الذرائعية آليات مرتبكة

الناشر

رئيس مجلس الإدارة

أسامة إبراهيم

المدير التنفيذي

سماح الجمال

تصميم الغلاف

أحمد بلال

التصميم الداخلي

محمد عبدالفتاح

دار النخبة

230 شارع السودان- المهندسين

الجيزة- جمهورية مصر العربية

تليفون: 38511969 - 00202

002 - 01288688875

E-mail: alnokhoba@gmail.com

الكتاب: الذرائعية آليات مرتبكة

المؤلف: كامل حسن الدليمي

عدد الصفحات: 312

الطبعة الأولى

1438 هـ - 2018 م

جميع حقوق الطبع محفوظة

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: 28937 / 2017

ISBN: 978 - 977 - 838 - 059 - 0

الذرائعية
آليات مرتبكة

كامل حسن الدليمي

النخبة
للطباعة والنشر والتوزيع
2018

لأبويّ...

ربّ هما ربياني صغيرا بعد أن أنشأتني...

وأمرتني بالدعاء لهما...

فاجعل اللهم صالحات أعمالي ثوابا لهما

المقدمة:

الحمد لله حمدا لا حدود له، حمدا على عدد الأنفاس، الحمد لله الذي فضلنا على بقية المخلوقات فسمانا الخلفاء، بسط لنا الأرض لنا مهادا وسخر لنا السماء، عليه المعتمد وبه المستعان، والصلاة والسلام على نبي الرحمة خاتم الأنبياء، محمد العربي وعلى آله وأصحابه الأتقياء وبعد:

فقد قال تعالى: ﴿ فَبِمَا نَقْضِهِم مِّيثَٰقَهُمْ لَعَنَّٰهُمْ وَجَعَلْنَا قُلُوبَهُمْ قَٰسِيَةً ۖ يُحَرِّفُونَ ٱلْكَلِمَ عَن مَّوَاضِعِهِۦ وَنَسُوا۟ حَظًّا مِّمَّا ذُكِّرُوا۟ بِهِۦ ۚ وَلَا تَزَالُ تَطَّلِعُ عَلَىٰ خَآئِنَةٍ مِّنْهُمْ إِلَّا قَلِيلًا مِّنْهُمْ ۖ فَٱعْفُ عَنْهُمْ وَٱصْفَحْ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلْمُحْسِنِينَ ﴾[المائدة: 13].

هو قول العزيز الجبار، ولو كان قول بشر لكذبوه، فكم كُذب الأنبياء، وكم حرّف المخلوق قول الخالق ليصيب في الدنيا غرضا، واختلف الناس لا لشيء فقط للاختلاف وإتباع الرأي وتقديس ما لا يستحق ذلك من قول البشر، ولا شك في أن الاختلاف على الأرض مبعثه أتباع الهوى وأن الرأي مجانب للحقيقة.

بيد أنه وإذا أردنا ترجيح فكرة على أخرى امتشقنا سيوفنا وأعلنا العداء للآخر المخالف ذلك لأننا نفتقر للغة الحوار خصوصا نحن العرب ولا يهمنا الاقتراب من الحقيقة قدر ادعائنا زورا أن لدينا من العلم ما يفوق الجميع «فأنواتنا» متضخمة حدّ الانفجار بل أن «الهو» في نفوسنا معطل، ومصائبنا كلها على رأي أو فكرة.

ولا مناسبة لهذا القول إلا ما نحن بصدده من بحث مشؤوم حاول دسّ السم بالعسل ليحوز على أنصار ومؤيدين، فلو كان الباحث على جهل فتلك طامة ولو كان على علم بخطر ما ذهب إليه فتلك الطامة الكبرى، لان أعداء الإسلام يتربصون بالمسلم حتى يصيبوا منه مقتلا، وما اخطر تلك الوقائع على مستقبل الإسلام من ضرب الفكر وإقناع ما يطلق على نفسه مفكرا بمؤامرة فكرية تصيب بالوهن العقل العربي الإسلامي على ما فيه من ضعف، في ظل انتظار ما يصدر له من آراء الغرب كبضاعة فكرية جاهزة لا يمعن النظر فيما وراءها ولا يمحصها بل يتبناها وينبري مقاتلا غيورا عنها وكأنها من المقدسات.

هكذا وجدت المتن في كتاب» الذرائعية في تحليل النص...» وتلمست الخطر الكبير في تطبيقها في ما لو صح انطباقها على المتن العربي الإسلامي وخصوصا ما ادعاه الباحث من أنها «**المنقذ والحل الأمثل لتفسير القرآن الكريم ومن ثم الأدب العربي**» وهنا مكمن الخطورة فلو قال متبنيها إنها إحدى النظريات النقدية لهان

الأمر كثيرا أنه جعلها الوحيدة وألغى كل ما قبلها حتى ما جاء به الغذامي أو ما يطلق عليه بالنقد الثقافي.

ولم أكن قد تحاملت من قبل على متن من المتون إلا متون الإلحاد والتكفير للآخر وما يشكل تهديدا لبنية الثقافة العربية والذرائعية بالنسبة لي سارت بخط واحد مع ما ذكرت، فوجدت من الواجب بمكان تنبيه المؤمنين بها حدّ العبادة بمكامن مخاطرها دون أن ادعي لنفسي مرتبة علمية تفوق مراتبهم التي سبقوا بها أسماءهم، وأشهد الله صادقا أن دافعي هو الحرص لا غاية ولا أهداف وراء وضعي لهذا البحث أليس من حق كل إنسان يحترم عقله أن يتصدى لمن يستهين بهذا العقل؟ وهل كان الحجاج في الإسلام أو في الأدب ألا منهجا علميا للإقناع سار عليه الأسلاف، بلا لعن ولا سباب ولا اتهام، الحجة بالحجة تقربا من الحقيقة.

وبعد قراءات عديدة للمطبوع وجدتني أمام خيارين لا ثالث لهما: أما أن ألوذ بالصمت وأهمل ما ورد في المتن من مغالطات كبيرة مثلت تهديدا واضحا للموروث العربي الإسلامي بشقيه المقدس واللا مقدس أي قول الخالق تعالى وقول المخلوقين.

وأما أن أتصدى بما لدي من حجج علمية قد تطيح بهذا المشروع الواهن فكان الخيار الثاني هو المرجح لِما تهيأ لي وبعون من الله من

إمكانات في مقدمتها أساتذة أجلاء قدموا للإنسانية في المجالات العلمية ما نعجز عن تقديمه في عمرين متتاليين، فهم حجج في النقد ومدارسه فمنهم من اعتُمدت مؤلفاتهم في النقد كمناهج في جامعات عربية مرموقة، ثم بعد ذلك هناك من الموارد العلمية التي لا يشك في سلامتها أحد سترد في متن البحث مفصلة كلها كانت تشكل المعين لما وضعت في ثنايا البحث حتى لا أدعي أنني «فلتة زماني» ولا جئت برأس الأسد كما يدعي بعض من أعجبتهم أنفسهم فخاطبوا من أبراجهم المزيفة.

انتظم البحث على فصلين الأول تضمن قراءة متأنية في الذرائعية البراغماتية وتاريخها ومنظريها عبر العصور ومتى توجهت بالسؤال إلى اللسانيات وموضوعات أخرى أما الفصل الثاني فقد كرسته لقراءة المغالطات الواردة في كتاب «**الذرائعية في تحليل النص الأدبي**» وتعقب التضليل الوارد في ثنايا الكتاب مع المرور على مواطن الوهن في تحليل بعض النصوص الأدبية وكذلك تطرقنا للبدائل التي بالإمكان الاستعاضة بها عن الذرائعية على أن البدائل لا حصر لها، ثم ختمنا بالنتائج التي تمخض عنها البحث، سائلين الله العفو والمغفرة وان يجعل هذا الجهد خالصا لوجهه الكريم.

كامل حسن الدليمي

العراق ك1/ 2017

الفصل الأول

البراغماتية جذورها وامتداداتها وابرز المؤسسين

اولا: مدخل الى البرغماتية

ثانيا: الذرائعية وتعدد المصطلحات

ثالثا: لماذا الذرائعية البرغماتية؟

رابعا: الذرائعية والدرس اللساني

خامسا: ذرائعية العرب

سادسا: آراء في البرغماتية

سابعا: المناهج والنظريات النقدية

أولا:مدخل الى البراغماتية:

عبر عصور الأمة الإسلامية ظهرت الكثير من التيارات والحركات الهدامة في مختلف أرجاء الأرض وهي تستهدف القيم العليا والأخلاقيات والأعراف السائدة، بل حاربت كل ما هو موروث بغثه وسمينه، وكشفت عن زيف الفلسفات الحديثة وتحريها عن المنفعة الآنية دون أن تلتفت لما يترتب على حصول تلك المنفعة، فقد كفرت بالموروث ليتناسب ذلك مع تاريخ المجتمعات حديثة التكوين والتي لا تملك أدنى تاريخ، وروج لهذه الحركات ببغاوات من الأمة من حيث الانتماء، معلنين وقوفهم مع الأفكار والمتبنيات التي تروج لها تلك الحركات معتبرين أن الأمر من دواعي التطور والرقي والتحرر من الأفكار الموروثة.

ولعل أخطر تلك النظريات الوافدة «البراغماتية أو الذرائعية» التي كان ظهورها حاجة ملحة بالنسبة للمجتمع الأمريكي الناشئ توا دون جذور تاريخية وهي تلبي طموحاته في تحقيق المنافع على حساب قيم وموروثات الشعوب الأخرى.

والخطر الذي تشكله البراغماتية على الأمة الإسلامية هو سلب هويتها وتمييع تاريخها والاستخفاف باستحقاقها التاريخي من خلال

خلط للمفاهيم وتزييف للحقائق والتمسك بما تقره من مفاهيم وفرضها بطريقة تلبس الحق بالباطل.

إن البراجماتية اسم مشتق من اللفظ اليوناني براجما وتعني «العمل». وعرفها قاموس (ويبستر) العالمي بأنها تيار فلسفي أنشأه شارلز بيرس ووليام جيمس يدعو إلى أن حقيقة كل المفاهيم لا تثبت إلا بالتجربة العلمية».وقال عنه ديوي هو «**فلسفة معاكسة للفلسفة القديمة التي تبدأ بالتصورات، وبقدر صدق هذه التصورات تكون النتائج، أما البراجماتية فهي تدعُ الواقع يفرض على البشر معنى الحقيقة، وليس هناك حق أو حقيقة ابتدائية تفرض نفسها على الواقع**». أي هي عملية تنصل كامل من كل ما يفرضه الماضي فلا حقيقة إلا من خلال المنفعة الملموسة. وهذا ما أكد عليه جيمس الذي طور هذا الفكر ونظّر له في كتابه «البراجماتية»، فإن البراجماتية لا تعتقد بوجود حقيقة مثل الأشياء مستقلة عنها. فالحقيقة هي مجرد منهج للتفكير، كما أن الخير هو منهج للعمل والسلوك؛ فحقيقة اليوم قد تصبح خطأ الغد؛ فالمنطق والثوابت التي ظلت حقائق لقرون ماضية ليست حقائق مطلقه، بل ربما أمكننا أن نقول: إنها خاطئة.ولو طرحنا السؤال التالي: ما علاقة العلمانية بالعقلانية وفقا للمنظور البراغماتي؟:

وهنا نقول لا يمكن اعتبار البراغماتية مصطلحا مرادفا للعقلانية؛ فالبراجماتية تقرر أن الحقيقة أو التجربة أو الواقع يتغير، أما الواقع

والحقيقة في نظر العقلانية فهي قائمة منذ الأزل؛ فبمقدار ما ينظر العقلانيون إلى الماضي يعتد البراجماتيون بالمستقبل وحده.

أما العلمانية أو «اللادينية» بتعريفها العلمي الدقيق فقد كانت وما تزال منهجاً فكرياً هداماً تسللت من خلاله أفكار الغرب وقيمه التي لا تتناسب مطلقا مع القيم الإسلامية، وكان من أخلص المروجون لها من أبناء الأمة ممن أغرتهم مساحات الحرية المزعومة فيها. إلا أن ظهور التيارات مناهضة لها شكّل المعادل وخفف من حماس واندفاع المتهافتين عليها. وكم من تيار تصدى لهذا الفكر الفاسد، وعرَّى دعاته، ورد كيد مروِّجيه؛ فلم يعد للعلمانية ذلك النشاط ولا التأييد في معظم ديار المسلمين فسرعان ما انكشف زيفها ومعاداتها للقيم.، ونبذت العلمانية وأصبح دعاتها منبوذين، وتكشف للمجتمعات نواياها. فلم يعد مقبولاً في أكثر بلاد المسلمين أن ينعق أحد بالقول: «**ما للإسلام وسلوكنا الشخصي؟**»، «**وما للإسلام وزي المرأة؟**»، «**وما للإسلام والأدب؟**»، «**وما للإسلام والاقتصاد؟**». لكن هذه الأصوات تجد آذانا صاغية، بل وأتباعاً ومريدين ومؤيدين حينما تنهج الفكر البراجماتي فتقول: «**إنه لا بأس بوجود القنوات الفضائية العربية الماجنة طالما أنها تصرف المشاهدين المسلمين عن القنوات الكفرية المنحلة**»، أو تنادي بأن التمكين في الأرض واستخلافها يسوِّغ بعض الربا إذا ما أدى إلى انتعاش موارد الأمة وقوة

اقتصادها «**فاستبدال الدولار الأمريكي بالدينار العراقي لاجل ما يرتب ان يدفع لمقرض الدولار أرباحا ولا يعد ذلك من الربا وما الى ذلك من ممارسات تقع تحت عنوان الغاية تبرر الوسيلة**». كما أنه ليس في بعض الكفر والإلحاد بأس إذا ما أنتج الأدب إبداعاً ثقافياً مميزاً كما نجد هذا الأمر عند بعضهم ممن يسبون الله في قصائدهم ويلحدون بحجة أن ذلك من الأدب، ولو اعترضت على قول هؤلاء الزنادقة لواجهوك بالقول أنها «حرية فكرية». هذا المذهب الذرائعي البراجماتي ربما كان مطية يمتطيه أصحاب الفكر العلماني ليس كل الفكر بل بعض من اتخذ العلمانية طريقا للخروج عن ثوابت المجتمع، للوصول إلى مآربهم وأهدافهم في تمييع شرائع الدين ونقض أصوله وثوابته.

والحق أن البراجماتية بهذا الفهم تعد من اكبر الأخطار المحدقة بفكر المسلمين وعامتهم وهي أنكى بكثير من العلمانية. كما أن دعاتها الذين استمرؤوا هذا الفكر ودافعوا عنه، وروجوا له وحسنوه في أعين الناس، وارتضوه معتقداً ومنهجاً لسلوكهم ليسوا مجرد عُصاة، بل هم مبتدعة هذا العصر ومنحطين فكريا وعجزة عن الإتيان بالبديل النافع للأمة، سواء كانوا على علم بذلك أم جهلوا خطر ما يتبنون هؤلاء يسري فيهم قول رسول الله ﷺ: «**ومن سن سنة سيئة فعليه وزرها ووزر من عمل بها إلى يوم القيامة**» وهم بذلك يتبعون سنة سيئة سيقفون أمام

الله ليجازيهم على سوء ما ركبوا من باطل وحاولوا من خلاله بلوغ أهدافهم، ونحن نقول لهؤلاء ممن يجهلون أنكم تخوضون في مستنقع رذيلة وتسبحون ضد كل التيارات وكان عليكم أن تساءلوا قبل الخوض ما أنتم خائضون، ونقول لمن علم السوء وأصر عليه لا لن تمرّ وان كانت خلفك جهات تريد للفكر الإسلامي أن يتردى وينحطّ بترهات البراغماتية وسوء تدبيرها وسقوط دعواها.

يقول سفيان الثوري: «**البدعة أحب إلى إبليس من المعصية؛ فإن المعصية يتوب العبد منها، والبدعة دائمة ثابتة**» يمتد خطر البدعة ليشكل خطرا كبيرا ويصيب المجتمع بالتحلل، وأنا العبد الفقير لله أعدّ البراغماتية بدعة يمتد خطرها لما هو أبعد من التحليل للنص الادبي هي بلا تحفظ تتقصد دستور الامة «القرآن الكريم» وهذا بلا شك قد صرح به المتبنين لها فقالوا «**إنها الضمانة لحفظ القرآن الكريم وتأويله**».

«**والبراغماتية تسللت إلى الناس ومعاملاتهم الاقتصادية، وتوجهاتهم الأدبية، ومناهجهم السياسية، ومنطلقاتهم الإعلامية لكنها سرعان ما فشلت ويتحمل الكاتب مسؤولية شرعية فيما يكتب وأن لا يكون مرددا لأفكار سواه بلا دراية**»، فحياة الإنسان المسلم وأفكاره ومنطلقاته لا تقبل العبث ولا الارتجال، فهناك مرجعيات وثوابت، ولكل مجتمع خصوصية فكرية تسمح له ألتعاط مع بقية الأفكار بما لا يتقاطع وتوجهاتها العلمية والأدبية كذلك الاقتصادية والسياسية.

وبلا أدنى شك نقول «الحملات التسقيطية» والحرب السرية والمعلنة على الدين الاسلامي ومتبنياته الفكرية جارية على قدم وساق في كل مجالات الحياة واخطرها المجال الادبي الذي يشكل جزءا من ثقافة الامه وبمناهجه يمكن التسلل لتهديم بنية الدين الاسلامي إذا غفل العلماء الدس والتحريف والتزويق لمناهج أعدت اصلا لتكون منابر للترويج ومعاول للهدم.

قد كان لاتصال العرب بالغرب الأثر الكبير للانحراف، فبدافع الواقعية أو البراجماتية في الاستفادة من العلوم الغربية ومحاكاة الغرب والتنافس معه في طلب العلم والمعرفة أقبل الأدباء والمفكرون المسلمون على تبني تلك المناهج الأدبية المنحرفة، وسايروا توجهاتهم الفكرية والأدبية، ونقلوها على علاتها وأسقامها، فظهر المتبنون للمناهج الأدبية التي منها تلك المناهج التي تجعل كاتب النص أو مستقبله يترفع عن المبادئ والقيم التي تحكم المجتمع، فيقرأ المستقبل للنص، وهو يشارك القائل الحرية في معناها الإنساني دون أن يكون للنص علاقة بصاحبه أو بمظاهر الحياة أو قيمها التي تسود في ذلك الزمن الذي صدر فيه النص. كما ظهر أولئك المسايرون للمذاهب الحداثية في دراسة النصوص، فاعتنوا بالشكل دون المضمون، وأصبحت دراسة النص لديهم تنْحو المنحى التحليلي

المعتمد على الدلالات والرموز والطلاسم والإشارات المتحررة من جميع النزعات الدينية أو السياسية أو المذهبية، وتخلَّوْا عن مصطلحات النقد العربي إلى المصطلحات الغربية ليضفوا على توجهاتِهم الشرعيةَ والعلميةَ فتحوَّل المجاز في اللغة إلى «انحراف» ودلالات الألفاظ إلى «سيميوتيكا»، والإشارات الموحية إلى «سوسيولوجيا»، وقواعد اللغة إلى زوايا وخطوط وتقاطعات وتداخلات هندسية، وحلت هذه المصطلحات محل مصطلحات النقد الأدبي الموروث؛ كل ذلك هو استلاب لهوية الأدب والتلاعب بخصوصياته وحرفها عن جادتها سعيا للهدم والتخريب ومن اخطر تلك الأفكار ما جاءت به البراغماتية الذرائعية ومن روج لها وصورها لغير العارفين مقاصدها أنها المنقذ من فوضى النقد والوعاء الذي يسع مختلف الأفكار والرؤى المضيئة للنص الأدبي، والغريب أن من تبنى البراغماتية يحاول أن يلبسها ذلك الثوب البراق رغم شيخوختها بل وخرفها بكونها فكرة فلسفية ضيقة شاعت ثم انحسرت وماتت حتى في بيئتها الأصلية وفي هذا الأمر تساؤلات كثيرة منها: لماذا كل هذا الإصرار على مثاليتها وفاعليتها وهي لا تعدو الوهم الذي آمنت به السياسة الأمريكية وعملت على إشاعته مفرغة الحياة من قيمها ومثلها ومعرّية الإنسانية من محتواها أليس في ذلك شكاً؟.

ثانيا: الذرائعية وتعدد المصطلحات

مهما بلغت التنظيرات من رقي تظل معطلة مالم يتم تفعيلها عمليا في أي حقل من الحقول العلمية، ولا تقف عند التطبيق فقط، بل جدوى ذلك التطبيق ومدى خدمته لقضايا الأدب، وكل نظرية واجبها تقريب الظواهر الحياتية للفهم ومساعدة الإنسان على فك شفرات الكون من حوله، ولا تصمد نظرية مهما تضمنت من جوانب ايجابية حتى تأخذ بنظر الاعتبار حجم النفع الذي تقدمه للإنسان بإتباع المنهج الأخلاقي والقيمي للوصول إلى تلك الفوائد.

ولو تتبعنا القاموس المصطلحي للفلسفة لوجدنا أن (الذرائعية، والبراغماتية، العملانية، والفعلانية) هي مصطلحات اطلقت على تنظيرات أجنبية وفقا لمكتشفيها مبينين الحاجة لها على ارض الواقع، بل ومجالات تطبيقها، وهنا لابد اولا من التعريف بالمصطلح وتاريخه ومكتشفه وتطبيقاته ليتسنى لنا الحديث عن إمكانية توظيفه وإخضاعه للعمل في حقل غير الحقل الذي اكتشف من أجله وهنا نقول:

«الذرائعية مذهب فلسفي اجتماعي يقول أن الحقيقة توجد في جملة التجربة الإنسانية: لا في الفكر النظري البعيد عن الواقع. وأن

المعرفة آلة أو وظيفة في خدمة مطالب الحياة، وأن صدق قضية ما: هو في كونها مفيدة للناس، وأن الفكر في طبيعته غائي[1].

هذا ما صرحت به الذرائعية الغربية فهل هناك ذرائعية عربية عبر امتدادات تاريخية معينة؟ وما وجه الشبه والاختلاف بين ذرائعية الغرب والعرب إذا كان الادعاء أن الذرائعية غربية؟ وهل ثمة خلط في ترجمة مفردة «براغماتية وذرائعية» حصل فيما بعد حتى توهم البعض أن الغرب صاحب الفضل في اكتشاف الفكر الذرائعي، كل هذه الأسئلة سيتم توضيحها من خلال رحلة بحثية مسندة ومعززة برؤى وأفكار الباحثين في هذا المجال.

ولا ننكر ان الذرائعية اصبحت طابعاً مميزاً للسياسة الأمريكية وفلسفة الأعمال الأمريكية كذلك، لأنها تجعل الفائدة العملية معياراً للتقدم بغض النظر عن المحتوى الفكري أو الأخلاقي أو العقائدي. وهنا فان الذرائعية وبهذا المفهوم قد حددت حقلها وأعربت عن هويتها وبررت وجودها من خلال التعريف فهي تؤمن بتحقيق الهدف

(1) ينظر: الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة فؤاد كامل ورفاقه – دار القلم – بيروت.، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، د. أحمد زكي بدوي – مكتبة لبنان – بيروت –1982م.، تاريخ الفلسفة الحديث، يوسف كرم – دار المعارف – القاهرة.

دون النظر إلى الوسيلة المؤدية إليه فلا أخلاق ولا قيم ولا عقائد أمام هذا المنهج. وهنا يجدر طرح التساؤلات التالي:

إذا كانت الذرائعية البراغماتية مذهباً فلسفياً ظهر بداية القرن العشرين ليطبق منهجه في الحقل السياسي ويوصل بشكل مجرد عن القيم والأخلاق إلى الأهداف المراد تحقيقها فهل من الضرورة ان يطبق في الحقل الأدبي؟ وهل ان فك شفرات النص الأدبي تتطلب التخلي عن القيم والأخلاق وصولا الى تأويلات النص؟ وأي قرابة علمية بين النظريات الفلسفية التي تعمل في المنطقي والعقلاني والعقلي وبين المنتج الأدبي الذي يعمل أصلا في ما وراء المعقول والخيالي ويتعلق بالأحاسيس التي تشكل قيما إنسانية عليا؟

نتوجه بهذه الأسئلة الملحة لمن تبنى الفكر الذرائعي في تحليل النص الأدبي واتكأ على النظريات النقدية الأجنبية رغم وجود البدائل التي تتناسب وطبيعة النصوص العربية ومحدداتها لكن هناك أمر يستوجب التنويه والإشارة هو «**اذا كانت الذرائعية نظرية فلسفية سياسية غربية اشتغلت في الحقل السياسي مطلع القرن العشرين فكيف بالإمكان ان نؤسس بها لنظرية نقدية عربية تلاحق النص الأدبي العربي وتحلله براغماتيا وهي من النظريات التي توجهت بالسؤال الى اللغة مؤخرا أي انها ولجت علم اللسانيات بحدود الربع الاول من القرن العشرين، ثم هل**

يصح أن نهرب من الغربي لنعود إليه من باب آخر كالعجزة المستهلكين لكل ما يصدر لهم من افكار بصرف النظر عن صلاحها؟ وهذا التساؤل بحاجة لإجابة وافية تضعنا على جادة الفهم الحقيقي لمحتوى النظرية، ونأتي هنا الى التركيز على توضيح المصطلح ومكتشفه وتاريخه مع أخذ جانب الحياد في عرض الحقائق العلمية والتاريخية كي لا أتهم بالتخلف ومعاداة التجديد في مجال النقد ونظرياته الوافدة».

أ – تاريخ الذرائعية البراغماتية:

مكتشف الذرائعية هو جون ديوي 1856 – 1952م فيلسوف أمريكي تأثر بالفلسفة الذرائعية[1]، وكان له تأثير واسع في المجتمع الأمريكي وغيره من المجتمعات الغربية، إذ كان يعتقد أن الفلسفة مهمة إنسانية قلباً وقالباً وعلينا أن نحكم عليها في ضوء تأثرها الاجتماعي أو الثقافي.

نشأت الذرائعية (البرجماتية) كمذهب عملي في الولايات المتحدة الأمريكية مع بداية القرن العشرين: وقد وجدت في النظام الرأسمالي الحر الذي يقوم على المنافسة الفردية، خير تربة للنمو الازدهار[2])

(1) قصة الفلسفة الحديثة، أحمد أمين وزكي نجيب محمود – مطبعة لجنة التأليف والنشر – القاهرة.

(2) ينظر: الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة فؤاد كامل ورفاقه – دار القلم – بيروت

هذا الأمر يحيل المتلقي للشك في صلاح تطبيقها في الحقل الأدبي بل والإعلامي، وإذا نجحت في الحقل السياسي والاقتصادي فهل ستحقق النجاح في التحليل الأدبي؟

وقد وجدنا من الضرورة بيان معنى اللفظ واللغة التي ينتمي اليها فنقول:

البراغماتية اسم مشتق من اللفظ اليوناني (PRAGMATISM) ومعناه العمل ويترجم هذا المصطلح الى العربية بمصطلح الذرائعية، ولكن هذا المصطلح لا يغطي معنى البراغماتية ولا يعطي فكرة شاملة عنه ولا يعكس جوهر الكلمة الأجنبية أما المصطلح العربي الأقرب إليها هو «النفعية»[1].

والحقيقة أن الاصل اللغوي للمصطلح يرجع إلى الكلمة اليونانية rogma وتعني (عمل) أو (مسألة علمية)، ولقد استعار الرومان المصطلح واستخدموا عبارةrogmaticus فقصدوا بها «المتمرس» وخاصة المتمرس في المسائل القانونية.

أما من ناحية تاريخ الفكر فالمصطلح يشير إلى تلك الحركة الفلسفية التي ظهرت في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين وارتبطت بأسماء الفلاسفة الأمريكيين وهم (بيرس ووليام جيمس وجون ديوي) والتي تتمركز فلسفتها حول مقولة مؤداها:

(1) المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، جمهورية مصر العربية: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983م - 1403 ه، ص 5

«لا يمكن التوصل إلى معاني الأفكار، ومن ثم لا يجب تفسيرها، إلا بالنظر إلى النتائج المترتبة عليها، كما أنه لا يمكن تحديد المعتقدات أو تبرير التمسك بها إلا بالأخذ في الاعتبار النتائج العملية المترتبة على الإيمان بهذه المعتقدات»[1]، فالحقيقة إذن ثانوية إذا ما قورنت بالممارسة العملية، ذلك أن الحقيقة وفقاً للنظرية البراغماتية ما هي إلا الحل العملي والممكن لمشكلة ما، كما أن المبرر الوحيد للإيمان بأي شيء هو أن التمسك به والعمل وفقاً له يجعل الفرد في وضع أفضل مما لو كان إذا لم يتمسك به.

وعلى هذا نقول: النظرية أساسا تسعى إلى التوصل إلى الأفكار ومن ثم تفسيرها وهنا تصدم مفردة «تفسير» بجدار الخلط في المفاهيم مع لغتنا العربية فمفهوم «تفسير» تعني إيراد معنى المفردة القاموسي ولا علاقة لها بـادراك الحدود الدنيا والعليا لأي مفردة أو جملة وكان الأجدى «تأويل» والتأويل ملاحقة المقاصد المضمرة للنص المكون من مجموعة مفردات ويحتمل هذا التأويل البعد والقرب من المعنى الحقيقي ليكون التأويل مجرد اضاءات للنص المؤول تقترب أو تبتعد عن حقيقة النص ومقاصده، بمعنى أن مقاصد النص هي غير معاني المفردات الداخلة في تركيبه فمن الطبيعي أن نطلق على المفردة الواحدة «تفسير» حينما نعطي معناها المعجمي ونتلمس

(1) المصدر نفسه، ص6

التأويل في الجملة لأدراك المقاصد المحتملة من ورائها، ولو آمنا بالذرائعية كحل من الحلول الموصلة لمقاصد النص الأدبي فما الدليل العلمي على ذلك؟وللإجابة نقول مجرد التفكير في الحل هو عملية تعقيد وتعميه واضحة وفي بعض الأحيان تشويه للنص والدليل إن الذرائعية البراغماتية لا تستند إلى قيم ولا مبادئ ولا معتقد ولا تعترف بالموروث، وهذا ما ورد في تعريفها. بقي أن نعرف برموز هذا المذهب وهل يمكن الركون لفلسفات منظريه للتأسيس لنظرية نقدية نخضع النص الأدبي العربي لها ونلبسها حلة عربية ولا أحد من الفلاسفة العرب قد أسهم في التأسيس لها؟والإجابة هي النفي لان اللغة العربية تستطيع ان تحتوي معانيها كل لغات العالم ولا تستطيع لغات العالم مجتمعة احتواء اللغة العربية وهذا الأمر لايحتاج لعناء في البرهنة عليه فالمجازات والاستعارات والكنايات ومجموعة المحسنات اللفظية فقط في اللغة العربية وهذا دليل علمي واضح على عجز بقية اللغات على مجارات اللغة العربية في كل ما لها من جماليات تكسب الكلام العربي خصوصيته. ولو تساءلنا من هم ابرز من نظّر للذرائعية البراغماتية لوجدنا أن «تشارلز بيرس 1839 – 1914م[1] يعد مبتكر كلمة البرجماتية في الفلسفة المعاصرة، عمل محاضراً في

(1) 1 – المعجم الفلسفي، الموقع: جميل صيليبيا، دار الكتاب اللبناني، 1988، ص87

جامعة هارفارد الأمريكية، وكان متأثراً بداروين ووصل إلى مثل آرائه.. وكان أثره عميقاً في الفلاسفة الأمريكيين وهم: وليم جيمس 1842 – 1910م العالم النفسي والفيلسوف ألامريكي من أصل سويدي بنى مذهب الذرائعية البرجماتية على أصول أفكار بيرس ويؤكد أن العمل والمنفعة هما مقياس صحة الفكرة ودليل صدقها، أصدر كتابه البكر: مبادئ علم النفس 1890م الذي أكسبه شهرة واسعة ثم توالت مؤلفاته منها: موجز علم النفس 1892م، وإرادة الاعتقاد 1897م، وأنواع التجربة الدينية 1902م، والبراجماتية 1907م[1].

ب – تشارلز 1839 – 1914م والذرائعية:

يعتبر تشارلز ساندرس بيرس «1839 – 1914» م هو مؤسس الذرائعية، وأول من ابتكر كلمة البراجماتية في الفلسفة المعاصرة، وأول من استخدم هذا اللفظ عام 1878 من خلال مقال له نشره – في عدد ايلول من تلك السنة – بإحدى المجلات العلمية تحت عنوان (كيف نوضح أفكارنا؟)[2] في هذا المقال: يذهب بيرس إلى أن (نحدد السلوك الذي يمكن أن ينتج عنها، فليس السلوك بالنسبة لنا سوى المعنى الوحيد الذي يمكن أن يكون لها) هو صاحب فكرة وضع.

(1) الموسوعة الفلسفية – تأليف م.روزنتال، ب.يودين – ص 14

(2) معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، د. أحمد زكي بدوي – مكتبة لبنان – بيروت –1982م.

(العمل) مبدأ مطلقًا؛ في مثل قوله: (إن تصورنا لموضوع ما هو إلا تصورنا لما قد ينتج عن هذا الموضوع من آثار عملية لا أكثر)[1].

تدرج في اهتماماته العلمية والفلسفية التي تلقاها في معاهد وجامعات أوربية وأمريكية حتى حصل على درجة «الدكتوراه» في الطب من جامعة هارفارد سنة 1870، وعين أستاذاً للفسيولوجيا والتشريح بها، ثم أستاذاً لعلم النفس فبرز فيه وهو أول من أدخل لفظ البراجماتية في الفلسفة في مقال له بعنوان: (كيف نجعل أفكارنا واضحة) حيث ذكر فيه أنه لكي نبلغ الوضوح التام في أفكارنا من موضوع ما، فإننا لا نحتاج إلا إلى اعتبار ما قد يترتب من آثار يمكن تصورها ذات طابع عملي، قد يتضمنها الشيء أو الموضوع، أما عن لفظ pragmatism فإن بيرس يعترف أنه قد توصل إليه بعد دراسته للفيلسوف الألماني إيمانويل كانط مما ينفي ماذهب إليه بعضهم من تصور أمريكي خالص.

أما جون ديوي فقد وصف البراجماتية بأنها (**فلسفة معاكسة للفلسفة القديمة التي تبدأ بالتصورات، وبقدر صدق هذه التصورات تكون النتائج، فهي تدعُ الواقع يفرض على البشر معنى الحقيقة، وليس هناك حق أو حقيقة ابتدائية تفرض نفسها على الواقع**).

(1) 1 - د. أشرف حافظ، الرأسمالية وأزمة الفكر العربي، عمان - 2010، ص80

وكما يؤكد جيمس الذي طور هذا الفكر ونظّر له في كتابه «البراجماتية «Pragmatism، بأنها لا تعتقد بوجود حقيقة. فالحقيقة هي مجرد منهج للتفكير، كما أن الخير هو منهج للعمل والسلوك؛ فحقيقة اليوم قد تصبح خطأ الغد والمنطق والثوابت التي ظلت حقائق لقرون ماضية ليست حقائق مطلقه، بل ربما أمكننا أن نقول: إنها خاطئة[1].

وبهذا القول فأن البراغماتية نفي لكل الثوابت باعتبار ان حركة الزمن كفيلة بالتغيير وهذا تعارض مع واقع الحياة لما فيها من ثوابت لايمكن التشكيك بثبوتها وديمومة ذلك الثبوت، على أن الرأي جاء مطلقا لا تقييد فيه.

إن العمل عند جيمس مقياس الحقيقة (فالفكرة صادقة عندما تكون مفيدة. ومعنى ذلك أن النفع والضرر هما اللذان يحددان الأخذ بفكرة ما أو رفضها).

وقد نبتت فلسفته منذ بداية اهتماماته بها من حاجاته الشخصية، إذ عندما أصيب في فترة من عمره بمرض خطير، استطاع بجهوده أن يرد نفسه إلى الصحة، فاعتقد أن خلاص الإنسان رهن بإرادته، وكان الموحي إليه بالفكرة المفكر الفرنسي «رنوفيير» الذي عرف الإرادة

(1) 2 – د. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، القاهرة – 2000، ص187

الحرة بأنها «**تأييد فكرة لأن المرء يختار تأييدها بإرادته حين يستطيع أن تكون له أفكار أخرى**».

وكانت تجربة شفائه من المرض قد هدته إلى أهمية العمل ورجحت عنده الاجتهاد في العمل بدلاً من الاستغراق في التأمل لأن العمل (والإرادة البشرية استحالت حياة)[1].

وتلون هذه الفلسفة نظرة أتباعها إلى العالم. فإن العالم الذي نعيش فيه ليس نظرية من النظريات، بل هو شيء كائن، وهو في الحق مجموعة من أشياء كثيرة، وليس من شيء يقال له الحق دون سواه! إن الذي ندعوه بالحق إنما هو فرض عملي أي أداة مؤقتة نستطيع بها أن نحيل قطعه من الخامات الأولية إلى قطعة من النظام. ويلزم من هذا التعريف للعالم، أنه خاضع للتحولات والتغيرات الدائمة ولا يستقر على حال (فما كان حقاً بالأمس أي ما كان أداة صالحة أمس قد لا يكون اليوم حقاً) وهنا تكمن علة النظرية وتتقاطع مع الفكر العربي الاسلامي تماما ولا تتفق معه بأي حال من الأحوال فخصوصية الثقافة العربية تفرض وجود ثوابت لا يمكن ان تتغير كالايمانات والعقائد والثوابت الأخلاقية وغير ذلك.

(1) 1 – عبد المنعم الحفني، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، القاهرة – 2010، ص43

ثم تواصل النظرية تكريسها لمنهج مغاير لمتبنيات الفكر العربي تقول النظرية (ذلك بأن الحقائق القديمة، كالأسلحة القديمة تتعرض للصدأ وتغدو عديمة النفع).وهنا يجدر طرح تساؤل: هل كل الأفكار القديمة عديمة النفع؟ والإجابة واضحة بالنفي بالنسبة لنا كعرب وكمسلمين ثم تعارض البراغماتية الرأي القائل بأن المبادئ الإنسانية والفكر وحدهما يمثلان الحقيقة بدقة، معارضة مدرستي الشكلية والعقلانية من مدارس الفلسفة أو لنقل بمعنى أصح الاتجاه التقليدي. ذلك أن الفلسفة العلمية إنما هي بدورها فلسفة تجريبية أيضاً ولقد كان وليم جيمس عالما تجريبياً قبل أن يكون فيلسوفاً تجريبياً ومن ثم فإن هذا الفيلسوف يحدد لنا، في كتابه البراغماتيه الموقف البراغماتي فيقول عنه الموقف الذي يصرف النظر عن الأشياء الأولى والمبادئ، والمقولات، والضرورات المفترضة ويتجه إلى الأشياء الأخيرة، والآثار والنتائج والوقائع.

والبراغماتيون لا يعترفون بوجود أنظمة ديمقراطية مثالية إلا أنهم في الواقع ينادون بأيديولوجية مثالية مستترة قائمة على الحرية المطلقة، ومعاداة كل النظريات الشمولية وأولها الماركسية.

والحقيقة أن المجتمع الأمريكي على الخصوص يتبنى البراغماتية في كل مناحي الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية. الاان المبادئ

الأولى للبراغماتية والتي تدعو الى اسبقية الواقع العملي على الافكار، اخذت منحنيات أخرى، جعلتها تلبس لبوسات ميكيافلية وتؤكد على أهمية الفرد دون الجماعة في تحقيق المنفعة ولا شئ غير المنفعة الفردية.

ج - بين العملانيّة والذرائعية

العملانية:هي تقليد فلسفي بدأ في الولايات المتحدة عام 1870 تقريبا[1]. والعملانية أتت كرفض لفكرة أن وظيفة الفكر هي أن يصف، أو يمثُل، أو يعكس الواقع[2]. ولكن بدلا من ذلك، العملانيون يعتقدون أن الفكر هو نتاج للتفاعل بين الكائن الحي والبيئة. وهكذا، فإن وظيفة الفكر هي أنه أداة أو وسيلة للتنبؤ، والعمل، وحل المشكلة. والعملانيون يؤكدون أن معظم الموضوعات الفلسفية - مثل طبيعة المعرفة واللغة والمفاهيم، والمعتقدات، والعلوم، - يتم النظر إليها كلها بالشكل الأفضل من حيث استخداماتها ونجاحاتها العملية. وهناك عدد قليل من المواقف العديدة والمترابطة والمميزة من عمل الفلاسفة على الطريقة العملانية، والتي تشمل:

- **نظرية المعرفة (التبرير)**: وهي نظرية تبرير محكّمة ترفض الادعاء القائل بأن جميع المعلومات والمعتقدات المبرَّرة تستند في

(1) عبد المنعم الحفني، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، القاهرة - 2010، ص22

(2) د. أشرف حافظ، الرأسمالية وأزمة الفكر العربي، مصدر سابق، ص65

نهاية المطاف إلى أساس من المعرفة غير الاستنتاجية أو المعتقد المبرر. المحكّمون يرون أن التبرير هو فقط وظيفة لبعض العلاقة بين المعتقدات، والتي لا يُعتبر أي واحد منها معتقدا سائدا وفقا للطريقة المعتمدة لدى نظريات التبرير الأصولية[1].

ونظرية المعرفة (الحقيقة): وهي نظرية انكماشية أو عملانية للحقيقة؛ حيث أن النظرية الانكماشية هي الادعاء المعرفي بأن التأكيدات على أن الحقيقة المُسندة لبيان معين لا تعزو خاصية تسمى الحقيقة لمثل هذا البيان، في حين أن النظرية العملانية إدعاء معرفي بأن التأكيدات على أن الحقيقة المسندة لبيان معين تعزو الممتلكات جيدة الاعتقاد إلى هذا البيان.

اما الميتافيزيقيا: وجهة نظر تعددية تفيد أن هناك أكثر من طريقة سليمة لوضع تصور للعالم وكذلك لمحتواه.

ومن ثم فلسفة العلوم: وهي نظرة أداتية علمية مضادة للواقع تفيد بأن المفهوم أو النظرية العلمية يجب تقييمها من خلال مدى فعاليتها في توضيح وتفسير والتنبؤ بالظواهر، بدلا من مدى دقتها في وصف الواقع الموضوعي.

(1) كارل بوير، نظرية المعرفة العلمية بين المنهج والتطبيق، دمشق – 2011، ص21

كذلك فلسفة اللغة: وجهة نظر ضد التمثيلية والتي ترفض تحليل المعنى الدلالي للمقترحات والحالات العقلية والبيانات من حيث المراسلات أو العلاقة التمثيلية، وبدلا من ذلك تقترح تحليل المعنى الدلالي من حيث المفاهيم مثل التصرفات المُفضية إلى العمل، والعلاقات الاستنتاجية، أو الأدوار الوظيفية (مثل المدرسة السلوكية لاستنتاجية). وينبغي عدم الخلط بين العملانية، والحقل الفرعي للسانيات الذي لا علاقة له بالعملانية الفلسفية[1].

وكلمة العملانية مشتقة من الكلمة اليونانية (Pragma)، والتي تعني «شيء، أو حقيقة»، والتي تأتي من كلمة براسوو (prassō)، والتي تعني «أن تتجاوز، أن تمارس، أن تحقق».[2] كلمة «العملانية» هي جزء من المصطلحات الفنية في الفلسفة، والتي تشير إلى مجموعة محددة من وجهات النظر الفلسفية المترابطة والتي نشأت في أواخر القرن العشرين. ومع ذلك، غالبا ما يتم الخلط بين هذا المصطلح مع «العملانية» في سياق السياسة (الذي يشير إلى السياسة أو الدبلوماسية التي تقوم أساسا على اعتبارات عملية، بدلا من المفاهيم الأيديولوجية)

(1) كـارل بوير، نظرية المعرفة العلمية بين المنهج والتطبيق، دمشق، جيمس،1907ص.200

(2) عبد المنعم الحفني، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، القاهرة، مصدر سابق، ص54

وأيضا مع الاستخدام غير التقني لل «العملانية» في السياقات العادية في إشارة إلى التعامل مع مسائل حياة المرء بطريقة واقعية وبطريقة تقوم على الاعتبارات العملية بدلا من الاعتبارات المجردة.

الطبيعية ومعاداة الديكارتية منذ البداية، أراد العملانيون إصلاح الفلسفة وجعلها أكثر انسجاما مع المنهج العلمي كما فهموه. وقالوا بأن الفلسفة المثالية والفلسفة الواقعية كان لهما ميل تجاه تقديم المعرفة البشرية على أنها شيء يتجاوز ما يمكن للعلم أن يفهمه. ثم لجأت هذه الفلسفات إما إلى الظواهر المستوحاة من كانط أو إلى نظريات مراسلات المعرفة والحقيقة. انتقد العملانيون الفلسفة المثالية لوجود الاستباقية فيها، وانتقدوا الفلسفة الواقعية لأنها تأخذ المراسلات كحقيقة غير قابلة للتحليل. العملانية بدلا من ذلك تحاول شرح كيف تعمل العلاقة بين العارف والمعروف في العالم من الناحية النفسية والناحية البيولوجية.

وفي عام 1868، جادل بيرس أنه لا توجد قوة حدس في معنى إدراكي معين غير مشترط بالاستدلال، وكذلك لا توجد قوة تأمل، أو بديهية أو غير ذلك في معنى الإدراك، وقال أيضا أن وعي عالم داخلي معين يتأتى عن طريق الاستدلال الافتراضي من الوقائع الخارجية. وقد كان التأمل والحدس أدوات فلسفية أساسية، على الأقل منذ ديكارت.

وقال بيرس إنه لا يوجد إدراك أول على الإطلاق في العملية المعرفية. مثل هذه العملية لها بداية ولكن يمكن دائما تحليلها إلى مراحل معرفية دقيقة. ما نسميه الاستبطان لا يعطي امتياز الوصول إلى المعرفة عن العقل الذات هو مفهوم مشتق من تفاعلنا مع العالم الخارجي وليس العكس وفي نفس الوقت، بيريس أصر باستمرار على أن العملانية ونظرية المعرفة بشكل عام لا يمكن أن يُشتقا من مبادئ علم النفس المفهومة كعلم خاص.

د – نظرية الحقيقة العملانية ونظرية المعرفة

العملانية ليست النظرية الأولى التي تعمل على تطبيق التطور على نظريات المعرفة: شوبنهاور دافع عن المثالية البيولوجية قائلا بأن ما هو مفيد بالنسبة لكائن حي أن يعتقده، قد يختلف بصورة كبيرة عما هو صحيح. هنا يتم تصوير المعرفة والعمل على أنهما مجالان منفصلان مع حقيقة مطلقة أو فائقة وتتجاوز أي نوع من مكونات التحقيق المستخدمة للتعامل مع الحياة. العملانية تتحدى هذه المثالية من خلال توفير وصف «بيئي» للمعرفة: التحقيق هو كيف تستطيع الكائنات الحية السيطرة على بيئتها. الحقيقية والحقيقة هي تسميات وظيفية في التحقيق، ولا يمكن أن تُفهم خارج هذا السياق. فليس الواقعي هو الشعور القوي بالواقعية بشكل تقليدي (وهو ما سماه

هيلاري بوتنام لاحقا بالميتافيزيقية)، وإنما هو واقعي من حيث الكيفية التي يُعرّف بها العالم الخارجي الذي يجب عليه التعامل معه. العديد من أفضل عبارات جيمس - الحقيقة والقيمة الفعلية للحقيقة ليست سوى العامل المناسب في طريقة تفكيرنا[1] تم استخراجها من السياق ورسمها كاريكاتوريا في الدراسة المعاصرة كتمثيل لوجهة النظر التي تفيد بأن أي فكرة مع فائدة عملية هي فكرة حقيقية. في الواقع، يؤكد جيمس، أن النظرية هي على قدر كبير من الدهاء[2].

وتم مناقشة دور المعتقد في تمثيل الواقع بشكل واسع في العملانية. هل يكون الاعتقاد صحيحا عندما يمثل حقيقة واقعة؟ النسْخ هو نظام حقيقي واحد (وواحد فقط) للمعرفة، هل المعتقدات هي التصرفات التي تتصف بأنها صحيحة أو خاطئة اعتمادا على مدي الإفادة التي تحققها في التحقيق والعمل؟ هل فقط تكتسب المعتقدات معنى في نضال الكائنات الذكية مع البيئة المحيطة؟ هل الاعتقاد يصبح صحيحا فقط عندما ينجح في هذا الصراع؟ في العملانية لا شيء عملي أو مفيد يجب بالضرورة أن يكون صحيحا، ولا أي شيء مما يساعد على البقاء على قيد الحياة في المدى القصير. فهل هذا الاعتقاد صحيحا؟

(1) جيمس،1907 ص.200، ص60

(2) ينظر ديوي 1910، ص25.

بالتأكيد الجواب بالنفي لان مسألة المعتقد لا ترتبط بالحقيقة الواقعة فقد تكون النتائج مستقبلية غير منظورة وهذا هو وجه عدم الصحة.

هـ - حركة الفن وجمالياته وفقا لديوي:

كتاب (الفن كخبرة) لجون ديوي والذي استند إلى المحاضرات التي كان يلقيها ويليام جيمس في جامعة هارفارد، كان محاولة لإظهار نزاهة الفن والثقافة والتجربة اليومية. الفن، بالنسبة لديوي، هو جزء من الحياة الإبداعية لكل فرد وليس مجرد امتياز يقتصر على مجموعة مختارة من الفنانين. ويؤكد أيضا أن الجمهور هو أكثر من مجرد متلق سلبي. وكان تناوُل ديوي للفن ابتعادا عن النهج التجاوزي لعلم الجمال، وذلك بعد عمانوئيل كانط الذي شدد على الطابع الفريد للفن والطبيعة الفاترة للتقدير الجمالي.

والشعر فن كيف يمكن تطبيق البراغماتي على الفني وهو خلو من المنفعة الآنية الملموسة فضلا عن انطلاقه من قيم ومبادئ متعارف عليها فلا فن بلا قيم ولا قيم دون موروث مجتمعي أنتج حزمة القيم.

البراغماتية تقاطع مع الموروث:

من ابرزا لأسس التي يقوم عليها المنهج البراغماتي، القطيعة التامة مع الماضي، فهو يبدأ من نقطة مفترضة نحو المستقبل، ثم يرفض

البحث في المبادئ الأولية وفي أشكال المطلق لا يسأل عن كيفية نشوء الأفكار ولا عن مصدرها.

ولنستعرض قول وليم جيمس (إن البراغماتي يدير ظهره بكل قوة إلى العادات والتقاليد الراسخة... وعن المبادئ الثابتة وعن ضروب المطلق...) ص304.

وهذا المبدأ يشكل انتهاكا واضحا للموروث الثقافي والفكري العربي لأنه يطيح بكل المبادئ والقيم التي تشكل امتدادا مع الحاضر، وبمعنى آخر فالمبدأ يقوم على أساس الغائي لأي فكرة قديمة، ويمنع التواصل معها، لذا نجد بعض المؤمنين بالبراغماتية لمجرد أن تحاجّه بما هو من الموروث الثقافي يزعق بوجهك ويوصمك بالتخلف، وهنا يجدر طرح تساؤل مشروع: الانسلاخ عن الموروث الفكري والثقافي هل يعني البناء أم الهدم؟ وهذا السؤال انتظر إجابته من المتحاملين على كل المتمسكين بموروث الأمة، أليس من مكملات صقل الموهبة الشعرية قراءة تجارب الآخرين عبر العصور الأدبية والاطلاع على ما أبدعوا في كل صنوف الأدب (شعرا، قصة، رواية، سيرة خطبا...) حتى يتزود الموهوب بمخزون لفظي ومعرفي يشكل المعين في مسيرته الأدبية، فما بالك لو كفرت وأطحت بكل الماضي وما يحمله من تراكمات جمالية تعزز من قدراته فهل بالإمكان قطع الشاعر عن الموروث الشعري للأمة؟.والإجابة واضحة.

يقول: جيمس (**الحق ليس صورة لشيء قد كان أو شيء هو كائن وإنما شيء يؤمن بما سيكون...**)ص305.

والسؤال هنا هل يمكن الانطلاق لمعرفة الحقيقة من المجهول دون النظر إلى حيثياتها بالشكل الذي يؤسس لقاعدة تصور ذهني عنها؟

هذه الأسئلة المشروعة تفرض على البراغماتيين ردا علميا مدعما بالدليل وهي ليست منطلقة من رؤية عدائية للتجديد في الأساليب والنظريات النقدية كما يدعي المتحاملون على المنهج العلمي المخالف لقناعاتهم الذاتية.

لا نعني بالتمسك بالماضي الوقوف عنده بل للاعتبار والإفادة من الجوانب الايجابية والنظر للمستقبل مطلقا لا يعني إلغاء الموروث الثقافي والفكري ألا يعني ذلك التخلي عن الكثير من القيم العليا باعتبار ان مجرد ربط الحاضر بالماضي عند البراغماتيين هو تخلف.

وجه التناقض:

إذا كان مبدأ البراغماتية القطيعة التامة مع الماضي وعدم الالتفات إليه، فكيف تم الاعتماد على نظريات سابقة لبناء الفكر البراغماتي، وماذا يعني العود إلى بروتوجوراس (481 - 411ق م) والأخذ عنه، أليست هذه مغالطة وتناقض واضح؟!

والبراغماتية مذهب يحبذ إلغاء دور العقل في الإفادة من معطيات النقل أو الوحي كذلك يرفض التعاطي مع الموروث الفكري. وقد رأينا في واقعنا المعاصر كيف أفلست الذرائعية كما أفلست سواها من الفلسفات المادية ولم تحقق السعادة للإنسان على أدنى مستوى فكيف بها تحقق النجاح في مجال تحليل الخطاب الأدبي وخصوصا العربي الإسلامي الذي يتمتع بخصوصية اعتبارية تميزه عن بقية الخطابات الأدبية لبقية الأمم لما يحمله من قيم ومبادئ وأعراف؟.

حين نقول: شخصية براغماتية، فالقصد هو التحرر من أية ايديلوجيا أو موقف مسبق، والبراغماتي يتصرف وفقا لما تفرضه اللحظة، مستهدياً بما ينفعه ويضره شخصيا دون الالتفات لمضار ومنافع الآخرين. وبذلك يكون منهج البراغماتية منهجا يتسم بالفردية، أي تجمع هذه المنطلقات عددياً دون أن تصبح ذات مصدر جمعي واحد، لتعبر عن مصالح مشتركة بين أفراد توجد بينهم اختلافات وتناقضات جوهرية وثانوية كثيرة، مما يوسع الهوة بينها وبين بقية الفلسفات الأخرى القائمة على أساس التعاون المشترك المفضي لتعميم الفائدة.

والمشكلة أن من يتبنى المنهج البراغماتي سرعان ما يقع في دائرة التناقض الواضح دون أن يعي ذلك فبالوقت الذي يرفض الماضي هو أول من يعود إليه ويتواصل معه.

يقول المؤلف في مقاييس نقد المعنى مثلا:

(مقياس الصحة والخطأ/ مقياس الجدة والابتكار / مقياس العمق والسطحية...) ص148 – 149. وهنا نسأل كيف عرف ذلك دون العود للموروث والنهل من جهود من سبقه ليكسب الفكرة طابع المعقولية؟ لقد عاد المؤلف إلى عدد كبير من المصادر التراثية واستعان بآراء الاخرين ليدعم فكرته فقد عاد في هذا المقام إلى:

1. موقع شبكة دور اللغة العربية على الغوغل.
2. موقع سيف الحكمة على شبكة الغوغل.
3. كتاب النقد الأدبي القديم للدكتور مرتضى با بكر ص12 – 25
4. الموسوعة العربية: موقع الكتروني.
5. جميل حمداوي، إشكالية الجنس الأدبي، ومصادر أخرى جاءت في نهاية المطبوع ص365 – 366، فضلا عن مصادر أجنبية أفاد منها المؤلف بحكم درايته باللغة الانكليزية، لا نريد مناقشة هذه المصادر على وجه الدقة ولكن استوجبت الإشارة إليها بهدف التوسع في الاطلاع على الأفكار التي وردت في متونها حول البراغماتية، اليس هذا تناقضا واضحا مع متبنيات النظرية؟

و – بماذا تؤمن البراغماتية:

البراغماتية نتجت عن معضلة الفلسفة على يد تشارلز بيرس الأمريكي، وبعد ذلك جاء وليم جيمس الأمريكي أيضا ليطور المصطلح ويتوسع في معطياته الفلسفية، ومن ثم جون ديوي وقد حلت محل الفلسفة القديمة التي شكلت عائق في طريق البحث الفلسفي وللتوسع بهذه التفصيلات يمكن مراجعة كتاب مصطفى النشار في كتابه «مدخل جديد إلى الفلسفة» من صفحة (164) وما بعدها.

كذلك كتاب زكي نجيب من زاوية فلسفية من صفحة 222 وما بعدها ومحمد الكحلاوي فلسفة التقدم ومصادر عديدة أخرى يحصل عليها الباحث بجهد يسير وهي ناطقة باللغة العربية والانكليزية، وضحت الايمانات الأساسية للمذهب البراغماتي، ولعل أول إيمان لها المنفعة حيث ورد ان:(**المنفعة معيار الصدق والحقيقة**)

الأمر الذي يحول المجتمع إلى التوحش ويشيع الممارسات الغابوية بمعنى أنها التحلل عن أي من القيم الفاضلة في المجتمع أيا كان ذلك المجتمع، ولا نريد الابتعاد كثيرا عن مضمون المطبوع الذي بين أيدينا والذي حاول تجميل وجه البراغماتية والابتعاد عن كل النقودات الموجهة إليها واجتزاء الشروحات التي تتطرق لتفصيل المذهب البراغماتي وتبين علله والذي يتعامل مع المتون بشكل عام

على أساس ما ينتج عنها من منفعة ملموسة انطلاقا من مبدأ «الحق يساوي المنفعة» وعداها فهو لا يمثل الحق وهذا المنهج يتعارض تماما مع كل الموروث كما سنأتي على شرح ذلك مفصلا في موضعه.

يقول المؤلف:

«خرجت بفهم يقر أهمية النص الأدبي العربي الإنساني للمجتمع، مقابل النظريات المادية التي تغطي المنظومة الفكرية والأدبية وهو شيء غالب على ذهن المتلقي العربي الذي لا يعي معطيات تلك النظريات التي لا تلائم الدين الإسلامي).. ص172

ولنوقف هنا قليلا لنبحث في هذا الأمر:

المعيارية في نظر البراغماتية مقلوبة تماما بالمقارنة مع الدين «الحق حقا عندما يكون نافعا، وإذا تقاطع مع المنفعة فهو ليس بحق» وهذه نقطة خلاف مع الديانات كلها لان «كل حق هو منفعة عند الأديان، وليس كل منفعة حقا» ومثال ذلك الحرب لا منفعة آنية فيها ولكنها قد تكون مشرعة في لتحقق مصلحة مستقبلية لعامة المجتمع وللباحث في النصوص المقدسة يجد تشريعات عديدة تقر الحرب فهل في الحرب منفعة أم يجدر بنا الاعتراض على التشريع الالهي الذي أباحها؟

ولننتقل إلى اقتباس آخر يتعلق بتحليل النص الأدبي:

(تختلف الرؤية البراغماتية في تحليل النص الأدبي فهي تحترم الظاهر والباطن معا، خصوصا النصوص القرآنية والكتب المقدسة الأخرى) ص173.

