الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين– سطيف 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة

مقدمة لنيل شهـــــادة

دكتوراه العلوم

التخصص: **نقد معاصر وقضايا تحليل الخطاب**

إعـــداد الطالب(ة): **نبيلة سكاي**

عنوان الأطروحة

جدلية التراث والحداثة عند محمد مفتاح

المشرف: الأستاذ الدكتور/ الطيب بودربالة

جامعة: باتنة 1.

أعضاء لجنة المناقشة:

اسم ولقب العضـــو	الرتبـــة العلميـــة	الجامعة الأصليـــــة	الصفـــــــة
عقيلـــــة محجـــوبي	أستاذ التعليم العالي	جامعـــة سطيف –2–	رئيســـــــا
الطيـــب بودربالـــة	أستاذ التعليم العالي	جامعـــــة باتنة –1–	مشرفا ومقررا
مختـــــار مـــــلاس	أستاذ التعليم العالي	جامعـــة سطيف –2–	ممتحنـــــــا
يمينـــــة رعـــــاش	أستاذ محاضـــر (أ)	جامعـــة سطيف –2–	ممتحنـــــــا
عبد الرزاق بن دحمان	أستاذ التعليم العالي	جامعـــــــة بسكرة	ممتحنـــــــا
حميـــــدة قـــــادوم	أستاذ محاضـــر (أ)	جامعة الأمير قسنطينة	ممتحنـــــــا

السنة الجامعية: **2022-2023**

شكر وعرفان

باسمي وباسم كل الطلبة اللذين أشرفت عليهم على مدار سنين خلت، أرفع إليك أسمى عبارات الامتنان والتقدير لأحيي فيك علمك وخلقك وإنسانيتك. فبوجه بشوش لقيناك، وبالمحبة عرفناك، وعلى التواضع عهدناك.

كذلك كنتم أستاذي الطيب بودربالة، وعلى دربكم سنسير إن شاء الله.

"المذاهب في العالم ليست تتباعد كل التباعد حتى يكفر بعضها ولا يكفر. فإن الآراء التي شأنها هذا يجب أن تكون في الغاية من التباعد، أعني أن تكون متقابلة كما ظن المتكلمون في هذه المسألة. أعنـــي أن اسم "القدم" و"الحدوث" في العالم بأسره هو من المتقابلة. وقد تبين من قولنا أن الأمر ليس كذلك".

ابن رشد، فصل المقال، ص42.

مقدمة

تعد ثنائية (التراث/الحداثة) واحدة من أهم الثنائيات التي نشط الحديث حولها في الآونة الأخيرة بسبب احتكاك الشرق بالغرب وما نتج عنه من اصطدام حضاري، وقد أدى هذا الاصطدام إلى انقسام النقاد والباحثين العرب إلى فرق ثلاثة: فريق متأثر كل التأثر بالحداثة الغربية منبهر بها إلى درجة الانصهار، يقبل كل ما يفد إليه من مصطلحات ومفاهيم ونظريات نقدية ويسير وفقها دون أدنى تمحيص أو إعادة نظر؛ وفريق ثان، وفي ظل هذا الهوس الكبير بالحداثة الغربية، تلفيه يتمسك بالتراث ويسحب عليه هالة من التقديس خوفا عليه من الضياع، وقد أفضى به ذلك إلى التعصب له ورفض كل تغيير فيه؛ وفريق ثالث، وفي خضم هذا الانقسام القائم، راح يخوض غمار الجمع بين الاتجاهين بهدف التوليف بينهما بالاطلاع على مختلف ما أسفرت عنه الحداثة الغربية، وبالدراسة المعمقة للتراث العربي، وبهذا عكف على إعادة قراءة التراث واستنطاقه في ظل المعطيات والاستراتيجيات التي تتيحها الحداثة الغربية وتوفرها.

ويبدو أن الناقد **محمد مفتاح** يندرج ضمن الفريق الثالث، فهو خلافا للعديد من النقاد المعاصرين لا ينظر بعين الانبهار لهذه الحداثة التي أقبلت علينا من الغرب، ولا بعين التقديس لموروث الأجداد، بل نظر بعين فاحصة وممحصة فيما هو موجود في الجهتين، سواء تعلق الأمر باستقبال هذا الزخم المعرفي الوارد من الغرب، أو بالتنقيب عما يقابله في التراث العربي، مراعيا الاختلاف الكائن ومتفاديا قدر الإمكان التناقض الذي يمكن أن يحدث نتيجة الجمع بينهما، ومن هنا سجل حضوره النوعي، وترك بصمته في مجال الدراسات النقدية المعاصرة.

تلك هي انشغالات الناقد **محمد مفتاح**، الذي شق لنفسه طريقا مغايرا، حاول فيه الربط بين ما يستجد في الساحة النقدية الغربية وما هو موجود في التراث العربي استجابة **لأطروحة التماثل** التي يدافع عنها، التي مفادها أن كل الثقافات،

وبالخصوص ثقافات البحر الأبيض المتوسط، تتفق في الكليات وإن اختلفت في التفاصيل والجزئيات، ومن هنا تتأتى أهمية موضوع "جدلية التراث والحداثة عند محمد مفتاح" من حيث إنه يحاول أن يرصد هذا التداخل الثقافي الموجود بين الثقافتين الغربية ونظيرتها العربية الإسلامية في مجال الدراسات النصية والتنظير المفاهيمي لها.

سعى البحث للخوض في الموضوع استجابة لتطلعات المتلقي في إثراء المكتبة النقدية العربية بدراسات تعرض لأعمال الناقد المغربي **محمد مفتاح**، أحد أهم رواد النقد العربي الحديث والمعاصر، إذ لم يجد الباحث في حدود ما اطلع عليه إلا جملة من المقالات المتفرقة، نشر بعضها ضمن كتاب: التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي –قراءات في أعمال الباحث الناقد **محمد مفتاح**، تأليف جماعة من الباحثين وتنسيق **محمد الداهي**؛ ونشر بعضها الآخر ضمن كتاب: محمد مفتاح –المشروع النقدي المفتوح، تأليف جماعة من الباحثين، تنسيق عبد اللطيف محفوظ **وجمال بندحمان**؛ فضلا عن رسالة ماجستير أفردت لـ: إشكالية التحقيب والنزعة الإقليمية في أعمال محمد مفتاح، إعداد محمد قراش، وإشراف لخضر جمعي.

وقد حرص البحث قدر الإمكان ألا يتقاطع مع المؤلفات المذكورة، حتى يحظى بالخصوصية والتمايز.

لأجل المسوغات التي ذكرت ولمسوغات أخرى يتم عرضها فيما يلي تم اختيار موضوع البحث.

– الدقة والموضوعية والصرامة العلمية، ناهيك عن الحساسية المفهومية في طرق **محمد مفتاح** للقضايا النقدية، وابتعاده كل البعد عن الذاتية والانطباعية في

التحليل، فأعماله تخاطب العقل وتعمل على تحفيزه بقصد إعمال النظر العلمي والمنهجي وتشجيع البحث المتأني المتواصل.

- الانفتاح والتجدد المستمر الذي يطبع أعمال الناقد مما جعلها تحدث طفرة في مسار الكتابة العربية، فهي تشكل حدثا ثقافيا مفتوحا على مرجعيات حداثية ينهل من نظرياتها الفلسفية وعلومها المختلفة (رياضيات، فيزياء، بيولوجيا، علوم الاتصال، ذكاء اصطناعي...)، وأخرى تراثية أفاد فيها من علوم النحو والبلاغة، وعلم الأصول، وعلوم القرآن والحديث...، ومن متون متنوعة (شعرية وسردية وصوفية ودينية)، ليعيد طرحها وفق تصور جديد وأفق مغاير.

- اهتمام **محمد مفتاح** بالتراث العربي وقراءته في ظل النظريات الغربية الحديثة، واهتمام الباحث المماثل والمتواضع به الذي بدأ مع مذكرة الماجستير الموسومة "التخييل والقول بين حازم القرطاجني وجيرار جنيت".

وتقود المسوغات آنفة الذكر إلى طرح الإشكالية العويصة التي ينطوي عليها موضوع البحث، متمثلة في مدى مقدرة الناقد على التوليف بين ثنائية التراث والحداثة، هذه الثنائية المتعارضة أحيانا والمتصارعة أحيانا أخرى؟ كيف نظر إليها الناقد وكيف وظفها؟ وما هي إستراتيجيته في التعامل معها؟ في الوقت الذي انشق فيه غيره من النقاد المعاصرين إلى فريقين متعارضين يدعي أحدهما أنه من أنصار التراث، فيما يزعم الآخر أنه من مؤيدي الحداثة، وهي في جوهرها إشكالية تلقي الناقد للحداثة الغربية متمثلة في هذا الزخم المفاهيمي الوارد من الغرب، لاسيما ما تعلق منه بالنص وقضاياه.

يركز البحث في إطار الإشكالية المطروحة على جملة من التساؤلات المتعلقة بتلقي **محمد مفتاح** لمصطلحات الحقل المفاهيمي النصي:

- كيف تلقى محمد مفتاح لمفهوم النص الوارد من الغرب؟
- كيف تعامل الناقد مع مصطلحي الاتساق والانسجام؟
- وما هي إستراتيجيته المتبعة في التناص، مفهوما وإجراءا؟

وللإجابة عن التساؤلات المطروحة تم تسطير خطة بحث متكونة من:

مدخل عنوانه: "مرجعيات الناقد محمد مفتاح"، تم التطرق فيه للمرجعية المزدوجة للناقد التي تجمع بين نظريات الغرب وعلومه، والدراية الواسعة والمعمقة بالتراث علوما ونصوصا، وكله مسخر لبعث الدراسات النصية قدما.

وكان الفصل الأول الموسوم: "مفهوم النص عند محمد مفتاح" للحديث عن منظور الناقد للنص في كل من الحداثة والتراث، تتبع الباحث في المبحث الأول منه "المنظور الحداثي للنص" مفهوم النص في اللغة والاصطلاح اللاتينيين، كما عرض لعلاقة النص بالكتابة والخطاب فيه، أما المبحث الثاني "المنظر التراثي للنص" فتم فيه رصد مفهوم النص في المعاجم العربية وفي التراث الأصولي، كما وقف مع علاقة النص بالكلام في هذا التراث ليصل إلى رصد مواطن الائتلاف والاختلاف والتماس تبريرات لهذا الاختلاف.

فيما أفرد الفصل الثاني: "اتساق النص وانسجامه عند محمد مفتاح" لتوصيف أهم النظريات الغربية حول اتساق النص وانسجامه التي وجدت صدى لها في التراث مع نظرية النظم **عند عبد القاهر الجرجاني** وما تطورت إليه هذه النظرية من علم المناسبة مع **الزركشي**، دون إغفال الحديث عن الترابط النصي عند **محمد مفتاح** كمعادل لمفهوم الاتساق الغربي.

أما الفصل الثالث: "قضايا التناص عند محمد مفتاح" فجاء لعرض أهم القضايا التي يطرحها التناص في النقد المعاصر، بدءا من إشكالية المصطلح

والمفهوم مرورا بالأنواع والأشكال ووصولا إلى الآليات والدرجات، وبالمقابل طرح البحث قضايا السرقات والمعارضات والنقائض بعدها مقابلا لمفهوم التناص في التراث العربي.

وذيل البحث بخاتمة تم فيها رصد مجمل النتائج المتوصل إليها.

لقد اقتضت طبيعة الدراسة من حيث تسعى إلى تتبع أعمال الناقد **محمد مفتاح** في مجال الدراسات النصية في شقيها التراثي والحداثي منهجا معينا هو نقد النقد، بما يتطلبه هذا المنهج من خطابات الوصف والتحليل والتحقيق والمقارنة، وذلك بالعودة إلى أهم المصادر التي استعان بها الناقد في الموضوع، لإضاءة ولإجلاء ما يرد عنده في ضوئها، ثم مقارنة ما جاء به بما هو موجود عند غيره من النقاد المعاصرين سواء العرب منهم أو الغربيين.

أما بيبليوغرافيا البحث فقامت على مجموعة من المراجع تتصدرها مؤلفات **محمد مفتاح** التي خصصها للحديث عن النص وقضاياه، على غرار كتاب "المفاهيم معالم –نحو تأويل واقعي"، وكتاب "تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص" وكتاب "ديناميية النص تنظير وإنجاز" وكتاب "التشابه والاختلاف"، إلى جانبها مؤلفات أخرى أسهمت في إضاءة أعمال الناقد في مقدمتها مقال نظرية النص **لرولان بارت**، وكتاب علم النص **لجوليا كريستيفا** وغيرها.

اعتور البحث جملة من الصعوبات، ففضلا عن قلة الدراسات السابقة، يصطدم الباحث صعوبة لغة الناقد لانفتاحها على حقول معرفية متعددة، مما جعله يستغرق وقتا للتأقلم معها، وكذا عدول الناقد عن تقديم الإضاءات الكافية والشروح الضافية في بعض القضايا لاسيما تلك المتعلقة بعلم المناسبة **عند الزركشي** وقضية السرقات الأدبية، مما ألزم الباحث العودة إلى غيره لسد الفراغ

الذي تركه، ومع ذلك فقد عرف البحث طريقه إلى التمام بفضل الله تعالى وبتيسير منه.

لا يفوت الباحث في الأخير تقديم الشكر للأستاذ المشرف لتفضله بالإشراف على هذا الموضوع ولما بذله لتنقيح هذا البحث وتصويبه، والشكر موصول للجنة المناقشة التي ستتفضل بقراءة هذا البحث وتوجيه ملاحظاتها السديدة، دون إغفال كلية الآداب واللغات بجامعة محمد لمين دباغين –سطيف2– التي احتوت مشروع الأطروحة طيلة هذه السنوات.

تم بحمد الله

مدخل
مرجعيات الناقد محمد مفتاح

إن الحديث عن المرجعية الثقافية هو حديث عن الأصول المعرفية التي يستمد منها الناقد ثقافته النقدية، مما يزوده بمجموعة من المهارات والخبرات التي تعينه على نقد النصوص وتحليلها، وقد يتجاوز الأمر أحيانا مستوى النقد والتحليل إلى محاولة التأسيس النظري كما هو الحال مع **محمد مفتاح** –الناقد محل الدراسة– وغالبا ما تكون هذه المرجعية متعددة ومتشعبة، مما يجعل أمر الإمساك بها والوقوف عليها أمرا صعبا؛ لأنها من جهة "قابلة للتداخل، وقابلة لأن تكسر حدودها، حين تصبح مجرد ثقافة لدى الناقد والدارس اللذين لا يلتزمان بنسقية المعرفة وصرامتها المطلوبة، كأن يلجا الناقد إلى تناول العمل من عدة جهات، وتفسيره من جوانب نفسية وتاريخية واجتماعية، أو تحليله لغويا وبلاغيا وصوتيا...الخ".[1]

إن التعدد والتشعب والتداخل الذي تمتاز به المرجعية الثقافية مرهون بالدرجة الأولى بالناقد لما له من استعدادات فطرية وتراكمات معرفية تنتمي إلى مجالات متنوعة مما يؤهله لفتح آفاق واسعة، ويظهر **محمد مفتاح** كأحد أهم النقاد العرب المعاصرين الذين يمثلون هذا التنوع الثقافي والتعدد المرجعي، فهو "الناقد الأدبي والباحث الثقافي والمؤرخ والاجتماعي والمفسر والمؤول والمحقق والمصطلحي الذي لا يكتفي بتدقيق المفاهيم والمصطلحات، ولكنه أيضا المولد للمفاهيم، وهو أيضا المفكر المنشغل بقضايا الأمة في تاريخها وصيرورتها".[2]

(1)– محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1999، ص89.

(2)– سعيد يقطين، مفهوم النص واستراتيجية القراءة عند محمد مفتاح، ضمن كتاب التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، قراءات في أعمال الباحث الناقد محمد مفتاح، تأليف جماعة من الباحثين، تنسيق محمد الداهي، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2008، ص22.

تشكل المرجعية الثقافية بالنسبة للناقد أو المنظر أمرا لا مناص منه ولا فكاك عنه قبل الشروع في أي تحليل نقدي أو تأسيس نظري؛ ويتأتى الوعي بضرورة الاستناد إلى مرجعية ما عند الناقد **محمد مفتاح**، وهو يشير إلى وجوب الكشف عن الخلفيات الإبستمولوجية والتاريخية للمنهج المتبع قبل القيام بأية دراسة تطبيقية مهما كان نوعها، ذلك أن "غياب الخلفيات والنظريات والمناهج كثيرا ما أدى إلى مماحكات لفظية واهية الأسس عديمة الجدوى، أو إلى قبول متعصب أعمى، ومن ثمة نجد من يعتقد أن بين تلك النظريات حدودا فاصلة لا يمكن اجتيازها، وأن لها قداسة لا تداس حرمتها، وحصانة لا ينتهك حمامها، وشمولية لا تبقي باقية، ولا تذر لقائل ما يقول".[1] فتبني نظرية ما واستثمارها يجب أن يكون عن تمثل واسع لها وإحاطة شاملة بكل حيثياتها، بدءا من ظهورها ونشأتها ووصولا إلى تطورها بإدراك مواطن القوة فيها وتعزيزها وإدراك مواطن الضعف وتجنبها قبل تطبيقها على النص، وإلا تحولت إلى مجرد عملية إسقاط متعسف تمارس على النص مرغمة إياه على الاستجابة لها.

قد يتسنى للناقد/المنظر الجمع بين عدة نظريات في سبيل الوصول إلى كنه النص والإمساك بغياباته، وهو ما آمن به **محمد مفتاح**، بخلاف غيره من النقاد المعاصرين ممن يعتقد أن بين النظريات حدودا لا يمكن تجاوزها، فالنظريات "أنظمة قابلة للتحاور، لكن التحاور بينها مشروط. وأي نظرية يمكن أن تنتج عن الحوار تمر عبر الوعي بخطورة التلفيقية وعدم مشروعية الانتقائية، حتى يتولد مشروع ممكن يستهدف إيجاد نظرية جامعة".[2] وبعيدا عن التلفيقية وبانتقائية متحكم بها قام **محمد مفتاح** بفضل إحاطته بمختلف ظروف وملابسات المنهج،

(1)- محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2006، ص05.

(2)- محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص133.

وتمكنه من طريقة اشتغاله بتحكمه في أدواته الإجرائية، وإدراكه للثوابت والمتغيرات فيه بعملية تمحيص له، وذلك بالإبقاء على ما ينفع فيه وترك مالا ينفع، وتعويض النقائص الموجودة فيه بما يرد في غيره، ومن ثم تمكن من التوليف بين المناهج وإعادة تركيب لها وفق أفق إبستيمولوجي جديد بغية الارتقاء بالنص الأدبي.

لقد تحقق مشروع التوليف النظري والتعدد المنهجي عند **محمد مفتاح** على أرض الواقع من خلال ربطه بين اللسانيات والسيميائيات من أجل تحليل أفضل للخطاب الشعري العربي، إذ يقول: "حينما نوينا الاستيحاء من اللسانيات والسيميائيات لتدريس الخطاب الشعري العربي والكتابة فيه، ترددنا بين أمرين ممكنين: العكوف على ما كتبته مدرسة واحدة لفهم مبادئها العامة والخاصة ثم تطبيقها على الخطاب الشعري. ولكننا رفضنا هذا الخيار لأسباب موضوعية، من حيث إن أية مدرسة لم تتوفق إلى الآن في صياغة نظرية شاملة، وإنما كل ما نجده هو بعض المبادئ الجزئية والنسبية التي إذا أضاءت جوانب بقيت أخرى مظلمة".[1] فإدراك الناقد لعدم نجاعة ما تقدمه المدرسة الواحدة، ذلك أنه جزئي ومحدود وغير كاف أمام جملة المعطيات التي يوفرها ويتيحها المنهج المتعدد، هو الذي جعله يبعد الخيار الأول لصالح الخيار الثاني القائم على الرؤية الكلية والشمولية.

تكريسا لمبدأ الكلية والشمول، من حيث هو أهم خاصية تتصف بها كل نظرية نقدية جامعة ومتماسكة، راح **محمد مفتاح** يجمع بين مدرستين نقديتين كبيرتين هما اللسانيات والسيميائيات (وكذا التداولية) مقيما حوارا منهجيا عميقا

(1)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2005، ص07.

بينها، وهذا فضلا عن جمعه بين اتجاهات المدرسة الواحدة، كجمعه بين اللسانيات الوضعية واللسانيات الذاتية من جهة، وبين السيميائيات الفرنسية والسيميائيات الأمريكية من جهة أخرى، وكله اجتهاد من الباحث في سبيل الحد من سلطة المنهج الواحد وبعث المنهج المتعدد.

يغذي **محمد مفتاح** منهجه المتعدد باستثماره للنتائج التي وصلت إليها العلوم في مختلف مجالات المعرفة، وهكذا يجد القارئ "مفاهيم فيزيائية وبيولوجية ورياضية ومعلوماتية شرعت تغزو ميدان الدراسات اللسانية والسيميائية، مثل: (التشعب النموذجي) و(الدينامي)، و(التحكم الذاتي)، و(التفرد)، و(الذاكرة الطويلة والقصيرة)".[1] وهو ما يمنح توجهه النقدي طابعا معرفيا موسوعيا.

لقد أفاد **محمد مفتاح** من كل علم من العلوم سالفة الذكر بطرف إلا أنه استعان بالبيولوجيا[*] أيما استعانة، إذ شكلت متكأ استند إليه ليؤسس لما اصطلح عليه بـ(بيولوجيا علم النص)، على غرار "علم النفس البيولوجي، وعلم الاجتماع البيولوجي، وعلم السيميوطيقا البيولوجي، وعلم اللسان البيولوجي، وعلم الإبستيمولوجيا البيولوجي".[2] مستثمرا في ذلك بعض المفاهيم البيولوجية بامتياز، مثل: "النمو والحوار والتناسل والصراع والحركة والصيرورة والانسجام".[3] المتفرعة كلها عن مقولة جامعة هي (الدينامية) باعتبارها مفهوما إجرائيا متولدا عن النظرية البيولوجية.

وبما أن البيولوجيا أصبحت اليوم بمثابة المنهل الذي تنهل منه ميادين معرفية مختلفة، فإن **محمد مفتاح** قد استغل النتائج التي وصلت إليها بعض

---

(1)- محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ص05.

(*)- ينطلق محمد مفتاح من مقولة جان بياجيه التي ترى أن "البيولوجيا هي مفتاح البنيوية". ينظر: جان بياجيه، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، 1985، ص39.

(2)- محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ص08.

(3)- المصدر نفسه، ص07.

النظريات التي أفادت من البيولوجيا، مثل: النظرية السيميوطيقية، والنظرية الكارثية، ونظرية الشكل الهندسي، ونظرية الحرمان، ونظرية الذكاء الاصطناعي، ونظرية التواصل والعمل[1] لخدمة علم النص وديناميته.

تجري عملية التركيب بين المناهج والتوليف بينها، وكذا الإفادة من مختلف العلوم لتفعيل الدراسات النصية عند **محمد مفتاح** وفق طابع نسقي منتظم، وهو ما يمتد ليشمل كل أعماله التي تعبر عن طابع موحد وفكر منسجم على الرغم من طابعها المركب، إذ يأتي كل كتاب من كتبه متصلا بالآخر ومكملا له بإضافة شروح توضحه أو لاطلاع القارئ بآخر مستجدات الموضوع، والحال "أن هذه الكتابات ذات تناغم قوي وانسجام مؤكد يستند إلى تشعبات دينامية يجعلها شارحة لبعضها البعض".[2] وبهذا لا يمكن قراءة أي مؤلف من مؤلفاته بمعزل عن الآخر، فكتاب "التلقي والتأويل- مقاربة نسقية" يمثل تعميقا للبحث في المسائل المطروحة في كتاب "مجهول البيان"، وكتاب "مشكاة المفاهيم -النقد المعرفي والمثاقفة" يشكل امتدادا نظريا ومنهاجيا وتطبيقيا لكتب "مجهول البيان"، و"التلقي والتأويل -مقاربة نسقية"، و"التشابه والاختلاف -نحو منهاجية شمولية"، و"المفاهيم معالم -نحو تأويل واقعي"، وهكذا...

لقد استطاع الناقد تمثل نظريات الغرب والإلمام بمختلف العلوم الحديثة بفضل تمكنه من لغات أجنبية عدة على رأسها الفرنسية والإنجليزية، مما يسر له الاطلاع على ما يجري في الحقل الثقافي لهما، وكذا الاطلاع على ما يترجم

(1)- محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ص08.

(2)- جمال بن دحمان، المشروع الفكري لمحمد مفتاح: الأنساق الدينامية وفلسفة انتظام الكون، ضمن كتاب محمد مفتاح: المشروع النقدي المفتوح، تأليف جماعة من الباحثين، تنسيق: عبد اللطيف محفوظ وجمال بن دحمان، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص19. وينظر: محمد مفتاح، تقديم كتاب التلقي والتأويل -مقاربة نسقية، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2009، ص07. وينظر: تقديم محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم - النقد المعرفي والمثاقفة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2009، ص07.

إليهما من الفكر الألماني، وبخاصة الأمريكي لوعي الناقد بثراء معارف هذا الأخير وجدتها.[1] إلا أن اهتماماته وانشغالاته لا تقف عند ما يجري في حقل الثقافة الغربية، فهو بخلاف العديد من النقاد العرب المعاصرين، له اطلاع واسع ودراية عميقة بالثقافة العربية علوما ونصوصا، فقد "أحاط بعلوم الآلة العربية (النحو، البلاغة، المنطق، علم الأصول...)، كما ألم بجماع العلوم والتيارات الفكرية والمذهبية، (فلسفة، تصوف، علوم القرآن والحديث، فقه، تاريخ، نقد...)، وأعانه تخصصه في الأدب الأندلسي والمغربي وممارسة علم التحقيق على الاحتكاك الدقيق والمباشر بالنص العربي القديم فأفاده ذلك في تمثل خصوصياته وإدراك أسراره".[2]

يمكن عموما حصر هذه المرجعية الثقافية المتعددة للناقد في مجالين كبيرين: مرجعية غربية حديثة ومرجعية عربية تراثية أصيلة، والناقد نفسه يشير إلى ذلك وهو يدعو إلى ضرورة جمع الناقد العربي بين المرجعيتين لتحقيق الذات والهوية العربية وعدم السقوط في التبعية الثقافية، إذ يرى أن "الناقد العربي التائق إلى بناء نقد عربي أصيل ومتقدم ومنافس، ملزم بأن يقوم بعملية غربلة للمنجزات الأجنبية، ولمخلفات التراث العربي، إذ بدون عملية الغربلة تلك، فإنه يبقى بلا شك أسيرا للجهتين".[3] وقد أدى مد الجسور بين الثقافتين الغربية الحديثة والعربية التراثية إلى حضور وعي نقدي مغاير لدى الناقد، مما جعله يتميز عن غيره من النقاد ذوي المرجعية الأحادية.

(1)- ينظر: سعيد يقطين، مفهوم النص واستراتيجية القراءة عند محمد مفتاح، ضمن كتاب التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، ص18.

(2)- المرجع نفسه، ص18.

(3)- محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص105.

وسيتم فيما يلي رصد أهم الأعمال التي أنتجها الناقد في إطار هذه المرجعية المزدوجة في شقيها الغربي الحداثي والتراثي العربي:[1]

*** أعمال أفادت من النظريات الغربية**

أفاد الناقد من السيميائيات الباريزية (سيميائيات قريماس)، والسيميائيات الأمريكية (سيميائيات بيرس)، فأنتج في إطار المدرسة الأولى كتابيه: الأول "في سيمياء الشعر القديم"، وما يميز هذا الكتاب هو توظيف العديد من المفاهيم النظرية: التوازي، والتناص، والمقصدية، والمربع السيميائي مع تغليب الجانب التطبيقي على التحديد النظري، مركزا في ذلك على الخطاب الشعري. أما الثاني "تحليل الخطاب الشعري –إستراتيجية التناص"، فجاء بخلاف سابقه مغلبا الطابع النظري المفاهيمي، موظفا جملة من المفاهيم: التشاكل، والتباين، والاستعارة الإبدالية والتفاعلية، والتناص، والتفاعل، والمقصدية، أعقبها بدراسة تطبيقية لقصيدة "الدهر" **لابن عبدون**. وألف في إطار المدرسة الثانية كتابيه: "دينامية النص –تنظير وإنجاز" الذي اشتغل فيه على متون متعددة: شعرية، وسردية، وصوفية، وقرآنية ومقاربتها سيميائيا، فيما خصص كتاب "مجهول البيان" لتقديم التصورات الكفيلة بإعادة النظر في أسس البلاغة العربية القديمة.

وقد مثل كتاب "المفاهيم معالم –نحو تاويل واقعي" حضورا للفلسفة البراجماتية (التداولية) التي تعد بمثابة الرابط بين السيميائيات الباريزية والدليلية الأنجلوسكسونية، إذ بين فيه أبعاد هذه الفلسفة ومراميها.

لم يلبث الناقد أن طعّم جهود المدرستين الآنفتين بجملة معارف من: اللسانيات والأناسة، والرياضيات والمنطق، وبعض الأطروحات الفلسفية

(1)– ينظر: محمد مفتاح، التنظير والتنزيل في الحياة والمؤلفات، ضمن كتاب التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، ص09 وما بعدها.

والميتافيزيقية، فأصبحت بذلك مرشحة لأن تدخل مجال الدراسات الثقافية التي ألف في إطارها كتبه: "التلقي والتأويل –مقاربة نسقية"، و"التشابه والاختلاف –نحو منهاجية شمولية"، و"مشكاة المفاهيم –النقد المعرفي والمثاقفة"، و"رؤيا التماثل".

*** أعمال أعادت النظر في التراث العربي والفكر الإسلامي في ضوء التصورات الحديثة**

– أنجز الباحث المتكون بتكوين عربي إسلامي أصيل أطروحته: "الخطاب الصوفي –مقاربة وظيفية" بإشراف الأستاذ **محمد أركون**، وقد كان لهذه الأطروحة كبير الأثر في الباحثين والمؤرخين للظاهرة الصوفية، فقد نسجت على منوالها كثير من الأطروحات والكتب.

– عمل الباحث على تحقيق التراث وقراءته، من خلال كتاب "تحقيق شعر لسان الدين بن الخطيب"، وقد سمحت له هذه الممارسة بتملك آليات إنتاج الخطاب، وضبط الأدوات الأولية للتعامل مع النصوص.

– قراءة الخطاب الديني وخصوصا مسألة الناسخ والمنسوخ، مستفيدا من منجزات العلوم المعاصرة وعلى رأسها اللسانيات النصية المستندة إلى مفهوم الدينامية.

– قراءة علم الأصول في ضوء مفهوم الاتصال ومبدأ التدريج ومنطق الدرجات، مما مكن من تعديد الأحكام الشرعية التي حصرها علماء الأصول في خمسة، وبهذا فتح باب الاجتهاد على مصراعيه أمام المفتين.

– إعادة النظر في علم الكلام، لاسيما مسألة قياس الشاهد على الغائب لما لها من علاقة بالمعرفة ودرجاتها، وبالشاهد الأمثل الذي هو الإنسان.

– إعادة النظر في البلاغة العربية وفي تصنيفاتها القديمة، لتخفيفها من عبء التقسيمات المتداخلة، وإخراجها من طابع الجمود إلى الحيوية، لتتحول بذلك إلى أداة فاعلة لإنتاج المعارف والعلوم.

– إعادة النظر في علم العروض، بناء على أسس رياضية ومنطقية وموسيقية، إحياء لنشأته الأولى في الثقافة العربية الإسلامية، كما فعل **الخليل بن أحمد الفراهيدي** و**حازم القرطاجني**.

إن هذه المرجعية التي يتبناها الناقد، التي تنهل من ثقافات متنوعة فرنسية وأنجلو ساكسونية وألمانية وعربية إسلامية، بقدر ما تنحو نحو التعدد والتشعب، فهي تنشد التداخل والاتصال والتفاعل والانسجام، وتلغي القطيعة المطلقة والانفصال التام والتناقض الحاد، تأكيدا على أطروحة التماثل التي يدافع عنها، فهو يؤمن بوجود تماثل بين الثقافات على اختلاف ألوانها (تحديدا ثقافات البحر الأبيض المتوسط)، لانطلاقها من أصل واحد هو الإنسان، بناء على "تماثل آليات التفكير البشري لتماثل بنياته الذهنية، وإيجاد علائق وصلات بين كل ما هو في الكون حتى تنتشر روح التعاون والتسامح والأخوة، وتقلل النزعات العرقية، ويخفف التعصب الفكري والديني".[1]

سعى الناقد إلى تلمس رابط يوحد بين الثقافات والحضارات الإنسانية المتنوعة، فوجد أن الإنسان هو الرابط بينها بعده المؤسس لها، وما دامت البنيات الذهنية لهذا الإنسان واحدة، فإن آليات ومبادئ التفكير في التأسيس لهذه الثقافات والحضارات عموما واحدة، وهو ما يفسح مجالا واسعا للتشابه بينها، مما يدفع بكفة التواصل والتعاون والتسامح، ويخفف من حدة الصراعات والنزاعات القائمة بين الشعوب.

(1)– محمد مفتاح، رؤيا التماثل، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، 2005، ص05.

لقد آثر الناقد فلسفة التماثل على فلسفات الاختلاف والقطيعة والعقلانية المفرطة وعمل على إحيائها، وهي فلسفة سادت في فترة اتسمت فيها العلاقات بين أفراد المجتمع الإنساني بالتسامح والتفاعل والتعايش، رافضة التباين والتعارض والصراع، فترة القرون القديمة والوسيطة التي سبقت "الداروينية الشعبية والماركسية الحرفية والنظريات السياسية النفعية؛ أي قبل انتشار أطروحات البقاء للأصلح، وصراع الطبقات، وصراع الحضارات والثقافات، وهي أطروحات ناتجة عن قياس عالم الإنسان على عالم الحيوان".[1] ومع إيمان الناقد بفكرة التماثل، فهو لا يلغي الاختلاف بل يأخذ به عملا بالمبدأ الفلسفي القائل: "كل شيء يماثل، أو يشبه، أو يتصل، أو ينسجم مع كل شيء، بجهة من الجهات لا من جميع الجهات".[2]

إن التماثل وفق هذا المبدأ هو الأصل وهو الأسبق نتيجة وحدة النوع البشري، ثم يأتي الاختلاف، لأن الإنسان في مختلف أصقاع المعمورة يقوم على جملة الثوابت الإنسانية المتماثلة، وفي ذات الوقت هناك مجال مفتوح للتحول والاختلاف والخصوصية التي تطبع كل فرد (تماثل في الكليات واختلاف في الجزئيات). وهو ما يمكن استشفافه من فكر **ابن خلدون** الذي يرى أن الإنسان هو الإنسان في كل مكان وزمان، والإنسان ليس هو الإنسان في كل مكان وزمان، فللمكان والزمان تأثير على الإنسان، فكلما كان هناك اشتراك في المكان وتقارب في الزمان كان التماثل، إذ تتماثل الثقافات والحضارات الإنسانية التي تقع في رقعة واحدة وزمان واحد، وكلما تغير المكان والزمان كان الاختلاف.

(1)- محمد مفتاح، رؤيا التماثل، ص07.

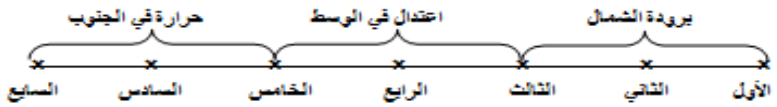
(2)- المصدر نفسه، ص05.

ينشأ التماثل الذي حكم ثقافات البحر الأبيض المتوسط أو البحر الرومي أو البحر الشامي كما كان متعارف عليه، في فترة القرون القديمة والوسطى والممتدة إلى عصر النهضة عن أربع قضايا كبرى تجسده وتؤطره هي "مكانة الإنسان، والزمان الدائري، ونهاية العالم، ومسألة التوحيد"[1] المتأتية أساسا من المجال الجغرافي المتماثل، وما تولد عنه من تماثل للفضاء التصوري في المنطقة.

عرض الناقد لأطروحته بالتحليل والتدليل متأثرا في ذلك بفكر ابن خلدون، إذ بين كيف أن الإقليم الجغرافي السائد في منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط هو نفسه، حيث تم تقسيم العالم في الفترة الزمنية التي سبقت الاكتشافات الجغرافية إلى سبعة أقاليم(*) تضم أجزاء من القارات الثلاث: إفريقيا الشمالية، وأوربا القديمة، وآسيا، تشترك أوسطها في اعتدال المناخ، وقد أدى هذا التقارب الجغرافي الذي يتميز بالاعتدال عموما إلى اعتدال أجسام قاطنيها وألوانهم وأخلاقهم، بل حتى دياناتهم، وهو ما ذهب إليه **ابن خلدون** إذ قال: "ولما كان الجانبان من الجنوب والشمال متضادين في البرد والحر، وجب أن تتدرج الكيفية من كليهما إلى الوسط فيكون معتدلا(...)، فلهذا كانت العلوم والصنائع والمباني والملابس والأقوات والفواكه، بل والحيوانات وجميع ما يتكون في هذه الأقاليم الثلاثة المتوسطة مخصوصة بالاعتدال، وسكانها من البشر أعدل أجساما وألوانا

(1)– محمد مفتاح، رؤيا التماثل، ص09.

(*)- تمتاز أولى الأقاليم السبعة بشدة البرودة لوقوعها في الشمال، وآخرها بشدة الحرارة لوقوعها في الجنوب، وبما أن الرابع هو أوسطها فهو أعدلها، ويمكن تلمس هذا الاعتدال في الإقليمين الثالث والخامس لقربهما منه. ينظر: ولي الدين عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، قرأه وعارضه بأصول المؤلف، وأعد معاجمه وفهارسه إبراهيم شبوح وإحسان عباس، ط1، دار القيروان للنشر، تونس، 2007، ج1، ص75. وفيما يلي خطاطة تمثل هذه الأقاليم السبعة:



وأخلاقا وأحوالا".[1] وبهذا كان لاعتدال المناخ في منطقة البحر الأبيض المتوسط فضل على سكان البقاع الواقعة فيه وعلى أحوالهم، إذ تميزوا عن غيرهم بالاعتدال والتوازن في التركيبة البشرية ونمط العيش والاعتقاد.

لقد انعكس المناخ المادي الواقعي المتماثل على الجانب الفكري المتخيل، إذ كشف هذا الأخير عن تصور متماثل لفلسفة انتظام الكون وترتيبه وتدرجه، وتقضي هذه الفلسفة بـ"وجود شيء ما تتوالد منه الموجودات، وإذا كانت هذه الموجودات تنتمي إلى أب واحد، فإن بينها تشابها واختلافا بالضرورة".[2] وما دام أصل الموجودات واحد، فإن نسبة التشابه فيها أكثر من نسبة الاختلاف. وهي تستعمل مفاهيم من قبيل: التشاكل والتطابق والتناسب والتناظر والتناغم والتنافر والتعاطف والتجاذب، ومن مبادئها: المحبة، والسريان، والحياة، والتجاذب، والاستحالة، والاتصال.[3]

يقدم **محمد مفتاح** صورا عن هذا التماثل الفكري من خلال القضايا الأربع الكبرى آنفة الذكر، ففيما يتعلق بمكانة الإنسان فإن الفلسفات والديانات التي سادت المنطقة تشترك كلها حول مكانته الخاصة، بما فضله الله تعالى وسخر له من قدرات واستعدادات، ومن ذلك ما جاء في القرآن الكريم: ﴿ لَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلاَّ إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ﴾. [الأعراف، 11]، ﴿ وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَىٰ كَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلًا ﴾. [الإسراء، 70]، وتصل الديانة اليهودية بهذا التفضيل إلى القول بالشبه الموجود بين الإنسان والإله، فهو مخلوق على صورته ومن ذلك ما جاء في سفر التكوين: "اخلقوا الإنسان على

(1)- ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، ج1، ص147.

(2)- محمد مفتاح، رؤيا التماثل، ص16.

(3)- ينظر في شرح هذه المبادئ المصدر نفسه، ص16 وما بعدها.

صورتنا حتى لكأنه شبيهنا"،[1] وقد بلغ المتصوفة بهذه المكانة شأوا عظيما وصل إلى درجة الولاية، ثم الإنسان الكامل الذي هو برزخ بين الإنسانية والألوهية، مستندين في ذلك إلى الأثر الآتي "كنت كنزا مخفيا، فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق فبه عرفوني"،[2] وهي كلها أدلة تثبت مكانة الإنسان الهامة التي يتمتع بها مقارنة بغيره من المخلوقات، بل إن المخلوقات كلها مسخرة له.

أما القضية الثانية التي وقف عندها الناقد فكانت عن الزمان الدائري[*] الذي شاع في منطقة البحر الأبيض المتوسط، وهو زمان تشاؤمي ساد فيه الخوف وتوقع الأحداث الجسام، يتجلى في تكرار السنوات والفصول والاحتفالات الدينية والدنيوية، وقد تحكم هذا الزمن في التخطيطات الهندسية الدائرية، وفي الدوائر العروضية، وفي القصائد الشعرية الدائرية، وفي مصائر الدول الدائري التشاؤمي الذي قاس فيه **ابن خلدون** أعمار الدول على أعمار الأجيال.

لقد أدت هذه النظرة التشاؤمية للزمن إلى ظهور فكرة نهاية العالم في فترة القرون الوسطى، وهي القضية الثالثة التي عرض لها الناقد، إذ تحدثت عنها الديانات السائدة في المنطقة من يهودية ومسيحية وإسلام، إلا أن الحديث عنها في الثقافة المسيحية كان بصورة أشد، فقد ربطت هذه الأخيرة نهاية العالم بظهور الإسلام بغية تشويه صورة هذا الدين حتى يرتد عنه أتباعه ويتجهوا إليها، ومن أدلة ذلك الرموز الحيوانية التي استعملها رجال الكنيسة والرسامين والنساجين المسيحيين للإحالة بها على الإسلام، مثل: الحنش والأفعى والدب والأسد،

(1)– محمد مفتاح، رؤيا التماثل، ص33. وينظر: سفر التكوين، العهد القديم، 1: 26.

(2)– الحسين بن عبد الله بن سينا، رسالة في إثبات النبوءات وتأويل رموزهم وأمثالهم، تحقيق ميشال مرمورة، ط2، دار النهار، بيروت، 1991، ص.

(*)- الزمان الدائري: هو أحد الأزمنة الثلاثة "أولها الزمان المستقيم أو ما يسمى بالدهر، وهو زمان متجه لا يدري أي أحد منتهاه، وثانيها الزمان الدائري الذي يتجلى في تكرار السنوات والفصول والاحتفالات الدينية والدنيوية، وثالثها الزمان التداولي الذي يتم بين الأفراد والدول والأمم". محمد مفتاح، رؤيا التماثل، ص41.

وحيوانات خرافية ذات أوجه وقرون متعددة،[1] كما تحدث الإسلام بدوره عن قيام الساعة وعن أشراطها ومنها ظهور الدجال ونزول عيسى عليه السلام، والدابة التي تكلم الناس ﴿ وَإِذَا وَقَعَ الْقَوْلُ عَلَيْهِمْ أَخْرَجْنَا لَهُمْ دَابَّةً مِّنَ الأَرْضِ تُكَلِّمُهُمْ أَنَّ النَّاسَ كَانُوا بِآيَاتِنَا لَا يُوقِنُونَ ﴾. [النمل، 82].

يصل الناقد من وراء عرضه لفكرة نهاية العالم إلى وجود نهايتين: مستأنفة وأبدية، "النهاية المستأنفة هي تداول السير والحقب والدول حيث يكون العود على البدء، ثم بدء فعودة وهكذا، وأما النهاية الأبدية فتكون يوم ينفخ في الصور وما يتبعه من حساب، ثم الحياة الأبدية في الجنة أو في النار".[2] وقد تحدثت الآداب الإسلامية والمسيحية عن هذه النهاية من خلال رسالة الغفران **لأبي العلاء المعري** والكوميديا الإلهية **لدانتي**.

وأما القضية الأخيرة التي طرحها الناقد فهي مسألة التوحيد،[3] فالأديان الثلاثة التي سادت المنطقة تجتمع كلها على إثبات الألوهية، وإن اختلفت من حيث قيام اليهودية على التوحيد وارتكاز المسيحية على مبدأ التثليث (الأب والابن وروح القدس) واتحاد الناسوت باللاهوت، بينما ينبني جوهر العقيدة في الإسلام على التوحيد المطلق ﴿ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لَا تَغْلُوا فِي دِينِكُمْ وَلَا تَقُولُوا عَلَى اللَّهِ إِلَّا الْحَقَّ ۚ إِنَّمَا الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ رَسُولُ اللَّهِ وَكَلِمَتُهُ أَلْقَاهَا إِلَىٰ مَرْيَمَ وَرُوحٌ مِّنْهُ ۖ فَآمِنُوا بِاللَّهِ وَرُسُلِهِ ۖ وَلَا تَقُولُوا ثَلَاثَةٌ ۚ انتَهُوا خَيْرًا لَّكُمْ ۚ إِنَّمَا اللَّهُ إِلَٰهٌ وَاحِدٌ ۖ سُبْحَانَهُ أَن يَكُونَ لَهُ وَلَدٌ ۘ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ ۗ وَكَفَىٰ بِاللَّهِ وَكِيلاً ﴾. [النساء، 171]. كما يشير الناقد إلى التكامل الموجود

(1)- ينظر: محمد مفتاح، رؤيا التماثل، ص43. وينظر: محمد مفتاح، التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، الفصل الثاني: مثال الحيوان، ص173 وما بعدها

(2)- محمد مفتاح، رؤيا التماثل، ص44.

(3)- ينظر: المصدر نفسه، ص45 وما بعدها.

بين الديانات، فهو يرى أن المسيحية هي برزخ بين ديانة بني إسرائيل وديانة الإسلام، وأن مفهوم البرزخ يعضد هذا التكامل مستدلا في ذلك بالآية السادسة من سورة الصف ﴿ وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُم مُّصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَاةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِن بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ ۖ فَلَمَّا جَاءَهُم بِالْبَيِّنَاتِ قَالُوا هَٰذَا سِحْرٌ مُّبِينٌ ﴾.

ومع رصد الناقد لنقاط الائتلاف المبينة في القضايا الأربع آنفة الذكر، فإنه لم يفته تسليط الضوء على مواطن الاختلاف التي استشفها من خلال مسألة التصوير، فقد حارب الإسلام التصوير لما فيه من مخادعة وتضليل،[1] ذلك أنه من اختصاصه تعالى القادر على منح الحياة لكل ما في الكون، أما البشر فهم عاجزون عن ذلك، لقوله تعالى: ﴿وَاتَّخَذُوا مِن دُونِهِ آلِهَةً لاَ يَخْلُقُونَ شَيْئًا وَهُمْ يُخْلَقُونَ وَلاَ يَمْلِكُونَ لأَنفُسِهِمْ ضَرًّا وَلاَ نَفْعًا وَلاَ يَمْلِكُونَ مَوْتًا وَلاَ حَيَاةً وَلاَ نُشُورًا﴾ [الفرقان، 03] وإلى جانب الآية الكريمة هناك العديد من الاحاديث النبوية الشريفة التي تثبت ذلك. وقد اكتفت الديانة الإسلامية على غرار اليهودية بالتأمل والنظر إلى المخلوقات للدلالة على خالقها، أما المسيحية فاتخذت من التصوير أساسا لاستحضار الإله، ووسيلة شحن ضد الإسلام مما أشاع الحروب الصليبية،[*] وقد انعكس أثره على الفن والعمران والاقتصاد، فكان من أسباب نهضة أوربا وازدهارها، وحدوث الشرخ الحضاري بين الشرق والغرب.

(1)- ينظر: محمد مفتاح، رؤيا التماثل، ص46 وما بعدها.

(*)- يرى الناقد أن اعتماد المؤرخين الأوربيين على الآداب الكنسية والتصاوير والتماثيل في العصور الوسيطة، وبالمقابل اعتماد المؤرخين المسلمين على كتب المغازي والمؤلفات التي كتبت في مناخ الحرب وبعض الآثار المنحولة هو ما أشاع نظرية: الشرق شرق والغرب غرب. ينظر: محمد مفتاح، رؤيا التماثل، ص51-52.

وبهذا يؤكد الناقد فكرة التماثل الموجود بين الشرق والغرب دون تغييب الخصوصية والاختلاف، ويصل إلى أن ما يجمع بين الشرق والغرب أكثر مما يفرق بينهما.

لقد عرض **محمد مفتاح** لصور عدة وأشكال مختلفة من التماثل الموجود بين الشرق والغرب، إلا أن البحث خص منها تلك المتعلقة بالمجال المفاهيمي النصي، فهو أكثر ارتباطا بحقل الدراسات الأدبية والنقدية مقارنة مع قضايا أخرى هي أقرب ما تكون إلى الدراسات الأنثروبولوجية، إذ يصعب حصر مجال البحث فيها لانفتاحها على تخصصات عدة.

من خلال ما تقدم يصل الباحث إلى أن هذه المرجعية المتعددة والمتشعبة التي ينهل فيها الناقد من منابع حداثية وتراثية مستثمرا ما فيها من علوم ونظريات ومتون لفائدة الدراسات النصية، تحتاج إلى قراءة متعددة الرؤية تسعى للإحاطة بهذه المؤلفات ذات الصبغة الموسوعية، وتعمل على تتبع الناقد في مختلف حقول المعرفة التي يوظفها وينتمي إليها.

الفصل الأول
مفهوم النص عند محمد مفتاح

المبحث الأول: المنظور الحداثي للنص عند محمد مفتاح

1- مفهوم النص في الثقافة الغربية

2- علاقة النص بالكتابة في الثقافة الغربية

3- علاقة النص بالخطاب في الثقافة الغربية

4- اختلاف النقاد المحدثين في علاقة النص بالخطاب

المبحث الثاني: المنظور التراثي للنص عند محمد مفتاح

1- مفهوم النص في الثقافة العربية الإسلامية

2- النص والخطاب في الثقافة الإسلامية

3- علاقة النص بالكلام في التراث العربي

إن المتتبع لأعمال **محمد مفتاح** يجد أن النص هو المحور الذي تدور حوله أعماله تنظيرا وتطبيقا، هو وغيره من النقاد والمنظرين المشتغلين في مجالي البحث اللساني والسيميولوجي الحديثين، وقد أحاطه **محمد مفتاح** بعناية وافرة وأفرده حيزا واسعا في كتابه "المفاهيم معالم"، وكتب أخرى.

إن تحديد مفهوم النص وبيان حدوده، وما يحقق نصيته في مقابل ما لا يمكن عده نصا (اللانص)، يشكل أكثر من ضرورة لمن يود الشروع في أي ممارسة نصية؛ فضلا عن الخلط الكبير الذي وقع في تحديد معالم النص، والالتباس المفاهيمي حول ماهيته، على الرغم من شيوع المصطلح وذيوعه بين ذوي الاختصاص وغيرهم. وقد لفت هذا الالتباس حول مفهوم النص نظر **محمد مفتاح**، إذ يبدي استياءه، بل ارتياعه لفوضى المفاهيم النصية من خلال قوله: "إن من يقرأ ما كتب حول النص ومفهومه باللغة العربية يهوله ما يجد من خلط وتشوش واضطراب، وليس هناك كبير فرق بين ما كتب في مشارق الأرض ومغاربها؛ ومن أسباب تلك الآفات غياب تصور نظري محدد المعالم ومنهاجية مضبوطة الحدود والأبعاد والغايات، مما يجعل الباحث العربي يلجأ إلى تشقيق الكلام وإلى الأساليب البلاغية ليخفي الخسارات العلمية المؤكدة".[1]

يعود سبب اللبس وعدم الدقة المفهومية التي يثيرها مصطلح النص، وغيره من المصطلحات النقدية المعاصرة الواردة من الثقافة الغربية إلى اختلاف المرجعيات الثقافية بين الثقافة المرسلة والثقافة المستقبلة، وعدم النظر في الظروف والملابسات التاريخية التي أوجدت المصطلح في ثقافته الأم.

(1)- محمد مفتاح، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2010، ص15.

أمام اختلاف وجهات النظر الغربية في تحديد مفهوم النص، والخلط والاضطراب الذي يميزه عند النقاد العرب المعاصرين الذين تباعدت آراؤهم، وتشعبت انتماءاتهم بسبب تبنيهم لوجهات نظر غربية مختلفة يجهلون حتى الخلفية المعرفية لأصحابها، دُفع **محمد مفتاح** إلى التنقيب عن مفهوم النص.

انطلق **محمد مفتاح** من هذه القناعة، ملزما نفسه عناء البحث والتقصي عن جذور مصطلح النص في أغوار الثقافة اللاتينية ونظيرتها العربية الإسلامية، متبعا منهاجية واضحة وإستراتيجية محكمة، لاستجلاء ماهية المصطلح وكذا مستوياته الدلالية والتأويلية، وذلك "بالبحث التاريخي المقارن، وبتبيان موقعه في التراث العربي الإسلامي ضمن شبكة المفاهيم التي ينتمي إليها، كما وجب وضع مفاهيم له متدرجة ومتشابكة حتى يمكن ضبط ماهيته ومستوياته الدلالية والتأويلية والمضمونة وتعالقاته الممكنة".[1]

إن ما يميز **محمد مفتاح** عن غيره من النقاد العرب المعاصرين أنه يزاوج في بحثه عن جذور مصطلح النص والكشف عن ماهيته، بين الثقافة الغربية والتراث العربي الإسلامي، متقلبا بين هذا وتلك، كما سيتم توضيحه فيما يلي:

(1)– محمد مفتاح، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، ص15.

المبحث الأول: المنظور الحداثي للنص عند محمد مفتاح

استهل **محمد مفتاح** بحثه عن مفهوم النص من الثقافة الغربية، وهو أمر بديهي، لأن النص من المفاهيم الغربية الوافدة التي حاول النقاد العرب إيجاد مقابل لها في أغوار التراث العربي.

1- مفهوم النص في الثقافة الغربية

قسم **محمد مفتاح** بحثه في مفهوم النص في الثقافة الغربية بين اللغة والاصطلاح، ذلك أن المفهوم اللغوي للنص شكل الدعامة الرئيسة التي استند إليها النقاد الغربيون لدى التنظير لمفهوم النص والتأسيس له.

*** دلالة النص في اللغة اللاتينية**

يرى **محمد مفتاح** أن النص (textus) في اللغة اللاتينية هو النسيج،[1] وقد اتكأ في بحثه عن هذا المعنى على مجموعة من المراجع الأجنبية التي تثبت ذلك، على رأسها معجم "روبير Robert" الذي تمت العودة إليه ليتضح أن الجذر اللغوي لمصطلح النص فيه يدور حول معنى النسيج، فالنص عبارة عن تسلسل الحكي.[2] بشكل يشد بعضه بعضا كما يشد النسيج بعضه بعضا.

يجد القارئ المعنى ذاته عند **رولان بارت** Roland Barthes الذي قام بصياغة مفهوم للنص استنادا إلى دلالته اللغوية، فالنص عنده يعني النسيج، ولكن "بينما اعتبر هذ النسيج دائما إلى الآن على أنه نتاج، وستار جاهز يكمن خلفه المعنى (الحقيقة) ويخفي بهذا القدر أو ذاك، فإننا الآن نشدد داخل النسيج على

(1)- ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص16.

(2)- نص العبارة باللغة الفرنسية:

"Texte: latin textus (enchaînement d'un récit, texte), proprt (tissu: trame), de texere (tisser)". Le petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, nouvelle édition Millésime, Paris, 2012, p2544.

الفكرة التوليدية التي ترى أن النص يصنع ذاته ويعمل ما في ذاته عبر تشابك دائم: تنفك الذات وسط هذا النسيج ضائعة فيه، كأنها عنكبوت تذوب في ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسيجها، ولو أحببنا استحداث الألفاظ، لأمكننا تعريف نظرية النص بأنها علم نسيج العنكبوت".[1]

لقد قام **بارت** باستثمار المعنى اللغوي (نسيج) وبلورته في صياغة مفهوم للنص، ليؤكد من خلاله على الفكرة التوليدية للنص، ففضلا عن استقلاليته وقيامه بذاته، النص –حسبه– هو تشابك والتقاء لمجموعة من النصوص الأخرى التي تنصهر وتذوب مكونة نصا جديدا؛ وينتهي **بارت** إلى استحداث اسم جديد للعلم الذي يعنى بالبحث في خبايا النص والكشف عن أسراره، مطلقا عليه (علم نسيج العنكبوت) بدل نظرية النص،[*] وبهذا يكون **بارت** قد استبدل علم النص بنظرية النص منتقلا بالنص من مجال التأمل الفلسفي إلى مجال التجريب العلمي.

النص، إذًا، نسيج، ولكنه ليس نسيجا من الخلايا الحيوية المتماثلة المنشأ والوظيفة، كما هو الحال مع أعضاء الكائن البشري التي تتكون من مجموعة وظيفية من الأنسجة، ولا نسيجا من الألياف والخيوط التي تم التنسيق بينها لإظهار الخصائص الجمالية والوظيفية للأقمشة، وإنما هو مجموعة من الحروف

(1)– رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسن سبحان، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص62.

(*)– يميز الناقد حسين خمري بين نظرية النص وعلم النص، بقوله: "وإذا تحددت نظرية النص مفهوما إجرائيا ومنهجا تجريبيا يطغى على الساحة النقدية، فإنها قد تكفلت برسم حدود الأدب وتحديد خصوصياته. أما علم النص فهو التحليل العلمي الإمبريقي الذي يتناول مستويات النص بالتحليل والدراسة". حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص22.

ويضيف حسين خمري أن مفهوم نظرية الأدب قد انسحب من الساحة النقدية لصالح علم النص، الذي ظهر مع فان دايك المؤسس الحقيقي لعلم النص، إذ إنه "استطاع أن يخرج من دائرة التأمل الفلسفي والتطبيقات الفجة إلى التجريب العلمي. وقد اعتمد على اللسانيات البنيوية، وتحديدا على النحو التوليدي، مصبا اهتمامه على علم قديم مهجور هو البلاغة التي اتخذ منها نموذجا لبناء علم النص". حسين خمري، المرجع نفسه، ص23–24.

والكلمات التي جمعت كتابة في انتظام وانسجام، وقد تمت استعارة هذا المعنى من عالمي البيولوجيا والاقتصاد إلى عالم النص، فكما يقال "نسيج النص يقال نسيج الخلايا، ونسيج الاقتصاد.. بل لقد أصبح النسيج مرحلة قصوى من التطور المتجلي في الانتظام والانسجام والتعقد والتشابك، ويرصد هذه الخصائص ويصنفها علم الأنسجة Histologie".[1] وبهذا يكون معنى النسيج، حسب **محمد مفتاح** قد انتقل من المجال المادي المحسوس إلى المجال اللغوي الفكري.

يكتسي النص في اللغة اللاتينية معنى آخر إلى جانب معنى النسيج –حسب محمد مفتاح– هو الوثاق،[2] والوثاق في اللغة العربية مفرد مذكر جمعه وُثُق، وهو في الأصل "حبل أو قيد يشد به الأسير والدابة"،[3] والجمع للمؤنث وثائق مفردها وثيقة، و"الوثيقة في الأمر إحكامه والأخذ بالثقة"،[4] والوثيقة معلومات مكتوبة في ورقة لها قيمة، مثل العقد ونحوه.[5] وتنطوي الوثيقة (Document) في معجم روبير على معنى الأصالة والقدم، فهي تحيل على النصوص القديمة المحفوظة في الأرشيفات، إنها تمثل النص المكتوب في تحريره الأصلي والحقيقي.[6] أو النص الذي يمتلك الحقيقة ويخفيها بتعبير **بارت**.

(1)– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص16.

(2)– ينظر: المصدر نفسه، ص17.

(3)– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مراجعة وتصحيح نخبة من الأساتذة، (د ط)، دار الحديث، القاهرة، 2003، م09، ص215.

(4)– المرجع نفسه، م09، ص215.

(5)– ينظر: إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ط2، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1972، ص1011.

(6)– نص العبارة باللغة الفرنسية:

"Texte: écrit considérer dans sa rédaction originale et authentique… vieux texte conserves dans les archives → **document**". Le petit Robert, p2545.

يجمع النص في ظل معنى الوثاق في اللغة اللاتينية بين الكتابة والحقيقة، فهو وثيقة مكتوبة تحيل على النصوص الأصلية التي تمتلك الحقيقة، وأضيفت إلى هذه المعاني والغايات غايات أخرى هي "تثبيت المعلومات وتجذير السنن وترسيخ السلوك، لهذا صار النص أساسا في المعاملات القانونية والممارسات الدينية والأدبية والتعليمية... وتنوع النص على نصوص ذات نصيات مميزة، فصار يقال النص القانوني، والنص الديني، والنص الأدبي، والنص العلمي، والنص التعليمي(...)".[1]

وإذا كان النص في اللغة اللاتينية يتصل بالنسيج مرة وبالوثاق مرة أخرى، فماذا عن مفهومه الاصطلاحي؟

*** النص اصطلاحا**

عرف مفهوم النص تنوعا وتباينا في التعريفات بشكل يصعب معه حصرها في تعريف جامع مانع له، وهذا لأن النص موضوع مشترك تتجاذبه حقول معرفية واتجاهات نقدية مختلفة، كل منها ينظر إليه من زاوية نظر معينة ويوظفه بحسب مجال اهتمامه مخضعا إياه لجملة من الضوابط والمعايير التي تؤسس لكيانه وتحدد وظيفته، فالنص من المنظور التداولي يؤدي وظيفة تفاعلية، ومن المنظور الاجتماعي يؤدي وظيفة تواصلية، ومن منظور علم النفس المعرفي يؤدي وظيفة معرفية.[2]

تبرز اللسانيات كأحد أهم الاتجاهات النقدية من حيث الإحاطة بالنص، لكنها في الوقت الذي وفرت له النماذج الشكلية والأدوات الإجرائية حصرته في نموذج

(1)- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص17.

(2)- ينظر: فان دايك، النص بنياته ووظائفه (مدخل أولي إلى علم النص)، ضمن كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين، تأليف مجموعة من الباحثين، ترجمة وتقديم: محمد العمري، (د ط)، إفريقيا-الشرق، الدار البيضاء، 1997، ص66 وما بعدها.

الجملة، وعندما ثبت عجز هذه الأخيرة عن استيعاب مختلف عناصر التحليل اللساني، تم الانتقال مما يعرف بنحو الجمل إلى علم النص.

لا يختلف مفهوم النص باختلاف التوجهات المعرفية والمنهجية المحتضنة له، بل يصل إلى داخل التوجه الواحد، ففي اللسانيات بعدها العلم الذي حاول احتواء هذا المفهوم وأفرده العناية الأوفر تتنوع التعريفات التي وقفت على ماهيته وتتباين بين تعريف يركز على المعيار الكمي، وآخر على المعيار الدلالي، وثالث على معياري الاتساق والانسجام.

يأتي تعريف **غريماس وكورتيس** Greimas et Courtes الوارد في معجم السيمائيات في مقدمة التعريفات التي حاولت تحديد النص: "يعرف النص من منظور لساني بأنه مجموع السلسلة اللغوية غير المحدودة، وهو اختيار لوحدات معينة وإعادة [توزيع] لها".(1) وكما هو واضح فإن هذا التعريف يركز على المعيار الكمي في تحديده للنص، إذ يقدمه على أنه كم غير محدود من الوحدات اللغوية.

لقد أدى عدم قدرة الجملة على المعاينة الشاملة لسلسلة العناصر اللغوية إلى استبدالها بمفهوم أكثر اتساعا وشمولا هو النص، الذي نظر إليه من حيث تجاوزه حدود الجملة واستثماره لأكبر عدد ممكن من الكلمات، وهو ما يؤكده **رولان بارت** بقوله: "لقد كف النص عن أن يتخذ الجملة نموذجا له، إنه في الغالب دفق قوي من الكلمات".(2)

(1)– A.J.Greimas et J.Courtes, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette université, Paris, 1979, p390.

نقلا عن محمد بازي، تقابلات النص وبلاغة الخطاب –نحو تأويل تقابلي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010، ص132.

(2)– رولان بارت، لذة النص، ص17.

على الرغم من أن مفهوم النص قد استقر عند بعضهم بتجاوزه حدود الجملة، فإن مؤسس علم النص الحديث **فان دايك** Van Dick لا يستثني الجملة ولا حتى الكلمة من أن تكون نصا، يقول: "إن المفهوم الحدسي للنص يحيل عادة على أقوال (أي متتالية من الأقوال) ذات طول، كخطاب مكون من عدة جمل مثلا، وفي إطار إعادة البناء النظري لمفهوم النص لن نحترم هذا التقييد، فيمكن أن يتركب النص من جملة واحدة، أو حتى من كلمة واحدة، كما في حالة الأمر: (تعال) مثلا".[1]

في حين يسمح **فان دايك** لوحدات لسانية قصيرة أن تشكل نصا، فإن **هاليداي ورقية حسن** Halliday et Hassan يدرجان أشكالا خطابية أكثر طولا، فيذهبان إلى أن النص "يمكن أن يكون أي شيء من مثل واحد حتى مسرحية بأكملها، من نداء استغاثة، حتى مجموع المناقشة الحاصلة طوال يوم في لقاء هيئة".[2] وبهذا تتساوى الكلمة والمسرحية في تشكيل النص، حيث لم يعد لعامل الطول أي أهمية في تحديده.

