِع والمبدَع؟

و لم الحديث عن مناهج دون منهج واحد يخصّ صاحب النّص ّهل أنّ في تعدّد المناهج تعدّد بمستويات النّظر إليه أم أنّه تعدّد لوجهات نظر النّقّاد لهذا المتصوّر؟

مادام وجود المبدع يتحدّد داخل فضاء زمانيّ ومكانيّ، وداخل منظومة أخلاقيّة اجتماعيّة، فمن غير الطّبيعيّ أن يلغي النّاقد وهو يضع متصوّره لصاحب النّصّ هذه الأبعاد التّي تؤثّر بشكل مباشر في العمليّة الإبداعيّة فما هي المناهج التّي اعتنت بصاحب النّصّ داخل منظومة الفضاء ومنظومة الأخلاق وما تدخّل ما هو دينيّ في هذه المناهج؟

صاحب النصّ والمنهج الزّمانيّ والمكانيّ

إنّنا نقصد بالمنهج الزّمانيّ ذاك الذّي يعتمد على متصوّر القدامة والحداثة، فيفرّق بين مبدع قديم وآخر حديث، إمّا لغاية تأريخية أو لهدف التّقويم، ويعدّ هذا المنهج من المناهج السّائدة في النّقد ولعلّ ما يؤيّد ما ذهبنا إليه ما ورد في طبقات ابن المعتز من أنّ أبا زيد عرض على أبي عبيدة قصيدتين إحداهما من الشّعر القديم والأخرى من الشّعر المحدث فقال له:" أُحكم بين القصيدتين واتّق الله ولا تقل: ذاك متقادم الزّمان وهذا محدث متأخّر"[1].

وفي ضوء فكرة الزّمان هذه لا نخطئ إن قلنا بأنّها منطلق لما يطلق عله اليوم بالمنهج التّاريخيّ الذّي يركّز أساسا على الانتماء الزّمانيّ لصاحب النّصّ ولكن تجدر الإشارة هنا إلى أنّ النّقد القديم يجسّد في المكان تصوّره الزّمانيّ لتصبح كلّ من البداوة والحاضرة عنصرين من عناصر المنهج الزّمانيّ، إذ كان مصطلح البداوة وما في معناه من الأعرابيّة تعبيرا عن القدامة، ومصطلح الحاضرة وما يدخل قي شبكته من المولّد والقرويّ دالا على الحداثة وهذا ما نجده عند ابن المعتز على سبيل المثال حيث يرى أنّ ابن ميّادة كان" جيّد الغزل ونمطه نمط الأعرابيّ وأنّه جمع إلى اقتدار العرب وفصاحتهم محاسن المحدثين وملحهم"[2]، وهذا دليل واضح على أنّ التّصوّر الزّمانيّ لدى ابن

---

[1]- ابن المعتز، طبقات الشّعراء، تحقيق عبد السّتار أحمد فرّاج، دار المعارف، ط1/ 1981، ص122-123.

[2]- نفسه، ص 108-109

المعتز قد تحوّل إلى تصوّر مكانيّ ليصبح الحضري مرادفا للمحدث والأعرابيّ مرادف للقديم.

استئناسا بما سقنا يمكن القول بأنّ ما نسمّيه بالمنهج الزّمانيّ المتضمّن للمكان في شكل من أشكاله منهج اهتمّ بصاحب النّصّ إلى جانب مناهج أخرى ينبغي دراستها من قبيل المنهج الاجتماعيّ الأخلاقيّ، فما هو هذا المنهج وما هي مواطن اهتمامه بصاحب النّصّ؟

صاحب النّصّ والمنهج الاجتماعيّ الأخلاقيّ

نقصد بالمنهج الاجتماعيّ الأخلاقيّ ذاك الذّي اعتبر العامل الاجتماعيّ محدّدا من محدّدات شعريّة الشّاعر وقد تفرّعت عن هذا المنهج رؤيتان، ربطت أولاهما بين " العرق الدّمويّ" و" العرق الإبداعيّ"، وأمّا ثانيهما، فقد عقدت الصّلة بين الذّات الشّاعرة ومنظومة القيم الدّينيّة والأخلاقيّة.فيمَ يتمثّل التّفاعل بين النّسب الإبداعيّ وشاعريّة الشّاعر؟

اعتبر النّقّاد القدامى شاعرا عريقا ذاك الذّي له عرق في الشّعر، وإلى ذلك ذهب ابن الأعرابيّ بقوله: "كان لزهير[1] في الشّعر ما لم يكن لغيره، وكان أبوه شاعرا وخاله شاعرا وأخته سلمى شاعرة...".

---

[1]- الاصفهاني، الأغاني، تحقيق لجنة من الأدباء بإشراف عبد السّتار أحمد فرّاج، بيروت: دار الثّقافة، ط2/1990، ص322.ج10.

استئناسا بهذا الشّاهد، يمكن أن نفهم العلاقة التّي أنشأها هذا المنهج بين النّسب الإبداعيّ والمبدع، وكأنّ المبدع يرث الإبداع وقد تحدّدت عمليّة الإرث هذه في جانبين: القبيلة والأسرة فالقبيلة هي الإطار العام الذّي احتضن شعر الشّاعر، ومادامت هذه الأشعار في خدمة ذلك الإطار، فإنّ النّاقد تحدّث من مصطلح شاعريّة المجموعة في النّصّ الشّعريّ ولعلّ ما يؤكّد ما ذهبنا إليه قول الأصمعي:"قيل لبعض رواة العرب" من أرجز النّاس قالوا: بنو عجل ثمّ بنو سعد"[1] وهكذا تحدّدت قيمة صاحب النّصّ بانتمائه الاجتماعيّ للقبيلة، ولعلّ سيطرة القبيلة على الفرد/ الشّاعر هي التّي جعلت بعضهم يتحدّث عن شاعريّة المجموعة في نصّ شعريّ ما.

وأمّا الأسرة، فإنّها مثّلت وجها مهمّا من شعريّة الشّاعر، إذ ربط بعض النّقّاد بين نسب الشّاعر وإبداع وقد ذهب الأصمعي هذا المنحى حين علّل شعريّة زهير بانتسابه إلى أسرة شاعرة، ذلك أنّ كلاّ من أبيه وأمّه وخاله وأخته ...كانوا شعراء"[2] وقفت السّلالة الإبداعيّة وراء هذا النّاقد على شعريّة الشّاعر وهو حكم ينطلق من خارج النّصّ وما يهمّنا في هذا الصّدد أنّ الرّبط بين النّسب الإبداعيّ وإبداعيّة الشّاعر أمر كان معمولا به في النّقد القديم، الأمر الذّي يدعونا إلى التّساؤل" إلى أيّ مدى يمكن اعتبار العرق مقياسا للتّفرقة

---

[1]- نفسه، 159/10.

[2]- الأغاني، 322/10.

بين الشّاعر المحدث والشّاعر القديم أليس الحديث عن العرق هو حديث عن سلالات صافية من المبدعين

ولكن هل اقتصر المنهج النّقديّ الاجتماعيّ عند النّقّاد القدامى على ربط الصّلة بين شعريّة الشّاعر ومتصوّر العرق الإبداعيّ أم كان لمتصوّر الأخلاق الذّي فرضه الدّين الجديد على الشّاعر منظومة أخلاقيّة اجتماعيّة أثّرت في النّقّاد، فاعتبروها معيارا للحكم على صاحب النّصّ، فتحوّلت بذلك وظيفة الشّعر من تخليد مآثر القبيلة إلى التّعريف بالدين الجديد وبمنظومته العقديّة، فترتب عن ذلك أن استجيد شعر الشاعر لا لجودته وإنّما لظهور صاحبه بمظهر التّقيّ المؤمن المستقيم، ولعلّ هذا ما يفسّر استحسان عمرو بن العلاء شعر لبيد بن ربيعة حين قوله:" ما أحد أحبّ إليّ شعرا من لبيد بن ربيعة لذكره اللّه عزّ وجلّ ولإسلامه..."[1] فلا غرابة إذن أن يفصل أبو عمرو بن العلاء بين النّصّ وصاحبه أمام سيطرة ما هو عقديّ على ما هو أدبيّ نقديّ.

استئناسا بنا قلنا، يمكن أن نستنتج أنّ الخارج/ الأيديولوجيّة العقديّة هي التّي وقفت وراء المنهج الأخلاقيّ الإعجازيّ والنّقديّ، فما تكون غاية النّاقد من ربط شعريّة الشّاعر بالعرق إن لم تكن الدّفاع عن العرب الأعراب وما تكون غايته من ربط هذه الشّعريّة بالدّين والأخلاق، إن لم تكن الدّفاع عن المنظومة القيميّة التّي جاء بها الدّين

---

[1]– المرزباني، الموشح، تحقيق عل محمد البجاوي، دار الفكر، ط1965/2، ص 89.

الإسلاميّ؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل اقتصر توظيف متصوّر صاحب النّصّ على المدوّنة النقدية أم أنّ هذا المتصوّر قد وظّف في مجال فكريّ آخر كان لمتصوّر العقديّ الدّيني الأخلاقيّ فيه القيمة الأساسيّة ألا يعدّ حضور صاحب النّصّ في مجالين فكريين نقديّ وديني شكلا من أشكال تقاطع الخارج/ الإيديولوجي بين الدّين والأدب، بين المقدّس والمدنّس إذا كان الأمر على ما ذكرنا، فإلى أيّ مدى حضر الخارج/ المعرفيّ النّقديّ لدى الباقلاّني؟

تناول الباقلاني لصاحب النّصّ

إذا ما انطلق حديثنا من فرضية أن يكون قد حصل تقاطع منهجي بين الإعجازيّ والنّقديّ في مستوى تناولهما للخارج/ صاحب النّصّ، فمن المنطقي أن نبحث عن مستويات هذا التّقاطع مع الخارج، في المدوّنة المعتمدة، وأن نبحث في مدى تأثّر الباقلاني بالمناهج النّقديّة التّي عرضنا بعضها وقد يكون من الضّروريّ قبل أن نباشر حديثنا عن تلك المستويات أن نتساءل عن متصوّر صاحب النّصّ في الدّراسة الإعجازيّة هل اقتصر الحديث عند صاحبنا على متصوّر صاحب النّصّ/ الشّاعر أم أنّ المقارنة بين النّصّ البشريّ والنّصّ الإلهيّ قد استدعت مقارنة بين الإله والإنسان؟؟

إنّ حضور صاحب النّصّ البشريّ في الدّراسة الإعجازيّة مقترن بما يحصل من مقارنة بين الإله والإنسان، بين القدرة الإبداعيّة البشريّة والقدرة الإبداعيّة الإلهيّة ولعلّ ما يؤيّد ما ذهبنا إليه قول الباقلانيّ

التّالي: "وإن كنّا قد بيّنا أنّ شعر امرئ القيس وهو كبيرهم الذّي يقرّون بتقدّمه وشيخهم الذّي يعترفون بفضله وقائدهم الذّي يأتمون به.... كيف سبيله وكيف طريق سقوط مترلته عن مترلة القرآن..."[1] تكمن أهمّيّة هذا الشّاهد في كونه كشف عن الخارج/ إيديولوجية دارس الإعجاز من استحضاره لصاحب النّصّ البشريّ وهي إيديولوجية آمنت بتقديس صاحب النّصّ القرآنيّ على صاحب النّصّ البشريّ.

في ضوء ما ذكرنا نستطيع أن نفهم مشروعيّة عودة الباقلاني إلى متصوّر صاحب النّصّ/ شاعرا/ خطيبا/ مترسّلا إذ يبنى الخطاب لديه على أساس مقارنيّ لهيمنة العقديّ الدّينيّ على الدّنيويّ البشريّ، فتحوّل التّقاطع مع النّقديّ من تداخل بين فكرين إلى تقاطع بين منهجين في الإبداع، الإلهيّ من جهة والبشريّ من جهة أخرى ولعلّ أهمّيّة حضور متصوّر صاحب النّصّ الإلهيّ/ والبشريّ تقترن بهذه الزّاوية. فما ميّز صاحب النّصّ البشريّ عن صاحب النّصّ الإلهيّ هو طريقة القول أو لنقل منهج القول.وقد تكشف مستويات تناول الباقلاني لصاحب النّصّ عن الرّبط الذّي قام به بين صورة الإنسان وصورة الإله، فما هي هذه المستويات

وإلى أيّ مدى تأثر الباقلاني بالمنهج النقدي في تناوله لهذه المستويات؟

---

[1]– الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 328..

لم يكن للباقلاني أن يتجاوز منهج النقاد في تناوله لصاحب النّصّ البشريّ – وهم المختصّون بذلك– وبما أنّ الحديث عند هؤلاء النّقاد قد أحاط بثلاث زوايا هي الفضاء زمانا ومكانا، والدّين أخلاقا، والإبداع طبعا، فإنّ صاحبنا قد أبقى على هذه الأقطاب الثلاثة، فكان توظيفه لها توظيف الباحث عن الآليات التي تزيد من تأكيد الفرق بين الإله والإنسان فكيف تأثّر الباقلاني بالمنهج الزماني في تناوله لصاحب النّصّ؟

صاحب النّصّ والأولوية الزمانية

أظهر الباقلاني وعيه بالعلاقة بين صاحب النّصّ/ الشّاعر والفضاء الزمانيّ من داخل

الخطاب النقديّ ومن داخل إشكال القديم والمحدث، فاعتبر أنّ أمر القيس أوّل علامة إبداعيّة بارزة في تاريخ الشّعر، وقد ظهرت هذه الأوّلية في مستوى القصيدة ضمن ثلاثة أصعدة: القسم الطللي واللفظ والمعنى.

فالأوّليّة على صعيد القسم الطللي قد تجلت في ضبط أجزائه من استيقاف الصحب والتّباكي على الديار، وأما على صعيد اللفظ، فقد تمثلت هذه الأوّليّة في أنّ امرأ القيس قد سبق إلى تلطيف الكلام في النسيب تماشيا مع طبيعة الغرض وأما أسبقية امرئ القيس على صعيد المعنى، فإنّها تبرز في أنّه قرّب المعنى إلى الأفهام وقد توقّف الباقلاني عند هذه المستويات فأكّدها بقوله: "أبدع في طرق الشعر أمورا اتبع فيها من ذكر الديار والوقوف على الصحب، إلى ما يتّصل بذلك من البديع الذي أبدعه والتشبيه الذي أحدثه والمليح الذي تجد في شعره

والتصرف الكثير الذي نصادفه في قوله"[1] لقد ربط الباقلاني فكرة الأولية الزمانية بالأولية الإبداعية، إذ قرن امرأ القيس باللحظة الأولى، فقد كان له السبق الإبداعيّ أو لنقل هو الذي مثّل رمز الإبداع الشّعريّ النموذجيّ يقتدى به ويؤخذ منه.

وقد وقف الباقلاني مواقف مختلفة تجاه الشاعر المحدث، فنراه أحيانا يعتدل في حكمه، ومن ذلك اعتباره أبا تمام مصيبا في اختياره إذ رأى أنّه " تنكب المستنكر الوحشي والمبتذل العاميّ وأتى بالوساطة وهذه طريقة من ينصف في الاختيار"[2] ونجد صاحبنا أحيانا أخرى ينقد الشاعر في تكلف الكلام والإكثار من أبواب الصنعة و من ذلك قوله تعليقا على لامية أبي تمام:

"متى أنت عن ذهلية الحي ذاهل وصدرك منها مدة الدهر آهل

تكلف فيها من البديع وتعمل من الصنعة"[3]، وهو في مواطن أخرى ينتصر للبحترى الشاعر المحدث لجمعه بين الصنعة والألفاظ الرشيقة في شعره.

ومن المهم هنا أن ننتبه إلى أصول قيمة متصور الزمان في المدونة الإعجازية والنقدية، وهي أصول تعود إلى إشكال القديم والمخلوق في مجال النّصّ الدينيّ وإشكال القديم والمحدث في مجال النّصّ النّقديّ وإشكال السلفيّ والحداثيّ في مجال الفكر العربي وغني عن البيان أنه توجد بين هذه الإشكالات صلات داخل المنظومة المعرفية العربية

---

[1] - الباقلاني، الإعجاز، ص 241.

[2] – نفسه، ص 177.

[3] – نفسه، ص 177-178.

الأمر الذي أدّى إلى قيام الصراع بين أنصار القديم ومؤيدي المحدث وترتّب عن ذلك جملة من المتصوّرات، من قبيل القول بأنّ القرآن قديم وأنه غير مخلوق وعلى هذا يمكن القول بأنّ صراع الناقد مع الشاعر المحدث هو صراع دارس الإعجاز مع القائل بأنّ القرآن محدث اعتمادا على ما قلنا، نستطيع التأكيد على وجود علاقة بين منهج التفكير النقدي للظاهرة الإبداعية البشرية ومنهج تفكير دارس الإعجاز للظاهرة الإبداعية الإلهية، بل إنّ كل ما يصدره الناقد من أحكام على الشّاعر ينطلق فيه من النّصّ الإبداعي الأوّل —وهو النّصّ القرآني– فلا غرابة أن يتأثر دارس الإعجاز بالمنهج النقدي الزماني لأن هذا المنهج امتلك به الباقلاني الحجة على تعلق الإبداع البشري بالإبداع الإلهي، فحينما يفضل الشاعر الأوّل على الآخر، فلأنه سار على نمط الكلام القرآني لغة وبلاغة ولعلّ ربط دارس الإعجاز صاحب النصّ البشريّ بالمنظومة الأخلاقية الدينية هو بحث عن اكتمال تعلق الإبداع البشري بالإبداع الإلهي وإذا كان الأمر كذلك، فكيف ربط صاحبنا بين صاحب النصّ والمنظومة العقدية الأخلاقية وما هي مواطن تأثر الباقلاني بالمنهج النقدي الاجتماعي الأخلاقي.

صاحب النّصّ والمحدّد الأخلاقي العقديّ

لّما كان الشاعر يوجد داخل منظومة اجتماعية فإنّ التزامه بقواعد هذه المنظومة سيحدّد موقف دارس الإعجاز منه ذلك أنّ هذا الأخير غالبا ما يعتبر نفسه حاميا لهذه المنظومة والجانب الديني منها على وجه الخصوص. و لذا لا نستغرب من أن نرى صاحبنا يربط بين صاحب النصّ البشريّ والمنظومة الأخلاقية وإلا عدّ فاحشا ومفسدا لقيمة الشعر، وهذا ما ظهر في نقده لمعلقة امرئ القيس، إذ لم يتعامل صاحبنا في نقده هذا مع النصّ بقدر تعامله مع صاحبه، فوجّه نقده نحو الأخلاق/ أخلاق الشاعر والمعاني التي تطرق إليها فكيف برزت أهمية المحدّد الأخلاقي في نقد الباقلاني لامرئ القيس ؟

إذا كان الأمر كذلك، فهل يعني هذا أن قيمة صاحب النصّ مشروطة بصورة ما بالمنظورة الأخلاقية العقدية، ألا يمكن أن يكون نصّ المبدع منافيا للأخلاق ورغم ذلك تبقى قيمته الإبداعية قائمة؟

أتى للباقلاني وهو رجل الدين المعروف بغيرته الشديدة وبتحدّيه للملا حدة وتسفيه كلامهم، أن يقبل بشاعر تعهر وفحش في شعره على حد تعبير الجمحي في طبقاته.

نقف من خلال نقد الباقلاني لامرئ القيس على مصطلح ينتمي إلى مجال التعهر بما هو ارتكاب للفجور والزنا وكثيرا ما ترد الفاحشة بمعنى الزنا ويسمى الزنا فاحشة إذ ما أتى به امرأ القيس في الأبيات المعروفة من معاشرة النوافس والتبجح بارتكاب المعاصي، خرج عن نظام القيم الأخلاقي ليصبح من المحرم الممنوع، ولهذا نعت الباقلاني ذلك الفعل بالفحش والتفحش، ولعلّ فهمنا للنقد الأخلاقي الذي

وجهه صاحبنا لامرئ القيس يعود إلى البحث عن أصول النقد داخل المؤسسة الأخلاقية الدينية الإسلامية وما فرضته المنظومة الفقهية من حصر لمجال "الحرام والحلال".

اعتبر الفحش تعهرا تعدّى من خلاله الشاعر على الإله وعلى الإنسان المؤمن التقي، فهو عصيان إرادي لشريعة الله، فالإنسان يرتكب "المعصية" إذ يقدم على فعل أمر ما رغم علمه بأن هذا الأمر ممنوع، فالمسألة وقتها تتعلق بجملة من الواجبات والممنوعات وقد ربط الفقيه بين الأوامر الإلهية والأخلاق باعتبار أن الأخلاق موضوعات الإله وبما أن الإله وحده هو الذي يستطيع أن يفرض على البشر فيجازي أو يعاقب بحسب ما يستحق، فإن الفقيه ودارس الإعجاز ورجل الدين عموما قد مارسوا دور"الإله" المراقب للفعل الإنساني حتى وإن تعلق الأمر بمجال يحتمل فيه الصدق أو الكذب أعني الشعر فما أتى به امرؤ القيس من مغامرات مع النساء وما ارتكبه من فواحش قد يكون من باب الخيال الفني لا غير.

استثناءا بما ذكرنا يمكن أن نرجع تقاطع "الإعجازي" مع النقدي الخارج المعرفي في مستوى صاحب النص إلى ما فرضته المنظومة الدينية من قيم اجتماعية أخلاقية تحكمت في نظرة صاحبنا إلى النص وصاحبه من منظار قيمي.

فإمكانية أن تكون المؤسسة التشريعية هي التي وقفت وراء ثنائية العفة والإباحية في المدونة النقدية والإعجازية واردة على أساس أن ترد العفة إلى مجال الحلال وترد الإباحية إلى مجال الحرام.

إذا كان الناقد ودارس الإعجاز ينتميان إلى نفس الإطار الأخلاقي الديني، فمن الطبيعي أن يشتركا في نظرهما لصاحب النصّ فهما يتعاملان معه على أنّه " الإنسان المؤمن " الذي يحترم ثالوث الدين والأخلاق والمجتمع إذ يكلّمه هذا الثالوث بلهجة الأمر والنهي، وما يجب أن يفعل وما لا يجب، أو قلّ ما له وما عليه والأمر لدى دارس الإعجاز يشمل مجال الإبداع الفني، لأنّ الفنّ لديه قد يتحوّل إلى أداة تعليمية لهذه المنظومة القيميّة.

وما نستخلصه ممّا ذكرنا هو أنّ شعريّة الشاعر لدى الباقلاني لا تبلغ ذروتها ما لم يكن الشاعر خاضعا للمنظومة الأخلاقية، مع أنّه لا يرى أنّ مجرّد التسليم بهذه المنظومة يضمن للشاعر شعريّته ما لم تتوفّر فيه شروط أخرى من قبيل الطبع، فكيف عالج الباقلاني قضيّة الطبع لدى المبدع.

صاحب النصّ ومتصوّر الطبع

كيف يمكن أن نصف إبداعا ما بالعفويّة والطبع وكيف اعتبر الطبع مقياسا يفرّق به بين شاعر وآخر ألا تحيل ثنائية المطبوع والمصنوع على تطوّر الرؤية الإبداعية نتيجة تطوّر الحياة من وسط البداوة إلى وسط الحاضرة فكيف حضر هذا المتصور عند الباقلاني وهل يؤكّد تناوله المتصور لهذا تأثّره بالخارج المعرفي النقدي / المنهج النقدي الزماني وهل من علاقة بين متصور الشاعر المطبوع ،عفويّة الإله الإبداعية.

لم يخرج الباقلاني في حديثه عن المطبوع عن المنهج الزماني النقدي إن تردّ أصول إشكال البحث في المطبوع والمصنوع إلى قضيّة القديم

والمحدث على اعتبار أنّ المطبوع يمثله القديم والمصنوع يمثّله المحدث المتكلّف فما المقصود بالطبع وكيف عبّر هذا المتصوّر عن شاعريّة الشاعر إنّ الطبع من " طبع والطبيعة " الخليقة والسجيّة التي جبل عليها الإنسان والطباع كالطبيعة والطبع: ابتداء صنعه الشيء: تقول: طبعن اللبن وطبع السيف والدرهم وغيرهما: صاغه: قال الأزهري ويجمع طبع الإنسان طباعا وهو ما طبع عليه من طباع الإنسان في مأكله ومشربه وسهولة أخلاقه"[1] لعلّ ما تخرج به من هذا التعريف المعجمي هو أنّ الطّبع مرتبط بالسّجية والعفوية في مقابل التكلف والصنعة وبهذا يصبح الشاعر المطبوع يرتجل الشعر ارتجالا، تفيض قريحته وقد وظف الباقلاني على سبيل المثال –متصور الطبع للمفاضلة بين الشعراء مع ربط هذا المتصور بفكرة الإلهي وليس ذلك بجديد إذ "في الثقافة العربية الإسلامية يتمثل الإبداع الإلهي في قوة الكلمة الربانية باعتبار أنّ أمر الله إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون"، فلا يحتاج إلى حركة ولا إلى صناعة، ويترتب عن ذلك أنّ "الإبداع الإلهي" عملية طبيعية وعفوية لا تكلف فيها من هنا نتساءل: كيف وظّف صاحبنا هذا المتصور في مدّونتنا المعتمدة؟

إنّ الباقلاني في توظيفه لجدلية المطبوع والمصنوع يعتبر "التكلف باردا والتصرف جامدا" ومن ثم رأى أنّ الشاعر الذي يرجع إلى قصيدته بالمعاودة والتنقيح يعتبر من عبيد الشعر ويؤكد ما ذهبنا إليه ما ذكره من نعت أبي العلاء لشعر زهير والحطيئة "فهم نقحوه ولم

1– اللّسان، مادّة ط.ب.ع، 232/8.

يذهبوا فيه مذهب المطبوعين"[1] استنادا على هذا الشاهد يمكن أن نفهم لَمَ ندّد النقاد بعدم تحكيك الشعر، لأنه لا يتأتى على بديهة ولا تجرى العبارة فيه سهلة مطواعة، ولأن المتقبل يختار عادة الشاعر المطبوع لسهولة شعره وقرب تناوله لما يجد في ذلك من لذة :تملأ القلب والفهم وتفرح الخاطر وتسري بشاشته في العروق"[2].

قول في آلية القراءة: الخارج المعرفي

إنّ تناول إشكاليّ الخارج من داخل التراث، أي من داخل فعل القراءة وسيطرة الخارج عليه: المنظومات الأخلاقية الدينية... ومن داخل إشكاليّة الخارج منهجا في البحث لدى الباقلاني، هو تناول يطمح إلى وضع قراءة التّراث داخل إشكاليّة السّلطة التّي تحكمت بمنظوماتها الخطابيّة وغير الخطابيّة في الفعل المعرفيّ.فسلطة البحث عن الأنموذج في القول والفعل هو ما برّر تقاطع الإعجازيّ مع النّقديّ، إذ عمد الباقلاني داخل هذا المنهج إلى إرساء ثنائيّات لها علاقة بتصوّره للدّين، ومن بينها ثنائيّ المقدّس والمدنّس، الرّوحي والماديّ، فالمقدّس هو الإله الذّي لا يجوز أن تنتهك حرمته بالتّفكير في معارضة نصّه، أمّا المدنّس فهو صاحب النّصّ البشريّ الذي يجب عليه أن يقاوم باستمرار رغبته في التّماهي مع الإله، لأنّ وجوده في حيّز الجهل وعدم القدرة على الإحاطة بجميع المعارف.

تونس: 24/ 4 2007

---

[1]– الباقلاني، إعجاز القرآن، 186.

[2]– نفسه، ص 366..

المنهجيات الحديثة في نقد النص التراثي

د.عبد الله أبو هيف

جامعة تشرين – سورية –

تزايدت إشكاليات قراءة النص التراثي وآلياتها من المنهجيات التقليدية إلى المنهجيات الحديثة خلال نصف القرن العشرين الأخير، فهناك تنازعات بين الأصالة والحداثة، وقوام الأصالة مراعاة الخصائص اللغوية والثقافية التي صارت إلى عناصر التمثيل الثقافي الجذرية العريقة وتطوراتها اللغوية، المعجمية والصوتية والصرفية والنحوية والدلالية والرمزية والعلامية...الخ، وتحولاتها الثقافية، الأعراف والطقوس والتقاليد والأديان والمعتقدات والأفكار...الخ، بينما تكاثرت إشكاليات الحداثة وآلياتها من الأدلجة إلى المناهج العديدة كالتقليدية والرومانسية والواقعية والطبيعية والنفسية...الخ، والشكلانية والبنيوية والأسلوبية والنصية والوصفية التحليلية والجمالية والعلامية والرمزية والموضوعية والثقافية والتأويلية والتفكيكية والبنيوية التكوينية....ألخ.

1- خصوصيات النص التراثي اللغوية والثقافية:

آلت إشكاليات قراءة النص التراثي وآلياتها إلى التأثير على الهوية مما دعا الباحثين والنقاد العرب إلى مراعاة التأصيل والتحديث

لخصوصيات النص التراثي اللغوية والثقافية والمصطلحية في الوقت نفسه.

1-1- خصوصيات النص التراثي اللغوية والثقافية:

اعتمد النص التراثي على خصائصه اللغوية والثقافية، ولا تفترق اللغة العربية عن مكوناتها التكوينية التركيبية والتعاقبية وتشكلاتها البلاغية والإبلاغية، بلوغاً للمعنى وما وراء المعنى أيضاً، ومراعاة للسياقات التاريخية والاجتماعية والذاتية القومية والوطنية والشخصية، ويستند النص التراثي إلى النصوص الأساسية: القرآن الكريم، والحديث الشريف، والآداب العربية القديمة المتجلية بالخصائص الثقافية من الجاهلية والإسلام والأموي والعباسي والأندلسي إلى العصور التالية حتى العصر الحديث، إذ ينبغي مراعاة الموروثات الأدبية لغة وبلاغة وثقافة عند قراءة النص التراثي، وأولها الشكل، وثانيها المحتوى، ويتطلب ذلك العناية بالفيوضات اللغوية والدلالية والتداولية، وبالتطورات الأدبية وأجناسها الشعرية والنثرية من عصر لآخر، وبالمؤثرات الثقافية على الموروثات الأدبية، ولاسيما الانتماءات السياسية والدينية والبيئية إزاء تحكميات العصر وتحدياته.

إن منهجيات قراءة النص التراثي ونقده مرهونة بهذه الخصائص المشار إليها، واقتصر النقاد والباحثون في قراءة التراث النقدي على مكانة البلاغة، ورأى مصطفى ناصف (مصر) أن البلاغة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة المقاصد، وأن مدارها تحقيق الأهداف بوساطة

اللغة، وجوهرها ضبط نظام التعبير أو قوانينه، وتفضي الدراسة البلاغية إلى "أن الإنسان لا يفكر لوجه التفكير، ولا يشعر لوجه الشعور، وإنما يفكر، ويشعر من أجل التأثير في مخاطب أو التغلب عليه"[1].

إن اللغة وبلاغتها باعثة للوظائف والقيم والمنطورات النصية كلما مثلّت الرؤى والأفكار الثقافية، ووجد محمد الكتاني (المغرب) أن اللغة العربية ذات منهجيات معرفية متصلة بالخصائص الثقافية العربية والإسلامية بما يؤكد على تطابق الرؤية والإنجاز في النص التراثي، وقد "قامت علوم اللغة كلّها على أساس جعل اللغة أداة تواصل وأداة بيان وإحساس جمالي، وهذا هو الأفق العام الذي تحرك فيه النقد الأدبي، لأنه تقرّى مواطن الإثارة الجمالية في الإبداع، وانشغل بالصياغة الفنية، وسبر عمق اللغة العربية، ووقف على كل طاقاتها الإيحائية، فاستأثرت اللغة في الفكر النقدي بكل اهتمام، نظير ما حدث بالنسبة لمجالات الفكر الأخرى"[2].

أكدت قراءة النص التراثي ونقده على أن ابتعاث وحدة العمابة الأدبية وتوظيفها وتوليدها (التداولية) وإبراز الموازنة والمفاضلة في الشكل والمحتوى قائمة على اللغة والبلاغة، ورهن محمد الهادي الطرابلسي (تونس) التفكير البلاغي باللسانية بالتركيز على التداولية، بينما لا تخرج البلاغة العربية عن تحققات التوظيف

---

[1] ـ ناصف، مصطفى: "بين بلاغتين"، في كتاب "قراءة جديدة لتراثنا النقدي"، المجلد الأول، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1990، ص381.

[2] ـ الطرابلسي، محمد الهادي: نقد الأدب عند البلاغيين العرب، في المصدر السابق، ص494.

والتوليد والتحويل في فاعلية اللغة والدلالة والاستعارة والتوريه والانزياح والترميز...الخ.

لقد أفاد الناقد الطرابلسي أن "مرجع البلاغة إلى استخراج صورة النص المنشود من النص الموجود، أو استحضار صورة النص الأمثل، من النص المنجز، كل ذلك عن طريق الاجتهاد الذي يكون بالتوظيف والتوليد في العملية الإبداعية، وبالموازنة والمفاضلة في العملية النقدية، ويكون بالتحسين والتجديد في العملية البلاغية"[1].

1-2- المصطلح النقدي:

هناك مصطلحات في الموروثات اللغوية والنقدية، غير أن الباحثين والنقاد العرب تعاملوا مع المصطلح الغربي بالدرجة الأولى، وسعوا إلى مقاربته للمصطلح العربي، وقد وضع لطفي عبد البديع (مصر)، على سبيل المثال، محاولاته لتسويغ المصطلح النقدي وفق تشكلاته الغربية في بحثة "الاسم والمسمى"، وشرع بإيضاح المقاربات والمفارقات في صوغ المصطلح النقدي وإقراره كأن يذكر "أنطولوجيا اللغة" أو "مركزية المنطق"...الخ، دخولاً في الموروثات النقدية، كتوصيفات المماثلة، والمغايرة، والذوات، والأشياء، ومعاني التسبيح، ومفتاح المعنى، واستقلال الاسم بالوجود وتعاليه على المسمى سواء كان مدلول الاسم الذات من حيث هي أم الذات باعتبار أمر صادق عليها عارض لها ينبيء عنها على ما يؤخذ من

---

[1] ــ الطرابلسي، محمد الهادي: نقد الأدب عند البلاغيين العرب: في المصدر السابق، ص494.

الخلاف في هذا الباب، ثم لا معنى لنفي الاشتقاق عنه إلا أنه أصل لذاته غير مسبوق بوجود آخر"[1].

رأى لطفي عبد البديع أن المصطلح مأخوذ من تشاكل اللغة والمعرفة عند مباشرة الكلام والخطاب إلى مجازيته، اعتماداً على العلاقات بين ظاهر اللفظ وكوامنه بالتأويل والاستدلال والتورية...الخ، على أن اللغة هي أصل المصطلح من الظاهر إلى المجاز، و"للغة مقولاتها التي يقيم الإنسان فيها وجوده، والمسميات لا تبلغ قط مبلغ الأسماء"[2].

إن المصطلح النقدي لا يخرج عن المستويات اللغوية والبلاغية، من الملفوظية إلى المعنى وما وراء المعنى، غير أن الباحثين والنقاد يربطون المصطلح غالباً بالتعريب والترجمة، ويقللون من معاينة الاشتغال اللغوي وإنتاج المعاني والدلالات، مقتصرين على مطابقة المصطلح الغربي الراهن للمفاهيم اللغوية وإنتاجها للمعنى ومعنى المعنى من خلال ملامسة النص التراثي وقراءته وفق المصطلحات المحدثة.

رهن عبد الله المعطاني (السعودية) تحديد المصطلح النقدي الموروث بالبيئة أو عناصر التمثيل الثقافي، وأكد عن حق، أن المصطلح النقدي ولد وتشكل قبل منهجية النقد الأدبي الحديث واستقلاله، لأنه مصاغ من اللفظ دلالة على معنى معين يرتسم في الذهن، ثم بعد ذلك قد تفضي إلى معنى آخر، حسب تسمية

---

[1] ــ عبد البديع، لطفي: الاسم والمسمى، المصدر السابق، ص212.

[2] ــ المصدر السابق، ص218

اللسانيين التحول الدلالي بالأنزياح وسواه، على أن المصطلح قائم على اللغة وفضاءاتها في حدود المخاطبة ومدلولاتها، أي أن المناهج والمقاييس ناجمة عن خصوصيات الخطاب الأدبي والفكري وعلاقاته بالمبدع والنص والمتلقي، و"الحاجة ملحة إلى دراسة التراث النقدي عند العرب دراسة منهجية فاحصة ترسم بعداً حضارياً للمقاييس والمناهج والمصطلحات النقدية التي تمرس بها نقاد الأدب العربي القديم كي تصلها بمدارس، وقضايا النقد الحديث التي تستوعب نماذج الإبداع في الشعر العربي، فتّطور القديم للوصول به إلى الحديث، ونضرب الحديث في أعماق القديم"[1].

رصد المعطاني تشكلات المصطلح النقدي العربي منذ العصر الجاهلي وتطوراته في العصور التالية وتميزاته من بيئة ثقافية لأخرى بما يعطي جوانب واسعة لخصوصيات هذا المصطلح، الثقافية والأدبية العامة، والشعرية الخاصة، ومدى تداخلها في الدلالة والمنظورات الفكرية، كالاستعارة، والمعاظلة، والتضمين، والتداخل، والتراكب، والفحولة، وتوقف عند مصطلحات الخليل بن أحمد الفراهيدي فيما يخص المصطلح العروضي، كالبيت، والوتد، والسبب، والإيطاء، والسناد، والإكفاء وغير ذلك وهذه المصطلحات راسخة وأصيلة وفاعلة في صوغ المصطلح النقدي العربي ضمن خصوصياته اللغوية والثقافية وأثر البيئات الثقافية على وجه الخصوص، وهذا جلي في مصطلحات متطورة مثل التفويف،

---

[1] ــ المعطاني، عبد الله: أثر البيئة في المصطلح النقدي القديم، المصدر السابق، ص241.

والتسهيم، والترصيع، والتطريز، والتوشيع، والتوشيح، والشعر المتين والغامض والرطب...ألخ.

أما عبد الملك مرتاض (الجزائر) فتقصى المفاهيم النقدية والمصطلحات العامة بين التراث والحداثة، **ومصطلحات نظرية، ونص، وأدب، بخاصة** وقارن لفظ المصطلح ومفتاحها وقاعدتها وأصلها وبرهانها بدراسة الافتراض والإتساق والتثبيت إلى جانب الملاحظة والتأمل والبرهنة والخضوع لنظام التحقيق، نحو التنظير والتداول.

عّمق مرتاض تكّون المفاهيم والمصطلحات بالمقارنة مع اللغات الأجنبية عند معالجته لمفهوم **النص** ومصطلحه "عبر متشابكات من القيم والدلالات والأبعاد والحيزات"[1]، وتداول النقاد العرب القدامى مصطلح النسج، بينما ربط النقاد العرب المعاصرون المصطلح بالحداثة العربية ومنهجياته كالعلامية والتفكيكية والأسلوبية والنصية...الخ وأورد مفاهيم حديثة للنص حسب اللسانيات والملفوظية والتأويل إزاء الصوت والسطح والدلالة والبنية، ثم فصل الرأي في مفاهيم سيميائية للنص ومتعالقاته ومتناصاته مثل ما قبلّية النص، والتسويد، والإنتاجية، والتناصية، والمرجعية، والمخاض الدلالي للنص..الخ، وعندما قارن التكون الاصطلاحي وتطوراته في النقد العربي وفي النقد الغربي، ولاسيما النص والنسج، أكد أن المصطلح النقدي لا ينقطع عن التراث وعن

---

[1] ـــ مرتاض، عبد الملك: نظرية، نص، أدب، ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة، في المصدر السابق، ص267-268.

الحداثة، لأن "الفكر النقدي الغربي نفسه لم يتناول مسألة النص الأدبي بهذا الطغيان من العناية إلا من استفحال أمر البنيوية الرواية الجديدة، ثم ظهور السيميائية والتكفيكية، التي أهملت المؤلف، وعُنيت عوضاً عن ذلك بالنص، أي بالنسج الكلامي"[1].

أضاء مرتاض مصطلح "أدب" من مفاهيمه القديمة إلى مفاهيمه الحديثة، ولاسيما **الأدب والأدبية**، على أن الأدبي أعم وأشمل من الأدبية، "فالأدبية مظهر جمالي أو فني في الأدبي، بينما الأدبي نفسه إنما هو خطاب"[2]، ثم اختلف الخطاب الأدبي عن الخطاب التاريخي والخطاب الديني والخطاب السياسي في المرجعية الخيالية والحقيقية، وفي البنية والشكل والجوهر.

كان المصطلح في التراث النقدي أكثر رسوخاً حسب وجهة نظر كمال أبو ديب، لدى دراسته لإنجاز عبد القاهر الجرجاني البياني وتصوراته الأساسية حول طبيعة اللغة والنحو والتعبير الأدبي والصورة والمعاني، وعرض آليتين جوهريتين من آليات التشكيل اللغوي هما تأدية المعنى وتأدية معنى المعنى، ومكانتهما في دراسة أنماج التصور والتشكيل، وفصل الرأي حول آليات التشكيل الفني بالمقارنة مع نظرية رومان جاكبسون فيما يخص علاقتي المشابهة والمجاورة، وتواصلهما مع الاستعارة والمجاز المرسل، بلوغاً للتشكيل اللغوي أولاً، ثم الأدبي والفني ثانية، وأفضى تحليله إلى تطوير

---

[1] ـ المصدر السابق، ص269.

[2] ـ المصدر السابق، ص293.

الجرجاني لتحديد عدد من الأنماط الأساسية للتصور والتشكيل في العمل الأدبي، ومنها:

أ- نمط التناول المباشر الذي يتمثل في تأدية المعنى.

ب- نمط التناول الاستعاري الذي يمثل وجهاً من وجوه تأدية معنى المعنى، ويقوم على عملية استبدال استعارية جوهرها علاقة المشابهة.

ج- نمط التناول الكنائي (وهو أيضاً وجه من تأدية معنى المعنى).

د- نمط التناول المجازي الإلصاقي (الذي يقوم على عملية استبدال لا تستند إلى علاقة المشابهة، بل إلى واحد من الأوجه المتعددة لعلاقات المجاورة).

هـ- نمط التناول التخييلي القائم على التعليل، وفي جوهره علاقة مشابهة مركبة، غالباً ما تكون خفية، وعملية مواجهة فكرية أو ذهنية، أسماها الجرجاني خداعاً للنفس وإيهاماً.

دقق أبو ديب هذه الأنماط لدى المقارنة بين الجرجاني وجاكبسون، وخلص إلى تقدير مفاهيم الجرجاني الدقيقة والمستوعبة لأنماط التشكيل المختلفة، فيما هي أعمق وأقرب إلى التراث والحداثة، عند العناية بالتخييل وفهم التصاقه بالنهج الاستعاري والتعبير الرمزي وعلاقة المشابهة، و"بهذا المعنى فإن التخييل، والنهج التخييلي في التصور والتشكيل، هو أشد الأنماط انضغاطاً واختزالية وكثافة في صيغته اللغوية التطبيقية ولحظة تجليه على مستوى النص الكلي"[1].

---

[1] ــ أبو ديب، كمال: أنماط التصور والتشكيل في العمل الأدبي، في المصدر السابق، ص359

إن جوهر دراسة المصطلح في الموروثات اللغوية والنقدية هو العراقة والأصول ضمن مراعاة الخصائص الثقافية والتشكلات الاصطلاحية من التراث إلى الحداثة، بما ينفي مجرد النقل أو التأثير الحديث من الثقافات الأجنبية.

1-3- قراءة التراث النقدي:

انشغل جابر عصفور (مصر) بعملية قراءة التراث النقدي منذ مطلع السبعينيات، وتجلت ممارسته لنقد شعر التراث المستندة لهذه العملية الناشدة للتأصيل والتحديث في كتابيه "الصورة الفنية (1974)، "ومفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي" (1978)، ثم وضع درس المقدمات المنهجية في قراءتها التراث النقدي عام 1988 في الندوة المشار إليها، ووسع دراسته في كتابه "قراءة التراث النقدي" (1994).

ضمّ الكتاب دراسات من نوعين، النوع الأول يجعل هدفه نظرية القراءة مباشرة، من حيث هي مجموعة الاستراتيجيات والقواعد التي تحكم القراءة التطبيقية، فتحكم العلاقة بين القارئ والمقروء، واتجاهات القراءة وأهدافها وحدودها القصوى، وكان القسم الأول من الكتاب بعنوان "مقدمات منهجية"، أما القسم الثاني فهو قراءات تطبيقية يدور أولها حول الخصومة بين القدماء والمحدثين في العصر العباسي، ويدور ثانيها حول الناقد الشاعر ابن المعتز، ويدور ثالثها حول نظرية الفنّ عند الفارابي، ويدور رابعها حول الخيال المتعقل عند الإحيائيين.

نقتصر الحديث حول المقدمات المنهجية وسبل تطبيقها، وقوام النهج القرائي "أن كل نصّ من نصوص التراث النقدي لا يمكن أن نقرأه في عزلة عن غيره من النصوص، فالتراث النقدي وحدة سياقية واحدة، داخل وحدة سياقية أوسع هي التراث كلّه"[1] وأكد عصفور أن الاتجاهات المتميزة في التراث النقدي لا يمكن فصلها عن الاتجاهات الأساسية في التراث من جهة، وعن دلالتها الاجتماعية أو صراعاتها الإيديولوجية من جهة أخرى، مما تتجلى فيه رؤى عالم ينطقها النص المقروء، ويشير إليها في صراعاته وتوازياته ضمن خصوصيات التاريخ وتقاطعه مع المفهوم الموازي للرؤى القديمة والمعاصرة، لتفصح قراءة التراث النقدي عن تقييم ضمني للرؤيا التي ينطقها هذا النص على مستوى العالم التاريخي الخاص بالنص المقروء، وعلى مستوى العالم التاريخي الموازي الخاص بالقارئ في الوقت نفسه"[2].

حدد عصفور ثلاث مشكلات لقراءة التراث النقدي، هي حضور التراث، والعلاقة به، والحدود القصوى لعملية القراءة أو فعلها، وينقسم الحضور إلى قسمين، الأول هناك في تاريخه الخاص، والثاني هنا في قراءته المنجزة الكاشفة عن عالم النص المقروء، بينما تتحول علاقة القارئ بالمقروء إلى علاقة اتصال وانفصال في آن واحد، لإبراز البناء القيمي لعالم القارئ ومخزونه الثقافي وتعالقه مع

---

[1] ــ عصفور، جابر: قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1994، ص10

[2] ــ المصدر السابق، ص11

عالم وعيه المعاصر، وتندغم عملية القراءة أو فعلها مع حدود الشكل والمحتوى في تاريخه وفي استحضاره المعاصر بما ينفع في "توازن العلاقة بين الذات والموضوع في القراءة، ذات القارئ وموضوعها الذي هو النص المقروء"[1].

أفصحت عمليات قراءة التراث النقدي عند عصفور عن ضرورة العناية باللغة ومدلولاتها، وتجاذبها مع التصور المعاصر للقراءة بالتفسير أو التأويل أو العلاقات المتبادلة بين القارئ والمقروء، أو الوعي النظري والتطبيقي في المنظور والمنهج وله آليات القراءة وإجراءاتها وتتجلى هذه العمليات في ضبط الأبعاد العلائقية التي يشتبك فيها النقد الأدبي القديم مع الحقول المعرفية المتعددية التي يتأثر بها وتتأثر به، والتي تجعل من بعض مفاتيح العلوم في التراث العام مفاتيح للتراث النقدي الخاص"[2].

صنفّت القراءات السائدة من منظور الغاية في المجالات التالية: القراءة الانتقائية التي تحاول التوفيق بين الأصالة والمعاصرة، والماضي والحاضر، والقراءة التثويرية التي تهدف إلى تقديم مشروع رؤية جديدة، ننتقل بها من التراث إلى الثورة، حسب تعبير طيب تيزيني، أو من العقيدة إلى الثورة، حسب رأي حسن حنفي، أو من الثابت الإتباعي إلى المتحول الإبداعي، حسب رأي أدونيس، أو من الضرورة إلى الحرية، حسب رأي حسين مروة. والقراءة التنويرية التي تسعى إلى الكشف عن "تكوين العقل العربي"، في فكر محمد

---

[1] ــ المصدر السابق، ص12.

[2] ــ المصدر السابق، ص50

عابد الجابري، أو الكشف عن المستويات الخطابية السائدة في الفكر العربي بأبعاده العربية الإسلامية في فكر محمد أركون.

تتلازم قراءة التراث النقدي مع المدلولات الأدبية والنقدية والفكرية لتحقق الهوية ووعي الذات على أن المنهجية لا تنفصم عن الأنساق المعرفية والسياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية في عناصر القراءة، وأولها القاريء، وثانيها المقروء، وثالثها تلك الأنساق والسياقات، وتتطلب المنهجية عدم الالتزام بالآخر، بل إدراك التطورات الحديثة في قراءة التراث النقدي أو اللغوي أو البلاغي.

أما يحيى بن الوليد (المغرب) فقد درس التراث والقراءة في الخطاب النقدي المعاصر بالمغرب، وعرض التحكميات المعاصرة في قراءة التراث، وأولها الخلفيات الأيديولوجية المختلفة كالسلفية والليبرالية والقومية والماركسية، وثانيها المناهج الحديثة المتنوعة كالجدلية والابستمولوجية والتفكيكية والثقافية، وثالثها التباس أسئلة الهوية والأصالة والخصوصية

تدبر دلالات الخطاب في تعامله مع النص التراثي بالاستناد إلى التصورات المعرفية والوجودية والجدلية والتاريخية والثقافية في المناهج المعاصرة والفكر القرائي والوعي الذاتي في التراث والحداثة معاً، وألا تقتصر القراءة على العلاقة التأثيرية التي تصل ما بين المكون النقدي والبلاغي وباقي المكونات المشكلة للتراث، بل "يقع هذا في صلب **القراءة البينية أو القراءة النسقية** التي تختلف عن **القراءة القطاعية**، ولا تنظر هذه القراءة الأخيرة إلى النقد والبلاغة في **الوحدة السياقية**

الكبرى المحكومة بنسق يوّحد ما بين أنماط أو مكونات التـــراث، وإنما تحصرها في وحدة سياقية صغرى معزولـــة عـــن الأبـــستيمي (ابستيمي المرحلة الثقافية) إذا جاز توظيف مفهوم ميشال فوكـــو، فإن أي دعوى من دعاوى **تجديد العقل العربي** أو نقده لا يمكن لها أن تتغافل عن المكون النقدي والبلاغي داخل التراث"[1] مارس يحيى بن الوليد قراءة التراث النقدي في مراعاة الخـــصوصيات اللغويـــة والثقافية بعامة، والفكرية بخاصة، فيما يخص التشكل والامتـــداد في الخطاب النقدي بالمغرب، وتشكلاته منذ بدايات القرن العشرين إلى الوقت الحاضر، تحليلاً لقطائعه الثقافية والتاريخية، وإبانـــة لأســـئلة التراث في هذا الخطاب، وعالج التراث والتحليل المعرفي في نقد محمد عابد الجابري التراثي، وصلته بالأدب أو الخيـــال عامـــة، وقـــرأ الجرجانية الجديدة، أي طبيعة القراءات التي عنيت بخطاب البلاغي العربي الفذ عبد القاهر الجرجاني عند نقاد ولغويين عرب كـــثيرين، وتناول الدراسات الجاحظية وعنايتها بخطاب هذه الشخصية المحيرة في الثقافة العربية التقليدية العريقة لدى نقـــاد وبـــاحثين آخـــرين، وخرج في الفصل الخامس من دائرة نقد النقد من أجل البحـــث في قراءة بعض المفكرين المغاربة لأبن رشد في أفق التسعينيات، فيمـــا يخص التنوير والتفكير وقراءة النص الرشدي وصراع التـــأويلات ثم ناقش التراث والمعرفية التشييدية من خلال دراسة قراءة التراث عند محمد مفتاح أحد رواد المشروع الثقافي المغربي، الأندلسي، وبحثت

---

[1] ـــ الوليد، يحيى بن: التراث والقراءة، دراسة في الخطاب النقدي المعاصر بالمغرب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص8.

القراءة في مرتكزات المعرفية التشييدية وصلتها بأطروحة المثقف في أثناء تعامله مع التراث.

أكد يحيى بن الوليد أن دائرة نقد النقد في التـــراث تـــستدعي الموضوعية والمنهجية عند ضبط العلاقة بين الأصالة والحداثة كذلك، وألا ترتبط بدعاوي الهويات القاتلة أو الأصولية الدينيـــة أو مجـــرد العودة للتراث والالتزام به، وبالهيمنة الثقافية للعرب، و"قد تكـــون الثقافة العربية في أمس الحاجة إلى هذا النوع من التحليل خصوصاً من ناحية دراسة التراث، وتداول قيمه في الحاضر"[1] وإذا أمعنـــا في دراساته التحليلية والتطبيقية نلاحظ أهمية التواصل التراثي والحداثي في منهجيات القراءة والتلقي والتأويل.

2- غلبة المنهجيات التقليدية:

سادت المنهجيات التقليدية في نقد النص التراثـــي خـــلال عقدي السبعينيات والثمانينيات متعالقـــة مـــع اللغـــة والبلاغـــة والتوصيف بالدرجة الأولى، وأشير إلى أبرز التصنيفات:

2-1- النقد اللغوي:

اعتمد الباحثون والنقاد في نقد النص التراثي على الدراســـة اللغوية عند النظر في النظرية الأدبية واتجاهات النقد الأدبي، كمـــا هي الحال في مؤلفات "اتجاهات النقـــد الأدبي في القـــرن الرابـــع الهجري" لأحمد مطلوب (العراق، 1973)، و"أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري" محمد زغلـــول ســـلام

---

[1] ــ المصدر السابق، ص13

(مصر، 1961)، و"الألفاظ اللغوية: خصائصها وأنواعها" لعبد الحميد حسن (مصر، 1971)، و"التطور اللغوي التاريخي" لإبراهيم السامرائي (العراق، 1966)، و"خصائص العربية ومنهجها الأصيل في التجديد والتوليد "لمحمد المبارك (سورية، 1960)، "ودلالة الألفاظ" لإبراهيم أنيس (مصر، 1958)، و"رواية اللغة" لعبد الحميد الشلقاني (مصر، 1974)، و"الرواية والاستشهاد باللغة" لمحمد عيد (مصر، 1972)، و"فصول في فقه اللغة" لرمضان عبد التواب (مصر، 1973)، "واللغة بين المعيارية والوصفية" لتمام حسان (مصر، 1958)، و"اللغة الشاعرة" لعباس محمود العقاد (مصر، 1960)، و"اللغة العربية في ماضيها وحاضرها ومستقبلها "لجورج الكفوري (لبنان، 1948)، و"اللغة والحضارة" لمصطفى مندور (مصر، 1974)، "واللغة والمجتمع" لعلي عبد الواحد وافي (مصر، 1951)، و"مشكلات حياتنا اللغوية" لأمين الخولي (مصر، 1958)، و"النقد عند اللغويين في القرن الثاني" لسنية أحمد محمد (العراق، 1974).

قرن نعمة رحيم العزاوي (العراق) النقد باللغة في كتابه "النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري"، على أن اللغة مادة الفن الأدبي، وأن نبوغ الأديب أو تفوقه يرتبط بطريقته في استخدام اللغة، والتعامل معها، و"معنى ذلك أن الموضوع الأول للنقد هو اللغة، لأن اللغة هي الحقيقة الأولى في الفنّ الأدبي"، "وأن كثيراً من موضوعات النقد وقضاياه يمكن أن تعالج

من خلال اللغة، أو تكون اللغة الأساس الذي ينطلق منه الناقـــد في معالجة تلك الموضوعات"[1].

رهن العزاوي النقد باستخدام اللغة بوصفها مجلس عبقريـــة الأديب، وقد أدرك النقاد العرب هذه الحقيقة، وفطنـــوا إلى أهميـــة اللغة في العمل الأدبي، وأولوها اهتمامهم، وضرفوا إليها عنايتـــهم، "حتى صار الناقد منهم، كابن الأثير مثلاً، يدل على غـــيره، بمـــا يستكشف من دقائق اللغة، وأسرار الألفاظ والتراكيب"[2]، ومثّلت اللغة في الأدب والنقد، ماهية الشعر، وغايـــات الأدب، وصـــفات الناقد، والذوق، ووحدة الموضوع، والطبقات، والخصومة، والخيال، وأجناس الأدب، والطبـــع، والتكلـــف، والـــصدق، والكـــذب، والموازنات، والسرقات...الخ.

أفاد العزاوي أن المنهج اللغوي هو المنهج الملائـــم لطبيعـــة العمل الأدبي، القادر على استكشاف ملامح الاستخدام الفني للغة، وأوضح أن العرب عرفوا المنهج اللغوي في النقد، ودرس العوامـــل المؤثرة في النقد اللغوي مثل الرواية، والتطور اللغوي، والتعـــصب القديم، والخصومة، والإعجاز، وأورد المقاييس والنظرات التي أثارها هذا النقد.

درس ضروب المقاييس في النقد اللغوي، ومنـــها مقـــاييس الخطأ والصواب، ومقاييس الجودة والرداءة وأبـــان قيمـــة النقـــد

---

[1] ـــ العزاوي، نعمة رحيم: النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978، ص5.

[2] ـــ المصدر السابق، ص6

اللغوي، وما له من أهمية وفوائد، وما عليه من مآخذ وعيوب، وما يثيره من قضايا ومشكلات، على أن اللغة تربط بين الفرد وغيره من أبناء الجماعة اللغوية، وهي وسيلة للتعبير والتفاهم وتبادل الآراء والأفكار، ورابطة للأعراف والطقوس والمقاييس الاجتماعية، وأساس الاستخدام الفني والمنهج النقدي بإبراز جمالية اللغة الأدبية في ضوء القواعد والأصول الفنية، ويتعالق المنهج الفني ومحوره النقدي مع المنهج اللغوي والتاريخي والنفسي، و"ما ينفع الناقد، وهو يواجه اللغة، ويجعلها مدار نقده، هو علم اللغة ونظرياتها، ومناهج درسها وفقهها، لأن من شأن هذه العلوم والنظريات أن تزيده علماً بلغة الأدب، وتجعله أبصر بأسرارها، وأقدر على استخراج طاقاتها التعبيرية"[1].

أشاد العزاوي بدعوة محمد مندور (مصر) إلى **المنهج اللغوي** في درس والأدب ونقده، وطرائق شرحه، وبيان جدواه وأهميته في كتابيه "في الميزان الجديد" (1952)، و"النقد المنهجي عند العرب" (1956) وتعاضد معه الكثير من الباحثين والنقاد عناية بالمنهجيات التقليدية، وأولها النقد اللغوي الذي يعقد جانباً "من جوانب عناية العرب بلغتهم، ووسيلة من الوسائل التي اتخذوها لبيان سحرها، والحفاظ على سلامتها ونقائها"[2].

وقد انتشر النقد اللغوي في مرحلة مبكرة من العصر الجاهلي، وفي العصور التالية، وأساسه الصياغة والمعاني، ثم ازدهر

---

[1] ــ المصدر السابق، ص19.

[2] ــ المصدر السابق، ص24

هذا النقد في القرون الإسلامية، وكانت العوامل المؤثرة فيه هي الرواية (الاستقاء)، والتطور اللغوي من عصر لآخر، عند تدقيق اللحن، والإعراب، والثنائيات اللغوية، والتمازج اللغوي، والانحراف، واستعمال الألفاظ الأجنبية، والقواعد..الخ.

هدف المنهج اللغوي "إلى تنمية لغة الأدباء، والنهوض بأساليبهم، وإمدادهم بما يحسن ويجمل من الألفاظ والعبارات، مع تنبيههم على مناسبة كلّ لفظ، والمقام الذي يقال فيه كلّ تعبير"[1]، للتخفيف من الازدواج اللغوي أثناء التطور اللغوي في هذه الحقبة التاريخية أو تلك.

أثر التعصب القديم كثيراً في النقد اللغوي، وتمثلت المقاييس التي دفع إليها التعصب القديم في الغرابة والفخامة، ورفض اشتقاق ما يسمح به القياس، ورفض المعرب والدخيل، والتقيد بالعرف اللغوي وهناك أيضاً عامل الخصومة المؤثر على النقد اللغوي، ويفرز الخصومة الشخصية، والخصومة المذهبية، والاتهام باللحن والخطأ، والعداوة للأديب أو أدبه، وله مظاهر أولها من محاسبة الشاعر على ألفاظ وتراكيب غير متفق عليها، وثانيها التعليقات التي تتسم بالحدة والمبالغة، وثالثها الاختلاق والكذب على الشاعر أو الأديب غير أن الخصومة والدوافع كانت عاملاً من عوامل تنشيط النقد اللغوي في مجالات الدفاع عن طبيعة النقد اللغوي ومزاياه وتعبيراته عن الخصائص الثقافية.

---

[1] ـ المصدر السابق، ص69

اندغم الإعجاز كثيراً مع النقد اللغوي في منظوراته الإيجابية، من إعجاز القرآن الكريم، إلى إعجاز الأدب والثقافة، وتبدت قضايا اللفظ في الغرابة والسهولة، وموسيقى اللفظ والتركيب، والفروق بين المترادفات، وأتضح أن "الإعجاز" عامل في إثارة كثير من قضايا النقد اللغوي عند البحث عن الأسرار واستخلاص القوانين التي تقاس بها النصوص والأساليب.

درس العزاوي موضوعات النقد اللغوي ومقاييسه، وأولها مقاييس الخطأ والصواب كالتكفل ببيان سلامة العمل المنقود من الخطأ، ومطابقته للمألوف من قواعد اللغة، والمعهود من نظامه، والكشف عن مواطن الجودة والرداءة في ذلك العمل وتبدت المقاييس في الأدوات والظروف، وفي تغيير بنية الكلمة، وفي المثنى والجمع وفي الاشتقاق واستعمال الكلمات، وفي المصادر، وفي الندبة والاستغاثة، وفي الإعراب، وفي التعريف والتنكير والتعدي واللزوم.

أما مقاييس الجودة والرداءة فظهرت في المفردات من حيث تأليفها ووزنها طولاً وقصراً وحركات وخروجاً من وزن إلى وزن، وغرابتها، وعاميتها، وجزالتها وسهولتها ورقتها، وإيحاؤها وتخييلها، وأسماء الثمار والمواضع والأعلام، والتلاؤم بين اللفظ والمعنى، والدقة، والإفادة، والاشتراك، والتكرار، وموقع الكلمة، وأسماء الإشارة والموصول والضمائر، وكاف الخطاب، وحروف الصلات، والتصغير، والاصطلاحات.

كانت مقاييس جودة التراكيب ورداءتها مدروسة في الانسياب، والموسيقى والإيقاع، والوضوح والغموض، ووحدة النسج.

تجلت فوائد النقد اللغوي في حماية اللغة، وتهذيبها، وتنميتها بتوسيع قياسها والمقيس عليها وقبول المعرب والدخيل، إلى جانب رصن بعض الظواهر اللغوية كالغريب، والنوادر، والتطور اللغوي للمفردات، والمعرب والدخيل، والمولد، وتصحيح الخطأ، والإرشاد إلى الحسن والأحسن، والدفاع عن المنشيء، والتعجل في الحكم بالخطأ أو الرداءة، واختلاف النظرة إلى لغات القبائل، والتصحيف والتحريف، وجهل بعض النقاد بمراد الشاعر، وجهل بعض النقاد بالإعراب، والكشف عن أسرار التعبير الأدبي وخصوصيته.

اتصلت عيوب النقد اللغوي بالتزمت والجمود كالاحتكام إلى القديم والتقيد بالعرف اللغوي، وعدم التفريق بين الخطأ والتطور، والتمسك بالأفصح، وبالتعصب للمنشيء أو عليه، وبالفصل بين اللفظ والمعنى (الشكل والمضمون)، وبالجزئية في النص المنقود، لأن الأنسب هو "ضرورة مراعاة الكل وعدم الوقوف عند الجزء في عملية النقد والتقويم"[1].

من الواضح أن النقد اللغوي لا يقتصر على اللغة وحدها، بل هو أساس النقد ومنهجيته.

---

[1] ــ المصدر السابق، ص433

2-2- نقد النثر:

اهتم الباحثون والنقاد بنقد النثر أيضاً، فيما سمي النثر الفني والخطابة والمقامة في أعمال "النثر الفني في القرن الرابع" لزكي مبارك (مصر، 1940)، و"الخطابة في عصرها الذهبي" لإحسان النص (سورية، 1963)، و"فن الخطابة وتطوره في الأدب العربي" لايليا الحاوي (لبنان، 1961)، و"نشأة الكتابة الفنية" لحسين نصار (مصر، 1965) و"الكتابة الفنية في مشرق الدولة الإسلامية في القرن الثالث الهجري" لحسني فاعة (لبنان، 1978)، و"فن القصة والمقامة" لجميل سلطان (سورية، 1943)، و"نشأة المقامة في الأدب العربي" لحسن عباس (مصر، 1970)، و"الفن ومذاهبه في النثر العربي" لشوقي ضيف (مصر، 1959)، و"أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري" لعبد الحكيم بلبع (مصر، 1979)، والنثر الفني وأثر الجاحظ" للمؤلف نفسه (1970)، وشرح مقامات بديع الزمان الهمذاني" لمحمد يحيى الدين عبد الحميد (مصر، 1962)، والخطابة في صدر الإسلام" لمحمد طاهر درويش (مصر، 1964)، و"الخطب والموعظ" لمحمد عبد الغني حسن (مصر، 1966)، و"ملامح التجديد في النثر الأندلسي خلال القرن الخامس الهجري" لمصطفى السيوفي (لبنان، 1985)، "وفن المقامات بين المشرق والمغرب "ليوسف نور الدين عوض (السودان، 1979).

