سرديات الخطاب النقدي
في الشعرية العربية

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/3656)

خذري، علي

سرديات الخطاب النقدي في الشعرية العربية/ علي خذري:-

عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.أ: (2015/8/3656).

الواصفات:/ الشعر العربي// العصر الحديث

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-125-1

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله — مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ — خلوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن — E-mail: darghidaa@gmail.com

سرديات الخطاب النقدي في الشعرية العربية

الأستاذ الدكتور

علي خذري

الطبعة الأولى

2016 م – 1437 هـ

الفهرس

الفصل الأول: الإعجاز بين النقد و الدرس القرآني

معنى الإعجاز 13
تقاطع الإعجاز بالنقد الأدبي 18
دور الإعجاز في تحويل القيم الفنية إلى مفاهيم جمالية 19
بين مصطلح الإعجاز و النقد 24
الصورة البيانية في الحديث النبوي الشريف 28
معجزة البيان النبوي 29
الفصاحة و البلاغة النبوية 34
خصائص البلاغة النبوية 37
القيمة الجمالية في الخطاب النبوي 43

الفصل الثاني: التجديد النقدي في كتاب العمدة

مفهوم الشعر 58
فن التراجم الأدبية في كتاب نفح الطيب 78
مفهوم فن التراجمة 78
الترجمة الذاتية 81
الترجمة الغيرية 86

الفصل الثالث: المصطلح النقدي و المرجعية اللغوية و البلاغية

مفهوم المصطلح 98
المصطلح النقدي القديم ومرادفاته الدلالية 102
وظيفة المصطلح النقدي 110
الخطاب النقدي و المرجعية اللغوية 112
الخطاب النقدي و المرجعية البلاغية 123
تجليات المنهج التكاملي في النقد الحديث 135
تحديد المنهج التكاملي 137
تجليات المنهج التكاملي في كتاب الشعرية 138
إشكالية المصطلح النقدي ووعي الأزمة 149
المصطلح و المفهوم 152
المصطلح وإشكالية الترجمة 154
عيوب الاستعمال الراهن للمفهوم الواحد 157

إنتاج المصطلح الغربي 161
غموض الخطاب النقدي 164
تباين القراءات 165
تباين التطبيقات 167

الفصل الرابع: التجديد في الخطاب النقدي المغربي المعاصر

التنسيق الأسلوبي التجديد في كتابات عبد السلام المسدي 178
تحولات الخطاب النقدي في الكتابات عبد المالك مرتاض 186
النسق العلمي في كتابات محمد مفتاح 197
إشكالية النص في التفكير النقدي الغربي المعاصر 205
مفهوم النص الأدبي 209
النص و الخطاب 212
النص و العمل الأدبي 214
النص و المتن 216
النص و الكتابة 218

المقدمة

تعددت الدراسات التي تناولت السرد النقدي في الشعرية العربية، فمن المقاربات التاريخية و الاجتماعية إلى المقاربات البنيوية و التفكيكية و النصية المتعددة، وقدمت هذه المقاربات على تنوعها المكونات المختلفة لهذا النقد، حسب المناهج الدراسية المنطلق منها.

و كان من الطبيعي أن تتباين هذه الدراسات حسب تكوين كل دارس، وكل نموذج نقدي يقع على مسافة من الآخر، أو ربما وقع على النقيض منه، لأنها تجارب مرتبطة بمشاريع معرفية و فلسفية معينة، لذلك وقعت في صراعات بينها، صراعات فوقية نخبوية، لم يكن لها تأثير إيجابي على الواقع النقدي العربي، حتى أصبحنا نتساءل، هل النقد الأدبي الحديث يعبر عن الواقع الثقافي العربي الحديث؟ أم أن هذا النقد لم يعد يتحمل مسؤوليته إزاء هذا الواقع؟ بل أنه ذهب من حيث الأمر السهل؟ فحاكى النماذج الجاهزة. وتصور أن ذلك يكفي لإ نجاز النقد الحديث، مما أوقع الخطاب النقدي العربي في أسر التقليد و التبعية.

فعملية النقد العربي الحديث لم تؤسس لنقد عربي أصيل، وبقيت تخضع لتأثير النقد الغربي بتغيير المناهج التي نستعملها دون أن نعرف إن كان ثمة داع لتغييرها أم لا. فهل ينتقل من نظرة إلى أخرى، لا لأن واقعنا الأدبي، يدعو إلى ذلك، بل لأن نظرية ما قد ظهرت في ثقافة أخرى فأسرعنا إلى جلبها و تمثلها، ليست المثاقفة عيبا في ذاتها ولكنها تصبح عيبا حين لا نعرف أسباب استقدام نظرية أو منهج ما، لأنها عند ذلك تصبح تبعية وهذه التبعية ترهن الذات للآخر.

لا يكون للنقد الأدبي أية مصداقية، إلا حين تكون أسئلته منبثقة من طبيعة ثقافتنا و أدبنا فحين نتلقى أسئلة التجديد من خارج مجالنا الثقافي، فإننا نؤجل أسئلتنا الحقيقية و ننصرف إلى أسئلة غيرنا و لذلك تكون جهودنا في غير محلها.

ومع تطور الوعي النقدي و المعرفي في هذا العصر، يصبح ملحا القيام بمقاربات أخرى تأخذ في الحسبان هذه المعطيات التطورية، لعلها تكشف و جهات نظر جديدة تخدم هذا النقد و تطوره، وتجعله يغير اتجاهه، ويصحح مساره نحو تأصيل هذا النقد و الاستجابة لتطلعاته المستقبلية ومن ثم جاء التفكير في قراءة هذا النقد قراءة جديدة تستثمر معطيات المناهج الحديثة التي تزدحم بها الساحة النقدية العالمية و العربية.

ومن هنا كان التفكير في هذا البحث، من أجل تحريك الوعي النقدي العربي الحديث و التحسيس بدوره المعرفي الموجه نحو الكتابة المعاصرة و الخروج بها من دائرة القراءة السياقية و التاريخية و الاجتماعية إلى القراءة النصية و النسقية، و

السعي بها إلى تجاوز المقاربات التقليدية إلى الدراسات ذات الطابع الفكري و المعرفي و الجمالي و توظيفها في نقدنا المعاصر لتفعيل الحركة النقدية.

في ضوء هذه الأهداف جاء هذا المشروع البحثي من أجل إثراء العملية النقدية المعاصرة.

وقد تضمن هذا المشروع مجموعة من البحوث النقدية التي تم إلقاؤها في ملتقيات دولية عبر العالم، في اندونيسيا، الهند، لبنان، الأردن، سوريا، السعودية، الجزائر.

وقد تم التطرق في الفصل الأول إلى الإعجاز بين النقد و الدرس القرآني بوصفه مقولة معرفية نقدية و إبداعية موجهة للكتابة النقدية العربية، توقفنا فيها عند مفهوم الإعجاز كمصطلح نقدي و تقاطعه مع النقد ودور الإعجاز في تحديد القيم الفنية و الجمالية.

وكان لا بد من الحديث عن الصورة البيانية في الحديث النبوي الشريف من خلال مولداته الفنية المتمثلة في الإعجاز البياني و الفصاحة و البلاغة البيانية و خصائصها الفنية، وقيمتها الجمالية.

ثم تطرقنا في الفصل الثاني إلى التجديد النقدي في كتاب العمدة، متوقفين عند ملامح هذا التجديد من خلال مفهومه للشعر ووظيفته وآلياته النقدية.

ثم تم البحث في فن التراجم الأدبية في كتاب نفح الطيب مركزين على مفهوم الترجمة بصفة عامة، ثم ميزنا بين الترجمة الذاتية و الغيرية، و خلصنا إلى أن الترجمة الأدبية بوصفها رسالة لغوية قد أدت إلى ثلاث وظائف: التعبيرية و الإفهامية. والنفسية، وشكلت بذلك واقعا ثقافيا في مسار الأدب العربي.

وشكل المصطلح النقدي و المرجعية اللغوية و البلاغية جزءا من هذه الدارسة، تطرقنا فيه إلى مفهوم المصطلح و طبيعته وأنواع المصطلحات اللغوية و البلاغية في الثقافة العربية.

وكان من نصيب الفصل الثالث تجليات المنهج التكاملي في النقد الحديث من خلال تعريف هذا المنهج و تمظهراته المختلفة في الكتابة النقدية الحديثة، فهو منهج لا يتقيد بمنهج واحد، خلال العملية النقدية، بل يستعين بجملة من المناهج التي يقتضيها الطابع التركيبي المعقد للنص الأدبي.

ثم انتقل الحديث بعد ذلك إلى إشكالية المصطلح النقدي المعاصر ووعي الأزمة، على اعتبار أن المصطلح مفهوم متغير من ناقد إلى آخر، ولذلك نجد دلالات متعددة لمصطلح واحد، ولرفع هذا اللبس يتعين على كل ناقد أن يحدد بنفسه المصطلح الذي يرغب في توظيفه.

واهتم الفصل الرابع بالخطاب التجديدي في النقد المغربي المعاصر، الذي أسهم في تقويض أسس القراءة السياقية، انطلاقا من اهتمامه بالأبعاد الداخلية للنص الأدبي.

وانتهت الدراسة إلى الحديث عن إشكالية النص في التفكير الغربي المعاصر، وعلاقاته بالمفاهيم الأخرى التي تقاربه في الوظيفة و تتميز عنه في الطبيعة، ولكنها تتشاكل فيما بينها لتشكل مكونا من مكونات النظرية العامة للنص الأدبي.

وقد حاولنا خلال هذه الموضوعات المتعددة أن نتعرض لراهن النقد العربي القديم والحديث، لنبرز التراكم الحاصل في الإنتاج النقدي، و تبين لنا أن الوصف الذي يميز الكتابة النقدية العربية المعاصرة في الشعرية العربية، هو الأزمة، لأن كثيرا ما عبر النقد المعاصر عن أزمته من داخله بشكل صريح، و غالبا ما تم ذلك من خلال عناوين تتضمن أحكاما قيمية يطلقها النقاد و الدارسون على راهن النقد الأدبي. وتتردد في عبارات من أمثال، أزمة النقد الأدبي، إشكالية المصطلح النقدي، البحث عن منهج نقدي، نحو بديل نقدي، قراءة جديدة، وغيرها من العناوين التي لا يخلو منها متن كتاب، وهي تصريحات تعبر عن وضع قلق، و التنبيه إلى وجود خلل ما و البحث عن حل له.

وهذه الدراسة تزعم أنها تجيب عن بعض تساؤلات القارئ العربي و تطمئنه إلى حين.

الفصل الأول

الإعجاز بين النقد والدرس القرآني

الفصل الأول

الإعجاز بين النقد والدرس القرآني

الإعجاز بين النقد والدرس القرآني

إن التقاطعات المعرفية التي عرفتها الدراسات الأدبية والنقدية في القرن الرابع الهجري كانت ثمرة من ثمار تطور الفكر الفلسفي والديني والأدبي والعلمي نتيجة تفاعل الحضارات والثقافات المتعددة التي احتضنتها الثقافة العربية الإسلامية؛ وأدى هذا التفاعل إلى إنضاج هذه الثقافة إلى درجة تدعو إلى الاعتقاد بأن العقل العربي أوشك أن يستنفذ قدراته الكاملة ويعطي كل ما لديه من طاقة خلاقة.

وفي هذا السياق المعرفي، لم يكن الوعي النقدي والدرس القرآني بمنأى من هذه التقاطعات المعرفية التي تركت آثارها الواضحة في طبيعة التلقي الأدبي؛ مخلفة أسئلة جوهرية تمخضت عنها تصورات نقدية وجمالية و إعجازية، شكلت ما يعرف بنظرية القراءة.

ولتوضيح هذه الإشكالية ستحاول هذه الدراسة أن تبرز هذا التقاطع المعرفي بين النقد الأدبي والدرس القرآني، بإثارة هذه الأسئلة. ماذا نقصد بالإعجاز؟ وكيف يتقاطع مع النقد الأدبي؟ وكيف أسهمت الدراسات القرآنية في تحويل المفاهيم الفنية إلى مفاهيم جمالية؟ وما هي القيمة النقدية لهذا التقاطع؟

أولا: معنى الإعجاز:

إن البحث في قضية الإعجاز ليس في حقيقته سوى بحثا عن السمات الخاصة للنص والتي تميزه عن النصوص الأخرى في الثقافة وتجعله يعلو عليها ويتفوق. ولتعريف هذا المفهوم نورد ما قاله ابن فارس في معجم مقاييس اللغة، وهو يعرف كلمة: عجز بقوله "هي الجزر الثلاثي لكلمة إعجاز، و عجز يعجز عجزا أي ضعف، ويقال أعجزني فلان، إذا عجزت عن طلبه وإدراكه"[1] وهذا التعريف يتطابق مع التعريف الذي أورده الراغب الأصفهاني في كتابه غريب القرآن، فقد عرف العجز على أنه "التأخر عن الشيء وحصول الشيء عند عجز الأمر، أي مؤخره"[2]

وقد أطال ابن منظور في لسان العرب الكلام حول معنى العجز واشتقاقاتها وتعريفاتها وخلاصة كلامه "العجز نقيض الحزم، كقول عجز عن الأمر يعجز

---

(1) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج4، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ص232-234.

(2) الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ص 332.

عجزا، فهو عاجز، والإعجاز هو القوت والسبق، ونقول أعجزني فلان أي سبقني وجعلني عاجزا عن طلبه وإدراكه"[1].

وعندما يتحدى المتحدى الآخرين، فإنه لا يتحدى إلا الأقوياء، ومن يظنون أن بمقدورهم غلبته وتعجيزه، إذ أنه لو تحدى الضعفاء فلا فضل له ولا فخر في غلبته لهم.

لذلك كان التحدي بالقرآن موجها للأقوياء وليس للضعفاء، كان موجها لأقوى الناس في البيان والفصاحة والبلاغة، فلما عجز هؤلاء الأقوياء الفصحاء عن معارضته ثبت ضعفهم وعجزهم. ولذلك كان القرآن معجز الهم، وهو من ثم معجز لغيرهم الذين هم دونهم في الفصاحة والبلاغة وقوة المنطق والقدرة على التعبير والبيان.

إن مفهوم النص القرآني والمفاهيم التي تتواجد معه ضمن نفس المنظومة، لم يكن معزولا عن السياقات الثقافية والحضارية والنصوص الشعرية والخطابية التي نزل ليزحزحها عن المركز ويجعلها تدور في الهامش.

ومعلوم أن معجزة القرآن معجزة بيانية لغوية جاءت لتتحدى العرب في عقر دارهم ولتثبت عليهم الحجة، كما كانت معجزة موسى عليه السلام السحر في أمة بني إسرائيل التي برعت في هذا المجال، وكما كان بعده عيسى عليه السلام حجة في الطب في أمة وصل فيها الطب أقصى مداه، "وكذلك نبينا (ﷺ) جاء في وقت فصاحة وشعر وخطب ونثر فأتاهم بما هو خارج عن عاداتهم في النظم والنثر وهو أفصح وأجزل وأوجز، وتحداهم بالإتيان بمثله فوجدوا ذلك خارجا عن نظمهم ونثرهم وخارقا لعاداتهم فعجزوا عنه فسارع من هداه الله بالإيمان به"[2].

من خلال هذا المقطع المأخوذ عن الباقلاني نستنتج استنتاجين على الأقل.

- **الأول**: أن القرآن معجز، أي أنه جاء لنقض عادة العرب وتحداهم بجنس أقاويلهم التي برعوا فيها وأتقنوها غاية الإتقان.
- **الثاني**: أن العرب كانوا أصحاب صناعة بارزة في فنون القول، وأن هذه الصناعة كانت رائجة جدا، وقد نزلوها منزلة المقدس. ودليلنا على ذلك أن القصائد الفذة التي سميت "المعلقات" كانت قد كتبت بماء الذهب كما يقال وعلقت على جدران الكعبة إلى جانب الآلهة التي كانوا يعبدونها، فعاداتهم لم تكن للأوثان والأصنام فحسب ولكنها كانت عبادة للبلاغة والبيان.

ونزل القرآن بما هو أجود من المعلقات وخرق عاداتهم في قول الشعر وإلقاء الخطابة ونظم السجع فأحدث لديهم انبهارا من داخل منظومتهم اللغوية والجمالية،

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة عجز، ص 369-373.

(2) الباقلاني، إعجاز القرآن، ترجمة أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1963، ص 45.

حتى أنهم وصفوه بالشعر تارة وبالسحر أخرى، وحكمهم هذا ناتج عن تمرسهم بأساليب البيان والبلاغة و تصاريفهم في الأقاويل والتشكيل اللغوي.

"لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضا كتابة جديدة. وكما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية، على مستوى المعرفة فإنه يمثل أيضا قطيعة معها على مستوى الشكل التعبيري. هكذا كان النص القرآني تحولا جذريا وشاملا؛ به وفيه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، من ثقافة البديهية و الارتجال، إلى ثقافة الروية والتأمل، ومن النظرة التي لا تلامس إلا في ظاهره، إلى النظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيقي، وفي شموله،نشأة، ومصيرا ومعادا"[1].

وكما هو معروف فإن نزول القرآن قد أحدث قطيعة معرفية وبيانية بلاغية في الخطاب الشعري، وهو النمط السائد في البيئة العربية، وكان لهذا الانقلاب دور كبير في نقد النص الشعري الذي يأتي عرضا أثناء الحديث عن النص القرآني، فالقرآن الكريم جاء بأساليب بلاغية بيانية جديدة فوضت أركان الشعر وزحزحته عن مكانته المرموقة التي كان يحتلها ضمن المنظومة النصية السائدة إلى القول بأن النص منتج ثقافي يمثل بالنسبة للقرآن مرحلة التكوين والاكتمال، وهي مرحلة صار النص بعدها منتجا للثقافة، بمعنى أنه صار هو النص المهيمن المسيطر الذي تقاس عليه النصوص الأخرى وتتحد به مشروعيتها"[2] وهذا يعني أن النص القرآني صار هو المعيار والقاعدة.

هذا لا يعني أن النص الشعري قد أزيل نهائيا من المنظومة الثقافية العربية، ولكنه تراجع إلى الوراء ليفسح المجال للنص القرآني الذي جاء بقيم بلاغية وبيانية جديدة تجاوزت بلاغة المعلقات إضافة إلى القيم الدينية الجديدة التي سفهت الممارسات الجاهلية في سياقها الاجتماعي والأخلاقي.

وبما أن لنص الشعري الذي يعتبر ديوان العرب قد زحزح عن مكانه فإن المفسرين لم يتخلوا عنه بل اتخذوه مصدرا من المصادر لتفسير بعض الكلمات العربية أو لتوضيح بعض الدلالات البعيدة "ولقد أدرك المسلمون الأوائل أن النص غير منعزل عن الواقع ومن ثم لم يجدوا حرجا في فهم النص على ضوء النصوص الأخرى خاصة الشعر"[3].

حتى أن بعض المفسرين كانوا يستشهدون بالشعر الفاحش لتفسير الآداب، لأن الغرض ليس استظهار هذا النوع من الشعر لكنه بقصد فهم معاني القرآن. وفي هذا السياق أورد ثعلب عن الرسول (ﷺ) أنه قال: "إذا اشتبه عليكم شيء من القرآن

---

(1) أذونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ص35.

(2) نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، ص26.

(3) نصر حامد أبو زيد مفهوم النص، ص26.

فاطلبوه من الشعر"[1]. وهذا بين اهتمام الإسلام بالنص الشعري. و هو ما يؤكده أيضا موقف الرسول منه خاصته عندما ألبس كعب بن زهير بردته، وشجع حسان بن ثابت على هجاء المشركين لأنه (ﷺ) كان يعلم وقع الكلمة الشعرية على نفس العربي.

ويعلل مالك بن نبي هذا الانقلاب الذي حدث في المنظومة الثقافية وتراجع النص الشعري الذي وصل مع المعلقات والشعر الجاهلي إلى قمة اكتماله الفني والجمالي لحساب النص القرآني الذي قدم بدائل جديدة وقوض أركان الشعر الجاهلي، وقيمه الجمالية والتعبيرية إذ يقول: "والحق أنه قد أحدث انقلابا هائلا في الأدب العربي بتغييره الأداة الفنية في التعبير، فمن ناحية قد جعل الجملة المنظمة في موضع البيت الموزون، وجاء من ناحية أخرى بفكرة جديدة، أدخل مفاهيم جديدة لكي يصل العقلية الجاهلية بالتوحيد"[2].

وإذا كان كثير من الدارسين قد ربطوا بلاغة الشعر الجاهلي بإعجاز القرآن، أي أن الذين بحثوا في قضية الإعجاز اتخذوا من الشعر الجاهلي نمطا خطابيا يجب البحث في مختلف جوانبه وضروب أقاويله. فإن مالك بن نبي قد رأى أنها طريقة تفسير القدماء للقرآن الكريم وأننا الآن يمكن أن نتجاوز هذه الإشكالية: لأن البحث في قضية الإعجاز قد أنتج أدبا كثيرا وطرح رؤى في غاية الجدية والإقناع.

ومن هنا بدأت تبرز قضية الإعجاز، وكان على العلماء المسلمين أن يحدداها من داخل المنظومة اللغوية ذاتها؛ وإلا بطل الإعجاز، وتجسد ذلك خاصة في محاولات عبد القاهر الجرجاني، في كتابه دلائل الإعجاز الذي أرجع القضية إلى مفهوم النظم. وكذا في كتاب إعجاز القرآن للباقلاني الذي حاول أن يؤكد أن إعجاز القرآن كان من داخله، وأنه ليس إعجاز نابع من تدخل خراجي لمنع العرب من الإتيان بمثله ولكن عن طريق التأليف"[3].

من هنا نفهم أن إعجاز القرآن يعود إلى نقض عادة العرب في تعاطي الأقاويل المختلفة من شعر ونثر وخطب وحكمة التي تحددت خصائصها البنيوية و المضمونية والتي لم يتم التأسيس لها نظريا إلا في وقت لاحق، وتجد أبا حيان التوحيدي يرجع أجناس القول الأدبي إلى خصائص بنيوية تعود أساسا إلى التأليف والنظم حيث يقول: "وهاهنا تظهر صناعة الخطابة والبلاغة والشعر وذلك أنه إذا اختار المختار الحروف المؤلفة بالأسماء حتى لا يكون فيها مستكره ولا مستنكر ووضعها من النظم في مواضعها ثم نظمها آخر أعني وضع الكلمة إلى جانب الكلمة موافقا للمعنى غير

---

(1) المرجع نفسه ، ص160.
(2) مالك بن نبي، الظاهرة القرآنية، ص234.
(3) نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، ص167.

قلق في المكان ولا نافر عن السمع، فقد استتمت له الصناعة أم شعرا وأم خطية وأم غيرهما من أقسام الكلام"[1].

انطلاقا من هذه القناعة النظرية حول أجناس الخطاب لاحظ علماء الإعجاز أن النص القرآني لا يخضع لخصائص جنس أدبي او أي نوع قولي، ولا لمعايير الكلام العادي، لأن مصدره مصدر إلهي في حين أن الخطاب الأدبي مصدره إنساني، أي المفارقة في الجنس والمفارقة في المصدر. من هنا يتبين لنا التقاطع بين الإعجاز والنقد الأدبي.

ثانيا: تقاطع الإعجاز بالنقد الأدبي:

إذا كان الدراسات التي تمت في حقل دراسة الإعجاز القرآني قد ركزت على تجاوز النص القرآني للنص الشعري الجاهلي وتخطيه؟، فإنها قد جعلت الاهتمام ينصب بصفة جدية ودقيقة على الشعر الجاهلي ودراسته من كل الجوانب لإثبات نقصه وعيوبه مقارنة مع النص القرآني، وهكذا يمكن القول أن النص القرآني الذي نظر إليه بصفته نفيا للشعر، بشكل أو بآخر، هو الذي أدى على نحو غير مباشر إلى فتح آفاق للشعر غير معروفة ولا حد لها وإلى تأسيس النقد الشعري بمعناه.

نلاحظ أن النص القرآني بتجاوزه وتخطيه للأجناس القولية السائدة- والشعر الجاهلي منها بصفة خاصة، قد أصبح النص النموذج الذي تحول إلى محور لكل النصوص الثقافية التي تتحرك في سياقه وفضائه سواء لتدعيم تفوقه أو لقراءاته وتفسيره، وبهذا "ندرك إلى أي مدى كان النص القرآني مدار النقاش في كل ما يتصل بالبيان وفنية القول، بعامة وبالشعر والنثر خصوصا، إنه كان قضية أدبية فنية، إلى جانب كونه قضية نبوية دينية"[2] وهو ما أفرز مناهج كثيرة متعددة في دراسة فنون القول والبيان، وبالتالي "إذا كان مفهوم النص يمثل مفهوما محوريا في علوم القرآن، فهو بالمثل مفهوم محوري في الدراسات الأدبية. أن تغاير المناهج واختلاف التوجهات النقدية في درس النصوص الأدبية ليس في جوهره إلا اختلافا في تحديد ماهية النص وخصائصه ووظائفه"[3].

صحيح أن مناهج قراءة النص القرآني وطرائق تفسيره متعددة، ولكن في سياق علاقة النص القرآني بالنص الشعري الجاهلي، فإن أدونيس يرى أن النص القرآني قرئ: بيانيا

---

(1) أبو حيان التوحيدي، الهوامل والشوامل، ص23.
(2) أبو حيان التوحيدي، الهوامل والشوامل، ص23.
(3) نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، ص22.

مرتين: "القراءة الأولى (تمت) في ضوء البيانية الشفوية الجاهلية تمسكا بالفطرة، والقديم الأصلي، فنظر أصحاب هذه القراءة إلى النص القرآني في ضوء بلاغة الشعر الجاهلي... أما القراءة الثانية (فقد) أسست لما يمكن أن نسميه بـ: شعرية الكتابة، انطلاقا من الشعرية الشفوية ذاتها، كان أصحاب هذه القراءة يقرؤون النص القرآني بوصفه نصا كونيا، روحيا وفكريا، فلم يكن بالنسبة إليهم فطرة وحسب، وإنما كان أيضا ثقافة ورؤية فكرية شاملة".

ومعنى ذلك أن النص القرآني كان في هاتين القراءتين، وفي جميع الحالات، أساس الحركية الثقافية الإبداعية في المجتمع العربي الإسلامي وينبوعها ومدارها"[1].

ثالثا: دور الإعجاز في تحويل القيم الفنية إلى مفاهيم جمالية

وضعت الدراسات القرآنية أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال وشكل تطورا هاما ومنعطفا أساسيا في حياة الأدب العربي، فنقله من الشفوية إلى الكتابة[2]. لابد في أن يكون عاملا فعالا في خلق الدراسات النقدية وتطويرها[3]

وحين نتحدث عن دور النص القرآني في خلق المفاهيم الجمالية الجديدة، لابد من لأن نعود إلى علم الكلام الذي أسهم إسهاما أساسيا في توجيه الدراسات الإعجازية التي نشأت أول الأمر، في أحضان رجال الاعتزال، ثم أدلى بدلوه فيها رجال من الشيعة الآخرين بالفكر الاعتزالي إلى حد كبير، ومن أهل السنة: أهل حديث وأشاعرة.

وتبدأ المسألة بالجدل الذي دار حول صفات الله، فقد كان للمعتزلة موقف من كلام الله متناسب مع مذهبهم. وهذه المواقف لم تعد مستقلة عن الدراسات الإعجازية، بل انصهرت فيها وصارت تسهم في خلق مواقف نقدية.

لقد واجه الإعجازيون النص القرآني في بداية أمرهم بما تيسر لهم من مفاهيم نقدية التقطوها في التراث النقدي الأدبي، ذلك التراث الذي يتصف بالشفوية البدائية والذاتية. ولكنهم سرعان ما اكتشفوا القيم الفنية القرآنية وحولوها إلى مفاهيم جمالية.

ولقد لعب الإعجاز دورا مزدوجا، فهو من جهة قد أدى إلى نشوء حركة في التأليف والنقد.وهو من جهة ثانية قد طور النقد الأدبي بما جاء به من مفاهيم نقدية جديدة لا قبل للنص العربي بها من ذي قبل.

---

(1) أدونيس، الشعرية العربية، ص 41-42.
(2) أدونيس، الشعرية العربية، ص 51.
(3) بدوي طبانة، البيان العربي، ص18.

فالمزية القرآنية من وجهة نظر المسلمين على الأقل، تشكل مسألة إبداعية لم يعرفها الأدب العربي قبل القرآن. واكتشافها سوف يسهم في تطوير الأدب والنقد الأدبي معا. ومن الجدير بالذكر أن الناقد الواحد قد يلعب دورين في آن واحد معا، فيكون اعجازيا من خلال قراءاته النقدية للنص القرآني، وناقدا من خلال قراءاته لسائر النصوص الإبداعية.

ويعد عبد القاهر من بين هؤلاء الذين يفرضون علينا أن ننظر إليهم من زاويتين: زاوية إسهامهم في توضيح المفاهيم الجمالية المستخلصة من النص القرآني وزاوية إسهامهم في تطور النقد الأدبي بشكل عام.

ولكن هل يعني ذلك أن النص القرآني بما يحتويه من قيم جمالية، وما أثاره في دراسات نقدية، قد شغل الحياة الأدبية من دون سائر الإنتاجيات الإبداعية. وبشكل أوضح هل ثمة دراسات نقدية وبلاغية قد نشأت خارج الدراسات الإعجازية؟ وما هو دورها في تطور النقد الأدبي؟

كانت الدراسات النقدية والبلاغية التي يمكننا اعتبارها قد نشأت مع بعض التجوز خارج الدراسات الإعجازية بسيطة للغاية، وتكاد تنحصر في القرن الرابع، قبل اكتمال نمو الدراسات الإعجازية، إذا كانت تكتفي بالإشارة إلى وجود التشبيه في هذا البيت والاستعارة في ذاك، مقرونة ببعض عبارات الإطراء أو الذم.. أما في القرون التالية، فقد تحولت الدراسة الإعجازية بعد النضج والاكتمال، إلى عامل حاضر ومؤثر باستمرار في تطور النقد الأدبي. وإذا أردنا أن نبين إسهام تلك الدراسات في عملية تطوير النقد لابد من أن نتبع المسألة من خلال اللفظ والمعنى.

مستوى اللفظ والمعنى:

ما فتئ الجاحظ يردد "إن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غاية ممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصلة محدودة[1]" فهل تشير محدودية الألفاظ إلى أن المعاني المبسوطة والممتدة ليست كلاما، وإلى أن الجاحظ مرتبط، في موقفه هذا بالموقف المعتزلي العام؟ إن مدار الأمر بالنسبة إليه، والغاية التي يجري إليها، القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام[2]".

وما دام الأمر كذلك، فإن المعاني، "القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم و المتخلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم والحادثة في فكرهم مستورة خفية وموجودة في معنى معدومة"[3] أي أنها ليست كلاما، ولا يقوم لها حساب إلا

---

(1) الآمدي، الموازنة ص54.
(2) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص ب.ص
(3) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 57.

بعد أن تقدمها الألفاظ والكلمات، وأوضح ما يتجلى به فذهب المعتزلى قوله "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن ونخير الألفاظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك"[1]. ولا يقصد الجاحظ بالمعاني هنا (الأدوات الأولية) بالمقارنة مع مادة الصائغ من ذهب وفضة، كما رأى إحسان عباس لأن ذلك لا يفسر لنا مسألة المعاني المبسوطة والألفاظ المحدودة تفسيرا حسنا. إنما يقصد الجاحظ بكلمة المعاني أوسع دلالتها، فيكون بذلك معتزليا، ممهدا للحديث عن موضع المزية في الكلام وموقع التفاضل فيه.

وبهذا الفهم تقريبا كان الرماني قد تطرأ إلى مسألة اللفظ والمعنى أثناء بحثه في الإعجاز فرأى أن المزية لا تكمن في المعنى ولكن في صورة اللفظ، فالبلاغة بالنسبة إليه ليست (إفهام المعنى لأنه قد يفهم المعنى متكلمان: أحدهما بليغ والآخر عي، ولا البلاغة أيضا بتحقيق اللفظ على المعنى إنما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ).

وأول ما يلفت الانتباه في هذا الكلام، الاستقلال التام لكل من اللفظ والمعنى، لأن المعنى الواحد يمكن أن يقدم للسامع أو القارئ من خلال أكثر من صورة لفظية، والمعنى لا يتعدل مع انتقاله من صورة إلى أخرى؛ ما يتعدل هو اللفظ وحده، واللفظ متفاوت الدرجات ما بين النضج والجمال.

ويرى الخطابي معاصر الرماني أن المعجزة لا تكون في اللفظ وحده، ولا في المعنى وحده، ولكنها تنتظم الاثنين معا بالإضافة إلى التركيب فيقوم الكلام عنده بأشياء ثلاثة، لفظ حامل ومعنى به قائم، ورباط لها ناظم[2]. وبذلك يرى أن اللفظ والمعنى متداخلان في عملية احتضان يصعب فرزها.

وغير بعيد من هذا الفهم يحدد الباقلاني وظيفة الكلام قائلا: "أنه موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس"[3] ملتقيا مع الرماني في عد اللغة العربية وسيلة، فاللفظ العربي عنده فصيح بطبيعة اللغة العربية التي فضلت على غيرها لاعتدالها في الوضوح، ويقدم بعض الشواهد من القرآن، آيات أو أجزاء من الآيات التي جاءت موزونة عفوا أومطابقة لأحد أوزان العروض، وقد لاحظ أن ذلك يعود إلى بنية اللغة العربية، وهو لم يذهب هذا المذهب إلا ليدلل "على أن الكلمة في القرآن يتمثل بها في تضاعيف كلام كثير، وهي ثمرة جميعه وواسطة عقده"

---

(1) احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص423.
(2) الخطابي، البيان في إعجاز القرآن، ص86.
(3) الباقلاني، إعجاز القرآن، ص117.

ويلتقي عبد القاهر الجرجاني بسابقيه، في العمق الدلالي للكلمة ويربطها بالمعنى اللغوي قائلا "أن الألفاظ أوعية المعاني"[1] مما يستتبع أن تكون الأوعية على قدر المعاني قادرة على احتوائها.

استطاع عبد القاهر الجرجاني أن يتخلص في كتابه دلائل الإعجاز من ازدواجية المعنى في النفس والكلام وازدواجية التعبير بين اللفظ والمعنى، فالمعنى الموجود في النفس هو المعنى الموجود في الألفاظ نفسه، لأن ترتيب المعاني يقتضي ترتيب الألفاظ وبشكل تلقائي.

وعدم الفصل بين اللفظ والمعنى، والتوكيد على أن اللفظة ليست قبيحة بذاتها أو جميلة بذاتها، فقبحها وجمالها مرتبطان بسياقها وكيفية اقترانها بغيرها، وبلاغة الكلام ليست في المفردات وإنما تعود إلى خصائص نسجها وإلى العلاقات الفنية والمعنوية التي يقيمها هذا النسج، ويعد هذا الرأي إسهاما أساسيا من قبل عبد القاهر في تطوير النقد الأدبي.

وبهذا يظهر فضل الإعجاز على اللغة العربية وآدابها في عدة مناح من حياة اللغة ذاتها لأنه – في شبه طفرة- نقلها من وضع إلى وضع آخر أي أعطاها دلالات جديدة لم تكن تعرفها،وذلك عن طريق الاستعمالات الجديدة التي وطنها فيها عن طريق التوسع والاصطلاح أو المجاز، وبصفته هذه قد وحدها بعد أن كانت عبارة عن لهجات مبعثرة، ومن جهة أخرى فإن القرآن عمل على استمرارية اللغة العربية التي هي لغته وانتشارها بانتشار القرآن سواء أثناء الفتوحات أو بعدها.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص44.

رابعا: بين المصطلح الإعجاز والنقد

أما إذا انتقلنا إلى فحص مكونات الجهاز المفاهيمي الذي تناول النص القرآني والنص الشعري، نلاحظ أن الاختلاف قد تم على مستوى المصطلح لكنه من الناحية الإجرائية- أي كيفية تطبيقه على النصوص واشتغاله تكاد تكون واحدة مع الأخذ بعين الاعتبار طبيعة وخصوصية النص القرآني والنص الشعري.

يقول السيوطي "قال الجاحظ سمى الله كتابه اسما مخالفا لما سمى العرب كلامهم على الحمل والتفصيل.جملته قرآنا كما سموا ديوانا وبعضه سورة وبعضها كالبيت وآخرها فاصلة كقافية"[1].

من هنا يلاحظ أن التقابل على مستوى المصطلحات يعود إلى اختلاف النصوص فبالنسبة للقرآن نقول قرآنا، والقرآن لغة من القراءة أي الجمع لأنه يجمع السور، ويسمى أيضا فرقانا لأنه يفرق بين الحق والباطل وبفصل بينهما، وقد سمى الله مجموع الآيات سور، والسورة مجموعة من الآيات،ويقابلها في النص الشعري القصيدة التي تتكون من مجموعة من الآبيات.

وإذا كان السياق الشعري والقرآني قد تداخلا عند الكثير، إلى درجة أن منهم من زعم أن القرآن الكريم شعر، أو يمكن أن يتداخل مع كلام العرب البليغ، وذلك لاعتماده على السجع فقد انبرى مجموعة من العلماء لرد كل هذه المزاعم وتفنيدها. ويعود زعمهم في ذلك إلى كون القرآن الكريم يحتوي على فواصل تشبه قوافي الشعر وسجع النثر. لهذا نجد السيوطي يرد على مزاعمهم قائلا: "وأظن أن الذي دعاهم إلى تسمية جل ما في القرآن فواصل ولم يسموا ما تماثلت حروفه سجعا رغبتهم في تنزيه القرآن عن الوصف اللاحق بغيره من الكلام المروي عن الكهنة وغيرهم، وهذا غرضهم في التسمية"[2].

وهكذا توضح خصوصية المصطلح وتعلقه بحقل مخصوص ونص معلوم يصير بالنسبة إليه لازما ولا يجوز نقله إل حقل غير حقله ولهذا السبب "حرص المسلمون على التمييز بين المصطلحات الدالة على النص القرآني وبين المصطلحات الدالة على الشعر، فالقافية في الشعر صارت الفاصلة في القرآن،والآية بدلا من البيت، والسورة بدلا من القصيدة"

وما اتهام العرب المشركين للنبي بأنه شاعر وأن القرآن شعر إلا دليل على موقفين:

الأول: أن العرب كانوا على دراية بالصناعة الشعرية وأسرار الفنون القولية بدليل أنهم وصفوا القرآن بالشعر، وحاولوا محاكاته ومعارضته.

---

(1) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج1، ص50.

(2) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج2، ص 98.

ولعل هذا ما قصد إليه أحمد بن فارس عندما قال: "وأما العروض فمن الدليل على أنه كان متعارفا معلوما، اتفاق أهل العلم على أن المشركين لما سمعوا القرآن قالوا: "أنه شعر، فقال: الوليد بن المغيرة منكرا عليهم" لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقراء الشعر هجزه ورجزه، فلم أره يشبه شيئا من ذلك"[1].

إن هذا ما يبين أن علماء الشعر أدركوا القرآن الكريم مخالف لما ألفوه من الشعر، أنهم حاولوا جذب النص القرآني إلى فضائهم الجمالي وأساليبهم في التعبير عندما أدركوا أنه مغاير لحسن كلامهم ويتجاوزه وتحداهم بالإتيان بمثله ولو بآية، وهو أن يستبينوا في نظمه وبيان انفكاكه من نظم البشر وبيانهم من وجه يحسم القضاء بأنه كلام رب العالمين.

من خلال ما تقدم يتبين لنا أن الدراسات الإعجازية تتقاطع في كثير من المواضيع مع النقد الأدبي، سواء كان ذلك على مستوى دراسته اللغة لفظها ومعناها، مثلما اتضح لنا في كتابات الإعجاز والنقد، من أمثال الرماني، والخطابي، والباقلاني والجاحظ وقدامة بن جعفر وسواهم ممن اهتموا بهذه الدراسات التي كشفت عن تداخل هذين العلمين، أم كان على مستوى الإجراءات المستخدمة في الخطاب الإعجازي والنقدي، مثل المقارنة بين المصطلحات الإعجازية في نص القرآن الكريم ونص الشعر العربي، ومقابلة هذه المصطلحات بعضها ببعض و انتهوا إلى أن هذه المصطلحات تختلف بعضها عن بعض، كما توصلوا إلى أن النص القرآني نص سماوي يعلو بكثير عن النص البشري، وأن النص البشري له امتداد في الماضي في حين أن النص القرآني، لا ماضي له، مما جعل منه نموذجا أدبيا جديدا يتجاوز النص الجاهلي، الأمر الذي جعل الدراسات التي تمت في حقل دراسة الإعجاز القرآني قد ركزت على تجاوز النص القرآني للنص الشعري الجاهلي وتخطيه، فإنها من جهة أخرى قد جعلت الاهتمام ينصب بصفة جدية ودقيقة على الشعر الجاهلي ودراسته من كل الجوانب لإثبات نقصه وعيوبه مقارنة مع النص القرآني. وهكذا يمكن القول أن النص القرآني الذي نظر إليه بصفته نفيا للشعر، بشكل أو بآخر، هو الذي أدى على نحو غير مباشر إلى فتح آفاق للشعر، غير معروفة ولا حد لها، وإلى تأسيس النقد الشعري بمعناه الحق.

---

(1) أحمد فارس، الصاحبي في فقه اللغة، ص 10.

هوامش

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت
2. الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، مكتبة مصطفى الحلبي، القاهرة.
3. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، دار الفكر، بيروت
4. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخنجي، القاهرة.
5. الباقلاني، إعجاز القرآن، دار المعارف، مصر.
6. الجاحظ، البيان والتبيين، دار الفكر، بيروت.
7. نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، المركز الثقافي العربي،بيروت.
8. مالك بن نبي، الظاهرة القرآنية، المركز الثقافي العربي، بيروت.
9. جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار المنار، بيروت
10. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت.
11. الرماني، النكت في إعجاز القرآن، دار المعارف، القاهرة.

الصورة البيانية في الحديث النبوي الشريف

إن تناول الصورة البيانية في الحديث النبوي الشريف بالدراسة والتحليل، يعد أمرا في غاية الأهمية، لأنه لا يتسنى لأحد فهمه وتذوق معانيه وجمالياته الفنية، ما لم يكن ملما بأساليب اللغة ومتابعا لتطور مدلولات ألفاظها وعارفا بشؤون البلاغة، ومضامينها المعرفية والشرعية، ولكي يتسنى ذلك لابد من "فهم السنة فهما صحيحا، والتأكد من مدلولات الألفاظ التي جاءت بها السنة، فإن الألفاظ تتغير دلالتها من عصر لآخر، ومن بيئة لأخرى، وهذا أمر معروف لدى الدارسين لتطور اللغات وألفاظها، وأثر الزمان والمكان فيها[1].

ويعد الحديث النبوي من أرقى النصوص فصاحة وأكثرها بيانا وحجة، وهو ما أشار إليه الرسول ﷺ في قوله: (أنا أفصح العرب غير أني من قريش، ونشأت في بني سعد من بكر...) [2]، إلى جانب حكيم البيان وفصيح اللغة، فإن أسلوبه يقترب من لغة الحياة اليومية للمسلمين في كل أحاديثهم ومخاطباتهم، فهو كما أشار مصطفى الزرقاوي يمتاز "بخلوه من الحشو، ومن الصور الخطابية العاطفية التي تعتمد على العاطفة وحدها دون العقل، وأنه يتجلى في أسلوب الحديث النبوي العقل الناطق بأبلغ وأوجز تعبير معتاد"[3]، والإيجاز ومخاطبة العقل، خاصيتان من أهم الخصائص التداولية المعاصرة، التي تهتم بإبلاغ الفكرة دون حشو، وإطناب للفائدة والمنفعة وكل هذه الخصائص متوفرة في الحديث النبوي الشريف الذي "يعد في القمة من البلاغة العربية، وهو نموذج فريد للبيان العربي الدال والمفيد"[4]، وتتجلى الإفادة هنا من خلال محتويات الأحاديث النبوية الشريفة، وفي نوايا الرسول ﷺ ومقصده، إذ أراد أن يصل إلى قلوب المسلمين وعقولهم، ليبلغ تشريعات ربانية ويقرر أحكاما إلهية تكون بمثابة الدستور الذي ينظم حياة المسلمين، معتمدا في ذلك على مجموعة من الخصائص التداولية المتضمنة في الحديث حسبما يقتضيه المقام.

وسنحاول تقديم قراءة تفسيرية جمالية من خلال هذه العناصر:

أولا: معجزة البيان النبوي

---

(1) د.يوسف القرضاوي، كيف نتعامل مع السنة النبوية، معالم وضوابط، دار المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، د.ت، ص 179.

(2) د. عبد الفتاح لاشين، من بلاغة الحديث، شركة مكتبات عكاظ للنشر والتوزيع، ط1، الرياض، 1982، ص 12.

(3) د.مصطفى الزرقاء، مقاربة بين أسلوب الحديث وأسلوب القرآن، مجلة الأدب الإسلامي، العدد السابع، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، مطابع مؤسسة الرسالة، بيروت، 1995، ص 63.

(4) المرجع نفسه

لقد بعث الله عز وجل رسوله في أمة تعتز بالفصاحة وتتبارى في البلاغة وتمجيد البيان وتعلي من شأنه، فهي تسمو بأهل الإجادة والبراعة فيه إلى أعلى مناصب الرفعة والتكريم، وكان الكلام هو صناعتهم التي بها يفاخرون ويتباهون فهم "أصحاب صناعة بارزة في فنون القول" وأن هذه الصناعة كانت رائجة جدا، وقد نزلوها منزلة المقدس[1]، لذا كانت معجزة الرسول(ﷺ) من جنس ما يشغل فراغ القوم ويأخذ بألبابهم، فبهرهم بجزالة المعنى وفخامة اللفظ وحسن السياق وإحكام النظم، فخر أئمة البيان صاغرين أمام روعته وأذعنوا لإعجازه وهكذا قضت الحكمة الإلهية أن يكون كلامه- ﷺ، بليغا حتى يبلغهم رسالة ربه ويهديهم عقائدهم، ويغير ما ألفوه من عادات وما ورثوا من تقاليد.

فإذا كان القول أمرا لازما لكل رسول، فهي بالنسبة لرسولنا ﷺ أشد لزوما وأقوى حجة وأعظم أثرا، ومن هنا كان التأييد الإلهي لنبيه ﷺ بمعجزة البيان إضافة إلى معجزة القرآن.

و لعل ذلك ما حدا بالدكتور محمد شاكر أن يقول: "إن اتساع الفكرة في هذا النص ثم ببساطتها ثم خفاء موضع الفلسفة العالية فيها، ثم تغلغل النظرة الفلسفية إلى أعماق الحقيقة الحية في الكون هو رأس ما يمتاز به كبار الأفذاذ والبلغاء... وليس في العربية من هذا النوع إلا معجزتان إحداهما: القرآن والأخرى ما صح من حديث رسول الله ﷺ، ففيهما وحدهما تبليغ الفكرة في نفسها ثم بتعبيرها وألفاظها وكلماتها وبهذا كان القرآن معجزة، لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، وبمثله كان حديث الرسول ﷺ، هو ذروة البلاغة البشرية التي تنقطع دونهما أعناق الرجال"[2].

وقد أحدث الحديث الشريف انقلابا في المنظومة الثقافية العربية، وتراجع النص الشعري- الذي وصل مع المعلقات والشعر الجاهلي إلى قمة اكتماله الفني والجمالي- لحساب النص القرآني والحديث النبوي الشريف اللذان قدما بدائل جديدة وقوض أركان الشعر الجاهلي وقيمه الجمالية والتعبيرية، والحق "أنه قد أحدث انقلابا هائلا في الأدب العربي بتغييره الأداة الفنية في التعبير، فمن ناحية قد جعل الجملة المنظمة في موضع البيت الموزون، وجاء من ناحية أخرى بفكرة جديدة، أدخل مفاهيم جديدة، لكي يصل العقلية الجاهلية بالتوحيد"[3].

ومن مظاهر الإعجاز الأسلوبي والبيان في حديث الرسول ﷺ، أنه كان يخاطب كل قبيلة بلغتها مهما كانت طبيعتها مختلفة، بل الأعجب من كل ذلك أنه كان ﷺ

---

(1) د. حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، ؤط1، الجزائر، 2007، ص 183.

(2) د. محمد شاكر، بلاغة الأسلوب النبوي، مجلة الأزهر العدد5، ص 89.

(3) مالك بن نبي، الظاهرة القرآنية، المركز الثقافي بيروت، 2007،ص 180.

يحاورها بأرفع أسلوب عرفته لهجاتها، وكأنه نشأ فيها وأقام بينها، مع العلم أنه لم يسبق أن التقى بها أوزارها في ديارها.

لذلك يصح القول أن المسألة -هنا- تتعدى نطاق البلاغة التي يحققها الفرد بموهبته الفكرية صقلا وتهذيبا، إلى معجزة من معجزات النبوة، وإلا كيف نعلل هذه البلاغة الفائقة في لهجات ومصطلحات لم تألفها البيئة، التي نشأ فيها، فهو لم يتلق علما من بشر، ولم يصاحب عالما، ولم يجلس في حياته بين يدي مربي، ولم يقرأ كتابا، وكانت البيئة كلها يخيم عليها الجهل والغي والطيش والسفه، ولكنه علمه ربه فأحسن تعليمه قال تعالى: ﴿ ٱقْرَأْ بِٱسْمِ رَبِّكَ ٱلَّذِى خَلَقَ ۝١ خَلَقَ ٱلْإِنسَـٰنَ مِنْ عَلَقٍ ۝٢ ٱقْرَأْ وَرَبُّكَ ٱلْأَكْرَمُ ۝٣ ٱلَّذِى عَلَّمَ بِٱلْقَلَمِ ۝٤ عَلَّمَ ٱلْإِنسَـٰنَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ۝٥ ﴾ "[1].

فهذه الفصاحة التي بهر بها العقول وأذهل بها النفوس، إنما هي منحة إلهية، فقد كان يتلقى ذلك عن طريق الإلهام مصداقا لقوله تعالى: ﴿ وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُن تَعْلَمُ ۚ وَكَانَ فَضْلُ ٱللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا ﴾[2].

فقد كان الصحابة، وهم قمة فصحاء هذه الأمة بعده، يتعجبون من كلامه، وهو يتحدث بألفاظ لم يسمعوا بها قط، وقد قال له علي بن أبي طالب يا رسول الله "نحن بنو أب واحد ونراك تكلم وفود العرب بما لا نفهم أكثره" فقال عليه الصلاة والسلام "أدبني ربي فأحسن تأديبي"[3].

ولم يكن مصدر إعجاب الصحابة من غرابة الحديث وألفاظه، فقد كان أبعد الناس عن الغريب و الحوشي، ولكن "جعل الله غرابة كلام نبيه أحيانا في فقه معانيه ولطف استعاراته وتماسك لبناته وتجميع كلماته ودقة تشبيهاته وإحكام تطابقها"[4].

كما تجلت خصائص النبوة في تلك الألفاظ الموجزة التي تأخذ من سامعها كل مأخذ فتغير من شأنه هادية إلى الجادة بعد انغماس في تيه وضلال، إلى جانب ذلك أنه وضع كثيرا من المفردات والألفاظ الجديدة "فكان يقتضب ويشتق وينهج المذاهب البيانية، ويرتجل الأوضاع التركيبية ويصنع الألفاظ الاصطلاحية، فيصبح ما أمضاه من ذلك حسنة من حسنات البيان، وسرا من أسرار اللسان، يزيد في ميراث اللغة

---

(1) سورة اقرأ الآيات 1-2-3-4-5

(2) سورة النساء الآية 113.

(3) مصطفى الصادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ط8، مكتبة رحاي، 1937، الجزائر، ص 317.

(4) د. محمود النووي، مجلة الأزهر، ربيع القافي، ج4، 1996، ص 431.

ويرفع من قدر الأدب، ناهيك بما استحدثه من أساليب الدين وألفاظ الشريعة مما لم يأت بها كتاب"[1].

ويجمع الرافعي بعض جوامع كلام رسول الله ﷺ، في معرض ما جاء به من ألفاظ جديدة "الآن حمي الوطيس" وقوله "مات حتف أنفه" "وكل أحاديثه تتسم بالبلاغة والحكمة البريئة من التعقيد والعي والخطل وسلمت من الاستعانة بما لا حقيقة له، كالمجاز البعيد، كما نأت عن ضروب الإحاطة وفساد التركيب"[2].

فأقواله ليست بالأقوال العادية التي يحيط بها نطاق القول، فقد أوتي من الأسلوب السهل المعجز ما لم يؤتيه معلم أو متعلم ممن دانت لهم العربية وملكوا زمامها، فله جوامع الكلم، فالناظر في حواره يجد صورة وضاءة لهذا الإعجاز، فحواره أخذ بكل أسباب القول الوسيم الرقيق والأسلوب العذب الأنيق السهل الممتنع[3].

يقول السرطاوي عن هذا الأسلوب "إن أسلوبه قد أعجز العرب وهم أئمة الفصاحة والبيان عن أن يقلدوه، كيف لا وهو النبي الكريم المؤيد بوحي الله في كل ما ينطق أو يفعل أو يقرر"[4].

وهذا ما كان أيضا في رسائله التي أرسل بها إلى النجاشي النصراني والي كسرى، وكانت كل رسائله يراعي فيها مقتضى الحال فتتجلى فيها الدقة وإصابة الهدف مع الإيجاز والوضوح[5].

إن عشرات الرسائل التي يكتبها صانعوا الفن، لا تسمو إلى رسالة واحدة أرسلها فصيح مطبوع، هو محمد ﷺ، "وما كنت تتلو من قبله من كتاب ولا تخطه بيمينك إذا لارتاب المبطلون"[6].

ومن هنا تكمن قوة بيانه وأسلوبه الرزين وشدة إتقانه وعلو شأنه في اللغة التي هي المنح التي يهبها خالق الإنسانية لمن اختاره لسفارة عباده، ولذلك فقد عدل لسانه وقوم بيانه وأرهف منطقه، يقول حسان جاد عن هذه البلاغة المعجزة "أنها تتمثل في قمة إعجازها وتتجلى حكمته البالغة في المثل السائر والصائب، والكياسة الرشيدة والقيادة الحكيمة لأزمة النفوس الشاردة وأعنة القلوب الجامحة"[7].

---

(1) د. أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة س، بيروت، 1999، ص 132.
(2) د. محمد بن سعد الدبل، الخصائص الفنية في الأدب النبوي، ط2، مكتبة العبيكان، الرياض، 1997، ص 219.
(3) د. مصطفة الشكعة، البيان المحمدي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1995،ص100،108.
(4) د. معاد السرطاوي، دراسات في الأدب العربي، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 1998، ص 90.
(5) مصطفى الشكعة، البيان المحمدي، ، ص 111، 174.
(6) سورة العنكبوت، الآية 48.
(7) د. حسن جاد، مقارنة بين أسلوب القرآن والحديث وتأثيرها في النفوس، مجلة الأزهر،العدد8، ص 11.

وهكذا نرى هذه النماذج البيانية في أروع صورها في أقواله وحواراته ورسائله وأمثاله نبراسا للبلغاء بها يستضيئون ونبع للفصحاء منها يرتوون، وهي في قمة الإعجاز الأسلوبي البشري، لذلك قال بإعجاز يته كثير ممن تصدوا لكلام الرسول ﷺ قال الماوردي "لو كان به التحدي كان معجزا ولا يكون مع عدم التحدي معجزا"[1]. وقال الباقلاني "لا معنى لقول من ادعى أن كلام النبي خير معجز وأن كان دون القرآن في الإعجاز"[2]. ويرى مصطفى الشكعة على بشريته أنه معجز إذا ما قورن بغيره[3].

ومما تقدم يتبين أن نص الحديث الشريف بتجاوزه وتخطيه للأجناس القولية السائدة قد أصبح النص النموذج بعد القرآن-الذي تحول إلى محور لكل النصوص الثقافية التي تتحرك في سياقه وفضائه سواء لتدعيم تفوقه أو لقراءته وتفسيره، وبهذا "ندرك إلى أي مدى كان نص الحديث النبوي مدار النقاش في كل ما يتصل بالبيان وفنية القول بعامة، وبالشعر والنثر خصوصا، إنه كان قضية أدبية فنية، إلى جانب كونه قضية نبوية دينية"[4].

وهو ما افرز مناهج كثيرة متعددة في دراسة الحديث الشريف و توثيقه، إلى جانب دراسة فنون القول و البيان، و بالتالي إذا كان مفهوم نص الحديث الشريف مفهوما محوريا في علوم الحديث فهو بالمثل مفهوم محوري في الدراسات الأدبية، إن تغاير المناهج و اختلاف التوجهات النقدية في درس النصوص الأدبية ليس في جوهره إلا اختلافا في تحديد ماهيته و خصائصه و وظيفته.

ثانيا: الفصاحة والبلاغة النبوية

يعد حديث النبي ﷺ نصا أدبيا في الذروة من البيان لا يرتفع فوقه في مجال الأدب الرفيع إلا كتاب الله بلاغة وفصاحة وبيانا، فحينما نقرأ حديثه نحس من لين قوله وحلاوة عبارته ووضح نفسه وهدوء صوته، وراء لسانه عقلا نقيا وقلبا ذكيا مشوقين مقبلين عليه مرتاحين له فما السر في ذلك؟

إن كلامه ﷺ، أشرف كلام بعد كلام الله وهو المصدر الثاني للبلاغة يقول أبو حيان "فهو السبيل الواضح والنجم اللائح والقائد الناصح والعلم المنصوب والأمم

---

(1) الماوردي، أعلام النبوة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986، ص 193.

(2) الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق عماد الدين أحمد حيدر، ط1، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، 1991، ص 291.

(3)مصطفى الشكعة، البيان المحمدي، المرجع السابق، ص 524.

(4) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 41.

المقصود، والغاية في البيان والنهاية في البرهان والمفزع عند الخصام والقدوة لجميع الأنام"[1].