بترك معيار الامتداد جانبا، ذلك أن النص لم يعد يستقر على طول معين، إذ أنه يتنوع من حيث كمه اللغوي بين الكلمة المفردة، والجملة، وما يتجاوزها، فيصل إلى مسرحية أو رواية بأكملها، فعلى أي أساس يتم تحديد النص إذًا؟ وبعبارة أخرى: ما هي الخصائص والمعايير البديلة التي يتم من خلالها تحديد النص والقول بنصيته، ومن ثم تمييزه عما ليس نصا (اللانص)؟

(1)– فان دايك، النص بنياته ووظائفه (مدخل أولي إلى علم النص)، ص49.

(2)– محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، 2006، ص13.

لقد وقف **صلاح فضل** على أهم خاصية تميز النص وهي الاكتمال الدلالي، إذ لم يعد للطول والامتداد أي فضل في تحديد النص وبيان مفهومه، يقول: "علينا أن نضحي بفكرة الطول في سبيل الوصول للنص المستدير المكتمل، الذي يحقق مقصديه قائله في عملية التواصل اللغوية. وقد تستخدم في هذا المجال فكرة (انغلاقه على نفسه) كمحور لتحديد هذا الاكتمال، لا بمعنى عدم قبوله للتأويلات المختلفة، وإنما بمعنى اكتفائه بذاته؛ فيصبح النص هو (القول اللغوي المكتفي بذاته، والمكتمل في دلالته). وما لا يحقق هذا الشرط -مهما كان طوله- لا يعتبر نصا".[1]

يبدو أن ما ذهب إليه **صلاح فضل** من دور الاكتمال المعنوي وفضله في بناء النص وتحديد مفهومه، هو نفسه ما نبه إليه اللغوي الكبير **هيلمسليف** Hjelmslev، إذ يرى "أن أبعاد العلامة لا تمثل منظورا مناسبا لتحديدها، بحيث نجد أن كلمة واحدة مثل (نار) يمكن أن تكون نصا، في مقابل عمل روائي ضخم مثلا، فكل منهما يمكن اعتباره (نصا)، وذلك بفضل اكتماله واستقلاله بغض النظر عن أبعاده ومدى طوله".[2] وهكذا تتراجع أهمية الامتداد في تشكيل النص لصالح اكتماله الدلالي.

إذا كان مفهوم النص عند النقاد الغربيين يرتبط بعامل الامتداد مرة وبالاكتمال الدلالي مرة أخرى، فإن **محمد مفتاح** يربطه بالانتظام والانسجام والتعقد والتشابك، وإن هذه الخصائص لا تتحقق في النص إلا من خلال الكتابة، لقوله: "وتتحقق هذه الخصائص بالكتابة المنظمة ذات الأبعاد المعقدة والمتشابكة. وعليه، فإذا لم تستحل الأصوات والألفاظ والكلمات إلى كتابة، أي إلى نسيج فإنها

(1)- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ص299.

(2)- المرجع نفسه، ص298.

ليست نصا".[1] فالكتابة –حسبه– هي التي تحقق للنص نصيته، فهي تشد الأصوات والألفاظ والكلمات إلى بعضها في تماسك واتساق وانسجام لتكون نصا، كما يشد النسيج الخيوط إلى بعضها في تشابك وانتظام ليكون منسوجا.

أمام اختلاف تعاريف النص باختلاف التوجهات المعرفية والمنهاجية المحتضنة له، وتنوعها بين التعريف البنيوي وتعريف اجتماعيات الأدب والتعريف النفساني الدلالي وتعريف اتجاه تحليل الخطاب، يجد **محمد مفتاح** نفسه مضطرا للتوليف بينها مستخلصا منها مقوماتها الجوهرية، ليصوغ التعريف الآتي: النص "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة".[2] ثم يعرض لكل عنصر منها بالشرح كما يلي:[3]

– مدونة كلامية: يعني أنه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسما أو عمارة أو زيا... وإن كان الدارس يستعين برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التحليل.

– حدث: إن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين، لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي.

– تواصلي: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب... إلى المتلقي.

– تفاعلي: على أن الوظيفة التواصلية –في اللغة– ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للنص اللغوي، أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.

(1)– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص16.

(2)– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص120.

(3)– المصدر نفسه، ص120.

– مغلق: ونقصد انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية، ولكنه من الناحية المعنوية هو:

– توالدي: إن الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له.

وبهذا يكون **محمد مفتاح** قد صاغ تعريفا تتقاسمه اتجاهات نقدية عدة، ذلك أن كل وظيفة من وظائفه تحيل على اتجاه معين، فالوظيفة التواصلية تشير إلى الاتجاه الاجتماعي، أما الوظيفة التفاعلية فتشير إلى الاتجاه التداولي، فيما يحيل انغلاقه على الاتجاه البنيوي، وأما توالده فيعبر عن التناص الذي هو من بين اهتمامات السيميائيات، وهو مع كل ذلك يؤكد على سمة الكتابة التي تأتي عنده في المقام الأول لاستهلال تعريفه للنص بها.

إن تشديد **محمد مفتاح** على خاصية الكتابة في تحديده لمفهوم النص، لقوله بأنه مدونة يستعان فيها برسم الكتابة، يدفع بالباحث إلى طرق علاقة النص بالكتابة في الثقافة الغربية.

2– علاقة النص بالكتابة في الثقافة الغربية

تبدو علاقة النص بالكتابة في الثقافة الغربية ضاربة في القدم، ذلك أنها تتأتى من دلالته الاشتقاقية في اللغة اللاتينية القديمة (نسيج textus)، ويرى **محمد مفتاح** أن معنى النسيج قد انتقل من المجال المادي الصناعي إلى نسيج النص، ثم "اعتبر النص نسيجا من الكلمات؛ وإن العلاقة لبينة في هذا النقل، فإذا كان النسج المادي يتكون من السدى واللحمة والمنوال... فإن النص يتكون من الحروف والكلمات المجموعة بالكتابة".[1] وهي الفكرة ذاتها الرائجة عن النص في العرف

(1)– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص16.

العام في الثقافة الغربية، إنه "السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا".[1]

وبما أن الكتابة سمة لصيقة بالنص في الثقافة الغربية منذ أمد بعيد، فإنها هي التي ستتحكم لاحقا في بناء النص وتحديد مفهومه فيها، على أن يكون التماسك والاتساق والانسجام من أهم صفاتها، وعليه، فإن "كل مكتوب قل أو كثر احتوى تلك الصفات وحقق تلك الغايات فهو نص، وهذا ما دأبت عليه بعض التقاليد الغربية: الفقرة من الكتاب نص، والمواضيع والكتب الدينية نص".[2]

لقد شاعت فكرة ارتباط النص بالكتابة في الثقافة الغربية وتم تداولها على نطاق واسع مع جملة من النقاد الغربيين، على رأسهم **رولان بارت** الذي يؤكد أن النص "مرتبط تشكيلا بالكتابة (النص المكتوب)، ربما لأن مجرد رسم الحروف ولو أنه يبقى تخطيطا فهو إيحاء بالكلام وبتشابك النسيج، (اشتقاقيا النص يعني نسيجا). والنص في الأثر الأدبي هو الذي يوجد الضمان للشيء المكتوب جامعا وظائف صيانته: الاستقرار واستمرار التسجيل الرامي إلى تصحيح ضعف الذاكرة وعدم دقتها، هذا من جانب، ومن جانب آخر شرعية الحرف الذي هو أثر يتعذر الاعتراض عليه".[3]

يصمد النص في وجه الزمن –حسب **بارت**– ويواجه خطر النسيان وضعف الذاكرة بوصفه كيانا مكتوبا، مما يمنحه الاستقرار والاستمرار، كما أن الكتابة تمنحه صفة الشرعية وتقضي باحترامه بحكم المصداقية العالية التي يكتسبها كل

(1)– رولان بارت، نظرية النص، ضمن آفاق التناصية (المفهوم والمنظور)، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص30.

(2)– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص17.

(3)– رولان بارت، نظرية النص، ضمن آفاق التناصية (المفهوم والمنظور)، ص30–31.

نص مكتوب موثق...، وهي كلها صفات إيجابية جعلت من النص يسمو ويرتقي على الكلام والقول الشفوي.

لم يقتصر **بارت** على تأكيد علاقة النص بالكتابة، بل ذهب إلى أبعد من هذا، إذ قام باستبدال مفهوم الكتابة بمفهوم النص، ففي سياق بحثه عن أثر الكتابة وصل إلى أن النص هو ممارسة الكتابة، وهي ممارسة جمالية بالدرجة الأولى، فالنص عنده "لا يعتبر جسما أو متتالية من الأعمال، ولا قطاعا تجاريا كذلك أو تعليميا، ولكنه خطاطة معقدة لآثار ممارسة: ممارسة الكتابة".[1] وبهذا يكون **بارت** قد قرّب بين مفهوم النص ومفهوم الكتابة، بل إن النص هو الكتابة ذاتها، إنها الكتابة المبدعة الخلاقة.

حتى لا يعتقد معتقد أن كل مكتوب نص، قام **بارت** في مقاله الموسوم (من العمل إلى النص) بالتمييز بين النص texte والعمل الأدبي œuvre، مؤكدا على النص بوصفه مفهوما حديثا بديلا عن المفهوم القديم السائد (العمل الأدبي). ويمكن رصد جملة الفروقات بين النص والعمل الأدبي من خلال الأبعاد الآتية:[2]

- **البعد المنهجي:** الفرق بين النص والعمل الأدبي ليس فرقا ماديا أو قيميا أو زمانيا، فمن العبث إعلان أن العمل كلاسيكي والنص طليعي، لأنه في حين تنطوي الكثير من الأعمال التقليدية على نصوص، أخفقت بعض الكتابات المعاصرة في أن تصبح نصوصا، فالنص حقل منهجي، أما العمل الأدبي فجسم

(1)- حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص19. وينظر رولان بارت، نظرية النص، ضمن آفاق التناصية (المفهوم والمنظور)، ص52-53.

(2)- ينظر: حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا)، ط1، دار كنوز المعرفة، عمان، 2009، ص16-17-18 .وينظر أيضا: رولان بارت، من العمل إلى النص، ضمن آفاق التناصية (المفهوم والمنظور)، ص14 وما بعدها.

مادي محسوس يحتل حيزا مكانيا (على رفوف المكتبة مثلا) العمل يحمل في اليد، أما النص فتحمله اللغة.

- **البعد الشكلي أو الجنس الأدبي:** النص لا يعرف الاستقرار ولا تحده الحدود، إذ يمكنه أن يتجاوز العمل الواحد ليمتد عبر عدة أعمال وأن يتشكل في مراحل وصور وأشكال مختلفة؛ كما لا يمكن إخضاعه لتقسيمات الأجناس الأدبية، فهو يطيح بكل التقسيمات التقليدية ويحطم مقولة الجنس الأدبي، إنه كيان مراوغ يحطم كل الحدود الأجناسية، وهو دائما مختلف مع ذاته ومتعارض معها ومفارق لها.

- **العلاماتية:** النص علامة مفتوحة على عدد غير منته من الدوال والمدلولات، في حين أن العمل الأدبي علامة مغلقة تنطوي على عدد محدد من التفسيرات المتسمة بالثبات، إنه اللانهائية مقابل المحدودية، والخفاء والتأجيل مقابل الوضوح؛ قد يكون العمل الأدبي رمزيا لكن رمزيته متواضعة بالقياس إلى الطاقة الرمزية المتحررة للنص والمحتاجة إلى تأويل عميق. إن النص مثل اللغة: بنية بلا نهاية ولا مركز، إنه يتميز بالحركية والفاعلية المستمرة.

- **التعددية:** النص ليس متعدد المعنى فحسب، بل هو التعدد المعنوي ذاته، إنه يجنح إلى تفجير المعنى واختراقه (فكرة اللعب)، ولا تتعلق تعددية النص بغموض مضمونه، وإنما بتعددية الدوال التي تنسجه (اشتقاقيا: النص هو النسيج). إنه صدى للعديد من الاقتباسات والعديد من اللغات والثقافات السابقة عليه أو المعاصرة له.

- **الأصل (أسطورة النسب):** الأصول التي ينبثق عنها نص ما أصول مجهولة، فلا يمكن تحديد اقتباسات النص أو تأطيرها في علامات تنصيص، فالنص يقرأ في غيبة الأب، أما العمل فدائم البحث عن الأب، لأن مفهوم التناص يقضي على

مفهوم النسب والأبوة، كما أن الأنا التي كتبت النص ليست أنا حقيقية وإنما هي أنا ورقية.

- **القراءة:** العمل الأدبي سلعة للاستهلاك، أما النص فهو متحرر من ربقة الاستهلاك، فالنص مفتوح ينتجه القارئ في عملية مشاركة، وهذه المشاركة تضيق المسافة بين الكتابة والقراءة أو تلغيها، فممارسة القراءة إسهام في الكتابة، إنها إنتاجية. إن القراءة الاستهلاكية هي المسؤولة عن ملل القارئ، وهي قراءة عاجزة عن إنتاج النص واللعب به وتفكيكه، لذلك فالنص يستلزم قراءة فاعلة منتجة.

7- **اللذة:** ثمة لذة ترتبط بقراءة أعمال قديمة، لكن هذه اللذة مهما كانت متأججة فإنها تبقى لذة استهلاك، لأنها متعة قراءة كُتاب نعرف أننا لا نستطيع الكتابة مثلهم، وما دمت لا أستطيع ذلك فلابد أن ابتعد عنهم لتأسيس حداثتي. أما النص فهو مرتبط باللذة دون افتراق، إنها لذة القراءة المنتجة الفاعلة. وإن لم يتمكن النص من تحقيق شفافية العلاقات الاجتماعية، فإنه على الأقل يحقق شفافية العلاقات اللغوية، لأنه الفضاء الذي تتحرك فيه كل اللغات بحرية، فلا سطوة فيه للغة على أخرى.

إن **بارت** بوقوفه على هذه الأبعاد التي ترصد مختلف الفروقات بين النص والعمل الأدبي يكون قد ارتقى بالنص إلى مرتبة أسمى من تلك التي يحتلها العمل، وهذا كله بفضل الكتابة، ولكنها ليست أية كتابة، إنها كتابة تدفع لقراءة فاعلة ومنتجة، إنها إنتاجية.

تفضي علاقة النص بالعمل الأدبي في الثقافة الغربية إلى علاقة أخرى هي علاقة النص بالخطاب، فما الذي يمكن قوله في هذه العلاقة؟

3- علاقة النص بالخطاب في الثقافة الغربية

يمكن رصد علاقة النص بالخطاب في الثقافة الغربية من خلال ما ورد في المعجم السيميائي لـ**غريماس** و**كورتيس**:[1]

أ- يستعمل النص مرادفا للخطاب، وبالتالي لا نجد أي اختلاف بين سيمياء النص وسيمياء الخطاب.

ب- إذا اعتبرنا النص ملفوظا، فإنه يختلف مع الخطاب تبعا لمادة التعبير المستعملة: الخطية في النص، والصوتية في الخطاب.

لئن كان التعريف الأول يلغي الاختلاف بين النص والخطاب، مشيرا بذلك إلى حقل الدراسات السيميائية كمجال يترادف فيه المصطلحان، هذا ناهيك عن أن بعض اللغات -باستثناء الفرنسية والإنجليزية وكذا العربية- توظف فقط مصطلح النص، فلا مجال للحديث عن التمايز أو الترادف،[2] فإن التعريف الثاني وهو الأكثر رواجا، يصرح بالتمايز الموجود بين المفهومين على مستوى الدراسات اللسانية، إذ يذهب إلى أن النص يقوم على الخطية التي تحيل على النظام اللساني بمستوياته الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية وتسمح بتفكيكها؛ أما الخطاب فيدرك من خلال علاقة التخاطب الشفوي التي يحكمها السياق.

تدعم العبارة الشهيرة لـ**بول ريكور** P. Ricœur التي أسست لمفهوم النص في الثقافة الغربية مسألة الاختلاف بين النص والخطاب، إذ إنها تعرف النص على أنه خطاب أثبتته الكتابة: "لنطلق كلمة نص على كل خطاب ثم تثبيته

(1)- A.J.Greimas et J.Courtes, sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, p390.
نقلا عن محمد بازي، تقابلات النص وبلاغة الخطاب -نحو تأويل واقعي، ص132.

(2)- ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، 1996، ص34.

بواسطة الكتابة".[1] وبعد النص رسالة مكتوبة، والكتابة مجموعة من العلامات الخطية، فإن النص يصبح عبارة عن علامة خطية كبيرة تجمع بين الدال بحدوده المادية من حروف متسلسلة في كلمات والكلمات في جمل والجمل في فقرات، والمدلول بمستوياته المختلفة.[2]

استنادا لهذه المقولة وغيرها ارتبط مفهوم النص في الثقافة الغربية بالكتابة، فأصبحت الشرط الأول والخاصية المميزة التي يقوم عليها كل نص، في حين ارتبط الخطاب بالشفوية والكلام المنطوق؛ ومن هنا أنشأ النص علاقة حميمية مع الكتابة –بل هو الكتابة ذاتها حسب **بارت**– لكنه أقام بالمقابل تعارضا مع الخطاب والكلام الشفوي.

لكن إلى أي مدى يمكن القول بالاختلاف والتعارض القائم بين النص والخطاب، أو بالأحرى بين الكتابة والكلام الشفوي؟

يقدم **بول ريكور** الكتابة على أنها تثبيت للخطاب، ويضيف **بارت** –في مقولته السابقة– إلى جانب خاصية التثبيت خصائص أخرى للكتابة هي: الاستقرار والاستمرار والضمان والشرعية، فالكتابة هي التي تعمل على تثبيت الكلام وتسجيل كل التمفصلات التي تظهر عبر عملية النطق الشفوي من خلال رسوم خطية، وهو ما يسمح بالمحافظة على الكلام واستقراره ودوامه.

وإذا كانت الفكرة السائدة في الثقافة الغربية عموما حول الاختلاف بين الكتابة والكلام، ترى بأن الكتابة هي النموذج المضاد antitype للكلام، وأنها هي التي تمنحه صفات التثبيت والاستقرار والدوام، فإن لـ**جاك دريدا** J.Derrida

(1)– بول ريكور، النص والتأويل، تر: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، إصدار مركز الإنماء القومي، بيروت–الدار البيضاء، 1988، ص37.

(2)– ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص220.

رأي معارض، فقد وجه نقدا لاذعا لمقولات "التثبيت Fixité والدوام Permanence والديمومة Durée التي كثيرا ما وظفت لتحديد العلاقات بين الكلام والكتابة بطريقة جبانة lâche، لكون هذه المفاهيم مفتوحة على جميع أنواع الاستثمارات غير النقدية".[1] وهو يذهب إلى أن فن الكتابة لا يتعالق مع الكلام، ولكنه ناتج عن ضرورات ذات طبيعة مغايرة، و"إن كل الدراسات التي تبحث في التعارضات بين الكلام (اللوغوس) والكتابة، تنظر إلى هذه الأخيرة في وجودها البلاستيكي ووفقا لتصورات وأوهام تشكيلية، متناسين أن الكتابة تساعدنا على ضبط انتقال العلامات".[2]

لقد حاول **دريدا** التأسيس لعلم الكتابة La grammatologie ضمن نظرية التواصل العامة التي تتناول مختلف أشكال العلامات، وبما أن الكتابة عبارة عن نظام من العلامات، فإن تعريفها حتما يتطلب تعريف اللغة، ومن ثم توصل إلى وجوب "تعطيل التجاوز العرضي المتمثل في اعتبار الكتابة مرتبة ثانية بعد الكلام".[3]

يتأتى وجوب تعطيل الرتب بين الكلام والكتابة، وعدهما في المرتبة ذاتها، من أن **دريدا** ينظر إلى كليهما بوصفه نظاما منتجا للعلامة، وإن اختلفت طبيعة العلامات المنتجة بين الكلام والكتابة صوتية في الأول وخطية في الثانية، فإن كليهما يعمل على تحقيق الوظيفة التواصلية.

---

(1)- حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص308، عن:
J.Derrida, De la grammatologie, minuit, Paris 1967, p62.

(2)- المرجع نفسه، ص308، عن: J.Derrida, De la grammatologie, p18 .

(3)- نفسه، ص308، عن: J. Derrida, De la grammatologie, p14-16.

على الرغم من أن هدف الكتابة والكلام الشفوي مشترك وهو التواصل، إلا أن **حسين خمري** يرى أن الكتابة تشتمل على خصائص لا يتوافر عليها الكلام، من أهمها "المحددات الشكلية للنص الأدبي والذي لا يمكن اعتباره في هذا السياق مجرد مقدرة لغوية compétence linguistique، بل اعتباره إنجازا فنيا، لأن الخلاف بين الكلام واللغة لا يتمثل في الأداة (فهي مشتركة) بل على صعيد الممارسة".(1)

إلى جانب ما تمنحه الكتابة للنص الأدبي من محددات شكلية تسمح بتوضيح معالمه وتفكيكه، فإنه يمكن رصد اختلاف آخر جوهري متعلق بالقراءة والتأويل، ذلك أن الكتابة بفضل ديمومتها تقضي بتجدد الدلالات مع كل قراءة تأويلية، في حين أن الكلام الشفوي (الخطاب) محدود الدلالة بحكم ارتباطه بالمقام وسياق الحال، إنه رهين اللحظة والموقف. وبهذا الصدد يقف **رولان بارت** مميزا بين نوعين من النصوص: النص المقروء lisible، وهو نص مغلق يتسم بسمات النص الحداثي التي لا تختلف عن سمات النص الكلاسيكي، كتب قصد توصيل رسالة محددة، إنه يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمته على استقبال الرسالة وإدراكها. أما النص القابل للكتابة scriptible، فهو نص مفتوح، إنه نص ما بعد حداثي يختلف جوهريا عن النص الكلاسيكي، فقد كتب حتى يستطيع القارئ أن يكتبه وينتجه مع كل عملية قراءة مما يمنحه تأويلا مستمرا، وعليه، فالقارئ فيه ليس مجرد مستهلك، بل هو منتج وبانٍ يشارك الكاتب في إنتاج النص، هذا إن لم يتجاوزه.(2)

(1)- حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص313.

(2)- ينظر: حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا)، ص18-19.

وبهذا فإن الكتابة تتعدى إنتاج النص إلى قراءته وتأويله، ذلك أن عملية تلقي النص وتأويله هي في الحقيقة عملية إنتاج جديدة له، وإذا كان مبدعه ينتجه مرة، فإن القارئ ينتجه آلاف المرات مع كل قراءة يقوم بها، إنها إنتاجية متجددة.

لقد انعكست كل هذه السمات الإيجابية التي تتوفر عليها الكتابة على النص الأدبي، مما أكسبه الشرعية والحيوية والإنتاجية، ومن ثم غدت الخاصية الأولى المميزة له من دون منازع؛ وقد أدرك **محمد مفتاح** درجة العلاقة بين النص والكتابة في الثقافة الغربية بحكم تتبعه واطلاعه على ما يجري فيها، وتأثر إلى حد بعيد بها، فراح يصوغ مفهومه للنص على أنه: "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة".[1] فالنص –حسبه– إذًا، كتابة وتدوين للكلام الشفوي، على أنه لا يحصر وظائفه في الوظيفة التواصلية فحسب، وإنما يضيف إليها وظائف أخرى، أهمها الوظيفة التفاعلية.[2]

وإذا كانت **جوليا كريستيفا** J.Kristeva قد تجاوزت هذا الطرح، فهي ترى أن النص أكثر من مجرد خطاب أو قول، إنه "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص، إذن، إنتاجية".[3] إذ لم يعد النص –حسبها– كيانا لغويا بحتا (شفويا كان أم كتابيا)، فهو يعبر اللغة ويتجاوزها ليتجلى من خلال أشكال عديدة من الممارسات السيميولوجية (رقص، موسيقى، رسم، مسرح...)؛ فإن **محمد مفتاح** يتشبث برأيه ويصر عليه، فيذهب إلى أن النص الحقيقي هو النص المكتوب؛ أي ممارسة الكتابة، وإن مختلف

(1)– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص120.

(2)– ينظر: المصدر نفسه، ص120.

(3)– جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997، ص21.

الممارسات السيميولوجية الأخرى هي نصوص على استعارة، يقول: "النص على الحقيقة يطلق على ما هو مكتوب. وأما الكون والطبيعة والأحلام والأيقونات فهي نصوص على الاستعارة. ومقياس النص على الحقيقة هو الكتابة التي يتولد عنها تواشج العلاقات بين المكونات المعجمية والنحوية والدلالية والتداولية في زمان ومكان معينين. ويطلق على هذا التواشج التلاحم والاتساق والانسجام".[1]

يبدو في هذا الموضع أثر **فان دايك** واضحا على **محمد مفتاح**، فهو يصرح قائلا: "سنعتبر النصوص صورا خاصة من الأقوال اللغوية، يعني هذا، في المقام الأول، أن نصوص اللغة الطبيعية هي الموضوع الأساسي لعلم النص وليس النصوص المنتمية إلى نظم سيميائية أخرى (السنن)، مثل: نظم الموسيقى والصورة والسينما والرقص والإشارات الخ".[2] وبهذا يذهب كل من **فان دايك** و**محمد مفتاح** إلى حصر مجال النص على النصوص اللغوية، مستثنيان بذلك مختلف أنواع الممارسات السيميولوجية، لكن في حين يضيق **محمد مفتاح** الحصار على النص المكتوب، فإن **فان دايك** لا يلغي القول الشفوي.

يقترح **محمد مفتاح** مصطلحات أخرى إلى جانب مصطلح النص، هي: اللانص، والشبيه بالنص، والنصنصة، مبرزا أوجه الاختلاف بينها؛ فاللانص ينتج عن غياب علاقات التلاحم والاتساق والانسجام بين أجزاء المكتوب، ويقترن الشبيه بالنص بالأحلام والثقافة واللوحات التشكيلية والأيقونات المختلفة، فيما تجمع النصنصة بوصفها مصطلحا معقدا ومركبا بين المكتوب والبياض والعلامات السيميائية كالرسوم والأشكال المختلفة. وينتهي الناقد إلى الاعتراف بنصية كل من النص والتناص والنصنصة لتوافرها على خاصية الكتابة

(1)- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص39.

(2)- فان دايك، النص بنياته ووظائفه (مدخل أولي إلى علم النص)، ضمن كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين، ص49.

المتلاحمة الأجزاء المتسقة المنسجمة، في مقابل الشبيه بالنص المفتقد لشرط الكتابة، واللانص الذي تنعدم فيه خصائص التلاحم والاتساق والانسجام.[1]

إن كل هذا التشديد على خاصية الكتابة من **محمد مفتاح**، يدفع إلى التساؤل عما إذا كانت الكتابة هي ما يحقق نصية النص؟ ثم هل إن خصائص التلاحم والاتساق والانسجام قصر على النص المكتوب فحسب؟ وإن كان الأمر كذلك، فسيفضي الأمر إلى التخوف على مصير الأدب الشفوي بعدم الاعتراف بنصيته.

جعل **محمد مفتاح** من الكتابة المقوم الأساس في تحديد النص –كما مر مع تعريفه للنص– وفي حين أعطى **مفتاح** كل هذه الأهمية للكتابة، فإن **عبد الفتاح كيليطو** يتساءل عما إذا كان كل مكتوب نصا؟ ومن ثم فهل يمكن للإعلانات على واجهات المتاجر أن تكون نصوصا؟ ومثلها الإعلانات عن بيع سيارة أو غيرها على صفحات الجرائد؟ ويصل من خلال تساؤله إلى أن الكتابة ليست بالمعيار الكافي لتحديد النصوص، فـ"في المجتمعات التي لا تكون الكتابة فيها منتشرة انتشارا واسعا، يمكن اعتبار التدوين معيارا كافيا إذ لا تدوّن إلا النصوص، وهذا ما حصل مثلا في العصر الكلاسيكي العربي. أما المجتمعات التي تنتشر فيها الكتابة انتشارا واسعا، فإن التدوين ليس بالمعيار الكافي".[2]

لقد تأثر **محمد مفتاح** بفكرة الكتابة عند **رولان بارت** أيما تأثر، وتشبث بها إلى حد بعيد، باعتبار أن المكتوب يقاوم الزمن ويحمل الحقيقة ويتسم بالشرعية، إنها مواصفات النص المقدس. لكن **بارت** لم يتحدث عن أي مكتوب، ولا عن أية كتابة، بل تحدث عن ممارسة الكتابة، بكل ما تحمله هذه الممارسة من

(1)– ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص39.

(2)– عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، ط3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2006، ص18.

خصائص جمالية، فالممارسة تحمل معنى الدربة والمران، ومن ثم الاحترافية (احتراف الكتابة).

إن **عبد الفتاح كيليطو**، وإن لم يعترض على معيار الكتابة، فإنه لا يعده المعيار الوحيد، بل صرح بعدم كفايته، ليصل إلى أن النص الحقيقي -بغض النظر عن معيار الكتابة والتدوين- هو الذي يحمل إلى جانب مدلوله اللغوي مدلولا ثقافيا داخل الثقافة التي ينتمي إليها، فعملية تحديد النصوص والبحث في نصيتها تختلف باختلاف الثقافات وتباينها، لأن "الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصا قد لا يعتبر نصا من طرف ثقافة أخرى، بل هذا ما يحدث في الغالب. في هذا الإطار أشار بعض السيميائيين إلى أنه من وجهة نظر ثقافة معينة تظهر الثقافات الأخرى كخليط من الظواهر العشوائية التي تتواجد دون رابط يجمع شتاتها، ويجعل منها نظاما موحدا متلاحم الأجزاء".[1]

وما دام للنص مدلول ثقافي، فإنه سيدون خوفا عليه من الضياع، كما أنه سيصبح مجالا خصبا للتفسير والتأويل، وبهذا يمكن عد التأويل معيارا آخر لتحديد النص، ومن هذا المنطلق، عد النقاد المعاصرون كتاب ألف ليلة وليلة نصا وانهالوا عليه قراءة وتأويلا، في حين أنه لم يكن معترفا بنصيته في الثقافة الكلاسيكية.

لئن ارتبط النص بالكتابة والتدوين، فإن شرطا الاتساق والانسجام لابد أن يصاحبا هذه الكتابة ليتم الوقوف على نص مكتوب متسق ومنسجم، لكن هل خصائص الاتساق والانسجام متوفرة في النص المكتوب وحده، دون النص الشفوي وغيره من الممارسات السيميولوجية الأخرى؟

(1)- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص16.

يقدم **هاليداي** و**رقية حسن** في كتابهما (الانسجام في الإنجليزية) مفهوما للنص في علاقته بالانسجام على أنه "وحدة لغوية في طور الاستعمال"، ويعرض **سعيد يقطين** لهذه المقولة بالشرح قائلا: إن النص ليس وحدة نحوية، وإنما هو وحدة دلالية، و"هذه الوحدة ليست وحدة شكل، بل وحدة معنى، وعلى اعتبار كذلك، فإنه يتصل بالجملة بواسطة عملية التحقق أي تشفير نسق رمزي إلى آخر".[1]

النص –حسب **هاليداي** و**حسن**– لا يتعلق بالجملة وإنما يتحقق بواسطتها، إنه يرتبط بالممارسة والاستعمال اللغوي، كما أن الجانب النحوي فيه ليس مهما بقدر أهمية الجانب الدلالي، وبتحقق الوحدة الدلالية تتحقق الوحدة الشاملة للنص، أي انسجامه، الذي يقوم في الأساس على توافر جملة من العوامل اللغوية: كالإحالة، والاستبدال، والحذف، والوصل، والاتساق المعجمي (التكرار)... وأخرى غير لغوية: تتمثل في سياق المقام، فلا يمكن عد مجموعة من الجمل نصا إلا في سياق معين؛ وكما يظهر، فإن هذه العوامل ليست قصرا على النص المكتوب، بل هو يشترك فيها مع النص الشفوي، مما يجعل الباحث يحكم بنصية الممارسات الشفوية كذلك.

تتوقف نصية النص المكتوب والشفوي مثله على خاصيتي الاتساق والانسجام، بل إن مختلف الممارسات السيميولوجية والفنية لا تغدو نصوصا في انعدامهما، سواء تعلق الأمر بلوحة زيتية أخفق فيها رسام في التنسيق بين الألوان، أو قطعة موسيقية عجز فيها موسيقار عن التنسيق بين الألحان، أو رقصة فنية لم يتمكن صاحبها من ترويض الأجسام.

(1)– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، 2001، ص17. نقلا عن هاليداي ورقية حسن، اللغة والسياق والنص ، جانب اللغة من منظور سيميائي اجتماعي، مطبعة جامعة أكسفورد، 1989،

وبهذا فإن خصائص التلاحم والاتساق والانسجام ليست حبيسة الممارسة الكتابية وحدها، بل هي تنسحب أيضا على غيرها من الممارسات الشفوية والسيميولوجية الأخرى، فتصبح الممارسة بما تقدمه من أصالة الإبداع هي المعيار الأول في تحديد النصوص. فضلا عن أن الانسجام قد يتجاوز النص أيا كان نوعه إلى المتلقي، فهو من يحكم على انسجام النص من عدمه انطلاقا من عملية فهمه وتأويله، و"كل نص قابل للفهم والتأويل، فهو نص منسجم".(1)

يضع **سعيد يقطين** أمام المتلقي نوعا ثالثا من النصوص، إلى جانب النصين المكتوب والشفوي، هو النص المترابط الذي أتاحته صيرورة من التطور النصي والإبداعي الإنساني، المتحقق من خلال البرمجيات الحاسوبية الحديثة، وهو يتوفر إلى جانب خاصية الكتابة على مميزات أخرى كالصوت والصورة والحركة... ويتقاطع النص المترابط عند **يقطين** مع مفهوم النصنصة عند **محمد مفتاح**، لكنها "نصنصة جديدة لأنها تتجاوز كل ما كان قابلا للتحقق على النص الورقي المكتوب. لذلك سنجد هذه النصنصة تصير أكثر من نص معقد ومركب لأنها ستصبح قابلة لاستيعاب إلى جانب النص بالمعنى المحدد كل التحققات التي وقف عندها **محمد مفتاح** في رصده للتعريفات المختلفة للنص. إنها علاوة على ذلك، تقبل توظيف البنيات النصية والشبيهة بالنص إضافة إلى مختلف أنواع التناص بطبيعة الحال".(2)

يتجاوز النص المترابط الحد الذي وقف عنده **محمد مفتاح** (النص المكتوب المتسق المنسجم)، فهو مع قيامه أساسا على التلاحم والاتساق والانسجام يقود إلى فضاء أرحب يتكون من مختلف الصور والأيقونات والأشكال والألوان

(1)- محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ص52.

(2)- سعيد يقطين، مفهوم النص واستراتيجية القراءة عند محمد مفتاح، ص29.

والبياضات والحركات...الخ، إنه "ملتقى العلامات المتعددة: الشفوية والكتابية والصورية والحركية والسمعية، امتداد وتطوير وتوسيع لمفهوم النص المكتوب واللانص والشبيه بالنص والنصنصة والتناص. وإذا كانت مختلف هذه العلامات قد تحققت في النص المكتوب بما كان يتلاءم مع طبيعته الورقية عن طريق عملية تلفظها أي تحويلها إلى لغة، فإن الوسيط الجديد (وهو يسمح بتوظيف الوسائط المتعددة) يسَّر إمكانية تجاوز عملية التلفظ هذه عن طريق توفير مستلزمات توظيفها حسب طبيعتها الأولية. وبذلك صار هذا النص جماع كل التجليات النصية التي أنتجها الإنسان في كل تاريخه".[1]

إذا كان **محمد مفتاح** قد وقف بالنص عند حده الكتابي، وهو ما صرح به وأكده في كل أعماله وأبحاثه، فإنه يتم الوصول مع **سعيد يقطين** إلى ضرورة إعادة قراءة هذا المفهوم في إطار ما أتاحته المعطيات الحديثة، واستثمار اجتهاداته لإقامة رؤيا جديدة للنص وفتح آفاق له بهدف الدفع بأفكاره إلى المستقبل، وكذا لتحديد التفكير في القراءة "على اعتبار أن النص الجديد (المترابط) لا يتوقف عند القراءة فقط، بل يتعداها إلى المعاينة أيضا".[2] وبهذا يكون **يقطين** قد نقل المتلقي من النص الكتابي إلى النص المترابط، ومن القراءة إلى المعاينة، بما تتطلبه هذه الأخيرة من التحكم في ضبط الإعدادات المتحكمة في إخراج النص (la mise en page).

4- اختلاف النقاد المحدثين في علاقة النص بالخطاب

يبدو أن ثنائية المكتوب/المنطوق ليست الثنائية الوحيدة التي يمكن من خلالها مقاربة مفهوم النص بمفهوم الخطاب، فهناك إلى جانبها ثنائية

(1)- سعيد يقطين، مفهوم النص واستراتيجية القراءة عند محمد مفتاح، ص31.

(2)- المرجع نفسه، ص28.

الشمول/الخصوص التي قام جملة من النقاد المحدثين غربيين وعرب بمقاربة المفهومين من خلالها، مع اختلاف وجهات نظرهم وتفرق آرائهم في ذلك، فانقسموا إلى اتجاهات مختلفة. وفيما يلي يتم عرض هذه الاتجاهات مع تبيين موقع **محمد مفتاح** فيها.

الاتجاه الأول: يرى أصحاب هذا الاتجاه أن الخطاب والنص شيء واحد، إذ يأتي الأول مرادفا للثاني، ذلك أن إشكالية الاختلاف والتمايز غير مطروحة على مستوى اللغة التي ينتمون إليها، ويذهب **محمد مفتاح** إلى أن هذا التباين والترادف قائم فقط على مستوى اللغتين الفرنسية والإنجليزية إلى جانب اللغة العربية، وأن بعض اللغات توظف فقط مصطلح النص، فلا مجال للحديث عن التمايز والترادف.[1]

إذا كان **محمد مفتاح** يرجع سبب التسوية بين النص والخطاب إلى اللغة التي ينتمي إليها الباحث، فإن السبب حسب **سعيد يقطين** يعود إلى قناعة الباحث الخاصة، فعلى الرغم من أن اللغة الفرنسية تطرح التمايز بين المفهومين، إلا أن بعض السرديين الذين يقفون عند الحد اللفظي للحكي من أمثال **جيرار جنيت** و**تودوروف** و**فايندرش** لا يهتمون للفرق بينهما ويستعملونهما بمعنى واحد، مع هيمنة مصطلح الخطاب على مصطلح النص، وهكذا "نجد في كتاب جنيت مثلا، أنه يستعمل الحكي أحيانا، وهو يعني من خلاله الخطاب، وأحيانا أخرى النص...، لذلك فنحن عندما نصادف الخطاب السردي أو النص السردي في كتابات جنيت أو تودوروف علينا ألا نفكر في اختلافهما دلاليا. إنهما يحملان

(1)- ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص34.

معنى واحدا، وإن كان الاستعمال المهيمن هو الخطاب، أما النص فلا يوظف إلا بين الفينة والأخرى".[1]

ترجع هيمنة استعمال مصطلح الخطاب على مصطلح النص عند هؤلاء الباحثين في مجال السرد (البنيوية السردية) إلى اهتمامهم بالمظهر التركيبي المتعلق بالخطاب، فهو ما يحدد سردية العمل السردي، وإغفالهم للمظهر الدلالي المرتبط بالنص، وقد كان هذا في فترة السبعينيات (عهد البنيوية) حيث عرف مفهوم النص نوعا من الانغلاق مع أحادية الدلالة، وبعدها بدأ النص في الانفتاح مع تعدد دلالته، ومن ثم انصب الاهتمام حول المظهر الدلالي إلى جانب المظهر التركيبي،[2] وهو ما أحدث التمايز لاحقا بين مصطلحي النص والخطاب الذي تبناه فريق من الباحثين.

الاتجاه الثاني: يرى أصحاب هذا التوجه أن الخطاب أشمل من النص و**محمد مفتاح** واحد من أنصاره متأثرا في ذلك بما ذهب إليه **كورتيس** في كتابه (التحليل السيميائي للخطاب –من القول إلى التلفظ) فقد أدلى هذا الأخير بوجود "علاقة لزومية بين القول والنص وبين الخطاب والتلفظ، لأن القول والنص يفترضان عملية التلفظ والخطاب، وعليه، فإن الخطاب والتلفظ أعم من القول والنص".[3]

إن وجود النص متعلق بوجود الخطاب ومتوقف عليه –حسب **كورتيس**– ذلك أن الخطاب هو عملية التلفظ أو عملية الإنتاج النصي بما تتطلبه هذه العملية من حضور جملة من العناصر السياقية، أما النص فهو القول أو الملفوظ في ذاته

(1)– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص10–11.

(2)– ينظر: سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت 2005، ص117.

(3)– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص34.

الناتج عن عملية التلفظ، فإذا وجد الخطاب وجد النص وفي حالة عدم وجود الأول فإنه لا مجال لوجود الثاني، وعليه فالخطاب أشمل من النص.

يتبنى **محمد مفتاح** وجهة نظر **كورتيس** نفسها التي يذهب فيها إلى شمولية مفهوم الخطاب واحتوائه لمفهوم النص مؤيدا إياه فيها، وهو ما يظهر من خلال تعريفه لكل من النص والخطاب في قوله: "إن النص عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة. وإن الخطاب عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة منسجمة. ونعني بالتنضيد ما يضمن العلاقة بين أجزاء النص والخطاب، مثل أدوات العطف وغيرها من الروابط، وبالتنسيق ما يحتوي أنواع العلائق بين الكلمات المعجمية، وبالانسجام ما يكون من علاقة بين عالم النص وعالم الواقع".[1]

لا يكمن الاختلاف بين النص والخطاب على مستوى طبيعتهما، إنهما من طبيعة واحدة، فكلاهما عبارة عن "وحدات لغوية طبيعية" بتعبير **محمد مفتاح**، أو عبارة عن "فعالية تواصلية لسانية"،[2] على حد قول **سعيد يقطين**؛ لكن في حين يقتصر النص على خاصيتي التنضيد والتنسيق، فإن الخطاب يتجاوزهما إلى خاصية الانسجام، ويتجلى الانسجام –فيما أورده الناقد– من خلال العلاقة التي تربط عالم النص بعالم الواقع، وهو ما يعرف بالسياق، وعليه، فإن التمايز بين النص والخطاب متعلق بالسياق أو بمختلف الظروف المحيطة بإنتاج النص.

مرت الدراسات اللغوية بمرحلتين: مرحلة سابقة تم فيها إقصاء السياق، ومن ثم لم يكن هناك أي مجال للحديث عن التمايز بين النص والخطاب، ومرحلة

(1)– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص35.

(2)– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن–السرد–التبئير)، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، 2005، ص44.

لاحقة تمت فيها إعارة الاهتمام للسياق، هي التي كانت وراء إحداث التمايز والتباين بينهما، فقد "نشأ التحليل –نصا وخطابا– في حضن لسانيات الجملة، ولم تراع في الجملة إلا صحة التركيب واتساق المعنى، بغض النظر عن انسجامه مع سياقه، وترعرع حسب مبدأ الاستقلال الأنطولوجي للشكل السيميائي في المدرسة القريماصية الشكلانية السيميائية الباريزية. وإبعاد السياق كان نتيجة قرار منهاجي، لأن المشروع النظري لنحو الجملة ولسيميائيات قريماص هو اختيار بعض المستويات لتحليلها بحسب غاية متوخاة وهي صياغة نحو للغة ونحو للسرد".(1)

ارتبط إبعاد السياق بمرحلة معينة هي مرحلة "لسانيات الجملة"، ولما تم تجاوز هذه المرحلة إلى مرحلة أخرى عرفت بـ"لسانيات النص" عاد الاهتمام بالسياق، ومن ثم بدأ الحديث عن التمايز بين النص والخطاب؛ فبالنظر إلى هذا المنتج اللساني (بعد كل من النص والخطاب منتجا لسانيا) في علاقته بسياقه نكون إزاء الخطاب، وبعزله عن سياقه نصبح إزاء النص، ذلك أن النص –حسب **فان دايك**– بناء نظري مجرد لا يتجسد إلا من خلال الخطاب بوصفه السياق التداولي له.(2)

وباستحضار مقولة **كورتيس** مجددا، التي يتعلق فيها الخطاب بفعل التلفظ أو عملية الإنتاج النصي، يتضح أن هذه العملية تصحبها جملة من شروط وملابسات التواصل، في حين يتحدد النص خارج هذه الشروط والملابسات، فهو لا يتعلق إلا بالمنتج اللساني في ذاته سواء كان قولا أو ملفوظا، فيصبح الملفوظ فيما ذهب إليه **مانكينو** D.Maingueneau "خاصا بالاستعمال والمعنى، ويصبح الخطاب هو

(1)– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص34.

(2)– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص16.

الملفوظ بزيادة مقام التواصل خاصا بخاصية الإنتاج والدلالة. وواضح هنا أن معنى الملفوظ يتحدد خارج النطاق التلفظي وأن دلالة الخطاب ترجع إلى شروط وملابسات التواصل".[1]

إذا تم الاتفاق على أن السياق هو جملة شروط وملابسات التواصل التي يصبح الملفوظ في حضورها خطابا، ويغدو في غيابها نصا، فإنه يمكن تلخيص وجهة نظر **مانكينو** وفق المعادلة التالية:

الخطاب = الملفوظ + شروط وملابسات التواصل

النص = الملفوظ – شروط وملابسات التواصل

وبهذا يتفق **محمد مفتاح** مع **كورتيس** فيما ذهب إليه من أن الخطاب أشمل من النص، انطلاقا من انفتاح الخطاب على السياق، واقتصار النص على الملفوظ في ذاته.

الاتجاه الثالث: لئن كان **محمد مفتاح** يرى أن الخطاب أشمل من النص، فإن **سعيد يقطين** يقف موقفا مقابلا له عادا النص أعم من الخطاب، مصرحا بذلك في قوله: "إن العلاقة بين الخطاب والنص متعددة. فهناك من يرى أنهما شيء واحد، أو يرى أن النص أعم من الخطاب، وهو التصور الذي أدافع عنه. كما أن هناك من يرى أن الخطاب أشمل من النص، ونجد محمد مفتاح ممّن ينتصر لهذا الطرح".[2]

إن تشبع **سعيد يقطين** بالروح البنيوية، وما صاحب هذه المرحلة من تحولات، هو الذي كان وراء تمييزه بين مصطلحي الخطاب والنص، جاعلا

(1)– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص23.

(2)– سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص116.

النص أعم من الخطاب، إذ ربط الخطاب بالمظهر النحوي، فيما جعل النص يتجاوزه إلى المظهر الدلالي، وكان منطلق تمييزه بينهما يرتهن إلى إيمانه بأن "التحليل لا يمكنه أن يتوقف عند حدود الوصف (الخطاب)، وأن عليه أن يتعداه إلى التفسير (النص). ولقد سهل هذا التمييز عملية التفريق بينهما إجرائيا ونظريا، وذلك لأني كنت أرى ضرورة الاهتمام بالنص باعتباره مؤولا للدلالة، وأساسا للانطلاق إلى الاهتمام بجوانب أخرى تتجاوز الراوي إلى الكاتب، والمروي له إلى القارئ، والبنيات السردية إلى الدلالية، وصيغ الخطاب إلى بنيات النص".[1]

يظهر النص عند **سعيد يقطين** أعم من الخطاب، لأنه لا يقف عند حدود المظهر التركيبي المتعلق بالوصف كما هو الحال مع الخطاب، وإنما يتجاوزه إلى المظهر الدلالي المتعلق بالتفسير، بعد النص مؤولا للدلالة، وقد بدأ الاهتمام بالجانب الدلالي بانفتاح النص، وتجلى هذا الانفتاح أكثر من خلال التناص الذي وسع من مفهوم النص مما جعله أشمل من الخطاب.

يبرز **محمد عبد المطلب** كأحد أنصار هذا التوجه أيضا، إذ يرفض الباحث فكرة احتضان الخطاب للنص، زاعما أن للنص وجودا مستقلا بذاته مثله مثل الخطاب، فمن حق النص أن يكون له وجوده الشرعي الخاص، كونه دالا مفتوح الدلالة له القدرة على الإرسال، كما أنه مهيأ للاستقبال.[2]

لا يقف الباحث عند حد الاعتراف بالوجود المستقل للنص، بل يذهب إلى أبعد من هذا، إذ يرى أن النص أعم وأشمل من الخطاب، مستندا في ذلك إلى الطرح الذي قدمته **جوليا كريستيفا** عن النص، إذ نظرت إليه بوصفه "أكثر من

(1)– سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص117.

(2)– ينظر: محمد عبد المطلب، النص المشكل، (د ط)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1999، ص57. نقلا عن: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص (المفهوم–العلاقة–السلطة)، ط2، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2014، ص135.

مجرد خطاب أو قول؛ لأنه موضوع للعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة لغوية؛ باعتبار أنها مكونة بفضل اللغة، ولكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها".[1]

النص، إذًا، أعم من الخطاب، لأن الخطاب يقف عند حدود الظاهرة اللغوية، بينما يتجاوز النص الظاهرة اللغوية إلى مختلف الممارسات السيميولوجية، وإن بدا التعبير عنها لغويا.

وبهذا يكون كل من **سعيد يقطين** و**محمد عبد المطلب**، بتبنيهما وجهة النظر التي تقول بأن النص أعم من الخطاب، قد اتجها توجها معاكسا لما ذهب إليه **محمد مفتاح** الذي يرى بأن الخطاب أشمل من النص متأثرا في ذلك بآراء **كورتيس** التي وجد لها صدى في التراث الأصولي –كما سيأتي بيانه في المبحث الموالي– وهي نقطة أخرى يسجل من خلالها الناقد مجالا للالتقاء والتداخل بين التراث العربي الأصولي والحداثة الغربية.

(1)– محمد عبد المطلب، النص المشكل، ص56، ص134–135، نقلا عن: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، ص134–135. وينظر:

Julia Kristeva, Le Texte du roman, Moutons publishers, the hague, Paris, N.York, 1979, p12.

المبحث الثاني: المنظور التراثي للنص عند محمد مفتاح

لم يكتف **محمد مفتاح** بتتبع مصطلح النص في الثقافة الغربية، وإنما راح يواصل بحثه بالنظر فيه في ظل الثقافة العربية الإسلامية متجشما عناء البحث والتنقيب عنه في بطون المؤلفات التراثية، بعدما أصبحت المؤلفات العربية المعاصرة عاجزة عن تقديم ما يشفي ويروي الغليل.

1- مفهوم النص في الثقافة العربية الإسلامية

قام **محمد مفتاح**، على غرار ما فعله من استقصاء مفهوم النص في الثقافة الغربية بالبحث عن مفهومه في الثقافة العربية الإسلامية، موزعا بين المعاجم العربية التي زودته بالمفهوم اللغوي والتراث الأصولي الذي مكنه من المفهوم الاصطلاحي.

* دلالة النص في اللغة

انطلق **محمد مفتاح** من المعاجم، فكان لسان العرب ملاذه الأول، وقد اقتفى الباحث أثره في ذلك بالعودة إلى المعجم ذاته مادة (نصص) فوجد الآتي: "النص: رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا: رفعه. وكل ما أُظهِر فقد نص. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند(...)، ونصت الظبية جيدها: رفعته. ووضع على المنصة، أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور. والمنصة: ما تظهر عليه العروس لترى".[1]

تدور الدلالة اللغوية لمصطلح النص في لسان العرب حول معنى الرفعة والظهور، ويبدو أن هذا المعنى هو الذي جعل **محمد مفتاح** يطلق عليه صفة

(1)- ابن منظور، لسان العرب، م8، ص575.

المنصة "النص منصة"،[1] فالمنصة مكان عال نسبيا توضع عليه العروس لترتفع فتظهر للعيان، وقد سحب الناقد هذه الصفة على النص لاشتراكهما في المعنى ذاته، لاسيما أنهما من جذر لغوي واحد.

يمكن تلمس دلالة لغوية أخرى إلى جانب الدلالة الأولى، هي بلوغ غاية الأمر ومنتهاه، لقول **ابن منظور**: "وأصل النص أقصى الشيء وغايته(...)، ونص الرجل نصا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده. ونص كل شيء منتهاه".[2] وبضم الدلالتين يصبح معنى النص في اللغة هو: الرفعة والظهور إلى جانب بلوغ المستوى الأقصى من كل معنى مع استقصاء الدلالة التامة، وإلى المعنى ذاته ذهب الشاعر الجاهلي **طرفة بن العبد البكري** في قوله:

ونص الحديث إلى أهله *** فإن الوثيقة في نصه[3]

يأتي نص الحديث في الشطر الأول من البيت بمعنى الرفع والإسناد إلى أهله وأصحابه، ومنه قولهم: (نص الحديث الشريف)؛ أي إسناده مرفوعا إلى النبي –صلى الله عليه وسلم– و(نص القرآن الكريم)؛ أي نقله بالروايات المسندة إلى القراء الثقاة الأثبات،[*] أما الوثيقة في الشطر الثاني منه فتشتمل على معنى الشرعية والحقيقة القارة. وبهذا يكون **طرفة** قد جمع بين الدلالتين اللغويتين للنص في بيت واحد.

يصل الباحث إلى توضيح الاختلاف الموجود بين المفهومين اللغويين للنص في الثقافتين اللاتينية ونظيرتها العربية الإسلامية، كما بينه الناقد **محمد مفتاح**

(1)– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص17.

(2)– ابن منظور، لسان العرب، م8، ص575.

(3)– طرفة بن العبد، الديوان، تحقيق كرم البستاني، د ط، دار صادر، بيروت، (د ت)، ص64.

(*)– يذكّر الباحث أن الوثيقة في اللغة تأتي بمعنى الثقة في الأمر وإحكامه، ومنه قيمة المكتوب وشرعيته ودلالته على الحقيقة. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م8، ص215.

"فالنص في المجال الثقافي اللاتيني هو النسيج الذي تولدت عنه مفاهيم عديدة بالتشبيهات والاستعارات؛ وأما النص في المجال الثقافي العربي الإسلامي فليس هو النسيج، وإنما هو البروز والظهور... إلا أن هناك اشتراكا بين النص الذي هو نسيج وبين النص الذي هو بروز وظهور في الدلالة القارة الحقيقية الظاهرة أو المتوصل إليها بالتأويل".[1]

على الرغم من الاختلاف الموجود بين المفهومين اللغويين للنص في المجالين الثقافيين اللاتيني والعربي الإسلامي، النسيج في الأول البروز والظهور في الثاني، فقد تمكن الناقد من رصد نقطة تقاطع أو ائتلاف بينهما هي الاشتراك في دلالة النص على الحقيقة الظاهرة أو المتوصل إليها عن طريق التأويل أو ما عبر عنه بمصطلح الوثاق، وهو يرجع ذلك إلى توافق الثقافات –وإن اختلفت في أصولها– في بعض الحاجات الأولية المادية والدينية، وكذا الظروف الجغرافية المتقاربة، وإن كان المفهوم العربي للنص لم يتداخل مع نظيره اللاتيني "إلا بعد انبثاق علمي الأصول والتفسير وغيرهما وبدأ التدوين والترجمة".[2] وهي إشارة واضحة من الناقد إلى أن مفهوم النص لم يظهر في التراث العربي الإسلامي إلا بعد ظهور علمي الأصول والتفسير، فهو مرتبط أساسا بالنص القرآني –كما سيأتي بيانه–

وعليه يصل البحث إلى إثبات فكرة التداخل الثقافي بين الثقافتين الغربية ونظيرتها العربية الإسلامية، على الأقل فيما يخص المفهوم اللغوي للنص، التي عمل الناقد على ترسيخها.

(1)– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص19.

(2)– المصدر نفسه، ص19.

*** دلالة النص في الاصطلاح**

انتقل **محمد مفتاح** من البحث عن المفهوم اللغوي للنص إلى البحث عن مفهومه الاصطلاحي، ويبدو أنه كان يتوسم في لسان العرب أن يزوده به، لكنه اصطدم بأن هذا المعجم "لا يأتي بالمعنى الاصطلاحي الذي اكتسبه جذر (ن.ص) لدى الأصوليين وغيرهم، وهذا النقص هو ما تداركته بعض المعاجم العصرية مثل المعجم الوسيط".[1]

على الرغم من أن الناقد لم يجد ضالته في لسان العرب، إلا أنه على علم مسبق بأن هذا المفهوم حكر على الأصوليين، فهو بهذا يشير مرة أخرى، بأن مفهوم النص في الثقافة العربية الإسلامية منبثق أساسا عن التراث الأصولي، فهو مرتبط بعلم أصول الفقه.

فماذا عن مفهوم النص في التراث الأصولي؟

قسم الأصوليون المتكلمون (الشافعية) وبخلاف الأحناف[*] منهم، الخطاب القرآني تبعا لدرجات الوضوح والغموض إلى أربعة مستويات هي: النص، فالظاهر، فالمؤول، فالمجمل؛ وقد أتى **السيوطي** على تحديد هذه المستويات انطلاقا من العلاقة التي تربط المنطوق اللفظي بالمفهوم الذهني، فـ"المنطوق: ما دل عليه اللفظ في محل النطق. فإن أفاد معنى لا يحتمل غيره فالنص(...) ومع

(1)- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص18.

(*)- لم يختلف الأحناف عن جمهور الأصوليين في تقسيمهم مستويات الخطاب إلى دائرتين: دائرة الواضح ودائرة الخفي، لكنهم اختلفوا في مستويات كل دائرة وعددها، فبينما جعل الأصوليون المتكلمون كل دائرة نوعين، ضاعف الأحناف فجعلوا كل دائرة أربعة أنواع، فضموا إلى دائرة الواضح: الظاهر، والنص، والمفسر، والمحكم؛ أما دائرة الخفي فضموا إليها: الخفي، والمشكل، والمجمل، والمتشابه. ينظر: يحي رمضان، القراءة في الخطاب الأصولي (الإستراتيجية والإجراء)، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2007، ص375 وما بعدها. وقد تم اعتماد تصنيف الشافعية لأنه الأكثر تداولا، كما أنه التصنيف الذي اعتمده محمد مفتاح، فضلا عن أن النص في كل من التصنيفين يدل على الوضوح التام.

احتمال غيره احتمالا مرجوحا فالظاهر(...) وإن حمل على المرجوح لدليل فهو: تأويل، ويسمى المرجوح المحمول عليه مؤولا(...) وقد يكون مشتركا بين حقيقتين، أو حقيقة ومجاز، ويصح حمله عليهما جميعا، فيحمل عليهما جميعا، سواء قلنا بجواز استعمال اللفظ في معنييه أو لا. ووجهه على هذا: أن يكون اللفظ قد خوطب به مرتين؛ مرة أريد هذا، ومرة أريد هذا".[1]

يكشف قول **السيوطي** عن مستويات الخطاب القرآني الأربعة ودلالتها، بدءا من النص الذي يندرج في أعلى مستويات الوضوح، إذ أنه لا يقبل إلا معنى واحدا لا يحتمل معه معنى آخر، ويليه الظاهر الذي يؤخذ فيه بالمعنى الأول الظاهر، إذ أن درجة احتماله للمعنى الثاني ضعيفة، وأما المؤول فهو الذي يتم فيه الأخذ بالمعنى الباطن الخفي دون الظاهر استنادا إلى دليل منطقي، فيما يأتي المجمل حاملا للمعنيين معا (معنيين حقيقيين، أو معنى حقيقي وآخر مجازي)، فمرة يراد به المعنى الحقيقي، وأخرى المعنى المجازي.

يبدو أن تصنيف الأصوليين للخطاب القرآني مستنبط من قوله تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي أَنزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُّحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ(...)﴾ [آل عمران، الآية 07].

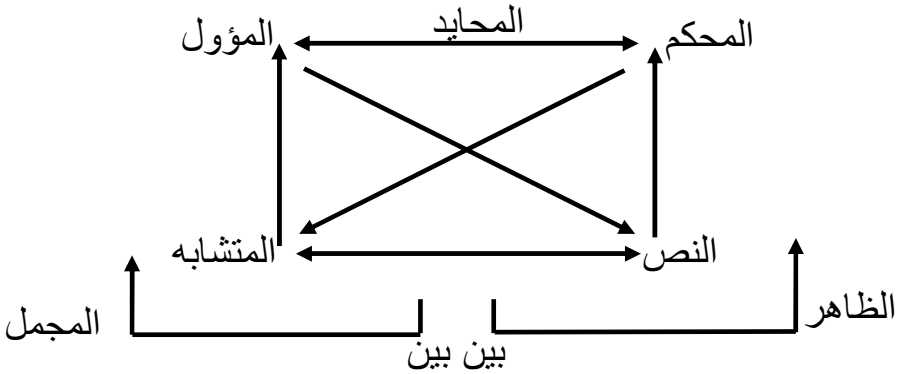
يدل المتشابه في الآية الكريمة على الغموض والإعتام، فيما يدل المحكم على الوضوح والشفافية، وبه يستعان لتفسير المتشابه، فالقرآن يفسر بعضه بعضا لأنه مرتبط بوشيجة معنوية وثيقة، وعليه يكون "المشترك بين النص والظاهر هو المحكم، والمشترك بين المجمل والمؤول هو المتشابه"،[2] ويكون

(1)- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: شعيب الأرنؤوط، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2008، ص485.

(2)- المرجع نفسه، ص428.

الظاهر أقرب إلى النص من حيث الوضوح، والمؤول أقرب إلى المجمل من حيث الغموض.

لقد قام **محمد مفتاح** بتمثيل هذا التقسيم بالشكل الهندسي الموالي، مع توضيح العلائق القائمة بين عناصره.[1]



العلائق

- علاقة التناقض: المحكم/المتشابه؛ المؤول/النص.
- علاقة التضاد: المحكم/المؤول.
- علاقة شبه التضاد: النص/المتشابه.
- علاقة التضمين في الإثبات: النص، الظاهر < المحكم.
- علاقة التضمين في النفي: المتشابه، المجمل < المؤول.[2]

لم يقف **محمد مفتاح** عند استثمار مستويات الخطاب القرآني لصياغة مربعه السيميائي فحسب، ولكنه قام باستبدال هذه المصطلحات التراثية

(1)- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص36.

(2)- المصدر نفسه، ص37.

بمصطلحات معاصرة، يوردها تبعا لتدرج دلالتها من الأكثر وضوحا إلى الأكثر غموضا كما يلي:[1]

* **الواضح:** هو ما لا يقبل التأويل من الكلام بإطلاق، مثل بعض الفصول القانونية: أوامر ونواهي الضابط والطبيب والمعلم، وبعض بنود الدستور، وبعض الآيات القرآنية. وقد قرر **محمد مفتاح** هذا، مع علمه المسبق بأن كل مكتوب قابل للتأويل، إلا أنه من الشطط اعتبار هذه الأفعال الكلامية معتمة وملتبسة حتى وإن كان التنفيذ خاضعا لقواعد ومقاييس وأعراف.

* **البيّن:** هو من الكلام ما لا يحتمل معنى آخر، ولكنه يقبل التأويل عند الضرورة.

* **الظاهر:** هو ما يحتمل عدة تأويلات، ولكن يُختار أظهرها وأكثرها ملاءمة لسياق النص والسياق العام.

* **المحتمل:** هو الكلام الذي ينبغي تأويله ليستقيم معناه ويدرك فحواه، ويتم ذلك حسب قوانين لسان العرب، وحسب العادات والأعراف لإدخاله ضمن دائرة معارف المتلقي.

* **الممكن:** هو ما كان موجزا من الكلام قابلا لعدة تأويلات، لكن المؤول يتخذ ما وجد من مؤشرات لبناء موضوعة أو تشييد قصة.

* **العميّ:** ما كان غير محدود المعنى ولا محدد الدلالة، ولا مقبولا من الناحية التداولية المعتادة، لكن المؤول يحتال عليه حتى يصير له معنى ودلالة ومضمونا.

(1)– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص38.

يشير **محمد مفتاح** إلى أنه كلما أوغل في التدريج واجهته صعوبات إيجاد أمثلة لهذه المفاهيم، لأنها مستعارة من مفاهيم الأصوليين الذين مثلوا لها بنصوص دينية لاستنباط قواعد فقهية ومعايير أخلاقية. وقد صاغ الناقد هذه المفاهيم لينبه إلى أن كل نص مهما بلغت درجته من الوضوح يبقى قابلا للتأويل، حتى وإن كان نصا دينيا، ذلك أن مفاهيمه المقترحة تتوفر على أدوات تزود المتلقي "باستراتيجيات وحيل ليقوم بتأويلات مشروعة ومقبولة".[1] ويبدو أنه لهذا السبب أخرج النص من دائرة مفاهيمه الجديدة، ذلك أن النص في عرف الأصوليين هو الواضح المنزه عن كل تأويل.