كان كتاب "نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية القرن العباسي 656 هـ" لنبيل خالد رباح أبو علي (فلسطين) هو

الأكثر مقاربة لنقد النثر بمنهجياته التقليدية عند الكثير من النقـــاد والباحثين، والأكثر عناية بإبراز مصادر نقد النثر وتحديد مذاهبـــها وخصائص مباحثها، وتعلق ألوان النثر وأجناسه بها، في الدراسات التحليلية ومراعاة التقارب الموضوعي والتسلسل التاريخي، وإظهـــار تدرج المباحث ونقدها وتطورها في فروع النثر، وأولها إعجاز نظم القرآن الكريم، وثانيها الضوابط الأسلوبية للنثـــر الفـــني، وثالثهـــا مصادر نقد النثر ومباحثه اللغوية والأدبية، ورابعها كتب شـــروح النثر وأهميتها وطبيعة مباحثها ومكانتـــها في الأســـسس النقديـــة، وخاصة الأسلوبية منها.

تناول الكتاب **فنون النثر ونظرية النقاد فيها**، وتحدث عن وجوه اهتمام العرب بالفنون النثرية المختلفـــة، وعـــرض بعـــض موازناتهم ومفاضلاتهم بين الشعر والنثر، ودرس بالتفـــصيل نقـــد الخطابة والرسائل والمقامات، وركّز على أنواع الخطب وآراء النقاد في موضوعاتها المختلفة، والمعايير النقدية لكلّ نوع من تلك الأنواع، وانتقل للحديث عن بناء الخطبة وما يستحب في كلّ جـــزء مـــن أجزائها، وتوقف عند الضوابط الأسلوبية للخطابة، وتبيان شروطهم في الألفاظ والعبارات، وطرائقهم في الظواهر الأسلوبية وأثرهـــا في وضوح المعاني أو موسيقى الأسلوب الخطابي.

ثم درس الرسائل ونقدها، واستخلص ما استقر من أسسها النقدية، فيما يخص صعوبة ثقافة الكاتب، وموضوعات الرســـائل وضوابطها الفنية، وأصول بناء الرسالة وما يشترط في جـــزء مـــن أجزائها، والضوابط الأسلوبية للرسائل وما بينها وبـــين ضـــوابط

أسلوب الخطب من فروق مختلفة وكانت العناية الأوسع بالمقامة وطبيعة نقدها، ولاسيما أصولها، ونظرات النقاد في طريقة بنائها، والآراء النقدية في موضوعاتها وطريقة معالجتها، ولغة هذه المقامات وضوابطها النقدية.

اهتم النقاد والباحثون بالنثر وفنونه باستخراج وضوابطه المختلفة، وبالمفاضلة بين الشعر والنثر، "بالإضافة إلى الكثير من الموازنات بين الشعر والنثر دون تفضيل أحدهما عن الآخر، والتي لا يستدعي المقام ذكرها، إذ يكفي ما سبق لإظهار أهمية النثر في حياة العرب، ومكانته من الحركة الأدبية والنقدية"[1].

تميز نقد الخطابة في توضيح الخطيب وصفاته كالفطرة والاستعداد الغريزي، واللسن والفصاحة، وسعة الثقافة، والقدرة على مراعاة مقتضى الحال، والصدق والإقناع بموضوع الخطبة، وشرح أبو علي أنواع الخطب وموضوعاتها وآراء النقاد فيها، كالخطب السياسية والحربية، والخطب الدينية، والخطب الاجتماعية، وخطب المحافل والوفود، وخطب الزواج، وخطب إصلاح ذات البين، والوصايا الاجتماعية، وعرض بناء الخطبة، من المقدمة والموضوع إلى الخاتمة، وركّز على الدراسة الأسلوبية للخطاب مثل دراسة اللفظ، والعبارة أو النظم النثري، والإيجاز والإطناب، والوضوح، والإثارة الوجدانية، والسجع والازدواج وقصر الجمل والمحسنات اللفظية في موسيقى الأسلوب.

---

[1] ــ أبو علي، نبيل خالد رباح: نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية العصر العباسي 656هـ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص203.

قّسم الرسائل إلى صنفين سياسية واجتماعية لحصر أغراضها وجمع شتاتها، وتخلص "مما اختلف فيه الدارسون الذين درجوا على تصنيفها إما إلى ديوانية وإخوانية وأدبية، أو سلطانية وإخوانية وديوانية، أو رسمية وشخصية، أو سياسة واجتماعية ودينية، إلى غير ذلك من التقسيمات التي أشهرها الديوانية والإخوانية"[1].

كانت نتائج نقد النثر في الملاحظات التالية:

أ- اهتمام النقاد العرب بالنثر وفنونه، ولم يبلغ هذا الاهتمام درجة اهتمامهم بالشعر، وهذا جلي في الموازنة بين نقد الشعر والنثر، من حيث تاريخ النشأة أو البلاغة أو الشكل والمحتوى.

ب- دمج بعض النقاد كلامهم عن الشعر والنثر أثناء درس القضايا المشتركة، كقضية اللفظ والمعنى، وقضية الطبع والصنعة، وقضية السرقات الأدبية.

ج- إدعاء بعض النقاد أن نقد النثر مستمد من النقد اليوناني، والتدليل على مجافاة هذا الادعاء، لأن غالبية شغل نقد النثر مستمد من الخصائص اللغوية والثقافية العربية.

د- عناية غالبية النقاد بأجناس النثر الفني وألوانه، كالخطاب والرسائل والمقامات، ومدى تمايز هذه الأجناس والألوان بالخيال أو المجاز أو الشكل الفني.

ه- غلبة اهتمام النقاد والباحثين بموضوعات النثر وقضاياه، والتقليل من التحليل الفني.

---

[1] ــ المصدر السابق، ص267

2-3- نقد الشعر:

تركز نقد النص التراثي على الشعر بالدرجة الأولى عند غالبية النقاد والباحثين، ومن أبرز المؤلفات النقدية "تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن" لأحسان عباس (فلسطين، 1971)، و"نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد" لألفت كمال الروبي (مصر، 1983)، و"الثابت والمتحول" لأدونيس (سورية، 1974)، و"نظريات الشعر عند العرب" لمصطفى الجوزو (لبنان، 1981)، و"اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري" لمحمد مصطفى هدارة (مصر، 1963)، و"الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام" لمحمود الربداوي (سورية، 1973)، و"الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي" لجابر عصفور (مصر، 1974)، و"النقد الأدبي وأثره في الشعر العباسي" لناصر الحاني (العراق، 1955)، و"موسيقى الشعر" لإبراهيم أنيس (مصر، 1947).

وتعالق نقد النص التراثي الشعري مع الفكر والفلسفة والمعرفة، وأعرض كتاب محمد لطفي اليوسفي "الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب، ما أنجزوه وما هفوا إليه"، على أنه الأشمل في إضاءة نقد الشعر وأبعاده العميقة.

يمثل كتاب اليوسفي محاولة لقراءة منجزات الفلاسفة والمنظرين العرب في الشعر والشعرية، ووصفه عملاً غايته الإسهام في تأصيل الكتابة النقدية، ورأى أن "التأصيل لا يعني الإحياء ذلك أنه حركة تتنزل من التاريخ هناك في الصميم حركة تمضي إلى التراث

لتكشف عن خباياه وغايتها من ذلك ليست الحلول في التراث بل مفارقته، تصبح الأصالة هي الحداثة ذاتها"[1].

انطلق نقد النص التراثي من منظور بنائي بياني، بما يفيد أن إعادة اكتشاف النص القديم ذاته يمكن أن تتم بالنظر في النص الحديث وثمة قضايا تثري الخطاب النقدي العربي بين الأصالة والمعاصرة: ومنها قضية الدلالة، وقضية الغموض، وقضية الإيقاع، وقضية التمسك بالتراث، وقضية النظرية الأدبية وغيرها، على ألا تنقطع هذه القضايا عن تواصل التراث والحداثة، من خلال البناء الشكلي ومحتوياته، وترسيمات القراءة للخطاب النصّي.

شملت دراسات الكتاب ضبط أصول النظرية العربية، ومدى التداخل مع النص اليوناني وتجلياته في الثقافة العربية، من الصراع إلى الحوار، لإضاءة أبعاد النص القديم، ما دامت النظرية تمتلك وجوداً تاريخياً، و"تشكلت بالنظر في النص من زاوية ما يفي بحاجات وجود العرب وقتها"[2].

انطلق الإنشغال بقضية الشعر والشعراء في مجالين، أحدهما موضوعة الشاعر، أما الثاني فمداره النص وخصوصياته ووظيفته، مثلما تواضع الشاعر والشاعرية مع منابت الشاعرية ومكوناتها ما بين الطبع والغريزة والعاطفة القوية، وتعاضدت هذه المكونات مع الدربة القائمة على الحفظ والرواية وإدامة النظر، وثمة ثراء للشاعرية

---

[1] ــ اليوسفي، محمد لطفي: الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب، ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، طرابلس الغرب، تونس، 1992، ص7.

[2] ــ المصدر السابق، ص2.

في العناية بالطبع لاشتغال القوى الفطرية إزاء التهيء للقول، من النفاذ إلى القوانين التوليدية الكامنة في النظام اللغوي إلى إدراك قانون المشاكلة.

تأصلت الشعرية مع حداثة النقد النصي وترابطه العضوي وصياغاته في المستويات الإيقاعية والدلالية والإيصالات الشعرية الناظمة لمنظورات النص وطرائق تشكيله، "على أن الجانب البنائي، أي الصياغة والنسج وجودة المرصف هي جوهر الشعر والصورة التي تحدد قيمته"[1].

أكد اليوسفي أن وظيفة الشعر لا تتم بمعزل عن النظر في مكانة النص، بما في ذلك النص القرآني نفسه، وأثره في الثقافة العربية، وعمّق الرأي في لا تاريخية القراءات التي اهتمت بحضور مؤلف أرسطو في الثقافة العربية، ومشكلات القراءة اللاتاريخية واندغامها بقراءة النص من داخله بالدرجة الأولى، وبتحديد المنهج وعملية الإصغاء إلى النص من داخله، نحو تشكيل رؤاه البيانية والنظام البياني المعرفي والمحمولات الثقافية، ونفعها في الإعلان عن الهوية والماهية.

تقصى اليوسفي كتاب "فن الشعر"، ما قاله وما سكت عنه، وأول مواقف المهتمين بتراثنا الفكري من كتاب الشعر لأرسطو، ولاسيما مفهوم المحاكاة والرؤية والتبويب والقراءة والمنهجية وأوضح أن للصراع بين النظام المعرفي اليوناني والنظام العربي تاريخيته ومداه، وأن تأثيرات كتاب فن الشعر متصلة بطفح

---

[1] ــ المصدر السابق، ص110

الدلالات، وخبايا مفهوم المحاكاة، وفعلية الشعر (الكاثرسيس)، بينما تباينت التأثيرات لاحقاً إزاء حدوث التأصيل، والصراع بين الرؤى، وخلخلة النظام اليوناني داخل الخصائص الثقافية العربية من خلال إقصاء الحكاية، وإقصاء رؤية أرسطو لعملية الإبلاغ الشعري، وهذا جلي في منجزات الفلاسفة والمفكرين العرب من الشرح إلى الابتداء والتأصيل في تلازم مفهوم الشعر مع الخصائص الثقافية، وأساسه أن الشعر هو فعل الشعر، وأن الشعرية بلا ضفاف، وتقع في الشعر، وتندسّ في النثر، وأن للشعرية وظيفتها الواسعة، وأن للإيقاع مكانته في عملية التصنيف والنمذجة، وفي شكل القراءة، والدفق الدلالي، وفي ماهية الشعر وتخييله غير أن الفلاسفة العرب سكتوا في نصوصهم عن حضور النظام البياني وصداه في كيفية التمثل، ومكونات الباثّ والرسالة والمتقبل، والتأويل، وقراءة المنهج، وطبيعة الموضوع المدروس.

رأى اليوسفي أن اهتمام الدارسين بالشاعر لا يقلّ أهمية عن اهتمامهم بالنص وبحثهم عن القوانين التي تؤسس بمجتمعة علم الشعر وأن العوامل الخارجية التي تعين على إخراج الشاعرية من حيّز الوجود بالقوة إلى حيّز الوجود بالفعل هي المهيئات والبواعث، وأن المكونات المتسترة على نفسها في ذات الشاعر هي القوة الحافظة، والقوة المائزة، لاستدعاء المقاصد الكلية، وأسلوب إيراد تلك المقاصد وطرائق تشكيلها، وترتيب المعاني وفق ما يتطلبه الأسلوب المتخير، وصياغة المعاني في عبارات، وتخّيل المعاني وفق ما يتطلبه الغرض من تواتر وتراتب، ومكّملات المعاني وزينتها، وملاءمة تلك

المعاني للإيقاع، وملاءمة المعنى الملحق بالمعنى الأصلي لاكتمال البيت الواحد.

صارت قراءة النص الشعري راسخة مع الخصوصيات الثقافية العربية من التقاط القانون إلى تأصيله، وتأصيل مقولات السلف، وتجلى ذلك في العدول الإيقاعي الخارجي والداخلي، والمستوى الدلالي عند ضبط المحاكاة والتخييل وقضية الإيصال الشعري ووظيفة الشعر، وعند تحديد أنماط المحاكاة من حيث مقاربة الواقع، وفاعلية التخييل في صلب الخطاب الشعري وتحولاته الدلالية (المعنى ومعنى المعنى)، وتراتبية الغرابة والغموض في الجانب البنائي للخطاب الشعري، ومدى التخييل وتأثيره في المتلقي كالإمتاع والمؤانسة، ومساهمة المتلقي في عملية الإبداع

استنتج اليوسفي في دراسته الواسعة والعميقة نظرية العرب الخاصة في الشعر والشعرية من المؤثرات إلى التأصيل، على أن نظرية العرب في الشعرية فعل وجود، وأن النظرية تمتلك وجوداً تاريخياً والنص الشعري يوجد وجوداً لا تاريخياً، أما لحظات اندفاع النظرية فمتجلية باحتواء النص الشعري، بينما تبدت لحظات الانكفاء بأحوال احتجاب النظرية في أقوال النص، ثم صارت العلاقة بين النصين القديم والمعاصر علاقة تنامٍ في التغاير، حسب الخصوصيات الثقافية العربية، دعوة إلى رسوخ تأصيل النص بالكشف عما لم يكشف عنه القدامى، وتأصيل الذات بدفعها على درب الحيرة والسؤال، وتأصيل النظرية العربية القديمة، و"هذا يعني أننا مطالبون بإعادة بناء شعريته بالنظر في النص الحديث ذاته فالنص الحديث لا

كلّ نصّ، بل ذاك المؤسس الأصيل، إنما يستمد شرعية وجوده بيننا، وقدرته على الفعل فينا، من وقوعه على تلك الشعرية المقفلة على ذاتها في النص القديم، إنه حركة تنامٍ للقديم، وليس هدماً له"[1].

تلازم نقد النص التراثي في الشعر بين التأصيل والتحديث توجهاً نحو صوغ منهجيات معرفية لا تخرج عن الخصوصيات الثقافية العربية.

3- المنهجيات الحديثة:

مارس الباحثون والنقاد الأكاديميون المنهجيات الحديثة في قراءة النص التراثي تنمية للمنهجيات التقليدية إلى جانب التأثر المباشر بالغرب ومنهجياته الحداثية قليلاً أو كثيراً وأورد أبرز هذه المنهجيات الحديثة:

3-1- وعي النظرية الأدبية في التراث النقدي:

اتجه شغل طيب تيزيني (سورية) إلى السجال الفكري الراهن حول بعض قضايا التراث العربي منهجاً وتطبيقاً، وجادل فيه أهل اليمين على تنويعاتهم، وأهل اليسار ومواقفهم من القضية التراثية، ليس بوصفها شأناً من شؤون الماضي، بل بوصفها مسألة راهنة لا تنفعهم عن قضايا الثورة الاجتماعية والقومية والثقافية والتقنية، لتحتل مكانتها الضرورية في البرنامج الفكري – السياسي الداعمة للوجود العربي ووعي الذات القومية، "فهي، أولاً، لحظة الحفر الجدلي المادي التاريخي في الوضعية إياها ومحاولة استكشاف الآفاق

---

[1] ــ المصدر السابق، ص389

الجديدة الناهضة فيها، على خفوتها وقلقها وتعثرها في حالات كثيرة وهي، ثانياً، لحظة التعبير عن علامات الارتداء والنكوص (في الوضعية المعنية)، وذلك بصيغة العرض النقدي مرة، وبصيغة السجال النقدي مرة أخرى، وبصيغة التعرية اللامهادنة لإشكالية تلك الوضعية في كلّ الأحوال"[1].

عالج تيزيني في كتابه القضايا التالية: ما لا يجوز الصمت عليه في قضية التراث العربي، في ما بين الفلسفة والتراث، عالم الطفولة ومشكلة التراث، معالم أولية في إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث، بين موسوعة المعارف العربية والفكر التاريخي التراثي، في قراءة النص الفكري، نماذج متعددة من نمط واحد زائف (فاسد بالاعتبار المنهجي المنطقي) وناقش اشكاليات قراءة التراث العربي عند مفكرين عرب، كالمفارقة بين كسينوفان ومحمد عابد الجابري، أو مشروعية الوعي الوهمي الإيهامي، والمفارقة بين رينان والجابري، أو من الاستشراق الغربي إلى الاستغراب الشرقي (المغربي)، وهناك أبحاث ثمينة عن حسين مروة رائداً ومؤسساً في البحث التراثي العربي، ونظرة في التراث العربي الفكري المستنير، وابن خلدون بين التراث والوضع الراهن.

تقّصد تيزيني، في صلب أبحاثه ودراساته، التعرض لنماذج متنوعة تنوعاً إيديولوجياً ومنهجياً، ليبين، بطريقة أولية، "أن إشكالية الدراسة النصية النقدية واحدة من الإشكاليات التي تخترق

---

[1] ــ تيزيني، طيب: في السجال الفكري الراهن..حول بعض قضايا التراث العربي، منهجاً وتطبيقاً، دار الفكر الجديد، بيروت، 1989، ص14.

معظم أنساق النقد الفكري العربي المعاصر، وذلك في الزاوية الأكثر مباشرة وبساطة: الحفاظ على بنية النص والتعامل معها من موقعها البنيوي، ومن موقعها التاريخي، ومن موقعها الاجتماعي"[1].

عني جابر عصفور عناية مبكرة بالنظرية الأدبية في التراث النقدي ومنهجياته، وطبقّها على مفهوم الشعر، من منظور محدد، أن المشكلة الأساسية في وجهة النظر وفي المنهج الذي يُرى التراث من خلاله، على أن وجهة النظر المصاحبة للمنهج، تفرض طبيعة المعالجة، كما تفرض زوايا الاختيار، وتحدد، في النهاية، نقاطاً للحوار، يتم فيها الجدل بين الماضي والحاضر، دعماً للحاضر الذي هو نقطة البدء والمعاد"[2].

بنى عصفور كتابه على تصورين عن التراث، الأول تصور يتعامل مع التراث باعتباره كتلة من الأحداث والمفاهيم والقيم، وأن التراث موجود في الذات العربية على الدوام، "أما التصور الثاني، فيتعامل مع التراث من منظور الوعي بالحاضر والإدراك للوجود الآني، وذلك هو التصور السائد، فضلاً عن أنه التصور الممكن عملياً"[3].

بحث عصفور في كتابه الفريد زوايا التراث في نقد الشعر، حول موضوع واحد هو مفهوم الشعر، من خلال كتب ثلاثة، هي

---

[1] ــ المصدر السابق، ص193

[2] ــ عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط2، دار التنوير، بيروت، 1982، ص7.

[3] ــ المصدر السابق، ص7

"عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي (-322هـ)، و"نقد الشعر" لقدامة بن جعفر (-337هـ)، و"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني (-684هـ)، كونها تمثل محاولات أصيلة لتحديد الأصول النظرية لمفهوم الشعر في التراث النقدي وناقش تشكيل المفهوم في البحث عن عيار للشعر عند ابن طباطبا، وعن علم له عند قدامة بن جعفر، واهتم بتكامل المفهوم عند حازم القرطاجني، وقوامه المهاد النظري، ومهمة الشعر، وطبيعة المحاكاة الشعرية، والوزن والموسيقى، والتناسب والوحدة.

كان تركيز عصفور الدائم هو "التأصيل النظري على الخطوة المنهجية التي دفعت النقاد الثلاثة، إلى بناء مجموعة من التصورات، تترابط عند كلّ منهم بشكل متميز، يحدد مفهوماً للشعر من ناحية، ويؤسس علماً يميز الجيد من الرديء من ناحية أخرى"[1].

يؤكد شغل عصفور أن التراث النقدي شديد الخصوصية الثقافية في رسوخ النظرية الأدبية الأصيلة في نقد شعر التراث، من المفاهيم النظرية لمهمة الشعر وماهيته وأدائه إلى أبعاده الوثيقة مع التاريخ والحياة والواقع.

خصص مدحت الجيار (مصر) كتابه "الشاعر والتراث" لدراسة المادة والمنهج، إذ تقوم العلاقة بين الشاعر والتراث بمجرد أن يبدأ الشاعر في كتابه نوعه الشعري، لأنه يتناص مع هذا التراث ابتداء من الموروثات اللغوية والأسلوبية والموسيقية، وانتهاء بالقضايا

---

[1] ـ المصدر السابق، ص12

والموضوعات التي تملك تطوراً ذاتياً واجتماعياً عبر حلقات التاريخ القديم والوسيط والحديث.

ومن ثمّ تتحرك، برأي الجيار، "علاقة الشاعر بالتراث عبر عصور ومذاهب ومدارس واتجاهات تتعاصر، وتتداخل، وتسيطر إحداها – أحياناً – ولكنها تعود إلى هامش النص بعدما كانت تمثّل متنه ويتكوّن بهذه الحركة ملمح التراث الخاص بكلّ عصر ومذهب وشاعر ويعني ذلك أن مفهوم الشاعر والتراث كليهما يتغيران ويتطوران مما يزيد في تمايز خصائص كل مرحلة وكل شاعر"[1].

درس الجيار الشاعر والتراث في نظرية الأدب تحليلاً للإطار الاجتماعي لجدل الشاعر والتراث، وعلاقة الشاعر بالتراث في نظرية المحاكاة، وفي نظرية التعبير الرومانسية، وعلاقة الشاعر بالتراث ما بين المحاكاة والتعبير، وفي نظرية التعبير، وتوازن العلاقة بين الشاعر والتراث في نظرية الخلق، وجدل علاقة الشاعر بالتراث في مفهوم نظرية الانعكاس.

طبّق الجيار الدراسة على التراث والشاعر العربي في المراحل التالية: التراث والشاعر في العصر العربي حتى سقوط الدولة الأموية (150ق.هـ - 132هـ)، والشاعر العربي وتحديث النص والتراث خلال العصر العباسي (132هـ-656هـ)، ومرحلة التقليد والتناسخ وسيادة النثر في العصرين المملوكي والعثماني (656-1213هـ)، ثم نقل التطبيقات إلى الشاعر العربي الحديث

---

[1] ـ الجيار، مدحت: الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 1995، ص9.

والتراث في ثلاث مجالات، أولها تحديث الشعر العربي بالإحياء التراثي من رفاعة إلى شوقي، وثانيها الرومانسية العربية والتراث من خلال تطور الذات الشاعرة وإتساع مفهوم التراث، وثالثها انفتاح النص الشعري والجدل مع جوهر التراث في شعر التفعيلة.

أفصح كتاب الجيار عن المبدأ الجمالي والصيغة الفنية للنص الشعري وخضوعها للبنية الثقافية الأم، أي عناصر التمثيل الثقافي التي تولد عنها الشاعر والنص والتراث والمتلقي على السواء في عصور الأدب العربي، وفي نظريات الشعر الكبرى: المحاكاة والتعبير والخلق والانعكاس بما يؤكد على خصوصيات النظرية الشعرية العربية الأصيلة في التطور التاريخي والاجتماعي والشعري لعلاقة الشاعر بالتراث من خلال منهج اجتماعي تاريخي تحليلي، يستشهد بما يمثل جوهر حركة المجتمع والتاريخ والفن الشعري، حسب تعبير الجيار.

3-2- البنيوية:

اكتنه كمال أبو ديب (سورية) جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحوّلاتها في الشعر العربي تطابقاً مع المنهج البنيوي للوعي بالبنية السطحية والبنية العميقة، وإدراك الآلية الدلالية والحركية لتجسيد المعاني والدلالات والتفاعلات البنيوية القائمة "على تراث فكري وفلسفي ولغوي يعود إلى أوائل القرن الحاضر، وكونها استمراراً لتطورات فكرية وفلسفية تضرب جذورها في

أغوار التراث الأوروبي ممتدة إلى هيغل على الأقل ومفاهيمه الجدلية، وإلى فرويد والتحليل النفسي"[1].

اعتمد أبو ديب على الأسس النظرية للمنهج البنيوي، ونحى منحى نظرياً، لاكتشاف الظواهر الفكرية والفنية في بنية القصيدة التي تعزز فهم العالم ووعي العلاقات التي تنشأ بين مكوّنات الثقافة وعياً للعلاقات بين مكّونات البنى الاقتصادية والسياسية والنفسية والاجتماعية، لإدراك عملية الإبداع والخلق وأضاء عملية القراءة والإدراك للدراسة البنيوية "من أجل فهم بنية ما، بكل تعقيدها وتشابكها، بجدلية الخفاء والتجلي فيها"[2].

شرح أبو ديب الأبعاد الأولى للبنيوية في الصورة الشعرية، والفضاء الشعري، وبنية الإيقاع الشعرية، والأنساق البنيوية، ثم طبّق المنهج البنيوي في تحليل الشعر، بما هو فاعلية خلق ورؤيا متأصلة في الذات الإنسانية واكتناه للحظة التوتر بين الإنسان والعالم، هو هاجس التروع، والثاني متابعة تحديد عدد من المنطلقات الأساسية لصياغة نظرية بنيوية للمضمون الشعري"[3].

خلص أبو ديب إلى نتيجة داعمة للتأصيل والتحديث في المنهجيات الحديثة في قراءة النص التراثي، بإتباع المنهج البنيوي واكتناه مستويات البنية الأخرى وكيفية تجسيد كل مستوى من

---

[1] ــ أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981، ص10-11

[2] ــ المصدر السابق، ص15

[3] ــ المصدر السابق، ص262

هذه المستويات للبنية الأساسية للقصيدة، ولاسيما الأنساق الصوتية في العقيدة وتحولاتها، وأنساق الصورة الشعرية وتحولاتها، وسواهما.

اشتغلت فدوى مالطي ــ دوجلاس (مصر) في البنيوية أيضاً وعلاقتها بالنص التراثي العربي، وبحثت في دراساتها مبادئ النظام، والقوانين، والأساليب الفنية التي استخدمها المؤلفون التراثيون في خلق أعمالهم.

وشرحت في الفصل الأول البنيوية والنص التراثي العربي كمنهج نقدي ملائم للنصوص العربية في العصور الوسطى، وعللت منهجهما البنيوي، على أن البنيوية تتكون من مجموعة من أنظمة التفكير التي تتقابل عند نقطة معينة، بوصف رولان بارت، هي التشريح والربط، ويفيد التشريح عملية اكتشاف بناءات النص الأساسية، بينما يمثل الربط "إعادة توحيد هذه البناءات على نموذج للنص أو شكل مواز له ويمكننا، من ثم، أن نرى في هذا النموذج الموازي تفاعل البناءات في النص بكامله"[1].

درست دوجلاس نوعين معينين من النصوص التراثية هما أدب المسامرات والترجمة، وركّزت على المنهج البنيوي الذي يمثل نسقاً يكشف عن البناءات، أي مبادئ النظام، المتضمنة في صلب النص، ويتفق هذا المنهج النقدي مع دراسة الأدب العربي التراثي وعرضت في الوقت نفسه الإعتراضات الستة على البنيوية المنحصرة فيما يلي:

---

[1] ــ دوجلاس، فدوى مالطي: بناء النص التراثي، دراسات في الأدب والتراجم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص12.

أ- إن البنيوية لم تعد شيئاً يساير العصر، أوانها ليست أحدث المدارس النقدية في الأدب.

ب- البنيوية تعالج الأعمال الأدبية كأنها مؤسسة كلها على النماذج البسيطة نفسها.

ج- من الواجب درس الأدب باستخدام مبادئ الأدب نفسه، ويجب على النقد الأدبي أن يكون موضوعاً مستقلاً.

د- إن البنيوية تعزل العمل الأدبي عن بيئته الكاملة، أي عن تراثه الأدبي، وحياة مؤلفه، والمجتمع الذي ألف به والمنعكس في العمل نفسه.

ه- إن التحليل البنيوي للنص الأدبي يشبه جناح الفراشة تحت "الميكرو سكوب" فيضيع النص الأدبي كلاً من جماله وكمال.

و- يمثل تطبيق البنيوية على النصوص التراثية مفارقة تاريخية، فضلاً من أنها تكون من حضارة أخرى.

تميز نقدها لهذه الاعتراضات على أنها افتراضات خاطئة عن طبيعة النقد الأدبي، لأن المنهج البنيوي لا قطيعة له مع المناهج النقدية الأخرى، فحللت المنظومات القصيرة في حكاية البخلاء للجاحظ، والفكاهة والبناء في حكايتين من حكايات البخلاء للجاحظ والخطيب البغدادي، والبناء والتنظيم في أحد الأعمال الأدبية ذات الموضوع الواحد، "التطفيل" للخطيب البغدادي، والمقامة المضيرية لبديع الزمان الهمذاني، والجدل وتأثيراته في تقليد سيرة الخطيب البغدادي، والأحلام والعميان وسيميائية الترجمة

للصفدي، والعلاقات الداخلية المتبادلة بين العناصر الاسمية: الأسماء، وأسماء الدين، والكنى في القرن التاسع بعد الهجرة.

تجلى في تحليل الناقدة أن البنيوية تدرس النماذج على مستويات عديدة للنص كالأسلوبية والمهارة الفنية والمنظورات الفكرية من داخل النص بالدرجة الأولى.

3-3- قراءة النص:

برز المنهج النصي في قراءة النص التراث النقدي عند العديد من النقاد والباحثين الأكاديميين، ونذكر منهم أحمد درويش، وعبد الرحيم الكردي (مصر).

أصدر أحمد درويش كتابه "التراث النقدي، قضايا ونصوص" مقاربة للاتجاه النصي في النصوص النقدية التراثية، وأفاد أن النقد الأدبي في أبسط معانيه يتمثل في القدرة على تحليل النص الأدبي ومحاولة الحكم على قيمته، متركزاً على التذوق الفطري للجمال الفني واللغوي، وعلى "الرقي بمستوى النص الأدبي المنتج من خلال الحوار الفردي أو الجماعي، مما يعود أثره دون شك على مستوى النتاج الأدبي والجمالي والحضاري لأمة من الأمم"[1].

تكفل درويش بإثارة مجموعة من التساؤلات حول تقدير القيم الجمالية في التراث النقدي والقدر العظيم الذي منحه النقاد الأقدمون، وبعضهم من علماء الدين، لنمو هذه القيم ونمو التفكير

---

[1] ـ درويش، أحمد: التراث النقدي، قضايا ونصوص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 77، القاهرة، 1998، ص7.

الأدبي والنقدي معها، وتصاحب نقده مع البلاغة والنقد العربي القديم، نظراً للمستوى اللغوي الخاص الذي تصاغ به، وتتولد عنها الرؤى والأفكار والمستويات الفنية من داخل النصوص، وعرض تطبيقاً ثمانية من النصوص المختارة من التراث النقدي لابن قتيبة، وابن دريد، وقدامة بن جعفر، وأبي الفرج الأصفهاني، وابن طباطبا، والقاضي الجرجاني، والحصري القيرواني، وأعقبها بدراسات عن فنّ الصورة عند حازم القرطاجني، ومفهوم الخيال لدى النقاد والفلاسفة والبلاغيين العرب، إلى جانب دراسة تطبيقية، تحاول أن تجيب على تساؤل حول سرّ تحول شاعرية أبي نواس إلى أسطورة، وتقدم هذه الدراسات التطبيقية، بعامة، محاولة لرؤية التراث النقدي بعين المثقف المعاصر من خلال المنهج النصي الذي ينطلق من متن النص، وتمحيصه العلمي والتاريخي واللغوي، وحرية النظر والتأمل وتوسيع الآفاق في تشكلاته الفنية، وتمازجاته الأدبية والثقافية معها، كما صنع الأصفهاني في مزج عوامل الغناء والموسيقى والشعر، وكما صنع الجاحظ في التقريب بين فنون المحاكاة والتمثيل والأدب، وكما صنع عبد القاهر الجرجاني في الاستفادة من الفنون الجميلة كالنحت والنقش والتصوير والصياغة، واقتراب الشعر منها جميعاً في جوهر نظم الفنّ.

أما عبد الرحيم الكردي فقد بحث عن المناهج التي أفرزتها الحضارة العربية في مجال قراءة النص، لتكون بعداً استراتيجياً ونقدياً، ومنهجاً يتلاءم مع الذوق، والثقافة، وإثبات الذات، وإنتاج المعرفة، من خلال المنهج النصي، "والعناية بالنص الأدبي نفسه،

باعتبار أن الجسد اللغوي للنص عند أنصار هذه المناهج هو المدخل الفيزيقي الوحيد لإدراك حقيقة النص إدراكاً علمياً، أو باعتبار النص وحدة بنيوية مستقلة عن المؤلف والقارئ، ومستقلة أيضاً عن البيئة الثقافية التي أنتج فيها"[1].

علل الكردي المنهج النصي في قراءة التراث العربي بوفرة التأويلات أو التفسيرات من داخل النص، "حيث يتمتع النص خلالها بسلطة مطلقة يستمدها من الدين، أو من التاريخ وعبق الماضي، وأن النص..يكتفي فيه بالتفسير والشرح والتأويل"[2].

اعتمد الكردي على القراءة اللغوية والتأويلية والتجديدية، مثلما شرح قراءات النص الأخرى التفسيرية والخلاّقة، التي تعمل على إنتاج الدلالة عن طريق الإدراك والتحليل والمقارنة والنقد، وهدفه البحث عن الحقيقة، وإماطة اللثام عن المناهج العربية القديمة في قراءة النص، للبرهنة "على أن نظريات القراءة ليست ابتكاراً معاصراً من بنات الفكر الغربي وحده، ويدلل على أن الإنسان العربي المعاصر يمتلك من الجذور الثقافية التي تمكنه من إنتاج مناهج نقدية تعّبر عن فكرة، وتتلاءم مع ذوقه، فالقراءة نفسها عامل إنساني مشترك بين جميع الشعوب"[3].

وجد الكردي أن التراث العربي أكثر غنى وتنوعاً، لأن أكثر العلوم العربية من نحو وصرف ولغة وأصول فقه وتفسير، إنما

---

[1] ــ الكردي، عبد الرحيم: قراءة النص، مقدمة تاريخية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006، ص5

[2] ــ المصدر السابق، ص7

[3] ــ المصدر السابق، ص13

ابتدعت بهدف قراءة القرآن الكريم قراة صحيحة، مثلما فعل المعتزلة في علم الكلام المنصوص بهدف قراءة النص قراءة صحيحة.

عني الكردي برصد الظواهر المحورية والجديدة في تقنين قراءة النص في التراث العربي، منذ القرن الثاني حتى القرن الخامس الهجري، وهي الفترة التي ازدهرت فيها الحضارة العربية، وتوافرت فيها عوامل الابتكار، وهي الفترة التي تحولت فيها المعارف العربية إلى علوم، وتحولت السابقة إلى مناهج وقواعد وأفرز ثلاث نظريات قرائية نقدية للنص التراثي في المرحلة الأولى في القرن الثاني للهجرة وهي القراءة اللغوية عند علماء اللغة، والقراءة التأويلية عند المعتزلة، والقراءة التجديدية عند الشافعي، وأظهر في المرحلة الثانية في القرون الثلاثة التالية نظريتين، هما القراءة البديعية عند ابن المعتز، وقراءة المعنى قراءة جمالية عند الأشاعرة.

أثبت الكردي في قراءة النص التراثي أن المنهج النصي متحقق في نقد التراث العربي، فقد تحولت هذه القراءة إلى مناهج ونظريات ومذاهب وقواعد، وتحولت أيضاً القراءة اللغوية إلى تمارين نحوية ولغوية، والقراءة التأويلية إلى شطحات صوفية وباطنية، غير أنها تندغم في المنهج النصي كلما تواصلت مع الدواخل النصية، أما القراءة التجديدية التي ابتكرها الشافعي فصارت إلى قواعد فقهية أقرب إلى المنطق وفرز الدلالات والمعاني.

لقد تطورت النظريات العربية في قراءة النص عبر القرون، وجوهرها النظر في روح النص من خلال التمسك بالشكل وتحليله.

3-4- التأويل الثقافي:

أقبل النقاد والباحثون إلى منهج التأويل، في نقد النص التراثي لإظهار المعاني في النصوص الأدبية من خلال تحليل المفردات والتركيب والمحتوى النصي وتوزع التأويل إلى ممارسات عديدة، وأولها التأويلات الرمزية، وثانيها الإحالة إلى الخصائص الثقافية كالأدلة والمرجعيات والبيئة الثقافية والتأويل النصي تشابكاً مع الاتجاهات النقدية العميقة كالموضوعية والظاهراتية من أجل تحديد المعنى والتأويل والأنساق الثقافية والاجتماعية والنفسية ومن اللافت للنظر أن منهج التأويل مندغم في المجازية والبلاغية والفيوضات اللغوية والإشارات والعلامات والرموز وسواها وأذكر في منهج التأويل ثلاثة مؤلفات في نقد النص التراثي أولها "الكتر والتأويل" لسعيد الغانمي (العراق)، وثانيها "النقد العربي: نحو نظرية ثانية" لمصطفى ناصف (مصر)، وثالثها "السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل" لضياء الكعبي (البحرين).

صدّر الغانمي كتابه بكلمة مفتاحية لابن عربي من "الفتوحات المكية": "الكلمات كنوز وإنفاقها النطق بها"، واستعان في تمهيده لبحثه بكلمة للجرجاني في "أسرار البلاغة"، ولآيزر لدعم القول بأن في القراءة درراً وكتراً، و"أن التأويل الذي يقوم به هو اكتشاف هذا الكتر، فالقراءة دائماً بحث للعثور على كتر، وضعه شخص مجهول في الحكاية لكن كنوز الكلمات كنوز حكائية، أعني أنها لن تتجاوز حدود الكلمات وبالتالي، فإن ما تمنحه الحكايات من كنوز

ومكافآت وجوائز لن يتعدى الحكايات نفسه فالحكاية هي ذاتها الكتر الذي تعد به"[1].

تعاضد منهج التأويل عند الغانمي مع التفكيكية والحفر المعرفي لإجلاء المعاني في سياقاتها وأنساقها ومقاصدها الكامنة، "فكلما تعددت القراءات والتأويلات تعددت النصوص"[2].

حوى الكتاب قراءات في سبع حكايات عربية "بلا مؤلفين"، أي أنها تندرج إلى حدّ كبير بالسرد الإخباري الشعبي، والحكايات هي: "حجر سنمار، الحكاية اللانهائية"، و"حكايات امرئ القيس، البحث عن أوديب عربي"، و"حكايات حاسب كريم الدين، بلوقيا والسرد والخلود"، و"صندوق وضاح اليمن، الحكاية المجرمة"، و"سلامة والقس، ترويض الحواس"، و"أبو حيان الموسوس والماء، الحكاية المجنونة"، و"الرؤيا والكتر والتعبير، حكاية الحالمين".

يلمس المرء في تأويل الغانمي حفراً معرفياً في مجالات تحليل متعددة: التحليل النفسي، التحليل المقارن للعناصر الإناسية، التحليل بالاستعانة / اللغة والمعاني والدلالية والرموز والتعارض الحكائي والتناص مما هو سمات للمنهج التفكيكي على نحو ما، وهذا ما فعله في تأويله لحكايات امرئ القيس على سبيل المثال، استعادة للمرويات الإسلامية والإسرائيلية والأسطورية، واستمد الغانمي بعض التأويلات من مستندات بروب وغريماس النقدية، على أن

---

[1] ــ الغانمي، سعيد: الكتر والتأويل، قراءات في الحكاية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1994، ص5

[2] ــ المصدر السابق، ص6

الشكلانية والتفكيكية تحوي المدلولات والمعاني كلما أمعن النقد في قراءة النص التراثي.

أما مصطفى ناصف فقد بحث في كتابه التأويل الثقافي من خلال رسم علامات على طريق العلاقة بين النقد والثقافة لتوضيح جوانب من القلق الجماعي الكامن في الأمثلة والمصطلحات، ومصطلحات النقد العربي قسمان رئيسيان فيما يظن، "أحد القسمين يدور حول شيء من الترابط والتفاؤل والسذاجة الحلوة والبناء، والثاني يدور حول المناوأة، ويخدم مشاعر الاشتباه والتأويل والسخرية، والاكتفاء بحركة الذهن، دون اكتراث واضح بأهداف موحدة لا ريب فيها"[1].

إن النقد العربي للنص التراثي، برأي الغانمي، قد يكون مفتاحاً للثقافة العربية، والثقافة العربية في بعض مظاهرها قد تكون أجلى وأعمق إذا تحسنّت قراءة هذا النقد، وأكد أن الوجه الثقافي للنقد لا ينفصل عن الأسطرة أيضاً، للتظاهر بشيء من المصالحة بين المتباينات، أو التظاهر بالحركة السريعة التي توحي بحافة الحياة، وحافة الموت وأوضح "أن البلاغة تصور عمق النقد العربي وفلسفته، البلاغة هي دراما النقد العربي"[2].

عبّر ناصف عن ثراء النقد العربي بطرائقه التجريبية من خلال مفردات وتراكيب مثل السلطة والعلاقة بين القبض والبسط،

---

[1] ــ ناصف، مصطفى: النقد العربي، نحو نظرية ثانية، علم المعرفة 255، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، آذار 2000، ص13.

[2] ــ المصدر السابق، ص16

والوجه الأسطوري للاستدلال العقلي، والموقف المزدوج من قـــوة الكلمة، وخضوع النظرية كثيراً لمفهوم القسمة، والتعريف، "ومـــن حق النظرية أن تجرب طريق التجربة، والتكامل، والإيماء، والحذف، والصمت أيضاً"[1].

استحضر ناصف أفكار عبد القاهر الجرجاني بالدرجـــة الأولى، على أنها ضرب من الوعي الجماعي، غير أن الوعي الفردي غالـــب على الرؤى والأفكار الذاتية في العصر الحديث، واستفاد من فكـــر الجرجاني الكاشف عن نسيج العقل العربي وتلاحمـــه، ومقاومتـــه، وشموله، لأن العقل العربي هو مشغلة كل دارس عظيم في التـــراث وقد دقق هذا الفكر في خدمة التراث، وحركته، وجدلـــه، فكـــل كتابة واعية تصهر الآفاق المتنوعة: آفاق المؤول وآفاق التراث.

عالج ناصف مسائل التشعب، والامتداد، والتعـــدد، وعلاقـــة الاشتباه بالمبادئ المحكمة في النقد العربي القديم والحديث، وصلة هذا النقد والثقافة الأدبية الموروثة بالمصطلحات المعاصرة، وعلى رأسها الغموض والتشظي وتعمقت أبحاثه في دراسة النحـــو والـــسلطة، والتأليف بين المتباينات، والكلمات بين التغير والثبات، والنقد العربي ومعجز أحمد، والدور الوظيفي للمغايرة، والبحث عـــن أســـطورة الجماعة، والكلمة الغائبة، وعالم الاســـتعارة، والمغـــزى الثقـــافي للأسلوب، وأكثر من بلاغة، ونظام الشعر، والإحساس الأخلاقي، وقوة الكلمة، والحوار الداخلي.

---

[1] ــ المصدر السابق، ص20

إن درس التأويل الثقافي في كتاب ناصف شديد التعمق في المصطلحة واللغوية والثقافية ومدى التعالق مع المنهجيات النقدية الحديثة، ولا سيما الأسلوبية والبنيوية والحفر المعرفي.

اشتغلت الناقدة ضياء الكعبي في التأويل الثقافي أيضاً، وفي الجمع بين القديم والحديث، وبين التراث والمعاصرة، لمساءلة هذا التراث واستكناه ملامحه وقوانينه انطلاقاً من الأنواع السردية التي برزت في إطار التفاعل السائد بين كل مكونات الثقافة العربية الإسلامية وفتحت النصوص السردية على حقول معرفية عديدة، كقصص الحيوان، والقصة العجائبية، والمقامات، والسير الشعبية، وأيام العرب، والقصص الإسلامي القرآني والمسجدي، وقصص الأنبياء، وكرامات الصوفية، والمنامات، وغيرها وحللت تشكلات هذه الأنواع السردية، وأنساقها الثقافية، وأنماط تلقيها في النقد العربي القديم، وفي النقد العربي الحديث والجديد واختارت نماذج سردية أوسع هي القصة العجائبية، والمقامات، والسير الشعبية، لأن القصة العجائبية تشكل مصدراً رئيساً للسرد العربي القديم، وتمثل مجالاً للبحث عن المسكوت عنه أو المغيب في هذا التراث السردي، مما يفتح آفاقاً جديدة للتفكير في الذات العربية في مختلف بناها الذهنية والفكرية ونظرت إلى المقامات نوعاً أدبياً مراوغاً، على "أن مضمونها تشكله شخصيات مهمشة من الفئات الدنيا في المجتمع،

إلى جانب النقد السياسي والاجتماعي الذي قامت به منذ نشأتها الأولى عند بديع الزمان الهمذاني"[1].

أجابت دراستها عن سؤال راهن: كيف كان تلقي السرد العربي بين القديم والحديث؟، وتفرّع السؤال إلى تشكيل محاور البحث، وهي:

أ- ما تشكّلات الأنواع السردية الكبرى في علاقتها بالنص الثقافي في الثقافية العربية الإسلامية؟

ب- ما الأنساق الثقافية التي تحكّمت في العلاقة بين القصّ والسلطة بمختلف مظاهرها وتجلياتها وما دور القصّ في مواجهة السلطة السياسية والاجتماعية وكيف كان دور المتلقي لبلاغة المقموعين والمهمشين في هذه الأنواع السردية وما أنماط هذا التلقي؟

ج-كيف كان تلقي الموروث السردي العربي في النقد العربي القديم؟

د- هل اختلف تلقي النقاد العرب المحدثين عن تلقي النقاد العرب القدامى؟

استند نقد الكعبي إلى "الأول: المنهج التاريخي التعاقبي للكشف عن تشكلات الأنواع السردية الكبرى وتحولاتها بين القديم والحديث والأنساق الثقافية التي صدرت عنها، والثاني نقد النقد للموروث النقدي والبلاغي لهذه الأنواع مروراً بتلقيها في النقد

---

[1] ـ الكعبي، ضياء: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص11-12.

العربي الحديث والجديد"[1] ثم حددت إطاري الموضوع الزماني والمكاني بالنظر في كتب التراث اللغوي والمعجمي والثقافة، والتراث النقدي والبلاغي، والسردي، وإخضاعها للتحليل والتعليل والتفسير والموازنة، وتوزع الكتاب إلى المنظورات التالية عند تحليلها للأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل: السرد العربي القديم وتشكلات الأنواع السردية الكبرى، السرد العربي القديم والأنساق الثقافية، آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي القديم، تبيان تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث والجديد.

استنتجت الكعبي الخلاصات التالية:

أ- انفتاح الأنواع السردية التي شكلت إطار البحث على أنواع سردية متنوعة وحمولات معرفية تنتمي إلى أنساق ثقافية متباينة.

ب- التباين في تلقي الموروث السردي بين الثقافتين "العالمة" و"الشعبية".

ج-لجوء الثقافة الشعبية "غير العالمة" إلى أشكال وأنماط مراوغة من القصّ.

د- عرفت الأنواع السردية الكبرى أداءات تمثيلية مصاحبة لها.

ه- اختلفت المقامات عن ألف ليلة دليلة والسير الشعبية في أنها دوّنت كتابة، ولم تتناقل شفاهاً في أوساط التلقي عبر قرون عدة.

---

[1] ـ المصدر السابق، ص15

و- غيّب الموروث النقدي والبلاغي العربي القـــص العجـــائبي والسير الشعبية.

ز- تعددت أنماط تلقي الأنواع السردية الكبرى عنـــد النقـــاد العرب القدامى.

ح- مثّلت مقامات الحريري نصاً ثقافياً شمل فنون القول العربي وجاذبية كبرى لمتلقيها من شرّاح المقامات وسواهم.

ط- كشف تلقي الموروث السردي العربي القديم في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين عن رواج المرويات السيرية والعجائبية والإقبال عليها من جانب المتلقين.

ي- شهد الموروث السردي منذ سبعينيات القرن العشرين تنبهاً من النقاد العرب على ضرورة الاستفادة من منجزات النظرية النقدية الغربية.

من الواضح أن نقد الكعبي يلتزم بالمنهج الثقافي متعالقـــاً مـــع التأويل والتلقي في فهم الموروث السردي العربي القديم وتـــشكلاته ومنظوراته.

إن المنهجيات الحديثة في نقد النص التراثـــي لا تبتعـــد عـــن أطروحات الهوية وتحققات وعي الذات وتمثلاتها الثقافية العربيـــة، انعطافة من المؤثرات الأجنبيـــة إلى الحـــوار في النظريـــة الأدبيـــة ومنهجياتها العلمية والمعرفية وهذا هو جوهر التأصيل والتحديث.

المراجع:

1) أبو ديب، كمال: أنهاج التصور والتشكيل في العمـــل الأدبي، في المـــصدر السابق.

2) أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الـــشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981.

3) أبو علي، نبيل خالد رباح: نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية العصر العباسي 656هـــ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

4) تيزيني، طيب: في السجال الفكري الراهن..حول بعض قضايا التراث العربي، منهجاً وتطبيقاً، دار الفكر الجديد، بيروت، 1989.

5) الجيار، مدحت: الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بـــالتراث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 1995.

6) درويش، أحمد: التراث النقدي، قضايا ونصوص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 77، القاهرة، 1998.

7) دوجلاس، فدوى مالطي: بناء النص التراثي، دراسات في الأدب والتراجم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

8) الطرابلسي، محمد الهادي: نقد الأدب عند البلاغيين العـــرب: في المـــصدر السابق.

9) الطرابلسي، محمد الهادي: نقد الأدب عند البلاغيين العـــرب، في المـــصدر السابق.

10) عبد البديع، لطفي: الاسم والمسمى، المصدر السابق.

11) العزاوي، نعمة رحيم: النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978.

12) عصفور، جابر: قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1994

13) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط2، دار التنوير، بيروت، 1982.

14) الغانمي، سعيد: الكتر والتأويل، قراءات في الحكاية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1994.

15) الكردي، عبد الرحيم: قراءة النص، مقدمة تاريخية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006، ص5

16) الكعبي، ضياء: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.

17) مرتاض، عبد الملك: نظرية، نص، أدب، ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة، في المصدر السابق.

18) المعطاني، عبد الله: أثر البيئة في المصطلح النقدي القديم، المصدر السابق.

19) ناصف، مصطفى. "بين بنزغتين"، في كتاب "قراءة جديدة لتراثنا النقدي"، المجلد الأول، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1990.

20) ناصف، مصطفى: النقد العربي، نحو نظرية ثانية، علم المعرفة 255، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، آذار 2000.

21) الوليد، يحيى بن: التراث والقراءة، دراسة في الخطاب النقدي المعاصر بالمغرب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

22) اليوسفي، محمد لطفي: الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب، ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، طرابلس الغرب، تونس، 1992.

المنهج البنيوي والجمالي في النص القرآني

عيسى بوفسيو
جامعة محمد بوضياف
المسيلة – الجزائر –

المحاور الأساسية:

1. مدخل.
2. أشكال التقابل الجمالي في النص القرآني

أ– الشكل الأول: تناظر النسق البنائي

ب– الشكل الثاني: التضاد التقابلي.

ج– الشكل الثالث: التشاكل التقابلي

1– مدخل:

تعتبر الدراسات الجمالية إحدى ركائز دراسات النقد الحديث والفلسفة والفكر والفن، إذا لم نقل أهمها، وإذا كان العرب القدامى ولا سيما الفلاسفة والبلاغيين قد أدركوا الكثير من مفاهيمها وآلياتها وعناصرها[1] فإن المذاهب الحديثة الغربية هي التي أعطتها أبعادها النهائية في مجالات شتى.[2]

فليس هناك من أحد في عالم اليوم لم يعد يدرك أن السيميائية ثم البنيوية، وما نتج عنها من تفكيكية أو تشريحية قد أسهمت بشكل كبير في إعادة الوهج إلى الجمالية باعتبارها مواجهة

تحليلية لعناصر النص ومكوناته ووظائفه وأهدافه لإدراك الحسن فيها[3]

فقد غدا النص وحده مصدر القيم الفنية واللغوية والبلاغية والأسلوبية..وإذا كان مبدعه الأول قد جسد فيه كل عناصر الإبداع، فإن مبدعه الثاني (المتلقي) يستطيع أن يستخلص عناصره الجمالية، ويعيد إنتاجه وفق آلياته الذاتية والموضوعية والجمالية[4]

فالنص في عرف المنهج البنيوي عامة، والجمالي خاصة، هو مدار التحليل والتوجيه للمتلقي، وعليه وحده أن يفك علاماته اللغوية وإشاراته البعيدة، وأن يفهم عناصره الجمالية والنقدية والفنية، ومن ثم يغدو النص كنسق لغوي متكامل هدفا لتجربة وثقافة المتلقي، وتصبح عناصر الجمال في هذا النسق مدار الدراسة من جهة الشكل في منهج بعض الجماليين، ومن جهة الشكل والمضمون عند آخرين، ومن جهتهما مع الغاية والهدف عند عدد آخر، وقد يكون هذا الأمر بديهيا — في أيامنا- في عملية تلقي النص الإبداعي، وكأنه غدا حقيقة ثابتة لا تحتاج إلى مناقشة، ولا يمكن معارضتها، فالنص مركز التلقي، وهو مركز استلهام عناصره الجمالية، وعلى المتلقي تذوق العلاقات المكونة له وإدراك تحولات عناصره البنائية والفنية والجمالية، لإصدار حكم القيمة الجمالي عليها[5] وفي هذا السياق قد يتساءل أحدنا فيقول إلى أي مدى نستطيع أن نخرج بقوة وعينا وإرادتنا الصلبة من تأثير المخزون الفني واللغوي والأدبي والمعرفي والثقافي الذي كوننا على مدى سنوات عدة؟!! وهل باستطاعتنا أن نتجاوز ميولنا الذاتية والفكرية

للموضوع الجمالي، وتأثرنا المسبق بالمقروء؟!! وإلى أي مدى يحقق لنا رغباتنا الجمالية والفكرية لتكوين نظرية خاصة بنا؟! وإذا كان المتلقي الأخير وحده من يقبض على النص ليحلله فما قيمة عمله وما أهمية جهده؛ إذا أقفل أبوة النص، وارتكب جريمة الإلغاء بحق مبدعه الأول؟!! ألا يمكن أن تكون تجربته هي الأخرى يتيمة، فما ولدت إلا لتموت في عرف نظرية التلقي، عامة ومفهوم موت المؤلف خاصة؟!![6].

وفي المقابل ألا يمكن أن نتبنى هذه الآليات والمناهج الجمالية الغربية القديمة والحديثة من دون أن نكون تابعين لها لنؤسس منها منهجا جماليا يوفق بين الحس الجمالي وفكرة الجمال؟!! كما فعل أجدادنا حين صدقوا في انتمائهم وانفتحت عقولهم على ثقافة الآخر، فأخذوا منها ما يتناسب وخصائصهم الثقافية والأدبية والفنية..ونهضوا بكل ذلك فبنوا حضارة رائعة لا زالت البشرية تنهل منها إلى يومنا هذا.[7]

لهذا كله نعتقد أن الحرية المطلقة للقارئ الآخر حرية موهومة ومضللة تمارس القتل بحق الآباء لحساب الأبناء، والأصل أن تبنى البناء على البناء فلا تلغي المبدع الأول وتقتل أبوته للنص، بحجة إعادة إنتاج نصه بشكل جديد[8] وفي هذا السياق تندرج هذه المداخلة المتواضعة التي تجمع بين مفهوم التقابل الجمالي في تراثنا الأدبي ولا سيما عند الزركشي وسيد قطب، كمفهوم شمولي للمقابلة جعلها أكثر غنى مما هي عليه عند البلاغيين.

فقد وجدنا بالاستقراء والنظر أن فكرة التقابل ذات مكانة خاصة في أساليب القرآن الكريم، وتتمتع بجماليات ثرية ومتنوعة في ضوء الدراسات الجمالية الحديثة، ولا سيما عند الغربيين، ثم تأكد لنا — بما لا يقبل الشك- أن الدراسات الإعجازية والبلاغية للقرآن الكريم عند القدامى قد أصلت لهذا النوع من الدراسة.(9)

ولما كان الأمر كذلك، آثرنا أن نعيد لمفهوم الثابت والمتحول ألقه، هذا المفهوم الذي اخترعه مصطفى صادق الرفاعي، واستثمره استثمارا جيدا في مجالي الفكر والنقد الناقد الكبير أدونيس، في كتابه: (الثابت والمتحول) فصفة الثابت تقابل صفة التحول في سياق النص القرآني شكلا ومضمونا، لتكشف عن عمق ما يختزنه من أسرار وبدائع جمالية جمة؛ فالنص القرآني ثابت في الزمان والمكان من جهة دلالة التشريع وأسباب النزول، وما يتعلق بهما من أحكام العقيدة والتوحيد، ومتحول من جهة استيعابه للتحولات التي تقع في كل زمان ومكان، يستجيب لها ويتوافق مع أهلها(10).

وانطلاقا من هذا، فإن المتأمل في النص القرآني في ضوء هذه الثنائية يجد النص القرآني مفتوحا على أبعاد كبرى في كل زمان ومكان، يدعو أصحاب الأقلام الحرة إلى قراءة بنيته الجمالية قراءة واعية مدركة لأبعاد الجمال والجلال فيه بعيدا عن كل خلفية فكرية مريضة أو أحكام مسبقة.(11)

وإذا كان القدامى أمثال الباقلاني (402هـ) وعبد القاهر الجرجاني (471هـ) قد درسا في كتابيهما (إعجاز القرآن)

و(دلائل الإعجاز في علم المعاني)، نصوصا شعرية كاملة ووازنا بين جمالياتها وجماليات العديد من الآيات القرآنية، منتهين من ذلك إلى فرادة جمالية النص القرآني وإعجازه، فإن ذلك لا ينسينا أن تلك الدراسة كانت تقع تحت مفهوم الدراسة الإعجازية لا الدراسة الجمالية، وعلى الرغم من ذلك فقد دلت على مواطن الجمال الأسلوبي والبلاغي، التي لا يمكن لأي قدرة بشرية مهما كانت عبقريتها أن تحيط بها.

وإذا كنا نقر بهذا الفضل للقدامى فلا يعقل أن ننكر فضل الدراسات الغربية الحديثة ومناهجها ومذاهبها لسانية كانت أو أدبية، علمية أو فلسفية، فقد شجعتنا على تلمس جماليات النص القرآني في إطار المنهج البنيوي والجمالي، وبناء على ذلك فقد آثرنا المزاوجة بين استخدام أدوات القدماء وتمثل آليات المحدثين وإجراءاتهم النقدية المتطورة في قراءة النص القرآني، وتحليله إيمانا منا بأن التفاعل الحضاري والثقافي والمنهجي مع الآخر ليس حكرا على زمن دون زمن ولا أناس دون أناس.

بيد أن الوعي بمظاهر التقابل الجمالي في البنية الداخلية للنص القرآني يقتضي منا توضيح ماهية التجربة الجمالية[12]، التي غدت في الدراسات الراهنة منهجا نقديا قابلا لدراسة أي نص، وهذا ليستطيع القارئ أو المستمع فهم كل حكم صادر في هذا السياق لأنه لا يمكننا إدراك ماهية الجمال وعناصره من دون ذلك.

فقد شاعت في علم الجمال مصطلحات شتى للتعبير عن قيمة جمالية أو فنية، ومن أبرز تلك المصطلحات الإحساس بالجمال،

واللحظة الجمالية، واللذة الجمالية، والخبرة الجماليـــة، والموقـــف الجمالي...، ولا ريب في أن لكل مصطلح ماهيته التي رآها علمـــاء الجمال، وله طبيعته وغاياته، وقد فضلنا استعمال مصطلح "التجربة الجمالية" لأنه يحيلنا إلى اختبار مقاييس الجمال اختبارا ماديا حسيا، وشعوريا نفسيا، وفكريا إدراكيا، وواقعيا اجتماعيا، وأسلوبيا بلاغيا ولغويا في ضوء عناصر الموضوع الجمالي ووظيفته وغايته في الشكل والمضمون؛ فهو مصطلح يتطلع إلى إدراك جوهر الجمال الحقيقي، لا على اعتباره قابلا للتجريب فحسب، وإنما لكونـــه يـــستند إلى مقاييس جمالية ونقدية وأدبية ولغوية وبلاغية تنقلنا من مجرد اللـــذة الجمالية إلى الإدراك الواعي لمعطيات الموضوع الجمالي والتفاعل معه نفسيا وعقليا، دون أن نغرق في ضبابية الرموز اللفظية، وبهذا يختلف عن مفهوم العلم الصرف في الفلسفة والنقد، كما يختلـــف عـــن الموقف الجمالي المنبثق من رؤى محددة مسبقة.

