

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة مولود معمري - تيزي وزو -
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي



التخصص: اللغة و الأدب العربي.
الفرع: نظرية الخطاب.

بجث لنيل شهادة الماجستير

إعداد الطالب: جمال عبدلي.

الموضوع:

تمركز سلطة المعنى في الخطاب الأدبي -المتنبّي أنموذجا -

لجنة المناقشة:

- أ.د/ الوناس شعباني، أستاذ التعليم العالي، جامعة تيزي وزو.....رئيسا.
أ.د/ بوجمعة شتوان، أستاذ التعليم العالي، جامعة تيزي وزومشرفا ومقررا.
أ.د/ محمد صادق بروان، أستاذ محاضر صنف أ، جامعة تيزي وزو.....ممتحنا.
أ.د/ علي حمدوش، أستاذ محاضر صنف أ، جامعة تيزي وزو.....ممتحنا.

تاريخ المناقشة: 2014/06/12.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ

الرَّحِيمِ

الإهداء

إلى أمي وأبي منيري دربي في الحياة

إلى إخوتي الذين تقاسموا معي أفراحي و أحزاني

إلى روح أختي الطاهرة رحمها الله

إلى أبناء عشيرتي من شاركوني طفولتي وشبابي

إلى كل من علّمني حرفاً أو نصحني نصحاً

إلى كل من يعرفني ويستريح بروئيتي

أهدي ثمرة جهدي

شُكْرٌ وَتَقْدِيرٌ

الحمد لله وحده.

والصلاة والسلام على من لا نبي بعده.

أمّا بعد:

إنّه لمن دواعي السرور والغبطة، أن أتقدم بالشكر والعرفان بالجميل إلى أستاذي
القدير الدكتور: بوجمعة شتوان

على ما بذله معي من جهد في قراءة الرسالة وإسداء النصح والتوجيه مدة
الإشراف، جزاه الله كل خير وأوصله إلى كل مبلغ.
فقد كان حريصاً كل الحرص على تجلية الحقائق العلمية، وإبرازها بصورة جيّدة
مع توجيهي إلى دقة العبارة، وسلامة التركيب، وصحة الأسلوب.
كما أسجل هنا تقديري للجهود المبذولة من قبل إدارات جامعة تيزي وزو في
تكوين الإطارات والمؤطرين، أدام الله هذه الجهود وثمنها.
ولا يسعني كذلك سوى أن أقدم شكر عرفان، إلى كل أساتذتي الذين ساهموا في
تكويني المعرفي، من بعيد أو من قريب، من الطور الابتدائي إلى مستوى ما بعد
التدرج. وكل من عاونني في كتابة هذه المذكرة خاصة ابن عمي: رضوان الذي
سهر الليلي وهو يدوّن لي شذرات منها.
كما لا أنسى إخواني وزملائي الطلبة، من أعارني منهم كتاباً، أو أبدى تشجيعاً
فلهم مني كلُّ شكرٍ وتقدير، فجزى الله الجميع خيراً.

مقدمة

مقدمة: حظي الخطاب الأدبي منذ القديم، بالدراسة والتحليل من قبل الأدباء والنقاد؛ قصد معرفة خباياه وأغواره، فمنهم من اهتم بجودة لفظه ومنهم من اهتم بمضمونه، ومنهم من زواج بين هذا وذاك غير أنّ هذا الاختلاف في تناول، قد أدّى إلى تضارب في الآراء وتباين في الطرح، لتباين مشارب هؤلاء النقاد والأدباء الفكرية واتجاهاتهم الأدبية.

فالأدب والنقد صنوان لا ينفصلان، فأينما كان المنتج الأدبي، كانت الرؤية النقدية فيه حاضرة ليكون بعد ذلك التنظير، فالنقد رؤية في المنتج الأدبي بتحليله فهي رؤيا عملية فعلية.

والتنظير رؤية في الأدب تبحث في خصائصه العامة و الخاصة وهي نظرة تجريدية تميل للبحث عن الميزات العامة أكثر من البحث عن الميزات الخاصة على عكس النقد.

شغل النقد منذ القدم دور الطبيب المشرح للأدب ليعرف خبايا جسمه، ويقوم بعد ذلك بتقويم الاعوجاج فيه. فالنقد لم يشغل دور تتبع الأدب لمعرفة عثراته وتقويمها فحسب؛ بل لضبط محاسنه و وصفها كذلك.

امتاز الأدب بتعدد أغراضه وفنونه، وامتاز النقد بتعدد مناهجه وآلياته الاجرائية، باحثا في الأدب عن كل ما هو ابحائي وذي دلالة أي ما له معنى. فتوزّعت مناهجه على ثلاثة أقطاب: صاحب الخطاب، نص الخطاب، متلقي الخطاب.

وكل منهج من المناهج خاصة الحديثة منها قد صب مجال الاهتمام والدراسة على أحد الأقطاب

- أقول مركزا أكثر عليه - دون الأقطاب الأخرى، جاعلا المعنى منبعه هذا القطب المركز عليه.

سبب اختيار الموضوع: رغبة مئّي في تحديد الاتجاهات الفكرية والأدبية التي تناولت كل زاوية من زوايا الخطاب واستنصرت لها، ووضعت المعنى والقصد فيها، وتبيان مدى صحّة الطّرح، سواء عند الذين يستنصرون لمدونة الخطاب، أو الذين يستنصرون لصاحب الخطاب، أو الذين يستنصرون لمتلقي الخطاب. لذلك ارتأيت أن أنجز بحثا حول هذه القضية الإشكالية أجعل فيه هذه المناهج في قوالب يحوي كل قالب من القوالب ثلاثة مناهج نقدية، وأساس التصنيف هذا قائم على

مبدأ التركيز والمركزة؛ فإذا ركّزنا اهتمامنا النقدي على قطب من الأقطاب الثلاثة (صاحب النص، النص، متلقي النص) تركز النقد عليه وكوّننا على عاتقه قاعدة نقدية متينة.

عنوان البحث:

على هذا الأساس ارتأيت أن يكون عنوان بحثي على النحو الآتي: **تمركز سلطة المعنى في الخطاب الأدبي- المتنبّي أنموذجاً-**

المقاربة المتبعة: المقاربة الأنسب لمثل هذه الإشكالية هي المقاربة الوصفية التحليلية، التي تسمح لنا باستعراض هذه النظريات النقدية ووصف آلياتها التي تشتغل بها، ثم تحليلها تحليلاً دقيقاً لمعرفة الكيفية التي مركزت بها المعنى في القطب الذي ركّزت عليه مجال دراستها، قصد تبرير الأحكام تبريراً موضوعياً، يتناسب وهذا الطرح الإشكالي.

بنية البحث: بدأت البحث بمقدمة، استعرضت فيها الإشكالية التي يدور حولها موضوع بحثي، وسبب اختياري للموضوع، كذا المقاربة الأنسب لفك مغاليق هذا السؤال الإشكالي.

وقد ضمّنت عرض هذا البحث ثلاثة فصول، في كل فصل ثلاثة مناهج نقدية، رتبته على أساس تركيز اهتمامها في الدراسة، على أحد أقطاب الإنتاج الأدبي: (صاحب الخطاب، نص الخطاب، متلقي الخطاب)، فرتبت الفصول على الشكل التالي:

الفصل الأول: وسمته بعنوان " المناهج التي تركز سلطة المعنى عند صاحب الخطاب" ويحوي المناهج التالية: الاجتماعي، النفسي؛ حيث ركّز هذان المنهجان النقيديان اهتمامهما النقدي على شخص صاحب الخطاب. على اعتبار أنّ نص الخطاب الأدبي هو امتداد وتجل للخلفية المعرفية لصاحبه. فالكاتب لا يكتب من عدم إنّما يكتب من منظوره الاجتماعي والنفسي، فهذان المنهجان يركزان المعنى في شخص صاحب الخطاب أي السياق الذي أحاط بإنتاج النص، فسميت على هذا الأساس بالمناهج السياقية، وأنا أسميها المناهج التي مركزت سلطة المعنى عند صاحب الخطاب، لأنّها ترى أنّ عصمة المعنى في يد صاحب الخطاب، فهو الذي يحمل نصه ويفرض

عليه حمل ما يشاء هو من المعاني والمقاصد، لذلك استعملت مصطلح السلطة، للدلالة على أنّ المعنى في نظر هذه المناهج هو فرض من صاحب الخطاب، دون الأقطاب الأخرى.

الفصل الثاني: ويضم المناهج التالية: البنيوية والأسلوبية. فقد ركّز هذان المنهجان اهتمامها النقدي على نص الخطاب الأدبي، باحثان فيه عن كل ما هو إيحائي وذا دلالة أي ما له معنى، مهملة وبشكل نسبي الأقطاب الأخرى (صاحب الخطاب وملتقي الخطاب)، فسميت هذه المناهج بالمناهج النصية لاتخاذها النص مجالاً مقصوداً بذاته في الدراسة النقدية، و أسميها أنا بالمناهج التي تركز سلطة المعنى في نص الخطاب، لأنّها درست النص دراسة محايدة (النص بمعزل عن ملقيه وكذا السياق الذي قيل فيه، وظروف تلقيه).

أي دراسة النص كلغة ونسق وجمالية، وهذه الدراسة تؤتي أكلها دون الحاجة لربط النص بالظروف التي أنجز فيها، ودون الحاجة أيضاً لمعرفة مختلف ضروب التفسير والتلقي.

الفصل الثالث: ضمّنت فيه المناهج الثلاثة التالية: التداولية، التأويل، والتفكيكية، التي جعلت سلطة فرض المعنى في يد ملتقي الخطاب، فهو القابض على المعنى يبثه في المنتج الأدبي بعد أن يقرأه، نافين بذلك الزعم التقليدي القائل بأنّ المعنى جاهز وقار في النص، مؤكدين بأنّه يأتي مع القراءة والتلقي؛ فلا يمكن للأديب أن يخرج مؤلفاً للوجود ما لم يتلق ويقراه الناس، فكل روائع الأدب ألفت ثم قرأها الناس فاستحسنوها جيلاً بعد جيل، فشاعت وكتب لها الخلود، فلم يكن ليذيع صيتها لو كانت في خزانة موصدة لم يقرأها الناس و لم يسمعوها بها قط.

لتحديد كيف مركزت هذه المناهج النقدية المعنى في زاوية من زوايا الخطاب، اخترت كما هائلاً من الكتب و المقالات التي يمكن أن تدعم البحث وتثريه وتبين صحة الطرح انطلاقاً من الآليات والآراء التي يقترحها النقاد المنتمون لكل منهج. أمّا مدونة التطبيق فتكون من شعر أبي الطيب المتنبّي لتتضح لنا الصورة عن الكيفية التي طبقت بها هذه المناهج لنتبين ما ركّزت عليه، ونظراً لكثرة المناهج، فقد اخترت التطبيق لمنهج عن كل قالب على الأقل.

الفصل الأول:

الاتجاهات التي مركزت سلطة المعنى عند صاحب الخطاب

1- النقد الاجتماعي

2- النقد النفسي

ينضوي تحت هذا الاتجاه كل من النقد الاجتماعي والنقد النفسي؛ إذ أنّ هذين المنهجين النقديين يبحثان في نص الخطاب عن كل ما هو امتداد لصاحبه، ففي نص الخطاب تتجلى ميول صاحبه ووضعه الاجتماعي وكذا مكنوناته النفسية.

الميزة التي تميّز الإبداع عامة والأدب خاصة أنّه يعبر عن رأي مبدعه، أو يشير إلى وجهة نظره بغض النظر عن مادة الإبداع سواء أكانت مألوفة مباشرة أو بنوع من التعمق والغموض، قد لا نقدر على استخراج علاماته الفارقة إلا بعد دراسة ومتابعة واهتمام.¹

فالعناصر المكونة للمنجز الإبداعي لا تظهر في هيئتها الأخيرة إلا بعد عبورها مختبر منتجها، قدر ما كانت مستويات معالجته للقضية المطروحة بسيطة كانت أو معقدة، فمن المعلوم أنّ تتباين المستويات الإبداعية وكذا مستويات التلقي، ففي جميع الحالات تبقى الإبداعات حاملة لملامح مرسلها وبصمته الإبداعية مهما كانت خصوصية العمل فإنّ بصمة الذات المنتجة حاضرة فيه سواء أكانت ناصعة أم واهية، بصرف النظر عن رأينا فيها أكان بالرضى أم بالمعارضة.²

فالعامل الإبداعي الأدبي هيكل هندسي رسم معالمه المبدع كيفما شاء، فهو الذي اختار مادة تشكيله (اللغة)، وشكله (الأفكار) وألوانه (الخلفيات: الاجتماعية النفسية).

لا يقتصر الأدب في كونه انعكاساً للواقع، قدر ما هو تأويل مبتكر له، فإن كان الأدب لا يسعى إلى تقديم معرفة بالمفهوم العلمي والمنطقي لمصطلح "المعرفة" إذ أنّ محتواه لا يفحص بالمناهج والميكانيزمات التي تفحص بها النصوص العلمية والفكرية، لكن هذا لا يعني أنّ محتوياته لا تقدم شيئاً للمعرفة؛ بل فيه من الزاد المعرفي ما يجعله مجالاً لتأمل الفيلسوف. كما يمكن أن يجد فيه عالم الاجتماع و الأنثروبولوجيا و عالم النفس ومؤرخ الثقافة مواضيع للبحث واستقصاء المعرفة لمحتواه الدلالي المشتمل على جوانب واسعة من هموم الإنسان وفعالياته، إذ الأدب شديد الاهتمام بقضايا الوجود الإنساني لا يكتفي بتصويرها وحسب بل يضعها موضع فحص وتساؤل. فالأدب بهذا

1 - ينظر مقال: غسان كامل ونوس، وجهة نظر، مجلة الآداب العالمية، ع143، سوريا صيف 2010، ص8-9.

2 - المرجع نفسه، ص10-11.

جهد فكري وثقافي واجتماعي وحضاري غير ذي عزلة عن الواقع الذي ولد فيه وربما في كنفه، يتأثر به ويؤثر فيه ولا يمكن لأي باحث كان أن ينكر هذا الوجه من التفاعل.³

1- النقد الاجتماعي: استلهم هذا المنهج النقدي من علم الاجتماع أي بعد أن راج علم الاجتماع على يد دوركايم ومن حدا حذوه، فالأدب جزء من الإرث الاجتماعي، لذلك نجد في هذا المجتمع نوعا أدبيا ما وقد راج، ونجد نوعا غير ذلك النوع رائجا في مجتمع آخر. فللأدب جانب اجتماعي لا يمكن لأي دارس تجاهله أو إنكاره. فالأدب فن لغوي، واللغة أداة اجتماعية لا تكون إلا حيث يكون المجتمع الذي يمارسها، والجانب الاجتماعي في اللغة أوضح من أن يشار إليه إذ هناك علم حديث من علوم اللغة يهتم به يدعى اللسانيات الاجتماعية. معنى هذا أن ثمة الكثير مما يعزز الميل إلى دراسة هذا الجانب في الأدب والاستعانة بعلم الاجتماع في ذلك لفحص المأثور الأدبي والكشف عن كل صباغ اجتماعي بثه فيه الكاتب أو المنتج الذي يراه اتباع هذا المنهج جزء من مجتمعه و علاقته به هامة جدا في تأديته لأعماله الأدبية، فالطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب في أصوله، أو في انحيازه الواعي، بموقعها في السلم الاجتماعي، وبدورها في اقتصاد المجتمع الذي يقوم به، وبتطلعاتها نحو المستقبل. وبمشكلاتها التي تعاني منها، وبتاريخها الذي يوجّه تحركاتها، وبرؤيتها للوجود والكون من حولها، تترك آثارها في الكاتب:

- في أدواته اللغوية.
- في الأجناس الأدبية التي يختارها.
- في الموضوعات التي يعرضها.
- في طريقة صياغته لها.
- في الدلالة القريبة والبعيدة التي تحملها آثاره.
- في التطلعات التي تبشر بها هذه الآثار.
- في القيم التي تمجدها أو تدعو إليها أو تسوغها.

³ - ينظر تومبكنز جين ب. ، نقد استجابة الفارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنوية، تر: حسن ناظم و علي حاكم، تق: محمد جواد حسن الموسدي، المجلس الأعلى للثقافة 1999، ص8.

فخلفية الكاتب الاجتماعية تترك بصماتها على كل ما يقوم به في أثناء عملية الإنتاج الأدبي. كما أنّ الأدب سلاح تستخدمه الطبقات الاجتماعية المختلفة في صراعها على السيادة في المجتمع وغالباً ما كان أداة ناجعة في تعبئة القوى الاجتماعية المتفردة ودفعها لتحقيق هدف تنشده طبقة اجتماعية ما.

بات لزاماً على دارس الأدب أن يدرس أوجه هذا التأثير في أثناء مواجهته للنص الأدبي شارحاً ومحللاً ومفسراً ومقوماً. ولذا يجد نفسه مضطراً في أغلب الأحيان للبحث في سيرة الكاتب ومحيطه الذي أتى منه وعاش فيه. وفي منشئه الاجتماعي وخلفيته الأسرية، ووضع الاقتصاد، وآرائه في عملية الصراع الاجتماعي الدائر في مجتمعه، وغير ذلك مما يبسر على الدارس مواجهته لنصه، وبالطبع فإن جمع هذه المعطيات عن الكاتب لا تكفي، لأن تفسير صلتها بالآثار الأدبية أمر في غاية الصعوبة. فقد يعتقد البعض أن المنشأ الاجتماعي للكاتب يفرض بالضرورة ولاء وأيديولوجية اجتماعيين خاصين به وسرعان ما يكتشف هؤلاء أن الأمر ليس بهذه الآلية. إذ هناك العديد من الكتاب الذين "خانوا" طبقتهم وتكروا لها وانحازوا إلى طبقة أخرى (مثل عروة بن الورد، وشلي، وكارلايل وتولستوي وغيرهم) وقفوا حياتهم على مصالحها وطموحاتها ومستقبلها، والكاتب في نهاية المطاف مواطن، أو كائن اجتماعي، له رأيه في المسائل الاجتماعية والسياسية في بلده، وغالباً ما يملئ عليه هذا الرأي ولاءه وأيديولوجيته المتصلة بهذه الطبقة أو تلك، ومعنى هذا أنّ على دارس الأدب ألا يكتفي بدراسة انتماء الكاتب من الوثائق غير الأدبية المتعلقة بسيرته، بل يعمد كذلك إلى تبيين انتمائه واتجاهه وأيديولوجيته من كتاباته أيضاً، فالأصول الاجتماعية لا تلعب إلا دوراً ثانوياً في المسائل التي يثيرها مركز الكاتب الاجتماعي وولاه وأيديولوجيته.

"لأن الكتاب... يضعون أنفسهم في خدمة طبقة أخرى، غالباً، فقد كتب معظم شعر البلاط رجال تبناوا أيديولوجية حمايتهم وذويهم ولو أنهم ولدوا في منزلة دنيا"⁴، ومعنى هذا أن انحياز كاتب ما لطبقة ولفئة اجتماعية شأن تمليه عليه آراؤه في عملية الصراع الاجتماعي الدائر في مجتمعه. وهذه الآراء تتحدد غالباً بمجموعة من العوامل ربما كان من أهمها تكوين الكاتب الثقافي ودوره

⁴ - اصطيف عبد النبي، المنهج الاجتماعي في الدراسات الأدبية، مجلة الموقف الأدبي، ع268، سوريا 1993، ص3.

الاجتماعي الذي يؤديه وما يراكمه ذلك من خبرات وتجارب تشكل رؤيته للعالم وتوجه مواقفه من الطبقات والفئات الاجتماعية المتنافسة على تسلم مركز القيادة في المجتمع. والملاحظ أن انتماء الكاتب لطبقة أو فئة اجتماعية ما قد تضاعف بالتدرج. فمقابل الانتماء التام الذي تجده لدى الشاعر الجاهلي . صوت قبيلته المفصح عن كل شؤونها الهامة . نجد الانتماء المحدود لدى الكاتب في العصر الحديث حيث يزداد اعتماد الكاتب، في موارده الاقتصادية، على نفسه وإنتاجه وبالتالي تزداد عنايته بالقارئ أو مستهلك الآثار الأدبية الذي يخاطبه، فالقارئ هو المسهم الأهم في تمويل عملية الإنتاج الأدبي في أي مجتمع، وهو من يدفع ثمن الكتاب في نهاية المطاف.

وأما العمل الأدبي فالجانب الاجتماعي فيه واضح من خلال تقديمه لعالم محوره الإنسان، على حد تعبير ميخائيل نعيمة. ذلك المخلوق الاجتماعي وعلى الرغم من أن هذا العالم غير حقيقي، بمعنى أنه لا يتمتع بوجود حقيقي فعلي، إلا أن ذلك لا يمنع من كونه قابلاً للتحقق تبعاً لقوانين الاحتمال والضرورة. كما يقول أرسطو⁵، وهكذا فإننا كثيراً ما نقرأ في نقد الأدب، عبارات من مثل قول ويلسون فوليت:

" كل شيء في القصة صحيح، ما خلا القصة كلها "⁶ أو قول ماريان مور عن الشعر بأنه يقدم:
" للمتعمن حدائق خيالية تملؤها هوام حقيقية "⁷

إن هذا العالم الوهمي الخيالي (التخييل في الأدب) لا غنى عنه لأي كاتب كان إذا ما رغب في تقديم عمل مقنع جدير بتوقيعه، بحاجة إلى معرفة نوعية تيسر لنا فهمه واستيعاب ما فيه من علاقات وقيم وشخصيات وأحداث إنسانية (اجتماعية)، وعلم الاجتماع هو المعرفة النوعية

⁵ - ينظر فصل محور الأدب من كتاب الغريال، ط3:12: نقلا عن اصطيف عبد النبي، المنهج الاجتماعي في الدراسة الأدبية، مجلة الموقف الأدبي، ع268، سوريا 1993.

⁶ - رينيه ويليك وأستن وارين، نظرية الأدب، ط3: نقلا عن اصطيف عبد النبي، المنهج الاجتماعي في الدراسة الأدبية، مجلة الموقف الأدبي، ع268، سوريا 1993.

⁷ - رينيه ويليك وأستن وارين، نظرية الأدب، ط3: نقلا عن اصطيف عبد النبي، المنهج الاجتماعي في الدراسة الأدبية، مجلة الموقف الأدبي، ع268، سوريا 1993.

الأكثر فائدة في دراسة هذا العالم، شخصياته، وعلاقاته، وقيمه، وأعرافه، ونظمه، ومعاييره المختلفة وغير ذلك.⁸

فالكاتب مهما بعد خياله وشط لا بد أن ينطلق في عمله من واقع إنساني ما يستمد مواده منه ويشكلها بطريقته الخاصة به التي تحمل معها دلالة ما إلى القارئ. وهو في عملية الإنتاج الأدبي لا بد أن يصدر عن تجاربه المباشرة التي تراكمت في ذهنه عبر مر السنين، لينقلها إلى القارئ عن قصد أو غير قصد، فالأدب نتاج له أثره في تكوين شخصية الفرد في أي مجتمع كان وأداة ناجعة في تربية الناشئة. والأدب، فضلاً عما تقدّم، يقدم صورة ما عن المجتمع الذي أنتج فيه، وعلى الرغم من تفاوت هذه الصورة قريباً أو بعداً عن الصورة الحقيقية للمجتمع إلاّ أنّها تظل محتفظة بارتباطها بها، لأنّها تكون محفورة بهذه الصورة على نحو أو آخر. وربما كان هذا وراء محاولة البعض دراسة الأعمال الأدبية بوصفها وثائق اجتماعية. يكتب رينيه ويليك في مؤلفه المشترك نظرية الأدب:

"لا شك في أن بالإمكان استخلاص بعض الصور الاجتماعية من الأدب، وفي الواقع إنّ هذا العمل كان أقدم استخدام للأدب قام به دارسوه المنهجيون".⁹

يعتقد توماس وارتون - أول مؤرخ حقيقي للشعر الإنكليزي - أنّ للأدب "فضيلة تخصه، وهي التسجيل المخلص لسمات العصر، والحفاظ على أبرز تمثيل للأخلاق وأفضل تعبير عنها". ويرى هذا الكاتب وحلفاؤه من علماء الآثار أن الأدب أهم كنز ضم العادات والأزياء وأنّه مرجع لتاريخ الحضارة وخصوصاً عهد الفروسية وانحطاطه. أما بالنسبة للقراء المعاصرين، فمعظمهم يستقون انطباعاتهم الرئيسية عن المجتمعات الأجنبية من قراءة الروايات".¹⁰

يرى رينيه ويليك وأوستن وارين أن الأدب بكل بساطة مرآة للحياة، إعادة إنتاج لها وبالتالي وبكل وضوح، وثيقة اجتماعية. ليس لمثل هذه الدراسات قيمة ما لم نعرف المنهج الفني للقصص

⁸ - ينظر اصطيف عبد النبي، المنهج الاجتماعي في الدراسة الأدبية، مجلة الموقف الأدبي، ع268، سوريا 1993.

⁹ - المرجع نفسه.

¹⁰ - المرجع نفسه.

ونجعله موضع الدراسة، ما لم نستطع أن نحدد . بشكل عيني وليس بعبارات عامة فقط . ما هو موقع الصورة من الحقيقة الاجتماعية، هل هي واقعية في غرضها؟ أم أنها في نواح معينة هجائية أو هازلة، أو مثالية، أو رومانسية؟¹¹

ولذا فإن المرء يميل إلى أن يأخذ مأخذاً جدياً تحذير أحد الدارسين الذي يؤكد أنه:

" لا يستطيع سوى الشخص الذي يملك معرفة ببنية المجتمع من مصادر أخرى في المصادر الأدبية الصرفة، أن يكتشف فيما إذا كانت نماذج اجتماعية معينة وسلوكها قد أعيد إنتاجها في الرواية، وإلى أي حد... أما العنصر الخيالي المحض، والملاحظة الواقعية، وما هو فقط تعبير عن رغبات الكاتب فيجب أن يفصل بعضها عن بعض في كل حالة بطريقة ماهرة"¹²

1-2- الإطار النظري للنقد الاجتماعي: يرى بيير باربريس (pierre barberis) أنّ فكرة تفسير الأدب برده إلى المجتمعات التي تنتجها و تتلقاها، قد عرفت عصرها الذهبي في فرنسا بداية القرن التاسع عشر. وذلك بفضل الثورة الفرنسية التي أعطت الكثير من التوضيحات حول أسئلة، لم يكن عصر التنوير ليطرحها قبل عام 1789 م إلا بشكل جزئي، فلقد تولّد مجتمع جديد و جمهور جديد و حاجات جديدة، ولم يسبق لأي فيلسوف أو مفكر أن عاش في مجتمع مثوّر (socio révolutionnée)¹³ كهذا المجتمع الذي كان مفعماً بالغليان.

لقد تحدث الأدب عن هذا الصراع المجتمعي و كان بإمكانه أن يتحدث عن هذا أكثر، عن معارك الأمس ومعناها وعن معارك الغد ومعناها. فكان أداة لتحقيق الأمور، ونذيراً بما ستؤول إليه، فاعتقد المرء آنذاك أنه يمتلك فكرة عن سير المجتمعات، كما اعتقد أنه يمتلك كذلك فكرة عن سير هذا النتاج المجتمعي الذي هو الأدب.

¹¹ - ينظر اصطيف عبد النبي، المنهج الاجتماعي في الدراسة الأدبية، مجلة الموقف الأدبي، ع268، سوريا 1993.

¹² - ينظر رينيه ويليك و أستن وارين، نظرية الأدب: نقلا عن اصطيف عبد النبي، المنهج الاجتماعي في الدراسة الأدبية، مجلة الموقف الأدبي، ع 268، سوريا 1993.

¹³ - ينظر بيير باربريس وآخرون، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت 1997، ص 133.

فالأدب لم يكن يسعى إلى ما هو حقيقي وجمالي وأخلاقي فحسب، بل كان يسعى كذلك إلى ما هو حقيقي وواقعي ونضالي كذلك. فلم يعد الأدب فنا حسب رأي مدام دوستايل (Madame de) stael؛ بل سلاحا للتحرك والفهم أو التفاهم الاجتماعي.

النقد الاجتماعي إذا يشير إلى قراءة كل ما هو تاريخي واجتماعي وإيديولوجي وثقافي في الإنتاج الأدبي؛ إذ أنّ النقد الاجتماعي لا يمكن أن يوجد من دون واقع، وإن كان بمقدور الواقع أن يوجد دونه؛ لكن السؤال المطروح هل نجد في النقد الاجتماعي هذا الواقع كما هو واقع؟ فالقضية كلها يتضمنها هذا السؤال: إذا كنا لا نعرف الواقع إلا من خلال الخطابات التي تتناوله، فما موقع الخطاب الأدب و نقده من هذه الخطابات.

القراءة النقدية ليست تطبيقا لمبادئ نقدية جاهزة على الأدب ونصوصه، لأنّ النظريات الاجتماعية وليدة اللحظة التاريخية فهي صالحة فقط للحظة التاريخية التي أوجدت فيها. فلم يقل مونتيسكيو وماركس كل ما يمكن قوله عن المجتمعات، فلم يقولوا سوى ما يمكن قوله على مجتمعاتهم في تلك الحقبة الزمنية التي عاشا فيها، وإن قالوا الكثير مما قيل قبلهما.

على هذا الأساس فالقراءة النقدية ليست وصفة توصل إلى معنى محدّد وأكيد، فهي تتبّه دائما لما هو جديد وتحاول إظهاره في التاريخ والتأريخ، ومعرفة العقليات والتحوّلات، ونوعية العلاقة بين الأنا والمجتمع عبر التاريخ، وأخيرا وهو الأهم في كل هذا معرفة التحوّلات في طرائق الكتابة والقص.¹⁴

هيمن تالكورت بارسونز على النظرية الاجتماعية المكتوبة باللغة الانجليزية، وأسس إطارا نظريا ظل سائدا منذ الحرب العالمية الثانية حتى أواسط الستينات، حيث أسس قاعدة نظرية ضخمة توحى مبدئيا بالقدرة على الإلمام بكل ما هو اجتماعي. وضعت أسس هذه النظرية خلال الأزمة الاقتصادية في الثلاثينيات، ويرى أولفن جولدنر في كتابه: "الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربي" سنة 1970 أنّ نظرية تالكورت بارسونز قد تطورت حقا ردا على الماركسية: فإن كانت الماركسية نظرية عامة عن المجتمع تدين الرأسمالية، فإنّ النظرية البنائية - التي أرسى قواعدها

¹⁴ - ينظر بيير باربريس وآخرون، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت 1997، ص 135-137.

بارسونز - لا تبرر الرأسمالية كما هو في الاعتقاد السائد؛ بل تقدم تفسيراً وفهماً عن مصاعب الرأسمالية دون أن تدينها واعتبرت هذه المصاعب جزءاً من عملية التطور التي من شأنها أن تقضي إلى نوع من الاستقرار والتكامل.¹⁵

يرى بارسونز أن البشر يقومون بالاختيار والمفاضلة بين أهداف مختلفة ووسائل تحقيق هذه الأهداف. ويمكن اعتبار هذا المفهوم منطلقاً لكل العلوم الإنسانية. ويحوي مبدئين: أولاً الإنسان الفاعل، وثانياً: نطاق الأهداف والغايات التي لا بد أن يختار من بينها الفاعل، ومختلف الوسائل الممكنة لبلوغ الهدف بما في ذلك الأدب.

أما بالنسبة لبيري زيم (pierre v. zima) فإن الأدب هو نتاج اجتماعي، فالدفاع الكلاسيكي عن الجملة المصاغة جيداً أي الجملة السليمة التي تحتكم إلى قواعد اللغة هو تطبيق للقاعدة الجمالية بينما المحاولات الرومانسية والسريالية لتذويب بنية الجملة من أجل الحصول على دلالة أبعد من الدلالة اللغوية، دلالة وجدانية بالنسبة للرومانسيين أو دلالة تتجاوز الواقع بالنسبة للسرياليين فهذه الدلالات لها أبعاد فردية.

فالنقد الذي يوجّهه شارل موراس أحد ممثلي الكلاسيكية الجديدة للرومانسيين كان حول الأسلوب المنتهج في الكتابة، فهو يعتبر التيار الرومانسي قد أزاح الجمالية: التي هي في رأيه التعبير عن ما هو قومي، لصالح أشياء جميلة: الوجدانية التي هي تعبير عما هو فردي. وهذا ينم عن عداوة موراس للفردانية ودفاعه عن القومية.¹⁶

يوجه أتباع " الواقعية الاشتراكية " - في ألمانيا الشرقية مثلاً - (أدورنو وهوركهايمر) نقداً لكاتب الطليعة كالسرياليين مثلاً لهدمهم مبدأ التماسك والانغلاق في الكتابة (الكتاب خدمة لمبادئ

¹⁵ - ينظر كريب إيان ، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم، مراجعة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت 1999، ص60-61.

¹⁶ - ينظر بيري زيم، النقد الاجتماعي، تر: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد و سيد بحرأوي، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر و التوزيع، مصر 1991، ص174-175.

الاشتراكية)، وذلك من أجل علم اجتماع للنص يكون موحدًا وخادماً لتوجه المجتمع، شعاره " المعنى الواحد الموحد ".¹⁷

ونسق الكتابة الذي يقترح منظراً النقد الاجتماعي يكون في المستويات التالية:

- **المستوى المعجمي و الدلالي:** ليس للقيم الاجتماعية وجود مستقل عن اللغة، فلقد ألح ميشيل بيشو على الصفة الاجتماعية للكتابة فيقول: " كل الصراع الطبقي، يمكن أن يتلخص في الصراع من أجل كلمة، ضد كلمة أخرى ".¹⁸

فبيشو هنا يبين لنا إلى أي مدى يمكن للغة أن تحمل ختم المصالح والصراعات الاجتماعية.

- **المستوى السردى:** يتلخص في دلالات النص وعلاقتها بالتوجه الاجتماعي للحكاية إنَّ أبحاث فلاديمير بروب الذي درس عددا هائلا من الحكايات الخيالية الروسية تكشف العلاقة بين الأساس الدلالي للنص والبنية السردية ويتجلى ذلك في الاضداد التي توظف كدلالات تخدم القيمة الاجتماعية التي تدافع عنها الرواية، وهذه الأضداد الدلالية هي: (كبير/ صغير، طيب/ شرير، ...)، هذه الدلالات هي التي تحدد توزيع الأدوار على الشخصيات الفاعلة في العمل السردى: البطل عدو البطل، المساعد، المعارض. حسب ما هو موجود في العلاقات الاجتماعية الواقعية.

إنَّ المتمعن في الإطار النظري للنقد الاجتماعي يلاحظ وبجلاء أن كلا من النقد النفسي والثقافي هما أكسيسوارات (لواحق) للنقد الاجتماعي - إن صح لي أن أقول هذا - على اعتبار أن النقد النفسي يربط الحالة النفسية أو المرضية المضمّنة في الأدب، بتراكمات نفسية حدثت للكاتب بفعل ظروف اجتماعية ما، كذلك النقد الثقافي؛ إذ أنّ الثقافة تولد وتترعرع في المجتمع الذي يحضنها. فما هذان الرافدان النقديان سوى تشعبات (تفرعات) للنقد الاجتماعي.

¹⁷ - ينظر ببير زيماء، النقد الاجتماعي، تر: عايدة لطفى، مراجعة: أمينة رشيد و سيد بحرأوي، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر و التوزيع، مصر 1991، ص174-175.

¹⁸ - المرجع نفسه، ص177.