ولقد أوتي من الفصاحة والبيان ما لم يدانيه أحد فيه، إذا تكلم أوجز وأطنب، تطرق إلى أبواب لا يحسنها سواه في عذوبة خلاقة وأسلوب بديع واضح فصيح.

فهل وعينا مزية هذه الفصاحة، أكانت اكتسابا أم فضلا من الله؟ ما من شك، من أن كل ذلك من الله، ولقد ساندت في بنائها أقوى العوامل وتعاونت على إذكائها أبلغ المؤثرات إذ نشأ في أفصح القبائل وخالط في حياته بطون قريش والأنصار، مع سمو الفطرة وقوتها "إن هذه النشأة اللغوية النقية الخالصة التي صقلت موهبة الرسول ﷺ الفذة التي لا نظير لها في المواهب البشرية، تقلب في أفصح القبائل وأخلصها منطقا وأعذبها بيانا فكان مولده في بني هاشم وأخواله في بني زهرة ورضاعه في بني سعد، ومنشأه في قريش"[2].

كل هذا إعداد من الله لنبيه وتدعيما لفطرته حتى يفقهوا قوله، فكان في الصميم من بني هاشم ممن ملكوا زمام الفصاحة في العرب واستبدوا بمزايا الأدب، ولذلك كانت القبائل تتنافس عن تقليدها، والأخذ عنها.

وتعد بلاغة الرسول ﷺ، من عجائب البلاغة وجواهر العربية مما لا يوجد في غيره، والمتأمل في أقواله يتحقق أنها صادرة عن قلب نبي لا عن قلب رجل عادي، "كلام قيل لتصير به المعاني إلى حقائقها فهو من لسان وراءه قلب، وراءه نور وراءه ﷺ"[3].

إذ هي بلاغة نبي لا بلاغة بشر ممن يتوارثونها أو يكتسبونها اكتسابا، ويدعم هذا الزمخشري بقوله" إنها بلاغة من صنع الله، وما كان من صنع الله تضيق موازين الناس عن وزنه وتقصر مقاييسهم عن قياسه، فنحن لا ندرك كنهه، وإنما ندرك أثره، ونحن لا نعلم انتشاءه وإنما نعلم خبره، وهل يجسد في نفسه من أغوار البحر غير الشعور بالجلالة والروعة"[4].

فجوهر بلاغة النبي ﷺ لا يدرك ولا يعرف سره، وإنما يستشعر أثره في النفوس، كما تصف عائشة أم المؤمنين "أن رسول الله ﷺ لم يكن الحديث كسردكم"[5].

---

(1) أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، ط1، تحقيق إبراهيم الكيلاني، دمشق، 1964، ص 14.
(2) مصطفى الصادق الرافعي، إعجاز القرآن الكريم والبلاغة النبوية، المرجع السابق، ص 285.
(3) مالك بن نبي، الظاهرة القرآنية.ص 180
(4)مالك بن نبي، المرجع السابق، ص180.
(5) مصطفى الصادق الرافعي، وحي القلم، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ص9.

فان "اجتماع الكلام بقلة ألفاظه مع اتساع معانيه و إحكام أسلوبه، في غير تعقيد و اطراد ذلك في كل معنا و في كل باب لم يعرف لأحد قبله، ذلك كان توفيقا لا إقلالا و إصابة لا عجزا، دليلا على أنها بلاغة مبعثها الوحي" [1]

ولذلك ظل كلامه بعيدا عن الوحشي والغريب النافر والبعيد المعقد، وقد كان يكره التكلف والتقعير والإسهاب والفضول، وقد كانت ملاحظة الجاحظ دقيقة عند قوله "لم تسقط له كلمة، ولا زلت له قدم ولا بارت له حجة ولم يقم له خصم، فلم تؤخذ عليه هفوة يعبر بها أو زلة لسان أو عثرة قدم تنقص مكانته، ولا كلمة غيرها أولى منها ولا جملة زادت أو نقصت عن حاجتها ما استطاع أحد أن يأخذ عليه ذلك"[2].

أضف إلى ذلك استمساكه في بيانه بالمثالية الخلقية، فهو متقيد بالصدق في القول بما يعرفه، فقال: "إن من أخيركم أحسنكم خلقا"[3].

فقد اجتمع الكلام في كلامه السابق مع قلة ألفاظه واتساع معناه وإحكام أسلوبه في غير تعضد، واطراد ذلك في كل المعاني التي يوردها مما لا قبل لأحد قبله، "ذلك كان توفيقا لا إقلالا وإصابة لا عجزا، دليلا على أنها بلاغة مبعثها الوحي"[4].

والمتأمل في حديثه ﷺ، يستخرج منه لآلىء، كلما أعاد النظر فيه ظهرت له أشياء جديدة لم تظهر له من قبل، وهذا يدل على كثافة النص النبوي بالمعاني التي لا يمكن أن نكتشفها في القراءة الأولى، وإنما يحتاج إلى أكثر من قراءة للوقوف على دلالته وجمالياته الفنية والبيانية.

وفكرة تعدد الدلالات بالنسبة للحديث النبوي يؤكد مقولة قبول النص لعدد لا يحصى من القراءات، حيث تتناول كل قراءة مستوى واحدا أو عدد من المستويات كموضوع للقراءة والمعاينة، وتعدد المستويات وتنوع الأصعدة السيميائية لا يعني انغلاق كل صعيد أو مستوى على نفسه، بل يعني انفتاحه على غيره من المستويات وعلى الواقع. بل إن أي عمل لا يمكن اعتباره حقيقة مغلقة، فكل عمل يحمل في داخله رغم مظهره المحدد عددا لا يحصى من القراءات الممكنة. و لعل ذلك ما وجدناه في الدراسات القديمة للحديث النبوي الشريف التي تباينت في قراءتها و كشفت عن دلالات و معان مختلفة حسب مرجعية كل قارئ؛ فاللغوي يعمد في شرحه للحديث من منطلق اللغة في حين ينطلق البلاغي و الناقد من المجاز و البيان بينما

---

(1) الزمخشري، الفائق في غريب الحديث، ط1، تحقيق علي محمد البجاوي، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت، ص200.

(2) الجاحظ، البيان، ط1، تر: علي أبو معجم، مكتبة الهلال، بيروت، ص 12.

(3) البخاري، صحيح البخاري، كتاب الأدب، مطابع كتاب الشعب، القاهرة، ص 458.

(4) محمود النواوي، الحديث النبوي، مقاصده، ألفاظه، معانيه، مجلة الأزهر، ربيع الثاني، ج4، القاهرة، 1996.

ينطلق الفقيه من منظور فقهي، و هكذا تنوعت الدراسات حول الحديث النبوي الشريف و أنتجت خطابا متنوعا غنيا بالدلالات و المعاني المختلفة

ثالثا: خصائص البلاغة النبوية:

1- الإيجاز:

إن المتتبع لأقواله صلى الله عليه وسم، يلاحظ استخدامه لوسائل مختلفة وفنون متنوعة لتبليغ رسالته وإفهام متلقيه، فقد كان يتوخى الوضوح دائما في كل أحاديثه، حتى يحقق الفهم، ويصل إلى قلوب وعقول أكبر عدد من المسلمين، لأن هدفه الرئيسي هو الإبلاغ والتأثير دون تكلف ولا غموض، ويضاف إلى ذلك كله الإيجاز، حيث اعتمد جملا قصيرة تحمل بين طياتها معاني دقيقة، ومؤدية للغرض بعيدة عن الحشو والإطناب ونلمس ذلك في قوله "بعثت بجوامع الكلم"[1]. وهي جملة قليلة اللفظ لكنها واسعة المعاني تشمل النواحي المادية والنفسية.

وهذا مثال آخر من إيجازه الذي يتميز بقوة التعبير وامتلاء اللفظ وشدة المعنى "وإن من البيان لسحرا"[2]. وهذه العبارة ذات الحمولة المعرفية الكثيفة ذات التأثير العميق في النفس لاحتوائها على العنصر الفني الذي يسحر المستمعين ويستحوذ على قلوبهم لما يتميز به الحديث الشريف من نسق خاص به من خلال التعبير الجميل المؤثر المعبر بالصور ليلمس الوجدان الإنساني لمسة قوية في مجال الدعوة الدينية وفي مجال التأملات الوجدانية.

والحقيقة أن الرسول ﷺ يسعى من خلال هذه العناصر إلى التأثير في الملتقى من أيسر السبل متوخيا في ذلك الإيجاز والوضوح والميل إلى التعبير القصير لكي يحقق الفائدة ويبلغ الرسالة ويوصلها كاملة وواضحة

2- المثال في البيان النبوي:

إن أهمية الأمثال في الحديث النبوي لا تقل أهمية عنها في القرآن الكريم، لما لها من أثر بالغ في النفوس، وطبيعة التمثيل أقرب إلى التعليم والتربية، فنجد الرسول ﷺ، يحث أصحابه على الصبر في الابتلاء، فيشبه المؤمن الصابر بالخامة من الزرع تفيئها الريح مرة، وتعدلها مرة، فيقول "مثل المؤمن كالخامة من الزرع تفيئها الريح مرة وتعدلها مرة، ومثل المنافق كالأرزة لا تزال حتى يكون إنجعافها مرة واحدة"[3].

---

(1) البخاري، صحيح البخاري، كتاب الاعتصام بالكتاب والسنة، باب بعثت بجوامع الكلم، ص 113.

(2)المصدر نفسه، كتاب الطب، ص 149.

(3) البخاري، صحيح البخاري، كتاب الطب، باب جاء في كفارة المرض، ص 149.

فقد قابل الرسول ﷺ بين صورتين أحداهما تمثل المؤمن الذي شبهه بالزرع الذي تميله الرياح فيميل معها ثم ما يلبث حتى يعود إلى صورته الأولى، في حين شبه المنافق بالأرز الذي هبت عليه رياح وظل على عناده فتقتلعه من جذوره.

هذا التعبير يرسم صورة حية للمنافق، وهي صورة يتملاها الواقع وتكاد تبصرها العين لشدة وضوحها وتسجيل هيئتها، فيخيل للسامع أنها حاضرة أمامه.

3- خاصية التكرار في البيان النبوي:

شكل التكرار سمة بارزة في أحاديث الرسول ﷺ وهو يشي بمعان متباينة وكان "يكرر ما يقوله للصحابة ثلاث مرات حتى يفهموا ما يقول، فعن أنس، عن النبي ﷺ كان إذا سلم سلم ثلاثا وإذا تكلم بكلمة أعادها ثلاثا"[1].

تمثل الوظيفة الانتباهية حضورا معتبرا في أحاديث الرسول ﷺ فهي موظفة لإثارة انتباه السامع والتأكد من التواصل القائم، وقد رأينا من خلال النموذج السابق أن ظهور هذه الوظيفة ارتبطت ببعض التكرارات، فكل ما من شأنه أن يثير انتباه المتلقي يدخل في إطار الوظيفة الانتباهية، ولعل هذا المنحى فيه ميل نحو التداولية، التي تسعى بدورها إلى لفت انتباه المتلقي وجعله يستجيب للرسالة من خلال الأفعال اللغوية حيث تساهم هذه الأفعال في إفهام المتلقي وإقناعه. لكونها تلفت انتباهه لما يقال، لما تتمتع به من مباشرة ووضوح. فالرسول ﷺ كان يرمي من وراء هذه التوظيفات- إلى المحافظة على التواصل بين المسلمين. وحتى لا تنقطع عملية التخاطب بينه وبينهم، فهو يعمد بين الفينة والأخرى إلى بعض الأساليب والأدوات التي تضمن ذلك.

4- القصة في البيان النبوي

كان الرسول ﷺ يوظف القصة في حديثه ليضرب بها الأمثال للناس لعلهم يتقون، فيستعرض نماذج من المؤمنين المعتزين بإيمانهم الذاكرين لربهم، يرون النعمة دليلا على المنعم، موجبة لحمده وذكره، لا بجحوده وكفره. و من ذلك ما روي عن أبي هريرة أنه قال:" اشترى رجل من رجل عقارا له وجد الرجل الذي اشترى العقار في عقاره جرة فيها ذهب، فقال له الذي اشترى العقار خذ ذهبك مني، إنما اشتريت منك الأرض. ولم ابتع منك الذهب، وقال الذي تحاكما إليه، ألكما ولد. قال أحدهما لي غلام وقال الآخر لي جارية، قال انكحوا الغلام الجارية وأنفقوا على أنفسهما منه وتصدقا " [1]

فهذه صورة من صور إيثار الغير على النفس، خالية من الطمع والجشع الإنساني يريد الرسول ﷺ أن يرسخها في نفوس المؤمنين، ويصل الشعور بها بين كافة المسلمين، بالمشاركة الوجدانية والإيمان الراسخ، والاقتناع بالنصيب الذي قدر لكل واحد في هذه الدنيا. فإذا قرأها القارئ تمشت القناعة في نفسه، وزكت ورضيت بما قدر لها.

وقد اخضع الرسول ﷺ القصة للغرض الديني، ولكن ذلك لم يمنع بروز الخصائص الفنية في عرضها، أنه كان من أثر هذا الخضوع ظهور خصائص فنية

---

(1) البخاري، صحيح البخاري، كتاب العلم، من أعاد الحديث ثلاثا ليفهم، ص 34.

(1) البخاري، صحيح البخاري ، كتاب بدأ الخلق ، ص 214.

بعينها تحسب في الرصيد الفني للقصة في عالم الفنون الطليق مثل: الحوار الذي دار بين الرجلين في القصة، وهو ما جعل الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية، بلغة الجمال الفنية.

والقارئ للقصص النبوي، يجد هذه التوجيهات منشورة في ثناياها على هذا النحو أو على نحو سواه، ولكنه يجدها بكثرة ووفرة، تدل على الغرض الأساسي من سياق القصة وهو الغرض الديني.

5- بلاغة التشبيه التمثيلي:

التشبيه التمثيلي، أداة من الأدوات المفضلة في أسلوب الحديث النبوي، فهو يعبر بالصورة المحسنة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحدث المحسوس والمشهد المتطور، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، والحركة المتجددة فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوجه أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص، وهذا ما نراه في قوله صلى الله عليه وسلم:" عن أبي موسى عن النبي قال: مثل ما بعثني الله به من الهدى والعلم كمثل الغيث الكثير أصاب أرضا فكان منها نقية قبلت الماء، فأنبتت الكلأ والعشب الكثير، وكانت منها أجاذب أمسكت الماء، فنفع الله بها الناس فشربوا ماء، وسقوا وزرعوا وأصاب منها طائفة أخرى، إنما هي قيعان لا تمسك ماء، ولا تنبت الكلأ، فذلك مثل من فقه في دين الله، ونفعه ما يعين الله به فعلم وعلم ومثل من لم يرفع بذلك رأسا ولم يقبل هدى الله الذي أرسلت به"[1].

هذا مثل للنبي ﷺ في إبلاغه عن الله ودعائه إلى سبيله، وأنه بعث رحمة للعالمين، ومثل لما جاء به من الدين بالغيث العام الذي يأتي الناس حال حوجهم إليه ثم شبه المبعوث إليهم بالأرض المختلفة، فمنهم من علم وعلم، فهو كالأرض النقية شربت من المطر وحييت بعد موتها وأخصبت فنفعت، ومنهم الجامع للعلم المستغرق لزمانه فيه، غير أنه لم يعمل به، ولكنه أداة إلى الغير، فهو كالأرض التي يستقر فيها الماء فينفع بها الناس دونها، ومنهم من ختم الله على سمعه وقلبه وجعل على بصره غشاوة، فلم يلبث إلى ما جاء به عليه الصلاة والسلام من الهدى والعلم فهو كالأرض الصماء الملساء التي يمر عليها الماء مر السحاب فلا انتفاع ولا نقيع..." [2].

هذه صورة فنية رائعة، فيها روح القصة، وفيها تخييل قوي، وفي بعد في حاجة إلى ريشة مبدعة، لو أريد تصويرها بالألوان، بهذه التمثيلية المتقابلة توضح احدهما الأخرى في مشهد فني رائع، يجعل المتلقي يتابع في شغف متزايد وإعجاب شديد هذه الصورة الفنية وإلى ذلك يشير البدر العيني بقوله " ضرب النبي صلى الله

---

(1) البخاري، صحيح البخاري، كتاب العلم، باب: فضل علم، ص 30.
(2) البخاري، صحيح البخاري، كتاب العلم، باب فضل من علم وعلم، ص 30.

عليه وسلم لما جاء به من الدين مثلا، أي شبهه بالغيث العام الذي يأتي الناس في حال حاجاتهم إليه، وكذا كان حال الناس قبل مبعثه ﷺ، فكما أن السامعين له بالأرض المختلفة التي تنزل بها الغيث فمنهم العالم المعلم فهو بمنزلة الأرض الطيبة شربت فانتفعت في نفسها وانبتت فنفعت غيرها ومنهم الجامع للعلم المستغرق لزمانه فيه غير أنه لم يعمل بنوافله أو لم يتفقه فيما جمع، لكنه أده لغيره، فهو بمنزلة الأرض التي يستقر فيها الماء فينتفع الناس به، ومنهم من يسمع العلم فلا يحفظه ولا يعمل به ولا ينقله لغيره، فهو بمنزلة الأرض السبخة التي لا تقبل الماء أو تفسده على غيرها"[1].

وقد كان أسلوب الخطاب من أبرز الأساليب النبوية المستخدمة في توجيه الدعوة وتقويم المجتمع، إذ كان الخطاب –ولا يزال- الأسلوب الأمثل في التأثير على المخاطبين أو المتلقين طالما اعتمد على الإقناع المنطقي والتحفيز النفسي والتوجيه الديني مع اعتماده على الوسائل اللغوية المطلوبة في التأثير- على تعددها- كل منها في سياقها المناسب للموضوع المطروح، وقد التفت القدماء إلى أهمية الخطاب، وتأثيراته في شتى المجالات، وكانت تأثيرات الخطاب القرآني والنبوي من أبرز التأثيرات وأعظمها أثرا في نفس المتلقي، فسطع نور الحق والخير والعدل على الإنسانية، جمعاء متى ما أصغت بوعي لذلك الخطاب الرباني والنبوي. ومثال آخر من الأمثلة التي ضربها الرسول ﷺ للناس لكي يهتدوا بهديه إلى الطريق السوي، ويعودوا إلى رشدهم قوله ﷺ، "عن أبي موسى قال رسول الله" إن مثلي ومثل الناس كمثل رجل استوقد نارا، فلما أضاءت ما حوله جعل الفراش وهذه الدواب التي تقع في النار يقعن فيها فجعل يحجزهن فيها، فأنا آخذ بحجزكم عن النار، وأنتم تقتحمون فيها"[2].

هذا مثل عظيم للنبي ﷺ فيه صفة ما بعثه الله تعالى به لإرشاد عباده لما ينجيهم مما يردهم في هوة الشقاء وصفة ما طوعت لهم أنفسهم من التمادي على الغواية المفضية إلى تلك الغاية "كصفة رجل أوقد نارا فلما أضاءت ما حوله جعلت تلك الحشرات تقع فيها، وهو يذودهن عنها، شبه تساقط المخالفين في النار، وحرصهم على الشهوات لظنهم المنفعة فيها مع منعه لهم منها باقتحام الفراش في نار الدنيا لاغتراره بظاهر ما يراه من الضوء"[3]. كما صور القرآن هذه الحالة في قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ يَكُونُ ٱلنَّاسُ كَٱلْفَرَاشِ ٱلْمَبْثُوثِ ﴾[4]. قال الإمام السيوطي "شبه تساقط

(1)العيسني، عمدة القارئ، شرح صحيح البخاري، دار الفكر، لبنان، ج2، ص 80.
(2) البخاري، صحيح البخاري، كتاب الرقاق، باب الانتهاء من المعاصي، ي127/8.
(3) عبد الرحيم عنبر الطهطاوي، هدايا الباري إلى ترتيب، صحيح البخاري، 190/2.
(4) سورة القارعة، الآية 4.

الجهلة والمخالفين بمعاصيهم وشهواتهم في نار الآخرة وحرصهم على الوقوع فيها مع منعه بتساقط الفراش في نار الآخرة وحرصهم على الوقوع فيها مع منعه بتساقط الفراش في الدنيا لهواه وضعف تمييزه وعدم درايته بحر الدنيا، ولو علم لم يدخلها، بل ظن أن ضوء النار يريحه من ظلام الأمم في حجر الأنباء كالصبيان الأغبياء في أكناف الآباء) [1].

6- القيمة الجمالية في الخطاب النبوي

لقد كان الرسول ﷺ صاحب فصاحة وبلاغة، بل هو أفصح العرب، إذ كان يضرب الأمثال ويشبه الشيء بالشيء ترغيبا وترهيبا ودعوة إلى الله، ومن ذلك ما نلحظه في الأحاديث السابقة، التي تناول فيها بعض التشبيهات البسيطة التي لا تتطلب أعمال الفكر وكذا الذهن في استخلاص التشبيه وطريقة فهمه في أسلوب سهل "يصور أحوال الناس مع شريعة الإسلام فيجعلهم طائفتين، ويجعل الأولى في نوعين نافعة منتفعة على وجه الكمال، ونافعة على وجه الكمال، منتفعة على وجه النقص، أما الثانية فهي غير نافعة وغير منتفعة"[2].

ولقد زاد هذا التشبيه المراد وضوحا وجمالا إذ أنه شبه الأمر المعقول وهو الهدى والعلم بأمر محسوس وهو الغيث، وذلك في صورة تشبيهية بالغة الروعة أبرزت أصنافا ثلاثة من الناس وأصنافا ثلاثة من الأرض.

فرحمته ﷺ، للناس شبيهة برحمة الغيث للأرض قال الرامهرمزي: "انه بعث رحمة للعالمين ليخرجهم من الظلمات إلى النور ويهديهم إلى صراط المستقيم، ومثل ذلك بالغيث الذي ينشر الله به رحمته في الأرض ويحي به الأنعام والحرث، والذين استمعوا قوله وشاهدوا أمره في اختلاف مذاهبهم وطرائقهم ببقاع الأرض التي يختلف ترابها وأماكنها، فمنها ذات الرياض العشبة الكثيفة التي يكثر خيرها ويعم نفعها، ومنها الأماكن ذات العياض والغدران، وغير ذلك من الأماكن التي ينتفع فيها الماء فيرد إليها الناس والأنعام، ومنها ما لا يتعلق من المطر إلا بمروره عليه، وهو مثل لمن فقه عن الله وتفقه كما أمر به الرسول ﷺ فعلم وعلم ومثل للحامل علمه إلى من هو أوعى منه " [3].

والتشبيه في الحديث لم يأت مجردا بل صاحبته وسيلة محسوسة مما يشغل حيزا من اهتمام الناس، ولقد تعددت التشبيهات في الحديث منها تشبيه ما جاء به النبي ﷺ من الدين بالغيث العام الذي يأتي الناس في حالة حاجتهم إليه، وتشبيه السامعين له بالأرض المختلفة، فالأول تشبيه المعقول بالمحسوس، والثاني تشبيه

---

(1) عبد الرؤوف المناوي، فيض القدير شرح جامع الصغير، ط2، دار المعرفة، بيروت، ص 518.
(2) د. عز الدين كمال، الحديث النبوي الشريف من الوجهة البلاغية، ص 67.
(3) الرامهرمزي، كتاب أمثال الحديث، مؤسسة الكتب الفقهية ، لبنان، 1997، ص 29.

المحسوس بالمحسوس، وقد جاء في الفتح الرباني "إن النبي ﷺ ضرب مثلا لما جاء به من الدين والعلم بالغيث العام، أي المطر الكثير الذي يأتي الناس في حال احتياجهم إليه، فكما أن الغيث يحي البلد الميت، فكذا علوم الدين تحي القلب الميت، ثم شبه السامعين له بالأرض المختلفة التي ينزل بها الغيث، فمنهم العالم المعلم، فهو بمنزلة الأرض الطيبة التي قبلت الماء، وأنبتت الكلأ، ومنهم الجامع للعلم، غير أنه لم يعمل به ولا اجتهاد له في الطاعة، فهو يحفظه حتى يأتي طالب محتاج متعطش لما عنده من العلم فيأخذه منه فينتفع به، وينفع غيره[1]، فهذا الذي جمع العلم ولم يعمل به بمنزلة الأرض الملساء التي أمسكت الماء ولم تنبت الكلأ فينتفع منها بالشرب، ومنهم الطائفة الثالثة المذمومة التي لم تقبل هدى الله تعالى ولم ترفع به رأسا، فهي كالأرض التي لم تمسك الماء ولم تنبت الكلأ ولم ينتفع به"[2].

وعلى الرغم من وجازة الحديث فقد ساقه الرسول ﷺ، وعبر عنه بتحقيق تشبيهين، كل منهما يؤدي معنى مختصا، فالناس في الحديث قسمين قال الخطابي: "هذا مثل ضرب لمن قبل الهدى وعلم ثم علم غيره فنفعه الله ونفع به ولمن لم يقبل الهدى، فلم ينفع بالعلم ولم ينتفع به"[3].

ولكن العيني رأى خلاف ذلك فالناس في التشبيه ثلاثة أقسام قال "في الحقيقة فالناس على ثلاثة أقسام فمنهم من يقبل بالعلم بقدر ما يعمل به ولم يبلغ درجة الإفادة، ومنهم من يقبل ويبلغ ومنهم من لا يقبل"[4]. "أيده في ذلك الكرملي في الشرح بأن جعل قسمة الناس على ثلاثة بأن يقدر قبل لفظة "نفعه" كلمة من بقرينة عطف على فقه كما قال حسان ابن ثابت:

أمن يهجو رسول الله منكم ويمدحه وينصره سواء

إن التقدير ومن يمدحه وينصره[5].

وقد وصل هذا التمثيل إلى نهاية الإبداع وقوة التأثير في النفوس، كيف لا وقد أبرز المعقولات في معرض المحسوسات الجلية، إن هذا المثل الأدبي الرائع قد جلى المعاني الخاصة بالانتفاع بالهدى والعلم جلاء مؤثرا إنك لتبحث عن نضير لهذه

---

(1) أحمد عبد الرحمان البناء، الفتح الرباني مع شرحه بلوغ الأماني، كتاب العلم، باب فضل من علم وعلم، بيروت، ص 146.

(2) أحمد عبد الرحمان البناء، الفتح الرباني مع شرحه بلوغ الأماني، كتاب العلم، بيروت، لبنان، 1، ص 146.

(3) القسطلاني، إرشاد الساري شرح صحيح البخاري، باب ما بعث به النبي من الهدى والعلم 140/9.

(4) البدر العيني، عمدة القارئ، دار الفكر، لبنان.

(5) الكرماني، صحيح البخاري، ط2ن دار إحياء التراث العربي، بيروت، 58/1.

الصورة النبوية في كلام البشر فلا تجدها، ولكنك تجد مثلا لها وأقوى منها في قوله تعالى: ﴿ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَسَالَتْ أَوْدِيَةٌۢ بِقَدَرِهَا فَٱحْتَمَلَ ٱلسَّيْلُ زَبَدًا رَّابِيًا ۚ وَمِمَّا يُوقِدُونَ عَلَيْهِ فِى ٱلنَّارِ ٱبْتِغَآءَ حِلْيَةٍ أَوْ مَتَٰعٍ زَبَدٌ مِّثْلُهُۥ ۚ كَذَٰلِكَ يَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْحَقَّ وَٱلْبَٰطِلَ ۚ فَأَمَّا ٱلزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَآءً ۖ وَأَمَّا مَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ فَيَمْكُثُ فِى ٱلْأَرْضِ ۚ كَذَٰلِكَ يَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَالَ ﴾ [1].

فالانتفاع بالماء عند قوم وضياعه عند آخرين في الصورتين القرآنية والنبوية معا مما قوى به المثلان قوة مؤثرة.

والحديث في جملته أن الناس يختلفون في المنازل، فالفريق الأول هو الذي قال الله فيه "قل هو للذين آمنوا هدى وشفاء"[2]. والفريق الثاني هو الذي قال فيه "أتأمرون الناس بالبر وتنسون أنفسكم وأنتم تتلون الكتاب أفلا تعقلون"[3]. أما الفريق الثالث هو الذي قال الله فيهم "إن الذين كفروا سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم فهم لا يؤمنون"[4]. هذا إذا أخذنا التشبيه في الحديث من تشبيه المركب بالمركب، ويجوز أن يكون من قبيل التشبيه التمثيلي.

والناظر إلى التصوير الدقيق وجماله المبدع في الحديث الثاني يجد صورة حالة الرسول ﷺ وحال بعض الناس الذين ينير لهم الطريق ويهديهم إلى الصراط السوي فينصرفون عنه إلى المهالك، إنها مشاهد حية تدفع إلى التفكير البعيد، فيما بين المشبه والمشبه به صورة ملموسة نراها بأعيننا ونتلمسها بأيدينا، وعن هذه الجمالية قال الغزالي رحمه الله "التمثيل وقع على صورة الإنكباب على الشهوات من الإنسان بإنكباب الفراش، لأن باغترارها بظاهر الضوء أحرقت نفسها وفنيت حالا، والآدمي يبقى في النار في مدة طويلة"[5]. وقال القاضي عياض "هذه موعظة لبعض من أجابوا الدعوة ويحتمل أن يكون وعيدا لمشركي قريش"[6].

ولأن في الحديث استشعار بالحذر حتى يأخذ كل إنسان حذره فلا بد أن تكون الصورة قريبة حتى تحرك النفوس، وهذا ما جاء في الحديث قال الكرماني "مثل لهم ذلك بما شاهدوه من الأمور ليقرب ذلك من إفهامهم، فمثل إتباع الشهوة المؤدية إلى

---

(1) سورة الرعد الآية 17.
(2) سورة فصلت الاية 44.
(3)سورة البقرة الآية 44.
(4) سورة البقرة، الآية 6.
(5) الزامهوزي، أمثال الحديث، 1828.
(6) عبد الرؤوف النووي، فيض القدير شرح الجامع الصغير، 518/15، دار المعرفة، لبنان.

النـار بوقـوع الفـراش الـذي مـن شـأنه أن يتبـع ضـوء النـار ليقـع فيهـا يظـن أنهـا لا تحرقه"[1].

وهذه صورة معهودة تثبت المعنى المراد بها أشد وأقوى وهكذا يلتقي الغرض الديني بالغرض الفني كالشأن في جميع الصور التي يرسمها الحديث ونضير هذا في القرآن "واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا واذكروا نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداء فألف بين قلوبكم فأصبحتم بنعمته إخوانا، وكنتم على شفا حفرة من النار فأنقذكم منها"[2].

وليس المهم لدينا في هذا المجال دقة التشبيه وصدقه، وإنما المهم هو هذه الصورة القلقة المتحركة الموشكة في الخيال على الزوال ولو استطاعت ريشة المصور بالألوان أن تبرز هذه الحركة المتخيلة في صورة صامتة لكانت براعة فحسب في عالم التصوير، والمصور يملك الريشة واللوحة والألوان، وهذه ألفاظ فحسب يصور بها القرآن والحديث رحمة الله تعالى ورسوله ﷺ نحو هذا الإنسان الضعيف، وفي الحديث تأكيد هذا المعنى الذي يملؤه الخيال لهو أعظم الدلالة على رحمته ﷺ، في قوله في هذا التقابل بين ثبوت الصراع وتجدده زيادة حرصه عليه السلام.

و هكذا نلاحظ أن نص الحديث الشريف مليء بالصور البيانية الجميلة التي تصور الواقعة في صور فنية عالية استطاع من خلالها أن يتجاوز و يتخطى كل الأجناس القولية السائدة، و أصبح النموذج - بعد القران- الذي تحول إلى محور لكل النصوص الثقافية التي تتحرك في سياقه و فضائه، سواء لتدعيم تفوقه أو لقراءته و تفسيره.

---

(1) الشوكاني، صحيح البخاري، كتاب الرقاق، باب الانتهاء في المعاصي، س08/23.
(2) سورة آل عمران الآية 103.

النتائج

وفي النهاية يمكن أن نجمل النتائج التي توصلنا إليها في النقاط التالية:

1. تمتاز الصورة البيانية في الحديث النبوي الشريف بالوضوح والبيان لاعتمادها على التعبير البسيط والبعد عن التكلف الذي يفسد نية المرسل في الإبلاغ والإبانة، لأن فهم المعاني هو السبيل الذي يعتمد عليه الرسول ﷺ، في الإقناع والاستجابة والتأثير.
2. ارتباط الصورة البيانية في الحديث الشريف بقيم اجتماعية ونفسية مثيرة تزيد من ارتباطها بالحياة اليومية وملابساتها المتجددة، وهذا ما يجعلها تتخلص من التكلف والصنعة ويزيدها تداولا واستعمالا.
3. أن طبيعة الأحاديث النبوية قائمة على الجمل الإنشائية القصيرة لجعلها أقرب إلى الإيجاز منها إلى الإطناب، إضافة إلى تخيره ﷺ الألفاظ والكلمات بدقة وعناية بشكل موجز، يبتعد عن التفصيلات المملة، مع تحديد القصد والهدف ومراعاة ظروف المتلقي.
4. اقتباس الرسول ﷺ من القرآن الكريم ليدعم رأيه ويقوى حجته، وليكون أقدر على إقناع السامعين والتأثير فيهم، وكسب قناعتهم وثقتهم.
5. اعتماد النص النبوي أسلوب العرض المباشر من خلال تناوله المباشر للمعاني التي أراد إبلاغها للمستمعين، كما أن الأحاديث تنوعت ما بين (التقرير والوعد والأمر والنهي والنفي والاستفهام) وهذه الأساليب هي بمثابة الأفعال اللغوية التي تمثل جوهر نظرية الأفعال اللغوية.
6. عمد الخطاب النبوي إلى إبلاغ أفكاره إلى المتلقي بأسلوب يعتمد الإقناع والتأثير وهذا راجع إلى ترابط الأفكار في الأحاديث وتماسك أجزائها وحلاوة ألفاظها.

المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم
2. البخاري، صحيح البخاري، كتاب الأدب، مطابع كتاب الشعب، القاهرة،د.ت.
3. البخاري، صحيح البخاري، كتاب الاعتصام بالكتاب والسنة، باب بعثت بجوامع الكلم، مطابع كتاب الشعب، القاهرة، د.ت.
4. البخاري، صحيح البخاري، كتاب الطب، باب جاء في كفارة المرض، مطابع كتاب الشعب، القاهرة، د.ت.
5. البخاري، صحيح البخاري، كتاب العلم، من أعاد الحديث ثلاثا ليفهم، مطابع كتاب الشعب، القاهرة، د.ت.
6. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1985
7. أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، ط1، تحقيق إبراهيم الكيلاني، دمشق 1964
8. البناء أحمد عبد الرحمان، الفتح الرباني مع شرحه بلوغ الأماني، كتاب العلم بيروت، د.ت.
9. الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق عماد الدين أحمد حيدر، ط1، مؤسسة الكتب الثقافية بيروت، 1991،
10. الجاحظ، البيان و التبيين، ط1، تر: علي أبو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت،د.ت.
11. د. حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007
12. الدبل محمد بن سعد، الخصائص الفنية في الأدب النبوي، ط2، مكتبة العبيكان الرياض، 1997.
13. الرمهرمزي، كتاب أمثال الحديث، مؤسسة الكتب الفقهية، رحاب الجزائر، 1937.
14. مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ط8، مكتبة رحاب 1937، الجزائر،
15. مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،
16. الزمخشري، الفائق في غريب الحديث، ط1، تحقيق علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، بيروت،د.ت.
17. الزيات أحمد حسن، تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، بيروت، 1999.
18. الكرماني، صحيح البخاري، ط2، دار إحياء التراث العربي، بيروت،د.ت.
19. عز الدين كمال، الحديث النبوي الشريف من الوجهة البلاغية.دار الفكر بيروت،د.ت.
20. د. عبد الفتاح لاشين، من بلاغة الحديث، شركة مكتبات عكاظ للنشر والتوزيع ط1،الرياض، 1982.
21. الماوردي، أعلام النبوة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986،
22. مالك بن نبي، الظاهرة القرآنية. المركز الثقافي، بيروت،د.ت.
23. عبد الرؤوف المناوي، فيض القرير شرح جامع الصغير، ط2، دار المعرفة لبنان،د.ت.
24. العيني عمدة القارئ، شرح صحيح البخاري، دار الفكر، لبنان، د.ت.
25. مصطفى الشكعة، البيان المحمدي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1995

26. د.يوسف القرضاوي، كيف نتعامل مع السنة النبوية، معالم وضوابط، دار المعرفة بيروت،، د.ت.
27. القسطلاوي، إرشاد الساري في شرح صحيح البخاري، دار الكتاب العربي بيروت،د.ت.
28. د. معاد السرطاوي، دراسات في الأدب العربي، ط1، دار مجدلاوي، عمان الأردن، 1998
29. د. أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة س، بيروت، 1999،
30. د. محمد بن سعد الدبل، الخصائص الفنية في الأدب النبوي، ط2، مكتبة العبيكان الرياض، 1997،

الدوريات

1. د. حسن جاد، مقارنة بين أسلوب القرآن والحديث وتأثيرها في النفوس مجلة الأزهر،القاهرة، العدد8.
2. د. محمد شاكر، بلاغة الأسلوب النبوي، مجلة الأزهر العدد5.
3. د. محمود النووي، مجلة الأزهر، ربيع الثاني، ج4،القاهرة، 1996.
4. د.مصطفى الزرقاء، مقاربة بين أسلوب الحديث وأسلوب القرآن، مجلة الأدب الإسلامي، العدد السابع، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، مطابع مؤسسة الرسالة، بيروت، 1995.
5. منشاوي عثمان عبود، مجلة الأزهر، العدد 5، القاهرة
6. محمود النواوي، الحديث النبوي، مقاصده، ألفاظه، معانيه، مجلة الأزهر، ربيع الثاني، ج4، القاهرة، 1996.

الفصل الثاني

التجديد النقدي في كتاب العمدة

الفصل الثاني

التجديد النقدي في كتاب العمدة

تتناول هذه الدراسة واحدا من أهم الكتب النقدية التي عرفها النقد العربي في أواخر العصر العباسي، وهو كتاب العمدة لابن رشيق، الذي سنحاول أن نقف عند بعض المفاهيم النقدية الجديدة التي تشكل الأساس النقدي في هذا المؤلف العظيم، ولكن قبل أن نستطرد في الموضوع، يجدر بنا أن نؤكد حقيقة مهمة ترتبط بطبيعة العلاقة بين التراث-في أي مجال من مجالاته المتعددة- ووعينا المعاصر- إذ ليس للتراث وجود مستقل خارج وعينا به- وفهمنا إياه، ووجوده المستقل، إن صح له هذا الوجود، إنه يتمثل في شكل من أشكال الوجود العيني الذي يمكن أن يدرك بالحس ويخضع لمقاييس الفراغ المكاني الذي يحتله على رفوف المكتبات في شكل مجلدات مطبوعة أو محفوظة، وإنما الذي يعنينا هو وجوده في معرفتنا وفي وعينا الثقافي، وهذا الوجود في الوعي هو الذي نصفه بعدم الاستقلال، عن الوعي المعاصر وهو لا يوجد إلا فيه؟

وانطلاقا من هذه الحقيقة، نعيد قراءة ابن رشيق لنرى ما الذي يمكنه أن يقدمه إلينا، وما الذي يمكن أن ننفيه عنه وعن وعينا، وعلينا أن لا ننسى ونحن نعيد قراءة ابن رشيق، أننا سنطرح عليه أسئلة معاصرة، باحثين عن إجابات كامنة ضمنية، تحاول قراءتنا أن تكشف عنها وتجليها، ولا يعترض علينا معارض باسم الموضوعية زاعما أننا نفرض على نقاد ذلك العصر ما لم يكن من شأنه أن يوجد فيه[1].

ذلك أن هذا المعترض حين يقرأ التراث قراءته الموضوعية كثيرا ما يحكم ذوقه ويدخل مفاهيمه العصرية في الحكم على التراث، فيحكم على ابن رشيق بأن كتابه غير منظم ولا مرتب، وأن آراءه النقدية مبعثرة، ويصعب لمها إلا بكثير من الجهد، وإنها لا تستجيب للمناهج العصرية التي تفرض منهجية معينة في ترتيب المعارف وتناولها وليس أدل على انتقاد هذه الموضوعية من مثل هذه الأحكام التي تنظر إلى التراث من خلال مفاهيم عصرية، وليس معنى قولنا انتفاء الموضوعية أننا نتبنى مفهوم القراءة المتحيزة تماما، سواء أكان هذا التحيز ضد التراث أم كان معه، فالتحيز قرين الهوى النابع من قصور الوعي بجدلية العلاقة بين الماضي والحاضر، وبين التراث والمعاصرة، فالقراءة المتحيزة بالكامل، إما أن تؤدي بنا إلى محاكمة

(1) د. عبد القادر القط، النقد العربي القديم والمنهجية ، مجلة فصول العدد 3، مجلد1، ص 13، 31.

التراث من خلال مفاهيم لا يقبلها، أو تؤدي إلى إلباسه مفاهيم وتصورات مفارقة لطبيعته.

إن القراءة التي نأمل تحقيقها هنا هي القراءة الموضوعية التي لا تغفل المنطق الداخلي الخاص للتراث من جهة، ولا تتعامل معه بمعزل تام عن الوعي المعاصر، ومن جهة أخرى هي قراءة لا تخلع عن ابن رشيق أزياءه ومفاهيمه، لكي تكسوه أزياء جديدة وتخلع عليه مفاهيم معاصرة.

إن ابن رشيق الذي نقرؤه اليوم هو النص الذي كتبه بنفسه في كتاب العمدة، فهو جزء من ثقافتنا، وجزء من وعينا وتاريخنا، ولذلك نكون أقرب لروح ابن رشيق ولروح التراث الذي يمثله، والذي ما زال فينا يتفاعل ونتفاعل به.

وليست رحلتنا التي ننوي القيام بها في نص ابن رشيق إلا تكرارا لرحلة قام بها هو نفسه في نصوص سابقيه ومعاصريه[1]. مستهدفا الكشف عن القواعد النقدية الشائعة في ذلك العصر بغية تمثلها وتطويرها معولا في كثير من الأحوال على نفسه وقريحته يقول: "وعولت في أكثره على قريحة نفسي ونتيجة خاطري، خوف التكرار ورجاء الاختصار، إلا ما يتعلق بالخبر، وضمنته الرواية، فإنه لا سبيل إلى تغيير شيء من لفظه، ولا معناه فكل ما لم أسنده إلى رجل معروف باسمه ولا أحلت فيه على كتاب بعينه فهو من ذلك....".

ويجب أن نفهم أن تعويله على نتيجة خاطره وقريحة نفسه، هو البحث عن المغزى وراء عباراتهم وأقوالهم، فهو لم يشغل نفسه، بالبحث عن المعنى الظاهر على السطح، ولو فعل ذلك لما قدم لنا شيئا يستحق اليوم أن نقف عنده، ولذلك لم يتردد في أن يتعامل مع نصوصهم بوصفها رموزا وإيحاءات وإشارات خفية تحتاج منه إلى تغيير وإعادة صياغة في قالب جديد، ولم يكن ابن رشيق في قراءته لنصوص سابقيه مفسرا فقط أو مرددا لها، بل كان في أحيان كثيرة يزيد عليها ويصهرها في عبارات وصيغ جديدة يتعذر على القارئ العادي أن يرد كل رأي فيها إلى صاحبه، بحيث يخفي خيوط النسيج المأخوذة من مواضيع مختلفة من مثل قوله:" و أهل صناعة الشعر أبصربه من العلماء " بآلته من نحو وغريب ومثل وخبر وما أشبه ذلك... وقد يميز الشعر من لا يقوله، كالبزاز يميز من الثياب ما لم ينسجه"[2].

هذه العبارة توحي أن الأحكام فيها لابن رشيق، ولكنك تقرأ في مواضع متباعدة بعض الشيء من مقدمة المرزوقي على شرح الحماسة قوله: "ولو أن نقد الشعر، كان يدرك بقوله لكان من يقول الشعر من العلماء أشعر الناس، ويكشف هذا أنه قد يميز

---

(1) د. بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق القيراوني. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 249.

(2) د. ابن رشيق العمدة في صناعة الشعر و نقده ، ج1، تحقيق محمد نحي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية ، القاهرة 1934، ص 75.

الشعر من لا يقوله، والفرق بين ما يشتهي وما يستجاد ظاهر، بدلالة أن العارف بالنبر يشتهي لبس ما ليس يستجيده "[1].

فانظر كيف صهر ابن رشيق هذه الأقوال، فنقض الأول منها، واقتبس الثاني على حاله، وتصرف باستخراج حكم جديد مستمد من القولة الثالثة، وجمعها معا في نطاق واحد[2].

إلا أنه بالرغم من أخذه لهذه الآراء إلا أنه كما يقول إحسان عباس "أنه ناقد قدير، لم تضع شخصيته بين أراء النقاد الآخرين سواء صرح باسمهم أو لم يصرح، و لعل ابن رشيق أبرز مثل عن الناقد الذي يملك الإعجاب عن طريق شخصيته لا عن طريق الجدة في الرأي"[3].

و لو حاولنا أن نقارن بينه و بين صاحب الصناعتين، و هما متشابهان في بناء مؤلفيهما من كتب الآخرين و آرائهم لوجدنا أبا هلال العسكري مصنفا و حسب، باهت الشخصية لا سبيل إلى عده ناقدا، بينما يقف ابن رشيق بحيويته وقفة بارزة بين نقاد القرن الخامس الهجري، هذا على الرغم من أن كتاب الصناعتين أدق تبويبا من كتاب العمدة.

غير أن هذا الأخير يمتاز بين كتب النقد الأدبي بأنه احتوى أكثر ما يريده المتأدب من حديث عن الشعر و من حديث في الشعر نفسه، ولهذا فيما أعتقد نال الكتاب حظوة واسعة بعد القرن الخامس و أصبح مثالا يحتذيه من يكتبون في علم الشعر و منهلا لطلاب النقد الأدبي يدرسه الدارسون و يلخصه الملخصون، حتى نال ثناءا عريضا من ابن خلدون " لأن المثقف الذي كان يحرص على شيء من المعرفة النقدية لم يعد إذا قرأه بحاجة إلى العودة إلى المصادر النقدية السابقة عليه، بل سيجد حاجته في هذا الكتاب و أحسن منه"[4].

بهذه القراءة الواعية المستوعبة لآراء القدماء، استطاع أن يتجاوز آراءهم النقدية و أن يضيف شيء جديدا يميزه عن غيره، و يعطيه خصوصية ذاتية تجعل منه ناقدا قديرا على تحليل الإشكالات النقدية المكرسة، و إعادة ترتيب سلم القيم الأدبية، و رصد وظائفها و إبراز الثوابت الجمالية فيها.

فالإنتاجية النقدية على هذا النحو تمثل عملية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة، في شكل خفي أحيانا، وجلي أحيانا أخرى، بل أن قطاعا كبيرا من هذا الإنتاج النقدي يعد تحويرا لما سبقه، ذلك أن الناقد أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا

---

(1) المصدر نفسه، ص 75.

(2) المرزوقي، شرح الحماسة،تحقيق أحمد أمين و عبد السلام هارون ، لجنة التأليف و النشر ، القاهرة 1967، ص 154.

(3) إحسان عباس، تاريخ النقد العربي عند العرب، دار الثقافة بيروت، ط5، ص 446.

(4) إحسان عباس، تاريخ النقد العربي عند العرب، دار الثقافة بيروت، ط5، ص 446..

باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات النقد المختلفة، وهذا القصور كان له وجود لازم في الدرس النقدي العربي القديم أيضا، ومن ثم كانت فعاليات علم البيان قائمة على المعرفة بعلم العربية باعتباره أداة التوصيل الأصلية، ثم يضاف إلى ذلك اتصال المعرفة بأيام العرب وأمثالهم، إلى جانب شرط أول هو الإطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور فإن هذه الأشياء مما تشحذ القريحة، وتذكي الفطنة، وإذا كان صاحب الصناعة عارفا بها تصير المعاني التي ذكرت، وتعب في استخراجها، كالشيء الملقى بين يديه، يأخذ منه ما أراد ويترك ما أراد"[1].

فالارتداد إلى الماضي، أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، فقد يحدث تماس-أو بالضرورة سوف يحدث تماس-يؤدي إلى تشكيلات تداخلية، قد تميل إلى التماثل وقد تنحاز إلى التحالف، وقد تنصرف إلى التناقض، ومن ثم تتجلى فيه إفرازات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب الشديد والرفض الكامل وبينهما درجات من الرضى أحيانا والسخرية أحيانا إلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري الذي تدخل دائرة التناص على نحو من الأنحاء.

و استدعاء القديم لا يكون ذا طبيعة فردية في كثير من الأحيان، إذ قد يستدعي النص الحاضر مجموعة من الخصائص التي تشي إلى فن تعبيري محدد، وهنا نجد أنفسنا بإزاء وجه من وجوه التداخل الموسع الذي لا يمكن –بدقة- تحديد مرجعيته، ذلك أن الأمر يتجاوز الناتج الدلالي إلى المستوى السطحي للصياغة بما فيها من انحرافات، أو بما فيها من قيم براقة تشد إليها المتلقي.

ولو اجتهدنا أن نتصور كيف أقام ابن رشيق العمدة أساس الحكم على الشعر؟ وكيف كانت مقاييسه النقدية، واستعرضنا في سبيل ذلك أبواب الكتاب كله، سوف نخرج بانطباع مكرر لما سبق أو توطد عند نقاد النزعة الشكلية، فالمثقف الذي يحرص على شيء من المعرفة النقدية لم يعد إذا قرأه بحاجة إلى أن يقرأ قدامه و الآمدي والجرجاني، إذ استخرج ابن رشيق خير ما عندهم وأودعه كتابه وزاد عليهم من إبداعه النقدي، لما يمتلكه من آليات نقدية خاصة به.

و هؤلاء هم أئمة النقد، فما ظنك إذا وجد فيه القارئ خلاصة لخير ما عند غيرهم أيضا[2].

وهذا يؤكد-على الأقل-كثرة ترديد ابن رشيق لأسماء من سبقه بالحديث عن موضوعات كتابه، وسيره على النهج نفسه، أي تجزئة عناصر الشعر إلى أجزاء مستقلة ودراسة كل منها على حدة، مع عنايته بالأجزاء الشكلية باعتبار أن الروح المسيطرة على المنهج هو روح الشكل، الأمر الذي يسمح بالقول أن روح الشكل قد

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد أمين و بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ج1، ص 69.

(2)إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب، دار الثقافة، ط5، بيروت، ص 446.

توطدت واكتملت عند ابن رشيق وأصبحت بفضل كتاباته جزء من النقد الجديد في أواخر العصر العباسي.

ولكي يتسنى إدراك مدى التأثير الذي أحدثته النزعة الشكلية في تقويم الشعر والحكم عليه عند ابن رشيق من خلال دراسة أبرز أفكاره المؤكدة لروح الشكل على النحو التالي:

أولا: في بنية النص الشعري:

يعتبر مفهوم الشعر من القضايا الأساسية التي تثار حول هذه القضية، وتتمثل في الأسئلة التالية: ما حدود التداخل بين التعريفات السابقة عليه، والتعريف الذي انتهى إليه؟ وما حدود التمايز؟ وإن إثارة سؤال عن الشعر بصفة خاصة دون غيره من الأنواع الأدبية، إنما ترتد إلى النظر إلى الشعر بوصفه أكثر الأنواع الأدبية تعبيرا عن خصائص الأدب، تلك الخصائص الفارقة له عن غيره من أنماط الكلام، وعلى ذلك فالسؤال عن مفهومه للشعر القصد منه الوقوف على وجهة نظره بالقياس إلى غيره.

وإذا كان ابن قتيبة قد اهتم بتموضع المضامين دون تحديد مفاصل القصيدة بوضوح، فإن ابن رشيق قد اهتم بالمحددات الشكلية والعلاقات الصورية التي تربط بين المواضيع وتحديد قسمات النص الشعري.

ويبدو إحساس ابن رشيق حادا بفكرة البناء، ويتجلى ذلك من خلال الفصل الذي وضعه تحت عنوان "باب حد الشعر وبنيته"، وكذا من خلال وصفه للبيت الشعري الذي يعتبره بناء (أي صورة شكلية)، قبل أن تكون دلالة أو مضمونا.

ويعرف ابن رشيق بنية الشعر بقوله: "البنية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا حد الشعر لأن من الكلام موزونا ومقفى وليس بشعر لعدم الصنعة والبنية، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي ﷺ، وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر"[1].

فمحددات البنية الشعرية تتشكل من أربعة أركان: هي الوزن والقافية واللفظ والمعنى، ويرد على المناطقة أمثال قدامة بن جعفر الذي حدد الشعر بأنه "كلام موزون مقفى له معنى"[2]. لأن من الكلام الموزون والمقفى وليس بشعر.

ولو صح هذا لسميت المنظومات النحوية (ألفية بن مالك) والمنظومات الطبية (السيوطي) أن تكون شعرا، وكذلك بعض الآيات القرآنية وكلام النبي ﷺ، كما دل على ذلك ابن رشيق.

---

(1) ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص 77.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر،ط3،تحقيق كمال مصطفى ، مطبعة الخنجي، القاهرة 1978، ص 50.

وإذا كان الباقلاني قد اشترط في الشعرية القصدية، أي القصد إلى قول الشعر[1]. فإن ابن رشيق يحدد دوافع قول الشعر في أربعة إذ قال: بعض العلماء بهذا الشأن بني الشعر على أربعة أركان وهي: المدح والهجاء والنسيب والرثاء، وقالوا قواعد الشعر أربعة الرهبة والرغبة والطرب والغضب، فمع الرغبة يكون المدح والشكر ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب ومع الغضب يكون الهجاء والعتاب والتوعد[2].

و لذلك يقول ابن رشيق "إنما الشعر ما أطرب و هز النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي و ضع له و بني عليه لا ما سواه "[3].

نلاحظ أن ابن رشيق قد ربط كل دافع بغرض من الأغراض الشعرية المعروفة، وهذا ما أكده أحد الشعراء عندما طلب منه قول الشعر.

قال عبد المالك بن مروان لأرطأة بن سهية، أتقول الشعر اليوم؟

فقال له: ما أطرب ولا أغضب ولا أشرب ولا أرغب، وإنما يجيء الشعر عند إحداهن[4].

واهتمام ابن رشيق يبدو شديدا بالبيت باعتباره الوحدة الأساسية في الشعر، وكذا اهتمامه الكبير بتمفصل هذه الأبيات وبنائها، وفي تعريفه للبيت يستعير الألفاظ والصورة الدالة على البناء- أي الاشتغال المعماري باللغة والكلمات يقول: "والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية قراره الطبع وسمكه الرواية ودعائمه العلم وبابه الدربة وساكنه المعنى".

ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية أو كالأواخي والأوتاد للأخبية، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر، فإنما هو زينة مستأنفة ولو لم يكن لاستغني عنها"[5].

عندما نسمع كلمة بيت معزولة عن أي سياق نحتار، هل هو بيت السكن أم بيت الشعر، ولكن هذا الغموض يزول في صيغة الجمع لأن بيت الشعر يجمع على أبيات، في حين أن بيت السكن يجمع على بيوت أو بيوتات، أما ابن رشيق فإنه وضع تقابلا وتناظرا بين النوعين انطلاقا من جذرهما اللغوي الذي هو البناء، أي العمل على هيئة معينة، فقاعدة البيت أي أساسها يقابله الطبع، والطبع ضد التكلف، أي الإتقان الناتج عن معرفة ودراية، وكل بيت افتقد إلى هذه المزية فإنه ينهار، وسمك الجدار يقابله بالرواية، أي أن كل قراءة أو تأويل أو استظهار يقابلها على مستوى الشعر

---

(1) الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق الأستاذ سيد صقر ، القاهرة 1954، ص 114.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 77.

(5) العمدة ،المصدر السابق، ج1 ، ص 83.

(4)المصدر نفسه، ج1، ص 78.

(5)العمدة ،المصدر السابق، ج1 ، ص 78.

كثافة في معناها ودلالتها، وكل بيت بدون ركائن (دعائم) فهو آيل إلى الانهيار لأنها هي التي تشده، أما الشعر فدعائمه العلم، أي العلم باللغة وأساليب القول، وأيام العرب وأخبارهم حتى يصيب إذا قال مدحا أو هجاء، فإن درايته بالأنساب تعطي لشعره معنى له صلة بماضي الممدوح أو الإنسان الذي يهجوه، وإذا كان لكل بيت باب يمكن من الدخول إليه، فإن باب بيت الشعر هو الدربة، أي الممارسة المستمرة، والبيت يبنى للسكن وإلا تحول إلى هيكل، فإن ساكن بيت الشعر هو المعنى، وقد صاغ هذه الفكرة شعر يا الأمير عبد القادر الجزائري، وهو يذم بيوت الحضر والذي يرى أن خير سكن بيت من "الشعر وبيت من الشعر"[1].

ويرى ابن رشيق أيضا في سياق مد التناظر بين بيت الشعر وبين بيت الشعر، أن الأعاريض والقوافي والموازين، والأمثلة تقابل الأرض والأوتاد، والوتد في بيت الشعر (الخيمة) هو الغصن الذي يثبت في الأرض لشد الخيمة إليها كي لا تذهب بها الرياح والعواصف، وأن باقي المحسنات تشبه الزينة التي تعمر البيوت مثل الصور والرسوم والأشكال [2].

إذا كان ابن قتيبة قد اهتم بتموضع المواضيع وحدد هيئتها داخل بنية القصيدة، فإن ابن رشيق قد صرف عنايته إلى دراسة بنية البيت ووصفها مقارنا إياها ببناء البيت الذي يسكنه الإنسان، ثم انتقل إلى وصف البنية الكلية للقصيدة العربية-والجاهلية بصفة خاصة-وقد طور ابن رشيق ملاحظات ابن قتيبة الذي تكلم عن مضامين القصيدة، وعمله يشبه عمل "بروب" حول الحكاية الشعبية" الذي يعتبر أن الوظائف داخل النص خاضعة لمنطق معين و لترتيب دقيق، بحيث لا يجوز لأية وظيفة أن تسبق وظيفة أخرى أو تتأخر."[3].