إن مصطلح التجربة الجمالية يتعلق بالمهارة والإبداع الجميل والسامي من خلال ما يقدمه النص دون عزله عـــن مبدعـــه الأول والوسط الذي نشأ فيه، في صميم تفاعل المتلقي مع مقاييس دقيقة تراثية ومعاصرة تنتمي إلى العلم والفلسفة، والتاريخ والمجتمع، والنقد والأدب واللغة والبلاغة والحقيقة والمجاز والأسطورة، ومـــن هنـــا فالتجربة الجمالية تجربة قيمة حقيقية[13]

وإذا كنا نؤمن أن القلة القليلة من النقاد العرب الجمـــاليين أمثال شكري عياد، وعبد المنعم تليمه، وأميرة حلمـــي، وزكريـــا إبراهيم وغيرهم، قد قدموا دراسات مفيدة في هذا المجـــال، فـــإن

تعاملهم مع النص القرآني ظل محدودا، ثم إن هؤلاء وغيرهم ظلوا أسرى لمصطلحات الجمال الغربية، ومفاهيمها جاعلين إياها بيد المتلقي، والموضوع الجمالي في الغالب دون المبدع الأول، ولهذا فإن إطار الجمال عامة ظل عندهم مقترنا بالجميل والسامي الناتج عن اللذة الجمالية في لحظة التلقي، إما رغبة وإما رهبة، بغض النظر عن الوظيفة والهدف والأخلاق.[14]

ولكن دراستنا الجمالية بمثل ما تعلقت بالدراسات الجمالية المتعددة كالدراسات النقدية الحديثة والأدبية والأسلوبية والبلاغية والسيميائية والبنيوية والتشريحية، تعلقت كذلك بالدراسات القرآنية مثل (التصوير الفني في القرآن) لسيد قطب و(من روائع القرآن) لمحمد سعيد رمضان البوطي، (وبلاغة الكلمة في التعبير القرآني) و(لمسات بيانية في نصوص من التنزيل) لفاضل صالح السامرائي وكلها تنبثق من التربية الجمالية التي أرساها التعبير القرآني فينا، لهذا لا يمكن أن ننسى لحظة واحدة أن النص القرآني أضفى الجمال على الإنسان والكون والمخلوقات لقوله تعالى: [الذي أحسن كل شيء خلقه وبدأ خلق الإنسان من طين] [15]، وقوله تعالى: [يا أيها الإنسان ما غرك برك الكريم الذي خلق فسواك فعدلك في أي سورة ما شاء ركبك] [16]، وقوله تعالى: [وزينا السماء الدنيا بمصابيح] [17]، وقوله عز وجل:[إنا جعلنا ما على الأرض زينة لها لنبلوهم أيهم أحسن عملا] [18]

وبناءا على ما تقدم كله، يتضح لنا أن الجمال مبثوث من حولنا في الإنسان والكون والأشياء والظواهر، في القول والفعل،

ومن ثم تصبح معرفة عناصر الجمال ودرجتها جـــوهر أي دراســـة جمالية، ومن ثم تصبح الطبيعة هي المادة الأولى لجـــوهر الأشـــياء الجميلة التي يدركها العقل، ثم إن عناصر الجمال تدرك بـــالحواس، ولا سيما البصر، فتستلذ النفس منظرها بما تحققه من لذة وإمتـــاع ورغبة ورهبة، ومن ثم تغدو الوسيلة إلى معرفة الجميل، وهذا يعـــني أن الموضوع الجمالي للظواهر والأشياء والكون ليس جميلا جمـــالا مطلقا، وإنما يتصف بالجمال إذا كان في موضعه المناسب باعتبـــاره محاكاة للمثل الأعلى أو لفكرة الجمال..أما الإنسان فإنه جميل، لأن القوى الإلهية تتغلغل فيه، باعتباره صورة للجميل، والجميـــل هـــو الخير، ومن ثم حاول عدد من الباحثين إبراز أثر أفلاطون في فلاسفة العرب والمتصوفة كابن عربي وابن سينا والفارابي.[19]

فأفلاطون (428- 348 ق م) لم يسقط عناصر الجمال من الشكل، ولكنه ربطها بالمثل المتخيلة شكلا ومضمونا، في حين يرى فلوطين (204-270م) أن الجمال ليس مجرد محاكاة تقليدية للواقع الخارجي؛ بل محاكاة لما يقدر المبدع كونه وإيجاده، لأنها قد تفقـــد بعض عناصر الوحدة والترتيب والتوافـــق والانـــسجام في النظـــام الجمالي.[20]

وهذا يعني أن الأحكام الجمالية تتعلق بالوظيفة والمـــضمون بمثل ما تتعلق بالشكل من خلال ما تستنبطه الذات المتلقية لا مـــن خلال ما يظهره الشكل الخارجي، ولهذا يصبح الليل ساميا أو جميلا تبعا لاستبطان المتلقي للتكامل بين أجـــزاء الموضـــوع ووحدتـــه وترتيبه[21]

وهذا يؤكد أن هنالك إشكالية ملحوظة في فهم الجمال الحقيقي، لأن الفهم السائد للجمال يستند إلى انعطاف الناس نحو الجمال الظاهري، على حين أن الروح عند أفلوطين هي مصدر الجمال، فهي التي تجعل الأشياء، حتى الأجسام والظواهر تنعت بأنها جميلة، في إطار استبطان الذات لعناصرها كلها، وإدراك العقل لطبيعة الجمال ووظيفته، أو تنعت بأنها سامية أو جليلة[22]

ولا ريب في أن النقاد العرب القدامى قد تأثروا بالفلسفة اليونانية وآرائها حول الجمال، ووقعوا في الاختلاف حول طبيعته وماهيته وموضوعاته الجمالية، فمنهم من انتصر للجمال في الشكل وحده، ومنهم من انتصر له في الشكل والمضمون ولكنه في الحالتين قدموا آراء جمالية لافتة للنظر، ويعد الجاحظ (تـ255هـ) من أبرز الذين انتصروا للشكل على المعنى، لأن المعاني كما يقول "مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج..وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[23]، وسار على هذا المنهج أبو بكر الصولي (تـ 335هـ) حين أبعد المفهوم الأخلاقي ووظيفة الأدب من العناصر الجمالية حيث يقول: "ما ظننت أن كفرا ينقص من شعر، ولا أن إيمانا يزيد فيه".[24]

ولكن هذه الرؤية لم تكن لترضي ناقدا كابن قتيبة وغيره، فراح يقدم معايير تنتصر لتلازم جمالية الشكل والمضمون، فالشكل يتبادل التأثر والتأثير في عناصره الجمالية مع المضمون، فيزداد النص

حسنا وبهاء، فإذا اختلت عناصر أحدهما تأخرت قيمتـــه الجماليـــة ولذلك صنف الشعر إلى أربعة أضرب:

- ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه.
- وضرب منه حسن لفظه وحلا؛ فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.
- وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه.
- وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه.[25]

ولا يفهم من هذا أن ابن قتيبة قد جعل المعيار الأخلاقـــي حكما على الشعر، وإنما ذهـــب إلى الجـــودة في الـــشكل والمضمون بمعزل عن الأخلاق.[26]

ولعل عبد القاهر الجرجاني أعلى مقاما في هذا الاتجاه حيث يقول: "فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعاني وحلية عليهـــا، أو يجعلون المعاني كالجواري، والألفاظ كالمعارض لها، وكالوشي المحبر واللباس الفاخر والكسوة الرائقة إلى أشباه ذلك مما يفخمون به أمر اللفظ، ويجعلون المعنى ينبل منه وتشرف فأعلم أنهم يصفون كلاما قد أعطاك المتكلم أغراضه فيه عن طريق معنى المعنى، فكنى وعرض، ومثل واستعار ثم أحسن في ذلك كله وأصاب ووضع كل شيء منه في موضعه وأصاب به على شاكلته".[27]

ومما سبق تغدو التجربة الجمالية منهجا بنيويـــا يـــستند إلى صفات الموضوع الجمالي على صعيد الشكل والمـــضمون، دون أن ننكر مبدأ انطلاق تلك التجربة من لحظة اللذة والمتعة المنبثقة مـــن

الإحساس بالعناصر الجمالية باعتبار مبادئهـــا كترتيـــب نظامهـــا المتناسب المتناغم وكالجودة والبراعة مما يتركب منه النظام.[28]

بيد أن هذه التجربة الجمالية وهي تنطلق إلى إرسال آلياتهـــا في تحليل النص القرآني تتعزز بمفهوم التقابل الجمالي، وهو مصطلح خرج من رحم مفهوم المطابقة كنمط من أنماط البـــديع، بيـــد أن مصطلح التقابل الجمالي ذو صفة شمولية، لا تقف عند حدود المقابلة الطباقية[29]، ومن هنا نفهم سبب توسع الزركشي فيه، حيث نقله إلى فضاء أرحب حين تعمق في فهم أشكاله التي ذهب إليها، وهي أشكال ترجع إلى التضاد في مجملها، ثم ذهب إلى تقسيم المقابلة تبعا للفظ والمعنى، كما وجده عند البلاغيين، وهو المعروف باسم المقابلة للشيء بما يماثله" في نسق واحد من جهة الشكل والدلالة.[30]

وإذا كنا نرجئ الحديث عن أشكال التقابل، فإننـــا نـــثمن للزركشي ملاحظاته الدقيقة في الحديث عـــن المقـــابلات الثنائيـــة المتعارضة التي سبق بها الغربيين أمثال (ليفي شـــتراوس) والعـــرب المحدثين، ومن ثم لم يتوقف عندها، فالبنى التركيبية النسقية المتناظرة قد تنتج مقابلات عديدة ما يجعل حقولها الدلالية تثرى وتتنـــوع، تتوافق وتختلف، وهي حقول ليست قائمة على مجرد تصنيف الـــبنى التقابلية إلى مجموعات دلالية كما يحدث في بعض الدراســـات في وقتنا الراهن؛ بل مرتبطة بالسياق والوظيفة والهدف الذي يقوم عليه النسق البنائي.[31] ولهذا يقول: "قد يجيء نظم الكلام علـــى غـــير صورة المقابلة في الظاهر، وإذا تؤمل كان من أكمـــل المقـــابلات، ولذلك أمثلة منها قوله تعالى: [إن لك ألا تجوع فيها ولا تعرى،

وأنك لا تظمأ فيها ولا تضحى].[32] فقابل الجوع بالعري، والظمأ بالضحى، والواقف مع الظاهر ربما يخيل أن الجوع يقابل بالظمأ والعرى بالضحى، والمدقق يرى هذا الكلام في أعلى مراتب الفصاحة، لأن الجوع ألم الباطن، والضحى موجب لحرارة الظاهر، فاقتضت الآية جميع نفي الآفات ظاهرا وباطنا، وقابل الخلو بالخلو، والاحتراق بالاحتراق، ومنه قوله تعالى: [مثل الفريقين كالأعمى والأم والبصير والسميع].[33] فإنه يتبادر فيه سؤال، وأنه لم يقل: "مثل الفريقين كالأعمى والبصير والأصم والسميع"، لتكون المقابلة في لفظ (الأعمى) وضده (البصير) وفي لفظ (الأصم) وضده (السميع)؟!والجواب أنه يقال: لما ذكر انسداد العين أتبعه بانسداد السمع، وبضد ذلك لما ذكر انفتاح البصر أعقبه بانفتاح السمع، وما تضمنته الآية الكريمة هو الأنسب في المقابلة والأتم في الإعجاز".[34] وقد توسع الزركشي في مفهوم المقابلة حين جعلها في النظائر كقوله تعالى: [لا تأخذه سنة ولا نوم].[35]، ثم يعلق على ذلك بقوله: "ثم السنة والنوم بانفرادهما متقابلان في باب النظيرين ومجموعهما يقابلان النقيض الذي هو اليقظة".[36]

ومن ثم فإن التقابل علاقة مواجهة ومماثلة ومشاكلة بين أنساق بنيوية متوازية في الشكل وفي المضمون.[37]

وانطلاقا من هذا يمكن القول أن التقابل الجمالي في النص القرآني ربما ينفتح على فكرة الثنائيات المتعارضة التي اشتهرت في الغرب عند البنيويين في إطار التحليل التكويني؛ فالتحليل البنيوي مثلا عند جان دوبوا (JDuboi) اعتمد على الكلمات المتشابهة

والمتناقضة من جهة الدلالة، وسماها الطريقة السياقية لاعتمادها على سياقات الجمل، وليس على السياقات المعجمية، فالتحليل يعتمد على تضاد السمات "ذكر/أنثى" "يسار/يمين" "بروليتاري/بورجوازي" وإن وجد التشاكل (الاشتراك في معنى من المعاني) والترابط في علاقات معينة.[38]

وإذا كان الدكتور كمال أبو ديب قد حاول التوفيق إلى حد ما بين الرؤية الذاتية للمبدع، وبين المفهوم اللاجمعي في تحليله لعدد من أشعار الجاهلين كمعلقة لبيد وامرئ القيس مثلا.[39] فقد انتهى به التحليل إلى اختزال مفرط للبنى الثنائية المتعارضة، وهو اختزال ارتبط بعدد من القضايا الدينية الخالصة، وبجملة من المظاهر الطقوسية الموغلة في الغموض وعدم الاكتمال، وهو يقر بأنه حذا حذو "ليفي شتراوس" في تحليله البنيوي الأسطوري.[40]

بيد أن التقابل الجمالي في النص القرآني، لا يقف عند حدود الثنائيات اللغوية المتعارضة أو المتشاكلة، بل قد يكون مستندا إلى التقابل الثلاثي أو الرباعي في البنى التركيبية، وربما لا تتساوى في العدد بين الأنساق، في إطار العناصر الجمالية، ثم هو بالإضافة إلى هذا ليس مجرد دوائر لغوية تختزل جماليات النص وتحوله إلى أشكال فنية رياضية، بل هو بنية لغوية بلاغية فنية تقابلية تنبثق من عناصر النص وتحولاته النسقية السياقية وفق رؤى المبدع والمتلقي[41]

2- أشكال التقابل الجمالي في النص القرآني:

قد يكون فيما سبق ذكره إشارات إلى أشكال التقابل الجمالي، غير أننا سنتجه إلى إعطاء أمثلة عن هذه الأشكال من

النص القرآني انطلاقا مما أثبته الزركشي خاصة والبلاغيون عامة على النحو التالي:

أ- الشكل الأول: تناظر النسق البنائي.

ومثاله كقوله تعالى:[أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك] [42]، فالنسق في ظاهره قد يوحي لنا أن هناك مقابلة متخالفة بين الملائكة وبني آدم، بيد أننا إذا أردنا إدراك التقابل الجمالي في هذا النص القرآني نستنير بما قاله الزركشي في هذا المضمار حيث يقول: "قابل الإفساد بالتسبيح والحمد، وسفك الدماء بالتقديس، فالتسبيح بالحمد ينفي الفساد، والتقديس ينفي سفك الدماء، والتسبيح شريعة للإصلاح، والتقديس شريعة حقن الدماء، وشريعة التقديس أشرف من شريعة التسبيح،.. وهذا شكل مربع من أرضي وهو الإفساد وسفك الدماء، وسمائي وهو التسبيح والتقديس. [43]

فالتناظر التقابلي وقع في نسق لغوي متوازن ومتلائم في الوظيفة والهدف، باعتبار العناصر البنائية التي يقوم عليها وما تختزنه من تكثيف دلالي ممتع ومفيد، فالأفعال المضارعة الخمسة تختزن صورا لا حصر لها في الذاكرة فإذا لم يكن المتلقي على معرفة بها فإنه يشوه جمالية النص وأبعاده الدلالية. [44]

ويبدو لنا أن مقابلة الشيء بما يماثله في اللفظ أو ما يسمي بمراعاة النظير أو مقابلة النظيرين، أيا كانت صورهما، هو النمط الذي يسيطر على أول شكل لدينا، علما أن مفهوم التناظر القرآني

أشمل منه بكثير، إذ يتسع لضروب أخرى من البلاغة كالمحاذاة والتجاور والتناسب والتفويف والتوازن المطرف.[45]

فتناظر النسق البنائي التقابلي مهما كان حجمه يرتبط بتغير الوظيفة والهدف؛ ومن ثم فإن التغير في التحول الفني يكتسب جمالياته الخاصة به علما أن النسق التناظري من أفضل أبواب جماليات التقابل في التصوير الفني.[46]

ولعل الباحث الكبير سيد قطب خير من وقف على مفهوم النسق الفني التناظري في القرآن الكريم، فقد أجاد في الحديث عن نمطية التقابل في النص القرآني، ويمكن لنا أن نضرب مثلا مما أورد في قوله تعالى: [كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون][47] حيث يقول "ففي أربعة مقاطع صغيرة لفقرة واحدة عرض قصة الخلق من قبل ظهورها بمرحلة إلى بعد انتهائها بمرحلة، الموت الذي سبق الحياة، فالحياة، فالموت الذي تختم به الحياة، والحياة بعد الوفاة..."[48] ثم يقول: "وهكذا تتكشف للناظر في القرآن آفاق وراء آفاق من التناسق والاتساق، فمن نظم فصيح إلى سرد عذب إلى معنى مترابط إلى نسق متسلسل..إلى اتساق في الأجزاء إلى تناسق في الإطار.[49]

فجمالية التناظر في بنية النسق تتحقق في مجيء الكلمات "متلاحمات تلاحما سليما مستحسنا لا معيبا مستهجنا معطوفا بعضها على بعض بواو النسق على الترتيب الذي تقتضيه البلاغة".[50]

ويعد هذا الأسلوب من أبرز أساليب القرآن الكريم كلـــها، وإن كثر بصورة لافتة للنظر في الأنساق التقابليـــة المتعارضـــة أو المتشاكلة، ومن ثم يستند التناظر النسقي إلى العديد مـــن المفـــاهيم البلاغية.[51]، فهو يعتمد على الفواصل المتوازيـــة أو المتوازنـــة أو المطرفة، فالمتوازي ما اتفق فيه أسلوب التقابل بكلمتين في الـــوزن وحروف الفاصلة، كقوله تعالى:[يا ليتني لم أوت كتابي، و لم أدر ما حسابيه، يا ليتها كانت القاضية، ما أغنى عني ماليه، هلـــك عـــني سلطانيه][52] أما المطرف فهو اتفاق حروف السجع في الكلمـــات المتقابلة دون الوزن، وهو عينه المماثلة لقوله تعالى: [ألم نجعل الأرض مهادا، والجبال أوتادا][53] وقوله تعالى:[كلا إنها لظـــى نزاعـــة للشوى، تدعو من أدبر وتولى][54] ومن المتوازن الذي يراعى فيـــه الوزن في مقاطع الكلام دون التماثل في الحروف الفاصـــلة قولـــه تعالى: [إنهم يرونه بعيدا، ونراه قريبا].[55]

ومن هنا ندرك أن أسلوب التقابل باعتباره بنية صـــغرى في إحدى بنى النص المنتظمة تتضافر في طبيعتها وآلياتهـــا في علاقـــة تشابكية مع جميع الوحدات البنائية الأخرى لتكون النسيج الجمالي للنص كله.[56]

وبهذا كله يغدو أسلوب التقابل في بنيته الجماليـــة ظـــاهرة أسلوبية داخلة في نظرية النظم عند الجرجاني، وفي مفهوم التـــصوير الفني عند القدماء والمحدثين على السواء، فضلا عن اتصافه بكثير من الخصائص البلاغية والبنيوية المدهشة[57] وهذا ما ينقلنا إلى الحديث عن الشكل الثاني من أشكال التقابل وهو التضاد التقابلي.

ب- الشكل الثاني: التضاد التقابلي.

فهذا الشكل لا يقوم على مجرد المعاكسة أو التعارض، أو على أساس مفهوم الهدم والبناء المعروف في جدلية هيغل، وإنما يستند إلى النسق التقابلي البنيوي، فكل نسق يقف مقابل نسق آخر تضادا وتشاكلا لينتهي إلى التآلف والتكامل والتناغم في وحدة منسجمة، ولهذا لا يقع نسيج البنية التقابلية في حالة جمود نسق مقابل الآخر، ولا يتلقى أحدهما التأثير من الآخر على أساس ضعف واحد منهما، أو أنهما خصمان لا يتساويان [58] ثم أن اللغة في مفهوم النسق التقابلي لم تعد مجرد كلمات قادرة على إبراز قيمتها التمثيلية للأشكال الجمالية ووظائفها، وإنما هي عناصر جمالية فنية تجتمع في نظام دائم التحفيز للعقل والعواطف، لإدراك أشكال التوافق والاختلاف، ومن ثم فقابلية الرؤية تنمو وتتطور وتزداد كثافة، وهي تتجه إلى عمق الوظائف والأهداف في النص القرآني، المبني على أسلوب النسق التقابلي بما يكتنزه من أسرار كثيرة[59]، وبهذا لم يعد أسلوب التقابل مجرد أسلوب لغوي بلاغي يتصف بجماليات مثيرة، وإنما غدا أداة كشف للجمال والحقائق معا.[60]

وقد أدرك بعض القدماء سبيل ذلك على نحو ما كابن رشيق في كتابه "العمدة"[61] وابن أبي الإصبع في كتابه "تحرير التحبير"[62] فقد أوضح هذا الأخير أن المقابلة تقع بين ضدين أو أربعة وقد تصل المقابلات إلى العشر، خمس في صدر الكلام وخمس في العجز وبين بجلاء أنها "تكون بالأضداد وبغير الأضداد."[63]، كما أرجع القدماء كل أشكال المقابلة إلى التضاد بما فيهم الزركشي، غير أنه تضاد لا

يقوم على التناقض والانتفاء والمخالفة، في الظاهر لفظا ودلالة، فالتضاد يطلق في الموضوع الذي يشترك فيهما وجها أسلوب التقابل المعبر عن حالة نفسية وفكرية في الظاهر والباطن من جهة المآل والاستخدام[64]

ومن يتمعن في مفهوم التقابل الجمالي للعديد من الآيات القرآنية، أو لسور بتمامها يدرك لا محالة أنه قائم على مفهوم التكافؤ من جهة، وعلى التنسيق البنائي البديع في صحة التقسيم، وائتلافه مع المعنى وتوخي التأثير المطلوب في النفس من جهة أخرى، [65] ولا شيء أدل على هذا من قوله تعالى: [فسبحان الله حين تمسون وحين تصبحون، وله الحمد في السماوات والأرض وعشيا وحين تظهرون].[66]

فالملاحظ أن المطابقة قد اعترضت بين نسقين متقابلين، ولكن كلا منهما حوى دلالات إيجابية مجازية كثيرة، وإن ظهرت للوهلة الأولى أنها على الحقيقة، ولا سيما حين استوعبت أقسام الأوقات من طرفي كل يوم ووسطه في تقسيم بديع، ولكن هذه الآيات تدل على مواعيد الصلوات الخمس، فكلمة "تصبحون" تدل على الفجر، و"تظهرون" على الظهر، و"عشيا" على العصر، و"تمسون" على المغرب والعشاء، ثم جاء الاعتراض بين ذلك بقوله تعالى: [وله الحمد في السماوات والأرض] ليس على جهة المطابقة بين السماء والأرض، ولكن على جهة من يسكن فيهما من أهل التمييز والعقل، فهم الذين يحمدون الله سبحانه وتعالى.[67]

والمتتبع لأسلوب التقابل في النص القرآني يجد صورا كثيرة من صور التضاد التقابلي كقوله تعالى: [هل أتاك حديث الغاشية، وجوه يومئذ خاشعة، عاملة ناصبة، تصلى نارا حامية، تسقى من عين آنية، ...، وجوه يومئذ ناعمة، لسعيها راضية، في جنة عالية، لا تسمع فيها لاغية، فيها عين جارية، فيها سرر موضوعة، وأكواب موضوعة].[68]

فالتقابل في هذا النسق القرآني لم ينحصر في نعيم الجنة الذي يقابل عذاب جهنم فحسب، بل تعدى ذلك إلى مقابلات لا حصر لها في الحديث عن الإنسان والطبيعة، بل الكون كله، ومن هنا فإن المقابلات لم تقم على ثنائيات طباقية متعارضة، كما توهم "ليفي شتراوس" وكمال ديب لعدم قدرتها على استيعاب كل جزئية من جزئيات هذين النسقين المتقابلين لنعيم الجنة وعذاب الجحيم[69]

فالعقل لم يعد وحده قادرا على استيعاب الأبعاد الجمالية للنص، ومن ثم لم يعد الجمال معطى عقليا أو نفسيا، بل غدا الجوهر الحقيقي للجمال الحر لذلك في ماهية أسلوب التقابل[70]، ولتزداد الصورة أكثر وضوحا بين أسلوب التقابل، وبين ما عرف بالدراسات الطباقية عند المحدثين القائمة على الثنائيات المتعارضة نستمع مجددا إلى قوله تعالى: [فأما من أوتي كتابه بيمينه فيقول هاؤم اقرءوا كتابيه، إني ظننت أني ملاق حسابيه، فهو في عيشة راضية، في جنة عالية، قطوفها دانية، كلوا واشربوا هنيئا بما أسلفتم في الأيام الخالية، وأما من أوتي كتابه بشماله فيقول يا ليتني لم أوت كتابيه، ولم أدر ما حسابيه، يا ليتها كانت القاضية، ما أغنى عني ماليه،

هلك عني سلطانيه، خذوه فغلوه، ثم الجحيم صلوه، ثم في سلسلة ذرعها سبعون ذراعا فاسلكوه][71]

فالنسق الأول من هذه الآيات لا يتطابق في عدد المقابلات مع النسق الثاني، ففي الأول سبعة أجزاء، وفي الثاني عدد أكبر، وقد بلغ مجموعها ما يزيد على عشر مقابلات نسقية دلالية، وهذا ما يدحض مفهوم المقابلة الطباقية المتماثلة العدد والأجزاء، كما يرد على فكرة الثنائيات المتعارضة في الدراسات الحديثة، ليصبح مفهوم أسلوب النسق التقابلي أعظم بكثير من ذلك كله في طبيعته الجمالية وعلاقته الفاعلة بين الشكل الفني وبين المضمون.[72]

وبناء على ذلك كله ندرك أن هذا الشكل من التقابل يسعى إلى استشعار الجلال الباطني قبل الجمال الظاهري في النص القرآني، وكل واحد منهما ينتهي إلى صفة الإعجاز التي يقف المرء أمامها حسيرا؛ فالنص القرآني التقابلي يعتمد على مبادئ جمالية مثيرة وهو يسوق الأنساق التقابلية، فقد يأتي بجمع المقدمات ثم يبوب المعاني الأخرى مرتبة بالتدرج من الأخير[73] كقوله تعالى: [يوم تبيض وجوه وتسود وجوه، فأما الذين اسودت وجوههم أكفرتم بعد إيمانكم فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون، وأما الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة الله هم فيها خالدون].[74]

والمتمعن في فواتح بعض السور وخواتمها يرى صورة من صور التضاد التقابلي، من ذلك أن مطلع سورة "البقرة" الذي بدأ بالحديث عن مكانة القرآن الكريم في خطاب المتقين المؤمنين حيث يقول الله عز وجل:[الم ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين،

الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون الصلاة ومما رزقناهم ينفقون].[75]، ثم ختمت السورة بقوله تعالى:[فانصرنا على القوم الكـــافرين].[76] وهذا يؤكد مفهوم تضاد التقابل بين أولها وآخرهـــا، ثم إن ختـــام سورة البقرة بهذه الآية يقابل على التضاد بداية سورة آل عمـــران وهي سورة تالية لها، وأولها يدل على التوحيد وهو قوله تعالى:[الم الله لا إله إلا هو الحي القيوم].[77] في حين أن آخر البقرة يتحدث عن الكافرين.

وقد أدرك الزركشي القيمة الجمالية المتميـــزة، والأهميـــة العظيمة لفواتح السور وخواتمها من جهـــة الوظيفـــة النفـــسية في المتلقي، من دون أن يبين قيمتها الجمالية في ماهية تضاد التقابـــل، فبين أن الجمال في خواتم السور، "مثل الفواتح في الحسن، لأنه آخر ما يقرع الأسماع، فلهذا جاءت متضمنة للمعاني البديعة، من إيذان السامع بانتهاء الكلام حتى يرتفع معه تشوق النفس إلى ما يـــذكر بعد".[78]

وبهذا نختم الحديث عن تضاد التقابل لننتقـــل إلى الـــشكل الثالث والأخير من أشكال التقابل الجمالي وهو التشاكل التقابلي.

جـــ- التشاكل التقابلي:

وهو شكل يجمع بين المقابلة للشيء بما يماثله في المعنى، وبين المشاكلة البلاغية ونظائرها على سبيل التقابل في الأنساق البنائيـــة للآيات، أو المشاهد المتكاملة لتصبح المعاني مجردات اعتبارية يدركها العقل الواعي، وبعبارة أخرى أن التشاكل التقابلي يوازي مفهـــوم التضاد التقابلي لا على جهة المعارضة، بل على جهة التكامـــل[79]

والمعول عليه في هذا الشكل من أشكال التقابل الجمالي، أنه يبرز كطريقة متفردة في التعبير، تدل على تفرد الصانع من جهة، وتحقق لنا ثراء الصور البلاغية البعيدة عن التكرار من جهة أخرى.[80]

والملاحظ أن التشاكل في مفاهيم البلاغة عامة – وكذلك المشاكلة– تداخل أمره في أذهان البلاغيين، إذ تداخل في التجنيس مثلا، فالمشاكلة "أن يأتي المتكلم في كلامه أو الشاعر في شعره باسم من الأسماء المشتركة في موضعين فصاعدا من البيت الواحد، وكذلك الاسم في كل موضع من الموضعين، مسمى غير الأول، تدل صيغته عليه بتشاكل إحدى اللفظتين في الخط واللفظ ومفهومهما مختلف"[81] ومن هذا القبيل قول الشماخ[82]:

كادت تساقطني والرحل أن نطقت * حمامة فدعت ساقا على ساق**

فالساق الأولى ذكر الحمام، والثانية ساق الشجرة، وهذا مذهب أكثر البلاغيين يرون أن المشاكلة تقع في اللفظ، ولهذا فهي تدخل في التجنيس.[83]

أما التشاكل التقابلي الذي نرمي إليه فيستند إلى التوازي والتناسب بين الأنساق اللغوية والبلاغية من جهة اللفظ أولا، ومن جهة المعنى ثانيا، بهدف الربط الاتصالي بينها كبنية لغوية إيقاعية في الائتلاف والاختلاف، إنه يتعلق بقوة بمفهوم وحدة النسق وتقابلها مع وحدة أخرى في طرائق تركيبها، للوصول إلى استواء المعنى الظاهري والباطني، سواء كان ردفا أم تمثيلا وتقسيما وتفسيرا، وتجنيسا وتعطفا وترديدا.[84]

ومن هذا التشاكل التقابلي ما نجده في قوله تعالى: [واتل عليهم نبأ الذي آتيناه آياتنا فانسلخ منها فأتبعه الشيطان فكان من الغاوين، ولو شئنا لرفعناه بها ولكنه أخلد إلى الأرض واتبع هواه فمثله كمثل الكلب إن تحمل عليه يلهث أو تتركه يلهث ذلك مثل القوم الذين كذبوا بآياتنا فأقصص القصص لعلهم يتفكرون.][85]

فظاهر البنية اللغوية التصويرية تحقير وتقرير للإنسان الذي خبر آيات الله، ثم خرج منها بكفره، وانسلخ من ثوبه كما تنسلخ الحية من جلدها وصار قرينا للشيطان، ولكنها من الوجهة الفنية التقابلية المعنوية، إنما تهدف إلى تثبيت جملة من الأهداف بشكل قوى؛ فالعلامات اللغوية والعناصر الفنية التي تتكون منها جملة الشرط تتكامل فيها صورة الدلالة في جملة جواب الشرط، وتشكل علاقة تقابلية في الأسلوب من جهة الشرط والجواب[86]، ويبدو أن البنية اللغوية التقابلية لهذه الآيات تشتمل على نسقين متقابلين على أساس الضدية، وأن أسلوب التقابل فيها قائم على أساس المشاكلة المعنوية.[87]

وجمالية التشاكل على هذا النحو لا تماثل ما عرف العرب والبلاغيون من أشكال لغوية تقابلية، وإن جاءت من جنسها، لأن جمالية التشاكل في أسلوب التقابل القرآني تأتي لتوقظ عقول الناس الغافلة التي عجزت عن استبطان أسرار الحقائق الكبرى، يأتي في طليعتها استشعار عظمة الألوهية.[88]

وإذا أردنا أن نستشعر هذا الجمال علينا أن نسوق بعض الأمثلة القرآنية الأخرى كقوله تعالى: [ولنذيقنهم من العذاب الأدنى

دون العذاب الأكبر لعلهم يرجعون].[89]، فالله عز وجل لا يفرض على الناس عبادته، وكذلك لا يفرض عليهم عذابه، وإنما تظهر ملامح هذا كله في أسلوب التشاكل التقابلي للآية الكريمة، فألوان العذاب تظهر فيما هم فيه من الحياة الدنيا، وهو العذاب الأدنى، فإن لم يكن هذا العذاب رادعا للإنسان لكي يتذكر الحق، فسيحق عليه العذاب الأكبر في الآخرة[90]، والمشاكلة تكمن في درجات العذاب على جهة التقابل التي توحي بالتناقض في ظاهر الكلام، لأنها قد توهم بالتضاد بين عذاب أدنى وعذاب أكبر، في حين أن هذه المشاكلة أشد إثارة من هذا الإيهام اللغوي، لأنها تؤدي إلى الاتفاق بحسب المعنى في الألفاظ والتراكيب، وهو ما أشار إليه ابن سينا وعبد القاهر الجرجاني، ويكون التناسب بالأجزاء المشتركة.[91]

فمفهوم التشاكل التقابلي، ولا سيما المشاكلة المعنوية، يهدف إلى تكثيف دلالة جلال الجمال في الإئتلاف والاختلاف من النسق التركيبي لإحداث التفاعل النفسي والفكري في المتلقي، لا لإحداث الصراع والتنابذ ما ينفي عن الأسلوب صفة القبح أو الركاكة[92]

وإن كان للقبح في الفن لدى كثير من الناس جماليته الخاصة، فإننا نميل إلى الجمال السامي الجليل للخير والأخلاق، وفق ما يرسمه النص القرآني في أسلوب التشاكل، وهذا لا يعني أننا نحكم على النص الإبداعي من وجهة نظر الأخلاق المسبقة أو عقيدة ما، وإنما نتعامل معه بمقاييس جمالية محايدة، ومما يدل على هذا أننا

نستقبح — بلا شك– ما قام به قابيل وهو أحد ولدي آدم حين قتل أخاه هابيل، لكن هذا الاستقباح لا يلغي جمالية التعبير المعجز[93]، المتمثل في قوله سبحانه وتعالى: [واتل عليهم نبأ ابني آدم بالحق إذ قربا قربانا فتقبل من أحدهما و لم يتقبل من الآخر قال لأقتلنك قال إنما يتقبل الله من المتقين، لئن بسطت إلي يدك لتقتلني ما أنا باسط يدي إليك لأقتلك إني أخاف الله رب العالمين]. [94]

فالتقابل التشاكلي على غاية من الإبداع والإعجاز الجميل، ولكي ندرك ذلك لا بد من إجمال القصة لإيضاحها، فقد قال آدم لولديه قابيل وهابيل، قربا قربانا فمن أيكما تقبله الله تزوج (إقليما)، فتقبل الله قربان هابيل، فحسده قابيل وتوعده بالقتل.[95]

وبذلك وقعت المشاكلة التقابلية في النص، حيث نشأ سؤال: كيف كان قوله: إنما يتقبل الله من المتقين جوابا لقوله: لأقتلنك قلت: "لما كان الحسد لأخيه على تقبل قربانه الذي حمله على توعده بالقتل قال له: إنما أوتيت من قبل نفسك لانسلاخها من لباس التقوى لا من قبلي فلم تقتلني ومالك لا تعاقب نفسك ولا تحملها على تقوى الله التي هي السبب في القبول فأجابه بكلام حكيم مختصر جامع لمعان"[96] كثيرة.

هذا من جهة الدلالة والمضمون، ومن ثم لا يضيرنا أن نتوقف عند جمالية النسق اللغوي في قوله تعالى: [لئن بسطت إلي يدك لتقتلني ما أنا بباسط يدي إليك لأقتلك إني أخاف الله رب العالمين]. فالجمل جاءت عناصرها على الترتيب الأصلي: فعل وفاعل ومفعول به (جملة شرط فعلية)، ثم جاءت جملة شرط اسمية: (ما أنا بباسط يدي إليك لأقتلك)، وهو ترتيب جمالي معجز

مقصود، فقد امتاز "اسم الفاعل عن الفعل من حيث أن صيغة الفعل لا تعطي سوى حدوث معناه من مفاعل لا غير، وأما اتصاف الذات به فذاك أمر يعطيه اسم الفاعل"[97] وهي صفة الاستمرار والديمومة.

فهذا هو الجمال الذي نبحث عنه، وهو جمال لا يقوم على التنافر أو الاختلاف أو التجاوب، مما تتباين وتختلف آراء الناس قديما وحديثا حوله في البلاغة التقليدية، وإنما أصبح الجمال في جمالية النص القرآني — وفي باب التشاكل التقابلي خاصة- بنية نسقية مكثفة لدلائل سياقية من نمط خاص، تعد في الذروة العليا في سنام النظريات الجمالية التي تستند إلى مفهوم السامي والجليل.[98]

فالنص القرآني — وفق هذا التصور لأسلوب التشاكل التقابلي- يؤكد السعي الحر والواعي إلى وضع الدراسات الأسلوبية واللغوية والبلاغية في إطار جديد، ولا سيما تلك التي تتناول المنهج البنيوي تركيبا وتفكيكا، تحليلا وشرحا.[99]

الهوامش:

1- انظر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي لتامر سلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية،

اللاذقية، 1983، ص: 7-12، 112-167.

2- انظر: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب العربية والغربية وتراثنا النقـــدي (دراسة مقارنة)

لمحمد عباس عبد الواحد، دار الفكر، القاهرة، 1996.

3- انظر في هذا:

- بلاغة الخطاب وعلم النص لصلاح فضل، الشركة العصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، 1996،

ص: 14.

- نظرية التلقي، أصول وتطبيقات لبشرى موسى صالح، المركز الثقافي العـــربي، ط1، الدار البيضاء،

المغرب/بيروت، لبنان، 2001م، ص: 18-28.

4- انظر في هذا:

- نظرية التلقي، أصول وتطبيقات لبشرى موسى صالح، مرجع سابق، ص: 42-54.

- لذة النص لرولان بارت، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقـــــال، ط1، المغرب، 1988،

ص: 15.

5- انظر: التقابل الجمالي في النص القرآني حسين جمعة، منشورات دار النمير للطباعة والنشر

والتوزيع، ط1، دمشق، 2005، ص: 5-6.

6-7- المرجع السابق، ص: 6-7.

8- المرجع السابق، ص: 7.

9-10- المرجع السابق، ص: 7-8.

11- المرجع السابق، ص: 8-9.

12- آثرنا استخدام هذا المصطلح لأنه يلبي حاجات انفعالية وعقلية وعلمية وثقافية ذاتية واجتماعية نفسية وموضوعية باعتباره مصطلحا يجمع بين الحس باللذة وتذوق الجمال وبين الخبرة والثقافة والوعي.

13- حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، مرجع سابق، ص: 22

14- المرجع نفسه، ص: 23.

15- سورة السجدة، الآية: 7.

16- سورة الانفطار، الآيات: 6، 7، 8.

17- سورة فصلت، الآية: 12.

18- سورة الكهف، الآية: 7.

19- انظر في هذا:

- الأسس الجمالية في النقد العربي لعز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، 1974،

ص: 35.

- البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي لسعد الدين كليب، وزارة الثقافة، دمشق، 1997،

ص: 11-14.

- دراسات في علم الجمال لمجاهد عبد المنعم مجاهد، عالم الكتب، ط2، بيروت، 1986، ص: 47-53.

20- انظر في هذا:

- البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي لعز الدين كليب، مرجع سابق، ص: 15-21.

- علم الجمال لنايف بلوز، مطبوعات جامعة دمشق، 1983، ص: 10-13.

21- حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، مرجع سابق، ص: 29.

22- عبد الرحمان بدوي أفلوطين عند العرب، وكالة المطبوعات، ط3، الكويت، 1977،

ص: 56-69، 220- 229 وانظر كذلك: - فكرة الألوهية عند أفلاطون وأثرها في الفلسفة الإسلامية الغربية لمصطفى حسن النشار، مكتبة مديولي للنشر، ط2، القاهرة، (د.ت)، ص: 162 وكذلك: المأدبة (فلسفة الحب) لأفلاطون، ترجمة وليم الميري، دار المعارف بمصر، 1970، ص: 68-69.

23- الجاحظ، الحيوان، ج3، تحقيق عبد السلام محمد هارون، نشر المجمع العلمي العربي الإسلامي، ط3، بيروت، 1969، ص: 131-132.وانظر كذلك: - فلسفة الجمال في الفكر المعاصر لمحمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت، 1981، ص: 152-158 وكذلك: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق، ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، بيروت، 1972، ص: 93، 122، 127.

24- أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1937، ص: 172.

25- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ط2، القاهرة،

1966، ص: 64.

26- انظر في هذا:

- نقد الشعر عند ابن قتيبة لبعد الكريم محمد حسين، دار ابن قتيبة للطباعة، ط1، الكويت، 1995، ص: 92-102، 104.

- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر لمحمد زكي العشماوي، مرجع سابق، ص: 158-174.

27- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984، ص:263 وانظر كذلك: جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم لعلي نجيب إبراهيم، دار كنعان، ط1، دمشق، 2002، ص: 38-50.

28- حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، مرجع سابق، ص: 61.

29- المرجع السابق، ص: 143، 144.

30- انظر في هذا:

- البرهان في علوم القرآن للإمام بدر الدين الزركشي، ج3، تعليق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص: 519-520.

- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ليحيى بن حمزة، ضبط محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1995، ص: 387.

- الإيضاح في علوم البلاغة للقزويني، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ص: 355-358.

31- حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، مرجع سابق، ص: 77.

32- سورة طه، الآيتان: 118، 119.

33- سورة هود، الآية: 24.

34- الإمام بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، مرجع سابق، ص: 522.

35- سورة البقرة، الآية: 255.

36- الإمام بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، مرجع سابق، ص: 516.

وانظر كذلك: مفتاح العلوم للسكاكي، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص: 533.

37- انظر: المعجم الفلسفي لجميل صليبا، ج1، ج2، دار الكتاب اللبناني/ دار الكتاب المصري، بيروت/القاهرة، 1978، ص: 318-320، 421-422، 437.

38- كلود جرمان وريمون لوبلان، علم الدلالة، ترجمة نور الهدى لوشن، دار الفاضل، دمشق، 1994، ص: 70، 71، 87، 88.

39- كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص: 43-109، وانظر منه كذلك ص: 111-205.

40- كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، مرجع سابق، ص: 6، 9، 113.

41- عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبوعات جامعة دمشق، 1972، ص: 116، 117، 118، 119.

42- سورة البقرة، الآية: 30.

43- الإمام بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، ص: 517.

44- حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، مرجع سابق، ص: 146.

45- انظر في هذا:

- البرهان في علوم القرآن للإمام بدر الدين الزركشي، ج1، مرجع سابق، ص: 104-108.

- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ليحيى بن حمزة، مرجع سابق، ص: 387، 407، 413، 416.

- الإيضاح في علوم البلاغة للقزويني، مرجع سابق، ص: 356.

46- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1975، ص: 99-111.

47- سورة البقرة، الآية: 28.

48- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، مرجع سابق، ص: 103.

49- المرجع السابق، ص: 111.

50- ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، وزارة الأوقاف، القاهرة، 1995، ص: 425، 530-531.

51- انظر في هذا:

- تحرير التحبير لابن أبي الإصبع، مرجع سابق، ص: 386.

- البرهان في علوم القرآن للزركشي، ج3، مرجع سابق، ص: 105.

- لمسات بيانية في نصوص من التنزيل لفاضل صالح السامرائي، دار عمار، عمان، الأردن، 1998، ص: 153-161.

52- سورة الحاقة، الآيات: 25، 26، 27، 28، 29.

53- سورة النبأ، الآيتان: 6، 7.

54- سورة المعارج، الآيات: 15، 16، 17.

55- سورة المعارج، الآيتان: 6، 7.

56- حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، مرجع سابق، ص: 150.

57- المرجع السابق، ص: 153.

58- المرجع نفسه، ص: 154.

59- المرجع نفسه، ص: 154-155.

60- المرجع نفسه، ص: 155.

61- انظر: العمدة لابن الرشيق، ج2، مرجع سابق، ص: 15-20.

62- ابن أبي الإصبع تحرير التحبير، مرجع سابق، ص: 179-181.

63- المرجع السابق، ص: 179- 181.

64- انظر في هذا:

- مفتاح العلوم للسكاكي، مرجع سابق، ص: 533.

- الطراز ليحيى بن حمزة، مرجع سابق، ص: 383-388.

65- حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، مرجع سابق، ص: 160.

66- سورة الروم، الآيتان: 17، 18.

67- حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، مرجع سابق، ص: 160.

68- سورة الغاشية، الآيات: 1-5، 8-14.

69- حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، مرجع سابق، ص: 162، 164.

70- المرجع السابق، ص: 164.

71- سورة الحاقة، الآيات: 19-32.

72- انظر: التقابل الجمالي في النص القرآني لحسين جمعة، مرجع سابق، ص: 164، 165، 166.

73- المرجع السابق، ص: 170، 171.

74- سورة آل عمران، ص: 106، 107.

75- سورة البقرة، الآيات: 1، 2، 3.

76- سورة البقرة، الآية: 286.

77- سورة آل عمران، الآيتان: 1، 2.

78- الإمام بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، جـ1، مرجع سابق، ص: 233.

79- حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، مرجع سابق، ص: 175.

80- المرجع السابق، ص: 177، 178.

81- ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، مرجع سابق، ص: 393 وانظر كذلك معترك الأقران في إعجاز القرآن للسيوطي، جـ1، ضبطه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1988، ص: 312.

82- الشماخ بن ضرار، ديوان، تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1977، ص: 256.

83- انظر في هذا:

- مفتاح العلوم للسكاكي، مرجع سابق، ص: 533، 543.

- البرهان في علوم القرآن للزركشي، جـ3، مرجع سابق، ص: 431.

84- حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، مرجع سابق، ص: 180.

85- سورة الأعراف، الآيتان: 175، 176.

86- حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، مرجع سابق، ص: 182.

87- المرجع السابق، ص: 182، 183.

88- المرجع نفسه، ص: 184.

89- سورة السجدة، الآية: 21.

90- حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، مرجع سابق، ص: 184.

91- انظر: دلائل الإعجاز في علم المعاني لعبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص: 268، 269.

92- حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، مرجع سابق، ص: 186.

93- المرجع السابق، ص: 186، 187.

94- سورة المائدة، الآيتان: 27، 28.

95- انظر في هذا:

- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل للزمخشري، جـ1، دار الفكر للطباعة، بيروت، (د.ت)، ص: 606.

- البرهان في علوم القرآن للزركشي، جـ3، مرجع سابق، ص: 433.

- معترك الأقران في إعجاز القرآن للسيوطي، جـ2، مرجع سابق، ص: 214، 215.

96- الزمخشري، الكشاف، جـ1، مرجع سابق، ص: 606 وانظر كذلك: من روائع القرآن لمحمد سعيد رمضان البوطي، دار الفارابي، دمشق، 2002، ص: 216ـ 217، 226.

97- حاشية الجرجاني على الكشاف للزمخشري، جـ1، مرجع سابق، ص: 607.

98- انظر في هذا:

- دلائل الإعجاز في علم المعنى، مرجع سابق، ص: 35، 36.

- سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1982، ص: 94- 123.

99- حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، مرجع سابق، ص: 189.

المصادر والمراجع

1- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، اللاذقية، 1983

2- محمد عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب العربية والغربية وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، دار الفكر، القاهرة، 1996

3- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة العصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، 1996

4- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، 2001م

5- رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، ط1، المغرب، 1988

6- حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، منشورات دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2005

7- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، 1974

8- سعد الدين كليب، البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، وزارة الثقافة، دمشق، 1997

9- مجاهد عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال، عالم الكتب، ط2، بيروت، 1986

10- عبد الرحمان بدوي أفلوطين عند العرب، وكالة المطبوعات، ط3، الكويت، 1977

11- لمصطفى حسن النشار، فكرة الألوهية عند أفلاطون وأثرها في الفلسفة الإسلامية الغربية، مكتبة مدبولي للنشر، ط2، القاهرة، (د.ت)

12- ترجمة وليم الميري، المأدبة (فلسفة الحب) لأفلاطون، دار المعارف بمصر، 1970

13- الجاحظ، الحيوان، ج3، تحقيق عبد السلام محمد هارون، نشر المجمع العلمي العربي الإسلامي، ط3، بيروت، 1969

14- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت، 1981

15- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، بيروت، 1972

16- أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1937

17- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ط2، القاهرة، 1966

18- عبد الكريم محمد حسين، نقد الشعر عند ابن قتيبة، دار ابن قتيبة للطباعة، ط1، الكويت، 1995

19- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984

20- علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم، دار كنعان، ط1، دمشق، 2002

21- الإمام بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، تعليق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001

22- يحيى بن حمزة، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ضبط محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1995

23- القزويني الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)

24- تحقيق عبد الحميد هنداوي، مفتاح العلوم للسكاكي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000

25- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، ج2، دار الكتاب اللبناني/ دار الكتاب المصري، بيروت/القاهرة، 1978

26- كلود جرمان وريمون لوبلان، علم الدلالة، ترجمة نور الهدى لوشن، دار الفاضل، دمشق، 1994

27- كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986

28- عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبوعات جامعة دمشق، 1972

29- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1975

30- ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، وزارة الأوقاف، القاهرة، 1995

31- فاضل صالح السامرائي، لمسات بيانية في نصوص من التنزيل، دار عمار، عمان، الأردن، 1998

32- السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، جـ1، ضبطه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1988

33- الشماخ بن ضرار، ديوان، تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1977

34- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل للزمخشري، جـ1، دار الفكر للطباعة، بيروت، (د.ت)

35- محمد سعيد رمضان البوطي، من روائع القرآن، دار الفارابي، دمشق، 2002،

المصطلح النقدي الأدبي عند ابن طباطبا
(من خلال كتاب «عيار الشّعر»)
قراءة معاصرة

دوجيه فانوس

كلية الآداب والعلوم الإنسانية –

الجامعة اللبنانية –

يُعتَبَرُ كتاب «**عيار الشّعر**»، لابن طباطبا، علامة مميَّزة من علامات الكتابة النقدية الأدبية في مطلع القرن الرابع الهجري فثمَّة من الدَّارسين من يرى أن كتابات إبن طباطبا لفتت انتباه أبي حيّان التوحيدي فنقل عنها، كما يشار إلى أن الآمدي ألف كتاباً خاصاً للرد على "عيار الشِّعر" لابن طباطبا، أسماه "**نقض عيار الشّعر**"، إضافة إلى هذا، فإن بعضهم يرى أن العسكري انتفع من "**عيار الشّعر**" في "**الصّناعتين**"، وكان هذا أيضاً ما حصل مع المرزباني في "**الموشّح**"، والمرزوقي في مقدمة "**شرح ديوان الحماسة**"ومن الدارسين، كذلك، من يرى ان ظهور "**عيار الشّعر**" لابن طباطبا كان في مرحلة خصبة من مراحل دراسة الشِّعر العربي لقد ظهرت، زمنذاك، كتابات كثيرة في هذا المجال؛ لعل من ابرزها "**الشّعر والشّعراء**" لابن قتيبة، و"**البديع**" و"**طبقات الشّعراء**" لابن المعتز، و"**قواعد الشّعر**" لثعلب، و"**نقد الشّعر**" لقدامة والملاحظ، هاهنا،

أن ابن المعتز وابن طباطبا، من بين هؤلاء جميعاً، عانيا الشِّعر نظماً ونظراً، في حين أن البقية عانوا الشِّعر نظراً فقط؛ لكن، وعلى سبيل المثال، فإن كانت كتابات ابن المعتز حول الشِّعر والشِّعراء تميَّزت بأنها تصنيفية سرديَّة، وكتابات ثعلب بأنها تميل إلى اعتبار الأصول والقواعد اللغويَّة أكثر من اعتبارها الموضوع الشِّعري بحد ذاته؛ فإنَّ ما كتبه ابن طباطبا، في "**عيار الشِّعر**"، يصبُّ في صلب الموضوع ليضيء عليه ويغنيه ولعلَّ في هذا ما يمثِّل للغنى التَّمثيلي الذي يشكِّله كتاب ابن طباطبا "**عيار الشِّعر**" في مجال النَّقد الأدبي العربي القديم ولا يخفى أن هذه الحقبة التي ظهرت فيها هذه الكتابات النقديَّة كانت حقبة غنيَّة بالتقدم المعرفي العربي وبالمعارف الثقافية المتنوعة، ناهيك بالوجود السياسي والاقتصادي والاجتماعي المؤثِّر، وهذه كلها عوامل ساهمت في وصول العقل النقدي العربي إلى مستويات من النُّضج لم يكن له أن يصل إلى مثلها في مراحل سابقة

تسعى هذه الدراسة الى قراءة معاصرة في بعض ما كتبه ابن طباطبا حول الشِّعر في كتابه **عيار الشِّعر** من خلال النَّظر في بعض المصطلحات النقدية التي استخدمها؛ وعلى هذا الاساس تم تقسيم هذه المصطلحات المستخدمة من قبل ابن طباطبا إلى نوعين:

- تأسيسيَّة هي **الشِّعر، والنظم، والبناء**

- فرعيَّة منبثقة عن وجود الأولى ومتعلقة به، هي **جيشان الفكر، السبك والإفراغ، والصدق، واللذة، والاستفادة، والأخذ، والإظهار، والقبول، والاختبار**

إن البحث في هذه المصطلحات اعتمد منهجيَّة قوامها:

- الوصف
- التحليل المبني على ارتباط المصطلح بسياق النَّص الذي ورد فيه
- مقارنة النتائج بما هو معروف اليوم من مفاهيم "النَّقد الجديد ومدارسه المؤسَّسة على مقولات فرديناند دي سوسير، والمنطلقة من المدرسة الشكليَّة وما انبثق عنها أو لحق بها ممَّا يعرف بالمدرسة البنائيَّة، مرورا بمفاهيم التَّلقي والأسلوبيَّة وسوى ذلك

أما الهدف الذي تحاول هذه الدراسة تحقيقه فـ:

- توضيح آراء ابن طباطبا النقديَّة
- العمل على عرض هذه الآراء وفاقاً للإطار الذي يتناسب مع فكر صاحبها ومنهجه
- استنتاج حول قيمة هذه الآراء بالنسبة إلى:
  - صاحبها
  - الجهد النقدي الأدبي المعاصر

لقد أنشئت بعض الأبحاث التي خصَّت ابـــن طباطبـــا بـــبعض اهتماماتها، ومن أبرزها، على سبيل المثال وليس الحصر، المقدمة التي وضعها طه الحاجري ومحمد زغلول سلام لتحقيقهما كتاب "**عيار الشِّعر**" لابن طباطبا[1]، كما أن إحسان عباس أفرد في كتابه "**تاريخ النقد الأدبي عند العرب**" صفحات ممتعة وشيقة لدراســـة بعـــض جوانب من ابن طباطبا[2]، وكان لكل دارس بعض آراء أو إلماحات حول بعض ما قدمه هذا الناقد من جهد والاتجاه في هذه الدراســـة أن لا يكون ثمة مناقشة للآراء التي سبقت، باعتبار أن الغرض هاهنا هو العرض والتحليل فضلاً عن إشارة إلى بعض ما يقترب به ابـــن طباطبا من رؤى النَّقد الأدبي المعاصر ومفاهيمه ومناهجه؛ والأمـــل أن يتَّسع المجال، في المقبل من الأيام، لدراسة مُفصّلة ومُوسَّعة تتناول ابن طباطبا ونتاجه، فيكون المجال أرحب للمناقشة والتوضيح

---

1 - محمّد بن احمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، تحقيق وتعليق طه الحاجري ومحمد زغلـــول سلام، منشورات المكتبة التجارية الكبرى بشارع محمد علي بالقاهرة، سنة **1956**.

2 – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الطبعة الرابعة، منشورات دار الثقافة، بيروت / لبنان، **1983**، ص ص **133 –146**

أولاً: المصطلحات التأسيسيّة

أ ـــــ الشِّعر:

يتحدث ابن طباطبا عن الشِّعر باعتباره عِلْماً، فيقول مخاطباً محدّثـــه «فهمت-حاطك اللّه- ما سألت أن أصفه لك من علم الشِّعر، [1] ممـــا يدل على أن الشِّعر عنده وجود يخضع لمقاييس الموضوعية التي تؤدي إلى قواعد هي أسس تحققه، وكأن الشِّعر، في نهاية المطاف، عملية عقليّـــة منطقية.

يعرّف ابن طباطبا الشِّعر بأنّه كلام منظوم «الشِّعر، أسعدك اللّه كلام منظوم»(3)؛ وفي هذا ما يدل على أن «الشِّعر» محـــصّل اجتماع عنصرين «الكلام» و«النظم»، وكأنّ الشِّعر بناية لا تقوم إلاّ بتضافر بعض هذين العنصرين مع بعضهما الآخرولعلّ في هذا ما قد يشير إلى إمكانيّة للقول بأنّ ابن طباطبا نظر في الشِّعر باعتبار ما يعرف اليوم بالبنائيّة الشِّعريّة!

يرى ابن طباطبا أن الكلام المنظوم مختلف عن الكلام المنثور، (3) وما يؤكد تفريق ابن طباطبا بين الكلام الذي يصلح للـــشِّعر والآخر الذي يصلح للنّثر، أن الكلام المنظوم «إذا ما عـــدل عـــن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق» (3)، بينما الكلام المنثور، والذي لا يقصد منه تضافراً مع عنصر النظم، يبقى مقبـــولاً عنـــد الناس، بل إنه يشكّل ما «يستعمله الناس في مخاطباتهم»(3)

---

[1] – الأرقام الواردة بين مزدوجين كذا (+)، من الآن وصاعداً هي أرقـــام للـــصفحات محـــل الشواهد، من كتاب عيار الشّعر لابن طباطبا، النسخة المذكورة في الهامش رقم 1.

وإذا ما اعتبر المرء أن المخاطبة تعني، في هذا السِّياق، المخاطبة الشفويّة كما المكتوبة، ففي هذا ما يؤكد أن ثمة ضربين من الكلام يعتبرهما ابن طباطبا: الكلام الشِّعري والكلام النَّثري وعلى هذا يمكن اعتبار مفهوم ابن طباطبا للكلام، في كتاب "**عيار الشِّعر**" أنه الكلام الشِّعري وليس الكلام النَّثري؛ بل إن ابن طباطبا يذكر صراحة، في هذا المجال، تعبير «معاني الشِّعر»(10)؛ وهو يكون، بذا، مميِّزاً بينها وبين معاني النَّثر

كأنَّ ابن طباطبا يشير، عبر مصطلح «الكلام» هذا، إلى ما يمكن اعتباره «الشِّعري» في الفهم المعاصر لتكوّن الكتابة الأدبية ويمكن الاستنتاج، تالياً، أنَّ ابن طباطبا يوافق، ضمناً، على أنَّ في الكتابات الأدبيَّة الطابع، والمتعارف عليها بـ"النَّثر الأدبي"، كمّاً من المعاني الشِّعريّة لا يمكن إغفاله وبذا، يكون ابن طباطبا قد أظهر فهماً جيداً لموضوع الكتابة، إذ فرّق بين الكتابة العادية، كتابة المخاطبات، والكتابة المميزة، الكتابة الأدبيَّة أو الفنيَّة وممَّا يؤكِّد هذا اعتقاد ابن طباطبا أنَّ توفر الكلام الشِّعري في البنيان الشِّعري لا يَفْقُدُ جودة معانيه إذا ما انفصل عنصر النَّظم، «فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني عجيبة التأليف إذا نقضت (إذا ما هدمت بنايتها الشِّعرية وفقدت عنصر النظم) وجعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها و لم تفقد جزالة ألفاظها»(7)

وهذا يعني، أيضاً، أن النَّظم عنصر ضروري، ولكنه غير كاف للبناية الشِّعريّة: إذ ثمَّة «أشعار مموَّهة مزخرفة عذبة تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحاً، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت (أبطلت) معانيها وزيفت ألفاظها، ومجت حلاوتها، ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه» (7) وكأن الكلام الشِّعري هو الحد الأدنى لتحقق الشِّعر، في حين أن اجتماع الكلام الشِّعري مع النَّظم في وضعية تآلف محكمة هو الحد الأعلى لقبول الشِّعر

لذا يمكن القول إن ابن طباطبا يرى في الكلام الشِّعري الشرط الأساس في تحقيق البناية الشِّعرية، لكنه ليس، بحد ذاته، الشرط الكافي؛ في حين أن النظم هو الشرط المكمل لهذا الشرط الأساس - وتآلف الشرطين في ما بينهما يشكّل الشرط الضروري والكافي لتحقق البناية الشِّعرية ولعل ما يؤكد هذا الفهم لأراء ابن طباطبا تصوره للكلام باعتباره «جسداً وروحاً» (11) فالجسد هو النطق، أما الروح فهي المعنى؛ وإذا ما أخذ الكلام الشِّعري، بحد ذاته، على هذا المحمل، فالجسد منه هو التشكّل البنياني الذي يتمظهر من خلاله، أمّا الروح فهي المعنى في هذا المجال إذ يذكر أن «الكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه»(11) فالشِّعري في الكلام هو الأساس الضروري لقيام البناية الشِّعرية التي تحقق ما يعرّفه ابن طباطبا بالشِّعر؛ ولا يبدو أنَّ ابن طباطبا، في مفاهيمه هذه، يبتعد عمَّا يذهب إليه أهل النَّقد الأدبي الجديد من

المعاصرين في فهمهم لفاعليَّة الشِّعري في النَّص، بغضِّ النَّظر عمَّا يمكن أن يكون في هذا النَّصِّ من نثر أو نَظْم!

يذكر ابن طباطبا ان للشِّعر أدوات لا بد من إعدادها وتوفرها(4) كيما يتحقق شرط الشِّعري· وهذه الأدوات، على ما يبدو، على ضربين: علمي وذوقي أمّا الضرب العلمي فيتحقق من خلال المعارف اللغوية والصرفية والنحوية إضافة إلى المعارف الأدبية والتاريخية والثقافية· في حين أن تمام تحقق الضرب الذوقي يكون بحسن التصرف في المعاني وإلباسها ما يشاكلها من الألفاظ ولعل في هذا ما يكاد يقترب من مفهوم "الأسلوب"، مع من يرى، من المعاصرين، في "الأسلوبيَّة" منهجا في النَّقد الأدبي!

يشير ابن طباطبا، من جهة أخرى، إلى أن «للشِّعر فصولاً كفصول الرسائل»(6)، لكن هذا لا يعني أن الشِّعر في فصوله هو الرسائل في فصولها إن الـ"كاف"، في هذا المجال، أداة تشبيه؛ وإذا ما أخذ المرء بعين الاعتبار أنَّ الكلام النَّثري عند ابن طباطبا هو غير الكلام الشِّعري، فإنَّ وجه الشبه يكمن ههنا في أن البناية الشِّعرية في ترابطها وتسلسل ما بينها من أجزاء، تشابه البناية النَّثرية للرسائل فيما يجب ان تتحلى به من ترابط وتسلسل بين أجزائها فابن طباطبا لا يربط بين الشِّعر والرسائل إلاّ من خلال اعتبار منهجية خاصة بكل واحد منهما في الترابط والتسلسل، إنَّها منهجيَّة التَّرابط والتَّسلسل العقلي بين الموضوعات ويبدو هذا الأمر واضحاً من

خلال عرض ابن طباطبا لما يتصوره من التـــرابط والتسلـــسل في الشِّعر. وقد ذكر منه تسعة مجالات (6) منها على سبيل المثال:

- الغزل ومنه إلى المديح ثم الشكوى فالاستماحة؛ وموضوع هذا المجال، عنده، العواطف.
- وصف الديار ومنه إلى وصف الفيافي والنوق؛ وموضـــوع هذا المجال، عنده، الارتحال
- ذكر البروق والرعود ومن ثَمَّ الرِّياض والرواد؛ وموضـــوع هذا المجال، عنده، الطبيعة الحية.

يركز ابن طباطبا على أن الترابط بين المعاني، كل في مجالـــه، يجب أن يكون ترابطاً تسلسلياً تواصلياً تكاملياً، فـــلا «انفـــصال للمعنى الثاني عمّا قبله، بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه»(6-7)؛ مما يدل على تصوّر واضح لوحدة بنائية عند ابن طباطبا هـــي مـــا يمكن التعبير عنه بالوحدة البنائية التكاملية؛ وهذا مفهوم يأتي شديد التطابق مع المفهوم البنائي في النَّقد الجديد الذي يقول به أصحاب البنائيَّة.

يؤكد ابن طباطبا أن الشِّعر إذا ما تحقق، فهو واحد في الجنس، لكن هذا لا يعني على الإطلاق أنه واحد في النوع أو المرتبـــة فـــ«الشِّعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه متـــشابه الجملـــة متفاوت التفصيل»(7) والشِّعر في اختلافاته، هذه، يقوم علـــى مبدأ النسبيَّة المرتبطة بمتعاطيه شاعراً كان أم متلقيا إنّه كالنـــاس

الذين يتساوون في جوهر الوجود الإنساني الذي يجمع بينهم، لكنهم يختلفون في أمداء هذا الجوهر تحققاً وتعبيراً(7).

ب ـــ النظم:

يشير ابن طباطبا إلى أن نظم الشِّعر «معلوم محدود»(3)، وهو بهذا يجعل من النظم عِلماً أو أمراً موضوعياً ثابتاً، أي إن النظم عملية عقلية معرفية واضحة البدايات والنهايات والأسس ويتحدث ابن طباطبا عن العروض باعتباره أحد عناصر النظم، وهو يرى أن العروض «ميزان الشِّعر»(3)، أي ما يؤدي إلي تناسقه ويجب التفريق، هاهنا، بين «عيار الشِّعر» الذي يعني المقياس لقبول الشِّعر أو رفضه، وبين «الميزان» الذي يعني صحة التناسق أو التوازن بين أجزاء البناية الشِّعرية وقضية الميزان في الشِّعر تتحصّل عند ابن طباطبا عن طريقين: أولهما صحة الطبع والذوق، وثانيهما الدربة التي تؤدي إلى الحذق وتصحيح الذوق. وهنا يمكن استخلاص أن الذوق هو الأساس الأول لعلم العروض، ممَّا يعني إمكانية عدم النظر إلى علم العروض باعتباره معايير ثابتة بل بالإمكان التوسيع أو التضييق في هذه المعايير الوزنية على أن يكون مقياس التضييق أو التوسيع صحة الذوق والطبع ولعل في هذا ما يماثل وجهة نظر كثير من الشِّعراء المعاصرين الذين سعوا إلى تطويع فكرة الوزن في الشِّعر العربي خارج نهائية تشكلها، كما صنفها الخليل بن أحمد الفراهيدي، فمالوا إلى اعتماد التفعيلة الواحدة أو ما شاكل ذلك من

نظم وَزْنِيَّة ويذكر ابن طباطبا النظم لا باعتباره عملية عفوية تعتمد صحة الطبع والذوق كما في التعامل مع موضوع العروض، الـــذي هو جزء من أجزاء تشكل النظم، بل باعتباره عملية تقتضي التكلّف وهو يقول بـــ«تكلّف نظمه»(4) أي الشّعر فالنظم، عنـــد ابـــن طباطبا، أمر يتجاوز التعامل العروضي مع المعنى الشّعري، إنه البناية الشّعرية في تكامل تمظهرها، وفي هذا ما يؤكّد مدى قرابة فكر ابن طباطبا من أسس فكر المدرسة البنائيَّة في النَّقد الجديد.

إنّ الغاية من النظم غاية عملانية عند ابن طباطبا، وهـــي «في الاساس« لخدمة المعنى الشّعري وإظهاره، ولتوليد أجواء عند المتلقي له تنقله من حال هو فيها إلى أخرى هي أقوى منها وأشد(16)؛ وهذه الخدمة العملانية تكون في إفراغ البناء الشّعري؛ إذ هو، عند ابن طباطبا، كيان يجب ان يتسم بالصفاء الكلي القائم على التناسق والتناسب من داخل عناصر تكوينه فبصفاء التشكل البنياني للمعنى الشّعري يصل بالمتعاطي مع الشّعر، عند ابن طباطبا، إلى نوعين من اللذة إحداهما ذات منهج عقلي والأخرى ذات منهج حسي أمّـــا الأولى فتتجلى في كلام ابن طباطبا الذي يشير فيه إلى التذاذ الفهم بحسن معاني الشّعر(4)، في حين تتجلى الثانية في إشارته إلى «التذاذ السمع بمونق الكلام»(5)أما هذه اللذة، أياً كان نوعها، فمرتبطة، بشكل أساس بمدى ملاءمتها للفهم (15)وهي، على قدر ما تكون عليه من الملاءمة، تكون محققة لحالة طرب عقلانية المنهج إنه الطرب

المتأتي عن الفهم(16)، والذي يعتبره ابن طباطبا، «أشد إطراباً من الغناء»(16)أما ما ينتج عن تحقق هذه الحالة الطربيَّـــة، فستغير في أحوال المتلقي للشعر وانتقاله من حال إلى أخرى هي أفضل وأكرم من التي كان فيها(16)ولعلّ المرء لا يبالغ، في هذا المجال، إذا مـــا اعتبر هذا الكلام، لابن طباطبا، من باب التأسيس الأوَّلي لنظريَّـــة التَّلقّي التي انتشرت آنفا عبر مقولات النَّقد الجديد!

