سؤال الهوية من الوعي الجمعي إلى الذات الفردية الشاعرة

د. أحمد زغب
جامعة الوادي(الجزائر)

ملخص:

تصور الهوية وتطوره من الوعي الجمعي إلى الشعر الذاتي ، انطلاقا من الشواهد الشعرية للنوعين تبين انها لم تتطور، فالتعبير عن الهوية لا يختلف كثيرا بين الشعر الشعبي الذي يرتكز على الوعي الجمعي وبين الشعر الذاتي. فكلاهما يلوذ بالتراث والماضي المجيد أو يتباكى على الحاضر التعيس، أو يتغنى انطلاقا من مركزية إثنية.

Resmé

D'prés plusieurs exemples de la poésie orale et populaire , et la poésie élitique , qui se serve de l'arabe classique comme moyen d'expression; la conception de l'identité culturelle; n'a pas été évolué .. La poésie des deux partis renvoie au patrimoine, le passé glorieux ,ou se lamenter pour le présent misérable. ou exalter le soi à partir d'un ethnocentrisme

عندما نتناول مسألة الهوية فإننا كثيرا ما لا نكترث بالهوية الذاتية للفرد بمعزل عن مجتمعه ، إنما تنصرف الأذهان مباشرة إلى الهوية الجماعية، فالمسألة تتعلق دوما ف بهوية الفرد في الإطار الاجتماعي، والسبب في ذلك أن الفرد لايكتسب هويته إلا من المجتمع الذي ينتمي إليه.

ونحن حين نتحدث عن الأدب ،فإنه لا وجود لأدب يغرد في المطلق متحرر من تأثير المجتمع فيه فالشاعر الأديب الذي يدعي أنه يكتب دون أن يكترث لمن يقرأ أو لا يقرأ ما كتب إنما يغالط نفسه فعالم الخيال المشترك بين جميع البشر المتحرر من كل البيئات الاجتماعية لا وجود له لأن كل إنسان يستخدم للوصول إليه طريقا يمر حتما بوسطه وبيئته الاجتماعية والثقافية([1]).

وسؤال الهوية أشد ما يطرح عند الأزمات الكبرى التي تتعرض لها المجتمعات ، فعند كل صدمة او تصدع عميق أو صحوة قومية بسبب الخوف من التلاشي والضياع مثلما حدث للمجتمع العربي في مواقف تاريخية متفاوتة ومثلما يحدث اليوم في عصر العولمة([2]).

وعندما نطرح الخطاب الأدبي الشفاهي في مقابل الخطاب الكتابي ، فإن هذه المقارنة تطرح تساؤلا في مدى مشروعيتها.، فهل تصح المقارنة بين خطاب شعبي وآخر نخبوي؟ فالأول متهم بالغوغائية والسذاجة والضحالة الفكرية والتقليد الجماعي مقابل الصفوة وسعة الفكر والإبداع والأصالة والتميز.

يقرر كثير من الباحثين أن الخطاب الشفاهي شديد الاتصال بسياقه الاجتماعي منـدمج في الجماعة منسلخ عن ذاتية الفرد ، لذا فهو أكثر حيوية وارتباطا بالواقع بينما الخطاب الكتابي مستقل عن سياقه، يعمق مركزية الذات ويميل إلى تجريد الوقائع من سياقها الإنساني والاجتماعي([3]).

وعلى هذا تكتسب المقارنة مشروعيتها، فالخطاب الشفاهي على هذا الأساس ألصق بالوعي الجمعي معبرا عن الضمير الجمعي مدافعا عن كيان الجماعة، ولايرى لنفسه وجودا إلا في كنف الجماعة فينطق بلسان حالها ويدافع عن مواقفها دفاعا مستميتا دون النظرة الموضوعية إلى تلك المواقف كما يصرح شاعر عربي قديم:

وهل انا من غرية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد([4]).

أما المعرفة المكتوبة فهي منفصلة عن ذات الكاتب الذي يكون مجردا منها حياديا إزاءها، فالكتابي يتشاكل مع الفردي الذاتي بينما يتشاكل الشفاهي مع الجماعي الشعبي.

ألا يحق لنا بعد ذلك أن نقارن بين الذات الجماعية في تعبيرها عن الهوية، وبين الذات الفردية التي لا تنهل من الثقافة الشعبية وحسب إنما تنهل من رصيدها الخاص.

فقد قدر للخطابات الأدبية الشفاهية أن تكون الوسيلة الوحيدة ،التي تمتلكها الجماعة الشعبية من أجل إدراك العالم ونقل المعرف وتوجيه السلوك،وقد استطاع أن يقوم بهذا الدور عن طريق نظام من التجسيدات ذات الطابع الرمزي المستمدة من التراث الجماعي والمعبرة عن الواقع النفسي والاجتماعي ، وذلك عندما قوضت الصدمة الكبرى لثقافتنا بثقافة الآخر المؤسسة الرسمية([5])وهكذا كانت الخطابات الشفاهية أشد صمودا وأقوى استماتة في دفاعها عن الهوية الثقافية للمجتمع في وجه الآخر .

نتتبع أولا الخطابات الشفاهية بنوعيها السردي والشعري في تعبيرها عن الهوية، ثم نعرض نماذج للأدب المسمى فصيحا أو نخبويا لنرى إن كانت فروق جوهرية.

فالمسرودات الشفاهية والمتمثلة في الحكايات العجيبة والخرافات الرمزية والمغازي عبرت عن الانتماء ،عن قيم الجماعة ودافعت عنها دفاعا مستميتا إزاء الغازي الأجنبي مجسّدة تلك الثنائيات الضدية بين الكفر والإيمان،الخير والشر،الظلم والعدل،الحق والباطل،....الخ.

وقد لعبت المغازي بصفة خاصة دورا في تغذية الشعور القومي وإسناد معالم الهوية العربية الإسلامية، هذه المعالم التي كانت تأخذ في الاهتزاز ،بفعل الواقع الاستعماري للبلاد.

ركزت هذه المغازي على مظاهر وحدة الجماعة الإسلامية إزاء الغازي وأسقطت الخلافات والعصبيات القبلية التي وسمت المغازي المدونة الموروثة عن القرون السابقة([6])

أما في الشعر الشفاهي فقد تناول ما يلح على الشاعر إلحاحا مباشرا من واقع مجتمعه وبيئته المحلية والمشاكل المحيطة به في حدود تصوره وإدراكه لأسبابها([7]).

فحين يطرح الشاعر الشفاهي مسألة الهوية يبدؤها في حدود قبيلته، وربما محيطه الجهوي ثم يمضي تدريجيا إلى بطولات قومه في إطار الفخر فيصل إلى التاريخ المشترك الذي يجمعه بقبائل أخرى حتى يكاد يصل إلى التعبير عن الانتماء القومي، وإن بصورة غامضة. وكل ذلك في إطار عرض المفاخر والمآثر.

يبدأ هذا الشاعر مثلا بالمآثر التقليدية من شجاعة ومروءة وكرم ويشيد بالتآلف بين أفراد القبيلة وغوثها المحتاجين وتبسطها في الكرم:

نْجع الحِجَّاجْ
رَحَلْ شَرَّقْ قَاصدْ لمْرَاحْ
عَنْ بَعْضَهْ عْزَازْ
عَاِتِي وْمَا يَقْبَلْشِي الذِّلّ
يْجِيهْ الْمحْتَاجْ
يْجِي فَارَغْ يدِّي بْلِحْمِلْ
رَحَلْ نَجْعْ الْعَطْرَةْ وُنْزَلْ...

فالشاعر بلسان حال القبيلة لا يتجاوزها يشيد بخصالها، وحين يعبر عن الانتماء إلى القبيلة والقبيلة الكبرى (لرباع) والمنطقة التي سكنها منذ ستة قرون كما يقول ، وتاريخه في هذه المنطقة مرتبط بالقبائل المسماة في التاريخ قبائل بني هلال، وما ذلك يعبر عن حسرته ، على ماضيه المجيد بلسان القبائل العربية وماضي أمثاله من أهل المنطقة.:

شُوفْ الدُّنْيَا تْدُورْ وَاللهْ يَا رَاجِلْ وْمَاذَا مِنْهَا نَاسْ وَاللهْ مَا بَالِي
نَا سُوفِي مْ الوَادْ غَنَّايْ وْشَاعِرْ حَجَّاجِي مِ لرْبَاعْ أُعْمَامِي وَاخْوَالِي
اسْهَلْنِي عَ التَّارِيخ نَا عِنْدِي مْنَزَّلْ وْعِنْدِي سِتّ قْرُونْ هَذَا مِنْزَالِي
وْكِي نِتْفَكَّرَ حَالْتِي وَاللّهْ نَهْبَلْ وْمَاذَا مِنْهَا رْجَالْ رَاهِي كِي حَالِي
أَنْتَ بَدْوِي رَحَّالْ مَاكِشْ مِ الْمْدُنْ وَاسْهَلْ عَ التَّارِيخْ تَلْقَاهْ هْلاَلِي

ونلاحظ أن الشاعر عبر عن انتماء قبلي وإقليمي محلي ، ومع أن الأقليمية كما يقول التلي بن الشيخ ليست نقيضا للقومية ولا بديلا عنها، وإنما هي جزء من الروح القومية متمم لها ذلك أن هذه الروح الأقليمية ليست عن وعي ولا مناهضة للروح القومية والإنسانية إنما هي ناتجة عن أن الشاعر أسير واقع إقليمي لا يفرق بين الإقليمية والقومية كما يراها الدارسون والشعراء المدرسيون([8]).

لهذا نلاحظ في الشواهد السابقة عدم ذكر الانتماء العربي والإسلامي والوطني لأن السياق لا يطلب منه ذلك فليس هناك أغيار لهذا الانتماء، اما حين يتعلق الأمر بالموقف إزاء الآخر المختلف فالأمر مختلف.

فعندما اصطدم المجتمع الجزائري بمحاولات الاستعمار الفرنسي طمس الهوية الثقافية للجزائريين ، قامت النخبة من قادة الإصلاح وناضلت من أجل الدفاع عن عناصر الهوية العربية الإسلامية ، واستجاب لها المواطن البسيط والشاعر الشفاهي على وجه الخصوص في مناطق مختلفة من الوطن يدافعون عن اللغة العربية والدين والتاريخ المشترك. يقول أحدهم:

تحيا الجزائر مجمولة تولي دولة عربية ما فيها لولا
مصالي قايم بطبوله معاه فحوله بعلم أسلامي وهيلولة
جمعية لمه دزرو له وسمعو قوله جزائر حرة مقبوله

ويقول الشاعر نفسه في موضع آخر(الهادي جاب الله).

يا فريقيا خبريني   واش قال لسان حالك
ترجعش حرية ديني   استقلالنا راس مالك
مضى قرن بعد السنيني حياة الشقا في قدا لك
واليوم حليت عيني   وساعت علي المسالك
جزايري تعرفيني   في التاريخ لي معارك.

أما حين نعود إلى الكتابة الإبداعية للنخبة ومعالجتها لمسألة الانتماء والعلاقة بالآخر، فإننا نقف على معالجة موضوعية في السرد، محاولة نقد تصرفات الشباب الجزائري المثقف تجاه ثقافته من جهة وتجاه ثقافة الآخر من جهة أخرى.

ففي رواية مأوى سان دولان للروائي عمر بن قينة، يقف الشاب الجزائري المتعلم من الآخر موقفين على طرفي نقيض؛ فإما متحلل متفسخ منسلخ عن هويته (شخصية عيشة – بولرباح) ، وإما موقف المتزمت الرافض للآخر(عبد الله) والذي يدعي التشبث بالمبادئ لكنه لا يكون صادقا مع نفسه كل الصدق، إذ قد تتعارض بعض هذه المبادئ أحيانا مع مصلحة عاجلة فيضطر لالتماس العذر لنفسه أو الفتوى أو المسوغ الأخلاقي من أجل تحقيق المصلحة ، كما تصور الرواية الشاب الجزائري في الغربة حائرا بين بريق زائف للثقافة الغربية وبين المصير المجهول الذي ينتظره.

أما في الشعر المسمى فصيحا ونعني به المكتوب بلغة معيارية من قبل النخبة المتعلمة الذين تمكنت منهم الكتابة، فإننا نجد اتجاهين يبدوان مختلفين متباعدين، لذلك نبحث فيما عن كان بينهما اختلاف جوهري في معالجة مسألة الانتماء.

أما الاتجاه الأول فالشعر الحديث ذو النزعة الإصلاحية، وهنا نلاحظ أن القاسم المشترك هو التموقع من داخل الثقافة والتمترس بالدين والتفاخر بأمجاد الماضي والحث المباشر على إيقاظ الهمم ودفع النفوس للنهوض. والسبب في ذلك هو الاصطدام بثقافة الآخر التي تفرض من الخارج بالقوة ، وخوف الشاعر الجزائري مثله في ذلك مثل المواطن بصورة عامة على مقومات شخصيته من الذوبان الدين اللغة الثقافة...الخ.

من هنا فليس ثمة فرق بينه وبين الشاعر الشفاهي في كيفية التعبير عن الهوية إلا في درجة الوعي.فكلاهما يشيد بالانتماء ويفاخر بالماضي. يقول زكريا:

ملأت هذي العوالم عدلا   وسلاما ورحمة وأمانا
وأفاضت على النفوس شعاعا   ظل يكسو أرجاءها إيمانا
فأقرت رسالة الله في الأرض   وراحت تعلم الإنسانا([9])

كما قرر سحنون بأن العنصرين الأساسيين اللذين يحددان انتماء الجزائريين هما اللغة العربية والإسلام، وهما بمثابة الجناحين للطائر فلابد منهما من أجل النهوض.

فالدين والفصحى هما الأوائل والأواخر

مهما تآخينا وقامت بيننا أقوى الأواصر

وهما جناحانا وهل بسوى الجناح يطير طائر

ولا أرى فرقا كبيرا في الطرح بين بيت سحنون السابق الذكر وقول شاعر شعبي يسوق المعاني نفسها لكن بلغة محكية تتناسب وبساطة الفكرة

الله يصون الحالة نتحزموا بالدين يا رجالة

التعريب لنا والتفرنس لا لا واللي انحرف عن الشريعة يخسر

نفخر بيها هي لغة الكتاب من ينفيها

لسان العرب واسع يجلجل بيها فيها معاني كبار لاتتحصر([10])

وأما الاتجاه الثاني فالشعر المعاصر ذو النزعة التجديدية في الأشكال والمضامين فإن الواقع العربي أملى على الشعراء تذمرا وسخطا من الوضع الذي آلت إليه هوية المواطن العربي إزاء الآخر.

من ذلك أن أحلام مستغانمي تستبدل الهوية العربية التي كانت لدى الشفاهيين والإصلاحيين مدعاة للفخر ، بالحلية المسمومة التي لبسها الأمير الطريد امرؤ القيس بسبب وثوقه بالأجنبي (القيصر) ثم تعلن أن لا أمل في الفارس الذي تأتي به مراكب الزمن لينقذ الهوية الضائعة.

لا سيف في اليمن

لا فارسا تأتي به مراكب الزمن

والعم والأخوال والجيران تحولوا غلمان

قم غنني ياأيها الأمير من عصور

أبحث في المدائن وأجمع السراب في المداخن

أسأل كل جيفة

أين بنو أسد

لا نبض في قلوبنا

أتيتكم أسأل عن أحد

لكن فرعون هنا

لا يمنح الحياة للرجال

يا ضيعة الرجال

قم أيها الأمير

فعندما تحركت عواطف الجيران

والقيصر البطل

قد هزه التذكار والحنين

أقسم أن يهدي لنا أحدث ما حيك من حلل.([11]).

فالتاريخ ينساب من بين أيدينا ونحن ننتظر المفاجآت دون أن نحاول تمثل أحداث التاريخ والاستفادة منها، ونستمر في البكائيات التي تشبه بكائيات أبي البقاء الرندي كلما حلت بنا نكبة جديدة.

وبجانب نزعة التذمر والبكاء ، نجد نزعة أخرى لا تختلف كثيرا عنها لدى الشفاهيين إلا في مستوى التعبير ، وهي الأثنية المركزية التي لا تكتفي بالفخر والإشادة بالذات ، إنما تضيف إليها اعتبار الثقافة العربية الإسلامية معيارا يقاس عليه ما لدى الآخرين ومن ثم تنديده بالآخر لاختلافه عن المعيار، من ذلك تعيير الآخر لاختلافه عن ثقافة الشاعر:

رعي الجمال خير من رعي الخنازير

ونحن رعاة الجمال فمرحى

رعاة أطلوا أضاعوا الو جودا

وهل كان رعي الخنازير إلا

لمن صد دوما صدودا بعيدا([12])

كما تشيد بالنحن وتصب اللعنات على الآخر كما في آية الحزن المبين للمشري بن خليفة :

وهذه يدي بيضاء سلسبيل

وأيديهم موت جنون

تبت يداهم

تبت يدا الجرح السليل.

سيرميهم القلب بحجارة من سجيل([13])

وكما في قول المثردي:

تاج اللغات حروف الله ما يئست

أمة الطهر – حضارة الماء

هم الغزاة – هم المغول حضارة النار عاثت

فالأصل نحن وهذا القول خاتمتي

ومجمل القول إن التعبير الشعري عن الهوية عند الكتابيين المعبرين عن ذات فردية ،لا يختلف من حيث الجوهر عنه لدى الشفاهيين،المعبرين عن وعي جمعي إلا في مستوى التعبير،كإسقاط صور من التراث على الواقع أو توظيف رموز فنية أما في المضمون،فلا يعدو كونه تباكيا على الماضي المجيد أو تمترسا داخل الإثنية المركزية ورمي الآخر بوابل الشتائم.

الهوامش:

[1] – سعد ضاوي علم الاجتماع الأدبي

[2] – عبد الإله النبهان

[3] – والتر اونج الشفاهية والكتابية

[4] –البت للشاعر الجاهلي دريد بن الصمة الحماسة ج1/ص337

[5] –عبد الحميد بورايو البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري

[6] المرجع نفسه ص73،72

[7] – التلي بن الشيخ منطلقالت التفكير ص15

[8] – التلي بن الشيخ المرجع السابق

[9] – اللهب المقدس ص 177

[10] – الهادي جاب الله ص

[11] – أحلام مستغانمي ديدان على مرفأ الأيام ص73

[12] – بوبكر مراد قصة الفارس المستقيل ص 11

[13] – المشري بن خليفة سين ص 26

طبيعة التلازم بين الشخصية الروائية و الحيز المكاني
رواية التَبر لإبراهيم الكوني أنموذجاً

أ.عكازي شريف

This article examines the relationship between personal narrative and space, which could answer through on the problem of the interaction of novel (ATTIBR) in the Desert Champions of social and psychological, and extrapolating narrative language with all its implications.

تُعتبر الشخصية من بين أهم مقومات العمل الروائي. والروائي يلجأ إلى انتخاب شخصياته وفق منظومة معينة تتلاءم وطبيعة الحيِّز – البيئة – الذي تدور فيها أحداث الرواية، فهناك شخصيات تصنع الحدث وهي شخصيات مرجعية وشخصيات يصنعها الحدث و هي شخصيات محالفة، للشخصيات المرجعية، تدعم تصوراتها ورؤاها وهناك الكثير من النقاد الذين درسوا الشخصية الروائية وتوصلوا إلى تصنيفات متباينة بحيث " يزعم **ميشال زيرافا** بأن **فوستر** يميّز تمييزا لطيفا بين نوعين من الشخصيات، إذ الشخصيات المدوّرة يشكل كل منها عالما كليا ومعقدا في الحيّز الذي تضطرب فيه الحكاية المتراكبة وتشع بمظاهر كثيرا ما تتسم بالتناقض، بينما الشخصيات السطحية تشبه مساحة محدودة بخط فاصل، ومع ذلك فإن هذا الوضع لا يحظر عليها في بعض الأطوار أن تنهض بدور حاسم في العمل السردي" [1]، فالشخصيات المدورة والشخصيات السطحية هي من بين التصنيفات التي أتى بها فوستر، وهو تصنيف أرى فيه جانبا من المحايثة التطبيقية النابعة من التجربة السردية، وهو بعيد كل البعد عن التصنيفات النظرية التي تطلق المصطلحات والتصنيفات جزافا وخبط عشواء، ولقد اعتبَرت انطلاقا من هذا التصنيف بأن الشخصيات المدورة هي الشخصيات المرجع التي ينطلق منها قطار السرد في حركة دائرية ليتوقف في محطات عديدة عبر الدائرة السردية، والشخصيات المسطحة هي الشخصيات المحالفة والتي يكون من أولوياتها مساندة الشخصيات المرجع في أدوارها وبالرغم من ذلك فهذا لا يمنعها بأن توجه السرد وتقوّمه، ونلفي أن إبراهيم الكوني في روايته التِّبر اعتمد على كلا النوعين من الشخصيات، وعلى الرغم من قلة الشخصيات في الرواية بالمقارنة مع روايات عربية، فإن هذا الاقتصاد في الشخوص نابع من كون الحيِّز الذي تدور فيه أحداث الرواية فقير بإمكانياته و هذا ما تفرضه البيئة الصحراوية، و سننظر في هذا الفصل من البحث إلى علاقة الشخصية الروائية بالحيِّز المكاني التي تضطرب فيه حكاية التِّبر .

1- قوة الحضور المكاني في الشخصية :

هل الإنسان يسكن المكان؟ أم المكان هو الذي يسكن الإنسان؟، انطلاقا من هذه المفارقة التي تبدوا غريبة الطرح وواقعية التفكير، نجد مدى أهمية حضور المكان في الإنسان، فهذا المكان الذي نسكن فيه، نحيا ونموت عليه وفيه ندفن، نحمله معنا ويسكن فينا عندما نفارقه، فهو راسخ في حفريات الذاكرة الإنسانية، وبطبيعة الحال نفس الإسقاط على الشخصية الروائية في الواقع الروائي، نجد أن الروائي يهيئ لها مكانا به تُوسم، فهي تعيش في مكان

وفيه تحيا، وتحمل منه ذكرياتها التي ترتبط بهذا المكان، فالمكان يعيش ويحيا داخل الشخصيات، وفيما يخص رواية التِّبر لإبراهيم الكوني نجد أن شخصياته متشبّعة بعنصر المكان، فيغدو هذا المكان حاملا للأحلام والرؤى والأمنيات أحيانا وأحيانا أخرى كابوسا وهاجسا يؤرق صاحبه، ومن بين الشخصيات التي ارتأيت أن أبدأ بها هي شخصية الشيخ الحكيم موسى .

1-1. الشيخ موسى :

الشيخ ، هذا الوصف الذي يطلق عادة على من عمَّر زمنا من الدهر أو بلغ من الكبر عتّيا، لكنه يخرج إلى دلالات أكبر ، فهو الشخص الذي جرَّب الدنيا و اختبر نوائبها، و بلغ في العلم درجات علا ، و زهد في طلب الدنيا و مآربها ، بهذه الأوصاف يستحق الشخص وسم "الشيخ" الذي يعد شرفا و منزلة مرموقة في المجتمع ، " و تستمد شخصية الشيخ جاذبيتها على ما يبدو في المتون الروائية ، من السلطة الدينية أو الأخلاقية التي تتوفر عليها و ذلك في الغالب بفضل سنها المتقدم و سلوكها المشهود له بالاستقامة ، و قد تكون هذه السلطة محل ممارسة أو تمظهر عيني ، كما قد تأتي متوارية خلف إيهاب الوقار الظاهر و في جميع الحالات فهي سلطة معنوية تؤكد على قوة الشخصية، و تجتذب إليها الشخصيات الأخرى التي ستتعلق بها و تجعل منها مركز الاهتمام " [2] ، و الشيخ موسى بالفعل اكتسب هذه الصفات ، فكان يستقطب و يجذب الشخصيات الأخرى، منها أوخيّد و والده و كل القبيلة، و استمد هذه الجاذبية من السلطة الدينية ، بحيث كان الشيخ موسى " يقرأ الكتب و يتلو القرآن و يؤم الناس في الصلاة ، و هو مقطوع ، لا زوجة و لا أولاد و لا أقارب يعيش متنقلا مع القبيلة برغم أنه ليس من القبيلة و يقال أنه جاء من غرب الصحراء .. من "فاس" بلاد الفقهاء و علماء الشريعة " [3] فهو مقطوع لا زوجة و لا أولاد و لا عائلة ، و هذا الأمر يثير الغرابة ، فهو معزول عزلة الصحراء التي جاء منها ، فهو جاء من غرب الصحراء، هذه الصحراء التي و سمته بصفاتها و علمته الكثير ، فهو رجل زاهد يقنع بالقليل الذي تجود به الصحراء ، رغم شحها و قحطها و محدودية كرمها ، إلا أنه كان من أكرم الناس في القبيلة ، فكان لا يبخل بنصائحه و توجيهاته المجانية لأهل القبيلة، و هذا نابع من خلفيته الصوفية " فالشيخ موسى من أتباع الطريقة القادرية " [4] ، فالصوفي يبث أفكاره و تجربته لمُريديه ، فالشيخ الصوفي بمثابة الأستاذ و المعلم، و المُريد يمثل التلميذ أو الطالب ، و في رواية التِّبر نجد أن الشيخ موسى هو المعلم، و أوخيّد هو المُريد ، و لقد تشبَّع أوخيّد بالأفكار الصوفية على يد الشيخ موسى .

2-1. أوخيّد :

أوخيّد الشخصية النواة في رواية التِّبر، مليئة بالتناقضات، تعيش في بيئة صحراوية تفرض سيطرتها على الوجود، فباعتبار الأرض هي الأم التي تحتضن أبناءها وترعاهم فرضت سيطرتها على تسيير شؤون الخلق، فقبيلة الطوارق التي ينتمي إليها أوخيّد هي قبيلة أمومية*، " وتتميز حضارة سلطة الأم بأنها تؤكد روابط الدم و الارتباط بالأرض والتقبل السلبي لأوضاع الطبيعة كلها" [5]، وأوخيّد بحكم انتمائه إلى هذا المجتمع الأمومي الذي يحترم الأرض– الصحراء – ويبجّلها، ارتوى بتلك الأفكار النابعة من هذا المجتمع، ومما زاد هذه الأفكار رسوخًا، تشبعه بالأفكار الصوفية التي نهلها من معين الشيخ موسى فانتماؤه لهذا المجتمع الصحراوي جعله يتعلق بشدة بهذه البيئة التي تحتويه ويحتويها، فكانت له عوض الأم التي فقدها مبكرا، فكان يلجأ إليها ويبثها همومه ويشكي لها غطرسة الأب الذي عارض زواجه، فهو " لم يتوقع إجابة مثلها، فطافت في عينه سحابة غضب، فهدأه موسى بسبابته ((تمهل

لا كما يجيب الأب يجاب)) فبلع غضبته، ونهض كي يخفي قهره في الصحراء" [6]، فأوخيّد وجد في الصحراء الأم الحنون التي تدلله وتحنو عليه في بعض الأحيان، وتقسو عليه أحيانا أخرى، لكنها قسوة الأم التي تريد من خلالها كشف حقيقة الوجود لهذا الابن الذي كان ينظر لهذا العالم المفتوح بنظرة تملؤها المثالية، و كانت الصحراء بامتدادها وشساعتها معلمة الأجيال، وكأن طريقتها ومنهجها في هذه العملية التربوية هي الإشارة ، فهي تتقن لغة الإشارة، و الفاشل من لم يتعلم هذه اللغة في فيافي الصحراء، فأوخيّد و غيره من أبناء الصحراء لم يكونوا بحاجة إلى تعليم إضافي، فهو " لم يكن في حاجة إلى مواعظ الشيخ موسى كي يعرف معنى دعاء الوالدين ، فكل فتى في الصحراء يعرف أن السماء تشرع أبوابها كل صباح لاستقبال مثل هذا الدعاء " [7] ، فأوخيّد كان تلميذا نجيبا تخرَّج من كلية الصحراء المفتوحة على كل البشر، والشرط الوحيد للدخول إلى أقسامها هو إتقان لغة الإشارة و الرمز ، و الامتحانات فيها قاسية و شديدة الغموض فأوخيّد عانى كثيرا منها، و نجده يفرِّق بين نوعين منها " الصحراء الرملية خائنة،عدم، لا عشب و لا شجر بري و لا حيوانات برية ، صحراء الحمادة جنة بالمقارنة مع هذه الجاحدة إذا لم تجد شاة غزال أو ودَّانا أعطتك أرنبا ، و إذا لم تجد أرنبا استضافتك بعظاءة ، و إذا كان الفصل لا يناسب ظهور العظاءات دعتك إلى مائدة خضراء بالعشب ، و إذا بخلت السماء بالأمطار، رحمتك بنبق السدر من ثمار العام الماضي ، يا إلهي ، ما أرحم الحمادة و لكن الصحراء لا تطعم إلا الرمل و الغبار و القبلي " [8] ، نجد هنا أن أوخيّد يصف لنا الصحراء الرملية بأوصاف تنِم عن حقد دفين لهذه البيئة التي مارست عليه شتى أنواع التعذيب و الاستبداد ، بينما يصف صحراء الحمادة بالجنة التي وعد بها الصابرون فلقد تنوعت عطاءاتها و هداياها .

ومن خلال ما سبق نجد أن المكان كان هاجسا بالنسبة لأوخيّد، الذي عانى منه كثيرا فكانت قبيلته كسائر قبائل الطوارق، يتنقلون إلى مواطن الكلأ، و يبحثون عنه، وكانوا دائما مطاردين من قبل القحط و الجفاف، اللذان هما السمة السائدة في الصحراء، ونجد أن هذا الهاجس الذي كان يؤرقه ويفرض سلطته عليه في وعيه وشعوره لم يقف عند هذا الحد بل تعداه إلى حالة اللاوعي واللاشعور، فانتقل هاجس المكان الذي يسكنه إلى أحلامه ورؤاه، فكانت الأحلام دائما تراوده و تستفزه، لكنه غير قادر على تحديد هذا المكان ولا طبيعته و لا حتى من يشاركه فيه ،" و إن الأحلام و انفجارات الذاكرة مجال خصب لاستغوار المكنونات و استنطاق المكبوتات و قول ما يعجز الوعي أو الأنا الأعلى عن قوله " [9]، و كأن أوخيّد يعيش أزمة مكان طارئة، فهو لاجئ هارب من غطرسة الصحراء، طالبا اللجوء المكاني في الواحة التي استضافته ورحبت به، بقي يعيش ارتدادات هذه الأزمة، فكان يرى نفسه في أحلامه مكبّلا بهذا المكان، " هذا الحلم ليس جديدا، في طفولته عذَّبه كثيرا. في السنوات الأولى من شبابه أيضا، في ذلك الوقت لم يزر الواحات بعد، ولم ير بيتا مبنيا من الطين ولا بالحجر في حياته، و برغم ذلك يزوره البيت المظلم، الكئيب، البيت مشيد بقوالب الطين، ذو طابقين، مسقوف بجذوع النخيل" [10]، من هذا الحلم تنبثق آهات أوخيّد الذي عذبته أزمة المكان، فهو يرى هذا البيت المظلم، المغلق المهدم، الذي يتربص به، ويستدرجه إلى المجهول، هذا المجهول الذي يخافه أوخيّد ولا يعرف إلى أين يتجه فالكل يتربص به، الظلمة، المجهول، السقف الذي يهدد بالسقوط.

وبعد تسليطنا الضوء على شخصية أوخيّد وتناقضاتها، نخلص إلى أن المكان يحتل حيّزا كبيرا من هذه الشخصية التي تعاني أزمة مكان و وجود في هذه البيئة .

1-3. الغريب " دودو " :

شخصية الغريب" دودو"، شخصية أقحمها الكوني لتزيد من حركية سرد (التِّبر) فهذا الغريب الذي يحمل الأسرار، أسرار الصحراء الدفينة، ويتخذ من لغة الإشارة لسانا فصيحا، ومن الذهب سندا مريحا، فكان يبتز به من وقعوا في شباكه اللعينة، التي لا مجال للإفلات منها والتحرر إلا بعد دفع الجزية، التي كان ثمنها باهظا بالنسبة لأوخيّد فـ(دودو) كان ماهرا وحاذقا في إتقان ألاعيب الصحراء، فكان ابنها المدلل الذي لم تبخل عليه بشيء، وقد لعب مع أوخيّد لعبة كان متأكدا من كسب رهانها قبل إشارة البدء، لقد انتزع منه كل ما يملك، انتزع منه جمله(الأبلق) وكان لا يتوانى في ابتزازه عن طريق الأبلق لكي يحقق مآربه، وفي أحد الخرجات الابتزازية لأوخيّد عن طريق الأبلق، الأبلق"جاء مثخنا بالجراح، يحمل وصية جديدة من دودو الداهية.. وصية قاسية، هذه الجراح وهذا البؤس هما الوصية الجديدة، هذا الهيكل العظمي التعيس هو رسالة دودو، تنبيه ..إنذار..إشارة.آه من الإشارة، ما أكثر ما يخشى هذه اللغة.. اللغة الخفية التي تعلمها من الصحراء، الصحراء هي التي علمته أن يخافها، لأنها لا تنطق بصريح العبارة، لأنها تخفي المجهول. لأنها المجهول، والمجهول لا يومئ عبثا، المجهول لا يعرف المزاح. المجهول هو القدر. ولغة القدر مميتة"[11]، الغريب (دودو) جزء من هذه الصحراء، فلقد تلون بلونها وتزيّن بردائها، والصحراء باعتبارها عنصر مكاني مهم في رواية التِّبر، كان يلقي بضلاله بقوة عجيبة على شخصية دودو الغريب.

1-4. الأبلق :

الجمل " الأبلق"، و يعتبر من الشخصيات المرجعية في رواية التِّبر ، بحكم الدور الذي تلعبه هذه الشخصية العجماء ، فهذا الجمل الأخرس جعل منه الكوني صديقا و أخا يربطه بالإنسان رابط الدم و الأخوة ، هذا ما تجلى في الصداقة التي نشأت بين أوخيّد و جمله الأبلق ، فهذا الحيوان الذي ظل و ما زال قاهر الصحراء و محطم أساطيرها و نواميسها الكونية ، هو عنصر من عناصر هذه البيئة ، و لم يفلت هذا الكائن من سطوة المكان و جبروته ، فكان يتأثر بالأمكنة فكان يحن و يشتاق و في بعض الأحيان يطير إليها بأجنحة الشوق و الحنين ، فلقد اكتشف أوخيّد تعلُق الأبلق بالمكان المسمى (المغرغر) ، " و ازداد يقينا بعدما رأى كيف يطير الأبلق إلى (المغرغر) و يحترق شوقا إلى السفر الليلي " [12] و من هذا المقطع يتبين لنا أن سلطة المكان في رواية التِّبر لا تقتصر على الإنسان فقط، بل حتى الحيوان له نصيب منها ، فالأبلق الذي يعد جزء لا يتجزأ من هذه الطبيعة الصحراوية التي تتكلم لغة الإشارة و الإيماء ، اكتسب منها هذه الخاصية و التي أعطته هبة التواصل مع صاحبه أوخيّد، فكان يعبر بلغة الإشارة عن أحاسيسه و آلامه في لغة صماء ، تشبه إلى حد كبير لغة الصحراء ، و كان يتفاعل مع صديقه في حوارات حميمة بينهما ، و من بين هذه المقاطع نجد " فيرد عليه متمايلا ، ينثر الزبد ، و يمضغ الرسن في عدوه السعيد :- أو – ع – ع – ع – ... فيضحك أوخيّد و يستمر في مداعبته " [13] ، و يتبين لنا من خلال ما سبق أن الحضور المكاني قوي في شخصية الأبلق، التي هي بحد ذاتها تحيل إلى المكان الصحراوي .

1-5 . الراعي :

شخصية الراعي (ذو الفم الخالي من الأسنان) شخصية سطحية، لكنها استطاعت أن تظفر بدور حاسم في رواية التِّبر وذلك من خلال وظيفتها التواصلية التي مدت جسور التواصل بين أوخيّد والغريب دودو، فلقد انتزعت لها مكانا ضمن المنظومة السردية، فهذا الراعي الذي لا هم له في الحياة سوى الرعي ومضغ التبغ، كان شخصية

مرحة على الدوام لا تبالي بما حولها ولا باحترام الأطر العرفية في الصحراء، فكان ذلك باديا في طريقة كلامه التي تغلب عليها التلقائية و اللامبالاة ، إن الراعي رجل مدمن على التبغ وعنده " المضغة فوق كل اعتبار، أستطيع أن أجوع و لكن الحياة بدون مضغة مستحيلة أقتات الأعشاب في الصحراء شهورا و سنوات و لكن لا أعيش يوما واحدا بدون مضغة" [14] كانت علاقة الراعي بالمضغة علاقة حياة ووجود، ومثلها كانت علاقته بالصحراء فكان يقضي جل وقته هائما في الصحراء يرعى جمال دودو، فالصحراء هي ملاذه الآمن و منها يكسب قوت يومه، وبالرغم من قساوة هذه الطبيعة وبطشها إلا أنها لم تزده إلا بلاهة وخبالا، فكان لا يعير اهتماما لما يقوله أو يفعله.

والسارد يصور لنا مشهد إخبار الراعي لأوخيّد بشرط دودو لكي يعيد له جمله الأبلق فيقول" الراعي المرح ذو الفم الخالي من الأسنان، جلس يخلط شاي العشية، وقال ببلاهة الرعاة : يعيد لك الأبلق بشرط أن تطلق قريبته. هكذا بدون حياء، وبدون إيماء، لم يكلف الراعي نفسه عناء الإيماء ، لم يظن أنه أبله إلى هذا الحد " [15] ، و من هنا يتبدى لنا مدى تأثير سطوة الصحراء على شخصية الراعي الذي ألف هذه البيئة و ألفته ، فكان دائم التماس معها بحكم مهنته التي تفرض البقاء طويلا في فيافيها وحيدا، و هذا ما جعله يتأثر بهذه الطبيعة و يكتسب ملامحها الجافة.

1-6. " آيور" :

شخصية آيور وهي من بين الشخصيات المحالفة التي ساندت الشخصية المرجع أوخيّد فلقد كانت زوجته و أم ولده ، و أثّرت تأثيرا كبيرا في سلوك أوخيّد و فكره، فكما كانت في البداية سببا في إغوائه و نشوته ، كانت في النهاية مصدرا لشقائه و بؤسه ، و يطلعنا السارد على هذه الشخصية فيقول : " جاءت الحسناء من (آير) مع أقاربها هربا من الجدب الذي حاق بتلك الصحراء في السنوات الخمس الأخيرة ، و برغم أن البلاء كان باديا على الحيوانات البائسة إلا أن الحسناء لم تنقصها النضارة و لم يفقدها طول الطريق البهاء و إلى جانب جمالها تمتعت بروح مرح و جاذبية ، هذه الجاذبية هي التي صرعت أوخيّد في أول لقاء " [16].

فهذه الفتاة التي جاءت من صحراء (آير) هاربة من القحط و الجدب لم تفقد الجمال و روح المرح و الجاذبية كما فقدتها الصحراء في (آير) ،بل كانت على قدر من ذلك بما يكفي لصرع أوخيّد الذي وقع في جاذبيتها من أول لقاء ، فلقد " تعرف إليها في حفل ليلة قمرية و تابع ابتسامتها السحرية في الضوء الباهت ، و تابع خيال قامتها الهيفاء و هي تتنقل بين النساء ،ثم سمعها تغني ، يا ربي ما أقوى صوتها تغني من قلبها ، كأنها تنوي أن تنزع الوحشة من قلبها ، وحشة الحياة و قسوة الصحراء " [17] ، آيور هذه الفتاة التي جاءت من صحراء آير تعتبر امتدادا لهذه البيئة ،فكانت تعاني منها و من وحشتها داخل قلبها و أرادت أن تتخلص من سطوة هذه البيئة بالغناء الذي تجد فيه ملاذا و ترياقا لهذه السطوة المكانية و نجد كذلك سطوة هذه البيئة حتى في اسمها الذي هو (آيور) فهو مشتق من اسم صحراء (آير) التي تنتمي إليها ، فهو منحوت عن طريق صيغة المبالغة فعول :

آيـر ـــــــــــــــآيور . للدلالة على قوة الانتماء و الحضور لهذه البيئة .

2- الاستعانة بالذاكرة في استدعاء مشاهد ماضية لإضاءة إحباط الحاضر :

إن الذاكرة وعاء تترسب فيه المشاهد الحياتية للإنسان ، و هذا الوعاء ذو طبيعة مرنة يسمح بصعود ما ترسب في ذاكرتنا إلى الواجهة حسب المواقف التي يمر بها الإنسان، فالحالة الشعورية هي التي تستدعي مشاهد معينة من هذا الوعاء –الذاكرة– حسب هذه الحالة أو تلك ، و المكان يحتل حيّزا لا يُستهان به من هذا الوعاء .

وقد لجأ إبراهيم الكوني إلى هذا الوعاء لاستدعاء مشاهد ماضية لإضاءة إحباط الحاضر الروائي، وهذا ما يعرف في المنظومة السردية بالاستذكار، " وإذن فإن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية أكثر من غيرها إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي"[18]، ويوظف هذا الاستذكار أو استدعاء المشاهد الماضية حينما يمر السرد بفترة حرجة تتطلب تدخل عنصر من عناصر النسيج السردي، لفك عزلة السرد، وعندما تتعرض أحد شخصيات الواقع الروائي إلى مأزق، يهب السارد إلى الماضي ليجلب منه مشهدا سرديا ليواسي هذه الشخصية أو تلك، وفي بعض الأحيان ليذكّرها بواقع سردي أقسى من الذي تعيشه في حاضرها ليزرع فيها الأمل والقوة لمواصلة الحركة السردية، ومن بين المشاهد السردية التي استدعاها الكوني لرأب صدع سرده، هو مشهد أوخيّد حينما كان صغيرا ويتحدى أقرانه بصبره الشديد على إمساك جذوة من النار بيده، هذا الصبر الذي لا يضاهيه إلا الصبر في فيافي الصحراء النائية، "أوخيّد الذي تعاند في صباه مع قرين أيهما يصمد أطول مدة وهو يمسك بجمرة موقدة، فاحت رائحة الشياط من يديه دون أن يتخلى عن قطعة النار حتى انهار خصمه وألقى بقطعته وهو يصيح، أما هو فلم يصرخ ولم يبك برغم أنه طفل لم يبلغ العاشرة، قبلها في السابعة، عاقبته أمه فأطلقت عليه الزنجية كي تملأ فتحتي أنفه بسائل الفلفل الرهيب، فصبت عدة ملاعق،غاب في الظلمات وانسدّ النفس ولكنه لم يبك"[19] ياله من صبر، فعلا الصحراء ملهمة الصبر، كل هذا العذاب والعقاب والتحدي ، لكنه لم يبك وحتى لم يصرخ، بحق استحق أوخيّد أن يلقب برجل الصحراء، على الرغم من فتوته كان يظهر للعيان بأن هذا الفتى سيكون له شأن كبير في الصحراء، وتتردد قصصه و يتناقلها الرعاة و العجائز، وينقلها الريح في هبوبه، وهمهمات الجن، وزغردات الحوريات في جبل الحساونة، تنقلها حبيبات الرمل حينما تهاجر مع القبلي إلى ربوع مختلفة في الصحراء.

و الكوني استدعى هذا المشهد السردي الماضي الذي يبسط من خلاله قوة أوخيّد و بسالته و صبره على المحن و الصعاب ، أوخيّد الذي يظهر من خلال المشهد الاستذكاري شخصية قوية تأبى حتى الصراخ من الألم ، و تحذف البكاء من قاموسها ، ها هي اليوم في حاضرها الروائي تبحث في قواميس اللغة عن الحروف التي تحيل مجتمعة إلى انسياب دموع حارة على الخد ، إنه البكاء ، لم يصدق أوخيّد نفسه ، كيف يبكي ! و متى دخلت هذه الكلمة قاموسه من جديد ؟ هل كان غافلا ؟ ربما لأنه عبث مع الصحراء ، لم يحترم ناموسها الأبدي ، هذه هي عقوبة الصحراء ، الصحراء تعاقب بصمت ، لا تتوقع عقوبتها ، فهي أشد من قسوة الزنجية ، و أكثر إيلاما من جذوة النار في اليد ، فكان الداعي من وراء هذا الاستدعاء للمشهد الماضي هو إضاءة إحباط الحاضر الذي يعيشه أوخيّد و يتيه في غياهب ظلماته و أفقه المسدود ، و فعلا كما أراد الكوني، فهذا المشهد يمارس نوعا من التمرد و الخروج عن طاعة الحاضر المظلم الذي ينذر بالشقاء و البؤس ، ليبعث في هذا الحاضر نوعا من الثقة المفقودة أصلا ، و يحفز به القارئ قبل الشخصية الروائية – أوخيّد – على تجاوز هذه المرحلة التي يجب طيها و تناسيها .

لم يكتف الكوني بهذا المشهد السردي فقط بتقنية الاستذكار، بل لم يدَّخر جهدا في استدعاء المشاهدة الماضية متى كان هناك إحباط أو ترّهل في حركة السرد، و كان يستدعي أقوال الشيخ الحكيم موسى ، هذه الأقوال التي تبث

القوة في نفس أوخيّد، الذي عانى كثيرا في رحلة سرد (التِّبر) ، فكان يتخذ من أقوال الشيخ موسى و أفعاله حجابا يستعين به على قساوة الصحراء و جبروتها، خاصة في رحلة وادي السدر التي خاضها مع جمله الأبلق ، فكان دائما يستعين بأقوال الشيخ موسى ليحفز نفسه و جمله الأبلق على الصبر و الاستماتة في طلب الحياة والشفاء، الخلاص و التطهير ، فكان يخاطب جمله و يعرض عليه أقوال الشيخ موسى " آه من الداء يا أبلق ، أرأيت ما يفعله الداء ؟ يقلب هيئة المخلوق ، ماذا سنفعل إذا تغير لونك و لم تعد أبلق؟ الشيخ موسى يقول إن الكمال لله ، النعيم لا يتكامل ، لا جنة ، لا فراديس على الأرض الفردوس في الآخرة فقط " [20] ، أوخيّد كان يعيش حالة من القلق ممزوجة بالخوف على مصير جمله الأبلق ، فهل سيستعيد لونه و بهاءه بعد الشفاء ، فبعد أن سقطت الجلدة السوداء التي كانت تكسي الأبلق بفعل الداء الخبيث ، تحول الأبلق إلى قطعة حمراء بدون وبر.و ما زال الطريق أمامهما طويلا للوصول إلى محطة الشفاء، وهذه الطريق حافلة بالمجهول الذي يسكنها و يسكن في أوخيّد ، لهذا استدعى قول الشيخ موسى لكي يحفز نفسه و أبلقه ، فعبارات الشيخ موسى تطفئ نار الخوف و القلق و تعدم المجهول ليصير سرابا في أفق الصحراء .

3- طبيعة التلازم بين القوى الفاعلة و المكان :

كثيرة هي القوى الفاعلة في العمل الروائي ، و هذه القوى تخضع إلى ناموس السرد الروائي و عناصره ، و باعتبار هذه القوى الفاعلة عنصرا من هذا الناموس ، فهي تمارس الفعل السردي في حيّز مترامي الأطراف يحدده مسبقا السارد ، و باعتبار المكان عنصرا كذلك من هذا الحيِّز ، فهو يلعب دورا هاما في احتضان هذه القوى و أفعالها ، و من الطبيعي أن يكون هناك تلازماً بين هذه القوى و المكان الذي يحتضنها ، فما طبيعة هذا التلازم إن حصل ؟ و هل يؤدي وظيفة في المنظومة السردية للرواية ؟ هذا ما سنكتشفه في هذا المبحث ، و نلفي من خلال رواية التِّبر أن المكان يتعدد بصوره المختلفة عبر المسار السردي " و إن التلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث، إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي، و يقتحم عالم السرد محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف " [21] ، و بهذا يخرج المكان عن سياقه المألوف ، ليكتسي بدلالات و وشائج أخرى تكتسبه طاقة رمزية تنقله من الحالة الجامدة التي كان عليها، إلى بركان ثائر يقذف صهارته لتضيء العالم المحيط به ، هذه الحمم المضيئة هي في الحقيقة عبارة عن صخور جديدة نتجت عن هذا الثوران ، لتكوِّن الصخور – الجديدة – التي تساهم في إعادة هيكله بمظهر جديد و نتوءات جديدة مغيّرة بذلك مظهره ، و على نفس هذا المنوال يتفجر المكان بالدلالات الجديدة ليكوِّن مكانا جديدا آخر لم نألفه – رغم أنه نفس المكان – و ذلك لأنه اكتسى معاني و دلالات جديدة أخرجته من ركوده و سكونه إلى حركية دلالية، تتنوع و تختلف حسب قراءة القارئ و طاقته التأويلية و في رواية التِّبر نجد أن تعدد القوى الفاعلة صحِبَه تعدد في الأمكنة ، و كان هناك تلازم بين هذه القوى و المكان المحتضن لها .

3-1-1. أوخيّد و الصحراء :

أوخيّد و الصحراء ، ثنائية التماهي و الحلول ، أوخيّد ابن الصحراء و سليلها ، و الصحراء هذا العراء الممتد الذي يتصل بالأبدية ، و إذا كان أوخيّد بفطرته منبع العقل و الحكمة ، فإن الصحراء منبع الأسرار و

الغموض ، القحط و الجدب . الصحراء هذا المكان الذي يحتضن الجن و الإنس ، الملائكة و الشياطين ، الأرواح الخيرة و الأرواح الشريرة ، الأسطورة الخرافات... أوخيّد هذا الإنسان (الطارقي) الذي تشبع من منابع الصحراء ، فهو كباقي سكان (الطوارق) في طبيعة عيشهم ، فهم يضعون لثاما يغطون به وجوههم و لا يبقى من الوجه إلا العينين اللتين تقابلان الصحراء ، الصحراء تتحدث لغة الإشارة، وكذلك العيون. و هذا ربما مثال بسيط لتأقلم الرجل الصحراوي مع هذه البيئة ، و السارد في رواية التِّبر يصور لنا علاقة أوخيّد ببيئته الصحراوية فيقول: " أناخ أوخيّد أبلقه الأسود ، و وقف طويلا يحاول أن يقرأ أسرار الصحراء في هيئة الصنم الخفي ، أخيرا ركع و رفع يديه و صاح : (يا ويلي الصحراء ، إله الأولين) " [22] ، أوخيّد حاول قراءة أسرار الصحراء و لغة الصحراء الصمت ، الإشارة و الإيماء ، و من لم يتعلم هذه اللغة هلك ، قرأ أوخيّد الصحراء بأحد عناصرها و هو الصنم الخفي، و رأى فيه امتدادا لها ، فهو وليها و حامي عرينها و نلفي أن الكوني أخرج الصحراء من إطارها الواقعي الذي يتحدد في مجموعة من الكثبان الرملية المتناثرة و بعض الصخور القاسية المبعثرة بعشوائية القدر ، و أصبحت الصحراء عند الكوني بلاد العجائب ، بلاد الأسطورة و الغرائب .

3-1-2. أوخيّد و الواحة :

أوخيّد والواحة، ثنائية الحلم الذي لم يكتمل، أوخيّد الذي عاش في الصحراء متنقلا بين فيافيها لم يألف العيش في الواحة، فكما للصحراء ناموس يحكمها، للواحة أيضا ناموسها و طابعها الخاص، ففي الواحة يسكن الجن في منابع المياه والعيون، والواحة تشكّل بطبيعتها ملاذا للهاربين من قحط الصحراء وجدبها، فالواحة حلم يراود أهالي الصحراء الذين يجوبون فيافيها بحثا عن الكلأ والماء، و يحتملون قسوة هذه البيئة وبطشها فهي لا ترحم من استهان بإشاراتها و رموزها ، أما الواحة فهي أم رحيمة كريمة ، تسامح من أخطأ في حقها ، و تجود بخيراتها على من قصدها طالبا اللجوء و السكينة . و البدو الرحل أمثال قبيلة أوخيّد و غيرها من القبائل الصحراوية تكون دائمة الحنين إلى الواحة " حنين إلى تلك الواحة الرحيمة التي لا وجود لها .. الواحة الأصيلة .. الواحة التي تعتبر واحات (فزّان) كلها مجرد ظل بائس لها ، أوخيّد رأى طيف هذه الواحة في لحظة السقوط في البئر و أخفى السر " [23] ، أوخيّد رأى طيف الواحة لحظة السقوط في البئر ، رأى فيها خلاصه و نجاته ، رأى فيها حِكما كثيرة لكنه أخفى السر ، لأن الحكمة إذا انتشرت في الصحراء بطل مفعولها، و نجد أن إبراهيم الكوني في رواية التِّبر يلبس الواحة دلالات كثيرة فالواحة لم تعد ذلك المكان المنبسط الأخضر الذي تتوزع فيه أشجار النخيل و تنفجر فيه عيون الماء ، الواحة في رواية التِّبر هي الخلاص و هي الحكمة التي تُنجي من العذاب و قساوة الصحراء .

3-2. الجن و الجبل :

الجن والجبل، ثنائية القوة الخفية ، الجن هذه القوة الخفية التي تعيش بيننا ترانا من حيث لا نراها ، نخافها و نحترم خصوصيتها ، هذه الجن التي اتخذت من الجبال – جبال الحساونة – مسكنا في رواية التِّبر ، تخترق سكون الصحراء بزغاريدها و تأبى إلا أن تشارك في صنع ملحمة التِّبر ، و تحاول هذه المخلوقات العجيبة أن تكسر جدار الصمت، صمت الصحراء ووحشتها ، فعندما يحل الظلام مرخيا سدوله و تزداد الصحراء بذلك غموضا و وحشة ، تدخل الجن بزغاريدها لكسر إيقاع الصمت و الوحشة و الغموض و يصور لنا السارد هذا المشهد فيقول : " نزل ستار العتمة، ازدادت الصحراء وحشة و غموضا و امتدادا ، رغردت الجنيات في جبل الحساونة ، شحنته الزغاريد

بالقوة الزغاريد تشحن الفرسان حتى لو كانت هدية من حناجر الجنيات " [24] . الجبل في الصحراء كومة من الصخور الصماء التي غادرتها الحياة منذ أمد بعيد، و مزيتها أنها تكسر امتداد الصحراء. و في رواية التِّبر نجد أن الجبل يخرج إلى دلالات عديدة منها الحرية، الأمل في الحياة و هو مبعث للقوة التي تشحنها جنيات جبل الحساونة.

3-3. الودَّان و الجبل :

الودَّان و الجبل ، ثنائية الخلاص و الحرية ، الودّان هذا الكائن العجيب أو الشاة السماوية كما يحلو لأوخيّد أن يسميه ، يتسم بالعزلة ، فهو يعيش في وحدة و يحب الانفراد في الأماكن الخالية من البشر ، وجد ضالته في الجبال الصخرية – جبال الحساونة – فاتخذها مرتعا له و لكن هذه الشاة السماوية لم تسلم من أيدي الصيادين و الرعاة الذين ظلوا يعكرون صفو هدوئها و نعيمها بالصمت و السكينة في كنف جبل الحساونة ، و السارد في رواية التِّبر يصور لنا مشهد مطاردة بعض الصيادين لهذه الشاة السماوية " مجموعة من الرعاة تطارد ودَّانا متوجا بقرنين كبيرين يتجه إلى جبل بعيد ، الصيادون يمسكون بالرماح و البعض الآخر يلوح بالقوس ليطلق النبال صوب الضحية ، و من الصعب التكهن بنتيجة المطاردة لأن المسافة بين الودَّان و الصيادين لا توحي بأنه سينجو برغم وجود الجبل في نهاية الطريق ، الرسام صنع الجبل في الأفق كي يضع الأمل أمام الودّان المسكين ، الجبل هو الأمل الوحيد ، هو الخلاص " [25] ، الجبل هو الحامي و المخلص لهذا الودَّان المسكين من طغيان الصيادين، الجبل هو الأمل ، و بهذا يخرج الكوني دلالة الجبل العادية إلى دلالة رمزية قوية، فالجبل هو الأمل ، الخلاص و الحرية .

4- عناصر الوجود المادي و الكيان الجسدي / قانون التماثل :

الصحراء بامتدادها و انفتاحها على الأفق و المدى الأبدي ، كانت الفضاء الروائي لرواية التِّبر و كانت النواة الحكائية لها ، " و لقد شكل الفضاء على الدوام <<محايثا للعالم>> تنتظم فيه الكائنات و الأشياء و الأفعال ، معيارا لقياس الوعي و العلائق و التراتبيات الوجودية و الاجتماعية و الثقافية ، و من ثم تلك التقاطبات الفضائية التي انتبهت إليها السرديات الأنثروبولوجية في وعي و سلوك الأفراد و الجماعات ، و التي تنبه – ضمن ما تنبه إليه– إلى نوع من اختراقات الفضاء لنا ، لأجسادنا ، لأفكارنا ، لوجداننا و لمعارفنا " [26] ، و من هنا يتبين لنا مدى أهمية الفضاء و عناصر الوجود المادي و مدى ارتباطها بالكيان الجسدي للشخصيات الروائية ، هذه الشخصيات التي تمارس طقوسها الخاصة ضمن هذا الإطار المادي – المكان – و يدخل المكان أيضا الذي يحتضن الشخصيات و أفعالها ليشكل المعنى المتداول في إطار تحكمه التقاطبات الثقافية و الاجتماعية ، و هذا ما نصطلح عليه بقانون التماثل ، التماثل بين الشخصيات بوصفها كائنات جسدية و عناصر الوجود المادي الذي تتفاعل داخله ، و في رواية التِّبر نجد أن الكوني استطاع أن يماثل بين شخصياته و الوجود المادي الروائي ، و نجد فيها عدد كبير من المشاهد السردية التي تماثل بين الوجود المادي و الكيان الجسدي ، و من بين هذه المشاهد نجد المشهد الذي يصور السارد فيه جسد أوخيّد بعد رحلة وادي السدر فيقول : " ورد رعاة الإبل إلى البئر ، وجدوا الجسد النحيل ، الدامي العريان ممدا أسفل الفوهة ، قدمه مشدودة إلى ذيل مهري أصيل مسلوخ الجلدة ، يقف فوق رأس صاحبه و يحمي جسده من غطرسة الشمس ، حملوه إلى ظل سدرة مجاورة متوجة بطربوش كثيف ، حشوا رأسه في الدلو ، و دلقوا عليه الماء " [27] ، و في هذا المشهد وصف السارد جسد أوخيّد فكان الجسد نحيلا ، داميا ، عريانا ، و هذا الكيان الجسدي لأوخيّد بعد انتهاء رحلة الخلاص يحيل إلى الوجود المادي الذي يحتضنه ، فالصحراء نحيلة، بقحطها و جدبها

الدائم ، دامية ؛ فهي تدمي الأجساد و القلوب بوحشتها وغموضها وجفافها والصحراء عراء مفتوح على الأفق الممتد إلى اللانهائي، ونلفي هذا التماثل القائم بين الوجود المادي المتمثل في الصحراء والكيان الجسدي المتمثل في أوخيّد.

لقد انتزع المكان دورا حاسما في الواقع الروائي، هذا الواقع الذي يشكّله الروائيو يخضع إلى عدة أنظمة إنتاجية، يُنتَجُ فيه المكان بعناصره المختلفة لاحتواء شخصيات روائية تنسجم في تكوينها مع الواقع والمكان الروائي ، " إن الأمكنة وتواترها في الرواية يخلقان فضاء شبيه بالفضاء الواقعي وهما لذلك يعملان على إدماج الحكي في نطاق المحتمل"[28]، فالمكان ومعه الوجود المادي برموزهما ودلالتهما يؤازران الشخصية وبالتالي نجد نوع من التماثل بين الكيان الإنساني – الجسد – والمكان، وفي رواية التِّبر نجد أن الكوني يتقن لعبة التماثل هذه، ونجد هذا التماثل في وصف شخصية (دودو)" توقف دودو عن العبث بالماء ورفع نحوه نظرة بلهاء، نظرة عارية، رأسه حاسر من اللثام عيناه أيضا، لا يضع الآن لثاما على قلبه، ضبطه قبل أن يلثم قلبه، هذا الساحر نظرته الآن تختلف ، ضبط متلبسا، أثناء ممارسته لفعلته، أذناه كبيرتان، متدليتان كأذني جحش ورأسه أصلع مستطيل، لحيته مثل لحية التيس وعظام صدره بارزة، جسده نحيل لا يبدو بهذا النحول عندما يكون لابسا ثيابه الفضفاضة ، ثياب الطواويس تنفخ جثته فيبدو ماردا مزيف ، كل شيء فيه مزيف " [29] ، في هذا المشهد السردي نجد تعرية الواقع الروائي الذي كان غائبا عن بعض الشخصيات ، و هذه التعرية كشفت مدى التماثل بين الكيان الجسدي و لعبة التقنع بعناصر الوجود المادي المتمثل في الصحراء، فـ(دودو) هذا المارد الذي خدع أوخيّد و كانت له قيمة اجتماعية في قبيلته بسبب ثروته وماله، كان يخبئ الضعف والقبح بهذا المال والذهب، فلولاهما لما تمكن (دودو) الغريب من خداع أوخيّد، لكن عندما زال القناع، انجلت الحقيقة، ويجد أوخيّد بأنه خدع من طرف إنسان بليد وقبيح والصحراء بمكوناتها تلعب لعبة القناع، بحيث نجد السراب الذي يغوي المسافر في الصحراء بالماء الوفير لكن عندما يصل عنده يجد الكثبان الرملية، وحتى وصف جسد (دودو) نجد فيه تماثل كبير مع عناصر الوجود المادي، بحيث نجد أن لـ دودو أذنا جحش ورأسًا أصلعًا مستطيلا و لحية مثل لحية التيس و عظام صدره بارزة، وله جسد نحيل كل عناصر الكيان الجسدي لـ دودو متماثلة مع عناصر الوجود المادي التي ذكرها الكوني ضمن هذا الوصف .

ومما يشد انتباهنا في طبيعة الكيان الجسدي في رواية التِّبر هو الرمز والإشارة، هذه الرموز التي تحيلنا إلى الواقع الروائي، وبذلك تتوارى رموز الواقع وتحضر رموز التخييل، ونجد ذلك في رموز الآلهة تانيت التي تتوزع بين عناصر الوجود المادي – الصنم – وأجساد الشخصيات، ونجد أوخيّد الذي تحيط به رموز هذه الآلهة من كل جانب يتساءل" أهي إشارة من الآلهة تانيت؟ تلك علامتها، مختومة على سواعد الرجال وتحت سُرَّةِ النساء، رآها في العتمة على بطن (آيور) أيضا، على مقبض السيف و في وشم التمائم، في مقدمة السروج وفوق الجعب والجرابات وزينة اللباس، هي في كل شيء وفي كل مكان" [30]، فرمز هذه الآلهة منقوش على الكيان الجسدي للرجال و النساء على السواء، ومحفور على عناصر الوجود المادي من صخور وسيوف وجرابات ولباس والتماثل بين هذه العناصر قوي، قوة هذه الرموز ودلالاتها، إن قانون التماثل الحاضر في السرد الروائي يحاول أن يقرِّب المسافة بين عناصر الوجود المادي للحيّز المكان والكيان الجسدي الذي يعيش في هذا الوسط، و بالتالي فإن التماثل ساعد الشخصيات على التأقلم في هذا الحيّز والتحرك بحرية و طلاقة ، مما ينجر عن ذلك سرد متوازن في نظامه و حركته.

إن المتتبع للشخصية الروائية و حركتها في الحيّز المكاني، يلفي مدى أهمية التناسق بين هذين الطرفين لإنتاج السرد ، و في رواية التِّبر لاحظنا مدى و قوة الدور الذي نهضت به الشخصيات رغم قساوة و غمـــوض و امتداد هذا الحيّز المكاني الذي جرت فيه أحداث الرواية إلا أننا نجد أنها تأقلمت و جابهت الصعاب للحفــاظ علـــى حضورها و على وجودها .

---

[1] مرتاض ،عبد الملك – في نظرية الرواية ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ديسمبر 1998 ، ص 88 .

[2] بحراوي، حسن – بنية الشكل الروائي . ص 270 .

[3] الكوني ،إبراهيم – التِّبر. ص20.

[4] نفسه . ص55 .

* المجتمع الأمومي هو المجتمع الذي يكون فيه النسب إلى الأم .

[5] إريش، فروم – الحكايات و الأساطير و الأحلام ، ت:صلاح حاتم ، دار الحوار ، اللاذقية سوريا ، 1908 ، ص 153 .

[6] الكوني، إبراهيم – التِّبر. ص67.

[7] نفسه . ص71.

[8] نفسه . ص79 .

[9] العوفي، نجيب – مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية.ص 549 .

[10] الكوني، إبراهيم ، التِّبر. ص133.

[11] الكوني، إبراهيم – التِّبر. ص117.

[12] نفسه . ص13.

[13] الكوني، إبراهيم – التِّبر. ص14.

[14] نفسه . ص94.

[15] نفسه . ص103–104 .

[16] الكوني، إبراهيم – التِّبر. ص67.

[17] نفسه . ص68 .

[18] بحراوي ،حسن – بنية الشكل الروائي. ص 121 .

[19] الكوني، إبراهيم – التِّبر. ص119–120 .

[20] الكوني، إبراهيم – التِّبر. ص 46 .

[21] لحمداني، حميد – بنية النص السردي. ص 71 .

[22] الكوني، إبراهيم – التِّبر. ص 30 .

[23] الكوني ،إبراهيم – التِّبر. ص 68 .

[24] نفسه ، ص 41 .

[25] الكوني، إبراهيم – التِّبر. ص 149 .

[26] نجمي ،حسن – شعرية الفضاء ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2000 ، ص 32 .

[27] الكوني، إبراهيم – التِّبر. ص 53 .

[28] لحمداني،حميد – بنية النص السردي . ص 65 .

[29] الكوني، إبراهيم – التِّبر. ص 141.

[30] الكوني ،إبراهيم – التِّبر. ص 77 .

مفاهيم نقدية عند ابن البناء المراكشي
(654/ 721هـ)

أ .حكيم بوغازي
جامعة مستغانم (الجزائر)

Ibn Al-Banaa was interested in both rhetorical and critical issues which he found in his era, as he tried to build these concepts on a set of logical perceptions, in which he was convinced. These critical issues was found in his notions for both poetry and prose.

He also determined the aspects of ambiguities and inappropriateness for the reader. Accordingly, we will discuss in this paper some critical concepts as mentioned in his book "Al-Rawd Al Marie" abbreviating on what has been raised by other famous critics, according to the following planning:

1) debate on Ibn-Al Banaa's book "Al-Rawd Al-Marie"
2) some critical issues: poetry and prose, vague terminologies (prejudice, arbitrariness, affectation).

المقدمة:

إن المتلقي للخطاب النقدي والبلاغي المغاربي، وبالتّحديد المدوّنات التي استأثرت بالفلسفة الأرسطية والمنطق الرياضي؛ يكشف العناية المفرطة من لدن أصحابها بتوظيف الآليات المنطقية والرياضية في اصطناع المصطلحات، واستقراء الشواهد البلاغية بالتأويل والتفسير، وتنهيج التفكير النقدي والبلاغي وفق غايات مستهدفة لأغراض علمية ودينية، فرضتها طبيعة العصر، وملابسات التاريخ آنذاك.

ومن هؤلاء الدّارسين ابن البنّاء المراكشي العددي(ت721هـ)، الذي أخرج للناس كتابا مُحْصفاً هشّت له النفوس، وتباينت القراءات حوله، بعد أن بزَّ صناعته ومصطلحاته جريا على ما استبطنه من مكنونات الدّرس الفلسفي و الريّاضي، قصد تقوية حجّة الإعجاز، وتقريب صناعة البيان والبلاغة من القارئ المهتم بهما، من دون رِعَة في أقواله ولا تخلّف على صناعته .

يعلن ابن البنّاء العددي في مقدّمة كتابه "الرَّوض المَريع في صِناعَة البَديعِ" عن حيثيّات مشروعه في تأسيس علم البلاغة، يخالف فيه السّلف من البلاغيين والنقّاد المشارقة وبعض المغاربة، مبرزاً أهمّ الجوانب المتعلّقة بالدّرس النقدي و البلاغي، وذلك بإتّباع طريقة الاستنتاج بعد ما تبيّن له عدم جدوى الاستقراء منفردا في تأسيس مصطلحات البلاغة عند من سبقه.

ولم يكن بدعا من ذلك، في تقرير جملة من حيثيات البلاغة فقط، بل حاول الارتكاز على بناء رؤية نقدية، ناتجة من اتصاله الوثيق بالنص الشعري والنثري، واطلاعه الواسع على ما تراكم من مساجلات وملحوظات نقدية على مدار الزمن من لدن المشارقة والمغاربة.

ووفاق هذا التّأسيس، ونحن نخوض معترك الدّرس النقدي والبلاغي المغاربي، عنَّت لنا خصيصة لازبة في مسائله ومائزة بقضاياه، عن ما عرف عند سابقيه، وهذا ما حرّك فينا هاجس التبحّث وأعمل نظرنا القرائي، وقذف بنا نحو لُجج التّخمين، والانشغال على صياغة موضوعية علمية لثيمة البحث، وتحديد عنوانه المناسب.

وإذ ذاك، اقتضى الأمر منا الحفر في منظوم ومنثور الدّرس البلاغي والنقدي عند ابن البناء العددي، بحسب منظورنا الكلِّياني لمدار البحث الذي اصطفاه هذا الأخير، متتبعين ما استشكل على الدارس وما هو مبثوث في كتاب ابن البناء "الروض المريع في صناعة البديع"، وما انماز به تداخل بين الدرس البلاغي والنقدي والرياضي والفلسفي.

وعليه فإننا سنناقش في هذه الورقة بعضا من المفاهيم النقدية التي وردت في " الروض المريع" مقصرين الحديث عن ما اشتهر على ألسنة النقاد، عند المغاربة أو المشارقة، وفق المخطط الآتي بيانه:

- الحديث عن ابن البناء المراكشي وطبيعة مؤلفه " الروض المريع".
- من المفاهيم النقدية: الشعر والنثر، مصطلحات غموض القول.

1- **ابن البناء المراكشي وطبيعة مؤلفه " الروض المريع":**

هو أبو العباس أحمد بن محمد بن عثمان الأزدي المراكشي، الشهير بابن البناء العددي، المراكشي مولدا ونشأة ووفاة، وقد لقّب بابن البناء لأن أباه امتهن حرفة البناء، وكنيته العددي حتى يتميّز عن ابن البناء السرقسطي وغيره كثير، ولد في التاسع من ذي الحجّة عام 654هـ الموافق لـ 1256م. تلقى تعليمه في مختلف المجالات العلمية والبلاغية والدينية والفلكية والرياضيات وكان أن برع في الرياضيات وتبحّر فيها إلى غير منتهى، ارتقى إلى مصاف العلماء الأجلاّء في وقت ليس بالطويل، حتى قال فيه ابن رشيد: (ليس بالمغرب عالم إلا ابن البناء بمراكش وابن الشاط بسبتة) من مؤلّفاته في العربية والبلاغة: "الروض المريع في صناعة البديع"، و"كليات في العربية"، و"قانون في معرفة الشعر"، مقالة في عيوب الشعر (مفقودة)، ... و مما فقد منها الكثير. أما في الرياضيات فألّف: "تلخيص أعمال الحساب"، و"وجوه أعمال الحساب"، و"رسالة في الكسور" وغيرها من المؤلّفات التي فاقت السبعين مؤلّفا. توفي رحمه الله في يوم السبت السادس من شهر رجب 721هـ الموافق لـ 1323م **(1)**.

إنّ القارئ المتفحّص لكتاب ابن البنّاء العددي المراكشي الموسوم بـ : "الرَّوض المريع في صِنَاعَةِ البَدِيع" يجد نفسه أمام كمٍّ هائلٍ من المعارف، التي حوّلها ابن البنّاء نفسه إلى سيّاق اصطلاحي حيث يمثّل بحقٍّ ((مرحلة النّضج الفكري لابن البنّاء العددي ... ويضيف ملمحا جديدا إلى معرفتنا بصورة الفكر الفلسفي في بلاد المغرب والأندلس)). **(2)** ، حين أراد العودة بالدرس البلاغي والنقدي إلى الوراء وخاصّة إلى الجاحظ وابن المعتز أو ما أطلق عليه حينها "لحظة التأسيس" لعلم البديع، الذي ولد ضمن حدود الدرس البلاغي و النقدي الذي تشرب من العلوم والمعارف الممتزجة مع المنطق والفلسفة وأصول الفقه وعلم الكلام بطريقة أو بأخرى.

وعلى ذكر البلاغة والنقد، فإننا لا محالة من الوقوف على تمام الصلة، وكمال الفارق بين النقد والبلاغة، والتي ظلّت ردحا من الزمن على هذه المتانة والتآزر، إلى أن انفصم وثاقهما، وشق كلٌ لنفسه شرعةً ومنهاجا، فإنه لا مناص من أن نعرّج على ذكر بعض الفوارق ما بين النقد والبلاغة:

*– تستند البلاغة على العناصر الجمالية، أما النقد فيبرز الجانب الفني.

*– البلاغة تُعنى بجانب الصياغة والحبك، أما النقد فيعتمد على أدوات منهجية تكشف عيوب هـذه الصـياغة، وتصدّع هذا النّضد والنظم .

*– ((البلاغة أحكامها جاهزة ، بينما النقد أحكامه خاضعة للنص)).**(3)** .

*– تهتم البلاغة ((بعناصر الأسلوب أما النقد يعنى بمصادر هذا الأسلوب))**(4)** .

وعلى مقاس هذه الاستنتاجات، فإننا نلفي محمد العمري، يدلي بدلوه في المسألة فيقول:

((إن التباس البلاغة بالنقد الأدبي، التباس لا انفصام له، وليس هذا الأمر خاصا بـالأدب القـديم، بـل يمكـن ملاحظته بسهولة من تتبع الألقاب التي حملها مجموعة من أكابر النقاد المحدثين)).**(5)**، ولكن يبقى على محمد العمري أن يبين لنا مواطن الالتباس والعتمة.

وعلى الرغم من هذه الفروق التي وضعها بعض الباحثين والدارسين بين البلاغة والنقد، إلا أن مثل هذا العمل يعدّ ((ضربا من الحيف والجور في حقيهما، فقد كان العلماء لا ينظرون في شعر أو نثر إلا باستخدام النقـد والبلاغـة كشيء واحد ليس كشيئين منفصلين))**(6)**، وهذا واحد من الفيصل النقدي الثاني، الذي يرى لا ضير من التقاء الاثنين، وممارسة سلطتهما على النصوص.

ولتأكيد هذه المبرّرات الواضحة والحجج الدّمغة، استلزم منّا الأمر البحث عن أدلّة مساعدة فوجـدنا عبـد العزيز عتيق يقول: ((النقد لا ينفصل أبدا عن البلاغة شقيقته الكبرى، فهو جزء من بلاغة محدودة، وفي جزء آخر بلاغة موسّعة، لقد نبعا من أصل واحد... ثم أخذ كل منهما بحكم وظيفته يشق لنفسه طريقا خاصة ويكتسب سـمات وصفات معينة انتهت بهما إلى الانفصال كعلمين مستقلين))**(7)** . ولكن هذا الانفصال لا يعني الانقطاع التام، بل هو انفصال تكامل، وهو ما جسّد معالمه ابن البناء المراكشي قبل قرون من الزمن، وساق بيان الدرس النقدي والبلاغي ضمن ما سماه كليات البلاغة .

إن الغاية المثلى التي ألزم ابن البنّاء المراكشي نفسه بها، تتجلى معالمها في الكشف عن مكنون القرآن الكريم انطلاقا من الدّرس البلاغي، ومدى توظيف آلياته الإجرائية في تحليله وتأويله، أما المنظوم والمنثور؛ فقد جعل لـه لجام النقد ضمن ترسانة من الضوابط النقدية التي فتح بها مغاليق جِـرم القصيدة، حتى وإن اقتصر علـى البيـت والبيتين، والشّطر والشّطرين، إلاّ أنه استطاع أن يوضّح لنا بعضا من الأمور المهمّة التي أبانت عن دقّته المتناهيـة في تتبّع خواص الدرس النقدي، وهو ما سنقف على ماهيته من خلال ما سنمثل له في هذا الموضوع .

2– من المفاهيم النقدية:

إن الغاية التي حاول ابن البناء التقرب منها حسب ما جاء في كتابه أنها ((تقريب أصول صناعة البـديع مـن أساليبها البلاغية ووجوه التفريع تقريبا غير مخل ... ومنفعته في زيادة المُـنَّة وفهم الكتاب والسنة)) **(8)**، و بالتالي تكون غايته وفق مستويين؛ قريب ينحصر في تقريب أساليب النقد والبلاغة ووجوه تفريعهما، أما المستوى الثـاني فينبني على مقصدين: أولهما أدبي فني يهيئ الأديب للإبداع ويعد الناقد للتذوق، أما الثاني فديني، مهمته الأسـاس، فهم أسرار وجمال آي القرآن الكريم، وفق نمط التأويل الرياضي للنصوص، مع توظيف نظرية التناسب والقيـاس وغيرهما.

وهذا ما أعطى للكتاب صبغة علمية جليلة، تهيب النقاد التعامل معه لانشغالهم مما دونه من مدونات أخــرى، لأنّ ((أهمية البلاغة البنَّاوِيّة تكمن في الخروج عن التقسيم الذي سنَّته البلاغة المدرسية وكذلك في عدم حصر البديع في المحسنات اللفظية أو المعنوية بل الرجوع به إلى دلالته الأولى عند العرب حيث البديع هو البلاغة عموما)) **(9)**، وهو ما سنعمد إلى تحليله في ثنايا هذه الورقة.

أ- مفهوم الشعر:

بعد فراغه من الحديث عن الدلالة وأقسامها وتفريعاتها، انزاح إلى الحديث عن "الكلام" في الفصل الثاني من الباب الأول، فقال: ((وينقسم القول إلى موزون مقفى وهو المنظوم، وإلى غير ذلك وهو المنثور، ويستعمل كل واحد منهما في المخاطبات وهي على خمسة أنحاء على ما أحصيت قديما))**(10)** ، ومن منطلق حديثه عن القول، يفــرد الحديث عن الموزون المقفى، الذي يعُدّ منه المنظوم، ولا يسميه شعرا إلا بعد تمام تقسيماته، رابطــا محلّهــا فــي الخطاب إلى فروع وأنحاء.

ونحن نتصفّح هذا الفصل من الكتاب، عنّت لنا خصيصة لازبة في ثناياه، تحدّد مــن وراء حديثــه عــن البرهان والجدل والخطابة والشعر والمغالطة، ناقلا عن ابن رشد(*) كلامه، من غير إشارة لا تلميحا ولا تصريحا، ولا ندري ما السبب في ذلك؟؟، ولكن ما ينفعنا هنا، هو تعريفه للشعر ومحاولة الفصل ما بين الشعر والمغالطة في مقابل البرهان والجدل.

أما الشعر: فلم يرجع فيه إلى التعريف المتواتر عن قدامة بن جعفر الذي ((أراد أن يصحّح غلطا آنس عنــد من كان قبله من الناس قد تردّوا فيه ... فحدّ للشعر حدا مائزا له عما ليس بشعر فالشعر عنده: قول موزون مقفى يدل على معنى))**(11)** ، وهو بهذا المعنى قد استعمل القياس المنطقي القائم على مقدمة كبرى وصغرى ونتيجة، من أجل الوصول إلى تفاوت الشعراء في قرض الشعر وتحديد نوعية الشعر وفق المستويات الثلاثة التي سنّها صــاحب نقد الشعر، مع إمكانية الحديث ((عن الصناعة الشعرية وعن الكيفية التي يتم بها تشكيل الشعر، فــي ضــوء تلــك الصناعة، وما يستلزم ذلك من عدّة معرفية شاملة وذخيرة أدبية واسعة))**(12)** .

أخذ البناء العددي شطرا يسيرا من هذا التعريف وتصرف في الباقي، حين صنّف وألحق الشعر بالمغالطــة، التي مردّها في كليتها إلى الكذب، فقال فيه: ((الشِّعر هو الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكــاة يحصــل عنها استفزاز بالتوهمات))(*) ، وهذا ما يؤدي إلى نتيجة حتمية مفادها أنّ ((الشاعر يخلق عملا فنيا مجسّدا ... ولا يستطيع أن يؤدّي وظيفة النّاقد التقويمية ألا وهي إطلاق الأحكام))**(13)** ، أما حازم فيعرف التخييل بقوله: ((والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أن نظامه وتقوم في خياله صــورة أو صــور ينفعــل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض))**(14)** ، وقــد كنا أشرنا إلى اختلافه عن أرسطو في الكثير من القضايا، سابقا.

ومنه تنشأ لدينا معرفة حقيقية، بما هو في تعريف ابن البنّاء العددي، من عدم الخروج عن المقاس الأرسطي، ولا عن البلاغة العربيّة التي آمنت بالتخييل والمحاكاة، فأرسطو قد ربط دائما الاستعارة بمفهومي التخييل والمحاكاة، ((التي هي طبيعية فطريّة في الإنسان، ولها يرجع الفضل في إخراج الخطاب من عالم المألوف إلــى عــالم غيــر

مألوف وهذا التخييل جوهري في الأقاويل الشعرية))(15) ، على ما أخرجه القرطاجني وأوضحه كل من سار في فلكه.

وعليه فلا نتعجّب من تعريف ابن البناء العددي للشعر، كيف أنه ربط الشعر بالكذب والتخييل والمحاكاة، مما ينتج عنها في النهاية توهّمات، لأن الشاعر يبني الكثير من أفكاره على التخييل بتوظيفه (المجاز والاستعارة والكناية) والإتيان بعنصر المحاكاة، فيحصل تزييف للحقائق وكذب وشطط، فألحقه بذلك ابن البناء العددي بالقسم الثاني، في التقسيمات السالفة الذكر.

إن الذي يتَّبع كلام ابن البنّاء العددي، يجد أنه يقسّم الكلام إلى: ماله علاقة بطريق الحق مستعينا ومعضدا قوله بالآية الكريمة ﴿ اَدْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُم بِالَّتِي هِيَّ أَحْسَنْ﴾(*) أمّا ما عدا ذلك فهما ((خارجان عن باب العلم وداخلان في باب الجهل))(16) ، ولا غرابة حين نجده قد علّق المنظوم على الشعر وغير الشعر، ولا يعتبر النظم شرط صحة الشعر، لأن النثر يستهويه أكثر من الشعر، ومستنده هنا قول ابن سنان الخفاجي الذي يشير إلى كلامه صراحة، وينقل ما جاء عنه في هذا المقام من غير تحوير أو تحويل. فيقول: هو ((فضل يستغنى عنه ولا تدعو الحاجة إليه))(17) ، فهذا التعليق على قصره يحتمل الكثير من الدلالات، والتفسيرات.

ب- من مصطلحات الغموض:

من الفوائد المشوّق في الكتاب، ما يستعمله ابن البناء العددي من ذكاء أدبي فنّي، يزيد من قيمة الكتاب في تبيان بعض المصطلحات ((حيث يذكر المصطلح من دون تعريف له أو تعريف بسيط سهل مركّز مفهوم...محدّد في عبارات مقتضبة ومنتظم في سلسلة من الأسر المفهوميّة والمصطلحيّة))(18) وهذا أمر كان قد تنبّه له المحقّق، من خلال التحقيق في الكتاب حيث وجد أنّه ((يسوق تعريف المصطلح البلاغي الذي يريد بسطه وتقريبه إلى الأفهام ويضعه في إطاره الدّقيق، ثمّ يعرض إلى ما يندرج تحته من أنواع متحدّثا عن كل نوع على حدة))(19)، والمصطلحات التي في الكتاب تبرهن على هذا التوجه، وهذا المسعى الذي نافح به الأقران والخلاّن.

وهناك من المصطلحات النّقدية والبلاغيّة، التي لم يدخلها تحت الكليّات السبعة التي اعتبرها قانون البلاغة، وحاول توظيفها ضمن فضاء مخصوص يتعلق بمبحث نقدي أساسه أسباب غموض الكلام، وكأنّنا به يحاول أن يبسط لنا المصطلحات النّقديّة التي تتعلق بمقاصد المتكلّم نحو تأديّته الخطاب، ذلك أن ((الفرق الوظيفي للمصطلحات، راجع إلى كونها تستعمل في تسميّة المتصوّرات التي يقدّر المخاطب أنّ مخاطبيه يعرفونها، وإنّ للمصطلحات دلالة خاصّة تتجلي في فهمها))(20) هذه الدّلالة حصرها ابن البنّاء في مدى استيفاء الكلام لشروط الخطاب، وأحوال المستمعين أم أنّها أخلّت بواحد من ذلك؟ وممّا ذكره في هذا المقام:

1- **الإخلال:** فالإخلال بحسب ما جاء في معجم لسان العرب (مادّة خلل) أن المراد منه: ((الإجحاف، أخلّ بالشيء أي أجحف، وأخلّ بالمكان وبمركزه، أي غاب عنه وتركه وأخل ّبه: لم يف به))(21) ، وكلّها نواحي غير سديدة وتضر بمقام الحال، فلننظر فيما استعمله ابن البنّاء، حيث يقول: ((وكلّ كلام إن كان المعنى فيه ناقصا غير مستوفٍ فذلك الإخلال))(22) ، فمتى كانت بنية الكلام غير مستوفيّة لأركان تمام المعنى، بتقويض أساسها كان الخلل باديا.

ولقد تناوله صاحب الصّناعتين باسم المقصّر فقال: ((والمقصّر من الكلام: ما لا ينبيك بمعناه عند سماعك إيّاه ويحوجك إلى شرح))(23)، وإن كان المعنى تاما، فذلك على أربعة أوجه: الحشو والإطالة والمساواة والإيجاز ويفصّل الأمر بعد ذلك بعبارات مقتضبة فيقول: ((ومتى كانت المعاني بيّنة بنفسها أو بقرينة سيّاق الكلام، كان الإيجاز نافعا لأجل التخفيف عن النّفس لأنّ الألفاظ غير مقصودة لذاتها إنّما هي لإيصال المعنى إلى النّفس...، وكل ما يسهّل في الوصول إلى المطلوب فهو محبوب، وكل ما يعوّق عنه فهو مكروه))(24) ، ومن هنا يتبيّن لنا أنّه لا يخرج عمّا قرّره أنصار المعنى من حصر الكلام في أوجه تأديّة المعنى، وفهم الغرض.

وبعد أن ذكر ما يتعلّق بالإخلال وما يشوب الكلام من عوارض لا تنفكّ عنه إلا بجلاء المعنى، استطرد الحديث عن وجوه أسباب غموض الكلام وأحصاها في ستّة وجوه :

أ- اثنان منها متعلّقة باللّفظ في انفراده: ((أحدهما أن تكون الكلمة غريبة، والآخر أن تكون من الأسماء المشتركة))(25)، والاشتراك عند علماء فقه اللغة يعني إطلاق كلمة لها عدّة معاني، حقيقيّة غير مجازيّة، فهو ذكر لفظة مشتركة بين معنيين وهناك ((من اللغويين من يقرّ بوجود هذه الظاهرة في أصل الوضع؛ لكنّها سبب الغموض والإبهام والتعميّة، وأدّت إلى ظهور اختلافات بسيطة))(26) .

وإذا كان الغريب عند الأوائل، ما غمض من الكلام من مثل ما عابوه على امرئ القيس في قوله: "مستشزرات إلى العلى" ومن مثل ما ذكره الشّاعر في قوله: " كأنياب أغوال"، فإن ابن البنّاء قد توجّه نفس الوجهة في تبيان خصوصيّة اللفظ المنفرد البعيد عن سيّاق الكلام، ويكاد يلامس إلى حدّ ما، كلام أبي البقاء الكفوي حين يقول: ((كلّ شيء فيما بين جنسه عديم النّظير فهوّ غريب))(27) وقد أبان حسن الشيخ عن نوعين من الغريب: ((الغريب الطّريف وهو المنفرد من الكلام الذي لم يسبق إليه قائله، ولم يشع استعماله وكان حسنا جيّدا، والغريب القبيح وقد تدرّجت عندهم صفة القبح، فوجدناها تقترن بصفات أخرى تنمّ عن القبح بدرجات متفاوتة، مثل السّخيف والوحشي))(28) وإن كنّا قد وجدنا في نقدنا القديم من ميّز بين القسمين كأمثال ابن الأثير في المثل السّائر و الخفّاجي ونحوهما.

ب- ووِجْهان آخران يتعلّق كل منهما بتأليف الألفاظ، فكان أن اختار فرط الإيجاز كعيب من عيوب الكلام، وكما أنّ الإيجاز محمود في كليّته، ذكرته العرب منذ الجاهلية وأفرد له النقّاد أبوابا واسعة، ((فذكره صاحب سر الفصاحة باسم الإشارة، تبعا لقدامة في نقد الشّعر))(29) ، وذكره كل من رأى أفضليّته وخصّه المشارقة بالعناية من تعاريف وأقسام وتطبيقات على الشواهد بأنواعها وحصل الفهم بذلك بأنّه القصد باللفظ والوفاء بالمعنى.

ومنه، فالعبرة بما قالت العرب قديما، تجنّب الإيجاز المخل، والإطناب(*) المملّ، ثم جعل العيب الثّاني تبعا للأوّل، وسمّاه الإغلاق في النظم كأبيات المعاني، حيث تدلّ مادّة غلق في المعاجم على العسر والإشكال، والضّيق والإكراه على أمر ما، وتلكم هيّ موّاصفاته التي نجدها في المعنى الحقيقي أو الاصطلاحي، من حيث استغلاق الوجوه المعنويّة أو اللفظيّة، فأولئك الذين لا خَلاَقَ لهم في الأدب، ولا معرفة لهم بحقائق الكلام مع ضعف حجّة البيان، يعتورهم نقص الإصابة في تفسير البعيد وتأويل القريب، فلا يستطيعون ضربا في الأرض، ولا هم يفهمون المغزى من المستغلق، إلا بعد تفسير جوانبه وتهيئة المراد منه.

وعلى هذا الأساس ففي نظر ابن البناء المراكشي، قد يكون الاستغلاق ((في التقديم أو التأخير أو يتخالف وضع الإسناد، فيصير الكلام مقلوبا، أو يقع بين بعض العبارة وما يرجع إليها فصل بقافيّة أو سجع فتخفى جهة التطالب بين الكلامين))**(30)** ولم يعدّه من الأمور المشينة إلا إذا ابتعد عن الحقيقة والمُواضعة، وأخل بالنص، فتحقق معه إشكال المعنى في نفس المتلقي، فيكون محتاجا للبيان أو التفصيل، فذاك مرفوض.

ومن الملفت للنّظر، أنّ ابن البنّاء لم يخالف ابن الأثير وابن سنان في هذا المنحى، و جعل هذا النوع الذي ذكرناه ((ضد الإبانة والوضوح، وذلك لِما يحدث من تداخل في نظم العبارة وترتيبها فلا تتّضح خلالها المعنى ويكون سببا من أسباب غموض الكلام))**(31)**، وهو ما تحاشاه أرباب الشّعر وتوعّده النقّاد بالكشف.

ج- واثنان في المعنى: فأحدهما الغموض، فقال معلّلا كلامه: ((واثنان في المعنى: أحدهما أن يكون في نفسه دقيقا غامضا، والآخر أن يُحتاج في فهمه إلى مقدم إذا تُصُوّرت بنيّ عليها ذلك المعنى، فلا تكون تلك المقدّمات حصلت للمخاطَب فلا يقع له فهم المعنى))**(32)** ، ويفهم كلامه على وجهين: فإمّا أن يكون الغموض محمودا من حيث دلالة الألفاظ على المعنى ، إذ يُحتاج إلى إعمال الذهن من طرف القارئ حتى يفكّ شفرات الخطاب وهو ما يدْعى بالغموض الفنّي.

و أمّا المذموم الذي ناسب الإغلاق من وجهته الفعلية الدّاخلة في تركيب المعنى، وهو ما أقرّه في ثنايا الفصول الموّليّة لهذا الباب، حيث يجعل مستويات الخطاب تترى وتتسلسل فيقول: ((وذلك لأنّ المعني منها البيّنة القريبة، ومنها الغامضة البعيدة، وبينهما متوسّطات، وكذلك الألفاظ في الدّلالة عليها توضع على نسبتها، فما كان من المعنى قريبا جليّا عبّر عنه بعبارة بيّنة، وسمّي باسم ظاهر الدّلالة وما بَعُدَ يعبَّر عنه بعبارة بعيدة عن الوضع الأوّل، إلى أن تكون الدّلالة على أبعد المعاني إدراكا بأبعد ما يُلْفظ به دلالة))**(33)**، وهذا ما عبّر عنه علماء أصول الفقه "بخفيّ الدّلالة، وواضح الدّلالة"، ممّا اشتملت عليه أسس أصول الفقه في مباحث الدّلالة الفقهية والأصوليّة، وهو ما يؤكّد ما ذهبنا إليه مطلع الفصل من تأثّر ابن البنّاء العددي بعلوم اللغة وأصول الشريعة والفقه، وهو ما قرّره المحقّق في غير ما موضع من الكتاب.