1-3-3- المتنبى في المنهج الاجتماعي: إذا كان الأدب نتاج اجتماعي فحري بنا إذن أن نربط شعر المتنبى، بالظروف الاجتماعية التي ولّدتها، وكذا المراحل المتقلّبة من حياة المتنبى التي مرّ بها من صباه إلى كبره، وأثرها على شعره: من حيث الأغراض التي خاضها، والمعاني التي ساقها.

1-3-1- ظروف المتنبى الاجتماعية وأثرها في شعره:

المتنبى كوفي المولد، كانت الكوفة آن ذاك دار العلويين، انتسب إلى كُتّاب فيه أبناء أشرف العلويين، فكان أول شعره وهو في الخامسة عشر من العمر منبأً بحب ظاهر للعلويين، يقول المتنبى:

خير قريش أب وأمجدها أكثرها نائل وأجودها.
تاج لؤي بن غالب وبه سما له فرعه ومحتداها.
قد أجمعت هذه الخليقة لي أتك يا بن النبي أوحدها.
وأنتك بالأمس كنت محتلماً شيخ معد وأنت أمردها.¹⁹

هذا المدح خصّ به المتنبى محمّد بن عبيد الله العلوي، شيخه المعدّ في الكتاب، بدأه بمدح العلويين وتبيان شرف نسبهم القرشي، أبان المتنبى منذ نعومة أظفاره على موهبة شعرية كبيرة، جعلته محط أنظار مجتمعه، في مجتمع عربي ينتفس الشعر ويقدّسه، ما أهل المتنبى في أن يلج مجالس الأمراء، ويصاحبهم، فينال رضاهم وجزيل عطائهم. النبوة أبرز الحوادث في حياة المتنبى، وقد اختلف فيها الناس بين مؤيّد مصدق، وبين مفند مجانب للفكرة، يرى فيها افتراء على شخص المتنبى، وأنّ الأسر كان لنسبه العلوي، قيل أنّه ادعى النبوة، فشاع أمره بين الناس وذاع، فخرج المتنبى إلى أرض سلمية من حمص، في بني عديّ. قبض عليه ابن علي الهاشمي في قرية تدعى "كوتكين"، وأمر نجارا أن يجعل في رجليه وعنقه قرمتين من الصفصاف، فأنشد المتنبى يقول:

زعم المقيم بكوتكين بأنّه من آل هاشم ابن عبد مناف.

¹⁹ - أبو فهر محمود محمّد شاكر، المتنبى، مصر 1988، ص 57-58.

فأجبتة، مذ صرت من أبنائهم صارت قيودهم من الصفصاف.

هذا ما رواه معاذ بن اسماعيل اللاتقي (أبي عبد الله الصديق) الذي كان أول من صدّق نبوة المتنبّي ويأيعه.²⁰

يقول اللاتقي للمتنبّي يخوّفه مما يقول فيه من النبوة: "إنّ هذا لأمر عظيم أخاف عليك منه" فيجيبه المتنبّي بشعر لا نكر للنبوة فيه، إنّما هو شعر مقاتل شغوف بالحرب، لا قول نبي يريد أن يؤمن به النّاس، يقول المتنبّي:

ذكرت جسيم مطّلي، وأتّى أخاطر فيه بالمهج الجسام.²¹

الأكيد أنّ المتنبّي أسر لأمر ما، أما مسألة النبوة فهي مستبعدة نسبياً إلا إذا كان النّاس قد اعتقدوا من روعة شعر المتنبّي أنّه وحي إلهي وهذا رأيي الخاص، فربما هذا ما يرجح الاعتقاد بنبوته.

غلب المدح على شعر المتنبّي، وذلك لعيشه في بلاط الملوك الذين كانوا يغدقون عليه الجزاء، فكان الشعر وسيلته في التكبّب وسد حاجياته الاجتماعية، ولا شك أنّ مدحه اقترن أكثر بسيف الدولة الحمداني الذي عاشه المتنبّي طويلاً، وأول قصيدة أنشدها إياه عندما لقيه كانت سنة 337م، يقول فيها:

وتعدّر الأحرار صيرّ ظهرها إلا إليك على ظهر حرام.
 أنت الغريب في زمان أهله ولدت مكارمهم لغير تمام.
 أكثرت من بذل النوال، ولم تنزل علما على الإفضال والإنعام.
 صعّرت كل كبيرة، وكبرت عن لكأته، وعددت سن غلام.
 ورفلت في حلل الثناء، وإنّما عدم الثناء نهاية الأعدام.
 عيب عليك ترى بسيف في الوغى ما يصنع الصمصام بالصمصام.
 إن كان مثلك كان أو هو كائن فبرئت حين إذن من الإسلام.

²⁰ - ينظر أبو فهر محمود محمّد شاكر، المتنبّي، مصر 1988، ص 204.

²¹ - المرجع نفسه، ص 204.

فقد مدح المتنبي هنا سيف الدولة بكل أوصاف المروءة والفتوة التي يفتقدها في رجال عصره، فتعلق قلب المتنبي بهذا الملك وعاش في بلاطه نيفاً من الزمن، ما يربو عن ثماني سنوات.²² يقول محمود محمد شاکر: "وعجيب أيضاً أن لا يمدح المتنبي واحداً من الخلفاء وأبنائهم وهم بالعراق، ولا أحداً من كبار العراقيين من الأمراء، ثم يعمد إلى مدح بني حمدان وحدهم، ولم تكن شوكتهم بعد قد بلغت مبلغ غيرهم من الأمراء، فذلك دليل على أنه لم يمدحهم للعطاء وحده... ولعلّ بني حمدان كانوا يعرفون من أمر المتنبي شيئاً، وكانوا يصلون جدّته في حال نكبتها..."²³ فمحمود شاکر هنا يرجع مدح المتنبي لبني حمدان إلى أمرين:

- جزيل العطاء أو التكبّب.

- صلتهم لجدّته في حال نكبتها أو كانت بها خصاصة.

وفي مدحه لهم ما يرجح ذلك، يقول:

قوم تفرّست المنايا فيكم فرأت لكم في الحرب صبر الكرام.
تا الله ما علم امرؤ لولاكم كيف السخاء، وكيف ضرب الهام.

ومن بين المواقف الاجتماعية التي دفقت غريزة المتنبي الشعرية في مجال الغزل: حبه لخولة أخت سيف الدولة الحمداني، يقول المتنبي:

لعينيك ما لا يلقى الفؤاد وما لقي وللحب ما لم يبق مني وما بقى.

وأحلى الهوى ما شكّ في الوصل ربه وفي الهجر فهو الدّهر يرجو وينقي.

سقا الله أيام الصبى ما يسرها ويفعل فعل البابليّ المعتق.

إذا ما لبست الدهر مستمتعا به تخرّقت والملبوس لم يتخرّق.²⁴

لما بلغ المتنبي نبأ وفاة خولة أخت سيف الدولة الحمداني سنة 352 للميلاد، وكان أبو الطيّب يومئذ بالكوفة، كتب إلى سيف الدولة قصيدة بـ: 44 بيتاً، 31 بيتاً منها في ذكر خولة، يقول فيها:

يا أخت خير أخ يا بنت خير أب كناية بهما عن أشرف النسب.

²² - ينظر أبو فهر محمود محمّد شاکر، المتنبي، مصر 1988، ص 217.

²³ - أبو فهر محمود محمّد شاکر، المتنبي، مصر 1988، ص 217-218.

²⁴ - المرجع نفسه، ص 333.

أجل قدرك أن تسمى مؤبنة
لا يملك الطرب الحزون منطقه
ومن يصفك فقد سمّك للعرب.
ودمعه وهما في قبضة الطرب.
غدرت يا موت كم أفنيت من عدد
وكم صحبت أخاها في منازل!
وكم سألت فلم ييخل ولم تخب!
فزعت فيه بآمالي على الكذب.
طوى الجزيرة حتى جاءني خبر
حتى إذا لم يدع لي صدقه أملا
شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي.

.....

كأنّ خولة لم تملأ مواكبها
ولم ترد حياة بعد تولية
ديار بكر ولم تخلع ولم تهب.
ولم تغث داعيا بالويل والحرب.
أرى العراق طيل الليل مذ نعيت
يظنّ أنّ فؤادي غير ملتهب!
فكيف ليل فتى الفتيان في حاب؟
وأنّ دمع جفوني غير منسكب!
بلى وحرمة من كانت مراعية
لحرمة المجد والقصاد والأدب.²⁵

في هذه الأبيات تتجلى عاطفة المتنبي الجياشة، وفاجعته لفراق أحب امرأة إلى قلبه، وتتجلى معالم التأثر أكثر في قوله:

يظنّ أنّ فؤادي غير ملتهب
وأنّ دمع جفوني غير منسكب.

وهو يقصد سيف الدولة بقوله هذا، الذي لم يكن يعلم بحب المتنبي لأخته، فهو يخبره هنا جهارا بشدة حبه، ومدى تأثره بسماع نبأ وفاتها، فنقطر قلبه، وانهمر دمعته مدرارا. لَمَّا رَأَى مِنْ أَحْوَالِ مِصْرٍ وَتَفْشِيِ الْمَكْرِ فِي سِيَاسَتِهَا فِي عَهْدِ كَافُورٍ، نَمَّ أَهْلُ مِصْرٍ وَهَجَا كَافُورًا، يَقُولُ الْمَتَنَّبِيُّ:

أول اللئام كويفير بمعدرة
في كل لؤم وبعض اللؤم عذر.
وذلك أنّ الفحول البيض عاجزة
عن الجميل فكيف الخصية السود.

²⁵ - أبو فهر محمود محمّد شاكر، المتنبي، مصر 1988، ص 338.

وصف المتنبي هنا كافور باللؤم، وصعّر إسمه "كوفير" لصغر شأنه وعدم قدرته على التكفل بشؤون رعيته، وقال أن الحكم الراشد يصعب عن الفحول البيض، فما بالك بالسود التي وصفها المتنبي بالخصية (أي المملوكة).²⁶

برع المتنبي في مدح سيف الدولة الحمداني، وبرع كذلك في هجاء كافور خاصة في قصيدته التي مطلعها:

عيد بأبي حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد.

وأشهر ما فيها في هجاء كافور قوله:

لا تشتر العبد إلا والعصا معه إنّ العبيد لأنجاس مناكيد.

الموت آخر موقف اجتماعي يعترض الإنسان؛ حيث اختلفت الروايات في مقتل أبي الطيب المتنبي، فلقد ذكر ابن رشيقي في العمدة في باب منافع الشعر ومضاره أنّ أبا الطيب لمّا هَمَّ بالفرار حين رأى الغلبة قال له غلامه: لا يتحدّث عنك النَّاس بالفرار وأنت القائل:

الخيال والليل والبيداء تعرفني والحرب والضرب والقرطاس والقلم.

فعاد المتنبي للقتال حتى مات، جاعلا شعره دستوراً في المواقف الاجتماعية، فكان البيت السالف الذكر سبباً في مقتله.

أثر التكسب على أنماط المتنبي الشعرية، فطغى المدح على شعره فهو يحتل ثلث ديوانه، أمّا الهجاء فكان في مواقف فساد العلاقة بينه وبين الملوك الذين يعيش في بلاطهم؛ حتى أنّ هجاءه كان مختلفاً فهجاءه لسيف الدولة كان بنوع من اللين لأنّه صاحبه كثيراً، أمّا هجاء كافور فكان لاذعاً جداً وصل حدّ إهانته أمام رعيته بنعته بالعبد الذليل.

وهذا إن دلّ على شيءٍ إنّما يدلّ على أنّ المواقف الاجتماعية التي تعرّض لها المتنبي تأثير كبير على أنماط شعره وطريقة صياغته.

²⁶ - ينظر أبو فهر محمود محمّد شاكر، المتنبي، مصر 1988، ص 370.

2- النقد النفسي: إنّ صلة علم النفس بالأدب والنقد صلةً ممتدة الجذور في التراث الإنساني وخصوصاً تلك التي تربط الأدب بصاحبه. وهذا التراث واسع، لا يُمكن حصره في صفحات قليلة، لأنّ القائمة طويلةٌ تضمّ عدداً غير قليلٍ من أسماء الفلاسفة وعلماء النفس، فضلاً عن النقاد والأدباء والفنانين.²⁷

يمكن أن نستشف هذا في نظرة أفلاطون للأدب والفن، الذي أخرج الشعراء من جمهوريته لأنهم لا يحاكون الحقيقة والأمر من ذلك عند أفلاطون أنّهم يثيرون الأحاسيس والعواطف وبالتالي يؤثرون نفسياً على المتلقين، وبالتالي يفسدون نفسياتهم وأخلاقهم، في حين أنّ أرسطو نوّه بدور الأديب والفنان في التطهير النفسي. فالتأثر بمآسي الشخصيات التي تمثل والبكاء معهم ما من شأنه أن يريح نفسية الجمهور ويحدث لهم نوعاً من التوازن النفسي. وقد سار الكثير من الفلاسفة على هذا المنحى في إبراز العلاقة بين علم النفس والأدب أمثال: أفلوطين، وهوراس، وبوالو، وهيغل، وكانط وشوبنهاور، وبرغسون، وكرونتشه.. وعند علماء النفس، مثل: فرويد، ويونغ، وأدلر، وشارل بودوان وشارل مورون. ينضاف لهؤلاء عدد لا حصر له من الأدباء والنقاد الذين تأثروا بالمنهج النفسي في دراسة الأدب وشخصية الأدباء. غير أنّ البداية الفعلية لنضج علم النفس وتطوّر علاقته بالأدب والنقد كان في النصف الثاني من القرن العشرين.²⁸

لا شك أنّ الفلاسفة المسلمين قد عرفوا التحليل النفسي مما ورثوه عن الفلاسفة اليونانيين، غير أن نزول القرآن الكريم كان منبعاً لمفاهيم جديدة، وظهر آراء لفلاسفة مسلمين تناقض طرح الفلاسفة الإغريق في ما يتعلق بالنفس وخبائها. ما جعل العرب يبرعون في ميدان العلاج النفسي وظهر أطباء بارعين في هذا الميدان نذكر منهم: ابن سينا والرازي، وكلنا يعرف قصة الطبيب ابن سينا مع الشاب المريض بالوهم.²⁹

²⁷ - ينظر زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجيا الصورة الشعرية عند العقاد، منشورات إتحاد الكتاب العرب 1998، ص5.

²⁸ - المرجع نفسه، ص5-6.

²⁹ - ينظر عشوي مصطفى، أسس علم النفس الصناعي التنظيمي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1992، ص24-25.

بيد أنّ ارتباط علم النفس بالفلسفة عند المسلمين شأنه شأن علم النفس عند اليونان، قد حال دون استقلال علم النفس وتطوره بصفة تحرره من قيود الفلسفة الثقيلة؛ حتى أنّ تعريف النفس عند الفلاسفة المسلمين بقي متأثراً بتعريف أرسطو لها في كتابه " النفس "، فابن سينا مثلاً يعرف النفس في "الاشارات" ب: " النفس جوهر روحاني قائم بذاته، وهو أصل القوى المدركة والمحركة والمحافظة للمزاج، هذا هو الجوهر الذي يتصرّف في أجزاء البدن". فابن سينا هنا يعطي للنفس سلطة القرار في التحكم في الذات من حيث مزاجها و تصرفاتها وقد تنبه بعض العلماء المسلمين كابن القيم الجوزية (ت 751هـ) لما بين الروح والجسم من اتصال وتبادل تأثير فكتب في زاد المعاد: " ... فإنّ القلب متى اتصل برب العالمين وخالق الداء والدواء ومدبر الطبيعة ومصرفها على ما يشاء كانت له أدوية أخرى غير الأدوية التي يعاينها القلب البعيد منه المعرض عنه. وقد علم أنّ الأرواح متى قويت وقويت النفس والطبيعة تعاوناً على دفع الداء وقهره فكيف ينكر لمن قويت طبيعته ونفسه وفرحت بقربها من بارئها... أن يكون ذلك لها من أكبر الأدوية وتوجب لها هذه القوة دفع الألم بالكلية.. " ³⁰.

ينكر ابن القيم الجوزية هنا فضل الدين في شفاء النفوس، فالنفس المريضة تلقى في قربها من خالقها شفاء لا تجده النفس البعيدة عن الله عزّ وجل وقد يؤدي بها هذا إلى الانحراف و الزيغ وبلوغ درجات خطيرة كالانتحار أعادنا الله وإياكم.

تتكرّر الباحثون المؤرخون لعلم النفس لإسهام العلماء المسلمين، الذي لم يمارس من طرف أفراد فقط بل أنشئت له مصحات كما في العصر العباسي بدمشق، وفي عهد ابن طولون بمصر، فإنّ تطوّر علم النفس من دراسة الروح إلى دراسة العقل فالى دراسة السلوك لم يكن ليتم لولا الجهود الكبيرة المبذولة من قبل العلماء المسلمين وغيرهم لاظهار أنّ علم النفس يمكن أن يشكّل موضوعاً مستقلاً عن الفلسفة وبقية الميادين العلمية المعرفية. كما يمكنه أن ينتهج منهاجاً أو مناهج خاصة به. ³¹

³⁰ - ينظر عشوي مصطفى، أسس علم النفس الصناعي التنظيمي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1992، ص 24-

.25

³¹ - المرجع نفسه، ص 29.

كما نجد في تراثنا النقدي و الأدبي بعض ملامح النقد النفسي نذكر بالخصوص: ابن قتيبة (ت276هـ) في كتابه "الشعر و الشعراء"، عبد القاهر الجرجاني (ت393هـ) في كتابه الوساطة بين الطائيين: ففي محاكمة أم جندب بين امرئ القيس وعلقمة الفحل، فإنها حكمت لصالح علقمة الفحل لا لشيء سوى لأنه في وصفه بين معاملته لحصانه بلطف على عكس امرئ القيس الذي كان يضربه بالسوط بعنف، فهذا ما حرّ في نفس أم جندب فحكمت لصالح علقمة. فلربما كانت الملامح النفسية أوضح عند عبد القاهر الجرجاني في كتابيه: "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة".

2-1- البدايات الأولى للنقد النفسي للأدب: يقر فرويد بأن الذين منحوه نظريته هم الفلاسفة والشعراء والفنانون، لأنّ الإبداع بأشكاله رحم تحتضن النفس الانسانية بحالاتها وتناقضاتها. فقد قام فرويد برسم خارطة للنفس البشرية أشبه بخرائط الطبوغرافية، مقسما الجهاز النفسي الباطني للإنسان في كتابه " تفسير الأحلام الذي نشره سنة 1921م إلى ثلاثة مستويات:

- المستوى الشعوري "conscient".

- ما قبل الشعور "préconscient".

- اللاشعور "inconscient".

ويعد المستوى الأخير (اللاشعور) هو قوام نظرية التحليل النفسي ومن ثم النقد النفسي وينقسم بدوره إلى ثلاث قوى متصارعة، يسعى المرء دائما إلى التوفيق بينها كي يحدث توازنه النفسي وهي:

- الهو "le ca": ويمثله الجانب البيولوجي، ويمثل الأهواء والرغبات الغريزية.

- الأنا "le moi": ويمثله الجانب السيكولوجي أو الجانب الشعوري.

- الأنا الأعلى "le sur moi": ويمثل جانب القيم الأخلاقية والاجتماعية أو الجانب العقلاني

الذي يوفق بين الهو والأنا، وهو الفاصل بين الانسان والحيوان.³²

³² - ينظر مختاري زين الدين، المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجيا الصورة الشعرية عند العقاد، منشورات إتحاد الكتاب العرب 1998، ص10-13.

يرى فرويد أن الحلم هو تحقيق للمكبوتات التي لم يستطع الانسان تحقيقها، نظرا لوازع القيم الاجتماعية والأخلاقية؛ إذ تتدافع هذه الرغبات - التي تكون مخزّنة في اللاشعور في الحلم كتدافع الشخصيات أمام خشية المسرح على حد تعبير فرويد في كتابه تفسير الأحلام. كذلك العمل الفني والأدبي فهو تجل للمكبوتات على شكل عمل فني أو أدبي، فيضمّنها الكاتب في عمله الأدبي دون وعي منه أو رقابة، فالكتابة حسب فرويد ومن تبعه من رواد نظرية النقد النفسي عمل لا شعوري، ففرويد هنا يربط ما يحدث لا شعوريا في الحلم بما يحدث شعوريا في الأدب، لذلك عنون كتابه بـ: "تفسير الأحلام".

ربط فرويد الأدب بعلم النفس منذ الوهلة الأولى، فكان لا يقرأ الأدب ولا يعقب عليه إلا من خلال كوامن نفسية منتجيه، فلم يتوان منذ 1827 عن ربط قراءته لمسرحية: " أوديبوس ملكا " لسفوكليس، و " هاملت " لشكسبير، بتحليل هاتين المسرحيتين على أساس أنّهما تحملان حالة نفسية مرضية مشتركة أطلق عليها فرويد " عقدة أوديب ". ليضيف لهاتين المأساتين عام 1928 رواية لدوستيفسكي بعنوان " الإخوة كرامازوف " ³³.

فسيغmond فرويد هنا أراد أن يوافق بين أمرين:

- التحليل النفسي كعلم ظهر في مجال خاص، علم الأمراض الذهنية (عصاب، ذهان، انحراف).

- من جهة أخرى، محاولة تطبيق ميكانيزمات (آليات) هذا العلم على مجال غريب عنه، هو مجال الإنتاجات الثقافية (الأدب والفن).

لقد أعطت دراسة النصوص الأدبية دراسة نفسانية، تعميم نظرية علم النفس وجعلها نظرية للنفسية ملمة بكل الصيرورة الإنسانية (سلوكه و إنتاجاته). كما غير النقد النفسي مشهد النقد الأدبي، وأضاف له رافدا معرفيا مما زاد في اتساع مجال النقد الأدبي، ويكون هذا المجال كذلك أداة لمعرفة أغوار نفس الأديب ما يجعلنا نعرف الدافع الخفي وراء هذا الانتاج الأدبي.

³³ - ينظر ببير باربريس وآخرون، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت 1997، ص50.

جعل فرويد "الليبدو" التي لم يتم تحقيقها أو إشباعها السلطة المتحكمة في اللاشعور والدافع إلى الابداع والكتابة، وذات سلطة وسيادة في تحريك أفكار الأديب التي يضمنها في نصه لأنّ الأدب مرتبط بالتخييل، والتخييل مرتبط باللاشعور أو اللاوعي، لذلك رأى فرويد أنّ ما يحدث في الأدب يحدث بالمثل في الحلم. فقرر أن يبحث في الأدب عن المكبوت.

2-2- أسرار عالم المتنبي الباطنية: يرى عبد العزيز الدسوقي أن عالم المتنبي النفسي مسور بأربعة أسوار عالية ضخمة: الطموح، الحزن، التمرد، الهروب من النفس، وكان الشاعر الذي يصنعه المتنبي في مدخل عالمه الشعري هو: ³⁴

أي محل أرتقي أي عظيم أنقي
وكل ما خلق الله وما لم يخلق
محتقر عن همتي كشعرة من مفريقي

وكلما أوغلنا في هذا العالم الوحشي العبقرى صادفتنا أمثال هذه الأشعار:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم
وما تسمع الأزمان عملي بأمرها وما تحسن الأيام تكتب ما أمني
الخيال و الليل و البيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

يقدم لنا عبد العزيز الدسوقي ثلاث قصائد عن تكشّف عالم المتنبي القصيدة الأولى قالها في صباه الأوّل تعبر عن تجربة الثورة في نفسه، والتي لا يستبعد عبد العزيز الدسوقي أن تكون مزيجاً من القرمطية وبعض أفكار الشيوعية وهي أصداء تسربت إليه من المحيط الثوري الذي كان يحيط به في الكوفة وبادية "سماوة" التي أقام فيها فترة من الزمن: في القصيدة الأولى يغني أشواق فكره وروحه

ويعبر عن طموحه المتمرد الثائر: ³⁵

صيف ألم برأسي غير محتشم والسيف أحسن فعلا منه باللمم

³⁴ - ينظر الدسوقي عبد العزيز، في عالم المتنبي، المقالة الأولى، ط2، دار الشروق، لبنان 1988، ص18.

³⁵ - المرجع نفسه، ص26-27.

أبعد بعدت بياضا لا بياض له لأنت أسود في عيني من الظلم
 بحب قاتلتي والشيب تغذييني هواي طفلا و شيبني بالغ الحلم
 فما أمر برسم لا أسائله ولا بذات خمار لا تريق دمي
 تنفست عن وفاء غير منصدع يوم الرحيل و شعب غير ملتئم
 قبلتها ودموعي مزيج أدمعها وقبلتني على خوف فما لفم
 فنقت ماء حياة من مقبلها لو صاب تربا لأحيا سالف الأمم

القصيدة الثانية قصيدته الميمية الحزينة التي أنشدها سيف الدولة في جمع من العرب والعجم بعد امتناعه عن الإنشاد لفترة من الزمن وكان سيف الدولة يتألم إذا تأخر المتنبّي عن إنشاده إياه فيحضر في مجلسه بعض الشعراء ينشدونه ويتعرضون للمتنبّي بالدم، ما أثار المتنبّي نفسيا وحز في نفسه فعبر عن مكانته المرموقة في صفوة الشعراء وأبان عن نرجسيته وحبه لذاته وتعزيزها والدفاع عنها وقد أنشدها إياه عام 341 وهو على أبواب الأربعين من عمره يقول:³⁶

واحر قلباه ممن قلبه شيم ومن بجسمي وحالي عنده سقم
 مالي أكتم حبا قد برى جسدي وتدعي حب سيف الدولة الأمم
 إن كان يجمعنا حسب لغرته فليت أنا بقدر الحب نقتسم
 قد زرتة وسيوف الهند مغمدة وقد نظر تاليه والسيوف دم
 فكان أحسن خلق الله كلهم وكان أحسن ما في الأحسن الشيم
 فموت العدو الذي يممته ظفر في طيه أسف في طيه نعم
 قد ناب عنك شديد الخوف واصطنعت لك المهابة ما لا تصنع السهم
 ألزمت نفسك شيئا ليس يلزمك أن لا يواريهم أرض ولا علم
 أكلما رمت جيوشا فانتثى هربا تصرفت بك في أثاره الهمم
 عليك هزمهم في كل معترك وما عليك بهم عار إذا انهزموا
 أما ترى ظفرا حلوا سوى ظفر تصافحت فيه بيض الهند و اللمم

³⁶ - ينظر الدسوقي عبد العزيز ، في عالم المتنبّي، المقالة الأولى، ط2، دار الشروق، لبنان 1988، ص26-27.

يا أعدل الناس إلا في معاملتي فيك الخصام و أنت الخصم و الحكم
أعيدها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم
وما انتفاع أخي الدنيا بناظره إذا استوت عنده الأنوار و الظلم
أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمنت كلماتي من به صمم

في القصيدة الثانية شعور التمزق النفسي والمؤامرات التي كانت تعرض له في ظلال سيف الدولة.
أما القصيدة الثالثة فهي لاميته الرائعة التي تضم مجموعة من التجارب النابضة الحزينة
الحارة كما تسجل بعض المعارك الحربية التي خاضها سيف الدولة عندما غادر حلب إلى ديار
مصر لاضطراب البادية بها ثم عبر الفرات إلى دلوک فشنّ الغارة على أرض عرفة وملطية ولما
انتهى إلى أمد بلغه أن الروم قد شنوا الغارة على أنطاكية فتحول إليهم بجيشه ولحق بهم منتصرا
غانما وقد أنشد المتنبي هذه القصيدة عام 342هـ.

والقصيدة الثالثة تمثل نضجه الشعري في تسجيل أمجاد سيف الدولة وحروبه وانتصاراته
وهي في الوقت نفسه تعبر عن هموم الأمة العربية والإسلامية في هذا العصر المضطرب المحتدم
في القرن الرابع الهجري. ويبدو أنّها كانت أيضا هموم المتنبي وأشواقه الفكرية والروحية وهو على
شاطئ الأربعين من عمره: ³⁷

ليالي بعد الظاعنين شكول طوال وليل العاشقين طويل
بين لي البدر الذي لا أريده ويخفيني بدرا ما إليه سبيل
وما عشت من بعد الأحبة سلوة ولكنني للنائبات محمول
وإن رحيلنا واحدا حال بيننا وفي الموت من بعد الرحيل رحيل
إذا كان شم الروح أدنى إليكم فلا برحتني روضة وخبول

إذا انتقلنا إلى اللوحة الثانية وجدنا عالم المتنبي أكثر نضجا في جانبه الفكري والروحي واللوحة
الثانية التي مطلعها: ³⁸

³⁷ - ينظر السوقي عبد العزيز ، في عالم المتنبي، المقالة الأولى، ط2، دار الشروق، لبنان 1988، ص30.

³⁸ - المرجع نفسه، ص44.

واحر قلباه ممن قلبه شيم ومن بجسمي وحالي عنده سقم.

هي قصيدة ليست طويلة لا تزيد على 37 بيتا ولكنها مشحونة بالمشاعر المتأججة تتم عن عدة تجارب عاشها المتنبي، منها تجربته بالعمل العام وعلاقته بسف الدولة الحمداني فهي من أعماق التجارب وأكثرها طولاً من عمر المتنبي. فقد امتدت تسع سنوات وكانت مليئة بالنضال والجهاد حيث كان سيف الدولة يكافح عن الدولة الإسلامية ويزود عنها، فكان يشتبك مع الروم في حروب متجددة وكان يؤدّب الخارج عليه من رعيته فيردّهم إلى جادة الصواب أما في حالات السلم فكانت حياة سيف الدولة مليئة بالترف واللهو والمرح والنعيم، وكان المتنبي يشارك سيف الدولة في هذه الحياة الحافلة المتنوعة

هناك تجربة تحتم بها تلك اللوحة أو القصيدة وهي علاقة المتنبي بحاسديه من الشعراء ورجال بلاط سيف الدولة

أما التجربة التي تمثلها هاته القصيدة فهي تجربة الإحساس بالفشل فقد شعر أبو الطيب أن آماله لن تتحقق في ظل سيف الدولة الحمداني وكان هذا الإحساس بالفشل نزوة المأساة فقد أحب سيف الدولة حبا حقيقيا عشق فيه ذلك الأمير والفرس العربي الذي يحارب أعداء أمته بكل ضراوة من الروم والخدم والعبيد أحب فيه كرمه ونبله وتقديره له ومعاملته له كشريك كفاح وكان يتمنى أن يكافئه سيف الدولة بولاية ليحقق حلم حياته، ولكنه لم يفعل فأحس بالفشل فدفعه هذا الشعور إلى التمرد الداخلي لأنه كان يأبى الاستسلام و القناعة والرضا في ظل سيف الدولة بهذا الوضع. فكان هذا الانفصال كارثة نفسية عميقة كما كان بقاؤه الخامل واستمراره في بلاط الحمدانيين أكبر مأساة وتستطيع تبين كل هذا في تلك اللوحة الرهيبة التي نلمس في مطلعها نواحا حزينا وندبا مظلماً وصرخات مكظومة متقطعة:

واحر قلباه ممن قلبه شيم ومن بجسمي وحالي عنده سقم

مالي أكرم حبا قد برى جسدي وتدعي حب سيف الدولة الأمم

يرى محمد آيت لعميم أنّ منهج تاريخ الأدب قد استأثر بدراسة المتنبي وشعره، أما الدراسات النفسية فهي نادرة جداً، إذ لم تخصص دراسة مستقلة حول شعر المتنبي وشخصه، مثل

الدراسات التي بحثت في شخصية بشار وأبي نواس وابن الرومي . فقط هناك بعض المقالات التي حاولت أن تقارب بعض المظاهر النفسية من خلال سيرة الشاعر ونصوصه. بالإضافة إلى بعض اللمحات التي تخللتها بعض الدراسات التاريخية. فالمتن الذي اعتمده في هذا المبحث مقسما بين مجموعة من الدارسين الذين خصصوا مقالات مستقلة ذات وجهة نفسية، من أمثال الباحث الفلسطيني يوسف سامي اليوسف، والباحث علي كامل. ليقف آيت لعميم على الطريقة التي من خلالها قاربا بها شعر أبي الطيب من وجهة نظر نفسية قصد استخلاص النتائج الجديدة التي توصل إليها هذان الباحثان ، وهل بالفعل أضافا شيئا جديدا - للدراسات المتتبئية - لم ينتبه له السابقون قديما ومحدثين، أم أنّهما أعادا وكررا النتائج السابقة بلغة جديدة؟³⁹

وللإجابة عن هذا السؤال لابد من اتباع الخطوات الموالية:

1- الوقوف على الأهداف المعلنة والمضمرة لتحليلها، قصد الوقوف على الدوافع التي أدت بهما إلى تبني المنهج النفسي، وكذا الوقوف على مدى الملاءمة الحاصلة بين هذه الأهداف والنتائج المتوصل إليها من خلال التحليل .

2- مساءلة المتن الشعري الذي اعتمد عليه كل دارس ليحقق فرضياته، لأن اختيار متن شعري معين ، يستتبع بداخله موقف الدارس من الشاعر ، ويعكس أيضا مواطن اهتمامه.

3- فحص اللغة الواصفة باعتبارها المفتاح الحقيقي لوصف التمثل المنهجي.

4- استخلاص النتائج الملموسة من أجل تقييم جدتها أو اجتراريتها.⁴⁰

2-3- يوسف سامي اليوسف: نشر يوسف اليوسف تباعا مقالاتين تحت عنوان " لماذا صمد المتنبي " في مجلة المعرفة السورية عدد (119- 200)، عام 1978 . يبدو من خلال هذا العنوان المتسائل أن الهاجس وراء هذه الدراسة هو الوقوف على العوامل التي جعلت شعر المتنبي يستمر عبر التاريخ ولم يلحقه البلى، لقد اختار اليوسف منهج التحليل النفسي لجيب عن سؤال الاستمرارية، فمن خلال عنوان الدراسة ينكشف الهدف المقصود؛ بحيث تتوجه المقاربة إلى الوقوف

³⁹ - ينظر آيت لعميم محمد، المتنبي في المناهج النقدية الحديثة، رسالة ماجستير، جامعة محمد الخامس، المغرب 1999، ص75.

⁴⁰ - المرجع نفسه، ص75.

على العوامل النفسية التي اكسبت شعر المتنبي البقاء والخلود وسلكته في عقد الشعراء الخالدين. إن سؤال المرحلة التي أنجز فيه اليوسف دراسته، اتسم بسيطرة مفهوم القومية العربية وطرح فيه سؤال الهوية بقوة، فقد قدمت في هذه المرحلة أجوبة حول مآل هذه الهوية التي أصبحت منخورة بالآخر وهذه القومية المحاصرة بالتناوب الإيديولوجي للأقطار العربية. إن اختيار شاعر كالمتنبي لذو دلالة بالغة فهو شاعر شاهد تمزق الأمة العربية وعاش لحظات احتضارها.

لقد قسم اليوسف دراسته إلى قسمين : القسم الأول تناول شخصية المتنبي ومنطوياتها النفسية:

لقد صرح اليوسف في بداية هذا القسم ، أن الاهتمام بشعر المتنبي قديما وحديثا ليس محض صدفة، " إذ لا بد من وجود عناصر نفسانية وفنية في شعره تشد إليه هذا العدد الهائل من القراء، ناهيك بالقيم التي يجسدها والتي تشكل بالنسبة للعربي مثلا أعلى، وفي ظني إن اتخاذ أبي الطيب لمقولة القوة أو الرجولة أطروحة أساسية يتمحور حولها معظم إنتاجه الشعري ثم تتوع موضوعات شعره وتذوب اللون الوجداني فيها، هما العاملان المركزيان اللذان اجتذبا إليه هذا العدد الهائل من القراء عبر القرون العشرة الأخيرة ". فمن خلال هذه العتبة الأولى يمكننا أن نستخلص معالم المنهج الذي ارتضاه الناقد فهو منهج يشتمل على عدة مستويات، منها ما هو نفسي ، ومنها ما هو بنيوي تكويني ، ومنها ما هو موضوعاتي.