يرى ابن طباطبا أن النظم فعل أساس في اكتمال الشِّعر؛ ولذا، فهو يشجع على إعادة النظر في النظم كيما يرتفـــع في مـــستوى ملاءمته للمعنى الشِّعري؛ لكن ابن طباطبا لا يرى أن على الشاعر، إذا ما حقق الملاءمة المطلوبة بين المعنى الشِّعري وتشكله النظمي، أن لا يثق بما تحقق إن تكرار إعادة النظر في ما هو سليم صحيح يؤدي، عند ابن طباطبا، إلى إساءة قد تكون قاتلة للشعر، «فكم من سقيم من الشِّعر قد يئس طبيبه من برئه، عولج سقمه فعاود سلامته، وكم من صحيح حُنِيَ عليه فأرداه حنينه»(8).

ولّما كان ابن طباطبا يدعو إلى تحقق «السبيكة المفرغة» في البناية الشِّعرية، فإنه يرفض، بالتالي، اللجوء إلى مبدأ الضرورة في الشِّعر؛ إذ، ووفاقاً لما يراه، «ينبغي للشاعر أن لا يضع في نفسه أن الـــشِّعر موضع اضطرار وأن يسلك سبيل من كان قبله ويجنح بالأبيات التي عيبت على قائلها (9)، فليس يقتدى بالمُـــسِيء وإنمـــا الاقتـــداء بالحسن»(10)؛ ولعل ابن طباطبا، في هذا، من القلّة الذين قـــالوا

بنفي الضرورة؛ وهو في هذا متناسق تمام التناسق مع مبدأ «السبيكة المفرغة» الذي نادى بهوغنيٌّ عن البيان أنّ مفاد قول ابـــن طباطبـــا بالسَّبيكة المفرغة، إنَّما يصبُّ ضمن خانة مقولات النَّقد المعاصـــر القائمة على أ، لا فصل بين مبنى ومعنى، وبأنّ النَّصَّ الأدبي وحـــدة كاملة لا انفصام بين أجزائها!

يمكن القول، تاليا، إن النظم عند ابن طباطبا تـــشكل متـــوازن للبناية الشِّعرية يقوم على تناسق تام بين معناها الشِّعري وعناصـــر تمظهر هذا المعنى؛ أمّا التناسق، فيبنى على أساس إفراغ هذا التكشّل من كل ما هو خارج وجوده، وصولاً إلى وحدة بنائية تكاملية بين المعنى والمظهر تؤدي إلى توازن يحقق الفهم فتنتج عن هذا جميعه لذة طربية هي فعل التغير من حال إلى حال أخرى أفضل وأقوى؛ ولذا، فالنظم، عند ابن طباطبا، ليس مجرد فعل إظهار للمعنى، عند طباطبا، بقدْر ما هو خطوة أخرى في طريق تحقق الفعل الشِّعري.

ج ـــــ البناء:

البناء عند ابن طباطبا هو الآلية التي يتم من خلالهـــا فعـــل النظم، ويتحقق بها تشكّل الشِّعر؛ «فإذا أراد الشاعر بناء قـــصيدة، مخض المعنى الذي يريد بناء الشِّعر عليه في فكره نثراً، وأعد له مـــا يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والـــوزن الذي يسلس له القول عليه (5) إنها عملية حـــسابية بنائيـــة ذات

منهج عقلي، بكل ما ينتج عنها من تناسق تركيبي وبعد نفعي وإيحاء جمالي تأثيري.

يتم البناء، وفاقاً لما يشير إليه ابن طباطبا، على مراحل متتالية:

- المرحلة الاولى: «مخض المعنى الذي يريد (الشاعر) بناء الشِّعر عليه في فكره نثرا»(5) وهنا لا بد من التذكير بأن المقصود بالنَّثر، في هذا المجال، ليس النَّثر المتعارف عليه في مجالات التخاطب بين الناس، فثمة فرق بين هذا وبين كون المعنى الشِّعري لا يزال، من الناحية التشكليّة للبنانية الشِّعرية، مادة خاما إن النَّثر هنا حالة المعنى الشِّعري قبل إدخاله مرحلة النظم.
- المرحلة الثانية: إعداد «ما يلبسه «(الشاعر) إياه (المعنى) من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه»(5) ويمكن اعتبار هذه المرحلة مرحلة إعداد البنى اللفظية للمعنى الشِّعري ويُلاحظ، هاهنا، أن ابن طباطبا يحصر البنى اللفظية في الكلمات والقوافي والوزن.
- المرحلة الثالثة: وضع الأبيات التي تتوفر، من خلال المرحلتين السابقتين، على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول

فيه(5) ويمكن اعتبار هذه المرحلة مرحلة التجميع الأولي الذي يعتمد على البنائية الجزئية القائمة على البيت الواحد.

- المرحلة الرابعة: ويتم فيها الانتقاء من المجمع المتحصّل في المرحلة الثالثة على ثلاثة مستويات(5):
  - الأبيات: يُنْفَى ما كان منها واهيا.
  - الألفاظ: يُسْتَبْدَل المستكره بألفاظ سهلة نقية
  - القوافي: يُعادُ النظر فيها باعتماد وقعها بالنسبة إلى المعنى.

فيكون الشاعر بهذا، ووفاقاً لما يقوله ابن طباطبا، «كالنسَّاج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف ويسده وينيّره، ولا يهلهل منه فيشينه»(5) يرافق كل هذا، عند ابن طباطبا، تركيز على وحدة النوع والنسق والتأثير في عناصر البناء، على الشاعر، ههنا، أن «يُعِد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها»(6) وتتجلى هذه الوحدة في ثلاثة مستويات:

1ـ الكلام: ويقسمه ابن طباطبا إلى ثلاثة أنواع: بدوي فصيح، وحضري مولّد، وغريب؛ وكل نوع من هذه يشكّل وحدة قائمة بذاتها.

2 ـ اللفظ: وهو عنده على نوعين: سهل، ووحشي؛ وكل واحد من هذين يشكل وحدة قائمة بذاتها.

3 ـــ المخاطبة: ويقسمها ابن طباطبا إلى نوعين أولاهما مخاطبة الملوك، وثانيهما مخاطبة العامة؛ وكل نوع من هذين يشكل وحدة مستقلة تجب مراعاتها وعدم الخلط بينها وبين الأخرى

أما الغرض من هذا التنظيم للفعل البنائي، عند ابن طباطبا، فتحقيق الغاية من الشِّعر، وهي ما يعبّر عنه بـــ«الاســـتفادة»(6) فالـــشِّعر عنده فعل غائي إذا ما حقق الغاية منه حقق وجوده، وإلاّ فإنّه يظل مقصرا في هذا المجال.

إن ممارسة بناء الشِّعر، عند ابن طباطبا، فعلُ سَعْيٍ لتحقيـــق الغاية من وجود الشِّعر؛ وهذا كلام يجد صداه الطيِّب في المفـــاهيم المعاصرة للشعر التي تنبثق من نظريَّات ما يُعرف اليوم باسم النَّقـــد الجديد وما في هذا النقد من مدارس ومناهج!

ثانيا: المصطلحات الفرعيّة.

أ ـــــ جيشان الفكر:

ينظر ابن طباطبا إلى الشِّعر باعتباره عمـــلاً بنيانيـــاً دقيقـــاً يتطلّب وعياً حاداً بل فذاً لمراحل إقامته؛ وهنا لا بد من التذكير بأن ابن باطبا يفهم الشِّعر على أنه العملية التي يتم فيها ربط الكـــلام، المعنى الشِّعري، بالنظم ويرى ابن طباطبا أن هذا الوعي الحاد أو الفذ لا يمكن أن يتحصّل إلا من خلال فعل صهر للعناصر المكونة للبناية الشِّعرية وهذا الصهر يتحقق عند ابن طباطبا من خلال ما يـــسميه

بجيشان الفكر(10) وكأن الفكر عندما يقوى عمله، وتزداد سرعة إيقاعه، يصبح، بجيشانه، تلك النار التي تصهر العناصر المكونة للبناية الشِّعرية، فتذيبها في ما بينها، وتكون عملية الإذابة هذه وسيلة فصل لما هو مناسب من هذه العناصر للبناية الشِّعرية عمّا سواه وعلى هذا، فإن ابن طباطبا يرى ان الشاعر إذا ما «جاش فكره بالشِّعر أدى إلى نتائج..فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن»(10) ولعل في هذا التصور عند ابن طباطبا ما قد يذكّر المرء بما قال به الناقد الإنكليزي كولردج حول الخيال الذي يحطم ويصهر ويذيب ويلاشي ليخلق من جديد، وحول ما يعرف بمبدأ الوحدة العضويَّة في النَّصِّ الأدبي!

ب ـــ السبيكة المفرغة:

يشدد ابن طباطبا على أهمية الصفاء البنياني للشعر من الشوائب غير اللائقة به(10)، وهذا يعني أنَّ البناية الشِّعرية، بنظر ابن طباطبا، يجب ان تتسم بالصفاء الكلي القائم على التناسق والتناسب.

ج ـــ الصدق:

يتحدث ابن طباطبا عن الصدق(9)؛ وأساس الصدق عنده المطابقة مع واقع الكلام، وهو ينطلق من هذا التصور للصدق ليعبر عن ضربين يراهما من ضروبه:

- الصدق الأصلي، وهو ما طابق فيه الكلام موضوعه.

□ الصدق النسبي، وهو ما صار الكلام فيه وكأنه حقيقة واقعة مقبولة

وعلى هذا، فهو يرى «أن من كان قبلنا من الشّعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مدحاً وهجاءً وافتخاراً ووصفاً وترغيباً وترهيبا؛ إلاّ ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر من الإغراق في الوصف والإفراط في التشبيه، وكان مجرى ما يوردونه منه مجرى القصص الحق والمخاطبات بالصدق»(9) إن ابن طباطبا ينظر إلى هذه المطابقة، (الأصلية والنسبية)، مع الموضوع من اتجاهين؛ فالموضوع هنا يشمل موضوع المعنى الشّعري وتلاؤم عناصر بنايته معه، كما يشمل موضوع من يخاطب بالشّعر، فيكون لكل مُخاطَبٍ الشّعرَّ الذي يليق به، أَمِنَ العامة كان هذا المُخاطَب أم من الملوك(9)؛ فالصدق، هاهنا، فعل مطابقة هدفه تقديم الحقيقة عبر مجالين:

- ○ الملاءمة بين العناصر البنائية.
- ○ التوصيل وفاقاً لما يناسب المتلقي من كلام.

والملاحظ أن قيمة ما يناسب المتلقي تقوم، عند ابن طباطبا، على منزلة المتلقي الاجتماعية؛ ويظهر هذا الامر من خلال ما قدمه ابن طباطبا من نماذج لكن هذا لا يمنع من مد فكرة المطابقة، أو ما يمكن ان يدعى باللياقة، لتشمل المراتب الفكرية والإنسانية برمتها المهم أن المبدأ يقوم على أن الصدق هو في تحقيق الملاءمة، وإن في هذا

الكلام لابن طباطبا ما يفيد تأسيساً منهجيًّاً وعمليًّاً للمفهوم المعاصر لفكرة التَّلقّي!

د ـــــ اللذة:

ترتبط اللذة عند ابن طباطبا بمصدرين: الفهم والإحساس أمّا ارتباطها بالفهم، فعن طريق المعنى الشّعري، في حين ان ارتباطها بالحس يكون من خلال البناية اللفظية وعلى هذا يقول ابن طباطبا «فيلتذ الفهم بحسن معانيه (الشّعر) كالتذاذ السمع بموفق لفظه»(4-5) إن الفهم، كما هو معلوم، معرفة متعلقة إمّا بالقلب أو بالعقل؛ (يُنظر لسان العرب مادة ف هـ م)أمّا اللذة الحسية، فيحصرها ابن طباطبا بتناغم الألفاظ في ما بينها، وبالإيقاع الذي يولده إلقاؤها في أذن المتلقي وكأن ابن طباطبا، بهذا، يطلب من الشّعر أن يكون، إضافة إلى مجالات تحققه الأخرى، وجوداً لفظياً مسموعا ولعله يعود، بهذا، إلى أصل أساس من أصول وجود الشّعر العربي في زمن المشافهة لقد كان الشّعر في بداياته الكبرى فعل غناء وإنشاء يتوجه إلى الأذن لتسمع قبل توجهه إلى العين لتقرأ، ومن الجدير ملاحظته هاهنا، أن الشّعر، وعلى الرغم من كل التطور المعاصر الذي حصل في مجالات النشر، لا يزال يجد تحققاً أساساً له في رحاب الإلقاء الشفوي؛ وهذا يؤكد ما في نظره ابن طباطبا هذه من صحة وأصالة وعلى هذا، فإن اللذة عند ابن طباطبا لذة

متأنية عن تحقيق فعلين أولهما معرفي وجداني أو عقلي، وثانيهما حسي إيقاعي سمعي.

هـ ـ الإغارة:

يشجب ابن طباطبا مبدأ إغارة الشّعراء على أشعار بعضهم البعض، وهو يرى في هذا التصرف شَيناً لأنّه سرقة لا توجب فضيلة ولذا، ينصح ابن طباطبا الشاعر ألاّ «يغير على معاني الشّعر فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يسرقه يوجب له فضيلة»(10) ويحدد ابن طباطبا السرقة بأنها نقل المعنى المسبوق إليه عينه ولكن ببنى لفظية مختلفة وابن طباطبا متناسق في هذا مع تصوره للشعر الذي هو، عنده، بناية مؤلفة من تناسق المعنى الشّعري مع النظم لذا، فإن الشاعر إذا ما احتفظ بالمعنى الشّعري الذي لغيره وغيّر النظم، فإن فعله سرقة شعريّة.

يرى ابن طباطبا، من جهة ثانية، أن الاستفادة من المعنى الشّعري المسبوق إليه باعتباره مادة معرفية، ثم التوسع أو التغيير فيه بعد هضمه واستيعابه، عمل لا يضير الشاعر في عمله(10) ولعل ابن طباطبا في هذا يعتبر المعاني الشّعرية المسبوق إليها أمراً من أمور المعارف الثقافية التي تتطلبها علوم الشّعر عند الشاعر، والتي يجب أن ترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواداً لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها»(10)، ثم عليها ان تخضع لفعل الجيشان الفكري عنده

حتى تنصهر وتصفى وتفرغ من الشوائب، ثم يكون سبكها وجوداً شعرياً جديداً ولعلَّ أحداً لا يحد في هذا التوجُّه، عند ابن طباطبا، أي تناقض مع مفهوم التَّناص الذي أشتهر في مجالات النَّقد الجديد ومفاهيمه وأحكامه.

و ــ الإظهار:

للشاعر، عند ابن طباطبا، أن يمارس الشِّعر ما أتاه، لكن عليه «أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب»(9) وهذه نقطة مهمة في آراء ابن طباطبا في النقد الأدبي؛ إذ إن ابن طباطبا، بعد أن نظّر للشعر معنى ونظماً، انصرف إلى التنظير لأسس نشر الشِّعر، وهو، في المبادئ التي يضعها للنشر، يظل متسقاً إلى أبعد حد مع مبدئه الأساس في الجيد والسليم؛ فإذا لم يتوفّر للشاعر، على الرغم من كل محاولاته، تحقق الجودة والسلامة لشعره، فليس له أن يذيع على الناس هذا الشِّعر.

ز ــــ القبول:

قبول الشِّعر عند ابن طباطبا، هو العلاقة بين المتلقي والشِّعر؛ ويبيّن، ابن طباطبا، عبر هذا المصطلح، النهج الذي على متلقي الشِّعر إتباعه للتعامل مع الشِّعر ويقوم هذا النهج، عند ابن طباطبا، على حالين هما من أسس مفاهيم التلقي في النقد الجديد؛ أولهما يتعلق بثقافة المتلقي، وثانيهما يتعلق بتفاعل هذا المتلقي مع ما يتلقاه من شعر(11).

يرى ابن طباطبا أن على متلقي الشِّعر أن يتحلى بثقافة معرفية تتناسب والشِّعر الذي يتعامل معه؛ ولذا، فإذا ما صادف المتلقي معاني أو مفاهيم شعرية مما لا يحسُّ تجاهها بالقبول، فعليه أن يُعمل النظر في هذه الأمور ولا يكتفي بالتعامل السطحي معها على المتلقي، وفاقا لابن طباطبا، أن لا يكون قارئاً بسيطاً للشعر، بل عليه أن يتعمق في دراسة هذا الشِّعر كيما يتمكن من قبوله، ومن الواضح، في هذا المجال، أن المقصود بالشِّعر هو الشِّعر الذي استوفى شروط السلامة والجودة في مكوناته الأساسية في الجودة والسلامة(11).

إنَّ السبيل إلى فهم المعنى الشِّعري، إضافة إلى أعمال النظر فيه، معرفة البيئة التي نتج عنها، والتعمّق في الدلالات الناتجة عن هذه البيئة وابن طباطبا يطلب في هذا المجال متلقياً للشعر ذا ثقافة متعمقة في طبيعة ما يتلقاه، وهو، عند الحديث عن الشِّعر العربي الموروث، يأمل من المتلقي أن يكون صاحب بحث وغوص في جذور هذا الموروث وخفاياه ويرى ابن طباطبا أنه من الممكن أن يكون خَفِيَ على هذا المتلقي مذهب هؤلاء العرب في ما ورد من أشعارهم، ولذا يجب أن لا يكون الإخفاء سبباً للرفض، بل حافزاً للبحث؛ وكأن ابن طباطبا يؤكد هاهنا على أن تلقي الشِّعر ليس بالأمر البسيط الساذج، إنه فعل ثقافي يتطلب قارئاً ثقافيا.

يرى ابن طباطبا أن الفهم الحسي يتشكّل في الاعتدال؛ ويعتقد أن «كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له، إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لاجور فيه، وبموافقة لا مضادة معها»(14) فالاعتدال هو ما وافق طبيعة الحواس وتآلفت هي معه ويعطي ابن طباطبا على هذا أمثلة إذ يرى أن «العين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث»(14).

أمّا الفهم الجمالي فهو أيضاً، عند ابن طباطبا، ما تحقق عن طريق الاعتدال؛ والاعتدال في هذا المجال نقيض الاضطراب إن «علة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب»(15) فإذا ما كان الاضطراب ما ينتج عن فقدان الاستقرار وانعدام التوازن، فإن الاعتدال، ههنا، هو تحقيق الاستقرار، أي التوازن ولعل في هذا التصور للاعتدال، عند ابن طباطبا، ما يذكّر بالمفهوم الجمالي العربي المرتكز على التوازي والتساوي بين العناصر المؤلفة لأي تشكيل.

إن الاعتدال الناتج عن الفهم الحسي أو الجمالي، في نهاية المطاف، اعتدال نسبي فكما يعترف ابن طباطبا بوحدة الشّعر جنساً واختلافه أنواعاً ومراتب، وكما يعترف بوحدة الإنسان جنساً واختلافه في صورته وأصواته وعقوله وحظوظه وشمائله وأخلاقه(7)؛ فإنّه يرى أن لكل متلق مقاييسه الخاصة في تحقيق

الاعتدال، وهذه المقاييس متعلقة بهوى الـــنفس، أي بشخـــصيتها الخاصة بها(15).

إن الغاية من الاعتدال عند ابن طباطبا تحقيـــق الـــسكون؛ والسكون عودة النفس إلى وضعية متوازنة مستقرة بعد حال مـــن الاضطراب وعدم التوازن وإذا كان لكل نفس شخصيتها الخاصـــة بها، أي ذاتيتها، فإن السكون بات، في نهاية المطاف، عملية ذاتيـــة نسبية· «النفس تسكن إلى ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولهـــا أحوال تتصرّف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزن وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت»(15) وفي هذا ما يقود إلى تحقيـــق مبـــدأ التقبـــل الذوقي المحض للبناية الشّعرية المنظمة التي دعا ابن طباطبا إليها، وهنا يتجلّى ابن طباطبا داعية إلى تذوّق ذاتي للشعر الذي عمل على أن تقوم بنايته على أسس تشكليّة تراعي المنهج العقلي، وإن لم تكـــن عقلية بذاتها وابن طباطبا يكون بهذا قد فرّق بين تـــشكّل العمـــل الشّعري وبين تذوق هذا العمل فالشّعر بناية، والبنيان لا بد له من منهج عقلي كي يتم ترابطه بصحة وسلامة· لكن التأثّر بهذا البنيان يبقى أمراً ذاتياً نسبيا.

إنّ القبول إذا ما كان نسبياً من متلق للشعر إلى آخر، فإنـــه عند ابن طباطبا قبول نسبي وفاقاً لما في البناية الشّعرية مـــن تـــوفّر لعناصره؛ فإذا ما «اجتمع للفهم مع صحة وزن الشّعر صحة المعنى

وعذوبة اللفظ.فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبولـــه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها.كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»(15).

ح ــ الاختيار:

يرى أن طباطبا أن للناقد، في نهاية الأمر، أن يستحسن مـــا يراه حسناً، بدون أن يعني هذا أن ما ترك اختياره ليس حسناً بذاته لكن الناقد، في النهاية، متلق للشِّعر، وله أن يستحسن ما يرتاح هو إليه، فالنقد في تمظهره الأخير، أي الاختيار، كمـــا يـــذكره ابـــن طباطبا(7)، ممارسة شخصية ذوقية محض.

خلاصة

اعتبر ابن طباطبا الشِّعر وجوداً غائياً نفعياً، ولذا فإنّه نظـــر إليه من خلال حدين: أدنى وأعلى يتجلى الحد الأدنى للتعامل مـــع الشِّعر في تحقق المعنى الشِّعري، والبناء العقلاني المنهج الذي يظهـــر هذا المعنى شعراً، ثم العملية الإدراكية القائمة على الفهم الذي ينتج لذة تنقل المتلقي من حال هو فيها إلى أخرى أفضل وأقـــوى مـــن سابقتها يتجلى الحد الأعلى للتعامل مع الشِّعر في كـــون اختيـــار الشِّعر وجودا قائما على التفاعل النسبي الذاتي بين الشِّعر ومتلقيه.

شمل ابن طباطبا في حديثه عن العمليـــة الـــشِّعرية مختلـــف جوانب هذه العملية، فعالجها بالنسبة إلى تشكلها شاعراً، ونـــصاً ونشراً، ومتلقياً، وتأثيراً، واختياراً، وابن طباطبا، بهذا، ناقـــد قـــد

أحاط بمختلف عناصر وجود الفعل الشّعري، ولعله، كذلك، من بين القلة النادرة في النقد العربي القديم، وربما المعاصر، التي استطاعت الإحاطة بكل هذه الأبعاد المتعلقة بالعملية الشّعرية وفق منهجية موحدة متناسقة التفكير متنامية الأبعاد.

إن تفكير ابن طباطبا يشكل منهجاً بنائياً موضوعياً ينتهي إلى جمالية ذاتية فلئن سعى إلى بناية متماسكة للشعر، فإنّه بجهده، هذا، حقق أيضاً بناية متماسكة ومميزة للنقد الأدبي العربي

ولعل في عمل ابن طباطبا ما يؤكّد أنّ الفكر الإنساني يصل في مراحل نضجه العقلي واستيعابه لمجريات ما حوله إلى نتائج قد تتقارب فيما بينها، رغم ما قد يفصل بين ناسها من زمن وبيئات ولو قُيِّدَ لابن طباطبا من يُحسن التعامل العميق مع عطاءاته في مجال النَّقد الأدبي، لكان لهذا النَّاقد العربي القديم أن يؤسس مدرسة النَّقد البِنائي في الفكر النَّقدي العربي ولو كان لابن طباطبا أن يعيش في رحاب القرن العشرين، لكان، بمنهجه العقلي هذا، من كبار منظّري النقد البنائي في هذا العصر!

أبرز مظان أبي الحسن محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا :

1) ابن النديم، محمد بن إسحق، الفهرست، تصوير بيروت، 1964م. (136).

2) الأصفهاني الراغب، محاضرات الأدباء، طبع في مصر، سنة 1326 هـ(1 : 170)، (2 : 106)

3) الأمين(العاملي) محسن، أعيان الشيعة، طبع في دمشق، بدءا من 1935م. (256،43 : 248)

4) الأنباري عبد الرحمن، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، طبع في مصر سنة 1294 هـ، (312).

5) الحموي ياقوت، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب (المعروف بمعجم الأدباء)، طبعة مرجليوث بمصر، 1907، 1945م. (17 : 143-156).

6) الزركلي خير الدين،الأعلام،طبعة دار العلم للملايين، بيروت، 1980 م(5 : 308).

7) السيد، فؤاد صالح، معجم الألقاب والأسماء المستعارة، طبعة دار العلم للملايين، بيروت، 1990م(204)

8) الصفدي صلاح الدين خليل، الوافي بالوفيات، طبع في استانبول 1931م. (2 : 79-80).

9) عباس إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طبعة دار الثقافة، بيروت، 1983م. (133-146).
10) القفطي؟، المحمدون من الشّعراء، مخطوط، تحتفظ مكتبة بلدية الإسكندرية بصورة عنه، (نقلاً عن طه الحاجري ومحمد زغلول سلام في تحقيقهما لكتاب عيار الشّعر لابن طباطبا).
11) كحالة، عمر رضا، معجم المؤلفين، منشورات مكتبة المثنّى ودار إحياء التراث العربي، بيروت. لا. ت. (8 : 312).

النص بين القراءة والمنهج

د. أحمد بوحســـن

جامعة محمد الخامس الرباط – المغرب–

ملخص العرض

يقوم هذا العرض على محاولة الكشف عن بعض المفاهيم التي نبني بها تصوراتنا للنص الأدبي الذي يشكل أهم ركيزة من ركائز نظرية الأدب كما يسعى العرض إلى معالجة فعل القراءة، ودروها في الاعتماد على منهج معين قصد تحقيق النص الأدبي.

والغاية المتوخاة من هذا العرض، هي أولاً، محاولة الاهتداء إلى "تَنْسِيب" النص الأدبي؛ مما يفيد عدم اعتباره موضوعاً مطلقاً أو صلبا وذلك بربطه بمجموعة من التشييدات الإبستمولوجية والعقائدية والاجتماعية والفنية والجمالية وثانياً، محاولة الوقوف عند العلاقة المعقدة الموجودة بين النص المنتهي وبين القراءة المفتوحة، أو ما يوصف بالعلاقة التفاعلية بينهما تلك القراءة التي غالباً ما تتحدد بالمنهج الذي تسلكه لتحقيق النص.

أما المقاربة المعتمدة هنا فهي مقاربة تركيبية، تعتمد على مفهوم التشييد الذي تقوم به الذات القارئة للنص الأدبي ذلك أن تشييد الذات للموضوع هو الذي يحدد في الغالب المقاصد والغايات المتوخاة من كل قراءة لأي نص أدبي.

المصطلحات الأساسية: النص، النص المنتهي، القراءة، القراءة المنفتحة، القراءة المنغلقة، المنهج، التشييد، التَّنسيب، التَّحقيق

* * * * *

نفكر في الأدب من خلال التصورات التي نكونها عن موضوع الأدب وتكون هذه التصورات وليدة الترسخات التي نصوغ بها مفاهيمنا لعالم الأدب وموضوعاته وعليه فإن نظرية الأدب تقوم أساساً على المفاهيم المركزية الأساسية المتمثلة في الأقطاب التالية: المؤلف، والنص، والقارئ، والسياق وهناك تصورات نظرية تعتمد على الأقطاب الثلاثة الأولى فقط دون السياق، على اعتبار أن السياق يوجد في الأقطاب الثلاثة الأولى؛ فهو يوجد في المؤلف وفي النص وفي القارئ.

لقد تفرعت عن هذه الأقطاب الثلاثة أو الأربعة لنظرية الأدب مفاهيم وتصورات نظرية مختلفة، وتولدت عنها مناهج مختلفة ولذلك يدعي كل واحد منها بأنه هو الذي يملك تصوراً للأدب؛ لمفهومه ووظيفته ومعناه، بل وغاياته المختلفة وغالباً ما يهتم بهذا الأمر تاريخ الأدب والنقد الأدبي، أو الأدب المقارن أحياناً وما دمنا نحاول هنا معالجة وضعية النص بين القراءة والمنهج، فإننا نعالج إذاً وضعية مفهوم نظري لعالم اللغة الذي هو النص الأدبي تخصيصاً، تمييزاً له عن النصوص اللغوية الأخرى التي لا تدخل في عالم النص الأدبي حسب المعايير والتقاليد التي وضعها نقاد الأدب، واصطلحت عليها الموضوعات الأدبية التي تعتمد على "القوانين المسطرة"

canons من طرف التقاليد الأدبية المكتسبة تلك التقاليد التي تكتسب عن طريق الممارسة التاريخية والقرائية والفنية لما يعرف بالأجناس الأدبية.

ولعل ما يعرف بعلم النص والدراسات النصية التي تولدت عن البنيوية بمختلف اتجاهاتها ومدارسها قد فصلت القول في مفهوم النص، ثم أصبح ذلك ضمن ممتلكات نظرية الأدب، وضمن تاريخ الأدب أيضاً وقد استفادت نظرية الأدب كثيراً، وبخاصة الدراسات الشعرية، من تلك الدراسات، منذ الشكلانيين الروس (1930-1915) في بدايات القرن العشرين حتى السبعينيات منه والحق أن الدراسات النصية قد وسعت مفهومنا للغة النص وللكتابة النصية، بل وسعت من دائرة النص ليشمل مجالات نصية لم تكن تدخل فيه من قبل.

العلاقة بين النص والمنهج

يبدو أن العلاقة الموجودة بين النص والمنهج تمر عبر القراءة والقراءة هي التي تتحكم في هذه العلاقة فهي التي تجعل المنهج، أيَّ منهج، يشتغل داخل النص ويُوجَّه وفق مكونات وتوجهات وغايات كل منهج القراءة إذاً هي التي تُفَعِّل النص والمنهج معاً وأن النص لا يوجد إلا بالقراءة كما أن المنهج لا يشتغل بدون قراءة.

لابد من التذكير أن النص الأدبي مادة لغوية يبدعها مؤلف معين وأنه مادة لغوية خاصة منتهية من حيث الصياغة والوجود

فالوجود الأنطولوجي قائم ومنته لقد حُدِّد في مبدعه وزمانه ومكانه في الغالب، ما خلا النصوص المجهولة المؤلف والزمان والمكان وقد تكون هذه الأخيرة قليلة بالقياس إلى النصوص المعلومة ولذلك فالنص بهذا المعنى له حضور في "الـــهُنَا والآن" Dazein والنص غير الموجود بشكل مادي في صيغة ورقية أو غيرها لا نهتم به ولا نعتبره كذلك فكثير من النصوص موجودة بالقوة في الخزائن أو عند أصحابها أو لم نعثر عليها بعد، ولكنها غير موجودة بالفعل ووجود النص الفعلي يمكن أن يفهم منه أن النص كمادة لغوية مشكلة في صيغة من الصيغ الشكلية، قائمة وحاضرة للعيان يمكن الوصول إليها في ماديتها فقط وهذا الوجود هو بالأساس وجود مادي شيئوي يحتل حيزاً فضائياً فقط، ولا يرقى إلى الوجود الفعلي القرائي الذي نهتم به، وتهتم به نظرية الأدب والوجود الفعلي الحقيقي المقصود هنا هو الذي توجده القراءة؛ إذ لا وجود للنص بدون قراءته فالقراءة هي التي تعطي للنص وجوداً فعلياً وتاريخيا وتداوليا النص إذاً يُؤتَى إليه ولا يأتي من تلقاء نفسه.

أما المنهج فهو **الطريق الذي نسلكه** أثناء قراءتنا للنص ومفهوم المنهج هو مفهوم فلسفي ومنطقي وإجرائي ولن نأخذ من تلك الحقول المعرفية إلا البعد الإبستمولوجي الذي يحدد المعرفة المنهجية التي نوظفها في الأدب والتي غالباً ما أخذت المناهج الأدبية صفتها واسمها من تلك الحقول التي استندت إليها المناهج الأدبية،

وبخاصة العلوم الإنسانية واللسانيات، والفلسفة والعلوم الدقيقة أحياناً ويلاحظ أن المنهج غالباً ما يُصاغ من تصور معرفي ينغرس في الأسس الإبستمولوجية لتلك المعرفة؛ مثل المعرفة المنطقية، والفلسفية، والتاريخية، والنفسية، والعلمية، واللسانية وغيرها ولما كان المنهج هو إجراء نتوصل به إلى معرفة بعينها، فإنه من الصعب أن نجد أسسه الإستمولوجية في الأدب، أو في النص الأدبي، أو اللغة الأدبية ذلك أن النص الأدبي، كما قلنا، هو نص فني غير منته في دلالاته، ولا تحدده الأنساق العلمية الثابتة التي نجدها في العلوم أو في المنطق أو حتى في بعض العلوم الإنسانية لذلك نحتاج في الأدب إلى إجراء منهجي يملك قسطاً من صفة النسق العلمي والمنطقي المحدد الذي قد يوصلنا إلى معرفة محددة بعينها وهو ما يتوفر عليه المنهج.

ولعل التباين الموجود بين النص والمنهج هو الذي يجعلنا لا نستخرج المنهج من اللغة الأدبية، ونعتمد على أنساق معرفة أخرى، غالباً ما تكون خارج الأدب، لأن لغة المعارف غير الفنية وغير الأدبية هي التي تملك ذلك القدر من الحد العلمي والمنطقي والإجرائي الذي لا تتوفر عليه أنساق النص الأدبي، وبالتالي لا يمكن للنص الأدبي أن يمدنا به فلو فعلنا ذلك لقضينا على اللغة الأدبية وخرجت من فنيتها وجماليتها اللتين تتميزان بعدم التحديد وعدم التحديد هذا هو الذي يجعل قراءة النص قراءة تاريخية باستمرار، ومتجددة بتجدد القراء وتجدد مناهج مقاربتها.

غير أن الذي يجعل من المنهج ذي الأنساق المعرفية والإجرائية المحددة يكتسي أهميته داخل النسق الأدبي بشكل عام، وداخل النص الأدبي بشكل خاص، هو فعل القراءة الذي يتبنى هذا التصور المنهجي أو ذاك فالمنهج وحده لا يملك إنتاجيته المعرفية بصورة تلقائية أو مطلقة، بل يحتاج المنهج إلى فعل قراءة؛ فعل يدرك الأبعاد الإبستمولوجية والمعرفية المكونة للمنهج حتى يتمكن من تحقيق النص وفق ممتلكات ومقاصد ذلك المنهج المنهج بهذا المعنى هو إطار لقراءة ممكنة للنص تكون محددة أو محتملة، وتدور في مجال تصور منهج دون آخر يمكن القول بأن منهجاً معيناً يقوى على إنتاج معرفة فنية أو علمية خاصة لا يمكن الوصول إليها بغير ذلك المنهج فكل تغيير للمنهج يؤدي إلى التغيير في المعرفة المستخلصة من النص ولهذا نحتاج دائماً في الدراسات الأدبية إلى المعارف الإنسانية والعلمية لفهم النص الأدبي، علماً بأن الفهم ليس علماً، ولكنه مسلك فقط، يساعدنا المنهج على الوصول إليه كل مرة وكلما تعددت المسالك والمناهج كلما تعددت المعاني والدلالات.

ومما يدل على عمق إنسانية الأدب وكونيته، أن الأدب يكاد يكون من المعارف الإنسانية الخاصة التي تسخر المعارف الإنسانية والعلمية أكثر لفهمه وتأويله كما أن النص الأدبي لا يقدم نفسه بسهولة، وإنما يحتاج إلى من يُفعِّله ويجعله ينطق ببعض ما فيه بالقراءة، وأحياناً بإجراء قرائي محدد في منهج بعينه لذلك يطلب منا

النص دائماً أن نبذل مجهوداً نظرياً ومفهومياً ومنهجياً ولغوياً لكي نحقق بعض وجوده وحتى إذا كان النص كسولاً فإن قراءته ومناهج قراءته نشيطة بالضرورة وهكذا نرى أننا نبني مناهجنا لدراسة الأدب في الغالب من خارج الأدب، لأن الأدب فن وليس علماً ولكن دراسة الأدب تحتاج إلى إجراء علمي تقوم به المناهج الأدبية بشكل جلي ولذلك كانت اللغة النقدية لغة واصفة تتسم بقدر كبير من النسقية والعلمية وهو ما نجده في لغة المناهج الأدبية من تصورات نظرية ومفهومية واصطلاحية وتحليلية وتركيبية.

تحقيق النص بالقراءة

التحقيق مفهوم ظاهراتي (فينومينولوجي)، يقوم أساساً على كيفية وجود الشيء ومن يوجد هو بخاصة في عالم المعرفة والأدب يرى التصور الظاهراتي أن الذات هي التي تبني العالم حسب تصورها وقدراتها فالأشياء والعوالم غير معطاة دائماً، وإنما الذات هي التي تبني الأشياء وتعطي لها مفهوماً فالذات هنا تصوغ المفاهيم، وبها تشيد عالمها الأدبي وغير الأدبي نعرف جيداً أن الذي ينتج النص هو مؤلفه وصاحبه يحقق المؤلف النص هنا في صورته الإبداعية الكتابية اللغوية وفق أعراف وتقاليد الكتابة الأدبية وفنيتها التي تدخله في عالم الأدب وتؤهله للانتماء إليه وبذلك تكون له الوضعية الاعتبارية التي تجعله داخلاً في سوق تداول القيم الأدبية الفنية والجمالية.

و معروف كذلك ان المؤلف حينما ينتهي من النص ويخرجه للعيان يصبح ملكاً لعالم النصوص، أي عالم الأدب هنا، ولا يبقى للمؤلف، صاحب النص، إلا حق التسمية والانتساب إليه، وما يترتب عن ذلك من حقوق التأليف المادية والمعنوية أما الملك التاريخي فيصبح للقراء، وللقراء عبر الزمن يتصرف فيه كل قارئ حسب فهمه وقدراته هناك في النص ملكية خاصة محدودة يختص بها المؤلف، وغالباً ما لا يبقى منها عبر الزمن إلا اسم صاحبه أو صاحبته أما الملكية العامة، وهي التي تتجاوز المؤلف وزمنيته ومكانه، فهي التي يحتضنها الأدب وتاريخه وسيرورة قراءته غير المنتهية.

ولكي يتم الانتقال من التحقيق الذي قام به المؤلف إلى تحقيق التداول في سوق القراءة والنقد، وإنتاج أفعاله وآثاره الفنية والمعرفية والجمالية، لابد من وجود تحقيق آخر هو الذي تتكفل به القراءة فالقراءة بفعلها المعتمد على مجموعة من الإجراءات الذهنية والمعرفية المكتسبة سلفاَ، هي التي تعطي للنص تحقيقاَ ملموساً في عالم التداول الأدبي ولاشك أن فعل القراءة لا يقل أهمية عن فعل الكتابة، فكما للأول مجموعة من الإجراءات التي تحدث عنها أصحاب أفعال الكلام (أوستن)، فكذلك للقراءة إجراءاتها التي تحدث عنها أصحاب أفعال القراءة (إيزر).

تفعيل القراءة للنص

القراءة فعل أو نشاط ذهني معقد يقوم به القارئ لتحقيق النص وكل دور يحدده القارئ يؤدي إلى قراءة بعينها القراءة مفهوم يقوم على مباشرة فعل تحريك آليات الفهم والتفسير والتأويل لاستخلاص دلالة ما من النص والقراءة بهذا المعنى لا يمكن تحديدها إلا بالغاية المقصودة منها والذي يحدد ذلك هو القارئ، لأنه يتكفل بدور القراءة و"القارئ-الدور" هنا هو الذي يعطي للقراءة تاريخيتها وزمنيتها، أي، حدودها وعدم إطلاقيتها والقارئ في النهاية هو الذي يثبت القراءة في الزمان والمكان وأُذَكِّر هنا أن القراء متعددون بدورهم ويتحددون حسب نوع الفعل القرائي الذي يقومون به فقد تم إحصاء أزيد من ثلاثين نوعاً من القراء ولكن يمكن إجمال هؤلاء القراء في ثلاثة أنواع كبرى، هي: **أولاً، القارئ المسالم**، أي، القارئ الذي يستهلك النص فقط وهذا القارئ لا يستطيع خلق مسافة بينه وبين النص، وبالتالي يتغلب عليه النص، ويعيش قراءته لوحده ولا يقوى على إخراجها في صيغة من الصيغ، اللهم إذا كانت قراءة انطباعية ونجد هذه القراءة عند عامة المتعلمين الذين يتلقون فقط ويستهلكون القراءة دون إنتاجها **ثانياً، القارئ الناقد**، وهو الذي يتدخل في النص ويسائله ويجعله يتحاور أو يتجاوب معه وقد يؤثر في سلوكه القرائي أو ينمي معرفته وقد يوظف النص في أغراض معرفية خاصة وهذا القارئ هو الذي يمثله القارئ الذي

نصف به القارئ بأنه صاحب وعي ومعرفة، لأنه قرأ نصوصاً كثيرة وأثرت في سلوكه **وثالثاً، القارئ الكاتب**، وهو الذي يرفع القراءة إلى مستوى الكتابة وإنتاج نص آخر حول النص المقروء وهذا النوع من القراء قليل وغالباً ما يوصف صاحبه بالمبدع أو الكاتب وهذا القارئ هو الذي يساهم في تاريخية القراءة والكتابة واستمرارها، وبالتالي يخضع بدوره للقراءة.

والقراءة التي ترتبط بموضوعنا هي القراءة التي يقوم بها القارئ الثالث المنتج للكتابة، أي المنتج للنص على نص وهنا نرى أن القراءة تقوم على مفهوم طريف صاغه الأستاذ محمد مفتاح، هو "النصنصة" (المفاهيم معالم، 1999، 40) هو مصطلح " مركب ذو خصائص ينتمي كل منها إلى مجال معين"هو مفهوم يحيل إذاً على توالد النصوص من النصوص المختلفة بفعل القراءة المنتجة بدورها لكل نص وهنا نكون أمام قراءة لا تصدر من فراغ، على أساس أن كل شيء يصدر من شيء وهو مبدأ فلسفي يربط الفكر الإنساني ببعضه البعض ولهذا كان التعلم والمعرفة ميزة بشرية مطلوبة باستمرار وأن التاريخ مصدر للتعقل والفهم والتاريخ المقصود هنا هو تاريخ النصوص وتاريخ قراءتها.

أصول المنهج في الدراسات الأدبية.

من القضايا التي تثار كثيراً حول المنهج في الدراسات الأدبية أن مناهجها غير أدبية ومستمدة من خارج الأدب؛ أي، من علوم مختلفة لا علاقة لها بالأدب وأن المفروض هو أن تستمد مناهج الأدب من الأدب؛ من النص الأدبي أساساً فالنص في مثل هذا التصور هو الذي

يحمل منهج قراءته ودراسته ومحاولة معالجة هذه المسألة المنهجية بدورها أُذَكِّر في البداية أن النص الأدبي يحمل مؤشرات دلالاته وأن هذه المؤشرات التي تتمثل في كثير من العلامات الدالة، سواء في اللغة أو في الأسلوب أو في المصطلح، أو في الحقل الدلالي الذي ساهمت الدراسات السيميائية واللغوية والبلاغية في إبرازها وتوضيحها وتحديدها أحياناً ومثل هذه المؤشرات هي التي توجه القراءة لتنتج فعلها.

والمؤشرات النصية المختلفة؛ اللغوية والتاريخية والاجتماعية والنفسية وغيرها، هي وليدة تأويل القراءة والقارئ للنصف قد يؤل قارئ آخر نفس تلك المؤشرات تأويلات أخرى دينية أو اقتصادية أو فلسفية أو انتربولوجية ولعل قراءاتنا المختلفة لنصوص بعينها في تراثنا أو في أدبنا الحديث دليل على ذلك، بل إن كل قراءة جديدة أو منهج جديد يثبت جدارته المنهجية بالاعتماد على النصوص التي اعتمدت عليها المناهج الأخرى التي يحاول نقضها والمنهج الجديد مثل النظرية الجديدة، يحاور المنهج الذي يريد دحضه ليقم منهجاً آخر مكانه إو إلى جانبه كل منهج جديد يخرج بدوره من صلب المنهج أو المناهج السابقة التي يحاورها وتلك سنة الفكر العلمي وسبب تقدمه وتقدم المعرفة الإنسانية.

لقد عرفت المناهج الأدبية المعروفة مثل ذلك السلوك الفكري والعلمي فكل منهج يريد إثبات قوته الإجرائية والعلمية إلا وقد تحاور مع منهج آخر فمسألة القدماء والمحدثين في الأدب العربي القديم والحديث معروفة، كما هي معروفة في الأدب الأوروبي أيضاً

ومناقشة طه حسين لمناهج دراسة الأدب العربي قد قامت بدورها على مناقشة المنهج اللغوي الذي كان سائداً في مصر في بدايات القرن العشرين كما أن مناقشة جماعة النقد الاجتماعي في بدايات الخمسينيات من القرن العشرين لطه حسين ومنهجه معروفة كذلك وأقصد هنا محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في كتابيهما حول، "في الثقافة المصرية"وكذلك كانت مناقشة "الشكلانيين الروس" "للمستقبليين" وللدراسات الخارجية للأدب في بدايات القرن العشرين وأذكر كذلك الحوار المشهور بين "رولان بارط" و"موريس بلانشو" ومناقشة "هانس روبرت ياوس" لمنهج "كوريس" في ألمانيا في الخمسينيات من القرن العشرين ثم إن المناهج الجديدة التي عرفتها الدراسات الأدبية العربية قد عرفت بدورها هذا النوع من التعامل العلمي مع المناهج المختلفة وفق ما انتهت إليه في أصولها الأوروبية لقد أتيت بهذه الأمثلة لأبين أن المنهج هو وليد قراءة مغايرة لقراءة أخرى توجهها حساسية جديدة مختلفة، غالباً ما تُستمد من الإحساس بالزمن الذي يعيشه القارئ، وبالأسئلة التي تواجهه، ونوع الأجوبة التي يبحث عنها في النص.

يبدو أن المنهج لا يقدم نفسه بسهولة في النص، بل ولا يفرضه، وإنما قوة حضور مؤشرات على أخرى فيه، وقدرة إدراك القارئ لها هو الذي يستدعي منهجاً دون آخر وأن الاستدعاء المنهجي هو عملية فكرية وعلمية وإجرائية ونقدية دقيقة، تحكمها

عوامل مختلفة ومتعددة ولكن أهمها هو القصد الفني والجمالي والعلمي والاختيار المنهجي غالباً ما يحدد المقاصد المتوخاة منه.

ولعل ما يميز المنهج الذي ندرسه به النص الأدبي أنه يملك نوعاً أو قدراً من الاستقلال الذاتي، من حيث المستوى الإبستمولوجي والوظيفي والنسقي هو بناء نظري مستقل يحمل إمكانيات معرفية وعلمية يستطيع الوصول إليها عندما يحسن القارئ تطبيقه على نص معين وهكذا يمكن أن ندرس المنهج كذات مستقلة، من حيث بنيته ومكوناته وأصوله الفلسفية أو الاجتماعية أو العلمية أو غيرها، دون ارتباطه بموضوع الأدب المنهج بهذا المعنى كيان مستقل يضعه الدارس قبل أن يوظفه ولكن وضعه له علاقة بالموضوع الذي سيستعمله فيه، وهو النص الأدبي ولهذا تختلف المناهج الخاصة بالدراسات العلمية والتاريخية والاجتماعية عن المناهج الأدبية.

وعن طريق هذا الاستقراء للممارسة المنهجية نصل إلى أن المنهج يتطلب مجهوداً نظرياً خاصاً مغايراً للمجهود الذي نبذله لفهم النص الأدبي ويمكن القول إننا هنا أمام مستويين من المعرفة عند التعامل بالمنهج في النص؛ ولكن بينهما مستوى آخر يقوم على تفعيل المستويين السابقين، هو مستوى القراءة يقوم المستوى الأول على المعرفة المنهجية التي تتطلب خبرة خاصة مستمدة من علوم ومعارف إنسانية مختلفة، وهي في الغالب معرفة نسقية ومحددة أكثر

والمستوى الثاني يتطلب معرفة وخبرة مستمدة من النص الأدبي ومن المخزون الأدبي المكتسب بعامة والمستوى الثالث يتمثل في قدرة القارئ على تفعيل المستويين السابقين لإنتاج قراءة تستجيب للمنهج المتبع، وتحقيق النص وفق ممتلكات النص المعرفية والفنية، ووفق ممتلكات القارئ الجمالية وبهذا يبدو أن الاعتقاد في أن النص يملك منهجه، غالباً ما يؤدي إلى الاستعفاء من بذل مجهود نظري آخر؛ مجهود يتطلبه كل منهج نعتمد عليه في دراستنا للنص الأدبي وغالباً ما يتطلب هذا **المجهود الآخر** معارف أخرى غير أدبية لا يتوقف عندها دارس النص الأدبي كثيراً ومن نتائج هذا الاستعفاء؛ سوء استعمال المنهج وسوء النتائج التي يتوصل إليها بذلك الاستعمال، أو ضعفها.

الخلاصة.

لقد حاولنا في هذا العرض النظري المختصر أن نتعرض لبعض القضايا المتعلقة أساساً بنظرية الأدب، وبالخصوص موقع النص بين القراءة والمنهج وتبين لنا أن كلاً من النص والمنهج والقراءة كيانات معرفية لغوية وفعلية وإجرائية وأن لكل كيان بنيته الخاصة، وبخاصة النص والمنهج، لكنهما كيانان قائمان مادياً، أي، في صيغة لغوية ونسقية وأنهما يحتاجان إلى من يُفعِّلهما ليكشفا عن ممتلكاتهما؛ الفنية والجمالية بالنسبة للنص، والقدرات الإجرائية والعلمية بالنسبة للمنهج والذي يفعلهما هو القراءة أو القارئ، حسب قدراته

النظرية والمعرفية، وحسب نوع العلاقة التي يربطها مع النص وبهذا نكون قد وقفنا على تنسيب مختلف مستويات النص والمنهج والقراءة.

كما رأينا أن المنهج، بما هو كيان نظري ومعرفي وإجرائي خاص، فإنه يتطلب معرفة خاصة به، معرفة غالباً ما لا تتأتى إلا من خارج النص ذاته ولما كان النص بهذا المعنى يملك استقلاله الكياني، فإنه يتطلب بدوره مجهوداً خاصاً به مثلما يتطلب النص مجهوداً خاصاً به أيضاً وهكذا نكون قد حاولنا فتح باب التفكير بطريقة أخرى في بعض الممارسات المنهجية التي تعتبر النص يملك منهج هو قد حاولت أن أستعمل النص والمنهج والقراءة بأسماء جنسها دون نسبتها إلى القديم أو الحديث أو التراث ذلك أن المعرفة النظرية تطول النص، أي نص والقراءة، أية قراءة والمنهج، أي منهج.

النص التراثي وإشكالات القراءة مقاربة تأويلية لرواية نوار اللوز لواسيني الأعرج

د. فتحي بوخالفة.

جامعة محمد بوضياف. المسيلة. الجزائر.

تطرح النظرية الشعرية نفسها في العديد من الأحيان، كبديل نموذجي لجملة من المفاهيم النقدية الخاصة بدراسة النص الأدبي، ومع أن مسألة الشعرية أخذت مع الشكلانيين الروس خصوصيات مميزة لاسيما تلك المتعلقة منها بنظرية الأدب أو ما يسميه العديد من الباحثين أدبية الأدب، فإن المجال المخصص لهذه النظرية اتسع باتساع الدراسات الأدبية الحديثة، ليتوسع شاملا بذلك جملة من العلوم والتخصصات.ومن منظور معرفي تطور المدرسة الشكلية الروسية، مفهومها للشعرية كونها تتعلق بجملة الخصائص الفنية التي جعلت من الأدب حسبما هو شائع لديهم استخداما خاصا للغة، وهذا ما يراه " رامون جاكسون" وهو " أن هم الإنشائية الأساسي أن تجيب عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة كلامية عملا فنيا ومن هنا فإن غايتها أن تقف على ما يتميز به فن الكلام من سائر الفنون ومن سائر الممارسات الكلامية"(1)

وبحكم أن الأدب قوامه اللغة، تقوم مادته الأساسية على اللغة، فإن الشعرية جزء من اللسانيات بحكم أنها العلم الجامع للبنى

اللغوية، غير أن هذا الرأي يخالفه بعض الباحثين بحكم أن الشعرية تعنى بقيمة الآثار الأدبية، ولا يجب الخلط بين المصطلحات كمصطلحي الدراسات الأدبية والنقد مثلا، فالنقد يختص بتقويم العمل الأدبي، والحكم عليه بصفته أثرا وفق أحكام معيارية في غالب الأحيان في حين تختص الدراسة الأدبية بإنتاج معرفة بالنص مهما كانت طبيعة هذا النص شعرية أم سردية.

وعليه فالدراسات الأدبية وفي مقدمتها الشعرية " تهتم شأنها شأن اللسانيات بطائفتين من القضايا آنية وزمانية، أما الوصف الآني فيعتني بالإنتاج الأدبي في عصر ما، ولكنه لا يقتصر عليه بل يتجاوزه إلى ما بقي من السنة الأدبية حيا أو بعث في ذلك العصر المقصود وأما الدراسة التاريخية فليست لتهتم فحسب بالتغيرات بل تهتم أيضا بعناصر الاستمرار والدوام والثبات إن الإنشائية التاريخية، شأنها شأن تاريخ اللغة يتعين عليها أن تكون بمثابة البنية الفوقية التي تقوم على سلسلة من الأوصاف الآنية المتعاقبة"(2)

وبغض النظر عن النظريات الأخرى والمقولات المتحدثة عن موضوع الشعرية كتحديد موقعها من سائر وظائف اللغة، وما يتعلق بمفاهيمها لدى رولان بارط وتودروف وغيرها فموضوع الشعرية يتعلق في غالبيته بقيمة الأثر الأدبي وخصوصيته الفنية.

أ– المفهوم التأويلي للنص الأدبي

يرى رولان بارط في كتابة س/ ز أن النصوص المكتوبة لا توجد في المكتبات، إنها إدارة إنتاجية غير مجسدة، وكتابتها يعني بعثرتها، فالنص حاضر في شكل ذوات القراء أثناء الكتابة " هو الروائي دون روايته، والشاعر دون قصيدته، والبحث من غير دراسة، والكتابة دون أسلوبها والإنتاج دون منتوج، والهيكلة دون البنية "(3)

والنصوص الموجودة في الأدب، هي في حقيقتها نصوص منتجة لا نصوص منتجة وعن كيفية تميز المنتج من المنتج، يحتاج القارئ إلى عملية جديدة، تفوق عملية تقويم النصوص أو عملية القراءة العادية البسيطة، هي تلك التي تسمى بالتأويل.

قد لا تتوقف عملية التأويل على إعطاء النص معنى، إنما يمكن أن تتجاوز ذلك إلى عملية فهم النص على أنه نص جمع متعدد المعاني والمفاهيم، يمكن أن يجمع جملة من النصوص، يقبل العديد من المناهج الإجرائية دون الاستقرار على منهج محدد " فالنص الجمع ليس بنية سردية أو نحو قصصي أو منطق قصصي، فإن وجدنا هذه الأمور في نص فذلك دليل على أن صفة الجمع لا تنطبق عليه انطباقا تاما"(4).

وعليه فالمفهوم الفعلي للنص الجمع، هو النص ذو المعاني المتعددة أو المعاني المشتركة التي يمكن تأويلها بالكشف عن جمعها في

النص الواحد، وهذا الذي يسمى بالمعنى المختفي وهو على درجة من الدقة والغموض والزئبقية النوعية.

والمعنى المختفي "هو معنى ثان يتكون داله من علاقة أو نظام دال أولي هو المعنى الأصلي، وهذا المعنى.. رفض القول به فقهاء اللغة، لأن النص عندهم ذو دلالة واحدة حقيقية..كما رفض القول به أهل علم العلامات، لأن اللغة عندهم مادة للمعاني الأصلية، فهي نظام كسائر النظم "(5).

تبدو في هذه الحال المفارقة نوعية بين التأويل وما يتعلق بجانب من جوانب اللغة واللسانيات فإذا كان الأول يتقبل تعددية المعنى والانسياق وراء التفسيرات المتعددة والقراءات المتتالية، فالثاني لا يقبل إلا المعنى الواحد أو المعنى الحقيقي، لأن موضوعيته تبدو على درجة من الدقة والعلمية، في الوقت ذاته تبدو المفارقة بين التأويل والسيميائية، لأن النظرية الثانية تتخذ من اللغة مادة للمعاني الأصلية للإشارة أو العلامة.

وعدم الاستقرار على المعنى من منظور رولان بارط، يعني ذلك محو القيمة التمييزية للنصوص ذلك أن المعنى غير القار يمكن أن يحدد علاقات الاشتراك بين النصوص التقليدية والنصوص الجديدة والقول بقراءة النص، هو من منظور رولان بارط أمر خاص، فكلما ازداد النص جمعا قل وجوده قبل القراءة أو في قولنا "أنا أقرأ النص" لا تحمل الجملة معنى الضمير المحايد اللاحق للنص، لأن الأنا هنا تجميع لنصوص أخرى ولمصطلحات لا حصر لها.

"إن القراءة عند بارط ليست عملا طفيليا مكملا للكتابة التي تسبغ عليها صفات الخلق والإبداع، القراءة عمل لغوي، القراءة هي العثور على معان يعني تسميتها ولكن هذه المعاني التي نسميها تأخذنا إلى أسماء أخرى، فالأسماء تتداعى وتتجمع، وتجمعها يتطلب إسما، فأنا أسمي، وأزيل الإسم، وأسمي من جديد: على هذا النحو يمر النص، إنه تسمية في طور التشكل"(6).

وليست القراءة من هذا المنظور وقوفا عند حدود معاني معينة، وتأسيسها لحقيقة النص ومشروعيته، لأن القراءة تؤسس لمشروعيتها من نسيان المعاني المتوصل إليها أو على الأقل نقد ما تم التوصل إليه، لأن النسيان في عمومه يبرر استمرارية القراءة.

كان رولان بارط دون شك، أكثر المنظرين في الستينات والسبعينات جرأة وذكاء وقدرة على جلب الانتباه من بين العديد من النقاد والمنظرين الفرنسيين "ولقد مرت حياته العلمية بأكثر من منعطف، ولكنه ظل على اهتمامه بموضوع أساسي هو معرفة كل أشكال التمثيل وقد حدد الأدب بوصفه رسالة عند دلالة الأشياء وليس عند معناها، وأقصد بالدلالة تلك العملية التي تنتج المعنى بوجه عام، وليس هذا المعنى أو ذاك"(7) هذا التحديد الذي يكرس التعريف الذي ذهب إليه رامون جاكبسون حين حدد معنى الشعرية بكونها تركيزا على الرسالة، إلا أن تحديد رولان بارط يؤكد مقولة الحقيقة المعتمة، التي تتلخص في الدلالة حيث أن

الخطاب، وأن نتخذ موقفا يؤثر على أية قراءة أو مسألة لاحقة، مما يعني أن كل ألوان الخطاب بما فيها التفسيرات النقدية، تستوي في كونها تخيلية FICTIVE وأنه لا يوجد خطاب منها سيتأثر بالحقيقة "(9)

وقد حقق المقال القصير الذي نشره رولان بارط، حول موت المؤلف " النقلة النوعية إلى مرحلة ما بعد البنيوية؛ إذ لا يعتبر رولان بارط المؤلف أصلا للنص ومصدرا لمعناه وكسلطة وحيدة قادرة على تفسيره، وهي النظرة التي أكدت المعتقد المألوف للنقد الجديد، والمتعلق باستقلالية العمل الأدبي واكتفائه بنفسه بعيدا عن سياقه التاريخي وعوامل وظروف صاحبه والفكرة مؤداها أن وحدة النص تتحدد في بنيته لا في مقصد المؤلف.

"ولكن لهذه الوحدة المكتفية بنفسهما صلات خفية بمؤلفها، لأنها فيما يرى النقاد الجدد، تمثيل بسنن لغوية معقدة، أو أيقونة لغوية تتأطر حدوس المؤلف عن العالم أما فكرة بارط عن المؤلف فهي فكرة جذرية تماما في رفضها لمثل هذه الأفكار الإنسانية التي ينطوي عليها النقد الجديد"(10).

من هذا المنظور لا يتمتع المؤلف بأية مكانة ميتافيزيقية فهو نقطة التقاء وافتراق للغة، التي تمثل مخزونا لا نهائيا من نماذج التكرر والأصداء والإشارات وحتى الاقتباسات، على نحو يهيئ للتقارب،

إمكانية دخول النص من أية جهة شاء بحكم أنه، لا توجد طريقة يمكن أن تكون صائبة في دخول عالم النص.

والمؤكد أن فكرة "موت المؤلف" لا ينافيها الفكر البنيوي الحديث، لاسيما على مستوى النقد الأدبي حيث أن النظرية البنيوية تعالج اللغة أو الكلام بصفته ممارسات فردية على أنها نتاج لأنساق غير شخصية؛ إلا أن الجديد عند رولان بارط في مرحلة ما بعد البنيوية، هو أن القراء أحرار في إنتاج العملية الدلالية للنص، كما أنهم أحرار في الاستمرار مع الدال دون أي اعتبار للمدلول وفق هذه الرؤية يمكن أن تتحقق لذة النص، من خلال متابعة القراء تقلبات الدال في أعماق الدلالات المختلفة.وإذا كان القراء يمثلون مواقعا من اللغة الواسعة، فإنه بإمكانهم ربط النص بأنساق متعددة من المعنى، بعيدا عن مقاصد المؤلف.

ينبني المفهوم التأويلي للنص الأدبي، مع "بول ريكور" على تصور متكامل لنظرية النص، كما يقدمها في بعض أعماله.(11) حيث يحدد ريكور تعريفه للنص ضمن جوانب معرفية، كما هو موضح عند "زيما " وهي الجوانب ذاتها التي طرحها "ديلتي " والملخصة في الشرح والتأويل إن الشرح من منظور ديلتي، يتصل بالعلوم الموضوعية الفعلية في حين يعد التأويل شكلا من الفهم يرتبط بالعلوم الذهنية أو الفكرية." ويحاول ريكور إبراز أن الشرح لم يبق متصلا فقط بالعلوم الطبيعية، إذ أصبح من الممكن إنجازه مع

اللسانيات، كما أن التأويل مع الهيرمنيوطيقا الحديثة ابتعد عن البعد الذاتوي الذي كان يطبعه الفهم من هذا المنطلق يسعى ريكور إلى إقامة نظرية للنص انطلاقا من الهيرمنيوطيقا النقدية كما يسميها، ومنه أيضا يعرف النص بأنه كل خطاب ثبت بواسطة الكتابة"(12).

من هذا المنطلق يختلف النص عن الكلام، على اعتبار أن الكتابة باعتبارها بنية لاحقة بالكلام وظيفتها على المستوى المرئي إثبات كل التمفصلات الشفوية السابقة وعليه ترتبط الكتابة بعملية القراءة لتجعل من النص يختلف عن الكلام، وهو النص الذي تتحدد فيه العلاقة بين التكلم والسمع بشكل مباشر ضمن سياق وذات إحالة مشتركة.

الشرح والتأويل من إنتاج القراءة التي يصطدم التأويل من خلالها وبعد إعادة مناقشة بول ريكور لمشروع التأويل من خلال تحديده لثنائية الشرح والفهم، نستنتج أن النص مارست عليه البنيوية الشرح، من خلال تركيزها على نفس العلاقات الداخلية وتحديد خصوصيات بنيته وسيلته في ذلك ما ذهب إليه كلود ليفي ستراوس في تحليل قصة " أوديب " وتحديد مطا يسميه الميتيم mythème."في هذا العمل يعاين ريكور أن ستراوس على غرار كل البنيويين كان يمارس شرح الأسطورة لا تأويلها وإذا كان الشرح قد تم من خلال النموذج اللساني، فعلى التأويل بدوره أن

يتم من داخل النموذج نفسه ولما كان التحليل البنيوي يقف عند حدود الشرح فلا بد من مفهوم جديد للتأويل "(13) من هذا الباب يمكن تجاوز الجانب السكوني أو الثابت للنص بتحويله إلى قصده الحقيقي هذا التصور يبتعد من خلال القراءة عن أن يكون مجرد عملية تطبق على النص ليتأسس كعملية موضوعية وفعلية للنص.