وقد سبق القرطاجنّي ابن البنّاء في توضيح هذه المسائل، وفصّل ما جاء مجملا عند ابن سنان الخفّاجي الذي تأثر به المغاربة أيّما تأثّرٍ، نظير ما أنتجه فكره من علوم وبلاغة، حيث دقّق حازم القرطاجنّي في هذا الباب، وكان أبعد نظراً من ((البلاغيين وأعمقهم فلسفة، ومن أكثرهم اتّساعا في بحث ظاهرة الغموض، في اللغة الشّعريّة إذ بيّن أسباب الغموض، وكيفيّة إزالة الإشكال))**(34)**، كما جنح في تبريراته إلى منطق الشعر، وما يعتريه من أحكام.

كما كان للسّجلماسي باع طويل في تتبّع الغموض في النّثر والشّعر، وإن كان لم يذكره بلفظه صراحة أو يبوّب له ضمن أجناسه العشرة أو ما دخل تحتها، إلا أنّنا لمسنا ذلك من خلال ما ذكره في الجنس الثالث المسمّى عنده: الإشارة ببابيه، الأوّل: الاقتضاب، والثاني الإبهام، وألّح على ذكر مواطنه في الفصل الثاني من الباب الثّاني الذي اصطلح عليه: التعميّة، وذكر فيه اللّحن والرّمز والتوريّة، وهو بذلك أدخله ((ضمن تسميّةٍ مختلفة، تجسّد الجوانب الأسلوبيّة التي يستند النّص الإبداعي إليها، وتجعل من النّص الأدبي نصّا إبداعيا...وعلاقة ذلك بالمتلقّي، من حيث خلق اللّذة والدّهشة عنده على المستويين؛ الحسّي والعقلي))**(35)**، وما يتركه في نفسيته بعد الركون إلى

المعنى، وقد تفجر ينبوع هذا الباب في الشعر العربي عامة، حيث دلالة الرمز توحي على التأويل، ولكن شريطة أن لا يتحول الرمز أو الإبهام عن حقيقته البلاغية إلى التعمية المشينة.

وبالعودة إلى الروض المريع، فإن ما يلفت النّظر في بداية الكتاب، اهتمام صاحبه بالجانب النّظري، حتى وهو يسرد جملة من المصطلحات النّقديّة، لا يذكر شواهد لها إلا لُماما، ولا يتبع الطريقة التي اعتمدها في بقية الكتاب، وهو ما يعكس قول المحقّق: ((والشواهد قليلة في الفصل الأوّل من الكتاب، لأنّها مقدّمات عامّة تمهّد للدراسة فلذلك نلاحظ أنّ الكتاب يغلب عليه الجانب النّظري في الباب الأول، ثمّ ما يلبث أن ينغمر في التطبيق والاستشهاد فتتكاثف الشواهد في الفصول الأساسيّة منه))**(36)**، بحسب قدر الفهم وإفهام الغير، إذ المقدمات غير محتاجة للتمثيل، بقدر الجانب التطبيقي الثاني.

ويورد ابن البنّاء العددي جملة من المصطلحات النّقديّة الأخرى في أماكن متفرّقة من الكتاب إمّا متعلّقة بمصطلحات أخرى أو مدمجة ضمن أبواب البلاغة، ومن ذلك: مصطلح السّهولة الذي ربطه بالألفاظ في مخارجها وتواليها في النطق بحسب تعريف الجرجاني، فيقول ابن البنّاء:

((فإنّ من الألفاظ ما تكون سهلة المخارج على النّاطق بها وتدلّ على معناها بسرعة لكثرة استعمالها، فإذا اجتمع على الكلام أن يكون لفظه فصيحا لسهولة مخارجه وعذوبته في السمع وسهولة تصوّر معناه وحسن مبانيه بالمشاكلة العقلية والنظام الطبيعي واتّساع الفهم في لوازمه فهو العالي درجة))**(37)**، وهذا التقسيم في أضرب الكلام مرده إلى تصوره للعلاقة ما بين الملقي والمتلقي.

وفي معرض حديثه عن المحمود من الأساليب، ذكر مصطلحين نقديين بلاغيين متجاورين، يجعلان من الكلام يخرج عن البلاغة والفصاحة. فأمّا الأوّل فهو:

2- **التعسّف:** وهو إبراز الأمر من غير رويّة ودراية بالأساليب العربيّة، ((فهو نتيجة طبيعيّة لسير الأديب على غير هدى ولا منارات منصوبة تضيء له الطّريق السّليم، وإنّما ينظر للأشياء التي توقعه في ظلمات الطّريق ... لأنّ علّة كلّ حسن مقبول الاعتدال، كما أنّ علّة كلّ قبيح منفيّ الاضطراب، والنّفس تسكن إلى كلّ ما وافق هواها وتقلق ممّا يخالفه))**(38)**، وهذا مكروه عند ابن البنّاء العددي

حيث ذمّ مثل هذه الأساليب، وانتفاء وجه بلاغة الكلام فيها، مما يترك فجوات في الخطاب، ولذا

يقول بعبارة مقتضبة: ((واعلم أن المحمود من الأساليب البلاغية إنما هو ما لا يظهر فيه التكلّف ولا يكون مطلوبا بالتعسّف))**(39)**، فإن وافق هذا الشرط كلام المرسل، وطابت نفس المتلقي إليه، تحققت الفصاحة ورونق البلاغة، ولابن البناء رؤية مغايرة تماما لمحل الكلام داخل جملة البلاغة بأن جعل ((حسن معنى الكلام وصحته، إنما هو ببنائه على الصدق وقصده إلى الجميل وظهوره بالبرهان))، وهذه لا محالة شروط وضعها عن قصد، حتى يخرج العامي عن القول البلاغي، الدال على معنى، والخاضع لشروطه الثلاثة، التي أتى بها على سبيل الترتيب.

3- التكلّف: وهو من المصطلحات التي لم يتوقّف عندها ابن البنّاء، وإنّما أوردها بغية تبيان المحمود من صيّغ الخطاب، بخلاف ما وجدناه عند القرطاجنّي مثلا الذي ألمّ بجوانبه ومحدّداته اللّفظيّة والمعنويّة، فقال في منهاجه: ((التكلّف إمّا يقع بتوعّر الملافظ، أو ضعف تطالب الكلم، أو بزيّادة ما لا يُحتاج إليه، أو نقص ما يحتاج، وإمّا بتقديم أو تأخير، وإمّا بقلب، وإمّا بعدل صيغة عن صيغة هي أحقّ بالموضع منها، وإمّا بإبدال كلمة مكان كلمة هي أحسن

موقعا من الكلام منها))**(40)** ، وأمّا ابن البنّاء العددي، فاعتبر التكلّف غير محمود ولا يضطرّ إليه في الكتابة ولا يعتبر قائله، معبّرا عنه بقوله: ((واعلم أن المحمود في جميع أساليب البلاغة إنّما هو ما لا يظهر فيه التكلّف ... وحسن معنى الكلام وصلاحه وصحّته إنّما هو ببنائه على الصّدق وقصده إلى الجميل وظهوره بالبرهان))**(41)**، فالجميل من الأساليب عنده ما شاكل الصّدق في التعبير وسهولة الألفاظ وجزالة المعنى، والبعد عن التكلّف والتعسّف، والجنوح إلى رونق الفصاحة وطلاوة البديع.

خـــاتمـــة:

لقد سعى ابن البناء المراكشي العددي جاهدا إلى الحديث عن المنطلقات الفعلية للكتابة بأنواعها، فضلا عن تأكيده المتكرر على وجوب التزام الكاتب بكل ما من شأنه أن يحبّب نظمه أو نثره للمتلقي. وحتى وإن كان "الروض المَريع..." كتاب بلاغة فإنه لا ينفك عن توضيح الدرس النقدي العربي الأصيل. وفي الختام نجد ابن البنّاء العددي المراكشي في كل دراساته التي بسطها للقارئ، نِحريرا نقّابا ونِقريسًا بليغا وحاذقا فطنا- على حد تعبير الجاحظ-، فشكّلت كتبُه مذهبا في العلم خاصا، واتجاها في البلاغة لأهل النظر مَـألفا.

الهوامش

1- ينظر ترجمته في : ابن القاضي المكناسي، جذوة الاقتباس في ذكر من حل من الأعلام بفاس، الرباط، دار المنصورة للطباعة،1983، ص148. العسقلاني، الدرر الكامنة في أعيان المئة الثمانية، تح، محمد سعيد جاد الحق، ط1،ج1، ص278. وخير الدين الزركلي، تاريخ الأعلام، ج1، ط4، بيروت، دار العلم للملايين،1979، ص 222. وعبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تح، محمد سعيد العريان، ط1978/7 ، ص505. عبد الله كنون، ذكريات مشاهير رجال المغرب، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ص5 وما بعدها.

2- ينظر: شوقي علي عمر، مقدمة كتاب :ابن البناء المراكشي، مراسم طريقة في فهم حال الخليقة ، تحقيق: شوقي علي عمر، ، مصر، دار الجامعيين للطباعة ، ط1، 1996 ، ص 3.

3- أحمد مطلوب، البلاغة والتطبيق ص 9.

4- عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص12.

5- محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 42 .

6- عبد القادر حسين، المختصر في تاريخ البلاغة، (د ط)، دار غريب للطباعة، القاهرة، 2000م. ص11 .

7- عبد العزيز عتيق ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (د ط)، (د ت)، دار النهضة العربية، لبنان، ص 11.

8- ابن البناء العددي، ص.68

9- عمر أوكّان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، المغرب،2001، ص .120

10- ابن البناء، نفسه، ص 81.

*- يرى ابن رشد أن أصناف الدلائل ثلاثة: الدلائل الخطابية والدلائل الجدلية والدلائل البرهانية ، ويرى أن أنواع الأقيسة كثيرة منها: القياس البرهاني، الجدلي ، الشعري، وينظر: الروض المريع، ص 8، نقلا عن، ابن رشد في كتابه: فصل المقال. وبعد أن تصفحنا تلخيص كتاب الشعر لابن رشد، وجدناه لا ينفك عن ما قرره أرسطو، إذ قبل أن يعرف الشعر انطلق في الحديث عن مقدمة وضعها ، فيقول: (والتخييل والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن ومن قبل التشبيه نفسه) وعلى اعتبار أن هذه الموجودات الثلاثة قد تنفرد وقد تجتمع فقد أكد على اجتماعها في الموشح، أما غيره فقال فيه: (إذا كانت الأشعار الطبيعية هي ما جمعت الثلاثة أمور ... فإن أشعار العرب ليس

فيها لحن وإنما هي إما الوزن فقط أو الوزن والمحاكاة فيها معا ، وإذا كانت هذا هكذا فالصناعات المخيلة أو التي تفعل فعل التخييل ثلاثة: (صناعة اللّحن وصناعة الوزن، وصناعة عمل الأقاويل المحاكية)، وهذه هي الصناعة التي ننظر فيها في عمل هذا الكتاب) ويزدنا توضيحا حول نوعية بعض الموزون مما لا يدخل في نطاق الشعر لأنه عار عن التخييل والمحاكاة، فيقول: (وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط)، وعن حد الشعر، يذكر المواصفات التي تدخل الشاعر وشعره في بوتقة الشعراء فيقول: (ولذلك ليس ينبغي أن يسمى شعرا بالحقيقة إلا ما جمع هذين وأما تلك فهي أن تسمى أقاويل أحرى من أن تسمى شعر)، ثم يبدأ الحديث عن المحاكاة بالفعل والقول ويستطرد الحديث عن المديح وما يشكل ه في علاقته مع التخييل والمحاكاة. ينظر: ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح: تشارلز بتروث، أحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، 1986.ص 56 وما بعدها.

11- العاكوب علي عيسى، التفكير النقدي عند العرب، ط9، الجزائر، دار الوعي للنشر والتوزيع، 2012، ص.204

12- محمد الأمين المؤدب، في بلاغة النص الشعري القديم- معالم وعوالم، منشورات كلية الآداب، (د ط)، تطوان المغرب، 2011، ص 9.

*- يعرف كولوريدج التوهم بأنه (القدرة على استحضار صور متباينة لشبه فيما بينها والوهم بذلك طاقة قادرة على الجمع والحشد ... وفي هذه الحال تكون العلاقة التي تربط بين هذه الصور علاقة قائمة على المصادفة، والاتفاق وهي أشبه بتداعي المعاني) ينظر: سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، (د ط)، سلسلة عالم الكتب القاهرة ، 1978، ص105 .

13- روني وليك، مفاهيم نقدية، ترجمة، محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، (د ط)،1987، ص 339

14- فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 284.

15- عمر أوكان، أرسطو والاستعارة، مجلة فكر ونقد، السنة2، ع17، مارس1999، دار النشر المغربية الدار البيضاء، ص207.

*- يقول القرطاجنّي (وينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة الواقعة في الشعر تابعة لأقاويل مخيّلة مؤكّدة لمعانيها مناسبة لها فيما قصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيّلة هي العمدة وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مقنعة مناسبة لها مؤكدة لمعانيها وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة)، ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص362

*- سورة النحل ، الآية: .125

16- ابن البناء، الروض المريع، ص 82.

17- م . نفسه، نفس الصفحة. نقلا عن الخفاجي من سر الفصاحة ص340 .

18- سعاد صالح فريح الثّقفي، ص 25.

19- من كلام المحقق: رضوان بن شقرون، الروض المريع، ص 44.

20-**J**ean sager, pour une approche fonctionnelle de la terminologie, (C.R.T.T ,sous la direction de Philip thoiron), presses universitaires de Lyon, 2000,p 44

21- ابن منظور، لسان العرب، مادة (خلل) ص .

22- ابن البنّاء، الروض المريع، ص 83.

23 - العسكري أبو هلال، الصّناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، لبنان، المكتبة العصريّة ص 36.

*- (**الإيجاز والإطناب والمساواة** من الأساليب التي لا تتّضح كثيرا إلا بالحديث عن أنواعها وعرض أمثلتها، ... وكان السكّاكي قد ذهب إلى أنّ الذي يحدّد هذه الأساليب هو العرف وقد سمّاه: " **متعارف الأوساط**" ، لذلك كان **الإيجاز** أداء المقصود من الكلام بأقلّ من عبارات متعارف الأوساط، وكان الإطناب أداءه بأكثر من متعارف الأوساط، أمّا **المساواة** فكانت عند القزويني بمعنى أن يكون اللفظ بمقدار أصل المراد لا ناقصا عنه بحذف أو غيره ولا زائدا عليه بنحو تكرير أو تتميم أو اعتراض. **أمّا الإطالة** فقد وردت في النقد القديم بمعنى التطويل ومعناها ، أن لا يتعيّن الزّائد في الكلام، **والحشو** وهو ما يتعيّن أنّه زائد وهو نوعين : فالأوّل ما يفسد المعنى ، وثانيه مالا يفسد المعنى) ينظر: أحمد مطلوب، البلاغة والتطبيق، م .س، صص 179/178.

24- ابن البنّاء، الروض المريع، ص 84 .

25- م .نفسه، ص 84

26- صالح بلعيد، فقه اللغة العربيّة، الجزائر، (د ط)، دار هومة للطباعة والنّشر، 1997م، ص 133 .

27- أبو البقاء أيّوب الكفوي، الكليات، ج3، ص229.

28- عبد الواحد حسن الشيخ، ظاهرة الغريب، ط1، مصر، مكتبة الإشعاع الفنّية، 1419هـ ، ص 43.

29- فضل حسن عبّاس، البلاغة فنونها وأفنانها ، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط4، 1994، ص454.

*- (فرّق النقّاد ما بين الإطناب والتطويل أو الإطالة، يقول صاحب البلاغة: (ولذا فرّقوا بين الإطناب والتطويل كلاهما زاد اللفظ على المعنى، إلاّ أنّ أحدهما أفادت فيه الزيّادة ، وهو الإطناب ، والآخر لم تفد وهو التطويل) م. نفسه، ص .481

30- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة، ص 417.

31- ينظر: سعاد صالح فريح الثقفي، المصطلحات النقدية، ص 32.

32- ابن البنّاء العددي،الروض المريع، ص. 84

33- م. نفسه، ص 122 .

34- صالح الزّهراني، الغموض والبلاغة العربيّة، رسالة ماجستير ، مخطوط، جامعة أمّ القرى ، 1409ه/1988م، ص 77.

35- محمود درابسة، ظاهرة الغموض بين عبد القاهر الجرجاني والسجلماسي، مجلّة جامعة أمّ القرى، العدد 22 . 1422هـ/2001م ص 171.

36- ابن شقرون، من مقدمة كتاب الروض،ص. 44

37- ابن البنّاء العددي، الروض المريع، ص 87.

38- سعاد فريح ، المصطلح النقدي، ص34،ـ نقلا عن ابن طباطبا العلوي، عيّار لشّعر، ص 21.

39- ابن البنّاء العددي ،الروض المريع، ص 173.

40- القرطاحنّي ، منهاج البلغاء، ص 224.

41- ابن البناء، الروض المريع. 174/173.

المراجع والمصادر

1- ابن البناء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، تح: رضوان بن شقرون، 1985.

2- ابن القاضي المكناسي، جذوة الاقتباس في ذكر من حل من الأعلام بفاس، الرباط، دار المنصورة للطباعة،1983.

3- ابن البناء المراكشي، مراسم طريقة في فهم حال الخليقة ، تحقيق: شوقي علي عمر مصر، دار الجامعيين للطباعة ، ط1، 1996.

4- أحمد مطلوب، حسن البصير، البلاغة والتطبيق، العراق، ط2، 1999.

5- عبد العزيز عتيق ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (د ط)، (د ت)، دار النهضة العربية، لبنان.

6- عبد القادر حسين، المختصر في تاريخ البلاغة، (د ط)، دار غريب للطباعة، القاهرة، 2000 م.

7- محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق،(د ط)، 1999.

8- عمر أوكّان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، المغرب،2001.

9-: ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح: تشارلز بتروث، أحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، 1986.

10- العاكوب علي عيسى، التفكير النقدي عند العرب، ، الجزائر، دار الوعي للنشر والتوزيع، ط9، 2012.

11- محمد الأمين المؤدب، في بلاغة النص الشعري القديم- معالم وعوالم، منشورات كلية الآداب، تطوان المغرب،(د ط)، 2011.

12- سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، سلسلة عالم الكتب القاهرة، (د ط)، ، 1978.

13- روني وليك، مفاهيم نقدية، ترجمة، محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، (د ط)،1987.

14- عمر أوكان، أرسطو والاستعارة، مجلة فكر ونقد، ، دار النشر المغربية الدار البيضاء. السنة2، ع17، مارس1999.

15- **J**ean sager, pour une approche fonctionnelle de la terminologie, (C.R.T.T ,sous la direction de Philip thoiron), presses universitaires de Lyon, 2000,p 44

16- العسكري أبو هلال، الصّناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، لبنان، المكتبة العصريّة،(دط)(دت).

17- صالح بلعيد، فقه اللغة العربيّة، الجزائر، دار هومة للطباعة والنّشر، (د ط)، 1997م.

18- عبد الواحد حسن الشيخ، ظاهرة الغريب، ، مصر، مكتبة الإشعاع الفنّية، ط1، 1419هـ.

19- صالح الزّهراني، الغموض والبلاغة العربيّة، رسالة ماجستير ، مخطوط، جامعة أمّ القرى ، 1409ه/1988م

20- الثقفي سعاد صالح فريح ، المصطلح النقدي والبلاغي عند ابن البنّاء المراكشي، رسالة ماجستير، مخطوط، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، تحت إشراف الدكتور، حامد صالح الربيعي، مناقشة: سنة/ 1423هـ ، 2002م.

21- القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، لبنان، دار الغرب الإسلامي، (دط)، 1986.

22- فضل حسن عبّاس، البلاغة فنونها وأفنانها ، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط4، 1994.

رمز الحب و الرحلة في القصيدة الصوفية الجزائرية
سعيد المنداسي الجزائري نموذجا

أ. الطاهـــر حسيني
جامعة الوادي(الجزائر)

Amour, vol, du vin, des sujets qui ont figuré en bonne place dans les collections des poètes arabes, a également pris la même place dans la poésie des soufis, qui avaient eux un moyen d'exprimer leurs pensées dans l'adoration, et le voyage, et le vin après Tabauha en fonction de leurs idées de spiritualité, de même devenir Ces sujets ont une incidence signes et de symboles, pas FAFSA décodé, et ne connaît pas sa signification, mais le lecteur attentif familiariser avec la nature des soufis, et la méthode d'exprimer leur amour, et le fait que leurs vols. Sur la base de tout cela, et à partir de la prémisse que tous les amoureux qui aime les voyages. Cet article vient de se tenir soufis cherchent à aimer et à ce qu'ils ont, comme un stand symbolique sur l'amour et sa relation avec le voyage dans la poésie soufie du produit de Mohammed Said Algérie Almndasi.

ملخص:

الحب، الرحلة، الخمر، من الموضوعات التي أخذت حيزا كبيرا في دواوين الشعراء العرب، كما أخذت نفس الحيز في شعر المتصوفة، الذين اتخذوا منها وسيلة للتعبير عن أفكارهم في العشق، والرحلـة، والخمـر بعـد أن طبعوها بما يناسب أفكارهم الروحانية، حتى غدت هذه الموضوعات عندهم تحمل دلالات ورموزا، لا يفك شفرتها، ولا يعرف دلالتها، إلا قارئ فطن على دراية بطبيعـة المتصـوفة، وطريقـة تعبيـرهم عـن عشـقهم، وحقيقـة رحلاتهم.انطلاقا من كل ذلك، ومن منطلق أن كل حبيب إلى من يحب يرتحل. تأتي هـذه المقالـة لتبـرز نظـرة المتصوفة إلى الحب وماهيته عندهم ،كما تقف على رمزية الحب وعلاقته بالرحلة في الشعر الصوفي انطلاقا مـن نتاج محمد السعيد المنداسي الجزائري .

لا يختلف اثنان أن موضوعة الحب تتمركز كبنية أساسية من البنيات التي بنيت عليهـا القصـيدة العربيـة، وسيطرت على مضامينها، حتى غدت تقليدا من تقاليدها، يجسده ما يعرف بالمقدمة الغزلية التي صمدت طويلا أمام محاولات التجديد و التغيير. لقد أخذ شعر الغزل حيزا كبيرا في ديوان العرب، ما جعله يتبوأ مكان الصـدارة بـين الموضوعات المتعددة التي اشتهرت بها القصيدة العربية ،كما أخذ مكانته كذلك في أشعار و آداب الأمم الأخرى .

وشعر الغزل كما نعلم، يصور فيه أصحابه عاطفة الحب، ما يعني قيمة هذه العاطفة و خطورتها في حيـاة العربي والإنسانية جمعاء، فالحب هو سر هذا الوجود، به تسعد البشرية ، وبدونه تشقى؛ أعني هنـا ذلـك الحـب السامي، الذي ينطلق من الأنا ويتجه نحو الآخر، ليبني معه عالم البشرية المنشود، الذي تتمحي فيه صور الكراهية، وتترسخ فيه صور المحبة، تلك المحبة التي ترقى بالبشرية إلى صورة المخلوق المثالي العاقل، الذي تنشده الأديان، ويسعى إليه الإنسان، فليس عجيبا أن تدعو لمثل هذا الحب الشرائع السماوية، وتنادي به القوانين الوضعية، ولـيس

عجيبا أيضا أن نجد البعض << يبررون خلق العالم بالحب مستندين في ذلك إلى الحديث القدسي " كنت كنزا مخفيا لم أعرف ، فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق فبي عرفوني " باعتبار أن الخلق ناشئ عن المحبة >>[1] .

من الطبيعي إذا ، أن يشغل هذا الحب البشر جميعهم، فمثلما نظم فيه الشعراء، كتب فيه الأدباء ، وتحدث عنه الفلاسفة و الصالحون و الفقهاء، و علماء النفس و الاجتماع، و حتى علماء الدين و الأطباء، كل نظر إليه من زاوية نظر خاصة به، تبعا لثقافته و اتجاهه الفكري و حضارته، و طبيعة تكوينه و عقيدته، فهذا ابن حزم الأندلسي و هو << رجل سياسة و فقه و قانون >>[2] ، يعرف الحب بأنه << اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة في هذه الخليقة في أصل عنصرها الرفيع >>[3] . ومثل هكذا تعريف مثلما نلاحظ، فيه من العمق ما يجعله أقرب إلى النظرة الفلسفية، و هي النظرة التي تتعمق أكثر عند الجاحظ، الذي يسمو بالحب إلى العشق الذي يرى أنه مما لا يمكن دفعه، و لا التحكم فيه، فهو يستولي علنتى من أصيب به، فيضعف عوده، و يشحب وجهه، و يسلبه إرادته؛ إذ << هو داء يصيب الروح ، و يشتمل على الجسم بالمجاورة ،كما ينال الروح الضعف من البطش ، و الوهن في المرء ينهكه، و داء العشق و عمومه في جميع البدن بحسب منزلة القلب من أعضاء الجسم. و صعوبة دوائه تأتي من قبل اختلاف علله، و أنه يتركب من وجوه شتى ... فالعشق يتركب من الحب و الهوى، و المشاكلة و الإلف، وله ابتداء في المصاعدة ، و وقوف على غاية ، و هبوط في التوليد إلى غاية الانحلال و وقف الملال >>[4] .

إن الحديث عن الغزل في الشعر العربي، يحتم علينا التمييز بين أنواعه من حيث مضمونه، ودلالة موضوعه، فهناك الماجن الذي يتحدث عن المرأة من غير خجل ولا حياء، يصفها و ينقل تفاصيل صورتها، ولا ينظر إليها إلا كجسد و مادة ،لا يهمه منها إلا تحقيق اللذة، و إشباع الغريزة الحيوانية. و هناك غزل عفيف يتحدث إلى المرأة، متذللا شاكيا آلامه، معبرا عن عواطف سامية طاهرة، بكلام لا يفسد الأخلاق، و لا يتعدى الحدود.

في مثل هذا النوع من الغزل، تسمو الأفكار،و ترقى فيه الأحاسيس، ينظر من خلاله الشاعر إلى الطرف الآخر ممثلا في المرأة، على أنها رمز النماء، ومنبع العطاء، بها يستمر الوجود، وعليها تقوم الحياة،و قد يتجاوز شعراء الغزل التعبير عن المشاعر والأحاسيس، << إلى التعبير عن فلسفة الوجود والحياة، ليصبح النسيب في حقيقته، وفي جذوره النفسية اللاواعية، مظهرا من مظاهر التوق إلى الخلود، بالاتحاد بالجنس الآخر لتأمين ديمومة الحياة >>[5] .

من هذه النظرة الفلسفية الروحانية، وخاصة بعد ظهور الإسلام، ظهر في الأدب العربي، قوم نقلوا الغزل بألفاظه وتعابيره، بأساليبه وصوره، إلى شعر تناولوا فيه حبا آخر غير حب البشر للبشر، انه حب المحبوب فيه قريب بعيد، موجود في الوجود، لا تراه عين ولا تلمسه يد، ولا يشم مسك روائحه أنف، حب تتعلق فيه النفس بمعشوق أعظم من أن يرتبط بزمان أو مكان، إنه الحب الذي يعرف بالحب الصوفي، أو العشق الإلهي، الذي يتعذب فيه الجسد، وتتألم فيه الجوارح، لتنعم فيه الروح باللقاء والفناء، إنه الحب الذي انطلق فيه صفوة قوم عرفوا بالمتصوفة، أولئك الذين ترتقي تعابيرهم، وتسمو رموزهم، وإيحاءاتهم وإشاراتهم، إلى الحد الذي يجعل غيرهم غريبا عنهم، فهم في حقيقة أمرهم كما عبر عنهم الجنيد(297ه) أهل بيت واحد، لهم ما يجمعهم و يعزلهم فلا يدخل فيهم غيرهم، وهم قوم أهم ما يميزهم أنهم يعتزلون الخلق، ويتصلون بالحق[6] ولمثل هذا المعنى أشار المنداسي بقوله:

و اعتزل ما استطعت من كل انس   و اجعل الله إن ظللت كفيلا [7].

لقد وظف الشعراء المتصوفة المرأة في أشعارهم الغزلية كرمز، باعتبارها قبسا من الجماليات الإلهية. وعلى هذا الأساس يصبح الحب الصوفي كما يراه المختصون في الدراسات الصوفية، يرتبط بالباطن ويبتعد عن الظاهر، يتجه من العالم السفلي في اتجاه العالم العلوي، قاصدا الذات الإلهية ليعيش في نعيم رياض المحبة، مع الأصفياء من خيار الأمة و الأولياء .

إن التعبير عن مثل هذه المعاني بطبعه، يتطلب عمقا في الفكرة و رمزا في التعبير، و هو ما لا يمكن أبدا أن تحمله لغة خطاب عادية . و عليه، فان هذا النوع من الشعر – اعني الغزل الصوفي – يتطلب لغة خاصة، تتفجر فيها المعاني و الدلالات، و هو ما يحتم التأويل و القراءة الشاعرية العميقة، التي لا ينخدع فيها المتلقي بظاهر النص، و إنما يسعى إلى قراءة ما وراء ألفاظه و عباراته، من معان و دلالات، مستعينا و متسلحا بما يجب معرفته من طبيعة الشعر الصوفي، و مصطلحات المتصوفة، نقول هذا الكلام من منطلق أن هذا النوع من الشعر، هو شعر رمزي بالدرجة الأولى، له خصائصه الروحية السامية، و عليه، فإن أي متلق إذا لم يدرك جمالية لغته و خصائصها، و لم يعرف حقيقة التصوف و أسراره، لا شك أنه سيتيه فكره ، و يرتبك فهمه ، وبالتالي يضطرب حكمه، و قد يخرج عن حقيقة القصد، خاصة إذا لم يتوفر في النص الدلائل اللفظية أو المعنوية الدالة على التصوف[8] . هذا ما جعل المتصوفة من الشعراء، يعمدون لتقديم شروح لأشعارهم، تفاديا للالتباس و سوء الظن، مثلما فعل الشيخ الأكبر – كما يسميه المتصوفة – ابن عربي (638 ه) الذي تحدث عن ديوانه " ترجمان الأشواق " في كتابه " ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق " عن المحبة الإلهية و التنزلات الروحية ، و انه نظم في " النظام " الملقبة بعين الشمس التي عرفت بجمالها و علمها، و خلقها و زهدها، و اتخذ منها رمزا أومأ به إلى الحب العلوي، و في ذلك قال:<< نظمنا فيها بعض خواطر الاشتياق ، من تلك الذخائر و الأعلاق ، فأعربت عن نفس تواقة،و نبهت إلى ما عندنا من العلاقة، اهتماما بالأمر القديم و إيثارا لمجلسها الكريم ، فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكني ، و كل دار أندبها فدارها أعني ، و لم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلهية ، و التنزلات الروحانية ، و المناسبات العلوية ،جريا على طريقتنا المثلى...و الله يعصم قارئ هذا الديوان من سبق خاطره إلى ما لا يليق بالنفوس الأبية، و الهمم العلية المتعلقة بالأمور السماوية .آمين >>[9].

والأكيد أن صورة المتصوفة في مخيلة العوام، كما في مخيلة الخواص، هي صورة لجماعة يطغى عليها الطابع الديني، و ربط الحديث عنهم بالحديث عن المرأة و الحب، قد يثير السؤال عن حقيقة هذا الحب، بل قد يوقع البعض في الالتباس، و لعل هذا ما يحتم الإشارة إلى ما يطمئن النفس، و يزيل اللبس، عندما نعرف أن هؤلاء انطلقوا في كل ذلك من منطلق ديني، فجاء خطابهم في الحب مرتكزا على الآيات القرآنية، و الأحاديث النبوية، فهم يعتبرون أنفسهم من المشمولين بقوله تعالى : ﴿ يَا أَيُّهَا الذِينَ آمَنُوا مَنْ يَرْتَدِدْ مِنْكُمْ عَنْ دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ أَذِلَةٍ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الْكَافِرِينَ يُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللهِ وَ لاَ يَخَافُونَ لَوْمَةَ لاَئِمٍ ذَلِكَ فَضْلُ اللهِ يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ وَ اللهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ ﴾[10]. و يؤكدون على قوة إيمانهم بقوة حبهم لله، تناغما مع قوله تعالى : ﴿وَ مِنَ النَّاسِ مَنْ يَتَّخِذُ مِنْ دُونِ اللهِ أَنْدَادًا يُحِبُّونَهُمْ كَحُبِّ اللهِ وَ الَّذِينَ آمَنُوا أَشَدُّ حُبًّا لله﴾[11] ،كما وجدوا ضالتهم في دعاء داوود عليه السلام : << اللهم إني أسألك حبك، و حب من يحبك، و العمل الذي يبلغني حبك ،اللهم اجعل حبك أحب إلي من نفسي،و أهلي و الماء البارد >> رواه الترمذي. هكذا يتجلى بوضوح ،أن المحبوب عند المتصوفة ليس

المحبوب عند غيرهم، و المتصوفة و إن اختلفت طرق تعابيرهم، و إشاراتهم إلى من يحبـــون، إلا أن المحبـــوبين عندهم جميعهم يرتبطون بصورة أو بأخرى، بمحبوب مقدس واحد عكس ما نجده عند غيرهم من بني البشر ؛ فقـــد أحب امرؤ القيس امرأة، و أحب أبو جهل اللات و العزى، و مناة الثالثة الأخرى، وأحب قارون الـــذهب، و أحـــب الرئاسة أبو لهب ، فهل نجـــا أو فاز منهم أحد، كلا ،لأنهم لم يحبوا من يجب أن يحب .

ما سبق من كلام، يجعل حديثنا عن موضوعة الحب في شعر الغزل الصوفي، حديثا مشروعا، بل أن هـــذه الموضوعة تستحق الوقفة والدراسة، نظرا للحيز الضخم الذي تحتله في دواوين أشعار المتصوفة مـــن الشـــعراء، المعروفين منهم أو المغمورين، كما هو الشأن مع المنداسي، الشاعر الجزائري [12] الذي عاش في القـــرن الحـــادي عشر، وترك قصائد عديدة، ملحونة وفصيحة، جمع بعضها رابح بونار وأصدرها في ديـــوان * لـــم يلتفـــت إليـــه الدارسون، ولم يهتم به إلى اليوم الباحثون، و مرد ذلك يعود – أغلب الظن – إلى عدم اشتهار صاحبه من جهـــة، وقلة قصائده من جهة أخرى، ورغم ذلك فإن هذه القصائد – على قلتها – تجلت فيها موضوعة الحب كبنية أساسية، باعتبارها من أساسيات القصيدة الصوفية التي ركز عليها المتصوفة، رغبة منهم للوصول إلى عمـــق المخاطـــب، ولفت انتباهه، عندما رأوا أن الغزل أكثر قربا من النفوس، و أكثر تأثيرا في القلوب، عليه يقبل البشـــر، و لأبياتـــه يحفظون ، و بها يترنمون.

وكغيره من الشعراء الذين اتخذوا التصوف نهجا دينيا و فكريا، اتخذ المنداسي من لغة الغـــزل العـــذري و صوره، وسيلة للتعبير عن حبه الصوفي، وكأني به هو الآخر، لم يستطع –كسابقيه من المتصوفة – أن يخلق تقاليد لغوية وصورا خاصة به، يعبر بها عن مشاعره و أحاسيسه و تجربة حبه نحو معشوقه .

لقد جاء الغزل، أو بالأحرى الحديث عن الحب عند المنداسي، بصورة تكاد تتطابق مع غزل العـــذريين، إذ سار على نهجهم، و استعار لغتهم، و جرى شعره في ذلك مجرى أشعارهم، فقد تأوه و تألم، تعذب قلبـــه و دمعـــت عينه ، هزل جسمه و اصفر لونه ، حرم الوصال و ذاق مرارة الذل و هوان الفراق، و بكى الأحبة و لام العذال :

كيف يسلو من كان للحب دالا ... و تســـــــــربل أنينه حيـــــــث دارا
أول الأمر كان للحب جـــــارا ... فاستوى الحب بعـــــــــد ذاك فخارا
أفي شرع الهوى يعذب قـــــلب ... أبـــــــــــــدا بالديار يبكي الديـــارا
يا قضاة الهوى علمتم بأمـــري ... أن لـــــي منه رقـــة و اصفـــــرارا
ما اقتضى حكمكم علـــي فانـــي ... في سبيل الهوى أموت مـــــــــرارا [13]

لا شك أن مظاهر العذاب و الآلام التي ذكرها الشاعر، تدخل في باب المجاهدة ؛ مجاهدة النفس مـــن أجـــل ثنيها عن لذة الدنيا، و وضع حجاب بينها و بين ظاهر المتعة. ذلك ما يصر عليه المتصوفة الذين يتمتعون بهـــذه المجاهدة و يتلذذون ، باعتبارها تمثل عندهم أول الطريق للوصول إلى حقيقة المعشوق . فلا نتعجب إذا عندما نجد الشاعر يدعو إلى هذا العشق الصوفي ، الذي يعتبره رغم الآلام أحلى من العسل:

معشر العشاق موتوا في الهوى ... إن موت العشق أحلى من عسل [14]

إلا انه يذكر كل سالك لهذا السبيل، أن الأمر ليس هينا، من منطلق أن المجاهدة إنما هي حرمان النفس مما تشـــتهيه من ملذات الدنيا، و هو ما يعني أن القلوب ستحمل حملا ثقيلا ، يتمثل في ذلك العشق الذي لا يقدر على حمل تبعاته – في نظر الشاعر– إلا أصحاب الأسرار من المتصوفة.

هذه المعاني ألمح إليها الشاعر بقوله:

قل لأهل الغرام أنا سنلـــقي للقلوب الرقـــــاق قولا ثقيلا [15]

و لا يخفى علينا ما في البيت من تناص قرآني، دال على الطبيعة الدينية لشعر المنداسي .

و قال في موضع آخر :

لن تنالوا الوصل حتى تنفقوا من عزيز النفس في اثر الامـــــل[16]

وهكذا يصبح الوصل صعب المرام لن يناله إلا من ينفق من أعز ما يملك .و في ذلك جمالية تتمثل في تقاطع هـــذا المعنى تناصيا مع القرآن الكريم في قولـــــــه تعالى : ﴿ لَنْ تَنَالُوا الْبِرَ حَتَّى تُنْفِقُوا مِمَّا تُحِبّونَ ﴾[17].

و رغم أن الأمر يتعلق بغزل غير الغزل العادي، و معشوق فرد لا يشبهه أحد ، إلا أننا نجد الشاعر لا يختلف في طريقة تعبيره، و طبيعة أفكاره ، عن الشعراء العذريين، فهو في سبيل هواه يموت و لا يبالي، و قبله تمنى الموت شيخ العذريين ، بن معمر إذا قدر له أن لا يصل إلى من أحب :

يا ليتني ألقى المنيـــة بغتة إن كان يوم لقائكم لم يقـــدر [18].

كما فضل قيس بن ذريح الموت عن بعد الحبيب وعدم لقياه:

فان الموت أروح من حيـــاة تدوم على التبـــــاعد و الشتات [19].

و لأن هذا الأمر جلل ، فقد وجد الشاعر نفسه مضطرا أن يبرر هذا العشق، و يثبت الصدق فيه ، و يقدم البرهان على حقيقته ، انطلاقا من ذاته و معاناته :

إن لي آية من العشق كبـــرى لو وجدت من الزمان اختيارا

آية الصدق مني أننـــي إذا مت علـــه فعـــــاد لـــــي أنوارا [20].

إن طريق العشق الذي سلكه الشاعر، هو في نظره طريق الحق الذي يوصل إلى حقيقة هذا الكـــون ، و بالتـــالي المعرفة الحقيقة بمبدعه، لأن هذا العالم في نظر المتصوفة، قائم في الأساس على الحب المثالي، الذي يعتبرونه نواة الحياة الروحية. و على هذا الأساس نجده يرحب به رغم قسوته، بل يجعله بالنسبة إليه يمثل كل شيء :

مرحبا بالغرام أهلا و سهـــــلا لولا أنه في البـــواطن نارا

هو سؤلي و موئلي و اختياري منه بين الورى لبست إزارا [21] .

إن ما تقدم من أبيات مختارة، فيها حديث عن الحب لسعيد المنداسي، لا نكاد نجزم انه حب غير عادي كمـــا سلف ذكره .وحتى لا يتيه المتلقي وتختلط علية أمور الـــتأويل، وكما هي العادة في كثير من قصائد المتصوفة، فإننا عندما نتتبع أشعارهم بروية، ونقرأها قراءة شاعرية، لا بد أن نقع فيها على إشارات دالة، قد تكون عنـــد الـــبعض وواضحة جلية، وقد تكون عند آخرين غامضة خفية، لا يكتشف أمرها إلا دارس فطين متخصـــص. وعلـــى هـــذا الأساس، فإن الأكيد، أننا عندما نقرأ شعر المنداسي في الحب، سنجد فيه – في الغالب *– ما يدل علـــى أن الأمـــر

عنده يتعلق بالعشق الإلهي، وهو ما توحي به بعض القرائن التي تمثلها الألفاظ التي لا تتماشى في دلالتها مع الحب العذري ،أو لنقل مع الحب العادي بين البشر، وإنما نجدها كثيرا ما تتكرر على ألسنة المتصوفة قال المنداسي :

كيف يسلو من كان للحب دارا و تسربل أنينه حيــث دارا
و ادعى أولا من الوجد قربا و تأخر لم يجد إنكـــــــارا
كم علوت منابر العشــق حبا فاكتسبت سكينة و وقـــــارا
ما الفتـــى للأمور إلا إنـــــاء وفي رشح الأنا ترى الأسرارا [22]

من الألفاظ التي جاءت هنا كقرائن دالة على أن الأمر يتعلق بالغزل الصوفي، وحاملة في ذاتها شـــحنات دلاليـــة صوفية: " الوجد" " العلو"" السكينة"" الوقار" و " الأسرار " فكلمة العلو التي ربطها الشاعر بمنابر العشق، تحمل دلالة السمو في الحب ،ما يجعل الحب عندهم درجات. أما السكينة، فهي في نظرهم تلك الحالة التي تتنزل على عباد الله الذين اصطفاهم، ورضي عنهم، وهي دليل الطمأنينة المرتبطة بالباطن، ولا أظن أنني مخطئ عندما أقـــول أن ذلك أقصى ما يريده المتصوفة فـــ << السكينة إذا نزلت على القلب اطمأن بها، وسكنت إليها الجـــوارح وخشـــعت واكتسبت الوقار، وأنطقت اللسان بالصواب والحكمة، وحالت بينه وبين قول الخنا والفحش، واللغو والهجـــر وكـــل باطل، وكثيرا ما ينطق صاحب السكينة بكلام لم يكن عن فكرة منه، ولا روية ولا هبة،ويستغربه هو من نفسه، كما يستغرب السامع له، وربما لا يعلم بعد انقضائه بما صدر منه، و أكثر ما يكون هذا عن الحاجة ،و صدق الرغبة من السائل، و صدق الرغبة منه هو إلى الله، والإســـراع بقلبه إلى بين يديه وحضرته، مع تجرده من الأهواء >> [23]

وفي كثير من الأحيان، يربط الشاعر بين الغرام و لحظات نشوة السكر، بل يعتبر أن في السكر أسرارا لا يعـــرف حقيقتها إلا الكرام. و لا شك انه بذلك يقصد المتصوفة، الذين تجذبهم الخمرة إليها، بينما ينفر منها غيرهم فيحرمون من خير عميم قال المنداسي :

إن للحب في الدجى قوم فتك هجروا النوم و استباحوا العقارا
فمن الرشد للفتى إن تـــراءى لمعان الكؤوس يبدي وقـــــارا
در كؤوس المدام انـــك ميت و احذر القوم أن للعذل جـــــارا
فنفوس الكـــرام تدنو لشرب و نفوس اللئام تبـــدو نفـــــارا [24]

إن هذه الخمرة و هذا السكر في هذا المقام ،يجب أن ننظر إليه بعيدا كل البعد عن مفهوم الخمرة العادية ، و طعمها ، و تأثيرها ، و صفائها، إنها خمرة المعرفة الباطنية التي يشربها العارفون، فيثملون و يتأثرون و يتلذذون، و نشوة السكر هذه هي نشوة الحب الصوفي، تلك النشوة النورانية التي تضفي على صاحبها الوقار، و التـــي لـــن يصـــلها العاشق إلا إذا بلغ درجة معينة من السمو الروحي.

إن المطلع على ديوان المنداسي، يمكنه أن يقف كذلك على غزل آخر؛ نعني به ذلك الغزل الـــذي يمكـــن أن نسميه الغزل المحمدي، و الذي يتغني فيه الشاعر بحب خـــير عباد الله قاطبة، المصطفى محمد صلى الله عليـــه و سلم، و هذا النوع من الغزل اتخذه الشاعر مقدمة للعديد من قصائده في المدح النبوي، و يدو انه ذلك أراد المحافظة على تقاليد البناء الهيكلي للقصيدة العربية القديمة، من خلال اعتماد المقدمة الغزلية .

إن ربط هذا الغزل بموضوعة المديح النبوي وحده، في قصائد لم تتناول غير هذه الموضوعة، << يحملنا على أن نعتد هذا الغزل ضربا من الأدب الرمزي يتغزل فيه الشاعر بأشخاص معنوية >>.[25] رغـم أن ظــاهر معــاني الأبيات تحيل إلى الغزل ذي الطابع المادي.

يقول المنداسي في نموذج لذلك:

أرذاذ المزن من عيني نـــزل   أم دموع الشوق إذ رق الغـــزل
أبعيني ديمـــة و كافـــــــة   أم شعيب للنوى منها انبـــــزل
مذ دعاني البين و الدمع علـــى   صحن خدي وابل يهمي و طل [26].

إن أول ما يلفت الانتباه في هذه الأبيات، هو الربط بين الشوق الباطن والبكاء الظاهر، من خلال الدمع كلفظة مفتاحية ذات دلالات متعددة؛ فقد تدل على الألم أو الحزن أو الفرح أو غيرها، إلا أن الشاعر هنا وظفها توظيفــا فيه جمالية، لترتقي في دلالتها على تلك العين التي لا تمسها النار، تلك التي أشار إليها الحديث النبوي << عينان لا تمسهما النار: عين بكت من خشية الله، وعين باتت تحرس في سبيل الله >> [27]. والجميل عند الشــاعر فــي هــذه الأبيات، والذي يمكن أن نتخذه قرينة على أن الحديث لا يتعلق بالحب العادي، هو ربط الدموع بمختلف أنواع المطر النازل من الأعلى ،والذي يمثل الغيث. وعندما ينمو شوق اللقاء يزداد الدمع ليغدو طوفانا يخشــى فيــه الهــلاك، والهلاك هنا يعني الخشية من عدم الوصول إلى الحبيب محمد صلى الله عليه وسلم وعدم العيش معه في جنة الخلد.

و يستمر الشاعر على نفس النهج، وبنفس طريقة التعبير التي استعارها من طريقة الشعراء العذريين، يعبــر عــن معاناته من الهوى، معاناة سببها ألم الباطن الذي يتجلى عند الشاعر في الظاهر دمعا على الخــد، واصــفرارا فــي الجسم يقول:

لا تقل قلبي إن الهوى مســـتتر   سره في الخد تبديه المقـــــــــــل
ضقت ذرعا بين خوفي و الرجا   فاعترى جسمي اصفرار و خـــلل [28]

ليصل بعد معاناة و طول ألم يتماشى مع عدد الأبيات التي مثلت موضوعة الحب، إلى اللحظة التي يعترف فيها بأن حبيبه قد سكن القلب، و لم يترك لغيره في القلب مكانا،و يصرح مباشرة بان حبيبه الذي قصد، و بحبه تغني، إنمــا هو صاحب الحسن الذي به حسّن الله الحسن :

كيف و الحسن بقلبي قاطـــن   لم يرق طرفي جمال مــذ نزل
حسّن الله بـــــه الحسن و في   حسنه ســر بديـــع للمقـــل
هل رأيتم أو سمـــــعتم حسنا   في الورى من حسنه اكتمـــل
كالرسول العربي أكــرم بـــه   مذ بدا الشرك اضمحـــــــل [29]

من المعلوم أننا لا نكاد نجد قصيدة في الحب العذري ، تخــلوا مـــن الحديث أو الإشارة إلى العواذل؛ أولئك الذين بمجرد بوح الحبيب بحبه، يظهرون على مسرح الأحداث يمثلون المعيق، الذي يحول بين المحب و إتمام تجربته مع من أحب، و لما كانت تجربة المنداسي ارتكزت على نفس ما ارتكزت عليه تجارب العذريين، فانه عبر علــى مــا عاناه من هذا الصنف من البشر، و كيف وقف أمام لومهم و عتابهم متسلحا بقناعته بنهجه،و قيمة حبه، مبرزا عــدم استجابته لهم، ملمحا إلى صفاء حبه و نقاء عواطفه. من ذلك قوله :

دع عذولي اللوم إني شائق   رق طبعي دون صنعي في الأزل [30]

في هذا الخطاب مثلما نلاحظ اختار الشاعر – عن قصد أو عن غير قصد – توظيف فعل الأمر، و الأمر في لغة العرب طلب القيام بالفعل على وجه الإلزام، و عادة ما يصدر ممن هو أعلى درجة إلى من هو أدنى، و هكذا يرتفع الشاعر و يسمو عن العذول، وفي هذا تسبيق دلالة على عدم الاستجابة، و هو ما يقره الشاعر ملمحا إلى أن ما اقبل عليه، اقبل عليه مجبرا و لا خيار له فيه ، باعتبار أن دَقة قلبه هي خارج إرادته، و اشتياقه و رقة طبعه ليست من صنعه، و إنما خلقت معه مند الأزل، فلا سبيل لتغييرها أو الوقوف في وجهها.

وحتى إن تدخل الطرف الثالث، فموقف الشاعر باق على حاله، لا يتغير ولا يتبدل، فالمحبوب أعظم من أن يرتد عن حبه، وهو يمثل الحق، وقد يمثل الطريق إلى الحق، والشاعر في كل هذا لا يساوم ولا يناقش فبأذنيه صمم مثلما قال :

لا تلمني دون لوم عاذلي   فبسمعي صمم عمن عذل [31]

و قال :

قل ما استطعت عدولي السمع في شغل   عنك فقلبي لمن أهواه معمور

و الملفت للانتباه عند المنداسي، أننا لا نكاد نجد قصيدة من قصائد ديوانه تخلو من الحديث عن العذول، و في بعض الأحيان مناقشته و مجادلته، و قد يصل إلى حد تعنيفه، إذ يعتبره حجر عثرة أمامه، يعيقه عن الوصول إلى الغاية العظمى المتمثلة في العيش رفقة المحبوب أو في كنف المعشوق

أيها العاذلون خلوا سبيلي   إنني بالبكا اشتهرت اشتهارا

لو رأيتم من الهوى ذات لهب   طرحت في الفؤاد منه جمارا [32]

و قال :

خل السبيل فان السر مستتر   عنك و أنت على الأسرار مستور [33]

إن طبيعة المعاني الواردة في الأبيات السابقة، وتنبيه العذول إلى السر و الستر، يجعلنا نقول مطمئنين أن العذول المقصود ليس أبدا ذلك الذي تحدث عنه شعراء الغزل العذري،و المشتهر في أغلب الأحيان بالوشاية و إنما يمكن تأويل – و التأويل حق المتلقي للأدب الصوفي – المقصود بالعذول هنا، تلك الطائفة من الفقهاء الذين يحكمون بالظاهر، و ينكرون على المتصوفة مغالاتهم في الانغماس في علم الباطن، و لعل ما يمكن أن يتخذ كمؤشر دال على الصراع بين المتصوفة و الفقهاء هو الحد الذي وضعه الشاعر بينه و بين عذوله، حيث يغدو لكل منهما سبيله الذي يختلف على سبيل الآخر، فالسر وهو من خصوصيات المتصوفة مستتر عن العذول حاضر مع الشاعر كما يوحي بذلك الشطر الثاني من البيت السابق .

هكذا يتضح جليا أن شعر المتصوفة في الغزل، شعر مفتوح للتأويل،التأويل الذي يشترط أن يكون من المتخصصين، حتى يؤتي أكله، و يعمق العلاقة بين القارئ و الأدب الصوفي .

و من خلال كل ما تقدم بدا المندسي عاشقا ساعيا بعشقه إلى الأعلى، رغبة منه أن يصل إلى المقام الذي فيه تطيب النفس، و تستريح الروح ،و تنعم بنعم ما بعدها نعم .

من منطلق أن المحب إذا أحب إلى من أحب ارتحل، و باعتبار أن المنداسي ظهر في صورة المحب، فإن ربط حديثه عن الحب بالرحلة يصبح أمرا مشروعا، كما هو الشأن في الشعر الصوفي عموما.

والرحلة هي قدر الإنسان، فرضتها عليه طبيعة الحياة، وهي في أبسط معانيها الانتقال من مكان إلى آخر، بدافع محدد وهدف مقصود ،وقد فتن العرب كغيرهم من البشر بها، فأخذت حيزا كبيرا في تراثهم الأدبي شعرا ونثرا، ولا يخفى على دارس أن موضوعة الرحلة تعتبر من بين الموضوعات التي بنيت عليها القصيدة العربية القديمة، وقد كان الشاعر في ذلك العهد يتخذ من الأماكن التي هجرها الأحبة نقطة انطلاق في رحلة بحث عنهم، محركه في ذلك شوق اللقاء ،وغرضه الوصال، في هذه الرحلة عادة ما يبرز من خلالها الشاعر ما لاقي من المتاعب، من عطش تيه ومخاطر، وتتنازعه فيها مجموعة << من الأحاسيس و المشاعر الدرامية التي تلون مقاطع الرحلة بألوان من الحزن و الأسى نتيجة الفراق >> [34] .

أما إذا انتقلنا إلى القصيدة الصوفية، فإننا سنجد شعراء هذا النوع من القصائد، لا يختلفون عن غيرهم من حيث الأساليب و اتخاذهم الرحلة وسيلة للوصول إلى المحبوب، إلا أن رحلاتهم حملت معان سامية، باعتبارها رحلات في اتجاه الأعلى، تنطلق من المدنس لتتجه نحو المقدس، و بالتالي فان صاحب الرحلة وعلى امتداد مسافتها، يمر بمحطات هي في حقيقة الأمر محطات لتنقية النفس وتطهيرها، للانتقال من درجة إلى أخرى من درجات المتصوفة، قبل الوصول إلى الدرجة القصوى المتمثلة في الوصول المعشوق و الحلول فيه ، وعلى هذا الأساس يصبح كل ما في هذه الرحلة يعتبر رمزا إلى شيء آخر، يمكن الوصول إليه من خلال التأويل. و المنداسي كغيره من الشعراء الذين نهجوا نهج المتصوفة، لم يخرج عن القاعدة، فتجلت في شعره موضوعة الرحلة بصورة بارزة، من ذلك قوله:

قف بنا حادي السير حتى نرى بالعرا دارا عهدنا و الطلل
سر بنا نحو أثيلات الحمى عل منا البرء يسري في العلل [35]

الملفت للانتبا هنا هو المزج بين الرحلة والطلل، فالشاعر استبد به الشوق إلى تلك الدار والأطلال التي عهدها، ليطلب من الحادي أن ينطلق به في رحلة، لا للنزهة و الترفيه والاستمتاع، وإنما لطلب الشفاء من سقم لا نظنه إلا سقم النفس، أو بالأحرى دنسها، الذي يسعى ويجاهد من أجل البرء والتطهر منه، هكذا يتجلى بوضوح أن الغرض ليس الوصول إلى محبوب عادي، يضمه ويعانقه، وقد يذرف دمع حرارة اللقاء معه ،وإنما الوصول إلى معشوق لا يمكن أن يكون معه بجسده، بل بروحه الطاهرة،لأن المحبوب محمدا صلى الله عليه وسلم – وهو المقصود– في عالم آخر غير العالم الذي يعيشه الشاعر، وعليه كان حديثه على ما يرتبط بهذا المعشوق من آثار ومعجزات شاهدة على عظمته، وسمو مكانته ،هكذا ينقلنا الشاعر من المعاني الظاهرة إلى المعاني الخفية، محتما علينا القراءة الشاعرية ،تلك القراءة التي تجعل المتلقي يتلذذ بالمعاناة الفكرية، مثلما يتلذذ الشاعر بالمجاهدة والمعاناة الظاهرية و الباطنية .

و من أجمل صور توظيف الرحلة عند المنداسي ما جاء في رائيته " دعني عذولي " حيث قال :

دعني عذولي فان القلب مسطور لما علي من الهجران مسطور
مالي أرى العين لا تهمى مدامعها و الوصف في عصمة التسويف محجور
فما الحياة و حبل المرء منفصم و ما النجاة و قلب الأمن مكسور

كأن يـــوم النوى و العيـــس واقفــة بين الخيــام و للجمـــــــال تشمير
فالعين مــرها و قلبــي فــــي تقلبــــه و الركب في البيد منـــظوم و منــثور
ما كنت أسلو و كان القلب في طـــرب كيف و قلبي بذات البيــــن مذعــور
أبكي الديار و لا في الدمـــــع منقصة ما نام طرف و رب الطــرف مهجور
يا عاذلي لو رأيت العيس فــي ولــــه و للدليل أمــــام الركـــب تكبـــر
ما كنت تعذل في المحبوب عاشــــقه و قلبـــــــه كأكاف الرحــل مهجور
نار الصبابة قبــل الحــشر أوردهـــا قلبي ليشفع لـــي فـــي الموقف النور [36]

إن المعاناة كما نعلم ملازمة للرحلة عبر مختلف مراحل التاريخ، و عند جميع الأمم ؛إذ المعلوم أن الرحلــة تبنى أساسا على بنية السفر، و السفر كما يقال قطعة من العذاب . و الملاحظ أن رحلة الشاعر لم تخرج عن هــذا المفهوم، يؤيد ذلك ما ورد في الأبيات من الألفاظ الدالة على المعاناة و الألم، فالقلب عبث فيه سيف البين و الفراق فجعله مسطورا، و العين انهمرت دموعها و أصابها المرض و أهلكها الأرق، إنها مظاهر للألم تبدو للعيان واضحة يراها الصديق كما يراها العدو، و هي في حقيقة الأمر تعبير عن ألم الباطن، ألم النفس و أنات الروح، و لو بحثنا عن سر هذا الألم و المعاناة، لوجدنا الأساس هو الفراق ، و البعد عــن الــذات الإلهية المعبر عنه "بــالبين " و " النوى " . ما يعــني منطقيا حضور طرفيــن أساسيين في هــذه الرحلة :" المحب " و " المحبــوب " كشخصــيتين محوريتين تمثلان طرفي المعادلة الصوفية، إضافة إلى العذول و الدليل؛ أما العذول فيمثل المعيق – تمت الإشارة إليه سابقا– و الذي سعى الشاعر للتخلص منه " دعني عذولي ..."و أما الــدليل و الركــب فيمــثلان المســاعد باعتبارهما يشاركان الشاعر في نفس الاتجاه و لو أن الشاعر يضع نفسه في مقام متميز عنهم :

أنا فرد الزمان و العشق فرد فابتل أمرنا تـــر الاكبارا [37].

من خلال كل ما تقدم يتضح أن رحلة المتصوفة والرحلة العادية بينهما تشابه كبير، ولا يختلفان إلا في طبيعتيهمــا باعتبار أن الأولى هي رحلة نحو حبيب من البشر العاديين في الدنيا مكانها الأرض، وزمانها زمن المحــب، أمــا الرحلة الصوفية فهي رحلة زمانها غير الزمان، ومكانها غير المكان، هي رحلة دوما نحو الأعلى، الغرض منهــا تطهير النفس للوصول إلى المقام الأعظم، مقام الأنبياء والشهداء والأولياء والصالحين، يــوم لا ظــل إلا ظلــه ولا شفاعة إلا لمن ارتضى .

نار الصبابة قبل الحشر أوردها قلبي ليشفع لي في الموقف النور [38]

و في الأخير، هناك بعض الملاحظات التي لا بد من الإشارة إليها فيما يتعلق بشــعر المنداســي، منهــا أن الشاعر في حديثه عن الحب، لم يوظف أبدا اسم امرأة و لم يخرج في قصائده عن الحديث عن الذات، أما فيما يتعلق بالمحبوب، فقد عبر عنه عادة بضمير المذكر الجمع، و كل ذلك يمكن أن يكون من المؤشرات الدالة على أن غزل الشاعر إنما هو غزل صوفي، ما يعني أنه خاض تجربة شعرية صوفية تبدو في عمومها تجربة بسيطة، ما يحــتم الاعتراف إنها تجربة لا تصل أبدا إلى تجارب رواد الشعر الصوفي و شيوخه ،كرابعة العدوية و ابــن الفــارض وابن عربي وغيرهم . رغم ذلك يبقى شعر المنداسي يمثل مجالا بكرا ينتظر الاهتمام من الباحثين و دارسي الأدب.

الهوامش :

1- عاطف جودة نصر، شعر عمر بن الفارض دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس للطباعة و النشـــر و التوزيـــع ، بيروت لبنان، ط 1، 1986م ، ص: 250.

2- ابن حزم الأندلسي ، طوق الحمامة في الألفة و الألاف ، تقديم و تحقيق فاروق سعد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، دط ، 1980، ص: 8.

3- نفسه ، ص: 61.

4- أبو عثمان عمر بن بحر /الجاحظ، رسائل الجاحظ، مطبعة التقدم شارع محمد علي مصر دط، دت، ص:165.

5- مختار حبار ، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا و التشكيل دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشـــق،د ط ، 2002، ص: 67.

6- عاطف جودة نصر، المرجع السابق ، ص: 15 و ما بعدها.

7- سعيد بن عبد الله المنداسي، الديوان ، تحقيق و تقديم رابح بو نار ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر، دط ، دت، ص:.49

8- ينظر، مختار حبار ، المرجع السابق، ص: 96.

9- محي الدين بن عربي ، ذخائر الأعلاق شرح ترجما الأشواق،المطبعة الأنيسية بيروت ، 1312ه ، ص:4

10- سورة المائدة الآية 54.

11- سورة البقرة الآية 165.

12- هو أبو عثمان بن عبد الله المنداسي الأصل التلمساني دارا و منشأ عاش بتلمسان في القرن الحادي عشـــر حيـــث درس وتعلم علوم عصره كالنحو و الصرف و البلاغة و العلوم الشرعية

قال الشعر الفصيح و الشعبي إلا أن أغلب أشعاره ما زالت إلى اليوم في حكم الضائعة لم يجمع منها إلا ما هو فـــي الـــديوان الذي حققه الأستاذ رابح بو نار و نشره أغلب الظن في العام 1976 .

انتقل الشاعر إلى المغرب وعاش في كنف السلطان مولاي إسماعيل بعد توليه الملك في العام 1082ه و قد نال منـــه العطـــاء الوفير نظير مدائحه . الراجح ان الشاعر توفي في العام 1088.

* في هذا الديوان الكثير من الارتباك في الأوزان و المعاني يمكن العودة إليها من خلال إشارات المحقق .

13- سعيد بن عبد الله المنداسي، الديوان ، ص: 53.

14- نفسه، ص:35.

15- نفسه، ص:.47

16- نفسه، ص:.35

17- سورة آل عمران الآية 92.

18- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية لبنان، ط10، 1980، ص: 250.

19- شوقي ضيف ،تاريخ الأدب العربي العصر الإسلامي ،دار المعارف بمصر، ط 6، دت ، ص: 365.

20- المنداسي ، الديوان ،ص:54.

21- نفسه، ص:55.

* نجد كذلك عند الشاعر ما يمكن أن نطلق عليه الحب المحمدي المتعلق بحب رسول الله صلى الله عليه و سلم كما سيتضـــح لاحقا .

22- المنداسي ، الديوان، ص:.53

23- أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن أيوب ابن قيم الجوزية، منازل السالكين بين منازل " إياك نعبد و إياك نستعين "، ضبط و تحقيق رضوان جامع رضوان، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع القاهرة، الطبعة الأولى 2001م، ص: 209.

24- المنداسي ، الديوان ، ص: 57.

25- نفسه، ص: 25.

26- نفسه، ص:.31

27- محي الدين أبو زكريا يحي بن شرف النووي ، رياض الصالحين، تحقيق عبد الله أحمد أبو زينة، المكتبة العصرية صيدا بيروت،دط،دت، ص:.176

28- المنداسي ، الديوان ، ص:32.

29- نفسه، ص: .40

30 - نفسه، ص:32

31- نفسه، ص:.33

32- نفسه، ص:.56

33- نفسه، ص:.68

34- مختار حبار ، المرجع السابق، ص:.84

35- المنداسي ، الديوان ،ص:.38

36- نفسه، ص: 67- .68

37- نفسه، ص: .54

38- نفسه، ص:69.

الرؤية الشعرية عند محمد الصالح باوية بين المحلية و الإنسانية

أ. طه حسين بن عشورة
جامعة الجزائر 02(الجزائر)

Mohamed Salah baouia is one of Algerian contemporary poets who were able to form their own vision through his (songs campaigning) is the distinctive poetic experience, see the for human life and notable elements of this vision was a vision based on local and humanitarian dimensions

من أهم ما تعنيه كلمة الرؤيا في معناها المعجمي ما يراه الإنسان في منامه و جمعها رؤى أي الأحــلام [1] وتعني كلمة رؤية النظر بالعين والقلب [2] .

ويميز بعض النقاد بين كلمة الرؤيا التي هي مرادفة للحلم والخيال، وبين كلمة الرؤيــة التــي هــي نتــاج الملاحظة البسيطة بالعين، وتكون في حالة اليقظة، فأدونيس– مثلا– يرى بأن الرؤيا " وسيلة الكشف عن الغاية، أو هي العلم بالغيب، ولا تحدث الرؤيا إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات، ويحدث الانفصال في عــالم النــوم وتسمى الرؤيا عندئذ حلما، وقد يحدث في اليقظة"[3]

وقد قصر غالي شكري كلمة الرؤية على الرؤية الفكرية للواقع والفن التي سيطرت على إنتــاج الشــعراء الباكر، واستطاعت أن تقلل من نقاط الخلاف بين كل شاعر وآخر، ونوه بالرؤيا الشعرية الحديثة التــي بواســطتها يزداد الشاعر تفردا وأصالة مع صدق تعبير عن روح العصر والجيل.[4]

وهناك من يذهب إلى " أن كلمتي "(الرؤية) و(الرؤيا) تنهضان معا في التعبيرعن مدلول متشابك واحــد، يخص العمل الشعري كله، كيانا حسيا، عامرا بالقيم الجمالية والإبداعية[5].'.

وتعتبر الرؤيا الشعرية الحديثة الجوهر في قضية التجديد في الشعر العربي الحديث، وفي شعر العــالم كلــه عموما، كما تشكل في حقيقة الأمر مسعى يستهدف الشاعر لا القصيدة؛ أي أنها تعني بتجديــد الشــاعر أولا وعيــا وثقافة وذائقة، ونظرة إلى الحياة والعالم، قبل أن تعنى بتجديد النص[6].

وعلى هذا الأساس، صنف بعض النقاد – ومنهم سعد الدين كليب– الشعر العربي الكلاسيكي ضمن شــعر الرؤية، وشعر الحداثة ضمن شعر الرؤيا[7] لأن الرؤيا الشعرية هي " إلمام بأبعاد التجربة في أصقاعها البعيدة وبعثها وجودا واقعيا، وهي تجاوز الواقع دون الانسلاخ الشامل منه، وهي نوع من المعرفة الفلسفية الحديثة التــي تخــرج التجربة الفنية في حرارتها الأولى، في صدقها الحقيقي...إنها الأداة التي تنقل القصيدة من عالم القوة إلى عالم الفعل، عبر التقمص الداخلي و الحلولية في قلب الأشياء وتجسيدها في لغة جمالية"[8].

ورؤيا الشاعر ليست هي المحتوى السياسي، أو المضمون الاجتماعي، أو الدلالــة الفكريــة. إنهــا تنحــت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينــه الثقــافي والســيكولوجي والاجتماعي، وخبراته الجمالية في الخلق والتذوق ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع، وطبيعة العلاقة بينــه وبــين

أسرار الكون[9] وبذلك يصبح الالتزام تعبيرا عن فعالية جمالية كلية، أي عن رؤيا الثورة الاقتصادية الاجتماعية السياسية في تجلياتها وأبعادها الجمالية[10].

و تنبثق الرؤيا الشعرية و" تستند إلى قضية جوهرية، أو انهماك صميمي يملأ كيان الشاعر ووجدانه و قصائده ،وهذا الشاغل ليس فكريا فحسب، بل جمالي و نفسي أيضا: ينعكس في منهجه الشعري و يختزل صلته بالدنيا، و يضفي على وجوده الفردي معنى شاملا"[11].

ومن خصائص الرؤيا الشعرية، أنها تمتد عبر أعمال الشاعر المبدع كلها، فهي ليست دمعة أو قطرة من المطر، بل نهر، مترابط تتصهر أمواجه، وتتدغم بعضها ببعض[12].

و محمد الصالح باوية صاحب تجربة متميزة، تنطلق من رؤية خاصة للإنسان و الحياة ومن أبرز مقومات هذه الرؤية أنها رؤية قائمة على بعدين :محلي و إنساني :

1- البعد المحلي:

إن الرؤية الشعرية عند الشاعر باوية " تستوعب الجزئيات الدقيقة، و تبتعد عن الأداء المباشر، وتهدف إلى الأداء الرمزي، وعناصر الرمز فيها هي المعجم الذي يدور حول الأرض وما يتصل بها مثل: الجنة، الغلة، الفأس، الواحة، النخلة، المطر، الطين، بذرة، قطرة الماء، الغيمة ... إلخ"[13] ولذلك فإن معظم صور ورموز باوية، مستمدة من البيئة المحلية الصحراوية، ومثال ذلك قوله معبرا عن حنينه للأيام الخوالي :

قَدْ صَبَا قَلْبِي لِأَنْسَامِ النَّخِيلْ
تَرْقُصُ الْأَطْفَالُ فِي صَفْوِ الْأَصِيلْ
لِخُشُوعِ الوَاحَةِ الصَّافِي الْجَمِيلْ
لِضَجِيجِ الرَّكْبِ فِي يَوْمِ الرَّحِيلْ[14]

فصفو الأصيل، الواحة، أنسام، النخيل، من مظاهر البيئة الصحراوية. وفي قصيدة "في الواحة شيء" " تتعاون البيئة المحلية بعناصرها جميعا، رمالها وقحطها وطيورها ومواويلها، وفأسها و واحاتها وعودها ونخلها تتعاون على صياغة... مجسمة للإحساس باللوعة والحرمان، أمام الموت سر الأسرار"[15] يقول باوية :

يَا مَاسِكَ الْأَسْرَارِ وَ الْمَوْت
وَ يَا قَافِلَةَ الْإِلْهَامِ فِي الْحَيِّ الْجَمِيل
يَا حَبَّةَ الْقَلْبِ وَ يَا عُمْرِي الطَّوِيلْ
يَا غَلَّةً
تَنْدَاحُ فِي اللَّيْلِ فِي قَحْطِ الْخَلِيلْ[16]

هذه الصورة الطبيعية، وغيرها في القصيدة، تعبر عن صغر النفس البشرية أمام الموت. والشاعر باوية كي يعبر عن مشاعر الخوف و الألم إثر الطوفان الذي تعرضت له بلدة المغير، سنة 1969 م ، و خلف معه المئات من الضحايا، راح يعبر عن إحساسه بهذه المأساة من خلال المعادل الموضوعي المتمثل في النخلة رمز الواحة ، وفي ذلك يقول :

مُذْ نَتَأَتْ فِي الشَّيْءِ
فِي الْإِنْسَانِ
أَعْرَافُ الصِّفَاتْ
يَمْتَدُّ
يَمْتَدُّ ذِرَاعُ النَّخْلَةِ السَّمْرَاءِ
يَطْوِي غَلَّتِي
يُشْرِبُنِي آهَةَ لَيْلْ
فِي بِحَارِ الظُّلُمَاتْ[17]

و إلى جانب النخلة نجد بائع الشيح الذي له " ارتباط صميم بالبيئة الصحراوية ، إذا يلح عليه الشاعر في بناء صورته ، إنما يفعل ذلك ليدل من خلاله مرة أخرى على الإحساس بالجدب و القحط و الموت"[18] يقول باوية :

يَا بَائِعَ الشِّيحِ انْتَظِرْ
الْغُولُ يَغْتَالُ بُذُورَ الشِّيحِ فِي دَفْقِ دَمِي ،
يُغْرِقُ أَحْبَابِي
يُهِيلُ التُّرْبَ فِي مِلْءِ فَمِي
يَا بَائِعَ الشِّيحْ
أَجُوبُ التِّيهَ عَنْ ذَرَّةِ شِيحْ
أَسْقِ حَزِينَاتِ الْخُطَى قَطْرَةَ سِر.[19]

وفي قصيدة في الواحة شيء، و ظف باوية الأسطورة الشعبية، مستوحيا إياها من بيئته المحلية الصحراوية توظيفا " موفقا يحس القارئ فيه بنبض الحياة الجزائرية المحلية المستمدة من الأسطورة الشعبية ، محاولة ... أضفت على شعره نوعا من التميز و الخصوصية، و طبعته بطابع محلي خاص"[20] و من ذلك قول باوية :

فِي بَقَايَا نَخْلَتَيْنْ
أُغْنِيَّة ، سَاهِرَةُ الرُّمْحِ
مِنْ يَوْمِ اللِّقَاحْ
يَوْمَ تَغَنَّى ، فِي سَمَاءِ الْوَاحَةِ الْخَضْرَاءْ
طَيْرٌ وَ صَبَاحْ
وَ صَادَنِي
مَا صَادَهَا
مَا صَادَهَا ... مَرَضُ الْهَوَى
مَرَضُ الْهَوَى مَالُ دَوَاءْ
مِنْ حُبِّ الرِّيمِ المغَنَّجِ[21]

فهذه المقطوعة الشعرية تتضمن أسطورة تقول: أن عاشقين منعتهما الظروف الاجتماعيـة مـن الـزواج ، فخرجا ذات ليلة خفية من قرية المغير، ثم وجدا ميتين على بعد 3 كلم، و معهما هذه الأغنية الشعبية، و هناك دفنا حيث نبتت نخلة على قبرهما[22] والنخلتان موجودتان في مكان خاص و محدد بعينه و موجود حتي اليوم، و هو ما يسمَّى ب" الدكَّارَة " قرب المغير[23].

و قول باوية :"وصادني /ما صادها /ما صادها مرض الهوى/ مرض الهوى مال دواء/ مـن حـب الـريم المغنج" مأخوذ من أغنية شعبية عاطفية المحتوى، تخلد قصة العاشقين و هذه الأغنية كانت تغني إلى وقت قريـب في الأعراس، في المغير موطن الأسطورة[24]

و لذلك فإن في قصيدة "في الواحة شيء" " يمتزج الواقع بالأسطورة و الماضي بالمستقبل يهديها باوية إلـى صديقه الشهيد بشير بن خليل[25] ليطمئنه بأن دم الشهداء لم يذهب هدرا لأن الجزائر الجديـدة تحـاول أن تبنـي مستقبلها، و أن هذه الإرادة لدى أبنائها قوية رغم الظروف الصعبة ، إن إرادتهم لا بد و أن تتحقق، كما تحققت أمال العاشقين في الأسطورة التي ترويها منطقة المغير[26].

2- البعد الإنساني:

وإذا كان في شعر باوية تعبير عن بيئته المحلية الصحراوية - وهو تعبير عن الخاص- ففي شعره كـذلك تعبير عن العام، وعن قضايا إنسانية أخرى؛ مثل الدعوة إلى الحرية و نبذ الظلم، والوقوف إلى جانب المستضعفين في الأرض؛ ففي شعره " يلتحم الإنسان بالثورة فيبدو معها وكأنهما وجهان لكيان واحد، معبـر عـن الـرفض و العطاء"[27] يقول باوية :

يارَفِيقِي
أَنَا إِنْسَانَ صِرَاعْ
مِلْءُ كَفِّي حُزْمَةٌ مَصْلُوبَةُ مِنْ حَزَمَاتٍ
و شِرَاعْ
وَ بِقَلْبِي ثَوْرَةٌ تَمْتَصُ مَعْنَى الْعَاصِفَاتْ[28]

و يقول :

يَا رَفِيقِي
أَنَا إِنْسَانُ طَرِيقِي
أَغْرِزُ الْمِحْرَاثَ يَنْقُلُ ثَوْرَتِي لِلذَّرَّةِ الدُّنْيَا
لِأَعْمَاقٍ خَفِيَّة[29]

و في شعره -أيضا- يرتبط الإنسان بالمكان، يقول باوية :

فِي كُهُوفِي
فِي حُقُولِي ثَوْرَةُ الإِنْسَانِ كَنْزٌ يَخْتَفِي[30]

ويعمل المكان كذلك على حفظ النوع الإنساني، واستمرار بقائه، كما في قول باوية مخاطبا مدينـة وهـران، المدينة الجزائرية العريقة المتغلغلة في عمق التاريخ الثوري و الإنساني: :

أَنْتِ يَا وَهْرَانُ أَنْتِ
أَنْتِ نَبْعٌ عَبْقَرِيٌّ لَمْ تُصَوِّرْهُ حِكَايَة
لَيْسَ فِي أَعْمَاقِهِ طَيْفُ نِهَايَة
يَرْضَعُ الْإِنْسَانُ أَسْرَارَ الْبَقَاء[31]

و تتضمن الكثير من قصائد ديوان " أغنيات نضالية" الدعوة إلى الحرية، و مقاومة الظلم كما في قصائده :(ساعة الصفر، إنسانية الطريق ، أغنية للرفاق ، فدائية من المدينة أعماق) لأن الحرية ترتبط ارتباطا بكل القضايا الإنسانية الأخرى[32] و من القضايا الإنسانية قضية الشعب الفلسطيني المشرد، و الذي تشكل مأساته " مأساة الحرية في كل مكان و زمان"[33] و لذلك فقد تناول باوية هذه المأساة في قصيدته "الصدى" و المهداة إلى فتاة فلسطينية من منطلق قومي– كما سبق ذكره– و من موقف إنساني، و هو في هذه القصيدة [34] " ينظر إلى المستقبل نظرة مليئة بالثقة و التفاؤل شأنه في ذلك شأن جميع الشعراء الواقعيين الاشتراكيين، الذين يؤمنون بحتمية انتصار قوى الخير و السلام، على قوى الشر و العدوان"[35]

وفي هذه القصيدة – أيضا– تعبير عن مشاعر باوية الإنسانية، تجاه هذه الطفلة الفلسطينية التي تمثل قمة المأساة ، و رمز البراءة الإنسانية، بأسلوب بعيد "عن الافتعال و الضجيج و الصياح، فكان بذلك أكثر تأثيرا في النفوس، و أكثر عمقا في معاناته التي اتسمت بألم ظل حبيس الذات"[36] و مثال ذلك قوله:

وَتَمْضِي السِّنُونْ
وَأَذْكُرُ يَا طِفْلَتِي الْوَادِعَة بِعَيْنَيْكَ أَنْتِ ...
بِعَيْنَيْكِ تَرْعَشُ مَأْسَاتِيَهْ
وَتَرْقُدُ يَافَا وَحَيْفَا وَ أَصْحَابِيَهْ
بِعَيْنَيْكِ عُمْقٌ كَثِيفُ الظِّلَالْ
رَهِيبٌ يُغَلِّفُ أَلْفَ سُؤَالْ
يُطَارِدُنِي[37]

و لعل باستعمال الشاعر رمز الطفولة " إنما يريد أن يوقظ الضمائر الإنسانية، و يجعلها تتجه وجهة أخرى نحو الخير و السلام"[38].

ولاشك أن انتصار القضية الفلسطينية " هو انتصار لكل إنسان يهدف إلى تحرير أرضه و بلاده، من نير المستعمر"[39] ولأن الحرب من أجل الحرية حق مشروع بل من أقدس الواجبات[40].

وكذلك يبرز موقف باوية المدين للظلم ، إثر العدوان الثلاثي على مصر سنة 1956 من خلال قصيدته "التحدي " والتي يهيب فيها بأبناء مصر الصمود و الثورة في وجه هذا العدوان السافر لأنه لن تستطيع أي قوة أو عدوان الوقوف في وجه إعصار الثورة و التحدي و فيها يقول:

أَتَحَدَّى ...أَتَحَدَّى بِزَمَانِي بِوُجُودِي فِي قَنَالِي
أَتَحَدَّى
قُوَّةُ الْجَبَّارِ فِي الْأَرْضِ فِي الْجَوِّ فِي الْبَحْرِ وَ أَيَّانَ

اسْتَبَدَّا
لَا وَعِيدًا،لَا حَدِيدًا لَا جُيُوشًا تُوقِفُ الِإعْصَارَ
وَالنَّصْرَ الْمُفَدَّى [41]

ويتم الانتصار في معركة القناة فيحدث هذا الانتصار" فرحة كبيرة لدى كل القوى الإنسانية الخيـرة التـي تسعى للسلام، وتعمل من أجل تحرير الإنسان"[42].

و نخلص في ختام هذه الدراسة إلى أن الرؤية الشعرية عند الشاعر محمد الصـالح باويـة قائمـة علـى إستراتيجية تجمع بين بعدين : محلي و إنساني ، و تنتقل من إطارها المحلي الخاص، إلى فضاء الإنسانية الرحب ، و تكشف عن حس وطني و إنساني عميق؛ إذ لا تنمو رؤية الشاعر " إلا عبر ارتباط حميم بالآخرين ، و لا تتجسد بشكل مؤثر إلا حين يصبح صوته رغم فرديته، و سريته صوتا إنسانيا ، و نشيدا شاملا "[43] لأن " الشاعر ذا الرؤيا الراسخة حين يعبر عن رؤياه، فإنما يفصح عن إحساس شامل بالفجيعة أو الفرح أو البطولة، و لا يعود وترا منفردا ، بل يندرج في نبرته أنين عام هو أنين البشر كلهم و نشوة شاملة هي نشوتهم جميعا"[44].

---

[1]-ينظر: ابن منظور، لسان العرب، تحقيق،عبد الله الكبير و آخرون، دار المعارف، مصر ،دط، دت ، ج3، ص1541،1540..

[2]-المصدر نفسه، ج2، ص979.

[3]-أدونيس، الثابت و المتحول، ج3، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، 1983، ص166.

[4]– ينظر: غالي شكري، شعرنا الحديث، شعرنا الحديث إلى أين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1978،2، ص 75.

[5]– علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، بيروت، ط1، 2003، ص 75.

[6]- ينظر: المرجع نفسه ، ص11.

[7]– ينظر: سعد الدين كليب، وعي الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2007 ،ص17.

[8]- ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1، 1994 ص 107.

[9]– غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ص76.

[10]– أدونيس، الثابت و المتحول، صدمة الحداثة ، ص150

[11]- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص 22

[12]–.المرجع نفسه، ص22

13 – محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ،موفم للنشر، الجزائر، ط2008،2 ص 23

14 – محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ، ص 87

15 - المصدر نفسه، ص 24

16 – المصدر نفسه، ص 91

[17] - المصدر نفسه ، ص 117

[18]- محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث، ص 531،530.

[19]- محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية، ص 120.

[20]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية (1925،1975) دار الغرب الإسلامي ، بيروت ط1، ص 577.

[21]– محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ، ص 93،94

[22] – المصدر نفسه ، ص 94

[23]– صلاح الدين باوية ، تجليات البيئة الصحراوية في الشعر الجزائري الحديث، محمد الصالح باوية نموذجا، مذكرة ماجستير، معهد اللغة والأدب جامعة بسكرة، الجزائر، السنة الجامعية، 2006–2007 ، ص302

[24]–المرجع نفسه، ص 304

[25]– هو بشير بالرابح صديق الشاعر، وهو من مواليد قرية " سيدي خليل" قرب "المغير" تخرج في جامع الزيتونة، وعلم بالعاصمة و بمدارس حزب الشعب، حتى التحق بالثورة التحريرية ، ثم استشهد بعد ذلك، وهو شاعر أديب أهداه الدكتور عبد الله ركيبي مجموعة قصصه"نفوس ثائرة" اعترافا بمكانته الأدبية و النضالية نقلا عن : محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ، هامش 1، ص532.

[26]– محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث ، ص 577،578.

[27]– شلتاغ عبود شراد ، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ، دط، 1985ص93.

[28] – محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ، ص 59

[29] – المصدر نفسه، ص 57

[30] – المصدر نفسه، ص 58

[31] – المصدر نفسه، ص 59

[32]– مفيدة قميحة ، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1،1981 ، ص 205

[33] – المرجع نفسه، ص 205 .

[34] – محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ، ص37

[35] – مفيدة قميحة ، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر ، ص 465

[36]– المرجع نفسه، ص 11

[37]– محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ، ص38.

[38] – مفيدة قميحة ، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص88.

[39] – المرجع نفسه ، ص285.

[40]– المرجع نفسه ، ص195.

[41] – محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية، ص 45

[42] – مفيدة قميحة ، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر ، ص 257,

[43] –على جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، ص21.

[44]– المرجع نفسه ، ص 21

تجليات الفعل الكلامي عند جلال الدين القزويني

أ. ذيب بلخير
جامعة عمار ثليجي – الأغواط (الجزائر)

Absract: this speech is a part of an extensive study in which I put emphasis on the deliberative (pragmatic) principles in the book entitled "Al-idah fi 'ulum al-balaghah" by Imam Jalal al-Din al-Qazwini. As the most prominent aspect of these principles is the Speech Act , I tried to trace the existence of this linguistic phenomenon, its principles, manifestations and premises at the Imam Qazwini as being dealt with in the West focusing on the main aspects of convergence, divergence and contrast.

مقدمة:

إنّ العلاقة بين التراث العربي والعلوم الحديثة لا تكاد تخفى على أحد وإن اختلفت شدتها بين علم وآخر إلا أنها تبقى موجودة ولو خيطا رفيعا ، ولعل أهم العلوم التي لا زالت تتخبط إلى اليوم في صلتها تلك نجد اللسانيات وقد تناولها العديد من الباحثين والدارسين مثل الدكتور عبد الرحمان الحاج صالح والدكتور محمد الصغير بناني والدكتور طه عبد الرحمان والدكتور هاشم الطبطبائي و الدكتور مسعود صحراوي وغيرهم[1].

ومن اللسانيات التي وجد لها صلة وثيقة بتراثنا العربي القديم نجد اللسانيات التداولية بجهازها المفاهيمي ومبادئها المختلفة ، من فعل كلامي، ومتضمنات القول، و مبادئ التخاطب،ونظرية الملاءمة ، والحجاج ، والسياق، وغيرها، ويكاد يكون هناك إجماع على هذه الصلة الوثيقة من خلال الدراسات التأصيلية التي قام بها الكثير من الباحثين ، و إن اختلفت التسميات والمصطلحات، لكن يبقى لهم فضل الاكتشاف وعلينا وزر التقصير ، فمتى وصل الغرب إلى نظرية أو علم قلنا هذا العلم أو تلك النظرية موجودة عندنا في كتاب كذا وعند العالم الفلاني ، فأين كنا نحن قبل اكتشافه ؟

و تعتمد التداولية في قوامها على جملة من المفاهيم والمبادئ والأسس كثيرا ما نجدها متداولة هنا وهناك بين علماء هذا العلم ومتعاطيه،ولعل أهم هذه المفاهيم و المبادئ والأسس نجد الفعل الكلامي ، و سنحاول في هذه الأسطر تسليط الضوء عليه و على مدلولاته في ظل التداولية والبلاغة العربية .

الفعل الكلامي في الدرس الغربي:

حيث يعتبر الفعل الكلامي من أهم المفاهيم التي قامت عليها التداولية و هو يحتل موقعا أساسيا ضمن هذا العلم، ويشكل أساسا و دعامة من دعائم التداولية، و هو مفهوم ظهر في إطار نظرية الأفعال الكلامية التي جاء بها أوستن (1960) و تلميذه سيرل و يعود الفضل في ظهوره إلى الفلسفة التحليلية متمثلة في اتجاه اللغة العادية.

و قد عرّفه الدكتور مسعود صحراوي في كتابه " التداولية عند علماء العرب " بقوله : « فإن الفعل الكلامي يعني التصرف أو العمل الاجتماعي أو المؤسساتي الذي ينجزه الإنسان بالكلام »[2] ، و بالتالي فهو يراد منه الإنجاز الذي يؤديه المتكلم بمجرد تلفظه بملفوظات معينة .

وتعرّفه فرانسواز أرمينكو بأنه: « أفعال ينجزها الإنسان بمجرد التلفظ في سياق مناسب فليس التلفظ بالخطاب فعلا تصويتيا بل هو فعل لغوي فهناك أعمال لا يمكن ّإنجازها إلا من خلال اللغة»[3]،ولا تكاد التعاريف الأخرى تخرج عن هذا المفهوم .

و صنف أوستن الجمل إلى وصفية وإنشائية وقبل هذا التصنيف ميز بين ثلاثة أفعال مرتبطة بالقول هي[4]:

أ ــ فعل القول :

وهو إطلاق الألفاظ على صورة جملة مفيدة ذات بناء نحوي سليم مع تحديد ما لها من معنى ومشار إليه ، وهو يحتوي على المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي ، وقد سماها أوستن أفعالا .

فعند قولنا : إنها ستمطر . لا يمكن تفسيره في ظل غياب الإحالات و الإدراك الكافي إذ يمكن تفسيره على أنه إخبار أو أنه تحذير أو أمر بحمل المظلة .

ب ــ الفعل المتضمن في القول :

وهو الفعل الإنجازي الحقيقي إذ أنه عمل ينجز بقول ما، وهو الذي ترمي إليه النظرية ولذلك سمى أوستن الوظائف اللسانية المنطوية تحت هذا الفعل بالقوى الإنجازية ومن أمثلة هذا النوع: الأسئلة أو إجابة الأسئلة أو إصدار تأكيد أو تحذير أو وعد أو أمر، فالفعل الأول مجرد قول شيء، بينما الثاني هو القيام بفعل ضمن قول شيء.

ج ــ الفعل الناتج عن القول :

وهو الفعل المتسبب في نشوء آثار في المشاعر والفكر مثل : الإقناع أو التضليل أو الإرشاد، ويسميه أوستن بالفعل الناتج عن القول، بينما يطلق عليه بعضهم الفعل التأثيري .

و يرى الدكتور الجيلالي دلاش أنه ينقسم إلى ثلاثة أقسام أيضا ، فعل القول والذي بدوره ينقسم إلى ثلاثة أفعال فرعية : صوتي وتبليغي و خطابي، والفعل الإنشائي، والفعل التأثيري [5] ، وهو نفس التقسيم الذي أشارت له خولة طالب الإبراهيمي غير أنها أضافت تقسيما آخر وهو الفعل اللغوي والفعل الإنجازي والفعل العلائقي[6] ، أما سيرل كما ذكر عنه فهو يقسم الأفعال الكلامية إلى أربعة أقسام[7] :

ا ــ **فعل القول** : ويتمثل في التلفظ بكلمات هي البنى الصرفية والكلمات والجمل.

ب ــ **فعل الإسناد** :يسمح بربط الصلة بين المتخاطبين في وجود إحالة مع الإسناد.

ج ــ **فعل الإنشاء** : ويمثل القصد المعبر عنه في القول .

د ــ **الفعل التأثيري** : وهو ممثل بما يتم انجازه في الواقع.

وقسمها الدكتور مسعود صحراوي في دراسته للأفعال الكلامية المنبثقة عن الإنشاء عند الأصوليين خصوصا فيما تعلق بالأمر والنهي ، فذكر ما ذهب إليه الشيرازي في تعريفه للأمر وهو « استدعاء الفعل بالقول ممن هو دونه »[8]، وعلى أن النهي هو « استدعاء الترك بالقول ممن هو دونه على سبيل الوجوب»[9] ، وقد أشار إلى أن هذا

المصطلح ظهر عند السكاكي[10] كما هو عند المعاصرين خصوصا في الصنف الثاني من الأفعال الكلامية وهو الفعل المتضمن في القول .

ونظرا للاختلاف الكبير الذي يراه الدكتور مسعود صحراوي فإنه أشار إلى نوع رابع من الأفعال الكلامية وهو الفعل المستدعى بالقول وهو نفس ما أشار إليه الباحث التونسي خالد ميلاد ، وعليه فالفعل الكلامي عندهما هو متكون من : فعل القول ، والفعل المستدعى بالقول ، والفعل المتضمن في القول ، والفعل الناتج عن القول[11]،كما نجد الدكتور طه عبد الرحمان يسميها الفعل الكلامي و التكلمي و التكليمي[12].

ـــ تقسيم أوستن للأفعال الكلامية :

اعتمد أوستن في تقسيمه على أخذ ألفاظ الأفعال ذات الصيغة المخصوصة والتي ستمثل عليها الإنشائيات وهي صيغة المضارع المعلوم للمتكلم المفرد والعودة إلى الفهم اللغوي الخالص من خلال القاموس اللغوي لفهم المراد منها ووضع قاعدة : (أن يقال كذا يعني أن يفعل كذا) وقد أحصى أوستن الأفعال الكلامية التالية[13] :

أ ـــ **الحكميات (verdictives)** :وهي إطلاق أحكام على واقع معين أو قيمة مما يصعب القطع به ومنها : برّأ، قيّم ، حكم ، حسب ، وصف ، حلّل ، صنّف ، أرّخ ، فسّر ...