و هذا ما جعل ابن رشيق يصوغ ملاحظاته صياغة شكلية نظرية اعتمدت بحث العلاقات بين أجزاء القصيدة موضحا صيغ الانتقال من مضمون إلى آخر مع تحديد العلاقات الشكلية اللسانية (أي القرائن المعنوية والحالية)والعلاقات التقنية مثل: عد عن ذا، واذكر ذا" إلى غير ذلك من الوسائل التقنية التي يعرفها الشعراء.

وقد بدأ ابن رشيق بوصف بنية البيت الشعري من الناحية الشكلية، بعد أن وصف مكوناته البنيوية مطابقا بينها وبين بيت السكن، وأعطى حدود البيت التي تتمثل في المقطع والمطلع، وهو ما يقابل في الآية القرآنية رأس الآية وفاصلتها.

---

(1) الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، شرح و تحقيق ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، بيروت ص 38.

(2) ابن رشيق العمدة ، ج1 ، ص 78.

(3) سعدي محمد ، الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،ص42.

ويعرف ابن رشيق هذين المفهومين قائلا: "قيل المقاطع، منقطع الأبيات، وهي القوافي والمطالعُ أوائل الأبيات، ومن الناس من يزعم أن المطلع والمقطع أول القصيدة وآخرها، وليس كذلك بشيء لأننا نجد في كلام جهابذة النقاد إذا وصفوا القصيدة قالوا حسنة المقاطع جيدة المطالع، ولا يقولون المقطع والمطلع، وفي هذا دليل واضح، لأن القصيدة لها أول واحد وآخر واحد، ولا يكون لها أوائل وأواخر، إلا على ما قدمت من ذكر الأبيات و الأقسمة وانتهائها"[1].

نلاحظ اهتمام ابن رشيق ببناء البيت فالمقطع منقطع البيت، أي انفصاله معنويا عما قبله وعما بعده، وهذه الممارسة متداولة كثيرا عند النقاد القدامى وعند الشعراء، ثم يستدرك (ابن رشيق) ويقول: و هي القوافي و نحن نعلم أن القوافي تتعلق بالشكل الموسيقي أكثر من تعلقها بالمعنى، في حين أن المطلع هو أول البيت، وقد رد على ذلك أن القصيدة لها أول واحد وآخر واحد.

هذا من وجهة نظر الشعرية الكلاسيكية، أما الحداثي وما استحدثه من مناهج مختلفة ومتباينة لمقارنة النص الشعري، فإن البداية لا ترتبط حتما بالبداية الحقيقية للنص أو البيت وكذلك بالنسبة لآخره، لأن الناقد يمكن أن ينطلق من أية نقطة يحددها والتي يرى أنها تنسجم مع المنهج الذي يتعامل معه، كأن يختار جملة أو كلمة يرى أنها مفتاح النص، ثم يبني عليها تحليله، وهذا ما يطلق عليه النقد الحديث وعلى رأسه "أمبيرتو ايكو" (الأثر المفتوح)، الذي يعتبر النص الأدبي فضاء من الدلالات التي تتوالد وينتج بعضها البعض، وليس متتالية أو سلسلة من المعاني المعينة ما قبليا.

إن الجمالية الشعرية الكلاسيكية كانت ترى في النص سلسلة متتالية من المضامين تحافظ قدر الإمكان على تناسقها وانسجامها، في حين أن النص الحديث يقدم بنية معقدة متداخلة المستويات، حيث تتداخل المضامين وتتقاطع وتبلغ في بعض الأحيان درجة مثيرة من التفتت، ويضطر القارئ إلى إعادة بنائها-ذهنيا على الأقل- ليجمع عناصرها المفترقة عبر فضاء النص لفهم معناها أو تأويله وقراءته.

وإذا عدنا إلى الجمالية الكلاسيكية نراها متأثرة كثيرا بفكرة "أرسطو" حول ذلك الحيوان الجميل"[2]. والمتناسق الأطراف والذي له بداية ووسط ونهاية، وقد جاء النص العربي الكلاسيكي على هذا النسق، ولهذا اهتم النقاد بهذه الأطراف الثلاثة وسموها المبتدأ (أو حسن الابتداء) والخروج والنهاية (أو حسن الانتهاء).

وقد عرف ابن رشيق هذه المفاهيم المفصلية، وبالنسبة إليه فإن "حسن الافتتاح داعية للانشراح ومطية النجاح و لطافة الخروج إلى المديح بسبب ارتياح الممدوح،

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 144.

(2) Aristate, poétique, 1450b.p40.

وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتمها، كما قال رسول الله ﷺ"[1].

نلاحظ أن ابن رشيق قد تناول هذه المفاهيم الثلاثة من جانب المتلقي وليس من جانب الناص أو من وجهة نظر بنيوية، وهذا لاعتقاده بأن النص خطاب موجه إلى الآخر (وقد ركز على الممدوح و الهدف منه إثارة أريحيته، فالبداية الحسنة تثير الانشراح عند المتلقي وهي التي تجعل المستمع (أو القارئ) يقبل على النص حتى يأتي إلى نهايته أما حسن الخروج فإنه يثير البهجة لدى الممدوح ويدفعه إلى بذل العطاء الجزيل، أما حسن الانتهاء فإنه يعمل على تثبيت المعاني في ذهن السامع لأنه آخر ما يقرع أسماعه).

ويبدأ ابن رشيق في وصف وتحليل كل مفهوم، وقد صور الابتداء بالقفل إذ يقول: "فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع و به يستدل على ما عنده أول وهلة وليتجنب "ألا وخليلي" و"قد "فلا يستكثر منها في ابتدائه فإنها من علامات الضعف و التكلان"[2].

ولاحظ ابن رشيق أن بداية القصيدة هي مفتاحها لذلك يجب العناية بها لأنها أول ما يواجه به مستمعه، فإن كان جيدا أقبل على القصيدة وإلا انصرف عنها وصرف ذهنه إلى شيء آخر وهي أحد دلائل قدرته الشعرية.

فالبداية تعتبر بمثابة الطعم الذي يجب على الشاعر أن يحسن استخدامه حتى يتسنى له استدراج سامعه، ولكي يجره إلى لعبته اللغوية وعالمه الشعري "والعادة أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز وما أقضى من الركائب وما تجشم من هول الليل وسهره وطول النهار و هجيره وقلة الماء وغوره، ثم يخرج إلى مدح المقصود ليوجب عليه حتى القصد وذمام القاصد ويستحق منه المكافأة"[3].

بعد هذا يتضح الفرق بين الاستطراد والخروج، فالأول تجره لفظة، إذا لم يكن الكلام مقصود للغرض المستطرد إليه، ثم يعود الشاعر إلى موضوعه الأصلي، في حين الخروج كما أوضحنا، فهو الخروج إلى موضوع آخر يكون مقصودا بعد أن يمهد له بقرائن لغوية أو حالية.

وينتقل ابن رشيق بعد ذلك إلى تحديد بنية النهاية مقابلا إياها بالبداية حيث يقول: "وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكما لا تمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له، وجب أن يكون الآخر قفلا عليه"[4].

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 78.
(2)ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 78.
(3) المصدر نفسه، ج1، ص 151.
(4) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 159-160.

يشبه ابن رشيق القصيدة، بالقاعدة التي تقوم عليها، وقد عاب على امرئ القيس أن معلقته تفتقد إلى هذه القاعدة، ودائما في علاقة النهاية بالمتلقي يشترط أن تكون محكمة، لأنها آخر ما يبقى في الأسماع، وعلى مستوى البناء لا يمكن أن نضيف عليها كلاما آخر، أما على مستوى الجمالية، فإنه يشترط عدم مجيء كلام أحسن منها بعدها، وقد قابل بينها وبين البداية حيث اعتبرها قفلا عليه (أي على الكلام).

ينظر ابن رشيق إلى بنية القصيدة على أنها بنية مغلقة أي منتوج منته وقابل للاستهلاك، وهذا ما ثار عليه النقد الحديث، وخاصة في سياق ما بعد البنيوية والتي تقول: "بالأثر المفتوح"، أي انفتاح النص وتجدد بنيته مع كل قراءة،ذلك لأن نظرية التلقي تؤمن "بإنفتاح النص على احتمالات متعددة و إيحاءات متنوعة يرصدها المتلقي الواعي المثقف، الذي يحمل مخزونا ثقافيا ينتمي إلى أزمنة و أجيال و تداخل معارف و ثقافات. فالمتلقي يتحرك تأويليا بقدر ما يتحرك النص توليديا. إذ أن القارئ الواعي المزود بالثقافة و الخبرة قادر على محاورة النص الصامت و استنطاقه بكلام جديد"[1].

و هو ما فعله ابن رشيق مع النصوص النقدية القديمة، إذ حاورها و حاول أن يقيم معها علاقات تجعله يكتشف جمالياته الخفية.

و من هنا نستنتج أن مفهوم بنية النص عند ابن رشيق يتطابق مع مفهوم جوليا كريستيفا وخاصة في بدايات تنظيرها لبنية النص"[2].

وهذا الاعتناء بأقسام القصيدة يعني الاهتمام بالبناء الذي ليس هو "مجرد اتصال وثيق بين أجزاء الأثر والتحام بينها وإنما هو علاوة على ذلك إبراز لكل جزء منها بحيث يتميز عن غيره ويكون له طابعه الخاص به حتى ليبدو-في الظاهر ولعين المتبين المتفرس- لقوة فرديته وخصوصيته مستقلا منفصلا عما سواه، وإن كان وطيد الصلة بالمجموع يتفاعل معه تأثرا وتأثيرا"[3].

ويعتبر ابن رشيق أول ناقد عربي إسلامي اهتم بقضية البناء، وبالتالي نظر إلى النص في شموليته واكتماله متجاوزا النظرة التجزئية التي تعاملت مع الخطاب الأدبي باعتباره متتالية من الجمل التي تستعمل كشواهد لإثبات قضية نقدية أو لنفيها "ما ينطلق منه ابن رشيق هو النص، وتلك مخالفة للسابقين الذين أسقطوا أحكامهم على النصوص، وفسروها اعتمادا على مقولاتهم المجملة هذا هو اعتراف ابن رشيق

---

(2) مريم حمزة ، غموض الشعر و مصاعب التلقي ، مؤسسة الرحاب الحديثة ، بيروت لبنان 2010،ص 114.

(2) kristiva julia, le texte et science P12 in recherchers

(3) العمدة ، المصدر السابق،ج1، ص 78

بشخصية النص، إذ أن القول المجمل لا يكون كافيا لمعرفة الصناعات كلها"[1]. لأن "قضية البناء الفني للقصيدة كما بسطها وأوضحها ابن رشيق تعد فتحا في تاريخ النقد العربي القديم لما تتضمنه من نظرة كلية تأليفية إلى الأثر الأدبي، تجعل منه ناقدا رائدا قريبا جدا من النقاد المحدثين في الغرب"[2].

ومصطلح البناء لا يعتبر المصطلح الوحيد في هذا السياق لكنه جاء ضمن منظومة مفاهيمية تتنزل كلها ضمن دائرة واحدة وتقترب كثيرا من بعضها البعض في طريقتها الإجرائية، "إن مستقرئ التراث النقدي يشد انتباهه تأكيد النقاد القدامى على فكرة النظام: كمفهوم أساسي لبنية النص، وقد عبروا عن ذلك بعدة مصطلحات مثل النظم، والمشاكلة، والرصف والائتلاف والبناء"[3].

ولكن الممارسة النقدية السائدة عند كل النقاد الذين ركزوا على استقلالية البيت الشعري معنويا ونحويا، فالكلام على المبنى أو البناء لديهم، كثيرا ما أقتصر على البيت الواحد من القصيدة"[4].

وبهذا الجهد التأسيسي والإجرائي يكون ابن رشيق قد وضع تعريفا جامعا للآراء الشكلية مفيدا من كل ما كتبه في ذلك سابقوه، وأضاف إليه أشياء جديدة ما جعله يتميز عنهم في أمور كثيرة تجعله على رأس نقاد عصره.

ثانيا: في التشكيل الكيفي والكمي للتجربة الشعرية:

الألفاظ والمعاني:

كان من نتائج الشكلية المؤكدة عند ابن رشيق أنه وضع قيودا تحد من التجربة الشعرية سواء في مادتها من المعاني والألفاظ أو في حجمها، فبالنسبة للمعاني والألفاظ يقول: "وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى، "سمعت بعض الحذاق يقول: قال العلماء اللفظ أغنى ثمنا، وأعظم قيمة وأعز مطلبا، فإن المعاني موجودة في طباع الناس، يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف"[5].

وهكذا يعيد المعنى الذي حوته عبارة الجاحظ المعروفة، كما أعادها من قبله أبو هلال العسكري، إلا أن ابن رشيق يضيف إليها توضيحا لا يجعل هناك مجالات

---

(1) فخر الدين جودت، شكل القصيدة في النقد العربي، دار الآداب، بيروت، 1978، ص 51.
(2) البشير المجدوب، حول مفهوم النثر، عند العرب القدامى، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982، ص 39.
(3) توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، المؤسسة الوطنية للنشر، تونس، 1985، ص 155.
(4) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، ص 28.
(5)ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 103.

للشك في دلالتها فيقول: "ألا ترى لو أن رجلا أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث وبالبحر، وفي الإقدام بالأسد، وفي المضاء بالسيف، وفي العزم بالسبيل، وفي الحسن بالشمس، فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حالها في اللفظ الجيد للرقة والجزالة، والعذوبة والطلاوة والسيولة والحلاوة، لم يكن للمعنى قدر"[1].

فهذا تأكيد آخر أن فكرة ثبات المضمون الشعري التي دفعت بالشعراء، نحو الاتجاه إلى عناصر الشكل ما تزال حية قائمة، بل إنها امتدت إلى الألفاظ نفسها، فأصبحت هي أيضا محدودة ثابتة، لا يملك الشاعر أن يتصرف فيها على ضوء تجربته، يقول: "وللشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أن الكتاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سموها الكتابية، لا يتجاوزونها إلى سواها، إلا أن يريد الشاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي فيستعمله في الندرة، وعلى سبيل الخطرة، كما فعل الأعشى قديما، وأبو نواس حديثا، فلا بأس بذلك "[2].

و هكذا فإن المعاني إذا كانت طبقا لقاعدة الجاحظ التي ما تزال تتردد عند ابن رشيق، مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي، فالألفاظ التي يستطيع الشاعر أن يستخدمها محصورة معروفة لا ينبغي له أن يتجاوزها إلى غيرها.

و بذلك أقفلت الدائرة على الشاعر، ولم يعد يملك زمام المادة التي يصنع منها فئة المضامين والأشكال.

وأما من ناحية الناقد فهو ملتزم أيضا بالتعرف على المضامين والأشكال النمطية الموضوعة سلفا حتى يتسنى له أن يوجه الشاعر إليها فلا يجرؤ بعدئذ على مخالفتها، وفي حالة ما إذا حاد عنها فإنه من حقه أن يهدر شعره.

فالواقع النقدي الذي أرهق ابن رشيق، هو إغفال القيمة الفعلية الكائنة في بنية الشعر، و ذلك بتجاوزها إلى الناتج الدلالي، و هو ملحظ أهمله كثير ممن درسوا ابن رشيق حيث أقاموا دراستهم على موازنة الرجل بين اللفظ و المعنى،ثم إضفاء المزية كلها على اللفظ، مع أن حقيقة الموازنة عند ابن رشيق لم تكن بين الدال و المدلول، و إنما بين الصياغة و الناتج الدلالي، و على هذا أعطى المزية للفظ باعتباره رمزا للمعنى، و ليس باعتباره طرفا في إنتاج دلالة موسعة.

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 103.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 103، ص 78.

ثالثا: المطبوع والمصنوع.

حظيت قضية المطبوع والمصنوع باهتمام ابن رشيق، وأبدى بشأنها تفهما يختلف بعض الاختلاف عن سابقيه، فهو لم يجعل الطبع حصرا لدى القراء القدامى، كما أنه لم ينف عنهم معرفتهم بالصنعة والتهذيب، ولم يعتبر الصنعة من اختراع المولدين وحدهم، وإنما هم زادوا فيه وجعلوه مطلبا في أشعارهم، ويسعون إلى الحلي اللفظية والمعنوية، ولو أدى بهم ذلك إلى التعمل والتكلف، وإجهاد الفكر وكد الخاطر واللسان. وقد لاحظ ابن رشيق أن في الشعر المصنوع ما هو حسن جميل، وما هو متكلف غث لا خير فيه، ولذلك وقف موقفا وسطا، وحبذا التوسط في العملية الشعرية التي تنطلق من الطبع، وتنقح وتهذب عن طريق الصنعة الخفيفة المحببة التي تحافظ على رونق الشعر وقوة الطبع، وجزالة العبارة وفصاحة الكلمة. وهكذا يمكن القول أن الشعر الحق عند ابن رشيق هو الشعر المطبوع المصنوع في آن واحد [1]. يقول:" فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا وعليه المدار. والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم، فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل، لكن بطباع القوم عفوا، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره [2].

و يتضح رأيه أكثر في موقفه من شعر ابن المعتز حين قارنه بغيره من شعراء الصنعة الذين عرفوا بهذه الصفة فيقول: " و ما أعلم شاعرا أكمل و لا أعجب تصنعا من عبد الله بن المعتز، فإن صنعته خفيفة لطيفة لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلا للبصير بدقائق الشعر، و هو عند ألطف أصحابه شعرا و أكثرهم بديعا و افتنانا، و أقربهم قوافي و أوزانا " [3].

فابن رشيق يفهم الصنعة على هذا النحو الذي تبدو فيه تلقائية غير متعمدة، و عكسها التكلف الذي رسم به أشعار المولدين، فهو إذا أفضل من ابن قتيبة الذي لم يفرق بين الصنعة والتكلف.

إلا أنه حين طبق كلامه هذا على الشعر لم يلتفت لحقيقة دور الصنعة أو الطبع في صياغة التجربة الفنية صياغة خلاقة.

ومن هنا نستطيع أن نقول أن ابن رشيق لم يفصل بين الطبع والصنعة فصلا كاملا، بل احتفظ بدرجة من العلاقة بينهما، تتبدى في وقفاته التحليلية الطويلة عند بعض النصوص الشعرية، كموقفه في قصيدة أبي ذئيب الهذلي في رثاء ابنه. [4]

---

(1) بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق ص 211.
(2) العمدة ، ج 1 ، ص 107.
(3)المصدر نفسه ، ج1 ،ص85.
(4) العمدة ، ج 1 ، ص 109.

كل ذلك يدل على أن ابن رشيق يتميز بحس نقدي متطور وأنه أضاف شيئا جديدا إلى النظرة القديمة و حقق لنفسه موقعا نقديا يدل على حسن تقديره لعملية الصنعة والتصنيع في الشعر العربي القديم.

رابعا: دراسته للتشبيه.

أما دراسة ابن رشيق للأغراض البلاغية، فلا زيادة فيها على من سبقه إلا في بعض التفاصيل التي تجعله متفردا فيها عن غيره من النقاد السابقين عليه من أمثال ابن قتيبة و قدامة بن جعفر وغيرهما من الذين تعرضوا لهذه القضية الهامة في النقد العربي.

ومن هذه القضايا قضية التشبيه التي خصها بعنايته ووقف عندها وبدا كمن يحاول أن يخالف النزعة السائدة لمفهوم التشبيه في القرن الرابع. وقال معقبا على رأي قدامة" وزعم قدامة أن أفضل التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر في انفرادهما، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد. وأنشد في ذلك وهو عندي أفضل التشبيه كافة.

لـــه ايطـــلا ظبـــي وســـاقا نعامـــة وإرخـــاء ســـرحان وتقريـــب تتفـــل.[1]

وهذا تشبيه أعضاء بأعضاء هي بعينها، وأفعال بأفعال هي أيضا بعينها، إلا أنها في حيوان مختلف. [2]

فقد يظهر للوهلة الأولى انه يصنع مقياسا مخالفا لما كان سائدا حتى قاعدة عمود الشعر عند المرزوقي، إذ أن الذي تردد دائما عند السابقين على أن ابن رشيق هو تفضيل تقارب طرفي التشبيه، حتى يكاد أحدهما أن يكون هو الآخر بعينه، بينما عبارة ابن رشيق واضحة أن أحسن التشبيه ما قرب بين البعدين، أو بعبارة أخرى فان براعة الشاعر هي أن يعقد صلة تشابه بين المتباعدات.

إلا أن الحقيقة أن ابن رشيق قال هذا الرأي لفهمه وظيفة التشبيه فهما خاصا سبقه إليه الرماني في النكت في الإعجاز القرآني. وهو أنه وسيلة أيضا للغامض من الكلام. فالمشتبه به كلما بعد كان أشد فاعليه في كشف حقيقة المشبه لقول ابن رشيق نقلا عن الرماني. " واعلم أن التشبيه على ضربين: تشبيه حسن، وتشبيه قبيح، فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانا، والتشبيه القبيح ما كان خلاف ذلك." [3]

---

(1) ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ،دار المعارف بمصر،1958ص 21.
(2) العمدة ، ج 2 ، ص 259.
(3)العمدة ، ج 2 ، ص 56.

والواقع أن رأي ابن رشيق في التشبيه متأثر بالرماني، ولذلك فهو مثله يرى أن يكون التشبيه الحسن بما تقع عليه الحاسة وضوحا وفهما. أما إذا انعكست الآية وشبه الشاعر شيئا واضحا تقع عليه الحاسة بشيء غامض لا تقع عليه الحاسة فقد جنح إلى القبح والإبهام.

وفكرة توضيح الغامض هذه، كوظيفة للتشبيه، مسألة لا شك أنها موجهة إلى منطق العقل، فكان التشبيه هو أحد أدوات العقل في توصيل الحقيقة إلى الآخرين، وهو قد يكون كذلك فعلا في المسائل العقلية التي لا تخلو كثيرا من التشبيه لتقريب صورة الشيء الغامض، ولكن لا يمكن الموافقة على أن هذه هي وظيفة التشبيه في الشعر أيضا؟

فالتشبيه الأدبي يكشف عن لون وبعد رؤية الشاعر للوجود ولا يهدف إلى توضيح المشبه أو إزالة غموضه، فهو غالبا ما يكون واضحا ومألوفا ومعروفا معرفة تامة. ولكن التشبيه يأتي لكي يجسم في صورة مرئية انطباع الشاعر عن هذا الشيء الذي يشبهه، وهل كان امرؤ القيس يوضح ما غمض من معنى الليل حين يشبهه بموج البحر في قوله:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي.[1]

أو أنه كان يحسن بطوله المفرط، وبأنه لا نهاية لساعاته فأراد أن يبرز هذا الإحساس، فعقد صلة بينه وبين موج البحر، كي يولد في نفس المتلقي إحساسا عميقا حقيقيا لما يعانيه الشاعر، فهو يسعى إلى دمج وعي المتلقي في العملية الإبداعية، فالاتكاء على رصد ردود الفعل، كان هو الوسيلة لتجليات المتلقي في الدرس النقدي القديم، وتغلبه، ومن ثم لاحظنا أن بعض الدارسين لا يرد مظاهر التفاعل عند المتلقي إلى المبدع وإنما إلى النص مباشرة. وهو نوع من التوجه الصحيح إلى حصر دائرة الاهتمام في الخطاب ذاته. ورصد كثافته الشعورية من خلال انعكاسها في مرآة المتلقي.

خامسا: علاقة النص بالمتلقي:

ويدل النظر في التراث النقدي العربي على أن علاقة النص بالمتلقي كانت - في جملتها- تتحرك في اتجاه واحد من الأول إلى الثاني، وذلك على الرغم من أن المتلقي قد يكون من طبقة العلماء. وكلمة التلقي هنا مقصودة بذاتها. لأن مقولة القارئ لم يتحدد لها وجود واضح في الدرس القديم، لأن القراءة الحقة تقتضي حركة معاكسة من القارئ للنص. وهو أمر لم يتحقق وجوده إلا في مقامات معينة تستلزم رسوما خاصة لابد أن تتوفر في الصياغة ومن اللافت للنظر أن رجلا كابن رشيق

---

(1) ديوان امرئ القيس ، المصدر السابق.ص20.

يجعل للمتلقي وجودا برغم سلبيته يكاد يتغلب على وجود المبدع، بل يجعل وجود المبدع معلقا على ردود الفعل عند المتلقي المثالي: فنجده يطالب صاحب الصناعة الأدبية، إذا أنتج شيئا من الأدب فقرض قصيدة، أو حبر خطبة، أو ألف رسالة- بألا يتعجل لتقديم نفسه، ثقة وإعجابا بثمرة عقله، ولكن عليه أن يقدم ما أنتجه إلى العلماء بطريقة غير صحيحة، ثم ينتظر ردود الفعل الخارجية التي تأتي من الحواس في شكل إيجابي، فإن تحقق ذلك كان مسموحا للذات المبدعة أن تتجلى مسفرة عن نفسها، وعن دورها الإبداعي، أما إذا كانت ردود الفعل سالبة، وتكرر هذا الموقف السالب، فإن الذات يجب أن تتوارى، بل عليها أن تختفي من ميدان هذه الصناعة [1].

فإذا أدركنا أن عملية التلقي السماعي كانت تتم في لحظات قصيرات، حيث كان الإلقاء يوجب تلقي فوريا لا يسمح بفرصة كافية لتوقد الذهن، تبين لنا "أن المتلقي القديم كان يمتلك قدرة لا يستهان بها تجعل الشاعر يخشى حدسا نقديا قد لا يخطئ لدى متلقي شعره، مما يجعله يعيد النظر فيه مرات و مرات"[2].

وابن رشيق يعرض على فئة المتلقين المتخصصين العمل الأدبي، فإن قبلوه كان مستحقا لوجوده الشرعي وإن رفضوه كان نفيا لحقيقة الوجود ذاته، والقبول والرفض منوطان بأمور في المتلقي يتولد عنها ردود فعله، وهي أمور يمكن رصدها، وقياس ناتجها ذلك أن " كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له، إذا كان وروده عليها ورود لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل الشم الطيب ويتأذى بالنتن الخبيث. [3]

من كل ما سبق يتضح أن ابن رشيق أسهم بطريقة ايجابية في تطوير النقد الأدبي في العصر العباسي، نحو فعالية الحكم على الأشعار، وكل ماله أنه استوعب الآراء السابقة عليه استيعابا جيدا ووضعها في صورة جامعة تحكي مذهب الشكل على نحو متكامل.

هكذا ظل النقد الأدبي في كتاب العمدة لابن رشيق متميزا يستثير القارئ و يجذبه إليه دون ملل، و سر هذا التميز كامن في كونه استطاع أن يستوعب الآراء النقدية السابقة و أن يتجاوزها إلى ما هو معاصر له، و أن يتفاعل معها مما أسفر عن نتائج إيجابية تتمثل في النقاط التالية:

طرافة التجربة، فهو يقترب من قلب المتلقي و يسعى بكل جدية إلى نقل تجربته له، قصد إشراكه في العملية النقدية الفنية و إحداث المتعة الجمالية في نفسه لكي يتم بينهما لقاء منتج خلاق.

---

(1) العمدة ، ج 2 ، ص 270.
(2) مريم حمزة ، غموض الشعر و مصاعب التلقي ، ص 107.
(3) العمدة ، ج 2 ، ص 275.

إن ابن رشيق لم يقرأ النص النقدي القديم بروح من الماضي، إنما قرأه بروح من الحاضر، دون أن يعني ذلك إهمالا لمقاييس العصر الذي أنتج فيه النص إيمانا منه أن للأثر الأدبي و النقدي بعدا تاريخيا متحركا.

قرأ ابن رشيق الآراء النقدية السابقة بجميع ملكاته و طاقاته مستندا في ذلك إلى طريقة جديدة في التعامل معها على ضوء المعارف الأدبية و النقدية التي حصلت له أثناء مسيرته العلمية.

تميزت قراءة ابن رشيق للآراء الأدبية و النقدية بجرأة فائقة، فهو لا يجد حرج في مخالفة الآراء المألوفة المروية عن كبار النقاد، بل يستقل برأيه و يبدي وجهة نظره بكل ثقة و اقتدار.

طرافة الرأي، كحديثه عن الصلة بين الفقر و الشعر، فقد جمع بينهما في موقف رأى أنهما يجتمعان فيه، فيقول:" و الفقر آفة الشعر و إنما ذلك لأن الشاعر إذا صنع القصيدة و هو في غنى و سعة نقحها و أمعن النظر فيها على مهل، فإذا كان مع ذلك طمع غنى قوي انبعاثها من ينبوعها، و جاءت الرغبة بها في تهانيها محكمة. و إذا كان فقيرا مضطرا رضي بعفو كلامه و أخذ ما أمكنه من نتيجة حاضره، ولم يتسع في بلوغ مراده"[1].

اتساع نطاق الفهم النفسي لوظيفة الشعر، فهو لا يكتفي بذكر ما ذكره السابقون من أثر نفسي لمقدمة القصيدة، و إنما يشير إلى أن هذا الأثر لابد من أن يبلغ بالنفس منزلة الارتياح و السكينة بإيراد الخاتمة الصالحة.

يعتبر الوظائف داخل النص الشعري وظائف شمولية، تخضع لمنطق معين و ترتيب دقيق لا يجوز لأي وظيفة أن تسبق وظيفة أخرى، لأنها مرتبطة ارتباطا عضويا.

طريقته السهلة اليسيرة المشوقة في عرض الآراء و الموضوعات، تفسر سر القبول الذي حظي به كتاب العمدة في أوساط الدارسين في عصره و في العصور اللاحقة، ما جعله ناقدا متفردا على رأس نقاد عصره.

لاشك أن هناك الكثير مما يمكن أن يقال عن تكامل الشكل النقدي في كتاب العمدة لابن رشيق، فثم جوانب غنية خصبة تجلي هذا التكامل وتكشف عن جوانب التجديد النقدي فيه، ولكن بسبب هذا الغنى والعمق في كتاب العمدة، لا يمكن لقراءة واحدة أن تكشف كل جوانبه، ولعل هذه القراءة تكون حافزا لمن يريد قراءة ابن رشيق والوقوف على الجديد في كتابه العمدة في صناعة الشعر ونقده.

---

(1) العمدة ، ج1، ص143.

المصادر والمراجع

أولا المصادر:

1. ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، 1934.
2. ابن الأثير المثل السائر، تحقيق أحمد أمين و بداوي طبانه، دار نهضة مصر،القاهرة.
3. امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر 1958.
4. الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق الأستاذ سيد صقر، القاهرة 1945.
5. الرماني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ط2، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة 1968
6. الأمير عبد القادر، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، شرح و تحقيق ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، بيروت.
7. المرزوقي، شرح الحماسة، تحقيق أحمد أمين، وعبد السلام هارون لجنة التأليف والنشر، القاهرة 1967.
8. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ط3، تحقيق كمال مصطفى، مطبعة الخنجي، القاهرة1978.

ثانيا: المراجع:

1. إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب، ط5، دار الثقافة بيروت.
2. بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981.

3. البشير المجدوب، حول مفهوم النثر عند العرب القدامى، الدار العربية للكتاب، تونس 1982.
4. توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع تونس 1985.
5. مريم حمزة، غموض الشعر و مصاعب التلقي، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت لبنان 2010.
6. سعدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
7. شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف مصر.
8. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط6، دار المعارف مصر.

ثالثا:الدوريات:

1. عبد القادر القط، النقد العربي القديم والمنهجية، مجلة فصول العدد 3.

رابعا: المراجع الأجنبية:

1. kristiva. Julia, La révolution du langage Poétique, éd, Seuil. 1974.
2. kristiva. Julia, Le texte de roman, la Haye mouton , 1970.
3. Aristote, poétique, texte établi et traduit par J.HARDY ,les belles

فن التراجم الأدبية في كتاب نفح الطيب للمقري

تقديم:

يقتضي الموضوع تحديد مجاله حتى يقوم الكلام على عقد مسبق بين الطرفين الرئيسيين فيه: قائله والمستمع إليه. فالمسألة موضع السؤال، والسؤال أصل المعرفة، وطريق التعبير عن الرغبة في امتلاكها وفتح لأبواب البحث وإعمال الفكر. وتقليب النظر في المتعلق به يقتضي أن نحدد في هذه المقاربة –المقتضية- العناصر التي سنقف عندها ضمن خطة تنبني على مراحل متعاقبة متماسكة تسلم الواحدة إلى الأخرى بشكل منطقي معقول، تمكن المتلقي من متابعة تلك الأفكار دون عناء، وعليه سنتناول التراجم الأدبية في كتاب نفح الطيب للمقري متوقفين عند العناصر التالية:

1. تحديد مفهوم الترجمة.
2. الترجمة الذاتية.
3. الترجمة الغيرية.
4. النتائج.

وهي عناصر تبدو –في رأينا- كافية لإعطائنا فكرة أولية عن هذه التراجم في كتاباتها وجمالياتها.

أولا مفهوم الترجمة:

حين يبدأ الإنسان بمحاولة الكتابة في الموضوعات الأدبية، يلاحظ فورا ضرورة تحديد مدلولات المصطلحات المتداولة، ويكشف إثر ذلك أن رواج المصطلح لا يعني أبدا وضوحه، بل إن تداول كلمات قد تؤدي تحميلها دلالات فضافضة، من شأنها أن تفسح مجالا لتفسيرات واستنتاجات متضاربة، ومن هنا جرى تخصيص تمهيد للبحث لتحديد المصطلحات الواردة في العنوان، وهي "التراجم الأدبية" وفن التراجم من الفنون النثرية المميزة في الأدب العربي، وقد عرف هذا الفن إزدهارا كبيرا في الثقافة العربية، خصوصا وأنها تعتمد على ثقافة واسعة في اللغة، والبلاغة، والفلسفة، والفقه والتاريخ، وغيرها من المعارف المختلفة، وشكلت بذلك مدونة أدبية، ذات أهمية في حفظ حياة الأفراد والجماعات ومن ثم تعد مصدرا أساسيا في حفظ تاريخ الأمة الثقافي والأدبي.

وبهذا المفهوم يمكن تصنيف التراجم ضمن منظومة الخطابات الساردة التي تتخذ من آليات السرد عناصر مكونة له، أي "تلك العناصر التي يمكن إعتبارها ماثلة

في النص محددة لجنسه الفني ومكيفة لطبيعة تكوينه وموجهة لمدى كفاءته في أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد"[1].

ومن خلال البنية السردية نعرض للمسائل الأدبية بوصفها نصا ثانيا أو نصا إضافية.

فالترجمة إذن سرد موجز لحياة شخصية ذات اعتبار، نتناول بعض المعلومات الشخصية وبعض الخصائص العلمية أو الأدبية أو العقلية أو غيرها، وتعرض بعض الشواهد من حياته أعمالا أو أقوالا [2].

بعض المعجمات لا تفرق بين الترجمة والسيرة، بل تجعلهما سردا لحياة أحد المشاهير، وبعضها يفرق بينهما فيجعل الترجمة الذاتية سردا متواصلا يكتبه شخص ما عن حياته الماضية[3]. والسيرة تاريخا مدونا لحياة شخص، ونفضل أن نستعمل الترجمة (دون أن نضيف إليها صفة ذاتية)، ونعرفها على أنها عمل ينجزه شخص ما عن شخص آخر، بينما تتناول السيرة بوصفها عملا ينجزه الشخص عن نفسه بنفسه، أو أنها بحث يعرض فيه الكاتب حياة المشاهير، فيسرد صفحات مراحل حياة السيرة أو الترجمة، ويفصل المنجزات التي حققها، وأدت إلى ذيوع شهرته وأهليته لأن يكون موضوع الدراسة"[4].

وقريب من هذا المعنى يعرف أحد الكتاب الترجمة بقوله "هي ذلك النوع من الأنواع الأدبية الذي يتناول التعريف بحياة رجل أو أكثر تعريفا يطول أو يقصر، ويتعمق أو يبدو على السطح تبعا لحالة العصر الذي كتبت فيه الترجمة، وتبعا لثقافة المترجم، أي كتابة الترجمة- ومدى قدرته على رسم صورة كاملة واضحة دقيقة من مجموع المعارف والمعلومات التي تجمعت لديه عن المترجم له"[5].

وتتداخل الترجمة مع السيرة، ويشيع استخدامها في المصادر العربية بمفهوم واحد، غير أن هناك فرقا دقيقا بينهما "ففيما كانت السيرة تحيل على المرويات التي عنيت بشخص الرسول ﷺ كانت الترجمة تحيل على خلاصات موجزة للتعريف بأعلام الحديث والفقه والأدب"[6]. وبعضهم يرى أن الترجمة دخيلة إلى اللغة العربية من اللغة الآرامية جرى الاستعمال بها في أوائل القرن السابع الهجري استعملها ياقوت الحموي في معجم البلدان بمعنى حياة الشخص"[7]. هذا التزاوج بين الترجمة

---

(1) د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 88.
(2) د. محمد عبد الغني حسين، التراجم والسير، دار المعارف، مصر، ط3، ص9.
(3) د. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية، بيروت، ص 143.
(4) د. عبد الله العشي، زحام الخطابات، ص
(5) د. محمد عبد الغني حسن، فن التراجم والسير، ط3، دار المعارف، مصر، ص 9.
(6) د. عبد الله إبراهيم حسين، التراجم والسير، دار المعارف، مصر، ط3، ص 9.
(7) ريم العساوي، فدوى طوقان، نقد الذات قراءة السيرة، دار المصرية القاهرة، ص 10.

والسيرة هو إحدى سمات الخطابات القديمة حتى خارج دائرة الأدب وهذا ما نلاحظه في كتب التفسير والتاريخ واللغة وغيرها.

وقد عرفت الترجمة بهذا المعنى في الأدب العربي منذ القديم، ومن الأمثلة على ذلك كتب الطبقات، وتراجم الشعراء والكتاب وكتب الأخبار والمعاجم، ولعل من أبرزها معجم الشعراء للمرزباني والمؤتلف والمختلف للآمدي، ووفيات الأعيان لابن خلكان وغيرها، ولكن أوسع كتب التراجم معجم الأدباء لياقوت الحموي، وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني. وقد كان للمغاربة فضل كبير في إنتاج هذا الجنس الأدبي مؤصلين إياه في العمق الزمني لتاريخ الثقافة العربية الإسلامية، تعتبر نصا شاملا لنصوص منتمية إلى أجناس أدبية ومعارف اجتماعية أخرى، والترجمة بهذا المعنى تشكل محورا مركزيا ضمن صيرورة هذه الثقافة، لأنه ظل يستمد دلالتها من التصور الموسوعي للمعرفة و إنتاجاتها الخطابية، فكانت كتب التاريخ، والتراجم ومقدمات التآليف، والنصوص الدينية، وغيرها تستثمر معنى الترجمة وتَمْظُهر تشعباتها الدلالية داخل أنماط خطابية وأشكال لغوية متنوعة، فكانت هذه الأشكال الخطابية بمعنى الترجمة أو السيرة أشكالا فارغة مفتوحة على أنسقة التأويل المختلفة لتمنح لنفسها عدة مواصفات إحالية، فهي مصدر للمعرفة وتنظيم الخبر، ووثيقة تاريخية لقراءة أحداث مخصوصة وترجمة بيروغرافية لصاحبها وتشكيل لترصيف السرد واللغة والخيال.

ويعد المقرى واحدا من أبرز الكتاب المغاربة الذين تشغل الترجمة حيزا لافتا في كتابه نفح الطيب الذي خصص منه جانبا مهما لفن التراجم، وقد احتوى على نوعين من التراجم، هما الترجمة الذاتية والترجمة الغيرية.

ثانيا: الترجمة الذاتية:

ونعني بمصطلح الترجمة الذاتية تلك التي يكتبها بأقلامهم عن أنفسهم "وهي" أن يحدثنا شخص عن نفسه بنفسه، وأن يسجل ما يريد تسجيله من ذكريات طفولته، وشبابه وأعمال كهولته، وأخباره مع الناس وتقلباته، في معترك الحياة مؤثرا طورا ومتأثر أطوار"[1].

والترجمة الذاتية ليست ظاهرة خطابية جديدة، فقديما كتب الغزالي، وابن خلدون يسرتيهما، حتى إذا جاء العصر الحديث رأينا الترجمة الذاتية تتطور "تحت تأثير ما قدرأ أدباؤنا وكتابنا الغربيين من تراجم كاملة عن حياتهم، وقد وصفوها من جميع أطرافها، بعيوبها ومحاسنها، بل لقد تحولوا بها إلى اعترافات صريحة بدون أي تخرج أو تصنع ".

(1) د. عبد الله العشي، زحام الخطابات، ص 18.

وربما كان طه حسين خير من جارى الغربيين في هذا المضمار عن طفولته وشبابه في كتابه (الأيام) بدون أي تمويه، وأعطانا صورة تامة عن الأحداث التي وقعت على أيامه، وأودع هذه السيرة كثيرا من فنه، فجاءت قصة أدبية رائعة.

وكتب أحمد أمين حياته في يسر وبساطة مصورا بيئته وظروفه تصويرا وافيا، أما في العصر الحاضر فقد كثر كتابها (أنا للعقاد، سبعون لمخائيل نعيمة، حياتي لتوفيق الحكيم" وأكثر حداثة منها سيرة الشعراء صلاح عبد الصبور، البياتي، نزار قباني، أدونيس.

وتتميز الترجمة الذاتية بأنها تقدم للقارئ صورة الشاعرة أو الكاتب كما يراها هو، بخلاف الترجمة التي يقدم فيها الكاتب أو الشاعر من منظور كاتبها، وتتميز هذه التراجم بكونها تتضمن معرفة أدبية ضمن معارف أخرى، تتعلق بفهم الأديب صاحب الترجمة للأدب ووظيفته وجمالياته، وعملية إبداعه، كما يمكن أن تتضمن أفكارا أدبية وأحكاما نقدية وشهادات حول كتاب جيله أو كتابات قرأها أو أحداث عناصرها أو تحولات تاريخية أو اجتماعية وسياسية ساير تطوراتها وواكب صيرورتها، كل ذلك يمكن أن نجده إلى جانب الخطاب النقدي، ومن ثم يمكن أن تندرج تحت عنوان الترجمة الذاتية، بعض المصطلحات القريبة منها في الغرض والهدف والمضمون، ولو أنها تعد جزءا منها فقط، من ذلك: المذكرات، الاعترافات، اليوميات[1].

وتأتي الترجمة بوصفها وعيا بالذات وبموقعها في السياق الثقافي التاريخي العام، ولولا هذا الوعي لما كان الاهتمام بهذا النوع من الخطاب ولما تم إنجازه، فالترجمة الذاتية تعني أن الذات قد تحولت إلى موضوع عام له ثقله ومركزه في التاريخ، وأنه يستحق أن يتحول إلى ملك مشاع، وربما لجأ إليها الكتاب لدعم أعمالهم الإبداعية، أو تفسيرها أو تبرير تجربتهم، أو تقديم خبرة تم اكتنازها لعشرات السنوات، ومن ثم يمكن اعتبار الترجمة الذاتية نوعا من النصوص الموازية أو النصوص المحاذية حسب "جرار جينت" كما أن الترجمة الذاتية هي نتاج الوعي بالآخر، وأن التاريخ هو نتاج الوعي بالجماعة، الأمة، الشعب.

ولاشك أن المتلقي يتلقى خطاب الترجمة الذاتية بفضول زائدة عن تلقيه لأي خطاب آخر، ومرد ذلك إلى كون الترجمة هي المناخ المناسب للكاتب للبوح بأسراره، والأسرار تلعب دورها في جذب المتلقي بشكل كبير "إنها فاتنة مغرية تستثير أفاق لهم التوقع لدى المتلقي، كما تعمل مواقع الإبهام في النص الأدبي، على تنبيه عقل القارئ للتأمل الجاد فيه"[2].

---

(1) د. عبد الله العشي، زحام الخطابات، ص 107

(2) د. عبد الله العشي، المرجع السابق.

كترجمة صلاح عبد الصابور التي يمكن عدها نظرية في الشعر، إلى سيرة يغلب عليها الخطاب الشخصي كترجمة عبد الوهاب البياتي التي ركز فيها على أسفاره وعلاقاته وأفكاره ومعاناته، إلى ترجمة يغلب عليها الخطاب التاريخي كترجمة فدوى طوقان المزدحمة بالأحداث التاريخية الفلسطينية.

إن التراجم على أنواعها تتجمع حول أمر وتفترق عند أمور، يجمعها الشعر أو الأدب الذي يعد الثابت فيها، تأخذ في التميز والاختلاف اللذين تحدد الشروط السياسية والاجتماعية والتاريخية طبيعتهما، الثابت في كل التراجم هو البعد الأدبي، أما المتغير فتتحكم فيه الوقائع والأحداث والظروف التي يعيش الأديب في سياقها.

ويمثل المجاز البنية المهيمنة على خطاب السيرة، فأغلب ما يرد في الترجمة الذاتية، سواء تعلق بالأدب أو بغيره، يرد بلغة بلاغية، تحتاج في قراءتها إلى عمليات تأويل وإعادة بناء، من أجل استخلاص المعنى النقدي منها، ومرد ذلك إلى أن خطاب الترجمة الذاتية التي يكتبها الكتاب والشعراء هو خطاب ينطلق من الرؤية الأدبية، وليس من الرؤية العلمية، فالشاعر الذي يرى العالم من منظور شعري لا يمكن أن يعبر عنه إلا بلغة شعرية، إنه خطاب ينبع من نفس العالم الذي تنبع منه القصيدة، ثم تأخذ –عند التشكيل- آليات التعبير في الاختلاف.

ولتوضيح ذلك أكثر يتعين علينا أن نستعرض نماذج تطبيقية من التراجم الذاتية من كتاب نفح الطيب للمقري يقصد الوقوف على الجماليات الأدبية فيها "وهذا النوع من التراجم تتضمنه مقدمة "النفح" التي تحدث فيه المقري عن نفسه ونسبه، وبسط فيه القول عن رحلته من المغرب إلى المشرق، موضحا لنا أسبابها ودوافعها، متشكيا من الغربة وما تحمله من مصاعب بسببها، وقد سلك في هذه الترجمة سبيل الصراحة في القول والتألق في التعبير، فأصبحت ترجمة أدبية م حيث الأسلوب واقعية من حيث المدلول،[1] ممتعة في آن واحد ولم يلتزم المقري وحدة الموضوع، بل كثيرا ما نجده تجرفه سيول الاستطراد إلى خضم الأخبار والأشعار ثم يعود إلى الموضوع وهكذا، وقد تعرض المقري للحديث عن نفسه مرارا عديدة في "النفخ" –زيادة على ما في المقدمة- قبل حديثه عن شوقه إلى وطنه، وهو في ديار الغربة متضرعا إلى الله أن لا يطيل غربته بالمشرق وأن يعيده إلى وطنه المحبوب في القريب العاجل فيقول: "وارغب لمن أطال ذيول الغربة أن يقلصها وأطلب من آجال النفوس في سيول الكربة أن يخلصها ".

فنلقي وعوادي الدهر غافلة

عما نروم وعقد البين محلـــول

(1) المقري، نفح الطيب، ج1،ص 43-44.

والـــدار آنســـة والشـــمل مجتمـــع

والطيـــر صـــادحة والـــروض مطلـــول

وأضرع إليه – سبحانه- في تيسير العود إلى أوطاني، ومعهدي الذي مطايا العز أوطاني وأن يلحقني بذلك الأفق الذي خيره موفور، وحتى من فيه معروف لا منكر ولا مكفور.

إذا ظفـــرت مـــن الـــدنيا بقـــربهم فكـــل ذنـــب جنـــاه الـــدهر مغفـــور

ثم يصحو من سكر شوقه الملتهب، فيفوض أمره إلى علام الغيوب ومفرق الأجساد وجامع القلوب، على أنني أقول "اللهم يسر لي ما فيه الخير لي بالمشارق والمغارب، وجد لي من فضلك حيث حللت بجميع ما فيه رضاك من المآرب"[1].

بهذه الطريقة يعمد الكاتب إلى تفريع خطابه إلى محطات خطابية متعددة، فمن دعاء إلى دعاء إلى الإفراج عن كربته والتسريع به إلى العودة إلى أهله لتقر عينه، إلى استعراض أشعار ليكمل المعني المراد والبوح بسره من خلالها، هكذا نرى أن نظام الخطاب في الترجمة الذاتية، هو محصلة خطابات متعددة، كل خطاب يعمل على تقديم مستوى من مستويات الشخصية الأدبية، وينتج الخطاب هنا من خلال عملية تفريغ، أي كل المعلومات الواردة تتفرع من مصدر واحد هو الكاتب الجامع لكل العناصر والمنتج لها، وأغلب كتب التراجم تقوم على خطاب ثنائي يتضافر فيه الشعر مع النثر لأداء مهمة واحدة.

وفي حديثه عند ترجمته لنفسه وولادته بتلمسان يقول: "وبها ولدت أنا وأبي وجدي، وقرأت بها ونشأت إلى أن ارتحلت عنها يفي زمن الشبيبة إلى مدينة فاس سنة تسع وألف، ثم رجعت إليها آخر عام عشرة وألف، ثم عاودت الرجوع إلى فاس سنة ثلاث عشرة وألف إلى أن ارتحلت عنها للمشرق أواخر رمضان سنة سبع وعشرين وألف، ودخلت مصر برجب من عام ثمانية وعشرين وألف، والشام بشعبان عام سبعة وثلاثين وألف، وأبتُ إلى مصر آواخر شوال من العام، وشرعت في هذا المؤلف بالقعدة من العام"[2].

فالكاتب يذكر أنه ولد بتلسمان وأن كافة أجداده ولدوا بها، ثم تحدث بشكل موسع عن حياته ورحلاته في المغرب والمشرق، مع ذكر تاريخ كل رحلة بدقة، وكأن التاريخ هو الغرض من ذكره لهذه الأخبار، كما أنه لم ينس أن يذكرنا بتاريخ

---

(1) المقري، نفح الطيب، ج1، ص 43-44.

(2) المقري، نفح الطيب، ج7، ص 136.

تأليف كتابه نفح الطيب في النهاية، ومن ثم يمكن عد السيرة شهادة أدبية على تاريخ، فقد تنبه المقري إلى أهمية التواريخ فسعى إلى تدوينها، لوعيه للقيمة التاريخية والعلمية التي يتضمنها ذلك التاريخ وتحديد التواريخ المرتبطة بهذه الرحلات تحي العلاقات القائمة بين الكاتب وهذه الأحداث وهي علاقات لم يكن للقارئ سابق معرفة بها، تقوم بمهمة توجيه القراءة والإشارة إلى دلالات هذه التواريخ في وعي المتلقي، فالترجمة الذاتية في الواقع عملية تحليلية لكل مركب من عناصر كثيرة مختلفة هو الشخصية ونشاطها ورحلاتها وإقامتها، ومن خلال هذا الحركة تبرز القيم الإنسانية التي تنطوي عليها الشخصية والتي يهم الآخرون الإطلاع عليها[1].

إن أهمية السيرة الذاتية تكمن في أنها تساعد على فهم الشخصية المترجم لها في طبيعتها وتصرفاتها ودرجة علمها، وتعمل على تقديم الخلفية المتعددة الأبعاد (النفسية، الثقافية، السياسية والتاريخية) لحركتها الثقافية، وتسعى إلى ربط النص المترجم بصاحبه وتفصح عن البعد الخفي الذي يحتفظ به الكاتب لنفسه.

ثالثا: الترجمة الغيرية

ونقصد بها تلك الترجمة التي يقوم بها المترجم بالحديث عن حياة الغير من غير شخصيته سواء اتحدوا في الطبقة والمهنة والزمان والمكان أو اختلفوا في ذلك، ولكنهم لابد أن تجمعهم صفة واحدة وهي صفة الجدارة، والاستحقاق بالترجمة لهم"[2].

وهي بهذا المفهوم تتميز بالعمومية لأنها تقدم سردا تاريخيا مقصودا لحياة إنسان أو على الأقل تركز على الجزء الأكبر من حياته أو الجزء الذي جعل منه شخصية بارزة، وهذه المواصفات التي تمنح السيرة شكلها الأدبي"[3].

والحق أن اهتمام الكاتب بالسيرة الغيرية بداية كانت تقتصر على أخبار الرسول ﷺ وليس في الأمر غرابة فلشخصية الرسول ﷺ مكانة رفيعة في نفوس المسلمين مما جعل الاحتفاظ بسيرته المحمودة أمرا مرغوبا، ومن بين السير التي كتبت عنه، سيرة ابن إسحاق[4].

ثم تطور بعد ذلك استعمالها، فاستعملت بمعنى حياة الفرد بصفة عامة، مما أدى إلى ظهور تراجم كثيرة، منها معجم الشعراء للمرزباني، والمؤتلف والمختلف للآمدي، ويتميز هذان المعجمان بترتيب الشعراء وترتيبا وفق الحروف الأبجدية،

---

(1) د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دارسة ونقد، دار النشر المصرية، ص 9.
(2) د. محمد بن عبد الكريم، المقري وكتابه نفح الطيب ، ص 28، 32.
(3) د. نبيل راغب، دليل الناقد الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 141.
(4) د. عبد الغني حسين، التراجم والسير،، ص 28، 32.

وتجميعها في باب واحد، ثم تجمع الأسماء المتفقة في تسمية واحدة وعرضها في تسلسل مضطرد.

والواقع أن الهدف من مثل هذا النوع من التراجم هو التعريف بأكبر عدد ممكن من الشعراء وليس التركيز على أشعارهم.

ولكن ينبغي أن لا يغيب عن أذهاننا أننا نقرأ نصوصا لها خصوصيتها، فقد كان كل ما يتعلق بحياة الشاعر ونسبه وعلاقته وأقواله وكل ما يدور حوله يعد من باب ما نسميه اليوم بالدراسة الأدبية.

وقد ساعد المقري في ترجمته عن هذه الكتب ما جعله يتخذ لنفسه منهجا خاصا به ومن ثم لم "يرتب الأشخاص المترجم لهم ترتيبا طبقيا مثل الطبقات لابن سعد، أو حسب القرون مثل: "الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة "لابن حجر العسقلاني، أو حسب السنوات مثل عيون التواريخ" لابن شاكر وحسب الحروف الهجائية مثل وفيات الأعيان لابن خلكان.

بل لم يلتزم فيه أية طريقة من الطرق المتبعة في كتب التراجم والسبب في ذلك –حسب ما نعتقد- أن كتاب نفح الطيب لم يوضع مبدئيا لتراجم الأشخاص، وإنما وضع لهم لتاريخ الأدب الأندلسي على وجه العموم وسيرة وزيرها لسان الدين بن الخطيب، الذي يشكا جزء من موضوع الكتاب وعنوانه شيئا من حياته الشخصية التي وردت في تضاعيف الكتاب، وما عدا ذلك من التراجم المذكورة في "النفح" لم تكن مقصودة لذاتها، وإنما جاءت بها المناسبات المواتية وشجون الحديث.

والمقصود من تلك التراجم عند المقري هو ذكر جملة من أخبار أصحابها، وبعض نتاجهم الأدبي والعلمي ولذلك نجده عند ترجمته لبعض الأشخاص، يملأ عشرات الصفحات من أشعار المترجم به وأثاره[1].

ولعل ذلك راجع إلى المكانة العلمية والقيمة الأدبية اللتين تحلى بهما ذلك الشخص، ولولا ذلك ما أفرط في ترجمتي القاضي عياض ولسان الدين بن الخطيب، بل أفرد كلا منهما بكتاب حوى أخبار صاحبه وتضمن كل ما يتصل به.

ولم يسر المقري في تراجم الرجال على طريق الإسناد مثلما سار عليه البغدادي، وابن عساكر، بل سلك مسلك المتأخرين، فلم يذكر سوى اسم الشخص المترجم له، أو اسم الشخص الذي نقل عنه نصا يتعلق بترجمة ذلك الشخص نحو قوله: "ومن نثر لسان الدين ما أثبته في الإحاطة في ترجمة ابن خلدون صاحب التاريخ الذي تكرر نقلنا منه هذا التأليف، ولنذكر الترجمة بجملتها فنقول: " قال رحمه الله تعالى في الإحاطة ما نصه "عبد الرحمان بن محمد بن الحسن بن محمد بن جابر بن محمد بن إبراهيم بن محمد بن عبد الرحمان بن خلدون الحضرمي...، وأما

---

(1) المقري، نفح الطيب، ج3، ص 134.29

المترجم له فهو رجل فاضل حسن الخلق، جم الفضائل، باهر الخصال، رفيع القدر، ظاهر الحياء، فتقدم في فنون عقلية ونقلية، متعدد المزايا، سديد البحث، كثير الحفظ صحيح التصور، بارع الخط...." [1].

بعد استعراضه لنسبه المسلسل وخصاله، وصفاته الحميدة، وقدراته المعرفية والعقلية والفنية، يورد أبياتا من الشعر، كان قد بعث بها له مازحا بمناسبة اقتران ابن خلدون بجارية رومية صبيحة الابتناء بها.

أصـــــيك بالشـــــيخ أبـــــي بكـــــره

لا تـــــأمنن فـــــي حالـــــة مكـــــره

واجتنـــــــب الشـــــــك إذا جئتـــــــه

جنبـــــــك الرحمـــــــان مكـــــــره

فالكاتب تحدث في هذه الترجمة عن الشجرة العائلية لعبد الرحمان بن خلدون ليوصله إلى الأصل الذي انحدر منه، ليدلل على أن الرجل ينحدر من سلالة طيبة هو فرعها، ترتفع إلى إحدى القبائل العربية المعروفة، وهذا التوسع في تتبع شجرة النسب يدل على أن هذا الانشغال كان جزءا من الممارسة النقدية.

ثم واصل الحديث باستعراضه للخصال الحميدة التي يتميز بها المترجم به، وهي خصال تليق بمقامه، معبرة عن قدره، كما أنها دالة على طبيعة أدبيات الخطاب في ذلك الحين، فهي غالبا ما تركز على الصفات الحميدة التي يمتدح بها المجتمع وكان على الكاتب بوصفه مبدعا أن يعيد إنتاج ما كان متداولا من الأخلاق والفضائل في عصره، ولكن هذه الصيغ الأدبية لا تأتي منفصلة عن السياق العام الذي هو سياق الترجمة، بل تأتي كأنها جمل معترضة يستدعيها أمر ما، وليست مقصودة لذاتها إنه جزء من نظام عام يهدف إلى تقديم صورة تعريفية عن الكاتب من جوانب مختلفة.