يكتسي النص في دلالته الاصطلاحية كل معاني الشفافية والوضوح، المنزهة عن كل احتمال، التي لا يحتاج المتلقي معها إلى تأويل، فالنص فيما ذهب إليه **الجويني** "لفظ مفيد لا يتطرق إليه تأويل(...) وهو لفظ مفيد استوى ظاهره وباطنه".[2] وهو حسب **الشافعي** "المستغنى فيه بالتنزيل عن التأويل"،[3] وهو "ما لم يتوجه إليه احتمال"،[4] في نظر **الزركشي**. وعلى ما يبدو فإن هذه الدلالة الاصطلاحية التي اكتسبها النص في التراث الأصولي مستمدة من دلالته اللغوية، فالنص في الاستعمال اللغوي -كما مر بالبحث- يدل على الرفعة والظهور، مع استقصاء تمام الدلالة وبلوغ غاية المعنى.

أدت هذه الدلالة الاصطلاحية التي اقترن بها مصطلح النص في التراث الأصولي إلى تضييق دائرته المعنوية وحصر مفهومه مقارنة بمفهومه في الثقافة

(1)- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص39.

(2)- أبو المعالي عبد الملك بن عبد الله بن يوسف الجويني، البرهان في أصول الفقه، تعليق: صلاح بن محمد بن عويظة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت)، ج1، ص150.

(3)- محمد بن إدريس الشافعي، الرسالة، تح: أحمد محمد شاكر، (د ط)، المكتبة العلمية، بيروت، (د ت)، ص14.

(4)- بدر الدين محمد بن بهادر بن عبد الله الزركشي، البحر المحيط في أصول الفقه، تحرير: عبد القادر عبد الله العاني، ط2، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، 1992، ج1، ص465.

اللاتينية، وقد تنبه **محمد مفتاح** لذلك لقوله: "النص بمفاهيمه عام شامل في المجال اللغوي والحضاري والثقافي اللاتيني، وهو خاص جدا في مجال الثقافة العربية الإسلامية".[1] وبهذا يصل البحث إلى شمولية مفهوم النص في الثقافة الغربية وخصوصيته في التراث العربي الإسلامي.

2- النص والخطاب في الثقافة الإسلامية

لقد شاعت هذه الدلالة الضيقة عن مفهوم النص المقترنة بالشفافية والوضوح مع انحسام جهات التأويل، وانقطاع مسالك الاحتمال أكثر من غيرها في التراث الأصولي، وهذا لكثرة القائلين بها، ويبدو أن المتسبب فيها هم شراح **الشافعي** الذين أتوا من بعده، وإن كان **الشافعي** نفسه يذهب إلى دلالة أكثر اتساعا وشمولا منها في موضع آخر من كتابه (الرسالة)، وإليها يستند الأستاذ **أبو منصور** في تحديده لمفهوم النص، إذ يرى أن "الصحيح في حد النص عندنا: أنه الدال على الحكم باسم المحكوم فيه، سواء كان ذلك النص محتملا للتأويل والتخصيص أو غير محتمل، قال: وإلى هذا ذهب الشافعي وأشار إليه في كتاب الرسالة".[2] وبهذا يصبح النص حمّال أوجه، فهو الدال على الحكم الشرعي سواء كان قابلا للتأويل، أو غير قابل له.

يأخذ مفهوم النص عند **الشافعي** دلالة عامة موسعة، إذ كان المراد به كل خطاب أفاد حكما شرعيا معينا، بغض النظر عن طبيعة الخطاب الحامل لهذا الحكم من حيث الوضوح والغموض، وهذا ما أورده **أبو الحسين البصري** في (المعتمد)، إذ قال: "أما النص، فقد حدده الشافعي، بأنه خطاب يعلم ما أريد به من

(1)- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص19.

(2)- الزركشي، البحر المحيط في أصول الفقه، ج1، ص464.

الحكم، سواء كان مستقلا بنفسه، أو عُلم المراد به بغيره، وكان يسمي المجمل نصا".[1]

إذا كان استقلال النص بنفسه يعني عدم قبوله التأويل، فإن استعانته بغيره تشير إلى عكس ذلك؛ وفي سياق كلام **الشافعي** السابق يمكن فهم العبارة الشائعة في عرف الأصوليين من أن النص هو "مجرد لفظ الكتاب والسنة، فيقال: الدليل إما نص أو معقول وهو اصطلاح الجدليين".[2] فكل كلام من كتاب الله العزيز والسنة النبوية الشريفة استخدم دليلا لإثبات حكم شرعي معين يعد نصا، فقد يرد النص صريحا لا يحتاج إلى تأويل، كما يرد مستغلقا مما يفسح مجالا رحبا لإعمال العقول وإجهاد الفكر. وبهذا يتم سحب مفهوم النص على كامل الخطابين القرآني والنبوي، من دون أي تقييد أو شرط للوضوح أو عدم احتمال التأويل.

إن صح ما ذهب إليه **أبو الحسين البصري** من أن **الشافعي** كان يسمي المجمل نصا، وهو أعلى مستويات الخطاب القرآني احتمالا وغموضا، فإن صحة تسميته للظاهر نصا واردة جدا، وهذا لما بينهما من علاقة لغوية، وهو ما يراه **الجويني** في (البرهان): "فأما الشافعي، فإنه يسمي الظواهر نصوصا في مجاري كلامه، وكذلك القاضي أبو بكر. وهو صحيح في أصل اللغة، فإن النص معناه الظهور".[3]

يأتي الظاهر في اللغة بمعنى الواضح، وهو خلاف الباطن،[4] لقوله تعالى: ﴿وَذَرُوا ظَاهِرَ الإِثْمِ وَبَاطِنَهُ﴾ [الأنعام، الآية 120]، وقوله: ﴿هُوَ الأَوَّلُ

(1)- أبو الحسين محمد بن علي بن الطيب البصري، المعتمد في أصول الفقه، تح: محمد حميد الله، (د ط)، المعهد العلمي الفرنسي للدراسات العربية، دمشق، 1964، م2، ص319.

(2)- الزركشي، البحر المحيط في أصول الفقه، ج1، ص462.

(3)- الجويني، البرهان في أصول الفقه، ج1، ص152.

(4)- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م6، ص36.

وَالآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ﴾ [الحديد، الآية 03]، وفي حين يحتاج الباطن لغموضه إلى تأويل، فإن الظاهر بحكم وضوحه غني عن كل تأويل.

لقد وصل هذا التقارب بين النص والظاهر من الناحية اللغوية إلى حد التداخل والخلط بينهما من الناحية الاصطلاحية، مما أفضى إلى ضرورة تقسيم النص إلى: نص صريح، ونص مرادف للظاهر، وفي ذلك يقول **الشوكاني:** "فاعلم أن النص ينقسم إلى قسمين: أحدهما يقبل التأويل، وهو قسم من النص مرادف للظاهر، والقسم الثاني لا يقبله، وهو النص الصريح".[1]

إن النص الصريح هو الذي لا يقبل التأويل، أما المرادف للظاهر فهو الذي يقبله، وسواء كان النص صريحا أم مرادفا للظاهر فإن دلالته هذه تنحو نحو التخصيص والتضييق بعدما كانت عامة موسعة، فالنص –كما سبق إليه– كان يطلق على سائر لفظ الكتاب والسنة بوصفه دليلا على الحكم الشرعي.

يمكن من خلال ما تقدم رصد ثلاث مراحل مر بها مفهوم النص، تمثلت المرحلة الأولى في دلالته العامة الموسعة التي كان يدل فيها على كل خطاب أفاد حكما شرعيا معينا، لينتقل في المرحلة التي بعدها إلى دلالة أقل اتساعا كان النص فيها مرادفا للظاهر، ويستقر النص في مرحلته الأخيرة مقابلا للظاهر ومنزها عن كل احتمال أو تأويل، فتصبح "الدائرة المعنوية التي صار اللفظ يدل عليها بعد تطوره أصغر من الدائرة التي كان يدل عليها قبل تطوره"،[2] وإن هذا التطور الذي شهده مصطلح النص عبر مراحل مختلفة يشي بحركيته وتداوله

(1)– محمد بن علي الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، تح: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، (د ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت)، ص45.

(2)– يحي رمضان، القراءة في الخطاب الأصولي، ص299.

على نطاق واسع، مما يعكس أهميته، ذلك أن المصطلحات التي لا تستعمل تظل على حالها دون تغير أو تطور.

لعل هذه الدلالة الضيقة التي وصل إليها مصطلح النص واستقر عليها في مرحلته الأخيرة، هي التي كانت وراء قول **محمد مفتاح** بشمولية مفهوم الخطاب واحتوائه لمفهوم النص في التراث الأصولي، إذ يرى "أن النص –بمعناه الأصولي– يكون مقطوعا به وغير مقطوع، فإذا كان مقطوعا به، فإنه لا اجتهاد مع وجوده، وهو عند الأصوليين مثل الخطاب يقصد به الأمر أو النهي أو الإخبار أو الخبر وغيرها من الوظائف. وبناء على هذا، فإن الخطاب عندهم يشمل النص أيضا، وإذن فالخطاب أعم من النص".[1]

لا يستبعد **محمد مفتاح** إمكانية الاجتهاد مع وجود النص، على الرغم من إقراره بأن الخطاب أعم من النص وأشمل منه، وهي الحالة التي يكون فيها النص غير مقطوع به، مما يفسح أفقا رحبا للتأويل، ذلك أنه ينطلق –كما سبق إليه– من قناعة مفادها أنه مهما بلغ النص مبلغه من الوضوح يبقى قابلا للتأويل، متأثرا في ذلك بمقولة المتصوف الشهير **ابن عربي** "ما في الكون كلام لا يتأول"،[2] كما أن التأويل –حسبه– "لا ينفي دلالة النص على الحقيقة"،[3] وهذا كله يعزز فضل القراءة في الوصول إلى خبايا النصوص وحقيقتها.

كما يبدو، فإن وجهة نظر **محمد مفتاح** هذه، التي يذهب فيها إلى أن الخطاب أعم من النص وأشمل منه، نابعة من قراءته للتراث الأصولي وتشبعه به، ذلك أن الأصوليين يربطون النص بالمعنى الواحد والدلالة القارة غير محتملة

(1)– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف (نحو منهجية شمولية)، ص34–35.

(2)– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص18.

(3)– المصدر نفسه، ص18.

التأويل، فيما لا يشترطون في الخطاب إلا إفهام المتلقي، لقول **التهاني** "الخطاب هو بحسب أصل اللغة توجيه الكلام نحو الغير للإفهام(...) وقد يعبر عنه بما يقع به التخاطب. قال في الأحكام: الخطاب اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه".[1]

إن قيام الخطاب على التخاطب أو "مراجعة الكلام"[2] يوحي بالطابع الشفوي الذي يميزه، كما أنه يكشف عن وجود طرفي التخاطب (المخاطِب/المخاطَب) اللذين يقومان بعملية مراجعة الكلام أي تبادله، إلى جانب بقية العناصر التي تشتمل عليها دورة التخاطب. ويأتي الإفهام كمعيار أول يحدد ماهية الخطاب في التراث العربي القديم باتفاق المبرزين من أئمة اللغة والمصطلح، لقول **الكفوي** أيضا: "الخطاب هو الكلام الذي يقصد به الإفهام(...) إفهام من هو متهيئ لفهمه(...) والكلام الذي لم يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمى خطابا".[3] فالإفهام هو الشرط الوحيد الذي يكون به الخطاب خطابا، والذي من دونه لا يصبح كذلك.

ينبني مفهوم الخطاب على مبدأ الإفهام، وكما يشترط على المتكلم إفهام السامع، ينبغي للمتلقي أن يكون أهلا للفهم، ويقتضي هذا المبدأ مراعاة الفروق الثقافية بين المتلقين واحترام الطبقات الاجتماعية التي يندرجون ضمنها، فيخاطب كل منهم حسب مستواه الثقافي ودائرة معارفه، فـ"إذا كان موضوع الكلام على الإفهام... فالواجب أن تقسم طبقات الكلام على طبقات الناس، فيخاطب السوقي

(1)- محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: رفيق العجم وعلي دحروج، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1996، ص749.

(2)- ابن منظور، لسان العرب، م3، ص137.

(3)- أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998، ص419.

بكلام السوقة والبدوي بكلام البدو... ولا يتجاوز به عما يعرفه إلى ما لا يعرفه، فتذهب فائدة الكلام، وتعدم منفعة الخطاب".[1] وبمراعاة مستويات المتلقين ودوائر معارفهم تحصل الغاية المرجوة من الخطاب، ويتحقق القصد منه وهو الإفهام، ومن ثم التأثير.

إن اقتران مصطلح الخطاب بالإفهام يتعين على مرسله الالتزام بقانون الوضوح،[*] وهو واحد من القوانين الأربعة التي تحكم الشعرية العربية القديمة، إلى جانب كل من قانون المشاركة وقانون الشمول وقانون الصدق، ويقتضي هذا القانون أن يُحدّث المبدع المتلقي عن أمور واضحة لا تخرج عن دائرة معارفه، حتى يحصل الإفهام والتأثير. ويأتي الوضوح هنا بمثابة قاسم مشترك يجمع الخطاب بالنص في التراث العربي القديم؛ ومنه نصل إلى أن الذين كانوا وراء تضييق مفهوم النص من شراح **الشافعي** كان مبتغاهم هو الاقتراب بمفهوم النص من مفهوم الخطاب على الأقل من الناحية اللغوية.

يذهب **عبد الواسع الحميري** مذهب **محمد مفتاح** في عد الخطاب أعم من النص في التراث الأصولي، وأن النص ليس إلا واحدا من أنواع الخطاب المتعددة، إذ يرى "أن الخطاب عند الأصوليين، قد بدا أعم وأشمل من النص، بدليل أنهم جعلوا الخطاب هو محور دراستهم، وتناولوه بوصفه موضوع علم أصول الفقه الذي بنيت قواعده على خطاب الله سبحانه، وخطاب رسوله

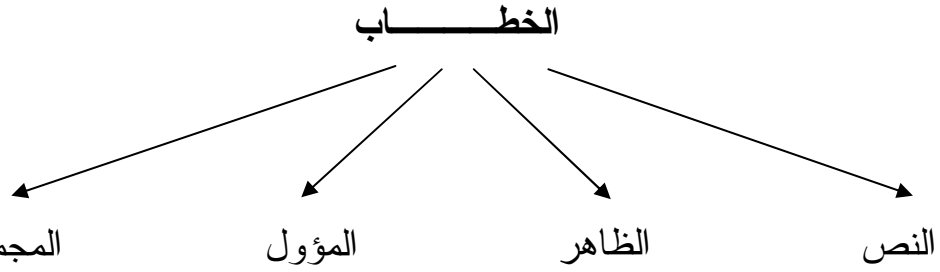
(1)- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1992، ص189.

(*)- ساد قانون الوضوح في الشعرية العربية القديمة ردحا من الزمن، وأول من قام بتجاوزه ناحيا نحو الغموض -كما هو معروف- هو أبو تمام، متأثرا في ذلك بأسلوب القرآن الكريم، إذ جعل من الملام ماء يسقى في قوله للخليفة مستعطفا "لا تسقني ماء الملام"؛ ولما بعث الخليفة بغلامه إلى أبي تمام مستهزئا: يا غلام قل لأبي تمام أن يسقيني كوبا من ماء الملام، أجاب أبو تمام وكله ثقة ووعي: اذهب للخليفة، وقل له أن يحضر لي ريشة من جناح الذل لأرشف له بها كوبا من ماء الملام؛ وبهذا فهو يشير إلى أن القرآن كان سباقا لمثل هذه التعابير والصور الغامضة.

(ص)... ولذلك وجدنا علماء الأصول عموما ينظرون إلى النص بوصفه شكلا خاصا من أشكال الخطاب، أو بوصفه إحدى أهم طرق التدليل الخطابي، أو أحد التجليات الممكنة للخطاب عموما".[1]

لم يعد النص من منظور **الحميري** دليلا لإثبات حكم شرعي فحسب، بوصفه إحدى أهم طرق التدليل الخطابي، وإنما هو علاوة على ذلك يمثل أحد التجليات الممكنة للخطاب، إنه يمثل أحد أهم وسائل إنتاج الخطاب وتلقيه، فهو السياق التداولي له.

يضيف **الحميري** مستطردا أن النص هو إحدى أهم الصيغ الأربع المعتمدة في عملية الدلالة على الأحكام الشرعية عند الأصوليين، فمن الخطاب ما يكون نصا، ومنه ما يكون ظاهرا، ومنه ما يكون مؤولا، ومنه ما يكون مجملا،[2] إذ يأتي النص عندهم بمثابة النوع لجنس أعم منه هو الخطاب، انطلاقا من أن مقولة الجنس أعم من مقولة النوع، ويتفرع الخطاب بوصفه جنسا عاما إلى أربعة أنواع من بينها النص، كما يمثله الشكل الموالي:



تفرعات الخطاب القرآني عند الأصوليين الشافعية

وبهذا يتضح أن ثنائية الخصوص والعموم تشكل الوجه البارز الذي يمكن من خلاله مقاربة مفهوم النص بمفهوم الخطاب في التراث الأصولي، التي يظهر

(1)- عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص (المفهوم-العلاقة-السلطة)، ص45-46.

(2)- المرجع نفسه، ص46.

فيها الخطاب أعم وأشمل من النص، ولولا الانحسار والتضييق الذي عرفه مفهوم النص في مرحلته الأخيرة لكان هناك كلام آخر.

يصل البحث مما سبق، إلى أن **محمد مفتاح** يتفق مع جمهور الأصوليين في أن الخطاب أشمل من النص لاقتران هذا الأخير بالوضوح التام، فيما يتراوح الخطاب بين درجات متفاوتة من الوضوح والغموض، إلا أنه يختلف عنهم في استغناء النص عن التأويل، لأن النص –حسبه– مهما بلغ مبلغه من الوضوح يبقى قابلا للتأويل، لهذا ألفاه الباحث يخرج النص من دائرة مصطلحاته المعاصرة الجديدة المستبدلة بالمصطلحات التراثية.

كان هذا عن علاقة النص بالخطاب في التراث العربي، فماذا عن علاقته بمفهوم الكلام؟

3- علاقة النص بالكلام في التراث العربي

لئن قام **محمد مفتاح** بمقاربة مفهوم النص بمفهوم الكتابة في الثقافة الغربية بحكم انتشار التدوين فيها، فإنه بالمقابل قد قارب مفهوم النص بمفهوم الكلام في الثقافة العربية القديمة بحكم أنها ثقافة شفوية.

نظر **محمد مفتاح** في علاقة مفهوم النص بمفهوم الكلام، فصرح بـ: "شمولية مفهوم الكلام وخصوصية مفهوم النص".[1] ويبدو أن السبب الذي جعله يقرر ذلك يعود إلى الصفات والخصائص المختلفة التي مُنحها الكلام، وقد اقتصر الناقد على ذكر ثلاث منها هي الاستقلال والإفادة والطول،[2] مستندا في ذلك إلى ما ذهب إليه **ابن جني**، ففي الاستقلال والإفادة يقول: "أما الكلام فكل لفظ مستقل

(1)– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص20.

(2)– المصدر نفسه، ص20.

بنفسه، مفيد لمعناه".[1] أما في الطول فيقول: "معلوم أن الكلمة الواحدة لا تشجو، ولا تحزن، ولا تتملك قلب السامع، إنما ذلك فيما طال من الكلام، وأمتع سامعيه بعذوبة مستمعه، ورقة حواشيه".[2]

إن هذه الصفات (الاستقلال والإفادة والطول) التي أتى **محمد مفتاح** على ذكرها، وخص بها الكلام، ومن ثم بنى عليها وجهة نظره التي تقول بشمولية مفهوم الكلام وخصوصية مفهوم النص، تبقى -برأي الباحث- صفات مشتركة بين الكلام والنص، فضلا عن صفات أخرى مشتركة بينهما كالإخبار والتنبيه والتبليغ... وإذا كانت هناك صفات أو خصائص أخرى ينفرد بها الكلام، فهي تتعلق بالمؤثرات الصوتية والنبرية، وشحنة الأحاسيس والمشاعر التي ينقلها مباشرة إلى المتلقي دون الحاجة إلى عبارات إضافية توضحها.

يضيف **محمد مفتاح** مبررات أخرى لإثبات وجهة نظره سالفة الذكر تتمثل في التشبيهات الكثيرة التي وصف بها الكلام وعرف من خلالها، وتنوع مجالاتها، إذ شُبه بالنسيج، وبالصياغة وبالماء العذب، وبالعقد، وبالحديقة، وبالجسد، وبالأصوات الجميلة.[3] وإن كانت هذه التشبيهات -برأي الباحث- ليست بالسبب الوجيه الذي يجعل الناقد يقرر بناء عليها ما ذهب إليه من شمولية مفهوم الكلام مقارنة بمفهوم النص، فمن الممكن إضفاء تشبيهات أخرى على النص، من بينها ما أطلقه الناقد نفسه: النص منصة، والنص شبكة عنكبوت بتعبير **بارت**؛ فحتى وإن لم تعرف تشبيهات النص المذكورة مستوى الرواج والتداول الذي عرفته تشبيهات الكلام، فإنه لا يمكن الجزم من خلال هذه الأخيرة

(1)- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: عبد الحميد هنداوي، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ج1، ص72.

(2)- المرجع نفسه، ص81.

(3)- ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص20 وما بعدها.

بشمولية مفهوم الكلام وخصوصية مفهوم النص، إذ هناك قصور في التسبيب من طرف الناقد.

يشاطر **عبد الواسع الحميري محمد مفتاح** الرأي فيما ذهب إليه من شمولية مفهوم الكلام وخصوصية مفهوم النص، إلا أنه يقدم تبريرا مختلفا عن الذي قدمه هذا الأخير، وهو ما يظهر في قوله: "إن الكلام أعم من النص، باعتبار أن النص هو الطريقة (الخاصة) الملموسة التي ينصص بها الكلام، أو هو الطريقة الخاصة التي بها ينبني الكلام ويبنى".[1] فالنص –حسبه– عبارة عن عملية مخصوصة في صياغة الكلام وإخراجه على وجه ملموس، إنه انتقال من العام إلى الخاص، ومن المجرد إلى الملموس.

إن القول بشمولية مفهوم الكلام وخصوصية مفهوم النص يكون صحيحا –برأيي– بحصر مفهوم النص في المكتوب فحسب، في حين يتم توسيع مفهوم الكلام ليشمل كل الممارسات اللغوية قبل تدوينها، فمن المعلوم أن ما دُوّن من النصوص هو أقل بكثير مما كان موجودا من الكلام في الثقافة العربية القديمة، ذلك أن جزءا منه ضاع، وبقي جزء آخر منه يُتناقل شفاهة؛ وبهذا يصبح النص المكتوب تجليا للكلام بأنواعه المختلفة: "قولة أعرابي، حديث نبوي، خبر طريف، قصيدة شعرية، رسالة، خطبة... هذه التجليات الكلامية المختلفة وصلتنا مقاوِمة الزمن من خلال الكتاب، لقد ظل العديد منها يروى أو يقال شفاها، ولكنه دوّن وجمع في كتب".[2] فالكتاب –حسب **يقطين**– فضلا عن أنه يجمع هذه الممارسات

(1)– عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، ص139.

(2)– سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، 1997، ص205.

الكلامية بغية الحفاظ عليها من الضياع والنسيان بمرور الزمن، فهو يعبر عن مستوى التجلي،(*) إنه يمثل التحققات النصية الملموسة.

لقد أدرك **محمد مفتاح** الصلة الوثيقة بين النص والكتابة، مما جعله يطلق عليه صفة الكتاب: "النص كتاب"،(1) فوجود النص -برأيه- متوقف على وجود الكتابة، وظهوره مرتبط بظهورها، فـ: "الكَتْبُ، أو الكتابة، أو الكتاب هو ما أدى إلى وجود النص ومنحه وظائفه من تثبيت المعلومات وتجذير التقاليد وضبط المعاملات...؛ والكتاب هو القرآن...؛ إن الكتاب أعم من النص، فالنصوص نادرة وعزيزة في كتاب شامل".(2) وبهذا لم يعد النص -حسب **مفتاح**- أخص من الكلام فحسب، وإنما من الكتاب كذلك. وإن هذا التضييق الذي عرفه مفهوم النص مقارنة بمفهوم الكلام والكتاب عنده نابعة من تأثره بمفهومه في التراث الأصولي الذي ارتبط بمنتهى الشفافية والوضوح، مما أدى إلى القول بندرة النصوص وعزتها في الكتاب القرآني.

نظر **سعيد يقطين** إلى مفهوم الكلام في الثقافة العربية القديمة بوصفه معادلا موضوعيا لمفهوم الأدب في الثقافة العربية المعاصرة، فكلاهما يعبر عن الممارسات اللغوية ذات الخصائص الفنية، إذ "يتخذ مفهوم الأدب في الاستعمال الجاري اسم الجنس الذي يستوعب مختلف الممارسات اللفظية ذات الخصائص المميزة عن نظيراتها في الحياة اليومية والعلمية... إن اسم الجنس الجامع الذي اهتم به العرب القدامى، ووصفوا به مختلف الممارسات اللفظية، وميزوا أنواعها

(*)- يربط سعيد يقطين مصطلح التجلي بالكلام مرة، فيرى أن الكلام يمثل مستوى التجلي اللفظي: "نقصد بالكلام العربي مختلف التجليات اللفظية التي أنتجها العربي". سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص188. وبالنص مرة أخرى، إذ يقول: "نقصد بالتجليات التحققات النصية الملموسة، وبوضعنا إياها إلى جانب المقولات، نريد ربط المجرد بالملموس"، المرجع نفسه، ص185.

(1)- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص19.

(2)- المصدر نفسه، ص20.

وخصائصها هو مفهوم الكلام".[1] إن **سعيد يقطين** بمقاربته بين مفهوم الكلام ومفهوم الأدب في الثقافة العربية قد سار على خطى **رولان بارت** الذي قارب بين مفهوم الأدب ومفهوم الكتابة (النص) في الثقافة الغربية، وهو لم يفعل ذلك إلا ليثبت شساعة مفهوم الكلام كما هو شاسع مفهوم الأدب، وتتأتى هذه الشساعة من سعة استيعابه لممارسات لفظية نوعية عدة.

يتسع نطاق الكلام –حسب **يقطين**– ليجمع بين طياته مختلف الممارسات اللفظية المميزة التي تسمو عن مستوى الكلام العادي، وهو ما جعله يطلق عليه (اسم الجنس الجامع)، مستندا في ذلك إلى ما ذهب إليه **مسكويه** من أن الكلام يعد بمثابة الجنس الذي انطوت تحته مختلف الممارسات الشعرية والنثرية، بعدِّها أنواعا تقع تحت هذا الجنس، إذ يرى: "أن النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما".[2] فالكلام إذًا أشمل من النظم والنثر بعد مقولة الجنس أعم وأوسع من مقولة النوع. وكما اكتسب الكلام خاصية الشمولية مقارنة بمفهومي النظم والنثر في التراث العربي، فقد اكتسب هذه الخاصية مقارنة بمفهوم النص كذلك.

يظهر من خلال ما تقدم عرضه اتساع مفهوم الكلام وشموليته مقارنة بمفهوم النص في التراث العربي عند كل من **محمد مفتاح** و**سعيد يقطين**، لكن في حين استند الأول إلى المعنى الضيق الذي عرفه مفهوم النص في التراث الأصولي ليثبت شمولية هذا المفهوم، فإن الثاني نظر إلى شساعة مفهوم الكلام في حد ذاته، بوصفه "اسم الجنس الجامع" الذي استوعب مختلف الممارسات اللفظية ذات الخصائص الفنية شعرية كانت أم نثرية، وإن الكلام باحتلاله مرتبة

(1)– سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص133.

(2)– أبو حيان علي بن محمد بن العباس البغدادي التوحيدي، الهوامل والشوامل، تح: أحمد أمين والسيد أحمد الصقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951، ص309.

الجنس يكون قد احتل المرتبة الأعلى والأشمل مقارنة بمرتبة النوع الأدنى التي احتلتها هذه الممارسات المتفرعة عنه من نظم ونثر.

يمكن في ختام الحديث عن علاقة النص بالكلام تسجيل جملة الفروقات التي رصدها **عبد الواسع الحميري** بينهما، أو بالأحرى بين أفق التكلم الكتابي وأفق التكلم الشفاهي (الخطابي)، إذ أطلق على الأول صفات الانفتاح والتحول والصيرورة والحرية والتعدد والاختلاف والخرق والإبداع، فيما أطلق على الثاني صفات الانغلاق والسكون والجمود والأحادية والائتلاف والتبعية والتقليد والإتباع، وفيما يلي جدول تفصيلي يوضح هذه الفروقات:[1]

(1)- عبد الواسع الحميري، في آفاق الكلام وتكلم النص، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2009، ص192.

أفق التكلم الكتابي	أفق التكلم الشفاهي
* أفق انفتاح وتفتح	* أفق انغلاق واستغلاق
* أفق صمت وتأمل	* أفق ضجيج وصخب
* أفق انفتاح كلي على العالم في كليته	* أفق انفصام كلي عن العالم
* أفق علو في عالم الكلام وعليه	* أفق تعالي على عالم الكلام
* أفق تحول وصيرورة	* أفق سكون وجمود
* أفق إنتاج لمعنى	* أفق كشف عن قناع المعنى
* أفق رغبة وحرية	* أفق طاعة وتبعية
* أفق تحرر واختيار	* أفق إذعان واضطرار
* أفق حضور في حضرة العالم	* أفق حضور في حضرة المخاطب
* أفق إرجاء واختلاف	* أفق تطابق وائتلاف
* أفق خرق لنظام المحاكاة والتمثيل	* أفق محاكاة وتمثيل
* أفق تشويه للفكر	* أفق محافظة على الفكر
* أفق انتهاك لقوانين الكلام	* أفق محافظة على قوانين الكلام
* أفق إبداع وابتداع	* أفق تقليد واتباع
* أفق تفكيك المنطوق	* أفق تبعية للمنطوق
* أفق تعدد واختلاف	* أفق أحادية وائتلاف
* أفق بناء يوتوبية الكلام	* أفق تبعية لشروط الكلام

يصل البحث إلى أنه إذا كان هناك من مقابل لمفهوم النص في التراث العربي، فليس هو مفهوم الخطاب كما هو الحال في الثقافة الغربية المعاصرة، وإنما هو مفهوم الكلام، ذلك أن النص في الثقافة الغربية هو خطاب تم تثبيته

بواسطة اللغة، أما في الثقافة العربية فالنص هو ما تم تدوينه من الكلام، إنه يمثل مستوى التجلي والتحقق والتداول.

الكلام نسيج

لم يقارب **محمد مفتاح** مفهوم النص بمفهوم الكلام في التراث العربي، إلا ليقرب هذا الأخير من مفهوم النسيج، كما تمت مقاربة مفهوم النص بمفهوم النسيج في الثقافة الغربية، وهو، وإن شبه مفهوم الكلام بمفاهيم عدة من قبيل: النسيج والصياغة، والماء، والجسد...، فإنه قد أفرد مقاربته الكلام بالنسيج عناية أوفر، مبرزا طبيعة المقايسة بين الكلام والنسيج في الثقافة العربية، وطبيعة المقايسة بين النص والنسيج في الثقافة الغربية.

إن علاقة الكلام بالنسيج عريقة جدا في التراث العربي، فقد جرت العادة على تشبيه الكلام بمختلف أنواع الصناعات، وهو ما ذهب إليه **الجرجاني** في قوله: "وإنا لنراهم يقيسون الكلام في معنى المعارضة على الأعمال الصناعية كنسج الديباج وصوغ الشنف والسوار وأنواع ما يصاغ".[1] وبهذا فإن تشبيهات الكلام في التراث العربي تتسع لتشمل مختلف الصناعات من نسيج وصياغة وتصوير، بخلاف الثقافة الغربية التي تم الاقتصار فيها على تشبيه النص بالنسيج فحسب.

(1)- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، (د ط)، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د ت)، ص260.

لئن جرى تداول علاقة الكلام بالنسيج على نطاق واسع من التراث العربي، فإن حديث النقاد القدامى(*) عنها لا يعدو عقد مختلف التشبيهات بين الكلام والنسيج أو غيره من الصناعات الأخرى، لكن بمجيئ **عبد القاهر الجرجاني** تم تفصيل أمر هذه المقايسة، وتوضيح حدودها وأبعادها، لكل من اعتقد خطأ أن عملية ضم الكلام بعضه إلى بعض هي نفسها عملية ضم خيوط الإبرسيم (النسيج) بعضها إلى بعض، فصناعة الكلام تكتسب نوعا من الخصوصية مقارنة بصناعة الغزل، إذ أنها ليست ضما اعتباطيا كيفما شاء واتفق، وإنما هو ضم تراعى فيه معاني النحو، وإلا لما كان نظم الكلام وتأليفه صحيحا، و"إنه لا يكون الضم فيها ضما، ولا الموقع موقعا، حتى يكون قد توخى فيها معاني النحو، وإنك إن عمدت إلى ألفاظ فجعلت تتبع بعضها بعضا، من غير أن تتوخى فيها معاني النحو، لم تكن صنعت شيئا تدعى به مؤلفا، وتشبه معه بمن عمل نسجا أو صنع على الجملة صنيعا، ولم يتصور أن تكون قد تخيرت لها المواقع".(1)

تختلف صناعة الكلام عن صناعة النسيج، إذ تقوم الأولى على ضم الكلم، فيما تقوم الثانية على ضم الخيوط، ولئن تم تشبيه هذه بتلك، فقد تم التركيز على العلاقات السطحية الظاهرة المشتركة بينهما، دون الالتفات إلى العلاقات المجردة الخفية، فالمقايسة –حسب **محمد مفتاح**– "ركزت على صفات سطحية مثل الضم واختيار مواقع الأصباغ، ولكنها فاتتها العلائق المجردة وتشابكاتها كما هو

(*)– اذكر على سبيل المثال الجاحظ الذي شبه صناعة الكلام الشعري بصناعة النسيج والغزل في قوله: "ووصفوا كلامهم في أشعارهم فجعلوها كبرود العصب والحلل والمعاطف والديباج والوشي وأشباه ذلك". أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: درويش جويدي، (د ط)، المكتبة العصرية، بيروت، 2005، ج1، ص222. وابن طباطبا الذي شبه الشاعر في براعته وحذقه بـ"النساج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف ويسديه وينيره ولا يهلهل فيه شيئا فيشينه". محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، ص05.

(1)– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص370–371.

الأصل في النسيج. ولذلك لم يقنع فذهب أبعد للبحث عن العلائق المتحكمة في بنية الكلام العميقة، وهي معاني النحو".[1]

ترتبط العلائق المجردة في مقايسة الكلام بالنسيج بالبنية العميقة للكلام، وهو ما عبر عنه **عبد القاهر الجرجاني** بمعاني النحو، فهي مكمن الاختلاف في هذه المقايسة، ومكمن الخصوصية في صناعة الكلام.

لقد أفاض **عبد القاهر الجرجاني** الحديث عن علاقة الكلام بالنسيج في أكثر من موضع من كتابة دلائل الإعجاز، ليصل إلى بناء نظريته في النظم، وبيّن حدود هذه المقايسة التي ترتكز على الضم والنسج والتأليف، بإظهار ما تقتضيه من خصوصيات في صناعة الكلام مقارنة بصناعة النسيج، واستمر المؤلفون(*) من بعده يخوضون في هذه المشابهة ردحا من الزمن.

لم يكتف قدماء العرب بعقد علاقات مشابهة بين صناعتي الكلام والنسيج، بل وصل بهم الأمر إلى تكنية بعض الشعراء بألقاب لها علاقة بالحياكة والغزل (كالمهلهل، والمرقش والمحبر)(**) كناية منهم عن جودة كلامهم الشعري وإحكام صناعته وإتقانها كإتقان صناعة النسيج، وهي ألقاب لشعراء جاهليين، مما يثبت

(1)- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص21-22.

(*)- أشير بهذا الصدد إلى ابن خلدون الذي قال مشبها مؤلف الكلام بالبناء والنساج: "إن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبنى فيه، أو المنوال الذي ينسج عليه، فإن خرج عن القالب في بنائه، أو عن المنوال في نسجه، كان فاسدا". ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، ج2، ص522.

(**)-المهلهل: هو عدي بن ربيعة الملقب بالزير سالم، من أبطال العرب قبل الإسلام، سمي بالمهلهل لأنه أول من هلهل الشعر أي رققه. المرقش: هما شاعران:

* المرقش الأكبر، هو شاعر جاهلي من الطبقة الأولى، له قصيدة تدخل ضمن المعلقات العشر، سمي بالمرقش لقوله: الدار قفر والرسوم كما *** رقش في ظهر الأديم قلم.

* المرقش الأصغر: شاعر جاهلي من الطبقة الثانية، هو ابن أخ المرقش الأكبر وعم طرفة بن العبد.

* المحبر: هو الطفيل الغنوي، شاعر جاهلي فحل من الشجعان، هو أوصف العرب للخيل، سمي طفيل الخيل لكثرة وصفه لها، وسمي بالمحبر لتحسينه شعره.

أن علاقة الكلام بالنسيج، تمتد إلى العصر الجاهلي، كما عمدوا إلى تسمية بعض القصائد بأسماء تتدرج في الميدان نفسه كالمحبّرة(*) التي سميت بذلك لجودتها وإحكامها. كما يمكن العثور على مصطلحات بلاغية لها صلة بميدان الحياكة والنسيج كالتسهيم، والتفويف، والتوشيع، والتطريز، والتدبيج[1] مما يفضي إلى القول بأن تشبيه الكلام بالنسيج قد مس مجالات عدة، إذ شمل الأدب والنقد والبلاغة.

وبهذا تثبت علاقة الكلام بالنسيج في التراث العربي، كما هي علاقة النص بالنسيج في الثقافة الغربية، وإن هذا التماثل في التشبيه يفترض حسب **محمد مفتاح** "تماثل الظروف البيولوجية والغرائز الفطرية وأدوات الإدراك الطبيعية، مما يجعل تشابه الحضارات والثقافات واردا".[2] فالثقافة بهذا المنظور ليست إلا حصيلة أو صدى لجملة من العوامل المتحكمة في البنية التكوينية للأفراد، فكلما كان تماثل هذه العوامل أكثر كانت درجة التشابه بين الثقافات أكبر. لكن لماذا قصر **محمد مفتاح** العوامل المتحكمة في التشابه الحضاري والثقافي على الذاتية منها، مغفلا بذلك العوامل الخارجية المحيطة بالأفراد !؟ على الرغم من إسهامها الذي لا يمكن إنكاره في هذا التشابه.

(*)- المحبّرة: هي لأحمد بن علوية الأصبهاني (ت 320هـ)، سميت كذلك النونية والألفية، تقع في ثمانمائة ونيف وثلاثون بيتا، مطلعها: ما بال عينك ثرة الإنسان *** عبرى اللحاظ سقيمة الأجفان. عرضت على أبي حاتم السجستاني فأعجب بها، وقال: يا أهل البصرة غلبكم أهل أصبهان. ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، تحقيق: إحسان عباس، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1993، ج1، ص409.

(1)- ينظر في الدلالة البلاغية لهذه المصطلحات: ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، (د ط)، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1963، ص260 وما بعدها.

(2)- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص23.

لئن أثبت **محمد مفتاح** وجود تشابه وائتلاف بين الثقافتين الغربية والعربية فيما يخص علاقة الكلام بالنسيج، فإن هذا لا يمنع من وجود اختلاف بينهما، فالثقافات وإن اشتركت في العموميات تبقى مختلفة في بعض التفاصيل والخصوصيات، ويرصد الناقد مواطن الاختلاف في نقطتين:[1]

الأولى: حصول الارتباط في الثقافة العربية الإسلامية بالمقايسة والمشابهة والاستعارة، أما في الثقافة الغربية فقد تم بتطور داخلي في المجال الدلالي اللغوي.

الثانية: اقتصار مدلول كلمة نسيج في الثقافة العربية على المعنى الأصلي، فيما يتجاوز مدلولها في الثقافة الغربية ذلك إلى معاني أخر، إذ يقال النسيج الاقتصادي، والنسيج البيولوجي ونسيج النص... التي لم تعرفها الثقافة العربية إلا عن طريق الترجمة.

يشير **محمد مفتاح** في هذا الموضع إلى نظام اشتغال اللغة في الثقافتين كلتيهما؛ رابطا إياه بمستوى التطور الحضاري والثقافي والعلمي، مرجعا عدم تجاوز مدلول كلمة نسيج معناها الأصلي في الثقافة العربية إلى "ضعف النمو الحضاري والثقافي والعلمي، إذ لما كان هناك نمو وقعت مقايسة بين النسيج والكلام، وقد تكون وقعت في مجالات أخرى، ولما توقف النمو توقفت المقايسة والتشبيهات والاستعارات".[2] ولكن مثل هذه المقايسات والمشابهات بدأت منذ العصر الجاهلي، فهل يمكن الحديث عن نمو حضاري وثقافي وعلمي في هذا العصر!؟

(1)- ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص22-23.

(2)- المصدر نفسه، ص23.

قد يكون الأمر راجعا –من وجهة نظر الباحث– إلى الثقافة الموسوعية للناقد، كما هو الحال مع **الجاحظ** مثلا، فحين كان النقاد على دراية واطلاع بمختلف حقول المعرفة، يأخذون من كل علم بطرف، أمكنهم الربط بين الأدب وغيره من المجالات الأخرى، وعقد مثل هذه المقايسات والمشابهات، ولما تقوقع النقاد على أنفسهم بدعوى الدخول في دائرة التخصص، انصرفوا عن عقد مقايسات ومشابهات من هذا النوع.

وجملة القول إن الناقد **محمد مفتاح** استقبل مصطلح النص "texte" الوارد من الثقافة الغربية بالتدقيق والتحقيق، فراح ينقب عن معناه في اللغة اللاتينية القديمة ليصل أنه يؤدي معنيي النسيج والوثاق، وبالمقابل بحث في المعاجم العربية فوجد أنه يدور حول معنيي الرفعة والظهور. وعلى الرغم من الاختلاف الموجود بين مفهوم النص في الثقافتين الغربية ونظيرتها العربية الإسلامية، فقد تمكن الناقد من رصد نقطة ائتلاف بينهما، هي دلالة النص على الحقيقة القارة الظاهرة أو المتوصل إليها عن طريق التأويل.

لقد نتج عن تأثر الناقد بجملة من النقاد الغربيين من أمثال **بول ريكور** و**رولان بارت** و**فان دايك**، الذين ربطوا النص بالكتابة ليغدو النص معهم خطابا تم تثبيته بواسطة اللغة، تعريفه للنص على أنه مدونة حدث كلامي ذو وظائف متعددة، وظل متمسكا به حتى بعد ظهور مفهوم **كريستيفا** للنص على أنه مجال لتقاطع مجموعة من الممارسات السيميولوجية، إذ يذهب إلى أن هذه نصوص على الاستعارة، أما النص الحقيقي فهو النص المكتوب.

قام البحث بمقاربة مفهوم النص بمفهوم الكلام في الثقافة العربية القديمة بحكم أنها ثقافة شفوية بامتياز، ليصل إلى شمولية مفهوم الكلام وخصوصية مفهوم النص، وهذا انطلاقا من الدلالة الضيقة التي عرفها مفهوم النص في ظل

التراث الأصولي المقترنة بالشفافية والوضوح التام المنزه عن جهات التأويل ومسالك الاحتمال، فضلا عن انحصاره في الخطاب المكتوب فحسب، فيما يشتمل الكلام على مختلف الممارسات اللغوية الفنية ما دون منها وما لم يدون.

الفصل الثاني
اتساق النص وانسجامه عند محمد مفتاح

المبحث الأول: المنظور الحداثي لاتساق النص وانسجامه عند محمد مفتاح

أولا- الاتساق Cohésion

1- مفهومه لغة واصطلاحا

2- أنواع الاتساق

3- تماسك النص عند محمد مفتاح

4- الترابط النصي عند محمد مفتاح كمعادل لمفهوم الاتساق

ثانيا- الانسجام Cohérence

1- علاقة الانسجام بالاتساق

2- عناصر السياق ودورها في انسجام النص

3- إسهام المتلقي في صنع انسجام النص

المبحث الثاني: المنظور التراثي لاتساق النص وانسجامه عند محمد مفتاح

1- الاتساق ومفهوم النظم

2- النظم قبل عبد القاهر الجرجاني

3- النظم عند عبد القاهر الجرجاني

4- النظم بعد عبد القاهر الجرجاني

5- الزركشي وعلم المناسبة

المبحث الأول: المنظور الحداثي لاتساق النص وانسجامه عند محمد مفتاح

لا يمكن الحديث عن النص دون إثارة قضية اتساقه وانسجامه، إذ أصبح الحديث عنه مقرونا بهما وقائما عليهما، فالاتساق والانسجام هما اللذان يحققان للنص نصيته ويميزانه عما ليس نصا (اللانص).

لقد عرض الناقد **محمد مفتاح** لاتساق النص وانسجامه في مواضع عدة ومتفرقة من كتبه (التشابه والاختلاف) و(التلقي والتأويل) و(دينامية النص)، مما يعكس وعيه بأهمية المفهومين وثقلهما في الدراسات النصية المعاصرة، ولكن قبل الحديث عن خصوصية المفهومين عنده، يجدر الوقوف أولا على تعريف لهما. فما الاتساق؟ وما الانسجام؟ وهل هناك اختلاف بين المفهومين؟

أولا- الاتساق Cohésion

1- مفهومه لغة واصطلاحا

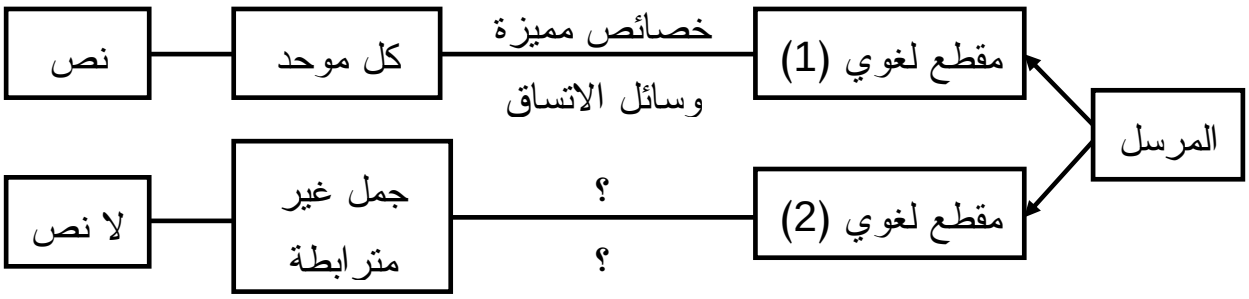
لغة: جاء في لسان العرب مادة (و.س.ق): "وسق الليل واتسق؛ وكل ما انضم فقد اتسق... واتسق القمر: استوى... واتساق القمر: امتلاؤه واجتماعه واستواؤه ليلة ثلاث عشرة وأربع عشرة... ووسقت الشيء جمعته وحملته. والوسق: ضم الشيء إلى الشيء، وفي حديث أحد: استوسقوا كما يستوسق جرب الغنم؛ أي استجمعوا وانضموا... والاتساق: الانتظام".[1] يدور المفهوم اللغوي للاتساق حول معاني الضم والاستواء والانتظام.

اصطلاحا: يقصد به ذلك "التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص/خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من

(1)- ابن منظور، لسان العرب، م09، ص304.

خطاب أو خطاب برمته".[1] فالاتساق هو عملية استجلاء للوسائل اللغوية التي تجعل من سلسلة كلامية نصا مترابطا لا مجرد تتابع جملي، وذلك برصد الإحالات وأدوات الربط المتنوعة من وصل واستبدال وحذف وغيرها.

يعمل مفهوم الاتساق على الربط بين مختلف أجزاء النص ليغدو كلا موحدا متلاحم الأجزاء ويشكل نصا؛ وعليه يمكن عد الاتساق "شرطا ضروريا وكافيا للتعرف على ما هو نص، وعلى ما ليس نصا".[2] ولتوضيح ما تم ذكره يساق المخطط الموالي:[3]



إن النص كل موحد تترابط أجزاؤه في تلاحم واتساق، بينما اللانص، فهو متتالية من الجمل تفتقد للترابط والاتساق فيما بينها.

يعمل الترابط بشكل فاعل في تحقيق اتساق النص وتماسك أجزائه، فالترابط سمة جوهرية في أي نص كيفما كان جنسه ونوعه.[4] بل هو شرط أساس تتحقق به نصية النص، وإن تقاطع مفهوم الاتساق مع مفهوم الترابط وشدة تعلقه به هو الذي جعل **محمد مفتاح** يترجم المصطلح الأجنبي cohésion بالترابط النصي.[5]

(1)- محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ص05.

(2)- محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ص12.

(3)- المرجع نفسه، ص12.

(4)- ينظر: سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ص128-163.

(5)- ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، ص127.

الذي يقسمه إلى ترابط نحوي وترابط معجمي، وإن كانت الترجمة الأكثر شيوعا هي الاتساق.(*)

ولما كان قوام الاتساق؛ أي الترابط النصي مؤسسا على الروابط،(**) فلابد من الإشارة إلى تعدد هذه الروابط وتنوعها بين روابط نحوية وروابط معجمية.

2- أنواع الاتساق

يقسم الاتساق تبعا لطبيعة الروابط المستعملة فيه إلى نوعين: اتساق نحوي واتساق معجمي.

أ- **الاتساق النحوي:** يشتغل هذا النوع من الاتساق على مستوى التراكيب، ويقوم على جملة من الروابط النحوية، مثل: الإحالة والاستبدال والحذف والوصل.

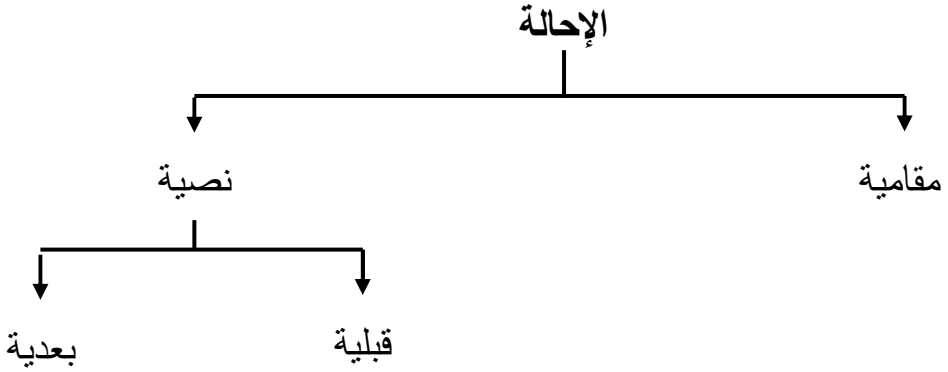
الإحالة: علاقة دلالية تخضع لشرط دلالي، هو ضرورة تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحيل إليه.(1) وهي لا تملك دلالة في ذاتها، بل تعود إلى عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في النص. تتنوع الإحالة بين إحالة مقامية تحيل إلى خارج النص، وإحالة نصية تحيل إلى داخل النص،

(*)- عرف المصطلح الأجنبي cohésion إلى جانب ترجمته بالاتساق مقابلات عربية أخرى، فقد ترجمه سعد مصلوح بالسبك أو الربط النحوي، فيما أطلق على مصطلح cohérence الحبك أو التماسك الدلالي. ينظر: سعد مصلوح، نحو أجرومية النص الشعري "دراسة في قصيدة جاهلية"، مجلة فصول، القاهرة، يوليو- أغسطس 1991، م10، ع2، ص154. أما صبحي إبراهيم الفقي، فقد اختار له مصطلح التماسك الذي قسمه بين تماسك شكلي وتماسك دلالي. ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ط1، دار قباء، القاهرة، 2000، ج1، ص96.

(**)- اعتمد البحث في رصد وسائل الاتساق المختلفة على ما جاء به هاليداي ورقية حسن في كتابهما "الاتساق في اللغة الإنجليزية" لشهرة الكتاب، ولأن الناقد محمد مفتاح كثيرا ما يحيل إليه، مستعينا في ذلك بكتاب "لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)" لمحمد خطابي الذي عرض لأهم أفكاره بالترجمة.

(1)- ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ص17.

وتنقسم هذه الأخيرة إلى إحالة قبلية تشير إلى عنصر متقدم عليها في النص، وإحالة بعدية تشير إلى عنصر لاحق عليها، حسبما يوضحه المخطط الموالي:



تتم الإحالة بوسائل ثلاث(*) هي: الضمائر على اختلافها (المتكلم والمخاطب والغائب)، وأسماء الإشارة (هذا، هذه، هؤلاء، أولئك...) وأدوات المقارنة (أفضل، مثل، أكثر، أقل)، وفيما يلي يتم تقديم مثال عن كل منها في العربية.

الإحالة بالضمير "هو": كما جاء في قوله تعالى: "﴿إِنَّ الْحُكْمَ إِلاَّ لِلهِ يَقُصُّ الْحَقَّ وَهُوَ خَيْرُ الْفَاصِلِينَ﴾. [الأنعام 57].

الإحالة باسم الإشارة "أولئك": لقوله تعالى: ﴿إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولاً﴾. [الإسراء، 36].

الإحالة بأداة المقارنة "مثل" لقوله تعالى: ﴿وَمَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا كَمَثَلِ الَّذِي يَنْعِقُ بِمَا لاَ يَسْمَعُ إِلاَّ دُعَاءً وَنِدَاءً صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لاَ يَعْقِلُونَ﴾. [البقرة،171].

(*)– تضيف نادية رمضان النجار لوسائل الإحالة الثلاث هذه الإحالة بالموصولات (الذي، التي، من، ما) لتصبح بذلك أربع، وتظهر الإحالة بالاسم الموصول الذي في قوله تعالى: «الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِيَّ الْأُمِّيَّ الَّذِي يَجِدُونَهُ مَكْتُوبًا عِندَهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَالْإِنجِيلِ...» [الأعراف، 157]. ينظر: نادية رمضان النجار، علم لغة النص والأسلوب، (د ط)، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، 2013، ص33.

الاستبدال: هو عملية تعويض عنصر بعنصر آخر داخل النص.[1] وتأتي معظم حالات الاستبدال النصي قبلية. وينقسم الاستبدال في اللغة الإنجليزية إلى:

- استبدال اسمي: **سيارتي** في حالة متضررة، يجب أن اركب **أخرى**.

- استبدال فعلي: هل **ستزور** المعرض الدولي للكتاب؟ أجل **سأفعل**.

- استبدال قولي: هل ستتخلى عن مشروعك الجديد؟ أضن ذلك.

الحذف: هو عبارة عن فراغ بنيوي يهتدي القارئ إلى ملئه اعتمادا على ما ورد في الجملة السابقة.[2] مما يعني أن الحذف علاقة قبلية تتم داخل النص.

والحذف مثل الاستبدال ثلاثة أنواع: حذف اسمي وحذف فعلي وحذف قولي.

لن يتم التمثيل لأنواع الحذف في اللغة الإنجليزية، ولكن سيعمل البحث على التمثيل له على خصوصيته في العربية.

- حذف المبتدأ في قول الشاعر:

تثاءب حتى قلت داسع نفسه *** وأخرج أنيابا له كالمعاول.[3]

فأصل الكلام: تثاءب حتى قلت هو داسع نفسه، إذ تم حذف المبتدأ (هو).

- حذف المفعول: ﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لاَ نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ﴾. [القصص، 23]. لقد تم حذف المفعول في ثلاثة مواضع، فاصل الكلام: وجد عليه أمة من الناس يسقون غنمهم، ووجد من دونهم امرأتين تذودان غنمهما، وقالتا لا نسقي غنمنا حتى يصدر الرعاء.

(1)- ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص19.

(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص21.

(3)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص151.

الوصل: هو الطريقة التي يرتبط بها القول اللاحق مع القول السابق بشكل منتظم.[1] وهو في الإنجليزية أربعة أنواع: وصل إضافي، ووصل عكسي، ووصل سببي، ووصل زمني، يتم الوصل فيها بأدوات الربط المختلفة. أما في العربية فيتم عن طريق حروف العطف: الواو، الفاء، ثم، حتى، لا، بل، لكن، أم، أما، أي. ومن أمثلته:

الوصل بالفاء: يقول عز وجل: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الأَرْضُ مُخْضَرَّةٌ﴾. [الحج، 63].

الوصل بالواو: يقول تعالى: ﴿خَتَمَ اللهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ﴾. [البقرة، 7].

ب- الاتساق المعجمي: يرتبط عمل هذا الاتساق بالمستوى المعجمي، وبما في النص من مفردات يكرر بعضها بعضا أو يستدعي بعضها الآخر، ويتحقق بإحدى الطريقتين الآتيتين:

التكرير: هو إعادة ذكر العنصر المعجمي نفسه أو ذكر مرادف له أو شبه مرادف له.[2] أي أنه قد يكون تكريرا لفظيا، كما يكون تكريرا معنويا. مثال: ﴿وَأَقِمِ الصَّلاَةَ إِنَّ الصَّلاَةَ تَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنْكَرِ﴾. [العنكبوت، 45].

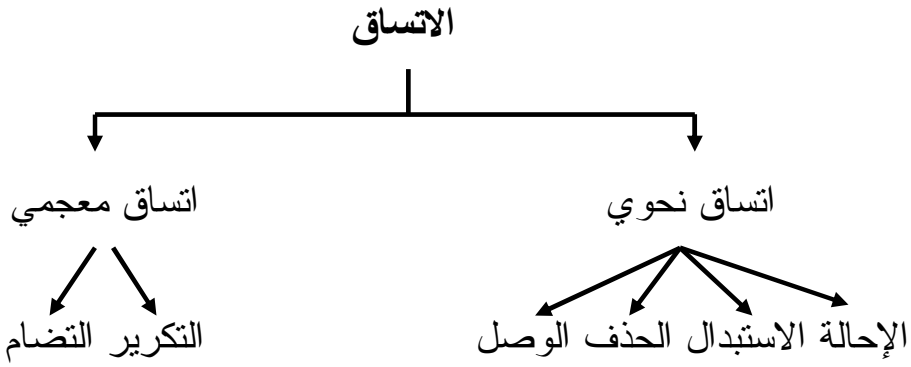
التضام: هو توارد زوج من الكلمات تربطهما علاقة نسقية،[3] إذ يستدعي حضور أحدهما حضور الآخر في سياق معين. مثل: رجل/امرأة، وشمال/جنوب، وداء/دواء، ومشرق/مغرب في قوله تعالى: ﴿وَلِلهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهَ اللهِ إِنَّ اللهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾. [البقرة، 115].

(1)- ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص23.

(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص24.

(3)- ينظر: نفسه، ص25.

وفيما يلي مخطط يوضح مختلف وسائل الاتساق السابقة:



بعد الحديث عن مفهوم الاتساق ووسائله عند **هاليداي ورقية حسن**، يأتي تبيان خصوصية هذا المفهوم عند **محمد مفتاح**.

3- تماسك النص عند محمد مفتاح

يبرز التماسك عند **محمد مفتاح** كمقولة عامة ومركزية تتوزع على أربعة مفاهيم خاصة هي: التنضيد والاتساق والتشاكل والترادف، يتم النظر عبرها إلى مستويات الخطاب من حروف وأدوات ومعجم وتركيب ودلالة.[1]

يفترض أن يشتمل التماسك بعدِّه مقولة كلية على مصطلح الانسجام إلى جانب اشتماله على مصطلح الاتساق، وإن تغييب هذا المصطلح ضمن مقولة التماسك يضفي على فكر المتلقي الباحث نوعا من التشويش والضبابية يدفع به إلى محاولة إيجاد تفسير للأمر، وهو ما يؤدي به إلى طرح احتمالين واردين:

* **الاحتمال الأول:** أن التماسك عند **محمد مفتاح** هو نفسه الانسجام، لاسيما أن الناقد لا يقدم المقابل الأجنبي للتماسك، وذلك لعمق هذا المفهوم فهو يتجاوز المستوى السطحي للخطاب ليغوص في مستواه العميق، إنه يتدخل عندما تعجز الأدوات الشكلية الظاهرة لوحدها عن الوصول إلى معنى النص، وما يدعم هذا

(1)- ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، ص125.

الاحتمال هو الترجمات المتعددة التي عرفها المصطلح الأجنبي cohérence، فقد ترجم بـ"الترابط الدلالي، والحبك، والانسجام، والتقارن، والتماسك الدلالي، والالتحام".[1] ولو أن **محمد مفتاح**، صاحب مصطلح التماسك بمصطلح الدلالي (التماسك الدلالي) كما جاء في القول لتمييزه عن التماسك الشكلي (الاتساق) لاتضحت الرؤية.[*]

* **الاحتمال الثاني:** أن الانسجام هو التشاكل، فإذا كان التماسك مقولة كلية وعامة، فيفترض أن تجمع هذه المقولة بين الاتساق والانسجام، وإذا كان التضيد والاتساق أو بالأحرى التنسيق يندرجان ضمن مصطلح واحد هو الاتساق، فقد قام الناقد بتقسيم مفهوم الاتساق إلى قسمين هما: التضيد والتنسيق، وأطلق على المفهومين مجتمعين مصطلح (الترابط النصي)، وهو بهذا لا يتفق مع غيره من الباحثين الأجانب الذين دأبوا على إدماج مفهوم التضيد ضمن مفهوم الاتساق أو الترابط النصي cohésion، إذ يخالفهم باقتراحه هذا المفهوم لوصف الوحدات اللغوية التي يرى بأن لها وضعا خاصا.[2]

لقد أدرج الناقد الترادف ضمن التنسيق بالمعجم، وبهذا فإن كل من التضيد والتنسيق والترادف يندرج ضمن مفهوم الاتساق عند **محمد مفتاح**، وهكذا لم يبق إلا التشاكل، لهذا رجحه الباحث لأن يكون هو الانسجام، لاسيما أن التشاكل يبحث في انسجام المقولات المعنوية، فهو "مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (أي المقومات) التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية، كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إبهامها، هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة

(1)- نادية رمضان النجار، علم لغة النص والأسلوب، ص65.

(*)- تجدر الإشارة في هذا الموضع إلى صبحي إبراهيم الفقي في كتابه "علم اللغة النصي" كأحد أهم النقاد الذين اعتمدوا مصطلح التماسك النصي فقسموه بين تماسك شكلي وتماسك دلالي.

(2)- ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، ص127.

المنسجمة".[1] فالتشاكل يعمل على تحقيق الانسجام النصي انطلاقا من عملية القراءة والتلقي، إذ إن المتلقي بفضل قراءاته السابقة وخلفياته المعرفية، سيعمل على إزالة الإبهام الوارد في النص وصنع انسجامه.

وعلى الرغم من الاحتمالين اللذين ساقهما الباحث، فهو لا يحاول التماس تبرير للناقد **محمد مفتاح** جراء هذا التشويش الذي أحدثه في ذهن المتلقي، إذ تقع عليه كامل المسؤولية في ذلك.

4- الترابط النصي عند محمد مفتاح كمقابل لمفهوم الاتساق

يجمع الترابط النصي عند الناقد بين التنضيد والتنسيق، فيما يقتصر غيره على مصطلح الاتساق فحسب، فالترابط النصي بشقيه التنضيد والتنسيق عند **محمد مفتاح** هو نفسه الاتساق عند غيره من الباحثين.

مفهوم التنضيد

لغة: جاء في لسان العرب مادة (ن.ض.د): "نضدت المتاع أنضده بالكسر، نضدا ونضدته: جعلت بعضه على بعض؛ وفي التهذيب: ضممت بعضه إلى بعض، والتنضيد مثله شدد للمبالغة في وضعه متراصفا".[2]

يدور المعنى اللغوي للتنضيد حول الربط والضم، أما اصطلاحا فيعني به الناقد الربط بواسطة الحروف، فهو "ربط كلمة إلى كلمة وجملة إلى جملة وكلمة إلى جملة وجملة إلى كلمة".[3]

(1)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص20. وينظر: محمد مفتاح، ديناميية النص، ص119.

(2)- ابن منظور، لسان العرب، م08، ص589.

(3)- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص125.

سبقت الإشارة إلى أن التنضيد مفهوم متفرع عن مفهوم الاتساق cohésion الذي يترجمه الناقد بالترابط النصي، وقد جاء به الباحث لرصد الوحدات اللغوية التي يذهب إلى خصوصية وضعها، وتكمن هذه الخصوصية في الربط عن طريق الحروف لما له من أهمية، بوصف الحرف "رابطة حقيقية لأنه يربط الاسم بالاسم والفعل بالفعل والحروف العامة التي تعلق كلاما بكلام، والأدوات الاسمية التي تشد كلاما إلى كلام".[1]

إن الدور الفاعل الذي يؤديه الحرف في الربط بين أجزاء الكلام وتعليق بعضه ببعض في العربية، هو الذي جعل **محمد مفتاح** يجمع مختلف الروابط الحرفية تحت مفهوم خاص هو (التنضيد)، وباستحداثه هذا المفهوم يكون قد فصل الروابط الحرفية عن الروابط النحوية والمعجمية.

يتم الربط الحرفي عن طريق حروف المعاني والأدوات الرابطة، وقد اكتفى **محمد مفتاح** برصد الأدوات التي اتفق على حرفيتها، وما اختلف فيه، وما اتفق على إسميتها (الأدوات الاسمية) جامعا إياها في الجدول الموالي.[2] مع التمثيل لها بالأبيات العشرة الأولى من قصيدة (النبي المجهول) **لأبي القاسم الشابي**.