كيف يمكن لها أن تعترف بالنص القرآني واحد أسسها الإطاحة بكل ما هو موروث؟ وهذا موضع تناقض آخر.

ولنأخذ اقتباسا آخر «**والكثير من النقاد والمتلقين لا يعرفون مضمون تلك النظريات وخطورتها على النص الأدبي العربي، وماهية النص الأدبي العميق... فإتباع تلك النظريات يقود نحو الهرطقة وتهديم الشكل الجميل للنص الأدبي العربي...لذلك حاولت الرؤية النقدية الذرائعية البروغماتية تعديل هذا المسار الجائر والتعريف بالنص العربي) ص173**، وبكل هذا التشكيل والاتهام بالعجز والقصور وعدم الفهم الذي يتمتع به نقاد العرب والمتلقين بشكل مطلق تخرج النظرية البراغماتية لتحل محل ما سبق من تنظيرات في النقد وتخرج معتمدة على ايمانات غاية في الغرابة أبرزها:

1 - **اللا أخلاقية:** تصرف النظر عن النفع أو الضرر للأخر وتغير الحق لذاته والباطل لذاته فلا أخلاق في طريق الوصول إلى الهدف ويجدر طرح التساؤل التالي: هل بالإمكان الوصول إلى تفكيك النص الشعري براغماتيا باعتماد اللا أخلاق؟؟!!

2 – **البراغماتية تؤمن بالانحرافات السلوكية**: وهي تؤمن بالتجريبي ويتبع النتائج والمذهب التجريبي عمل عليه من قبل جابر بن حيان ثم عد الغربيون ان المذهب التجريبي هو من انجازاتهم.

وهنا أريد أن أقول: وقد يعتبره المؤمنون بالبراغماتية تخلفا فكريا أو هو اختلاف من اجل الاختلاف وهذا الأمر بعيد جدا عن منهجنا فمن الحكمة ان يعي المرء ما يقول وتلك مسؤولية كبيرة تجاه المجتمع لان البناء على قواعد رصينة يؤمن مصلحة الأجيال اللاحقة ويحقق لها منفعة بقيم تتناسب وخصوصية المجتمع العربي:

ان الفكر الإسلامي قد انجرف وبشكل خطير نحو البراكماتية النصية فغابت القيم والأخلاق والفضيلة التي هي سمة من سمات المجتمع العربي الإسلامي وصار التوجه للبراغماتية في كل شيء....

لا ينطبق ذلك على الأدب العربي وادعي، إن المقصود هو تهشيم وتهديم كل الفضائل والقيم والأخلاقيات وصولا إلى الهدف.

وفي مجال الأدب أقول: إن التطبيق البراغماتي على النص الأدبي لا يختلف كثيرا عن تضيقه على أي موروث ومنه الأدبي. ما دام المبدأ الأساسي للبراغمات هو الكفر بكل قديم.

يقول زكي نجيب محمود في نقد البراغماتية، ص32.

(ظهرت البراغماتية كردة فعل لموجات الفلسفة التالية حملها المهاجرون الألمان ووجدوا صداها عند نفر من الشعراء والكتاب الأمريكان مثل (أمرسن) ثم انتقلت بعد ذلك إلى نفر من الأساتذة الجامعيين المختصين في الدراسات الفلسفية أمثال (جوزيا رويس).

وهنا يجدر طرح التساؤل التالي: هل لأمريكا موروث او تاريخ يمكن التعاطي معه من قبل الفلاسفة لحرف وجهة النظرية بما يتواءم مع ذلك الموروث؟

والجواب بالنفي مطلقا لان أمريكا لا تمتلك العمق التاريخي ولا التراكم الموروثي وإذا صلحت النظرية على المجتمع الأمريكي فبالتأكيد لا تصلح لمجتمعات لها جذور ضاربة في أعماق التاريخ الإنساني، وبالتالي فهي متواشجة ومتوائمة مع خصوصية المجتمع الأمريكي تماما.

هذا يعني إن تطبيقها على الأدب انطلق أصلا من النفر الأمريكان المشار إليهم في كتاب محمود وعلى هذا لابد من طرح تساؤل لماذا البراغماتية؟ وكيف تعاملت مع العقل؟ وكيف تصنف الأعمال الأدبية هل هي من باب العلم الصرف أم انها عملية تتعلق بعوامل إنسانية ذاتية نفسية متعلقة بالإنسان ذاته لا علاقة لها بأي علم من العلوم الصرفة السائدة؟ كل هذه التساؤلات بحاجة لإجابات علمية ليتسنى لنا الفرز

بين مصطلحات من الضروري التعرف عليها (الإبـداع، الابتكار، الانجاز العقلي ومستوياته...)

ز – لماذا الذرائعية؟

يعتقد وليم جيمس إن النظريات هي عامل مساعد على إعادة صنع الطبيعة ثانية، وليست وسائل لحل المشكلات والألغاز[1].

ولما وصل الأمر لجون ديوي تحولت البراغماتية عنده إلى الذرائعية أو الأدائية إذ يجد من وجهة نظره أن (الفكر ما هو إلا أداة من اجل العمل)، وبهذا يكون الفكر خارج إطار التأمل الآني، ثم انه يقول في موضع آخر (لا يبدأ الإنسان بالتفكير إلا أن يصطدم بصعوبات حياتية يكون واجبه التغلب عليها)[2].

وبالتالي فان العقل قيمة أدائية فقط أي انه ذرائعي لذا أطلق على هذه النظرية – اسم – الذرائعية، وفي هذا الأمر إشكالية كبيرة إذا ما قارناه بمصطلح الذرائعية العربية الذي سيأتي بحثه والذي يقول أن المصطلح بالأساس مصطلح عربي وجاحظي بالتحديد.

ومن خلال رفض البراغماتية الالتقاء مع الماضي وادعائها الجدة والحداثة فإنها تغالط نفسها بنفسها في كل الأحوال، إذ هي تكرر أقوال

(1) جون ديوي، الطبيعة البشرية والسلوك الانساني، تر: محمد لبيب، ص326.
(2) محمد مهران، مدخل لدراسة الفلسفة المعاصرة، ص46

فلاسفة قدامى وتتبنى أفكارهم السابقة ولعل من ابرز الفلاسفة الذين عادت لأفكارهم البراغماتية (أوغسطين، دانتر سكوت، بيكون)... وغيرهم الذين اتخذوا من مبدأ (الملاحظة والتجربة) الذي شكل أساس البراغماتية.

هذا التناقض الواضح يقودنا إلى أن البراغماتية هي إعادة صياغة لأفكار المدرسة الرواقية القديمة والتي كان ملخص فكرها متابعة الفطرة والعيش وفق الطبيعة دون أي مؤثرات، ودون اتصال بالماضي مهما كانت درجة تلك العودة.

والرواقية تؤمن بان الدساتير والنظم الاجتماعية هي من صنع الإنسان إضافة إلى الروح النضالية في جعل المنفعة معيار الصدق والحقيقة وهذا بلا شك هو دعوة واضحة لجعل العالم غاية وحوش وهي دعوة للتوحش من اجل التنافس على المنفعة وتحقيق التفوق والغلبة والنجاح حتى لو كلف الأمر أن الإنسان يأكل أخيه[1].

ومن ثم نجد أن احد مبادئ البراغماتية هو التمسك بالحرب بصرف النظر عن أخلاقياتها والممارسات اللانسانية والأذى والتشرد الذي ينتج عنها وغير ذلك، ولو طرحنا تساؤلا مع من تتقاطع البراغماتية بعد تقاطعها مع الأخلاق؟ لوجدنا أنها تتقاطع مع الدين من خلال رفضها له جملة وتفصيلا وسنأتي على بيان ذلك فيما يأتي.

(1) ينظر: منصور عبد العزيز العجيلي، البراغماتيين عرض ونقد، ص312.

مرددين القول السابق: المعيارية عند البراغماتية مقلوبة الاتجاه بالمقارنة مع الدين فعند البراغماتيين يكون الحق حقا متى كان نافعا وحتى لو لم يحقق المنفعة فهو ليس حقا، وهنا نقطة التقاطع مع الديانات كلها ولبيان ذلك أكثر نقول: إن كل حق هو ناقع من وجهة نظر الأديان، وليس كل منفعة حقا، ومثال ذلك: «لا منفعة في الحرب لكنها في الشرائع السماوية مشرعة للدفاع عن النفس وعن المعتقد الديني وعن المنظومة الأخلاقية السائدة فأين وجه المفعة في الحرب؟ يقول وليم جيمس (**إن الذي يكون صميم الدين ليس الطقوس ولا الفرائض ولا المعتقدات بل العاطفة والشعور**)[1].

وعلى هذا نحن بحاجة لمن يعيننا من المؤمنين بالبراغماتية، فعلى قول وليم جيمس أن الإيمان متعلق بالعاطفة والمزاج حتى كان المزاج رائقا صافيا أمنا بالله وكتبه ورسله، ومتى تعكر المزاج ألحدنا وكفرنا، وهذا معيار فاسد وباطل تماما.

وعليه فلا يمكن اعتبار التسليم لله قضية عاطفية خاضعة للمزاج وهذا ما لا يمكن الركون إليه لان الإيمان الحقيقي يقوم على أسس عقائدية يؤمن بها الإنسان ويسلم لها تسليما عن قناعة تامة.

(1) وليام جيمس، البراغماتية، ص96.

ثم يقول وليم جيمس(لا وجود لحقائق مطلقة وقيم مطلقة والحقيقة هي اكتشاف أو اختراع شيء جديد وليس اكتشاف شي موجود)[1].

وهذا الرأي ليس بحاجة إلى إيضاح لما يمثله من خرق وتهديم وتهشيم لبنية الأديان كلها، بل هو تعارض مع فطرة الإنسان وتركيبته وأفكاره وللقيم والمبادئ التي أقرتها الشرائع، وعلى هذا نقول إن الله قد يقرّ أمرا فيه منفعة الإنسان دون أن يدركها بوصفه مخلوقا قاصرا مثال ذلك منعه من منفعة مادية آنية لا يدرك عواقبها ألا الله مثال ذلك «الزنا» فهو محرم وثبتت التقارير الصحية العالمية مؤخرا أن رحم المرأة التي تتعاطى الزنا لا يحتمل اختلاف مني الرجل لأنه يتسبب ولو بعد حين بالإصابة بمرض السرطان لذا حرم الله الزنا وجعل للمرأة عدة بموجبها يصبح الرحم طاهرا مهيئا لاستقبال مني الرجل، هذا خفي على الكثير من الناس لكن منفعته غير مباشرة، كذلك الأمر بالنسبة للحرب التي بينا منافعها المؤجلة التي لا يدركها الانسان وهذا تعارض واضح مع ما جاءت به البراغماتية التي تجد النفع الملموس هو المعول عليه فقط. واي مجتمع يبنى على مبدأ النفع والخسارة الآنية هو مجتمع مهزوز فكيف ينهض المجتمع والروابط فيه مؤسسة على الكسب الخالي من كل القيم الأخلاقية؟.

(1) توفيق الطويل، مذهب المنفعة العام في فلسفة الاخلاق، ص261

ح - البراغماتية والدرس اللساني:

ما كان الفكر الذرائعي جزءاً من اللسانيات، فهو من سلسلة أسئلة فلسفية لا علاقة لها بعلم اللسانيات ذابت معه في وقت لاحق فاللسانيات علم يبحث في فلسفة اللغة بينما الذرائعية شأنها فلسفي[1].

ولعل الحاجة الماسة لإدخال الذرائعية في علم اللسان انطلق من عجز الذرائعية في الإجابة عن أسئلة كثيرة من أزمة الفلسفة نهاية القرن التاسع عشر بداية القرن العشرين إذ توجهت الأسئلة الفلسفية للغة بأسئلة جذرية والسبب أن (كانتور)(*) أعاد النظر في ثلاثية صمت الرياضيات من خلال اكتشافه أن هناك خللا في نسق النظرية،

(1) 1 - ينظر: اللسانيات الكبرى، ماري ان نو، جورج البا، تر: محمد الراضي، ص349.

(*) جورج فرديناند لودفيغ فيليب كانتور عاش ما بين 3 مارس 1845 - 6 يناير 1918م عالم رياضيات ألماني يشار إليه بأنه واضع نظرية المجموعة الحديثة. ويعتبر أول من أشار إلى أهمية مبدأ التناظر واحد لواحد بين المجموعات، ومن عرف المجموعات اللانهائية والمتسقة، كما أنه أثبت أن الأرقام الحقيقية أكثر بكثير من الأرقام الطبيعية. ويعرف عن أعماله أنها ذات قيمة فلسفية عالية. ينظر: الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، النسخة العربية، ص190

ولعب ذلك العصر دورا كبيرا في إثارة النقاش بين كل من «فريجه(*)، وهوسرل(**)» من جهة وبرنتانو(***) من جهة أخرى، وكان الصراع حول إيجاد لغة ومنهج قادرين على ضمان موضوعية الاقتراحات كل

(*) فريدريك لودفيج غوتلوب فريغه (08 نوفمبر 1848 في ويسمار26 يوليو 1925 في باد كلينن بألمانيا)، رياضياتي ومنطقي وفيلسوف ألماني. يُعدّ أشهر من اهتم بمنطق الرياضيات الحديثة والفلسفة التحليلية. كان لعمله تأثير كبير في تأسيس فلسفة القرن 20 وفي الدلاليات، ينظر: الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، النسخة العربية، الطبعة الأولى، دار الطليعة – بيروت، أكتوبر 1974، ص 75

(**) دموند هوسرل(8 أبريل 1859 – 26 أبريل 1938) فيلسوف ألماني ومؤسس الظاهريات. ولد في موراويا في تشيكوسلوفاكيا في عام 1859. درس هوسرل الرياضيات في لايبزغ (1876) وبرلين (1878) على كارل وايستراس ولئوبولد كرونكر. ثم ذهب إلى فيينا للدراسة تحت إشراف لئو كونيكس بركر في العام 1881. كما درس الفلسفة على فرانتس برنتانو وكارل شتومف. ينظر: الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، النسخة العربية، ص88

(***) رانز كليمنس أونوراتوس هيرمان برنتانو (16 يناير 1838 – 17 مارس 1917) (بالألمانية: هو فيلسوف وعالم نفس نمساوي ألماني، حاضر في الفلسفة في فرزبورج وفيينا، عارض النقد الكانتي. انصب اهتمام برنتانو الأساسي على علم النفس. وكان لآرائه تأثيراً كبيراً على هوسيرل ينظر: الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، النسخة العربية، ص70

هذه الصراعات الفكرية أحالت الفلاسفة إلى سؤال اللغة ووظائفها في حل ذلك الإشكال. فالعملية برمتها تتعلق بصراع فكري تسبب في إدخال الفلسفة لعالم اللسانيات لإيجاد مخرج من الأزمة الفلسفية.

ودخلت الذرائعيات لعلم اللسانيات بهوية خاصة، وكان هدفها مخلفة اللسانيات التي جاء بها سوير فلم تتكيف (الذرائعية) مع اللسانيات الا بعد مناقشتين تاريخيتين بين (بنفيست) و(اوستن) وديكر وسيرل[1].

ولعل الأسئلة الكبرى التي اعتمدت أثارتها الذرائعية هي (المعرفة، الأخلاق، السياسة) هذه الثلاثية التي استهدفتها الذرائعية في حل الإشكالات الفلسفية.

وبشكل عام فان الذرائعية ارتبطت بدراسة مظاهر اللغة غير اللفظية أي انها اهتمت (الانساق الثقافية بكونها انساق تواصل مدمجة أساسا)[2].

تشتغل الذرائعية على السياق حتى انها عرفت بعلم السياق ونشير الى انماط مختلفة للسياق منها:

(1) ينظر: اللسانيات الكبرى، ماري ان نو، جورج البا، تر: محمد الراضي، ص349.

(2) المصدر نفسه.

1 – **السياق الظرفي:**

وهو يتوافق مع المحيط المادي المباشر للفاعلين (الفضاء، الزمان، طبيعة التواصل وبنيته)

2 – **السياق الوضعي:**

وهو المتوافق مع المحيط الثقافي للخطاب.

3 – **السياق التفاعلي:**

تحديد صور الخطاب ونسق العلامات المصاحبة له (الحركات..)

4 – **السياق المعرفي:**

مجموعة المشتركات والقيم بين المتكلمين.

وهذه المجالات الأربعة التي تشتغل عليها الذرائعية هناك مجالات نظرية بينها اوستن تحت عنوان (نظرية افعال الكلام)

وتفصل هذه المجالات بموجب فرضيات عديدة منها (الفرضية اللامعيارية الفردية المعيارية..) ولا نريد الاستغراق كثيرا في هذا الموضوع لان الذي يهمنا كيف نطبق الذرائعية وآلياتها على معنى اللفظ وهنا لا بد من التعرف على تلك الآليات وهنا يتضح دور المكون اللساني الذي يقوم بوظيفتين رئيسيتين هما:

تحديد البناء المنطقي النحوي للجملة:

التأكيد من كونها متولية صحيحة البناء موافقة لدلالة وتركيب اللغة وبعد ذلك يقوم المكون اللساني بإسناد معنى للجملة منطلقا من فرضية خارجية ممثلا قولنا (موعدنا هنا) اذن غدا صباحا اللسان كذا في هذا المكان. فالجملة (موعدنا هنا) جملة لسانية صحيحة البناء والمعنى الذي حددناه بعد الجملة (إذن غدا....) وخلاصة القول قول الملفوظ ثم إعطاءه معنى.

جملة	وضعية
↑	↑
المكون	المكون
اللساني	البلاغي
↑	↑
حتى	معنى سياق

وهكذا هي العلاقة بين الملفوظ ومعناه كما نقرأه الذرائعية وتذهب الحجاجية او الذرائعية لبناء سلم متوقع للمعنى من خلال جملة معينة فلو قلنا (من المعيد الشيء طويلا حين يكون الجو جميلا) وهنا تظهر الحاجة لمعيارين هما (المعيار الكمي للشيء) والمعيار النوعي للجو:

الحالة الجوية	ممارسة الشيء
سلم نوعي	سلم كمي
سيء جدا	قطعا
↑	↑
شيء	مثيلا
↑	↑
جميل	طويلا
↑	↑
جميل جدا	كثيـــرا (*)

واذا كانت البراغماتية قد توجهت بسؤال اللغة لحل إشكاليات رياضية وفلسفية فما علاقتها بالمنتج الأدبي الذي يشكل ضربا من ضروب المخيلة الإنسانية، وهل فكر العرب من قبل بوضع مثل هذه النظرية أو ما يشابهها؟ وفي معرض الإجابة وبكل بساطة نقول إن واضع لبنات الذرائعية والسيميائية عربي ولكن ليس بالصيغة التي هي عليها الآن من الناحية العملية.

(*) مصدر هذا المثال وشكله في كتاب اللسانيات الكبرى أصلا بين من خلاله المؤلف الذريعة النوعية والكمية التي يمكن نطبقها على بقية الجمل الواردة في نص ماد وهذا العمل وفق رأينا هو تحميل المقام ما لا يحتمل وهنا النقدية الحقيقية للفظ والشيء معا.

ط - ذرائعية العرب:

وضع العرب نظريات غاية في الأهمية للنقد الأدبي ألا أن الاهتمام بهذه النظريات وتهذيبها وتطبيقها ظل معطلا إلى وقت بعيد، حتى قرأ علماء الغرب هذه النظريات وحللوها واستلوا منها وغيروا مسمياتها ونسبوها كاكتشاف جديد لهم، في الوقت الذي نتلمس أسسها العربية بوضوح مع الاعتراف أن هناك مراحل تطورية قد مرت بها هذه النظريات على أيدي منظري الغرب، والجهود واضحة ولا يمكن إنكارها، بيد أن ما يؤسف إليه أن معظم نقاد عصرنا الحديث قد اعتمدوا تلك النظريات واقتبسوها دون أدنى جهد وطبقوها على المتون الأدبية العربية مع علمهم بأن النص العربي له خصوصية اكتسبها من سعة وشمولية وحيوية اللغة العربية حتى أننا بالإمكان تشبيه ذلك باستيراد السلع والبضائع التي ينتجها الغرب دون التفكير في التأسيس لمصنع عربي لتلك السلع وهنا يجدر طرح تساؤل مفاده: هل هو قصور في العقل العربي أم أن عوامل خارجية تريد للعرب أن يستمروا أسواقا مستهلكة لما يصنعه الغرب؟ والجواب واضح وفقا لمعطيات الواقع بأن العقل العربي خلاق ولا يختلف عن العقل الغربي ألا بمساحة الحرية الفكرية وتوفر عوامل الإنتاج للغربي بينما يصر السلطان العربي على تضييق الخناق على العقل بغية الهيمنة عليه ودليلنا أن من العقول العربية ما أحدثت تغيرات

في كل العالم وحين خرجت من محيطها الضيق أبدعت واخترعت وطورت والأمثلة على هذا كثيرة ولا يمكن إحصاءها.

ولو تخلص العقل العربي من المهيمنات الفكرية والضغوط الاقتصادية والاجتماعية والنفسية لما اختلف مطلقا عن العقل الغربي في شيء وثمة أمر آخر هو الاتكال على ما يحققه الغرب وتناول ما يصدر عنه بانبهار واحتفاء بل يقوم البعض بالتهليل للمنجز الغربي وينظر له كمنقذ لتطوير حياته وهنا يتشكل وهن آخر وينمو محبط جديد من خلاله يتخيل العربي انه عاجز عن ابتكار ما جاء به الإنسان الغربي وكأن الله خصه بما منعه عن العربي من عقل، وذلك وهم كبير، فلو دققنا بنظرية لوجدنا أنها من صنع العقل الذي يملكه اي إنسان بصرف النظر على تقسيمات الجغرافية ولابد من القناعة التامة بما جاء في متون البحوث العلمية المتخصصة بأن لا غباء فطري ولا مناطقي والعقل الإنساني مكفول بما تعلم والعملية لا تعدو إعداد مناهج لتطوير العقل مع النظر لمن وهبه الله قدرات استثنائية على التفكير.

وعلى هذا فأن نظريات تحليل الخطاب الأدبي هي من متبنيات العرب وقت ازدهار أوضاعهم السياسية والاقتصادية أيام تشجيع العلوم وتبجيل العلماء ولتدعيم ما ذهبنا اليه نستعرض إسهامات العرب في النقد الأدبي منذ العصر العباسي صعودا لنؤكد على ضرورة

العودة للموروث وإحيائه بما يؤمن لنا حلا محليا لمعضلة النقد الأدبي التي مازالت قائمة وان حاول بعض النقاد ابتكار الجديد فانه يهرع مسرعا لنظريات غربية منها المتوافق ومنها المختلف مع ثقافة العرب جملة وتفصيلا بل أن بعض عشاق الغرب يحاول الإبقاء على الألفاظ الأجنبية في متن رسالته ليزيد من تغريب المتلقي أما طريقة عرض النظرية فحدث ولا حرج كأنه بصدد كلمات متقاطعة.

ومن ابرز النظريات النقدية ما وضعه الجاحظ وأبو هلال العسكري، وابن قتيبة، وحازم القرطاجني بصدد تحليل الخطاب الأدبي والشعري على وجه الخصوص، ومن أجل تتبع مناهجهم في النقد أن النظرية التي وضعها الجاحظ لم تكن تحت مسمى الذرائعية ولكن ملخصها قد أشار له بوضوح بقوله: «**المعاني القائمة في صدور الناس، المتصورة في أذهانهم، والمتغلغلة في نفوسهم... مستورة خفية، وبعيدة وحسية، ومحجوبة مكبوتة... لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه.. إلا بغيره، وإنما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها، وهذه الخصال هي التي تعود بها إلى الفهم وتجليها للعقل... وتجعل المهمل معبداً، والمقيد مطلقاً... وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجح...**»[1].

(1) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجاحظ، مصر، ط4، م2، 1395ه 1975، ج1، ص75.

وبين الجاحظ في نظريته أن هناك ثلاثة وظائف للقول والتي أطلق عليها لاحقا «التداولية» فقال أن للبيان ثلاثة وظائف أساسية هي:

1 – الوظيفة الإخبارية المعرفية التعليمية (حالة حياد، إظهار الأمر على وجه الإخبار قصد الإفهام).

2 – الوظيفة التأثيرية (حالة الاختلاف) تقديم الأمر على وجه الاستمالة وجلب القلوب.

3 – الوظيفة الحجاجية: (حالة الخصام) إظهار الأمر على وجه الاحتجاج والاضطرار»[1].

والذي يقارب الذرائعي الأساس ألحجاجي الذي يبين مستوى إظهار قيمة الاحتجاج ومداه وما يحيط به أما الأساسين أولا وثانيا فالأول (سلامة الجملة واستهدافها المعنى وبيانه) والثاني (الأثر الذي يتركه القول على المتلقي واستمالته وجلب اهتمامه).

وباجتماع الأسس الثلاثة يتشكل مستوى التأثير على القارئ خصوصا في النص الأدبي أيا كان صنفه وهذا ما ذهب إليه من قوله (الأثر، الاستمالة) بمعنى بالتواصل في الدرجة الأولى، والإقناع، والتأثير، وإيصال المعنى، وتقديم الفائدة.

(1) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فكل هذه الوظائف تشكل جوهر النظرية التداولية في الدراسات المعاصرة باعتبارها مقاربة تهتم بالتواصل في الدرجة الأولى، والإقناع، والتأثير، وإيصال المعنى، وتقديم الفائدة بالدرجة الثانية، ومنه فإن غايتها تحقيق المنفعة.

ولو ذهبنا إلى قراءة النظرية من حازم القرطاجني فالأمر يكون أكثر جلاء:

فعنده الكلام الذي لا يدل على معنى ليس كلاما، بمعنى أن أساس الكلام هو القصد وهي فكرة ضمان القصد من الكلام، يقول: «حازم القرطاجني»: «**لما كان الكلام أولى الأشياء، بأن يجعل دليلاً على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها...**»[1]

من هذا القول يصبح الكلام الذي يدخل الدرس اللساني هو الكلام مكتمل المعنى وهذا النوع من الكلام يحقق التواصل وتنطبق عليه معايير العلم اللساني أي جملة مكتملة المعنى تؤدي وظيفتها اللغوية كاملة وهذا ما أطلق عليه ب «التداولية التواصلية» التي تستوجب (القصد، المعنى، الفائدة «**وهي ما ينبغي على المتكلم الإتيان بها في كلامه**».

(1) محمد أديوان، نظرية المقاصد بين حازم ونظرية الأفعال اللغوية المعاصرة، مجلة الوصل، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة تلمسان، العدد الأول، 1994، جامعة الرباط، كلية الآداب، ص25.

ويركز القرطاجني على القيمة المعنوية للكلام وما ينفع به المتلقي وهو ما أكد عليه في قوله «**فحازم هنا يركز على المنفعة، والخطاب الذي لا يحقق منفعة، فإنه لا يحقق أي تواصل انطلاقاً من قوله: «... المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها أي احتياجهم إلى تحصيل المنفعة»**.[1]

«فحازم هنا يتفطن للبعد ألذرائعي أو التداولي في العملية التواصلية، إن هذا التصور النقدي للتواصل الشعري نظرة متطورة للشعر وتقدم كبير في نقد الشعر، وهو من مبتكرات العرب في النقد قبل اكتشاف البراغماتية بزمن طويل، ويؤكد المعنى ذاته القرطاجني باعتباره الكلام» تجربة لغوية نفسية يكتنفها إطار اجتماعي ومقام خارجي تؤثر فيه وتتأثر به...»[2].

وبعد تحقق الافهام والمنفعة من القول هناك أمر آخر بذات الأهمية هو التأثير بين المتكلم والمتلقي، ويرى أنه ضروري في العملية التواصلية لقوله: «**وجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطب أو الاستفادة منه أو بعضها بالقول**»[3].

(1) المصدر نفسه، ص26.

(2) المصدر نفسه، ص26.

(3) المصدر نفسه، ص26

وهناك تقسيمات بين المتكلم والمخاطب في ردود الفعل من الكلام العادي بينهما: عملية، نفسية وسلوكية، ووجدانية. وهنا يظهر البعد التداولي في أي نص من النصوص وتعمل الذرائعية ضمن حدود الكلام بمعنى ان مبدأ المنفعة من الكلام لابد أن يتضمنه الكلام.

ومن خلال الحديث عن ضرورة استعمال المعاني، فالإخبار عن المعنى هو الذي يضمن تقريبه إلى الفهم، حيث يركز على ضرورة إفهام المخاطب، وإبلاغه محتوى الرسالة الأدبية، ووجه التشابه بين الجاحظ وحازم القرطاجي هو اشتراط الافهام وابلاغ المعنى للمتلقي اذ يشترط الجاحظ أن يكون استعمال المعاني مفيداً ومحققاً لقصد المتكلم أي فيه منفعة.

هذا هو روح المنهج التداولي بالدراسات اللغوية خاصة «**حيث تتلاقى فيه على وجه معين جملة ميادين من المعرفة المختلفة أهمها: علم اللغة الخالص، والبلاغة، والمنطق، وفلسفة اللغة، وكذلك علم الاجتماع، وغيرها من العلوم المهتمة بالجزء الدلالي من اللغة**»[1].

وبعدها وفي مراحل متطورة جداً تجاوزت التداولية حدود اللغة لتنتقل إلى مجال الأدب وتتحول إلى ما يسمى بالذرائعية الأدبية.

(1) فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، ص95.

وقد ذهب «محمد العمري» في كتابه «البلاغة العربية» إلى أن الذرائعية الحديثة ذات بعد «جاحظي» في أصله لاهتمام الجاحظ وتركيزه على هذا المستوى في كتابه «البيان والتبيين» وعلى عملية التأثير في المتلقي، والإقناع، وقد سميت هذه النظرية عنده، والتي تعرف اليوم ب»التداولية» ب نظرية «التأثير والمقام»[1].

يقول «محمد العمري»: «**إن هذا البعد هو أحد الأبعاد الأساسية في البلاغة العربية، وهو بعد جاحظي في أساسه، وإن تخلي البديعيين عنه في مرحلة لاحقة أدى إلى اختزال البلاغة العربية وتضيق مجالها، وتحظى نظرية التأثير والمقام حالياً بعناية كبيرة في الدراسات السيميائية، ومن ثم الشروع في إعادة الاعتبار إلى البلاغة العربية تحت عنوان جديد هو «التداولية»**[2].

(1) عبد القاهر الجرجاني الذي أبدع نظرية النظم، وأوضح أنّ السياق هو ترتيب الألفاظ في الجملة، وتأليفها بحيث تأتلف مع ترتيب هذه الألفاظ ومعانيها في النفس والذهن والعقل، وقد تناثرت أقواله في كتابيه: (دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة) فعبّر عن توافق اللفظ مع المعنى، وعبر عن مدى الارتباط بين الكلمات بعضها ببعض، ومناسبتها للسياق والمقام الذي تذكر فيه بقوله:»النظم هو توخي معاني النحو في معاني الكلم...» ينظر: استيتية، سمير شريف، اللسانيات (المجال، الوظيفة، والمنهج)، 2005م، عالم الكتب الحديث، ترجمة: صبري إبراهيم السيد، 1992م، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية..

(2) 3 – هي التداولية» فيعرفونها في سنة 1938م أنها «جزء من السيميائية التي تعالج العلاقات بين العلامات ومستعملي هذه العلامات» أو هي «دراسة

ولا نريد إطلاق التنظيرات بعيدا عن التطبيقات العملية لبيان التأثير والمقام ولا تنكر جهود ابن قتيبة الدينوري في مفهوم التداولية في الأدب أو الذرائعية يقول ابن قتيبة في كتابه: «الشعر والشعراء»، من خلال حديثه عن «**تهيئة المخاطب نفسياً ليتقبل ما يقصده الخطاب، والانفعال به انفعالاً ظاهراً**»[1].

حيث انتهى هذا الناقد إلى حقيقة مفادها أن على الشاعر أن يسير في قصيدته وفق خطة مرسومة سلفاً يبدأ فيها بالنسيب ثم يردفه بذكر مشاق السفر، ثم يعرج على وصف ناقته، فيبثها أشجانه، ثم ينتقل إلى مدح صاحبه بعد أن يكون قد أثار انتباهه، وهيأه نفسياً إلى شعره..

كما لا يجب أن نشير إلى «عبد القاهر الجرجاني» الذي أشار إلى عملية التواصل في أكثر من موضع، غير أنه يركز على دراسة وضعية المخاطب اتجاه النص الشعري، ويتحدث عن عمق المعنى ووضوحه ويرى أن التواصل الذي يكون نتيجة لتعب وكد وإعمال للفكر هو التواصل الذي يعجب فيه المتلقي بالخطاب الشعري.

استعمال اللغة في الخطاب، شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية» ينظر: سعيد حسين بحيري، مواقف خاصة بالنظرية اللغوية في القرن العشرين، مكتبة زهراء الشرق، سنة2011.

(1) 1 أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلي، سر الفصاحة، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 1976، ص43.

أما إذا تطرقنا إلى كتاب «سر الفصاحة» لصاحبه «ابن سنان الخفاجي»، فإننا نجده يقول: «والكلام يتعلق بالمعاني والفوائد بالمواضعة، لا لشيء من أحواله...»[1].

نلاحظ أن «ابن سنان الخفاجي» يشير ضمنياً إلى التداولية الحديثة، إثر حديثه عن الفائدة التي نرجوها من الكلام، فهو يشترط في الكلام الصحيح الانتظام والفائدة، وإلا فلا يمكن عدّه كلاماً. إلا إذا حقق الفائدة المرجوة منه، أي أن الكلام عنده له وظيفة نفعية. إضافة إلى هذا، يتحدث «ابن سنان» أيضاً عن المواضعة والقصد واستعمال المتكلم له، أي استعمال اللغة في قصد.

من خلال ما تقدم ذكره حول جذور التداولية في التراث العربي القديم، نلاحظ أن التداولية لها حضور قوي، وقديم جداً في التراث العربي، لا يقل عنه في التراث الغربي. وتحولت التداولية من اللغة إلى الأدب، وأصبحت تداولية أدبية، أو ما أصبح يعرف اليوم بالذرائعية الأدبية، التي تمثل مقاربة لدراسة النصوص وتحليلها، وفي هذا المجال تكون «**التداوليات نظرية استعماليه، حيث تدرس اللغة في استعمال الناطقين بها، ونظرية تخاطبية تعالج شروط التبليغ والتواصل الذي يقصد إليه الناطقون من وراء الاستعمال للغة**»[2].

(1) 2 المرجع نفسه، ص33.

(2) 3 دراسات سيميائية لسانية أدبية، العدد الثاني، 1987 1988، المغرب، تكامل المعارف: اللسانيات والمنطق، حوار مع الدكتور طه عبد الرحمن.

فلقد تطورت التداولية من المجال اللغوي والمنطقي والفلسفي إلى الذرائعية الأدبية، التي تنقل النص من المستوى النحوي والدلالي إلى المستوى التداولي، حيث تركز الآراء في النقد المعاصر على مفهوم التواصل الذي يقوم على عملية الفهم والتأويل. وتعد عملية القراءة في النقد المعاصر «**تواصلاً يتحقق بين القارئ وموضوع القراءة، فالوصفية النقدية في إطار عملية القراءة وظيفة تقوم على أساس السعي إلى تحقيق تواصل فعال بين القارئ وموضوع القراءة، وكأي تواصل إذ تحتاج عملية القراءة إلى أسباب لعناصر الموضوع المقروء، وإحاطة بالعوامل الفاعلة فيه، مثل السياق، ومقاصد المتكلم**».

وتؤكد الدراسات النقدية الحديثة على الجانب اللغوي وتعتبره نظاماً معقداً للاتصال، يجاوز مستويات الصياغة اللفظية والنصية إلى دراسة الحدث الأدبي انطلاقاً من دائرة الاتصال الاجتماعي، أي الانتقال باللغة الأدبية من مستوى النص كنظام إلى مستوى التواصل. وهذا فيه إشارة إلى نظريات القراءة أو الاستجابة المعاصرة.

وعملية التأسيس لفهم وتصور مشترك بين الادب والمتلقي عملية معقدة، وتتحدد نوع العلاقة بقدرة منشيء النص على اختراق الحجب بين النص والقاري ودور الكاتب في هذا السياق في إنتاجه للنص. فمن خلال إيهامه بالواقع، يتركز عند القارئ إمكان الإحالة على الواقع.

ومن ثمة، يصبح يرى في العمل / الإنتاج الأدبي، انعكاسا للواقع، وتركيزا عليه. وبعبارة أخرى هل يرى المتلقي جزء من ذاته في النص؟ وهذا يتوقف على نوع الخطاب الادبي وفاعليته ومؤهلات الكاتب.

هنا وجدنا أن الأمر يتطلب التعريف بمفردتين مهمتين كمدخل لتحليل النص الشعري وفقا للنظريات العربية الخالصة دون الاستعانة بأي نظرية أجنبية قدر تعلق الأمر بالاستشهادات التوضيحية (الخطاب وماهيته، والسياق وماهيته 9 فالسياق وفق المفهوم العربي يعد المدخل الأول وهو بحاجة لإيضاح من الدراسات العربية الرصينة التي تناولتها ثم نحاول إيراد تطبيقات عملية على المصطلحين من نصوص عربية رصينة ومن ثم نتحول لمقاصد المتكلم (المعنى) بذات المنهج.

ثالثا:ماهية الخطاب

مفهوم الخطاب:

مفردة الخطاب غالبا ما ترافق مفردة أخرى هي البنية لما بين المفردتين من ارتباط في الدراسات اللغوية، لذا لابد من التعريف بالمفردتين من حيث اللغة والاصطلاح ليتسنى لنا الدخول إلى ماهيتهما وهذا مفهومهما:

1 – البنية لغة

يقول الفيروز آبادي (والبنية جمع بَنى وبُنى يقال فلان جميل البُنية أي الجسم وبنى يبني الكلمة ألزمها البناء أعطاها بنيتها أي صفتها، والبنية في الكلمة صيغتها والمادة التي تبنى منها[1].

وما دامت البنية تفيد معنى الجسم هذا يعني أن بنية الكلمة جسمها وهيئتها التي تظهر عليها نطقاً وكتابةً وقال ابن منظور (أبنيته بيتا أي

(1) محمد، عكاشة، نظرية الخطاب في ضوء نظرية احداث اللغة، تطبيقات الاساليب والتأثر والتأثير، مفهوم التأثر والمقام، ط2، دار الازهر، القاهرة، 1972، ص23وما بعدها

أعطيته ما يبني البيت) ولا يفرق كثيرا إن إعطاء مالا أو مواد للبناء المهم أعطاه ما يعينه على ذلك البناء، ومنها البواني: قوائم الناقة وقول العرب ألقى بوانيه أقام في المكان واطمأن كناية عن الاستقرار.

وخلاصة القول فان البنية لا تخرج عن معنى هيكل الشيء ومكونه أو هيأته ومنه قوله تعالى: ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلَّذِينَ يُقَٰتِلُونَ فِى سَبِيلِهِۦ صَفًّا كَأَنَّهُم بُنْيَٰنٌ مَّرْصُوصٌ ﴾[1].

2 – **البنية اصطلاحا:**

يقول الدكتور الزواوي (البنية تعني الكيفية التي تنظم عليها جملة ما) أي هي مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر فيها على العنصر الاخر، ويتحدد بعلاقته مع بقية العناصر.

وخلاصة القول إن البنيوية مشتقة من البنية والتي أصبحت فيما بعد منهاجا مختصا في تحليل الخطاب الأدبي، قصيدة، وقصة، ورواية... باعتبار ان أي نص يتألف من وحدات أو بنيات جزئية ترتبط فيما بينها بوشائح وثيقة، بحيث تصبح قادرة على إعطاء النص عند اكتماله بنيته الخاصة به.

(1) الزركشي، البرهان في علوم القرآن، دار المعرفة، السيوطي، الاتقان في علوم القرآن، ج2، ص87

وبما ن النص الشعري هو بنية لغوية فمن الطبيعي ان يتشكل من بنيات صغيرة منسجمة مع بعضها لتشكل البنية الكبرى وهي النص بكلياته، ذلك اللغة تتألف من أصوات وكلمات وجمل حتى ينتهي نصل إلى تلك البنية التي يطلق عليها (الكبرى، أو الكلية) للنص فلو كان العمل الأدبي روائيا فلا بد من تقسيم ذلك العمل إلى وحدات سردية صغيرة كل بنية تتمثل من قصة صغيرة ترتبط بالأخرى لتشكل البنية الكلية للرواية.

ولسنا بصدد البحث في المنهج البنيوي او استعراض مفصل للنظرية البنيوية قدر تعلق الأمر بمفهوم بنية للنص الأدبي.

الخطاب لغة:

لفظ الخطاب من الألفاظ الثرية الولود في القاموس العربي من خلال الاشتقاق وقد ورد الخطاب بألفاظ مختلفة

1 - **الخَطبُ**: الشأن أو الأمر صغرا أو كبرا يتمثل في قولنا ما خطبك؟ يعني ما أمرك؟

2 - **الخطب**: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة والشأن والحال ومنه قولهم جلّ الخطب: عظم شأنه. والخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام قال بعض المفسرين في قوله تعالى (فصل الخطاب)[1].

(1) عكاشه، المصدر السابق، ص24

وقيل فصل الخطاب هو أن يحكم بالبنية أو اليمن وقيل معناه أن يفصل بين الحق والباطل ويميز بين الحكم وضده وخطب المرأة خطبا وخطبا فهي خطبه وهو خطبتها والخطاب: المتصرف في الخطبة. فلا عجب أن تكون الخطبة من اشتقاق الخطاب.

وخطب الخاطب على المنبر خطابه بالفتح وخطبة بالضم والخطاب ما يكلم به الرجل صاحبه ونقضيه الجواب وجميع الاشتقاقات لهذه المفردة نعني الكلام الموجه من قبل شخص إلى متلق ما، مستمعا كان أو قارئا وحتى مشاهد الرسم أو شكل من الأشكال الاشهارية لأنه يحمل دعوة إلى الإقبال على شيء.

الخطابة اصطلاحا:

شرع في إطلاق كلمة الخطاب كمصطلح لبعض فروع المعرفة الإنسانية ليدل بها على أن هذا الفرع أو ذاك من فروع المعرفة يحمل في تفاصيله ذات المدلول يحتم وجود (مرسل ورسالة، ومرسل إليه) واكتسب كلمة الخطاب مدلولاتها عبر المصطلح الذي أطلق عليه (الحافة) وهي التي تتولد بإلحاقها أو نسبتها إلى بعض الكلمات كان تقول (الخطاب الرسمي) أو تقول الخطاب الديني... أو الخطاب السياسي أو الخطاب الأدبي... فالخطاب هو الوضوح وعدم التعقيد والخطاب هو الذي يفترض متكلما ومستمعا.

والخطاب في تعريفاته الاصطلاحية ينطوي على مدى واسع من المعاني الخطاب الشعري يعني ما يتعلق بالشعر وموضوعاته وهكذا...

والذي يعنينا من هذا كله هو الخطاب الأدبي (فتعني عبارة الأدبي فعلا معين من الخطاب عن أنواع أخرى تعنى على الأقل أن وجود خطاب أدبي يفترض وجود خطاب غير أدبي لكل من الخطابين مقاييسه، والتعرف على الخطاب الأدبي وما علية هذه المقاييس يعني استخلاص ادبيته أي استخلاص مجمل الشروط أو الخصائص والمقاييس التي تجعل من خطاب معين خطابا أدبيا)[1].

وعليه فان هذا التعريف يفضي إلى حقيقة أن أي نص من النصوص شعرا كان أم نثرا إذا توفرت فيه الشروط والمقاييس المحققة لادبيته تبعا للجنس المفضي إليه فانه حين ذاك لا يخرج عن فصيلة الخطاب الأدبي.

وهناك معاني للأدبية تعني الجمال والمعاني الجديدة المكتشفة مما يتلمس خاصة في الشعر أو النثر الأدبي ولا يتلمس هذا في الفلسفة أو التاريخ.

وبعد بيان المفردتين المفتاحيتين (البنية والخطاب) لا بد لنا من التعريف بمكونات هذا الخطاب.

(1) ينظر: البحتري: دراسة أسلوبية، ابتسام حمزة عبد الرحمن عنبري، رسالة دكتوراه، كلية التربية للبنات بجدة، 1407 – 1408ه، ص 6، 7.

الخطاب وتحليله في نظر العرب:

بعد استعراض موجز لمفهوم الخطاب في اللغة والاصطلاح لابد من التعرف على أنواعه:

أولا: الخطاب المكتوب:

وهو الخطاب المدون لفظا في نص ثابت فتحول من أفكار أصوات إلى شكل ثابت ويتضمن هذا النوع تفاصيل المعنى والاستطراد فيه لبنيته، ويضمن فيه الكاتب عناصر مقام الحال التي شاركت فيه وان يدون دلالات الحركات والأصوات لعدم دلالة الحروف عليها، وبعض هذا الخطاب وجملة طويلة ومركبة وبعضها متشابك معقد ويحتوي على مكملات كثيرة وقناة التواصل فيه الكتابة[1] ولا بد من الإشارة إلى مفهوم الخطاب عند علماء العربية أوسع دلالة، وأغزر معنى وأدق على دلالة قصده وممارسته من المفهوم الغربي الضيق فقد تجاوز المعنى العربي للخطاب معناه عند البنيويين الذين حصروه في الشكل والتركيب دون المعنى والسياق والوظيفة والقصد والممارسة والأداء والتواصل والتأثير والإقناع والأثر الواقعي والمتلقي والمقام وهي عناصر استوفاها المسمون الأوائل فقالوا:

(1) المصدر نفسه، ص7

1 – الخطاب باعتباره الدلالة ومنها:

أ – خطاب المدح كقوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ﴾ ورد 98 مرة في القرآن

ب – خطاب الذم كقوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ ﴾.

ج – خطاب الكرام كقوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ ﴾ورد 13 مرة في القرآن الكريم.

د – خطاب الامانه كقوله تعالى: ﴿**فإنك رحيم**﴾ وهذه المفردات في السياق والمقام وعلاقة التكلم بالمخاطب.

ولو عرضنا السؤال: ما هي عناصر الاتصال بالخاطب؟

1 – **الاتصال**: ممارسة الخطاب طرفي (المتكلم المتلقي) ويسحب في الاتصال حسن المناسبة وملائمة المقام والخلو من التشويش والإعاقة في الاستماع وتوظيف أدوات التأثير والإقناع الصوتية واللفظية.

وعناصر الخطاب التي تشارك إنتاج الخطاب والمتكلم، المتلقي والخطاب والسياق (اللغوي والمقامي).

2 – **المتكلم**:

ويسميه البعض المرسل وهو ترجمة عن الدراسات الغربية والأدق في اللغة العربية (المتكلم أو القائل أو الكاتب أو الشاعر..

وهو المتلفظ بالكلام ومواصفات هذا المتكلم في القواعد العربية أن يكون(أهلا لما يقول، ولا يدعي خطاب غيره، مما ليس منعقدا إليه واقعا ونعتا فلا يتلبس بخطاب غيره زورا، وان يكون طلقا مفوها ومتمكنا من لغة الخطاب وموضوعه وما يحيط به والخلو من عيوب النطق، وسرعة البديهة وفيض الخاطر والموضوعية والصدق، وحسن الخلق والترفع عن اللخناء والترفع عن القبيح ومراعاة أحوال متلقيه ومقدرا لحال المقام وحسن توظيف اللغة والعناصر المؤثرة واختيار القول والظرف، وتجديد الاتصال واستمرار بوسائل البنية والتشويق والإثارة...)[1].

3 - **المتلقي:**

المستمع في المنطوق والقارئ في المكتوب ويسمى المتلقي أو السامع لديه الاستعداد والتهيؤ لقبول التواصل والاستمرار فيه وحضور الذهن والإقبال على المتكلم والإنصات وتقبل الخطاب والتجاوب مع قائله والتأدب وتعزيز القائل وتحفيزه بالحركة والإشارة[2].

(1) عبد الرحمن الحاج، تأسيس اصول التفسير، مجلة المعرفة الاسلامية، العدد (37)

(2) ينظر (الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، د. فتح الله أحمد سليمان، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990م، ص 30.

4 – **الخطاب:**

القول المكتوب أو المنطوق ويتمثل في الكلام والحوار والمناقشة والخطبة والرسائل وكافة أشكال الكلام المفيد ويستحب في لفظ الخطاب (الفصاحة، السبك، الحبك، ملائمة المتلقي وفهمه، المجانسة، حسن المناسبة مع مقام القول الخلو من الأخطاء والغرابة والتعقيد والاستغراق والتناقض والتفكك والتكلف[1].

5 – **قناة الاتصال:**

اللغة والإشارة والرمز والاتصال اللغوي أكثرها استعمالا وهو ثلاثة أنواع (المنطوق، المكتوب، المسكوت عنه) المفهوم من المكتوب والمنطوق كالنهي عن أمرها، مثل النهي عن ضرب الوالدين (فلا تنهرهما ولا تقل لهما أف) والسب أولى بالنهي عن ذلك ومادته تقع جزء من دلالته وقد ذكرت الدراسات المنطوق والمكتوب وسكتت عن المسكوت عنه لفظا والمفهوم من لفظ غيره.

6 – **سياق الكلام والخطاب:**

سياق الكلمة والجملة في نص الخطاب وهو العلاقة بين عناصر الجملة وعلاقتها بسياق الخطاب والمعاني السياقية هي تلك التي

(1) ينظر: مناهج النقد المعاصر، د. صلاح فضل، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1417ه – 1997م، ص 107، 108.

تتمحور بعلاقة الكلمة بما جاورها في الخطاب اللفظي كقولنا: سلمت على عبد السلام مخصصا عبد السلام والسلام تحية الإسلام والسلام الأمن والطمأنينة وما إلى ذلك من معاني تفهم من سياق الجملة. أو ما يسمى ب سياق المقام أو الحال أو السياق اللغوي أو الخارجي وما هو يتعلق بالخطاب في العلم الخارجي؛ المتكلم، المتلقي، الزمان، المكان، المحيط الخارجي، والمجتمع) ومن هذه ظروف إنتاج الخطاب والمسلمون الأوائل أول من فصل ذلك وقاموا بالاستنباط والتحليل والتفسير للقصد وهم أكثر دقة في ذلك من الغربيين[1].

وقسموا السياق نوعين أولهما: سياق إنتاج الخطاب، والآخر سياق تلقيه ولكل منهما أثره في فهم الخطاب الأول هو الأصل لما فيه من الدلالات على القصد والثاني قد يختلف عن الأول والسبب اختلاف التلقي وفقا للعصر أو الطرفان الرئيسيان في الخطاب منهما (المخاطب، المخاطب) وسياق الإنتاج والتلقي ووسيلة التواصل قناة التواصل وتشكل هذه مجموعة العناصر لفهم الخطاب.

ولنضرب مثلا الشعر: القائل أو المخاطب الشاعر، المخاطب (مجموع المتلقي الخطاب (القصيدة مقروءة ومسموعة).

(1) عبد الرحمن الحاج، تأسيس أصول التفسير، مصدر سابق

دلالة الخطاب:

قسم العلماء دلالة الخطاب الى قسمين:

الأول:دلالة المفهوم – دلالة صريح اللفظ وهي تمام معناه الوضعي أو على جزء منه وشيء دلالة المنطوق الصريحة ولها ضوابطها.

1 – ضوابط تعيين المعنى في الخطاب.

يعني أن المعنى بضوابط بعضها لغوي مقامي خارجي وبعضها عقلي بفهم حقيقي الحال او العقل كالمجازي والمنطقي والمسلمات العقلية.

أولا: معرفة الوضع اللغوي:

وهو المعنى الذي وضع له اللفظ حقيقة (كدلالة الحجر على وضع عليه ودلالة السلام على الأمن والاستقرار ودلالة العين وعلى الجاسوس والمسمى على الحجاع... ويقابله دلالة البيت على حجره وجدرانه وتوافره وشرقه وهو معنى غير المعنى المستفاد من تركيب الجملة كقولنا في لفظ السلام عليكم في اللقاء والوداع)

وهنا تتعدد المعاني في لفظ السياق وليس من الوضع ولذلك امثلة كثيرة في اللغة العربية.

ثانيا: معرفة العلاقات التركيبة:

وهي العلاقة التي تقوم على أساس العلاقة بين التراكيب ويترتب على ترتيبها وإعرابها اختلاف المعنى والاختلاف لا يقع في التركيب

ذاته بل يقع في القصد من التركيب في المقام وليس في أصل الوضع أو في الجملة معنى جملة (السلام عليكم) حكمها التركيبي هو (التحية) لا يتغير في أصل التركيب ولكنه في المقام بدل على عدد من المعاني فقولنا (السلام عليكم) حين ندخل مجلسا يعني التحية وقولنا في الخروج (السلام عليكم) يعني التوديع والذي اختلف هنا مقام الحال.

ثالثا: معرفة القرينة:

فأما القرينة فهي ما يصحب الخطاب من دلائل تشير الى المعنى المراد به تعريفه شرعية وقرينة عرفته مصلحة منها نفهم المعنى وهنا قرينة لغوية يستعان في فهمها من القرينة العاقبة والعرفية التي تحصل من خلال الفهم والاستنباط.

وهنا لا بد من التعريف بالقرائن الدالة على فهم الخطاب وإيصال المتلقي إلى المعنى المراد منه القرينة اللفظية ما يأتي في الكلام ما يعين الدلالة كقولنا (طر محمد فرحا) فالقرينة اللفظية التي شرت المعنى (فرحا) ودلت على المجاز ذلك لعدم قدرة(أياد على الطيران) وأنواع هذه القرينة نوعان منها ما يتصل بتكرار اللفظ كقول الله سبحانه (إنما قولنا لشيء إذا أردته أن تقول له (كن فيكون) وهذا القرينة تدل على التكوين أي أن اللفظ الأول أكد اللفظ الثاني وهذه القرينة جاءت على الحقيقة وليس على المجاز.أما القرينة الثانية فهي الحالية والقائمة

على المقام الخارجي كقوله تعالى(ذق انك أنت العزيز الحكيم) 49 الدخان دل مقامها على التوبيخ والذم ولا يراد منها استطعام الطعام والقرينة الأخرى هي الفعلية التي يحددها الفعل ألانجازي (سلم) التي نعني أن الشخص سلم سلاحه.وهناك قرينة سبب والتي تقوم على سبب غيرها كقولنا أمطرت السماء والمقصود السحاب (الغيوم) أما السماء لا تمطر والقرينة المعنوية التي نستفاد من المعنى دون الطرح كقول الله (وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينه غصبا) الكهف وهناك قرائن أخرى بالإمكان الرجوع إلى (كتب علوم البيان) لمعرفتها.

ومن الجدير بالذكر فأن إيصال الخطاب الأدبي إلى المتلقي يتطلب أيضا حضور الأسلوب الخاص بالكاتب والذي من خلاله يصل لذهنية متلقيه فلنتعرف على ماهية الأسلوب، وكيف تم تناوله في الموروث وما علاقته بالخطاب.

وتعدّ نظريّة التوصيل من أهم النظريات الحديثة في الساحة النقدية. وقد تكمن أهميتها في إخراجها الخطاب الأدبي من الدائرة المغلقة التي أدخلته فيها بعض المناهج الشكلية، المهتمة باللغة في ذاتها، والمتعاملة مع الخطاب الأدبي بصفته بنية مغلقة على ذاتها. ترى هذه النظرية إلى وظيفة اللغة الأساسيّة (التوصيل)، لا إلى اللغة نفسها. لذلك فهي تلفت إلى دور المتلقي في عملية الاتصال الأدبي. ويبدو أنّ

هذا الأمر جاء نتيجة للتحولات الضخمة في التناول الفكري لظواهر الأدب، التي شهدها القرن العشرون، لا سيما في السنوات الأخيرة منه؛ إذ حدث تغيير مزدوج للنموذج.

اما تحليل الخطاب فهو مركب مكون من كلمتين: الأولى(تحليل)؛ والتحليل كما جاء في معجم مقاييس اللغة؛»يطلق على كل شيء لم يبالغ فيه، فيقال:»ضربته تحليلا»، » وقعت مناسم الناقة تحليلا:؛إذا لم تبالغ في الوقع بالأرض.وهو قول كعب بن زهير: «وقعهن الأرض تحليل»، لكن هذا المعنى أكل الزمان عليه وشرب، فتحول المصطلح إلى معاني أخرى، خاصة مع تيار التجريب، وانتقال مصطلحات هذا الأخير إلى مجال العلوم الإنسانية، مما جعل التحليل متعدد المعاني والقصديات بتعدد متناوليه.

أما الكلمة الثانية فهي الخطاب، وقد عرفت في نفس المعجم السابق ذكره:» الخاء والطاء والباء، أصلان؛ أحدهما الكلام بين اثنين»، وهو ما يهمنا هنا. فالخطاب إذن يستلزم حضور عنصرين على الأقل، وهذا ما نجده في الثقافة الغربية أيضا، خاصة حينما يقسمون الخطاب إلى قسمين:وذلك بحسب: هل الكلام الذي يتلفظه المرسل يرسل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى المرسل إليه؟.أما تحليل الخطاب فيعرفه محمد خطابي:» كل مقاربة تتخذ لها موضوعا للوصف؛ وحدة

لغوية أكبر من الجملة».وهذا يتكامل مع ما جاء به بول ريكور؛ حين اعتبر أن الخطاب يتطلب إشارتين أساسيتين هما الاسم والفعل؛ اللذان يرتبطان في تركيب يتخطى حدود الكلمات.فإذا كان الأول يميز تحليل الخطاب بناء على الوحدة اللغوية وحجمها؛ وهذه الوحدة أكبر من الجملة، فالثاني يستند إلى رأي أرسطو، ويعتبر أن للاسم معنى وللفعل فضلا على انطوائه على معنى إشارة إلى الزمن، وارتباطهما هو الذي يحقق الرابطة الأسنادية، التي تسمى لوغوسا أو خطاب.