صرح اليوسف في بداية مقالته بالمنهج الذي سيتبعه في هذه المقاربة، سماه المنهج الفلسفي النفساني، وعده المنهج الأنسب لدراسة المتنبي/الظاهرة. هذا المنهج الذي يركز على الذات في علاقتها الجدلية مع عصرها، فهو يبحث عن شخصيته المتنبي في الواقع، ومدى تطابقها مع شخصيته في العمل الأدبي، ويقول اليوسف عن الواقع الذي نسج شخصية المتنبي: " ولعل أول سمة تاريخية من سمات القرن الرابع الهجري هي أنه مرحلة الاتضاع السياسي وتفسخ الإمبراطورية العربية المؤذن بنزوعها نحو الموت، ولكنه في الوقت عينه قرن بلغت فيه التناقضات الاجتماعية أشدها وهذه هي سمته الثانية، فقد شهد القرن الرابع قيام حركات تاريخية تبتغي إعادة بناء الإمبراطورية على أسس أشد متانة وأكثر عدالة، وهذا يعني أن القرن الرابع قرن تضاد وتقابل

جادين، وسوف نلاحظ أن شخصية المتنبي تكونها مجموعة من التقابلات المتعارضة الصارخة، تماما كما لو أنه تعين فردي لعصره".

فالملاحظ هاهنا أن عصر المتنبي عصر التناقضات الاجتماعية، كما أن هذا العصر (الواقع) قد أثر في شخصيته وانعكس في شعره أيما انعكاس:

- نرجسية المتنبي عند يوسف اليوسف : إن مصطلح النرجسية استقاه المحلل النفسي سيجموند فرويد من الأسطورة اليونانية، ونرجس هذا هو " ابن الحورية الزرقاء ليروب، من مدينة Thespide حاصرها يوما إله النهر سيفيسوس بقنواته، فتمكن من اغتصابها وقد قالت العرافة Lyriopy أن ابنها نرجس سوف يعيش حتى يبلغ سنا كبيرا بشرط أن لا يعرف نفسه أبدا.⁴¹

وكان نرجس رمزا للجمال، وفي الواقع كان أي شخص له العذر إذا وقع في حب نرجس حتى عندما كان طفلا. وعندما بلغ ست عشرة سنة وقع في حب أعباء وعشاق من الجنسين رفضوا دون رحمة ودون تفكير أن يحبهم، لأنه كان مغرورا بنفسه كثيرا.

وفي يوم من الأيام أرسل نرجس سيفا إلى شخص يدعى أمينوس، أحد معجبيه وأكثرهم إلحاحا وقد سمي نهر أمينوس باسمه، وفعلا قتل أمينوس نفسه على عتبة نرجس داعيا الآلهة أن ينتقموا منه. وسمعت الدعاء الإلهة أرامتوس إلهة الصبر أخت أبولو، وسمعت الصلاة فدعت أن يقع نرجس في الحب. فآثر في يوم من الأيام الذهاب إلى منطقة يطلق عليها " دوناكون " في إقليم ميساثيبيا عند نبع ماء صاف كالفضة ، ولم يكن قد عكرته الأغنام ولم تكن الطيور قد شربت منه ولم يسقط فيه أبدا فرع شجرة من الأشجار التي تجاوره وعندما انثنى نرجس ليشرب وقع في حب الصورة المنعكسة في الماء، وفي أول الأمر حاول أن يقبل الولد الجميل الموجود بمواجهته ولكن سرعان ما تعرف على نفسه فظل يحملق مفتونا في النبع ساعة بعد ساعة، وأخذ يتساءل كيف يمكنه احتمال أن يمتلك وفي نفس الوقت لا يمتلك ؟ انتابه الحزن ومع ذلك فكان يسعد ويفرح في عذابه عالما على الأقل أن نفسه الأخرى سوف تبقى مخصصة له مهما حدث.

⁴¹ - ينظر آيت لعميم محمد ، المتنبي في المناهج النقدية الحديثة، ص 80.

أما عن إكو Echo (نفسه الأخرى التي رآها في الماء)، فبالرغم مما أصابها فإنها اشتركت معه في حزنه، وكانت تردد ما يقوله نرجس وخاصة في آخر حياته عندما أخذ يردد " لقد انتهى". عندما كان يغمد خنجره في صدره، وآخر كلمة قابلت بها نرجس هي قول: " آه أيها الشقي المحبوب دون جدوى وداعا ". وقد روت دمه الأرض، ومن هذه الأرض نمت زهرة النرجس البيضاء بعروقها الحمراء ".

إن تأويل هذه الأسطورة اليونانية مكن فرويد من اكتشاف هذه العقدة، وهي افتتان الذات بنفسها، وقد حاول اليوسف أن يستجلي معالم هذه العقدة النفسية من خلال شعر المتنبي وسيرته الحياتية.

ولكي يؤكد أطروحته التجأ في البداية إلى مساءلة شعر الصبا وشعر مرحلة المراهقة، فقد استشهد بالأبيات التالية التي قالها المتنبي في صباه البيت الأول من (الطويل):

أمت عنك تشبيهي بما وكأئما فما أحد فوقي ولا أحد مثلي

إن أغلب شارحي الديوان استوقفهم هذا الاستعمال الغريب للفظه " ما " باعتبارها أداة تشبيه ولم ينفذ الشرح إلى الدلالة البعيدة المسكوت عنها في البيت. لذا، فيوسف اليوسف في تعليقه على هذا البيت الذي استشهد به من أجل تأكيد أطروحته حول نرجسية المتنبي، لن يتوقف عند سطح البيت فهو يقول : " ربما كان تفوقه على زملائه في الصف، وكذلك شعوره بالنقص الاجتماعي إزاء أولاد الأشراف الذين يشكلون مجمل التلاميذ في تلك المدرسة، هما الدافعان الأساسيان اللذان دفعاه إلى هذا الموقف النرجسي المبكر ".⁴²

فكان المتنبي ورغم تفوقه على أقرانه في الصف عندما كان يدرس في الكتاب إلا أنه كان يشعر بالدونية لأنه من عامة الناس وزملاءه من الأشراف، هذا الموقف على حد تعبير يوسف اليوسف هو الذي جعل المتنبي يصاب بعقدة النرجسية منذ صباه ولازمته هذه العقدة طوال مشوار حياته وانطبعت بها أشعاره. ولتعميق هذه الأطروحة سيستمهد بأبيات أخرى من (مجزوء الرجز) يتجلى فيها الاعتداد بالنفس بصورة أوضح، يقول المتنبي :

⁴² - ينظر آيت لعميم محمد ، المتنبي في المناهج النقدية الحديثة، ص 82.

أي محل أرتقي أي عظيم أتقي

وكل ما خلق الله وما لم يخلق

محتقر عن همتي كشعرة من مفريقي

كما يمكن أن نستشهد بأبيات أخرى تؤكد نرجسية المتنبي واعتداده بنفسه وهو في سن الرجولة، ليرد على اللئام الذين يكيّدون له المكائد في مجلس عرش سيف الدولة الحمداني، يقول المتنبي:

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا أنني خير من تسعى به قدم

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمنت كلماتي من به صمم

أنام ملئ جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جزأها ويختصم

- النزعة السادية عند المتنبي: يرى يوسف اليوسفي أن النزعة السادية التي هي حب الموت والفناء، كانت ملازمة للنزعة النرجسية. فشخصيته كانت تتأرجح بين التعالي تارة (حب الحياة)، وتارة أخرى باللا جدوى والعبث (حب الموت و الفناء)، ومن مثال ذلك قول المتنبي في البيتين التاليين من (الطويل):

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا

تمنيها لما تمنيت أن ترى صديقا فأعيا أو عدوا مداجيا

إن مثل هذه المطالع (جمع مطلع القصيدة) اعتبرها النقاد العرب القدامى "إساءة للأدب" بالأدب، حيث أن ذكر الموت في مثل هذا المقام يبعث على التشاؤم و إخلالا بالمقام المدحي الذي قيلت فيه القصيدة؛ لكن ليوسف اليوسفي رأي آخر فالمتنبي في هذا المطلع كان واقعا تحت تأثير الفراق المر وتأثير النزعة اللاشعورية للموت باعتباره محركا أساسيا لعوالم المتنبي الباطنية.⁴³ إن هاجس الموت انبث في شعر الصبا عند المتنبي ورافقه إلى أواخر حياته، حتى أن

آخر قصيدة قالها المتنبي بحضرة عضد الدولة البويهى نعى فيها نفسه قائلا من (الوافر):

وأنى شئت يا طريقي فكوني نجاة أو أذاة أو هلاكا

⁴³ - ينظر آيت لعميم محمد ، المتنبي في المناهج النقدية الحديثة، ص86.

- المتنبّي والاعتراب : يرجع يوسف اليوسف اعتداد المتنبّي بذاته واستمساكه بها إلى الإحساس القوي باليتم وإلى وهن العلاقة بينه وبين الآخرين، ويعتبر نرجسيته تعويضاً عن هذا الوضع المربك، " فحين تتناقض كمية العطف المتلقاة من الآخرين يعمد الفرد إلى تعويض، يتلخص في أن يقوم هو بإغداق الحنان على نفسه.. ويأتي تعاطف الذات مع ذاتها بمثابة آلية دفاعية تحول دون الانهيار الداخلي " وهذا ما أشار إليه ألفرد أدلر (1870م-1937م) صاحب مدرسة " التحليل النفسي الفردي " ب: عقدة القصور أو النقص واللجوء إلى التعويض⁴⁴، إنّ هذه النرجسية تخفي شدة الحاجة إلى عطف الآخرين، وبهذا الصدد يستشهد اليوسف بهذين البيتين :

أنا ترب الندى ورب القوافي وسَمَّ العدا وغيض الحسود.

أنا في أمة - تداركها الله- غريب كصالح في ثمود.

أفصح " علي كامل عن وعيه بالعوائق التي تعوق المحلل النفسي لتحليل شخصية المتنبّي وقد تمثلت في ندرة المعلومات حول طفولته وشكله الجسماني وحسن هيأته ، كما أننا لا تعلم شيئاً عن طبيعة العلاقة بين المتنبّي وأمه. أمام هذا الوضع كان علي كامل يراوح بين نتائج احتمالية.

وقد لجأ إلى تحليل بعض الأبيات الواردة من القصيدة التي يرثى بها الشاعر جدته. كي يثبت مظاهر وتجليات النرجسية عند المتنبّي.⁴⁵

إن المبرر المنهجي لاختيار هذه القصيدة بالذات هو حضور الجدة التي تقوم من الناحية النفسية للمتنبّي مقام الأم ، واختياره لأبيات بعينها مرده إلى أنها تتضمن بعض الإشارات النفسية يقول الشاعر من (الطويل):

لك الله من مفجوعة بحبيبيها قتيلة شوق غير ملحقها وصما

أحن إلى الكأس التي شربت بها وأهوى لمثواها التراب وما ضما

فوا أسفا ألا أكب مقبلا لرأسك والصدر ملثا حزما

⁴⁴ - المختاري زين الدين ، المدخل إلى نظرية النقد النفسي ص 13.

⁴⁵ - ينظر آيت لمعيم محمد ، المتنبّي في المناهج النقدية الحديثة، ص115.

لو لم تكوني بنت أكرم والد
لكن أباك الضخم كونك لي أما
لين لذا يوم الشامتين بيومها
لقد ولدت منى لأنفهم رغما

ركز " علي كامل " تحليله لهذه الأبيات على إبراز الأبعاد النفسية التي تعزز أطروحته حول نرجسية المتنبى، كرابطة الحب والشوق التي تربط بين الشاعر وجدته. وقد توقف المحلل في البيت الأول على قول الشاعر: غير ملحقها وصما " ليستنتج أن احتراز المتنبى من نفي الوصم والعار في موقف لا يمكن أن يتبادر فيه إلى الذهن الوصم فلتة من اللاوعي، وهو تلك الرغبة الجنسية التي يكنها الإنسان تجاه أمه كما يرى فرويد.

أما في البيت الثاني والثالث فاستوقفه الحنين إلى الموت والاتحاد مع الجدة في القبر وهو ثقيل الصدر، مركزا بذلك تأويله حول نرجسية المتنبى المؤسسة على نزعة جنسية مكبوتة. أما في البيت الرابع والخامس، فهناك مؤشرات تدل على أن الجدة تعويض للام عبر الاستبدال المكرر، وأن هذا الاستبدال يؤكد حب المتنبى لأمه.

إن ظهور النرجسة لدى المتنبى - وفق هذا التحليل - نتجت عن كبت الرغبة الجنسية تجاه الأم/الجدة، هذا الكبت تحول إلى طاقة تنمي الذات وإلى قوة دافعة لتقدير النفس. إذا كانت نرجسية المتنبى جاءت من الكبت الجنسي تجاه الأم/ الجدة عند علي الكامل، فإن يوسف سامي اليوسف يرجع نرجسية المتنبى إلى زمن طفولته أين كان متفوقا على أقرانه في الكتاب الذين كانوا من أشرف القوم وكان هو من عائلة بسيطة.

الفصل الثاني:

الاتجاهات التي تمرکز سلطة المعنى في نص

الخطاب

- 1- البنيوية
- 2- الأسلوبية

المؤكد أنّ البلاغة منذ عهد أرسطو تركّز اهتمامها على وسائل إقناع المخاطب بصحة قضية ما، غير أنّها سرعان ما فقدت هذه الخاصية، واتخذت الخطاب الأدبي موضوعاً امتيازياً لها وبالأخص الخطاب الشعري. ليزداد مجال اهتمامها تقلصاً فانهصر في ترصيف الكلمات في الجمل، ما يسمى فن الأسلوب. لتشهد البلاغة صحوة نوعية بأثر من اللسانيات والبلاغة الجديدة. فما يهم في مسار التطور هذا أنّ الأسلوبية تولدت بنوع من القطيعة مع البلاغة مطلع القرن العشرين. وقد اهتمت بملامح الموهبة والتفرد وكوامن الإبداع في الخطاب الأدبي، أي دراسة فن التعبير عن حسية الأديب باللغة ووقع تلك اللغة على حسية الأديب تلك، ما يعني الآثار الأسلوبية بالمعنى السوسوري أو الوظيفة الانفعالية للغة بمنظور رومان جاكسون.¹

لا يخفى على أحد أنّ أرسطو كان السبّاق لإقامة صرح علمي الشعر والخطابة، إذ يرى - خلافاً لأستاذه أفلاطون - في هذين العلمين وسيلة لتكوين المواطن الحر. فاهتم وحرص شديد بما اصطلح عليه فن الإقناع (الأسلوب الموصل للإقناع)، فكان أن قسم الخطابة ثلاثة أقسام: في المحاكم القضائية (الخطابة القضائية)، في التجمع الشعبي (الخطابة الاستشارية)، أمّا في مجلس الحاكم فنجد الخطابة الاحتفالية.

يقوم كل جنس من الأجناس الخطابية السالفة الذكر على ترتيب خاص لبنيته وبأسلوب خاص متفرد عن الجنس الآخر مع نمط خاص من الحجج. ففي الخطابة القضائية حيث يكون تبادل التهم والدفاع واعتماد الحجج دفاعاً أو اتهاماً أو تبرئة والترتيب بحسب النظام الذي ابتدعه أرسطو لهذا الجنس: الافتتاح - عرض الهيكل - العرض - الحجاج - التلخيص فالاختتام. أمّا في الخطابة الاحتفالية فنستغني عن العرض والحجاج لمعرفة الجميع بالموضوع واتفاقهم على الموقف، فمن يحضر في هذه الحالة لا يحضر سوى للتتويه بالمحتفى به، إذ يركّز الأسلوب في هذا المقام على العبارات التزيينية الجمالية.²

¹ - ينظر مقال كلينكينبرغ جان ماري، من الأسلوبية إلى الشعرية، مجلة الآداب الأجنبية.

² - ينظر مقال الولي محمد، الشعرية تاريخ في لحظات ثلاث أرسطو وحازم وجاكوبسون.

إننا نتذكر جميعاً موقف أفلاطون من الشعر. فقد اعترض عليه، كما اعترض على الخطابة لعدة أسباب. إنه يتنكر للحقيقة كما أنه يثير الانفعالات. هذا الموقف هو الذي تفرغ له أرسطو لكي يفنده. ينبغي في البداية التذكير بالتقسيم الأرسطي لأجناس الشعر. إنها الغنائي والملحمي والدرامي. وفرع هذا الأخير إلى التراجيدي والكوميدي. على أن الجنس الذي حظي بتمجيد أرسطو هو التراجيدي. إنَّ أهم ما ورثناه عن أرسطو يتعلق بهذا الجنس السردي المدعو تراجيدياً.³

وعلى الرغم من تسليم أرسطو بأن التراجيديا تتألف من عناصر ستة هي: القصة أو حدث التراجيديا - الأخلاق أو طبائع الشخصيات وملامحها المميزة - اللغة أو العبارة والأسلوب - النشيد أو الغناء - المنظر أو الإخراج - والفكر. فإنه لم يتوان في التأكيد أن : مبدأ بل روح التراجيديا هو القصة (بنيتها المورفولوجيا)، أما الطبائع (رسم الشخصيات) فهو في الدرجة الثانية. نفهم من هذا أنّ أرسطو يركز على النص أكثر من تمثيل النص، إذ أنّ النص الجيد يؤدي إلى تمثيل جيد والعكس بالعكس. الجدير بالذكر أن نظريات نحو النص كثيراً ما تجاهلت هذا الإرث المهم بتحليل الخطاب الموروث عن أرسطو. كثيراً ما سمعنا أنّ نظرية تحليل النص هي نظرية حديثة، في حين أن الحقيقة ليست كذلك. إن النظرية التي أقامها فلاديمير بروب في مجال تحليل الحكاية العجيبة ليست متعارضة من حيث المنهج عن التصور الأرسطي. وما يقال عن الشعرية هنا يمكن أن يقال عن تحليل الخطاب أو النص في خطابة أرسطو. و لأرسطو في هذا شرف السبق والتقدم.

يعد حازم القرطاجني أول نقاد العرب الذين تعرضوا لنقد شعرية أرسطو وخطابته، في مؤلفه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " وهو تأويل لشعرية أرسطو وفق طبيعة الشعر العربي وخصائصه فكان أن عدّل المقولات التنظيرية الواردة في كتابي أرسطو: الشعر والبلاغة بما يتناسب وميزة الشعر العربي.

³ - ينظر الولي محمد ، الشعرية تاريخ في لحظات ثلاث أرسطو وحازم وجاكوبسون.

يقول حازم القرطاجني: " ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونان ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني، وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها و اقتراناتها ولطف التفاتاتهم و تنميماتهم واستطراداتهم وحسن مأخذهم ومنازعتهم وتلاعيبهم بالأقاويل المحيلة كيف شاءوا لزيد على ما وضع من القوانين الشعرية. ⁴ فحازم هنا يحاول أن يبرر سبب تعديله وصقله لمبادئ أرسطو، ومرد ذلك تميّز الشعر العربي وتفرده بسمات تزيد على ما هو عليه الشعر اليوناني، بالرغم من أن حازماً يجمع بين المجالين الخطابية والشعر إلا أنه يميز بينهما من حيث الشكل لا المحتوى. الفارق بينهما هو أن الخطابية تسعى إلى التخفيف أو التنفير عن طريق الإقناع في حين يسعى الشعر إلى ذلك عن طريق التخيل. هذه هي المراجعة الأساسية التي قام بها حازم لبلاغة أرسطو وشعريته. لقد طوعهما حازم لكي يجعلهما شكلين من أشكال الخطابية. أي الخطاب الذي يحث على فعل ما أو يزرع عنه. يقول حازم:

"ولما كان علم البلاغة مشتملاً على صناعاتي الشعر والخطابة، وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادتي المعاني ويفترقان بصورتي التخيل والإقناع وكان لكلتيهما أن تخيل وأن تقنع في شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم انساني وكان القصد في التخيل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده وكانت النفس إنمّا تتحرّك لفعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن واحد من الفعل والطلب والاعتقاد بأن يخيّل لها أو يوقع في غالب ظنها أنه خير أو شر بطريق من الطرق التي يقال فيها إنها خيرات أو شرور... وجب أن تكون أعراق المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان وكانت دواعي آرائه متوفرة عليه، وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها أو من حصول ذلك إليها بالاعتقاد ووجب أن يكون ما لم تتوفر دواعي أغراض الانسان عليها وما انفرد

⁴ - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الألباء، تحقيق امحمد الحبي بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت

بإدراكه المكتسب الخاصة دون الجمهور غير عريق في الصناعة الشعرية بالنسبة إلى المقاصد المألوفة والمدارك الجمهورية.⁵

رغم أن حازم القرطاجني ممن راعى اللفظ واعتبره مقوماً شعرياً، خلافاً لأنصار المعنى، إلا أنه لا يعتبر التزيين اللفظي مجرد حلية جوفاء؛ بل يعتبره حامل معنى لا يحمله النثر. فهذه المقومات اللفظية تعبر عمّا لا يعبر عنه القول النثري. فحازم يعارض بموقفه هذا التصور الشائع والمبتذل الذاهب إلى أنّ النثر شفاف في حين أن الشعر ثاخن ومعمّم ولا يشي بشيء. ولا ينسب حازم هذا الامتياز إلى اللفظ وحده بل إنه يشمل بهذا الأوزان كما يشمل به القوافي. إن المزينات اللفظية والوزنية والقافية توصل معنى يعجز عنه النثر. ويعتبر حازم بهذا الرأي سباقاً إلى الفكرة التي تؤكد أن الشكل نفسه معنى.

" فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة. وتجد للبسيط بساطة وطلاوة. وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب بساطة وسهولة، وللمديد رقة وليناً مع رشاقة، وللرمل ليناً وسهولة. ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالثناء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر."⁶

حازم من النقاد الذين لا يرون المقومات اللفظية والوزنية مجرد حليات. وهكذا فحينما يقال إن الشعر يوصل معنى لا يوصله النثر يعني أن هذا المعنى الشعري إذا حاولنا ترجمته فإننا نحاول محالاً. إننا نحرم هذا المعنى الذي يعلق بتلابيب الشكل لفظياً كان أم وزنياً أم قفويماً، لذا قيل إن ترجمة الشعر تفرغه من محتواه.

وعلى الرغم من أن بلاغة حازم تقوم على المقومات اللفظية والمعنوية، فإنه لا يجمع بين كل هذه العناصر في رزمة واحدة، بل يرتب هذه المقومات ترتيباً هرمياً. ففي أعلى السلم يقوم المعنى المجازي، ثم يأتي المعنى الحرفي المشكل للمعاني الإنسانية التخيلية ثانياً، ويضع النثر

⁵ - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق امحمد الحبي بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981، ص19-20.

⁶ - المرجع نفسه، ص 269.

موضع القول الذي لا يفيد في التوصيل، لأنه - حسب حازم - مادة سميكة غير قابلة لنفاذ المعنى، إنه شبيه بآنية الحنتم أو الفخار. في حين أنّ الشعر يتيح إمكانية التعبير عن المعاني الإنسانية بالصور المجازية.

كما أنّ المحتوى الذي اعتدنا توصيله بالنثر حينما نحاول توصيله بالشعر لا نبلغ الغاية. ولذلك نستطيع وصف الشعر هنا بأنه غير موصل. والعكس صحيح حينما نحاول بواسطة النثر توصيل محتوى نوصله في العادة بالشعر سيفشل النثر في ذلك، لأن المحتوى الإنساني أو الوجداني يوصل جيداً عبر الشعر.

1- البنيوية واهتمامها بنص الخطاب:

يقر جان بياجي في مستهل كتابه " عن البنيوية " بأنه من الصعب بما كان تمييز البنيوية، لأنها تتخذ أشكالاً متعددة لتقدم قاسماً مشتركاً واحداً، فضلاً عن كونها تتجدد باستمرار. فالبنويون في نظر الآخرين: جماعة من الباحثين يؤلف بينهم البحث عن علاقات كلية كامنة، تستمد روافدها من لسانيات دي سوسير، وأنثروبولوجية ليفي ستراوس وفسانية بياجي وجاك لاكان.

إذ يعتبر جان بياجي البنيوية منهجا لا مذهبا.

إذا كان مصطلح البنيوية في حد ذاته (structuralisme) هو العنوان الجامع الذي أبدعه العالم اللغوي الكبير رومان جاكوبسون (R. Jakobson) عام 1929م لوصف الأعمال النظرية لحلقة براغ اللغوية ما يعني أنّ البنيوية كانت تتويجا لجهود لسانية سالفة، تأتي على رأسها جهود المدرسة السوسورية (التي تدعى حلقة جونيف) بزعامة العالم السويسري فردينان دي سوسير عبر محاضراته الشهيرة التي ألقاها بجامعة جونيف بسويسرا في الفترة الممتدة بين 1906- 1911 م، ونشرت عام 1916م.

بعد وفاته بثلاث سنوات، ويعود الفضل في ذلك إلى تلميذه ألبير سيشهاي (A. Sechehaye) وشارل بالي (ch. Bally) بعنوان دروس في اللسانيات العامة " cours de Linguistique générale" لتشكل هذه المحاضرات ثورة في الدراسات اللغوية على حد وصف جورج مونان.⁷ إذ ألغى سوسور الدراسات اللغوية التاريخية أو ما يعرف في ذلك الوقت بـ "النحو المقارن" الذي درسه ودرّسه نيفا من الزمن، وعكف على دراسة النسق اللغوي الآني (الدراسة الآنية) عبّر عنها بالثنائيات: اللغة / الكلام - الدال/ المدلول - الدراسة الآنية الزمنية / الدراسة الوصفية التاريخية. وغير ذلك من الأفكار المقعدة للمنهج البنوي الذي ترعرع في كنف الفكر الشكلاني، إذ تجمع كثير من الدراسات المتخصصة على أنّ البنوية هي النتيجة النهائية للتنظير الشكلاني، كما أنّ الشكلانية الروسية قد تأثرت بالنظرية السوسورية عن طريق جاكسون، بوساطة أعمال سيرجي كارشفسكي الذي كان تلميذاً لسوسور.⁸

تشتق البنوية وجودها الفكري والمنهجي من مفهوم (البنية) وعلى ضوء هذا المفهوم فإنّ الجزء لا قيمة له إلا في سياق الكل الذي ينتظم فيه إن "المقولة الأساسية في المنظور البنوي ليست هي مقولة الكينونة، بل مقولة العلاقة، والأطروحة المركزية للبنوية هي تأكيد أسبقية العلاقة على الكينونة وأولوية الكل على الأجزاء، فالعنصر لا معنى له ولا قوام إلا بعقدّة العلاقات المكونة له" وهي بذلك تتقاطع مع المفهوم الماركسي للإنسان (الفرد هو مجموع علاقاته الاجتماعية)، هذا المفهوم الذي يلغي الفردانية ويقتل الإنسان، لذلك راح المفكر الفرنسي روجيه غارودي ينسج عنوان كتابه على هذا النسق (البنوية - فلسفة موت). كما يمكن أن ننوّه ببعض الجهود العربية في الدراسات البنوية، أهمها جهود كمال أبو ديب بجامعة اليرموك بالأردن وما يقوم به من دراسات

⁷ - وغلبيسي يوسف ، البنية والبنوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية - بحث في النسبة اللغوية والإصلاح النقدي - جامعة منتوري، قسنطينة الجزائر.

⁸ - المرجع نفسه.

تطبيقية، وكذا مساهمة بعض الباحثين الجادين في تونس بكلية الآداب من أمثال عبد السلام المسدي، وما يقوم به من عمل نظري وتطبيقي.⁹

1-2- المبادئ والأسس النقدية: البنية بمنظور أندري مارتيني كيفية بناء تركيب أو جهاز أو أية مجموعة، فهذا التصور لا يشير إلى عملية البناء في حد ذاتها، ولا إلى المواد التي تتكون منها ولكنه يشير إلى كيفية تجميع وتركيب وتآلف هذه المواد لتكوين الشيء الذي ننشأه لأداء وظيفة معينة.¹⁰

فالبنية بهذا المنظور هي طبيعة العلاقات بين الوحدات المشكلة لبناء ما، يتمثلها الباحث في ذهنه ويستند إليها في فهم وتحليل النماذج المشابهة لهذا البناء، يصل الباحث إلى هذه العلاقات بالدراسة المستفيضة وتتبع الاحتمالات التي يمكن أن يفضي إليها هذا الشيء المدروس.

مصطلح البنية يثير - على العموم - انطبعا مرتبعا بشيء مادي كالهيكل العظمي، لكن يجب أن نضع في الحسبان أن بنية الأدب ليست شيئا حسيا يمكن إدراكه من الظاهر إنما هي تصور تجريدي يعتمد على رموز وعمليات توصيل الواقع المباشر، وتعد البنية في حد ذاتها أداة توصيلية. وقد حاول بعض النقاد تعريف البنية في الشعر - بالمفهوم الواسع لهذه الكلمة المرادف للأدب - بأنها مجمل المبادئ التي تحكم التولد الشعري بحيث يتبع كل عنصر العنصر الذي قبله وفق نمط معين، ويتمثل وصف بنية القصيدة أو القصة بالإجابة عن السؤال الموالي: ثم ماذا؟ وذلك يقتضي التمييز بين تصورات مختلفة هي البنية والموضوع والشكل وعناصرهما؛ فالبنية هي المصطلح الأعم الذي يتحدد نتيجة لمبادئ أخرى ذات طابع شكلي موضوعي تتحكم في توليد وخلق العمل الأدبي (بنية قصيدة عمود: صدر - عجز - عروض - بحر - الصور البيانية - المحسنات البديعية - ...)، ويترتب عنها النظام الذي تتخذة الوحدات المكونة، مثل البناء الذي يتكوّن من مواد (الأجر - خليط الإسمنت والرمل والماء) تتربط بصيغة معينة لتشكل لنا جدارا، أما الشكل فهو على هذا الاعتبار ليس سوى الهيكل الناجم عن قوانين الصياغة ومبادئ التكرار

⁹ - ينظر أبوفضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، مصر 1999.

¹⁰ - المرجع نفسه.

والقوالب التي توضع فيها عناصر معينة، ويعود التمييز بينه وبين الموضوع إلى طبيعة المادة المزدوجة للأدب وهي اللغة (الموضوع: مدح / الشكل: قصيدة شعر عمودية).¹¹

البنوية هاهنا تركز على كل ما هو داخلي للأدب خاصة وللمعرفة عامة، فهي كما نعلم أو كما يجب أن نعلم نتاج مخاض فلسفي وفكري طبع الفكر الفلسفي الغربي منذ ما يربو عن ثلاثة قرون، حيث انقسم مفكرؤا أوروبا إلى قسمين قسم يرى أنّ الحقيقة تكشف من خارج الأشياء ومنهم من يرى الحقيقة قابعة في صميم الأشياء أي بداخلها، فهي منهج بحث يقوم على دراسة العلاقات الداخلية المتبادلة بين العناصر الأساسية المكوّنة للبنى في اللغة والأدب، وهذه العلاقات من طبيعة عقلية مجردة، وبهذا سطع نجم البنوية في مجال علم اللغة والنقد الأدبي.¹²

منهجها منهج وصفي في قراءة النصوص يستند إلى خطوتين أساسيتين هما التجزئة والتركيب حيث لا يهتم بالمضمون المباشر (لغة راقية / لغة ركيكة / سليمة / غير سليمة نحوياً...) بل يركّز على شكل المضمون وعناصره وبناءه التي تشكل نسقية النص في اختلافاتها وتآلفاتها (وصف العلاقات التي طبعت عناصر النص مفرداته وجمله التي أعطت للنص شكله الوجداني). إذ غاصت البنوية في العالم الداخلي للنص الأدبي في بنياته اللغوية والفنية والرمزية، والبحث عن العلاقات والقوانين الباطنية التي تحكمه.

البنوية ترى أنّ الانفعال والأحكام الوجدانية عاجزة تماماً عن تحقيق ما تتجزه دراسة العناصر الأساسية المكوّنة للنص الأدبي، لذا فمن الأجدر أن تفحصه في ذاته من أجل مضمونه، وسياقه وترابطه العضوي، فهذا أمر ضروري لا بد منه لاكتشاف ما في النص من ملامح فنية مستقلة في وجودها عن كل ما يحيط بها من عوامل خارجية.¹³

يمكن تلخيص أفكار المنهج البنوي في ما يلي:

- تعتبر النص عالم مستقل قائم بذاته.

11 - ينظر أبوفضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، مصر 1999 . .

12 - ينظر عوفة رشا ، البنوية منهج اغتالته مبادئه، موقع رسالة الإسلام، 2010.

13 - المرجع نفسه.

- النَّص مغلق ونهائي، وتفسيره كذلك مغلق ونهائي، فبمجرد الانتهاء من كتابة النَّص يتوقع على نفسه وينغلق بعيدا عن كاتبه ومتلقيه.
- تعطي السلطة للنص، فكل التأويلات والتفسيرات منبعها النص.
- النَّص منسجم متناسق يخضع لنظام يضبطه، لذا بات لزاما على الناقد البنيوي البحث عن ذلك النظام والسعي للكشف عن " شيفرة " النَّص وأنساقه.
- ترى أن النص يتكون من رموز ودلالات، ويُدرس على مستويات مختلفة نحوية، وإيقاعية وأسلوبية، ولاكتشاف بنيته لا بد من التركيز على الظواهر الأسلوبية فيه.
- فالعامل الأدبي بالنسبة للبنيوية بنية متكاملة من خلال العلاقات بين مفرداته.
- ولدراسة بنية الموضوع لابد من مراعاة، أسبقية الكل على الجزء أي النظرة الكلية إلى الموضوع وأسبقية العلاقة على الأجزاء، فما يهم المنهج البنيوي ليس الأحداث ولا الكلمات بمفردها ولكن العلاقة التي تقوم بين تلك الأحداث أو الكلمات، ومبدأ المحايثة ويقضي دراسة النسق اللغوي في ذاته دون العودة إلى تاريخه، ولا إلى علاقته بمحيطه.¹⁴
- 1-3- المتنبّي والتشكيل اللغوي: التشكيل اللغوي -** على حد تعبير الدكتور عبد العزيز الدسوقي - بالنسبة لكل الشعراء هي العملية الأساسية إذ هي أول ما يستوقف الناقد ومن خلالها يتعرف على عالمه فان هذه العملية بالنسبة لأبي الطيب تزداد أهمية لأنها تستوقفنا على شيء فريد في هذه العملية لا نكاد نجده عند غير المتنبّي فهو شاعر يشكل عملا راقيا متكاملا من كلمات بسيطة وتراكيب سهلة قد يكون بناء قصيدته خال من الخيال المجنح والصور الأضداد والدلالة العميقة ومع ذلك يهز النفس هزا ويثير الخيال ويلذذ القلب ويحرك العقل فهو يحسن انتقاء تشكيله اللغوي من الحروف الكلمات والتراكيب واستغلال شحناتها التعبيرية وقدرتها على الإحياء والإلهام تتم عبقرية هذا الشاعر الفذ.
- يقول في قصيدة العيد:

¹⁴ - ينظر عوفة رشا ، البنيوية منهج اغتالته مبادئه، موقع رسالة الإسلام، 2010.