تعد الفينومينولوجيا الاتجاه الفلسفي الحديث الذي يركز على الدور المركزي للقارئ في تحديد المعنى، إذ يعتقد "هوسرل" أن الموضوع الأساسي الجدير بالبحث هو ما يحتويه وعي الإنسان من موضوعات العالم فالوعي بالشيء يبدو لوعينا الواقع الفعلي، إضافة إلى ذلك فالإنسان يكتشف في الأشياء المجسدة في وعيه خصائصها الجوهرية والعامة في الآن ذاته، فالفينومينولوجيا (فلسفة الظواهر) تكشف عن الطبيعة الكلية للوعي الإتساني والظواهر، وهذا تأكيد للفكرة التي خف انتشارها منذ عهد الرومنسيين، والتي تعتقد أن الإنساني مركز كل معنى ومصدر له.

غير أن ما يبدو في النظرية الأدبية المعاصرة، أن هذا المدخل لم يشجع الاهتمام بالبنية العقلية للنقاد أو الباحثين، "بل شجع نمطا من النقد يحاول الدخول إلى عالم أعمال الكاتب والوصول إلى فهم الطبيعة الكامنة أو جوهر الكتابات على نحو ما تظهر لوعي الناقد، فتأثرت الكتابات الأولى للناقد الأمريكي هيلزميللر الفينومينولوجية

لمن أطلق عليهم إسم نقاد جنيف، الذين ضموا جـــورج بوليـــه، و"جان ستار ونيسكي"، مثال ذلك ما كشفت عليه دراسة ميللر لروايات توماس هاردي من أبنية عقلية منتشرة في الروايات، أبنيـــة تدور تحديدا حول المسافة والرغبة" (14) في هذا المدخل أصبح فعل التفسير ممكنا مبرر ذلك أن النصوص الأدبية يمكن أن تتيح للقارئ الولوج إلى وعي المؤلف، هذا الوعي الذي يبدو مفتوحا يتيح النظر عميقا في داخله، بإمكان القارئ أن يفكر فيما يفكر، ويشعر بمـــا يشعر(15) هذا النوع من التفكير يعده " جاك دريدا " نوعا مـــن مركزية العقل، حيث أن المعنى يرتكز على ذات متعالية وهي ذات المؤلف كما يمكن أن يرتكز على ذات أخرى موازيـــة هـــي ذات القارئ.

وقد كانت للنظرية النقدية التي تركز على القارئ، إرهاصات أولية، بدا ذلك في كتابات مـــارتن هيـــدجر martin heidgger، في رفضه للنزعة الموضوعية التي يتبناها هوسرل husserl فقد ذهـــب هيدجر إلى الاعتقاد بأن الوجود الإنساني، هو وجود متعين، فالوعي الانساني يسقط أشياء العالم في الوقت الذي يخضع فيه إلى العـــالم بحكم الوجود فيه، "ونحن نجد أنفسنا مطروحين في العالم، في زمان ومكان لم نخترهما، ولكن هذا العالم في الوقت نفسه، هو عالمنا بقدر ما يسقطه وعينا"(16) وعليه فلا يمكن تبني اتجاها تأمليا محايـــدا، اتجاها ينظر إلى الأشياء بشكل منعزل، إنما ينبغي الامتزاج بموضوع

الوعي نفسه، ولابد للتفكير الإنساني أن يكون في موقف هو تفكير تاريخي دائم، على الرغم من أن صفة التاريخي هنا لا تسير إلى ذلك المعنى الخارجي للتاريخ الاجتماعي، إنما تعني التساريخ الداخلي الشخصي.

وقد قام هانز جورج جادامر hans george gadamer، بتبني رؤية هيدجر ذات الموقف المحدد وتطبيقها على النظرية الأدبية الحديثة، وذلك في كتابه الحقيقة والمنهج الصادر سنة 1975، حيث ذهب إلى أن العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه جملة من المعاني المصنفة، فالقارئ الذي يقوم بتفسير أو تأويل العمل الأدبي عليه أن يدرك أن المعنى يعتمد على الموقف التاريخي مثل هذه الرؤية كان لها الأثر الفعال على نظرية التلقي لدى هانز روبرت جوس.

ب– رؤية التراث في رواية نوار اللوز:

من الممكن أن يتبادر إلى الذهن، بأن التراث هو كل ما يتعلق بالمرجعية الثقافية والحضارية للمجتمع الإنساني، ووفق هذه الرؤية تتأسس النصوص الأدبية وفق خصوصية النظر والقراءة من باب أن آليات الاستيعاب تختصر وفق مشاهد إعادة تقييم منظومة القيم السائدة في الواقع وفق منظور نقدي مؤسس.

وبحكم أن النص الروائي، ينبني على خصوصيات معرفية وفنية هي في جوهرها، نموذج لعلاقات القيم المتبادلة بين الفكر والواقع الاجتماعي، فإن آلية التأسيس من الممكن بأي حال من الأحوال ألا

تشذ عن المرجعية الجماعية للمجتمع والمتمثلة في التـــراث، ولعـــل الخصوصية الفنية المرتبطة بالتراث تكمن في إعادة القراءة من جديد للواقع، في ضوء ما توفر من معطيات مرتبطة بجماعات بشرية سابقة تنبني القراءة وفق آليات التقييم والنقد فيما يمكن أن يحـــدث مـــن تعارض بين الفكر الجديد والتحولات الاجتماعية الراهنة.

1-آليات الاستيعاب:

في رواية نوار اللوز يتقاطع التراث مع النص، وفق منظـــور جمالي يرتبط بعلاقة الحوار القائمة بين التراث والواقع الجديد، وإن قراءة النص تثبت أن المتكلم هو الماضي بسلبياته وإيجابياته، في حين بقي الحاضر محل النقد والتقويم المستمرين والمؤكـــد أن الدراســـة المعمقة للتاريخ، صاغت الحيثيات التي أنشأت العلاقة التواصلية بين النص والواقع.

تنفتح الرواية على جانب مضموني، يحدث العلاقة المميـــزة بين النص والتراث، وفق رؤية قرائية متميزة وذلك من خلال تحديد المفهوم الجوهري لعلاقات الصراع القائمة بين الطبقات الاجتماعية المتناقضة من حيث الرؤية والانتماء في الآن ذاته " قبل قراءة هـــذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة، تنازلوا قليلا واقرأوا تغريبة بـــني هلال ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم، ما يـــزال بيننا وحتى وقتنا هذا: الأمير حسن بن سرحان ودياب الزغبي وأبو

زيد الهلالي والجازية (...) فمنذ أن وجدنا على هـــذه الأرض وإلى يومنا هذا والسيف لغتنا الوحيدة لحل مشاكلنا المعقدة (...)"(17)

في البداية تحديد فعلي للعلاقة المباشرة بـــين الـــنص الروائـــي والتراث، من باب أن خصوصية الفهم لا تتحقق إلا بإحداث العلاقـــة المتميزة بين الرواية وتغريبة بني هلال يمكن أن تتحقق شعرية القراءة في النص من خلال تقديم قراءة التغريبة على قراءة النص الروائي والمـــسألة تبدو موضوعية إلى حد بعيد، ذلك أن نص التغريبة مشوب بعلاقـــات التناحر والصراعات المستمرة بين أمراء قبائل بني هلال الذين نجحوا في الارتحال من بوادي نجد القاحلة إلى بلاد المغرب العربي الخصبة والملفت للنظر أن هذا الصراع لم يدب بينهم إلا بعدما استقر لهم المقام في بلاد المغرب.

ومن باب آخر يفرض سؤال المرجعية نفسه من خلال كون القراءة المنتجة للنص لا تكتمل إلا وفق آليات الفهـــم الموضـــوعي للنص التراثي الأصـــل.

مقابل ذلك فالفاتحة تأخذ حيثيات الواقع لتمنحها الدلالات التاريخية المنوطة بها، ولعل القارئ وهو يتابع السطور الأولى يفهم أن المسألة مرتبطة بعلاقات صراع حادة، تجد معادلاتها في التاريخ والواقع نفسه.

تتضمن الفاتحة موضوعا اجتماعيا أساسيا وهو ذاك المتمثل في الجوع والبؤس المتفشيين في المجتمع، ليشكلا ظـــاهرة لا يمكـــن التغاضي عنها وهي الظاهرة التي بحاجة إلى تفسير وعلـــى امتـــداد

الرواية يتم تشريح الواقع وفق رؤية منهجيـــة، تعتمـــد الجزئيـــات الأساسية التي من شأنها تشكيل التناقضات الحاصلة، حيث أن النص يعتمد المبررات التراثية ليقابلها بالواقع، بشكل يبعث على الإقنـــاع والفهم ولا تكتمل الرؤية التأويلية إلا بمطابقة النص الروائي بالنص المرجعي (تغريبة بني هلال).من هذا الجانب يكمن دور المرجعيـــة في توسيع الأفق التاريخي للنص، وهو الأفق الذي من شأنه إعطاء ما يتعلق بحيثيات المعنى يشتغل التأويل في أغلب الأحيان بالبحث عـــن المعنى في النصوص الأدبية أو غيرها من النصوص الدينية والثقافيـــة والفكرية والفلسفية، وهي الوظيفة التي تبدو علـــى درجـــة مـــن الصعوبة، من باب أنه ليس من اليسير تحديد الأفق التاريخي للـــنص ببساطة مثلا، أو تحديد الإحالات الثقافية أيضا المـــشكلة لمرجعيـــة النص، وعليه يجب أن يكتنز وعي القارئ بآفاق معرفية هامة مـــن إنتاج القراءة في رواية نوار اللوز لا يلحظ ذلك النشاز بين الـــنص والتغريبة إن قبائل بني هلال ارتحلت وقاتلت من أجل دحض الجوع والبؤس، ثم انتقل الصراع بعد ذلك إلى قادتها في نص الرواية كفاح مستمر من أجل لقمة العيش، تمثله شخصية "صـــالح بـــن عـــامر الزوقري "، في خضم ذلك تقف السلطة مـــسؤولا مباشـــرا عـــن الأوضاع السائدة، هذا ما تمثله كلمة المقريزي:

"من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته، وعرفه مـــن أولـــه إلى غايته، علم أن ما بالناس سوى سوء تـــدبير الزعمـــاء والحكـــام، وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد"(18).

تؤسس الكلمة لمنطق نقدي يعتمد على ملاحظة الواقع ودراسة الأوضاع، ثم تحديد السبب بعد ذلك، والمتمثل في سوء تدبير الزعماء والحكام، وتغاضيهم عن الاهتمام بمصالح الناس وهو المنطق النقدي الذي أثبت وجوده على امتداد النص الروائي من خلال مقاربة الأوضاع السائدة في المجتمع، والمبنية وفق نسق طبقي يعتمد الاستغلال الضيق للثروة والنفوذ ولا يمكن تحديد المفارقة بين التراث والنص، من منطلق كون آليات الاستيعاب تجد مبرراتها الواقعية تبعا للخاصية المتميزة التي تحكم منطق النقد المميز لطبيعة النص، بحيث يجد التراث مبررات تجانسه مع النص من خلال الموازاة القائمة بين الماضي والحاضر.

"في هذه البلدة التي ينبت فيها الخوف مع الرغيف، وتخزن شمـــسها وراء الغيوم الثقيلة، الموت والحياة وجهان لنمط واحد من الخلق إنها البلدة التي تنام على أطراف الحدود، في الحروب هـــي أول مـــن يدهس وآخر من يتذكره المؤرخون، مسيردا الجميلة الـــتي يأكـــل حقولها دود لاليج وجمارك الحدود يخشون أطفالها كطلقة رصاص. يفتشون ألبستهم وقماطهم، تصوروا حتى الإمام الذي يصلي وراءه آلاف الخلق، قبل أن يموت وتبقى البلدة بدون إمام، كان مهربـــا

وجدوا عنده بالبيت قطعا من كتـــان " جـــانيتو " و" الـــرتيلاء" وإسوارتين ذهبيتين "(19)

إن إحداث المقابلة الموضوعية بين حيثيات تغريبة بني هـــلال وكلمة المقريزي وكذا النص الروائي، تمكن من الفهم أن حيثيـــات الرواية في حقيقتها هي تداعيات مباشرة للمرجعية التراثية، التي انبنى عليها النص يقدم النموذج تصويرا واقعيا لما هو سائد في المجتمـــع، شيء من الخوف الممزوج مع الرغيف، الموت والحياة المتساويان في المعنى، ثم ممارسة التهريب بعد ذلك الذي طبع نشاط بلدة " مسيردا "المرجعية التراثية تجسد حياة الكفاح والصراع نتيجة البؤس والجوع اللذان وجدا في بلاد نجد، والرواية تجسد حياة الكفـــاح والبـــؤس والشقاء التي تكافحها الشخصيات بالتهريب نتيجـــة للتطـــورات التاريخية للمجتمع، والتي عادت بالسلبية المطلقة المفهوم الذي يمكن أن يقدمه التأويل من هذا الجانب، هو أن التوظيف التراثي علـــى مستوى الرواية يختص بتفسير أوضاع اجتماعية معينة، مع أن هذه الأوضاع هي نتيجة لتطورات سلبية لحركة التاريخ البشري، ومـــن هذا الباب نجد كلمة المقريزي غرضها المتلخص في إيجاد دواعـــي حياة البؤس والجوع التي شكلت ظاهرة اجتماعية.

2- خصوصية المتن:

يتحدث في العديد من الأحيان عن الجديد في الرواية العربية الحديثة، ونتيجة للتطورات المتواصلة في الوتيرة الثقافية كـــان مـــن

الممكن أن يتحقق الانزياح الجمالي عن الشكل، ليقدم الخطاب الروائي صورة جديدة وظاهرة الخطاب الروائي الجديد في الجزائر، استوعبت نمطا ثقافيا جديدا، كان نتيجة العلاقات المتواصلة مع الروافد الثقافية المشرقية والغربية إلا أن الظاهرة يمكن أن تدرس بشكل أكثر موضوعية، وذلك تبعا لعلاقة الفكر بالتطورات الاجتماعية الحاصلة، حيث يمكن إيجاد نسق التطابق بين ميزة الشكل وطبيعة التطورات الجديدة على مستوى المحيط.

باستيعابها لشكل جديد من أشكال الخطاب، ولمضامين اجتماعية جديدة يتقاطع فيها التراثي مع الروائي، والتاريخ بتوقعات الحاضر، تكون رواية نوار اللوز قد حققت خصوصية متميزة على مستوى المتن والطابع الانتقادي الذي ميز الرواية، يحدد خصوصية الحوار السلبي بين الشخصية وواقعها وفي الوقت ذاته آفاق التوقعات المتعلقة بطبيعة الأفق التاريخي للنص إن مناقشة الأفق التاريخي للرواية، تعني الولوج تدريجيا إلى موضوعية وعلمية المنهج التاريخي، وهي المسألة التي ينبغي على النص تحديدها إذ أن العملية المتعلقة بالمنهج التاريخي هي في الحقيقة اتفاق مبرم بين المؤرخين الذين يصلون بعد محاولاتهم المتواصلة إلى النتائج نفسها من خلال قراءة الأحداث وإعادة إنتاجها، بمعنى قراءة المصدر الموجه لهذه الأحداث، والذي بموجبه تأسست جملة الحقائق والوقائع والممارسات الموجودة. هذا الاتفاق القائم بين المؤرخين، والمتلخص في شكل

ملاحظة موضوعية واستقراء للأحداث يمنح الفهم التاريخي مصداقيته العلمية ومن منظور فلسفة التأويل الحديثة لا يمكن تجاهل تاريخية الفهم التاريخي، أو التغاضي عن الإطار الجدلي الذي تتحول فيه التجربة التاريخية فرواية نوار اللوز لم تنظر إلى أحداث الثورات الأخرى التي تكررت في العالم، إنما سعت إلى إدراك المعنى الأصلي لهذه الثورة، وفق رؤية جمالية وجدت نفسها في تحول مستمر متخذة أبعادا دلالية فيها رمزية مختلفة في الصراعات والتناقصات التي ميزت الإنسان الجزائري قبل وبعد الثورة فالرواية لايمكن القول بأنها عايشت الأحداث التي عاينتها الشخصيات، التي تمثل من جانب جمالي الأفراد على مستوى الواقع وإن أخضعتها للتحليل والبحث والاستقصاء، لكنها استعانت بتجربة جمالية خاصة ذات أبعاد فنية في إدراك وفهم تلك الأحداث المعنى " في نهاية المطاف إدراك عميق لتجربة الحياة كما تنكشف في وعي ممارسات الأفراد، كما يذهب إلى ذلك دلتايقوة وصرامة التجربة الإنسانية في حساسيتها لا تقل أهمية عن صرامة وتجريدية التجربة العلمية، وعليه يدرك الفرد حياته كجملة مركبة ومتداخلة من التجارب الحيوية، ويدرك دوره الأخير بناءا على رؤيته الكلية والشاملة لحياته في خصوصيتها "(20)

والحديث على متن الرواية، يتأسس من مرجعيات فنية متعلقة بطبيعة الفهم المبنية على التحام المتن السردي مع التراث، ولعل العلاقة التي

تنشأ بين النص والقارئ، يمكن أن تتصف بصفة إعادة التبني من جديد، لا سيما إذا كان القارئ متعلقا بنصوص سردية تختلف عن نظام السرد الجديد وما يمكن الاعتقاد به في هذه الحال هو أن رواية نوار اللوز في محاورتها للتراث، تقدم لغة الفهم كبديل طبيعي لتحديد الأفق التاريخي للنص "دندنت قليلا بالطريق كعادتي لم أكن أعرف أني سأجدك هناك، عيناك جميلتان بهذا الكحل السوداني متعستان أكثر من اللازم، انحنيت تملئين كيس الخيش انحنيت بجانبك، كنت تضحكين، وكنت أساعدك على ملء الكيس، حين تتلامس يدانا وهي تسحب التبن الدافيء أشعر بطيور تحلق في أعماقي، وأتحول لحظتها إلى طفل يرضع أصابعه، تكررت العملية كثيرا، قبل أن يمتلئ كيس الخيش، وأضيع ما تبقى من وعيي وتفيض الفجوات الفارغة بداخلي، بالأشياء الساخنة، دارت في عيني عوالم زرقاء وحمراء وصفراء حتى وجه المسيردية الذي لم يبرحني منذ وفاتها غاب فجأة.لمستك بان لي لحم الجازية الغض وسيف دياب الزغبي يشقه بقوة فتنفجر براكين الدم بغزارة من صدرها، سخنت أكثر ولم تتشوه الرغبة لم تقولي شيئا، زاد توهجت تحولت إلى نيزك ملتهب."(21)

يحدث شيء من التوازن بين السرد الروائي والنص التراثي، من خلال استدعاء بعض الشخصيات التراثية (الجازية/ دياب الزغبي) في الآن ذاته تحديد لملامح الواقع والتحام مع وقائع النفس تتجه

الشخصية الروائية إلى نوع من الغوص في أعماق الـوعي مجـسدة بذلك آلية نوعية للسرد الروائي، التقاء مع الشخـصية الأخـرى المختلفة من حيث الجنس، ثم التحام غرائزي بين الاثنين، واستسلام للرغبة البشرية خلال هذه التفاعلات العاطفية لا تفقد الشخـصية إحساسها المتميز بالواقع، في الآن ذاته تستدعي الحاضـر ليكـون إسقاطا مباشرا على واقعها، من الناحية الجمالية يمكن تفسير ذلـك بالتحام الروائي مع التراثي (نص المرجعية) لتحقيق ميـزة جماليـة للمتن، ومن منظور التأويل تفسير ذلك بخاصية الفهم الموضـوعي للمرجعية الذي يؤول الحاضر في ظل الماضي، ولن يكون للمـشهد المأسوي المرسوم للجازية سوي تفسيرا لعلاقات الصراع القائمة في الوسط الاجتماعي، الصراع الذي صاغ أنماط التصور، والمحـدد لعلاقات الفكر بالواقع.

إن قراءة الأفق التاريخي للنص، من منظور النموذج المقـدم يمنح للنص فعالية في تصوير حيثيات الواقع من باب آخر، إبـداع أفق جمالي يختص بتحديد الميزة الفنية للمتن الـسردي المـستوعب لعناصر التراث، في الوقت نفسه لا يبتعد التحليل عن تلك العلاقـة المباشرة التي تحكم النص بالقارئ والمحددة بطبيعة التلقـي، وقـد يلاحظ القارئ أنه إزاء متن يفتقد إلى شيء من الخطية السردية في تعامله مع الواقع والتراث، على الرغم من إبقائه على وضوح المعنى وكأن المسألة متعلقة بإعادة إنتاج جديد للمرجعية.

3- قراءة النموذج في الرواية:

لقد أريد لرواية نوار اللوز، أن تكون روايـــة مـــستوعبة لكافة الخصائص الفنية والجمالية الجديدة منها علـــى الخـــصوص، لتحقق مفارقة مع مرجعية فنية هي الخطاب الروائي التقليـــدي في الآن نفسه أريد لها أن تكتب شيئا عن التراث، وفق منهجية القراءة والاستيعاب والفهم من المنظور الفلسفي المحض لنظريـــة التأويـــل، يطرح السؤال: أين الحقيقة ومن منظور النظرية الأدبية المعاصرة في استيعابها لمقولات نظرية التأويل الحديثة يطرح السؤال أين المعـــنى لاشك أن رواية نوار اللوز سعت إلى معالجة شيء من الحقيقة، من خلال تأويل الواقع يعني ذلك تقديم قراءة له من خلال ما تيسر من الفهم، المهم هو أن علاقة الفكر بالواقع تبدو على نسق من الإيجابية في التحليل على الرغم من السلبية الموجـــودة في مـــضامين المـــتن السردي نتيجة للتحولات السلبية لحركة التاريخ في البداية لم يكن النص بعيدا عن الميراث الحضاري للأمة العربية الإسلامية، مما يحدد نوعية النموذج القائم بين الرواية والمرجعية، تغريبة بني هلال تجسد حلقات متواصلة من الصراع بين أبناء القبائل التي اتحدت في الأول ثم تناحرت بعد ذلك على مستوى الرواية تفاصيل مثيرة لخلفيـــات الصراع التي جسدت التطورات السلبية لحركية التاريخ من بين كل هذه المعطيات يقف الوعي كعنصر مبلور لمختلف المفـــاهيم الـــتي حددت أنساق التفكير بين نص التغريبة ونص الروايـــة " مـــسافتنا

اليوم بين أيدينا، سنذهب إلى السوق يـــا صـــديقي، نـــستمع إلى حكايات عمر بوحلاقي عن أبي زيد الهلالي، والجازية التي لم ينتـــه جمالها الأبدي، عن السيد علي وراس الغول والزير سالم وأحجيات لونجا، كيلومترات فقط، نسوق بضائعنا إذا كانت ظروفنا جيـــدة ونعود، سأطلب من حماد الزعيمي أن يغير صفائح حدوتيك، أشعر أنهما بدأتا تتعبانك وتغوصان في حافرك ياصديقي، حضر حالـــك فغدا ربما، وفي هذا الشتاء القاسي سنضطر تحت ضغط الجـــوع أن نقطع الثلوج، والبرد والوحل ونغمض أعيننا ونهـــاجر إلى الحـــدود البعيدة، أنت وأنا والبر بعيد ياصاحبي، ومخيف كالذكريات، سنصل إلى جبال الأغوال والأهوال ونخرج لونجا من ضباب البحار والبحور المقرفة، وقد نترك وراءنا حياتنا الصغيرة تحت ضغط قساوة الجبال والوديان التي لا ترحم "(22)

إن الحديث عن الوعي في الرواية يعني الحديث عن خصوصية المضمون التي ميزت الخطاب من هذا المنطلق تكون الرواية مستوعبة لمنظومة فكرية مفادها تقديم قراءة نموذجية لموروث تراثي شعبي في ضوء معطيات الراهن والذي يحقق خصوصية الجديد في الرواية، هي تلك اللغة المنطلقة من أعماق الوعي والنافذة إلى حنايا الواقـــع، في الآن ذاته لا تنب و عن المرجعية التراثية التي حددت انطلاقة النص ينفتح النموذج في البداية على الحياة الواقعية لكي تبدو في تجربتـــها البسيطة المعتادة، الحياة المتعلقة بالسوق والمكسبة في الوقت نفـــسه

للمعاش، لكن في البداية يتم استدعاء المرجعية في صورتها التي تبدو على شيء من الاستثنائية، والمقتربة من الاعتيادية، هي تلك المتمثلة في الاستماع إلى الحاكي عمر بوحلاقي، الذي يحكي حكايات أبي زيد الهلالي، والجازية، والسيد علي وراس الغول والزير سالم وأحجيات لونجا، حكايات شعبية من صميم الموروث التراثي مع مسحة أسطورية واضحة، ينفتح عليها وعي الشخصية وهي تسعى إلى كسب معاشها ولا تنفرد الشخصية بالحوار في النموذج المقدم، فهي تجعل من الفرس الذي تمتطيه، عاملا محفزا للاسترسال في السرد مجددا. تفكر في البداية في تغيير حدوتيه تحضيرا لمشوار صعب، ثم تواصل استرسالها في الحديث عن الظروف الحياتية الصعبة، ثم يتوقف السرد إلى حدود التوظيف الأسطوري بشكل يجعل المعنى يبتعد عن الهيولية والغموض في محاولة جادة لإثبات المرجعية وتحديد مشروعية النقد وفي الحقيقة يتأسس المعنى في النموذج، وفق الملاحظة الموضوعية والمباشرة، لحيثيات وظروف الحياة الاجتماعية للشخصية الروائية، حيث أن حركة الفكر لا تجد انفصالا آليا مع ما يميز الظروف التاريخية المتعاقبة مع أن المسألة مرتبطة بتبيان طبيعة المسار السلبي لحركة التاريخ وفي العديد من الأحيان، تفتقد التطورات الاجتماعية الجديدة، لخصوصية الحوار الجاد والمثمر، مما يجعل نتائج حركية التطورات المستمرة هزيلة إلى حد بعيد، فالأحداث التي تعالجها رواية نوار اللوز مرتبطة بمرحلة

تاريخية جديدة هي تلك المتمثلة في مرحلة الاستقلال الوطني، وهي المرحلة التاريخية التالية لمرحلة الثورة والكفاح المسلح.

يمكن النظر إلى القوى التحررية في مرحلة سابقة على أساس أنها نتائج لجملة من التفاعلات التي أنتجتها تناقضات سلبية لحقب تاريخية تعاقبت وسبقت، فكان الوعي ميراثا جديدا لتلك العلاقات اللامتكافئة ولا يستطيع الوعي أن يصوغ نموذجه الجديد، إلا وفق ما تهيئه له الظروف الجديدة، غير أن الإقرار بإيجابية الحقبة التاريخية للثورة على الرغم من العديد من الخلافات التي ميزتها، لا يمكن من القول من إيجابية المرحلة التاريخية اللاحقة، وهي المفارقة التي أحدثت الخلل في مسار الحركية التاريخية، ويبقى المجال مفتوحا للمزيد من الأسئلة والاحتمالات.

والإقرار بهذا الرأي تبرره النتائج السلبية، والتي لم تكن متوقعة من لدن الشخصية الروائية، مما جعل المتخيل السردي يسير على امتداده وفق منطق المعالجة والنقد " لا أحد يعرف بقية يومه يا صديقي، ومع ذلك فنحن مضطرون لعيشه حتى العظم، أنت بالزرق عليك بالجري دون توقف وأنا على توجيهك حين تنغلق الآفاق في أعيننا، أنا وأنت مثل سفينة وربان داخل لجة مخيفة كهذه الأيام التي نجبر على عيشها تتغير الأحوال وهي لا تتغير "(23)

إشكالية جديدة يقدمها الوعي، تتعلق بالتوقف عند حدود معينة، توقف تفسره انسداد الآفاق، كل شيء في تحول دائم إلا تلك الأيام التي تجبر الشخصية ومن معها على عيشها، هذا الانسداد الذي لا

يجد سبيلا لانفراجه غير تلك التطورات الايجابية المستمرة في نسق الحياة والمسألة لا تبدو على شيء من البساطة عند ما تكون حركية التاريخ على نسق من السلبية، وهذا ما يبرره النموذج التالي :"أوف يالزرق، ماذا يسرقون، الشمع؟؟ مقام الولي الذي يواجه بيتي مملوء حتى الآذان بالشمع، الأطفال يسرقون من بيتي وأنا أسرق من مقام الولي أضيئه وآخذ البقية، يقول الأولون الذين حنكتهم التجارب، أن البلدة تحفظ بحفظ مقامات الأولياء الصالحين مضاءة ليلا، والله يالزرق صدقني، ليس هناك ما يسرق، القرية متعبة، الناس متعبون، الحيوانات بدورها صارت متعبة، الجميع يفتح عينيه على البؤس ويغمضهما عليه، الذين سبقونا إلى الشهادة، قبورهم نبتت عليها الحشائش المتوحشة "(24)

في البداية حديث سريع عن الفساد، ثم غوص في أعماق المعتقدات الشعبية، من خلال الحديث عن الأولياء وأضرحتهم، ثم الخواء الذي وصلت إليه القرية نتيجة البؤس الذي صار عليه أهلها، حيث لم يعد هناك شيء يسرق هي الحتمية التاريخية التي يمكن أن يصل إليها الوضع نتيجة ترسبات سابقة، بعد ذلك يبقى المجال مفتوحا للمزيد من الاحتمالات لعل أهمها دور السلطة فيما حدث، وهو الدور الذي تفسره كلمة المقريزي في فاتحة الرواية.

وتفاصيل النموذج من البداية إلى النهاية تتوقف عند حدود تلك الحتمية، التي يرفض الوعي التكيف معها نتيجة للتناقضات

السلبية الحاصلة هل يعني هذا أن القوى التحررية التي أنتجت مرحلة ما بعد الثورة أدت دورا سلبيا هذا تساؤل تبرره العبارة -الذين سبقونا إلى الشهادة، قبورهم نبتت عليها الحشائش المتوحشة -، مثل هذا التبرير للتساؤل المطروح يحفز النظر الجاد إلى طبيعة الحقب التاريخية، التي سبقت، وتلت بعد ذلك مرحلة ما بعد الثورة.

إن التقاطع الحاصل بين التراث والرواية، تبرره عوامل فنية وجمالية متعلقة بطبيعة الإبداع، مثل هذه الطبيعة التي تنتج ظاهرة التناص ولعل الظاهرة لا يعني فهمها من زاوية شكلية مبررة بعلاقات التداخل بين النص الأصلي والنصوص الخارجية، إنما تتجاوز ذلك إلى استنباط الخلفيات الثقافية والإحالات المعرفية التي تحيل عليها المرجعية وتوظيف مقولات التأويل تمكن من القراءة الموضوعية لطبيعة المرجعية، من باب أن النص التراثي بحاجة إلى المزيد من القراءات المنفتحة على الآفاق المعرفية المتعددة. ولعل فعالية النص التراثي في علاقته برواية نوار اللوز، بينت أن قراءة المعنى الواقعي في ظل معطيات الماضي، تكشف النقاب عن مختلف المواضيع الخفية التي تعيشها الشخصيات.

الهوامش:

1- محمد القاضي: تحليل النص السردي: دار الجنوب للنشر تونس 1997، ص31

2- المرجع نفسه: ص32

3- Roland barthes :s/z ،ed seuil ،coll ،points

paris،1970،p11

4- محمد القاضي: تحليل النص السردي ص: 53.

5- المرجع نفسه، ص 53

6- المرجع نفسه، ص 54

7- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د/ جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة، 1998، ص 119

8- ظهر ذلك في كتاب رولان بارط: مبادئ السيميولوجيا، الصادر سنة 1967

9- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د/ جابر عصفور، ص 120

10- المرجع نفسه، ص 121

11- انظر في ذلك كتاب :

Paul Ricœur :dutexte a l'action ed ;seuil ،1986، p137

12- د/ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي: المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1989، ص 27

13- المرجع نفسه، ص 28.

14- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د/ جابر عصفور، ص 170

15- تلك رؤية جورج بولي george poulet .

16- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د/جابر عصفور :ص 170

17- واسيني الأعرج: نوار اللوز – رواية – دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1983، ص 05 (فاتحة الرواية)

18- توجد المقولة في كتاب تقي الدين أحمد بن علي المقريزي، إغاثة الأمة بكشف الغمة، دار إبن الوليد ودار الجماهير الشعبية دمشق سوريا 1956، وتوجد أيضا في ص 05 من الرواية

19- الرواية، ص19

20- هانس جيورغ غادامير فلسفة التأويل، ترجمة محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 16، الطبعة الأولى

21- الرواية، ص 22

22- الرواية، ص 26

23- الرواية، ص 27/26

24- الرواية، ص 27

النص التراثي وإشكالية القراءة

أ. قاسي محمد عبد الرحمان

الجامعة الإفريقية أدرار – الجزائر

لقد عملت جهود المدارس النقدية على اختلاف توجهاتها المذهبية القديمة منها والحديثة كالبلاغة الجديدة والشعرية والسيميائيات ومدرسة كونسطانس الألمانية على حصر إشكالية القراءة والوقوف عند أبرز المحطات وهي:

1- كيف نقرأ؟

2- ما هو النص؟

3- ما هو مصدر المعنى في النص؟

4- ما هو دور القارئ؟

5- كيف تتحدد أدبية النص؟

6- كيف تتحدد سلطة النص وسلطة القارئ؟

بهذه الأسئلة يتكامل فعل القراءة وتدرك العلاقة بين (النص- النقد)، ذلك أن طبيعة هذا الفعل تقتضي التدرج الجدلي عن طريق استحداث مقولات الاستكشاف (كيف) التي تحدد موضوع فعل القراءة ثم استقصاء مكونات النص (مصدر المعنى – خاصية التوال) إلى الوقوف على الأدوات الإجرائية (دور القارئ الذي يكون همه الإمساك بأدبية النص)، حيث يتسنى للقراءة الوقوف على بنية النص

وفك انتظامه الظاهري ثم إعادة بنائه طبقا لعناصر الجهاز النقدي الذي هو (فعل) القراءة ومعرفة مقومات النص من حيث هو بنية لغوية لسانية ارتبطت بوظيفة دلالية.

وقد حاولت جل القراءات تقصي الحقيقة السابقة ومنها: القراءة الأفقية. تحليل لا يستند إلى مدرسة معنية بل يعتمد معارف لغوية قديمة التحليل اللغوي. تذليل الصعوبات اللغوية مع التركيز على علاقة النص بالقارئ التحليل البلاغي. رد مواطن الجمال في النص من منظور بياني.

وجاءت بعد ذلك القراءات المرجعية التي تستند إلى مدرسة فكرية محددة ترجع إلى أصول التفكير اللساني.

الذي أدى إلى تحول جذري في المسار النقدي والممارسة التطبيقية التي تحاول تحديد العلاقة بين (النص القارئ القراءة).

إلى جانب ذلك حفلت الدراسات النقدية العربية الحديثة بمناهج ومصطلحات وضروب من القراءة المتنوعة التي منحت النص سلطة فاعلة تأثرا بالاتجاهات النقدية الأوربية، إذ بدا النقد العربي يولي اهتماما عن طريق التركيز على جانب معين في التجربة الأدبية منها:

1- الاتجاه النفسي الذي يركز على شخصية المبدع1

2- الاتجاه الاجتماعي الذي يهتم بالعوامل الاجتماعية التي أحاطت بالنص وأسهمت في إنتاجه.2

3- الاتجاه التاريخي الذي يركز على الخلفية التاريخية التي أنتجت النص الأدبي.3

4- الاتجاه الجمالي الذي يهتم بالمقومات الفنية للنص الأدبي.4

ومنذ ذلك تزايد الاهتمام بمفاهيم الحداثة والاتجاهات الألسنية والبنوية في النقد العربي ومحاولته وتحقيق التوازن بين عملية التأثر والتأثير، لكن عوامل التأثر الخارجية كانت أكثر فعالية في الدراسات النقدية العربية الحديثة، إذ كانت صدى الاتجاهات السائدة في النقد الأوربي والأمريكي ذات فعالية القراءة المركزية للتحليل الأدبي، وتوليد المعنى، وتباينت مستويات القراءة وتعددت وراح فعل القراءة يتوج الكثير من هذه الدراسات بخاصة تلك التي تعتمد على التطبيق ومنها دراسات كـ: "يمنى العيد – كمال أبو ديب – عبد الملك مرتاض – عبد الله الغذامي – أدونيس – محمد مفتاح – سعيد علوش – محمد بنيس – خالدة سعيد"

لقد كانت أغلب هذه الدراسات ذات منحى أسلوبي أو بنوي أو منحى آخر تفكيكي، إضافة الى الدراسات السابقة التي تتخذ منحى سوسيولوجيا أو انطباعيا أو نفسيا أو تاريخيا.

هكذا اختلفت مستويات القراءة وتنوعت ضروبها، كما اختلفت شروطها من اتجاه نقدي إلى آخر، فإذا كانت معظم الاتجاهات الجمالية والشكلية ركزت على النص الأدبي بوصفه بنية لغوية كما هو الحال عند الشكلانيين الروس، وتطبيقات ممثلي النقد

الجديد، فإن الاتجاهات الألسنية والبنوية الجديدة قد أعطت السلطة المطلقة للنص، إذ تعتبر النص مجموعة أنساق وأنظمة محددة وأن وظيفة القارئ تتمثل في الكشف عن سفرة النص وأنساقه الداخلية.

إن معظم المقاربات البنوية وبمختلف اتجاهاتها تسعى دوما الى مظاهر تشكل النسق البنوي والكشف عن درجة الانتظام والاختلاف بين مختلف مستويات البنية في النص الأدبي حيث يبدو القارئ خاضعا كليا لسلطة النص (يقوم القارئ بالاستجابة إلى سفرات النص، خالقا بذلك روابط مع نسق الخطاب الأدبي) كما يقول تزيفطان تودوروف.

لقد استطاعت الاتجاهات التي أعقبت البنوية أن تحد من سلطة النص المطلقة وبخاصة التفكيكية التي اعتبرت القارئ خالقا للنص، مانحا إياه دلالته ووجوده، فالنص لا قيمة له بدون القارئ فدلاله النص يحددها القارئ، في ذلك على مبدأ تعدد القراءة.

لقد اعترضت التفكيكية على مبدأ الأنساق البنوية المتشاكلة داخل النص في النقد وأكدت على نزوع النص لا إلى التناسق بل إلى التنافر والتفكك ((ليس هناك من نص متجانس، هناك في كل نص حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص، هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يستدعي على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه))5، ينطلق جاك ديريدا في قراءته النقدية من مبدأ الكشف

عن التناقضات التي يحويها الـــنص، والبحـــث عـــن المـــؤثرات أو التناقضات الداخلية التي تساهم عبر القراءة في تفكيك النص.

أما الأساس السيميولوجي في فهم فاعلية القراءة فيقوم على فهم طبيعة العلاقة الجدلية بين الدال والمدلول مؤكدة علـــى ســـلطة القارئ في إنتاج النص.

كما نجد الاتجاه التأولي (الهيرمونتيك) الذي يركـــز علـــى السياق السوسيوتاريخي بما في ذلـــك الـــسياق الفهـــم في محاولـــة لاستخلاص المعنى انطلاقا من افتراض وضعية فلـــسفية للمرجعيـــة كمقياس للتقيم، إضافة إلى مفهوم التناص الذي تقوم فيـــه القـــراءة النقدية بإعادة إنتاج النص على ضوء استحضار النصوص السابقة.

إن إعطاء السلطة المطلقة لفعل القراءة في منح الـــنص أدت إلى ظهور اتجاه نقدي جديد تزعمه النقاد الألمان حين أعلنـــوا عـــن ميلاد علم جمال خاص بالتلقي (نظرية التلقي) وقد أكـــد الناقـــد ولفجانج إيزر إلى أن النص يقرر الى حد كبير استجابة القارئ، وهو ما أكده الناقد روبرت ياوس على أن النص هو الذي يمدنا بـــالمؤثر المعين، إلا أن القارئ هو الذي يقوم باستكمال العمليـــة، وتـــصبح عملية القراءة ذاتها شكلا من أشكال الأخذ والعطاء، وحوار بـــين القارئ والنص.

ويرى روبرت ياوس أن المقاربات النقدية السابقة قيـــدت اهتمامها بثلاث عناصر إما متفاعلة أو مستقلة وهـــي (الـــسياق —

النص – المؤلف)، مهملة في ذلك القارئ والمتلقي فهذه المقاربات ((تتناول العمل الأدبي ضمن حلقة جمالية إنتاج الإنتاج والتصوير المغلقة، وهي إذ تفعل ذلك تحرم الأدب من بعد يعتبر مع ذلك ملازما لطبيعته الجمالية وكوظيفة اجتماعية، ألا وهو الأثر الذي يحدثه في الجمهور والمعنى الذي يمنحه هذا الجمهور، أي بعد التلقي))6، أما إيزر فيخلص إلى القارئ وعلى العكس مما هو ساند، غالباً ما يعكس ما يذهب إليه الناقد وإن المعنى لا يمكن إن يكون إلا صورة، أي أنه لا يوجد بالضرورة في ثنايا العمل أو بين سطوره وهو ما يجب على القارئ أن يغير من موقفه اتجاه العمل، بضرورة التخلي عن الفرضيات التي ينطلق منها ليتمكن من تمثل الواقع الذي يرمي إليه معنى العمل.

يقف إيزر على الفارقة المتمثلة في كون النقد الجديد بمختلف آلياته يركز على بنيات العمل في وظائفها وعلائقها، لا على حقيقته ومعناه، غير أن الأشكال المطروحة حسب إيزر ليس هي المعايير الكلاسيكية، بين تكون المعنى، ولذلك فإن الانتباه يجب أن لا ينصرف إلى المعنى الذي يوصله التأويل إلى القراء ولكن إلى شروط وبناء وتكون المعنى.

إن هذه المعادلة هي إحدى القضايا التي تثيرها مدرسة كونسطانس الألمانية، العلاقة بين القارئ والنص هذه المعادلة التي ظلت بعيدة عن الاهتمام في حقل القراءة المستهلكة.

1- القراءة الظاهراتية.

2- القراءة التماهي العاطفية.

3- القراءة التحليلية التركيبية.

وقد عمدت هذه القراءات دائما في وجودها على تصور مـــا للخطاب الأدبي، بالرغم من المحاولات النقدية ذات البعـــد المعـــرفي المتميز، كدراسة الأسطورة وقاعد القرابة والطوطمية عند كلود ليفي شتراوس واللاوعي عند جاك لاكان، ونحو السرد عند بارت رولان والنظام المعرفي (علم آثار المعرفة) عند فوكو.

كل هذا أدى بمدرسة كونسطانس الألمانية (جمالية التلقـــي) إلى إعادة نظر جذرية في مناهج تاريخ الأدب منهجاً بديلاً يـــشكل تحديداً لنظرية الأدب، يقوم هذا المنهج على المبادئ الإجرائية التالية:

- تحويل منظور البحث من جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية التي تبنى عليها مقاربتا المحايثة والماركسية إلى جمالية التلقي، أي الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي في القارئ بحيث تكون العلاقة بين الـــنص والمتلقي حوارية.

- تحديد نوعية وشدة الأثر الذي يحدثه العمل في القارئ بقدر انزياح العمل عن معايير القارئ الجمالية وتغييره لأفق انتظاره، تزداد القيمة الجمالية للعمل، فالمسافة الجمالية بين أفق الانتظار والعمـــل الأدبي الجديد خير مقياس يحتكم إليه لتحديد جمالية العمل.

- الكشف عن طبيعة الفهم للقراء المتعاقبين بإعادة تشكيل أفق الانتظار الخاص بهم، يساعد على إظهار الاختلاف في التأويل لفهم العمل الأدبي، وكذا تعدد الدلالة بتعدد التلقي، وهذا ما يسمح بالتأريخ لهذا ما يسمح التلقي من حيث شكله ودلالته.

- ومن أبرز ما ترتب عن جمالية التلقي هو رد الاعتبار للقارئ على حساب الذات المنتجة وسياق الإنتاج بحيث لا تعتبر النص متضمنا لمعنى مطلق ونهائي، بل محتضناً لمجرد إمكانية دلالية إلى مساهمة القارئ وحواره.

- إضافة إلى ذلك دعوة الناقد والمؤرخ الأدبي إلى الكف عن التساؤل عن معنى النص وعن أوليات اشتغاله الداخلي (السيميولوجيا - البنوية) وإلى التساؤل عما يحدث للقارئ عند القراءة، أي حين يحقق إحدى الإمكانيات الدلالية، فعلى الدارس أن يلتفت في النص إلى ما يسمح بتأسيس ذلك الحوار بين القارئ والنص.

- ترى جمالية التلقي أن فعل القراءة هو الذي يخرج العمل من حالة الإمكان إلى حالة الإنجاز، وإن الدلالة تحتاج إلى ديناميية القراءة لتخرجها من نطاق الكمون إلى نطاق التحقق.

وهذا يدل على أن العمل الأدبي لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة وثابتة ونهائية، بل يكتسب دلالة جديدة لدى كل قراءة

جديدة تكون بنية النص وبنية فعل القراءة مترابطان بشكل وثيق كما يقول الناقد الألماني أيزر.

فبالقراءة يتشكل معنى النص في تجدده الدائم، معنى متجددة هو نتيجة تطابق واتخاذ عنصرين: أفق الانتظار المفترض في العمل وأفق التجربة المفروض في المتلقي.

إن نقد النص يتطلب قراءة نوعية مغايرة لتلك التي ألفناها، قراءة تصدر عن تصور شامل للمعرفة، وتتوسل بأدوات نقدية ومعرفية لم تكن ميسرة للقدماء الذين رأوا في فعل القراءة وسيلة لاكتساب المعرفة الجاهزة، لا يزيد فيها دور القارئ على استيعاب المقروء.

لقد تحول فعل القراءة من استيعاب إلى قراءة حوار مع النص، فمفهوم القراءة المعاصرة مقترن بإعادة إنتاج المعرفة، معتمدا في ذلك على التأويل، حيث لا تقل فيه قيمة الذات القارئة عن الموضوع المتناول، تصبح معه النصوص قابلة لمستويات متعددة من القراءة تختلف باختلاف الذات القارئة وشروطها التاريخية

إن التأكيد على العلاقة بين النص والقارئ والتفاعل بينهما أمر ضروري من حيث المبدأ في نظريات التلقي الحديثة لاسيما عند مدرسة كونسطانس الألمانية باعتبار النص (الشعري) بنية لغوية جمالية، فوحدته لا تقبل التجزئة أو التحليل إلى شكل ومعنى فالمعنى شكل تحول إلى معنى، والشكل معنى تحول إلى شكل كما يقول

إيزر، وهذا ما تؤكده المقاربات الحديثة ابتداء من أصحاب النظـــرة الشكلانية الذين رفضوا ثنائية تقـــسيم العمـــل الأدبي7، احتـــذاء باللسانيات التي أقامت جوهر تعريفها للظاهرة اللغوية على مفهـــوم العلامة من حيث هي دليل.

الهـــوامـــش:

1- ينظر محمد النويهي: نفسية أبي نواس.

2- ينظر يوسف اليوسف: الغزل العذري.

3- ينظر طه حسين: تاريخ الأدب العربي.

4- ينظر مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي.

5- جون ستروك: البنيوية وما بعدها من لفي ستراوس إلى جاك دريدا – تر: محمد عصفور عالم المعرفة – فبراير 1996 – ص: 228.

6- روبرت هولب: نظرية جمالية التلقي – تر: إسماعيل – نادي الثقافي – جدة ط1/1994 ص 121.

7- ينظر الشكلانيون الروس: تر: إبراهيم الخطيب.

قراءة أدونيس للتّراث بين رؤيا الثبات ورؤيا التّحول

راوية يحياوي

جامعة تيزي وزو – الجزائر –

في طرحه لمسألة الأصل والأساس داخل (NIETZSCHE) المفتاح: **لقد تبنّي " نيتشه "** منظومة الفكر المعاصر **الموقف الجينيالوجي** الذي عمد إلى التّحرر من الاعتقاد بأنّ ((أهم ما في الأشياء وأكثرها قيمة يكمن في بداياتها وأصولها...))(1)

وبهذا **الموقف الجينيالوجي** الحريص على عدم تمجيد الأصول والبدايـــات كان التّأسيـــس والسّعي وراء هدم البعد الميتافيزيقي للأصل وكان إلغاء تمجيد الأصول والتّهليل بها لأن الميتافيزيقا هي التّي بنت اعتقادها على أنّ الأشياء كاملة في بدايتها وأنّ الأصل مكمن حقيقة الأشياء

ومثلما عمدت الجينيالوجيا إلى عدم إقامة الأسس، فأقلقت الميتافيزيقا فيما اعتقدته ساكنا وعملت على تنويع المحدّد وتفتيت الموحّد بتعدّديته عمد أدونيس إلى **خلخلة الماهيات الثّابتة** ومسّ المبادئ الأساسية المؤسّسة للفكر العربي القديم فهو جينيالوجي نيتشوي فعندما أعلن نيتشه **"موت الإله"** حيث رأى أنّه ((من الأفضل ألاّ يكون هنالك إله إطلاقا، من الأفضل أن يقرّر المرء

مصيره بنفسه، من الأفضل أن يكون مجنونا أن يكون هو نفسه الله.)) (2)

عمد أدونيس إلى ضرورة عزل الدّين عن السّياسة والفكر وعن الفنّ بمختلف تشـــكلا تـــه وانتصر للإنسان - كما يراه- فالتقى أدونيس بنيتشه في نقط كثيرة منها ((**مهاجمة الإيديولوجيات** المختلفة جميعها في وقت واحد (..) وتمجيد الواقعة الإنسانية في الأنسية وهو استرجاع المضامين البشرية ...))(3)

1 – التّحول في النّظرة إلى التّراث (من القداسة إلى المساءلة)

لقد مرّت الحياة العربيّة على مرحلة كانت تنظر فيها إلى تراثها بمختلف أشكاله من نافذة **سكونية** تتبنّى التّقديس والتّبجيل وكانت تطلّ على الموروث باعتباره الكمال كله وعلى أنّه كلّ موحدّ حتّى مع اختلاف مكوّناته ومن بين الجهود التّي اعتمدت مساءلة هذا التّراث جهود أدونيس الذي قدّم عام 1973 دراسة فكرية خصّ بها الثقافة العربية لينال بها شهادة دكتوراه دولة في الآداب الموسومة بـ: **الثابت والمتحوّل بحث في الإتباع والإبداع عند العرب**، حيث عرض فيها الأصول ثم تأصيل الأصول ثمّ صدمة الحداثة، وأشرف على الدّراسة الأب بولس نويا اليسوعي وصدرت في ثلاث مجلّدات وفي طبعات منها الطبعة التّي صدرت في أربع مجلدّات ويحتاج هذا **التّحول** في قراءة التّراث إلى قراءة القراءة لبحث التحولات **الإستمولوجية** التّي يستند إليها هذا **الوعي** المغاير

(الجديد) والموقف العملي وعندما يقول أدونيس في كتابه الصّادر مؤخّرا "المحيط الأسود": ((تتحرّك الدّراسات الحديثة في قفص من الأفكار المسبّقة، الجاهزة وهي أفكار تبسيطية، تلفيقية، وتوفيقيّة ذلك أنّها تستعيد الكتابات التي كتبت حول "الأصول" بأسئلتها وأجوبتها، ولا تطرح على "الأصول" أسئلتها الجديدة الخاصّة فلسنا نجد، مثلا، دراسات تتساءل حول "الأصول" نفسها وتسأل هذه "الأصول" نفسها (باستثناء دراسات قليلة، رفضت، وهمشت وعزلت ونبذت...)) (4)

فيشير هذا الاستثناء إلى دراسته الفكرية ((الثّابت والمتحوّل))

فكيف سأل أدونيس الثقافة العربية القديمة

2 – منهج قراءة أدونيس للتّراث: (في الثابت والمتحوّل)

في البدء نشير إلى أنّ مدوّنة أدونيس –**في دراسته**– **من داخل التّراث متنوّعة** فقد شملت قديم الثقافة العربية من مختلف النوّاحي السّياسية والاجتماعية والاقتصادية والفلسفية والكلاميّة والفقهيّة والصّوفية والشعرية والثورية الخ وكانت **مصادر المدوّنة متنوّعة** من التّاريخ (الخلافة والسّياسة والحركات الثورية) ومن الدّين (القرآن والسّنة والفقه) ومن الأدب (الشّعر والنثر والنقد) ومن الفكر (الحركات الفكرية) ومن اللّغة (**المدارس اللّغوية**) ولقد اعتمد تحليل الأحداث وتقديم القرائن النّصية من مختلف هذا المصادر أملت عليه هذه المدوّنة **مجموعة من العناصر** سطر مناقشتها وفق

منهج سنتعرّض إليه فيما بعد ففي الأصول أي المجلّد الأوّل **تناول أصول الاتباع أو الثبات** وفيها تعرضّ إلى الإتباعية في الخلافة والسّياسة، ثمّ الإتباعية في السّنة والفقه، ثمّ الإتباعية في الشّعر والنّقد وبعدها تناول **أصول الإبداع أو التّحول** ودرس الحركات الثّورية ثمّ الحركات الفكرية ثمّ الحركات الشعرية أمّا في الجزء الثاني (المجلّد الثاني) **تأصيل الأصول** فقد تناول في القسم الأول **تأصيل الإتباع أو الثبات** أين قرأ الشافعي وتأصل الأصول الدينية — السّياسية ثم قرأ تأصيل الأصول البيانية — الشعرية عند الأصمعي والجاحظ وفي القسم الثاني تأصيل الإبداع أو التحول تعرّض فيه إلى الحركات الثورية من ثورة الزّنج والحركة القرمطية ثّم ناقش المنهج التجريبي وإبطال النّبوة ثمّ درس الحقيقة والشريعة وفق ثنائية الباطن والظاهر وبعدها درس الاتباع والحداثة في الشعر عند الشاعرين أبي نواس وأبي تمام أمّا في القسم الثالث: **جدل الاتباع والإبداع أو القديم والمحدث** فقد تناول فيه معنى القدم ومعنى المحدث ثمّ تتبّع الحركة اللّغوية كما تتبّع الحركة النقدية الشعرية عند كل من الصّولي والآمدي

أمّا في المجلّد الثالث **صدمه الحداثة** فقد تناول مجموعة من المباحث هي: من القدم إلى الحداثة، من الخطابة إلى الكتابة، العرب/الغرب، البارودي أو النّهضة / الحداثة، معروف الرّصافي أو الحداثة/ "الموضوع"، جماعة الدّيوان أو الحداثة / "الذّاتية"، خليل مطران

أو"حداثة" السّليقة / المعاصرة، حركة أيولو أو الحداثة /النّظرية، الكلام " القديم " والكلام "الحديث"، الامتداد / الارتداد، جبران خليل جبران أو الحداثة /الرّؤيا، الارتداد/ التنميط، شكل بنية الإيصال، صدمة الحداثة، الحداثة/ التّجاوز، بيان الكتابة

ولقد اعتمد أدونيس في دراسته هذه على ((منهج وصفـــيّ تاريخـــي موضـــوعـــي ومحايد....)) ﴿5﴾ فيظهر الجانب الوصفي في الكشف ((عن مسيرة الصّراع بين منحي الثّبات **ومنحى** التّحول..)) ﴿6﴾ حيث رصد لنا الإنسان العربي في تاريخيّته وتتبّع بالوصف علاقاته فيقول: ((عرضت لما تمكن تسميّته بتأريخ ظواهري (فينومينولوجي) للثّقافة العربية، كما تكشف عنه الوقائع والأفكار... وأشدّد هنا على الظّواهرية لأنّني اقتصرت على دراسة الظّواهر الثّقافية بذاتها، في معزل عن قاعدتها المادّية فقد عرضت لجدلية هذه الظّواهر فيما بينها (...) ويعود ذلك إلى أنّني **لا أقصد أن أدرس نشوء الثقافة العربية وعواملها** وآلية العلاقة بينها وبين القاعدة المادية، وإنّما قصدت أن أدرس الثقافة كظاهرة قائمة بذاتها...))﴿7﴾ وبهذا ابتعد عن متابعة نشأة الثقافة لأنّ هذه النّظرة لا تقدّم قيمة معرفية فاعلة وخلاّقة وإذا كان مهمّا أن ندرس الشروط التي نشأت فيها ظاهرة ما (سياسية أو اجتماعية أو أدبية) فالأهم الأهمّ هو معرفة كنه وماهية ومعنى تلك الظّاهرة،

ونتزاح عن متابعة شروطها لنركز على معرفة بؤرة القوّة التي تملكها هذه الظاهرة فتسطّر وجهتها....

و من أمثله ذلك في الدّراسة: أثناء تحليله للخلافة، لم يعمـــد إلى تحليـــل الشـــروط السّياســـــية والاقتصاديـــة والاجتماعية لقيام الخلافة بل عمد وبحث معنى الخلافة بمتابعة بعض المواقف التاريخية وبعض القرائن التي تجعلنا نتوصّل إلى المعنى الحقيقي للخليفة لا كما تحتفظ به الذاكرة الجماعية وفي تناوله للشعر المحدث لم يبحث في عوامل نشأته وأسبابه ومصادره بل **تتبّع معناه كظاهرة** مستجدّة تحتاج إلى تحديد وبحث لها عن معنى ولقد طرح المنهج المتّبع في الدّراسة عدّة أسئلة على الثقافة العربية وهي تدور في معظمـــها في فلك فهم المعاني والتّنقيب عنها، منها: ((ما الإنسان العربي (المسلم) كيف فكّر ويفكّر (...) ما العقل ما الفكر ما الشعر ما اللّغة هل الإنسان في وعيه ذات فاعلة، فرد خلاّق، أم مجرّد كائن مكلّف؟...)) ﴿8﴾ وفحوى كلّ هذه الأسئلة هو **الفهم**: فهم الرّؤيا العربية من داخل الرّؤية العربية وبالتحديد ((أن أفهم من داخل الرؤيا العربية الإسلامية اللّه والكون والإنسان، والتي تقوم عليها، وتصدر عنها الثقافة العربية وأن أفهم بالتّالي معنى هذه الثّقافة ودلالتها..)) ﴿9﴾

ولقد اعتمد أدونيس في منهجه على مجموعة من **الآليات الإجرائية** كالتوفيق والتّفسير والمقاربة والتّحليل واستند إلى **مجموعة من**

المصطلحات تتكرّر في ثنايا الدّراسة منها: الثّابت / المتحوّل، الإتباع / الابداع القدم / الحداثة، تأصيل، الأصول، الخطابة / الكتابة، المعاصرة الامتداد / الارتداد، الرّؤيا، الحداثة، التّجاوز الخ..
ويمكن للدّارس أن يتوجّه في متابعة خلفيات وحمولات هذه المصطلحات

3 – منهج قراءة التّراث: بين "الثابت" و"المتحوّل"

لقد حدّد أدونيس هذين المصطلحين قائلا: ((قد عنيت بـــ **"الثابت" ما يبني أحقّيته على ماض يفسّره** تفسيرا خاصّا، معيّنا ويعزل أو "ينفي" كلّ من لا يقول قوله وعنيت **"بالمتحوّل" ما يرفض أحقّية هذا "الثّابت"** استنادا إلى تفسير خاص، معين لذلك الماضي عينه، عاملا بواقعيّة كونه خارج السّلطة، على تحويل المجتمع في اتّجاه ما يهدف إليه.)) 10)

ولقد استند أدونيس في قراءته للتّراث على ثنائية " الثابت" و"المتحوّل" حيث تشكّل الثّابت" من **البنية الدّينية القارّة** (العمود الفقري) الذي شكّل المجتمع العربي ووجّه كمال الثابت والقياس يكون دائما على هذا الكامل (القرآن)، فهذا الثابت هو الأصل (فالقرآن واحد) شامل وكامل ولا يمكن الخروج عنه، فتشكّلت **التّبعية** لهذا النّموذج ورسخت في ذهنية العربي صورة الثابت وكيف يعيش تابعا له فلحقت هذه التّبعية كلّ الثّقافة فرأى أدونيس أنّ الثقافة العربية في مجملها، وبشكلها الموروث، مبنيّة على المنحى

الدّيني فهي **ثقافة اتباعية** (خاضعة لضرورة احتذاء النمّوذج) وأيّ محاولة للخروج عن هذا النموذج يعتبر خرقا وبدعة، لهذا **رفض** الفكر الاتّباعي أيّ ابداع وأدانه بعنف **ومثلما** تشكّلت التبعية الدّينية تشكّلت التّبعية الفكرية فتعطّلت الذات الإنسانية العربية عن الابداع الخّلاق وبقيت تدور في الابداع التبعي فلقد **نشط البعد الديني** في الفكر العربي وسيّر أولوية وأحقّية الثابت وعمدت السّلطة في الإسلام إلى تنشيط **فهم " الواحد " الديني** الذّي أنتج أيضا " **الواحد" السّياسي** والذي أوجد " **الواحد" الشّعري وأي** خروج عن هذا " الواحد" مرفوض فـــ ﴿﴿ مادام الوحي هو بداية الزّمن ونهايته في آن فإنّ العلاقة التي تربط الفرد بالدين هي الامتثال والاستعادة **على الإنسان دينيا، أن يظلّ وفيّا للسّابق،** وما دام هذا الوفاء مقنّنا بتشريعات، جمعيّة فإنّ ملامح الفرد تطمس لصالح الأمّة وهذا كلّه هو ما كرّس **مفهوم الأصل الكامل** الذّي حمى مفهوم التّقليد..﴾﴾(11)

ولقد تتبع أدونيس كيفيه انتقال التّصور الديني التبعي إلى مختلف البنى التي تشكّل الوجود العربي من التفكير السّياسي إلى الاجتماعي إلى الثقافي وكشف عن تسرّب المفاهيم الدّينية المؤسّسة للمجتمع العربي إلى مختلف المجالات **كمفهوم الأصل** الذي ارتبط بالكمال وتوصّل إلى أنّ ﴿﴿ التّقليد في أساسه دينيّ، غير أنّه اتّخذ بعدا سياسيا وأدبّيا، شأن المفهومات الدّينية﴾﴾ (12) وهذا ما يفسّر

أيضا أساسيات النّظرة الشعرية عند العرب التّي رأت في الشعر الجاهلي النموذج الكامل **ومطلق الشعر** ورفضت أي خروج عن " **عمود الشّعر**" وربطوا الخلق بالذات الإلهية فارتبطت بالقدم مجموعة من الأساسيات منها الأصل، الثّابت، الكامل، الجوهري، القائم بذاته وارتبطت بالحديث مجموعة من المصطلحات التي توحي بالنّقص الدّائم: المحدث، الفرع، النّاقص، العارض، القائم بغيره الخ...

ولقد وقف أدونيس عند **مآزق تكريس ثقافة الاّتباع** بسيطرة الثّابت وتعطيل التحول فتأسّست نزعة المغالاة في الفصل بين الإنسان والله، التي غيّبت الإنســـان العربي عن ذاتيّته *** فدينيّا هـــو موجـــود في الله ودنيويّا موجود في الدّين وداخل الجماعة (الأمّة والدّولة والأسرة) والخطورة في الاتباعية، تظهر في تغييب **حرّية الابداع ووقف عند الفكر الماضوي** الذي يكرّس التّعلق بالمعلوم ورفض المجهول والذي يعمد إلى تفضيل الخطابة على الكتابة لأنّها الأقرب إلى محاكاة النّطق الإلهي أو الوحي وبهذا فـــ ﴿﴿ قد بدت الثّقافة العربّية لأدونيس في شكلها المسيطر على الأقل، ثقافة تقليد وإتباع فلم يحدث أبدا لهذه الثّقافة أن تجاوزت ما تمّ رسمه لها من إطارات مألوفة أو تمّ وضعه من حدود مقرّرة سلفا وهكذا، ظلتّ ترسف في أغلال التّقليد والجمود قرونا طويلة.....﴾﴾ (13) ولقد رفض أدونيس هذه الثقافة الاّتباعية في **مواطن كثيرة**

من دراسته لهذا تتبّع الطرف الثّاني وهو " المتحوّل " في الثقافة العربية وحاول رصد النّواة التّحولية عند الحركات الثورية والحركات الفكرية الرّفضية كالثورة العقلية عند المعتزلة والتيارات الباطنية من إمامية وصوفية، لأنّها أقامت مفهومات جديدة لطبيعة العلاقة بين الله والإنسان وتشكّلت "الذات" داخل منظومة جديدة تؤسّس للاختلاف (من النّقل إلى العقل) عند المعتزلةومركزية " الذات " عند الصّوفية التّي ألغت نموذجيّة الأصل، وتبنت فاعليّة الخلق، ثمّ إنّ فكرة الإتحاد بالله ألغت تلك الهوّة الكبيرة بين الله كمتـــعالي والإنسان "العبد" قغيّبت "الأصل الكامل".

ومثلما تناول **بذور التّحول في الفكر الدّيني** تناول **بذور التّحـــول في الإبداع العربي** فتناول شعـــر أبي **نواس وشعر أبي تمام ووقف يشير إلى التّحوّلات** الحاصلة في القصيدة العربية عندهما كأن يقول: ﴿﴿هذا يعني أنّ أبا نوّاس لا يرث بل يؤسّس، ولا يكمّل، بل يبدأ، إنّه لا يعود إلى الأصل، وإنّما يجد هذا الأصل في حياته ذاتها وبدءا من تجربته...))﴿14﴾.

و يذهب أدونيس إلى تأويل الخمرة في شعر أبي نوّاس ويقيم المقارنة بينه وبين شعراء قصيدة " الأصل" فيصل إلى مجموعة من النّتائج أهمّها أن أبا نواس شاعر أوّلية التّجربة.