ولو طرحنا السؤال التالي: على ماذا يستند الخطاب؟وللاجابة نقول يعتمد الخطاب عموما على:(المعرفة الخلفية:وهي مجموع التراكمات المعرفية والتجارب السابقة؛ التي خزنها العقل، وراكمها في داخله، فتبدأ في الظهور وقت الحاجة إليها، وهي لا تظهر جملة، بل إن الشخص هو الذي يختار من المخزون الهائل للمعلومات ما يلائمه. كذلك يعتمد الخطاب على الأطر:وهي طريقة من طرائق تمثل المعرفة الخلفية كذلك، ونظرية الأطر من وضع مينسكي، وتمثل الوضعيات الجاهزة أو التمثلات النموذجية الجاهزة لوضعية ما، بحيث أن المتلقي لا يحتاج إن صادف كلمة «منزل» في خطاب ما، أن يذكر أن لهذا المنزل سقف وباب...إلخ، فتلك معلومات جاهزة. بعد ذلك يأتي دور المدونات: أي طور المفهوم للتعامل مع متواليات الأحداث، وطبقه

روجي شانك على فهم النص مقترحا طريقة لدراسة سماها «التبعية المفهومية»، وتتضمن المدونات متوالية معيارية من الأحداث، تصف وضعية ما. وفي مرحلة أخرى السيناريوهات:

والتي استعملها سانفورد وكارود، لوصف المجال الممتد للمرجع المستعمل في تأويل نص ما، ولنفهم أكثر نقدم المثال الآتي:ثم ما نطلق عليه الخطاطة:حيث يقترح براون ويول النظر إليها كمعرفة خلفية منظمة تقودنا إلى توقع (أو التنبؤ) مظاهر في تأويلنا للخطاب، بدل النظر إليها كقيود حتمية على كيفية وجوب تأويل الخطاب.وتتمثل الخطاطة بشكل جلي في الأحكام المسبقة، القائمة على اختلاف الجنس أو العرق أوالديانة.فمثلا هناك صورة العربي عند الأمريكي؛ التي تمثل ذلك الإرهابي، المتمرد البدوي، الجاهل والهمجي... وصورة الأمريكي عند العربي؛ ذلك المستبد، الظالم المستعمر حليف الصهيونية، الخائن للقيم الإنسانية. ولعل الركن الاخير الذي يستند عليه الخطاب موضوع الاستدلال:يقصد به المؤلفان(براون ويول)؛ تلك العملية التي يجب على القارئ القيام بها للإنتقال من المعنى الحرفي لما هو مكتوب إلى ما يقصد الكاتب إيصاله.

وللخطاب الأدبي خصائص، ليست سياجا نسيج به هذا الخطاب لتمييزه عن غيره من الخطابات، فإذا كان الأدب كالزئبق كلما عملنا

على تحصيله نجده ينفلت من جديد؛ فالخطاب الأدبي هو انعكاس لهذه الزئبقية؛ وبالتالي فلن يسعنا التطرق إلى خصائص هذا الخطاب أو بعض خصائصه، إلا في إطار مجموعة من التيارات او المدارس الأدبية المختلفة ويمكن مراجعة تلك الخصائص اعتمادا على متبنيات كل مدرسة.

خلاصة القول:

يعرف الخطاب عادة بأنه سلسلة من الملفوظات المترابطة التي ينتجها طرف متكلم بقصد التأثير على طرف مخاطب وإنجاز عملية التواصل المطلوبة؛ وهذا يعني أن كل خطاب يحمل رسالة ويتوخى إبلاغها بواسطة اللغة التي هي الأداة الأساسية والفاعلة. لكننا حينما نتحدث عن الخطاب الأدبي، ومنه الخطاب الروائي، نجد أنفسنا أمام مشكلة تكمن في حقيقة الوظيفة التي عليه أن يؤديها فعلا، وهل هي تسخير اللغة من أجل الإبلاغ فقط كما تفعل سائر الخطابات التي تستهلك وتفنى بمجرد تأدية تلك الوظيفة، أم هي تسخير اللغة من أجل تكوين بنية متميزة قد تصبح مقصودة لذاتها وبذاتها، ومن ثم فهو أبدا أمام معادلة صعبة من أجل تحقيق التوازن بين الاحتفاظ أو الاكتفاء بمميزاته النوعية التي هي منبع ثر للإشباع الفني وبين عدم التنازل عن دوره في الإبلاغ باعتباره أيضا مساهمة فكرية وإنسانية وحضارية. وإذا كانت بنيته المتميزة هاته تتحقق أساسا بتوظيف اللغة فيه توظيفات

خاصة، فإن اللغة أصلا تمثل إشكالية كبرى من حيث مفهومها ونظامها وعلاقتها بالفكر وبالواقع وما إلى ذلك... ومعنى هذا أن الأدب ومنه الرواية يستثمر اللغة بكل أبعادها ومعطياتها ويقحمها في صناعة جديدة هي صناعة الإنتاج التخيلي الذي يمثل خطابا إيحائيا أو ترميزيا بامتياز، فتتعاظل فيه شفرة اللغة وشفرة الأدب ويصبح الخطاب كثيفا ومركبا لا يمكن تبين بعض أبعاده ودلالاته إلا بمحاولة التعرف على بعض مكوناته وسيرورة تكونه.

من هنا فإن نقد الخطاب الادبي يعتمد على مراحل للكشف عن هذا الخطاب وما يحيط به وليس من السهولة الشروع بعملية النقد مالم يحيط الناقد بجملة قضايا منها يتعلق بالخطاب واخرى بمنتج الخطاب. ولنعرج اولا على أحد اسس الخطاب الرئيسة وهي الاسلوب.

الأسلوب مفهومه:

كثيرا ما نجد في معظم الدراسات النقدية مفردة (أسلوب) أو (الأسلوبية) خصوصا في كتابات النقاد ودارسي الأدب في تنظيرهم وتطبيقاتهم على النصوص، وطالما ذكرها البلاغيون المحدثون في أطروحاتهم البلاغية الجديدة ورؤاهم المعاصرة؛ عليه وجدنا من الفائدة التعريف في هذه السطور بمفهوم الأسلوب ومدياته وتأثيره على الخطاب عموما....

1 – الأسلوب في التراث العربي:

هو في اللغة: السطر من النخيل وكل طريق ممتد، والأسلوب: الطريق والوجه والمذهب، والجمع أساليب[1].

و قد عرّف عبد القاهر الجرجاني الأسلوب بأنه «**الضرب من النظم والطريقة فيه**»[2]، أما عند حازم القرطاجني فإن مصطلح الأسلوب يُطلق

(1) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، ج 7، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م، مادة (سلب)، ص 225.

(2) ينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي ومطبعة المدني، القاهرة، 1404 ه، ص 469.

على التناسب في التأليفات المعنوية، «فيمثل صورة الحركة الإيقاعية[1] للمعاني في كيفية تواليها واستمرارها، وما في ذلك من «**حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة، والصيرورة من مقصد إلى مقصد**[2]»».

وحازم يجعل الأسلوب منصبًّا على الأمور المعنوية (التناسب فيها)، وجعَله في مقابل النظم الذي هو منصب على التأليفات اللفظية، وهذا بخلاف نظرة عبد القاهر، حيث جعل النظم شاملاً لما يتعلق بالألفاظ والمعاني[3]، وعرّفه ابن خلدون بأنه «**المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي تُفرغ فيه**». و مما يلفت الانتباه في تعريفات هؤلاء العلماء الثلاثة

وهنا اختلف العلماء في تعريفهم للأسلوب منهم من جعله كما مر أعلاه على القالب ومنهم من جعله مختص بالمعنى فقط وآخرين قالوا هو باللفظ والمعنى.

(1) الإيقاع هو: «جماع الوسائل الصوتية المتقنة التي يستخدمها الشاعر – باختياره – لتدعيم الوزن، والقافية، وتحقيق الواقع الصوتي المتميز في القصيدة». (النص الأدبي: تحليله وبناؤه: مدخل إجرائي)، د.إبراهيم خليل، دار الكرمل، عمّان، ط1، 1995م، ص 227.

(2) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981م، ص 364.

(3) ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1418ه – 1997م، ص82.

2 – الأسلوب في النقد الحديث:

يرتبط التعريف الحديث للأسلوب «بنظرية الإبلاغ أو الإخبار»، حيث لا بد لأي عملية تخاطب من مخاطِب ومخاطَب وخطاب (مرسل ومستقبل ورسالة)[1]؛ ولذلك فالأسلوب لا يمكن دراسته أو بحثه دون أن يرتبط بعناصر الاتصال: المؤلف والقارئ والنص[2])؛ مما جعل كتب علم الأسلوب[3] تحفل بتعريفه حسب هذه العناصر[4]، ومهما

---

(1) (1) ينظر: الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، د. فتح الله أحمد سليمان، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990م، ص 30.

(2) (2) (المقدمة)، ابن خلدون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1408ه، ص 570.

(3) والمرسِل (الباثّ): هو الطرف الأول في جهاز التخاطب، والمرسَل إليه (المستقبِل): هو الطرف الثاني المقابل للمرسِل، ويقوم المرسِل بعملية التركيب، ويقوم المستقبِل بعملية التفكيك، أما الخطاب أو الرسالة – وهي العنصر الثالث في جهاز التخاطب – فهي: «مجموعة علامات تركّبت وانتظمت حسب قوانين اللغة المستعملة وسننها». (الأسلوبية والأسلوب)، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط3، 1982م، تونس، ص 133.

(4) وانظر كذلك: (حوليات الجامعة التونسية)، العدد العاشر، تونس، مجلة تصدرها الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1973م، ص278، 279.

تعددت تعريفات الأسلوب إلا أنه يمكن إرجاعها إلى الاعتبارات الثلاثة السابقة[1].

وهي (تعريف الأسلوب باعتبار المخاطِب، تعريف الأسلوب باعتبار المخاطَب، تعريف الأسلوب باعتبار الخطاب) وهو يساوي (مرسل بكسر السين، ومرسل بالفتح أو رسالة، ومرسل إليه أو متلقي).

ولا يعني شيء تغير الألفاظ فالثابت أن هناك رسالة معينة يوصلها الخطاب الأدبي إلى مستقبل لها وهذا ما تدور حوله معظم دراسات الأسلوب في النقد الأدبي.

وعليه لابد اولا التعرف على هذه الجوانب الثلاثة وكما يأتي:

أولا: الأسلوب والمخاطِب:

باعتبار المخاطب يُعرف الاسلوب بأنه: الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه، إذ يعبّر تعبيرًا كاملاً عن شخصيته، ويعكس أفكاره وصفاته الإنسانية، ويبيّن نظرته لما حوله وكيفية حكمه على الأشياء وهم تفسير

(1) ينظر: علم اللغة والدراسات الأدبية: دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، برند شبلنر، ترجمه وقدم له وعلق عليه: د. محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991م، من مقال بعنوان: محاولات في الأسلوبية الهيكلية، د. عبد السلام المسدي، ص 51.

للكاتب وطبيعة انفعالاته، وهو ترسيخ للذاتية للأسلوب، وكما قال بيفون «الاسلوب هو الانسان ذاته»[1].

وبقي هذا التعريف محورا للتعريفات الأخرى التي جاءت بعده، مثل: شوبنهاور حينما عرّف الأسلوب بكونه ملامح الفكر، وماكس جوب الذي بيّن أن «**جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيته**»[2].

وعلى ما تقدم فأن الاسلوب لا يتعدى البصمة التي يتركها كل كاتب على كتاباته ويكتسب من خلالها ميزاته عند مجموع المتلقين.

ثانيا: - الأسلوب والمخاطَب:

يعرف قيرو الأسلوب بأنه الطريق الواصل بين المخاطب والمتلقي، وإمتاعه وشد انتباهه وإثارة خياله، ودي لوفر يلح على أن الأسلوب هو سلطان العبارة إذ تجتذبنا، وكذلك فعل كلٌّ من كولان[3] وأحمد الشايب الذي يرى أن الأسلوب يمكن أن يكون له معنى أوسع فيشمل «**الفن الأدبي الذي يتخذه الأديب وسيلة للإقناع أو التأثير**»[4].

(1) ينظر (الأسلوبية والأسلوب)، ص 60، 63، وكذلك: (الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص 9، وانظر أيضًا: (الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية - مطبعة السعادة، القاهرة، ط7، 1396ه، 1976م، ص 134.

(2) الأسلوبية والأسلوب، ص 63.

(3) انظر السابق، ص 79.

(4) (الأسلوب)، ص41.

ومهما تعددت تعريفات الأسلوب باعتبار المخاطَب إلا أنها تلتقي في أمرٍ مشترك، ألا وهو أثر الأسلوب على المتلقّي، فقد يكون هذا الأثر إمتاعًا أو إقناعًا، أو شد انتباه أو إثارة خيال...، أو أي تأثيرٍ على المتلقّي أيًّا كان نوع هذا التأثير... وعلى هذا فإنه يمكن لنا تدوين تعريف مستل من التعريفات اعلاه وبشكل مختصر جدا «**ما يتركه النص على المتلقي من أثر**»

ومن هذا التعريف نجد أن وضوح الاثر على المتلقين يتوقف على يسر وسهولة وسلاسة الأسلوب الذي يتمتع به المخاطِب ودون ذلك لا تصل الرسالة المراد إيصالها فمهما كان هذا الخطاب مهما يتوقف وصوله على الأسلوب.

ثالثا: الأسلوب والخطاب:

يستقي هذا المفهوم قوته من المسائل اللغوية[1]، ويعتمد على فكرة الثنائية اللغوية التي تقسم النظام اللغوي إلى مستويين[2]، هما: المستوى الإخباري (العادي)، والمستوى البلاغي (الإبداعي)

ويمكن أن يعرّف الأسلوب هنا بأنه «**العلاقة المميزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب، وتلك السمة إنما هي شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات ومجموع علائق بعضها ببعض ومن ذلك كله تتكون البنية**

(1) (الأسلوبية والأسلوب)، ص 85.

(2) انظر (الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص 9

النوعية للنص وهي ذاتها أسلوبه»[1]، ويقترب من هذا التصوّر ما يراه هيل من أن الأسلوب هو «**الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية لا في مستوى الجملة وإنما في مستوى إطار أوسع منها كالنص أو الكلام**»[2]؛ ولذلك فإن الأسلوب – كما عند ستاروبنسكي «**هو مسبار القانون المنظِّم للعالم الداخلي في النص الأدبي**»[3]، ثم إنه أتى بعد ذلك من وسّع دلالة الأسلوب وهو هيالمسالف، حيث جعله شاملاً الهيكل الكلي للنص[4]. وقد يُعرَّف الأسلوب هنا انطلاقًا مما يتوارى خلف الكلمات والجمل من وظائف وإيحاءات، فجاكبسون يرى أن النص الأدبي خطابٌ «**تغلّبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام**»، كما يرى بعض النقاد أن الأسلوب هو «**مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي**» كما عُرّف الأسلوب هنا بأنه: «**استعمالٌ خاصٌّ للغة يقوم على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة، والتأكيد عليها في مقابل إمكانات واحتمالات أخرى**»[5]، ويشير هذا التعريف

(1) (الأسلوبية والأسلوب)، ص 86.

(2) السابق، ص 87.

(3) السابق، ص 89.

(4) انظر السابق، ص 88.

(5) الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، د. سعد مصلوح، مكتبة الدراسات الأسلوبية «1»، دار البحوث العلمية، مطبعة حسان، القاهرة، ط1، 1400ه، 1980م، ص 33.

إلى ما يتميز به الأسلوب الفني من العدول والاختيار – وسيأتي بيانهما – . كما عُرّف الأسلوب هنا كذلك بأنه «**النسيج النصي الذي يبوِّئ الخطاب منزلته الأدبية**»[1].

وهذا التعريف يشير إلى أن الأسلوب هو ما يتميز به النص من ظواهر فنية متمازجة ترتقي به إلى الدرجة الأدبية وتجتمع التعريفات السابقة المنطلقة من عنصر الخطاب في أنها تركز على الظواهر اللغوية المميزة في النص، مع الاهتمام بالعلاقات الجزئية والكلية بينها، وما يتصل بما سبق من الإيحاءات المختلفة والدلالات المتعددة، وكل ما يكسب النص خصوصيته من الناحية الأسلوبية. وجوهر الأسلوب عند بالي يتمثل في «**إنزال القيمة التأثيرية منزلةً خاصةً في سياق التعبير، أما علم الأسلوب فيتوجه إلى الكشف عن هذه القيمة التأثيرية (من ناحيةٍ جمالية نفسية عاطفية)**»[2].و تعريفات الأسلوب التي تنطلق من الخطاب وتجعله أساسًا، تشترك في مفهومٍ يوحد بينها، وهو مفهوم الانزياح أو العدول[3].

(1) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984م، ص 92.

(2) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، ص 93.

(3) ينظر الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي)، ص 244.

الانزياح أو العدول:

إن من أهم صفات الأسلوب الأدبي عمومًا والشعري على وجه الخصوص أنه يتميز بنوع من العدول عما هو مألوف في اللغة، مما يكسر النسق الثابت والنظام الرتيب، وذلك عن طريق استغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة...[1].

فالأسلوبيون ينظرون إلى اللغة في مستويين:

الأول: النمط التعبيري المتعارف عليه، الذي يؤدي الوظيفة الإخبارية للكلام، وهذا المستوى هو ما يطلق عليه البلاغيون «أصل الكلام».

الثاني: النمط الإبداعي، الذي يقوم على تجاوز المستوى الأول والعدول عنه إلى التعبير الفني، وإلى هذا المستوى تتجه عناية البلاغيين والأسلوبيين[2].

(1) ينظر (البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، ضمن سلسلة «دراسات أدبية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص 198، 199، وانظر كذلك: (الأسلوبية والأسلوب)، ص 103، 104.

(2) ينظر الخصائص، ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، ج3، الناشر دار الكتاب العربي – بيروت، طبع دار الكتب المصرية، 1376ه، 1957م، انظر العدول: ص 267، والانحراف: ص 268.

ويعرف الانزياح في تراثنا البلاغي باسم (العدول)، وأطلق عليه ابن جني (الانحراف)[1]، كما يقترب هذا المفهوم من قول البلاغيين: «**خلاف مقتضى الظاهر**»، أو: «**تلقي المخاطَب بغير ما يترقب**»[2]. ومن الملاحظ في التراث العربي بصدد هذا المفهوم: ما ذهب إليه بعض النقاد من أن الجاحظ قد أشار في (البيان والتبيين) إلى مستويي اللغة: المستوى العادي في الاستعمال، والمستوى الفني في الاستعمال الخاص، ويقترن المستوى الأول بطبقة العامة وغرضه إفهام الحاجة، أما المستوى الثاني فغرضه البيان البليغ، ويتميز هذا المستوى بمبدأ اختيار اللفظ وينفرد بالتجويد والتماس الألفاظ وتخيرها.

ومما ينبّه عليه أنه «ليس كل عدولٍ أسلوبًا»، إذ لا بد من ارتباط العدول الأسلوبي بوظيفة يؤديها في النص، وإلا كان لعبة أسلوبية ليست بذات أثر.و هو الركيزة والمبدأ الأساس لتحليل الأسلوب، حيث يفسّر المحلل الأسلوبي الاختيار الذي قام به الأديب من بين سائر صنوف الأداء اللغوي، فالمبدع يقوم بعملية «الاستبدال» من بين مجموعة من الألفاظ المترادفة القائمة في الرصيد المعجمي له، يقوم بينها ما يسمى بالعلاقات الاستبدالية، وللمتكلم أن يأتي بأحد هذه

(1) ينظر: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص 233، 234.

(2) ينظر: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، د. رجاء عيد، منشأة المعارف – الإسكندرية، 1980، ص78.

الألفاظ في نقطةٍ معيّنة من نقاط سلسلة الكلام، وتقع عملية الاستبدال ضمن محور الاختيار، وقد عُرّف الأسلوب هنا بأنه «**اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية بعينها من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة**»، وقد حفلت الكتب الأسلوبية بكلامٍ مفصَّلٍ حول مبحث الاختيار لأهميته. والأسلوبية عرفها العرب متأخرا(*).

(*) لم يطلق العرب مصطلح الأسلوبيّة على علم من العلوم اللّغويّة إلاّ في النصف الثّاني من القرن العشرين تأثّرا بالبحوث الغربيّة. ولعلّ أوّل من استعمله عنوانا لكتاب كان عبد السّلام المسدّي في مؤلّفه الصّادر سنة 1977 الموسوم بالأسلوبيّة والأسلوب. ويبدو تعريف هذا العلم في الوهلة الأولى يسيرا، إذ هو، تأسيسا على التّسمية، علم يعتني بدراسة الأسلوب دراسة علميّة. ولكن ما إن نشرع في ضبط مفهوم الأسلوب حتّى نتبيّن أن ليس في المفاهيم اللغويّة مفهوم أشدّ غموضا من مفهوم الأسلوب. ومن غموضه نشأ غموض العلم المشتغل به. وهو الأسلوبيّة. أمّا أوّل استعمال للفظة أسلوب في المدوّن من كلام العرب استعمالا لغويّا عامّا فنجده في بيت للأعشى الكبير في أرجوزة هجا فيها وائل بن شراحيل بن همر بن مرثد وقومه. ولم يبق لنا منها سوى أبيات أربعة. منها:

ألم تَرَوا للعَجَبِ العَجيب .. إنّ بني قِلابَةَ القَلُوبِ أنوفُهم مالفخْرِ في أسلوبِ

أمّا اصطلاحا فيحسن أن نذكر بدءا أنّ أوّل تأليف عربيّ بهذا العنوان: الأسلوب كان سنة 1939 لأستاذ بجامعة القاهرة هو أحمد الشّايب. وقد ظهرت طبعته الرّابعة سنة 1956 وطبعته الثّامنة سنة 1994. وقد سعى المؤلف سعيا محمودا إلى ضبط مفهوم الأسلوب نظرا وتطبيقا. وقد كان

الحجاج[1]

مصلح عربي إسلامي واصله من حاج محاجة وحجاجا نازعه الحجة حاجيته حجاجا ومحاجة على وزن فعيل في اللغة العربية وحاجة غلبه بالحجة.

وبحجة هي الدليل والبرهان فقولنا اصبح خصمي أي أغلبه بالحجة والمحاجة المجادلة بالحجة والدليل والحجاج يقوم على ثلاثة عناصر المحتجين، والموضوع، والحجج الصحيحة) ويبدأ بالمقدمة ثم الموضوع او القضية ثم التمهيد وينتهي بالتسليم بواسطة الادلة المقنعة ويقترب مصطلح الحجاج من مفهوم البيان الذي ذكره الجاحظ)[2] صورة يقول البيان اسم جامع لكل شيء كشف للاقناع المعنى) ويأتي شيء بلغت المعنى فهو البيان او الحجاج في نهايته والغرض في البيان هو الفهم والافهام.

الكتاب ثمرة تأمّل وتدريس في الجامعة امتدّا سنين.ولذلك قام على أسس قوّية تجعله صالحا إلى اليوم. لم يذكر الشّايب في عمله مصادره أو مراجعه الغرب.

(1) الحجاج: الاقناعي في الفرنسية يقابل الحجاج في العربي ومعناه الاعتراض او طرح رؤية مدعمة بالحجج وقد عرف للحجاج نظرية اسمها نظرية الحجاج ص44.

(2) ابن الأثير، الغريب في الحديث، دار الكتب العلمية، ج1، ص342.

والحجاج هو طريقة في استعراض الحجج وبضمنها في منظومة تحليله تبحث عن فاعلية اللغة واثرها في التوصيل والوصول الى الاقناع وقد ظهرت للاقناع نظرية ومنهم هو المنهج الاقناعي والذي يريد الوصول الى الاقناع يستخدم طريقين هما الاثناع اللغوي باستخدام الوسائل اللغوية من خلال التراكيب الدالة علة الحجج الاقناعية أي متابعة دقيقة لتراكيب الجمل.

والثانية هو الاقناع العقلي الذي يخاطب فيه المتكلم العقل بالحجة والدليل تبدأ بمقدمات وتنتهي بمسلمات وتدعيم الخطاب باقوال اقناعية وهناك نوع مهم من الحجاج هو الحجاج البلاغي الذي يقوم على معايير اللغة.

والمعايير الحجاجية الاقناعية في اللغة كثيرة ومتعددة ومفهوم البلاغة عند العرب تتضمن مبادئ الحجاج الاقناعي والبليغ في اللغة معناه (من أفهمك حاجته فهو بليغ) وهو القدرة على الإبلاغ وايصال الدلالة ورد في أقوال العرب ان كل من أبلغك حاجته فهو بليغ بالألفاظ الحسنة والعبارة النيرة.

والبلاغة عرفها العرب بقولهم (كلما تبلغ به المعنى قلم السامع فتمكنه في نفسه كتمته في نفسك مع صورة مقبولة ومعرفي وحسن[1]

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، ج3، ص134.

ولو تسائلنا على شيء البلاغة عند افهام المعنى؟ الجواب لا تنحصر البلاغة على المعنى فقد بل تناول قضايا الاصوات والبنية الصرفية والنحوية والاساليب والسياقات وهذا ما تبناه الجاحظ من خلال قوله:

(من زعم ان البلاغة ان يكون السامع يفهم المعنى القائل جعل الفصاحة واللكنة والخطأ والصواب والاغلاق والابانة والملحون والعربي كله سواء)[1].

ولم ينشغل البلاغيون العرب بالقضايا الصورية المنطقية التي شغلت الفلاسفة الاغريق بل اهتموا بدراسة المستويات اللغوية (الصوتي والصرفي والتركيبي، والدلالي) وربطوا بينهما وبين المعنى وعالجوا الاداء الصوتي والتعبير الجسدي والاشاري واهتموا بعناصر التأثير والاقناع وربطوا بين التأثير وشخصية المتكلم، ودرسوا الاسلوب الذي يميز الكاتب والشاعر والخطيب وبلغت البلاغة العربية مرحلة النضج التي تطمح اليها الدراسات الحجاجية (كالذرائعية البراغماتية الغربية المنشأ).

أنواع الحجاج في البلاغة العربية

الحجاج الصحيح: الذي اكتملت فيه عناصر الحجاج وشروطه والحجاج الصحيح يقوم على المعايير الحجاجية الصحيحة والمقبولة (عقلا ونقلا وعرفا وواقعا) أي لا يحالف مقتضى المنطق

(1) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص10 - 11

والعرف والدين والقانون الواقع وقيم المجتمع ويقوم علة ثلاثة عناصر هي المحتجين **في الموضوع والحجج الصحيحة من الحجاج الصحيح له شروط:**

1. العلم بفن الحجاج وأدواته وحسن توظيفها والتمكن من ناحية اللغة والعلم والأساليب فالحجاج القرائي يتطلب المعرفة بأساليب القرآن والحجاج الأدبي يتطلب الدراية بأساليب الأدب على اختلاف أنواعه.

2. الإحاطة بموضوع الحجاج وبإبعاده العلمية والحوارية وان يكون الموضوع جديرا بالبحث ويعتبر تعيين الموضوع أهم عنصرين المحاجة وان تكون المشاركة فيه عن علم ودراية.

3. تقديم الأدلـة والبراهين المؤكدة لصحة المطروح ووصفها موصفها من الاستدلال والأدلة عينية وعرفية ولغوية وعوائدية (العادة) ونصية وتاريخية ومنطقية وبرهانيه واجتماعية (أي تنسجم مع أعراف وتقاليد وعادات المجتمع)[1].

4. أن تكون الغاية الحقيقة عند من يبتغيها فوق الجدال الفارغ الذي لا يوصل لفائدة.

(1) 2 – المصدر نفسه، ص11

5. إن يسلم طرفا الحوار إن الرأي يحتمل الصواب والخطأ والمراجعة والنظر فليس لغير الوحي حقيقة مطلقة وكل أقوالنا تحتمل الخطأ كما تحتمل الصواب.وان ينصف الحجاج خصمه صاحب الحجة وان يقف عند الحق ويعترف به وان لا يجادل دون الحق[1] كما قال ذلك ابو حنيفة في طرح رأيه.

6. الحكم على القول لا على صاحب القول قول الامام علي (ع) (لا ننظر لمن قال، وانظر لما قيل)[2]

7. العلم بأدب المحاورة ومقامات المخاطبين وان يتلطف الحجاج في القول لتوخي المحاجة ثمارها قال تعالى(ولا تحاجوا أهل الكتاب إلا بالتي هي أحسن) الآية.

8. التلطف والاعتدال في المحاجة وعدم الإسراف في الحجاج حتى تصل إلى المخاصمة

9. أن يطرح القول للتقييم العلمي المحايد وان لا يصدر الحكم أو القيم على الكلام قبل الحجاج وان لا يعكس عليه خطبه سابقة وان يتجرد من العواطف

(1) 1 – البيان والتبيين، ج1ص148.

(2) 2 – نهج البلاغة، ج3، ص114

10. عرض الأدلة والبراهين للمناقشة ومناقشة خطاب الخصم وبحث حجته ورد ما ليس له دليل. وإذا كانت هذه شروط الحجاج الصحيح فكل فكرة (كلام) هو في ميزان المحاجة العلمية وليس في قول إلا قول الله بعيد عن المحاجة والنقد.

ثانيا: الحجاج الفاسد[1]

والحجاج الفاسد هو من جزأين خطأ الحجة وقد يوصف بعدم القصد ويأخذ على النية الحسنة لتميز عن المصطلح الفلسفي السفسطة المترجم في الفرنسية خطأ فالصواب الفاسد.

أنواع المغالطة في الحجاج الفاسد:

1. **المغالطة المنطقية**: التي تناقض مقتضى العقل مثل ادعاء الوثنين الوصيه الاوثان اتباعا للظن والهوى وقد صنعوها بأيديهم وسموها اله[2].

2. **المغالطة العلمية**: التي تخالف المسلمات العلمية كقولنا ان الذكر والانثى سواء في الخلق.

3. **المغالطة السياقية**: التي تقوم على تفسير مخالف للسياق جدلا.

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص15.

(2) عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص48، صلاح فضل، بلاغة الخطأ مجلة عالم المعرفة عدد 164، ص80.

4. **المغالطة المعرفية**: التي تستند على دليل مخالف معرفية الناس[1].
5. **المغالطة الواقعية**: التي تناقض الواقع وشروط صحة الخبر.
6. **المغالطة المرجعية**: التي تخالف المراجع والمادة المتوفرة.
7. **المغالطة بالدليل الفاسد**: وهي المغالطة بالقول الفاسد والتدليس تحيزا لطائفة أو رأي.
8. **المغالطة التناقضية**: التي تقوم على تناقض الفعل مع القول والحجة.
9. **المغالطة العرقية والعوائدية**: تخالف العرف السائد وما اعتادوا عليه وتتعارض مع قيم المجتمع.

بين الجدال والمحاجة

تعريف الجِدَالِ:

الجدال المفاوضة على سبيل المنازعة والمغالبة، وأصله من جدلت الحبل، أي: أحكمت فتله ومنه: الجدال، فكأن المْتَجَادِلَين يفتل كل واحد الآخر عن رأيه. وقيل: الأصل في الجدال: الصراع وإسقاط الإنسان صاحبه على الجدالة، وهي الأرض الصلبة[2].

قال القرطبي رحمه الله: الجدال وزنه فعال من المجادلة، وهي مشتقة من الجَدْلِ وهو الفتل، ومنه زمام مجدول.

(1) مفردات ألفاظ القرآن - 1 / 175

(2) تفسير القرطبي - رضي الله عنه 2 / 409)

وقيل: هي مشتقة من الجدالة التي هي الأرض[1].

فالجدَل مُقابَلة الحُجَّة بالحجَّة. والمُجَادَلَة: المُناظَرةُ والمخاصَمة وطَلَبُ الغلَبة.

حكم الجدال:

الجدال تنتظم فيه الأحكام التكليفية الخمسة، فمنه ما هو واجب يأثم العبد بتركه، ومنه ما هو مستح، ومنه ما هو مباح، ومنه ما هو مكروه، ومنه ما هو حرام.

والمقصود من الكلام هنا الكلام عن الجدال الحرام والمكروه كما سنبينه إن شاء الله.

قَالَ الْكَرْمَانِيُّ: الْجِدَال هُوَ الْخِصَام وَمِنْهُ قَبِيح وَحُسْن وَأَحْسَن، فَمَا كَانَ لِلْفَرَائِضِ فَهُوَ أَحْسَن، وَمَا كَانَ لِلْمُسْتَحَبَّاتِ فَهُوَ حَسَن، وَمَا كَانَ لِغَيْرِ ذَلِكَ فَهُوَ قَبِيح[2].

وقال المهلب: الجدال موضوعه في اللغة المدافعة، فمنه مكروه، ومنه حسن، فما كان منه تثبيتًا للحقائق وتثبيتًا للسنن والفرائض، فهو الحسن وما كان منه على معنى الاعتذار والمدافعات للحقائق فهو

(1) فتح الباري لابن حجر - 20 / 406

(2) شرح صحيح البخارى لابن بطال - 10 / 377

المذموم. قَالَ الحافظ ابن حجر رحمه الله: في قول النبي صلى الله عليه وسلم لعلي رضي الله عنه وفاطمة رضي الله عنهما «أَلَا تُصَلُّونَ» قَالَ: وَيُؤْخَذ مِنْهُ الْإِشَارَة إِلَى مَرَاتِب الْجِدَال فَإِذَا كَانَ فِيمَا لَا بُدّ لَهُ مِنْهُ تَعَيَّنَ نَصْر الْحَقّ بِالْحَقِّ، فَإِنْ جَاوَزَ الَّذِي يُنْكِر عَلَيْهِ الْمَأْمُور نُسِبَ إِلَى التَّقْصِير، وَإِنْ كَانَ فِي مُبَاح اِكْتَفَى فِيهِ بِمُجَرَّدِ الْأَمْر وَالْإِشَارَة إِلَى تَرْك الْأَوْلَى.[1].

أنواع الجدال: الجدال نوعان:

الأول: جدال ممدوح:

الجدال لتثبيت الحق ودحض الشبهات:

من أنواع الجدال الجاز الجدال لتثبيت الحق ودحض الشبهات ومنه جدال النبي صلى الله عليه وسلم لقومه لبيان سبيل الحق وكشف ما عندهم من الشبهات.

قال الله تعالى: ﴿ ٱدْعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِٱلْحِكْمَةِ وَٱلْمَوْعِظَةِ ٱلْحَسَنَةِ ۖ وَجَٰدِلْهُم بِٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ ۚ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِۦ ۖ وَهُوَ أَعْلَمُ بِٱلْمُهْتَدِينَ ﴾[2]. وهذا النوع من الجدال أحياناً يكون واجباً، وأحيانا يكون مستحبا، فيكون واجبا إذا أثيرت الشبهات في وجه الإسلام، وقام بعض الناس بتزييف الحقائق لطمس معالم الإسلام، أو لتشويه

(1) فتح الباري لابن حجر – 20 / 406

(2) سورة النحل: الآية / 125

صورته، فأقول: هنا تجب المجادلة لتبيين حقائق الإسلام، وكشف زيف خصومه، ومع ذلك فإن المجادلة والحال هكذا يجب أن تكون بالتي هي أحسن كما أمر ربنا تبارك وتعالى، فليس فيها شيء من السب والشتم، بل ليس فيها إلا إظهار الحق وتبينه للناس.

وقد يكون الجدال مستحباً لدعوة غير المسلمين للإسلام، وذلك ببيان ما هم عليه من سوء الديانة وفساد المعتقد، وتحريف ما بين أيديهم من الكتاب إذا كانوا أهل كتاب، مع بيان دين الله تعالى وذلك أيضاً لا يكون إلا بالتي هي أحسن كما أمر ربنا تبارك وتعالى.

قال الله تعالى: ﴿وَلَا تُجَٰدِلُوٓاْ أَهۡلَ ٱلۡكِتَٰبِ إِلَّا بِٱلَّتِي هِيَ أَحۡسَنُ إِلَّا ٱلَّذِينَ ظَلَمُواْ مِنۡهُمۡۖ وَقُولُوٓاْ ءَامَنَّا بِٱلَّذِيٓ أُنزِلَ إِلَيۡنَا وَأُنزِلَ إِلَيۡكُمۡ وَإِلَٰهُنَا وَإِلَٰهُكُمۡ وَٰحِدٞ﴾[1].

الثاني: الجدال المذموم:

وينقسم إلى أقسام كثيرة فمنها ما هو كفر بالله تعالى، ومنها ما يوجب النار عياذاً بالله تعالى، ومنها ما هو علامة على الضلال، ومنها ما يورث العداوة ويقطع المودة، ولا نريد الاستغراق كثيرا في هذه التفاصيل فالذي يهمنا هل ثمة علاقة بين الحجاج والذريعة في الثقافة العربية والجواب: الحجاج = الذريعة ولا شك في ذلك.

(1) سورة العنكبوت: الآية / 46

آراء العلماء في البراغماتية:

لما كانت الحاجة للبراغماتية المأزق الذي كانت تمر به الفلسفات الغربية القديمة، واليأس من تجسيدها لنتائج حقيقية على مستوى التطبيق فمن البديهي أن يتم التفكير ببدائل مختلفة تحاكي طبيعة المجتمع الناشئ المفتقر لأي موروث حضاري أو تاريخ، فالمجتمع الأمريكي بطبيعته يتطلع للتسابق مع الأمم العريقة التي كان لها قصب السبق في وضع قواعد لرقي وتقدم المجتمع وفق مراحل زمنية معينة وانحاز لمصلحة الانسان فحقق له نتائج كبيرة على طريق إسعاده، وطوع عوامل الطبيعة لخدمته، والمجتمع الأمريكي حتى يبلغ أهدافه المرجوة هو بأمس الحاجة للتشبث بأي نظرية تضعه على سكة المجتمعات المنجزة بل وتقدمه على أعرقها، فجاءت البراغماتية الحل الأمثل من خلال قطيعتها مع أي موروث وكفرها بأي تاريخ والبداية لابد أن تكون من نقطة الحاضر إلى المستقبل. وعلى هذه القاعدة وانطلاقا من الأسس التي بنيت عليها الفلسفة البراغماتية فإنها تتواءم مع مجتمع ولا تصلح لغيره فما جدوى المحاولة من تطبيقها على بقية المجتمعات التي وضعت فلسفاتها طبقا لما ورثته، مستلهمة العبرة من الماضي؟

توجه فلاسفة كثر لانتقاد الفكر البراغماتي لاعتبارات أخلاقية قيمية دينية تطبيقية وغير ذلك واعتبروها ضرب من العبث الفكري وركوبها أو الترويج لها تحت كل العناوين هو إتباع لمجاهيل لا تفضي لنتائج خصوصا في المحيط الذي يحتفظ بقيم أخلاقية وثقافية ودينية وأعراف ومثل عليا، ذلك انها تطيح بكل هذا وتكفر به، ثم أن ما يصلح للمجتمع الأمريكي بوصفه مجتمعا يشكل خليطا من أعراق وأصول مختلفة لا يصلح بالضرورة لمجتمعات لها جذور ضاربة في عمق التاريخ.

وقد توجه المختصون في التنظيرات الفلسفية للنقد بل والرفض للرؤية البراغماتية في كل المجالات وعدوا تطبيقها هدم واطاحة بالفكر الموروث، على الرفض للبراغماتية لم يأت من فراغ بل من النتائج التي تتبناها والروح المادية التي تتعامل بها واللهاث خلف تحقيق المنفعة على حساب ثوابت المجتمعات.

ولابد من المرور على الآراء حول الفكر البراغماتي من مختصين وفلاسفة عصرنا لما وجدوه بين ثناياها من علل وشروخ لا يمكن تجاوزها والسيطرة عليها فيما لو تحول المجتمع لإتباع المنهج البراغماتي في التطبيقات الحياتية والذي لا يصلح في السياسة لا يحقق النجاح في الآداب والفنون لمجتمعات لها خصوصياتها، وهكذا بقية مجالات الحياة.

1 - الدكتور علي عبد الهادي المرهج(*)

يقول الدكتور علي عبد الهادي المرهج» ظهرت الفلسفة البراجماتية على يد الفيلسوف الأمريكي تشارلس ساندرس بيرس وعرفت بشكل واسع على يد الفيلسوفين وليم جيمس وجون دوي. ربطت هذه الفلسفة بين الفكر والعمل، ونادت بالقول ان (قيمة أي فكرة تكمن في فائدتها العملية) والجديد في هذا المبدأ هو وضع الفائدة العملية في المقام الأول، ويبدو هذا المبدأ الذي وضعه بيرس كمبدأ رئيس من مبادئ وضوح الفكر ومعناه، نتيجة منطقية لانعدام الحس التاريخي لدى الشعب الأمريكي، الذي يحاول أن يكون صانع مستقبل كحالة تعويضية عن فقدانه الجذر التاريخي، فأمريكا تحاول ان تؤصل حاضرها تجاه الماضي الأصيل للشعوب الأخرى، ولا سبيل أمامها لتحقيق هذا الهدف سوى بناء قاعدة معرفية تنطلق منها، وقد شكلت براجماتية بيرس تلك القاعدة التي استقرأت حقيقة تفكير الإنسان الأمريكي، الذي لا يسأل عن النشأة (الماضي) بقدر ما يسأل عن النتيجة (المستقبل)، وقد أصبحت هذه القاعدة هي الميزة الأساسية التي تميز الفكر الأمريكي من الفكر الأوربي.

(1) أستاذ الفلسفة المساعد في كلية الآداب الجامعة المستنصرية، معهد الأبحاث والتنمية الحضارية.

المشكلة هنا هي أن قاعدة (الآثار والنتائج العملية) هذه لم تعرف لدى الدارسين العرب بصيغتها عند واضعها (تشارلس بيرس)، بل عرفت بالصياغة التي وضعها لها وليم جيمس وجون دوي. ذلك أن جهود الباحثين العرب في محاولتهم لنقل الفكر البراجماتي انصبت على ما كتبه هذان الفيلسوفان، فكان نصيب وليم جيمس وجون دوي من الدراسة والبحث والترجمة – لكونهما مشهورين إعلاميا أو لكونهما تركا كتبا لا تتطلب سوى الترجمة المباشرة أو الاعتماد المباشر عليها – اكبر من نصيب زميلهما (تشارلس بيرس) لذا ترجمت أعمالهما، واعتمدت بشكل يكاد يكون كاملا في توضيح معنى البراجماتية، وقد اصبح القارئ العربي يعرف البراجماتية من خلال ماكتبته هاتان الشخصيتان أو ما كتب عنهما من مؤلفات، اما بيرس الذي لم يترك لنا سوى أوراق غير منشورة ومقالات نشر مجموعة منها في الصحف – فقد ظل مختفيا خلف كلمة (مؤسس) البراجماتية، لكن فكر هذا الفيلسوف وجهده الأساس في بناء المنهج البراجماتي، ظل مجهولا لدى القارئ العربي».

ونستخلص من رؤية الدكتور علي أن الفكر البراغماتي بيرسيا بالأساس ولكنه ترجم عن مطوريه وليس عن المؤسس له وهنا يجدر التساؤل ما حجم المتغيرات التي طرأت على أساسيات هذا الفكر؟ وما مستوى الانحراف عن أصل المنهج؟ وهذا ما اشرنا اليه في مراحل تطور البراغماتية.

2 - الدكتورمحمد الجاغوب(*):

يقول الباحث الدكتورمحمد الجاغوب: وهو باحث فلسطيني: يُعدُّ الفكر الفلسفي الأمريكي نسيجاً من خامات متعددة مستوردة من مختلف أصقاع العالم، حمَلَ بذورَها أناسٌ رحلوا عن بلدانهم باحثين عن الثروة والحرية، ويُمثل هؤلاء الناس شريحة منتقاة مِن المتعلمين والمغامرين والرأسماليين (الشرقاوي، 1956). وحَمَلَ هؤلاء معهم من ضمن ما حملوا أفكاراً تبشيرية وتأملات دينية، ونبوءات توراتية وفنوناً جميلة وفلسفات متنوعة، وكل هذه وغيرها قد لعبت أدوارها في تشكيل الفكر الأمريكي.

وقد ورثت الأجيالُ المتأخرة مِن المهاجرين عن المهاجرين الرُّواد الجرأة والإقدام، والاعتماد على النفس، وحُبَّ المغامرة، والتحرّر مِن التقاليد، وتوظيف العقل في تطويع الطبيعة، واعتبار التقدم المنجز والنجاح المادي الملموس دليلاً واضحاً على صحة السبل والوسائل التي يتبعونها، وهذه السمة تمثل جوهر الفلسفة البراجماتية[2].

(*) باحث فلسطيني اعتمد المصادر في تعقب الفكر البراغماتي له بحوث ومقالات عديدة في المجلات والمواقع المتخصصة

(2) الشرقاوي، محمد عبدالمنعم (1956)، الولايات المتحدة أرضاً وشعباً ودولة. القاهرة: النهضة المصرية.

لقد أثارت التركيبة السكانية للولايات المتحدة الأمريكية جدلاً متعمقاً حول المفاضلة بين الأجناس التي كونتها، وقدرة البوتقة الأمريكية على صهر وتحليل هذه الأجناس واستيعابها، وإخراج عجينة أمريكية جديدة وسليمة ديمغرافياً واقتصادياً وسياسياً. من هذه العجينة نشأ جيلٌ جديدٌ ترك خلفه نقائصه وعيوبه، وراح يعمل وفق قواعد جديدة، بعيداً عن الكسل والفراغ، والاستسلام للفقر والعبودية (كيتشام). وفي ظل هذا المجتمع الجديد، نشأت البراجماتية التي تؤمن بأنّ ظروف الحياة يمكن تحسينها بالتصميم على العمل المستنير بالعقل، وأنّ المُثل الأخلاقية فارغة وعقيمة إذا انفصلت عن وسائل تحقيقها، وأنّ الحقيقة ليست ثابتة، بل هي في تغير دائم، وأنّ الإنسان قادر على إعادة تشكيل الظروف بعزمه وإرادته.

ظهرت البراجماتية كفلسفة أمريكية تمقتُ البحث النظري العقيم الذي يركز على كُنه الأشياء ومصادرها، وأخذت تركز على نتائج الأعمال وعواقبها، وأجازت للإنسان أنْ يتخذ مِن أفكاره وآرائه ذرائع يستعين بها على حفظ بقائه أولاً، ثم السير بالحياة نحو السُمو والكمال ثانياً[1].

(1) علي، سعيد إسماعيل (1995)، فلسفات تربوية معاصرة. الكويت: عالم المعرفة.

وظهرت كـردة فعل لموجات الفلسفة المثالية التي حملها المهاجرون الألمان، ووجدت صداها عند نفر من الشعراء والكتاب الأمريكيين مثل: (أمرسن)، ثم انتقلت بعد ذلك إلى نفر من الأساتذة

الجامعيين المختصين في الدراسات الفلسفية، ومن أبرزهم (جوزيا رويس) أستاذ الفلسفة في جامعة (هارفرد)

لقد أحس (جـون ديـوي) بقوة الأشكال المتنافرة للبيولوجيا الفلسفية، واستخدمها استخداماً نقدياً، ومن ثمّ راح يُعدّ مذهبه الخاص في علم النفس، والذي ظهر كنص سنة 1887م. وشعر جماعة من خريجي(هارفرد) بضرورة التوجه نحو الفعل ونحو المستقبل وما يستتبعه من مسؤوليات كبيرة، فآمنوا بمنهج العلم التجريبي، واعتبروه منهجاً سليماً في التفكير، وقالوا: إنّ الفلسفة لا بد لها أن تقوم على أساس من العمل والخبرة والتجريب، ومنهم: (تشارلز بيرس) و(وليام جيمس).

لقد عَرَفَ (بيرس) مُصطلح البراجماتية من دراسة للفيلسوف الألماني (إيمانويل كانت) الذي كان يُميز بين ما هو براجماتي وما هو عملي فالعملي ينطبق على القوانين الأخلاقية، بينما البراجماتي ينطبق على قواعد الفن وأسلوب التناول، اللذين يعتمدان على الخبرة. وكان (بيرس) تجريبياً مشبعاً بعقلية المَعمل، واهتم بالتفكير المنطقي وطرائقه في إيضاح المدركات العقلية. أما (وليام جيمس) فيرى أنّ

مصطلح البراجماتية مشتق من الكلمة اليونانية التي تعني المزاولة والعمل، والطابع الذي ألبسه (جيمس) للبراجماتية هو الطابع النفعي، فكان يتعامل مع صدقية الأفكار من منطلق القيمة الفورية، وكان يقول: إن الفكرة كورقة النقد تظل صالحة للتعامل إلى أن يعترضها مُعترض ويثبت زيفها وبطلانها، وتستمر صدقيتها ما دامت سارية المفعول فنحقق بها ما نريد من أغراض.

أما (جون ديوي) فقد عُرف اتجاهه بـــ(الوسيلة) أو الأداتية، والوسيلة هي محاولة لتكوين نظرية منطقية دقيقة للمدركات العقلية، والأحكام والاستنباطات في شتى صورها، وتحاول إقامة تمييزات وقواعد منطقية تلقى تأييداً عاماً عن طريق استخلاصها من وظيفة العقل من حيث هو وسيط ومن حيث هو بناء[1].

3 - **الباحث حبيب معلوف:**[*]

ما من فكرة هددت الطبيعة ومصير الإنسانية مثل فكرة البراغماتية (الذرائعية أو النفعية)؛ ما من منهجية تفكير وحياة اتخذت طابعًا عالميًّا بقدر ما اتخذت؛ ما من نظرية أحكمت السيطرة على العالم مثلها؛ – حتى بات الصراعُ في العالم يدور ضمنها وليس ضدها.

(1) علي، سعيد إسماعيل (1995)

(2) حبيب معلوف (1962 – ...) كاتب وأستاذ جامعي وصحافي، متخصص في الفلسفة البيئية (الجامعة اللبنانية)

لا يبدو الصراع الذي يشهده العالم اليوم صراعًا متكافئًا، كما لا يبدو صراعًا بمعنى وجود أطراف كبرى صاحبة مصالح متضاربة، بل يبدو الأمر وكأن هناك سيطرةً عالميةً «مُعولَمة» تقابلُها اعتراضاتٌ «مناطقية» صغيرة، وإنْ عنيفة، هنا وثمة. وقد تبدو أشكال المقاومة كذبابة على ظهر ثور: مزعجة، مؤذية، معيقة، لكنها لا تبدل في حركة الثور أيَّ تبديل يُذكَر أو يُعتَد به. ولكن السؤال غير البديهي المطروح هنا هو: ما طبيعة هذه النظرية التي تسيطر على العالم؟

لم تكن نظرية صموئيل هنتنغتون في صِدام الحضارات مقنعةً للكثيرين من حيث كونُها محرِّكة للتاريخ ومفسِّرة لديناميَّته؛ كما لا يبدو مقنعًا كثيرًا الاعتقادُ بأن مَن يُسمَّون اليوم «المحافظون الجدد» هم وحدهم الممسكون بأعنَّة السياسة في الولايات المتحدة الأمريكية، وفي العالم بالتالي. ومع أن فرانسيس فوكوياما نفسه تراجع، بشكل أو بآخر، عن نظريته في نهاية التاريخ وانتصار الليبرالية، إلا أن ذلك كلَّه لم يحجب انتصار الفلسفة البراغماتية وسيطرتها على الفكر العالمي، بما هي وليدة الفكر الليبرالي.

ولعل «أخطر» ما في هذه النظرية أنها، بشكل أو بآخر، باتت نظرية محاربيها أيضًا، كونها تعتمد منهجية معينة في التفكير والعمل. أجل، ما من نظرية أو فلسفة أو مذهب أو عقيدة أو طريقة تفكير وتدبير إلخ هددت

البشرية ومصيرها والأرض – ما عليها ومَن عليها – مثل البراغماتية، وذلك لكونها نظرية في الحقيقة والمعرفة والسياسة والقيم.

ارتكزت الفلسفة البراغماتية على مذهب المنفعة، بوصفها غايةً لتحقيق السعادة للبشرية ووسيلتَه، معتبرةً أن الحقيقة – حقيقة أيِّ شيء – هي في مدى منفعتها للإنسان، في مدى فعاليتها وفعلها ونجاحها وتأمينها للشبع البشري؛ كما اعتبرت أن المعرفة هي وسيلة في خدمة العمل ليس إلا: لا قيمة للمعرفة إلا في مدى فعاليتها ومنفعتها.

و«نفعية» المعرفة هذه اجتاحت الجامعات والمدارس والبرامج والمختبرات والسوق والمنافسة والربح وسلَّم القيم الاجتماعي والعالمي. لم تعد هناك أية قيمة لأيِّ شيء بذاته. واعتبار أن القيمة هي ما «ينفع» الإنسان، وإلغاء أية قيمة لباقي الكائنات، هو في الأصل من الأزمة البيئية اليوم، التي تهدد بدورها النوع البشري نفسه أيضًا.

وفي السياسة البراغماتية أن المعيار الأساسي الذي تُقاس به السياسة هو المنفعة، أي جملة ما ينتج عن العمل السياسي من مصالح. وهكذا تنجح السياسة بقدر ما تتهرب من قيود الأخلاق وتتحرر من أعباء القيم. بذا صارت البراغماتية «**أخلاق السياسة التي لا أخلاق لها**». وإذ تعتمد السياسة البراغماتية مبدأ «**الغاية تبرر الوسيلة**» (ماكياڤيللي)،

تبيح استعمال أبشع الوسائل، التي باتت تهدد أُسُس الحياة على هذا الكوكب – مع العلم أنه ما من غاية أسمى من الحياة.

نظرت البراغماتية نظرة ازدراء إلى الفلسفات التقليدية التي تنطلق من نظرة معينة إلى الكون وموقع الإنسان فيه والتي لا تخلو من مناحٍ ميتافيزيقية لتصل إلى التجريد. فعلى ذلك بنت البراغماتية شهرتها، كونها الفلسفة التي لا تهتم إلا بالإنسان، محور الكون وغايته. ولكن هذا الاهتمام الاستثنائي بالإنسان وحياته لم يؤدِّ إلى إلغاء القلق الإنساني حيال الموت، الذي طالما اعتُبِرَ المحرك الأساسي للميتافيزيقا.

وهكذا اعتبر أحد الظرفاء أن «نجاح» البراغماتية في الجواب على الأسئلة الوجودية بتجنب إشكالية الموت هو بمثابة دعوة إلى تركيب مكيفات في جهنم!

تبدو البراغماتية نظرية بسيكولوجية أكثر منها فلسفة جديدة: فهي تدعو إلى اتباع نمط سلوكي نفعي دون ربطه بنظرية عامة في الوجود والحياة. إنها تركز على الموجود، لا على أسئلة الوجود، فتبحث عن سعادة الفرد وإشباع رغباته المعيشية اليومية، الآنية والفورية، من دون فتح أيِّ أفق آخر. وهذا ما يفسِّر انتشار ظاهرة استخدام المخدرات على مستوى عالمي، من حيث إنها تؤمن الرضا النفسي الآني، السريع في مفعوله، لكن السريع أيضًا في انتهاء مفعوله؛ كما يفسِّر انتشار الجريمة

المنظمة (و«الإرهاب» اسم آخر لها) التي تكفل الانتقام النفسي الآني السريع، وإنْ على قاعدة إزعاج الذبابة الثورية–الجهادية للنظام الثوري مشتق (من «ثور» لا من «ثورة»!).

بهذا تؤمن البراغماتية وعلى هذا النحو تحقق منفعة الشخص الآنية فكيف بمجتمعات لها قيمها العليا وتراكمها العلمي والمعرفي أن تسلم لهذه النتائج التافهة على مستوى الفرد فكيف بنتائجها على مستوى المجتمع برمته؟

4 - **الدكتور أكرم مطلق محمد:**

يقول الدكتور د. أكرم وهو أستاذ الفلسفة في الجامعة المستنصرية: نشأت الفلسفة البراغماتية وأخذت صيغتها الواضحة والمؤثرة في الولايات المتحدة الأمريكية، وبالرغم من أن بعض الكتابات الأساسية للبراجماتيين قد ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، إلا أن البراجماتية تعد من الاتجاهات الفلسفية البارزة في القرن العشرين والمميزة له.

عام 1870م مجموعة من الشبان القادمين من أوربا كانوا يمقتون وبشدة جميع القضايا الميتافيزيقية ويوجهون نشاطاتهم الفلسفية لانتقادها وإبعادها عن العلم. ولقد سمي هذا النادي ب (النادي الميتافيزيقي) وإن نقدهم للميتافيزيقا متأت من فهمهم الخاص للفلسفة بصورة عامة، حيث يقول تشارلز ساندرز بيرس (1839 - 1914)

مؤسس المذهب: إن «الفلسفة، كما أفهم الكلمة، هي علم وضعي نظري».وكان بيرس من أبرز أعضاء النادي ولكن انضم إليهم فيما بعد وليم جيمس (1910 – 1842) حيث التقى بهم في خريف عام 1874.

ووليم جيمس ومن الأعضاء الآخرين جوزيف فانر وهولمز ورايت وأبوت وجون فسك وكانت لهم اختصاصات مختلفة واهتمامات مشتركة، حيث يقول بيرس أن جيمس ورايت كانوا ممن يهتمون بالعلم ويتفحصون أقوال الميتافيزيقا. ومن خلال مناقشات هؤلاء الأعضاء تبلورت فكرة البراجماتية عن بيرس والتي عبر عنها أفضل تعبير في مقاله «كيف نجعل أفكارنا واضحة والذي نشر عام 1878. وقد انحل هذا النادي فيما بعد، إلا أن البراغماتية كمنهج فلسفي بقيت في كتابات بيرس، تلك الكتابات التي لم تكن معروفة على نطاق واسع حتى عام 1898 حيث نشر وليام جيمس مقاله «التصورات الفلسفية والنتائج العملية» الذي أكد فيه على أفكار بيرس وطورها، ثم بدأت البراجماتية منذ ذلك الحين تنتشر بوصفها مذهبا فلسفيا انتشارا سريعا جدا ليس في أمريكا وحسب بل وفي أوربا كذلك، فأخذها كمنهج الكثير من المفكرين والفلاسفة مثل جون ديوي وشيلر في مجال الإنسانيات وجورج هربرت ميد في النواحي الاجتماعية ولويس ورامزي في مجال الدراسات المنطقية،

وتبناها في إيطاليا كل من جيوفاني بابيني وجيوفاني فايلاتي، لكنها اظهرت نتائج محدودة لا يعتد بها على كافة الصعد ألا الصعيد السياسي والحربي فقد اثبتت في هذين المجالين نجاحا بوصف السياسة والحرب بلا قيم أو خلق أو مبادئ.

والبراغماتية أكدت على النواحي العملية في المعرفة، حيث تتخذ الأفكار والقضايا معناها من خلال التطبيق العملي والاستخدام، ظهرت هذه الفلسفة وتبلورت في السبعينات من القرن التاسع عشر في أمريكا ثم انتشرت في بلدان أوربا الغربية، بدأت نهضتها في أمريكا بما يقرب من قرنين بعد أن استقلت عن بريطانيا.