عيد بأية حال عدت يا عيد
 بما مضى أم لأمر فيه تجديد¹⁵
 لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي
 شيئاً تتيمة عين ولا جيد
 يا ساقبي أخطر في كئوسكما
 أم في كئوسكما هم وتسعيد
 أصخرة أنا مالي لا تغيرني
 هذه المدام ولا هذي الأغاريد
 إذا أردت كميت اللون صافية
 وجدتها وحبیب النفس مفقود
 ماذا لقيت من الدنيا وأعجبها
 أنني بما أنا بأك منه محسود
 إنني نزلت بكذابين ضيفهم
 عن القرى وعن الترحال محدود

إذا ما تأملنا في البيتين الأولين من هذه القصيدة نجد أن حروف "الدال" هو أكثر الحروف تكراراً:

عيد بأية حال عدت يا عيد
 بما مضى أم لأمر فيك تجديد
 أما الأحبة فالبيداء دونهم
 فليت دونك بيذا دونها بيد

تكرار " الدال " في هذين البيتين خمس مرات ويليه في التكرار همزة القطع فقد تكرر هذا الصوت ثلاث مرات و " التاء " ثلاث مرات والباء مرتين.¹⁶

فنحن نلاحظ أن المتنبّي كان يزوج بين الأصوات الصامتة والهادئة والأصوات المجهورة والمهموسة والأصوات السنية والشفوية كما انه أكثر من الأصوات الانفجارية ففي البيت الأول كما ذكرنا سلفاً تكرر "الدال" خمس مرات وهو صوت صامت مجهور سني انفجاري وتكرر " التاء " ثلاث مرات وهي صوت صامت مهموس انفجاري اي انها نظير للصوت السابق "الدال" وتكررت "الباء" مرتين وهي صوت صامت مجهور شفوي انفجاري فأصوات هذا البيت تكررت كلها انفجارية شديدة بعضها مهموس وبعضها مجهور وهي كلها صامتة.¹⁷

أما البيت الثاني فنلاحظ فيه :

¹⁵ - ينظر الدسوقي عبد العزيز، في عالم المتنبّي، ص116-117.

¹⁶ - المرجع نفسه، ص116-117.

¹⁷ - المرجع نفسه، ص118.

تكرار "الدال" ست مرات و"الباء" أربع مرات والهمزة ثلاث مرات و"التاء" مرتين فنلاحظ هنا تكرار الأصوات الصامتة كذلك وهذه الأصوات تتناسب الحالة المتأججة (حالة التمزق النفسي والانكسار) فلهذه الأصوات الانفجارية شحنات فنية خاصة كما في البيتين:

إذا أردت كميت اللون صافية وجدتها وحبیب النفس مفقود

نلاحظ أنّ المتنبّي بدأ البيتين "بالهمزة" وهي صوت صامت حنجري انفجاري وهي اعنف الأصوات الانفجارية لان الوترين الصوتيين ينطبقان تماما ولا يسمحان للهواء بالمرور في الفراغ الحلقي ثم ينفج الوتران فيندفع هذا الصوت الانفجاري اندفاعا عنيفا وهذه حالة تشبه حالة تقطع الأنفاس وهي تصور حالة اللاهث المتقطع الأنفاس أو حالة من حالات الغضب الواهن كما في قوله كذلك :

أصخرة أنا مالي لا تغيرني هذه المدام ولا هذي الأغاريد

فتكرر الهمزة في البيت ثلاث مرات، يعبر عن التمزق النفسي، وانقطاع الرجاء، وفقدان الأمل والحسرة التي تقطع الأنفاس.

إذا أردت كميت اللون صافية وجدتها وحبیب النفس مفقود.

نلاحظ ورود الهمزة في أول البيت، مع تكرار التاء أربع مرات في هذا البيت، وتكرر الدال ثلاثا كذلك. ما أعطى البيتين قوة النبر مع التقطع، يوائم به الشاعر بين نسق النبر وحالة الاضطراب والتمزق النفسي، فالتقاء الهمزة

(صوت صامت/حنجري/انفجاري)، مع كل من الدال (صوت صامت/ مجهور/سني/انفجاري) والتاء نظير الدال في الأصوات المهموسة (صوت صامت/مهموس/سني/انفجاري) يحدث ذلك الأثر النفسي اللاهث الحزين.

هذا ينم عن تلك المقدرة الفطرية التي يتمتع بها المتنبّي في اختيار أبنية أشعاره، في اختيار حروف ذات طبيعة معينة، هذه القدرة مكنته من أن يشكل من هذه الحروف الدالة المعبرة نوات الطعم واللون - على حد تعبير الدكتور عبد العزيز الدسوقي - أن يشكل كلمات معبرة موحية التي ينسج بفضلها تراكيبه ليكون لوحات فنية أطربت القاصي والداني، وكتبت لشعره الخلود.

لو حاولنا تقسيم البيت الأول من القصيدة العيد التي مطلعها:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد.

لوجدنا أن البيت يتكون من ستة وعشرين، مقطعا في كل شطر ثلاثة عشر مقطعا، ثمانية منها متوسطة وخمسة قصيرة. فهذا التقابل الدقيق والتلاؤم والتناسق بين المقاطع يعطي الشعر رونقه وجماله، فيجري على اللسان كما يجري الدهان على الجدران، ويطرب الأذان، ويهيج المشاعر وترتعش له الأبدان. هذا وإن دل على شيء إنما يدل على ملكة المتنبّي الشعرية، فهو يدرك بحسه الفني معاني الحروف وخصائصها، ما ظهر في تشكيل الكلمات، التي نجد فيها تنوع الحروف المتقاربة المخارج؛ حتى لا يحدث في الكلمة نوع من الخشونة والغلظة، أو على اصطلاح البلاغيين القدامى؛ حتى لا يحدث تنافر بين حروف الكلمة. كما أنّ المتنبّي يمتاز بموهبة فطرية في بمساوات المقاطع في تراكيبه بدقة مشهودة له دون سواه، تحدث في النفس أعماق ألوان التأثير.

2- الأسلوبية واهتمامها بجماليات الخطاب:

قبل أن نعرج عن الدرس الأسلوبي الحديث لا بد أن نلقي نظرة على الدرس الأسلوبي العربي القديم، فالعرب باشرُوا دراسة الأسلوب منذ القرن الثاني للهجرة في مباحث الإعجاز القرآني، التي استدعت من الباحثين الذين بحثوا في تفسير القرآن أن يتمثلوا مدلول لفظة " أسلوب " عند البحث الموازن بين أسلوب القرآن وغيره من أساليب كلام العرب. معتمدين ذلك كوسيلة لإثبات إعجاز القرآن في أسلوبه.¹⁸

لقد كان لمن تقدم من الباحثين العرب كأبي عبيدة (210 هـ) والأخفش سعيد بن مسعدة (207 هـ) والفراء (208 هـ) الجهد الكبير في إثراء مفهوم الأسلوب في النظم الشعري بتباين الأهداف التي سعوا إليها بين تبيان بلاغة القرآن الكريم وإعجازه وبين دفع مظالم التشكيك فيه وفي عريته.

فيعرّفه المعجميون بالطريقة والفن، فالزبيدي يعرّف الأسلوب بـ: " السطر من النخيل و"الطريق" يأخذ فيه، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب: الوجه والمذهب، يقال هم في

¹⁸ - ينظر بلوحي محمد ، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحدائثة، مجلة الموقف الأدبي، ع395،

سوريا 2004.

أسلوب سوء، ويجمع على أساليب، وقد سلك أسلوبه: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، والأسلوب بالضم "الفن"، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"، ويذهب الفيروزيادي في نفس المنحى إذ يعتبر الأسلوب " الطريق "، وينعته الرازي بـ: " الفن " .

أمّا إذا أردنا أن نعي مفهوم الأسلوب عند البلاغيين، فنجد ابن طباطبا العلوي من الأوائل الذين حاولوا أن يجدوا له معادلاً دلالياً، ويشير إلى ذلك في خضام حديثه عن طريقة الشاعر إذا رغب في النظم: " المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه فكره نثراً، وأعد له ما يليسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه بل يتعلق كل بيت يتفق نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها " .

فابن طباطبا هنا يبيّن الأسلوب الرصين الذي على الشاعر اقتفاؤه إذا ما أراد أن ينظم الشعر بالشكل اللائق. فالأسلوب عند ابن طباطبا لا يقوم على أصل واحد متفرد " اللفظ " وحده أو المعنى وحده بل يرى أن الأسلوب ليس المعنى وحده واللفظ وحده، وإثماً هو مركب فني من عناصر مختلفة يستمدّها الفنان من ذهنه ومن نفسه ومن ذوقه. تلك العناصر هي الأفكار، والصور والعواطف، ثم الألفاظ المركبة والمحسنات المختلفة.¹⁹

تتعمّق النظرة للأسلوب في التراث البلاغي العربي مع عبد القاهر الجرجاني (471هـ) الذي يساوي بين الأسلوب والنظم، لأن الأسلوب عنده لا ينفصل عن نظره للنظم؛ بل يماثل بينهما من حيث أنهما يشكلان تنوعاً لغوياً خاصاً بكل مبدع يصدر عن وعي واختيار، ومن هنا يذهب عبد القاهر لاعتبار الأسلوب ضرب من النظم وطريقة فيه.

¹⁹ - ينظر بلوحي محمد ، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثيّة، مجلة الموقف الأدبي، ع395،

سوريا 2004.

إذا كان الأسلوب يستدعي من المبدع مراعاة اللفظ بمقتضى التقرد في انتقاء اللغة عن وعي ومراعاة لحال المخاطب، فإنّ عبد القاهر قد أضاف أصلاً أصيلاً إلى نظرية الأسلوب في البلاغة العربية القديمة، فجعل الأسلوب يقوم على الأصول العربية وقواعدها. فالنظم يمتنع معنا ما لم ينضبط بالنحو، هذا ما أسس له الجرجاني في دلائل الإعجاز بوقوله: " واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيع منها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها ". وبذلك جعل عبد القاهر الجرجاني من النحو قاعدة لكل نظم، لا باعتباره أداة أسلوب ينتظم بها التركيب في نسقه الإعرابي العام، وإنما جعل منه . كذلك . مستقثاً لما استغلق من المعنى، إذ الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب مفتاحاً لها، و" أن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه؛ والمقياس الذي لا يعرف صحيحاً من سقيم حتى يرجع إليه ولا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه "، فإذا أدرك المبدع ذلك استقام له الأسلوب وأتاه أنى شاء.

2-1- الأسلوبية منهج نسقي: لا يختلف اثنان في كون الأسلوبية وليدة اللسانيات، فهي نتاج هذه الثورة الجديدة في الدراسات اللغوية المتمثلة في لسانيات العالم السويسري " فردينان دي سوسير " التي كان لها الأثر الكبير في نشأة المناهج النقدية النسقية، وانتهاجها الوصف والتحليل في مقارنة الأدب ونبذ المعيارية التي تصدر الأحكام من تأثيرات السياقات الخارجية على النقاد سواء أكانت هذه السياقات اجتماعية أو ثقافية أو نفسية أو أنثروبولوجية. هذه النقلة النوعية في التعامل مع النصوص الأدبية والتي جاءت مع الدراسات النسقية في مطلع القرن العشرين.²⁰

كما سبق وأن أشرنا فإنّ العرب عرفوا الأسلوب style ولم يعرفوا الأسلوبية stylistique لارتباط الأسلوب عندهم بالبلاغة، بينما الأسلوبية جاءت مطلع القرن العشرين بعد رواج اللسانيات والأسلوبية من المناهج التي تبنت الطرح النسقي في التعامل مع اللغة انطلاقاً من مؤسسها شارل

²⁰ - ينظر بلوحي محمد ، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة الموقف الأدبي، ع395،

سوريا 2004.

بالي سنة 1921 الذي يعد واضع أسسها ومبادئها. إذ تبحث الأسلوبية عن الخصائص الفنية الجمالية التي تميّز نصاً عن نص آخر، أو كاتب عن كاتب آخر، فتظهر الميزات الفنية لعمل الإبداعي ويتم من خلالها التمييز بين عمل إبداعي وآخر. فالأسلوبية على العموم منهج يدرس النص ويقراه من خلال لغته وما تعرضه من خيارات أسلوبية في شتى مستويات اللغة: نحوياً، لفظياً، صوتياً، شكلياً...، وما تفرده من وظائف ومضامين ومدلولات وقرارات أسلوبية لا تمت للمؤلف بصلبه مباشرة لها على أقل تقدير. إذا نحن وضعنا في الحسبان أن المناهج النسقية تزيج السياقات في مقارنتها للنصوص الإبداعية.

يحدد "شار بالي"، وهو مؤسس الأسلوبية، الأسلوبية أو علم الأسلوب على أنه العلم الذي يدرس العناصر للغة المنظمة، من وجهة نظر محتواها التعبيري والتأثيري.²¹

ويرى "بيار جيرو" في تعريفه للأسلوبية أنها "دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي ... والقواعد في هذا المنظور هي مجموعة القوانين؛ أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة، والأسلوبية تحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام. القواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعه، أما الأسلوبية فهي ما يستطيع فعله"، فالأسلوبية وفق هذا التصور تُعنى بجمال تصرف الكاتب في الظاهرة اللغوية إبداعاً واستعمالاً؛ ولذلك يُعرّفُ الأسلوب، من هذا المنظور، على أنه "مجال التصرف".²²

أمّا جاكسون فالأسلوبية عنده بحثٌ عما يتميُّز به الكلام من بقية مستويات الخطاب أولاً ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً، فتكون الأسلوبية، ومجالٌ بحثها إنّما هو المستوى الفني للخطاب الذي يميزه عن غيره من أصناف الخطابات، والذي يعد فاصلاً بينه وبين فنون أخرى قد تشترك مع الأدب في مادة التعبير، ولكنها تختلف عنه في الوسيلة والشكل التعبيري.

21 - ينظر بوحسون حسين، الأسلوبية والنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، ع378، سوريا 2002.

22 - المرجع نفسه.

أما عبد السلام المسدي فيرى أن الأسلوبية إنما "تعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تؤثر فنيًا؛ إنها تبحث في الخصائص اللغوية ذات الوظائف الجمالية

الكلام عادة وهو إبلاغ الرسالة الدلالية، ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيراً ضاعطاً، به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالاً ما".

فالأسلوبية في ضوء هذه المقولات السابقة علم يعنى بتناول الظاهرة الأدبية بالبحث في مكوناتها اللغوية وخصائصها النوعية وفي شروطها التي تمكنها من أداء وظيفتها المزدوجة إبلاغاً وتأثيراً.²³

2-2- آليات المنهج الأسلوبي الإجرائية: ولأنّ لكل منهج نقدي مفاهيمه وآلياته الإجرائية، فإن ميلاد المنهج الأسلوبي قد زيّن فراش النقد بمصطلحات نقدية وعلمية كانت كفيلة بالولوج إلى أغوار النصّ الأدبي واجتثاث جماليته ومواطن التميّز والتفرد الأسلوبي فيه، ومن آلياته الإجرائية نذكر ما يلي:

الاختيار: يتمثل في جملة المسالك التعبيرية التي يختارها الشاعر أو الكاتب ويؤثرها دون بدائلها التي يمكن أن تحل محلها، لأنّها في نظره الأنسب للتعبير عن شعوره وخلجاته النفسية وأداء معانيه، أي اختيار الكاتب ما يخرج العبارة من الدرجة الصفر البلاغية على حد تعبير " رولان بارت " إلى خطاب يتميّز بنفسه. وهذا التصور لعملية الخلق الأدبي لا يخرج عن نطاق الاتجاه الذي يتزعمه " جاكبسون " الذي يعتبر الحدث الأسلوبي "تركيب عمليتين متوالييتين وهما اختيار المادة التعبيرية من الرصيد اللغويّ، ثم تركيب هذه المادة اللغوية بما يقتضيه بعض قواعد النحو وبما تسمح به سبل التصرف في الاستعمال". وهكذا فإن الأسلوب عند " جاكبسون " هو توافق هاتين العمليتين؛ أو هو تطابق لجدول الاختيار على جدول التأليف.

²³ - ينظر بوحسون حسين، الأسلوبية والنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، ع378، سوريا2002.

إنّ الاختيار يجعل من الأسلوب عملاً واعياً وقصدياً، فكل علامة لغوية من لفظ أو تركيب أو عبارة أو غيرها مما هو ضمن الخطاب تقوم بوظيفتها التي حددها لها المبدع، الأمر الذي ينفي عن الأسلوب العفوية أو الإلهام التي تتذرع بها بعض التيارات الأدبية والنقدية.

وللاختيار صورٌ متعددة، منها ما يتم على مستوى اللفظ أو المعجم تفضيل لفظة ما على غيرها من البدائل، ومنها ما يتم على مستوى التركيب النحوي؛ حيث يفضل نمط ما من التركيب على غيره يعادله في أداء أصل المعنى. ويجد هذا الفهم للاختيار في نظرية تشومسكي حول " البنية السطحية والبنية العميقة " مستنداً، إذ يتحدد الأسلوب عند هؤلاء "بوصفه اختياراً أو استثماراً وتوظيفاً للطاقات الكامنة في اللغة، إذ إنه يمكن تحديد هذه الطاقات وكشف أبعادها عن طريق، " قواعد التحويل"، وبذلك " تكون السمة الأسلوبية " هي الصورة المنتقاة من بين التحويلات الاختيارية المتعادلة معها دلاليّاً والتي تعد- من هذه الزاوية - بدائل لها "

ومن صور الاختيار وأصنافه ما ينشأ من التعبيرات المجازية، فالاختيار في هذا النوع يتجاوز اللفظ المفرد إلى التركيب باعتباره صياغة للكلمة "وفق نظام لتؤدي الصورة الأدبية وظيفتها التأثيرية والبلاغية والجمالية "

فلا مناص لدارس الأسلوبية من تقصي مظاهر الاختيار وملامحه في النص الإبداعي، وصولاً إلى الوظيفة التأثيرية والإبلاغية والجمالية فيه. فالبنوية منهج يسبح في حدود البنية اللغوية والبحث عن مواطن التميّز والتقرّد فيها.²⁴

التركيب: تجمع كل الدراسات الأسلوبية على أنّ التركيب قوّة فاعلة في ترسيخ جمالية العمل الأدبي فهو مظهر الأدبية؛ " ذلك أن الجمال في النص الأدبي، إنما يعود إلى العناصر البنائية متضافرة ومتفاعلة لا إلى عنصر بعينه منها ".

لا يقتصر التركيب في ترصيف الكلمات داخل السياق؛ بل يكتفه كذلك مراعاة الأبعاد الدلالية التي يروم الكاتب الوصول إليه، وما يتفرع عنها من استعمالات أو أشكال تعبيرية كالنقد

²⁴ - ينظر بوحسون حسين، الأسلوبية والنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، ع378، سوريا2002.

والتأخير والحذف والذكر، والتعريف والتكبير، إذ أنّ كل شكل من هذه الأشكال اللغوية يُعدّ خاصية أسلوبية تختلف من حيث التركيب عن النموذج وكذلك من حيث الدلالة الأمر الذي يحمل على القول إن كل تغيير طفيفاً كان أو كبيراً، إنما يخفي وراءه غاية أو قصداً، والمؤكد هنا أن " ذلك يعطي صورة تركيبية مختلفة ويترتب عن ذلك معانٍ مختلفة، لأن طريقة التركيب اللغوي للخطاب الأدبي هي التي تمنحه كيانه وتحدد خصوصيته، ولذلك كان ميشال ريفاتير " يركّز على الخطاب في ذاته ويعزل كل ما يتجاوزه من مقاييس اجتماعية أو ذاتية، فالخطاب الأدبي هو تركيب جمالي للوحدات اللغوية تركيبياً يتوخى في سياقات الأسلوبية معاني نحوية، ومن هنا يكتسب وظيفة الأدبية التي هي سرّ من أسرار خصائصه التركيبية البنيوية والوظيفية"²⁵

نخلص من هذا كله أن التركيب في الخطاب الأدبي له خصوصيته، حيث تستخدم العلامة اللغوية استخداماً خاصاً، عن وعي وقصدية ولغرض إنتاج الدلالة الأدبية. الانزياح: هو حدث أسلوبى مرتبط بالرسالة أو بالأحرى بالنص الأدبي، وهو خروج من المستوى اللغوي العادي إلى مستوى لغوي بلاغي وجمالي.

وإن كان البحث الأسلوبى قد توصل إلى حدّ "الانزياح" وتعريفه فإن الإشكال يبقى قائماً في المعيار الذي يعتمد في الكشف عن الانزياح أو الانحراف في النص الأدبي؛ إذ تباينت الآراء في هذا الشأن فيرى بعض الباحثين من أمثال: ميشال ريفاتير، ميشال أريفة، ودولاس أن المعيار يكمن في اللغة بالمفهوم السوسوري، التي هي " النظام التجريدي المائل في أذهان أبناء الجماعة اللغوية "؛ فالأسلوب المنتمي إلى الكلام بطبيعة الحال هو، بحسب هذا الرأي. عدوانٌ مستمرّ على ذلك النظام وانتهاك مطرد لسنته وأعرافه ". يقول ميشال ريفاتير: " الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معبّر وإدراك مخصوص"²⁶، ويقول دولاس: " إنّ الأسلوبية تعرف بأنّها منهج لساني"²⁷، ويقول ميشال أريفة: " إنّ الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من

²⁵ - بوحسون حسين، الأسلوبية والنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، ع378، سوريا2002.

²⁶ - عياشي منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الانماء الحضاري، 2002، ص10.

²⁷ - المرجع نفسه، ص10.

اللسانيات²⁸، ويرى البعض الآخر أنّ المعيار أو القاعدة التي ينحرف بها الأسلوب عن المستوى النمطي الشائع في استعمال الكلام ؛ فهذا المستوى لحيادته، أي لخلوّه بسبب ما هو عليه من شيوع، هو المعيار الذي يتحدد بالقياس إليه أيّ انحراف جديد، أي الخروج عن أنماط الكتابة المألوفة، لإضفاء بعد جمالي على النصّ. من بين رواد هذا التيار نجد بروسست الذي يقول: " كل فنان كبير يترك بصماته الخاصة فيما يكتب، لأنّه يستخلص من كل شيء ما يناسب عبقريته الشخصية".²⁹

أمّا بيار جيرو فيرى أنّ الأسلوبية منهج نقدي يهتم بدراسة المتغيرات اللسانية في أسلوب الكاتب بالمقارنة مع النمط العام أو المتعارف عليه في الكتابة.³⁰

وهناك رأي ثالث يجعل المعيار كامناً في "الكفاءة" أو "القدرة" اللغوية، وهي النموذج المثالي للغة، يتزعمه نوام تشوسكي ، ومعيار الكفاءة هذا هو الذي يُمكنُ أبناء اللغة الواحدة من أن يميزوا على مستوى سطح اللغة بين ثلاثة أنماط من التراكيب: تراكيب صحيحة تؤدي المعنى وأخرى فاسدة لخلوها منه وثالثة لا تنتمي إلى أيّ منهما، فهي من جهة لا تتسم بالصحة الكاملة لأنّ بنيتها التركيبية تختلف أو "تنحرف" بدرجات متفاوتة عن الصورة المثلى للكفاءة اللغوية، وهي لذا وذاك تسمى الجمل غير نحوية أو الجمل المقاربة" ؛ وحسب هذا الرأي فإنّ الاستعمال يكرس اللغة في ثلاث مستويات من الممارسة، وهي المستوى النحوي، اللانحوي أو المستوى المرفوض ويُعنَوَن بالمستوى اللانحوي باعتباره ظاهرة أسلوبية، وهو الذي يمثل الانحراف عن النموذج المثالي للكفاءة اللغوية، الذي يعد معياراً يقاس به مدى انحراف الجمل المقاربة أو المستوى اللانحوي.³¹

يستعمل علاء الدين رمضان السيد مفهوم "الانحراف الدلالي" بدلا من "الانزياح"، إذ يقول: "والانحراف في معناه الواسع، هو كل خروج - غير مُبرَّر- على أصول قاعدية مُتعارَفٍ عليها،

28 - عياشي منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الانماء الحضاري، 2002، ص10.

29 - المرجع نفسه، ص34.

30 - ينظر بوحسون حسين، الأسلوبية والنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، ع378، سوريا 2002، ص2.

31 - المرجع نفسه.

ويمكن حصر الانحرافات الشعريّة بالوقوف على الأشكال البلاغيّة والأسلوبية التي يطرحها علم النص، والتي تعتمد بالدرجة الأولى على حصر الانحرافات الشعرية، وهويتمّ، أولاً، طبقاً للمستويات الصوتية والدلالية، ثم يتم طبقاً للوظائف التقابليّة بأنماطها الإسنادية والتحديدية والتراكمية، الأمر الذي يسمح مثلاً بالتمييز بين عامل إسنادي، وهو الاستعارة، وعامل تحديدي وهو الوصف، وآخر تركيبية وهو عدم الترابط".³²

فالانزياح عند علاء الدين السيد أو كما يصطلح على تسميته هو ب: "الانحراف الدلالي" هو خروج عن قاعدة الكتابة العادية أو المباشرة إلى الكتابة الاستعارية الغير مباشرة. وفكرة الانحراف (déflexion) هي محاولة بناء نمط شعوري بقوالب لغويّة جديدة (بأسلوب جديد). يرى أحمد محمد ويس أنّ الانزياح هو العامل الأساسي في الأسلوب، وإن لم يتفق الأسلوبيون على معيار ثابت له، والحق أنّه ثمة صعوبة في تحديد هذا المعيار الذي هو - على حد وصف مورو - "مفهوم فزّار، وكائن ذو عقل لا نستطيع أن نجد له في الواقع أي تصور دقيق"، ولعل الصعوبة تكمن أيضاً في "أن مفهوم الانزياح مفهوم معقد ومتغيّر". من طبعه أن لا يخضع لمعيار محدد، وإنما تشارك في تحديده وبيانه جملة عوامل وأدوات على حد تعبير "كابانس جان لوي".³³

فإذا أردنا إجلاء الفروق الجوهرية بين الخطاب الأدبي والخطاب العادي، وجدنا أنفسنا أمام آراء كثيرة؛ حيث اعتبر "تودوروف" الحدث اللساني العادي خطاب شفاف نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه هو في ذاته، فهو مَنفَعْدٌ بِلُورِيٍّ لا يقوم حاجزاً أمام أشعة البصر، بينما [يمتاز منه] الخطاب الأدبي في كونه تَخِينِيّاً غير شفاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يُمكنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بِلُورِيٍّ طَلِيٍّ صوراً ونقوشاً وألواناً، فصدّ أشعة البصر أن تتجاوزه". فالخطاب العادي في نظر "تودوروف" لا نركز على لغته بل نركز على معانيه، لأن لغته لا تثير انفعالنا لكثرة تعودنا على أسلوبها العادي بينما الخطاب الأدبي تلفت لغته انتباهنا بأسلوبها الذي فيه انزياح

³² - ينظر رمضان السيد علاء الدين، الانحراف الدلالي وبنية النمط الشعوري، ع302، سوريا1996.

³³ - المرجع نفسه.

أو تسعير لم نعتد على سماعها، فمن يعيش على شاطئ البحر يعتاد هدير أمواجه فلا يكاد يسمعه، فكذا لا نكاد نسمع الكلمات التي ننطق بها أو التي تعودنا أن نقال لنا.³⁴

أمّا جاكبسون فيؤكد أن المرسل يؤدي واحدة من الوظائف الست التي يبني الخطاب اللساني عليها. وهذه الوظيفة ذات شقين: الشق الأول، ويقوم المرسل فيه بتركيب الرسالة وتنظيم عناصرها والشق الثاني ويؤدي فيه وظيفة انفعالية أو تعبيرية، تؤثر في اختيار العناصر التي تتألف الرسالة منها كما تؤثر في تنظيم العناصر اللغوية المختارة. والمقصود بالوظيفة الانفعالية هو تعبير المرسل عن عواطفه، وعن المواقف التي يتخذها تجاه ما يعبر عنه من الأمور فيحمل لغته وكلماته هذا الفيض من العواطف والأحاسيس. وكما يتجلى هذا التعبير نطقاً، فإنه يتجلى كتابة أيضاً. ويكون ذلك باستخدام أدوات لسانية تدل على الانفعال والألم، والاستغراب والتعجب، والضحك والسخرية، إلى آخره.

ثم ينتقل المحلل الأسلوبي، بعد ذلك، خطوة أخرى، فيقف على ما يسمى مجال التصرف، أي مستويات تصرف الكاتب في لغته: صوتاً وصرافاً، نحواً ودلالة. ويستخرج من كل ذلك ما يمكن أن يعتبر اختراعاً من قبل الكاتب أو إبداعاً.

وقد وصف ابن رشيق هذا الأمر وحدد سنته فقال: "إنما سمي الشاعر شاعراً، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استنطراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أحجف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير".³⁵

فابن رشيق هاهنا يبين لنا السمات الجوهرية التي يجب أن تكون في أسلوب الشاعر حتى يستحق لقب الشاعر الحقيقي ألا وهي: توليد المعاني واختراعها أي الاتيان بمعان لم يسبقه إليها غيره، وأن يلبسها أظرف الألفاظ وألينها حتى يجري شعره على اللسان كما يجري الدهان على الجدران، فيكون

³⁴ - ينظر رمضان السيد علاء الدين، الانحراف الدلالي وبنية النمط الشعوري، ع302، سوريا1996.

³⁵ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ط5، تحقيق وتعليق: محمد يحي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، 1981ص116.

شعره أكثر وقعا على النفس وأسهل للحفظ، وأن يزيد في المعاني ما قصر فيه غيره، وأن يوجز في ما أطال غيره من الألفاظ، وأن يوجه معنا متداول إلى غرض آخر، كما في قول المتنبي الذي يعتذر لسيف الدولة وهو في موقف عتاب بعد أن توترت العلاقة بينهما وقرب فراقهما:

أرى ذلك القرب صار مزورا وصارَ طويلُ السلامِ اختصارا
تركنتي اليومَ في خجلةٍ أموتُ مراراً أو أحيا مرارا
أسارقكَ اللحظَ مستحيباً وأزجر في الخيل مهري سرارا
وأعلمُ أنّي إذا ما اعتذرتُ إليكَ أرادَ اعتذاري اعتذاراً

ونلاحظ أن هذا المنهج الأسلوبي يستعيد فكرة بيفون في قوله: "الأسلوب هو الرجل" بمعنى أن الأسلوب هو الذي بيده عصمة قيمة وجودة العمل الإبداعي الأدبي. غير أنّ الدارسين قد انقسموا حول مسألة الأسلوب ومحدداته إلى ثلاث فئات:

- **الفئة الأولى:** ترى أنّ الظاهرة الأسلوبية ظاهرة تلقائية وعفوية، فالأدب نتاج لا شعور الكاتب. ويقف على رأس هؤلاء "جرج مونان" و"دي لوفر"، و"عبد السلام المسدي". الذي تأثر بموقف هؤلاء ويقول: "ثم إنّ التسليم بتطابق الأسلوب والعبقرية قد حتمّ القول بقوة الدفع التلقائي في عملية إفراز الأسلوب مما أفضى بالباحثين إلى تقرير أنه في نشأته وفي تشكله وكذلك في بلوغ تمامه ظاهرة غير واعية. معنى ذلك أنّ نسيج الإبداع الفني لدى الأديب من التلقائية بحيث يغدو تولّداً لا يصحبه الإدراك في لحظة نشأته الأولى، وعلى هذا المستند عرّف الأسلوب بأنّه بصمات تحملها صياغة الخطاب فتكون كالشهادة التي لا تمحى، وهذه الصياغة صاغها بروسست proust وأخذها عنه كل من مونان ودي لوفر"³⁶

- **الفئة الثانية:** ترى أنّ الظاهرة الأسلوبية ظاهرة انتقائية وإرادية فنزلوها بذلك منزلة المولود من شعور الكاتب وإدراكه. وكانت وجهة نظرهم هذه تعتمد على أساس مفاده أن الأسلوب اختيار يقوم

³⁶ - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، ص70.

على وعي فاعله. ويقف على رأس هؤلاء "ماروزو" و"سببتن" أما "ماروزو"، فقد جعل الأسلوب: "موقفاً يتخذه مستعمل اللغة- كتابة ومشافهة- مما تعرضه عليه اللغة من وسائل". وأما سببتن (Leo) spitzer، فقد أكد على ممارسة اللغة ممارسة عملية ومنهجية. ولذا نراه ينتقل من اللغة والأسلوب إلى الفكر. وهو يعتقد أن هذا الانتقال يسمح برؤية تطور العصر من جهة، كما يسمح برؤية ملمح من ملامح روح الكاتب من جهة أخرى. وهو بهذا الاعتقاد، يربط بين النشاط الفكري والنشاط اللغوي ويقول في هذا الشأن: "تصاحب الدقة في التفكير أوفي الحساسية اختراعات في اللغة دائماً. ذلك لأن النشاط الذهني الخلاق ينقش في اللغة، حيث يصبح نشاطاً إنسانياً خلاقاً".³⁷

غير أننا نرى مع "بيير جيرو" أن في هذا الاتجاه منعطفاً لموقف بلاغي، ولكن في حلة جديدة وكان الأسلوب سابقاً على إنجازها، أو هو معرفة به قبل وجوده.

- **الفئة الثالثة:** تنتظر للأدب على أنه شكل راق من أشكال الإيصال. ويعتبرون كذلك النص الإبداعي ما أن يتم خلقاً ويكتمل نصاً حتى ينقطع عن مرسله أو كاتبه، لتبقى العلاقة بين رسالة (العمل الأدبي) ومرسل إليه (القارئ) زمنياً لا ينتهي دوامه؛ حيث يتلذذ القارئ بهذا النص ويستكشف مواطن الجمال الأسلوبية ومعانيه الراقية

يؤكد ميشال ريفاتير في كتابه: "la production du texte" (إنتاج النص) أن الأسلوبية تبحث عن سمات الفردية في النص الأدبي، ولتحديد ذلك يقترح مقارنة شكلية، ويذكر أن التحليل الذي يعتزم إجراءه يبتعد عن نمط الدراسة البلاغية القديمة للأسلوب التي تبحث عن المعايير العامة التي تحكم الأسلوب وتجعلها قواعد ثابتة، بينما دور الأسلوبية يتجلى في تحديد السمات الخاصة التي يتفرد بها نص عن باقي النصوص الأخرى؛ لكن ريفاتير عندما عمد لدراسة سلوك الكلمة في العمل الأدبي لاحظ أن هناك تقارباً بين دراسته التحليلية واللسانيات العامة. غير أنه أصر على كون السمات الخاصة التي يتميز بها العمل الأدبي تتطلب أن يبقى التحليل الأسلوبية

³⁷ - منذر عياشي، الأسلوبية موقف من خطاب، مجلة الموقف الأدبي، ع237، سوريا 1991.

واللسانيات مختلفين رغم ما بينهما من تقارب، فهما متقاربان لاشتغال كليهما على سلوك الكلمة داخل الخطاب الأدبي، ومختلفين كون الأسلوبية تنظر للخطاب الأدبي نظرة جمالية. كما اعتبر ريفاتير الشعرية كميدان بحث اشتغل هو كذلك على إبراز السمات الهيكلية العامة المشتركة بين الخطابات، ولم يبحث في السمات الخاصة المميّزة لخطاب على خطاب آخر أو بالأحرى التي تجعل خطابا يفوق خطابا آخر في مزاياه الجمالية ويقول ريفاتير عن هذا: " إنّ هذا البحث، الذي هو ميدان الشعرية، لا يستطيع أن يكشف عن السمة الخاصة للرسالة الأدبية"³⁸.