ب ـــ **الأمريات (exercitife)** :وهي التي تقوم على استعمال السلطة أو الحق أو القوة مثل : عيّن، أقال، أمر ، أنهى ، استقال... ، ويسميها البعض بالإنفاذيات أو التمرسية .

ج ـــ **الوعديات (commissives)**: وهي التي تدل على الالتزام بفعل ما مثل : وعد ، نذر ، أقسم ، راهن ...، وتسمى التكليف .

د ـــ **السلوكيات (behabitives)** :وهي التي تدل على إظهار مشاعر نفسية اتجاه الآخرين مثل : شعر، هنأ ، عزى ، انتقد ، ...

هـ ـــ **التبيينيات (expositives)** :وهي التي تتعلق بالمناقشة أو المحادثة مثل : وصف ، شرح ، أجاب، أثبت...، وتسمى العرضية.

وبملاحظة هذه الأفعال وتصنيفها نجد أن أوستن لا يذكر الأفعال بصيغة مصدر ، ولكنه يذكرها بشكل صيغ متصرفة،كما يلاحظ أن هناك خلط وضرب وتداخل بين هذه الأصناف ، فقد يوجد الفعل في أكثر من صنف.

ـــ تصور سيرل و فاندرفاكن[14] :

ينتمي سيرل إلى تيار فلسفة العقل ، ويرى أن هناك تماثلا بين البنى العقلية و البنى اللغوية ، إذن فهناك تماثل بين بنية الأفعال الكلامية وحالات القصدية ، وهي تمثيل صادق و واقعي لها .

ونظريته في الحقيقة هي امتداد لما جاء به أوستن، كما قدم عملا مشتركا مع فاندرفاكن ، وقد أضاف كلمة القوة إلى الإنجازية ، ونتج ما يعرف بالحمولة الدلالية المودعة في هذا القول ، فنجد مثلا استفهاما يحمل قوة الإنكار ، و يقترح بعض المصطلحات منها :

ـــ **الفعل القضوي** : ونتج عنه المحتوى القضوي هو الحمولة الدلالية المباشرة التي يحملها الملفوظ ،و فعل القوة وهو ما يعبر عن الطاقة الإنجازية المودعة في الجملة وعند سيرل العبرة بالقوة الإنجازية المودعة.

ــ **أقسام أو أجزاء الفعل الكلامي :**

وقد توصل سيرل و فاندرفاكن في كتابهما " أسس منطق متضمنات القول " إلى أجزائه و رأى سيرل أنها كالتالي :

أ ــ الغرض الإنجازي أو الغرض المتضمن في القول : وهو كل ما يهدف إليه الفعل الإنجازي فلكل صنف له غرض أو هدف ذاتي فمثلا الوعود لها غرض إلزام المتكلم نفسه، وهو أهم أجزاء القوة المتضمنة في القول، وكونه ذاتي من حيث أن أداء ناجحا لفعل من ذلك النمط يحقق ذلك الغرض بالضرورة وأن تحقيقه إياه هو كونه فعلا من ذلك النمط[15] .

ب ــ درجة الشدة : يلاحظ أن أفعالا متضمنة في القول تحقق نفس الغرض لكن بدرجات شدة مختلفة ومتفاوتة فمثلا : قولك : أنا أطلب منك أن تعمل كذا ، هو أقل شدة من قولك: أنا أصرّ عليك أن تعمل كذا. وهذا مما دعى إلى تصنيف هذه القوى بحسب درجة الشدة وقد يساعد اختلاف درجات الشدة بين قوى لها نفس الأغراض في تصنيف الأفعال الكلامية[16] .

ج ــ نمط الإنجاز : وهو عبارة عن مجموعة الظروف الخاصة المصاحبة للفعل لكلامي وهي متعلقة بالمتكلم والمستمع ، فبعض الأفعال تتطلب طريقة خاصة أو مجموعة من الظروف بها تحقق هذه الأفعال أغراضها ، فالمتكلم الذي يصدر أمرا من موقع سلطة ، غير المتكلم الذي يصدر أمرا وهو ليس له هذا الموقع ، فنمط الإنجاز مختلف لاختلاف موقع المتكلم[17] .

د ــ شرط الصدق أو الصراحة : ويراد به التطابق الحاصل أو الذي لا بد أن يحصل بين الكلام وجملة النوايا والاعتقادات الملابسة له[18] . فإذا لم يتلبس القول نية صادقة أو رغبة حقيقة أو اعتقاد سابق بمضمونه، فقد تعثرت القوة التي ضمنها وانتفت هويته الإنجازية، و مما يلاحظ على هذا الشرط أنه[19] من الممكن أن يعبر المتكلم عن حالة نفسية لا ينطوي عليها،ويمكن حل إشكال مور به، و التعبير عن حالة نفسية ضمن إنشاء متضمن في القول قد يلزم المتكلم بحمل حالة نفسية لم يعبر عنها صراحة، ولفظ "يعبر " مجمل على نحو مضلل فقد يراد به تعبير المتكلم عن قضية وقد يراد به تعبير المتكلم عن مشاعره .

هـ ــ شروط المحتوى القضوي :بعد أن استبدل تحليل أوستن (فعل القول / الفعل المتضمن في القول) بتحليله (الفعل القضوي / الفعل المتضمن في القول) ، حيث يرى أن القوة هي الأمر الإضافي في الفعل المتضمن في القول ، و تبنى سيرل تعبيرا صوريا هو: ق (ض) ،للتعبير عن الفعل المتضمن في القول وإذ كثيرا ما تحدد القوة شروطا للقضية التي يمكن أن ترتبط بها في فعل واحد فنحن لا نعد إلا بشيء هو فعل مستقبلي لنا على خلاف الإخبار فالوعد قوة تتطلب شروطا لا يتطلبها الإخبار[20]، فشروط المحتوى القضوي هي شروط تتطلبها القوة لأية قضية يراد بها أن ترتبط بتلك القوة في فعل واحد .

و ــ **الشروط المعدّة** :و هي الشرط اللازم تحققها ليكون الفعل صحيحا ، أي ناجحا غير فاسد ، فقد يكون الوعد ناجحا ويحقق غرضه ، ومع ذلك لا يكون صحيحا بل فاسدا ، فحين يَعِدُ بفعل لم يكن في صالح المخاطب فهو فاسد من جهة ، ويؤكد سيرل و فاندرفاكن أن هذه المفترضات ليست حالة نفسية للمتكلم والمخاطب بل هي أمور واقعية يكون لها انعكاس على نفسيهما [21].

ن ــ **اتجاهات المطابقة** :ويراد بها الوجهة التي ترتبط بها اللغة مع العالم أو الأنحاء التي يرتبط بها المحتوى القضوي مع الواقع الخارج عن اللغة وهي أربع اتجاهات[22]:

ــ **اتجاه المطابقة من اللغة إلى العالم** : وذلك بإنشاء فعل كلامي يطابق الواقع الخارجي كالتأكيد و الإنكار والوصف و المسؤول عن المطابقة فيه المتكلم و هو شبيه بالأسلوب الخبري وهو خاص بالتقريريات (تطابق المحتوى القضوي مع واقعة مستقلة في العالم) ، ورمزه (↑) .

ــ **اتجاه المطابقة من العالم إلى اللغة** : يتحقق بتغيير العالم حتى يطابق اللغة كالوعد و الأمر والقسم والمسؤولية مشتركة بين المتكلم والمخاطب أو هي مسؤولية المتكلم ، ورمزه (↓).

ــ **اتجاه المطابقة المزدوج** : وفيه يتحد القول والعالم كالاستقالة و الإقالة ويرى سيرل أن المسؤولية مشتركة بين المتكلم والمخاطب ، ورمزه (↕) .

ــ **اتجاه المطابقة الفارغ** : وفيه لا يراد من أيهما مطابقة الآخر كالتعبيريات أو البوحيات مثل الشكر والتهنئة والتعزية،ورمزه (Ø).

ــ **تصنيف سيرل:**

نظرا لخصوصيات معينة في الوعديات رأى سيرل أن يكون هذا الفعل هو الفعل الكلامي النموذجي الذي جعله مطلقا في تصنيف الأفعال الكلامية وقد وضع الأصناف الخمسة التالية[23]:

ــ **التقريريات:** وغرضها التقرير ، وشرطها المعد هو امتلاك الأسس الأخلاقية والقانونية التي تؤيد صحة محتواها وتعبر عن الاعتقاد واتجاه المطابقة فيها من القول إلى العالم .

ــ **الوعديات** : وغرضها الوعد ، ويعني إلزام المتكلم نفسه بأداء وعد ما ، وشرطها قدرة المتكلم على أداء ما يلزم به نفسه واتجاه المطابقة فيها من الواقع إلى اللغة .

ــ **الإيقاعيات** : وغرضها إحداث أو خلق تغيير في العالم حتى يطابق المحتوى القضوي ،وتستند إلى مؤسسة غير لغوية وليس لها شرط خاص ، وهي تعبر عن الاعتقاد وتمتاز بكون جميع الإيقاعيات الصحيحة تحمل محتوى قضوي صادق واتجاه المطابقة فيها مزدوج .

ــ **الأمريات** : وغرضها حمل المخاطب على أداء شيء ما أو الكف عنه ، وشرطها التعبير عن فعل مستقل للمخاطب وقدرة المخاطب على أداء المطلوب منه، وتعبر عن الإرادة والرغبة واتجاه المطابقة فيها من الواقع إلى اللغة.

ــ **التعبيريات** : وغرضها التعبير عن المشاعر اتجاه الآخرين ، وليس ثمة شرط لها، وإن كان تحقق المحتوى القضوي سلفا ، وتعبر عن الحالة النفسية اتجاه الواقع ، و الأصل فيها ألا تكون هناك مطابقة.

ــ **الصيغة النموذجية للأفعال الكلامية :**

قدم سيرل و فاندرفاكن فيما بعد الصيغة النموذجية للأفعال الكلامية[24] وهي :

أ ــ **الأفعال الكلامية المباشرة** : و هي التي حملت معناها الأصلي دون الحاجة إلى قرائن سياقية ، و يكون متى كان هناك تطابق بين معنى الجملة والمعنى الذي يقصده المتكلم وما يفهمه المخاطب، فالمتكلم متى أراد بالضبط وبصفة حرفية ما قاله كان الفعل اللغوي المتحقق مباشرا.

ب ــ الأفعال الكلامية غير المباشرة: وهي التي صرفت عن معناها الأصلي إلى معنى آخر يفهم بمجموعة من القرائن السياقية وغيرها و يكون فيه الانتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى الذي يستند إليه المتكلم في قوله فهو أراد خلاف ما يفهم من ظاهر اللفظ وبلّغ أكثر مما قال و مما سمع ،فيكون حينئذ الفعل اللغوي المتحقق غير مباشر مثل :هل تستطيع أن تناولني الملح ؟

يتضمن هذا القول أداة الاستفهام " هل " التي تستعمل للتصديق فتكون الإجابة : بنعم أو لا ، إلا أن هذا المقام لا يراد به حقيقة الاستفهام ، وعلى المخاطب أن يدرك ذلك ويناول السائل الملح ، فهو لا يستفهم عن قدرته واستطاعته و إنما يلتمس منه هنا القيام بالفعل ، وعند سيرل فالمتكلم أراد الالتماس و توسل إليه بالاستفهام وهذا يتضمن :

– الإلتماس : كفعل أولي مقصود بدلالة غير حرفية.

– الإستفهام : كفعل ثانوي غير مقصود بدلالة حرفية.

كان سيرل يبحث عن ظاهرة التواصل بواسطة الأفعال غير المباشرة لذلك حدد نسقا من عشر مراحل للاستدلال اللغوي[25] .

على الرغم من الثراء المفاهيمي الذي توصل إليه سيرل و أنجزه إلا أنه تعرض إلى النقد من أجل المراجعة والتعديل، خاصة في اتجاهات المطابقة وتحديده وحصره لعدد الأفعال في خمسة أفعال ، كما بناها على أساس مبدأ اتجاه المطابقة ، وبالتالي فنظرية الأفعال الكلامية ليست نظرية كاملة.

– **الفعل الكلامي في البلاغة العربية:**

ذكر الدكتور مسعود صحراوي أن ظاهرة الأفعال تندرج ضمن علم المعاني وأنها تحديدا ضمن الظاهرة الأسلوبية "الخبر والإنشاء " وما تعلق بها[26] .

وعلم المعاني كما ذكر القزويني في كتابه : «هو علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال»[27]، وذكر تعريفا آخر متعلقا بما ذكره السكاكي : « علم المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما تقتضي الحال ذكره »[28].

وعادة ما يرتكز علماء العرب على مبدأ الإفادة ، وأكثر هؤلاء العلماء اهتماما بالظاهرة نجد علماء البلاغة والنحو ، حيث يركزون على الإسناد ومنه أحوال الإسناد الخبري و أحوال المسند إليه والمسند وما تعلق بهما في إطار الجملة ، مستبعدين الألفاظ المفردة ، واشترطوا لذلك أن تحصل الفائدة لدى المخاطب ، ونصوا على رفض ما ينافي ذلك[29].

و هو قريب جدا مما يدعو إليه الكثير من علماء التداولية اليوم، فهم لا يدرسون الألفاظ وخصوصا الأفعال الكلامية بمعزل عن سياقها الكلامي والحالي، أو دراستها بعيدا عن أغراض المتكلم ومقاصده.

ولا نريد الخوض في الخبر والإنشاء وما لهما من تقسيمات ومعايير في تحديدهما وما بينهما من فروق وكيف ظهرت هذه المصطلحات فقد فصل فيهما الدكتور مسعود صحراوي وبين كيف تطورت هذه المصطلحات[30]، وإنما نريد الوصول إلى مواطن الأفعال الكلامية في هذين البابين في كتاب "الإيضاح في علوم البلاغة".

إذ يرى القزويني في ذلك أن : « الكلام إما خبر أو إنشاء لأنه إما أن يكون لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه أو لا يكون لها خارج، الأول الخبر والثاني الإنشاء»[31]، ولعلماء العربية آراء مختلفة في معايير التفريق بين الخبر والإنشاء وتقسيماتها بين الواقع والاعتقاد .

وقد رأينا أن أوستن فرق بين ثلاثة أفعال هي المركبة للفعل الكلامي ، وهي فعل القول والفعل المتضمن للقول والفعل التأثيري ، ويمكن تحقيقها في الخبر والإنشاء من خلال اللغة (صورة الألفاظ)ونمط سرد تلك الألفاظ (إخبار ، إنشاء) والغرض من ذلك ، أما الأول فهو فعل القول ،والثاني فهو الفعل المتضمن في القول وأما الثالث فهو الفعل الناتج عن القول.

وقد وردت في أحوال الإسناد الخبري أحوال المسند والمسند إليه بأوجهها المختلفة في أغراض الحذف والذكر والتعريف والتنكير والتوابع والتقديم والتأخير ، وفي أحوال متعلقات الفعل وفي القصر وفي الإنشاء (التمني ، الاستفهام، الأمر، النهي ،النداء، ...) ، وسنحاول تقديم أمثلة حول ذلك.

فنجد القزويني يذكر في أحوال المسند إليه في أغراض حذفه [32] قول الشاعر[33]:

قال لي : كيف أنت ؟ قلت : عليل   سهر دائم وحزن طويل

وعند تحليلها وفق النمط البلاغي نجد :

القول : قال لي : كيف أنت ؟ قلت : عليل   سهر دائم وحزن طويل

الغرض : إظهار الحالة السيئة.

بينما وفق ظاهرة الأفعال الكلامية في الدرس التداولي نجد فعل القول متمثلا في تلك المفردات التي تنتمي إلى معجم معين وتخضع لقواعد نحوية وصرفية وتركيبية وصوتية معينة (البيت)، وفي استعمالها نجد المفاهيم والمعاني ، أما الفعل الإنجازي فهو إخبار بحاله وما يعاني منه ، وأما الفعل التأثيري فهو محاولة إقناعه بحاله الرثة والسيئة التي آل إليها ، فحذف المسند إليه والذي تقديره :" أنا عليل" ،" وحالي سهر".

ومثله نجده في التعريف بالموصولية في قوله تعالى:« فغشيهم من اليم ما غشيهم »« طه،الآية:78 »،فقد أشار القزويني إلى أن هذا من التفخيم[34]، فوفق الأفعال الكلامية هو فعل قولي متمثل في الآية وفعل انجازي متمثل في الإخبار وفعل تأثيري هو التعظيم والتفخيم والاستغراق،ومن الذكر نجد قوله تعالى حكاية عن موسى عليه السلام:« هي عصاي » « طه ، الآية : 18»، وفعلها الإنجازي هو بسط الكلام حيث الإصغاء مطلوب ، حيث إنه زاد على الجواب.

و أمثلته كثيرة في هذا الباب وهي تتعلق بهذه الأغراض ، فنجد في تقديم المسند قوله تعالى : « لا فيها غول ولا هم عنها ينزفون » « الصافات ، الآية :47»، فنجد غرضها البلاغي أو فعلها الإنجازي هو تخصيص المسند بالمسند إليه ، فهي بخلاف خمور الدنيا فإنها تغتال العقول ، ولهذا قدّم المسند[35] .

وهناك أمثلة كثيرة واردة في الكتاب كلها تصب في هذا النحو، ويمكن تخريجها بنفس الطريقة، وقد تنبه لها العرب منذ القدم ومنهم القزويني في كتابه " الإيضاح في علوم البلاغة "، وإن لم تكن بنفس المصطلحات لكنها بنفس طريقة تحليل العبارات و الوصول على محتواها اللغوي و المقاصدي و الإنجازي من خلال الجانب الصوري للغة والجانب الدلالي للعبارة و الجانب الغرضي البلاغي لها.

ومن الأساليب التي تجلت فيها مبادئ الأفعال الكلامية نجد الإنشاء ، و سنأخذ أمثلة لتحقيق ذلــك ومنهـــا خروج أدوات الاستفهام عن وضعها بحسب ما يناسب المقام[36] ، ومنها في قوله تعالى : « حتـــى يقــول الرســـول والذين آمنوا معه متى نصر الله» « البقرة ، الآية: 214»، ففعل القول هو تلك الألفاظ و الأصوات التي تضـــمنتها الآية ،والفعل المتضمن في القول هو الاستفهام بمتى ، والفعل التأثيري هو استظهار الاستبطاء ومحاولة التعجيز.

وقد ذكر الإمام القزويني[37] ما ذهب إليه السكاكي[38] و الشيخ عبد القاهر الجرجاني[39] في قــوله تعالى : « أأنت فعلت هذا بآلهتنا يا إبراهيم» « الأنبياء ، الآية :62» ،فهم يريدون أن يقر لهم بأنه هو من فعل هــذا، ولــيس الإقرار بكسر الأصنام وهو الفعل الإنجازي ، و إن لم يوجد في السياق ما يدل على أنهم قد علموا بأنه عليه السلام هو من كسر الأصنام ،ولعل جوابه فيه إشارة[40] : « بل فعله كبيرهم هذا »« الأنبياء ،الآية : 63»، ويبرز الإنكـــار كفعل انجازي واضح ، يسعى المتكلم إلى تحقيقه من خلال الاستفهام ، أو نجده في قوله تعالى : « أغير الله تدعون » « الأنعام ، الآية : 40 »، وقوله : « أبشرا منّا واحدا نتبعه» « القمر ، الآية :24».

وقول جرير[41] :

ألستم خير من ركب المطايا وأندى العـــالمين بطـــون راح

فهناك حمولة دلالية و إنجازية في الاستفهام بالهمزة ،وفعل تأثيري هو التقرير بما دخله النفي ، وإن كان في ظاهره يفيد الإنكار.

وغير بعيد عن هذا نجد جانبا مما أشار إليه سيرل في تصنيفه للفعل الكلامي، وهو الفعل الكلامي المباشر و الفعل الكلامي غير المباشر ، فالفعل الكلامي المباشر هو كل فعل كلامي صريح في الدلالة على الغــرض مـــن الكلام إخبارا أو طلبا ، وهي أفعال تدل عليها صيغ الجمل و أساليب التعبير الظاهرة ، وتنجز هذه الأفعـــال بقــوة إنجازية حرفية متضمنة في صيغ الجمل[42]، وهي تقابل عندنا الغرض الأصلي أو المعنى الحرفي أو الحقيقة ، كقولنا : زيد قائم لمن لا يعلم أنه قائم ، والقصد إفادة المخاطب ، و زيد عندك ، لمن زيد عنده و لا يعلم أنك تعلم ذلك[43] .

أما الفعل الكلامي غير المباشر فهو فعل كلامي مشتق من الفعل الكلامي المباشر ، وناتج عـــن اســـتعمال الأساليب والعبارات للدلالة على غير ظاهرها ، ولها قوة إنجازية مستلزمة، وهي تقابل عندنا الغرض البلاغي أو المعنى المستلزم أو المجاز ، كقوله تعالى : « و أمطرنا عليهم مطرا » « النمل ، الآية : 58»، فإنه ليس بصـــدد الإخبار ، و إنما لبيان نوع المطر العجيب الذي ابتلاهم به ، ويقصد به الحجارة[44] .

وكالتمني في قول الشاعر : « ليت الشباب يعود يوما » فهو لا يشترط فيه الإمكان، وكقولهم : «هل لي من شفيع» ، فهو استفهام الغرض منه التمني لإبراز المتمنى في صورة الممكن ، مع علمه أنه لا شفيع له فيه[45].

ومن الشيء العجب ما ذهب إليه أوستن و سيرل في تصنيفاتهم للفعل الكلامي إلى خمسة أصناف ، وهو ما يتداخل كلية مع ما ذهب إليه بلاغيونا في تحديداتهم للخبر والإنشاء ، وقد فصّل في ذلك الدكتور مسعود صحراوي والدكتور طالب سيد هاشم الطبطبائي في مؤلفيهما المذكورين سابقا.

فالخطيب القزويني أفرد بابين منفصلين :القول في الإسناد الخبري والقول في الإنشاء ، وقد صنف تحـــت باب الإنشاء كل ما لم يكن خبرا .

ذكر القزويني أن انحصار الخبر في الصادق والكاذب مختلف عليه،حيث يرى الجمهور أنه منحصر فيهما وعليه التعويل ، ثم ظهر الاختلاف فرأي الأغلبية أن صدقه مطابقة حكمه للواقع، وأن كذبه عـدم مطابقـة حكمـه له،ورأى البعض أن صدقه مطابقة حكمه لاعتقاد المخبر صوابا كان أو خطأ، و كذبه عدم مطابقة حكمه له.[46]

وأورد لذلك حجتين:الأولى أن من اعتقد أمراً وأخبر به ثم ظهر خبره بخلاف الواقع يقال ما كذب و لكنه أخطـأ، وأورد رواية عائشة رضي الله عنها حيث قالت فيمن شأنه كذلك : ما كذب ولكنه وهم[47].

وردّ بأن المنفي تعمُّد الكذب لا الكذب ،والدليل تكذيب الكافر ،كاليهودي إذا قال « الإسلام باطـل »، وتصـديقه إذا قال: « الإسلام حق» ، فقولها: ما كذب ، متأول بما كذب عمداً[48] .

والثانية قوله تعالى : «والله يشهد إنّ المنافقين لكاذبون» « المنافقون ، الآية 01»،كذبهم في قولهم : «إنك لرسول الله » « المنافقون ، الآية 01»، وإن كان مطابقا للواقع لأنهم لم يعتقدوه.

و أُجيبَ عن هذا بوجوه :أن المعنى نشهد شهادة و اطأت فيها قلوبنا ألسنتنا ، كما يترجم عنه "أنّ"و"اللام"

وكون الجملة اسمية في قوله: «إنّك لرسول الله»« المنافقون ، الآية 01»،، فالتكذيب في قوله نشهد وا دعائهم فيـه المواطأة ، لا في قولهم «إنك لرسول الله »، ثم إن التكذيب في تسميتهم إخبارهم شهادة ، لأن الإخبار إذا خلا عـن المواطأة لم يكن شهادة في الحقيقة ، وإن المعنى"لكاذبون" في قولهم "إنك لرسول الله"عند أنفسهم لاعتقادهم أنه خبـر على خلاف ما عليه المخبر عنه[49].

وأورد القزويني رأي الجاحظ الذي يرفض انحصار الخبر في القسمين ، و زعم أنه ثلاثة أقسـام صـادق وكاذب و غير صادق ولا كاذب، لأن الحكم إما مطابق للواقع مع اعتقاد المخبر له أو عدمه ، و إما غير مطـابق مع الاعتقاد أو عدمه ، فالأول أي المطابق مع الاعتقاد هو الصادق ،والثالث أي غير المطابق مع عدم الاعتقاد هو الكاذب، والثاني والرابع أي المطابق مع عدم الاعتقاد و غير المطابق مع عدم الاعتقاد كل منهما ليس بصـادق ولا كاذب[50].

فالصادق عند الجاحظ هو مطابقة الحكم للواقع مع اعتقاده ، والكذب عدم مطابقته ،وغيرهما ضربان: مطابقته مـع عدم اعتقاده ، و عدم مطابقته مع عدم اعتقاده ، واحتج بقوله تعالى : « افترى على الله كذباً أم به جِنّة» « سـبأ ، الآية : 08»، فهم حصروا ادعاء النبي صلى الله عليه وسلم الرسالة في الافتراء والإخبار حال الجنـون ، بمعنـى امتناع الخلو ، وليس إخباره حال الجنون كذبا ،لجعلهم الافتراء في مقابلته ،ولا صدقاً لأنهم لم يعتقدوا صدقه، فثبت أنه من الخبر ما ليس بصادق ولا كاذب [51].

وأُجيبَ بان الافتراء هو الكذب عن عمد ، فهو نوع من الكذب، فلا يمتنع أن يكون الإخبار حال الجنون كذبا أيضـا ،لجواز أن يكون نوعا آخر من الكذب وهو الكذب لا عن عمد، فيكون التقسيم للخبر الكـاذب لا للخبـر مطلقـا ، والمعنى :"افترى أم لم يفتر" ، وعبر عن الثاني بقوله : " أم به جنة " لأن المجنون لا افتراء له[52].

وأما بمعايير ومقاييس سيرل فيكون الخبر مندرجا ضمن صنف التقريريـات بمصـطلحاته، والغـرض المتضمن في القول لها هو التقرير، و بمعنى آخر هو إدراج مسؤولية المتكلم عن صحة ما يتلفظ به ، و شـرطها امتلاك الأسس الأخلاقية والقانونية التي تؤيد صحة محتواها[53].

وأما الإنشاء فهو مندرج ضمن الأصناف الكلامية الأخرى، التي بحثها سيرل كالأمريات و الإيقاعيات و البوحيات ، غير أن الخطيب القزويني يرى أن : « الإنشاء ضربان : طلب وغير الطلب،والطلب يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب ، لامتناع تحصيل الحاصل »[54].

والطلب عند القزويني يشمل الإنشاء الطلبي وحده دون غير الطلبي على خلاف السكاكي[55] ، وقد أشار القز ويني في هذا الباب إلى التمني والاستفهام والأمر والنهي والعرض والنداء.

وبالمقارنة نجد أن صنف الأمريات عند سيرل يقابله (الأمر والنهي والاستفهام)،و البوحيات يقابله التمني، و التقريريات يقابلها الخبر .

ـــ **درجة الشدة** :ولم نجد لها مقابلا مناسبا كأضرب الخبر ، وفيها يقول القزويني : « و إذا كان غرض المخبر بخبره إفادة المخاطب أحد الأمرين فينبغي أن يقتصر من التركيب على قدر الحاجة ، فإن كان المخاطب خالي الذهن من الحكم بأحد طرفي الخبر على الآخر والتردد فيه استغنى عن مؤكدات الحكم ، كقوله: جاء زيد وعمرو ذاهب ، فيتمكن في ذهنه لمصادفته إياه خاليا ،و إن كان متصورا لطرفيه مترددا في إسناد أحدهما إلى الآخر طالبا له حسن تقويته بمؤكد، كقولك : لزيد عارف ،وإنّ زيدا عارف ، وإن كان حاكما بخلافه وجب توكيده بحسب الإنكار ، فتقول: إنّي صادق ، وإنّي لصادق ، لمن يبالغ في إنكاره »[56].

ويؤيد ذلك جواب أبو العباس للكندي[57] عن قوله: « إنّي أجد في كلام العرب حشوا ، يقولون : عبد الله قائم ،و إن عبد الله قائم، و إنّ عبد الله لقائم والمعنى واحد » ، بأن قال: « بل المعاني مختلفة فعبد الله قائم إخبار عن قيامه،وإن عبد الله قائم جواب عن سؤال سائل،وإن عبد الله لقائم جواب عن إنكار منكر»[58].

ويسمى النوع الأول من الخبر ابتدائيا ، والثاني طلبيا ، والثالث إنكاريا، و لا شك أن المبرد لم يغفل حال المتكلم و مقصده في هكذا موضع ، كما يرى سيرل الفرق يكمن في درجة الشدة في تحقيق الغرض المتضمن في القول ، فهي تتشابه في الغرض وتختلف في الشدة ، وتتفاوت في الانجاز ، بينما عندنا تتفاوت في درجة وشدة القبول والتردد في ذلك.

ـــ **نمط الانجاز** :ويظهر ويتجلى في معاني الأمر وهي النظر إلى حال المتكلم ومنزلته فنجد : الاستعلاء والدعاء والالتماس والتعجيز ، وفيها يقول القزويني : « إنها أعني صيغة الأمر قد تستعمل في غير طلب الفعل بحسب مناسبة المقام »[59].

فالاستعلاء نحو : ليحضر زيد ، وأكرم عمرا و روید بكرا، وهو طلب الفعل استعلاء لتبادر عند سماعها إلى ذلك ، حيث يكون الآمر أعلى منزلة من المأمور ،ويسمى الإلزام أيضا ، والدعاء إذا استعمل في طلب الفعل على سبيل التضرع ،وفيه يكون الآمر أقل منزلة من المأمور، نحو قوله تعالى: « ربّ اغفر لي ولوالدي » « نوح ، الآية: 28 ».

أما الالتماس فيكون فيه الآمر يساوي المأمور في الرتبة نحو :" افعل" ،وهنا نجد أيضا منحى آخر من مناحي التداولية وهو مراعاة علاقة المتكلم بالمخاطب، وسماها سيرل أيضا الشروط المعدّة ، وقد سماها أمرا أو طلبا أو اقتراحا أو رجاء بحسب علاقة المتكلم بالمخاطب.

ـ **اتجاهات المطابقة** :وهي عند سيرل أربعة اتجاهات :من اللغة إلى العالم، ومن العالم إلـــى اللغـــة ،والمـــزدوج والفارغ، وهو يشبه إلى حد ما وجه حصر الكلام في الخبر والإنشاء ، إذ تحديد ذلك يكمن في مدى تطابق نسبته مع خارج لها من عدمه .

ويتجلى ذلك أيضا في الإسناد الحقيقي العقلي والمجازي العقلي، حيث يقول القزويني : « أما الحقيقة فهي إسناد الفعل أو معناه إلى ما هو عليه عند المتكلم في الظاهر »[60]، والمراد بمعنى الفعل نحو المصدر واسم الفاعل ، وقولنا في الظاهر ليشمل ما لا يطابق اعتقاده مما يطابق الواقع و ما لا يطابقه ، وقد جعلها أربعة أضرب [61]: ـ ما يطابق الواقع واعتقاده نحو : أنبت الله البقل .

ـ ما يطابق الواقع دون اعتقاده نحو : خالق الأفعال كلها هو الله .

ـ ما يطابق اعتقاده دون الواقع نحو : شفى الطبيب المريض .

ـ ما لا يطابق شيئا منه نحو :الأقوال الكاذبة التي يكون قائلها عالما بحالها دون المخاطب .

الإحالات :

[1] ـ يمكن العودة إلى مساهماتهم في المراجع التالية : مجلة اللسانيات ، مجلة اللسان العربي،المدارس اللسانية في التراث العربي وفي الدراسات الحديثة ، اللسان والميزان ، نظرية الأفعال الكلامية ، التداولية عند العلماء العرب .

[2] ـ د. مسعود صحراوي ، التداولية عند العلماء العرب : دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي ، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ، 2008، ص 08.

[3] ـ فرانسواز أرمينكو ، المقاربة التداولية ، تر : د. سعيد علوش ، مركز الانماء القومي ، ص 60 ،61.

[4] ـ طالب سيد هاشم الطبطبائي،نظرية الأفعال الكلامية بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب،مطبوعات جامعة الكويت،1994،ص10، 11.

ـ J.L.Austin. how to do things with words.oxford university press .1962. pp 101-107

ـ د. مسعود صحراوي ،التداولية عند العلماء العرب ، ص 55، 56.

ـ آن روبول و جاك موشلار ، التداولية اليوم ، تر: د.سيف الدين دغفوس ، د. محمد الشيباني ، دار الطليعة للنشر والطباعة ، بيروت ، ط1، 2003 ، ص 267.

[5] ـ د. الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، ت. محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1992، ص 24.

[6] ـ د. خولة طالب الإبراهيمي ، مبادئ في اللسانيات ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، ط2 ، 2006، ص 162.

[7] ـ المرجع نفسه ، ص 163.

ـ د. الجيلالي دلاش ، مدخل إلى التداولية ، ص 25.

ـ آن روبول و جاك موشلار ، التداولية اليوم ، ص 267.

[8] ـ الشيرازي أبو إسحاق إبراهيم ، شرح اللمع ،دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط1 ،1988 ، ج 1 ، ص 191.

[9] ـ المرجع نفسه ، ص 91.

[10] ـ السكاكي ، مفتاح العلوم ،تح : د. عبد الحميد الهنداوي ،دار الكتب العلمية ،بيروت ، ط 1 ، 2000 ، ص 429، وقد أطلق عليهما مصطلح : استدعاء المطلوب و عدم الاستدعاء له.

[11] ـ د. مسعود صحراوي ، التداولية عند العلماء العرب ، ص 185 ، 186.

[12] ـ د. طه عبد الرحمان ، التواصل والحجاج ،مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، 1994، ص 11.

[13] – طالب سيد هاشم الطبطبائي ، نظرية الأفعال الكلامية ، ص 10.

ـ J.L.Austin. how to do things with words .p 151-152.

ـــ د.الجيلالي دلاش ، مدخل إلى اللسانيات التداولية ، ص 25.
ـــ فرانسواز أرمينكو ،المقاربة التداولية ،ص 62 ، 63.
[14] ـــ طالب سيد هاشم الطبطبائي ،نظرية الأفعال الكلامية ، ص 13 ،14 ، 15.
ـــ آن روبول و جاك موشلار ، التداولية اليوم ، ص 33، 34.
[15] ـــ المرجع السابق ، ص 17.
[16] ـــ المرجع نفسه ، ص 17 ، 18 ، 24.
[17] ـــ المرجع نفسه ، ص 18.
[18] ـــ المرجع نفسه ، ص 22.
[19] ـــ المرجع نفسه ، ص 22 ، 23.
[20] ـــ المرجع نفسه ، ص 19.
[21] ـــ المرجع نفسه، ص 20 ، 21.
[22] ـــ المرجع نفسه ، ص 29.
ـــ فرانسواز أرمينكو ، المقاربة التداولية ،ص 66، 67، 68.
[23] ـــ المرجع نفسه ،ص 66، 67، 68.
ـــ طالب سيد هاشم الطبطبائي ،نظرية الأفعال الكلامية ، ص 30 ،31 ،32.
[24] ـــ خولة طالب الإبراهيمي ، مبادئ في اللسانيات ، ص 165.
ـــ فرانسواز أرمينكو ، المقاربة التداولية، ص 71 ، 72.
ـــ آن روبول و جاك موشلار ، التداولية اليوم ، ص 58 ، 267 ، 268 .
ـــ الجيلالي دلاش ، مدخل إلى اللسانيات التداولية ، ص 27 ، 29.
[25] ـــ آن روبول و جاك موشلار ، التداولية اليوم ، ص 267.
[26] ـــ د.مسعود صحراوي ،التداولية عند العلماء العرب ،ص 74 .
[27] ـــ الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، دار الجيل بيروت ، د ط، دت ، ص 37.
[28] ـــ السكاكي ، مفتاح العلوم ،تح : د. عبد الحميد الهنداوي ،دار الكتب العلمية ،بيروت ، ط 1 ، 2000 ، ص 247.
- القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 9 ، 10.
[29] ـــ ابن جني ، الخصائص ،تح:محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ،1952، ج1، ص 17،18.
[30] ـــ د.مسعود صحراوي ،التداولية عند العلماء العرب، ص 83 وما بعدها.
[31] ـــ القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 10.
[32] ـــ المصدر نفسه ، ص 22 .
[33] ـــ البيت غير منسوب
[34] ـــ القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 24.
[35] ـــ المصدر نفسه ، ص 60.
[36] ـــ المصدر نفسه ، ص 81.
[37] ـــ المصدر نفسه ، ص 81 ، 82.
[38] ـــ السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 426.
[39] ـــ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ،تح :محمود محمد شاكر ،مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط5 ، 2004، ص 113.
[40] ـــ الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 113.
القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 83.

[41]ـــ جرير ، الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، 1986، ص 77.
[42]ـــ آن روبول وجاك موشلار ، التداولية اليوم، ص 183 وما بعدها .
- فرنسواز أرمينكو ، المقاربة التداولية ، ص 56، 57.
[43] ـــ القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 13.
[44] ـــ المصدر نفسه ، ص 30.
[45]ـــ المصدر نفسه ، ص 78.
[46]ـــ المصدر نفسه ، ص 10.
[47]ـــ المصدر نفسه ، ص 11.
[48]ـــ المصدر نفسه ، ص 11.
[49]ـــ المصدر نفسه ، ص 11.
[50]ـــ المصدر نفسه ، ص 11.
ـــ الجاحظ ،الرسائل الكلامية ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، 1987، ص 127 وما بعدها.
ـــ البابرتي ، شرح التلخيص ،تح :محمد مصطفى رمضان صوفية ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان،طرابلس،ليبيا،1983،ص 166.
ـــ التفتازاني ، شروح التلخيص ، دار الكتب العالمية ، بيروت ، 1992، ج1، ص 182 وما بعدها .
[51]ـــ القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 11.
[52]ـــ المصدر نفسه ، ص 12.
[53]ـــ د. مسعود صحراوي ، التداولية عند العلماء العرب،ص 110.
[54]ـــ القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 78.
[55]ـــ المصدر نفسه ، ص 78.
_ السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 414 و ما بعدها .
[56]ـــ القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 14،13.
[57]ـــ أبو العباس : محمد بن يزيد أبو العباس المبرد (210 هـــ ـــ 285 هـــ).
- الكندي : فيلسوف عربي ، كنيته أبو يوسف ، و اسمه يعقوب بن إسحاق (ت 253 هـــ).
- ينظر هامش : ـــ د. مسعود صحراوي ، التداولية عند العلماء العرب ، ص 126.
ـــ القزويني الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 46.
[58]ـــ القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 14.
[59]ـــ المصدر نفسه ، ص 84.
[60]ـــ المصدر نفسه ، ص 15 ،16.
[61]ـــالمصدر نفسه ، ص 16.

النص الموازي في رواية " العمامة والقبعة "لصنع الله إبراهيم

أ.خالد خينش
جامعة عمار ثليجي الأغواط(الجزائر)

Abstract:
the parallel text is one of the key methods to study a given literary text as it leads to a variety of interpretations of the reading text in addition to helping the reader in understanding the text and giving him insights to deal with it. This study is devoted to investigate this technique in Souna- Allah Ibrahim's masterpiece "The Turban and the Hat" in addition to its main genres, the way they are employed and the artistic value they add. Starting by the novel's cover, the writer aimed at shocking the reader by those thresholds scripts which motivates a series of questions about the title coming to the novel's extensions that are included by the writer as implicit expressions which should be well understood by someone who wants accessing to the world of the novel.

مقدمة

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بالنص الموازي واعتبرته مفتاح قراءة للنص الأدبي يجدر بمن يريد الولوج إلى حضرة النص ومحاورته عدم تجاهله ، « فقد اهتمت السيميائية الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص، كالعنوان، والإهداء، والرسومات التوضيحية، وافتتاحيات الفصول وغير ذلك من النصوص التي أُطلق عليها (النصوص الموازية)، والتي تقوم عليها بنايات النص ، ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلاً في نقل مركز التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحًا مهمًا في دراسة النصوص المغلقة، حيث تجترح تلك العتبات نصًا صادمًا للمتلقي، له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص » [1] .

و حدد " جيرار جنيت " «جملة من الضوابط كأسماء المؤلفين ، المقدمات ، الإهداءات ، العناوين المتخللة و الحوارات و الاستجوابات وغيرها ، باعتبارها عتبات لها سياقات توظيفية تاريخية ونصية ، و وظائف تأليفية تختزل جانبا مركزيا من منطق الكتابة »[2] .

فالنص الموازي و يتمثل في العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجات ، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة، الأشرطة (تزيين يتخذ شكل حزام)، الرسوم، نوع الغلاف، وأنواع أخرى من إشارات الملاحق، والمخطوطات الذاتية والغيرية التي تزود النص بحواشٍ مختلفة وشرح رسمي وغير رسمي، ويشير الدكتور " جميل حمداوي" إلى أن للنص الموازي وظيفتين : وظيفة جمالية تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه، ووظيفة تداولية تكمن في استقطاب القارئ واستغوائه.

وبذلك فهو خطاب مقصود من قبل المبدع، وهو المواجه للمتلقي قبل ولوج العمل الروائي، برسم انطباعا أوليا قد يثير أسئلة مسبقة تجيب عنها الرواية بعد القراءة ، ومع احتفاء الدراسات الغربية بدراسة النص الموازي، تجدها قد أغفلت في الدراسات النقدية العربية الحديثة، مع أن المتصفح لكتب النقد العربي القديم في المشرق والأندلس يجد مصنفات تهتم بالنص الموازي، خاصة عند من عالجوا موضوع الكتابة والكتاب، وما يزال موضوع العتبات في الثقافة العربية القديمة في حاجة ماسة إلى من يسبر أغواره، ويعيد النظر في دراسته.

فالنص الموازي تقنية جمالية يجتهد كل كاتب أن يبدع فيها من أجل أن يضمن لعمله الرواج والتأثير، فكيف وظّف " صنع الله إبراهيم " هذه التقنية ؟ وما علاقتها بمضمون الرواية ؟

الغلاف لافتة نحو النص :

إن أول ما يواجهنا في أي عمل مطبوع هو الغلاف الخارجي، كلافتة تعريفية لما تحمله أوراقه، ولهذا فمن الطبيعي قبل العبور إلى النص الروائي في رواية " العمامة والقبعة " أن نقف عند مكونات الغلاف الخارجي، فالغلاف يعتبر أولى العتبات الضرورية للولوج إلى أعماق النص، قصد استكناه مضمونه وأبعاده الفنية والإيديولوجية والجمالية ، كونه أول ما يواجه القارئ، وهو عامل مساعد على قراءة وفهم الرواية على مستوى الدلالة والبناء والتشكيل و المقصدية[3].

و يتشكل الغلاف في " رواية العمامة والقبعة " من لوحة عبارة عن صورة كبيرة قام بتصميمها الفنان " محيي الدين اللباد " انطلاقا من أعمال ثلاثة رسامين ، وبالتالي فنحن أمام تركيب لثلاثة مشاهد :

- مشهد للفنان "بيير جينييه ":وفيه إمرأة شرقية في أحضان رجل شرقي توشك أن تفلت منه.
- مشهد للفنان "سينيه" : صورة لبونابرت ، بوجه كاريكاتوري ، وهو بلباسه العسكري وهو يخفي إحدى يديه وراءه ، ويتحسس بالأخرى مابين رجليه.
- مشهد للفنان " تارديو " إمرأة غربية بكامل أناقتها بلبس يستر كل جسدها.

فاللوحة تظهر بعد التصميم المرأة الشرقية،وهي تتطلع بانبهار إلى المرأة الغربية ويد الرجل العربي بعمامته المميزة متمسكة بها،كأنما تحاول أن تثنيها عن الانفلات ، فيما تبدو صورة نابليون بقبعته العسكرية بارزة إلى الأمام وعلى كتفه الأيمن تستند امرأة غربية ترنو إلى الفضاء الرحب ، ويلف ذلك كله لون أزرق تخترقه نقاط بيضاء بين صورة المرأتين .

وفي أعلى الصورة كتب اسم " صنع الله ابراهيم " بلون أبيض، وأسفله ورد عنوان الرواية" العمامة والقبعة " باللون نفسه وبخط أكثر بروزا ، وبخط عمودي على اليسار ورد لفظ " رواية " دلالة على الجنس الأدبي لهذا العمل أما يمينا وبخط أقل سمكا وبلون أسود فقد ورد اسم دار النشر (دار المستقبل العربي).

إن أهم عتبة يحويها الغلاف الخارجي هي اسم المؤلف الذي يعين العمل الأدبي ، ويخصصه ويمنحه قيمة أدبية ويسفره في المكان والزمان ، ويساعده على الترويج والاستهلاك ، ويجذب القارئ المتلقي ، ذلك أن تثبيت اسم المؤلف العائلي والشخصي يراد منه تخليده في ذاكرة القارئ ، ويتصدر اسم " صنع الله إبراهيم " صفحة الغلاف بلون أبيض ، وبخط كتب به " نابليون بونابرت " بياناته أيام الحملة الفرنسية على مصر ، وفي ذلك إعلانا من المؤلف أنه يرسل بيانا للقارئ في شكل رواية .

إن وضع اسم المؤلف أعلى الصفحة دلالة على امتلاك صاحب الاسم لهذا العمل من جهة، ومن جهة أخرى علامة للقارئ على أن هذه الرواية لهذا الشخص المؤلف، فيكون بذلك بمثابة الإغواء والإغـراء للإطـلاع علـى مضمونها، بحكم أن القارئ مطلعا على إنتاجات سابقة للمؤلف، أو دعوة للتعرف عليه إن لم يكن له سابق معرفـة به.

واللون الأبيض الذي كتب به اسم المؤلف وسط لون السماء الأزرق المكتنف بالغيوم ، يظهره كشعاع بـرق يشق الظلمات ويضيء ما حوله من علامات بصرية و أيقونية .

إن صورة الغلاف التي شكلها الفنان " محيي الدين اللباد " ، من أعمال الفنانين الفرنسيين الـذين صـاحبوا الحملة الفرنسية ، تثير فضول القارئ ، وتطرح أكثر من تساؤل ، عن مغزى الاستعانة برسوم من مرحلة زمنيـة معينة ، تمثل تاريخا للالتقاء بين الشرق والغرب ، وبتشكيلها من فرنسيين فهل تحمل وجهة نظر واحدة تتمثل في رؤية الفرنسيين لتلك المرحلة ؟ أم أنها تحمل رأيا محايدا ؟ و ما الهدف الذي أراد " محيـي الـدين اللبـاد " أن يوصله للقارئ من خلال هذا التشكيل الفني بين ثلاث لوحات ؟ والسؤال الأهم ما علاقة ذلك كله بمضمون الرواية ؟

إن محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة التي يطرحها الغلاف تتطلب منا أن نتفحص ما جاء في ثناياه وأن نحاور رسوماته، بغية الوصول إلى فهم رسالته، ولا يتأتى ذلك إلا بالولوج إلى أعماق النص الروائي والبحث عن الوشائج التي تربطه بالغلاف.

فأول ما يواجه القارئ هو تلك الصورة التي ترمز لرجل غربي عسكري بوجه كاريكاتوري، والمرأة الغربية التي تتكئ على كتفه، وقد أخذت هذه الصورة الحيز الأكبر من الغلاف، بينما أفرد جزء أقل للصورة التـي تمثـل الشرق، كما أن الخطوط البيضاء المستقيمة التي وضعت تحت الرسومات ووصلت نظر المرأتين ببعضهما، توضح أهمية شخصيات الغلاف ، لتضع القارئ في قلب مضمون الرواية، حول الصراع بين الشرق والغرب في التواجد.

ذلك الصراع بين مكوني الغلاف العمامة التي تمثل الشرق وما يحمل من مكونات وموروثات ، والقبعة التي تمثل الغرب الغازي ، إن الغلاف يظهر القبعة العسكرية لعسكري غربي ، وهي إشارة واضـحة لمهمـة الرجـل العسكري ذو الوجه الكاريكاتوري ، فهل أراد الرسام بعدم إظهار الملامح لهذا الوجه ، بإيصال رسالة للقارئ مفادها أن الجسد الغربي دائما متربصا بالشرق وإن اختلفت الوجوه ، والقول بأن هناك ثابتا –هو البزة العسـكرية الغربيـة وتعاملها مع المشرق – تمثله القبعة العسكرية الغربية ، ومتحولا هو الوجه الذي يرتديها .

وتبدو المرأة الشرقية في الصورة وهي قد أظهرت بعض مفاتن جسدها، و ترنو بإعجاب إلى صورة المرأة الغربية كما يصفها "الراوي " من خلال إحدى شخصيات الرواية وهو الفرنسي " غاستون " : « المـرأة عنـدنا سافرة وتدير شؤونها بنفسها » [4]، فكأنها ملت أن ينظر إليها كجسد شبه عار – كما تظهره الصورة – للمتعة فقط ، بل أن يتعامل معها كعقل وفكر يحترم إنسانيتها ، فالرجل صاحب العمامة الذي يحوطها بذراعيه يعـوق حريتهـا وتوقها إلى التحرر و الانعتاق، إنه يريدها أن تعيش في جلبابه ولا تتعدى حدود عباءته كما يظهر في الصـورة ، بعكس صاحب القبعة (الرجل العسكري) ، الذي تتكئ على كتفه المرأة الغربية وهي مطمئنة كونها اتخذته سندا وهي بكامل حريتها ، ولم تعد بحاجة إلى إظهار مفاتنها لتجذبه إليها.

وفي المقابل فإن في احتضان الرجل الشرقي للمرأة دلالة على الغيرة والخوف عليها، فالصورة تظهر يــدي الرجل الشرقي تحوطان بالمرأة كسور يدرأ عنها كل غريب، إنه يحاول أن يثنيها عن تقليد المرأة الغربيــة، فهــو يمنحها الحب الذي يعتقد " نابليون " : « أن الحب يضر بالفرد و المجتمع » [5]، وهو الذي لا تهمه المرأة بقدر مــا تهمه ثروتها حيث «كان يبحث عن واحدة ثرية»[6].

إن صورة الغلاف تبدو أكثر وضوحا عند قراءة الرواية ومحاولة وصل ما بينهما من وشــائج ، فالرجــل العسكري الغربي ليس إلا أحد عساكر حملة فرنسا على مصر والشام ، قد يكون نابليون ، أو أحد جنوده ، أمــا المرأة الغربية فقد تمثلها " بولين " تلك التي حلمت أن تحملها علاقتها مع نابليون إلى المجد ، وأن تستند على كتفيه للجلوس معه على عرش فرنسا ، فقد فرطت في عشيقها (الراوي) وهي تقول له : « هل تظن أني أترك نابليون يستمتع بما وصل إليه من مجد وحده؟ » [7] ، أما المرأة العربية التي تحاول التملص من عباءة الرجل المعمم فهي لا تعدو أن تكون إحدى نساء الشرق المنبهرات بالغرب اللائي ارتمين في أحضان الفرنسيين ، كمــا فــي هــذا المقطع « دخل قبطان فرنسي برفقة امرأة من أولاد البلد المخلوعين، رماها عبد الظاهر بعيون نارية وقــال: هــي وأمثالها يستحقون القتل »[8]، لكن هذا الإعجاب سرعان مازال ذلك « إن النساء اللاتي درن مع الفرنساوية تحجبن و تنقبن عندما شاع أمر مجيء العثمانيين »[9].

كما أن اللباس العسكري الوارد في الصورة يحمل دلالة الحرب والرغبة في السيطرة ، وإن كان لليد التــي تتحسس في أماكن حساسة من الجسم مغزى آخر، قد يتكشف أكثر في أحداث الرواية فــي علاقــة " بونــابرت " بالنساء .

فصورة الغلاف عتبة من عتبات الرواية تمنح القارئ بعض العلامات عما يتضمنه نص الرواية، وتصــنع عنده أفق الانتظار .

العنوان وتوجيه القراءة:

أولت الدراسات السيميائية اهتماما واسعا بالعنوان في النصوص الأدبية باعتباره علامة إجرائية ناجحة في مقاربة النص الأدبي بغية استقرائه وتأويله ، فتحدث " رومان ياكبسون " عن وظائف أساســية للعنــوان هــي: « المرجعية والإفهامية والتناصية »[10] ، أما " جيرار جينات " فيحددها بأربع وظائف هي : « الإغــراء والإيحــاء والوصف والتيقن وعنها تتفرع وظائف أخرى تبعا للجنس الأدبي »[11].

ويرى "محمد مفتاح ":«أن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ويقدم لنا معرفة كبــرى لضــبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتناص ويعيد إنتاج نفسه »[12]، فالعنوان يقوم بــدور الوسيط بين القارئ والنص، وهو ظاهرة فنية جمالية ولافتة إشهارية مثيرة للوجدان فهو بمثابة عتبة للقراءة يلــج منها القارئ إلى عالم النص، ذلك أن الكاتب لا يضع العنوان اعتباطا، «إنه المفتاح الذي الإجرائــي الــذي يمــدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة»[13].

و في " رواية العمامة والقبعة " وضع مصمم الغلاف عنوان الرواية تحت صورة الغلاف مباشرة، وقد كان أكثر بروزا من الأسماء الأخرى ، وتبدو " الواو" التي بين العمامة والقبعة بحجم أكبر من غيرها، لتضع القارئ في حيرة وتساؤل عن طبيعة هذه العلاقة بين العمامة والقبعة، فهل هي علاقة تباين، أم تقابل، أم تناقض، أم اشــتراك

باعتبار أن كلاهما غطاء للرأس، هذه الحيرة هي التي تجعل رسم العنوان محفزا لقراءة النص الروائي، حتى يفك رموزه ويدلي للقارئ بكل أسراره، ويكشف من خلاله ما يخفيه من إشارات وعلامات .

وفي رواية " العمامة والقبعة " يتكون العنوان من اسمين : العمامة ، القبعة ، تربطهما الواو العاطفة، مما يجعل القارئ يتساءل عن كنه هاته العلاقة بين العمامة والقبعة ، تلك الصدمة التي يجعله يبحث عن وظيفة الواو التي تتوسط بينهما ، هل هي للعطف أم للمعية أم للملابسة [14]، لعله يصل إلى فك ألغاز هذا العنوان ،واستكشاف أسرار العلاقة بين العمامة والقبعة .

فمن الجانب النحوي نجد العنوان يتكون من مبتدأ (العمامة) وخبر محذوف، وقد ورد هذا المبتدأ معرفة، وكأنه بهدف التعيين والتحديد ، أما حذف الخبر فهو بدافع التعدد والتلميح ، ثم عطف هذا المبتدأ عل اسم معطوف هو القبعة وذلك بواسطة الواو التي تفيد مطلق الجمع بين الاسمين، غير أن ورودها بذلك الرسم المختلف يفتح باب التأويل لقراءات متعددة.

إن هذا الغموض الذي يكتنف معنى العنوان هو الذي يجعل القارئ يلجأ إلى النص الروائي لعله يجد ناصرا من خلاله يعينه على الفهم والتأويل ، فالعنوان « يتضمن نظاماً معقداً متشابكاً بإحالاته داخل النص.. فهو يربط الداخلي بالخارجي و الواقعي بالمتخيل ، كما أنه يتيح إمكانيات التأويل الذي ينبني على ثقافة المتلقي» [15] ، إن كلمة العمامة مرتبطة في الذهن العربي بالعروبة ،وبأهل العلم خاصة ، فهي من جهة تمثل العراقة والأصالة والانتماء ، ومن جهة أخرى اشتهر بها أهل العلم والفضل ، بينما يرتبط اسم القبعة بذلك الدخيل الغربي الوافد فالعرب لم تعرف القبعات إلا بعد مجيء المستعمر .

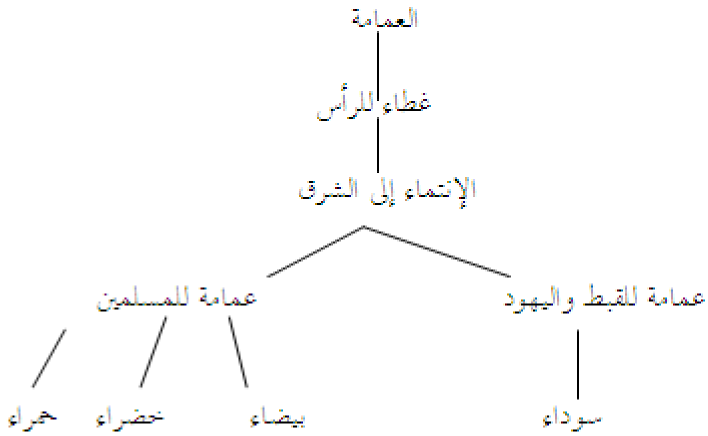
ومن هنا يمكننا الولوج إلى النص لمعرفة هذه العمامة التي جاءت معرفة كما أوردها الكاتب في العنوان ، وكأنه يعني بها عمامة بعينها ، فهل يعني بها عمامة ذلك المملوك التي وصفها في الرواية بقوله : « عمامة ملفوفة حول طربوش طويل »[16]، أم هي عمامة أولاد البلد ، غير أنه بالإيغال في الرواية ندرك أن هناك عدة أنواع من العمائم ، تختلف ألوانها باختلاف الدين ، فصديق "الراوي "القبطي " حنا " « عاد مرتديا عمامة القبط سوداء اللون، كان ممنوعا على القبط واليهود لبس العمامة الخضراء أو الحمراء أو البيضاء »[17] ،فلون العمامة كان علامة على انتماء المرء دينيا ، ولهذا أشار عليه « قلت غير العمامة، وضع واحدة بيضاء » [18] ، فالعمامة هنا لم تعد مجرد غطاء للرأس فقط ، بل تقدم على أن لونها فاصلا بين الموت والحياة ، وعنوانا للملة و الانتماء .

وقد تكون العمامة علامة على الرفعة وعلو المكانة ، يزداد احترام الناس لصاحبها بازدياد عظمها مثل عمامة " الشيخ الشرقاوي " الذي « تولى مشيخة الأزهر وكان أول ما فعله أنه أراد التعويض عن أيام الحرمان بالمبالغة في إثبات قدره فزاد في تكبير عمامته وتعظيمها حتى صار يضرب بها المثل »[19].

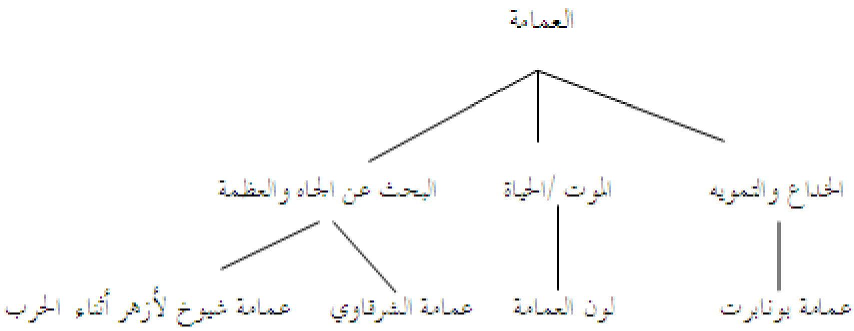
وتظهر دلالة العمامة هنا على التعظيم ، كونها أمانا من الفقر وطريقا إلى العظمة في عيون العامة ، وهي تحمل في نفس الوقت دلالة أخرى تتمثل في الرياء والخداع تماما مثل تلك العمامة التي ارتداها " نابليون " في

حضوره لحفل وفاء النيل ، التي جعلت " الراوي " في حالة ذهول « لم أصدق عيني عندما تبينت ملابسه ، كان يرتدي قفطانا دمشقيا ،وعمامة غرست فيها ريشة إوزة » [20].

وإذا أجملنا دلالات العمامة في الرواية فإنها يمكن أن تكون كما يلي :



غير أن هذه الدلالة تتعدى إلى دلالة أكبر في رواية " العمامة والقبعة ":



فالعمامة لم تقتصر دلالتها على كونها غطاء مميز للرأس لأهل المشرق فقط ، بل أن دلالتها اتسعت ووظفت بشكل أوسع كما رأينا من قبل ، في دلالتها على المكر والخداع ، والبحث عن الجاه والعظمة ، بل أن لونها فارق بين الموت والحياة أحيانا ، في الوقت الذي تكون علامة للانتماء إلى الطرف الآخر كما تبين في عمامة " حنا " القبطي .

أما القبعة فقد ارتبطت دلالتها في الذهن العربي بذلك الوافد – غير المرحب به – من الغرب ، إنها رمز للمستعمر ، فالقبعة في رواية " العمامة والقبعة " لم تكن إلا علامة على الغزاة « تبينت رؤوس الفرنساوية التي تغطيها قلانس غريبة الشكل ، ورأيت القادة يترجلون ، تقدمهم واحد منهم قصير القامة ضئيلها، تبزغ من قلنسوته ثلاث ريشات كبيرة »[21]،تلك القبعة التي أراد لها الراوي أن تعلن تواجدها في مواجهة العمامة ،وتعلن أن « حانوت القبعات الفرنسية يحيط المواطنين علما بأنه أنشأ مصنعا للقبعات خلف مكتب البريد »[22] .

فالإعلان يصرح أن القبعات فرنسية وإن كان الحانوت وسط القاهرة ، وهو مرسل إلى المواطنين المصريين الذين يرتدي أغلبهم العمائم باختلاف ألوانها، فعلام تدل هذه الدعوة ؟ هل هي تحد للعمامة ؟ أم رمز على أن المستعمر قد ثبت قدمه على هذه الأرض ، وإعلانه هذا يدل على أن هاته الأرض تابعة لفرنسا ؟

وهنا تبرز الثنائية الضدية بين العمامة ≠ القبعة ، وصراع الوجود وإثبات الذات بين الشرق ≠ الغرب و الأصيل ≠ الدخيل ، و الموروث ≠ الوافد.

وإذا كانت العمامة والقبعة تشتركان كلاهما في كونهما غطاء للرأس ، وكلا منهما تدل على الانتماء ، فإنهما دلالة تحملان تناقضا :

العمامة ≠ القبعة

الشرق ≠ الغرب

الأصيل ≠ الوافد

الموروث الحضاري ≠ الغريب

أهل البلد ≠ المستعمر

إن عنوان رواية " العمامة والقبعة " يوجز ما في الرواية من علاقات متشابكة ، ويترك للقارئ متعة اكتشافها، وفك شفراتها ، ويدفعه إلى مواجهة النص الروائي للظفر بكل أسراره وفهم خباياه وتأويلها .

التعيين الجنسي :

باتجاه عمودي رسم بالغلاف لفظ " رواية "[23] إشارة إلى الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي، فما دلالاته ؟ وما دوره في توجيه القارئ ؟

إن الإشارة إلى أن هذا العمل الأدبي ينتمي إلى جنس أدبي معين ،تحدد لدى القارئ آليات التلقي التي يستقبل من خلالها النص ، فكلمة " رواية " على الغلاف تثير في ذهن القارئ – انطلاقا من تجارب سابقة مع هذا الجنس الأدبي – أن بناء فنيا يعتمد آليات معينة يميز هذا الفن عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى ، فالرواية لها خصائصها الفنية من مكان وزمان وشخصيات وأحداث وحوار...

وبناء على هذه الخصائص يتهيأ ذهن المتلقي ويستعد ، لأنه يتوقع وجود مثل هذه الآليات في بناء هذا العمل الأدبي .

وفي " رواية العمامة والقبعة " فإن كلمة " رواية " التي رسمت على الغلاف تضع حدا فاصلا بين ما يعتقده القارئ سيرة ذاتية أو مذكرات ، أو تأريخ لحقبة تاريخية معينة ، وبين الرواية كجنس أدبي ، فكلمة " رواية " توجز عدد الصفحات (333) التي ألفها الكاتب " صنع الله إبراهيم " في رواية " العمامة والقبعة " ، وتحدد انتماءها لجنس الرواية ، هذا التحديد الذي من شأنه أن يبعد كل الخيارات الأخرى التي من الممكن أن تطلق على هذا العمل الأدبي.

الصفحات الداخلية للغلاف :

ورد في الصفحة الداخلية للغلاف ذكر عنوان الرواية، واسم المؤلف ومعلومات عن دار النشر ، وسنة النشر ، حيث تم ذكر العنوان ، ورقم الهاتف ، ورقم الإيداع والرقم الدولي ، إن هذه المعلومات كلها تدل على ملكية الكاتب للنص الروائي ، وملكية الدار لحق النشر والتوزيع ، إنها تذكر بعقد أبرمه" صنع الله إبراهيم " مع دار المستقبل العربي ، وتؤكد عبارة " جميع الحقوق محفوظة " على ضرورة إحترام هذا العقد. وتبدو الصفحة الثانية كإشارات مفتاحية تفسر رسم الخطوط التي كتبت على الغلاف ، حيث كتب عليها: « تصميم الغلاف إهداء إلى

المؤلف من محيي الدين اللباد »[24]، وفي هذا دلالة على أن تصميم الغلاف لم يكن من اقتراح الكاتب وموافقته فقط، بل هو عبارة عن عقد بينه وبين الفنان الذي أهداه له ، وهو ما يفسر قصدية المصمم في اختيار الرسوم والحروف التي على الغلاف ، حيث يوضح بأن :« الرسوم على الغلاف مقتطفة من أعمال للرسامين الفرنسيين :سينيه sine، وبيير غيرين pierre guerin ، وتارديو tardieu،

حرفا الطباعة المستعملان على الغلاف : عنوان الرواية حرف Gros Arabe ، إسم المؤلف Arabe Euclide».[25]

كما أن رسم العنوان واسم المؤلف قد كتبا بحروف منتقاة بعناية وهما : « الحرفان المعدنيان من تصميم وسبك الطباع المستعرب سافاري دو بريف ، سفير البندقية السابق لدى تركيا، وقد جرى استعمال الحرفين خلال الحملة الفرنسية على مصر في طباعة بيانات نابليون وأوامره الموجهة إلى المصريين ، الحرفان محفوظان في المطبعة الوطنية بباريس » [26] ، فما هي الغاية من هذا التوضيح ؟

إن هذه العبارة وردت كمفتاح للقراءة توجه القارئ باتجاه تأويل ما ، وتحاول أن تضعه في سياق معين فجملة " جرى استعمال الحرفين خلال الحملة الفرنسية على مصر "، ترجع بالقارئ إلى سياق تاريخي معين ينبغي ألا يتجاهله وهو يحاول فك رموز الغلاف .

و الإشارة إلى أن الصور هي لفنانين فرنسيين ، هي إيهام بالحياد من المصمم " محي الدين اللباد " ، وأن هذه الصور التي تشكل الغلاف– مثلها مثل الحروف التي كتبت بها العناوين التي عليه– قادمة من زمن آخر ، غير أن هذا الإيهام سرعان ما ينجلي إذا عرفنا أن " اللباد " قام بتركيب مقصود لهذه الصورة من الأعمال الثلاثة المذكورة ، وترك بصماته عليها ، ويدل لفظ " إهداء إلى المؤلف " على نوع من التواطؤ والاعتراف

على أهمية الرواية من المانح ، ويدل القبول من المؤلف على الامتنان بهذا الاعتراف الذي جسده تصميم الغلاف باعتباره لافتة تضيء الطريق إلى النص الروائي .

ملحقات الرواية :

أفرد الكاتب أربع صفحات للإشارة إلى المصادر التاريخية التي استقى منها أحداث روايته (من الصفحة 329إلى الصفحة233) ، ومن بينها تاريخ الجبرتي " عجائب الآثار في التراجم والأخبار " ومجلدات " وصف مصر " التي وضعها علماء الحملة ، ودراسة الأمريكي" ج . كريستوفر هيرالد " المعنونة بـ " نابليون في مصر " ، ولا ينسى الكاتب أن يذكر نهايات أبطاله الحقيقية حيث يقول عن " بولين " أنها تزوجت مرتين ، ثم امتهنت التجارة بين باريس والبرازيل ، وكتبت روايتين ، قبل أن تستقر بباريس « وعاشت حتى شارفت نهاية العقد التاسع من عمرها »[27] ، وكذلك يذكر نهاية " المعلم يعقوب" ، ثم نهاية " الشيخ الجبرتي " « وعاش عبد الرحمن الجبرتي حتى سن السبعين ، وأدرك العشرين سنة الأولى من حكم محمد عل ، وكف بصره بعد أن فقد ابنه خليل في حادثة غامضة تردد أنها من تدبير محمد على نفسه »[28].

والكاتب بهذه الإضافة يبوح بمرجعية عمله الأدبي ويعلن عن تناصيته مع أعمال سابقة ، وإذا كان يعطي معلومات تاريخية عن بعض الأسماء لشخصيات في روايته ، فإن البطل /الراوي الذي أوكل له مهمة السرد نيابة

عنه يمارس سلطة الإيهام بواقعية أحداث الرواية ، مما يفتح بابا للتساؤل عن طبيعة هذا العمل الأدبي الذي ألفــه " صنع الله إبراهيم " ومدى ارتباطه بالواقع والتاريخ .

كما أن المؤلف ذكر أخيرا من يدين لهم بالوفاء في إنجاز هذا العمل ، وهو إن كان يدل علـــى الاعتـــراف بالجميل لمن مده بالمساعدة ، إلا أنه تواضع من أديب كبير شهد له الجميع بالإبداع والتميز في العمل الروائي .

الإحالات:

[1] معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى، **1423هـ/2002م**. ص 13.

[2] عبد الفتاح الحجمري ، عتبات النص : البنية والدلالة ، شركة الرابطة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1996 ، ص16-17.

[3] جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ،الكويت ، مج 25، ع 23 ، يناير مارس ، 1997 ، ص 90.

[4] صنع الله إبراهيم ، العمامة والقبعة ، دار المستقبل العربي ، مصر ، 2008، ص 183.

[5] المصدر نفسه ، ص 205 .

[6] المصدر نفسه ، ص 205 .

[7] المصدر نفسه ، ص 219.

[8] المصدر نفسه ، ص 48.

[9] المصدر نفسه ، ص 234 .

[10] دليلة مرسلي وآخرون ، مدخل إلى التحليل البنوي للنصوص، دار الحداثة ، بيروت 1958، ص 44.

[11] عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ،منشورات النادي الثقافي ،جدة ،السعودية ، ط1، 1985 ، ص 263.

[12] محمد مفتاح ، دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1987، ص 72 .

[13] جميل حمداوي ، م .س ، ص 90.

[14] ينظر : تمام حسان ، الخلاصة النحوية ، عالم الكتب ،ط1 ، 2000، ص 75،77.

[15] معجب العدواني ، ، م س ، ص 25 .

[16] صنع الله إبراهيم ، المصدر السابق ، ص 6.

[17] المصدر نفسه ، ص 25.

[18] المصدر نفسه ، ص 26.

[19] المصدر نفسه ، ص 64.

[20] المصدر السابق ، ص 40.

[21] المصدر السابق ، ص 23.

[22] المصدر نفسه ، ص 98.

[23] ينظر غلاف الرواية.

[24] ينظر الصفحة الأولى بعد غلاف الرواية .

[25] المصدر السابق ، ص ن.

[26] المصدر نفسه ، ص ن.

[27] صنع الله إبراهيم ، المصدر السابق ، ص 331.

[28] المصدر ن ، ص ن.

الترجمة ــ التناص ــ التأويل

عيساني بلقاسم
جامعة المدية(الجزائر)

Resumé

L'intertextualité joue un rôle essentiel dans la réception des textes traduits , mais la possibilité de traduire des intertextes étrangers avec exactitude est si restreinte , par conséquent ces intertextes sont remplacés par des relations intertextuelles analogues , ce qui ouvre le texte traduit à des possibilités d'interprétation qui varient selon les communautés culturelles dans la situation réceptrice , l'article essaye de décrire comment ces possibilités se mettent en action .

توضيحات أولية

تعاقب النظريات الأدبية أثبت أن كل نص هو في الأصل تناص، مرتبط بنصوص سابقة عبر علائق عدّة ولكنها حاضرة بطريقة أو بأخرى فيه، ومنها يستمد دلالاته و قيمته ووظيفته، هذه العلاقات التناصية يمكن أن تتخذ تمظهرات مختلفة غير أنها معروفة ومحددة كالاستشهاد والتلميح والباروديا، لكنها يمكن أن تظهر أكثر حذقا وضمنية وعمومية، حيث نرجعها إلى فعل لغوي مرجعياته في بنى لسانية راسية ومثبتة، وكعمل أدبي يمتح من أعمال أدبية سابقة عليه تنتمي إلى أجناس أدبية شتى، فالتناص يفترض وجود تقليد لساني، أدبي أو ثقافي، وتراكم للأشكال الكتابية وتطبيقاتها، فحينما تقوم علاقة تناصية ما بتأسيس فعلها فإنها تخلق تقليدا ما تتبّعه أو تخرج عنه مما يحوّله إلى مرجعية طرائقية في إطار تراكم لساني لفنون القول وكيفياته، إضافة إلى أن متعلّقات التناص مرتبطة ارتباطا عضويا بالتلقي، فالقارئ لا ينبغي له فقط امتلاك معارف أدبية وثقافية تسمح له بالتعرّف على أمشاج النصوص التي بين يديه، بل عليه أن يمتلك القدرة على إعمال العقل النقدي لاستبصار تشكّل الدلالة للعلائق التناصية على مستوى النص وأيضا قياسا على موقع النص من تراكمية التقليد الكتابي عبر التناص، تقول سوزان ستيوارت واصفة هذا الأمر : " تحقّق التناص يرتكز على مجموع الشروط الاجتماعية والثقافية المتوفّرة لعملية التلقي، وهي التي يُستحضر بها الكم المعرفي والكفاءة القرائية عبر مجموع التقليد الكتابي " [1] فالترجمة تمثل إحدى تجلّيات التناص، وتتمظهر عبر عدّة أوجه : الأول : علاقة النص (المعتزم ترجمته)باللغة الأجنبية، أي بالنصوص الأخرى من ذات اللغة أو من لغات أخرى، الثاني : علاقة النص الأجنبي بترجمته المبنية على مبدأ عنصر التكافؤ équivalence ثالثا : علاقة النص المترجم بالنصوص الأخرى من ذات اللغة المترجم إليها أو من لغات أخرى .

من وجهة نظر القائمين على الترجمة لا تكون هذه الأوجه العلائقية الثلاث واضحة تماما كما يظهر لنا من التقسيم الإجرائي السابق، بل التداخل سمتها الأولى وبنوع من التعقيد يعكس مجمل مقدّرات الربح والخسارة الي مني بها النص المترجم على كافة الأصعدة على المستوى الخطي graphique، والصوتي phonique قبل المفرداتي

والتركيبي والأسلوبي وعلى مستوى الخطاب، فمن أجل استحداث شكل يميّز وجود التناص في النص الأجنبي ومن أجل الاحتفاظ بكل تكافؤاته الدلالية في نظيره المترجَم، يقوم المترجِم بإدخال بعد تناصّي وعلائق تناصية فيما يترجمه، ولكن هذه العلائق مختلفة عن الأصل لكونها مستمدة من الثقافة المترجم إليها، أي أنه يصوغ عباراته وهي تحمل آثارا من معطيات اللغة التي ينتقل إليها العمل حتى تعوّض العلائق التناصية الموجودة في اللغة المترجم منها ولكن هذا المسعى قد يصطدم بمفارقة الأصول لأنه بتعويضه للأثر الأجنبي بآخر محلي يكون المترجم قد خاطر بالابتعاد عن الدلالات الأولى وضياعها في خضم كل تلك التبدّلات، فمسار تكوين العالم التناصي ذاته يضحى مختلفا بحكم أنه لا يمتح من نفس نصوص التناص الأجنبي مما يحتم تغييرات لسانية وثقافية .

فالخطة هذه في رؤيتنا للترجمة تحتم التطرّق لدور التأويل في عملية التخيّر التناصي لأنّ اختيارات المترجم نابعة من قناعاته القرائية والثقافية كون المترجم ذات تتشرّب المعرفة ثم تبثها من جديد عبر نقلها من لغة إلى أخرى، فهذا النقل ليس ميكانيكيا ولا يمكن أن يكون كذلك، أما إذا كانت النصوص ذات حمولة تناصّية فذلك ما يزيد الأمر تعقيدا لأن النصوص تصبح حاملة في بطنها لإحالات متشعّبة وبطرق شتى، وهذا ما يصعّب من مهمة الخيانة التي يقوم بها المترجم للنص الأصل سواء عبر الزيادة في الشرح أو التعديل أو تعويض آثار كتابية أخرى يفهمها المتلقي أكثر، وكل ذلك الاجتهاد ما هو سوى قدرة تأويلية تتجلّى، هذه القدرة تتصرّف في اللغة لنقل المعنى، ولكن هذه اللغة ليست محايدة وانتماؤها إلى تشكل ثقافي معيّن يؤثر بالضرورة على المترجم في محاولته المستميتة أن يكون قريبا قدر الإمكان من معاني النص الأصلي، فالتناص يستبدل علاقاته في الترجمة مما قد يضيّع عنصر التكافؤ بين النصين السابق واللاحق المنتميين إلى لغتين مختلفتين، فالعلاقات التناصية ــ في الترجمة ــ تقوم بتأسيس قاعدة التأويل الذي يصبح معه المعنى مجرّد احتمال مما يثير تساؤلات لا يتأتى سوى لقارئ متنفّذ معرفيا أن يجيب عليها، فالتأويل هنا ليس مجرّد معطى دلالي مرتبط بنصّه الأجنبي ولكنه ضبط لمعنى مخصوص في إطار نقلة حضارية وثقافية لا تؤمن مطبّاتها على مستوى واقعها اللساني والاجتماعي، فالقارئ تصله الترجمة دون علم بخلفياتها اللغوية في الضفة الآخرى، لكنها يجب أن تصاغ في قوالب لغوية خاضعة لمتطلّبات الوسط اللساني المحلي بما فيها طرائق التجاوز البلاغي وفنّياته، فإذا أخذنا قدرة اللغة غير المحدودة على المخاتلة ندرك الصعوبة التي يواجهها المترجم في مجمل خياراته التعبيرية على مستوى المفردات، والتركيب الجملي والتشكيل النصي في مجمله، مع ما تجرّه العبارات من آثار النصوص السابقة والتي لا تُفهم دون معرفتها كخلفية معرفية والتي يجب استبدالها من طرف المترجِم ببدائل تصنع من جديد هويّة النص المترجم دون أن يفقد الصلة بأصله .

تناصّات النص الأجنبي :

مجموع العلاقات التناصية التي على المترجم إدراكها هي تلك المنسوجة سلفا في النص الأجنبي، إذ هي نادرا ما يعاد رسمها في كلّيتها عبر النص المترجم، لأن فعل الترجمة يفكّك السياق ويعيد إنتاجه، كون الاختلافات البنيوية بين اللغات بما فيها تلك المتشابهة أو التي تقتسم ملفوظات متقاربة بل وآليات تركيب متماثلة، تحتاج عند ترجمة نصوصها إلى تحريك سلسلة الدوال في انتظامها مما يؤثر على السياق، إذ في عملية النقل هذه تطرأ تغييرات على تشكيلتين مهمّتين على مستوى انتظام الدوال وأثره على تشكيل السياق: الأولى: ضمن نصّي intratextuel، أي مكوّن نصّي داخلي، والثانية : تناصّية تمتد إلى خارج النص عبر علائق مع النصوص الأخرى

والتي تساهم بدورها في تشكيل الدلالة، لكن خاصة مع القراء الذين يتقاسمون مع النص الأجنبي نفس الأسس الثقافية، وحين نقول عنه أنه مكوّن نصّي فنعني بذلك قدرته على الانتقال من الدلالة signification إلى التدليل signifiance عبر مستويين للفهم لمن أدرك العلاقة التناصية ولمن لم يدركها، لأن القارئ المؤهّل للمستوى الأول يذهب بعيدا في عمق المعنى، وعمق المعنى هذا يتعرّض للخلخلة عند الترجمة مما يجعل متلقي النص المترجم لا يدرك أبدا الآفاق الدلالية التي أدركها قارئ النص الأصلي، وبذلك يتعذّر نقل العلاقات التناصية مع كامل المعنى إلى اللغة الأخرى وإلا اضطرّ المترجم إلى نقل كل التراث المشكّل للغة الأجنبية وهذا بالطبع يُعد ضربا من المستحيل، لكن إذا لجأ المترجم إلى التوضيحات الإضافية بتأشيره كل مرّة على علاقة تناصّية ما فإنه سيلاقي مشكلتين : الأولى تتحوّل ترجمته إلى تعليق أكثر منها ترجمة حقيقية، الثانية أنه سيلاقي رد فعل منفّر من متلقي الترجمة كون هذا الأخير سيشعر بالغربة لأنه محال على شواهد لا يعرفها ولم يدرك يوما أهمّيتها ولا ذاق متعتها الفنّية، وقد تصبح النصوص متشعّبة إلى درجة تفوق الاحتمال مكتظة بالإحالات، لكن إذا لجأ المترجم إلى تجاهل العلاقات النصّية في النص الأجنبي قد يقزّم المعنى دون أن يدري، فماذا يفعل إذن وكيف يتصرّف ؟

تلك هي المشكلة الكبرى في ترجمة التناص من لغة إلى أخرى في الأعمال الإبداعية خصوصا، لأن الكلمات والعبارات الواردة في نصوص سابقة وينقلها النص الأجنبي في طيّاته تصبح عبارات ذات انتماء، أي اكتسبت هويات خاصة وتثير مشاعر معيّنة، وكل قارئ للنص الحالي يتذكّرها بمنطق مقارن بين سياقاتها السابقة والسياق الذي دخلت فيه اليوم، وهذا الإدراك في حد ذاته يخلق دلالة وطريقة ما في تلقي النص، كل هذا يضيع عند ترجمة ذلك النص دون علائقياته تلك والتي قد تبقى من خلال الترجمة كعبارات محايدة، وفرق كبير بين كلمات أعلنت انتماءاتها وكلمات محايدة، فالعبارت في تشكّلها تنبئ بجذور يصعب قطعها في الترجمة غير أن معانيها ستموت ولا يبقى منها سوى ظاهر دلالي مرتبط فقط بدوره في تشكيل نصي دون عمق ولا مرجعيات، هذا الكلام النظري يمكن البرهنة عليه تطبيقا من خلال ترجمات عديدة ومشهورة كلها تنبئ أن اختلافا كبيرا يطرأ على تمظهر المعنى عند نقله من لغة إلى أخرى، لكن يمكن للمترجم المتمكّن من اللغة المترجم إليها أن ينشئ تناصّات اخرى موازية لما ضاع من أصل المعنى ولكنه بذلك يكون بصدد عمل نعتبره منتميا إلى ما نسمّيه اصطلاحا بإعادة الكتابة réecriture وليس ترجمة لأنه بذلك يعيد خلق العبارة من رحم اللغة المترجم إليها ، ولكنه يستطيع اللجوء إلى مسمّيات وصيغ وصلت كملفوظ دال يقوم بتوصيف الآخر، هنا نكون بإزاء تقريب لصورة الآخر عندنا ولكنه عمل لا يرقى أبدا إلى استحضار الثقافة الوافدة في سياقاتها الأصلية تلك من خلال ترجمة نصّها، وكمثال تطبيقي لو كان في النص الأجنبي تناصّات مستمدّة من الإنجيل تدعو إلى قيمة دينية هل نوردها كما هي أم نعوّضها بنفس القيمة الدينية تكون مستمدة من القرآن الكريم لتحقيق التفاعل؟ لأن المقطع الإنجيلي قد كوّن دلالة لها كيفية محدّدة بحكم الصلة كعلاقة تناصّية ممزوجة بالمعاش اجتماعيا والمقتنع به ثقافيا وماذا نفعل إذا كان البعد التناصي على شكل تلميح allusion ؟ هل نجتهد في مجمل تجلّياته لنوازيه كأثر عبر الترجمة ؟ حيث يمكننا إحداث نفس الأثر على المتلقي ولكن بدلالات مغايرة تماما للنص الأوّل، فهل العبرة بالأثر أم بالنقل الأمين للدلالات ؟

هذه الدلالات مرتبطة أيضا بمستويات الخطاب كنشاط اتصالي إن كان يصطبغ بصبغة معرفية أو بمسحة اجتماعية وهذا يجعل الملفوظ ذو مميّزات يمكن أن تُمحى من خلال الترجمة، فغالبية المترجمين يفترضون تحقيق

حدا أدنى من التكافؤ الدلالي على مستوى المفردة والعبارة انطلاقا من التقابل القاموسي، لكن هذا الظن يرتكز على رؤية اتصالية ساذجة لأن الترجمة فعل يبتغي تحويلا دلاليا جذريا، فالنص الأجنبي لن يتعــرض فقــط لتفكيكــات سياقية décontextualisation بل إلى إعادة تسييق re-contextualisation، إذا اعتبرنا أن الترجمة هي إعادة كتابة في قوالب لغوية واضحة لدى المتلقي، وفي بنى وقيم ثقافية وتقاليد أدبية ومؤسسات اجتماعية مختلفة عن الأصول، فإعادة التسييق ترتكز على إعادة إنشاء شبكة علاقات تناصية جديدة مبنية على حيثيات التلقي، فالنص المتــرجم لا يخسر فقط متجلّياته الاجتماعية والثقافية في لغته الأصلية ولكنه يربح آفاق دلالية مترتّبة على متطلّبات استقباله، إذ سيصاغ من منطلق تأويلي بعد فهمه وهضمه وتفسيره ثم تبني احتمالات معيّنة في استيعابه وهذا يكسبه كــل غنــى الذات الناقلة باعتبار المترجم حامل لكل وشائج المعرفة المتوفّرة في اللغة المستقبلة على كل المستويات الاجتماعية والثقافية وغيرها، فيصبح النص المترجم نقطة حوار بين لغتين وثقافتين بل وحضارتين تلتقيان عبره تريد إحــداهما فهم الأخرى من خلاله، والنتيجة نص مختلف عن الأول قد اكتسب هوية جديدة لا محالة، والتأويل نوعان : شــكلي وموضوعاتي، الأول يبتغي المماثلة في الدلالة المبنية على ثنائية لفظية بيّنة أو يهتم بمفهوم أسلوبي concept de style، أو بملفوظات وتركيبات خاصة مرتبطة بالنوع ونموذج الخطاب، أما الثاني فيركّز علــى شــفرة الــنص : التوجهات الفكرية والمعتقدات، ومجموع خطابي ذو توجه ما، وكيفيات الحجاج المعتمدة فيه، وهذه كلها ذات تمظهر تناصّي بيّن، تتقاطع في مكتوبها مع التعليق الذي يبتغي التوضيح وهي بذلك جزء من مجهود المترجم الذي يحــاول خلق مناخ يتقبّل محليا الدلالات المقبلة من بعيد، لنتأمل ترجمة أعمال الفيلسوف ألتوسير إلى اللغة الإنجليزية حيــث كان له تأثير كبير على مجمل النقاشات السياسية والثقافية الدائرة في بريطانيا بين 1960 و1970 م [2]، حيث تصرّح أحدى مترجمات نصوصه واصفة حصيلة عملها كنتيجة لإدراكها البعد التناصي في أعماله وكيف أنها تعاملت معها بطريقتها الخاصة بحيث أن ألتوسير قد اكتسب هويّته الفكرية من هذا التعامل الخاص عبر تكوين وشائج علائقية مع الثقافة الإنجليزية تحديدا مما يخلق صورة فكرية مختلفة عن تلك المتلقاة عنه في الثقافة الألمانية[3].

المصطلحات المتخصصة في العلوم الإنسانية تشكل في عمومها صلات تناصّية، إذ تحمل متعلّقات بالبحــث العلمي الذي يحدّد ملفوظاته كمفاهيم تبتغي التطبيق في الدراسات والمناقشات، وتتطوّر وفقا للتوجّهــات المنهجيــة وتنتشر دوليا وعبر كل اللغات من خلال الترجمة ومن خلال نقل الكلمة في حرفيّتها مع إخضاعها للبعد النحوي فيما يسمّى عندنا بتعريب المصطلح، هذه المصطلحات تُترجم في إطار مؤسّساتي بعيد عن مكان نشأتها، فسياق ترجمتها قد يدخل عليها دلالات إضافية عبر تأويل شكلي، فإذا كان النص الأجنبي ذاته مترجمــا تســتعر حمّــى العلاقــات التناصّية المتعدّدة إلى درجة الحاجة إلى تحليل التوجّهات والعوامل المتحكّمة في وضع المصطلح لتكون الترجمــة أقرب ما تكون إلى الدقّة واستجابة إلى المتطلّبات المنهجية فيها، فالمصطلحات في تراوح دائم بين الملفــوظ العــام والتقني المتخصص، والترجمة قد تخطئ طريقها بينهما حسب حصافة المترجم .

الأشكال التناصية المنجزة عبر الترجمة تؤثّر على فهــم الــنص الأجنبــي ونصــوص الثقافــة المتــرجم إليها،فالترجمة في حد ذاتها تناص باعتبارها صلة علائقية بين نصّين من لغتين مختلفتين وكإنتاج نصّي لنص سابق، سواء بالإشارة إليه بشكل متواتر أو بإعادة كتابته من خلال محاولة تشبّه بصورته الحرفية ونوع المفردة والتركيب، أو عبر النموذج الأسلوبي والخطاب،ورغم هذا فالترجمة إبداع نصّي أصيل لا يمكن أن تكون نسخ لهويّــة ســابقة،

فبمجرّد تعرّف القارئ على تناصّات النص تبدو له ظاهرة يسمّيها دريدا " التحوّل الحربائي للمعنى " [4] حيث أن كل دال لغوي قد تتغيّر دلالته حيث يستطيع أن يقطع مع أيّ سياق، ويلتحق بسياقات أخرى دون أي يعرف له نهاية أو حد، وهذه التحوّلات التي تطرأ تجعل التناصات المستجلبة والتناصات المستحدثة ليست فقط ذات طابع تـأويلي بـل تطرح إشكالات وتساؤلات حول مجموعة القيم المخلوقة بفعل الترجمة والتي على النقد تشريحها، بل وتسـاهم فـي صنع آفاق مؤسّساتية لإرساء تقاليد أدبية لرسوّ المعنى ضمن حاضنة ثقافية واجتماعية معيّنة، ولكن مع الحذر مـن جعل النص المترجم هو الدالة الوحيدة لفهم النص الأجنبي على أساس زعم المطابقة، بل يجب اعتبار النص المترجم مجرّد اجتهاد تأويلي نحو استحضار النص الأول، أي اعتباره مجرّد رؤية ضمن رؤى يمكن أن تطرأ مستقبلا

ويمكن أن نقدّم أعمال الشاعر الأمريكي إيزرا باوند كمثال في محاولته لتأسيس معنى شعري متـرجم، إذ ولكي يستحضر الأجواء الشعرية الإيطالية (اللغة المترجم منها) نجده يقترب كثيرا من لغة الشعراء الإنجليز فـي القرن السادس عشر ليكون على خط موازي بين العصرين الذَين تبادلا التأثير من حيث التوجّهات الأدبية في الكتابة على نهج تقاليد معيّنة، فمنطق الخلق الفني لدى باوند هو استجلاب سياق يخرجه عن حاضره هو ليرجـع مراحـل سابقة بذاته الشاعرة التي ستعكس اهتمامات ذلك العصر مما يجعله أقرب إلى روح الشاعر الإيطالي المتـرجم لـه والذي عاش في تلك الفترة، لكن هل أفلح باوند في مسعاه لتجاهل عصره والحلول في تاريخ سابق ؟ وهذا السـؤال جزء من الإشكاليات التي تحدّثنا عنها مسبّقا، والحقيقة أن ذلك أقرب إلى المستحيل لأن باوند أغفل ـــ دون قصـد ــ أن الترجمة نوع من التأويل، والتأويل رؤية تأتي من عمق الذات، فلا يمكنه إذن التنكّر لمجمل مكتسباته المعرفية المخزّنة في الشعور واللاشعور، ومن هنا كان باوند يسبح في ثلاث بـدائل زمنيـة : زمـن الشـاعر الإيطـالي، والاستعارة التاريخية التي لبس عباءتها، وعصره هو الذي تسرّب إلى تشكيله الشعري دون أن يدري، فجهده تمثّـل في استدعاء عنصر تأويلي شكلي تمثل في كم قاموسي معيّن كملفوظ ساد القرن السادس عشر ولكنه لم يكن كافيـا لطرد الذات الشاعرة التي تعيش عصرها، فجاءت ترجمته مصبوغة باهتمامات وخيالات بـل وتقنيـات تعبيريـة معاصرة، فكتاباته مليئة بعلاقات تناصّية تمّحي فترة لتظهر أخرى في تخافت متدرّج يعكس قدرة النصـوص علـى حمل علاقاتها التناصية معها أينما حلّت، ولكن استبدالات سياقاتها هو المتحكّم في ذلك التخافت سـالف الـذكر، إنّ السياق يمكن اعتباره أيضا درجات من درجات تكييف الكتابة، فشخصية باوند استحضرت عصـرها مـن حيـث الوضوح والتجلّي الذي كان غائبا جزئيا في الكتابة الشعرية الإنجليزية في القرن السادس عشر [5] غير أن أفكـاره حول ترجمة التناص تبدو آراءا خاصة بمطبّق أكثر منها لمُنَظّر، لأنها تظهر التزامه العميق بحداثة رؤيته الشعرية، إضافة إلى فرضيته الساذجة بوجود نموذج لغوي اتصالي بسيط، كل ذلك منعه من استشراف آفاق تنظيرية تتجاوز تطبيقاته النصّية، ويمكن إلقاء الضوء على إمكانية توسيع المفاهيم انطلاقا من التطبيق من خلال كتاب فيليب ليويس حول كيفية قياس الآثار الدلالية المترتبة عن الترجمة [6] والتي يتحدث فيها عن توفيقية معيّنة ومعقّدة بين اسـتعمال لغوي وظيفي اتصالي نفعي وبين آفاق تعبيرية تحتاج إلى تأويلية لا تضرب في كبد المغالاة، وهو إذ يأخـذ بعـين الاعتبار الفكر الدريدي (نسبة إلى جاك دريدا)حول اللغة، فإنه يسائل المترجمين ويعاتب طرائقهم في تصيّد المعنى الرائج دون الاهتمام أكثر بنصيّة اللغة، أي متاهاتها المخاتلة عبر سد الفرج الدلالية والتي غالبا ما تكون على شكل تلميحات إشارية لمنتج ثقافي يصعب القبض عليه بسهولة في اللغة المترجم إليها كونه يحوج إلى التصريح لغيـاب

معرفته القبلية لدى المتلقي، فالمعنى المتجلي من التتابع الجملي يخفي خطّية دلالية أخرى لابد أن تظهر في النص المترجم فتقلّ نسبة الخيانة للنص الأصلي، ولكنه يقر أن هناك استدعاءات تناصية يصعب ترجمتها مما يتطلّب من المترجم جهدا خاصا لإحداث نفس الأثر عند المتلقي للنص المترجم، ويتم ذلك بما يسميه ليويس بالذوق اللغوي حين يخلق المترجم تناظرات دلالية هو مصدرها حتى ولو أحللناها كفهم تأويلي للنص الأصل، هي عملية تتعلق بالعقد التناصية (حين تعني العقدة إشكالية) فالوفاء للنص الأصلي لا يكون بإيراد النصوص التي تغرّب الدلالة ولكنه الإخلاص للأثر الذي يمكن أن يصل إلى المتلقي [7]، علما أن ليويس يحذر في عملية الترجمة من الوفاء المبالغ فيه كما يحذر من التأويل المبالغ فيه، حيث نجد استحالة الأول في النصوص الفلسفية والإبداعية كما نستشف تهافت الثاني في النصوص الاتصالية، ولكن كل النصوص المترجمة تحمل في طياتها قدرا كبيرا أو صغيرا من التأويل والتسييق (إعادة تشكيل سياق يناظر السياق الذي ورد فيه النص الأصل)، يتوقف ذلك على طبيعة النص دائما، ولكن ذاك القدر التأويلي هو دائما محل مساءلة وعدم اتفاق، أي أن الاجتهاد فيه ممكن كل حين لعدم قابليته للتحديد.