(1)- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص127.

(2)- ينظر: المصدر نفسه، ص126.

أسماء الأدوات / رقم البيت	أدوات النداء	أدوات التمني	أدوات السببية	أدوات التشبيه	أدوات الشرط	أدوات الجر	أدوات العطف	أدوات الوصل	أدوات الإضافة	أدوات الاستثناء	أدوات التعليل	أدوات السؤال والجواب
1	أيها	ليتَ	فـ	كـ		على/ب						
2		ليتَ		كـ	إذا	لـ						
3		ليتَ	فـ	كـ		لـ		ما				
4		ليتَ		كـ		لـ		ما				
5	يا	ليتَ	فـ	كـ		إلى/إلى/الباء						
6		ليتَ	فـ		إن	لي/ل/ب						
7		ليتَ				لي/ب						
8						في						
9					إن							
10						فـ/ب						

يبدو جليا من خلال الجدول أن الروابط المذكورة لا تمثل مختلف الروابط الحرفية التي تزخر بها اللغة العربية، كما أنه يمكن تصنيفها بطريقة مغايرة، وهو ما ذهب إليه **محمد مفتاح** في تعليقه على الجدول، إذ يرى "أن المقولات المقترحة ليست جامعة لكل المقولات التي تربط بين أجزاء الكلام، لذلك يمكن لأي باحث أن يصنف مقولات أخرى أو أن يدمج بعضها مع بعض، كما يمكن أن يصنف بحسب المقولات اللغوية لا بحسب المقولات النحوية.[1] فالجدول، إذا، غير ثابت، إذ يحتمل التغيير بالزيادة والنقصان.

التنسيـــــق

هو المفهوم الثاني المتفرع عن مصطلح الترابط النصي، ويدرج ضمنه الناقد منضدات أخرى أقل ظهورا بحكم أنها لا تأتي دائما مجاورة للمترابطين كما هو الحال مع المنضدات السابقة، بل تأتي كذلك بعيدة عنهما بحكم أنها تربط بين داخل النص وخارجه، وهو ما يجعلها أخفى.[2]

يندرج ضمن مفهوم التنسيق المحيلات وجهات الأفعال.

أ- **المحيـــــلات**

إذا كان **هالداي** و**رقية حسن** يقسمان الإحالات إلى ثلاثة أنواع هي: أسماء الإشارة والضمائر وأدوات المقارنة، فإن **محمد مفتاح** بدوره يقسمها إلى ثلاثة أنواع، مع استبداله النوع الثالث (أدوات المقارنة) بنوع آخر هو (أل التعريف)، وبهذا تصبح هذه المحيلات الثلاثة عنده هي: أسماء الإشارة والضمائر و(أل) التعريف؛ وتكون نصية وخارج نصية (مقامية)، كما تتفرع الأولى (المحيلات

(1)- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص127.

(2)- ينظر: المصدر نفسه، ص127.

النصية) إلى محيلات قبلية ومحيلات بعدية، يجمعها الناقد في الجدول الموالي،[1] مع التمثيل لها بقصيدة (النبي المجهول) **للشابي**.

الأبيات	الإشارة			الضمير			(أل) التعريف		
	خارج النص	داخل النص		خارج النص	داخل النص		خارج النص	داخل النص	
		قبلية	بعدية		قبلية	بعدية		قبلية	بعدية
01								الـــ(شعب) الـــ(شعب)	
02								الـــ(شعب) الـــ(شعب)	
07					هو				
08					هن				
10					ها				
11					ها				
21	هناك								
42	هناك								
50		هكذا							
57					يا لـــ(ها)				
58					يا لـــ(ها)				
59					يا لـــ(ها)				

ب- جهات الأفعال

يعوض **محمد مفتاح** باقي المنسقات النحوية من استبدال وحذف ووصل، وإن كان من الممكن إدراج الوصل ضمن الروابط الحرفية -كما مر مع **هاليداي ورقية حسن**- بجهات الأفعال، لما لها من دور في "التنسيق بين أحداث وأوضاع النص في العالم".[2] وبهذا يكون قد استحدث منسقات جديدة يتميز بها عن غيره.

(1)- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص128.

(2)- المصدر نفسه، ص128.

تتدرج جهات الأفعال من الاستحالة إلى الواقع مرورا بالاحتمال والإمكان، ويمثل لها الناقد بالأبيات الأربعة الأولى من قصيدة (النبي المجهول) **للشابي**، كما يبينه الجدول الموالي:[1]

الأبيات	الاستحالة	الاحتمال	الإمكان	الواقع
01	ليتني كنت	أهوى	(الإمكان)	
02	ليتني كنت		إذا سالت	تهدّ
03	ليتني كنت	أطوي	(الإمكان)	يخنق
04	ليتني كنت	أغشى	(الإمكان)	أذبل

نلاحظ من خلال الجدول أن ما يتعلق بالشاعر يتراوح بين الاستحالة والاحتمال، أما ما يتعلق بالقوى الطبيعية (سيول، رياح، شتاء...) فيتراوح بين الإمكان والواقع، ويبدو أن الشاعر قد وظف هذه القوى الطبيعية لتمكنه مما عجز هو عن تحقيقه.

تجدر الإشارة إلى أن النص لا يسير دائما على هذا النحو، فابتداء من البيت الثامن (08) يتجه النص نحو الواقع، باستخدام أفعال ماضية تدل على وقوع الحدث وانتهائه، أو أفعال مضارعة تؤشر على وقوع الحدث واستمراره.

بهذا يكون لزمن الأفعال وجهاتها دور في التنسيق بين أحداث النص وأوضاعه، فضلا عن المحيلات بما تتضمنه من أسماء الإشارة والضمائر و(أل) التعريف.

لا يقتصر مفهوم التنسيق عند **محمد مفتاح** على المحيلات وجهات الأفعال فحسب، بل يدرج تحته كذلك التنسيق بالمعجم، وبهذا يكون قد جمع المنسقات

(1)- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص128.

النحوية والمنسقات المعجمية تحت مصطلح واحد هو (التنسيق)؛ بعدما خص المنسقات الحرفية بمجموعة منفردة مقترحا لها مصطلح التنضيد.

ج- التنسيق بالمعجم

يختلف الأمر بالانتقال من معالجة أنواع الاتساق النحوي إلى معالجة أنواع الاتساق المعجمي، ذلك أن الاتساق النحوي يستند إلى أقسام منتهية (*) كما هو الحال في الإحالة والحذف والوصل...، مما يجعل أمر معالجتها أكثر وضوحا، أما الاتساق المعجمي فيتجاوز الأمر فيه مجموعة محدودة من العناصر إلى المعجم بأكمله الذي يتميز بالاتساع والتنوع والانفتاح، مما يصعب أمر معالجتها، فخاصية الاتساع والتنوع التي يتسم بها المعجم "بقدر ما تسمح للمتكلم أن ينشئ علاقات مختلفة بين الوحدات المعجمية بقدر ما تصبح المسألة متسمة بشيء من الصعوبة بالنسبة للمتلقي".(1)

يشتغل التنسيق بالمعجم -حسب **محمد مفتاح**- من خلال آلية تعمل على ملء الفراغ الموجود في سطح النص هي تقنية التوازي التي تظهر بصورة أكثر وضوحا في النصوص الشعرية، والتوازي هو "إعادة البنية نفسها أو جزء منها، مع ملء كل بنية بعناصر جديدة أحيانا كثيرة وبإعادة العناصر نفسها أحيانا قليلة".(2)

(*)- يفرق في اللسانيات اليوم بين قسمين من الوحدات اللغوية، قسم تتسم وحداته بالانتهاء، وتشكل قوائم منتهية كالضمائر وأسماء الإشارة والموصولات وأسماء الاستفهام وحروف الربط، وقسم تتسم وحداته بالانفتاح والقابلية للزيادة وتمثل القسم الأكبر من الوحدات. مفتاح بن عروس، الاتساق والانسجام في القرآن، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2008/2007، هامش ص189.

(1)- مفتاح بن عروس، الاتساق والانسجام في القرآن، ص249.

(2)- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص130.

يشمل التنسيق بالمعجم عند **محمد مفتاح** المقولات التالية: "التكرار والاشتقاق والترادف والتضاد والعام والخاص والكناية والمجاز المرسل".[1] وهو بهذا يكون قد أضاف مقولات أو عناصر جديدة إلى ما أتى به **هاليداي ورقية حسن**، هي: العام والخاص والكناية والمجاز المرسل، التي يمكن نعتها بالمنسقات البلاغية بدلا من المنسقات المعجمية.

تسهم هذه المقولات المعجمية في تحقيق اتساق النص، ومع صعوبة التمثيل لها خاصة إذا تعلق الأمر بالخطاب الشعري، بسبب التداخل الكبير الموجود بينها، إلا أن **محمد مفتاح** سعى جاهدا للتمثيل لها من خلال الأبيات العشرة الأولى من قصيدة (النبي المجهول) **للشابي**، وسيسعى الباحث للوقوف مطولا مع الأمثلة التي قدمها الناقد، لبيان كيفية اشتغال التنسيق المعجمي في القصيدة.

* **التكرار:** إن التكرار علاوة على ما يؤديه من جرس موسيقي على مستوى الإيقاع، وتوكيد للمعنى على مستوى الدلالة نتيجة إعادة ذكر العنصر المعجمي ذاته، فإنه يسهم بشكل فاعل في الربط بين أجزاء النص وتحقيق اتساقه على مساحة واسعة من أرجاء النص، قد تمتد من بداية النص إلى نهايته، كما يظهر في تكرار كلمة (شعب) في قصيدة (النبي المجهول).

(1)- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص130.

البيت 01	أيها **الشعب!** ليتني كنت حطابـــا	فأهوي على الجـــذوع بفأســـــي
البيت 05	ليت لي قوة العواصف، يا **شعـــ**	**بـــي** فألقـــي إليك ثورة نفســـــي
البيت 11	ثـــــم قدمتهـــا إليك، فـــارهقـــ	ت رحيقي ودست يا شعب كأســـي
البيت 16	إنني ذاهب إلى الغاب، يا **شعبـــ**	**بـــي** لأقضي الحياة وحدي بيـــأس
البيت 25	أيهـــا **الشعب:** أنت طفل صغير	لاعـــب بالتـــراب والليل مغســـي
البيت 38	هكـــذا قـــال شاعر فيلســـوف	عـــــاش في **شعبه** الغبي بتعـــس
البيت 40	فهـــو في مذهـــب الحياة نبـــي	وهـــو في **شعبه** مصاب بمـــس [1]

هذا فضلا عن التكـــرار بالضـــمير المتصـــل (ك) فـــي الأبيـــات (06: أدعـــوك، 09: حواليك، 11: إليـــك، 14: إليـــك، 18: أســـألك)، والتكـــرار بالضـــمير المتصـــل (ت) في الأبيات (14: مزقـــت/دســـتها، 15: ألبســـتني/توجـــت)، والتكـــرار بالضـــمير المنفصل (أنت) في الأبيات (27/26/25/18/09/08/07).

عمل تكرار كلمة (شعب) وما نـــاب عنهـــا مـــن الضـــمائر علـــى الـــربط بـــين أجزاء النص وتحقيق اتساقه على مدار الأربعـــين بيتـــا الأولـــى مـــن القصـــيدة، التـــي استمر فيها الحوار والتواصل بين الشاعر وشعبه إلى أن قـــرر فـــي البيـــت الأربعـــين نسيان أمر شعبه ما استطاع، متجها إلى الغاب بعد أن فقد الأمل فيه.

يرد إلى جوار تكرار الكلمة والضمير، تكـــرار أداة التمنـــي (ليـــت) علـــى مـــدار الأبيات السبعة الأولى من القصيدة، فـــي قولـــه: **ليتنـــي** كنـــت حطابـــا/ **ليتنـــي** كنـــت كالسيول/ **ليتني** كنت كالرياح/ **ليتني** كنت كالشتاء/ **ليـــت** لـــي قـــوة العواصـــف/ **ليـــت** لي قوة الأعاصير/ **ليت** لي قوة الأعاصير.

(1)- أبو القاسم الشابي، الديوان، قدم له وشرحه أحمد حسن بسج، ط4، دار الكتب العلمية، بيـــروت، لينـــان، 2005، ص93. وينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص131.

لقد عمل تكرار أداة التمني (ليت) على الربط بين الأبيات السبعة الأولى من القصيدة التي أراد فيها الشاعر أن يتماهى مع قوى الطبيعة للوصول إلى مبتغاه وتحقيق ما عجز عنه.

تتوفر القصيدة كذلك على تكرار لجملة بأكملها في البيتين السادس والسابع:

ليت لي قوة الأعاصير، إن ضجـ جت فأدعوك للحياة بنبسي

ليت لي قوة الأعاصير...! لكن أنت حي يقضي الحياة برمس.[1]

وقف الشاعر مطولا مع الأعاصير من خلال هذا التكرار، لأنها أقصى درجات هذا التماهي وأعلى قوة تصل إليها الطبيعة بداية من الشتاء والسيول، فالرياح، فالعواصف، ثم الأعاصير، وهكذا يكون هذا التكرار قد حقق اتساقا وترابطا متينا بين البيتين السادس والسابع.

* **الاشتقاق:** انطلاقا مما تسمح به اللغة من مرونة في الاشتقاق، يتم الربط بين الوحدات المعجمية التي تشترك في المادة اللغوية نفسها وتحقيق الاتساق بين أجزاء الكلام؛ كما يتضح في الأمثلة الموالية:

ليتني كنت **كالسيول**، إذا **سالت** تهد القبور رمسا برمس

ليت لي قوة الأعاصير...! لكن أنت **حي** يقضي **الحياة** برمس

ثم قدمتها إليك فمزقـ ت ورودي و**دستها** أي **دوس**.[2]

تم الربط في البيت الأول بين الاسم (السيول) والفعل (سالت) اللذين هما من جذر لغوي واحد هو (سال)، فبتحقق فعل السيلان يمكن للسيول أن تؤدي وظيفتها وهي هد القبور. أما في البيت الثاني فتم الربط بين هذا الشعب الحي والحياة بين القبور، كناية على أنه شعب ميت؛ فكل من (الحي والحياة) يعود إلى جذر لغوي

(1)- أبو القاسم الشابي، الديوان، ص94. وينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص131.

(2)- أبو القاسم الشابي، الديوان، ص93. وينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص131.

واحد (حيا). وأما في البيت الثالث فقد حصل الربط بين الفعل (دستها) والاسم (دوس) اللذين يرجعان إلى الجذر اللغوي نفسه (داس)، والهاء المتصلة بالفعل تعود على أحلام الشاعر وتطلعاته التي داس عليها هذا الشعب أيما دوس. وبهذا يظهر كيف أن للاشتقاق دورا في الربط بين أجزاء النص وتلاحمها.

* **الترادف:** لئن كانت عملية البحث عن المترادفات تغنينا عن رتابة استعمال المفردة ذاتها، مسهمة بذلك بشكل كبير في تنمية الثروة اللفظية وتوسيع المعجم اللغوي في النص، فإنها من جانب آخر تعمل على إحداث التناسق النصي من خلال الربط بين اللفظ ومرادفه.

ويمثل له **محمد مفتاح** بـ: (أنت/الشعب)، (ها/الأكواب).[1]

لكن كما يبدو، فهذه ليست مترادفات، وإنما هي إحالة بالضمير، ولهذا سيتم استبدالها بالمثالين التاليين:[2]

المثال الأول: ثم نضدت من **أزاهير** قلبي باقة لم يمسسها أي إنس

ثم قدمتها إليك فمزقـ ت **ورودي** ودستها أي دوس

المثال الثاني: ثم تحت الصنوبر الناضر الحلـ ـو تخط السيول حفرة **رمسي**

وتظل الطيور تلغو على **قبـ ري** ويشدو النسيم فوقي بهمس

إن مفردتي أزاهير/ورودي تحيلان على أحلام الشاعر الواعدة التي داسها شعبه بمنتهى الاستهتار. أما مفردتا رمسي/قبري فتعبران عن يأس الشاعر من شعبه وتوجهه إلى الغاب متحسرا أين قضى نحبه محفوفا بعناصر الطبيعة. وقد

(1)- ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص131.

(2)- الشابي، الديوان، ص94.

عمل توظيف هذه المترادفات على الربط بين البيتين في كل من المثالين الأول والثاني وإحداث التناسق بينهما.

* **التضاد:** يؤدي التضاد عملا مهما على المستوى الدلالي، فبه يتوصل إلى إدراك كنه الأشياء ويُتمكن من تمييزها، ذلك أن حقيقة الشيء وحسنه لا تدرك إلا بمقابلته بضده، فبضدها تتكشف الأمور، والضد يظهر حسنه الضد،(*) هذا فضلا عن أن التضاد يعمل كذلك على تحقيق الاتساق بين أجزاء الكلام بالربط بين الشيء وضده، كما يظهر في الأمثلة الموالية:

ليت لي قوة الأعاصير إن **ضجج** **ـــت** فأدعوك للحياة **بنبس**

ليت لي قوة الأعاصير...! لكن أنت **حي**، يقضي الحياة **برمس**

أنت روح غبية تكره **النو** **ـر** وتقضي الدهور في ليل **ملس**.(1)

يتم الربط في هذه الأبيات الثلاثة، ومن خلال هذه الثنائيات الضدية:

ضجج / نبس، حي / ميت (الحياة برمس)، النور / الظلام (ليل ملس) بين نمطين من الحياة، حياة يعيشها الشعب تتراوح بين الهمجية والتهور والخمول والرضى بظلم وظلمات الاستعمار، وحياة يريدها الشاعر لشعبه وهي حياة حكمة وتعقل والسعي وراء الحرية والحياة الكريمة.

* **العموم والخصوص:** إذا كان العام يعبر عن المشترك بين الناس، فإن الخاص يعبر عن الخصوصية والتميز، ومن هنا فإن أهمية الخاص تتجلى أكثر من خلال مقارنته بالعام وارتباطه به، ويحقق الربط بينهما نوعا من الاتساق في النص، كما هو مبين في الأمثلة التالية:

(*)- يقول الشاعر دوقلة المنبجي في قصيدته اليتيمة:

الوجه مثل الصبح مبيض *** والشعر مثل الليل مسود

ضدان لما استجمعا حسنا *** والضد يظهر حسنه الضد

(1)- الشابي، الديوان، ص94. وينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص131.

ليتني كنت كالسيول إذا سالت تهد **القبــور: رمسا برمس**

في صباح الحياة **ضمخت** أكوا بي و**أترعتها** بخمرة نفسي[1]

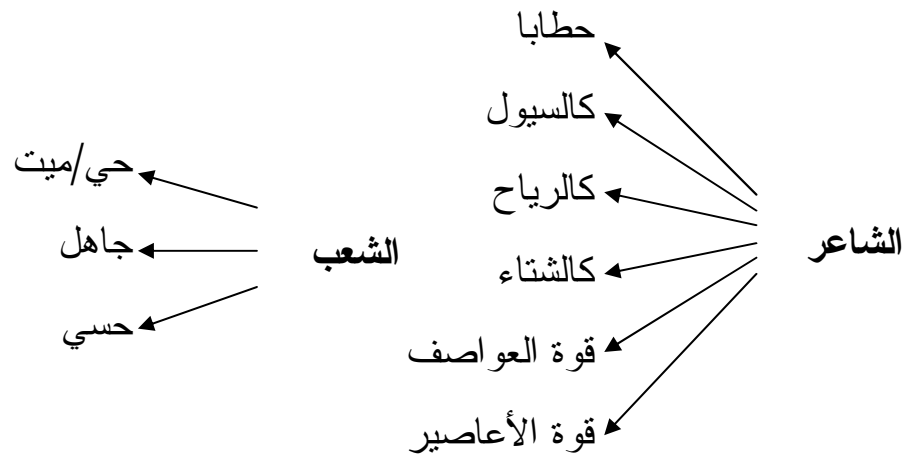
تم في البيت الأول تجسيد علاقة العــام بالخــاص، مــن خــلال حــديث الشــاعر عن هد القبور بوصــفها مكانــا لممارســة وترســيخ الطقــوس القديمــة والمعتقــدات البالية، وقد عبر عن العام بالقبور ليتم تخصيصها بعبارة رمســا بــرمس، وقــد شــكل الربط بينهما اتساقا بين أجزاء البيت.

أما في البيت الثاني، وكما يبدو فهي ليست علاقة عام بخــاص كمــا ذهــب إليــه **محمد مفتاح**، وإنما هي علاقة جزء بكل بين ضــمخ وأتــرع، حيــث يتــدرج الشــاعر في وصف قناعته بالمقاومــة والتمــرد علــى الواقــع البــالي بــين مجــرد التصــور الجزئي للفكرة في قوله: ضمخت أكــوابي، إلــى تمثلهــا والإيمــان بهــا إلــى درجــة الإشباع والثمالة في قوله: أترعتها، وقد أدى الربط بين طرفــي العلاقــة اتســاقا علــى مستوى البيت.

وأما على مستوى المقاطع، فيتم تجاوز الحــديث عــن الشــاعر بوصــفه شخصــا عاديا أو نمطيا إلى الحديث عن خصوصيته بكونــه حطابــا أو بتماهيــه مــع مختلــف قوى الطبيعة –كما هو ممثل في المثال الأول أدنــاه[2]– والشــيء نفســه مــع المثــال الثاني، حيث يتم التركيز علــى الخصوصــية التــي يتميــز بهــا هــذا الشــعب التــي تتراوح بين الموت والجهل والحسية.

(1)– الشابي، الديوان، ص93. وينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص131.

(2)– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص133.



* **الكناية:** هي إرادة المتكلم "إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه".(1)

ومن أمثلتها قولهم: كثير الرماد، كناية عن الكرم، ونؤوم الضحى كناية عن المرأة المترفة المخدومة.

يمثل محمد مفتاح للكناية بـ: السيول/الهد، والرياح/الطي، والشتاء/الإغشاء، والعواصف/الثورة في قول **الشابي:**

أيها الشعب ليتني كنت حطابا ... فأهوي على الجذوع بفأسي
ليتني كنت **كالسيول** إذا سالت ... **تهد القبور:** رمسا برمس
ليتني كنت **كالرياح فأطوي** ... كل ما يخنق الزهور بنحسي
ليتني كنت **كالشتاء** أغشي ... كل ما أذبل الخريف بقرسي
ليت لي **قوة العواصف** يا شعـ ... ـبي، فألقي إليك **ثورة** نفسي.(2)

(1)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص66.

(2)- الشابي، الديوان، ص93-94.

إن هذه الأمثلة كما يبدو أقرب إلى الاستعارة منها إلى الكناية بمفهومها العربي لما فيها من التشخيص، مما أدى بالباحث إلى الرجوع إلى مفهوم الاستعارة النصية أو التمثيل عند الغرب وهو ما يقابل allégorie، التي تعني من بين ما تعنيه تمثل الفكرة على رمزيتها ونقلها من المستوى المجرد إلى المستوى المحسوس؛ أي تشخيصها.(1)

لقد أدى الربط بين الجانب المجرد للصورة البلاغية (التماهي مع مختلف قوى الطبيعة من سيول ورياح وشتاء وعواصف) وجانبها الحسي (هد القبور، وطي ما يخنق الزهور، وإغشاء ما أذبل الخريف، وإلقاء الثورة إلى الشعب) اتساقا بلاغيا جميلا على مستوى النص.

* **المجاز المرسل:** هو استخدام اللفظ في غير ما وضع له في الحقيقة لعلاقة غير المشابهة، مع وجود قرينة تدل على ذلك، سمي بالمرسل لأنه غير مقيد بعلاقة واحدة كما هو الحال في الاستعارة المقيدة بعلاقة المشابهة. ومن علاقاته: السببية، والمسببية، والجزئية، والكلية، واعتبار ما كان، واعتبار ما سيكون، والحالية، والمحلية.(2)

يمثل **محمد مفتاح** للمجاز المرسل بـ: الحطاب/الجذوع.(3)

---

(1)- Voir Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, nouvelle édition, 2015, p67.

ونص العبارة بالفرنسية: " "Représentation d'une entité abstraite par un être animé (le plus souvent un personnage) auxquels sont associés des attributs symboliques dans une narration"

أما فيما يخص ترجمة مصطلح Allégorie فينظر محمد مفتاح، مجهول البيان، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص86.

(2)- ينظر: عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية: أسسها، وعلومها، وفنونها، وصور من تطبيقاتها، ط1، دار القلم والدار الشامية، دمشق-بيروت، 1996، ج2، ص271 وما بعدها.

(3)- ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص132.

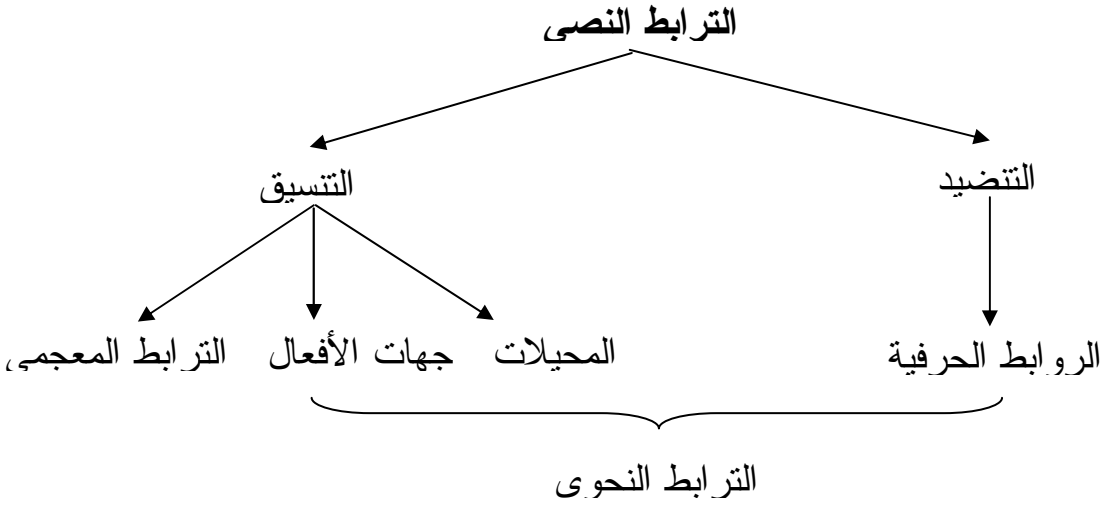
إنه كما يلاحظ ليس مجازا مرسلا بالمفهوم العربي، بل هو كذلك بالمفهوم الغربي، أو ما يصطلح عليه بـ: métonymie، وهو عبارة عن تغير دلالي يصيب الدال يجعله يتخلى عن مدلوله الذي طالما عهده لصالح مدلول آخر تجمعه به علاقة تجاور (contiguïté) مكاني أو زماني أو منطقي.(1) فهناك علاقة تجاور مكاني تجمع الحطاب بالجذوع، فحيثما وجدت الجذوع وجد الحطاب.

وخلاصة ما سبق أن **محمد مفتاح** بخلاف غيره من الباحثين الأجانب، قام بفصل التنضيد الذي تندرج تحته مختلف الروابط المباشرة من أدوات النداء، وأدوات التمني، وأدوات الشرط، والجر، والعطف... عن مفهوم التنسيق لخصوصية الروابط الحرفية في العربية، فأصبح التنسيق عنده يشتمل على المحيلات وهي: أسماء الإشارة، والضمائر، و(أل) التعريف، وجهات الأفعال التي تنسق بين أحداث النص وأوضاعه، ويشكل كل من التنضيد والمحيلات وجهات الأفعال الترابط النحوي عنده؛ كما يشتمل التنسيق كذلك على الترابط المعجمي، ويضم التكرار، والاشتقاق، والترادف، والتضاد، والعموم والخصوص؛ دون إغفاله عنصرين بلاغيين يسهمان بدورهما في الترابط المعجمي هما الكناية والمجاز المرسل. ويشكل كل من الترابط النحوي والترابط المعجمي الترابط النصي عند **محمد مفتاح**، كما يمثله المخطط التالي:

(1)- Voir Cressot Marcel, Le Style et ses techniques, (précis d'analyse stylistique), 6ème édition, presses universitaires de France, Paris, 1969, p68.

ونص العبارة بالفرنسية:

"nous définirons donc la métonymie comme un changement sémantique par lequel un signifiant abandonne le signifié auquel il est habituellement lié pour un autre, avec lequel il se trouve dans un rapport de contiguïté spatiale temporelle ou logique, rapport arbitrairement privilégie".



مخطط يمثل الترابط النصي عند محمد مفتاح

ثانيا- الانسجام Cohérence

يتصل مفهوم الانسجام بمفهوم النص اتصالا وثيقا، بل إن مفهوم النص في حد ذاته قائم عليه، فـ: "النص بمعناه الاصطلاحي يقتضي وجود انسجام بين أجزائه".(1) حسب **محمد مفتاح**، وهو الأمر نفسه الذي ذهبت إليه **لاندكيست** Landquiste في تعريفها للنص، إذ ترى أن النص "بنية موسعة من الوحدات التركيبية... وهي موسومة بالانسجام بين عناصرها".(2) وبهذا يغدو الانسجام سمة ملازمة للنص، وشرطا أساسا لتحقق نصيته.

على الرغم من الاهتمام الكبير والعناية الوافرة التي حضي بها مصطلح الانسجام في مجال الدراسات النصية الحديثة بالنظر إلى العلاقة الوطيدة التي تربطه بمفهوم النص، إلا أنه يعاني من صعوبة تحديد مفهوم له، فهو "مفهوم مركزي في تحليل الخطاب، لكن الإشكال الذي يطرحه هذا المفهوم هو غياب تعريف واضح له".(3) ولعل هذه الصعوبة تتأتى من التداخل الكبير الموجود بينه وبين مفهوم الاتساق cohésion، وهو تداخل يعكس درجة العلاقة التي تربط بينهما، إذ أنه "لا يمكن أن نتصور نصا منسجما دون أن يكون متسقا".(4)

1- علاقة الانسجام بالاتساق

يبدو أن **راستيي** Rastier هو أول من اهتدى للفصل بين المفهومين، من خلال تقديمه لاجتهاد اصطلاحي يدعو فيه إلى "التمييز بين الانسجام cohérence والتماسك cohésion، والفرق بينهما هو أن تماسك نص ما يتوقف على علاقاته

(1)- محمد مفتاح، دينامية النص، ص162.

(2)- مفتاح بن عروس، الاتساق والانسجام في القرآن، ص73.

(3)- Anne Reboul, Jacque Moeschler, Pragmatique de discours de l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation de discours, Armand Colin, Paris, 1998, p59.

(4)- مفتاح بن عروس، حول الاتساق في نصوص المرحلة الثانوية (مقاربة لسانية)، مجلة اللغة والأدب، دار الحكمة، الجزائر، ديسمبر 1997، ع12، ص430.

الدلالية الداخلية، بينما انسجامه يتوقف على علاقاته مع المحيط خارج لساني... فالانسجام يدخل السياق بمعناه الواسع؛ أي المقام خارج لساني، إضافة إلى معارف العالم أو بتعبير **إيكو** الموسوعة الثقافية المرتبطة بالنص".[1]

على الرغم من التمييز الذي وضعه **راستيي** بين المصطلحين، إلا أن الخلط بينهما موجود لدى أكثر من باحث، وهذا ما يثبته **جون ميشال آدم** J.M.Adam الذي يقدم "لفتة هامة في هذا التداخل أي بين الانسجام والاتساق...، ويعطي نموذجين أحدهما **فان ديك** Van.Duk، إذ أنه كلما استعمل مصطلح الانسجام يكون الكلام متعلقا بالاتساق".[2]

إن التداخل بين الانسجام والاتساق غير مطروح على مستوى العالم الغربي فحسب، بل هو مطروح أيضا على مستوى العالم العربي، فهذا **صبحي إبراهيم الفقي** يرى "بدلا من هذا الاختلاف، أن المصطلحين يعنيان معا التماسك النصي، ومن ثم يجب التوحيد بينهما لاختيار أحدهما، وليكن cohésion، ثم نقسمه إلى التماسك الشكلي والتماسك الدلالي، فالأول يهتم بعلاقات التماسك الدلالية بين أجزاء النص من ناحية، وبين النص وما يحيط به من سياقات من ناحية أخرى".[3]

يظهر أن ما فعله **الفقي** لا يعدو أن يكون إعادة تسمية المصطلحين، فهو من خلال دعوته للتوحيد بينهما ودمجهما في مصطلح واحد يكون قد أثبت التداخل الواقع بينهما وعمل على ترسيخه.

---

(1)- رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص62.

(2)- مفتاح بن عروس، حول الاتساق في نصوص المرحلة الثانوية، ص430-431.

(3)- صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، بين النظرية والتطبيق، ج1، ص96.

أما الناقد **محمد مفتاح**، وإن كان لا يقدم تصريحا واضحا بالفرق بين المصطلحين، إلا أن الباحث يلمس محافظته على الحدود بينهما، إذ يرتبط عنده التنسيق cohésion بالأدوات الشكلية –كما سبق عرضه– فيما يتعلق الانسجام بالروابط الدلالية –كما سيأتي بيانه– ويبدو أن محافظته على الحدود بين المصطلحين ناتجة عن تأثره بما جاء به **هاليداي ورقية حسن** في كتابهما (الاتساق في الإنجليزية) الذي يحيل إليه بين الحين والآخر.[1]

يتمحور البحث في اتساق النص حول رصد مختلف الوسائل اللغوية الشكلية (إحالات، ضمائر، أدوات الربط...)؛ أي البحث في العلاقات المعنوية القائمة داخل النص وهي علاقات ظاهرة ملموسة يسهل رصدها؛ أما الانسجام فيعنى بالمقام خارج لساني، أي البحث في العلاقات المعنوية التي تربط النص بخارجه وهي علاقات ضمنية مجردة يصعب الوصول إليها، وبهذا الصدد يذهب كل من **فان دايك** و**غريماس** إلى أن الاتساق يرتبط بالمستوى السطحي للخطاب، أما الانسجام فيتعلق بمستواه العميق، إذ يتجاوز الأمر فيه "الأبنية النحوية السطحية للنص، فقد نجده في الحالات التي يظهر فيها النص مفككا من السطح، لكنه في حقيقة الأمر متماسك في بنيته العميقة التي تعتمد في اكتشافها بعض المفاهيم مثل المفاهيم المنطقية والدلالية، هذا وقد اختلف بعض علماء النص في تسمية بعض المفاهيم التي تعمل على إبراز التماسك الدلالي الذي أطلق عليه **فان ديك** (البنية الكبرى للنص)، ويقصد بها البنية التجريدية الكامنة التي تمثل منطق النص، أما **غريماس** فسماه (البنية العميقة الدلالية والمنطقية)".[2]

(1)– ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، تهميش 13، ص127.

(2)– نعمان بوقرة، لسانيات الخطاب (مباحث في التأسيس والإجراء)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012، ص58.

يبحث الانسجام في العلاقات المنطقية والدلالية التي تحكم النص -حسب **فان دايك**- وهو نفسه ما ذهب إليه **محمد مفتاح** إذ يرى أن البحث في انسجام النص هو اهتمام بالعلاقات التركيبية والمنطقية والدلالية والزمانية-الفضائية التي تربط بين أجزاء النص، والتي يتعين على المحلل تفسيرها إن كانت ظاهرة، والكشف عنها إن كانت خفية،[1] وهو ما يثبت أثر **فان دايك** عليه في تعريفه للانسجام، بل وحتى في التسمية، إذ إن عبارة (البنية الكبرى للنص) تذكر الباحث بمصطلح التماسك عند **محمد مفتاح** بعده مقولة كلية وعامة، دفعت به لأن يعده الانسجام ذاته عند **محمد مفتاح**.

2- عناصر السياق ودورها في انسجام النص

يستدعي ربط انسجام النص بالمقام خارج لساني الحديث عن السياق، لما له من إسهام لا يمكن إغفاله في تفعيل العملية التأويلية وتنشيطها، ويذهب **هايمس** إلى أنه: "بقدر ما يعرف المحلل أكثر ما يمكن من خصائص السياق، بقدر ما يحتمل أن يكون قادرا على التنبؤ بما يحتمل أن يقال".[2] وهو يرى أن خصائص السياق قابلة للتصنيف إلى عشرة عناصر هي:[3]

أ- المرسل: وهو المتكلم أو الكاتب الذي ينتج القول.

ب- المتلقي: وهو المستمع أو القارئ الذي يتلقى القول.

ج- الحضور: وهم مستمعون آخرون حاضرون، يساهم وجودهم في تخصيص الحدث الكلامي.

د- الموضوع: وهو مدار الحدث الكلامي.

---

(1)- ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص، ص119.

(2)- محمد خطابي، لسانيات النص، ص53.

(3)- المرجع نفسه، ص53.

ه- المقام: وهو زمان ومكان الحدث التواصلي، وكذلك العلاقات الفيزيائية بين المتفاعلين بالنظر إلى الإشارات والإيماءات وتعبيرات الوجه.

و- القناة: كيف يتم التواصل بين المشاركين في الحدث الكلامي: كلام، كتابة، إشارة...

ز- النظام: اللغة أو اللهجة أو الأسلوب اللغوي المستعمل.

ح- شكل الرسالة: ما هو الشكل المقصود؟ دردشة، جدل، عظة، خرافة، رسالة غرامية...

ط- المفتاح: ويتضمن التقويم، هل كانت الرسالة موعظة حسنة، شرحا مثيرا للعواطف...

ي- الغرض: أي أن ما يقصده المشاركون ينبغي أن يكون نتيجة للحدث التواصلي.

لقد أتى **محمد مفتاح** على ذكر أهم هذه العناصر في كتابه (التلقي والتأويل) وهي "المرسل والمتلقي والقناة والموضوع والمقام والهدف. وإذا اجتمع التنضيد والتنسيق والعناصر المذكورة، فإن تلك الجمل تصبح نصا منسجما".[1] بمعنى أن أدوات الاتساق الشكلية وإن كانت ضرورية فهي وحدها ليست كافية، بل يجب أن تحضر إلى جانبها عناصر السياق لتشكل الجمل المتتالية نصا منسجما.

يذهب **شارول** Charol إلى أبعد من هذا، إذ يرى أن "وجود رابط (connecteur) و/أو عائد (anaphore) و/أو أي علامة اتساق أخرى لا يمثل شرطا ضروريا ولا كافيا حتى يكون تتابع قولين مثلا مقطعا منسجما".[2] فهو

(1)- محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص158.

(2)- مفتاح بن عروس، الاتساق والانسجام في القرآن، ص41.

يحيل إلى الجمل التي تشكل نصا منسجما دون أن تتوفر فيها الروابط الشكلية المحققة للاتساق، وبالمقابل قد تتوفر الجمل على هذه الروابط الشكلية دون أن تشكل نصا منسجما. ولتوضيح ذلك يقدم **شارول** المثالين المواليين:[1]

- أصيبت ماري بالزكام. البرد شديد.

- أصيبت صوفي بالزكام، لكن ألبير يتعلم البيانو منذ سن الرابعة.

لا يجد المتلقي في المثال الأول، مع غياب الرابط الشكلي، أية صعوبة في ربط المقطع الأول (أصيبت ماري بالزكام) بالمقطع الثاني (البرد شديد)، فإصابة ماري بالزكام هي بسبب (لأن) البرد شديد. وتكثر مصادفة هذا النوع من الأمثلة في النصوص الإشهارية.

أما في المثال الثاني، فعلى الرغم من وجود الرابط الشكلي (لكن) بين المقطعين، فإن تتابعهما لا يشكل نصا منسجما، فهما مجرد مقطعين وضع أحدهما بجانب الآخر من دون أي مبرر، لذا فالمتلقي يجد صعوبة في الربط بينهما.

يتضح من خلال ما تقدم عرضه أن الانسجام ليس مفهوما بسيطا جليا يمكن القبض عليه من خلال تتبع الأدوات الشكلية الظاهرة على سطح الخطاب، كما هو الحال مع الاتساق؛ وإنما هو مفهوم عميق وخفي يتطلب الأمر فيه من المتلقي توجيه الاهتمام نحو العلاقات المنطقية الكامنة وراء السطح التي تنظم النص وتولده، فالانسجام ليس شيئا معطى وإنما يتم بناؤه من طرف المتلقي، فالمتلقي هو المسؤول الأول عن إعادة بناء انسجام النص، إذ "ليس هناك نص منسجم في ذاته ونص غير منسجم في ذاته باستقلال عن المتلقي، بل إن المتلقي هو الذي

(1)- مفتاح بن عروس، الاتساق والانسجام في القرآن، ص42.

يحكم على نص بأنه منسجم وعلى آخر بأنه غير منسجم... بتعبير آخر، يستمد الخطاب انسجامه من فهم وتأويل المتلقي ليس غير".[1]

3- إسهام المتلقي في صنع انسجام النص

لقد أدرك علماء النص أهمية المتلقي، من حيث إنه ليس مجرد مستهلك سلبي للنص، بل هو منتج إيجابي ومشارك فعال في عملية إنتاج النص، و"هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة، فممارسة القراءة إسهام في التأليف".[2]

على الرغم من المكانة الجوهرية التي أولاها علماء النص للقارئ في عملية التفسير، إذ جعلوا له إسهاما لا يقل عن إسهام المنتج، إلا أن دوره وحريته في التفسير ليست مطلقة، "بل نحتاج إلى معالجة هذا الدور لإبراز إمكانات النص وقواعد التفسير، وما تسفر عنه المقابلة بين كفاءة المنتج وكفاءة المتلقي، ومحاولة الوصول إلى قواعد الإنتاج وقواعد التلقي لا تتصف بالمعيارية، بل هي قواعد دينامية من جهة اكتشاف مقولات خارج النص، وقواعد ثابتة من جهة اكتشاف ما في المقولات اللغوية، والقواعد التركيبية والدلالية، من إمكانات غير محدودة".[3] ومن ثم فأية تفسيرات تخرج عن هذه القواعد مرغمة للنص على قول ما لم يقله، لن تكون لصالح النص، بل ستذهب بمعناه بعيدا، مما يؤثر على انسجامه.

لئن كان عمل المتلقي وأهميته مقترنة بالبحث في معنى النص، فإن هذه الأهمية تزداد بالبحث في انسجامه، إذ يتم الانتقال من البحث عن المتحقق بالضرورة أو غير المتحقق إلى البحث عن المتحقق فعلا، "فالنص ليس له وجود

(1)- محمد خطاب، لسانيات النص، ص51.

(2)- سعيد حسن بحيري، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1997، ص113.

(3)- المرجع نفسه، ص113.

إلا عندما يتحقق، وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ. ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع مشكل من قبل، هو العمل الأدبي نفسه".[1]

يرتبط التحقق الفعلي للنص بالقارئ، بما يقدم له من تفسيرات وتأويلات تمنحه دلالات جديدة تسهم في إيضاحه ومن ثم انسجامه، وهو ما يسمح بولادة حياة أخرى للنص.

يستعين المتلقي في عملية تأويله للنص وإعادة بناء انسجامه، بما يتيحه له السياق أولا، وبجملة المعارف الخلفية التي يمتلكها حول الموضوع ثانيا.

*** السياق**[*]

لما كان مناط البحث في الانسجام منصبا على النص داخليا وخارجيا، ذلك أنه يعنى بـ"العلاقات أو الأدوات الشكلية والدلالية التي تسهم في الربط بين عناصر النص الداخلية، وبين النص والبيئة المحيطة من ناحية أخرى".[2] فإن الحديث عن السياق يصبح أمرا لابد منه لكل بحث في الانسجام، بحكم أنه لا يبحث في داخل النص فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى الحيثيات الخارجية المحيطة به، وهذا ما يحدث خاصة عندما يكتنف النص شيء من الغموض، وعدم قدرة الروابط الشكلية الداخلية الظاهرة على تحقيق انسجام النص –كما مر في المثال

(1)– نبيلة إبراهيم، القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول المصرية، 1984، م5، ع1، ص102.

(*)– يتجاوز الحديث عن السياق في هذا الموضع السياق الداخلي أو السياق اللغوي للنص إلى السياق الخارجي المتمثل في سياق الموقف أو سياق الحال أو سياق المقام، وينطوي على "جملة العناصر المكونة للموقف الكلامي (أو الحالة الكلامية)". محمود السعران، علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)، (د ط)، دار الفكر، بيروت، 1992، ص311.
وهناك من يفرق بين السياق والمقام، فيرى أن "السياق غير المقام... فالسياق هو مجرى الكلام وتسلسله واتصال بعضه ببعض، أما المقام فهو الحالة التي يقال فيها الكلام". فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية والمعنى، ط1، دار ابن حزم، بيروت، 2000، ص63.

(2)– صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص96.

السابق- ومن هنا يصبح لزاما على المتلقي استدعاء السياق بما يوفره من معطيات خارجية تعينه على فك شفرة النص والوصول إلى انسجامه.

إن الاستعانة بالسياق يصبح أمرا لا مناص منه عندما يختفي معنى النص، أو يكون للنص أكثر من معنى، فعندها لا معنى للنص إلا المعنى الذي يحدده السياق، فالسياق "يحصر مجال التأويلات الممكنة(...) ويدعم التأويل المقصود".(1) وبذلك يصبح للسياق دور بارز في تحديد معنى النص، ومن ثم انسجامه.

لما كانت اللغة اجتماعية بطبعها، فهي وليدة الاحتكاك في المجتمع، فإن بناء معناها يرجع إلى المجتمع ذاته، وهو ما أكده علماء اللغة الذين يرون أن "اللغة نشاط اجتماعي للإنسان... كما أن السياق الاجتماعي متمم للمعنى، لا يمكن الاستغناء عنه في تفسير اللغة. وقد استعمل **فيرث** العبارة الإنجليزية (contexte of situation) للدلالة على دراسة الكلام في المحيط الذي يقع فيه".(2)

يبدو أن الاهتمام بالسياق أقدم من **فيرث** Firth بكثير، فقديما تحدث **عبد القاهر الجرجاني** عن أهمية السياق، فقال أن معنى المفردة لا يظهر إلا من خلال السياق، و"أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك، مما لا تعلق له بصريح اللفظ".(3)

(1)- محمد خطاب، لسانيات النص، ص52.

(2)- محمود سليمان ياقوت، فقه اللغة وعلم اللغة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1991، ص236-237.

(3)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص47.

يستشهد **الجرجاني** لذلك بالمفردة نفسها تروقك وتؤنسك في موضع، وتثقل عليك وتوحشك في موضع آخر. وهو ما يراه في لفظة (الأخدع) التي لها من الجمال والحسن ما يجعل النفوس تأنس لها في بيت **البحتري**:

وإني وإن أبلغتني شرف العلى *** وأعتقت من رقّ المطامع أخذعي

فما أنا بالمغضوض عما أتيته *** إلي ولا الموضوع في غير موضعي[1]

ولها من التنغيص والتكدير ما يجعل النفوس تعرض عنها في بيت **أبي تمام**:

يا دهر قوّم من أخدعيك فقد *** أضججت هذا الإمام من خرقك[2]

وهو الأمر ذاته الذي ذهب إليه **فيرث** في تصريحه بأن "المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة... فمعظم الوحدات الدلالية تقع في مجاورة وحدات أخرى. وإن معاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها".[3]

إن تحديد معنى الكلمات في السياق يؤدي إلى تحديد معنى الجمل، ومن ثم تحديد معنى النص، وبهذا يتحقق الانسجام، وقد قرر **هاليداي** و**رقية حسن** أن "كل نص له سياق، والنص بصفته يتميز بالتماسك... فأي نقطة أو جملة بعد البداية –أي بداية النص– ترتبط بما سبقها، وبالبيئة المحيطة، وترتبط بما سوف يأتي بعد. وتسهم عناصر أساسية في التماسك مثل: المرجعية، والإبدال،

(1)– أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري، الديوان، (د ط)، دار صادر، بيروت، (د ت)، م1، ص106.

(2)– أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، الديوان، إعداد محمد عبد الرحيم، ط1، دار الراتب الجامعية، بيروت، 2008، ص229.

(3)– أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط2، عالم الكتب، مصر، 1988، ص68–69.

والحذف، والعطف، والتماسك المعجمي، وهي علاقات دلالية تسهم في تحديد النص، كما يسهم السياق كذلك".[1]

يبدأ الانسجام من الوهلة الأولى، فيتمظهر على السطح بواسطة العلاقات الداخلية للنص، ثم يتجاوز ذلك إلى البنية الدلالية العميقة بالنظر في العلاقات الخارجية التي تشكل النص وتولده، التي يؤدي السياق دورا فاعلا فيها، ويذهب **محمد مفتاح** إلى أن خزان الذاكرة الموجود لدى المتلقي يعمل على تنظيم عمليتي "الاسترداد retrieval والاستدلال inference بحسب مقتضيات النص إن كفت، فإذا لم تكف فلتعزز بالمقتضيات الخارجية؛ وعلى هذا، فإنه صار مشروعا إدخال السياق الخارجي لملء فراغات النص، وللتمكن من تأويله، كما أنه صار مشروعا تعميم مفهوم (القمة–القاعدة) ليشمل انسجام النص الداخلي والخارجي".[2]

يدخل الناقد في إطار الاستعانة بالسياق الخارجي لتفسير معنى النص وتحقيق انسجامه مفهوم "القمة–القاعدة"، الذي يبدو أنه أخذه عن **جون ميشال آدم**، وينطلق هذا المفهوم في عملية فهم النص وتأويله من معطيات كلية إلى معطيات جزئية، إلا أن هذا المفهوم لا يعمل لوحده فهناك إلى جانبه مفهوم "القاعدة–القمة" الذي يشتغل بعكس الأول منطلقا من المستوى القاعدي (مفردة، تركيب...الخ) إلى المستوى الأعلى (الثيمة)؛ أي من معطيات جزئية إلى

(1)– صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص107. وينظر:
Halliday. M.A.K and R. Hassan, language, contexte and text, Aspect of language a social semiotic perspective, oxford university press, 1989, p48.

(2)– محمد مفتاح، دينامية النص، ص28.

معطيات كلية، وهما معا يشكلان حركة ترابطية من الذهاب والإياب تسمح بتشكل معنى النص وبروزه.[1]

أدرك **هاليداي** و**رقية حسن** أهمية العلاقة التي تجمع النص بالسياق، فراحا يؤكدان أن الفكرة الأساسية من وراء تأليف كتابهما (اللغة، السياق والنص) هي "إجلاء العلاقة بين النص والسياق، هذه العلاقة مؤكدة، فكل من النص والسياق يمكن تفسيره بالرجوع إلى الآخر".[2] فالعلاقة بينهما، إذا، علاقة تكاملية.

يضيف الباحثان أنه بالرجوع إلى مصطلح السياق contexte نفسه يظهر أنه اشتق بصورة تؤكد هذه العلاقة "فالسابقة con تعني المشاركة، أي توجد أشياء مشاركة في توضيح النص (with the text)، وهي فكرة تتضمن أمورا أخرى تحيط بالنص كالبيئة المحيطة، والتي يمكن وصفها بأنها الجسر بين النص والحال".[3]

لقد نظر **مالينوفسكي** في العلاقة التي تربط بين النص والسياق، ومدى أهمية السياق في تفسير معنى النص، وتأويله، وتوصل إلى جعل السياق يدور حول محورين:[4]

الأول: سياق الحال contexte de situation

الثاني: السياق الثقافي contexte culturel.

---

(1)- ينظر: كريمة سالمي، في ماهية النص: المعنى الكلي والكل النصي، مجلة الممارسات اللغوية، تيزي وزو، مارس 2016، م7، ع1، ص92. وينظر:

Jean Michel Adam, dimension séquentielle et configurationnelle du texte in revue "degrés" Sciences du texte, 14ème année, Bruxelles, N° 46-47, été-Automne 1986, pb5.

(2)- صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص107 وينظر:

Halliday. M.A.K and R. Hassan, language, contexte and text, p48.

(3)- المرجع نفسه، ص108. وينظر:

Halliday. M.A.K and R. Hassan, language, contexte and text, p05.

(4)- ينظر: نفسه، ص108.

يقصد بسياق الحال ذلك التوافق الموجود بين "التركيب أو اللفظ من جهة والرسالة المراد تحميله إياها من جهة أخرى، وهو يدل على العلاقات الزمانية والمكانية التي يجري فيها الكلام".[1] وقد عبر عنه البلاغيون القدامى بالمقام، فاشتهر قولهم "لكل مقام مقال".

أما السياق الثقافي فيرتبط بالبيئة الثقافية المحيطة بالنص، فالنصوص المتعلقة بالصيادين مثلا لا يمكن تفسيرها إلا بالإلمام بالخلفية الثقافية لهم، وذلك بمعايشتهم في أمورهم كلها.

يتضح من خلال ما تقدم عرضه أن السياق يسهم بشكل لا يمكن إغفاله في الوصول إلى معنى النص وإعادة بناء انسجامه، على أن إعادة بناء انسجام النص من طرف المتلقي لا تتوقف على السياق فحسب، بل تعتمد كذلك على ما يتوفر لديه من معارف خلفية حول الموضوع.

*** المعرفة الخلفية**

ينطلق المتلقي في عملية تأويله للنص من جملة المعارف الخلفية التي يمتلكها حول الموضوع، أو ما يعرف بالموسوعة الثقافية للنص حسب **امبرتو إيكو** Umberto Eco، فهو يرى أن التأويل يخضع لإستراتيجية معقدة تدخل ضمنها كفاءة القارئ اللسانية، وكذا موسوعته التي تتضمن "التعاقدات الثقافية التي ينتجها الكلام، وحتى تاريخ التأويلات السابقة لمجموعة من النصوص والتي من بينها تأويلات النص الذي يكون القارئ بصدد تحليله".[2] ولشساعة هذه الموسوعة، فإن المتلقي لا يستدعي منها إلا المعلومات التي تتلاءم مع النص

(1)– خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ط1، دار جرير، عمان، الأردن، 2009، ص84.

(2)- Umberto Eco, interprétation et surinterprétation, traduit de l'anglais par jean Pierre Cometti, 1ère édition, presse universitaires de France, Paris, 1992, p62.

الذي هو بصدد تأويله، متلافيا إسقاط مختلف المعارف عنوة عليه وإرغامه على الاستجابة لها، مما يذهب بمعناه بعيدا، ويبطل انسجامه.

إن المتلقي حين يواجه نصا ما لا يواجهه وهو خالي الذهن، وإنما يستعين بما تراكم لديه من أحداث وتجارب سابقة؛ ويذهب العلماء إلى أن جملة المعارف الخلفية الموجودة لدى المتلقي هي مخزنة في الذاكرة بطريقة منظمة ومضبوطة، يستدعي منها ما يريد بحسب الحاجة. ولتمثيل هذه المعرفة قام علماء الذكاء الاصطناعي باستعمال مفهومي (الإطار) و(المدونة)، أما علماء النفس المعرفي فاقترحوا مفهومي (السيناريو) و(الخطاطة). وفيما يلي يتم عرض مجمل ما جاءت به هذه النظريات:[1]

نظرية الإطار: ترى نظرية الإطار أن معرفتنا بالعالم مخزنة في الذاكرة على شكل بنيات نموذجية جاهزة تسمى (الأطر)، يستدعي منها المتلقي الإطار الذي يتناسب مع وضعيته الجديدة، مع تغيير التفاصيل بحسب خصوصية الموقف.

نظرية المدونة: تقضي هذه النظرية بوجود (تبعية مفهومية) بين أجزاء النص، ومن ثم يستثمر المفهوم السابق لخدمة اللاحق وتفسيره.

نظرية السيناريو: تنص هذه النظرية على وجود فراغات في النص، يعمل المتلقي على ملئها اعتمادا على السيناريو الجاهز المخزن في ذاكرته.

نظرية الخطاطة: تشير هذه النظرية إلى وجود بنيات معرفية تضم توجيهات حتمية تفرض على المؤول، مما ينحو بعملية التأويل نحو الجمود، ويتسبب في السقوط في بعض الأحكام المسبقة.

(1)- ينظر: محمد حطابي، لسانيات النص، ص62 وما بعدها.

تعنى هذه النظريات جميعا –وإن اختلفت في بعض التفاصيل– بتفسير كيفية اكتساب المعرفة وتخزينها بانتظام في الذهن، ثم بالطريقة التي تستثمر بها في عملية تأويل النصوص، كما أنه "يجمعها هاجس مشترك، وهو قصد البرهنة على انسجام النص، إذ صار الشغل الشاغل للباحثين في ميدان تحليل الخطاب في السنوات الأخيرة".[1]

أتى **محمد مفتاح** على عرض هذه النظريات في مواضع مختلفة من كتبه (مجهول البيان) و(دينامية النص) و(تحليل الخطاب الشعري) في إطار حديثه عن أهمية المعرفة الخلفية في عملية إنتاج النصوص وتأويلها ومن ثم تحقيق انسجامها، وأردف قائلا: "إن هذه النظريات جميعا تشترك في أنها تعير أقصى الاهتمام للخلفية المعرفية في عمليتي إنتاج الخطاب وتلقيه، ومعنى هذا أن الذاكرة تقوم بدور كبير في العمليتين معا، ولكنها لا تستدعي الأحداث والتجارب السابقة كلها في تراكم وتتابع، وإنما تعيد بناءها وتنظيمها، وإبراز بعض العناصر منها وإخفاء أخرى تبعا لمقصدية المنتج والمتلقي".[2]

تطرق **محمد مفتاح** كذلك إلى جملة من المفاهيم التكميلية التي توضح كيفية استثمار المعرفة الخلفية المختزنة في الذاكرة أثناء التفسير والتأويل مثل: (من القاعدة إلى القمة)، و(من القمة إلى القاعدة) و(الفرض الاستكشافي)، ففي المفهوم الأول ينطلق المتلقي من مؤشر لغوي جزئي (كلمة أو تركيب أو عنوان...) ويستثمره في فهم الجملة، فالنص. أما المفهوم الثاني، فينطلق المتلقي فيه من

(1)– محمد مفتاح، دينامية النص، ص29.

(2)– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص124.

القمة في عملية تنبؤية معتمدة على البنيات المعرفية المختزنة في الذاكرة،[1] مستعينا في ذلك بجملة من العمليات الاستدلالية البسيطة أو المعقدة لتفسير النص.

وبالحديث عن العمليات الاستدلالية يحضر (الفرض الاستكشافي) الذي لا يقتصر الأمر فيه على تتبع المؤشرات الموجودة في النص، وإنما يعمد إلى توظيف عمليات الاستقراء والاستنتاج، وهذا ما يحدث غالبا في حالة تأويل النصوص الغامضة، إذ على المتلقي "أن يتتبع آثار تلك المؤشرات بطريقة بوليسية حتى يظفر بالمعنى الظنين ويلقي القبض عليه، وحينئذ، فإنه يختبر ما توصل إليه بالاستقراء، فإذا ما صح فإنه يستنتج(...)، وإذا لم يحصل المقصود، فإنه يعيد النظر في الفرض المنطلق منه. ويستبدل به غيره".[2]

بهذا تتضح أهمية المعرفة الخلفية المختزنة في الذاكرة في عملية تأويل النصوص، على أن هذه المعرفة ليست خاصة بالمتلقي وحده، و"إنما هي مشتركة بينه وبين المرسل؛ فالمرسل يراعي ما يتوقعه منه متلقيه فيماشيه ويكيف خطابه إرضاء له، والمتلقي يؤول النص بانتظاره وتوقعه، وبعبارة أخرى، فإن عملية إنتاج النص تقتضي انتقاء وتركيبا، وهدما وبناء، كما أن عمليه فهمه تحكمها الآليات نفسها".[3] فالمعرفة الخلفية أمر مشترك بين المنتج والمتلقي، يستثمرها الأول في عملية إنتاج النصوص، والثاني في عملية تأويلها.

(1)- ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص، ص27.

(2)- المصدر نفسه، ص28.

(3)- نفسه، ص28.

إذا كان هم المتلقي الأول وشغله الشاغل هو تأويل النص، فإن عليه التقيد بقواعد القراءة الآتية[1] حتى يصل إلى التأويل المقصود ويتحقق الانسجام فتحصل الفائدة:

- مراعاة الانسجام القولي المتمثل في مبدأ المشابهة المستقى من تجارب المحلل اللغوية السابقة.

- مراعاة الانسجام العرفي المستمد من تجارب المتلقي الحياتية وتقاليده.

- مراعاة مبدأ التأويل المحلي.[*]

- مراعاة المجاورة الزمانية والمكانية.

يشكل كل من مبدئي التأويل المحلي والمشابهة أساس افتراض الانسجام، من خلال معرفة المتلقي للعالم أولا وتجربته النصية ثانيا؛ ويضيف **محمد خطابي** إليهما مبدأ ثالثا هو مبدأ التغريض الذي يتحكم في كيفية انتظام الخطاب في تدرجه من البداية إلى النهاية، كما يتحكم في تأويله وانسجامه. إنه إجراء خطابي يطور عنصرا معينا في الخطاب، وغالبا ما يكون هذا العنصر هو العنوان أو الجملة الأولى، فهذه الأخيرة مثلها مثل العنوان لا تؤثر في تأويل الفقرة الأولى فحسب، وإنما في تأويل النص بأكمله وصنع انسجامه.[2]

(1)- محمد مفتاح، دينامية النص، ص53.

(*)- مبدأ التأويل المحلي: يفرض هذا المبدأ على المتلقي "أن لا ينشئ سياقا أكبر مما يحتاجه من أجل الوصول إلى تأويل ما". محمد خطابي، لسانيات النص، ص56.

(2)- ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص59.

المبحث الثاني: المنظور التراثي لاتساق النص وانسجامه عند محمد مفتاح

إن ما تتحدث عنه النظريات اللسانية المعاصرة اليوم من اتساق النص وانسجامه، يجد صدى له في التراث العربي من خلال ما ورد في المؤلفات البلاغية القديمة حول الموضوع، فقد أشاد بعضهم بإسهامات البلاغة في وصف النصوص وتحديد وظائفها إلى حد عدها مقابلا لنظرية النص المعاصرة، وهو ما صرح به **فان دايك** مؤسس علم النص، في قوله: "إن البلاغة هي السابقة التاريخية لعلم النص، إذا نحن أخذنا في الاعتبار توجهها العام المتمثل في وصف النصوص وتحديد وظائفها المتعددة".[1]

تظهر هذه الجهود من خلال ما قدمه جملة من البلاغيين القدامى من أمثال: **الجاحظ** (ت255هـ)، و**ابن طباطبا** (ت332هـ)، و**أبي هلال العسكري** (ت395هـ) و**ابن رشيق القيرواني** (ت456هـ)، و**عبد القاهر الجرجاني** (ت471هـ)، و**حازم القرطاجني** (ت684هـ)، ناهيك عن فضل علماء الإعجاز في ذلك، على غرار: **علي بن عيسى الرماني** (ت384هـ)، و**إبراهيم الخطابي** (ت415هـ) و**محمد بن الطيب الباقلاني** (ت403هـ)، و**القاضي عبد الجبار** (ت415ه)، و**محمد بن عبد الله الزركشي** (ت794هـ)، و**جلال الدين السيوطي** (ت911هـ)؛ دون إغفال علماء اللغة **كسيبويه** (ت175هـ) و**أبي العباس المبرد** (ت285هـ).

لقد أتى **محمد مفتاح** على ذكر بعض البلاغيين في إحالات بسيطة عليهم في كتابه (المفاهيم معالم) في إطار حديثه عن اتساق النص في التراث العربي، فوقف على **الجاحظ** و**ابن طباطبا** و**عبد القاهر الجرجاني** و**ابن أبي**

(1)- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص234.

الأصبع المصري، كما وقف مع **الزركشي** أحد علماء الإعجاز لما له من إسهام بارز في الموضوع.

وفيما يأتي يجد الباحث نفسه ملزما في كثير من الأحيان بإفاضة الحديث حول ما أوجزه الناقد عن جهود هؤلاء وما عرضوا له من اتساق النص وانسجامه في التراث، مما يجد له صدى في نظرية النص المعاصرة.

1- الاتساق ومفهوم النظم

ربط **محمد مفتاح** مفهوم الاتساق المعاصر بما يقتضيه من روابط شكلية ودلالية يجب توفرها لتحقق نصية نص ما بمفهوم النظم في التراث، فنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني "تضاهي إلى حد كبير نظرية النص المعاصرة".[1] بما اشتملت عليه هذه النظرية من مباحث وثيقة الصلة بالموضوع.

يرد النظم في اللغة بمعنى الجمع والضم والنظام والتأليف، ففي لسان العرب هو: "التأليف: نظمه ينظمه نظما ونظاما ونظمه فانتظم وتنظم. ونظمت اللؤلؤ أي جمعته في السلك، والتنظيم مثله، ومنه نظمت الشعر نظّمته، ونظم الأمر على المثل. وكل شيء قرنته بآخر أو ضممت بعضه إلى بعض فقد نظمته".[2]

أما اصطلاحا فيأتي بمعنى الترابط والتلاحم الحاصل بين أجزاء الكلام بحيث يتصل بعضها ببعض في ترتيب واتساق مراعاة لعلة نحوية ما، فـ"لا نظم

(1)- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص23.

(2)- ابن منظور، لسان العرب، م08، ص609.