2-3- المفارقة الأسلوبية في شعر المتنبي وأثرها على المعنى:

مفارقة الجملة الاسمية: وتتحقق المفارقة في الجملة الاسمية البسيطة من وحدة المبتدأ أمام تعدد الخبر فتجعل الشخص المفرد بحجم الجماعة؛ بل يخبر عن الكون بأسره وهنا تتجلى أسلوبية المفارقة بوصفها أحداثا أبلغ الأثر بأقل الوسائل تذييرا، وتتجلى هذه المفارقة في قول المتنبي:

أنا ابن اللقاعِ أنا ابن السّخاءِ
أنا ابن الضرابِ أنا ابن الطّعانِ
أنا ابن الفيافي أنا ابن القوافي
أنا ابن السّروجِ أنا ابن الرعانِ

فالمبتدأ (أنا) واحد مع ورود الخبر متعدد (ابن اللقاع، ابن السخاء، ابن الضراب، ابن الطعان، ابن الفيافي، ابن القوافي، ابن السروج، ابن الرعان).

وقد يحذف المبتدأ ويركز الخطاب على الخبر في إطار جملة ذات مبتدأ واحد وخبر مركب من معطوف ومعطوف عليه وليس الغرض بمختلف عن الحالة السابقة الذكر، فالشاعر يجعل متلقيه مغرقا في صفاته الكثيرة المتسعة.

أنا تربّ النّدى وربّ القوافي
وسمامُ العدا وغيظُ الحسودِ
أنا في أمةٍ تداركها الّله
غريبُ كصالحٍ في ثمودِ

كما تتجسد المفارقة في الجملة الاسمية من خلال الالتفات من ضمير الخطاب إلى ضمير الغائب كما في قول المتنبي:

³⁸ - عياشي منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الانماء الحضاري، سوريا 2002، ص148-149.

فَأَنْتَ حَسَامٌ الْمَلِكِ وَاللَّهِ ضَارِبٌ وَأَنْتَ لَوَاءُ الدِّينِ وَاللَّهِ عَاقِدٌ

فقد أتت المفارقة من الجمع بين ضمير المخاطب (أنت) في الشطرين الأول والثاني إلى ضمير الغائب (هو) الممثل في لفظ الجلالة (الله)، فالتقدير هنا: فأنت حسام الملك والله هو الضارب وأنت لواء الدين والله هو العاقد، فكأنَّ المتنبّي يقول لممدوحه سيف الدولة كل الفتوحات هي من الله الذي أقرها في السماء، وقد اختارك أنت لتجسدها نيابة عنه في الوجود، لأنه يراك الجدير بتمثيله.³⁹

مفارقة الجملة الفعلية: الجملة الفعلية تتكون من عنصرين أصليين هما نواتها، الفعل بوصفه مسنداً والفاعل مسنداً إليه، وجاءت بنية المفارقة في الجمل الفعلية - في ديوان المتنبّي - دالة على حضورية المفارقة وأنيبتها من حيث تعلقها بظرف زمني معلوم هو الفعل المضارع ولدالاتها على التناقض الظاهري الذي لا يلبث أن تتبين حقيقته.

وَأَنْتَ الْمَرْءَ تَمْرِضُهُ الْحَشَايَا لَهْمَتَهُ وَتَشْفِيهِ الْحُرُوبُ

إنَّ المفارقة تتبدى في الفعل المضارع وإسناده إلى فاعله (تشفيه الحروب) . فالحروب لا تشفي وإنما تقتل، ولا ترحم مريضاً أو ضعيفاً، وهذا التناظر الدلالي الذي يتبين من خلال بنية الفعل المضارع ليس إلا توقيفاً أنياً للحدث فحقيقته المطلقة تتجلى في البعد الباطني للمفارقة وهو شجاعة الممدوح وهو يخوض الحروب وهمته العالية فيها، و بهذا المعنى قال:

وقد يأتي الفعل المضارع يفيد التحويل في دلالة الأسلوب، نحو قول المتنبّي:

يَا مَنْ لَجُودٍ يَدِيهِ فِي أَمْوَالِهِ نَقْمٌ تَعُودُ عَلَى الْيَتَامَى أَنْعَمًا

فالفعل المضارع (تعود) عنصر مهم في خلق المفارقة في البيت بتحويله الـ (النقم) إلى (نعم) فانقل المعنى من حال إلى حال مناقضة لها تماماً.⁴⁰

مفارقة التشبيه: ومن أمثلة مفارقة التشبيه لدى المتنبّي ، قوله :

وَطَعِنَ كَأَنَّ الطَّعْنَ لَا طَعْنَ عِنْدَهُ وَضَرِبَ كَأَنَّ النَّارَ مِنْ حَرِّهِ بَرْدٌ

³⁹ - ينظر سناء هادي عباس، المفارقة الشعرية المتنبّي أنموذجاً، مذكّرة دكتوراه، جامعة بغداد 2004، ص83-86.

⁴⁰ - المرجع نفسه، ص88-89.

إذا شئتُ حَفَّتْ بي على كلِّ سابحٍ رجالُ كأنَّ الموتَ في فمها شهدٌ

فالمفارقة في صدر البيت الأوّل تكمن في جمعه بين طرفي تشبيه أحدهما مثبت والآخر منفي، فألغى طعن العدو لأنّه لا يرقى لمستوى الطعن، فالمتنبي هاهنا يبين ضعف العدو ويقلل من شأنه. أمّا المفارقة في عجز البيت الثاني فقد رسمها المتنبي من عنصرين متناقضين هما النار والبرد، فشبه النار بالبرد، وهو بهذا يجمع بين شيئين لا يجتمعان لا عقلا و لا حسا، فهو في الوهلة الأولى يخبرنا أنّها نار متأججة؛ فإذا بها تتحوّل إلى حالة تناقض أحوال التّار وهي البرودة. فهذا العدو الذي يصفه لنا المتنبي أقصى القوة عنده لا ترقى إلى مستوى الضعف، وهذه المفارقة في التصوير هي استهزاء بالعدو وافتخار بقوة جيش ممدوحه سيف الدولة، فهو في مقام مقارنة نار بنار أشد منها قوّة وضراوة فصوّرها بمنطق اللامعقول.⁴¹

في عجز البيت الثاني شبه الموت بالشهد (العسل) وتلك مفارقة تناقض العرف، فالموت مر تجرّعه والعسل من أطحى ما تجرّع الانسان، وهو بهذا يصوّر بسالة المحاربين في ساح الوغى ورباطة جأشهم فيها.

أرجو نذاك ولا أخشى المطال به يامن إذا وهب الدنيا فقد بخلا

نجد المفارقة في عجز هذا البيت، رسم لنا المتنبي هنا صورة جمع فيها بين الكرم والبخل؛ حيث أنّ العلاقة الجامعة بين المتناقضين في هذا التشبيه البليغ هي علاقة توحد وتداخل. فالعجيب والغريب في هذه الصورة هي أنّ الممدوح لو منح الدنيا كلها فهو بخيل، فالمتنبي هنا يبين لنا أنّ الممدوح لشدة كرمه وسخائه قدر ما منح يظن نفسه مقصرا، فيزيد على ما أعطى عطاء أكبر منه.⁴²

مفارقة كسر التوقع:

أصخرة أنا مالي لا تحرّ كني هذه المدام ولا هذي الاغاريد

⁴¹ - ينظر سناء هادي عباس، المفارقة الشعرية المتنبي أنموذجا، مذكّرة دكتوراه، جامعة بغداد 2004، ص108.

⁴² - المرجع نفسه، ص109

فأول ما يشير إليه البيت تشبيه المتنبي لنفسه بالصخرة، في جو مفعم بالطرب والسمر والملذات، فهو هنا بأسلوبه هذا يكسر توقع المستمع؛ بحيث أنه يجدر بالمتنبي أن يكون قمة في الحيوية والنشاط والطرب في هذا المقام الذي يعج بالخيرات، إلا أنه كسر توقع القارئ وبين أنه كان جامداً غير آبه بما يدور حوله من نعم الدنيا، وفي هذا استهتار منه من ملذات الدنيا وحتى من نفسه، فجاء التشبيه في صيغة الاستفهام الانكاري، قدّم فيه الشاعر الخبر (صخرة) على المبتدأ (أنا) ذات الشاعر. فهو يرفض أن يكون صخرة رغم ما يكتنفه من جمود؟

فالشاعر هنا جمع بين شيئين متناقضين هما جمود حاله التي مثلها بالصخرة، ومقام الطرب والخمر والسمر المفعم بالحركة والحيوية. وهذا النوع من المفارقات في معاني المتنبي نتاج خياله الشعري الذي يصور شتات مشاعره.⁴³

أرى ذلك القرب صار مزورا	وصار طويل السلام اختصارا
تركنتي اليوم في خجلة	أموت مراراً أو أحيا مرارا
أساركك اللحظ مستحياً	وأزجر في الخيل مهري سرارا
وأعلم أني إذا ما اعتذرت	إليك أراة اعتذاري اعتذاراً

تصوّر هذه الأبيات عتاباً فيه كسر التوقع في مفارقة موجهة، فالفعل (أرى) فعل مضارع يدل على الحال والاستمرار الذي ينسبه الشاعر إلى نفسه والواقع على المفعول به (القرب) وهو يقصد المستقبل القريب (الرجاء المرتقب). فبعد أن يكون القرب مرثياً يتحوّل إلى ماضٍ مزور غير مرئي. ويتحوّل طول السلام إلى اختصار وفي هذا إيذاناً بفراق أليم بين المتنبي وسيف الدولة، والمفارقة التي تكسر توقع المتلقي هي اعتذاره في مقام عتاب ليس ذلك فحسب؛ بل إنّ اعتذاره بحاجة إلى اعتذار. فالمتنبي يحاول أن يجد سبباً مقنعاً لتمنّع الأمير وصدوده عنه، فهو يراجع نفسه عسى أن يكون قد بدر منه شيئاً عكّر صفو العلاقة بينه وبين أميره، ولكنه لا يجد شيئاً من ذلك، وإن اعتذر

⁴³ - ينظر سناء هادي عباس، المفارقة الشعرية المتنبي أنموذجاً، مذكرة دكتوراه، جامعة بغداد 2004، ص111.

للأمير من ذنب لم يرتكبه أو خطأ لم يقترفه، فسيحتاج لاعتذار لاعتذاره، أي الاعتذار من ذنب لم يقترفه هو ذنب في حد ذاته يحتاج لاعتذار عليه من قبل الطرف الثاني.⁴⁴

مفارقة الاستعارة: وظيفة الاستعارة عند البلاغيين تقريب الشبه وذلك بأن يناسب المستعار للمستعار منه، ويمتزج اللفظ بالمعنى حتى لا يكون بينهما تنافر، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر.

فإذا أسندت الاستعارة إلى عنصر التنافر وجمعَ بها بين اللامتشابهات وقامت على المغايرة والاختلاف، وقعت المفارقة في بنيتها، وليس ذلك بمستبعد عنها، بل لو قلت إنَّ أهم البنيات التي تحقق المفارقة هي الاستعارة لما غالت في الجمع بين المتباعدات، فكل منهما شرط في صيرورة الأخرى

إذ أنَّ الجمع بين المتناقضين هو من أهم الأسباب التي تخلق الاستعارة، وهي كما يراها ريتشاردز الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها بين أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، فهي وسيلة خرق للمعارف عليه ولتوليفات جديدة تثير استغراباً لدى القارئ ، ونظر جان كوهين إلى الاستعارة على أنَّها انزياح استبدالي يستند إلى انزياح سياقي هو المنافرة (شدة التوتر).

ومن بين المفارقات الاستعارية في أسلوب المتنبي الشعري والذي له بعداً أسطوري كما في قوله:

أَتَخْفِرُ كُلَّ مَنْ رَمَتْ اللَّيَالِي وَتَنْشُرُ كُلَّ مَنْ دَفَنَ الْخُمُولُ

وَنَدْعُوكَ الْحَسَامَ وَهَلْ حَسَامٌ يَعِيشُ بِهِ مِنَ الْمَوْتِ الْقَتِيلُ

ونلمس بعداً للمعنى في هذا البيت يجسد مثالية الممدوح الذي يتصف بحركة شمولية وفعل شمولي (أتخفر كل من) ما يثير التعجب بالاستفهام ولفت النظر إلى سعة الدائرة الشمولية (هذا القصد يشمل الناس جميعاً المعبر عنه بكل) ، ثم قوله (رمت الليالي) كناية عن نوائب الزمان التي تلم بالكثير من الناس ، وتتجسد الصفة الاسطورية أكثر في مفردة (تنشر)، إذ توحى بحركة انبعاث بعد موت ، ثم شبه الخمول بالموت، فالبعث يكون للذين دفنوا الخمول.

⁴⁴ - ينظر سناء هادي عباس، المفارقة الشعرية المتنبي أنموذجاً، ص112.

و يجسد هذان المتشابهان المختلفان رؤية حيوية للحياة التي تحمل الفكر " على ارتياد آفاق واسعة ترجع بعد ذلك كل التصورات لتلتقي مع الصورة الكبيرة ، وهي صورة سيف الدولة القائد الذي يتحرك بكل خصائص القوة والبسالة يبعث كل الخاملين الذين شبههم المتنبى بالموتى على سبيل الاستعارة المكنية ، وعبر عن هذا الانفعال بالفعل (تنشر) مستعيرا إياه للعلاقة القائمة بين إحياء الموتى وعلو الذكر وذيوع الاسم بعد خمول ونسيان، فالذين أصبحوا الآن لهم مهابة وخلود ذكر بسبب قوة سيف الدولة قائدهم، ذاع اسمهم اليوم بعد خمول ونسيان كانا من قبل مجيء سيف الدولة، فصوّر المتنبى سيف الدولة في صورة أسطورية جعله فيها الباعث إلى الوجود بعد خمول ونسيان.

ثم ينقلنا الشاعر نقله مفاجئة إلى جو آخر يؤدي فيه الحسام مهمة مغايرة كل المغايرة لما يعهد عنه فهو هنا ليس أداة للقتل وإنهاء الحياة بل أداة للحياة والعيش وانبعاث للقتيل ولغرابة هذا المعنى الجديد للحسام صاغه الشاعر باستفهام تعجبي إلا أننا حين نعاين قوله " وهل حسام يعيش به من الموت القتيل " نتساءل : وكيف يعيش القتيل ؟ فإذا به يجيب أنّ قتيل الفقر والحاجة وذل العيش، فسيف الدولة يجيبه بجوده ويحييه.

ومن أمثلة المفارقة في الأساليب الاستعارية نجد في قوله:

ولقد رامك العداة كما رام فلم يجرحوا لشخصك ظلا

إن ظاهر التعبير قائم على مفارقة استعارية ، وينشأ الاختلاف من بنية التجسيم ، فقد جعل ظل الشخص جزءا من كيانه المادي ، ليتوصل من ذلك الى أن يستخدم لفظة (يجرحوا) شيء غير مادي (ظل) وكأنه مادي قابل لأن ينال بجراح أو بأذى.⁴⁵

ومن المفارقات في الأسلوب الاستعاري كذلك قول المتنبى:

⁴⁵ - ينظر سناء هادي عباس، المفارقة الشعرية المتنبى أنموذجا، ص114-115.

رميتهم ببحرٍ من حديدٍ له في البرِّ خلفهم عبابٌ

تتشكل مفارقة الاستعارة في بنية لغوية انفصامية (ببحر من حديد) نشأت من وضع مكونات وجودية لا متجانسة (بحر، حديد) والجمع بينها في بنية لغوية متجانسة (مقبولة لغويا على نحو: فرش من حرير)، فتولد الحديد من البحر هو تولد للشيء من نقيضه ، بما في ذلك من فجوة : مسافة توتر تتبع من التوحد بين طرفي الثنائية الضدية ؛ إذ يوصف البحر بأنه من حديد أي التوحد بين مختلفين متناقضين (السائل / الصلب).

الفصل الثالث:

الاتجاهات التي تمرکز سلطة المعنى عند متلقي

الخطاب

1- التداولية

2- التأويل

3- التفكيكية

يندرج في هذا القلب، الاتجاهات النقدية التالية: الاتجاه التداولي والاتجاه التأويلي والتفكيكية هذه التيارات التي تركز سلطة تحديد المعنى عند متلقي الخطاب، فبالنظر لما قيل عن القراءة والقصد ودور القارئ في الثقافة العربية نجد لدى عبد القاهر الجرجاني أفكاراً جديدة بالاهتمام خاصة في كتابه "دلائل الإعجاز" غير أنّها لا تتطابق مع هذه النظريات الحديثة والمعاصرة خاصة جمالية التلقي ولكنها تعكس النظرة العربية لنوعية العلاقة بين القارئ والنصوص الإبداعية والدينية بوجه خاص؛ إذ أنّ السياق العام آن ذاك كان يقتضي الحرص على ثبات المعنى لتكريس فقط فكرة الإعجاز القرآني وعدم تجاوز الحدود في التأويل.¹

يؤكد عبد القاهر الجرجاني في "دلائل الإعجاز" على سلطة المتكلم وقصديته باعتباره المحدد لمعاني كلامه سلفاً ولكنه لا يهمل دور القارئ، فرغم أنّه ليس له دور في إضفاء المعنى لكنه يبحث عنه من خلال اللفظ يقول عبد القاهر الجرجاني: "والذي له صاروا كذلك، أنّهم حين رأوهم يفردون "اللفظ" عن "المعنى"، ويجعلون له حسناً على حدة، ورأوهم قد قسّموا الشعر فقالوا: "إنّ منه ما حسن لفظه ومعناه، ومنه ما حسن لفظه دون معناه، ومنه ما حسن معناه دون لفظه، ورأوهم يصفون "اللفظ" بأوصاف لا يصفون بها "المعنى"، ظلّوا أنّ للفظ، من حيث هو لفظ حسناً ومزية ونبلا وشرفاً، وأنّ الأوصاف التي نحلوه إياها هي أوصافه على الصحّة، وذهبوا عما قدمنا شرحه من أنّ لهم في ذلك رأياً وتدبيراً، وهو أن يفصلوا بين المعنى الذي هو الغرض، وبين الصّورة التي يخرج فيها، فنسبوا ما كان من الحسن والمزية في صورة المعنى إلى اللفظ..."²

¹ - ينظر شرشار عبد القادر، نظرية القراءة وتلقي النصّ الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، ع367 تشرين الثاني، سوريا 2001.

² - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، أبو فهر محمود محمد شاكر، ط5، مكتبة الخانجي، مصر 2004، ص165-166.

الملاحظ هاهنا أنّ الجرجاني يعطي سلطة أكبر للمتكلم أكثر من القارئ لأنّه مصدر الحقيقة وهذا ينسجم مع النظرية الإعجازية المطبقة على القرآن الكريم باعتباره صادرا من ذات متعالية هي المولى عزّ وجلّ، ذات لا تقبل أن تناقش في ما تقول.³

إذا كانت القراءة كمصطلح نقدي وإجرائي - كما يقول الدكتور عبد القادر شرشار - مفتاحا للغة الفكرية والمفهومية والمعرفية الحالية فإنّ العلاقة التحليلية بين القارئ والمقروء تتعدّد وتتداخل إحالاتها ومرجعياتها. وتعني عملية القراءة فك شيفرة المكتوب أو المقروء اللغوية والجمالية والفكرية بوصفها مسارا تناصيا واجتماعيا يجمع داخله سياقات إنتاج خارجية أدبية ثقافية وأديولوجية في ترابطها وتأثيرها في ظروف التلقي والقراءة بحيث يتواشج النصّ باعتباره موضوع القراءة ويتفاعل ويتناص مع نصوص القراءة القبلية كبنيات خطابية ولغوية وجمالية.⁴

أعلن الناقد الفرنسي المعاصر رولان بارت عام 1968م في مقال له عنوانه: (موت المؤلف) وانقطاع الصلة بينه وبين عمله الإبداعي، ومن هنا تبدأ الكتابة سماها رولان بارت (النصوصية)، أي بعد أن ينهي الكاتب عمله الإبداعي اللغة حينها هي التي تتكلم لا المؤلف.⁵

رغم عظيم امبراطورية المؤلف وسطوتها على حد تعبير رولان بارت، إلا أنّ عددا من الكتاب قد حاول زحزحتها منذ أمد ليس بقريب، فمالارمييه مثلا أول من تنبأ بضرورة وضع اللغة مكان ذلك الذي اعتبر منذ زمن مالكا لها، فيصبح معنى الكتابة بلوغ نقطة تتحرّك فيها اللغة وحدها لا الذات التي أنجزتها. فرولان بارت يرى أنّ النصّ ليس سطرًا من الكلمات ذو معنى أحادي، إنّما هو فضاء لأبعاد متعددة تتزاج فيه وتتنازع كتابات مختلفة دون أن نعلم أيّها أصلي، فالنصّ نتاج ألف بؤرة من بؤر الثقافة، لأنّه مصنوع من كتابات مضاعفة (مركّزة) نتيجة ثقافات

³ - ينظر شرشار عبد القادر، نظرية القراءة وتلقي النصّ الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، ع367 تشرين الثاني، سوريا 2001.

⁴ - المرجع نفسه.

⁵ - ينظر، عزّام محمد، سلطة القارئ في الأدب، مجلة الموقف الأدبي، ع377 أيلول، سوريا 2002.

متعددة متداخلة فيما بينها، وتتجمع هذه التعددية لدى القارئ الذي حل محل الكاتب، حتى لا نفرض على النص مدلولاً نهائياً وإغلاق الكتابة، ولكي تسترد الكتابة مستقبلها حسب رولان بارت من الواجب قلب الأسطورة: فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ. وبهذا فهو يحسم بين العاشقين (الكاتب/القارئ) على محبوب واحد (النص)، فينتصر القارئ على الكاتب، ويخلو الجو لهذا العاشق ليمارس حبه مع محبوبه الذي لم يعد يشاركه فيه أحد. فالمؤلف لم يعد يكتب عمله إنما ينسخه بيده معتمداً على اللغة التي يملئها عليه إلهامه، ليستقبل القارئ النص وينعشه في حياة جديدة، ليجهز بهذا على النظرية الكلاسيكية التي ترى أن نص الخطاب مرآة تعكس تمثلات صاحبه ليس إلا.⁶

1- المنهج التداولي واهتمامه بالمتلقي:

كان ظهور مفهوم التداولية في صلب الدراسات الألسنية دافعا من دوافع الاهتمام بمسألة التلقي (دور القارئ في صناعة المعنى)، إذ ظل علم الألسنيات لفترة من الزمن يتفرع إلى قسمين تقليديين أساسيين هما " النحو التركيبي" الذي يدرس العلامة اللغوية بعضها ببعض، و" علم الدلالة" الذي يدرس علاقة العلامة اللغوية بالمعاني التي تدل عليها. هذان الفرعان يطمحان إلى وصف عمل اللغة البشرية. ثم أضاف اللغويون قسما ثالثا أطلق عليه مصطلح " التداولية" وهو علم يهتم بعلاقة العلامة اللغوية بمستخدميها.⁷

ويعود الفضل في إنشاء هذه العلاقة الثلاثية إلى الفيلسوف الأمريكي موريس C. Morris وإلى كتاب نشره سنة 1938 بعنوان أسس نظرية العلامات اللغوية (Foundations of the Theory of Signs) وفي هذا الكتاب أشار الفيلسوف إلى أهمية دراسة "ما يصنعه" المتكلم عن طريق اللغة.

⁶ - ينظر، عزّام محمد، سلطة القارئ في الأدب، مجلة الموقف الأدبي، ع377 أيلول، سوريا 2002.

⁷ - ينظر سحلول حسن مصطفى: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، إتحاد الكتاب العرب، سوريا 2001، ص

ثم ازدهر هذا الفرع الجديد من الألسنيات منذ العشرينات من القرن الحالي. على يد كل من الباحثين الإنكليزي أوستين J.I.Austin صاحب كتاب بعنوان " كيف نصنع الأشياء بالكلمات " والذي ترجمه الأستاذ محمد يحياتن رحمه الله " القول من حيث هو فعل " الذي نشره سنة 1962 م

How to do things with words الذي ترجم للفرنسية سنة 1970م، والكتاب الآخر للفرنسي دوكرو O. Ducrot وهو بعنوان القول والفعل (1984).⁸

أوضح أوستين أنّ وظيفة اللغة لا تقتصر على نقل خبر أو وصف واقع ولا أن توصل فقط إلى المتلقي معلومة من عند المتكلم، فهناك في اللغة أفعال تتجزأ، بما تحمله عباراتها من معاني الإنجاز والفعل بمجرد التلفظ بها.

لفرض جملا على سبيل التمثيل لا الحصر من نوع: " نهض زيد من نومه " أو " أنا مشتاق لأهلي " أو كما في التعبير الصحفي " عبرت الحكومة عن استيائها. فهذه الجمل جميعها تخبر عن شيء أو حالة نفسية أو موقف سياسي. لكن لو فرضنا جملة من نوع: " أنت طالق بالثلاثة " فإنّ قيلت في ظروف معيّنة تخلق وضعاً جديداً، فالزوجة تطلق فعلياً والعائلة تشتتت مع كل ما ينجرّ عليها من تبعات وعواقب اجتماعية وخيمة.⁹

اقتفى الباحث الفرنسي دوكرو خطى الباحث الإنكليزي أوستين، في اعتبار أنّ الخطاب يتوجه دائماً نحو مرسل إليه (متلقي) قصد التأثير فيه على نحو مكشوف بيّن أو على نحو مستتر غير مباشر؛ حتى أنّ المحادثة بصفة عامة هي دائماً محاولة لجر الآخر إلى اتخاذ موقف ما،

⁸ - ينظر سحلول حسن مصطفى: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، إتحاد الكتاب العرب، سوريا 2001، ص

10.

⁹ - المرجع نفسه، ص11.

ويدخل في حيز المحادثة الخطاب الأدبي كذلك باعتباره رسالة واردة من مرسل (المؤلف) إلى مرسل إليه (الناقد/ القارئ).

إذ تركز التداولية على أهمية التأثير والتأثر في لب الخطاب سواء أكان الخطاب عاديا أو تخييليا، فإن كان الكلام في اللغة اليومية يهدف دوما إلى التأثير على الآخر وتحقيق قصد ما. فإن الأمر أكثر شدة في العمل الأدبي، وعليه فإن الكتاب لا يقتصر دوره على الكشف عن بنيته الهيكلية العميقة أو على البحث عن الوشائج (الروابط) القائمة بينه وبين مؤلفه. ولكن أيضا يفرض علينا تحليل علاقات التأثير والتأثر بين الكاتب والقارئ ويكون هذا الكتاب وسيلة غايتها التأثير في قارئه فإذا صح أن وظيفة الكلام أو الخطاب بصفة عامة بأن يؤثر في الآخرين أكثر مما يسعى إلى إخبارهم فهذا يعني أنه من الصعوبة علينا بما كان أن نفهم كل الفهم خطابا ما اكتفينا بإرجاعه إلى صاحبه؛ بل علينا الأخذ بعين الاعتبار الثنائي الذي شكّله: الشخص المتكلم والشخص الذي يوجه إليه الخطاب.¹⁰

1-2-1- التداولية عند الباحثين الغربيين:

1-2-1- نظرية أفعال الكلام عند أوستين: يمكن اعتبار نظرية أفعال الكلام للباحث الإنجليزي جون لانجشو أوستين أول محاولة جادة تجاوزت الطرح الأرسطي للقول الخطابي الذي ضمنه في كتابه الخطابة، حيث أعاد تنظيم منطق اللغة الطبيعية على ضوء الدراسات اللسانية المعاصرة، مستفيدا من ترجمة كتاب أسس الحساب لجوتلوب فريجه فأثر النسقية الرياضية واضح في هذا الكتاب، فليس هذا المصدر الوحيد الذي أثار في فكر أوستن الفلسفي بل كان يتابع أبحاث مع باحثين لسانيين أنثروبولوجيين من أمثال بواس boas وسابير وورف توصلوا إلى أن بنية اللغة

¹⁰ - ينظر سحلول حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، إتحاد الكتاب العرب، سوريا 2001، ص

وبنية الفكر أمر واحد، ومن ثم فاللغة ليست وسيلة للتخاطب والتفاهم والتواصل وحسب بل هي وسيلة للتأثير في العالم وتغيير السلوك الإنساني من خلال مواقف كلية.¹¹

اعتبر أوستين في كتابه " الإحساس والمحسوسات " اللغة معطى حسي أي أنها أداة للتعبير عما ينتابنا من أحاسيس (جوع- خوف- حب - كراهية...) ولا يمكن لغيرنا أن يعي هذه الأحاسيس الداخلية ما لم نبلغه عنها عن طريق اللغة. فتحليل العلاقة بين اللغة والإدراك الحسي كفيل أن يؤدي بنا إلى فهم المعاني والدلالات بالشكل المطلوب والمناسب.

إضافة إلى هذه الدراسات المعاصرة فقد ضم إليها ما أنجزه أرسطو في كتابه الخطابية حول الخطابة القضائية فاستغل طريقة البرهان الخطابي المعمول به في القضاء. كما استفاد من تطور علم القانون الإداري إذ لا يمكن فهم معنى الفعل عنده إلا إذا اطلعنا على مفهوم إنجاز الفعل الإداري الذي يطلق عليه مصطلح القرار الإداري، فالفعل الإداري يدخل في نظرية العقد العامة بالمفهوم الفلسفي. فبما أنّ الأفعال الإدارية من العقد (تتطلب التنفيذ بالإلزام) فهي تدخل لا محالة في باب الإنشاء.

يكشف أوستين في دراسته القيمة لأفعال الكلام أن للغة أداء غير تعبيرية زيادة على الأداء التعبيري سماه القوة الإنجازية للفعل، فأغلب الدراسات الغربية التداولية حددت مجال دراستها في الكيفيات التي تجعل الخطاب ناجحاً، باحثة في ذلك عن الوجه الأمثل الذي يجعل التفاعل بين الملقى والمتلقي ممكناً. ومن ثم الوصول إلى تحديد المبادئ العامة التي تضمن استمرار نجاح هذا التفاعل (القوة الإنجازية) باستمرار، وكذا التركيز على الشروط لأسس هذا التفاعل المتمثلة في بنية الخطاب وتفسيره، والكشف عن نظام التواصل وأطرافه: المرسل، والمتلقي والرسالة وسياق الحال.

يمكن تلخيص نظرية أفعال الكلام عند أوستين في العناصر الموالية:

¹¹ - ينظر جون لانجشو أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلمات، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، ص 5-6-7.

- الأفعال إخبارية: وهي جمل وصفية أو تقريرية يمكن الحكم عليها بمعيار الصدق أو الكذب، فقولنا مثلا " الأرض تدور حول نفسها " فهذا يمثل فعلا إخباريا يتأكد صدقه من خلال مطابقته للواقع

أمّا قولنا " مات ملك تونس " فهو فعل إخباري كاذب لأنه مخالف لواقع تونس التي لا ملك لها؛ بل لها رئيس، يطلق أوستين على هذه المقولات (جمل) الجمل الواصفة للواقع، والتي تعود سلطة تحديد صدق المعنى فيها من كذبه للمتلقي (الطرف الذي يجب أن يحدث فيه التأثير بالاعتناع أو التنفيذ).¹²

- الأفعال الأدائية (الإنشائية): وهي جمل لا تصف لنا الواقع الخارجي حسب أوستين ولا تحتكم لمعيار الصدق والكذب؛ بل يحكمها معيار النجاح أو الفشل، كصيغ عقود البيع والشراء وصيغ الزواج والطلاق...، والأوامر والنواهي...، ونجاح هذه الأفعال مقرون بتوفر شروط معينة:

أ- الشروط التكوينية: وهي ضرورية ليتحقق الفعل الأدائي وتتمثل في؛

1- وجود إجراء عرفي مقبول، أو أثر عرفي مقبول كالزواج والطلاق مثلا.

2- أن يتضمن الإجراء نطق كلمات محددة من طرف أناس معينين في ظروف معينة، ففي الزواج مثلا يشترط التلفظ بكلمات من مثل قول: زوّجني ابنتك، والرد: زوّجتك ابنتي على ما كان بيننا من مهر.

3- أن يكون الناس مؤهلين لتنفيذ هذا الإجراء مثل الشروط الواجب توفرها في الزوجين: (البلوغ، العقل،...).

4- أن يكون التنفيذ صحيحا، ففي الطلاق لا يقع الفعل إلا بنطق الصيغة الصحيحة التي توجب التنفيذ (أنت طالق)، وإلا لما كان الطلاق إذا لم يؤد أداء صحيحا، خاصة إذا كانت الصيغة غير صحيحة.

5- أن يكون التنفيذ كاملا، فعقد البيع لا يتم إلا بتأكيد كل من طرفي البيع على المسألة

¹² - ينظر مداخلة، عبد الحكيم سحالية ، التداولية امتداد شرعي للسيمائية، الملتقى الدولي الخامس: السيمياء والنص الأدبي.

(الرضى والقبول) بأن يقول البائع بعثك كذا بكذا، فيرد المشتري: قبلت، فإن لم يقل الطرف الثاني قبلت كان الأداء ناقصا فيفقد الفعل إنجازيته، فالمتلقي له سلطة أنجاح الفعل فلا تحدث القوة الإنجازية للفعل ما لم يحدث تأثير المتلقي وما لم يتغير سلوكه أو موقفه على العموم.

ب- الشروط القياسية: وإن كانت ليست ضرورية مثل سابقتها، لأنّ الفعل يتم من دون أن يتوفر عليها، ولكن أوستين يرى أنّ حضورها مهم للحكم على الفعل بالتوفيق من عدمه، تتلخص هذه الشروط في ما يلي:

1- ضرورة كون المشارك في الفعل أو الإجراء صادقا في أفكاره ومشاعره ونواياه، فإذا قلت لشخص " أهنتك بهذه المناسبة السعيدة " وأنت لا تشعر بذلك في قرارة نفسك؛ بل تشعر بعكس ذلك فقد أسأت أداء الفعل.

2- أن يلتزم القائل بما يقول فعلا: فإن قلت لشخص أرحب بك ثم سلكت سلوك غير المرحب فقد أسأت أداء ذلك الفعل.¹³

تأكد لأوستين أنّ الكثير من الأفعال الإخبارية تؤدي وظيفة الأفعال الأدائية، فبالرغم مما بذله أوستين من جهد للتمييز بين هذين النوعين من الأفعال إلا أنّه كان يراجع تقسيماته في كل مرة، ليتبين له في الأخير أنّ الحدود بين هذين النوعين من الأفعال لا تزال غير واضحة. فقولك مثلا " أنا عطشان " فهذا الفعل إخباري لكنه يضمّر في فحواه طلبا، فهو يؤدي هنا وظيفة الأفعال الأدائية لاحتوائه معنى الطلب، أي " اسقني ماء " .

في دراسته للفعل اللغوي يرى أوستين أنّ هذا الفعل فعل مركب من ثلاثة أفعال تمثل جوانب مختلفة لفعل كلامي واحد وهي:

1- الفعل اللفظي: وله ثلاثة جوانب هي:

¹³ - ينظر مداخلة، عبد الحكيم سحالية ، التداولية امتداد شرعي للسيمائية، الملتقى الدولي الخامس: السيمياء والنص الأدبي.