وعلى العموم فإن الترجمة تجلب معها معاني جديدة وقيما مختلفة لا مناص منها، وذلك يتم حتى بين اللغات ذات الأصل الواحد كذات الانتماء الأوروبي، وذلك لاتساع الموروث الثقافي وخصوصيته في كل لسان، فهل يعني هذا أن المترجم عليه أن يراوح منجزه بين إعادة الكتابة والتحويل الكيفي فيما يشبه الاقتباس، أي نقل فحوى النصوص المتناص معها في النص الأول بطريقته الخاصة ليتحوّل إلى ملفوظ يأخذ بعين الاعتبار مجمل المعطيات الثقافية والاجتماعية، بحيث تظهر تلك الترجمة مقبولة في الوعاء اللغوي الجديد بل وتثير حماسة القراء كون العناصر التي تثير غرائبيتها قد زالت بفضل المترجم الذي احتاط حينما أحلّها محل الجمالي البعيد عن هجنة اللغة المستهجنة عند متلقي ذواقة، بفضل اختيار المثال الشبيه والمناظر، الذي ساقه المترجم من البيئة الثقافية المترجم إليها، ولكن هذا الخيار قد لا يكون الوحيد في حالة كان المتلقي واسع الثقافة، لأن القارئ المتطلّع للترجمة يفترض فيه معرفة قبلية لبعض الأعلام ليستطيع السير في غابة المعارف مستنيرا ببعض علامات الطريق، ومن هنا قد لا تكون الرموز الثقافية للغة المترجم منها غريبة عنه، ففي هذه الحالة يسهل على المترجم نقل المعنى بتجلياته المعقدة لأنه ناقل لسيرورة ثقافية يعرف القارئ بعض جزئياتها، أي أن العمق التناصي في متناوله، فالمشكلة الكبرى تكمن في القراء الجاهلين بكل معطيات المشهد الثقافي الذي تتم الترجمة منه، مما يستدعي ضرورة التعريف بالقاعدة التناصية التي تكوّن العمل الذي يُترجم، فتضحى بذلك عملية الترجمة ذات حمولة شديدة الثقل إذا أراد المترجم أن تكون شديدة الوضوح، فمن غير المعقول أن يحيل العمل على مجهول نصي، لذلك يمكن دراسة جدوى الترجمة وتثمينها عن طريق دراسة عملية التلقي والذي تدخل فيه عوامل عدّة كونه عملية اتصالية فيها مرسل ورسالة ومتلقيها ومستويات هذا التلقي الذي يرهن فحوى الرسالة، لهذا يبقى المتلقي مثار كل الأسئلة، فهل تكون بذلك ترجمة التناص واجبة، أم جائزة فقط بتلبية المتلقي لشروط ثقافية ومعرفية معيّنة ؟ أم هناك طرائق أخرى لإيصال المعنى المتشابك بخيوط تناصية ضاربة في عمق الانتماء الثقافي للغة المترجم منها ؟.

فالتناص يجعل من الترجمة ميدان تطبيقي تجريبي وموضوع دراسة لتتساءل هذه الترجمة عن أدواتها وأهدافها وطرائقها وتخيّراتها بل ودراسة اختلافاتها، في ظل غياب منهج واضح لنقل طبقات المعنى المترسبة في ثنايا النصوص، إضافة إلى التساؤل حول قدرتها على إيصال المميزات الأسلوبية والخطابية لهذا الكاتب أو ذاك،

فالترجمة سباق للسيطرة على ثراء اللغة وقدرتها غير المحدودة على المخاتلة والتجاوز، فالكثير من المترجمين يحوّل الجزئية التناصية من تناص متجذر في النسيج النصي إلى تقديم représentation عبر الإحالة، وهذا تشويه أكثر منه تعريف لجذور النص المترجم، فالتناص يحتل دورا في غاية الأهمية عند تلقي الترجمة ولكن الإحاطة به وبالأثر الذي يحدثه والطمع في نقل كل ذلك هو أقرب إلى المستحيل منه إلى الإمكان، فكأن الذي يحاول ذلك يريد أن يختزل تاريخ لغة كامل في نص، وهذا مما لا يُدرَك، ولكن ما لا يدرك كله لا يترك كله حسب القاعدة الفقهية المعروفة لتكون قاعدة منهجية هنا، ولكن التعويض عبر النظائر كما أسلفنا يساهم في إيجاد زخم تناصي من صلب اللغة المترجم إليها، هذا يحد من عطاء اللغة المترجم منها ولكنه يحافظ على فلسفة الرؤية المشكلة للدلالة وكيفيات صنعها حينما تنتقل إلى التدليل باعتباره الهدف المنشود من الإبداع عموما، فالتناص كحكم عام يعقّد الترجمة ويجعلها أكثر صعوبة بل ويحدث بؤر تبعث على الحيرة ولكنه في نفس الوقت يغنيها تماما ويعمّق دلالاتها ويكسبها إشعاعا يستحيل دونه، والإشعاع المتحدث عنه هنا يلجئ إلى التأويل لأنه كلما عمق المعنى كلما استغلقت مجاهيله فيحتاج فتحها إلى آراء عدة، فالترجمة أحوج ما تحتاج اليوم إلى التنظير لمجمل التطبيقات في عالم الترجمة لاستخراج منهج مرن يهدي السبيل كلَّ من تصدّى لها .

الترجمة الذاتية :

إذا كان هناك على المستوى الإبداعي السيرة الذاتية، فكذلك نجد الترجمة الذاتية، وهي أن يقوم الكاتب بترجمة نصوصه من لغة إلى أخرى بنفسه، فالفارق الحاصل مع الترجمة العادية أن الأولى يقوم بها ذات الشخص فلا يمكن اتهامه أنه لم يفهم نصه الأول أو أنه قد يشتط في التأويل، فيتم بذلك تحييد كل إشكاليات سوء الفهم، فإلى أي مدى تكون النصوص المترجم متطابقة ؟ وإن اختلفت إلى ما يعود اختلافها في التعبير ؟ إلى طبيعة اللغة أم إلى أمور أخرى ؟

وللوصول إلى الأجوبة يلزمنا مثالا تطبيقيا نقيس عليه، وقد وجدناه في مصنّف لنانسي هوستن والذي كتبَتْه تعلقا بذكرى ساموبل بيكيت [8]،حيث نقوم ـــ بمنطق تأويلي ـــ بمساءلة هذه الترجمة لكن ـــ دائما ـــ في إطار العلاقة مع التناص، حيث تعتبر الترجمة الذاتية محط اهتمام موضوعاتي لنظرية الأدب، وكذلك علم الترجمة la traductologie، والفلسفة التأويلية المعاصرة، كونها تمثل إمكانية تمكّن الفكر المقارن من إدراك الفرق بينها وبين الترجمة العادية، ومناقشة مفهوم العمل الأصيل وترجمته، فإذا كانت الأخيرة لنفس المؤلف فأيّهما الأصل وأيّهما الفرع، أي أيّهما المترجم ؟ كما يطرح هذا النوع من النصوص إشكالية أيهما يمثل الهوية أو الغيرية l’altérité، وقد عرف الأدب مبدعين عدة عُرفوا بالترجمة الذاتية مثل فلاديمير نابوكوف وجوليان غرين، إضافة إلى بيكيت وهوستن حيث تعكس كتاباتهم موضوعات متقاربة مثل إشكالات الاشتغال على اللغة والمنفى والإحساس بالغربة باعتبارهم ذوات تتميّز بازدواج الأنا المثقفة، وتبعا لهذا الوجود اكتسبت هذه الأنا لغتين لكل شيء، بل إن سحر الأمكنة يمثل لها تمزّقا داخليا لأن المكان محدد للهوية والانتماء، وباعتبار الذات القائلة اقتسمها حيّزان لا محالة، لا يدري صاحبها إلى أيّهما أقرب،فالانتماء اللغوي هو بالضرورة انتماء حضاري، فالمؤلف مزدوج اللغة هو أكيد في مكان ما بينهما، لذلك تحاول هوستن في كتابها المرقوم باللغة الفرنسية والإنجليزية معا الاقتراب من روح بيكيت، بل ونجد آثار كتاباته وأسلوبه في ما خطّته يدها، ولكن أي الروايتين كانت أقرب إلى روحها (إذا صحّ أن

تكون اللغة رواية أي طريقة حكي)، وتثير هذه الترجمة إشكالية احتواء المتناص والتماهي معه في حالة تعلّق نصي وعاطفي من منظور إعجاب وتعبّد، فهل تتخلى الذات المبدعة عن قناعاتها الكتابية حين ترتبط بأعمال تكون مثلها الأعلى كون بول ريكور يأخذ بهذا الاحتمال كتنظير يحاول أن يستخدمه تحليليا لإثبات تأثير التناص وسلطانه الواسع وهل يشترط فيه ـــ لكي يكون له هذا التأثير العارم ـــ أن ينتمي إلى نفس اللغة أم يمكنه ذلك عبر الترجمة ؟ فلا تأويل في نظره دون تقمّص المكتوب السابق، فإذا كان الفهم الحالي وليد أنساق قبلية تدخل في إطار تقاليد تاريخية تعيّن أشكال الخطاب، فإن فهم النص لدى المترجم ينطلق من وضعية النص ذاته، أي الوعي بمتطلّبات سياقه ليتم احتواء المعنى وتجريده من حيثياته الأجنبية، فالمسعى دائم لامتلاك المعنى بالقفز على الخصوصيات الثقافية في طرائق التعبير، فهل هناك إمكانية توافق تحليلي بين التناص والتأويلية الفلسفية l'herméneutique philosophique ؟

حيث نبدأ من مقال مارك أنجينو [9] في تحققه لظهور المصطلح وذيوعه كحقل مفاهيمي إذ يعلن أن مصطلح التناص يفلت من كل تحديد ويعتبره آلية مفاهيمية بالإضافة إلى راية ايبستيمولوجية تنبئ عن حقل إحالي un champs de référence، ويمكننا التساؤل لماذا علينا في هذا الموضع التحليلي التوفيق بين التناص والتأويل ؟ وهذا لأن الأول يستدعي دلالات تقتضي التأويل من طرف قارئ عارف، فالقراءة والتأويل وجهان لعملة واحدة، وينعدم وجود التناص في حالة عدم إدراك القارئ له، وبين الوجود والعدم ترتفع مسافة تأويلية تصنع الفارق بين القراء، فإذا كانت الترجمة الذاتية ليس لها وضع مفاهيمي قار على مستوى التنظير الأدبي حيث تتراوح بين كونها إبداع أصيل أو ترجمة، فهي أيضا خاضعة لذلك التراوح سالف الذكر، وكون النص الأول والثاني ملكية واحدة لمؤلف واحد تتضاءل القدرة على الحديث عن تأويل، فهل يمكن تصنيف الترجمة الذاتية كتناص ضمنصّي intratextualité ؟ إذ هو " العلاقات المتعددة التي تنعقد بين نصوص لنفس المؤلف " [10] ولكن التعريف سكت عن لغة النصوص إن كانت واحدة أم متعدّدة .. لذلك من يجترح ترجمة بنفسه لنصوصه ذاتها هل يصح أن نعتبره وسيطا بين دلالتين خطهما قلمه ؟ أو أنه يفاوضه أسلوبه ـــ زيادة أو نقصان ـــ في لغة أخرى ؟ أي هل يحاور نفسه أم يتجرّد منها انطلاقا من نص يجب أن ينسى ـــ حين ترجمته ـــ أنه نصّه ؟ كون النص مدار حواري حي يبحث عن جدّة المعنى بتحيينه، بينما التأويل ينطلق إلى صنع المعنى من عناصر شكلية تؤثث أفق النص، فهل يصح إذن أن نقارن في هذه الحالة بين كتابتين إبداعيتين، أم بين نص وترجمته ونبحث فيه كقراء لنستخرج عناصر بنائية تحدد لغة النص المدروس الأولى؟ وهل يصح أن نقول : هناك لغة أم ولغة منفى، الأولى موروثة والثانية متعلَّمة ؟ أم أنه يمكن لأحد ما أن يجعل من لغتين على قدم المساواة عنده ؟ ولا نتحدث هنا عن الإتقان ـــ وهو ممكن ومعروف ـــ ولكن عن القدرة على بث المشاعر والأفكار الأكثر حميمية عبر لغتين أو أكثر .. شلاير ماخر في كتابه : المناهج المختلفة للترجمة Des différentes méthodes du traduire قام بتعيين الأسس الموضوعية لكيفية الترجمة وفي ذات الوقت بتعيين ركائز الهيرمينوطيقية المعاصرة انطلاقا من الفهم المنبثق من التأويل، فكل الكتابات ـــــ حين نقوم بتعويم التصنيفات في نشاط ذهني معرفي ـــ تصبح ترجمة وإبداع في نفس الوقت لأن التعرف على المعنى هو نشاط مرتبط بالوجود ذاته ورؤيتنا حول الذات من خلال اللغة كما يرى هايدغر، فالتوصيف الفينومونولوجي للدائرة الهيرومينوطيقية أوضح طبيعة الفهم كمشروع وجودي، بينما اتخذ غادامير الترجمة كعنوان

تجريبي لكيفيات استيعاب الأنساق المفاهيمية وترتيبها في الذهن، ويوضحها بول ريكور " حيث أن كلامنا، وتفكيرنا، يعنيان دوما أننا نترجم ـــ بالمعنى الواسع للكلمة ـــ تماما كما نتكلم مع أنفسنا في حوار مونولوجي أوحينما نتلمّح آثار أقوال الآخرين فينا، فإذا كان الأمر كذلك فهويّتنا ـــ التي تعني مسارا تاريخيا جمعيا وشخصيا ـــ تمر حتما بعمل ضخم ولا ينتهي من ترجمات من كل نوع موازية لتطوّر الأحداث في حياتنا " [11] .

فالنشاط الهيرمينوطيقي يتبلور كمدخل حواري مع نص يراد تحيينه حيث نخلّص هذا الأخير من مسافة عازلة تحول دون امتلاكه، فالحوار الهيرمينوطيقي يشمل أيضا الترجمة والتي تمثل الإجابة على السؤال الذي أثاره المترجم وهو يجترح المعنى من النص الأصل، هذه الإجابة ذاتها هي منبت السؤال الذي يثيره القارئ ـــ متأوّلا ـــ ويجتهد في توفير الإجابة له، فغادامير يؤكد أن كل نص ـــ وبالتالي كل ترجمة ـــ إنما يقرأ على خلفية معرفة قبلية، أي قراءة محضرة أسسها سلفا، بحكم التقاليد الأدبية التي تجعل ما هو آت يصب في قوالب موروثة تصنع بعض دلالاته، فالثقافة والتاريخ يصنعا أفق انتظار وترقّب فيما يمكن أن نسميه سياقا مرتبط بهما ارتباطا عضويا، علما أن العنصرين المذكورين لهما ارتباط عضوي بالحيز الذي خلقهما، ويصبح أفق الانتظار بهذا الشكل لغة في حد ذاته يتم من خلاله التخاطب،في إطار تقاليد أدبية تشكلت مع التطور الأدبي، إذن التقاء المجموعة المشكّلة لعملية الاستيعاب (المؤلف ــ المتلقي ــ التقاليد الأدبية ....) هو ما يسمّيه غادامير " اندماج الآفاق " fusion d'horisons في التقاء مع مفهوم كريستيفا :الكلمة الأدبية mot littéraire والتي تعني التقاء لمساحات نصّية في حوارية شاملة مع سياق ثقافي مثبت كآليات استقبال للدلالات تلتقي لديه طرائق التفكير وكيفيات التعبير.

فالترجمة الذاتية من أكثر الأشكال الكتابية تعقيدا، لأنها تطرح قضية الهوية والانتماء للنص، وهذه إشكالية تأويلية وتناصية في ذات الوقت، حيث البحث الدائم عن توجهات المعنى من خلال ترصّد ذكي للتأشير العلاماتي في اللغة، وذلك لتلافي سوء الفهم العدو الأول للتأويل، فالترجمة الذاتية نتاج مؤلف واحد ولا سبيل إلى القول أن المؤلف أساء ترجمة نفسه فقط لأنه كتب بلغة أخرى، ليبقى التساؤل عن سلطة هذه اللغة الأخرى، وعن تناصاتها الغالبة، فمثل هذا النوع من التأليف صادر عن ذات واحدة وبالتالي جرّد التأويلية من همّها الأكبر : انتقال المعنى من ذات عارفة إلى أخرى يصطدم بعوائق الفهم من بينها قدرة اللغة على الإبانة ومدى أهليتها لذلك، فنحن نمتلك اللغة، ثم نصنفها إلى كلامي وكلامك ونصي ونصّك، بقي كيف تفهمني وأفهمك، وحين يستغلق المعنى ويتأبى نلجأ إلى التأويل، لكن النص الصادر بلغتين مختلفتين من مؤلف واحد لا يمر بهذا المسار، فاللغة تعبّر عن المعنى بنوع من الألفة، ونفس المعنى يرد في لغة أخرى أكثر وضوحا ونصاعة، يثير الدهشة لأنه إعادة تشكيل لأفق دلالي بترتيبات لغوية مغايرة، وهنا تكمن الجدة، فالمنطق المقارن يتأتى كآلية تحليلية إضافية، فانتقال المعنى من شخص إلى آخر ـــ حتى داخل اللغة الواحدة ـــ يشكل عبئا تأويليا يتطلّب عدة عناصر مكوّنة تلتقي لتشكّله، فلماذا يحاول مؤلّف ما إعادة كتابة نصّه بلغة أخرى ؟، نطرح التساؤل من منظور دلالي بحت غاضين النظر عن البواعث السوسيولوجية وطموحات الوصول إلى جمهور أكبر في لغات أخرى، تلخص نانسي هوستن هذا المسعى وكأنه محاولة لاستبدال هوية ثقافية بأخرى لكن بشكل استعاري فقط، فهي تصف منفاها الجغرافي واللغوي في فرنسا قائلة : " أن تسكن أرضا أخرى، وتوجد لنفسك جذور أخرى، لتخلق لنفسك تاريخا مغايرا بحيث يصبح ما ألفته غريبا وما استغربته أليفا،وليس ذلك سوى محاولة لتجديد الرؤى [12]، هذا الولوع بتغريب الذات حين يتجسّد كتابيا يصبح مسافة

اتصالية يصعب قطعها أحيانا، فالنص في رأي بول ريكور هو نموذج لهذه المسافة، فقرب المعنى يحتاج إلى تـآلف تاريخي معه حتى يتحوّل إلى جزء من الذات القائلة، بينما يعلن غادامير أنه " لا يوجد أكثر غرائبية من المكتـوب والذي يستدعي فهمه بشكل متواصل " [13]

فكل مفهوم هو أليف بينما يتلبّس بالغرابة كل ما غاب عنا فهمه، والصراع بين الحالتين هو الـذي يصـنع موقفنا من النص، فوصفنا له هو إعادة إخراج له من منظور القارئ دائما، لكن مـن يضـمن أن العناصـر غيـر المفهومة لم تتعرض إلى تأويل جزافي غير مرتكز على أسس، فكاتبة مثل نانسي هوستن كيف نقرأها كمترجمة أم كمؤلفة ؟ وهل نقارب نصّها بغاياته الدلالية أم كمنبع للمعاني ؟ لأنه كما يجزم شلاير ماخر أن القراءة تكون بذهاب المتلقي اتجاه النص أو تقديم النص إلى قارئه من خلال الترجمة وبالتالي يكون النص من سعى إلى القارئ، لكن ما العمل إذا كان المؤلف هو ذاته المترجم ؟ والمنهج الأولى هو رصد ما يمكن اعتباره تغريبا لمألوف التسميات، فاللغة الأم هي الأقرب إلى الحميميات الوصفية بينما الترجمة تكون أقرب إلى التقديم العقلاني في تدوير لمـألوف الكـلام الموروث، ويحتاج التمييز بين الحالتين إلى ذائقة فنّية عالية في مقاربة النصوص، فنانسي هوستن التـي اتخـذناها مثالا هنا هي كاتبة في المقام الأول مهما كانت لغتها لأنها تصدر في لغتها عن تنويع لساني أصـيل ولـم تتـرجم معانيها، ولكنها كانت تتخيّر اللغة التي تستجيب أكثر لهواجسها، فالمقاربة هنا هي غيرها عند من أدرك معاني فـي لسان مغاير وأراد تحويلها، هوستن تدعو قارئها لقراءة نفس الكتاب بلغتين ليستمتع بقدرة أي منهما على نقل المعنى دون اعتبار أيهما الأصل، فكتابها يعفّي على آثار هويّة نصوصها، ولكنها تدرك روح اللغتين حيث أنها تورد مقاطع نصيّة تتقمّص روح اللغة من حيث تفاؤلية الطرح أو تشاؤميته حسب طبع أهل تلك اللغة، وهذا التفريق يصنع النكهة الخاصة للترجمة الذاتية لأنها تراعي الهوية الأسلوبية هي المؤمنة بحركية المعنى وإمكانية هجرته للطرف الآخـر ولكن الذات هي موحدة لا تزدوج غير أنها تنتهج أكثر الطرق لعبا باللغة وذلك بحثا عن التنويع والجديد .

وترى نانسي هوستن أن الغريب عن اللغة يتحسس أكثر لدقائقها حين ينتهجها أداة كتابة، فحين تترجم تلجـأ أحيانا إلى أقوال مشهورة من اللغة المترجم إليها سواء وردت في نصوص مقدسة أو أمثال أو كتب لأدباء تعوض به مأثورات اللغة الأخرى وكأنها بذلك تخاطب المتلقي بذاكرته الجمعية وتراثه الأقرب إليه، أي توظف تناصـا تـراه يعكس ما تريد قوله حتى ولو كان غير دقيق في التعبير عن الحالة اللغوية الأخرى .. بشرط أن يكون هذا التنـاص ينتمي إلى الذائقة المستهدفة بالكتابة لأن إشعاعه يعوّض جملة المعاني المضيعة من عدم نقل نفس الأمثلة، فتناصّاتها من الإنجليزية نجد منها : بن جونسون، أندرو مارفال، وليم شكسبير، وليم بلاك، أما الفرنسية فنجد منها : أرثـور رامبو، أوجين يونسكو، جيرتراد شتاين، وأسماء شخوص معيّنة من أعمال فرانز كافكـا، أمـا فرجينيـا وولـف، وصامويل بيكيت فمن اللغتين معا، كما تستحضر أعمالها السابقة كنوع من التناص الذاتي، ولا تتردد في تعـويض شاهد شهير بآخر شهير مثله من اللغة الموازية باعتباره أقرب إلى قلب القارئ ومعرفته، فهي تتعاور كتابتَها لغتان، وهذا التناوب الكتابي يجعلها مجبرة للرجوع إلى كل فصل مكتوب لترجمته إلى اللغة الأخـرى لتصـبح الترجمـة مراجعة تبتغي رقي الكتابة، حيث تكتشف بها النقائص في الإخراج السردي، وتصلح بها تشنّجات الأسلبة، وتتلافى بها الإعادات غير المفيدة.

وقد كانت حياة نانسي هوستن نموذجا لهذا التعدد اللغوي المقدّر لها منذ الطفولة، هي التي ولدت في كنـــدا، تخلّت عنها أمها في السادسة من العمر لصالح أبيها الذي تزوج بألمانية وهاجر معها إلى ألمانيا، فتعرّفت نانسي إلى لغة كانت تجهل عنها كل شيء، درست بجامعة سارة لورنس بنيويورك، ثم أتمّت دراستها في باريس تحت إشراف رولان بارت، واستقرّت هناك برفقة زوجها تزفتان تودوروف الناقد الشهير، فيصعب في هذه الحالة الحديث عـــن اللغة الأم للكاتبة، حيث ولدت مع لغة وتبنّتها لغة أخرى ودرست بلغة ثالثة حد التشبّع مما يجعل غربة اللغة لـــديها ألفة، والعكس صحيح، لتحل بها ثلاث هويّات تقاسم المأكل والمشرب والتفكير والتعبير، أي الحياة، " فـــي 1986، كتبت نصا حول المنفى أيقض في ذاتي الحنين إلى وطني الأول حيث وجدتني لا أتحدث ولا أغني لابنتـــي أغـــاني بالإنجليزية فهمت حينها بأنني فقدت جزءا من طفولتي حيث حرمت نفسي ليس فقط من تركة فنّية ولكن أيضا مـــن إحساس خاص يربطني بالمكان، استعدته بكتابتي لرواية " نشيد السهول " Cantique des plaines التي خططتها في كندا، باللغة الإنجليزية أولا، أعقبْتُها ترجمتُها بعد ردح، نضج الكاتبة في داخلي على مستوى التخييـــل ارتـــبط عضويا مع هذه الإستعادة اللغوية مع اللسان الأصل " [14] بينما تسمي اللغة الفرنسية بالأم التخييلية،حيث قضت سباتا بين حناياها مدة خمسة عشر سنة، ولكن حنينها لأوّل منزل لا زال يقض مضجعها إلى أن رجعت إلى الكتابة بهـــا، لذا كانت تخرج كل رواية جديدة بلغتين عبر مخطوطين متزامنين،، وحين نالت جائزة "الحاكم العام الكندي " تعالى اللغط عن كونها مُنحت لترجمة وليس إلى النص الأصل لصعوبة التمييز، وإنما كان ذلك بسبب الوضعية الخاصـــة جدا للترجمة الذاتية العصيّة على التصنيف .

لا وجود للأنا دون لغة ناطقة بها، فالانتماء اللغوي قدر إنساني، وحينما يغيّر المرء موقعه الجغرافي المـــرتبط بواقع لغوي ما يظهر ذلك على لسانه، ومن ذاك نشأ التهجين اللغوي والتفاعل بين الألسن، أي سياقات جديدة إضـــافة إلى السياقات الكلاسيكية المعروفة المرتبطة بالماضي التليد للغة، فالمنفى ومتعلّقاته موصول دوما بعالم اللغة والهوية، لذا تتساءل نانسي هوستن دوما : من أنا ؟، فأناها متفرّعة تفرّعا لغويا، فالترجمة الذاتية مرتبطة بالانتمـــاء اللغـــوي كهوية ثقافية فهي ترى أنها ترزح تحت نير لسانيات مقسّمة فيما يشبه الانفصام، وهي بعد عشر سنوات من الغربـــة الوجودية واللغوية لا زالت لم تصل إلى إزدواجية لغوية تامة، ولكنها في ازدواج أحادي اللغة، أي تمـــزّق لغـــوي أو منفى ينتابه ذهاب وإياب، فالذي يعرف لغة يعرف ثقافة وانتماءا حضاريا، فهو بينهما يتأرجح، وهذه المسافة الثقافيـــة هي مصدر عذاب لمن أراد تجاوزها كونها مفازة تحتاج إلى زاد معرفي لقطعها، وهل التأويل غير رسم نقاط تعرّف لها، عبر رسم يتعمّق جيولوجيا النصوص ويعمل على انكماش مساحة تيهان المعنى؟ فالترجمة الذاتية هي إذن تأويل يتم بنفس الجهد والنّصَب، " لأنه عبر الامتلاك ينتهي تأويل النص، وعند تأويل الذات لموضوع ما يصـــبح مفهومـــا أكثر، أي يضحى مفهوما بشكل مغاير، أو تتوضح بداية فهمه، هذه النهاية لذكاء النص مستوعبا في ذكاء الذات ليست أكثر من تفكير فلسفي نعتته أكثر من مرة بالتفكير التجسيدي réflexion concrète فمن جهة : فهم الذات يمر عبر الفهم غير المباشر للرموز الثقافية التي تصنع وتطوّر أدواته المعرفية وتنمّيها، ومن جهة أخرى فهم النص ليس غاية في حد ذاته، ولكنه مسبار لعلاقة الذات بموضوعها، فمعرفة "نحن " أو "أنا " شديدة الصلة بمعرفة معنى في نص "[15].

فالكتابة هي ما يتعبّد به الكاتب بغية الإيغال في غابة الذات المتشعّبة التي تصبو إلى فهـــم مكوّناتهـــا، إذ إن الترجمة الذاتية هي ما يتم بها تقليب ما كُتب على وجوهه، فالنص يعطي كما يأخذ، أي فعله تجاذبي، ليس فقـــط أداة

لممارسة تجارب الفهم عليه، ولكنه قد يساعد من قارِبَه على فهم آليات التفكير لديه والكيفية التي يتم بها هـذا الفهـم ذاته، فتوسيع الفهم يتم بتوظيف منطق الغيرية l'altérité في فهم الذات، وهذا ما تقوم به الترجمـة الذاتيـة كونهـا تتعامل مع النص وكأنه من نتاج الغير، لأن المدى الذي يصل إليه المعنى دائما يسبق صاحبه، فهي تزن كـل مثـال وكل مقطع نصي بنظيره وما يثيره لدى المترجم الذاتي من أحاسيس وذكريات مرتبطة بتنشئة المعنى فـي أصـوله الأولى مما يؤسس المتن الثاني بموجبات تهيئته على وجه التأكيد أنه المعنى المطلوب، وكأن الترجمة الذاتيـة وعـي مركّب بمتطلّبات الكتابة، وتشعر مؤدّيها أنه غير مصاب بشيزوفرينيا ثقافية، وإنما هي ذاتها التي أنتجت هذا النص أو ذاك، المترجم الذاتي على علم بكل درجات الدائرة الهيرمونيطيقية على مستوى السياق والتقاليد الأدبية السارية فـي جينيالوجيا النص والحركة الديالكتيكية بين النص والكلمات المشكّلة له، وهذه الدوائر تتّسع باستمرار كون فهم الـنص لا يعرف نهاية في إطار التأويل التناصي وفي الترجمة الذاتية أيضا، خاصة وأنها تعزف على وتـر أفـق الانتظـار المعروف، لأنه كما يقرّر التأويليون لا أحد يفهم من أول وهلة ما لا يتوقّع، فأفق الانتظار وتوجّساته وتوقّعاته تسـاعد وتمهّد لعملية الفهم حين يقبل الذهن على مألوف من المعنى .

التناص في ترجمة الجهاز العناويني ومشهور القول :

إذا كان في كل لغة أقوال وصيغ نصّية مشهورة تمتد من نصوصها المقدّسة إلى آثار كبار أدبائها إضافة إلـى أمثالها وحِكَمِها، فإن الإشكالية تتصبّ رأسا حين تكون مستوعبة بشكل واضح في العنـوان أو مـن خـلال التلمـيح ليتوجّب على المترجم حينها أن يعكس فضل المعنى المتولّد من التناص في اللغة الأخرى المترجم إليها، وقد تعالـت نداءات لتأليف قواميس مزدوجة اللغة لهذه الصيغ المشهورات، أي قاموس شواهد، وخير مثال لذلك في اللغة العربية أبيات المتنبي التي جابت الآفاق حتى جرت مجرى الأمثال، ولا تثبّت لذاتها وإنما بعدد توظيفاتها في المتون الروائيـة والشعرية المعاصرة والمقالات المنشورة، وفي ما توفّر فيه حد أدنى من الأدبية في النصوص إجمالا، ولكن المحاولة قد تتهافت لصعوبة حصر ما يمثّل ثقافتين كاملتين في قاموس واحد، إضافة إلى تشعّبات إمكانيـات التنـاص إذ هـو يتحوّل بأشكال لا تحصى وكأن من يتصدّى لعمل كهذا عليه أن يتنبّأ أيّ صيغ ستكون أكثر استعمالا وذاك من الصعب بمكان، لأن حمولات العبارة التناصّية تتفاوت كثافاتها ومساحاتها، ولكننا سنركّز خاصة على ترجمة العناوين الحاملة لبعد تناصي كونها تسبق المتن وتتبئ به كنص ثان باعتبار العنوان نصا أوّلا، وقدرة العنوان على اختزال المسـكوت عنه خاصة فيما تعلّق بالتلميح إلى المشتهرات في ثقافة الآخر، وما تحمله هذه الثقافة من خصوصـية التعبيـر عـن المعنى، فكيف تعكس الترجمة ذلك القدر الحاد من السخرية، أو تلك اللمحة من إحداث الشهقة الفنّية، أو ذلك القدر من الاستمتاع الفني الذي نجده في الأمثال مثلا من حيث الصياغة، إنها ديناميكية دلالية تدقٌ العبارة لتستطيع حملها، وقـد يرى البعض في ترجمة الأمثال خاصة حينما ترد عنوانا أن نعوّضها بأمثال مناظرة من اللغة المستقبلة، لكن الإشكالية في توفّرها لاختلاف الشعوب في الرؤى والتوظيف اللغوي، فنحن إذا فعلنا ذلك نكون بتعـويض مثـل بمثـل، أي تعويض تناصي وليس ترجمة بالمفهوم التقليدي، غير أن البعد الترجمي لا يغيب كون البحث عن مَثل بديل في اللغـة المقابلة هو اختيار في الترجمة، فكأن العبارة المزمع ترجمتها تتأقلم مع آفاق اللغة المستقبلة،وتتحوّل فـي تمظهرهـا لتصل إلى غايتها،كون التساؤل ينصب على حجم الاستفادة الدلالية من تناص ما وهل يمكن نقل تلك الاسـتفادة إلـى اللغة الأخرى، كما أن العناوين قد تحتوي محسّنات بديعية ذات تشكّلات خاصة كيف السبيل إلى ترجمتها ؟ فالتوافقات

الصوتية في أواخر الجمل من جنس السجع تعكس دلالة صوتية ما ولابد لتنعكس في اللغة الاخرى أن يتم التصـــرّف في كيفية إخراجها، مع الاحتفاظ بالحمولة التناصية إن وجدت ولو كرجع صدى، فإذا شعر القارئ من باب التعـــرّف غير الواضح أن العبارة تذكّره بمقروء ما أو تخلق لديه الحافز لقراءة عمل ما تكون بذلك العبارة التناصية قد حقّقـــت هدفها، فالأمثال تحمل أيضا تكرارا لمسمّيات وتركّز على أفعال بعينها، ولكن تكرارها وظيفي، بينما قد يبدو التكـــرار ذاته إذا أعيد في الترجمة ثقيلا ممجوجا وغير مناسب، وبالتالي يُطرح التساؤل : ما هي عناصر التناسب التي يجـــب الحفاظ عليها وكيف ؟ والكيف هنا أكثر أهمية لأنه المحدد الدائم لما يجب تثبيته خطا على ورقة الترجمة .

والجواب أن الذوق في الترجمة هو المحدد لكيفية صياغة العبارة، هذه القدرة هي التي ترتّب لنفسها الكيفيـــات دون مقاييس ولا قواعد، تتأتّى من خلال الممارسة والثقافة العالية والتمكّن من اللغة وأساليبها المخاتلـــة، لأن الـــذهن الذي يمارس فعل الترجمة هو عقل مقارن يوازن دوما بين مقروئه ومكتوبه، يعي أمانة الحفاظ على المعنى ولكن لـــه الشجاعة الكافية ليقترح صيغ تخون اللغة الأولى لأنه أدرى بأن تلك الخيانة هي التي توصل المعنى ـــــ الأقرب إلى الأصل ـــــ إلى المتلقّي، فالترجمة غير متعلّقة دوما بعبارات بعينها ولكن أيضا بما توحي به الأجواء النصّـــية التـــي أنشئت لغرض تفاعلي ما، فالهدف من الترجمة هي ممارسة نفس التأثير النصي، أي تكريس سلطة النص .

---

[1] –Stewart Susan . The Pickpocket . A Study in Tradition and Allusion . MLN 85 . 1980 . p 1151

[2] – Easthope antony. British post-structuralism . since 1968 .Routledge . 1988 . p 68 .

[3] – Kate Soper . The freudian Slip . Psychoanalysis and Textual Criticism . New Left Books . London . 1976 . p 32

[4] – J . Derrida . Evénement- signature - contexte . Marges de la philosophie . Les Editions de Minuit . Paris . 1993 . p 381

[5] – Pound Ezra. Guido's Relations. p92 in Venuti Lawrence. The Translator's Invisibility. Routledge . London. 1995. p 123

[6] – Lewis Philip . The Measure of translation effects . Routledge . New York .2004

[7] – Lewis Philip . The Measure of translation effects p 262 . 263

[8] – Huston nancy . Limbes / Limbo :un hommage à Samuel Beckett édition bilingue . Actes Sud . 1998 .

[9] – Angenot Marc . l'intertextualité . Revue des sciences humaines. N 189 . p 121 . 135 .

[10] – Fitch Brian T .L'intratextualité interlinguistique de Beckett . Textes . Toronto. 1983 . p 85 .

[11] – Jervolino Dominico. Paul Ricœur.Une herméneutique de la condition humaine. Editions Ellipses . Paris . 2002 . p 42 . 43 .

[12] – Huston Nancy . Désirs et réalités . Actes Sud. Paris . 1995 . p 203

[13] – Gadamer Hans Georg. Vérité et méthode . Seuil . Paris . 1976 . p 93

[14] – Pascale Sardin . Nancy Husten. Exil à la frontière des langues. Artois Presses Université. 2001. p 15. 16

[15] – Ricœur Paul . Du texte à l'action . Essais d'herméneutique 2 . Seuil . Paris . 1986 . p 152 .

الأفعال ودورها في صناعة الحدث وتأويله في مسرحيّة "هاملت" لوليم شكسبير بين النَّص الأصلي والنّص المُترجَم إلى العربيّة

د. أحمد حمد النعيمي
جامعة البلقاء التطبيقيّة/ الأردن
د. اسماعيل مسلم الأقطش
الجامعة الأردنيّة/ مركز اللغات

Abstract

This study examines the verbs and their role in making and explaining events in "Hamlet" play by Shakespeare between the original text and the translated text into Arabic. The study depends on the verbs as a contrastive procedure to prove its hypothesis. That's because the play is full of situations which need different and variety verbs to be explained.

Hamlet Play is one of the most famous in the history of literature and acting, which is rich in events and attitudes and interesting dialogues; so we found a substance which leads to lesson and analysis. The study explains the different use of terms and certain acts since the days of Shakespeare to the day, or in terms of the difference and similarity act on the Arabian counterpart in the case of translation.

This study follows and examines the most rotation English verbs in the text and the most rotation Arabic ones in the translated text and explains their meanings and dimensions. The study also shows how these verbs were used to create the situations in the play. There is a contrastive effort in the study, so the verbs are divided into two main topics: the similar equivalents and dissimilar ones.

المُقدِّمة:

ولد الكاتب الإنجليزي وليم جون شكسبير في قرية سترانفورد في الثالث والعشرين من نيسان عام 1564. وعند بلوغه سِنّ الرابعة التحق بمدرسة القواعد في قريته، حيث حصل على قدر من التَّعليم في اللغتين اللاتينيـــة والإغريقية. ويُعَدّ شكسبير أشهر شاعر وكاتب مسرحي ظهر في السَّاحة الأدبيّة الانجليزيّة، وقد طبّقـــت شـــهرته الآفاق أكثر من أي أديب عاصره، أو سبقه، أو جاء بعده، ومن هذا المنطلق تهـــتم المـــدارس والكليـــات بلغتـــه وتراكيبه حتى يَسْهُل على المتعلِّم فهم أعماله الأدبيّة، وقد بلغت أعماله المسرحيَّة ستاً وثلاثين عملاً، غير قصائده الشِّعرية والمنثور من قوله، ويقول النُّقاد إنّه كان يكتب لعصره، وقد استعمل في كتاباته أكثر مِن عشـــرين ألـــف مفردة مستقلة[1].

تُعدّ مأساة "هاملت" من أبرز المسرحيات التي يحبها النَّاس في تاريخ الأدب والتَّمثيل، فهي أشهر مآســـي شكسبير لكمال شكلها وصقلها وموضوعها الإنساني العميق، تُطْرَحُ فيها مواضيع عِدَّة، وتَتَكْشِفُ فيها سرائر النفس البشريَّة من خيانة، وانتقام، وحب حتى الجنون، ووفاء حتى الموت، وشجاعة لا يكبح جماحها ســـوى عقـــل واعٍ ومدبّر.

تبدأ المسرحيّة عندما يظهر لهاملت طيف أبيه بعد مرور شهرين على موته ليخبره الطيف أنَّ عمَّه كلوديوس هو مَن قتل أباه، وسلب تاجه، وتزوّج الملكة جيرترود، ثُمّ راح الطيف يحثُّ هاملت على الانتقام، غير أنَّ "هاملت" يتوانى في تنفيذ رغبة الطيف حتى يتمكَّن من العثور على دليل حسي على صحة ما سمعه.

ولكي يحقق هدفه، يتظاهر بالجنون، فيخاطب الملك بشكل مهين ويسخر من وزيره بولونيوس، كما يتحدَّث إلى حبيبته أوفيليا بقساوة لا مثيل لها. وبعد أن يتأكد من ارتكاب عمه للجريمة، يقرر أن ينتقم، وتكون النتيجة موته، وموت كل من له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بما حَدَث[2].

ويُمْكن تلخيص المسرحيّة بجميع فصولها على هذا النَّحو: بعد صراع طويل بين ملك الدنمارك (هاملت الأب) وملك النرويج يُقرِّر الملكان إنهاء هذا الصِّراع بمبارزة شخصيَّة بينهما، بحيث يؤول بعد المبارزة مُلك المملكتين للملك المُنتصر. وتنتهي المبارزة بانتصار هاملت ومقتل ملك النرويج، فتتوحد المملكتان تحت راية واحدة، ولكنَّ الملك المنتصر (هاملت) لا يعيش طويلاً؛ وذلك نتيجة لطمع أخيه في السلطة، فيرسم الأخ خطة محكمة للتخلص من أخيه والاستئثار بالمُلك، ويتم تنفيذ الخطَّة بطريقة غريبة، حيث يضع الأخ سُمّاً في أذن أخيه الملك (هاملت) أثناء نومه في حديقة القصر.

ويقوم الأخ (الملك الجديد) بطلب أرملة أخيه (الملك المغدور) للزواج؛ ولأنّها وافقت على هذا الزواج فقد أغضبت موافقتها هاملت الابن، الذي لم يكن يريد لأمّه أنْ تتزوَّج مِن عمّه، لقناعته بأنّ هذا الزواج يتنافى مع شروط الوفاء لأبيه الملك الراحل، وقد بَالَغَ هاملت الابن في رفضه لهذا الزَّواج للدرجة التي جعلته يتقمَّص دور المجنون.

وتبدأ روح الملك المغدور في البحث عن الانتقام، فيتسلل شبحه إلى القصر في منتصف كلِّ ليلة، بحيث يراه عدد مِن جنود القصر وحراسه، فيثيرهم الشَّبه الواضح بينه و بين ملكهم السَّابق، ويَعْرِف هاملت أنّه شبح والده، ثُمَّ يلتقيان ويدور بينهما حوار يَعْرِف من خلاله (هاملت الابن) الحقيقة كاملة، وهنا يطلب الأب من ابنه أنْ يثأر له مِن عمِّه دون أنْ يَمَسَّ أُمَّه بسوء.

وما لَبِثَ الملك الجديد أنْ شَعَر بأنّ هاملت الابن قد كشف سرَّ وفاة أبيه، وقد تأكد له هذا الأمر عندما استغلَّ هاملت مرور فرقة ممثلين جوّالين وطلب منهم تأدية مقطع مسرحي أمام عَمِّه وأمام الملكة والحاشية، كما طلب من صديقه هوراثيو مراقبة الملك وما يطرأ عليه من تغيُّرات أثناء العرض.

ومع استمرار الممثلين في تأدية المقطع المسرحي يُدْرِكُ الملك أنّ الأمر برمته ليس سوى تمثيل لحادثة قتله لأخيه، فيغادر المسرح غاضباً، وهنا يتأكّد هاملت من رواية الشَّبَح ويقرّر قتل عمّه؛ ولأنّ الملك أدرك ما يخطط له ابن أخيه، فقد رأى أنَّ أفضل وسيلة للتخلص منه تكون بإرساله إلى إنجلترا بحجة العلاج، فيأمر بإرساله إلى انجلترا برفقة ضابطين يُحَمِّلهما رسالة إلى ملك انجلترا يطلب منه فيها أنْ يقتل هاملت حال وصوله إليه، لكنّ هاملت الذي أبحر مع الضابطين يتفطّن إلى المكيدة فيغافلهما ويطَّلِع على الرسالة، ثمّ يستبدلها برسالة أخرى – على لسان عمّه– يطلب فيها مِن ملك إنجلترا قتل حامِلَي الرسالة، ويعود باتجاه الدانمارك ويرسل الرُّسل إلى عمّه ليخبره بعودته.

في هذه الأثناء يضع الملك خطتين للتخلُّص من هاملت، الأولى بجرِّه إلى مبارزة مع "ليرتس" يستخدم فيها (ليرتس) سيفاً مسموماً، بينما تكون الخطة البديلة بتقديم شراب مسموم لهاملت أثناء المبارزة حين يشعر بالعطش.

يتجمَّع في صالة المبارزة حشد كبير مِن النّاس، يتقدمهم الملك والملكة وهوراثيو وعدد كبير من رجال الحاشية، وتسير الأمور في البداية كما خطط لها الملك، فتطول المبارزة وتشتد، وفي جولة مِن جولات القتال يجرح المتبارزان بعضهما، ويشعر هاملت بالعطش، ولكنّه يرفض الشراب الذي قدّمه له الملك رغم ما يعانيه من عطش وتعب، وفي تلك الأثناء ترغب الملكة إطفاء عطشها فتمسك كأس الشراب المسموم المعدّ لهاملت، وتفشل محاولات الملك لثنيها عن الشُّرب من الكأس، فتشرب وتسقط ميتة. حينئذٍ قرَّر ليرتس أنْ يُخبر هاملت بتفاصيل المؤامرة، ثمّ أكّد له أنّ أمّه ماتت بالسمّ الذي كان مِن المفترض أن يقتله هو، وهنا يندفع هاملت – قَبْلَ أنْ يسري السُّمُّ النَّاجِم عن الجُرْحِ في جسده– باتجاه عمِّه ويقتله، فيخيّم الصمت على الصالة، وهو صمت سرعان ما تقطعه أصوات فورتنبراس وجنوده الذين كانوا عائدين للتوّ من غزو بولندة، وعندما يقف فورتنبراس على حقيقة ما جرى سرعان ما يُعلن نفسه ملكاً على الدنمارك.

ولهذا فالمسرحية مليئة بالمواقف التي يَكْثُر فيها استعمال الأفعال بمختلف أشكالها، وتعدد وظائفها، حيث وَجَدْنَا فيها مادة فِعْلِيَّة يُمكن الحديث عنها من خلال أربعة عناوين رئيسية، وهي: دوران الفعل وحركته، ثُمَّ شكل الفعل ووظيفته ورتبته، ثُم تقابلات الفعل في النَّص الأصلي وترجمته مِن خلال النَّظر في النَّظائر المتوازية والنَّظائر غير المتوازية، ثُم تقابلات صيغ النَّفي بين النّص الأصلي والنّص المترجم، وفي ما يلي سوف يتم تناول هذه العناوين بالتَّفصيل.

دوران الفعل وحركته

تُبْرِزُ مادة هذا العنوان أشكال الأفعال الإنجليزيَّة الأكثر دوراناً في النّص الأصلي، وأشكال الأفعال العربيّة الأكثر دوراناً في النّص المُتَرْجَم إلى العربيّة ولنأخذ مثالاً على ذلك الفصل الثاني من المسرحيّة، ونبدأ بالأفعال الإنجليزيّة، فقد أجرينا لها عَمَلاً إحصائياً على هذا النّحو:

أولاً– الأفعال الإنجليزيّة English verbs

	الفعل	عدد تكراره
1	المضارع البسيط	197
2	الماضي البسيط	80
3	المستقبل البسيط	58
4	المضارع المستمر	21
5	المضارع التام	13
6	الماضي المستمر	4
7	الماضي التام	7
8	المستقبل التام	4
9	المضارع المبني للمجهول	16
10	الماضي المبني للمجهول	13
11	فعل الأمر والطلب	37
12	الفعل المساعد بصورة مستقلة	96
	المجموع	546

●يفيد استقراء هذا الجدول ما يلي:

1- كثافة استعمال الأفعال عموماً، فإذا علمنا أنَّ هذا الكم من الأفعال جاء مُوَزَّعاً على اثنتين وأربعين صفحة، أدركنا دور الفعل في رسم أحداث المسرحيّة، ومدى مساهمته في انسجام النّص؛ ذلك أنّ الفعل في الانجليزيّة كما يقول Morgan: "يساهم في انسجام المُركَّب أكثر من العناصر النَّحويّة الأخرى" [3].

2- يُعَدُّ الفعل المضارع البسيط بصيغته الحرة المستقلَّة أكثر الأفعال دوراناً في النّص، ولعلّ هذا يعود إلى سببين:

أ- طريقة استعمال الفعل المضارع في الإنجليزيّة القديمة للتعبير عن المضارع الاستمراري والمستقبل، فلم يكن للصيغ الفِعليّة المشتقة من المضارع البسيط كالمضارع التام والمضارع المستمر وجود في الانجليزيّة قبل القرن الرابع عشر[4]، ما يعني أنّ الفترة التي عاش فيها شكسبير كانت فترة انتقال وتحوّل إلى صيغ فعلية جديدة بدأت تأخذ مكانها في الاستعمال ويدلل على هذا أنّه بمقدورنا أنْ نعثر في المسرحيّة على استعمالات للمضارع البسيط تفيد الاستمراريّة، نحو:

Look! My lord, it comes. [5].

ب- رغبة الكاتب في وضع المتلقي في صورة الحدث، فتصوير شكسبير لأحداث المسرحيّة على أنّها تتابعيّة في الحاضر لا يكون إلاّ بكثرة استعمال هذا الفعل.

3- يأتي الفعل المساعد (Auxiliary verb) في المرتبة الثَّانية بعد المضارع البسيط، وهذا أمر طبيعي؛ فالفعل المساعد في الانجليزيّة تتعدد وظائفه؛ فهو يعّبر عن وضع المُسْند إليه، وصفاته وقدرته، ويؤدي في السياق وظيفة مورفيم الاستفهام، ويُلجأ إليه في كثير من السِّياقات التي تُعبّر عن الطلب أو النفي [6] .

4- يُلاحظ غياب الأزمنة التَّالية من الاستعمال

- المستقبل المستمر	Future continuous
- المستقبل التام المستمر	Future perfect continuous
- المضارع التام المستمر	Present perfect continuous
- الماضي التام المستمر	Past perfect continuous

وهذا يدل على أنّه من الممكن بناء نصوص طويلة باعتماد الأفعال الأساسيّة الأكثر دوراناً في النّص، فعلى سبيل المثال غالباً ما تكون أبرز وظائف المضارع البسيط في الإنجليزيّة التَّعبير عن حقيقة ثابتة، أو حقيقة علميّة، وكذلك التعبير عن عادة أو حَدَثٍ يحصل يومياً أو في فترات منتظمة [7].

ثانياً– الأفعال العربيّة

	الفعل	عدد تكراره
1	بناء يَفْعَل	312
2	بناء فَعَل	152
3	بناء افْعَل	54
4	المضارع المبني للمجهول	8
5	الماضي المبني للمجهول	6
6	(السين، وسوف) + يَفْعَل	31
7	كان + يَفْعَل	10
8	لم + يَفْعَل + بعد	7
9	إذ + فَعَلَ	3
10	لن + يَفْعَل	5
	المجموع	585

- يفيد استقراء هذا الجدول ما يلي:

1- احتل بناء (يَفْعَل) كما المضارع البسيط في الانجليزيّة المرتبة الأولى في الدوران، ومِن المعروف أنّ بناء (يَفْعَل) يُنَاظِر المضارع البسيط ويحمل الكثير من استعمالاته. ولعلّ هذا لا يبتعد كثيراً عن التّزامنية لزمن الفعل المضارع؛ فقد جاء في شرح جُمَل الزَّجاجي أنّ "المضارع ما احتمل الحال والاستقبال، وَحَسُن معه (الآن) و(غد)"[8].

2- جاء بناء (فَعَل) في المرتبة الثانية وبنسبة تفوق الماضي البسيط في الإنجليزيّة، أمّا الأفعال المساعدة في الانجليزيّة التي احتلَّت المرتبة الثانية في الجدول الأوّل فقد انحدر ما يمكن أنْ يناظرها من الصيغ الفعليّة العربيّة إلى أدنى الدرجات، والسَّبب في هذا أنّ الكثير من الأفعال المساعدة في الإنجليزيّة التي تعبّر عن وضع المسند إليه وهيئته يمكن ترجمتها بنظير غير فِعْلِيٍّ في الجملة الاسميّة.

3- استعمل المُتَرجم صيغاً فعليّة معينّة لمناظرة بعض جهات الزَّمن في الإنجليزيّة؛ وذلك على النَّحو التَّالي:

جهة الزَّمن في الإنجليزيّة	النّظير في التَّرجمة
المستقبل البسيط	(السين + سوف) يَفْعَل
الماضي المستمر	كان يَفْعَل
المضارع التام المنفي	لم + يَفْعَل + بَعْد

شكل الفعل ووظيفته ورتبته

أولاً: الشَّكْل

وردت في المسرحيَّة أشكال فِعْلِيَّة غير مألوفة في الإنجليزيَّة المعاصرة، من أبرزها:

أ- صياغة المُرَكَّب المنفي دون الحاجة إلى فعل مساعد كما هو مألوف، نحو:

Then saw you not his face[9].

والأصل: Then you didn’t see his face.

ب- إحلال الماضي البسيط بدلاً من اسم المفعول في صيغة المبني للمجهول، نحو:
It would be spoken to[10].

والأصل: I would be spoken to.

ج- توالي فعلين من فصيلة واحدة، نحو:
I well go seek the king[11].

والأصل: I well go to seek the king.

د- إبدال المورفيم (be) بفعل الكينونة (is) نحو:
The memory be green[12].

والأصل: The memory is green.

ثانياً: الوظيفة

وردت في المسرحية بعض الأفعال بوظائف غير مألوفة على الصَّعيد النَّظري، ومن أمثلة ذلك:

أ- يُعَبِّر المضارع البسيط عن استمرارية الحدث بدلاً من المضارع المستمر، ومن أمثلة ذلك:
I stay too long, but here my father comes[13].

والأصل: I stay too long, but here my father is coming.

ب- يَحْمِلُ المضارع البسيط معنى الدعاء، نحو:
Heavens **make** our presence and our practises pleasant and helpful to him.

وترجمتها: ليجعل الله من وجودنا وتصرّفنا متعة وعوناً له.[14]

ج- يُعَبّر المضارع البسيط عن أحداث ماضية بدلاً من الماضي البسيط، نحو:
Whereon old Norway, overcome with joy, gives him three thousand crowns in annual fee.

وترجمتها: حينئذ غمر الفرح ملك النرويج المسن، ومنحه مبلغ ثلاثة آلاف دينار راتباً سنوياً[15]

ثالثاً: الرُّتبة

يُعَدُّ ترتيب المُكوِّنات داخل التَّركيب اللغوي ممّا يستحق الكثير من العناية في الدَّرس النَّظري أو التَّطبيقي للغات؛ ذلك أنّه لا يتم عشوائياً أو اعتباطياً، بل يتم بوعي من المُتكلِّم وقصد منه[16]. وقد وردت في المسرحيّة مواقع للفعل في السِّياق تختلف عمّا هو مألوف على الصَّعيد النَّظري، ومِن أمثلة ذلك:

أ- تَأَخُّر الفعل عن مورفيم النفي (never) ومجيئه في آخر المُركَّب، نحو:
Words without thoughts **never** to heaven **go**[17]

والأصل: Words without thoughts never go to heaven

ب- الفصل بين الفعل المساعد والفعل المُعْجَمِي في صيغة المستقبل البسيط، نحو:
I **shall** the effect of this good lesson **keep**, as watchman to my heart[18].

وترجمتها: سوف أحافظ على جوهرة هذه الأمثولة الجيدة وكأنَّما هي حارسة لقلبي.

والأصل: I **shall keep** the effect of this good lesson, as watchman to my heart.

ج- تَقَدُّم الفعل المساعد على المسند إليه في صيغة المستقبل، نحو:

In that and all things **will** we **show** our duty.

والأصل: In that and all things we will show our duty.

د- توسط مورفيم الإشارة (this) بين أجزاء الفعل المركب في الجملة المنفية، نحو:

I might not **this believe** without the sensible and true avouch of mine own eyes(19).

وترجمتها: لم أكن لأصدق ذلك لولا شهادة حسية وحقيقية من عيني.

والأصل:

I might not **believe this** without the sensible and true avouch of mine own eyes(20).

هـ- تقدّم مورفيم النَّفي (never) على الفعل المساعد، نحو:

Then the polack **never will** defend it. (21)

والأصل:

Then the polack **will never** defend it.

تقابلات الفعل في النَّص الأصلي وترجمته: النَّظائر المتوازية والنَّظائر غير المتوازية

يمكن تقسيم تقابلات الفعل في الترجمة إلى نظائر متوازية ونظائر غير متوازية؛ فالنَّظائر المتوازية ما تشابهت فيها مسميات الأفعال في اللغتين، كأن يقابل الماضي الماضي، والمضارع المضارع، أمّا النظائر غير المتوازية فهي ما اختلفت فيها المسميات كأن يُترجم الفعل المساعد بفعل غير مساعد، أو تُتَرجم الصيغة الفِعْلِيَّة التي تحتوي على فعل مساعد بصيغة تخلو منه كالجملة الأسمية.

أ) النَّظائر المتوازية

1- الإطار: Simple present = المضارع العادي

الفعل: bites = يَقْرُص

السِّياق: The air bites shrewdly, it is very cold

التَّرجمة: الهواء يقرص بحدّة والبرد شديد(22).

2- الإطار: Simple present + مورفيم تأكيد = المضارع العادي

الفعل: Does confess = يعترف

Feels = يشعر

السِّياق: He does confess he feels himself distracted

التَّرجمة: هو يعترف بأنه يشعر بذهول نفسه(23).

3- الإطار: Present perfect = قد + فعل

الفعل: Has talked = لقد تحدّث

السِّياق: He hath much talked of you

التَّرجمة: لقد تحدّث عنكما أيّها السيدان الكريمان.(24)

4- الإطار: Present perfect = قد + فعل

الفعل: Have heard = لقد سمعتما

السِّياق: Something you have heard of Hamlets transformation

التَّرجمة: لقد سمعتما شيئاً عن تبدّل هاملت(25).

5- الإطار: Present passive = المضارع المبني للمجهول

الفعل: Is eaten = يُؤكل

السِّياق: Not where he eats, but where he is eaten

التَّرجمة: ليس حيث هو يأكل، لكن حيث هو يُؤْكَل(26).

6- الإطار: Simple past = الماضي المنتهي بالحاضر

الفعل: Made me = جعلتني

السِّياق: Indeed, my lord, you made me believe so

التَّرجمة: حقاً، يا سيدي، جعلتني أصدّق ذلك(27).

7- الإطار: Inventive + Simple past = الماضي القريب + بناء يفعل

الفعل: To find + Seemed = بدا + يتلمس

السِّياق: He seem d to find his way without his eyes

التَّرجمة: بدا أنَّه يتلمس طريقه من دون النَّظر بعينيه(28).

8- الإطار: مورفيم استفهام + Simple present = هل + فعل

الفعل: Receive + Did = هل + فعل + مصدر

السِّياق: Did he receive you well

التَّرجمة: هل أحسن استقبالكما؟(29)

9- الإطار: Simple present = لام الأمر + يفعل (ليفعل)

الفعل: Make free = لِتعْفُ

السِّياق: Haven make thee free of it

التَّرجمة: لتعفُ عنك السماء(30).

10- الإطار: Simple future = لام القسم + يفعل

الفعل: I shall have = لآخذنّها

السِّياق: Give me the cup, let go, by heaven I'll have it

التَّرجمة: أعطني الكأس: أفلتها, قسماً لآخذنّها(31).

11- الإطار: Auxiliary + Not + Simple present = مورفيم نفي + يفعل + مصدر مؤول

الفعل: Dare not confess = لا أجرؤ أن أعترف

السِّياق: I dare not confess that

التَّرجمة: لا أجرؤ أن أعترف بذلك[32].

12- الإطار: Present perfect = لقد + فعل

الفعل: Have heard = لقد سمعت

السِّياق: I have heard of your paintings too, we well enough

التَّرجمة: لقد سمعت أيضاً عن تلوّنكن بما فيه الكفاية[33].

13- الإطار: Simple present للأمر والطلب = لام الأمر + يفعل

الفعل: sit = لنجلس

السِّياق: Well, sit we down

التَّرجمة: حسناً، لنجلس[34]

14- الإطار: Simple future = السين + يفعل (المستقبل القريب)

الفعل: Will watch = سأترقّب

السِّياق: I will watch to night

التَّرجمة: سأترقب الليلة[35]

15- الإطار: Simple past = الماضي المنتهي بالحاضر

الفعل: Saw = لقد شاهدت

السِّياق: I saw him once, he was a goodly king

التَّرجمة: لقد شاهدته مرة، لقد كان ملكاً صالحاً.[36]

16- الإطار: Simple future = سوف + يفعل (المستقبل البعيد)

الفعل: Shall obey = سوف أطيع

السِّياق: I shall in all my best obey you, madam

التَّرجمة: سوف أطيعك ما استطعت يا سيدتي.[37]

ب) النَّظائر غير المتوازية

وفي هذا الجانب تختلف النَّظائر، فقد تستحدث الترجمة نظيراً للفعل الإنجليزي لا يساويه في جهة الزَّمن، وربما يُترجم الفعل بغير الفعل، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

1- الإطار: فعل الكينونة في بداية المركب = مورفيم الاستفهام (هل)

الفعل: is = هل

السِّياق: Is it custom

التَّرجمة: هل هذه عادة مُتَّبَعة؟[38]

2- الإطار: فعل المُلْكِيَّة = مورفيم ملكية

الفعل: Have = لدى

السِّياق: My Lord, I have remembrances of yours

التَّرجمة: لديّ هدايا تذكارية منك يا سيدي.[39]

3- الإطار: المستقبل البسيط بصيغة الاستفهام = هلاّ + فعل (المستقبل البسيط)

الفعل: Will help = هلا ساعدت

السِّياق: Will you two help to hasten them?

التَّرجمة: هلا ساعدتماهم على الإسراع؟[40] .

4- الإطار: ترجمة الفعل إلى اسم من جنسه.

الفعل: visit = زيارة

السِّياق: You should do marvelous wisely, good Reynaldo, before you visit him, to make inquire of his behavior

التَّرجمة: سوف تحسن صنعاً لو أنك قبل زيارته تستفسر عن سلوكه يا رينالدو الطيب.[41]

5- الإطار: ترجمة الفعل باسم من جنسه.

الفعل: Mean = معنى

السِّياق: What means this, My lord?

التَّرجمة: ما معنى هذا يا سيدي؟[42]

6- الإطار: Simple present = الماضي البسيط

الفعل: less deserve = قلّ استحقاقهم

السِّياق: The less they deserve, the more merit is in your bounty

التَّرجمة: كلمّا قلَّ استحقاقهم، ازداد الفضل في سخائك.[43]

7- الإطار: ترجمة فعل الأمر بالمصدر المؤوّل.

الفعل: Give = أن تمنح

السِّياق: I do beseech you, give him leave to go

التَّرجمة: وإني لأرجوك أن تمنحه الإذن بالذهاب[44].

8- الإطار: ترجمة المضارع التام بالماضي البسيط .

الفعل: Have seen = شاهد

السِّياق: …what we have two nights seen

التَّرجمة: بما شاهدناه على مدار ليلتين[45].

9- الإطار: ترجمة المضارع المجهول بالماضي المنتهي بالحاضر.

الفعل: Is well ended = لقد انتهى

السِّياق: This business is well ended

التَّرجمة: لقد انتهى الأمر على خير[46]

10- الإطار: ترجمة الماضي التَّام بالماضي البسيط.

الفعل: Had been = كنت

السِّياق: I would I had been there

الترجمة: ليتني كنت موجوداً هناك[47]

11- الإطار: ترجمة المضارع التام بالماضي البسيط.

الفعل: Have seen = رأيت

السِّياق: It was, as I have seen it in this life

الترجمة: كانت مثلما رأيتها في حياته[48]

12- الإطار: ترجمة ماضي الكينونة بالماضي البسيط.

الفعل: Was = حدث

السِّياق: But where was this?

الترجمة: لكن أين حدث هذا؟[49].

13- الإطار: ترجمة مضارع الكينونة بالمضارع البسيط.

الفعل: is = يحدث

السِّياق: How is it that the clouds still hang on you?

الترجمة: كيف يحدث أنَّ الغيوم ما زالت متلبدة عليك؟[50].

14- الإطار: ترجمة الصِّفة بالفعل المضارع.

الفعل: is great = يعظم

السِّياق: Where love is great, the littlest doubts are fear

الترجمة: وحيث يعظم الحب يصبح أدنى الشك مخاوف[51].

تقابلات صِيغ النَّفي بين النّص الأصلي والنَّصّ المترجم

يذهب أحد الباحثين إلى أنَّ أصل النَّفي في العربيّة أنْ يكون بـ (لا)، وأنَّ العربيّة قد اشتقت مِن (لا) أدوات نفي، منها: ليس، ولن، ولم. وتُعَدّ (لا) أقدم حروف النفي في العربيّة، والحروف الباقية كلّها أحْدَثُ منها وأخصُّ[52].

أمّا مورفيمات النفي في الإنجليزيّة فتأتي على قسمين هما: مورفيمات نفي أساسية، وهي: not, no ومورفيمات ظرفيَّة Negative adverb، مثل: Never, Hardly, Seldom [53]. وسوف يقف هذا الجزء من البحث على تقابلات صيغ النَّفي بين النّص الأصلي والنّص المُترجم مِن خلال الأمثلة الحيَّة:

1- الصِّيغة: I use no

النظير: لا أتفنّن.

السِّياق: Madam I swear I use no art at all

التَّرجمة: أقسم يا سيدتي أنَّني لا أتفنّن أبداً[54].

2- الصيغة: Not like

النظير: لا يشبه

السِّياق: Is it not like the king?

التَّرجمة: ألا يشبه الملك؟[55]

3- الصِّيغة: Cannot speak

النَّظير: لا يمكن أن تخاطب.

السِّياق: You cannot speak of reason to the Dane and loose your voice

التَّرجمة: لا يمكنك أنْ تخاطب ملك الدنمارك بالمنطق وتهدر كلماتك(56).

4- الصِّيغة: Cannot come

النَّظير: لن ينتهي.

السِّياق: It cannot come to good

التَّرجمة: لن ينتهي إلى خير(57).

5- الصِّيغة: is not

النَّظير: ليس.

السِّياق: The head is not more native to the heart

التَّرجمة: إن الرأس ليس بأقرب من القلب(58).

6- الصِّيغة: Never go

النَّظير: لا تبلغ.

السِّياق: Words with out thoughts never to heaven go

التَّرجمة: لا تبلغ السماء كلمات بلا أفكار أبداً(59) .

7- الصِّيغة: will not

النَّظير: لن ينطق.

السِّياق: It will not speak, then I will follow him

التَّرجمة: لن ينطق، إذن سوف أتبعه(60).

8- الصِّيغة: I do not know

النَّظير: لست أدري

السِّياق: I do not know, my lord, what should I think

التَّرجمة: لست أدري يا سيدي ما ينبغي أن أصدق(61).

9- الصِّيغة: Might not believe

النَّظير: لم أكن لأصدق.

السِّياق: I might not this believe without the sensible and true avouch of mine own eyes

التَّرجمة: لم أكن لأصدق ذلك لول شهادة حسية وحيقيقة مِن عيني(62).

10- الصِّيغة: Never will defend

النَّظير: لن يدافع.

السِّياق: Then the polack never will defend it

التَّرجمة: إذن لن يدافع البولندي عنها أبدا(63).

11- الصِّيغة: let her not walk

النَّظير: لا تدعها تسير.

السِّياق: let her not walk in the sun

التَّرجمة: لا تدعها تسير في الشمس[64].

12- الصِّيغة: Will by not means speak

النَّظير: يرفض البوح.

السِّياق: But from what causes he will by no means speak

التَّرجمة: لكنه يرفض بشدة البوح بالسبب[65] .

الخاتمة

أسْفَرَت معالجات الأفعال ودورها في صناعة الحدث وتأويله في مسرحيّة هاملت لشكسبير عن النتائج والملاحظات التَّالية:

أولاً: بلغ عدد الأفعال الإنجليزيّة في العيِّنة المدروسة من المسرحيّة(546) فعلاً، وقد كان الفعل المضارع البسيط أكثر الأفعال دوراناً في النّص، يليه الفعل المساعد بصورته المستقلّة، ثم الماضي البسيط بصورته المستقلة أيضاً، وبلغ عدد الأفعال المقيدة (236) فعلاً بينما بلغ عدد الأفعال المستقلة (310) أفعال؛ وهذا يعني أنّ نسبة استعمال الأفعال المستقلّة قياساً إلى مجموع الأفعال = 57%.

أمّا النّظير العربي لهذه الأفعال فقد بلغ (585) فعلاً كان للفعل المضارع فيها النَّصيب الأكبر؛ إذ بلغ مجموع استعمالاته (312) فعلاً، يليه بناء (فعل) بمجموع (152) فعلاً، أمّا مجموع استعمالات الأفعال المستقلّة فقد بلغ (420) فعلاً؛ أي بنسبة 72%.

ثانياً: خَرَجَت مجموعة من صيغ الأفعال في النَّص المسرحي عن نظيرتها في الشَّكل والوظيفة؛ ففي جانب الشَّكل وقفنا على الظواهر التَّالية:

أ- عدم التقيّد بدور الفعل المساعد كعامل يحمل مورفيم الاستفهام إلى المركّب ويستقر معه في البُنيَة.

ب- استعمال الفعل المساعد (be) بدلاً من فعل الكينونة (is) في مجموعة من التَّراكيب.

ج- توالي فعلين من فصيلة واحدة في بعض المركّبات.

وفي الجانب الوظيفي أدّت مجموعة من الأفعال وظائف غير مألوفة على الصَّعيد النَّظري، حيث استُعْمِلَ المضارع البسيط للتعبير عن استمرارية الحدث بدلاً من المضارع المستمر، والدِّلالة على أحداث ماضية، ولعلَّ هذا يفسر كثرة دوران المضارع البسيط في النَّص المسرحي.

ثالثاً: أظْهَر استعمال الأفعال الإنجليزيّة تَغَيُّراً في رتبة الفعل داخل السياق، ومن أبرز جوانب هذا التَّغيُّر:

أ- تأخُّر الفعل المعجمي عن مورفيم النَّفي ومجيئه في آخر المُركَّب.

ب- الفصل بين أجزاء الفعل المركّب.

ج- تقدّم الفعل المساعد على المسند إليه.

رابعاً: كانت نظائر الزَّمن والجهة، والصِّيَغ الفِعْلِيَّة المُعَبّرة عنها – كما أفادت تقابلات التَّرجمة في النّظائر المتوازية – كما يلي:

اللغة الانجليزيّة		اللغة العربيّة	
الزّمن والجهة	الصيغة	الزّمن والجهة	الصيغة
المضارع البسيط	المضارع البسيط	المضارع العادي	يفعل
المضارع المستمر	Is + v + ing Are	المضارع المستمر	فاعل
//	//	//	يفعل
المضارع التام	Have +P.P has	الماضي المنتهي بالحاضر	فعل
//	//	//	لقد فعل
الماضي البسيط	الماضي البسيط	//	فعل
//	//	الماضي البسيط	فعل
الأمر والطلب	المضارع البسيط	الأمر والطلب	افعل، لتفعل
المستقبل البسيط	Will + v	المستقبل البسيط	سيفعل
//	//	//	ليفعل
//	//	المستقبل البعيد	سوف يفعل
الماضي التام	Had + p.p	الماضي المنتهي بالحاضر	لقد فعل
الماضي التام + شرط	If + had + p.p	الماضي البعيد	لو فعل

خامساً: أفادت تقابلات الفعل في النَّظائر غير المتوازية ما يلي:

أ- تعدّد نظائر فعل الكينونة نظراً لتعدد وظائفه في السِّياق، ومن مظاهر ذلك:

1) ترجمة جملة فعل الكينونة بجملة اسميَّة.
2) مقابلة فعل الكينونة (is) بمورفيم الاستفهام (هل) إذا تصدّر المركب.
3) مقابلة فعل الكينونة (is) بمورفيم الاستفهام (ألا) إذا تصدّر المركب المنفي.

ب- يمكن ترجمة الفعل باسم من جنسه مع المحافظة على المعنى.

ج- يمكن أن يناظر بناء (فعل) المضارع التَّام في الإنجليزيّة على أنْ يُتْرَك للسِّياق شأن الدِّلالة على الزَّمن والجِّهة.

سادساً: في تقابلات الصِّيَغ المنفيّة تبرز الملاحظات التَّالية:

أ- غياب مورفيمات النَّفي التي من شأنها الدِّلالة على النَّفي الجزئي.

ب- يكثر استعمال المورفيم not الذي يقابله المورفيم (لا) في أغلب النَّظائر المترجمة.

ج- تُناظِر الصِّيَغ الانجليزيّة التَّالية مثيلاتها العربيّة، على النَّحو التَّالي:

- no+ مضارع بسيط = لا يفعل
- Not + is + مضارع بسيط (استفهام) = ألا يفعل
- Not + is = ليس
- Cant+ مضارع بسيط = لن يفعل

- Never + مضارع بسيط = لا يفعل
- Don't + مضارع بسيط = ليس يفعل
- Never + مستقبل بسيط = لن يفعل

بهذه النتائج تكون هذه الدِّراسة قد وصلت إلى منتهاها، وإذا كانت قد أضافت ما هو جديد فذلك مبتغاها، وإنْ لم تتمكن مِن مثل هذه الإضافة فيكفيها أنّها حاولت، وفي الأحوال كلِّها فقد سَعَت للنَّظر في ما هو أدبي مِـــن زاوية ما هو لغوي والعكس صحيح.

<u>الهوامش:</u>

(1) See: J. N. Hook, The teaching of high school English, 4th edition, New York, Roland press company, 1972,p42

(2) هاملت، وليم شكسبير، عربي– انجليزي، النّص العربي بترجمة أميرة كيوان، دار وكتبة الهـــلال، بيـــروت، 2005، ص9، وسوف يُشار إليها لاحقاً بالمسرحية وترجمتها. HAMLET, William Shakespeare, English- Arabic, Dar Wa Maktabat Al-Hilal, Beirut, 2005.

(3) R. B. Morgan, A new English grammar for Junior forms, 5th edition, London, John Murray LTD, 1959, P.13.

(4) J. A. Burrow , A book of Middle English, Oxford, Blackwell, 1992,P.45

(5) المسرحية، ص82.

(6) S. H. Olu Tomori, The morphology and syntax of present – day English: An introduction, 4th edition, London, Heinemann Education books, 1985, P. 99.

(7) Betty Azar, Under sanding and using English grammar, 2nd edition, NewJersy, Prentice Hall Regents, 1990, P.11.

(8) ابن عصفور (أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد الإشبيلي)، شرح جُمَل الزَّجاجي، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه فواز الشَّعار، ط1، بيروت، دار الكتب العلميّة، 1998، الجزء الأوّل، ص60.

(9) المسرحية, ص58.

(10) المسرحية, ص18.

(11) المسرحية, ص126.

(12) المسرحية, ص34.

(13) المسرحية, ص82.

(14) المسرحية, ص122.

(15) المسرحية, ص173.

(16) انظر:خليل عمايرة،آراء في الضمير العائد ولغة(أكلوني البراغيث)،عمّان،دار البشير للنشر والتوزيع، 1989، ص28.

(17) المسرحية ص273.

(18) المسرحية, ص68.

(19) المسرحية, ص20.

(20) المسرحية, ص188.

(21) المسرحية, ص135.
(22) المسرحية ص80 – 81.
(23) المسرحية, ص194 – 195.
(24) المسرحية, ص 130 – 131.
(25) المسرحية, ص128 – 129.
(26) المسرحية, ص310 – 311.
(27) المسرحية, ص 207 – 208.
(28) المسرحية, ص 126– 127.
(29) المسرحية, ص194– 195.
(30) المسرحية, ص456– 457.
(31) المسرحية, 456 – 457.
(32) المسرحية, ص430 – 431.
(33) المسرحية, ص210 – 211.
(34) المسرحية, ص18 – 19.
(35) المسرحية, ص62 – 63.
(36) المسرحية,ص52 – 53.
(37) المسرحية, ص46 – 47.
(38) المسرحية, ص81 – 82.
(39) المسرحية, ص204 – 205.
(40) المسرحية, ص 220 – 221.
(41) المسرحية, ص114 – 115.
(42) المسرحية, ص 232 – 233.
(43) المسرحية, ص186 – 187.
(44) المسرحية, ص40 – 41.
(45) المسرحية, ص18 – 19.
(46) المسرحية, ص138 – 139.
(47) المسرحية, ص60 – 61.
(48) المسرحية, ص62 – 63.
(49) المسرحية, ص56 – 57.
(50) المسرحية, ص40 – 41.
(51) المسرحية, ص236 – 237.
(52) انظر: برجستراسر، التَّطور النّحوي للغة العربيّة، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1982، ص111.

(53) See: W. Stannard Allen, Living English Structure, London, Longman, 1959, P.95-102.

(54) المسرحية, ص138 – 139.

(55) المسرحية, ص22 – 23.

(56) المسرحية, ص38 – 39.

(57) المسرحية, ص50 – 15.

(58) المسرحية, 38– 39.

(59) المسرحية, ص272– 89.

(60) المسرحية, ص88 – 89.

(61) المسرحية, ص74 – 75.

(62) المسرحية, ص20 – 71.

(63) المسرحية, 321 – 322.

(64) المسرحية,164 – 165.

(65) المسرحية, ص164 – 165.

أسس الفكر النقدي وقيمه في كتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه) للقاضي الجرجاني

أ.ياسين خروبي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة(الجزائر)

Comprend livre (médiation entre Mutanabbi et les opposants) sur un certain nombre de points de vue critiques, ce qui indique la sensibilité et la culture torrentielles propriété de l'auteur de ce livre Abul Hassan Ali Abdul Aziz Jerjani connu juge Jerjani, ce qui pourrait sortir de fournir une nouvelle image de la communion est différent de ce qu'il a souffert prédécesseurs dans un grand nombre de questions monétaires, ce qui rend le livre au centre de l'attention des chercheurs dans l'ancienne Agence monétaire d'Arabie

يعتبر الكثيرون أن أبرز ما يحسب للقاضي الجرجاني في تاريخ النقد العربي القديم أنه سعى إلى التقعيد، وحاول أن يكون قريباً مما يسمى اليوم (فلسفة المعرفة) فقد قدم الرجل تنظيراً مقبولاً لغير قليل من الظواهر الفنية في الشعر العربي[1]. وسنحاول أن نعرض أبرز تلك المبادئ النقدية العميقة التي يقوم عليها التفكير النقدي عند القاضي والتي تعد قيمة نقدية رائعة في ذلك العصر أضاءت الطريق لغيره من النقاد والأدباء ممن جاؤوا بعده، ويمكن توضيح تلك الأسس والقيم على النحو الآتي:

أولاً: البيئة أساس اختلاف أسلوب الشعر:

خصص الجرجاني حيزاً كبيراً من وساطته لبيان مدى تأثير المواطن التي يعيش فيها الشعراء على جودة أشعارهم، ذلك لما للبيئة- حسب رأيه- من أثر بالغ في تمايز الأشعار وتباينها، وبنى رأيه هذا انطلاقاً من« شعور عام، كان يسيطر على أذهان النقاد اللغويين من الرواة آنذاك، وهو أن الشعر الجاهلي يختلف فنياً ولغوياً، حسب درجة تبديه أو تحضره فشعر أهل الوبر، وهم سكان البادية، يختلف فنياً ولغوياً عن شعر أهل الحواضر العربية»[2].

وهذا ما يجعل شاعراً جاهلياً من أهل الحواضر كعدي ينظم شعراً أسلس كما يقول القاضي الجرجاني من شعر رؤبة والفرزدق وهما من الأعراب وأهل البادية[3].

فجودة الشعر مرتبطة بالبيئة التي يعيش فيها الشاعر، فكلما ابتعد عن حياة البدو إلى الحضر سلست ألفاظه، وسهلت معانيه، والعكس صحيح، كما يقول الرسول صلى الله عليه وسلم(من بدا جفا)[4]، فأثر البداوة على الشاعر يتضح من خلال معجم الألفاظ التي يستعملها.

من هنا يؤكد الجرجاني أن هناك عوامل تؤثر في أساليب الشعراء وألفاظهم مما يؤد إلى اختلافها ويذكر من هذه العوامل الطبيعة الشخصية، والبيئة من بادية وحاضرة والحالة النفسية للشخص ومن ثم يقول: « وقد كان القوم يختلفون في ذلكوتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعّر منطق

غيره وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق، فإنسلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة...»[5].

وكثرت الحواضر وانتقال أهل البوادي إلى القرى مرده عند القاضي اتساع ممالك العرب مع انتشار الإسلام، فلانت الطباع ورقت القلوب ونتيجة لهذا« اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شـــيء ذي أســـماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعاً، وألطفها من القلب موقعاً، وما للعرب منه لغات فاقتصروا أسلسها وأشرفها»[6].

ولأن القاضي الجرجاني قد فهم حقيقة تأثير الظروف الطبيعية والاجتماعية في الإنتاج الأدبي، وطبق ذلـــك عملياً في الرد على ما ادعاه خصوم المتنبي وعابوه في شعره، فيكون بذلك ما توصل إليه منذ القرن الرابع الهجري يطابق« أحدث ما وصل إليه العلم الحديث في تأثير العوامل الطبيعية. فالبيئة الواحدة تكيف أسلوب الإنسان وعقليته، كما تكيف بنيته العضوية»[7].

وبما أن خشونة الألفاظ ووحشيتها وتوعُّرُها سمات غالبة على أشعار القدماء كنتيجة طبيعة لغلظة طبـــاعهم وقسوتها-التي هي نتيجة طبيعية لقسوة البيئة وشدتها- فإن عكس هذه الصفات في كلام الشاعر هو النتيجة الطبيعيـــة لبيئة هي عكس البيئة القديمة، أي لبيئة متحضرة رقيقة في مظهرها وفي طباع أهلها[8].

ومن هنا كان ما ذهب إليه الجرجاني عندما اعتبر أن ميل شاعر متحضر كأبي تمام إلى الإغراب والتعقيـــد واستخدام الوحشي من الألفاظ هو من قبيل التكلف لم ليس في طبعه جعله يقع في التناقض من ناحيتين« من ناحيـــة يوقعه في التعقيد والاحتذاء، لنموذج في القول أملته طباع مخالفة لأنها عاشت في بيئة وعصر خلاف عصره وبيئته، ولأنه من ناحية أخرى يوقعه في التفاوت في مستوى كلامه نتيجة لما يتجاذبه من هذين القطبين:مقتضيات العصـــر والبيئة من جهة والنموذج القديم المحتذى من جهة ثانية»[9].

فشعر المحدثين يكون أقرب لحياتهم كلما بعد عن الغرابة والبداوة ومال إلى الليونة والسهولة أما إذا تكلـــف صاحبه الاقتداء بالأوائل فإن شعره يأتي « أمشاجاً متباينة، فيعيبه تعثره، وعد ملحاقه بمن أراد تقليدهم، وينبـــو بـــه مركبه، وتتعثر قدمه»[10].

على هذا الأساس يرى الدكتور سلام زغلول أن الناقد بمقدوره أن يفرق بين ما ينظمه شعراء البوادي مـــن جهة وما ينظمه شعراء الحواضر من جهة أخرى، لأن أثر البيئة ظاهر لا يمكن تجاهله« فالشاعر الذي يعيش فـــي الصحراء يغرف من ألفاظ بيئته ويستلهم من طبيعتها ما شاء أن يستلهم، والشاعر بعد كل ذلك هو ابن بيئته وعصره، وليس شعر القدماء كشعر المحدثين ولاطلب من المولدين أن يتبعوا الجاهليين في أنماط شعرهم وأساليبهم وصورهم فلكل من الفريقين إمكاناته وظروف بيئته وعصره التي تملي عليهما يقول»[11]، فإذا اختار الشاعر المحدث الاقتـــداء بكلا الفريقين وقع في« جنايات هذا الاختيار...وجار على عادته يختلجه الطبع الحضري، فيعدل به متسهلاً، ويرمي بالبيت الخنث، فإذا أنشد في خلال القصيدة، وجد قلقاً بينها نافراً عنها؛ وإذا أضيف إلى ما وراءه وأمامه تضـــاعفت سهولته، فصارت ركاكة»[12].وقصد القاضي بهذا الكلام أبي تمام الذي رام الإقتداء بالأوائل فتفاوتت أشـــعاره فـــي القصيدة الواحدة، بين الجودة والرداءة.

وهكذا نرى أن الجرجاني قد أحس بأثر البيئة وأشاد به وجهد في تفسيره وتبريره وفي الاستشهاد له والبرهنة عليه والوقوف عند أمثلته وكأنه أراد أن يسوقه مذهباً أو كمذهب في الدرس الأدبي بالقدر الذي يسمح بـــه القـــرن الرابع الهجري[13].

وقد سبق القاضي الجرجاني في الحديث عن تأثير البيئة في الشعر ابن سلام الجمحي فـــي كتابـــه (طبقـــات فحول الشعراء) بل نجد أن القاضي يستشهد بشعر عدي لتبيان مدى تأثير البيئة في الشعر وهو من الأمثلـــة التـــي أوردها الجمحي، إلى أن القاضي تميز في طريقة طرحه للموضوع بأن أضاف لتأثير البيئة عوامل أخرى كما رأينا- اختلاف الطبائع والمزاج النفسي وغيرها- وبهذا يكون القاضي قد مهد لتكون هذه الفكرة منطلقاً لمعرفة مدى تـــأثير السياق الخارجي لنص في جودته وهذا ما تنشغل به مدارس النقد الحديثة.

ثالثاً: العدل ونبذ التعصب في النقد:

يفتتح القاضي وساطته بمقدمة يلح فيها على نبذ الأهواء في ما يصدره الناقد من أحكام ويدعو إلى ضـــرورة الإنصاف لأنه أصل العدل، ولهذا وضع القاضي خطوطاً عريضة يستوجب على الناقد التقيد بها، للحكـــم علـــى أي شاعر، بعيداً عن العصبية في النقد التي تكدر الطبع وتطفئ الذهن، وتلبس العلم بالشك، فتحسن للمنصف الميل؛ فإن استحكم التعصب ورسخ في ذهن الناقد صور له الشيء بغير صورته، وحال بينه وبين تأمله ويتخطـــى بـــه مـــن الإحسان الظاهر إلى العيب الغامض؛ فما ملكت العصبية قلباً فتركت فيه للتثبت موضعاً؛ أو أبقت منـــه للإنصـــاف نصيباً[14].

فالحكم النقدي قد يحيد عن الإنصاف والموضوعية،إذا لم يتخل الناقد عن ذاتيته وأحكامه المسبقة والتـــي لا تستند على براهين مثبتة، بل تستند على دوافع نفسية محضة كالتعصب والحسد والحقد، ففي مقدمة كتابـــه يكـــرر القاضي لفظة الحسد خمس مرات لتنبيه النقاد من خطورة هذه الصفة البغيضة وأثرها السلبي على تقويم أي عمـــل أدبي، وهذا واضح في ما اقتبسنا من مقدمة الوساطة« والتنافس سبب التحاسد...فلجأ إلى حسد الأفاضل...كم مـــن فضيلة لم تستثرها المحاسد ...لكن برزت فتناولتها ألسن الحُسد...»[15]،هذه الصفة الناتجة عن عصبية غير مبررة حسب رأي القاضي؛ ستجعل من روائع الأشعار ومختاراتها معيبة ناقصة.

ومن هنا كانت دعوة القاضي لنبذ التعصب والعدل في ما يصدره الناقد من أحكام منطلقاً للكثير من الدارسين ليعتبروا في تعليقهم عن منهج القاضي في الدفاع عن المتنبي أنه منهج واضح المعالم، بين الملامح، إذ بدأ بالـــدعوة إلى العدل في الحكم وعدم تناول الموضوع بروح التحيز والهوى له أو عليه[16].

فالقاضي لا يجامل المتعصبين من النقاد بل يصفهم في أكثر من موضع في وساطته بـــالنقص والتقصـــير ولذلك يرى أن « أهل النقص رجلان:رجلٌ أتاه التقصير من قبله، وقعد به عن الكمال اختياره، فهو يساهم الفضـــلاء بطبعه، ويحنو على الفضل بقدر سهمه؛ وآخر رأى النقص ممتزجاً بخلقته، ومؤثَّلا في تركيب فطرتـــه، فاستشـــعر اليأس من زواله، وقصرت به الهمة عن انتقاله، فلجأ إلى حسد الأفاضل، واستغاث بانتقاص الأماثل...»[17]. فـــدافع الكثير ممن عاب شعر المتنبي هو الحسد و انتقاص الأفاضل للحط من قيمة أشعارهم، وهي حسب القاضـــي صـــفة تكدر صفوة النقد وموضوعيته، فسببها عجز الحاسد وعدم قدرته على الوصول إلى المكانة التي يتبوّؤها المحســـود؛ فيعمد إلى الانتقاص من كل ما هو جميل وحسن، والتستر عن عجزه بتهجم عن غيره[18].

كما أن القاضي يكرر في أكثر من موضع في كتابه ويلح على فكرة الإنصاف والتثبت في ما يصدره الناقد من أحكام؛ وينبه إلى أن « العصبية قد تحمل العالم على دفع العيان وجحد المشاهدة، فلا يزيد على التعرض للفضيحة،والاشتهار بالجور والتحامل»[19].

وثمة مبدأ يسير عليه القاضي الجرجاني، ينتصر فيه لهذه الفكرة النقدية، هو مبدأ (العَدل). والعدل عند القاضي الناقد يستلزم أمرين: الانتصار لمن وقع عليه الجور بسبب ما يُدّعى من نقيصة، والاعتذار لنقائصه إن كانت هذه موجودة حقاً[20]، وعن هذا يقول القاضي: « وكما أن الانتصارَ جانب من العدل لا يسدّه الاعتذار؛ فكذلك الاعتذارُ جانبٌ هو أولى به من الانتصار، ومن لم يفرق بينهما، وقفت به الملامةُ بين تفريط المقصِّر، وإسراف المفرِّط، وقد جعل الله لكلّ شيء قدراً، وأقام بين كل حديث فصلاً، وليس يطالب البشر بما ليس في طبع البشر، ولا يلتمس عند الآدميّ إلا ما كان في طبيعة ولَدِ آدم...»[21].