في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك".[1]

ارتبط ظهور مفهوم النظم بالإعجاز القرآني الذي كان سببا وراء البحث عن النظم القرآني، وعن مواطن الإعجاز فيه، أهي في اللفظ؟ أم في المعنى؟ وما انجر عن ذلك من خلافات وخصومات بين علماء الإعجاز (الأشاعرة) والمعتزلة، وعلى العموم "فإن البحث في الإعجاز نشأ في جو من الخلافات والخصومات حول قضية اللفظ والمعنى، وكان هذا سببا لإظهار بلاغة القرآن الكريم الذي هو وحدة بناء، بالتماس الخيوط اللطيفة التي تربط بين أجزاء السورة ويعني إظهار بلاغة النظم القرآني".[2]

أشار **عبد القاهر الجرجاني** إلى هذا الجدل القائم بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى حول سر الإعجاز في القرآن الكريم، متجشما عناء الإجابة عن هذا السؤال الذي حير العقول بقوله: "فقلنا: أعجزتهم مزايا ظهرت لهم في نظمه، وخصائص صادفوها في سياق لفظه، وبدائع راعتهم من مبادئ آية ومقاطعها، ومجاري ألفاظها ومواقعها(...)، وبهرهم أنهم تأملوه سورة سورة، وعشرا عشرا، وآية آية، فلم يجدوا في الجميع كلمة ينبو بها مكانها، ولفظة ينكر شأنها أو يرى أن غيرها أصلح هناك أو أشبه، أو أحرى وأخلق، بل وجدوا اتساقا بهر العقول وأعجز الجمهور، ونظاما والتئاما، وإتقانا وإحكاما".[3]

أما من ناحية ظهور مصطلح النظم وأصله، فيرى **محمد مفتاح** أن البلاغيين العرب استمدوا هذا المصطلح من صناعة الحلي أو ما يعرف

(1)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص55.

(2)- صالح بلعيد، نظرية النظم، (د ط)، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 2004، ص95.

(3)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص39.

بالصياغة، فـ"لعل الاهتمام بنظم اللآلئ في العقود هو ما أوحى إلى النقاد والبلاغيين العرب بنظرية النظم، ومن أشهرهم عبد القاهر، فربط بين النظم الصناعي والنظم الكلامي".[1]

يقول **عبد القاهر الجرجاني** في علاقة النظم الكلامي بالنظم الصناعي: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة"،[2] وإذا كان صاحب دلائل الإعجاز يشبه صناعة الكلام بصناعة الحلي، فإن **الجاحظ** يشبهها بصناعة النسيج لقوله: "ووصفوا كلامهم في أشعارهم فجعلوها كبرود العصب والحلل والمعاطف والديباج والوشي وأشباه ذلك".[3] ووجه الشبه بينهما يكمن في إجادة الصناعة وإتقانها.

عرفت نظرية النظم بمصطلح ينتمي إلى مجال التصوير والصياغة، وهي تعد من أشهر النظريات النحوية البلاغية وأقدمها التي شاع صيتها مع **عبد القاهر الجرجاني**؛ ولئن عرف مفهوم النظم واشتهر مع **عبد القاهر**، فإن ظهوره كان قبله بكثير "فنواة نظرية النظم –إذن– موجودة قبل عبد القاهر الجرجاني، ولكن عبد القاهر صاغها في إطار نظري ضم شتاتها. ومن ثمة فهي شاملة للشعر والنثر".[4]

اكتفى **محمد مفتاح** بالإحالة إلى **الجاحظ** و**ابن طباطبا** في الإرهاصات التي أدت إلى ظهور نظرية النظم والإسهامات التي سبقت **عبد القاهر الجرجاني** إليها، وإن كان هناك نقاد كثيرون غيرهما تحدثوا عن النظم وسبقوا **الجرجاني** إليه، خاصة في الدراسات التي عرضت للنص القرآني وسر الإعجاز فيه.

---

(1)– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص24.

(2)– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص254.

(3)– الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص222.

(4)– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص24.

2- النظم قبل عبد القاهر الجرجاني

إن لنظرية النظم جذورا تسبق **عبد القاهر** بكثير، تمتد إلى **الجاحظ** أو قبله، وتجدر الإشارة في هذا الموضع إلى **أبي عبيدة معمر بن المثنى** (ت210هـ) الذي كانت "محاولته رائدة للنظر في أحوال تراكيب العبارة والتصرفات البلاغية التي تحدث في النظم العربي"،[1] وإلى جانبهما كثيرون من أمثال: **ابن طباطبا، وأبي هلال العسكري**، و**الرماني، والخطابي**، و**الباقلاني**، و**القاضي عبد الجبار**.

* النظم عند الجاحظ

يعد **الجاحظ** (ت255هـ) أول من افتتح باب الحديث عن النظم بعدّه أساس الإعجاز القرآني في مؤلفه الضائع الموسوم (نظم القرآن)؛[2] وعلى الرغم من الخسارة الكبيرة التي يتجشمها الباحث في موضوع النظم عند **الجاحظ** بضياع الكتاب، إلا أن كتبه الأخرى وعلى رأسها (حجج النبوة)، إلى جانب كتابي (الحيوان) و(البيان والتبيين) قد تسعف في التقليل من حدة هذه الخسارة.

أحال **الجاحظ** في كتابه (الحيوان) إلى مؤلفه المفقود في إطار حديثه عن فضل الإيجاز بقوله: "ولي كتاب جمعت فيه آيا من القرآن، لنعرف بها ما بين الإيجاز والحذف، وبين الزوائد والفضول والاستعارات، فإذا قرأتها رأيت فضلها في الإيجاز والجمع للمعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة. فمنها قوله حين وصف خمر أهل الجنة: (لا يصدعون عنها ولا ينزفون)، وهاتان الكلمتان قد جمعتا جميع عيوب أهل الدنيا".[3]

---

(1)- عبد العزيز معطي عرفة، من بلاغة النظم العربي -دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، عالم الكتب، بيروت، 1984، ج1، ص12.

(2)- ينظر: صالح بلعيد، نظرية النظم، ص123.

(3)- أبو عثمان عمرو بن بحر محبوب الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط1، نشر مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1938، ج3، ص86.

إن ما يوحي به العنوان، إضافة إلى ما ورد في القول أعلاه، يظهر اهتمام **الجاحظ** بنظم القرآن، وطريقته المخصوصة في التأليف، بما يتخلله من إيجاز وحذف واستعارة وغيرها، الأمر الذي جعل "نظمه من أعظم البرهان، وتأليفه من أكبر الحجج"،[1] فهو بذلك يؤكد على أن الإعجاز القرآني لا يفسر إلا بالنظم، بصرف النظر عما يحويه القرآن من معان، إذ "طلب الله منهم أن يأتوا بعشر سور من مثله في النظم، والروعة في التأليف حتى ولو حوى التأليف الرائع كل باطل ومفترى لا معنى له، فما بال القرآن وقد جمع إلى النظم الرائع المعاني الفائقة"،[2] وبهذا يكون القرآن بنظمه قد تحدى العرب في أهم ما تميزوا واشتهروا به وهو البيان والبلاغة، فكانت النتيجة تفوق القرآن من دون منازع.

تحدث **الجاحظ** إلى جانب حديثه عن نظم القرآن عن نظم الشعر أيضا، وعن الكلام يرد مرة متفقا مؤتلفا، ومرة أخرى متباينا متنافرا، وهو يستشهد بقول الشاعر:

وشعر كبعر الكبش فرق بينه *** لسان دعي في القريض دخيل.[3]

يشبه الشعر المتباين المتنافر ببعر الكبش في تفرقه، وهي صورة تشمئز لها الأسماع وتنفر منها الأذواق، وإلى ذلك ذهب **الجاحظ** في قوله: "وكذلك حروف الكلام وأجزاء الشعر من البيت(...) تراها مختلفة متباينة ومتنافرة مستكرهة تشق على اللسان وتكده. والأخرى تراها سهلة ورطبة متواتية سلسلة النظام

(1)- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص383.

(2)- الجاحظ، حجج النبوة ضمن رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، (د ط)، دار صادر، بيروت، 1975، ج1، ص144.

(3)- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص50.

خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد".[1]

لئن كان للكلام المتنافر عيوب تظهر على لسان المتكلم فتهجه أسماع المتلقين، فإنه بالمقابل يأتي الكلام المتفق المؤتلف خفيفا على اللسان فتستسيغه الأذهان لما هو عليه من ليونة وسلاسة، فيغدو بذلك كلا موحدا تترابط أجزاؤه في اتساق وانسجام، وهو ما ينطبق على معنى النص بالمفهوم المعاصر، ويبقى الكلام المتنافر دون مرتبة النص، إذ يصدق عليه مصطلح (اللانص).

يشكل ترابط أجزاء النص واتساقها معيار جودة الشعر عند **الجاحظ**، فـ"أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فيعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا جيدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان".[2] فما عبر عنه **الجاحظ** بتلاحم الأجزاء، والإفراغ الواحد، والسبك الواحد، كلها عبارات تصب في معنى واحد هو اتساق النص وانسجامه بالمفهوم المعاصر.

ويختتم الحديث عن النظم عند **الجاحظ** بعبارته الشهيرة "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة، وضرب من النسج وجنس من التصوير".[3] وفيها يبين أن ماهية الشعر وفضله لا تظهر في معانيه الشريفة، لأن المعاني مطروحة في الطريق، مشتركة بين الناس، ولا في ألفاظه المتداولة، وإنما تظهر في حسن نظمه وجودة سبكه، ودقة صياغته، ليغدو بذلك نصا متشاكلا تدب فيه الحياة كما

(1)- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص50-51.

(2)- المرجع نفسه، ص50.

(3)- الجاحظ، الحيوان، ج3، ص131-132.

تدب في الكائنات العضوية، وهو ما أراده بقوله (كثرة الماء)،، فلا حياة للنص إلا إذا كان متسقا محكم البناء، مما يجعل المتلقي يستأنس به ويقبل عليه، فتكتب له حياة جديدة مع كل قراءة جديدة.

*** النظم عند ابن طباطبا**

يدرج **ابن طباطبا** (ت 332 ه) في كتابه (عيار الشعر) أقاويل متفرقة تنم عن وعيه المبكر بأهمية حضور الاتساق في الشعر، وضرورة التزام الشاعر به إن أراد لشعره أن ينال استحسان المتلقي.

إن أول ما يطالع الباحث في قضية انتظام النص واتساقه عند **ابن طباطبا** هو هذه المقارنة التي يعقدها بين الشاعر وناظم الجوهر، مشترطا على الشاعر أن يكون فيها "كناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها".[1]

يظهر الشاعر في هذه المقارنة شبيها بناظم الجوهر في ربطه بين أجزاء الكلام، وتأليفه بين الألفاظ التي يسعى إلى أن تكون بمثابة الجواهر في العقود من حيث نظمها وتنسيقها. ولعل قول **ابن طباطبا** هذا يؤكد ما ذهب إليه **محمد مفتاح** من أن البلاغيين القدامى استمدوا مصطلح النظم من مجال صناعة الجواهر والحلي.

إن معيار حسن الشعر عند **ابن طباطبا** مرهون بمدى انتظامه واتساقه، وارتباط أوله بآخره حتى يصبح كأنه كلمة واحدة، فـ"أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله(...)، يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجا وحسنا وفصاحة،

(1)- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص11.

وجزالة ألفاظ، ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا(...)، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا(...)، لا تناقض في معانيها، ولا وَهْيَ في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها".[1]

لا يقتصر الأمر في النظم على الترابط البنيوي فحسب، وإنما يتعلق كذلك بالترابط الدلالي، إذ يشترط على الشاعر الخروج من معنى إلى آخر خروجا لطيفا لا تناقض فيه، بل يتصل كل معنى فيه بالذي بعده اتصالا منطقيا. ويذهب **محمد خطابي** في تعليقه على هذا القول إلى أنه يكشف عن "وعي لا سبيل إلى جحده، بضرورة الانتظام الذي يضمن اتساق أول القول مع آخره، بل إن ابن طباطبا يجعل من رأيه هذا شيئا واجبا (يجب أن تكون القصيدة)".[2]

تأكيدا على ما سبق، يمكن إدراج قول آخر يظهر أهمية الاتساق عند **ابن طباطبا**، فهو شرط أساس لا يجدر بالشاعر أن يحيد عنه إذا أراد لشعره أن يبلغ مبلغ التمام ويحظى بقبول السامع، إذ ينبغي له "أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا من حشو ليس من حبش ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو، ويتفقد كل مصراع، هل يشاكل ما قبله؟ فربما اتفق للشاعر بيتان

(1)- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص131.

(2)- محمد خطابي، لسانيات النص، ص145.

يضع كل واحد منهما في موضع الآخر، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه".[1]

يشترط **ابن طباطبا** على الشاعر أن يتفقد تأليف شعره، بدءا من صحة تجاور كلماته، إلى تشاكل مصراعيه، وصولا إلى التنسيق بين أبياته، على أن التنسيق بين الأبيات لا يقتصر على بيتين من الشعر فحسب، وإنما يشمل القصيدة كلها في تتابع فنونها وموضوعاتها. يقول: "إن للشعر فصولا كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة(...) بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلا به وممتزجا معه".[2]

لقد بات من المعروف أن القصيدة القديمة مبنية على تعدد الموضوعات، ولعل أشهر ترتيب لموضوعاتها هو الذي ذكره **ابن قتيبة**، إذ يستهلها الشاعر بالوقوف على الأطلال تعبيرا عن الاشتراك في ظروف الحياة نفسها، ثم ينتقل إلى الغزل لاستمالة القلوب المولعة بإلف النساء وسماع الغزل، وبعدها يعرض لرحلته واصفا المخاطر الجسام التي تجشمها في سبيل الوصول إلى الممدوح، وأخيرا يخلص إلى المدح ذاكرا محاسن الممدوح، ومكانته في قلبه، مما يجعل هذا الأخير يثني عليه ويجزل له العطاء.[3]

سواء وردت موضوعات القصيدة على الترتيب الذي قدمه **ابن قتيبة** أو على ترتيب آخر، فإن **ابن طباطبا** يؤكد على ضرورة حصول الصلة بين أجزاء

(1)- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص129.

(2)- المرجع نفسه، ص12.

(3)- ينظر: أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم بن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، (د ط)، دار المعارف، القاهرة، 1958، ج1، ص74-75.

القصيدة، أو ما أطلق عليه بالفصول، مما يؤدي إلى الترابط الكلي للقصيدة أو ما يعبر عنه المعاصرون بالترابط النصي.

إن ما يستنكره النقاد على **ابن طباطبا** أنه في التنظير يتحدث عن القصيدة بأكملها، ولكنه لما يأتي للتمثيل لا يستشهد إلا ببيت أو اثنين من الشعر، "فهل اختلط على الناقد ما يجب وما هو متحقق فعلا في الرسالة وما هو موجود في القصيدة؟ أو أن الأمر لا يعدو أن يكون حديثا عن البيت معمما على القصيدة، حسب ما وصل إليه بعض الباحثين الذين يحلون تناولهم لهذه الآراء بالموضوعية ذاهبين إلى أن الوحدة الدائر حولها الوصف والتعليق هي البيت الواحد في معظم الأحوال".[1]

وعلى الرغم من اقتصار **ابن طباطبا** في التمثيل على الربط بين أجزاء البيت الواحد دون القصيدة، إلا أن ما قدمه يبقى إسهاما نظريا لا يمكن الاستهانة به فيما يتعلق بانتظام النص واتساقه في التراث.

3- النظم عند عبد القاهر الجرجاني

يرد مصطلح النظم[*] عند **عبد القاهر الجرجاني** (ت471 هـ) "نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض"،[2] أما مفهومه، فهو ينبني على مراعاة قواعد علم النحو ومعانيه، فليس المقصود منه "إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ

(1)- محمد خطابي، لسانيات النص، ص145-146. وينظر: يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، مجلة فصول، القاهرة، 1983، مج6، ع3، خاصة الفصل الرابع.

(*)- استوحى عبد القاهر الجرجاني فكرة النظم من القاضي عبد الجبار، ثم أخذ الفكرة وطورها إلى أن أصبحت نظرية قائمة بذاتها، وعلما له مبادئه وأصوله. ينظر: نادية رمضان النجار، علم لغة النص والأسلوب، ص26.

(2)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص49.

عنها".[1] لا تتحدد المعاني في التراكيب العربية إلا بالقواعد النحوية والعلامات الإعرابية التي تعد الوسيلة الأنجع لتمييزها وحصر دلالاتها، فالنحو هو الذي يحدد المكان الذي ينبغي للمفردة التواجد فيه، والذي يصح لها دون غيره، فبه تتشكل دلالاتها الناتجة عن امتزاج الدلالات المعجمية بالدلالات السياقية، بل وحتى النفسية.

لم يهتم **عبد القاهر** بالمفردة خارج التركيب، إذ يتم تسجيل انصرافه عنها من حيث هي جامدة هامدة لا حياة فيها، فلا فضل لها ولا مزية إلا من خلال السياق، وإنما شغل بتركيب الكلام وترتيبه على الوجه الذي يقتضيه العقل، ويتماشى مع معاني النحو، فـ"ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل".[2] فالألفاظ لا توضع متجاورة دون تعليق بعضها ببعض، وإنما يرتبط بعضها ببعض بروابط نحوية هي ما يطلق عليها علماء النص اليوم "أدوات الاتساق"، التي تجعل أجزاء التركيب النحوي مترابطة متلاحمة، مشكلة وحدة دلالية.

إن قيام النظم على مراعاة معاني النحو، إذ ثبت "أن ليس هو شيئا غير توخي معاني هذا العلم وأحكامه فيما بين الكلم"،[3] يضمن للتركيب اتساقه الدلالي، هذا ناهيك عن اتساقه الشكلي، فغياب اتساق التركيب النحوي يؤدي بالضرورة إلى غياب الاتساق الدلالي، حيث تصبح الألفاظ أشتاتا لا تحمل أي قيمة دلالية، وبمراعاة معاني النحو وحدها يرتقي التركيب إلى مستوى الإبداع، ويكوّن نسقا دلاليا، وعلى هذا "يكون النظم متأتيا من داخل التركيب لا من

(1)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص94.

(2)- المرجع نفسه، ص65-66.

(3)- نفسه، ص97.

خارجه".[1] فعمل النظم ينصب على داخل التركيب بالتركيز على العناصر اللغوية المشكلة له، والنظر في العلاقات الداخلية القائمة بينها، المتحكمة في إنتاج الدلالة.

لا تقف حدود النظم عند **عبد القاهر الجرجاني** على مستوى الجملة، بل تتجاوزها إلى تتابع أجزاء الكلام، وارتباط بعضها ببعض لتشكل نصا بجميع مستوياته الصوتية والنحوية والدلالية والبلاغية، بل حتى الإعجازية في تطرقه للنص القرآني، والدليل على أن مدار الاهتمام في النظم على النص لا الجملة، قوله: "واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن، كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه، ولا تقضي له بالحذق والأستاذية وسعة الذرع وشدة المنة، حتى تستوفي القطعة وتأتي على عدة أبيات".[2]

لن يُحكم للكلام الشعري بحسن نظمه، ولن يقضى لصاحبه بالحذق والأستاذية حتى تستوفى قطعة شعرية كاملة، ويتم الوقوف على عدة أبيات منه، وكل هذا معناه أن مدار الحديث في النظم هو على النص، فالنظم الحسن هو نص تتآلف أجزاؤه في اتساق وانسجام.

وقف **الجرجاني** على أسباب صحة النظم وفساده، وهو ما يطلق عليه علماء النص اليوم بالنص واللانص؛ أي الحكم بأسباب نصية النص من عدمها، مرجعا ذلك إلى معاني النحو وأحكامه في قوله: "فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك

(1)- تراث حاكم الزيادي، الدرس الدلالي عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص157.

(2)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص88.

الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه"،[1] مما يعني أن حسن النظم متوقف على معاني النحو، فبها تتعالق الوحدات البنائية لتشكل نصا، فتصبح كل الوحدات النحوية من جمل وأقوال وتركيبات متسقة داخليا؛ أي أن هناك علاقات نحوية بتوافرها تتحقق للنص نصيته، وللنظم حسنه وصحته، ليغدو كلا موحدا متسقا.

لئن أرجع **الجرجاني** صحة النظم إلى الالتزام بمعاني النحو، فإن وجهته في ذلك ليست وجهة نحوية صرفة، وإنما هي وجهة يتداخل فيها النحو مع البلاغة، فما يطلق عليه اليوم في البلاغة "علم المعاني"، كان تابعا للنحو، وهذا ما يتجسد بوضوح عند **الجرجاني** الذي راح يزاوج بين علم التراكيب وعلم المعاني لينتج ما أسماه "معاني النحو". وقد أشار **أحمد الجواري** إلى استقلال "ما عرف بعلم المعاني، وهو علم معاني النحو عن أصله وجوهر وجوده وهو النحو، وألحق أو التحق بعلوم البلاغة، وصار في مقدمة مباحثها، التي اشتملت عليه وعلى علم البيان وعلم البديع، وكان ذلك بعد انصراف النحو بأكبر قدر من عنايته إلى قضية الإعراب، بل قضاياه، وهي غير قليلة ولا يسيرة الخطر في قواعد العربية".[2]

تجدر الإشارة في هذا الموضع إلى استياء **الجواري** وتذمره مما حدث، ذلك أن انفصال النحو عن البلاغة واستقلاله عنها لم يكن لصالحه وإنما كان على حسابه، فهو "مساءة بالغة وجنوح به [بالنحو] عن السبيل السوي أي جنوح، وتجريد للنحو من روحه حتى يصير جسما بلا روح، وإهابا بلا محتوى".[3]

(1)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص83.

(2)- أحمد عبد الستار الجواري، نحو المعاني (د ط)، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1976، ص ص11-12.

(3)- تراث حاكم الزيادي، الدرس الدلالي عند عبد القاهر الجرجاني، ص165.

فالفصل بين النحو ومعانيه يعود به إلى مفهومه التقليدي الجاف الذي ينظر إلى التراكيب بمعزل عن قيمها الجمالية، فتغدو دلالاتها سطحية ثابتة.

أدرك **الجرجاني**، الارتباط القوي الموجود بين التراكيب والمعاني، لهذا تجاوز اهتمامه بالنحو إلى معانيه التي عليها تقوم نظرية النظم عنده، والتي لا يصح النظم ولا يحسن إلا بها، ولأجل ذلك قام يبين للناظم الأمور التي يجب النظر فيها لضمان صحة نظمه، إذ عليه أن "ينظر في الجمل التي تسرد فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع الواو من موضع الفاء، وموضع الفاء من موضع ثم، وموضع أو من موضع أم، وموضع لكن من موضع بل. ويتصرف في التعريف والتنكير والتقديم والتأخير في الكلام كله، وفي الحذف والتكرار والإضمار والإظهار، فيصيب بكل من ذلك مكانه، ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له".[1]

يتبين من خلال هذه المباحث البلاغية أن كل مبحث فيها لا يمكن فصله عن النحو، فالحديث عن الوصل يقود للحديث عن الروابط النحوية (حروف العطف مثل: الواو، الفاء، ثم، أو، أم، لكن، بل)، وفي التقديم والتأخير يكون الحديث عن تقديم الخبر على المبتدأ أو المفعول به على الفاعل، والقول في الحذف يجر إلى الحديث عن حذف المبتدأ أو حذف المفعول به... وهكذا.

أفاض **عبد القاهر الجرجاني** الحديث في المباحث البلاغية المذكورة أعلاه بشكل مسهب مستفيض لا يسع المجال هنا لتتبعه فيه، كما عرض لعلاقات المجاز المختلفة،[2] منها علاقة التضاد، والسببية، والمسببية، والآلية، والكلية

(1)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص82.

(2)- ينظر في تفصيل هذه القضايا البلاغية المختلفة: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: باب التقديم والتأخير، ص106 وما بعدها/ باب الحذف، ص146 وما بعدها/ باب الفصل والوصل، ص222 وما بعدها/ باب المجاز، ص293 وما بعدها.

والجزئية، "وهذه العلاقات هي ما عرفت عند علماء اللغة النصيين بمصطلح علاقات المفاهيم (الحبك cohérence)".[1]

يصل البحث من خلال ما تقدم عرضه إلى أن **عبد القاهر الجرجاني** سلك بالدرس النحوي مسلكا مغايرا امتزج فيه النحو بالبلاغة، فتولدت بذلك نظرية النظم التي لا تقل شأنا عن النظريات النصية المعاصرة، مما جعل وصفها بالنظرية وصفا حقيقا بها.

4- النظم بعد عبد القاهر الجرجاني

لئن عرف مفهوم النظم نوعا من النضج والاكتمال مع **عبد القاهر الجرجاني**، فإن الأبحاث فيه لم تنقطع من بعده، بل تواصلت أبحاث العلماء في نظم الكلام وترابطه واتساقه، ومن أبرز الذين خاضوا في هذا المجال: **ابن أبي الأصبع المصري**، و**حازم القرطاجني**، و**فخر الدين الرازي**، و**محمد بن عبد الله الزركشي**، و**جلال الدين السيوطي**؛ على أن **محمد مفتاح** اقتصر بإحالاته على **ابن أبي الأصبع والزركشي**، وهذا لجملة من الأسباب سيتم الوقوف عليها في ختام هذا الفصل.

*** ابن أبي الأصبع المصري ومفهوم النسق**

يعد **ابن أبي الأصبع المصري** (ت654هـ) واحدا من النقاد الذين تم إغفالهم بالحديث عن مفهوم النظم، وقد أتى **محمد مفتاح** على ذكره في كتابه (المفاهيم معالم) مبرزا فضل الرجل وإسهامه في الموضوع من خلال ربطه بين النظم والنسق ورواج المعنى الجمالي والتحسني المقترن به بعد **عبد القاهر**

(1)- نادية رمضان النجار، علم لغة النص والأسلوب، ص20.

الجرجاني.[1] وتأتي فيما يلي محاولة لإظهار ما قدمه هذا الرجل عن مفهوم النظم أو بالأحرى النسق.

عرض **ابن أبي الأصبع المصري** لاتساق النص وانسجامه في كتابه (تحرير التحبير)، في باب سماه "باب حسن النسق" قائلا: "حسن النسق من محاسن الكلام، وهو أن تتأتى الكلمات من النثر والأبيات من الشعر متتاليات، متلاحمات تلاحما سليما مستحسنا، لا معيبا مستهجنا، والمستحسن من ذلك أن يكون كل بيت إذا أفرد قام بنفسه، واستقل معناه بلفظه، وإن ردفه مجاوره صار بمنزلة البيت الواحد، بحيث يعتقد السامع أنهما إذا انفصلا تجزأ حسنهما، ونقص كمالهما، وتقسم معناهما، وهما ليسا كذلك، بل حالهما في كمال الحسن وتمام المعنى، مع الانفراد والافتراق كحالهما مع الالتئام والاجتماع".[2]

يأخذ مفهوم النسق عند **ابن أبي الأصبع** بعدا تحسينيا جماليا من خلال عمله على الربط بين أجزاء الكلام ربطا متلاحما سليما، حتى تصير أبيات الشعر بمثابة البيت الواحد، وتصير أجزاء النثر بمثابة الجملة الواحدة. وقد أتبع مفهومه للنسق بأمثلة توضيحية، إذ يستشهد لذلك بقوله تعالى: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ [سورة هود، الآية 44].

يقول **ابن أبي الأصبع** في تعليقه على ما ورد في الآية الكريمة: "وأنت ترى إتيان هذه الجمل معطوفا بعضها على بعض بواو النسق على الترتيب الذي تقتضيه البلاغة".[3] ثم يمضي مسهبا في شرح الآية وتبيان علة ورود جملها

(1)- ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص24.

(2)- ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير، ص425.

(3)- المرجع نفسه، ص425.

على هذا الترتيب والنسق، إذ يذهب إلى أن الله تعالى في عرضه للحادث الجلل وهو إطلاق سفينة نوح في مواجهة الطوفان، رأى أن ذلك لا يمكن أن يحصل إلا بانحسار الماء على الأرض، فبدأ بالأرض وأمرها بالابتلاع: "يا أرض ابلعي ماءك"، ولأن الأرض غير قادرة على ابتلاع هذا الكم الهائل من المياه، ومن ثم عدم حصول الانحسار فيتضرر أهل السفينة، انتقل في الجملة الثانية إلى السماء وأمرها بالإقلاع عن المطر حتى لا يحصل الضرر: "ويا سماء أقلعي"، وبعدها تأتي الجملة الثالثة في قوله سبحانه: "وقضي الأمر"، أي نجا من نجا وهلك من هلك، ولأن النجاة مقترنة باستقرار السفينة في مكان يستبعد وصول المياه إليه لعلوه هو الجبل، كانت رابع الجمل: "واستوت على الجودي"، ثم يختم سبحانه بجملة: "بعدا للقوم الظالمين" حتى لا يعتقد معتقد أن الهلاك قد مس من لا يستحقه بدعوته على الظالمين، وبهذا يثبت أن الهلاك لم يصب إلا القوم الكافرين.[1]

لا يقتصر **ابن أبي الأصبع** على التمثيل بالخطاب القرآني فحسب، بل يدعم مفهومه للنسق أيضا بأمثلة شعرية، يستهلها بقول **ابن شرف القيرواني:**[2]

جاور عليا ولا تحفل بحادثه *** إذا أدرعت فلا تسأل عن الأسل

سل عنه، وانطق به وانظر إليه تجد *** ملء المسامع والأفواه والمقل

حصل الاتساق في كل من البيتين بأدوات الربط المختلفة (الواو، والفاء...)، حتى غدت جمل كل بيت كأنها أفرغت إفراغا واحدا وسبكت سبكا واحدا.

(1)- ينظر: ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير، ص425-426.

(2)- المرجع نفسه، ص427.

يبدو أن حسن النسق عند **ابن أبي الأصبع المصري** لا يقف عند حدود جمل البيت الواحد في ورودها على ترتيب صحيح وتسلسل منطقي، بل يتجاوز ذلك إلى النص ككل، وهو ما يجده في قصيدة **زهير بن أبي سلمى** التي يقول فيها:

ومن يعص أطراف الزجاج فإنه *** يطيع العوالي ركبت كل لهذم

ثم يسترسل قائلا: "فإنه نسق على هذا البيت اثني عشر بيتا، كل بيت معطوف على ما قبله بالواو عطف تلاحم من غير تضمين".[1]

قد يصل الأمر إلى أبعد من هذا، إذ يتم التنسيق بين فنين متباعدين في موضع واحد، كما هو الحال في قول **أبي نواس:**

وإذا جلست إلى المدام وشربها *** فاجعل حديثك كله في الكأس

وإذا نزعت عن الغواية فليكن *** لله ذاك النزع لا للناس

نسق الشاعر بين البيتين، ولاءم بين فنين متضادين هما المجون والزهد؛ حتى صارا كأنهما فن واحد.[2]

وبهذا يكون **ابن أبي الأصبع** قد فصل الحديث عن حسن النسق، بداية من أجزاء البيت الواحد، فالربط بين أبيات القصيدة، إلى الجمع بين فنين متباعدين.

لم يغفل **ابن أبي الأصبع** إلى جانب حديثه عن النسق، الحديث عن الانسجام الذي يعرفه بقوله: "وهو أن يتأتى الكلام متحدرا كتحدر الماء المنسجم، سهولة سبك وعذوبة ألفاظ، حتى يكون للجملة من المنثور والبيت من الموزون وقع في

(1)- ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير، ص427.

(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص428.

النفوس وتأثير في القلوب ما ليس لغيره، مع خلوه من البديع، وبعده عن التصنيع".[1]

يأخذ الانسجام عند **ابن أبي الأصبع** صفات الماء ذاتها كالانحدار والسيلان والعذوبة التي يبدو أنه استمدها من الاستعمال اللغوي، لقول **ابن منظور** في مادة (سجم): "سجم: سجمت العين الدمع والسحابة الماء تسجِمه وتسجُمه سجما وسجوما وسجمانا: وهو قطران الدمع وسيلانه قليلا كان أو كثيرا(...) وانسجم الماء والدمع: فهو منسجم إذا انسجم أي انصب(...) وأسجمت السحابة: دام مطرها".[2]

يعرض **ابن أبي الأصبع** إلى مصطلح ثالث هو الاطراد، الذي يأخذ عنده صفات الانسجام ذاتها، المستمدة من صفات الماء وحركاته كالسهولة والانحدار، وهو "أن تطرد للشاعر أسماء متتالية يزيد الممدوح بها تعريفا لأنها لا تكون إلا أسماء آبائه، تأتي منسوقة صحيحة التسلسل غير منقطعة، من غير ظهور كلفة على النظم، ولا تعسف في السبك، بحيث يشبه تحدرها باطراد الماء لسهولته وانسجامه".[3] أما في اللغة فهو مأخوذ من التتابع لقول **ابن منظور** في مادة (طرد): "واطّرد الشيء: تبع بعضه بعضا وجرى. واطرد الأمر: استقام... واطرد الكلام إذا تتابع، واطرد الماء إذا تتابع سيلانه".[4]

اعتادت العرب تشبيه الكلام بالماء لما بينهما من علاقة تفند ذلك، كالعذوبة والتتابع والانحدار، وهكذا "يجد القارئ وصف الكلام بكثرة الماء وبالعذوبة... ولم يقتصر النقاد والبلاغيون العرب على تشبيه الكلام بالماء، وإنما تعدوا ذلك

(1)- ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، ص429.
(2)- ابن منظور، لسان العرب، م7، ص131.
(3)- ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، ص342.
(4)- ابن منظور، لسان العرب، م5، ص581.

فجعلوا من الماء وحركاته مصطلحات بلاغية ونقدية مثل: الانسجام والاطراد..."[1] فالانسجام والاطراد صفتان من صفات الماء، تم استثمارهما لوصف الكلام الحسن السبك والنظم.

أما المثال الذي قدمه **ابن أبي الأصبع** عن الانسجام، فهو بيت **لأبي تمام** يقول فيه:

إن شئت ألا ترى صبرا لمصطبر *** فانظر على أي حال أصبح الطلل

يعلق على هذا البيت قائلا: "فأنت ترى انسجام هذا الكلام مع كون البيت قد وقع فيه المبالغة والتعليق والإشارة، فإنه علق عدم صبر المصطبرين برؤية الطلل على تلك الحالة، وأشار بقوله: (على أي حال أصبح الطلل) إلى أحوال كثيرة لو عبر عنها بلفظها لاحتاجت إلى ألفاظ كثيرة، وعلق أحد الأمرين بالآخر، إذ جاء بلفظ الشرط والمشروط".[2]

إن انسجام هذا الكلام ناتج عن الترابط الذي أقامه الشاعر بين حال الصابر على مصيبته وحال الطلل بعد مفارقة الأهل والأحبة له، فكلاهما مثقل بالحزن والأسى ولكنه صامد في وجه الزمن، ويمكن وصف العلاقة بينهما بأنها علاقة تماثل أو تناظر.

يخلص مما تقدم عرضه، إلى أن **ابن أبي الأصبع** قد أحاط مفهومي الاتساق والانسجام بعناية وافرة، هذا فضلا عن الأمثلة التوضيحية التي قدمها، مما ترك بصمته بخصوصهما في التراث، وإذا ما تمت موازاة ما قدمه بما هو موجود في

(1)- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص26.

(2)- ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، ص431.

الزمن الراهن، فهو على رأي **محمد مفتاح** "يشبه إلى حد ما ما يتحدث عنه علماء النص المعاصرون من تلاحم واتساق وانسجام ونمو".[1]

5- الزركشي وعلم المناسبة

تمخضت الأبحاث في نظم الكلام واتساقه عن ظهور علم قائم بذاته خاض فيه **محمد بن عبد الله الزركشي** (ت 794ه) هو علم المناسبة، ذلك ما أومأ به **محمد مفتاح** بقوله: "وقد تطور هذا الاتجاه التنسيقي إلى أن صار علما قائم الذات؛ ذلك هو (علم المناسبة) الذي تحدث عنه كتاب البرهان في علم القرآن للزركشي، فأورد عدة مفاهيم تستعمل في تحليل الخطاب الآن مثل المقاربة والمشاكلة والترابط والتنسيق والتضاد والتنظير".[2]

ارتبط ظهور علم المناسبة بالشيخ الإمام **أبي بكر النيسابوري**(*) وقد أحال عليه **الزركشي** لما له من فضل في ظهور هذا العلم قائلا: "أول من ظهر ببغداد علم المناسبة ولم نكن سمعناه من غيره هو الشيخ الإمام أبو بكر النيسابوري؛ وكان غزير العلم في الشريعة والأدب، وكان يقول على الكرسي إذا قرأت عليه الآية: لما جعلت هذه الآية إلى جنب هذه؟ وما الحكمة في جعل هذه السورة إلى جنب هذه السورة؟ وكان يزري على علماء بغداد لعدم علمهم بالمناسبة".[3]

كان علم المناسبة علما دقيق المسلك صعب المنال على علماء القرآن والمفسرين حال ظهوره، إذ استفرد به رجال قلائل على الرغم من فوائده

(1)- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص24.

(2)- المصدر نفسه، ص25.

(*)- هو أبو بكر عبد الله بن محمد زياد النيسابوري الفقيه الشافعي، رحل في طلب العلم إلى العراق والشام ومصر، وقرأ على يد المزني ثم سكن بغداد، وصار إماما للشافعية بالعراق، توفي سنة 324 هجرية. ينظر: محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، دار الفكر، بيروت، 1980، ج1، هامش ص36.

(3)- محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص36.

الغزيرة، ولهذا لا يذكر **الزركشي** عن حملة هذا العلم، فضلا عن **أبي بكر النيسابوري**، إلا الإمام **فخر الدين الرازي** صاحب الفضل والإسهام الكبير فيه،[1] إلى أن فتح الله له في هذا العلم، فصار أحد حملته من بعده.

عرض **نصر حامد أبو زيد** للحديث عن علم المناسبة وتوجهه العام مبرزا الفرق بينه وبين علم أسباب النزول، لما يثيرانه من تداخل، ذلك أن "علم أسباب النزول يربط الآية أو مجموعة من الآيات بسياقها التاريخي، أما علم المناسبة بين الآيات والسور فيتجاوز ذلك إلى أجزاء النص، ليبحث في أوجه الترابط بين الآيات والسور في الترتيب الحالي للنص، وهو ما يطلق عليه ترتيب التلاوة في مقابل ترتيب التنزيل".[2]

إن لعلم أسباب النزول توجها سياقيا، إذ يربط الآية أو السورة بسياقها التاريخي، أما علم المناسبة فإن توجهه نسقي، إذ يبحث في الاتساق الداخلي للنص القرآني، وفي أوجه الترابط والتلاحم بين آياته وسوره.

تأتي المناسبة في اللغة بمعنى المقاربة والمشاكلة، ومنها النسيب وهو القريب، و"فلان يناسب فلانا فهو نسيبه أي قريبه".[3] ويبين **الزركشي** عن وظيفة هذا العلم ومجال اشتغاله في شرحه وتفصيله لمفهوم المناسبة، إذ يرى أن "المناسبة أمر معقول؛ إذا عرض على العقول تلقته بالقبول. وكذلك المناسبة في فواتح الآي وخواتمها؛ ومرجعها –والله اعلم– إلى معنى رابط بينها: عام أو خاص، عقلي أو حسي أو خيالي، أو غير ذلك من أنواع العلاقات؛ أو التلازم الذهني، كالسبب والمسبب، والعلة والمعلول، والنظيرين، والضدين، ونحوه؛ أو

(1)– ينظر: محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص36.

(2)– نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)، د ط، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1990، ص179.

(3)– ابن منظور، لسان العرب، م8، ص531.

التلازم الخارجي، كالمرتب على ترتيب وجود الواقع(...) وفائدته جعل أجزاء الكلام بعضها آخذا بأعناق بعض، فيقوى بذلك الارتباط، ويصير التأليف حاله حال البناء المحكم المتلاحم الأجزاء".[1]

يعنى علم المناسبة عند **الزركشي** برصد الترابط الحاصل بين آيات القرآن الكريم[*] سواء على مستوى السورة الواحدة أو على مستوى النص القرآني بأكمله وتحديد العلاقات القائمة بينها داخلية كانت أو خارجية (كالعام والخاص أو السببية أو التناظر أو التضاد...)، لإثبات الاتساق والانسجام الموجودين بين أجزاء النص القرآني، فـ"المناسبة بين آيات السورة تؤكد قضية التماسك في القرآن الكريم".[2]

ينعكس التماسك الموجود في النص القرآني على مختلف مستوياته: الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، إذ يظهر على أبعاد كثيرة، مثل: التماسك بين الحرف والحرف، والكلمة والكلمة، والكلمة والجملة، والكلمة والفقرة، والجملة والجملة، والسورة والسورة، وأول سورة وآخرها.[3]

يجمع علم المناسبة بين النظر في العلاقات الداخلية المحققة لترابط النص القرآني، والعلاقات الخارجية المسهمة في ذلك، وبهذا الصدد يذهب **خليل**

(1)- الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج1، ص35.

(*)- انشغل الزركشي بدراسة الترابط الحاصل بين آيات القرآن الكريم أو ما يعرف بالمناسبة بين الآي، فيما انصرف السيوطي لدراسة المناسبة بين السور، أما آراء صاحب الإتقان فيما يخص المناسبة بين الآي فليست إلا نقلا لآراء الزركشي.

(2)- صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، ص88.

(3)- بنظر: المرجع نفسه، ج1، ص128.

البطاشي إلى أن المناسبة عند **الزركشي** هي ما يسمى اليوم بالإحالتين الداخلية والخارجية أي النصية والمقامية، ويثبت ذلك بالملحوظات التالية:[1]

1- عدم تحقق الجانب الإجرائي للغة إلا بوجود ارتباط بين القول والظروف المحيطة به سواء الداخلية أو الخارجية.

2- الترابط الدلالي أو المفهومي كما يسميه **(بوجراند)** أحد عوامل المناسبة أو الإحالة.

3- للترابط الدلالي علاقات سبق **الزركشي** بها علماء النص المحدثين (مثل: الترادف والتضاد والسببية...).

تفصيلا لما ذهب إليه كل من **محمد مفتاح** و**خليل البطاشي** من أن **الزركشي** قد سبق علماء النص المحدثين إلى الحديث عن بعض المفاهيم التي تستعمل في تحليل الخطاب اليوم، سيعمل البحث على إبانة أهم العلاقات التي عرض لها **الزركشي**، المسهمة في اتساق النص وانسجامه.

نظر **الزركشي** في الارتباط الذي يجمع الآية القرآنية بالأخرى فوجده نوعين: ارتباطا واضحا وآخر خفيا، فـ"إما أن يظهر الارتباط بينهما لتعلق الكلام بعضه ببعض وعدم تمامه بالأولى فواضح، وكذلك إذا كانت الثانية للأولى على جهة التأكيد والتفسير، أو الاعتراض والتشديد، وهذا القسم لا كلام فيه. وإما ألا يظهر الارتباط؛ بل يظهر أن كل جملة مستقلة عن الأخرى، وأنها خلاف النوع المبدوء به".[2]

(1)- خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص41.

(2)- الزركشي، البرهان، ص40.

يظهر الارتباط في النوع الأول من الكلام القرآني واضحا جليا إما على جهة التأكيد والتفسير أو غيرها، ويمكن إطلاق مصطلح الاتساق بمفهومه المعاصر على هذا النوع لاهتمامه برصد العلاقات الظاهرة داخل النص القرآني؛ أما النوع الثاني منه، فإن الارتباط فيه لا يظهر سواء بانعدام الرابط أو حتى بوجوده، وهو ما يتوافق مع مصطلح الانسجام بالمفهوم المعاصر لانشغاله بالعلاقات الخفية التي تربط أجزاء النص القرآني، ومع ذلك "لابد من دعامة تؤذن باتصال الكلام، وهي قرائن معنوية مؤذنة بالربط(...) وتنزل الثانية من الأولى منزلة جزئها الثاني وله أسباب".[1]

يعتمد الارتباط في النوع الثاني من الكلام القرآني على القرائن المعنوية، لأن القرائن اللفظية لا تجدي نفعا سواء كانت موجودة أم غير موجودة، ويتم ذلك من خلال جملة من الأسباب أو بالأحرى العلاقات، هي: التنظير، والتضاد، والاستطراد، والتمثيل، والتخلص...، ويضيئ **الزركشي** هذه العلاقات بأمثلة توضيحية كما يلي:

أ- **التنظير (التناظر):** والنظير في اللغة هو المثل،[2] ويمثل **الزركشي** لهذه العلاقة بقوله تعالى: «أُولَئِكَ هُمُ الْمُؤْمِنُونَ حَقًّا لَهُمْ دَرَجَاتٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ وَمَغْفِرَةٌ وَرِزْقٌ كَرِيمٌ كَمَا أَخْرَجَكَ رَبُّكَ مِنْ بَيْتِكَ بِالْحَقِّ وَإِنَّ فَرِيقًا مِّنَ الْمُؤْمِنِينَ لَكَارِهُونَ» [الأنفال الآيتان 04 و05] قد يبدو للوهلة الأولى أن الآيتين وضعتا جنبا إلى جنب دون أي رابط معنوي، لكن بتتبع تعليق **الزركشي** يظهر كيف تم الارتباط "فإن الله سبحانه أمر رسوله أن يمضي لأمره في الغنائم على كره من أصحابه، كما

(1)- الزركشي، البرهان، ص46.

(2)- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م8، ص607.

مضى لأمره في خروجه من بيته لطلب العير وهم كارهون".[1] فكراهة أصحاب الرسول صلى الله عليه وسلم لما فعله من منعهم جمع غنائم أحد، ككراهتهم للخروج معه لطلب العير في قافلة أبي سفيان القادمة من الشام قبيل غزوة بدر، فتتاظر الحدثان وتماثلهما هي المناسبة التي أحدثت الربط بين الآيتين وبررت تجاورهما.

ب- المضادة (التضاد): تظهر في قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنْذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنْذِرْهُمْ لاَ يُؤْمِنُونَ﴾ [البقرة، الآية 06]، ويشرح **الزركشي** هذه المناسبة بقوله: "أول السورة كان حديثا عن القرآن الكريم، وأن من شأنه كيت وكيت، وأنه لا يهدي القوم الذين من صفاتهم كيت وكيت، فرجع إلى الحديث عن المؤمنين، فلما أكمله عقب بما هو حديث عن الكفار؛ فبينهما جامع وهمي بالتضاد من هذا الوجه، وحكمته التشويق والثبوت على الأول؛ كما قيل: وبضدها تتبين الأشياء".[2] تتجلى علاقة التضاد في الانتقال من الحديث عن المؤمنين وصفاتهم في الآيات الأولى من سورة البقرة إلى الحديث عن الكفار وصفاتهم في هذه الآية، فالتضاد بما له من دور فاعل وإسهام بارز في إدراك كنه الأشياء وحقيقة المعاني هو المناسبة التي ربطت الآية السادسة من سورة البقرة بالآيات التي سبقتها.

ج- الاستطراد: يأتي الاستطراد في **اللغة** بمعنى الاجتذاب، وهو مأخوذ من استطراد الفارس، فهو ضرب من المكيدة، يقال: "استطرد له في الحرب إذا فر

(1)- الزركشي، البرهان، ص47.

(2)- المرجع نفسه، ص49.

منه كيدا ثم كر عليه؛ فكأنه اجتذبه من موضعه الذي لا يتمكن منه إلى موضع يتمكن منه".[1]

أما **اصطلاحا** فهو الانتقال من موضوع إلى آخر لما بينهما من مناسبة، ثم العودة إلى الموضوع الأول، ففي الاستطراد "تمر بذكر الأمر الذي استطردت إليه مرورا كالبرق الخاطف، ثم تتركه وتعود إلى ما كنت فيه كأنك لم تقصده وإنما عرض عروضا".[2] ويعد **الجاحظ** أكثر من عرف بأسلوب الاستطراد في الأدب.

يظهر الاستطراد في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهِلَّةِ ۖ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ ۗ وَلَيْسَ الْبِرُّ بِأَن تَأْتُوا الْبُيُوتَ مِن ظُهُورِهَا وَلَٰكِنَّ الْبِرَّ مَنِ اتَّقَىٰ ۗ وَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا ۚ وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾. [البقرة، الآية 189]، فقد يتساءل متسائل: أي رابط موجود بين أحكام الأهلة وحكم إتيان البيوت؟ والجواب حسب **الزركشي** أنه من باب الاستطراد، فلما ذكر أن الأهلة "مواقيت للحج، وكان هذا من أفعالهم في الحج؛ ففي الحديث: أن أناسا من الأنصار كانوا إذا حرموا لم يدخل أحد منهم حائطا ولا دارا ولا فسطاطا من باب؛ فإن كان من أهل المدر نقب نقبا في ظهر بيته، ومنه يدخل ويخرج، أو يتخذ سلما يصعد به. وإن كان من أهل الوبر خرج من خلف الخباء؛ فقيل لهم: ليس البر بتحرجكم من دخول الباب؛ لكن البر بر من اتقى ما حرم الله؛ وكان من حقهم السؤال عن هذا وتركهم السؤال عن الأهلة".[3] فالاستطراد هي المناسبة التي جمعت الجملة الثانية المتعلقة بحكم إتيان البيوت من ظهورها بالجملة الأولى المرتبطة بأحكام الأهلة.

(1)- ابن منظور، لسان العرب، م5، ص581.

(2)- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص633.

(3)- الزركشي، البرهان، ص41.

د- التمثيل: هو تشبيه مخصوص يخلو من المبالغة في إثبات الصفة للشيء، ويقتصر على الجمع بين الشيئين في مطلق الصورة والشكل واللون. وبناء عليه فكل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلا، فالتشبيه عام والتمثيل أخص منه.[1] ويمكن الاستشهاد بالآية السابقة على أنها من باب التمثيل كذلك، وهو تمثيل لحال المؤمنين لما هم عليه من تعكيس للأمور، و"أن مثلهم كمثل من يترك بابا ويدخل من ظهر البيت؛ فقيل لهم: ليس البر ما أنتم عليه من تعكيس الأسئلة، ولكن البر من اتقى ذلك؛ ثم قال الله سبحانه «وأتوا البيوت من أبوابها»؛ أي باشروا الأمور من وجوهها التي يجب أن تباشر عليها، ولا تعكسوا. والمراد أن يصمم القلب على أن جميع أفعال الله حكمة منه؛ وأنه «لا يسأل عما يفعل وهم يسئلون»، فإن في السؤال اتهاما".[2] فورود الجملة الثانية إلى جانب الأولى هو من باب التمثيل لأمور المؤمنين المنقلبة رأسا على عقب.

ه- التخلص: هو "أن ينتقل مما ابتدئ به الكلام إلى المقصود على وجه سهل يختلسه اختلاسا دقيق المعنى، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع عليه الثاني لشدة الالتئام بينهما".[3] وقد أنكر أبو العلاء محمد بن غانم المعروف **بالغانمي** وجود التخلص في القرآن، فقال: "ليس في القرآن الكريم منه شيء، لما فيه من التكلف".[4] لكن **الزركشي** يخالفه قائلا بوجوده، مستشهدا له بقوله تعالى: ﴿أَذَلِكَ خَيْرٌ نُزُلاً أَمْ شَجَرَةَ الزَّقُّومِ﴾. [الصافات، الآية 62]، ويعلق على الآية: "فإنه سبحانه خلص من وصف المخلصين وما أعد لهم، إلى

(1)- ينظر: عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012، ص73، 164.

(2)- الزركشي، البرهان، ص41.

(3)- السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص632.

(4)- الزركشي، البرهان، ص43.

وصف الظالمين وما أعد لهم".[1] وبهذا يثبت **الزركشي** وجود التخلص في القرآن انطلاقا من الآية الكريمة التي ربطت بين وصف ما أعد للظالمين من سوء العاقبة وما أعد للمخلصين من حسن المقام، فحسن التخلص هي المناسبة التي ربطت بين الجملتين.

و- المناسبة بين فواتح السور وخواتمها: هو ما أطلق عليه **السيوطي** "مرصد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع"،[2] وتنقسم إلى نوعين:

*** مناسبة خاتمة السورة لفاتحتها:** من أمثلة هذا النوع من المناسبة ما جاء في سورة (المؤمنون)، حيث استهلت بالحديث عن المفلحين وانتهت بالحديث عن الخاسرين، وفي هذا يورد **الزركشي** نقلا عن **الزمخشري**: "وقد جعل الله فاتحة سورة المؤمنين ﴿ قد أفلح المؤمنون﴾ [المؤمنون، 01]، وأورد في خاتمتها: ﴿إنه لا يفلح الكافرون﴾. [المؤمنون، 117]، فشتان ما بين الفاتحة والخاتمة".[3] وكما يبدو فإن العلاقة التي جمعت خاتمة السورة بفاتحتها هي التضاد (طباق السلب)، إذ اختُص المؤمنون بالفلاح، فيما وُصف الكافرون بعدمه.

يرى **محمد خطابي** أن مناسبة خاتمة السورة لفاتحتها على هذا النحو هو "نوع من رد العجز على الصدر، ومن ثم تغدو هذه الوسيلة التي وضعها البلاغيون سمة مشتركة بين الخطاب الشعري وبين الخطاب القرآني"،[4] وبهذا يتم الاصطدام بخاصية بلاغية أخرى، إلى جانب حسن التخلص، تجمع الخطابين الشعري والقرآني هي رد العجز على الصدر.

---

(1)- الزركشي، البرهان، ص44.

(2)- السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص635.

(3)- الزركشي، البرهان، ص186.

(4)- محمد خطابي، لسانيات النص، ص195.

*** مناسبة فاتحة السورة لخاتمة التي قبلها:** يقضي **الزركشي** بتوافر القرآن على هذا النوع من المناسبة أيضا، ومن أمثلته ما اختتمت به سورة النساء من أمر بالإيمان وعمل الصالحات، تم تأكيده في مطلع سورة المائدة، يقول: "لما ختم سورة النساء أمرا بالتوحيد والعدل بين العباد، أكد ذلك بقوله في أول سورة المائدة ﴿ يا أيها الذين آمنوا أوفوا بالعقود﴾. [المائدة، 01].[1]

يبدو أن هذا النوع من المناسبة ينسحب على كامل سور القرآن الكريم، وإن كان لا يظهر أحيانا لقول السيوطي: "إذا اعتبرت افتتاح كل سورة وجدته في غاية المناسبة لما ختم به السورة قبلها، ثم هو يخفى تارة ويظهر أخرى".[2] ويضيف إلى مثال **الزركشي** أمثلة أخرى: كافتتاح سورة الأنعام بالحمد واختتام سورة المائدة بفصل القضاء، وافتتاح سورة الحديد بالتسبيح واختتام سورة الواقعة بالأمر به، وغيرها مما يجسد المناسبة بين فاتحة السورة وخاتمة التي قبلها.

ز- مناسبة السورة للحرف الذي بنيت عليه: هو ما يعرف بالحروف المقطعة، وتظهر هذه المناسبة في وجود الحرف الذي بنيت عليه السورة في أكثر كلماتها، فـ"معظم الكلمات التي تتألف منها السورة يتراكم فيها هذا الحرف ويتكرر، وربما كانت دلالة الكلمات معضدة للسمات الصوتية لهذا الحرف".[3]

يضرب **الزركشي** مثالا على ذلك سورة (ق)، فبتأملها يظهر أنها مبنية على كلمات ذلك الحرف أو ما يطلق عليه الكلمات القافية: "من ذكر القرآن، ومن ذكر الخلق، وتكرار القول ومراجعته مرارا، والقرب من ابن آدم، وتلقي الملكين، وقول العتيد، وذكر الرقيب، وذكر السابق، والقرين(...) وغير ذلك. وسر آخر

(1)- الزركشي، البرهان، ص186.

(2)- السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص636.

(3)- محمد خطابي، لسانيات النص، ص196.

هو أن كل معاني السورة مناسب لما في حرف القاف من الشدة والجهر والقلقلة والانفتاح"،[1] وبهذا تظهر المناسبة التي تربط سورة (ق) بالحرف الذي بنيت عليه، بحيث إنه سار في معظم كلماتها التي تأخذ في معانيها صفاته ذاتها من جهر وقلقلة...الخ، مما يعضد الدعامة والوشائج بينهما، فلا مجال لتغييره بآخر بأية حال من الأحوال.

ح- المناسبة بين السورة واسمها

يرى **الزركشي** أن القرآن وافق العرب فيما اعتادت عليه في كثير من قصائدها ومسمياتها على أخذ أسمائها من نادر صفات الشيء ومستغربها، أو أشهرها وأحكمها، فـ"على ذلك جرت أسماء سور الكتاب العزيز؛ كتسمية سورة البقرة بهذا الاسم لقرينة ذكر قصة البقرة المذكورة فيها وعجيب الحكمة فيها. وسميت سورة النساء بهذا الاسم لما تردد فيها من كثير من أحكام النساء".[2]

إذا كان اسم السورة في القرآن -حسب **الزركشي**- مرهون بقرينة تشير إليه، أو بكثرة الأحكام والأحداث المتعلقة به، فإن هناك من يعترض فيرى أن ذكر حدث معين أو اسما في السورة ليس كافيا لتبرير التسمية، كتسمية سورة هود باسم هذا النبي وحده، وقد ذكر إلى جانبه نوح وصالح وإبراهيم ولوط وشعيب وموسى -عليهم السلام- علما أن قصة نوح فيها أطول، فيجيب الزركشي عن هذا الانشغال بقوله: "تكررت هذه القصص في سورة الأعراف وسورة هود والشعراء بأوعب مما وردت في غيرها، ولم يتكرر في واحدة من

(1)- الزركشي، البرهان، ج1، ص169.

(2)- المرجع نفسه، ج1، ص270.

هذه السور الثلاث اسم هود عليه السلام كتكرره في هذه السورة؛ فإنه تكرر فيها عند ذكر قصته في أربعة مواضع، والتكرار من أقوى الأسباب التي ذكرنا".[1]

إن تكرار اسم هود في هذه السورة أكثر من غيرها هو سبب تسمية هذه السورة باسمه –حسب **الزركشي**–، ومع ذلك يستمر التساؤل والاعتراض بقولهم أن تكرار اسم نوح فيها أكثر من تكرار اسم هود، إذ تكرر اسم هذا الأخير أربع مرات فيما تكرر اسم نوح ست مرات فيرد الزركشي: "لما جردت لذكر نوح وقصته مع قومه سورة برأسها فلم يقع فيها غير ذلك كانت أولى بأن تسمى باسمه عليه السلام من سورة تضمنت قصته وقصة غيره، وإن تكرر اسمه فيها؛ أما هود فكانت أولى السورة بأن تسمى باسمه عليه السلام".[2]

تجري تسمية السورة القرآنية بهذه الطريقة، حيث يراعى فيها تكرار الأحداث أو الأخذ بالمستغرب والأشهر، وهو ما يحقق المناسبة بين السورة واسمها، حيث تشكل الرابطة بينهما علاقة قصدية وليست علاقة اعتباطية يمكن من خلالها استبدال اسم السورة بآخر، لاسيما تلك التي تأخذ اسم الحروف المتقطعة.

يتبين مما تقدم عرضه أن علم المناسبة يبحث في العلاقة التي تربط أجزاء النص القرآني بعضها ببعض، كعلاقة السورة باسمها أو بفاتحتها وخاتمتها، وهو بهذا يتقاطع مع الدراسات النصية المعاصرة التي تبحث في اتساق النص وانسجامه، راصدا مختلف الأدوات الخفية إلى جانب الظاهرة، التي تثبت انسجام النص القرآني ومن ثم نصيته كالتناظر والتضاد والاستطراد والتخلص، ويتطلب هذا العلم كفاءة عالية من المفسر، ودراية واسعة بعلم الفقه وأصوله حتى يتمكن

(1)– الزركشي، البرهان، ج1، ص271.

(2)– المرجع نفسه، ص271.

من اقتحام أغوار النص القرآني، والإبانة عن سر نظمه ومفصل بلاغته، وإذا كان **الزركشي** قد أثنى على إسهام **الرازي** في هذا المجال، فإن إسهامه هو الآخر لا يقل شأنا عنه.

تتبدى في نهاية هذا الفصل الأسباب التي جعلت **محمد مفتاح** يقف على ذكر جهود هؤلاء النقاد البلاغيين وعلماء الأصول دون غيرهم، متمثلة في:

- ظهور مصطلح النظم عند هؤلاء البلاغيين القدامى **(الجاحظ**، و**ابن طباطبا**، و**الجرجاني**، و**ابن أبي الأصبع)** ظهورا صريحا، هذا فضلا عن المفهوم.

- تأكيد فكرة ارتباط النظم الكلامي بالنظم الصناعي وبزوغه عنه، لاسيما مع **الجاحظ** و**ابن طباطبا** و**الجرجاني**.

- ارتباط مفهوم النظم في التراث عند هؤلاء بمفهوم الاتساق عند المحدثين، من حيث اهتمامه بالنظر في أدوات الربط المختلفة وعلة ورود الكلام على ترتيب معين.

- تطور مفهوم النظم إلى ما يسمى بعلم المناسبة مع **الزركشي** الذي يركز على العلاقات الخفية المتحكمة في انسجام النص القرآني.

- تقاطع مفهوم النظم وما تطور إليه من علم المناسبة مع الدراسات النصية المعاصرة التي تبحث في اتساق النص وانسجامه.

وصفوة القول إن **محمد مفتاح** لم يستقبل مصطلحي الاتساق والانسجام استقبالا آليا نمطيا منبهرا بما هما عليه في الثقافة الغربية، وإنما راح يستقبلهما استقبال المتمعن الممحص بغية إعطائهما روحا جديدة، فعمل بعد ترجمته مصطلح Cohésion بالترابط النصي الذي قسمه بين ترابط نحوي وترابط معجمي على فصل الروابط الحرفية لما لها من خصوصية جامعا إياها تحت

مصطلح التنضيد، إلى جانب استحداثه منسقات نحوية أخرى أطلق عليها جهات الأفعال بما لها من دور في الربط بين أحداث النص وأوضاعه في العالم، هذا فضلا عن إدراجه الكناية والمجاز المرسل ضمن المنسقات المعجمية.

إن **محمد مفتاح** مع كل ما قدمه لم يتوقف عند هذا الحد، بل ذهب إلى أبعد من ذلك ليغوص في عمق التراث العربي، ويكشف العلاقة بين مصطلحي الاتساق والانسجام في الثقافة الغربية ومصطلح النظم عند **عبد القاهر الجرجاني**، وما تطور إليه هذا المصطلح من علم المناسبة مع **الزركشي** الذي يعنى بالنظر في العلاقات الخفية (التنظير، التضاد، التمثيل، التخلص...)، إلى جانب الظاهرة التي تحكم ترابط النص القرآني وانسجامه.

الفصل الثالث

قضايا التناص عند محمد مفتاح

المبحث الأول: المنظور الحداثي للتناص عند محمد مفتاح

1- إشكالية المصطلح والمفهوم

2- أنواع التناص وأشكاله عند محمد مفتاح

3- آليات التناص عند محمد مفتاح

4- درجات التناص عند محمد مفتاح

المبحث الثاني: المنظور التراثي للتناص عند محمد مفتاح

أولا- السرقة Plagiat

1- المصطلح والمفهوم

2- السرقة الأدبية بين الاستهجان والاستحسان

3- السرقة الأدبية والتناص: أية علاقة؟

ثانيا- المعارضة Pastiche

1- مفهوم المعارضة لغة واصطلاحا

2- المعارضة وفنون أخرى

3- دواعي المعارضة ومقاصدها

4- المعارضة والتناص

ثالثا- النقيضة Parodie

1- مفهوم النقيضة لغة واصطلاحا

2- النقيضة وفنون أخرى

3- دواعي النقيضة ومقاصدها

4- النقيضة والتناص

المبحث الأول: المنظور الحداثي للتناص عند محمد مفتاح

عرف مصطلح التناص طريقه إلى الوجود في الثقافة الغربية مع الناقدة البلغارية **جوليا كريستيفا**، التي استثمرت جهود **باختين** ومفهوم الحوارية لديه لصياغة مفهوم جديد للنص يتجاوز فكر الانغلاق ويؤسس لانفتاحه على غيره من النصوص السابقة عليه أو المتزامنة معه، لتثبت تداخل النصوص وتفاعلها وتحاورها في إطار ما اصطلحت عليه بالتناص، وعنها أخذه ثلة من النقاد المعاصرين الغربيين والعرب بمن فيهم **محمد مفتاح** وعملوا على تطويره من بعدها.

1- إشكالية المصطلح والمفهوم

لئن تم الوصول من خلال ما تقدم إلى نتيجة مفادها أن مصطلح النص واحد ومفاهيمه متعددة، فإنه بالمقابل تتعدد مصطلحات التناص، وإن كان له مفهوم واحد، ذلك أن ترجمة المصطلح الأجنبي (Intertextualité) قد تمخضت عنها مقابلات عدة، أوردها **المغيض تركي** كما يلي:[1]

1- التناص أو التناصية.
2- النصوصية.
3- تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة.
4- النص الغائب.
5- النصوص المهاجرة (والمهاجر إليها).
6- تضافر النصوص
7- النصوص الحالة والمزاحة.
8- تفاعل النصوص.
9- التداخل النصي.
10- التعدي النصي.
11- عبر النصية.
12- البينصوصية.