5 - الدكتور عدنان عويد (*)

يقول الدكتورعدنان: المصطلح لغوياً: يعود الأصل اللغوي للبراغماتية إلى الكلمة اليونانية وتعني العمل أو (مسألة عملية)، هذا وقد استعار الرومان المصطلح واستخدموا عبارة (، وقصدوا بها

(*) الدكتور «عدنان عويد»: باحث له العديد من المؤلفات منها: - الديمقراطية بين الفكر والممارسة - 1994 - دار المدى - دمشق - إشكالية النهضة من التوابل إلى النفط - 1997 - دار المدى - دمشق - التبشير بين الأصولية المسيحية وسلطة التغريب - 2000 - دار المدى - دمشق - معوقات حركة التحرر العربية في القرن العشرين - 2002 - دار المدى - دمشق - الإيديولوجيا والوعي المطابق - 2006 - دار التكوين - دمشق

(التمرس)، وخاصة في المسألة القانونية. أما النشأة أو الظهور الحقيقي لها فقد كان في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث لقيت هناك انتشاراً لم تصادفه أي فلسفة أخرى.

خطوطها العريضة تبلورت في سبعينيات القرن التاسع عشر في مؤلفات عالم المنطق تشارلز بيرس، / 1839 – 1914/ ، ثم راحت تتطور على يد وليم جميس، / 1843 – 1910/ ، أما الزعيم الروحي لها في أمريكا فهو، جون ديوي. مع مطلع القرن العشرين اجتاحت الفلسفة البراغماتية أوربا، حيث لاقت أنصاراً لها دافعوا عنها بحماس شديد، مثل الفيلسوف الانكليزي فرديناند شيلر، والايطاليين بابيني وبرتيسوليني، وقبل الحرب الكونية الثانية، وصل مد البراغماتية إلى الكثير من دول العالم، إلا أنها لم تلعب ذاك الدور الكبير الذي لعبته في أمريكا، حيث استطاعت أفكار جون ديوي البراغماتية أن تسيطر على نظام التعليم لعشرات السنين.

والمصطلح من الناحية الفكرية، يشير إلى أن جوهر البراغماتية وهو يتلخص بالعبارات التالية: **الإنسان مكره على العيش في عالم لاعقلاني يتعذر فهمه، وأن كل محاولاتنا لإدراك الحقيقة الموضوعية ستبوء بالفشل،** لذا يجب **النظر إلى مختلف النظريات العلمية وإلى الأفكار الاجتماعية والقيم الأخلاقية نظرة أداتية.** أي من وجهة نظر منفعتها في تحقيق أهدافنا، فما ينفع الناس، وما يعود عليهم بالنجاح هو الصحيح وهو اليقين.

على أن النجاح على مستوى الفرد هو آني لايشترط فيه النجاح الدائم أو المستمر الامر الذي يجعل من تحقيق المنفعة الوقتية معيارا للنجاح فالخمر والمخدرات تصل بالفرد للراحة الوقتية لكنها سرعان ما تزول وهذا هو اخطر من الفشل ذاته. أما المبادئ أو الأسس التي تقوم عليها الفلسفة البراغماتية فهي التالية:

أولاً: الشك – الاعتقاد:

إن الفيلسوف «تشارلز بيرس» لا يرى أن يكون وعي الإنسان انعكاساً للواقع الموضوعي، وبالتالي فإن وظيفة الفكر عنده ليست أكثر من تخليص الإنسان من الشكوك وتزويده بالعقيدة الراسخة. والعقيدة عنده هي الاستعداد الواعي، أو العادة في أن ينصرف الإنسان في ظروف معينة على هذا النحو أو ذاك.

هو إذن لا يعتبر الفكر المتعرّف عليه انتقالا من اللامعقول إلى المعرفة، بل انتقالاً من حالة الشك والتردد إلى الرأي والثبات، أي إلى العقيدة الثابتة التي باستطاعتها تسيير حياة الإنسان. فالحقيقة عنده هي الاعتقاد الراسخ الذي يصل إليه. وأن مسألة مطابقة العقيدة للواقع الخارجي المستقل عنها هي مسألة عقيمة ينبغي طرحها دون رجعة. وبمعنى أقرب الغاء أي ايمان بالغيبي والعقيدة هنا تأخذ على أساس ما تحققه من منفعة آنية ويتمكن الإنسان من تلمس نتائجها على ارض الواقع.

ثانياً: القيمة:

إن ريبية «بيرس» البراغماتية لقيمة المعرفة ووظائفها تدفعه لنفي الوجود الموضوعي لمادة المعرفة فقيمة أفكارنا ومفاهيمها تقتصر عنده على تلك النتائج العملية التي نتوخاها منها، وعلى هذا فلا نظر للقيمة التي لا تعطي المنفعة الآنية.

ثالثاً: الإيمان بالله:

يرى وليم جيمس أن من غير المجدي الاعتماد على العقل والعلم في حل المسائل العقائدية الهامة، كقضية (الإيمان بالله) مثلاً، فمثل هذه المسائل لا يمكن حلها إلا بالاعتقاد على الشعور والإرادة (وهذا تراجع في الحقيقة عن دور العلم الذي تعوّل عليه البراغماتية).

كما يقول أيضاً: إن الواقع الموضوعي ليس سوى حشد من الحوادث التي لا ترابط بينها كونها متكثر لا حتمية فيه ولا سببية، إنه مملكة المصادفة، والمصادفة وحدها، عليه فأن القدر مجرد حوادث بلا مقدر ولا سبب للتقدير هذا يعني إلغاء تام للقدرة التي جاءت بالقدر.

رابعاً: التجربة:

يعد جيمس أن التجربة الراديكالية أساس العالم، وهذا الأساس لا مادياً ولا مثالياً، حيث لا يمكن التمييز فيه بين ذاتي وموضوعي، فلو

أخذنا أي جزء من التجربة لوجدناه (فكرة من جهة، وموضوعاً من جهة أخرى)،. فالأشياء عنده التي نتعامل معها في التجربة نتاجاً لمسلماتنا الإخبارية، فبتركيز الانتباه والإرادة يمكننا أن نميز في تيار الوعي، أو في التجربة البحتة، أجزاء نكتشف من خلالها أشياء العالم المحيط بنا، وهذه الأشياء تبقى موجودة طالما نؤمن بها – بوجودها.

وبهذه النظرة لمسائل مهمة تتقاطع البراغماتية تماما مع أي مجتمع يؤمن بوجود خالق ومقدر للاشياء وان الله بيده كل شيء وهي لا تتقاطع مع المنظومة الفكرية الإسلامية وحسب بل حتى مع اليهودية والنصرانية وأكثر من ذلك تتقاطع مع مبادئ الأديان الوضعية.

6 - **الدكتور خالد الشنتوت**

يقول: الدكتور الشنتوت وهو باحث إسلامي: استخدم هذا المصطلح في السياسة، فيقال: فلان براغماتي، والحركة الفلانية حركة براغماتية، وفي أغلب الأحوال يقصد بها النفعية أو من يغلب الجانب العملي على النظري والجانب النفعي على المبادئ...البراغماتية تولي النظر الى المنفعة والنتائج المترتبة عليها، كما أنه لا يمكن تحديد المعتقدات أو تبرير التمسك بها إلا بالأخذ في الاعتبار النتائج العملية المترتبة على الإيمان بهذه المعتقدات.

فالحقيقة إذن ثانوية إذا ما قورنت بالممارسة العملية، ذلك أن الحقيقة وفقاً للنظرية البراغماتية ما هي إلا الحل العملي والممكن

لمشكلة ما، كما أن المبرر الوحيد للإيمان بأي شيء هو أن التمسك به والعمل وفقاً له يجعل الفرد في وضع أفضل مما لو كان إذا لم يتمسك به فالبراغماتية بدلاً من أن تركز على مقدمات الأفكار فإنها تركز على النتائج المترتبة على تلك الأفكار، فهي تُوجه نحو الاهتمام بالأشياء النهائية وبالنتائج ومن ثم، هي لا تعنى بالسؤال عن ماهية الشيء أو أصله بل عن نتائجه، فتوجه الفكر نحو الحركة ونحو المستقبل. ورغم أن البعض يؤمن أن البراغماتية ما هي إلا أحد أشكال الأمبيريقية، إلا أن البراغماتية تجد جذورها في أفكار ومذاهب متعددة مثل فكرة العقل العملي لكانط، وفي تمجيد شوبنهور للإرادة، وفي فكرة داروين أن البقاء للأصلح، وفي النظرية النفعية التي تقيس الخير بالنظر إلى مدى نفعيته، وبالتأكيد في المفاهيم الأمبيريقية للفلاسفة الإنجليز، وكذا في طبيعة المجتمع الأمريكي الجديد

وطبقا لهذا فان البراغماتية في تطبيقاتها هي تجاوز لثوابت عرفها الإنسان منذ القدم وتطيح بكل ماهو من الفكر الموروث وتؤسس لمنهج قائم على (الشيء ومنفعته) ورفض واضح للعودة بالأشياء إلى أصولها.

7.ميشيل حنا – باحث في الفلسفة

يقول ميشيل: نشأت البراجماتية في الولايات المتحدة الأمريكية في أواخر القرن التاسع عشر، حيث ظهر هذا اللفظ للمرة الأولى في مقال

ل»تشارلز بيرس» عام 1878، وهي مذهب أو معتقد فلسفي يتميز بالتركيز على العواقب والنفعية والعملية، ويعتبرها المكونات الحيوية للحقيقة.

اشتقت كلمة البراجماتية من اللفظ اليوناني (براجما) وتعني «العمل». ويعرّفها قاموس «ويبستر» بأنها: تيار فلسفي أنشأه «تشارلز بيرس» و»وليام جيمس» يدعو إلى أن حقيقة كل المفاهيم لا تثبت إلا بالتجربة العلمية.

تهدف البراجماتية إلى إثبات أن المبادئ البشرية والذكاء البشري يعبران عن الواقع، وعلى هذا فهي تقف ضد مفاهيم المدارس الفلسفية التي تؤمن بالمنهجية والعقلانية.

يطلق على البراجماتية أحيانا «النفعية»، ذلك أنه يعتقد أنها تؤمن بأن الشيء النافع أو المفيد بطريقة عملية هو فقط الشيء الحقيقي أو الذي يجب وضعه في الاعتبار، وهو أيضا أي شيء يمكن أن يساعدنا على البقاء على قيد الحياة في المدى القصير. ذلك الاعتقاد غير دقيق في الحقيقة، ذلك أن البراجماتيين يعتقدون أن ما يمكن وصفه بالحقيقي هو ما يمكن أن يساهم في جعل أكثرية البشر في حالة جيدة لأطول فترة زمنية ممكنة. كما تختلط البراجماتية أحيانا مع العقلانية، إلا أن هناك فرقا جوهريا بينهما: حيث تعتبر البراجماتية أن الحقيقة أو التجربة أو الواقع يتغير، بينما ترى العقلانية أن الحقيقة قائمة منذ الأزل!

8 – **يقول الدكتور سماح رافع محمد في كتابه «المذاهب الفكرية المعاصرة» (ص 49 – 52)**: (البراجماتية فلسفة عملية انبثقت من الروح المادية للقرن العشرين... وهي أمريكية النشأة، رأسمالية الاتجاه).

9 – **يقول الدكتور مصطفى حلمي في كتابه «مواجهة الغزو الفكري» الصفحات من 203 – 216**

وكما يؤكد جيمس الذي طور هذا الفكر ونظّر له في كتابه «البراجماتية»، بأنها لا تعتقد بوجود حقيقة مثل الأشياء مستقلة عنها. فالحقيقة هي مجرد منهج للتفكير، كما أن الخير هو منهج للعمل والسلوك؛ فحقيقة اليوم قد تصبح خطأ الغد؛ فالمنطق والثوابت التي ظلت حقائق لقرون ماضية ليست حقائق مطلقه، بل ربما أمكننا أن نقول: إنها خاطئة.

ولاختصار الإحاطة بهذه الفلسفة فإن مدخل دراستها يقتضي تحليلها إلى مكوناتها الأساسية في النظم والقيم، فنحن أمام مقولتين:

الأولي: ازدراء الفكر أو النظر. – لثانية: إنكار الحقائق والقيم.

10 – **أما الدكتور محمد مهران رشوان فيقول في كتابه «مدخل إلى دراسة الفلسفة المعاصرة» (41، 82 – 86)**:(الفلسفة البراجماتية اسم يطلق على عدد من الفلسفات المختلفة التي تشترك في مبدأ عام؛ وهو أن صحة الفكرة تعتمد على ماتؤديه هذه الفكرة من نفع أيًا كان نوع هذا النفع، أو على ما تؤدي إليه من نتائج عملية ناجحة في الحياة).

(أهم الانتقادات التي توجه إلى البراجماتية، نوجزها في التالي:

1 – أن البراجماتية لا تقدم لنا بحثاً إيجابيا عن الحقيقة. إذ إنها مجرد منهج لاكتشاف الأفكار الخاطئة، وهي التي ليست لها آثار عملية. وهذا منهج سلبي لا إيجابي، لأنها لا تهدف إلا إلى استبعاد الأفكار الخاطئة، تلك التي لا تكون لها هذه الآثار العملية. والاستبعاد كما هو واضح منهج سلبي للكشف عن الحقيقة وليس إيجابيا بحال من الأحوال.

2 – يلاحظ بعض الباحثين ذلك الامتداد غير المشروع لفكرة المنفعة، فقد كان «جيمس جيمس» والبراجماتيون يفخرون باتساع أفقهم، ولكن الحق أن هذه الروح الفضفاضة تبلغ حداً يؤدي إلى القضاء على كل معني لكلمة «النافع» عندما كانوا يعرفون الحقيقة عن طريق المنفعة. فالنافع في اللغة المتداولة هو ما يفي بحاجة «حيوية»؛ إلا أن البراجماتيين قد أضفوا على كلمة الحاجة معان بلغت من الكثرة حداً لم تعد معه تدل على شيء، حتى ولا كلمه «النافع» ذاتها.

ومن خلال استعراض آراء المختصون لم نجد منهم من امتدح الفكر البراغماتي في أي مجال من مجالات الحياة وانها نظرية ظهرت في زمن كان المجتمع الامريكي بحاجة لها ثم ضعفت فماتت وعملية احيائها الان يعد نكوصا وتراجعا في الفكر والمنهج لانها على أقل تقدير لم تكن

الاصلح من بين النظريات الغربية التي ظهرت، بل العودة لها التشبث بالمادية بالشكل الذي تلغى بموجبه قيم المجتمعات ومعتقداتها.

ولا يختلف تطبيقها على الأدب عن مجالات الحياة الأخرى والنظرية التي فشلت في حقل بعينه لا يمكن لها أن تنجح في حقول أخرى.

الأدب قيم عليا ومبادئ وعودة إلى موروث الأمة وانتهال من الماضي وهذا ما لا يمكن أن يكون مع البراغماتية لا في الرؤية ولا في التحليل.

المناهج المتبعة في تحليل النصوص الأدبية:

مهما تنوعت النصوص الأدبية فهي نتاج للعقل الإنساني عبر العصور، وعملية التصدي لتفسيرها تستوجب وجود منهج محدد وواضح من خلاله يتم الولوج إلى عوالم تلك النصوص فالمنهج يمثل المفتاح لمغاليق النص شعرا أو قصة أو مسرحية أو...

ومن اجل الخروج من عبثية الإنشائية وتخبطها لابد من التزام منهج تحليلي معين لمعالجة العمل الإبداعي ولو حاولنا انتقاء تعريف للمنهج من بين كم التعاريف الهائلة لشخص أمام أبصارنا تعريف الجيلالي بقوله:«**هو طريقة في البحث توصلنا إلى نتائج مضمونة أوشيه مضمونة في أقصر وقت ممكن، كما أنه وسيلة تحصن الباحث من أن يتيه في دروب ملتوية من التفكير النظري**»[1].

(1) 1 - ينظر: حلام الجيلالي: المناهج النقدية المعاصرة 2004، ص 20

بهذا المعنى هو طريقة كشف عن خفايا النص وملاحقة مضامينه وإضاءته من أجل الإفادة من تلك المضامين فضلا عن انه يشكل المعيار المناسب الذي يقي الباحث من الانزلاق نحو اللاجدوى.

فيما يقول نصير مصابحية إن المنهج «**هو المفتاح الإجرائي الذي يساعدنا على كشف بواطن النصوص وحقائقها، لأنه ليس مجرد أداة منهجية فحسب، وإنما يختزل رؤية خاصة للعالم شارك في تفعيلها مجموعة الخلفيات السوسيوثقافية وغيرها التي أدت إلى ظهوره، وبالتالي فهو يساعدنا على رصد أبعاد النص الإبداعية**»[1].

وإذا سلمنا لهذه التعريفات للمنهج فقد خلصنا لحقيقة كونه مجموعة مفاهيم وتصورات متسلسلة ومتصلة مع بعضها غايتها الوصول إلى أفضل النتائج في التحليل والوقوف على قاعدة رصينة تكشف لنا ما غاب عن التلقي وتضعه ضمن دائرة الفهم المشترك، بيد أن الصعوبة التي تعترضنا كيفية تنسيق تلك المفاهيم بالشكل الذي يفضي لنتائج من خلال الخطوات الإجرائية المتبعة. كما يورد ذلك الغذامي بقوله، ولمّا كان «**النّص عالم مهول من العناصر اللّغوية المتشابكة**» فالتعامل مع المادة المشكلة لذلك النص تكون أكثر تعقيدا لأنه تتميز عن بقية الأنساق والظواهر الأخرى[2].

(1) 2 – ينظر: نصيرة مصابحية،: تجليات المنهج اللغوي الجمالي عند مصطفى ناصف)

(2) 3 – ينظر: – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية، ص14، ينظر: رماد الشعر، د.عبدالكريم راضي جعفر، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط2، 2014، ص15.

وعليه فأن السؤال الملح في الأوساط النقدية هل من منهج ثابت ومحكم لتفسير النصوص ونقدها بحيث يغني عن بقية المناهج؟ وهنا لابد من المرور على اتجاهين في النقد يمثلان الخطوط الرئيسية العريضة وهما:

1 – **الاتجاه الأول**: يجد أن النص الأدبي هو علّة لمعلول سابق هو بحاجة للكشف والإيضاح لما خفي من دلالاته من خلال ربطه بسياقه الخارجي، ويدخل تحت هذا العنوان «**المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي والأسطوري**». ينظر أصحاب هذا الاتجاه للنص عبر بوابات تربطه بالتاريخ والبيئة وحالة منشئ النص وتركيبته الفكرية من خلال مدى تأثرها بالواقع وانحيازها إلى الأسطورة.

2 – **الاتجاه الثاني**: الذي يعنى بالعلاقات الداخلية للنص بمعنى تركيبته من الداخل دون النظر للاشكال التي جاء عليها ومن تلك المدارس «**كالشكلانية والبنيوية والتفكيكية..، السيميائية، الأسلوبية، التداولية**»[1].

وثمة توجه آخر يحاول المزج بين الخارج والداخل في إطار واحد ويتمثل هؤلاء ب «كالبنيوية التكوينية».

وعلى ما تقدم يمكن القول أن اتجاهين يتعقبان النص أولهما سياقي وهو دراسة النصوص من حيث ظروف نشأتها آخذة بنظر الاعتبار

(1) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، (لبنان: دار العودة، الطبعة الثانية 1978)، ص210

سياقاتها الخارجية وما يفعله النص في محيطه وقدرته على التأثير في المتلقين، وبمعنى آخر فإن هذا المنهج يعتمد أيضا على عوامل من خارج النص للوصول إلى فهم النص ذاته، وهنا لابد من ايجاز لكل منهج من هذه المناهج بشكل مبسط لتيسير الفهم.

1 – أبعاد المنهج التاريخي:

يأخذ بنظر الاعتبار الاهتمام بالأنساق الزمنية المحيطة بالنص (زمن النص، بيئة النص، مؤثرات فكرة إنشاء النص وهذا المنهج ما يطلق عليه ب «الكلاسيكي» ومن ابرز منظرية «تين 1893» وهو منظر فرنسي الجنسية وضع ثلاثة قواعد لتحليل النص وهي «جنس النص، وبيئة النص، وزمن النص»[1].

المنهج الاجتماعي:

وهذا المنهج هو ما ذهب إليه هيجل (1770 – 1831)[2] ومنهجيته الربط بين الأنواع الأدبية والمجتمعات، وكانت الواقعية إفرازًا بينًا فيه، كما أن الماركسية تُداخِل فيما بين المنهجين التاريخي والاجتماعي،

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، (الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2002، ص132.

(2) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية –، ص14.

وبمعنى آخر يتعامل على المنهج مع النص الأدبي على أساس انه نتاج واقع الإنسان وصور مكثفة لمعاناته مع الحياة اليومية ولا يفصل هذا المنهج بين التاريخ والبيئة التي يعيشها الأديب.

المنهج النفسي:

يبحث في شخصية الأديب ويتابع سلوكه ودافعه النفسي للإبداع؛ أذ يرى فرويد (1856 – 1939)[1] أن الأدب هو عبارة عن رغبات مكبوتة يعبر عنها الأديب في ما ينتجه بل هي بين ما يحلم بتحققه وبين ما هو غير متحقق بسبب الظروف المحيطة، وعلى هذا المنهج يكون البناء على التحليل للنص حتى يتسنى الحكم عليه.

ومن الباحثين من يسوق هذا المنهج ملحقا مع: المنهج السِيري (الشخصي)، الأيديولوجي(الانتماء لجهة)، الوجودي، الفلسفي، الديني، الأخلاقي، الأسطوري، وغيرها من التسميات طرحًا ورؤية. على أن هناك مناهج أخرى قد تأسست لاحقا وهي:

المنهج الشكلاني:

من عمل على تأسيس هذا المنهج جماعة من الباحثين شكلوا ما يطلق عليه (حلقة روسيا) عام 1915، وعراب هذا المنهج هو ياكبسون

(1) شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي المعاصرص17.

(1896) الذي كان أكثر المتحمسين لهذا، حيث قال: » إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عموميته وإنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منة عملا أدبيًا[1].

أما مدارس النقد الحديث فقد برز في أمريكا، حيث كان الاهتمام بالشعر من غير أي سياق خارجي، وأبرز نقاده إيليوت (1888 – 1965) ورتشاردز (1893 – 1979) وألن تيت (1899 – 1979) ورنسوم (1888 – 1974) وبروكس (1906 – 1990) وهذا الأخير تناول بمثابرة مسألة دراسة القصيدة واستيعاب شكلها الفني.

بعد ذلك جاء المنهج البنائي، ووفقا لما يراه صلاح فضل (1938) أن التعريف الأول للبنائية يعتمد على مقابلتها بالجزئية الذرية التي تعزل العناصر، وتعتبر تجمعها مجرد تراكب وتراكم، فالبنائية تتمثل في البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم[2].

ويتفرع من الاتجاه النصي المنهج التفكيكي وهو بعكس البنائي، يقوض أولا البناء النصي، ثم ينظر في المركبات من جديد لإعادة التشكيل

(1) ينظر كتاب صلاح فضل: نظريه البنائية، ص23.

(2) رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، الأستاذ محمود شاكر، مطبعة المدني – مصر، 1987، ص157 – 158

والبناء، وهناك المنهج اللغوي، والبلاغي، والألسني، والأسلوبي، وفي هذا كلام كثير وشرح مطول ورد في مصادر كثيرة.

وفي نهاية هذا الاستعراض الموجز ومن باب تدعيم رؤية خطأ المستورد من النظريات النقدية الأدبية بادعاء التجديد أو المعاصرة نستشهد ببعض أقوال الأفذاذ من نقادنا الغيارى على الموروث الأدبي والفكري للعرب وأن عملية التدليس التي تحصل في تصدير الأفكار الأجنبية هو تقويض للفكر والأدب العربي الزاخر بالمشاعر والقيم والمبادئ.

يقول الأستاذ محمود شاكر[1]: «**فالتجديد إذًا حركة دائبة في داخل ثقافة متكاملة، يتولاها الذين يتحركون في داخلها كاملة حركة دائبة، عمادها الخِبرة والتذوق والإحساس المرهف بالخطر، عند الإقدام على القطع والوصل، وعند التهجم على الحل والربط، فإذا فقد هذا كله، كان القطع والحل سلاحًا قاتلًا مدمرًا للأمة وثقافتها، وينتهي الأمر بأجيالها إلى الحيرة والتفكك والضياع؛ إذ يورث كل جيلٍ منها جيلًا بعده ما يكون به أشد منه حيرةً وتفككًا وضياعًا**»

يقول الدكتور عبد العزيز حمودة: (**حاول الحداثيون العرب منذ أوائل السبعينيات مباشرة، أي في السنوات التي تلَتِ النكسة وسقوط**

(1) المرايا المحدبة «من البنيوية إلى التفكيك، د.عبدالعزيز حمودة، عالم المعرفة، 1998، ص23

الحُلم العربي، تقديم نسخة عربية لحداثة تتعامل مع واقع الحضارة الغربية) والحداثة التي نريدها هنا ليست هي - كما يتوهم البعض - مدرسة أدبية في الكتابة والشعر والقصة والنقد فحسب، وليست خروجًا عن قوالب أدبية وفنية واستبدالها بأخرى فقط..كلا..إنما هي ذلك الشيء الأعمق والأوغل والأخطر، الذي يريد صياغة حياتنا صياغة غربية غريبة؛ فهي منهج شمولي، ونظرة شمولية لله والكون والإنسان..وما الأدب والفن إلا غطاء يتستر به ذلك المنهج، ويتذرع به للوصول إلى غاياته ومقاصده.. ثم يقول الدكتور وليد قصاب في كتابه «**مناهج النقد العربي الحديث**»

«**الكلمة في المنظور الإسلامي - شأنها شأن مخلوقات الله جميعًا - لم تُخلَقْ عبثًا، ولا تكمن قيمة اللفظ في حد ذاته، مهما كان هذا اللفظ جميل الإيقاع، رشيق الجرس، باهرًا مدهشًا، ولكنها تكمن فيه وفي مدلوله أيضًا**».

ومن ثم يدعو إلى تبنِّي نقد عربي إسلامي متحرر من الفكر الغربي، يأخذ مِن كل ما هو متاح، من قديم وحديث، ومن عرب وفرنجة، لكن ليس أخذًا لكل هب ودب، وصاح وقب، بل أخذًا واعيًا من غير الوقوع في شباك التقليد الأعمى..

وعن ملامح النظريات الحديثة في النقد الأدبي والتي تم استيرادها من الغرب يقول: «**ومن تلك الملامح أنه نقد ذو حضورٍ باهرٍ؛ إذ إن كل شيء**

أصبح في هذا العصر خاضعًا للمراجعة والنقد، يشكك في كل شيء، يزعزع الثوابت واليقينيات، ولا يعتدُّ بالضوابط والقيود بما يشبه الكرنفال الكبير..وهو نقد شديد التطرف، أحادي النظرة، يتوغَّل في الشكلانية والفنية، ويدَّعيها، مع كونه غارقًا في الأيديولوجيات والفلسفات»!

ثم قدم لكل نظرية نقدية ايجابياتها وسلبياتها فقال: الشكلية الشكلانية كونها (مذهب أدبي نقدي، يذهب إلى أن قيمة كل عمل فني تتمثل في عناصر صياغته وأصالة أسلوبه). حيث برز هذا المذهب بقوة منذ أوائل القرن العشرين، ومثلت في العصر الحديث مناهج نقدية متعددة، منها: مدرسة الشكليين الروس، ومدرسة النقد الجديد في الغرب والنقد الألسني. يومن إيجابيات هذا المذهب: أنه أعاد الاعتبار لجوهر الأدب، متمثلًا في بنيته اللغوية، وشكله التعبيري، وداخلية الأدب، بعد طغيان النقد التاريخي والنفسي، والتركيز على خارجية الأدب..بينما تمثلت سلبياته في التطرف والغلو في اهتمامها بالشكل والخارج، وتجريد الأدب من الغاية والوظيفة، وتبنِّيه فكرة موت المؤلف، وتسوية النصوص السماوية المقدسة بالنصوص البشرية.

ثم تحدث وبإيجاز عن حسنات «البنيوية ومساؤها» ابتكر مصطلحها رومان جاكبسون، تتضح صورتها من خلال تركيزها على البنيات اللغوية والادبية إذ قال: (البنيوية اللغوية والبنيوية الأدبية الشكلية والبنيوية الأدبية التكوينية)، ثم نقدها من حيث الإيجابيات التي تمثلت في اهتمامها بلغة

الأدب، والتركيز على فنيَّته، والإعلاء من سلطانه، ومحاولتها ضبط نظام النقد الأدبي ليكون أقرب إلى العلمية والمنهجية..

أما سلبياتها فتمثَّلت في انحرافاتها الفكرية، كونها نزعة مادية ضد الدِّين، يقول تيري إيغلتون: (البنيوية هي – من بين أشياء أخرى – محاولة أخرى، من سلسلة محاولة مشؤومة قامت بها النظرية الأدبية لإحلال شيء آخرَ أكثر فاعلية محل الدِّين، وهي – في هذه الحالة – دِين العلم الحديث...)، وانحرافات فنية تمثلت في إسرافها في استقلالية الأدب عن كل شيء، وإسقاطها عبقرية الفنان وتميزه، من خلال تبنِّيها لفكرة موت المؤلف والتناص، كما أخذ على هذا المنهج غموضه، وكثرة مصطلحاته، مما حجب وصول هذا النقد حتى إلى المتخصِّصين أنفسهم.

أما عن الحداثة وما بعد الحداثة وخصوصا «التفكيكية» فقد كتب عنها:

أنها ظهرت في نهاية الستينيات من القرن العشرين، وبلغت الذروة في الثمانينيات، وكان رائدها (جاك دريدا)، والتفكيك: هو هدم الإجماع على دلالة النصوص، وزعزعة الثقة فيها، وفتح المجال أمام لا نهائية المعنى، لتصبح النصوص ساحة تباينات لا اتفاقات، اختلاف لا ائتلاف، حتى بدا التاريخ قد أضاع الاتجاه، وارتدَّ إلى الفوضى والتشويش.

ثم عرض الدكتور وليد القصاب مصطلحات التفكيكية التي تحدثنا عنها في موضع سابق من البحث وهي (الإرجاء «التأجيل»

- الانتشار والتشتُّت - فكرة الكتابة - فكرة الغياب والحضور)، ثم انتقد التفكيك وبين انحرافات هذه النظرية قائلا «**أنها تؤصل للفوضى والضياع والتشكيك في الثوابت واليقينيات، وتبني فكرة موت المؤلف والإنسان، بل موت اللغة والمفاهيم والأفكار..وخطورتها التي تأتي من الخلفية الدينية لرائدها دريدا اليهودي، الذي كان يوقع بعض مقالاته بعبارة (حاخام)، وكثيرًا ما كان يستخدم مصطلحات لاهوتية توراتية، وليست مصطلحات أدبية أو نقدية..**

وأثبت انحرافاتها الفنية في عملية النقد فقال: «**أما الانحرافات الفنية، فتمثلت في الشك المطلق في اللغة، وبدعة لا نهائية القراءات، حتى أصبحت كل قراءة هي إساءة قراءة**».

ونوه عن ايجابيتها قائلا «**أما إيجابياتها، فقد حاول بعض الباحثين تلمُّس ذلك، فقالوا: قد يكون من إيجابياتها إفساحُ المجال لتعدُّد الأصوات، وعدم احتكار المعرفة، ونقد الفكر والذات الغربية التي تمركزت حول نفسها، فادَّعَت امتلاك الحقيقة**».

ولكن مع ذلك، يبقى التفكيك نتاجَ فكر غربي متعالٍ، وهو إذ ينتقد اتجاهات الثقافة الغربية يدعو إلى ثقافة غربية أخطر وأبلغ في الهدم.

كل هذه الانتقادات والبراغماتية خارج الحلبة لأنها أصلا مهملة ووصلت إلى العرب ميتة فلا يمكن تطبيقها على المتون الأدبية العربية

لان الأسس التي اعتمدتها لا تتوافق مطلقا مع ثقافة العرب بأي حال من الأحوال وهذا ما تم إيضاحه في التعريف بالذرائعية البراغماتية.

وعلى ما تقدم فان الناقد الحاذق يتحرى عن المنهج السليم في النقد ليس من بين ما ذكرنا من مناهج غربية بل من خلال مناهج النقد العربي المتعددة التي قرأت النص الأدبي قراءة موضوعية وفنية ولا بأس بأن يستعين بأي نظرية عالمية شريطة احترامها لخصوصيات آداب الأمم وطرق تناول النص عربيا مشرعة لمن شاء فـ«**البلاغة والبديع والبيان وعلم المعاني خير معين لأي ناقد...**» السكاكي وابن الأثير والجاحظ وابن المقفع وابن قتيبة... و...و قائمة طويلة من العلماء والأعلام عبدوا لنا ألف طريق للنقد ونحن نسير حفاة في مسالك المجهول الغربي، هل هو العجز عن الحفر في التراث أم هو العقوق المتعمد للموروث؟ وأجد من بين هذا وذاك من يريد أن يحقق سبقا ولو على حساب الثوابت العلمية فيقدم نظرية ويروج لها دون أي وعي بجوانبها وآثارها السلبية التي تخلفها على المتن الأدبي، بل سأذهب بعيدا أنه لا يعي منها أي شيء بالمرة، والدافع وراء ذلك من أجل حب الظهور ليس إلا، ولو توانى قليلا وأعاد النظر في طرحه لتوقف بل لصمت حتى يفهم أن حبل الكذب قصير والترويج لفكرة خاطئة لا يمكن أن يكون طرقا للشهرة قط.

وقد يطلق عليّ بعضهم بالمتخلف أو النزاع نحو القديم الذي ما عاد ينفع، فأقول لا مانع من الإفادة من أي تجربة غربية شريطة الحفاظ على خصوصية النص العربي بكل أنواعه والتمحيص بكل وافد ومستورد قبل التغني به وكأنه قادم من السماء ومقدس، على أن هناك دراسات جادة خطت نحو جادة الصواب بل صوبت الكثير من الآراء التي سبقت ومثال ذلك ما جاء به الغذامي في النقد الثقافي (السياقي) وهو جهد كبير في مجال النقد الأدبي سنعرض اليه كمنهج من المناهج النقدية الجديدة.

منهجية النقد الثقافي:

ما وضعه عبدالله الغذامي من مجهودات في التأسيس لنظرية نقدية تحت مسمى «النقد الثقافي» قراءة في الأنساق»[1] حرّك بشكل واسع ذلك الركود الذي أصاب الحركة النقدية وأعطى لعملية تحليل الخطاب الأدبي «مساحة نقدية قديمة حديثة» بذات الوقت فقد عاد إلى محاكاة الخطاب الثقافي بكونه نصا جماليا وفيه مضامين وقيم على شكل رسائل مضمرة (مشفرة) بمعنى التحول من النص إلى الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية التي أنتجت الخطاب.

(1) عبدالله الغذامي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص8-7، عمار: الخطاب النقدي عند عبد الله الغذامي، شهادة ماجستَير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 2003، 138. ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، جده، ط1، 2009، ص343

بمعنى العودة لما قال به سوسير واعتماد ثلاثية (المُرسل، الرسالة، المرسَل إليه) مع الاخذ بنظر الاعتبار أن في النص ظاهر ومضمر، وبأعتبار ان ممارسة الثقافة هي عملية مستمرة ودائمة التحول كونها تسعى إلى استثمار وتطويع المعرفة- الخطاب باعتبارهما نسقاً كما يصف معجم النظرية الأدبية، فثمة توجهات مركزية نحو بيان هذه الممارسات، ونقدها، والتي تمثل مركز العمل الخطابي، إذ أن معظمها يتسلل إلى الفعل الإبداعي، إما بوصفها نصاً موصوفاً، وإما بوصفها نصاً يهدف إلى تعرية، ومقاومة المظاهر الاجتماعية باعتبارها نسقاً مجتمعياً، وهذا يتقارب تماما مع ذهب إليه الدكتور عبدالكريم راضي جعفر[1] اذ يقول «إن عقد طرفي هذه المعادلة «**التأثر والتأثير الوجدان**

(1) عبد الكريم راضي جعفر العليّ: ولد في العراق - البصرة - 1946، حصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من جامعة البصرة - كلية الآداب 1967 - 1968، منح شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها (الأدب الحديث والنقد) من جامعة البصرة كلية الآداب 1985 وبدرجة (امتياز)، منح شهادة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية (الأدب الحديث والنقد) من جامعة بغداد - كلية الآداب وبدرجة (امتياز) ومن مؤلفاته: الدفء البارد، مطبعة حداد، البصرة 1970، عن الفارس والصيف الآخر1972بغداد:وزارة الإعلام

سيدي ايها البحر 1983 دار الحرية.، ارتفاعات الشفق الجنوبي 1987 بغداد:عشب الأفول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 2000، أصوات (مشترك)، مطبعة حداد، البصرة 1971، قصائد مختارة من شعراء الطليعة

والمشاركة الوجدانية»[1]. بمعنى أن النص خاضع لهذه العملية ومتى كان قريبا من النفس حصل ذلك التأثر وبالتالي استطاع الكاتب من ايصال رسالته للمتلقي (خطاب، مخاطب، رسالة، مرسل، مرسل اليه، رسالة...).

ثم ضرب الغذامي لذلك مثلا هو «هيمنة الرجل على المرأة»، حيث أضحى الحراك الإبداعي النسوي منشغلاً في عملية تعرية هذا النسق، أو مقاومة التكوين النمطي للمرأة بوصفها كائناً سلبياً، صامتاً منكسراً،

العربية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1977، المرفأ الشعري (مشترك)، مطبعة حداد، البصرة 1978

لغة النار الأزلية، (مشترك)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1973.، في حركة الشعر العراقي الحديث 1988 بغداد دار الشؤون الثقافية العامة، نظرية الشعر عند نازك الملائكة 2000 بغداد:وزارة الثقافة والاعلام، رماد الشعر 1998 بغداد:دار الشؤون الثقافية، مفهوم الشعر عند السياب دار الشؤون الثقافية العامة، الشمعة والمصباح (دراسات وبحوث في الشعر والنقد) دار الشؤون الثقافية العامة 2011، زهرة البرتقال2013، في حركة الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988، شعر عبد القادر رشيد الناصري - ديوان الناصري (جمع وتحقيق ودراسة)دار الشؤون الثقافية العامة 1992، ومؤلفات أخرى عديدة في مجال الأدب ونقده: ينظر: معجم مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين، عبدا لكريم راضي جعفر، الدكتور إبراهيم خليل العلاف...

(1) -2 عبد الكريم راضي جعفر، خطاب الملوك، مطبعة عدنان، 2017، ص33

أو غير فاعل.ثم يواصل القول: وكما يمكن أن نحيل إلى تحولات المجتمعات التي تحرص على صون تكوينها العميق لما يسمى الشخصية الثقافية للأمة، فثمة ذعر من محاولات التخلي عن الموروث، والعادات والقيم، أو كما يخيل للبعض، ولهذا نجد أن المنظور الثقافي يعنى بالحديث عن هذا الجانب كما تذهب الكثير من الدراسات، والمصادر الغربية التي اهتمت بهذا الشأن، وبوجه خاص في توصيف المسالك الثقافية لبعض المجتمعات، ولاسيما البدائية منها. فالثقافة ممارسة تتخلل النشاط الإنساني سواء أكان فرداً أم جماعة، ولكن هذا النشاط يتحول إلى إنتاج، أو تكوين معرفي لغوي، مرمّز، يتمدد في التسنينات الثقافية ليتحول إلى تشكيل فاعل، فالمنتج المعرفي يصوغ تفكيرنا، ومواقفنا، وهو يعبر بصورة، أو بأخرى عن ذواتنا، أو طريقة تفكيرنا تجاه بعض الأمور، فالثقافة تختص بمجموعة ما، أو طبقة، أو عرق، ولكنها مع ذلك ليست عبارة عن قطاعات منفصلة معزولة ثم يوضح الغذامي الممارسة اللغوية حيث يقول: إنما هي تتقاطع، وتتفاعل في ما بينها، ولهذا؛ فإن الممارسة اللغوية المعرفية، تستوجب في بعض الأحيان فعلاً مضاداً، ومن هنا ينشأ التكوين، أو التسنين الثقافي الذي يعدّ مواجهة ثقافية حضارية، فهدف الدرس الثقافي ليس النص بعينه، إنما الهدف الكشف عن الأنظمة في فعلها الاجتماعي، ومن هنا يأتي مفهوم النسق الثقافي الذي يحيله عبد الله الغذّامي إلى رومان ياكبسون،

وعناصره الستة المعروفة، غير أن الغذامي يضيف عنصراً سابعاً، ونعني النسق، أو الطريقة التي يتم فيها الاستقبال.

والنسق عند الغذامي يقوم على وظيفة الدلالة النسقية التي ترتبط بعلاقات متشابكة، نشأت مع الزمن لتتحول إلى عنصر ثقافي آخذ في التشكل، وهو أحياناً إما أن يكون ظاهراً، وإما أن يكون كامناً، غير أن أهم ما يميز النسق ما ينهض به من وظيفة، ولكن ليس من حيث وجوده المجرد، فالنقد الثقافي يهدف إلى بيان أثر الثقافة في تمرير أنساقها عبر الحيل الجمالية والبلاغية حيث تشتغل هذه الأنساق بوصفها خطاباً.

وفي هذا القول تراجع لقيمة المؤلف، وتقدم واضح لأنظمة الخطاب الأدبي وما يكمن وراءها من ابعاد اطلق عليها «مؤسساتية»، من ناحية قدرتها على التأثير اللغوي البلاغي تجاه المتلقي، فالنسق، بمعنى ما يتركه النص من أثر وقدرته على التغلغل من خلال التورية بل والمغالطة والترميز المعمى والكشف الذكي باستخدام البلاغي والجمالي والمجازي وعليه فإن الخطاب من طبقتين مكشوفة وعميقة.

وإذا كان الدرس الثقافي عامة معنياً بالممارسات والمنتجات الثقافية، فإن القصة والرواية والشعر والأدب عامة مما يعد شكلاً من أشكال الثقافة، أي بوصفها مظاهر ثقافية تتأسس على الوظيفة التي سبق أن أشرنا إليها، ضمن سياق المجتمع، والاقتصاد، والسلطة

السياسية التي تسهم في تشكيل خاصية ثقافة ما، ومنحها الدلالة، أو المعنى في بعده الاجتماعي كما يذكر بالتالي فان الخطاب يشكل قيمة موحدة وخاصة، وهي كذلك تعني سلوكاً تجاه بعض القضايا من منظور النقد الثقافي، واعتمد الغذامي في كتابه الى باحثين سبقوه في هذا المضمار مثل لويس تيسون في مصنفه النقدي الهام «النظرية النقدية المعاصرة»[1].

لا شك بأن كل عمل أدبي يستهدف مقصدية ينشأ عن الرغبة في استثارة وعي المتلقي تجاه ما يتفق عليه بالمضامين التي تتطلب بنية لغوية، أو تشكيلاً لغوياَ فنياً، غير أن الباحث ينبغي أن يتنبه كي لا ينقاد إلى دراسة أو مناقشة المضامين، أو البنى والتشكيلات الفنية، وهذا ما يقع فيه الكثير من النقاد وفقا لما يذهب إليه تيسون.

ولعل المهم من النسق الثقافي ونقده، تلك العلاقات القائمة على النسقية الثقافية، من منطلق أن الثقافة والمجتمع عنصران تبادليان حيث يؤثر كل منهما في الآخر. فإذ كانت ثمة أنساق ثقافية ظاهرة في القصة، فإن هنالك أنساقاً كامنة، أو مضمرة تتصل بتصورات معينة تجاه بعض المواقف والممارسات الناشئة، وتعبر عن موقف ثقافي ما، ومن هذا القول فلكل خطاب خصوصية ترتبط بالمجتمع الذي نتج عنه الخطاب.

(1) عبدالله الغذامي، المصدر السابق، ص8-

وقصد التحولات الاجتماعية والتغيرات المتسارعة داخل كل مجتمع والتي انتجت هذه المتغيرات بدورها انساقا ثقافية تنطوي على تعارض واختلاف.

وضرب لذلك مثلا الكتابة القصصية النسوية أو الليبرالية التي تتصدى وتعارض الأنشطة الذكورية وما هو سائد في المجتمع المحافظ ومخاطر «المدينية» أو الحداثوية.

في ظل وجود الخوف الجمعي من شيوع هيمنة الثقافة الطارئة من الخارج، التي يمكن لها أن تهدد بعض القيم المحلية والموروث، فالمتكلم في السرد كما يذهب باختين فرد اجتماعي، وخطابه لغة اجتماعية، فكلام الشخوص في القصة أو الرواية ينزع دوما نحو دلالة وانتشار اجتماعيين معينيْن: إنه لغات افتراضية بالقوة كما جاء في كتاب «الخطاب الروائي».

يلاحظ أن بعض الكتاب يشرعون في بيان أنساق التمييز العنصري، وتعريته، أو الطبقي، ولاسيما تلك التي تنتشر في المجتمعات المحافظة التي لم تتعرض لهذا النوع من الخضّات، كما نقرأ في بعض النصوص التي تنحاز إلى إبراز الطبيعة الإنسانية للعمال والخدم والملونين، والمشتتين، والمهاجرين، وغيرهم، حيث نجد أن الأعمال الأدبية تعنى باستثمار الثراء النسقي لهذه التكوينات الثقافية نظراً لطبيعة وتكوين المجتمع الذي يتكئ على أدوراهم الوظيفية، والدلالية والحضارية،

والآثار المترتبة على هذا الوجود، مما يحيلنا إلى الأثر الاقتصادي للعبيد في المجتمع الأمريكي، وترسبات الأثر الثقافي لانتشار هذه الفئة، ولكن بين ثنايا هذا الحضور تنشأ مفارقات ثقافية، وهذا ينسحب على سائر الفئات المهمشة، كالمرأة، كما إشكاليات تتعلق بالغربي والآخر، والأبيض والملون، وابن الوطن واللاجئ، والمرأة والرجل، وغير ذلك.

لا شك بأنه في في ظل ما يشهده العالم من الانهيارات السياسية، والنزاعات، والإرهاب، والإسلام فوبيا، لا بد أن يذهب بعض النصوص لخلق ممارسة تستشعر وجهاً من الكتابة المخففة، أو الغاضبة، كما أن هنالك حضوراً لتمثيل بعض الطبقات الفقيرة في المجتمع، وغير ذلك من إفرازات تتصل بالمؤسسة، والحكومة، والمرجعيات الدينية، وأنساقها... ومع ذلك تبقى هذه الأنساق عائمة تمارس سطوتها، حضوراً، وتأثيراً، ونقضاً، ولكنها تتصل أحياناً بطابع فردي، معني بالأنا في تشكيلها الوجودي، وهي مثلبة ما زالت كامنة في الكتابات العربية غير القادرة عَلى توجيه التناول بحدود الكوني، ومع ذلك، فإذا ما نظرنا لهما مجتمعة، فإنها ستشكل نسقاً حافلاً بتنظيم معين يقود إلى أن ثمة إشكاليات تبدو جُزرا معزولة غير أنها تبدو واضحة للعيان تبدو تشكيلاً واحداً، ولا سيما مع الإضاءة المنبعثة من كل جزيرة، غير أنه ثمة فروق، ومستويات مختلفة في العمق.

ووفقا لهذا البناء فإن النقد الثقافي في مجتمعاتنا العربية يؤسس لخصوصية الخطاب وسماته العامة المرتبطة بالمجتمع وموروثاته.

ثانيا: بين النظرية النقدية والنقد الأدبي

قد يختلط عند بعضهم بين (نظرية نقدية) و(نقد أدبي) أو (منهج نقدي) وفي تعقب يسير لمسيرة النقد الأدبي نتيقن على أن هذه المناهج استند كل منها إلى خلفية معرفية أو فلسفية أفاد منها، فبعضها استند إلى الفلسفة الاجتماعية، وبعضها أفاد من التاريخ وعلم النفس، ونتج عنها ما سمّي بالمناهج الخارجية، كالمنهج التاريخي والمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي، وبعضها استند إلى علوم اللغة، كما فعل الشكلانيون الروس والنقاد الجدُد فأبرزوا ما سمّي بالمناهج الداخلية (الشكلانية الروسية والنقد الجديد).

ثم جاءت البنيوية والبنيويون معتمدين على منهج التحليل اللغوي السوسيري (نسبة إلى دي سوسير)، وكذلك فعل السيميائيون الذين عدّوا اللغة شيفرات أو مجموعة من السنن. وكذا فعل التفكيكيون، وبين هذه المناهج وتلك نجد من أهمل القارئ أو من حَيّده، أو من أعاد الاعتبار له، كما فعل أصحاب نظريات التلقي، وهكذا دواليك[1].

ولعّل ما يؤرق الجميع من المهتمين بالنقد الأدبي في وطننا العربي سؤال يتردد في كل المحافل مفاده: هل هناك نظرية نقدية عربية حديثة؟

(1) عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن، دار مجدلاوي للنشر، الاردن ط1، 2005، ص.13، مصلح النجار وآخرون: الدراسات الثقافية ودراسات ما بعد الكولونيالية، ص 89.

والفرق كبير لو صيغ السؤال على النحو التالي: هل هناك نقد أدبي عربي معاصر؟

والإجابة على السؤال الأول بحاجة إلى التسليم باعتبارات منها الإقرار ب «عالمية الأدب» و«عالمية النظريات النقدية» بمعنى أن لكل امة آدابها وفنونها مع الاعتراف بأن لكل امة خصوصية في ذلك. هذا يعني أن النظرية النقدية تنفتح على كل الأمم دون استثناء والمنتج الأدبي هو المختلف من حيث السمات العامة التي تكسبه خصوصيته من بنية المجتمع ذاته.

وهنا يمكن القول أن النقد العربي قائم وفاعل وفقا للنظريات النقدية الموروثة والحديثة أو بالمستويين ألتأصيلي والمكتسب ولا ضير في الإفادة من النظرية النقدية الغربية قدر توافقها مع المنتج الإبداعي العربي وماله من خصوصية، ولا ينكر أن التأثر والتأثير وارد في كل المجالات، وقد أفاد النقاد العرب القدامى الذين يشكلون تراثنا النقدي من النقد اليوناني، ولكنهم ظلّوا يحتفظون بخصوصيتهم اللغوية والحضارية وبهويتهم فعكست نقودهم لغتهم ولغة إبداعهم وجسدت خصوصيتهم القومية والحضارية.

هذا يعني أن النظرية النقدية اكتسبت «عالميتها» من عدم استهدافها مجتمع دون آخر فلا جغرافية محددة لها، ولكن خصوصية كل أمّة تكمن في ثقافتها التي تجسدها لغتها وحضارتها ومن ثم هويتها. وعليه

نقول النظرية عامة والمنتج الأدبي شعرا وقصة ورواية... هو الخاص بحكم البيئة التي انطلق منها وسمات تلك البيئة.، وعليه فالنظريات النقدية هي مجموع ما راكمته البشرية من مناهج واتجاهات في التنظير والتطبيق بدءاً من النقد اليوناني ومروراً بالنقد العربي القديم، وانتهاء بمناهج النقد الحديث.

واسهم في صنع هذا التراكم العرب والغرب معا، وبلا شك فان النظرية كونية، بينما النقد محدود ومختص بمجتمعه الذي أنتج خطابه الأدبي، فالنقد العربي الحديث قائم وفاعل على مر العصور يتمثل فيما كتبه النقاد العرب المحدثون من دراسات تنظيرية، منفتحين على أي نظرية نقدية حديثة مهما كان موطن نشوءها شريطة توافقها مع المتن الأدبي الوطني، وعدم تقاطعها مع ثوابت الأمة، وهناك دراسات تطبيقية درسوا فيها أدبنا العربيِّ حديثه وقديمه، مجسدين بذلك خصوصية لغتنا العربية وحضارتنا وإبداع أبنائها من الشعراء والروائين والمسرحيين، ومبرزين هويتنا وخصوصيتنا القومية والحضارية، ومجسدين في نقودهم المكتوبة باللغة العربية وتطبيقهم على النصوص العربية، هذه الخصوصية القومية والحضارية التي تجسد هويتنا.

ولنستعرض نقادنا العرب في منتجهم النقدي وهم كثر منهم: (العقاد وطه حسين ومندوراً في نقودهم وهؤلاء أفادوا من الثقافة

الإنجليزية أو الفرنسية ووضعوا دراساتهم النقدية كذلك إحسان عباس ومحمد غنيمى هلال، وكمال أبو ديب، وعز الدين إسماعيل، وشكري عياد، وعبد الملك مرتاض، ومحمد مفتاح، ومحمد بنيس، ونعيم اليافي، وعبد الفتاح كيليطو، وحسام الخطيب، وصلاح فضل، والغذّامي، ومحمد لطفي اليوسفي، وجابر عصفور، وسيزا قاسم، ويمنى العيد، وأسماء كثيرة أخرى قدموا نقدا عربيا غاية في الدقة، سواءٌ على المستوى التنظيري أم التطبيقي، هو نقد عربي، كتب بلغة عربية، وعالج نصوصا عربية، وعكس خصوصية الثقافة العربية.

لقد أفاد النقد العربي القديم والنقاد العرب من النقد اليوناني والروماني، ولكنهم لم يقفوا عنده بل وسعوا من أفق قراءاتهم من خلاله، فقدموا خدمة للنقد العربي بعد أن أفادوا من الفكري والثقافي الذي عرفوه عند اليونان. وإذا كانت العولمة بمفهومها العام تعني حضارة كونية واحدة وثقافات متعددة، فإن النقد قد فعل ذلك منذ زمن، عليه نستنج أن النقد اليوناني والنقد العربي والنقد الإنجليزي وكذا الفرنسي والأمريكي نقودٌ لها خصوصياتها، ولكن مجموع هذه النقود وما يصدر عنها من نظريات هو ما يشكل النظرية النقدية العالمية، التي تتصف بالشمول والتعميم، وتنتسب إلى عنصرها التكويني، وبناءً على ما تقدم فإن كل المناهج التي تحدثنا عنها تغنينا تماما عن «الذرائعية في

التطبيق» التي تغالط نفسها وتتقاطع مع الموروث بل تلغيه تماما وتكفر به، وفقا لما ورد في مواضع سبقت.

نعود بعد هذا الاستعراض لاستعراض سريع لمغالطات فكرية وردت في «ذرائعية التطبيق أو تطبيق الذرائعية» تأليف الأستاذ عبد الرزاق عوده الغالبي المحترم والذي بذل فيها جهودا كبيرة لكن هذه الجهود قد أصابها الإعياء عند عرضها على المنهج العلمي في التأسيس والتطبيق ثم أنها ليست جديدة مطلقا، بل هي ميتة منذ زمن ومحاولة النفخ فيها غير مجدي مطلقا – خصوصا اذا ما قارنا نتائجها مع النقد الثقافي أو بقية المناهج، لأنها لا تصمد لا بكونها نظرية ولا كونها منهج، فهي تشتغل في عتمة سحيقة غادرتها الأضواء منذ زمن بعيد.ليس من ثقافتنا ولا من منهجنا التقاطع مع فكرة قدر إساءة تلك الفكرة للموروث العربي بكل صنوفه وصولا لدستور الأمة «القرآن الكريم» فالذرائعية تشكل تهديدا لبنية الفكر الديني بالمقام الأول أليس أحد أسسها «الانطلاق من حيث أنا لبلوغ المنفعة»؟ إذن هي لا تعترف أصلا بأي موروث والقرآن موروث الأمة. أليس من أسسها اللا أخلاق؟ وفي الموروث العربي قيم وأخلاق...!!!

الفصل الثاني

المناهج والنظريات النقدية

أولا: بين النظرية النقدية والنقد الأدبي

ثانيا: الذرائعية وارتباك الآليات (قراءة موجزة في كتاب الذرائعية في تحليل النص الأدبي)

ثالثا: الذرائعية وتعقيد المداخل لتحليل النص الأدبي

رابعا: هل من بدائل عن الذرائعية؟

خامسا: النتائج

الذرائعية وارتباك الآليات

ورد في مقدمة المؤلف:

قال المؤلف:(**النقد رباعي التكوين من سلوك نفسي وتقمص وجداني وعقل معمد بإحساس عال يتناص مع تجارب المبدعين في المعمورة، وفن تشكيلي مموسق، أما النقد فهو عراب الأدب والأديب...وهو أهم علم من علوم الأدب وتلك بديهية**) ص7

تصويب: النقد مصطلح حديث كان يطلق على العامل في حقل المال وهو تمييز الدرهم الصحيح عن الباطل وتطور بمرور الزمن ليدل على جيد الشعر من سقيمه وهذا ما سنوضحه في هذه الصفحات:

أولا:لغة: قال ابن فارس: النون والقاف والدال، أصلٌ صحيح يدلُّ على إبراز شيء وبروزه.من ذلك: النقد في الحافِر، وهو تقشُّره، والنقد في الضِّرس: تكسُّره، وذلك يكون بتكشُّف لِيطه عنه.ومن الباب: نقد الدرهم، وذلك أنْ يكشف عن حاله في جودته أو غير ذلك.ودرهم نقد: وازنٌ جيد، كأنَّه قد كشف عن حاله فعلم[1]. ويأتي النقد بمعنى كشف العُيوب، قال أبو الدرداء: «**إن نقدت الناس نقدوك**»؛ أي: عبتهم

(1) مقاييس اللغة»؛ ابن فارس، ج2، ص577.

واغتبتهم، من قولك: نقدت الجوزة أنقدها، ونقد الدرهم، ونقد له الدرهم؛ أي: أعطاه إيَّاه. ونقد الدراهم؛ أي: أخرج منها الزيف، وناقدت فلانًا، إذا ناقشته بالأمر[1] لم نتلاعب بقول ابن فارس في تعريفه اللغوي للنقد غير أن المفردة أصلا مختصة بالمال وهذا ما تعارف عليه العرب قديما لكنها مع الزمن تغيرت لتشير الى معاني سنوردها تباعا

ثانيا: النقد اصطلاحا:

«النقد في حقيقته تعبيرٌ عن موقفٍ كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامَّةً، أو إلى الشِّعر خاصَّةً، يبدأ بالتذوُّق؛ أي: القدرة على التمييز، ويعبرُ منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم، خطوات لا تُغنِي إحداها عن الأخرى، وهي متدرجةٌ على هذا النسق؛ كي يتَّخذَ الموقف نهجًا واضحًا، مؤصلاً على قواعد - جزئيَّة أو عامَّة - مؤيدًا بقوَّة الملكة بعد قوَّة التمييز»[2] وهناك تعريفات اصطلاحية كثيرة نتجنب الخوض فيها بهدف الاختصار والتوفير على المتلقي مع الحرص على توضيح المفهوم والإشارة الى مصادر يمكن الافادة منها لمن أراد التوسع.