كل هذا المزج المكون من تتابع أخبار ومعلومات شخصية وتاريخية وأدبية وأخلاقية، هو استراتيجية الخطاب المهيمن على النشاط النقدي في ضوء الوعي الأدبي في عصر المقري.

فالترجمة تعريف يحمل خصائص المترجم له، ومن بعض هذه الخصائص الخاصة الأدبية.

---

(1) المقري، نفح الطيب، ج7، ص 136.

وما ذكره للأشعار التي تم تبادلها بينه وبين ابن خلدون والتي أوردها ضمن الترجمة إلا دليل على اندماج الشخصي بالتاريخي والأدبي، والأمر بهذه الصورة التي تجمع هذه الأبعاد يمثل النشاط الأدبي والنقدي كما مورس في الشعرية العربية القديمة، لأن المحرك الأساسي للبنية الخطابية في الترجمة هو الكاتب بوصفه مركز العملية الأدبية وحوله تطوف الانتاجات المعرفية الأخرى.

ومن خصوصيات فن الترجمة في كتاب نفح الطيب أنه يورد عدة تراجم للشخص الواحد من مصادر متعددة، لإكمال النص الناقص بالكامل ولإطلاعنا على مدى اعتناء العلماء والأدباء بالشخصية المترجم لها، ولم يفته أن يقارن بين الروايات الواردة في تلك المصادر ليستخرج منها الأصح يبدي رأيه في الموضوع، فمن ذلك قوله عندما ترجم أبا على إسماعيل ابن القاسم القالي صاحب الأمالي" وبعض المؤرخين يزعم أن وفادة أبي على القالي، إنما كانت في خلافة الحكم المستنص بالأندلس، لا في خلافة أبيه الناصر، والصواب أن وفادته في أيام الناصر، لم ذكره غير واحد من حصره وعيه عن الخطبة يوم احتفال الناصر لرسول الأفرنج كما المعنا به في غير هذا الموضع[1].

وقوله عندما ذكر وفاة المنصور بن أبي عامر بالأندلس بعدما استخلف ولده محمدا وقرر له الأمر، "قلت بهذا وأمثاله تعلم فساد مازعمه غير واحد أن يعقوب المنصور هذا تخلى عن الملك، وفر زاهدا فيه إلى المشرق، وأنه دفن بالبقاع لأن هذه مقالة عامية لا يثبتها علماء المغرب.

وسبب هذه المقالة تولع العامة به فكذبوا في موته، وقالوا: " أنه ترك الملك وحكموا ما شاع إلى الآن، وذاع مما ليس له أصل"[2].

فمن خلال هذين النصين وأمثالهما يتبين أن المقري كان شديد التروي في أخبار الذين يترجم لهم، ومن كانت هذه شيمته فإنه يتمتع بحاسة الناقد النزيه والمؤرخ الحقيقي، وهذا ما نلمحه جليا في قوله عندما عرف بالقاضي عياض وظهر له غلط ابن خلكان في تعداد أباء القاضي المذكور "ورأيت في تاريخ الشمس ابن خلكان المسمى "وفيات الأعيان" في بغداد أباء القاضي عياض، خلاف ما سبق، ولا أدري: هل ذلك تحريف من الناسخ أم وهم من المؤلف؟ على أن ابن خلكان وغيره من المشارقة ربما يقع لهم الغلط في تاريخ أهل المغرب لبعد الديار ولغير ذلك مما لا يخفي على من مارس علم التاريخ، كما أن كثيرا من المغاربة لا يحررون تاريخ المشارقة لما ذكرناه "[3].

---

(1) المقري، نفح الطيب، ج1، ص 34 وما بعدها
(2) المقري، نفح الطيب، ج4، ص 71.
(3)المقري، نفح الطيب، ج7، ص 71

وهذا يدل على ثقته بنفسه وبمعلوماته، التاريخية الدقيقة عن الأشخاص الذين أشار إليهم، والتي وقف عند الخطأ الوارد في أنسابهم في كتب سابقيه، ولذلك حاول أن يستدرك عليهم هذه المعلومة معللا ذلك بقربه مكانيا و زمانيا من المترجم لهم، ولاشك في أن مثل هذا الاستدراك يعكس حالة النشاط العلمي الذي كان منتشرا في عصره وقبله "وأن هذا النشاط قد عزز موقفه ليصبح واسطة لنقل المعارف المختلفة، مما يعني ثراء الأفق المعرفي المغربي الذي فرض نفسه على الثقافة المكتوبة آنذاك.

وإلى جانب هذا نجد المقري لا يكتم عنا ما وصله من أخبار الشخص المترجم به، سواء كانت أخبارا ترفع من شخصيته أو تحط من قيمتها الاجتماعية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على الأمانة العلمية، وشدة الحرص على عرض الحقائق كما هي، ووصف الأشخاص بصفاتهم الأصلية والعرضية فلا يدع كبيرة ولا صغيرة يعلم أن لهما اتصالا وطيدا بثقافة الشخص المترجم به، فهو يجمع بين الأخبار الجدية وبين النكت الفكاهية التي لم يتوان عن تقييدها في نفحة مثل قوله عند ترجمته لأبي عثمان سعد بن أحمد بن ليون التجيبي" وما حكي يعن بعض كبراء المغرب أنه رأى رجلا طوالا فقال لمن حضره: لو رآه ابن ليون لاختصره، إشارة إلى كثرة اختصاره للكتب"[1].

وربما أطعلنا المقري عن الأسباب التي دفعت به إلى الإطناب في ترجمة بعض الأشخاص، فيقول: "ولنقتصر من كلام ابن جابر في هذا الموضوع على هذا المقدار، وإنما اطنبت فيه لما تقدم من الاعتراض على لسان الدين في عدم توفيته في حق المذكور، وحق رفيقه مع أنه أطال فيما دونهما من أهل عصره، وأيضا فإن، كلاهما غريب عندنا بالمغربي لكونهما ارتحلا قبل أن يشتهر كل الاشتهار، وكان خبرهما في الشرق أشهر"[2].

وأحيانا تدفع به إلى ترجمة أحد الأشخاص عاطفة دينية ونزعة نفسية عقائدية، فيبوح بذلك عندما يقول: "وإنما ذكرت ترجمة سيدي الشيخ أبي مدين للتبرك به ولكونه شيخ جدي عبد الرحمان، فأنا في بركته لقول جدي: "أنه دعا له ولذريته بما ظهر قبوله، ولأن ذكرنا في هذا التأليف كثير من أنباء الدنيا، فأردنا كفارة ذلك بذكر الصالحين، والله الموفق بمنه وكرمه آمين"[3].

فالمقري متأثر في هذه الترجمة بعوالم التجربة الصوفية، لكونها أقرب إلى التعبير عن المسألة الروحية، فهو يستعين بمعطيات الفكر الصوفي الذي كان مهيمننا على المثقفين من أبناء جيله وخصوصا فكر أبي مدين الغوثي التلمساني شيخ جده ويتضح ذلك في قوله: "سيدي الشيخ أبي مدين للتبرك به" هكذا يمتزج في هذه

(1) المقري، نفح الطيب، ج8، ص 58
(2) المقري، نفح الطيب، ج10، ص 227
(3) المقري، نفح الطيب، ج6، ص 351.

الترجمة الذاتي بالموضوعي، والخاص بالعام، ولم يلزم المقري نفسه بمنهجية صارمة، بل سمح بالتدفق العفوي والتلقائي أن يشكل خطابه، ويبلور تجربته فجاء خطابا أدبيا ونقديا معا، ممتعا ومفيد معا.

رابعا: النتائج:

وباختصار، فإن فن الترجمة بوجه عام – ذاتية وغيرية- في كتاب نفح الطيب بوصفها رسالة لغوية قد أدت على الأقل الوظائف الثلاث التالية:

1-**الوظيفة التعبيرية:**

التي كشفت عن البعد النفسي للكاتب من خلال التصريح بنفسه عن أصله ونشأته، وقراءته وتأثره وتأثيره أثناء رحلته في المشرق والمغرب، وعن مختلف مراحل حياته "أي ذلك الانسجام الذي طبع النص فيغدو مقروءا متلاحما تتناسل حركته السردية والإخبارية في سبيل تشكيل المعنى[1].

2-**الوظيفة الإفهامية:**

هو فعل إرادي يقوم به شخص يقصد إيصال شيء إلى شخص آخر وإخباره به، وهو في العملية اللغوية الرابطة بين المتكلم والسامع في كل فعل لغوي عادي، بل إنه الأصل الذي يقوم عليه القول بضرورة اللغة للإنسان، إن الفعل اللغوي ليس فعلا مجانيا وإنما هو فعل تتعلق به غايات ويرمي صاحبه به إلى تحقيق مقاصد وتحقيق حاجات.

ويكون الإبلاغ في هذا المعنى مطابقا للإخبار والإعلام بل والإفهام، لأنه تحصل لنا عن كل ذلك معلومات لم نكن نعرفها أو أننا كنا نعرفها واقتضت حاجة المتكلم أن يعيدها علينا في سياق مغاير للسياق الذي كنا ألتقطناها فيه، إن هذا المعنى يشير دائما إلى حاصل معرفي إيجابي نصل إليه عن طريق فك الشفرة في مستوى أول بسيط لا يتطلب من الفاك جهدا خاصا، وهذا ما نراه واضحا في وظيفة المتلقي الذي اكتشف في نص ترجمة المقري أهم ما يمكنه من تلقيها بشكل إيجابي، حيث تعرف على قيمة شخصيته العلمية والأدبية وميزاتها، وتبين منزلته لدى علماء عصره وأدباء وقته، كل ذلك مؤيد بنصوص صريحة كتبت بأقلام هؤلاء وأولئك.

3-**الوظيفة النصية:**

حين يتعلق الأمر بالجوانب الفنية للنص (لغة، أسلوب، رموز) الذي تميز بمتانة اللفظ ورنة المقاطع، وسلامة التركيب، واختيار المعاني التي جمعت فنون البلاغة، واحتوت على مقتضياتها.

---

(1) عبد القادر الشاوي، الكتابة والوجود، (السيرة الذاتية في المغرب) إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، 1999، ص 41.

وقد أنتجت التراجم الأدبية في كتاب نفح الطيب خطابا تابعا لها من الشعر والنثر، وأثيرت حولهما مسائل نظرية وتطبيقية، نتج عنها كم كبير من الأفكار شكلت موقعا ثقافيا هاما في مسار الأدب والثقافة المغربية.

مراجع

1. د. شوقي ضيف، الترجمة الشخصية، دار المعارف، مصر.
2. د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
3. د. عبد الغني حسين، التراجم والسير
4. د. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للمورث الحكائي العربي، المؤسسة العربية، بيروت،
5. د. عبد الله العشي، زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2005.
6. د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دارسة ونقد، دار النشر المصرية
7. د. محمد بن عبد الكريم، المقري وكتابه نفح الطيب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.
8. د. محمد عبد الغني حسين، التراجم والسير، دار المعارف، مصر، ط3
9. د. نبيل راغب، دليل الناقد الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،
10. د. نبيل راغب، دليل الناقد الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
11. ريم العساوي، فدوى طوقان، نقد الذات قراءة السيرة، دار المصرية القاهرة.

12. عبد القادر الشاوي، الكتابة والوجود، (السيرة الذاتية في المغرب) إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، 1999،
13. المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطي، مكتبة باشا، القاهرة.

الفصل الثالث

المصطلح النقدي والمرجعية اللغوية والبلاغية

الفصل الثالث

المصطلح النقدي والمرجعية اللغوية والبلاغية

إن مفهوم المصطلح النقدي مفهوم إشكالي؛ لأن طابعه المتغير والتشكلات التي يتمظهر بها يجعل من تحديده مهمة صعبة، وبوصفة سيرورة تواصلية، فإن العديد من أنماط التواصل تتنازع حوله، وتحاول أن تجره إلى حقلها وتوظفه إجرائيا؛ حيث يحاول كل اختصاص أن يستأثر بهذا المفهوم، ويجعل منه حجر الزاوية في مقاربته للموضوع الذي يحلله.

وتختلف المرجعيات في تحديد المصطلح من اللغوي إلى اللساني إلى الناقد إلى الفيلسوف، إلى المفسر، وهذا التنوع في المرجعيات يدل على ثراء العلوم العربية وخصوبتها في إنتاج المصطلح النقدي، والذي لاشك فيه أن صياغة أي مصطلح يخضع لثوابت معرفية ولنوامس لغوية "فأما الثوابت المعرفية فتتصل بطبيعة العلاقة المعقودة بين كل علم من العلوم ومنظومته الاصطلاحية، وأما النواميس اللغوية فتقتضي تحديد نوعية اللغة التي تتحدث عن قضية المصطلح وما تختص به من فروق تنعكس على آليات الألفاظ ضمنها"[1].

وبالرغم من وجود قواسم مشتركة تحكم قضية توليد الألفاظ الدالة على المفاهيم في اللسان البشري الواحد، فإن لكل علم خصوصيات تميزه عن علم آخر. من هنا يسعى المهتمون بقضية المفاهيم في كل المعارف إلى الكشف المفهومي الذي "يقيم للمعرفة النوعية سياجها المنطقي، بحيث يغدو الجهاز المصطلحي لكل ضرب من العلوم صورة مطابقة لبنية قياساته متى اضطرب نسقها[2]" أو اختل النظام الذي يحكمها.

ولعل خير مثال على ذلك المعاجم التي تختص بالصناعة النظرية، فإنها تركز على نوعين من المفاهيم، يختص النوع الأول بالمفاهيم غير المحددة، وهي مفاهيم أولية أما النوع الثاني فيختص بالمفاهيم المحددة، والمفاهيم المتغيرة حسب علاقاتها ووظائفها.

وإذا أراد المتلقي أن يلم بتحديدات المفاهيم الاصطلاحية، يجب عليه الاطلاع على الإصدارات المختلفة كالمعاجم العامة والموسوعات المتخصصة. والكتب

---

(1) د. عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، نشر مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994 ص10.

(2) المرجع نفسه، ص12.

النظرية والتطبيقية. وذلك أن المفاهيم هي التي تكشف للقارئ استراتيجيات الباحثين وأهدافهم وغاياتهم[1]. وهذا معناه أن هذه الإصدارات هي التي تؤسس التحديد الطبيعي للمفاهيم قصد تبسيطها ليتعامل معها القارئ بآليات جديدة، يكون لها من القوة و النجاعة وعمق النظر في استخدامها وفق دلالاتها المصطلحية حتى ترتقي القراءة إلى مراتب الموضوعية والعلمية.

ولتوضيح هذه الإشكالية ستحاول هذه المداخلة أن تثير أسئلة جوهرية تمثل حقلا معرفيا متصلا منها: ما هو المصطلح؟ وما آليات صياغته وما وظيفته؟ و ما الأنظمة المعرفية التي يتشكل منها؟

1. مفهوم المصطلح:

يحسن بنا أن نقف عند ما تواضع عليه علماء اللغة في معاجمهم حول تحديد مفهوم المصطلح، لأن الوقوف عند هذه التعاريف سيفتح المجال أمامنا على آلية صياغة المصطلح ووظيفته، وسيكشف عن الأنظمة المعرفية التي يتشكل منها.

فكلمة مصطلح مأخوذة من المادة العضوية (صلح)، الدالة على صلاح الشيء وصلوحه، بمعنى أنه مناسب ونافع. ففي معجم مقاييس اللغة لابن فارس أن "الصاد واللام والحاء أصل واحد يدل على خلاف الفساد"[2].

كما ورد في اللسان أن "الصلاح ضد الفساد والصلح السلم، وقد أصطلحوا وصالحوا وأصلحوا وتصالحوا واصالحوا[3]. أما المعجم الوسيط فيضيف: صلح: صلاحا وصلوحا زال عنه الفساد"[4] أي تعارفوا واتفقوا.

وتكاد سائر المعجمات العربية تتفق على مفهوم واحد وهو الاتفاق والتعارف والمواضعة، وكل ما هو نقيض للفساد والخلاف على أن هذه الدلالات القائمة سرعان ما تضيق وتتحدد أكثر حين تحصر الدلالة (الاصطلاحية) للمصطلح في نطاق ميداني محدد على نحو ما نجده في تعريفات الجرجاني:

"الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول وإخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر، لمناسبة بينهما، وقيل:

---

(1) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، دار الفكر بيروت، ج3، ص 303.

(2) د/ محمد مفتاح المفاهيم معالم ،ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – المغرب ،1999 ،ص 11 .

(3) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، دار الفكر،بيروت، ج3، ص 303.

(4) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، دار الفكر،بيروت، ج3، ، ص 303.

الاصطلاح إخراج الشيء من معنى لغوي إلى معنى آخر، لبيان المراد، وقيل: الاصطلاح لفظ معين بين قوم معينين"[1].

وهكذا تتحدد الدلالتان المعجمية والاصطلاحية في كلمة (مصطلح أو الاصطلاح) لتغدو اتفاقا لغويا طارئا بين طائفة مخصوصة على أمر مخصوص في ميدان خاص[2].

انطلاقا من هذا الأفق، يبدو أن المصطلح يقابل معنى الاتفاق، أي أن الكلمة متواضع عليها، أو مصطلح عليها، فبات الاختلاف قد صدر في الوقت الذي ضبطت فيه الكلمة من قبل المؤسسة الواضعة للمصطلحات. كما أن اللافت هو أن هذا الاتفاق سبقه اختلاف حول دلالة الكلمة، ولما وقع الاصطلاح زال هذا الاختلاف واستوى المصطلح كلمة متفقا عليها.

الأصل – إذا – هو الاتفاق، غير أن هذا الاتفاق لا يعني البتة جمود الدلالة أو بقاءها كما هي بل إن عامل التجديد أمر قائم، وإلا انغلق المعنى واستنزفت الدلالة وسجنت اللغة، فيقل عطاؤها، ولا تقوى على تجديد نفسها. لذا فالاختلاف- فيما نرى- هو الذي يسمح للغة بالانفتاح على غيرها مجددة مصطلحاتها بل إن الاختلاف لا يكون حول وضع المصطلح ذاته وحسب، بل يتعداه إلى المصطلحات الموجودة بين الحقول المعرفية المختلفة، أو حتى على مستوى الحقل المعرفي الواحد، وقد يكون الاختلاف بين القديم والجديد.

هكذا يمكن القول أن الاتفاق النابع من الاختلاف يصل بالمصطلح إلى مرحلة الوضوح، فهذا الذي اتفق عليه أصبح واضحا، لا يشوبه لبس أو غموض أو اضطراب. ولعل هذا الذي أعطى للمصطلح في مختلف الحقول سمة الدقة والوضوح إذ به يتم التحديد والتواصل بين المتعاملين في اللغة دون أدنى عائق. كما يكون المصطلح، انطلاقا من هذا المعطى بعيدا عن الأهواء الشخصية – أي أن الذات المستخدمة للمصطلح لا تطلق يدها في الاستخدام اللا محدود فتقع في المحظور، بل إن تجديدها يكون وفق الأسس والمنطلقات المتفق عليها ضمن المؤسسة المتواضعة للمصطلح. وما قامت به هذه الذات من اجتهاد يكون نسبيا، قد يجر المصطلح معه إلى الاضطراب والغموض، فإذا كان الاختلاف – كما سلف ذكره- حالة صحية لبقاء المصطلح على مستوى الأفراد، بل ينبغي أن يكون الاختلاف على مستوى

---

(1) الجرجاني، كتاب التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، ط4، دار الكتاب العربي، بيروت، 1998، ص44.

(2) د. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف،ط1، الجزائر ص22.

المؤسسات حتى يتم الاتفاق، الذي يضمن للكلمة العمل في سياق معين إلى حين ازاحتها وإحلال أخرى مكانها جريا على سنن التغيير[1].

يلح أهل الدراية من الباحثين في مجال المصطلحية والنظرية النقدية المعاصرة على أهمية المصطلح النقدي، إذ به يقاس تطور العملية النقدية أو تخلفها.

كما أن للمصطلح قيمة، تجعله يستقطب اهتمام الباحثين على اختلاف مجال اختصاصاتهم، لأن "مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى فهي مجمع حقائقها المعرفية، وعنوان ما به يميز كل واحد منه عما سواه. وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى مناطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليس مدلولاته الا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأفعال"[2].

فالمصطلح أشبه بالعملة التي بها يتم التبادل المنظم داخل المجتمع "فهو تسمية فنية تتوقف على دقتها ووضوحها معرفة الأشياء والظواهر بسيطها ومركبها، ثابتها ومتغيرها"[3].

المصطلح قضية " تتعلق – ماضيا- بفهم الذات وحاضرا بخطاب الذات ومستقبلا ببناء الذات وبدون الفهم الصحيح للماضي لن تستطيع معرفة الحاضر، ولن نستطيع صنع الشخصية المتميزة في المستقبل، وبدون الفهم الدقيق للمصطلحات، لن نستطيع التواصل، ولا البناء بإحكام"[4].

والمصطلح –بوجه عام- يخضع للمحيط الذي انبثق منه سواء أكان الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه، أم البيئة التي نشأ فيها، ولذلك فهو ينتمي دون ريب إلى المنظومة الفكرية والفلسفية للمحيط الذي يولد فيه، ويكتسب مناعته وخصوصيته من طبيعة اللون الذي يقتضيه ويلتزمه"[5].

ومن خصوصية المصطلح أن يتميز عن غيره من المصطلحات في الحقول المعرفية الأخرى اختلافه عن المصطلحات في حقله، كأن يختلف المصطلح النقدي القديم عن المصطلح النقدي الحديث وحينما ننقل المصطلح النقدي الجديد في عزلة

---

(1) د. عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة، في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة العربية العامة للكتاب ص282.

(2) د. عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس 1984، ص11.

(3) د. صلاح فضل، إشكالية المصطلح الأدبي بين الوضوح والنقل، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة فاس، المغرب عدد خاص 1988، ص59.

(4) د.قاسم محمد المرجني، ما هو المصطلح، المصطلح النقدي في النقد المقارن، مجلة الفكر العربي المعاصر بيروت، ص79.

(5) د. رضوان بن شقرون، إشكالية المصطلح في النقد الإسلامي الحديث، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس المغرب، عدد خاص 1988، ص87.

عن خلفيته الفكرية والفلسفية، فإنه يفرغ من دلالته ويفقد القدرة على أن يحدد معنى، فإذا نقلناه بعوالقه الفلسفية أدى إلى الفوضى والاضطراب "إذ أن القيم المعرفية القادمة مع المصطلح تختلف بل تتعارض أحيانا مع القيم المعرفية التي طورها الفكر الغربي المختلف،وأصبح نشاطنا الفكري ضربا من العبث أو درسا في الفوضى الثقافية وكلاهما نوع من الترف الفكري الذي لا يتقبله واقعنا الثقافي"[1].

2. المصطلح النقدي القديم ومرادفاته الدلالية:

إذا كان ذلك مفهوم كلمة (المصطلح)، فإن اللغة العربية قد عبرت - قديما- عن المفهوم ذاته بكلمات أخرى، (اصطلاح) و (مصطلح) تفصح عنها عناوين كثيرة من التصانيف التراثية التي أفردت لهذا الغرض المعرفي. ومنها (مفاتيح العلوم) للخوارزمي، و (مفتاح العلوم) للسكاكي، و (التعريفات) للجرجاني، و (كشاف اصطلاحات الفنون) للتهانوي.

وقد جمع أبو عبد الله الخوارزمي - ضمنيا- أكبر قدر من هذه المترادفات الاصطلاحية، في مقدمة كتابه الذي ابتغاه "جامعا لمفاتيح العلوم وأوائل الصناعات متضمنا ما بين كل طبقة من العلماء من المواصفات والاصطلاحات..." [2]

وهكذا تترادف على المحيط الدلالي لكلمة (مصطلحات) كلمات أخرى من طراز (الاصطلاحات) و (الحدود) و (المفاتيح) و (التعريفات) و غيرها من المفردات التي قد تنحصر دلالاتها وينعزل استعمالها أمام هيمنة كلمتي (مصطلح) و (اصطلاح).

ولا نريد أن نتتبع تطور المصطلح النقدي في التراث العربي، بقدر مانهدف إلى تبيان مدى عناية النقاد القدامى بقضية المصطلح، وكيف أن المصطلح وليد البيئة التي نشأ فيها، بها يعرف (ولم يكن بسواها ليعرف)، وقد وصلت بالقدامى الدقة في وضع المصطلحات إلى حد تأنيبهم لمن يخالف في الكتابة المتواضع عليه عند السابقين فهذا الآمدي يأخذ على قدامة بن جعفر مخالفته ابن المعتز في بعض مصطلحات الفنون البلاغية فيقول "فإنه وإن كان اللقب يصح، لموافقته معنى الملقبات، وكانت الألقاب غير محصورة، فإني لم أكن أحب له أن يخالف من تقدمه،

---

(1) د. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، عالم المعرفة، الكويت، ص63.

(2) الخوارزمي، مفاتيح العلوم، تحقيق إبراهيم الأنباري، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1984، ص13.

مثل أبي عباس عبد الله بن المعتز وغيره ممن تكلم في هذه الأنواع وألف فيها، إذ قد سبقوا إلى التلقيب، وكفوه المئونة"[1].

يلمس الدارس من خلال هذه النظرة مدى الحذر الذي كان يتوخاه الناقد القديم مما قد يحصل إذا ما خالف أحدهم المتعارف عليه، فتكون الفوضى ويعم الاضطراب. غير أن عيب هذه النظرية قد يكون في حالة غلق باب الاجتهاد في تجديد المصطلح؛ إذ الانغلاق على مجموعة من المصطلحات واستخدامها في كل عصر يجعل من العملية النقدية محدودة الأفق؛ كما لا يعطي للغة حقها في التعامل مع المستحدث لتفجر طاقاتها وتحتوي الوافد عليها.

استطاع الناقد العربي القديم، أن ينفتح على غيره من الحضارات؛ اليونانية الهندية، الفارسية، إلا أنه بقي محافظا على أصالته؟، فالحضارة العربية الإسلامية كانت بمثابة النهر الذي تصب فيها الجداول من حضارات الأمم الأعجمية، وهذا يرجع إلى مدى الوعي الذي وصل إليه العربي وقتئذ.

ومن دلائل ارتباط المصطلح بالبيئة التي ولدته ما قام به الخليل بن أحمد من وضع مصطلحات علم الأوزان والقوافي الخاص بالشعر العربي؛ مستندا على حقلها الدلالي الذي يعيدها إلى البادية، فبيت الشعر مستمد من بيت الشعر (بفتح الشين). وقد انتبه إلى ذلك الدكتور إحسان عباس، بل إنه لمح عند نقاد القرن الثالث الهجري دوافع اجتماعية وثقافية في تمسكهم بالمصطلح البدوي يقول: " ليس هناك ما يشبهه لدى الأمم الأخرى إلا شبها عارضا، ومن هنا كان إيمان الجاحظ بالصلة بين الشعر والعرق، ثم بين الشعر والغريزة، وكذلك كان تمسك هؤلاء العلماء بالمصطلح البدوي في النقد"[2].

إذا فالمصطلحات البدوية كانت بمثابة السياق المعرفي عصر الخليل، أو قل إن الخليل وجد نفسه يسبح في هذا السياق مستجيبا لما وضعه من مصطلحات، وهو "وإن سكن البصرة وانتمى بتجربة حياته إلى بيوت الحاضرة وفضاء المدينة المستقر، فإنه لا يملك أن يمدن مصطلحاته، وما يعمد إلى تسميته وتقرير مفهومه، لأنه يتحرك داخل لغة، أو بالأحرى تحركه تلك اللغة وتوجه رؤيته بسياقها اللفظي المحمل بفضاء البادية وبسياقه المعرفي المتجه إلى تثبيت تلك اللغة وتجريدها"[3].

---

(1) الآمدي ، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ،ج3 ،تحقيق عبد الله محمد محارب ،ط1 ،مكتبة الخانجي ، القاهرة 1990 .

(2) د. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط2، ص 1978، ص68.

(3) صالح عزام زياد، المصطلح الأدبي بين غناه بالمعرفة وغناه بالتاريخ، مجلة عالم الفكر، الكويت، م28،ع3،يناير مارس 2000 ص114.

إذا كان ذلك حال المصطلح النقدي في تعاطيه مع البيئة التي أنتجته، فكيف يمكن صياغة هذا المصطلح؟ وما هي الوسائل والآليات التي تتيحها اللغة لإنتاجه؟

3. آليات صياغة المصطلح النقدي:

إن التوليد الاصطلاحي- بوصفه شكلا من إشكال التنمية اللغوية وتطورها يحتاج إلى عدد من الوسائل والآليات التي يتيحها فقه اللغة العربية في إنتاج المصطلحات الكافية للاستجابة للحاجات المستجدة في مختلف المعارف الإنسانية.

وقد تنبه أحد النقاد المعاصرين إلى هذه الآليات ورتبها حسب أهميتها في اللغة العربية بهذه الصورة: " الاشتقاق، الاستعارة أو المجاز، التعريب، النحت،..."[1] مشيرا إلى آلية أخرى، تأخر الإلحاح عليها إلى هذه العقود الزمنية الأخيرة، هي التراث أو الإحياء، حيث لم يعتمد التراث مصدرا من مصادر المصطلحات الجديدة إلا في وقت متأخر، وظهر النص عليه في ندوة توحيد وضع المصطلحات العربية المنعقدة في الرباط عام1981.

في حين يذكر الناقد أحمد مطلوب في معجم مصطلحات النقد العربي القديم من هذه الوسائل "الوضع، الاقتباس، الاشتقاق، الترجمة، المجاز، التوليد، التعريب"[2] ويعلق الدكتور يوسف وغليسي على هذه المواضعة بقوله "لا يخلو كلام كهذا من إسراف وتكثير؛ إذ لا يبدو (المجاز) إلا شكلا من أشكال (التوليد) المعنوي، كما أن(الوضع) ليس إلا توليدا لفظيا، وأن (الاشتقاق لا يستوي وسيلة قائمة بذاتها في غياب القياس كأن الاشتقاق هو الاستعمال التطبيقي لنظريات القياس، وهكذا تكرر هذه الوسائل بعضها بعضا)" [3].

وفي إطار ما تقدم يتبين أن آليات صياغة المصطلح متقاربة ومتفق عليها منهم من يوسعها بتوليد ألفاظ ليدل بها على معنى مشابه، ومنهم من يختزلها في مصطلح يضم المعنيين معا، ولكن في كل الأحوال، فالوسائل هي نفسها.

وإذا ما حاولنا اجتياز التعريفات السالفة، وسعينا إلى الكشف عن هذه الصيغ والآليات تباعا مبتدئين بمفهوم الاشتقاق.

أ. الاشتقاق:

لعل أهم ما يميز اللغة العربية عن غيرها من اللغات، أنها لغة اشتقاقية ومن ثم يصبح الاشتقاق أهم وسائل نموها وتكاثرها على الإطلاق لقد جاء في مزهر السيوطي: أن "الاشتقاق أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية، بزيادة

---

(1) علي القاسمي: لماذا أهمل المصطلح التراثي، مجلة المناظرة،الرباط ، م، س، ص 37.
(2) أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات النقد العربي القديم، لبنان ، بيروت 2001،ص 06
(3) يوسف وغليسي ،إشكالة المصطلح ،ص80

وهيئة تركيب لها ليدل بالثانية على معنى الأصل بزيادة مفيدة "[1] وهذا ما يقره الجرجاني في سياق حديثه عن المصطلح في كتابه التعريفات بقوله "الاشتقاق نزع لفظ من آخر بشرط مناسبتها معنى وتركيبا، ومغايرتهما في الصيغة"[2].

وهكذا فالاشتقاق – أصلا وعموما- هو توالد وتكاثر يتم بين الألفاظ بعضها من بعض ولا يكون ذلك إلا بين الألفاظ ذات الأصل الواحد"[3] على أنه من اللازم أن تكون العلاقة الاشتقاقية بين الألفاظ محكومة بشروط ثلاثة لا مناص منها:

1. الاشتراك في عدد الحروف لا تتجاوز الثلاثة في الغالب
2. خضوع الحروف في مختلف المشتقات: لترتيب موحد
3. اشتراك مختلف الألفاظ في حد أدنى من المعنى الموحد أو تقاطعها في قاسم دلالي مشترك، يقدر على الجذر الأصلي لمادة الاشتقاق[4].

هذه آلية واحدة من أهم الآليات التي يعمد إليها في صياغة المصطلح النقدي العربي رغبة في التوسع اللغوي، وحرصا على اطراد الظواهر اللغوية.

ب. المجاز:

ونعني به استعمال اللفظ في غير ما وضع له أصلا، أي نقله من دلالته المعجمية الأصلية، إلى دلالية علمية (مجازية) جديدة على أن تكون هناك مناسبة بين الدلالتين:

وهكذا تتحول الكلمة من الحقيقة إلى المجاز، وبما أن اطراد التعبير المجازي غالبا ما يحوله إلى حقيقة، وفقا لقاعدة ابن جني "المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة"[5] فإن الكلمة إذ تستقر على هذا المعنى المجازي كأنما تكتسب معنى حقيقيا وتتحول من كلمة إلى مصطلح.

ويصبح المجاز وسيلة مهمة تستعين بها اللغة كي تطور نفسها بنفسها، مكتفية في -ذلك- بوحداتها المعجمية (الثابتة دوالها، المتغيرة مدلولاتها) التي تغدو من السعة الدلالية بحيث تستوعب دلالات جديدة لا تربطها بالدلالات الأصلية سوى وشائج المناسبة والمشابهة...، ويغدو "شأن المجاز في اللغة كشأن الدم الحيوي في الكائن[6]" يجددها وينفخ فيها روحه، فيبعث فيها الحياة من جديد ويزيدها حركية

---

(1) السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وتعليق محمد جاد المولى ، محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1 المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 1987، ص 346.

(2) عبد القاهر الجرجاني، كتاب التعريفات ،تحقيق إبراهيم الأبياري ،ط4 دار الكتاب العربي ، بيروت ،1998 .

(3) د. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الجديد، ص 81.

(4)د. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الجديد، ص 346.

(5) ابن جني، الخصائص،تحقيق محمد علي النجار ،ج2 ،المكتبة العلمية ، ج2، ص 447.

(6) عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، المقدمة، ص 405.

ونشاطا دائمين وقائمين على سلسلة من التحولات الدلالية، حيث "يتعامل المجاز مع التواتر فينجح النقل، ويقترن النقل مع اللفظ الفني فيوضع المصطلح، عندئذ يكون المجاز سبيل الرصيد اللغوي العام إلى الرصيد الخاص المعرفي الذي هو رصيد المصطلحات العلمية"[1].

ونشير إلى أن (المجاز) قد يعبر عنه آخرون بتسمية أقل شهرة في مجال الآليات الاصطلاحية هي الاستعارة، ولا ضير في ذلك لأنه من رواسب الدرس البلاغي الذي يسمى المجاز "استعارة" في حال قيام العلاقة بين المعنى الوضعي والمعنى المجازي على المشابهة.

ج. التعريب:

يندرج هذا المفهوم ضمن ظاهرة لغوية عالمية لا تكاد تسلم منها لغة من اللغات، تسمى"الاقتراض" حيث تتبادل اللغات الأخذ والعطاء ويستعير بعضها من بعض كلمات جاهزة تؤدي مفهوما معينا في لغاتها الأصلية يصعب أداؤها بغير أصوات تلك الكلمات، وإذا حاولت لغة ما أن تنقل ذلك المفهوم الوافد بمعجمها المحلي، ربما أضاعت جانبا معتبرا من المعنى، فكان لزاما عليها أن تحافظ على المعنى باقتراض أصوات الحروف الأجنبية المعبرة عن ذلك المفهوم مع شيء من التحوير، الذي تقتضيه اللغة المنقول إليها.

لقد انشغل فقهاء العربية القدامى بهذه الظاهرة وأفاضوا في بحثها تحت عنوان (المعرب والدخيل)، إذ عدوا في باب الدخيل كل كلمة أجنبية دخلت العربية ولم تندمج في بنيتها بل ظلت محافظة على خصائصها الصوتية والصرفية بينما محضوا المعرب لكل "ما استعمله العرب من الألفاظ التي أصلها غير عربي ولكنهم كتبوها بحروفهم، ووزنوها بأوزانهم،وعاملوها معاملة الكلمة العربية"[2].

أما اليوم، فقد تضاعف حجم التبادل اللغوي بين الشعوب، وازدادت الحاجة إلى الاقتراض، بفعل الاستعمال والمثاقفة والحاجة إلى التكامل الحضاري وكثافة التواصل الإعلامي، وكل ما من شأنه أن يجعل من (الاقتراض) مظهرا من مظاهر ثقافة العولمة، وهذا ما يؤدي إلى توسيع شبكة مفردات اللغة وإلى تنمية مواد حقولها المفهومية"[3].

غير أنه لا ينبغي الإسراف في الاقتراض و"الأخذ بالتعريب إلا عند الضرورة القصوى، لأن فتح الباب أمامه يعني إشاعة الدخيل والقضاء على فاعلية اللغة العربية"[4].

---

(1) المرجع نفسه، ص44.
(2) محمد التنوجي، المعجم المفصل في الأدب، مج 1، ص 265.
(3) ريمون طحان، الألسنية العربية،ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص81.
(4)أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات النقد العربي القديم،لبنان ،بيروت 2001 ،ص 6 .

د. النحت:

يعد النحت واحدا من المصطلحات النقدية الذي يجمع بين الاقتصاد اللغوي والوضوح الدلالي، وقد جاء في فقه اللغة للثعالبي أن "العرب تنحت من كلمتين أو ثلاث،كلمة واحدة، وهو جنس من الاختصار كقولهم، رجل عبشمي،نسبة إلى عبد شمس وأنشد الخليل:

أقـــول لهـــا ودمـــع العـــين جـــار ألـــم يحزنـــك حـــي علـــة المنـــادي

من قولهم حي على الصلاة... [1]

كما يستشهد آخرون بأبيات شهيرة أخرى كقول الحارثي:

وتضـــحك منـــي شـــيخة عبشـــمية كـــأن لـــم تـــر قبلـــي أســـيرا يمانيـــا

وفي العربية الفصحى صياغات قديمة من طراز حمدل، وحولق وهي مما يسمى في كلام العرب المنحوت، ومعناه أن الكلمة منحوتة من كلمتين، كما ينحت النجار خشبتين ويجعلهما واحدة"[2].

والنحت يلجأ إليه عند الضرورة، عندما لا نعثر على لفظ عربي قديم، واستنفاذ وسائل تنمية اللغة من اشتقاق ومجاز واستعارة لغوية وترجمة، وأن يراعي في اللفظ المنحوت الوزن العربي وعدم اللبس[3].

وهو ما دعا إليه علي القاسمي بعدم التوسع باستعماله في توليد المصطلحات الجديدة لأنه يتنافى مع الذوق العربي،ولأن المنحوت يطمس معنى المنحوت منه"[4].

ولعل ذلك ما جعل معظم الدارسين يقللون من شان النحت في مجال الصناعة الاصطلاحية وجعلوه في مرتبة دنيا هي "أدنى درجات التفضيل في الوضع المصطلحي"[5] على أساس أن مبدأ النحت غير مخصب في اللغة العربية، وأنه كان في نظر عبد السلام المسدي "حدثا عارضا في اللسان العربي، وتكيفا طارئا على جهازه"[6].

بيد أن كل ذلك لا يقدح كثيرا في النحت بوصفه فعلا لغويا مجردا ولا ينتقص من أهم ميزة اصطلاحية يمتاز بها النحت، ويكاد يتفرد بها، هي الاقتصاد اللغوي، لأنه الوسيلة الأساس في نقل المعرفة من جمل لغوية طويلة إلى كلمات مفردات

---

(1) الثعالبي، كتاب فقه اللغة وأسرار البلاغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص253.
(2) السيوطي، المزهر، ج1، ص 482.
(3) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص 4.
(4) مقدمة في علم المصطلح، ص103.
(5) عزت محمد جاد ،نظرية المصطلح النقدي،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2002 ص 61.
(6) عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، ص25.

مقتضبات، وبالنظر إلى النحت من حيث قدرته الاختزالية الكبيرة، يمكن القول إنه أداة اصطلاحية مقبولة.

4. وظيفة المصطلح النقدي:

يضطلع المصطلح النقدي بجملة من الوظائف المتعددة في حقول معرفية مختلفة يمكن أن نلحقها في الوظائف التالية:

أ. الوظيفة اللسانية:

أصبح تأثير اللسانيات في الدارسات النقدية أمرا مألوفا بل أمرا مطلوبا، نظرا للاكتساح العجيب الذي حققته اللسانيات في كثير من المجالات المعرفية، ولا غرو أن يمتد هذا التأثير إلى حقل الدراسات المصطلحية، ومن ثم يعد الفعل الاصطلاحي مناسبة علمية للكشف عن عبقرية اللغة، ومدى اتساع جذورها المعجمية، وتعدد طرائقها الاصطلاحية، وقدرتها على استيعاب المفاهيم المتجددة في شتى الاختصاصات.

ب. الوظيفة المعرفية:

المصطلح هو لغة العلم والمعرفة، ولا وجود لعلم دون مصطلحية. لذا فقد أحسن علماؤنا القدامى صنعا حين جعلوا من المصطلحات "مفاتيح العلوم" وأوائل الصناعات.

فلا عجب إذن أن يمثل أحد الباحثين منزلة المصطلح من العلم بمنزلة الجهاز العصبي من الكائن الحي، عليه يقوم وجوده، وبه يتيسر بقاؤه، إذ أن المصطلح تراكم مقولي يكتنز وحده نظريات العلم وأطروحاته"[1].لأن العلم ليس في نهاية أمره سوى مصطلحات أحسن انجازها. وعليه فمن الصعب أن نتصور علما قائما دون جهاز اصطلاحي، ذلك أنه إذا لم يتوفر للعلم مصطلحه العلمي الذي يعد مفتاحه، فقد هذا العلم مسوغه، وتعطلت وظيفته[2].

ج. الوظيفة التواصلية:

يشكل المصطلح النقدي آلية من آليات التواصل المعرفي، فهو نقطة الضوء الوحيد التي تضيء النص حينما تتشابك خيوط الظلام، وبدونه يغدو والفكر كرجل أعمى في حجرة مظلمة[3].

---

(1) محمد النويري، المصطلح اللساني النقدي بين واقع العلم وهواجس توحيد المصطلح، مجلة علاقات عدد خاص ص249.

(2) محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشروق العربي، بيروت، ص7.

(3) عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 35.

على أن هذه اللغة الاصطلاحية من شأنها أن تفقد فاعليتها التواصلية خارج سياق أهل ذلك الاختصاص، فهي - إذن- لغة نخبوية لا مسوغ لاستعمالها مع عامة الناس الذين لا يستطيعون إليها سبيلا.

إن التعامل العامي مع المصطلح كأي وحدة معجمية (كلمة) عادية لا جدوى منه، ولا يفضي إلا إلى مزيد من الطرافة الساخرة على نحو ما تؤكده الحكاية الطريفة التي تعزى إلى الأصمعي في حواره الاصطلاحي (النحوي) مع أعرابي (يمثل البراءة اللغوية وعذرية الذهن الذي لا تشوبه شائبة اللغة (الإصلاحية) يقول الأصمعي " قلت لأعرابي أتهمز إسرائيل؟ قال: إني إذا لرجل سوء، قلت له: أفتجر فلسطين؟ قال: إني إذا لقوي"[1].

(1) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج3، شرح وضبط وترتيب إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، ص477.

د. الوظيفة الاقتصادية:

يقوم الفعل الاصطلاحي بوظيفة اقتصادية بالغة الأهمية تمكننا من تخزين كم معرفي هائل من وحدات مصطلحية محددة، والتعبير بالحدود اللغوية القليلة عن المفاهيم المعرفية الكثيرة، و"لا يخفى ما في هذه العملية من اقتصاد في الجهد واللغة والوقت، يجعل من المصطلح سلاحا لمجابهة الزمن، يستهدف التغلب عليه والتحكم فيه"[1].

ه. الوظيفة الحضارية:

تعد اللغة الاصطلاحية لغة عالمية، إنها ملتقى الثقافات الإنسانية، "وهي الجسر الحضاري الذي يربط لغات العالم بعضها ببعض"[2] وتتجلى هذه الوظيفة خصوصا في آلية "الاقتراض" التي لا غنى لأية لغة عنها، حيث تقترض اللغات بعضها من بعض صفات صوتية تظل شاهدا على حضور لغة ما، حضورا تاريخيا ومعرفيا وحضاريا في نسيج لغة أخرى، وتتحول بعض المصطلحات -بفعل الاقتراض- إلى كلمات دولية، من الصعب أن تحتكرها لغة معينة، ومن الصعب أن تنسب إلى لغة بذاتها، فيتحول المصطلح إلى وسيلة لغوية وثقافية للتقارب الحضاري بين الأمم المختلفة.

1. الخطاب النقدي والمرجعية اللغوية:

طرق العرب النقد اللغوي وتوسعوا فيه أيما اتساع، فألفوا في فروعه العديدة وكانوا شديدي الحرص على لغتهم، فبالغوا في البحث المدقق عن أصولها وخصائصها، وكثرت عندهم المعاجم لضبط ألفاظ اللغة، وكتب النقد اللغوي لضبط قواعدها، وكتب فقه اللغة لضبط اشتقاقاتها، والمولد من ألفاظها والشائع والبائد والدخيل، وغير ذلك، ومن أشهر هذه الكتب، أدب الكاتب لابن قتيبة وردة الغواص للحريري، والخصائص لابن جني والمزهر للسيوطي، وطبقات فحول الشعراء لابن سلام.

و قد قام اللغويون الأوائل بوظيفة الناقد، فجاءت المصطلحات النقدية المتداولة لغوية بالدرجة الأولى، إلا القليل ممن كان قد صدر في نقده عن سليقة، وذوق أدبي رفيع. فالمصطلح النقدي في القرن الثاني الهجري، كان مصطلحا لغويا، ولم يكن مصطلحا فنيا، فهؤلاء فهموا المعاني التي قد تندرج تحت أحكامهم النقدية "بمعرفة مدلول العبارات لا بمعرفة العبارات"[3].

---

(1) يوسف وغليس، إشكالية المصطلح النقدي، ص44 .

(2) المرجع نفسه، ص44 .

(3) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ،دار الرسالة بيروت ،1965 ،ص 68

إلى أن تبلورت لديهم قواعد أولية في النقد بعضها ضمني وبعضها صريح ولكنها كانت في أكثرها ذات مرجعية لغوية ونحوية.

لقد تنبه الجاحظ في مرحلة مبكرة إلى مسألة المصطلح حين أشار إلى أن لكل علم مصطلحاته فلعلم الكلام والمتكلمين مصطلحاتهم وللنحاة مصطلحاتهم وللعروضيين مصطلحاتهم التي اجتلبوها للتفاهم وجعلوها وسيلتهم للإفهام يقول: "ولأن كبار المتكلمين ورؤساء النظارين كانوا فوق أكثر الخطباء،وأبلغ من كثير من البلغاء وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني وهم اشتقوا لها من لسان العرب تلك الأسماء"[1].

هذا النص المبكر للجاحظ يؤشر على أكثر قضية من القضايا التي ترتبط بالمصطلح، منها ما يتعلق بأسس وضعه وأسبابه ومنها ما يتعلق بخصوصيته وتمييزه وانتمائه إلى حقل معرفي معين.

فقد أنتجت الثقافة الأدبية العربية مصطلحات لغوية كثيرة قام بها شراح الشعر الذين وضعوا علما نقديا. كشروح ابن جني لشعر المتنبي، وشروح المرزوقي لحماسة أبي تمام، وشروح سقط الزند، وكثير من الشعر العربي، وصلنا مشروحا وفي هذه الشروح خطاب نقدي ذو مواصفات معينة، أساسها غالبا الشرح اللغوي مع بعض الملاحظات النقدية اللغوية؛ ذلك لأن الشرح اللغوي نوع من الاهتمام بذات النص الأدبي، وكل اهتمام بهذا النص هو نشاط نقدي في النهاية.

هكذا أنتجت آلية الشرح خطابا نقديا لغويا، مكن من نقل النص من عصر إلى عصر، ومن لغة إلى أخرى، وجعلت عملية التلقي عملية ممكنة، وبالتالي جعلت عملية الفهم والاستجابة أمرا ممكنا، كما أنتجت آلية الشرح أشكالا من المصطلحات اللغوية، منها ما يتعلق بالدلالة، ومنها ما يتعلق بالمصطلحات، العروضية والنحوية.

فكل عملية شرح هي قراءة مستقلة، وتعدد القراءات يفتح النص الشعري على أكثر من دلالة، وهكذا يستيقظ القارئ على ثروة دلالية خصبة.

إن آلية الشرح تضمر مواقف نقدية غير معلنة، فثمة موقف يتضمن الإحساس بغرابة الشعر وغموضه وضرورة شرحه، وثمة موقف آخر يتضمن اقتناعا برغبة الشرح والتفسير، ومن خلال ذلك كله إنتاج مصطلحات نقدية ذات مرجعية لغوية.

ومن هنا كان وعينا بضرورة تحديد بعض المصطلحات اللغوية، وضبط مرجعيتها، ومن ذلك مفهوم الخطاب.

2. مفهوم الخطاب:

إن مفهوم "الخطاب" كما ورد في الثقافة العربية، لم يأت معزولا، ولكنه جاء ضمن منظومة مفاهيمه متكاملة ومتداخلة؛ لذلك فإنه من الصعب توضيحه دون

---

(1)الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، 1990، ص88.

العودة إلى فحص مكونات عناصر تلك المنظومة المعرفية، وكذا بحث المرجعية الثقافية التي يتحرك في دائرتها، ولتبيان ذلك يتعين البحث في مادته اللغوية من خلال استشارة المعاجم اللغوية، ثم نمر إلى فحصه عند الأصوليين، وهذا لنحافظ على انسجام المنهج وتوافقه يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي في قاموس "العين" "الخطاب" مراجعة الكلام"[1] أي الكشف عن أسراره الأدبية المتعددة الخفية منها والظاهرة. وفي أساس البلاغة للزمخشري "الخطاب هو "المواجهة بالكلام"[2] وفي لسان العرب هو "الكلام"[3] هذه المادة اللغوية التي أخذناها عن المعاجم، سنحاول استثمار بعض عناصرها في تحديد مفهوم "الخطاب" وتبيان الصيغ التي يشتغل بها، من خلال استجماعنا لهذه المادة من المعاجم يتضح أن الخطاب هو الكلام المتداول، أو التواصل اللساني بين طرفين، من خلال دخول خطاب في حوار مع خطاب آخر في صيغة أخبار أو طلب أو إنشاء أو نحو ذلك. و هذه الطبيعة التواصلية تعطي لهذا الخطاب خصوصية على مستوى البنية وعلى مستوى الآليات الموظفة لإنتاجه، وعلى مستوى تلقيه.

وعلى المستوى الدلالي، فإن الخطاب يعني كلاما أو رسالة، في حين تقدمه بعض المعاجم المتخصصة، على أنه مجموعة من المقابلات والتحديدات المتنوعة منها "الكلام" أو محاضرة تلقى على المستمعين، كما تزاوج بين النص والكلام من جهة والخطاب واللغة من جهة أخرى، كما تقابل بينهما أحيانا[4].

أما معجم مصطلحات علم اللغة؛ فقد استخدم مصطلح "تحليل النص" مقابلا لمصطلح تحليل الخطاب. وقد أدى هذا الاختلاف في تحديد مصطلح الخطاب إلى تذبذب حدوده وعدم الاتفاق على ضبطه، فقد نشأ تحليل الخطاب حسب الدكتور محمد مفتاح نصا وخطابا في حضن لسانيات الجملة إذ لم تراع في الجملة سوى صحة التركيب؛ واتساق المعنى بغض النظر عن انسجام المعنى مع سياقه[5].

من هنا ميز ريمون طحان بين المفردة والجملة والنص من جهة، وبين الخطاب من جهة أخرى يقول: "الكلام (يعني الخطاب) هو ما تركب من مجموعة متناسقة من المفردات لها معنى مفيد، والجملة هي الصورة اللفظية الصغرى، أو

---

(1) الخليل أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج4، تحقيق مهدي المخزومي إبراهيم الأبياري، الجمهورية العراقية،وزارة الثقافة والإعلام، طباعة شركة المطابع، عمان،ص222.

(2) الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ص 114.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (خطب).

(4) محمد مفتاح، بعض خصائص الخطاب، علامات في النقد، المجلد 9، ج35، 2000، المملكة العربية السعودية ص9.

(5) المرجع نفسه ص9.

الوحدة الكتابية الدنيا للقول أو للكلام الموضوع للفهم والإفهام، وهي تبين أن صورة ذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهن المتكلم الذي يسعى إلى نقلها حسب قواعد معينة.."[1].

من الواضح أن ريمون طحان شرح مصطلح "الخطاب" بالكلام بالفهم الموروث للكلام كما شاع في النحو العربي.

بينما ذكر عبد السلام المسدي أن الخطاب الأدبي، كيان أفرزته علاقات متآزرة يتميز بها الخطاب الأدبي من الخطاب العادي يقول: "... بهذا الاعتبار عرف الأثر الأدبي بأنه صياغة مقصورة لذاتها، وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز من لغة الخطاب العادي بمعطى جوهري، فبينما ينشأ الكلام العادي عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة، نرى الخطاب الأدبي صوغ للغة عن وعي وإدراك، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور، إنما هي غاية تستوقفنا لذاتها"[2]

بالإضافة إلى مرجعية الخطاب اللغوية، فقد ارتبط ظهوره في الثقافة العربية بحقل علم الأصول، إذ لا يكاد يخرج عن الدلالة التي اكتسبها في هذا الحقل، بل إنه أصبح مقيدا ومحصورا في أفق الحقل الذي ينتمي إليه.

ولا يخفى على المتصفح للدراسات الأصولية مدى ضخامة الموروث الأصولي، الأمر الذي يجعل منه من الصعوبة تحديد استعمالات هذا المصطلح، كما كان لتعدد وجهات النظر لهذا الموروث دور في عدم القدرة على حصر دلالاته فحقل الأصول ارتبطت به كثير من قضايا الثقافة العربية الإسلامية في مجالات علوم القرآن والحديث واللغة وعلم الكلام.

وبفعل التطور الحضاري الحاصل أصبح هذا العقل ملتقى الصراعات الفكرية المذهبية، وهو يعد – بعد ذلك- الدائرة التي تمحورت حولها قراءات كثيرة عنيت بالثقافة العربية بصفة عامة تاركا بصماته في المنظومة الاصطلاحية التي تتوسل بها في إجراءاتها الوصفية والتحليلية،وما الخطاب والأمر كذلك إلا أحد أبرز النماذج الدالة على الأثر الذي تركته الأصول في توجيه مفهوم المصطلح[3].

ومصطلح الخطاب حيثما ورد في متون المعاجم، فهو يحمل معنى الكلام، وقد اكتسب هذه الدلالة من السياق الذي ورد فيه في القرآن "وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ"[4].

---

(1) ريمون طحان، الألسنية العربية، الكتاب (2)، نشر دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، 1981، ص44.

(2) ميشال فوكو ،حفريات المعرفة ،ترجمة سالم يفوت ،المركز الثقافي العربي ،بيروت / الدار البيضاء ، 1986 ص 32

(3) عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعية المستعارة، ص 98-99.

(4) سورة ص، الآية: 20.

يرى صاحب الكشاف أن قوله تعالى "فصل الخطاب" إنما هو البين من الكلام الملخص الذي يتبينه من يخاطب به، لا يلتبس عليه"[1] أي هو الكلام البين الذي لا يحتمل التأويل، وانطلاقا من هذا المفهوم الذي أقره حقل الأصول -قديما- لمصطلح الخطاب، يمكن القول، إن هذا المصطلح واضح الدلالة لا يشوبه اللبس والغموض. لكن بمجرد أن يزحزح عن الحقل الذي تشكل فيه واكتسب هذه الدلالة القارة الواضحة، من خلاله، حتى فقد ذلك الوضوح الذي اكتسبه في حقله الأصل، لاسيما ذلك المحمول الدلالي الوافد إلى الثقافة العربية من الغرب،إذ تسلل هذا المحمول الغربي داخل ثنايا الشبكة الاصطلاحية بمفهوم "الخطاب العربي" واستطاع، منتهجا التقويض وسيلة كاد أن يهدم المفهوم الأصل ليعيد تأسيس مفهوم جديد للخطاب ينطلق من المحمول الدلالي العربي.

وعموما فإن توليد أي مصطلح مهما كان، لا يمكن أن يتجاوز الجذر اللغوي الذي يولد فيه حتى يكون منسجما مع نظام اللغة. ولهذا يجب أن يحافظ على علاقة معينة، مهما كانت بعيدة مع جذره اللغوي، أن أي كلمة يمكن أن تتحول إلى مفهوم لأنه يمكن استعمالها في سياقات مختلفة وحتى متناقضة، كما هو الحال في اللغة الشعرية.

وليس شرطا أن يبقى المصطلح جامدا في مرحلة حضارية محددة، ذلك لأنه يدخل في شبكة من العلاقات مع المصطلحات الأخرى، وإذا حدث أي انزياح في المنظومة المفاهيمية؛ فذلك يؤثر على وضعيته داخل هذه المنظومة. وبالتالي يعاد النظر فيه أو يوظف في سياقات جديدة، كما هو حال "الخطاب مع الثقافة المعاصرة التي تداخلت مع المنظومة الغربية، فلم يبق الخطاب في إطار حدود مركب الجمل أو الملفوظات، كما ذهب إلى ذلك اللسانيون، بل اتسع مفهومه، فأصبح خطابا إشاريا انزاح عن الكلام الواضح المألوف إلى اللغة الأدبية؛ الأمر الذي جعله متعدد المستويات، عميق البنى، بل يختلف من جنس أدبي إلى آخر؛ فهناك الخطاب الشعري، والخطاب النثري، والخطاب السردي، والخطاب النقدي. هذا ما يسمح بأن تقوم نظرية عامة تهتم بدراسة الصلات الموجودة بين أنواع الخطاب داخل الجنس الواحد، وحتى فيما بينها وبين خطابات أخرى[2].