فعلى الناقد الحقيقي أن يكون وسطياً عادلاً منصفاً في ما يصدره من أحكام، ومن أجل هذا عليه أن يتجرد من الأهواء الذاتية و الجنوح إلى الموضوعية، إذ لا مكان للأهواء في العلم فيقول: « وكما ليس من شرط صلة رحمك أن تحيف لها على الحق، أو تميل في نصرها عن القصد، فكذلك ليس من حكم مراعاة الأدب أن تعدل لأجله عن الإنصاف أو تخرج في بابه إلى الإسراف، بل تتصرف على حكم العدل كي فصرفك»[22].

ودعوة القاضي إلى الموضوعية والتجرد من الذاتية والأهواء الشخصية، مردها طريقة النقد التي كانت شائعة في عصره و التي غلب عليها التعصب لبعض الشعراء دون سواهم إذ إن « هذه العصبية تشوه فطرة الإنسان التي فطره الله عليها، فتفقد الإنسان عفوية الذوق الذي يعد مفتاح لكل عملية نقدية، ثم إن العصبية تكبت في الإنسان كل قدراته العقلية التي على أساسها يبني عمله في تحليل الأعمال الأدبية وتفهمها وتفسيرها»[23]. فالقاضي يعتبر الناقد بمثابة قاضي فهو ملزم بتجرد من أهوائه وميولاته الخاصة فيما يصدره من أحكام.

وهذا ما جعل بعض النقاد يصرون على أنه لا يوجد صفة يتحلى بها الناقد أجل وأعظم من صفة العدالة فيوزنها وقيمتها، فيصبح الناقد بذلك بمثابة الحَكَمٌ الأمين الذي ينبغي أن يضع في يده موازين عادلة، رشيدة لاتميل مع أي هوى ولا أي تعصب[24]، فالعدل والإنصاف في الحكم ليس شعاراً بل مبدءاً عمل به القاضي من بداية كتابه إلى منتهاه،وطبقه حتى على نفسه فيقول: « وتحكم علي حكم المنصف المتثبت وتقضي قضاء المقسط المتوقف»[25]، وقوله: « ثم انظر وحكم وأنصف...»[26]فنجده يلح على العدل والإنصاف في كل حكم على اعتباره الهدف والأصل في كل عملية نقدية، فالقاضي الجرجاني رجل لا يعرف التعصب كما يقول محمد مندور[27]. كما أنه يدعو كل ناقد إلى خلع رداء العصبية، فقد « يتفق لأحد هؤلاء غلبة الإنصاف على قلبه في الوقت بعد الوقت، فيخلع رداء العصبية، ويصغي ويميز فيراجع...»[28].

فالكثير من النقاد تأخذهم عزة النفس على الرجوع عن موقف أو حكم غير منصف أصدروه ظلماً وتعصباً، وإن كان البعض منهم يمتلك صفات الناقد المنصف فلا يتوانى في الرجوع عن موقفه إذا رأى ما ينقضه.

رابعاً: حوافز الإبداع في فن الشعر:

الشعر عند القاضي الجرجاني علم له أدواته وشروطه ومقاييسه الخاصة، التي يجب أن يلتزما بها من أراد قرضه، ومن اجتمعت له هذه الشروط أو العناصر فهو المجيد المبرز فالقاضي يقول:« إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحدٍ من أسبابه؛ فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان»[29].

يجمع القاضي في هذه العبارات المقتضبة، كلاماً بالغ الدلالة بل إنه كلام متقدم على أهل زمانه ومستعصي حتى على نقاد عصرنا الحالي إذ مازالوا منبهرين ومختلفين حوله إذ يخرج القاضي الشعر من الإطار الضيق الذي حشر فيه-عندما حددت مقياسه بالوزن والقافية فقط- ليجعله علم من علوم العرب « على أن نفهم مدلول كلمة علم في هذا العصر الذي لم يكن يفرق بين العلم والأدب، ويجعل كلمة (العلم) شاملة لهما. وهو قد تحدث عن حوافز الإبداع الأدبي، وحددها بصورة أدق مما كانت معروفة عند العرب والإفرنج»[30].

فعلى على قدر حظ الشاعر من هذه العناصر يأتي تجويده وتفوقه في ما ينظمه من أشعار على أن درجة الأهمية لهذه الحوافز أو العناصر تختلف من شاعر إلى أخر فإذا «كان تعويل المحدثين على (الرواية) في المقام الأول، فإن تعويل القدماء إنما كان على (الطبع)،رغم أخذهم بالرواية والحفظ»[31] فالقاضي ينطلق من فكرة مفادها أن العرب كانت«تروي وتحفظ، ويعرف بعضهم برواية شِعر بعض وكما قيل: إن زهير كان راوية أوس، وإن الحطيئة راوية زهير...غير أنها كانت بالطبع أشد ثقة وإليه أكثر استئناساً، وأنت تعلم أن العرب مشترك في اللغة واللسان، وأنها سواء في المنطق والعبارة »[32].

فقد تفطن القاضي إلى أن الرواية عند العرب بمثابة التلمذة « فمن الشعراء من تتلمذ لغيره بأن صار راوية له فبرز في الشعر سائراً على نهج أستاذه حتى لتتكون أحياناً مدارس بعينها كتلك التي قامت على أوس بن حجر وزهير والحطيئة. وقد أخذ هؤلاء الثلاثة بعضهم عن بعض وحدثنا عن ذلك القدماء، فاستطاع ناقد حديث كالدكتور طه حسين أن يستنبط الخصائص الفنية التي تميز تلك المدرسة وأن يردها إلى تثقيف الشعر، ثم إلى الاعتماد على الخيال الحسي»[33]، فعندما ذكر أن زهيراً كان راوية أوس قصد انه تلميذه ونفس الشيء مع أبي ذؤيب فهو تلميذ ساعدة بن جؤبة وغير ذلك من الأمثلة التي أوردها.

ومن هنا اعتبر الكثيرون أن تحديد الجرجاني لعناصر أو حوافز الإبداع في فن الشعر من الاجتهادات الموفقة التي تحسب له، وقد دفعه إلى استنباطها تساؤله الدائم عن أسباب التفوق في الإبداع الشعري لتكون هذه العناصر- الطبع والرواية والذكاء والدربة- بمثابة الحوافز التي إذا ما توافرت لشاعر اغتفرت زلاته وهناته[34].

فالشعر لم يعد مقياسه الوزن والقافية فقط بل لا بد من طبع وذكاء ودربة ورواية، ولعل الجرجاني قد أفاد من الآراء المتقدمة وبنى عليها، فمن النقاد القدماء من فرق بين الشاعر المطبوع والشاعر الذي يعاود النظر في شعره بالتنقيح والتحسين، وأطلقوا على شعر الثاني شعر الصنعة، كما كنا نقرأ عن زهير بن أبي سلمى وغيره ممن سموا بعبيد الشعر[35].

والواضح من كلام الجرجاني حسب رأي محمد السمرة من خلال تقسيمه لعناصر الفن الشعري (الطبع، والذكاء، والرواية، والدربة) أنها على نوعين: فالطبع والذكاء يولدان مع الفنان، والرواية والدربة تكتسبان فيما بعد[36].

وتحديد القاضي لعناصر أو حوافز الإبداع الأدبي، يعد بحق من القيم النقدية الخالدة في تاريخ النقد العربي القديم، إذ استنتجنا من خلال هذا التحديد درجة النضج التي بلغها التفكير النقدي في ذلك القرن عموماً و عند القاضي الجرجاني بالخصوص.

خامساً: تحكيم الذوق مع التعليل والتحليل:

جعل القاضي من الاحتكام إلى التذوق سبيلاً لكل ناقد من أجل إيجاد حل لما استعصى عليه من المواقف التي يعجز عن تعليلها وتحليلها، ذلك أن القاضي يعتمد وبشكل كبير على تعليلات وتحليلات موجزة تعقب ما يورده من شواهد شعرية، حتى أن الشواهد الشعرية تطغى على الكتاب، فيما تتخللها أحكام نقدية موجزة، ويظهر هذا من خلال الطريقة التي يعرض بها مادة الكتاب؛ فنجده ينصح الناقد الذي يستعصى عليه التفسير أو الحكم على أثر أدبي أو ظاهرة فنية، أن يحتكم إلى« الذوق المصقول المدرب، فقد كان الجرجاني أديباً وناقداً، مرهف الحس...وبهذا جعل الذوق هو الحكم الأخير في روائع الأدب»[37].

فالجرجاني كثيراً ما يترك الحكم لذوقه، فنجده يختار للمتنبي بعض النماذج التي يعدها من عيون شعره، فقصيدة المتنبي التي قالها في مصر، ووصف فيها الحمى، تصادف من ذوق القاضي قبولاً ومن نفسه ارتياحاً:

وَزَائِرتي كأَنَّ بهَا حَيَـــــاءً فَلَيْسَ تَزُورُ إلَّا في الظَّـلَامِ
بَذَلتُ لهَا المَطَارِفَ وَالحَشَايـا فعَافتْها وبَاتتْ في عِظَامي
يَضِيقُ الجِلدُ عَن نَفْسي وعَنها فـتُوسـعهُ بأَنوَاعِ السَّقَـام

يعلق القاضي بقوله: « وهذه القصيدة كلها مختارة لا يعلم لأحد هي معناها مثلها، والأبيات التي وصف فيها الحمى أفراد قد اخترع أكثر معانيها، وسهل في ألفاظها، فجاءت مطبوعة مصنوعة، وهذا القسم من الشعر هو المطمع المؤيس»[38].

فالحكم الصادر عن ذوق مجرب، مصقول بالدربة وطول الملابسة، يكسبه مصداقية يستغني معها المتلقي على حاجته إلى الشرح والتفسير[39].

وعليه نجد القاضي الجرجاني يعطى للذوق أهمية بالغة فيتمييز جيد الكلام من رديئه سواء كان هذا الكلام شعراً أو نثراً كما في قوله: « فإن العامي قد يميز بذوقه الأعاريض والأضراب، ويفصل بطبعه بين الأجناس والأبحر»[40].

واحتكام القاضي إلى ذوقه الشخصي نابع من إيمانه الراسخ بفكرة مفادها أن أي عمل أدبي يقاس « بمقدار تأثيره في نفس السامع وهزها، وهذا لا يكون إلا بما يحويه من عناصر إنسانية صادقة يكون لها صدى في النفوس، وهذا اتجاه نفسي في النقد قل أن تجد له مثيلاً عند النقاد الآخرين والحق أن صفة الإنسانية واضحة عند هذا الناقد في كثير من اتجاهاته»[41].

فنجده يعلق على قصيدة للبحتري بقوله: « ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقـد مـا يتـداخلُك مـن الارتياح، ويستخفك من الطرب إذا سمعته، وتذكر صَبوَة إن كانت لك تراهـا ممثلـة لضميرك،ومصـورة تلقـاء ناظرك»[42]، ولا يكتفي القاضي بهذا التعليق الذي يميل فيه إلى ذوقه الفني النابع من إنسانيته الطاغية على الكثيـر من أرائه النقدية، فنجده يقول: « فإن قلت: هذا نسيب والنفس تهش له والقلب يعلق به والهوى يسرع إليه فأنشد لـه في المديح قوله:

بلونا ضرائب مَنْ قَد نَـرى   فما إن وجدنا لفَتْح ضَريبَا
هو المرء أبدت له الحـادثا   ت عزماً وشيكاً ورأياً صليبا
تنقَّل في خُلُقَي سُـــؤددٍ   سمـحاً مُرجًّى وبأساً مَهِيبا
كالسَّيف إن جئته صارخاً   وكالبحر إن جئته مستثيبا»[43].

فالقاضي يعطي بعداً إنسانياً نفسياً للنقد، إذ استسقى بعض أرائه النقدية من ذوقه الشخصي النابع من تـركم خبراته الأدبية.

ومع هذا يظل التعليل ضروري لتعزيز ما يذهب إليه أو ما يصدره الناقد من أحكام في ذهن القارئ كما هو الحال عندما يعرض بعض ما عيب على المتنبي ثم يعرض بعض جيده فيقول: « وليس من شرائط النصفة أن تنعى على أبي الطيب بيتاً شذّ، وكلمة ندرت و قصيدة لم يسعده فيها طبعه ولفظة قصرت عنها عنايته، وتنسى محاسـنه وقد ملأت الأسماع، وروائعه وقد بهرت، ولا من العدل أن تؤخره الهفوة المنفردة، ولا تقدمه الفضـائل المجتمعـة، وأن تحطهُ الزلة العابرة ولا تنفعه المناقب الباهرة»[44].

وقد أورد القاضي الكثير من الأمثلة معتمدا على منهج المقايسة بين الأشباه والنظائر، كمـا فعـل فـي تعليلهلما عابه النقاد على أبي الطيب من إفراط و إغراق وغلو في الكثير من أشعاره كما في قوله:[45]

ولـوُ قَلـَمُ ألقيتُ في شقّ رَأسِهِ   من السُقمِ ما غيرتُ من خَطِّ كاتِبِ

فبعدما يورد القاضي هذا البيت مع مجموعة أخرى من أبيات المتنبي، و التي بالغ فيها وأغرق في ألفاظهـا ومعانيها، يورد في المقابل مثيلتها من أشعار المتأخرين والمتقدمين ليبرر إفراط المتنبي ويؤكد أن الإفراط مـذهب عام في المحدثين، وموجود كثير في الأوائل، والناس فيه مختلفون[46].

فالقاضي يدعو صراحة إلى الاعتداد في النقد بالذوق المثقف الذي يعتمد على إقامة الحجة ومقارعة الـدليل بأقوى منه، ولا يعترف بالنقد الذاتي[47]، وهذا ما يشي به قوله: « فأما وأنت تقول: هذا غث مستبرد، وهذا متكلـف متعسف، فإنما تخبر عن نبو النفس عنه، وقله ارتياح القلب إليه»[48]،أما التعليلات الموجزة التي يعقب بها القاضـي الشواهد الشعرية، فقد استندت إلى حجج وبراهين انطلاقاً من فكرة المقايسة التي اعتمدها الجرجاني في مادة الكتاب، فهو يورد ما عيب على المتنبي ويقيسه بشواهد متعددة من شعر القدماء والمحدثين من أجل بيان أن ما عيب علـى أبي الطيب يعاب على غيره أيضاً.

<u>سادساً:</u> الحكم الفاصل بين طرفي المخاصمة:

الجزء الأخير من الوساطة يضعنا في أجواء محاكمة بين متنازعين، يكون القاضي الجرجاني هو المستمع لطرفي النزاع، ثم يفصل بين المتخاصمين بإصدار الحكم، هذا الحكم « هو النهاية التي ينتهي إليها كل نقد، أو محاكمة، لأن فيه يكون القول الفصل بين المتنازعين، والجواب الموضح للغامض المبهم من الأمور، ومن البديهي أن الحكم لا يتخذ شكلاً واحداً ثابتاً، بل يتغير ويتحول وبتغير القضايا المطروحة، وبتغير المرجعية المعتمدة في ذلك»[49]، وربما كان لاشتغال الجرجاني بالقضاء تأثيره الواضح في معالجته لمادة كتابه الوساطة، كما هو الحال في تعامله مع ما أُخذ عن المتنبي، فيقول على لسان خصوم المتنبي: «قد صغر الليلة ثم استطالها فقال: لُيَيْلَتنا المَنُوطة بالتناد. قال أبو الطيب: هذا تصغير التعظيم، والعرب تفعله كثيراً،قال لبيد:

وكلُّ أُنَاسٍ سَوفَ تَدْخُلُ بَيْنَهُمْ   دُويهِيةٌ تَصْفرُّ منهَا الأنَامِلُ

أراد لطف مدخلها فصغرها. وقال الأنصاري:أنا عُذَيْقها المُرَجَّب، وجُذَيلُها المُحَكَّك؛ فصغر وهو يُريد التعظيم»[50].

وبعدما يريد القاضي حجة طرفي الخصومة، يدلي بحكمه وهو الفاصل في المسألة مع الالتزام بالوسطية وعدم الميل لطرف دون آخر، فيقول: «أما تصغير اللفظ على تكثير المعنى فغير منكر؛ وهو كثير في كلام العرب؛ ولكن في احتجاج أبي الطيب خلل؛ من قبل أن دويهية في هذا الموضع تصغير في المعنى واللفظ، وكذلك جذيلها المحكك لأن هذا لا يكون لطيف الجرم؛ وإنما هو جذم من النخلة تحتك به الإبل...وقول أبي الطيب"لُييلتنا" خارج مخرج الذم والهجو، ثم قد أزال الالتباس وأفصح عن المراد بقوله: "المنوطة بالتناد" فقد بين أنه لم يرد قصر مدتها»[51].

فتصور لنا الوساطة محاجات بين طرفي القضية ـ المتنبي و خصومه- تنتهي بالحكم الفاصل الذي يصدره القاضي الجرجاني، والذي جعل من العملية النقدية « محاكمة ترتفع فيها الدعوات، ويختصم في ظلالها المختصمون وفيها يبت في الأمور بتا عادلاً، يوفر لكل ذي حق حقه، وينزل كل منزلته التي أنزله فيها عمله وأوصله إليها جده ومثابرته»[52].

وقد كشف هذا المنهج الذي يتبعه القاضي على جانب آخر من شخصية المتنبي الشاعر فعرفنا على شخصية المتنبي المطلع والحافظ لعلوم اللغة وتراثها الأدبي وكأن الجرجاني يحاول أن يعرض المآخذ التي عابها القدماء على المتنبي، مشفوعة برأي الشاعر فيها وتعليله إياها،وبتالي يبقي المجال مفتوحاًأمام المطلع على الوساطة؛ وهذا حين يقرأ المآخذ التي عابها القدماء على المتنبي، ورد المتنبي عليها[53].

ورغم أن هذه الطريقة في التناول انحصرت في الصفحات الأخيرة من الكتاب، وهي الصفحات التي خصصها المؤلف لما أنكره خصوم أبي الطيب في بعض أشعاره؛ومع هذا تعد هذه الطريقة سابقة تفرد بها القاضي حين منح الفرصة للشاعر كي يرد عن ما كان يؤخذ عليه.

سابعاً: منهج القاضي في الوساطة

إذا كان الآمدي قد اعتمد على (الموازنة) في عمله النقدي، لأنه كان أمام شاعرين(أبي تمام والبحتري) ولأن بينهما نقاط توافق ونقاط اختلاف، مما أتاح الفرصة أمام الآمدي وبشكل كبير للموازنة بين هذه النقاط، ولكن ما يثير التساؤل؛ على ماذا سيتكئ القاضي الجرجاني في محاولته التوسط بين طرفي الخصومة حول شعر المتنبي من هنا كانت « المقايسة هي المبدأ الكبير في نقد الجرجاني؛ فالناقد الذي يتحرى الإنصاف قبل أن يفرد عيوب شاعر أو حسناته بالتميز عليه أن يقيسه على ما كان في تاريخ الشعر والشعراء، فلا يستهجن خطأه في اللفظ لأنه قلما تجد شاعراً سلم من هذا الخطأ، ولا يستنكر خطأه في المعنى فكم عدد العلماء من صنوف هذا الخطأ في شعر الأقدمين، ولا يسقط شاعر بسبب التفاوت في شعره»[54].

ولنفهم منهج القاضي في الوساطة نعيد إلى الذاكرة المشهد الذي تهجم فيه الحاتمي على المتنبي« فحينما اقتحم عليه مجلسه في دار البصري وأخذ يسرد ما استرذله من شعره لم يكن دفاع المتنبي عن نفسه فيما حكاه الحاتمي إلا أن قال: أين أنت من قولي كذا وكذا؟ أما يكفيك إحساني في هذه وتغفر لي إساءتي في تلك؟!!»[55].

فالقاضي عندما يحاول أن ينصف المتنبي،لا يقوم بمناقشة ما حاول خصومه تخطئته فيه بل يقيسه بأشباهه ونظائره عند الشعراء المتقدمين، ويبين أنهم لم يسلموا هم أيضاً من الخطأ وعليه فإن « أساس منهج الجرجاني في النقد يمكن أن نلخصه في جمله واحدة هي أنه رجل " يقيس الأشباه والنظائر" وعلى هذا الأساس بني معظم "وساطته" بين المتنبي وخصومه»[56].

ولا يعني القول بأن القاضي قد اعتمد على منهج قياس الأشباه بالنظائر في دفاعه عن أخطاء المتنبي، عدم وجود طرق أخرى استعان بها في الرد عن المعيبين عن شاعره فنجده يلجأ إلى « مناقشة المأخذ الفنية واللغوية، التي أخذها بعض النقاد عليه، ورأى أنها تحتاج لمناقشة وتصويب أن أمكن، توجيه ألفاظها ومعانيها على نحو مخالف لتوجيهات هؤلاء النقاد الذين هم أحد رجلين، إما نحوي لغوي لا بصر له بالشعر، وإما معنوي لا علم له بالإعراب ولا اتساع: له في اللغة»[57]،وكشف الجرجاني في هذه المناقشات عن علمه الواسع بعلوم اللغة، وإحاطته بجانب لا بأس به من المسائل اللغوية على اختلافها بين المدرستين الكوفية والبصرية.

كما أن الكثير من الدارسين يلح على أن « المقايسة التي سار عليها-القاضي الجرجاني- لا تخلو من مزالق كالتعميم والإيهام المنطقي وعدم الوقوف على رأي قاطع لا سيما فيما لا يمكن الاتفاق عليه بين النقاد ذوي الأذواق المختلفة»[58].

وقياس الأشباه بالنظائر ليس سبيل القاضي الوحيد في الدفاع عن المتنبي، بل قد استعان بطريقة ثانية، قام فيها بالأخذ من حسنات الشاعر بمقدار سيئاته، أي من كل سيئة حسنة أو أكثر، والحكم له أو عليه يكون من خلال طغيان الحسنات على السيئات أو العكس؛ وسمى هذه الطريقة (المقاصة) وصرح بذلك في قوله: « هذا ديوانُه حاضراً و شعره موجوداً ممكنا هلم نستقرئه ونتصفحه، ونقلبه ونمتحنه، ثم لك بكل سيئة عشر حسنات وبكل نقيصة عشر فضائل، فإذا أكملنا لك ذلك واستوفيته، وقادك الاضطراب إلى القبول أو البهت، ووقفت بين التسليم والعناد عدنا بك إلى بقية شعره فحاججناك به، وإلى ما فضل بعد المقاصة فحكمناك إليه»[59].

والأمر الذي اعتمده القاضي في المقاصة هو«ما قال أبو إسحاق القيرواني من أنه قد تدخل اللفظة في شفاعة اللفظة ويمر البيت من خلال الأبيات وتعرض الحكاية في عرض الحكايات يتم بها المعنى المراد وليست مما يستجاد»[60]،فطريقة المقاصة سارت جنباً إلى جنب مع طريقة قياس الأشباه والنظائر في دفاع القاضي الجرجاني على المتنبي.

وما يتفق عليه الكثير من الدارسين لكتب تراث النقد العربي، أن كتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه) يعد بحق بصمة مشرقة ومتميزة في تاريخ النقد العربي، وهذا مرده أن التفكير النقدي عند الجرجاني يتسم بقدر كبير من النضج والكمال، يدنو به من أن يكون منظراً أدبياً كبيراً، إذا لم يقف القاضي عند حد وصف الظواهر والتعليق العابر عليها، بل تعدى ذلك إلى آفاق التفلسف وبيان الماهِيات والعِلل، ومرجع ذلك قدرته، فيما يبدو، على الإحاطة بطبيعة الشعر العربي قديمه وحديثه وتحديد آفاق التجديد التي طرأت عليها.

الإحالات:

1-التفكير النقدي عند العرب، عيسى علي العاكوب، دار الفكر سوريا، ط1، 2006م ص268

2- الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، د.عثمان موافى، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ط3، 1995 م، ص19

3-ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية صيدا بيروت، ط1، 2006م.،ص 25

4-ينظر: الوساطة، ص25

5- الوساطة، ص25

6-الوساطة، ص25

7- مشكلة السرقات في النقد الأدبي،مصطفى هدارة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1958م(د.ط)، 263

8- ينظر: دراسات في النقد العربي، عبد الحكيم راضي، مكتبة الأدب، القاهرة، ط2، 2006م.ص197

9-المرجع نفسه، ص 199

10- تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، حتى القرن الرابع الهجري: د.محمد زغلول سلام،منشأة المعارف الإسكندرية (د.ط)1982م ص 358

11-ينظر: المرجع نفسه،ص291.

12-الوساطة، ص28

13- ينظر: القاضي الجرجاني والنقد الأدبي، عبد العزيز قلقيلة،الهيأة المصرية العامة للكتاب مصر (د.ط) 1973م.ص309

14-ينظر: الوساطة، ص343

15- ينظر: الوساطة، ص11

16-ينظر: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، ص369

17-الوساطة، ص 11

18-ينظر: القيمة النقدية لكتاب الجرجاني (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، دراسة لحسن أبو الرب،جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) المجلد21 (2) العدد1، 2007م

19-الوساطة،ص180.

20- ينظر: التفكير النقدي عند العرب، ص269
21- الوساطة، ص13
22-لوساطة، ص 12
23-مفهوم النقد الأدبي في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، دراسة لـــ: بالقاسم مالكية، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد (01)، 2002م
24-ينظر: النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف ، مصر ط1 (د.ت)،ص 57.
-الوساطة، ص22 25
26-الوساطة، ص31
27-ينظر: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، محمد مندور، دار نهضة مصر (د.ط) (د.ت).ص265
28- الوساطة، ص54
29- الوساطة، ص 23
30- القاضي الجرجاني الأديب الناقد، محمد السمرة، المكتب التجاري للطباعة والنشر بيروت، ط2،1979م.ص132
31-التفكير النقدي عند العرب، ص271
32- الوساطة، ص23
33- النقد المنهجي عند العرب، ص258-259
34- ينظر: التفكير النقدي عند العرب، ص270
35- ينظر: القيمة النقدية لكتاب الوساطة، دراسة لـــ: حسن أبو الرب، مجلة جامعة النجاح للأبحـــاث (العلـــوم الإنســـانية)، المجلد22(2)،2007م
36-ينظر:القاضي الجرجاني الأديب النافد،ص 133
37- القاضي الجرجاني الأديب الناقد، ص151
38- الوساطة، ص108-109
39- ينظر: معايير النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، أحسن مزدور، مكتبة الأدب القاهرة، ط1، 2008م.ص28
40-الوساطة،ص .343
41- النقد المنهجي عند العرب،ص 263
42- الوساطة، ص33
43- الوساطة، ص33
44-الوساطة،ص 92.
45-ديوان،المتنبي،،دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت(د.ط)1983م ج1ص139.
46-ينظر: الوساطة، ص 348.
47-ينظر: النقد الأدبي، مصطفى السيويفي، دار البيان للطباعة مصر (د.ط)، 2002م ص15
48- الوساطة، ص91
49-مفهوم النقد الأدبي في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، دراسة لـــ: بالقاسم مالكية، مجلة الأثـــر، الجزائـــر، ، العـــدد (01)، 2002م
50-الوساطة، ص379-380

51-الوساطة، ص380

52-مفهوم النقد الأدبي في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، دراسة لـــ: بالقاسم مالكية، مجلة الأثر، الجزائر، ، العدد (01)، 2002م

53-ينظر:القيمة النقدية لكتاب الوساطة، دراسة لـــ: حسن أبو الرب، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلـــد 22 (2)،2007م

54- ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب،"نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثـــامن الهجـــري"، د.إحســـان عبـــاس، دار الشروق عمان،ط4، 2006م. ص309

55- القاضي الجرجاني والنقد الأدبي، ص234

56- النقد المنهجي عند العرب، ص256

57- الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم،ص112

58- اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع للهجرة، منصور عبد الرحمن، مكتبة الأنجلو المصرية ط1(د.ت).ص276

59- الوساطة، ص55

60- القاضي الجرجاني و النقد الأدبي، ص239

من الحوارية إلى التناص إلى المتعاليات النصية
جينيالوجيا مفهوم التناص في الدراسات الغربية

د.أم السّعد حياة
جامعة الجزائر(الجزائر)

Résumé

Après la domination du texte clos dans les études littéraires, et après le tournant idéologique causé par l'empire formaliste, la théorie littéraire a changé de cap en greffant une formule de nature textuelle plus ouverte et plus dialectique.

On peut considérer Mikhaïl Bakhtine comme le premier chercheur qui a permit aux études textuelles de dépasser la catégorie d'immanence en exploitant la formule fertile : le dialogisme. Cette formule déclenche un nouveau paradigme dans les approches poststructuralistes.

Dans son livre Sémiotiké Julia Kristeva entreprit une idée plus scientifique (L'intertextualité) pour croiser les principes dialogiques élaborer par Bakhtine et les études poststructuralistes établies par le groupe Tel-Quel.

Dans la même logique on trouve que Gérard Genette évolue dans une sphère commune malgré que son fameux livre *Figures3* démontre avec clarté la pertinence des outils structurels dans le travail critique du texte. Sa nouvelle approche *Les transcendances textuelles* reflète le caractère intertextuel des nouvelles catégories dans la poétique narrative.

Cet article montre de façon chronologique l'évolution signifiante de ce paradigme dans les études textuelles.

تعرف الساحة النقدية العربية اشتغالا دؤوبا يسعى لسبر أغوار وتصيد مختلف ما تشهده الساحة الغربية من تنظيرات رائدة تعتني بدراسة مختلف أشكال الخطابات التي يستعملها الإنسان في ميادين حياته، خاصة منها النصوص الأدبية ذات البنى المعقدة، ومن بين المفاهيم التي أسالت حبرا كثيرا هناك وهنا واشتغل عليها العديد من المنظرين الغربيين نجد مصطلح التناص الذي حُمل بدلالات عديدة، وطوره كثيرون وفق سياقات مختلفة، وربما خرجوا عن معناه الأصيل في كثير من الأحيان.

اللافت للنظر أن الاشتغال على هذا المصطلح مازال متواصلا ولم ينضب له معين، وكأنه تجاوز كونه موضة تستهوي الباحثين مدة ثم يتركونها ليركبوا موجة نقدية جديدة، ولعل هذا السبب كان وراء سعينا للقيام بحفريات مفاهيمية نتتبع من خلالها مسارات هذا المصطلح في النقد الغربي لنكتشف السر وراء افتتان نقادنا ونقادهم على درجة سوية بهذا المصطلح ، إلا أن الاختلاف بيننا وبينهم كبير وواسع، لأن مشاكل الترجمة توقعنا دائما في مزالق فكرية ومفاهيمية عويصة تحيد بنا عن الاستعمال الصحيح لهذا المفهوم ولغيره من المفاهيم النقدية.

لهذا نتوخى في مداخلتنا هذه تحقيق غايتين أولها البحث في جينيالوجيا التناص لاكتشاف السر وراء اكتساب هذا المصطلح لكل هذه الأهمية، متوقفين عند ميخائيل باختين،الذي عد من بين أول من قدم تحديدا جامعا ومستفيضا له،مما جعل جوليا كرستيفا الباحثة البولغارية تكتشف عبقرية هذا الرجل فتنقله إلى النقد الفرنسي محاولة في نفس

الوقت إضفاء لمسة ومسحة جديدة باستبدال مصطلح الحوارية بالتناص، وجاء بعدها جرار جنيت ووظف ما سماه المتعاليات النصية، وإن كنا اخترنا في عرضنا هذا هؤلاء الثلاثة فمن جهة لأنهم أقطاب وأعلام بارزون في النقد الغربي، إلا أن هذا لا يلغي وجود العديد من المنظرين الأفذاذ الذين لهم ثقل معرفي كبير وساهموا في تطوير استعمال هذا المصطلح. فلكل دوافعه وخلفياته ومرجعياته التي رسم من خلالها توجهه في تقديم تحديد معين للتناص ونشير مثلا إلى ريفاتير ورولان بارت، وتودوروف، ونتالي بيقاي وديكرو وآخرون كثر، يضيق مقامنا لعرض اجتهاداتهم، لهذا اكتفينا بهذه المدونة فقط.

أما الغاية الثانية فترمي إلى مساءلة تمس جوهر الدراسات النقدية العربية، التي سنرى من خلال الإشارة إلى بعض منها مدى استيعابها لما في استعمالات هذا المصطلح من تباين، خاصة وأن الكثير الكثير من هذه الكتب تشتغل عليه، وعددها كبير جدا ملأ خزانة النقد الأدبي، وربما فاق هذا الإنتاج النقدي ما يعرفه الإنتاج الغربي في هذا المجال، لكن أي مفاهيم التناص كانت توظف؟ هل اعتمدت على المتعاليات النصية مشيرة وهي تعتي التناص كما فعل سعيد يقطين في كتابه انفتاح الخطاب الروائي، أم أنها تغاضت عن خلفيات ومرجعيات وأصول هذا المصطلح وأخذت من هنا وهناك دون علم بمسارت وتطورات هذا المفهوم في الساحة الغربية؟

1*ميخائيل باختين ومفهوم الحوارية

حين نقرأ باختين نغوص في متاهات ملتوية لا نكاد نعرف سبيل الخروج منها، لأننا نحس أنه يقول كل شيء عن النص، بنيته وحدوده وظائفه وسياقاته، مشاكله وتعتيماته، يلمس كل الخيوط التي أصبحت الدراسات النقدية الغربية الأكثر حداثة تتناولها، ربما يعود ذلك لأسباب عديدة، الظروف التي كانت تحيط به، تشبعه بالعديد من المجالات المعرفية: من الموسيقى إلى الأدب إلى الفلسفة، علم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ، كان يحمل من كل هذه الحقول وجهة نظر خاصة ميزته وجعلته يتفنن في إدراك ما في النص من سحر يحتاج إلى ساحر لا يملك عصا موسى فقط من أجل أن يلفت الأنظار ويبطل سحر الساحرين، ولكن يحتاج إلى دليل ينطلق من الذات ليخرج لمعانقة الآخرين، فيقوده لفضح كل المسكوت في الثقافة الغربية التي كانت تتخبط في أزمات معرفية وإنسانية كبيرة، جراء تمسكها بالعقلانية الفجة التي ولدت فكرة الأنانة كعمود فقري لمبدأ الهوية.

في ظل هذا المسار وجد باختين الحل بعودته إلى الرومانسية وتشديده على مبدأ الغيرية، هذا المبدأ المهم الذي من خلاله يمكننا أن نكتشف السر الذي جعل مفهوم التناص أو الحوارية باصطلاح باختين يعرف الصدى المتجدد في الإنتاج الغربي والعربي على حد سواء.وما زلنا نسمع رنينه إلى اليوم، لأن هذا المُنَظّر واللساني والفيلسوف اعتبر أن كلامنا ما هو إلا خطاب الآخر في لغة الآخر، وهذه الجملة فقط تلخص كل التحولات التي عاشها النقد الغربي المعاصر الذي أصبحنا نسمع داخل الأصوات العديدة التي تتحاور فيه صوتا ونبرة لباختين ترن بين الفينة والأخرى. لهذا سيأخذ باختين في عملنا هذا حصة الأسد، سنتوقف أولا عند مفهوم النص عنده ، والعلم الذي يقترحه من أجل دراسته، والبعد الحواري في النص مع تناول مفهومه للتعددية الصوتية ، لننتقل بعدها إلى كرستيفا وطريقة استلهامها لمفهوم الحوارية واختيارها لمصطلح التناص ونعرج بعدها على الناقد الفرنسي جرار جنيت لنكتشف المتعاليات النصية، وما يجمع هؤلاء أنهم اشتغلوا على النص في علاقاته المتنوعة مع باقي النصوص.

2*باختين ثقل معرفي وتنظيري:

يُجمع جل من كتب عن باختين، سواء من قدَّم لكتبه، أو من أخضع أعماله النقدية إلى الدراسة والتحليل، على العمق المنهجي الذي يمتاز به، عمق كان وليد التشبع بتيارات فكرية وفلسفية ولسانية متشعبة، مما يدل على ثقافته الواسعة واحتكاكه بما كان يشغل عصره من قضايا مختلفة. لهذا فالحديث عن السياقات العامة التي غلفت فكره والانطلاق منها يفتح للقارئ أفقا أوسع لفهم العمق التنظيري لهذا الناقد واللساني، الذي نصادف دوما أثناء قراءته تنوعا معرفيا ومفهوميا يصعب النفاذ إليه.

يقول عنه جون بيتارد وقد درس أعماله: "ليس فقط لأن ميخائيل باختين أول المنظرين الذين تكلموا عن التلفظ والملفوظ في فرنسا وخارجها أكثر من المهم، بل ولأنه أعاد تفكير التاريخ اللساني وأعاد تسطير وجهات نظر جديدة، لهذا هناك باختين القبلي وباختين البعدي فهو، ليس فقط منظرا للأدب العام والمقارن كما نعتقد، أو أدبيا مختصا في دوستويفسكي ورابليه، بل هو أيضا منظر للغة "(1).

يتميز باختين بوعي فلسفي ساعده على تَبَصر أهم القضايا المعرفية المطروحة في عصره، والتي شغلت العصور اللاحقة، ولكن من جهة أخرى اتسمت أطروحاته بالاتساع والعمق، ما كثف الدراسات التي خصصت له فنذكر: "تركة ميخائيل باختين"(2)، وهو كتاب ألفه مجموعة من المهتمين بطروحاته، بمناسبة مرور مئة سنة عن ولادته، وعشرين سنة من وفاته، قدموا دراسات جادة عرضوا فيها أهم الخلفيات المعرفية التي اتكأ عليها باختين في تنظيراته، واللافت للنظر في هذه الإنجاز أن كاتبة المقدمة كاترين دبرتو Catherine Depretto، الواردة في عنوان: "ميخائيل باختين اليوم"، بعد أن أشارت إلى أهمية المكانة التي يحتلها باختين في الدراسات النقدية اليوم، عرجت على جملة من الأعمال التي تناولته انطلاقا من فرنسا، مع ما كتبته كريستيفا وتودوروف، إلى روسيا التي ساهمت في إجلاء معالم هذا الرجل، حيث خُصصت مجلة كاملة لدراسة أعماله واسمها: "حوار، وكرنفال، وكرونتوب"، وتصدر أربعة أعداد منها في السنة، وحسب رأيها، لا يمكن أبدا حصر كل الدراسات التي تناولت باختين.

كما أثارت نقطة مهمة مست جوهر هذه الدراسات التي لم يستطع معظمها، بالرغم من كثرتها، أن تعرفنا تعريفا جيدا بهذا العالم، بل حتى أنها وصلت للقول: "فعلى العكس من ذلك، تشكل الظاهرة المحيرة الباختينية la Bakhtinologie، شاشة صلدة بين نصوصه، تحرق الكثير من المحطات في الوقت الذي كان لابد أن تضفي الوضوح عليها، أوصلنا هذا إلى التساؤل: هل قُرئ باختين حقيقة؟"(3)

فعلا تطرح الكاتبة سؤالا مهما، لأن الدراسات التي تكتب عن باختين، حسبها، أصبحت تزيده غموضا، مادام الذي يشتغل على ما ألفه الرجل، لا يعي في كثير من الأحيان أن كتابات باختين تلمس مجالات معرفية متنوعة، مثل: الفلسفة وعلم الجمال، والهرمنيوطيقا، واللسانيات والأدب، والسوسيولوجيا، لهذا بقيت صورة باختين ليومنا هذا ساحرة ومحيرة، زيادة على ذلك: "لم تعمق حقيقة أية أسئلة ضرورية مبثوثة في ثنايا بحثه، من مثل: من هو حقيقة؟ من أين أتى؟ هل يوجد عنده خيط رابط يجمع مختلف مراحل مساره، أو لا تعدو هذه المراحل أن تكون سلسلة من القطائع والتراجعات؟"(4).

إذا كان هذا الإشكال يطرح عندهم بهذه الطريقة، فعندنا سيُطرح بشكل أكثر حدة، لأننا لا نتعامل مع النصوص الأصلية، أي كما كُتبت في الروسية إنما نقرؤها منقولة إلى الفرنسية، أو نقرأ ترجمة الترجمة، حين تُنقل إلى العربية، فنقع في مشاكل لا حصر لها من المصطلحات إلى المفاهيم إلى السياقات المعرفية... وعليه يصبح عملنا الذي يتوخى حصر مقولة الحوارية عند باختين محفوفا بالمخاطر التي لا مناص من خوضها، ما دام باختين يعتبر كما قال عنه تودوروف في "المبدأ الحواري" : "أكبر المفكرين(5) السوفيات في مجال العلوم الإنسانية، وأكبر منظري الأدب في القرن العشرين"(6). وهاتان الميزتان متكاملتان ومتحدتان حسب تودوروف، وهما جديرتان بجعل ما قدمه هذا العالم محط الدراسة والاستثمار.

كما أن باختين، حسب تودوروف، هو منظر النص théoricien du texte، ولا يُقصد هنا النص الأدبي فقط، بل مختلف النصوص، وعليه ليعمق باختين من تنظيره اعتمد ميادين مختلفة مما جعل الدخول إلى الفكر الباختيني، الثري والمعقد والمذهل صعبا جدا، وتعود هذه الصعوبة إلى نقاط كثيرة ومتعددة.(7)

على الرغم من وجود بعض الثغرات في تنظيراته فإنها تبقى كتابات رائدة انسحبت على مجالات مختلفة توزعت بين مقالات كان يكتبها بين الفينة والأخرى إلى دراسات أجملها في كتب بعينها، مثل مؤلفه "الماركسية وفلسفة اللغة"، و"مشكل شعرية دوستويفسكي"، و"مؤلف فرانسوا رابليه"، وهناك دراسات جمعت في مؤلفات محددة، فنجد "جمالية الابداع اللفظي" و"علم الجمال ونظرية الرواية"، إضافة إلى بعض مقالاته التي ضمها تودوروف في نهاية مؤلفه: "المبدأ الحواري"، وفي خضم هذا الزخم المعرفي، التنظيري والتطبيقي سنعرض تنظيره الرائد حول ماهية النص الذي لا يتحدد إلا ببعده الحواري، أو كما قال: "ميزة النص كامنة في الاستثمار الواعي والنسقي للبنى الحوارية للسان، وللتعدد الصوتيla plurivocité وللكلمة، وللحضور المتزامن/الآني simultanée في نفس الملفوظ، لصوتي ولصوت الآخر"(8).

3*الحوارية في التنظير الباختيني:

أ*الحوارية والطابع الاجتماعي:

أهم ما يميز باختين أنه رجل يحتفي بالتاريخ وبالتطور وبالعلاقات الاجتماعية، لهذا لا يمكننا أن نخوض في فهمه للنص ما لم نقرأه في ضوء ما يقدمه من أوليات أساسية، لأنه لم يول الظاهرة النصية اهتماما إلا لأنها جوهر التعاملات الإنسانية، فأين "لا يوجد نص لا يوجد مجال للتفكير ولا للدراسة" كما يقولها دائما، وكما نعلم لا يحيا الإنسان في عالم منغلق على نفسه، إنما يعيش في ظل جماعة معينة تقاسمه همومه ومشاغله ومشاكله، أو بالأحرى هو بحاجة تواصلية ومنفعية مع الآخر.

بتعبير آخر ليس الإنسان سوى كائن اجتماعي، يتلقى زاده المعرفي واللساني الأول في ظل حيز يشغله من هم في دائرته، إذا لا مناص من أن يتعلم هذا الكائن أبجديات وجوده التي سيتفق أو يختلف معها، تحت وصاية هذه الجماعة، لذا لم يعترف باختين بالبعد النفسي للعلامة كما جاء بها دي سوسير إنما ركز على طابعها الاجتماعي وكانت هذه أول شرارة اختلاف بينه وبين الفكر اللساني الذي سبقه، فإضفاء البعد الاجتماعي على الدليل اللساني يلغي كونه فعلا فرديا ذاتيا وهو الأساس الذي قامت عليه الدراسات اللسانية والأسلوبية النابعة من الدرس السوسيري، فالكلام حسب باختين وإن كان منبع : "التحولات اللسانية، فهو ليس فعلا فرديا، الحقيقة أنه في

الكلمة/اللغة تغوص كل النغمات accent الاجتماعية المتعارضة" (9) لأن "كل متكلم إلا ويحمل أفقا اجتماعيا معينا يعينه على اختيار الكلمات المناسبة"(10).

وبما أن المتكلم هذا منتج نصوص، فلا مناص من أن إنتاجها سيكون مقيدا بالآخر الذي سيتلقاها في ظروف معينة، وهنا ندخل إلى أساسية مهمة تقودنا مباشرة في مفهوم الحوارية الذي يرسيه باختين منطلقا من حتمية لغوية ترتبط بكل إنتاج نصي، إذ يقول: "كل تواصل، كل تبادل لفظي، إلا ويتحقق في شكل تبادل ملفوظات، أي في بعد حواري"(11)، فكل ملفوظ سواء كان خطابا أو محاضرة... يتعلق بمستمع، بفهمه وبجوابه، والمتكلم يكون واعيا بالبعد الحواري لخطابه، لأنه لا يضع المستمع كشيء ثابت، لا استجابة له، بل على العكس يعلم أن أمامه مستمع حي، فما يصدره هذا الأخير من حركات في عينيه مثلا، يعتبرها المتكلم بمثابة رد عما يقول، وبالتالي هناك حوارية تتم بينهما، لأن هذا التبادل فيه فهم، وأخذ ورد، و فيه أيضا توظيف لخطابات أخرى نستدعيها من أجل أن تلتحم بخطابات الآخرين.

قد يقول قائل قد ينتج المتكلم نصوصا لا يوجهها لأحد، كأن يتكلم إلى نفسه أو يكتب مذكرات لا يقرأها إلا هو، فأين يكمن الطابع الحواري هنا؟ الحقيقة أن الجميع ينتج مثل هذه الخطابات ولكن ونحن نقرأ مذكراتنا مثلا في سياقات أخرى ألا نتلقها بطريقة مختلفة، أي أننا بمجرد أن نفارق هذه النصوص ثم نعود إليها فنحن نحاورها أثناء القراءة، لهذا يجزم باختين أنه حتى: "الخطابات الأكثر حميمية، لها حظها الحواري، لأنها تعبر عبر تقييم مستمع افتراضي... حتى وإن لم يظهر بشكل واضح في ذهن المتكلم" (12).

يؤكد باختين في كل ما سبق على الطابع الاجتماعي لكل خطاب، لهذا كان التوجه الحواري سمة تطبع الملفوظ، فكل خطاب حسب باختين موجه نحو أحد قادر على فهمه، وتقديم إجابة حقيقية أو افتراضية، وهذا التوجه نحو الآخر يقود حتما إلى الأخذ بعين الاعتبار العلاقة الاجتماعية والهرمية الموجودة بين المتكلمين، كل هذا يؤثر على شكل النص إضافة طبعا للوضعية المتلفظ فيها، والسياق الاجتماعي للنص، فالتوجه الاجتماعي للملفوظ نجده في أي ملفوظ كان: "لأنه أحد القوى الحية والبناءة، التي في نفس الوقت الذي تُنظم فيه سياق الملفوظ ووضعيته، تعمل على تحديد شكله الأسلوبي وبنيته" (13).

لتعميق فكرة العلاقة الحوارية القائمة على البعد الاجتماعي يؤكد باختين على أن هذه العلاقة لا تقوم على نظام عقلاني ذي ترتيب منطقي أو لساني: "فحين لا نجد كلمات أو لغة لا يمكننا التحدث عن علاقة حوارية، لأن هذه الأخيرة لا تكون بين أشياء أو بين المفاهيم المنطقية، فالعلاقة الحوارية تتطلب لسانا، لكننا لا نجد هذه العلاقة في نظام اللسان أو في عناصره"(14)، إنما بين الأشكال المكونة للخطاب (سواء الخطاب المونولوجي أو الحواري).فالعلاقة الحوارية هي علاقة تتم بين ملفوظات داخل التبادل اللفظي، فمهما كان الملفوظان، إذا قابلنا بينهما على صعيد المعنى سيُكَونان علاقة حوارية، لهذا هناك فرق بين التحليل اللساني والتحليل الحواري، فالتحليل اللساني لا يهتم إلا بالمادة Le matériau (15) ووسائل التبادل اللفظي، ولا يهتم بالتبادل اللفظي نفسه، ولا بالملفوظ كوجود، ولا بالعلاقة الحوارية الموجودة بين الملفوظات، ولا بأشكال التبادل اللفظي وأنواع الخطاب، فاللسانيات لا تدرس إلا العلاقة الموجودة بين العناصر داخل نظام اللغة ولا تدرس العلاقة الموجودة بين الملفوظات والواقع والملفوظات والمتكلم التي تخلق فيما بينها علاقات حوارية.

فالبعد اللساني لا يمكنه أن يهتم بهذه العلاقة، لأنها تنبع من أشكال رؤية العالم أو وجهة النظر أو الصـــوت الاجتماعي ومن داخل هاته الأشكال يمكننا أن نبحث عن العلاقة الحوارية لا داخل النظام اللساني، لأن الفنان يخضع نظام اللسان لتحويل عندما يريد إنتاج ملفوظ ما، فهذا التحويل الذي يحققه الفنان هو ما يجعل عمله يتجاوز الحــدود اللسانية.

قد يخال القارئ أن باختين ربط البعد الحواري وما يصنعه من علاقات باللغة على وجه عام ولم يخصـــص للغة الأدبية مجالا، لكن على العكس، فلهذا المنظر العديد من المؤلفات التي تبين اهتمامه بالرواية، التي تفــنن فـــي ضبط أسلوبها وبعدها الحواري وما فيها من تعدد صوتي وهو ما سنكتشفه الآن.

ب* الحوارية في النصوص الروائية:

حاول باختين، من خلال معظم ما كتب، الكشف عن أصول الرواية، مبينا في الآن نفسه موقعها من الأجناس التعبيرية الأخرى، معتبرا أنها سيدة الأجناس، والجنس المستقبلي بامتياز القادر على التعبير عن تطورات الإنســان الأوروبي المعاصر ومصاحبة انشغالاته، فبيّن في مدارات بحثه العجز الذي يعتري إقامة نظرية للروايـــة تضـــبط حدودها والإمكانيات الإبداعية فيها، لهذا كان عمله منصبا على البحث في أسلوبية الرواية منتقدا الدراسات الأسلوبية التقليدية التي كان الشعر محور تطبيقاتها، أما من كان يحاول دراسة الرواية فيخضعها لما وصلت إليه الدراســات الأسلوبية الشعرية من نتائج .

وهذا خطأ جسيم في اعتقاد باختين لأن مثل تلك الدراسات لم: "تعرف حياة الكلمات في المجتمع خارج معمل الفنان، خارج الفضاءات الواسعة للساحات العمومية، والشوارع والمدن... والزمر الاجتماعيــة"(16). لهــذا انتقــد باختين المنهج الأسلوبي التقليدي الذي اعتمد على ما قدمه الشكلانيون الروس، ولسانيات سوسير، وبــين الثغــرات التي كانت تتركها الدراسات الأسلوبية في تعاملها مع النثر الأدبي، إذ كانت تطبق عليه مقاييسها الأسلوبية المستمدة من نصوص شعرية، مما جعلها تقف عند الأوصاف اللسانية للغة الروائية من دون الاهتمـــام بالوحـــدة الأســـلوبية للرواية ككل.

من هنا انطلق باختين ناقدا وباحثا في أصول الرواية فوصل وهو ينقب في تاريخها لاكتشاف مهم جدا وهـــو أنها ظهرت في عالم متعدد لسانيا وبوليفوني، لهذا كان: "أسلوب الرواية هو تجميع للأساليب، لغة الرواية هي نظام من اللغات، وكل عنصر من عناصر لغة الرواية محدد مباشرة بالوحدة الأسلوبية التي يدخل فيها بشــكل مباشــر: خطاب الشخصية المتفردة أسلوبيا، الحكي العائلي للسارد، الرسائل، ... فـــالرواية هي التنوع الاجتماعي للغات... هي تنوع أدبي منظم"(17)

هذا التنوع المنظم يجعل العديد من النصوص تتحاور داخل جسد الرواية، لأنها نص تمتزج فيه العديد مـــن الأصوات والخطابات المتحاورة باستمرار والمخترقة بأقوال الآخرين مما يجعل الرواية تظهر بشكل معقــد تعجــز مختلف التنظيرات التوحد من أجل دراستها، مما دفع باختين إلى الاقرار باستحالة نسج نظرية للرواية، وإن أردنـــا دراستها فعلينا التزود بأدوات تحليلية تستقي أسسها من أسلوبية سوسيولوجية، لأن الرواية مليئة بالخطاب الاجتماعي الذي يجب البحث في سياقه الملموس: "المعدل لمجموع بنيته الأسلوبية "وشكله" و"محتواه"، فضلا عن أنه لا يعدلـــه

من الخارج وإنما من الداخل، ذلك لأن الحوار الاجتماعي يرن داخل الخطاب نفسه، وداخل كل عناصره، سواء تلك التي تخص "المحتوى" أو تخص "الشكل"(18)

فالعمل المنوط بـــالشعرية السوسيولوجية يكون مكتملا، إذا استطعنا أن نشرح كل لحظات الشـــكل كتعبيـــر فعال عن التطور باتجاهيه: اتجاه نحو المُسْتَقْبل، واتجاه نحو موضوع الملفوظ، والشعرية التي ينادي بها باختين هنا جاءت كردة فعل على الجمالية الشكلية التي كانت منتشرة في وقته، والتي لم تكن تعرف الشكل الفنـــي إلا كشـــكل لمادة، وهذا ما جعلها تهمل المحتوى(19)، الذي لن تستطيع الدراسة اللسانية الوصول إليه.

فاقترح باختين مجالا جديدا سماه الدراسة عبر اللسانية التي تهرب من المزالق المنهجية التي ســـقطت فيهـــا اللسانيات، كما يمكنها أن تبحر في عالم النص الروائي بمحتواه وسياقه الاجتماعي المغلف للتعدد اللغوي الموجـــود في الرواية، ولكن الوصول إليه لا يكون بإضاءة خارجة عن النص، بل انطلاقا من السياق الداخلي للـــنص. يقـــول باختين: "يخضع التعدد اللغوي، داخل الرواية، لتشييد أدبي، وتنظيم للأصوات الاجتماعية والتاريخية التي تعمر اللغة (جميع كلماتها، وجميع أشكالها)، وتعطيها دلالتها الملموسة والمحددة، في نسق أسلوبي منسجم، مترجمة الوضـــعية الاجتماعية _الإيديولوجية المميزة للكاتب، داخل التعدد اللغوي لعصره" (20)

إذن، التعدد اللغوي والتداخل الخطابي الذي نجده في الرواية يترجم: "الموقف الاجتماعي للمؤلف في داخـــل التعدد اللغوي لعصره".(21) فالرواية ليست كتابة أدبية متجانسة. لهذا لا بد أن تلتحم العديد من البنـــى مـــن أجـــل صوغها في بناء جمالي يتماشى مع طبيعتها التكوينية، التي تجعلها خطابا مفتوحا على خطابات عديدة تتآلف داخـــل لحمة ما نسميه رواية تلف خطابات تتحاور باستمرار في خضمها من أجل أن تخلق كليتها المتناغمة.

ما لاحظناه من خلال استنادنا لبعض مقولات باختين في حصر مفهومه حول الحوارية، أن هذه الأخيرة ميزة ترتبط بما ينتجه الإنسان من خطابات، ولا تتوقف على اللسان كنظام مجرد، لأننا لا نتعامل مع النظام اللساني ولكن مع ما يخلقه الإنسان انطلاقا من هذا النظام لينتج نصا يستحضر فيه ذاته والآخر معا، أو كما يقول تودوروف فـــي سياق ضبطه لمفهوم الحوارية عند باختين: "إن الأسلوب هو الرجل، لكن يمكننا القول إن الأسلوب هو على الأقـــل رجلان، أو بالضبط الرجل والطبقة الاجتماعية كما تتجسد من خلال المستمع الذي يساهم بفاعلية في الكلام الداخلي والخارجي مع المتكلم الأول"(22).

وإن اعتبر الكثيرون أن هناك لبسا كبيرا في ضبط مفهوم مستقر للحوارية، فهذا واقع يجب الإشارة إليه لأن باختين شيد صرحه التنظيري على مراحل متتابعة، لهذا تتطلب قراءته دياكرونيا أي على أساس زمني، كما يجـــب التفريق بين الحوارية والبوليفونية عنده، لأن الثانية ليست ميزة تطبع كلام الإنسان ومختلف الخطابات التي ينتجهـــا، إنما ترتبط بدرجة إبداعية الوصول إلى دمج صوتين في صوت واحد.

4* كرستيفا ومفهوم التناص

يعود الفضل، طبعا، للباحثة البلغارية جوليا كرستيفا التي جاءت إلى فرنسا وسط موجة نقدية عارمة، فوجدت فيها مكانا بارزا لخلفياتها ومرجعياتها المتينة المستقاة من مجالات معرفية متنوعة: علم النفس التحليلـــي والفلســـفة والرياضيات والأدب الفرنسي واللغات التي كانت تتقنها، فنقلت لفرنسا إنتاجات باختين الذي كان مغمورا أو لنقل لم يكن معروفا أصلا في تلك الفترة، فكان لها قصب السبق في عرض نظريته واجتهاداته حول النص، لأنه مثل لهـــا

نقلة نوعية تجاوزت ما كانت تطرحه المدرسة الشكلانية الروسية، فباختين كما تقول: "من بين الأوائل الذين عوضوا أو استبدلوا التقطيع الساكن للنصوص بنموذج لا تكون فيه البنية الأدبية إلا في علاقتها ببنية أخرى وهذه الدينامية ليست ممكنة إلا في ظل مفهوم تتحاور فيه عدة كتابات: للكاتب أو المستقبل، أو السياق الثقافي الحاضر أو الماضي.."(23)

حسب كرستيفا" يموضع باختين النص في التاريخ والمجتمع، اللذين يعدهما هما أيضا نصا يقرأه المؤلف ويستلهمهما لإعادة كتابتهما من جديد" فالتاريخ والأخلاق la moral يكتبان ويقرآن داخل البنية الداخلية infrastructure للنصوص

تحدد كرستيفا ثلاثة أبعاد للفضاء espace النصي: موضوع الكتابة،المرسل إليه والنصوص الخارجية (عناصر ثلاثة متحاورة) وتصل للقول" أن النص هو تقاطع نصوص حيث نقرأ على الأقل نصا فيها وهو ما يتفق مع ماجاء به باختين أن كل نص هو فسيفساء من الإستشهادات، كل نص يمتص ويحول نصوص أخرى وهنا تقترح كرستيفا (24) مصطلح التناص عوض l'intersubjectivité التي أطلقها باختين للتعبير أنها أسبق من الذاتية، فبظهور الشخص الثاني يبدأ المجتمع ويبدأ التعالق والتحاور بينهما.لهذا فميزة اللغة أنها intersubjective

ترى كرستيفا بعد عرضها لنظرية باختين ومقارنتها بما قدمه الشكلانيون الروس مثل اخنباوم ،"أنه يمكننا أن نجد اليوم العلاقات الحوارية في مستويات عديدة من اللغة: في الثنائية الملتحمة بين الكلام واللغة dyade combinatoire langue parole ،في نظام اللسان(التواصل الجماعي،التواصل المونولوجي، حتى في نظام القيم الذي يتجلى في الحوار مع الآخر) (25).

بالنسبة لباختين الذي جاء من روسيا الثائرة المنشغلة بالمشاكل الاجتماعية، الحوار ليس فقط اللغة التي تتحملها الذات ، إنما هي كتابة نقرأ فيها الآخر، ومنه فحوارية باختين ترى الكتابة من جهة ذاتية ومن جهة أخرى تواصلية، ولنقل بطريقة أفضل بمثابة تناص intertextualité وانطلاقا من الحوارية يصبح الحديث بدل "شخص-ذات الكتابة" عن "l'ambivalence de écriture (26).

يقتضي مفهوم التباين L'ambivalence التحام التاريخ والمجتمع داخل النص، والنص داخل التاريخ، فهما بالنسبة للكاتب الشيء نفسه، لهذا لا يمكن للسانيات أن تكون مجالا تحليليا للنص، ما جعل باختين يجد له فضاء عبر لساني يمكن أن يدرس مكوناته المختلفة.

استلهمت كرستيفا من باختين مفهومه للحوارية، لترى أن التحليل النصي لا يتم إلا في ضوء تناصه، فالنص يعيد توزيع اللغة، بل هو حقل إعادة هذا التوزيع، يرمي التحليل التناصي الذي تقترحه كرستيفا البحث في الوظيفة التي تربط بنية نصية أدبية ببنى أخرى وهو ما تسميه الايديولوجيم، وبما أن النص عندها هو تقاطع ملفوظات عديدة يلتقي فيها المؤلف والقراء، فهو إنتاجية لأنه لا يتوقف عن إعمال Travailler اللسان.

5 جرار جنيت والمتعاليات النصية:

حلق جرار جنيت في مساراته السردية بعيدا، فاستفاد مما كان مطروحا في الساحة النقدية الغربية خاصة أنه اعتنق المنهج البنيوي وأسس الدرس السردي في تقصيه لمكونات الخطاب الروائي، التي وصلت إلى النقد العربي عبر الترجمات، ومن خلال زيارة بعض الباحثين العرب إلى فرنسا أين انتهلوا من فيض ما كان يقدمه جنيت من

دروس مهمة مست أنواعا من الخطابات الأدبية وخاصة منها الرواية، التي اهتم بها جنيت اهتماما بارزا تجلى في مختلف الدراسات والمقالات التي كان ينشرها.

فبحث في كتابه صور 3 figures في مكونات الخطاب الروائي، فكانت دراسته بنيوية سردية ستاتيكية، أي أنها ركزت على مجمل البنى القارة التي تتكرر في كل نص روائي، انطلاقا من تحليله لرواية مارسال بروست بحثا عن الزمن الضائع، واستنتج من خلالها ثلاث بنى لا يمكن لنص روائي أن يتكون من دونها وهي الزمن والصيغة والصوت، ولاقت نظرية جنيت هذه رواجا كبيرا جدا في الأوساط النقدية الغربية والعربية على وجه الخصوص فعكف عدد غير قليل من الباحثين العرب على تطبيق نتائجها على نصوص روائية عديدة مثلما فعل سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي، ثم غدت الرسائل الجامعية تحبذ تطبيق منهج جنيت لما فيه من جانب تقني ربما أدى إلى قتل جمالية النص الروائي الذي أصبح لا يدرس إلا انطلاقا من هذه البنى القارة في كل نص.

إلا أن تطور البحث في النقد الغربي، جعل جنيت يركب موجة جديدة تفتح من خلالها على جوانب ومكونات أخرى أكثر أهمية يمكن أن تكون أساسية في أي تكوين نصي، وهي لا تتعلق بمجمل العلاقات التي تقام بين وحدات النص الداخلية، مما جعل دراسته تتسم بنوع من الدينامية، فانتقل بذلك إلى مجال أرحب وكتب كتابه "مدخل إلى جامع النص"، وكان هذا في الثمانينيات أين كانت مشكلة أجناس الخطاب أو أنواعه تطرح بشدة في فرنسا، لذا أبرز جنيت في افتتاحيته الخطوة الجديدة التي يجب النظر من خلالها إلى النص فقال: "ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية(27).

الخروج من بنية النص المنغلقة إلى بحث تصنيفي يرمي إلى حفر التاريخ الأجناسي من أجل الوصول إلى شعرية تستطيع أن تجعل مختلف أنواع الخطابات مصنفة تصنيفا يرتبط بأساسيات معينة، درس مهم جدا وهو بادرة الانفتاح النصي، لأن البحث في جنس النص يساعدنا على فهمه، أي يؤهلنا لاختيار الأدوات والمرجعيات المناسبة التي نستحضرها ونحن نقرأ نصا معينا، لأن قراءة نص شعري تختلف عن قراءة مذكرات فيها شعر، أو رواية فيها مقاطع شعرية، وبالتالي كان خروج جنيت من النص ومكوناته إلى جامع النص بادرة انفتاحه على عناصر أخرى أكثر أهمية نلتقي بها لاحقا في حديثه عن المتعاليات النصية التي عد جامع النص أحد مكوناتها.

إذا تبصرنا مقولة أجناس الخطاب لرأينا مدى أهميتها لمقاربة النصوص، فحين نقول: إن الأدب خطاب، فهذا يحتم علينا النظر إليه في تداخله الخطابي، أي أن العمل الأدبي لن يكون له وجود إلا في اشتراكه مع نصوص وأجناس مختلفة، وهو ما يفرض علينا إعادة التفكير في هيكل الدراسة الأدبية.(28) لأن طبيعة النصوص الأدبية تختلف عن نصوص الحياة اليومية والنصوص الأخرى، ولأن اللسانيات التقليدية تبقى في ذاتها عاجزة عن مقاربة الخطاب في كل أبعاده، مما قاد تحليل الخطاب إلى التطور عبر ما يمليه الدرس التداولي الحديث، أو ما يعرف "بنظرية التلفظ"(29) ، كمجال لا يمكن أن نقر بتحديد موحد له، إلا أن المنظرين له يؤكدون على عجز التحليل اللساني أمام أجناس الخطاب المختلفة، فـ "أي قارئ أو مستمع متمهل يمكنه أن يدرك أن هوية الخطاب ليست مُشْكِلة ألفاظ أو قضايا، ولكن مُشْكِلة انسجام شامل يدخل فيه العديد من المستويات النصية، ولكن التحليلات المقترحة له لا تأخذ هذا بعين الاعتبار."(30)

لذا نلاحظ أن هناك شبه اتفاق في التنظيرات المعاصرة على ضرورة تجاوز الدرس اللساني من أجل رؤية الخطاب في كليته.

لا ننسى أيضا أن نشير إلى أن مقولة أجناس الخطاب حظيت باهتمام باختين، رغم أن جنيت لم يركز عل ما قدمه هذا الأخير، وهو نوع من الإلغاء، في حين أن الكثير من النقاد الغربيين أشادوا باهتمام باختين المبكر بهذه المقولة، أين تطرق في كتابه: "جمالية الإبداع اللفظي"، إلى مكانتها،حيث قال: "نحن نتكلم بملفوظات لا بقضايا معزولة، ولا أيضا بكلمات معزولة،... فأن نتعلم الكلام، يعني أن نتعلم بناء ملفوظات، كما أن أجناس الخطاب تنظم كلامنا، مثلما تنظم الأشكال النحوية تركيباتنا"(31).

فالتواصلات الإنسانية مرهونة بجنس الخطاب المستعمل فيه، الذي صاحب استعمالات الإنسان التواصلية المختلفة مثلما رافقته الأشكال والنظم النحوية، وعليه يستحيل على أي إنسان كان التواصل من دون أجناس الخطاب، لهذا يعتبر باختين أن حياتنا اليومية مليئة باستعمالات لخطابات شتى، ويبدع الفرد فيها كما يشاء وفق السياق والوضعية التي يكون فيها، ومنه فحين نقارن بين أشكال اللغة التي تبنى بها ملفوظاتنا نتقيد بها لأنها معطاة، أما استعمالاتنا للخطابات فهي إبداع، لا يكون حرا بل يتقيد بأشكال اللغة التي نبدع من خلالها(32).

لهذا كانت أجناس الخطاب متنوعة بين الخطاب اليومي، والحكي العائلي، والرسالة، والبحث العلمي، والسياسي... إلا أن هذا التنوع لم يطرح في المجال اللساني، وهذا يعود إلى الطبيعة المتنافرة للخطابات المذكورة آنفا، وتشكلاتها، فالخطاب لا يتجسد إلا داخل التشكلات الاجتماعية، كما يرى باختين، لهذا فالوحدة التي يجب أن تدرس ليست الخطاب بل الفضاء الذي حصل فيه التبادل الخطابي، فالخطابات تتشكل أصلا بطريقة منتظمة داخل التداخل الخطابي، فلا يمكن أن يعرف الخطاب إلا داخل التداخل الخطابي الذي حصل فيه. وهذا ما قاله جنيت بطريقته الخاصة، حين اعتبر أن النص ليس موضوع الشعرية إنما جامع النص.

ومن خلال دراسة جنيت لأجناس الخطابات الأدبية وإبراز أهميتها في فهم النص بعودته إلى الإرث الأرسطي وكل ما جاء في الثقافة الغربية، يبدي أن هذا المنظر بدأ يتلمس خيوطا أخرى تساهم في نسج الصرح النصي، مثل المتعاليات النصية Transandances التي حددها قائلا :"التعالي النصي للنص، هو كل ما يجعل النص في علاقة صريحة أو ضمنية مع نصوص أخرى حينما تتجاور وتضم جامع النص"(33). يضعنا هذا التعريف أمام اعتبارات عديدة خاصة حين نقرا هذه العبارة التي يجزم فيها أن كل "النصوص تستدعي أثناء قراءتها نصوصا أخرى ، لذلك كل الأعمال متعلقة نصيا ولكن بدرجات متفاوتة" (34).

بالرغم من أن هذا القول ينطبق تماما مع ما جاء به باختين إلا أننا نلاحظ أن جنيت يشير إلى كرستيفا، في سياق حديثه عن أول نوع من أنواع المتعاليات النصية يقول: "هناك خمسة نماذج من العلاقات للمتعاليات النصية أولها ما عرضته قبل سنوات كرستيفا تحت اسم التناص، والذي أحدده من جهتي بكونه علاقة حضور متبادل بين نصين أو أكثر... بمعنى آخر حضور نص في آخر في شكله الأكثر تضمينا والأكثر خطية وهو ما يسميه الاستشهاد،(بين مزدوجين،بدون أو مع المرجع)، في شكله الأقل تصريحا والأقل تقنينا، وهو السرقة، وهو اقتراض غير مصرح به ولكنه خطي، في شكل أقل تصريحا وأقل خطية وهو الإيحاء" (35).

نلمس من خلال هذا التحديد أن جنيت أشار في لمسة خفيفة إلى كرستيفا التي اقترض منها مصطلح التناص وليس مفهومه، لأننا نلاحظ جليا من خلال هذا القول أنه لم يفصل في عرض طريقة تحديد كرستيفا له، بل أشار فقط إلى مصطلح التناص أما المفهوم الذي سيستعمله فقدمه بطريقة واضحة محددا ثلاثة أشكل له تتفاوت صراحتها وخطيتها من شكل إلى آخر. أما الإشارة إلى باختين فهي منعدمة تماما، حتى أننا لا نجد في ثبت المراجع مؤلفا واحدا له وظفه جنيت ناقدا أو مستلهما من باختين مفهوما معينا، وهذا الإلغاء الصريح والفاضح لا نجد له مبررا إلا أن جنيت لم يرد أن يخوض في مسألة هي بالنسبة له واضحة، النصوص تأخذ من بعضها، فوقف ليجلي أشكال هذا الأخذ والرد الذي يتم بينها. مستفيضا في طرح الثقافة الإنسانية وتراثها كنصوص تتعالق فيما بينها.

لهذا نجده في ثنايا هذا العمل يحدد باختصار أنواع المتعاليات النصية المختلفة ، ولكن يركز فقط على التعالق النصي Hypertextualité وهو النوع الرابع من المتعاليات النصية، إذ يقول: "أما النوع الرابع الذي هو محل هذه الدراسة هو التعالق النصي أي وجود نص سابقHypotexte ولاحق Hypertexte، وهو النص النابع من نص آخر"(36) ، ويخصص كل الكتاب لعرض طريقة تعلق نص لاحق بنص سابق متوقفا عند أنواع التحويلات التي تتم عند تعالق النصوص فيما بينها.

أما أنواع المتعاليات النصية الأخرى فأشار إليها دون التعمق في إبراز خصوصيتها، يقول مثلا:" النوع الثاني من أنواع المتعاليات النصية هو المناصParatextualité، العنوان والعناوين الفرعية، المقدمة، ويعتبر جزءا من النص. النوع الثالث هو الميتا نص Métatextualitéأي التعليق أو التفسير النصي بمعنى وهي ما يجمع نصا بآخر يتحدث عنه،بدون أن يذكره. النوع الخامس الأكثر تجريدا وهو جامع النص، وهو علاقة صامتة (37).

ولا ينفي جنيت في سياق عرضه للمتعاليات النصية وجود علاقات تواصلية متبادلة بين الأنواع الخمسة، ولكن يوضح أن التعالق النصي يعده من أقسام النص، أما باقي أنواع المتعاليات النصية فهي بمثابة موجه لنصية النص (38)، أي أن ما يجعل من نص ما نصا أن تكون له نصوص موازية كمناصات عدها بمثابة عتبات تقدم لنا نصا قبل ولوجه، كما أن التناص بأنواع لا يخلو منه نص من النصوص لذا يستحضر المؤلفون عادة على اختلاف مستوياتهم نصوصا يستعملونها إما استشهادا أو سرقة أو إيحاء، كما أن أي نص من هذه النصوص لا يعد كذلك ما لم ينتم إلى جنس خطابي ما، وما لم يفسر شيئا بداخله يكون بمثابة ميتاحكي.، أما التعالق النصي فهو موجه عالمي حسب جنيت لأنه لا وجود لنصوص لا تستدعي نصوصا أخرى عند قراءتها، لهذا: "فكل الأعمال هي متعالقة نصيا ولكن بدرجات متفاوتة"(39).

حسب جنيت هناك ثلاثة أنواع رسمية للتعالق النصي، وهي المحاكاة الساخرة Parodie، والتحريف Travestissement والمعارضة Pastiche (40). جعل كل المؤلف مخصصا لعرض أنواعها والتطورات التي أدخلتها الإنتاجات الأدبية وهي تتعالق فيما بينها على هذه الأنواع.

من منظورنا الخاص ونحن نقرأ إنتاج جنيت نلاحظ جيدا أن هذا الناقد وجد في حقبة زمنية ومكانية تعرف نشاطا نقديا متسارعا جدا وبخلفياته المتينة المستندة على الدرس البلاغي القديم حاول أن يلحق بهذا الركب الذي غذته كرستيفا وبارت وتودوروف وغريماص وسولير وكورتيس، وجون ميشال آدم وآخرون كثر، جعل بصمته في مجال التناص واضحة، حين تبصر أن هذا المصطلح أخذ مكانة كبيرة حاول أن يقدم ما هو أعمق منه فاختار أن

يجمع أجزاء النص المتحرك في قالب يفوق التناص فاختار المتعاليات النصية، وعنصرها الأكثر عمقا وهو التعالق النصي.

لكن السؤال الذي نطرحه لماذا هذا الفصل بين التناص والتعالق النصي والمتعاليات النصية؟ أليس التناص والمتعاليات النصية تعالق مع حوارية باختين التي يريد جنيت هنا أن يطمس رنينها في نصه.؟

ما يبرر ما قام به جنيت هو انتماؤه النقدي، فحتى وإن خرج من الدراسة الستاتيكية للنص إلى الدراسة المتفتحة له، إلا أن الأدوات التي استحضرها كانت أدوات بلاغية، لا فلسفية مثل التي كانت تملكها كرستيفا أو باختين المتشبعان بحقول معرفية عديدة.

فالنص من خلال ما عُرض هو الظاهرة المدروسة وهو أفق لفظي وغير لفظي، تتعلق وتتعانق فيه بنى كثيرة تجعل مجال دراسته واسعا جدا يسع أي اجتهاد تنظري رائد يحاول كشف خباياه، باختين لمس اللغة وانطلق من الدليل اللساني غائرا في مرجعيته الاجتماعية نافيا بعده النفسي المجرد الذي يبعده عن واقع استعماله، متوقفا عند الكلمة فالنص فأنواع الخطابات،مبرزا البعد الحواري الذي من خلاله نسمع صدى النصوص بعضها في بعض بشكل عام كل ملفوظ إلا ويدخل في علاقة حوارية مع ملفوظ آخر، مهما كان نوع الملفوظ، ومهما كانت أشكال حضور هذه الخطابات فيه.

جزم انطلقت منه كرستيفا لتشيد صرحها التنظيري منطلقة من خلفيات ومرجعيات مختلفة عن التي انطلق منها باختين الماركسي الروسي الذي وجد في حقبة ثورية متأزمة، أما هي ذات التبني البنيوي الفرويدي اللاكاني فكانت متشبعة بالتحليل النفسي أكثر من الاجتماعي، متأثرة بالفلسفة الفرنسية متعطشة لدخول مغامرة النص بكل أدواتها الإجرائية، من أجل أن تواكب تيار النقد الجديد في فرنسا، الأرض التي وطأتها، وهي تريد أن تجد لها مكانا وسط الزخم المعرفي الذي كان ينبض فيها، وفعلا استطاعت أن تتحاور وأن تعرف قيمة ما يطرحه باختين الذي يركز على الغيرية، وهو لب ما تحتاجه من أجل أن يسمع صوتها الغريب في بلد الملائكة والشياطين.

ما يميز حوارية باختين عن كرستيفا وجنيت أنه استطاع أن يلمس الحوارية في كل أجزاء الروايات التي حللها، في الكلمة، وفي الحوار الذي عده الشكل الأكثر وضوحا للحوارية، حتى في المونولوج ولكن لم يسمه حوارية بل بوليفونية، لأن هذا الحوار الداخلي يستحضر بصوت المتكلم خطابات الآخرين، كما لمس الحوارية في الفكرة المبثوثة في الرواية، وزمنها ومكانها فتحدث عن الكرونوتوب، في الشخصيات، وفي خطاباتها الهجينة أو المتخللة أو المؤسلبة لخطابات أخرى.

الهوامش :

1 Jean Peytard: Mikhaïl Bakhtine: Dialogisme et analyse de discours: petrand Lacoste parie 1995. p11.

2 Catherine Depretto et les autres; l 'heritage de Mikhail Bakhtine. Edition presses universities de Bordequx 1997.

ما جُمع في هذا الكتاب هو ما نظمته "حلقة الدراسات والبحوث حول الحضارات civilisations السلافية" CERCS بالمشاركة مع قسم اللغة والأدب الفرنسي"، أثناء اليوم الدراسي المنعقد في ماي 1995 ، جاء في هذا المؤلف تقديم أهم ما عُرض في هذا اليوم الدراسي حول مؤلفات باختين، الذي اختلفت فيه الدراسات لنجد أن بعض الأساتذة ركزوا: على مختلف أقطاب الإرث الباختيني أو التركة الباختينية وما فيها من حديث عن الثقافة الشعبية، والنوع، والحوارية، والتلفظ، والرواية. أما ثلة أخرى فركزت على الجانب التاريخي والثقافي للعالم، من أجل إظهار بدقة الجانب الفلسفي المؤطر لعمله. مع عدم ترك مشاكل الاستقبال التي تشكل مظهرا جد مهم في الظاهرة الباختينية. ص15.

3 Ibid.,p10.

4 Ibid.,p10.

5 مفكر لأنه يطرح الأسئلة كما قال أحد أشهر مترجميه: G. Veret : ما يميز فكر باختين هو أنه يطرح قبل كل شيء أسئلة، وبهذا المعنى حسب S. Averintsev " فهو مفكر أكثر منه عالم يبحث عن إجابات." l 'heritage de Mikhail Bakhtine p11

6 Todorov Tzvetan : Mikhaïl Bakhtine: Le principe Dialogique. Suivi de Ecrit du cercle de Bakhtine. Edition du seul. 1981: p 7.

7 منها ما يمس الجانب التاريخي، ولا يُقصد هنا تاريخ كتابة مؤلفاته، ولكن يُقصد به تاريخ نشرها، فهناك عنصران يميزان هذا التاريخ، الأول: أنه قبل خمس سنوات من نشر باختين لأول مؤلفاته، لم يلمح في الساحة النقدية ولو مؤلف واحد باسمه إنما باسم صديقيه، وهذا الأمر لم يكن مطروحا سابقا، إلا سنة 1973 حيث بدأ السؤال يطرح ومفاده: هل باختين هو من كتب تلك المؤلفات؟

الثانية: أن باختين حين كان يكتب مؤلفاته لم تكن الكتابة لغرض النشر (إلا مؤلفه الخاص بدوستويفسكي) فنصه Râblait لم ير النور إلا بعد 25 سنة من كتابته، وباقي نصوصه نشرت بعد 1975 أي بعد وفاته. كما أن صديقيه اختفيا في الثلاثينات مما يبقي علامات استفهام كثيرة. *كما أن باختين نفسه يصرح أن هناك نوعا من اللانسجام داخل نصوصه النقدية. من جراء قبول بعض الأفكار وهو يكتب، وهنا لم يعبر عنها جيدا أي التعبير خانه. للمزيد من التوضيح أشار تودوروف إلى هذا في كتابه المبدأ الحواري في المقدمة إضافة إلى ما قدمه جون بيتارد بالتفصيل حول هذه الإشكالية، وكما لا يخفى أغلب مقدمات كتب باختين تم الإشارة فيها إلى هذا الإشكال.

8 Mikhaïl bakhtine: Esthétique et théorie du roman,; Traduit du russe par Daria Olivier, Edition Galimard,1978. p17.

9 Bakhtine; Marxisme et philosophie du langage, Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique, Traduit du russe et présenté par Marina Yaguello, les édition de minuit;1977.p13

10 Ibid; P15.

11 Bakhtine/ voloshinov: la structure de l'énoncé: in le principe dialogique. todorove p292.

12 Ibid.,p294.

13 Ibid.,p299.

14 Ibid.,p327.

[15] العودة إلى مقال أم السعد حياة: ميخائيل باختين وفلسفة الجمال (الموضوع الجمالي جوهر الرواية)،مجلـــة الرافـــد، العدد 165 ماي 2011،ص38 أين فصلنا الحديث عن مشكل المادة والشكل والمحتوى في العمل الفني انطلاقا مـــن كتابـــات باختين.

16 Mikhaïl Bakhtine: du discours romanesque: in Esthétique et théorie du roman p85:

17 Mikhaïl Bakhtine: du discours romanesque: p88

18 ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص.60

19 Mikhaïl Bakhtine, Voloshinove: Le discours dans la vie, le discours dans le roman; P202

20 ميخائيل باختين : الخطاب الروائي: برادة: ص.60

21 Mikhaïl Bakhtine: du discours romanesque: in Esthétique et théorie du roman p103.

22 أنور المرتجي: ميخائيل باختين الناقد الحواري، مجموعة مقالات مترجمة،منشـــورات زاويـــة، 2009، الربـــاط، ص61.

23 Julia Kristiva: Recherche pour une sémanalyse(Extraits);Edition du Seuil.1969; p83.

24 Ibid ; p85.

25 Ibid; p87.

26 Ibid; p88.

27 جيرار جنيت:" مدخل لجامع النص ،ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العراق، دار توبقال المغرب. ص5.

28 Dominique Mangeuneau; Analyse du discours et l'étude de la littérature; in Analyse du discours et science humaines et sociales: Simone Bonnafous et Malika Temmar;EDS; collection: Les chemins du discours; Edition Ophrys, Paris 2007; p118.

29 يمكن العودة إلى مؤلف مانغينو التي تحدث فيه عن نظرية التلفظ :

Approche de l'énonciation en linguistique française, Embrayeurs, temps, discours rapporté, édition classique hachette, Paris,1981,

30 Dominique Maingueneau: Genèses du discours, édition Pierre Mardaga; Bruxelles,1984, P7.

31 Bakhtine .Esthétique de la création verbal; Le problème des genres du discours: Traduit du russe par Alfreda Aucouturter, Edition Galimard, 1984; P285.

32 Jean Michel Adam; Eléments de la linguistique textuelle.., p20.

33 Gérard genette: Palimpsestes. La littérature au second degré; Edition seuil Paris 1982 p7.

34 Ibid; p16.

35 Ibid; p8.

36Ibid; p13.

37 Ibid, p 12

38 Ibid, P15.

39 Ibid, p16.

40 Ibid ,p17

حديث النهايات العقل التواصلي بديلا عن العقل الأداتي

أ. حياة ذيبون
جامعة سطيف (الجزائر)

RESUME:

Le sujet a mis en débat le projet la modernité qu'elle a été achevé . ce qu'il a été amené au critique et au déconstruction par les partisantes de la modernité eux même .

on voit que la modernité qu'elle a propagé la pensé de la lumière, elle a interpelé la liberté ainsi que le développement et la rationalité paradoxale.

Contre tout ce qu'elle a réclamé.

LE dit revoit à la modernité et à la lumière par contre le non dit enveloppe le non rationalité .

LA modernité doit rectifier sa destination . Elle reformule ces catégories. Elle découvre des nouvelles mécanismes , pouvons- nous être témoins de transformations raciales qu'elle a même la raison vers conquêtes libérales ? découvre-t- elle des nouvelles titres ? annonce-t-elle la fin de la rationalité éfficace.

تمهيد : حديث النهايات مأزق أم حل لمآزق العقل؟

إن المتأمل في المشهد الفكري في نسخته الحديثة والمعاصرة، يشد انتباهه حالة التحول المتسارع في المشاريع الفكرية المعاصرة والذي تترجمه بشكل جلي عبارة (حديث النهايات/ البدايات) فمن نهاية الإنسان والتاريخ إلى نهاية المثقف، ثم نهاية السياسة والجغرافيا... وكلها عناوين تعكس حالة اللاثبات التي تشيع في الفكر المعاصر، حتى غدا حديث النهايات/ البدايات في الفكر المعاصر ملمحا بارزا يعكس دينامية الفكر وقدرته على تجاوز يقينياته وتخلصه أخيرا من وهم الحقيقة المطلقة. الأمر الذي جعل المشتغلين في حقل المعرفة المعاصرة يعلنون نهاية مرحلة اليقين المطلق.

وقد لا نغالي إذا قلنا: إن مبدأ التجاوز أهم مكسب حازه التفكير البشري عبر مراحل تشكله، فمنذ عصر الأنوار أفاق العقل من أسطورة الحقيقة المطلقة وأخذ يعيد النظر في التراكمات المعرفية السابقة، منتقدا إياها ثائرا عليها. فكانت النتيجة فكرا مختلفا عن سابقه، متجاوزا له. وعلى هذا الدرب واصل العقل البشري مسيرته في بناء المعرفة، فهو لا يفتأ يعلن مشروعا فكريا ويستأنس به حتى يرتد عليه ويبشر بآخر مغاير. فهل يعد حديث النهايات / البدايات مأزقا وقع فيه العقل لأنه أشاع حالة الشك واللايقين في المعرفة أم أنه حل لمآزق العقل ؟

لقد كانت المعرفة هاجس الإنسان مذ أوكلت إليه مهمة عمار الأرض، حمله الخوف من المجهول على البحث المستمر في خفايا الكون، وفي كل مرحلة كان الإنسان– بفضل حيازته ملكة العقل– يؤسس لمعرفة جديدة ويميط اللثام عن خبايا العالم مفيدا في ذلك من خبراته القبلية ومؤسسا لخبرات جديدة في اللحظة نفسها فكان الإنسان مشدودا إلى الثبات مرة وإلى التحول مرات أخرى. وقد مكنه هذا الوضع من اعتماد مبدأين أساسيين في بناء معارفه هما: التراكم أولا والتجاوز ثانيا. فبفضل التراكم المعرفي يتأتى للإنسان تثبيت معارفه وبفضل التجاوز يفتح نافذته لمعارف جديدة. وبهذا، يتأتى للمعرفة تصحيح مسارها، وللعقل تجاوز أغلاطه.

لهذا، نتوقع أن حديث النهايات/ البدايات يأتي حلا لمآزق العقل، ذلك أن العقل البشري في جـوهره محـدود ونسبي لهذا فهو بحاجة بين الفينة والأخرى إلى مراجعة مقولاته وإعادة النظر فيما تراكم عليه من مصنع العقلانية. فكل حقيقة قبلية معرضة للنقض من طرف حقيقة بعدية. ولا يخص هذا الوصف المعرفة الإنسانية، بل يتعداها إلـى المعرفة العلمية، فكم هي كثيرة تلك الحقائق العلمية التي كنا نظنها إلى وقت قريب حقائق مطلقة إلا أن العلم كشـف زيفها. لهذا فالعقل بحاجة دائما إلى عقل ثوري همه تحرير العقل من يقينياته الجاهزة وفرض نظام من البدائل.

ومع أننا نقر بأن التغير شرط ضروري؛ فالمشاريع الفكرية مثلها مثل الكائنات الحية، تولد، ثم تنمو وتزدهـر وبعدها تتراجع ويخفت بريقها لتحل محلها أفكار جديدة، إلا أننا نشير إلى أن ((هـذه المقـولات حـول النهايـات والبعديات، لا تقرأ بصورة حرفية وساذجة، بوصفها قطيعات حاسمة وفاصلة بين أطوار مـن الوجـود والعـدم إذ الحاضر هو في النهاية ما قاد إليه الماضي، تماما كما أن المستقبل هو ما يمكن أن يقود إليه الحاضر [1])) لهذا، فليس القصد من حديث النهايات/ البدايات القطيعة مع الماضي والتأسيس لحاضر لا يمت بصلة للماضي، كما أن نقد الفكر لا يعني ((تراجعا عن العقل ومكتسبات التنوير، بقدر ما هو انفتاح على المستبعد واللامعقـول أو علـى المتغيـر والمجهول، أي على كل ما نفته الحداثة من فضائها، وجعلها تستنفد نفسها أو تبلغ مأزقها أو تشهد انفجاراتهـا [2])) ولعل هذا القول يحملنا على إقامة حوار مع المشروع الحداثي لنتبين المستبعد فيه والمقصي والمهمش، ولنفتح نافذة على المغيب في الخطاب الحداثي. وحتى يتحقق ذلك ، ينبغي ((النظر إلى العقل نظرة تفكيكية حتى نتمكن مـن تمثل أوجهه المختلفة، وفهم الأسباب العميقة التي أدت بالعقل – في المرحلة المعاصرة تمديدا– إلى السـقوط فـي براثن اللاعقلانية [3]))

لأجل ذلك، يحاول البحث النبش في واحد من مآزق الحداثة وهو التعقيل الأداتي، ثم النظر في نظام البـدائل الذي ستقدمه الحداثة لأجل تجاوز هذا المأزق. أي أن البحث سيشتغل على العقل التواصلي كبديل عن العقل الأداتي. فبعد النقد الذي وجه للحداثة جراء تكريسها الدوغمائية الأداتية، يلوح في الأفق مشروع بديل تمثـل ((فـي العقـل التواصلي الذي ينشط على تفعيل فعل التواصل ويرفض اختزال الظواهر وتبسـيطها ويمـارس دورا فـي اللعبـة المعرفية تخص إمكانية تحقق الوجود من خلال انتشار فعل التواصل وتحقيق الحوار بين الأنا (الفكـر) والآخـر (العقلاني) بمعنى أن هذا العقل هو محاولة للخروج من فلسفة الذات إلى فلسفة الحوار [4])) فهـل سنشـهد ثـورة تواصلية تختزل الممارسات القبلية وتبشر بعقلانية مختلفة؟ وما هي البدائل التي قدمها العقل التواصلي ؟

خطاب القيم في الفكر الحداثي

الحداثة طريقة في التفكير، تقوم على الثورة على يقينيات الفكر بهدف تجديده ، لا تخضع للتحديـد الزمـاني والمكاني، لهذا لا يمكن أن نحدد لها بداية بدأت منها أو نهاية تركن إليها، وقد ارتبطت الحداثة أكثر مـا ارتبطـت بعصر التنوير في التاريخ الأوروبي ، وهو عصر العلم والثورة على منطق الكنيسة مع أعلام الفلسـفة التجريبيـة. فبفضل الجهود العلمية لكل من فرانسيس بيكون وغاليلو وجون لوك ودفيد هيوم، ودع العقل الغربي مرحلة العمـى والظلام والقهر، كما استطاع العقل البشري تجاوز التفسير الأسطوري اللاهوتي للعالم – الذي فرضته الكنيسة ردحا من الزمن – وسن العلم التجريبي منطقا جديدا للمعرفة. وأخذ الاحتفاء بالآلة التي حلت محل الإنسان.

وقد حققت ثورة العلم على الكنيسة فضاء من الحرية أضحت معه ((الطبيعة كتابا مفتوحا، بل كتاب الكتب الذي سيحل محل الكتاب المقدس، فغدت والحال هذه، أشكالا هندسية وحسابية يمكن الوقوف بوساطة التجربة والملاحظة عند عناصرها الجزئية وعلاقاتها الداخلية [5])) وغاية إنسان عصر التنوير أن يمتلك الطبيعة ويصبح سيدا عليها بمعرفة أسرارها ومجاهيلها وخفاياها.