(1) لسان العرب»؛ ابن منظور، ج14، ص254.

(2) تاريخ النقد الأدبي عند العرب»؛ إحسان عباس، دار الثقافة: بيروت، ط(4)، 1983، ص5.

والحقيقة أن للنقد اتجاهات ثلاثة ثم أضيف اتجاه رابع لا يحيد عنها عموما هي:

1- التاريخي الذي يشرح الصلة بين الأدب والتاريخ

2- الشخصي الذي يتخذ من حياة الأديب وسيرته وسيلة لفهم آثاره وفنونه.

3- الفني وهو الذي يتناول النصوص الأدبية بالتحليل[1].

والاتجاه الرابع الذي أضيف فيما بعد «الاتجاه النفسي» والذي يوغل في نفسية الاديب ليتلمس من خلالها نافذة للنص الشعري.

ولتعميم الفائدة نورد أول المتون النقدية العربية للشعر العربي وكيفية تميز الحسن من القبيح وهذا النص ورد في كتاب «طبقات فحول الشعراء لابن سلام.

ثالثا:أول متن نقدي عربي:

من أوائل النصوص النقدية التي تتضمن كلمة (نقد، ناقد)نص لابن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء يقول فيه: «... **وللشعر صناعة، وثقافة يعرفه أهل العلم بها كسائر أصناف العلم**

(1) ينظر: كتاب الصناعتين – لابي هلال العسكري، والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده- لابن رشيق القيرواني

والصناعات منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة بالبصر: ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا بلمس ولا طراز ولا رسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها...وكذلك بصر، فتوصف الجارية فيقال:ناصعة اللون جيدة الشطب، معتدلة القامة، نقية الثغر، حسنة العين والأنف، جيدة النهود، ظريفة اللسان، واردة الشعر، فتكون في هذه الصفة بمائة دينار، ومائتي دينار، وتكون أخرى بألف دينار أو أكثر ولا يجد واصفها مزيدا على هذه الصفة... فكذلك الشعر يعرفه أهل العلم به»[1].

أما النقد فلا دليل على انه عراب الأدب: فهو هو صنوُ الأدبِ من حيث الاشتقاقُ منه والتسلطُ عليه ومن حيث كونهما فنّين يهتمانِ بدنيا الذوقِ والجمالِ والتأثّرِ والانفعالِ متلازمان ولا بدّ، لا ينفك أحدهما عن الآخر...بل يسيران معاً في تفاعل عام وتكامل تام...كالتوأمين أو كالرجل وظلّه[2]...

(1) ينظر: طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (المتوفى: 232ه) تح: محمود محمد شاكر دار المدني – جدة وهو بجزئين.

(2) ينظر النقد الأدبي في العصر الجاهلي، تحقيق عمر فروخ، لكتاب الجمحي، دار الأرقم، بيروت، 1997م.

وعليه فأن الأسبق الأدب ومن ثم النص وهنا نتساءل: بماذا نحتاج النقد دون مادة تنقد أصلا وبهذا ليس النقد عراب الأدب فلا وجود للنقد بلا نص ينقد.

يقول المؤلف: «**لم أجد سوى كتاب في النقد ولم أعثر على نقاد متخصصين في هذا العلم أو نقد علمي متخصص... ان غياب التحليلات النقدية عن الساحة... ساعد في نشر الجهل الأدبي الأكاديمي بمعارف النص والتنصيص...**» ص7

الكلام خطير جدا ويشكل أهانة كبيرة لمثابات نقدية متخصصة في الوطن العربي، بل هو الغاء لكل الجهود المبذولة في هذا المضمار عبر العصور الأدبية، وهذه الروح الاستعلائية المستفزة للآخر تشير إلى أن الأستاذ المؤلف يعيش الوهم من خلال التحامل على الحركة النقدية والأدبية عموما فأين أنت يا رجل من أسماء لمعت في مجال النقد وأوصلت بجهود متميزة النص الأدبي العربي لأقصى بقاع الأرض؟ وأين مؤلفك من مؤلفات ترجمت الى معظم اللغات لتشكل معلما من معالم رقي الادب العربي وحركته النقدية المستندة على اسس وقواعد تأخذ بنظر الاعتبار خصوصية ادب الامة مع الاخذ بنظر الاعتبار أن الافادة من نظريات نقدية عالمية لايشكل مثلبة على النقد والناقد تبعا لقاعدة «عالمية الادب» مع حفظ الخصوصيات فتبع ولعل ابرز هذه المدارس:

1- مدرسة النقد الشكلي والبنيوي.

2 - مدرسة النقد الظاهراتي والوجودي.

3 - مدرسة التحليل النقدي والنفسي.

4 مدرسة النقد الاجتماعي والماركسي.

5- مدرسة النقد البراغماتي (الوظيفي).وهي من المدارس التي عزف النقاد عنها منذ زمن بعيد

أما خلو الساحة من النقاد فلا أستطيع احصاءهم فالقائمة طويلة موزعين على عصور مختلفة وكل منهم يتبع مدرسة أو اكثر من المدارس النقدية وليس حجب اسمائهم والغائهم الا تعبير عن اهداف مشبوهة مضمرة وهذه أمثلة يسيرة من بعض نقاد العرب.

نقاد عراقيون:

بسام البغدادي/ جميل شيخو/ حسن ناظم/ حياة شرارة/ خالد خضير الصالحي/ خلف المناصير/ صبري الربيعي/ صبيح ناجي القصاب/ صفاء خلوصي/ عباس الجنابي/ عبد الله إبراهيم (أكاديمي) علاء حسين الأديب/ علي جواد الطاهر/ عمر الطالب/ فرج ياسين/ فوزي كريم/ كاظم الشويلي/ كريم الوائلي/ مؤيد الشيباني/ مالك المطلبي/ محسن أطيمش/ محمد خضير/ محمود

عبدالوهاب/ مقداد رحيم منير العبيدي/ نجم عبد الله كاظم/ نزار الراوي/ هاشم شفيق/ وديع العبيدي و..و و... القائمة طويلة ولا نريد إجراء إحصاء دقيق قدر تعلق الأمر بالكلام الخطير الوارد بالمقوس أعلاه مع علمي أن لهؤلاء جهودا استثنائية في مجال النقد الأدبي للشعر العربي بكافة أنواعه.

نقاد مصريون:

أيمن أحمد الدسوقي/ إبراهيم المازني/ إيهاب حسن/ جابر قميحة/ حسن توفيق (شاعر)/ عباس محمود العقاد/ عبد اللطيف عبد الحليم/ عبير سلامة/ لويس عوض/ محمد الشحات محمد/ محمد النويهي/ محمد مندور/ وغير المذكورين قائمة طويلة لي العذر في عدم ذكرها كاملة لضيق الوقت.

نقاد مغاربة:

إسكندر نجار/ صبحي البستاني/ عبده قيصر وازن/ منيف سالم موسى/ مودي بيطار/ يمنى العيد

نقاد لبنانيون

إسكندر نجار/ صبحي البستاني/ عبده قيصر وازن/ منيف سالم موسى/ مودي بيطار

نقاد من الجزائر:

زاهية إسماعيل الصالحي/ مالك علولة / ميلود حميدة

فلو صح القول بعدم وجود نقاد فما تعني هذه الأسماء؟ وما يعني كم الكتب النقدية التي خلفوها للأجيال كدالة على جهودهم الجبارة؟

يقول المؤلف: «**ولا تقوم الذرائعية بتخريب قشرة العمل الأدبي» وأتوقف عند القشرة طويلا لأحاول فهم معناها ولو إني حاولت كثيرا لكني عدت وبين يدي حقيقة هي «النص الأدبي لفظ ومعنى» ومتى حسن اللفظ شرف المعنى ولم أجد ما بين اللفظ والمعنى أية قشرة تذكر لتحافظ عليها الذرائعية!!!**

في نهاية المقدمة جاءت تقسيمات العمل ولم تكن الخطة موفقة مطلقا فالتعريف بالأجناس الأدبية لم يأتي بجديد ولا حاجة به لان المبتدأ يعرف ماهية تلك الأجناس، كان من المفترض ان يخصص هذا المقام للتعريف بالمصطلحات كمدخل.

ولو غادرنا المقدمة موغلين في ثنايا المؤلف لأصبنا بالدوار والغثيان ما الذي يريد المؤلف الوصول اليه في ظل مغالطات كبيرة ستتضح تباعا وهي تكشف عن تزييف للحقائق الأدبية وإلباس للحق بالباطل وافتراء مفضوح الأمر الذي يحيلنا إلى أن هناك نوايا مبيتة

هدفها الإساءة للموروث العربي قرآنا وسنة وأدبا وموروثا سواء علم المؤلف بذلك أو لم يعلم. وهذا ما سنتابعه في الصفحات اللاحقة من البحث. فقد ورد في مستهل التمهيد للذرائعية كمنهج للتحليل الأدبي شروحات متضاربة وغير منسجمة وكأنها أضاعت طريقها نحو المتلقي لما ورد فيها من التناقضات في الرأي والإصرار على التناقض، وهناك محاولة للتحذلق على المتلقي العادي حتى ليعتقد الصواب في الخطأ وبالعكس، ففي مسألة ظهور التجديد في الأدب وزعم إنتاجه لمصطلحات بكر هي دعوى بعيدة عن الصواب ذلك أن عملية توليد المعاني من مصطلحات غائرة في القدم لا يعني الابتكار، وكل ما ورد مصطلحات أجنبية منها من عرّب ومنها من تغير معناه خلال التعريب فانحرف عن مقصده الحقيقي وهذا ما سنجده شاخصا خلال من متابعة البحث، يقول المؤلف:

«**جاء التطور الأدبي وظهور التجديد في الأدب بعد الحداثة، أي بعد الثورة الصناعية التي أحدثت تغيرا في مزاجية الإنسان وتطلعاته الإنسانية**»[1].

نقول: الفارق كبير بين أن يستحدث المجتمع المصطلح، بمعنى ينتجه وبين أن يستهلكه جاهزا من خلال استيراده من ثقافة مجتمعات أخرى،

(1) الذرائعية في التطبيق، ص51

فقد وجدنا أن المجتمع الذي يتمتع بالقوة السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والأمنية ويشهد استقرارا بالتأكيد سيكون مجتمعا مبتكرا للمصطلح وهذا النشاط هو الدالة على حيويته ورقيه، أما الذي يستهلك أفكار الآخرين وهي تورد له وفق ما يريد المصنع والمصدر لا باختيار حرّ منه، هذا يفرض الاعلوية للمنتج يقينا على المستهلك، وهذه بديهة ومسلمة جسدتها حتى القوانين الوضعية في معظم دول العالم والمتعلقة بحماية المستهلك من تعسف المنتج أو المورد[1].

والمجتمعات الغربية ولا جدال تبنت تصدير قيمها وأخلاقياتها للمجتمع العربي الذي اتسم بالاستهلاك بدءاً من الفكرة والترويج لها وحتى تمثلها واستهلاكها، ولا يختلف الحقل الأدبي عن المجالات الأخرى التي بقي العربي فيها مستوردا والغربي مصدرا.ورب قائل هذا تلاقح ثقافي بين الغرب والشرق في المجال الأدبي وهذا ادعاء باطل فمبدأ التلاقح هو أن تسمع الفكرة فتؤمن بما يتناسب وأفكارك وتطرح مالا يناسبك وأن يسمع منك الآخر ويأخذ عنك أيضا، والحقيقة غير ذلك تماما فالعربي يأخذ الفكرة تحت تأثير الضغوط السياسية والاقتصادية والاجتماعية بل والثقافية ولا خيار له في الانتقاء، والبراهين على هذا الزعم كثيرة لسنا بصدد التطرق لها. ولكن سنضرب مثلا واحدا فقط

(1) ينظر: قوانين حماية المستهلك العالمية والعربية وهي تنطبق تماما على المستورد الفكري

من واقعنا «الربيع العربي» الفوضى الخلاقة ومصطلحات لا حصر لها فرضت بالقوة على العرب وعليهم تبنيها دون حرية في تحليلها ونقدها أو الاعتراض على ما لا يناسب منها. وهنا لابد أن نشير لحقيقة، أن استعمار الشعوب العربية ترافق مع حملات فكرية خطيرة غايتها تهديم

بنية الفكر العربي في كافة اتجاهاته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية مع تقديم البدائل المصنعة في مشاغل الغرب، وما على الشعب المُستَعْمر سوى القبول بكل وافد باعتبار إن المستعمِر قد فرض وصايته عليه وهذه الصور لا يختلف عليها اثنان خصوصا في المغرب العربي الذي حاول الاحتلال فرنسة الثقافة العربية هناك بشتى الوسائل ومسخ الشخصية العربية ومحو ارثها الحضاري ألا أن للشعوب رأي آخر. وعلى أية حال لا علاقة للثورة الصناعية بالحداثة فقد ذهب المؤرخون إلى أن الحداثة بدأت 1536م بعد اختراع أول طابعة في العالم على يد «غوتنبورغ» ورأي آخر يقول ان الحداثة بدأت سنة 1520 م مع بداية الثورة اللوثرية على الكنسية، وهناك رأي آخر يقول: يقول بعد حرب الثلاثين عام أي سنة 1648م والبعض يربط الحداثة مع الثورة الفرنسية 1789م بينما يجد البعض أن كتاب فرويد «تفسير الأحلام» هو بداية الحداثة في الآداب والفنون سنو 1895م[1]

(1) ينظر ستيفن تولمن، الأجندة المخفية للحداثة، محسن عطية، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، بيروت دار الفكر العربي، 2010م

بينما ظهرت الثورة الصناعية في بريطانيا في ستينيات القرن الثامن عشر باكتشاف الآلة البخارية[1] أما (ما بعد الحداثة) فقد ظهرت هذه الحركة في أوربا بعد الحربين العالميتين فبعد نهاية الحرب العالمية الثانية بدأ عصر ما بعد الحداثة في الغرب، ومثلما تغير حال المجتمعات الغربية بعد أن خاضت حربين عالميتين متجهة نحو الاستقرار والنمو بدأت أفكار ما بعد الحداثة بالظهور بالضد من أفكار عصر الحداثة التي شغلت النصف الأول من القرن العشرين، فقد بدأ عصر الوفرة والاستهلاك والشركات العابرة للقارات والفضاء الرقمي والعولمة والديقراطية والليبرالية وترسخت التيارات البنيوية في كل الحقول المعرفية (في علم الإنسان، والماركسية وعلم النفس، والنقد الأدبي، وعلم اللغة العام وغيرها)، ثم تلتها ما بعد ذلك البنيوية من تفكيكية وسيميائية وتاويلية، وهكذا ظهرت ثقافة جديدة وظهر إبداع جديد في الفنون والآداب[2].ولا نجد أن هناك ثمة علاقة بين الحداثة وما بعدها والثورة الصناعية والتحولات الأدبية والمدارس النقدية التي قصدها المؤلف في قوله «جاء التطور الأدبي...» بل شهد العالم استقرارا وهدوءا بعد

(1) ينظر: سّان محمود إبراهيم / المجلّد السابع / ص 367، «الثورة الصناعيّة»، الموسوعة العربيّة، اطّلع عليه بتاريخ 20 -12- 2016.

(2)) تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ت: ثائر ديب، ط1(اللاذقية:دار الحوار للنشر والتوزيع، 2000)، ص7.

الحربين الأمر الذي دفع باتجاه البحث عن مدارس نقدية جديدة تبعا لوظيفة المنتج الأدبي والفني ومهامه التي تنسجم مع العصر، وعلاقته بالحياة الجديدة بعد انتهاء عصور الحروب وبداية مرحلة جديدة تسعى لتوفير هامش من السعادة للإنسان والتقليل من عذاباته التي خلفتها تلك الحروب.ثم أن مصطلح الحداثة من المصطلحات ذات المنشأ الغربي التي يتم تداولها في أوساطنا الثقافية العربية والإسلامية وهي نموذج حضاري أو ثقافي مفروض قبوله رغم أنف الشعوب، لا أصل له في الثقافة العربية مطلقا.

ثم يقول المؤلف في مدخله لشرح الذرائعية البراغماتية:

«ومن هذا وذاك ظهرت الأفكار وتنوعت الرؤى، وذلك التنوع أعطى مجالا واسعا لظهور الدور النقدي الفعال، ليعطي الفصل والأحكام بين تلك الرؤى وليحد السيوف ويعزز الآراء، يضع المصطلحات والمسميات لكل جديد، ويعطيه الصفات والأبعاد وقد فرض النقد نفسه كواقع حتمى ملموس، وهنا تكمن الحقيقة الدامغة إن هذا العلم لا يدار بنفسه فحسب، بل يتكئ على علوم أخرى تشد أزره وتقوي قوائمه لينهض ويقف بثبات، ليرضي ذائقة المتلقي الجديدة، لفهم ما يدور حوله من تجيد في الأدب والآراء، خصوصا الآراء الغريبة للنقاد وفلاسفة النقد الغربي، الذين اعتمدوا بشكل رئيسي على التحليل

الموضوعي المادي، للظواهر والأفكار السياسية والفكرية والاقتصادية والاجتماعية، فظهرت نظريات نقدية وأدبية في تلك الحقول وهذا ما انعكس سلبا على المتلقي العربي، واهم تلك النظريات التي برزت أخيرا هي البنيوية والتفكيكية والسيميائية والأخيرتين تحترم النص وصاحبه وتعلن موت الكاتب بعد نشر النص وتأخذ النص كجانب ووحدة مستقلة ومحترمة حين تتعامل معه بشكل علمي نقديا»[1].

أقول «لم يوفق المؤلف تماما في مدخل علمي لشرح حاجة الأدب للذرائعية، فهو لم يعط تبريراته المنطقية لتلك الحاجة، فضلا عن انه لم يورد شرحا مقنعا عن مواضع فشل المدارس النقدية التي عددها، مع التأكيد على أن تلك المدارس أوربية صُدرت للنقد العربي جاهزةً وما على الناقد إلا التعامل معها كمُستورد مفروض مقرون بالعجز عن الحفر في الموروث وتطويره بما يوازي أو يفوق المصدر من النظريات، وبغية تعميم المنفعة لابد من توضيح كل مدرسة نقدية من تلك التي ذكرها المؤلف وكيف تعاملت مع النص وبإيجاز شديد:

1 – البنيوية (تودوروف):

البنيوية ولدت من رحم فرنسي، في منتصف الستينيات من القرن العشرين عندما ترجم (تـودوروف) أعمال الشكليين الروس إلى

(1) الذرائعية في التطبيق، ص52

الفرنسية. فأصبحت أحد مصادر البنيوية.ومن المعلوم أن مدرسة (الشكليين الروس) ظهرت في روسيا بين عامي 1915 و1930، ودعت إلى الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبرت الأدب نظاماً ألسنياً ذا وسائط إشارية (سيميولوجية) للواقع، وليس انعكاساً للواقع، واستبعدت علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع، وقد طورت

البنيوية بعض الفروض التي جاء بها الشكليون الروس، والمصدر الثاني الذي استمدت منه البنيوية هو (النقد الجديد) الذي ظهر في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين في أمريكا، فقد رأى أعلامه «أن الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية» (عزرا باوند)، وأنه لا حاجة فيه للمضمون، وإنما المهم هو القالب الشعري (هيوم)، وأنه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاته (جون كرو رانسوم).

والألسنية هي المصدر الثالث الذي استمدت منه البنيوية، ولعلها أهم هذه المصادر، وعلى الخصوص ألسنية فرديناند دي سوسير (1857–1913) الذي يُعد أبا الألسنية البنيوية، لمحاضراته (دروس في الألسنية العامة) التي نشرها تلامذته عام 1916 بعد وفاته. وعلى الرغم من أنه لم يستعمل كلمة (بنية) فإن الاتجاهات البنيوية كلها قد خرجت من ألسنيته، فقد مهد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاماً لغوياً خاصاً. وفرق بين اللغة والكلام: (فاللغة) عنده هي نتاج المجتمع

للملكة الكلامية، أما (الكلام) فهو حدث فردي متصل بالأداء وبالقدرة الذاتية للمتكلم.

وقد شدد سوسير على دراسة اللغة دراسة وصفية داخلية، وعلى كونها نظاماً خاصاً من العلامات أو الإشارات المعبرة عن الأفكار. وأثّر قوله بالاهتمام بالأنساق في دعوة البنيويين إلى الفصل بين دراسته الأدب ودراسة تاريخ الأدب. وقوله بالطابع الاعتباطي للعلامة اللفظية، اعتقاداً منه بأن (الدال) أو الصورة السمعية للكلمة لا تنطوي على أية إشارة أو إحالة إلى مضمون (المدلول).

وقد تأثر رواد النقد البنيوي الفرنسي بسوسير، ودفعهم هذا التأثر إلى الكشف عن أنساق الأدب وأنظمته وبنياته، باعتبار الأدب نظاماً رمزياً يحوي نظماً فرعية، فذهب (بارت) إلى تقعيد القصة وتحليل السرد، بينما اهتم (تودوروف) بأدبية الأدب، أو بما يجعل من الأدب أدباً.

فإذا توغلنا في عمق التنظير البنيوي وجدنا أسماء عديدة في بناء البنيوية منهجاً نقدياً أمثال: ياكوبسون، وغريماس، وشتراوس، وفوكو، وجوليا كريستيفا، وسولرز، ولاكان... وغيرهم، كما أسهم كثيرون في بيان هذا المنهج النقدي الجديد، أمثال: أوزياس، وريفاتير، وكابانس، وشولز، وكيرزويل، وايغلتون، وغيرهم.

بين الذرائعية والتفكيكية (جاك دريدا):

التفكيك كنظرية ظهر لنقد المنهج البنيوي، وإنكار ثبات المعنى في منظومة النص، واختزال الفرد المُنتج، وتحويل مسار السلطة الدلالية إلى حركة الدال، وتحليل الهوامش والفجوات والتوقفات والتناقضات والاستطرادات داخل النصوص، بوصفها صياغات تسهم في الكشف عن ما ورائيات اللغة والتراكيب.

يقول التفكيك ان العملية النقدية في صيرورة دائمة، ومتحركة مع الطرح السياسي والاقتصادي والاجتماعي المتحول دائماً، وبالرغم من أنّ التفكيك لا يفقد شيئاً من خصوصيته إذا قيل باستحالة تحديده، إلاّ أنّ الدخول إلى حصنه محكومٌ بأنواع من المخاطر، إذا لم يتسلح الناقد بإجراءات نقدية دقيقة وصارمة.

وهنا يمثل التفكيك نظرية نقدية شاملة تبغي إعادة قراءة النصوص الفلسفية والمعرفية والثقافية والإبداعية المتنوعة، ويرى أنّ تلك النصوص تخضع لعمليات معقدة ناتجة من علاقات النصوص المتناصة بعضها مع البعض الآخر، ويُعد تراجع البنيوية ناتجاً عن فشلها في تحديد السمات الكلية لحركة الدوال، ومراهنتها على تموضع البنى في أنساقٍ تحيل إلى مدلولات متعددة نهائية، وتُوصف بأنّها محددة،

فضلاً عن عدم إعطائها منزلة فاعلة للمتلقي، لأنّ النص عندها هو من يقدم المعنى إلى متلقيه، ويمارس دور الفاعل والمفعول في الوقت نفسه، فكسب المعنى من جانب المتلقي، مرهونٌ بما يتيحه النص ببنائه وتعدد أنساقه وحركة بنياته، وانتظام تراكيبه. ويمكن الحديث عن أهم المعطيات النقدية التي قدمها دريدا لمشروعه النقدي التفكيكيّ من خلال النقاط الآتية:

1. الاختلاف

2. نقد التمركز

3. نظرية اللعب

4. علم الكتابة

5. الحضور والغياب

هذه العناصر تؤشر أن كل شيء قابل للتحول وأنّ كلّ شيء مؤقت في المشروع التفكيكي، لأنّ بنية الجمل متحركة غير ساكنة، ومستمرة لا نهائية، جاء ذلك لعدم احترام الانموج الإنساني تجاه النص، والاستخفاف بالتقاليد الإبداعية لولادة النتاج البشري، وعدم الثقة بالحقيقة المطلقة، وحمل كل الأشياء على عدم الثبات، ... الخ، وقد عرّف العديد من التفكيكيين والنقاد أمثال (كاموف)

التفكيك بقوله:

«التفكيك هو أن تنتهي إلى عمل لاشيء»[1]، وحدده (لاينج) بقوله «التفكيك هو هفوة نقدية»[2]، أما (هابرماس) فقد وصف التفكيك بأنه «عملٌ تعسفيٌّ»[3]، وحدّده (بورديو) بقوله: «التفكيك لعبة»[4]، وحدده (هاريسون) بقوله: التفكيك يستلزم تبعات عبثية[5]. وبهذا يكون التفكيك عملية تلاعب نقدي بالنص من خلال تفكيه وإعادة تشكيله ثانية.

بين الذرائعية والسيمائية وأصولها (سوسير):

السيمائية كنظرية تسعى إلي تحويل العلوم الإنسانية (خصوصاً اللغة والأدب والفن) من مجرد تأملات وانطباعات إلي علوم بالمعنى الدقيق للكلمة. ويتم لها ذلك عند التوصل إلي مستوى من التجرد يسهل معه تصنيف مادة الظاهرة ووصفها، من خلال أنساق من العلاقات تكشف عن الأبنية العميقة التي تنطوي عليها. ويمكنها هذا

(1) القول الفلسفي للحداثة، ت: فاطمة الجيوشي: 293.

(2) قواعد الفن، ت: إبراهيم فتحي: ص365.

(3) عودة أخرى للميثولوجيا البيضاء، ت: رشاد عبد القادر، مجلة الآداب الأجنبية، العدد 106 – 107 2001، ص61

(4) ينظر: التفكيكية. النظرية والتطبيق، ت: رعد عبد الجليل: ص38 – ص39.

(5) ينظر: النقد، كريستوفر نورس، في كتاب: موسوعة الأدب والنقد:ص 111 – ص 112.

التجرد من استخلاص القوانين التي تتحكم في هذه المادة. وتتركز نظرية دي سوسير على فحص العلامة، ويرى س.و.موريس: «**أن السيميائية لم تكن مجالا تخصصيا فحسب، بل إنها احتلت فوق ذلك موقعا مركزيا في البحث العلمي بوجه عام، إذ كان عليها مهمة اكتشاف اللغة المشتركة في النظرية العلمية**».[1]

اتخذت السيمائية قوتها من الأطروحات الوضعية في جنوحها للشكل وميلها نحو العلمية لأن الوضعيين هم من اعتبر اللغة كلها رمزا وعرفوا الحيوان على أنه حيوان قادر على استخدام الرموز. والعلم الذي يدرس هذه الرموز دراسة علمية أطلقوا عليه مصطلح السيميوطيقا ومعناه(علم السيمياء) أو الرموز[2]

ثم أخذت السيمائية عن التجريبية فأول من استخدم مصطلح سيميوطيقا في العصر الحديث هو الفيلسوف الإنجليزي التجريبي:جون لوك[3].

(1) ينظر: ميكل إفيتش: اتجاهات البحث اللساني: ترجمة سعد عبدالعزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية 2000، ص 352.

(2) . د. بشير كاوريريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية. الهيئة المصرية العامة للكتاب 2008، ص 130.

(3) ينظر: مازن الوعر لكتاب: بيير جيرو: علم الإشارة (السيميولوجيا ترجمة منذر عياش، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر دمشق 1998م ص 9 –21

اهتم بالطرق والوسائل التي تؤدي إلى التعرف على نظام الفلسفة والأخلاق من خلال الاهتمام بطبيعة دلائل العقل التي يستخدمها لفهم الأشياء ونقل المعرفة للآخرين كما تحدث ليبنتز عن علاقة هذا العلم بالمقتضيات الفلسفية والوجودية والابتسمولوجية لنظرية الدلائل[1]. إذن فالتأمل في العلامة قديم عرفته معظم الحضارات الصينية واليونانية والرومانية والعربية.ويرى البعض: «**أن هذا النظر قد نشأ بقصد التشكيك وليس بقصد المعرفة لأن منطلق المدرسة الإغريقية الشكلية فكرة مفادها أن الحواس من شأنها أن تخوننا، وأن المختصين يناقض بعضهم بعضا، وتبعا لذلك يجب عدم التصديق بكل ما يزعم، والتشكيك في كل ما يقدم ويقال**».[2]

ويمكن تلخيص الأصول الفلسفية للسيميائية بصفة عامة في الآتي:

1 – الفكر اليوناني القديم عند أفلاطون وأرسطو والرواقيين.

2 – التراث العربي الإسلامي الوسيط المتصوفة، والنقاد، والبلاغيين، والأدباء كالجاحظ.

3 – الفكر الفلسفي والمنطقي والتداولي بيرس وكارناب وغيرهم.

(1) سيزا قاسم، نعيم حامد أبوزيد: أنظمة العلامات – مقالات مترجمة ودراسات مدخل إلى السيمو طبقا، دار ابياس العصرية – القاهرة 1986م ص14

(2) ينظر:جميل حمداوي، مدخل إلى المنهج السيميائي، مجلة عالم المعرفة

4 – اللسانيات البنيوية والتداولية التحويلية بكل مدارسها واتجاهاتها.

5 – الشكلانيين الروس ولا سيما فلاديمير بروب.

6 – فلسفة الأشكال الرمزية دراسة الأنظمة الرمزية التواصلية مثل:الدين والأسطورة والفن والتاريخ.وعلى هذا فان التحليل السيميائي للنص الأدبي شعرا كان أم سردا هو دراسة هذا النص من جميع جوانبه دراسة سيميائية (علاماتية) تغوص في أعماقه، وتستكشف مدلولاته المحتملة، من خلال مقاربة النص مع الواقع، ومن ثم استخلاص العبر والدروس المتمخضة عنه. ويذهب معظم الباحثين إلى أن التحليل السيميائي يتأثر بدرجة كبيرة بشخصية من يقوم بالتحليل وبالظروف المحيطة به؛ ولذلك فإن التحليل السيميائي لنص معين قد يختلف من شخص إلى آخر، ومن منطقة لأخرى، ومن فترة زمنية لأخرى؛ وهو بذلك مجال خصب للإبداع، فلا قيود عليه إلا أن تكون هناك دلائل في التحليل المقترح على صحة ما ذهب إليه من قام بعملية التحليل.

بعد هذا الاستعراض الموجز للمدارس النقدية الثلاثة التي ذكرها المؤلف هل ثمة جوانب سلبية انعكست على النص الأدبي كما ذكر المؤلف أم أن المناهج الثلاثة قد تبنت التصدي للنص حسب رؤية المنظر وكيفية تعامله مع المتون الأدبية على آن هذه المناهج الثلاثة

وفقا لوجهات نظر النقاد قد أفضت لنتائج متميزة واقترب المتن النقدي من روح النص الأدبي وبدرجات متفاوتة ولم تشكل عبئا على النص.

ورغم أن كل هذه النظريات المشار إليها هي غربية المنشئ إلا أن السيميائية قد انفردت بتناولها الموروث النقدي العربي وبالعودة إلى آراء المتصوفة والبلاغيين وما جاء به الجاحظ تكون السيمائية من حيث النتائج ذات طابع عربي وغربي وهي النظرية النقدية الوحيدة التي أخذت الموروث النقدي العربي بنظر الاعتبار ومزجت بينه وبين الموروث العربي.

وهنا يجدر طرح السؤال التالي: إذا كانت النظريات الغربية المشار إليها بإيجاز تام في أعلاه قد غربت النص العربي فماذا ستضيف البراغماتية الأمريكية النشأة الأوربية الفضاء إلى تحليل النص الأدبي العربي؟ سؤال يجدر طرحه أمام تصور هش أن أنها البديل المثالي الذي يحترم المتون الأدبية كلها.

وفي رأي للمؤلف بالتفكيكية وما يميز البراغماتية عليها يواصل القول:

«التفكيكية متسقة منطقيا تخضع لنظم دائمة وتقاليد ثابتة يمكن رصدها، بل يمثل النص عندها تركيبة لغوية تنطوي في داخلها على تناقضات وصراعات وكسور وشروخ وفجوات وثغرات عديدة، تجعل النص قابل لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها، وليس هناك من نص

يستعص على التفكيك كي يخرج من باطنه ما يخفيه، لذلك تبدأ النظرية التفكيكية بتكسير السطح اللامع للنص الأدبي لكي تبلغ أعماقه المعتمة، والتي لا يبوح بها ومن هنا تبدأ الرؤية البرغماتية في تحليل النص الأدبي بشكل مختلف ينحرف باتجاه الخيمة العربية والشكل. فهي تحترم الظاهر والباطن للنص معا. فعندها بعضهما يكمل بعض. والكثير من النقاد والمتلقين لا يعرفون مضمون تلك النظريات وخطورتها على النص الأدبي العربي بشكل حقيقي ولا ماهية النص الأدبي العميق، فمعظمهم ينضوي خلف إصبع الإنشاء المطلق بشرح تفاصيل النص وإعطاء هذا الإنشاء عنوانا غريبا مع حشر كلمات أجنبية في هذا الإنشاء ليس لها صلة بشيء أقول جازما انه يظن هذا هو النقد، مع متعمدية إهمال علمية النقد والنظريات التي تشكل بنيته الأساسية».[1]

وهنا أريد التوقف عند مفصلين مهمين في هذا الزعم فالأول قول المؤلف:

«ومن هنا تبدأ الرؤية البرغماتية في تحليل النص الأدبي بشكل مختلف ينحرف باتجاه الخيمة العربية والشكل. فهي تحترم الظاهر والباطن للنص معا. فعندها بعضهما يكمل بعض».

أولا: نحن لا نعرف المفصل الذي انطلقت منه البراغماتية «ومن هنا» نقطة معومة لا دلالة عليها هل يعني أن البراغماتية تنطلق من

(1) الذرائعية في التطبيق، ص52

«فضاء البوح» الذي سكتت عنه التفكيكية أم تنطلق من نقطة تكسيرها للسطح اللامع للنص ولنفترض جدلا أنها انطلقت من أي مكان ما وجه الاختلاف عن التفكيكية وأين وهنت البنيوية والسيمائية التي ذكرهما المؤلف أصلا بان البراغماتية قد جاءت بديلا مثاليا عنهما في تحليل النص بما يرقى عليهما؟

ثانيا:الذي يثير الاستغراب والدهشة تماما قول المؤلف «الخيمة العربية» أين هي تلك الخيمة وما هي قوائمها التي ارتكزت عليها هل احترمت التاريخ والموروث مثلا؟ وقد سبق الحديث عن البراغماتية الذرائعية وموطنها ورؤيتها ومالها وما عليها ولم نجد لها أي علاقة بالعربية لا من بعيد ولا من قريب سوى ما أشرنا له في مبحث «ذرائعية العرب» هذا موضع تناقض كبير بل وخطير فلا يطلق الكلام جزافا دون برهنة ودليل والحكم متروك للقارئ الكريم عن ماهية مقتربات الذرائعية البراغماتية من النظريات العربية في النقد؟

وبعد كل هذا نجد تضاربا وتناقضا واضحا ما بين ما تشير إليه ابسط مفاهيم البراغماتية وما بين النص التالي:

يؤكد ظني الدكتور وليد قصاب بقوله: «**اتجهت المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثة اتجاها ماديا محضا مع الأدب ونقده إذ لم تر فيه إلا شكلا لغويا جماليا، لم تعد تعبأ لما يقدمه النص الأدبي من**

قيم، أو مثل أو فلسفة أو فكر، ولم تعد تسأل عن وظيفته ودوره. صلته بالمجتمع والناس والحياة»..

وهنا اطرح السؤال التالي:

إذا كانت البراغماتية في ابسط مفاهيمها «المنفعة» فما الذي اختلفت فيه عن بقية النظريات المادية؟ اترك إجابة هذا السؤال للقارئ الكريم من خلال العودة لمفهوم البراغماتية ومقارنتها بما ذكر من نظريات نقدية ذكرناها في أعلاه.

ثم يواصل المؤلف الشرح ليقع في مطب آخر أكثر خطورة فهو يقول: «وهذا نهج خطير لا يتفق مع التصور الإسلامي يعني ما يقدمه هذا الأدب من فكر وما يأرب».

بتحقيقه من رسالة تسعد الإنسان... إن الكلمة شأنها شأن مخلوقات الله جميعا – لم تخلق عبثا ولا تكمن قيمة اللفظ فيه في حد ذاته مهما كان هذا اللفظ جميل الإيقاع. رشيق الجرس، باهرا مدهشا، ولكنها تكمن فيه وفي مدلوله أيضا. والدال والمدلول لا ينفصلان. وقيمة الأدب في مادته وأدائه، في مضمونه وشكله لا يجوز التطرف في إيثار احدهما وإسقاط الآخر، لا عند المبدع ولا عند الناقد[1]...

(1) الذرائعية في التطبيق، ص56

اللا أخلاق واللا معتقد واللاموروث هي أسس البراغماتية التي اعتمدتها من اجل الوصول إلى «الهدف» أو «المنفعة» أي أنها اعتمدت الميكافيلية «الغاية تبرر الوسيلة» فإذا كانت النظريات المذكورة قد شكلت خطرا على الإسلام فهل الذرائعية البراغماتية تمثل الرؤية الإسلامية؟ مطب كبير وتناقض لا يحتاج لدليل.

وهنا أقول: أن «الذرائعية البراغماتية» هي أشد خطرا على الموروث الإسلامي والأدبي للأمة من كل النظريات الغربية التي استعملها النقاد في تحليل المتون العربية ليس هذا حكما تعسفيا أو ضربا من طرح رؤى وأفكار خاصة لا بل هو حقيقة من خلال معرفة الأسس التي انطلقت منها النظرية ومعرفة الأفكار التي تتبناها وأخطرها «البدء من حيث أنا» دون النظر لأي موروث ويعني الكفر به، ومن خلال السعي المحموم لبلوغ الهدف دون أي قيم أخلاقية أو مبادئ إنسانية وهذا يتعارض مع أسس الأخلاق العربية، ومن أن لا حق إلا بالمنعة فالمنفعة وهذا هو عين الجحود للخالق وما خفي كان أعظم. وبناءا على ايمانات الذرائعية البراغماتية الهدامة أتمنى أن المروجين لها لا يعرفون عنها شيئا والطامة الكبرى لو كانوا يعرفون بهذه الحالة سيشكلون إحدى أدوات التهديم لبنى الثقافة والموروث العربي الإسلامي عن قصد وهنا سيكون الأمر مختلفا تماما.ومن الجدير بالذكر فإن الاستنتاج الذي

توصل اليه المؤلف تمثل بمغالطة أخرى فهو يقول: «**وإذا كان التمركز حول الكتابة يعني التركيز على الصورة، فعندئذ يمكن تعريف التفكيك بأنه رفض لاولوية الروح وسلطة الوسيط وانه تحدٍ لما هو أخلاقي، انه الانغمار في الحياة الدنيوية انه يعني اختفاء الرب...**»[1].

وهذا بعيد عن أدنى تعريف للتفكيكية بكونها «**نظرية نقدية شاملة تبغي إعادة قراءة النصوص الفلسفية والمعرفية والثقافية والإبداعية المتنوعة، ويرى أنّ تلك النصوص تخضع لعمليات معقدة ناتجة من علاقات النصوص المتناصة بعضها مع البعض الآخر**» فما علاقة الرب بالموضوع؟».

تعقيد المداخل لقراءة النص الأدبي:

ما أكثر المناهج النقدية في عصرنا منها ما هو مُحَدَثٌ من قديم، ومنها ما جاء به منظرون من مختلف البيئات الأدبية الغربية ومنها ما هو خليط بين الحالتين، ولا تتفق تلك المناهج ولا تتوافق بل ان السمة الغالبة عليها الاختلاف في الآليات وفي التطبيق، لكن المشترك بين كل المناهج زعم «التجديد والتنوير» في قراءة المتن الأدبي، وكل منهج يدعي الأفضلية على سواه وينتقد بقية المناهج انطلاقا من قاعدة الانتصار للرأي وإن اضطر لتلميع وجه هذا المنهج على حساب بقية المناهج، هذا ما يجده الباحث على مر العصور ولكن هناك حقيقة يجب استحضارها للتميز

(1) الذرائعية في التطبيق، ص54

بين ما هو الفاعل ونقيضه وهي النتائج المترتبة على تطبيق المنهج والمقتربات التي تشكلت من خلال التحليل بين المنشي للمتن والناقد.

ولا نريد الاستغراق كثيرا في تلك المناهج بيد أن الأمر بحاجة لأمثلة تدعم ما نذهب إليه فمثلا منهج «المحاكاة» وهو منهج أرسطي قديم نفض عنه التراب الباحثين وأعـادوه للواجهة ثانية بصيغة مستحدثة، ومن المناهج ما هو تاريخي ممتد من عصور خلت ما زال يشكل أهمية في المناهج النقدية بل في بعض الأحيان يحتل الصدارة ك (نظرية الأدب الهادف) التي شغلت النقاد وأخذت طريقها لمشرحة النقد فأصيبت بالضعف من لدن المنتقدين منهم «هوراس، سيدني، بن جنسون» حتى تولاها الأخلاقيون امثال «ارنولد والايديلوجين امثال «ماركس، انجلر، وليلين»، وعدد من نقاد الواقعية الاشتراكية كل هذا كان مطلع القرن العشرين الذي شهد حراكا متسارعا في كل جوانب الحياة، كذلك نشط التحليل النفسي في هذا العصر كنظرية ارسى دعائمها «فرويد» وطورها بداية القرن العشرين احد تلامذته «يونج».

ولعل من المناهج التي تصدرت القائمة في التحليل النقدي ما ذهب إليه بروكس وبن وارين وما أسسوا له على انقاض الحداثة معتبرين ان النص له كيان واستقلالية ثم نتج عن ذلك مناهج جديدة أخرى التي تعتمد علم الاجتماع اللغوي المتمثلة بآراء «سوسير

وستراوس وترودوف» وثمة اتجاه واضح في مجال الدرس النقدي الآن هو الاهتمام بنظرية الأدب، ومحاولة الإجابة عن أسئلة أولية طالما سئلت في الماضي، مثل: ما الأدب؟ وما النقد؟ وما وظيفة الأدب؟ وما وظيفة النقد؟ وما حدود النقد؟ وهذا السؤال الأخير يستثير حفيظة البعض، فيجعله يدعو إلى «نقد بلا حدود». ولا تكتفي (نظرية الأدب) بالوقوف عند هذا الحد، ولكنها تتجاوزه إلى البحث في أمور نظرية واسعة أخرى (كالمدارس الأدبية) وعلاقة النص بالمؤلف، و(الأنواع الأدبية)، وما إلى ذلك.

أردت أن أقول بكل هذا إن تقديم «**مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي للقارئ العربي ليس بهذه السهولة مطلقا، والسبب يكمن في أن المداخل لتحليل النص متداخلة ومتنوعة ومتشابكة حتى لا أحد بمقدوره التمييز بين الحدود الفاصلة للمصطلحات النقدية الواردة في أي مدخل من تلك المداخل، والأكثر صعوبة هو كيف يبين المنظّر لتلك المداخل الفصل بين مداخل نظرية وأخرى**».

وعلى سبيل المثال تمييز الحدود بين مصطلحي «معاصر وحديث» وعلى هذا أقول أن استعراض هذه المداخل لا يغني شيئا ولا يصل لنتيجة بل سيزيد الأمر التباسا وتعقيدا وهنا السؤال يفرض نفسه: ما جدوى استعراض هذه المداخل وما هي التسهيلات التي تقدمها في قراءة النص ذرائعيا؟

وعلى ما تقدم أقول المداخل المعقدة لقراءة النص لا تزيد النص إلا ضعفا وضياعا بل وتعقده وتحمل النص مالا يحتمل، فالمدخل النافع من كل هذه المداخل المتشابكة هو الذي يقربنا من النص بالتأكيد وهو الذي يصمد أمام المتغيرات المتسارعة في حركة تحليل النص الأدبي وخصوصا اذا كان ذلك المدخل مختص بقراءة المتن العربي.

من هنا فإن ما ورد من مداخل لقراءة النص ذرائعيا، لم يأتي بجديد مطلقا فالمداخل معمول بها وفق نظريات أخرى «**بدالات واضحة يقوم بالبحث عن مفاهيمها التحليلية أو السيميائية أو البنيوية بطريقة الدال والمدلول...**»[1]

والدال والمدلول أشبعت بحثا من قبل وأجهد «سوسير ومن جاء بعده» أنفسهم في التنظير للمصطلحين وأكدت السيميائية على ذات الموضوع، فضلا عن الدراسات العربية الموروثة التي ركزت على «الدال والمدلول» فلا جديد.

تطبيق الذرائعية ميكانيكيا:

يقول المؤلف:

«إن جميع الفلاسفة والمفكرين، أصحاب النظريات المادية النقدية، انطلقوا في التفكيك والتحليل النقدي من منطلق لغوي، وتلك ليس حالة

(1) الذرائعية في التطبيق، ص94

فصل بين الأدب واللغة، ولم يقر أحد منهم في ذلك الفصل، أو عدمية اتجاه صيرورة الأدب نحو العلمية البحتة بسبب احتلال الخيال أعماق الأدب الداخلية وتسيد الجماليات فيه، فلا يعد أدبا من يخل من الانزياح نحو الخيال، أو اختفاء حالة الترميز، وبذلك الفرض تحركت المدرسة الواقعية نحو الأدب المعمق الخيال والترميز، وتركت المباشرة التقريرية للأدب الصحفي الإخباري وحسب النظريات النقدية ما بعد الحداثة والتحليلات المادية والرؤى المتعددة، لم تكن من السهولة أن يتمكنها المتلقي العربي تطبيقيا، لذلك كان النقد العلمي، طبقا لتلك النظريات شيئا بعيدا عن متناول اهتمامه، فجاءت الرؤية النقدية الذرائعية حلا تطبيقيا ميكانيكيا آليا جاهزا، يتفوق بذريعة الربط بين خيوط تلك التحليلات الدقيقة المتمثلة بالدلالات الحسية وقرائنها (الدال والمدلول والمفهوم والعلامات) بمنظار ميكانيكي تطبيقي. كإطار للممارسة النقدية عن طريق بوابات ومداخل علمية تحدد إمكانية الناقد وسلوكه النقدي بالمعرفة النقدية وليس بالإنشاء التائه. ضمن تصرف علمي دقيق لا يقبل الشك، حيث تعطيه حرية الحركة العلمية والتطبيقية والدخول من تلك المداخل وهذا هدف سامي يحسب لتلك الرؤية»...

أقـول: التجربة الأدبية ليست تجربة مختبرية بمعناها الآلي الميكانيكي بل هي تجربة ذاتية إنسانية تخضع لفكر وعواطف ووجدان وتستند لموروث حضاري، لذلك فان الاستقراء النقدي من عناصر

التقويم الفني لأية تجربة أدبية تمتلك أسلوبها الخاص المتعلق بقيمة فنية مستمدة من واقع ذلك الأسلوب وليس من خارجه، وبشكل عام فان شرعية التحليل الأدبي تعتمد على شرعية الحكم الذي يتوجب على الناقد خلقه من معدن النص الأدبي واستخلاصه من تجربة الأديب، وشتان ما بين التقويم الجمالي للنص والميكانيكي الذي يتبع عمليات فيزيائية والفيزياء من العلوم الصرفة التي لا إحساس ولا مشاعر فيها. إن مفهوم التحليل الأدبي للنص أو تشريحه لا بد إن يقوم على أساس قدرة الشاعر في اختيار الكلمات المعبرة التي تعد في نظر الباحثين (الفن الكلي لكتابة الشعر)[1] ومن الجدير بالذكر فان ريموند وليانر هو الذي اغرق تحليلاته بالنقائض والمصطلحات البعيدة عن النقد التقليدي فجاءت أعماله غارقة بالتعبير المادي الميكانيكي[2].

فالرجل كان مولعا بابتداع المصطلحات التغريبية التي تنأى بالنص عن جمالياته ومحسناته وتطلسم النص حتى أمام المتلقي الحاذق وعلى ما تقدم فإن المصطلحات الواردة في تحليل النص تعد من الغرابة ما يحول النص الأدبي إلى خطاب لا قيمة له لفقدانه الجمالية.

وهو ما تفعله البراغماتية أو الذرائعية تماما حين تتعامل مع النص وللتوضيح أقول:

(1) ارنولد تينيت، الذوق الأدبي، تر: علي محمد ألمنذري، ص32.

(2) ينظر: أزاد عمر، صحيفة العرب، العدد (10776) لسنة 2017 صحيفة ثقافية.

البراجماتيون، لا يرون في الحقيقة إلا طابعها المادي، ومنحاها المنفعي والمصلحي لتحقيق الهدف. بينما الحقيقة يجب أن تكون في جوهرها معرفية وعملية وأخلاقية والذرائعية لاتعترف أصلا بأي خلق.

وإذا كانت الذرائعية تدرس الجانب الوظيفي والتداولي والسياقي في النص أو الخطاب، وتدرس مجمل العلاقات الموجودة بين المتكلم والمخاطب، مع التركيز على البعد الحجاجي والإقناعي وأفعال الكلام داخل النص، إلا أنها تهمل المصدر الأساسي للخطاب ولا تهتم أيضا بالحقيقة وهذا هو الخطر الكبير في تطبيقها على النص ومنشئه. فضلا عن أنها لا تهتم بالتركيب، وهنا يجدر التساؤل ما الجديد الذي تقدمه الذرائعية سواء للنص أو لمبدع النص وما أوجه الاختلاف بينها وبين النظريات الأخرى في تحليل الخطاب؟

وهنا سيكون الجواب على مسؤوليتي هي عملية هدم للبنى التحتية للنص ما دامت تتوخى المنفعة دون الالتفات إلى قيمية النص وأجواء كتابته والظروف المحيطة بالكاتب وتحوله من جانب آخر إلى خطاب ميت من خلال التعامل الميكانيكي مع المتن أو كما ورد في قول المؤلف «**الذرائعية حلا تطبيقيا ميكانيكيا آليا جاهزا**» في الوقت الذي يستوجب العمل على روح النص وإبراز جمالياته وتلك مهمة النقد وواجب الناقد وفق أطر محددة وواضحة جاءت في متون نظريات عديدة ومنها ذرائعية

العرب التي نظر لها الجاحظ كما أوردنا ذلك في محله من البحث أما أن يكون الحل الآلي الميكانيكي الجاهز فهذا ما يشكل إهانة للنص العربي بطابعه ألقيمي وتعامله مع موروث الأمة والنهل منه.

وحتى لا نخرج عن الإطار العلمي في تدون الملاحظات نقول:

النص الشعري- مثلا- ليس لعبة ألفاظ، وليس نقل تجربة ذاتية وحسب، وإنما يهدف، فوق ذلك كله، إلى الحث والتحريض. وبهذا المفهوم تشمله نظرية: الكلام فعل، أو التداولية، وتعني هذه النظرية: أن التحدث يقصد به تبادل الأخبار، وفي الوقت نفسه، يهدف إلى تغيير وضع المتلقي، وتغيير نظام معتقداته، أو تغيير موقفه السلوكي[1] إذن للنص الشعري أهدافا قيمية وأبعادا أخلاقية تعمل على تغيير سلوك المتلقين.

ثم يواصل المؤلف قوله:

(الناقد) يقوم بدوره بإغناء النص نفسه خارجيا باستخدام بوابات العقلانية للاتجاه نحو مداخل التناص الواسعة، لذلك يحتاج الناقد أو المتلقي أو القارئ مداخل علمية يتنقل من خلالها في أرجاء النص المترامية، لحصر ما تقع عليه يده من صيد ثمين في سلال علمية أمينة،

(1) جون أوستين: نظرية أفعال الكلام العام، ترجمة: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م.

لذلك فتحت الرؤية الذرائعية ذراعيها لتستقبل المحلل من جميع مداخلها العلمية[1].

العملية النقدية في ابسط تعريف لها نقول: إن لا وجود للأثر الأدبي إلا بوجود قارئه، وإن القارئ الحصيف هو الناقد الذي يدوّن نتائج قراءته في كتابات تسهّل قراءة الأثر، والاستمتاع بقيمه الأدبية. والناقد، وفق اصطلاح المفكر والناقد الفرنسي رولان بارت[2]، يشكّل نقطة التقاء بين كاتب الأثر وقارئه، لذلك تكمن مهمّته في رفع درجة اليقظة عند القراء، وتقدير الناجح من الفاشل في الآثار الأدبية، والتعريف بها والكشف عن مضمونها.

فما وجه الاغناء الذي يقوم به الناقد والعملية لا تتعدى الإشارة لمواطن القوة والضعف في النص وان يكون حلقة وصل تبسط النص للمتلقي حسب بارت.

(1) الذرائعية في التطبيق، ص93

(2) رولان بارت هو فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي.وُلد في 12 نوفمبر 1915 وتُوفي في 25 مارس 1980، واتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة. أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة.تتوزّع أعمال رولان بارت بين البنيوية وما بعد البنيوية، فلقد انصرف عن الأولى إلى الثانية أسوة بالعديد من فلاسفة عصره ومدرسته. كما أنه يعتبر من الأعلام الكبار – إلى جانب كل من ميشيل فوكو وجاك دريدا وغيرهم – في التيار الفكري المسمّى ما بعد الحداثة.ينظر: • مجلة العربي الكويتية عدد تموز 2016

في القرن العشرين، انقسم النقد الفرنسي إلى قسمين: نقد التماهي وهو نقد يعتبر أن حلول الناقد محلّ الكاتب هو الطريقة الوحيدة الناجحة لإبراز طرافة الأثر، والنقد الانطباعي الذي يعكس دهشة القارىء وتقديره للأثر الأدبي.

وعلى الناقد أن يحاول الانسحاب أمام الأثر حتى يحسّن له إدراكه. والتماهي لا يتعلّق بتماهي الناقد في النوع من النقد إصدار الأحكام، وألاّ يتمّ الكلام على الكاتب، ولا على الأثر، وإنما عن أنفسنا كنقّاد في مواجهة الأثر ومواجهة كاتبه.

ثم ذهب رولان بارت الى أبعد من ذلك في فهمه علاقة الناقد بالكاتب وبأثره، فالنقد عنده يكون انطباعياً جمالياً متى كان الناقد متذوقاً للذة النص وناقلاً لها، وقد أبرز بارت مستوجبات النقد المتلذذ بقوله (إذا قبلت أن أحكم في نص ما وفق اللذة منعت نفسي من أن أقول هذا طيب وهذا فاسد). والسبب في ذلك أن بارت يميّز على وجه التدقيق بين (لذة النص) وهو مفهوم يسمح بإبراز الخصوصية الأدبية في مقابل العلوم والإيديولوجيات، وبين (متعة النص) وهي تمثل سدّاً مانعاً من تمييع النص الأدبي وتقليصه إلى مجرّد أداة للاستهلاك الثقافي. **ويجدر هنا طرح تساؤل ما هي حدود الناقد في النص الأدبي؟**

لكل نصٍ شعريٍ ميزاته أو خصائصه الفنية التي تعبر عن شخصية الشاعر أو المبدع الذي أنتجه، ولكي يتسنى لنا معرفة ميزات كل نص

شعريٍ لا بد لنا أن نستعين بالنقد للكشف عن تلك الميزات، ذلك أن النقد هو: «تقدير النص الأدبي تقديراً صحيحاً وبيان قيمته ودرجته الأدبية»[1]، مما يفرض على الناقد مهمة «تكاد تكون أقرب إلى البديهية هي في قدرته على تعميق استجابة المتلقي للشعر أو بعبارة أخرى السعي الجمالي إلى تبسيطها وتوسيعها. ويتم ذلك، دون أدنى ريب، من خلال أسلوب التواصل والتوصيل الفنيين بين القصيدة / الشاعر والقارئ / المتلقي، صاحب الاستجابة المتوخاة، هذا المتلقي الذي يرى في الكلمة الشعرية المهموسة عالماً جمالياً يعمّق إحساسه بعوالم الطبيعة المحيطة به وحينئذ لا يكون لأفكار الناقد التجريدية المفروضة على النص الشعري / القصيدة، أي أثر يستحق الاهتمام[2]».

وعلى هذا فان سلطة الناقد تتوقف على تبيان مواطن قوة وضعف النص والسعي لإبراز جمالياته ولو اجتهد الناقد على إضافة الأفكار التجريدية عن النص فذاك لا يلتفت إليه المتلقي ولا يعنيه بشيء، بمعنى أن مهمة النقد إفادة النص والمتلقي في آن واحد.

سنتجاوز صفحات عديدة في كتاب «الذرائعية في التطبيق» لنذهب سوية الى ص170 وما بعدها لنؤكد مغالطة كبرى وادعاء اقل ما يمكن

(1) احمد الشايب، أصول النقد الأدبي / ط8 / 116

(2) صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته / 19

الاصطلاح عليه انه «غوبلزي» فالمؤلف يقول: «**اتجهت المناهج النقدية الحديثة وما بعد الحداثة اتجاها ماديا بحتا مع الادب ونقده، لم تجد فيه الا عملا لغويا، لم تعبأ بما يحمله النص الأدبي العربي الرصين من قيم وفكر أو فلسفة أو رسالة، ولم تعد تهتم بوظيفته ودوره في التعبير عن هموم المجتمع العربي، ولا صلته بالناس والحياة.. وهذا انحراف خطير لا يتفق مع المنهج الإسلامي الذي يقدر الأدب بما يحمله من رسالة، وخصوصا النصوص القرآنية المقدسة والكتب السماوية الأخرى، حيث أن قيمة الكلمة في المنهج الإسلامي، موظفة بما يخدم رسالة إنسانية بقيمتها ومدلولها إذ لا يكفي أن تكون جملة الايقاع، رنانة، باهرة مدهشة وممتلئة، بل يجب ان يقترن الدال والمدلول فيها، والجوهر والمظهر، وقيمة الأدب في مادته وأدائه. وفي مضمونه وشكله.ولا يجوز بحال من الاحوال اسقاط احدهما او إيثار الآخر لا عند الشاعر ولا عند الشاعر ولا عند الناقد..**».

هنا طامة كبرى لايمكن السكوت عليها وهي ادعاء الذرائعية خدمة النصوص السماوية المقدسة وخصوصا القرآن الكريم، ما هذا الزعم المفضوح لقد بينا وفي مواضع عدة أن الذرائعية البراغماتية تكفر بالموروث اصلا ومبدئها «**ابدأ من حيث أنا**» وثانيا هي تعتمد كأساس لعملها على «**اللا أخلاق**» وتحقيق مبدأ المنفعة على مبدأ ميكافيلي «الغاية تبرر الوسيلة «فهل يمكن خدمة الرسالات السماوية بهكذا مبادئ»؟

ثم يقول المؤلف «**الكثير من المتلقين والنقاد لا يعرفون... لذلك جاءت النظرية الذرائعية البراغماتية لتعديل هذا المسار الجائر**» ص173.