(1)- المغيض تركي، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، الأردن، 1991، م9، ع2، ص89-90.

إن هذه المصطلحات على كثرتها، وإن كانت من جهة توحي بالاهتمام الكبير الذي عرفه مصطلح التناص في النقد العربي المعاصر، إذ تلقفه العديد من النقاد وتناولوه بالدراسة تنظيرا وتطبيقا، بعدما اجتهد كل منهم في اختيار المقابل الذي يراه أكثر دلالة على المعنى من وجهة نظره؛ فإنها من جهة أخرى تشي بتعدد الصياغات والمسميات لمفهوم واحد، وتطرح إشكالية عدم القدرة على توحيد المصطلح بين مختلف النقاد العرب المعاصرين وما يترتب عنه من تشويش على عملية الاستيعاب لدى المتلقي.

لا تقتصر إشكالية توحيد المصطلح على مصطلح التناص وحده، بل تنسحب على مصطلحات كثيرة غيره، ذلك أن عملية ترجمة المصطلحات الواردة من الثقافة الغربية لا تستند إلى الحمولة المعرفية المتعلقة بها، وإنما هي ابتداع لغوي لا غير، حسبما يراه **محمد بنيس** الذي يقول في سياق حديثه عن إشكالية ترجمة مصطلح الحداثة: "إننا نصطدم بإشكالية المصطلح في الثقافة العربية، لأنه من بين ما يمكن أن يضبط علائقنا بالغرب، ما دامت ترجمة المصطلح لا تقف عند البحث عن المقابل اللغوي لمصطلح من المصطلحات الأوربية في اللغة العربية (فهذا هين)، ولكنها تتجذر فيما هو أعمق، حيث يظل الفرق قائما بين إنتاج المصطلح في محيط دلالي، وانتقاله إلى محيط دلالي آخر، يبدو في العربية وكأنه ابتداع لغوي أكثر مما هو ملصق بحمولة معرفية".[1]

إن ما عبر عنه **محمد بنيس** بالحمولة المعرفية، يشمل كل الحيثيات المتعلقة بالمصطلح في محيطه الدلالي، بدءا بظهور المصطلح والأسباب التي كانت

(1)- محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 1988، ص112.

وراءه، وصولا إلى نشأته وتطوره، دون إغفال خصوصيات المؤسسات المعرفية التي أنتجته؛ التي على الناقد مراعاتها قبل قيامه بعملية الترجمة.

يعود التباين في ترجمة المصطلح الأجنبي (Intertextualité)، وغيره من المصطلحات الأخرى إلى اختلاف مستوى وعي النقاد بالحمولة المعرفية للمصطلح، إذ كلما كانت إحاطتهم بظروف ظهور المصطلح في محيطه الدلالي أكبر، جاءت ترجمتهم أكثر ملامسة للصواب.

إذا كانت تلك مجمل الترجمات المتعلقة بالمصطلح الغربي (Intertextualité)، فأي منها اختار الناقد **محمد مفتاح؟** وإلى أي مدى أصاب في اختياره؟

اختار **محمد مفتاح** من بين الترجمات المختلفة التي تم عرضها آنفا مصطلح التناص كمقابل للمصطلح الأجنبي (Intertextualité)، وهو ما يظهر بالبند العريض من خلال أحد مؤلفاته الموسوم "تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص"، وكذا في ثنايا الكتاب، فقد خصص فصلين للحديث عن الموضوع، الأول يحمل اسم (التناص) والثاني بعنوان (استراتيجية التناص)؛ ويبدو أنه "أول من ترجم كلمة Intertextualité (في صيغتها اللاتينية) إلى كلمة التناص (في صيغتها العربية)".[1]

أما عن تعريفه للمصطلح فيقول: "التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة".[2] وهو تعريف ناتج عن قيام الناقد بعملية انتقائية تركيبية استند فيها إلى مجموعة من التعاريف التي يَسِمُهَا بالقصور، فـ"قد حدده باحثون كثيرون مثل (**كريستيفا**، و**آرفي**، و**لورانت**،

(1)– محمد وهابي، من النص إلى التناص، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2016، ص195.

(2)– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص121.

وريفاتير...) على أن أي واحد من هؤلاء لم يصنع تعريفا جامعا مانعا، ولذلك فإننا سنلتجئ –أيضا– إلى استخلاص مقومات من مختلف التعاريف المذكورة، وهي:

– فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

– ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده.

– محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها".[1]

إن التناص عند **محمد مفتاح**، ليس مجرد عملية استدعاء للنصوص ودمجها كيفما شاء واتفق، وإنما هو ناتج عن نشوء علاقات حميمية بين النصوص (وهو ما عبر عنه بمصطلح التعالق) بكيفيات مختلفة، يبينها الناقد تحت ما أسماه بآليات التناص، وهو ما سيأتي عرضه لاحقا.

لقد استعمل **محمد مفتاح** إلى جانب مصطلح التناص مصطلحا آخر للدلالة على تداخل النصوص وتفاعلها وتحاورها هو مصطلح (الحوارية)، الذي جاء عنوانا للفصل الثاني: "الحوارية في النص الشعري" من مؤلفه (دينامية النص تنظير وإنجاز)، ويريد بها فيما صرح به: "نقصد بحوار النص مع النصوص الخارجية التي ليست من صميمه، ما يقع بينه وبينها من علاقات تعضيد أو علاقات تنافر، وهذا ما ركز عليه جل الباحثين، فدعوا العلاقات التعضيدية المحاكاة الجدية، وأسموا العلاقات التنافرية المحاكاة الساخرة".[2] فالحوارية هي جملة العلاقات التي يعقدها النص مع نصوص أخرى خارجة عنه، وهي تقوم

(1)– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص120–121.

(2)– محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ص82.

على نوعين من العلاقات: * **علاقة تعضيد:** فيها يؤيد النص الأصلي مضامين وأفكار النصوص المرجعية ويدعمها، وتنضوي تحتها مفاهيم فرعية هي: التبجيل، والاحترام، والوقار.

* **علاقة تنافر**(*): فيها يخالف النص الأصلي مضامين وأفكار النصوص المرجعية ويعارضها، وتندرج تحتها المفاهيم الفرعية الآتية: الاستهزاء، والسخرية، والدعابة.(1)

إن الناقد **محمد مفتاح** مع تقديمه تعريفا لكل من المصطلحين السابقين (التناص والحوارية)، لا يقدم تبريرا لاختيارهما على ما في ذلك من أهمية، إذ أن "السبيل لفهم أي مصطلح أو مفهوم أو منهج، والوصول إلى كنهه، قصد تحديد معالمه والإطار المنظم له، لن يتم إلا من خلال تقديم الإضاءات الضافية حوله، تعريفا به، وتقديما لما يكفي من المبررات لاختياره واصطفائه دون غيره لاستعماله، ثم الإرشاد إلى المصطلحات الإجرائية المنضوية تحته، المؤثثة لكيانه، دون إغفال الخوض في سيرته وكيفية نشوئه وتطوره".(2)

إن تبرير الاختيار واحد من السبل المؤدية لفهم المصطلحات والمفاهيم والمناهج، المعين على استيعابها، ومع أن **محمد مفتاح** لا يقدم تبريرا لاختيار المصطلحين آنفي الذكر، إلا أنه لم يغفل الحديث عن الظروف التي نشأ فيها مفهوم التناص، وعن أبعاده الفلسفية والفكرية: "فالمفهوم نشأ في ظروف

(*)- أدرج محمد مفتاح إلى جانب هذه المفاهيم ثلاثة مفاهيم أخرى لتصبح ستة مفاهيم مندرجة ضمن العلاقة التنافرية، استهلها من الأكثر حدة إلى الأقل حدة كما يلي: الاحتقار، فالاستصغار، فالاستهزاء، فالسخرية، فالهزل، فالدعابة. ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص156-157.

(1)- ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ص84-85.

(2)- محمد قنوش، من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي لدى العرب -دراسة في المصطلح والقضية، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2013، ص223.

اعتراضية: الاعتراض على المؤسسات السياسية والثقافية والعلوم الرائجة. وكانت شعارات المرحلة هي القطيعة، والإبدال، والإبستيمي، والفوضى، والعماء...، والتناص؛ فهو من زمرة هذه المفاهيم الثورية؛ وبهذا نُظر إليه باعتباره نصوصا جديدة تنفي مضامين النصوص السابقة وتؤسس مضامين جديدة خاصة بها، يستخلصها مؤول بقراءة إبداعية مستكشفة غير قائمة على استقراء واستنباط".[1]

إذا كان **محمد مفتاح** يرى أن مفهوم التناص قد ظهر في ظروف اعتراضية تكرس القطيعة وتعلن الثورة على المؤسسات القائمة بمختلف مجالاتها، فإن **سعيد يقطين** يذهب إلى أن المفهوم "يأتي رد فعل ضد زعم استقلالية الأدب، لكنه لا يمارسها بالمعنى التقليدي، فالنص له صلة بالنصوص السابقة عليه. لكننا لا نسعى من خلاله إلى كشف النصوص الأصول، ولكن كيف تتحرك في النص المحلل".[2] ذلك أن وظيفة كشف النصوص المرجعية وهويتها هي من اهتمامات الأدب المقارن، في حين أن عمل التناص ينصب حول رصد كيفية تحرك هذه النصوص المرجعية في النص الأصلي.

يقف **سعيد يقطين** على الدراسات العربية الأولى التي طرقت موضوع التناص، ومنها: مجلة (ألف) المصرية في محور عنوانه "التناص: تفاعلية النصوص"، شارك فيه كل من **صبري حافظ** بمقال "التناص وإشاريات العمل الأدبي"، و**سامية محرز** بمقال "المفارقة عند جويس وحبيبي"، بالإضافة إلى دراسة **سيزا قاسم** بعنوان "المفارقة في النص العربي" نشرت في مجلة فصول. دون أن يغفل دراسة **محمد مفتاح** في كتابه (تحليل الخطاب الشعري –

(1)– محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص41.

(2)– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص96.

استراتيجية التناص)، كواحدة من أهم الدراسات العربية في هذا المجال، إذ تناول الناقد المفهوم في شقية النظري والتطبيقي.[1] وتستمر الدراسات العربية بعدها في معالجة مفهوم التناص إلى أن عم هذا المفهوم الساحة النقدية العربية.

لا يمكن لأحد أن ينكر التداول الواسع الذي عرفه مصطلح التناص على مستوى مؤلفات البحث الأدبي مقارنة بغيره من الترجمات العربية الأخرى، فكثيرة هي الكتب والمذكرات والمقالات، وغيرها من البحوث والدراسات التي تحمل التناص عنوانا لها، ناهيك عن دقة المصطلح والاقتصاد اللغوي الذي يتميز به، فهو يعبر عن المعنى المقصود بكلمة واحدة، إذ يشتمل على معنى المشاركة، فهو مشتق من "فعل ثلاثي مجرد (نصص) على وزن فعل، على وجه جديد لم تعرفه العرب، تم بزيادة تاء وألف على الفعل ليصبح على وزن تفاعل. ولأن أي زيادة في المبنى لابد يتبعها بالضرورة زيادة في المعنى، فقد جيء بالتاء والألف لتفيد معنى محددا هو (المشاركة)، وهو أشهر معاني هذين الحرفين، وأقربه إلى ما نحن فيه. ولذا فإن التناص لغة يكون تشارك النصوص في شيء ما يحدده دارسه أو متلقيه، ثم إن مصطلح (تناص) يحمل في أصل تركيبه الاسمي المفرد (نص)".[2] وهو ما يؤكد دلالته على التداخل والتفاعل القائم بين النصوص، إلا أن الباحث لا يمكن أن يبني سبب الاختيار على جملة من التكهنات.

وبالحديث عن الدلالة اللغوية، فإنه بالرجوع إلى معاجم اللغة يلفي الباحث العبارتين التاليتين: "هذه الفلاة تناص أرض كذا وتواصيها: أي تتصل بها"،[3]

(1)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص98.

(2)- نبيل علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض: جرير والفرزدق والأخطل، ط1، دار كنوز المعرفة، عمان، 2009، ص28.

(3)- ابن منظور، لسان العرب (مادة نصص).

و"تناص القوم: ازدحموا".[1] ففي حين تدل العبارة الأولى على التجاور والاتصال، فإن العبارة الثانية تدل على التجمع والازدحام، وبتأويل هتين الدلالتين اللغويتين يتم الوصول إلى الدلالة الاصطلاحية لمفهوم التناص؛ ففي غياب الجذور الاصطلاحية للمفهوم لا يسع الباحث إلا اعتماد الدلالة اللغوية، لكنها لا تحيل على الدلالة الاصطلاحية "التي يمنحها له الاستعمال النقدي المعاصر إلا بالتأويل والتخريج، المتمحل المتكلف".[2] وبناء عليه يتضح أن التناص عبارة عن مجموعة من النصوص التي تزدحم في نص معين ويتصل بعضها ببعض.

إلى جانب الدلالتين اللغويتين آنفتي الذكر هناك دلالة لغوية أخرى يمكن استثمارها للوصول إلى الدلالة الاصطلاحية، وردت في كتاب العين مادة (نـدد)، يقول **الخليل:** "يوم التناد: يوم التناص، أي ينادي بعضهم بعضا".[3] وبهذا يصبح التناص نوعا من استدعاء النصوص بعضها لبعض.

أما عن مصطلح الحوارية، فليس بعيدا أن يكون سبب اختيار الناقد له راجع لتأثره **بميخائيل باختين** Mikhaïl Bakhtine، الذي يعده النقاد المصدر الأول للمصطلح، والمؤثر الرئيس في فكر **جوليا كريستيفا** Julia Kristeva، أو ربما لأن المصطلح يشي أكثر من غيره بعلاقة التحاور الواقعة بين النصوص، بالإضافة إلى ما يتميز به من اقتصاد لغوي.

---

(1)- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، تحقيق عبد الكريم الغرباوي، (د ط)، مطبعة حكومة الكويت، 1979، ج18، ص182.

(2)- نبيل حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، ص26.

(3)- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ج4، ص206. وقد وردت كلمة التناد في القرآن في سياق الحديث عن مناداة أصحاب الجنة أصحاب النار بعضهم بعضا، يقول تعالى: «وَيَاقَوْمِ إِنِّىٓ أَخَافُ عَلَيْكُمْ يَوْمَ ٱلتَّنَادِ» [سورة غافر، الآية 32].

على الرغم من هذا وذاك، فإن الناقد غير معفى من تقديم تبرير لاختياره، كما أن استعماله لمصطلحين مختلفين (التناص والحوارية) للدلالة على مفهوم واحد، أوقعه في الإشكالية العويصة التي يعاني منها النقد العربي المعاصر، وهي إشكالية عدم القدرة على توحيد المصطلح؛ ففي حين يتم السعي إلى توحيد المصطلح بين نقاد العالم العربي كافة، فإذا بالباحث يصطدم به غير موحد عند الناقد نفسه، وهذا غير مطروح على مستوى الناقد **محمد مفتاح** فحسب، وإنما هو موجود عند نقاد كثيرين غيره.(*)

لئن كان **محمد مفتاح** لا يعلل اختياره للمصطلح شأنه في ذلك شأن كثير من النقاد غيره، فإنه بالمقابل هناك من النقاد والباحثين العرب من يبرر اختياره تبعا لما تقتضيه قواعد البحث الأكاديمي المنهجي –بغض النظر عن صحة ما ذهبوا إليه من تبريرات– كما فعل الناقد **عبد الملك مرتاض** الذي يقول في اصطفائه لمصطلحي التناص والتناصية: "لقد سبق لنا في كتاباتنا الأخيرة أن تناولنا الحديث عن التناص والتناصية على أصح ما ينبغي أن يقابل المفهوم الغربي Intertextualité".(1) إن **مرتاض** وإن وظف مصطلحي التناص والتناصية على أساس الترادف بينهما، فإن **عزت محمد جاد** يذهب إلى أن التناصية نظرية

(*)– يذكر على سبيل المثال: كمال أبو ديب، وكاظم جهاد، وعبد الله أبو هيف، إذ زاوج الأول بين مصطلحي عبر النصية والتداخل النصي، ووظف الثاني إلى جانب التناص مصطلح التنافذات النصية، ووظف الثالث مصطلحي التعالق النصي وتداخل النصوص، وثلاثتهم لم يقدموا تبريرات عن اختياراتهم للمصطلحات التي أوردوها. ينظر: محمد قنوش، من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي لدى العرب، ص

(1)– عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات –دراسة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص365

تتسم بالشمول والتعدد والتجريد، في حين أن التناص ظاهرة فرعية تتعلق بالممارسة والتطبيق على غرار الأسلوبية والأسلوب.[1]

أما **عبد العزيز حمودة** الذي غالبا ما يزاوج بين التناص والبين-نصية، فيرى في تفضيله للبين-نصية أنها "أقرب إلى المصطلح في لغته الأصلية، والذي يجزئه بعض نقاد الحداثة إلى (بين Inter) و(نص text)، فيكون التعبير الأكثر دقة (بين-نص)".[2] وإن كان **لنبيل علي حسنين** رأي آخر، إذ يستبعد المصطلح لسببن: "الأول صرفي والثاني معنوي، فالكلمتان (بينصية) و(بين-نصية) تدلان على مصطلح مشتق منحوت، يصلح أن يدل عليه مصطلح مشتق غير منحوت، والأولى أخذ غير المنحوت تخفيفا، ثم إنهما قد تشيران في أحد معانيهما إلى شيء محشو بين نصين أو أكثر، لا على تداخل نصوص فيما بينها".[3] ولهذا ألفاه الباحث يفضل التناص عليها.

أما **سعيد يقطين** فيقول في سبب إيثاره للتفاعل النصي: "إننا نستعمل (التفاعل النصي) مرادفا لما شاع تحت مفهوم (التناص intertextualité) أو (المتعاليات النصية transtextualité) كما استعملها **جنيت** بالأخص. نفضل (التفاعل النصي) بالأخص، لأن التناص في تحديدنا -الذي ننطلق فيه من **جنيت**- ليس إلا واحدا من أنواع التفاعل النصي".[4] وإنه إن كان يعد التفاعل النصي أعم من التناص، فإنه كثيرا ما يخلط بين التناص والمتعاليات النصية، إذ يوردهما كمترادفين.

---

(1)- ينظر: عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص298.

(2)- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، (د ط)، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص316.

(3)- نبيل علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، ص27.

(4)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص95.

لعل أحسن ما وقع عليه البحث، هو التبرير الذي قدمه الباحث **محمد قنوش** في ترجمته للمصطلح، إذ آثر استعمال مصطلح (التداخل النصي) لما له من جذور تراثية، مدعما اختياره بنص نقدي **للحاتمي** يعود إلى القرن الرابع للهجرة، جاء فيه: "سمعت أبا الحسن علي بن أحمد النوفلي يقول: سمعت أحمد بن أبي طاهر يقول: كلام العرب ملتبس بعضه ببعض، وآخذ أواخره من أوائله. والمبتدع منه المخترع قليل، إذا تصفحته وامتحنته. والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعرا من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذ من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس، وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأفلت من شباك التداخل. فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد".[1]

يرى **محمد قنوش** أن أهمية هذا النص تكمن في اشتماله على ما يخدم موضوع التناص عموما، وقضايا المصطلح خصوصا، فهو "ثري بعدة قضايا مهمة جدا في السياق الأكبر لهذا الموضوع، وهو في السياق الأصغر يطل علينا بفائدة عظيمة قل نظيرها وعز مثيلها، حيث اشتماله على مصطلح (شباك التداخل) الذي يقضي حتما بوقوع كلام العرب في التداخل بين أولهم وآخرهم مع انعدام إمكانية سلامة أحدهم منه، سواء صدر كلامه عن طبع أو صنعة، عن قصد أو عن غير قصد، فهذا النص يرجع بفضله التداخل النصي ترجمة لـintertextualité المكون في حد ذاته من كلمتين هما: (inter) بمعنى داخل و(textualité) أي نصي".[2]

(1)- أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتاني، (د ط)، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، 1979، ج2، ص28.

(2)- محمد قنوش، من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي لدى العرب، ص229.

على الرغم من الترجمة الحرفية الخاطئة للمصطلح الأجنبي intertextualité التي وقع فيها **محمد قنوش**، إذ يخلط الباحث بين السابقة (inter) التي تعني (بين) على غرار (international) والسابقة (intra) التي تعني داخل على غرار (intranet)، إلا أنه قام بعمل محمود، بأن بنى اختياره لمصطلح (التداخل النصي)[*] على أصول تراثية، إذ استوحاه من مصطلح (شباك التداخل) الوارد في نص **الحاتمي**، الذي يطرح في فترة مبكرة من الزمن أفكارا وطيدة الصلة بمفهوم التناص المعاصر.

وبهذا يكون **محمد قنوش** قد أوجد لمصطلح دخيل على اللغة العربية مصطلحا أصيلا متجذرا في التراث العربي، وهو ما كان الباحث يتوسمه في الناقد **محمد مفتاح**، الذي عود المتلقي بالرجوع إلى التراث لتأصيل المصطلحات الواردة على الثقافة العربية، الأمر الذي غاب عنه هذه المرة، وإن كان قد فعل ذلك سابقا مع مصطلحات أخرى من قبيل: النص والتشاكل على سبيل المثال.

يصل البحث إلى أنه على الرغم من أن **محمد مفتاح** لم يقدم تبريرا لاختياره لمصطلح التناص، إلا أنه وفق كثيرا في اختياره، وهذا لدقة مصطلح التناص والاقتصاد اللغوي الذي يتميز به، فهو يحمل في جذره اللغوي كلمة نص ويؤدي معنى المشاركة والاتصال والازدحام، وبتأويل هذه الدلالة وتخريجها يتم الوصول إلى المعنى الاصطلاحي الذي هو تداخل النصوص وتفاعلها وكذا تحاورها، ولهذا ألفاه الباحث يستخدم إلى جانبه مصطلح الحوارية.

(*)- يبدو أن الباحث محمد قنوش سار على خطى أستاذه محمد بنيس في ترجمته لمصطلح Intertextuality بالتداخل النصي، وقد آثر البحث قنوش على هذا الأخير لما قدمه من تبريرات مقنعة لترجمته.

2- أنواع التناص وأشكاله عند محمد مفتاح

قسم **محمد مفتاح** أنواع التناص تقسيمات مختلفة، يستهل الحديث فيها بالتناص الضروري والاختياري.

*** التناص الضروري والاختياري**

ينضوي تحت هذا العنوان نوعان أساسان من التناص هما:

"- المحاكاة الساخرة (النقيضة): التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

- المحاكاة المقتدية (المعارضة): التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص".[1]

لم يبين **محمد مفتاح** أيا من نوعي التناص سالفي الذكر ضروري وأيهما اختياري؟ ولكن يبدو أن المعارضة (المحاكاة المقتدية) هي التناص الضروري، لأن المعارض يجد نفسه ملزما فيها باتباع النموذج المحتذى والسير على منواله، أما النقيضة (المحاكاة الساخرة) فإن المعارض مخير فيها بين اتباعه للنموذج المحتذى وقلبه ساخرا مستهزئا أو الخروج عنه، وسيأتي الحديث عن كل منهما بشكل مفصل لاحقا.

إن هذا التقسيم الذي يقدمه الناقد ليس التقسيم الوحيد لأنواع التناص، فهو يدرج إلى جانبه تقسيما آخر بحسب الشكل والمضمون.

(1)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص122.

*** التناص في الشكل والمضمون**

انطلق **محمد مفتاح** في هذا التقسيم من التساؤل الموالي: "أيكون التناص في الشكل أو المضمون أو فيهما معا؟".[1] ثم يجيب عن التساؤل المطروح بقوله إن التناص قد يظهر للوهلة الأولى في المضمون من خلال اقتباس الشاعر أو الكاتب لجملة من النصوص الشفوية أو المكتوبة التي تتقدمه أو تعاصره بما يخدم نصه الجديد، لكنه يعقب مضيفا أنه "لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك".[2] فالتناص، إذا، مرتبط بالشكل وبكفاءة المتلقي وخلفياته المعرفية.

هذا، وإن كانت هناك خصائص سردية عامة تشترك فيها جميع النصوص في لغة ما –حسب **محمد مفتاح**– فهناك أيضا إلى جانبها خصائص بنيوية تميز النص عن غيره، فالشعر يتميز بالموسيقى وكثرة المجاز وكثافة المعنى، في حين أن للنثر خصائص أخرى مغايرة، فالتاريخ مثلا له خاصية السرد المحكية في فعل ماض والمحدثة عن بطل أو جبان في زمان ومكان معينين.[3]

أما التقسيم الثالث الذي قدمه **محمد مفتاح**، فكان عن التناص الداخلي والخارجي.

*** التناص الداخلي والخارجي**

يبدو أن **محمد مفتاح** يقصد بالتناص الداخلي جملة النصوص التي تدخل ضمن الحيزين المكاني والزماني اللذين ينتمي إليهما الشاعر، أما التناص

(1)– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص129.

(2)– المصدر نفسه، ص130.

(3)– ينظر: نفسه، ص130.

الخارجي فتندرج ضمنه جملة النصوص السابقة لعصر الشاعر واللاحقة عليه؛ أي التي تخرج زمانيا ومكانيا عن عصر الشاعر وثقافته، لقول **محمد مفتاح** إن الدراسة العلمية في التناص "تفترض تدقيقا تاريخيا لمعرفة سابق النصوص من لاحقها، كما تقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وسيرورتها جميعا، وأن يتجنب الاكتفاء بدراسة نص واحد، واعتباره كيانا منغلقا على نفسه. كما أنه من المبتذل أن يقال أن الشاعر يمتص نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقام والمقال، ولذلك فإنه يجب موضعة نصه أو نصوصه مكانيا في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها، وزمانيا في حيز تاريخي معين".[1]

ويمكن إضاءة هذا التقسيم الأخير من أنواع التناص عند **محمد مفتاح** بما ورد عند **سعيد يقطين** تحت عنوان "أشكال التفاعل النصي"[*] الذي يميز بين أشكال ثلاثة هي:

"1- التفاعل النصي الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا...

2- التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.

3- التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة".[2]

---

(1)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص125.

(*)- التفاعل النصي: هو المصطلح الذي يستعمله سعيد يقطين بدل التناص لأنه يرى فيه أشمل من التناص، متأثرا في ذلك بجيرار جنيت؛ فليس التناص إلا نوعا من أنواع التفاعل النصي عنده، ونوعا من المتعاليات النصية عند جيرار جنيت.

(2)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص100.

يأتي هذا التمييز بين الداخلي والخارجي حسب **يقطين** في إطار وضع النص في سياقه النصي الذي ظهر فيه أولا، ثم سياقه التاريخي كنص أدبي متعال عن الزمان؛ أي انفتاحه زمانيا.(1)

يظهر جليا للعيان أن الناقد **سعيد يقطين**، ومثله **محمد مفتاح**، أخذا هذا التقسيم عن **لوسيان ديلنباخ** L.Dallenbach الذي ينطلق في مقاله عن (المتناص والنص الذاتي Intertexte et autotexte) من التمييز بين "التناص الخارجي والداخلي أو العام والمقيد كما يطرحه ريكاردو. في التناص العام نجد أنفسنا أمام علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب. وفي التناص المقيد أمام علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض. وفي النوع الثاني يقصر دراسته على ما يسميه التناص الذاتي كـ(إرصاد(*) mise en abyme)".(2)

لقد كان **سعيد يقطين** أكثر دقة من **محمد مفتاح**، إذ فرق بين أشكال التناص وأنواعه، وجاءت أنواع التفاعل النصي عنده نتيجة اطلاعه على أنواع المتعاليات النصية الخمسة عند **جيرار جنيت** Gérard Genette التي اختزلها في ثلاثة أنواع هي: المناصة، والتناص، والميتانصية. وقبل الحديث عن أنواع التفاعل النصي عند **يقطين**، يجدر بالباحث أولا عرض أنواع المتعاليات النصية عند **جنيت**، الذي

(1)- ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص100.

(*)- الإرصاد: مصطلح بلاغي قديم، اعتمده صياح الجهيم كمقابل للعبارة الأجنبية (mise en abyme) في ترجمته لكتاب "قضايا الرواية الحديثة لريكاردو"، ويعني به "الاستشهاد المضموني أو التلخيص داخل النص، ما دام يشتغل كنص ذاتي من خلال تدخله كعنصر ميتادلالي، أو كميتاحكي داخل الحكي، ويرى في النهاية أن (الإرصاد) بنية مهمة في البيوطيقا بسبب علاقته بالمناص وبنظرية الأنواع الأدبية. إنه كما يرى جزء من المتعاليات النصية بمعنى جنيت". سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص95.

(2)- المرجع نفسه، ص95. عن L. Dallenbach, intertexte et autotexte, poétique N° 27, 1976, p282.

يعرف التعالي النصي (transtextualité ou transcendance textuelle) بأنه: "كل ما يجعل النص يتعالق بشكل صريح أو ضمني مع نصوص أخرى".[1]

أنواع المتعاليات النصية(*) عند جيرار جنيت

1- التناص (intertextualité): يرتبط بمصطلح التناص كما حددته **جوليا كريستيفا**، ويعني به علاقة الحضور المشترك لنصين أو مجموعة من النصوص في نص ما، وينضوي تحت هذا النوع الاستشهاد (la citation)، والسرقة (le plagiat)، والتلميح (l'allusion).

2- المناص (paratexte): يظهر من خلال علاقة أقل تضمينا وأكثر تمييزا، وتندرج ضمنه: العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، والتوطئات، والذيول، والهوامش، والصور، وكلمات الناشر، وأنواع الخطوط، وطريقة إخراج العمل الأدبي عموما.

3- الميتانصية (métatextualité): هي علاقة التعليق التي تربط نصا ما بنص آخر، إذ يتحدث عنه دون أن يسميه، ويدخل ضمنها: التعليق (le commentaire).

(1)- Gérard Genette, palimpsestes (la littérature au second degré) 1ère publication, édition du Seuil, Paris, 1982, p07.

(*)- يصرح جنيت في كتابه (Palimpsestes) بتخليه عن مصطلح معمارية النص (l'architextualité) لصالح مصطلح أكثر شمولا هو المتعاليات النصية (la transtextualité)، بعدما أثبت تجاوز هذه الأخيرة لها، وبهذا تغدو معمارية النص إحدى أنواع المتعاليات النصية عند جيرار جنيت. Voir Gérard Genette , Palimpsestes, p07. كما أن (l'architexte) هو الموضوع الذي يدور حوله كتابه (introduction à l'architexte) الذي ترجم خطأ بـ(مدخل لجامع النص)، والأصح هو (مدخل للنص الجامع). L'architexte: هو النص الجامع أو معمار النص. l'architextualité: هي التجميع النصي أو معمارية النص.

4- الإلحاق النصي(*) (hypertextualité): يقصد به كل علاقة تربط النص (ب) كنص لاحق (hypertexte) بالنص (أ) كنص سابق (hypotexte)، وهي إما علاقة محاكاة (imitation)، أو علاقة تحويل (transformation). ويضم المعارضة (le pastiche)، والمحاكاة الساخرة (la parodie)، والتحريف (la travertissement).

5- معمارية النص (l'architextualité): هي علاقة صماء تأخذ بعدا مناصيا، وتظهر في الإشارة إلى الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص على ظهر الغلاف (رواية، قصة، قصيدة).(1)

أنواع التفاعل النصي عند سعيد يقطين

قام **سعيد يقطين** باختزال أنواع المتعاليات النصية الخمسة عند **جيرار جنيت** إلى ثلاثة أنواع للتفاعل النصي هي:

"1- المناصة (paratextualité): وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة. وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه.

إننا نستعمل المناصة هنا كتفاعل نصي داخلي أي داخل النص، ونسمي المناصات الخارجية ما يدخل في نطاق المقدمة والذيول والملاحق وكلمات الناشر والكلمات على ظهر الغلاف، وما شابه...

(*)- تم اعتماد مصطلح الإلحاق النصي ترجمة للمصطلح الأجنبي (hypertextualité) بدل ترجمة سعيد يقطين له بالنص اللاحق حتى لا يلتبس مع ترجمة المصطلح الأجنبي (hypertexte) بالنص اللاحق.

(1)- Voir Gérard Genette, palimpsestes, p08-13

2- التناص (intertextualité): إذا كان التفاعل النصي في النوع الأول يأخذ بعد التجاور، فهو هنا يأخذ بعد التضمين كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة، وتبدو وكأنها جزء منها، لكنها تدخل معها في علاقة.

3- الميتانصية (métatextualité): وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل. لذلك فإننا في مرحلة قد نحدد (المتفاعل النصي) أولا على أنه (مناص)، وبعد تحديدنا لنوعه وعلاقته بالنص، ننتقل إلى اعتباره (ميتانص) ثانيا...".[1]

*** قسما التناص ومستوياه عند سعيد يقطين**

تحدث **سعيد يقطين** عن أشكال التفاعل النصي وأنواعه، كما أنه لم يغفل الحديث عن قسميه ومستوييه، فأبان عن قسميه وهما النص والمتفاعل النصي، حيث قسم النص إلى بنيات نصية، فوجد نفسه أمام قسمين: "قسم منها نسميه (بنية النص) وهو الذي يتصل بـ(عالم النص) لغة وشخصيات وأحداثا... وقسم آخر نسميه (بنية المتفاعل النصي). إن المتفاعلات النصية هي البنيات النصية أيا كان نوعها التي تستوعبها (بنية النص)، وتصبح جزءا منها ضمن عملية التفاعل النصي".[2] إن ما أطلق عليه **يقطين** النص والمتفاعل النصي هو ما عبر عنه **محمد مفتاح** بالنص المركزي والنصوص الفرعية، فـ"كل نص مركزي يحتوي -بالضرورة- على نصوص فرعية تختلف نسب وجودها، فما على المحلل إذن،

(1)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص99.

(2)- المرجع نفسه، ص98-99.

إلا أن يبين درجة حجيتها ووظائفها المختلفة والعلاقات فيما بينها داخل النسيج النصي".[1]

لقد سار **سعيد يقطين** في تقسيمه هذا على خطى **ريفاتير** الذي فرق بين التناص والمتناص، فـ"المتناص (intertexte) هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، أو مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين. وليس الضروري الوعي بالمتناص فقط، وإلا لكانت حاجتنا إليه غير ضرورية. إن التناص له ضرورته وأهميته لأن الأمر يتعلق بتوجيه قراءة النص والتحكم في تأويله. إنه نمط إدراك النص الذي يحكم إنتاجه التدليل. بينما القراءة الخطية لا تحكم إلا إنتاج المعنى".[2]

المتناص عند **ريفاتير**، إذا، هو نفسه المتفاعل النصي عند **سعيد يقطين**، أو جملة النصوص الفرعية عند **محمد مفتاح**، وهو يتعلق بمختلف النصوص التي يستحضرها المؤلف أثناء عملية الكتابة، أو يكشف عنها المتلقي عند عملية القراءة، إذ تتداخل مع البنية النصية الأصل وتتفاعل معها منتجة خطابا جديدا ودلالة جديدة. أما التناص فهو بمثابة الموجه لعملية القراءة المحسن لمستواها، إذ يرفعها من مجرد قراءة خطية سطحية لا تنتج غير المعنى المتسم بالثبات والجمود (أحادية المعنى) إلى قراءة تأويلية عميقة منتجة للدلالة المتميزة بالحركية والتطور (لا نهائية الدلالة).

هذا عن قسمي التناص، أما فيما يتعلق بمستويه، فيرى **سعيد يقطين** أن قسمي التناص وأنواعه وأشكاله توجد بشكل مترابط، وتتداخل مع بعضها على مستويين أحدهما أفقي والآخر عمودي، فـ"في المستوى الأول الذي نسميه

(1)- محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ص89.

(2)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص95. وينظر:
Michel Riffaterre, L'intertexte inconnu, in littérature, N° 41, éd Larousse, Paris, septembre 1981 p04.

التفاعل النصي العام تتداخل هذه البنيات أو تتفاعل أفقيا على المستوى التاريخي (أي تاريخيا) وعلى مستوى كلي، أي أننا لا نصبح أمام بنيات نصية جزئية، ولكن أمام بنيتين نصيتين متباينتين تاريخيا وبنيويا، لكنهما تتداخلان على مستوى عام وأفقي. وفي المستوى الثاني العمودي، أو الذي نسميه التفاعل النصي الخاص يحدث التداخل جزئيا وسوسيولوجيا على مستوى خاص، حيث يحصل تفاعل بنية كبرى مع بنيات جزئية وصغرى".[1]

وبهذا يكون **يقطين** قد قسم التناص إلى مستويين: **مستوى التفاعل النصي العام**، وهو مستوى كلي، تتجمع فيه مجمل التراكمات التاريخية للنصوص التي تتداخل مع النص الجديد بشكل أفقي وتتفاعل معه، على ما فيها من تباين تاريخي وبنيوي. أما **مستوى التفاعل النصي الخاص** فيجسد التفاعل الجزئي الذي يحصل بين نصوص الثقافة الواحدة بشكل عمودي، فالأول (التفاعل النصي العام) يشتغل على مستوى أوسع وأرحب من دائرة اشتغال المستوى الثاني (التفاعل النصي الخاص).

من خلال ما تقدم عرضه يكون البحث قد أضاء أشكال التناص وأنواعه وأقسامه عند **محمد مفتاح**، وملأ الفراغ الذي تركه بما جاء عند غيره؛ وقد وجد الباحث في **سعيد يقطين** أكثر قدرة من غيره على إيضاح واستكمال ما أورده الناقد في الموضوع، لأنه أكثر قربا منه، لاسيما أنهما ينحدران من رقعة جغرافية واحدة (بلد واحد)، ويندرجان ضمن الفترة الزمنية نفسها.

(1)– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص100.

3- آليات التناص عند محمد مفتاح

تؤدي الآلية دورا فاعلا في اكتشاف الطريقة التي يشتغل بها التناص في نص ما، وتبيان طبيعة العلاقة التي تجمعه بغيره من النصوص؛ فهي بمثابة القانون الذي يبين كيفية استفادة النص من سابقه أو معاصره حتى لا تغدو هذه الاستفادة مجرد سرقة محضة.

نظر **محمد مفتاح** في آليات التناص فقسمها إلى قسمين هما: التمطيط (الإطناب) والإيجاز، وهما كما يبدو مصطلحان شائعان في التراث البلاغي العربي، فما فعله الناقد أنه استحضر مصطلحات من التراث لإظهار الآليات التي يشتغل بها هذا المفهوم المعاصر، مما يدعم مشروعه التأصيلي الهادف إلى التأسيس لنقد عربي له مصطلحاته ومفاهيمه الخاصة؛ وفيما يلي يعرض الباحث لهذه الآليات بمختلف أشكالها.

أ- التمطيط

يعد التمطيط آلية فاعلة في إنتاج النصوص وتوليد الدلالات، فهو ينطلق من فكرة أو دلالة واحدة وبسيطة ليؤلف حولها دلالات عدة أكثر تعقيدا، وبهذا تنمو النصوص ويكتمل إنشاؤها. يحصل التمطيط أو ما اصطلح عليه **محمد مفتاح** أيضا بالإطناب والمحاكاة التامة بأشكال مختلفة:[1]

* **الأناكرام:** إن ما عبر عنه **محمد مفتاح** بهذا المصطلح الغربي، لا يتمظهر إلا من خلال خاصيتين من صلب التراث البلاغي العربي، أولهما الجناس بالقلب أو ما يسميه **ابن جني** بتقليبات الكلمة الواحدة، نحو (كمل، لكم، ملك، كلم، مكل، لمك)، وهي جميعا تشترك في معنى واحد هو الشدة والقوة، وثانيهما التصحيف

(1)- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص125 وما بعدها.

والمعروف بالجناس الناقص، نحو (زهر–سهر، نخـل–نحـل، جبـل–حبـل). وبهـذين النوعين يُتمكن من إغناء المعجم العربي، وبعبارة أخرى تمطيطه والزيادة فيه.

* **الباراكرام:** يتمثل هذا الشكل في الكلمة المحـور، فحولهـا تـدور الفكـرة العامـة أو الدلالة الكلية للنص، قد تحضر أحيانا وتغيب أخـرى فيتوقـف إدراكهـا علـى القـارئ الفطن الذي يعمل فكره لجمع شتات أصواتها الموزعة بين أجزاء النص كلها.

* **الشرح:** يعد الشرح أبرز أشكال العملية التمطيطية، فكثيـرا مـا يسـتعان بـه لفـك رموز الكلمة المحور أو القول المحور، وإزالة الغمـوض عـن المعـاني المختصـرة، مما يؤدي إلى تمطيط المعنى بعد تقليبه في صيغ مختلفة.

* **الاستعارة:** تؤدي الاستعارة وظيفة تكثيفية، فهي تعطيك بالقليـل مـن اللفـظ الكثيـر من المعنى، كما أن **محمد مفتاح** يعـدها أحـد أشـكال التمطـيط، مسـتدلا فـي ذلـك بقول الشاعر **ابن عبدون** "عن نومه بين ناب الليـث والظفـر"، فقـد كـان بإمكانـه أن يقـول: "الدهـر مـؤذ"، لكنـه اختـار التعبيـر الاسـتعاري فاحتـل حيـزا مكانيـا وزمانيا أطول.

* **التكرار:** يشكل التكـرار مظهـرا ملفتـا للانتبـاه لاسـيما فـي الإبـداع الشـعري، ويتجلى عبر تكرار الأصوات والكلمـات والصـيغ وحتـى التراكيـب، ممـا يسـاعد على تمطيط الخطاب وتوكيد الدلالة؛ كمـا أنـه يمـارس علـى المتلقـي نوعـا مـن التنوع الإيقاعي يتراوح بين التراكم والتباين.

* **الشكل الدرامي:** يسهم هذا الشكل فـي نمـو الـنص الإبـداعي مـن خـلال تـراكم الصراعات التي تزداد وتتعقد من بداية الـنص إلـى نهايتـه، حيـث ينفـرج ويظهـر الحل، مما يؤدي إلى إطالة زمن النص واتساع فضائه.

* **أيقونية الكتابة:** إن هذه الآلية ما هي إلا نتاج الآليات السابقة، فهي تقوم على علاقة المشابهة مع الواقع الخارجي، إذ تشكل رموزا وشفرات عن هذا الواقع تسهم الآليات السابقة في كشفها وتوضيحها؛ ومن ثم فإن تجاور الكلمات المتشابهة أو تباعدها، وارتباط المقولات النحوية ببعضها واتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه هي أشياء لها دلالتها في الخطاب انطلاقا من مفهوم الأيقون.

ب- الإيجاز

لا تكشف هذه الآلية عن دلالة النص بطريقة مباشرة، وإنما تعتمد على التداعي والتأويل، ومن أشكالها: الحذف والتلخيص والتقليص والإحالة، وتظهر الإحالات التاريخية المعتمدة في الشعر القديم كأحد أهم أشكالها -حسب **محمد مفتاح**- مستدلا في ذلك بقول **ابن رشيق:** "ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السابقة".[1] وقد أفاض **حازم القطاجني** الكلام من حولها فحدد أقسامها وبين شروطها، فاشترط في الإحالة التاريخية:

- أن يعتمد على المشهور منها والمأثور ليشبه بها حال معهودة.

- استقصاء أجزاء الخبر المحاكى وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها.[2]

يتصل الشرط الأول بما أسماه **حازم** الإحالة المحضة (الإيجاز)، أما الشرط الثاني فيصب ضمن ما أطلق عليه المحاكاة التامة (التمطيط، الإطناب).[3]

(1)- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000 ج1، ص150.

(2)- ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص105.

(3)- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص129.

يشكل التمطيط والإيجاز آليتين رئيستين في هندسة النص الإبداعي، إذ تتناوب الآليتان في عملية استدعاء النصوص، فتارة يتم استدعاؤها عبر آلية التمطيط، وتارة أخرى من خلال آلية الإيجاز، ولا يمكن بأية حال من الأحوال تفضيل إحداهما والاستغناء عن الأخرى، إذ يتم توظيفهما بحسب ما يتطلبه المقام ويستدعيه السياق، فلكل منهما موطنها (الإطناب موطن الإطناب والإيجاز موطن الإيجاز). وتجدر الإشارة في هذا الموضع إلى أن النص اللاحق يشتغل بعكس آلية النص السابق، يمطط ما كان موجزا غامضا فيه، ويوجز ما كان مشهورا واضحا.

تتجاوز **حصة البادي** في دراسة تطبيقية لها بعنوان "التناص في الشعر العربي الحديث –البرغوثي نموذجا" الآليات التي قدمها **محمد مفتاح** معتمدة آليات **أحمد مجاهد**، لأنها تستجيب للمتن الشعري الذي اشتغلت عليه، ولأن آليات التناص عند **محمد مفتاح** –في نظرها– جاءت في فترة مبكرة من الزمن، لذا فقد كانت أقل نضجا من تلك التي اقترحها **أحمد مجاهد**، تقول: "لكن هذا المبحث اعتمد على تقسيم أحمد مجاهد لآليات التناص، إذ أنه في ظني كان أقرب إلى المصطلح (آلية) وأنضج في تبينه، ربما لأنه أفاد مما سبقه من دراسات في هذا المجال، في حين كانت كتابة محمد مفتاح هي الرائدة في الحديث عن التناص، ولم يكن المفهوم قد ثبت بعد، إذ نجده يتداخل مع أمور أخرى كأشكال التناص".[1] إلا أنها تعقب قائلة بأن اعتمادها لآليات التناص عند **أحمد مجاهد**، لا يعني بالضرورة رفض أو عدم قبول غيرها.

تقوم آليات التناص عند **أحمد مجاهد** على ثلاثة أقسام هي:

1– آلية العلم متمثلة في صيغ ثلاث: الاسم المباشر والكنية واللقب.

(1)– حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا)، ص106.

2- آلية الدور متمثلة في استدعاء الشخصية التراثية من خلال أفعالها دون التصريح بها.

3- آلية القول متمثلة في استدعاء الشخصية التراثية من خلال ذكر أقوالها دون التصريح بها.[1]

لقد سارت **حصة البادي** على النهج نفسه، فقسمت آلياتها هي الأخرى إلى أقسام ثلاثة:

1- استدعاء الشخصية.

2- استدعاء الوظيفة (الفعل).

3- استدعاء الخطاب (القول).[2]

لكن، ألا تدخل الآليات التي اقترحها **أحمد مجاهد**، وعضدتها **حصة البادي** ضمن ما حدده **محمد مفتاح** بآلية الإيجاز، فهي عبارة عن إحالات تاريخية تقتصر على استدعاء الشخصية أو التلميح لها من خلال أشهر أفعالها وأقوالها؛ ثم إنها آلية واحدة هي الاستدعاء تتنوع بين استدعاء الشخصية واستدعاء الوظيفة واستدعاء الخطاب، فضلا عن أنها آلية عامة ومجملة، فالتناص كله عبارة عن عملية استدعاء للنصوص، فهل تستدعي هذه الآلية النصوص كما هي أم أنها تحدث تحويلا فيها؟

يبدو أن **شكري عزيز ماضي** قد تفطن لقصر آلية الاستدعاء وعجزها لوحدها، فراح يصحبها بآلية التحويل، يقول: "إن آلية التناص تتحدد من خلال مفهومين أساسيين هما: الاستدعاء والتحويل؛ أي أن النص الأدبي لا يتم إبداعه

(1)- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص08.

(2)- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا)، ص106.

(الأدق هنا أن نقول لا تتم كتابته) من خلال رؤية الكاتب/الفنان، بل تتم ولادته/تكونه من خلال نصوص أدبية/فنية أخرى. مما يجعل لغة التناص تتشكل من مجموع استدعاءات خارج نصية يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد. ثم إن النص المدمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية لأن التناص ليس مجرد تجميع مبهم وعجيب للتأثيرات، فداخل الكتابة تقوم عملية جد معقدة في صهر وإذابة مختلف النصوص والحقول المدمجة مع النص المتشكل".[1]

لا يقتصر عمل التناص على عملية استدعاء النصوص وتجميعها، وإنما يتجاوز ذلك إلى عملية أكثر تعقيدا هي عملية التحويل؛ أي صهر النصوص وإذابتها ثم إعادة تشكيلها بما يتماشى والنص الجديد، وهو ما عبرت عنه **جوليا كريستيفا** بالامتصاص والتحويل، فـ"كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر".[2]

لقد اختزلت **كريستيفا** عمل التناص في آليتين اثنتين هما: الامتصاص والتحويل؛ إذ يشكل الامتصاص (الاستدعاء أو ترحال النصوص) مرحلة أولية في بناء النصوص، أما التحويل فهو المرحلة النهائية التي بها تتشكل النصوص ويكتمل إنشاؤها؛ كما استعملت **كريستيفا** إلى جانب التحويل مصطلحات أخرى، من قبيل إعادة التوزيع، والهدم والبناء، والنفي والإثبات، تعبر كلها عن الآلية ذاتها (التحويل)، ترد مجتمعة في تعريفها للنص الذي يتحدد عندها على أنه تناص، تقول: "تحدد النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة

(1)– شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2005، ص177–178.

(2)– Julia Kristeva, sémiotiké (recherche pour une sémanalyse à, coll : Tel quel, éd Seuil, Paris, 1969, p52.

الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعني:

أ- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة)، ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب- أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى".[1]

يعمل التحويل على خلخلة النظام اللغوي وقلبه في النصوص السابقة، إذ يسعى إلى إعادة توزيع مقولاتها النحوية وتغيير قوانينها الدلالية، كما يرمي إلى التشكيك في قوانين الخطابات القائمة،[2] بمعنى نفيها[*] وإقامة خطابات معارضة لها، دون تجاهل خطابات الدعم والإثبات، إنه يقوم بتفكيك النصوص وهدمها ثم إعادة بنائها.

لقد كانت آلية التحويل حاضرة ضمن الآليات التي اقترحها **كاظم جهاد** أو ما اصطلح عليه بالعلاقات، التي يبدو جليا أنه أخذها عن **لوران جيني** Laurent Jenny، إذ يبين هذا الأخير عن طبيعة العلاقات التي يقيمها النص المتشكل مع النصوص السابقة، فيحددها بثلاثة أنواع، يدخل فيها "الأثر الأدبي إما في علاقة تحقيق وإنجاز: تحقيق مضمون معين كان يشكل في تلك البنيات وعدا، أو علاقة

(1)- جوليا كريستيفا، علم النص، ص21.

(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص09.

(*)- استطاعت جوليا كريستيفا من خلال استثمارها لآلية النفي في دراستها لأشعار لوتريامون Lautreamonet تمييز ثلاثة أنماط من العلاقات الواقعة بين النص المرجعي والنص الجديد هي: "النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا(...)، النفي المتوازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه(...)، النفي الجزئي: حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا"، المرجع نفسه، ص78-79.

تحويل: تحويل معنى قائم أو شكل متوفر، والذهاب بهما أبعد، أو علاقة خرق: يتقدم فيها الكاتب إلى معنى أو شكل قائمين ومحاطين بهالة من القدسية واللامساس، فيقبلهما أو يطرح ما هو ضدهما أو يكشف عن فراغهما".[1]

يحتل التحويل في قول **كاظم جهاد** أو بالأحرى **لوران جيني** المرتبة الثانية بعد التحقيق الذي يحافظ فيه الكاتب على المعنى والشكل المرغوب فيهما كما هما؛ أما في التحويل فيتم تعديلهما وتحويرهما والذهاب بهما أبعد؛ وأما الخرق فيتم فيه تأكيد معنى وشكل مقدسين قائمين أو رفضهما، وهو ما عبرت عنه **كريستيفا** بالإثبات والنفي، وبهذا يظهر أن الخرق ما هو إلا تحويل بلغة **كريستيفا**، إنه تحويل في أقصى درجاته.

يقدم **محمد بنيس** ثلاث آليات أخرى هي: الاجترار والامتصاص والحوار، جاءت نتيجة قراءته لآليات التناص عند كل من **جوليا كريستيفا وجان لوي هودبين** Jean Luis Houdbine، إذ اعتمدت الأولى آليتي الامتصاص والتحويل، فيما اعتمد الثاني: الصدى والتغيير والاجترار.[2]

الاجترار: "حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا، فساد بذلك تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة وسيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح

(1)- جهاد كاظم، أدونيس منتحلا دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993، ص38-39.

(2)- ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية)، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 1985، ص277. يشير بنيس في هذا المقام إلى قول كريستيفا "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"، المرجع نفسه، ص251. وقول جان لوي هودبين "إعادة كتابة وقراءة هذه النصوص الأخرى اللامحدودة، يمكن أن تحول النص إلى صدى أو تغيير أو اجترار". نفسه، ص251-252.

للنص الغائب نموذجا جامدا تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني".[1]

الامتصاص: "مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد، ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده، إنه يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها، وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو، ويحيا بدل أن يموت".[2]

الحوار: "هو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية علمية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه. لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغيره، يغير في القديم أسسه اللاهوتية، ويعري في الحديث قناعته التبريرية والمثالية، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص، أو كنزعة فوضوية أو عدمية".[3]

يتمثل الاجترار في إعادة كتابة النص الغائب بوعي سكوني، والنتيجة أنه يقدم نموذجا جامدا ونصا إبداعيا لا نهائيا؛ أما الامتصاص فيتعامل مع النص الغائب المقدس بشيء من الحركية، لكنه لا ينقده ولا يمس بجوهره، إنه يشكل استمرارا للنص الغائب وفق قوانين جديدة لا تتعارض معه؛ وأما الحوار فيقوم على النقد العلمي لتغيير النص المقدس، فلا مجال لتقديس النصوص مع الحوار،

(1)- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص253.

(2)- المرجع نفسه، ص253.

(3)- نفسه، ص253.

إنه يمثل النص المعارض الذي يخرب كل المفاهيم المتخلفة في النص الغائب ويعيد كتابته على أسس علمية موضوعية.

على الرغم من أن **محمد بنيس** قد قدم شرحا مستفيضا من حول الآليات التي اقترحها، إلا أنها تبدو أقرب إلى درجات التناص ومستوياته منها إلى آلياته -كما سيتم توضيحه في العنصر الموالي-؛ هذا ناهيك عن أنه لا يتحكم في المصطلح الذي يستعمله لتوصيفها، فتارة يستخدم مصطلح علاقات، وأخرى قوانين، وثالثة مراحل، ورابعة مستويات، وخامسة معايير.[1]

يظهر مما تقدم عرضه، أن الآلية مفهوم متعدد (تعدد المفهوم إلى جانب المصطلح)، يختلف من ناقد إلى آخر، مما يجعله يتسم بالغموض، ويعود سبب الاختلاف إلى تباين المشارب والأصول التي استقى منها النقاد العرب آلياتهم، وهي في مجملها أصول غربية، بخلاف **محمد مفتاح** الذي حاول تطعيم هذا المفهوم المعاصر بآليات استمدها من التراث.

4- درجات التناص عند محمد مفتاح

إذا كان التناص يجسد العلاقة القائمة بين النصوص، فإن درجة العلاقة بين النصوص السابقة والنص الجديد تختلف من نص إلى آخر، فهناك نصوص يعضد بعضها بعضا ويتماثل ويتشابه بعضها مع بعض، وهناك نصوص يناقض

(1)- ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص251-252-253. يقول بنيس في استعماله لمصطلحي العلاقات والقوانين وهو بصدد الحديث عن النص الشعري: "ترقد تحت صمته الوهمي علاقات وقوانين ونصوص يصعب معها ادعاء القبض عليها كاملة في المرحلة الراهنة من البحث العلمي"، ص251، أما استعماله لمصطلحي المراحل والمستويات فجاء في قوله: "يساعدنا على رصد المراحل التي سنقطعها في محاولتنا لقراءة بعض المستويات المتعلقة بالنص الغائب"، ص252، وأخيرا استخدامه لمصطلح معايير (قوانين) في قوله: "ونستعمل في بحثنا عن نوعية قراءة شعرائنا للنص الغائب في نصوصهم الشعرية معايير ثلاثة تتخذ صبغة قوانين وهي الاجترار، والامتصاص، والحوار(...)"، ص253.

بعضها بعضا، ونصوص أخرى بين هذا وذاك، وبناء عليه يقترح **محمد مفتاح** طرفين لدرجات التناص أولها التطابق وآخرها التقاصي، وبينهما درجات أخر.

أ- **التطابق:** وهو النواة التي تتولد منها مفاهيم أخرى.

ينطلق **محمد مفتاح** من المفهوم اللغوي للمطابقة التي تأتي بمعنى الموافقة والمساواة والاتفاق[1] ليؤسس المفهوم الاصطلاحي للتطابق، فيقول: "إن تساوي نصوص في الخصائص البنيوية وفي النتائج الوظيفية نسميه تطابقا"،[2] ولا يتحقق التطابق حسبه إلا في النصوص المستنسخة.

ب- **التفاعل:** يرى **محمد مفتاح** أن النص مهما كان نوعه هو "نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى تنتمي إلى آفاق مختلفة، تكون درجة وجودها بحسب نوع النص المنقولة إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده".[3] ويمثل الناقد للتفاعل بالنص الديني الذي يأخذ من القرآن والأحاديث، والنص الأدبي الذي ينهل من الأمثال والحكم، كما قد يقتبس النص من كل أجناس وأنواع وأصناف الثقافة العربية الإسلامية ليشكل في نهاية المطاف نصا واحدا له دلالاته الخاصة.

ج- **التداخل:** يقصد به "أن نصوصا متعددة دخل وداخل بعضها بعضا وتداخل بعضها في بعض في فضاء نصي عام، ولكن الدخول والمداخلة والتداخل لم تحقق الامتزاج أو التفاعل بينها، ولكن تبقى دخيلة تحتل حيزا من النص المركزي".[4] ومع ذلك فإن الناقد لا ينفي وجود صلات معينة بينها، ونجد التداخل حسب **محمد مفتاح** في كثير من نصوص الثقافة العربية القديمة، وبعض الكتابات المعاصرة التي فهمت التناص فهما خاصا.

---

(1)- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م05، ص568.

(2)- محمد مفتاح، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، ص41-42.

(3)- المصدر نفسه، ص42.

(4)- نفسه، ص42.

د- التحاذي: يذهب **محمد مفتاح** إلى أنه: "إذا لم توجد صلات وعلائق بين تلك النصوص فإن وجود بعضها إلى جانب بعض يصير مجرد تحاذ، أي مجاورة وموازاة في فضاء مع محافظة كل نص على هويته وبنيته ووظيفته".[1] ويمثل الناقد للتحاذي بكتب الاختيارات قديما وحديثا، وبتحاذي نصي الحديث والقرآن، وتحاذي النصين الكلامي والفلسفي.

ه- التباعد: يرى **محمد مفتاح** أن "التحاذي الشكلي والمعنوي والفضائي يتحول في بعض الأحيان إلى تباعد شكلي ومعنوي وفضائي".[2] ويظهر التباعد -حسبه- في مجاورة نكتة سخيفة لآية قرآنية أو حديث نبوي، أو في محاذاة حديث الحمقى والنوكى لحديث الحكماء، ويحيل في ذلك على كتب **الجاحظ** و**أبي حيان التوحيدي** وبعض الدواوين الشعرية المعاصرة

و- التقاصي: يشكل التباعد حسب **محمد مفتاح** نوعا أوليا للتقاصي، ويبلغ التقاصي مداه في "نقض القرآن الكريم لما ورد في بعض الكتب السماوية، وفي أشعار النقائض وفي بعض كتب العقائد والكلام والسياسة والفلسفة، ويبلغ شأوا أبعد لدى بعض التيارات المعاصرة، وخصوصا تيارات ما بعد الحداثة التي انبثق ضمنها مفهوم التناص".[3]

انطلق **محمد مفتاح** في درجات التناص من أكثر النصوص تماثلا وتشابها وهو التطابق، فالتفاعل، فالتداخل، ليصل إلى نصوص يشكل التناص فيها نوعا من الاختلاف يبدأ بالتحاذي، فالتباعد، ليبلغ أقصاه فيصنع التقاصي، وبهذا يمكن إدراج الدرجات الثلاث الأولى ضمن ما أطلق عليه **عبد الملك مرتاض** التناص

(1)- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص42.

(2)- المصدر نفسه، ص42-43.

(3)- نفسه، ص43.

المماثل، أما الدرجة الأخيرة (التقاصي) فتندرج ضمن التناص النقيض "فالتناص القائم على التماثل هو تناص مماثل، والتناص القائم على تضاد الأفكار هو تناص نقيض".[1] ويشير **مرتاض** إلى أنه استلهم هذا المصطلح الأخير (التناص النقيض) مما عرفته الحركة الشعرية بين **الأخطل** و**الفرزدق** و**جرير** من تبادل الأفكار وقلبها ونقضها، وهو ما يسمى في الأدب العربي بالنقائض.

لقد التفت **عز الدين المناصرة** في كتابه (علم التناص المقارن) إلى مفهوم الدرجات، لكنه خصه بالسرقات في النقد القديم دون التناص المعاصر، ويذهب **المناصرة** إلى أن النقاد القدامى تناولوا "أشكال التأثير والتأثر والسرقات الشعرية تحت عنوان (السرقات)، لكنهم في التطبيق العملي استعملوا مفاهيم التناص المعاصر ابتداء من الحد الأقصى وهو السرقة الظاهرة، وانتهاء بالحد الأدنى وهو المشترك العام، وما بينهما. كانت هناك درجات كثيرة صنفوها وأطلقوا عليها مصطلحات مختلفة ومتنوعة ومتشابهة أحيانا. وبهذا سيطر مفهوم الدرجات على ممارساتهم النقدية، وهو أقرب إلى مفهوم التناص المعاصر".[2] وبناء عليه فإنه إذا كان هناك من يقارن بين السرقات والتناص، يصبح من الأجدر به المقارنة بين مفهوم الدرجات ومفهوم التناص.

إن ما أطلق عليه **محمد مفتاح** درجات التناص هو نفسه ما عبر عنه **محمد بنيس** بمراحله (قوانينه)، وتأتي هذه المراحل نتيجة قراءته للمتن الشعري المعاصر في المغرب بعدّه قراءة أو إعادة كتابة للنصوص السابقة عليه أو المعاصرة له، وقد انطلق هذا الأخير من الاجترار وهو أول مرحلة (درجة بتعبير **مفتاح**) من مراحل التناص، يتم فيها التعامل مع النص الغائب بوعي

(1)- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، (د ط)، دار هومة، الجزائر، 2007، ص292.

(2)- عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2006، ص222.

سكوني، فيقدم نصا جامدا خاليا من الإبداع، يمثل له **بنيس** بنصوص عصور الانحطاط على الأخص والكلاسيكية الجديدة،[1] وهو ما يتوافق مع التطابق عند **مفتاح** الذي يخصه بالنصوص المستنسخة.

أما الامتصاص فهو مرحلة لاحقة من التناص، يتم فيها إعادة كتابة النص الغائب بشيء من الحركية فينتج نصا فيه نوع من التجديد، لكنه يبقى قاصرا على أن يكون الأداة الفاعلة في إعادة كتابة النص الغائب، وهو ما يمكن أن ينطبق على التفاعل عند **مفتاح**، ونجد الامتصاص حسب **بنيس** في نصوص المدرسة الرومانسية ومعها المدرسة الشعرية المعاصرة.[2]

وأما الحوار فهو أعلى مرحلة من مراحل التناص، يتم فيها معارضة النص الغائب، بوصفه نموذجا مقدسا والإقدام على نقده وتغييره، وهو ما ينطبق على التقاصي عند **مفتاح** الذي مثل له بأشعار النقائض وكتابات ما بعد الحداثة التي تجسد منتهى القطيعة، أما **بنيس** فيرى أنه يمكن أن نلتقي مع الحوار في بعض نصوص الشاعرين المعاصرين **السرغيني** و**المجاطي**.[3]

يبدو أن ما أطلق عليه **كاظم جهاد** علاقات التناص ينضوي أيضا تحت درجاته، إذ استهلها بعلاقة التحقيق والإنجاز التي يُعمل فيها على تحقيق المضمون ذاته، ثم عقبها بعلاقة التحويل التي يُعمد فيها إلى تحويل المعنى والشكل دون معارضته، وانتهى إلى علاقة الخرق التي يتم فيها تحطيم المعنى والشكل المقدسين القائمين بالكشف عن نقائصهما وعيوبهما وتقديم البديل المضاد والمعارض.

(1)- ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص278.

(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص278.

(3)- ينظر: نفسه، ص278.

بهذا يكون التطابق عند **محمد مفتاح** معادلا للاجترار عند **محمد بنيس** والتحقيق عند **كاظم جهاد**، ويكون التفاعل عنده مطابقا للامتصاص عند **بنيس** والتحويل عند **كاظم جهاد**، أما التقاصي عند **مفتاح** فهو ما يقابل الحوار عند **بنيس** والخرق عند **كاظم جهاد**؛ ومن درجة التقاصي **عند مفتاح**، ومرحلة (قانون) الحوار عند **بنيس**، وعلاقة الخرق عند **كاظم جهاد**، يتأسس التناص الحقيقي وينشأ الفعل الشعري الخلاق وينتج الإبداع الفني.(*)

يصل البحث مما تقدم عرضه إلى أن **محمد مفتاح** كان أكثر تحكما في المصطلح والمفهوم من غيره، إذ فرق بين آليات التناص ودرجاته، فيما أحدث كل من **محمد بنيس** و**كاظم جهاد** خلطا في المصطلحات والمفاهيم، فعبر **بنيس** بالمراحل والقوانين عن درجات التناص أو آلياته، فيما عبر **كاظم جهاد** بالعلاقات عنها.