وقد عمق العقل الغربي حداثته التجريبية بحداثة عقلية نصبت العقل إله الحقيقة دون حاجة إلى استعانة العقل بما هو خارجه . ضنا منه أن العقل أعدل قسمة بين الناس، وأنه معيار اليقين ، لا يأتيه الباطل من خلفه ولا من بين يديه. فغدت الحقائق تستند إلى روح الاستدلال والقياس والبرهان....وبالغ إنسان الحداثة في العقلانية ناسيا أو متناسيا ذلك الجانب المهم في الإنسان. ألا وهو جانب الروح. فهل حقق هذا العقل حرية الإنسان الأوروبي المزعومة ؟ هل أعادت الحداثة للذات الغربية قيمتها المسلوبة منها بفعل الإقصاء الذي مارسته الكنيسة عليها ؟ أم أن الأمر لا يعدو أن يكون وهما سرعان ما تفيق منه الذات الغربية .ثم وهل سيؤول العقل إلى اللاعقلانية ؟

يطالعنا الفكر الحديث بتصور جديد للإنسان وللعالم والقيم، كانت نتيجته ذلك التحول الجذري الذي مس المرتكزات الأساسية للإنسان وقد بلغ هذا التحول مداه حتى غدا ((من السهولة بمكان إدراك أن عصرنا هو عصر ميلاد وتحول إلى مرحلة جديدة، حيث نجد أن الفكر قد قطع صلته بما كان سائدا في مستوى الوجود وفي مستوى التمثل أيضا وهو يستعد لرميه في أعماق الماضي وبناء تصور جديد للعالم[6]))

وأول ملمح من ملامح هذا التحول نستشفه جليا في ذلك التغيير الجذري الذي مس قيمة الإنسان وقداسته فبعد أن كان الإنسان ذلك الكائن السماوي المقدس، الذي يملك الحقيقة بفضل حيازته العقل، والذي يحمل رسالة عمار الأرض، نجده يفقد قداسته مع أول ثورة فكرية للقرن التاسع عشر، بظهور كتاب أصل الأنواع لداروين هذا الكتاب الذي أفرغ الإنسان من كل انتماء ديني وتاريخي وحضاري وجعل منه مجرد ثدي متطور من سلالة أقدم من فصيلة الرئيسيات. وتوالت بعدها الصدمات الفكرية التي مست جوهر الإنسان وعبثت بآخر مقدساته، إذ نجد كانط بفلسفته المثالية يفصل بين الدين والعقل عند الإنسان ويقيم فلسفته الأخلاقية على المثالية العقلانية بدل الدين. يليه نيتشه بقتله الإله وتنصيب القوة إلها جديدا، ليصير مصير الإنسان بيده، شعاره فلسفة القوة، وانتظار ميلاد الإنسان الأعلى. وأخيرا وليس آخرا، يفاجئنا عالم النفس فرويد بصدمة جديدة مفادها أن الإنسان لا يعي كل سلوكاته، فهناك جانب لا شعوري في الإنسان يوجهه ويحكم جانبا كبيرا من تصرفاته وسلوكاته.[7]

لقد كانت هذه الأفكار بمثابة منعرج في تاريخ الفكر البشري، بحيث أضحى العقل يثور بين الفينة والأخرى على ثوابته، وينزاح عن مقولاته، فأضحى الشك أهم سمة للعقل في نسخته الحديثة ((وفي هذه الحالة لا تعود الحياة الإنسانية سوى مدار لعب...نظرا لعدم وجود قيمة عليا موجهة للعمل [8])) ما أدى للشك في كل يقين موضوعي، فلا وجود لشيء مقدس وآخر مدنس، أو قيمة صحيحة وأخرى خاطئة، فكل القيم مقدسة مدنسة في آن وكلها صحيحة خاطئة في آن ((فإذا كنا لا نؤمن بشيء، وإذا لم يكن هناك معنى لأي شيء وإذا كنا لا نستطيع تأكيد أية قيمة، أصبح كل شيء ممكنا، ولا أهمية لأي شيء. لا يعود هناك إذن ما يؤيد وما ينافي [9]))

إن المتأمل في المشهد الحداثي الغربي يلحظ المفارقة العجيبة بين المقول المعلن والمتحقق الواقعي فالمعلن تنوير وحرية والواقع تيه ويأس وعبثية وعدمية وسوداوية. فالإنسان لم يعد ذلك الكائن السماوي المقدس، ولم يعد

يحمل قيمته في ذاته. وكأن قدر هذا العقل أن يتخبط في نظام من البدائل لا يسمن ولا يغني من جوع. يحطم أصناما لينصب أخرى جديدة تزيد في ضياعه وغربته. وإذا كان الفيلسوف الألماني كانط قد أقر أن الدين لا يجب أن يكون حجر عثرة أمام العقل، فإن المقابل أن المغالاة في استخدام العقل سيؤدي حتما إلى المساس بالدين الذي يعد أهم أساس يحفظ للإنسان توازنه.

العقل الأداتي مأزقا

العقلانية مبحث متجذر في الفلسفة وأصل أصيل فيها، فالفلسفة- ومنذ بواكيرها الأولى- جعلت العقل والعقلانية أولى اهتماماتها. والعقلانية بدورها كانت وما تزال مبحثا ديناميا. لأن العقل في حراك دائم يسير في حركة لولبية نجهل نهايتها. فهو لا يفتأ يعلن عن افتراضاته حتى يثور عليها. ويعلن عن أخرى ... وهكذا . فمن العقلانية اللاهوتية التي ارتبطت بالكنيسة إلى العقلانية التنويرية التي ارتبطت بعصر الأنوار، فالعقلانية الأداتية التي كانت نتيجة من نتائج التكنولوجيا والابتكارات التقنية. هذه الأخيرة التي توسم فيها الإنسان الخير العميم لأنها في ظنه العتبة التي سيدخل بها صرح الكونية والعالمية . فهل حققت العقلانية الأداتية للإنسان الحرية والتقدم الذي ظل يلهث بحثا عنهما؟

إن البحث في هذا السؤال سيقودنا حتما إلى مساءلة المشروع الحداثي الذي تسبب في تكريس العقلانية الأداتية. هذه الأخيرة التي غيرت وجه العالم بما حققته من ثورة تقنية ومعلوماتية لا قبل للعقل بها. ومع أن إنسان الحداثة حفل في بداية الأمر بهذا الوضع الجديد، وكان شبه موقن بأن الأداتية هي الفردوس التي ظل العقل يهيم بحثا عنها، إلا أن الواقع قد كسر هذه المسلمة، بل وأثبت نقيضها. فإذا كانت العقلانية الأداتية في جانبها التقني قد فتحت للإنسان فضاءات جديدة للحياة، فإنها شكلت بالمقابل مأزقا في الفكر وخيبة جديدة تضاف إلى سابقاتها.

لقد قضت العقلانية الأداتية على جانب الابتكار والإبداع في الإنسان كما عمقت فيه نزعة حب الثروة ((ولهذا العقل- أي عقل الثروة- خطورة كبيرة في سياق التقدم المعرفي والثقافي. لأنه يستخدم منفذا لبرامج توجيهية محكمة طبقا لمقدار ارتفاع المؤشر المالي. وهو بهذه الصورة سيسلك منافذ شتى من قمع وكبت واستبداد وقتل للحريات. في سبيل الوصول إلى ما حدد له في تلك البرامج التوجيهية التي تقتضي كون الإنتاجية ومردوداتها هي الغاية في ذاتها حتى وإن كانت على حساب إنسانية الفرد، أو الأخلاق والقيم [10]))

وبهذا، وقعت العقلانية الأداتية في براثن اللاعقلانية، فضلا عن تراجع قيمة الإنسان المؤنسن وميلاد الإنسان ذي البعد الواحد. وهنا نتساءل عن جدوى فلسفة الأنوار وعن جدوى عقلانية القرن الثامن عشر إذا كانت نتائجها خلق وسائل جديدة لاستعباد الإنسان والحد من حريته؟

لقد جر الإيمان المطلق بفاعلية العقل والمبالغة في استعماله إلى ويلات وخيبات لا تعد ولا تحصى وهاهو إنسان الحداثة يتجرعها الواحدة تلوى الأخرى. ونشير هاهنا أننا لا نوجه أصابع الاتهام إلى العقل أو إلى التنوير، بل إلى المبالغة في التعقيل التي قادت إلى مآزق فكرية ووجودية عبثت بجوهر الإنسان وماهيته. فلا عجب إذن أن تفقد الحداثة مصداقيتها، ولا عجب أن تستحيل المشاريع المتعلقة بالتنوير والتقدم والحرية والأنسنة حكايا نتداولها كلما شدنا الحنين إلى الخلق الأول. لتبقى هذه الحكايا ذكرى جميلة عن وواقع مستحيل. لكن بمجرد أن نفيق يواجهنا الواقع بكل تأزماته . ذلك أن الإنسان أصبح ((بالنسبة للعقل الأداتي والتقنية شيئا ثابتا وكميا، يفتقر إلى

إمكانياته الخاصة، وقد لجأ هذا العقل إلى فرض المقولات الكمية على الواقع، وإخضاع جميع الوقـــائع والظـــواهر للقوانين الشكلية والقواعد القياسية، ليتسنى له التحكم بالوقائع من جهة، وليعمل على الحفاظ على بقاء الذات وهيمنتها وتفوقها من جهة أخرى، ويقود هذا التوجه إلى سقوط العقل الأداتي في اللازمنية واللاتاريخية، والسقوط في نـــوع من النسبية المعرفية، والأخلاقية الجمالية[11]))

هذا ما يحملنا على القول: إن المشروع الحداثي أعلن إفلاسه أخيرا لأنه ببساطة قضى على الجانب الروحـــي في الإنسان وغيب القيم واحتفى بالمادة، لهذا كان لزاما على أنصار الحداثة أنفسهم أن يضعوا الحداثة على طاولـــة النقد والتشريح. فالعقل الأداتي – في مجال العلم والتكنولوجيا والعقل الموضوعي – في مجال العقلانيـــة – قـــادا الإنسان الأوروبي إلى إشكالات فكرية ووجودية لا تقل خطورة عن تلك التي رسختها الكنيسة حيث أضحى الإنسان مفرغا من جانبه الروحي((ذلك أن العقل الأداتي عقل براغماتي يتلخص همه الوحيد في إنتاج النجـــاح، أو علـــى الأقل ما يساعد على الوصول إلى ذلك دونما اكتراث بمضمون ما ينتجه أو بقيمته [12])) فهل قدر الإنسان الأوروبي أن يعيش التيه الفكري والضياع الروحي؟

لقد أوقع عقل الحداثة العقل في مطب، فالعقل نفسه أخرج من عباءته اللاعقل ، والعقل الـــذي نـــادى بقيمـــة الإنسان هو نفسه من أفرغ الإنسان من محتواه الروحي، فهل يعيش العقل مرحلة تحطيم ذاتي ((تجعلنـــا نتســـاءل كيف تحولت هذه الآلة العظيمة – التي أنتجت فلسفة كانط وفلسفة التنوير وغيرها – في الوقت الراهن إلى مجرد آلة صماء ، عاجزة عن الفهم وعن النقد الموضوعي للواقع وللمجتمع في آن واحد ، فلا هو ارتقى بالواقع إلى مستوى العقلنة، ولا هو حافظ على معناه التقليدي الذاتي، من هنا اختلت المعادلة بين العقل والواقع بـــين العقـــل والـــذات المفكرة [13])) لكن هل تجعلنا خيبة الأمل التي تجرعها إنسان الحداثة نعرض صفحا عن العقل التنـــويري ونعلـــن القطيعة معه؟ يجيبنا علي حرب عن هذا السؤال قائلا: ((إن نقد العقل التنويري لا يعني التراجـــع عـــن العقلانيـــة والاستنارة، على ما يفكر بسذاجة مقلدو الحداثة والمعترضون على إخضـــاعها للنقـــد، أي الحارســـون لضـــعفهم والمتشبثون بقصورهم العقلي، وإنما يعني استخراج إمكانيات جديدة للتفكير، بالانفتاح على مـــا كـــان مســـتبعدا أو مجهولا من جوانب الحياة ومناطق الوجود، وبصورة تتيح صياغة عقلانيات جديدة تتسع لما ضاقت به العقلانيـــات الحديثة [14])) إذن فالعقل في نسخته الأداتية فقد وظيفته التقليدية وعجز على النهـــوض بمشـــروع الحداثـــة فهـــل سيراجع العقل مقولاته ويخرج من عباءته عقلا نيرا مسؤولا ؟

العقل التواصلي بديلا

أ- مدرسة فرانكفورت وآلية النقد

ينتمي هابرماس لمدرسة فرانكفورت النقدية، ويعد أحد روادها البارزين ، وقد أضحت مدرسة فرانكفورت – بفضل جهود أعلامها – محط اهتمام عديد الباحثين الذين راحوا يتتبعون عن كثب مؤلفات روادهـــا ، نظـــرا لمـــا اتسمت به من جدة في طرح مشكلات المعرفة ومساهمتها في وضع لبنة أساسية لفكر ما بعد الحداثة. ولم يقتصـــر جهد رواد المدرسة على حقل معرفي دون آخر، فكانت اهتماماتهم شاملة لجميع التخصصـــات إيمانـــا مـــنهم بـــأن أسطورة المفاضلة بين العلوم لا تجدي نفعا.

وقد شكلت مدرسة فرانكفورت علامة فارقة في العقلانية الغربية بقراءة مشروع الحداثة وإبداء موقف منه. و نقد الأنظمة المهيمنة على الثقافة الغربية ، واتخذت من النقد منهجا لها فاصطلح على نظريتها النظرية النقدية التي تتماز عن النظرية بمعناها التقليدي. ونتيجة للادعاءات المتوالية حول نهاية الفلسفة وعجزها عن التغيير. رأى رواد المدرسة ضرورة الكشف عن ميكانزمات جديدة للفلسفة تضمن لها المحافظة على مكانتها بين العلوم، ((ومن أهم هذه الميكانزمات...نجد مفهوم النقد الذي تسعى الفلسفة من خلاله إلى تجديد منهجيتها المستخدمة في نقد معطيات العلوم المعاصرة نقدا تحليليا عقلانيا، ليصير هذا المفهوم ذاته مفهوما فلسفيا أصيلا مهمته العمل على تجديد دورة حياة الإنسان المعاصر، بخاصة وأن واقعه يطرح صورة قاتمة لكائن محاصر بتناقضات الذات والهوية، وإرهاقات الحياة اليومية وصعوباتها القاتلة.[15]))

وانطلاقا من آلية النقد التي تبناها أعلام مدرسة فرانكفورت، يأتي عمل هابرماس محاولة لبحث إشكاليات الحداثة ونقد العقل الأداتي الذي كرس مظاهر التقنية والتقدم الصناعي، حيث يرى هذا الفيلسوف أن العقل الأداتي بتكريسه لمظاهر التقنية والتقدم الصناعي، يكون قد قضى على إنسانية الإنسان ، فالتقنية أضرت الإنسان أكثر مما نفعته ولا أدل على ذلك من مظاهر الاغتراب في ((المجتمعات الرأسمالية والصناعية القائمة على الشمولية والعقلانية التقنية التي تتباهى بسيطرتها، بل بتملكها للطبيعة، إلا أن نتيجتها المباشرة كانت تشييء الإنسان وتقييده والحد من تطلعاته في الحياة الحرة المبدعة السعيدة [16])) فالتقنية وفق ما ذهب إليه هابرماس أخلت بالفعل التواصلي السليم المبني على التشارك والحوار بين الذوات، وأحلت محله التواصل التقني الذي شوه إنسانية الإنسان وعبث بالجانب الروحي فيه، وقضى على روح الإبداع عنده، وزاد رأس المال في اتساع الهوة بين أفراد المجتمع الغربي، وتقلص العلاقات الإنسانية حد التجمد. وشاعت النزعة الذاتية بدل روح الحوار والتواصل. وهنا تكمن المفارقة، ففي زمن لا نهائية وسائل الاتصال، نلاحظ انعدام التواصل وما هال هابرماس من كل هذا أن التقنية لا تعد حالة عرضية سرعان ما يتجاوزها العصر، بل إن خطرها في تزايد مستمر((بتعزيز السيطرة المفروضة على الأفراد العاملين بالخصوص، إذ ونتيجة للضغط الممارس على هذه الطبقة بدأ موقفها يتراخى ولم تعد تمثل ذلك النقيض الحي للمجتمع الصناعي...ذلك أن التقنية تسعى بشكل دؤوب إلى خلق إنسان جديد، هو إنسان البعد الواحد: إنسان يمثل الاستهلاك الاستفزازي حده الأقصى حتى ليصير شعاره "" أنا أستهلك إذن أنا موجود"" [17]))

وقد هال هابرماس ما وصل إليه إنسان المجتمع الصناعي من ضياع، وشتات ونزعة ذاتية، وأمراض اجتماعية وفكرية ووجودية لا تعد ولا تحصى، فدعا إلى عقلانية جديدة تروم الحوار والتواصل بين الذوات وتعيد للإنسان إنسانيته الضائعة.

ب- : تداخل الفلسفي والاجتماعي في المشروع التواصلي

تأتي أفكار هابرماس مبشرة بمرحلة جديدة هي مرحلة ما بعد الحداثة، ففي كتابه: نظرية الفعل التواصلي يؤسس هابرماس لعقلانية جديدة اصطلح عليها العقلانية التواصلية والتسمية تنبئ بالهدف المتوخى من فلسفة هابرماس، فبعد وقوفه على مآزق العقل الأداتي، نجده يتجاوزه إلى عقل تواصلي ينشد التواصل بين الذوات هدفا. وتأتي محاولة هابرماس في إرساء دعائم مشروع تواصلي/ تذاوتي تكملة لمحاولات سابقة. فالتواصل كان ولا يزال ((يشكل هاجسا نظريا وفكريا راهنا، بل إن راهنيته في صيرورة لا متوقفة، لأن أساليب وقنوات التبادل الإنساني

تتجدد باستمرار لا سيما في زمن الثورة التكنولوجية التي جعلت من العالم قرية تلتقي فيها كل الأجناس وتتواصل فيها كل الثقافات واللغات والتجارب. لذلك فإن التواصل لا يمكن حصر تحركاته داخل مجالات اللغة باعتبار أن الزمن المعاصر خلق وساطات وقنوات كثيرة توفر للإنسان إمكانيات تواصلية لا حصر لها وتسعفه من إنتاج زمنيته الخاصة [18]))

لكن، قبل الخوض في نظرية الفاعلية التواصلية عند هابرماس، شد انتباهنا الموسوعية المعرفية التي تميز بها هذا الفيلسوف، فحتى يقيم دعائم نظريته في التواصل نجده يستعين بأكثر من علم وأكثر من تخصص فحق أن نسم فكره بالموسوعي. ويأتي هذا الفعل تتويجا وتتمة لما كان قد باشر به رواد مدرسة فرانكفورت فكما أشرنا في موضع سابق، سعت المدرسة إلى تجديد السؤال الفلسفي بربطه بالفعل النقدي. وقد جاء جهد هابرماس حلقة وصل مع هذا التراث فما كان منه إلا أن عمل على ((استثمار البعد الفلسفي الكامن في العلوم الاجتماعية وتدعيم النظر الفلسفي النقدي بنتائج هذه العلوم [19])) سعيا منه إلى إحلال التضافر بين العلوم وإذابة الحواجز بين التخصصات بحيث لم يعد الحديث عن استقلالية العلوم بعضها عن بعض أو المفاضلة بين علم وآخر يجدي نفعا، لأن المعارف تتداخل ويفيد بعضها من بعض. وهو ما يعكسه المشروع التواصلي عند الفيلسوف وعالم الاجتماع الألماني يورغن هابرماس ، الذي أسس دعائم نظريته التواصلية على الدمج بين الفلسفة وفروع المعرفة الاجتماعية من اللسانيات وعلم الاجتماع وعلم النفس ... وغاية هابرماس من وراء هذا هو الجمع بين الميتافيزيقي والدنيوي في زمن كثرت فيه الحكايات عن مأزق الفلسفة وتعالت فيه الأصوات مبشرة بنهاية التفكير الفلسفي إذ ((من بين المشاكل التي تواجه الفلسفة هو أنه في الوقت الذي امتلكت فيه العلوم التجريبية والإنسانية موضوعاتها بقيت الفلسفة بدون موضوع، ذلك أن القول بأن الفلسفة هي تساؤل عن الإنسان والمجتمع والطبيعة والتاريخ قول لا يصمد أمام الملاحظة، لأن للإنسان علومه وللمجتمع علومه وللطبيعة علومها وللتاريخ مباحثه. ماذا بقي إذن للفلسفة؟ هل صفة التساؤل وحدها كافية لنعت تفكير ما بأنه فلسفي؟ أم أن الفلسفة تفترض إضافة إلى شرط السؤال، مقاييس أخرى تتفرد بها؟ [20]))

يرى هابرماس أن الفلسفة لن تستعيد عافيتها إلا بتخليها عن إرثها النخبوي وانخراطها في لعبة الحياة ولن يتأتى لها ذلك إلا إذا مدت صلات القرابة بينها وبين المجتمع حتى تشارك في فحصه وإعادة تشكيله، وفي معادلة شبيهة بمعادلات المنطق يطالعنا هابرماس برؤية جديدة تجمع الميتافيزيقي بالدنيوي((فالفلسفة تقتضي القوة في وصف الواقع وتحليله، وعلم الاجتماع يحيل هذه القوة في التفكير على الواقع وتربطه به، لأنه لا حاجة بنا إلى فكر لا يعتمد الواقع كمنطلق له، أما بخصوص اللسانيات وعلم النفس فيشتغلان على اللغة بوصفها الوسيط الرمزي بامتياز الأمر الذي من شأنه تعزيز قدرات الفرد في الكشف عن مكامن العطب والزيف في ذاته وفي الآخر[21]))
وبهذا يساهم هابرماس في التأسيس لفلسفة وضعية تمتد جذورها في المجتمع، تقارب الظواهر الاجتماعية وتتفاعل مع الإنسان في حالاته التواصلية اليومية .وإذا كانت الفلسفة تؤسس للمفهوم، فإننا لا نتبين صلاحيته إلا إذا عرضناه على الواقع، وهنا يأتي دور علم الاجتماع الذي يحول المفاهيم النظرية إلى أدوات إجرائية في فحص الواقع . لكن السؤال الجدير بالطرح هو هل سيؤسس هابرماس تواصليته على المفهوم التقليدي للغة الذي يحصر اللغة في سجن

التراكيب النحوية والتركيبية والدلالية؟ و هل سيظل مدلول اللغة محصورا في البيان والوصف والتخييل؟ وكيف سيؤول الخطاب في المشروع التواصلي عند هابرماس؟

ج- الكفاية التواصلية بديلا عن الكفاية اللغوية

كان الاهتمام باللغة اهتماما عرضيا يقتصر على الأبعاد الصوتية والصرفية والدلالية والتركيبية، لا يتجاوز حدود الجملة، وحتى ينهض هابرماس بمشروعه التواصلي أضفى على اللغة طابعا تداوليا جعل منها ظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية ترتبط بالبعد التداولي البراغماتي الاستعمالي.

وحتى تتحقق لنظرية الفاعلية التواصلية غايتها في إحلال مبدأ التواصل بين الذوات، يفيد هابرماس من العطاءات الفكرية واللسانية والفلسفية لكل من شارلز موريس، والفيلسوف الألماني فريجه وفتجنشتين و رودولف كارناب، آرل أوتو آبل وغيرهم. ونشير أن هابرماس استفاد من هذا التراث بقدر ما أفاد. من خلال تلك الإضافة الفذة في علوم اللغة. فإذا كانت اللسانيات التقليدية حصرت اللغة في تلك المقاربات المعجمية والدلالية والتركيبية...، فإن هابرماس تجاوز هذا التقليد. إذ عني بدراسة البعد التداولي للخطابات سعيا منه إلى إرساء دعائم مشروعه في التواصل.

فهابرماس رفض النظرة الجزئية للغة التي فصلت اللغة عن وظائفها المعرفية والتواصلية وسعى إلى الكشف عن البعد التداولي للغة. من هنا تلعب اللغة في مشروع هابرماس التواصلي دور ((الوسيط الرمزي للنفاذ إلى أعراض الأمراض الاجتماعية وتحقيق التواصل والحوار الذي ينطلق من الذات إلى التذاوت، لأن اللسانيات باعتبارها تجعل من اللغة موضوعا لتأملاتها ليست مجرد قواعد نحوية تحكم المفردات وآلية الجمل، إنما تكفل التواصل عبر الحوارية وتسهل الوصول إلى حقائق متفاهم بشأنها بين الناس وتخرج عن كونها حاملة لأخبار أو ناقلة لأفكار، فالتواصل فيها يفوق الاتصال، فكل الأطراف فيها أي أطراف المحاورة تجني تبادل الرمز وتستعرض الحياة بأسلوب متفاعل وستكون النتيجة في الأخير هي تحقيق آليات الاندماج والتواصل في المجتمع، باللجوء إلى الشروط العقلانية والأخلاقية التي تجعل من الحوار ممكنا، فهو الضرورة المرحلية للإنسان في مجالات حياته المتنوعة في البيت والعمل ومع النفس ومع الغير[22]))

فهابرماس يسعى إلى الوصول إلى حوار وتواصل طبيعي يعود بالإنسان إلى طبيعته الأولى. فمن خلال نموذج التواصل يسعى هابرماس إلى بعث النموذج الإنساني الأول، حيث كان التواصل طبيعيا لا يحتاج إلى وسائط فوحدها اللغة وسيطا .وكأني به يريد أن يعيد للإنسان إنسانيته المفقودة التي عبثت بها التقنية والمادية. من خلال التفاعل اللغوي الإيجابي بين جميع الذوات. ومن ثم فالتواصل تصنعه جميع الذوات دون إقصاء أو تهميش. ودون ضغط أحد الطرفين على الآخر. لكن هل تكفي الكفاية التواصلية وحدها في إنجاح التواصل المثالي الذي دعا إليه هابرماس؟

د- الأخلاق رهان العقل التواصلي

يفترض هابرماس شرطا آخر لنجاح مشروعه التواصلي هو العنصر الأخلاقي. فحتى يكون التواصل سليما، يجب أن يكون أساسه أخلاقيا. وعليه يفترض هابرماس بدءا وجود اتفاق بين المشاركين في عملية التواصل. والاتفاق ((يعني بأن الأشخاص المعنيين يقبلون صلاحية معرفة ما، أي قدرتها على الإلزام التذاوتي [23]))

فحتى يصل التواصل إلى غايته المنشودة يفترض هابرماس وجود معرفة مشتركة متفق حول صدقها بين الأطراف المتواصلة والتي بفضلها يحصل الاتفاق. ونشير ههنا أن الاتفاق يحصل بعيدا عن أسلوب التأثير لأن التأثير يعني أن أحد الأطراف في العملية التواصلية سيمارس ضغطا معنويا على طرف آخر، وهذا مناف للمبدأ الأخلاقي. أما الاتفاق فمصدره القناعة والرضا والقبول بين جميع الأطراف دون ضغط أو فرض .

وبالإضافة إلى مصطلح الاتفاق، يدعم هابرماس مشروعه التواصلي بمصطلح آخر هو التفاهم. فالمتحدث مطالب ((بحقيقة الملفوظات أو القضايا من حيث الوجود، وبدقة الأفعال المنظمة بطريقة مشروعة وبسياقها المعياري وبصدق تمظهرات التجارب الذاتية [24])) وكما هو مبين في القول، فإن شروط التواصل محكومة ومضبوطة بعنصر الأخلاق. فالأخلاق هي البؤرة المهيمنة في المشروع التواصلي الهابرماسي وكل العناصر مشدودة إليها. فإذا أراد القائم على التواصل خلق نوع من التفاهم، يشترط أن يكون ملفوظه صحيحا، وفعله دقيقا وصالحا – فالعلاقة تلازمية. فكلما كان الملفوظ صحيحا ترتب عليه فعل دقيق –

وبهذا، استطاع هابرماس أن يقيم مزاوجة بين عالم اللغة وعالم الموجودات، فكلما كانت اللغة صادقة ودقيقة كلما تحقق التعايش بين الذوات على أرض الواقع ((إذن فمقولة الفعل التواصلي تحقق تفاعلا رمزيا، هذا التفاعل يكون حسب معايير صالحة إلزاميا تحدد توقعات سلوكات متبادلة يجب أن تفهم ويعترف بها من قبل ذاتين فاعلتين على أقل تقدير، والمعايير الاجتماعية تزداد قوة من خلال التوافقات على معناها بتموضع في التواصل عبر اللغة المتبادلة، في حين تتعلق صلاحية القواعد التقنية والاستراتيجيات بصلاحية القضايا الصحيحة تجريبيا والدقيقة تحليليا، أما صلاحية المعايير الاجتماعية فهي تتأس فقط في مشاركة التفاهم حول المقاصد. وتتأكد عبر الاعتراف العام بالالتزامات [25]))

هي دعوة إذن من الفيلسوف وعالم الاجتماع المعاصر يورغن هابرماس إلى إحلال ثقافة الحوار والتعايش والتواصل بين جميع الفئات والطوائف، في عصر كثرت فيه الطائفية والطبقية، وتباين الإيديولوجيات. فما أحوجنا إذن إلى فكر مختلف يؤمن بالكونية والعالمية ويجعل الحوار سلوكا اجتماعيا يوميا ونمط معيشة وطريقة تفكير.

ونجاح التواصل متوقف أولا وأخيرا على الذات الفاعلة، فكلما استوفت شروط التواصل بالشكل الذي دعا إليه هابرماس في نظريته في الفعل التواصلي، تحقق التواصل الإيجابي .

خاتمة:

ختاما نقول:إن الفكر النير والرؤية الثاقبة التي تميز بها فكر هابرماس خوله نقد مشروع الحداثة وتصحيح مساره، وفرض نظام من البدائل في الخطاب الفلسفي المعاصر ينشد الحوار والتواصل بين جميع الذوات والطوائف.

لقد عمل هابرماس على نقد العقلانية الأداتية التي غالت في التقنية والتقدم الصناعي على حساب إنسانية الإنسان، وبالمقابل أحل العقلانية التواصلية مشروعا بديلا في مزاوجة عقلانية متبصرة تجمع التأمل الفلسفي المجرد والتحليل السوسيولوجي التجريبي .

وبرغم أن عديد القراءات التي خص بها المشروع التواصلي عند هابرماس بصفة خاصة وفكر مدرسة فرانكفورت بصفة عامة، ترجع السبب في دعوة هؤلاء إلى تجاوز الحداثة والدعوة إلى التواصل، إلى الأصل اليهودي لأغلب فلاسفة فرانكفورت، فبالنظر إلى حياة التشتت والاغتراب الروحي التي عاشها اليهودي سارعت عديد القراءات إلى الربط بين النتاج الفكري والانتماء العرقي لرواد مدرسة فرانكفورت. ضنا منها أن نتاجهم الفكري ما هو إلا ردة فعل عن حياة اجتماعية مريرة. انطلاقا من مقولة : فقدان الشيء واقعا يؤدي إلى استحضاره كتابة .

ومهما يكن من أمر انتمائهم العرقي، فإن الأكيد أن مدرسة فرانكفورت استطاعت أن تقدم للفكر المعاصر فتوحات على صعيد التأمل الفلسفي والمسح السوسيولوجي وأن نظرية التواصل لها الفضل الكبير في دعوة العقول إلى العودة إلى الأخلاق. فما أحوجنا إذن إلى فكر مختلف يؤمن بالكونية والعالمية ويجعل الحوار سلوكا اجتماعيا يوميا ونمط معيشة وطريقة تفكير....

---

[1] – علي حرب: حديث النهايات فتوحات العولمة ومأزق الهوية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2،2004، ص 167

[2] – المرجع نفسه، ص168.

[3] – عمر مهيبل : من النسق إلى الذات ، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/ بيروت، ط1، 1428ه-2007م، ص 115

[4] – عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات ، سلسلة المطابقة والاختلاف (1) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ط1،1997، ص 385

[5] – عبد الغني بارة : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1 2005، ص 49

[6] – عمر مهيبل : من النسق إلى الذات ، ص 129 .

[7] – ينظر: سفيان زدادقة : الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/ لبنان، ط1، 1429ه- 2008م، ص 27

[8] – ألبير كامو: الإنسان المتمرد، ترجمة نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983، ص10

[9] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[10] – محمد رمضان بسطاويسي: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1998، ص 15، نقلا عن محمد سالم سعد الله: مدرسة فرانكفورت النظرية النقدية وفلسفة النص، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية ، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية ، سطيف ، ع 09 ، 2009 ، ص 167

[11] – محمد سالم سعد الله: مدرسة فرانكفورت النظرية النقدية وفلسفة النص، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية ، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية ، سطيف ، ع 09 2009 ، ، ص 168

[12] – عمر مهيبل : من النسق إلى الذات ، ص 115

[13] – المرجع نفسه، ص 119 .

[14] – علي حرب: حديث النهايات فتوحات العولمة ومأزق الهوية، ص ص 182، 183

[15] – عمر مهيبل : من النسق إلى الذات ، ص142

[16] – المرجع نفسه، ص 120.

[17] – المرجع نفسه، ص 143

[18] – محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1998، ص 181

[19] – المرجع نفسه، ص 48

[20] – المرجع نفسه، ص 19

[21] – عبد الرزاق بلعقروز : تحولات الفكر الفلسفي المعاصر، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/ بيروت، ط1، 1430ه– 2009م، ص 80

[22] – المرجع نفسه، ص96 .

[23] – Habermas (J) : Logique des sciences sociales . p 416 نقلا عن محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، ص 185

[24] – المصدر السابق، ص430، نقلا عن المرجع السابق، ص 188

[25] – عبد الرزاق بلعقروز : تحولات الفكر الفلسفي المعاصر، ص 101

النص والخطاب بين المفهوم والاستعمال

أ. نصيرة لكحل

جامعة الجلفة (الجزائر)

Résumé :

la distinction entre « texte » et «discours» comme suit :

Le texte séparatif le discours et le discours réalise le texte, ou comme la définit le citrouille chercheur – marocain – :said yakatin

" Le discourt s'est un acte de production de langage et font résultat audio-visuelle ", s'est un ensemble de construction organiser comprennent le discours.

Ou d'une autre façon de dire le discours c'est l'énonce (thème) incorporé devon nous telle comme un acte par contre le texte est un sujet l'énonce abstrait et supposé, mais le discours peut être un texte en cat d'action Alor dans ce cat le texte peut être le discours, et le discours peut être le texte.

مقدمة :

إن التمييز بين النص والخطاب يطرح إشكالاً كبيراً نظرا لتعدد الآراء واختلافها وكثرة التصورات وتضاربها ، مما يجعل البحث أمام صعوبة تأطيرها وفرزها ، وبالتالي تحليلها ومناقشتها وهذا مما يضيق به هذا المقام ، وعليه يمكن التعرض لأهم التصورات القائمة على ضبط التجليات والفروق بينهما ، فهذه التصورات الموضوعة للمناقشة والتحليل تتراوح بين الثقافة الأدبية الغربية والعربية وتمزج بين التراث وروح المعاصرة .

طرح الإشكالية : لا تزال إشكالية "**النص**" و"**الخطاب**" وعدم التفريق بينهما في الوسط النقدي العربي على الأقل إحدى أهم الإشكاليات التي لم تحل بعد بصورة نهائية ومقبولة تمكننا من الاستفادة مما أُنجز غربيا على صعيد هذين المفهومين المهمين ، بدليل ما نلمسه في الساحة النقدية والأدبية العربية من خلط منهجي بين هذين المفهومين وعدم وضوح الرؤية لحقيقة كل منهما ، مما أدى إلى عدم الدقة في استعمالهما في وعي كثير من الدارسين العرب مما جعلهما في الاستعمال العربي-بما في ذلك الدراسات الأكاديمية- متطابقين حينا ومتكاملين حينا ومتقاطعين حينا آخر ...إلخ ، وهذا الأمر انعكس سلبا على تعاطي الناشئة من الأكاديميين مع هذين المصطلحين فضلا عن عدم الوعي بأهميتهما على الصعيد المنهجي والإجرائي في تناول ما يتم تناوله من قضايا النقد والإبداع عموما .[1]

ومن الأسباب القوية التي أدت إلى ذلك الخلط هو استعمال المصطلحين في الدلالة على الإنتاج الأدبي عموما ، حيث تباينت مواقف النقاد والدراسين في رصد طبيعة العلاقة بينهما تداخلا وتقاطعاً وتكاملاً ، وتلك الآراء تمحورت حول موقفين رئيسين هما :

- **الموقف الأول :** يقوم على عدم التمييز بين "**النص**" و"**الخطاب**" واستعمالهما بالمعنى نفسه أو للدلالة على شيء واحد وهو العمل الأدبي ، الذي ما فتئ أصحاب هذا الموقف يطلقون عليه –أي العمل الأدبي – تارةً مصطلح الخطاب وتارةً مصطلح النص ، ويمثل هذا الموقف بعض السرديين أمثال : جيرار جنيت (Gérard Génette)

وتدوروف(tzetan todorov)...إلخ ، وهذا التصور قائم على عدة احتمالات تُظهر نقاط اتفاق بين النص والخطاب على أنها لا تطابق بينهما تطابقا تاما :

1/–أن كل من "**النص**" و"**الخطاب**" عبارة عن حدث يقع في الزمان والمكان ، فالنص حدث يقع في زمان ومكان معيين ، [2]إلا أننا نستطيع نظرياً أن نتحقق فكرياً من حدوث كل نص مكتوب ، والخطاب هو الآخر حدث ولكنه حدث اجتماعي وليس فردي ، ولكن لا يُعاد إنتاجه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي ، والسبب في ذلك أن الوقائع اللالغوية متداخلة – المصاحبة لعملية إنتاج الخطاب –بالعلامات اللغوية ، وهي تضم خلجات الوجه والإيماءات ونبرة الصوت ...وهي من أفعال التأثير الأكثر تعذراً على النقل لأنها أقل قصدية.[3]

2/–كل من "**النص**" و"**الخطاب**" يهدف إلى إيصال معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي (سامعا أو قارئا) من خلال أن النص تواصلي وتفاعلي عبر قيام علاقات مختلفة بين أفراد المجتمع المختلفة ،[4] كما أن الخطاب عبارة عن فعل أو فاعلية تنشأ بين شخصين منتميين عضويا إلى المجتمع ، إذ أن الأصل في الخطاب أنه موجه إلى شخص بعينه وهو المخاطَب .

3/–اعتبار "**النص**" و"**الخطاب**" ينتميان إلى اللغة ، ذلك أنه إذا كان من الواجب بوجه عام التفريق بين إشارات تواصلية لغوية وإشارات تواصلية غير لغوية ، فإن النص والخطاب يفهمان قبل كل شيء بأنهما الجزء اللغوي من فعل التواصل ،[5]أي أنهما مؤلفان من اللغة وليسا صوراً فوتوغرافية أو رسماً أو زياً أو غير ذلك ...[6]، أي أنهما يتشكلان من اللغة المتواضع عليها بين الباث والمتلقي ، وذلك يجب أن يكون كلاهما على علم بمجموعة من الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي من خلالها تتم عملية الاتصال بين أفراد الجماعة اللغوية . [7]

4/–كل من "**النص**" و"**الخطاب**" يتميز بالانفتاح والانغلاق ، فالنص مغلق أي انغلاق سمته الأيقونية والكتابية التي لها بداية ونهاية ، منفتح أي أنه توالدي ليس منبثق من عدم وإنما متولد من أحداث تاريخية ولغوية وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى ، كما أنه منفتح على القراءة في كل زمان ومكان .

وبنية الخطاب مغلقة لكونها تتألف من عناصر مغلقة محدودة ومعلومة العدد، محددة الصورة بكيفية نهائية ، إذ تتألف من مخاطَب بعينه وخطاب بعينه لتحقيق غاية بعينها ، منفتح على الآخر في لحظة إنتاج الخطاب .[8]

5/– احتواء الخطاب والنص على دلالة المقاصد ، وهي من إنتاج المنتج وهي التي أرادها لتأدية الوظيفية التواصلية ، وهناك فرق بالنظر إلى مقاصد الخطاب العادي – مثلا –والخطاب الأدبي عند التحليل ، لأن الخطاب الأدبي لا يتوقف المحلل عند المقاصد لأن المقاصد قد تكون مرقاةً لما بعدها من التأويل . كالجانب الفني في القرآن الكريم جاء خدمةً للمقاصد.

–**الموقف الثاني :** يقوم على التمييز بين "**النص**" و"**الخطاب**" واستعمالهما للدلالة على معان وقيم نوعية مختلفة وذلك على اعتبار ومراعاة الجوانب المختلفة الآتية :

1/–مراعاة الدلالة اللغوية لكل من النص والخطاب .

2/–مراعاة الحجم.

3/–مراعاة الكتابة و القراءة.

4/-مراعاة السياق .

1/- الدلالة اللغوية :

-**النص** : تعددت التعريفات التي شرحت النص ومدلولاته لغةً وفقا لما أوردته المعاجم العربية ك " **لسان العرب** " ، حيث أورد ابن منظور : النص رفعك الشيء ، نصّ الحديث ينصه نصاً : رفعه ، وكل ما أُظهر فقد نُص ، ووضع على المنصة : أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور (...) ومنه قول الفقهاء : نص القرآن ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام ، وانتص الشيء وانتصب أي استقام .[9]

-**الخطاب** : تشير المادة المعجمية لمادة " **خطب** " إلى عدد من المدلولات اللغوية ، فالخطب الأمر العظيم الذي تقع فيه المخاطبة (...) وخطب المرأة خِطبةً : طلب إلى وليها أن يزوجه منها ، والمخاطبة : مراجعة الكلام ، وفصل الخطاب : الحكم بالبينة ، أو النطق : ب " أما بعد " .[10]

ومن خلال ما سبق يمكن القول أن المعجميين السابقين يميزان بين "**النص**" و"**الخطاب**" لغوياً ف"**النص**" يدور حول:

-رفع الشيء وإظهاره وجعله بارزاً عما سواه، ونص كل شيء: منتهاه وأقصاه وغايته...إلخ

ويفهم من خلال هذا التعريف أن النص يرتبط بالرفع وهو يستلزم الظهور وبالتالي الإفهام وهو تجلي الفهم، وهذا يعني أن النص غير مرتبط بالوضوح دائما، ولكنه مرتبط بالإفهام، أي دلالة المقاصد وهي محمولة على الوجوب .

أما "**الخطاب**" فتشير مدلولاته المعجمية إلى:

- الخطاب المواجهة بالكلام بين اثنين أو أكثر، الخطب: الشأن أو الأمر العظيم الذي تقع فيه المخاطبة ، والمخاطبة : مراجعة الكلام ، وفصل الخطاب...إلخ.

فالخطاب هنا المراجعة ، فكأنه القدرة على إقناع المخاطَب ومواجهة الخصم ،وبالتالي في الخطاب قصدية التوجه وهذا لا يقتضي حضور المخاطَب فعلا ، وإنما يقتضي ذلك بالقوة على تقدير التوجه بالكلام إليه ، وإن تباعد الزمان والمكان .

ويحمل الخطاب في مدلوله اللغوي القدرة على إيصال الكلام إلى ذهن المخاطب بأحسن العبارة وأفضلها بما يتواءم ومقاصد المتكلم ، وأكثر ما يكون في عظائم الأمور ، وملحظ آخر في مدلول الخطاب هو أن طرفيه لا يقفان على أرضية واحدة من التفكير والاعتقاد أم قد يكون بينهما شيء من الخلاف وعدم الاتفاق* ، وبهذا المعنى يسعى الخطاب إلى تأسيس معتقد أو بناء تصور أو حسم خلاف أو غير ذلك مما يستدعيه الاعتقاد أو الاجتماع .

وبالرغم من الاختلاف الواضح بين النص والخطاب في الدلالة اللغوية ، لكننا لا نستطيع الوصول إلى تحديد قاطع بمجرد إيراد الدلالة اللغوية ولا يجوز الاكتفاء بالتحديدات المباشرة في التفريق بينهما لأنها تقتصر على مراعاة مستوى واحد ، ولذلك سنتطرق لبعض الفروق الأخرى :

2/-مراعاة الحجم:

لقد اُستخدم مصطلح " **الخطاب** " لدى بعض الألسنين على اعتباره الوحدة اللغوية المكتملة التي تمتد فتشمل أكثر من جملة ، هذا ويكاد يجمع كل الباحثين الغربيين على ريادة هاريس (harris) في هذا المضمار ، حيث حاول توسيع حدود الموضوع اللساني الذي كان قد توقف عند الجملة فجعله يتعداها ليشمل الخطاب بأكمله ، ولذلك عرّف الخطاب من منظور لساني بحت بأنه : " **ملفوظ طويل أو عبارة عن متتالية من الجمل** ".[11]

وتم اعتبار النص وحدة من الخطاب وبينهما علاقة قوية – في نظرهم – من خلال أن الخطاب عبارة عن مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشتركة، أي أنه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصي يمكن الرجوع إليه في وقت لاحق.[12]

وهذا الرأي يحتاج إلى بسط القول فيه لأنه ليس من الصواب اعتبار النص مجموعة من الجمل تجاورت مكونة للنص ، وأن الجملة مجموعة من الكلمات ، فالاعتداد بالوحدات المادية المباشرة يؤدي إلى الابتعاد عن الخصائص النوعية والوظائف الفنية للنص ، فإذا كانت الجملة وحدة نحوية فإن النص ليس وحدة نحوية أوسع أو مجرد جمل أو جملة كبرى بل هو وحدة من نوع مختلف إنه وحدة دلالية لها معنى يتجسد في شكل جمل ، وهذا يفسر علاقة النص بالجملة ، إذ هذه الأخيرة مجسدة – في بعض الأحيان – للوحدة الدلالية التي يشكلها النص في موقف اتصالي ما .

وهذا ما يجعل النص غير قابل للتحجيم لأنه مبني من إرجاعات وأصداء ومن مراجع ثقافية قد تكون غامضة أو غير قابلة للرصد ، والنص كوحدة دلالية قد يتجسد في جملة واحدة وفي أقل من جملة أحيانا ، كما هو الحال في التنبيهات والعناوين والإعلانات التي تتكون غالباً من مجرد حرف واسم : مثل **للبيع ، لا للتدخين** ...وغيرها ، وبالتالي لا يوجد حد معين لطول النص فقد يكون – أيضا – كتابا بأكمله كما هو الحال في الرواية والمسرحية وغيرها ، فالنص لا يتكون من مجرد جمل متتابعة وليس المقصود بتجاوز حد الجملة تجاوز الحد الشكلي أو الحجمي ، وإنما المقصود بهذا تجاوز ذلك إلى مستويات أعم وأشمل كالمستوى الدلالي والموضوعي والسياقي والتواصلي ...إلخ ،[13] والخطاب هو الآخر ليس محدداً بالكم ، يطول ويقصر بحسب مقتضى الحال ، وبحسب المقام ، وكما يصلح أن يكون جملة ، قد يكون كتاباً في عدد من المجلدات إلى غيرها من الخطابات الروائية التي تقع في عدد من الأجزاء ، [14] بل أن هناك من اعتبر كلمة "**نار**" خطاب وذلك لتوفر شروط الخطاب وكأنه قال : يأيها الناس أنذركم بالنار ...إلخ ، وهذا يدل على أن الخطاب ليس له كم محدداً تحديداً صارماً

3/–الكتابة والقراءة : الخطاب تنتجه اللغة الشفوية بينما النصوص تنتجها الكتابة وكل منهما يتحدد بمرجعية القنوات التي يستعملها ، فالخطاب محدود بالقناة النطقية بين المتكلم والسامع ، وعليه فإن ديمومته مرتبطة بهما لا يتجاوزهما ، أما النص فإنه يستعمل نظاماً خطيا وعليه فإن ديمومته رئيسة في الزمان والمكان .

وعليه إن ارتباط مفهوم النص بالكتابة والخطاب بالتلفظ مستوحى من نظرية **دوسوسير** في اللغة والكلام ، واللغة عنده مجموع كلي متكامل كامن ليس في عقل واحد بل عقول جميع الأفراد الناطقين بلسان معين ، والكلام هوفعل كلامي ملموس ونشاط شخصي مراقب يمكن ملاحظته من خلال كلام الأفراد وكتاباتهم ، وهذا المفهوم مطابق لما جاء به تشومسكي في الكفاءة والأداء، فالكفاءة في نظره هي المعرفة اللغوية الباطنية للفرد والأداء هو الاستعمال الفعلي للغة في المواقف الحقيقية ،[15] فالنص كلام إلا إنه يصدر عن ذاتيته النصية* التي عملت على أداءه والكلام آخر غير نصي هو كلام أيضا إلا أنه خطاب شفوي عمل الشخص على أداءه وإنجازه .

لكن في الثقافة الأدبية العربية لم يرتبط مفهوم النص فيها بالكلام ، كما هو الحال عند الغرب لأنها ثقافة شفهية – في بدايتها – تعتمد على السماع ولم تعرف الكتابة بشكل رسمي إلا مع تدوين القرآن الكريم ، ولما كان

القرآن الكريم مكتوباً فهم السلف من المفسرين وغيرهم أن الكتابة تمثل مجموع الطرق الانتاجية والتحويلية للمكتوب ، ولذلك لم ينظروا إليها على أنها تثبيت للقول وإنما نظروا إليها على أنها إنتاج .

ولكن اعتبار أن الفرق بين "**النص**" و"**الخطاب**" قائم على أساس الكتابة أمر يحتاج إلى نظر ، ذلك أننا نجد أنفسنا إزاء عدد لا يحصى من الخطابات اليومية التي تمتد من الكلام الموجه إلى شخص بعينه إلى الخطابات المكتوبة التي يُعاد إنتاجها فتصبح شفوية[16] مثلا :

-خطبة ل علي بن أبي طالب ، تعتبر خطاباً لأنها كانت شفهية لحظة إنتاجها ، أصبحت نصاً لأنها حفظت في الكتب ، وفي الأخير قد تُصبح خطاباً إذا أُعيد الاستشهاد بها في خطبة أخرى.

ويمكن القول أننا إذا اعتبرنا النص كلام تثبته الكتابة ، فهو إذا كلام كان بالإمكان قوله بالطبع لأننا نكتبه لا لعدم القدرة على ذلك ، ولكن السياق فرض ذلك ، فالتثبيت بواسطة الكتابة لا يجعل من الكلام نصاً ولا يُعفي من اعتبار كون النص في مراحله المختلفة خطاباً كالاستشهاد بالأمثال والحكم والأشعار ...إلخ .

4/-**المستوى المرجعي :** يتميز "**النص**" عن "**الخطاب**" في وعي كثير من الدارسين أن مرجع الخطاب خارجي مقامي، يتجلى هذا الأخير في شبكة العلاقات القائمة بالقوة أو الفعل بين أطراف العملية التخاطبية ، أما مرجع النص فداخلي نصي أو نصوصي مقالي .[17]

ويُفهم من خلال هذا أن الخطاب يفترض وجود السامع الذي يتلقى الخطاب ، بينما يتوجه النص إلى متلقٍ غائب يتلقاه -أي النص – عن طريق عينيه قراءةً ، أي أن الخطاب نشاط تواصلي يعتمد أولا وقبل كل شيء على اللغة المنطوقة ، بينما النص مدونة مكتوبة ، والخطاب لا يتجاوز سامعه إلى غيره لأنه مرتبط بلحظة إنتاجه ، بينما النص له ديمومة الكتابة فهو يُقرأ في كل زمان ومكان .

يبقى هذا الرأي صائبا في بعض جوانبه ، من خلال أن الخطاب يفترض وجود المخاطَب بحضرة الخطاب بحيث لا يمكن اعتبار المقامات الفردية التي يُمارس فيها الكلام خطابات مثل : القراءة بالصوت المرتفع وتقييد المواعيد أو المناجاة (وهي حوار الشخص مع ذاته) ...إلخ ، حيث أن هذه المقامات وأشباهها يعوزها الطابع الاجتماعي ، حتى أن هذه المقاطع الكلامية تصلح أن تسمى مواقف فردية لا مقامات اجتماعية ، ولكن لا يمكن ربط الخطاب بالتلفظ والنص بالكتابة كشرط قاطع لأن النص قد يكون خطاباً ، والنص خطاباً ، ويظهر هذا من خلال المثال الآتي :

المسرحية مثلا: باعتبارها تُمثل على خشبة المسرح يُفترض أنها – من هذا المنظور نصاً وخطاباً في آن معا وذلك من خلال :

-**المسرحية خطابا :**-من خلال وجود شخصيات وممثلين مشاركين في الحدث – إن وُجد – ومن خلال مخاطبة إحدى الشخصيات لشخصية أخرى .

-ومن خلال وجود مستمعين ومتفرجين وهم بمثابة المخاطَب الفعلي لهذه المسرحية .

-**المسرحية نصا :** من خلال أنها أُنتجت في البداية كلاما مدون على الورق .

-من خلال تدوينها وتعرضها للقراءة والتحليل والنقد، خاصة إذا كانت على شهرة عالية.

ومن خلال اعتبار سياق النص مقالي وسياق الخطاب ومقامي يمكن القول إن السياق نوعان :

-**السياق الصغير:** ويُقصد به البيئة اللغوية المصاحبة للنص ، أو يقصد به أسلوبيا الكيفيات التي تتفاعل بها الكلمات فيبرز بعضها بعضا ويؤثر بعضها في بعض وهذا هو المقال ، وينضوي تحته السياق المعجمي والسياق الصرفي ، فتكون الكلمة -مثلا- في سياقها الصرفي حمّالة أوجه وهناك سياق التركيب (كالجملة وشبه جملة ...إلخ).

-**السياق الكبير:** ويتمثل في جملة المعطيات التي يستحضرها القارئ وهو يتلقى النص بموجب مخزونه الثقافي والاجتماعي .[18] أو هو مجموع الأشخاص التي تصاحب المقال سلباً وإيجاباً ثم العلاقات الاجتماعية والظروف المختلفة في نطاق الزمان والمكان .[19] وهو ما يستعمله مختلف الباحثين مطابقاً لمفهوم المقام .

وبالتالي جعل المقال مرتبط بالنص والمقام مرتبط بالخطاب ، يمكن الاعتراض عليه من خلال القول :

أن فهم النص – في أغلب الأحيان – بدون مقام لا يمكن لأن النص المنقول إلينا مقطوعاً من سياقه ومجرداً عن ذكر أحوال إنشائه وأسبابه يجعل منه – أي ذلك النص – نصاً غفلاً وبالتالي لا يمكن الاعتماد على عنصر المقال وحده في فهم النص، [20] حيث يجمع الدراسون على أن المقامية تتعلق بمناسبة النص للموقف ، ويُفهم النص في ضوء تلك المناسبة وهي تتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطاً بموقف سائد يمكن استرجاعه ، مثلا : النص القرآني أردك المفسرون والبلاغيون أهمية المقام في فهمه ، حيث فسّروا الآيات في ضوء مناسبتها للموقف .[21] على أنه يمكن الفصل بين النص وسياقه وهو افتراض ناتج عن نوع خاص من النصوص كبعض النصوص الأدبية ومعلوم أنها نصوص يغيب فيها السياق

أو يغيبها مؤلفيها تغييباً مقصوداً ، [22] ثم المقام يبقى ثابتاً والقراءات هي التي تتغير بتغير الأزمنة والأمكنة وبتغير القراء وبتغير مفاهيم الحياة وهي تتغير أخيرا ، لأن اللغة طاقة خلاّقة والنص المُعبّر عنها يبني نموذجه ويلغيه في آن ، أو يقول شيئا ويعني شيئا آخر .

كما أن السياق المقالي مهم لفهم الخطاب لأن الخطاب القابل للفهم والتأويل هو الخطاب القابل لأن يوضع في سياقه ، مثلاً : كثيراً ما يكون المتلقي أمام خطاب بسيط للغاية من حيث لغته ولكنه قد يتضمن قرائن (ضمائر أو ظروف) تجعله غامضا غير مفهوم دون الإحاطة بسياقه ، ومن ثم فإن للسياق المقالي دوراً فعالاً في تواصلية الخطاب وفي انسجامه بالأساس ، [23] كما أن تأويل الخطاب لا يتسنّى فهمه إلا بوضعه في سياقه التواصلي زماناً ومكاناً ومشاركين فيه أي مقاما ، يتحدد دور الأول في أن الكلمة لا يتحدد معناها إلا بعلاقاتها مع الكلمات الأخرى في السلسلة الكلامية ، ويبرز الثاني أوجه التغيرات التي تصيب المدلولات باختلاف المواقف التي تستخدم فيها الكلمات* .[24]

تركيب : يمكن التمييز بين "**النص**" و"**الخطاب**" باعتبار الأول بناء نظري والثاني مصطلح يطلق على كل كلام يخضع للملاحظة والمشاهدة على وجوده ، ويمكن اعتبار العلاقة بين النص والخطاب على النحو الآتي : النص يشّكل الخطاب والخطاب يحقق النص ، أو كما يرى **سعيد يقطين** -باحث مغربي -من أن الخطاب هو فعل الإنتاج اللفظي ، ونتيجته المسموعة والمرئية ، بينما النص هو محموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه أو بتعبير آخر الخطاب هو الموضوع المجسد أمامنا كفعل ،أما النص فهو الموضوع المجرد والمفترض ،أو الخطاب

هو النص في حالة الفعل ،[25] بالتالي قد يصبح النص خطاباً والنص يصبح خطاباً ، وهذا ما يجعل بعض النصوص العليا من الشعر والأمثال والحكم السائدة إضافة إلى خصوصيتها تحمل من الناحية الدلالية تشـــابهاً أو تطابقـــاً مـــع مواقف أخرى ، ولهذا تُضرب أو تورد للاستشهاد بها فتصبح خطاباً ، لأن المستشهد –مثلا– بالمثل قطعاً لا يُسمع نفسه بل يقصد مخاطباً بعينه ، ولذلك يمكن التوفيق بين نص أو خطاب ذائع الشهرة انقضى مقامه الأصلي الـــذي قيل فيه ، وبين مقام مشابه وكلما قوي التناسب بين المقال الشهير والمقام الطارئ كان ذلك من حسن الاستشهاد . [26]

الإحالات :

[1]– ينظر: عبد الواسع الحميري ، **الخطاب والنص (المفهوم ، العلاقة ، السـلطة)** ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2008 م ، ص 05 .

[2] – ينظر: محمد مفتاح ، **تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص)** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط2 ، 1986 م ، ص 120 .

3– ينظر : بول ريكور ، **نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنـــى)** ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط2 ، 2006م ، ص 46.

[4] – ينظر : محمد مفتاح ، المرجع نفسه ، ص 120 .

5– ينظر : عبد الواسع الحميري ، المرجع السابق ، ص 120 .

6– ينظر : محمد مفتاح ، المرجع السابق ، ص 120 .

[7] – ينظر: نواري سعودي أ بو زيد ، **الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي** ، مكتبة الآداب ، القاهرة مصر ، ط 1 ، 2005 م ، ص 15 .

[8] – ينظر : عبد الواسع الحميري ، المرجع السابق ، ص 178 .

[9] – ينظر : ابن منظور ، **لسان العرب** ، مكتبة دار المعارف ، القاهرة ، دط ، 1979 م ، ج 13 ، مادة (نص) ، ص 97–98 .

10– ينظر: محمد الباشا ، **الكافي** (معجم عربي حديث) شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، دط ، 1992 ، ص 414 .

11– ينظر: سعيد يقطين ، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير)**، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، دط ، دت ، ص 17.

12– ينظر: روبرت دي بوجراند ، **النص والخطاب والإجراء** ، ترجمة : تمام حسان ، عالم الكتب ، ط1، 1998 م، ص 01 .

13– ينظر: أحمد محمد عبد الراضي، **نحو النص بين الأصالة والحداثة**، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة، مصر ، ط1 ، 2008 م ، ص57.

[14]– ينظر: عبد القادر شرشار، **تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص**، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، دط ، 2006 م ، ص 43 .

[15]– ينظر: أحمد مومن ،**اللسانيات (النشأة والتطور)** ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دط ، دت، ص123 ، 124 ،210.

16– ينظر: سعيد يقطين ، **تحليل الخطاب الروائي** ، ص 19 .

17– ينظر: عبد الواسع الحميري، المرجع السابق ،ص 175 .

[18]– ينظر: ردة الله بن ضيف الله الطلحي ، **دلالة السياق** ، جامعة أم القرى ، السعودية ، ط1 ، 1423 م ، ص 54 .

[19]– ينظر: ردة الله بن ضيف الله الطلحي ، المرجع السابق ، ص 592 .

[20]– ينظر : ردة الله بن ضيف الله الطلحي ، المرجع السابق ، ص 576.

21– ينظر: أحمد محمد عبد الراضي ، المرجع السابق ، ص 96 .

22–ينظر : محمد الشاوش ، **أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية** ، جامعة منوبة ، تونس ، ط 1 ، 2001 م ، ص 117 .

[23]– ينظر : محمد الشاوش ، المرجع السابق ، ص 165 .

[24]– ينظر : محمد الشاوش ، المرجع السابق ، ص 70.

25– ينظر : سعيد يقطين ، **انفتاح النص الروائي (النص والسياق)** ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط2 ، 2001 م ، ص 16 .

[26]– ينظر : ردة الله بن ضيف الطلحي ، المرجع السابق ، ص 593.

الظواهر الأدبية و مصطلحاتها النقدية

أ. بن السايح الأخضر
جامعة الأغواط (الجزائر)

Etudes littéraires contemporains ont soulevé un certain nombre de termes de trésorerie imposées par la dynamique de la connaissance et rapide des moyens de communication et d'ouverture à devenir ce grand nombre de termes urgent imposée par la nature du temps et de l'ouverture culturelle et variables climatiques regain de créativité et ses efforts et les développements dans tous les domaines de la littérature inlassables .

اثارت الدراسات الادبية المعاصرة الكثير من المصطلحات النقدية التي فرضها الزخم المعرفي ووسائل الاتصال السريعة و أصبح الانفتاح على هذا الكم الهائل من المصطلحات ضرورة ملحّة فرضتها طبيعة العصر و الانفتاح الثقافي المتجدّد والمتغيّر بتغيّر الإبداع وحركته الدؤوبة والمستجدّة في جميع الحقول الأدبية .

ــ إن الأعمال الإبداعية شعرا كانت أو سردا تتجدّد بتجدّد الزمان و المكان والبيئة و الثقافة ، ومن هنا كان لزاما على المصطلحات النقدية أن تساير القدرة اللامحدودة على تحولات الإبداع وتوجهاته المختلفة ، فالصورة الأدبية مثلا لم تبق حكرا على التشبيه و الاستعارة والكناية بل تدخّلت آليات جديدة في ابتكار الصورة كالإنزياح والرمز و الرؤيا و التناص ، والخروج عن مألوف اللغة العادية ، كما حلّت الإشارة محل العبارة و دخل فيما يسمّى الاقتصاد اللغوي الذي يعتمد على تكثيف المعنى ودلالاته الاحتمالية المضاعفة بأقل تكلفة من الألفاظ .

ففاعلية الصورة التي ظهرت مع الاعمال الإبداعية المعاصرة مزوّدة بطاقة ترميز عالية ، مكنتها من إنتاج الحركة في الداخل لا في الشكل الظاهر، كما شحنتها بالتعدّد الدلالي الذي يساعد على التكيّف مع السّياقات المختلفة.

ــ إن هذه النقلة النوعية في بناء النص الأدبي المعاصر أصبح يتطلّب التعامل معه حمولة معرفية للمصطلحات النقدية التي تعتمد على تمثّلات النص ، واستيعاب تمفصلاته الدلالية ، أما الإستكانة إلى الخطاطة الجاهزة ، فهو قتل النص مثلما يقول سعيد بنكراد ،و قد أثبتت التجارب أن أكبر اشكالية تواجه النقد ، هو عملية الإسقاط بوابل من المصطلحات ، تعبّر في آخر المطاف عن التصحّر الفكري الذي يزحف بلا هوادة في جمع هذه المصطلحات وتكديسها في بحوث نظرية تفتقر إلى المرجعية والتشخيص من بين هذه المصطلحات الخطاب الأدبي.

- فما هو الخطاب الأدبي ؟
- وماهي الآليات الخاصة لتحليله ؟
- أين تكمن أدبية النص ؟، وما هي خصائصها ومميزاتها ؟

يعرف الخطاب الأدبي بأنه خلق لغة من لغة ومعنى هذا أن الخطاب الأدبي يلد ويولد فهو مثل الكائن الحيّ الذي ينمو ويتطور ويحافظ على خصائصه الوراثية البيولوجية ويكتسب أشياء أخرى بفعل التلاقح فيؤثر ويتأثّر، فالخطاب الأدبي، تشكيل جمالي، استوعب في حدثه اللساني الألفاظ والمعاني والأخيلة والصور والأفكار

والرؤى فضلا عن واجهته المشكّلة له فهو الكيان المولود بعسر آلام الكتابة ليس من السهل تجاوزه دون الإمعان في ملامحه وتنّوعاته وتقاسيمه المكّونة له فهو يستهويك ويغريك دون أن يسمح لك بالولوج في داخلـه إلا بعـد تـدّبر وتفكير ورويّه ومشاركة في صنع المعنى ولا يتأتّى ذلك إلا بالوقوف عند كل كلمة وجملة وصورة، وأحيانا يـذهب بخيالك بعيدا، والسبب يعود إلى طبيعة الخطاب الملغّم بتلك الخطوط والممرّات الضبابية التي يستعصى على هاو أن يلجها أو حتى يحّدد معالمها، لذا كان التوّقف في حضرة الخطاب الأدبي بسبب هو لاميته وعدم القدرة على الإمساك به، فهو كيان عائم في حقل الدلالات المتنوّعة التي تسبح فوق خطابات مختلفة يغلب عليها الإنزياح والتلاقح مـع خطابات أخرى، كما نلمس التنويع الصوتي على الخطاب حيث يمدّه أحيانا بطول النفس حينما يكون ذلـك لزامـا وأحيانا أخرى كاتما لأنفاسه حينما تكون لحظة النهاية والاحتراق في اللامتناهي... وكيف توّزعت ألوانـه لتصـبغ النص بقعا انسيابية تظهر هنا لتختفي هناك ثّم ذلك المّد والجزر المترامي للمعاني حيث الانفتاح والانحسار، فأمـام مرمى عينيك هذا الكيان ونفائسه تتراءى أحيانا ممكنة القطف وأحيانا أخرى، وكأن لسان حالها يقول مـا أسـذجك فدوني حاجز ألف المشاكسة... هذا هو الخطاب الأدبي الذي حدّده جاكبسون بقوله:" نص تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام "، وهو ما يفضي حتما إلى تحديد ماهية الأسلوب كونه الوظيفة المركزية المنظمّة والوظيفة الشـعرية هـي الصورة الفنية المبتكرة التي تساهم في صنعها وتكوينها عوامل كثيرة منها. الأساليب التعبيرية المفعمة بالأسـاليب الحسّية التي تتجاوز في كثير من الأحيان الصور البيانية كالتشبيه والاستعارة والكناية وأنواع البلاغيـات القديمـة لتمتزج بالإيقاع والتصوير المّتصل بالإطار والتكوين حيث نلمس درجتي الكثافـة والنوعيـة والتشّـتت والتمزيـق الرمزي لجسد الكلمات والخروج عن مألوف اللغة العادية حيث الأسلوب الحيوي الذي يرتكز على تلـك الحـرارة الموّلدة بين المسافة النسبية بين الدّال والمدلول إضافة إلى المستويات اللغوية حيث ترتفع درجة الكثافة وتـنخفض، إضافة إلى سلّم الدرجات الشعرية التي تجّسد درجة الكثافة والتشّتت ودرجة الإيقاع والتجريد، والتداخل البنيوي في تكوين شبكة الدلالة ومستويات الانحراف، ومعيار التعدّد في الصوت والصورة، ثمّ علاقة هذه العناصـر ببعضـها البعض وفق الطريقة الموزّعة آليا في صنع الخطاب، فالتجريد متّصل بالحّسية، ودرجة الحسّية متعلقـة بـدرجتي الإيقاع والنحوية والإيقاع متصل بظلال الكلمة ووقعها، ودرجة الكثافة متصلة بدرجة التشتت وهكذا...

نتيجة لهذا يقول تودوروف عن الخطاب بأنه "خطاب انقطعت الشفافية عنه معتبـرا أن الحـدث اللسّـاني العادي هو خطاب شفّاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه هو في ذاته فهو منفذ بلوّري لا يقوم حاجزا أمام أشعّة البصر، بينما يتميز منه الخطاب الأدبي بكونه ثخنا غير شفّاف يستو قفك هو نفسه قبل أن يمكنك مـن عبـوره أو اختراقه، فهو حاجز بّلوري طلي صورا ونقوشا وألوانا فصدّ أشعة البصر أن تتجاوزه. ومن هنـا طرحـت البنيـة السطحية والعميقه للخطاب الأدبي أّيا كان نوعه، و طبيعة هذه البنية المعبّرة عن أعماق النص وخفاياه، هذه البنيـة التي تنعكس في مخّيلة المتلّقي حيث يشارك في بلورتها وصنعها مستعينا بما يملك من معرفة وآليات تسـمح لـه بالولوج في داخل النص وإعادة صنعه وهذا مالا نجده في الأعمال التراثية القديمة حيث كانت الغاية تبرر الوسـيلةّ وتعتمد على الطريقة الإخبارية التواصلية التي تكتفي بالتبليغ حتى وإن استعانت ببعض ضروب البلاغـة التـي لا تخرج أو تتجاوز التشبيه والاستعارة والكناية وبعض أسلوب المجاز والصنعة اللفظية، وهذا ما جعل العقاد والمازني

وجماعة الديوان أن تقف موقفا معارضا من الشعر الكلاسيكي الذي سموه، بشعر الشكل أو طلاء الأظـافر لأنـه لا يتجاوز السطح وإنما يعتمد على التشبيه، تشبيه شيء بشيء. لوجود صورة مشتركة بينهما. مثل قول أحد الشعراء:

أنت شمس والملوك كواكب .... إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

فالصورة الفنية هنا لا تتجاوز التشبيه، هنا يعتمد على أشياء حسية مجسدة في أرض الواقع أي على أشياء مرئية مرتبطة بالطبيعة وهذا ما ألفه الخطاب الشعري منذ العصر الجاهلي إلى العصر العباسي في أزهر عصـور العربية أي الاعتماد على الصورة الفنية المجسدة في البلاغيات القديمة أو الإيقاع الذي لا يتجاوز البحور الشـعرية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي.

وفي هذا الصدد نحن لا ننقص من قيمتها أو محتواها الفكري ولكن نقول أن الخطاب في تلك الفترة وظيفة إخبارية تبليغية تواصلية توظف اللغة توظيفا مباشرا لا تشغل الفكر أو العقل في فهم الصورة ودلالتها، وحتـى وإن ابتكر الشاعر فهو لا يتجاوز الاستعارة وهي تشبيه حذف أحد ركنيه مثل قول أحدهم.

بكت لؤلؤا رطبا ففاضت مدامعي عقيقا فصار الكل في نحرها عقدا

ومن هنا نجد مبررا لما قاله العقاد حين شبهه بطلاء الأظافر الذي لا يتجاوز الشكل ودعا إلى خطاب يصل إلى الجوهر ويتناول العمق وفق رؤية نقدية كاشفة تستعين بوسائل فنية جديدة فرضتها طبيعة العصر وما وصـلت إليه العلوم المستحدثة في علم النفس والاجتماع وعلوم اللسان.

ـ إن التعامل مع الخطاب يقودنا حتما إلى التعامل مع النص وسياقه هذا التعامل الذي يبدأ من الكلمة فالجملة فالسياق ككل، لأن البحث عن دلالة الخطاب من داخله تتجاوز تلك الدراسات البسيطة التي تعتمد علـى المضـمون وتنسى السياق النصي والثقافي والاجتماعي.

ـ بإيجاز نقول أن الخطاب مهما كان نوعه وشكله لا ينطق من العدم وإنما من خطابات أخرى تتفاعل فيما بينها مولدة نصا ونصا موازيا له يثمّن العملية الإبداعية وفق رؤية تجمع بين الكلمة والصورة والجملـة والسـياق والإيقاع والصدى والظل. أي نلمس تعدّد الشفرات في طبيعة الخطاب وطبيعة كل دلالة والشفرة المناسبة لهـا، لأن الخطاب هو بناء لا نتوصل إليه إلا بالامتلاء في مجالات المعرفة بكل أشكالها وأنواعها.

هذه المعرفة حققتها الثورة المعلوماتية في عصر العولمة والزخم المعرفي المتواصل الذي يرتبط بالخطاب ارتباطا وثيقا سواء على مستوى الأشكال والأنماط المختلفة أو على مستوى الرؤية الفكرية والمحتوى المعرفي الذي يربط بين أنماط التفكير وطرائق عيش الإنسان وأشكال الكتابة. وقد تفطّن الأوائل إلى السياق وسمّوه الـنظم كمـا يدعوه عبد القاهر الجرجاني فاللغة لها نظامها في تركيب الجملة على أساس الترتيب النحوي الذي يربط بين المبتدأ والخبر الفعل والفاعل والمفعول به ويصبّر نظام اللغة على هذا المسار.

وقد أشار الجاحظ إلى ما يشبه هذا القول حين لمّح إلى قضية اللفظ والمعنى، لكن ما يلاحظ على القدماء اعتمادهم على العامل اللغوي في تحليل الخطاب الأدبي وتذوقهم له وفق معايير بلاغية معروفة لا تتجاوز المعنـى المطروق لكن منجزات العلوم الإنسانية والتجريبية وخاصّة اللسانية فرضت نوعا آخر من التعامل مع الخطاب وفق إجراءات جديدة تعتمد على التشريح الكلّي لجسد الخطاب الذي يبدأ من أصغر وحدة وهي الصوت لينتقل إلى المعجم اللغوي والصرفي ثمّ علاقة هذه الوحدات ببعضها البعض والمتأمل للخطاب الأدبي أيّا كان نوعه شعرا أو نثرا يجده

رسما بالكلمات أي خلق لغة من لغة موجودة بالفعل ولو نظرنا إلى الخطاب الشعري المعاصر نجده يوظّف العلــوم الإنسانية الأخرى من تاريخ وفلسفة واجتماع للبحث عن الذات ومساءلة الآخر وأصبح يملك النص الشــعري بــدل الطابع الغنائي المألوف الذي كان لا يخرج عن المدح أو الفخر أو الهجاء إلى خطاب يملك سلطة فكرية مرجعية هي سلطة التغير والكشف والتأثير ومن ثمّ الخلق والتثوير والإبداع، أي أن الخطاب الشعري المعاصر أعاد النظر فــي القيم والمعايير والأحكام والمناهج وخرج من تخوم جنسه الأدبي إلى موقع فكري نقدي، اخترق الكثير من القضايا و الموضوعات التي كانت من صميم العلوم الإنسانية وأصبح الخطاب الشعري المعاصر يمثل مركز تصادم الأفكــار والتيارات والتجارب وانتقل النص من بنيته السطحية المباشرة في نقل المعنى إلى نص قابــل لجميــع التــأويلات والمحمولات، وأصبح لنص الشعري دوما في ساحة التمرد على سلطة الإيديولوجيات المتعارف عليها وتسلح بهــذه المعايير والنظريات الجديدة المتولدة من الزخم المعرفي الذي أنتجه العصر الراهن واقتحم تلك الأبراج التي كانــت متعالية وبمنجاة من أسئلة الحداثة وأصبح الخطاب الشعري يستجوب حول المواقف المصيرية من الكون والزمــان ومعضلات الوجود، وأضاء الكثير من الجوانب الكونية والإنسانية، ودخل الشعر في نقد تصويري للوضع الــراهن، ومن هنا بدأ يتداخل الوزن بالنثر وأصبح متنه يحمل طابع الرؤيا التي توحد الإنسان بالكون ،وبدأ مشــروعه فــي إعادة قراءة الماضي وإسقاط الحاضر على الماضي، وتحوّلت القصيدة إلى حيّز للتفجرات وملتقى مسارات وأنهار جوفية من دلالات المتداخلة وبلغ الجرف اللغوي والاشتقاق وتقليب الأصول مبلغا متزامنا مع تقليب، الأحوال فــي العالم العربي، حيث اختلطت المواقف السياسية بالفنية، وتحوّل التراث بحمولته الثقافية والمعرفية والتاريخية بالأنــا وأصبح الأنا يقابل مفهوم الآخر بما يملك من حضارة وثقافه (الأنا والآخر) هي محل الصراع في الخطاب العربــي المعاصر.

وقد عملت وسائل الاتصال السريعة على هجرة النصوص وتلاقحها، كما شحنت الرموز الأســطورية بدلالات معاصرة مفارقة لدلالاتها القديمة ،وتحول الخطاب الأدبي عموما إلى وسيلة من وسائل بناء العالم بالتصور المبدع وبالبعد عن المباشرة السياسية التي أعطته سلطة جمالية تذوقية وإذا بحثنا عن آليات تحليل الخطاب الشعري فقد نجده مجسدا في بعض الدوال المتنوعة كالدال الإيقاع بتفريعاته والدال المعجمي، والدال الصوري، وقد تفاعلت جميع هذه الدوال في بناء نص شعري له ما يميزه، حيث عرف النص بانزياحاته الأسلوبية الفكرية، وظهر مصطلح التناص أو التداخل النصي، وأصبح الخطاب حوارا بين كتابات متعدّدة.

و" التداخل النصي أو الحوارية لدى باختين سمة الفن الرفيع". ونتيجة لهذا أعتبر باختين الخطاب السردي أو الرواية بأنها الفن الأعلى لأنها تتميز بالحوارية أكثر من غيرها لذا تعتبر جل الخطابــات قائمــة علــى التــداخل والتفاعل بين أصوات وأساليب وخطابات تعبّر على التفاعل والتداخل والتعدد داخل العمل الفني الواحد.

والمتفحّص للإجراءات النقدية الجديدة في تحليل الخطاب يلمس مصطلح "التداخل النصي" أو مــا يســمى "التناص" الذي يمثّل آلية تكّون الرؤية باستدخال عناصر العالم إستدخالا بنائيا إنتاجيا توليديا ينتج بفضلها تصورات ودلالات جديدة مفارقة لدلالاتها القديمة، فإذا كان التاريخ يحضر في الكثير من الخطابات الشــعرية الجديــدة فإنّــه يتّحول إلى صورة ونقوش ورؤى تتقابل وتتجاوب، وبالتالي نجد في الخطابات المعاصر توظيفا للتراث بكــلّ مــا يحمل في بناء تصوّر لحاضر جديد أي رؤية جديدة ،ولولادة جديدة. هذا ما يؤكد أن الخطاب لا يوجد إلا مع خطاب

آخر معه أو ضده، فالخطاب لا ينطلق من العدم وإنما من خطابات أخرى امتزجت كيميائيا لتصنع معنى جديدا هذا ما يجعل المهتم بتحليل الخطاب أن يرصد المنابع ليحدّد التفاعلات المنتجة للدلالة الجديدة ومن ثمّ وصف وتحليل البنيات الشعرية وعملها في بناء الدلالة النصيّة وما تملكه القصيدة وتظهره من صلة بمراجعها. يعتبر جزء لا ينفصل عن بنيتها وحركتها. إن الآليات المعتمدة في تحليل الخطاب الآن تستمد إجراءاتها العلمية بما أفرزته العلوم الحديثة بمختلف أشكالها وأنواعها وأصبحت تتعامل مع النص على أنه جسد حي تتحسس نبضه في الباطن والظاهر، وترهف السمع لما يوحيه في صوته وصمته. فالمرحلة الأولى وصفية ظاهرا تيه تتقصّى تشكّلات النص وتتبّع الإشارات اللغوية والظواهر الأسلوبية.

أما المرحلة الثانية فتستند في التأويل إلى العلاقة بين الدال والمدلول، وتتوخّى العثور على المنجز الإبداعي بمعرفة جديدة تتيح اكتشاف دلالة الأشياء والكون عبر النص وخلاله، فالبنية اللغوية والتعبيرية للقصيدة الحديثة تتسم بالاحتمالية والتعدد، وإذا كان النص الإبداعي بهذه الاحتمالية لا يقدر النص الواصف أو اللغة النقدية المحيطة أن تدّعي لنفسها نهائية النتائج. فالخطاب الشعري المعاصر بفعل الحمولات المعرفية المكثفة جعل للنص بناء لغوي معقّد يسمح للنصوص الأخرى والأصوات بالنقود إلى الداخل كما ينعدم فيها المدخل والمنتهى، وتنزل هكذا كسيل مفاجئ متحررة من كل شيء، وتشحن فيها الإشارات بدلالات مشحونة بالمدلولات التي لا تستطيع القبض عليها فتحول النص إلى جسد هلامي تستطيع تشكيله لاتجاهات عدةّ ،كما تفرض على القارئ جهدا لإعادة الأجزاء المبعثرة وإعادة ترتيبها وبهذا الجهد تجد القارئ نفسه قد أحيا النص مرة ثانية.

فالخطاب الأدبي هو خلق وإبداع، وبناء في داخل النص، يعمل على تفجير اللغة بكل ما تحمل من دلالة مرجعية وثقافية وحضارية ويكون منها رموزا لأشياء غائبة وحاضرة تقبع داخل النص وإذا أردنا بعث التراث العربي وإحيائه وابتكار طريقة جديدة في التعامل معه، فلا يكون في نسخه وإعادته كما هو، وإنما بعثه في ثوب جديد نلمسه في التناص حيث يتلاقح نص قديم مع نص جديد ويبقى الماضي متزامنا مع الحاضر في اتجاه المستقبل.

ولذا فالوسائل الكفيلة بتشريح الخطاب تتمثل في جميع الإجراءات المعرفية التي تساعدنا في استقراء النص وتتبع جزئياته ونستعين في هذا بكل المعدات المعرفية التي أنتجتها العلوم الحديثة إضافة إلى معرفتنا الأخرى من نحو وصرف وبلاغة ولسانيات ومعرفة الأصوات إضافة إلى الإجراءات النقدية الأخرى وما أفرزته الأسلوبية وعلوم اللسان. فالخطاب الأدبي هو جسد حي، لابد أن نرهف السمع وندقق النظر في شكله ومظهره وأعماقه ونتحسس قلبه النابض ونفسر إشاراته ورموزه، فنقابل بين دلالاته ونستقرئ نسيجه النصُي ونتتبع الحركة والصوت والإيقاع واللفظ والمفردة وقوة المدّ والدفع، وصعود النص وهبوطه المفاجئ ثم البحث عن قلب النص الجاذب للدلالات ثم البحث عن استحضار الأزمنة وتشابك الأحداث، ثم نقسّم النص إلى مقاطع تبعا للنواة الدلالية الجاذبة للكل، ونتتبع المحاور ثم نمعن النظر في النسيج البنائي، والامتداد والتلاحم والانفتاح والانغلاق، والبحث عن الدلالة الاحتمالية الهاربة.

ـ وبهذه الطريقة نتمكّن من معرفة أنظمة النص وولادته الفنّية، ولحظة الإصابة المباغتة للجرعة الفنية المثيرة التي يتقبلها المتلقّي ويتفاعل معها ويتأثر ويؤثر ومن هنا نلمس القراءة المغذيّة المنتجة التي تعبّر عن تلاقح النصوص وهجرتها وتقاطعها وبعثها من جديد وهكذا هي العملية الإبداعية.

فالخطاب الأدبي هو أشبه بجسد عضوي له طابعه وشكله ووظيفته وقوته ومكامن الضعف فيه كما له مناعة خاصة يستجيب للعلاج بأدوية لا تصلح مع جسد آخر، مثله مثل الخطاب الأدبي فكّل خطاب يمتلك مفاتيح لا نجدها في غيرها من الخطابات الأخرى نظرا للتحولات التي تطرأ على النص في أبعاده الزما نية والمكانية والمادية والمعنوية حيث تتحوّل المقاطع البنائية إلى مؤّشرات رمزية تومئ بالدلالة وتطرح له رؤية وحلا.

هنا يتحول المتلقي إلى صانع للإشارة وقارئ لها ومشارك في معناها بعد أن بحث عن ما وراء هذه الكلمة خلف الستائر الضبابية.

ــ أما الخطاب السردي فطريقة تحليله تتبع من مكوناته وخصائصه يقول تودوروف "يبدو أن اتفاقا عامّا قد تمّ في التحليل السردي للوقوف على ثلاثة مقاييس:الزمن والرؤية والطريقة ". وإذا بحثنا عن الأنماط السردية في تراثنا العربي نجد النموذج الحكائي المعروف في ألف ليلة وليله أو النمط القصصي في القرآن الكريم، أو ما كتبه الجاحظ في كتابه البخلاء أو مقامات بديع الزمان الهمذاني.. حدثنا عيسى بن هشام قال:.....

لكن هذه الأعمال يغلب عليها الطابع الحكائي الذي يسير في خط تتابعي مستقيم أساسه التدرج الزمني، أما الرواية أو القصة بمفهومها الحديث فلم يألفها الأدب العربي إلاّ في العصر الحديث إثر احتكاك الشرق بالغرب وأوّل رواية ظهرت هي رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل ثمّ تلتها مجموعة الروايات منه (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم ثم بحقبة زمنية معينة نجد (الحي اللاتيني) لسهيل إدريس.

وكانت هذه الروايات أقرب إلى السيرة الذاتية أو تكاد تكون أشبه بتقرير، لكن الرواية الفنية الناضجة ظهرت مع رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) الطيب صالح وهي الرواية الناضجة فنيا، سواء من حيث البناء الفني أو تقنيات السرد. والمتأمل لما ورد في هذه الرواية يلمس قدرة صاحبها على تمرّسه في فن الكتابة وتمكنه من تقنيات الوصف وشدّ انتباه القارئ من صفحات الأول للنص ومهارته في استخدام الحواس من بصر وشّم ولمس كما كانت له القدرة في النفاذ إلى أعماق الأشياء وولوجه في لب القضية وجوهرها فهو يعالج مشكل الصراع بين الشرق والغرب مثلما عالجته الروايات السابقة لكن ما يلاحظ على الطيب صالح رؤيته النقدية الكاشفة لحقائق الأشياء إذ عبّر عن اغتراب الإنسان العربي والانفصام الموجود في شخصيته من خلال شخصيته المحورية مصطفى سعيد حين بقي في بيت ينقسم إلى اثنين نصفه شرقي والنصف الآخر غربي أو من خلال النهاية المجسدة لشخصية الراوي حين أراد العبور والسباحة من الضفة الجنوبية لواد النيل متجها إلى شماله فوصل إلى نقطة الوسط حيث شعر بالتعب والعياء فلا هو استطاع العودة إلى جنوبه ولا هو استطاع أن يعبر إلى الشمال وانتهت الرواية بالنجدة، النجدة. على هذه الصيحة الفزعة ينغلق الموسم والبطل الراوي موشك على الغرق في النهر ــ نهر التاريخ وهو في منتصف الطريق بين ضفة الجنوب وضفة الشمال شاطئ القدم وشاطئ الحداثة، ساحل الحضارة العربية وساحل التمدن الأوربي فلا يستطيع المضي إلى الأمام ولا يستطيع العودة إلى الوراء.

والمتأمّل لما ورد في الرواية، يلمس البنية العميقة للنص كما يلمس سلطة الخطاب على قارئه فبمجرّد الأسطر الأولى يذهب بك الكاتب بعيدا إلى عوالم شتى تذهب بخيالك كما تذهب بعقلك. والخطاب الروائي يختلف عن النمط الحكائي ،فالحكاية تسير في خط مستقيم بينما الخطاب الروائي يتلاعب بالزمان والمكان وزمن السرد.....

فالرواية عادة تبدأ من حيث تنتهي الحكاية وإجراءاتها النقدية في التحليل مستمدّة من بنيتها وتكوينها. فالأنماط الزمنية للسرد في الرواية متعددة الأشكال والألوان فنجد السرد اللاحق والسرد السابق والسرد المتزامن مثلما نجد السرد المتداخل، كما يلجأ الكاتب إلى تسريع زمن السرد بالاعتماد على الإيجاز والحذف والخلاصة وأحيانا يجد نفسه في حاجة إلى تبطيء زمن السرد بالوصف والحوار، ولكل كاتب روائي تقنياته الخاصة في استخدام هذه التقنيات المتعارف عليها في الخطاب الروائي، أما التحليل فلا يخرج عن هذه المناهج النقدية الحديثة المتمثلة في البنيوية والتفكيكية والسميائية، ولكل كاتب روائي آلياته الخاصة في بناء الخطاب الروائي سواء من حيث تواتر الشخصيات ومراتبها السردية في النص أو في بنائها الداخلي ووظائفها السردية أو من حيث علاقة السارد بشخصياته أو في اعتماده على الأشكال السردية المتّبعة حيث نجد السرد بضمير الغائب أو السرد بضمير المتكلم أو ضمير المخاطب وكذلك في طريقة التعامل مع الضمائر كما يبقى المكان الشغل الشاغل للرواية المعاصرة التي نقلت المكان من مجرّد حيّز جامد إلى المكان الذي يسكن الإنسان ويمتزج بالأفكار ويترك حفرياته على الشخصية في سلوكها وثقافتها ويبقى الخطاب الروائي المعاصر مركز استقطاب الجميع نظرا لشموليته وقدرته على الكشف والاستكشاف في معرفة الذات والآخر ومحاورتها كما يعتبر الخطاب الروائي مرتعا خصبا لتلاقح الذوات وحوار الحضارات وتفاعل الخطابات ويبقى الخطاب الروائي الشغل الشاغل للكثير من الأدباء والنقاد والكتاب تبعا لتنوع المقاربات المتأثرة بمقولات المناهج الجديدة....

هوامش:

1-ينظر..نورالدين السد/ الأسلوبية وتحليل الخطاب/الجزء الثاني/دار هومه/ص11/نقلا عن رومان جاكبسون..اللسانيات العامه ص30..31

2 ينظر ترجمة عبد السلام المسدي..الأسلوبية والأسلوب..ص 116

3 ينظر/أسيمة درويش/مسار التحولات/دار الآداب بيروت/ ص 55

4 ينظر خالدة سعيد / الحداثة أو عقدة جلجاميش/مجلة مواقف العدد 51 و52 بيروت 1984 ص 41

5 أسيمة درويش/مسار التحولات/دار الآداب/ ص78

6 ودوروف/مفهوم الأدب/ ترجمة منذر عياشي ط1 النادي الأدبي الثقافي بجدة.1990السعودية ص15

7 ينظر موسم الهجرة إلى الشمال/الطيب صالح

8 ينظر رواية موسم الهجرة إلى الشمال تعليق/توفيق بكار/ص9

استراتيجية التفكيك بين مأزق الترجمة وانسيابية المفهوم

أ. أسماء ياحي

resumé

Le premiér dilemme émerge sur la surface de la réception arabe,c'est la problématique du terme qui présente " la clée des science" , le terme de la "déconstruction" a eu des nombreuse des traduction, cette dernière est considérée comme un principe du transfert et d'émigration des concepts comme tout ce qui vient de l'occident terre et naissance , et entre les portes de la culture arabe , suscitant des cacophonies et des chao dans ses milieux.Derrida lui-même a confirmé l'impossibilité de trouver une traduction ou un concept a la "déconstruction" ce n' est pas pour cette dernière est intraduisible , par ce qu' elle est liée a la question de la non-traduisible c'est lié a la langue … chaque langue porte ses spécifiés , de ce départ les traduction arabe sont multiplié , qu'ont criée une chao qui est reflété sur le concept lui-même , qui dépasse les limites de la langue et la rende un en jeux qui soit obligatoirement le métrise bien , la déconstruction est "plus d' un langue".

لعل أول ما يصطدم به أي باحث في محاولة منه لفهم أو مقاربة مفهوم التفكيك خيبة ويأس،فالدخول في نصوص دريدا هي مجازفة الدخول في متاهة. المخرج مدخل لمتاهات أخرى ينقطع فيها خيط ديدالوس*ويفقد معه الخريطة والمصباح ويضيع في دهاليزها المعتمة التي تبدو لا متناهية في عمقها،ولا تترك القارئ إلا وقد انتابه الحزن والسوداوية mèlancolique أو هي أشبه ما تكون بعمل اللذة «تأتي هكذا إنها حضور من غير سؤال ووجود يعم كل شيء، دون أن يتموضع في شيء، وليس شيء للذة أقتل من سؤال يستفسر عن موضوعها إنها هي، وإنها لتتكشف دائما من غير سؤال وسعادة الملتذ كالنور تأتي بقدح زناد الروح فلا يدركها إلا من تحرر من نفسه جسدا ودخل في نفسه نصا»(1) .

فمن يشاء الدخول في نصوص دريدا فليترك ذاته ؛إذ إننا أمام نص غير مكتمل، نص مركب، نص معقد، يخفي ويضمر بقدر ما يظهر ويفصح ،نص منهك مشرذم ؛إننا أمام كتابة لا تبتغي للوضوح سبيلا، كتابة ملغمة مبنى ومعنى ، بهذا يستحيل تقديم التفكيك وضرورة فعل ذلك في آن.

أولا: التفكيك بين الترجمة والمفهوم

1/-إشكالية المصطلح و التلقي العربي

يلح الباحثون في مجال المصطلحية و النظرية النقدية المعاصرة على مدى أهمية المصطلح إذ يعد خلاصة العلوم ومفاتيحها و به تمتاز المعارف، فهو الحامل لدلالات الاتفاق و التوافق على ما اختلف عليه، و من ثمة فإنه يشكل لغة للتواصل و التفاهم ، يفهم بها الإنسان ذاته/ غيره ماضيا، يتواصل بها حاضرا، و يبني بها مستقبلا.

كما لا يخفى أن لكل مصطلح منظومة معرفية نشأ فيها تعد، إطاره المرجعي الذي يسمح بفهمه وتحديد مسارات اشتغاله، وإن افتقار الوعي بمختلف هذه الأطر يفتح أبوابا من الغموض/ الإلغاز/ فوضى الترجمة وبالتالي لايمكن تلقيه لا فهما/ تأويلا ولا ممارسة/ تطبيقا .

إن التفكيك وليد بيئة معينة، تخلق فيها و تشرب من مشاربها، خاضع لخصوصياتها، موظف طبقا لمتطلباتها ومقتضياتها** وفق ما سماه جيل دلوز بـــ "أرضنة المفاهيم " لذا ستكون عملية مقاربته أشبه ما يكون بالدخول فـــي رمال متحركة.