ولا أريد التعليق على هذا الاقتباس اتركه للقارئ الكريم إنما الذي أريد قوله من أعطى للمؤلف الحق باتهام جميع المتلقين والنقاد بالجهل وعدم المعرفة؟ هذه جرأة وتجني كبير كان عليه أن ينتقي اللفظ المهذب بدل وصم الآخر بالجهل.

تحليل النصوص ومغالطات الرؤية:

قبل الدخول إلى تحليل النصوص ورد في المؤلف: «**... وهو دفاع عن مشروع عن النفس والمقدسات على الأقل بذلك خرجت الرؤية الذرائعية عن التفكيك بالجانب الذي لا ينسجم مع التفكيك أو التهديم والوقوف بجانب عمق النص...ضمن معطيات نفسية وسلوكية تتحكم في عقل الأديب العربي والقارئ في نفس الوقت**» ص174.

لن اعلق على هذا الاقتباس فقط أردت معرفة موضع الدفاع الذي تتخذه البراغماتية تجاه بقية النظريات، وهي أول نظرية تتحرى المنفعة من النص، وتهمل الجوانب الأخرى، بالضبط هي السياسة الأمريكية المتبعة الآن مع العالم، تتباكى على حقوق الإنسان وهي أول منتهك

لها، وتدعي تطبيق الديمقراطية في العالم، وهي تقتل الشعوب وتحطم آمالها بسياستها الناعمة التي تتخذ من الاقتصاد والإعلام الكاذب وسيلة لتحقيق أهدافها الخبيثة بأقل ما يمكن من الاعتراضات وهذه السياسة قد أتت أكلها في العالم العربي، بسبب التضليل ومحاولة تشويه التراث العربي، دينا، وأدبا، وعلوما، وبنية ثقافية، ومحاولة تصدير الرؤى والأفكار ذات الثوب البراق بمضامين سامة قاتلة لكل تطلع نحو منهج ثقافي عربي، يستمد قوته من الموروث بل هي عملية «**ضرب الموروث بتسخير عقول مستعدة لذلك، أما عن جهل وتلك مصيبة، أو عن علم والمصيبة أعظم**» ولا نطيل فلندخل الى جانب من التحليلات البراغماتية للنص العربي لنرى ما المنهج الذي تعمل به وما الآليات التي تستخدمها لقراءة النص براغماتيا؟

كانت القراءة الأولى للشاعر محمود ابو الهيجا وجاءت هيكلية التحليل على النحو التالي:

1 – تعريف بالشاعر

2 – الشكل أو التكوين البصري وفيه (الموسيقى الشعرية، الموسيقى الداخلية)

وهنا لابد من مناقشة هذه القواعد من خلال إعادتها لمناهجها الأصلية التي اشتغل عليها النقاد العرب وفق تسلسل أكثر دقة وبهذا نخرجها عن التحليل الذرائعي البراغماتي تماما: فنقول:

هذه الأركـان تنتمي إلى المنهج التاريخي الذي عرفنا به في صفحات سابقة ولا بأس من تناوله من جانب آخر سعيا للفائدة عليه فهو ذلك المنهج الذي يركز تركيزًا كبيرًا على التاريخ في تفسير الأدب، حيث يرى دعاة هذا المذهب أن الظاهرة الأدبية لا تفهم حق الفهم إلا إذا كنا على وعي بتاريخ ميلادها، وأن كل مؤلف من المؤلفات هو إحدى ثمار عصره، وأن إبداع الشاعر أو الكاتب هو مرآة تتجلى فيها طبيعة البيئة التي نشأ فيها، والحقبة التاريخية التي أبدع خلالها.وعلى هذا فإن التعريف بالشاعر يعدّ امرا مهما وهو ما جاء به الناقد الفرنسي الأصل «هيبوليت تين»[1] إذ حدد ثلاثة معايير مهمة وهي:الجنس الذي يميز مجموعة من الناس عن غيرهم لارتباطهم بأصل واحد ومعرفة التركيبة النفسية لبنيتهم الفكرية وأمزجتهم وما إلى ذلك من مشتركات يتشابهون بها.والمعيار الثاني البيئة وهي ما يحيط بالجنس من عوامل طبيعية ترجع إلى حالة الإقليم الذي يسكنه، والعوامل السياسية أو الاجتماعية التي تؤثر في تفكيره. مع ملاحظة أن طبيعة الإقليم تؤثر في الجنس تأثيرًا دائمًا ملازمًا، أما العوامل السياسية أو الاجتماعية فإنها تتغير بتغير العصور. ويسوق «تين» مثلا لهذا العامل: أن «بوالو» و«راسين» و«بوسيه» على اختلافهم عند الموازنة بينهم، وعلى تميز

(1) -1 محمد غنيمي، الأدب المقارن، ص59، د.محمد حسن عبدالله: مقدمة في النقد الأدبي، دار البحوث العلمية، الكويت(ص57-56).

كل منهم عن الآخر يتفقون في خصائص تبين عن طابعهم الفرنسي. والثالث العصر وهو تأثير الممارسات الإبداعية في جنس من أجناس الأدب في ممارسات العصور التالي لها، وقد حصر «تين» هذا العامل في نطاق الأدب الواحد، وقد أوضح تأثير في الأدب العربي كما جاء به «الحريري» في مقاماته الأدبية وكذلك ببديع الزمان الهمذاني.

وهنا يصح القول أن حياة الشاعر هي من المنهج التاريخي وليس من متبنيات النظرية البراغماتية لان اعتماد التعريف بالشاعر يتقاطع تماما مع مضامين الذرائعية باعتبار أن أول مبادئها ملاحقة النص دون الحاجة للكاتب أليس من مبادئها «ابدأ من حيث أنا» فبمجرد العودة لحياة الكاتب هو مخالفة وتناقض. ولنذهب إلى الركن الآخر الذي أعمده التحليل البراغماتي لنص الشاعر أبو الهيجا وهو» الشكل والمضمون».

لا نريد الاستغراق كثيرا في الصراع بين النقاد حول الشكل والمضمون في القصيدة العربية التي أعيد انتاج معاني هذه المصطلحات مرات عديدة فهي (اللفظ والمعنى) و(البنية والسياق) و(الشكل والمضمون) و... والذي يعنينا بالتحديد وضع المفهومين في إطار التطبيق العملي لهما على النصوص الادبية فنقول:

اخذت قضية الشكل والمضمون حيزا كبيرا في الدراسات النقدية وماهية العلاقة القائمة بينهما هل هي (تجاورية، تعاونية، تكافلية، انفصالية... الى ما الى ذلك من تساؤلات.

جدل لاينتهي حول طبيعة النص الادبي التي تتصف بالتناقض والوحدة في الوقت نفسه فالشكل المكون الحقيقي للعمل الشعري فهو (الهيكل) أو (البنية) التي تحمل الخصائص الفنية، اما المضمون فهو الذي تمتزج فيه المشاعر والصور ونعني به (المحتوى) أو الانطباعات المحضة التي تتجلى من خلالها صورة العمل الشعري.وعليه فإن الشكل والمضمون هو ذاته (اللفظ والمعنى) الذي قال به نقاد العرب القدامى في تحليل النص خصوصا ابن سلام الجمحي الذي ركز على هذا الجانب وذهب الى أن للنص شكل ظاهر وهو الالفاظ التي دخلت في تركيبه ومضمر وهو المعنى الذي اريد الوصول اليه.وهنا يجدر التساؤل هل من جديد بين المصطلحات حتى وإن قلنا (البنية والسياق) فالبنية تمثل الشكل الذي جاء عليه النص والسياق المعنى المستهدف فما أوجه الاختلاف بين هذه المسميات ومالذي جاء به التحليل الذرائعي من جديد في هذا المضمار ألم يكن قد ناقض نفسه في ايراد مثل هذه المصطلحات على اعتبار أن الذرائعية البراغماتية لا تعتمد على أية فكرة مستمدة من الموروث...! بل تنطلق من ذاتها للتحليل. وتؤكد معظم الاتجاهات الفنية والنقدية الحديثة على تقديم الشكل على أي مصطلح فيما يتعلق بالعمل الفني حتى على تلك الاتجاهات التي تعطي اهمية بالغة للمضمون أو المحتوى ذلك لإن الفن يقوم على تقديم الشكل، والشكل وحده هو الذي يجعل من الشيء المنتج اثراً فنياً فهو

خالق المحتوى هو السابق له والشاعر من يبعث الافكار بالاتحاد العميق بين الكلام والمعنى ومن هنا تتحدد خصائص المضمون القابل للصياغة والتفاوت بين الانطباعات التي قد نسميها حافزاً أو باعثاً في سياق العملية الشعرية.يقول المؤلف في تحليل نص ابو الهيجا: «**يقتضي من الناقد ان يفرد بحثه التحليلي على كل جوانب ومفاصل النص لإعطاء التحليل الشكلاني الأولي المستوفي لشروط النقدية من خلال النقاط التالية**»[1].

ثم يذهب إلى ذكر الموسيقى بشقيها الداخلي والخارجي فما هي الموسيقى في الشعر؟ وبغية التوضيح لهذا المفصل المهم نقول: «لأول: الموسيقى الداخلية، وهي موسيقى خفية لا تدرك بسهولة وتدرك بالأذن الموسيقية، وتقوم على عدة أمور منها:

1 – قدرة الشاعر على انتقاء ألفاظه

2 – تفاعل الألفاظ مع بعضها وهو خلو الألفاظ من التنافر

3 – اتساق الصور الفنية في النص وتتابعها وتوافقها مع بعضها.

4 – تناسق وتناسب الأساليب المستخدمة وتكاملها.

وبصورة عامة تعود الموسيقى الداخلية الى الملكة الشعرية ونضج التجربة ووصل المخيلة الشعرية إلى اللاشعور كذلك الصدق الفني

(1) الذرائعية، ص174

وتمكن الشاعر من أدواته، بمعنى أن يكون مطبوعا إلى الشعر لامقحماً على الشعر ولا ومصنوعا.

أما الموسيقى الخارجية، وهي الشكل الخارجي للقصيدة المعتمد على الوزن والقافية، وهي المعتمدة من أحد اوزان الخليل: (الطويل – البسيط – الكامل – الرمل – المتقارب – الخفيف – الوافر – المنسرح – المديد – الهزج – المقتضب – المتدارك – السريع – المجتث – المضارع – الرجز) مع قافية موحدة، ويمثل هذه الصورة أغلب الشعر العربي القديم، وهو ما اصطلح على تسميته ب(الشعر العمودي) ثم ذكر المؤلف اربعة ابيات للشاعر:

ألا في سجود الـروح سرٌ لرؤيتي

ورؤيابسري بين روحي ولذتي/ ص١٧٦

وبعد ذكر الأبيات الأربعة سكت عن أي قول آخر والسؤال الذي يلح هنا: أين هو التحليل الذرائعي؟ لاشيء انتقال إلى نص التفعيلة والنص النثري ثم يتحول مباشرة للقول «**وكثرت في الديوان قصائد التفعيلة**» ثم يدخل لذكر نص القصيدة النثرية «**حالة حب عذرية**» وبعد ذكر أمثلة من النصوص بأنواعها الثلاثة يقول «**الموسيقى الداخلية في القصائد موجودة بلا كسور أما التفعيلات موزونة على حرف واحد بتفعيلات متقاربة ومتباعدة في نفس القصيدة...**» أين هو التحليل الأدبي هنا؟

ماذا فعلت الذرائعية للقصيدة؟ما معنى الموسيقى بلا كسور ما معنى تفعيلات متقاربة ومتباعدة ماذا أفاد من هذا الكلام القارئ البسيط أو المتلقي المثقف؟.

ينتقل بعد ذلك الناقد إلى حقل اللغة فيقول «**تراوحت بين كلمات مبسطة لكنها سهل ممتنع وبين كلمات عميقة...**»[1].

والسهل الممتنع في ابسط تعريفاته قول بسيط غير متكلف فيهن وذلك لمن يجيده، يبدو لك عند سماعه أنك قادر على الاتيان بمثله، ولكن حينما تريد تجد صعوبة بالغة، والسهل الممتنع..يعني إن السهل الممتنع هو النص الذي يكون فهمه في متناول الجميع ولكن هناك صعوبة في الإتيان بمثله.السهل الممتنع هو الشيء المتميز الصعب الذي يصل إلى الناس بسهولة مثال على ذلك الخُطب اللغوية البلاغية، فهي تصل بسهولة إلى الناس ولكن قلة منهم قادرين على الكلام بهذه البلاغة ومن ثم الكلام هُوَ: اللَّفْظُ المُرَكَّبُ المُفِيدُ بِالوَضْعِ.

في كل هذه التعريفات ورد السهل الممتنع وهو يستهدف «الكلام» والكلام في تعريفه الدقيق» هو القول والكلام هو اللفظ الدال على معنى يحسن السكوت عليه، وواحد الكلام كلمة وهي اللفظ الذي يتألف من أصوات منطوقة على هيئة حروف تشير إلى دلالة ومعنى

(1) -1 الذرائعية في التطبيق، ص179.

وانطلاقا مما سبق تبين أن الكلام في معناه اللغوي يدل على كل لفظ تم معناه واكتفى بنفسه عن غيره ليتممه. وهنا نأتي للتطبيق كما ورد في النص الذي أخضع للتحليل فمفردة «يرتدّ» هل يحسن السكوت عليها وهل تم المعنى بها والجواب قطعا لا ومفردة «الصدى» هل يحسن السكوت عليها مالم توضع في جملة ليتم معناها.

إذن لا ينطبق السهل الممتنع على الألفاظ مالم يكون مركبا ليتحقق السكوت عليه، وخلاصة القول «الكلمة بمفردها» لا تسمى «كلاما».

وفي فقرة العمق والانزياح يقول: تنطوي قصائد الشاعر محمود ابو الهيجاء تحت نظرية الفن للفن... وأينا فيها المدرسة الرومانسية بوضوح وطغيان بيان التشخيص «ولنأتي لبيان ذلك».

أولا: نظرية الفن للفن تعني: البرناسية وهي مذهب[1] أدبي فلسفي لا ديني قام على معارضة الرومانسية من حيث أنها مذهب الذاتية في الشعر، وعرض عواطف الفرد الخاصة على الناس شعراً واتخاذه وسيلة للتعبير عن الذات، بينما تقوم البرناسية على اعتبار الفن غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات، وهي تهدف إلى جعل الشعر فناً موضوعيًّا همه استخراج الجمال من مظاهر الطبيعة أو إضفائه على

(1) د. نبيل راغب، نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، - مكتبة مصر - القاهرة.

تلك المظاهر، وترفض البرناسية التقيد سلفاً بأي عقيدة أو فكر أو أخلاق[1] سابقة. ومن ابرز منظريها شارل بودلير 1821 – 1867م وهو شاعر فرنسي، نادى بالفوضى الجنسية، ووصف ب «السادية» أي التلذذ بتعذيب الآخرين.ومن ثم تيوفيل جوتييه 1811 – 1872م وهو من أكبر طلائع هذه النظرية.

والسؤال هنا ما علاقة النص التالي بنظرية الفن للفن يقول الشاعر:

كانَ ينتظر قمراً يسقط في حضنها
لينكسر ظلها وتظهر كالنور بلا ظلها
كـان ينتظر قـدرا يكشف نومها
المـغـطـى بـغـمـامـة بـيـضـاء

أما رؤيته لمعالم المدرسة الرومانسية في هذا النص فلا وجود له ولنتعرف اولا على هذه المدرسة اولا لكي يكون الرأي مدعما بالحجة نقول أن خصائص الشعر الرومانسي هي:

1 – **الانسياق للعاطفة**: تميّز الشعر الرومانسي بالابتعاد عن التفكير المحض وترجيح العقل، أو الاهتمام بكافّة القيود والتقاليد الاجتماعيّة المختلفة، حيث أطلق عنانَ البوحِ للقلب عن كافّة

(1) ---------، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، – مكتبة مصر – القاهرة.

المشاعر المرهفة والأحاسيس التي تخالجه بعبارات عفوية مليئة بالحب، عدا عن الانطلاق لتقديس الجمال، والدعوة إلى الحريّة والمساواة والعدل وكافّة القيم والمبادئ الإنسانية، ويعتبر (بايرون) من أهمّ الشعراء الذين تميّزوا بهذا الخصوص، ويشارُ أيضاً إلى أنّهم تغنّوا بالمثالية والأبطال الخارقين كاملي الصفات.

2 – **التأثّر بالتراث الدينيّ**: تميّز شعراء الرومانسية باهتمامهم الكبير في حياكة قصص وذكر شخصيّات ذُكرت في الكتب السماويّة المقدسة، وذلك كطريقة نحوَ السموّ في الروح إلى مراتب أعلى بعيدة عن كافّة الأمور الماديّة لتحقيق السكينة وإنهاء العذاب، بالإضافة إلى أنّهم أصبحوا أكثرَ اهتماماً في الحكايات الملحميّة المذكورة في الكتب والأساطير الفلسفيّة القديمة، والتي تتجسّد فيها العديد من المشاعر الملتهبة الممزوجة بالأمل، والحلم بالمستقبل، والحنين إلى الماضي، وغيرها. الاهتمام بالماضي.

3 – التغنّي بانتصارات الماضي والإنجازات المترتبة عليها في الحاضر، خاصّة لدى الرومانسيّين الغربيّين، تحديداً الفرنسيّين الذين ما زالوا يتغنّون بالثورة الفرنسية، بالإضافة إلى الإنجليز وغيرهم. الفرار إلى الطبيعة: يعتبرُ الشعراء الطبيعة بمثابة أمّهم الرّؤوم التي في أحضانها يشتكون من ألم وعذاب الحبّ، ويطالبونها بالعزاء والمداواة؛ وذلك لما فيها من سكينةٍ وهدوءٍ وجمالٍ يريحُ النفس.

4 - **حبّ السفر**: يعتبر الترحال والسفر إلى أماكن جديدة وغريبة من أهمّ الأمور التي يتغنّى بها الرومانسيّون، وذلك بسبب حبّهم لاكتشاف العوالم الجديدة غير المعهودة، والنظر إلى الأماكن المجهولة سواء في الشرق أو في الغرب، بالإضافة إلى إدراج الخيالات والأوهام، عدا عن الجنّ والأشباح والشخصيات الغريبة.

5 - **التغنّي بالمرأة**: كثر الحديث عن المرأة في الأشعار الرومانسيّة وبالعديد من وجهات النظر المتناقضة، فهناك بعض الشعراء الذين رأوا في المرأة أسبابَ السعادة، فكانت هي الحبيبة والقريبة والإنسانة التي يستمدّ منها الإلهام بمختلف أنواعه، فقاموا بتقديسها ورفع مكانتها في المجتمع، بينما رأى شعراء آخرون أنّها جالبة التعاسة والحزن والألم والشقاء، وهناك مَن رأى فيها كلا الأمريْن، وبجميع الحالات فإنّهم كانوا يصيغون عباراتهم بأسلوب جريء فيه الكثير من الشاعريّة والتأمّل.

6 - **الميل إلى الكآبة**: كانت مشاعر الحزن والكآبة أكثرَ ما يسيطرُ على الجوّ العام للقصيدة الرومانسيّة، فقد امتلأتْ بعبارات اليأس والرغبة بالانعزال والابتعاد عن كافّة الناس، حيث إنّهم يعيشون في صراع داخليّ يجعلهم يبتعدون عن الحياة والتفكير بالموت. سهولة اللغة: حيث ابتعدوا عن اللغة المتكلّفة والمتصنعة، وتحدّثوا بلغةٍ

أقربَ إلى العاميّة واللهجة المفهومة من قبل أغلبيّة الناس، بالإضافة إلى أنّهم ابتعدوا عن الالتزام والتقيّد بالقافية الواحدة.

أليست هذه خصائص شعر المدرسة الرومانسية فأين الرومانسية في النص الخاضع للتحليل المذكور في أعلاه؟ والسؤال الأكثر إلحاحا أين البراغماتية الذرائعية في هذا التحليل مادام الناقد قد ذكر كل هذه النظريات بينما هو يخطئ الهدف في كل ما ذكره مبتعدا تماما عن التنظير الذي ذكره في التحليل «الذرائعي» للنص الأدبي.

ولنذهب لمتابعة فقرة آخرى وهي تحت عنوان» أسلوب مختلط – مباشر وخيالي – (درجة الانزياح نصف)[1].

كلما غفوت مشت النجمة على قلبي
لتصوّب أخطاء الحلم
وترتب حديث الحب في المنام
كلما صحوت أبصرت النجمة

ولان المباشرة لا تحتاج إلى إيضاح فهي الكلام الواضح المكشوف المباشر المتداول الذي يخلو تماما من أي ترميز وهو تسمية الشيء بمسماه الأصلي دون البحث عن معنى مرادف، ولابد من توضيح مفهوم الخيال لنرى ما دور الخيال في الشعر؟

(1) الذرائعية في التطبيق، ص181.

الخيال لغةً: الخيال والخيالة، الشخص والطيف، وخيل إليه انه كذا على مالم يسمَ فاعله من التخيل والوهم، وتخيل له انه كذا او تخايل أي تشبه يقال: تخيله فتخيل له كما يقال تصور له[1].

والخيال هو تلك العملية التي تؤدي إلى تشكيل مصورات ليس لها وجود بالفعل او القدرة الكامنة

على تشكيلها أي أن الخيال عنصر مهم في الإبداع وهو القوة ذاتها التي تجعل المبدع يربط بين الأشياء المختلفة وهنا تتجلى براعة الكاتب المبدع الذي يحسن توظيف الخيال في الربط بين الأشياء التي لا توجد صلة بينها كما تبدوا في أعين الناس[2].

ويعرف (كول ريدج) الخيال قائلا انه القوة السحرية التي توافق بين صفات متنافر وتظهر اشياء قديمة ومألوفة بمظهر الجدة والنظارة أي انه اجتماع حالة غير عادية من الانفعال بحاله غبر عادية من النظام[3] ويعرفه أيضا بكونه قوة تركيبية تشيع نغما وروحا ويقوم بزج وصهر

(1) ينظر، مختار الصحاح، م حمد بن أبي بكر الرازي، دار الرضوان، 2006 م، 147 – 148.

(2) ينظر، في النقد الادبي دراسة وتطبيق، د. كمال نشأة، ط1، مطبعة النعمان في النجف الاشرف، 1970م، 28.

(3) ينظر، تمهيد في النقد الادبي، روز غريب، دار المكشوف بيروت، ط 1، 1971، 86.

الملكات واحدة بالأخرى وتكشف هذه القوة عن نفسها بتوازن الصفات المتنافرة وإشاعة الانسجام بينها أي انه عبارة عن حالة عاطفية غير عادية وتنسيق فائق للعادة[1].

وبناءا على التعريفات أعلاه للخيال نقول:

«مشت النجمة على قلبي» يمثل صورة متخيلة فالنجم لا يمشي وهي بذات الوقت انزياحا إذا ما عرفنا انه استخدام مفردة معينة خارج إطار معناها المعجمي وهذا يعتمد على سعة خيال الشاعر وقدرته على توظيف هذه الظاهرة اللغوية العالمية والإفادة منها في إبهار المتلقي وتتركز هذه الظاهرة في الخطاب الشعري في الغالب، ولكن المبهم في القول «درجة الانزياح نصف» هل القصد من القول أن جملا تحقق فيها الانزياح وأخرى جاءت مباشرة فكانت حصة الانزياح نصف والمباشر شكل النص الآخر هذا الأمر لا يتضح إلا بالاطلاع على النص كاملا حتى يتم فرز الجمل وتصنيفها وفقا لقاعدة «النصف».

ثم أورد الأستاذ المؤلف بعد ذلك كلاما إنشائيا عن الخيال لا يتفق والقواعد العلمية لمعنى الخيال يقول: «**الخيال هو الملكة التعبيرية التي يسبح فيها الإنسان في أثير السحر اللامحدود، حيث يسافر الشاعر**

(1) ينظر، الشعر والتجربة، تأليف اوشيبلت مكليتس، ترجمة سلمى الخضراء، دار اليقضة العربية بيروت، 1963، 53.

قاطعا المسافات متجها نحو النجوم والقمر والشمس، وهو جالس على كرسيه ماسكا قلمه...»[1].

من خلال ما تقدم نجد الآليات المستخدمة في التحليل للنص كلها مما استهلكته نظريات نقدية مختلفة فلا أي جديد ولا أي مبتكر والسؤال يعيد نفسه أين الذرائعية في التحليل للنص وأين هو الابتكار؟

ومن ثم يستعرض المحسنات اللفظية في الشعر والتي وضعها تحت عنوان «التكوين الجمالي والبلاغي» وفي مجمل الأمثلة ورد التداخل بين الجمالي والبلاغي حتى يصل لمفصل مهم في القصيدة وهي ما تعنيه الصورة الشعرية فيقول: «**لا يعد النص شعرا إذا لم تحو القصيدة صورا، رسمها الشاعر بالحروف والكلمات، وهي هدف الكاتب الذي يسعى إليها بكليته، ليثبت تمكنه وقدراته، يقرأ القصيدة مرات متتالية بتأن وينظر نظرته الثاقبة نحو مخبوءات النص...**».

ما علاقة هذا الكلام الفوضوي بالصورة الشعرية؟

نقول أن ابسط تعريف للصورة الشعرية: هي تركيب لغوي من خلاله يقوم الشاعر بإنتاج معنى عقلي متخيل وهي مزج بين العقل والعاطفة، يصور هذا المعنى مجسدا وحاضرا على أرض الواقع أمام المتلقي، بالاعتماد على ثلاثة عناصر هي، التشخيص، والمشابهة، والتجسيد،

(1) الذرائعية في التطبيق، ص181.

تتعاون هذه العناصر وتتفاعل لإنتاج صورة ترقى على الواقع بما هو أفضل منه في حقيقته.

وقد مرّ هذا المفهوم بمرحلتين (قديمة، حديثة): أما القديمة فهي تلك التي درسها الجاحظ، والقاضي الجرجاني، وعبد القاهر الجرجاني، وقدامة بن جعفر، حيث تمثلت الصورة عند الجاحظ في مبادئ أهمها الأفكار المصاغة بطريقة تستحوذ اهتمام القاري، والتجسيم أي الوصف الحسي للمعاني، كما تأثر هؤلاء بالفلسفة اليونانيّة وأرسطو؛ حين فصلوا بين اللفظ والمعنى، واعتمدوا على الخيال الذي يبتعد كلّ البعد عن المباشرة، والنمطيّة، وكانوا يرون من الشاعر رساماً، يرسم الصور الشعريّة كما يرسم الفنان لوحة بريشته، وربطوا الصورة بالقدرة على الصياغة كاستعمال الاستعارات، والتشبيهات، والكنايات مما جعلها جزئيّة غير كاملة تهتم بالشكل والتنميق على حساب المعنى.

أما مفهوم الصورة حديثا: فهي الفضاء الذي يشمل على كل الأدوات التي تستخدم للتعبير عن شيء ما بدءاً (علم بيان، وبديع، ومعاني، وقافية، وسرد، فأصبحت) وبهذا تكون شكلاً فنيّاً يستخدم طاقات اللغة من ألفاظ، وعبارات، وإيقاعات، وتراكيب، ودلالات، ومقابلات، وتضاد، وترادف، ممّا جعلها تخرج من نطاق الجانب البلاغي، إلى عالم الشعور والوجدان، والتعابير الحسيّة.الصورة

الحديثة بهذا الوصف تشكل أساسا من أسس الشعري الذي يستغرق كثيرا في الخيال والماورائي إن صح التعبير وأجمل أشكال الصور تلك التي لم يمر عليها الشعراء من قبل بمعنى الصورة «المبتكرة» ثم قسّم المؤلف الصورة إلى مباشرة وبانزياح كبير كما ورد واستشهد لكل نوع فعن المباشرة ذكر قول الشاعر:

استرقوا السمع
إذ دخلتم علي المحراب
واقرؤوا السلام على المدفونة
بحنجرة السماء وتستعص على الكلام

أين هي المباشرة في الصورة (استرقوا) فعل أمر والسمع لا يسرق فأين موضع المباشرة، حنجرة السماء انزياح كبير فلا مباشرة مطلقا في المقطع أعلاه.

وفي باب الانزياح الكبير كما اسماه المؤلف استشهد بقول الشاعر:

الشمس تمرض في المساء... يصفّر لونها – نصفها غائب

هذه صورة طبيعية لا انزياحات كبيرة ولا هم يحزنون «الشمس عند الغروب بطبيعة الحال تختفي ويظهر في الأفق احمرار واصفرار اثر الزوال فالصورة هنا بين المباشرة والانزياح ولا وجود للانزياح الكبير.

ولندخل الآن في صلب الموضوع وهو الفقرة خامسا والمعنونة «المبحث النظري التحليلي البراغماتي (الذرائعي) للنصوص يقول المؤلف» عند التحلي الاستهلالي للنص حسب المفاصل البنائية والجمالية ومن خلال النظريات النفسية والسلوكية والإدراكية[1].

والذي أحاله المؤلف إلى رؤيا الذرائعية ولا أعرف ما علاقة ذلك بالنظرية الذرائعية فالنفسي والسلوكي والإدراكي هي بالأساس متبنيات ضاربة بالقدم استعملها نقاد كثر، بها لاحقوا تحليل النص الأدبي، فأين الذرائعية هنا؟ ثم يستمر المؤلف بالمغالطات المصطلحية فيذكر «المنظور الاستنباطي»[2] ويعطيه معنى غير الذي يستحقه ليقول نعني به «مجموعة العبر والحكم...» والاستنباط في اللغة والاصطلاح هو غير ما ذهب إليه المؤلف وهو:

أما الاستنباط في اللغة: فتدور مادة «نَبَطَ» على أصلٍ واحد، وهو استخراجٌ شيءٍ[3]، والاستنباط: الاستخراج[4]، استفعال من

(1) الذرائعية في التطبيق، ص187.

(2) 2لمصدر نفسه، ص189

(3) «مقاييس اللغة» مادة نبط 2/ 537.

(4) «لسان العرب» مادة نبط (7/ 310)، معجم مقاييس اللغة لابن فارس (972)، الصحاح للجوهري: (3/ 1162)، تهذيب الصحاح للزنجاني (2/ 465)، الفريد في إعراب القرآن المجيد للهمداني: (1/ 768)، شمس

أَنْبَطْتُ كذا[1]، ومنه قوله تعالى: (**لَعَلِمَهُ الَّذِينَ يَسْتَنْبِطُونَهُ مِنْهُمْ**) أي: يستخرجونه، وإِنْبَاطُ الماء، واسْتِنْبَاطُه: إِخْرَاجُه، واسْتِخْرَاجُه). والنون والباء والطاء في لغة العرب كلمةٌ تدلُّ على استخراج الشيء والانتهاء إليه، وهذا ما أوردته المعاجم عن مفردة «نبط»

أما معنى الاستنباط في الاصطلاح فقد وردت عنه تعريفات عديدة سنقتصر ما ورد في جامع البيان لابن جرير: يقول:ابن جرير الطبري (ت: 310هـ):

«وكل مستخرج شيئاً، كان مستتراً عن أبصار العيون، أو عن معارف القلوب؛ فهو له مستنبط)[2] وبهذا التعريف فأين تعريف المؤلف مما جاء في معناه؟

وبتحليل موضوعي للنص الذي تناوله في هذا الباب للشاعر ابوالهيجاء نلحظ: ان الشاعر استعمل التضاد في اللغة ووظفه بالشكل الذي يعني المخالفة والتضاد في اللغة العربية هو: ذكر كلمتين متضادتين (معني كل منهما عكس الأخرى) في جملة أو عبارة واحدة كمفردتي

العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم للحميري: (10/ 6475)، النهاية في غريب الحديث لابن الأثير: (5/ 7).

(1) المفردات في غريب القرآن للراغب الأصفهاني: (788).

(2) الذرائعية في التطبيق، ص192.

«اسود، ابيض، ارض، سماء...) وهذا النوع هو التضاد اللفظي لان في التضاد انواع لا مجال لذكرها يقول الشاعر:

أذنبت مرة ثم أعلنت توبتي = (الذنب – التوبة) هذا على سبيل المثال لا الحصر وشتان بين الاستنباط والتضاد، ولعل الفخ الكبير الذي وقع فيه المؤلف والناقد الذرائعي – والفخاخ كثيرة في ثنايا الكتاب – هو ما أورده تحت عنوان «المنظور العقلاني» إذ يقول: ونقصد به تجربة الأديب السابقة واتجاهاته...)[1]وهذا القول يتقاطع تماما مع الرؤية الذرائعية البراغماتية التي لا تعترف بالماضي وتجرد النص من كل ما يتعلق بمنتجه وهذا ما سبق ذكره في صفحات البحث وهنا موضع تناقض واضح لا يحتاج لبرهنة.ومن خلال إيراد بعض الاستشهادات للشاعر ابو الهيجاء يقع المؤلف ثانية في مطبات المصطلحية ليقول «**نراه في الكثير من القصائد يتعمد التناص مع القرآن**...» ونقول أن خيطا دقيقا يفصل بين التناص ومصطلح التوظيف[2] فالشاعر وظف لفظيا ومعنويا من القرآن الكريم والأمر اقرب إلى التوظيف وأبعد عن التاص.

(1) الذرائعية في التطبيق، ص193.

(2) التوظيف: وعملية التوظيف الفني التي هي موضوع الدراسة تعنى عملياً تحويل المرجعيات من وجودها الموضوعي المحايد إلى وجود غير محايد يتحكم به المبدع ويوجهه وفق مقصديته الخاصة، ولذلك فعملية التوظيف في حد ذاتها عبارة عن تفاعل بين النص الأدبي ومرجعياته، غير ان المرجعيات لا تتبلور في النص بكيفية مباشرة؛ بل بطريقة تقوم فيها التجربة الداخلية للمبدع

ثم استطرد المؤلف التوظيفات القرآنية والاحاديث النبوية والتناصات الشعرية دون الفرز بين ماهو تناص وماهو توظيف حتى يصل الى موضوع المضمون في الشعر وهو من الموضوعات التي شغلت النقاد عبر مختلف العصور فلنتابع ما أضافته الذرائعية المزعومة على المضمون الذي يعد الركن الثاني من اركان القصيدة.

تعامل في مستهل الحديث عن المضمون بلغة تغريبية كان عليه تعريب اللفظ الأجنبي لما يقابله في العربية ليسهل عملية التلقي وقد يدعي بعضهم بالعلمية ويوصم الناقد بالقصور والجهل بالمصطلحات وهذا ما سار

باستيعاب مرجعياتها ثم إعادة إنتاجها من جديد، وهذا التفاعل بين تجربة المبدع ومرجعياته هو الذي يكون الرؤية الفنية، وهذا ما يجعل الحديث عن المرجعية يقترب من مفهوم التناص، الذي هو احد الوسائط العاملة بين النص الأدبي ومرجعياته وهو مفهوم (يشكل جسراً تواصلياً بين الخطاب الأدبي ومرجعيته آو مرجعياته لأنه بمثابة الخزان الذي يفتح النص على روافده، وهو مركز التوافقات الأيدلوجية في النص) أما التناصّ، أو التعالق في الأدب العربي هو مصطلح نقدي يقصد به وجود تشابه بين نص وآخر أو بين عدة نصوصوهو مصطلح صاغته جوليا كريستيفا للإشارة إلى العلاقات المتبادلة بين نص معين ونصوص أخرى، وهي لا تعني تأثير نص في آخر أو تتبع المصادر التي استقى منها نص تضميناته من نصوص سابقة، ينظر: المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي، محمد خرماش، حوليات الجامعة التونسية، عدد، 38، 1995، 87، ميخائيل، الخطاب الروايي، ت: محمد برادة، دارالفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة/ باريس، طبعة اولي، 1987، ص 54-53

عليه ثلة من المتفيقهين في عصرنا فأورد «استاتيكية والديناميكية» ومناها بالعربية:- سكون وجُمود أو عدم تطوّر، بخلاف الديناميكيَّة:- تتميَّز بعض القوانين واللوائح بإستاتيكيَّة مُعرقلة. ومناها في معجم المعاني (قاموس المعاني الفوري) على الغوغل وكذا وردت في بقية المعاجم.

وذا كان معنى الاستاتيك الجمود فالديناميك التجديد والتطوير وهما من المعاني المتضادة في المعنى وعلى اية حال فإن المشكل في الاستهلال يكمن في التناقض الكبير بين التنظير والتطبيق الذي سعى المؤلف لترسيخه ذرائعيا مدعيا أن النظرية الذرائعية هي من الفتوحات الجديدة في النقد فلنتابع الاستهلال لنحكم على ذلك: يقول:

«من صفات النص الرصين المتكامل للشروط النصية البنائية والجمالية احتوائه على استاتيكية وديناميكية التنصيص في الافكار والايديلوجيات الانسانية وحتى في الشكل البصري... ايدلوجية الكاتب الادبية والفكرية ونظرته نحو مجتمعه وتلك رسالة انسانية يتميز بها الكتاب، وبالخصوص الادباء الكبار حيث تشكل تلك النقطة مرتكزا ثابتا... فهناك من يكتب للفقراء وهناك من يلاحق الظلم... وقد أمكن لي تحديد هذه البؤرة في نصوص.... بمنطق معقول من «الرومانسية المترعة بالحكمة»[1].

(1) -1 الذرائعية في التطبيق، ص196.

ما هذا التناقض المكشوف أليس المنهج الاجتماعي هو الذي يركز على تحمل الشاعر لمسؤولياته الأخلاقية وينطق باسم الفقراء والمظلومين، فما علاقة هذا المنهج بالذرائعية؟ والذرائعية هي التي من المفترض ان تكون مستقلة تعمل وفقا لما ارسته من قواعد في تحليل النص يراغماتيا فيزياويا، رياضيا، فعلانيا... كما ورد في متبنياتها بكونها نظرية تنأى بنفسها عن كل التحليلات النقدية السابقة لها.

وقد ناقش المؤلف في الصفحات اللاحقة عناوين مضطربة مع المضمون فجاء عنوان «حركة المعاني في المضمون» مقسما لعناوين فرعية منها «مقياس الخطأ والصواب» و«مقياس التجديد والابتكار» و«مقياس العمق والسطحية» وتحت هذه العناوين الفرعية أورد المؤلف سيلا من المديح للشاعر لا ينسجم مع قواعد النقد التحليلي للنص كما تزعم الذرائعية فعلى سبيل المثال جاء في مقياس الخطأ والصواب «... **الأفكار التي أوردها في النصوص متناصا فيها مع القرآن الكريم لا تقبل الخطأ**» ولا أعرف على ماذا بنى المؤلف هذه الثقة؟ بحيث أصدر الحكم قطعيا بعدم الخطأ، ثم مثل ذلك عن الأفكار الفلسفية.

وفي مقياس التجديد والابتكار يقول «... قدم معان جديدة وغير مسبوقة دون جدولة هذه غير المسبوقة ليتسنى للمتلقي الافادة منها واذا كان قصد المؤلف «جدلية الروح والجسد» فهي قديمة تناولها الشعراء

منذ العصر الجاهلي والى يومنا هذا وبأساليب مختلفة أيسرها ما أشار له المؤلف:

يقول محمد حسين محمود في كتابه «شعرية الجسد في شعر صدر الاسلام والعصر الاموي» شكل الجسد في شعر صدر الإسلام والعصر الأموي، ظاهرة واضحة وقف عندها الشعراء مما يستدعي بيانها وتحليلها، فالجسد الذي نتناوله هو في الحقيقة جسد مطلق غير مقيد بذكورة أو أنوثة، فهو لغة ونظام من العلامات الدالة والمنتجة للمعاني، إذ أصبح في الثقافة الإنسانية المعاصرة رمز عام للعالم، ومصدر كل الرموز الإنسانية، وهو يرمز إلى كل شيء، مثلما يرمز كل شيء إلى الجسد، لأنه ينقلنا إلى الوجود ووجودنا هو وجود مجسد، ووجودنا المجسد هو وجود في العالم، فهو لم يعد معدن الشهوات وسجن النفس، بل أصبح ومن خلال الإطار الشعري مُعطى إيجابياً يجسد إنسانية الإنسان بامتياز بوصفه قيمة جمالية وإبداعية.

وتناول المؤلف محمد حسين محمود معتمدا في بحثه المذكور على مصادر موثوقة «مفهوم الجسد في جانبه اللغوي، وأبعاده الدينية، والفلسفية، والتراثية، ومفهومه في الفن، والأدب.

وركز في دراسته أيضا على لغة الجسد بكونه علامة دلالية تعكسها جوارح الشاعر بحسب التوظيف الشعري لتلك الجوارح والمعنى

المراد بيانه. والجسد بوصفه علامة تواصلية، شكلت لغة قائمة بذاتها، بعد أن اختزنت مجموعة من العلامات، والإشارات من خلال جوارحه، وما تعكسه من لغة تواصل مع الآخر، وبين ما يتعلق بالجسد من وشم، وأثواب، وزينة، وما تدل عليه من معانٍ رمزية، وجمالية مؤثرة تعمل على تغيير صورة الجسد وصياغتها بطريقة أخرى تجعلها محل إغراء، ولغة تواصل مع الآخر أيضاً.

ولو تجاوزنا هذه الدراسة إلى دراسات لا حصر لها تناولت ثيمة الجسد في الشعر بدءاً من العصر الجاهلي وصولا لعصرنا وربما سيتناول الموضوع باحثين آخرين

ومع كل ذلك نطرح السؤال التالي: ما السبق الذي حققه الشاعر في تناول الجسد وأين هو موضع التجديد؟ الجواب يقينا قد سبق فلا جديد كل الشعراء تناولوا جدلية «الجسد والروح» وبطرق مختلفة.

وفي نهاية الفصل السادس من الكتاب تناول المؤلف «التحليل الرقمي الذرائعي الساند» الذي فقد أهميته العلمية من خلال ما أورده المؤلف من إحصاءات لا تشكل أي إضافة للتحليل ولا تمت بصلة للذرائعية الرياضية التي تحدثنا عنها في موضع سابق واشرنا إلى الاحتمالات التي تؤول اليها المفردات بين «المفردة المنطوقة» و«المتخيل من معاني لها» أو الأصح المستنبط من تلك المفردة من معاني كثيرة.

يقول المؤلف:

«ولأسند تحليلي للنص على جدار نقدي علمي قوي، على أن اختبر هذا التحليل بجميع الدلالات الحسية والأعمدة الرمزية وتحليلها ثم حسابها رقميا لأثبت رجاحة الدلالة... باستخراج الأعمدة اللسانية والدلالات الحسية»[1].

ثم أجرى المؤلف العملية الإحصائية مقسما إلى «لفظ ايجابي» ولفظ سلبي «ثم يطرح السلبي من الايجابي ليتوصل إلى نتيجة أما ايجابية أو سلبية والطريقة بدائية تماما لا علاقة لها بالمضامين الحقيقية للنص ولا تشكل أية إضافة للمناهج النقدية الحديثة وهي أساسا فارغة من المحتوى فماذا يعني «مجموع الدلالات الحسية الايجابية كذا مطروحا منه الدلالات الحسية السلبية ليقول لنا المؤلف في نهاية هذه المسألة الرياضية البسيطة ان هناك غلبة للدلالات الايجابية لذا فالنص ايجابي».

عبير يحيي وتخبط الأفكار:

طبيبة أسنان سورية وناقدة وعضوه اتحاد النقد العربي كما ورد في بطاقة تعريفها في ظهر الكتاب والمنسقة لاتحاد نيودلهي وعضو شرف في مؤسسة الكرمة وعضو اتحاد الأدباء الدولي ومديرة موقع صحيفة الكترونية لكنها لم تذكر لنا منجزها في المجال الأدبي الأمر الذي

(1) الذرائعية في التطبيق ،ص202

يحيلنا إلى أن هذا منجزها البكر، تقاسمت مع المؤلف مهمة التحليل البراغماتي فتناولت الشاعر العراقي حسن عبدالغني من مدينة الناصرية مدخلة تلك النصوص في دهاليز لا تنتمي لاي مدرسة نقدية ولا توجد أي دلالة بين النص وما أشارت إليه الناقدة وأحيل القارئ الكريم لتلك الوقفات اللانقدية فلا قيمة لتعقبها وبقصد البرهنة على ما ذهبت إليه سأمر سريعا على بعض النقاط المفصلية المهمة التي شكلت نسخا مما جاء في مستهل تحليل المؤلف ص170 وما بعدها دون أي جديد في الطرح مع انتهاج ما اتبعه المؤلف في التحليل والذي لا نعرف أين الذرائعية والبراغماتية فيه؟.

ثم تناولت للمؤلف مجموعة قصصية» وهل تعاقب البراءة «فبدأت بالتعريف بالقاص أولا إذ

أوردت في مستهل عملها التحليلي وفقا لما ذكرت مقدمة اطرائية كبيرة نقتطف منها «**شهادتي به مجروحة كوني تلميذته التي تدين له بالكثير من المعارف التي تلقيتها منه طوال سنتين مضتا من الآن، تطورت عندي فيها الكثير من المعارف وتغيرت عندي أيضا الكثير من المدارك التي كنت قد حصلتها سابقا... أتجرأ على أن انقد لأستاذي معتمدة على احدث الرؤى النقدية التي كان لي شرف العمل بها... برؤيا نقدية تحليلية براغماتية ذرائعية**».

ثم عرفت بالأستاذ عبدالرزاق عوده الغالبي فقالت «**أديب وناقد ومترجم من مدينة الناصرية علّق على جدار الأدب العديد من المسامير...!**»[1].

ثم تواصل السيدة عبير كيل جمل الاطراء والمديح للقاص بأعلى درجات المبالغة الامر الذي يخرج تماما عن دائرة النقد أو التحليل للنص ويفرغ المتن من محتواه تماما وليس ذاك افتراء على جهة فالمنقود مادة قصصية من الواقع تقترب من اسلوب التدوين التاريخي والمادة النقدية خرجت عن ضوابط النقد ولنعزز ذلك بمثال تقول السيدة عبير: «**لرزاق الغالبي اسلوب موسوم به كبصمة اقولها وانا واثقة من ذلك نطلق عليه تعبير «تكنيك» لم اجده عند غيره وان وجد فعند مقلد له حتما**»[2].

بهذا الشكل يكون السرد القصصي عند الأستاذ عبدالرزاق الغالبي غير مسبوق مطلقا وبهذا الادعاء خرجت الناقدة عن أسس النقد قديمه وحديثة وتحول الأمر إلى وجهة نظر خاصة جدا مفرغة من أي برهنة علمية أو سند موضوعي.

ثم تقول السيدة عبير أن السرد تضمن مواعظ وحكم وفلسفة وتوجيهات كما ذكرت في معرض حديثها عن مجريات القصة وأقول:

(1) الذرائعية في التطبيق، ص242

(2) الذرائعية في التطبيق، ص247

في السرد تتلاشى الحاجة لشرح أفكار أو لتلخيص المراد أو إعطاء مواعظ، وذلك لأنّ السرد يظهر كل ما هو مراد، وإن حصل ذلك فهو زيادة وحشو لا فائدة منه، بل قد يُسبّب ضعفاً لهذا الأسلوب، وله تأثير سلبيّ على بُنية النص وتركيبته. فمجرد توجه السارد للمواعظ إنما هي علامة ضعف وفق كل المناهج النقدية والحقيقة أن نقد القصة يرتكز على اسس علمية سار عليها كل النقاد وهنا سأستعرضها باختصار شديد لأبرهن على خلو ما أوردت الأستاذة عبير من أي أساس نقدي فأقول الأركان الحقيقية اللازمة لنقد السرد القصصي عموما تتوقف على إبراز دور الشخصيات والإشارة إلى ثنائية الزمان والمكان ومن ثم الحدث وتطوره وبلوغه الذروة ومن ثم نزوله نحو الحل أو ما يطلق عليه النقاد بلحظة التنوير وكذلك لغة القص وما فيها من جماليات فتعد الشخصيات العمود الفقري للقصة؛ إذ ترتبط بها الأحداث فلا يمكن أن يقوم الحدث دون شخصيات، ولا يشترط في الشخصيات أن تكون إنسانية، فمن الممكن أن تكون من الحيوانات أو النباتات أو الجمادات، رمزية أو حقيقية، وشخصيات القصة نوعان: «رئيسة وثانوية»، وليست القصة القصيرة كالرواية في حشدها لعدد كبير من الأشخاص، إذ لا تتسع في الغالب إلا لشخصية واحدة أو شخصيتين، ورسم هذه الشخصيات مهمة صعبة تحتاج إلى براعة خاصة من القاص.

ثم يأتي دور المكان وهو عنصر هام من عناصر القصة، وهو في القصة القصيرة محدود مناسب للحدث، ويجب أن يتوافق معه ومع الحوار متناسبا مع البعد النفسي والاجتماعي للشخصيات وثقافتها، وقد يتعمد بعض الكتاب عدم تحديد مكان معين، إذ قد يجعل المكان عاما يرتبط به مصير شعب أو مصير الإنسان بشكل عام.

والركن الثالث يحتله الزمان وهو عنصر أساس من عناصر القصة، وهو في القصة القصيرة محدود بفترة محددة لأن أحداثها محدودة، وتتماهى في ذلك مع المسرحية الكلاسيكية التي تعتمد على الإيهام بالواقع، فلا تطيل زمن فضاء النص حتى لا يصطدم منطقيا مع الزمن المحدود الذي تستغرقه عملية عرض المسرحية على الجمهور.

ثم الحدث فله أهمية فتتوقف جودة القصة على الاختيار الدقيق للأحداث اللازمة وعزلها بطريقة فنية عن الأحداث الأخرى التي لا ضرورة لها، التزاما بضيق زمن القراءة الذي يتطلب عرض ما يهم المتلقي في إدراك الفكرة التي يرمي إليها الكاتب دون تشتيت انتباهه وتركيزه بسرد أحداث بعيدة عن هدف القصة.

والعنصر المهم هو الصراع والحبكة القصصية الذي يشكل الهيكل الرئيس للقصة، تتوالى من خلاله الأحداث تدريجيا إلى نهايتها، ويشتمل على عدة خطوات أهمها:

أ- **نمو الأحداث وحركتها**: ويبدأ الكاتب قصته بحدث ما، ثم يطوره حتى تصبح القصة حياة متدفقة بالحركة.

ب - **الصراع والعقدة**: يقدم بعض النقاد العقدة على الصراع ويجعله نتيجة لها، والحقيقة أن العقدة تتكون بعد أن يحسن الكاتب سرد الأحداث وفق حبكة قصصية تعتمد الصراع متنامية إلى الموقف المتأزم المشوّق الذي ينتظر المتلقي بشغف إلى ما سيحدث بعده، وهو ما يمكن القول عنه احتدام الصراع أو العقدة التي تحتاج إلى حل في الأحداث التالية.

وبعد كل هذه العناصر يأتي دور الحل أو النهاية وهي وفقا للترتيب تأتي بعد العقدة أو التأزم وتتمثل في أن تنحدر الأحداث نحو النهاية بشكل سريع وقد يوافق الحل توقعات المتلقي وقد يفاجئه دون الخروج عن السياق الطبيعي لتطور أحداث القصة؛ بل يكون الحل مستمدا من سياق الأحداث، يقنع المتلقي، ويجد له تفسيرا منطقيا.ويسمي النقاد نهاية القصة بلحظة التنوير، لأن الكاتب يحشد فيها كل قوته، وكل فنه وكل خبرته ليحقق الهدف الذي من أجله كتب قصته.وبعد كل هذا لابد من النظر للغة التي بنيت بموجبها القصة وسلامتها وسهولتها على المتلقي.

وهنا يلح سؤال مفاده أين هذه الأركان التي ذكرناها مما أوردته السيدة عبير في متابعتها لقصة «وهل تعاقب البراءة» وأين هي

البراغماتية؟وكل ما جاء جدولة لا تسمن من جوع(**برءة، حب، حرية، أمل...**)[1] ثم ختمت السيدة عبير بقولها «**أنهي جولتي بين جنات هذا النص الأدبي، وكلي يقين بأني لم أفه حقه...**» بهذه المبالغة والتفخيم انتهت الرحلة التحليلية البراغماتية الذرائعية وفقا لما جاء في الخاتمة ولا أعرف أين هي الذرائعية؟وللإضاءة أوردت السيدة عبير نص القصة بصفحتين وربع الصفحة، وهي قصة عادية لا جديد فيها لغتها يسيرة وثيمتها من واقع الحياة اليومية تتحدث عن قسوة الأبوة على الأبناء وقد جاء السرد فيها ما يشبه السرد التاريخي البسيط، حملتها السيدة عبير فوق ما تحتمل. ثم تناولت السيدة عبير تجارب أخرى كالقاصة السورية عبيرالعطار، والشاعر محمود حسن، والشاعر شلال عنوز، والشاعرة سجال الركابي، بذات المنهج الذي تحدثنا عن فقره وصعوبة انتماءه لأي نوع من أنواع النقد كل ما قيل هو محض استعراض لا رؤية نقدية فيه، فلا براغماتية ولا هم يحزنون.

هل من بدائل عن الذرائعي؟

قد يدعي بعضهم أن لا بديل عن المدارس الأجنبية في النقد الأدبي، ولا حلول للنص ذات الطبيعة العربية ألا بإحدى النظريات التي ابتدعها الغرب، وتلطفوا على العرب بأن صدّروها جاهزةً وما

(1) الذرائعية في التطبيق، ص-255 256

على الناقد العربي سوى إخضاع النص لها لا إخضاعها لسمات النص وخصوصياته وتشذيبها، وكأن النظريات قولُ مقدسٍ، وصناعة قديس، وليس المتن العربي سوى متعبد في محراب تلك النظريات، والغريب أن التهافت على منتج الغرب والاحتفاء به عند بعضهم والتسابق على تعاطيه يحسب سبقا فكريا وكأنهم هم المنظّر والمبتكر، فتجد بعض نقاد نسختنا العربية يلوي لسانه في ألفاظ أعجمية في منتهى التغريب والطلسمة مع العلم أن البدائل في لغتنا هي الأجمل والأنقى والأكثر فاعلية، وعلينا الاعتراف بحقيقة ابتعادنا عن الموروث العربي واعتبار أن كل ما فيه متخلف قياسا لما ابتدعه العقل الغربي فهل هو العجز عن الابتكار أم استسهال الجاهز وصرعة تعاطي العجمة في المادة النقدية، ولنفترض أن من مصلحة النص العربي التعامل مع النظريات الغربية الحديثة أليس الأجدى ترجمة اللفظ ومقاربته لما يفهمه العربي؟. وللمتباكين على النقد وخلو الساحة النقدية العربية سنضرب مثالا واحدا من أمثلة كثيرة اشتغلت على النص العربي بقيمية عالية، واحترام كبير، وأوَلتْ واستنتجتْ وفصّلت دقائق الأمور، واكتفى النقاد بها في تحليل كل المتون العربية ذات الخصوصية البنيوية والسياقية على أن الاقتباس والإفادة من نظريات الغرب بالقدر الذي يحفظ ماء وجه المتن العربي ليس محرما، ولا ممنوعا، ولا هو جناية على الأدب العربي، فالمزج بين النظريات العربية ونظريات الغرب قد يمنح

العملية النقدية زخما باعتبار أن النظريات الحديثة هي ملك للجميع بالقدر الذي يحفظ الخصوصية للادب. نستعرض في الصفحات اللاحقة ما يمكن إخضاع النص العربي له، وفق منهج علمي عمل به النقاد العرب في تَميزهم بين الحسن والرديء من القول، وهو معيار واحد لقراءة النصوص مع الأخذ بنظر الاعتبار أن هناك معايير أخرى بالإمكان دراسة النصوص بواسطتها لان اللغة العربية بهذا الثراء وهذه المرونة تميزت عن بقية لغات العالم.الشعر صورة متخيلة لواقع مع صرف النظر عن حسن أو قبح ذلك الواقع وللصورة وقعها في النفس البشرية وتأثيرها خصوصا إذا عبرت تلك الصورة حدود الواقع نحو فضاء المتخيل وفي هذا المقام نتطرق لماهية الصورة البلاغية وكيف نحلل النص الشعري اعتمادا على الصورة.

معيار الصورة في الشعر:

قال ابن منظور (ت 711هـ): «**هي الهيأة التي يرد عليها الشيء وشكله**»[1]، وتسمى أيضا الصورة البيانية وتستعمل بمعنى النوع والصفة، أي أن صورة الشيء ما يتميز به الشيء عن غيره، والصورة تعني التصوير في العملية الذهنية في كيفية حصولها في العقل وفي المثال الشبيه بالتخيل في المرآة[2]. فان لفظة الصورة قديمة حديثة، وقد وردت أشارة

(1) ينظر: لسان العرب، (صور).

(2) ينظر: الكليات: الكوفي: 1/ 559، ينظر كشاف اصلاحات الفنون1100/ 2

لها عند الجاحظ(ت255هـ) وهو يتحدث عن الشعر فيقول:«**فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير**»[1].

فالصورة إذاً هي «أداة الخيال ووسيلة والمادة الهامة التي يمارس من خلالها الشاعر قدراته التخيلية ومن خلال فاعلية خياله ونشاطه»[2]، فهي «ليست حركة في الفراغ؛ وإنما هي مزج عنصرين هما اللفظ والجسد، والمعنى والروح»[3]، والصورة لا تغير من طبيعة المعنى ذاته لكنها؛ تغير طريقة عرضه وكيفية تقديمه وهي غير قادرة على أن تخلق معنى، بل يمكن أن تحذف من دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعنى الذي تزينه وتحسنه[4]،أي تعني الصورة الإطار الخارجي الذي يوضع فيه الموضوع أو القالب الذي تجب فيه التجربة وقد يعني هذا المصطلح ما تعارف عليه البلاغيون وسموه علم البيان من استعارة وتمثيل وتشبيه وكناية وغير ذلك من الأنواع البلاغية. والصورة هي أساس النص وهدفها يختلف من شخص إلى اخر حسب الطريقة او حسب دورها في النص[5].وإن وظيفة الصورة ومجال عملها في النص

(1) الحيوان: 3/ 67.

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 28-19.

(3) الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الاله الصائغ: 115.

(4) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 392-393.