ويتناول شعر أبي تمام من زاوية أوّلية اللّغة الشعرية فيقول عنه: ((إنّما يريد أن يدفعنا لكي نرى أشياء الطبيعة في اندفاعها وتفجّرها

الأصليّين، أو في بكارتها وهكذا يقيم علاقة جديدة بين الإنسان وبينها، وبالتالي بين الإنسان والإنسان وحيث تقوم **علاقة جديدة** تزول الثّرثرة القديمة وتزول المجانية التي ترافقها وهكذا تدخل إلى الكلام شرارة لغوية جديدة....))﴿15﴾

ويخلص إلى نتيجة مفادها أن شعر أبي نّواس وأبي تمام **شعر الكشف** الذّي يتوجّه إلى المستقبل لا شعر النّسيج على المنوال الذي يتوجّه إلى " الأصل" مثلما توصّل في شعر الحداثة إلى أنّ جبران خليل جبران كاتب رؤيوي **والرّؤيا كشف وإبداع** لا نسج على المنوال، ودرس عنده **الجنون** الذي فيه ((تتغيّر علاقات الإنسان مع الكون وأوّل ما يتغيّر منها علاقته مع الله (...) نفي كامل للعلاقة التّقليدية بين الله والإنسان وتأسيس لعلاقة جديدة..)) (16)

واحتفى أدونيس برفض جبران للشريعة من خلال رموز كتاباته وفي هذا الرّفض إلغاء للثّبات ونوّه بأهمّية جبران الأولى في ((أنّه سلك طريقا لم تعرفها الكتابة العربيّة، في أنّه **هدم الذاكرة وتبنّى الإشارة** فكان بذلك بداية.....)) ﴿17﴾

4 – " الثابت" و"المتحوّل" بين التأسيس والوهم

يعتبر كتاب " الثّابت والمتحوّل " قراءة ومساءلة لماضي الثقافة العربية وكأنّ به يقدّم لنا **شهوة الأصل** بوصفها قيمة جوهرية جرى طمس جوهريّتها وإفساد أصالتـــها بأن تحكمّـــت بالإبداع والفكـــر والتّاريخ حتّى اختلط مفهوم الأصل مع مفهوم

التّقليد وانطمس الجوهر ومهّمة أدونيس المعلنة هي الشّروع بـــ: ﴿﴿**قراءة جديدة لما مضى** " وهي قراءة تعنى إعادة التّملك المعرفي لأصولنا الثقافية بعامّة ولأصولنا الشّعرية بخاصّة﴾﴾ ﴿18﴾

فقد حاول أن يقبض على الألوان القائمة في الثقافة العربية فأسماها بالثّابت وأضاء ما يمكن إضاءته وأسماه بالمتحوّل واستطاع أدونيس أن يحقّق **مزيّة**، قال بها المشرف على دراسته، في رسالة كتبها إليه يقول فيها "أنا أظنّ أنّك **أدّيت** للعالم الإسلامي **خدمة ايجابية** حيث أظهرت أن مستقبل الثقافة العربّية متوقّف على تحوّل طبيعة العلاقة بين الثّابت والمتحوّل، بين الذهنية الاتباعية والذهنية الإبداعية...." ﴿19﴾

وأثار موضوع التّقليد والحداثة أسئلة كثيرة، يعود الفضل فيها إلى جهد أدونيس في هذه الدّراسة فظهرت أقلام فكرية ناقشت التقليد والاتباعية من زوايا أخرى كما ناقشت الحداثة في حمولاتها الثقافية العربيةفتتجلّى المزية في **بداية مساءلة متعاليات** الثّقافية العربية إلا أنّ قراءة أدونيس للتّراث وفق ثنائية " الثابت"و"المتحوّل" **أوقعته في وهم الموضوعية** فقد وقع في **ذاتية** متحيّزة أبعدته عن الموضوعّية العلمّية فمع أنّه كان يستعين بعيّنات نصية فيما يذهب إليه من أحكام، فيؤكّد بأفكار وحركات ومواقف مستمدّة من التّراث في حدّ ذاته إلاّ أنّه يسقط أفكاره على العينات المقدّمة، ففي تحليله لشخصّية أبي نوّاس، أسقط عليه ما كان يرجوه فيه، ففي اشتهاره بالمجون، فقد كان مأخوذا بالخطيئة، وانتهاك المحرم فذهب أدونيس

يؤول مجونه في أنه الرغبة في **الخروج عن الشريعة** ويستند هذا التأويل **إلى خلفيّة** يريدها الدّارس، والتّي سنراها فيما بعد، وحتّ في تحليله لأدب جبران، فقد ركّز فيه على أنّه أدب رفض الظّاهر أو الشريعة والتبشير بالباطن فلقد كان مهوسا بالإبداع الذي فيه رائحة تجاوز الشّرع، لأن الفكرة المركزية التّي تسيّر فكر أدونيس، فسيّرت أمثلته، مفادها، أنّ **الشرّع يخالف طبيعة الإنسان** فلا يمكن أن يكون هو الغاية في الوجود فأراد أن يخلق مركزية إنسانية بدل المركزية الشّرعية فلهذا احتفى بالباطنية والصّوفية وتأخذه هذه المركزية بعيدا إلى أن يتصوّر أباذرّ الغفاري فيقول: ﴿﴿ كان يبشّر بأخلاق تتجاوز الفريضة إلى ما هو أشمل منها وأغنى، كان بتعبير آخر، يبشر بأخلاق تتجاوز الشّرع إلى الإنسان فالشّرع ساكن أمّا الإنسان فمتحرّك....﴾﴾ ﴿20﴾

و قد أستوحى هذا التّصور من مقالة لأبي ذرّ – أوردها الدّارس – والتي قال فيها ﴿﴿لا ترضوا من النّاس بكفّ الأذى حتّ يبذلوا المعروف، وقد ينبغي للمؤدّى الزّكاة ألاّ يقتصر عليها حتّى يحسن إلى الجيران والإخوان ويصل القرابات﴾﴾ فالواضح أنّ هذه المقولة تنصّب في صميم الشرع، ولا يوجد فيها ما هو تجاوز للشرّع، فموقف أبي ذرّ موقف تقدّمي فكري يرعى مصلحة الإنسان، وهذه هي **التّقدمية الإسلامية** التّ ترعى الإنسان أليس في هذا المثال تأكيد على أنّ الثّابت "المقدّس" يحوى أفكارا تتجاوز الماضي والواضح أنّ أدونيس عندما يعثر على النقط المضيئة في الشّرع يتراح بها لينسبها لفكر آخر.

ويلاحظ المتتّبع للقرائن، والأمثلة التاريخية التي اعتمدها الكاتب، **اجتماع مالا يجتمع**، حيث يجمع اتّجاهات وأفكار متناقضة في سياق واحد كإدراجه للخوارج والشيعة*****مع بعض - أثناء حديثه عن التّحول - مع أنّهما مختلفان في الوجهة والأفكار إلى جانب جمعه الاتّجاهات الثورية، التّي تختلف في منطلقاتها، كجمعه بين المعتزلة التي تعلي من شأن العقل ***** والمتصوّفة التّي تعطّل العقل وتبيّن دور القلب ******وينبني مبرّراجمع بين هذا التناقض، في أنّ اختلاف مناهج هؤلاء من جهة، يمثل لقاءهم في أنّهم جميعا خرجوا على الثبات و﴿﴿ كلّ خروج على "الثّبات": هو — في نظر الباحث " تحوّل " بالضّرورة...﴾﴾ ﴿21﴾

وتقع المغالطة عندما يضع الصوّفية في نقيض مع الشّرع فـــ "أدونيس الشّاعر- لا المفكّر-هو الذي يتعامل مع التّصوف وبالتّالي فهو ينظر إليه من منظور شعري- إنّ ثنائية الشّريعة — الحقيقة عند المتصوّفة ليست ثنائية انفصالية كما يتصوّرها المؤلف﴾﴾﴿22﴾ كأنّ بالباحث يريد أن يأخذ الصّوفية العربية إلى مصاف الصّوفية الإلحادته ﴿23﴾

والسّؤال الذّي يطرح نفسه، ما علاقة أدونيس بالتّراث إنّها علاقة الإتصال من أجل الإنفصال فما **عودته للتّراث إلاّ ليتجاوزه**، فلقد سيطر الثابت على التّراث، في حين أن أدونيس مفتون بالمتحوّل ثمّ إنّ التّراث محدّد زمنيا بالماضي **وأدونيس متأهب للسفر إلى المستقبل**

الهوامش

* الجينيالوجي: نسبة إلى " جينيالوجيا" وهو دراسة النّشأة والتكوين لإثبات النّسب و الوقوف عند الأصل

يراجع: عبد السّلام بن عبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، محاورة الميتافيزيقا، دار توبقال للنّشر ط2، المغرب، 2000، ص 25.

و نشير إلى أنّ نيتشه كتب كتابا بعنوان: " جينيالوجيا"

و لقد ترجم أسامة الحاج مصطلح الجينيالوجيا "ب" النّسابة" وقال أنّه علم يبحث في أصل أنساب العائلاتي راجع: جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط2، لبنان، 2001، ص5

(1) عبد السّلام بنعبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر ص 26

(2) نيتشه، زرادشت، القسم الرّابع " المعتزل.

(3) جيل دولوز، نيتشه والفلسفة ص

** من بين الجهود التّي غيّرت رؤية قراءة التّراث، وزحزحت نظرة القداسة إليه، كتاب طه حسين " في الشعر الجاهلي" وهذا الكتاب أثار جدلا كبيرا أثناء صدوره لأنّه بني على الشّك في وجود الأشعار الجاهلية التي هي ديوان العرب.

(4) أدونيس، المحيط الأسود، دار السّاقي، ط1، لبنان، 2005، ص 18

مجلّة فصول الهيئة المصرية العامّة للكتاب! (5) محمد خلاف، نزعة أدونيس الإنسانية: إستعارة شعرية مضلّلة

العدد 59، ربيع 2002، ص 251.

(6) أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحوّل بحث في الاتباع والابداع عند العرب، 1 الأصول دار الفكر للطباعة والنّشر والتوزيع، ط5، لبنان، 1986، ص 26

(7) المرجع نفسه ص **24**

(8) المرجع نفسه ص 5

(9) المرجع نفسه، الصّفحة نفسها

(10) المرجع نفسه ص 2

(11) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصّوفي، دار توبقال للنّشر، ط1، المغرب، 2000 ص67.

(12) أدونيس، الثابت والمتحوّل 1 الأصول ص 70

*** يراجع أدونيس، الثابت والمتحوّل، 1 الأصول ص 5

(13) محمد خلاّف، نزعة أدونيس الإنسانية..ص 252

(14) أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحوّل بحث في الاتباع والابداع عند العرب، 2 تأصيل الأصول، دار الفكر لطباعة والنّشر والتوزيع، ط5، لبنان 1986، ص 109

(15) المرجع نفسه ص 116

(16) أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحوّل بحث في الاتّباع والابداع عند العرب، 3 صدمة الحداثة، دار الفكر للطباعة والنّشر والتوزيع، ط5، لبنان 1986، ص 172

(17) المرجع نفسه ص 210

(18) عبد الله محمد الفزامي، ما بعد الأدونيسيّة (شهوة الأصل)، مجلّة فصول الهيئة المصرية العامّة للكتاب،

العدد، المجلّد 16، العدد الثاني، خريق 1997، ص11

(19) أدونيس، الثابت والمتحوّل، 1 الأصول، ص 16

(20) المرجع نفسه ص 178

**** يراجع، أدونيس، الثابت والمتحوّل 1 الأصول ص 184 وما بعدها

***** يراجع، أدونيس، الثابت والمتحول، 2 تأصيل الأصول ص 87

******يراجع، المرجع نفسه ص 99

(21) نصر حامد أبوزيد، إشكالية القراءة وآليات التّأويل، المركز الثّقافي العربي، ط2، بيروت، 1992،

ص 248

(22) المرجع نفسه ص 250

(23) ربط أدونيس الصّوفية بالسّوريالية، وهي رغبة منه في إفراغ الصّوفية من حمولاتها الدّينية ومن مرجعيّتها الدّينية أيضا

حداثة المنهج وممانعة النص في نقد الشعر لقدامة بن جعفر

د. محجوب بلمحجوب

جامعة سعد دحلب – البليدة –الجزائر–

إنّ قارئ كتاب ((نقد الشعر)) لقدامة بن جعفر يصاب بالدهشة والإعجاب، بقوة منطقه وجدة طرحه لما يسميه علم جيد الشعر ورديئه ذلك أنه لأول مرة في تاريخ النقد الأدبي عند العرب يخرج ناقد من طراز قدامة بن جعفر (ت 337 هجري).من حلقة النقاد القدامى الذين أسسوا أحكامهم على الذوق والرواية والدربة، وأقاموا من الشعر القديم الجاهلي والإسلامي محوراً تلتقي عنده الآراء وتختلف لابد أن نسجل أن نقادنا القدامى قبل القرنين الثالث والرابع الهجريين لم تتهيأ لهم الأسباب لاصطناع منهج بين الحدود واضح المصطلح، يمكنهم من دراسة النصوص الشعرية والنثرية، والخروج بنتائج ثابتة لا تثير الجدل والتناقض.و بنظرة سريعة في مصادر النقد القديم من فحولة الشعر، للأصمعي وقواعد الشعر (لثعلب)، وطبقات فحول الشعراء (لابن سلام)، والشعر والشعراء (لابن قتيبة)، والبيان والتبيين (للجاحظ)، والكامل (للمبرد)، وغيرها من المصادر تؤكد حكمنا من خلو هذه المؤلفات من المعالجة الفنية القائمة على منهج واضح المعالم، و مصطلحات ثابتة الدلالة أما القرنان الثالث والرابع الهجريين فقد عرفا حركة ترجمة واسعة

للعلوم والفنون والفلسفة والمنطق، وشكلت روافد للفكر الإنساني في شتى أصناف المعارف، وازدهرت الحياة العقلية والفكرية، و كانت سبباً في نشأة طبقة من المثقفين الذين تثقفوا على الفكر الإنساني، وكان في مقدمتهم المعتزلة الذين رجعوا إلى المنطق اليوناني، وقرأوا فلسفة أرسطو وغيره من فلاسفة اليونان، وترجموا آراء الأمم الأخرى في البيان ومناهجه، كما ترجموا كتابي الخطابة والشعر لأرسطو إلى العربية[1].

وفي هذا المناخ من تنوع الثقافات وازدهار الفكر، نشأ قدامة بن جعفر، وكان أول من أعطى مفهوماً جديداً لفهم الشعر، ومنهجاً جديداً لتمييز الجيد والردئ، يقوم على قواعد من المنطق والحدود والتعريفات.

وقد مزج بين الثقافة اليونانية والثقافة العربية، الأمر الذي أتاح له وضع نظرية لتمييز الجيد من الردئ أقرب إلى العلم وموضوعيته فقد حرص على تعليم النقد، ((وأن يكون علمه قائماً على منطق لا يختل))[2] إن خطورة منهج قدامة تتمثل في تعامله بالمنطق مع فن هو نقيض المنطق (فن الشعر وطبيعته)، فمن شأن المنطق التعاطي مع الأفكار والمعاني العقلية، وتحديد الصواب والخطأ فيها، لكن التعاطي مع المشاعر والأحاسيس فأمر يستعصي على المنطق ومن هنا جاءت

---

[1] مقدمة نقد الشعر بتحقيق محمد عبد النعم خفاجي ص 8

[2] إحسان عباس تاريخ النقد عند العرب ص 194

المفارقة في منهج قدامة النقدي يقول محمد خفاجي في مقدمة تحقيق نقد الشعر ((و إن هذا المنهج الذي وضع قدامة أساسه يعد أكبر وأجرأ خطوة نحو تدوين البلاغة العربية وأصول البيان والنقد.و حسبنا أن ثلاثة من كبار البلاغيين قد أولوا منهجه عناية خاصة، و تأثروا به تأثراً عميقاًهم:

1-أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) في كتابه: الصناعتين.

2-ابن رشيق القيرواني (ت456 هـ) في كتابه:العمدة.

3-ابن سنان الخفاجي (ت466هـ) في كتابه سر الفصاحة))[1]

ولم يقف أثر كتاب نقد الشعر عند هؤلاء الثلاثة بل امتدت أثاره إلى أجيال كثيرة بعده، وتفاوتت درجة التأثر من ناقد إلى أخر، وحسبه أن أثره وصل إلى القرن السابع الهجري في كتاب المنهاج لحازم القرطاجني. يقوم كتاب نقد الشعر على مقدمة وثلاثة فصول، تحدث فيها عن علم جيد الشعر ورديئه انطلاقاً من تحديد العناصر الأولية المكونة للشعر وهي: اللفظ، المعنى، الوزن، القافية. وتتمركز نظريته النقدية على ثوابت يعضدها المنطق من حيث عدَّ الشعر صناعة، التي يهتم الصانع فيها ببلوغ غاية التجويد والكمال فيها، و يخضع كل شئ فيها لعنصري الجودة والرداءة وبمعرفة ما يتصل بهذين العنصرين من أسباب الجودة، وأسباب الرداءة في عناصر الشعر الأساسية، (اللفظ، المعنى، الوزن، القافية) إن كل

---

[1] مقدمة المحقق ص 8-9

عنصر من هذه العناصر يتميز بصفتين الجودة والرداءة، في حال الإفراد وفي حال الائتلاف فيما بينهما، كما ستبينه صفحات البحث الآتية.

وكما حدد لعناصر الشعر صفات الحسن وصفات القبح، لم يفته أن يقوم بإجراء المعاني، وأغراض الشعر المختلفة بالكيفية نفسها، وإذا كان الشعر إنما هو ما ائتلف من هذه العناصر (اللفظ والمعنى)، (الوزن والقافية)، ...الخ. فليس ما كانت هذه سبيله أن يكون جيداً دائماً، ولا رديئا دائما، وإنما يتعاقبه الأمران مرة هذه، ومرة هذه حسب ما يتفقون على قدر ما يؤتى صاحب الصناعة من قوة في صناعته يكون قربه من صفة الشاعر الحاذق أو بعده عنهاكما سيأتي

و حتى نتبين منهج قدامة في نقد الشعر نسجل الآتي:

1- بدأ بتعريف الشعر:هو قول موزون مقفى يدل على معنى—نقد ص64-

ومن الأسباب المكونة للشعر ينطلق ليتحدث عنها في حال الإفراد، وهي (اللفظ، المعنى، الوزن، القافية) ليقرر ما يلحقها من صفات الجودة، وصفات الرداءة. (كما سيأتي).

بعدها ينتقل إلى الحديث عن هذه الأسباب المفردة، حين تأتلف فيما بينها، (اللفظ مع المعنى، اللفظ مع الوزن، المعنى مع القافية)، ونتيجة الائتلاف نحصل على أربعة مركبات، التي نستطيع من خلالها تحديد الجودة والرداءة

و في باب المعاني الدال عليها الشعر، نميز بين قسمين من معاني الشعر:

1- جودة المعاني التي تتصل بأغراض الشعر

2- جودة المعاني التي تتصل بتقديم المعاني تقديماً أمثل

1- أما المعاني المتصلة بأغراض الشعر فقد جعلها في الأعلام من أغراض الشعراء، وهي المديح، الهجاء، النسيب، المراثي، والوصف، والتشبيه.و لما كانت هذه الأغراض تتصل بالإنسان، وأنه لو استثنينا غرض الوصف وهو موضوع مشترك بين الناس والأشياء، فإن الأربعة الأولى ليست إلا منحاً للصفات أو سلباً لها، وهي ما يطلق عليها فضائل النفس الكبرى عند أفلاطون: (العقل، و الشجاعة، والعدل، والعفة) –نقد ص 96- فإذا رجعنا إلى أغراض الشعر المحورية نجدها لا تخرج في جملتها عن الفضائل المأثورة لذلك كان الممدوح بهذه الخصال الأربع مصيباً، والمادح بغيرها مخطئاً–نقد ص96- ووجب أن يمدح بهذه الصفات حتى يحقق غاية الجودة وقد يجوز في ذلك أن يقصد الشاعر للمدح منها ببعض، والإغراق فيه دون بعض. فلا يسمى مخطئاً، لإصابته في مدح الإنسان ببعض فضائله، وكمال المديح يكون باشتماله على الصفات الأربع–نقد ص96-

2- الهجاء: ضد المديح، فكلما كثرت أضداد المديح، كان أحسن.-نقد ص 113 – وقد تحمل المعاني في الهجاء، وقد يفرط الشاعر في ذكر نقيصة واحدة

3- الرثاء: ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك مثل: كان، و تولى، وقضى نحبه، لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح في حياته.-نقد ص118-

4- التشبيه: إنما يقع التشبيه بين شيئين بينهما اشتراك في معان تجمعهما، ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها، فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدنى إلى حال الإتحاد.- نقد ص 124-

5- جودة الوصف: هو ذكر الشئ بما فيه من الأحوال والهيئات – نقد ص 130- ويحسن الوصف كلما أكثر الشاعر من المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه، وأولاها حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحسن بنعته—نقد ص 130-

6- النسيب: هو ذكر خلق النساء وأخلاقهن وتصرف أحوال الهوى معهن.أما الفرق بين النسيب والغزل، فهو أن الغزل هو المعنى الذي إذا اعتقده الإنسان في الصبوة إلى النساء نسب بهن من أجله فكأن النسيب ذكر الغزل، و الغزل المعنى نفسه نقد ص 134-

2- جودة المعاني التي تتصل بالتقديم الأمثل للمعاني: ومن أقسام الجودة التي تلحق هذا الجانب:

1- صحة التقسيم، صحة المقابلات، صحة التفسير، التتميم، المبالغة، التكافؤ، الإلتفات. وأضداد هذه الصفات هي العيوب التي تلحق المعاني. وكما حدد قدامة صفات الجودة في المعاني، مفردة، حدد صفات الرداءة، وكذلك فعل مع المعاني في ائتلافها مع الأسباب المفردة.

وتماشيا مع منطق الشعر عند قدامة، أبعد فن الشعر عن معايير الأخلاق، وذلك عندما اعتبر الشعر صناعة كباقي الصناعات، يتوخى فيها من الصانع بلوغ غاية الجودة والكمال إذ كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، وتكون الغاية في فهم قدامة تحقيق الجمال في الصورة الشعرية، بصرف النظر عن جودتها في ذاتها أو رداءتها ومن ثمة أطلق يد الشاعر في أن يتناول ما شاء من المعاني دون أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه (من الرفعة والضعة، والتراهة، والبذخ، والقناعة، والمدح والهجاء وغيرها من المعاني المفيدة أو الذميمة نقد ص66 وعليه إذا شرع في معنى من المعاني أن يتوخى البلوغ من التجويد إلى الغاية المطلوبة نقد ص66 ومن هذا المنطلق يمكن للشاعر أن يناقض نفسه في قصيدتين أو كلمتين بأن يصف شيئا وصفاً حسناً، ثم يذمه بعد ذلك ذماً حسناً، غير منكر

عليه، ولا معيب من فعله نقد66 إذ كان مدار الأمر على التجويد والمهارة في تقديم المعاني بصورة جميلة بديعة.

غير أنه حين يذكر بعض الأمثلة في الفضائل يقيد الشاعر بحدود تجعله لا يحقق الغاية (مثلاً التشبيه، الغزل، الهجاء، وغيرها) يضاف إلى هذا أنه يذكر أن أجود الشعر أكذبه، وأن الغلو في الشعر أجود المذهبين، فقد نقل عن سابقيه أنهم مختلفون في مذهبين شعريين الغلو في المعاني، ولزوم الحد الأوسط قال: إن الغلو عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم، — نقد ص94- ومنطق قدامة في فهم الغلو وتفضيله على لزوم الحد الأوسط، لأن الذين ذهبوا إلى الغلو، إنما أرادوا به المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت، وهذا أحسن من المذهب الآخر—نقد ص94.

ومع هذا وجدناه يطالب الشاعر بعدم الخروج على ما جرت به العادة، وأقامه العرف الاجتماعي (مثال ذلك وقوفه عند شعر حسان) لنا الجفنات الغر... وقبل أن يصل إلى عرض فصول الكتاب نورد قولاً لإحسان عباس في كتابه تاريخ النقد عند العرب جاء فيه: إن الصفات الإيجابية التي وصفها قدامة للمعاني لا تميز الشعر بشيء، وبقي هذا الشعر بحاجة إلى استنباط خصائص أخرى،

وإلى بناء "منطق شعري" غير المنطق العام الذي بناه قدامة ولا نستبعد وجود شعر يخلو من كل هذه الخصائص الإيجابية، ويظل مع ذلك في نظرنا شعراً جميلاً مؤثراً" [1] يفهم من هذا أن التركيز على نماذج شعرية بأعيانها والتي تحقق لها جانب من الصفات الإيجابية، لا تشكل إنجازاً كبيراً إذ كان الشعر لا يستجيب لقواعد المنطق وحدودها إن محاولة قدامة وضع قواعد عامة تحكم الشعر من حيث جودته ورداءته، لم تحقق الهدف من وضعها بشكل كبير، بل يمكن القول: إن ما خرج على هذه القاعدة من الشعر أكثر مما انضوى تحتها.

ولو قدمنا لقدامة ضروباً من أمثلة الشعر تتجاوز النماذج التي جاء بها كماً ونوعاً كالفرار في الحرب، والهجاء القائم على السخرية، والرثاء الوجداني الخالص، دون تعداد المناقب والتحسر على الشباب.. وغيرها لوسع من حدود النظرية والمصطلح [2] والحال إن نظرية قدامة النقدية لا تستطيع إلا تناول الواقع الشعري دون غيره من المستويات، ومثل هذا النقد، يستطيع أن يتمرس بالحقائق التي يقبلها العقل في الشعر، ويؤثر التقرير والوضوح، والحسم الفاصل، والصحة المتميزة وهل يمكننا إلا أن نقول إن قدامة آمن بثبات القيم

---

[1] إحسان عباس: تاريخ النقد عند العرب ص 205

[2] المصدر نفسه ص206

في الشعر، من حيث الكم والكيف، غير أن طبيعة الشعر والفنون جملة لا تعترف بهذه الحدود.

الفصل الأول:

1- تحدث فيه قدامة حديثاً موجزاً مركزاً أشار فيه إلى عناية القدماء بأقسام الشعر المختلفة وقد جعلها خمسة، فقسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه وقد عنى الناس بوضع الكتب في القسم الأول وما يليه إلى الرابع عناية تامة.. ولم أجد أحدا وضع في "نقد الشعر" وتخليص جيده من رديئه كتاباً، وكان الكلام عندي في القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة —نقد ص61- ولأن قدامة وجد من تقدمه قصر في الكلام عن علم جيد الشعر من رديئه، فكان هذا حافزاً له لتأليف هذا الكتاب " لأن الناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلوم، فقليلاً ما يصيبون " — نقد ص 62-

2- ثم عرج إلى الشعر يعرفه بعبارة موجزة دقيقة فيقول:" وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز مع تمام الدلالة من أن يقال فيه، إنه قول موزون مقفى يدل على معنى " — نقد ص64 وعلى طريقة أهل النظر في المنطق يأخذ في شرح أقسام هذا التعريف فيبين معنى قول، ومعنى قول موزون، ومعنى دال على

معنى، ثم يخلص إلى النتيجة الآتية " فلو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئا على هذه، الجهة لأمكنه وما تعذر عليه " – نقد ص64–، وإذ كان الشعر يعمل على هذه الطريقة " فليس من الإضطرار إذاً أن يكون ما هذه سبيله جيداً أبداً ولا رديئاً أبداً، بل يحتمل أن يتعاقبه الأمران مرة هذه وأخرى هذه على حسب ما يتفق –نقد ص64–

3– ولما كان الشعر يقع مرة جيداً ومرة رديئاً، وجب معرفة الجيد فيه، وتمييزه من الردئ ثم ينتقل إلى فن الشعر فيجعله صناعة حتى يقف على حدود الجمال والقبح في هذه الصناعة، لأن الغرض من كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها علي غاية، التجويد والكمال، فيكون في كل صناعة تبعاً لذلك قطبان: قطب غاية الجودة، وقطب غاية الرداءة وما يقع بينهما يسمى الوسائط.

"وكان كل قاصد لشئ من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه سمي حاذقاً تام الحذق، فإن قصرعن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها – نقد ص 64–65.

صفات الشعر الذي إذا اجتمعت فيه كان في غاية الجودة:

وهو يعد بذكر أسباب الجودة وأحوالها وأعداد أجناسها، ليكون ما يوجد من الشعر الذي اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها، وخلا من الخلال المذمومة بأسرها يسمى شعراً في غاية الجودة، وما يوجد بضد هذه الحال يسمى شعراً في غاية الرداءة، وما يجتمع فيه من

الحالين أسباب يترل له اسم بحسب قربه من الجيد أو من الرديء أووقوعه في الوسط– نقد ص65-

4- حرية الشاعر في اختيار موضوعاته:

وإذ يقر قدامة أن الشعر صناعة وأن غاية الصانع إجراء ما يصنع ويعمل على غاية التجويد والكمال، فقد أطلق يد الشاعر في تناول موضوعاته و لم يحظر عليه معنى يريد الشاعر الكلام فيه ذلك لأنه يعتبر أن المعاني للشعر بمترلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، وهي طريق يظهر من خلالها الصانع براعته ومهارته في صناعته، شأنه شأن النجار في صناعته، والصائغ في صياغته للمعادن الثمينة، إذ قيمة الصناعة في ما يتشكل منها من صور وأشكال بديعة جميلة، لا في ذاتها وبهذه الكيفية أبعد قدامة المعايير الأخلاقية عن الفن، وأصبح بإمكان الشاعر تناول المعاني الأخلاقية وغير الأخلاقية دون أن يعاب عليه أو ينكر ذلك من فعله وإذ كانت العبرة ببلوغ غاية التجويد فإن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين تصبح ممكنة شريطة أن يجيد الشاعر إذا مدح، و إذا ذم فإن ذلك يدل على قوة الصناعة عند الشاعر واقتداره عليها

5- مكونات الشعر:

لما كان الشعر مؤلفاً من العناصر الأربعة اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وهي العناصر المكونة للشعر "وجب أن يكون الشعر أيضاً لما كان مجتمعاً من أسباب أن تكون أقسام تأليف هذه الأسباب

بعضها إلى بعض جارياً هذا المجرى" –نقد ص 69– وإنه لما كانت الأسباب المفردات التي يحيط بها حد الشعر على ما قدمنا القول فيه أربعة، وهي: اللفظ، والمعنى، والوزن، والتقفية.. إلا أني وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف، فيحدث من ائتلافها بعضها إلى بعض معان يتكلم فيها "– نقد ص69– وبانضمام هذه العناصر بعضها إلى بعض أصبح لدينا الإئتلافات الآتية:

1– ائتلاف اللفظ مع المعنى 2– ائتلاف اللفظ مع الوزن

3– ائتلاف المعنى مع الوزن 4– ائتلاف المعنى مع القافية

"وصارت أجناس الشعر ثمانية، وهي الأربعة، المفردات، البسائط التي يدل عليها حده، والأربعة المؤلفات منها– نقد ص 70–.

وبما أن لهذه العناصر الثمانية صفات تمدح بها، وأحوال تعاب من أجلها، "وجب أن يكون جيد ذلك ورديئه لا حقين للشعر إذ كان ليس يخرج شيء منه عنها"– نقد ص 70– ثم يبدأ في الحديث عن أوصاف الجودة في كل واحد منها، ليكون مجموع ذلك إذا اجتمع للشعر كان في نهاية الجودة، وإذا لم يكن فيه شيء منها كان في نهاية الرداءة لا محالة، إذ كان هذان الطرفان مشتملين على جميع النعوت أو العيوب التي نذكرها –نقد ص 70–.

وإذ كان الشعر فيه جميع النعوت أو العيوب، وجب أن تكون الوسائط التي بين المدح والذم تشتمل على صفات محمودة، وصفات مذمومة فما كان فيه من النعوت أكثر كان إلى الجودة أميل، وما

كان فيه من العيوب أكثر كان إلى الرداءة أقرب، ومن تكافأت فيه النعوت والعيوب كان وسطا بين المدح والذم – نقد ص71 –.

– **الفصل الثاني:**

1– تحدث قدامة في هذا الفصل عن نعوت العناصر المكونة للشعر وهي اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية، في حال الإفراد، ويذكر نعوتها حين تأتلف فيما بينها:

– نعت اللفظ: أن يكون سمحاً سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة، – نقد ص74 نحو قول الشاعر – نقد ص 75، 77–.

فلما قضينا غصةً من عتابنـــا وقد فاض من بعد العتاب المدامع
جرى بيننا منا رسيس يزيدنـا سقاما إذا ما استيقنته المسامـع[1]
قليلاً وكان الليل في ذاك ساعة وقمن ومعروف من الصبح صادع

وقول كثير:

ولما قضينا من منى كـــل حاجـة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المهارى رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننـــا وسالت بأعناق المطي الأباطح.

وهذه الأبيات كما هو واضح سهلة مخارج الحروف من مواضعها، عذبة الألفاظ خالية من عيوب الوحشة والبشاعة

– نعت الوزن: أن يكون سهل العروض من أشعار يوجد فيها وإن خلت من أكثر نعوت الشعر نحو قول الشاعر: –نقد ص 79–.

رب خالٍ لي لو أبصرتـه سبط المشية آباء أنـــف
لين الجانب في أقربـــه وعلى الأعداء سم كالزعف

ومن نعوت الوزن، الترصيع، وهو أن يتوخى فيه تغيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف، كما يوجد ذلك في أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول، وفي أشعار المحدثين المحسنين — نقد ص80- نحو قول امرئ القيس:

مِخش مِجَشّ مقبل مدبر معاً كتيس ظباء الخلب العَدَوَان[2]

فأتى باللفظتين الأوليتين مسجوعتين في تصريف واحد وبالتاليتين لهما شبيهتان بهما في التصريف— نقد ص 80-.

-والترصيع حلية الكلام إذا جاء في مواضعه، ولكن إذا اتصل وتواتر في الأبيات كلها فليس بمحمود ودل على التكلف.

- نعت القوافي: أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه نحو قول امرئ القيس: - نقد ص86 -.

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ثم أتى بعد هذا البيت بأبيات فقال :

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

ثم أتى بأبيات بعد هذا البيت فقال:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلـــي بصبح وما إلا صباح منك بأمثـــل

وهذه طريقة الفحول من الشعراء المطبوعين المجيدين، ذلك لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر – نقد ص90- يقود مثل هذا القول إلى اعتبار الشعر ما اشتمل على الأسجاع الكثيرة، وهذا جانب موسيقي خارجي للنص أوالقصيدة، يصرف النظر عن المعنى أو المعاناة عند الشاعر وأن بنية الشعر تقتضي الإكثار من الأسجاع والتقفية والتصريفات.

- جودة المعاني: رأينا من خلال ما سبق أن الجودة في الشعر تنصرف إلى الصورة دون المعنى، غير أن قدامة لم يفته أن الصورة هي تقديم المعنى وتشكيله، وأنه يدخل في الصورة الكيفية التي تتناول بها المعاني وتتوزع الجودة الخاصة بالمعاني على اتجاهين:

1- جودة المعاني من جهة صلتها بالأغراض الشعرية.

2- جودة المعاني من جهة التقديم الأمثل لها.

1- جودة المعاني من جهة صلتها بالأغراض الشعرية:

أ- جودة المديح: يعتمد قدامة مقالة عمر بن الخطاب في زهير حيث قال:

إنه لم يكن يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال، وعليه فلا يمدح الرجال إلا بما لهم وفيهم وأن يمدح الرجال بأربع فضائل هي: إنه لما كانت فضائل الناس، من حيث إنهم ناس، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان، إنما هي: العقل، والشجاعة،

والعدل، والعفة، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع مصيبا، والمادح بغيرها مخطئاً– نقد ص96-

1- الرسيس: أول الحب، الصادع: ظاهر، مشرق

2- المخش: الجريء الماضي، مخش: غليظ الصوت، فحل الظباء، الخلب: نبتة تأكلها الوحوش تضمر عليها بطونهاالعدوان: الشديد الجريء

و هكذا حدد معايير يمدح بها الرجال، والمدح بغيرها تقصير وخطأ، ويمكن للشاعر استعمال صفة من هذه الصفات في مدحه، ولكن الإتيان على الصفات الأربع في المديح خير وأولى، ومن الأشعار التي اجتمعت فيها الخلال الأربع قول زهير:

أخي ثقةٍ لا تهلك الخمر مالـــــه ولكنه قد يهلك المال نائلـــه

تراه إذا ما جئتـــه متهـــــللا كأنـــك معطيه ما أنت سائلـــه

فمن مثل حصن في الخروب ومثله لإنكار ضيم أو لخصم يجادلـــه

-فوصفه في البيت الأول بالعفة، لقلة إمعانه في اللذات، ثم زاد في البيت الثاني في وصف السخاء بأن جعله يهش له، ولا يلحقه مضض، ولا تكره لفعله ثم أتى في البيت الثالث بالوصف من جهة الشجاعة والعقل، " فاستوعب زهير في أبياته هذه المديح بالأربع الخصال التي هي فضائل الإنسان على الحقيقة" – نقد ص 97- وتتفرع عن هذه الخلال أقسام كثيرة، ويكون المدح تبعاً لأصناف الممدوحين؛ فلمدح الملوك معان، ولمدح ذوي الصناعات معان؛ ولمدح القواد معان؛ ولمدح السوقة معان.

- نعت الهجاء: الهجاء ضد المديح فكلما كثرت أضداد المديح في الشعر كان أهجى له - نقد ص 113، 114- ومن خبيث الهجاء قول الشاعر:

إن يغدروا أو يفجروا أو يبخلوا يغدوا عليك مرجلين كأنهم لم يفعلوا

وعلق قدامة عليه بالقول: "فمن جودة هذا الهجاء أن الشاعر به تعمد أضداد الفضائل على الحقيقة فجعلها فيهم، لأن الغدر ضد الوفاء، والفجور ضد الصدق، والبخل ضد الجود، ثم أتى بعد ذلك بضد أجل الفضائل وهو العقل، حيث قال: وغدوا عليك مرجلين كأنهم لم يفعلوا "- نقدص114-

- نعت الرثاء: " ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل: كان، وتولى، وقضى نحبه، وما أشبه ذلك- نقدص118- لأنه يجد أن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح به في حياته" -ص118-

وأنه لا فضل بين المديح والتأبين إلا في اللفظ دون المعنى - نقد ص119-

وذلك من نحو قول الشاعر يرثي فضالة:

أيتها النفس أجملي جزعـــاً إن الذي تحذرين قـــد وقعـــا

إن الـــذي جمع السماحـــة والنجدة وإلباس والندى جمعا

الألمعي الذي يظن بك الظن كـــأن قد رأى وقد سمعـــــا

وعلق عليه بالقول: "فقد جمع في هذه المرثية جميع الفضائل، ووضع الشيء من ذلك مواضعه - نقد ص122-

– جودة التشبيه: التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما، ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها– نقد ص124–

وأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من إنفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الإتحاد.– نقد ص124– ومن التصرفات التي تحسن التشبيه:

1– جمع التشبيهات الكثيرة في بيت واحد وألفاظ يسيرة كقول امرئ القيس :

له أيطلا ظبي وساقا نعامة وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

2– تشبيه شيء واحد بأشياء في بيت أو تعبير قصير.

3– تشبيه شيء في تصرف أحواله بأشياء تشبهه في تلك الأحوال.

4– سلوك الشاعر في تشبيه شيء بشيء مذهباً جديداً لم يقع للشعراء من قبل. هذه التشبيهات مما وقع للشعراء المطبوعين المجيدين من القدماء والمحدثين، وفيها إتباع لسنة الشعراء في نموذج شعرهم المأثور.

5– جودة الوصف: الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات. وأجود الوصف من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها، حتى يحكيه بشعره ويمثله للحسن بنعته– نقد ص 130–

6– جودة النسيب: النسيب ذكر خلق النساء وأخلاقهن وتصرف أحوال الهوى به معهن–نقد ص 134– والفارق بين النسيب والغزل، أن الغزل هو المعنى الذي إذا اعتقده الإنسان في الصبوة إلى

النساء نسب بهن من أجله، فكأن النسيب ذكر الغزل، والغزل المعنى نفسه نقد ص134- والغزل إنما هو التصابي والاستهتار بمودات النساء.- نقد ص134-وخير النسيب ما كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصبابة، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة، وما كان فيه من التصابي والرقة أكثر مما يكون من الخشن والجلادة، ومن الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإباء والعز- ص134- ومن جيد الغزل قول أبي صخر الهذلي: - نقد ص137-

أما والذي أبكى وأضحك والذي أمات وأحياء والذي أمره الأمـــر
لقد كنت آتيها وفي النفس هجرها بتاتاً لأخرى الدهر ما طلع الفجر
فما هو إلا أن أرها فجـــــاءةً فأبهت لا عرف لديّ ولا نكـــر
أنسى الذي كنت فيه هجرهـــا كما تنسي لـــب شاربها الخمـــر

ونحو قول الشاعر:

يود أن يمسي سقيما لعلّهـــا إذا سمعت عنه بشكوى تراسله
ويهتز للمعروف في طلب العلى لتحد يوما عند ليلى شمائلـــه

ما يستجاد من هذه الأبيات وصف الشاعر لواعج الحبلا اعتقاده إذ كان الشعر إنما هو قول، وإذا أجاد فيه القائل لم يطالب الإعتقاد- نقد ص 138-

ب- جودة المعاني من جهة التقديم الأمثل لها:

- ومن صفات الجودة:

1-صحة التقسيم: وتعني استيفاء أقسام الشيء مثال ذلك قول الشاعر:

فقال فريق القوم لا وفريقهم نعم وفريق قال ويحك لا أدري

فقد استوفى أقسام جاب المجيب عن الاستخبار.

2- صحة المقابلة: وهي أن يأتي الشاعر بمعنيين أو أكثر ثم يأتي بما يوافق كلا منها على سبيل المقابلة الصحيحة نحو قول الشاعر :

وإذا حديث ساءني لم أكتئب وإذا حديثاً سرني لم أشر.

فقد جعل بإزاء الاكتئاب الأثر، وهذه المعاني غاية في التقابل.-نقد ص141-

3- صحة التفسير: وهي أن يأتي الشاعر بمعان تستدعي التفسير فيأتي بمعان تفسرها تفسيراً صحيحاً دون زيادة أو نقصان.

- جودة ائتلاف المعنى مع الوزن: [1] أن تكون المعاني تامة مستوفاة لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقصها عن الواجب ولا إلى الزيادة فيها.

2- أن تكون المعاني في صلب الغرض الذي أراده الشاعر و لم تجتلبها الضرورة

- الجودة في ائتلاف القافية مع دلالة سائر البيت :

وأساس الجودة هنا أن معنى البيت هو الذي استدعى القافية وطلبهاومن صور الجودة هنا:

1- التو شيح: هو أن يقتضي مطلع البيت آخره وقافيته.

2- الإيغال: هو أن يأتي الشاعر بالمعنى تاماً قبل بلوغ القافية، ثم يأتي بالقافية وقد زاد معناها في جودة معنى البيت.

8- الرداءة في الأسباب الأربعة المكونة للشعر:

- رداءة اللفظ: أن يكون اللفظ ملحوناً غير جار على سبيل الإعراب واللغةوأن يكون شاذاً أو وحشياً قليل الاستعمال وقد مدح الفاروق زهيراً لمجانبته له وتنكبه إياه فقال: كان لا يتتبع حوشي الكلام.

ومن عيوب اللفظ المعاظلة: وهي أن يدخل الشاعر في كلامه ما ليس من جنسه وما هو غير لائق به.

- رداءة الوزن: من عيوبه "التخليع"، وهو أن تكثر الزحافات في القصيدة كلها إلى حد يفقدها رواء الشعر ورونقه، يقول قدامة: "فما جرى من التزحيف في القصيدة أو الأبيات كلها أو أكثرها كان قبيحاً من أجل إفراطه في التخليع واحدة، ثم من أجل دوامه وكثرته ثانية." - نقد ص179-

رداءة القوافي:

1- التجميع: وهو أن تكون قافية الصدر في البيت الأول على روي ينبئ بأن تكون قافية العجز موافقة له، فتأتي مخالفة له.

2- الإقواء: هو أن تأتي قافية البيت مرفوعة وأخرى مخفوضة مثلاً.

3- الإيطاء: وهو أن تتفق قافيتان في قصيدة واحدة لفظاً ومعنى.

4- السناد: هو أن يختلف تصريف القافيتين وهو من قولهم خرج بنو فلان برأسين متساندين (مختلفين)– نقد ص138–

– عيوب المعاني:

1- في الأغراض الشعرية 2- في تقديم المعنى.

1- رداءة المديح: وأظهر صورها المدح بغير الفضائل النفسية التي هي ميزة للإنسان.

2- رداءة الهجاء: وأظهر صورها سلب المهجو أموراً لا تجانس الفضائل النفسية، كأن يقال: هو قبيح الوجه، أو صغير الحجم، أو ضئيل الجسم، أو من قوم ليسوا بأشراف " إذا كانت أفعاله في نفسه جميلة، و خصاله كريمة نبيلة، أو أن يكون أبواه مخطئين إذا كان مصيباً، أو غويين إذا كان رشيداً، أو بقلة العدد إذا كان كريماً.–نقد ص187–. وذلك من مثل قول الشاعر:–نقد ص187–

رأت نصف أسفار أميمـــــة قاعـــداً على نصف أسفار يجنُ جنوبُها

فقالت: من أي الناس أنـــت أتيتنـــا فإنك راعٍي ثلّة لا ترينَهـــــا

فقلت لها: ليس الشحوب على الفتى بعار ولا خيرُ الرجال سمينُها

3- رداءة الرثاء: هي ما ناقض صفات المدح الجيدة

4- رداءة التشبيه: وهو بضد ما جاء في صفات الجودة.

5- رداءة الوصف: وتكون بالمضادة لما جاء في صفات الجودة

6- رداءة النسيب: وتعرف بمجيئها مضادة لصفات الجودة

2- رداءة المعاني من جهة تقديمها:

- فساد الأقسام: أ- أن يأتي الشاعر بأقسام مكررة.

ب-،أن يأتي بقسمين يدخل أحدهما تحت الآخر الآن أو فيما بعد.

ج- أن يذكر عدداً من الأقسام، وعند التفصيل يدع بعضها.

-فساد المقابلات:هو أن يضع الشاعر معنى يريد أن يقابله بآخر إما على جهة الموافقة أو المخالفة، فيكون أحد المعنيين لا يخالف الآخر، أو يوافقه-نقد ص193-.

- فساد التفسير: يفهم من جودة التفسير.

- الإستحالة والتناقض: هو أن يذكر في الشعر شيء فيجمع بينه وبين المقابل له من جهة واحدة وينجم عنها أيضاً:

- إيقاع الممتنع: وهو أن يأتي الشاعر بأمر لا يكون لكن الوهم يمكن أن يتصور كونه

-مخالفة العرف: وهي أن يأتي الشاعر بأمر لا تقره العادة ولا العرف وطبيعة الأشياء

- نسب الشيء إلى ما ليس منه: وهو أن ينسب الشاعر صفة أو معنى إلى شيء لا يكونان له.

- الرداءة في الأسباب الأربعة المؤلفة:

-رداءة إئتلاف اللفظ والمعنى: وأظهر صورها الإخلال، وهو أن ينقص الشاعر من اللفظ ما به تمام المعنى، أو يزيد فيه ما به فساد المعنى

- رداءة إئتلاف اللفظ والوزن:

1- الحشو: وهو أن يحشى بلفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن

2- التثليم: وهو أن يأتي الشاعر بأشياء يقصر عنها العروض فيضطر إلى ثلمها والنقص منها —نقد ص 206-

3- التذنيب: وهو أن يأتي الشاعر بألفاظ تقصر عن الوزن فيضطر إلى الزيادة فيها.

4- التغيير: هو أن يغير الشاعر الإسم من صورة إلى صورة اضطره إليها الوزن.

5- التعطيل: وهو أن لا ينتظم نسق الكلام على ما ينبغي لمكان العروض فيقدم ويؤخر

6- عيوب ائتلاف المعنى والوزن: ومظاهره في:

1- المقلوب: هو ان يضطر الوزن الشاعر إلى إحالة المعنى وقلبه إلى خلاف ما قصد به.

2- المبتور: هو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثانيوهو ما عرف في النقد القديم بالتضمين.

3- رداءة ائتلاف المعنى والقافية:

أن تكون القافية متكلفة قد فرضت نفسها على الشاعر دون أن يطلبها المعنى

مصادر البحث ومراجعه

1- نقد الشعر: قدامة بن جعفر تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي.

دار الكتب العلمية/ بيروت لبنان.د ت.ولا.ط.

2- العمدة لابن رشيق القيرواني:

تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد.ط 5 دار الجيل، بيروت – لبنان 1981

3-مقدمة ابن خلدون: عبد الرحمان بن محمد بن خلدوند.ط.المكتبة العصرية، بيروت 2005

4- تاريخ النقد عند العرب:إحسان عباس ط3 دار الثقافة بيروت 1981.

5- التفكير النقدي عند العرب: عيسى علي العاكوب ط1 دار الفكر دمشق 1997.

6- النقد المنهجي عند العرب: د.محمد مندور د ط مطبعة نهضت مصر القاهرة 1972

7- مفهوم الشعرية في النقد القديم: محجوب بالمحجوب رسالة ودكتوراه.

(محظوظ ـــــ جامعة الجزائر)

8- المتميز من كتب النقد الأدبي: دمحمود الربداوي ط 1 مؤسسة الرسالة – بيروت 1981.

9- مفهوم الشعر: دجابر عصفورط 2 دار التنوير للطباعة والنشر- بيروت 1982.

10- تاريخ النقد عند العرب حتى القرن 4هـــ أحمد طه إبراهيم دمشق 1972.

11- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: د.محمد زكي العشماويدار النهضة العربية- بيروت 1979

وهم الوظيفة الجمالية في مقولات السياق

د.مصطفى درواش

جامعة مولود معمري تيزي وزو – الجزائر–

1 – الخطاب الأدبي في القراءة السياقية:

إنّ انتشار المذاهب الفكرية والعقائدية والاقتصادية، في عناصرها الاجتماعية والنفسية والتاريخية، ذات القرابة بالخطاب الأدبي، يرتبط في أساسياته بمقوّم الهوية والفاعلية فإنّ الهوية تتعالق فيها التعاليم النظرية التي تبحث في المفاهيم (تثبيت الشيء، مقايسة بنظيره أو منافسه)، بقيم الإدراك والوعي والاجتهاد في التماس الأدوات الناجعة لاحتضان الآخر والتأثير فيه بالتحكم في قصديته وحركيته وقد استغل المنهج كنظام وممارسة وأدوات إجرائية، لمعرفة المخفي وكشفه وتحديد سماته وتبرير هويته الثقافية والاجتماعيةمع شرط عدم الكفاية بالحدود الطبيعية التي تؤطر للثقافي والاجتماعي، للدلالة على التفوق والسيادة، في غياب فعل الانتشار وأسئلة التغيير والبدائل والإنتاج والتكيّف.

إنّ القول بالمنهج المطلق والفكر المطلق، لا يخلو على هذا النحو من نمطية ونسبية وانطوائية متعالية ولاسيّما إذا افتقد هذا الادعاء

إلى نقاش المعارضة والمنافسة والاختلاف فلقد درجت المناهج خارج النصية (الخطاب الأدبي نص لغوي) على تقديم تبريرات الأسس والمبادئ النظرية، التي تحقق للإنسان في جزئيته أو كليته، الحرية والسعادة والتقدم بما يستدعي تلقائيًا الوقوع في شراك الصدام الذي ستترتب عنه عصبيات التشويه والإقصاء عوض الاعتقاد بنعمة الاختلاف.

إنّ المناهج في اضطرارية البحث عن المبررات (مؤسسات نظرية) تتنافس ولا تتفاعل، تتعادى ولا تتآخى، تنفصل ولا تتصل، تلهث وراء عيوب سواها وتتغاضى عن عيوبها (النقائص في المنهج) وإذا اضطرت إلى الحوار، تحاور بمفردات الأنانية والعداء بينما المنهج في جوهره طريقة في البحث منظمة، تعتمد الموضوعية والصحة، وتعلو على الأحكام المجانية والتعسفية والمعيارية، وتوفر العناء وتكشف عن فكر متحضر ومتفتح وقد لا يخلو من تهميش للآخر وإقصاء إذا تعلق الأمر بالإزاحة والحلول فلقد خيّل للقارئ، أن لا تواصل، مثلا بين المنهج النفسي والمنهج الاجتماعي مادام الأول كانزياح عن النسق المعهود (الانسجام)، يحمّل الثاني (المجتمع) مسؤولية الكبت والعقد والقلق والاضطرابات بأشكالها وأنواعها، التي ضغطت على سلوك الفرد وشعوره وإدراكه وحريته (عدم الإشباع ← العصاب) والأديب إنسانًا يتعرض لهذه الأحوال، فيكون منتوجه

علامة لهيمنة اللاوعي (التحكم) أما الثاني فإنّه يقول بلا شرعية هذا التفكيرإنّه إدعاء سافر ومريض فإنّ الإنسان بطبعه اجتماعي، بل مضمون اجتماعي، يجسد فيه الإنسان المبدع فكرة اجتماعية، فهو مترافد مع الآخر ومتساند ما دامت الضرورات المادية الملحة، هي الفاعل والموحّد والجامع، ومن منطلق فكري وإيديولوجي وتصورات نظرية، تكون فيها الروابط الدلالية مفتوحة وهادفة ومتداخلة تصاعديًايحدث ذلك بواسطة اللغة المفهوميةفقد أكّد تينيانـــوف: «أن العلاقة بين الأدب (النص) والمجتمع، لا يمكن العثور عليها إلا من خلال اللغة »[1] فالتداول والعلاقة الجدلية (التطورية) تحكمهما اللغة، التي تجسد بالمقابل التفاعل بين المؤلف ووعي الكتابةإنّه لا هوية (الحضور) خارج البنية الاجتماعية الإنتاجية التي تشترط المعرفة بالتاريخ والمجتمع الراهن، استنادًا إلى مقولة الفلسفة الأممية (إنّ الصراع الطبقي هو الذي يحرّك التاريخ).

إنّ الواقع الاجتماعي كلّ معقدأما الأدب فإنّه أسلوب ذو خصوصية لنقل الأحداث والتحوّلات ويتجسد الخلاف كذلك في ذلك العتاب المبطن الذي وجهته الفلسفة المادية إلى النزعة الرومانتيكية التي أبدلت قيم الإسهام في البناء الاجتماعي، بأحلام الأحاسيس ومراثي الذات الفردية المغتصبة بأصناف النفاق وعلاقات الاستلاب المادية المزيفة: فكان التحول من

التخاطب الجماعي الطبيعي إلى التخاطب الفردي المنطوي والمتشائم إنّ الذات الشاعرة هي نواة الخطاب ومركز هويته، فإنّ: «الناس ميّالون بطبعهم إلى الالتصاق الفطري بذواتهم، وأن ما يحدث معهم يندر أن يحدث خارجهم»[2] وهذا على الرغم من الدعوة إلى تغيير المواقع، فتصير الطبيعة جزءًا من كلّ متماسك هو الفن الذي لا يستهلكه المجتمع في أشعار المناسبات والطارئ من الحوادث اليومية ويظهر تباين المواقع كذلك في حجة البحث عن وسائل دينامية تحقق للذات المستقلة والمناضلة (الواقعية النقدية) كرامتها وسعادتها أو اعتماد التحولات الزمانية والحضارية مبررًا في إلغاء التواصل الثقافي والابستيمولوجي بين التراث والحداثة (مبدأ التعارض الطبيعي)، باسم الرؤيات الجديدة حيث يختفي الأوّل إحساسًا وذاكرة وجسدًا، لأنه أحادي الدلالة ومغلق وعاجز عن استيعاب حديث الحضارة والفكر إنّه مرشح للغياب، لأنه نص قد مضى هذا على الرغم من أن البداوة التي أطّرت لثقافة شفاهية في التفكير الشعري والنقدي التراثي، قد حسمت بها قضايا جمالية ورؤى كثيرة في خطاب السلف أما الحداثة فإنّها تتحرك بالضرورة لأنها متعددة الرؤى والدلالات وثرية ومفتوحة ومرشحة للحضور.

إنّها النص الراهن ويتم ذلك أحيانًا دونما حجج موضوعية ومقنعة، إلاّ الادعاء بأن الحداثة خارج التراث لها إمكانات تقديم

نظرة دقيقة وفاحصة عن الحياة بتعقيداتها، لأنها تستند إلى أدوات منهجية علمية ومنظمة، لا عهد للتراث بها في جزئيات تفسيراته وشروحه وتأويلاته، ما لا يسمح بتصوّر شمولي للحياة بإيقاعاتها وتفاصيلها وقوانينها وتبقى حجة التحولات التاريخية والحضارية أداة للقول بالفصل (المخالفة دليل توسع التجربة والثقافة والوعي) ولاسيّما أن هناك أسئلة متعددة وأساسية، لم يلتفت إليها التراث لكونه خبرة محددة، وقد تكون عادية، لكن تراث من هذا الذي يجب أن يغيب هل تراث الذوقيين أم النقاد والفلاسفة وشعراء الرؤيات المتجددة؟

من تجليات القراءات السياقية في أسسها المنهجية دفاع الفلسفة عن مشروعية أسئلتها ومشروعية إخضاع الأدب لمنطقها البرهاني إنّها الباب الذي يلج منه الأديب إلى عالم المعرفة والثقافة والحضور فيتضاعف بذلك التفوق، ولم لا يكون الشاعر عالمًا بالإنسان والحياة والوجودأم أن علمه تعقيد وغموض والشعر هو البيان والوضوح على نحو ما يذهب تفكير الذين يؤمنون بجري الكلام مجرى العادة، لأنه موافق للطبع والفطرة: «وذلك كمن فضّل البحتري، ونسبه إلى حلاوة اللفظ، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المآتي، وانكشاف المعاني، وهم الكتّاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة، ومثل من فضّل أبا تمام، ونسبه إلى غموض المعاني

ودقّتها..مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام»[3] إنّها الهوة التي اتسعت وتشعبت بين مرجعيتين في الذوق والمعرفة متباينتين.

يمتد الخلاف في الاختصاص والمقاربة إلى عالم الدراسات البيبليوغرافية والسيرة الذاتية في أسئلتها ومباحثها — التي لا تخلو من طابع إحصائي وتوثيقي — عن مقاصد الشاعر (مثلا) وثقافته ونشأته وتعليمه فالتحصيل المعلوماتي والإسنادي، هو ما يستهويهم (أسماء الأعلام وأخبار الأصول)، ولاسيّما المعلومات التي تثبت هكذا تفوّق الشاعر واستعلائه، أو صورًا سلبية داكنة في حياته وإن كان الأساس معرفة أحواله وخواصه (الإجادة والتفوق ما يحدد نوعية الطبقة)، حتّى وإن كانت خرافية لا تقدّم معرفة حقيقية، لأن ما يحكمها وتحتكم إليه أهواء ومواقف، تتحول بالإثارة إلى مسلمات تلقائيةوبها يصير المؤلف ذاتًا غير عادية إنّها مصدر قطب في إنتاج الاستثنائي والمعرفي، ويحدث هذا في الغالب خارج الاشتغال بكشف إبداعية الشاعر، حين يعمل وبأسلوب جمالي مشوّق وممتع على إعادة صياغة تصوّره للعالم، فينفتح النص توازنًا أو تصادمًا بتعدد الدلالات إنّها معرفة تأويلية سابقة لتأويل القارئ إنّ مقولات الإخبار وقراءاته، تجسّدها أيضًا البحوث التاريخية التراثية في تحقيق النصوص

الجاهلية فكان الاعتماد على عامل الرواية، وصولا إلى تمييز الصحيح من المنتحل (وجوب أن يكون الراوية مصدر ثقة) والوسيلة المعتمدة في الإسناد الوصف والتمحيص والاستقصاء.

إنّ التركيز على الأصول لا يتعدى فيه الخطاب الشعري المرآة التي تعكس ولا تكشف وأن متلقيه، مجرد شخص يعتمد ذوقًا انفعاليًا ومتغيرًا واعتباطيًا، لا يلتمس العلل والأسباب (لأنها تأتيه جاهزة من الخارج) ولأنه لا يملك فعل الكشف حتّى عن كيفيات القول أما الفلسفة المثالية، فقد تحوّل فيها إبداع الفنان إلى مجرد مسخ لمحسوس وقبلها الآلهة وبعدها إفساد الأخلاق والقيم وبمنأى عن هلامية أفكار التشويه أو الإساءة التي رفضها أرسطو وبمقاربة نقدية أكثر احترافية بالخطاب الأدبي الذي عدّه إضافة جمالية نوعية، يصير فيها غاية (أصل)، لا مجرّد وظيفة من وظائف المقولات السياقية، لتعلقه المباشر بصلب البنية الإبداعية، أي يتخطى كونه مجرد فعل تواصلي وتخاطبي إنّ تخصص الناقد له شأن حاسم في طريقة قراءة النص والغاية من قراءته، تكشفه الوسائل المعتمدة والمتباينة في قراءات الظاهر/الباطن وبالتالي كما يقرر أدونيس: «نفهم كيف أن النص الإبداعي ليس مجرد إيصال: لكاتبه هدف مسبق يريد أن يحدثه كتأثيره في قارئه، وإنّما هو مشروع، ويريد كاتبه أن يدخل القارئ في مشروع دلالي متحرك، لا أن (يعلمه) أو ينقل إليه (تأثيرًا) فكريًا أو سياسيًا»[4] وبهذا الأسلوب المغاير لواقع العلاقة بين

المؤلف/القارئ فإنّ المنتوج الجمالي الحدث: «ليس تلبية أو جوابًا وإنّما هو على العكس، دعوة أو سؤال وقراءته هي حوار معه، لذلك لا بدّ من أن تكون إبداعية، هي أيضًا»[5] إنّه السبيل الأكثر مشروعية لضمان الهوية، التي: «ليست في إنتاج الشبيه، وإنّما هي في إنتاج المختلف، وليست الواحد المتماثل، بل الكثير المتنوّع فالهوية إبداع دائم تغلغل مستمر في فضاء السؤال والحدث»[6] إنّها الإبداعية (التفوق) التي تمكن النص من أن يقرأ لذاته ولجمالية تشكيله.

إنّ المناهج السياقية، قد تزعم بفهم أفضل لهوية الخطاب الأدبي، من منظور الفاعلية والانتشار، ومن زاوية موقعه في المجتمع، بالتماس الأدلة على وجوب ربط التبعية بالشهرة (التبعية هنا إيجابية) إنّه بضاعة في عالم السوق، تسهم في صنعها وتداولها عناصر متشابكة ومختلفة وهو كذلك وثيقة رسمية للمعرفة على تعدد مصادرها، وتجسيد لرؤية المؤلف في شموليتها ووعيها (وعيٌ مركّب)، أو من حيث تبني منهج ما والتصريح بالانتماء والالتزام (على الرغم من المعارضة)، وما ينشأ عنه من قناعة وإيمان (حتمية) إنّ خبرة الكتابة والكفاءة فيها منوطتان بمسؤولية المبدع داخل المنهج وسيوظف ما يملكه من طاقات المعرفة باللغة وتقنيات تأدية أصواتها ومعجمها وتراكيبها وصورها، في الدعاية للمنهج المتبنى بالبرهنة على صحته وواقعيته، ما يقربه من وظيفة

الفيلسوف أو عالم الاجتماع (الدقة العلمية) إذا استدعت الضرورة الاحتجاج بقضية ماإنّه لا يتهيأ إلاّ على الكيفية، التي سيسخرها (مع شرط التدليل على القدرة والكفاءة العاليتين) للكم من المعلومات التي تستخدم فيها اللغة كإشارات بناء مع شروط مسبقة لمستوى التواصل بهذه اللغة (قانون المطابقة حتمي وإلزامي) وتلك هي وظيفة الخطاب ونتيجته أمّا المتلقي في الاتجاهات السياقية، فإنّه لا يجد عسرًا في الفهم قبولا أو رفضًا، مادام أمر السياقات النصية لا يعنيه كثيرًا، مقارنة بالأنساق الفلسفية أو الاجتماعية أو النفسية، التي تنبعث منها المعاني والمضامين إنّه شرط التداول (الانتشار) الذي يفرض تلقائيًا (لأنه حتمية) توظيفًا معينًا ومحددًا للغة، إذ إنّ الجوهري هو النظرة إلى الخطاب الإبداعي (في الأصل) على أنه منتوج المرجعية، غرضه الإقناع حينما يوجّه إلى المتلقي، أو يقصد إلى إعادة بناء المعرفة لديه، على نحو ما يؤكّده النقاد المشتغلون بمصطلح الحداثةومن ثمّ تكون كفاءة الاستقبال بمثابة القسمة المشتركة في خواص إنتاج الدلالة وتبنيّها، دون أن يكون القصد أن المؤلف مجرّد سارد للأفكار والمعلومات فإنّ طبيعته تفرض عليه إثبات الذات باختصار الواقع في تواصله مع الآخر فالروائي مثلا — وهو حال الشاعر أيضًا -:«ليس من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع (أو كما يفترض أنها جرت

في الواقع) فهو يعمد إلى التقديم والتأخير والتلاعب بالمشاهد»[7] ولكن المناهج كتصورات ومقولات ومفاهيم، تمثّل من هذه الوجهة بدائل عن أسطورة المبدع العالم (الشاعر العالم في التراث النقدي العربي من يعرف أنساب العرب وحروبهم وأيامهم ومفاخرهم فضلاً عن المعرفة باللغة والنحو والعروض) الذي يعرف كلّ شيء إلا أنها لا تودّ الاستغناء عنه، خاصّة إذا كان القصد مضاعفة الانتشار والفاعلية والتأثير (رافد آخر من روافد سلطة منهج ما)وكأن المعرفة السياقية لا تكتمل فعلاً إجرائيًا إلا به، على الرغم من أنّه لا يصرّح بكلّ المنهج، لأن ذلك لا يتناسب وأسلوبه في استغلال الوسائل والإمكانات، التي لا يجب أن يستحيل معها وثيقة مرجعية أو إضافة معرفية (فالشاعر قد يضيف إلى المنهج) وفي هذه الحالة لا تستثمر كذلك خصائص الخطاب جميعها ولاسيّما في المستويات التي يهيمن فيها الإيحاء (ينفجر الخيال، فيأتي بما لم يكن منتظرًا)، فتسمو اللغة إلى عوالم يتعذر معها ترويضها لأفكار المقولات السياقية أما الذي سيصاب بخيبة الأمل، فإنّه القارئ الذي يبحث عن القيم الجمالية (جمالية الاستقبال)، فلا يعثر عليها في خضم صرامة المنهج.