- أ- الفعل الصوتي: ويتمثل في التلفظ وإنتاج الأصوات.
- ب- يتألف من أصوات لغوية مفهومة في تركيب أسنادي صحيح (كلمة عنب: ع+ن+ب) وله معنى.
- ج- الجانب التبليغي كون الكلمة لها صورة صوتية وتنتمي إلى لغة معينة وتخضع للقواعد النحوية لتلك اللغة.

- 2- الفعل الخطابي: وهو ذلك المعنى الذي تكتسي به الكلمة داخل الخطاب.
- 3- الفعل الإنجازي الغرضي: ما يؤديه الفعل من وظيفة أثناء الاستعمال كالوعد، الوعيد التحذير، التوبيخ، النصح، الأمر، الإرشاد...، أو ما يمكن مقابله بالفعل الإنشائي.
- كتوبيخ المتنبى لسيف الدولة بعد أن قرّر التخلي عنه:
- إذا كان يسرّكم ما قال حاسدنا فما لجرح إذا أرضاكم ألم.
- والنصح كما في قول المتنبى عندما هجا كافور الذي كان عبداً ثم تحوّل إلى ملك:
- لا تشتر العبد إلا والعصا معه إنّ العبيد لأنجاس مناكيد.
- وهذه الأبيات تدخل في الفعل الإنجازي الغرضي الذي يرمي من ورائه صاحبه تحقيق غرض، وهو حصول موقف أو استجابة من قبل المتلقي.
- فالبيت الأوّل يرمي من ورائه المتنبى أن لا يمتثل سيف الدولة لما يقوله عدّاله، وأن يتخذ موقفاً ينصف به حسن العلاقة التي كانت بينه وبين سيف الدولة، والتي دامت ما يربو عن ثماني سنوات.
- أمّا في ما يخص البيت الثاني: فالمتنبى بعد أن تنكّر كافور له ولجميل صنيعه من الشعر ولم يرد أن يدفع له، ردّ على هذه الإهانة بأن ذكر كافورا بذيّم نسبه، حتى يتأذى نفسياً وتخدش مشاعره أمام الملام من حاشيته، فهو يرد على الإهانة بإهانة، أي رد الصاع بمثله.

4- الفعل التأثيري: وهو الأثر أورد الفعل الصادر من المتلقي، يكون هذا التأثير جسدياً أو فكرياً أو شعورياً. ويعتبر أوستن الفعل اللفظي ضروري لانعقاد الكلام، بينما الفعل التأثيري فلا يلزم كل الأفعال لأنّ هناك أفعالاً لا يصحبها تأثير أو إنجاز، لذلك وجّه أوستن اهتمامه صوب الفعل الإنجازي لأنّه جوهر أفعال الكلام لذلك أصبحت تسمى نظريته نظرية الأفعال الإنجازية، لأنّ الأمر مرتبط بقصد المتكلم وعلى المتلقي بذل جهد للوصول لهذا القصد في النهاية.

بناء على هذه الأفعال الإنجازية قام أوستن بتقسيم أفعال الكلام إلى خمسة أقسام هي:

1- الأفعال اللغوية الدالة على الحكم: وهي تعبر عن حكم صادر من حاكم قد يكون هذا الحكم نهائياً أو مرحلياً، نافذاً أو غير نافذ تقديرياً أو ظني مثل ظن كذا...، حكم على كذا بكذا...

2- الأفعال اللغوية الدالة على الممارسة أو القرارات: التي تعبر عن اتخاذ قرار لصالح شخص أو ضده مثل: عيّن، حدّر، نصح...

3- الأفعال اللغوية الدالة على الوعد أو أفعال التعهد: والتي يتعهد بها المتكلم ويلزم نفسه بفعلها مثل: أعد، أتعاهد على، أتعهد بكذا، أقسم...

4- الأفعال اللغوية الدالة على السلوك: والتي تثير رد فعل الآخرين وتغيير سلوكهم كالأعتذار الشكر، التهنئة، الرجاء...

5- الأفعال اللغوية الدالة على العرض أو أفعال الإيضاح: والتي تستعمل لتوضيح موقف أو رأي أو تبيان وجهة نظر في قضية ما، فتدعم بالحجج والتبريرات مثل: الإثبات (إثبات قيامك بالفعل)، الإنكار (إنكار القيام بالفعل)، التفسير (تفسير سبب إقدامك على القيام بالفعل)، الترغيب (ترغب غيرك للقيام بالفعل لأهميته)...

14 - ينظر مداخلة، عبد الحكيم سحالية، التداولية امتداد شرعي للسيميائية، الملتقى الدولي الخامس: السيمياء والنص الأدبي.

1-2-2- أفعال الكلام عند فان ديك: ألح فان ديك في كتابه "النص والسياق" على ضرورة تحليله أفعال الكلام باعتبار أنه ينجز دراسة تداولية، وأفعال الكلام هي الغرض الرئيسي للدراسة التداولية إذ يقول: " ويوجد ميدان آخر يصح أن ننقل منه مفاهيم نستخدمها في هذا الكتاب: إنّه نظرية فعل الكلام، وغني عن القول أنّ تحليلاً سليماً لأفعال الكلام مما هو الغرض الرئيسي للتداولية لا يمكن أن يتم بغير فهم مسبق لمعنى الفعل أو التصرف..."¹⁵

فالسانيون وعلماء الدلالة درسوا اللغة في شقي البنية والدلالة، وأغفلوا أفعال الكلام والتي لا يمكن عدها موضوعاً هامشياً في الدراسات اللسانية وذلك أننا حسب فان ديك في حال تكلمنا ننجز شيئاً ما، أمراً ما يكون أوسع من مجرد التكلم، أي أننا في حال تكلمنا ننتظر شيئاً من المتلقي هو أن يتجاوب ويتفاعل معنا باعتبار أنّ اللغة نمط من التفاعل الاجتماعي. فلا يمكن لشخص بمفرده أن يؤدي هذا التفاعل بل لا بد أن يكون طرف ثانٍ يساهم ويقسط وافر في إنجاح هذا التفاعل هو المتلقي الذي يوجه له الخطاب

(المشارك في الخطاب)، يسمى فان ديك الأفعال التي غيرت سلوك المتلقي ودفعته لأن يتكلم أو يتصرف (الأفعال نوات المؤثرية). والفعل الذي لا ينجح في نظر فان ديك لا يعد فعلاً إنجازياً إذ يقول: " وهناك جزء من التعقيدات التفصيلية الموجودة في كل نجاح أو فشل للأفعال الإنجازية. إلا أنّ هذه التفصيلات غير مهمة. فالفعل الذي يفشل ولا يبلغ مراده لا يعد فعلاً إنجازياً. ومن ثم فإن شروط النجاح هي ذات الوقت شروط وجود بالنسبة للأفعال"¹⁶

فحسب فان ديك لا يكون الفعل إنجازياً إلا إذا نجح وحقق القصد الذي رامه، ولا يتحقق القصد إلا بتحقيق المؤثرية والكمال (التأثير والتأثر)، ولا تتحقق هذه الأخيرة إلا إذا

¹⁵ - فان ديك: النص والسياق، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب 2000، ص 227.

¹⁶ - المرجع نفسه، ص 238.

تجاوب المتلقي مع هذا الفعل الكلامي. فللمتلقي سلطة إنجاز الفعل رغم أن التأثير من الملقى.

إذا ربطنا مفهوم فان ديك للفعل الانجازي، وهو الفعل الذي نجح وغير سلوك المتلقين، فإنّ شعر المتنبي المليء بالحكم قد شغل الناس وأثر فيهم بل؛ وساهم في تعليمهم نظم الحياة وقوانينها، ومن أمثلة ذلك قول المتنبي:

فإذا رأيت نياح الليث بارزة فلا تحسبن أنّ الليث يبتسم.

فالمتنبي هنا يخبرنا: أن ليس كل من يعاملك بلطف هو إنسان طيب، فقد يضمرك لك الحقد ويبيدي لك المسرة، ويتحين الفرصة ليأخذك من حيث لا تحتسب. كذلك في قول المتنبي:

وما انتفاع أخي الدنيا بناظره إذا استوت عنده الأنوار والظلم.

فهو يلح هنا على قيمة البصيرة، فهناك أناس سلمي البصر، لكنهم لا يؤثرون في الوجود. إذ لا يميّزون بين الخير والشر لأنهم عديمو البصيرة والتبصر، لأنه لا تعمي الأبصار وإنما تعمي البصائر.

هذه الحكم هي ما جعل شعر المتنبي أو بالأحرى خطاب المتنبي ينجح، فشغل الباحثين منذ القدم إلى يومنا هذا لفرط ما فيه من الوصايا التي تكون للإنسان زادا يتزوّد في خوض غمار هذه الحياة المليئة بالمصاعب والمتاعب والمصائب.

1-2-3- النضج التداولي عند سورل: رغم أن أوستين لم يستطع أن يحقق ما سعى إليه في وضع نظرية متكاملة في الأفعال الكلامية، لكن ما قدّمه في الفعل الإنجازي كان كافياً ليكون قاعدة واسعة يرسى عليها جون سيرل نظريته اللغوية بعد أن استفاد من آراء أستاذه أوستين واقترح بعض التعديلات، ويمكن تلخيص جهوده التداولية في ما يلي:

أولاً: الفعل الإنجازي هو الوحدة الصغرى للتواصل اللغوي، ويكون هذا الفعل الإنجازي باستعمال صيغ معينة ذات دلالة مخصوصة تابعة لقصد المتكلم، كالأمر والنهي...
ثانياً: الفعل الكلامي عنده مرتبط بالسياق الاجتماعي (السياق العام) وهو أوسع من أن يقتصر على قصد المتكلم.

ثالثاً: لحدوث القوة الإنجازية للفعل جعل سورل شروطاً للملائمة وهي أربعة:

- شرط المحتوى القضوي: يقتضي فعلاً في المستقبل من المتكلم: كالوعد الذي يقتضي من قائله فعلاً مستقبلياً.

- الشرط التمهيدي: يتحقق هذا الشرط إذا كان المخاطب قادراً على القيام بالفعل والمتكلم يدري بذلك.

- شرط الإخلاص: أي أن لا يعد المتكلم بما لا يقدر القيام به.

- الشرط الأساسي: ويتحقق هذا الشرط من خلال محاولة المتكلم التأثير في السامع للقيام بالفعل وانجازه، وهو الشرط الأكثر أهمية ليكون الفعل ذو قوة إنجازية فالمتلقي هو الفاعل الأساسي في عملية الإنجاز فلا إنجاز ما لم يتعاون مع المتكلم في إنجاز الفعل، فهو صاحب السلطان الأكبر في حدوث هذا الشرط الأساسي، وهو مبدأ التعاون.

قسم سيرل الأفعال الإنجازية إلى قسمين:

أ- الأفعال المباشرة (المعنى الحرفي): وهو الأقوال التي يكون فيها قصد المتكلم واضح دون أن يلجأ المتلقي إلى التأويل.

كقول المتنبي وهو يخاطب سيف الدولة الحمداني:

يا عدل الناس إلا في معاملتي فيك الخصام وأنت الخصم والحكم.

وهو يقصد هنا: أنت إنسان عادل إلا في هذه المرة فقد ظلمتني، أنت من بدأ بالخصام وأنت من ستنفذ حكما بطردي دون وجه حق، فلم يبدر مني ما يستحق كلّ هذا الجفاء في المعاملة والتعنّت.

ب- الأفعال غير المباشرة (المعنى غير الحرفي): وهي أقوال ينتقل المعنى الحقيقي فيها إلى معنى مجازي، والتي تحتاج من المتلقي ضربا من التأويل معتمدا على السياق العام (السياق الاجتماعي) لتحديد القصد الإنجازي الذي يرمي إليه المتكلم

كالاستعارات والكنايات، سواء أكان هذا في الخطاب الأدبي أو الخطاب اليومي أو غيرهما من الخطابات، نحو قول المتنبي في مدح سيف الدولة الحمداني:

أنت شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد من هن كوكب.

فالمعنى الحقيقي الذي عبّر عنه المتنبي بهذا الزخم الاستعاري (التشبيهات) هو: أنت أعظم ملك في هذا الزمان، وهذا لا يصل إليه المتلقي إلى بالعودة إلى السياق العام الذي دار فيه رحي هذه القصيدة المدحية.

1-2-4- التداولية عند هابرماس: استند هابرماس إلى مسلمة " التحوّل اللغوي " (عند نوام

تشومسكي) في دراسته للعلاقة بين المتكلم واللغة، وأدرج في دراسته هذه مقاصد المتكلم

(Intentions) وأدائه اللغوي (Locutoire)، والفعل الإيعازي (الفعل المتضمن في القول)

(Illocutoire) وهو فعل الغرض منه التأثير في سلوك المتلقي نحو قولك لشخص جالس في

الحافلة وأنت واقف أمامه أنا مريض من رجلي، أي في ما معناه: دعني أجلس. والفعل الحاصل

بالقول

(الفعل الإنشائي) (perlocutoire) كالأمر، والنهي...، ويكون الطلب هنا مباشرا نحو قولك:

ناولني الملح - لا تنسى المطارية...

يرى هابرماس أنه من الخطأ قصر اللغة على التعبير والوصف بل هناك في أقوالنا ما يتطلب الإنجاز أو ما يصطلح عليه فعل القول، فدراسة اللغة والكلام لا تقتصر على المستويات الثلاث: المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي؛ بل هناك مستوى رابع جديد، يهتم بتداولية الجمل والخطابات أي الانتقال من دراسة الكفاية اللغوية إلى الكفاية التواصلية بالتركيز على الذات المستقبلية للخطاب لأنها الطرف الفاعل والفعّال في إنجاح الفاعلية التواصلية.¹⁷

إذا ربطنا ما قال هيرماس بشعر المتنبي، فإننا نجد في شعر المتنبي ما يوحي بالفعل المتضمن في القول (Illocutoire)، فالشعر يغلب عليه التلميح بما حقه التصريح: أي طلب الفعل بأسلوب غير مباشر من ذلك طلب المتنبي من سيف الدولة التراجع عن تسريحه، بذكر ما في شخصه من محاسن لعله يؤثر في نفس ملكه فيعدل عما هو مقدم عليه:

سيعلم الجمع ممن ضمّ مجلسنا أنني خير من تسعى به قدم.

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم.

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جزّاهها ويختضم.

كأنّ المتنبي هنا يقول لسيف الدولة: أبقني، وسرح كل من في المجلس فأنا أفضلهم و أجدرهم بالبقاء.

أما فعل القول (perlocutoire) فيمكن أن نمثّل له بقول المتنبي وهو يخاطب الشيب الذي ألمّ برأسه:

أبعد بعدت بياضا لا بياض له لأنت أسود في عيني من الظلم.

في هذا البيت (أمر) يأمر المتنبي الشيب الابتعاد عن رأسه، وهو أمر بصيغة المبالغة.

¹⁷ - مصدق حسن، يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت النظرية النقدية التواصلية، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب 2005.

ويقصد هنا المتنبئ: أنّ بياض الشيب لا يرمز للون الأبيض الذي يوحي بالأمل، إنّما هو بياض يذكر صاحبه بأنه مقبل على الهرم ودنو أجله، فهو إذن نذير شؤم أسود في عين المتنبئ أكثر من مظلم، وهي مفارقة في المعنى قلّما نجد لها مثيلا في الشعر العربي القديم والحديث.

1-2-5- التداولية عند آن رويول وجاك موشلر: افتتح آن رويول وجاك موشلر كتابهما الموسوم

"التداولية اليوم علم جديد في التواصل" بالحديث عن اللغة باعتبارها جزء من عملية التواصل الاجتماعي، فالطفل الذي يرد على أبيه عندما يطلب منه تنظيف أسنانه ب: لا أشعر بالنعاس، لا بد لنا من العودة إلى السياق الاجتماعي لتحليل العلاقة بين تنظيف الأسنان والنعاس، ففي العادة لا ننام حتى ننظف أسناننا، لنحافظ على سلامة صحتها وصحتنا، فجواب الابن بعدم الشعور بالنعاس هي الحجة التي يقنع بها أباه حتى يبقى مع التلفاز، فاللغة حسب هذين الباحثين ليست مجرد نظام من الرموز مثل إشارات المرور؛ بل هي نظام أكثر تعقيدا من هذا بكثير، ليتحدثا بعد هذا عن نشأة التداولية على يد أوستين وتلميذه سيرل وأفكارهما حول أفعال القول أو أفعال الإنجاز خاصة ما يتعلق بالتخييل والكذب، إذ ينعت أوستين التخييل والكذب بالأعمال الطفيلية دون أن يتعمق في التحليل، أما سيرل فقد خصص فصلا كاملا للتخييل ناقش فيه قضية الكذب كذلك، ويرى أن التخييل والكذب نشاطان لغويان يتخذان من الإخبار أو الإثبات شكلا دون أن يكون هناك إخبار أو إثبات خالصين. يغيب فيهما احترام القواعد المتحكمة في نجاح عمل الإخبار، فهذه الحالات يكون يكون فيها انتهاك لشرط النزاهة

(الصدق) لكن مع وضع فارق بينهما: فصاحب العمل التخيلي لا يريد من وراء عمله أن يصدّقه المتلقي في إخباره، لكن الكاذب ينوي ذلك فهو يرمي دائما لأن يصدقه المتلقي.¹⁸

¹⁸ - آن رويول وجاك موشلر، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، الفصل الأول، تر: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، مراجعة: لطيف زيتوني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان 2003.

أشاد الباحثان بفكرة جوهرية في البحث التداولي وهي " الدلالة غير الطبيعية " التي جاء بها غرايس التي تتم عن انفتاح الدلالة وإعطاء قدر أوسع للمتلقي في التأويل وتحديد الدلالة الحقيقية

(المعنى المقصود)، والدلالة غير الطبيعية بالمفهوم الغرايسي خاصة بالقول الاستعاري سواء كان التسعير في الخطاب التخيلي (الأدبي) أو الخطاب العادي (اليومي)، ويتم تحديد المعنى المقصود من قبل المتلقي بالعودة إلى السياق الاجتماعي (السياق العام). إذ ينطلق من السياق اللغوي ويبحث عما يوافقه من تصوّرات في السياق العام ثم العودة من جديد للسياق اللغوي وإزاحة اللبس عن المعنى. فانفتاح الدلالة على التأويل أعطت سلطة أكبر للمتلقي في تحديد المعنى والقصد.

من بين المفاهيم التداولية الهامة التي جاء بها غرايس وسورل الأفعال اللغوية الغير مباشرة ويقصد به طلب انجاز الفعل من غير صيغة الفعل المباشرة فبدل أن تقول للشخص بصيغة الفعل المباشر: ناولني الملح، تقولها بصيغة غير مباشرة (طلب في صيغة استفهام): هل تستطيع أن تتاولني الملح من فضلك؟ فبالرغم من أنّ الصيغتين مختلفتين تماما الأولى طلب إنجاز الفعل بصفة مباشرة والثانية بصيغة غير مباشرة إلا أنّهما أدتا نفس الفعل الإنجازي ويفهم المتلقي الصيغتين وينجز الفعل رغم اختلافهما الجوهرية.

يبين الباحثان كذلك في هذا الكتاب آراء كل من ويلسون وسبيلبرغ الذين أخذوا من قوانين غرايس الأربعة (الكم الكافي من المعلومات، الوضوح، الصدق، الملائمة) هذا القانون أو المبدأ الرابع "الملائمة" وأطلقوا عليه قانون المناسبة أي ليكون التعاون بين الملقي والمتلقي لا بد أن يكون المتلقي على علم أو بالأحرى على دراية بموضوع الخطاب فلا يمكن أن يتجاوب المتلقي مع شخص يلقي خطابا في يوم الثامن مارس الذي يصادف عيد المرأة يكون موضوعه مجازر الثامن

ماي ألف وتسعمئة وخمسة وأربعون، أو أن يلقي خطابا بلغة لا يفهمها إلا هو، والأمثلة في هذا الصدد كثيرة جدا.

والملائمة شرط أساسي من شروط نجاح الفعل من عدمه، وتعني توظيف صاحب الخطاب لاستراتيجية أثناء الخطاب يجذب بها المتلقي إلى خطابه، حتى يكون لخطابه صدى يحقق من ورائه القصد المنشود، وهو إقناع المتلقي بأمر أو أن يترك في نفسه انطبعا حسنا. فلنأخذ مثلا خطاب المتنبي في مجلس سيف الدولة - ولا أدل من هذا- لما همّ سيف الدولة وعزم على طرده، فبدأ المتنبي خطابه الشعري، بذكر مناقبه الشخصية التي تجعل منه شخصا محبوب لا مذموم، وبالتالي أحق أن يبقى لا أن يطرد، يقول المتنبي:

سيعلم الجمع ممن ضمّ مجلسنا أنني خير من تسعى به قدم.
أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم.
أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جزاها ويختصم.

لعل ذكر هذه الشاعرية والفروسية تجعل من سيف الدولة يلين موقفه ويتراجع عن ما هو مقدم عليه ألا وهو طرد المتنبي.

والشيء الذي يلح عليه ويلسون وسبيلبرغ هو الجانب التأويلي في الخطاب الاستعاري، والاستعارة عندهما لا تكون مقترنة بالتخييل (الخطاب الأدبي) بل هي في الخطاب اليومي العادي أكثر ففي المثال الذي أورده قول الأب لابنه " غرفتك زريبة خنازير " هذا الاستعمال غير الحرفي مفتوح على التأويل لأنه يحتمل عدة جوانب من التفسير:

- إما أن الغرفة متسخة.
- إما أنها غير مرتبة.
- أو ربما تفوح منها رائحة كريهة.

والمعنى الحقيقي هنا يحدده المتلقي الابن من خلال معابنته لحال غرفته فهو الذي يؤول وينجز بعد ذلك الواجب فعله إما ترتيب أو تنظيف أو تطيب.¹⁹

في نظرية المناسبة عند ويلسون وسييلبرغ فإنّ التخيل عندهم هو معنى غير حرفي ولا يمكن أن يحتل الصدق فهو كاذب بالأساس وهذا ما ينافي أحد شروط المناسبة عندهما، لكنهما يعتبرانه صادقا من حيث أنه تمثيل للواقع أو تعبيراً عنه بهذا فهو صادق من حيث أنه يحمل قصداً وغاية واقعية صادقة. فالشعر أكثر الخطابات الأدبية تخيلاً وأكثرها تسعيراً. فجل معانيه معاني غير حرفية.

1-3- التفكير التداولي عند العلماء العرب: لم يعرف العرب في موروتهم الأدبي

" مصطلح التداولية " بالمفهوم الحديث للمصطلح ولكنهم عرفوا أموراً تنظيرية في درسه اللغوي ليست بعيدة عما أنجزه التداوليون في دراساتهم. هذا ما فعله مسعود صحراوي في مؤلف سماه " التداولية عند العلماء العرب " حيث عالج العلاقة بين ما أنجزه العرب من دراسات في الأدب والفقه وما أنجزه الغربيون من دراسات تداولية خاصة في ما يخص أفعال الكلام وعلاقتها بتقسيم العلماء العرب القول إلى الخبر والإنشائي (الطليبي)، ومقاصد القول عند العلماء العرب وعلاقتها بالدراسات التداولية في ما يخص القصيدة. إذ وجد مسعود صحراوي في هذا أرضية مناسبة لتطبيق ما توصل إليه في الدرس التداولي من آليات ومفاهيم ومدى تطابقها مع ما وجد في الموروث الأدبي والفقه العربي من مفاهيم مضارعة.

تتدرج الأفعال الكلامية في التراث العربي ضمن ظاهرة أسلوبية تدعى " نظرية الخبر والإنشاء " فهي مكافئة لها، كما أنّ العلماء العرب ومن بينهم السكاكي كانوا يركزون في دراستهم

¹⁹ - آن روبرول وجاك موشلر، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، الفصل الثامن، تر: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، مراجعة: لطيف زيتوني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان 2003.

للجمل أو التراكيب على "الإفادة" في الكلام التي تعني ما يستحسنه المتلقي من كلام المتكلم، وهذا المبدأ جوهرى في عملية التواصل بين مستعملي اللغة (المتخاطبين).

كما يلح الدارسون العرب على رد الأقوال إلى السياق الذي أنجزت فيه؛ حتى يتمكنوا من تحديد قصد المتكلم، فقالوا في المأثور: لكل مقام مقال.

قسم العرب الكلام إلى خبر وإنشاء، الأسلوب الخبري غرضه الإخبار ويحتل الصدق والكذب، والإنشائي الذي يحمل في طياته طلب أنجاز فعل كالأمر والدعاء مثلا أو الكف عنه كالنهي والزجر مثلا، لكن تباين الباحثين في استعمال المصطلح فمنهم من يسميه الخبري والطلبى كالفراي وابن سينا، أما رضى الدين الإستراباذي فيقسمه إلى الخبري وغير الخبري هذا الأخير " غير الخبري " يقسمه إلى إنشائي نحو: بعث وطلّقت، وطلبى نحو: كالأمر والنهي والاستفهام والتمنى.²⁰

2- التأويل وانفتاح الدلالة وإعطاء السلطة المطلقة للمتلقى:

2-1- نظرية التلقي: صاغ الناقد الألماني " هانز روبرت يابوس " مجموعة من المقترحات في نهاية الستينيات كانت الحجر الأساس لنظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره والوقوف على خصائصه، وقد صاغ هذه المقترحات في محاضرة عام 1967 في جامعة كونستانس تحمل عنوان " لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب؟ ". كما يقدم " فولفغانغ آيزر " مجموعة من الافتراضات تصب في هذا الاتجاه.²¹

طرح يابوس مفهوما إجرائيا جديدا أطلق عليه " أفق انتظار القارئ " يمثل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المحورية للتحليل أين يلعب القارئ دوره في تشكيل

²⁰ - ينظر صحراوي مسعود، التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان ص55.

²¹ - ينظر موسى صالح بشرى، نظرية التلقي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب 2001، ص44.

المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور الجمالية لدى جمالية التلقي، الذي عوض الوسيط اللساني الذي كان مفتاح الجمالية عند البنيويين.²²

افترق ياوس عن ظاهرية هوسرل ليعيد النظر في مقوم التاريخ، فتأريخ الأدب عند البنيويين نابع من ملاحظة التطور الداخلي للبنية، بينما التأريخ عند ياوس يكون من خارج البنية؛ بل هو عند المتلقي أي بالنظر إلى تطور كيفية تلقي النص عبر العصور والأزمان.

تتألف الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار حسب ياوس من ثلاثة عوامل أساسية:

- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور لدى الجنس الذي ينتمي إليه النص.
- شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها (تيماتها التي يفترض معرفتها).
- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي (العالم المحلي للنص) (le monde local du texte) والواقع اليومي (le monde reale).

كما نوه ياوس إلى فكرة (تغيير الأفق) أي تلقي النص بصفة مخالفة لعصر سابق أو ما يسميه ياوس (بناء أفق جديد).

إذ أن تاريخ الأدب الإيجابي والموضوعي في نظر ياوس يكمن في السعي الواعي إلى تحديد القوانين والسنن التي تحكم تلقي النص الأدبي لا بنية الداخلية.

تتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم "أفق الانتظار" حيث يتفاعل التأريخ للأدب (الخلفية المعرفية) والخبرة الجمالية بفعل الفهم لدى المتلقي. إن لحظات الخيبة التي تتمثل في مفارقة النص للمعايير السابقة وبالتالي الإتيان بأفق انتظار جديد من قبل المتلقي.

يختلف مفهوم "خيبة الانتظار" عن مفهوم "كسر أفق الانتظار" الذي جاء به الشكلانيون الروس الذي يتمثل في مفاجئة الروائي للمتلقي بنهاية لم يكن ينتظرها (يتوقعها) بالنظر لمقدمات

²² - ينظر موسى صالح بشري، نظرية التلقي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001، ص44-47.

أحداث الرواية وهذا المنحى الشكلاني نو مقصدية فنية للانزياحات الأسلوبية في الكتابة والتأليف.

أما " خيبة الانتظار " عند جمالية التلقي فيشيده المتلقي لا الملقي بالنظر للتبدلات التي تطرأ على بنية التلقي (ظروف وأحوال التلقي) عبر التاريخ لا بنية المادة اللغوية، فمرجعية ياوس هنا متعلقة بالفهم لا بشعرية النص.

أما فولفغانغ آيزر فقد أسهم في تطوير نظرية التلقي ووضع أسسها، فلم يكن منحاه تاريخياً وأولسافياً كما هو الحال بالنسبة لياوس. اعتمد في صياغة مبادئه على مرجعيات عدة: مفاهيم الظاهرية علم النفس، اللسانيات والأنثروبولوجيا. كما أفاد من إنجازات الفيلسوف البولندي إنغاردن، وكانت أفكاره أكثر إيغالاً في إشراك الذات المتقنية في بناء المعنى عن طريق سلطة الفهم.

كانت العلاقة التفاعلية - في ما سبق - بين أقطاب التخاطب على الشكل التالي:

مرسل، رسالة محملة بمعنى، ثم تلقي (فهم)، ليقاب هذا الاعتقاد بعد ظهور نظرية التلقي إلى: مرسل رسالة، فهم المتلقي (تلقي)، ثم معنى.

يرى محمد عزام أن سلطة القارئ بدأت مع رواد نظرية التلقي من جامعة كونستانس الألمانية، إذ جعلوا للقراءة علم جمال سموه نظرية التلقي " The theory of reception"، إذ كان القارئ منسيا في نظريات الأدب الكلاسيكية، فأعادت له نظرية التلقي حقه، لتنتقل بهذا سلطة تحديد المعنى في الأدب من الكاتب والنص إلى القارئ الرأس الثالث للمثل الذهبي الأبي على حد قول محمد عزام.

فبهذا يصبح المتلقي على رأس مثلث الأدب باعتباره منتج النص من حيث هو مؤوله، فوضعت استراتيجية للقراءة التي تجعل القارئ محكوما باستراتيجية المجتمع الذي يعيش فيه. ومن

أجل هذا تم التساؤل عن تعدد القراءات، وهل التأويلات المنجّرة عنها كلّها صائبة وأنّ القارئ لا يتخلّى عن ذاتيته ورغباته، بالتالي ينعكس هذا كله على قراءته وتأويلاته.²³

فأصبح النّص لا وجود له خارج إطار القراءة والفهم، فالقارئ هو الذي يضيف قيمة على بنياته ودلالاتها وتصبح بهذا القراءة عملية إنتاجية لا عملية تلقّ دون رد. فالقراءة عملية إبداعية توازي عملية إبداع النّص لهذا طالب النقاد بقراء متميزين، فقال آيزر بالقارئ الضمني أو المضمّر، وقال وولف بالقارئ المرتقب الذي يأخذه الكاتب بعين الاعتبار أثناء الكتابة، وطالب ريفانير بالقارئ المتفوق، وستانلي فيش بالقارئ المثالي، ورولان بارت بالقارئ غير البريء الذي يختزن عددا لا نهائيا من النصوص والإشارات.

ولكي تصح العملية الإنتاجية للقراءة لا بد أن تتوفر في القارئ مؤهلات، تكمن في الدراية بخبايا الأدب الجمالية واللغوية، كما يجب أن يكون واسع الاطلاع على الثقافة والعلوم الإنسانية وملمّا بها أيّما إلمام.²⁴

التفاعل بين القارئ والنص يكون على مستويين:

- **مستوى التلقي:** وذلك بتفاعل القارئ مع النص المقروء، إذ تمتلك الكتابة استراتيجية تتمظهر على شكل بنيات نصية تستوقف القارئ في كل بنية نصية، لينشأ حولها مفهوم بحسب قدراته الفهمية ومدى تمثله للنّص.
- **مستوى إعادة إنتاج النّص:** بعد استكشاف القارئ للنص وتحليل بنياته النصية، يعيد القارئ تشكيل النص وذلك بتأويله بالاعتماد على السياق الثقافي والحضاري الذي ورد فيه، وكذا

²³ - ينظر عزّام محمد، سلطة القارئ، مجلة الموقف الأدبي، ع377، أيلول2002.

²⁴ - المرجع نفسه.

بالاعتماد على الخلفية المعرفية التي اكتسبها من خلال الممارسة المستمرة للقراءة مع نصوص مماثلة.²⁵

كما نجد في نقدنا القديم بعض ملامح الاهتمام بالتلقي خاصة ما يتعلق بالخطابة التي تقوم على مبدأ التأثير في المتلقي قصد إقناعه، فوضعوا للخطيب شروطاً لا بد من توافرها كي يؤثر في مستمعيه أهمها (مراعات مقتضى الحال)، فإذا لمس من جمهوره انصرافاً أو ملاماً غير موضوعه أو نبر صوتيه، فجاء بما يلفت الاهتمام والانتباه. كما وضعوا للشعر شروطاً يقول ابن طباطبا:

" والشعراء في عصرنا إنما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، ويديع ما يغربون من معانيهم، وبلغ ما ينظمونه من ألفاظهم، ومضحك ما يوردونه من نوادرهم، وأنيق ما ينسجونه من وشي قولهم، دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح، والهجاء، وسائر الفنون التي يصرفون القول فيها ".²⁶

فابن طباطبا هنا يورد بعض الخصائص التي تجوّد الشعر حتى يرقى إلى مستوى التقبل والفهم: بأن يراعي الشعراء في أشعارهم الاتيان بمعنى غريب لم يؤت من قبل، فيكون لهذا الشاعر السبق إليه، كسبق امرئ القيس العرب في تشبيه النساء بالطباء، كما يجب على الشاعر أن يكون بليغاً في ألفاظه، وأن يضحك المتلقي مما يورد من نوادر واستهزاء وتهكم في هجائه، دون أن يكون صادقاً في مدحه وهجائه، لأنّ أصدق الشعر في تصوير الحالة وأكثره انطباعاً في نفس المتلقي أكذبه، فالشعر لا يحتكم للصدق والكذب خاصة في غرضي المدح والهجاء.

أما القصور في التأثير فقد يكون ناجماً عن العجز في التوصيل من قبل الشاعر، أو عجز القارئ عن مجازاة المبدع والرقى إلى مستواه الفني. وقد تعرّض أبو تمام لمثل هذا عندما سأله

²⁵ - ينظر عزّام محمد، سلطة القارئ، مجلة الموقف الأدبي، ع377، أيلول 2002.

²⁶ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ط1، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان 1992، ص15.

أحدهم: لم لا تقول ما يُفهم؟ فردّ عليه بذكاء: ولم لا تفهم ما يُقال؟. وبالمقابل فإن المتلقي قد يصحّح للشاعر بعض أخطائه. وأمثلتها عديدة، منها قصة إقواء النابغة؟. وبالمقابل فإنّ المتلقي قد يصحّح للشاعر بعض أخطائه. وأمثلتها عديدة، منها قصة إقواء النابغة، لقول أحدهم: "علينا أن نقول وعليكم أن تصوّبوا". ومنها عدول المادح عن الفضائل النفسية: من عقل، وعفة، وعدل، وشجاعة، إلى الصفات الجسمية: من حسن، وبهاء، وزينة، كقول ابن قيس الرقيات في عبد الملك بن مروان:

يأتلق التاج فوق مفرقه على جبين كأته الذهب²⁷

فغضب عبد الملك، وقال: قد قلت في مصعب:

إنما مصعبٌ شهابٌ من اللد ه تجأت عن وجهه الظلماء

فأعطيته المدح بكشف الغم، وجلاء الظلم، وأعطيتني من المدح ما لا فخر فيه؛ وهو اعتدال التاج فوق جبيني الذي هو كالذهب في النظارة.