هذه النظرية، هي التي اصطلح عليها النقاد والحداثيون-اليوم- "بالشعرية" وهي نظرية تعمل على استقصاء واستنباط القواعد والأسس الداخلية التي يقوم عليها الخطاب الأدبي. أي البحث عن العناصر التي جعلت من النص الأدبي أدبا. وبهذا يغدو الخطاب "وثيقة تحليلية خصبة وموضوعا لنظرية الخطاب،وجعل تلك النظرية

---

(1) الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 80..

(2) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة،ص 33.

تتطور يوما بعد يوم بسبب من تطور الأنواع الخطابية،واستكشاف مجاهيل جديدة لم تتجه العناية إليها من قبل في الخطاب"[1] هذه بعض الإضاءات عن الخطاب. و يمكن بعدها أن ننتقل إلى مصطلح آخر يملك حضورا وجذبا في الدراسات القديمة و الحديثة هو (التأويل).

3. مفهوم التأويل:

إن المهمة الصعبة التي يواجهها الناقد، هي تحديد المصطلحات بدقة ورسم حدودها المنهجية و الإجرائية، حتى تكون أكثر فعالية عند مواجهتها لموضوعها؛ وبدون تحديد مفهوم التأويل " وبحث حدوده المنهجية، فإن هذا المفهوم يفقد طابعه الإجرائي ويتحول إلى مفهوم عائم.

وقبل تعريف هذا المفهوم وبحث كيفياته وصيغ تشكلاته يتعين علينا البحث في تاريخيته، فالتأويل " بما هو صيغة من صيغ اشتغال اللغة قد تشكل موضوعا للتحديد المفهومي في الثقافة العربية بمعنى "حمل اللفظ على غير مدلوله الظاهر منه مع احتمال به بدليل يعضده"[2]. هذا التعريف للتأويل يتوافق مع ما أشار إليه أبو حيان التوحيد في شرح التسهيل بقوله: "إنما يسوغ إذا كانت الجادة على شيء، ثم جاء يخالف الجادة فيتأول"[3] ويشكل مفهوم التأويل محل اهتمام كثير من الدارسين اللغويين في العصور القديمة من أمثال السيوطي الذي يوضح متى لا ينبغي التأويل في الكلام عندما يكون هذا الكلام واضحا فلا يحتاج إلى تأويل فيقول "إذا كان لغة طائفة من العرب لم تتكلم إلا بها فلا تأويل"[4].

ويقترب مفهوم التأويل عند السيوطي بمفهومه عند السراج، عند حديثه عما لا يصح تأويله وعن الشاذ فيقول "وليس البيت الشاذ والكلام المحفوظ بأدنى إسناد حجة عن الأصل المجتمع عليه في كلام ولا نحو ولا فقه. وإنما يركن إلى هذا ضعف أهل النحو ومن لا حجة معه، وتأويل هذا وما أشبهه كتأويل ضعف أصحاب الحديث وأتباع القصاص في الفقه".[5]

وقد عرف مصطلح "التأويل" طريقه إلى الدرس اللغوي عن طريق الشيعة الباطنية، حيث كان لهذه الفرقة موقف من تفسير القرآن، فكانوا يرون أن لكل ظاهر باطنا ولكل تنزيل تأويلا فاستخدموا ذلك في خدمة مذهبهم[6].

---

(1) عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعية المستعارة، ص110.
(2) إميل يعقوب، بسام بركة، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، ص107.
(3)جلال الدين السيوطي، الاقتراح، تحقيق أحمد محمد قاسم، القاهرة، ط1، 1976، ص20.
(4) المصدر نفسه ص 20
(5) المصدر نفسه ص 20
(6) كريم حسين الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، ص144.

فالتأويل في مفهومهم نشاط قرائي، وفي الوقت نفسه أداة لإنتاج النصوص وهي تبريرات تقدم في مثل هذه المواقف لكي تعطى لبعضها نوعا من المشروعية والمصداقية.

لقد نشأ التأويل في الدرس اللغوي من أجل النطق متسقا مع نظرية علمية وتصور نظري مسبق، فالتعليل بالتأويل هو صبغة لغوية افتراضية يعتمد عليها عقل النحو لكي يتعلل بها في إثبات صحة النطق التي تبدو متعارضة مع قواعده ومن هنا يعتبر التأويل من ضمن وسائل التعليل العقلية.

فالتأويل عند النحويين شبيه بالمفاهيم التي قدمها علماء الأصول والفقه والمحدثين والمفسرين، حيث أخذ هذا المفهوم مكانه خاصة لحجة النحو عند الإعراب فيما جاء في القرآن.

أما علماء البلاغة فتعريفهم للتأويل هو صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله موافقا للكتاب والسنة، وقد انتقلت هذه اللفظة من المفسرين وكتبهم إلى "النحويين وكتبهم، ولعل ما يعزز ذلك أن كثيرا من شواهد النحو مصدرها القرآن وقراءاته".

إن الوظيفة الاشتغالية لمصطلح التأويل هي التي ربطت بينه وبين البحث اللغوي وبعض المفاهيم الأخرى التي تقاربه في الوظيفة وتتميز عنه في الطبيعة مثل: التفسير، الشرح العمل الأدبي. غير أن الناظر في كتب التفسير والشرح والتأويل يلاحظ أن الفرق بين هذه المصطلحات لم يكن واضحا عند جل المفسرين وأصحاب كتب التأويل والشرح وقد تباينت فيه آراؤهم [1].

من خلال ما تقدم، نلاحظ أن هذه المفاهيم الثلاثة: الشرح والتفسير والتأويل متداخلة الحدود وتتبادل مواقعها في الكثير من الأحيان،على الرغم من أنه من الناحية الإجرائية يمكن أن ينهض كل مفهوم بوظيفته الخاصة ويحدد مجال نشاطه.

وعندما ترسخت هذه المفاهيم كممارسات نقدية امتدت من الشعر إلى الخطابة والأمثال والمقامات بدأت تتحدد قسمات كل ممارسة وتباينت اتجاهاتها ومجالات اهتمامها ويبدو من خلال مقدمات الشروح الأدبية أن جل شراح النصوص الأدبية قد وقفوا أيضا على هذا الفرق فجعلوا التفسير خاصا بدراسة الألفاظ والجمل دراسة معجمية ونحوية، وجعلوا الشرح جامعا بين الدراسة الدلالية والتفسير وسرد الأخبار[2]. في حين أن التأويل يعني أخذ المعنى على غير محمل الكلمات وتجاوز الظاهر إلى الدلالة الخفية، وصرف اللفظ عن المعنى الراجح إلى المعنى المرجوح لدليل يقترن به.

---

(1) وناس بن مصباح ، ملاحظات أولية حول الشروح الأدبية، ص 35.

(2) المرجع نفسه، ص 36.

وهناك من يرى أن التأويل هو المقابل الحقيقي لمصطلح التفسير ويستدل على ذلك بحديث النبي ﷺ، عندما دعا للصحابي عبد الله بن عباس – رضي الله عنه- فقال: "اللهم فقهه في الدين، وعلمه التأويل"[1]. أي التفسير، بيد أن هذا المذهب لا يروق لأبي هلال العسكري، فهو يميز بين التفسير والتأويل.

أما التفسير: فهو الإخبار عن أفراد آحاد الجملة " أما التأويل فهو الإخبار بمعنى الكلام وقيل التأويل استخراج معنى الكلام لا على ظاهره، بل على وجه يحتمل مجازا أو حقيقة"[2].

وهناك من التيارات الإسلامية -قديما- من لا تعترف بمصطلح التأويل بل ترفضه وتنعت أصحابه بالتكفير كالحنابلة والظاهريين "فقد كان الحنابلة يحاربون كل ميل إلى التأويل"[3].

والحقيقة أن التأويل ضرورة يفرضها النص القرآني على المفسر حتى يؤسس لما يذهب إليه؛ إذ لا يعقل أن تكون القراءة حرفية، وإلا انتفت سمة الأزلية للنص القرآني؛ وغاب الإعجاز الذي به يتأسس كيان هذا النص، وأصبح الأمر -كذلك- نصا منغلقا على قراءة معينة تستنزف كل دلالاته وتصل به إلى الرؤية الواحدية كما أن هذا لا يعني البتة أن التأويل معناه لا نهائية الدلالة بالمعنى التفكيكي، بل هو دعوة إلى التوسع في البحث عن أصل الشيء، ولكن بشروط مخصوصة كما ورد في قوله تعالى: ﴿ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ فِى قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَٰبَهَ مِنْهُ ٱبْتِغَآءَ ٱلْفِتْنَةِ وَٱبْتِغَآءَ تَأْوِيلِهِۦ ۗ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُۥٓ إِلَّا ٱللَّهُ ۘ وَٱلرَّٰسِخُونَ فِى ٱلْعِلْمِ ﴾ "[4] أي أن الدلالة الحقيقية لا يعرفها إلا الله وما القراءات التي يقوم بها المشككون إلا مجرد تلفيق وافتراء لتبقى الدلالة الحقيقة مؤجلة إلى حين.. ولو يتم عطف (الراسخون في العلم) على (الله) يكون المعنى، أن أهل الذكر من العلماء الذين ورثوا العلم عن النبي -ص- وأخذوه من معينه الصافي، هم أقرب الناس إلى معرفة دلالاته الخفية، بما يقومون به من تدبر وتفكر واجتهاد في تفسير ما تشابه من الآيات وتأويلها بغية الوقوف على الوجه المحتمل من الدلالة فيها.

ولعل من أبين الأدلة على أن التأويل "هو التدبر والتفكر والاجتهاد في تفسير الآيات القرآنية قصد الإحاطة بالدلالة المحتملة فيها، الخافية عن أعين العامة المتجلية لأهل الذكر من العلماء ما تؤكده الآيات القرآنية التي وردت فيها كلمة تأويل، كما هو

---

(1) عبد المالك مرتاض، التأويلية بين المقدس والمدنس، عالم الفكر المجلس الوطني للثقافة والفنون، للثقافة والفنون الكويت، 2000، ص 263.

(2) عبد المالك مرتاض، التأويلية بين المقدس والمدنس، المرجع السابق ص 263.

(3) محمد مفتاح ،مجهول البيان نذار تبقال ، الدار البيضاء المغرب ،ط1 ،1990 ،ص92

(4) سورة أل عمران ، الآية: 7.

في سورة الكهف وسورة يوسف وغيرها من السور.هذا ويجدر بالباحث، الالتفات إلى التراث العربي باعتباره الأساس الذي انبثقت منه التأويلية وهو ما يدفع إلى القول، أن التأويل كان مرتبطا بالنصوص المقدسة، القرآن والحديث الشريف. وما اتساع دائرة التأويل إلى النصوص الإبداعية إلا عملية ظهرت إثر الانفتاح على ثقافة الآخر، ومهما يكن من أمر التأثر، فما يحسن فعله – والحال هذه- هو العودة إلى أصول الثقافة العربية للإفادة من طرائق القراءة التأويلية من عنوان كتاب التفسير للزمخشري، وكتاب التفسير للطبري،(جامع البيان في تأويل القرآن).

كما أنه –إقرارا للحقيقة- يمكن القول أن التأويل، وإن بقي مجرد قراءة محتملة للنص القرآني، فإن ذلك لا يفتح الباب أمام فوضى التفسير، بل هو تأكيد على مدى انفتاح دلالة النص القرآني- كونه كلاما معجزا يصلح لكل زمان ومكان، فيه من الدلالة والمعاني ما يجعله يقبل القراءات المتعددة، لكن شريطة أن تكون خاضعة لمقاييس القراءة، كما ضبطها أهل الدراية من العلماء.

4. المصطلح النقدي والمرجعية البلاغية:

عرف العرب النقد البلاغي، وتوسعوا فيه، وفصلوه تفصيلا، وذهبوا في شرحه كل مذهب، وتناولت تآليفهم مصطلحاته المختلفة، من بيان وبديع، وتشبيه واستعارة وكناية، وإيجاز، وغير ذلك من المصطلحات المتداولة في علم البلاغة.

والحديث عن المصطلح البلاغي، يتطلب من الجهود أوفرها، ومن التأني والتوأدة منتهاها؛ ذلك أن مجالات البلاغة لم تكن قد تحددت معالمها بعد؛ لارتباطها في أدوارها الأولى بالنقد، وفنون القول والدراسات اللغوية عموما[1].

فقد ظلت البلاغة، والفصاحة، والبيان، والخطبة، والبديع مسميات متقاربة الدلالة في كتب القدماء[2]. ولم يتحدد مفهوم البلاغة إلا في العصور اللاحقة بدءا من قدامة بن جعفر، الذي وضع لها تعريفا جامعا شاملا[3]، وصولا عند السكاكي في مؤلفه مفتاح العلوم الذي حدد فيه أقسام البلاغة الثلاثة المعروفة بعد أن ظلت متداخلة في الأذهان طوال قرون عديدة، ووضع لها الأبواب، ورتبها وحدد ألوانها[4].

يضاف إلى ذلك أن تتبع هذا المصطلح يفرض على الباحث الاتصال بمعظم كتب التراث العربي؛ لأن كثيرا من الطوائف والفرق كان لها إسهام في رفد البلاغة ودعم أصولها من فقهاء وشعراء، ومفسرين، ولغويين، ورواة وكتاب ونقاد، وفرق فلسفية كلامية.

---

(1) أحمد جمال العمري، المباحث البلاغية في ضوء قضية الإعجاز، ص 79.
(2) المرجع نفسه.
(3) عبد العزيز عتيق ، فن تاريخ البلاغة العربية، 147.
(4) المرجع نفسه، ص15.

فضلا على مجالس الخلفاء والأمراء، وما كان يدور فيها من حديث عن الأدب والنقد، وما له علاقة بالبيان[1].

كل ذلك يفرض على الباحث العودة إلى كل الزخم المعرفي الهائل، مع ما يتطلبه ذلك من مثابرة وصبر وتأويل.

ولما كان النقد في معظمه مجموعة مفاهيم ومصطلحات " ينطوي على محتوى معين، وتضمنات محددة"[2]، ودلالات أصطلح عليها من جانب الباحثين المهتمين بهذا الحقل المعرفي، والعاملين فيه انطلاقا من محددات معينة؛ ينتبه لها الناقد عند توظيف أي مفهوم نقدي،ومدارسة دلالاته. وعليه فإننا سنركز على مفهوم "الإيجاز" لارتباطه بالمرجعية البلاغية، قصد الكشف عن الشبكة المعقدة التي تؤدي إلى توظيفه في النص الأدبي شعره ونثره

5. مفهوم الإيجاز:

يشكل هذا المفهوم قاعدة بلاغية متينة ومرتكزا محوريا لكم وافر من الكتابات النقدية والبلاغية التي تتخذ من الإيجاز تسمية لها.

والإيجاز عند البلاغيين – هو: "عرض المعاني الكثيرة في ألفاظ قليلة، مع الإبانة والإفصاح ليسهل تعلقها في الذهن وتذكرها عند الحاجة"[3].

وحول هذا المعنى أدار الجاحظ حديثه عن الإيجاز "فأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيرة ورب قليل يغني عن الكثير بل رب كلمة تغني عن خطبة"[4].

فأمر الإيجاز -عنده- يدور حول القلة في عدد من الألفاظ والحروف، مع تضمنها الكثير من المعاني ووضوحها في نفوس السامعين.

من هذا المنظور يصبح الإيجاز هو الحصول على المعنى من دون الالتفات إلى أصل اللفظ أو كما عرفه السكاكي "هو أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الأوساط"[5]وقد سئل ابن المقفع، ما البلاغة؟ فقال: "اسم لمعان تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة".

---

(1)عبد العزيز عتيق ، فن تاريخ البلاغة العربية ، المرجع السابق، ص 15.

(2) فوزي السيد، عبد ربه، المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان والتبيين، دار الثقافة، بيروت، 1983، ص256.

(3) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص82.

(4) السكاكي ،مفتاح العلوم ،ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور دار الكتب العلمية ،ط2 ،بيروت 1987.

مفتاح العلوم، ص277.

(5) ابن رشيق العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ص 243.

وقد علق ابن رشيق على ذلك بقوله "فهذا ابن المقفع جعل من السكوت بلاغة رغبة في الإيجاز"[1] ويذهب الخليل مذهبا لطيفا حينما يروي معنى الإيجاز من خلال تعريف البلاغة فيقول: "البلاغة ما قرب طرفاه وبعد منتهاه"[2]. وقال أيضا: "البلاغة تكشف عن البقية، وقال خلف الأحمر"البلاغة لمحة دالة"[3] وقريبا منه ما وصف السكاكي به البليغ حينما قال:"البليغ من أخذ بخطام كلامه، وأناخه في مبرك المعنى، ثم جعل الاختصار له عقالا، والإيجاز له مجالا، فلم يند عن الأذهان ولم يشد الآذان"[4].

والملاحظ أن السكاكي عند وصفه للبليغ قد فرق بين الاختصار والإيجاز، فجعل الاختصار إجراءا، والإيجاز سياقا، أما خلف الأحمر فإنه عرف البلاغة بأنها كلمة تكشف عن البقية، وهي إشارة ضمنية إلى مكانة الإيجاز ضمن المباحث البلاغية بصفة عامة.

وعدم الالتفات المشار إليه آنفا، لا يعني إهمال اللفظ بقدر ما يعني الجمع بين الاقتصاد اللغوي وتكثير المعنى، فاللفظ المحذوف له قيمة أدائية مماثلة لما هو مذكور في النص، أي يجمع بين الأداء والكفاية، كما تقول المدرسة التحويلية التوليدية. ويرى عبد القاهر الجرجاني، أنه ما من اسم حذف في الحالة التي ينبغي أن يحذف فيها إلا وحذفه أحسن من ذكره، أما ابن جني فقد سمى الحذف شجاعة العربية لأنه يشجع على الكلام[5]. ويرى ابن الشجري أن: "الحذف اختصار من أفصح كلام العرب؛ لأن المحذوف كالمنطوق به من حيث كان الكلام مقتضيا له"[6] فالعامل الداعي للحذف إذن هو الفصاحة التي يكتسبها الكلام بعده على الرغم من أن ابن الشجري لم يفرق هنا بين الفصاحة والبلاغة.

والحقيقة أن قضية الإيجاز متشعبة جدا لارتباطها بمباحث لغوية عديدة: البلاغة والنحو واللسانيات والأسلوبية لأنها "لا تتعلق بالقلة والكثرة في معناها الكمي الخالص فالقليل من اللفظ والكثير من المعنى، صفتان نوعيتان، ترتبطان تحديدا بخصوصية العلاقة القائمة بين مكوني العلامة اللغوية وهي علاقة يغذيها التضاد، ويراد منها تحقيق معادلة صعبة لا تتأتى إلا للبليغ الخبير بطرائق استثمار الطاقة الإيحائية للغة.

---

(1) ابن رشيق العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، المصدر السابق، ص 243
(2) المصدر نفسه،ص245.
(3)ا ابن رشيق العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ص 242.
(4) السكاكي، مفتاح العلوم، ص256.
(5) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص75.
(6) المصدر نفسه، ص 242.

ولولا أهمية الإيجاز بما هو قاعدة مركزية خاضعة لعلاقة اللفظ بالمعنى في تصور العرب للبلاغة النموذج، لما اهتم به الجاحظ بالغ الاهتمام، ولما جعله قرين البلاغة في عنوان رسالته (البلاغة والإيجاز) فكان الإيجاز لديه من أبرز مرتكزات البلاغة".

والباحث في التراث العربي لا يستطيع أن يغمض عينيه عن بروز ظاهرة الإيجاز بطرق أداء مختلفة، حتى أننا نستطيع القول: "من خصائص العربية أن فيها أنماطا متعددة من الحذف، فهي لا تكتفي بالاستكثار من الحذف، ولكنها تنوعه أيضا حتى لو قال قائل: إن العربية هي لغة الحذف ما كان عليه من ذلك بأس"[1]

ونستطيع القول – بكل ثقة- أنه لا يخلو جزء من كتاب الله من هذه الظاهرة وبإمكان أي كان أن يلاحظ إشارة الألفاظ القليلة إلى المعاني الكثيرة، ودراسة هذه الظاهرة في القرآن الكريم سوف تؤدي إلى الكشف عن العديد من أسرار النظم فيه[2].

وصعوبة تحديد تعريف واضح للإيجاز- والذي أشرنا إليه آنفا- بسبب نسبيته تنبع أيضا بسبب تعدد المصطلح الذي تقاذفته التعريفات، والتفريعات التي وضعها كل من البلاغيين والنحاة، فهناك الإيجاز والاختصار والحذف والإضمار والقصر والتكثيف... وعليه قال بعضهم أن "الحذف يتعلق بما لفظ فيه ثم حذف تخفيفا وقطع منه، في حين أن الإضمار يمس ما لم ينطق به ثم حذف، ولكنه مضمر في النية مخفى في الخلد"[3] بينما يرى آخرون أن كتب البلاغة العربية تعرضت للحديث عن الإيجاز في إطار المقارنة بين النحو والبلاغة "فغلب مصطلح الإيجاز في كلام البلاغيين وغلب مصطلح الاختصار في كلام النحاة"[4].

وقد أدرك العرب قيمة الدرس البلاغي من حيث كشفه عن أسرار بنية الخطاب وأثره في المتلقي، وقدرة الكلمة على التأثير والتعبير باعتبار أن البلاغة هي إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ على حد وصف الرماني في رسائله في إعجاز القرآن[5].

والإيجاز هو من أبرز مباحث علم المعاني، "يجمع ما بين السمة النحوية والسمة البلاغية، وقد تم الاحتفاء به في المدونات التراثية باعتباره واحدا من

---

(1) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة 2004، ص 137.

(2) محمد الأمين خويلد، الإيجاز يحذف الاسم وشواهد في القرآن الكريم، مجلة الأثرالعدد4، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة الجزائر، ص90.

(3) ملاوي صلاح الدين، تقدير الحذف والإضمار في ضوء نظرية العامل النحوي، مجلة المخبر، منشورات قسم الأدب العرب جامعة بسكرة 2005، ع2، ص 128.

(4) عبد الله جاد الكريم، الاختصار سمة العربية ، مكتبة الآداب، القاهرة 2006، ص 37.

(5) محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث البلاغي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق 2004، ص 95.

المؤثرات الإيجابية على المعنى، لما يمثله من حراك داخل النسق اللغوي، فهو يمثل قيمة جمالية مضافة داخل النص، كان انتقاد القدامى يستشعرونها دون أن يتمكنوا من توصيفها ونحن نرى أن الإحساس بتلك الظاهرة،هو إحساس نفسي بالأساس.

أما تأثيرها الجمالي فيعتمد على مبدأ كسر التوقع فيما يتعلق بمسار المعنى، مما يمنح الشعور لذة خفية تحدث نوعا من الموسيقية الداخلية، ومن أهم مقومات تحقيق القيمة البلاغية الجمالية، اغتصاب أفق انتظار القارئ عن طريق التوليفة الفنية بين حذف لفظي وإضافة دلالية.

وهكذا لم يكن "الإيجاز" مجرد ضرورة اقتضتها الحاجة الكلامية للمتكلم، أو قضية نحوية فحسب، بل كان قضية جمالية بلاغية في المقام الأول.

6. مصطلح المجاز:

تعد قضية المفاهيم من أهم قضايا الفكر الإنساني، شغلت العلماء منذ وقت مبكر لما لها من دور فعال في بناء النظريات وضبط المناهج وتسهيل التعامل بين المهتمين بشتى المعارف الإنسانية.

ومن القضايا التي شغلت البلاغيين والأدباء والنقاد قضية "المجاز" باعتباره فنا بلاغيا قديما عرفته الشعوب المختلفة، ولاسيما اليونان والعرب. وقد تناوله أرسطو في كتابيه: "فن الشعر" و "الخطابة"، كما تناوله كثيرون من النقاد وأهل البلاغة من العرب كالجاحظ، والرماني، وأبي هلال العسكري وابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني والزمخشري، والسكاكي، وسواهم.

ويعتقد مؤرخو الأدب قديما أن أبا عبيدة معمر بن المثنى هو أول من ألف في المجاز القرآني ويعتبر كتابه "مجاز القرآن" بداية نمو البلاغة العربية وتطورها نحو التقعيد. والمجاز بمعنى طرق التعبير التي تجري على النسق العام، كما استعملها أول كتاب يحمل عنوانه هذه الكلمة في التراث العربي، وهو كتاب "المجاز" لأبي عبيدة قبل أن يتحول المصطلح إلى دائرة علم البيان.

ولو أن حظ المجاوزة في التداول الأسلوبي، ضئيل، لكان هذه اللفظة من أكثر المصطلحات إحاطة بالمفهوم ذلك أنه يلم به من شتى أطرافه، فهو يستوحي الدلالة البلاغية "للمجاز"، ويستوعب في الوقت نفسه الدلالات اللغوية الأولى للمجاز المعجمي (جوز) وما يتبعه من جواز، وتجاوز ومجاوزة ومجازة، ومجاز لما هو اسم مكان في الأصل، يفيد كلها دلالة الانتقال المكاني بصورة عامة.

وقد اصطنع أبو عبيدة "المجاز" في سياق سابق تاريخيا لدلالته الاصطلاحية، في علم البيان. وقد أشار إلى ذلك ابن تيمية –قديما-؛ وأحمد مطلوب-حديثا- حين قال: "سمى أبو عبيدة أحد كتبه "مجاز القرآن" وعالج فيه بكيفية التوصل إلى فهم المعاني القرآنية، باحتذاء أساليب العرب في كلامهم" وسننهم في وسائل الإبانة عن

المعاني، ولم يعن "بالمجاز" ما هو قسيم الحقيقة، وإنما عني بمجاز الآية ما يعبر به عن الآية"[1].

إن كلمة "المجاز" عنده شاملة، وعامة، وهي تساوي البلاغة ضمت ألوانا من المعاني، والبيان والبديع. ولعل ابن قتيبة قد تأثر في كتابه "مشكل القرآن" بأبي عبيدة في استخدام كلمة المجاز بهذا المعنى العام[2]. وهذا الاتجاه الشمولي سار عليه فيما بعد عبد الله بن المعتز عند استعماله كلمة "البديع" بمعنى البلاغة وقسم علوم البديع إلى خمسة أبواب هي: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة ورد إعجاز الكلام على ما تقدمها والمذهب الكلامي[3].

إن محاولة أبي عبيدة أتت مبكرة وموجهة لم يهدف من ورائها إلى تأسيس علم البلاغة، إنما وضعت تصورا عاما لكثير من علومها وتوسع في المجاز المرسل وعلاقاته المختلفة "السببية والفاعلية والمفعولية والعمومية و الجزئية، والكلية،..." وإن لم يقترح له اسمه الاصطلاحي"[4].

فالمتفحص لكتابه "مجاز القرآن" يرى بوضوح أنه يعني بالمجاز تفسير المعنى للألفاظ القرآنية؛ فهو يعرض ما في كل سورة من الألفاظ يشرحها لغويا ويفسر غريبها ويقيم إعرابها؛ ذاكرا من الشعر العربي الفصيح ما يؤيد المعنى الذي ذهبت إليه. فالمجاز عنده هو تفسير المعنى- كما مر بنا- من غير النظر إلى الاصطلاح البياني الذي لم يظهر في القرن الثاني الهجري؛ ولفظ المجاز عنده لا يمكن أن توضع اصطلاحا في مقابل الحقيقة، كما فعل البيانيون في تقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز، فأبو عبيدة يفسر ألفاظ القرآن على طريقة اللغويين لا البيانيين. لذلك يمكن اعتبار كتابه معجما لمعاني القرآن فهو يصرح في مقدمة كتابه بمقاصده قائلا: "فلم يحتج السلف ولا الذين أدركوا وحيه إلى النبي –ص- أن يسألوا عن معانيه ؛ لأنهم كانوا عرب الألسن فاستغنوا بعلمهم عن المساءلة عن معانيه وعما فيه مما من كلام العرب مثله في الوجوه والتلخيص"[5].

لعل الجاحظ هو أول من استعمل المجاز في القرآن الكريم بالمعنى المقابل للحقيقة على نحو يقرب من استعمال البيانيين المتأخرين؛ وبهذا يكون الجاحظ أول مصنف عربي استعمل لفظتي المجاز والاستعارة، بمعنى يتفق مع قصد البلاغيين فنراه في مواطن متفرقة من كتابيه: (الحيوان، والبيان والتبيين) يشير إلى المجاز

---

(1) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، النقد العربي القديم، مكتبة، لبنان، بيروت، 2001، ص 589.

(2) ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ،دار أحياء الكتب العربية ،1945 ، القاهرة ، ص7

(3) ابن معتز البديع ، كتاب البديع ،نشر كرتشوفسكي ،ص 3 ،25 .

(4) شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص30 .

(5) أبو عبيدة، مجاز القرآن ،تحقيق فؤاد سركين ونشر سامي الخانجي ،القاهرة ، ص8.

والاستعارة. لذلك يعد الجاحظ أول رائد للبلاغة العربية بمعناها الاصطلاحي الذي أخذ يتطور مع الزمن حتى بلغ قمته على يد الجرجاني والسكاكي وابن الأثير وغيرهم من أعلام البلاغة الفنية.

وفي أوائل اللمع البيانية، عند الجاحظ قوله في كتابه الحيوان: باب آخر في المجاز والتشبيه[1] فالمجاز عند الجاحظ هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له، على سبيل التوسع من أهل اللغة ثقة من القائل بفهم السامع.

وتوسع ابن قتيبة في نظرته إلى الاستعارة والمجاز أكثر من الجاحظ، فخطا باللمع البيانية خطوة وسعت دلالات كثيرة من الألفاظ والاصطلاحات التي أخذت تظهر بعد ذلك بالتدريج في علوم البلاغة فنراه يقول: "وللعرب المجازات في الكلام، ومعناه طرق القول ومآخذه. ففيها: الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير..." [2] فهو يعقد في كتابه (مشكل القرآن) بابين: أولها في المجاز وثانيهما في الاستعارة، فيتحدث عن المجاز في القرآن ويكثر من الأمثلة التي يخرجها بشكل مجازي[3].

والحق أن الاشتغال بالقرآن الكريم ودراسته وتفسيره كان سببا قويا لظهور هذه المجادلات حول المجاز والاستعارة ظهورا مميزا؛ لأن عصر ابن قتيبة شهد تطورا كبيرا في علم الكلام. فاشتد الجدل والنقاش بين المتكلمين حول الله وصفاته وأفعاله وذاته.

وقد استطاع ابن قتيبة أن يتوسع قليلا بما يتناسب مع عصره، ويفهم المجاز على أنه مقابل للحقيقة،ولكن أبحاثه البلاغية في المجازات والاستعارات القرآنية ظلت في حدود الإيجاز ولم يلجأ إلى حشد الشواهد المختلفة لتوضيح مقصده ولإغناء معانيه. ومع ذلك فقد كان لأبواب المجاز التي ذكرها في كتابه "تأويل مشكل القرآن" قيمة تاريخية كبيرة لأنها أضافت إلى معارفنا عن تطور البلاغة شيئا جديدا.

ويعتبر عبد القاهر الجرجاني مؤسس نظرية المجاز في البلاغة العربية، ففي كتابيه "أسرار البلاغة" و "دلائل الإعجاز" أخذت صورتها العلمية الدقيقة، واشتمل عليها بناء متكامل، ووضع عبد القاهر الجرجاني أسسه وأقام بنيانه،وقد نوه كثيرون بجهد الجرجاني وفضله قديما وحديثا، كيحي بن حمزة العلوي وطه حسين فقد اعتبره العلوي واضع المجاز العقلي فقال: " اعلم أن ما ذكرناه في المجاز الإسناد العقلي هو ما قرره الشيخ النحرير عبد القاهر الجرجاني واستخرجه بفكرته الصافية،وتابعه

---

(1) الجاحظ ، الحيوان، 15، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ص25.

(2) ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح أحمد صقر، المكتبة العلمية، بيروت، ص5.

(3) المصدر نفسه، ص20.

على ذلك الجهابذة من أهل هذه المدن كالزمخشري وابن الخطيب وغيرهما"[1] كما اعتبره طه حسين مبتكر المجاز العقلي.

والواقع أنه لا ينكر منصف جهد عبد القاهر الجرجاني في تنظيم هذا العلم ووضع معظم مصطلحاته، وخصوصا المجاز العقلي، فسماه عقليا وحكميا وفي الإسناد والإثبات، وميزه عن المجاز اللغوي، وشرح كلا منهما، مفصلا القول، مكثرا في إيراد الشواهد والأمثلة.

وعلى العموم فإن هذا المفهوم الأسلوبي ذا المرجعية البلاغية –كما مر بنا- قد تلقفته الدراسات العربية –قديما وحديثا- وتم توظيفه وتداوله في الكتابات النقدية والبلاغية حتى استقر كمفهوم مركزي في البلاغة العربية.

في ختام هذا الرحيل الاستكشافي في أعماق الإشكالية الاصطلاحية النقدية القديمة، تبين أنه من الصعب تصنيف كثير من المصطلحات ضمن حقول معرفية معينة. فكانت تلك الصعوبة دليلا على مرونة الجهاز المفاهيمي القديم وحفوله بالمصطلحات النمطية (اللامنتهية) التي تعكس تداخل هذه المفاهيم، وتشتت مناهلها بين مختلف المرجعيات: اللغوية، والبلاغية، والعروضية، والأصولية، فضلا على أن بعضا من تلك المصطلحات لا تزال – حتى في مرجعيتها الأولى- من قبيل المتشابهات. إضافة إلى ذلك تباين وجهات نظر النقاد الذين يصدرون الخطاب النقدي.

ضمن هذا الوضع الشائك، حاولت هذه الدراسة أن تؤصل هذه المصطلحات النقدية بحقولها المعرفية الأصلية.

---

(1) غازي يموت، نظرية المجاز عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة الفكر العربي، العدد 46، 1987، ص111.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1. إبراهيم أنيس وأخرون،المعجم الوسيط،دار الفكر بيروت
2. إحسان عباس،تاريخ النقد الأدبي عند العرب،دار الثقافة،بيروت ط2 1978.
3. أحمد جمال العمري، المباحث البلاغية في ضوء قضية الإعجاز.
4. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات النقد العربي القديم،لبنان،بيروت 2001 .
5. الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري،ج3،تحقيق عبد الله محمد محارب،ط1،مكتبة الخانجي، القاهرة،1990.
6. إميل يعقوب،بسام بركة،قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية،دار العلم للملاين بيروت
7. الثعالبي،فقه اللغة وأسرار البلاغة،منشورات دار مكتبة الحياة،بيروت
8. الجاحظ، البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون دار الفكر بيروت،1990.
9. الحيوان،تحقيق عبد السلام هارون،طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بيروت.
10. ابن جني،الخصائص،تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية.
11. الخليل بن أحمد،كتاب العين،ج4،تحقيق مهدي المخزومي،إبراهيم السامرائ،الجمهورية العرقية،طبعة شركة المطابع،عمان.
12. الخوارزمي،مفاتيح العلوم،تحقيق إبراهيم الأباري،ط1،دار الكتاب العربي بيروت،1984.
13. ابن رشيق العمدة،في محاسن الشعري وآدابه ونقده،مطبعة أمين هنية
14. ط1،مصر.
15. رضوان بن شقرون،إشكالية المصطلح في النقد الإسلامي الحديث،مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية،فاس، المغرب،عدد خاص، 1988.
16. ريمون طحان،الألسنية العربية،ط2،دار الكتاب اللبناني،بيروت 1981
17. الزمخشري،أساس البلاغة،تحقيق عبد الرحيم محمود،دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت.
18. الكشاف،دار الكتاب العربي بيروت.
19. السكاكي،مفتاح العلوم،ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور دار الكتب العلمية،ط2،بيروت،1987.
20. السيوطي،المزهر في علوم اللغة وأنواعها،شرح وتعليق محمد جاد المولى،محمد أبو الفضل إبراهيم،ج1،المكتبة العصرية،بيروت 1987.
21. عبد السلام المسدي،المصطلح النقدي،نشر مؤسسات عبد الكريم بن عبدالله للنشر والتوزيع،تونس،1994.
22. عبد العزيز حمودة،المرايا المحدبة،من البنيوية إلى التفكيكية،عالم المعرفة،الكويت.

23. قاموس اللسانيات،دار العربية للكتاب،تونس،1984.
24. شوقي ضيف،البلاغة تطور وتاريخ،دار المعارف،مصر.
25. صالح عزام زياد،المصطلح الأدبي غناه بالمعرفة وغناه بالتاريخ،مجلة عالم الفكر الكويت،2000.
26. صلاح فضل،إشكالية المصطلح الأدبي بين الوضوح والتلقي،مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة فاس، المغرب،1988.
27. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
28. علي القاسمي،لماذا أهمل المصطلح التراثي،مجلة المناظرة،الرباط 1993.
29. عبد الغني بارة،إشكالية تأصيل الحداثة،في الخطاب النقدي العربي المعاصر الهيئة العربية العامة للكتاب،القاهرة.
30. ابن فارس،معجم مقاييس اللغة،تحقيق وضبط عبد السلام هارون،دار الفكر ج3،بيروت.
31. ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج3، شرح وضبط وترتيب إبراهيم الأنباري دار الكتاب العربي، بيروت
32. فتح الله أحمد سليمان،الأسلوبية،مكتبة الآداب،القاهرة،2004.
33. فوزي السيد عبد ربه،المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان والتبين دار الثقافة،بيروت 1983.
34. قاسم محمد المرضي،ماهو المصطلح،المصطلح النقدي في النقد المقارن مجلة الفكر العربي المعاصر،بيروت.
35. عبد القاهر الجرجاني، كتاب التعريفات،تحقيق إبراهيم الأبياري،ط4 دار الكتاب العربي،بيروت،1998.
36. دلائل الإعجاز،دار الرسالة،بيروت،1965.
37. ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن،شرح ونشر أحمد صقر،المكتبة العلمية بيروت.
38. محمد بلوحي،الأسلوب بين التراث البلاغي والأسلوبية الحديثة،مجلة التراث العربي،إتحاد الكتاب العرب،دمشق،2004.
39. محمد عابد الجابري، المصطلح اللساني النقدي،بين واقع العلم وهواجس توحيد المصطلح،مجلة علامات عدد خاص.
40. محمد عزام،المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي،دار الشروق العربي بيروت.
41. محمد مفتاح،بعض خصائص الخطاب،علامات في النقد،المجلد 9 ج35 2000 المملكة العربية السعودية.
42. عبد الملك مرتاض،التأويلية بين المقدس والمدنس،عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون،الكويت،2000.
43. ابن منظور،لسان العرب،ج1،ط1،دار صادر بيروت،1997 ج1.
44. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد منشورات الاختلاف،ط1، الجزائر.

أولا : تجليات المنهج التكاملي في النقد الحديث

يموج ميدان النقد الأدبي بمناهج وافدة، مما يدفع بالدارس إلى التحرك السريع نحوها لمحاولة استيعاب أكبر قدر منها والاستفادة من تقنياتها في معالجة النصوص الأدبية واكتشاف جمالياتها، وهذا التدافع في المشهد النقدي قد أفرز مجموعة من المناهج التي تحاول تخليص النص من النظرة الوظيفية و الاستعمالية لتعيد إليه حضوره وسلطته بعد أن غيبته الدراسات المضمونية والسياقية.

وهذا التغير جاء كرد فعل على تصلب بعض المناهج وراديكاليتها وادعائها، امتلاك الحقيقة وقول الكلمة حول النص، إن هذه الخطابات قد تميزت بالانغلاق والتعالي على النصوص الأدبية وهيمنتها وإزاحتها عن مراكزها لاستبدالها بمرجعياتها وسياقاتها الخارجية.

وقد اتسمت نظرتها إلى النص باعتباره منتوجا قابلا للاستهلاك أو الامتلاك.

والمنهج التكاملي واحد من هذه المناهج الذي هو ثمرة من ثمار نتاج معرفي وحصيلة تراكم ثقافي، كانت تعتمل داخل منظومة الفكر النقدي العربي، ترجع جذوره إلى الأصول الأولى للنقد الأدبي عند العرب، التي تأسست على النظرة الشمولية، والتكامل المنهجي الذي يجمع بين النظرة التركيبية والتعميم والتعبير عن الانطباع الكلي، في تجاذب حاصل بين افتضاءات جديدة على غاية من التراكب والتعقد إيمانا منهم بأن منهجا واحدا قد لا يفي بتفسير النص الأدبي وتأويله والوقوف على العلاقات القائمة بين الأبنية النصية، وإنما بتضافر كافة المناهج، التي قوامها التخلل والتوالج وتبادل الأثر المولد الفعال.

إن التنافر المنهجي في مجال النقد الأدبي ليس في حقيقة أمره شيئا طارئا، بل لعله كان منذ القديم في تلازم مطرد رغم أن الوعي به لم يكن على ما أصبح عليه الآن لأننا نتعامل اليوم مع مبدأ توالج المناهج من موقع الاستئثار المعرفي مسلمين في ذلك بأن هناك فرقا جوهريا بين انتقاء المناهج على سبيل الصدفة وانتقائها على سبيل الاستدعاء النظامي، فالتضافر بهذا المعنى الجديد نسق منهجي ذو قواعد في أساسياته، لأنه ينطلق من تخاصب المناهج ويرمي إلى توظيف واحد منها خدمة للآخر، والصدفة التي تعنيها هي تلك التي كانت فيما مضى تتحقق حين تتفق النظرة في التعبير عن موقف "كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة أو إلى الشعر خاصة يبدأ بالتذوق، على القدرة على التمييز، ويعبر منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم، خطوات لا تغني إحداهما عن الأخرى؛ وهي متدرجة على هذا النسق، كي يتخذ الموقف نهجا واضحا مؤصلا على قواعد جزئية أو عامة"[1].

---

(1) د. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1971، ص 14.

كل ذلك قد كان في الدراسات النقدية القديمة التي كانت تحتكم إلى أساس شمولي في النظرة الكلية إلى ذلك الكيان الأدبي الذي ظل يقاس بمدى التكامل في منهج صاحبه، فمنهج مثل الذي وضعه ابن طباطبا أو قدامه، أو الجاحظ، قد يكون مؤسسا للمنهج التكاملي في النقد العربي القديم، الذي يأخذ من كل شيء بطرف في نسق من العمليات التي تتبادل الأدوار فيما بينها في تحول مستمر.

كما تمتد أوامره إلى الفكر النقدي الحديث، الذي استلهم صور هذا النقد من المرجعية القديمة، وحاول أن يثيرها في وعي نقدي جديد ترفده تقنيات حديثة تجسدت مظاهره في بعض الدراسات الحديثة التي ظهر في الخمسينات في القرن الماضي؛ اتسمت إلى حد ما بطابع المنهج التكاملي، إذ بدأ الوعي الجديد يتشكل في المنظور المنهجي مع صورة أخرى في صور التضافر الفكري، جاءت من تلاقح الفكر النقدي الحديث بالفكر النقدي الأصيل، واشتد عودهما معا وتكاملا واستقام على شكل منهج تكاملي يجمعهما أساس معرفي واحد، ويمكن أن يتبادل بعض الأفكار فيما يضمن لها قدرا من الحيوية والمرونة على أن يكون هذا التبادل محكوما باتساق معرفي بين العناصر التي يتم تبادلها.

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المضار، هو هل هناك حقيقة منهج تكاملي؟ وهل له قواعد منهجية ثابتة؟ ما هي حدود هذا المنهج؟ وما هي آلياته؟ وما هي الدراسات التي يتمظهر فيها؟

في حقيقة الأمر ليصعب الإجابة عن هذه الأسئلة، لأن المنهج التكاملي يفتقد إلى ذاتية محددة تجعل منه منهجا ذا خصوصية محدودة تميزه عن غيره من المناهج، إنما هو خليط من هذه المناهج جميعا.

مما يجعل تحديده أمرا صعبا للغاية، ومع ذلك فإن الدراسات المنهجية تقتضي تحديد منطقة العمل، وهي منطقة شغلت الدارسين في مرحلة مبكرة في العصر الحديث، وكان الحديث عن المنهج التكاملي هو حديث التعامل مع الكتب النقدية التي ظهرت في بداية الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، باعتبارها نقطة الانطلاق التي تغطي منطقة المواضعة، وللوقوف على هذه الإشكالية بوضوح يتعين تحديد مفهوم المنهج التكاملي:

ثانيا: المنهج التكاملي

يرتبط المنهج التكاملي بصورة عامة بالانزياح المتسارع في المناهج النقدية التي تحولت بفعل التماهي فيما بينها إلى "ضروب من ضروب النقد الذي لا يتقيد

بمنهج واحد خلال العملية النقدية، بل يستعين بجملة من المناهج التي يقتضيها الطابع التركيبي المعقد للنص الأدبي[1].

ومن ثم تباينت تسميات هذا المنهج من ناقد إلى آخر فمنهم من يسميه المنهج التكاملي أو المتكامل أو التركيبي أو المركب أو المتعدي، أو المتكرر، أو منهج اللامنهج، أو المنهج اللامنهج له، أي منهج من لا يركن إلى منهج واحد، وإنما من يغمس قلمه في كل المناهج والمحابر، يمتاح منها ما يفيد ويغني ويعمق النص الذي بين يديه"[2].

هذه التسميات المتعددة والمتشابهة تربك القارئ وتشوش ذهنه، ويدخل في جو من الاهتزازات الفكرية والمنهجية، ويؤدي به في النهاية إلى زعزعة ثقته في هذا المنهج.

غير أن مثل هذا التخوف لا يثني الدارسين من مقاربته، ومحاولة تطبيقه على النصوص الأدبية قصد الإلمام بكافة جوانبها الدلالية والسياقية و النسقية، واللغوية والنفسية حتى تستوي ماثلا، بكل تشكلاتها البنيوية والوظيفية، والتكوينية أمام القارئ، فهو ينشد الكمال الفني، ويعتمد في ذلك على "رؤية شمولية يحلق نحو الكمال والمطلق بجناحين لا يستغني أحدهما عن الآخر؛ المثالية والواقعية"[3].

من أجل اتخاذه مكانا وسطا يجمع فيه بين النقد الداخلي والخارجي بين القراءة الكامنة والقراءة المتعالية[4]، من أجل الوصول إلى الدلالة الكلية الظاهرة، والدلالة الكلية المضمرة، والشرح والتقويم والتفسير والتحليل أي عن طريق المعيارية والوصفية من أجل تحقيق الإقناع والإفادة[5].

ثالثا: تجليات المنهج التكاملي في الكتب النقدية

ولقد بدأ الوعي بوزن التضافر المنهجي بتمازج المناهج النقدية الأدبية في بداية الخمسينيات، وبدأ الرسم التكاملي ينتظم، وقد تجسد ذلك فعلا في كتاب سيد قطب في كتابه الكامل "النقد الأدبي" الذي جمع فيه المنهج الفني والتاريخي والنفسي في تركيبة واحدة سماها المنهج التكاملي[6]، معللا ذلك بأنه "يتناول العمل الأدبي من

---

(1) -د. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007 ، ص 34.

(2) -د. نعيم الباقي، في النقد التكاملي، مجلة البيان، الكويت، العدد 306، 1996، ص 9.

(3)د. محمد غيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د،ت ، ص 277.

(4) د. محمد عبد الحميد، النص الأدبي بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، د ت، ص111.

(5)د. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط1، 1981 ، ص 46.

(6)د. سيد قطب، النقد الأدبي وأصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، د ت، ص 114.

جميع زواياه، ويتناول صاحبه كذلك بجانب تناوله للبيئة والتاريخ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة"[1].

لذا فضله على سائر المناهج من باب أنه "ينتفع بهذه المناهج الثلاثة جميعا، ولا يحصر نفسه، داخل قالب جامد أو منهج محدد"[2].

ويربط بين التكامل والإبداع فيقول: "المناهج بصفة عامة في النقد تصلح وتفيد تتخذ منارات ومعالم، ولكنها تفسد وتضر إذا جعلت قيودا وحدودا؛ شأنها في هذا الشأن المدارس في الأدب ذاته، فكل قالب محدود هو قيد للإبداع، وقد يصنع القالب لتضبط به المناهج المصنوعة، لا لتصب فيه النماذج وتصاغ.

فالتكاملية الناجمة على صهر مواد مختلفة لإنتاج كيان جديد هي عملية إبداعية للناقد ولا تقل شأنا عن عمل الشاعر من حيث قدرة الخيال على ممارسة طاقاته الخلاقة غير المقيدة بحدود"[3].

وتتلخص القيمة الأساسية لهذا المنهج عند سيد قطب في أنه يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه، ويتناول صاحبه، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية، وأنه يجعلنا نعيش في جو الأدب الخالص، دون أن ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية إلى حد كبير أو صغير"[4].

لقد كان سيد قطب دقيقا حينما تحدث عن التكاملية في النقد العربي الحديث، وذلك في قوله "لحسن الحظ أن النقد العربي الحديث سلك في أحيان كثيرة طريق المنهج المتكامل الذي يجمع هذه المناهج جميعا، ونرى أمثلة لهذا في كتب الدكتور طه حسين عن المعري، وفي كتابه عن المتنبي، وحديث الأربعاء، ومن حديث الشعر والنثر"[5]. وغير ذلك من الدارسات الحديثة التي استلهمت هذا المنهج مثل دراسات العقاد عن شعر الغزل عن جميل بثينة، وشعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"[6].

فقوله "سلك في أحيان كثيرة طريق المنهج التكاملي، يعني أن النقد الأدبي آنذاك كانت فيه بعض ملامح التكاملية، ولكنه في الأحول كلها لم يكن نقدا تكامليا".

إن أركان المنهج التكاملي عند سيد قطب قامت على ثلاثة مناهج هي كما سبق، الفني، التاريخي، النفسي، وقد جعل توافرها في نقد طه حسين والعقاد توافرا

---

(1)المرجع نفسه ، ص 226.
(2)المرجع نفسه، ص 06.
(3)سيد قطب، النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 223-224.
(4)المرجع نفسه ، ص 233
(5)المرجع نفسه ، ص 226.
(6)المرجع نفسه ، ص 234.

لملامح التكاملية في حين أن هناك مناهج ومدارس نقدية أخرى، كانت قائمة وقت تأليف كتاب قطب، لكنه لم يضعها ضمن مناهجه"[1].إن هذا التضافر المنهجي الذي استقر عليه سيد قطب وارتضاه ووطنه، هو الذي أسس لهذا المنهج فيما بعد، وبمفعول ذلك التأسيس أعاد ترتيب أوراق المنهج، وأقام توظيفا جديدا داخل بيت المعرفة النقدية العربية في بداية النهضة العربية، وأصبح التضافر ذاته-الذي هو منطلقه توسل منهجي-محورا من محاور التأسيس الفكري، وبالتالي عمدة بمن عمد بناء هذا المنهج الذي سار عليه من بعده كثير من النقاد المحدثين والمعاصرين والذين اتخذوه مثالا يحتذونه في دراساتهم الجامعية التي اتسمت إلى حد ما بطابع المنهج التكاملي[2].

ومن الذين ترسموا هذه الخطوة الجريئة الدكتور حسام الخطيب الذي أعلن عن مثل هذه الروح المنهجية في كتاباته النقدية قائلا: "طورت بالتدرج نظرة (وليس نظرية) أسميتها حتى الآن التكاملية (المركزية) بمعنى أن الموقف الأساسي هو تكاملي، أي مبني على الإفادة من مختلف الأفكار والنظريات ومفتوح للتعديلات والتغييرات، ولكنه ليس فوضويا ولا تلفيقيا، ومن هنا كان مركزيا أي أنه ينطلق من منطلقات محددة أو من عناصر مكونة يختلف ترتيب أولوياتها، وأسس قوتها، حسب مقتضيات طبيعة النص"[3].

إن هذه النظرة التكاملية لم تكن تنشد وضع نظرية نقدية ولا يروم من خلالها وضع منهج نقدي بأسس ثابتة، وإنما يهدف إلى طرح وجهة نظر تتضمن نوعا من محددات هذا المنهج تتفاوت في ترتيبها حسب طبيعة كل نص.

من الواضح أن الإحالة في دراسة النص ليست إلى ذات المنهج وإنما تعود إلى طبيعة النص ذاته، ولذلك فإن فكرته لا تبتعد كثيرا عن سابقيه.

ومع أن هذا الاتجاه امتد إلى أجيال أخرى، وقدم نتاجا نقديا بالغ الأهمية وحقق في جانبه النظري نتائج معتبرة على نحو ما صنعه الدكتور شكري فيصل في كتابه (مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، إذ قسم فيه المناهج النقدية المعروفة على عهده إلى ستة أقسام فرق فيه بين النظريات المدرسية والفنية، والجنسية، والثقافية، والإقليمية، وانتهى به الأمر إلى منهج جديد في نظره "سماه المنهج التركيبي الذي بناه على أنقاض فكرة أن خطاب النظريات كان يأتي من أن كل واحدة منها حاولت أن تستأثر بدراسة الأدب العربي، وأن تنفرد هي بتفسيره وتعليله، غير أن واحدة من

---

(1)د. إبراهيم أحمد ملحم، الخطاب النقدي وقراءة التراث، نحو قراءة متكاملة، عالم الكتب الحديثة، جدارا، أربد، الأردن، 2007 ، ص 14.

(2)د. سيد قطب، المرجع السابق، ص 234.

(3)مجلة فصول المصرية، مجلد09، العدد 03 ، 04 فبراير 1991ص 189.

هذه النظريات لا تستطيع أن تلف هذا الأدب كله وتشتمل عليه، ولذلك كان لابد من هذا المنهج التركيبي الذي يقوم على وصل نتائج الدراسة المختلفة"[1]

فشكري فيصل لا يعترف بنظرية واحدة في تناول النص الأدبي، وإنما بتضافرها وتداخلها في منهج جامع مرن لا يقف عند حدود معينة، وإنما يأخذ من كل نظرية ما يراه معينا على إصدار أحكام متكاملة على الأعمال الأدبية من جميع جوانبها.

والناقد ينخرط فيما انخرط فيه غيره من أنصار هذا المنهج الذين لا يفضلون منهجا على منهج، فعندهم كلها سواء، ما دامت تخدم النص الأدبي، وتساعد على حل رموزه وشفراته، اعتقادا منه أن المناهج المختلفة التي تعاقبت على الأدب العربي، لم تف بحاجة الأدب، فهي تهتم بالنظر إلى الأدب من جانب وتهمل الجوانب الأخرى[2].

ويرى أن المناهج السابقة "كان ضررها على الناقد والنقد أكثر من نفعها، أما ضررها على النقد، فهي تعد عاملا مساعدا في إفساده، وهي بذلك تعمل على إفساد الأدب، لأنها تحاول أن تفرض عليه ما ليس في طبيعته، وأما ضررها على الناقد فيتمثل في أنها تفيده بأصول هذا المنهج وهذا من شأنه أن يجعله عبدا لها لا شخصية له".

ومن هنا كانت الحاجة ماسة بوجود منهج يعمل على إعطاء هذه المناهج صفة التعاون والتضامن من أجل الوصول إلى منهج صحيح يتجنب تكرار التجارب السباقة، فكان هذا المنهج التكاملي، ومعنى هذا أن هذا المنهج ليس منهجا جديدا كل الجدة، ولكنه هذا التفاعل الذي تحققه المناهج المختلفة.

وقد أطلق على هذا المنهج اسم المنهج التكاملي؛ لأنه يسعى وراء رصد هذه العناصر التي بدت متنابذة، والمضي في هذه العملية التركيبية في التزاوج بين هذه العناصر، والتساند بين هذه المناهج السابقة والتأليف بينها بما ينهض بالأدب العربي[3].

والقراءة النصية التي نريد، هي القراءة التي لا يلغي أي جزئية من جزئيات النص، بل العكس من ذلك، تحاول الإفادة من كل المعطيات الخارجية التي يمكن أن تساعد المتلقي على معالجة النصوص وتحليلها ودراستها، وعليه فإن اعتماد منهج واحد في دراسة النص قد لا يكون مفيدا له، ولن يكون ذلك كافيا في جزئياته وبنائيته، وفي ضوء هذا تصبح كل دراسة ذات رؤى مسبقة تريد أن تستقطبها أو تطبقها على النص دراسة بحاجة إلى إعادة نظر، لأن النص الأصل هو لغة قادرة

---

(1)د. شكري فيصل، مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1982، ص ص 07-08.

(2)المرجع نفسه، ص 221.

(3) د. شكري فيصل، مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، ص 228.

على أن تحاور القارئ محاورة تفتح أفاقا جديدة تساعد على توعية الدارس نحو المسار الصحيح[1].

وظل هذا المنهج يلقي بظلاله على الفكر النقدي العربي وعلى واقعنا الثقافي إلى أن التحقت به أسماء أخرى تسعى إلى تكريسه والترويج له-على الأقل والاعتراف بالانتماء المنهجي له، ومن هؤلاء الدكتور شوقي ضيف الذي رأى أنه "قد اتضحت لنا المناهج المختلفة في تفسير الشعر وتحليله وتقويمه، وما من شك في أن من واجب الناقد الحديث أن يفيد من هذه الطرق جميعا في نقده "[2].

وسرعان ما تحول هذا المنهج إلى تصريح في كتابه "البحث الأدبي، الذي توقف فيه عند محطات منهجية مختلفة (تاريخية، اجتماعية، نفسية، جمالية، تأثرية) أوصلته إلى أن "خير منهج ينبغي أن يتبع في دراسة الأدب هو المنهج التكاملي الذي يأخذ بحظ من كل هذه المناهج مفيدا منها جميعا"[3].

فالدكتور شوقي ضيف يتبنى هذا المنهج؛ لأنه يفيد من العلوم الاجتماعية والنفسية والفنية، ولذلك يدعو إلى ضرورة الإفادة من جميع المناهج، وعدم الاقتصار على منهج واحد في تحليل الأعمال الفنية.