(*)- كشفت دراسة محمد بنيس للشعر المعاصر في المغرب عن نتيجة مفادها سيادة قانون الامتصاص فيه، كما ساد إلى جانبه كل من الاجترار والحوار ولكن بنسب ضئيلة. إن الاجترار والامتصاص خطابان داعمان للنص الغائب بدرجتين متفاوتتين، أما الحوار فهو خطاب معارض، ويرى بنيس أن ابتعاد الشاعر المغربي المعاصر عن الحوار في إعادة كتابة النص الغائب "يخفي إمكان تغيير الكتابة الشعرية، ويبقى بعيدا عن الفعل الشعري الخلاق حقا، فكل إعادة كتابة للنص الغائب تختار قانون المهادنة تسقط في شراك الخدعة، فتعمل على تجذير القيم الوهمية بدل اقتلاعها، كما تساهم في استمرارها بدل توقيفها بفعل واع حقا بكل المعضلات التي تحيط بعملية الكتابة". محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص278-279.

المبحث الثاني: المنظور التراثي للتناص عند محمد مفتاح

حين وصل مصطلح التناص إلى الساحة النقدية العربية، حاول النقاد العرب المعاصرون إيجاد مقابلات تقترب منه في التراث العربي، منها ما ينتمي إلى المجال النقدي كالنقائض والسرقات والمعارضات، ومنها ما يندرج ضمن الحقل البلاغي كالتضمين والاقتباس والتلميح والإشارة والعقد والاحتذاء، كما رصدوه حتى في الصور البلاغية كالتشبيهات والاستعارات والكنايات.[1] أما **محمد مفتاح** فقد اختزله في أشكال ثلاثة يسجّل حضورها بكثرة في التراث النقدي العربي، هي: السرقة والمعارضة والنقيضة، التي تعمل على إجلائه وإظهاره للقارئ.

أولا- السرقة Plagiat

1- المصطلح والمفهوم

على الرغم من أن **محمد مفتاح** يبدو صارما أحيانا في تحديده للمصطلحات وضبطها، وهو ما يتجلى من خلال دعوته الملحة إلى ضرورة تحديد مصطلح التناص حتى لا يلتبس ويتداخل مع مصطلحات أخرى من قبيل: الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات،[2] إلا أنه عندما أتى إلى تعريف السرقة ذكر الآتي: "السرقة وتعني النقل والاقتراض والمحاكاة... مع إخفاء المسروق".[3]

يقدم الناقد، فيما يحيل عليه، تعريفا مقتبسا عن معجم روبير-Robert، وهو ما يؤخذ عليه، لأنه قام بتعريف مصطلح عربي من خلال معجم غربي؛ فحتى

(1)- ينظر: محمد عزام، النص الغائب (تجليات النص في الشعر العربي)، (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص41 وما بعدها.

(2)- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص119.

(3)- المصدر نفسه، ص121.

وإن كان المصطلح مشتركا بين الثقافتين العربية والغربية، فالأجدر أن يورد تعريف السرقة في المعاجم العربية أولا، ثم يدعمه بتعريف غربي لها، قصد المقارنة وإبراز أوجه الائتلاف والاختلاف.

إن هذه المصطلحات الثلاثة الواردة في التعريف (النقل، والاقتراض، والمحاكاة) على أساس التسوية أو الترادف بينها وبين مصطلح السرقة، تحمل معنى مغايرا لمعنى هذه الأخيرة وإن بدا ظاهريا أنها تقترب منها، كما سيتم توضيحه من خلال تعاريفها اللغوية.

أ- **النقل:** "تحويل شيء من موضع إلى موضع، نقله ينقله نقلا فانتقل، والتنقل: التحول".[1]

ب- **القرض:** "القطع... يقال: أقرضت فلانا، وهو ما تعطيه ليقضيكه... والقرض: ما يعطيه من المال ليقضاه".[2]

ج- **المحاكاة:** "حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه... يقال: حكاه وحاكاه... والمحاكاة المشابهة".[3]

أما السرقة فهي مأخوذة من: "سرق الشيء يسرقه سرقا وسِرقا واسترقه... والاسم السِّرق والسرقة... واسترق السمع أي استرق مستخفيا... والسارق عند العرب من جاء إلى حرز فأخذ منه ما ليس له، فإن أخذ عن ظاهر فهو مختلس ومستلب ومنتهب ومحترس، فإن منع مما في يده، فهو غاصب".[4]

(1)- ابن منظور، لسان العرب، م8، ص683.

(2)- المرجع نفسه، م7، ص314.

(3)- نفسه، م2، ص534.

(4)- نفسه، م4، ص565.

من يتتبع المصطلحات الثلاثة في كتب التراث، يسجل غياب مصطلحي المحاكاة والقرض ضمن مجموع المصطلحات المتعلقة بالسرقات، أما مصطلح النقل فقد استعمل بدرجة أقل من تلك التي يحتلها كل من مصطلحي السرقة والأخذ، ومن النقاد الذين استعملوه: **مهلهل بن يموت** في "سرقات أبي نواس" و**الصاحب بن عباد** في "الكشف عن مساوئ المتنبي"، و**الحاتمي** في "حلية المحاضرة" و"الرسالة الموضحة"، و**القاضي الجرجاني** في "الوساطة"، و**العسكري** في "الصناعتين".(1)

تختلف المصطلحات سالفة الذكر عن السرقة، من حيث أنها لا تحمل معنى مشينا مستهجنا ومثيرا للحياء، مما يستدعي التستر عليه كما هو الحال مع السرقة، التي تعني الاختلاس والسلب والنهب والاغتصاب، كما أنها تعني الاحتيال فيما يظهر من خلال تعريفها الاصطلاحي: "السرقة الأدبية احتيال الأدباء للإفادة من إبداع ما يقدموه من غير الإشارة إلى مبدعه أو نسبته إلى قائله، والمراد بالسرقة الأدبية سرقة المعنى الذي اختص به شاعر ونسب إليه... أما الأمور التي يمكن الاتفاق فيها على توارد وتلاقي الأفكار كتشبيه الحسن بالشمس والجواد بالغيث والشجاع الماضي بالسيف فليس من السرقة الأدبية في شيء".(2)

إن السرقة الأدبية بهذا المعنى بعيدة عن المصطلحات الثلاثة التي ساقها الناقد من معجم غربي، وإذا كان هناك من مصطلح أقرب إليها في التراث العربي فهو مصطلح الأخذ، وهو مع ذلك يختلف عنها من حيث بعده عما

(1)- ينظر: عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، فصل التناص والتلاص في الموروث النقدي، ص187 وما بعدها.

(2)- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (د ط)، مكتبة لبنان، بيروت، 1979، ص112.

يستوجب الاستنكار والهجر، مما جعل فريقا من النقاد العرب وعلماء اللغة يعدلون عنها لما تحمله من معنى مشين ودلالة سلبية، ويلتفتون إلى مصطلح الأخذ، فقد "ذهب نفر من نقاد الشعر وجهابذة الألفاظ إلى استعمال مصطلح الأخذ بدل السرقة إيمانا منهم بما في هذا الأخير من أثر سلبي في وصف المبدع والنص معا، فأعرضوا عنه وساروا في ركب الأخذ للطفه وموضوعيته وسلامته من الشحنة الأخلاقية، وابتعاده عن الالتباس بالسرقة الشرعية الموجبة للقطع".[1]

تحمل السرقة شحنة أخلاقية سلبية عالية، مقارنة بمصطلح الأخذ الذي تخف فيه هذه الشحنة الأخلاقية السلبية، مما يعود عليها بالذم والرفض، فيما يلقى الأخذ نوعا من الاستحسان والقبول؛ ومع إتيان بعضهم على الحديث عن السرقة الممدوحة[2] كمقابل للسرقة المذمومة، فإن السرقة على حد رأي **حازم القرطاجني** تبقى "كلها معيبة، وإن كان بعضها أشد قبحا من بعض".[3]

2- السرقة الأدبية بين الاستهجان والاستحسان

على الرغم من الإقبال على مصطلح السرقة وتداوله على نطاق واسع في مواطن عدة من النقد العربي القديم والحديث منه أيضا، فإن الباحث **محمد قنوش** يؤثر توظيف مصطلح الأخذ، داعيا إلى هجر مصطلح السرقة وإبعاده جانبا بسبب أثره السلبي على الإبداع والمبدعين، فهو يرى "أن المنطق العلمي الموضوعي للنقد يقضي عدم إقحام مثل هذه المصطلحات في منظومته، ما دام

(1)- محمد قنوش، من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي لدى العرب، ص12.

(2)- ينظر: القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2006، ص188.

(3)- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص196.

همه الأول والأخير تقويم الآثار الأدبية، والبحث عن مواطن الجودة والرداءة فيها، وليس وصم المبدعين بالسراق والحكم عليهم بالصفع وقطع الألسنة".[1]

دفع هاجس الاستعمال الهجين لمصطلح السرقة بالناقد **شوقي ضيف** كذلك إلى استبدالها بمصطلح التحوير، وهو عنده "أن يأخذ الشاعر معنى مسبوقا أو مطروقا فيديره في ذهنه، وما يزال به يحور حتى يظهر في هيئة جديدة كأنها تخالف الهيئة القديمة... وهناك نوعان من التحوير إذن نجدهما في الشعر العربي: نوع يمكن أن نبقي له الاسم العام ونضيف إليه وصفا يميزه فنسميه باسم (التحوير الفني)، ونوع آخر يمكن تسميته باسم (التحوير الملفق) أو باسم (التلفيق)، إذ يجمع الشاعر فيه خواطر مضطربة، يأخذها من هنا وهناك، ويعرضها عرضا مشوها لا تلبث أن تقتحمه أذهاننا وتزدريه عقولنا".[2]

على الرغم من أن التحوير مصطلح مستحدث لا يمت بصلة للمصطلحات المتعلقة بالسرقات في التراث العربي، إلا أنه يوحي بالجهد المبذول من طرف الشاعر، فباستثناء النوع الثاني منه (التحوير الملفق)، يصبح المبدع فيه ليس مجرد مستهلك أو معيد لإنتاج غيره من دون إضافة أو تحويل، بل إنه المتأمل في معاني غيره قصد محاورتها وإخراجها في حلة جديدة مغايرة لما كانت عليه.

إن شدة أثر الحكم بالسرقة ووقعه على نفوس المبدعين، لاسيما أنه كان يستهدف الكبار منهم (**كالمتنبي** و**البحتري** و**أبي تمام** و**أبي نواس**)[*] قصد

(1)- محمد قنوش، من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي لدى العرب، ص12.

(2)- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط10، دار المعارف، مصر، د ت، ص295-296.

(*)- يراجع في الموضوع المؤلفات الأتية: "سرقات أبي نواس" لمهلهل بن يموت، و"الكشف عن مساوئ المتنبي" للصاحب بن عباد، و"الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره" للحاتمي، و"الإبانة عن سرقات المتنبي" لأبي سعد العميدي، و"الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي الجرجاني، و"الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري" للآمدي... وغيرها.

تجريحهم والتشهير بهم، مما ينعكس سلبا على مسيرتهم الفنية؛ جعل **القاضي الجرجاني**، ولأنه قاض تحديدا، يعرض عن إطلاق هذا الحكم، ويحترز منه في غياب الحجج والأدلة الكافية، يقول: "متى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا، ونظم بيت يحسبه فردا مخترعا، ثم تصفح الدواوين، لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالا يغض من حسنه، ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بت الحكم على شاعر بالسرقة".[1]

يحظر **القاضي الجرجاني** على نفسه إطلاق الحكم بالسرقة على شاعر، لأن ما يتحدث عنه فعلا ليس سرقة، وإنما هو نوع من توارد المعاني واتفاق الخواطر، وهو ما ذهب إليه **أبو هلال العسكري** الذي انصرف بدوره عن القول بالسرقة، وترك الحكم بها، وهذا لقناعته بوقوع الشاعر فيما يعرف بتوارد الخواطر، فقد "يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر".[2]

لقد أدرك النقاد القدامى أن الشعراء المتقدمين قد أتوا على جل المعاني فاستهلكوها، فلم يبق للمتأخرين إلا النزر القليل منها، ولهذا لم يجدوا حرجا في استعمال الشاعر المتأخر لمعان سبقه إليها المتقدم، فـ"ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم؛ ولكن عليهم –إذا أخذوها– أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة

(1)– القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص185.

(2)– أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، ص196.

تركيبها وكمال حليتها ومعرضها؛ فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها، ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول".[1]

إن **أبا هلال العسكري** فضلا عن تجنبه إطلاق مصطلح السرقة، إذ استخدم بدلا عنه مصطلح الأخذ، قد أباح أخذ اللاحق عن معاني السابق، بل عدها ضرورة لا مناص منها ولا فكاك عنها؛ لكنه قيد هذا الأخذ بتغيير صياغة هذه المعاني، وإظهارها في حلة جديدة وصورة مختلفة، كما أن هذه الإباحة في الأخذ ليست مطلقة، وإنما هي قصر على المعاني العامة المشتركة أو المبتذلة لكثرة تداولها، دون المعاني الخاصة.

لقد عمد **الآمدي** إلى تبيان السرقة مما لا يعد سرقة بكل موضوعية لتميزه بالإنصاف والاعتدال في الطرح، بخلاف غيره من النقاد المتعسفين المتعصبين[*] الذين جرهم تعصبهم إلى ادعاء السرقة على شعراء هم أبعد ما يكونون عنها، وهذا جراء خلطهم بين السرقة وغيرها. ويمكن تلخيص موقفه في مبدأين:[2]

1- لا سرقة في المعاني العامة المشتركة بين الناس، وإنما تكون السرقة في المعنى الخاص المبتدع.

2- لا سرقة في الألفاظ المباحة المتداولة، وإنما يكون السرق في اللفظ المستعمل استعمالا أصيلا.

---

(1)- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، ص196.

(*)- يذهب إحسان عباس إلى أن النقاد القدامى في مناقشتهم لموضوع السرقات ينقسمون إلى فريقين: فريق تناولها بهدوء وعقلانية مثل: الآمدي والقاضي الجرجاني والعسكري، والثاني تناولها بنقمة وغيظ مثل: الحاتمي وابن وكيع والعميدي. ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ط3، دار الشروق، عمّان، 2001، ص671.

(2)- ينظر: أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، ط4، دار المعارف، القاهرة، 1992، ص346.

لئن كان **الآمدي** قد حدد الأمور التي تتميز بها السرقة عن غيرها، فإن **القاضي الجرجاني** قد أبرز جملة من الطرق تجنب الشاعر الوقوع في السرقة وحكم الاتهام بها، إذ يصبح في حال التزمها أثناء أخذه من معاني غيره بمثابة من اخترع معنى جديدا، وهذه الطرق هي "النقل والقلب؛ وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال، والتصريح في حال أخرى، والاحتجاج والتعليل".[1] ويضيف إليها **العسكري:** "أخذ معنى من نظم فيورده في نثر، أو من نثر فيورده في نظم، أو ينقل المعنى المستعمل في صفة خمر فيجعله في مديح، أو في مديح فينقله إلى وصف".[2] وبهذه الطرق يتمكن الشاعر من إخفاء ما أخذه فيكون أكثر قدرة على الامتصاص والتحويل ويكتسب شرعية الحق في امتلاك ما أخذه.

إن هذه الطرق التي يقدمها النقاد القدامى لتفادي الوقوع في السرقة، ناهيك عن إعراضهم عن إطلاق الحكم بالسرقة على الشعراء، يشير إلى أن النقد القديم كان يرفض فكرة السرقة في مواضع عدة منه، وهو بالمقابل تفكير في التناص وإحاطة بالمفهوم وإن كان المصطلح غائبا، ويفضي الأمر في هذا الموضع إلى الخوض في العلاقة التي تربط السرقات الأدبية بالتناص.

3- السرقات الأدبية والتناص: أية علاقة؟

إن الناقد **محمد مفتاح**، وهو يتحدث عن السرقة بوصفها شكلا من أشكال التناص في التراث العربي، يحيل في عجالة على **ابن رشيق القيرواني** بعدّه أحد النقاد القدامى حديثا عنها، يقول: "وقد أفاض النقاد العرب فيها، فذكروا كثيرا من أجناسها وأنواعها، وقد يكون كلام ابن رشيق أكثر تركيزا وتكثيفا لما قال: (هذا

(1)- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص185.

(2)- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص198.

باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأُخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل)".[1]

إذا كان **محمد مفتاح** يحيل على **ابن رشيق**، وكأنه المرجع المعول عليه في موضوع السرقات في النقد العربي القديم، فإن لغيره رأي مخالف، فهناك من يرى أن "نظرية السرقات لم تتقدم شيئا بعد أن وضع الآمدي والقاضي الجرجاني وعبد القاهر الجرجاني والعسكري أصولها. ولم يكن لابن رشيق وابن الأثير في التقاسيم التي أورداها أي فضل، لأنها لم توضح شيئا من المبادئ النقدية التي تقوم عليها نظرية السرقات".[2]

ارتبط فضل التأسيس لنظرية السرقات الأدبية بـ**الآمدي** و**الجرجانيين** و**العسكري**، أما **ابن رشيق** –وهو المتأخر عنهم زمانا– فإنه لم يضف شيئا لما أتى به النقاد الأوائل، ولهذا "فالمطلع على ما كتبه، يجد أنه تجميع لآراء من سبقوه إلى دراسة السرقات".[3] وهو ما يمكن تلمسه بوضوح فيما يتعلق بأنواع السرقات عنده (الاصطراف، والاجتلاب، والانتحال، والاهتدام، والإغارة، والمرافدة، والاستلحاق...)،[4] فهو لم يقم فيها إلا بإعادة تعريف المصطلحات التي استحدثها **الحاتمي** بعد الطعن فيها، كما أن **ابن رشيق** نفسه يثني على ما جاء به **القاضي الجرجاني** في موضوع السرقات، وبالمقابل يعيب على **الحاتمي** و**ابن وكيع** ما قدماه في الموضوع.

---

(1)– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص122. وينظر ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2، ص172.

(2)– محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ط4، دار نهضة مصر، القاهرة، (د ت)، ص374.

(3)– عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1972، ص340.

(4)– ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص1073 وما بعدها. وينظر الحاتمي، حلية المحاضرة، ج2، ص30 وما بعدها.

إن إحالة **محمد مفتاح** الموجزة على **ابن رشيق** تجعل المتلقي يعتقد أن قضية السرقات لم تعد تثير إشكالا جديرا بالبحث، مما يجعل الناقد يتجاوزها وكأن الحديث حولها قد حسم؛ ثم لماذا اقتصر الناقد على **ابن رشيق**؟ فهناك إلى جانبه كثير من النقاد القدامى الذين أدلوا بدلوهم في الموضوع، وماذا عن علاقتها بالتناص؟ هذا ما سيدعمه الباحث بما ورد عند غيره من النقاد المعاصرين، فماذا عن آرائهم في الموضوع؟

ينقسم النقاد العرب المعاصرون في قضية السرقات الأدبية وعلاقتها بمفهوم التناص إلى فريقين: فريق يقر بالعلاقة بين السرقات الأدبية والتناص، ويؤمن بالصلة الموجودة بينهما، وفريق آخر ينكر الصلة بين المفهومين، وينفي وجود أية علاقة بينهما.

يندرج ضمن أنصار الفريق الأول **عبد الملك مرتاض** الذي ينطلق في معالجته للموضوع من إشكالية مفادها البحث في الأسس الجمالية والتناصية التي تقوم عليها فكرة السرقات عند النقاد العرب القدامى، ويتساءل هل السرقة "معادل اصطلاحي لما يطلق عليه النقاد الجدد الغربيون intertextualité؛ أي التناص؟ أو أن مفهوم السرقات الأدبية يختلف بعض الاختلاف، أو كله، عن مفهوم التناص الغربي؟".[1]

يدعو **مرتاض** إلى ضرورة العودة إلى التراث العربي والانطلاق منه، وعدم التشبث الكلي بما هو غربي، فبرأيه أن هذا التراث الذي أسهم بقدر وافر في بعث الحضارة الإنسانية، لا عجب أن يكون قد أسهم في التأسيس لنظرية

(1)- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص188.

التنـــاص، وهذا خلافا لغيره مـــن النقـــاد المعاصـــرين(*) الـــذين يعتقـــدون علـــى حـــد تعبيره "أن شيطان العلم هـــو الـــذي قـــيّض هـــذه النظريـــة تقييضـــا لطيفـــا للحداثـــة الفرنسية عام 1958".(1)

يرى **مرتاض** أن النقاد العرب القدامى قد خاضوا فـــي فكـــرة التنـــاص قبـــل هـــذا الزمن بكثير، لكن بمفهوم السرقات الأدبية، وخاضوا فيهـــا خوضـــا كثيـــرا "فعالجوهـــا من جميع مناحيها بتأسيس أسسها، وتأصيل أصولها. وكـــل مـــا فـــي الأمـــر أنهـــم لـــم يطلقوا عليها مصطلح التناص، وإن ظلوا يعالجوها تحـــت مفهـــوم الســـرقات، وهـــم لا يدرون أن السرقات، أو أخذ الأديب من غيره أفكـــارا أو ألفاظـــا، عـــن قصـــد أو دون قصد، هي نفسها التناص بالاصطلاح الحـــداثي لهـــذا المفهـــوم".(2) فالســـرقات الأدبيـــة هي نفسها التناص حسب **مرتاض**، وإن اختلف المصطلحان فالمفهوم واحد.

يقوم **مرتاض** بغرض إجلاء موقفه أكثر، بصياغة تعريـــف لكـــل مـــن الســـرقات الشعرية والتناص، فيقول في تعريف السرقات، إنهـــا "اقتبـــاس خفـــي أو ظـــاهر للفـــظ أو جملة من الألفاظ في سياق ما وإعـــادة صـــياغتها فـــي بيـــت واحـــد مـــن الشـــعر غالبا".(3) أما التناص فهو "الوقوع في حال تجعـــل المبـــدع يقتـــبس أو يضـــمّن ألفاظـــا أو أفكارا كان التهمها في وقت سابق مـــا، دون وعـــي صـــراح بهـــذا الأخـــذ الواقـــع عليه من مجاهل ذاكرته، وخفايا وعيه".(4)

(*)- يذكر مرتاض بهذا الصدد جابر عصفور في لقاء جمعه به في ندوة النقد الحداثي التي انعقدت بجامعة صـــنعاء، منتهى سنة ست وثمانين وتسعمائة وألف، إذ ذهب إلى أن السرقات الشعرية لا ينبغي أن تكون لها علاقة بنظريـــة التناص. ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، ص194.

(1)- عبد الملك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، ص189.

(2)- المرجع نفسه، ص190.

(3)- نفسه، ص199.

(4)- نفسه، ص199-200.

إذا كان كل من التناص والسرقات الأدبية عبارة عن عملية اقتباس للفظ والفكر-حسب ما يراه **مرتاض**- فإن التناص وبعكس ما يراه لا يحدث عن دون وعي فحسب، وإنما يحدث عن دون وعي وعن وعي أيضا فيما تذهب إليه مختلف الدراسات المعاصرة.(1)

إن التناص والسرقات الأدبية شيء واحد حسب **مرتاض**، ولكن ما أساء إلى هذه الأخيرة أنها لم تقم على أسس علمية صارمة، ذلك أن معظم النقاد القدامى انشغلوا بالبحث عن السارق لإدانته وإثبات التهمة عليه، مما صرفهم عن متابعة النص الأدبي بالتحليل والكشف عن مواطن الجمال فيه.(2)

هذا، وقد دفع البعد التهجيني لفكرة السرقات بجملة من النقاد القدامى إلى العزوف عن استخدام مصطلح السرقة، بتوظيف مصطلحات أخرى من قبيل (التوارد)، كما يرد عند **القاضي الجرجاني**، أو (وقوع الحافر على الحافر) كما نصادف عند **المتنبي**، أو (عقول رجال توافت على ألسنتها) على حد قول **الأصمعي**.(3)

على الرغم من الاختلافات الموجودة بين التناص والسرقات، والتي أتى **مرتاض** نفسه على ذكر بعضها، إلا أنه يصر في نهاية المطاف أن التناص ما هو إلا سرقة أدبية، يقول: "غير أن التناص المعاصر يحاول في حذلقة حداثية بادية، أن يزعم للناس أنه غير السرقة الأدبية، على الرغم من أنه في حقيقته

(1)- ينظر: عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1985، ص321.

(2)- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص202.

(3)- ينظر: المرجع نفسه، ص218-219.

ليس إلا إياها؛ فهو يقر بوجود مبادئها العامة فيه ولا ينكرها منه".[1] وبهذا يسوي **مرتاض** بين التناص والسرقات الأدبية كل التسوية.

لئن كان **مرتاض** يبالغ في التسوية بين التناص والسرقات، إذ يذهب إلى أن التناص في جوهره ليس إلا سرقة أدبية، فإن **عبد العزيز حمودة** وإن كان هو الآخر يصرح بالعلاقة الموجودة بين السرقات والتناص، إلا أنه يقف موقفا وسطا، فيرى أن السرقات الأدبية لا تمثل إلا الإرهاصات الأولى لمفهوم التناص، فهي البداية المبكرة له. يقول: "إن السرقات الأدبية التي انشغل بها البلاغيون انشغالا كبيرا لمدة قرنين على الأقل، هي البداية الحقيقية للمفهوم ما بعد الحداثي، والمصطلح النقدي الباهر الذي استخدم للدلالة عليه، وهو التناص أو البينصية Intertextuality".[2]

يشير **حمودة** إلى أن موضوع السرقات أخذ منحى بلاغيا، وأنه كان من اختصاص علماء البلاغة القدامى، وهو نفسه ما ذهب إليه **بدوي طبانة** الذي يرى أن البلاغيين القدامى اعتبروا السرقة فنا من فنون البلاغة "ختموا به دراستهم فنون البلاغة أو علومها الثلاثة: المعاني والبيان والبديع".[3] كما يشير أيضا إلى ظهور مفهوم التناص، وهو بخلاف غيره من النقاد المعاصرين لا يرجع جذور التناص إلى **باختين**، وإنما يرجعها إلى **هايدجر Haidger** وفلسفته التأويلية،

(1)- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص264.

(2)- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة -نحو نظرية نقدية عربية، (د ط)، عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص445.

(3)- بدوي طبانا، السرقات الأدبية: دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1969، ص162. ويرى عزالدين المناصرة أن السرقة فن ملحق بعلم البديع البلاغي. ينظر عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص222.

وبهذا يأخذ مفهوم التناص عنده بعدا تأويليا، فهو "يحمل آثار traces نصوص سابقة، إنه يحمل رمادا ثقافيا...".[1]

يمتلك التناص في ظل الفلسفة التأويلية دلالات متعددة ولانهائية، ذلك أنه يمنح النص مع كل قراءة دلالات تختلف باختلاف القراء والأزمنة التي ينتمون إليها، فقراءة جديدة لأي نص تعني نصا جديدا يتناص مع النص السابق. وفي إطار هذا البعد التأويلي لمفهوم التناص يثبت **حمودة** مرة أخرى العلاقة القائمة بين السرقات الأدبية والتناص، بقوله: "وإذا نقينا مفهوم التناص المعاصر من بعض شطحاته التي تفتح ما أسميه أبواب الجحيم، وأبرزها كون النص كيانا مراوغا دائم التغير والتحول، ولانهائية الدلالة، أي بعد ترويض المفهوم وتقليم أظافره وأظلافه الجارحة، يصبح التناص في الواقع هو الصياغة ما بعد الحداثية البراقة للسرقات الأدبية المقننة والتي عرفها عبد القاهر الجرجاني بـ(الاحتذاء)".[2]

وقف **عبد العزيز حمودة** مع **عبد القاهر الجرجاني** تحديدا، لأن معه خف الصراع حول قضية السرقات، وانتهى الأمر فيها إلى حتمية الاحتذاء على مستوى الألفاظ والمعاني والصور؛ والاحتذاء عند **عبد القاهر** هو "أن يبتدئ الشاعر في معنى له وعرض أسلوبا –والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه– فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره... فيقال قد احتذى على مثاله".[3]

(1)– عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص317.

(2)– عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص452.

(3)– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص468–469.

لقد قام **عبد القاهر** من خلال مفهوم الاحتذاء بالسمو بفكرة السرقات والارتقاء بها، مما يقربها نوعا ما من التناص ويكسبها شيئا من خصائصه الإبداعية، وفي هذا يرى **الغذامي** أن **عبد القاهر الجرجاني** في إرسائه لمفهوم الاحتذاء يأخذ بمبدأ (الأثر) الذي ينتج عن "تحرر الإشارة (الكلمة)، وقدرتها على ابتكار مدلولات متنوعة، قد يتلاقى بعضها فيثير في النفس ذكرى لسوالفها. وهذا ما تدل عليه كلمة (الاحتذاء) التي تشير إلى أن الشاعر يسلك بنصه مسارا يحذو فيه مسار إشارات سابقة عليه".[1]

قام **حمودة** إلى جانب ربطه بين السرقات الأدبية والتناص، بالربط بين مفهوم الاحتذاء عند **عبد القاهر** ومفهوم الاقتطاف citation عند **دريدا**، ويرى أن هذا الأخير لا يقتصر على التركيبات اللغوية التامة، إنما يشمل كل لفظة تم استخدامها مع مبدعين آخرين.[2] وينتهي إلى القول بانتفاء وجود اختلافات جذرية بين مفهومي السرقات الأدبية والتناص، وأن التشابه بينهما أكبر من أن يتجاهله متجاهل.

أما عن مؤيدي الرأي الثاني، فيبرز من خلاله **عز الدين المناصرة**، الذي يفرق بين المفهومين وينفي التشابه الكلي بينهما، وحتى لا يعتقد معتقد أن السرقات الأدبية هي نفسها التناص، أوجد للأولى مصطلحا يميزها عنه هو (التلاص)، ويرى أن التلاص أو ما اصطلح عليه في الموروث النقدي بالسرقات الأدبية شيء مختلف عن التناص الغربي المعاصر، فعلى الرغم من اختزال بعضهم أشكال التناص في التلاص وحده، فإنه يبقى للتناص أشكالا أخرى، كما أن للتلاص أشكالا متعددة، فقد "أخذ موضوع (السرقات الأدبية = التلاص) حيزا

(1)- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص317.

(2)- ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص452.

واسعا في الموروث النقدي، ورغم أن المصطلح الأوربي (التناص)... قد شاع وأصبح مستخدما بشكل واسع في النقد العربي الحديث، إلا أن بعض الباحثين العرب في موضوع السرقات، ظلوا يستخدمون قراءة معظم أشكال التناص على أنها سرقات. والصحيح أن الموروث النقدي تفاعل من الناحية العلمية مع السرقات على أنها مزيج من أشكال متعددة للتناص والتلاص معا، وليس التناص وحده، رغم إدراجها جميعا تحت عنوان (السرقات)".[1]

يبدو أن **عز الدين المناصرة** في تفرقته بين التناص والتلاص يتفق مع **محمد مفتاح**، الذي يذهب إلى أن السرقة ليست التناص نفسه، وإنما هي أحد أشكاله، وأن للتناص أشكالا أخرى غيرها، منها: المحاكاة الساخرة (النقيضة)، والمحاكاة المقتدية (المعارضة).

يدعو **المناصرة** في موضع آخر من كتابه "علم التناص المقارن" إلى ضرورة الاعتراف بشرعية الوجود المستقل لكل من التناص والتلاص، فـ"بما أننا نستطيع أن ننفي الوجود الواقعي للتلاص في الموروث النقدي أو في النقد المعاصر، وبما أن التناص أصبح يأخذ شكلا شبه محايد بعدم تركيزه على التلاص في الأعمال الأدبية، فيفترض أن نعترف بموضوعية التناص والتلاص معا، دون أن ندعي أن التلاص هو مجرد تناص!!، ودون أن ندعي أن التناص يشمل التلاص، فالتلاص ظاهرة عالمية منذ القدم وحتى الآن. وبهذا تطور مفهوم السرقات في الموروث النقدي، لا بتجاهل التلاص الحقيقي، بل بإضافة مفهوم التناص الأوربي".[2]

(1)- عزالدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص185.

(2)- المرجع نفسه، ص223.

ينبه **المناصرة** كذلك إلى ضرورة الالتفات إلى (مفهوم الدرجات)، فهو في نظره "أقرب إلى مفهوم التناص المعاصر"[1] من مفهوم السرقة، وليست السرقة إلا درجة من درجات هذا المفهوم. وكما حدد النقد المعاصر أنواعا متعددة للتناص، فعبر "بالتضمين، والاقتباس، والنظر، والإحالة، والمعارضة، والمحاكاة، والمجاورة، والترجيع، والمناقضة، والمفاخرة، والمنافرة، والانتحال، والانتزاع، والإغارة، والإلمام، والنسخ، والسلخ، والمسخ، والنقل، والمناقلة، والتلفيق، والتلميح، والتنزيل، والسرقة، وإن طرح بعض هذه المصطلحات يصب في نطاق التنقيص والتجريح".[2] فقد حدد الموروث النقدي من خلال مفهوم الدرجات أنواعا مختلفة للسرقة، تبدأ بالحد الأقصى وهو السرقة الظاهرة، وتنتهي بالحد الأدنى وهو المشترك العام، وبينهما درجات كثيرة.[3]

وبهذا فبدلا من الحديث عن الصلة الموجودة بين السرقات والتناص، يجدر البحث في العلاقة الكامنة بين مفهوم الدرجات ومفهوم التناص، ويصل البحث مع **المناصرة** إلى أن السرقات الأدبية تختلف عن التناص، وإن كان من الممكن عدها أحد أشكاله.

يقود تمييز **عز الدين المناصرة** بين السرقات الأدبية والتناص إلى رصد جملة الاختلافات الواقعة بينهما، التي ستكون بمثابة خلاصة يختتم بها هذا

(1)- عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص222.

(2)- عباس الجيراري، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب من 1830 إلى 1990م، منشورات النادي الجيراري، الرباط، 1997، ص541.

(3)- عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص222.

العنصر، يتم استهلالها بما ذهب إليه **خليل الموسى**، إذ لخص هذه الاختلافات في نقاط ثلاث:[1]

1- اختلاف المنهج: تعتمد السرقات الأدبية المنهج التاريخي التأثري والسبق الزمني لرصد مختلف النصوص السابقة المسروقة ومصدرها، في حين يعتمد التناص المنهج الوظيفي لكشف طريقة توظيف النص اللاحق للنصوص السابقة، وكيفية امتصاصه وتحويله لها وظيفيا؛ أي رصد كيفية تحرك النصوص المرجعية في النص الأصلي.

2- اختلاف في حكم القيمة: يعد الأديب من منظور السرقات شخصا متهما يستنكر فعله وتستوجب إدانته، أما من منظور التناص فهو المبدع والمثقف الموسوعي القادر على جمع شتات النصوص والتوليف بينها؛ فالسرقة بناء عليه، حكم مستهجن يستوجب الذم لما له من شحنة أخلاقية سلبية، أما التناص فهو نشاط تخييلي وفاعلية إبداعية.

3- اختلاف في القصدية: يتم الأخذ في السرقات بطريقة قصدية، بينما تغيب هذه القصدية في التناص، لأنه ناتج عن قراءات مغمورة ومطموسة. وإن كان من الممكن رفض هذا الاختلاف الأخير الذي قدمه **خليل الموسى**، إذ بات من المعلوم اليوم أن التناص كما يحدث بشكل غير واع ولا قصدي، فهو يحدث كذلك بشكل واع وقصدي

وإلى جانب ما أورده خليل الموسى، هناك فروقات أخرى يتم إجمالها فيما يلي:

(1)- ينظر: خليل الموسى، التناص والأجناسية في النص الشعري، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، أيلول 1996، م26، ع305، ص84.

4- أعلن التناص موت المؤلف،[1] وصب جل اهتمامه على النص، فهو ينتج من صميم العمل الإبداعي وصلبه كاشفا عن مواطن التناص وجمالياتها فيه، مما يعود بالفائدة على الإبداع والنقد؛ في حين ارتكز عمل السرقات على كشف مصدر السرقة وإدانة السارقين حماية لصاحب النص المسروق وضمانا لحقه، وقد تسبب الأمر في الإساءة إلى شعراء فحول من أمثال: **أبي تمام والبحتري والمتنبي**.

5- يقتصر عمل السرقة على الامتصاص والاجترار، بينما يتجاوز التناص ذلك إلى تحويل النصوص وخرقها، فالمعارضة هي التي تصنع الحوار الحقيقي بين النصوص.

6- السرقة أخذ فحسب، أما التناص فهو أخذ وعطاء، فهو لا يأخذ من نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه فحسب، وإنما يمنح النصوص القديمة تأويلات جديدة.[2]

7- تتبني السرقة على علاقة التشابه، بينما يقوم التناص على علاقتي التشابه والاختلاف، أو ما يطلق عليه **محمد مفتاح**: علاقتي التعضيد والتنافر التي يستثمرها كل من فني المعارضات والنقائض.

(1)- ينظر: رفيقة سماحي، السرقات الشعرية والتناص، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2016، ص107.

(2)- ينظر: شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط2، دار ورد الأردنية، 2008، ص.

ثانيا- المعارضة Pastiche

لئن حدد **محمد مفتاح** أشكال التناص في التراث العربي بثلاثة أنواع هي: السرقة والمعارضة والنقيضة، فإنه قد اختزلها لاحقا في نوعين أساسين هما: النقيضة والمعارضة بقوله: "إن كل المهتمين باللغة بمختلف أجناسهم وعصورهم وأمكنتهم، يتفقون على أن هناك نوعين أساسيين من التناص هما:

- المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

- المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص".[1]

لقد استثنى **محمد مفتاح** السرقة من أشكال التناص وأزاحها جانبا، وإن كانت هذه الأخيرة تسجل حضورها بقوة في كل الممارسات الأدبية والكتابات الفنية على اختلاف أجناسها وأزمنتها، إلى درجة أن الروائي الفرنسي **جان جيرودو Jean Giraudoux** يذهب إلى أن "السرقة الأدبية هي أساس كل الآداب باستثناء الأول منها، المجهول على كل حال".[2] [3] فالسرقة الأدبية تعد بمثابة المنبع الذي يمد الأدب بالألفاظ والمعاني ليضمن بقاءه واستمراره، ما دام اللاحق منه يعتمد على السابق ويقوم عليه.

يرى **عبد المالك مرتاض** في تعليقه على المقولة السابقة، أن **جان جيرودو** "استعمل أداة استغراق التوكيد (كل) ليكتسي حكمه التعميم، فجعله يقع على كل

(1)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص122.

(2)- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص264. وينظر نص العبارة بالفرنسية:

Le Petit Robert, plagiat, p1918. "Le plagiat et la base de toutes les littératures excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnu". Jean Giraudoux

.

الآداب الإنسانية دون استثناء، على اختلاف اللغات والأزمان والأوطان"،[1] فلماذا أبعدها **محمد مفتاح**؟ إن كان غيره يقر بعلاقتها الوطيدة بالتناص.

قد يكون للمعنى الهجين الذي اقترن به مصطلح السرقة دخل في إبعاد **محمد مفتاح** لها، أو ربما لأنها لا تضيف شيئا إلى النص المسروق، فعملها يتوقف على الاجترار والامتصاص دون التحويل، لكنه ومن دون أي تبرير يصرفها جانبا ملتفتا إلى المعارضة والنقيضة؛ وفيما يلي سيقتفي البحث أثره مستهلا الحديث عن المعارضة بتحديد مفهومها، فيما سيأتي الكلام عن النقيضة لاحقا.

1- مفهوم المعارضة لغة واصطلاحا

* المعارضة لغة

يقدم **محمد مفتاح** في معالجته لمفهوم المعارضة التعريف اللغوي الموالي: "المعارضة التي تدل لغويا على المحاكاة والمحاذاة في السير، ولكن هناك معنى عاما بجانب هذا المعنى الخاص، وهو محاكاة أيّ صنع وأيّ فعل، وهذا المعنى الماصدقي هو الذي سوّغ إطلاق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية اسم المعارضة".[2]

يبدو أن التعريف اللغوي الذي قدمه الناقد، الذي تأتي المعارضة فيه بمعنى المحاكاة سواء كانت حسية في السير أو أي عمل غيره، أو معنوية في القول ونحوه، مستمد من معجم (العين) لـ**الخليل بن أحمد الفراهيدي**، لقوله: "عارضته

(1)- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص264.

(2)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص122.

بمثل ما صنع، إذا أتيت إليه بمثل ما أتى إليك، ومنه اشتقت المعارضة".[1] وهو ما عبر عنه **محمد مفتاح** بالمحاكاة والمحاذاة؛ أي الاقتداء والنسج على منوال.

تظهر إلى جانب هذه الدلالة الرئيسة، دلالات أخرى فرعية، لا بأس من ذكرها والوقوف عليها:

- المقايضة أو تبادل السلع: "عارض فلان بسلعته، أي: أعطى واحدة وأخذ أخرى".[2]

- المناقضة والمقابلة: "عارضت فلانا، أي أخذ في طريق وأخذت في طريق غيره، ثم لقيته. ونظرت إليه معارضة، إذا نظرت إليه من عُرْض، أي: ناحية. وعارضت فلانا بمتاع، أو شيء معارضة، وعارضته بالكتاب إذا عارضت كتابك بكتابه".[3]

- المناظرة أو المجابهة بالقول: "عارضني فلان في حديثي، إذا اعترض فيه".[4]

- الزنا أو إتيان النساء من دون نكاح: "المعارضة: أن يعارض الرجل المرأة فيأتيها بلا نكاح ولا ملك".[5]

لقد جمع **ابن منظور** مختلف معاني المعارضة في قوله: "فلان يعارضني أي يباريني. وفي الحديث: إن جبريل عليه السلام كان يعارضه القرآن في كل سنة مرة، وإنه عارضه العام مرتين، قال ابن الأثير: أي كان يدارسه جميع ما

(1)- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج1، ص272.

(2)- المرجع نفسه، ص271..

(3)- نفسه، ج1، ص273.

(4)- أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، جمهرة اللغة، تحقيق رمزي منير بعلبكي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، ج3، ص321.

(5)- أبو منصور محمد بن أحمد بن الأزهر بن طلحة الأزهري، تهذيب اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، طبعة الدار المصرية، مصر، 1964، ج1، ص464.

نزل من القرآن من المعارضة والمقابلة...، وفي الحديث: أن رسول الله –صلى الله عليه وسلم– عارض جنازة أبي طالب أي أتاها معترضا من بعض الطريق، ولم يتبعها من منزله".[1] فالمعارضة –حسبه– هي المباراة والمقابلة، وهي المجابهة والمناقضة.

يتضح مما سبق أن المعارضة إلى جانب دلالتها على المحاكاة والإتيان بالمثل –وهو المعنى المقصود الذي يضع أيدينا على مفهوم المعارضة– تتضمن دلالات فرعية هي: المقايضة والمجابهة والزنا والمباراة والمقابلة، وتصل في أبعد معانيها لتأخذ معنى النقيضة نفسه، وحتى يزول لبس اقترابها من النقيضة لابد من عرض المفهوم الاصطلاحي لها.

*** المعارضة اصطلاحا**

وظف **محمد مفتاح** في تعريفه للمعارضة اصطلاحا، مفهوما غربيا بدلا عن توظيف مفهوم عربي لها، وفي تعريفه لمصطلح (Pastiche) يقول: "المعارضة وتعني أن عملا أدبيا أو فنيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة (معلم) فيه أو أسلوبه ليقتدي بهما أو لرياضة القول على هديهما".[2]

لقد استخدم الناقد تعريفا مستنبطا من الثقافة الغربية، ومأخوذا عن معجم (Robert)، يقدم المعارضة على أنها محاكاة لنموذج معطى سلفا أو نوع من رياضة القول، فالمعارضة بنوعيها (المقتدية والساخرة) عند الغربيين، تقوم على محاكاة كتابات الأعلام والمشهورين والاقتداء بأساليبهم، فقد "كان أساتذة البلاغة

(1)– ابن منظور، لسان العرب، م6، ص179.

(2)– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ص121. وينظر أيضا: Le Petit Robert, Pastiche, p1826.

في أثينا يستعملون هذه الطريقة للتدريب على الكتابة، أو بهدف تأكيد الوجود".[1] مما يمكن عدّها مرحلة أولية لابد للمبتدئين من المرور بها قبل الانطلاق في مشروع الكتابة، وهذا خلافا لما هي المعارضة عليه عند العرب، فهي محاكاة شعراء فحول محدثين لشعراء فحول متقدمين، أو معارضة الند لنده.

إن اكتفاء **محمد مفتاح** بالتعريف الاصطلاحي الغربي للمعارضة، وعدوله عن تقديم تعريف اصطلاحي عربي لها، يدفع بالباحث إلى إضاءة هذا الجانب بما ورد عند غيره من الباحثين العرب، مستهلا ذلك بما جاء في معجم (المصطلحات العربية في اللغة والأدب) لـ**مجدي وهبة** و**كامل المهندس**، فالمعارضة عندهما هي "أن يحاكي الأديب في أثره الأدبي أثر أديب آخر محاكاة دقيقة تدل على براعته ومهاراته".[2] وهو كما يظهر تعريف لا يستجلي معنى المعارضة، وإنما يوازيها بالمحاكاة، وبهذا يلتبس معنى المعارضة فيه بمعنى المحاكاة.

يبلغ هذا اللبس مبلغا من الشدة مع **أمين علي سعيد** الذي يخلط بين المعارضة والنقيضة والمجاوبة في تحديده للمعارضات بأنها "نوع من الشعر يقوم الشاعر فيه بمعارضة أشعار شاعر آخر إعجابا به أو تهكما عليه أو جوابا عن شعر له".[3] فقوله "تهكما عليه" يستقيم مع معنى النقيضة التي تعتمد الهجاء والسخرية، أما قوله "جوابا عن شعر له" فيتفق مع معنى المجاوبة التي تأتي ردا أو جوابا على صديق شاعر. وتختلف المعارضة عن كل من النقيضة والمجاوبة من حيث قيامها أساسا على الإعجاب والتقليد.

---

(1)- أحمد الخصخوصي وعبد الستار العوني، المحاكاة الساخرة، تر: علي البوجديدي، (د ط)، مركز النشر الجامعي، تونس، 2016، ص35.

(2)- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص203.

(3)- أمين علي سعيد، الشاعر أبو إسحاق، الأطعمة ومعارضاته الشعرية، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، 1978، ع23، ص443.

لعل أحسن ما وقع عليه الباحث في مفهوم المعارضة هو تعريف **أحمد الشايب** لها، الذي يرى أن المعارضة الشعرية هي "أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية، فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة، بجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، حريصا على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يفوقه فيها... فيأتي بمعان أو صور بإزاء الأولى تبلغها في الجمال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل، أو جمال التمثيل، أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة".[1]

لقد كفى **أحمد الشايب** في تعريفه هذا ووفى، فأحاط بكل ما يتعلق بالمعارضة، بدءا بإعجاب الشاعر بقصيدة شاعر آخر، إلى نظمه قصيدة في الموضوع عينه غالبا، وفي الوزن والقافية، نفسيهما، وصولا إلى استظهار كل السبل التي تجعله يوازي الشاعر الأول أو يتفوق عليه، كالإتيان بمعان جديدة وصور رائقة، فلم يزد عليه **محمود رزق سليم** إلا أن حدد زمن المعارضة الذي قد يكون بين شاعرين في زمن واحد، أو في زمنين مختلفين، فـ"المعارضة أن ينظم الشاعر قصيدة على نمط قصيدة لشاعر آخر، يتفق معه في بحرها ورويها وموضوعها، سواء أكان الشاعران متعاصرين أم غير متعاصرين".[2]

يسعى البحث في إضاءة مفهوم المعارضة أكثر إلى الاستشهاد بأشهر ما قيل في المعارضات، ومنها: قصيدة "يا ليل الصب" **لأبي الحسن الحصري القيرواني** (ت 488 هـ)، التي قالها في مدح الأمير **أبي عبد الرحمن محمد بن طاهر** صاحب إمارة (مرسية)، والتي تقع في تسعة وتسعين بيتا، عرفت هذه

(1)- أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ط2، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1954، ص07.

(2)- محمد رزق سليم، عصر سلاطين المماليك، ط1، القاهرة، 1965، مج8، ص477.

القصيدة بالعصماء لما امتازت به من براعة وإبداع، فكانت بمثابة قبلة لمعارضة الكثير من الشعراء الذين وصل عددهم إلى أكثر من تسعين شاعرا وشاعرة،[1] ومطلعها:

يا ليل الصب متى غده *** أقيام الساعة موعده[2]

ويعد أمير الشعراء **أحمد شوقي** أحد أهم معارضيها في قصيدة مطلعها:

مضناك جفاه مرقده *** وبكاه ورحّم عوّده[3]

جاءت القصيدتان على بحر واحد هو (المتدارك)، وروي واحد هو (الهاء). أما موضوعاهما وإن بديا للوهلة الأولى مختلفين: الأول في المدح والثاني في الغزل، فإن الأسلوب الغزلي غالب على القصيدتين. وأما الشاعران فهما من زمنين مختلفين: **الحصري القيرواني** شاعر أندلسي، و**شوقي** شاعر حديث.

يصل البحث مما سبق إلى أن المعارضات في الثقافة العربية ليست طريقة لتعليم المبتدئين، ولا هي نوع من رياضة القول كما ذهب إليه **مفتاح**، وإنما هي إعجاب شاعر فحل بشاعر فحل آخر، وقوله قصيدة يوازيه أو يتفوق عليه فيها.

2- المعارضة وفنون أخرى

تتداخل المعارضة مع جملة من الفنون، مما أدى ببعض النقاد إلى الخلط بينها -كما ذهب إليه **أمين علي سعيد**- وهو ما يفرض على الباحث توضيح

(1)- ينظر: يونس طركي سلوم البخاري، المعارضات في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية موازنة)، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2008، ص76-77.

(2)- ينظر: محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحي، أبو الحسن الحصيري القيرواني، (د ط)، مكتبة المنار، تونس، 1963.

(3)- أحمد شوقي، الشوقيات، حققه وقدم له عمر فاروق الطباع، (د ط)، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت (د ت)، م2، ص59.

نقاط الائتلاف والاختلاف بين المعارضة وهذه الأنواع الأدبية القريبة منها حتى تتضح معالم المعارضة أكثر.

*** المعارضة والنقيضة**

تشترك المعارضة مع النقيضة في وحدة الموضوع، وفي الوزن والقافية والروي، كما أن كلا منهما تنظم بين شاعرين أو أكثر، لكنهما تختلفان في الزمن، فزمن النقائض واحد إذ تكون بين شاعرين متعاصرين، في حين تكون المعارضات بين شاعرين متعاصرين أو غير متعاصرين، ومن أشهر النقائض كما هو معروف نقائض **جرير** و**الفرزدق** و**الأخطل**.

يكمن أهم اختلاف يميز المعارضة عن النقيضة في قيام المعارضة على أساس من الإعجاب والتقليد، إذ يمثل شعر الشاعر الأول نموذجا يسير عليه الشاعر الثاني ويحتذيه؛ بينما تقوم النقيضة على التهكم والسخرية، والأصل فيها المقابلة والاختلاف في المعاني قصد إفحام الخصم، لأن "الشاعر الثاني همه أن يفسد على الأول معانيه، فيرد عليه إن كان هجاء ويزيد عليه مما يعرفه أو يخترعه، وإذا كان فخرا كذبه فيها، أو فسرها لصالحه هو، أو وضع إزاءها مفاخر لنفسه وقومه".[1] وهو ما يطبع النقيضة بطابع الخصومة المستبعد في المعارضة القائمة على الإعجاب والإكبار.

*** المعارضة والمجاوبة**

تشترك المجاوبة (المراجعة) هي الأخرى مع المعارضة في وحدة الموضوع، وفي البحر والقافية والروي، إلا أن من يطلع على أشعار المجاوبات يدرك أنها أقرب إلى الإخوانيات منها إلى المعارضات، ذلك أنها تكون جوابا من

(1)- أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص04.

شاعر صديق إلى شاعر يشاركه فيها مصابه، ويخفف بها آلامه وأحزانه النابعة عن مرض أو ضجر أو تحسر على شباب ولى وانقضى، داعيا له بالفرج والصبر على ما يتخبط فيه من محنة أو ألم.

ومن أمثلة المجاوبات ما رد به **محمد علي بن حزم الشافعي** على صديقه **أبي عامر بن سعيد**، الذي كتب له يشكو علته قائلا:

ولما رأيت العيش ولى برأسه *** وأيقنت أن الموت لا شك لاحقي

تمنيت أني ساكن في غيابة *** بأعلى مهب الريح في رأس شاهق

أذر سقيط الحب في فضل عيشة *** وحيدا وحسي الماء ثني المغالق[1]

فأجاب **ابن حزم** بقوله:

أبا عامر ناديت خلا مصافيا *** يفديك من دهم الخطوب والطوارق

وألفيت قلبا مخلصا لك ممحضا *** بودك موصول العرى والعلائق

شدائد يجلوها الإله بلطفه*** فلا تأس إن الدهر جم المضايق[2]

*** المعارضة والممحصة**

يظهر نوع ثالث إلى جانب النقيضة والمجاوبة يلتبس بالمعارضة هو الممحصة، والممحصات نوع من الشعر يعارض به الشاعر قصائد قالها مسبقا، فهو نوع من التهذيب لها، يتم فيه الحفاظ على الوزن والقافية والروي نفسه، مع تغيير في الموضوع، إذ يكون الأول في الغزل والثاني في الزهد والمواعظ،

(1)- أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، ط1، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، بيروت، 1979، ق1، م1، ص323.

(2)- ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص330.

وهي تختلف عن المعارضة في أنها تصدر عن شاعر واحد، فيما تكون المعارضات بين شاعرين أو أكثر.

تنسب الممحصات في مجملها إلى الشاعر **ابن عبد ربه القرطبي**، صاحب العقد الفريد في الزهد، محص فيها قصائد غزلية قالها في فترة شبابه بقصائد زهدية قالها في مشيبه، وفي هذا يقول **أحمد هيكل:** "وقد عرف ابن عبد ربه بأشعار تسمى (الممحصات)، وهي أشعار قالها بعد توبته في الشطر الأخير من حياته، وعارض بها أشعارا كان قد قالها أيام لهوه".[1]

ومما قاله **ابن عبد ربه** في الغزل أيام شبابه:

هلا ابتكرت لبين أنت مبتكر *** هيهات يأبى عليك الله والقدر
ما زلت أبكي حذار البين ملتهبا *** حتى رثى لي فيك الريح والمطر
يا برده من حيا مزن على كبد*** نيرانها بغليل الشوق تستعر
آليت ألا أرى شمسا ولا قمرا *** حتى أراك فأنت الشمس والقمر[2]

ثم محصها لاحقا في مشيبه بقوله:

يا قادرا ليس يعفو حين يقتدر*** ماذا الذي بعد شيب الرأس تنتظر
عاين بقلبك إن العين غافلة *** عن الحقيقة واعلم أنها سقر
سوداء تزفر من غيظ إذا سعرت *** للظالمين فلا تبقي ولا تذر
لو لم يكن لك غير الموت موعظة *** لكان فيه عن اللذات مزدجر
أنت المقول له ما قلت مبتدئا *** هلاّ ابتكرت لبين أنت مبتكر[3]

(1)- أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ط9، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص231.
(2)- أبو نصر الفتح بن محمد بن عبد الله بن خاقان، مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملمح أهل الأندلس، تح: محمد علي الشوابكة، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1983، ص271-272.
(3)- المرجع نفسه، ص275.

بعد هذا الذي قدم الباحث، يكون قد وقف على مواطن الائتلاف والاختلاف بين المعارضة والنقيضة والمجاوبة والممحصة، وبين الفرق بينها، مما يزيح اللبس القائم بين المعارضة وهذه الفنون اللصيقة بها.

3- دواعي المعارضة ومقاصدها

يقصد بدواعي المعارضة الأسباب التي تجعل شاعرا ما يعارض شاعرا آخر في زمانه أو في غير زمانه، ويرجعها **محمد مفتاح** إلى طبيعة الثقافة السائدة من جهة، وطبيعة المبدعين أنفسهم من جهة أخرى، فـ"إذا كانت ثقافة ما محافظة تنظر إلى أسلافها بمنظار التقديس والاحترام، وإذا لم تتعرض لهزات تاريخية عنيفة تقطع بين تواصلها فإنها تكون مجترة محافظة، وإذا كانت ثقافة ما متغيرة انتابتها تحولات تاريخية واجتماعية عميقة فإنها غالبا ما تعيد النظر في تراثها بمناهج نقدية. وما قلناه في الثقافة -بصفة عامة- نقوله على مستوى الأدباء والشعراء، فمنهم المتبع المقتدي المسالم، ومنهم المشاكس المعتدي الثائر".[1]

يرى **محمد مفتاح** أن الثقافة التي تسود المجتمعات تختلف بين ثقافة محافظة تمجد تراثها وتحيطه بهالة من التقديس، وثقافة ناقدة تعيد النظر في تراثها وتسعى لقراءته وفق مناهج نقدية. كما أن المبدعين على رأيه صنفان، فهناك المتبع المحافظ، وهناك المنتقد الثائر.

إذا تم ترك النوع الثاني من الثقافة، والصنف الثاني من المبدعين جانبا، لأنه متعلق بالمعارضات الساخرة (النقائض)، فإنه يتجلى أن دواعي المعارضات المقتدية -حسبما ذهب إليه الناقد- تعود إلى ثقافة مجترة محافظة تقدس تراثها،

(1)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص123.

وتسحب على أسلافها نظرة إكبار وإجلال، وهو ما عبر عنه **يونس طركي سلوم البخاري** بـ"نزعة الإعجاب والتقليد".[1] ويرى أن هذه النزعة تعد السبب الأول الذي يجعل أصحاب المعارضات يعارضون أشعار من سبقوهم، ذلك أن إعجابهم الكبير بهم هو الذي يدفعهم إلى محاكاتهم والاحتذاء بهم.

إن وقفة سريعة مع المعارضات الأندلسية، بوصفها المكان الذي ازدهرت فيه المعارضات وتطورت بشكل كبير، تظهر أنها ليست إلا تقليدا لأشعار المشارقة بحكم الارتباط الكبير للأندلسيين بهم، وعدم قدرتهم على الاستقلال عنهم، وهذا **ابن بسام الأندلسي** نفسه يقول: "إن أهل هذا الأفق أبوا إلا متابعة أهل المشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة، رجوع الحديث إلى قتادة، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طن بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثوا على هذا صمنا وتلوا ذلك كتابا محكما".[2]

لقد مثل المشرقيون للأندلسيين قبلة يتوجهون إليها، ونموذجا يحتذون به في أشعارهم، فراحوا يقلدونهم تقليدا أعمى ينفي عنهم كل ابتكار وتجديد، وقد ذهب إلى هذا الرأي جملة من الباحثين المعاصرين[*] الذين أيدوا ما سبقهم إليه **ابن بسام** من تعلق الأندلسيين بأهل المشرق، ومن هؤلاء **أحمد أمين** الذي يقول: "وأيا ما كان، فشعراء الأندلس في نظرنا لم يفلحوا كثيرا في استقلالهم عن الشرق، وابتكارهم، وتجديدهم، كما لم يفلح في ذلك اللغويون والنحويون والصرفيون، ولذلك لو أغمضنا أعيننا وجهلنا قائل القصيدة: أهو شرقي أم أندلسي، لم نكد

(1)- ينظر: يونس طركي سلوم البخاري، المعارضات في الشعر الأندلسي، ص63.

(2)- ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق1، م1، ص12.

(*)- يذكر إلى جانب أحمد أمين، شوقي ضيف في كتابه "الفن ومذاهبه في الشعر العربي" وأحمد ضيف في "بلاغة العرب في الأندلس" وعمر فروخ في "تاريخ الأدب العربي" وبطرس البستاني في "أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث".

نحكم حكما صحيحا جازما على الشاعر أغربي هو أم مشرقي، ولذلك كثيرا ما تنسب بعض الأبيات إلى أندلسي، وينسبها بعينها بعضهم إلى مشرقي لعدم التمييز الواضح، حتى عند الخبراء".[1] وبهذا يجمع النقاد القدامى والمحدثون على أن المعارضات الأندلسية ما هي إلا تقليد الشعراء الأندلسيون لشعر المشارقة لشدة إعجابهم به.

لئن بالغ **أحمد أمين** بقوله بدرجة التشابه الكبيرة بين شعر الأندلسيين وشعر المشارقة، التي لا تفسح أي مجال للتمييز بينهما، فإن **إحسان عباس** قد نظر إلى مسألة التقليد هذه بشيء من الموضوعية، فذهب إلى أن وقوع التشابه على مستوى الموضوع وحده لا يعد تقليدا، وإنما يجب أن يشمل كذلك جملة العناصر المكونة للموضوع، كالشكل والطريقة والصورة، إذ "ليس من السهل أن يقال أن الشركة في الموضوع تدل على تقليد أو محاكاة، لأن مواد الحياة في طور حضاري ما قد تكون متشابهة وهي التي تصنع الموضوع الشعري، لكن حين نجد التشابه في الشكل والطريقة وحين تكثر المعارضة أو السرد، وحين تستغل الصور نفسها في الموضوع الواحد، فحينئذ يمكننا القول بالتقليد والمحاكاة".[2]

إن هذه النظرة الموضوعية **لإحسان عباس** تخفف من حدة وقع القول بالمحاكاة والتقليد، وتمهد الطريق أمام الباحث لطرح السبب الآخر الذي كان وراء فكرة المعارضات، فنزعة الإعجاب والتقليد ليست الدافع الوحيد الكامن وراءها، وإنما هناك إلى جانبها دافع آخر هو "نزعة التفوق والإبداع"، وتشكل

(1)- أحمد أمين، ظهر الإسلام، ط5، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة المعرفة، مصر، 1982، ج3، ص104-105.

(2)- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، ط6، دار الثقافة، بيروت، 1981، ص125.

النزعتان معا باعثا على قول المعارضات التي تتعلق في مجملها بما "يرجع إلى الإعجاب الفني ومحاولة التفوق أو التعلق بالماضين".[1]

لقد نتج عن نزعة التفوق والإبداع عدم وقوف المعارضين عند حد تقليد الأشعار التي أعجبوا بها، بل سعوا إلى تجاوزها والتفوق عليها لإثبات قدراتهم الإبداعية وكفاءاتهم الفنية، بإعطاء معارضاتهم شكلا جديدا تمّحي معه آثار التقليد؛ فهذا **ابن عبد ربه الأندلسي** لم يجعل من شعراء المشرق أئمة عليه، وإنما كان يعارضهم ليثبت مقدرته على مجاراتهم والتفوق عليهم.[2] وهو ما يتجلى من خلال معارضته لقصيدة **صريع الغواني** التي مطلعها:

أديرا علي الراح لا تشربا قبلي *** ولا تطلبا من عند قاتلي ذحلي[3]

وقد قال **ابن عبد ربه** في معارضتها قصيدة مطلعها:

أتقتلني ظلما وتجحدني قتلي *** وقد قام من عينيك لي شاهدا عدل[4]

إن رائعة **ابن عبد ربه** هذه تثبت تميزه وإبداعه وتنفي عنه كل تقليد، وتبرز أن المعارضات ليست مجرد عملية محاكاة تمّحي فيها شخصية المعارض ويتراجع فيها إبداعه، وإنما هي محطة ينطلق منها الشاعر نحو الأفضل والأجود، ووسيلة لإظهار براعته الفنية؛ وهو ما ذهب إليه **حازم القرطاجني** الذي أشاد بمحاكاة القدامى ودعا إليها، كما بين فضلها في الانتقال بالكلام إلى مستوى الأدبية، ورأى أن الخروج عنهم خروج عن مهيع الشعر وابتعاد عن مصادره

(1)- أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص08.

(2)- أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص229.

(3)- مسلم بن الوليد الأنصاري، ديوان صريع الغواني، تح: سامي الدهان، ط3، دار المعارف، القاهرة، 2009، ج23، ص33.

(4)- ابن عبد ربه الأندلسي، الديوان، تح: محمد رضوان الداية، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1979، ص132.