(5) ينظر: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، احمد علي دهمان: 18-19

تكمن في نقل الأفكار معتمدة في ذلك على اللغة الشفوية والكتابية فينتج عن ذلك لفظ يعبر عن فكرة[1]، وإن لكل صورة غرض فكري بياني تؤديه وذلك لزيادة نسبة الجمال في الكلام، فينبغي البحث لاستجلاء هذا الغرض في إي كلام بلاغي رفيع[2]، فإن وضوح الصورة يقلل من شدة تأثيرها في نفس المتلقي وإن سر جمال الصورة يتأتى من اخفائها وتزيد متلقيها شوقاً للبحث عنها[3]، ومن أمثلة ذك قوله تعالى ﴿**أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَالَتْ أَوْدِيَةٌ بِقَدَرِهَا فَاحْتَمَلَ السَّيْلُ زَبَدًا رَابِيًا وَمِمَّا يُوقِدُونَ عَلَيْهِ فِي النَّارِ ابْتِغَاءَ حِلْيَةٍ أَوْ مَتَاعٍ زَبَدٌ مِثْلُهُ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْحَقَّ وَالْبَاطِلَ فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ**﴾{الرعد: 17}، فإن الصورة البلاغية في النص تختلف بإسناد السيلان إلى الوادي مع أن المراد سيلان الماء فيه، فالتساؤل هنا ما الداعي في إسناد السيلان للوادي وما الغرض منه، وبالتالي فإن الغرض الفكري والبياني من هذا الإسناد هو إعطاء القارئ والسامع صورة تشعر على سبيل التخيل بأن الوادي يسيل فعلاً لكثرة تدفق الماء وارتفاع نسبته في جانبي الوادي[4].«وإن

(1) ينظر المصدر نفسه: 128.

(2) ينظرك البلاغة العربية، عبد الرحمن الدمشقي: 1/ 85- 86.

(3) ينظر:

(4) ينظر: البلاغة العربية: 2/ 58- 68.

قبول الصورة وحسن المعرض شرطاً في البلاغة؛ لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة لم يكن بليغاً وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى»[1].

وانطلاقا من هذا الفهم للصورة نتناول مكوناتها الرئيسية التي تصلح في نظرنا كمعيار دقيق للنص مهما كان مستواه فمعيار الصورة بلاغتها، ولو عرضنا النص على ضوابط الصورة البلاغية ومحدداتها لتمكنا من فك شفراته، وكفانا شر البراغماتية الهزيلة والذرائعية والفعلانية والشكلانية والبنيوية والسيمائية، مع التذكير بأن الإفادة من بعض جوانب هذه النظريات بما يحترم النص العربي ويحافظ على خصوصياته شيء جميل، ولا غرابة فالمجاز وأقسامه يحتل أهمية كبيرة في تأثيث الصورة البلاغية في أي قول شعرا أو نثرا أو خطابة أو... وعرض النص على هذا الضرب أو الظاهرة اللغوية سيعطينا نتائج دقيقة في التحليل ومعرفة جودة النص أو رداءته على أن هذه الظاهرة أصلا عربية لا دخل لأي نظرية أجنبية فيها، يعني أن النقاد العرب عملوا على تمييز الجيد من الرديء من النظم بهذا المقياس متعدد الجوانب وهو عربي خالص ولا جدال في ذلك، على أن هناك أساليب كثيرة لقراءة النص الأدبي العربي تعتمد على ثقافة الناقد وإحاطته بالمدارس النقدية فلنناقش المجاز:

(1) الصناعتين، ابو هلال العسكري: 10.

المجاز وخصوصية لغة العرب الشعرية:

المجاز هو أحد خصوصيات لسان العرب، بل ومفخرة لغتهم فأنه يعتبر أحد طرق التعبير التي تجمع داخلها طرق وأساليب متنوعة من الظواهر اللغوية فيعد المجاز هو الظاهرة اللغوية الأم بوصفها وعاءاً لبقية الظواهر.ولم يتحدد مصطلح المجاز عند اللغويين بمدلولهِ الذي عُرف به من بعد، وقد وردت لفظة المجاز لدى الفراهيدي (ت170هـ) في تعريفهِ بقوله:«**والمجاز: المصدر والموضع**»[1]، أي مفعل من جزت الطريق وجاز الموضع جوزاً وجوازاً ومجازاً وجاز به وأجاز غيره وجازه: سار فيه وملكه، وقيل هو اسم للمكان بحسب قوله من جزت الطريق[2].وعند البلاغيين أصطلح عيه بأنه: «**هو اسم لما أريد به غير ما وضع له المناسبة بينهما كتسمية الشجاع أسد**»[3]، وأضاف الكفوي(*) (ت1094هـ) هو مفعول بمعنى فاعل جاز إذا تعدى كالمولى بمعنى الوالي، وقد اتفق الكفوي مع اللغويون بأن المجاز طريق إلى معناه[4].

(1) العين: (جوز)

(2) ينظر: لسان العرب، ابن منظور(جوز)

(3) التعريفات، الشريف الجرجاني: 1/ 202.

(*) أيوب بن موسى الحسيني الكفوي أبو البقاء صاحب كتاب الكليات كان من قضاة الأصناف عاش وولي القضاء (كفه) بتركيا وبالقدس وبغداد وعاد الى إسطنبول وتوفي بها عام 1094ه، ودفن فيها، ينظر الاعلام للزركلي:

(4) .» ينظر: الكليات: 1/ 804.

فيما عنى المجاز عند ابن الأثير (ت637هـ) بأنه: «**ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة وهو مأخوذ من جاز من هذا الموضع إلى هذا الموضع، إذا تخطاه إليه**»[1] وعلى هذا فالمجاز إذاً المكان الذي يجاز فيه وحقيقته هي الانتقال من مكان إلى آخر[2]. ويقترب هذا التعريف من اللغوين والمجاز؛ أنه المصدر والموضع وهو اسم للمكان، «**وأخذ هذا المعنى واستعمل للدلالة على نقل الألفاظ من معنى إلى آخرٍ**»[3]. عليه فمعظم الشعر مجازات متى ما وظفت بشكل دقيق حسن الشعر ودلّ على الجودة والعكس يوقع في المباشرة وبالتعريف الأخير ليس ثمة مخالفةً لمفهومهِ الاصطلاحي عند البلاغيين، حيث كانت بدايات المجاز عند أبي عبيدة (ت209هـ) في كتابهِ (مجاز القرآن)، فلم يكن يقصد به ذلك المعنى البلاغي الذي عرفه علماء البلاغة في ما بعد فكان في تفسيره للآيات القرآنية أو الشعر العربي يستعمل كلمة «مجاز كذا» ومعنى هذا؛ أن كلمة المجاز تعني الطريق الذي يسلكه المتن العربي بدءاً بالقرآن الكريم الى الشعر بأنواعه والخطبة بمختلف مضامينها، وهذا أعم من المعنى الذي حدده علماء البلاغة في ما بعد[4]، فهو بهذا المعنى «لم يعن بالمجاز ما هو قسيم الحقيقية وإنما عني بمجاز الجملة

(1) المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر: 1/ 84.

(2) ينظر: المثل السائر: 1/ 84.

(3) معجم المصطلحات والبلاغة العربية وتطورها، أحمد مطلوب: 3/ 193.

(4) معجم المصطلحات والبلاغة العربية وتطورها، أحمد مطلوب:3/ 19.

ما يعبر به عن معناها»[1] والجاحظ (ت/ 255هـ) سبق الذين عرضوا له بوصفهِ مخالف للحقيقة، وذلك من خلال طرح نماذج مع شرح بعضها أو التعليق عليها في باب المجاز والتشبيه، قال: «وإذا قالوا أكل الأسد فإنما يذهبون إلى الأكل المعروف، وإذا قالوا أكله الأسد فإنما بعنوان النهش واللدغ والعض فقط، وقال الله تعالى: ﴿**أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ رَحِيمٌ**﴾[2] يقولون في باب آخر: فلان يأكل الناس، وإن لم يأكل من طعامهم شيئاً فهذا مختلف وهو كله مجاز[3]. ومن هنا الأكل في قولهِ أكله الأسد حقيقي وأما الأمثلة الأخرى فالأكل على اختلاف أنواعه مجازي، فمن هذه الأمثلة يتضح أن المجاز عند الجاحظ هو استعمال «اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي»[4].

وابن رشيق (ت463هـ) يرى المجاز أكثر من أداة يحصره أحد فقد اكتفى بتعريفه لغوياً وذكر أهميته وسمو اللغة العربية به بين اللغات الأخرى؛ لأنه أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع فإن ساعد الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محلاً محضاً فهو

(1) المصدر السابق: 19/ 1.
(2) الحيوان، الجاحظ: 13/ 5.
(3) ينظر: الحيوان: 5/ 14.
(4) ينظر: المصدر نفسه: 14/ 5.

مجاز لاحتماله وجوه التأويل[1].أما عبد القاهر الجرجاني(ت471ه) حيث فصل في وصف الموصوف به حد المجاز، إذا كان الموصوف به مفرد يختلف عما إذا كان جملة وقد بدأ بحده في المفرد، وهو «كل كلمة أريد بها غير ما وقعت وله في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز»[2] مثل رأيت أسداً: إي رجلًا شبيهاً بالأسد[3].

وهنا نقول: أن المجاز ضرب من ضروب البلاغة في القول العربي ويأتي الشعر في مقدمة المتون بعد القرآن والسنة، أما إذا كان الموصوف به جملة فإن المجاز يكون «**كل جملة أخرجت الحكم المعاد بها عن موصوفة من العقل لضرب من التأويل فهي مجاز**»[4].

ومثاله: مثل قولهم (فصل الربيع) وقد أنبت الإنبات الفصل للربيع وذلك خارج عن موصفه من الفعل؛ لأن إثبات الفعل لغير القادر فلا يصح في قضايا العقول إلا على سبيل التأويل وعلى العرف الجاري بين الناس أن يجعلوا الشيء إذا كان سبباً في وجود الفعل من فاعله كأنه فاعل، فهنا تورق الأشجار بسبب الربيع، أي في الأصل أن الانبات للأشجار وليست

(1) في البلاغة العربية، عبد العزيز العتيق: 136، وينظر في البلاغة العربية، د.محمد مصطفى هدارة:250.

(2) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه: 1/ -265 266.

(3) اسرار البلاغة: 351.

(4) المصدر نفسه: 352.

للربيع[1].وفي موضع آخر نجده يريد بالمجاز أما مرادف أو شبه للكلمة المذكورة فيجب في ذات الكلمة، وذلك بقولهِ: «**انك ذكرت الكلمة وأنت لا تريد معناها ولكن تريد معنى ما هو ردف لها أو شبه فتجوزت بذلك في ذات الكلمة وفي اللفظ نفسه**»[2]، ويقصد بها المجاز الحكمي[3].وتطرق السكاكي(ت626ه) للمجاز بحسب قوله:«**وأما المجاز فهو الكلمة المستعملة في غيرها هي موضوعة له بالتحقيق استعمالاً في غير النسبة على نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع**»[4].

وجاء عند البلاغيين ذات المعنى، متفقين معا على مبدأ واحد وهو أنه الكلام المستعمل في غير ما وقع له في وضع الواضع، بيد أن ابن الاثير وغيره اهتموا بالدرجة الأولى بالصورة التخيلية المسموعة(المعنى) وذلك بقوله: «**فهو ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة...**»[5]، بخلاف بقية البلاغيين فقد تناولوا المجاز من حيث الملفوظ «الكلمة أو اللفظة» بقولهم في تعريفاتهم «**كل كلمة اريد بها غير ما وقعت له في وضع مواضعها**»[6].وكل من جاء من البلاغيين

(4) ينظر: اسرار البلاغة: 358.

(2) دلائل الاعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني: 293/1.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 293/1.

(4) مفتاح العلوم: 359.

(4) المثل السائر: 84/1.

(6) اسرار البلاغة في علم البيان:249.

بعد ما ذكرنا ساروا على خطى الجرجاني في تعريفهم المجاز القزويني (ت729هـ)، والسبكي (ت773هـ)، والتفتازي (ت792هـ) بان تعريفه في المفرد يختلف عما إذا كان مركباً.، فأما المفرد فهو «**الكلمة المستعملة في غيرها وصفت له في اصطلاح به التخاطب على وجه يصح مع قرينة عدم إرادته**».والمجاز المركب: «**فهو اللفظ المركب المستعمل فيما شبه بمعناه الأصل تشبيه التمثيل للمبالغة في التشبيه، أي تشبيه إحدى الصورتين منتزعتين من أمرين أو أمور بالأخرى ثم يدخل المشبه في جنس المشبه بها مبالغة في التشبيه فتذكر بلفظها من غير تغيير بوجه من الوجوه**»[1].وذكر العلوي(ت 745هـ) قائلا المجاز«**ما أفاد معنى غير مصطلح عليه في الوضع الذي وقع فيه التخاطب لعلاقة بين الأول والثاني**»[2].

وعلى أية حال فان المجاز الواقع في الشعر يعد أحد المعايير التي يقاس بها، فيفضل هذا النص الشعري عن غيره بجودة المجاز ودقته. وأما الهاشمي(ت 1362هـ) فقد اتبع البلاغيون القدامى في تعريفه للمجاز: «**فهو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح التخاطب لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي، والعلاقة:**

(1) الايضاح في علوم البلاغة: -204 231، وينظر عروس الافراح في شرح تلخيص المفتاح: 2/ -126 128، وينظر: المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم: -572 573.

(2) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز: 1/ 36.

هي المناسبة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي قد تكون المشابهة بين المعنين وقد تكون غيرها»[1].

وإذا خلا الشعر من المجاز على اختلاف أنواعه وصوره تحول إلى كلام دارج بل يفقد جمالياته ويصنف في باب التقريرية بحيث لا ينطبق عليه ما ذهبنا اليه، وما دام المجاز بهذا الأثر على الصورة الشعرية فلابد من تحري أقسامه.

وفي تقسيم المجاز نجد أن ابن الاثير انفرد في تقسيمه الى ثلاثة انواع وهو باختلاف عن سابقيه في التعامل مع المجاز اللغوي والعقلي فقال هو:

أولاً: التوسع في الكلام.

ثانياً: التشبيه.

ثالثاً: الاستعارة.

حيث قال:«**وان شئت قلت أن المجاز ينقسم إلى توسع في الكلام وتشبيه واستعارة ولا يخرج من أحد من هذه الأقسام الثلاثة فأيهما وجد كان مجازاً**»[2].وبهذا خط ابن الأثير لنفسه طريقاً خاصاً في تقسيم المجاز فلم يتطرق للمجاز اللغوي والعقلي بخلاف البلاغيين

(1) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: 251.

(2) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 71/ 2.

الذين سبقوه فقد قسموا المجاز باعتبارات متعددة من حيث أركانه، لأنه ينتمي للمدرسة الأدبية وهو أحد أقطابها فان من خصائص هذه المدرسة أنها لم تهتم كثيراً بالتحديد والتقسيم وان جنحت إلى ذلك فعلى غير تعمق والتزام للأصول[1].

أولاً: السعة في الكلام:

التوسع واشتقاقه من السعة أي خلاف الضيق والعسر[2]، ويدل على الجدة والأناقة والقدرة[3]، أي قدرة اللغة على التوسع والإتيان بمعان جديدة وصور مختلفة وهو مصدر على تفعّل بمعنى التكلف والمبالغة في استحداث هذه المعاني. فيعتبر التوسع ضرب من التأويل في ما تحمله الألفاظ كما في فواتح السور[4].ولم يكن ابن الأثير أول من أستعمل هذا المصطلح فقد بقه الجاحظ ويريد به أن يتوسع المتكلم في كلامه كأنه الفروج فرجاً، ويجوز في الشعر ما لا يجوز في غيره[5]. وكما تابع بقوله: «**والعرب تتوسع في كلامها وبأي شيء تتفاهم الناس فهو بيان إلا أن بعضه أحسن من بعض**»[6].والتوسع جاء عند البلاغيين

(1) ينظر: البلاغة والتطبيق: 32.
(2) ينظر: مختار الصحاح، الرازي، (وسع).
(3) ينظر: تهذيب اللغة، الأزهري، (وسع).
(4) ينظر: الكليات:36/ 1.
(5) ينظر: الحيوان: 1/ 131.
(6) المصدر نفسه: 4/ 155.

ومنهم أبن الأثير قسماً من المجاز يكون العدول فيه عن الحقيقيةِ لغير المشاركة بين المنقول والمنقول إليه فذلك لا يكون إلا الطلب التوسع في الكلام وهو سبب صالح لأنه مطلوب[1].وذكر أيضا أن العدول عن الحقيقية إلى المجاز يكون أحيانا لمشاركة بين المنقول والمنقول إليه وصف من الأوصاف وذلك في التشبيه والاستعارة[2].

ونلحظ من هذا كله إن أبن الأثير لمح دلالة توليد الصور وتشقيقها في التوسع في الكلام، إذ أن عدم المشاركة بين المنقول والمنقول إليه يجعل السامع يسير في تلمس عدد تشقيق الصور وهذا ما يريده ابن الأثير.وهو عنده ضربان أحدهما: يرد على وجه الإضافة واستعمال قبيح لبعد ما بين المضاف والمضاف إليه.أما الضرب الآخر: فإنه يرد على غير وجه الإضافة، وهو أحسن لا يجيب فيه[3]، ومما استشهد فيه ابن الأثير:قال تعالى:﴿**ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ**﴾، {فصلت: 11}.ثم شرح فقال «**إن نسبة القول إلى السماء والأرض من باب التوسع؛ لأنهما جماد والنطق إنما هو للإنسان لا للجماد، ولا مشاركة هنا بين المنقول والمنقول إليه**»[4]، إي لا مشاركة بين الإنسان والسماء والأرض.ويظهر

(1) ينظر: المثل السائر: 2/ 78.
(2) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 2/ 72.
(3) ينظر: المصدر نفسه: 2/ 78.
(4) المصدر نفسه: 2/ 80-81.

أن أبن الأثير قد ترسم فهم هذا المصطلح في ضوء نسبة القول إلى السماء والأرض، وهي نسبة تعد من مختصات العقلاء، فضلاً عن ذلك أن نسبة النطق بهما ضرب من المحال، فمجيء هذه النسبة في الخطاب القرآني هو توسع في الكلام، وتكثيف للصورة البلاغية التي تجلت في الخطاب القرآني، إذ جعل للأرض والسماء العقلانية والطوع والخضوع لله(عز وجل)، ومن هنا تشع هذه الصورة بالمعاني القرآنية البليغة، وفي الشعر تبدو مثلها من خلال تطبيق قواعد التوسع في الكلام للإيضاح مع جمالية بلاغية.

ثانياً: التشبيه:

لا يخفى على أحد أن التشبيه فن من فنون البلاغة العربية، يتعلق بالبيان فالصورة بياناً تعتمد على التشبيه، إذ بها تحول الأفكار من حيز الأذهان إلى حيز الواقع، ولما له من قيمة فقد أولى العلماء اهتماما كبيرا للتشبيه في كلامهم[1]. وقد وردت تعريفات عديدة للتشبيه في اللغة نذكر منها قول الفراهيدي: هو مشتق من الشبه وهو ضرب من النحاس يلقى عليه دواء فيصفر وسمي شبهاً؛ لأنه شبه بالذهب بدليل قوله تعالى:﴿**آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ**﴾ {ال

(1) ينظر: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز:135/ 1، جواهر البلاغة: 219.

عمران:7}، أي يشبه بعضه بعضاً[1]. وجاء في الاصطلاح: أشتراك شيئين في وصف من أوصاف الشيء نفسه وهو ما يسمى ب(وجه الشبه) وذلك بحكم التشبيه فيؤول المعنى إلى ما دل عليه اشتراكهما فيه بأداة التشبيه، وقد يأتي أحياناً في الشعر وسائر الكلام بغير أداة وهو متفق عليه[2]. وقد فرّق علماء البيان بين التشبيه والتمثيل، وقد اختلفوا عن ابن الأثير مثلا، حيث قال:«**وجدت علماء البيان قد فرقوا بين التشبيه والتمثيل، وجعلوا لهذا باباً مفرداً هما شيء واحد لا فرق بينهما في أصل الوضع، يقال شبهت هذا الشيء بهذا الشيء، كما يقال: مثله به**»[3]، أي شبهت والتشبيه عند ابن الأثير هو التمثيل المطلق وهما مترادفان ومعناهما واحد.وبهذا يكون انحياز ابن الاثير لاهل اللغة اكثر من البلاغيين [4].وهذا القول قريب من قول الجاحظ في باب (زعم ولادة السمك) حيث قال: «**وقد زعم ناس من أهل اللغة أن السمك كله يلد وأنهم إنما سمّو ذلك الحبّ بيضاً على التشبيه التمثيل؛ لأنه لا قشر له هناك ولا مح ولا بيض...**»[5]، ولكنه خالف رأي عبد القاهر

(1) ينظر: العين، (شبه)

(2) ينظر: الصناعتين: 139، التعريفات: 1/85، كشاف اصلاح الفنون: 1/453.

(3) المثل السائر: 2/115.

(4) ينظر: معجم مقاييس اللغة، (مثل)، مختار الصحاح(شبه).

(5) الحيوان: 7/ 75.

الجرجاني حيث فرق الجرجاني بين التشبيه والتمثيل بقوله«**إن التشبيه عام والتمثيل أخص منه، فكل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً**»[1]

وخلاصة هذه الآراء في التفرقة بين التشبيه والتمثيل تعتمد على وجه الشبه إذا كان مفرداً أو مركباً، وهو أنه إذا كان وجه الشبه مركباً كان التشبيه تمثيلياً، وإن كان مفرداً فهذا بالإجماع عن جميع البلاغيين هو من قبيل التشبيه لا التمثيل. ويرى ابن الأثير أن التشبيه قسماً من أقسام المجاورة وهو عنده عدول عن الحقيقية إلى المجاز بسبب مشاركة المنقول والمنقول إليه في وصف من الأوصاف حيث يذكر فيه المنقول والمنقول إليه معاً، فإذا أقتصر على المنقول إليه فقط فيصبح استعارة[2]، وتسمى هذه الاستعارة مكنية وذلك؛ لأنه ذكر فيها المستعار له وحذف المستعار منه، أما إذا اقتصر على المنقول وهو المستعار منه فتصبح استعارة تصريحية، وهذا بحسب تقسيم البلاغيين للاستعارة من حيث ذكر أحد أطرافها[3].

وابن الأثير قد أهتم بهذا الفن، ويبدوا أنه في إيراده للتشبيه في المجاز على أساس انه يعتمد على الصورة الذهنية المجازية ودليل ذلك سوقه

(1) أسرار البلاغة في علم البيان: 37.

(2) ينظر: المثل السائر: 2/ 72.

(3) ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، الهاشمي: 260، علم البيان، عبد العزيز عتيق: 176/ 1.

للأمثلة فمن ذلك في قوله تعالى: ﴿**وَالَّذِينَ تَبَوَّءُوا الدَّارَ وَالْإِيمَانَ مِنْ قَبْلِهِمْ يُحِبُّونَ مَنْ هَاجَرَ إِلَيْهِمْ وَلَا يَجِدُونَ فِي صُدُورِهِمْ حَاجَةً مِمَّا أُوتُوا وَيُؤْثِرُونَ عَلَى أَنْفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ وَمَنْ يُوقَ شُحَّ نَفْسِهِ فَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ**﴾{الحشر: 9}، ففي الحديث عن التشبيه المحذوف الأداة لا يخفى أن الأيمان لا يدرك مادياً إنما هو جانب ذهني روحي ولهذا ذهب ابن الأثير ليجعله في المجاز.وفي حديثه عن التشبيه فقد تحدث عن أقسامه حيث قسمه على أساس أركانه إلى مضمراً ومظهراً وذلك باعتبار الأداة[1]، وهو بذلك لم يختلف عن البلاغيين في شيء. وأما التشبيه مضمر الأداة فلابد من تقديم هذه الأداة في بعض المواضيع من مثل قوله تعالى:﴿**وَالَّذِينَ تَبَوَّءُوا الدَّارَ وَالْإِيمَانَ مِنْ قَبْلِهِمْ يُحِبُّونَ مَنْ هَاجَرَ إِلَيْهِمْ وَلَا يَجِدُونَ فِي صُدُورِهِمْ حَاجَةً**﴾{الحشر:9}ن فقد ورد على وجه الفعل والفاعل«**وتقدير أداة التشبيه في هذا الموضع أن يقال هم في ايمانهم كالمتبوئ داراً، أي أيمانهم قد اتخذوا الأيمان مسكناً يسكنوه، يصف بذلك تمكنهم منه**»[2].

وعلى اية حال فان التشبيه في الشعر يشكل أحد المعايير لقياس جودة الشعر من رداءته.

(1) ينظر: المثل السائر: 2/ 115.

(2) المثل السائر: 2/ 118.

وقيل أن شرط بلاغة التشبيه أن يشبه الشيء بما هو أكبر منه وأعظم، وحده ابن الأثير بأن هنا قد غلط بعض كتّاب أهل مصر في ذكر حصن من حصون الجبال مشبهاً له، ففي قولهم هامة عليها من العمامة عمامة وأنملة من خضبها الأصيل فكان الهلال منها مُلاماً، وأشار ابن الأثير إلى إن هذا الكاتب اخطأ وأصاب فالخطأ من قوله أنملة، أي مقدار للأنملة والقلامة وتشبيهها الهلال... وإذا قيل بالنسبة إلى تشبيه حصن على رأس جبل، والصواب مجيء المناسبة بين ذكر للأنملة، اذا التشبيه أما أن يكون حسنا أو قبيحاً وذلك باعتبار الجهة التي وقع التشبيه فيها، فإذا شبه العظيم مقداراً بأقل منه في المقدارية قبح والقضية كاذبة، وإذا شبه به في أمر آخر يتناسبان في المقدار كان حسناً[1]. وهذا هو المقياس في تمييز الشعر حسنا أو قبحا وهي جزئية من جزئيات التشبيه.فالتشبيه يكمن في الهيأة.

ويورد أيضاً تقسيماً آخر إذ يرى فيه أن التشبيه ينقسم إلى صورٍ ومعنى باعتبار طرفيه المشبه والمشبه به، فيكون أما تشبيه معنى بمعنى وأما صورة بمعنى أو هو الأقسام؛ لأنه ينقل صورة إلى غير صورة، ومثاله قوله تعالى:﴿**وَعِنْدَهُمْ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ عِينٌ (48) كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَكْنُونٌ**﴾{الصافات: 48-49}، فالمشبه والمشبه به هنا على هيئة تصوير

(1) ينظر: الفلك الرائد على المثل السائر، عز الدين ابي حديد: 4/ 215.

الموقف، وهو تشبيه صورة بصورة[1]، وكلًا من هذه الأقسام الأربعة لا يخلو التشبيه فيها من أربعة أقسام آخرى على أساس الأفراد والتركيب، ومن هذه الأقسام: تشبيه مفرد بمفرد، وتشبيه مركب بمركب، وتشبيه مفرد بمركب، وتشبيه مركب بمفرد[2].فمن التشبيه المفرد بمفرد عدة أمثلة[3]، منها قوله تعالى:﴿وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا﴾{النبأ: 10}، وهو تشبيه مضمر حيث شبه الليل باللباس وذلك أنه يستر الناس بعضهم عن بعض، وهذا من التشبيهات التي لم يأت بها إلا القرآن دون غيره.إذ ليس المراد تشبيه حال الدنيا بالماء ولا بفرد آخر بل المراد تشبيه حالها في نظارتها وما يتعقبها من الغناء بحال النبات حيث يكون أخضر فتطير الرياح كأن لم يكن[4]، أي أن التشبيه المركب يتميز بكثرة الجمل.

ثالثاً: الاستعارة:

التشبيه فن ذو قيمة في إيضاح أمر يجهله المخاطب حيث يتم فيه ذكر المشبه والمشبه به معاً، فإن حذف أحد هذه الأطراف أصبح استعارة؛ لأن الاستعارة كما هو معلوم تشبيه بليغ حذف أحد طرفيهِ وهي ضرب من المجاز ولها مظاهر جمالية خاصة بها فتفعل في النفس

(1) ينظر: المثل السائر: 2/ 128.

(2) ينظر: المثل السائر: 2/ 128-129.

(3) البقرة:178، البقرة: 223، يس:37، مريم: 4.

(4) ينظر: بغية الإيضاح في تلخيص المفتاح: 3/ 412، علم البيان:1/ 78.

ما لا تفعله الحقيقة فهي أشد وقعاً من التشبيه؛ لأنها تدعوا إلى الخيال فتفيد تأكيد المعنى أو المبالغة فيه أو الإيجاز أو المجموع، وذلك كله عن طريق توليد صور جديدة ومعانٍ بديعية وهذا هو سر بلاغة الاستعارة[1].والاستعارة مشتقة من العارية ويقصد بها طلب الشيء فإن استعار الشيء منه طلب أن يعطيه إياه ويقال استعارة إياه [2].وفي الاصطلاح: فهي ضرب من المجاز حيث يستعمل اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة [3]، وذلك حسب تقسيم البلاغيين للمجاز اللغوي بالنظر إلى العلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي، فإذا كانت علاقة مشابهة مع ذكر المشبه به فقط فهي استعارة وإذا كانت العكس _غير المشابهة _ أصبحت في هذه الحال قسم من اقسام المجاز بصورة عامة [4].

وانطلق البلاغيون في تعريفاتهم للاستعارة باعتبارات وأبعاد تشبيهية فمفهوم الاستعارة عند الجاحظ «تسمية الشيء باسم غيره

(1) ينظر: المنهاج الواضح للبلاغة: 133/ 1، علوم البلاغة، محمد أحمد، محي الدين: 194/ 1، جواهر البلاغة: 258، البلاغة والتطبيق، 356.

(2) بغية الايضاح لتلخيص المفتاح، الصعيدي: 362/ 3، البلاغة العربية، الدمشقي: 2/ 224

(3) ينظر: المثل السائر: 71/ 2.

(4) ينظر: المثل السائر: 2/ 71.

إذا قام مقامه»[1]، وعرفها ابن المعتز(ت296هـ) بانها«استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها»[2]، وذكرها أبو هلال العسكري محدداً الغرض منها بقولهِ:«**نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض وذلك الغرض أما أن يكون سرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيهِ أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه**»[3]، والجرجاني يحسبها ضرب من التشبيه وهي عنده أن يكون اللفظ معروف مختص به حيث وضع ثم يستعمل في غير ذلك الأصل[4].إلى هنا نجد الاستعارة نقل المعنى من لفظ إلى آخر للمشابهة، وقد تحدث ابن الأثير بهذا الخصوص في الاكتفاء بالقول بأنها نقل المعنى من لفظ إلى لفظ بسبب مشاركته بينهما، فهذا الحد فاسد عنده، معللاً بأن التشبيه يشارك الاستعارة فيه، وضرب مثالاً على ذلك(زيد أسد)، أي كأنه أسد، وهذا تشبيه مضمر، وفيه نقل المعنى من لفظ إلى آخر بسبب مشاركة بينهما أيضاً[5].وحد الاستعارة عنده «نقل المعنى من

(1) كتاب البديع: 2.
(2) البيان والتبيين: 1/ 142.
(3) الصناعتين: 268.
(4) ينظر: أسرار البلاغة في علم البيان: 25- 31.
(5) المثل السائر: 2/ 38.

لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما مع طيّ ذكر المنقول والمنقول إليه»[1]، فهنا اختص بالاستعارة دون التشبيه وهو بهذا فقد اتفق مع السكاكي في ذكر أحد طرفي وإرادة الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به[2]، وأما قوله طيّ المنقول إليه فتصبح الاستعارة هنا استعارة تصريحية وفي حال حذف المنقول فتصبح الاستعارة مكنية، وذلك حسب تقسيم البلاغيين[3].ففي قوله تعالى:﴿**الر كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِ رَبِّهِمْ إِلَى صِرَاطِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ**﴾{أبراهيم:2-1}.

قال ابن الأثير «**الظلمات والنور استعارة للكفر والإيمان، أو الضلال والهدى والمستعار له مطويّ الذكر كأنه قال لتخرج الناس من الكفر الذي هو كالظلمة إلى الإيمان الذي هو كالنور**»[4]، استعمل الظلمات والنور في غير معناها الحقيقي والعلاقة المشابهة بين الضلال وبين الهدى والنور، والمستعار له محذوف وصرح بالمستعار منه، أي إن الاستعارتين تصريحيتان[5].

(1) المصدر السابق: 2/ 38.
(2) ينظر: مفتاح العلوم: 369.
(3) ينظر: جواهر البلاغة: 260.
(4) المثل السائر: 2/ 95.
(5) ينظر: البلاغة العربية: 2/ 246.

وبهذا فقد اتفق مع المفسرين، لكنهم اكتفوا بقولهم استعارة ولم يتوسعوا فيها[1]، وقيل استعارة على التمثيل، أي تمثيل حال المنغمسين في الكفر بالمتحير في ظلمه وحال انتقاله إلى الإيمان بحال الخارج من ظلمة إلى مكان نيرٍ[2]، لفظ النور للإيمان لتشابهها في الهداية[3].

وقد أورد ابن الأثير شاهداً آخر أعتبره رداً وحجة على قول ابن سنان الخفاجي، بأن الاستعارة المبنية على استعارة أخرى تكون بعيدة مطروحة وذلك حسب تقسيماته للاستعارة باعتبار التناسب بين المنقول والمنقول إليه.ولابن الأثير في هذا القول وجهة نظر إذ قال انه لا يمنع من أن تجيء استعارة مبنية على استعارة أخرى توجد فيها مناسبة بين المنقول والمنقول إليه، فإنه قد ورد في القرآن الكريم ما هو من هذا الجنس وهو قوله تعالى:﴿**وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللَّهِ فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ**﴾{النحل: 112}، نجد ثلاث استعارات يبني بعضها على بعض فالأولى استعارة القرية للأهل والثانية استعارة الذوق للباس، والثالثة استعارة اللباس للجوع والخوف، وهذه

(1) ينظر: الكشاف:2/ 537، فتح القدير: 111/ 3.

(2) ينظر: الجامع لأحكام القرآن، القرطبي: 9/ 338، التحرير والتنوير، ابن عاشور: 13/ 180.

(3) ينظر: المحرر الوجيز، ابن عطية: 321/ 3، جواهر البلاغة: 167.

الاستعارات فيها من التناسب على ما لا خفاء به.وبهذا قال ابن سنان الخفاجي لم ينظر إلى الأصل المقدس عليه وهو التناسب بين المنقول والمنقول إليه، بل انشغل في التقسيم الذي يقسمه في القرب والبعد[1]، وبهذا فقد أيد ابن الأثير تعدد الاستعارات وتواليها على نقيض كلام ابن سنان الخفاجي، وأن أول من قال بتوالي الاستعارات الجرجاني فذكر بان الجمع بين عدة استعارات قصداً إلى أن يلحق الشكل بالشكل وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد[2]، وجاء رأي العلوي متفقاً مع ابن الأثير حيث ذكر بأن هذه الاستعارات، أنها متلائمة ومناسبة فلما ذكر الأمن والرغد والرزق أردفه بما يلائمهُ من الجوع والخوف لما في ذلك من البلاغة[3].وذكر أيضاً بأن الاستعارة في هذا الموضوع تكون أبلغ من التشبيه فلو ذهب يجعلها تشبيهاً قائلاً وأذاقها الله الجوع والخوف الذين هما كاللباس كان من الدقة بمكان فضلاً عن أن يكون بليغاً[4].

وهذا متفق عليه عند المفسرين فقد خرجوه بعدة تأويلات، ففي قوله تعالى«قرية» أراد ساكنيها وذلك مجازاً؛... ففي صفات أهل القرية، وكذلك الإذاقة واللباس استعارتان؛ لأن اللباس لا يذاق بل يلبس وأما

(1) ينظر: المثل السائر: -212/ 2 214.

(2) ينظر: دلائل الإعجاز: 79.

(3) ينظر: الطراز لأسرار البلاغة:1/ 111.

(4) المصدر نفسه: 109/ 1.

الإذاقة فقد جرت مجرى الحقيقة عندهم في الشدائد والبلايا وما يمس الناس مثل قولهم ذاق فلان البؤس والضرر حيث شبه ما يدرك من أثر الضرر والألم بما يدرك من طعم المر؛ ولأن العذاب استمر سبع سنوات فبهذا أصبحوا يتذوقون الجوع لشدته فصار كأنه قد أحاط بهم من كل الجهات فأشبه اللباس واللباس يقصد به ما ظهر عليهم من سوء الحال والضمور وشحوب اللون والخوف من العدو، أي استعار الذوق لأدراك أثر الضرر واللباس لما غشيهم من الخوف والجوع[1]، فجسم التعبير الجوع والخوف فيجعله لباساً ويجعلهم يتذوقون هذا اللباس ذوقاً؛ لأن الذوق أعظم أثراً في الحس من مساس اللباس للجلد وأيضاً تتداخل في التعبير استجابات الحواس فتضاعف مس الجوع والخوف لهم وتبين تأثيره وتغلغله في النفوس[2].

ثانيا: الكناية والتعريض:

وضح البلاغيون ان الكناية والتعريض تقتصران على المعنى وترك اللفظ جانباً وذلك؛ لأنهما ضد التصريح وعدول عن ظاهر اللفظ[3]، وبهذا فقد اتفق البلاغيون مع علماء البيان في أن الكناية والتعريض

(1) ينظر: بحر العلوم، السمرقندي: 294/ 2، الكشاف: 2/ 638- 639، التفسير الكبير: 20/ 278، أنوار التنزيل، البيضاوي: 3/ 242.

(2) ينظر: في ظلال القرآن، سيد قطب: 4/ 2199.

(3) ينظر: المثل السائر: 3/ 49.

لا يعملان في العقول عمل الإفصاح والكشف لما فيهما من الإشارة والرمز والتلميح في الكلام[1].

وقد ذكر أيضاً أن علماء البيان منهم من خلط بين الكناية والتعريض ولم يفرقوا بينهما ولم يجعلوا حداً لكل منهما فاستشهدوا بأمثلة من التعريض، وللتعريض أمثلة يستدل بها على الكناية، نجده هاهنا قد حددهم بأسمائهم وهم الغانمي، وأبن سنان الخفاجي، والعسكري، وكذلك أشار إلى ابن حمدون البغدادي أيضاً في كتابه التذكرة الحمدونية[2]، فأما أبو هلال العسكري عند تعرّضه للكناية والتعريض يجمعهما بقولهِ: «**أن يكن عن الشيء ويعرّض به ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء**» [3]. لعل بن المعتز أول من أفرد باباً للتعريض والكناية في الكتب البلاغية المختصة ولم يعرّف الكناية ولم يفرّق بينها وبين التعريض[4].وهؤلاء – حسب رأي ابن الأثير – لم يفرّقوا بين قسمي الكناية والتعريض وعلى أثرهما قام بتميز أحدهما عن الآخر وبيان الفرق بينهما بأن التعريض أخفى من الكناية، ورد السبب إلى أن دلالة الكناية لفظية وصفية من جهة المجاز،

(1) ينظر: البيان والتبيين: 1/ 115، الصناعتين: 169، دلائل الإعجاز: 169.
(2) ينظر: المثل السائر: 3/ 49 50-.
(3) الصناعتين: 368.
(4) ينظر: البديع: 64.

ودلالة التعريض من جهة المفهوم لا بالوضع الحقيقي ولا المجازي، وذكر أيضاً أن الكناية أعم فتشمل اللفظ المفرد والمركب فتأتي على هذا تارة وعلى ذلك أخرى.اما التعريض يختص باللفظ المركب ولا يكون في المفرد وأشار بالدليل الى ذلك من أن التعريض يفهم من جهة التلويح والإشارة وذلك لا يكون مع اللفظ المفرد فيحتاج إلى التراكيب للدلالة عليه [1]، وهذا بالإسناد إلى الدراسات التي سبقته، فان دراسة الزمخشري فتحت افاقاً جديدة في بيان الكناية ومعانيها فهو أول من فرق بين الكناية والتعريض وحدد مفهوم كل منهما تحديداً دقيقاً وعلمياً[2]، وذلك من خلال تعليقه على قوله تعالى:﴿**وَلاَ جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُمْ بِهِ مِنْ خِطْبَةِ النِّسَاءِ أَوْ أَكْنَنْتُمْ فِي أَنْفُسِكُمْ عَلِمَ اللَّهُ أَنَّكُمْ سَتَذْكُرُونَهُنَّ وَلَكِنْ لَا تُوَاعِدُوهُنَّ سِرًّا إِلَّا أَنْ تَقُولُوا قَوْلًا مَعْرُوفًا وَلَا تَعْزِمُوا عُقْدَةَ النِّكَاحِ حَتَّى يَبْلُغَ الْكِتَابُ أَجَلَهُ وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ مَا فِي أَنْفُسِكُمْ فَاحْذَرُوهُ وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ غَفُورٌ حَلِيمٌ**﴾{البقرة: 235}، بأن التعريض هنا يقول لها أنك جميلة أو صالحة ومن غرضي أن اتزوج وعسى الله أن ييسر لي امرأة صالحة، ونحو ذلك من الكلام الموهم أنه يريد الزواج منها فلا يقول أني اريد أن اتزوجك، ومن خلاله فرق بين الكناية والتعريض بأن الكناية: أن تذكر الشيء بغير لفظه الموضوع له

(1) ينظر: المثل السائر: 3/ 57.

(2) ينظر: اساليب البيان في القرآن، جعفر الحسيني: -681 682.

كقولك طويل النجاد لطول قامته وكثير الرماد للمضياف.والتعريض: أن تذكر شيئاً لم تذكره كما يقول المحتاج للمحتاج إليهِ جئتك لأسلم عليك ولا نظر إلى وجهك الكريم وهذا يدل على الغرض ويسمى التلويح؛ لأنه يلوح منه ما يريده[1].

أولا: الكناية:

هي مظهر من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل اليها الا من لطف طبعه وصفت قريحته ان الكناية أبلغ من الإفصاح لمن كان ذكيا، اذ تخرج الكلام على خلاف ما وضع له في الأصل، وهي من أساليب البيان التي لا يقوى عليها إلا كل بليغ متمرس حيث يتفنن في الأساليب ويزين ضروب التعبير فيكثر من وجود الدلالة وبذلك فهي تمتاز بحسن التفسير وعمق التأثير، وان سر بلاغة الكناية تكمن في كونها طريقة تفسير وأسلوب أفاد المعنى وهي في صور كثيرة توصلنا للحقيقة مصحوبة بدليل وهي بذلك في حسن تصويرها المعنى تؤثر في نفس السامع فتكون أوقع من غيرها من ضروب الكلام[2].والكناية لغة: مشتقة من الفعل الثلاثي كني وهي مصدر من كنى يكنى وهي الكلام بغير ما يستدل عليه وذكر ابن منظور عن الرجل باسم معين تعظيماً له

(1) ينظر: الكشاف: 1/ -282 283.

(2) ينظر: جواهر البلاغة: 296، علوم البلاغة: 308، علم البيان: 223، البلاغة والتطبيق: 379.

والثالث: أن تقوم الكنية مقام الاسم فيعرف صاحبها بها كما يعرف باسمه كأبي لهب عرف بكنية فسماه الله بها [1].وفي الاصطلاح: هي «**كلام استتر المراد منه بالاستعمال وإن كان معناه ظاهراً في اللغة سواء كان المراد به الحقيقة أو المجاز فيكون تردد فيما أريد به فلا بد من النسبة أو ما يقوم مقامها من دلالة الحال**»[2].وعرفها البلاغيون، بأنها: وضع اللفظ على غير ما هو موضوع له في اللغة؛ لإثبات معنى من المعانيِ فيأتي بمعنى مرادف له في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلاً عليه فيظهر بألين لفظ [3].

وعند علماء أصول الفقه؛ هي اللفظ المحتمل لمعنيين أو أكثر، فاللفظ المتبادر منه معنى يجوز حمله على غيره؛ لأنهما سواء [4].أما ابن الأثير فقد حد الكناية بقولهِ: «**كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقية والمجاز بوصف جامع بين الحقيقية والمجاز**»[5].

(1) ينظر: العين(كنى)، لسان العرب:(كنى)

(2) التعريفات: 178.

(3) ينظر: رسائل الجاحظ: 3/ 140، دلائل الإعجاز: 66، والايضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني:301.

(4) ينظر: روضة الناظر وحبة المناظر، أبن قدامه المقدسي: 1/ 503، شرح مختصر الروضة، نجم الدين، 1/ 517، المختصر في أصول الفقه، أبن اللحام الحنبلي: 1/ 313.

(5) المثل السائر: 3/ 52.

وجدنا كلام ابن الأثير وغيره استندوا في الكناية على أراء المفسرين، وكذلك المفسرون اجازوا حمله على المعنيين، فقيل أراد بقولهِ (لامستهم النساء) أي جامعتم النساء وهو كناية فكني به الملامسة عن الجماع؛ لأنه ما يستهجن التصريح به أو ما يستحي منه، وقيل المراد بالملامسة ما دون الجماع أي ما لامستهم بشرتهن ببشرتكم وبه استدل الشافعي إلى إن اللمس هو مصافحة الجسد للجسد فأوجب الوضوء على الرجل إذا لمس المرأة وذلك حقيقة[1].

والجزئية الأخرى عنده هي الوصف الجامع للكناية بين الحقيقة والمجاز فمن قوله تعالى:﴿**إِنَّ هذا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ واحِدَةٌ فَقالَ أَكْفِلْنِيها وَعَزَّنِي فِي الْخِطابِ**﴾{ص: 23}، أي لا بد من الوصف الجامع لكي لا يلحق بالكناية ما ليس منها وهنا كنى بذلك عن النساء والوصف الجامع بينهما هو التأنيث، ولولا ذلك لقيل في هذا الموضوع تسعة وتسعون كبشاً ولي كبش واحد[2]، وهذا النوع من الكناية متفق عليها عند البلاغيين وهي كناية عن المرأة والعرب تفعل ذلك فيقولون كيف النعجة؟ يريدون الزوجة[3].

(1) ينظر: الكشاف:1/ 512، التفسير الكبير: 10/ 89، انوار التنزيل واسرار التأويل: 2/ 76، روح المعاني: 3/ 41.

(2) ينظر: المثل السائر: 3/ 53.

(3) ينظر: الحيوان: 5/ 242، العمدة في محاسن الشعر وآدابه: 1/ 312.

وأما العلوي فقد تطرق إلى هذه الأوصاف الجامعة بين الحقيقة والمجاز بقولهِ:«**المراد بالنعجة في كلا الموضعين المرأة وإنما كنى بالنعجة عن المرأة لما بينهما من الملائمة والتذلل والضعف والرحمة وكثرة التآلف**»[1].وذكر الطبري «**لأن تأنيثها في أسمها لا في معناها وقيل كني بقوله أنثى أنها حسنة**»[2]

وقد أكد ابن الأثير ضرورة الوصف الجامع في الكناية فان عم الإتيان به يجعل على ظاهره حقيقة، فمن ذلك قوله تعالى:﴿**وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ**﴾{المدثر:4}، فأنه بالتأويل أراد بالثياب القلب على حكم الكناية، ولم يلتفت إليه؛ لأنه ليس بين الثياب والقلب وصف جامع، ولو كان بينها لكان التأويل صحيحاً[3].وأما الجاحظ ذهب إلى أن المراد بالثياب القلب دون التطرق إلى الوصف الجامع[4].والمفسرون قد ذهبوا إلى أنه يجوز حمله على الحقيقية وعلى المجاز، فأما الحقيقية بأنه تعالى أمر أن تكون ثيابه طاهرة من النجاسات؛ لأن طهارة الثياب شرط في الصلاة فلا تصح إلا بها، وأما مجازاً فقيل أنه يريد بالثياب النفس، أي تطهير النفس مما يستقذر من الأفعال ويستهجن من العادات حيث يقال

(1) الطراز: 1/ 215.
(2) جامع البيان في تأويل القرآن: 12/ 178.
(3) ينظر: المثل السائر: 3/ 53.
(4) ينظر: الحيوان: 1/ 229.

فلان طاهر الثياب وطاهر الجيب، وأن الوصف الجامع بينهما أن الثوب يلابس الإنسان ويشتمل عليه فكنى به عنه [1].وذهب أبو حيان إلى أن الثياب هنا مجازاً بتطهيرها، فلا تلتبس بالقذر، وأيضاً كني بالثياب عن القلب من حيث الظهر والقذر[2]، وفي هذا رداً على كلام ابن الأثير.وأما ابن الأثير فلم يسلم من النقد والانتقاد، فقد نقل عنه العلوي وفصل في الكلام عن حد الكناية عنده وبين فساده في ثلاثة أوجه، أولاً: قال بأن ظاهر كلامه(معنى) يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز فهذا دال على إن المحمول معنى واحد حقيقة ومجاز، لإجماع النفي والإثبات فيه فيصير حقيقة وغير حقيقة وهذا باطل، بل الحق في الكناية أنهما معنيان أحدهما حقيقة والأخر مجاز؛ لأن قولنا على الكرم لكثرة الضيوف.والوجه الثاني إن ما ذكره يبطل الاستعارة فمثلاً فلان أسد فان أسدا بحقيقته هو السبع، وهو دال بمجاز على الشجاعة فيجب دخوله في حد الكناية.والوجه الثالث قوله (بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز) يدخل فيه التشبيه فهو لا بد من اعتبار أمر جامع، بخلاف الكناية فانهما لا تفتقر إلى ذكر الجامع، فأن الوصف الجامع يخرجها من حقيقتها ويدخلها بالتشبيه.

(1) ينظر: الكشاف: 3/ 645، التسهيل لعلوم التنزيل: 2/ 427.

(2) ينظر: البحر المحيط: 10/ 325.

اما يحيى بن حمزة الطالبي المؤيد باللَّه (ت/ 745هـ) في كتابه الطراز علق على حد ابن الاثير، قائلا: «**اعتبار قيد الوصف الجامع يدخلها في التشبيه ويخرجها عن حقيقتها، فهذا ما يرد على حد ابن الأثير في الكناية، ولقد طول فيه أنفاسه، وزعم أن أحدا لم يسبقه إلى هذه المقالة، ومن العجب أنه قد عاب على من ذكر في حد الكناية ذكر الجامع كما حكاه عن بعض علماء البيان، وأبطله بالتشبيه، ومع ذلك فإنه قد اعتبره في حده، وهذه مناقضة على القرب**» [1]. إن الكناية: «**هي اللفظ الدال على معنين مختلفين حقيقية ومجاز من غير واسطة لا على جهة التصريح**» [2].هذا فيما يخص حد الكناية، أما مكانة الكناية عند ابن الأثير فيعدها جزء من الاستعارة ولا تكون عنده إلا بحيث يطوي ذكر المكنى عنه وبهذا فنسبتها إلى الاستعارة نسبة خاص إلى عام فإن كل كناية استعارة وليس كل استعارة كناية.وفرق بينهما من وجه آخر، بقوله: «**أن الاستعارة لفظها صريح، أي ما دل عليه ظاهر الكلام والكناية ضد التصريح؛ لأنها عدول ظاهر اللفظ فتكون الكناية جزء الجزء من المجاز وخاص الخاص**» [3].وبهذا قد خالف البلاغيين؛ لأنها في تقسيمات علماء البيان فن من فنون علم البيان وواودٍ من أودية البلاغة [4].

(1) الطراز: 1/ 189.

(2) المصدر نفسه: 1/ 189.

(3) المثل السائر: 3/ 54- 55.

(4) ينظر: مفتاح العلوم: 1/ 402، الطراز: 1/ 180، جواهر البلاغة: 293\ز

ولم يكتف ابن الأثير بهذا الحد من الخلاف، بل خالفهم أيضا في تقسيماتها_ الكناية_ فقد قسموها إلى قسمين: الأول ما يحسن استعماله، والثاني ما لا يحسن استعماله وهو عيب في الكلام، وبهذا تقسيمه معترضاً على تقسيم البلاغيين للكناية إلى تمثيل وأرداف ومجاورة، وحجته على ذلك أن يكون كل قسم مختصاً بصفة خاصة تفصله من عموم الأصل[1].فابن الأثير يفارق البلاغيين في التعريفات والتقسيمات البلاغية والسبب في ذلك يعود إلى مفاهيمه التي، كانت ذوقية لم تتعلق بالجانب الموضوعي، لأنه ينتمي إلى المدرسة الأدبية وهو أحد أقطابها وهو في هذين القسمين أعتمد على ذائقته الأدبية فيرى أنها قائمة على الجانب الذوقي الذي يكون في حسن الشيء أو عدمه[2].ومما يجدر ذكره أن وجهة نظره إلى تقسيمات علماء البلاغة للكناية بقوله: قد ذهب قوم إلى أن الكناية تنقسم إلى ثلاثة أقسام: تمثيل، وارادف، ومجاورة.فالتمثيل: هو أن ترد الإشارة إلى معنى فيوضع لفظ لمعنى آخر ويكون ذلك مثالاً للمعنى الذي أريدت الإشارة إليه مثل فلان نقي الثوب.والإرداف: هو تراد ان الإشارة إلى معنى فيوضع لفظ لمعنى آخر ويكون ذلك مرادفاً للمعنى الذي أريدت الإشارة إليه ولازماً له، كقولهم: فلان طويل النجاد.وأما المجاورة:

(1) المثل السائر: 13/ -58 59.

(2) ينظر: البلاغة والتطبيق: 32.

فهي أن تريد ذكر الشيء فتركه إلى ما جاوره[1]، وهذه التعريفات عامة، وتتصف بالدقة، وكان لابن الأثير نظرة فيها فهو يريد إن أساس علاقة الكناية قائمة على المشابهة بين اللفظ والمعنى الذي يدل عليهِ اللفظ وعلى ضوء هذا الرأي فصل في اعتراضه على كناية؛التمثيل الذي هو نوع من أنواع الكناية عنده لا تتحقق فيه الكناية دائماً فهو يرى ان الكناية إذا جاءت تركيباً تحققت المشابهة بين الكناية والمكنى عنه فتكون شديدة المناسبة مثل، قوله تعالى:﴿**إِنَّ هذا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ واحِدَةٌ فَقالَ أَكْفِلْنِيها وَعَزَّنِي فِي الْخِطابِ**﴾{ص:23}، إذ تحققت الكناية بوجود المشابهة بين النعاج وبين النساء، إذ انها تنتمي إلى فصيلة واحدة وهي الحيوان وبهذا يتضح التمثيل فيه[2]، وهذا ما أشار إليه المفسرون وحددوا المشابهة أيضاً بالسكون وصف الجانب فيكنى بها عن المرأة تمثيلاً[3]ومن الأمثلة[4] الأخرى على التمثيل قوله تعالى:﴿**أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتاً فَكَرِهْتُمُوهُ**﴾{الحجرات:12}، فانه كنى عن الغيبة بأكل الإنسان لحم انسان آخر

(1) ينظر: المثل السائر: 3/ 58.

(2) ينظر: المثل السائر: 3/ 59.

(3) ينظر: الكشاف: 4/ 83، الجامع لأحكام القرآن الكريم: 15/ 127، أنوار التنزيل واسرار التأويل: 27/ 5.

(4) الرعد: 17.

مثله، ولم يقتصر على ذلك حتى جعله ميتاً وهنا توجد مفارقة حيث أورد لفظة محببة وأخرى تحمل شيء من الكراهة، وفي الكناية هذه تركيب لغوي حيث جعلها شديدة المناسبة جداً وذلك؛ لأن علاقة المشابهة بين الكناية والمكنى عنه تتمثل في ذكر مثالب الناس وتمزيق أعراضهم وتمزيق العرض مماثل لأكل لحم الإنسان لحم من يغتابه؛ لأن اكل اللحم تمزيق على الحقيقة، ولما جعله كالحم الأخ، لما في الغيبة من الكراهية؛ لأن العقل والشرع مجتمعان على استكراهما، ولما كانت كذلك جعلت بمنزلة لحم الأخ في كراهيته وأما جعل اللحم ميتاً فمن أجل أن المغتاب لا يشعر بغيبته ويحس به[1].

وهذا ما ذهب إليه المفسرون في استكراه الغيبة فجعل ما هو في غاية الكراهية موصولاً بالمحبة وهنا اسناد الفعل إلى أحدكم استعاراً بأن أحد منهم لا يحب ذلك، فلم يقتصر على تمثيل الاغتياب بأكل لحم الإنسان حتى جعله أخاً وشبه بأكل لحم الأخ وقال من قبل﴿**إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ فَأَصْلِحُوا بَيْنَ أَخَوَيْكُمْ وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ**﴾ {الحجرات:10}، فلا أخوة إلا بين المؤمنين، ولم يقتصر على أكل لحم الأخ حتى جعله ميتاً والحكمة من هذا التمثيل إشارة إلى عرض الإنسان؛ لأن عرض المرأة أشرف من لحمه فأكل اللحم ميتاً مكروه

(1) ينظر: المثل السائر: 3/ 62.

كما يكره الأكل من جيفة فأكره لحم أخيك[1].وأما إذ جاءت كناية التمثيل بتركيب مفرداً وليس بالضرورة أن تتحقق الكناية فهو يرى في قوله تعالى:﴿لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ﴾، فان لفظة اللمس لا تحيل إلى معنى الجماع، إذ لا توجد علاقة مشابهة بين اللمس وبين الجماع وهنا لا تتحقق الكناية تمثيلاً[2]، وفي هذه المسألة خلاف بين المفسرين منهم من قيل المراد به الجماع؛ لأن اللمس باليد لا ينقض الطهارة أي أن قوله يقصد به، أو جامعتم النساء فكنى بالملامسة عن الجماع؛ لأن ما يستهجن التصريح به، وذهب آخرون إلى ما دون الجماع أي مسستم بشرتهن وبشرتكم وبه أستدل الشافعي[3].

وأما بخصوص الارداف فهو ضرب من اللفظ المركب، إلا أنه يختص بصفة تميزه عن غيره وهي عند الكناية دليلاً على المكنى عنه ولازمة له مثل ذلك قولنا طويل النجاد كناية تشير إلى الشخص المكنى عنه بأنه طويل القامة ومن لطيف هذا الموضوع وحسنه ما يأتي بلفظة (مثل) كقول الرجل إذا نفي عن نفسه القبيح (مثلي لا يفعل هذا)، إي:

(1) ينظر: الكشاف: 371/ 4، المحرر الوجيز: 5/ 153، التفسير الكبير: 18/ 110-111.

(2) ينظر: المثل السائر: 59/ 3.

(3) ينظر: الكشاف: 1/ 512، أنوار التنزيل وأسرار التأويل: 2/ 76، روح المعاني: 3/ 41.

أنا لا أفعله، فنفي ذلك عن مثله وهو يريد نفيه عن نفسه؛ لأنه إذا نفاه عمن يماثله فقد نفاه عن نفسه لا محالة وقد ورد هذا في القرآن الكريم وفي قوله تعالى:﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾{الشورى: 11}، والفرق بين قوله ليس كمثله شيء وليس كالله تعالى شيء، إي نفى المماثلة عن مثله وهو يريد نفيها عن نفسه وبهذا فهو لا محالة من كون له شبيه أو مثل، وأن كان سبحانه وتعالى لا مثل له حتى يكون لمثله مثل؛ وإنما ذكر ذلك على طريق المجاز قصداً للمبالغة[1]، فليست من باب الكناية وفي الكناية لا يأتي فيها شيء للمبالغة.