يرى ميشيل أوتان (M. Otten) في مقاله "سيمائية القراءة" أن ما يحسن تحديده في النص يتمحور حول قطبين هما: مواضع اليقين، ومواضع الشك. أما مواضع اليقين فهي الأمكنة الأكثر وضوحاً وجلاءً في النص، وهي التي ينطلق منها القارئ لبناء التأويل. وتختلف مواضع اليقين باختلاف العصور الأدبية، وباختلاف سياقات التلقي. ويضع مقترحات عامة لتمثيل مواضع اليقين تتجسد في النقاط التالية:

أ- العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية، فهي متعددة الدلالات، وتشكل منطلقات قراءة ضرورية.

²⁷ - أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، ط1، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار احياء الكتب العربية، 1952، ص 98.

ب- الإشارات إلى الجنس الأدبي: رواية، حكاية، قصة... الخ. وهذه الإشارات تستدعي قدرة القارئ اللغوية والبلاغية والثقافية، وتقترح ميثاقاً للقراءة، وتحدد (أفق التوقع) الذي يمكن أن يتم تأكيده أو نفيه.

ت- متتاليات الوحدات السيمائية التي يمكن فهمها من خلال علاقة تشابه (تكرار الكلمة نفسها، أو الكلمات ذات الجذر الواحد، والمترادفات).

ث- الوحدات النصية الأكثر اتساعاً مثل: الإرصاء. وأما مواضع الشك فتبدأ من الغموض الشفاف إلى الإبهام المعتم. وهي تضع القارئ في موقف محرج يدفعه إلى التدخل، أو إلى اقتراح الفرضيات، وهي تتيح إظهار مكامن النص المتعددة، وعرض التأويلات المختلفة.

ومواضع الشك متنوعة فهي غامضة، ورموز مبهمة، وتدايعات ملغزة، وتراكيب ملتبسة، وإلماعات ضمنية، وبياض، وانقطاعات، وحذف، وعدم تتابع، ومفارقات، وتعارضات.. الخ.

يرى حسن حنفي أن النص لا يملك معنى موضوعي كما كان يعتقد في القديم، لأن النص قول صامت، نطق ساكت، حروف مرئية، مدونة حرفية، ورق ومداد. والقراءة هي التي تحيله إلى معنى وتجعله قولاً معلناً، ونطقاً مسموعاً، وتوجيهات عملية، ومعارك سياسية واجتماعية. وعند قراءة النص، لا يذهب القارئ إلى تاريخ النصوص منذ تدوينها الأول ليفهم معانيها التاريخية وتطور معاني الألفاظ قاضياً الأيام والسنين في بطون المراجع وأمّهات المصادر وقواميس اللغة والموسوعات بل يقرأ النص وفي ومضة عين يفهم معناه ويستعمله كحجة. فالنص بهذا ليس له ثوابت (معنى موضوعي ثابت وقار) بل هو مجموعة من المتغيرات (قابلية التأويل)، يقرأ كل عصر فيه نفسه، فالعصر هو الذي يفسر النص في القراءة كما أن النص هو الذي يفسر العصر

في التدوين ، ولما كانت العصور متغيرة جاءت التفسيرات متغيرة طبقا لها. وقد تبعد المسافة للغاية بين النواة الأولى للنص وبين قراءته الأخيرة.²⁸

2-2- تلقي المتنبي في التراث العربي: هناك عنصران مهمان ركزت عليهما دراسة حسين الواد. أولهما يتعلق ب: البحث في قيمة شعر المتنبي عند الجمهور القارئ من خلال القضايا التي طرحت في تأليفهم المتعددة والمتنوعة . أما السؤال الثاني: فهو ما حرك جل الدراسات حول المتنبي في العصر الحديث وهو سؤال الاستمرارية والعناية الفائقة به.

اعتمد حسين الواد في دراسته منهج البحث في تنوع التصنيفات حول المتنبي وتعدد مقاصد أصحابها، ولكي يحقق هذا المطلب سيعود في بداية الأمر إلى تصنيف المؤلفات ووصفها وتتبع مسيرتها التاريخية بغية استنتاج العوامل المؤثرة في وفرة المؤلفات حول المتنبي وانحسارها عبر القرون وإبراز المعايير المعتمدة في التأليف التي وجهت نقدها للمتنبي والدوافع التي جعلت شعر المتنبي يهيمن في مصنفات البلاغة والنقد .

شروح ديوانه الشعري انقسمت إلى قسمين:²⁹

- قسم تناول فيه القدماء ديوان أبي الطيب كاملا مرتبا على حروف المعجم والتدرج الزمني.

وقسم اقتصروا فيه على أبياته المشكلة.

أما بخصوص المصنفات البلاغية فقسم منها صمت عن ذكر المتنبي: كأبي الفرج الأصفهاني والموشح للمرزباني، هذا الصمت نبه إليه بلاشير وعلق عليه حسين الواد.

أما في المصنفات التي ذكر فيها المتنبي فقد استشهد بأبياته لتحقيق ثلاث غايات هي:

أ- انسجامها مع طرائق العرب في التعبير وتنفيذها بالنسبة الإبداعية في أعمال الفحول.

²⁸ - مشترك بين باحثين، الهيرمينوطيقا والتأويل، ط2، دار قرطبة للطباعة والنشر، المغرب 1993 ، ص 15- 17.

²⁹ - آيت لعميم محمد، المتنبي في المناهج النقدية الحديثة، ص153.

ب. تفرد بعض أبياتها، حتى يحتذي بها الآباء الناشئون..

ج. استشهدهم بأبيات جارحة لتجنيب ناشئة الأدب الكتابة على منوالها .

ذكر الواد أن المؤلفات حول المتنبي بلغت قمته بعد مصرعه بحوالي مائة وخمسين سنة، ويرجع ذلك أن الصراعات التي كانت بين المتنبي وخصومه كانت لخلافات شخصية لا صلة لها بالنقد والشعر فالمتنبي كان قمة في الشعر أي أن أفق انتظار قرائه في هذه الفترة يتوافق مع خصائص شعره لقرب المدة الزمنية بينه وبينهم. أما الانتقادات فكانت من القرن الرابع فما فوق، ومرد ذلك للحملات التي نظمها أصحاب النفوذ والجاه للحط من قيمة شاعر لم يساير أهواءهم أو وقف ضدها عندما تضاربت مع ميوله ومبادئه.

حركية التأليف لم تكن منتظمة، في القرن السادس الهجري نزل عدد المصنفات إلى عشرة بعد أن كان ستة وعشرين في القرن الخامس، فيما نزل العدد إلى ثلاثة تصانيف فقط في القرن الثامن الهجري بعد أن كان سبعة تصانيف في القرن السابع، أما القرن التاسع فلا نجد فيه مؤلفا حول ديوان المتنبي الشعري، ومرد ذلك حسب حسين الواد إلى الأخطار التي كانت تحق بالأمة من الداخل كظهور حركة الحشاشين، وإقبالها على الاغتيال السياسي واشتداد الغزو الصليبي وزحف المغول واستبداد الممالك الأتراك، إذ لا علم لهم بالعربية ولا شأن لهم بالأدب.

أما القرن الثامن فقد هيمن فيه العثمانيون الذين حرصوا على أن تكون اللغة التركية لغة معاملات ودواوين، ولم يعن بالمتنبي في هذه اللحظات سوى في مكة في عهد بني تميم ثم سينقل هذا الاهتمام إلى الهند بالترجمة . إن الفترات التي عرفت الاستقرار السياسي أو اتسمت بشيء من النهوض ارتفع فيها عدد التأليف في شعر هذا الشاعر، والفترات الأخرى التي تعرض فيها العرب إلى الهزات الداخلية القوية أو إلى الهجمات الخارجية العنيفة، تقلصت فيها التأليف والشروح حول شعر المتنبي ونزعت إلى القلة نزوعا ظاهرا، بسبب الوضع السياسي المتردي.

ضف لهذه العوامل السياسية، أن المؤلفات التي جاءت في القرن السابع الهجري حول شعر المتنبي كانت اختصارا واختزالا لما جاء به السابقون.

تعامل الشراح مع شعر المتنبي لم يكن متساويا؛ حيث أحجموا عن مجموعة من الأبيات والقصائد ولم يعنوا بشرحها وركزوا اهتمامهم على أبيات وقصائد بعينها.³⁰

القصيدة التي قالها المتنبي في جرد قتله رجلان يعلق عليها ابن وكيع بأنه لو كان طرحها من ديوان لاستغنى ولا نلتمس لمثلها استخراج سرقة لفرغها، ومن هذا التعليق نستكشف موطن الاهتمام الذي ينحصر عند هذا الناقد في الاحالات الشعرية الضمنية أما عند المحدثين نجد أن هذه القصيدة نفسها قرأت قراءة مغايرة استجلت من خلالها الميزة الخاصة في شعر المتنبي ألا وهي السخرية. إن هذا الملمح الجوهري عند المتنبي نبه عليه محمود شاكر وهو يتناول هذه القصيدة بالتحليل. يقول : مر المتنبي برجلين قد قتلا جرذا وأبرزاه يعجبان الناس من كبره فقال:

لقد أصبح الجرذ المستغير	أسير المنايا صريع العطب
رماه الكناني واعمري	وتلاوة للوجه فعل العرب
كلا الرجلين أتلى قتله	فأيكما غل حر السلب
وأيكما كان من خلفه	فغن به عضة في الذنب

قتل الكناني والعامري فأرا كبيرا فأحضره ليعجب الناس من كبره، وهذا سخر منهما، إذ شغلا نفسيهما بعبث لا معنى لمثله عند المتنبي الذي في نفسه قتل الملوك فمن هنا قال : الذي أغار عليهما كما تغير الجيوش، ثم فرع من جعله كذلك، ذكر أن هذا الفأر قد وقع في أسر المنايا كما يقع العدوفي الأسر حين رماه الكناني والعامري بأسهم، كما يرمي العدو، وبذلك يسخر من رجلين يجمعان قلبهما على قتل، ثم لا يكون المقتول إلا فأرا ، ثم لا يكتفي صاحبنا بهذا ، بل يقول أنهما أخذا يصارعانه كما يصارع العربي خصمه مستعينا عليه بالقوة حتى يكبه على وجهه مقتولا وذلك

³⁰ - آيت لعيم محمد، المتنبي في المناهج النقدية الحديثة، ص 160.

قوله : تلاه للوجه فعل العرب... وأنت إذا عدت فقرأت الأبيات على ما تكلفنا شرحه، رأيت بلاغة الرجل في السخرية ودقته في اختيار اللفظ وإيجاز الصورة التي يريد أن ينفكه لك بها.³¹

وحتى القصيدة التي أجمع عليها الأسلاف بأنها من أروع قصائد المتنبي وهي القصيدة التي قالها لما أصابته حمى بمصر سنة 348هـ، مر عليها الواحدي مروراً سريعاً فلم يستوقفه في مبانيتها أو معانيها شيء ذو بال، وكان كلام العكبري عليها موجزاً ومختصراً. أما المحدثون فقد خصوا هذه القصيدة بعناية فائقة حيث أن محمود محمد شاكر اعتبرها من القصائد التي وصف فيها المتنبي بدقة الحياة الفاسدة بمصر وبغيرها من البلدان العربية آنذاك. لقد خصها عصام السيوفي بدراسة مطولة. إن هذا الاختلاف في مواطن الاهتمام هو المعيار الذي نزن به اختلاف المقاييس النقدية والرؤى المنهجية التي تفصل بين نظرة القدامى والمحدثين لشعر المتنبي.

2-3- التأويل سلطة مطلقة للمتلقي: يرى عمارة ناصر أن بول ريكور من التأويليين الذين لم يتعصبوا لمنهج تأويلي محدد رغم بداية مشروع التأويلي كفينومينولوجي، فبول ريكور يعتقد في فرضية أن "الحقيقة المنبثقة عن الحياة يمكن أن تكون مطمورة تحت الماهيات" وهو ما يعني استدعاء طريق وجودية ظاهرية تعرّف عليها ريكور بمناسبة انشغاله بالقلق بوصفه مرض العصر. ويرتبط هذا القلق في جانبه النظري بانحطاط المعنى وتدهوره، وفي جانبه العملي باختفاء الطابع الأخلاقي للحدث بوصفها انتصاراً للعقل الأداة، وهو ما يعني تعليق التاريخ بالمعنى الفيومينولوجي، من أجل الحفر تحت هذا القلق ومعرفة دوافعه، ويعتمد ريكور المناحي الثلاثة لهذا القلق كما أشار شارل تايلور

- منحى الغزو الجميل للحدث في ظاهرة الفردانية، حيث ينتج القلق عن فقدان المعنى واختفاء الآفاق الأخلاقية.

- منحى الهيمنة التكنولوجية وتهديدات العقل الأداة ضد حريتنا.

³¹ - آيت لعيم محمد، المتنبي في المناهج النقدية الحديثة، ص 162.

- منحى الاستبداد "الناعم" الذي تمارسه الدولة الحديثة على مواطنيها، وعليه يمارس التجريد أو الوصف المحض لفصل هذه التجليات التاريخية عن جذورها الأنطولوجية بهدف التعرف عن قرب ودون عوائق على مصادر القلق عبر غواصة التأمل الفلسفي بوصفه "هومن يقود اللعبة ويستوجب الشعور ويستخرج القصد المضمّر ويرفعه إلى الحقيقة من خلال الحجة النقدية"، حيث أن صلاحية هذا المنهج نابعة من طبيعة الموضوع وطريقة اختفائه وظهوره.

ولهذا تتعدد المناهج في فلسفة ريكور لارتباطها بمسار الموضوعات ومحطاتها التاريخية فالمنهج الكلي هو "التأمل بمناسبة موضوع ما" مُطعماً بالفينومينولوجيا من أجل أن يكون التأمل والذات المتأمل شيناً واحداً كضمان لتماسك الحقيقة، "فالطريقة التي يُقبض بها على الأنا هي التأمل الذي تكون خاصيته تأسيس التوافق بين المتأمل والمتأمل فيه، وليس هذا التوافق منطقياً ولكنه الوحدة بين الزمن المحايث وبين ما يتضمنه" وهذا يعني أن موضوعات التأمل هي رموز ووسائط تقود إلى الذات أكثر من إحالتها على نفسها وهو ما يجب أن نستثمره في مشروع "استعادة الذات في كليتها" بتأويل هذه الرموز باعتبارها الأساطير التي تشكل واسطة بين الذات والذات نفسها، وتمثل هذه المرحلة المحطة الأولى في المسار المنهجي لفلسفة ريكور، فهي مرتبطة بالرموز ومنه هي هرمينوطيقاً أولى يعبر عنها ريكور بقوله: "كنتُ أستند بتقلي إلى المنهج التأملي الذي أتى به هوسرل والثنائي الوجودي: ياسبرز ومارسيل، وربما أطلقت الآن على هذا النوع من الوصف الأول الظاهرية الوجودية، برغم إنني لم أجرؤ في حينها على تسميتها بالظاهراتية، لأنني لم أرغب أن تحتمي محاولتي بشرعية هوسرل، الذي كنت أترجمه إلى الفرنسية، برغم ذلك كانت ظاهراتية، بمعنى أنها حاولت أن تستخلص من التجربة المعيشة، المعاني والبنى الجوهرية للهدف والمشروع والدافع والإرادة..."، ذلك أن قلق العصر، كمشكلة فلسفية، مغلف ومغطى بواسطة استعارات ومجازات وألغاز وأشكال وتمثلات غير مباشرة وغير معطاة للفهم المباشر ومن ثمة هي رموز تحجب الذات وتتوسط فهمها لنفسها.

ويبرر ريكور هذا الخيار قائلاً: "بدا لي أن تأمل الذات المباشر، لا يمكن أن يمضي قدماً

دون سلوك طريق ملتوية، هي منعطف تأويل هذه الرموز، فكان عليّ أن أقدم بعداً تأويلياً (هرمينوطيقياً) في داخل بنية الفكر التأملي نفسه (..) وكانت هذه هي الكيفية الأولى التي ظهرت بها مشكلة اللغة في نوع من الفلسفة لم تكن في البداية فلسفة لغة بل فلسفة إرادة، وقد فرض علي موضوعي الأول أن أبحث في بنية الرمزية والأسطورة" وشكّل هذا الطريق الملتوي "منعطفاً" تأويلياً في المنهج الريكوري، إذ كان من الواجب تفعيل منعطف طويل من خلال الرموز والأساطير المنقولة بواسطة الثقافات الكبرى للوصول إلى الطابع الملموس في الإدارة السيئة. وكان هذا جانباً نقدياً واستكشافياً في الوقت نفسه، " فبالحديث عن الانعطاف من خلال الرمزية، طرح (ريكور) فرضية مشتركة مع هوسرل وديكارت لمعرفة راهنية الكوجيتو وشفافيته وبرهانيتها"، فهذه الفرضية تؤسس لزواية تراقب منها الذات هيأتها على صورتها الشفافة وترصد فيها الراهن ، أي زمن الوجود الذي تتحرك فيه، من خلال الرمز بوصفه كلام الوجود بالمعنى الهيدغري.

وبهذا بين ريكور الرابطة الأكثر قرباً بين الهرمينوطيقا والرمزية كحقيقة تتكلم من خلال الرموز

" فعلى الهرمينوطيقا، إذن، أن تفهم اللغة من زاوية رمزية"، لأنها الزاوية نفسها التي يمكن من خلالها فهم الحياة الاجتماعية ومن ثمة إمكانية تغيير واقعها انطلاقاً من عمل التأويل ، لأنه "إذا لم نتفق على أن الحياة الاجتماعية لها بنية رمزية، فإنه لا يكون لنا وسيلة لفهم كيف نعيش ونصنع الأشياء ونمثل هذه النشاطات في شكل أفكار وفهم كيف يمكن أن تُنتج الحياة الواقعية أوهاما، إذ سيكون كل ذلك مجرد أحداث غامضة وغير مفهومة"، فالرمزية وظيفية تأويلية تقوم مقام المواضيع بالنسبة لمنهج التأمل المجرد فتستحضر الأشياء التي لها أصل في المجتمع وتؤدي دوراً في تشكيل حقائقه وتفعيل نشاطاته ولكنها - الأشياء - تبقى متعززة على الفهم المباشر ويبقى تلبسها باللغة مسألة غامضة ومعناها متعدد لا يكشف عن وجود شيء واحد .

فيقول ريكور هنا في منهجه التأويلي حسب رأي الدكتور حسن عمارة يرى في اللغة رموزاً يمكن من خلالها فهم الحياة الاجتماعية، ليس فقط فهم نمط العيش (الواقع كما هو واقع)؛ بل

كيف يمكن للحياة الواقعية أن تتجلى كأوهام في رموز اللغة. باعتبار أن الرمز معطى للتفكير والتأمل فيه قصد استكشافه وتأويله.

إن الرمز، موضوع ريكور الأول بمصادره النفسية، الدينية والاجتماعية، إنما يكون موضوعاً لغوياً لمنهج التأمل، بامتياز، وهذا لأن كل فكر رمزي يحاول التغلب على الفرق الأساسي الذي يشكل العلاقة الدلالية (تعبير حاضر/ مضمون غائب)، جاعلاً من الرمز اللحظة التي يكون فيها التعبير والمضمون غير القابل للتعبير شيئاً واحداً، وهذا ما تخلص إليه الهرمينوطيقا التي تقرر فهم كل نص كرمز قابل للتفكيك". ويعالج ريكور مسألة الرمز في بعدها اللغوي من خلال نموذج الاستعارة الذي يسمح بتفسير التفصل بين اللغوي وما يحيل إليه تمفصلاً ينحرف عن سلوك اللغة الواضح والعادي.

إذ من خلال تحليل نظرية الاستعارة سيتمكن ريكور من حلّ مشكلة الرمز في بعده اللغوي وغير اللغوي، لأن الاستعارة تمثل اللحظة الفينومينولوجية التي ينفصل فيها الرمزي عن تابعه الإحالي والموضوعي فيتجلى معزولاً في اللغة وقابلاً للتأمل والتأويل، وبهذا المعنى ينطلق ريكور من مقولة هيدغر "الإستعاري لا يوجد إلا في داخل الميتافيزيقي" لكي يبين الكيفية التي بها تعود مفاهيم الحقيقة والواقع والوجود إلى الحقل الذي تستجيب فيه للتأثير الدلالي للمقول الإستعاري من أجل أن يلتئم الرمز في عمل اللغة.

بالنسبة لبول ريكور فإن الاستعارة ليست لغة مجازية ينبغي ترجمتها صرفياً، بل إنها تشكل اللغة الوحيدة التي تنظم عمل الاتجاه نحو الأصل، وهوما يعني استدعاء الطابع البنيوي للفهم بوصفه مرحلة ضرورية للانتقال إلى التأويل وهوما تعكسه التقابلات بين الفهم والتفسير، حيث إن فهم البنيات لا يخرج عن فهم عام مهمته التفكير انطلاقاً من الرموز. فالتأويل حسب بول ريكور وسيط ضروري بين الرمزية البسيطة (رموز اللغة) والذكاء الهرمينوطيقي" (كفاءة المؤول). إذ يعتبر بول ريكور التأمل في البنية (الرموز اللغوية) القاعدة الأساسية للهرمينوطيقا (التأويل).

الاستعارة هي الباب الذي نلج فيه إلى التأويل، ففي النص مواطن الوضوح ومواطن العتمة، فالاستعارات هي مواطن العتمة التي تفضي بالذات المتلقية إلى التدخل وفك شيفرة الاستعارة، بما يتلائم ونص الخطاب، و ذلك من خلال تتبّع قصد المتكلم: ومن أمثلة ذلك قول المتنبي مادحا سيف الدولة الحمداني:

أنت شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد من هنّ كوكب.

فالشمس هي التي تنير كل الكواكب والنجوم، إذا غابت الشمس في الليل بدت هذه الكواكب والنجوم تضيء السماء ببصيص من الضوء، وإذا طلعت الشمس لن يعود بالإمكان رؤيتها لشدة ضوء الشمس. هذه الاستعارة تستلزم منا تأويل القصد الذي رامه المتنبي ألا وهو: أنّ سيف الدولة أعظم ملوك زمانه.

وفي نهاية هذه المحطة اعتبر ريكور أن كلا من الاستعارة والرمز يساعدان في رسم حدود الميدان الذي نستطيع أن نوسع به نظرية التأويل.³²

فالهيرمينوطيقا هي ذلك الفرع المعرفي الذي كان يتناول النصوص المقدسة (الرمز والأسطورة والاستعارة) قديما بالتفسير، فهي بمثابة آلية تفسير للنصوص التي تحتل مكانة مميزة في ثقافة الشعوب. أمّا حديثا فقد انتشر نطاق فاعليتها من نصوص مقدسة بعينها إلى أنواع كثيرة من الخطابات، وتتميز الهيرمينوطيقا الحديثة (التأويل) بكونها علم يعنى بعملية الفهم، تأسست في خضام ظهور النزعة الفردانية، فانقلت من علم محور حول المؤلف ودلالة كلمته إلى المتلقي وطريقة فهمه. فالتأويل بهذا يكون قد أعطى السلطة المطلقة لمتلقي الخطاب في تحديد المعنى المقصود.

فالتأويل - حسب الدكتور عادل الفريجات: " جهد لغوي وفكري وثقافي يقوم به المفكرون ونقاد الآثار الفنية ليعطوا النصوص التي بين أيديهم معاني لا تقدمها تلك النصوص من الوهلة

³² - عمارة ناصر، بول ريكور ومسارات التأويل، مجلة علوم إنسانية، ع41، الجزائر ربيع 2009.

الأولى ومن هنا فالتأويل يستدعي إصغاءً كثيراً لما يقوله النص في ظاهره، وصولاً إلى معرفة ما يقوله في باطنه. إنه رحلة قارئ النص من المباشر إلى غير المباشر، ومن السطح إلى الأعماق، ومن المثبت إلى المحذوف، ومن الحاضر إلى الغائب. ومن أقرب الأمثلة على تأويل المعاني التي تدور حولها الكنايات العربية، فحين نقول فلان كثير الرماد، لا نريد من هذه العبارة المعنى القريب منها، بل نريد أن الرجل كثير الضيفان، وضيفانه تستدعي منه الكرم الذي يتطلب إيقاد النار تحت القدر، فيكثر رماده، فهو بالنتيجة رجل كريم. ومثل ذلك حين نكني عن طول عنق فتاة ما، فنقول عنها: فلانة بعيدة مهوى القرط، وحين نكني عن رجل فقير بقولنا عنه: فلان يشكو قلة الفئران... الخ. والمعروف أن المعنى البعيد للكنايات السابقة لا ينفي فهم المعنى القريب منها. ولا مناص لنا في البداية من التمييز بين التأويل الجاد، بوصفه نشاطاً معرفياً ونقدياً وفكرياً ناضجاً، وحائزاً قدرًا كبيراً من الإقناع والقبول والتخمين أو الشطح اللذين لا يحوزان حدًا كبيراً من التبصر والوجاهة والسداد.³³

فالتأويل حسب هذا الرأي جهد لغوي وفكري يقوم به متلقوا الخطاب الأدبي، بالاستعانة بما يقدمه النص من معنى سطحي، للوصول إلى معناه الباطني العميق. وهذا لا يتأتى إلا بفرض القارئ سلطته على النص وبسطها للوصول إلى معناه الغائر عبر سلالمة بنيته اللغوية.

2-5- التفسير والتأويل في التراث العربي: التفسير والتأويل والمعنى متقارب في رأي بعض الباحثين الذين قاربوا المفاهيم قديماً فسمي المفسرون بأصحاب المعاني مثل الزجاج والقرطبي وابن الانباري الذين جعلوا التفسير مرادفاً للتأويل بما انه بحث عن المعنى غير أن المتمعن في تعريفات هذه المفاهيم التي شغلت الثقافة العربية يجد اختلافًا في الرؤية والتصوير وهذه بعض الآراء حول حدود هذين المصطلحين اقصد مصطلحي: التفسير والتأويل قال الراغب الأصفهاني: "أكثر ما يستعمل التفسير في الألفاظ والتأويل في المعاني كتأويل الرؤيا والتأويل يستعمل أكثره في الكتب

³³ - الفريجات عادل ، تأويل النص الشعري القديم بين التراث والمعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، ع398، سوريا 2004.

الإلهية والتفسير يستعمل فيها وفي غيرها والتفسير يستعمل في مفردات الألفاظ والتأويل يستعمل في الجمل³⁴

فهذا الرأي يحصر التفسير في معرفة الألفاظ ودلالاتها مرتبط بكتاب الله في حين يربط التأويل بمعاني الجمل والعبارات في كتاب عز وجل فارتباط التأويل بمعاني الجمل والعبارات يعني انه فعل يشمل النسق الكل لا الجزء هذا ما يؤكد ابن الأعرابي بقوله إن التفسير هو "كشف المراد عن اللفظ المشكل" وورد في المعجم الوسيط معنى فسّر: "فسّر الشيء" فسر أي أوضحه " وفسّر آيات القرآن شرحها ووضح ما تنطوي عليه من معان وأسرار وأحكام والتفسير: الشرح والبيان " فوظيفة التفسير حسب هذا الفهم: الإبانة والإيضاح يرى ابن فارس أنّ معاني العبارات التي يعبر بها عن الأشياء: ترجع إلى ثلاثة أشياء: المعنى والتفسير والتأويل وهي إن اختلفت المقاصد بها متقاربة.

أما أبو هلال العسكري: فيرى أن التفسير هو الإخبار عن آحاد الجمل والتأويل الإخباري بمعنى الكلام وقيل التفسير أفراد ما أنظمتها ظاهر التنزيل والتأويل الإخباري بغرض المتكلم بكلام³⁵ يتميز التأويل وفق هذا الفهم عن التفسير بكونه يروم بناء مقصديه المتكلم ويحدد أغراضه من الكلام بخلاف التفسير الذي يقتصر على ما هو ظاهر من الخطاب فهذه التعريفات الموافقة أحيانا والمتضاربة أحيانا أخرى لا تكاد تجعل بين التفسير والتأويل فرقا سوى خيطا رفيعا جدا في حين أن التأويل بالإصطلاح الحديث هو تفاعل معرفي بين بنية ذهنية وبنية نصية وبنية سياقية مؤطرة لهما تؤطر هذا الجانب من التفاعل مع استحضار للنصوص الغائبة والعلوم المرجعية لذلك فإن التأويل يحوي التفسير باعتباره نظر مبدئيا في الظواهر قصد إعطائها مدلولاً مبدئياً.

³⁴ - بازي محمد ، التأويلية العربية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2010، ص21-22.

³⁵ - المرجع نفسه، ص22-23.

2-6- قراءة تساندية تقابلية (الإسناد/ التقابل): يقول دعما للأقسام النظرية القدم مقارنة تأويلية وتساندية لنص شعري لأبي الطيب المتنبي لإيضاح عمل مستويات البلاغة التأويلية المقترحة على نص كامل ويعمد هنا البازي محمد تتبع البيانات النصية من كلمات وجمل وانساق نحوية وبلاغية محاولا الوقوف على التقابلات الظاهرية والحقية المبنية إنتاجا نصيا والمبنية كذلك فهما تأويليا مستعينا بموارد سياقية مساندة تقابل بشكل من الأشكال النص الشعري: هذا ما سنراه في قصيدته التي يرثي فيها والده سيف الدولة سنة 337 هـ

التقابلات السياقية: من المفيد في مستوى القراءة أو بالأحرى من الضروري إجراء التقابل بين النص وصاحبه وبين النص ومناسبته وبين النص والمخاطب به المباشر والمخاطبين به غير المباشرين ثم سيبين محمد البازي دور التقابلات الداخلية ما يظهر دور التقابل بين الوحدات النصية في بناء التأويل

حالات المتنبي / أحوال الزمان: هو المتنبي أحمد بن الحسين بن الحسين بن عبد الصمد الجعفي الكندي الكوفي ولد سنة 303 هـ عرفت حياته تقلبات كثيرة تتضح في بعدها التقابلي من خلال المداخل التالية:

- قال عنه الزركلي : "المتنبي الشاعر الحكيم واحد من مفاخر الأدب العربي له الأمثال السائرة والحكم البالغة والمعاني المبتكرة "

- قال عنه الذهبي : "بلغ الذروة في النظم وأرى على المتقدمين وسار ديوانه في الأفاق "

- قال عنه ابن الخلكان : "قدم الشام في صباه وجال في أقطاره واشتغل بفنون الأدب ومهر فيها وكان من المكثرين من نقل اللغة والمطلعين على غريبها وحوشيا ولا يسأل عن شيء إلا واستشهد فيه بكلام العرب من النظم والنثر حيث روي أنّ الشيخ أبا علي الفارسي صاحب "الإيضاح" و"التكملة" قال له يوما :كم لنا من الجموع على وزن فعلى؟ فقال له المتنبي في الحال : حجلي،

وظفري، قال أبو علي : فطالعت كتب اللغة ثلاثة ليالي عليّ أجد لهذين الجمعين ثالثا فلم أجد....."

كان يتردد بين البادية والحضر فاكتسب من البادية صلابتها ومن المدينة علومها وثقافتها الأدبية سلمه والده إلى المكاتب ورددته بين القبائل حيث تعلم الشعر واللغة والإعراب.

ويروى عنه انه كان ذكيا قيل : "انه جلس عند كتبي فطول المطالعة في الكتاب الاصمعي فقال صاحبه :يا هذا أتريد أن تحفظه ؟ فقال :فان كنت قد حفظته ؟ قال أهبه لك قال : فأخذ يقرأه حتى فرغه وكان ثلاثين ورقة".

وكان المتنبي ذا طموح كبير للمجد والسؤدد وكان يشعر أنّ المحيطين به لا يعرفون مراميه وقوة شكيمة يقول المتنبي ساخطا كثيرا على حظه العائر كما سخط أولا واحتدم الغيظ في نفسه ومقته لحرفته التكبسب من الشعر فانشد يقول :

إلى كم ذا التخلف والتواني وكم هذا التماذي في التماذي

وشغل النفس عن طلب المعالي ببيع الشعر في سوق الكساد

يقول المتنبي في رثاء والده سيف الدولة:

وما الموت إلا سارق دق شخصه يصول بلا كف ويسعى بلا رجل

إذا تأملت الزمان وصرفه تيقن أن الموت ضرب من القتل

فتشكل صورة الموت عند المتنبي مربوط بصورة السارق فالموت عنده غادر سارق المنسحب بسرعة من مسرح الجريمة رغم ما لسيف الدولة من عدة وعتاد غلبه الموت من غير قتال وكان المتنبي يريد أن يقول لسيف الدولة : لو اعتدى عليك ما يقبل القتال (جيش الأعداء) لقائلته وغلبته فقتلته ولكن غدرتك ما يستحيل رؤيته وقتاله (الموت) فأنت معذور ولا تثريب عليك

لأنّ الذي غلبك لا يغلب ولا يمكن التغلب معه فلو كان ممن يغلب لغلبته ففي هذا البيت يعطينا تقابلات تأويلية تنحصر في ما يلي :

- معتاد على قتل من يقاتلك / يقتلك من لا يقتل ولا يقاتل.

- معتاد أن تهزم الظاهر المعلن للحرب/ هزمك الخفي الذي لا يعلن الحرب.

لو قتلنا غيرنا لما وجدنا عذرا / نحن معذورون لان قاتلنا هو الموت.

فالتأويل هنا قائم على ثنائية التقابل بين عالمين، عالم الحرب: الذي يسيطر عليه سيف الدولة بقوة جيشه، الذي قهر به العدى وأرداهم قتلا، وعالم الموت الذي يأتي بغتة وخفية ليأخذ من سيف الدولة غال عليه ألا وهو أمه دون أن يقدر سيف الدولة لعظيم مقامه وجيشه أن يحرك ساكنا، فقد عذره المنتبى على ذلك لأنّ الذي هزمه قاتل مجهول الهوية معدوم السمات.

3- التفكيكية وتعدد التخريجات:

3-1- المفهوم والنشأة: يعود نشوء مصطلح التفكيك إلى العالم الفرنسي جاك ديريدا (jacques derrida) (1930-2004) الذي أنشأ كتابا سماه " في علم الكتابة " of "grammatology" فهو بهذا يكون قد أسس لنظرية التفكيك النقدية أو بالأحرى المنهج التفكيكي في النقد (شمناد. ن، التفكيكية: قراءة ثائرة في النقد الأدبي المعاصر، جامعة تروننتيرم كيرلا، الهند).

تعد التفكيكية " تشریح النص " في اصطلاح الدكتور عبد الله الغدامي رائد التفكيكية في الوطن العربي، أهم حركة نقدية في ما بعد البنيوية post structuralisme في النقد الأدبي، فهي بمثابة مشروع لقراءة النصوص، وهي استراتيجية منهجية تقوّض النص من الداخل وتخلخل بناء الهرمي لاجتثاث دلالاته الهاربة والمتخفية تحت ستائر إشارات الغامضة، فالتفكيكية مصطلح يستخدم للدلالة على نمط من قراءة النصوص بنسف الادعاء القائل أنّ النصوص تقدم أساسا كافي

من الفهم. إذ أنّ مصطلح التفكيكية يعتمد على الهيرمونيطيقا (التأويل) hermeneutics الذي يمارس القارئ من خلاله تفكيك النص، فالقارئ يحدث عنده المعنى ويحدثه، ومن دون هذا الدور الذي يسديه القارئ لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف، ومن هنا فإنّ أي مناقشة للتفكيكية تبدأ من القارئ، وتجربة القارئ التي لا يوجد قبل حدوثها شيء. فهو يفكك النص ويعيد تشكيله أو بناءه على حسب نمط تفكيره.