والناظر إلى منهجه يراه يقوم على جانبين: أحدهما خارجي يستلهم المجتمع والنفس والبيئة، والآخر داخلي يتناول النص والعمل الأدبي[4].

وتكشف هذه الدراسة بوضوح تام عن المنهج التكاملي الذي يسعى الناقد إلى إتيانه بكل الوسائل، غير أن مثل هذه الدعوات النقدية، تجعل النص مفتوحا متعدد القراءات والتشكيلات، مما يجعل القراءة تدخل في شبكة من الاحتمالات وهذا ما جعله "جانج إزر" "الفراغات المركبة، لأن هذه الفراغات تترك الربط بين أبعاد النص مفتوحا، وتؤدي بالتالي إلى ما يسمى المسكوت عنه في الخطاب"[5].

وبذلك يقوم المتلقي بتحليل النص وفقا لما يتحمله، ودون إجباره على أن يتحمل ما ليس فيه، وهذا الأمر لا يتم إلا من خلال إتباع المنهج التكاملي، الذي يساهم في إعطاء الحيوية والحياة للنصوص الأدبية.

فلم يعد المجال مقيدا بأن تدرس النص الأدبي في حدود منهج من المناهج، أو أن ننظر إلى النص في حدود البيت فيه أو العبارة أو الكلمة، بل علينا أن ننظر إلى

---

(1) د. موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي، الأردن، 2003 ، ص 80.

(2) د. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط6، د ت ، ص 578.

(3) د. شوقي ضيف، البحث الأدبي، طبيعته مناهجه أصوله مصادره،دار المعارف، مصر، ط5، د.ت ، ص273.

(4) المرجع نفسه، ص 139.

(5) وولف جانج إزر، في نظرية التلقي، التفاعل بين الناقد والقارئ، ترجمة الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية، العدد7، 1992 ، ص 10.

النص الإبداعي الأدبي بأشكاله المختلفة بوصفه كلا متكاملا حتى نصل إلى مكوناته الأساسية[1].

ويجب القول أن هذا المنهج لم يبلغ درجة الكمال الحقيقي، لأن المناهج جميعها عرضة للنقص، ولكن هذا لا يمنع من اتصاف هذا المنهج بضبطه الموضوعية في تحليله للأعمال الأدبية، وهذا يجنبه الكثير من الأخطاء والنقص والقصور التي يمكن أن توجد في المناهج الأخرى، وقد تأكدت صفة الموضوعية لهذا المنهج من حيث أنه لا يقتصر في تحليله للنصوص الأدبية على جزئية من الجزئيات، بل إنه ينظر إلى النص على أساس أن كل حركة فيه وكل جزئية من جزئياته تؤدي دوما في كشف عالم النص وبيان مقاصده، وفي النهاية تؤدي إلى كشف رؤية الشاعر ومشاعره وحالته النفسية، فالتركيز في القراءة التكاملية يكون منصبا على شبكة العلاقات الداخلية بين العناصر المكونة للنص، لا أن يتم التركيز على نقطة دون أخرى لأن مثل هذا العمل يؤدي إلى قتل النص وموته"[2].

لكن هذا المنهج قد أثار لدى بعض الكتاب كثيرا من الشكوك حول إمكانية الحقيقة في الكشف عن جوهر النص الأدبي ودراسته دراسة نقدية عميقة، ولعل ذلك ما أشار إليه الدكتور شكري عزيز الماضي، بقوله "أن عملية الجمع والمزج بين المناهج مع المرونة النسبية في آثار أحدهما على الآخر في هذا الموضوع أو ذاك، ستفرض في التحليل الآخر، الانتقاء والاختطاف، ولاشك أن الانتقاء والاختطاف يعني تشتت المصادر وتعددها، أي يعني فقدان المنهج "[3].

لكن هذا الشك في قيمة هذا المنهج لم يكن ليوقف نموه وتطوره، وأقصى ما أحدثه هو أنه خلق حالة من التردد بين الانخراط في هذا الاتجاه أو الانحراف عنه. لكن الميل العام إرجاء الأحكام المعيارية، إن لم نقل نحو إلغائها؛ أخذ يتزايد في الفترة الأخيرة، مع تزايد الاهتمام بالمناهج الموضوعية الوصفية، حيث أخذت الفترة إلى المنهج التكاملي ترى فيه منهجا كسائر المناهج، وحاولت التعامل معه على هذا الأساس. وقد كانت نظرة عبد القادر القط من النقاد عوض المعاصرين ضمن المنهج الإنساني، إلى جانب دراسات محمد مندور و لويس عوض، ومجموعة أخرى من الدارسين الذين تميزت دراساتهم بمراعاة الجانب الإنساني في العمل الأدبي، غير أن

---

(1) د. يمني العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985، ص 23.

(2) د. عفيف عبد النعمان، الأدب الجاهلي في حصاد قرن، دار الفكر، عمان، ط1، 1987 ص 296.

(3) د. ماضي شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات،ط1 ، ص 192.

رؤية عبد القادر القط(الإنسانية) لم تكن بخلاف رؤية أولئك الاجتماعيين الإنسانيين الذين انحازوا إلى أحاكم المنهج الإنساني كاملا"[1].

و قد صدق أحمد كمال زكي حين شبهه بمن امسك بطرفي العصا فلا هو إلى يمين، ولا هو إلى يسار.[2]

وفي ضوء هذا الفهم يتضح أن عبد القادر القط ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه ظاهرة حضارية وفنية، وبأنه وسيلة فنية وجمالية، يوضح بها الأديب عما يشغله ويشغل بيئته من قضايا ومواقف.

ولكي نصل إلى تحديد المنهج التكاملي عند عبد القادر القط، يمكن تلخيص عوالمه في النقاط التالية:

1- فهو يفسر العمل الأدبي في ضوء عصره وظروفه الحضارية و الإنسانية والتاريخية،وفي ضوء صاحبه وأحواله الشخصية. كل هذه العناصر هي في المنطق النقدي لعبد القادر القط، أساسيات للتفسير الكامل للعمل الأدبي.[3]

2- البدء بالدراسة الفنية للعمل الأدبي، إذ أن قيمة أي محتوى فني تظل منحطة إذا لم يكتمل الشكل أو الإطار الذي يحتويه.[4]

3- الحكم على قيمة العمل الأدبي بمقدار ما في صياغته ومضمونه من فن.

وقد وظف عبد القادر القط تلك المبادئ في معظم أعماله التطبيقية، في دراسته مثلا للمجموعة القصصية "أرزاق" لسعد الدين وهبة، نلاحظ أن الناقد قد اعتمد في تحليلها على حياة الأديب والوسط الذي كتب فيه كل قصة، محاولا من خلال ذلك متابعة مضمون كل قصة وما يرمز له من دلالات اجتماعية أو نفسية أو إنسانية، دون أن توحي دراسته لهذه المجموعة نظر إليها من خلال منهج معين.[5]

وإلى جانب هذا الناقد المعاصر، فقد شاركه في هذه النظرة مجموعة من النقاد الذين عرفتهم هذه الحقبة منهم إبراهيم عبد الرحمن الذي رأى أن العمل الأدبي تعبير عن عواطف «ذاتية جماعية في آن واحد، وأن الصلة التي تربط العمل الأدبي بظروفه الخارجية متينة ومتنوعة ولكنها مع ذلك خبيئة عميقة"[6]وهذا يعني أن العمل

---

(1) د شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985،ص 281.

(2) د أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، الهيئ .

(3) د عبد القادر القط، في الأدب العربي الحديث، مكتبة الشباب، ط1، 1978، ص 60.

(4)المرجع نفسه،ص 60

(5) المرجع نفسه،ص 141.

(6) شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر، ص 285.

الأدبي، ليس مجرد مرآة صادقة لواقعه أو التعبير مباشرة عنه، فهو يعلو على التعبير المباشر إلى التعبير الرمزي، الذي يثري المعنى ويخصب طاقاته الفنية.

ذلك كان مفهومه العام للعمل الأدبي، وهو لا ينأى كما يبدو عن مفهوم عبد القادر القط.

وقد تكاملت رؤية هذا المنهج على يد أحمد كمال زكي الذي يرى أنه ليس في إمكان أي ناقد تطبيق أي نوع من النقد التكاملي، ولذلك اشترط أن يكون الناقد ذا ثقافة واسعة بحيث لا تسمح هذه الثقافة أن تتأرجح بين الأهواء، وبحيث يستطيع أن يزن العمل الأدبي بميزان نزيه دون تحيز ما،أو إصدار حكم قاطع.[1]

وفي ضوء ما سبق يبدو أن من الخطأ الإدعاء أن هذا المهج، كما طبقه هؤلاء النقاد، وغيره، قد بلغ درجة التكامل الحقيقي، فليس في إمكان أي ناقد مهما تسامت به ثقافته وموضوعيته أن يتنصل من كل أهوائه وانطباعاته الذاتية.[2]

وإذا كانت مشكلة المنهج التكاملي ما تزال تشغل حيزا من تفكير المنشغلين بالنشاط النقدي؛ فإن الحل الذي يقدمه هذا المنهج يظل مقبولا إلى أن يظهر حل آخر أكثر فاعلية، وإذا كان بعض الدارسين تشكك في إمكان قيام هذا المنهج بالوظيفة النقدية الحقيقية من أمثال الدكتور ماضي شكري عزيز في كتابه من إشكاليات النقد العربي الذي سلط الضوء على هذه الإشكالية فأزمها...ومهما يكن الأمر، فإن الجهود التي بذلت وما تزال تبذل في مجال دراسة الظاهرة الأدبية تؤكد أن مثل هذا الشك لم يعد له مبرر، فليست المشكلة الجوهرية الآن تتعلق بمدى قيام هذا المنهج في المحل الأول، إنما تتعلق بطبيعة النص الأدبي المراد دراسته، وربما كان الجمع بين كافة المناهج النقدية في منهج مترابط يطرح على الفكر النقدي حلا من الحلول الممكنة.

---

(1) د أحمد كمال زكي، نقد دراسة و تطبيق، دار الكتاب العربي، القاهرة،1967، ص7-8

(2) د شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، المرجع السابق، ص292.

مراجع

1- د.إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار القافة، بيروت ط1، 1971،
2- د.يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1-2007،
3- د.نعيم اليافي، في النقد التكاملي، مجلة البيان، الكويت، عدد 306،/ 1996،
4- د.محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت،
5- د.محمد عبد الحميد، النص الأدبي بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية،د.ت.
6- د.شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، 1981.
7- سيد قطب، النقد الأدبي وأصوله ومناهجه، دار الشرق، القاهرة، 1985،
8- د.شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر، 1985،.
9- د.شكري فيصل، مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، ط5، دار العلم للملايين، بيروت- 1982.
10- د.إبراهيم أحمد ملحم، الخطاب النقدي وقراءة التراث، نحو قراء تكاملية، عالم الكتب الحديثة، جدارا، أربد، الأردن، 2007.
11- د.موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي، الأردن، 2003،
12- شوقي ضيف، البحث الأدبي، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، دار المعارف، بمصر، ط5، د.ت.
13- وولف جانج غزر، في نظرية التلقي التفاعل بين النقد و القارئ، ترجمة الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية، العدد7، 1992،
14- تيري أنجلتون، الماركسية والنقد الأدبي،ترجمة جابر عصفور، مجلة فصول، العدد 9، المجلد5، 1985.
15- د.يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 19852،
16- أحمد كمال زكي النقد الأدبي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972..
17- د.ماضي شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات ط1، 1971
18- د.عبد القادر القط في الأدب العربي الحديث، مكتبة الشباب، مصر، ط1، 1978،
19- د.إبراهيم عبد الرحمن عفيف، قضايا الشعر في النقد العربي، مكتبة الشباب بالقاهرة، 1977،
20- د.شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف بمصر،د.ت

أولا : إشكالية المصطلح النقدي المعاصر ووعي الأزمة

يفيض النقد الأدبي المعاصر بإشكاليات نقدية كثيرة ومتعددة، مما يدفع بالقارئ إلى التحرك السريع نحوها لمحاولة استيعاب أكبر قدر منها، لتكون حركته التطبيقية موازية للحركة التطبيقية أو قريبة منها على أقل الاحتمالات.

ومن المسائل المتداولة التي تؤلف الأشكال النقدي الراهن "أزمة المصطلح النقدي المعاصر وتحولاته المستمرة" وهذه الإشكالية تعد من أهم الإشكاليات النقدية التي شغلت النقاد المعاصرين، بما لها من أهمية خاصة من الممارسات النقدية، ودور

فعال في بناء النظريات، وضبط المناهج وتسهيل التعامل بين المهتمين في مجال العلوم الإنسانية.

والذي لا شك فيه أن صياغة أي مفهوم يخضع لثوابت معرفية، ولنوامس لغوية "فأما الثوابت المعرفية، فتتصل بطبيعة العلاقة المعقودة بين كل علم من العلوم ومنظومته الاصطلاحية، وأما النوامس اللغوية فتقتضي تحديد نوعية اللغة التي تتحدث عن قضية المصطلح ضمن دائرتها، وما تختص به من فروق تنعكس على آليات صياغة الألفاظ ضمنها.

لأنه على الرغم من وجود قواسم مشتركة تحكم قضية توليد الألفاظ الدالة على المفاهيم في اللسان البشري الواحد، فإن كل فن من فنون المعارف خصوصيات تميزه عن غيره.

من هنا يسعى المهتمون بقضية المفاهيم في كل المعارف إلى الكشف المفهومي الذي يقيم للمعرفة النوعية سياجها المنطقي، بحيث يغدو الجهاز المصطلحي لكل ضرب من العلوم صورة متطابقة لبنية قياساته متى اضطرب نسقها أو اختل النظام الذي يحكمها.

لقد تنبه الجاحظ في مرحلة مبكرة إلى مسألة المصطلح حين أشار إلى أن لكل علم مصطلحاته، فلعلم الكلام والمتكلمين مصطلحاتهم، وللنجاة مصطلحاتهم، وللعروضيين مصطلحاتهم التي اجتلبوها للتفاهم وجعلوها وسيلتهم للإفهام يقول "لأن كبار المتكلمين ورؤساء النظارين كانوا فوق أكثر الخطباء، وأبلغ من كثير من البلغاء، وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني (معاني المتكلمين) وهم اشتقوا لها من لسان العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا في ذلك سلفا لكل خلف، وقدوة لكل تابع، ولذلك قالوا: العرض، والجوهر وفرقوا بين البطلان والتلاشي، وأشباه ذلك.

وكما وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيد وقصار الأرجاز ألقابا لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب؛ وتلك الأوزان بتلك الأسماء، كما ذكر الطويل والبسيط....." [1].

هذا النص المبكر للجاحظ يؤشر على غير قضية من القضايا التي ترتبط بالمصطلح، منها ما يتعلق بأسس وضعه، وأسبابه، ومنها ما يتعلق بخصوصيته وتميزه وانتمائه إلى حقل معين، وهو كذلك يشير بوضوح "إلى وضع مصطلحات بلغة العرب استنادا إلى مصطلحات وافدة من لغات أخرى، وهذا أمر يجعل الصورة

---

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، 1990 ،ص 88.

الراهنة المتعلقة بصياغة المصطلحات الوافدة وإيجاد مقابلات عربية لها الآن تلتقي بمثيلتها التاريخية على الرغم من التفاوت في الظروف والبيئة والطرائق"[1].

وإذا كان الجاحظ يقدم توضيحا بوضع المصطلحات الخاصة لكل علم من العلوم، وإلى أن وضع هذه المصطلحات حصل بأثر الترجمة الذي اقتضى إيجاد مقابلات مصطلحية عربية لمصطلحات وافدة، فإنه يعبر في الوقت نفسه عن ظاهرة ثقافية لغوية كبيرة في عصره تتمثل في نشوء لغات اصطلاحية خاصة بالحقول العلمية والمعرفية المتعددة، وقد كانت هذه الظاهرة إحدى مسائل الخلاف في عصره، لغرابتها على المستويين اللغوي والدلالي في آن، وهو ما حصل الآن بين النقاد المعاصرين الذي ينتجون هذه المصطلحات من خلال إطلاعهم على الثقافة الأجنبية، التي أصبحت متاحة على نطاق واسع.

فمن خلال هذا الاحتكاك و المثاقفة الجارية بين المثقفين ندرك أن هناك وعيا كبيرا لعملية المصطلح، سواء تعلق الأمر بالمصطلح المنتج داخل اللغة نفسها، أو ذاك الوافد إليها من لغة أخرى، وهو وعي يظهر أن النقاد تعاملوا مع قضية المصطلح بأبعادها المختلفة بكثير من الحرية والجرأة، فلم يترددوا في استقبال المصطلحات الوافدة واستعمالها وتوظيفها في المدونة المصطلحية المعاصرة، ونحن نقع عليها في كتب النقد الحديث والمعاصر.

من هنا أمكننا النظر إلى قضية المصطلح على أنه خطاب متغير من زمن إلى زمن، ومن ناقد إلى آخر، حسب المرجعية الثقافية التي ينتمي إليها كل واحد منهم، فالناقد الذي يستمد ثقافته من اللغة الإنجليزية ينتج مصطلحا مغايرا للمصطلح الذي ينتجه المثقف باللغة الفرنسية أو الروسية أو الإسبانية. وهذا لتباين المرجعيات واختلاف المسارات، وبحسبها تباين المصطلحات، ويحاول كل واحد منهم صياغة مفهومه بحسب انتمائه الثقافي.

ولذلك يمثل المصطلح النقدي "إشكالية نقدية عويصة، ومعضلة من معضلات النقد العربي المعاصر، وموقعا معتاصا من أشكال المواقع التي يتبارى فيها النقاد، وبؤرة من أشد البؤر التي تثير من التوتر والجعجعة ما تثير من الباحثين والدارسين"[2].

ذلك أن كثيرا من الوحدات المصطلحية للقاموس النقدي العربي الجديد لا تزال دون مرحلة التجريد والاستقرار حدا مفهومها على السواء، كما يغيب البعد

---

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، 1990 ،ص 88.

(2) د. يوسف وغليس، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف الجزائر ص 11.

الاصطلاحي (الإتفاقي) عن هذه الوحدات في تشتت مناهلها بين المرجعيات اللغوية الأجنبية، وفي غياب تنسيق عربي موحد أثناء نقل المصطلح الدخيل، فضلا على أن بعضا من تلك المصطلحات لا تزال حتى في مرجعيتها الأولى من قبيل المتشابهات لا المحكمات.

كل هذه الملامح توحي بوجود أزمة نظرية وتطبيقية تحيط بجهاز المفاهيم التي تحكم صلب متصورات القراءة. ففي ظل القراءات وقعت تحولات كثيرة في البنيات الأساسية للثقافة المعاصرة، ونتجت عنها مصطلحات متعددة لمفهوم واحد، أو لمفاهيم متعددة لتداخل المعارف الحديثة، وتنوعها وتعدد واضعي المصطلح، واختلاف ثقافتهم ومفاهيمهم، مما يدعوا إلى إثارة هذه التساؤلات، ما هو المصطلح؟ ما هي إشكالية المصطلح مع الترجمة؟ ما ردة الفعل على الاستعمال المصطلحي للمفهوم الواحد؟ كيف يمكن إنتاج المصطلح؟ ما هي انعكاسات المصطلح على الخطاب النقدي العربي؟

ثانيا: المصطلح والمفهوم:

يطرح مفهوم المصطلح عدة إشكاليات في النقد العربي المعاصر، وتعود هذه الإشكاليات إلى عدم تحديد كل ناقد لمفهومه، فمثلا ينظر عبد القادر القط إلى المصطلح، كمفهوم متغير من ناقد إلى آخر، ويرى بموجب هذا المفهوم أن هناك دلالات متعددة لمصطلح واحد، ولذلك فهو يدعو النقاد أن يحددوا مصطلحاتهم بأنفسهم حتى يمكن التعامل معها، ذلك لأن تحديد المصطلح أمر عسير، بمعنى أنه إذا حدد فهو يحدد من مواقع مختلفة وانتماءات متعددة تبعا للنقاد والتزاماتهم وموقفهم فيقول "مفهوم المصطلح من المشكلات العويصة في تفكيرنا اليوم، فهو لا يحمل تعريفا منهجيا محددا نستطيع من خلاله أن نبين موقفنا منه، ولكن لكل كاتب تعريفه الذي يحمله، والذي لا يوافق الآخر عليه، ولهذا السبب، فإن كل باحث معاصر مطالب بأن يقدم بين يديه مفهومه للمصطلح كي يكون الآخرون على بينة من أمرهم في تعامله معه"[1].

وهي دعوة لا تختلف كثيرا عن اقتراح شكري عياد الذي دعا إلى "أن الناقد الذي يقدم مصطلحا جديدا بالنسبة للنقد العربي، بالنسبة إلى لغة النقد المألوفة عليه واجب هو أن يحدد المعنى الذي يقصده بهذا المصطلح، وليس فقط لأن المسألة جديدة، ولكن يصح أيضا أن يكون الناقد له رؤيته لهذا المصطلح "[2].

---

(1) د. جهاد فاضل، أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، بيروت ،ص212.

(2)- المرجع نفسه، ص 168.

فهو يرفض نقد الوعي أو الوعي المتعدد لمفهوم المصطلح، لأنه يخشى أن يضمنه القارئ معنى خاطئا للمفهوم الذي أراده له صاحبه، مما قد ينتج عنه إدراك غير سليم لجوهر المصطلح.

إذن فالمصطلح الذي لا يشير إلى دلالات معرفية محددة سيحدث لا محالة، إرباكا داخل الواقعيين، الثقافي والحضاري اللذين ارتبط بهما، وحري أن يحدث فوضى في الدلالات المعرفية عند أصحاب الأطر الثقافية والمعرفية المغايرة.

ويبدو للوهلة الأولى أن هذا الوضع الاصطلاحي الشائك أدى بالمتشككين إلى الاعتقاد بأن وضع المصطلحات سيبقى بأيدي المتخصصين أصحاب البادرة الفردية، لمدة طويلة، وسيتنافسون بتلك الصورة مع الأساتذة المجمعيين، فنجم عن ذلك تراكم وتنوع في المصطلحات النقدية لتأدية الفكرة الواحدة، "أن لكل خبير مختص فعلا من القناعة ما يجعله يقول بصحة طريقته في وضع مصطلحاته والتي طابقت تصوره الشخصي لابتكار المصطلحات"[1].

ويرى عبد النبي أصطيف "أن المهتمين بالنقد العربي الحديث سئموا فوضى المصطلح التي تسود هذا النقد؛ ذلك أن هذه الفوضى التي قادت المعنيين بهذا النقد وبدرجات متفاوتة إلى حيرة مربكة، تشمل التفكير والتعبير والفهم والتواصل والتحاور والتناظر، وماذا يبقى من جوهر النقد الأدبي إن تعرضت جوانبه المختلفة هذه لهذا الاضطراب المقلق" [2].

بيد أن هذا الاختلاف دفع بعض النقاد المعاصرين إلى الاتفاق على أنهم لا يستطيعون تحديد المفاهيم تحديدا جامعا مانعا، ولكنهم يستطيعون ضبط التحديد الذي يقوم على العلاقات والوظائف، وهذا النوع من التحديد يعرف بالتحديدات الاسمية، والتشييدية، وهذا التحديد لا يستند إلى الجنس والفصل، وإنما ينطلق من طبيعة الشيء الذي يراد تحديده، وكذلك إلى الذات المحددة التي "تستنبط ذلك الشيء وتتأمله وتنفعل معه، ثم تصوغ استنباطاتها وتأملاتها وانفعالاتها. في الحالة الأولى تقوم بتشييد معتدل، وأما في الحالة الثانية، فإنها تبدع تحديداتها بتحكم الالتزام الأنطولوجي إذن في طبيعة التحديد ونوعه"[3].

وهذا ما عبر عنه صلاح فضل في حديثه عن إشكالية المصطلحات النقدية وعن الوظائف المرتقبة من معالجتها قائلا: "إن صعوبة المصطلح جزء منه لغوي، وجزء آخر معرفي، وإذا أردنا أم نمسك بها علينا أن نتحمل خشونة الكلمات الدالة

---

(1) مصطفى الشهابي، المصطلحات العلمية في القديم والحديث، القاهرة، 1995 ،ص 130.

(2) د. عبد اللطيف أصطيف، المصطلح الأدبي في الثقافة العربية الحديثة(مشكلات الدلالة ومواجهتها) نشر مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، ص 188.

(3) د. محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995، ص 11-12.

عليها، وأن نتكيف مع هذه الخشونة، لأن المعرفة ليست مجانية لكنها تقتضي مجاهدة، ومعاناة المصطلح جزء من هذه المجاهدة العلمية"[1].

وإذا أراد المتلقي أن يلم بتحديدات المفاهيم، يتعين عليه الإطلاع على الإصدارات المختلفة، كالمعاجم العامة والموسوعات المختلفة، والكتب النظرية والتطبيقية والدراسات الأكاديمية، ذلك أن المفاهيم هي التي تكشف للقارئ استراتيجيات الباحثين وأهدافهم وغاياتهم، هذا معناه أن هذه الإصدارات هي التي تؤسس التحديد الطبيعي للمفاهيم قصد بسطها للقراء.

ثالثا: المصطلح وإشكالية الترجمة:

تعد الترجمة رافدا من الروافد الهامة التي أثرت الساحة النقدية العربية المعاصرة بمصطلحات كثيرة ومتنوعة، جعلت النقاد العرب يتسارعون إلى إدخالها إلى المنظومة المصطلحية العربية دون إدراك الإشكاليات التي تترتب على عملية الترجمة وبخاصة ترجمة المصطلحات من لغة إلى لغة، وهي إشكاليات تصيب بنية اللغة المستقبلة ونظامها، وتولد في داخلها لغة اصطلاحية غريبة عليها في مبناها ومعناها، وقد ساعدت حركة الترجمة على انتشار كثير من المفاهيم والمصطلحات المستمدة من مواريث الغرب، وخاصة المناهج الحداثية من أمثال رولان بارت، قريماس، تودوروف، قولد مان، بروب ودوسوسير وسواهم.

غير أن العائق الذي واجه حركة الترجمة في العالم العربي هو قضية المفاهيم، وما أثارته من خلط وفوضى، الأمر الذي جعل النقاد العرب لا يحققون أدنى حد من الإتقان على توحيد هذه المفاهيم تحديدا علميا ودلاليا. أولا غير متفقين على تحديد هذه المصطلحات أو المفاهيم تحديدا علميا ة دلاليا فهم ثانيا لا يمتلكون نظريات تؤسس لظهور هذه المفاهيم، لأنهم حسب أحد الباحثين على معرفة محدودة "بالنظم الأدبية والنقدية والفكرية، التي نبعت منها هذه الوحدات (المفاهيم) والتي حملت دلالتها وضبط علائقها فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبين النظم من جهة أخرى"[2].

والناظر إلى مادة المدونة النقدية الحديثة والمعاصرة، يجد أن هذه المادة المترجمة والمولدة و محمولاتها الدلالية تؤشر على ظاهرة مصاحبة لعمليات المثاقفة، بقطع النظر عن زمانها وأطرافها، فنحن اليوم نشاهد جدلا مستعارا لا يخبو أواره حول هذه القضية التي تتجاوز دائرتها النقدية أو الأدبية لتكون نواة جدل حول علاقة الذات بالآخر، ولذلك كانت ردة الفعل على منظور مثل هذه المصطلحات

---

(1) د. صلاح فضل ، جريدة المدينة ، الملحق الثقافي ، 11 فيفري 1998.

(2) د. عبد النبي أصطيف ، المصطلح الأدبي في الثقافة العربية الحديثة ، مشكلات الدلالة و مواجهتها ، نشر مجلة مجمع اللغة العربية دمشق ص 117.

متباينة تباينا شديدا، فالذين ولدوها ووضعوها أو تعاملوا معها لم يروا أنها بؤرة مشكلة، في حين نظر إليها آخرون من متطور ثقافي ذي بعد واحد، وحكموا بغرابتها وغربتها عن الإطار الثقافي العربي، وقد جرى ذلك في إطار الصراع بين المحافظين الذين تعصبوا للعلوم العربية وأولئك الممثلين للثقافة الحديثة الذين ينفتحون على الغرب وثقافتهم، ويرون ذلك أنه من باب التناقض والترابط والتداخل بين الحلقات الثقافية الإنسانية، ما يجعل إمكانية قراءة عملية المثاقفة المعاصرة أكثر سهولة وأوسع أفقا. لكن مثل هذه القراءة تحتاج إلى بنية معرفية شاملة ولعل متابعة بعض المصطلحات العابرة للثقافات تظهر الكيفية أو الكيفيات التي تنتقل بها من ثقافة إلى أخرى، ومن لغة إلى أخرى، وما يصيبها أثناء ذلك من تحولات لكي تتأقلم مع الإطار الثقافي الجديد الذي تحل فيه.

وحين نعاين الترجمات العربية المعاصرة لبعض المصطلحات الغربية المستمدة من المناهج الحداثية مثل الشكلانيين الروس والبنيويين، والتداوليين، والسيميائيين، نجد أنها تؤخذ في غياب عملية الاستقصاء الخاصة بالمصطلح ومفهومه وأصوله في لغة المصدر، وعدم معرفته أو ضآلة هذه المعرفة في لغة الهدف، وتجاوز هذا الأمر يمكن أن يؤدي إلى رؤية واضحة ومعالجة عميقة للمصطلحات والمفاهيم التي تحملها، لكننا في الغالب نتناول المصطلح بوصفه منتجا ناجزا نأخذه في صورته الأخيرة وسياقاته الراهنة، من دون سعي حقيقي في كثير من الأحيان إلى قراءة تاريخه ومسيرته وكيفية تشكله في إطاره الثقافي، وعلاقاته بما يقابله أو يماثله في الأطر الثقافية الأخرى، وهذا فعل يؤشر على مسألة خطيرة في معرفة الذات وما نملك ابتداء ومعرفة الآخر وما يقدم.

إن أهم ما نحتاج إليه في علاقتنا الثقافية بالآخرين هو معرفة حقيقية شاملة بما نملك ابتداء ومعرفة غير مجزأة بالحقل المعرفي الذي نتعامل معه في ثقافة الآخر، ومن دون ذلك سنبقى نعاين وجه المعرفة الغريب نستملحه مرة، ونستقبحه أخرى من غير إدراك حقيقي لمكوناته العميقة المتعددة الطبقات.

لقد أهمل المترجم العربي المعاصر بصورة كاملة إمكانية الإفادة من المعالجات التراثية للمصطلح، وتخلى عن إثراء عمله من خلال المقارنة التي تتيح له طرح تساؤلات وتوسيع أفاق قراءته موضوعه استنادا إلى أعمال تاريخية ذات قيمة كبيرة، في مقابل هذا الموقف نجد أن الأوروبيين سعوا عبر أعمال علمية كبيرة إلى الإفادة من الترجمات العربية القديمة.

وإذا أخذنا مصطلح التغيير الذي وضعه المترجم العربي مقابل الميتافور، وشرح الفلاسفة دلالته الواسعة من خلال شواهد من نصوص شعرية ونثرية من الأدب العربي، كان يمكن أن تؤدي إلى الوصول إلى مصطلح "الانحراف المعاصر"، وهذا ما فعله "بول ريكور" حين ذهب إلى اعتبار الميتافورا "الأرسطية

بمفهومها الواسع الذي ينطلق من الابتعاد أو الانحراف عن اللغة المألوفة مؤشرا عاما على النظرية العامة للانحراف التي أصبحت مقياسا للأسلوبية عند بعض المؤلفين المعاصرين، وكان يمكن للباحثين العرب الآن أن يفيدوا من مصطلح التغيير في ترجمة مصطلح (deviation) الذي حيرهم فوضعوا مقابله عشرات الكلمات العربية"[1]. (الانحراف، التوتر، العدول، الانزياح).

رابعا: عيوب الاستعمال الراهن للمفهوم الواحد:

لقد عرف المصطلح النقدي المعاصر تحولات كثيرة في مدلوله وفي صيغة نتيجة المزج الثري بين المصطلح الأصلي والفهم الثقافي الخاص المرتبط بمرجعياتهم المعرفية، والثقافية التي وفرت لهم مادة أسعفتهم في وضع المصطلح ومنحته إمكان بناء صيغ اصطلاحية مهجنة عبر عملية تزاوج بين المقابلات المترجمة للمصطلحات الغربية والمصطلحات البلاغية والنقدية العربية، مما أدى إلى عمليات في التحول في الصيغ اللغوي من جانب، وفي محمولاتها الدلالية من جانب آخر، والعائد إلى مادة النقد العربي الحديث والمعاصر يجد أن كل ناقد يستخدم مصطلحات خاصة به، ذلك أن معظم الدراسات النقدية الحديثة تشهد تضاربا واضحا في ضبط المصطلح واستخدامه، ويكفي دليلا على ذلك-أن نشير إلى بعض الدراسات الحديثة لنتأكد من الاختلاف الموجود بين النقاد في تحديد المصطلحات وضبطها وتوظيفها، مثلما نرى وشيكا، أن هذه المصطلحات قد تتجاوز العشرين مصطلحا[2].

فلئن كان في هذا الكثرة من دلالة، فإنما هي تشير إلى مدى أهمية ما تحمله من مفهوم وإلى تأصله في الدراسات الغربية قبل العربية.

ولكن من المؤكد أن هذه المصطلحات ليست في مستوى واحد دلالة على المفهوم، فبعض منها ولعل هنا البعض-كثيرا-ما يسيء إلى لغة النقد وإذا فليس هو جدير بأن يكون مصطلحا نقديا، وهكذا فليس غريبا أن يجد الباحث مصطلح الشعرية، قد وردت بتسميات مختلفة وتحولات متعددة، عند مجموعة من النقاد فسميت (بالشعرية، الإنشائية، الشاعرية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر، بوطيقا، بوتيك).

وثمة أكثر من مصطلح للدلالة على شيء واحد، ومرد ذلك تداخل فروع العلم والمعرفة ثم إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافتهم، ثم انقطاع ما بينهم، بحيث لا يمكن أن يفيد السابق منهم اللاحق، ولعل شيئا من إيثار

---

(1) ويس أحمد، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، م25، ع، الكويت ،ص 1967.

(2) حسين ناظم، مفاهيم الشعرية-دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1994، ص 18.

العناد، أن يكون وراء هذا التعدد والاختلاف، إذ أن كل فئة، وهذا من دواهي الأمور تنطوي على شعور بأنها أحق بأن تتبع، وأنها من ثمة لابد أن تبدع لنفسها مصطلحا خاصا بها، لا يهمها بعد ذلك أوافق هذا المصطلح الدقة أم لم يوافق، وواضح أن ليس من وراء هذا الاختلاف كبير نفع للعلم، لأنه جاوز العلم منطلقا وغاية له.

وقد يرد المصطلح الواحد بمفاهيم متعددة مثل (reconstruction) باللغة الفرنسية، عند الغذامي بمعنى التشريح[1]، وبترجمة الدكتور ملحم الزهراني بالتفكيك[2].

وهذا التباين في استعمال المصطلح النقدي دفع بعض الباحثين العرب كالدكتور عبد النبي اصطيف إلى الحديث عن أزمة المصطلح في الثقافة العربية[3]. علل فيه هذا الاختلاف إلى غياب التأسيس النظري للمصطلح الذي يبلغ أحيانا درجة عابثة لا يكاد المرء يتصورها، فمصطلح "Linguistique"[4]. ورد منها على سبيل المثال لا الحصر ثلاثة و عشرون مقابلا في اللغة العربية حسب الدكتور عبد السلام المسدي (اللانغوستيك، فقه اللغة، علم اللغة الحديث، اللسانيات، الألسينات، الألسنية، وعلم الألسن ونحوها).

وقد برر الدكتور عبد المالك مرتاض هذا الاضطراب في ترجمة مصطلح اللسانيات، إلى عدم الاتفاق في النسبة إلى الجمع إلا بشروط، ومنهم من ينسبه إلى اللسان، فيقول: "اللسانيات والحال أن اللسان هو غير اللسانيات غير أنه لا يمكن التخوف من هذا الاضطراب لأننا نرى أن الاختلافات طبيعية نوعا ما ولا نجد فيها ما يستوجب قلقا كبيرا، لأننا لاشك في أن هذه الكلمات المختلفة ستغربل بل و تتصفى "وسيبقى في ساحة الاستعمال أوفقها وأصلحها، ولذلك نحن لا نخشى تعدد الآراء والاقتراحات والاستعمالات،[5] بل نعتقد أنها لا تخلوا من بعض الفوائد لأنها تفسح مجالا أوسع للاصطفاء الارتقائي بحكم قانون بقاء "الأصح"، فلا مجال للتخوف إذن من شيء ما خلا الركود والجمود[6].

كما أن هذه العيوب تعود إلى مصادر الترجمة المتعددة، فالذين ينقلون عن الفرنسية يختلفون عن الذين يأخذون من الإنجليزية مثلا، والذين يستمدون من

---

(1) د. عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربة تشريحية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص 29.

(2) د. عبد النبي اصطيف، المرجع السابق، ص 149.

(3) المرجع السابق، ص 149.

(4) د. عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، نشر الدار العربية، للكتاب، تونس، 1984،ص 72

(5) د.عبد المالك مرتاض، نظرية المرجع السيميائي لفريماس، علامات في النقد، المجلد 10، 2000 ،ص 311.

(6) د. صلاح فضل، جريدة المدينة، الملحق الثقافي، 11 فيفري1998 ،ص

الروسية غبر الذين يأخذون من الإسبانية، وهكذا تتعدد المصطلحات والمفاهيم في مختلف البيئات العربية، فالمصطلح السائد في المشرق العربي غير المصطلح الشائع في المغرب العربي مما يثير إشكالا في ذهن المتلقي، ولكن "لا ينبغي أن يغيب عن بالنا أن الأقطار التي تأثرت باللغة الإنجليزية وضعت مصطلحات مطابقة بين الألفاظ الإنجليزية ومقابلتها بالعربية، بينما سلكت الأقطار المغاربية المتأثرة بمنهج اللغة الفرنسية طريق وضع المصطلح انطلاقا من اللغة الفرنسية "[1].

هذا بالإضافة إلى غياب التنسيق بين النقاد العرب المعاصرين من أجل الاتفاق على مفاهيم معينة، ذلك لأن وجود المجامع العربية الحالية لا تفي بالمستجدات السريعة والمتوالية، فضلا على أن أعمالها لا تصل في الوقت المناسب، مما يجعل المصطلح الأجنبي يستبق المصطلح العربي فيروج بسرعة فيتم تداوله.

ومن عوائق العطالة في حساسية النقد العربي الحديث والمعاصر سيطرة المفهوم الخاطئ أو فقدان المصطلح المتبلور الذي يؤدي دلالته انطلاقا من عملية التبصر والتمحيص[2].

ويضيف الدكتور خلدون الشمعة: "إن حركة التوليد اللغوي التي يحتاجها النقد والثقافة المعاصرة، يجب أن تدفع إلى تحقيق المزيد من عمليته، وأن يمارس عن طريق السيطرة على أدواته المنهجية قدرا أعظم من الحرية"[3].

فهو يحاول إرجاع عيوب المصطلح المستعمل خاليا إلى الأثر الأدبي بوصفه ظاهرة تقييميه، ومن ثم يبقى الإشكال قائما، ما لم يستمد الناقد منهج الدراسة، وأدوات القراءة من العمل الأدبي نفسه.

ولما كان النقد في معظمة مجموعة مفاهيم ومصطلحات "ينطوي كل منها على محتوى معين، وتضمينات محددة"[4]. ودلالات اصطلح عليها من جانب الباحثين المعنيين بهذا الحقل المعرفي، والعاملين فيه انطلاقا من محدودات معينة، ينتبه لها النقاد عند توظيف أي مصطلح نقدي، أو مدارسة دلالاته، فإنه يتعين على النقاد أن يتأكدوا في كل ذلك حتى لا يقعوا في الخلط وإرباك المتلقي.

فبالرغم من كل هذه المعوقات فإن تيارا من النقاد العرب المعاصرين بدأوا يدركون الواقع الجديد للثقافة العربية، وأخذوا يشاركون في تكوين مسارات جديدة للمعرفة الأدبية في حقولها المختلفة، وتبينوا أن لكل علم مصطلحاته الخاصة به التي تسير تحديد مفاهيمه وتعلمه.

---

(1) أحمد الأخضر غزال، المنهجية الجديدة لوضع المصطلحات العربية،الرباط، ص 10

(2) د. خلدون الشمعة، النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 80.

(3) د. خلدون الشمعة، النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ص 80.

(4) د. عبد النبي اصطيف، المرجع السابق، ص 145.

فحين يذهب المرء إلى قراءة بعض الكتب النقدية المعاصرة يقف على لغة نقدية متميزة في تراكيبها و مصطلحاتها ودلالاتها الواضحة وهو ما نجده عند مجموعة من النقاد من أمثال السيد عبد السلام المسدي، كمال أبو ديب، جابر عصفور، صلاح فضل، شكري عياد، عبد المالك مرتاض وغيرهم من النقاد، ففي كتاباتهم تتجلى ظاهرة المصطلحات النقدية والبلاغية الآتية من اللغة الأجنبية، وهي مصطلحات عبرت ليس فقط من لغة إلى لغة؛ بل من إطار ثقافي خاص بها إلى إطار ثقافي آخر، مثلت فيه ظاهرة إشكالية، ذلك لأنها انفصلت عما كانت تعنيه أو تدل عليه أو تحدده في الأصل، وخضعت في إطار الثقافة المستقبلة لعملية تأويل اجتهادي لمحمولها الدلالي إلى تحول في مفهومها ينسجم مع الإطار الثقافي الجديد الذي دخلت فيه، وأصبح المصطلح بالتالي يحمل مفهوما جديدا قد يكون في كثير من الأحيان مفارقا لمفهومه الأصلي.

خامسا: إنتاج المصطلح العربي:

استطاع النقد العربي المعاصران يستجيب للحاجات الحضارية والثقافية فأوجد منظومة مصطلحية تعبر عن حاجاتها؛ ومن الباحثين الذين حاولوا أن ينتجوا المصطلح العربي الدكتور حمادي صمود الذي كتب بحثا خاصا بالمصطلح النقدي عنوانه " معجم لمصطلحات النقد الحديث" فقد حاول أن يقوض من أزمة إنتاج المصطلح في النقد العربي الحديث من خلال مدارسته للأعمال النظرية والأعمال التطبيقية، والكتب المترجمة يقول: ليس ما نقدمه معجما بكل ما في الكلمة من إحاطة وشمول، فهو فقط ثبت بأهم المصطلحات التي استدعت انتباهنا من مظانها الأجنبية وفي استعمالاتها العربية المختلفة"[1].

وتعتبر هذه التجربة لبنة في مجال إنتاج المصطلح النقدي العربي وهي قريبة من النقد البنيوي الذي شاع في تلك الفترة، وقد اعتمد في بحثه على مصادر النقد الفرنسي ونصوصه، وخاصة نصوص الشكلانيين الروس.

ويرى عبد النبي اصطيف: "أن بحث حمودي صمود يعد إرهاصا في مجال المعاجم الخاصة بالمصطلح، فعلى الرغم من ريادته في الاهتمام بالنقد البنيوي ومصطلحه جهد متواضع "[2].

ومن الدارسين الذين تعرضوا لدراسة المصطلحات العربية المعاصرة، الدكتور سعيد علوش، الذي يسعى إلى وضع معجم ينهل من المعاجم الإنجليزية

---

(1) د. صمادي حمود، معجم المصطلحات النقد الحديث (القسم الأول) نشره في حوليات الجامعة التونسية، العدد 15، تونس، ص ص 125-156.

(2) د. عبد النبي اصطيف، المرجع السابق، ص 122.

والفرنسية الحديثة والمعاصرة ليكون معجمه خاصا بالمصطلح الذي يعبر عن ممارسة لم تترسخ حسب رأيه، في حقلنا المعرفي بعد"[1].

والمتمعن في معجم سعيد علوش يجد أن هذا المعجم بدأ واعدا في مقدمته، غير أنه لم يف بالغرض المنشود، بل تحول إلى مجرد سرد لجملة من المصطلحات مرتبة ترتيبا هجائيا، ومقدمة بلغة برقية تكاد تستعصي على القارئ الخبير بهذه المصطلحات"[2].

هذا بالإضافة إلى العمل الذي قام به الدكتور مجدي وهبة في كتابه معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب الذي أجتهد في تقديم ما وسعه من مصطلحات نقدية تفي بحاجة الدارسين المتخصصين، يضاف إلى هذه الجهود موسوعة المصطلح النقدي للدكتور عبد الواحد لؤلؤة، وهو عمل مكثف تناول المصطلحات والمفهومات التي دخلت النقد الأدبي في العصر الحديث، تسندها أمثلة من آداب لغات عالمية شتى، تنير المصطلح والمفهوم الأدبي أو الفني مثل الرومانسية، الواقعية، الملحمة[3]. إلى غير ذلك من المصطلحات المتداولة في هذا العصر.

وفي الجملة، يمكن أن نقول أن وضع المصطلحات أو إنتاجها يتم إما عبر انتقاء كلمات عربية، وإما بصياغتها انطلاقا من جذور لاتينية تلافيا لقبول الكلمة الأجنبية كما هي، وذلك على الرغم مما ينشأ عن هذه الوسيلة من مصاعب تعوق أولئك الذين تابعوا دراسات باللغة الأجنبية[4].

وفي جميع كل هذه الحالات لوضع مصطلحات موحدة في الميدان النقدي ليست الصعوبة الحقيقية لا محالة في ابتكار عبادات جديدة بقدر ما هي ضمان استخدامها من طرف المختصين المعنيين، ولا ننكر ما لحركة المحافظة على اللغة من تأثير على العربية في الوقت الحاضر، مع أنه وقعت المبالغة في القدرة على ترويج المصطلحات النقدية بين الأوساط المختصة، ويمكن أن نلاحظ في عدة صور معينة أنه وقع قبول مصطلحات صيغت صياغة اصطناعية في لغة النقاد المعاصرين.

وإلى جانب الصعوبات باللغة العربية والناجمة عن إبداء العزم على وضع المصطلحات توجد عوامل ذاتية تعوق الوضع الجيد للألفاظ الاصطلاحية، وعلى هذا النحو عن لبعض المعجميين الذين كان لهم باع في سن الطريق السوي للوصول إلى

---

(1) د. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، ط1، مطبوعات المكتبة الدار البيضاء المغرب، 1984، ص 9.

(2) د. عبد النبي اصطيف، المرجع السابق، ص ص 130-131.

(3) د. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، ص 5.

(4) مجلة مجمع اللغة العربية، بغداد، 1982، ص 134.

المصطلحات، أن يفوقوا جهدهم الفردي لا غرورا منهم، بل لأنهم اعتقدوا عن حسن طوية، بأن منهجهم برهن على استقامته اللغوية و نجاعته الاصطلاحية فقننوه، وابتكروا طريقة اصطلاحية خاصة بهم- من ذلك ما أبداه مصطفى الشهابي من اجتهاد في هذا السبيل، بمناسبة أعداده لمعجم عن المصطلحات، فقد اقترح منهجية تبدأ البحث عن اللفظة العربية التي تتضمن معادلا للكلمة الأجنبية، وأن كان اللفظ الأجنبي مولدا، فلا يوجد بداهة ما يقابله في العربية، فينبغي ترجمته قدر الإمكان، وإلا تقع استفافة، بأن يوضع أقرب اصطلاح في الأصل العربي، وبعد استيفاء هذه الوسائل، فلا يبقى إلا وضع كلمة معربة طبق أحد الأوزان العربية[1].

سادسا: انعكاسات أزمة المصطلح على الخطاب النقدي العربي

أما الإشكالية الأخيرة التي يثيرها انعكاس أزمة المصطلح على الخطاب النقدي العربي فتتمثل في تصورنا على ثلاث نقاط:

1- غموض الخطاب النقدي:

لا يتطرق طارق –في مناخنا العربي- إلى مسائل النقد إلا وتواجهه إشكالات بعضها أصيل متأسس على ركائز ممتلئة يتطلب حسما معرفيا، وكثير منها عرضي عابر لا سند له غير تفاقم الالتباسات حول مضامين يخالها المتداولون قضايا، وما هي إلا مشاكل زائفة، تتولد بالظن وتتراكم بالوهم ثم تستحكم بالتواتر، فيتبع التسليم لها عند عامة المثقفين، وقد يتواتر على العارفين الانقياد لها في غير فحص ولا تمحيص.

وفي طليعة المسائل التي يتجاذبها الطرح السوي يوما، والطرح المخدوع أياما قضية الخطاب النقدي في مدى جلائه أو في مدى غموضه؛ يتضاعف الإشكال علينا وتشتد ضغوط القلق الفكري حينما نستذكر أن الناس –في كثير من عامة مثقفيهم وفي نصيب من خاصة عارفيهم- يلقون بمسؤولية الغموض وتعقد الخطاب النقدي على كاهل "المصطلح" زاعمين أن النقد المعاصر يعتمد كثيرا على الإنزياحات اللغوية والمصطلحية بقصد إدخال خطابه النقدي إلى عالم الغموض محملا القارئ المتلقي مسؤولية عدم الارتقاء لمستوى الوصول إلى المدلولات التي يتضمنها المصطلح الذي يطلقه، ولذلك نجد كثيرا من النقاد يلحون على ضرورة تحديد المصطلح "وأن الناقد الذي يقدم مصطلحا جديدا بالنسبة للنقد العربي.... عليه واجب هو أن يحدد المعنى الذي يقصده بهذا المصطلح"[2].

---

(1) مصطفى الشهابي، ضرورة توحيد المصطلحات العربية، اللسان العربي، مجلة كرم للغة العربية، الرباط، 1965، ص 342.

(2) د. جهاد فاضل، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص 168.

ذلك أن دراسة النقدي في أعمق مكوناته التركيبية والدلالية تساعد على تبيين الثغرات التي تتخلل خطابنا النقدي المعاصر، والتي هي في بعض الأحيان مواطن اهتزاز، تتسرب إلى قاعدة الهدم المعرفي التي نبني عليها نقدنا الأدبي فتنال من وقع مضمونه مثلما تنال من بريق صياغته"[1].

إذ غالبا ما نجد الناقد يدخل في تعامله مع الخطاب النقدي إلى مجموعة من المفاهيم والمصطلحات الغامضة، وبالتالي نجد أنفسنا مع مصطلحات نقدية غامضة تسهم في زيادة غموض الخطاب النقدي العربي.

غير أن الاستقراء البحثي يوقفنا على حقيقة هي براءة المصطلح من حيث هو حامل بمفهوم ليس واردا على قائمة المفاهيم التي بتداولها المرء. لذلك يشتكي من الغموض محملا المصطلح المسؤولية و الحال أن المصطلح بريء لأن الإشكال قائم في صلة الإنسان بالمفهوم من حيث هو مفهوم.

ولكن ما السبيل إلى إزالة هذا الغموض من الأذهان؟ لعل أول فريضة توجب نفسها على المهمومين بالمصطلح، وعلى المهوسين بخطاب النقد هي العمل على أن يتوفر الوعي المصطلحي "هي الكد في سبيل أن يوجد هنا الوعي، وأن يحصل وأن يكون هي الكد في أن يبعثه هؤلاء المهمومون إن كانت بذروه خاملة نائمة، وفي أن ينشئه إن كان لزاما أن يزرعوا بذره ومشاتله هي مهمة (استثناء) الوعي المصطلحي، ثم الارتقاء به إلى الإدراك المعرفي في غير ملاطفة لحقيقة اللغة بالمجاز، وفي غير إذعان لما تواتر وشاع ثم أطرد من انزلاقات ذهنية تحرف العلم عن مسالكه[2]"

2- تباين القراءات (الفهم):

لقد سبق لأجيال من النقاد أن تباين آراؤهم حول قراءة المصطلح النقدي، واختلفوا في تلقيه، بسبب تعدد كيانات المصطلح، بحيث يكون له وجود في الاستعمال اللغوي المألوف، ويكون له وجود ثان في علم محدود مخصوص، ولكل سياق دلالته المتفردة، وكثيرا ما يتسع الفارق بين الدلالات المتعينة للفظ الواحد عند فحصه بين علم وآخر.

إن لعبة التجوال باللفظ الواحد بين دلالته في الرصيد اللغوي المشترك ودلالته في المنظومة الإصلاحية المخصوصة لهي العائق الأكبر لصرامة الفكر ينحزم به ميثاق المعرفة انحزاما لا راتق له سيما إذا جاء على لسان الذين من المظنون فيهم أنهم أهل الذكر وأهل الدراية، أن تغير المعاني والأنماط التي تتجلى من خلال

---

(1) د. عبد السلام المسدي،المصطلح النقدي، المرجع السابق، ص 8.

(2) د. عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، المرجع السابق، ص 140.

المنظومة المصطلحية يؤدي إلى تغيير توقعات القارئ، وهو الذي ينتج مجموع القراءات ويعمل على ترسيبها.

ومن هنا يتحدد شكل القراءة التي تتميز عن غيرها من القراءات، لأن لكل قراءة مقولاتها الخاصة ونظامها المرجعي، من خلال ذلك تتبني الذات القارئة، ومن هنا يتباين فهم النقاد للمصطلحات، والعائد إلى بعض الكتب النقدية تنتابه حيرة ويهوله ما يجد من فوضى، وخلط واضطراب في تحديد مفهوم معين، إذ كثيرا ما يختلف النقاد في قراءة مصطلح (semiolgie) فمنهم من يستخدمه مقابل السيمياء، والسميائية، والسميائيات وعلم العلامات وعلم العلاقة، وسواها، ويعيد الدكتور عبد المالك مرتاض هذا الاختلاف في القراءة، إلى كون أن هذا المصطلح كان طويلا إلى درجة أنه لا يوجد من أصله إلا ثلاثة أمثلة في اللغة العربية هي: السيمياء والكيماء والجرباء، إن هذا اللفظ حين ننسب إليه أو نضيف على مصطلح سيبويه، يزداد ثقلا، بحيث تتقاطع به حبال الحنجرة مما يضطر كثيرا من الناطقين به إلى نطق ميمه ساكنا، فيرتكب ما هو محضور في اللغة العربية"[1].

وهذا عن أعراض التداول اللغوي والاستخدام الاصطلاحي اللذين يأتيان على السنة الخواص تحديدا، فقد يتواتر في خطاب العارفين لفظ ينكشف من سياقاته أنه يدل مرة على مدلوله اللغوي الدقيق ومرة يقصد به مدلوله الاصطلاحي ولكن على وجه التجاوز والمسامحة، فيكون استعماله إلى المجاز أقرب منه إلى الحقيقة "لأن الدلالة الاصطلاحية إذا استقر اللفظ عليها أصبحت حقيقة حتى ولو جيء بها في الأصل عبر المجاز، ولذلك يتحرى البلاغيون تسميتها (حقيقة عرفية) وقد يسمونها حقيقة لغوية"[2].

3- تباين التطبيقات (الإنتاج):

لقد أدى الاختلاف في تحديد المصطلح إلى الاختلاف في تطبيقه وعدم الاتفاق على ضبطه، فمثلا استخدم الدكتور محمد بنيس مصطلح المتن عديلا لمفهوم الخطاب، ويرى أن مفهوم الخطاب يقابل مجموعة كبيرة من النصوص يسميها متنا وهذه النصوص لا تخص شاعرا واحدا، وإنما تخص مجموعة من الشعراء، ثم يعتمد محمد بنيس مصطلح المتن للمدارسة والتحليل[3].

---

(1) د. عبد المالك مرتاض، نظرية المربع السيميائي لقريماس، المرجع السابق، ص ص 319-344.

(2) د. عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، المرجع السابق، ص 150.

(3) د. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979، ص 25.

وقد أدى اختلاف النقاد في تطبيق مصطلح الخطاب إلى اضطراب حدوده، وعدم اتفاق العاملين في ميدان النقد الأدبي على توحيده، وتحديد أدنى حد من الاستقرار في المنظومة المصطلحية[1].

ولو عدنا إلى بعض المعاجم اللغوية، وجدناها تتفق على بعض الدلالات المقاربة التي تعتبر الخطاب كلاما أو رسالة[2].وهو ما أدى إلى تذبذب جذوره وعدم الاتفاق على ضبطه.

وعلى الرغم من ذلك، ولعل بعض الاختلاف أن يكون له مسوغ، وخاصة عندما لا تكون الحال مستقرة، كما هي حال نقدنا العربي الحديث، ذلك الذي يستقي في معظمة من مصادر أجنبية.

ومهما يكن من أمر، فإن المصطلحات ما تزال في حاجة إلى البحث والدراسة قصد تحديدها وضبطها في منظومة إجرائية خاصة وهذا لا يتأتى إلا باستيعاب موروث الآخر، واستيعاب هذه الشبكة المعقدة من المحددات المتنوعة لدلالات مفاهيم النقد العربي الحديث و مصطلحاته، لأن أحد أسباب تخبطنا في استخدام المفاهيم، حسب الدكتور عبد النبي أصطيف، هو أننا أغفلنا هذه المحددات وظننا أن "الأمر لا يعدو كونه نقل كلمة من لغة إلى لغة أخرى ونسينا أن اللغة ثقافة وفكر وليست مجرد وعاء نصب فيه ما نريد من محتوى"[3].

---

(1) المعجم الوسيط، إخراج الدكتور إبراهيم أنيس مع مجموعة، ج1، ط2، دار الأمواج، بيروت، لبنان، 1990، مادة (خطب)

(2) قاموس المورد،نشر دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ص 278.

(3) د. عبد النبي أصطيف، المرجع السابق، ص 146.