وتعريف الكناية عند الجرجاني: «**أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلاً عليه**» [2].أما أبو هلال العسكري فقد اعتمد مصطلح المماثلة في شرحه ل لكناية قائلاً: «**أن يريد المتكلم العبارة عن المعنى، فيأتي بلفظة تكون موضوعه لمعنى آخر، إلا أنه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده، كقولهم: فلان نقي الثوب، يريدون أنه لا عيب فيه، وليس موضوع نقاء الثوب البراء من العيوب، وإنما استعمل فيه تمثيلاً**»[3].وذلك لأنهم تأثروا فيما جاء

(1) ينظر: المثل السائر: 3/ -60 61.

(2) الصناعتين: 353.

(3) ينظر: نقد الشعر: -55 58، أساليب البيان في القرآن: -672 673.

به قدامة بن جعفر حيث برزت في أواسط القرن الثالث الهجري بيئة جديدة في مجال البلاغة هي البيئة المتفلسفة وكانت تتخذ من فلسفة اليونان أساساً تتحكم إليه، وقد تأثر قدامة بن جعفر في تأليف كتابه «نقد الشعر» وطريقة تنظيمه بمنطق أرسطو، فقد درس قدامة صوراً من الكناية وسماها الأرداف فيقول من أنواع أتلاف اللفظ مع المعنى، الإشارة والتمثيل والأرداف وجعل لكل نوع منها حد خاص بها.

ثانيا: التعريض:

من أساليب الكلام اذ يعتمد على مقدار الذكاء المخاطب فيكون بصورة غير مباشرة كالتلميح والإشارة الخفية فيكتفي بقرائن الحال وما يفهم منها ذهنياً من توجيه الكلام، وهو أخفى من الكناية ففيه مزيداً من الخفاء حتى يكون أكثر فائدة حينما يكون التصريح مثيراً لفض، أو نقدا، أو كشف أمراً يجب ستره فيقوم مقام الألغاز والرمز الخفي، ويمكن الفرد من أخذ الحق وشفاء الغليل من الخصم دون خدش وجه الأدب[1]، وهو في اللغة خلاف التصريح مشتق من عرض يعرض عرضاً ومن المعاريض، حيث يقال عرض بفلان إذ قال قولاً وهو بعينه[2].

(1) ينظر: جواهر البلاغة: 293، البلاغة العربية: 1/ 66، 154/ 2.

(2) ينظر: لسان العرب:(عرض)، مختار الصحاح: (عرض)

وفي الاصطلاح: هو أطلاق كلام مع إشارة أو رمز إلى معنى آخر يفهم من السياق ما يعنيه ولهذا السبب لا بد من أن يأتي في الكلام المركب[1].

وعند البلاغيين هي: اللفظ الدال على معنى نتوصل إليه من طريق المفهوم بالوضع الحقيقي والمجازي وذلك، مثل (والله أني لمحتاج وليس في يدي شيء) فهذا تعريض بالطلب دل عليه من طريق المفهوم، وأشار ابن الأثير إلى ضرورة وجود الألفاظ المركبة في التعريض مستدلين على ذلك ولكنهم يحتاجون في الدلالة عليه باللفظ المركب[2].ووثقوا كلامهم بذكر الشواهد القرآنية [3]، فمنها قوله تعالى:﴿**قَالُوا أَأَنْتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَاإِبْرَاهِيمُ (62) قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِنْ كَانُوا يَنْطِقُونَ**﴾{إبراهيم: 62-63}.وذكر ابن الأثير: «**أن قصد إبراهيم(عليه السلام) لم يرد به نسبة الفعل الصادر عنه إلى الصنم؛ وإنما قصد إبراهيم تقريره لنفسه وإثباته على أسلوب تعريض يبلغ فيه غرضه من إلزام حجة عليهم والاستهزاء بهم**»[4].وهو قد نقل حرفياً عن الزمخشري[5]، ورأي الزمخشري في نسبة الفعل من

(1) ينظر: كشاف إصلاحات الفنون: 1/ 482، علوم البلاغة:/ 248.
(2) ينظر: المثل السائر: 3/ 56-57.
(3) ينظر: المصدر نفسه: 3/ 72.
(4) المثل السائر: 3/ 72.
(5) ينظر: الكشاف: 3/ 124.

معارض الكلام وهذا ما ذهب اليه مجمع من المفسرين أيضاً، فقوله: ﴿فَاسْأَلُوهُمْ إِنْ كَانُوا يَنْطِقُونَ﴾، أي أن كانوا ممن لا يتكلم ولا يعلم غير متحقق للعبارة ولا من المعقول أن يطلق عليه أنه آله فأخرج الكلام مخرج التعريض لهم بما يوقعهم بالاعتراف إذا قالوا أنهم لا ينطقون فهذا الكلام من باب الالزام بالحجة والاعتراف بالحق ويبدوا أن هذا التهكم قد هزهم هزاً وردهم إلى شيء من التدبير لكي يشعروا ما في موقفهم من سحق ما في عبادتهم لهذه التماثيل الصماء[1].وكذلك قوله تعالى:﴿فَقَالَ الْمَلَأُ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ قَوْمِهِ مَا نَرَاكَ إِلَّا بَشَرًا مِثْلَنَا وَمَا نَرَاكَ اتَّبَعَكَ إِلَّا الَّذِينَ هُمْ أَرَاذِلُنَا بَادِيَ الرَّأْيِ وَمَا نَرَى لَكُمْ عَلَيْنَا مِنْ فَضْلٍ بَلْ نَظُنُّكُمْ كَاذِبِينَ ﴾{هود: 27}، وعقب عليه ابن الأثير بأن قوله: (مَا نَرَاكَ إِلَّا بَشَرًا مِثْلَنَا) هو أسلوب تعريضي بأنهم أحق منه في النبوة، وأن الله لو أراد اختيار أحداً من البشر لجعلها فيه[2].ففي هذا قولهم طعن وشبهة في نبوتهِ، أي أنهم مشركون في البشرية فما يميزك لتستحق النبوة دوننا، فالكلام خفي يوحي بالتعريض والتشكيك في نبوة نوح(عليه السلام) والسبب في هذه قولهم بأنهم يرون أنفسهم أحق منه بالنبوة وأن الله

(1) ينظر: التفسير الكبير: 22/ 156، فتح القدير: 3/ 489، في ظلال القرآن: 4/ 2387

(2) ينظر: المثل السائر: 3/ 72.

أراد أن يجعلها في أحد من البشر لجعلها فيهم[1]. فالشبهات ذاتها، والاتهامات ذاتها، والكبرياء ذاته، وهذه الشبهة مكنت نفوس جهال البشر من أن الجنس البشري أصغر من حمل رسالة الله فان تكن رسالة فليحملها ملك، أو مخلوق آخر وهذه الشبهة جاهلة؛ لأن الله سبحانه أختار الإنسان لوظيفة خطيرة وضخمة حيث أستخلفه أرضه، فلابد من أنه يملك الاستعداد والطاقة وأودع الله سبحانه في جنسه أفراد مهيؤون لحمل الرسالة باختباره لهم وهو أعلم بما أودع[2].

نماذج تطبيقية للصورة الشعرية

قال أبي تمام:

فضربت الشتاء في اخدعيه ضربة غادرته عودا ركوبا

لقد تحققت الصورة الشعرية في المركب الفعلي (فضربت الشتاء) حيث ينشأ مبدأ اللا تناسق بين الفعل (ضرب) والمفعول به (الشتاء). فالفعل (ضرب) يستدعي أن يكون المفعول به كائنا حسيا على الأقل، وهي سمة لا تدخل ضمن السمات المميزة (للشتاء)، وهذه المنافرة الدلالية بين الفعل والمفعول أو بين المسند والمسند إليه، هي التي تساهم في خلق الفاعلية الشعرية لهذه الصورة الاستعارية؛ حيث يتبدى

(1) ينظر: ينظر: الكشاف: 2/ 388، فتح القدير:2/ 560.

(2) ينظر: في ظلال القرآن: 4/ 1871.

الشتاء في قساوة برده ووعوثة ثلوجه فرسا جامحا صعب الانقياد، ولكن الممدوح قضى على جموحه وشراسته بضربة نافذة على أخدعيه لم تترك له مجالا للانفلات. ولما جاز أن يضرب الفرس في أخدعيه للقضاء على جموحه وشراسته وجعله ذلولا سهل الانقياد جاز مقارنة الشتاء بالفرس الجامح. ولم يكتف الشاعر بذلك، فجعل له أخدعين كما لو أنه فرس جامح في الحقيقة. والواقع ان هذه الصورة الشعرية لا تكتسب قيمتها الفنية إلا من خلال الموقف الشعري المتكامل الذي ينبغي أن تحلل في إطاره، وهكذا يمكن إعادة صياغة هذه الصورة الاستعمارية عبر الخطاطة الآتية:

المشبه	المشبه به
الشتاء	الفرس المحذوف
الحرب	(الفرس) (سياق القصيدة)

وبذلك يتحول التراسل السابق القائم بين الشتاء والفرس إلى تراسل جديد يفرضه السياق الأكبر للقصيدة، ويتحقق بين الحرب والفرس الجامح، فقد شبه انتصار الممدوح في الحرب بضربة سددت إلى فرس جامح فقضت على جموحه وشراسته. وطبيعي أن يتصدر هذا البيت قائمة الاستعارات المستكرهة عند الآمدي؛ لأن مثل هذه الاستعارات المكنية في رأيه خارجة عن الذوق الفني السليم وعن عمود الشعر

العربي. ولذلك صنف هذا النوع من الصور الاستعارية ضمن مرذول الألفاظ وقبيح الاستعارات. ولم يقدم الآمدي علة جمالية أو فنية تقلل من أهمية هذه الاستعارة المكنية، وتبعه في ذلك علي بن عبد العزيز الجرجاني، أما ابن رشيق وابن سنان فقد تحدثا عن هذا النوع من الصور الاستعارية بشيء من الاضطراب والحيرة انتهى بهما الأمر إلى استبعادها من مجال الاستعارة الجيدة.

ويصل الانزياح إلى أقصى درجاته عندما تكون الصورة الاستعارية مركبة من استعارتين أي بناء استعارة على أخرى، أو الجمع بين عدة استعارات في وقت واحد، كقول أبي تمام:

بلوناك أما كعب عرضك في العلا فعال ولكن خد مالك أسفل

يتميز هذا البيت بإقامة علاقة تقابل بين صورتين استعماريتين، هما: (كعب عرضك في العلى) و(خد مالك أسفل)، فكل عنصر في الصورة الاستعمارية الأولى له ما يقابله في الصورة الاستعمارية الثانية مما جعل المعنى أكثر بروزا ووضوحا إلى درجة الغموض؛ فهو واضح لأن مبدأ التوازي عمل على إبراز مضمون الصورتين الاستعارتين، وغامض لأن الشاعر يصف قيمتين معنويتين هما العرض والمال ويسند إليهما قيمتين ماديتين حسيتين هما الكعب والخد، وهذا الغموض هو الذي يشكل سر جمال هاتين الصورتين وفنيتهما. وقد كان من المفروض أن يختار

للعرض ما يدل على العلو وللمال ما يدل على الدنو، ولكن الشاعر قلب المعادلة فجعل للعرض كعبا وللمال خدا. وقد يعتقد البعض أن مبدأ التوازي هو الذي جره إلى هذه المعادلة غير المنطقية بين الصورة الاستعمارية الأولى والصورة الاستعمارية الثانية ولكن سياق القصيدة يظهر أن البيت يعكس موقفا شعريا متميزا لا يمكن فهمه إلا في سياق القصيدة بأكملها؛ فالممدوح لا ينظر إلى المال نظرة الكثير من الناس، فهو يصرف ماله ويجود به على المحتاجين، أما عامة الناس فتقدسه وتجعله بمثابة الخد من الجسد.

وقد عجز الآميدي عن فهم هذا التشابك المستمر والتداخل الدائم بين العوالم، لأنه يبحث عن صفة مشتركة واضحة بين الطرفين وعن معنى سطحي مباشر. ويمكن القول إن الصور الاستعمارية التي استهجنها الآميدي تشكل زمرة واحدة، وهي الاستعارات المكنية التي تلغي الحدود المنطقية بين الأشياء من خلال إقامة تلاؤم تام بين الأطراف المتنافرة، وعبر تشخيص المجرد، وتجريد الحسي، من قبيل أن يكون للشتاء والدهر أخادع وللمعروف كبد، وللأيام ظهر وللمدح يد، وللقصائد مزامر، وجعل المعروف مسلما تارة ومرتدا تارة أخرى، فكل هذه الأنماط الاستعمارية في رأي الآميدي «في غاية القباحة والهجانة والبعد عن الصواب». وطبيعي أن ينعت تلك الاستعارات

المكنية بالقبح والهجانة والخروج عن الذوق السائد، لأن كثيرا من تلك الاستعارات تحتاج إلى تأويلات خفية للوصول إلى سر جمالها وشعريتها. وتصل الصورة الشعرية إلى «غاية القباحة والهجانة»، في تصور الآميدي عندما تتفاعل القوافي في مخيلة الشاعر مع الأشياء الإنسانية الطبيعية والحيوانية، ومن ذلك قول الشاعر أبي تمام:

خذها ابنة الفكر المهذب في الدجى والليل أسود رقعة الجلباب
بكرا تورث في الحياة وتنثني في السلم وهي كثيرة الأسلاب

يتضمن البيتان صورة ممتدة تعبر عن موضوع واحد هو القصيدة، وذلك عبر صور جزئية تنتمي إلى حقل دلالي واحد هو عالم المرأة. فالقصيدة التمامية تبدت في ذهن الشاعر بنتا في أوج نشاطها وحيويتها، لأن قصيدته هي نتيجة جهد فكري متكرر، ولذلك وصفها في البيت الثاني بالبكر للدلالة على أن شعره إبداع وابتكار لا على مثال، ولذلك يصعب تقليده والنسج على منواله، ومن هنا تأكيده الدائم على أن قصيدته امرأة عذراء، لا من حيث تقليدها فحسب، ولكن من حيث تذوقها وتفكيك رموزها وفهم أسرارها. ذلك أن تذوق إبداعه شكل من أشكال افتراع العذرية. ويضيف الشاعر أن هذه المرأة «القصيدة» لم تعد مجالا للخصب واللذة، بل تحولت إلى إنسان قوي قادر على قهر الممدوح وسلب أمواله وعطاياه. وبطبيعة الحال فإن هذه القصيدة التي تآلفت

مع هذه العذراء الغريبة ليس في الواقع إلا الشاعر نفسه حين يدخل في صراع مع الممدوح ويخرج منتصرا بسلب عطاياه وانتزاع أمواله.

والواقع أن تشبيه القصيدة بالمرأة خاصة في جانبها الجنسي ظاهرة تتكرر في شعره، فهو يتصور أن تفاعل الذات الشاعرة مع الكلمة الشعرية تماثل لقاء زوجين عاشقين، ومن هنا إلحاحه المستمر على أن القصيدة والعذرية شيء واحد، فإبداعه مثل النساء العذارى لا يستطيع أن يفترعها غير الشاعر نفسه.وإذا كانت الصورة السابقة تقوم على تداخل وتفاعل تامين بين القصيدة باعتبارها عملية إبداعية تثير المتعة الفنية، والمرأة باعتبارها كائنا حيا للذة والمتعة، فإن العملية الفنية في الصورة التالية تتحول إلى عملية جنسية تثير المتعة نفسها عند المبدع كما تثيرها عند المتلقي:

والشعر فرج ليست خصيصته طـول الـلـيـالي إلا لمفترعه

تقوم هذه الصورة الشعرية على نوع من التراسل الطبيعي يؤمن به الشاعر بين عالمين مختلفين عالم الروح وعالم الجسد، وهذا النوع من التراسل يندرج ضمن ما يسميه أمنموس بالصورة الحدسية، وهي «**أساطير حقيقية يُخيل أنها تنبجس مما تحت الشعور وتحصر واقعا لا يوصف**»، إن بنية هذه الصورة القائمة على ذكر طرفي العملية التشبيهية والاستغناء عن الأداة توحي بالتداخل الشديد بين الطرفين، ولكن هذا

التداخل لا يصل إلى درجة التطابق؛ لأن صورة التشبيه البليغ توجد في المنطقة الوسطى بين التشبيه والاستعارة. ومن هنا فإن الصورة السابقة توحي بدلالة واحدة هي الإحساس باللذة والمتعة من افتراع العذرية واختراق النص الإبداعي. غير أن التعبير عن التراسل بين تذوق الشعر والعملية الجنسية بواسطة التشبيه البليغ يطرح اختلافا في درجة الإحساس باللذة الفنية والمتعة الجنسية. ومع ذلك فإن أبا تمام ظل يؤمن بالتطابق التام بين بكارة الكلمة وبكارة المرأة، لأنه يريد أن يعطي للكلمة الشعرية معاني متعددة، ومن هنا اهتزت الصورة الثابتة في ذهن المتلقي لعلاقة الدال بالمدلول، وهو اهتزاز أعطى للآميدي والقاضي الجرجاني انطباعا بأن أبا تمام أفسد ما كان صالحا، ودعا إلى الفوضى وإلى ما لا يفهم.

معيار الصورة في شعر الحداثة:

من الملاحظ أن الصورة الشعرية عند شعراء الحداثة هي الصورة المثيرة، التي تعمل على إثارة الدهشة والتصادم والمفاجأة والبكارة التركيبية. وهذا ما أكده محمد حمود بقوله: «**إن الصورة الشعرية هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري؛ فالصورة إذن هي المدخل إلى مناخ الشعر والتكثيف، لذلك لجأ الشعراء الحداثيون إلى التتابع الصوري؛ فالصورة هي الوحدة الصغيرة التي**

يتوقف عندها العمل الشعري في تتابعيته، إنها بهذا المعنى نقطة مركزية استطاعت الحركة الشعرية المعاصرة إدخالها بصيغتها الحديثة في بنيه القصيدة»[1]. فالصورة تمثل البنية المركزية بوصفها الجوهر الحقيقي لتميز الشعر عن النثر بعد الوزن (التفعيلة). وقد جنح شعراء الحداثة إلى التجريب الفني على مستوى اللغة، والصورة، والبنية التركيبية والإفرادية للنص الشعري؛ «**فالصورة هي جوهر النص الشعري، فإن تشكيل الصورة هو ميدان إبراز موهبة الشاعر ومقدرته الفنية، وذلك أن الصورة هي قبل كل شيء تشكيل مكاني، والمكان بذاته جمود وسكون وتلاشٍ ومقدرة الشاعر الفنية تبرز في الخلق الصوري، أي في بث الحركة والحياة في المكان في جعله مكاناً زمانياً**»[2]. إن بحث الشاعر الحداثي المستمر وراء الصورة الشعرية الجديدة يتسم بالجدية والطزاجة، كما أنه يعبر من خلالها عن آرائه وأفكاره وخيالاته؛ لذلك تجاوز الصور التقليدية المحفوظة التي يمتلكها شعراء آخرون سابقون عليه. فالصورة الشعرية هي الحلم الذي يرنو الشاعر دائماً إليه محاولاً تحقيقه أو البحث عنه في أغوار نصه الشعري؛ فقد يلجأ الشاعر للصورة الجديدة، لبناء النص الشعري، فالنص الشعري الحداثي مفعم

(1) مصطفى ناصف: «الصورة الأدبية»، دار مصر للطباعة، / 12.

(2) محمد حمود: «الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها»، الشركة العالمية للنشر، بيروت، ط1، سنة 1986، ص94.

بالصور الشعرية التي تتفتق حسبما تكون الحالة / التجربة التي يمر بها الشاعر. وقد تجاوزت الصورة الشعرية لدى شعراء الحداثة كل ما هو تقليدي، قد تم إنجازه؛ لأن الشاعر الحداثي يبحث عن الأشياء التي لم تنجز بعد؛ «**فقد تجاوزت الصورة المفاهيم التقليدية، وصنعت مناخاً استعارياً شديد العصف بالمنطق القديم وطرحت التراكيب اللغوية الجديدة الكثيفة المدهشة تعدداً في المعاني المطروحة، يجعل من الصعب أن تعرف أي طرفي الصورة هو الذي استعار من الآخر بسبب التفاعل العميق الذي يطرح حاسة مجازية مختلفة**»[1]. ومما لاشك فيه أن الصورة في ذاتها، هي الفضاء الذي يتحرك من خلاله الشاعر فهي «**ليست حلى زائفة، بل إنها جوهر فن الشعر، فهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم والتي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه وهذا ما انتبه إليه فاليرى إن الزحافات والعلل من جانب الاستعارات والمجاز والصور هي خصائص الشعر الجوهري وليس المضمون هو سبب الشكل الشعري بل هو نتيجة من نتائجه**»[2]. «وقد انفتحت قصيدة الحداثة على الصورة الشعرية، وعلى فضائها بحيث أنتجت عالماً رحباً من الصور الشعرية التي تنطلق منها وتدور في فضاءات متعددة، تبدأ من

(1) محمد حمود: «الحداثة في الشعر» مرجع سابق، / 95.

(2) أمجد ريان: «الحراك الأدبي»، سلسلة كتابات نقدية، ع (57)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة 1996، / 117.

الهاجس الصغير الكامن فى الذات إلى التأمل الكوني المطلق، وتتخذ السمت التجريبي الذي يؤالف بين موجودات متناكرة، ويعطي صوراً صادمة لذوق المتلقي والثقافة الجمالية التي خبرها»[1]. «وارتبطت الصورة الشعرية دائما بموقف من الحياة، ودلت على خبرة الشاعر ونظراته الدقيقة إلى الأمور وبذلك أصبحت الصورة تنقل مشهداً حياً، كما تلخص خبرة وتجربة إنسانية وهي وإن ظلت حسية، فلأن الصورة دائماً لا مفر من أن تستخدم العناصر الحسية، ومازالت تختلف في معنى الحسية عن الصورة القديمة». «مما يميز الصور التي يفتقها الخيال المبدع، ما تنطوي عليه من لا نهائية وانقسام، أما اللانهائية فلأن الخيال يبدع صوره ويشكلها من المدرك الحسي، ومعلوم أن المدرك لا يكون بهذه الصفة إلا من قبل ذات تدرك. وتعنى هذه المقولة – فينومينولوجيا – أن الموضوع المدرك محصلة لا متناهية لسلسلة من إدراكات غير محددة، يعد الموضوع حاضراً فى كل منهما، ولا واحد من هذه الإدراكات يستنفده بحال، وإذا كان المدرك لا يستنفد، فحرى بالصور التي تستند للمدركات ألا تتناهى أو تستنفد، ولكن تظل هناك دائماً فيما هو ليس بعد الصورة التي لم يبدعها خيال».

(1) صلاح فضل: «نظرية البنائية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، سنة 2003، / 356. –4عبد الفراج محمد أحمد، » قصيدة الحداثة في شعر السبعينيات »، / 238.

يقول الشاعر حلمي سالم وهو من الشعراء الذين كتبوا النص الحديث:

«الأرض جمرة في اليدين
وكانت العصافير تستحم في دمى
المراق في الطريق
فهل قلت: إن العصافير في دمي
طليقة
«الزهرة، الزهرة
الحزن في الليل المصفرة
المقلة المغبرة
والأرض جمرة جمرة»
أعطني شعراً عنيفاً
أعطني لحناً كثيفا
لم تخلع بحيرتي البردة القديمة
فكفى عن انتشارك الرجيم في
رئتي

جمع الشاعر بين لقطات عدة من خلال توليفه لبعض المفردات التي تنتمي لحقول دلالية متقاربة توحي بمدي أثر الصورة الشعرية

في تكوين النص الشعري الحداثي، فقد مزج الشاعر بين بلاغتين؛ بلاغة المشهد، مع بلاغة الاستعارات المتعددة التي حفل بها النص. ومن هذه الاستعارات (الأرض جمرة، العصافير تستحم في دمي، لم تخلع بحيرتي البردة القديمة) هذه التراكيب الاستعارية كلها تجعل النص محملاً بكم كبير من الصور التي تشكل بدورها صورة كلية منتجة للدلالة النصية وقد انشغل حلمي سالم ببناء صورته الشعرية بناءً محكماً، ومنسقاً، فاعتني باختيار استعاراته (قصور الكون / الأرض جمرة / النار المشتعلة) ومجرد النظر في هذه اللقطات، نشعر برؤية الشاعر السوداوية التي يشوبها الحزن والألم والتمزق علي مستوي (الذات / الآخر) و(الداخل / الخارج).وهناك علاقة بين استحمام العصافير في الدم المراق، و«العصافير في دمي طليقة»؛فإن دم الشاعر المراق في السطر الأول هو الذي أغرى العصافير بالاستحمام فيه فالعصافير قد استباحت دماءه المراقة، والمبعثرة في كل مكان علي الطريق وقد استخدم الشاعر التناص عندما استدعي قول الشاعر الراحل علي قنديل في المقطع الثاني إذ يقول (الزهرة الزهرة، الحزن في الليل المصفر). فقد كتب الشاعر هذا التناص بالبنط الكتابي العريض، وقد أَثَّرَ رحيل الشاعر علي قنديل علي نفس حلمي سالم (فهو أكثر شعراء الحداثة ذكراً له في نصوصه)؛ لأن علي قنديل يعيش فى مخيلة الشاعر دائماً وله أثره الفني والاجتماعي الجلي في نص

حلمي سالم وهذا (التناص الممتد) الذي فعله حلمي سالم جعلنا أمام مشهدين متلاحمين؛مشهد للشاعر علي قنديل ومشهداً لحلمي نفسه. وهذا التضفير النصي لا يخلو من دلالة حقيقية، وهي أن شعراء الحداثة، قد اتكئوا علي التواصل الشعري فيما بينهم، بمعنى أن الشاعر يستدعى قولاً لصديقه الذي ينتمي لنفس جيله أو جزءاً من نصه وقد تتشابه بينهما الرؤية الفكرية والثقافية، بل بالفعل تشابهت؛لأن شعراء الحداثة قد جمعتهم رؤية كلية واحدة حول مفهوم القصيدة العربية الحداثية وينتقل الشاعر حلمي سالم إلى لقطة أخري محدداً اتجاه هذه اللقطة وانتشارها في قوله (أعطني شعراً عنيفاً، أعطني لحناً كثيفاً) فالشعر العنيف الذي قصده الشاعر، ليس هو الشعر الثوري الذي يدغدغ مشاعر المتلقي، الذي يتبعه تصفيق حاد عقب سماعه، ويزول هذا الشعور بانتهاء هذا التصفيق؛ فالشعر العنيف هو الشعر الذي يكسر كل الحواجز، ويعلن تمرده علي الأمس واليوم، وهو أيضاً الذي يثور على اللغة ليخرجها من سكونيتها إلى تفجيرها الدائم وقد ربط الشاعر بين (الشعر واللحن) فهما وجهان لعملة واحدة فلا يوجد شعر بدون لحن الموسيقى التي يتجلى من خلال الإيقاع الشعري سواءً كان إيقاعاً تفعيلياً أو إيقاعاً لغوياً، أو بصرياً. ومن الملاحظ أن شعراء الحداثة قد انفتح خطابهم الشعري على فضاءات اللغة، والعالم، لإعادة تشكيل هذا العالم؛ فجنحوا للتجريب والتفكيك، ثم إعادة بلورة هذا العالم

وصياغته صياغة جديدة تناسب رؤاهم وأفكارهم؛ فجعلوا النص الشعري نصاً متعدد الملامح والتأويلات، وأصبح للنص مستويات عدة للتلقي. وكانت الصورة الشعرية هي المحك الأساسي للحداثة، لأنه لا يمكن أن نطلق علي أي قصيدة بأنها حداثية إلا إذا توافرت فيها مقومات الحداثة من حيث حداثة اللغة والصورة، والتركيب والإيقاع، والشكل والمضمون، والأفكار الجديدة التي لم يطرقها شعراء آخرون. وفيما أظن أن شعراء السبعينيات (شعراء الحداثة المصرية) قد فعلوا هذا كله، وعملوا علي ترسيخه في الواقع الشعري الراهن.

استخلاص:

مما تقدم نلحظ أن حركة النقد في الوطن العربي تشهد نشاطا كبيرا وأن لكل ناقد مذهبه في تحليل النص الادبي شعرا كان أم سردا، ولا شك هناك مناهج نقدية عربية خالصة تتعامل مع المفردة الشعرية

النتائج:

انطلاقا من قول للشافعي رضي الله عنه وأرضاه وكقاعدة ذهبية للحوار والحجاج الذي عرفته الثقافة العربية في كل مجالات الحوار نقول: «**رأيي صَوابٌ يَحتَمِلُ الخَطأ، ورأيُ غَيري خَطأ يَحتَمِلُ الصَّوابَ**».

ولو أن المجال الذي عملت به هذه المقولة هى الأمور الشرعية الدينية، ألا أنها تنطبق على كل المعارك الفكرية التي تستهدف بلوغ

أفضل النتائج ولا أقول الحقيقة لأنها لا تدرك مهما فعلنا وهي أمر نسبي لا يتحقق.

وعند تكليفي بقراءة كتاب الذرائعية لمؤلفه الأستاذ عبدا لرزاق الغالبي المحترم توخيت جاهدا تعقب الأفكار التي توصل أليها ومدى توافقها مع النظريات النقدية الأدبية، لا بوصفي وصيا، ولا مدافعا، ولا فيلسوفا عصريا، ولا مسوقا لأفكار كاسدة، ولا تابعا لجهة تدفع باتجاه تسويق آرائها، ولا ناقدا عربيا فذا، ولا منظرا أو عالما من علماء هذا العصر المجهّل للإنسان، فقط بوصفي قارئا وحسب، لا أملك أي حرف من الحروف التفخيمية أو التشريفية التي تسبق أسمي، اسمي الذي يشرفني ولا أتشرف بكل الألقاب.

قرأت بأناة الذرائعية، وبموضوعية تامة وبأمانة علمية ناقشت تفصيلاتها وتوصلت من خلال قراءتي لنتائج غاية في الاهمية بالنسبة لي على أقل تقدير بل هي من الخطورة بمكان فيما لو صمت عنها العارفون، وروج لها المبطلون، سأضعها غير مدع الكمال فلله وحده ذلك، بيد أني أشّرت مواطن الخطر الذي تضمنته، والوهن الذي اتسم به مؤلف هذا الكتاب، والقصور الواضح، وفقا لما أراه، وقد يراه سواي قوة وتجديدا في المناهج النقدية وفتحا في النقد، وهذه الأمور مشروعة ولا خلاف:

1 – الذرائعية البراغماتية نظرية فلسفية انفتحت نحو الحقل السياسي أولا لأسباب «جغروسياسية» وضحت من خلال رحلة البحث، فالجغرافية هي الولايات المتحدة الأمريكية الدولة الناشئة حديثا، والتي لا تملك من الموروث ما يجعلها تعتد بتاريخ أو ماض، الأمر الذي تطلب من الفلاسفة الخروج بنظرية سياسية لا تعترف بالموروث مطلقا، وتعتد بالانجاز الآني باعتبار أن المجتمعات المتكونة حديثا تقاس بقدرتها على الانجاز لا بموروثاتها، وهذا ما يتناسب تماما مع الخليط الذي كون المجتمع الأمريكي، أما الجانب السياسي وهو الأهم كيف تسوق أمريكا نفسها للعالم بأنها قوة لا يستهان بها وهي أفضل قوة على الأرض بمقدورها الهيمنة عل الأمم الأخرى كبريطانيا العظمى صاحبة التاريخ العريق وروسيا وغيرها من شعوب الشرق أو الغرب.

2 – ليست الذرائعية البراغماتية اكتشافا جديدا كنظرية فقد بينا وبالتفصيل تاريخ نشوئها ودواعي النشوء، ومن نظّر لها، وامتدادتها في القارة الأمريكية ومن ثم الأوربية وانشطاراتها، واختلاف الفلاسفة والمنظرين بشأن آليات عملها، فقد نظّر لها منتصف القرن السابع عشر والثامن عشر لتظهر في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين – كل ذلك مفصل في متن البحث ومحال

وموثق - بأوجهها المختلف عليها من قبل الفلاسفة والمنظرين فهنا تعني شئا، وهناك شئا آخر، حتى شاعت في منتصف القرن العشرين في عموم أوربا، وأصابت العالم بالهوس وانقسمت حولها المجتمعات الأوربية بين مؤيد ومخالف وكل هذا الصراع حول مفاهيمها وأفكارها كانا في الحقلين الفلسفي والسياسي وحسب، هذا يعني أنها لم تتوجه إلى الأدب أو الفكر إلا متأخرا وهذا رأي ضمن آراء أخرى سنوردها تباعا.

3 - هناك رأي يشير إلى أن مشكلة تعنى بالرياضيات التحليلية ظهرت لتحتم على الفلاسفة استعمال الذرائعية لحل تلك المسألة ومصطلح «التحليل» يعود في استخدامه إلى الفلاسفة اليونانيين أمثال أفلاطون وغير ه، لكنه كمنهج علمي للبحث الفلسفي ظهر خلال القرن العشرين بفضل نشاط علماء قدموا تصورات دقيقة ومتطورة تجاوزوا من خلالها الأفكار الموروثة مقترحين طرقا وكيفيات جديدة في البحث الفلسفي ككل، وعلى رأس هؤلاء نجد «فريجيه»-1848من خلال كتابه أسس علم الحساب؛ فقد طرح تصورات مختلفة حول الفلسفة والمنطق، وكل هذا يندرج ضمن التحول الذي عرفته الفلسفة من البحث عن معرفة الكون إلى البحث عن طبيعة التصورات التي يبنيها الإنسان حوله انطلاقا

من اللغة، ويقصد هنا «الفلسفة التحليلية» ومعناها «تحليل» «الفك والفتح»، فيقال «وحلّل العقدة»، وجاء ظهور النزعة التحليلية، كرد فعل ضد النزعات المثالية الميتافيزيقية بصفة عامة، وضد الاتجاه الهيجلي بصفة خاصة، فهذا المنحى التحليلي المعاصر عبر عن الروح العلمية الرياضية،ّوهو يقوم على التحليل المنطقي للعبارة واللغة بصورة عامة، مع تحليل طبيعة القضايا في العلوم الرياضية، فهو يضع الميتافيزيقية تحت معاول التحليل.هذا ما ذكره مسعود صحراوي في كتابه «التداولية عند العلماء» وما تطرقت إليه الدكتورة «خديجة بو خشة» في محاضرات لها في علم اللسانيات.أما الفلسفة البراغماتية:وهي اتجاه تجريبي عملي يعتمد على الواقع الخارجي، ويهتم به كما يتبدى فيّ خبراتنا الحسية، فالفيلسوف البراغماتي يتجه إلى دراسة ما هو متعين وحقيقي، لا يفرض الكشف عنّاي طريقة تساعد على تحقيق الأفكار والمعاني فيّ الحقيقة او تحقيق نتائج معينة ثابتة، ومن أجل ذلك يتوجب دراسة الواقع الخارجي فهي تسعى لمعرفة ما هو زائف وما هو حقيقي من المعاني، بالاعتماد على معيار الصدق»والذي يتعقب تحليل المعاني والمعتقدات أي أن معنى «الصدق» عند البراجماتيين مرتبط بالنجاح العملي، أو ما يترجم إلى سلوك ناجح.

يقول « جيمس»: «إن الأفكار تصبح صادقة بقدر ما تساعدنا على أن نربطها بأجزاء من خبرتنا بطريقة تؤدي إلى سلوك ناجح في الحياة، «هذا يعني توخي تحقيق منفعة وحسب» ويضيف إنه ينبغي عليك إن تستخرج من كل لفظ قيمته الفورية الفعلية، وأن تضعه موضع العمل في نطاق مجرى خبرتك؛» فالقيمة الفورية تعني المنفعة الآنية» مع الانقطاع عن أي امتداد للمعنى سواء كان ذلك الامتداد «قبليا أو بعديا» بمعنى إلغاء التسلسل الزمني ماضيه ومستقبله والوقوف عند اللحظة وسأضرب لذلك مثلا ورد في المتن «حبة المخدرات أو المسكر يحقق للمتعاطي لحظة سعادة معينة ولكن ماذا بعد نهاية المخدر أو المسكر هذا ما لم تجب عنه الذرائعية، بحيث تكون قيمة الفكرة مرتبطة بنجاح السلوك الذي يؤديه الإنسان في الوقت الذي يعيشه، بهذه المعاني توجهت الذرائعية البراغماتية بالسؤال للغة فهي تتحرى المنفعة الآنية فقط وتصرف النظر عن كل ما يحيط أو يتمخض عن المعنى المهم هو «المنفعة» وهذا ما يعد قصورا واضحا لا يتناسب مع متبنيات الفكر العربي ولا التراث ولا الثوابت أو القيم التي اعتادتها الثقافة العربية. مع الاعتراف بأن هناك نظريات سوى الذرائعية قد سجلت حضورها العالمي وأفاد منها الكثير من النقاد بعد إخضاعها للتمحيص والتدقيق وإهمال الجوانب السلبية لها.

4 – إن «تشارلز بيرس 1839 – 1914م، ويعد مبتكر كلمة البرجماتية في الفلسفة المعاصرة، عمل محاضراً في جامعة هارفارد الأمريكية، وكان متأثراً بداروين ووصل إلى مثل آرائه.. وكان أثره عميقاً في الفلاسفة الأمريكيين وهم: وليم جيمس 1842 – 1910م، وهو عالم نفسي وفيلسوف أمريكي من أصل سويدي بنى مذهب الذرائعية البرجماتية على أصول أفكار بيرس ويؤكد أن العمل والمنفعة هما مقياس صحة الفكرة ودليل صدقها، كان كتابه الأول: مبادئ علم النفس 1890م الذي أكسبه شهرة واسعة ثم توالت كتبه منها: موجز علم النفس 1892م وإرادة الاعتقاد 1897م وأنواع التجربة الدينية 1902م والبراجماتية 1907م وكون متكثر 1909م، من هذه النتيجة تسقط كل دعاوى ابتكار النظرية الواردة في المؤلف المشار اليه ويعد الزعم انتهاكا صارخا لحقوق الاخرين ومهما يكن من أمر فإن مفردة «اكتشاف، ابتكار» هي مفردات دالة على التنظير والتحليل ومن ثم تدون للنظرية فهل أن مؤلف الكتاب تنطبق عليه شروط المكتشف أو المبتكر للنظرية؟

5 – استنتجنا أن جيمس الذي طور الفكر الذرائعي ونظّر له في كتابه «البراجماتية» Pragmatism، قال أنها لا تعتقد بوجود حقيقة،

فالحقيقة هي مجرد منهج للتفكير، كما أن الخير هو منهج للعمل والسلوك «وهذا يعني نفي وجود الله إذا كنا نؤمن انه حقيقة بنينا الاعتقاد والإيمان عليها»؛ فحقيقة اليوم قد تصبح خطأ الغد والمنطق والثوابت التي ظلت حقائق لقرون ماضية ليست حقائق مطلقه، بل ربما أمكننا أن نقول: إنها خاطئة وفقا لما يؤمن به جيمس وعليه تصبح الذرائعية باطلة وفقا للمنظور الديني فكيف لها ان تكون الوسيلة لتحليل الخطاب الديني أو الأدبي كما ورد في الكتاب بانها المنقذ من سوء النظريات القديمة وهذا زعم باطل ومبطل. وبهذا الزعم فأن البراغماتية هي نفي لكل الثوابت باعتبار ان حركة الزمن كفيلة بالتغيير وهذا تعارض مع واقع الحياة لما فيها من ثوابت لايمكن التشكيك بثبوتها وديمومة ذلك الثبوت، على أن الرأي جاء مطلقا لا تقييد فيه.

6 - **(ظهرت البراغماتية كردة فعل لموجات الفلسفة التي حملها المهاجرون الألمان ووجدوا صداها عند نفر من الشعراء والكتاب الأمريكان مثل (أمرسن) ثم انتقلت بعد ذلك إلى نفر من الأساتذة الجامعيين المختصين في الدراسات الفلسفية أمثال (جوزيا رويس)**.وهنا يجدر طرح التساؤل التالي: هل لأمريكا موروث او تاريخ يمكن التعاطي معه من قبل الفلاسفة لحرف وجهة

النظرية بما يتواءم مع ذلك الموروث؟ والجواب قطعا بالنفي لان المجتمع الأمريكي حديث التكون لا يرتبط بأية مشتركات وليس له تاريخ مسبق هو متكون ويسعى لترسيخ وجوده فجاءت الفلسفة البراغماتية الذرائعية متوافقة مع طبيعة المجتمع ولا يعني أنها تصلح لمجتمع مغاير.

7 – دخلت الذرائعية في علم اللسان حديثا إذ انطلقت الحاجة للدخول من عجز الفاسفة في الإجابة عن أسئلة كثيرة خصوصا في الحقل الرياضي كان ذلك نهاية القرن التاسع عشر بداية القرن العشرين إذ توجهت الأسئلة الفلسفية للغة بأسئلة جذرية والسبب أن (كانتور) وهو عالم رياضيات أعاد النظر في ثلاثية صمت الرياضيات من خلال اكتشافه أن هناك خللا في نسق النظرية، ولعب ذلك العصر دورا كبيرا في إثارة النقاش بين كل من «فريجه، وهوسرل» من جهة وبرنتانو من جهة أخرى، وكان الصراع حول إيجاد لغة ومنهج قادرين على ضمان موضوعية الاقتراحات كل هذه الصراعات الفكرية أحالت الفلاسفة إلى سؤال اللغة ووظائفها في حل ذلك الإشكال الرياضي، بمعنى أن دخول الذرائعية لعلم اللسان كان بين (1920– 1945م) لا لمسألة لغوية أو أدبية وان هناك من

حاول تطبيقها على الأدب فدار في حلقة مفرغة دون ان يحصل على نتائج تذكر.

8 – للعرب ذرائعية وفقا لما وضعه الجاحظ وأبو هلال العسكري، وابن قتيبة، وحازم القرطاجني بصدد تحليل الخطاب الأدبي والشعري على وجه الخصوص، ومن أجل تتبع مناهجهم في النقد أن النظرية التي وضعها الجاحظ لم تكن تحت مسمى الذرائعية ولكن ملخصها قد أشار له بوضوح بقوله: «**المعاني القائمة في صدور الناس، المتصورة في أذهانهم، والمتغلغلة في نفوسهم... مستورة خفية، وبعيدة وحسية، ومحجوبة مكبوتة... لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه.. إلا بغيره، وإنما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها، وهذه الخصال هي التي تعود بها إلى الفهم وتجليها للعقل... وتجعل المهمل معبداً، والمقيد مطلقاً... وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجح...**» هذا يعني أن للعرب ذرائعية مطلقها العقل العربي ومادتها الأولية الخطاب بشتى أنواعه لكنها وحسب وصف الجاحظ مختلفة تماما عن ذرائعية جيمس ودوي وغيرهم. وكان أجدى للمؤلف لو تتبع ذرائعية العرب وطور أساليبها لخرج ربما بنتائج أفضل.

9 – النظريات النقدية العربية قائمة ويتم العمل بموجبها في تحليل النصوص الشعرية والنثرية منذ ظهور النقد منذ العصر الجاهلي والى يومنا هذا ولكل عصر من العصور الأدبية نقاده، وما على الناقد اليوم سوى العودة للموروث النقدي والاستعانة بالنظريات الغربية الحديثة بحدود معينة تحافظ على هوية الخطاب الأدبي العربي.

10 – إن التفكير في تطبيق المنهج الذرائعي البراغماتي الأمريكي المنشئ وأوربي الانتشار يعني سلخ لهوية الأدب العربي، وكفر بالموروث العربي، وإساءة واضحة ومتعمدة لدستور الأمة «القرآن الكريم» لان المذهب البراغماتي مذهب متحلل من القيم والمبادئ والأعراف وهو لا يتناسب مطلقا مع ارث الأمة وثقافتها.

ولا ندعي في نهاية هذا البحث أننا قد غطينا كل الهفوات والشطحات الواردة في كتاب الذرائعية لمؤلفه الأستاذ عبدالرزاق الغالبي بالتعاون مع السيدة عبير ولا نزعم أننا وفينا الموضوع حقه على قدر الخطر الذي يتوجه به للموروث العربي قرآنا وسنة وموروثا ادبيا وعلميا، فضلا عن أن الكتاب في معيار البحث العلمي لا يمثل قيمة بحثية لما احتوته مادته من خلط ومغالطات وافتراءات على النقد والنقاد العرب.

قائمة المصادر

* القرآن الكريم

1. إبراهيم خليل، دار الكرمل، عمّان، ط1، 1995م،.
2. ابن الأثير، الغريب في الحديث، دار الكتب العلمية، ج1.
3. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجاحظ، مصر، ط4، م2، 1395ه 1975، ج1.
4. أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلي، سر الفصاحة، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 1976.
5. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984م.
6. أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية – مطبعة السعادة، القاهرة، ط7، 1396ه، 1976م.
7. احمد الشايب، أصول النقد الأدبي / ط8.

8. ارنولد تينيت، الذوق الأدبي، تر: علي محمد ألمنذري.

9. أزاد عمر، صحيفة العرب، العدد (10776) لسنة 2017 صحيفة ثقافية.

10. اساليب البيان في القرآن، جعفر الحسيني: -681 682.

11. استيتية، سمير شريف، اللسانيات (المجال، الوظيفة، والمنهج)، 2005م، عالم الكتب الحديث.، ترجمة: صبري إبراهيم السيد، 1992م، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية..

12. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د.ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1418ه - 1997م.

13. الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، د. سعد مصلوح، مكتبة الدراسات الأسلوبية، دار البحوث العلمية، مطبعة حسان، القاهرة، ط1، 1400هـ، 1980م.

14. الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، د. فتح الله أحمد سليمان، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990م.

15. الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، د. فتح الله أحمد سليمان، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990م.

16. الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط3، 1982م، تونس.

17. أشرف حافظ، الرأسمالية وأزمة الفكر العربي، عمان – 2010

18. أمجد ريان: «الحراك الأدبي»، سلسلة كتابات نقدية، ع (57)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة 1996.

19. البحتري: دراسة أسلوبية، ابتسام حمزة عبد الرحمن عنبري، رسالة دكتوراه، كلية التربية للبنات بجدة، 1407 – 1408ه.

20. البحث الأسلوبي معاصرة وتراث)، د. رجاء عيد، منشأة المعارف – الإسكندرية، 1980م.

21. بحر العلوم، السمرقندي: 2.

22. بشير كاوريريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية. الهيئة المصرية العامة للكتاب 2008.

23. بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، الصعيدي:

24. البلاغة العربية، عبد الرحمن الدمشقي: 1/ .

25. البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، ضمن سلسلة «دراسات أدبية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

26. تاريخ الفلسفة الحديث، يوسف كرم، دار المعارف، القاهرة.

27. «تاريخ النقد الأدبي عند العرب»؛ إحسان عباس، دار الثقافة: بيروت، ط(4)، 1983.

28. التحرير والتنوير، ابن عاشور: 13/ 180.

29. تفسير القرطبي – رضي الله عنه، ج2

30. التفكيكية. النظرية والتطبيق، ت: رعد عبد الجليل: 38 – 39.

31. تمهيد في النقد الادبي، روز غريب، دار المكشوف بيروت، ط 1، 1971، 86.

32. توفيق الطويل، مذهب المنفعة العام في فلسفة الأخلاق.

33. تيري إيغلتون، أوهـام ما بعد الحداثة، ت: ثائر ديب، ط1(اللاذقية:دار الحوار للنشر والتوزيع، 2000).

34. الجاحظ، البيان والتبيين، ج1.

35. الجامع لأحكام القرآن، القرطبي.

36. جميل حمداوي، مدخل إلى المنهج السيميائي، مجلة عالم المعرفة

37. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع.

38. جون أوستين: نظرية أفعال الكلام العام، ترجمة: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م.

39. جون ديوي، الطبيعة البشرية والسلوك الإنساني، تر:محمد لبيب.

40. حبيب معلوف (1962 –...) كاتب وأستاذ جامعي وصحافي، متخصص في الفلسفة البيئية (الجامعة اللبنانية)

41. حسان اليمامي، تهافت الاستدلال في الحجاج والمغاليط مفهوم ومجالاته، ج3.

42. حلام الجيلالي: المناهج النقدية المعاصرة 2004، .

43. حوليات الجامعة التونسية، العدد العاشر، تونس، مجلة تصدرها الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1973م.

44. الخصائص، ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، ج3، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت، طبع دار الكتب المصرية، 1376هـ، 1957م.

45. دراسات سيميائية لسانية أدبية، العدد الثاني، 1987 1988، المغرب، تكامل المعارف.

46. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي ومطبعة المدني، القاهرة، 1404 ه.

47. رانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي.

48. رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، الأستاذ محمود شاكر، مطبعة المدني – مصر، 1987م

49. رماد الشعر، د.عبدالكريم راضي جعفر، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط 2014م.

50. الزركشي، البرهان في علوم القرآن، دار المعرفة، السيوطي، الإتقان في علوم القرآن

51. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، القاهرة – 2000

52. سّان محمود إبراهيم / المجلّد السابع / ص 367، «الثورة الصناعيّة»، الموسوعة العربيّة، اطّلع عليه بتاريخ 20 -12- 2016.

53. ستيفن تولمن، الأجندة المخفية للحداثة، محسن عطية، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، بيروت دار الفكر العربي، 2010م.

54. سعيد حسين بحيري، مواقف خاصة بالنظرية اللغوية في القرن العشرين، مكتبة زهراء الشرق، سنة2011.

55. سيزا قاسم، نعيم حامد أبوزيد: أنظمة العلامات – مقالات مترجمة ودراسات مدخل إلى السيمو طبقا، دار ابياس العصرية – القاهرة 1986م.

56. شرح صحيح البخارى لابن بطال، ج10.

57. الشرقاوي، محمد عبدالمنعم (1956)، الولايات المتحدة أرضاً وشعباً ودولة. القاهرة: النهضة المصرية.

58. الشعر والتجربة، تأليف اوشيبلت مكليتس، ترجمة سلمى الخضراء، دار اليقضة العربية بيروت، 1963، 53.

59. شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي المعاصر.

60. صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته / 19

61. صلاح فضل: «نظرية البنائية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، سنة 2003.

62. صلاح فضل، بلاغة الخطأ مجلة عالم المعرفة عدد 164.

63. الصناعتين – لابي هلال العسكري، والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده– لابن رشيق القيرواني.

64. الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، احمد علي دهمان: -18 19

65. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: -28 19.

66. الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الإله الصائغ: 115.

67. طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (المتوفى: 232هـ) تح: محمود محمد شاكر دار المدني - جدة وهو بجزئين.

68. الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز: 1/ .

69. عبد الرحمن الحاج، تأسيس أصول التفسير، مجلة المعرفة الإسلامية، العدد (37)

70. عبد العزيز عتيق، علم المعاني،

71. عبد الفراج محمد أحمد، » قصيدة الحداثة في شعر السبعينيات»، / 238.

72. عبد الكريم راضي جعفر، خطاب الملوك، مطبعة عدنان، 2017.

73. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير -من البنيوية إلى التشريحية.

74. عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2002.

75. عبد المنعم الحفني، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، القاهرة – 2010.

76. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، (لبنان: دار العودة، الطبعة الثانية، 1979م.

77. عبدالله الغذامي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية.

78. عدنان عويد: باحث له العديد من المؤلفات منها: – الديمقراطية بين الفكر والممارسة 1994– – دار المدى – دمشق – إشكالية النهضة من التوابل إلى النفط – 1997 م.

79. عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن، دار مجدلاوي للنشر، الأردن ط1، 2005 م.

80. علم اللغة والدراسات الأدبية: دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، برند شبلنر، ترجمه وقدم له وعلق عليه: د. محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991م.

81. علي، سعيد إسماعيل (1995)، فلسفات تربوية معاصرة. الكويت: عالم المعرفة.

82. عمار: الخطاب النقدي عند عبد الله الغذامي، شهادة ماجستَتير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 2003.

83. عودة أخرى للميثولوجيا البيضاء، ت: رشاد عبد القادر، مجلة الآداب الأجنبية، العدد 106 – 107 لسنة 2001:62.

84. في البلاغة العربية، عبد العزيز العتيق.

85. فتح الباري لابن حجر، ج20.

86. في البلاغة العربية، د.محمد مصطفى هدارة.

87. في النقد الادبي دراسة وتطبيق، د. كمال نشأة، ط1، مطبعة النعمان في النجف الاشرف، 1970م.

88. قصة الفلسفة الحديثة، أحمد أمين وزكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة.

89. قوانين حماية المستهلك العالمية والعربية وهي تنطبق تماما على المستورد الفكري

90. كارل بوير، نظرية المعرفة العلمية بين المنهج والتطبيق، دمشق – 2011

91. لسان العرب، ابن منظور، ج 7، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م، مادة (سلب).

92. اللسانيات الكبرى، ماري ان نو، جورج البا، تر: محمد الراضي.

93. مازن الوعر لكتاب: بيير جيرو: علم الإشارة (السيميولوجيا ترجمة منذر عياش، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر دمشق 1998م.

94. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 71/ 2.

95. المحرر الوجيز، ابن عطية: 321/ 3، جواهر البلاغة: 167.

96. محمد، عكاشة، نظرية الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة، تطبيقات الأساليب والتأثر والتأثير، مفهوم التأثر والمقام، ط2، دار الأزهر، القاهرة، 1972، وما بعدها

97. محمد أديوان، نظرية المقاصد بين حازم ونظرية الأفعال اللغوية المعاصرة، مجلة الوصل، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة تلمسان، العدد الأول، 1994، جامعة الرباط، كلية الآداب.

98. محمد حسن عبدالله: مقدمة في النقد الأدبي، دار البحوث العلمية، الكويت.

99. محمد حمود: «الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها»، الشركة العالمية للنشر، بيروت، ط1، سنة 1986.

100. محمد غنيمي، الأدب المقارن.

101. محمد مهران، مدخل لدراسة الفلسفة المعاصرة.

102. مختار الصحاح، م حمد بن أبي بكر الرازي، دار الرضوان، 2006 م.

103. المرايا المحدبة «من البنيوية إلى التفكيك، د.عبدالعزيز حمودة، عالم المعرفة، 1998،

104. المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي، محمد خرماش، حوليات الجامعة التونسية، عدد، 38، 1995.

105. مصطفى ناصف: » الصورة الأدبية «، دار مصر للطباعة، / 12.

106. المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم.

107. المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، جمهورية مصر العربية: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983م - 1403هـ.

108. المعجم الفلسفي، الموقع: جميل صيليبيا، دار الكتاب اللبناني، 1988.

109. معجم المصطلحات والبلاغة العربية وتطورها، أحمد مطلوب:3.

110. معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، د. أحمد زكي بدوي، مكتبة لبنان - بيروت، 1982م..

111. مفتاح العلوم: السكاكي.

112. مفردات ألفاظ القرآن، ج1.

113. مقاييس اللغة»؛ ابن فارس، ج2.

114. المقدمة، ابن خلدون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1408هـ.

115. مناهج النقد المعاصر، د. صلاح فضل، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1417ه - 1997م، ص 107، 108.

116. منصور عبد العزيز العجيلي، البراغماتيين عرض ونقد.

117. منهاج البلغاء وسراج الأدبـاء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981م.

118. الموسوعة الفلسفية - تأليف م.روزنتال، ب.يودين.

119. الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة فؤاد كامل ورفاقه - دار القلم - بيروت.

120. الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، النسخة العربية.

121. ميخائيل، الخطاب الروايي، ت: محمد برادة، دارالفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة/ باريس، طبعة اولي، 1987.

122. ميكل إفيتش: اتجاهات البحث اللساني: ترجمة سعد عبدالعزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية 2000.

123. ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، جده، ط1، 2009.

124. نبيل راغب، نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، – مكتبة مصر – القاهرة.

125. نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، – مكتبة مصر – القاهرة.

126. نصيرة مصابحية،: تجليات المنهج اللغوي الجمالي عند مصطفى ناصف)

127. النقد، كريستوفر نورس، في كتاب: موسوعة الأدب والنقد: 111 – 112.

128. النقد الأدبي في العصر الجاهلي، تحقيق عمر فروخ، لكتاب الجمحي، دار الارقم، بيروت، 1997م.

129. نهج البلاغة، ج3.

فهرس المحتويات

الإهداء 5

المقدمة: 7

الفصل الأول: البراغماتية جذورها وامتداداتها وابرز المؤسسين 11

أولا:مدخل الى البراغماتية: 13

ثانيا:الذرائعية وتعدد المصطلحات 20

الراغماتية تقاطع مع الموروث: 38

وجه التناقض: 40

البراغماتية والدرس اللساني 52

ثالثا:ماهية الخطاب – مفهوم الخطاب: 70

الخطاب لغة: 72

الخطابة اصطلاحا: 73

الخطاب وتحليله في نظر العرب: 75

دلالة الخطاب: 80

الأسلوب مفهومه: 88

الانزياح أو العدول: 96

الحجاج 99

أنواع الحجاج في البلاغة العربية 101

مفردات ألفاظ القرآن بين الجدال والمحاجة 105

حكم الجدال: 106

آراء العلماء في البراغماتية: 109

1 – الدكتور علي عبد الهادي المرهج(*) 111

2 – الدكتور محمد الجاغوب(*): 113

3 – الباحث حبيب معلوف: (*) 116

4 – الدكتور أكرم مطلق محمد: 120
5 – الدكتور عدنان عويد (*) 122
6 – الدكتور خالد الشنتوت 126
7.ميشيل حنا – باحث في الفلسفة 127
المناهج المتبعة في تحليل النصوص الأدبية: 131
المنهج الاجتماعي: 134
منهجية النقد الثقافي: 143
ثانيا: بين النظرية النقدية والنقد الأدبي 151
الفصل الثاني: المناهج والنظريات النقدية – أولا: بين النظرية النقدية والنقد الأدبي 157
الذرائعية وارتباك الآليات 159
بين الذرائعية والتفكيكية (جاك دريدا): 175
بين الذرائعية والسيمائية وأصولها (سوسير): 177
تعقيد المداخل لقراءة النص الأدبي: 186
تطبيق الذرائعية ميكانيكيا: 189
تحليل النصوص ومغالطات الرؤية: 198
عبير خالد يحيي وتخبط الأفكار: 224
هل من بدائل عن الذرائعي؟ 230
معيار الصورة في الشعر: 232
المجاز وخصوصية لغة العرب الشعرية: 236
ثانيا: التعريض: 270
نماذج تطبيقية للصورة الشعرية 273
معيارالصورة في شعر الحداثة: 279
استخلاص: 286
النتائج: 286
قائمة المصادر 297