فالتفكيكية تطرح فكرة سيطرة مصطلحي المفهوم والمفهمة على طاولة النقاش النقدية.

3-2- التفكيكية عند جاك دريدا: حاول الناقد العراقي عادل على عبد الله، تحليل فكر جاك دريدا ومصادر فلسفته لاكتسائها أهمية خاصة كونها تركز على معرفة عميقة لا بالمكونات الأساسية لفكر دريدا وحده وإنما بالمكونات الأساسية للفلسفة الغربية أيضاً. وكان يرمي من خلال هذه المقاربة استنباط نقاط التقاطع والتناقض) وكذلك أشكال التناص (بين فكر دريدا من جهة وأفكار فلاسفة آخرين من أمثال: هيغل، هيدجر، وسوسير، لكشف العلاقة الجدلية بين فكر دريدا وهذه المستويات الفكرية والفلسفية، ففي شرحه لاستراتيجية العمل التفكيكي لدى دريدا، يشير عادل عبد الله إلى عنصرين هما الأساس في هذه الاستراتيجية: (مرحلة التعرف والإحاطة المطلقة بالنص) أي القراءة العميقة التي تستوعب القصد كله، ظاهره وباطنه وما يمكن أن يعنيه (ومرحلة التأويل، عبر الاحتيال على النص) أي كشف مراتبية النص وعجزه وتناقضه ثم استنطاقه (بما يضمن أن (يبدأ النص بتفكيك نفسه بنفسه. ثم إنّ منهجية التفكيك تستند إلى وحدات نظرية وإلى أساس فلسفي ثابت. فالتفكيكية أحدثت أساساً فلسفياً خاصاً بها وهو مفهومها لقضية الهوية والاختلاف، وعلاقة كل منهما بالآخر.

ثم ينطلق عادل عبد الله في بحثه عما هو مشترك أو مختلف بين دريدا وأسلافه، من مفاهيمه عن الاختلاف والآخر، فيعود إلى أصول هذه المفاهيم وأبعادها وغاياتها في الفلسفة الغربية، معتبراً أنّ الاختلاف أو فلسفة الغياب والآخر لدى دريدا هي إجابة، من نوع ما، على

سؤال هيدجر المستحيل: لماذا كان ثمة وجود ولم يكن عدم) وهو السؤال الذي أراد هيدجر أن يقول من خلاله، إنّ مهمة الفلسفة الوحيدة هي الاجابة عنه، ذلك أن الفلسفة من أفلاطون إلى هيجل) كانت فلسفة الحضور بامتياز، حيث الوعي لا يعترف إلا بما حضر في الوعي)، فيما يشكل سؤال هيدجر الذي ينطلق منه دريدا ما يشبه

الانقلاب لأنه يقول بفلسفة الغياب أو بالآخر المغاير، غير الحاضر الملموس، والذي لا يفتأ ينأى عبر صيرورة الاختلاف. لكن رغم أنّ دريدا ينطلق من سؤال سلفه إلا أنّ محاولته للتقرب من الآخر، المغاير، تتخذ مسلكاً آخر يريد أنّ يضعنا أمام نوع خاص من حضور الآخر، الذي لا يمكن إدراكه إلاّ من خلال الإشارة إلى أهميته. وفي مقارنة أخرى يكشف عادل عبد الله عن إفادة دريداً من مصادر وفرضيات سوسير في علم اللغة خاصة ما يتعلق بالاعتباطية. كما يصر دريدا على أسبقية الكتابة على الكلام محاولاً دحض الاعتقاد السائد الذي يجعل الكلام سابقاً على الكتابة. مؤسساً بذلك لفلسفة تقوم على الظاهرة الصوتية. ليؤكد عادل عبد الله على استقاء دريدا فكره الفلسفي من الأصول الهيجلية منها مفاهيم هيجل عن جدل الهوية ووحدة الاختلاف، ومرجعية المركز والبدائية المطلقة ومفهوم الأثر، هذه المفاهيم التي كان يستخدمها هيجل في فلسفته، استخدمها دريدا لكن بتحديدات مغايرة.³⁶

المفاهيم النقدية للفكر التفكيكي عند دريدا:³⁷

علم الكتابة: استند هذا المفهوم إلى ثلاث كلمات هي: الاختلاف، الأثر، الكتابة الأولى. فأبرز جزء في نظرية دريدا هو نقل بحثه من الكلام إلى الكتابة، النص المكتوب أو المطبوع، بعد أن كان ينسب للكتابة دوراً ثانوياً بينما تحلّ الكلمة المنطوقة دوراً أساسياً. وبالتالي قلبت التفكيكية القول بأولوية الكلام على الكتابة. كما اقترح دريدا استبدال العلامة اللغوية بمفهوم الأثر، فتحوّلت اللغة من نظام للعلامات كما هو الحال عند سوسير إلى نظام من الآثار الكتابية، وهذه الآثار

³⁶ - الحلفي جمعة، جريدة المدى الثقافي، ع 265/ السبت 4 ديسمبر 2004.

³⁷ - شمناذ. ن، التفكيكية: قراءة ثائرة في النقد الأدبي المعاصر، جامعة ترونتنبرم كيرلا، الهند.

تعمل على توسيع اختلاف المعنى المتحصّل عليه من قبل مفككي الكتابة، وهذا الاختلاف ناتج عن نشاط هذه الآثار، لذلك عدّ دريدا علم الكتابة " علما للاختلافات ".

الاختلاف / الارزاء: يشير مصطلح الاختلاف أو الارزاء إلى تعدد التخريجات أو التفسيرات وذلك بوصف المعنى بالاستفاضة، أي عدم خضوعه لحالة مستقرة، وهناك كذلك منزلة نصية تزوّد القارئ بسيل من الاحتمالات. ما يجعل القارئ يعيش في أغوار النصّ يتصيّد معانيه الخفية، إذ يرى دريدا أن المعنى يحصل باختلاف دال عن دال آخر، فرغم تمايز الدوال إلا أن هناك ترابطا واتصالا بينها، وكل دال يتحدد معناه داخل شبكة من العلاقات بينه وبين الدوال الأخرى؛ لكن معنى كل دال لا يوجد بشكل كامل في أية لحظة فهو غائب دائما رغم حضور كتابيا) كل علامة تؤدي وظيفة مزدوجة: الاختلاف والتأجيل، فبنية العلامة تكون مشتركة بين الاختلاف والتأجيل حسب دريدا لا بين الدال والمدلول حسب الطرح السوسيري، فكلمة " وردة " في قصيدة ما لا تبدأ بكشف المعنى إلا حينما ندرك أن الشاعر لا يقصد الوردة التي هي في تصوّرنا (مختلفة عن المفهوم الذي هو في أذهاننا)، بل لها معنى آخر يجب اكتشافه. فهذا الأثر فيه معنى موجود (حاضر) ومعنى آخر ينتظر أن نكشف عنه (غائب)، فالاختلاف هنا: هو عدم مطابقة معنى "وردة " للمفهوم المعتاد فقد يعني بها الشاعر " امرأة "، هذا المعنى الثاني الذي يتطلب منا الارزاء حتى نكتشفه أي بعد أن نقرأ القصيدة ونستحضر معناها الغائب الذي وظفه الشاعر في قصيدته، ومن هنا يرى دريدا أنّ المعنى اختلاف، في حين يراه سوسير اتحادا بين دال ومدلول.

نقد التمركز: يصر دريدا أن لكل تركيب فكري مركزا (طفرة معرفية) سواء كان هذا التركيب لسانيا أم غير لسانيا، فلسفيا أم غير فلسفي، وحمل التراكيب لمراكز محددة يعطي أهمية لحركة الدوال وتوجه دريدا هنا كان منصبا في نقد المركز باعتباره دلالة سلبية، فقد مدح دريدا المركز واعتبره العنصر المشع للدلالة، والنقطة التي ينبثق منها اختلاف المعنى.

نظرية اللعب الحر: يشير هذا المفهوم إلى تمجيد التفكيكية لفكرة اللعب الحر للكتابة، وتأكيد المعنى الثقافي للفكر والإدراك، وغياب المعرفة السطحية المباشرة، واستلهاج مرجعيات فكرية

واسعة مماثلة يمكن الاستعانة بها للتأويل، وكذا الاستعانة بالنظم الفلسفية المعقدة، وطرائق التحليل الخاصة (الطرق الخاصة بكل مفكك)

الأثر: كل ما هو علمي وفلسفي وميتافيزيقي يقيم نظامه على ما يسميه دريدا " الحضور " ومعناه التسليم بوجود نظام خارج اللغة يبرز الإحالة إلى الحقائق أو الحقيقة، فمفهوم الأثر في التفكيكية مرتبط بمفهوم الحضور الذاتي، التي تعني حضور المعنى مقترنا بحضور اللفظ أو الكلمة. في مقابل التركيز على المقابلة بين الدال والمدلول (اللفظ والمعنى) عند سوسير يرفض دريدا أسبقية المدلول على الدال، لأنّ تصور سوسير كان يعني وجود مفاهيم " حاضرة " خارج الدوال. بينما العلامة " الأثر " عند دريدا هي القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص، ويتصيّدها كل قراء الأدب.

الحضور والغياب: يمثل الثمرة المعرفية للتحليل التفكيكي، فجوهر النقد التفكيكي قائم على مبدأ حضور الدوال وغياب المدلولات، فتحوّلت المعادلة المعرفية من ميتافيزيقا الحضور إلى ميتافيزيقا الغياب (غياب المعنى واختلافه وتعدده)، ما أدى بالتفكيكيين إلى التسليم بنسبية المعنى وتعدد تخريجاته.

يرى محمد شوقي الزين أن مفهوم الرجئية الذي هو قوام الفكر النقدي التفكيكي - الذي يقابل عند دريدا الاختلاف/الارجاء - مركب من عنصرين متناقضين في الظاهر: بين "أمر يسير إلى الأمام" و"أمر يسير إلى الوراء"، ولكن لا يجب أن نقرأ مفهوم الرجئية بشكل خطي لأن هذا المنطق على هذا الأساس منطوق جاف. فما قام به محمد أحمد البنكي في استعمال المفردة هو بمثابة "أكسيمور" أو تناقض ظاهري، وهو معروف في الأدب خاصة في الشعر كمن يقول: "وعيني رأيت شمسا حالكة" (يجمع بين النور والعتمة للتدليل على وضعه)، أو كمن يقول: "شفيت من هذا الألم اللذيذ" (كالمقلع عن شرب الخمر) فهو لذيق لحاجة المدمن إليه وضبابته إليه، ومؤلم نفسيا لوضعه بعد الشرب، فيعثو في بيته فسادا. كما أن استعمال اللغة في الوضع العادي قد يحمل معنى قصدا

(معنا) وضده، فقولك لشخص " لقد جئت باكراً إذا أبكر فعلاً، وتقولها لشخص " لقد جئت باكراً" ويكون قد جاء متأخراً من باب الاستهزاء، فأنت استعملت السياق اللغوي نفسه للدلالة على المعنى وضد ذلك المعنى. هذا ما يمثله الشكل الذي ابتكره جوزيف جوستروفي مجال سيكولوجيا الجشنتات (سيكولوجيا الإدراك)، المتمثل في شكل الحيوان الذي نراه تارة بطة وتارة أرنب.³⁸

يضع البكي الإرجاء في صلب مفهوم الرجئية، والإرجاء هو إحالة إلى الآتي، يريد البكي ترويض الرجوع إلى دراسة التراث لا ليصبح رجعياً ولكن ليضحى رجئياً. بتعبير آخر لا ترجع الذات إلى التراث إنما ترجئه، تستدعيه في الحاضر، تدرجه في الآن، تدمجه في الراهن، تلبسه حلة جديدة، تجعله قابلاً للتغير ليصبح " غير ما هو عليه" أي " غير ما كان عليه في زمانه". تشتغل عليه الذات في حاضرها، تعيد ابتكاره وصناعته لا أن تحيا فيه (تحيا في زمنه)، ولكن لتحيا به في غير زمانه بعد أن تغيره ليلائم روح عصرها. فكما لم تستطع المدارس الفقهية أن تصنع المادة التراثية دون استمالة المنطق والبلاغة، فلا يعقل أن نرجئ التراث دون ملاقاته بالفكر الغربي، فكيف يحيا التراث إن لم تتفخ فيه أرواح الحركة والنشاط الدؤوب، وكيف يحيا العصر إذا لم تكن هناك مرجئيات رمزية وتراثية- على حد قول محمد أحمد البنكي-.

3-3- الحضور والغياب في شعر المتنبي: يعرّف "حسين خمري" المصطلحين فيقول: " أما فيما يخص الظاهرة الشعرية، فإننا نلاحظ أن الشعر يقوم على كل منها ويقدر ما تكون جدلية الحضور والغياب قوية بقدر ما يكون النص الشعري قوياً ومعبراً. وإذا أردنا أن نُنزل المصطلحين مدار الشعر فإننا نلاحظ أن الحضور يمثل التشكيل والغياب يمثل الدلالة. وعلى مدار هذه الثنائية يدور الكلام الشعري باعتباره احتراماً للقاعدة وخرقاً لها في نفس الوقت. فالتشكيل الشعري هو خرق لقاعدة اللغة، والقاعدة هي ذلك النمط المرجعي الذي يحترمه كل متداول للغة معينة حتى يضمن

³⁸ - شوقي الزين محمد ، محمد أحمد البنكي التفكير الرجئي: مدخل إلى فلسفة واعدة، ط1، مؤسسة الدوسري للثقافة والابداع، البحرين2010، ص12- 20.

لكلامه سهولة التواصل وممارسة تأثير معين. وبقدر ما يكون التشكيل حاضراً بقوة فإن القاعدة تمثل غياباً. "وعندما تصاغ هذه القضية اللغوية في إطار جمالي نقدي فإنه يترتب عليها التمييز بين نوعيين من العلاقات التي يمكن ملاحظتها في العمل الأدبي، علاقات تقوم بها العناصر الحاضرة وأخرى تقوم بينها وبين العناصر الغائبة".³⁹

فمصطلحا الحضور والغياب متناقضان، وإذا حضر أحدهما في النص غاب الآخر. فالأول أي الدال: حاضر في النص الشعري، لكنه معدوم المعنى، لذلك سماه جاك دريدا بالأثر أي الأثر الذي نفتقيه أثناء تفكيكنا للوصول إلى المعنى، فالكاتب أو الشاعر عندما يكتب لا يقدم لنا المعنى في نظر دريدا بل؛ يترك لنا شكلاً و أثراً لفظياً نفتقيه للوصول إلى المعنى، لذلك لا نصل إلى معنى واحد موحد، فهو انسيابي مثل الزئبق لا يمكن القبض عليه، فغياب المعنى القار في النص، والذي نفتقيه أثره عبر الشكل أو الكتابة لنقصه- كما تتبع الضواري روائح فرائسها- هو الذي يلزمنا بالتأول للوصول إليه أو على الأقل الاقتراب منه قليلاً أو كثيراً. فالرثاء الصادق مثلاً يتناول الذي يرثيه كذات حاضرة يتوجه إليها بالحديث مباشرة ودون وسائط مثل قول المتنبي:

أمعفر الليث الهزير بسوطه لمن ادخرت الصارم المصقولاً

فالمتنبي في هذا البيت يتوجه إلى البطل كأنه من الأحياء ويعاتبه على عدم استعماله سيفه ليرد ضربة قاتله، فهو يخاطب الشخص ويعاتبه، في حين أنه ميت فكأنني به يتمنى لو أن مرثيه استعمل سيفه ليقتل غريمه حتى؛ يبقى حاضراً مع المتنبي دائماً يجالسه ويحاوره.⁴⁰

وكذلك في رثاء المتنبي أخت سيف الدولة الحمداني بقوله:

يا أخت خير أخ يا بنت خير أب كناية بهما عن أشرف النسب.

أجل قدرك أن تسمى مؤبنة ومن يصفك فقد سمأك للعرب.

³⁹ - ينظر حسين خمرى، الظاهرة الشعرية العربية - الحضور والغياب، ص15.

⁴⁰ - المرجع نفسه، ص74.

فهو هنا يخاطب المؤبنة وهي قبرها بعيدة عنه، وكأنها مائتة أمامه يحاورها.

خاتمة

خاتمة:

قمنا في بحثنا هذا بقولبة المناهج النقدية المعاصرة باعتبار ما ركزت عليه هذه المناهج في الدراسة، واعتبرته مكنم الايحاء والدلالة (المعنى)، فالمنهج الاجتماعي النقدي، والنفسي منهجان ركزا في دراستهما على كل ما يمت بصلة لشخص صاحب الخطاب الأدبي، على اعتبار أن للكاتب أو المؤلف كل ما في النص فهو الذي يحكيه؛ إذ يختار لغته وأفكاره، ولا يأتي هذا الاختيار من فراغ إنما يأتي من خلفية معرفية (تراكمات معرفية): اجتماعية ونفسية. فالأديب ينشأ في مجتمع يكسب منه معارفه وتتشكل فيه شخصيته المحملة بهواجس نفسية.

لقد ركز النقد الاجتماعي في مبادئه النقدية، وفي تحليله للخطاب الأدبي على ما يحيط بالنص من ملامسات اجتماعية، وبيحث في النص عن كل ما يبيّن خلفية المؤلف الاجتماعية، أو معالجته لظاهرة اجتماعية، ومنهم من ذهب أبعد من هذا إلى اعتبار الأدب لسان المجتمع كالماركسيين، أو دستور المجتمع كجون بول سارتر، فكل معانيه ومقاصده تعبير صارخ عن الوضع الاجتماعي لمجتمع المؤلف. فلقد كان لجودة شعر المتنبي وسيلة لترقيته إلى معاشره صفوة القوم من الملوك والأمراء، خاصة سيف الدولة الذي بلغت العلاقة بينهما حدّ المصاحبة وكان لهذا الوضع الاجتماعي كذلك تأثير على الأغراض الشعرية التي صاغها حيث بلغ المدح ثلث ديوانه، وكذلك الهجاء والرثاء فكل هذه الأغراض جاءت نتيجة لمواقف اجتماعية تعرّض لها الشاعر في مشواره الحياتي.

أما النقد النفسي هو كذلك من المناهج التي اهتمت بشخص صاحب الخطاب، على اعتبار أن نص الخطاب الأدبي تجلي - عن غير قصد - لعقد المؤلف النفسية، وما مهمة الناقد سوى الكشف عنها والبحث في طفولة الكاتب، وشكل جسمه عن ما يبرر هذا التحليل النفسي على اعتبار أن نص الخطاب مصبوغ بخيال صاحبه، وهذا الخيال منبعه اللاشعور، الذي يتكشف من خلال اختيار المؤلف لبعض المعاني وعزوفه عن أخرى، فما على الناقد النفسي سوى الحفر في لغته لكشف بواطن هواجسه النفسية.

لكل منهج مصطلحاته؛ هذه المصطلحات التي هي بمثابة آليات إجرائية أثناء تطبيقها نرى فوارق في التطبيق بين هؤلاء النقاد، مثلا نرجسية المتنبي: أرجعها يوسف سامي اليوسف إلى طفولة المتنبي وتفوقه على أقرانه في الدراسة، وشعوره بالأسى حيال وضعه الاجتماعي ؛ إذ كان من عامة القوم وهم من الأشراف، في حين أرجع علي الكامل النرجسية إلى الكبت الجنسي تجاه: الأم / الجدة.

انطلاقاً من كل هذا فإنّ هذه الزمرة من المناهج النقدية قد ركّزت، في تحليلها لنص الخطاب الأدبي على استخراج كل ما هو وظيفي الصلة بشخص صاحب الخطاب من النص، مركزين الاهتمام عليه، دون أطراف التفاعل الأخرى، أو كما يسميها الدكتور محمد عزام رؤوس المثلث الذهبي الأخرى (نص الخطاب وملتقي الخطاب).

أما البنيوية فركّزت على بنية الخطاب، فدرست الأصوات ودورها في إحداث المعنى، ومدى ملائمتها لغرض النص، ودرست المفردات والتراكيب بتبيان خصائصها، ووظيفتها في النص. فالبنوية بهذا ركّزت دراستها على بنية النص، فلم يكن ليذيع شعر المتنبي لو لم يحسن إلباس معانيه ما يناسبها من الأصوات، والألفاظ، والأوزان، والقوافي.

الأسلوبية كذلك لم تخرج عن نطاق النص، ولكنها حددت هي كذلك مجالها النقدي ألا وهو جمالية النص، بدراسة كل ما هو فني وفريد في أسلوب النص، تحت ما يسمى بالانزياحات الأسلوبية فالمفارقات الأسلوبية في شعر المتنبي هي التي أكسبت شعره حلاوة ومتعة أثناء قراءته أو سماعه.

هذه الزمرة من المناهج النقدية ركزت على نص الخطاب، ورأت فيه الإيحائية والمعنى متجاوزة نسبياً صاحب الخطاب وملتقيه.

آخر زمرة ركزت اهتمامها على ملتقي الخطاب، تمثلها ثلاث مناهج هي: التداولية، التأويل والتفكيكية. فالتداولية أعطت للقارئ حق تحديد المعنى المقصود من مجموعة من الافتراضات بالعودة للسياق العام الذي هو أدواته الموصلة للمعنى والمقاصد.

أما التأويل فقد أعطى السلطة المطلقة للمتلقي في تحديد المعنى، ودحض الادعاء السالف الذي يقول إنَّ المعنى موجود في النص جاهز ومحدد، فالمعنى عند التأويليين جميعا لا يكون إلا بعد القراءة والتلقي، فالقارئ هو الذي يخرج النص إلى الوجود بعد أن يقرأه ويستوعبه.

فلقد أوّل شعر المتنبي بطرق مختلفة، فكان الاختلاف في الطرح والتأويل بين الشراح القدامى إلى الذين درسوه من المحدثين؛ فالاختلاف لم يكن بين النقاد من مختلف المشارب فقط، بل حتى الذين يطبقون المنهج ذاته فإنهم يصلون إلى تأويلات مختلفة.

في حين يرى التفكيكيون أنّ المعنى نسبي، فقد نقرأ جميعا النص ذاته لكن لا نصل إلى فهم أو معنى متطابق، وعلى هذا الأساس فهم يقولون بأنَّ المعنى مهمل، أي لا يجب أن نعيده أي اعتبار طالما أننا نصل إلى تخريجات مختلفة، ولكنهم لا ينفون وجود المعنى، فهو موجود بشكل خاص لكل واحد منّا. وهذا ما يحمل التفكيك على الاختلاف كما التأويل، لأنَّ التفكيك حضور للدال وغياب للمعنى، وبالتالي لا نصل إلى نفس النتيجة في البحث. هذا ما جعل كل دارسي المتنبي يختلفون في نتائج بحوثهم ؛ حتى بين الذين طبقوا المنهج نفسه.

ما لاحظته وأنا أنجز بحثي هذا، هو أنّ المناهج النقدية لا تحصر المعنى في قطب من الأقطاب، فالبنبوية مثلا التي ركّزت اهتمامها على نص الخطاب، نجد في أحد فروعها مركزة للمعنى على قطبين، ونقصد بهذا البنبوية الفرنسية. فرولان بارت هو أوّل من نادى بموت المؤلف وميلاد القارئ في مقاله الشهير الذي نشره سنة 1968م، بعنوان "موت المؤلف" وهو يقر وكل بنيوي المدرسة الفرنسية على أن المعنى هو تفاعل بين النص والقارئ، وأنَّ موت المؤلف هو الفاتورة التي دفعناها ثمنا لميلاد القارئ. ونحن نرى أنّ المعنى هو نتاج تفاعل الأقطاب الثلاثة المشكلة للخطاب (صاحب الخطاب، نص الخطاب، متلقي الخطاب). فمعرفة الخلفية المعرفية لصاحب الخطاب والتي كانت دافعا وحافزا له في التأليف يمكن أن تزيح الغموض عن بعض ما ورد في نص الخطاب، كما أن خلفيتنا المعرفية أثناء تلقي نص الخطاب وربط النص بنصوص مماثلة كنا قد تلقيناها من قبل توسع من فهمنا للنص، كذلك معرفتنا بخصائص النصوص وأبنيتها ومفاتيح ولوجها يسهل علينا تلقي النص.

كما لفت انتباهي أنه لا يمكن وضع حد فاصل بين المناهج، فالمناهج متداخلة وتستمد من بعضها البعض آليات إجرائية. فالتداولية على سبيل المثال هي كوكتال منهجي إن صحّ لنا هذا الاعتبار، فهي تعتمد على فلسفة اللغة، وعلم السلوك. وكذا الخلفية الاجتماعية، والثقافية، والنفسية تحت ما يسمى بالسياق العام، وبهذا فإنّه من الوهم بما كان أن نضع حدودا فاصلة بين المناهج النقدية، فهي متداخلة، فلا يجب أن نؤمن باستقلالية المنهج التامة وعزلته عن باقي المناهج الأخرى.

إذا كانت التفكيكية تعتنق مبدأ اللعب الحر باللغة (free play) ، فإنّ هذا المنهج يتسع لكل المناهج التي تبحث في النّص عما تشاء، وتصبح كل الدراسات سواء أكانت نقدية، أم نحوية، أم بلاغية بهذا الاعتبار تفكيكا، لأنّها تؤدي إلى تخريجات متعددة من نص أدبي واحد. كما أنّ مبدأ اللعب الحر باللغة يلغي القصد من الدراسة، فكل دراسة لها قصد أو هدف مسبق، فلا يمكن لناقد أن يلج نصا ويبدأ باللعب الحر بلغته دون غاية وقصد مسبق أودون خلفية معرفية فهو بهذا كالساعي إلى الهيجاء بغير سلاح.

فالمناهج النقدية متكاملة لا يمكن لمنهج واحد أن يستوفي النّص بالتحليل ؛ بل يجب أن تكون متعاونة لأنّ النّص بحر من المعاني بضاف لا متناهية، فالتأليف لا يزال وكذا النقد والتظير لا يزالان ينموان ويتطوّران ما حيا الأدب، فكل منهج حاول القبض على المعنى؛ لكن هذا لم يتأت لأي منهج كان، فالنّص أوسع من أن يستوعبه منهج نقدي. ضف إلى ذلك أنّ المنهج لا يمكن تطبيقه بكل حذافيره على الأدب، فطبيعة النص هي التي تفرض على المنهج الآليات الملائمة لتحليله، فالنّص له سلطة تحديد الآليات الملائمة للتحليل، وليس للمنهج سلطة على النّص، فلا تفرض على النّص من آليات المنهج ما لا يطيق؛ حتى إنّ في داخل المنهج النقدي اختلافا في الطرح النقدي من قبل الباحثين المنتمين له، مما دفع بعض الباحثين للتسليم بنفي النظرية.

حاولت المناهج النقدية كلها أن تقبض على المعنى، لكن لم يتأت للمنهج الواحد إلا القدر اليسير منه، هذا بدليل انحياز كل منهج إلى قطب من أقطاب الخطاب الأدبي، في حين أنّ

المعنى هو نتاج تفاعل هذه الأقطاب الثلاثة: صاحب الخطاب، نص الخطاب، متلقي الخطاب. فلا يمكن لمنهج واحد أن يغطي غابة النص بالتحليل و التذليل، فنحن بحاجة لكل هذه المناهج في خوض أغوار النص و اجتثاث معناه، فكل منهج يكشف لنا عن جانب من المعنى يزيد من فهمنا و تمثنا لنص الخطاب الأدبي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

1- الكتب بالعربية:

1. ابن رشيق، العمدة، ج1، ط5، تحقيق وتعليق: محمد يحيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، 1981.
2. ابن طباطبا، عيار الشعر، ط1، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان 1992.
3. أبو فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، مصر 1998.
4. أبو فهر محمود محمد شاكر، المتنبي، مصر 1988.
5. أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، ط1، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار احياء الكتب العربية، 1952.
6. بازي محمد ، التأويلية العربية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2010
7. حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق امحمد الحبي بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981.
8. خمري حسين ، الظاهرة الشعرية العربية - الحضور والغياب-، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا 2001.
9. الدسوقي عبد العزيز ، في عالم المتنبي، المقالة الأولى، ط2، دار الشروق، لبنان 1988.
- 10 سطلون حسن مصطفى: نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياها، إتحاد الكتاب العرب، سوريا 2001.

11. شوقي الزين محمد ، محمد أحمد البنكي التفكير الرجئي: مدخل إلى فلسفة
واعدة، ط1، مؤسسة الدوسري للثقافة و الابداع، البحرين2010.
12. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب.
13. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، أبو فهر محمود محمد شاكر، ط5، مكتبة
الخانجي، مصر 2004.
14. عشوي مصطفى ، أسس علم النفس الصناعي التنظيمي، المؤسسة الوطنية
للكتاب، الجزائر1992.
15. عياشي منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الانماء الحضاري، سوريا
2002.
16. مختاري زين الدين ، المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجيا الصورة الشعرية
عند العقاد، منشورات إتحاد الكتاب العرب1998.
17. مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة للطباعة و النشر،
لبنان.
18. مشترك بين باحثين، الهيرمينوطيقا والتأويل، ط2، دار قرطبة للطباعة والنشر،
المغرب 1993.
19. مصدق حسن ، يورغن هابرماس و مدرسة فرانكفورت النظرية النقدية التواصلية،
ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب 2005.
20. موسى صالح بشرى ، نظرية التلقي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب
2001.

2- الكتب المترجمة:

1. آن روبول و جاك موشلر، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، الفصل الأول، تر: سيف الدين دغفوس و محمد الشيباني، مراجعة: لطيف زيتوني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، دار الطليعة للطباعة و النشر، لبنان 2003.
2. إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم، مراجعة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت 1999.
3. بيبير زيماء، النقد الاجتماعي، تر: عائدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد و سيد بحرأوي، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر و التوزيع، مصر 1991.
4. تأليف مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت 1997.
5. تومبكنز جين ب. ، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: حسن ناظم و علي حاكم، تق: محمد جواد حسن الموسدي، المجلس الأعلى للثقافة 1999.
6. جون لانجشو أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلمات، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب.
7. فان ديك، النص و السياق، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب 2000.

3- مذكرات التخرج:

1. آيت لعميم محمد، المتنبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة، رسالة ماجستير، جامعة محمد الخامس، المغرب 1999.

2. سناء هادي عباس، المفارقة الشعرية المتنبي أنموذجا، مذكرة دكتوراه، جامعة بغداد، العراق 2004.

4- الدوريات و المجلات و الجرائد:

1. بلوحي محمد ، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة الموقف الأدبي، ع395، سوريا 2004.

2. بو حسون حسين، الأسلوبية و النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، ع378، سوريا 2002.

3. جمعة الحلفي، جريدة المدى الثقافي، ع 265/ السبت 4 ديسمبر 2004.

4. رمضان السيد علاء الدين، الانحراف الدلالي و بنية النمط الشعوري، ع302، سوريا 1996.

5. سحالية عبد الحكيم، التداولية امتداد شرعي للسيمائية، الملتقى الدولي الخامس: السيمياء و النص الأدبي.

6. شرشار عبد القادر، نظرية القراءة و تلقي النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، ع367 تشرين الثاني، سوريا 2001.

7. شمناد. ن، التفكيكية: قراءة ثائرة في النقد الأدبي المعاصر، جامعة ترونتنبرم كيرلا، الهند.

8. عادل الفريجات، تأويل النص الشعري القديم بين التراث و المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، ع398، سوريا 2004.

9. عبد النبي اصطيف، المنهج الاجتماعي في الدراسة الأدبية، مجلة الموقف الأدبي، ع268، سوريا 1993.
10. عزّام محمد ، سلطة القارئ في الأدب، مجلة الموقف الأدبي، ع377 أيلول، سوريا 2002.
11. عمارة ناصر، بول ريكور و مسارات التأويل، مجلة علوم إنسانية، ع41، الجزائر ربيع 2009.
12. عوفة رشا ، البنيوية منهج اغتالته مبادئه، موقع رسالة الإسلام، 2010.
13. عياشي منذر ، الأسلوبية موقف من خطاب، مجلة الموقف الأدبي، ع237 ، سوريا 1991.
14. غسان كامل ونوس، وجهة نظر، مجلة الآداب العالمية، ع143، سوريا صيف 2010.
15. كلينكينبرغ جان ماري ، من الأسلوبية إلى الشعرية، مجلة الآداب الأجنبية.
16. وغيلسي يوسف ، البنية و البنيوية في المعاجم و الدراسات الأدبية و اللسانية العربية - بحث في النسبة اللغوية و الإصلاح النقدي- جامعة منتوري، قسنطينة الجزائر.
17. الولي محمد ، الشعرية تاريخ في لحظات ثلاث أرسطو و حازم و جاكوبسون.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
مقدمة:	5ص.....
الفصل الأول: الاتجاهات التي تمرکز سلطه المعنى عند صاحب الخطاب:	9ص.....
1- النقد الاجتماعي:	10ص.....
1-2- الإطار النظري للنقد الاجتماعي:	14ص.....
1-3- المتنبى في المنهج الاجتماعي:	18ص.....
1-3-1- ظروف المتنبى الاجتماعية وأثرها في شعره:	18ص.....
2- النقد النفسي:	23ص.....
2-1- البدايات الأولى للنقد النفسي للأدب:	25ص.....
2-2- أسرار عالم المتنبى الباطنية:	27ص.....
2-3- يوسف سامي اليوسف ودراسته النفسية:	31ص.....
الفصل الثاني: الاتجاهات التي تمرکز سلطه المعنى في نص الخطاب:	39ص.....
1- البنيوية واهتمامها بنص الخطاب:	43ص.....
1-2- المبادئ والأسس النقدية:	45ص.....
1-3- المتنبى والتشكيل اللغوي:	47ص.....
2- الأسلوبية واهتمامها بجماليات الخطاب:	50ص.....
2-1- الأسلوبية منهج نسقي:	52ص.....

- 2-2- آليات المنهج الأسلوبى الإجرائية:.....ص54
- 2-3- المفارقة الأسلوبية فى شعر المتنبى وأثرها فى المعنى:.....ص62
- الفصل الثالث: الاتجاهات التى تركز سلطة المعنى عند متلقى الخطاب:.....ص70
- 1- المنهج التداولى واهتمامه بالمتلقى:.....ص72
- 1-2- التداولى عند الباحثين الغربيين:.....ص74
- 1-2-1- نظرية أفعال الكلام عند أوستن:.....ص74
- 1-2-2- أفعال الكلام عند فان ديك:.....ص80
- 1-2-3- النضج التداولى عند سيرل:.....ص81
- 1-2-4- التداولى عند هابرماس.....ص83
- 1-2-5- التداولى عند آن روبول وجاك موشر:.....ص85
- 1-3- التفكير التداولى عند العلماء العرب:.....ص88
- 2- التأويل وانفتاح الدلالة وإعطاء السلطة المطلقة للمتلقى:.....ص89
- 1-2- نظرية التلقى:.....ص89
- 2-2- تلقى المتنبى فى التراث العربى:.....ص96
- 2-3- التأويل سلطة مطلقة للمتلقى:.....ص99
- 2-5- التفسير والتأويل فى التراث العربى:.....ص104
- 2-6- قراءة تساندية تقابلية:.....ص106
- 3- التفكيكية وتعدد التخريجات:.....ص108
- 3-1- المفهوم والنشأة:.....ص108

3-2- التفكيكية عند جاك ديريدا:.....ص109

3-3- الحضور والغياب في شعر المتنبي:.....ص113

خاتمة:.....ص117

قائمة المصادر والمراجع:.....ص123

فهرس المحتويات:.....ص129