لقد حظي مصطلح التفكيك "Déconstruction" بعديد الترجمات _بما هي عملية نقل وارتحال للمفاهيم _ شأنه في ذلك شأن كل وافد غربي الأرض والنشأة يدخل أبواب ثقافة عربية _ لا تزال تبحث لها عن موطئ قدم في خضم هذه التحولات التي تشهدها الحركة الفكرية العالمية ـــ من غير إذن ودون سابق إنذار فيحدث بلبلة و فوضى في أوساطها، فدريدا نفسه أكد على استحالة إيجاد ترجمة أو تعريف للتفكيك ليس لأنه «غير قابل للترجمـــة لكنـــه مرتبط بمسألة غير القابل للترجمة إنه مرتبط باللغة القومية ...في أثناء إجرائها الغيرية في ذاتها»[2] ومنه فكل لغـــة حاملة لخصائصها.

لذا وباستحضار المصطلحات المترجمة التي حاولت مقاربة المفردة الدريدية، نجدها تتعدد بين "اللابناء" أو " النقد اللابنائي " عند شكري عزيز ماضي، حيث يقول «... إن اللابناء déconstruction مفهوم يتصل بمكونات النص»[3]وفي موضع آخر، يرى أن التناص أهم تجل لما بعـــد البنيويـــة «وهـــو ينتمـــي إلـــى النقـــد اللابنـــائي déconstruction الذي عرف عندنا بالنقد التفكيكي »[4]. كما وضح يوئيل عزيز " التحليلية البنيوية "التي أشار إليها في هامش ترجمته لكتاب وليـــام راي ، ولـــم يشـــر إلـــى مترجمهـــا لكنـــه فضـــل "التفكيكيـــة" ترجمـــة لكلمـــة déconstruction[5]، هذه الترجمة أي "التحليلية البنيوية" تلتبس مع التحليل البنيوي للنصـــوص أو تغـــدو مجـــرد وصف له، أما تفضيله لـــ "التفكيكية" يؤدي إلى الوقوع في إشكالية أخرى من خلال إضافة " ياء النسبة " للمصطلح المترجم، مما يضفي عليه صفة المذهبية والتطرف التي تقابل في اللغة الفرنسية اللاحقة "Ism"،كما أن المصطلح في أصله الاشتقاقي غير منته بها، إنما ينتهي باللاحقة "Ion" التي تدل على شكل من أشكال الحركة "action"كالأيونات "ION" التي تظل في حركة دائمة، و ما التفكيك إلا تقويض لكل مذهبية سلطوية تحد من حركة التفكيـــر، وتقمـــع الاختلاف .

إضافة إلى هذا نجد " التشريحية " *** التي تبناها الغذامي ، مدافعا عنها وداعيا إليهـــا فبعـــد أن «تحيـــرت تعريب هذا المصطلح ولم أر أحدا من العرب تعـــرض لـــه مـــن قبـــل (علـــى حـــد اطلاعـــي) وفكـــرت لـــه بكلمات مثل (النقض والفك) ولكن وجدتهما يحملان دلالة سلبية تسيء إلى الفكرة ثم فكرت باستخدام كلمة (التحليلية) من مصدر (حلَّ) أي نقض ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حلل) أي درس بالتفصيل واستقر رأيي أخيرا على كلمة التشريحية أو تشريح النص والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص وإعادة بنائه وهذه وسيلة تفتح المجال للإبـــداع القرائي كي يتفاعل مع النص»[6].

وهو عينه ما ذهب إليه عبد المالك مرتاض في بعض من مؤلفاته إلى جانب التفكيكية قبل أن يتحول ويستقر على "التقويض"أو"نظرية التقويض" أو "التقويضية" مفضلا إياه على باقي المصطلحات لأن «أصل المعنى في فلسفة دريدا تقويض يعقبه بناء على أنقاضه في حين أن معنى التفكيك في اللغة العربية يقتضي عزل قطع جهاز أو بنـــاء عن بعضها بعض دون إيذائها أو إصابتها بعطب كتفكيك قطع محرك أو أجزاء بندقية وهلم جرا... والخيمـــة فـــي العربية تطنب إذا بنيت وتقوض إذا أسقطت أعمدتها وطويت ...»[7] ، وهي ذات الترجمة التي ارتضـــاها صـــاحبا

دليل الناقد فـ«déconstruction التقويض هو المصطلح الذي أطلقه الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك دريدا على القراءة النقدية (المزدوجة) التي اتبعها في مهاجمته الفكر الغربي الماورائي منذ بداية هذا الفكر إلى يومنا هذا، وقد حاول بعضهم نقل هذا المصطلح إلى العربية تحت مسمى "التفكيك" لكن مثل هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم دريدا حالها في هذا حال مصطلح التقويض على أن التقويض أقرب من التفكيك إلى مفهوم دريدا »[8] .

من الملاحظ أن الاتفاق الظاهر بين مرتاض وصاحبا دليل الناقد في تفضيل التقويض على التفكيك ترجمة لمصطلح دريدا، يظهر في الآن ذاته تناقضا في المفهوم وفق قناعات كل طرف،حيث يجعله الطرف الأول تقويض يعقبه بناء وما التفكيك إلا عزل قطع أو أجزاء بعضها عن بعض كما وحاول إعطاءه الصبغة العربية، في حين ينفي الطرف الثاني أن يحمل التقويض صفة البناء بعد الهدم، فدريدا يصف الميتافيزيقا الغربية بأنها صرح/معمار يجب تقويضه، لأنه يتوافق والمعمار أما التفكيك فيناسب الجهاز وأن أي إعادة بناء ــ حسبهما ــ تعد « فكرا غائيا لا يختلف عن الفكر الذي يسعى دريدا إلى تقويضه»[9].

إذا فالتقويض هو المصطلح الذي يكاد يقترب من مفهوم دريدا و استراتجيته،لأنه ينأى عن المفهوم السلبي الذي يحمله كل من التفكيك أو الهدم،لكن المصطلح الأكثر شيوعا في الأوساط الفكرية وتداولا بين عديد الباحثين في مختلف أطروحاتهم هو التفكيك.يقول كاظم جهاد «يقترح دريدا استراتجية في القراءة تقوم على التفكيك déconstruction ...[والذي يكون] بالتضاد مع مفاهيم «الأصل»و الهوية و الكلية يحرف كل شيء باتجاه الاختلاف»[10].

كما استخدمه عبد العزيز حمودة في غير موضع من ثلاثيته، جاعلا من دريدا و استراتجيته ذلك المارد الذي لا يخلف وراءه إلا الخراب و الفوضى، عابثا بكل الضوابط و القوانين يستوي أمامه المقدس/ المدنس، الخير/ الشر، المعنى/ اللامعنى، فالتفكيك بمعنى ما «يقوم على رفض المذاهب السابقة و يخطئ كل المشاريع بل إنه في جوهره يقوم على رفض التقاليد و السلف التي يرى أنها تحجب المعنى وتكبته»[11]،حاله في هذا حال البنيوية عندما رفضت كل المشاريع السابقة لها.«لقد انطلق التفكيك كالثور الهائج في حانوت العاديات يحطم كل غال و ثمين أو مقدس...إن البنيوية والتفكيك انطلقا من رفض مشترك للمذاهب النقدية المعاصرة و السابقة نحو هدف واحد ــ على رغم اختلاف الوسائل التي اختارها كل منهما ــ و هو تحقيق المعنى، وانتهيا إلى نفس المحطة النهائية، فالبنيويون فشلوا في تحقيق المعنى،و التفكيكيون نجحوا في تحقيق اللامعنى، لقد رفضوا كل شيء و لم يقدموا بديلا أو بدائل مقنعة»[12].ويضيف إن التفكيك يريد أن يحل «محل المذاهب النقدية السابقة باعتباره المشروع البديل»[13] .كأن حمودة يقر هنا بالمركزية التي يريد التفكيك خلخلتها،وهو إذ يفعل ذلك يكاد يقع في تناقض بين جعل التفكيك يقدم نفسه مشروعا بديلا للمذاهب النقدية السابقة،و أنه لم يأت بمفاهيم جديدة،أو يقدم بدائل لما تم خلخلته و تقويضه،أو أن يوضح مختلف الآليات المستخدمة في ذلك ،كما عده هرطقة لا تقدم لأي علم من العلوم أي شيء.

بناء على هذا ألا يمكن القول أن هذه هي لعبة الاختلافات ،التي تقوض التمركز دون أن تتموضع فيه منصبة نفسها تمركزا جديدا،متجاوزة له دون تقديم بدائل، فاتحة بذلك باب الاحتمالات والقراءات، و إن كان التفكيك لا يخلو من ميتافيزيقاه الخاصة.

كما فضل الدكتور يوسف وغليسي مصطلح التفكيك، احتكاما للمعيار التداولي على علاته وقصوره.وقدم في ذلك تحليلا لمصطلح déconstruction على طريقة التحليل اللساني للمفردة إذ قسمها إلى أربعة مقاطع[14] :

1- السابقة(dé): وهي سابقة لاتينية...تفيد النفي و الانتهاء والقطع والتوقيف والتفكيك والنقض

2- كلمة (con) :وهي كلمة...لا تخرج معانيها عن الربط والترابط والمعية(avec)

3- كلمة (struct) : بمعنى البناء .

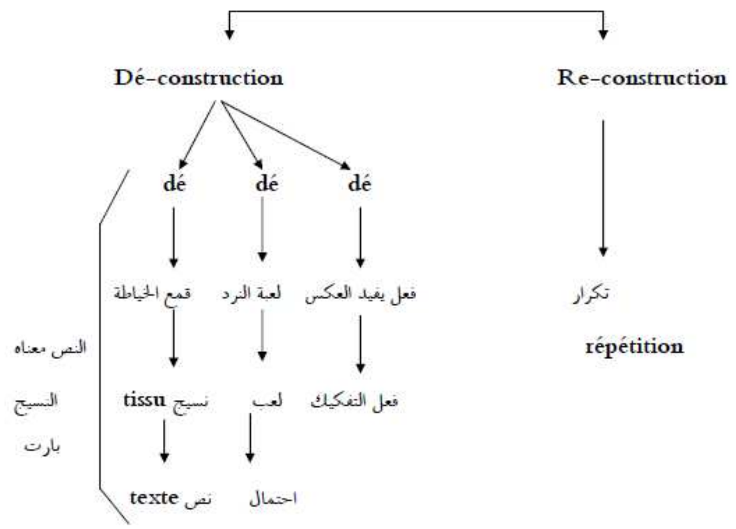
4- اللاحقة (ion) :و هي مماثلة للاحقة (tion) تدل كلتاهما على شكل من أشكال الحركة والنشاط(action)

وبتركيب دلالات هذه المقاطع المجزأة تدل كلمةdéconstruction على (حركة نقض ترابط البناء)، ويعد هذا التحليل محاولة لتقريب مفهوم التفكيك بشكل لساني أكثر منه ترجمة للمصطلح أو تقريبه مفهوما حاملا لعدة معطيات.

و كما اعتمد محمد شوقي الزين ترجمة « التفكيك déconstruction كفلسفة استراتيجية stratégie و براعة و دهاء stratagème في فحص النصوص و الموضوعات يسعى إلى كسر منطق الثنائيات...»[15] وهو بهذا يبعد التفكيك عن فكرة الهدم بمعناه السلبي، أو فكرة البناء بعد الهدم بمعناها الشائع، إذ لا يحملهما كليهما البتة .فـ « التفكيك الذي يمارسه دريدا لا يعني مطلقا الهدم**** ...وإنما يتضمن أيضا فعل البناء (البناء بنمط مختلف) فهو بالأحرى تفكيك démontage وحدة ثابتة إلى عناصرها ووحداتها المؤسسة لها لمعرفة بنيتها ولمراقبة وظيفتها»[16].

إذا التفكيك خلخلة نظام فكرة /نص لمعرفة كيفية ترابطه واشتغاله والوقوف عند بنيته القلقة بعيدا عن كل نظرة متعالية ثابتة تدعى الفوقية و التمركز وامتلاك الحقيقة القارة، فهو دعوة إلى إعادة النظر وبناء تفكير جديد، تفكير يزيل،ويزيح مختلف الترسبات والإيديولوجيات التي تحد من حرية التفكير أو ما سماه هايدغر "صخب الكائن"، والذي يجعل المعنى متعاليا، ميتافيزيقيا أسطوريا، فهو استراتجية بناء يُبنى على الاختلاف /التعدد /التجاوز.

بمنطق تحليل المفردة للوصول إلى المفهوم حلل محمد شوقي الزين مصطلح التفكيك وفق المخطط التالي[17]:



البادئة «dé» منdéconstructionهي نص كنسيج ولعبة كاحتمال، لعبة المعنى والتعبير والإشارة...بالمعنى الجيولوجي للكلمة وجود طبقات strates مترسبة ينبغي نحتها وإزالتها، وهي بالمعنى الإستراتيجي للكلمة أن هذه الطبقة هي طبقات منسوجة و متشابكة بحيث يتعذر الكشف عن « لحمة النسيج » و«السلسلة »[18] .كما يضيف قائلا أن « النص إذن نسيج مركب من إشارات وتعبيرات ودلالات متداخلة تستدعي التفكيك والعزل،لفحص بنيتها وجذورها المتضاربة»[19] إذا كان ذلك كذلك، فالمعنى في النص يستحيل الإمساك به ودلالته تتحول إلى دلالات لانهائية، يتيه فيها الباحث وتتشعب به السبل، لا حل أمامه إلى الاستمتاع بالنبش والحفر، ولينتقل وقتئذ من البحث عن المعنى إلى البحث عن ظلال المعنى أو أشباحه، فالنص يفرض استراتيجيته التي يرتضيها للمراوغة والتمنع أمام القارئ الذي يأتيه حاملا لعدته وخبراته، يريد اختراقه وانتهاك حرمته، إلى أنه يصدم بنص هلامي يستحيل الإمساك به مما يزيده رغبة وإصرارا.

إذا التفكيك نص، وهو في الآن ذاته ذلك الفعل الذي يدخل إلى بناء /نسيج النص tissu وفق لعبة/إستراتجية stratégie/ عن طريق الدهاء والحنكة stratagéme تولدها طبقات النصوص strates/ لإنتاج احتمالات دلالية من المقول الظاهر الذي يخفي أكثر مما يبين، وبالتالي يتحول التفكيك إلى " تفكيكيات "، هذا المصطلح الذي اعتمد طه عبد الرحمن مقابلا لـ déconstruction لتبيان تعدد اتجاهاتها،فالتفكيكيات إجمالا عبارة عن « النظر في وجوه كتابة النصوص»[20] وهي ترجمة تحاول توضيح الاختلاف بين فقه الفلسفة و الفلسفات الخطابية (التأويلات ، الحفريات، التفكيكات)، هذا الرأي له وجاهته لولا أن " التفكيكيات " جمع "تفكيكية" ــ وقد تمت الإشارة إلى ما يختلج هذا المصطلح من لبس ــ ولو جمع على "تفكيكات" لكان أفضل، إضافة إلى اختزاله لمبدأ التفكيك في إنتاج إجراءات ثابتة للنظر في وجوه كتابة النصوص إلا أن مبدأه تقويض التمركزات التي ترى الحقيقة/ المعنى بعين التعالي، وفضح لسلطتها وأنظمة تفكيرها دونما قواعد وإجراءات ثابتة منهجية منطلقا من اللامعنى/اللاحقيقة فـ « ليس التفكيك منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج خصوصا إذا ما أكدنا على الدلالة الإجرائية كذلك ليس يكفي القول إن التفكيك لا يمكن أن يختزل إلى أدوات منهجية أو إلى مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنقل... »[21].

هكذا يبدو ما مدى التباين الموجود بين مختلف الترجمات/ التأويلات، الذي يصل حد التناقض؛ من الترجمة الحرفية إلى من يبحث عن مقابل في البيئة العربية كل ومكتسباته المعرفية.

فجاءت متعددة بين "اللابناء"،"النقد اللابنائي"،"التشريجية"،"التقويض"،"التقويضية"،"التفكيك"،"التفكيكية"،"التحليلية البنيوية"، ولكل مصطلح علة وقصور تتراوح بين صعوبة التصرف الاشتقاقي، وبين من تحمل دلالات سلبية، لتعبر في مجملها تعبر عن غياب الجهود الجماعية والمتخصصين في مجال المصطلحية من جهة، ومن جهة أخرى تعبر عن الطاقة الاستيعابية التي تتصف بها اللغة العربية في استضافتها لكل غريب، كما ينم عن وعي منهجي في ضرورة تشكيل وبلورة المصطلح الوافد وأرضنة ليسهل فيما بعد تداوله وممارسته .

فالمصطلح يمر بثلاث مراحل حسب عبد السلام المسدي هي: مرحة النقل عن طريق الدخيل اللغوي وبقالب المعرب فهي مرحلة التقبل الجملي مبنى ومعنى اذ يقتحم المصطلح الغريب المجال الذهني السائد ويكون بذلك ضيفا على مخزونها القاموسي، وبقدر قربه من المتصورات الرائجة في المجال التداولي يسهل على اللغة استيعابه ضمن أحد حقولها الدلالية؛أما إن كان غير قادر على أن يتواءم مع الرصيد القائم أو حتى الاقتراب من بعض عناصره فإنه

يبلغ في غربته الحد الأقصى وبين قبول ورفض يبقى هذا المصطلح يزاحم اللغة تدفعه، غريزة البقاء لأن الاستخدام والتداول يقلل من حدة غربته.[22]

بذلك تكون اللغة قد استضافت الغريب وألبسته حلته بأن أبقت مدلوله ورفضت داله عندئذ يلج إلى مرحلة تالية مرحلة التفجير أي «تفجير المصطلح وفرقعته لفصل مدلوله عن داله استشعارا بزوال الغربة القائمة في البدء بين المتصور المدلول عليه والناطقين باللسان المتقبل مع بقاء هذه الغربة بينهم وبين اللفظ الدال على ذلك المدلول وتلتجئ اللغة في هذا المقام إلى عملية تحليلية يتفكك المفهوم الموحد بمقتضاها إلى أجزائه المكونة له فيقع التعويل على عبارة متعددة الكلمات فيها إطناب أدائي يسد خلل التوازن الذي طرأ بموجب انسحاب اللفظ الدال وبذلك تتخلى اللغة عن قانون الاقتصاد بما أن ناموسا أقوى قد تسلط عليها وهو قانون رفع اللبس الذي ترتهن به وظيفتها الإبلاغية »[23]

ما إن يستقر أمر الصياغة اللغوية الجديدة ويرفع اللبس بشيوعها وتداولها حتى يدخل المصطلح مرحلة ثالثة وأخيرة هي مرحلة التجريد «وفيها يعمد العقل اللغوي بقدرته التأليفية إلى اشتقاق الصورة الذهنية المتفردة في غير إسهاب تحليلي فهذه المرتبة تتنزل ضمن حركة التدرج الاختزالي الذي

هو ثمرة تآزر اللغة والعقل والذي تعول فيه الظاهرة اللسانية على الطاقة الإيحائية وعلى القدرة التضمينية بصورة يصبح معها الجزء المذكور دالا على نفسه وعلى الأجزاء التي تم اختزالها ولذلك كثيرا ما يستقر من بين ألفاظ العبارة لفظ يحوصل مفاهيمها ليصبح هو المصطلح الدال بذاته على المجال الكلي وقد يحل لفظ آخر محل العبارة فيعوض مداليلها جميعا تلك إذن مراحل الترقي نحو صوغ المصطلح التأليفي: أولها تقبل ثم تفكيك ثم تجريد »[24]

إذا ومن خلال هذه المراحل التي ينتقل عبرها كل وافد غريب في سبيل تأقلمه مع مستضيفه،نجد أن مصطلح déconstruction انتقل من الاستقبال المباشر لا عن طريق التعريب،إنما عن طريق الترجمة المباشرة "اللابناء"، "التفكيك"،"التفكيكية"،إلى مرحلة التفجير والفرقعة وذلك عن طريق تحليل المصطلح وتفكيكه إلى صيغ متعددة "التقويض"،"التشريحية"، "إستراتيجية التفكيك"، لكن يبقى المصطلح لما يدخل المرحلة الثالثة مرحلة التجريد.

لتبقى قراءة شوقي الزين أقرب إلى الدلالة التي يؤديها فعل التفكيك من خلال البادئة «dé» التي تحدد دلالته إجرائيا،عمليا وفلسفيا، فيصبح إذ ذاك« إستراتيجية stratégie في التعرية والغربلة و العزل وفق « إستراتجية stratagéme أو حنكة أو مهارة في التحليل أو أداء اللعبة الفكرية تستهدف الطبقة التحتية strate أو بالأحرى الطبقات الملتحمة والمتشابكة، التفكيك بهذا المعنى هو سياسة وممارسة وفراسة»[25] ومنه يمكن ترجمة بـــ "إستراتجية التفكيك" ووصفه بالإستراتجية لا يفرض البتة تقنيات محددة ومنهجية معينة،تتبع للوصول إلى هدف معين،وإنما هذه الإستراتجية تفرضها المعطيات الآنية للنص في تفاعل وحوار مع القارئ، وتعرية لكل المفاهيم الإيديولوجية الدغمائية وكل التصورات التقليدية السلطوية،ليكون بذلك المجال المفتوح الذي ينتشل وينأى عن كل فكر إحصائي تمثلي يتغيا الوصول إلى معرفة/حقيقة/معنى ثابتة أثناء دراسته للنصوص. إذا فهو لا يروم الوصول أو الوقوف عند معالم محددة أو حقيقية /معنى ثابت،بل حسبه إدراك كيفية اشتغال النصوص و قراءتها لإبراز

الطرف الآخر/اللامعنى/اللاعقل/ الهامش بما هو المرآة التي يرى فيها المعنى /العقل/المركز عيوبه. كما يشير إلى ما هو مختلف فيما هو ظاهر وليس بظاهر تماما.

2-استراتيجية التفكيك بين الأصل الإيتيمولوجي وميتافيزيقا الترجمة:

يعد الاهتمام بالدلالات السابقة أو السياق الذي ولد فيه المصطلح أمرًا بالغ الأهمية،فقد وضـــع لهـــا أهـــل المعرفة إصطلاحا خاصا،بل وجعلوا منها علما مستقلا اصطلحوا علـــى تســـميته "إيتيمولوجيـــا" "Etymologie"و الإيتيمولوجيا ذلك «العلم الذي ينظر في أصول المعاني وأزمانها وأطوارها أو إن شئت قلت تاريخهـــا ولـــم يفـــت اللغويين العرب ولا علماء المسلمين الوعي بدور هذه الدلالة ووضعوا لها اسم "المعنى اللغوي"»[(26)]

فلا يكاد أي مفكر/ قارئ ...يضع مدلولا اصطلاحيا لمفهوم ما ويجعل من هذا المفهوم مصطلحا، له إجرائية حتى يجبر على توسيع مجال أسئلته وإشكالاته التي يمكن أن تثبت هذه الإجرائية .هذا ما يجعل من المصطلح كائنا تداوليا خاضعا لضروب الإستعمال،التي يتدخل فيها التلقي بما هو إستراتيجية قرائية تريد إنتاجه اصطلاحا/مفهوما، دون تجريده من البنية اللفظية الخاصة التي جاء عليها، ولا من قرينة الاستعمال التي يتصل بها، أي دون تجريـــده من خصائصه "المعنوية القصدية" .

فاقتران المفهوم باللفظ والمعنى الذي قصد إليه يورثه ما اصطلح عليه طه عبد الرحمن"الإنفهام التـــداولي" ومفاده «أن هذا المفهوم لا يكون كذلك حتى تقبل صيغته اللفظية أن يكون منفهما منها إذ لولا الإنفهام لما أمكـــن أن يأتي واضع المفهوم الفلسفي بفعل الإفهام ولا أن يأتي الموضوع له- أي المتلقي-بفعل الفهم كما أن اقتـــران هـــذا المفهوم بالاستعمال يورثه ما يمكن أن نسميه بخاصية "الانتساب" ومقتضاها أن هذا المفهوم لا يكون كـــذلك حتـــى يكون واضعه قد أتى فعل الاصطلاح عليه وفق مبادئ المجال التداولي الذي ينتسب إليه أو باختصار إن الأصل في المفهوم الفلسفي أن يكون منفهما من صورته اللفظية ومنتسبا إلى المجال التداولي... وبهذا يكون الانتساب التداولي شرطا في حصول الإنفهام من اللفظ فلا ينفهم المفهوم الفلسفي إلى ضمن مجال تداولي مخصوص »[(27)].

لم يعثر على الأصل الاشـــتقاقي لمصـــطلح déconstruction إلا مـــا أورده دريـــدا فـــي كتابـــه de la grammatologie،عندما فرضت هذه المفردة نفسها، إذ كان راغبا أن يكيف فـــي مقالـــه، المفـــردة الهايدغريـــة destruktion أو abben واللتان كانتا تدلان على عملية تمارس على البنيـــة أو المعمـــار التقليـــدي للمفهومـــات المؤسسة للأنطولوجيا أو الميتافيزيقا الغربية غير أن destruction إنما تدل في الفرنسية على الهدم بما هو تصفية واختزال سلبي وربما كانت أقرب إلى demolition (الهدم) لدى نتشه مما إلى التفسير الهايدغري الذي كان يرغب دريدا في طرحه فراح يبحث عن الأصل الاشتقاقي للمفردة في قواميس اللغة الفرنسية فكان أن عثـــر عليهـــا فـــي قاموس lettré ليتريه وكانت مؤدياتها النحوية واللغوية والبلاغية مربوطة فيه بأداء "مكائني"[28] :

Déconstruction /فعل التفكيك /مفردة نحوية، تشويش بناء كلمات عبارة.

: Déconstruire

1- تفكيك أجزاء كل موحد، تفكيك قطع ماكنة لنقلها إلى مكان آخر .

2- مصطلح نحوي (...) تفكيك الأبيات وإحالتها شبيهة بالنثر عن طريق إلغاء الوزن .

3- se déconstruite التفكك والتخلع.. فقدان الشيء بنيته بمعنى أن اللغة قد بلغت كمالها ثم تفككت وتحللت مـــن تلقاء نفسها بفعل قانون التغير وحده الطبيعي في الفكر البشري.

ثم يضيف: déconstruction : فعل تفكيك أو حل أجزاء كل، تفكيك مبنى، تفكيك آلة.

في النحو: تغيير محل الكلمات التي تؤلف جملة في لغة أجنبية بخرق البناء النحوي لهذه اللغة و الاقتراب في الوقت ذاته من بناء اللغة الأم (للقائم بتفكيك الجملة). هذه المفردة تحدد ما يدعوه الكثير من النحاة بالبناء construction، حيث تنسجم الجمل لدى أي مؤلف و عبقرية لغته القومية في الوقت الذي يقوم به كل غريب بتفكيك هذه الجمل وفق عبقرية اللغة الأجنبية لفهم المؤلف و ترجمته، إذا فالعملية مزدوجة تفكيك بالنسبة للغة المؤلف و بناء بالنسبة للغـــة المترجم.

هذه الدلالات التي قدمها دريدا لمصطلحه،وإن سمحت بتوضيح استراتيجية العمل التفكيكي بسبب الوشـــائج العميقة لما أراد قوله، إلا أنها في نظره لا تمثل إلا نماذج و مناطق معينة من المعنى، لا ترقى إلى الطموح التفكيكي الأكثر جذرية؛ الذي لا يتجدد لا بنموذج(نموذج مكائني،ولا نموذج سيمنطيقي"علاماتي"،ولا حتى نمـــوذج لغـــوي- نحوي)لأنه من المفروض يجب أن تخضع هي نفسها لاستنطاق تفكيكي.و إن ساعدت علـــى التوضـــيح. فالتفكيـــك يتجاوز المعاني الاشتقاقية، السياقية إذ كما هو معروف أنه نشأ في ظل هيمنة البنيوية و كان يسير في ذات الاتجـــاه ما دامت مفردة التفكيك تحيل على البنيات «التي ليست ببســـاطة لا أفكـــارا ولا أشـــكالا ولا تركيبـــات ولا حتـــى أنساقا.كان التفكيك هو الآخر حركة بنيوية ...و ضد بنيوية»[29] في آن و هو يدين بجانب من نجاحه لهذا اللبس.

من ثمة فإن "استراتجية التفكيك" هي ذلك الـــ(لا)مفهوم أو النص الواسع الذي يستحضر كل الســـياقات بمـــا فيهـــا الفلسفية والدينية، حيث لا يكاد يختلف جل الباحثين على أن استراتجية التفكيك لا تخلو من الحمـــولات الفلســـفية و الدينية لاسيما اليهودية في نسختها القبالية.

إذا و في ظل غياب الأصل الاشتقاقي لمفردةdéconstruction تكون عملية نقله عن طريق التعريب أمـــرا في غاية الصعوبة، وفي الوقت نفسه فإن كل محاولة لترجمتها أو تعريفها تضاعف من صعوبة فهمها، إذ كيـــف لا يكون ذلك كذلك والترجمة نفسها خاضعة للاستنطاق التفكيكي، فدريدا لا يرى في الترجمة«حدثا ثانويا أو متفرعـــا بالقياس إلى لغة أصلية أو نص أصلي...هي مفردة قابلة أساسا للابدال بكلمة أخرى في سلسلة من البدائل و يمكـــن أن يتحقق هذا بين لغة و أخرى»[30].

إن استراتجية التفكيك تخترق منطق الترجمة التقليدي الذي قوامه التمركز حول الكلمة/الصوت الذي تؤسسه الميتافيزيقا، التي تقوم على فكرة الأصل / التعالي، وتروم الوصول إلى النص الأصل /اللغة الأصل/اللغـــة الحـــق الذي يضم المعنى النهائي/ الواحد، عن طريق الترجمة أو الوساطة الشبيهة بالوسيط "هرمس" بما هو حلقة تواصلية حوارية بين عالم الآلهة و عالم البشر، هذه اللغة الكامنة في أعماق كل لسان و السابقة لكل وجود"فف البدء كانـــت كلمة" .وهي بذلك أي الميتافيزيقا تسعى إلى إلغاء تعدد الألسن و قهر سنة الاختلاف ، لتجد الترجمة نفســـها إذ ذاك واقعة في شراك الإيديولوجيا/ الفكرانية لأن ما يغذيها أكثر حسب طه عبد الرحمن هو التصور الســـائد والاعتقـــاد الذي يرجع الترجمة إلى التأثير الديني المتمثل في أمرين اثنين: أحدهما "قصة برج بابل فـــي التـــوراة" و الثـــاني " ترجمة الإنجيل"[31]

فقصة برج بابل تعود إلى أن أولاد سام بن نوح نزلوا بعد الطوفان إلى أرضا بين النهرين، أقاموا بها مدينة يزينها برج عال، أرادوا الاطلاع به على أسباب السماء، فعاقبهم الإله على ذلك بأن بلبل ألسنتهم فأضحوا لا يدركون مقاصدهم فيما بينهم، و غير مستبعد أن يكون استعمال الفعل"بلبل" في اللغة العربية الذي يعني "الوقوع في الاضطراب " مشتقا من اسم "بابل" مستندا إلى هذه القصة العجيبة.فتكون الحقيقة/ المعنى وفق هذه القصة مختلفة/متعددة، ليست ملكا للغة بعينها بل صارت مرتحلة بين اللغات المتباينة التي تمتاز بإظهار و حجب ما تشاء وفق ما تريد.

أما ترجمة الإنجيل فيذكر بعض المؤرخين أن اللغة التي تكلم بها عيسى عليه السلام هي الآرامية و هي اللغة التي نزل بها الإنجيل ، لكن الأناجيل الأربعة المشهورة "متي"،" لوقا"،"مرقس"،"يوحنا" مكتوبة باللغة اليونانية ، ما يعني أن الترجمة قد تلقفت الإنجيل و لما يمضي قرن من الزمن على نزوله، بذلك تكون هذه النقول قد ألغت الأصل و احتلت مكانه، بل غدت هي النسخة الأصل التي يعتمد عليها في الترجمة.

بهذا التصور الديني الذي ينزل الترجمة منزلة الوسيط / الرسول /الناقل الأمين، تضفي على النصوص الأصلية قداسة تضاهي قداسة النصوص الدينية؛ دورها الأساس تبليغ الرسالة/ المعنى بأمانة و دون تبديل أو تحريف.الأمر الذي يفترض النظرة القداسية ومنح الأفضلية للغة الأصل على لغة النقل«مما يسم الترجمة بالدونية و يرسخ في ذهنية المتلقي هذه الدونية، ومن هنا نشأت المفاهيم الخاطئة العديدة عن الترجمة ، منها أن الترجمة ليست عملية إبداعية مهما بذل فيها من إتقان و فنون و منها وصمها بالزوال مقابل بقاء الأصل و اعتبار المترجم أقل منزلة من المؤلف و غير ذلك من الاعتقادات التي تفقد ثقة المتلقي بالترجمة و المترجمين»[(32)]

إذا، فكل عملية نقل أو تحويل عن طريق الترجمة، تبتعد عن النسخة الأصل هي في نظر الميتافيزيقا "خيانة". لكن كيف يمكن للترجمة الوصول إلى اللغة الحق من خلال الانتقال عبر مختلف اللغات وقوام اللغة الواحدة الاختلاف والتعدد؟،هل يمكن للغة أن تمنح ناصيتها بهذه السهولة التي تدعيها الميتافيزيقا؟ أليست اللغة هي التي تتكلم/تفكر من خلالنا؟ أليست هي بيت الوجود على حد تعبير هايدغر؛ بها تتم عملية الكشف/التحجب؟.إضافة إلى هذا ألا ينطوي كل نص على مجموعة نصوص؟ . وفق هذا المعطى لن يكون النص/اللغة حاملا لمعنى أصلي/أحادي ينبغي الوصول إليه فكل نص بما هو ترجمة/تأويل/كتابة ثانية يتجاوز الأصل/المركز/الصوت.

بناء على هذا، فإن مفهوم الميتافيزيقا للترجمة قوِّض لتغدو الترجمة حينئذ حوارا بين/في اللغات، ترقى لمستوى الكتابة الإبداعية تجاري بها النصوص الإبداعية الأولى «فالترجمة هي التي تنفخ الحياة في النصوص و تنقلها من ثقافة إلى أخرى و النص لا يحيا إلا لأنه قابل للترجمة و غير قابل للترجمة في الوقت ذاته، فإذا كان في الإمكان ترجمة نص ما ترجمة نهائية فإنه يموت، يموت كنص و كتابة»[(33)]. ومن ثمة فإن مهمة المترجم هي أن يسمح للنص بأن يبقى و يدوم،ينمو و يتكاثر، إذ لولا الاختلاف –الذي تريد الميتافيزيقا إلغاءه– لما كانت الترجمة ضرورية و ممكنة،لذا يقترح دريدا إبدال مفهوم الترجمة بمفهوم التحويل transformation "تحويل لغة لأخرى ونص لآخر بطريقة جيدة"، بناء عليه فإنه لا يمكن للترجمة أن تقوم إلا كعمليات تحويل، تحويل القراءة/ الكتابة، تفكيك/إعادة بناء، لا أن تكون صورة طبق الأصل.

هكذا يؤكد دريدا و من خلال استراتيجيته أن التفكيك يخترق منطق الترجمة التقليدي، حيث ينتمي لما لا يقبل الترجمة، هذا لايعني أن إمكانية مقاربته مستحيلة، إنما ما لا يقبل الترجمة هو الذي يعرض نفسه باستمرار على الترجمة؛ أي ما يفتأ يترجم، و هو بهذا يتجاوز العلاقة الثنائية التي كانت تفرضها الترجمة بين اللغة المترجم منها/ الأصل/ المركز و اللغة المترجم إليها / الفرع/ الهامش، ليضع مفهوما إبداعيا جديدا يقوم على الاختلاف / البقاء ذلك أن المعنى المنقول لابد و أن يأتي بالجديد للغة الناقلة، فكل لغة تمد الأخرى بما تفقده، آنئذ يستحيل تحديد مكانه؛ بما أن النص نفسه يتجاوز المقامات و الترجمات، حتى إنه لا وجود في نهاية المطاف إلا لسلسلة من المعاني لا تنقطع حلقاتها و لا ينتهي طولها إذ لا فرق فيها بين ما للنقول و ما للأصول[34]، لأن قوام اللغة الاخ(ت)لاف الذي يضفي عليها صفة الاستمرارية.

3-**التفكيك أكثر من لغة:**

إن تعريف مصطلح/ منهج ما بما هو مفتاح لدخول عالمه و فهم آلياته و سبر أغواره لأمر يصعب، لكن الأصعب منه إيجاد تعريف أو مفهوم لما يستحيل ضبطه في اللغة الواحدة، هذا هو حال استراتجية التفكيك déconstruction .

ففي دراسة قام بها جون غراندن ــ في محولة إيجاد أرضية مشتركة بين التأويل و التفكيك ــ حلل تعريف دريدا للتفكيك، بالرغم من أنه أي دريدا ليس الصديق الأمثل للتعريفات و التحديدات و تطيره من كل ما يتعلق بالقطع و الفصل، إلا أنه لم يتردد في تقديم تعريف موجز، اقتصادي، مستفز يروم به المخاتلة/المخادعة؛ فهو تعريف يقول كل شيء بامتناعه عن قول أي شيء. تلمس من خلاله لعبة اللغة التي يمارسها بإتقان و دهاء. فما تعريف دريدا للتفكيك ذاك؟!: « إنه أكثر من لغة». «plus d'un langue»[35] بهذا يكون قد وضع مفاجأة انفلت بها من دغمائية الفكر و انغلاقه، و مختلف التناقضات التي يقع فيها كل منهج مانحا بذلك لاستراتيجيته فسحة للتجاوز؛تجاوز ذاتها وغيرها في الوقت آن.كما أكد أيضا على الإمكانيات/الاحتمالات التي تمنحها اللغة في الإظهار و الإخفاء.

فالتفكيك إجرائيا يتميز بكونه سياسة وفراسة،مناهضا لكل سلطة متعالية للحقيقة/ المعنى، ذلك لأنه أي المعنى، مضمر،منطوي بين ثنيات اللغة/النص. لا يمكن إدراكه،حيث يسمح بملامسة آثاره أو ظلاله دون إمكانية الإمساك به، فهو فلوت، مرتحل، منتشر داخل فجوات النصوص، مثله في ذلك مثل الضوء أو النور الذي يمكن من رؤية الأشياء دون القدرة على رؤيته هو أو الإمساك به أو إدراك ماهيته.

من هنا، فإن تعريف دريدا للتفكيك أقرب إلى اللاتعريف؛ فكل ما يتضمنه غموض وتيه في هذه " الكتابة الغرائبية " التي يمارسها كما سماها– الدكتور عمر مهيبل–في/على اللغة وباللغة.لذا حاول جون غراندن انطلاقا من منظور تأويليته، إظهار مختلف الإمكانات الدلالية التي تحمل(ت)ملها العبارة الرمزية المتضمنة في هذا التعبير. من خلال لعبة اللغة والعبارة الفسيفسائية "أكثر من" "plus de " حاول غراندن إزالة بعض اللبس والغموض الذي يلف هذا التعريف المفخخ حيث أن:[36]

أ– plus de : قد تعني التكثير أو المضاعفة كأن نقول " بأكبر عدد ممكن "en plus grand nombre "وعليه فإن هذه الصيغة تفرض بداهة أن تكون هناك أكثر من لغة واحدة، لسبر أغوار الشيء واستفاء كينونته فلغة واحدة لا

تكفي بل لابد من وجود لغات متعددة، متنوعة.أليست هذه دعوة صريحة للتعدد /التبعثر/الانفتاح على الغيرية وتجاوزا لحدود اللغة الواحدة؟. لكن التعددية قد تؤول إلى عدوانية أو صراع ،إن في اللغة الواحدة أو بين عديد اللغات.لأنه كان بإمكانه أن يجمع لغة على لغات، مع ذلك أصر على لغة المفرد بدل صيغة الجمع ليوسع دائرة الاحتمال.

ب- الترجمة الثانية التي تحتملها plus de "لاشيء مطلقا"؛ إذ إنها تنطوي على النفي أي "إنه أكثر من مجرد لغة"،فبالإمكان الاستغناء عن هذه اللغة التي تملك القدرة على المراوغة والتقنع، تظهر بقدر ما تخفي، تبسط بقدر ما تعقد، فهي تمثل المثال الأسمى للازدواجية، تقول الشيء بقول نقيضه.بالتالي الالتفات إلى خلخلة منطق اللغة وبديهياتها وإكراهاتها وعدم الثقة في خطاباتها السلطوية/الظاهرة /المقولة، حيث يمكن الاستغناء عنها بتعبيرات الإنصات،الفراسة،الحنكة؛ أي الانصات إلى اللامقول أو الكلام عن طريق الصمت، إنها لمفارقة أن نستخدم اللغة للدلالة على عجزها ونقصها، مقابل أن نصف الصمت كظاهرة متضمنة في اللغة عبر اللغة أو في الكلام.

ألا تحمل اللغة هنا طابع الانغلاق تستدرج به الفرد إلى فضاءات،شبكات أشبه ما تكون بشبكة العنكبوت التي تلف فريستها داخل نسيجها؟ «...أي أنها ترتب ما يقال ويعبر عنها داخل قواعد وأنساق وتركيبات وبناءات، وما لا يمكن التعبير عنه يفلت من قبضة اللغة ليصبح كينونة صامتة ومستقلة يمكن التماسته بطرق أخرى غير الخطاب في منطوقيته وبداهته»[37]،بتعبير آخر تحجب اللغة اللامقول في المقول كما يحجب العقل اللاعقل، المعنى اللامعنى،لينسل التفكيك من خلال تلك الفجوات ويقوم بعمليات تقويض/خلخلة/ زحزحة للعقل اللغوي وينفتح على اللغة التي تسكن كل ذات،ويبحث عما أخفته اللغة في اللغة عن طريق اللغة، هذا ما يفضي إلى الاحتمال الثالث .

ج- الاحتمال الثالث لهذه العبارة هو حسن الإنصات إلى مايجري داخل اللغة، ذلك أن الكلمة تقول دائما شيئا آخر غير الذي قالته، حيث تخزّن إمكانات لا يمكن إظهارها إلا عن طريق التأويل/القراءة/ التفكيك، أي أن اللغة لا تستنفذ إرادة التعبير/القول لتظل أشياء كثيرة طي الكتمان.

هكذا فإن مختلف الدلالات التي يحـ(ت)ـملها (لا)تعريف دريدا لاستراتيجية التفكيك من خلال هذه التأويلات الثلاث تتعدد بين "المعاني المتعددة " وليدة التعددية اللغوية،" المعاني المتشظية" من خلال التمرد ضد اللغة،" المعاني المجازية " عبر تعلم فن الإصغاء إلى اللامقول.

هذه المفاهيم الثلاث لا تشكل تنافرا فيما بينها بقدر ما تشكل كلا متداخلا، مؤكدة بذلك استحالة القبض على المعنى فهو متعدد، مشتت، مختف داخل لغة النصوص، وما السعي وراءه إلا شعور بالألم الذي تسببه اللغة لمتكلميها أو ما سماه جون غراندن "المعاناة اللغوية " لأن ما يتركب في نسقها من عبارات ومنطوقات لا يستنفد إرادة القول والتعبير،فلا يبقى لها إذ ذاك إلا الاختلاف مع ما أرادت قوله أو التعبير عنه، من ثمة يصبح التفكيك ـــ والحال هذه ـــ فك لبنية اللغة واشتغال على المعنى/ الحقيقة و فضح سلطته وتحكماته للكشف عما يمارسه الكلام من حجب و خداع و مصادرة . فالكلام بما هو ظاهر اللغة تظهر من خلاله سلطة الصوت وتمركزه، به تتمثل الذات نفسها وترى أنها الأحق بامتلاك الحقيقة/المعنى ليتم بذلك إقصاء الآخر/اللامعنى وتغييبه، وطمس فكر الاختلاف.

لذا حاول دريدا توجيه ضربات لتقويض هذا التمركز من الداخل الذي يتصف به الفكر الغربي، بما هو المركز المتطور الذي يرى في نفسه الوصي، بيده الأمر، مقابل الهامش المتخلف الذي لا حول له ولا قوة. ولا

يكون ذلك إلا عن طريق اللغة فهي منفاه التي تسحب منه سلطة وسطوته جاعلة منه كائنا غريبا فـ « اللغة التـي تبحث بها عن اللسان في بعده الثقافي أو الأنطولوجي هي لغة بدون أصل وبدون فرع لغة كسياق محايد أو أرضية افتراضية ووهمية تشغلها كل ذات ناطقة على سبيل الحلول والتمركز »[38] ،بذلك لا يبقى للغرب العقلاني ما يفاخر به أمام نزعة التفكيك الداعية إلى التعدد/التشتت/الاختلاف، بتعبير آخر التفكيك هو (الـ)ـمعنى المتعدد، المتشظي، المجازي ،أما التحديد والضبط ما هو إلا نزعة إنسانية تبحث لها عن استقرار أو تمركز سـلطوي وسـط منطـق الاختلاف الحاصل في الوجود،المجافي للاستقرار والاطمئنان؛فالإنسان رحلة بحث لما تنتهي .

تأسيسا على ما سبق، إن كانت اللغة بقدر ما تركب أنساقها وتثبت قواعدها بطريقة منطقية قوامها الحضور فإنها تأسس من جانب آخر إلى الاغتراب فيها/الغياب/"المعانات اللغوية" هذه المعانات التي عاشها/ مارسها دريـدا داخل اللغة، حاول أن ينقلها من خلال كتابه " أحادية الآخر اللغوية" " le monolinguisme de l'autre "والذي أخذ شكل سيرة ذاتية أو شكلا من أشكال الحوار أقرب ما يكون إلى المنولوج (الحوار مع الذات). هذا الكتاب يعـد منعطفا هاما في سيرته الفكرية والفلسفية يسميها عمر مهيبل"باللحظة النوستالجية "،حيث انتقل في بحثه مـن أقـاليم اللغة إلى أقانيم الهوية لأنه التائه المشتت: جزائري المولد (اللاوطن) فرنسي الإقامـة (اللالغـة) يهـودي الديانـة (اللادين). ترى هذا هو ما دفع " بكاهن التفكيك " لأن يقول "نعم، أنا لا أملك إلا لغة واحدة ومع ذلك فهـي ليسـت لغتي" "oui, je n'ai qu' une langue or ce n'est pas la mienne" باحثا عن هويته/كينونته التي لـم يجـدها، ليتخذ فيما بعد اللغة مسكنا له.

قد يكون الأمر كذلك لو اكتفى بالجزء الأول من قوله« أنا لا أملك إلا لغة واحدة » لكنه وبإبداع القارئ خـط اتجاها آخر،من خلال هذه اللغة التي يتحداها أو يملكها وهي في الوقت نفسه لغة الآخر التي فرضها تعليما ومحاكاة؛ أي أنها أتت من الخارج، هذا الخارج ارتدى لبوس الداخل، وقتئذ يتم امتلاكها والتماهي معها أو بـالأحرى إتقانهـا والتلاعب بها، لتغدو اللغة إذ ذاك مستضيف كل غريب لأنها بلا هوية محددة، فلا وجود للغة صافية فهـي دائمـا متناصة ؛أي أن كل لغة مشحونة بطاقة التناص لإنتاج المعنى الذي ينسل بين شـقوقها تاركـا آثـارا تـدل عليـه حضورا/غيابا ،فالتناص قدر اللغة كينونة .

بهذه النظرة الجديدة المختلفة التي قدم بها دريدا التفكيك ومن خلاله فلسفة اللغة يكون قد توجه إلى الاشتغال في المواطن الهشة من التفكير/اللغة/الذات/ المعنى حيث لا وجود للكوجيتو/السلطة.فمثلما كانت حفريات فوكو هـي كشف عما يتوارى في نظام الكلمات والأشياء وتسليط الضوء على المناطق المعتمة في العقل، ومـن قبلـه نتشـة، هايدغر... عمل التفكيك على إعادة ما هو متوارى في مقبرة النص عن طريق الكتابة/ الاختلاف/ الأثر بمـا هـي إمكانية المستحيل im-possible .

الهوامش

* ديدالوس مخترع إغريقي في أسطورة يونانية ،قام باختراع متاهة بطلب من ملك قبرص لسجن ولده المسخ (نصف ثور نصف إنسان) "مينوس" هذه المتاهة لايمكن الخروج منها إلا عن طريق خيط يربط إلى صخرة خارجها . ينظر: عبد العزيز حمودة ،الخروج من التيه، ص ص29، 30.

(1) رولان بارت،لذة النص،تر.منذر عياشي.مركز الإنماء الحضاري.حلب.سوريا.ط2. 2002. ص7.

**هذا ما أثبتته التحولات التي شهدتها النظرية النقدية المعاصرة ، فالتفكيك مثلا لم يكن بدعا حيث يعد نتاجا طبيعيا لتطور العقل الغربي الذي كان يلفظ كل مشروع وهو حامل لنواة تفكيكه بدءا من فلسفة الشك والعدمية(نتشه) وقبله مشروع كانط (نقد العقل) ،مشروع سوسير اللساني الذي يقوم على مفهوم الاختلاف ، فلسفة هايدغر في تقويض الميتافيزيقا الغربية وتجاوزها ... هذا ما جعل حمودة يقر أن الحداثة الغربية وما بعدها تتكئ على أصول فلسفية أسهمت في إخراجها مشاريع نقدية ، من ثم أي عملية نقل لها خارج بيئتها المعرفية يوقع متبنيها في تناقض ويعطي مثالا على ذلك بالحداثة العربية التي وقعت في فخ الإلغاز والضبابية لأنها تبنت مشاريع دون وعي بجذورها وخلفياتها المعرفية ما أدى بكثير من الدارسين إلى الوقوع في فخ الإسقاطات (البحث عما يقابل كل ما هو غربي في التراث العربي) . لاريب أن هذا الرأي له وجاهته لأنه يتحاشى الوقوع في ثقافة المطابقة لكن رفض كل ما هو غربي ووصفه بالتيه والفوضى سيؤدي إلى التقوقع على الذات وحصر تفكيرها، لذا يجب إخضاع كل المشاريع للدراسة والنقد والتمحيص لإزالة كل فكر متعالي هذا ما حاول دريدا تطبيقه من خلال استراتيجيته وما دعا إليه عبد الله إبراهيم في مشروعه "المطابقة و الاختلاف".

(2) لغات و تفكيكات في الثقافة العربية، لقاء الرباط مع جاك دريدا.تر.عبد الكريم الشرقاوي.دار توبقال.ط1. 1998. ص222.

(3) شكري عزيز ماضي ،من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسة، الأردن .ط1. 1997 .ص174.

(4) المرجع نفسه ، ص 167 .

(5) وليام راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية .تر.يوئيل عزيز يوسف.دار المأمون.بغداد.دط.1988.ص9. الهامش.

*** تقوم تشريحية الغذامي ممارسة على ما أسماه " تفسير الشعر بالشعر"، حيث يتم إدماج كل قصيدة في سياقها العام والخاص، والذي يعد مجموعة شفرات يدخل من خلالها القارئ إلى النص، فيفكك إذ ذاك النصوص إلى وحدات ؛ يسمي الناقد كل وحدة مكتملة بنائيا ودلاليا (جملة)؛ وهي تختلف عن الجملة الشعرية أو الجملة النحوية، إذ تعد أصغر وحدة أدبية وتمثل (صوتيم)النص. وتطبيقا لهذا قام بدراسة أبيات لدريد بن صمة وتوقف عند بيتها :

وما أنا إلا من غزية إن غوت ***غويت وإن ترشد غزية أرشد

لتحول معنى البيت في ظل تلك القراءة من معنى يدل على العصبية القبلية والتطرف إلى معنى يدل على قمة الحرية والديمقراطية، و بذلك يكون قد أحيا النص بإعادته إلى سياقه بعد أن كان حبيس المركزية القرائية الأحادية المهيمنة . لكن تشريحيته تبتعد – باعترافه – عن إستراتيجية دريدا، التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس، وفي الوقت الذي تقترب من تفكيكية بارت القائمة على النقض من أجل البناء، والمنتهية إلى علاقة حب بين القارئ والنص.بدليل أنه غالبا ما يستعمل المصطلحات الديريدية مفرغة من محتواها الاصطلاحي فقد عدّ مثلا مفهوم الأثر la trace تلك القيمة الجمالية التي تجري خلفها النصوص أي (سحر البيان) الذي يؤثر في النفس. وهذا المفهوم مخالف تماما لمفهوم دريدا فهو ما يدل على الشيء وغيابه في آن أو هو الخط والمحو لكشف ما هو هامش في النص والذي سيأتي بيانه في حينه .ينظر:عبد الله الغذامي ،الخطيئة والتكفير ،من البنيوية إلى التشريحية . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء .المغرب ـ بيروت .لبنان .ط6. 2006.

(6) المرجع نفسه. ص48. الهامش.

(7) عبد المالك مرتاض،نظرية القراءة ، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب. وهران.ط1. 2003. ص26.

(8) ميجان الرويلي ،سعد البازعي،دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا. المركز الثقافي العربي.بيروت ط4 . 2005. ص107.

(9) المرجع نفسه،ص108.

(10) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف،تر.كاظم جهاد.دار توبقال للنشر.المغرب.ط1. 1988. ص27.

مجلة مقاليد ـــــــ

نظرية المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين

أ. فرحات الأخضري
جامعة قاصدي مرباح ورقلة(الجزائر)

لقد عرض الفلاسفة المسلمون بدورهم نظرية المحاكاة في شروحهم لكتاب أرسطو (فن الشعر) و أبدوا كثيرا أو قليلا من الدقة في استعمال المصطلح " محاكاة " للدلالة على النظرية؛ كما ميزوا بين أنواع فيها حين تحدثوا عن المحاكاة و التخيل و التمثيل والصور و الخرافة. (1)

فأبو نصر الفارابي يستهل رسالته في قوانين صناعة الشعراء بالحديث و التمييز بين جملة من الأقاويل، و منها الأقاويل الشعرية " فالأقاويل منها ما هي جازمة، ومنها ما هي غير جازمة. و الجازمة منها ما هي صادقة، و منها ما هي كاذبة؛ و الكاذبة: منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكى للشيء، و هذه هي الأقاويل الشعرية. ". (2)

ثم يردف مميزا بين أنواع المحاكاة في الشعر فيقول: " و من هذه المحاكية ما هو أتم محاكاة، و منها ما هو أنقص محاكاة" (3). كما يراوح الفارابي بين المحاكاة و الإيهام والتمثيل حين يرى أن: " الحال التي تعرض للناظر في المرائي و الأجسام الصقيلة فهي الحال الموهمة شبيه الشيء"(4) ثم هو يعتبر القول الشعري أحد فرعي القياس الذي هو بالقوة، والذي يكون إما استقراء و إما تمثيلا: "و التمثيل أكثر ما يستعمل إنما يستعمل في صناعة الشعر، فقد تبين أن القول الشعري هو التمثيل"(5) و يعرض علينا الفارابي تقسيما آخر للقياسات و الأقاويل: فمنها الأقاويل البرهانية و منها الأقاويل الجدلية، و الأقاويل الخطبية، و كذا الأقاويل السوفسطائية، و الأقاويل الشعرية و هي جميعها تشترك في كونها أنواعا من السولوجسموس. و بعد أن يعرض بالشرح لتنوع الأقاويل الشعرية بالوزن وبالمعاني و يعدد أصناف أشعار اليونانيين يستعمل من جديد المحاكاة بمعنى التشبيه وذلك أثناء حديثه عن الطبع والروية في صناعة الأشعار"إن الشعراء إما أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر و قوله و لهم تأت جيد للتشبيه والتمثيل..." (6) و هؤلاء "غير مسلجسين بالحقيقة لما عدموا من كمال الروية والتثبت في الصناعة" و" إما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة ... و يجودون التمثيلات و التشبيهات بالصناعة وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين". (7)

و يذكر لنا الفارابي مراتب التشبيه، و درجة المشابهة، و يعقد مقارنة بين الشعر و صناعة التزويق لما بينهما من مناسبة فلا يختلفان عنده إلا في كون موضع إحداهما صناعة الأقاويل، و موضع الأخرى الأصباغ "إلا أن فعليهما جميعا التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم"(8)

فالفارابي يستعمل مصطلح "المحاكاة" و يعد الشعر قائما عليها سواء في ذلك اليونان أو عند الأمم الأخرى، و كما وظف أبو نصر هذا المصطلح وظفه أبو علي ابن سينا حين استعمل المحاكاة بمعنى التخييل: " إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية و عند العرب مقفاة". (9)

و الكلام المخيل عند ابن سينا هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر ".(10)

و بعد أن يفصل القول في الكلام المخيل، ويذكر مهمة الشعر، و أنه يقال للتعجيب و للأغراض المدنية كما عند اليونانيين يميز مثل الفارابي بين الخطابة و الشعر؛ ولا يفتأ منبها على ما يخص اليونانيين في كل مرة كأنواع أشعارهم، ثم يعقد فصلا كاملا لأصناف الأغراض الكلية و المحاكيات الكلية التي للشعر فيوحد بين الخرافة و القول المخيل. ثم إننا نجده فيما بعد يقارب بالمحاكاة مفهوم الصورة في النقد العربي حين يقول " كل مثل و خرافة فإما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر، و إما على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه، بل على سبيل التبديل و هو الاستعارة و المجاز... و المحاكاة هي إيراد مثل الشيء و ليس هو هو". (11)

و في خلال جميع شرحه لفن الشعر يظل أبو علي يراوح بين المحاكاة والتخييل و الخرافة و الصور البيانية فبعد أن يعرض للشعر اليوناني و أنواعه، و مما تتركب أوزانه يذكر محاكاة الفضائل ومحاكاة القبائح (الرذائل) و أغراض المحاكاة التي تكون للتحسين، أو للتقبيح، مميزا خلال ذلك بين محاكاة الأفعال و الأحوال عند اليونان، و محاكاة الذوات التي في أشعار العرب، ثم يعود ليذكر بأن ثمة محاكاة للتشبيه المقصود منه المطابقة و حسب، أي لا يقصد بها لا التحسين و لا للتقبيح.

و أما أبو الوليد بن رشد فلا يكاد يند عن زميليه في استعمال لفظ المحاكاة بل نجده

يقارب بمدلول المصطلح سابقيه. ففي تلخيصه لكتاب فن الشعر، و بعد أن ذكر غرضه الذي هو تلخيص الكتاب الذي " كثير مما فيه هي قوانين خاصة بأشعارهم – اليونانيين – وعادتهم فيها إما أن تكون نسبا موجودة في كلام العرب، أو موجودة في غيره من الألسنة " (12) عرف الأقاويل الشعرية بأنها: " هي الأقاويل المخيلة، و أصناف التخيل و التشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان، و ثالث مركب منهما..." (13) و يلحظ مراوحة ابن رشد بين المحاكاة والتخييل والتشبيه، فإذا أطال شرحه انزاح بالمعنى إلى عموم الصور البيانية شأن ابن سينا فمن التشبيه البسيط إلى التشبيه البليغ إلى الإبدال و الكناية فالاستعارة على التوالي، و كذا التشبيه المقلوب: " و أما القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه، مثل أن نقول: الشمس كأنها فلانة...". (14)

و في أثناء مقابلته بين المحاكاة بالأفعال و المحاكاة بالأقوال و الألوان و الأشكال يشير إلى الطبع و الصناعة، و يعرج على الأقاويل الشعرية و أنها: "تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة، و من قبل الوزن، و من قبل التشبيه نفسه "(15) و يذكر بأنه قد يوجد كل واحد منهما منفردا كما يمكن أن يجتمع: "هذه الثلاثة بأسرها مثلما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات و الأزجال" (16) و من هذه الزاوية يمكن أن يعتبر أبو الوليد أقرب إلى فهم مقاصد أرسطو. أو على الأقل يفهم من عبارته إدراكه للمحاكاة التي تحدث عنها أرسطو وأنها تكون بالأقاويل الشعرية ، وبالأنغام ، وبالهيئات .

–و لقد تتضح لدى ابن رشد أكثر من سابقيه فكرة محاولة تنزيل "فن الشعر"تنزيلا يخدم الشعر العربي، و البحث لمضمونه عن مقابلات في ثقافته العربية و كأنه يريد أن يجعل من الكتاب أكثر فائدة و يظهر ذلك بوضوح في معرض حديثه عن المحاكاة حين يجمع بينهما و بين التشبيه مع عدم إغفال نوعيها الآخرين: محاكاة الفضائل،

و محاكاة الرذائل المقصود منهما التحسين و الترذيل على التوالي؛ و يطيل الحديث و الوقوف عند تشبيه المطابقة.(17)

و كالفارابي و ابن سينا نجد ابن رشد يشرح كتاب (فن الشعر) على شدة الاقتضاب فيمر على أهم ما فيه من فصول كالعلل المولدة للشعر و لا يفوته في كل ذلك الإلماح إلى ما يجعل المحاكاة ناجحة أو تامة <<... و هي الإشارات و الأخذ بالوجوه...>> (18) و لنا أن نفترض أنه كان يقصد الأقنعة في المسرح اليوناني.

و لا علينا أأصاب ابن رشد في شرحه الكتاب أم أخطأ قليلا أو كثيرا بقدر ما يهمنا ههنا استعماله لمصطلح " محاكاة" استعمالا فنيا، لم يبتعد فيه عما قرره أسلافه من الفلاسفة؛ و إن تميز شرحه بمحاولة تنزيل صريحة لما في فن الشعر تنزيلا عربيا يتماشى و الشعر الغنائي و يتضح ذلك في كثير من استشهاداته بالمادة الشعرية العربية.

و إذا فالذي كان يوجه الفلاسفة المسلمين قي شروحهم لكتاب (فن الشعر) إنما هو منطلقهم الثقافي العربي البياني، و تصورهم المميز للشعر العربي الغنائي تحديدا؛ ذلك التصور الذي نحسبه وراء مصطلحهم عموما، و انتقائهم لمفهوم المطابقة و التشبيه في المحاكاة مع وجود الإشارة إلى أصنافها الأخرى و تنوعها.

و حتى انزياحهم بمدلول المحاكاة عما كان يريده لها أرسطو (19) لم يكن إلا استجابة لمقتضى ثقافتهم الشعرية العربية فكانت ترد بمعنى التخييل مرة، و أخرى بمعنى الصورة. و ثالثة بمعنى الخرافة أو التمثيل و التمويه، و في كل ذلك عطفوا على المقابلة بين الشعر و بعض الفنون الأخرى كالموسيقى، و الرسم، و هم يدركون في ذلك مكانة الشعر في دائرة الفنون فهو في الثقافة العربية البيانية ديوان العرب/ و مجمع علومهم. و مع ذلك كله فإن سؤالا ملحا يظل مطروحا و هو ما مدى إفادة الأدب و النقد العربيين القديمين من شروح أولئك الفلاسفة على <<فن الشعر>> لأرسطو؟

إن هذا السؤال سيزداد إلحاحا إذا ما علمنا أن الفلاسفة الشراح لم يبتعدوا في حقيقة الأمر كثيرا عن الطرح البياني و الرؤية البيانية في فهم الشعر و قضاياه. فظلوا لذلك محكومين بثقافتهم العربية و الإسلامية و مقتضياتها و مع ذلك كله لم تلق جهودهم تلك ما يقابلها من حفاوة و انتفاع بها. بل لقد قوبلت إنجازاتهم في كثير من الأحيان – كما سيتضح بعد– بكثير من الإزدراء و التهكم من ثقافة الآخر.

حقا إن الناظر في جهود الفلاسفة المسلمين تلك، و المطلع على ترجمات <<فن الشعر>> على اختلافها و تباين ما بينها في الدقة يلحظ أمرا غريبا، و هو عدم تأثر النقد و البلاغة العربيين و حقل الأدب عموما بتلك النقول و الشروح؛ بل إنه ليمكن الادعاء بان جهود أولئك المترجمين و الشراح كانت محدودة التأثير إن لم تكن معدومته على الأقل قبل ظهور حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري و الذي يعد استثناء في ميدانه كما سيتضح فيما بعد. فما مدى صحة هذا الادعاء؟ و كيف تعامل النقاد العرب القدامى مع المحاكاة؟

لقد سبقت الإشارة في المدخل من هذا البحث إلى أن بعض الباحثين المحدثين ينحو باللائمة على الفلاسفة المسلمين صراحة، و يرى بأن عدم فهمهم لحقيقة كتاب (فن الشعر) كان وراء إخفاقهم، و بالتالي حرمان الأدب العربي كله من الفائدة: "و إلا لعني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا فيه، و هي المأساة و الملهاة منذ عهد ازدهاره في القرن الثالث الهجري، و لتغير وجه الأدب العربي كله، و من يدري ! لعل وجه الحضارة العربية كله أن يتغير طابعه الأدبي كما تغيرت أوروبا في عصر النهضة". (20)

و لكن هذه الدراسة ترى بان هناك أسبابا أخرى كانت وراء عدم الإفادة من كتاب (فن الشعر)، و من ترجماته و أول تلك الأسباب هو أن ترجماتهم لكتاب (فن الشعر) إنما كانت عملا يندرج ضمن مهمة ضخمة هي اضطلاعهم بترجمة الفلسفة الإغريقية، و علوم الطبيعة و الرياضيات و الحساب والطب، وعملا استدعته لدى الفلاسفة و المترجمين عملية استكمال ترجمة كتب أرسطو في المنطق (الأورغانون)وشرحها.

ثم إن العناية (بفن الشعر) لأرسطو إنما كانت تعكس الاهتمام البالغ بنتاجه، و تترجم المكانة التي كان أولئك الشراح يولونها للمعلم الأول و لفلسفته فلم يغادروا و هم يترجمون فلسفته رأيه في الشعر و الخطابة.

–أما أن المترجمين قد أخفقوا في مهمتهم قليلا أو كثيرا فلذلك أسباب واضحة كاعتمادهم على الترجمة السريانية للنص اليوناني؛ و غير ذلك من الأعذار التي يمكن للباحث تلمسها لهم. و أما أن الفلاسفة لم يفهموا حقيقة الكتاب فهذا كلام فيه نظر، و لا تميل هذه الدراسة صراحة إليه. هذا من ناحية و من جهة ثانية فإن قضية عدم فهم (فن الشعر) على فرض وجودها و عدم الإفادة منه لا تقع تبعاتها على الفلاسفة المسلمين وحدهم. بل الصواب أن يتحمل جزءا كبيرا منها نقلة الفلسفة اليونانية الأوائل بترجماتهم، كما يتحملها دارسو النقد والأدب اللصيقون به، و القائمون عليه باعتبار أنهم أصحاب الكلمة الأولى و الأخيرة فيه.

–و في الحق فإن تقصي فهوم الفلاسفة المسلمين لكتاب (فن الشعر) من خلال شروحهم يوقف الباحث على أنهم قد قدموا أعذارهم بين يدي شروحهم بلغة واضحة، فيها

كثير من التواضع، و كذا التنبيه على أن الأمر إنما هو من اختصاص أرباب الأدب والشعر و الفنون أساسا.

فالفارابي يعتذر عن استقصائه في هذا المبحث و يقول: "... من غير أن نقصد إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في هذه الصناعة و ترتيبها إذ الحكيم لم يكمل القول في صناعة المغالطة فضلا عن القول في صناعة الشعر .." (21). ثم نجده يصرح بان مسؤولية الاستقصاء تلك إنما تقع على المختصين: " و الاستقصاء في الأتم منها (أي المحاكاة) و الأنقص إنما يليق بالشعراء و أهل المعرفة بأشعار لسان لسان، و لغة لغة ولذلك ما يخلى .." (22) و يختم شرحه بالاعتذار عن أن الاستقصاء في عملية الشرح تتطلب تفرغا هو لا يملكه. (23)

و أما ابن سينا فيقرر في آخر تلخيصه أن: " هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد ... و أما ههنا فلنقتصر على هذا المبلغ، فإن وكد غرضنا الاستقصاء فيما ينتفع به من العلوم" (24) و كأن أبا علي بهذه العبارة الأخيرة يريد القول بان عملية شرح فن الشعر إنما كانت لديه نزولا عند الضرورة التي لابد منها و هي محاولة الاطلاع على كلام الحكيم في فن الشعر إجمالا من دون تفصيل ليس إلا؛ و أما المهمة الحقيقية للاستقصاء منه فهي في غير هذا من المنطق و الرياضيات و سائر العلوم. و إنه إذا صح هذا الفهم و رجح فلاشك يكون من أفتك العبارات و أدعاها لزهد الناس في فن الشعر و صناعته في المجتمع الإسلامي بعده لما كان يتمتع به أبو علي بن سينا و فكره من رواج و انتشار في الأوساط الفكرية المختلفة و لأسباب لا يسمح المقام ببسطها ههنا. و تغدو حينئذ عبارة أبي نصر التي ختم بها شرحه المختصر جدا (لفن الشعر) و التي رأى فيها الدكتور بدوي مدعاة للضحك ألطف كثيرا من هذه الكلمة؛ فهو على الأقل ترك أملا في العودة إلى الكلام عن الشعر و لكنه إنما اكتفى بتلك القوانين الكلية التي (ينتفع بها في إحاطة العلم بصناعة الشعراء): و هو قوله "و لذلك ما لم يشرع ...". (25)

و كذلك يفعل ابن رشد حين نجده قد تفطن إلى أن (فن الشعر) لم يترجم على التمام (26) و يقرر في تواضع جم: "فهذا هو جملة ما تأدى إلى فهمنا مما ذكره أرسطو في كتابه هذا ." (27).

– و تميل هذه الدراسة صراحة في كون شروح هؤلاء الفلاسفة لم تؤد تأثيرها المنتظر في النقد و الأدب العربيين إلى أن الثقافة العربية البيانية كانت قد أرست قواعدها، وتبلورت خصائصها المميزة لها لما طلع الفلاسفة الإسلاميون بشروحهم لكتاب (فن الشعر) منذ الفارابي على الأقل، و معنى ذلك أن تلك اللحظة التاريخية كانت لحظة احتكاك بين الثقافتين العربية و اليونانية و غيرها من الثقافات المجاورة، بل كانت لحظة زحام وصدام بين ثقافتين، و بين نظامين معرفيين فيهما: نظام معرفي بياني مكتمل الأدوات منهجا ورؤية، و نظام معرفي برهاني هو كذلك، و كانت قد بدأت تتحرك طلائعه على الساحة الثقافية العربية الإسلامية من خلال حركة الترجمة النشطة لثقافة الآخر. يضاف إلى ذلك ما كان في أيام الجاحظ مما عرف بالحركة الشعوبية، و ما استدعته لدى حماة الثقافة البيانية من توجس، ثم من استنفار لكل الطاقات للحؤول دون هيمنة الثقافة الوافدة؛ آل مع الأيام، إلى نوع من الزهد في الآداب المجاورة بلغ حد التهكم من ثقافة الآخر على نحو ما ترسمه عبارة صاحب المثل السائر معلقا على ما جاء في الشفا لابن سينا حين حديث هذا الأخير عن أشعار اليونانيين: " فإنه طول فيه و عرض، كأنه يخاطب بعض اليونانيين "(28)

و إنه لمن اليسير الرجوع بهذه الصورة لديهم عن الثقافات الأخرى المجاورة لهم وبخاصة فيما يتعلق بالآداب و الفنون إلى اللحظات الأولى التي كانت قد بدأت تتشكل فيها داخل المحيط الثقافي العربي الإسلامي. و لعل من أشهر تلك اللحظات التاريخية ما تذكره مصادر الأدب عن المناظرة الشهيرة التي جمعت أبا سعيد السيرافي بصاحبه متى بن يونس في مجلس ابن الفرات، و التي تعكس بحق حدة ذلك الصراع الذي كان قائما بين النحاة و بين المناطقة و الذي كان قد حسم لصالح النحاة، فاستبعد المنطق الأرسطي من الثقافة البيانية –الأدبية على الأقل– بحجة أنه "لا مجال لإحداث لغة داخل لغة قائمة بمنطقها".

و إذا فاللغة العربية لها منطقها الخاص بها، و الذي اجتهد النحاة في صياغته ووضع قواعده و آلياته. و في جملة إنه منطق النحو و الذي هو في الأخير منطق البيان.

و مع أن أبا نصر الفارابي كان قد حاول –بما أوتيه من سعة في الإدراك، و معرفة دقيقة بالمنطق و كذا باللغة و نحوها– تقريب المنطق، و تبيين حدوده، و بلغة تعليمية بيانية يسيرة كما في كتابه (إحصاء العلوم)؛ و في محاولة للانتصار للمنطق العقلي الكلي، و تبيئته

في الثقافة العربية الإسلامية مبرزا الفروق الجوهرية بين المنطق (العقلي) الأرسطي الكلي وبين المنطق النحوي الخاص بكل لغة إلا أن محاولة الفارابي تلك كانت قد قوبلت بالتجاهل، وبإهالة التراب عليها من طرف البيانيين.

و إذا فأعلام الأدب و النقد و الشعر كانوا يحسون بهذا الامتلاء، و بهذا الغناء في عالمهم فلم يكن لديهم كبير تطلع إلى ما عند الأمم الأخرى من آداب و فنون.

فإذا أضيف إلى ذلك إدراكهم لما في تلك الآداب غير العربية، و اليونانية منها على وجه الخصوص –من اهتمام بالخرافات و الأساطير، و من تجسيم للآلهة علمنا الدافع الحقيقي في زهد القوم في تلك الآداب، إلا أن ذلك

كله لا يقود حتما إلى الزعم بأن المجتمع العربي الإسلامي لم يكن منفتحا على العالم القديم في الجوانب الفكرية و الثقافية العلمية الأخرى. (29)

- نظرية المحاكاة و النقد العربي القديم:

-إن عملية تقصي جميع آثار النقد العربي القديم المتاحة بحثا عن آثار المحاكاة وحديثها بينها يكاد يكون عملا مستحيلا، و مع ذلك فإن هذه الدراسة ستقتصر في تتبع المفهوم لدى نقادنا العرب القدامى على أبرز الأعلام.

و لقد يكون من السهل اعتبار أن الأدب العربي القديم و في جانب الشعر منه خصوصا بما هو ممارسة فنية كان قد عرف المحاكاة، و وظفها الشعراء في إبداعاتهم؛ إلا أن من اشتهر من النقاد القدامى في مقابل ذلك لم يكونوا قد خاضوا في النظرية خوضهم فيما سواها من قضايا الشعر و النثر و ذلك لأسباب أهمها اتجاه المباحث النقدية أول أمرها -و لظروف ثقافية و تاريخية يطول شرحها- وجهة مخصوصة ذات طابع بياني تطبيقي ثم هي بعد ذلك امتزجت بالدراسات الإعجازية. و النظر في جهود أولئك النقاد يوقف على أنهم لم يعرفوا نظريات المحاكاة المشهورة كما في فن الشعر لأرسطو. و معنى ذلك أن النقد العربي القديم؛ مع أنه تداول بعض مفاهيم المحاكاة – بشيء من التحفظ- و ما يتنزل تنزل المحاكاة البسيطة، إلا أن النقاد لم يوظفوا صراحة شيئا من قبيل محاكاة التحسين و لا محاكاة التقبيح و الترذيل، أو المحاكاة التامة و الجزئية و لا هم عرضوا في مباحثهم لشيء من محاكاة الجوهر أو محاكاة المثل الأعلى.

و لو عدنا إلى أشهر مؤلفات النقد العربي القديمة كطبقات فحول الشعراء، لابن سلام، أو الشعر و الشعراء، و أدب الكاتب لابن قتيبة، أو حتى البيان و التبيين للجاحظ -على فرض أنه كان يعني بثقافة الآخر، و يتحدث عن البلاغة عند الأمم الأخرى- أو غيرها، لم نعثر على هذه المفردة بمدلولها الاصطلاحي على نحو ما نلقاه عند الفلاسفة المسلمين و عند حازم القرطاجني. و حتى أولئك النقاد المنظرين و الذين كانت لهم أسباب تربطهم بالفلسفة والمنطق من بعيد أو من قريب كابن طباطبا، و قدامة لا نعثر لديهم على المصطلح فضلا عن الخوض في تفاصيله. و يكفي الباحث أن يقف على تعاريف أغلب النقاد للشعر في القرون الثاني و الثالث و الرابع و الخامس من الهجرة و كذا السادس، حتى يعلم أنهم لم يلتفتوا أصلا إلى المحاكاة و لا أشاروا إلى أنها أساس في العملية الشعرية.

فقدامة بن جعفر يعرف الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى" (30). فهو يركز بذلك في حده للشعر على الوزن و القافية و اللفظ و المعنى، و لا يمكن لنا أن نفهم أكثر من ذلك من النص. و أما ابن طباطبا فالشعر لديه: "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، و فسد على الذوق". (31)

و هذا كلام خال من أية إشارة للمحاكاة؛ بل يركز فيه قائله على البينونة القائمة بين الشعر و النثر، و المتمثلة في النظم و الإيقاع.

و نظرة في المشكلات التي كانت تستقطب اهتمام النقاد، و أهم القضايا التي تمرسوا بها خلال القرنين الثالث و الرابع الهجريين، و كذا القرن الخامس في المشرق الإسلامي تكفي للخروج بانطباع كاف على أنهم، و حتى إلى غاية القرن السادس إذا أردنا الدقة -لم يخوضوا في المحاكاة، و لا نجد لها أثرا في ما عالجوه من قضايا

الشعر، فلا الآمدي و لا الحاتمي، و لا القاضي الجرجاني و لا التوحيدي، و لا أضراب هؤلاء ممن يضيق المجال بتعدادهم، فضلا عن الاستنجاد بمقولاتهم– ذكر المحاكاة من بعيد أو من قريب.

و مع أن الدكتور إحسان عباس يعتقد بأن عبد القاهر الجرجاني –و هو من أعلام القرن الخامس إن لم يكن أهمهم في مجال النقد باثريه الشهيرين: (الدلائل)، و (الأسرار)– كان قد تناول فكرة التخييل (32). و يورد عبارة عبد القاهر في أسرار البلاغة: " ... ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، و يدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، و يقول : "قولا يخدع نفسه و يريها ما لا ترى"(33). إلا أن الدكتور يستدرك بعد ذلك بأن عبد القاهر لم يفهم من التخييل سوى كونه درجة من الحيل العقلية في التمويه. (34)

و يذهب إلى نحو من هذا الرأي الدكتور شكري محمد عياد حين يرى عبد القاهر الجرجاني يستعمل التخييل بمعنى المحاكاة في حديثه عن المعاني المبتدعة. و لكننا نستبعد ذلك في ظل ما نعلمه عن المنطلقات الفكرية التي يصدر عنها عبد القاهر الجرجاني في أحكامه النقدية؛ و لأنه كان في بحوثه البلاغية في كتابيه يعني بفكرة الإعجاز في القرآن الكريم على نحو ما يفعل علماء الكلام قاطبة معتزلة و أشاعرة؛ و لذلك نجده يرفض فكرة المعاني المخيلة في مقابل ما يسميه المعاني (العقلية). (35)

و الواقع أن في مثل هذه الفهوم ما لا يخفى من تمحل، و تحميل للنصوص أكثر مما تحتمله؛ و ربما كان وراء ذلك بعض ما وقر لعبد القاهر الجرجاني من مكانة في نفوس بعض الدارسين، و ما يكنه الكثيرون من تقدير لهذا الناقد المتميز، فيهيأ لهم بأنه لم يغادر صغيرة ولا كبيرة إلى أحصاها.

–و لا شك أن عبد القاهر الجرجاني كان يمثل أوج الدراسات النقدية والبلاغية والإعجازية إلى زمانه. إلا أن ذلك كله لا يحمل على القول بأن شيخ البلاغيين العرب كان قد انخرط في مباحث المحاكاة، أو أنه كان متأثرا بمنطق البرهان الأرسطي؛ و إنما الصحيح أن الجرجاني كان يمثل قمة التفكير البياني منهجا و رؤية، و هو واحد من خيرة من نافح عن حياض البيان العربي و آلياته بأدوات البيان نفسها و آلياته.

–و لسوف نلتقي في الأندلس و في المرحلة نفسها أي بدءا من القرن الخامس الهجري بنخبة من النقاد يوظفون مصطلح المحاكاة و التخييل على ما في نقودهم من بساطة، و عدم جدة أو تميز إلا ما نادى به ابن حزم من ترك للتقليد، و عودة إلى الأصول؛ و على ما في نقودهم من ارتباط بالنظرة الأخلاقية. ففضلا عن كون أبي الوليد بن رشد قد شرح و لخص (فن الشعر) لأرسطاطاليس وجدت مفردة التخييل في الأوساط النقدية، ووظفها بعض نقاد الأندلس على تفاوت بينهم في دلالة المصطلح لدى كل منهم، كالشأن مع ابن خفاجة (533هـ) و كذا الشقندي (629هـ) و على نحو ما عند ابن دحية الكلبي (633هـ)، أو ابن سعيد صاحب المغرب (685هـ) و غيرهم.

–و في مقابل ذلك كله نستطيع إذا نحن نظرنا إلى مباحث التشبيه والمجاز والاستعارة والصورة (36) بوجه عام –على أنها انحراف بفكرة المحاكاة إلى مدلولها البسيط –أن نعدها ضربا من المحاكاة التي اشتغل عليها النقاد منذ زمن الجاحظ أو حتى قبله بقليل.

و مع أن نقاد العربية القدامى لم يعرفوا المحاكاة بمفهومها الاصطلاحي الفلسفي –إلى غاية ظهور حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري فلنا أن نعتبر –و بشيء من التحفظ– أنهم دعوا ضمنيا إلى أحد أشكالها، و

نعني بذلك (محاكاة المحاكاة). ذلك النوع من المحاكـــــاة و الذي ورد ذكره عند أبي نصر الفـــارابي حـــين قســـم الشعراء ثلاث فئات: شعراء جبلة و طبيعة، و شعراء مسلجسون مجودون، و "إما أن يكونوا أصحاب تقليد لهـــاتين الطبقتين و لأفعالهما، يحفظون عنهما أفاعيلهما، و يحتذون حذويهما في التمثيلات و التشـــبيهات ..." (37) و هـــذه المحاكاة هي التي كان لها أصداء في الآداب الرومانية القديمة لما دعا (كونتيليان Contilianus) إلى محاكاة الأدب الإغريقي، و سن لمحاكاته تلك القواعد المعروفة حين اطلع الرومان على أدب الإغريق، و انبهروا به. (38)

إنه على أساس من ذلك الفهم يكون من اليسير علينا أن نقول إن نقاد العربية في العصر العباســـي حـــين اصطنعوا للشعر عمودا يقيم على أساسه الشاعر، و جودة شعره، و حين نادوا بضرورة التزام طريقة المتقدمين في النظم، وكذلك حين رتبوا على هذا مبحث السرقات الشعرية، و لما نظروا إلى النماذج الشـــعرية الجاهليـــة بعـــين الإكبار. كل ذلك يمكن للباحث أن يعده ضمن هذا النوع من المحاكاة، والدعوة إليها.

و الجاحظ في محاولته لوضع قواعد لإنتاج الخطاب، في مقابل قواعد تأويل و تفسير الخطاب التي وضعها معاصره محمد بن إدريس الشافعي إنما كان يرسم طريقة بيانية عربية تتبع. والآمدي الذي نادى بعمود الشـــعر، و المرزوقي بعده إنما كانا يريان هذا الاتجاه حينما كانا يريان في نموذج القصيدة العربية مثالا يجب أن يحتذي به، بل لا يجوز خرق قواعده.

و لقد كان يجوز من خلال هذا المنطلق، الزعم بأن نظرية المحاكاة كانت معروفة منذ بدايات النقد العربـــي القديم، بل يمكن تلمس هذا الوجه من المحاكاة في أوليات ذلك النقد، و في خلال نصوص أشهر أعلامه كالأصمعي، و أبي عمرو بن العلاء، و أضرابهما.

إنه ليمكن اعتبار ذلك كله لو لم يكن للمحاكاة حديث عميق، و شأن خطير مع مجيء حازم القرطاجني، و ظهور إنجازه النقدي " منهاج البلغاء، وسراج الأدباء ". فما حقيقة المحاكاة مع حازم؟

نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني:

أ)- المحاكاة: من نظرية في الشعر و الفن، إلى محاكاة أرسطو منهجا و رؤية:

لاشك أن لقيمة الشعر عند حازم القرطاجني مكانة عظيمة، و أن الذي وفر تلك المكانة للشعر فـــي نفـــس حازم أمور و أسباب جمة ليس أقلها كونه أديبا شاعرا بين شعراء عصره على الأقل. كما كان واضحا أن لالتفـــات الناس في عصره عن الشعر؛ والنظر إليه على أنه سقط متاع أثر جارح في نفسيته. وتلك النظـــرة الزاهـــدة مـــن المجتمع في الشعر و مكانته و إمكاناته لم تكن مصادفة؛ و إنما هي دعوة روج لها عن قصد -و حازم يدرك ذلك- و كان وراءها شيوخ المنطق الفقهي و سيطرته على سائر مجالات الثقافة و الحياة، فتحجرت الأفكار بحيث غدا لا قيمة لأي معرفة لا يقول بها الفقهاء، بل ويفتي المفتون ببطلانها. فما كانت مقدماته كاذبة فهو كذب.

ولم يعد الأمر في أيام حازم القرطاجني مقصورا على مجرد زهد الناس في الشعر من حيـــث إن مقدماتـــه كاذبة؛ وانه لذلك يجب (الانصراف إلى المعاني العقلية)؛ بل: "الاستعداد الذي يكون بأن يعتقد فضل قول الشـــاعر، وصدعه بالحكمة فيما يقوله فانه معدوم بالجملة في هذا الزمان؛ بل كثير من أنذال العالم -و ما أكثرهم- يعتقـــد أن الشعر نقص وسفاهة. وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيها ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة، علـــى حال قد نبه عليها أبو علي ابن سينا فقال: " كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي، فيعتقد قوله، ويصدق حكمـــه،

ويؤمن بكهانته(39) فأنظر إلى تفاوت مابين الحالين: حال كان ينزل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار ينزل فيها منزلة أخس العالم و أنقصهم". (40)

–إن ما يمكن تقريره في هذا الموضع، هو أن التبرم بهذا الوضع الفني المتردي الذي آل إليه الشـــعر، و الهوان الذي صار إليه متعاطوه بعد أن كانوا (ينزلون منزلة النبي) لم يكن جديدا تماما على الساحة الثقافية العربيـــة في أيام حازم (41). و إنما الجديد حقا في صيحة

حازم المتألمة من الوضعية هو أنها كانت تعكس تخمر الإشكال، و تفاقم حدته على عهده. ذلك من ناحيـــــة. و من جهة ثانية فإن موقف حازم لم يكن تجاه ذلك الوضع مجرد موقف المؤرخ الذي يرصد الظاهرة، و يكتفي بوصفها؛ بل إننا نجده عل عكس من أشار إلى كساد سوق الشعر، و بضاعته للأسباب المختلفة، نجد حازما قد جهد في وضع خطة لتصحيح الوضع، و علاج الموقف، ووضع الحلول التي كان يؤمن بجدواها للخروج بالشعر من أزمته.

و للحق فإن الأهداف المختلفة من ناقد إلى آخر، و كذا تباين المناهج و حتى المنطلقات التي كان ينطلـــق منها كل ناقد في بحوثه النظرية أو التطبيقية هي التي كانت وراء اختلاف المواقف، و تباين الرؤى لدى كل مـــنهم. ففي حين يعدد صاحب العمدة أوجه المشكلة بإيراد عينات هي آخر الأمر جزئيات من الواقع تعكس تدني مســـتوى الذوق العام، و يتابعه في ذلك صاحب (نظرة الإغريض) حين يوصف ما آلت إليه حال الشعر و الشاعر من الهون بين الناس؛ و حتى عندما يقف صاحب (دلائل الإعجاز) في وجه المزرين على الشعر و صناعته و على صـــناعة النحو، نلف حازما لا يكتفي بتشخيص الحالة، و نحس اختلاف زاوية التناول لديه في هذه القضـــية بالـــذات عمـــن عرض لها من النقدة الأوائل. فهو أي (حازم) يتعمق في البحث عن أسباب الظاهرة بعيدها و قريبها؛ بل نجده ينتقل إلى مستوى ثان حين يحدد في شجاعة علمية فائقة المسؤولية الأخلاقية في حدوث هذه الأزمة فـــي الثقافـــة الفنيـــة العربية الإسلامية، بل أكثر من ذلك هو يقترح مشروعا جديدا تماما في محاولة للنهوض بالشعر من كبوته. و فـــي جملة، كان حازم يروم علاجا للمعضلة من أساسها، بحيث إنه كان يرى ضرورة إعادة تأســـيس للشـــعر الغنـــائي العربي بكل متعلقاته تأسيسا يقوم على البرهان؛ ذلك أن القرطاجني كان مؤمنا بأن التناول البياني للشعر و مباحثه و مسائله بات يدور في حلقة مفرغة بعد أن كان قد استهلك جميع أدواته، و استنفد جميع إمكاناته، و أنـــه لابـــد مـــن البحث عن أدوات و آليات جديدة في التعاطي مع الأزمة الحاصلة فيه.

و إذا فحازم لم يكتف بتقرير الحقيقة المزرية الواقعة في زمانه وبين أهل زمانه، وتسجيل عـــزوفهم عـــن عالم الشعر؛ بل يتقصي البحث في أسباب ذلك ليجده افتقاد الاستعداد عند الناس لقبول الشعر و الإقبال عليـــه. و إذا فالناس هم الذين تغيرت طباعهم، و افتقدوا لما كان يميز العرب الذين كانوا يعتقدون تأثير الشعر فـــ: "هكـــذا كـــان اعتقاد العرب في الشعر

فكم خطب عظيم هونه عندهم بيت و كم خطب هين عظمه بيت أخر ". (42) و" لهذا ما كانت ملوكهم ترفع أقـــدار الشعراء المحسنين، و تحسن مكافأتهم على إحسانهم ". (43)

بل إن الأمم الأخرى لتشاطر أمة العرب في هذه المزية، مزية تعظيم شأن الشعـــــــر، و نحس بعجـــب حازم من أهل زمانه، و تردي أذواقهم– و كأنه لا يريد أن ينقضي حين يواصل متسخطا و شـــارحا ســـبب تفخـــيم

العرب للشعر الذي هان عند هؤلاء: <<فاتخذوا الإبل لارتياد الخصب و اتخذوا الخيل للعز و المنعة، و اتخذوا الكلام المحكم نظما و نثرا للوعظ، و الحض على المصالح>>. (44)

و يسجل حازم ملاحظته على أهل زمانه، و كيف استحكمت العجمة فيهم، فاختل لذلك طبعهم العربي، و لم يعودوا قادرين على التجاوب مع الشعر و هي ملاحظة دقيقة تشبهها ملاحظة ابن خلدون في سبب انحدار مستوى النثر في الزمان الأخير (زمانه) حين عزاه إلى العجمة في الأندلس (45). يقول حازم: "و إنما هان الشعر على الناس هذا الهون لعجمة ألسنتهم، و اختلال طباعهم، فغابت عنهم أسرار الكلام و بدائعه المحركة جملة، فصرفوا النقص إلى الصنعة و النقص بالحقيقة راجع إليهم، و موجود فيهم". (46)

و إننا لنحس المرارة التي كان يعانيها حازم جراء ما آل إليه وضع الشعر من هون خلال تتبعه لأسباب الظاهرة، و هو كأنه يعذر الناس في فهمهم المغلوط لحقيقة الشعر، لأن طرق الكلام قد اشتبهت عليهم بسبب حثالة من المسترفدين بالشعر " ولكثرة القائلين المغالطين في دعوى النظم، و قلة العارفين بصحة دعواهم من بطلانها" (47). فاختلطت الأمور على الناس، و ضاع التمييز بين الشعراء و أشباه الشعراء، و بين جيد الشعر و مسفه " فصارت نفوس العارفين بهذه الصنعة بعض المعرفة أيضا تستقذر التحلي بهذه الصناعة ... و حقها أن تهجر" (48). ليس هذا وحسب. و " لأن النفوس أيضا قد اعتقدت أن الشعر كله زور، و كذب ...". (49)

و المسألة ههنا لم تعد مجرد توجه عند الناس بل غدت اعتقادا فشا بينهم، و المسؤولية فيه تقع على من رسخ هذا الاعتقاد في الناس، و لا يتردد حازم في تحديد المسؤوليات، و الجهة التي كانت وراء شيوع هذا الفهم الفاسد في نفوس الناس، كما لا يتحرج في نعتهم بأنهم فئة لا علم لهم بالشعر، و أنه كان الأحرى بهم حين قصرت طباعهم ألا يخوضوا في ذلك بغير تحقيق.