النتائج

ونخلص مما سبق إلى أن دراستنا لإشكاليات المصطلح النقدي الحديث، قد كشفت عن مجموعة من النتائج منها:

- أن النقد العربي المعاصر فشل في اصطناع مصطلح نقدي جديد خاص به تمتد جذوره في واقعنا الثقافي، كما أنه أخفق في تنفيذ المصطلح الوافد في عوالقه الثقافية الغربية، لأنهم استخدموا في معزل عن خلفيته الفكرية الفلسفية مما أدى إلى الفوضى والاضطراب في الاستعمال.
- فهم مغلوط لبعض مصطلحات النقد الأدبي الغربي، كما هي الحال عند العقاد مع مصطلح الوحدة العضوية في القصيدة، وعند يمنى العيد في هذه بعض المصطلحات اللسانية، كالعلامة، و الدال و المدلول، وفي كون هذه المصطلحات نقلت إلينا مضطربة مما شكل إشكالا في استخدامها.
- أن النقد العربي المعاصر، لم يقدم بدائل للمصطلح الغربي، بل أن بعضهم ظل يأخذ عن هذا النقد بعض المصطلحات كما هي ونجم عن ذلك خلط بين الأصيل والوافد.
- عدم إيماننا بالتخصص في مجال النقد الأدبي، وعدم تطور الممارسة وفق مقتضيات، تتحدد داخل الاختصاص المعين.
- غياب المؤسسة النقدية الخالصة المؤهلة لإنتاج المصطلحات النقدية المتميزة على الصعيد العربي، على غرار المدارس النقدية الغربية.
- طغيان النزعة الذاتية (الجهد الفردي) بعيد عن الجهود الجماعية.

المصادر والمراجع

أولا: المراجع

1. أحمد الأخضر غزال، المنهجية الجديدة لوضع المصطلحات العربية،الرباط، د.ت.
2. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، 1990،
3. جهاد فاضل أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، بيروت.
4. د. حمادي صمود، معجم المصطلحات النقد الحديث (القسم الأول) نشره في حوليات الجامعة التونسية، العدد 15، تونس، 1977.
5. د. خلدون الشمعة، النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ت.
6. د. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، ط1، مطبوعات المكتبة الدار البيضاء المغرب، 1984،
7. د. صلاح فضل، جريدة المدينة، الملحق الثقافي، 11 فيفري1998،
8. د. عبد السلام المسدي، الأدب و خطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، دار الكتاب الوطنية، ليبيا، 2004.
9. د. عبد السلام المسدي، المصطلح، نشر مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994.
10. د. عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، نشر الدار العربية، للكتاب، تونس، 1984،
11. د. عبد القادر لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، د.ت.
12. د. عبد اللطيف أصطيف، المصطلح الأدبي في الثقافة العربية الحديثة(مشكلات الدلالة ومواجهتها) نشر مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق.
13. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية-دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1994.
14. د. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.
15. د. عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربة تشريحية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،
16. د. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979،

17. د. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر 2005.
18. د.عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، بيروت، 1983.
19. د.عبد المالك مرتاض، نظرية المرجع السيمائي لفريماس، علامات في النقد، المجلد 10، 2000،
20. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك سلسلة كتب ثقافية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
21. محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1955،
22. مصطفى الشهابي، المصطلحات العلمية في القديم والحديث، القاهرة، 1995،
23. مصطفى الشهابي، ضرورة توحيد المصطلحات العربية، اللسان العربي، مجلة كرم للغة العربية، الرباط، 1965،
24. ونيس أحمد، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، م25، ع، الكويت،

ثانيا: المصادر

1. قاموس المورد،نشر دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،
2. مجلة مجمع اللغة العربية، بغداد، 1982،
3. المعجم الوسيط، إخراج الدكتور إبراهيم أنيس مع مجموعة، ج1، ط2، دار الأمواج، بيروت، لبنان، 1990، مادة (خطب)

الفصل الرابع

التجديد في الخطاب النقدي المغربي المعاصر

الفصل الرابع

التجديد في الخطاب النقدي المغربي المعاصر

إن تأثير المناهج الغربية في الدراسات الأدبية الحديثة أصبح أمرا مألوفا، بل أمرا مطلوبا، نظرا للتأثير الكبير الذي حققته هذه المناهج في كثير من المجالات المعرفية.

ولم يكن الوعي النقدي في المغرب العربي في منأى عن هذه التأثيرات و التغييرات المنهجية والفكرية، التي تركت آثارها الواضحة في طبيعة هذا النقد، مخلفة أسئلة جوهرية تمخضت عنها تصورات نقدية شكلت ما يعرف بنظرية القراءة وجمالية التلقي في الخطاب النقدي المغربي المعاصر.

وقد أفادت هذه النظرية من الكتابة الحديثة، ومن آليات جديدة تخدم النص والقارئ معا. فتغيرت مفاهيم الكتابة وتنوعت وأصبحت سعيا إلى التخلص من ركام قواعد الصنعة، لتتقدم الممارسات النقدية إلى مرحلة أكثر تطورا وتحديثا من المرحلة التي كان عليها في ظل الدراسات القديمة، إذ يقرأ النقد ككتابة، أي بوصفه إبداعا لغويا له كيانه الخاص.

ومع ذلك "لم تسلم المقاربات النقدية للنص الأدبي من الضغوط الحادة التي كان يوجهها إليها النقد الكلاسيكي بمرجعياته الأكاديمية، وسلطته الرمزية، حيث دار سجال عنيف تفاوتت حدته من مدرسة نقدية إلى مدرسة أخرى، وأشرسها تلك المساجلة التي دارت بين "بارت وبيكار" وبين النقد الكلاسيكي والنقد الجديد"[1].

وقد تأثر نقاد المغرب العربي بهذه الدراسات الغربية لاسيما الفرنسية منها، ونقلوها إلى مجال النقد العربي وأحدثوا فيه تغييرا جذريا، في مناهجه وآلياته، وشيدوا صرحهم النقدي على مرتكزاته المنهجية، وعملوا على تطوير جهازه النظري والتطبيقي وحولوا مفاهيمه إلى أدوات إجرائية ناجحة.

هكذا لفت نقاد المغرب العربي الأنظار إلى التطور الهائل في مجال الدراسات النقدية، وعلى وجه التحديد الدراسة البنيوية التي كانت سباقة إلى تقديم الخصوصيات عن اللغة النقدية، وأمدت المقاربات النقدية بجهاز من مفاهيم دفعها إلى تغيير طرائق تعاملها مع النص الأدبي، والنظر إلى بنياته اللغوية نظرة مغايرة لما كان عليه تاريخ النقد في السابق، ومن ثم لم يعد النقد الحديث يهتم بالمضمون فقط، بل أصبح يهتم بشكل الحكم النقدي ممثلا في اللغة، أي في وسائل وآليات إيصال الخطاب للمتلقي.

---

(1) أحمد يوسف، القراءة النسقية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2003، ص.69.

فالتجديد النقدي بهذا المفهوم يركز على الخصائص المميزة للغة الخطاب النقدي، أي التحول من اللغة الموضوع إلى اللغة الواصفة، غير أن لكل نسق نقدي مرجعياته ومصطلحاته ونظامه في الكتابة الذي يحقق -حسبه- بلاغة الخطاب النقدي، لتتداخل وتتشابك النصوص بعضها ببعض.

فالتداخل بين الإبداعي والنقدي ظاهرة عامة في كل الأجناس، إلا أن ما تجدر الإشارة إليه، أن هذا التداخل يخضع لتوجيهين أحدهما عفوي غير خاضع بالضرورة لوعي بآليات الظاهرة وأبعادها، وثانيها واع يترجم اختيارا جماليا تحكمه خلفية نظرية يمكن نعتها بالحداثة الأدبية والنقدية.

انطلاقا مما قيل سابقا، ظهرت في الساحة النقدية المغربية أنساق نقدية متعددة التي تستند إلى قاعدة اللغة طبعا، فيها الإنشائي البلاغي والعلمي المنطقي، ومنها من تجاوز كل هذا وسار مسار الما بعد الحداثة، وتبنى مقولاتها، وكلها تتجاوز الكتابات النقدية القديمة مؤسسة بذلك لبصماتها الخاصة في الساحة النقدية المغربية. وقد أفرزت هذه الأنساق النقدية الجديدة تعدد القراءات وتنوع التأويلات، ومنحت القارئ أهلية المشاركة في صنع المعنى، كما أنها حررت أبنية النص من الارتباط بمدلولات ثابتة مخصوصة لتتمتع بدلائل ذات ثقل خاص ما شكل منعطفا دقيقا، يلخصه التجاذب الحاصل بين اقتضاءات جديدة على غاية من التراكب والتعقد.

وقد تغيرت نظرة النقاد إلى أدواتهم اللغوية تغيرا جذريا منذ أن تغيرت معارفهم بشكل يدفع إلى الإشفاق لما كان يحمله من قناعات حول هذه المعارف.

هكذا خرج النقد المغربي المعاصر من الدائرة التي كانت تحاصره في نطاق علاقته بالنقد السياقي الذي كان يهيمن على الساحة النقدية لفترة طويلة، وبدأ يتحلل من هذه التبعية ويتخذ مسارا جديدا، جعله ينخرط في حركة التجريب الغربي كحركة الشكلانيين الروس، والنقد الجديد والبنيوية إلى غير ذلك من المناهج التي تعج بها الساحة الثقافية الغربية.

وقد سعت المقاربات النقدية المغربية على اختلافها وتعددها إلى تحديد هوية النص الأدبي وتحليل بنيته واستطاعت أن تصل إلى نتيجة إيجابية سجلت حضورها في النص الجديد.

بهذه الجرأة والحساسية النقدية الجديدة، تعامل النص النقدي المغربي مع النصوص الأدبية بطريقة مغايرة للنسق القديم، إذ لم يعد يتعامل مع الشكل كمجرد زخرف وإطار شكلي، بل نظر إلى الشكل والأسلوب باعتبارهما حالة جمالية فلسفية متجذرة في الوعي النقدي الجديد.

وقد أسس لهذا الخطاب الجديد ثلاثة نقاد من المغرب العربي موزعين على الأقطار الثلاثة: عبد السلام المسدي من تونس، وعبد المالك مرتاض من الجزائر، ومحمد مفتاح من المغرب الأقصى، باعتبارهم من كبار النقاد المعاصرين، الذين

يمثلون ظاهرة التجديد في الخطاب النقدي المغربي المعاصر، وأكثرهم تأثرا بالمناهج الغربية وتطبيقها على النصوص الأدبية العربية. ونعتقد أنهم وفقوا في استخدام واستحداث نظام جديد من الكتابة، ما شكل نقطة تحول مهمة في مجال الكتابة النقدية المعاصرة. فأسسوا فكرا نقديا جديدا، أسهم بصورة مباشرة في تطوير المناهج النقدية العربية المعاصرة. هذه التجارب في حاجة إلى تأسيس معرفي وتوصيف نقدي، ييسر عملية قراءتها و تأويلها و تداولها. و هذه الدراسة تعمل على تحقيق هذه الغاية.

ولطرح هذه الإشكالية يتعين الوقوف عند النقاط التالية:

1. النسق الأسلوبي التجديدي في كتابات عبد السلام المسدي.
2. تحولات الخطاب النقدي في كتابات عبد المالك مرتاض (النسق البلاغي النقدي).
3. النسق العلمي في الخطاب النقدي لمحمد مفتاح.
4. النتائج.

النسق الأسلوبي التجديدي في كتابات عبد السلام المسدي:

إن تطور الدراسات اللغوية والنقدية والانتقال من لغة المضمون إلى بلاغة الشكل، وإبراز ظواهر العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، في الدراسات النقدية الغربية، قد لفت أنظار النقاد المغاربة ووقعوا تحت تأثيرها ومارست عليهم سلطتها وعملت على ضبط مسارهم، وتجسيد مشروعها في أعمالهم وجعله موضع التنفيذ في كثير من دراساتهم، فاتجهوا في بداية تجاربهم إلى ترجمة هذه الأعمال الأدبية والنقدية إلى اللغة العربية ونشرها بين قرائهم، وتطعيم الدراسات النقدية العربية ببعض مفاهيمها وأفكارها وآلياتها، إلى أن نضجت الفكرة في أذهانهم وسوقوها في أعمالهم، واستوعبوا مناهجها استيعابا جيدا، مكنهم بعد ذلك من إنتاج أنماط جديدة من الكتابة مغايرة تماما للكتابات النقدية المتداولة، وانزاحت دراستهم إلى استخدام لغة نقدية ذات ميزة معينة في بلاغتها وتشكلاتها متأثرين في ذلك باللسانيات الحديثة التي كانت تعتمل داخل المنظومة النقدية الغربية الحديثة وكان لها أثر جلي في مقاربات النصوص الأدبية ووقفوا منها على حافة منعطفات دقيقة يلخصها التجاذب الحاصل بين اقتضاءات جديدة على غاية من التراكب والتعقد. وقد تغيرت نظرة الناقد المغربي إلى أداته اللغوية تغيرا جذريا منذ تطورت معارفه فيها بشكل يدفعه إلى الإشفاق بنفسه فيما كان يحمله من قناعات كبرى. فكان لزاما أن يراجع الناقد كل تصوراته القديمة حول النص الأدبي، ثم كان لزاما أيضا أن يراجع المناهج التي كان يستعملها في السابق لمقاربة هذه النصوص لأن التغيرات المنهجية والمعرفية في عالم النقد قد تغير مما يستوجب أن يتعامل مع الأدب على أنه شهادة ثقافية أكثر مما هو رسالة اجتماعية.

إن هذه التحولات المتسارعة في مجرى الفكر والفهم لم تسمح للوعي النقدي المغربي أن يتأمل ذاته تأملا هادئا وعميقا، على الرغم من أنه كان محظوظا كل الحظ في توافره على مرجعية منهجية دقيقة لم يعرف في الغالب الأعم كيف يستثمرها استثمارا حسنا، وتتمثل على وجه التحديد في الثورة المنهجية التي صاحبت اللسانيات الحديثة وأحدثت قطيعة مع المنهج التاريخي والمقارن في دراسته اللغة ووضعت آليات عملية في مقاربة الوقائع مقاربة محايثة وعلمية إلى حد ما.

وكان بالإمكان استغلالها في قراءة النصوص القديمة قراءة أصيلة تختلف اختلافا جوهريا على القراءات الفيلولوجية التقليدية، وذلك باستدعائها الى الحاضر وتبيئها مع المعطيات المكانية والزمانية التي تستفيد من تجاربها وتجعلها قابلة للإسهام في بناء الحداثة وما بعد الحداثة المنشودة. كما هو الحال عند كثير من النقاد العرب الذين وظفوا هذه المناهج في بعث التراث العربي ودراسته دراسة حداثية، مثلما فعل كمال أبو ديب في تجربته مع الأدب الجاهلي، في دراسة بنيوية استطاع من خلالها أن يخرج بدراسة جديدة لهذا النص. وكذا فعل في كتابه جماليات التجاور الذي نقل فيه الدراسة من فلسفة الوحدة الانصهارية الى فلسفة المجاورات ومن جماليات التشابه الى جماليات التجاور.

فقد أعاد هندسة الكتابة النقدية بالاعتماد على بلاغة الفضاء النصي القائم على الاختلاف والائتلاف، فهو يقوم بالتمرد على مواقع العتبات النصية.

ويعد عبد السلام المسدي من أكثر أعلام النقد الذين عملوا على إرساء دعائم التجديد النقدي في المغرب العربي، فقد أتاحت له معرفته للغة الفرنسية والإطلاع على المناهج الغربية من خلالها أن يتحول إلى أحد المنظرين للنقد الجديد في الثقافة العربية، حيث أثر تأثيرا نسبيا في جمالية التلقي شاركته نظرته إلى نقد الوجه السلبي للفن في المجتمع المعاصر. وقد أنجز هذا الناقد المتميز عدة أعمال هامة تؤسس لهذا النقد منها كتابه "النقد والحداثة" الذي نعتبره أول كتاب نقدي جمع بين التنظير والتطبيق وجاء مبشرا بالحداثة النقدية ومتحولا عن النقد الانطباعي الذي كان سائدا آنذاك. وبعد ذلك بدأت ملامح التغيير في كتاباته ترتسم في أسلوب التعامل مع النص سواء أكان شعرا أم قصة أو رواية، ولم تعد كتاباته تسير على المنوال المعهود، وبطريقة تسجيلية للوقائع والأحداث مشفوعة بمختارات من النصوص بل ألفينا آثار هذه التحولات بادية في كتابه: "الأدب وخطاب النقد" الذي جاء خارجا عن النسق المألوف: "لأنه يكسو كثيرا من الحواجز التي يعهدها القارئ العربي، إذ يتابع هموم الإبداع متوسلا بأجمل الإرث النقدي المتجمع لدينا في الثقافة الراهنة"[1].

ففي هذا الكتاب يتداخل الحديث عن الأدب وعن النقد ومختلف المعارف وامتزج الجميع بالتأمل في هموم الفكر والثقافة، وهو مساهمة منه في ابتعاث وعي إضافي يتمم منجزات الوعي السائد "هذا العمل التأسيسي الدؤوب لم يكن ينشد – بمنطوقه وبمدلوله- إلا تحصين التجديد المنهجي من الأعراض الطارئة، ولا يروم إلا استخلاص الجدة المستوفية لاشتراط الكفاءة المعرفية من الجدة المبنية على قواعد

(1)عبد السلام المسدى، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004. من مقدمة الكتاب.

مهزوزة لم يبلغ من أعماق العلم ما يقيها من الارتجاج تحت وقع الأحمال الفكرية والثقافية"[1].

ولعل ذلك ما جعله يشكك في بعض النقاد الذين يتابعون العملية النقدية ولا يتبينون على وجه الصفاء مقاصد النقاد فيحكمون عليها أحكاما غير موضوعية، ذلك أن المواقف الفكرية والنقدية تروج عبر آليات جديدة للمثاقفة، من أهمها الملتقيات والندوات والمؤتمرات، حيث تسود قنوات المشافهة، وتنفرد أجهزة الإعلام الحيني السريع بزمام المبادرة لترويج الفكرة اللافتة أو تسويق الحدث الصغير الذي يصنع المفاجأة الكبرى.

كما يعتبر عبد السلام المسدي من أوائل النقاد العرب الذين طرحوا الألسنية بديلا عن نقد الأدب. وقد صنف كتابه الأسلوب والأسلوبية من بين الكتب التي فتحت الآفاق أمام النقد الأدبي من خلال التفقه في الأسلوبية، بتمثل أسسها وتفهم نظرياتها و المسك بزمامها.

تعامل المسدي مع الأسلوبية منهجا لغويا تكون مع الحداثة والمعاصرة. فاهتم في الأشكال وأسس البناء في النص الأدبي والعلم وموضوعاته، وقد أثر بكل من ميشال أريفي، وريفاتير، فدرس مصادر المخاطب والخطاب والعلامة والإجراء في سبيل إعادة تعريف الحدث الأدبي وتوجيه الأسلوبية لتحدد بكونها علما إنسانيا.

وجه عبد السلام المسدي عناية كبيرة للسانيات فوضع عدة مؤلفات في هذا المجال منها قاموس اللسانيات مع مقدمة في علم المصطلح، واللسانيات من خلال النصوص، واللسانيات وأسسها المعرفية، ومراجع اللسانيات، إلى جانب مشاركته مع جهد مهم مع عبد القادر المهيري، وحمادي صمود، في تلمس اللسانيات في التراث العربي في كتاب النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص. وهذا الكتاب مهم في توكيد أصلة المناهج المعرفية و النقدية عند العرب.

ومفيد في الكشف عن التصور في درس التراث اللغوي والمعرفي والنقدي العربي في سيرورته من القديم إلى الحديث. إذ رأوا أن التراث العربي في فعالية الصورة على سبيل المثال مساهمات جديدة بالاعتبار و الاستحضار اذ ينخرط الكثير منها في مشاغلنا المعاصرة ولعل من أطرف ما يلاحظ تناول البلاغيين و النقاد مسألة الوظيفة في مستويين:مستوى وصفي بالتقاط ما يعتري المتلقي من ردود فعل إزاء الفعل الشعري ووضعوا لذلك ثبتا من المصطلحات، حاولوا من خلاله النفاذ إلى تلك الحالة الغريبة التي تعتري المتلقي والفتنة التي تغشاه.

---

(1)عبد السلام المسدى، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، ص.191.

أما المستوى الثاني في دراستهم للقدرة، فقد حاولوا فيه تعليل ما يحدث في النفس عن الكلام الراقي والبحث عن السر فيه، فكان أن خرجوا من البحوث اللغوية والأدبية إلى بحوث نفسية فيزيولوجية لا تخلو أحيانا من صيغة ما ورائية، لتبين مكمن الذرة ومبلغ الرغبة و أصل الانفعال فارتدت في هذا المستوى تصوراتهم الأدبية إلى أصول نظريتهم في المعرفة وترتيبهم لقوى النفس ووسائل الإدراك.

وثمة إثارة لنقاط كثيرة في التواصل المعرفي لتكون الأنساق الثقافية كمثل الإجابة عن السؤال الهام: كيف تتولد الشعرية؟ إذ تشهد نصوص التراث بالجهد الذي بذله النقاد و البلاغيون و المشتغلون بعلم الأدب لتقريب مفهوم الشكل والهيئة في الكلام، ذلك أن اللغة خطية لا تشغل حيزا، ولا يرتسم على ظاهرها مشكل و لا يبدو عند تمثيلها بالكتابة نتوء و من علامات ذلك الجهد اعتمادهم التشبيه و التقريب. فقد حملوا أعمال الشاعر على عمل غيره منطلقين من مسلمة مفادها أن الشاعر صانع كلام و مصور أشياء لا يختلف عمله عن عمل غيره من الصناع الذين تقوم صناعتهم بين المزج والتركيب و التمثيل والصورة.

ثم تطور البحث في اللسانيات من منظورات تأليفية أكثر أصالة و جدة في الوقت نفسه.

وكان لهذه الدراسات الأثر المحمود في التوجيه النقدي الجديد، ومساعدته على فهم النصوص، وإنتاجها وفق تصورات جديدة، وهذا ما ركز عليه في حديثه عن النص ولغة اللغة في كتابه "اللسانيات وأسسها المعرفية" إذ طرح هذه القضية في إطار فلسفة اللغة ونظرية المعرفة وبين أن العلاقة بين اللغة الموضوعة واللغة المحمولة، يجب أن تتنزل في إطار فلسفي منطقي فتصبح العلاقة هي علاقة محمول بموضوع، ويتجاوز بذلك النظرة التصنيفية التي تبسط العلاقة وتجعلها علاقة ترتيبية، أي اللغة الموضوع هي الأولى واللغة الواصفة أو لغة اللغة هي اللغة الثانية.

يقول عبد السلام المسدي "واللغة الموضوعة هي النص في المحاورة الكلامية وفي الأدب وفي الدين والتاريخ، واللغة المحمولة هي خطاب علم اللسان وعلم الأدب وعلم الدين وعلم التاريخ"[1] وبهذا يصير النص الأدبي والدين والتاريخ هو الموضوع والكلام حوله هو العلم، أي مجالا للمعرفة والتقصي العلمي.

ويرى من جهة أخرى أن هذه الثنائية: الحمل والوضع متلازمة في الخطاب العلمي والمنطقي، لأنها تعتمد العمليات الوصفية والتحليلية التي تخضع لها مادة العلم، حيث يقول: "فالوضع والحمل ثنائي مفهومي يبسط تلقائيا معضلة تحويل مادة العلم إلى موضوع للمعرفة، وبين طرفي الوضع والحمل تقوم كل عملية تفسيرية

---

(1)عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها لمعرفية، الدار العربية للكتاب، تونس، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1986. ص.158.

يشرح فيها الموضوع بالمحمول على حد ما يشرح المسند في علم التركيب اللغوي المسند إليه إذ يخير عنه ويتم له الدلالة."[1].

ويستنتج منطقيا من خلال عرضه للعلاقة بين الثنائي المفهومي طبيعة الوضع والحمل حيث يقول: "فإذا كان الموضوع ذاته خطابا لغويا فإن صياغة المحمول عليه تنشئ خطابا حول خطاب فتشتق لغة من لغة فتكون لغة محمولة على لغة موضوعة."[2]

هذا الاستنتاج يصلح الخطابات والملفوظات الأدبية والأيديولوجية. وإذا كان موضوع العلمية مادة (مثل الفيزياء وعلم الأحياء)، فإن الموضوع هو المادة والمحمول هو اللغة الشارحة. أما إذا كان العلم مكتوبا، أي وصفا للمادة المدروسة، فإن اللغة المحمولة تكون من درجة ثانية أي موضوع المحمولين، وهنا ندخل في قضية أخرى وهي علم العلم.

وينزل عبد السلام المسدي هذه القضية منزلة أخرى هي مجال الإنتاج والتلقي، أي التلفظ والتأويل إذ يقول: "فكل كتابة هي لغة موضوعة، وكل قراءة هي لغة محمولة"[3] وهكذا تبدو العلاقة في هذه الحالة علاقة تواصلية، لأن عناصر التواصل الأساسية الثلاثة موجودة في هذا المقام، حيث تصير اللغة الموضوعة هي المرسل وموضوعها هو الرسالة ومستقبلها هو اللغة المحمولة.

وإذا نقلنا هذه القضية إلى حقل اللسانيات واستنادا إلى مفاهيم "دو سوسير" فإن اللغة الموضوع تصبح هي المدلول، واللغة المحمول هي الدال، وبهذا تصبح العلاقة بين اللغة الموضوع، واللغة الواصفة أو لغة اللغة من نوع علاقة الدال بالمدلول. ويصبح من المنطقي أننا لا نفهم لغة اللغة دون فهمنا للغة الموضوع. أي أننا لا يمكن أن نفهم بصورة كاملة البحث النقدي أو الشرح ما لم نكن قد فهمنا النص الأدبي لأنه في هذه الحالة يصبح الحديث قائما عن موضوع مغيب.

ذلك أن كل حديث عن فصل الدال عن مدلوله، هو فصل لا يقره المنطق، ولا يستسيغه الظن إلا بوصفه إجراء منهجيا لا غير، فهو –كما يرى عبد السلام المسدي- يشبه مضمون أي علم من العلوم ومنظومته الاصطلاحية "ومصطلحات العلوم هي المرآة الكاشفة لأبنيتها المجردة، ومن خيل له أن يتقفى أثر المعرفة، دون تمثل

---

(1) عبد السلام المسدي الأدب المدى، مرجع سابق، ص.158.

(2)عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها لمعرفية، الدار العربية للكتاب، تونس، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1986. ص.158.

(3)عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها لمعرفية، الدار العربية للكتاب، تونس، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1986.

متصوراتها الفعالة من خلال أدواتها الدالة: فإن شأنه شأن من ظن أن الكل يتألف بالقفز على الأجزاء، أو أن للأجزاء كيانا منقطعا عن كيان المجموع."[1]

ويتحقق التواصل بين الثقافات بالمفاهيم التي تعد من أهم قضايا الفكر الإنساني، التي شغلت الفكر الغربي منذ وقت مبكر لما لها من دور فعال في بناء النظريات، وضبط المناهج وتسهيل التعامل بين المهتمين بشتى العلوم الاجتماعية والإنسانية.

وقد تفطن عبد السلام المسدي إلى العلاقة المعقودة بين كل علم من العلوم ومنظومته الاصطلاحية، إذ تقتضي هذه العلاقة "تحديد نوعية اللغة التي تتحدث عن قضية المصطلح ضمن دائرتها، وما تختص به فروق تنعكس على آليات الألفاظ"[2] لأنه على الرغم من وجود قواسم مشتركة تحكم قضية توليد الألفاظ الدالة على المفاهيم في اللسان البشري الواحد، فإن لكل علم خصوصيات تميزه عن غيره. و بفضل اللغة الواصفة "نستطيع أن نتحدث باللغة عن اللغة، و في ذلك رمزا لدوران الانعكاس حيث يغدو الحديث اللغوي موضوعا لكلام و أداة له في الوقت نفسه"[3]

لقد استفاد نقاد المغرب العربي من المنظومة المصطلحية الغربية، وكرسوا الكثير منها في كتاباتهم، إيمانا منهم بأن التواصل المعرفي بين الثقافات لا يتم إلا عبر هذه المفاهيم.

من خلال ما استعرضنا من نصوص يتبين أن الناقد التونسي عبد السلام المسدي قد تأثر بالدراسات اللسانية الحديثة بمشاربها المختلفة، التي ما زالت توجه الممارسات النقدية في المغرب العربي، وتعمل على ترسيخ أفكارها وتؤطر الدراسات الحديثة في مجال النقد الأدبي، لتعلن انسداد أنظمة القراءة السياقية وترهل مشروعها النقدي وانفتاح المشروع النسقي الذي يسعى إلى إيقاظ الوعي النقدي الجديد، وإعلان عن مناطق معرفية جديدة لم تكن على لائحة النقد في مراحل سابقة.

ومن هذه المناطق قضية الأسلوب والمنهج الأسلوبي في النقد الحديث، اذ أعطى عناية فائقة لهذا المقترب الرئيس و الفاعل في دراسة النصوص الأدبية وتحليلها، و كشف عما يمكن أن تنتهي إليه الأسلوبية من استنطاق شمولي للخطاب الأدبي و قياس خطوط فرادته، ولم يمل إلى تبني منهج ما على المناهج التي عرض لها، وقد صنفها في كتابه الأسلوبية و الأسلوب إلى ثلاثة محاور أو اتجاهات هي: مصادرة المخاطب، ومصادرة المخاطب، ومصادرة الخطاب، و نبه إلى ضرورة التوفيق بين هذه الأركان من أجل استيفاء حدود النظرة الشمولية للظاهرة الأدبية من

---

(1) عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، نشر مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994، ص.10.

(2)عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، نشر مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994، ص.12.

(3)عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983 ص 70

أبعادها المختلفة "ولعل أوفق السبل إلى نظرية شمولية أن تنتبه إلى أن الظاهرة النقدية الأدبية تجسم تقاطع ظواهر ثلاث، حضور الإنسان، مؤلفا كان أو مستهلكا أو ناقدا، وحضور الكلام، فحضور الفن، وتلك هي الظواهر الإنسانية فاللغوية، فالجمالية و تقتسمها مبدئيا حقول اختصاص في المعارف البشرية"[1]

و قد التفت عبد السلام المسدي إلى أن ثمة تزاوجا حصل بين علم النفس، وعلم اللغة فأخصب علم النفس اللغوي، وهو اختصاص بدأت تتضح معالمه الاختيارية تدريجيا بما ينبأ ببحث موضوعي متطور.

ونلمح إفادته المباشرة من معطيات هذا العلم في دراسته التطبيقية (قراءة مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون).

فقد كان خياره، بعد أن اتضحت بعض معالم المنحى النقدي الأسلوبي، تنظيرا وممارسة على حد تعبيره، وصولا إلى تمثل خطة نقدية تبلورت ملامحها في المزج بين النقد النصي و علم النص اللغوي.[2]

وفي هذا المجال يمكن أن نستعرض جهدا آخر لناقد جزائري له اتجاه شبه مغاير لسابقيه، فهو يحمل حسا فنيا وجماليا عاليا يعتمد على شعرية الكلمة، وهو ما يحقق بلاغة النقد ألا وهو عبد المالك مرتاض.

تحولات الخطاب النقدي في كتابات عبد المالك مرتاض(النسق البلاغي):

بدأ الخطاب النقدي في كتابات عبد المالك مرتاض تظهر فيه مقاربات نقدية مثقلة بالمشكلات المنهجية والمصطلحية، فهو لم يستقر على منهج واحد بل ظل في تحول مستمر تبعا للاكتشافات المعرفية المتوالية وتأثره بالنظريات النقدية الغربية كالسيميائية و التأويلية و التفكيكية. و قد صدرت له عدة دراسات تعكس هذا التحول نحو التجديد بعد المحاولات التي بدأها في مؤلفاته الأولى التي أسس فيها للنقد الجديد، وقد استوت هذه الأسس واتضحت أكثر في كتابه "نظرية القراءة" الذي يمثل تجربة نقدية مختلفة بسبب انفتاحه على الأدب الغربي ومناهجه النقدية الحديثة واطلاعه العميق على التراث العربي القديم. "ما ولد ضربا خاصا في التأليف، "نظرية القراءة" انزياح عن العرف المتداول والمتعلق بتطور جماليات التلقي منذ النقد العلمي إلى النقد القائم على استجابة القارئ في الاتجاه الأنجلو أمريكي، وانتهاء بمدرسة "كونستانس" وجماعة برلين في الاتجاه الألماني."[3]

---

(1)عبد السلام المسدي الأسلوب و الأسلوبية الدارة التونسية للنشر، تونس ص 123

(2) عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي و المتنبي والجاحظ و ابن خلدون، الشركة التونسية للنشر والتوزيع تونس ص124

(3) يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2009، ص.310.

إن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن عبد المالك مرتاض قد تخلص كليا من السياق التاريخي والذوق والتأثير وحكم القيمة وغيرها. إنما كان يتابع الجهود التي قام بها غيره من النقاد الذين سبقوه في هذا الميدان، ثم جاء وانطلق من "هذه التجارب المتراكمة، فحاول أن يؤسس جملة من المبادئ الكبرى التي يمكن الاستئناس بها لدى قراءة نص من النصوص."[1]

إنها دراسة معمقة حول نظرية القراءة الأدبية بلغة نقدية تقترب من أن تكون لغة أدبية. هذه اللغة التي ستكون محل اهتمامنا قصد الكشف عن كيفية اشتغالها في العمل النقدي لعبد المالك مرتاض، وعلى رأسها قضية اللغة المحمولة.

أ. اللغة المحمولة:

لقد كانت إشكالية اللغة المحمولة من بين القضايا التي ارتبطت لتطوير الشكل النقدي، إذ أسهمت إلى حد كبير في خلق نوع من التعايش بين الكاتب والقارئ، فتحققت من جراء ذلك فعالية نقدية مرتبطة بتحديد آليات الممارسة النقدية الإبداعية.

ويرى عبد المالك مرتاض أن مصطلح اللغة المحمولة متولد من حقل اللسانيات اللغوية، وراح يخصص له مقابلا عربيا متعددا، فهو يتأرجح بين لغة اللغة، ولسان اللسان، واللسان الواصف، وأيما يكن الشأن فإن اللغة المحمولة تحيل "على النشاط اللغوي في أفراده وتركيبه واستنساخه واستبداله وتراكيبه جميعا، والآية على ذلك أنه يأتي وصفا لما يمكن أن نطلق عليه في لغتنا الجديدة لسان اللسان، فيكون وصفا له."[2]

فاللغة المحمولة عند الناقد تنصرف إلى وصف الموضوع اللغوي من الخارج "وإنا حين نجد سطح المضمون يستحيل بذاته إلى اللغة، فإنا ألفينا أنفسنا أمام مفهوم لسان اللسان."[3]

وقد تكون لغة اللغة مغيبة للموضوع، وخاصة إذا انطلقت من منطلقات أيديولوجية أو مواقف مسبقة، لأن "كل خطاب نظري ينتج في نفس الوقت داخل اللغة الاستعمالية وضدها"[4]، وهذا يعني تداخلا في الوظائف، فلا يكون الشرح هو إعادة إنتاج للخطاب الأدبي ولا يكون النص طرحا للقضايا المعرفية والنظرية معلما أساسا فيه.

---

(1) ميرزا الخويلدي، كيف يمكن جذب سواد القراء إلى القراءة الأدبية، مقالة إلكترونية www.adabshame.net.

(2)عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2003 ص.32.

(3) المرجع نفسه، ص.33.

(4) حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص.284.

وفي النص الأدبي تطرح هذه القضية بعمق حيث نجد أن اللغة/الموضوع الواحدة تطرح من خلال عدة لغات محمولة سواء أكان ذلك في عصر واحد، أو عبر عصور مختلفة ومتباينة الثقافات والحضارات.

وعبد المالك مرتاض في كل هذا التصور، يستمد قراءته من الدراسات الغربية التي اهتمت بهذه القضايا النقدية التي تعمل على تنظيم الدلالة وعرضها في أنساق لغوية جديدة، ويجمع أطرافها المتناثرة، ومن خلال هذه العمليات التحويلية التي يقوم بها النقد إزاء النص الأدبي، فإنه يقوم بتشخيص نظامه اللغوي وإجلاء غوامض رموزه، كما قد يقوم بترميمه أو إعادة بنائه في شكل جديد.

وإلى جانب اهتمامه باللغة التحويلية، فإنه اهتم أيضا بعلاقة اللغة بالمصطلح النقدي، لأهميته في داخل المنظومة الخطابية المعاصرة. وهو يمتاح مصطلحاته من التراث العربي، ومن الثقافة الغربية، ويستند إليها في كتاباته التأسيسية نظرا لاتساع مجال المعطيات الثقافية التي أفاد منها. فالمصطلح لا يتشكل من لغة عادية، وإنما من لغة محمولة، وهي لغة تمتلك قدرة أكبر عن التجريد لأنها تتجاوز الإطار اللفظي المعجمي وتزحزحه إلى دلالات جديدة.

و مع ذلك فهو يشترك مع بقية النقاد في اللغة(المعجم اللغوي) فإنه لا يستعمل هذه اللغة استعمالا حياديا، بل يرتقي بها و يتفنن في نحت عباراتها و تركيب جملها و هندسة تراكيبها، لذا نجد اللغة النقدية عنده تختلف عن بقية النقاد الحداثيين، لغة تستمد جماليتها من التنوع و التمايز و الاتكاء على الموروث العربي القديم ومحاكاة الإرث الحداثي الغربي.

المصطلح النقدي وعلاقته باللغة المحمولة:

لقد كانت مرجعيات عبد المالك مرتاض متعددة المعارف، منها ما يعود إلى الثقافة العربية، ومنها ما هو عائد إلى الثقافة الغربية. وهذا المزج بين المصطلحات لا يعني التناقض في الكتابة، وإنما يدل على الفهم الجيد والاستيعاب العميق لهاتين الثقافتين، ما مكنه من توليد مصطلحات جديدة تنتمي إلى منظومات متعددة تتراوح بين التراثية والسياقية والنسقية وما بعد البنيوية.

لم يكتف عبد المالك مرتاض في كتابه "نظريات القراءة" بجمع و توظيف عدد كبير من المصطلحات المتعددة المنابع، بل راح يبدع في وضع مصطلحات جديدة، ويعطي بدائل عن البعض منها، مثلما ما فعل مع المصطلح الأجنبي "Signe" الذي وضع له مقابل بالعربية سماه "السمة" مخالفا في كل ذلك المترجمين السابقين الذين ترجموه "بالعلامة" فيقول: "يطلق عامة النقاد المعاصرين على هذا المفهوم مصطلح العلامة، والعلامة من مصطلحات النحاة العرب، في حين أن السمة إشارة إلى معنى

غير لفظي، ولذلك أطلقناها على مفهوم Signe ثم من أجل التمييز بين معنى Marque ".[1]

كما خالف النقاد في تعريفهم لمصطلح الشعريات قياسا على اللسانيات بدلا من الشعرية، مقابلا للمصطلح الأجنبي Poétique "كي نميز بين الشعرية التي تعني المواصفات التي نلمسها في نص شعري وبين الشعريات التي هي نشاط نقدي يسعى إلى فهم وظيفة الكتابة الشعرية".[2]

وبعد تحديده للمصطلحات السابقة وتبريره لهذه الاستعمالات ينتقل إلى مصطلح آخر له علاقة بالتفكيكية، ويقترح مصطلح التقويضية كمقابل للتفكيكية، الذي شاع بين النقاد العرب المعاصرين، ويبرر ذلك بأن "أن أصل المعنى في فلسفة ديريدا تقويض يعقبه بناء على أنقاضه، على حين أن معنى التفكيك في اللغة العربية يقتضي عزل قطع جهاز أو بناء عن بعضها البعض دون إيذائها أو إصابتها بالعطب، كتفكيك قطع محرك."[3]

ويواصل الناقد اجتهاده في وضع بدائل للمصطلحات المتعارف عليها، فيرى أن استعمال مصطلح السيميائية، "فالناطقون به غالبا ما يسكنون الميم فيجمعون بين ساكنين وذلك لطول الكلمة".[4]

ويجعل جمعه السيميائيات، ويصرح أنه "في الوقت الحالي يميل إلى استعمال مصطلح القرينة كترجمة للكلمة الفرنسية Indice إننا نرى أن هذا المصطلح التراثي الجميل شديد الاقتدار على احتمال الدلالة التي نفخها "بيرس" في مصطلحه Indice ولو بتقوية الدلالة العربية الجديدة وتوسيعها."[5]

بهذه الروح الطموحة إلى التجديد حاول الناقد أن يصطنع مجموعة من المصطلحات النقدية مستعملا في ذلك تقنيات التوليد المصطلحي للتغلب على إشكالية الترجمة أو التعريب لتجاوز عقبات المصطلحات ذات الحمولة الدلالية المتداخلة، فقد استطاع أن يذلل المشاكل الطارئة على لغتنا، فوضع مصطلحات جديدة مشتقة من اللغة العربية وتتماشى مع معطيات الثقافة الحديثة، من ذلك البنية، مقارءة، التحايز، التقاين، الحيززة القرننة.

على الرغم من أن الناقد يعتقد أن وضع مثل هذه المصطلحات ستساعد على النهوض بالثقافة التراثية، إلا أننا نحس أنها نابية لا تنسجم مع اللغة النقدية المعاصرة التي لا تقبل مثل هذه التوليدات. ومع ذلك فإن هذا الاجتهاد يحسب له.

---

(1) عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة، مرجع سابق، ص.34.
(2) عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة، مرجع سابق ، ص.170.
(3) عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة، مرجع سابق، ص.206.
(4) المرجع نفسه، ص.32.
(5) المرجع نفسه، ص.143.

وفي مجال آخر نجده يلجأ إلى التعريب مثل: الإيزوتوبيات، السنتيمات،... وهذا لا يعني تناقض في رؤيته النقدية المبنية على استنهاض القديم ومحاولة إلباسه لبوسا جديدا، وإنما مثل هذه الاستخدامات تعد عوارض في كتاباته النقدية وليست أساسية.

وهكذا نرى كيف يتشكل المصطلح داخل الخطاب المرتضي، وكيف يمتد مجال حركته من حقل معرفي إلى آخر، واتضح لنا أن التطورات التي يمر بها المصطلح قبل أن تستقر هيئته ويتخذ صياغته النهائية، ويدفع به إلى التداول في سوق النقد.

لقد جعلت هذه المصطلحات من لغة الناقد أداة تأثير على المتلقي العربي، بل فرضت عليه هيمنتها وحولت طريقة تفكيره في الذات والأشياء المحيطة به.

إذ يرى أنه لا سبيل إلى نهضة فكرية في حقل المعارف الإنسانية عامة، وفي حقل المعرفة النقدية، إلا عندما نؤسسها على انضباط أدائي أول مفاتيحه الإقرار بحرمة المصطلح كي نضمن فاعليته في تمثل المعرفة، وفي إيصال المعرفة، ثم في إعادة إنتاج المعرفة حتى نصل إلى منزلة ابتكار المعرفة، بالإضافة و الوضع و الاستحداث [1]

إن نظرية القراءة في الثقافة العربية مدينة لكتابات الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض، الذي حاول الخوض في مثل هذه المسائل المتعلقة بالمصطلح النقدي في كتابه نظرية القراءة، وهي نموذج حي ومتفرد في تفاعله بين معرفة تراثية أصيلة، وأخرى حداثية متجددة، أسست لحداثة نقدية قوامها البلاغة والشعرية.

لقد أبدع عبد المالك مرتاض نوعا من الكتابة الخاصة به ميز خطابه النقدي عن بقية الخطابات النقدية المعاصرة، وهذا التميز جاء نتيجة إبداع منهج خاص لمقاربته للنصوص الإبداعية المختلفة الشعرية والسردية والتنظير النقدي إلى غير ذلك من الخصوصيات التي تميز كتابات عبد المالك مرتاض، الأمر الذي يجعلنا نتساءل ما هي خصوصية هذا المنهج؟

ب - اللغة المحمولة والمنهج النقدي:

من الطبيعي أن لكل منهج مفاهيمه ومصطلحاته، لذا وجب على كل خطاب أن يمتلك لغة اصطلاحية بدرجة تؤهله لذلك "فالمصطلح النقدي يعطي بعدا واضحا حين يسمي مادة الأدب اللغوية باللغة نفسها"[2]

---

(1) عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، المرجع السابق ص 195

(2) محمد الدغمومي، نقد النقد، وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1999، ص.23.

وبما أن ثقافة عبد المالك مرتاض تجمع بين الرؤية السياقية وبين النسقية الما بعد بنيوية، ما جعله يحاول ضبط الأدوات الأولية لتتعامل مع النصوص، ويحاول تملك آليات إنتاج الخطابات، فقد عرف عنه في درسه النقدي بوجهته التراثية الداعية إلى مكاشفة النصوص العربية القديمة وتوليد دلالاتها مع اهتمامه بالحقل الحداثي البنيوي، الأسلوبي، السيميائي.

من هذا المنطلق يتعامل مرتاض مع القضايا محل الدراسة في كتبه بنوع من التركيب المنهجي يمكن تسميته تجاوزا بلا "منهج" لأنه يصرح بأنه لا يؤمن بمنهج فيقول: "أنا لا أؤمن بمنهج فكيف يمكننا أن نتحدث عن شيء غير موجود بل وأن يستفيض البحث فيه."[1] إن الناقد مرتاض في طريقته هذه ضد مبدأ الانغلاق سواء على الثقافة العربية فقط أو على الثقافة الغربية، إنه ينادي بالانفتاح على الثقافتين معا "هذا هو المنهج الذي أحاول أن أرسخه وأوصل له عرضيا، أن لا أكون غربيا ولا أكون تراثيا وإنما أستفيد من التراث العربي ومن حقول المعرفة الجديدة عند الغربيين، وأستفيد في الوقت ذاته من التراث العربي." [2]

إن معظم دراسات عبد المالك مرتاض "تشهد أنه كان متصلا بالتراث حتى في أيام إعجابه بالنقد الغربي ومع ذلك ظل متصلا بصورة متواصلة مع الحداثة. فالحداثة عنده تعني بالضرورة الذاتي بما أنجزه أسلافنا، حتى لا نبقى دائما منجذبين وراء الإنجازات الغربية بلا حدود. ولعل ذلك ما جعله يذكر بأهمية التأصيل في الكتابة النقدية فيقول: "من المكابرة الزعم أن المعاصرين اليوم وحدهم هم الذين اهتدوا السبيل إلى إشكالية القراءة السيميائية. لقد اجتهد كثير من محللي النصوص من العرب القدامى في أن يرتكض في بعض مضطربات التأويلية التي هي فرع من فروع السيميائية".[3]

ففي رأيه أن المنهج الذي ينبغي أن يتبناه الناقد العربي في كتاباته هو التراث "فالحداثة التي لا تقوم على التراث ولا تنطلق منه هي كالشيء الذي نقطعه من دون أصله"[4]

هكذا يلتجئ الناقد إلى مجالات نقدية متعددة وإلى آليات هذه المناهج لتكون له عونا على إدراك نوامس الحدث اللغوي والقضايا النقدية واكتشاف تشكيلاتها، باعتبار أن النص فعل خلق باللغة وعبر اللغة.

---

(1) عبد المالك مرتاض، حوار مع جهاد فاضل، أسئلة النقد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ص.45.

(2) عبد المالك مرتاض، حوار مع جهاد فاضل، أسئلة النقد، المركز الثقافي العربي، المغرب،45.

(3)عبد المالك مرتاض، حوار مع جهاد فاضل، أسئلة النقد، المركز الثقافي العربي، المغرب ، ص.45.

(4) المرجع نفسه.

فالمنهج عنده ليس إلا محصلة لممارسات متعددة وفق مناهج متباينة، إنها تارة بنيوية، مثلما فعل في دراسته وتحليله لنص أبي حيان التوحيدي، في كتابه "النص الأدبي" من أين وإلى أين؟ وتارة أخرى مقارنا، كما هو في كتابه "بنية الخطاب الشعري" الذي عقد فيه مقارنة بين نظرية الجاحظ ونظرية جان كوهين، وتفكيكية سيميائية حين قام بدراسة رواية زقاق المدق في مؤلفه الخطاب السردي.

هكذا نراه ينتقل من منهج إلى منهج، في معظم كتاباته وهو ما نراه في كتابه الأخير نظرية القراءة صاحب مناهج مختلفة في العمل الإبداعي الواحد يوظف منها ما يراه مناسبا وموافقا لطبيعة القضية النقدية المدروسة، إنه ناقد موسوعي يحاول التوفيق بين أنساق نقدية متعددة ضمن الكتاب الواحد، وهو في كل مرة ينطلق من التراث أساسا وينتهي إلى الحداثة.

إن عدم استقراره على منهج معين، يعني قصور المناهج بصفة عامة، وعدم قدرتها على الكشف بصورة دقيقة على بنية النص العميقة، فهو يرى أن "المنهج مهما بلغت فعاليته يبقى دون التمكن من الاستحواذ على مستويات النص المختلفة."[1]

هذا الطرح يجعل عبد المالك مرتاض فوق المنهج، ويسعى إلى التخلص من هيمنة المنهج ليترك لقدراته الثقافية مهمة الكتابة والتحليل دن الاستغناء عن منجزات النقد في القديم والحديث.

غير أن هذا التحلل من المناهج سيجعل العمل منفتح على كل الاحتمالات، وبالنتيجة سوف لن يوصلنا إلى هدف علمي دقيق.

ومن القضايا الهامة التي أثارت اهتمام عبد الملك مرتاض، وتناولها بالنقد موقفه من الحداثة الغربية التي أمعنت في تغييب الانسان من تراثها، على عكس التراث العربي الذي تحضر فيه النزعة الانسانية بقوة، لا سيما صلتها العميقة بالأبعاد الروحية التي تمجد الأعلى من مركز الانسان في الوجود.

إذا كانت الحضارة الغربية قد نادت بموت الانسان، واستبدلته بالبنية. فان الانسان في الثقافة العربية لم يوجد حتى نمارس عليه عملية القتل. لهذا يتساءل حسن حنفي" لماذا غاب مبحث الانسان في تراثنا القديم [(2)]."

أما عبد الملك مرتاض فيبدي نظرة معتدلة لإشكالية انتماء النص إلى المؤلف، فبالقدر الذي نلفيه متبرما من مخلفات القراءات السياقية التي أثقلت كاهل النص، ومحتجا على تحويل النص إلى مجرد وثائق باردة بينها وبين الابداع بون شاسع.

فهو يدعو إلى الاهتمام بالإبداع ويحرص على استقلاليته وذلك بقوله "فقد مدرس النص ونكتب عنه نقدا نضيء به قراءته، ونبرز فيه كوامنه. ونكشف هن

---

(1) عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة، ص.121.

(2) حسن حنفي الفلسفة في الوطن العربي المعاصر ص 27 .

نظام بنيته السطحية والداخلية التي تنتظمه. وفي هذا السلوك عناية خالصة للإبداع وحده. ولا أحد له الحق في أن يدين عملنا هذا، ويطالبنا بالطوائل بالرجوع إلى التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الوراثة من أجل تأويل هذا الابداع الأدبي. أو تحليله وتشريحه "على الرغم من اعترافنا بتداخل العلوم وبضرورة استعانة النقد ببعض العلوم الأخرى من أجل التوصل إلى حقيقة الكشف عن النص الادبي"[1]

ولكن لا يذهب مذهب القائلين بموت المؤلف. وإن كان متفهما للمرجعية التي تستند عليها هذه الدعوة "فالمبدع سيد إبداعه وصاحبه لا ينازع فيه مجتمع ولا زمان ولا بشر على الرغم من إيماننا بفكرة التناص"[2] وإن لم تسحر أدبيات النقد الجديد و الثورة البنيوية عقل عبد الملك مرتاض ليجاري هذه الموجة أو تلك.

يدرك الناقد مرتاض بأن خطاب الحداثة الغربية أمعن في قتل المؤلف بدءا من فاليري و مرورا ببارت و تودوروف و غيرهم، واستبدلوه بالقارء و ذلك نتيجة لرفضهم مقولة التاريخ" إن النقد البنيوي جاء إلى كثير من الأسس أو القيم التي كانت سائدة. فاجتهد في أن يقوضها. فلما لم يستطع ذلك عمد إلى التعلق بقيم جديدة تنهض عليها أصوله منها: تطليق التاريخية، ورفض سيادتها الفكرية، ورفض تاريخ الأفكار وتاريخ الابداع و المصادر و الجذور و كل المؤثرات الأخرى".[3] ولم يكن ذلك سوى رفض لهيمنة القراءات السياقية من بعض الوجوه، ففي نظره أن قتله هو الوجه الآخر لقتل المؤرخ.

ومن ثمرات هذا القتل حفظ النص من الضياع و الذوبان في النص. و قد تمخض عن ذلك-أيضا- تسليم بالقراءة النسقية المغلقة. كما أشار في كتاباته إلى المرجعية الفكرية التي انبثقت منها مقولة موت المؤلف. فانطلاقا منها نعتقد أن موت سلطان الفرد في المجتمع كما صوره فلاسفة البنيوية يبدو أنه مؤسس على علم و استنباط و استنتاج. لكن قد نتفق مع عبد الملك مرتاض في أن هذا الاستنباط وهذا الاستنتاج إما أنه مؤسس على مقدمات واهية يتسلل إليها الوهن والضعف و الانحلال بسرعة. و إما أنه لا ينطبق البتة على الثقافة العربية.

و عليه فالحرص على دوام التواشج بين النص و ناصه نابع من أننا حين نقرأ نصا من النصوص الأدبية لا نستطيع أن نفصله عن المؤلف الذي ألفه. إننا على طول طريق القراءة "ونحن نشعر بمثول المؤلف بين النص و فيه مثولا قويا....النص هو الناص حالا فيه جاثما عليه كالقدر. والكتابة هي الكاتب قابعا بين كلماتها حين تضحكك أو حين تبكيك، أو حين تمتعك، أو حين تؤذيك"[4] ومن هنا لا

---

(1) عبد الملك مرتاض نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي دمشق العدد 201، 1989.
(2) المرجع نفسه ص 83.
(3) المرجع نفسه ص 35.
(4) عبد الملك مرتاض، تجليات الحداثة، العدد 4 ،جوان1997 ، ص36.

يشاطر عبد الملك مرتاض ما ذهب إليه كثير من النقاد الذين يأخذون بنظرية موت المؤلف.

لم تسحر عبد الملك مرتاض الكتابات الحداثية لبارت و غيره، بل كان يحاول أن يناقشها مناقشة الواعي لا المنبهر، وعلى الرغم من ذلك فانه كان يتبنى مقولة موت المؤلف في ممارسته الإجرائية للنص الشعري الحداثي، فإذا أتى إلى قراءة أشجان يمانية لعبد العزيز المقالح، لم نلفى لديه أي وقفة على حياة صاحب القصيدة.

من خلال هذه القراءة لأفكار عبد الملك نرتاض نجد أنه ينفتح على الفكر التجديدي و يمارسه في كتاباته دون التخلي عن التراث الثقافي العربي الذي كان رافدا أصليا في كل إنتاجه، يعود إليه في كل قراءاته و يستمد منه قوته و أصالته. و هذا يدل على أن الخطاب النقدي العربي المعاصر كان يؤكد بعض استقلاليته عن المتصورات الغربية لأطروحات القراءة النسقية.

النسق العلمي في خطاب محمد مفتاح:

أن النقد المغربي المعاصر، أسهم في تقويض أسس القراءة السياقية، انطلاقا من اهتمامه بالأبعاد الداخلية للنص الأدبي. ومطالبة النقد باستكشاف العمل الفني في ذاته ولذاته، ويرفض أن يظل معزولا عن التطورات النقدية والفلسفية والعلمية المتلاحقة، ذلك من خلال انجذابه نحو الانفتاح عليها، باستخدام مصطلحاتها وتوظيف نظرياتها. ولذلك أصبحنا نجد في هذا الخطاب النقدي كثيرا من المصطلحات المستمدة من هذه المعارف الإنسانية، و التي نرى لها وضوحا في كتبه، تحليل الخطاب التشابه و الاختلاف، و مشكلة المفاهيم وقد بلغت ذروتها في كتابه الأخير المعاليم مفاهيم.

إن هذا الانفتاح النقدي على مختلف العلوم الهدف منه تحقيق قدر من العلمية للنقد الأدبي نظريا ومنهجيا فالنقد "معرفة ويطمح أن يكون علما، ولكنه على علم بغيره، وليس علما بنفسه، والسبب أن موضوعه الذي هو القول الأدبي ليس معطى جاهزا من معطيات الطبيعة، وليس واقعة عارضة من وقاعات الوجود، وإنما هو بنفسه شاهد على فعل إبداعي، يؤلفه الإنسان، ولكن للنقد خصوصية تميزه عن سائر المعارف، ذلك أن النقد يتمتع بصلاحية الاختراق شأنه شأن العلم اللغوي، فكلاهما قادر على أن يلج إلى كل العلوم الأخرى من خلال التأمل في بنية خطاباتها".(1)

إن تأثر النقد الأدبي بالعلوم الأخرى، يتجلى بوضوح في أدبية الفكر النقدي المغربي المعاصر في كتابات الناقد محمد مفتاح متأثرا بالمرجعيات العلمية والفلسفية فحملت كتاباته كثيرا من هذه المصطلحات، لاسيما كتابه "المفاهيم معالم" الذي

---

(1)عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص.295.