إنّ المؤلف ليس واحدًا، لذا كانت الدعوة إلى إبعاد المؤلف الخارجي من عملية الإنتاج، على نحو ما تفرضه القراءة التداولية، لأنّه: «ليس شخصية نصية ملائمة للتحليل أو كاشفة عن

مراتب الخطاب، مما تقتضي بالضرورة فك الازدواج والاقتصار على هذا المؤلف المتضمن في النص ذاته»[8] وتأتي هنا شمولية النص، مقارنة بالعمل الأدبي فالنص يرمز: «إلى نشاط، إلى إنتاج وبهذا لا يصبح النص مجربًا، كشيء يمكن تمييزه خارجيًا، وإنّما كإنتاج متقاطع..يخترق عملاً أو عدّة أعمال أدبية»[9]ولهذا فإنّ: وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يحيل إلى مبدأ النص ولا إلى نهايته بل إلى غيبة الأب، مما يمسح مفهوم الانتماء»[10] فالنص يقتضي بالضرورة قارئًا ليس من الطبقة العادية: قارئًا يعلم أنّ النص مفتوح بطبيعته وبقراءته التي تسهم في صناعة وجوده لا قارئًا يستهلك بالاستجابة (قارئ سلبي) إنّه امتحان عسير إذا كان المطلوب تجاوز عادات القراءة، إن لم يكن نقضها (كالبحوث البلاغية المعيارية، نحو الصدق والكذب، الغلو والتكلف، المماثلة والمخالفة) وهكذا تكشف القراءات السياقية عن تهميش منهجي للوظيفة الجمالية التي تنقلب إلى وهم يفاجأ به القارئ المميز الذي لم يكن يدرك أن المرجعية ستحرمه من الإمتاع بجمالية التعبير والإنشاء، فيتملّكه يقين وهو أن قراءات القصدية هي غير القراءات النصية إنّه منطق المرجع الذي ترتب عنه وهم الوظيفة الجمالية فكيف للتفسير والتأويل أن يقررا خلاف ذلك.

2 – وهم المرجع السلطة:

يقرر الاتجاه المعاكس أن ربط الخطاب الشعري بمقولات السياق، لا يجعل منه إلا محدودًا ونهائيًا ومسكوتًا عنه (النص كذات) فإنّ العلاقة آنية ونسبية وشفافة، قد تنفصم عراها في أية لحظة من لحظات المراجعة، يتغير فيها مجرى السيلان والتدفق، ولو: «أن من طبيعة الشعر الذي هو نبوّة ورؤيا وخلق أن لا يقبل أي عالم مغلق ونهائي وأن لا ينحصر فيه، بل يفجره ويتخطاه، فالشعر هو هذا البحث الذي لا نهاية له»[11] خاصّة وأن أصول المناهج وقواعدها وتعاليمها ليست ثابتة إنّها فقط: «أدوات إجرائية يجب أن تخضع دومًا للفحص والتطوير»[12] ومن ثمّ: «لا ينبغي أن تصبح غاية البحث التدليل على الكفاية الإجرائية للمنهج»[13] إنّ المنهج في المفاهيم التي تتحرك في إطار خطاب الكتابة الإبداعية، وبدقة واستقصاء من هنا تأتي حتمية الممارسة (تضاف إلى الإحاطة بالمنهج بمعرفة أصوله وغاياته ووظائفه ليحقق صلاحه فينطوي على قيمة) فإنّ: «النظرية لا تكون إلا داخل التطبيق، ومن خلاله»[14] إنّ مقولات السياق، وفق هذه الرؤية تحاول عبثًا القول إنّها وسيلة عملية لانتشار الخطاب الأدبي ولو أن منطلقها إثبات الحقائق التي سيكون فيها هذا الخطاب – بالمقابل – عبارة عن مستودع لأفكارها ومبادئها وبسط مسائلها لكن لماذا لا يحتفظ الخطاب بهذه الكيفية الراقية

فتتم صيانة الوظيفة الجمالية، وبمعزل عن منطق السياق ولماذا لا يترك خطاب الإبداع حرًا طليقًا ليكشف عن مؤهلاته وكفاءاته ومزاياه الجمالية فيتعالى ولماذا تنتجه المرجعية، ولا تنتجه لغته التي هي هويته وقدره وإبداعه ولماذا تتكلم المقولات، ولا يتكلّم هويرى أدونيس أن: «دور الشعر في شعريته ذاتها، في كونه خرقًا مستمرًا للمعطى السائد وإذا كان لا بدّ من الكلام عن انحياز ما أو التزام، في هذا الصدد، فإنّه الانحياز إلى الحرية الكاملة في إبداع هذا الخرق»[15] إنّه مهما تكن فاعلية الخرق، فإنّ له حدودًا تحول دون ارتياد عالم الحرية الكاملة، كما يحلو لأدونيس أن يعبّر ويتصوّر بهذه المثالية المفرطة، التي سرعان ما تحنّ إلى واقعيتها، كقوله إنّ الشعر في الاتجاه الواقعي (مثلا)، ليس: «..شعرًا، بالمعنى الحقيقي وإنّما هو نصوص سياسية أو اجتماعية وقيمته، من هذه الناحية في وظيفته، أي أنّه ينتهي حينما تنتهي وظيفته»[16] والعلّة أن: «ليس الواقع هو الذي يحوّل الكلام إلى شعر، بل الفن هو الذي يحوّل الواقع إلى شعر»[17] ما يدحض مقولة الرؤية الاجتماعية من أن الأدب أداة المجتمع في التعبير عن أحواله وقضاياه (بليخانوف وفكرة المعادل السوسيولوجي)، بحيث تتحول اللغة إلى وسيلة للوصف والربط إنّ الشعر بتصوّر أدونيس، أكثر ارتباطًا بهويته: يكشف ويبتدع علائق، لا أن يعكس الواقع بعرفيته، فيكون الانعكاس الآلي الذي لا يسمح

بالابتكار، بل إنّه يكرّس التبعية والتقليدإنّ الشعر في الرؤية الحداثية تتسع به عناصر العالم وإيقاعاته بل لقد أضحى الشاعر نفسه وبسبب من هذه الرؤية مضمونًا شعريًا والعالم مضمونًا شعريًاما لا يتيح مجالاً أكبر لاحتكار مقاربات المرجعية فتتراجع، مثلما تتهاوى حجج من يفصلون الحداثة عن التراث على أساس زمني، لأنّ المحوري في طاقات اللغة الذاتية على هندسة عالمها الخاص الذي سيحررها من المحمولات الدلالية المتعاقبة والمتهالكة.

بادرت القراءات النصية، ولا سيّما ذات الأصول اللسانية إلى تبرير معارضتها المنهجية بموضوعية العلم والعقلانية فكان التحريض بغرض التقويض فمثلما لم تلتفت الاتجاهات النفسية والاجتماعية للأدب في بدايات التأسيس المنهجي، لاختلاف الطبيعة والوظيفة فإنّ خطاب المتخيّل بإمكانه أن يعبّر عن استقلاله وفردانيته بتبني الموقف نفسه، وبطريقة أكثر ذكاء ولباقة: يعترف بوجود العلاقة، لكن ليس بإلزاميتها، إذا تعلق الأمر بالهوية فقد أكد ميخائيل ريفاتير في أثناء تعرّضه للغة الشعرية: «أن القصيدة تقول شيئًا وتعني شـــيئًا آخـــر»[18] ما يحتم تعدية الأصول: «لأنّ الظاهرة الأدبية ليست في المؤلف، كما ظن النقاد زمنًا طويلاً، ولا في النص المعزول، بل هي في جدلية بين النص والقارئ»[19]وينتهي ريفاتير إلى القول بوهم المرجع،

ذلك «..أن النص الشعري مكتف بذاته: فإذا كان هناك إرجاع خارجي، فإنّه لا يكون للواقع، بل هو أبعد من هذا، ليس هناك إرجاع خارجي إلا إلى نصوص أخرى»[20] وبهذا المفهوم يصير التناص مكوّنًا من مكوّنات النص الهوية وتلك هي حداثته وحدثها إنّه الإقرار بالتعارض الواضح، وليس العقيم بين الواقع والخطاب الشعري، على الرغم من دعوات القول بالمرآة، أو أن الخطاب مساوٍ للواقع أو فرغ منه ويمتد هذا التعارض في التحول الجمالي الذي يتشكل بوساطة الدلالة وليس المعنى ما يجعل إبداع الكتابة نوعيًا (بلاغة التركيب على أنقاض المعنى المعجمي) وفارقًا، في حين كما يقول فيليب هامون: «الخطاب الواقعي هو مجرد خطاب كاشف للمعرفة.. عن طريق ترويجها»[21] وهو ما لا يضمن المتعة الجمالية في فرضية النص والمتلقي بينما يكون الدال المعجمي هو الفيصل الطبيعي والعلمي والمنهجي في الخطابات غير الأدبية، التي ليس من مهماتها البحث في الوظيفة الجمالية وآليات الكشف عنها (فحص النص من حيث نسيجه التركيبي والبلاغي) في أنساقها الابستيمولوجية (المحتوى الفكري) ولا البحث في القوانين التي تحكم هويته وهو ما بيّنه تزفيتان تودوروف لما تطرق إلى مسعى المقولات السياقية في استغلال الخطاب الشعري، إنها: «تنفي جميعها طابع الاستقلالية عن العمل الأدبي وتعتبره تجليًا لقوانين توجد خارجه وتتصل بالنفسية أو

المجتمع أو (الفكر الإنساني) أيضًا.. فالعمل الأدبي تعبير عن (شيء ما) وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا (الشيء) عبر القانون الشعري»[22] فالخطاب غير المرجعي اتخذ له مسالك جديدة، أضحت اللغة فيها بمستوياتها نسقًا يتمرد على القراءات السياقية وبذلك حدث تحوّل في مفهوم (المادة) فلم تعد هي الفكرة التي تحيل إلى منفعة وتتضمنها، بل هي اللغة التي بها يصير الخطاب الشعري بنية نصية مستقلة، لا وسيلة للبحث في الأصول على اختلاف مصادرها وآلياتها وبالتالي فإنّ البديل في القراءة النصية عنده هو في الشعرية التي: «لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كلّ عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع.. تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته فالشعرية إذن مقاربة للأدب (مجرّدة) و(باطنية) في الآن نفسه»[23] بل إنّه يقول بالفواصل بين الحقلين، ذلك أن: «العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى، التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعًا، هي علاقة تنافر»[24] وهكذا يسمو هذا الخطاب على ارتجالية أحكام القيمة (صدق وكذب) إنّه كشف الخصائص النصية، لا بلاغة تصديق وإقناع (التصورات القبلية للسلطة النصوصية) وهو ما يوضّحه تودوروف استنادًا إلى قوله: «فليس الأدب كلامًا يمكن، أو يجب، أن يكون خاطئًا بخلاف كلام العلوم، إنّه الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق، لا

هو بالحق ولا هو بالباطل، ولا معنى لطرح هذا السؤال فذلك ما يحدّد منزلته أساسًا من حيث هو (تخيّل)، فبلغة المناطقة إذن لا وجود في النص الأدبي لجملة صحيحة أو باطلة»[25] إنّ الخيال هو العنصر الفارق ولما يتّكئ إلى قوانين اللغة يكشف عن جماليته وانفتاحه فهي التي تصنع بلاغته وإيقاعه، لينتهي إلى المخالفة لا إلى المشاكلة (خاصية نوعية) وشعرية النص في منظور رومان ياكبسون تتجسد: «في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصّة»[26] إنّ نقد ياكبسون يحيل إلى عنصر الخرق الذي يمارس على المعجمي، ويصير به النص جميلا وإيحائيًا، لا أن ينظر إليه على أنه تعبير عن انفعال أو إحساس نفسي حادث، على نحو ما كان النقد الذوقي يقرأ شخصية شاعر من شعره وهو ما أظهره مؤلّفا (نظرية الأدب)، من أن: «العمل الأدبي ليس وثيقة لكتابة السير»[27] لأن هذا النوع من التحليل والرأي يعطّل الوظيفة الجمالية فتصبح وهما، لغياب الاشتغال بالعناصر المكونة للخطاب التي تجعل منه شعريًا لا وثيقة، يرجع إليها صاحبها إذا كانت هناك ضرورة وقد شرح شكلوفسكي كيف تكون الصياغة ميزة — مبدأ قار في تفكير

الشكلانية الروسيّة النقدية — الشعرية وأن الشعر تقنية نسيج وتشكيل باللغة: «إنّ دراسة الكلام الشعري في تراكيبه الصوتية والمعجمية، كذلك في خصائص التوزيع المميز للكلمات، وأيضًا في تراكيب الفكرة المميزة المركبة من الكلمات، نجد في كلّ هذا العلامة المميزة للفنية وهي — أننا نجد مادة خلقت قصدًا لكي تزيل الأتوماتية من عملية الإدراك»[28] وتتحقق هذه التقنية بخرق المألوف من التعبير، فتأتلف الغرابة بالمفاجأة في كلّ منظم وجميل وممتع وبالتالي فإنّ تحوّلاً في مسار النقد قد حدث بجهود الشكلانية الروسية التي رفضت وبشكل صريح وصارم: «تفسيرات الخيال والحدس والعبقرية والتطهير وغيرها من العوامل النفسية التي تمس المؤلف أو المتلقي»[29] وبهذه الكيفية يسترد الخطاب الشعري هويته كطريقة مخصوصة وشبكة كثيفة من الروابط ولم يعد الآخر المرجعي هو الذي يتحكم في اللغة والدلالة إنّها المفارقة في الاتجاه والتصور وهو ما يفسر هجوم بارت البنيوي على أحكام القيمة المسبقة، إذ: «رأى المجتمع الكلاسيكي — البرجوازي في الكلام، خلال حقبة طويلة، أداة أو وسيلة زخرفة، بينما نرى فيه الآن علامة وحقيقة»[30] إنّه المبدأ الليبرالي الذي أوحى إلى الآخر المتلقي أن الشكل هو كلّ شيءلذا ينبغي العناية به بتوشيته وزخرفته وهذا التوجه كان سببًا رئيسًا في معاداة الفلسفة المادية لهذا الفكر الذي يتخذ الشكل

"إن القراءة عند بارط ليست عملا طفيليا مكملا للكتابة التي تسبغ عليها صفات الخلق والإبداع، القراءة عمل لغوي، القراءة هي العثور على معان يعني تسميتها ولكن هذه المعاني التي نسميها تأخذنا إلى أسماء أخرى، فالأسماء تتداعى وتتجمع، وتجمعها يتطلب إسما، فأنا أسمي، وأزيل الإسم، وأسمي من جديد: على هذا النحو يمر النص، إنه تسمية في طور التشكل"(6).

وليست القراءة من هذا المنظور وقوفا عند حدود معاني معينة، وتأسيسها لحقيقة النص ومشروعيته، لأن القراءة تؤسس لمشروعيتها من نسيان المعاني المتوصل إليها أو على الأقل نقد ما تم التوصل إليه، لأن النسيان في عمومه يبرر استمرارية القراءة.

كان رولان بارط دون شك، أكثر المنظرين في الستينات والسبعينات جرأة وذكاء وقدرة على جلب الانتباه من بين العديد من النقاد والمنظرين الفرنسيين "ولقد مرت حياته العلمية بأكثر من منعطف، ولكنه ظل على اهتمامه بموضوع أساسي هو معرفة كل أشكال التمثيل وقد حدد الأدب بوصفه رسالة عند دلالة الأشياء وليس عند معناها، وأقصد بالدلالة تلك العملية التي تنتج المعنى بوجه عام، وليس هذا المعنى أو ذاك"(7) هذا التحديد الذي يكرس التعريف الذي ذهب إليه رامون جاكبسون حين حدد معنى الشعرية بكونها تركيزا على الرسالة، إلا أن تحديد رولان بارط يؤكد مقولة الحقيقة المعتمة، التي تتلخص في الدلالة حيث أن

يسهم في البناء ويصنع الدلالة فلا غرو أن يكون كاللغة بأدواتها علامة نصية، لا مرجعية معرفية تبحث في شروط إنجاز الخطاب والسياق الذي ينتظمه وظروف التبليغ والإبلاغ، خاصّة وأن الأدب في الرؤية الحداثية هو لغة مستقلة ببلاغة تركيبها وصياغتها: «إنّ قدرات اللغة هي أوسع مما قد يقدره الاستعمال النفعي لها إنّ اللغة بالفعل لا يمكن اختزالها في الوظيفة التواصلية أو التمثيلية.. وفي هذه الحالة فإنّ العمل النصي بامتياز هو العمل الذي يختار استغلال كلّ الإمكانيات اللغوية إلى الحدّ الأقصى وهكذا يظهر الأدب إذن كحقل مميز للإنجاز النصي، لأنه يلجأ وبشكل أساسي إلى موارد اللغة المجمدة عادة بسبب الوظيفة التواصلية لها»[32] فلا خيار لتأكيد الاستقلالية إلا بمنطق اللغة الاستثنائي الذي به يكون النص جميلا وممتعًا، إذ: «إنّ الأدب سيصبح بدون شك إشكالية لغوية إذا ما تمّ رفض العلامات التي طالما شوّهت هويته إنّه وهو ينبني على البحث عن دال مستلب سيصبح قبل كلّ شيء سؤالاً عن الشكل»[33] ولاسيّما أن سياق الخطابات غير النصية سيتخذ صورة أخرى بفعل الانزياحات البلاغية والأسلوبية التي تصنعها اللغة الشعرية، فتتميز من العادي واللاشعري وهو ما حاول جان كوهن إبلاغه في ضوء ربط الانزياح بمصطلح الأسلوب: «فالأسلوب هو كلّ ما ليس شائعًا ولا عاديًا ولا مطابقًا للمعيار العام المألوف.. إنّ

الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمة جمالية إنّه انزياح بالنسبة للمعيار، أي أنّه خطأ ولكنه كما يقول برونو خطأ مقصود»[34] بل إنّ الانزياح الأسلوبي يمثّل تعارضًا جماليًا بين الشعر والنثر، حيث إنّ: «وظيفة النثر هي المطابقة، ووظيفة الشعر الإيحاء»[35] وكأن كوهن يبيح للنثر أن يكون أداة المقولات السياقية في عرض أفكارها وتحتل بلاغة الاستعارة مكان الصدارة لإمكانات اللغة على صنعة الشعر بها إنّها عنوان الخرق والانزياح وبها يكشف النص عن هويته ووظيفته معًا: «..إنّ الاستعارة في الشعرية ليست مجرّد تغير في المعنى، إنّها تغير في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهوم إلى المعنى الانفعالي، ولهذا لم تكن كلّ استعارة كيف ما كانت شعرية.. وبهذا تفسر التجاء الشعر الحديث.. إلى الاستعارة على نطاق واسع، ولهذه الغاية عمدت إلى المنافرة القائمة على أولويات (Primitifs) اللغة»[36] إنّه الخروج على نمطية التفكير النقدي الكلاسيكي الذي يشترط في بلاغة الاستعارة، المناسبة والمقاربة والدلالة على المعنى بينما هي في الرؤية الحداثية سرّ كبير من أسرار جمالية اللغة والتلقي (إثارة المفاجأة والغرابة والدهشة) ذلك: «أن الخروج عن المألوف فيما يتعلق بالشفرة والنحو وبالقاعدة هو دائمًا من مظاهر الكتابة فحيث تخرق القاعدة تظهر الكتابة كقسوة، ذلك لأنها تستعمل لغة لم تكن

منتظرة»[37] إنّ الخطاب الأدبي يتخذ الانزياح اللغوي أداة للتحرر من قيود المرجعية واسترجاع الهويةأما حضور القارئ في إنجاز عملية الكتابة (اللغة العليا)، فإنّه ضروري ينتج بدوره قراءاته الخاصّة به، شرط تعدية القراءة الأولية أحادية الاتجاه التي تكتفي بالتلقي المباشر وتدفع إلى احتكار الذوق والانطباعية للنص إنّه وجوب التحوّل من القراءة القائمة إلى القراءة المحتملة أما خلاف ذلك، فلن يكون النص سوى بوتقة تلتقي فيه الخطابات وتتنافس، بالإسقاط الدلالي الذي ينجم عنه التحليل والتأويل لغرض كشف المعنى (تشكيل قصدية النص خارج مركبته النحوية والأسلوبية والبلاغية والإيقاعية) إذ إنّ اللغة هنا لا تفهم إلا في إطار السياق (التحوّل في الهوية من اللغة إلى التخييل إلى الفكرة وتوليد المعرفة استنادًا إلى الخلفيات المنهجية) وبالتالي فإنّ القراءة السياقية بطبيعتها لا تستغرق الخطاب الشعري ولا تفحصه من الناحية الجمالية (تجربة الشعر باللغة العالية من حيث الاختيار والتركيب والاتساع) فكيف للاتجاهات السياقية أن تلهث وراء الدلالة الهامشية التي هي أداة النص ونتيجته (هويته) ويختص بها القارئ الخبير الذي يمنحها قيمة حضورية (شروط استقبال النص)، ولا يؤمن بالمطابقة والعلامة الإشارية الدالة إلا أن هذه الدلالة الهامشية تأخذ بالمقابل وجهة أخرى، حين تخضع للعلاقة بين النص الأدبي وقراءات السياق التي تلوذ بها القراءة، ولا

يتوقع إلا الوصف فالنصّ ليس حرًا في حركته ولا في أسئلته ومن هنا: «يظهر الوهم المرجعي الخاص بالأدب إنّ كلّ شيء يلعب في الاختلاف بين المعنى والدلالة ففي اللغة اليومية، تبدو كلّ كلمة مرتبطة عموديًا بالواقع الذي تدعي أنها تمثله.. لكن في الأدب، تكون الوحدة المعنوية هي النص ذاته فالآثار التي تحدثها الكلمات في بعضها (بصفتها عناصر شبكة تامة) تستبدل العلاقة الدلالية العمودية بعلاقة جانبية تنزع نحو إبطال المعنى الفردي الذي يمكن أن يكون للكلمات في القاموس.. وينتهي الأمر بالقارئ الذي يحاول تأويل المرجعية، إلى اللغو: وهذا يجبره على البحث عن المعنى داخل الإطار المرجعي الجديد الذي يعطيه النص وهذا المعنى الجديد هو الذي نسمّيه دلالة»[38] فالدلالة هنا خارج المرجعية، ولا صلة لها بتغيير المجتمع أو تحسينه بل إن المسألة أكبر من مجرد تغيير شيء بآخريقول رينيه ويليك في هذا المقام: «إنّ الأدب ليس بديلاً عن علم الاجتماع أو السياسة، وهو يمتلك هدفه وتبريره الخاصّين به»[39] ويشير إلى إلزامية الفرق بين الأدب والأدب الاجتماعي الذي ما هو إلا نوع منه فالاجتماعي (والمرجعي بشكل عام) ينعدم فيه عامل التغريب الذي ينشأ عن جمالية اللغة، فهو: «العملية التي يجدد الأدب بها نفسه، من جهة، وهو فلسفيًا، إعادة طرح العالم أمام الرؤية والرؤى، لجلائه من جديد وبعد أن يكون قد استقر على وضع من المألوفية المستحاثة، والتغريب بهذه

الصفة، هو خلق الفجوة: مسافة التوتر بين العالم والنص، من جهة، وبين النص ومجموعة النصوص الموجودة تزامنيًا وتوالديًا في بنية النتاج الأدبي، والتي أدت إلى خلق المألوفية، من جهة أخرى»[40]

إنّ إنكار مسؤولية المؤلف، بل إقصاءه في عملية البناء (الإسهام في تأسيس اللغة الجمالية)، إلى جانب الإقصاء العمدي للقيمة، كان في منظور هنري ميشونيك والكثيرين من خصوم البنيوية، أثر سلبي، إذ: «أضيفت صفة القداسة على مفهومي الكتابة والنص وأصبح ينظر إليهما على أساس اللغة، وليس على صعيد الخطاب»[41] فالبنيوية في عدائها للمؤلف والتاريخ أخفقت في: «أن تشكل نظرية للخطاب، لكونها مجرد نظرية للغة»[42]، ولعلّ المبدأ أن الخطاب الأدبي أكبر من اللغة ومن هنا كان توجه رولان بارت وآخرين إلى النص فقد ذهبت جوليا كريستيفا — التي سبق أن شنّت حملة على القراءات المرجعية ومحمولاتها في كتابها (علم النص) — إلى: «أن النص أكثر من مجرد خطاب أو قولإذ إنّه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة غير لغوية، بمعنى أنها مكوّنة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها وبهذه الطريقة فإنّ النص جهاز غير لغوي.. والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية»[43] إنّ تحديد النص وسياقه في ضوء التحولات المنهجية

يجعله أكثر فاعلية فهو ليس فقط اللغة وقد تكون تكوينية لوسيان جولدمان، دليلا آخر عن مأزق النزعة العقلانية في مباحثها عن اللغة الشعرية، مضافًا إلى هذه الرؤية عدم الاشتغال بالفروق بين طبقات النصوص ومستوياتها وأنماط التحوّلات التاريخية التي ينفتح بها الخطاب الأدبي فينتشر أمّا إذا تعلق الأمر بما يميز الشعر من اللاشعر، فإنّ للوظيفة الجمالية فعل قيمة ووجود في تصورات القارئ وتوقعاته التي تتبخّر في منطق المقولات السياقية، فيكون التوتر الذي قد يرتد إلى الرفض والقطيعة.

3 – الدراسة النفسية والعبث بجمالية النص التراثي:

اتجه قسم من الدراسات النقدية العربية الحداثية إلى الدعاية لأحد مكونات المقولات السياقية وهو الدراسة النفسية واقتصرت البدايات على تحليل الشخصيات الشعرية التراثية التي افتقدت إلى التوازن والانسجام مع الذات والآخر الاجتماعي، بحيث يصير البحث في جمالية الإنشاء والتركيب ضربًا من الوهم، بخلاف ما يعتقد محمد خلف الله أحمد الذي يرى أن النقد الأدبي الحديث: «وساطة بين المنشئ والمتذوق، يقوم فيها الناقد بجولة في آفاق التجربة الأدبية التي مرّ بها المنشئ في إبداعه، يتعرف أسرارها ويتقمص مشاعر صاحبها ويعود بعد كلّ ذلك إلى المتذوق ليساعده على أن يعيش التجربة ذاتها وينفعل بأحاسيسها، ويسرح مع خيالها، وفي ذلك يكمن السرّ الأكبر للذة الأدبية

ويبلغ الفن غايته من الإبداع والإمتاع»[44] فكيف للناقد أن يتمتع ويتذوق إن كانت الغاية النظر إلى النص على أنه وسيلة كشف العقد والاضطرابات (عدم التكيف) وتلك هي طبيعة التحليل النفسي ولعلّها من أسباب انتشاره، مضافًا إليها ما أعلنه عباس محمود العقاد في علّة تبنيّه لهذا المنهج فإنّ الناقد النفسي: «يعطينا كلّ شيء إذا أعطانا بواعث النفس المؤثرة في شعر الشاعر وكتابة الكاتب، ولا بدّ أن تحيط هذه البواعث، إجمالاً أو تفصيلا، بالمؤثرات التي جاءته من معيشته في مجتمعه وفي زمانه»[45] وهذه دعوة صريحة بشرعية العلاقة بين الأدب والتحليل النفسي الذي يختصر المؤثرات والدوافع ويجمعها منهجيًا، ومن اتجاهات في القراءة مختلفة ومتباينة وكأن النص لا يكشف عن هويته وأسراره وطاقاته وكفاءته إلاّ بالبحث في صلته بمؤلّفه الذي عدّته دراسات الشعرية مجرد مؤلف خارجي صنعته قراءات السياق (غير شرعي) تجلّى تطبيق التحليل النفسي الكلاسيكي في دراسة العقاد لنرجسية أبي نواس ولوازمها التي تتمثل في التشخيص والعرض والارتداد إنّها: «تنطبق على أبي نواس في خلائقه الأوّليّة وخلائقه التبعية وتفسر جميع أحواله حيث لا يفسرها ضرب آخر من ضروب الشذوذ في المسائل الجنسية»[46] إنّها علل مفتعلة فاللثغة عيب صوتي (وقد يكون مستحبًا)، وليس مزية وكيف يكون مجرّد التوحّد في الاسم

(حَسَن، حُسْن) مع الجارية دليلاً من دلائل النرجسية (قد يتعلق الأمر بمفاجآت الصدفة) وهل كلّ من يدين بالخمرة (لازمة الارتداد) فيكثر من الحديث عن مجالسها ومرتادیها هو نرجسي وما دخل الاعتزاز بالملك الفارسي في تأكيد هذه النرجسية (لازمة العرض) وهو أمر طبيعي ومعتاد عند الذين يميلون لأسباب إلى المفاخرة ثمّ إن الإغراق في تعظيم الذات لا يعني في الأحوال كلّها، الدعوة إلى استباحة المحرمات، كالذي رآه العقاد وهو يصدر حكمًا نهائيًا على أبي نواس فإنّ نرجسيته مرضية وليست طبيعية، ولا سيّما فيما يتعلق بالغدد والجنس وبياض البشرة وضعف جهاز التنفس وكلّها علامات أخرى على عقدة الشاعر، مثلما توضّحه دراسته عن أبي نواس إنّ ما مضى يكشف كيف تحدث التضحية بالوظيفة الجمالية من خلال مقولات سياقية تعتمد التفسير والتأويل ثمّ أليس من الإجحاف أن يعتمد خبر أو لفظ أو عبارة وثيقة لا تقبل النقاش، لإصدار حكم نهائي عن تجربة في الكتابة طويلة تصدر عن رؤية جمالية للإنسان والحياة والعالم؟

وتنتهك حرمة الوظيفية الجمالية في دراسة نفسية أخرى استخلص فيها العقّاد أوصاف ابن الرومي البدنية وهيئاته الحركية من شعره وأخباره توهم أنها تكشف عن طبيعة فنية استثنائية فما إن قرأ وصف ابن الرومي للأرض في فصل الربيع:

تبرّجت بعد حياء وخفّرْ تبرّج الأنثى تصدّت للذكر

حتّى اتهم الشاعر باضطراب في جهاز التناسل[47]، وأن كلّ صفة من صفاته دليل على شذوذه على نحو ما يكشفه كتابه (شخصيته ابن الرومي من شعره) فلا يعني أن يكون التبرّج وسيلة لتحقيق الوظيفة الجنسية عند كلّ النساء ولا يعني أيضًا أن وصف ابن الرومي للطبيعة دلالة على اضطراب في جهازه التناسلي أما إبراهيم عبد القادر المازني فقد وصف جهاز ابن الرومي العصبي بالخلل والتوتر والاضطراب (وهو ما ينطق به منتوجه) وعدم الانتظام، فضلا عن سرعة الغضب وحدّة المزاج ومصدر كلّ هذا طيرته التي عرف بها[48] وهو ما يقول به العقاد أيضًا ولكنها طيرة ذات سمات جمالية ومزايا تعبيرية في تشكيل الصورة فهي عند العقاد تظهر في تذوق الجمال وتداعي المعاني وهي عند المازني في قدرته الفائقة — مقايسة بغيره من شعراء العربية — على التشخيص والتصوير (ومنه أسلوبه في الهجاء).

وتناول العقاد والمازني ظاهرة السخرية - التي هي حالة مرضية شاذة، ناجمة عن خلل في الجهاز العصبي — عند ابن الرومي، فأرجع المازني أسبابها إلى حدّة طبعه وسرعة غضبه وإلى المجتمع الذي كان يبيح للشاعر أن يفحش في القول[49] بينما يراها العقاد طبيعة فيه، تجلت في دقة الملاحظة والشعور بالمتناقضات في ذاته وفي المجتمع وهذا العبث الذي طبع عليه سمة لم تحدث لشاعر آخر

لأنهم فحول (تفوّقوا) غلبوا معاصريهم بالإجادة والمعرفة باللغة والكفاءة في ممارستهالكنهم في ضوء قراءات السياق أضحوا أناسًا معقّدين يتحكم في مسار حياتهم وإنتاجاتهم شبح الكبت الذي عرّفه فرويد بقوله: «ونحن نسمي الحالة التي تكون فيها الأفكار قبل أن تصبح شعورية (بالكبت)، ونذهب إلى أن القوة التي سببت الكبت وعملت على استمراره إنما تظهر لنا أثناء التحليل في صورة مقاومة»[55] وهو ما أكده في إشارته إلى قدرة الخيال على كشف الكبت وتحريرهما يعني إمكانات الفنان العصابي والانطوائي على علاج نفسه بسعة خياله عندما يعود إلى الواقع، بعد أن فشل في تحقيق أحلامه ومآربه وبالتالي ألا تمثل آراء العقاد والمازني صدمة لدى القارئ جمالية واجتماعية (التراث كمرجعية) فألقت الفجوة بثقلها على هذه العلاقة وكيف تكون الكتابة تجربة حضور وتفاعل أو تصادم، وفي الوقت نفسه عرضًا مرضيًا لمريض هو الشاعر ألم يتعمد المترع الفرويدي في التراث العربي، إيهام القارئ بأن الشاعر يتحكم فيه اللاوعي ويهيمن؟ وهل هناك داعٍ الآن إلى قراءة منتوج شخصية مرضية إلا الداعي المنهجي وإذا كان هناك من إمتاع، فلأن العقد ذاتها هي التي ولدته لقد كان على النقد العربي الحداثي وفي بحوثه النفسية الكلاسيكية، أن يتريث في التعامل مع الشخصيات التراثية بفهمها وكشف إبداعيتها، لا في الصدور عن خلفيات معرفية

مسبقة وأحكام معممة إنّ التركيز كلّه انصب إزاء خيال الشاعر فهو يحمل قيمة إيجابية (شرعية بالممارسة): إنّه المحرك الفعلي للكتابة النوعية، إذ يجعل صاحبه يعلو على الخطاب اليومي وهو أداة علاجية فاعلة إنّ المبدع الفنان لا يحتاج في هذه الحالة إلى استشارة طبيب نفساني في عيادته ومع ذلك فإنّ الدراسة النفسية تضطر القارئ إلى تغيير رأيه في الشاعر: فلم يعد الملهم والمختار والعالم والفطن إنّه مجرد ركام من العقد والاضطرابات التي تنتظر حلولاً لكن ألا يمكن أن يكون التحليل النفسي في النقد العربي مجرّد إخراج النقد كبحث ونقاش من أحكام القيمة، التي ربطت جودة القول بأحوال المتلقي في الإشارة إلى أخطاء اللغة والنحو والمقاييس البلاغية المعيارية والجزئية أو تلك الأحكام التي تتصل بشخصية المؤلف (المعتاد من الأحكام)، بالتكرار تفقد قيمتها إنّ عقد الشاعر في حال كشفها تحليلا وتأويلا، تدخل ضمن شهرته تمامًا كالعبقري فإنّه بالنسبة إلى التفكير العام ذكي وكفء، يملك قدرات خاصّة على التمييز والربط، فيشار إليه بالبنان (يعلو) إلا أنه في التحليل النفسي يصير شاذًا والشذوذ مرض نفسي، لكنّه لا يفقد الشخصية إبداعيتها علمًا أنه ليس كلّ الشعراء معرضين لعقد الكبت وسلطان اللاشعور وخوارقه وبالتالي فإنّ المقولة النفسية الكلاسيكية: (إنّ مصدر الإبداع هو اللاوعي) نسبية ومحددةولا يمكن أن تنقلب هكذا إلى نظرية في الدراسات الأدبية

لأنّ ذلك يتعارض وفرضية فرويد بأن الفنان عصابي وانطوائي من حيث المبدأ والسبب في هيمنة اللاشعور بفعل الأوامر والنواهي التي يتعرض لها الطفل منذ عهد الطفولة كما يؤكد فرويد، وتتكدس في باطنه، لعدم القدرة على الرفض ما حدا بأدونيس إلى القول: «إنّ اللاشعور يشغل في الحياة النفسية مكانًا أوسع من المكان الذي يشغله الشعور، وأن محتويات اللاشعور تتناقض أو تتعارض، إجمالاً، مع محتويات الشعور ومن هنا تقوم الحياة النفسية، حياة الفرد، على التناقض ومن هنا تبدو حياة الإنسان جدلاً بين باطنه وظاهره، بين لا شعوره وشعوره، بين الذات والمجتمع»[56] لكن هذه العلاقة تحكمها تصورات أولية فلماذا لا تكون حالات أخرى، هي التي توجّه الصلة بين المؤلف وما ينتج كحالات الشوق والطمع والغضب والطرب، التي سبق لابن قتيبة أن دلّل بها على الدافع إلى الكتابة من ذلك إشارته إلى إجابة كُثيّر الشاعر لمّا سئل: «كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعرقال: أطوف بالرباع المخلية والرياض المعشبة، فيسهل علي أرصنه ويسرع إليّ أحسنه»[57] والأمر نفسه مع أبي نواس الذي أورد له ابن رشيق جوابًا لسؤال الكتابة: «أشرب حتّى إن كنت أطيب ما أكون نفسًا بين الصاحي والسكران صنعتُ وقد داخلني النشاط وهزّتني الأريحية»[58] أو في إجابة أرطأة بن سهية الشاعر عن سؤال الخليفة الأموي عبد الملك بن

مروان في سكوته عن تأليف الشعر: «كيف أقول وأنا ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب، وإنما يكون الشعر على هذا»[59] إنّ سؤال الشاعر يكشف عن وعي المتلقي واندماجه معه (الملاحظة) أما الإجابة فإنّ منبعها الوعي والإدراك والسلوك فلماذا إذن أصرّ العقاد والمازني ونقاد آخرون نحو محمد النوّيهي ومحمد خلف الله، على إصدار هذا النمط من الأحكام، مع أنها تتضمن إيجابيات هي الحلول التي تتم بالخيال في الكشف عن المكبوت من الرغائب، إلى جانب الخلل الذي يحدث للموهبة فجأة أو في حالات الرغبة في القول، فيكون البديل هو الحالات التي يستعاض بها عن الإخفاق بل هل هناك أدلة حاسمة تثبت أن الشاعر معقد، وأن خياله يحرّره خاصة وأن التحليل النفسي لا يقر بالإلهام والعقل الواعي والأثر الإيجابي للإطار البيئي والاجتماعي وحتّى كارل يونغ يؤسّس تصوّره النفسي على فكرة اللاوعي الجمعي الذي يحوّل الشعر إلى دافع فطري إنّ التحليل النفسي يبدو أنه ألقى بثقله على البدائية النفسية ولا يتعداها إلى عوالم الواقع التي تكشف عن التفاعل، لا عن التصادم وعدم التكيفبل إنّ فرويد يصرّح وبأثر من تعاليم اتجاهه النفسي أن: «الاختيار الواعي للموضوعات والفهم الجوهري للفن الشعري لا يجعلان منّا مبدعين»[60] إنّه تطرّف غير مبرر نقديًا وعلميًا، ولا يبعد عما سبق للفكر البدائي والخرافي أن ادّعاه بربط الموهبة (الفحولة) بقوى خفية مقنعة، ليظل الشاعر

أعلى منزلة فهو بقدر ما يمتع ويغري، يخيفنّ إن فرويد يعترف بفشل البحوث النفسية في حل إشكالية الكتابة وهنا يوهم بأنه يملك القدرة على الإحاطة بمجموع المشكلة الإبداعية إنّه لو افترض أنّ الوعي لا دخل له في إبداع التفوّق لكان الأمر هيّنًا، ويكون الرد عليه هينًا وظريفًا إلا أنه يصرّ على أن الشاعر مريض وانطوائي وعصابي.

إنّ العمل الأدبي في فلسفة فرويد تتولّد عنه لذة خاصّة لدى المتلقي، يصحبها انفعال أوّلي يحسّ به المؤلف ولهذا ينطلق من النص، لكونه تشخيصًا لحالة معينة تحرر المؤلف/القارئ معًا من بعض التوتر والقلق إن الوصول إلى لا وعي الشاعر يبدأ من النص ذاته، عكس ما كان معروفًا من التركيز على الحياة الخاصّة، وصولا إلى الفعل الذي يحدث داخل النفس لذة تختلف عن المتعة الجمالية التي نجمت عن الشكل[61] إنّ التأويل الفرويدي يبدأ من النص ← لذة — استجابة (انفعال) خلافًا لنقد السيرة الذي يبدأ من حياة المؤلف ← النص أما النقد العربي الحديث في بدايات تطبيق النظرية الفرويدية، فإنّه ركّز على أثر الكبت وتجلياته في المؤلف لا في المتلقي، وكأن هذا الأخير يكتفي بما يزوّده الناقد النفسي من معلومات وبالتالي، فلا أثر للوظيفة الجمالية، ولا حتّى للذة التي تكشف عن حال من المطابقة مشتركةويتحمل التحليل النفسي الكلاسيكي مسؤولية تجزئة الدلالة الكلية للنص، ما يؤثر

سلبًا في محاولات البحث عن سمات الوظيفة الجمالية ومن حسن حظ هذا النمط من القراءة الانتقائية/الإقصائية، أن ظهرت جهود مميزة في تفعيل هذا المنهج، إذ: «تطورت المقولات النفسية وجاوزت تحليل الشخصية الأدبية ودخلت في ميدان ما يسمى (لاشعور النص) فقد عقد جان لاكان الصلات بين الدال والمدلول والعلوم اللسانية من جهة وبين أنساق من قبل الشعوري من جهة أخرى»[62]، إلى جانب دراسات شارل مورون للصّور المجازية المكرورة اللاوعية، التي تحيل إلى شبكة دلالية تكشف عن الأسطورة الخفيّة للمبدع أو تلك المباحث التي كشفت عن روابط قربى بين الدراسات النفسية والأجناس الأدبية والأخرى اللسانية والبنيوية والسيميائية والاجتماعيةما سمح بانفتاح هذه الدراسة وتنوّع مصادرها، فلم تعد تتربص بالكلمات المجردة التي تحمل معاني الجنس أو العدوانية أو الخلل العصبي، ويبقى: «أن فهم النص نفسيًا هو فهم خاص لقراءة خاصّة»[63]، ولكنها قراءة: «تجعل النص تعبيرًا عن حالات غير فاعلة كقضايا المكبوتات واللاشعور وعقد النرجسية والسادية...»[64]وهي حالات تجعل هذا النص غريبًا عن هويته ووظيفته لأن القصد هو كشف الغامض وتفسيره وتأويله بغية المعاينة القريبة لمقاصد المؤلف إنّه الفرق بين تجربة إنسانية شعورية وواعية يقدّمها الشاعر إلى الآخر المتلقي، وتجربة أخرى شاذة ومريضة ينقلها بالمقابل إلى المتلقي وفي

كلتا الحالتين لا يمكن تهميش ما يقدمه التحليل النفسي للناقد والشاعر على السواء من معارف جديدة وأفكار ونتائج.

الهوامش:

1 – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، 2001، ص 135.

2 – صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة، 2003، ص159.

3 – أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي الآمدي، الموازنة، ج 1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ص 10.

4 – علي أحمد سعيد أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، ط 2، بيروت، 1996، ص 60.

5 – المرجع نفسه، ص 60.

6 – المرجع نفسه، ص 69.

7 – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء، 2000، ص 21.

8 – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (سلسلة عالم المعرفة)، الكويت، 1992، ص 108.

9 – المرجع نفسه، ص 231.

10 – المرجع نفسه، ص 231.

11 – علي أحمد سعيد أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط 1، بيروت، 1972، ص 50.

12 – عبد العالي أبو الطيب، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مقالة في مجلة عالم الفكر، م 23، ع 1 و2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص 455.

13 – المرجع نفسه، ص 461.

14 – هنري ميشونيك، راهن الشعرية، ترجمة عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط 2، الجزائر، 2003، ص 22.

15 – أدونيس، سياسة الشعر، ص 20.

16 – المرجع نفسه، ص 19.

17 – المرجع نفسه، ص 21.

18 – مجموعة مؤلفين، الأدب والواقع، ترجمة عبد الجليل الأزدي، ومحمد معتصم، منشورات الاختلاف، ط 2، الجزائر، 2003، ص 45.

19 – المرجع نفسه، ص 45.

20 – المرجع نفسه، ص 67.

21 – المرجع نفسه، ص 90.

22 – تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 1987، ص 22.

23 – المرجع نفسه، ص 23 ويؤكد أن خصائص الخطاب الأدبي هي موضوع الشعرية، وليس الأدب في حدّ ذاته.

24 – المرجع نفسه، ص 24.

25 – المرجع نفسه، ص 84.

26 – رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنّوز، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 1988، ص 19.

27 – رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، بيروت، 1972، ص 98.

28 – فيكتور شكلوفسكي، الفن باعتباره تكنيكًا، ترجمة عباس تونسي، مقالة في مجلة عيون المقالات، ع 1، دار قرطبة للنشر، الدار البيضاء 1986، ص 111.

29 – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط 3، بيروت، 1985، ص 60.

30 – رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط 1، الدار البيضاء، 1985، ص 53.

31 – المرجع نفسه، ص 65.

32 – فانسان جوف، الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، ص 57.

33 – المرجع نفسه، ص 30.

34 – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 1986، ص 15.

35 – المرجع نفسه، ص 196.

36 – المرجع نفسه، ص 205، 206.

37 – جوف، ص 53.

38 – مجموعة مؤلفين، ص 47.

39 – ويليك، أوستن، ص 140.

40 – كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت 1987، ص 126.

41 – ميشونيك، ص 25، 26.

42 – المرجع نفسه، ص 26، 27.

43 – فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 229.

44 – محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية (جامعة الدول العربية)، ط 2، القاهرة 1970، ص 249.

45 – عباس محمود العقاد، يوميات، ج 2، دار المعارف بمصر، القاهرة، (د.ت)، ص 10.

46 – عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن بن هانئ، دار الكتاب العربي، ط 1، بيروت، 1968، ص 40وينظر: ص 154، 155وفي معرفة القصد من اللوازم، تنظر: ص 38 – 40.

47 – ينظر: عباس محمود العقاد، الفصول، المكتبة التجارية، ط 1، القاهرة، 1922، ص 133، 134.

48 – ينظر: إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، ط 4، القاهرة، 1954، ص 252 – 267.

49 – ينظر: المرجع نفسه، ص 267.

50 – ينظر: العقاد، ابن الرومي، ص 134، 135.

51 – ينظر: عباس محمود العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، دار الكتاب العربي، ط 3، بيروت، 1966، ص 127 – 130.

52 – ينظر: عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، دار الكتاب العربي، ط 1، بيروت، 1966، ص 110.

53 – ينظر: إبراهيم عبد القادر المازني، بشار بن برد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1944، ص 22 – 35.

54 – ينظر: العقاد، مطالعات، ص 186 – 197وينظر: المازني، حصاد الهشيم، ص 137 – 143.

55 – سيجموند فرويد، الأنا والهو، ترجمة محمد عثماني نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص 27، 28.

56 – أدونيس، سياسة الشعر، ص 120، 121.

57 – أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، عيون الأخبار، ج 2، المؤسّسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت)، ص 184.

58 – أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، ج 1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 4، بيروت، 1972، ص 207.

59 – أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، تحقيق محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، (د.ت)، ص 27.

60 – سيجموند فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط 2، بيروت، 1981، ص 137.

61 – ينظر: جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، دار الفكر، ط 1، دمشق 1982، ص 41، 42.

62 – محمد عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مقالة في مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، م 19، ع 1 و2، دمشق، 2003، ص 22.

63 – المرجع نفسه، ص 25.

64 – المرجع نفسه، ص 63.

التشكيلات الخطابية في الشعر الأموي
تناول تداولي لشعر النقائض

فريدة موساوي
المركز الجامعي بالبويرة –الجزائر –

أولا:في مفهوم أجناس الخطاب والتشكيلات الخطابية

تتميز المنظومة المصطلحية للتحليل التداولي للخطاب بالتنوع الذي يحاول الإحاطة بعالم الخطاب وآليات اشتغاله، غير أنه يمكن القول أن هذه المنظومة تركز بشكل فارق على عنصر السياق ولعل ذلك يتجلى أكثر في مفهومين أساسيين في تحليل الخطاب هما:

ـــ نوع الخطاب Genre de discours

ـــ التشكيلة الخطابية Formation discursive

وقد قامت التداولية أصلا على إعادة الاعتبار إلى دور السياق في العملية التواصلية بداية من الجذور الفلسفية التي بدأت مع الفيلسوف الأمريكي وليام سندرس بيرس W.S.Peirce الذي درس في نهاية القرن التاسع عشر اللغة العادية من منظور ما تنطوي عليه من علامات Signes ستحل محل ما يعرف في النحو التقليدي بالمعنى أو ما أصبح يُعرف في الدراسات اللغوية الحديثة بالدلالة غير أن مفهوم العلامة تجاوز تلك المفاهيم التقليدية للمضمون في

الخطاب لأنه خرج عن إطار اللغة أحيانا مثل بعض أنواع العلامات (الصورة أو الأيقونة، المؤشر، الخ) وهو ما أدى، بطريقة قد تكون غير مقصودة، إلى تأسيس علم لغـــوي جديـــد هـــو الـــسيميائية Sémiotique وكان بيرس في اكتشافه هذا متأثرا بالتحليل التداولي أو البراغماتي الذي كان التيار المنهجي الفلسفي الغالب في الولايات المتحدة الأمريكية في تلك الفترة، وهو منهج يركز علـــى تنـــاول الظواهر في إطارها التجريبي الواقعي، بمعـــنى دراســـتها في حالـــة حدوثها أو استعمالها في الواقع ومن هذا المنظور كـــان الـــسياق اللغوي يشكل بالنسبة لبيرس الجزء الأساسي في دراسة اللغة.

ثم توالت التداوليين بعد ذلك حيث أعيدت صياغة نظرية بيرس بشكل منهجي من قبل تلميذه شـــارل مـــوريس C.Morris في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين وقد توجـــت هـــذه الدراسات بنظرية أفعال الكلام التي أرسى قواعـــدها الفيلـــسوف الإنجليزي جون أستون J.Austin في الستينيات من القرن العشرين وقد ركز أستون على السياق على نحو غير مسبوق جعـــل مـــن الخطاب أو الكلام غير مفصول عنه خاصة في إطار نوع من أفعال الكلام تسمى الأفعال الإنشائية Actes illocutoires التي لا يكن تحديد مقاصدها ما لم نربطها بسلطة المـــتكلم في مقابـــل ســـلطة المتلقي، والإطار الزماني والمكاني للخطاب، وغير ذلك من العناصر الخارجية التي تتحكم، في الواقع، في فهم مقاصد الكلام.

ـــ في مفهوم نوع الخطاب

إن مفهوم نوع الخطاب يقترب نوعا ما من بعض المفاهيم والمصطلحات المتداولة في النقد الأدبي الكلاسيكي مثل الأنواع أو الأجناس الأدبية وينطوي هذا الأمر على وجود محاولات تصنيفية typologique للأدب شكلت موضوعا أساسيا في بعض ميادينه مثل نظرية الأدبغير أن هذا لا يعني وجود تطابق بين هذه المفاهيم النقدية وبعض المفاهيم التي استحدثها تحليل الخطاب، وإنما يتعلق الأمر بإعادة صياغة لتلك المفاهيم بما يتلاءم مع مفهوم الخطاب Discours الذي يختلف عن مفهوم الأدب أو النص الأدبيفالأجناس الأدبية لا تعدو أن تكون فرعا من شجرة متشعبة الأغصان في حقل تحليل الخطاب الذي ينظر لها في إطار مؤسسة الأدب حتى تتم المحافظة على خصوصيات الجنس الخطابي والقوانين التي تحكمها أجناس الخطاب تتجاوز الحقل الأدبي إلى جميع أشكال التعبير اللغوي وغير اللغوي مثل «أخبار الحوادث، العمود الصحفي، فحص الطبيب، الاستنطاق البوليسي، المحاضرة الجامعية، تقرير نهاية الدراسة أو التكوين، الخ»[1].

ويحكم الأجناس الخطابية قانون التراتب Hiérarchie الذي يهدف إلى تنظيم علاقة بعض الأجناس بعضها ببعض مثل الأجناس الأدبية التي تتفرع عنها الأجناس القصصية، وهو ما يسهل عملية

---

[1] **Dominique Maingueneau, Les termes clés de l'analyse du discours, Seuil, Paris 1996.p.44.**

التحليل بإرجاع كل خطاب إلى قوانينه الخاصة والعامة وبالنسبة لمانغونو Maingueneau فإنه «يمكن النظر إلى الأجناس الخطابية على أنها قوالب أو أشكال تُصب فيها المضامين التي تتمتع بالاستقلالية عنها»[1] ويرتبط مفهوم جنس الخطاب بالطابع الطقوسي Rituel للكلام حيث يخضع كل جنس إلى مجموعة من القوانين والطقوس التي لا يمكن أن يحقق معنى بدونها وهو هنا شبيه بشروط تحقق فعل الكلام Acte de Langage كما نظّر له أستنويتضح ذلك على سبيل المثال في خطبة الجمعة كجنس خطابي متفرع عن الخطاب الديني حيث تخضع هذه الخطبة لشروط معينة يتعلق بعضها بالإطار المكاني، ويتعلق بعضها الآخر بالأسلوب، الخ.

ويقترح مانغونو شروطا يجب توفرها في مدونة خطابية ما حتى يمكن أن تصنف في إطار جنس محدد، أو بالأحرى المعايير التي يتأسس عليها جنس الخطاب، وهي كالتالي:

- سلطة المتكلم في مقابل سلطة المتلقي
- الإطار الزمكاني للتلفظ
- أدوات كلامية وإذاعية (ميكروفون، جريدة، الخ)
- الموضوعات التي يمكن أن يتضمنها
- النظام البنائي للخطاب (الطول أو القصر، الديباجة، الخاتمة، تنظيم الأجزاء، الخ)[2].

---

[1] **Ibid, p.44.**
[2] **Ibid,p.44.**

وتكمن أهمية جنس الخطاب في كونه يحيل إلى طبيعة الأفعـــال الإنشائية المتضمنة فيه «إننا لا نستطيع أن نفك شفرات ملفوظ ما ما لم نتعرف على الجنس الخطابي الذي ينتمي إليه»[1] أو كما قـــال باختين Bakhtine: «عندما نصغي إلى كلام الآخر، فإننـــا مـــن البداية، أو بالأحرى من خلال الكلمات الأولى، نستطيع أن نتعرف على جنس الخطاب وعلى حجمه التقريبي الذي يمكـــن أن يُقـــاس بالطول، كما نتعرف على بنيته التكوينية، بحيث يمكننا هـــذا مـــن تخمين النهاية التي سينتهي إليها ذلك الخطاب وهذا يعني أننا نعرف من البداية ذلك الخطاب في شكله الكامل»[2] وتحيل هذه الفكرة على طابع التماسك الذي يحكم الخطاب بفعل خضوعه لمنطق النوع أو الجنس.

ـــ التشكيلة الخطابية

يمكن اعتبار الفيلسوف الفرنسي ميشال فوفكو M.Foucault بمثابة المؤسس الأول لمفهوم التشكيلة الخطابية التي تعني بالنسبة لـــه «مجموع الملفوظات التي يمكن إخضاعها إلى نظام واحد من القواعد والقوانين التي تكرست عبر التاريخ»[3] والظاهر أن هـــدف فوكـــو الأساسي كان يتمثل في استحداث مفهوم بديل لجملـــة مفـــاهيم كانت متداولة مثل «النظرية» و«الإيديولوجيا» و«العلم»[4] وظـــل

---

[1] **Ibid, p.44.**
[2] **Ibid,p.45.**
[3] **Maingueneau, op.cit.,p.41-42.**
[4] **Ibid,p.42.**

هذا المفهوم بعيدا عن ميدان الدراسات اللغوية والنقدية إلى أن جاء بيشو Pecheux الذي وظفه لأول مرة في تحليل الخطاب.

وقد تضمن تصور بيشو لهذا المفهوم أبعادا سوسيولوجية لغوية بالدرجة الأولى من حيث أن التشكيلة الخطابية عنده جاءت على غرار مفهومه للتشكيلة الاجتماعية Formation sociale التي «تتضح معالمها من خلال العلاقة القائمة بين الطبقات الاجتماعية، وبحيث يترتب على ذلك وجود تموقع سياسي وإيديولوجي ليس من صنيع الأفراد ولكنه ينتظم في تشكيلات ترتبط فيما بينها بعلاقات تعارض أو تحالف أو سيطرة»[1] والخطاب، في هذه الحالة، هو الأثر المتضمن لهذه الظاهرة، يعبر عنها في صورها الأكثر تعتيما «فهذه التشكيلات الإيديولوجية تتضمن تشكيلة أو عدة تشكيلات خطابية مترابطة فيما بينها، تضبط قوانين الخطاب في إطار جنس معين (الخطبة عامة، الخطبة الدينية، رسالة هجائية Pamphlet، عرض، برنامج، الخ)، كل ذلك في إطار تموقع محدد في فترة محددة أو دقيقة»[2] وقد تأثر علم الدلالة بأفكار بيشو من منظور أن «مفردات اللغة تتغير من حيث المعنى عندما ننتقل من تشكيلة خطابية إلى أخرى»[3].

---

[1] Ibid.p.42.
[2] Ibid,p.42.
[3] Ibid,p.42.

وقد اتخذ هذا المفهوم أبعادا حيوية في تحليل الخطاب خاصة عند مانغونو الذي يقر بأن التشكيلة الخطابية لا يمكن تحديدها بدقة.«ففي فترة تاريخية دقيقة يمكننا الكلام عن تشكيلات خطابية خاصة بالشيوعية، وبتشكيلات خطابية خاصة بالإدارة، وبتشكيلات خطابية خاصة بعلم معين، وبتشكيلات خطابية خاصة بالملاّك وأخرى خاصة بالفلاحين، الخ»[1]غير أن استعمال هذا المفهوم في الآونة الأخيرة أصبح يرتكز بصفة خاصة على الجانب الإيديولوجي، بمعنى أن التموقعات الإيديولوجية التي ينطوي عليها الخطاب هي التي تمنح التشكيلة الخطابية هويتها المستقلة وأهميتها الخاصة في حقل تحليل الخطاب لأنها تكشف عن جوانب الصراع في مجتمع ما وفي فترة تاريخية محددة.

ويمكن فهم التشكيلة الخطابية من منظورين مختلفين، أحدهما يصب في اتجاه التعارض حيث يُنظر إلى كل تشكيلة خطابية كفضاء خطابي مستقل قابل لإقامة علاقات مع التشكيلات الخطابية الأخرى.أما الثاني فيصب في اتجاه التفاعل الخطابي Interdiscursive حيث تكتسب التشكيلة الخطابية هويتها وقيمتها من خلال تفاعلها مع التشكيلات الخطابية الأخرى[2]

---

[1] **Ibid,p.42.**

[2] ينظر: **Maingueneau, op.cit., p.42.**

هناك اختلاف بين جنس الخطاب والتشكيلة الخطابية بـــرغم التشابه الظاهري بينهما وقد أشار مانغونو إلى أن جنس الخطاب قد يخضع أحيانا إلى تأثيرات التشكيلة الخطابية، بمعنى «أن التـــشكيلة الخطابية تستعمل جنس الخطاب بطريقة معينة تخدم أغراضها»[1] كما يبدو الاختلاف بينهما أيضا في أننا «نستطيع استنباط القواعد التي تحكم جنسا خطابيا ما (وليكن الخطبة الدينية Sermon على سبيل المثال) بمعزل عن التشكيلات الخطابية، كما يكننا معرفة الطريقـــة التي تبنتها هذه التشكيلة الخطابية أو تلـــك في اســـتعمال جـــنس الخطاب كوسيلة لتمرير رسالتها (حيث أن جنسا خطابيـــا مثـــل الخطب الدينية لا يستعملها القسيس الأصولي بنفس الطريقة الـــتي يستعملها القسيس التقدمي)»[2] وهناك مثال آخر أكثر دلالة علـــى هذا التمثل الخاص الذي تقوم به التشكيلة الخطابية لجنس الخطاب وهو مثال أسلوب أرسطو في مؤلفاته الفلسفية «حيـــث لجـــأ إلى أسلوب الحوار بدلا من التعبير عن أفكاره في قالب الحكمة، وهـــو اختيار لا يمكن فصله عن المدرسة الفلسفية الأفلاطونية»[3]

كما أنه من الأهمية بمكان الإشارة إلى «الفرق الموجـــود بـــين التشكيلة الخطابية من حيث كونها نظاما من القواعـــد والقـــوانين وسطح الخطاب La surface discursive الذي يعني الملفوظات

---

[1] Ibid,p.45.
[2] Ibid,p.45.
[3] Ibid.,p.45.

المؤكدة التي تمتلكها التشكيلة الخطابية»[1] فبعض الملفوظات تتكرر في تشكيلات خطابية متنوعة مع أن ذلك لا يؤدي إلى طمس معالم التشكلية الخطابية الواحدة لأنها ليست مجرد ملفوظات بقدر ما هي شكل وبناء تُصب فيه المضامين المتنوعة.

ثانيا:في مفهوم شعر النقائض

يمثل شعر النقائض بحق ظاهرة فريدة في الأدب العربي، وهو ما يفسر اهتمام النقاد القدامى والمحدثين بها، ناهيك عن إقبال وإعجاب جمهور القراء بها على مر العصور والمؤكد أن دراسة هذه الظاهرة في إطار فن الهجاء سيؤدي حتما إلى التعتيم على الجزء الأكثر أهمية فيها، وهو ما حدث بالفعل في كثير من الدراسات النقدية قديما وحديثا.

ـــ في مفهوم النقائض لغةً

كلمة «نقائض» مشتقة من الفعل الثلاثي «نقض» ومنه «النقض» حيث ورد في «لسان العرب» ما نصه: «النَّقْضُ إِفْسادُ ما أَبْرَمْتَ من عَقْدٍ أَو بِناء وفي الصحاح النَّقْضُ نَقْضُ البِناء والحَبْلِ والعَهْدِ غيره النقْضُ ضِدُّ الإِبْرام نقَضَه يَنْقُضُه نَقْضاً وانْتَقَضَ وتَناقَضَ والنَّقْضُ اسمُ البِناء المَنْقُوضِ»[2] ويقترب ابن منظور من المعنى الاصطلاحي عندما يتعرض للمناقضة في الكلام حيث يقول:

---

[1] Ibid,p.42

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج7، الطبعة الأولى دار صادر – بيروت.ص 242.

«وأَنْقَضُ قوله وأَراد به المُراجَعةَ والمُرادَّةَ وناقضَه في الشيء مُناقَضةً ونِقاضاً خالَفَه»[1] ثم يشرح كلمة نقائض فيقول: «وكذلك المُناقَضةُ في الشِّعْر يَنْقُضُ الشاعرُ الآخرُ ما قاله الأَوّل والنَّقِيضةُ الاسم يجمع على النَّقائض ولذلك قالوا نَقائضُ جرير والفرزدق ونَقِيضُك الذي يُخالِفُك»[2].

ويشير الفيروز آبادي باقتضاب شديد إلى المعنى الذي تحمله كلمة «نقيضة»: «والنَّقيضةُ: الطَّريقُ في الجَبَلِ وأنْ يقول شاعِرٌ شِعْراً فَيَنْقُضَ عليه شاعِرٌ آخَرُ حتى يَجيءَ بغَيْرِ ما قال»[3].

أما الزبيدي فيشير إلى المعنى المجازي بقوله: «ومن المَجَاز: نَقِيضَةُ الشِّعْر وهو أَن يقولَ شاعرٌ شِعْراً فَيَنْقُضَ عَلَيْه شاعرٌ آخرُ حتَّى يجيءَ بغيرِ مَا قالَ قالَهُ اللَّيْثُ والاسم النَّقيضَةُ وفعلُهما المُناقَضَةُ وجمعُ النَّقيضَة: النَّقائضُ ولذلك قالوا: نَقَائضُ جَريرٍ والفَرَزْدَق»[4] ويقول في موضع آخر:«ومن المَجَاز: نَقِيضَةُ الشِّعْر وهو أَن يقولَ شاعرٌ شِعْراً فَيَنْقُضَ عَلَيْه شاعرٌ آخرُ حتَّى يجيءَ بغيرِ مَا قالَ قالَهُ اللَّيْثُ والاسم النَّقيضَةُ وفعلُهما المُناقَضَةُ وجمعُ النَّقيضَة: النَّقائضُ ولذلك

---

[1] لسان العرب، ج7، ص 242.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] جلال الدين محمد بن مكرم الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ج1، ص846.

[4] الزبيدي، تاج العروس، مادة«نقض».

قالوا: نَقَائِضُ جَرِيرٍ والفَرَزْدَقِ ومن المَجَازِ: المُناقَضَةُ في القـــولِ: أَنْ يتكلَّمَ بما يتناقَضُ معناه أي يَتَخالَفُ»[1].