ولنا أن نسأل حازما عن هؤلاء الذين أشاعوا في الناس أن الشعر زور وكذب من هم؟ وتجيء إشارته بأصبع الاتهام صريحة إلى زمرة النقاد الذين قالوا بكذب الأقاويل الشعرية في مقابل الأقاويل الأخرى: البرهانية، والجدلية، والخطبية، والسوفسطائية، ولا ينفك اللوم واقعا عليهم حتى إذا هم لم يقصدوا إلى ذلك لأنه: <<إن كانوا ممن ليس لهم به علم –أي الشعر– وما أجدرهم أيضا بهذا! فكان يجب عليهم أن يتعلوا، أو لا يتكلموا فيما لم يعلموا" (50). فإذا نحن ألحينا على حازم بأن يحدد لنا هؤلاء المتهمين جاء جوابه: "و إنما غلط في هذا –فظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة– قوم من المتكلمين لم يكن لهم علم بالشعر، لا من جهة مزاولته، و لا من جهة الطرق الموصلة إلى معرفته. ولا معرج على ما يقوله في الشيء من لا يعرفه، ولا التفات إلى رأيه فيه. فإنما يطلب الشيء من أهله، وإنما يقبل رأي المرء فيما يعرفه. وليس هذا جرحة للمتكلمين و ا قدحا في صناعتهم". (51)

و إذا كانت تلك هي حال الشعر، و ذلك هو مستوى تفكير الناس لعهده فيه؛ و إذا كان ذلك هو مبلغ علم النقاد على أيامه فلا بد لحازم إذا هو رام تصحيح هذه الوضعية من التجرد لهذه المهمة و بدئها من أساسها و ذلك برسم خطة جديدة تماما تسعفه في تدارك الوضع المتردي و لابد حينئذ من البدء من رأس الطريق. و لقد كان على وعي كامل بأنه لا يستطيع النهوض بتلك المهمة الشاقة في إعادة تأسيس و تأصيل البلاغة و النقد العربيين إلا امرؤ متوفر على حظ كبير من الثقافتين العربية و اليونانية؛ و أنه بسبب ذلك كان يرى بأنه مؤهل للقيام بهذا الدور التاريخي. فكيف تأتى لحازم ذلك؟ و كيف تم له ما أراد؟

لقد كان لابد لحازم القرطاجني من تخطي ثلاث عقبات في المقام الأول: لقد كان عليه أن يحدد الأخطـــاء، التي وقع فيها من قبله من النقاد، و ينظر في أسبابها ليتجنبها، و هي الأسباب نفسها التي دعته إلى وضـــع كتابـــه المنهاج ليكون نهجا يسلك، و سراجا يهدي.

و كان عليه أن يفصل البحث في المعاني الشعرية بعد أن قصر في بســطها السابقـــون، و ذلــك بــذكر أنواعها، و تقسيمها القسمة المنطقية المعقولة، و شرح كيفيات تخيلها، كما لزمه في مرحلة ثالثة توضـــيح جـــوهر الشعر و حقيقته، و حقيقة العملية الفنية الإبداعية ككل، و أساسها الذي تتبني عليه.

أما الخطوة الأولى فقد تخطاها حازم، و قد وقفنا على ذلك حين رأيناه يقارن بين حال الشـــعر، و مكانتـــه عند العرب الأوائل، و بين حال الشعر في عهده و علاقة الناس الشائهة به، ووقفنا على خلوصه إلى أن المسؤولية العظمى في تلك الوضعية المتردية إنما تقع عل النقاد أنفسهم حين تصدوا للكلام في الشعر و قضاياه ببضاعة قليلـــة فخلطوا بذلك كثيرا من المفاهيم، و غلطوا الناس في حقيقة الشعر. فكان لابد من تصحيح المفاهيم الخاطئة، ومحاولة إرجاع الأمور إلى أنصبتها الحقيقية و ذلك أن: " ... الذي ران على قلوب شعراء المشرق المتـــأخرين، و أعمـــى بصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مئتي سنة. فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول و لا من ذهـــب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام وإحكـــام وضعـــــه و انتقاء مواده التي يجب نحته منها فخرجوا بذلك عن مهيـــع الشعر و دخلوا فـــي محـــض التكلم" (52). و عليه فإنها مشكلة ليست جديدة، و ستتطلب لحلها كثيرا من الجهد.

الهوامش والإحالات:

1- يمكن الوقوف على مفاهيم النظرية لدى الفلاسفة المسلمين مثلا في مؤلفاتهم في النفس و في المنطق، وكذلك في:

- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق
- شكري محمد عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، مصدر سابق.
- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص 94 و ما بعدها.
- إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، مرجع سابق.
- لخضر جمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، مرجع سابق.

2- أبو نصر الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمـــة عبـــد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص 150.

3- المصدر نفسه، ص 150.

4- المصدر نفسه، ص 151.

5- المصدر نفسه، ص 151.

6- المصدر نفسه، ص 155.

7- المصدر نفسه، ص 156.

8- المصدر نفسه، ص 158.

9- الشيخ الرئيس ابن سينا: الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر لأرســـطو، ترجمـــة عبـــد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص 161.

10- المصدر نفسه، ص 161.

11- المصدر السابق، ص 168.

12- أبو الوليد ابن رشد: الشرح الوسيط ضمن فن الشعر لأرسطا طاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مصـــدر ســـابق، ص 201.

13- المصدر نفسه، ص 201.

14- المصدر نفسه، ص 203/202.

15- المصدر نفسه، ص 203.

16- المصدر السابق، ص 203.

17- المصدر نفسه، ص 204 و ما بعدها.

18- لمصدر نفسه، ص 205.

19- د. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، مرجع سابق، الفصل 3، فلسفة الفن عند أرسطو، ص 78 و ما بعدها.

20- عبد الرحمن بدوي، مقدمة فن الشعر: النقد الفيولوجي و كتاب فن الشعر، ص 56.

21- مقالة في قوانين صناعة الشعر ضمن فن الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص 149.

22- المصدر نفسه، ص 150.

23- المصدر نفسه، ص 158.

24- فن الشعر من كتاب (الشفاء) ضمن (فن الشعر)، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص 198.

25- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، مصدر سابق، ص 185.

26- تلخيص كتاب أرسطا طاليس في الشعر (الشرح الوسيط)، ضمن فن الشعر لأرسطو، مصدر سابق، ص 250.

27- المصدر نفسه، ص 250.

28- ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق بدوي طبانة و أحمد الحوفي، دار الرفاعي للطباعة و النشر، ط2، الرياض 1963، ص 6.

29- الحقيقة هي أنه لا يتسع المقام في هذه الدراسة الآن لمناقشة ما إذا كان العرب و المسلمون قد عرفوا أو لم يعرفوا فـــن المســــرح و التمثيل في المجتمع العباسي؟

و الأكيد أن ثمة قناعة لدينا بأن المجتمع الإسلامي، و بخاصة المجتمع الشيعي –و الذي ينتمي إليه ابن سينا الاثنا عشـــري- و منذ القرن الثاني للهجرة، كان و ما يزال يمارس طقوس المسرح و الشعر المسرحي في مناسبة استشهاد الإمام الحسين و لـــو بتقنيات بسيطة،بل لقد تحدّث الشّيخ الّرئيس مطوّلا عن(الرّجل المسخرة) وعــن الأوضـــاع المختلفـــة التـــي بهـــا يحـــدث الفرجة،ويؤثّر في المشاهدين لمحاكاته.هذا الرّجل المسخرة،مرّة أخرى هو الذي نسمّيه اليوم(المهرّج المسرحي) ؛و لا مجـــال إلى القول بأن النقاد الفلاسفة الشراح كانوا يجهلون المسرح و التمثيل، و محاكاة الأفعال. و من ثمـــة فمقولـــة: إن المجتمـــع العربي لم يعرف فن المسرح إطلاقا، وأن الفلاسفة الشراح كانوا يجهلون تماما ما كان يتحدث عنه ارسطو في (فـــن الشـــعر) تغدو مقولة مهزوزة فيها كثير من التسطيح لهذه القضية. إن مثل هذه لتعميمات و الأحكام المبتسرة هي في رأي هذه الدراســـة دليل على شيوع نظرة أحادية في الثقافة العربية الإسلامية كانت تعمل دوما و ما تزال على إلغاء الآخر و تهميشه و تحجيمه و تكريس السائد من الفكـــر، و لو كان لا يمثل إلا نفسه.نقول هذا حتّى لانتّهم أحدا بمحدودية الإطّلاع في تراثنا العربي.

و مرة أخرى فإن تقصّي العبارة في نصوص الفلاسفة شراح فن الشعر، كحديثهم عن محاكـــاة الأفعـــال و متعلقـــات الشـــعر المسرحي من غناء و جوقة مصاحبة، و أخذ بالوجوه الخ ...لا تفضي إلاّ إلى الاعتقاد بمعرفتهم لكثير من مقاصد المعلّم الأول و من خلال معرفتهم لما كان في بيئاتهم من تمثيل و لوازمه.

30- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 64.

31- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح طه الحاجري، و محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة 1958، ص 3.

32- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983، ص 436.

33- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح السيد رشيد رضا، دار المعرفة،ط2، بيروت، ص 248.

34- إحسان عباس، المرجع نفسه، ص 437.

35- ومعلوم أن قصد عبد القاهر بالمعاني العقلية انما هو معاني النحو، وليس المعاني العقلية بالمعنى المنطقي البرهاني كما عند الفلاسفة والمناطقة.

36- لأخذ صورة أوضح على مباحث التشبيه، و الاستعارة عند النقاد القدامى، ينظر مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983: مبحث (المعنى الأدبي و التشبيه)، ص 46 و ما بعدها، مبحث (نظرية الاستعارة)، ص 124 و ما بعدها و مبحث (المؤثرات الروحية في بحث الاستعارة)، ص 74 و ما بعدها.

37- مقالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني، صمن فن الشعر لأرسطو، مصدر سابق، ص 156.

38- المحاكاة مرآة الطبيعة و الفن، دكتور إسماعيل الصيفي، دار المعرفة الجامعية، ط1، الإسكندرية، 1989، ص 107.

39- المنهاج، مصدر سابق، ص 124.

40- للتوسع أكثر في مدى تأثير الشعر يمكن الرجوع إلى:

-ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر و نقده، تح محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة 1955، اط2، الأبواب: الرابع، الخامس، السادس و السابع.

41-الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون،القاهرة ط 1 1957 ج1، ص 364.

77- يمكن الوقوف على عمليات رصد ما آل إليه حال الشعر و الشاعر، و هوانه على الناس في كثير من مصادر الأدب القديمة و من بدايات القرن الخامس للهجرة كما في نضرة الإغريض في نصرة القريض للمظفر بن الفضل العلوي، و قبله عند ابن رشيق القيرواني في العمدة، و قبلهما كما عند عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز، ص 9 و ما بعدها إلى ص 23.

42- المنهاج، مصدر سابق، ص 122.

43- للتوسع أكثر في مدى تأثير الشعر يمكن الرجوع إلى:

-ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر و نقده، تح محي الدين عبد الحميد، ط2، مطبعة السعادة 1955، الأبواب: الرابع، الخامس، السادس و السابع.

44- المنهاج، مصدر سابق، ص 122.

45- ابن خلدون، المقدمة، ص 1011 و قد أشار إلى ذلك الدكتور إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الفصل الخاص بنقد ابن خلدون ص 616 و ما بعدها.

46- المنهاج، مصدر سابق، 125/124.

47- المصدر نفسه، ص 125.

48- المصدر نفسه، ص 125.

49- المصدر نفسه، ص 125.

50- المنهاج، مصدر سابق، ص 126.

51- المنهاج، مصدر سابق، ص 87/86.

52- المصدر نفسه، ص 10.

تجليات التناص في أشعار أبي نواس
ــ مقاربة نقدية نصانية ــ

أ. فاطمة نصير
جامعة 20 أوت 1955 ــ سكيكدة (الجزائر)

1 ــ بدءاً ...

تعود الإرهاصات الأولى لظهور " التناص " كإجراء نقدي تحليلي إلى منتصف ستينات القرن الماضي، وقد تجلّ ذلك في أبحاث النّاقدة الأكاديمية الفرنسية "جوليا كريستيفا" حيث ظهر هذا المصطلح في عدّة أبحاث لها كتبت بين سنتي : 1966 ــ 1967،ثمّ تولت الدراسات التي عنيت بهذا المصطلح الجديد فاهتمّ بالمصطلح العديد من النّقّاد في الغرب وفي بلاد العرب، ففي الغرب نجد فيليب سولرس ورولان بارت وغيرهما وعند العرب نجد الباحث محمد مفتاح والباحث نور الدين السّد ...الخ، وقد أقرّ النّقاد العرب بأنّ معنى مصطلح التناص كان له حضوره ضمن سياق الثقافة النّقدية العربية القديمة، ولكن التسمية/ المصطلح كان غائباً وحلّ محلّها مصطلحات أخرى محاذية له ومقاربة لمعناه نسبياً، إذن فالدّال كان والمدلول كان غائبا، كالتضمين والاقتباس والتلميح والانتحال المعارضة ...الخ.

2 ــ في ماهية التناص :

أ ــ __التناص لغة__ :

أدرجت المعاجم اللغوية كلمة " التناص" ضمن مادّة " نصّ" : « نص، نصا على الشيء:رفعه وأظهره،و فلان نص :أي استقصى مسألته عن الشيء حتى استخرج ما عنده... »**1**« ناصّ غريمه :استقصى عليه وناقشه، وهي مأخوذة من المادّة "نصص"...»**2**

«... نصّ على الشيء : عيّنه وحدّده ــ يقال نصّ الحديث : رفعه وأسنده للمحدّث عنه ــ والمتاع : جعل بعضه فوق بعض ــ و تناصّ القوم أي ازدحموا »**3** و« التناص من

نص، نص الشيء رفعه وأظهره »**4**

كلّ هذه المعاني اللّغوية التي وردت في المعاجم اللّغوية العربية كان من شأنها أن تساعد في بلورة المعنى والاصطلاحي وتبسيطه .

ب ــ __التناص اصطلاحاً__:

خاض النّقاد في ضبط مفهوم التناص ،فاختلفت وجهات نظرهم، وكان نتيجة ذلك الاختلاف ظهور صيغ متباينة للمفهوم ،فقد ظهر التناص في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة كمصطلح يختزل تلك العلاقات الداخلية التي تحدث بين النصوص الإبداعية كنتيجة من نتائج امتزاجها وتحاورها وتراكمها«... لتخلق من النّص الأوّل نصا ثانياً يتشظى في نصّ آخر، لتشكّل مجريات " التناص" من خلال تفكيك الصورة الكليّة إلى وحدات جزئية »**5** وقد عرّفته

جوليا كريستيفا بقولها : « هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى وهو نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة ،والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل، إنّه يولّد هذه الظواهر التي تنتمي إلى بداهة الكلام انتماءها إلى الحوارية والصوت المتعدّد ... »**6** أمّا النّاقد فيليب سولرس أنّ التناص هو « كلّ نص يقع في مفترق طرق نصوص عدّة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها واحتداداً وتكثيفا ونقلاً وتعميقاً »**7**،وقد عرّفه محمد مفتاح بقوله : « هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة »**8**

3 ــ مستويات التناص :

اختلف النقّاد والباحثون في تصنيف مستويات التفاعل، ويرجع اختلافهم إلى تباين المناهج وطبيعة النصوص الأدبية (سردية وشعرية) التي يطبّقون عليها، فنجد مثلا الباحث " سعيد يقطين " ينطلق من النصوص السردية ويقسّم مستويات التناص إلى نوعين : مستوى عام ومستوى خاص**9**، في المقابل نجد الدكتور " محمد بنيس " ينطلق من النصوص الشعرية فيضع للتناص ثلاثة مستويات وهي كالآتي**10** :

أ ــ <u>المستوى الاجتراري</u>: في هذا المستوى يعيد الشاعر إعادة كتابة النّص الغائب بشكل جامد لا حياة فيه، شاع هذا النّوع في عصور الانحطاط حيث تعامل الشعراء بطريقة نمطية مع النصوص الشعرية ولم يعتبروها إبداعاً، ونتيجة ذلك ظهر تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية كما أصبح النّص الغائب نموذجا جامداً تتلاشى فعاليته من خلال النّص الحاضر

ب ــ <u>المستوى الامتصاصي</u> : يعتبر هذا المستوى أكثر تقدّماً من المستوى الأوّل، لأنّه ينطلق من الاعتراف بأهمية النصوص الغائبة و، فيتعامل معه كحركة وتحوّل لا ينفيان الأصل، كما أنّ الامتصاص يقف موقف الحياد إزاء النّص الغائب فلا يمدحه ولا يذمّه، إنّما يأخذ على عاتقه مهمّة تطويع النّص وإعادة صياغته وفق المتطلّبات التي كتب فيها النّص الحاضر ولم يعشها النّص الغائب في المرحلة التي كتب فيها .

ج ــ <u>المستوى الحواري</u> : إنّه أرقى المستويات في التعامل مع النصوص، بحيث لا يقوم به إلاّ شاعر متمكّن راسخ القدم في النظم والكتابة الشعرية، إذ فيه لا مجال لتقديس النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر لا يستلهم النص ولا يتأمّله إنّما يذهب إلى أبعد من ذلك بحيث يقوم بتحطيم نوعه وحجمه وشكله فتتغيّر كلّ معالم وملامح النّص الغائب، وهكذا يكون الحوار قراءة نقدية علمية لا علاقة لها بالنّقد كمفهوم عقلاني .

4 ــ أشكال التناص :

انطلاقاً من أنّ التناص هو عبارة عن تداخل وتفاعل نصوص بطرق متعدّدة وآليات مختلفة، وهذا التداخل أو التفاعل قد تتعدّد مصادره ومنابعه، فيكون تارة حضور نص لمبدع آخر، وقد يعيد الشاعر إدخال نصّ له سابق في إنتاج آخر له، وفي هذه الحالة يرى الدكتور نور الدين السد ضرورة تقسيم أشكال التفاعل النّصي كالآتي**11** :

أ ــ <u>التناص الذّاتي</u> : يظهر هذا الشكل عندما تدخل نصوص الكاتب أو الشاعر الواحد في تفاعل مع بعضها و يتجلى ذلك من خلال نوع النّص ولغته وأسلوبه.

ب ــ <u>التناص الدّاخلي</u> : ويحدث حينما يدخل نصّ الكاتب في تفاعل مع نصوص وكتّاب من عصره سواء كانت هذه النّصوص الأدبية أو غير أدبية .

ج ــ <u>التناص الخارجي</u> : ويتجلّى هذا الشكل عندما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره من الكتّاب التي ظهرت في حقب زمنية سابقة .

يجدر الإشارة بأنّ بعض النقّاد يقسّون أشكال التفاعل النّصي/ التناصي إلى نوعين وعلى رأسهم محمد مفتاح وسعيد يقطين وغرهما وهذين النوعين هما **12:**

1 ــ <u>التناص الدّاخلي</u> : وفيه يعيد الكاتب إنتاج ما كتب هو بنفسه .

2 ــ <u>التناص الخارجي</u> : يعيد فيه الكاتب إنتاج ما أنتجه غيره .

5 ــ مظاهر التناص :

للتناص عدّة مظاهر يتجلّى فيها للمتلقي / القارئ نذكر منها**13** :

أ **ــ <u>النّص الغائب</u>** : ويقصد به النّص الحاضر الذي يشتغل عليه النّص الحاضر، ويتفاعل معه، وقد يكون النّص الغائب ،إمّا قرآنا كريما أو حديثا نبويا شريفا أو قطعة أدبية نثرية (خطاب ،مقال)،أو مثل أو حكمة وفي أحايين أخرى نصا شعرياً ...

ب ــ <u>السياق</u> : إدراك السياق شرط أساس للقراءة السليمة التي يتمظهر من خلالها " التناص" للقارئ، وذلك لأنّ للنّص سياقات متعدّدة يمكن أن تكون ذات رابط أسطوري أو حضاري أو تاريخي ...

ج ــ <u>المتلقي</u> : يغتبر القارئ قطباً هاماً، وعنصراً مهماً من العناصر الأساسية التي ينكشف بها التناص، وذالك بالاستناد إلى ذاكرته ففي بعض الأحيان يقتطع شاعر بيتاً أو شطرا منه أو حكمة أو مثلاً ويوظّفه داخل خطابه، ويكون هذا التضمين في شكل" تلميح" أو" إشارة " أو إحالة على نصوص أخرى سابقة .

والمقصود بالمتلقي هو ذلك القارئ الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة تؤهّله للدخول في عالم التناص فتصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة عن طريق الفهم والتأويلي لها فالمتلقي إذن عنصر حاسم في رفع النّقاب عن التناص في حالة غياب المرجعية النّصيّة .

د ــ <u>شهادة المبدع</u> : يمكن للتناص أن يتجلّى من خلال شهادة المبدع الذي يشير أو يصرّح بمرجعيته الفكرية الإنشائية، فيكشف بذلك عن الثقافات والنّصوص التي يقبس منها، وهذا لأنّ للمبدعين قناعات معيّنة ورؤى مختلفة للكون والحياة،ومع ذلك يبقى النّص المقروء يجمع بين عدّة نصوص لا نهائية يستمدّها من هذه الثقافة التي ينتمي إليها .

6 ــ مقاربة تطبيقية في أشعار أبي نوّاس :

الرقم	صفحة الديوان	النص الحاضر	النّص الغائب	مصدر النّص الغائب أو صاحبه	نوع التناص	شكل التناص	طبيعة التداخل
1	14	**كم قد تغنّت و لا لوم يلمّ بنا دع عنك لومي فإنّ اللّوم إغراء**	**دع عنك لومي فإنّ اللّوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الدّاء**	ديوان أبي نواس الصفحة 07	شعري	ذاتي	تناص على اقتباس حرفي
2	49	**من ذا يساعدني في القصف والطّرب على اصطباح بماء المزن والعنب**	**" أفرأيتم الماء الذي تشربون أأنتم أنزلتموه من المزن أم نحن المنزلون "**	سورة الواقعة الآية 68 ــ69	قرآني	خارجي	تداخل لغوي حدث فيه اسحضار للآيتين
3	100	**سبحان علاّم الغيوب عجباً لتصريف الخطوب**	**"قل إنّ ربّي يقذف بالحقّ علاّم الغيوب "**	سورة سبأ الآية 48	قرآني	خارجي	تداخل لغوي استحضار مدلول الآية وإعادة صياغته
4	103	**لفتية قد بكروا بأكلب قد أدّبوها أحسن التّأدّب**	**1 ــ" إذا الفتية إلى الكهف ..." 2ــ".وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد " 3ــ"..وليتلطّف ولا يشعرنّ بكم أحدا"**	سورة الكهف الآية 10 ــ 18 ــ 19	قرآني	خارجي	تداخل دلالي ومعنوي مع استحضار بعض ألفاظ الآيتين الأولى والثانية ومن الآية الثالثة استحضار إيحاء دلالي
5	111	**وفتية لمصابيح الدّجى غرر شمّ الأنوف، من الصيد المصاليت**	**نداماي بيض كالنّجوم و قينة تروح علينا بين برد ومجسد**	معلقة طرفة بن العبد	شعري	خارجي	تداخل معنوي وامتصاص لمعنى صدر البيت وذلك عن طريق توظيف الصورة التي جاءت في النّص الغائب
6	132	**تبارك ربّ دحا أرضه وأحكم تقدير أقواتها**	**1 ــ " تبارك الذي بيده الملك وهوعلى كلّ شيء قدير " 2 ــ " والأرض بعد ذلك دحاها "**	سورة الملك الآية 01 وسورة النازعات الآية 30	قرآني	خارجي	تداخل لغوي : استحضار اللّفظ الأوّل من الآية الاولى مع امتصاص لبعض معانيها وكذلك استحضار اللّفظ الأخير من الآية الثانية وإعادة تشكيله في سياق جديد
7	133	**قد أغتدي والطير في مثواتها لم تعرب الأفواه عن لغاتها**	**قد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل**	معلقة امرئ القيس	شعري	خارجي	امتصاص مضمون صدر البيت واستحضار جدواله اللّغوية
8	**160**	**كأساً دهاقا،*صرفا، كأنّ بها إلى فم الشّاربين مصباحاً***	**" كأساً دهاقا"**	سورة النبأ الآية 34	قرآني	خارجي	تداخل لغوي وذلك عن طريق استحضار ألفاظ الآية
9	174	**فاعمل ليوم عبوس من شدّة الهول كالح**	**" إنّا نخاف من ربّنا يوماً عبوساً قمطريرا"**	سورة الإنسان الآية 10	قرآني	خارجي	تناص جزئي على شكل اقتباس حرفي/ اجتراري
10	202	**وأنت الفتى في مثل وصل حباله تنافست الحور الحسان الخرائد**	**1 ــ " فيهنّ خيرات حسان " 2 ــ "حور مقصورات في الخيام "**	سورة الرحمن الآية70 والآية 72	قرآني	خارجي	تداخل لغوي مشترك بين الآيتين : استحضار الوصف من الآية الأولى واللّفظ من الآية الثانية
11	221	**وكنّا إذا ما الحائن الحد غره سنى برق غاو، أو ضجيج رعاد**	**" ... ويصرفه عن ما يشاء يكاد سنا برقه يذهب بالأبصار "**	سورة النور الآية 43	قرآني	خارجي	تناص اجتراري جاء شكل اقتباس حرفي من الآية
12	271	**سقى اللّه ضبيا مبدع الغنج في الخصر يميس كغصن البان من رقّة الخصر**	**وكشح لطيف كالجديل مخصّر وساق كأنبوب السقي المدلّل**	معلّقة امرئ القيس	شعري	خارجي	امتصاص جزئي لمضمون صدر البيت المجود في النّص الغائب
13	393	**أقول للقانص حين غلّسا والصّبح في النّقاب ما تنفّس**	**" والصبح إذا تنفّس "**	سورة التكوير الآية 18	قرآني	خارجي	تداخل لغوي ودلالي /تناص امتصاصي
14	594	**يا ابنة الشيخ اصبحينا ما الذي تنتظرينا**	**ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا**	معلّقة عمرو بن كلثوم	شعري	خارجي	امتصاص مضمون صدر البيت واستحضار مدلولات لغوية منه
15	602	**فقال لي الخمّار عند وداعه وقد ألبسني خف حنين**	**يقال في المثل العربي المأثور: " عاد فلان بخفي حنين "**	مثل عربي يضرب فيمن ذهب قصد الإتيان القيام بأمر ما أو الإتيان بشأن معين وإذا به يعود صفر اليدين	مثلي	خارجي	تناص على شكل اقتباس حرفي / تناص اجتراري
16	635	**سبحان من سخّر هذا لنا يوماً وما كنّا له مقرنين**	**" سبحان الذي سخّر لنا هذا وما كنّا له مقرنين "**	سورة الزخرف الآية 13	قرآني	خارجي	تناص على شكل اقتباس حرفي / تناص اجتراري
17	660	**وقلت : ربي ذو رحمـــــــــ ـــة وذو غفـــــــــــــران**	**" وربّك الغفور ذو الرحمة "**	سورة الكهف الآية 58	قرآني	خارجي	تناص لغوي يتمثّل في استحضار ألفاظ الآية/تناص اجتراري
18	666	**سبحان من خلق الخلق من ضعيف مهين**	**" ألم نخلقكم من مّاء مهين "**	سورة المرسلات الآية 20	قرآني	خارجي	تناص لغوي : استحضار بعض ألفاظ الآية/ تناص اجتراري
19	667	**ربيب بيت وأنيس، ولم يربي بريش الأم محضونا**	**ربابة ربّة البيت تصبّ الخلّ في الزيت**	بشار بن برد	شعري	داخلي	تداخل لغوي : استحضار ألفاظ من صدر البيت / تناص امتصاصي
20	683	**فلماّ خطّه بشرا سوياً حذا حور الجنان على حذاه**	**"فاتّخذت من دونهم حجاباً فأرسلنا إليها روحنا فتمثّل لها بشراً سوياً "**	سورة مريم الآية 17	قرآني	خارجي	تناص جزئي في شكل اقتباس حرفي من آخر الآية/ تناص حواري
21	683	**لعن اللّه كلّ واش وفّقا عن قريب بكفه عينيه**	**لعن رسول الله صلى عليه الراشي والمرتشي في الحكم، وفي رواية أخرى لعن اللّه الراشي والمرتشي في الحكم .**	عن أبي هريرة رضي الله عنه، رواه الإمام أحمد موسوعة نظرة النعيم في مكارم أخلاق الرسول الكريم	حديثي	خارجي	اقتباس جزئي مع استحضار لبعض الدوال اللغوية من الحديث النبوي/ تناص امتصاصي

7 ــ ختاماً ...

من خلال الدراسة التطبيقية في أشعار أبي نوّاس تبدو نصوصه ثرية، وذلك يعــود إلــى تعــدّد منابعهــا ومواردها، فكما نلاحظ من خلال الجدول ــ الذي يمثّل عينة لأشعاره التي جمعت في ديــوان ــ أنّ أبــي نــوّاس يوظّف مخزونه الثقافي عن الاسترجاع والاستذكار لحظة الإبداع، وقد تنّوعت النصوص الغائبة التي استلهم منهــا فتارة من القرآن الكريم وتارة من الحديث النبوي الشريف تارة من المثل والحكمة وتارة أخرى من شعره السابق أو أشعار غيره من الشّعراء، فإن كان استخدام النّصوص الغائبة في العملية الإبداعية عيباً في النّقد العربي يجرّ الشاعر إلى دائرة الاتهام بالسرقة الأدبية، ففي النّقد الحديث الأمر انعكس تماماً وصار كلّ نصّ ينهل مــن عــدّة نصــوص وثقافات ومرجعيات هو نصّ ثري ومتميّز يدلّ على أنّ لمبدعه ثقافات متنوّعة تساعده علــى إعــادة صــياغتها وكتابتها وإخراجها بحلّة جديدة تجعل القارئ يستجمع أفكاره ويشحذ ذاكرته أثناء عملية القراءة، وبهذا يكون القارئ ايجابياً لا سلبياً لأنّه في كلّ يستخرج مدلولات جديدة لم تتبادر إلى ذهنه أثناء القراءة السابقة .

الهوامش والإحالات

1 ــ أحمد رضا : معجم متن اللّغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت ،1960 ، ص472 .

2 ــ إبراهيم أنيس وآخرون :المعجم الوسيط، المعجم الوسيط، ج02 ،دار الفكر، بيروت ،د ط، د ت،ص926 .

3 ــ المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

4 ــ إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ج02 ،دار الفكر، بيروت ،د ط، د ت، ص 926 .

5 ــ عبد القادر فيدوح: الرؤية والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،ط01 ،1994 ،ص74

6 ــ جمال مباركي : التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،إصدارات رابطة الإبداع الثقافيــة، الجزائــر، 2003، ص50 .

-F.soller set autres.théorie d´ensenble ,editions seuils,1968,p75 .7

نقلا عن : نور الدين السّد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ج02 ،دار هومة للطباعة والنشر ،ص96 ــ 97.

8 ــ محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)،المركز الثقــافي العربي،الــدار البيضــاء،المغرب، ط03، 1992،ص121 .

9 ــ سعيد يقطين : انفتاح النّص الروائي ،المركز الثقافي العربي، د ط ،د ت،ص126 .

10 ــ محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،ط02 ،1985 ،ص253 .

11 ــ نور الدين السّد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ج02، ص11

12 ــ محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري،ص124 ــ 125 .

13 ــ جمال مباركي : التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 149 ــ 153 .

ملاحظة : بالنسبة لصفحات مدونة البحث موثّقة ضمن الجدول الذي خصص للدراسة النقدية التطبيقية .

قراءة في كتاب
"دراسات في النقد الأدبي عند العرب من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي"
للدكتور عبد القادر هني

أ. عبد القادر بقادر

جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)

LE RESUME;

Le livre de «Abdelkader hani». «des études dans le critique littéraire chez les arabes dés pré islamique jusqu'à la fin de l'époque Omid». considéré comme une études visée ou la révision des certain des jugements littéraire qui au varie de critique littéraire chez les arabes dans la moment qui dure de l'époque pré islamique jusqu'au l'époque Omid donc les fondeurs ont beaucoup de jugement ardus sur les critiques cette moment qui la signalisé avec le critique inbereceut parfois et simplet ce pour ca que le livre est une nouvelle crie qu' appelle de relire les textes littéraires dans celle moment avec la révision des jugements critiques

مقدمة:

وحرصا مني في التعريف بالكتاب فسوف أقوم بدراسة فصل واحد منه فقط ألا وهو " المعايير النقدية في العصر الأموي" وهذا نظراً لأهمية القضية التي يناقشها الكاتب في هذا الفصل؛ وهي أن الناقد الأموي قد استحدث معايير نقدية جديدة متأثرة بالمناخ الحضاري العام والجديد الذي عاش فيه وتجاوب معه؛ فكان لكل بيئة في ذلك العصر ميزتها ومعاييرها النقدية التي تتناسب معها، ومع الأغراض الأدبية التي انتشرت فيها وطغت على بقية الأغراض.

ومن جهة أخرى إيمانا مني بأن الإنسان العربي في هذه الفترة لم يكن بعيدا عن التعليل ولم يكن انطباعيا إلى تلك الدرجة التي صوّره عليها بعضُ الدارسين.

منطلقا في هذه الدراسة من عدد من الإشكاليات أهمها: يقال: إن الناقد العربي القديم في الجاهلية وصدر الإسلام كانت أحكامه النقدية غير معللة وساذجة؛ بمعنى أنها أحكام انطباعية. فما مدى صدق هذه المقولة؟

هل فعلا كان النقد العربي قديما ساذجا وغير معلل؟

ألم يكن العربي قادرا على تبرير مواقفه النقدية؟

إن كتاب الدكتور عبد القادر هني هو الذي سيجيبنا عن هذه التساؤلات ويحدد ما مدى مصداقية المقولة الآنفة الذكر.

التعريف بالمؤلِّف:

عبد القدر هني من مواليد 1953م بدائرة "النقوسة" ولاية ورقلة، تلقى علومه الأولى بمسقط رأسه، وفي سنة 1969م انتقل إلى دار المعلمين المساعدين ليتخرج منها سنة 1973م معلما بالتعليم الابتدائي، وفي سنة 1976م

التحق بمعهد اللغة العربية وآدابها ليتخرج منها سنة 1980م متحصلا على شهادة الليسانس، ثم انتقل إلى جامعة دمشق بسوريا ليعود منها حاملا درجة الماجيستر في الأدب العربي القديم سنة 1984م ، وفي سنة 1989م تحصل على درجة دكتورا الدولة في النقد العربي القديم. وهو يشغل الآن منصب أستاذ التعليم العالي بمعهد اللغة العربية وآدابها في جامعة الجزائر.

من مؤلفاته: دراسات في النقد الأدبي عند العرب من الجاهلية إلى العصر الأموي

نظرية الإبداع في النقد العربي القديم

أربع دراسات في مصادر الأدب

مظاهر التجديد في الشعر الأندلسي قبل سقوط قرطبة

نشر العديد من المقالات في الدوريات الجزائرية والعربية.[1]

التعريف بالمؤلَّف:

يعد الكتاب بحثا ودراسة متخصصة في النقد القديم، بخاصة إذا عرفنا أن الكاتب تخصص في النقد القديم. فالبحث جاء في شكل كتاب من الحجم المتوسط، طُبِع في ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر يتكون من مائتين واثنتين وستين (262) صفحةً، إلا أن الطبعة ليست من الشكل الجيد؛ فهناك نسخة تحصلت عليها بها بعض الصفحات فارغة تماما، ومما يلاحظ على البحث أن تهميشاته كانت في آخر كل فصل، وقد اعتمد الكاتب في هذا البحث على أكثر من عشرين مرجعا متخصصا في الأدب والنقد لكتّاب لهم وزنهم في الساحة الأدبية من أمثال؛ شوقي ضيف، وعبد العزيز عتيق، وطه إبراهيم، وبدوي طبانة...

إن الدافع الذي دفع بالدكتور عبد القادر هني إلى البحث في هذا الموضوع هو الحكم على النقد في تلك الفترة المدروسة (الجاهلية، وصدر الإسلام، والعصر الأموي)، بأنه نقد غير معلل، ونقد يغلب عليه الانطباعية والذاتية، وهذا ما حاول الدارس أن يثبت عكسه، فقد حاول أن يأتي بالنقود المعللة في العصر الجاهلي وكذلك في صدر الإسلام والعصر الأموي، وخلُص في الأخير إلى أن الأدب والأحكام النقدية في العصر الجاهلي يجب أن تدرس بشيء من الحذر، وعدم التقليل من عقلية الإنسان العربي البسيطة في ذلك العصر، فقد قال: " لكن الصورة التي تكونت لنا عنه تدعونا إلى الوقوف بحذر شديد إزاء الأحكام التي قللت من قيمة هذا النقد،ونفت عنه أي أثر للتعليل وللنظرة الشاملة إلى النص"[2]

والكاتب من هنا يرى أن النقد من الجاهلية إلى العصر الأموي لم يكن نقدا انطباعيا خالصا، بل كانت فيه بعض المواقف النقدية المعللة، وهو إذ ينفي هذا الحكم المُعمّم يأتي بنماذج توفرت فيها بعض الخصائص التي لم تَبْعُد عن النقد المنهجي.

تعد هذه الدراسة النقدية لهذه الفترة التاريخية ذات قيمة كبيرة، لأن البحث تناول فترة كاد يُجمِع النقاد على بساطة الأحكام النقدية فيها أمثال الدكتور عبد العزيز عتيق، والدكتور مندور وغيرهما من النقاد، وهذه الدراسة قد تكون دعوة إلى إعادة القراءة في الآثار الأدبية والأحكام النقدية التي وردت عن هذه الفترة، إلا أن هذه الدعوة ليست هي الأولى، فقد سبقه إلى ذلك الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه " دراسات في ونماذج في مذاهب الشعر ونقده".

تعرض عدد من الدارسين لهذه الفترة التاريخية في جانبها الأدبي والنقدي بالدراسة والبحث من أمثال عبــد العزيز عتيق في كتابه " تاريخ النقد الأدبي عند العرب "، وبدوي طبانة في كتابه " دراسات في نقد الأدب العربي "، وطه إبراهيم في كتابه " تاريخ النقد الأدبي عند العرب ".

مضمون الكتاب:

يشتمل الكتاب على مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، وقائمة لمكتبة الدراسة، وفهرس لموادها.

وفيما يلي عرض موجز لأهم مواد الكتاب:

المقدمة

التمهيد

الفصل الأول: النقد في العصر الجاهلي.

1) نشأة النقد الأدبي في العصر الجاهلي.
2) النقد الأدبي في العصر الجاهلي الأخير.
   أ- بيئات النقد الأدبي في العصر الجاهلي.
   ب- النقد الجاهلي في نظر الدارسين المحدثين.
   ت- النقد غير المعلل في العصر الجاهلي.
   ث- النقد المعلل في العصر الجاهلي.

الفصل الثاني: النقد الأدبي في صدر الإسلام.

1) حالة الشعر في صدر الإسلام.
2) أثر النقد في توجيه الحركة الشعرية في صدر الإسلام.
3) المعايير النقدية في صدر الإسلام.
   أ- المعيار الديني والخلقي.
   ب- والمعيار الفني.
4) أنواع النقد الأدبي في صدر الإسلام.
   أ- النقد غير معلل.
   ب- النقد معلل.

الفصل الثالث: النقد الأدبي في العصر الأموي.

1) عوامل تطور النقد في هذا العصر.
   أ- أحداث العصر.
   ب- نشاط الحركة الشعرية.
   ت- المجالس والأسواق.
2) أصناف النقاد في العصر الأموي.
   أ- النقاد الشعراء.

ب- النقاد العلماء(علماء اللغة والنحو).

ت- الرواة والأدباء.

3) أنواع النقد في العصر الأموي.

أ- النقد غير المعلل.

ب- النقد المعلل.

4) الذاتية والموضوعية في النقد الأموي.

5) المعايير النقدية في العصر الأموي.(وهو الذي وقفنا عنده في هذا التقديم).

أ- المعيار الديني والخلقي.

ب- المعايير الفنية.

- جودة المعنى.
- الصدق.
- جمالية الشكل.

6) قضايا نقدية أخرى.

ففي المقدمة تناول فيها الباحث الدوافع التي دفعته لدراسة النقد في هذه الفترة الزمنية الخطيرة فقد حاول أن ينطلق من الجدلية القائمة بين النقد والأدب في تلك الفترة؛ فدرجة النضج التي بلغتها القصيدة الجاهلية، وما قيل من نقد عن تلك الحقبة جعل الباحث يشعر بأن هناك تناقض بينهما مما حفزه على البحث والعودة إلى المصادر لعله يرجع منها بطائل، أما عن صدر الإسلام وبني أمية فقد كان الدافع هو ذلك الربط التعسفي الذي يربطه النقاد بين هذين العصرين والعصر الجاهلي في الأحكام النقدية.

أما في التمهيد فقد تناول الحياة العقلية للعرب قبل الإسلام، فقد توصل الباحث إلى نتيجة مفادها أن الحركة النقدية قبل الإسلام عند العرب لم تكن متأثرة بأصول فلسفية أو غيرها كتلك التي تتعلق بجماليات العمل الأدبي، أو طبيعته ووظيفته وماهيته.

وفي الفصل الأول فقد ركّز الدارس على الفترة الأخيرة من العصر الجاهلي؛ أي قبل مائتي عام تقريبا قبل الإسلام وخَلُص فيه إلى أن في هذه الفترة صنفين من النقد؛ نقد قائم على الانفعال الوقتي بالأثر الفني فهذا النقد لا يقدم فيه الناقد تعليلا، ولا يهتم فيه بالبحث عما يبرر موقفه وحكمه وهو النقد الذي يعرف بالنقد غير المعلل، ونقد الآخر فهو الذي كان فيه النّقاد يقدمون دليلا على صحة أحكامهم، إلا أن هذا الصنف لم يكن يتناول القصيدة كلها فكثيرا ما جاء الحكم مبنيا على مجموعة من الأبيات لا القصيدة كلها. وفي الأخير يدعو الباحث إلى الوقوف بحذر شديد إزاء الأحكام التي قللت من قيمة النقد ونفت عنه أثر التعليل.

أما الفصل الثاني فقد بين فيه أن الحركة الشعرية في صدر الإسلام لم تفتر ولم تركد، وكان النقد عاملا موجِها ومرشدا ومسددا لخطى الشعراء، حتى يتجاوبوا ومبادئ الدين الجديد ودعوته الجديدة، وذلك ليكون عملهم الأدبي الإبداعي مساهما في بناء المجتمع الإسلامي، ولذلك وُجدت لهم معايير نقدية موروثة عن العصر الجاهلي، وأخرى جديدة اقتضتها الحياة الجديدة؛ فالنقد في هذه المرحلة يعبر عن الجمالية الأدبية التي كانت سائدة في العصر

الجاهلي، وعن المعايير الجديدة التي استحدثت في صدر الإسلام والتي استمدت روحها من الدين الإسلامي، وعلى كل فالنقد في هذه المرحلة لم يكن يتناول القصيدة بأكملها ولم يكن عميقا في تفحص الأثر الأدبي إلا أنه كان معللا في كثير من الأحيان.

وبعد استعراضنا لأهم المكونات الأساسية لهياكل الكتاب أحاول الآن أن أتناول فصلا من فصوله وهو "المعايير النقدية في العصر الأُموي".

لا يمكن أن يكون هناك نقد لا يستند إلى مقاييس ومعايير معينة في الأحكام التي يصدرها على النصوص الأدبية التي يدرسها، والناقد الأموي كغيره من النقاد الذين سبقوه قد انطلق من ملاحظات كان يسجلها، وأحكام كان يصدرها على نصوص شعرية من معايير نقدية خاصة به نبعت مع المحيط والمناخ الحضاري الذي عرفه الناقد الأموي.

فقد انعكست التعديلات الجديدة في سياسة الدولة على جميع نواحي الحياة الاجتماعية والثقافية، وأضف على ذلك الانفتاح على الثقافات الأجنبية التي دخلت أممُها في الدين الإسلامي، فقد كانت البيئة في هذا العصر مزيج من الحضارة الإسلامية والحضارات الأخرى التي اتصلت بها وتفاعلت معها، وفقد غلب على الشعر الغزل الحضري ــ في الحجاز بشكل خاص ــ وهو شعر فيه دعابة ووصف للنساء صريح، وفيه قصص تحكي تجارب الشاعر مع النساء، وفيه جرأة على التقاليد القديمة.[3] كل هذا وغيره كان له الأثر الكبير في حياة أفراد المجتمع والناقد أحد أفراد هذا المجتمع.

ومما ظهر جليا في هذه الدولة الجديدة ــ التي اتبعت النظام الوراثي خلافا للشورى في الحكم ــ الاهتمام بالجانب الدنيوي أكثر من الجانب الديني، فالمسلمون الأوائل عملوا على ترشيد الحركة الشعرية وتوجيهها الوجهة السليمة الصحيحة، ومن الطبيعي أن تتغير موازين تقويم الشعر الموجه لخدمة سياسة بني أمية.

فإذا كان الجانب الجمالي في النقد لم يتغير كثيرا وذلك لعدة أسباب منها:

- اهتمام الأمويين بأخبار الجاهليين كثيرا وتراثهم الأدبي...
- حرص الحكام على تنشئة أبنائهم تنشئة عربية على غرار العرب القدامى وأذوقهم.
- توافد الشعراء العرب على قصور الملوك والأمراء.
- حضور علماء اللغة والنحو في مجالس الحكم.

وكان الخلفاء الأمويون يهتمون بالشعر كثيرا فقد ورد في أمالي القالي[4] تـ(356هـ): قال جرير: "دخلت على بعض خلفاء بني أمية فقال: ألا تحدثني عن الشعراء؟ فقلت: بلى، قال: فمن أشعر الناس؟

قلت: ابن العشرين (يعني طرفة)

قال: فما تقول في ابن أبي سلمى والنابغة؟

قلت: كانا ينيران لشعر ويسديانه.

قال: فما تقول في امرئ القيس بن حجر؟

قلت: اتخذ الخبيثُ الشعر نعلين يطؤهما كيف شاء.

قال: فما تقول في ذي الرمة؟

قلت: قدر من الشعر على ما لم يقدر عليه أحد.

قال: فما تقول في الأخطل؟

قلت: ما باح بما في صدره من الشعر حتى مات.

قال: فما تقول في الفرزدق؟

قلت: بيده نبعة من الشعر قابضا عليها.

قال: فما أبقيت لنفسك شيئا!

قلت: بلى والله يا أمير المؤمنين، أنا مدينة الشعر التي يخرج منها ويعود إليها، ولأنا سبَّحت الشعر تسبيحا ما سبّحه أحد قبلي.

قال: وما التسبيح؟

قلت: نسبت فأطرفت، وهجوت فأذريت، ومدحت فأسنيت، ورملت فأغزرت، وزجرت فأبحرت، فأنا قلت ضـــروبا من الشعر لم يقلها أحد قبلي."[5]

هكذا فقد كان الخلفاء يقربون منهم الشعراء ويجزلون لهم العطايا مما جعل الشعر يحتفظ بجانبه الجمالي كما نلاحظ في هذا القول الموقف النقدي الذي كان غير معلل من قبل جرير فهي مجرد أحكام لا تستند إلـــى تعليـــل أو تبرير، فقد رأينا جريرا يصدر أحكاما ولا يبررها كما رأناه يفضل نفسه على بقية الشعراء المذكورين من الجاهليـــة حتى ذلك العهد.

كل هذا وغيره جعل الروح البدوية الجاهلية تظل جذوتها متقدة في نفوس العرب وغالبة على أشعارهم .

كما أن الحركة النقدية قد عرفت نشاطا واضحا فقد كان للنقاد(علماء اللغة والنحو) تواجـــد داخـــل قصـــور الخلفاء والولاة؛ فكان من الطبيعي أن ينتصر الخلفاء والولاة إلى الشعر الجاهلي ويجعلوا منه معيارا لتقييم ما ينشـــد في تلك المجالس الأدبية والنقدية.

ومن هنا كان التشابه في المعايير الفنية كبيرا بين العصرين الإسلامي والأموي، لأن التغييـــر الـــذي مـــس المعايير في العصر الإسلامي اهتم بترشيد مضمون الشعر، والإسلام لم ينكر جماليات الشعر. وفي ما يأتي المعايير الفنية للنقد في هذا العصر:

1. **المعيار الديني والأخلاقي:**

كان لهذا المعيار في صدر الإسلام اهتمام كبير من النقاد الذين كانوا قادة للدعوة الإسلامية، حيث كان الشعر مساهما في تشييد المجتمع المسلم، وفي هذه الحقبة كانت السياسة الأموية منصبة على خدمة الأسرة الحاكمة؛ ولهذا لم يكن لهذا المعيار وزن إلا بالقدر الذي يخدم تلك الأسرة؛ فوجود شاعر نصراني كالأخطل مثلا الذي حظي بمكانة مرموقة لدى الخلفاء لأنه سخّر شعره لخدمة البيت الأموي، ومن هنا يمكننا أن نقول بأن المعيار الديني والأخلاقـــي تراجع تراجعا كبيرا وحل محله المعيار السياسي، وأصبح الفسوق عن أوامر الإسلام مقياسا جديدا من مقاييس النقد في هذا العصر[6]؛ اللهم إذا استثنينا فترة عمر بن عبد العزيز الذي كان له الأثر الإيجابي في تغيير وجهة الشعر وقد تجاوب عدد من الشعراء مع ذلك الاتجاه الذي أراد ترسيخه بخاصة إذا ما كان الشعر موجها إليه.

فيروى أن عمر بن العزيز رد عن بابه عدد من الشعراء من بينهم جميل بن معمر، وكثير عزة، وهمام بن غالب، والأخطل التغليبي الذي كان شاعر بني أمية وغيرهم من الشعراء الذين شاع في شعرهم التشبيب بالنساء والاستهزاء بالأخلاق الإسلامية النبيلة.

وفي الأخير يمكننا القول بأن السياسة الأموية قد أسهمت كثيرا في تقهقر المعيار الديني والأخلاقي، وغلّبت عليه المعيار الدنيوي السياسي الصِرف، فما كان يطلبه الخلفاء الأميون من مبالغة في المدح والثناء عليهم من أجل تحسين سيرتهم في أعين الناس يعدّ مخالفة لأخلاقيات الإسلام الذي يحرم الكذب والإطراء[7].

2. **المعايير الفنية:**

على الرغم من غياب المعيار الديني والأخلاقي كما سبق لنا القول فإن الجانب الفني لم يكن غائبا في نقد الفنون الأدبية؛ سواء أكان ذلك في المجالس التي كانت داخل القصور، أو خارجها فقد بدأ النقد يتجه نحو التعليل (كدقة المعنى، ولطف المدخل، وسهولة المخرج، ومتانة الحشو، وتعطف الحواشي، وإنارة المعاني، والإعراب عن الحاجة)[8] ومن تلك المعايير الفنية.

ـ جودة المعنى:

وجودة المعنى هي التي تحمل المتلقي على قبول خطاب المبدع، لأن الصورة اللفظية التي يتلفظ بها المبدع تكتسب هذه الصفة من خلال النُبَى التي تتصل بها ومن مناسبته لمقام النص وللظروف الحافة به.

"إن عبد الملك بن مروان طلب من كثير عزة (40 ـ 105هـ/660 ـ 723م) أن ينشده بعض ما قال في عزة فأنشده حتى وصل إلى قوله:

همَمْتُ وهمَّت وهِبتُها حياءً ومثلي بالحياء خليقُ

فقال له عبد الملك: أما والله لولا بيتٌ أنشدتنيه لحرمتك جائزتك، قال: لم يا أمير المؤمنين؟ قال: لأنك أشركتها معك في الهيبة ثم استأثرت بالحياء دونها"[9]

وقد كانت مجالس عبد الملك مجالس شعر فكان يتدخل أحيانا فيعدّل في شعر الشعراء؛ فذات مرة دخل عليه الأقيشر(ت 80هـ/699م) "وعنده قوم فتذاكروا الشعر وذكروا قول نصيب بن رباح (ت 108هـ/ 726م):

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت فيا ويح دعد من يهيم بها بعدي

فقال الأقيشر: والله لقد أساء قائل هذا الشعر، قال عبد الملك: فكيف تقول لو كنت قائله: قال: كنت أقول:

تحبكم نفسي حياتي فإن أمت أوكل بدعد من يهيم بها بعدي

فقال عبد الملك: والله لأنت أسوأ منه قولا حين توكل بها، فقال الأقيشر: فكيف كنت تقول يا أمير المؤمنين: قال: كنت أقول:

تحبكم نفسي حياتي فإن أمت فلا صلحت دعد لدى خلة بعدي

فقال القوم جميعا: أنت والله يا أمير المؤمنين أشعر القوم"[10]

وغضب من ذي الرمة غضبا شديدا في قوله:

ما بال عينك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفرية سرب؟

فإن عبد الملك قد عاب على ذي الرمة سِقم الذوق ومجافاة كلامه لمقتضى الحال، وعدم البراعة في الاستهلال، ونحّاه حتى عاد فقال:

ما بال عيني منها الماء ينسكب كأنه من كُلىً مفرية سرب؟[11]

فقد أحس عبد الملك أن كاف الخطاب في كلمة(عينك) موجهة إليه.

ولم يكن النقد في هذه الفترة يرتكز على الكلمة الواحدة في البيت وإنما راعوا علاقته بما يجاوره من معان فقد عاب نصيب على الكميت (60 ــ 128هـ/680 ــ744م) قوله: "

وقد رأينا بها حورا منعمة بيضا تكامل فيها الدل والشّنب

فثنى نصيب خنصره، فقال له الكميت: ما تصنع؟ فقال: أحصي خطأك، تُباعد في قولك: "تكمل فيها الدل والشنب" هلا قلت كما قال ذو الرمة:

لمياء في شفتيها حُوَّة لعس وفي اللثاث وفي أنيابها شنب

ثم أنشده في أخرى:

كأن الغطامط من جريها أراجيز أسلم تهجو غفارا

فقال له نصيب: ما هَجَتْ أسلمُ غفارا قط، فاستحي الكميت وسكت.

قال أبو العباس: والذي عابه نصيب من قوله: "تكامل فيها الدَّلُّ والشنب" قبيح جدا، وذلك أن الكلام لم يجرِ على نظم ولا وقع إلى جانب الكلمة ما يشاكلها، وأول ما يحتاج إليه القول أن ينظم على نسق، وأن يوضع على رسم المشكلة"[12].

وهذا ما أطلق عليه رجال البديع فيما بعد "مراعاة النظير".

وأخذ ابن أبي عتيق على الشعراء المبالغة التي تبعد الشعر عن الصدق وتدنيه من الكذب، أنشده نصيب قوله:

وكدت ــ ولم أخلق من الطير ــ إن بدا لها بارق نحو الحجاز أطير!

فقال له ابن أبي عتيق في أسلوب تهكمي ساخرا: يا ابن أم، هل "غاق" فإنك تطير! يعني أنك غراب أسود[13].

الملاحظ من خلال السابق أن الناقد في العصر الأموي اتخذ من جودة المعنى معيارا له في نقد الشعر والحكم عليه، وما انتقاد عبد الملك بن مروان وابن أبي عتيق للشعراء ومحاسبتهم على جودة المعنى، واختيار اللفظ المناسب للمعنى المناسب إلا دليل على ذلك، كما يقول بشر بن المعتمر " من أراد معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف"[14]، فالمقصود هو مناسبة الألفاظ للمعاني.

ــ الصدق:

وقد كان ابن أبي عتيق أكثر نقاد هذا العصر وعيا بأهمية صدق تجربة الشاعر في عمق الأثر الذي يتركه الشعر في النفس[15] ومن أقواله في شعر عمر بن أبي ربيعة: " لشعر عمر بن أبي ربيعة نوطة في القلب، وعُلوق بالنفس، ودَرْك للحاجة"[16] فهكذا كان ابن أبي عتيق ينظر إلى دور صدق العاطفة في جمال الشعر، وقد ألحوا على الصدق في شعر الغزل بشكل خاص لأنه هو الذي يعد أكثر الفنون التصاقا بالعاطفة والوجدان.

أنشد كثير عزة ابن أبي عتيق قصيدة يقول فيها:

ولست براض من خليل بنائل قليل ولا أرضى له بقليل

فقال له: هذا كلام مكافئ ليس بعاشق، القرشيان أقنع وأصدق منك: ابن أبي ربيعة حيث يقول:

ليت حظي كلحظة العين منها وكثير منها القليل المهنّا

...وابن قيس الرقيات حيث يقول:

رقيٌّ بعيشكم لا تهجرينا ومنينا المنى ثم امطلينا

عِدينا في غد ما شئت إنا نحب ــ وإن مطلت ــ الواعدينا

فإما تنجزي عِدتي وإما نعيش بما نؤمل منك حينا[17]

ويدخل هذا في المفاضلات بين الشعراء أيضا حيث جعلوا من الصدق معيارا لتلك المفاضلات، ويعد هــذا المعيار من المعايير التي الفنية التي كان يقيس بها الناقد الأموي الشعر؛ وهي التي تنبع من أعماق الشاعر من خلال تجربته في الحياة ولهذا رأيناها ألصق ما تكون بشعر الغزل وذلك لأنه أكثر الفنون الشــعرية التصــاقا بالعاطفــة والوجدان.

ــ جمالية الشكل:

إن الناقد الأموي قد وعى أن جمالية الشكل مقوم أساسي من مقومات فن الشعر، وهذا قول ابن أبي عتيق: "أشعر قريش من دَقَّ معناه، ولَطُف مدخله، وسَهُل مخرجه، ومتُن حشوه، وتعطفــت حواشــيه، وأنــارت معانيــه، وأعرب عن حاجته"[18]

من هنا يتبين لنا اهتمامهم بالجانب الجمالي في الشكل من الأسلوب واختيار الألفاظ، ومن الشواهد التي جاء بها عبد القادر هني في هذا المجال؛ منها تفضيل الحجاج جريرا على الفرزدق في هذه الصورة لقوة دلالتها علــى شخصه، قال الفرزدق:

من يأمن الحجاج والطير تتقي عقوبته إلا ضعيف العزائم

وقال جرير:

من يأمن الحجاج أما عقابه فمُرٌّ وأما عهده فوثيق

فقول الفرزدق "والطير تتقي عقوبته" كلام لا قوة فية لأن الطير تتقي كل شيء، أما قول جرير ففيه قــوة لشــخص الحجاج.

كما عيب على ذي الرمة عدم توفيقه في اختيار اللفظ المناسب في وصف كلاب صيد جائعة تطارد ثورا. فقال:

حتى إذا دوّمَت في الأرض راجَعَه كِبرٌ ولو شاء نجّى نفسَه الهربُ

وقد عقَّبوا عليه بقولهم : "التدويم" يكون في الجو دون الأرض[19].

ووعي الناقد الأموي بهذا الجانب لم يكن وليد العصر فقط وإنما لاحظنا ذلك في جميع مراحل النقد منــذ العصــر الجاهلي إلى العصر الأموي.

الخاتمة

لم يتطرق عبد القادر هني في المعايير النقدية في العصر الجاهلي إلى الجانب غير المعلل في العملية الأدبية إلا قليلا، كان النقد في بداية العصر الأموي مسايرا لعصر صدر الإسلام والجاهلية فكان الحكم على الشاعر من خلال بيت أو بيتين؛ كالحكم لجميل بن معمر بأنه أشعر أهل الإسلام، أو أشعر أهل الإسلام والجاهلية. وكالحكم للشاعر نصيب بأنه أنسب الناس.

لم يقسّم الكاتب العصر الأموي إلى بيئات كما فعل غيره من النقاد؛ فالنقد في هذا العصر يتميز باختلاف البيئات فقد كان لكل بيئة نقّادها وطريقتهم في النقد ومعاييرهم النقدية؛ فالحجازيون طغى عليهم شعر الغزل والمجون، وذلك راجع للسياسة الأموية التي أغرقت أهل الحجاز بالأموال والترف حتى ينشغلوا عن أمر الخلافة، أما العراق فقد كانت فيه الصراعات الحزبية فكثر عندهم شعر النقائض والهجاء، وأما الشام فكثر بها شعر المدح لأنها كانت عاصمة الخلافة الأموية، وباختلاف هذه البيئات اختلف الشعر فاختلفت معه المعايير النقدية كذلك.

وعلى كل فقد كان الدكتور عبد القادر هني موفقا إلى أبعد الحدود في طرحه، كما حاول أن يأتي بالدليل لكل ما قاله عن النقد ومواقفه في تلك العصور التي كانت مجالا للدراسة.

كما تعد دراسته هاته دعوة جريئة لإعادة دراسة تلك الآثار النقدية من جديد بكل تأنٍ وصبر، وعدم إصدار أحكام إرتجالية موروثة عن النقاد الأوائل.

كما تُبين الدراسة قدرة الباحث الجزائري على خوض غمار النقد القديم بكل جرأة لما يمتلكه من زاد معرفي وقدرة على الدراسة والبحث والاستنباط والاستقراء.

الهوامش والإحالات:

[1] ـ ينظر: عبد القادر هني، مظاهر التجديد في الشعر الأندلسي قبل سقوط قرطبة، د ط، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، د ت.

[2] ـ عبد القار هني، دراسات في النقد الأدبي عند العرب من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1995م، ص: 37.

[3] ـ ينظر عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د ط، دار النهضة العربية بيروت، لبنان، د ت، الفصل الخامس.

[4] ـ هو أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي، ولد 288هـ ، كان إماما في اللغة وعلوم الأدب دعاه الخليفة عبد الرحمن الناصر إلى الأندلس؛ فحظي بمكانة مرموقة، وفي قرطبة أملى تصانيفه وكتبه القيمة.

[5] ـ أبو علي القالي البغدادي، كتاب الأمالي، تح: لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1400هـ ـ 1980م،179/2 ـ 180.

[6] ـ عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 123.

[7] ـ ينظر: عبد القادر هني، دراسات في النقد الأدبي عند العرب...الفصل الثالث، وعبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الفصل السادس.

[8] ـ عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد...، الفصل الخامس.

[9] ــ عبد القادر هني،دراسات في النقد الأدبي...ص:230، نقلا عن ابن عبد ربه، العقد الفريد، 373/5.

[10] ــ سلطان منير، ابن سلام وطبقات الشعراء، د ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1977م، ص: 43.

[11] ــ ينظر: عبد القادر هني، دراسات في النقد الأدبي...، وعبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الفصل السادس.

[12] ــ المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تح: يحيى مراد، ط: 1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، 1425هـ ـــ 2004م، ص: 408.

[13] ــ الأصفهاني، الأغاني، تح: سمير جابر، ط: 02، دار الفكر، بيروت، لبنان، د ت،350/1.

[14] ــ الجاحظ، البيان والتبيين، تح: المحامي فوزي عطوي، ط:01، دار صعب، بيروت، لبنان، 1968م، 86/1.

[15] ــ عبد القادر هني، دراسات في النقد...، ص: 236.

[16] ــ عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 122.

[17] ــ عبد القادر هني، دراسات في النقد الأدبي...، ص: 237، وعبد العزيز عتيق، تاريخ النقد...، ص: 130.

[18] ــ نفسه، ص: 241.

[19] ــ عبد القادر هني، دراسات في النقد الأدبي...، الفصل الثالث.

مصادر ومراجع الدراسة:

1) الأصفهاني، الأغاني، تح: سمير جابر، ط: 02، دار الفكر، بيروت، لبنان، د ت.

2) الجاحظ، البيان والتبيين، تح: المحامي فوزي عطوي، ط:01، دار صعب، بيروت، لبنان، 1968م.

3) عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د ط، دار النهضة العربية بيروت، لبنان، د ت.

4) عبد القار هني، دراسات في النقد الأدبي عند العرب من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر:1995م.

مظاهر التجديد في الشعر الأندلسي قبل سقوط قرطبة، د ط، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، د ت.

5) أبو علي القالي البغدادي، الأمالي، تح: لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1400هـ ــ 1980م.

6) سلطان منير، ابن سلام وطبقات الشعراء، د ط، منشأة المعارف الإسكندرية، 1977م.

7) المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تح: يحيى مراد، ط:1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، 1425هـ ــ 2004م.

مصطلح التشاكل عند عبد الملك مرتاض
من خلال كتبه: (شعرية القصيدة–قصيدة القراءة، نظام الخطاب القرآني، التحليل السيميائي للخطاب الشعري)

أ. نسرين بن الشيخ

This study takes the term of "isotopy" as an object in three books of: Dr Abdelmalek Mortad. This term is a analyzes instrument of literrary texts, and it means to Dr: mortad that " the linguistique elements have an apparent meaning or internal one and has been in the expression or in the form. And these elements are similar or near identique in a particular way : morphology or grammatically; rythmically through network and heterotopies with remplacements due the relationship is contextual determine the importance of sense.
There are several levels of isotopy makes a very important serving the harmony of the text.

قبل ولوجنا إلى ثنايا هذه الدراسة و البحث عن مفهوم مرتاضي لمصطلح التشاكل كان لا بدّ لنا من الإشارة إلى اعتمادنا على ثلاثة كتب للباحث الدكتور عبد الملك مرتاض و هي: شعرية القصيدة– قصيدة القراءة، نظام الخطاب القرآني، التحليل السيميائي للخطاب الشعري. و أننا سنعتمد في كل تعريف لغوي قد يعرض لنا في هذا الفصل على معجم مقاييس اللغة لابن فارس. إلا إذا اعترض البحث مصطلح أجنبي حداثي، فإنه من اللازم الاستعانة بقواميس حديثة للإلمام بمفاهيم هذه المصطلحات.

كما لابد من الإشارة إلى طريقة عملنا لتحديد مفهوم التشاكل لدى مرتاض في هذه المدونة. هذه الطريقة تقوم أساسا على :

- إحصاء كل السياقات التي ورد بها مصطلح التشاكل بكل صيغ تواجده.
- دراسة المصطلح المستخرج في المعاجم اللغوية أولا، ثم محاولة تحديد مفهوم المصطلح من خلال السياقات التي وردت بها في المدونة أو من خلال تحليل أمثلة وردت لشرح هذه المصطلحات بغية الخروج بمفهوم مرتاضي لها.
- تفهم النصوص التي جاء بها المصطلح نصّا نصّا تفهما يستعين بكل ما يؤمن الفهم السليم للمصطلح. من شروح للمصطلحات أو تحديدات لها ومراعاة مختلف النصوص التي قد تشير إلى مفاهيم للمصطلح دون ذكره لفظا.

للحديث عن مصطلح التشاكل لابد من الإشارة إلى شقين : الشق الأول يتضمن الحديث عن المصطلح كمصطلح ومدلوله اللغوي، والشق الثاني يتضمن الحديث عن مفهوم المصطلح كأداة إجرائية نقدية. والتعريف اللغوي للتشاكل نجد أنه يجمع بين معاني متفقة أهمها : المشابهة، والمماثلة و المجانسة والاتفاق.

1-التعريف اللغوي:

أ- يورد ابن فارس في مقاييس اللغة: من باب (ش،ك،ل) « شكل: الشين والكاف واللام معظم بابه المماثلة. تقول هذا شكل هذا، أي مثله، ومن ذلك يقال أمر مشكِل، كما يقال مشتبه، أي هذا شابه هذا، وهذا دخل في شكل هذا، ثم يحمل على ذلك، فيقال: شكلت الدابة بشكاله، وذلك أنه يجمع بين إحدى قوائمه.

ومن الباب: الشُّكلة، وهي حمرة يخالطها بياض. وقال الكسائي: أشكل النخل، إذا طاب رطبه و أدرك، وهذا أيضا من الباب، لأنه قد شاكل التمر في حلاوته ورطوبته و حمرته.»[1]

ب-الدلالة الصرفية: و إدراكا منا أن بنية الكلمة تنعكس على دلالتها. فآثرنا إلقاء الضوء على دلالة الوزن الصرفي لمصطلح التشاكل لاكتمال الدراسة اللغوية. « المعاني التي لها الألف بين الفاء والعين:

1-المشاركة: وهي الدلالة على أن الفعل حادث من الفاعل والمفعول معا، فأنت إذا قلت مثلا: ضرب زيدُ عمرًا. كان معنى هذه الجملة أن زيدًا ضرب عمرا، أي أن الضربَ حادث من زيد وحده، أما إذا قلت: ضارب زيدُ عمرًا. كان معنى الجملة أن زيدا ضرب عمرا كما أن عمرا ضرب زيدا، فالضرب حادث من الاثنين.

2-المتابعة: وهي الدلالة على عدم انقطاع الفعل، مثل: واليت الصوم، تابعت الدرس»[2]

ويورد أيضا في معنى الوزن (تفاعل):« تفاعل: وأشهر معانيه

1-المشاركة بين اثنين فأكثر، مثل: تقاتل زيد وعمرو، تجادل زيد وعمرو وعلي.»[3] فنلاحظ اشتراك مصطلح التشاكل في دلالته المعجمية ودلالة وزنه الصرفي في معنى المشاركة، أو التشارك في شيء واحد.

أما مصطلح التشاكل كإجراء نقدي استعمل من قبل السيميائيين الذين اجتمعت جهودهم في ما سمي مدرسة باريس، فلاحظنا كيف استعير هذا المصطلح من حقله الأم الكيمياء إلى حقل النقد الأدبي علي يد غريماس وأنه وسِّع مفهومه على يد تلاميذه ككورتيس وراستيي وأريفيي.

و خضعت كتب مرتاض الثلاثة إلى عملية إحصاء دقيقة جدا بهدف تحديد مدى حضور هذا المصطلح وكذا مفهوم الباحث عبد الملك مرتاض للتشاكل كأداة إجرائية استعملها في تحليل نصوص أدبية شتى، وسنحاول تتبع هذا المصطلح وكيفية وروده في المدونة المختارة حقلا للدراسة بغية تحديد المفهوم المرتاضي لهذا المصطلح السيميائي. ومصطلح التشاكل كان حاضرا في المدونة بشكل لافت. حيث تبين الجداول التالية نسب توزيعه في كل كتاب من كتب المدونة وفي كل قسم من أقسامها. لتتضح فعلا سيادة المصطلح في المدونة من خلال عدد مرات وروده في الكتاب الواحد كل على حدى:

أولا: شعرية القصيدة ــ قصيدة القراءة

أقسام الكتاب	عدد مرات ورود المصطلح	نسبة وروده
التقديم (ص1←ص33)	06 مرات	%1,11
المستوى1(ص33←ص83)	291 مرة	%54,29
المستوى2(ص85←ص129)	201 مرة	%37,50
المستوى3(ص130←ص178)	32 مرة	%5,97
المستوى4(ص179←ص231)	06 مرات	%1,11
المستوى 5(ص←ص261)	00	00
المجموع	536مرة	%100

ثانيا: نظام الخطاب القرآني

أقسام الكتاب	عدد مرات ورود المصطلح	نسبة وروده
الاستهلال(ص6←ص24)	03 مرات	%1,25
المستوى1(ص26←ص68)	00	%00
المستوى2(ص69←ص115)	04 مرات	%1,66
المستوى3(ص117←ص155)	00	%00
المستوى4(ص157←ص216)	230 مرة	%95,83
المستوى5(ص218←ص261)	00	%00
المستوى6(ص263←ص301)	03 مرات	%1,25
المجموع	240مرة	%100

ثالثا: التحليل السيميائي للخطاب الشعري

أقسام الكتاب	عدد مرات ورود المصطلح	نسبة ورود المصطلح
مدخل(ص5←30)	49 مرة	% 23,93
المستوى1(ص32←ص85)	155مرة	% 73,80
المستوى2(ص86←ص114)	06 مرات	%2,85
المستوى3(ص115←ص)	00	%00
المجموع	210 مرات	%100

كانت هذه النسب التي توزع بها مصطلح التشاكل في المدونة بمختلف صيغه. حيث يظهر لنا حجمه الاستعمالي وثقله في كل كتب المدونة إذ استخدم من قبل الباحث عبد الملك مرتاض – بمختلف صيغه اللفظية– حوالي (536 مرة) في الكتاب الأول وهي نسبة معتبرة لها دلالتها متمثلة في شغف الباحث مرتاض بادئ أمره بالمصطلح و جعله من أمر ترسيخ قواعد القراءة من منظور التشاكل هماً شخصيًا بالنسبة له. لأننا نجده بعد أن استتام للمصطلح كأداة مهمة لها دورها في قراءة النص الأدبي لم يتراجع شغفه بالمصطلح بقدر ما اتضحت له الرؤية واكتمل له الفهم، فنجده يجعل من التشاكل زاوية قائمة بذاتها لا يمكن الاستغناء عنها في قراءة النصوص فنلحظ أن عدد مرات ورود المصطلح في الكتابين التاليين قد جاء بعدد شبه متقارب حيث ورد في الكتاب الثاني بحوالي (240) مرة و (210) مرات في الكتاب الأخير وهي أرقام لها دلالاتها من حيث القلة و الكثرة، ومن حيث التوزيع. حيث أفرد الباحث مرتاض للقراءة التشاكلية كما أشرنا قسما خاصا لاستنامته لفضل التشاكل كأداة إجرائية في سبر أغوار النصوص .

و سنحاول تحديد مفهوم التشاكل كإجراء نقدي لدى الباحث عبد الملك مرتاض دون قيد إضافي أو وصفي أو عطفي على الرغم من ثراء المدونة بكل الصيغ، و لا بأس بأن نشير في هذا الصدد إلى أن المصطلح المدروس قد ورد – نكرة أو معرفة– في المدونة بكتبها الثلاثة مجتمعة: (218) مرة جاءت متفاوتة الورود في كل كتاب بين (112) مرة في شعرية القصيدة الكتاب الأول، و (54) مرة في نظام الخطاب القرآني، و بعدد قريب في الكتاب الأخير التحليل السيميائي للخطاب الشعري(52) مرة.

و مثَّل مصطلح التشاكل –نكرة أو معرفة– ما نسبته 22.10 % في المدونة مجتمعة مقارنة بالمصطلح المقيد بالوصف أو العطف أو الإضافة أو غيرها، وهي نسبة معتبرة. لكن الملاحظ هو التفاوت الكبير في استعمال هذا المصطلح بين الكتب الثلاثة ففي شعرية القصيدة ورد بما نسبته: 51.37 % و في نظام الخطاب القرآني 24.77 % أما الكتاب الثالث والأخير: 23.85 %. حيث تعلو النسبة في الكتاب الأول وهذه النسبة العالية لا ترجع لكبر حجمه، بقدر ما تعود لتلك الشراهة العلمية التي تلقف بها الباحث مرتاض التشاكل كإجراء نقدي طبقه على نص " أشجان يمانية " للشاعر اليمني عبد العزيز المقالح.

ننتقل الآن إلى النصوص التي ورد بها مصطلح التشاكل دون قيد إضافي أو وصفي أو غير ذلك من صيغ أخرى جاءت مقترنة بلفظ التشاكل أو إحدى مشتقاته.

يورد مرتاض في كتاب شعرية القصيدة وهو أول الكتب صدورا قوله « يعد التشاكل فرعية من الفرعيات السيميائية التي اهتدى إليها السبيل غريماس في تأملاته وتجاربه حول نظرية النص الأدبي. وقد حلل بها نموذجا قصيرا استشهد به من نص سردي فرنسي قصير، كتب سنة اثنتين وستين وتسعمائة وألف، فاستخرج منه خمسة تشاكلات»4

مما يلاحظ حول هذا النص أن مرتاض ضمّنه إشارة تأريخية لظهور المصطلح لدى غريماس، وأنّه نتيجة مترتبة عن تجاربه حول النصوص الأدبية. مما يظهر اتخاذ مرتاض من الجهود السيميائية الغربية ركيزة في رؤيته للتشاكل كأداة إجرائية. ويظهر هذا جليا في ثنايا المدونة حيث يذكر في نفس الكتاب تعاريف رواد مدرسة باريس السيميائية في مقطع مطول نوعا ما يقول فيه: « والمشاكلة أو التشاكل فرع من فروع السيميائية وغايتها تتمحض لخدمة الدلالة عبر الجملة، وبالتالي عبر النص وبالتالي عبر الخطاب الأدبي. فهي إذن تستخدم في الكشف عن العلاقة الدلالية بواسطة الإجراءات التحليلية لتتخذ معنى خصوصيا يجب أن يتسم بالجدة. و التشاكل يتألف من مكررات (iterrativites)، أو متواترات، عبر سلسلة تراكبية، كما يتألف من أصناف سيميائية تحفظ للخطاب تناسقه وبناء على ذلك فإن أي تركيب يمكن أن يجمع في نفسه صورتين معنويتين على الأقل فيعدّ السياق الأدبي الذي يتيح إنشاء تشاكله »5

فهذا النص إن بيّن شيئا، فهو يظهر تأثره بالمفهوم الغربي الغريماسي للتشاكل. القاضي بدوره المهم في خدمة الدلالة عبر النص الأدبي، ومساهمته في الكشف عن العلاقات الدلالية التي تربط بين مكونات الخطاب الأدبي. وأن التشاكل ببنيته يتكون من مكررات تكون عبر سلسلة تراكبية تؤمن للخطاب الأدبي انسجاما.

ليخرج الباحث عبد الملك مرتاض بتعريف خاص به يصرح فيه بتأثره بالمفهوم الغربي فيقول: « يمكن بناء على هذا التمثل العام للإشكالية لدى المنظرين الغربيين، أن نعرف التشاكل تعريفا مؤقتا على الأقل في انتظار تبلور أوجه هذه المسألة على أنه: تشابك لعلاقات دلالية عبر وحدة ألسنية، إما بالتكرار، أو بالتماثل، أو بالتعارض سطحا وعمقا، وسلبا و إيجابا»[6]

إن تعريف مرتاض يمكن أن نجد فيه العديد من الملاحظات أهمها: اعتماده على المفهوم الغربي خاصة في دور التشاكل بالنسبة لخدمته للدلالة، إلا أن هذا لا ينفي اجتهادا مرتاضيا في المفهوم. حيث الصبغة المرتاضية الخاصة تظهر في إشارته إلى أمر لم يظهر في تعريفات مدرسة باريس بداية من غريماس وصولا إلى تلاميذه، ألا

وهي طريقة إنشاء التشاكل أو مسببات التشاكل في الخطاب الأدبي الأمر الذي أطلق عليه مرتاض: التكرار، التماثل، الاتفاق...

والتشاكل هو إجراء نقدي وزاوية من خلالها يدرس النص الأدبي حيث يقول في إحدى المواضع في مدونته: « فولجنا إلى اللغة القرآنية من خلال سورة الرحمن عن طريق مقاربة سيميائية في قراءة هذه اللغة تحت زاوية التشاكل والتباين.»[7] وأن الهدف من استعمال التشاكل كأداة إجرائية هو تحديد منهجية للقارئ حيث يشير:« إن الغاية من وراء هذا المسعى المتجسد في تحليل النص بالتشاكل لم تكن متابعة استقرائية للغة القرآن عبر سورة الرحمن كلها وإنما كان رسم طريق وترسيخ منهج أمام القارئ أساسا»[8]

فمرتاض يستعمل التشاكل كأداة يقرأ بها النصوص ويحللها من خلالها بغية تحديد معالم منهج أمام المتلقي لتُقرأ بواسطته النصوص. فهو بهذه القراءة التشاكلية يريد أن يكرس مبدأ التشاكل، وأن يجعله ركنا أساسا في تحليل النص الأدبي.

و يشير مرتاض في عدة مواضع إلى أمر هام جدا يخص مصطلح التشاكل وهو وجود إشارات تراثية عربية بلاغية إلى هذا المفهوم، حاول فيها البلاغيون العرب أن يحوموا حول معنى التشاكل دون الوقوع عليه ويظهر ذلك في بعض المفاهيم البلاغية مثل: المقابلة، اللف والنشر، مراعاة النظير ....

ويقول في هذا الصدد: « كنا اصطنعنا في كتابات سابقة لنا مصطلح التشاكل وإن كنا نبَّهنا على وجود ما في بعض هذا المصطلح من معنى في البلاغة العربية، وإنا كذلك إذ وقع لنا نص عجيب للشيخ "عمر بن مسعود بن ساعد المنذري" يذكر فيه (من كتاب مخطوط عنوانه " كشف الأسرار المخفية في علم الأجرام السماوية و الرقوم الحرفية") ألفيناه يصطنع " المشاكلة" و " المقابلة" فازداد اقتناعنا بعظمة التراث العربي الإسلامي. وممن كان يكثر من استعمال هذا المصطلح ويستعمله في قريب من معنى المصطلح السيميائي الغربي أبو عثمان الجاحظ، وربما كان يطلق عليه لفظ المشاكلة»[9]

فيظهر هاجس مرتاض في العودة بالمصطلح الغربي إلى التراث العربي بغية تلمس ما قد يناسبه أو يوافقه من اجتهادات العرب الأوائل. بل ولا يتحرّج من اصطناع المصطلح البلاغي التراثي ألا وهو المشاكلة كمرادف للتشاكل. ولا يلبث مرتاض بعد هذه الإشارة التراثية لمفهوم التشاكل التي رأى أن البلاغيين العرب حاولوا الإلمام به دون الوقوع على المفهوم الغربي له، أن يشير إلى الأصول الكيميائية للمصطلح والمعنى اللغوي للمصطلح الأجنبي (isotopie) الذي يحمل معنى التساوي في المكان في أصوله اللاتينية، ليصبح دالا على التساوي في الكلام.

و مرتاض بعد اعترافه في التعريف الأسبق الذي أوردناه له بأنه تعريف آني، ولم يتبلور بشكل تام ومكتمل نجده يورد تعريفا يظهر فيه استنامته إليه كتعريف مرتاضي للتشاكل، والدليل على استنامته لهذا التعريف هو وروده في كتابيه الأخيرين بنفس المعنى تقريبا. وبعد إشارته للجهود العربية البلاغية والجهود الغربية يخرج مرتاض بهذا التعريف للتشاكل يقول: « هو كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى والباطنته والمتجسدة في التعبير أو الصياغة الواردة في نسج الكلام: متشابهة أو متماثلة أو متقاربة على نحو ما مورفولوجيا أو نحويا أو إيقاعيا أو تراكبيا أو معنويا عبر شبكة من الاستبدالات والتباينات بحكم علاقة سياقية تحدد موقع الدلالة»[10]

فهذا التعريف الذي يرتضيه مرتاض تعريفا للتشاكل نلمس فيه مزاوجة بين المفهوم الغربي والمفاهيم البلاغية العربية، فيظهر تأثره بالتعريف الغربي في توظيفه فكرة التساوي في الكلام التي ارتآها غريماس بنقله لمصطلح التشاكل من حقل الكيمياء . ويتجلي ذلك تحديدا في قوله: "كل ما استوى من المقومات، ضف إلى ذلك دور التشاكل في خدمة الدلالة عبر الخطاب الأدبي". أما ما كان من تأثير التراث البلاغي العربي فهو إشارته إلى الوضع الذي تتخذه المقومات لتتساوى في الكلام وبالتالي تتشاكل. في قوله: "متشابهة أو متماثلة، أو متقاربة"، هذه الوضعيات التي تساهم في خلق وولادة التشاكل بين المقومات.

والباحث مرتاض يدرك جيدا أن التشاكل كمصطلح ومفهوم لا يزال بحاجة إلى التبلور والصقل، و يعترف بأنه مصطلح حداثي وحداثته في الخطاب النقدي العربي المعاصر هي من تحول دون تبلور مفهومه حيث يقول: « و التشاكل أو المشاكلة، بهذا المفهوم من المصطلحات اللسانياتية التي لمَّا تنتشر بين عامة النقاد ومحللي النصوص ومؤوليها. ويبدو أنه لم يصطنع إلا في العشرين عاما الأخيرة في المغرب العربي »[11]

ويظهر أن الباحث في حد ذاته لم يستطع الثبات على تعريف للمصطلح فبعد استنامته للتعريف الأسبق في كتابيه الأخيرين نجده يشير في كتابه نظام الخطاب القرآني إلى التشاكل قائلا: « والتشاكل في تصورنا وفي سيرة تطبيقاتنا لمفهومه هو تبادل الخصائص الشكلية بكل مظاهرها النحوية والمورفولوجية والإيقاعية : إفرادية كانت أم تركيبية»[12] على الرغم من عدم وجود فارق كبير بين التعريفين إلا أنَّنا نجد الباحث مرتاض يؤكد على قاعدة مهمة في رؤيته لمفهوم التشاكل ألا وهي : تبادل الخصائص بين المقومات نحويا أو مورفولوجيا أو إيقاعيا من خلال علاقات سياقية الأمر الذي يخدم الدلالة عبر الخطاب الأدبي.

وحداثة المصطلح واضطراب مفهومه هو السبب الذي دفع مرتاض إلى الذهاب به بعيدا من حيث الاستعمال والتطبيق على النصوص، بغية ترسيخه لدى القارئ العربي. بل لم يتوقف جهده عند حدّ توسيع التشاكل كأداة إجرائية عند حد كثرة الاستعمال والتطبيق بل تجاوزها إلى محاولاته الحثيثة لإثراء مفهومه من خلال توظيف التشاكل في مدارسة نصوص مختلفة الطبيعة بين الدينية والأدبية و الشعبية أو أيا كان نوعها. و مرتاض يعد القارئ بهذا الإثراء في مفهوم التشاكل فيقول: « ... ولإثراء مفهوم التشاكل بحيث يغتدي صفيحة حساسة قابلة وقادرة معا على التحرك في أيِّ اتجاه شئناه لها »[13]

وكما أشرنا في موضع سابق فإن من بين ما أضافه مرتاض بالنسبة للتشاكل، تلك المسببات التي يتولد من خلالها التشاكل: التماثل، التجانس، والتلاؤم ... الخ.

حيث تلعب هذه المصطلحات دورا هاما في خلق التشاكلات بمختلف أنواعها، فهو يستعيض مثلا في التدليل على وجود علاقة تشاكلية بين المقومات في قوله تعالى: ﴿ وَيُحِلّ عَلَيهِم الطَيِّبَاتَ ويحرّم عَلَيهِم الخَبَائِثَ﴾14 يقول مرتاض عن التشاكل في هذه الآية الكريمة: «.... وذلك أيضا من حيث تلاؤم فعل مضارع مع فعل مضارع، وجار ومجرور مع جار ومجرور أيضا، واسم منصوب مع اسم منصوب مثله فليس هناك إذا من هذا المنظور أي اختلاف أو تعارض بين هذه العناصر الألسنية»[15]

إذن تلاؤم هذه العناصر هو الذي أدى إلى تشاكلها، فهو طريقة من طرائق التشاكل، والدليل على ذلك ما يورده مرتاض في موضع آخر قائلا:« ويمكن قراءة طرفي الكلام في هذا الشاهد قراءة تشاكلية من وجهة تلاؤمية

حيث إن: وضع الحلال مع ما يلائمه وهو الطيب وربط هذين المقومين بقيد يلائمهما أيضا وهو لهم الدال على إتاحة الامتلاك والاحتياز»[16] فنلاحظ أن التشاكل بين المقومات توفر بوجود تلاؤم بينهما، والعكس صحيح فبغياب التلاؤم بين المقومات سيغيب التشاكل ففي نفس الآية السالفة الذكر المقومان: (يحل – عليهم) يقول حولهما مرتاض:« يحل – عليهم: يتباينان في أن الأول إيذان بالامتلاك ، والآخر إيذان بالحرمان وفي أن الأول انتشاري، والآخر انحصاري وفي أن الأول فعل (أو جملة فعلية إذا راعينا المعمول المستتر) ، والآخر شبه جملة تتخذ لها خصائص الاسمية، ثم في أن الأول والآخر معا لا يتلائمان في أي خاصية من الوجهة المورفولوجية، ولا نرى فيهما شيئا من المشاكلة»[17]

إضافة إلى التلاؤم يقوم التشاكل ويتوفر بوجود التماثل أو المماثلة بين المقومات، ففي قراءة مرتاض لقول الشاعر عبد العزيز المقالح في نص أشجان يمانية:

أمشي وراء صوته

يمشي وراء صوتي

يقول مرتاض في قراءته لهذين السطرين الشعريين: « وهناك تشاكل أخير يقوم على تماثل المورفولوجيا والإيقاع في كل من الوحدتين»[18]

إضافة إلى التلاؤم والتماثل، توجد مسببات أخرى لتوليد التشاكل في نظر مرتاض كالتجانس أو المجانسة ففي مدارسته لقول المقالح: (يخرج من رماد الأمس – ينسل من رمال اليوم) يرى بأنه : «... يوجد تشاكل آخر بين زوجي : من رماد – من رمال من حيث تجانس الدلالة في حيزين مكونين من ذرات غير مخصبة عادة، و قابلة لأن تذروها الريح ذروا؛ مما يجعلنا نصنف معناهما في الانتشاريات»[19]

من التجانس إلى الاتفاق الذي يجعله الباحث عبد الملك مرتاض من بين موفرات التشاكل ، فالاتفاق في توزيع المقومات نحويا أو مورفولوجيا أو وفق أي مستوى من المستويات يدفع بهذه المقومات نحو التشاكل أكثر وهو ما رآه مرتاض[20] في قول المقالح: (موسم النوم – موسم الحزن) حيث لاحظ اتفاقهما من حيث التوزيع النحوي بين التركيبتين الاثنتين: اسم نكرة مرفوع + اسم معرفة مجرور .

ومن بين ما يجده مرتاض يخدم التشاكل ويؤدي إلى وجوده إضافة إلى كل ما سبق ذكره ما سماه هو التلازم بين المقومات، ففي قراءته لقول المقالح: خنجر الأرق – يكتب الجرح يقول: « يقوم التشاكل في هذا الكلام على وجود علاقة متلازمة بين زوجي: خنجر – الجرح

حيث إن كلا منهما مرتبط بالآخر، ولا يمتنع من أن يحيل عليه: إذ لا الجرح ينبغي له أن يحدث بدون فعل الخنجر، ولا هذا الخنجر يجوز أن يظل بريئا من فعل الجرح ومجردا من مسبباته »[21] فارتباط مقومين ارتباطا تلازميا حسب مرتاض يؤدي بهما إلى التشاكل.

الائتلاف بين المقومات لدى مرتاض يعد أيضا من بين ما يخلق التشاكل. ففي قوله تعالى: ﴿ الشمس والقمر بحسبان ، والنجم والشجر يسجدان ﴾[22] يرى أن المقومين: بحسبان ويسجدان إن كلا منهما خماسي التركيب، بالإضافة إلى مواطن الائتلاف الصوتي إذ تبلغ درجة هذا الائتلاف بينهما نسبة كبيرة »[23]

وأخير مما يعتبره مرتاض من بين أدوات خلق التشاكل: التشابه بين المقومات حيث يحلل قوله تعالى : ﴿ وَالأَرْضُ وَضَعَهَا لِلأَنَامِ فِيهَا فَاكِهَةٌ وَالنَّخْلِ ذَاتِ الأكْمَامِ وَالحَبِّ ذُو العَصْفِ والرَّيْحَانِ ﴾ يقول حول مقومي (الأنام/ النخل ذات الأكمام): « يحكم هذين الزوجين تشاكل مركب يتمثل في تشابه الأحوال النحوية: ثلاثة أسماء وصفة وهي ملحقة بالأسماء »[24]

إذا دققنا النظر في جملة المصطلحات السابقة (التلاؤم والتماثل والتجانس والاتفاق...) وعدنا بها إلى الدلالة اللغوية لمصطلح التشاكل نجد بينهما تطابقا، مما يدفعنا إلى القول أن مرتاض لم يقف بالتشاكل عند مفهومه الغريماسي الأول ولا عند إضافات مدرسة باريس بل حاول هو أيضا من خلال إيجاده لمسببات التشاكل أن يوسع من مفهوم التشاكل بتحديد وجهات عديدة تخدمه وتعمل على توفره عبر المقومات. التي استقاها من المزاوجة بين الدلالة الاصطلاحية لمصطلح التشاكل ودلالته التي تضمنتها أمهات المعاجم العربية، ومن خلال مخامراته للنصوص الأدبية وتحليلها وسبر أغوارها من خلال استخدام التشاكل أداة في ذلك ، ليخرج مرتاض بمفهومه الخاص للتشاكل على اعتبار أنه أداة إجرائية يدرس بها النص الأدبي، والذي يراه ممثلا في ذلك التساوي والتوافق والتشابه والتلاؤم بين المقومات والعناصر الألسنية في مستوى معين من المستويات سواء نحويا أو مورفولوجيا أو صوتيا،.... .هذا التلاؤم والتماثل الذي يخدم في الأخير الدلالة عبر الجملة وعبر الخطاب الأدبي من خلال انسجام الخطاب، هذا الأخير الذي بوجوده تتحقق الدلالة، لهذا نجد أن التشاكل هو المسؤول عن انسجام الخطاب وبالتالي تحقيق الدلالة.

الهوامش:

[1] احمد بن فارس، مقاييس اللغة،دار إحياء التراث العربي، بيروت،2008، ص: 511،512.

[2] عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص: 31.

[3] المرجع نفسه، ص: 34.

[4] عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة–قصيدة القراءة، ص: 33.

[5] المصدر نفسه، ص: 42.

[6] نفسه، ص: 43.

[7] عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، دار هومة، الجزائر، 2001 ص: 20.

[8] المصدر نفسه، ص: 22.

[9] المصدر نفسه، 157.

[10] نظام الخطاب القرآني، ص: 157، وكتابه التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص: 19.

[11] نظام الخطاب القرآني، ص: 157.

[12] المصدر نفسه، ص: 159.

[13] التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص: 08.

[14] سورة الأعراف، الآية: 157.

[15] شعرية القصيدة، ص: 36.

[16] المصدر نفسه، ص: 38.

[17] المصدر نفسه ،ص:40.

[18] المصدر نفسه ، ص: 63.

[19] المصدر نفسه، ص: 65.

[20] المصدر نفسه، ص: 72.

[21] المصدر نفسه، ص: 69.

[22] الرحمن، الآية: 5، 6.

[23] نظام الخطاب القرآني، ص: 174.

[24] نفسه، ص: 194.