يتمحور حول مفهوم النص في الثقافة الإسلامية والغربية محاولا رصد تعالقاته وآليات بنائه، ودرجة تأويله جاعلا منه بؤرة لحقائق مختلفة. وأكد أن هذه الإشكالية من "إدراك وتأويل وتفسير تتعرض لها اختصاصات كثيرة مثل الفلسفة، الإبستومولوجيا وعلم النفس المعرفي، الذكاء الاصطناعي إلى جانب العلوم الخاصة".[1]

يمثل محمد مفتاح ذاتا متطورة تتفاعل إيجابيا مع المستحدثات المعرفية والمنهجية، وتحرص في الآن نفسه على مراعاة مقتضيات الواقع وخصوصيته ويشكل كل صرح من مشروعه ثمرة تفاعله مع وتيرة تغير المعرفة وانتقالها من إبدال إلى آخر. فكتاباته النقدية سلكت مسلكا منهجيا مركبا، منفتحا على حقول معرفية متعددة منها علم النفس المعرفي، المنطق، البلاغة، التداولية، الهيرمونيطيقا لذلك يواجه القارئ فيضا من المصطلحات ذات المرجعيات المختلفة مثل المحمولات، الإيقونة، العبث، التعالق، الحوار، التوازن، الخطاب، البنية الأنساق... إلى غير ذلك من المصطلحات الكثيرة التي تعود إلى مختلف العلوم والمعارف التي اطلع عليها فهو "يرى أن أي تواصل لا يتحقق بين الناس إلا بالمفاهيم إذ هي جوهر اللغة الطبيعية ولب اللغة الاصطناعية المفاهيم هي ما يجعل الإنسان يفرق بين الشيء والشيء، وكائن وكائن، وكان وكيان، فمفاصل الصناعة النظرية هي المفاهيم، سواء أكانت مفاهيم أولية أو مفاهيم لها تحديدات جامعة مانعة".[2]

فقد حاول الناقد أن يتعرض بالتحليل والدرس لمفهوم النص لكتابه المفاهيم معالم وسعى إلى ضبط المصطلحات الإجرائية قبل أن يستعملها كأداة يصف بها قضاياه النقدية. إذ نجده "يتوسل بكل الحقائق العلمية والمنهجية لضبط المفهوم المركزي والإحاطة به من زوايا ومنظورات متعددة بالتحليل والنقد".[3]

وتتميز كتاباته بنزعة اتصالية وليست انفصالية، فهي نظرة كلياتية موحدة، وهو يعني أن نقل المصطلحات والمفاهيم من حقوق معرفية مختلفة وتطعيم المجال النقدي بها، إشكال مركب ناجم عن نقلها من بيئة إلى أخرى. ولذلك "فإن نقل أي مفهوم يجب أن يخضع لتأمل عميق وتحليل لحيثيات انبثاقه وشروط إمكان وجوده".[4]

---

(1) عبد الفتاح المحجري، في التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، ص.254.

(2) محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص.6،7.

(3) محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1999، ص.19.

(4) المرجع نفسه، ص.19

لقد أثارت قضية انفتاح النقد على العلوم نقاشا وجدلا بين النقاد والمهتمين بشؤون النقد، فقد سجل صلاح فضل أن هذا الانفتاح "يعد تحولا جذريا في منظور النقد الجديد تحولا يرتكز في استقلاله المنهجي عن الأدبي، واعتماده على معطيات تحليلية ومنطلقات علمية ترتبط بتطور العلوم الإنسانية وتصلح للتطبيق على أي إبداع أدبي دون تمييز في الزمان والمكان".[1]

في حين يرى عبد الله الغذامي أن النظرية النقدية "مزيج من علوم مختلفة يتم حصرها في جنس واحد، فالنقد قد دأب على استثمار المعطيات العلمية خارج حدود نشأة تلك المعطيات، وبالتالي فإن مفهومات من علم النفس، ومن علوم الاجتماع، ومن علوم الأصول، تتحول من حقولها الأولى، ويتم توظيفها توظيفا جديدا ومختلفا في الدرس الأدبي، وتصبح حينئذ نظرية مركبة متماسكة، وإن كانت مصادرها متباينة".[2]

بينما يرى حسين الواد إقبال العلماء على الأدبي هو الذي فرض هذا الانفتاح حتى كادت تصبح مناهج العلوم الإنسانية بأسرها صالحة لأن تتناول الأدب لأننا "أصبحنا نستغرب أن تضرب مناهج العلوم الإنسانية بأكثر من سهم في التعامل مع الظاهرة الأدبية، لأن طبائع نصوص الأدب نفسها تبدو قابلة لأن تقتحم بمناهج أثبتت نجاعتها بعيدا عن مجال الأدب".[3]

لقد أصبحت المناهج وأدواتها المفهومية تتداخل إلى درجة يصعب الفصل بينها، غير أن هذا التداخل يشكل مسألة إيجابية ومخصبة للدراسات، لذا نرى حميد لحميداني يدعو إلى "ضرورة فتح أبواب النقد الأدبي في وجه مختلف العلوم ليفيد منها اقتداء بما هو حاصل في النقد العالمي".[4]

إذا كان محمد مفتاح لا يرى خلاصا للنقد الأدبي من المنهج السياقي، إلا باصطناع المنهج العلمي وإتباع الصرامة العلمية في توظيف المصطلحات والمفاهيم في الكتابة النقدية، حتى يخرج من الخطاب السياقي إلى النسقي وهذا ما جعله يبادر إلى اقتراح تحليل منطقي تجريدي للغة النقدية مستوحى من العلوم الدقيقة ويسعى إلى ابتكار علاقات لغوية جديدة وبلاغة جديدة للخطاب النقدي، كون هذا الخطاب يهتم

---

(1) سعيد عبيد، النقد وجيرانه، محمد مفتاح نموذجا، ديوان العرب، نوفمبر 2007، الموقع الإلكتروني WWW.DIWANALARB.COM

(2) عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالة في النقد والتنظير، كتاب النادي الأدبي الثقافي، دار البلاد، جدة، ط1، 1992، ص.22.

(3) حسن الوادي، في مناهج الدراسات الأدبية، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص39.

(4) حميد لحميداني، النقد الأدبي في المغرب، رؤية تحليلية، علامات في النقد، جزء 38، ديسمبر 2000، ص.111.

بدوره بالأشكال البلاغية، كأدوات أسلوبية ووسائل للإقناع. هكذا استطاع محمد مفتاح أن يجدد في منهجه ومصطلحاته وأسلوبه، فكانت آراؤه مائلة في كل بحوثه وتطبيقاته، ولم يحد عنها إلا نادرا، فقد ظل يعمل على تحديث الخطاب النقدي العربي على مستوى الشكل والمضمون معا، وذلك بتوليد منهج خاص ومركب ظل يتطور باستمرار فقدم "نموذجا ناجحا لفعالية التفكير المؤسس على تنويع المراجع اللغوية والمعرفية، وعلى الاستفادة من مختلف الخلفيات والمناهج بشرط تمحيصها ابستومولوجيا".[1]

هذه الرؤية الفكرية الداعية إلى تجاوز محدودية النسق المغلق و الانفتاح على جوهر البحث العلمي المعاصر، هو ما جعل مفتاح ينقل " ينقل من مجالات علمية متنوعة و يوظفها بكيفيات مختلفة و يشغلها في تحليل الخطاب "[2]

حقيقة أن الثقافات تتفاعل و تتداخل، و يقترض بعضها من بعض بدون قيد و شروط إذا كان ما يقترض يسد ضرورات و حاجات. و أما ما زاد عن الضرورات و الحاجات فإن هناك أولويات نفسية تتدخل لتحديد تقنيات التعامل و الاقتراض.[3]

ولم يكن المنهج العلمي الوحيد الذي أثر في تفكيره النقدي، ولكن ثمة علوم أخرى يدين لها بالشيء الكثير وهي: البلاغة والأسلوبية والتحليل النقدي وعملية الإبداع الأدبي. فالأثر الذي خلفته هذه العلوم في أعمال مفتاح يجعل هذه الأعمال متاحة لكل مهتم بقضايا الأدب، ويعطينا سلسلة من الأدلة المهمة في أي محاولة لفهم الدور المساعد غير العادي الذي لعبه فكره في مجال تجديد النقد الأدبي في المغرب العربي والتحول به نحو العالمية.

4. النتائج:

لقد تتبعنا في هذا البحث المنطلقات المعرفية والمقولات التجديدية، وتجلياتها في الممارسات النقدية لكبار نقاد المغرب العربي، ووقفنا على تصوراتهم الفكرية وأدواتهم الإجرائية في مقاربة النصوص الأدبية، من خلال ثلاث تجارب نقدية عبر الأقطار الثلاثة. و المتأمل في أدبية هذه الكتابة يستنتج:

1. لقد استفادت الكتابة النقدية الحداثية في المغرب العربي من آليات جديدة، آلت إليها من المناهج الغربية، وحولتها إلى آليات تخدم النص والقارئ

---

(1) محمد مفتاح، المشروع النقدي المفتوح، تنسيق عبد اللطيف محفوظ، جمال بن دحمان، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر ك1، 2009، ص.07.

(2) محمد مفتاح التشابه و الاختلاف ، نحو منهاجية شمولية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، طبعة1 ، 1996 ص 6.

(3)محمد مفتاح ، مشكلة المفاهيم ، النقد المعرفي و المثاقفة ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب طبعة1 ،2000 ص8.

معا، فتغيرت مفاهيم الكتابة وتنوعت وأصبحت تسعى بكل جدية للتخلص من الأنساق السياقية والانخراط في الأنساق النسقية الجديدة.

2. تميز النقد في المغرب العربي بأنساق متعددة، يستند بعضها إلى قاعدة اللغة -فيها الإنشائي البلاغي وفيها العلمي المنطقي وفيها من تجاوز كل هذا وسار مسار ما بعد الحداثة- وقد أفرزت هذه الأنساق الجديدة تعدد القراءات وتنوع التأويلات، ومنحت القارئ أهلية المشاركة في صنع المعنى.
3. يشتمل الخطاب النقدي المغربي على كثير من الخطابات المتداخلة والمتشابكة على مستوى الفضاء النصي، وهو ما يعطيه خصوصية على مستوى البنية، وعلى مستوى الآليات الموظفة في إنتاجه، وعلى مستوى تلقيه، فتلقي هذا النوع من الخطابات يثير لذة القراءة بشكل خاص لا تثيرها خطابات أخرى.
4. يستوحي النقد المغربي –في كثير من الأحيان- مصطلحاته من العلوم الدقيقة ومن العلوم المعرفية الأخرى، كالفلسفة والرياضيات ومن التراث العربي والفكر الغربي، مما يدل على سعة ثقافة الناقد المغربي العلمية، وانفتاحه على مرجعيات جديدة ومتنوعة، وقدرته على تمثل المفاهيم الكونية ومحاورتها ونحتها وتوسع مجالها.
5. إن تحديث الخطاب النقدي في المغرب العربي، أسهم في تقويض أسس القراءة السياقية، انطلاقا من اهتمامه بالأبعاد الداخلية للنص الأدبي ومطالبة النقد باستكشاف العمل الفني في ذاته ولذاته فلا يقيمه بمقاييس خارجة عنه سواء كانت هذه المقاييس خلقية أم اجتماعية أم تاريخية أم لغوية، لأن كل ما لا ينبع من العمل الفني نفسه هو في الواقع دخيل عنه.

مراجع

1. حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2007.
2. محمد الدغمومي، نقد النقد، وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط المغرب، ط1، 1999.
3. حميد لحميداني، النقد الأدبي في المغرب، رؤية تحليلية، علامات في النقد، جزء 38، ديسمبر 2000.
4. عبد الفتاح المحجري، في التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، دار العربية للكتاب لبنان.
5. عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالة في النقد والتنظير، كتاب النادي الأدبي الثقافي، دار البلاد، جدة ط1، 1992.
6. حسن الوادي، في مناهج الدراسات الأدبية، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1988.
7. عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر ط1، 2003.
8. عبد الملك مرتاض، تجليات الحداثة العدد4 جوان 1997.
9. عبد الملك مرتاض، مجلة الموقف الأدبي العدد 201دمشق 1989.
10. محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1999.
11. محمد مفتاح، مشكلة المفاهيم، النقد المعرفي و المثاقفة، الطبعة1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000.
12. محمد مفتاح، التشابه و الاختلاف، نحو منهاجية شمولية، الطبعة1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000.
13. محمد مفتاح، مشكلة المفاهيم، النقد المعرفي و المثاقفة، المركز الثقافي العربي المغرب طبعة 2000
14. عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار العربية للكتاب، تونس، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1986.
15. عبد السلام المسدى، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، لبنان، ط1 2004.
16. عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، نشر مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع تونس 1994.
17. عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، الشكرة التونسية للنشر والتوزيع،تونس.
18. عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون، الشركة التونسية للنشر و التوزيع، تونس1984.
19. عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، دار الطليعة، ط1، بيروت 1983.
20. محفوظ عبد الطيف، محمد مفتاح المشروع النقدي المفتوح، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2009.
21. فاضل جهاد، أسئلة النقد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2009.

22. يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للطباعة والنشر الجزائر ط1، 2009.
23. أحمد يوسف، القراءة النسقية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2003.
24. سعيد عبيد، النقد وجيزانه، محمد مفتاح نموذجا، ديوان العرب، نوفمبر 2007، الموقع الإلكتروني WWW.DIWANALARB.COM.

إشكالية النص في التفكير النقدي الغربي المعاصر

إن التحولات العميقة التي شهدتها الدراسات الأدبية والنقدية والجمالية في العقود الأخيرة من القرن الماضي، كانت ثمرة من ثمار تطور الفكر الحديث والفلسفات المتعاقبة والإنجازات العلمية التي ما لبثت ترج المعتقدات رجا إلى درجة تدعو إلى الاعتقاد بأن العقل البشري أوشك أن يستنفذ قدراته الكاملة، ويعطي كل ما لديه من طاقات خلاقة.[1]

وفي هذا السياق المعرفي لم يكن الوعي النقدي والفكري والجمالي في منأى عن هذه التحولات الجذرية التي تركت آثارها الواضحة في طبيعة النص الأدبي، مخلفة أسئلة جوهرية تمخضت عنها تصورات نقدية وجمالية شكلت ما يعرف "بنظرية النص".

هذا النص الذي يتخذ مفهوما إشكاليا، لأن طابعه المتغير والتشكلات التي يتمظهر بها تجعل من تعريفه مهمة صعبة، وبوصفه سيرورة تواصلية فإن العديد من أنماط التواصل تتنازع حوله وتحاول أن تجره إلى حقلها الدلالي وتحاول أن توظفه توظيفا إجرائيا، ونجد في الثقافة الفرنسية أن كتاب "ما النص"؟ [2] يحيل على هذا التنازع بين اختصاصات مختلفة، حيث يحاول كل اختصاص أن يستأثر بهذا المفهوم، ويجعل منه حجر الزاوية في مقاربته للموضوع الذي يحلله، وتختلف وجهات النظر في تعريف النص من اللغوي إلى اللساني إلى الناقد، إلى المؤرخ إلى الفيلسوف إلى المفسر إلى اللاهوتي.

وهذا التنوع في التعريفات يدل على عدم استقرار المفهوم من جهة، وتباين طرقه الإجرائية في حقول معرفية مختلفة من جهة أخرى، وقد لاحظ "غريماس وكورتاس" في القاموس السيميائي، هذا التنوع في التعريفات، الذي قد يعني الشعرية (بالمفهوم الجاكوبسوني)، كما يمكن أن يكون مرادفا للخطاب، وهذان اللفظان -النص والخطاب- يمكن أن يوظفا دون تمييز للإشارة إلى المحور الاستتباعي في السيميائية غير اللسانية أي أن كلا من النص والخطاب بهذا المفهوم يمثلان المظهر النسقي للتواصل الإنساني.

كما يشير مفهوم النص إلى التعرف واختيار الوحدات الكبرى المتواترة في النص والتي تسمح للمحلل بمعالجتها، أي أنه يبرز مستويات من الدلالة تكون ميدانا

---

(1)علي خذري ، المرجعيات في النقد و الأدب و اللغة ، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر ، عالم الكتب الحديث جزء1 الأردن 2011، ص 461.

(2) E. Barbotin (éd) qu'est ce qu'un texte? librairie J.Cortie.1975. Paris. P.70.

للمعالجة والتوصيف العلمي، ويمكن أن يكون النص من جهة أخرى مرادفا للمتن، كما يمكن اعتباره أيضا إنتاجية وذلك عندما يتعلق الأمر بحقل إنتاج أو تحولات النص.

وهذا التباين في مستويات التحليل هو الذي يجعل من مفهوم النص مفهوما إشكاليا، أي يطرح أسئلة ويثير تساؤلات أكثر مما يقدم أجوبة أو حلا لمشكلات عالقة.

ولكن العلم الذي حاول أن يصوغ هذا الفهم صياغة شكلية هو اللسانيات التي وفرت له النماذج الشكلية والطرق الإجرائية. ولكنها في الوقت ذاته حاولت أن تقلصه إلى نموذج الجملة. هذا التفكير حول إشكالية النص، لا يرى في هذا الأخير إلا جملة طويلة يتطلب من المحلل تقطيعها وفق النظام الجملي (أي ما يمكن أن يسمى بنحو الجمل)، إلى أن جاء "فان دايك" فوسع هذا الحقل واهتم خاصة بالبنيات الكبرى للنص عوض اهتمامه بالبنيات الصغرى (التي يمكن أن تمثل الجمل أو الوحدات الوظيفية) وأدمجها في النظام الشامل للنص.

ويأتي تعدد أصعدة النص من طبيعته ذاتها، لأنه يتصل بحقول تعبيرية وأنماط تواصلية مختلفة، وهو (أي النص) إنتاج سيميائي بالدرجة الأولى يتمفصل داخل نظام ثقافي محدد ويولد حقيقة اجتماعية وتاريخية معينة.

وقد أكد "يورى لوتمان" في أعماله على الخاصية الثقافية للنص في كتابه بنية النص الفني، وأبحاثه التي نشرها في مجلة "سيميوتيكا" والأبحاث التي نشرها في الكتاب الجماعي الموسوم بأنظمة العلاقات، وقد شدد في كل أبحاثه على نص الثقافة، ومختلف التجليات الثقافية من خلال النص.

فالأدب بالنسبة إليه هو مجموعة النصوص المعترف بشرعيتها داخل ثقافة محددة، ومن هنا فإنها "تشكل جزءا من نظام الثقافة"[1]. أي أن النص بهذه الصفة، عليه أن يظهر جزئيا أو كليا التمفصلات الكبرى والآليات الداخلية للثقافة. وبهذا المفهوم، فإنه يعيد إنتاج النظام الثقافي السائد الذي أنتجه، وهو ما يمكننا من التعرف –من خلال النص- على القيم الثقافية والبناء الذهني والممارسات الفكرية لمجتمع محدد.

فإذا استعرضنا مختلف النصوص التي تنتمي إلى ثقافات مختلفة متباعدة في الزمان والمكان، فإننا يمكن أن نستخرج البيانات - السوسيو-تاريخية - المتموضعة داخل النص والنظام الثقافي الذي أوجدها.

---

(1) Y. Lotmane, Sur le contenu et la structure du concept de littérature, Brucelles, 1976, P.35.

وهذا يبدو طبيعيا، بل من البداهة إذا عرفنا "أن التنظيم الداخلي للأدب يتماشى مع الثقافة ويحاول إعادة إنتاج المبادئ العامة لنظامها"[1]. ولكننا مع ذلك نلاحظ أن الإبداعية الحقة تتجاوز النظام الثقافي ومنظوماته الشكلية لتؤسس مقولاتها النصية الخاصة بها، وبذلك فهي لا تعيد إنتاج عناصر المنظومة الثقافية إلا بقدر قليل.

وفي السياق نفسه، نرى أن النظام الثقافي لا يمكن بأي حال من الأحوال عزله عن نظام أكبر، هو الذي ولده، الذي هو البنية الاجتماعية التي تترك آثارها على الإنتاج الثقافي، وبطبيعة الحال على النص. ومهما يعرف النص باستقلاليته، فإنه يتشكل وينبني في فضاء ثقافي يصير جزءا من البنية الاجتماعية[2]. وتبدو خاصية التعالق بديهية لأن النص لا يمكن إنتاجه إلا ضمن فضاء ثقافي ولا يمكن فهمه أو تأويله إلا من خلال مجموعة من القيم والمقولات التي تكرسها مجموعة ثقافية معينة.

وتبرز إشكالية النص الطابع المزدوج الذي يتميز به، وهو أنه قراءة وكتابة في الوقت نفسه، وهذا يعني أن أي نص هو في الواقع قراءة للواقع، كما أنه في ذات الوقت قراءة للنصوص الثقافية المتواجدة في الحقل الثقافي. وبهذا يمكن أن نقول "أن النص يتجدد من خلال كل قراءة وفهم كل قارئ"[3].

وهذه الأفكار تحيل ضمنيا إلى الفكرة التي يطرحها "بارت" بكل جرأة هي: "النص المتعدد، أي النص الذي يتجدد مع كل قراءة ويستطيع عبور الأزمنة والأمكنة فهو يطرح قراءات متعددة وقابلة للبرهنة إلى حد التناقض. وهو عكس نصوص اليومي أو النصوص العلمية التي تلزم بسياق واحد وفهم متقارب يخضع للشروط العلمية الموضوعية، وهو النص القابل للا نهائيات القراءات "[4].

هذا التنوع في القراءات والتعدد اللا متناهي في فهم النص، والتباين في مستوى التحليل، هو الذي يجعل من مفهوم النص مفهوما إشكاليا، ويجعله يتداخل مع بعض المفاهيم الأخرى التي تقاربه في الوظيفة وتتميز عنه في الطبيعة مثل: "النص والخطاب والعمل الأدبي، والكتابة، والعمل الأدبي، والكتابة والقراءة، إلى غير ذلك من المفاهيم التي تتشاكل معه وتجعله محل استشكال يستوجب توضيحه. ولحل هذه الإشكالية يتعين الإجابة عن هذه الأسئلة للوقوف على جوهر القضية المطروحة في حقل نظرية النص.

- ما المقصود بالنص الأدبي؟

---

(1) Ibed, P.35.

(2) عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين ؟ إلى أين ؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص.55.

(3) عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص.55.

(4) Charle grivet, pour une théorie des produit sémiotique, seuil, paris, P.104.

- ما وجه التقارب بين النص والخطاب؟
- ما وجه التقارب بين النص والعمل الأدبي؟
- ما الفرق بين النص والمتن؟
- ما علاقة النص بالكتابة؟
- النتائج.

تلك أهم الأسئلة التي تؤطر إشكالية هذا الموضوع وسنحاول الإجابة عنها بتحديد و تحليل المفاهيم العلمية التي تدور في دائرة النص أو التي تتنازع معه الوظيفة، ولنبدأ بمفهوم النص.

أولا- مفهوم النص:

إن المهمة الصعبة التي يواجهها النقد المعاصر هي تحديد المصطلحات ورسم حدودها المنهجية والإجرائية حتى تكون أكثر فعالية عند مواجهتها لموضوعها، وبدون تحديد مفهوم النص وبحث حدوده المنهجية، فإن هذا المفهوم يفقد طابعه الإجرائي ويتحول إلى مفهوم عائم.

وقبل تعريف هذا المفهوم وبحث كيفياته وصيغ تشكلاته يتعين علينا البحث في تاريخيته "فالنص بما هو صيغة من صيغ اشتغال اللغة، فقد شكل موضوعا للتحديد المفهومي في فرنسا خلال سنوات الستينيات حول مجلة "Tel-quel" مع "رولان بارت" و"جاك دريدا"، و"فيليب سولرز" وخاصة "جوليا كريستيفا""[1].

من هنا تتحدد تاريخية المفهوم في النقد المعاصر وهو مفهوم رسمت حدوده "جوليا كريستيفا" في مجلة "Tel-quel" وبعدها في كتابها "سيميوتيكى" وهذا في إطار سيميائيات ونظرية اللغة. وقد وضحت الإطار المنهجي لهذا المفهوم واتخذت من النموذج اللساني والسيميائي نموذجا للنص.انطلاقا من هذه النظرة فإننا يمكن أن نقرر أن نظرية النص تلتقي مع السيميائيات مثلما أشارت "كريستيفا" كونهما يمثلان نقدا للغتهما الذاتية.

و ذلك كله لإعطاء مقاربة علمية للنص و طابع تجريبي، لأن اللسانيات تستمد علميتها من النموذج الرياضي المنطقي، و تأتي نظريات النص هي الأخرى تستعير من اللسانيات أدواتها و توظف منهجها. ومن هذا المنظور يتعين النظر إليه على مستويين:

- مستوى التصور
- مستوى التركيب اللغوي.

---

(1) Ducrot Todorov, dictionnaire, encyclopédique des sciences du langage, seuil, Paris, 1979, P.374.

النص على مستوى التصور:

إن المفهوم الشائع للنص، أنه شكل لغوي يمتاز بطول معين، كأن يكون قصة أو رواية أو مقامة أو معلقة أو كتابا. ولكن الفكر النقدي المعاصر ضبط هذا المفهوم، ولم يربطه بالقياسات الشكلية الخارجية، حيث يرى أن "النص يمكن أن يتطابق مع جملة، كما يمكن أن يتطابق مع كتاب كامل ويعرف باستقلاليته وانغلاقه ويشكل نظاما مختلفا عن النظام اللغوي، ولكنه يوجد في حالة تعالق معه، علاقة تواجد وعلاقة مشابهة. وبالمفهوم "Hejelmslev"، فإن النص هو نظام إيحالي، لأنه لا يأتي في الدرجة الثانية بالقياس إلى نظام الدلالة".[1] أي النظام اللغوي، وهو ما يعني أن النص نظام لغوي يتجاوز الدلالة المعجمية البسيطة ونموذج التواصل اليومي.

هذا التعريف للنص (استقلالية وانغلاق) يتوافق مع تعريف النحاة العرب القدامى للجملة التي يعرفونها بأنها "الكلام الذي يحسن الوقوف عنده"[2] أي أن مفهوم النص يتوافق مع مفهوم الجملة.

وهذا طبيعي جدا لاشتراك المفهومين في الموضوع "فالنص هو الموضوع الحقيقي للسانيات، وكل وصف للجمل يجب أن يتضمن داخله وصفا للنص، وبذلك يصير نحو الجملة، ليس سوى جزء من النص"[3].

هذه الملاحظة تؤدي إلى القول أن تعريف النص لا يرتبط بالطول أو عدد الجمل حيث أن "كمية النص ليست شرطا في تعريفه، فالنص يمكن أن يتكون من جملة واحدة وأحيانا من كلمة مثل "تعالى" وبالإمكان أن يكون البحث عن الزمن الضائع"[4] هذا على مستوى التصور الذي ارتبط كثيرا باللسانيات والسيميائيات، فإننا نلاحظ أنه يرتكز على خاصية البناء و التركيب اللغوي.

النص على مستوى التركيب اللغوي:

يعرف "رولان بارت" النص بقوله "أن الدراسة المعجمية للكلمة تكشف أنها تدل على النسيج، ومن هنا يمكن أن نقول: "أن نسج الكلمات يعني تركيب نص... أنه نسج من الكلمات، ومجموعة نغمية وجسم لغوي"[5].

---

(1) Ducrot Todorov, dictionnaire, encyclopédique des sciences du langage, seuil, Paris, 1979, P.375.

(2) ابن عقيل، شرح الألفية، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1964، ص.14.

(3) أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص.83.

(4) Roland barthes, du texte encyclopédie, univers, P.1013.

(5) Roland barthes, leçon, éd, seuil, Paris, 1978, P.17.

هذا التعريف اللغوي، لا يعطي صورة عن المفهوم، لذلك نجد أن "بارت" يعود إلى المفهوم ويعرفه في إطار السيميائيات إذ يرى: "أن النص نسيج من الدوال التي تكون العمل، لأن النص هو التساوي مع اللغة ذاتها، وأنه من داخل اللغة يجب أن تقاوم اللغة وأن تحول ليس بواسطة الرسالة التي تحملها والتي استعملتها كأداة، ولكن عن طريق اللعب بالكلمات التي هي مسرح لها".[1]

يذهب عبد المالك مرتاض إلى الفكرة نفسها التي طرحها "رولان بارت" حيث يرى "أن النص مثلا في أصل الاشتقاق في اللغة الفرنسية يعني النسيج، فكأنه نسج الكلام الناشئ عن فعل الكتابة التي تشبه في بعض وجهها عملية الناسج حين ينسج"[2] والبحث في أصل الكلمة في اللغة الفرنسية، وفي الكثير من اللغات الأوروبية الأخرى له نفس الجذر اللغوي ونفس الدلالة.

وبعض الدارسين الغربيين يوسع مدلول النص، ويجعله يشمل كافة الفنون ويقول "رولان بارت": "أن النص في المفهوم الحديث ليس بالضرورة هو النص الأدبي بالمفهوم المتداول، بل أن الإيقاع الموسيقي نص واللوحة الزيتية نص، والشريط السينمائي نص، والمشهد التمثيلي نص، وهلم جرا"[3] وهذا يعني أن مفهوم النص لا يقتصر على الكتابة أو الأدب، بل يتجاوزهما إلى الأنساق التواصلية الأخرى. من هنا نستنتج أن مفهوم النص هو محاولة لوصف كل الممارسات الإنسانية في جانبها التواصلي والمعرفي وتعتبر الدليل المادي على النشاط الفكري.

وبهذا يشكل النص حدثا داخل الثقافة التي يتحرك في فضائها ونأخذ مفهوم الحدث في هذا السياق بمعنى الاستثنائي والذي لا يقبل التكرار أو إعادة الإنتاج، كما تكلم عن ذلك أرسطو في كتابه فن الشعر، من هذا المنطلق "فإن النص يجب أن يفهم باعتباره حدثا، وليس كظاهرة دلالية، وبالتحديد الشكل المعمم للحدث والمعنى، والحدث كل ما هو استثنائي"[4]، وهذه هي الصفة الأساسية للنص الأدبي أن يكون حدثا استثنائيا لا تكرارا لغيره من النصوص، وهو النص الذي يخلخل القيم النصية السائدة ويعيد إنتاج المألوف والعادي.

والذي يجعل من مفهوم النص مفهوما إشكاليا هو تداخله مع بعض المفاهيم الأخرى التي تقاربه في الوظيفة وتتميز عنه في الطبيعة مثل النص والخطاب.

ثانيا: النص والخطاب:

---

(1) Ibed.

(2) عبد المالك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، الموقف الأدبي، عدد 201، دمشق، ص.48.

(3) عبد المالك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، الموقف الأدبي، عدد 201، دمشق ، ص.47.

(4) H. Y. Kobayashi, Esquisse, d'une théorie du texte, Paris, 1981, P.2.

إذا عدنا إلى طبيعة كل من النص والخطاب نجد أن النص يرتبط بالكتابي (التشكيلي) والخطاب الشفوي (الصوتي)، والخطاب بوصفه ملفوظا يتعارض مع النص. وذلك تبعا لمضمون التعبير. وحسب بعض علماء الليسانيات (ياكاسبون)، فإن التعبير الشفوي، وبالتالي الخطاب هو الحدث الأول للكتابة التي تصبح مجرد مشتق وترجمة للتجلي الشفوي[1]، هذه الفكرة نجدها ماثلة بوضوح في الفكر العربي حيث ارتبط مفهوم الخطابة بالتواصل الشفوي المباشر واقترن الكتابي بالتدوين والتقييد.

ومع ذلك لاحظ "كريماس" أن المفهومين يتداخلان إلى حد الاندماج بحيث أن "كلمة النص غالبا ما تأتي مرادفة لكلمة خطاب خاصة أثناء التفسير المفهومي في اللغات الطبيعية التي تمتلك مقابلا لكلمة الخطاب (الفرنسية- الإنجليزية)، وفي هذه الحال فإن السيميائيات النصية لا تفترق في الأصل مع سيميائيات الخطاب والكلمتان نص وخطاب توظفان دون تمييز للإشارة إلى المحور التتابعي في السيميائيات غير اللسانية".[2]

ونجد أن محمد عابد الجابري يسوي بين الخطاب والنص ويجعل منهما مفهوما واحدا "النص رسالة من الكاتب إلى القارئ، فهو خطاب... الخطاب باعتباره مقول الكاتب... هو بناء من الأفكار يحمل وجهة نظر... فالخطاب من هذه الزاوية إذا كان يعبر عن فكرة صاحبه، فهو يعكس أيضا مدى قدرته على البناء".[3]

أما "فان ديك"، فإنه يميز تمييزا دقيقا بين النص والخطاب إذ أن الخطاب هو عملية الإنتاج الشفوي ونتيجتها الملموسة، أما النص "فهو مجموع، البنيات الآلية التي تحكم هذا الخطاب". وبتعبير آخر، فإن الخطاب ملفوظ ذو طبيعة شفوية لها خصائص نصية. بينما النص هو الشيء المجرد والافتراضي الناتج عن لغتنا العلمية"[4].

وهو ما يعني أن الخطاب يرتبط بالشفوية، في حين تتجلى آثار الاشتغال على اللغة وبواسطة البنيات المجردة في النص.

وبعض المعاجم اللغوية الغربية تقدم مجموعة من المقابلات والتحديدات للخطاب منها، كلام، أو محاضرة تلقى على مستمعين، كما تزاوج بين النص والكلام من جهة، والخطاب واللغة من جهة أخرى، كما تقابل بينهما أحيانا أخرى.[5]

---

(1) Grimas, et J. Courtès, sémiotique, dictionnaire, Hachette, 1979, P.389.

(2) Grimas, et J. Courtès, sémiotique, dictionnaire, Hachette, 1979, P.389.

(3) محمد عابد الجابري، تحليل الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، 1985، ص.8.

(4) T. A. Vandijk, texte, une dictionnaire du littérature, P.2282.

(5) محمد مفتاح، بعض خصائص الخطاب، مجلة علامات في النقد، المجلد 9، المجلد 35، مارس 2000، جدة، المملكة العربية السعودية، ص.9.

وقد ربط النقاد الغربيون المحدثون –كما سبقت الإشارة إليه- بين مفهومي الخطاب والنص، فالنص عندهم هو عبارة عن وحدات لغوية منضدة متسقة، والخطاب عبارة عن وحدات لغوية منضدة متسقة منسجمة، وهذا معناه أن التنضيد هو القاسم المشترك بين النص والخطاب، لأنه يضمن انسجام العلاقة بين أجزاء النص والخطاب مثل أدوات العطف وغيرها من أدوات الربط.[1] هذا بالنسبة لتداخل النص بالخطاب، أما تداخل النص بالعمل الأدبي من حيث الدلالة فسنوضحه في الصفحات الموالية.

ثالثا: النص والعمل الأدبي:

هناك مفهوم آخر يختلط مع "النص" ويزاحمه في الدلالة وهو مفهوم العمل الأدبي، "لأن موضوع الدراسة الذي يكشف المحلل عن طابعه البنائي الدال، حيث يمثل الانتقال من مفهوم العمل إلى مفهوم النص الحلقة التي تحولت فيها بعض إسهامات البنيوية إلى ما بعد البنيوية إذ تبلور نوع من التقابل بين العمل والنص وصار العمل هو الموضوع المنجز، الذي يتكون من كتابة منغلقة على نفسها على عكس النص الذي صار مجالا منهجيا لا نعرفه إلا من خلال نشاط القراءة أو إنتاجنا له".[2]

ويرى "جابر عصفور" أن مفهوم العمل والنص يوجدان في وضعية تقابلية، وتمثل هذه الثنائية التقابلية إحدى المفاهيم الأساسية في نشاط ما بعد البنيوية. ومنه فإن العمل يمثل حالة الانغلاق، أي يعرض دلالاته الواضحة فيشل بذلك نشاط القارئ، في حين أن النص يمثل حالة انفتاح ولا يتأكد ذلك إلا من خلال ممارستنا لعملية القراءة.

ويعتبر "رولان بارت" المحرك الأول لهذه الثنائية، إذ يقول "النص هو حقل منهجي... النص متعدد وهو تعبير... العمل هو الذي يموضع داخل انتساب... تتابع لمجموعة من الأعمال وامتلاك كاتب لها، النص يقرأ دون كتابة مؤلفه. العمل يحيل إلى صورة منظمة. استعارة النص هي صورة الشبكة".[3]

وقراءة "مارتين دي كارولي" لفكرة "بارت" ترى أن هذه الثنائية المفهومية (العمل / النص) هي امتداد لفكرة "بارت" التي طرحها في أول كتاب له "الكتابة في درجة الصفر" وطورها في كتابه (س/ز) ألا وهي مفهوم القراءة حيث ترى "أن التعارض بين النص والعمل هو أحد المضامين المهمة في نظرية النص اليوم، وهو

---

(1) محمد مفتاح، بعض خصائص الخطاب، مجلة علامات في النقد، المرجع السابق، ص.27.

(2) جابر عصفور، تعريف للمصطلحات الأساسية، دار آفاق عربية، بغداد، 1985، ص.291.

(3) Roland Barthes, de l'œuvre du texte une revue d'historique, P.225.

موضوع يتكئ أساسا على مفهوم القراءة "الكتابة" لأن القراءة شرط لازم لتمظهر الكتابة".[1]

من هذا المنطلق تعود "دي كارولي" إلى مفهوم القراءة الذي يتعلق بالنص في سياق انفتاحه والعمل في حدود انغلاقه قائلة: "أن الكتابة هي الموضع الذي يتولد فيه المعنى، وليس مجرد مكان تتمظهر فيه، أما النص فهو نظام حي ملموس من العلامات ذات مضمون على عكس اللغة التي هي نظام في الأشكال الفارغة".[2]

وهذه الفكرة أصبحت في النقد المعاصر تحصيل حاصل، إذ أن كل كتابة تتضمن داخلها قراءة ما؛ وهو نفس ما ذهب إليه محمد عابد الجابري في قوله: "والخطاب باعتباره مقروء القارئ أو مقول القول بتعبير المناطقة، هو ذلك البناء نفسه، وقد أصبح موضوعا لعملية إعادة البناء أي نصا للقراءة".[3]

وهو بهذا الفهم يسوي بين القراءة والخطاب (النص) أو على الأقل يضعهما في حالة تلازم.

وفي إطار ثنائية النص/القراءة، نلاحظ أن رولان بارت قد أعطى مفهوم النص هاتين الصفتين، ويتكلم عن النص القرائي والنص الكتابي حيث "إن ما يمكن أن يكتب اليوم (أو تعاد كتابته) هو النص الكتابي، ورهان العمل الأدبي هو تحويل القارئ من مجرد مستهلك إلى منتج للنص... ويمكن أن نطلق على كل نص كلاسيكي صفة نص قابل للقراءة".[4] ويعني ذلك أننا يمكن أن نقرأ النصوص القديمة (المتنبي، امرؤ القيس، أبو نواس،...) ولكن لا يمكن أن نعيد كتابتها من جديد، لأنها تخضع لتقاليد كتابية بعيدة عن أفقنا الثقافي وغريبة عن تقاليد الكتابة المعاصرة.

وترى "بلانك كالينوفا"، أن "رولان بارت" يعني بالقابل للقراءة كل نص ينحصر فيه نشاط القارئ في حل الرموز، وهو في هذه الوضعية ذات سلبية... الكتابي هو مثال (نموذج) أكثر منه تعميم ويعتمد على المادة الواقعية[5].

ومن هذا المنظور – نظرية التلقي وجمالية الاستقبال- تحول " كالينوفا" المفهوم (القراءة) إلى نشاط سلبي والاكتفاء بفك رموز النص، أما الكتابي فهي ترى فيه اعتماد على المادة الواقعية أي اللغة باعتبارها دلائل مادية على المعنى. وهذا الفهم يبدو غريبا وشاذا عما كان يقصده صاحب الفكرة الأول.

مما تقدم يتبين أن النص عند "بارت" نوعان: هما النص القرائي والنص الكتابي، والقارئ أمام النص ليس مستهلكا، إنما هو منتج له، والقراءة فيه هي إعادة

---

(1) M. De kardy, l'idée du texte, chez Pol Valery, thèse, P.57.

(2) Ibed, P.24.

(3) محمد عابد الجابري تحليل الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، 1985، ص.9.

(4) R. Barthes, S/Z, édition seuil, Paris, P.10.

(5) B. Kalinova, L'esthétique de la lecture , Paris, 1979, P.42.

كتابة له، وهذا النص الذي يدعو له "بارت" هو حلم خيالي من الصعب تحقيقه وإيجاده، ولكنه مع ذلك مطلب سام للأدب.

رابعا: النص والمتن:

وفي سياق نظرية النص نصادف مفهوما آخر يرتبط بمفهوم النص وهو المتن، وهذا المفهوم يرتبط عادة –في الثقافة الفرنسية- بمجموعة من النصوص، وقد يتبادل مع كلمة العمل، المواضيع في بعض الأحيان، أي مجموع كتابات كاتب معين، ومفهوم المتن في اللغة العربية غير ذلك*. غير أننا نجد محمد بنيس قد استخدم مصطلح المتن بديلا لمفهوم الخطاب، فهو يرى أنه يقابل مجموعة كبيرة من النصوص يسميها (متنا) وهذه النصوص لا تخص شاعرا واحدا، وإنما تخص مجموعة من الشعراء، ويعتمد المتن أساس للدراسة والتحليل.[1] وقد اقترب في تحديده لهذا المصطلح من المفهوم الغربي، مثلما لاحظ "كريماس" "أن كلمة نص تستعمل في بعض الأحيان لمفهوم ضيق تبعا لطبيعة الموضوع المختار (أعمال كاتب محدد، مجموعة من الوثائق المعروفة أو الشهادات الملتقطة)، وتفرض عليه حدود معينة، وفي هذا المعنى يصبح النص مرادفا للمتن".[2] كما يمكن أن نطلق اسم "متن" على مجموعة من النصوص واستعمال الكلمة بصيغتها اللاتينية دليل على قدم المفهوم"[3] هذا المفهوم يتعلق بالنصوص المكتوبة.

أما بخصوص النصوص المنقولة على شرائط مغناطيسية أو على اسطوانات كمبيوتر، فإن مفهوم المتن يتحول إلى مصطلح "النص الأعظم" الذي يعرفه "لوفر" بقوله: "هو مجموعة من المعطيات الرقمية والمنقولة على حامل إلكتروني، والتي يمكن أن تقرأ بطرائق مختلفة".[4]

وبتبويب هذه المعطيات، اخترع علماء الإلكترونيك نظام xanadu، الذي يجمع مجموع الأعمال المنشورة في كافة المجالات إلى يومنا هذا، والتي يمكن الدخول إليها عن طريق شبكة، والعلاقات بين هذه النصوص علاقات غير خطية وضعيفة التراتب. ويمكن أن ندخل هذا النظام من أية عقدة نختارها من هذه الشبكة.

وهذا التنوع والتداخل يدل على عدم استقرار المفهوم من جهة وتباين طرقه الإجرائية في حقول معرفية مختلفة من جهة أخرى.

(*) المتن: صلب الموضوع، أي النص الأساسي (الرازي، مختار الصحاح).

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة بيروت، 1979، ص.25.

(2) Grimas et Courtes, Sémiotique dictionnaire, P.390.

(3) R. Lauver et D. Seavelta, texte et hypertexte, hypermédia, P.46.

(4) Ibed.

وقد مر بنا هذا التنوع والتقارب بين المفاهيم إلى درجة الترادف أحيانا. ولعل ذلك ما نلاحظه في علاقة النص بالكتابة اللذان يمكن أن يوظفا دون تمييز، إلى درجة يصعب التفريق بينهما، فكل منهما يحاول أن يستميل الآخر إلى صفه وجعله جزءا من كيانه.

على الرغم من أنه من الناحية الإجرائية يمكن أن ينهض كل مفهوم بوظيفته الخاصة ويحدد مجال نشاطه.

خامسا: النص والكتابة:

إن مفهومي النص والكتابة قد تداخلا كثيرا، وقد أحدث ذلك جدلا واسعا بين الكتاب والفلاسفة حيث حاول الكتاب جعل مفهوم الكتابة جزءا من طبيعة النص أي إبداعيته، بينما حاول الفلاسفة تحديدها بوصفها مفهوما مجردا وعموميا في دلالته، كما رأوا أن النص يقترب في مفهومه من الشبكة اللغوية التي تسند موضوعات معينة، في حين الكتابة تقترب من مفهوم الشعرية أو الغنائية. وبالأسلوب الفلسفي فإن الكتابة يمكن عدها ضمن المتعاليات، إذ لا يمكن أن نطلق صفة الكتابة على خطاب علمي إلا تجاوزا أو جهلا بالمفاهيم وحدود استعمالاتها.

واعتقد أن مفهوم الكتابة يقترب من مفهوم الأسلوب الذي يعتبر اختيارا من بين ممكنات لغوية تمنحها اللغة للمتعامل معها وهو إنجاز فردي. في حين أن مفهوم النص يساعدنا على تحديد العلاقات الشكلية التي تمنحه تلاحما ووحدة دلالية. وفي هذا الصدد فإن الكتابة كمفهوم إجرائي يقترب من مفهوم الشعرية.

وفي هذا السياق لاحظ "غريماس" أنه "على مستوى العلاقات الشكلية المكونة للوحدات الشعرية فإن مفهوم الكتابة يساعدنا على تصنيف الأجناس الأدبية والشعرية ذات الطابع الجماعي، وتمكننا من إعداد دراسة نوعية للأساليب".[1]

من خلال فهم: "غريماس" نعرف أن مفهوم الكتابة يقرب من مفهوم الشكل الذي يقول: "إن الشكل ليس مهما في حد ذاته ولنفسه باعتباره شكلا، ولكنه مهما لأنه قيمة وهذا يعني أن الكتابة بالنسبة إلى "غريماس" تحتل فضاءً بين اللغة كدلالة والأسلوب كحقيقة شكلية. بهذا المفهوم تتحدد وظيفة الكتابة كوظيفة بنيوية، وتصير الكتابة روح الشكل الأدبي".[2]

وحسب هذا الرأي، فإن الشكل يعتبر قيمة تعبيرية وجمالية في الوقت نفسه، لأنه لا يمكن أن نتصور كتابة أو رموزا مفرغة من المحتوى.

هذه القضية أثارت جدلا كبيرا عند النقاد والمحللين ضمن النظرية اللسانية وتقنيات التحليل النصائي تحت عنوان التناص حيث مكنت من دراسة أثر النصوص الأخرى في النص المنجز، مؤكدة على أهمية المناص على حد إهمال النص، كما يتجلى ذلك في أعمال "دومنغينو" في كتابه سيمنطيقا الجدل وبحثه الموسوم "الحوارية والتحليل النصائي".

هذه الحقيقة تحيلنا إلى فكرة اعتماد الكتابة على ذاكرة النص في مجملها التي تتكئ على تجاربه السابقة وفي هذا الصدد يلاحظ "رولان بارت" "أن الكتابة تبقى مشحونة بذكريات مستعمليها"[3] وهذا يعود إلى كون عملية إعادة الإنتاج لجزء أو

---

(1) Grimas, la linguistique structurale, et la poétique, indu sens, P.277.

(2) .لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، دار نهضة مصر، 1970، ص.134.

(3) R. Barthes, S/Z, édition seuil, Paris, P.10.

لكتابات كاملة أنتجت سلفا، وهو الذي جعل بعض النقاد يركز على الطبيعة المزدوجة لهذه العملية باعتبارها كتابة وقراءة، وإن إعادة الإنتاج هي شكل من أشكال القراءة.

وقد اشتهر بهذا النوع من الممارسات الكتابية كل من "البير كامو" و"موريس بلانشو" و"ديمون كينو" وغيرهم و كتابتهم عبارة عن حالة بين حالتين، هي حالة وسطى بين الحضور والغياب، حضور النص وغياب المرجعيات الخارجية، وهذا النوع من الكتابة يعتبر صيغة بين صيغتين لا تشير إلى حالة المتحدث، ولا إلى زمن أفعاله، هذه الصيغة نجدها عند بعض الكتاب المعاصرين من أمثال "ألبير كامو" الذي اتجه إلى كتابة بيضاء، هي أشبه ما تكون بالكتابة في درجة الصفر.[1]

ويبقى علينا الآن أن نطرح السؤال التالي: ما هي علاقة الكتابة بالنص؟

إن أغلب النقاد وعلماء الأدب –وتفاديا للإشكالات التي تطرح- يستعملون مفهومي النص والكتابة بمعنى واحد. مبدئيا يمكن القول إن الكتابة لا يمكن أن توجد كشيء معزول عن أي سياق ثقافي أو تاريخي من هنا تكون العلاقة بينهما علاقة أنطولوجية، أي التلازم في الحضور، لكننا لا يمكن أن نغامر ونقول تلازم في الغياب، لأن الكتابة -بمفهومها الشكلي- قد لا تكون نصا.

تنجر عن هذه العلاقة، علاقة أخرى تعود إلى طبيعتهما المشتركة وهي استعمالهما للكلمات والألفاظ وهذه الخاصية اللغوية تجعل العلاقة بينهما علاقة تلفظ وملفوظ، أي أن الكتابة تلفظ، لأن التلفظ استثنائي ولا يمكن تكراره، والنص الملفوظ، وهو عبارة عن شبكة من العلاقات التي قد تفلح في إعادة صياغتها أكثر من مرة وهكذا يصير مفهوم الكتابة خاصية من خصائص النص الأدبي.

و إذا كان هدف الكتابة والنص هو إنتاج دلالة ما، وحسب قول بعض المنظرين ينتميان إلى نفس الأصل، فإن الفرق بينهما يكون فرقا في الدرجة لا في الطبيعة. "فشارل غريفل" يقرب المفهومين إلى حد الالتحام ويربطهما بعلاقة الإبداع "لأن النص-بهذا المضمون- هو الكتابة وبالتالي إبداع للدلالة"[2] لأن الكتابة إنتاج وتهدف إلى تجلية للدلالة المتواصلة للنص".

إن الخاصية الإنتاجية للكتابة تعود –حسب اعتقادي- إلى علاقتها بالخطاب الشفوي والنصوص الكتابية الموجودة ضمن فضاء ثقافي معين وتقوم بتدعيم النص المنجز، وهذا التواجد يحدث توترا ما في النص المكتوب، وهذا التوتر لا يمكن أن ينفجر في رؤى جديدة "إلا إذا استطاع الكاتب أن يقبض على خصوصية الخطاب الشفوي ثم إعادة إنتاجه في المكتوب".[(3)]

---

(1) محمد برادة، مقدمة درجة الصفر للكتابة، دار بن رشد، بيروت، ص.10.

(2) Charl Grivel, pour une sémiotique le texte et une sémiotique, 1974, P.144.

(3) إلياس خوري، فضاء النثر، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48، بيروت، 1988، ص.68.

أما "فرانسو ريغولو" فإنه يذهب إلى أبعد من ذلك حيث يرى أن الكتابة والنص شيء واحد، وكل محاولة لفصلهما لا يمكن تأسيسها أو تبنيها، لأن من يقول (النص) يقول (الكتابة)"[1].

إن توحيد المفهومين يدعم المنطلقات الفكرية والأسس الفلسفية التي بنى عليها "بارت" نظريته في الكتابة، وبالتالي فإن النص لكي يتأسس في ثقافة ويتأصل فيها يجب عليه أن يخرج عن كل أنواع السلطة والوصاية المؤسساتية ليستطيع القيام بوظائفه الثقافية والجمالية والمعرفية، وتصير مكونا ثقافيا.

إن لم تستطع النظريات التي تناولت هذين المفهومين تجاوز الطرح الفلسفي الكلاسيكي لطبيعة الكتابة باعتبارها وسيلة للإدامة والتثبت فأعاد "جاك دريدا" طرحها في إطار أوسع في حقل اللسانيات والسيميائيات وبالتالي أعطاها تمفصلا جديدا ضمن النظرية العامة للتواصل وأنظمة العلامات، حيث "لم تعد الليسانيات إلا جزء من علم الكتابة".[2].

أما الإنجاز الثاني الذي تم في هذا المجال فيعود الفضل فيه إلى "رولان بارت" الذي استطاع من خلال بحثه التاريخي في الكتابة إلى إيجاد مفهوم "الكتابة البيضاء" كممارسة إبداعية، ومفهوم الكتابة في درجة الصفر كمصطلح نظري، وذلك لكي يميز بين النص الذي يقبل الاندماج في الأطر الثقافية والسوسيو-تاريخية الموجودة. والنص الذي يتمرد عليها ليخلق إبداعيته الخاصة ويحدد جغرافيته الفريدة.

وإذا نظرنا إلى المفهومين في تعالقهما وفي سياق نظرية التواصل وأطرها المعرفية ونسقها المفهومي، فإنه يمكننا القول أن علم الكتابة هو علم النص، لأن العناصر المشتركة بينهما تذهب إلى هذه الفكرة وأن الفرق بينهما يكمن في منهجية المقاربة فقط.

هذا التداخل النصي بين مختلف المفاهيم التي تقاربه في الدلالة و تنازعه في الوظيفة في حاجة إلى تأسيس معرفي، و تفسير دلالي، و توصيف نقدي، ييسر عملية قراءته و تأويله و تداوله. و هذا الملتقى يأتي لتحقيق هذه الغاية.

---

(1) Rigolot, la renaissance du texte, histoire et sémiologie, seuil, Paris, 1982, P.61.
(2) J. Rey, debrevé, Jossette, sémiotique l'étique, P.U.F. 1979, P.62.

سادسا: النتائج:

إن المبتغى النهائي لهذا البحث هو السعي إلى إدراك العلاقات التي تربط النص بالمفاهيم الأخرى التي تقاربه في الوظيفة وتتميز عنه في الطبيعة، ولكنها تتشاكل فيما بينها لتشكل مكونا من مكونات النظرية العامة للنص الأدبي. التي تهتم بمختلف صيغ إنتاج الخطابات الأدبية وتحليلها. وهذا ما اكتشفناه من خلال هذه الدراسة، والتي أفضت إلى النتائج التالية:

1. إن مفهوم النص مفهوم إشكالي، ذو طبيعة متغيرة، وغير مستقرة يتجاوز نطاق الأدب إلى أنساق تواصلية أخرى تدخل معه في شبكة من العلاقات، حيث يحاول كل نسق من هذه الأنساق الاستئثار به وضمه إليه وجعله نقطة انطلاق في مقاربته للموضوعات التي يستهدفها بالدراسة.
2. من خلال التعريف بالنص، نلاحظ أنه يتداخل مع المفاهيم الأخرى، كالخطاب والمتن والعمل الأدبي والقراءة والكتابة. ويتبادلون المواقع في كثير من الأحيان، على الرغم من أنه من الناحية الإجرائية يمكن أن ينهض كل مفهوم بوظيفته الخاصة ويحدد مجال نشاطه.
3. إن النص الأدبي كما ورد في الفكر النقد الغربي، ليس معزولا عن محيطه الحضاري والثقافي، ولكنه جاء ضمن منظومة مفاهيمية متكاملة تعكس هذه الثقافة، لذلك فإنه يصعب علينا توضيحه دون العودة إلى فحص مكونات عناصر تلك المنظومة المعرفية.
4. إن النص في المفهوم الحديث، ليس بالضرورة هو النص الأدبي بالمفهوم المتداول بل أن الإيقاع الموسيقي نص، واللوحة الزيتية نص، والشريط السينمائي نص، والمشهد التمثيلي نص، وهلم جرا وهذا يعني أن مفهوم النص لا يقتصر على الكتابة والأدب، بل يتجاوزهما إلى الأنساق التواصلية الأخرى في العلوم الإنسانية.
5. لقد استفادت الكتابة النقدية الحديثة من آليات جديدة تخدم النص الأدبي وتخدم القارئ معا، فتغيرت مفاهيم الكتابة وتغيرت معها مفاهيم النص، وتنوعت وأصبحت سعيا إلى التخلص من النظرة الكلاسيكية، لتنفتح على النظرة الحداثية وبذلك تقدمت الممارسات النقدية على مرحلة أكثر تطورا.
6. النص المعاصر يبدو فوضويا وعبثيا، ولكن كل فوضى وراؤها نظام، وأن الفوضى نفسها جميلة ومفيدة. وإنما هناك نقص في المفاهيم لإبراز جمال النص المعاصر وتماسكه واتساقه وانسجامه.
7. النص شكل كتابي مركب و معقد يستبطن وعيا سيميائيا مكثفا كونه يتعاطى مع وسائل معرفية و فنية و تقنية متعددة، الخط، الرسم، الزخرفة، و

تتحاور فيه صيغ تعبيرية مختلفة، مثل: السرد، الحوار، القص، اللصق، الاستشهاد.

8. لقد سعت المقاربات النقدية على اختلافها و تعددها، إلى تحديد هوية النص الأدبي و تحليل بنياته، لكنها لم تصل إلى نتيجة نطمئن إليها، فما تزال هذه المقاربات في توالد، و مازال النص الأدبي عصيا على التحديد، فكل تعريف جديد، بحاجة إلى نص واصف يقوم بمحاولة إزالة الغموض عنه. و هكذا يبقى النص مفتوح الهوية.

مراجع

المراجع العربية:

1. ابن عقيل، شرح الألفية، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1964.
2. أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا، الدار البيضاء، المغرب، 1987.
3. جابر عصفور، تعريف المصطلحات الأساسية، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.
4. عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين إلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.
5. علي خذري، المرجعيات في النقد و الأدب و اللغة، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر عالم الكتب الحديث، الأردن،2011.
6. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، دار نهضة مصر، 1970.
7. محمد برادة، مقدمة درجة الصفر للكتابة، دار ابن رشد، بيروت.
8. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان 1979.
9. محمد عابد الجابري، تحليل الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، 1985.

الدوريات:

1. إلياس خوري، فضاء النثر، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48، بيروت، 1988.
2. محمد مفتاح، بعض خصائص الخطاب، جملة علاقات في النقد، المجلد 9، الجزء 35، مارس 2000 المملكة العربية السعودية.
3. عبد المالك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 201 1998.

المراجع الأجنبية:

1. Barbotin, éd, qu'est ce que un texte ? librairie, J. Corti, Paris, 1975.
2. Barthes, Théorie du texte, encyclopédie, univers, corpus , Paris.
3. Barthes, leçon, éd, seuil, Paris, 1978.
4. Barthes, de l'œuvre du texte, une revue d'esthétique N°1, U.G.E, Paris, 1971.
5. Barthes, S/Z, éd, seuil, Paris, 1978.
6. Charle Grivet, pour une théorie des produits sémiotique, le texte, une sémiotique, N°4, 1974.
7. Ducrot, Todorov, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, seuil, Paris, 1974.

8. F. Rigolot, la renaissance du texte histoire et sémiologie, in, poétique, N°50, seuil, Paris, 1982.
9. J. Rey, débrvé Josette, sémiotique, lexique, P.V.F, 1979.
10. H. Y. Kobayski, esquisse d'une théorie du texte, Paris, 1981.
11. Kalinova, l'ethetique du la lecture, Paris, 1979.
12. Lauver et scavelta, texte hypertexte, P.U.F, 1992.
13. Grimas, et J. Courtes, dictionnaire hachette, Paris, 1979.
14. Grimas, la linguistique structurel, et la poétique une sens hachette, Paris.
15. Vandijk, le texte une dictionnaire du littérature, hachette, Paris.
16. Y. Lotmane, sur le contenue de la structure du concept de littérature, Bruxelles, 1976.