وهذه الإحالات المختلفة على معنى «الـــنقض» و«النقيـــضة» و«النقائض» تصب كلها في اتجاه مخالفة الرأي الآخر أو الرد عليـــه بما يخالف هو قد يعنى في بعض الأوجه تفنيد الرأي الآخر وردّه.

ـــ في مفهوم النقائض اصطلاحا

إننا لا نقصد بالمعنى الاصطلاحي لكلمـــة «نقـــائض» تلـــك الإحالات التي وردت في معاجم اللغة حول النقائض الـــشعرية لأن المعنى الذي ركز عليه أصحاب تلك المعاجم هو المعنى اللغوي ولهذا كان تعرضهم لمعنى كلمة «النقائض» على سبيل تتمة المعنى وشرحه أكثرفالمعنى الاصطلاحي الذي نقصده هو المصطلح النقـــدي الأدبي الذي يشير إلى «النقائض» كفن شـــعري متميـــز عـــن الفنـــون والأغراض الشعرية الأخرى لعدة عوامل منها:

ـــ أن شعر النقائض متعلق بفترة محددة هي العصر الأموي

ـــ أنه يتعلق بثلاثة شعراء بشكل رئيسي هم جرير والفـــرزدق والأخطل، ويضاف أحيانا بعض الشعراء منهم المغمـــور ومنـــهم المعروف المشهور مثل البعيث وغيره.

---

[1] المصدر نفسه.

ـــ أن الدافع إليه غير الدافع في شعر الهجاء عامـــة ســـوى في قصائد قليلة فقد توفرت أسباب وعوامل اجتماعية وسياسية جعلت منه ظاهرة شعرية عامة.

إن المفهوم الذي قدمه القدماء للنقائض لا يكاد يتجاوز المعنى اللغوي المتمثل في أن يجئ الشاعر بما يناقض ما قاله شـــاعر آخـــر، بمعنى مخالفته في القول شعراأما المحدثين فإنهم تفطنـــوا إلى الأبعـــاد الاجتماعية والفنية لهذا الشعر فنظروا إليه في خصوصيته وطرافتـــه وحاولوا تحديد ملامحه المضمونية والفنية.

وفي البداية نقف عند هذا التعريف الذي قدمه مجدي وهبة لهذا المصطلح والذي يعكس وجهة النظر السائدة حول هذا المـــصطلح حيث أورد ما يلي: «النقائض في الأدب العربي قصائد كان ينظمها الشعراء في الفخر بقبائلهم والحط من شأن القبائل المعادية لهم فقد كان الشاعر ينظم القصيدة في تمجيد قبيلته، ويُعرِّض فيها بخـــصومه من القبائل، فينبري للرد عليه شاعر من الخصوم بقصيدة على نفس الوزن والرَّوي»[1] والواضح أن هذا التناول الموســـوعي للمـــصطلح يعكس في الواقع التركيز على المعنى اللغوي الذي سبقت الإشـــارة إليه من جهة، ومن جهة ثانية النظر إلى هذه الظـــاهرة في إطارهـــا العام المتمثل فيما عُرِف عن العرب من منافرات ومفاخرات خاصة في العصر الجاهلي.

---

[1] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1994 ص340.

غير أن التركيز في الظاهرة سيؤدي حتما إلى التمييز بينها وبين الظواهر الأخرى المشابهة لها أو التي هي أعم منها أو فرع من فروعها فقط وقد أشار بعض الباحثين إلى الصبغة الخاصة لشعر النقائض في العصر الأموي فيقول د.عبد القادر القط في دراسة له حول الشعر الأموي:«وكان من نتائج انغماس الشعراء في تلك الخصومات والعصبيات القبلية التي كانت تغذيها الدولة حينذاك، أن ذاع فن شعري طريف هو فن النقائض وذلك أن يقول الشاعر قصيدة يهجو فيها شاعرا آخر ويسخر منه ومن قبيلته ويفخر بنفسه ورهطه وبما لهم من أمجاد في الجاهلية ومكانة في الإسلام، فيجيبه الشاعر بقصيدة ـــ على وزنها وقافيتها في الأغلب ـــ ناقضا كثيرا مما جاء به الشاعر الأول من معانٍ وصور، مضيفا إليها من جانبه مزيدا من الفخر والهجاء»[1] فالأمر إذن يتعلق بفن شعري ظهر في العصر الأموي، وهو بالضبط المعنى الذي يتبادر إلى الذهن عندما يأتي ذكر النقائض وأبرز دليل على ذلك أن الكتب التي ألفها القدماء عن نقائض جرير والفرزدق والأخطل مشهورة بـ «كتاب النقائض» ومنها ما يلي:

ـــ «كتاب النقائض» لأبي عبيدة معمر بن المثنى واشتهر هذا الكتاب باسم النقائض واسمه الحقيقي (نقائض جرير والفرزدق)

---

[1] د.عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان 1987.ص 352.

وهو يضم القصائد الهجائية والفخرية وقد طبع الكتاب في ليدن سنة 1908 م في ثلاث مجلدات ضخمة ثم طبع ثانية في بيروت بطريقة التصوير وكما أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنى ببغداد.

ـــ «كتاب النقائض» لسعدان بن المبارك الضرير النحوي أحد رواة العلم كوفي المذهب روى عن أبي عبيدة، وروى الكتاب عنه ابنه ابراهيم.

ـــ «كتاب النقائض» للحسن بن الحسين بن عبيد الله المعروف بالسكري النحوي اللغوي الراوية الثقة المكثر.

ـــ «كتاب النقائض» لأبي جعفر محمد بن حبيب[1].

ويشير إيليا حاوي في دراسته المفصلة عن الأخطل إلى الفرق الموجود بين الهجاء والنقائض حيث يقول:«وإذا كان الهجاء الجاهلي يعرض للفرد أو القبيلة في معان محدّدة، هي نقيض الفضائل الجاري عليها المدح، فإن الشعر الأموي كرّس ذلك النوع من الهجاء الذي يتواقع ويتثالب فيه شعراء محترفون، يشايع كل منهم

---

[1] هذه الكتب ذكرها القدماء في مؤلفاتهم وأضافوا إليها كتاب «نقائض جرير والأخطل» للشاعر المعروف أبي تمام الطائي صاحب «ديوان الحماسة»، ومن هذه المصادر:

ـــ الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ج10 / 330،

ـــ نكت الهميان للصفدي، ص157

ـــ خزانة الأدب ج1/ص 93.

ـــ الوافي بالوفيات للفدي، 4جص/ 106.

قوما أو قبيلة، يؤلّبُ لها وعلى أعدائها، ويقدح فـيمن يـشايعها ويدافع عنها»[1].

ومما سبق يتضح أن المعنى الاصطلاحي للنقائض هو تلك القصائد التي ناقض بها جماعة من الشعراء الأمويون بعضهم بعضا، وخاصة منهم جرير والفرزدق والأخطل، في بيئة اجتماعية وسياسية كان لها دور كبير في تطور هذا الغرض على نحو يتجاوز الدوافع الشخصية لكل شاعر كما هو معروف في فن الهجاءوهذا لا ينفي، في الواقع، وجود تلك الدوافع الشخصية، فقد كانت وراء اشتعال نار الهجاء بين جرير والفرزدق [2] وبين الأخطل وجرير مثلما روى صاحب الأغاني: «قال أبو عبيدة حدثني عامر بن مالك المسمعي قال كان الذي هاج التهاجي بين جرير والأخطل أنه لما بلغ الأخطل تهاجي جرير والفرزدق قال لابنه مالك وهو أكبر ولده وبه كان يكنى: انحدر إلى العراق حتى تسمع منهما وتأتيني بخبرهما فانحدر مالك حتى لقيهما وسمع منهما ثم أتى أباه فقال له: كيف وجدتهما قال: وجدت جريرا يغرف من بحر ووجدت الفرزدق ينحت من صخر فقال الأخطل: الذي يغرف من بحر أشعرهما وقال يفضل جريرا على الفرزدق:[3]

إِنِّي قضيتُ قضاءً غيرَ ذي جَنَفٍ لَمّا سمعتُ ولّما جاءني الخَبَرُ

---

[1] إيليا حاوي، الأخطل في سيرته ونفسيته وشعره، دار الثقافة، بيروت(ب.ت).ص224.

[2] ينظر ص 10 من هذا البحث.

[3] الأغاني، ج11، ص65.

أنّ الفرزدقَ قد شالت نَعَـامتُه وعضّه حيّةٌ من قومـــه ذَكَرُ

ثم يضيف صاحب الأغاني حادثة أخرى كانت بمثابة الشرارة التي أشعلت نار الهجاء بين الأخطل وجرير«قال أبو عبيدة ثم إن بشر بن مروان دخل الكوفة فقدم عليه الأخطل فبعث إليه محمد بن عمير بن عطارد بن حاجب بن زرارة بألف درهم وكسوة وبغلة وخمر وقال له لا تعن علي شاعرنا واهج هذا الكلب الذي يهجو بني دارم فإنك قد قضيت على صاحبنا فقل أبياتا واقض لصاحبنا عليه فقال الأخطل:

(...)

تاجُ الملوك وفخـرُهم في دارمٍ أيّام يَرْبـــــوعٌ من الـــرُّعيان

وهي طويلة يقول فيها:

فاخسَأْ إليك كُلَيْبُ أنّ مُجَاشِعاً وأبا الفوارس نَهْشَلاً أَخَوَانِ

سبقوا أباك بكلّ أعْلَى تَلْعـــــةٍ في المجد عند مَوَاقف الرُّكبان

قومٌ إذا خَطَرتْ عليك قُرومُهم ألقـــتْكَ بين كَلاَكِلٍ وجِرَانِ

وإذا وضعتَ أباك في ميزانهم رجَحوا وشال أبوك في الميزان

وقال جرير يرد حكومة الأخطل:[1]

لِمَنِ الدِّيـــــارُ ببُرْقـــةِ الرَّوْحَان إذ لا نَبِـــيعُ زمانَـــــــنَا بزمانِ

ولا يمكن أن نكتفي بهذه الأخبار التي هي في حد ذاتها متضاربة، بل أننا قد نستنبط منها بعض الفرضيات وهذا ما تقدم به إلينا

---

[1] الأغاني، ج11، ص66.

حاوي عندما قال: «والواقع أن هذا الخبر قد ورد بحيث أن الذي حكم على شعريهما كان الأخطل وليس ابنه وقد يكون الأخطل نقل قول ابنه، حين سأله بشر بن مروان رأيه في زميليه والمهم فيه أن الأخطل أقرّه، ووافق عليه، ومن ثم كان سببا في التهاجي بينه وبين جرير»[1].

ثالثا: التشكيلات الخطابية والأبعاد الإنشائية في شعر النقائض

إن تلك العوامل الاجتماعية والسياسية لظهور وتطور شعر النقائض في العصر الأموي هي بمثابة الطرف الغائب في هذا الشعر لكنها حاضرة من خلال التشكيلات الخطابية التي عبَرت عنها بالشكل الذي تتطلبه الثقافة السائدة وهو الشعر عموما وبعض فنونه خصوصا.

ـ التشكيلات الخطابية

يمكن حصر أهمها فيما يلي:

1. خطاب التيار الزبيري، نسبة إلى الزبير بن العوام، وكان الأمر يتعلق بابنه.

2. خطاب التيار الهاشمي، نسبة إلى الهاشميين من آل بيت النبي (ص).

3. خطاب التيار الأموي، نسبة إلى الأسرة الأموية التي كانت على سدة الحكم.

---

[1] إيليا حاوي، المصدر السابق، ص51.

4.خطاب التيار الخارجي (نسبة إلى الخوارج وهم جماعة من أنصار علي بن أبي طالب خرجوا عن طاعته بعد حادثة صفين بسبب رفضهم التحكيم).

5.خطاب الشعراء المحترفين (الذين لجأوا إلى مدح الأمويين برغم انتماءاتهم السياسية والاجتماعية التي كانت تتعارض مع هذا الموقف الذي اتخذوه بغرض التكسب).

فإذا نحن تأملنا هذه التشكيلات الخطابية، التي لا تشكل سوى الجزء البارز في شعر النقائض وفي الحياة الاجتماعية والسياسية في العصر الأموي، وجدناها تستند إلى مرجعيات مختلفة هي:

ـــ يستند التيار الزبيري إلى نزعة إقليمية (قيام الدولة الزبيرية في الحجاز).

ـــ يستند التيار الهاشمي إلى نزعة دينية (انتقال الانتساب إلى آل البيت إلى رمز ديني مقدس عند المسلمين).

ـــ يستند التيار الأموي إلى نزعة قبلية (قيام الدولة الأموية على العصبية وتشييدها لنظام الحكم الوراثي ونبذها للفئات الاجتماعية الأخرى خاصة منها الأعاجم أو الموالي).

ـــ يستند تيار الخوارج إلى نزعة سياسية (لم تكن حركة الخوارج قبيلية أو جهوية أو دينية بل كانت حركة سياسية بالدرجة الأولى هدفها الوصول إلى الحكم وتجسيد آرائها السياسية التي عبروا عنها لأول مرة بعد رفضهم التحكيم في معركة صفين).

ـــ يستند خطاب الشعراء المحترفين إلى وضعية فئـــة اجتماعيـــة تمتلك فنون التعبير والمعرفة لكن وجدت نفسها بدون مصدر للعيش فلجأت إلى احتراف الـــشعر والتـــضحية بانتماءاتهـــا الـــسياسية والاجتماعية في سبيل تحقيق ذلك ويمكن النظر إلى هؤلاء الـــشعراء على أنهم يمثلون ما يُعرف في العصر الحديث بالأنتلجنسيا أو فئـــة المثقفين.

غير أن تضمين هذه الخلفيات قد تم على أســـاس حـــضورها القوي، بمعنى أن طبيعة الصراع بين هذه التشكيلات الخطابيـــة لم تكن تشكل الدافع الأول للهجاء، بل كان الدافع الظاهري شخصيا في معظم الأحيان فالشاعر تبنى هذه التشكيلات الخطابية لما كان لها من حضور قوي في الحياة السياسية والاجتماعية في تلك الفترة وفي تلك الرقعة (الحجاز خصوصا)، لأنها تعبر عـــن عناصـــر البنيـــة الاجتماعية والسياسية التي تتجاوزه كفرد.

ـــ جنس الخطاب

لقد استثمرت تلك التشكيلات الخطابية أجناسا خطابية متعددة، ضمن منظومة أشكال التعبير المعروفة في ذلك العصر، وقـــد جـــاء اختيارها على أساس ما تتمتع به من سلطة على وجـــدان النـــاس ويمكن حصر هذه الأجناس على نحو تراتبي كالآتي:

ـــ الشعر:

1. فن الهجاء

2.فن المدح

3.فن الفخر

4.فن الوصف (الوصف الساخر للخصم)

5.فن المنافرات

أما المضامين الأساسية التي تم توظيفهـا في هـذه الأشـكال التعبيرية فهي كالآتي:

ـ القيم الجاهلية مثل الفخر بالنسب والانتصار في الحـروب والكرم والمروءة.

ـ القيم والمعاني الإسلامية التي أصبحت عقيدة راسخة عنـد كل مسلم.

ـ الأخبار والحوادث الفردية أو الجماعية التي تخدم الموضوع مثل أيام العرب في الجاهلية والإسلام وبعض النوادر والطرائف التي قد يستغلها الشاعر للسخرية من المهجو.

ـ السجال السياسي في إطار الصراع الذي كان قائما حيث يلجأ الشاعر إلى تعيير خصمه بانتمائه إلى تيار معين أو تقاعسه عن مناصرة تيار كان يحظى بتعاطف طائفة عريضة من المجتمـع وقـد تطور هذا السجال والجدل في العصر الأموي كنتيجة للـصراعات السياسية والعقائدية التي ظهرت منذ مقتل آخر الخلفاء الراشـدين علي بن أبي طالب رضي الله عنه.

ـــ الكلام المقذع والشتم الذي يعبر عن جزء مـــن مـــضمون الخطاب الاجتماعي في ذلك العصر والذي يمكن إدراجه ضمن مـــا أسماه أستن Austin أفعال الكلام السلوكية Comportatifs والتي تعكس سلوك الفرد في مواقف معينة.

غير أن هذه المضامين ليست «أفعالا إنشائية أوليـــة primaire Actes illocutoires بقدر ما هي أفعال كـــلام ثانويـــة Acte illocutoires secondaire حيث تكون الأولى هي المقصودة في الكلام في حين أن الثانية، غير المقصودة، هي الظاهرية»[1] كمـــا أن معظم الأفعال الإنشائية في شعر النقائض هي ذات طبيعة تأثيريـــة Perlocutoires تحتمل أكثر من معنىً وهي تستهدف أكثـــر مـــن متلق واحد «فالاستفهام مثلا قد يكون هدفه تملق مخاطـــب أول، إظهار التواضع لمخاطب ثاني، أو مضايقة مخاطب ثالث »[2].ويمكن توضيح نموذج من تلك المضامين في المخطط التالي:

قول الفرزدق:

إنّ الّذي سَـــمَكَ السَـــمـــاءَ بَنى لَنا ... بَيتاً دَعائِـــمُهُ أَعَـــزُّ وَأَطـــوَلُ

بَيتاً بَنـــاهُ لَـــنا المَليـــكُ وَما بَـــنى ... حَكَـــمُ السَـــماءُ فَإِنَّهُ لا يُنقَلُ

بَيتاً زُرارَةُ مُحـــتَـــسِـــبٍ بِفِنـــــائِهِ ... وَمُجاشِعٌ وَأَبو الفَوارِسِ نَهشَلُ

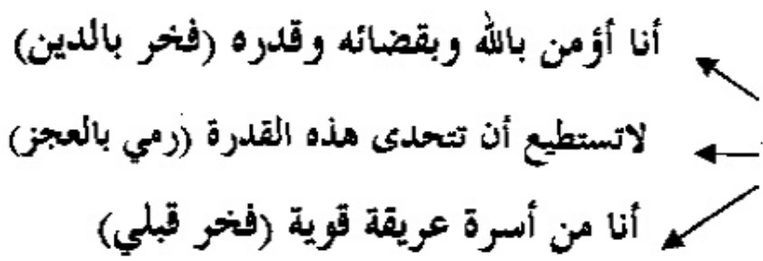
---

[1] John Searl, Sens et expression, Les Editions de Minuit, Paris 1982p.48.

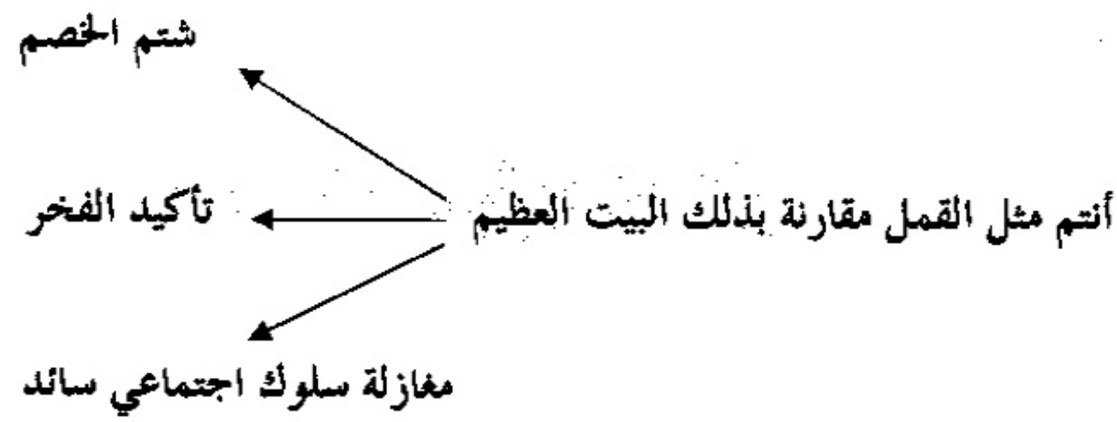
[2] Maingueneau ,op.cit., p.10

يَلجونَ بَيتَ مُجاشِعٍ وَإِذا احتَبوا ... بَرَزوا كَأَنَّهُمُ الجِبالُ المُثَّلُ
مِن عِزِّهِم جَحَرَت كُلَيبٌ بَيتَها ... زَرباً كَأَنَّهُمُ لَدَيهِ القُمَّلُ
ضَرَبَت عَلَيكَ العَنكَبوتَ بِنَسجِها ... وَقَضى عَلَيكَ بِهِ الكِتابُ المُنزَلُ

ففي البيت الأول والثاني والأخير مضمون ديني إسلامي يتمثل في تأكيد القدرة الإلهية التي لا تحوم حولها الشكوك حيث ورد ذلك بأسلوب مباشر في البيتين الأولين وبأسلوب غير مباشر في البيت الأخير يمكن تفسير الأبعاد الإنشائية لذلك على المنوال التالي:



وفي البيت الخامس شتم وكلام مقذع وظفه الشاعر في مغازلة ظاهرة لسلوك اجتماعي سائد حيث يمكن تفسير الأبعاد الإنشائية لذلك على المنوال التالي:



فيرد عليه جرير بنفس المضامين في قصيدته التي مطلعها:

إِنَّ الَّذي سَمَكَ السَـــماءَ بَنى لَنا بَيتاً عَلاكَ فَما لَهُ مِن مَنـــقَلِ

مما يدل على القوة التأثيرية لهذه المضامين في المجتمع الأموي وهنـــا مثال آخر يعكس وضعية الصراع التي كانت تميز تلك التشكيلات الخطابية في شعر النقائض.

يقول جرير من قصيدة في هجاء الفرزدق مطلعها:

لَمَنِ الديارُ كَأَنَّها لَم تُحـــلَلِ بَينَ الكِناسِ وَبَينَ طَلحِ الأَعزَلِ[1]

حيث يقول في هجائه:

قُتِلَ الزُبَيرُ وَأَنتَ عاقِدُ حُبوَةٍ قُبحاً لِحُبوَتِكَ الَّتي لَـــم تُحلَلِ

لا تَذكُروا حُلَلَ المُلوكِ فَإِنَّكُم بَعدَ الزُبَيرِ كَحائِضٍ لَـــم تُغسَلِ

أَبَنَي شِعرَةَ لِم تَسُدُّ طَريقَـــنا بِالأَعمَيَينِ وَلا قُفَـــــيرَةَ فَازحَلِ

وَلَقد تَبَيَّنَ في وُجوهِ مُجاشِعٍ لُؤمٌ يَثورُ ضَـــبابُهُ لا يَنجَلي

قال أبو عبيدة في شرح النقائض: «ادعى جرير أن الزبير كان جارا للنِّعر بن زَمَّام المجاشعي و لم يكن أجاره»[2]ففي هذه الأبيات يتـــهم جرير الفرزدق وقومه بالتقاعس عن مؤازرة الزبير الـــذي كانـــت الحجاز كلها، وخاصة مكة المشرفة، تبجله لأنه كان صحابيا جليلا

---

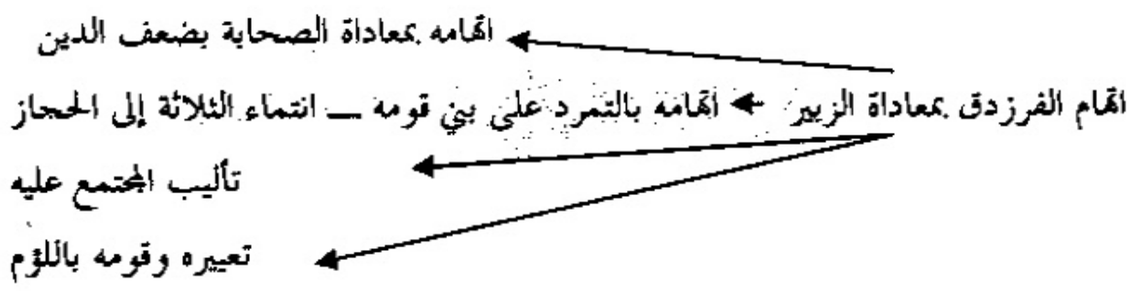
[1] ديوان جرير، تحقيق نعمان أمين طه، دار المعارف، القاهرة 1971.ص 808.

[2] شرح نقائض جرير والفرزدق، رواية عبد الله اليزيدي عن أبي سعيد السكري عن ابن حبيـــب عن ابن عبيدة، تحقيق د.محمد إبراهيم حور ود.وليد محمود خـــالص، ج2، منـــشورات المجمـــع الثقافي، دبي 1998.ص 396.

يهابه المسلمون ويبجلونه لما أبلاه في حياة النبي (ص) من حسن البلاء والواقع أن هذه التهمة ظلت ملازمة للفرزدق وقومه، خاصة في منطق جرير، لأن مجموعة من الصدف شاءت أن تتظافر لتلقي الشك حول طبيعة العلاقة التي كانت تربط الفرزدق بابن الزبير.

فقد روت بعض المصادر أن الظروف جعلت جريراً يقف في صفوف قيس، وتصادف أن عشيرته أسرعت بالبيعة لابن الزبير، وتصادف أن قتل مجاشعي الزبير بن العوام، وتصادف أن لجأت النوار زوج الفرزدق حين غاضبته إلى الزبير فجعل الفرزدق يهجو جريراًغير أن جريرا اتخذ من تلك الحوادث ذريعة ليلبس الفرزدق تهمة اللؤم والخيانة، خيانة الزبير، مستغلا ما كانت تحظى به هذه الشخصية من مكانة في قلوب المسلمين وكان جرير قد مدح ابن الزبير بعدة قصائد لكن التكسب جعله يمدح الأمويين ألذ أعدائه غير أن جريرا ظل وفيا للزبير ولم يتمرد عليه وعلى أفكاره السياسية.

ويمكن تحليل الفعل الإنشائي في هذه الأبيات على المنوال التالي:



وإذا تأملنا التشكيلات الخطابية الأخرى مثل خطاب التيار الهاشمي فإننا نجده قويا في شعر الفرزدق مقارنة بشعر جرير، في حين كان تيار الزبير أقوى في شعر جريروالمعروف أن التيارين كانا مسيطرين على الساحة السياسية في العصر الأموي خاصة لدى الطبقات الشعبية والفقيرة، وأن التيار الأموي كان مفروضا بالقوة في أغلب الأحيان

أما التيار الأموي فنجده حاضر بقوة في شعر الأخطل الذي اتخذ من هجائه جريرا وسيلة لمغازلة الأمويين على خلفية ولاء قبيلة جرير لألد أعداء الأمويين أي ابن الزبير بن العوام.

ومن النماذج المجسدة لذلك الهجاء قول الأخطل في قصيدته المشهورة التي مطلعها:

خَفَّ القَطينُ فَراحوا مِنكَ أَو بَكَروا وَأَزعَجَتهُم نَوىً في صَرفِها غِيَرُ

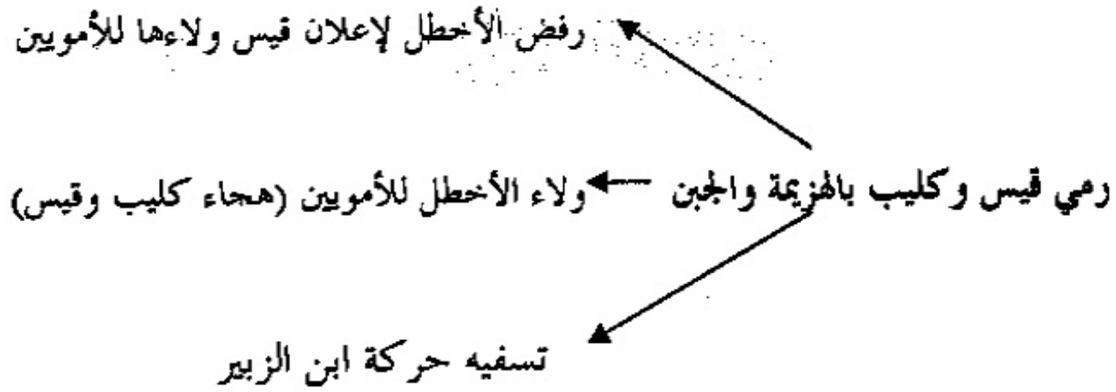
حيث يقول في هجاء قيس وكليب قبيلة جرير:

وَقَيسَ عَيلانَ حَتّى أَقبَلوا رَقَصاً فَبايَعوكَ جِهاراً بَعدَ ما كَفَروا

أَمّا كُلَيبُ بنُ يَربوعٍ فَلَيسَ لَهُم عِندَ المَكارِمِ لا وِردٌ وَلا صَدَرُ

مُخَلَّفونَ وَيَقضي الناسُ أَمرَهُمُ وَهُم بِغَيبٍ وَفي عَمياءَ ما شَعَروا

حيث يمكن تحليل الأبعاد الإنشائية في هذه الأبيات على النحو التالي:



فالمضمون الإنشائي الأول يتصل بموقف الشاعر وقبيلته نتيجة العداوة التي كانت قائمة بين قيس وتغلب، وعندما تغير موقف قيس من الأمويين وجاؤا طائعين إلى الخليفة عبد الملك، أحس الأخطل بانزعاج من هذا التقارب لأنه يشكل خطرا على علاقته بالأمويين وربما كان الباعث على هجاء كليب هنا هو كون جرير حليفا لقيس، كما مر ذكر ذلك وقد اتخذ الأخطل ذلك ذريعة للنيل من جرير ومن قيس على حد سواء على اعتبار أن الطرفين كانتا متحالفتين في مناصرة ابن الزبير وتنطوي هذه الأبيات أيضا على مضمون إنشائي يتحدد في شكل مغازلة للسطلة الأموية بهجائه

لأنصار ابن الزبير، الذي هو، في نهاية الأمر، تسفيه لحركة ابن الزبير السياسية

أما فيما يخص التشكيلة الخطابية الخاصة بتيار الخوارج فالظاهر أنها كانت تشكيلة مُهيمنٌ عليها Dominée نظرا لتراجع نفوذها السياسي والاجتماعي حيث :

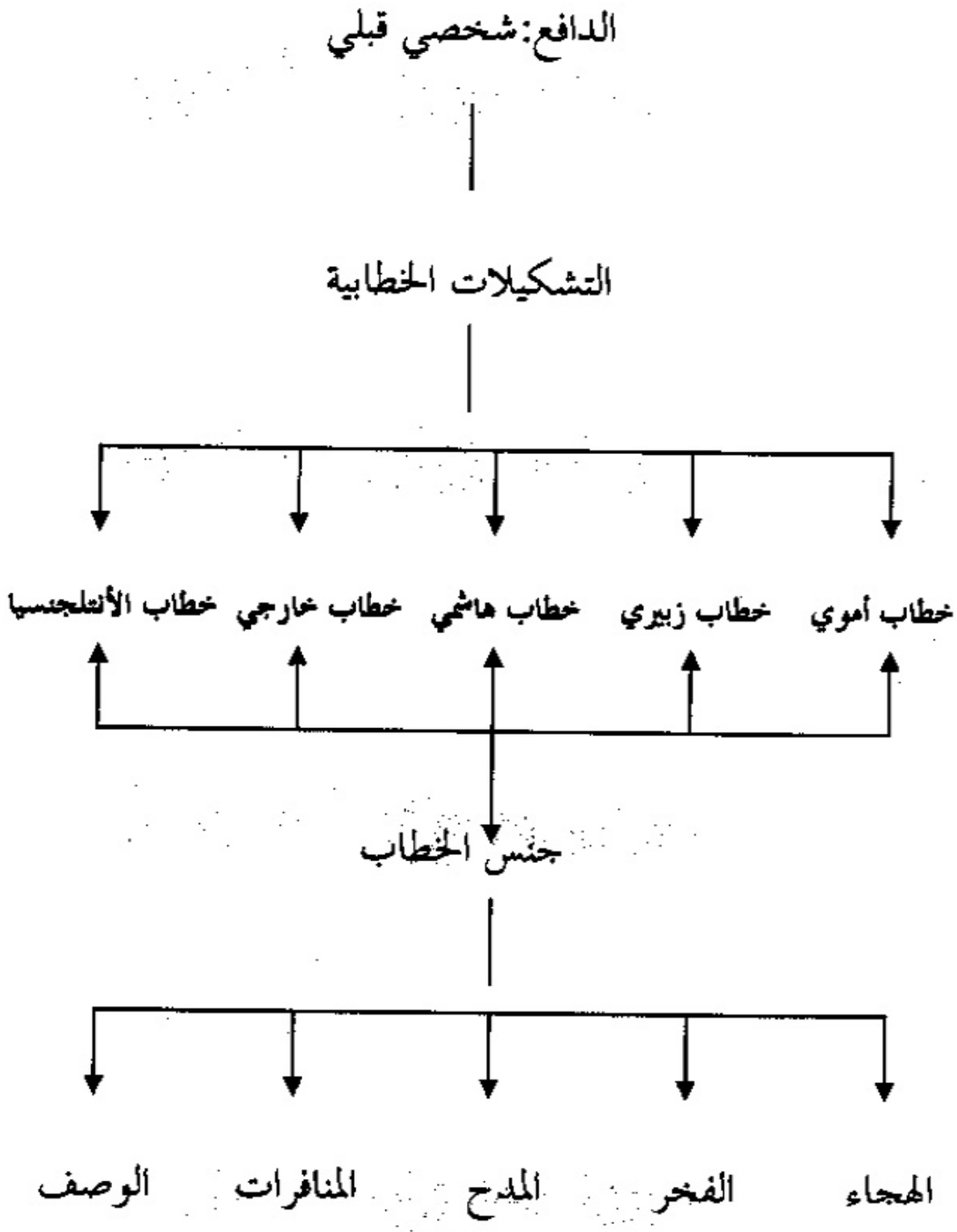
ـــ كان معظم المسلمين قد حسموا أمـــرهم للتيـــار الهـــاشمي والزبيري.

ـــ أن الدولة الأموية اضطهدت الخوارج وحاربتهم أينما كانوا فلم يعد لهم نفوذ سياسي.

وهذا ما يفسر عزلة الخطاب الشعري للخوارج وانطوائه على نفسه كما يدل على ذلك شعر بعض من يمثل هذا التيـــار أمثـــال الطرماح بن حكيم وعمران بن حطان، إضافة إلى كـــون هـــؤلاء الشعراء هم من القلة بحيث يمكن أن يمارس شعرهم تأثيرا فعالا على المجتمع.

وفي الأخير نستنتج أن التشكيلات الخطابية في الشعر الأمـــوي، وفي شعر النقائض على الخصوص، كانت تعـــبر عـــن التيـــارات السياسية والاجتماعية السائدة وعن بعض الفئات التي اتخذت مـــن الشعر أداة للتعبير عن نفسها في بيئة ذات خصوصية ثقافيـــة وقـــد

تفاعلت هذه التشكيلات فيما بينها متخذة من فن الشعر جنسها الخطابي المفضل وفيما يخص المضامين الإنشائية فإنها جاءت لتكشف الأبعاد الحقيقة لشعر النقائض وهو التعبير عن الحالة الاجتماعية والسياسية والثقافية في شبه الجزيرة العربية في عصر الدولة الأموية ويمكن تجسيد مسار تلك العلاقات في المخطط التالي:



أما فيما يخص طبيعة الصراع وعلاقات الهيمنة والخضوع بين هذه التشكيلات الخطابية فيمكن تصورها على النحو التالي:

التشكيلة الخطابية	السلطة Statut	جنس الخطاب المختار	الأبعاد الإنشائية	الشاعر
الخطاب الزبيري	مهيمن	الشعر	الجدل ـــ القيم الإسلامية ـــ النزعة الإقليمية	جرير الفرزدق
الخطاب الهاشمي	مهيمن	الشعر	القيم الإسلامية	الفرزدق جرير
الخطاب الأموي	مهيمن	الشعر	قبلي سياسي	الأخطل جرير الفرزدق
الخطاب الخارجي	مُهيمَن عليه	الشعر	الجدل السياسي	غائب
خطاب الأنتلجنسيا	وسطي	الشعر	ـــ ذاتي :إبراز القدرات الشعرية ـــ قبلي: عودة القبيلة كوحدة سياسية فاعلة	جميع شعراء النقائض

إن ما يمكن أن يُقال كاستنتاج عام في هذا التحليل لشعر النقائض أن التشكيلات الخطابية في العصر الأموي كانت حاضرة فيه بقوة، باستثناء خطاب الخوارج نتيجة هيمنة التشكيلات الأخرى وذلك لعدة أسباب أهمها:

ـــ عدم قيامه على العصبية القبلية.

ـــ القدرات المحدودة للأنتلجنسيا (الشعراء والخطباء) الذين مثلوه.

ـــ قيامه كتيار مضاد لجميع التيارات الأخرى مما أفقده القدرة على التفاعل (ينظر إشارتنا إلى أهمية هذا التفاعل في المتن النظري لهذا البحث) وبالتالي إلى عزله عن الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية.

أما التشكيلة الخطابية الخاصة بالأنتلجنسيا فنستطيع القول أن عودة العصبية القبلية في العصر الأموي منحت فرصة لشعراء النقائض لإثبات موقفهم الذي ظهر، في بعض الأحيان، مستقلا عن تأثيرات تيار السلطة (التيار الاموي) والتيارات المهيمنة الأخرى.فجرير، الذي اشتهر بمدحه للأمويين، لم يتوان عن مدح ألد أعدائهم أي ابن الزبير بن العوام، كما أن الفرزدق الذي اشتهر هو الآخر بمدح الأمويين لم يتوان أيضا عن إظهار الولاء والإعجاب للهاشميين، ألد أعداء الأمويين أيضا، كما أن الأخطل، الذي اشتهر

أيضا بمدحه الأمويين لم يتوان هو الآخر عن إظهار اعتزازه بنصرانيته واجترائه على شرب الخمر في محضر الخلفاء الأمويين.

وفي شعر النقائض، تظافرت تلك التشكيلات الخطابية المتصارعة لتصنع خطابا يتضمن عناصر التعارض Contrastive والتفاعل أو التداخل Interdiscursive [1] حيث يمكن:

ـ إرجاع الأول إلى محاولة كل تشكيلة خطابية فرض نفسها على التشكيلات الأخرى.

ـ إرجاع الثاني إلى حالة التوازن التي فُرِضت على هذه التشكيلات لظروف تاريخية معروفة.

وهذا ما يفسر ذلك التعايش الغريب الذي جسده كل شاعر من هؤلاء الثلاثة ـ جرير والفرزدق والأخطل ـ بخضوعهم للتشكيلات المهيمنة ومحاولتهم فرض تشكيلة خاصة بهم من خلال استغلال عودة العصبية القبلية التي أضعفت السلطة المركزية للأمويين ومنحت فسحة من الحرية لكل شاعر يعبر من خلالها عن توجهاته الخاصة.

---

[1] ينظر: Maingueneau,op.cit., p.42

نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني وجماليات النص الأدبي

عتيقة لطرش
المركز الجامعي – البويرة

توطئة

إن في التواصل مع التراث النقدي الإسلامي بمختلف مكوناته وتوجهاته، متعة لا تضاهيها سوى متعة البحث في كتاب الله تعالى وتدبر أحكامه، ونحن إذ نستدعي هذا التراث ونستحضره ونستقرئه، نسهم في كل مرة في إضاءة جانب من جوانبه الثرية والمتعددة. وتهدف هذه المداخلة إلى الوقوف على مؤلفين نفيسين هما: "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني (471 هـ)، اللذين صنفهما في القرن الخامس الهجري، فكيف اعتبر عبد القاهر الجرجاني اللغة مجموعة من العلاقات أو كما يقال الآن ? Un système de rapports وكيف يسهم علم النحو في التمييز بين أسلوبي شاعرين؟ كيف قرأ عبد القاهر سابقيه ومعاصريه من الشعراء؟ وكيف أنصف بعضهم ممن عاب شعرهم النقاد والنقاد البلاغيون؟ ما هي المعايير التي اعتمدها عبد القاهر الجرجاني في جماليات النص الأدبي.

شهد القرن الخامس (05) الهجري ضعف اللغة وإقبال الباحثين على دراسة قوانين النحو ولو يتجاوزوها إلى البحث في جماليات

الأساليب الأدبية. وكانت الكثير من القضايا النقدية قد أثيرت قبل عصر عبد القاهر مثل قضية اللفظ والمعنى والسرقات الأدبية وغيرها فاهتدى الرجل إلى ربط البلاغة بعلم معاني النحو في محاولة منه لتجاوز ثنائية اللفظ والمعنى والسرقات الأدبية لبناء تصور ناضج للشعر بصورة عامة، مستعينا في ذلك بما جاء في آي القرآن الكريم.

1-في مفهوم النظم :

النظم في اللغة هو التأليف. وضم الشيء إلى شيء آخر.. يقال نظمت اللؤلؤ أي: جمعته في السلك والتنظيم مثله ومنه: نظمت الشعر، والنظام بكسر النون: الخيط الذي ينظم به اللؤلؤ.

ومن المجاز نظم الكلام، وهذا نظم حسن، وانتظم كلامه وأمره، وليس لأمره نظام إذا لم تستقم طريقه.

فالمعنى اللغوي المشترك إذن هو ضم الشيء إلى لاشيء وتنسيقه على نسق واحد كحبات اللؤلؤ المنتظمة في السلك، وهذا المعنى هو ما ذهب إليه عبد القاهرة الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" فالنظم عنده هو تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض.

وقد كانت نظرية النظم أبرز وجوه إعجاز القرآن عند العلماء. وقد أدى الجدال الذي أثير حول مسألة إعجاز القرآن في القرن الرابع الهجري إلى تحديد الفكر البلاغي بمقابلته بين بلاغة العبارة وبلاغة النظم، كما كان (الجدال) سببا في ظهور طريقتين في البحث

البلاغي الأولى تعتمد تفكيك النص لعزل الأساليب البلاغية والثانية تعتمد وحدة النص لتبيين الالتحام و التناسق الموجود بين أجزائه، ولا يتصور أصحابه بلاغة خارج هذا الإطار.

كما أدى البحث في نظرية النظم إلى وضع علم المعاني وعلم البيان، واتخذها عبد القاهر الجرجاني أساسا بني عليه نظريته في الإعجاز ومنهجا لدراسته النقدية والبلاغية.

إذ يرى أن سر بلاغة الأسلوب يمكن في ما يتوخاه الشاعر أو الكاتب من التركيب النحوي للعبارة وهو ما أطلق عليه مصطلح النظم [1] الذي عني به: "أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا يخل بشيء منها[2]".

ولا يتوقف علم معاني النحو على مجرد ترتيب الألفاظ ومعرفة الاسم والفعل والحرف وغيرها، بل أن يحسن استعمال كل منها بحسب الغرض الذي يرميه الشاعر أو الأديب وبحسب الموضوع: "بل ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع وبحسب المعنى الذي تريد والغرض الذي تؤم[3]".

ولذلك، كانت حال الشاعر كحال الناسخ أو الحائك الذي يعمد إلى ز "ضرب من التخيير والتدبير في أنفس الصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجة لها وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد (يهتد) أليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته

اغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيها معاني النحو، ووجوهه التي علمت إنما محصول النظم".

وإذا كان السكاكي (تـ 626) قد قسم البلاغة العربية إلى علومها الثلاثة (علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع) فإن هذا التقسيم لم يكن واردا قبله، كما إن الاعتقاد بأن عبد القاهر الجرجاني في كتابه " دلائل الإعجاز " يكون قد وضع أو أسس علم المعاني بالمعنى الوارد عند السكاكي خطا فادح، لأن ما قصده عبد القاهر الجرجاني هو علم معاني النحو، وكان هدفه بعث اللغة العربية من جديد بعد الخمول الذي مس الدراسات النحوية بعد اقتصار أصحابها على البعث في ظواهر قوانين النحو ومدلول الألفاظ المفردة والجمل المركبة، وعزوفهم عن البحث في الأسلوب وجمالياته، ثم إن الكتاب المذكور (دلائل الإعجاز يحتوي — بالإضافة إلى المباحث التي وضعها السكاكي في كتابه مفتاح العلوم وصنفها ضمن علم المعاني — على مباحث في علم البيان هي الاستعارة والكناية والمجاز والتمثيل .

أما تقسيم الجرجاني للمعاني فقد جاء في سياق حديثه عن السرقات وما يمكن أن يحتذي فيه شاعر حذو آخر في المعنى وغيره. وقد أورد للمعنى قسمين هما:

المعنى العقلي الصحيح والمعنى التخييلي، أما الأول فمجاله الشعر التعليمي والكتابة والخطابة ويصدر عن الحكماء وأكثره

منتزع من أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة رضي الله عنهم ونقول عن السلف الذين شائهم الصدق وقصدهم الحق، كما أن له أصلا في الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن القدماء .

وهذا النوع من المعاني هو ما يتماشى والمنطق، ومما يسلم به العقل الإنساني فترى الناس يعلمون به لدينهم، ويستدل الجرجاني على ذلك بهذين البيتين لمحمد بن الربيع الموصلي :

الناس في صورة التشبيه أكفاء أبوهم أدم والأم حواء

فإن لم يكن لهم في أصلهم شرف يفاخرون به فالطين والماء

ومثل هذا النوع من المعاني لا حظ له من الشعر سوى أن لفظه جزل وعبارته سهلة ويعمل به الناس، أو كما قال عنه الجرجاني: "صريح معنى، ليس في جوهره وذاته نصيب، و إنما ما يلبسه من اللفظ ن ويكسوه من العبارة من كيفية التأدية، من الاختصار خلافه والكشف وضده" .

أما الثاني، فهو ما يعتد به الشاعر والكاتب، ومجاله الصور والأحاسيس وألوان التعابير المختلفة: "وهو الذي لا يمكن أن يقال أنه صدق، وإن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي، مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريبا، لا يحاط به تقسيما وتبويبا، ثم إنه يأتي طبقات، ويأتي على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه واستعين عليه بالرفق حتى أعطى شبها من الحق وغشي رونقا من الصدق باحتجاج يخيل وقياس يصنع ويعمل".

ويستدل الجرجاني على الضرب، بقول الشاعر:

الشيب كره وكره أن يفارقني أعجب بشيء على البغضاء مودود

فكراهة الشيب حقيقة لا مراد لها، ولا يرغب في الشيب لأنه من مظاهر العجز و الشيخوخة، ولكن الراغب فيه يرى في ذلك دعومة للحياة وبقاء له فيها، وهو المتخيل في هذا المعنى: "لأنه كما كانت العادة جارية بأن في زوال رؤية الإنسان للشيب زواله عن الدنيا و خروجه منها، وكان العيش محببا إلى النفوس، صارت محببة لما لا يبقى له حتى يبقى الشيب كأنها محبة للشيب".

و لم يذموا الشيب لبياضه أو للونه، لأن البياض قد يسرنا في مواطن أخرى كأنوار الربيع و أوراق النرجس، ولكنه دلالته على ذهاب بهجات الشخص وإدباره عن الحياة، و السواد مكروه في الغراب، لكن البياض محبوب في البازي لأنه من الطيور الجارحة العتيقة: "هذا ولو عدم البازي فضيلة إنه جارح وإنه من عتيق الطير لم يجد لبياضه الحسن الذي تراه لذلك قال البحتري:

وبياض البازي أصدق حسنا إن تأملت من سواء الغراب،"

وهذا النوع من المعاني هو المعمول عليه في الكتابة والشعر، لأن الشاعر: "يجد فيه سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبدئ في اختراع الصور ويبدع، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، ومدا من المعاني متتابعا، يكون كالمغترف من غدير، لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي".

2- العرض والمعنى:

يرى عبد القادر الجرجاني أن التطابق بين معنيين من كل الجوانب، هو من الأمور الوهمية التي لا يمكن للعاقل أن يسلم بها، ذلك أن التطابق والتناسب قد يكون في المصوغات كاللباس والجوهر، لأنه يستدعي مواد بعينها تصاغ في قوالب لتخرج منها أشكال معينة، غير أن هذا لا ينطبق على الكلام: "لأنه لا سبيل إلى أن تجئ إلى معنى من بيت من الشعر أو فصل من النثر فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعته، بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من تلك لا يخالفه في صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور" .

ويدعم عبد القاهر الجرجاني رأيه هذا بآية من القرآن الكريم في قوله تعالى (ولكم في القصاص حياة يا أولى الألباب) سوة البقرة، الآية 179. وقول العرب في جاهليتها: "قتل البعض إحياء للجمع".

ونحن نتسائل: هل وضعت عبارة "قتل البعض" في موضع [ولكم في القصاص]؟ و هل وضعت عبارة "إحياء للجميع" في موضع [حياة] لا شك في أن ما بين آيات القرآن الكريم وبين عبارات البشر باعا كبيرا وبونا بعيدا. وقد يسأل السائل: ولماذا قتل البعض؟ عندئذ ستدرك ان هذا التفاوت بين الأسلوبين ـــ و إن ظن الناس أنهما يحملان معنى واحدا — هو مجرد مقاربة بينهما، واشترك في الغرض دون المعنى لأن قول الله تعالى [ولكم في القصاص حياة يا أولى الألباب]: "كلام فصيح لما فيه من الغرابة وهو أن القصاص

قتل وتفويت للحياة (...) وهي الحياة الحاصلة بالارتداع عن القتل لوقوع العلم بالاقتصاص من القاتل".

وإذا أريد للكلام أن يحمل معنى كلام آخر نفسه، فلا بد أن يلجأ إلى وضع مكان كل لفظة أخرى تحمل معناها نفسه في المعجم فيصبح ذلك استنساخا للكلام الأول كأن نأتي إلى بيت الحطيئة :

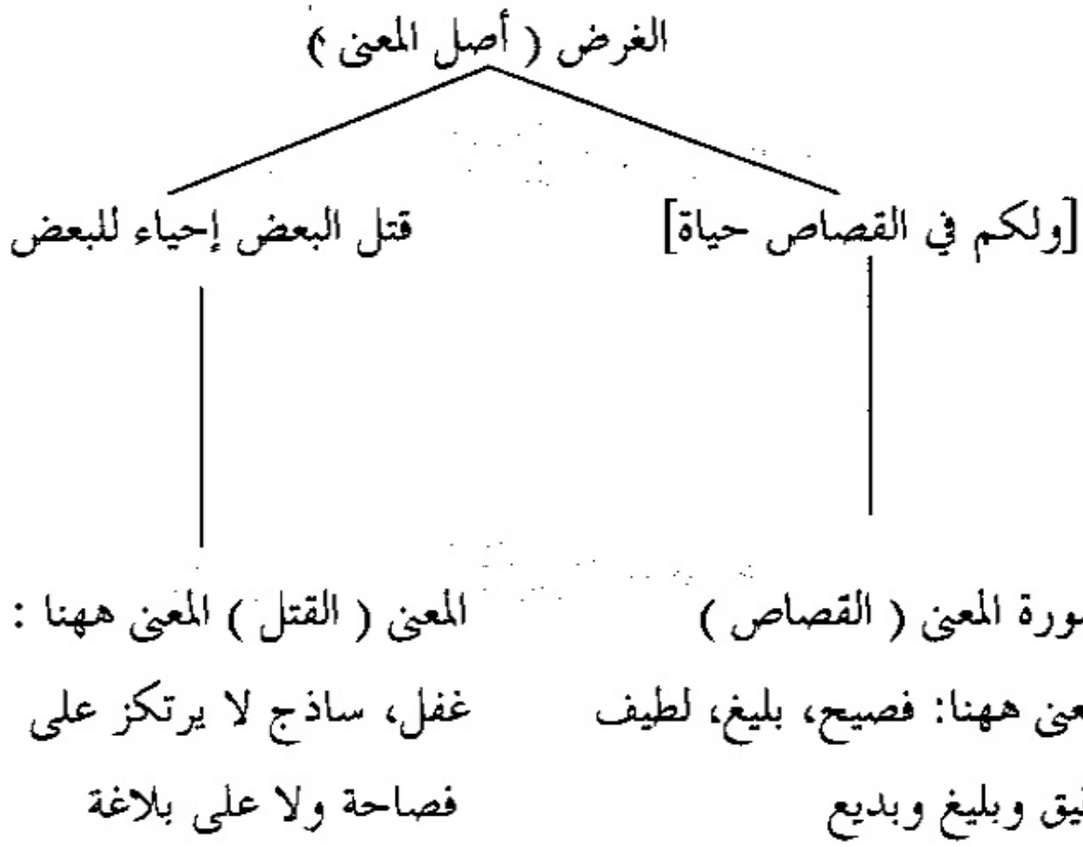
دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

فنقول:

ذر المفاخر لا تذهب لمطلبها واجلس فإنك أنت الآكل اللابس

لا شك في أننا نجد من جمال العبارة وحلاوة الأسلوب في بيت الحطيئة ما لا نجده في البيت الذي حاولنا إخراجه في صورة الأول، ولم تفعل شيئا سوى استبدال لفظة بلفظة، لذلك "غلطوا فأفحشوا ، لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين مثل صورة في الآخر البتة (...) فالذي يجيء فلا يغير من هذا الذي به كان كلاما أو شعراء، لا يكون قد أتى بكلام ثان وعبارة ثانية، بل لا يكون قد قال من عند نفسه شيئا البتة".

ويمكن أن نتصور هذا الفرق بين المعنى والغرض كالتالي:



3- المعنى ومعنى المعنى:

يعرف عبد القاهر الجرجاني المعنى بأنه: "المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة" أما معنى المعنى فيعرفه بقوله: "إن تعقل من اللفظ معنى فيفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر" .

ففي المعنى، نصل إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، أما في معنى المعنى، فإننا لا نصل إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن

يدلنا اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم نجد لذلك المعنى دلالة ثانية نصل بها إلى الغرض".

ويمكن بيان ذلك فيما يلي:

اللفظة العادية	اللغة الشعرية
اللفظ	اللفظ
الدلالة	الدلالة
الغرض / المعنى كقوله: خرج زيد	المعنى
زيد منطلق	
	الغرض / معنى الغرض
	كقولنا: نؤوم الضحى

ففي عبارتي خرج زيد وزيد منطلق، يفهم المعنى من ظاهر اللفظ بحدوث الخروج والانطلاق من هذين الغرضين، أما في العبارة الأخرى نؤوم الضحى، فإننا نحتاج إلى قرينة تبين سبب نوم هذه المرأة إلى ذلك الوقت المتأخر من النهار. فنعلم عند ذلك أنها مدللة لديها من يخدمها. وهذا المعنى الثاني الذي هو معنى الأول "نؤوم الضحى" دلنا عليه السياق الذي وجد في اللفظ واقترانه بالضحى (النوم / الضحى) لأن العادة تقضي أن ينهض عامة الناس مبكرين .

وهذا الذي يسميه عبد القاهر الجرجاني معنى المعنى هو ما كان من الاستعارة والكناية والتمثل مما يحتاج فيه إلى قرائن للوصول إلى الغرض المقصود.

4- في المصطلح النقدي البلاغي:

لم يسهب عبد القاهر الجرجاني في تعريف المصطلح النقدي البلاغي و لم يبوب ما أورده من مصطلحات نقدية مثلما عمد إلى ذلك الفخر الرازي الذي عاب طريقة عبد القاهر الجرجاني واستهجنها ليأتي السكاكي بعده ويقيد المصطلح البلاغي ويقننه، وكتابه مفتاح العلوم ومع كل ما تعر إليه من نقد واستهجان من أنه أزهق روح البلاغة العربية وخلع عنها رونقها ـــ يبقى هذا الكتاب ـــ (مفتاح العلوم) دليل الدارسين والباحثين في المصطلح ودقته.

أما عبد القاهر الجرجاني، فقد ركز على مزايا المصطلح وبين فضائله جماله. أما أهم تقسيماته فقد خصت الاستعارة بنوعيها المعروفين والمعمول بها إلى وقتنا هذا وهما: الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية، كما قسم المجاز اللغوي الذي يقوم على المبالغة والمشابهة وهو الاستعارة. ويضيق بنا المجال ههنا لذكر كل ما جاء من مصطلحات في هذين الكتابين لعبد القاهر الجرجاني، لهذا ارتأينا أن نتحدث عن بعض منها وحصرناها في الاستعارة والتشبيه.

أ- الاستعارة:

يقول فيها عبد القاهر: "فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، إن شئت إعارتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون".

وقد قسم الاستعارة إلى مفيدة وغير مفيدة.

الملاحظ في دراسة الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني أنه لا يخالف سابقيه في قاعة من قواعد عمود الشهر القائلة بوجوب مناسبة المستعار منه للمستعار له، فهو وإن لم يبد تعصبا كبيرا لشعر أبي تمام، إلا أنه يلتمس العذر بأن يبين من خلال نماذج عديدة أن الاستعارة مستحسنة ههنا ومقبولة هناك وتقع بين الحسن والقبول في مثال آخر فيبدأ بقول أبي تمام وقد ذكر لفظة الجسر:

لا يطمع المرء أن يجتاب لجته القول ما لم يكن جسرا له العقل

وقول أبي تمام أيضا:

بصرت بالراحة العظمى فلم ترها تنال إلا على جسر من التعب

"فترى في الثاني حسنا لا تراه في الأول، ثم تنظر إليها في قول ربيعة الرقي:

قولي نعم ونعم إن قلت واجبة قالت عسى وعسى جسر إلى نعم

فترى لها لطفا وخلابة وحسنا فيه الفضل بقليل" وحجة عبد القاهر ودليل هو أنه: "من سر هذا الباب أنك ترى اللفظة المستعارة قد استعيرت في عدة مواضع ثم ترى لها في بعض ذلك ملاحة لا تجدها في الباقي، إذن يبقى السياق الذي ترد فيه اللفظة المستعارة، هو الذي يحدد تفاوت جودتها.

ومن الاستعارة غير المفيد، يورد عبد القاهر هذه الأبيات:

فما رقد الولدان حتى رأيته على البكر يمريه بساق وحافر

فقلت له أهلا وسهلا ومرحبا بهذا المحيا من مجيء زائر

ولكنه يعود لربط هذين البيتين بما ورد قبلهما :

وأشعرت مسترخ العلابى طوحت به الأرض من باد عريض وحاضر

فأبصر ناري وهي شقراء أوقت بعلياء نشز لليـــــون النواظـــــر

لم يستحسن البلاغيون قبل عبد القاهر الجرجاني هذه الأبيات غير أن الجرجاني يعطيها بعدا إنسانيا ذلك لأن الشاعر ضيفا طارقا أسرع إليه وهو يحث بعيره بكره الفتي بساقه وقدمه، فصح له أن يذكر الحافر بدل القدم .

وقد أخذت هذه الاستعارة بعدا فنيا وإنسانيا عند عبد القاهر الجرجاني لأن الشاعر لم يقصد الزراية بضيفه بل أحسن القول فيه بوصفه على تلك الحال من الشعث والتعب، يدلنا على

ذلك ما جاء في الأبيات الثلاثة الأخيرة: "فكان قصده أن يصفه بسوء الحال في مسيره، وتقاذف نواحي الأرض به، وأن يبالغ في ذكره بشدة الحرص على تحريك بكره، واستفراغ مجهوده في نفسه".

ب– التشبيه:

إذا كانت القاعدة في عمود الشعر تقول بوجوب المقاربة في التشبيه، فإن هذا الفن البلاغي لم يثر الجدل الذي أثارته الاستعارة عند البلاغيين. ولكنهم رغم ذلك، بقوا يستحسنون تشبيهات القدامى من الشعراء، واستحوذ على عقولهم قول امرئ القيس :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والشحف البالي

وقد شبه ما يحتويه عش العقاب من قلوب الطير التي تصطادها بالعناب بالتمر الجاف الأول رطب طري، والثاني جاف يابس.

وقد فتن بشار بهذا البيت حتى قال:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

وكان تعليق بعض البلاغين على بيتي بشار وإمرئ القيس أنه شبه ظلمة الليل بمثار النقع، والسيوف بالكواكب، غير أن بيت امرء القيس أجود، لأن قلوب الطير رطبا ويابسا أشبه بالعناب والحشف من السيوف بالكواكب.

بيد أن عبد القاهر الجرجاني يدعونا إلى النظر إلى بيت بشار من أكثر من زاوية واحدة. ذلك أن احتدام الحرب يقتضي اختلاف الأيادي في الضرب واضطرابها، وكثرة الحركات تستدعي اعوجاج السيوف واستقامتها تارة، وارتفاعها وانخفاضها تارة أخرى، وتتلاقى السيوف وتتداخل ويقع بعضها في بعض والسر في جمال هذا التشبيه، هو قوله: تهاوى، لأن الكواكب لو سقطت اختلفت جهات حركاتها، وتغير شكلها، فاستطالت وكأنها سيوف.

كما استحسن عبد القاهر الجرجاني تشبيهات ابن المعتز منها قوله:

ولازوردية تزهو بزرقتـــــها بين الرياض على حمر اليواقيت

كأنها فوق قامات ضعفن بها أوائل النار في أطراف كبريت

وقد شبه البنفسج في زرقة أوراقه وحمرة ساقه بزرقة النار أول ما تشتعل بالكبريت، ومثل هذا النوع من التشبيه عند عبد القاهر: "أحق وأعجب (من غيره) وأحق بالولوع وأجدر (...) لأن مبنى الطباع وموضوع الجلبة على أن لاشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه خرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان الشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته، وجود شيء لم يوجد ولو يعرف من أصله في ذاته وصفته".

وبهذا الرأي الأخير في تشبيه أبي المعتز، يكون عبد القاهر الجرجاني قد كسر جانبا من قاعدة المقاربة في التشبيه، ويكون قد أدرك ما لم يدركه سابقوه من النقاد البلاغين الذين كانوا ينظرون إلى هذه الفنون البلاغية منفصلة عن السياق الذي وردت فيه، بينما اعتبر عبد القاهر الجرجاني التركيب النحوي نظاما فنيا متكاملا وانطلق من الطاقات الكامنة في اللغة ليفتح المجال أمام القراءات الواسعة والمتاحة للنص الأبي، وهو القاتل .

وقد علمنا بأن النظم ليس سوى حكم من النحو نمضي في توخيه

سبق كثير من النقاد واللغويين والبلاغيين عبد القاهر الجرجاني إلى ذكر النظم منهم: سيبوسه، أبو سعيد السيرافي، أبو الهلال العسكري، والجاحظ والباقلاني وقد أخذ عبد القاهر ما كتبه القاضي عبد الجبار في مؤلفاته كالمعنى في أبواب التوحيد والعدل، وقد هاجم بعض الدراسيين عبد القاهر منهم: د. بثينة أيوب و. د. أحمد محمود المصري في كتابهما قضايا بلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 2، الإسكندرية 2005.

الهوامش:

1-نفسه، ص 237.

2-دلائل الإعجاز، ص 64.

3-الزمخشري، الكشاف، ج 1، ص 221.

4- دلائل الإعجاز، ص 372.

5- نفسه، ص 373.

6-نفسه ص 203.

7- نفسه، ص 203.

8- نفسه ص 20.

9- أسرار البلاغة، ص 33.

10- دلائل الإعجاز، ص 62.

11- نفسه، ص 62.

12- نفسه، ص 69، 68.

13- نفسه ص 152.

14- نفسه، ص 110.

الفهرس

كلمة الأستاذ الدكتور أحمد حيدوش: مدير المركز الجامعي بالبويرة في افتتاح أشغال الملتقى.....	05
النص الشعري القديم في ضوء نظرية اللفظ والمعنى: – دراسة في مفهوم النقد العربي القديم للشعر – د.عبدلي محمد السعيد جامعة سعد دحلب البليدة – الجزائر –.....	09
ماهية النص والتراث: خليدة بن عياد المركز الجامعي بالبويرة الجزائر.....	27
التراث العربي: إشكالية الاستحضار والتوظيف د.بوجمعة الوالي جامعة سعد دحلب البليدة – الجزائر –.....	41
قراءة التراث وإشكاليّة الخارج: نوارة هذلي كلية الأدب والفنون الإنسانية – منوبة – تونس –.....	51
المنهجيات الحديثة في نقد النص التراثي: د.عبد الله أبو هيف جامعة تشرين – سورية –.....	81
المنهج البنيوي والجمالي في النص القرآني: عيسى بوفسيو جامعة محمد بوضياف المسيلة – الجزائر –.....	135
المصطلح النقدي الأدبي عند ابن طباطبا (من خلال كتاب "عيار الشّعر" – قراءة معاصرة – دوجيه فانوس كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الجامعة اللبنانية –.....	175

النص بين القراءة والمنهج: د. أحمد بوحســـن جامعة محمد الخامس الرباط – المغرب–.....	203
النص التراثي وإشكالات القراءة مقاربة تأويلية: لرواية نوار اللوز لواسيني الأعرج د. فتحي بوخالفة. جامعة محمد بوضياف. المسيلة. الجزائر.....	219
النص التراثي وإشكالية القراءة: أ. قاسي محمد عبد الرحمان الجامعة الإفريقية أدرار – الجزائر –.....	249
قراءة أدونيس للتّراث بين رؤيا الثبات ورؤيا التّحول: راوية يحياوي جامعة تيزي وزو – الجزائر –.....	261
حداثة المنهج وممانعة النص في نقد الشعر لقدامة بن جعفر: د. محجوب بلمحجوب جامعة سعد دحلب – البليدة –الجزائر–..	279
وهم الوظيفة الجمالية في مقولات السياق: د.مصطفى درواش جامعة مولود معمري تيزي وزو – الجزائر–.....	305
التشكيلات الخطابية في الشعر الأموي: تناول تداولي لشعر النقائض فريدة موساوي المركز الجامعي بالبويرة –الجزائر –.....	347
نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني وجماليات النص الأدبي: عتيقة لطرش المركز الجامعي – البويرة –.....	379