التي ينهل منها، فـ"للشعر مواد ينحت منها، فإذا خلا منها صار مجرد كلام، وإن محاكاة الأوائل تسوق الشاعرية إلى الإبداع وتنميها".[1]

لقد أشار **محمد مفتاح** إشارة سريعة إلى نزعة التفوق في إطار حديثه عن مقصدية[*] المعارضة التي مثل لها بمعارضة **شوقي** لسينية **البحتري**، "فمعارضة شوقي وأمثالها ليست معارضة ساذجة تافهة تحاول أن تتفوق في الشعر وحسب، وإنما هي معارضة استعارت إطارا قديما لبث من خلاله أحكاما على ماض وحاضر وتوحي أثناءه بتوجيهات".[2]

تشكل المعارضة في مقصدها العام موقفا لاستخلاص العبرة من الماضي، وإطارا لبث توجيهات وأحكام عليه، وإن اختلفت مقصدية كل شاعر، فقد اتخذ البحتري من وصفه لإيوان كسرى سببا لإظهار التأسي والتنبؤ بمصير الدولة العباسية الآيلة للسقوط، واستخلص شوقي العبرة من مأساة الأندلس التي فرط فيها أهلها، ولكن يبقى موقف المعارضة هذا، موقفا "مسالما للسلف والخلف يستوحي منهم لصياغة رؤياه الخاصة".[3]

إن موقف المعارضة المسالم جعلها تقيم مع التراث علاقة تعاضد تسعى من خلالها للحفاظ عليه وإعادة بعثه كما هو، مع خصوصية النظرة التي يتميز بها كل منتج للخطاب، وعموما يمكن إجمال مقاصد المحاكاة المقتدية كما حددها

(1)- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص10.

(*)- المقصدية عموما هي "ما يكون محركا للمنتج من معتقدات وظنون وأوهام لإنجاز كلامه، سواء أكانت مشعورا بها أم غير مشعور، وهي نفسها تكون لدى المتلقي في حالة وجود عقدة بينه وبين المنتج، وقد تكون مخالفة جزئيا أو كليا في حالة عدم العقدة". محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ص82.

(2)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص132.

(3)- المصدر نفسه، ص133.

محمد مفتاح انطلاقا من علاقة التعضيد التي تربط النص اللاحق بالسابق، وما تفرع عنها من مفاهيم التبجيل والاحترام والوقار في الإمكانات التالية:

"1/ + مقصدية التثبيت + المماثلة والمشابهة + التبجيل = الأمداح النبوية؛ فشاعر المديح النبوي يريد أن يثبت محبة الرسول في المتلقي، وهو ينسج على منوال من سبقه، وهو يبجل من يمدحه.

2/- مقصدية التثبيت + المماثلة والمشابهة + الاحترام = حوار شعراء البعث؛ فمقصدية **شوقي** مثلا ليست مقصدية **البحتري**، ولكن **شوقي** يحاكي **البحتري** ويحترمه.

3/- مقصدية التثبيت + المماثلة والمشابهة – الوقار = ليس هناك مقصدية للشاعر في تثبيت فكرة، ولا توقير لمن يتحاور معه، ولكنه يسير في دربه، وأوضح مثل لهذا هو محاكاة شاعر يشرب الخمر لشاعر خمري قولا وفعلا، أو محاكاة شاعر غير متصوف لشاعر متصوف قولا وفعلا.

4/+ مقصدية التثبيت + المماثلة والمشابهة – الاحترام = وأجلى مثل هذا النوع الأراجيز التعليمية، إذ هدفها تثبيت معلومات بنظمها وتكثيفها على مثال نماذج سابقة.

5/+ مقصدية التثبيت – المماثلة والمشابهة + التبجيل = ونموذج هذا النوع القرآن والكتب المقدسة الأخرى.

6/- مقصدية التثبيت – المماثلة والمشابهة + الوقار = النظر إلى أحاديث الترغيب والترهيب.

7/+ مقصدية التثبيت – المماثلة والمشابهة – الوقار = وقد يصح أن يضرب له مثلا بأنواع الإيديولوجيات في بداية أمرها".[1]

يتضح مما تقدم عرضه، أن دواعي المعارضة وإن تنوعت بين الإعجاب بالسلف وتقليدهم، أو سعي لتجاوزهم والتفوق عليهم، فإنها تصب كلها في إطار واحد ومقصد عام هو التشبث بالتراث وتقديسه من خلال ركوب أساليب السلف وإحياء الماضي لاستخلاص العبر.

4- المعارضة والتناص

تندرج المعارضة ضمن ما أسماه الباحث الفرنسي **جيرار جينيت** بالإلحاق النصي (hypertextualité)، وهو الشكل الرابع من أشكال المتعاليات النصية عنده، يأتي بعد كل من التناص والمناص والميتانصية، ويليه معمارية النص، ويضم إلى جانب المعارضة (le pastiche) كل من المحاكاة الساخرة (la parodie) والتحريف (le travertissement).[2]

إذا تمت موافقة **جيرار جينيت** على أن المحاكاة نوعان: محاكاة تماثل (Symétrique) ومحاكاة عكسية (inverse)،[3] فإنه يمكن إعطاء مفهوم جديد للمعارضة، إضافة إلى المفهومين اللغوي والاصطلاحي، في إطار علاقتها بالتناص، بأنها محاكاة النص اللاحق للنص السابق محاكاة تماثل.

تسهم المعارضة في الممارسة التناصية بشكل صريح غير مضمر، إذ تعمل على تجلية التناص للمتلقي، فإذا كان التناص ظاهرة مستعصية تستدعي من المتلقي سعة اطلاع وقدرة معرفية عالية، فإن هناك مع ذلك "مؤشرات تجعل

(1)- محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ص85.
(2)- Voir: Gérard Genette, Palimpsestes (la littérature au second degré), 1ère pub, éd Seuil, Paris, 1982, p13.
(3)- Voir: Ibid., p15.

التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به، ومنها: التلاعب بأصوات الكلمة والتصريح بالمعارضة، واستعمال لغة وسط معين، والإحالة على جنس خطابي برمته".[1] ومن بين مؤشرات التناص هذه: المعارضة، التي لا تحيل على كلمة أو عبارة فحسب، وإنما تحيل على جنس خطابي بأكمله.

يبدو أن هذه المساهمة الفاعلة للمعارضة في الكشف عن التناص هي التي جعلت **محمد مفتاح** يسحب عليها هالة من الاهتمام، لدرجة أنه يجعل منها النواة أو حجر الأساس في كل عملية تناصية من خلال قوله: "المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص".[2]

إن هذه المبالغة في تحديد موقع المعارضة من الممارسة التناصية، جعلت **محمد مفتاح** يغفل أنواعا أدبية عديدة –باستثناء المحاكاة الساخرة– لا تقل أهمية عنها، تؤدي هي الأخرى دورا فاعلا في عملية التناص، يمكن رصدها مع **أنطوان كمبانيون** Antoine Campagnon الذي وسع من دائرة التناص لتشمل "التكرار والاستشهاد والأمثال والخطاب المباشر والخطاب غير المباشر والتقليد والنقد والمعارضة والباروديا والمصدر والتأثير والتعليق وغيرها من الأشكال التي توجد ضمنها اللازمة كحالة خاصة من التكرار".[3]

إنه بالانتقال من الثقافة الغربية إلى الثقافة العربية، نجد **صبري حافظ** بدوره يمدد من حقل التناص في التراث، إذ يذهب إلى أن في البديع العربي أشكالا عدة

(1)– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية النص)، ص131.

(2)– المصدر نفسه، ص122.

(3)– عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، (د ط)، إفريقيا–الشرق، الدار البيضاء، 2007، ص54. وينظر:
Antoine, Campagnon, La seconde main ou le travail de la citation, éd Seuil, Paris, 1979, p54

يمكن عدها بذورا للتناص نحو: "الاقتباس والاكتفاء والاحتباك والتمثيل وائتلاف المعنى مع المعنى والتلميح والعنوان والتوليد والنوادر والإبداع والمعارضة والحذف والموارة والإشارة والاستتباع والإدماج والتتبع ثم الموشح".[1]

يقترح **سعيد يقطين** على غرار التصنيف الغربي الذي قدمه **جيرار جينيت** لأشكال التناص، تصنيفا لأشكال التفاعل النصي العربي، يقسم فيه هذه الأشكال إلى قسمين؛ لكنه اكتفى بالحديث عن أصناف التفاعل النصي، وسكت عن الأشكال التناصية المنتمية إليها، الأمر الذي دفع بالباحث **عبد القادر بقشي** إلى دعم هذا التصنيف بأمثلة توضيحية، كما يظهر فيما يلي: [2]

الأشكال ذات التفاعل النصي الخاص: هي أشكال يقيم فيها النص اللاحق علاقة مع النص السابق، ويكون النصان في هذا الصنف من جنس ونوع ونمط واحد، ويشتمل هذا الصنف من التفاعل النصي الخاص على: المعارضة والنقيضة والمراجعة والنونيات والغينيات والمنفرجات.

الأشكال ذات التفاعل النصي العام: هي أشكال يقيم فيها النص علاقات مع نصوص عدة تختلف عنه في الجنس والنوع والنمط، من خلال توظيف مختلف المكنونات الثقافية (قرآن، حديث، أساطير...)، ويتصل بهذا الصنف من التفاعل النصي العام: التضمين والاقتباس وإرسال المثل والتعليق والرمز والإيماء وغيرها.

إذا كان التصنيف الذي اقترحه **سعيد يقطين** يرتكز على رصد مختلف أشكال التفاعل النصي الصافية منها والهجينة، فإن المعارضة تدخل ضمن

(1)- صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، عيون المقالات، المغرب، 1986، ع2، ص96.

(2)- ينظر: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، ص57-58. وينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص17-18.

الصنف الصافي منها، فهي تأخذ من النوع الأدبي نفسه وتمنحه دون أن تتجاوزه إلى نوع آخر أدبيا كان أو غير أدبي.

يقدم الناقد **جيني لوران** تقسيما مغايرا للتقسيم الذي اقترحه **سعيد يقطين**، يركز فيه على مستوى الظهور والخفاء في التناص الحاصل بين مختلف الأشكال الأدبية، التي يصنفها إلى أشكال ظاهرة وأخرى خفية، تندرج المعارضة فيه ضمن الأشكال الظاهرة منها، وهو كالآتي:[1]

* **الأشكال الظاهرة:** هي أشكال يكون فيها التناص الواقع بين النصين ظاهرا صريحا، يسهل على القارئ اكتشافه، ومن هذه الأشكال: المعارضة الشعرية والنقيضة والاستشهاد.

* **الأشكال الضمنية:** وهي أشكال يكون فيها التناص ضمنيا مستترا لا يعلمه إلا الناقد البصير والقارئ الفطن، ومنها: التلميح والإيماء والإشارة والرمز.

يتفق **محمد مفتاح** و**جيني لوران** على أن المعارضة شكل صريح من أشكال التفاعل النصي، يكون فيه التناص بارزا للعيان وظاهرا أمام القارئ، يمكن رصده على مستوى الشكل (الوزن والقافية والروي)، وعلى مستوى الموضوع والمعاني والصور، إذ يشكل المستويان بؤرة لعمل التناص واشتغاله، انطلاقا منهما ينتج التفاعل النصي. ولأن التناص -حسب **محمد مفتاح**- يستند إلى دعامتين هما: التوالد والتواتر، فهو في حال المعارضة، يقوم على الدعامة الثانية "التواتر أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بالسنة أو السلف ولقوتها الإيحائية".[2]

(1)- ينظر: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص58. وينظر:
Jenny Laurent, La stratégie de la forme, poétique, N° 27, 1972, p257.

(2)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص134.

يصل الباحث في نهاية هذا العنصر إلى أنه على الرغم من نقاط التشابه والائتلاف التي تميز التناص في المعارضة، فتجعله صريحا واضحا بين النصين اللاحق والسابق، إلا أن بعض المعارضين المتفوقين منهم على وجه التحديد يسعون من خلال تقنيات مختلفة كتوظيف صور جديدة والتقديم والتأخير والإضافة والحذف... للتخفيف من وقع التشابه وإعطاء معارضاتهم شكلا جديدا، وبهذا تمّحي آثار النقل والاقتباس، فتصبح المعارضات كأنها نماذج جديدة تتماشى والعصر الذي نقلت إليه.

ثالثا- النقيضة Parodie

تعد النقيضة أو المعارضة الساخرة الشكل الثالث من أشكال التناص في التراث بعد السرقة والمعارضة المقتدية، ويعود سبب ترجيح **محمد مفتاح** لها على بقية الفنون الأدبية الأخرى كالفخر والمدح والهجاء والسخرية إلى قيامها على شرطين أساسيين هما:

- توظيفها للتناص.

- توفرها على الجانب الهزلي الساخر.

فالنقيضة توظف التناص بطريقة ساخرة، وهذا خلافا للمعارضة المقتدية التي توظفه بطريقة جدية. ولتوضيح حدود النقيضة أكثر سيخوض الباحث في مفهومها.

1 مفهوم النقيضة لغة واصطلاحا

*** النقيضة لغة**

سيتم الانطلاق في تحديد المفهوم اللغوي للنقيضة مما أورده **محمد مفتاح** في تعريفه لها، إذ يقول: "المناقضة: غير أن المعارضة -لغويا واصطلاحيا- تعني أحيانا المخالفة واتخاذ كل من المؤلفين طريقه سائرين وجها لوجه إلى أن يلتقيا في نقطة معينة. وهذا معنى آخر نقله النقاد العرب إلى المعنى الاصطلاحي وهو النقيضة".[1]

لم يعد الناقد في تعريفه اللغوي للنقيضة إلى الجذر (نقض)، فمن ينظر في لسان العرب مادة (ن.ق.ض) يجد: "النقض: إفساد ما أبرمت من عقد أو بناء، وفي الصحاح: النقض نقض البناء والحبل والعهد(...) وناقضه في الشيء

(1)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص122.

مناقضة ونقاضا: خالفه(...) والمناقضة في الشعر أن ينقض الشاعر الآخر ما قاله الأول، والنقيضة الاسم يجمع على النقائض، ولذلك قالوا: نقائض جرير والفرزدق".[1]

إن لهذا المعنى اللغوي للنقيضة جانبين:

- جانب حسي: يظهر في نقض البناء أي هدمه، أو نقض الحبل بعد إبرامه.

- جانب معنوي: يتمثل في نقض العهود والمواثيق والأقوال. وهذا الأخير هو الذي يعني الباحث في مفهوم النقيضة، حيث يقوم الشاعر الثاني بنقض أقوال الشاعر الأول وتكذيبها.

إن ما فعله **محمد مفتاح** هو أنه أخذ التعريف اللغوي للمعارضة في شقها الثاني وهو المواجهة والمقابلة، وأسقطه على مفهوم النقيضة، لقول **الخليل:** "وعارضت فلانا أي: أخذ في طريق وأخذت في طريق غيره، ثم لقيته ونظرت إليه معارضة، إذا نظرت إليه من عرض أي: ناحية، وعارضت فلانا بمتاع أو شيء معارضة، وعارضته بالكتاب: إذا عارضت كتابك بكتابه".[2]

ينطوي المعنى اللغوي للمعارضة على شقين:

- الشق الأول: معنى الاقتداء والمسايرة.

- الشق الثاني: معنى المقابلة والمناقضة.

ينطبق الشق الأول من التعريف اللغوي لمادة (عرض) على المعارضة – كما مر بالبحث آنفا– فيما ينطبق الشق الثاني منه على النقيضة؛ وقد اختار **محمد مفتاح** هذا التعريف اللغوي للنقيضة حتى يستقيم مع تقسيم الغربيين لها، على

(1)– ابن منظور، لسان العرب، م8، ص676.

(2)– الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج3، ص132.

أساس من التأثير والتأثر، بهدف إبراز التداخل الحاصل بين الثقافتين العربية ونظيرتها والغربية. وبهذا فبدلا من أن نكون أمام فنين مختلفين هما: المعارضة والنقيضة، فإننا نصبح أمام نوعين من المعارضة: المعارضة المقتدية والمعارضة الساخرة، وهما تشكلان حسب **محمد مفتاح** الدعامتين الأساستين للتناص.

*** النقيضة اصطلاحا**

يستثمر **محمد مفتاح** التعريف ذاته لتحديد النقيضة في جانبيها اللغوي والاصطلاحي، وهو ما يؤخذ عليه، ولا بأس في هذا الموضع من التذكير بالتعريف: "المناقضة: غير أن المعارضة –لغويا واصطلاحيا– تعني أحيانا المخالفة واتخاذ كل من المؤلفين طريقه سائرين وجها لوجه إلى أن يلتقيا في نقطة معينة. وهذا معنى آخر نقله النقاد العرب إلى المعنى الاصطلاحي وهو النقيضة".(1)

إن ما أورده الناقد على أساس أنه المفهوم الاصطلاحي للنقيضة فيه نوع من المغالطة، فهو لا يعدو أن يكون تعريفا لغويا لها، إذ لا يمكن للتعريف نفسه أن ينسحب على الجانبين اللغوي والاصطلاحي في الوقت ذاته. ولإدراك هذا النقص ينقل الناقد تعريفا آخر مقتبسا من الثقافة الغربية، عن معجم روبير Robert تحديدا، جاء فيه: "المعارضة الساخرة أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة، بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا والهزلي جديا... والمدح ذما والذم مدحا".(2)

يجعل التعريف الاصطلاحي الغربي من السخرية شرطا أساسا في المعارضة الساخرة، ناهيك عن حضور التناص فيها، إذ لا تكون معارضة

(1)– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص122.

(2)– ينظر: المصدر نفسه، ص121. وينظر: Le Petit Robert, parodie, p1810.

ساخرة إلا حيث يوجد خطاب ساخر. وإذا كان هذا التعريف يغطي مفهوم المحاكاة الساخرة في الثقافة الغربية من الناحية الاصطلاحية، فإن التعريف السابق لا يغطيها في الثقافة العربية من الناحية نفسها، ومن ثم يصبح لزاما على الباحث أن يملأ الفراغ الذي تركه **محمد مفتاح** بما ورد عند غيره من النقاد العرب، ومن هؤلاء **أحمد الشايب**، فالنقائض عنده هي: "أن يتجه شاعر إلى آخر بقصيدة هاجيا أو مفتخرا، فيعمد الآخر إلى الرد عليه هاجيا أو مفتخرا ملتزما البحر والقافية والروي الذي اختاره الأول، ومعنى هذا أنه لابد من وحدة الموضوع فخرا أو هجاء أو سياسة أو رثاء أو نسيبا أو جملة من هذه الفنون المعروفة، إذ كان الموضوع هو مجال المناقشة ومادة النقائض، ولابد من وحدة البحر، فهو الشكل الموسيقي الذي يجمع بين النقيضتين، ويجذب إليه الشاعر الثاني بعد أن يختاره الأول. ولابد من وحدة الروي فذلك هو النهاية الموسيقية المتكررة التي تعد جزءا من النظام الموسيقي العام للمناقضة. بقيت حركة الروي ولابد من وحدتها أيضا إتماما لذلك التنسيق الوزني، وإن اختلفت في بعض النقائض".[1]

تعد النقيضة بهذا التعريف مجالا خصبا للتناص من خلال اشتراك النص اللاحق مع النص السابق في وحدة الموضوع وفي وحدة الوزن والقافية والروي. إلا أن هذا التعريف العربي ينقصه شرط مهم حتى يستقيم مع مفهوم المعارضة الساخرة في الغرب، وهو الطابع الهزلي الساخر، وإن كان متوافرا من ناحية الممارسة الإبداعية، لقول **الفرزدق** في قصيدة مطلعها:

(1)- أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص03.

إن الذي سمك السماء بنى لنا *** بيتا دعائمه أعز وأطول[1]

فرد عليه **جرير** بقصيدة مطلعها:

لمن الديار كأنها لم تحلل *** بين الكناس وبين طلح الأعزل[2]

يبدو الطابع الهزلي الساخر جليا من خلال بيت **جرير**، فبعد افتخار **الفرزدق** بعلو منزلته وقومه، راح جرير يكذبه في مقاله ويشكك فيه ويحقره هو وقومه، لأن غرضه السخرية، وهنا حدث ما يسمى (بقلب الوظيفة) الذي تحدث عنه **محمد مفتاح**، المبني أساسا على المقابلة والاختلاف في المعاني، بحيث صار الفخر هجاء، فكثيرا ما تجمع النقيضة في طياتها بين الفخر والهجاء بالرغم من اختلاف الفنين، إذ "أن الفخر يصدر عن نفس متعالية متعاظمة ويتخذ معانيه من جانب المفتخر نفسه وقومه، بخلاف الهجاء فإنه يصدر عن نفس ساخطة أو مزدرية ساخرة، ويتخذ مادته من جانب المهجو نفسه أو قومه، فهما فنان متقابلان وإن اختلطا معا في القصائد وتلازما، لأن الذي يتعالى على غيره إنما يحقره صريحا أو استلزاما".[3] وبهذا يظهر أن الهزل والسخرية في النقيضة العربية يأتيها من الهجاء، فهو مصدرها ومنبعها الذي تنهل منه، وهو ما يدعمه **جرير** بقوله: "إذا هجوت فأضحك".[4]

يسمح الكيان المزدوج للنقيضة بآدائها الوظيفة التحويلية (قلب الوظيفة)، بحيث تحول النص السابق فخرا كان أو مدحا إلى هجاء فيتجلى الجانب الساخر

(1)- الفرزدق همام بن غالب بن صعصعة التيمي الدارمي، الديوان، شرحه وضبه وقدم له علي فاعور، (د ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت)، ص489.

(2)- جرير بن عطية بن حذيفة الخطفي اليربعي التميمي، الديوان، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، (د ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت)، ص334.

(3)- أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص40.

(4)- المرجع نفسه، ص43.

فيها، ومن ثم يمكن تعريف النقيضة أو المحاكاة الساخرة بأنها "محاكاة تحول مقاصد الأثر الأصلي لغاية هجائية. ويمكن للموضوع والنبرة أن يبدلا بصفة كاريكاتورية، بل بمحاكاة مسخية أيضا".[1]

يعد التحويل وظيفة أساسة تشتغل وفقها المحاكاة الساخرة، ولا يعمل التحويل على المستوى اللساني المحض بشقيه الموضوعاتي (تحويل الفخر إلى هجاء مثلا) والشكلي (النبر) فحسب، وإنما يتجاوز ذلك إلا المستوى السيميائي، إذ يصل الموضوع المضاد إلى رسم صورة كاريكاتيرية ساخرة يتم فيها التلاعب بمقاييس الأشياء تضخيما وتحقيرا، مما يصنع جوا من الفكاهة والضحك لدى المتلقي. ويمكن هنا الاستشهاد بقول **جرير** في رده على بيت **الفرزدق:**

ضربت عليك العنكبوت بنسجها *** وقضى عليك به الكتاب المنزل[2]

فرد **جرير** بقوله:

لقد ولدت أم الفرزدق فاجرا *** فجاءت بوزواز قصير القوائم

ومـــا كان جار للفرزدق مسلم *** ليأمن قردا ليله غير نائم

يوصّل حبليه إذا جن ليله *** ليرقى إلى جاراته بالسلالـــم[3]

لقد تمكن **جرير** من رسم صورة كاريكاتيرية مضحكة يهجو بها **الفرزدق،** مصورا إياه بأنه قرد لا ينام الليل، وأنه فاجر وزواز كثير الحركة قصير القامة، لا يصل إلى جارته لممارسة الفاحشة إلا باستخدام السلالم، وبهذا فإن النقيضة علاوة على توظيفها للهجاء الساخر، فهي تعمل على رسم صورة كاريكاتيرية ناطقة للمهجو.

(1)- أحمد الخصخوصي وعبد الستار عوني، المحاكاة الساخرة، ص30.

(2)- الفرزدق، الديوان، ص490.

(3)- جرير، الديوان، ص424.

يتضح مما تقدم عرضه أنه على الرغم من نقاط التشابه التي يشترك فيها نصا النقيضة من الناحية الشكلية، فهما يختلفان من ناحية المضمون، لأن النص اللاحق يسعى بطريقة ساخرة للحط من قيمة موضوع النص السابق وتحقيره للمتلقي.

2- النقيضة وفنون أخرى

تتداخل النقيضة هي الأخرى مع مجموعة من الفنون الشعرية تجعلها تلتبس بها، وهي: المفاخرة، والمنافرة والمعاظمة.

* **المفاخرة:** مشتقة **لغة** من الفخر، وهو "التمدح بالخصال والافتخار وعد القديم... وتفاخر القوم: فخر بعضهم على بعض. والتفاخر: التعاظم. والتفخر: التعظم والتكبر. وفاخره مفاخرة وفخارا: عارضه بالفخر ففخره".[1] وحول هذا المعنى الأخير يتمحور **المفهوم الاصطلاحي** للمفاخرة، فالأصل فيها "أن يفتخر شاعر أو ناثر بذكر مآثره ومآثر قومه، فيرد عليه آخر بمثل ذلك دون التزام البحر والقافية، أو هجاء أو تساب، أو الالتجاء إلى حكم وإن كان ذلك يقوم في المحافل كثيرا".[2] فالمفاخرة، إذا، ليست فخرا يقابله هجاء ولا تبادلا للمثالب والشتائم كما هو الحال في النقيضة، وإنما هو تعداد كل شاعر لمآثره ومناقبه لإثبات مكانته والإعلاء من شأنه، ولعل أهم صفتين يفتخر بهما الشاعر العربي القديم هما: الشجاعة والنسب. وقد دارت هذه المفاخرات قديما بين العرب والفرس، وبين العدنانيين والقحطانيين، وبين الأوس والخزرج، وكذا بين القبائل العدنانية فيما بينها.

(1)- ابن منظور، لسان العرب، م11، ص138-139.

(2)- أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص08.

* **المنافرة:** المنافرة **لغة** مأخوذة من النفر، وهو "التفرق... ونفر القوم ينفرون نفرا ونفيرا... وفي الحديث: بشروا ولا تنفروا؛ أي لا تلقوهم بما يحملهم على النفور... والمنافرة: المفاخرة والمحاكمة. والمنافرة: المحاكمة في الحسب".[1] أما **اصطلاحا** فهي كما قال **أبو عبيد:** "أن يفتخر الرجلان كل واحد منهما على صاحبه، ثم يحكمان بينهما رجلا كفعل علقمة بن علاثة مع عامر بن طفيل حين تنافرا إلى هرم بن قطبة الفرازي".[2]

يظهر أن المنافرة لا تختلف عن المفاخرة إلا بلزوم التحكيم فيها، وهو ما تتفق فيه مع المناقضة، إذ كان **جرير** و**الفرزدق** يستأنسان بحكام من قريش يفصلون بينهما عند احتدام الشتم والتقاذف.

* **المعاظمة:** مشتقة **لغة** من العظمة والتعظم، وهو "الكبر والزهو والنخوة... واستعظم: تعظم وتكبر... وأعظم الأمر وعظّمه: فخمه...".[3] وهي **اصطلاحا** أن تدعي المرأة أنها أعظم العرب مصيبة، كما حدث بين الخنساء وهند بنت عتبة، إذ "سومت الخنساء هودجها في الموسم وعاظمت العرب بمصيبتها بأبيها عمرو بن الشريد وأخويها صخر ومعاوية، وقالت أنا أعظم العرب مصيبة، وعرفت لها العرب بعض ذلك، فقالت هند: أنا أعظم من الخنساء مصيبة، وسومت هودجها براية، وشهدت الموسم بعكاظ، وقالت: اقرنوا جملي بجمل الخنساء، وعاظمتها بأبيها عتبة بن ربيعة، وعمها شيبة بن ربيعة، وأخيها الوليد بن عتبة الذين قتلوا في (بدر)، ثم قالت كل منهما شعرا تذكر به من فقدت، فيه وحدة البحر والقافية".[4]

---

(1)- ابن منظور، لسان العرب، م08، ص644-645.

(2)- المرجع نفسه، م08، ص645.

(3)- نفسه، م06، ص ص322-323-324.

(4)- أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص09.

تلتزم المعاظمة خطاب الجد مقارنة بالنقيضة التي تلتزم الخطاب الساخر، إذ أن حديث كل من الخنساء وهند بنت عتبة عن مصيبتها بذكر من فقدتاه من الأهل والإخوان في غزوة بدر الكبرى يضفي على معاظمتيهما طابعا جديا تنأيان به وتتميزان عن النقيضة، وإن ظلتا تشتركان معها في وحدة الوزن والقافية والروي.

على الرغم من الاشتراك الموجود بين النقيضة وهذه الفنون الشعرية (المفاخرة والمنافرة والمعاظمة) من حيث أنها جميعا تتضمن قولا وردا في الموضوع ذاته مما يفسح المجال لاشتغال التناص بالإضافة إلى وحدة الوزن والقافية، إلا أن النقيضة تنفرد عنها بطابعها الهزلي الساخر مما يجعل من مصطلح المعارضة الساخرة حقيقا بها.

3- دواعي النقيضة ومقاصدها

سبق وأن عرض البحث لأسباب المعارضة المقتدية، فرأى أن **محمد مفتاح** يرجعها إلى ثقافة محافظة تمجد تراثها وتسحب عليه هالة من التقديس؛ وعلى النقيض منها تعود أسباب المعارضة الساخرة إلى ثقافة ناقدة تنظر فيما حولها بعين فاحصة، فـ"إذا كانت ثقافة ما متغيرة انتابتها تحولات تاريخية واجتماعية عميقة، فإنها غالبا ما تعيد النظر في تراثها بمناهج نقدية. وما قلناه في الثقافة – بصفة عامة– نقوله على مستوى الأدباء والشعراء، فمنهم المقتدي المسالم ومنهم المشاكس المعتدي الثائر".[1]

إن هذه الثقافة الناقدة التي يتبناها ثلة من المبدعين الذين يسمهم **محمد مفتاح** بالثوار المشاكسين، تمارس جملة من المعايير النقدية على التراث مبرزة العيوب

(1)– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص123.

الموجودة فيه قصد تمحيصها وإعادة توجيهه. ويتم النقد في هذا النوع من المحاكاة بأسلوب تهكمي ساخر، يكون وقعه أشد في النفوس من النقد المسالم الناعم، ومن هنا تبرز وظيفة المحاكاة الساخرة، بأنها "شكل من النقد ممتع، شريطة أن تلحق الأذى طبعا بغير قصد، وأن تهدف إلى إبراز العيوب، وأن تعلم في لعب".(1)

تتميز وظيفة المحاكاة الساخرة بالازدواجية، إذ تجمع بين النقد والإضحاك، وبعبارة أخرى بين الفائدة والمتعة، و"حين يؤدي العمل الأدبي وظيفته تأدية ناجحة، فإن نغمتي الفائدة والمتعة لا يجوز أن تتعايشا فقط، بل يجب أن تندمجا".(2) وهو ما تمكنت المعارضة الساخرة من تحقيقه بجدارة، لأنها ببساطة تنقد وتعلم عن طريق الدعابة والضحك، وهذا رغبة في التغيير ونشدانا للارتقاء.

لقد اقتصر **محمد مفتاح** على الجانب الثقافي التاريخي في رصده لأسباب ظهور المحاكاة الساخرة، مهملا بذلك جوانب أخرى لا تقل أهمية عنه؛ فبالعودة إلى العصر الأموي بوصفه عصر النقائض بامتياز تظهر أسباب عدة كانت وراء بعث النقائض وعلو صيتها، منها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفنية، بل حتى النفسية، يتم توضيحها كما أوردها **أحمد الشايب** فيما يلي:

أ- الأسباب السياسية

يعد العامل السياسي من أهم العوامل التي كانت وراء بعث النقائض الأموية، لما له من تأثير على بقية العوامل الأخرى لاسيما الاقتصادية منها والاجتماعية.

(1)- أحمد الخصخوصي وعبد الستار العوني، المحاكاة الساخرة، ص32.

(2)- رينيه ويليك وأستين وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص31.

قامت السياسة قبل عهد **معاوية** على أساس ديمقراطي شوري، فكان حكم الخلفاء قائما على العدل والمساواة بين مختلف الأجناس، لكن بعد المعركة السياسية بين **علي** و**معاوية** تغير الوضع، إذ أصبح هم بنو أمية الوحيد هو الحفاظ على الملك، ولتحقيق ذلك بذلوا مختلف أساليب الترغيب والترهيب، فوجدوا بالإضافة إلى الأنصار طائفة من الشعراء تؤيدهم وتشيد بذكرهم رغبة في العطاء أو رهبة من العقاب.(1)

لقد تأثرت نقائض الثلاثي **جرير** و**الفرزدق** و**الأخطل** بالسياسة الأموية، فمن جهة موالاة **جرير** لقيس عيلان الزبيرية التي كانت لها مكانة في الشام والجزيرة دعمت موقف **جرير** ضد **الأخطل** وقومه؛ ومن جهة أخرى مكانة **الأخطل** في البيت الحاكم، فهو شاعر أمير المؤمنين **عبد الملك بن مروان**، دعمت موقفه ضد **جرير**؛ أما **الفرزدق** فكان يخاصم قيس عيلان في سبيل تميم ويعين **الأخطل** عليها، وكلاهما يناقض **جريرا** الذي يفخر بقيس عيلان.(2)

ب- الأسباب الاقتصادية

أدى العامل الاقتصادي دورا فاعلا في قيام النقائض الأموية، ذلك أن البيئة الصحراوية القاحلة وقلة الخصب دفع إلى قيام العداوات والاقتتال على مواطن الماء والكلأ، ومن ذلك قيام العداوة بين قيس عيلان وتغلب، وفساد العلاقات بينهما بسبب استغلال قيس عيلان لأرض الجزيرة وإساءة جوار تغلب، وهو من بين الأسباب التي كانت وراء نقائض **جرير** و**الأخطل**. أما عن نقائض **جرير** مع بني غسان فكانت بسبب غدير (بالقاع) تتازع حوله بنو جحيش وبنو الخطفى

(1)- ينظر: أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص179.

(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص180.

(قوم جرير)، وقد انتهى النزاع حول مياه الغدير إلى الاقتتال بينهما وإسالة الدماء.[1]

ج- الأسباب الاجتماعية

كان للعصبية القبلية في عصر بني أمية إسهام كبير في بعث النقائض من جانبها الاجتماعي، إذ عادت العصبية بقوة في هذا العصر، واشتدت عما كانت عليه في العصر الجاهلي. وفي هذا راح **الأخطل** بحكم انتمائه إلى تغلب يفتخر بمآثر التغلبيين وأيامهم؛ وكان **جرير** علاوة على فخره بقومه من تميم يساند قيس عيلان ويواليهم، وهو ما دفع **الفرزدق** كونه زعيم تميم والمدافع عنها، إلى نفيه عن تميم.[2]

دارت النقائض بين الأطراف الثلاثة بسبب هذه الولاءات والانتماءات القبلية المتباينة وتعالى صيتها، فصارت عصبية تميم وتغلب عنصرا من عناصر المناقضة؛ فمن جهة يقف **الفرزدق** مع **الأخطل** ليهجو قيس عيلان و**جريرا**، ويفخر بتميم وتغلب، ومن الجهة المقابلة يقف **جرير** ليهجو تغلبا و**الأخطل** و**الفرزدق**، ويفتخر بقيس عيلان وتميم.[3]

د- الأسباب الفنية

تقوم الأسباب الفنية للنقائض على قيمة الشعر والمفاضلة بين الشعراء، ومن ذلك ما جرى من **الأخطل** حين بعث ابنه **مالكا** إلى العراق ليأتيه بخبر **جرير** و**الفرزدق**، فقال له ابنه: "وجدت جريرا يغرف من بحر، ووجدت الفرزدق ينحت

(1)- ينظر: أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص218.

(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص220.

(3)- ينظر: نفسه، ص220.

من صخر، فقال الأخطل: الذي يغرف من بحر أشعرهما".[1] وقال يفضل **جريرا** على **الفرزدق**:

إني قضيت قضاء غير ذي جنف *** لما سمعت ولما جاءني الخبر

إن الفرزدق قد شالت نعامته *** وعضه حية من قومه ذكر[2]

ه- الأسباب النفسية

ارتبطت بظاهرتين طبيعيتين إحداهما الفقر الحسي وثانيهما الغنى النفسي، فحياة الأعرابي متعلقة بالماء والكلأ، فإذا أخلف الغيث وقل الماء حل الجدب وساد البؤس؛ وفي ظل هذه الحياة الشحيحة المضطربة راح الأعرابي يتشبث بالحرية إلى أبعد الآماد، وينفر من الذل والخضوع لأي نوع من القوانين، وكيف يرضى "بالجمع بين فقرين: مادي ونفسي، دون عزاء آخر يرضيه ويطمئن إليه في هذه الدنيا المجدبة القاسية؟ إنما تجوز القوانين على الشعب القار الذي ينعم بعيش خصب، وبيئة غنية، وأمن وطيد".[3]

إن أنفة الأعرابي وحساسيته المفرطة أدت به إلى إيثار الحرية مع الفقر على الغنى الذليل، مما جعله لا يحتمل الضيم والهوان ويثور لأقل الأسباب، فكان الاقتتال على الآبار والمراعي وغيرها من مظاهر الخصب، كما كان في سبيل الكرامة وعزة النفس ودفاعا عن العرض، وقد صاحب الشعر هذه النزاعات فكانت النقائض.[4]

(1)- أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص221.

(2)- الأخطل غياث بن غوث التغلبي، الديوان، قدم له وضبطه وشرحه ووضع فهارسه صلاح الدين الهواري، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2008، ص11.

(3)- المرجع نفسه، ص36.

(4)- ينظر: أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص36-37.

أما عن مقاصد المحاكاة الساخرة، فيرى **محمد مفتاح** أنها بأسلوبها التهكمي الساخر تدعو لاستخلاص العبرة من الماضي كما تسعى لتصفية حساب، هذا وإن كان الدافع الأول مشتركا بينها وبين المحاكاة المقتدية، فإنها تنفرد عنها بالدافع الثاني، إذ تهدف إلى "ثلب بعض الحكام بكيفية صريحة أو ضمنية، أو تجاهل ذكرهم".[1] ويمثل لذلك بقصيدة الدهر الساخرة **لابن عبدون**، التي يدور فحواها حول ذم الأمويين بالمشرق وإعراض عن ذكرهم في الأندلس، والتي تجد صدى لها في كتاب "العواصم من القواصم" **لابن العربي المعافري**، وهو تناص يصور جانبا من التاريخ الإسلامي انطلاقا من رؤية معينة.[2]

إن المحاكاة الساخرة بعملها على إظهار مساوئ الحكام، أو تجاهل ذكرهم، تعمد إلى تحطيم أسطورة البطل في ذهن المتلقي، بكشفها عن التباين الموجود بين شرف الأبطال وغاياتهم الوضيعة.[3]

يجمل **محمد مفتاح** مقاصد المعارضة الساخرة انطلاقا من علاقة التنافر التي تربط النص اللاحق بالنص السابق، وما ينتج عنها من مفاهيم فرعية هي الاستهزاء والسخرية والدعابة في الإمكانيات التالية:

"1/+ مقصدية تغيير الرأي + المماثلة والمشابهة + الاستهزاء = يتجلى هذا النوع في نقائض الشعر العربي، وفي مدح الشيء وذمه من قبل شاعر أو كاتب واحد (الحريري مثلا).

(1)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص132.

(2)- ينظر: المصدر نفسه، ص133.

(3)- ينظر: أحمد الخصخوصي، وعبد الستار العوني، المحاكاة الساخرة، ص76.

2/- مقصدية تغيير الرأي + المماثلة والمشابهة + السخرية = حوار شاعر معروف بحداثته لشكل قصيدة عمودية (أدونيس ينظم على نمط طرفة بن العبد مثلا).

3/- مقصدية تغيير الرأي + المماثلة والمشابهة – الدعابة = الحوار المشوب الذي هو وجه ثان لرقم (03) السابق؛ إذ ليس هناك حوار لغوي محض، ومن ثمة يمكن أن يدعى هذا النموذج بالحوار الإضافي.

4/+ مقصدية تغيير الرأي + المماثلة والمشابهة – السخرية = وهي الحالة نفسها رقم (04)، والخلاف بينهما يكمن في المقصدية، فهناك مقصدية تثبيتية، وهنا مقصدية تغييرية.

5/+ مقصدية تغيير الرأي – المماثلة والمشابهة + الاستهزاء = محاولة صياغة مذهب فكري جديد للقضاء على مذهب فكري آخر.

6/- مقصدية التثبيت – المماثلة والمشابهة + الدعابة = التعميات والألغاز وما شاكلهما.

7/+ مقصدية التثبيت – المماثلة والمشابهة – الدعابة = علامات الطرق في بداية وضعها".[1]

4- النقيضة والتناص

تعرف المعارضة الساخرة بأنها جنس أدبي يقوم على محاكاة نموذج أدبي مشهور، وتحويله من خطاب جاد إلى خطاب هزلي ساخر، فهي في عموم المعنى تعني "جنسا محاكيا، بينما تكشف في درجة ثانية عن النشاط الفني. هكذا يمكن القول إننا لا نستطيع أن ندرك المحاكاة الساخرة إن لم نتعرف إلى

(1)- محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ص86.

النموذج، ومن ثم كانت الحاجة ماسة إلى محاكاة المشاهير الذين هم معرضون حيث ما كانوا إلى ضروب من الكاريكاتير حتى الفج/الغروتاسك منها".[1]

يبدو أن محاكاة المشاهير هو الموضوع الذي يشترك فيه النصان السابق واللاحق في المحاكاة الساخرة، لكن في حين يتناوله النص الأول بطريقة جدية مظهرا مناقب وإنجازات هؤلاء المشاهير، فإن النص الثاني يعرض له بطريقة كاريكاتيرية ساخرة مبرزا مساوئهم ومثالبهم. فإذا عدنا إلى المثال الذي قدمه **محمد مفتاح** عن قصيدة الدهر[*] **لابن عبدون**، فإنه خلافا لما جاء به **ابن عربي المعافري** في كتاب (العواصم والقواصم)، قام بإظهار حقيقة بعض الحكام الأمويين في المشرق، من أمثال: **معاوية بن أبي سفيان** قاتل **الحسين**، الذي لقبه بابن هند سخرية واستهزاء منه، و**عبد الله بن زياد** الذي أمر بقتل **الحسين** في معركة كربلاء أرض الكرب والبلاء، و**الوليد بن اليزيد** المعروف بفسقه وانغماسه في حياة الكأس والوتر، دون نسيان السفاح **الحجاج بن يوسف الثقفي**، وبإظهار هذه المثالب تتحطم الصورة الأسطورية لهؤلاء المشاهير في ذهن المتلقي.

يحدث كثيرا ألا يشترك نصا المحاكاة الساخرة في الموضوع ذاته كما هو الحال مع نقائض العصر الأموي، إذ يحصل تغيير على مستوى الموضوع، فيتحول من فخر إلى هجاء، ومن غزل إلى رثاء، وهو ما يحيد بالمحاكاة الساخرة عما هو متعارف عليه، "إذ لا يمكن أن يقال أن بين نصين حوارا جديا أو ساخرا إلا إذا انصب الحوار على موضوع واحد؛ ومع ذلك فإنه ينبغي أن نلتمس علاقة ما وظيفية بين نص غزلي وآخر رثائي، وإن كان كل منهما ينتمي

(1)- أحمد الخصخوصي وعبد الستار العوني، المحاكاة الساخرة، ص17.

(*)- ينظر: نص القصيدة كاملا في ملحق كتاب محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ص34 وما بعدها.

إلى مجموعة معينة من حيث المضمون".[1] وقد التمس **محمد مفتاح** هذه العلاقة الوظيفية بين الغزل والرثاء في أن كليهما يهدف إلى تطييب النفس وجبر الخواطر.[2]

إن النموذج الشهير الذي تحاكيه المعارضة الساخرة وتعمد للحط من قيمته بتقنيتي التحقير أو التفخيم غالبا ما يكون نصا ملحميا، فهي تعمل على محاكاة أبطال ملحميين بطريقة ساخرة، ومن ثم تحول الملحمة إلى إضحاك، ولهذا عرفت بالملحمة الساخرة، وبملحمة الجبن، وبمرجيتس، وبالشعر البطولي الساخر.[3]

لاحظ **أرسطو** منذ القرن الثالث ق.م "وجود سرد نبيل ودراما نبيلة ودراما منحطة فاستنتج حينئذ –لنفوره من الفراغ ورغبته في إيجاد التوازن– أنه يوجد أيضا سرد منحط فماثله مؤقتا بالملحمة الساخرة".[4] وبهذا يمكن الوقوف على أربعة أجناس أدبية نتجت عن التقاء الصيغتين الدرامية والسردية مع الموضوعين المتفوق والمتدني حسبما يمثله الجدول الموالي:[5]

الصيغة / الموضوع	الدرامية	السردية
المتفوق	المأساة	الملحمة
المتدني	الملهاة	الشعر الساخر

(1)– محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ص87.

(2)– ينظر: المصدر نفسه، ص87.

(3)- Voir Gérard Genette, Palimpseste (La littérature au second degré, p21-22.

(4)– جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص55.

(5)– المرجع نفسه، ص26.

تشترك المحاكاة الساخرة مع الملهاة في الطابع الهزلي الساخر، إضافة إلى الموضوع المتدني، إلا أنها نختلف عنها في الصيغة السردية التي تتفق فيها مع الملحمة؛ في حين تقوم الملهاة والمأساة على الصيغة الدرامية، وبهذا تصبح المحاكاة الساخرة بالنسبة للملحمة بمثابة الملهاة بالنسبة للمأساة، فكما أن الملهاة هي نموذج متدني عن المأساة في الصيغة الدرامية، فإن المحاكاة الساخرة هي نموذج متدني عن الملحمة في الصيغة السردية.

إن قيام المعارضة الساخرة على خاصية المحاكاة جعلها تكرس مفهوم التناص بقوة، وينتج التناص في المعارضة الساخرة عن العلاقة التي يقيمها النص المحاكي (الساخر) مع النص المحاكى (النموذج)، القائمة على أساس من السخرية، "فالمحاكاة الساخرة، علاوة على أنها نمط تعبير أدبي أو مسرحي، هي نص يولد من خلال تشرب أو تحويل نص آخر، لا وجود مستقلا له. إنها وهذه نقطة جوهرية، لا وجود لها إلا بالاستناد إلى رسالة سابقة. فوراء كل محاكاة ساخرة هناك أثر أو جملة من الآثار، ولذا فسواء أكانت شفوية أو تصويرية، مجهورة أو إيمائية هي إرسال مزدوج. إن كلا النمطين المحاكي والمحاكى هما عامة وليس بالضرورة متجانسين. وهكذا تتمثل لعبة المحاكاة الساخرة في عملية مضاعفة: استعارة وهزء".[1] وهو ما يستدعي من المتلقي أن يكون على دراية بالنص المحاكى ليتمكن من الكشف عن مواطن التناص في النص المحاكي.

إن القول بأن المحاكاة الساخرة هي عبارة عن استعارة هازئة، معناه أنها تقوم باستحضار النصوص وتحويلها من أسلوبها الجاد إلى أسلوب هزلي ساخر، إنها عملية أسلبة؛ وإذا كانت الأسلبة في مفهومها العام تعني "قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية أجنبية عنه يتحدث من خلالها عن موضوعه: فاللغة

(1)- أحمد الخصخوصي وعبد الستار العوني، المحاكاة الساخرة، ص60-61.

المعاصرة تلقي ضوءا خالصا على اللغة موضوع الأسلبة فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل".[1] فإن الباروديا (النقيضة) هي "نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخِّصة مع مقاصد اللغة المشخَّصة؛ فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها. لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألا يكون تحطيم لغة الأخرين بسيطا وسطحيا، بل عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كل جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها".[2] وبهذا تضعنا المحاكاة الساخرة إزاء لغتين متمايزتين ورؤيتين للعالم مختلفتين، فاللغة الأولى لغة مداهنة ناتجة عن رؤية للعالم بسيطة وسطحية لا يهمها التغيير ولا تسعى إليه، بل تسعى للحفاظ على الواقع كما هو؛ في حين أن اللغة الثانية لغة كاشفة ناتجة عن رؤية للعالم واعية وعميقة، تهدف إلى فضح الواقع وتعريته نشدانا للتغيير والتجديد.

تشتغل عملية الأسلبة على جميع مستويات اللغة، الصوتية منها والصرفية والتركيبية، ولكي يتم تحويل الأسلوب عن طابعه الجدي إلى طابع هزلي، يضع المحاكي محاكاة ساخرة "طائفة من الأساليب (البلاغية) المختلفة، بحسب ما يستخدم من ملفوظات محدودة أو متعددة، ويعمل المحاكي على مستوى البنى الصغرى على الشواهد التي يعزلها ويحجزها، بتغيير عناصرها التصويتية أو المعجمية وعندما تكون المحاكاة الساخرة نصا طويلا فإننا نجد أيضا شواهد محررة، غير أن عملية الأسلبة والقطيعة معقدة جدا".[3]

أما من الناحية الدلالية فإن المحاكاة الساخرة تعمل على إحداث التباين المعنوي بين النصين المحاكِي والمحاكَى، إنها استنظام لغة انعكاسية على حد

(1)- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر، القاهرة، (د ت)، ص18.

(2)- المرجع نفسه، ص18.

(3)- أحمد الخصخوصي وعبد الستار العوني، المحاكاة الساخرة، ص62.

تعبير **رولان بارت** إذ يستبدل المحاكي بمقتضاها "نمطا بنمط آخر، ويبدل حقيقة يزعم أنها باطلة بحقيقته الخاصة. إنه ينتهك قانون المعنى ليفرض قانونا آخر، بل هو يحقر كلام الآخر، دون أن يضع نفسه موضع شبهة. إنه لا يقيم حوارا جديا، لأن خطابه خطاب دغمائي متواطئ".[1] وفي هذا يستخدم المحاكي لغة غير مباشرة مستثمرا المستوى التقريري للخطاب لصالح المستوى الإيحائي، فيضع المتلقي أمام لغة إيحائية تستعمل مختلف أساليب الانزياح للوصول إلى المعنى المقصود.

تتجسد الممارسة التناصية عموما من خلال التحويل الأسلوبي الذي يتم عبر مستويات اللغة المختلفة، وقد حدد **دوليبار Delepièrre** عمل التناص في المحاكاة الساخرة بأحد الأمور الخمسة الآتية:[2]

- تغيير كلمة في بيت شعري.
- تغيير حرف من الحروف في كلمة.
- الاقتباس الماكر لبيت شعري مشهور.
- إنشاء أبيات شعرية تحاكي أسلوب كاتب ما.
- تحريف نص عن موضوعه إلى موضوع آخر.

يفسح هذا العنصر الأخير مجالا أوسع لاشتغال التناص، ذلك أنه يجعل المحاكاة الساخرة مثلها مثل المحاكاة المقتدية تحيل على (جنس خطابي برمته) على حد قول **محمد مفتاح**، لكن التناص فيها ليس بدرجة وضوح هذه الأخيرة، لأن المحاكي يعمد إلى تحريف النص الأول بأساليب أكثر تعقيدا؛ مما يتطلب من

(1)-أحمد الخصخوصي وعبد الستار العوني، المحاكاة الساخرة، ص60.

(2)- المرجع نفسه، ص31.

المتلقي كفاءات أعلى للتمكن من اكتشاف مواطن التناص في النص المحاكى عبر مستويات اللغة المختلفة الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية.

وخلاصة القول، إن **محمد مفتاح** قد وقف على مختلف قضايا التناص فأحاطها بعناية وافرة، بدءا من نقل مصطلح (intertextualité) إلى الثقافة العربية، فكان بذلك أول من ترجمه بالتناص، كما أنه لم يكتف بتعريفات الغربيين له لما وجد فيها من قصور فراح يقدم له مفهوما خاصا، فضلا عن إحاطته بظروف ظهور المصطلح ونشأته ومختلف أنواعه وأشكاله، وفي تبيانه لآلياته استمد الناقد آليتيه (التمطيط والإيجاز) من عمق التراث، وليس هذا فحسب بل إنه عمد إلى إيجاد ما يقابل المفهوم في التراث العربي فوقع على السرقة والمعارضة والنقيضة، فراح يحددها مبرزا خصوصيات كل مصطلح وكيفية اشتغاله. وتكمن أهمية ما قدمه الناقد في الموضوع أن إسهاماته تعد من المحاولات الرائدة التي جاءت في فترة كان فيها المصطلح في الثقافة العربية لا يزال محاطا بهالة من الغموض.

خاتمة

عالجت الدراسة موضوع جدلية التراث والحداثة في أعمال الناقد المغربي **محمد مفتاح**، بهدف إظهار مواطن التداخل الثقافي الكائن بين الثقافتين الغربية ونظيرتها العربية الإسلامية في حقل الدراسات النصية وما تعلق بها من قضايا النص والاتساق والانسجام والتناص، وانتهت إلى رصد جملة من الاختلافات والائتلافات التي أثبتت صحة أطروحة التماثل التي بنى عليها **محمد مفتاح** فرضيته، وفيما يلي يتم الوقوف عليها:

– قيام الدلالة اللغوية للنص في اللغة اللاتينية على معنيي النسيج والوثاق، وعليها اعتمد بعض النقاد الغربيين **(رولان بارت)** في بلورة مفهوم النص، فيما قامت دلالته في اللغة العربية على الرفعة والظهور وإليها استند الأصوليون في صياغة مفهومهم للنص؛ وعلى الرغم من هذا الاختلاف تمكن **محمد مفتاح** من إيجاد نقطة تقاطع وائتلاف هي دلالة النص على الحقيقة الظاهرة أو المتوصل إليها عن طريق التأويل.

– ارتبط مفهوم النص عند الناقد بالكتابة متأثرا في ذلك بالنقاد الغربيين الأوائل المؤسسين لمفهوم النص، من أمثال **فان دايك ورولان بارت**، فالنص عنده "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"، وقد ظل متمسكا به حتى بعد ظهور مفهوم **كريستيفا** للنص التي تقدمه على أنه أكثر من مجرد خطاب أو قول، فهو مجال للعديد من الممارسات السيميولوجية، إذ يرى أن تلك ما هي إلا نصوص على الاستعارة، أما النص الحقيقي فهو النص المكتوب.

– لئن تمت مقاربة مفهومي النص والخطاب في الثقافة الغربية ليظهر أن النص خطاب تم تثبيته بواسطة اللغة، فإنه بالمقابل عمل البحث على النظر في العلاقة التي تجمع النص بالخطاب في الثقافة العربية الإسلامية، ليتضح أن الخطاب أعم من النص، لأنه لا يتوجب في الخطاب إلا إفهام المتلقي، فيما يشترط في النص الشفافية والوضوح التام المنزه عن مسالك الاحتمال وجهات التأويل، وهو ما أدى إلى تراجع دلالة النص وانحسارها. ويبدو أنه ما جعل **محمد مفتاح** يخرج النص من دائرة مصطلحاته الجديدة منطلقا في ذلك من قناعة مفادها أن كل كلام مهما بلغ مبلغه من الوضوح يبقى قابلا للتأويل.

– يبدو أن وجهة نظر **محمد مفتاح التي** يذهب فيها إلى أن الخطاب أعم من النص نابعة من تأثره بالحداثة الغربية متمثلة في شخص الناقد **كورتيس** أحد أهم أعلامها، إذ يظهر النص عنده خطابا لذاته مجردا من السياقات الخارجية، أما الخطاب فهو النص مقرونا أو منفتحا على هذه السياقات التي تسهم في إظهار دلالته، وقد وجد **محمد مفتاح** صدى لما ذهب إليه **كورتيس** في التراث العربي الأصولي منه على وجه التحديد الذي تنحسر فيه دلالة النص لاقترانها بالشفافية والوضوح، مقارنة بالدلالة المتسعة للخطاب التي لا يشترط فيها إلا الإفهام.

– عمل **محمد مفتاح** على مقاربة النص بالكلام في التراث العربي، كما تمت مقاربة النص بالكتابة في الثقافة الغربية ليصل إلى أن كل من الكلام والكتاب أشمل من النص، وهذا استنادا إلى دلالته الضيقة التي اكتسبها في التراث الأصولي، المرتبطة بالوضوح التام والمنزهة عن مسالك الاحتمال والتأويل.

– أثبت **محمد مفتاح** كغيره من النقاد الغربيين، ارتباط نصية النص بالاتساق والانسجام، إلا أنه بعد تقسيمه للاتساق أو ما أطلق عليه الترابط النصي إلى ترابط نحوي وترابط معجمي، قام بعزل الروابط النحوية على حدى مقترحا لها مصطلح التنضيد، كما أنه أضاف ما أطلق عليه جهات الأفعال التي تربط بين أحداث النص وأوضاعه في العالم فضلا عن المحيلات؛ كما استحدث في الترابط المعجمي عنصرين بلاغيين هما الكناية والمجاز المرسل.

– تنبه **محمد مفتاح** إلى أن ما تتحدث عنه نظريات النص المعاصرة من تلاحم واتساق وانسجام تجد صدى لها في التراث مع نظرية النظم، وما تطورت إليه هذه النظرية من علم قائم بذاته هو" علم المناسبة" مع **الزركشي**.

– وقف البحث مطولا مع مفهوم النظم، فأحال على **الجاحظ** و**ابن طباطبا** لما لهما من إسهام فيه، قبل أن يعرف أوج تطوره مع **عبد القاهر الجرجاني** الذي جعل منه علما له مبادئه وأصوله امتزج فيه النحو مع البلاغة ليكون نظرية متكاملة قائمة بذاتها، كما أحال على **ابن أبي الأصبع المصري** مبرزا إسهام الرجل في مفهوم النظم أو النسق الذي يجد صدى له في الدراسات النصية المعاصرة.

– كشف البحث عن علم المناسبة عند **الزركشي** الذي يعد امتدادا لنظرية النظم، بإسهامه في الكشف عن العلاقات الخفية، فضلا عن الظاهرة، التي تحكم انسجام النص القرآني، مثل: التنظير، والمضادة، والاستطراد، والتمثيل، والتخلص، والمناسبة بين السورة واسمها، ومناسبة السورة لفاتحتها وخاتمتها.

– يعد **محمد مفتاح** أول من ترجم مصطلح intertextualité، وعلى الرغم من تهاطل الترجمات من بعده، إلا أن ما يميز هذه الترجمة من دقة واقتصاد لغوي، ناهيك عن معنى المشاركة الذي أفادته التاء الذي يعبر عن تداخل النصوص وتفاعلها جعلها أكثر تداولا من غيرها.

– لم يتبن **محمد مفتاح** مفاهيم الغربيين للتناص، من أمثال: **كريستيفا، وأريفي، ولورانت،** لما وجد فيها من قصور، بل عمل على صياغة مفهومه الخاص له محاولا التركيب بين أشهر التعريفات الموجودة، ليصوغ تعريفا جامعا مانعا يكرس خاصية التعالق الحاصلة بين النصوص.

– خاض **محمد مفتاح** في ظروف نشأة مصطلح التناص التي يرجعها إلى فلسفة القطيعة والاعتراض، كما أنه قسم التناص إلى أنواع مختلفة كالتناص الضروري والاختياري، والتناص في الشكل والمضمون، والتناص الداخلي والخارجي، دون إغفال الحديث عن درجاته وهي: التطابق والتفاعل والتداخل والتحاذي والتباعد والتقاصي، وبهذا يكون قد أحاطه بعناية وافرة.

– لم يقف **محمد مفتاح** في عرضه لآليات التناص على الآليات الغربية الواردة، شأنه في ذلك شأن **محمد بنيس** الذي استمد آليات الاجترار والامتصاص والحوار من **كريستيفا** و**جان لوي هودبين**، أو **كاظم جهاد** الذي أخذ آليات التحقيق والتحويل والخرق عن **جيني لورانت**، بل راح ينقب في عمق التراث العربي كاشفا عن آليتي التمطيط والإيجاز اللتين صادفهما عند **ابن رشيق** و**حازم القرطاجني**، ثم عمل على توضيحهما بإبراز الأشكال المنضوية تحتهما، وكذا الطريقة التي تشتغل بها كل آلية.

– سعى **محمد مفتاح** إلى إيجاد مقابلات للتناص في التراث العربي التي حددها بثلاثة أشكال يسجل حضورها بكثرة فيه هي: السرقة والمعارضة والنقيضة، التي تعمل على إجلائه وإظهاره للمتلقي، غير أنه اختزلها لاحقا في نوعين هما: المعارضة والنقيضة، ربما اقتداء بما هو موجود في الثقافة الغربية أو بسبب المعنى الهجين الذي اقترنت به السرقة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا- المصادر والمراجع

1- المصادر

1- مفتاح محمد، التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 1996.

2- ـــــــــ، التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2009.

3- ـــــــــ، التنظير والتنزيل في الحياة والمؤلفات، ضمن كتاب التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي.

4- ـــــــــ، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2010.

5- ـــــــــ، النص من القراءة إلى التنظير، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000.

6- ـــــــــ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2005.

7- ـــــــــ، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2006.

8- ـــــــــ، رؤيا التماثل، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2005.

9- ـــــــــ، مشكاة المفاهيم -النقد المعرفي والمثاقفة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2009.

10- ـــــــــ، مجهول البيان، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.

2- المراجع

أ- المراجع العربية

11- الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، ط4، دار المعارف، القاهرة، 1992.

12- الأخطل غياث بن غوث التغلبي، الديوان، قدم له وضبطه وشرحه ووضع فهارسه صلاح الدين الهواري، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2008.

13- الإدريسي رشيد، سيمياء التأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000.

14- أمين أحمد، ظهر الإسلام، ط5، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة المعرفة، مصر، 1982، ج3.

15- الأندلسي بن عبد ربه، الديوان، تح: محمد رضوان الداية، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1979.

16- الأنصاري مسلم بن الوليد، ديوان صريع الأغاني، تح: سامي الدهان، ط3، دار المعارف، القاهرة، 2009، ج2.

17- البادي حصة، التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا)، ط1، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2009.

18- بازي محمد، تقابلات النص وبلاغة الخطاب -نحو تأويل تقابلي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010.

19- البحتري أبو عبادة الوليد بن عبيد، الديوان، (د ط)، دار صادر، بيروت، (د ت)، م1.

20- بحيري سعيد حسن، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1997.

21- البخاري يونس طركي سلوم، المعارضات في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية موازنة)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2008.

22- البصري أبو الحسين محمد بن علي بن الطيب، المعتمد في أصول الفقه، تح: محمد حميد الله، (د ط)، المعهد العلمي الفرنسي للدراسات العربية، دمشق، سوريا، 1964، م2.

23- البطاشي خليل بن ياسر، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ط1، دار جرير، عمان، الأردن، 2009.

24- بقشي عبد القادر، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، (د ط)، إفريقيا-الشرق، الدار البيضاء، 2007.

25- بلعيد صالح، نظرية النظم، (د ط)، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 2004.

26- بنيس محمد، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 1988.

27- ـــــــــ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية)، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 1985.

28- بوقرة نعمان، لسانيات الخطاب (مباحث في التأسيس والإجراء)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012.

29- التميمي جرير بن عطية بن حذيفة الخطفي اليربعي، الديوان، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، (د ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت).

30- التوحيدي أبو حيان علي بن محمد بن العباس البغدادي، الهوامل والشوامل، تح: أحمد أمين والسيد أحمد الصقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951.

31- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر محبوب، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط1، نشر مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1938، ج3.

32- ـــــــــــ، حجج النبوة ضمن رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، (د ط)، دار صادر، بيروت، 1975، ج1.

33- ـــــــــــ، البيان والتبيين، تح: درويش جويدي، (د ط)، المكتبة العصرية، بيروت، 2005، ج1.

34- جاد عزت محمد، نظرية المصطلح النقدي، (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002.

35- الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012.

36- ـــــــــــ، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، (د ط)، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د ت).

37- الجرجاني القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2006.

38- ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: عبد الحميد هنداوي، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ج1.

39- الجواري أحمد عبد الستار، نحو المعاني (د ط)، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1976.

40- الجويني أبو المعالي عبد الملك بن عبد الله بن يوسف، البرهان في أصول الفقه، تعليق: صلاح بن محمد بن عويظة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت)، ج1.

41- الجيراري عباس، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب من 1830 إلى 1990م، منشورات النادي الجيراري، الرباط، 1997.

42- الحاتمي أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتاني، (د ط)، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، 1979، ج2.

43- حسنين نبيل علي، التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض: جرير والفرزدق والأخطل، ط1، دار كنوز المعرفة، عمان، 2009.

44- حمودة عبد العزيز، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، (د ط)، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

45- ـــــــــ، المرايا المقعرة -نحو نظرية نقدية عربية، (د ط)، عالم المعرفة، الكويت، 2001.

46- الحميري عبد الواسع، الخطاب والنص (المفهوم-العلاقة-السلطة)، ط2، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2014.

47- ـــــــــ، في آفاق الكلام وتكلم النص، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2009.

48- ابن خاقان أبو نصر الفتح بن محمد بن عبد الله، مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملمح أهل الأندلس، تح: محمد علي الشوابكة، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1983.

49- خطابي محمد، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2006.

50- ابن خلدون ولي الدين عبد الرحمن بن محمد، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، قرأه وعارضه بأصول المؤلف، وأعد معاجمه وفهارسه إبراهيم شبوح، ط1، دار القيروان للنشر، تونس، 2007.

51- خمري حسين، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.

52- الدغمومي محمد، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1999.

53- الدينورِي بن قتيبة أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، (د ط)، دار المعارف، القاهرة، 1958، ج1.

54- رمضان يحي، القراءة في الخطاب الأصولي (الاستراتيجية والإجراء)، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2007.

55- الزركشي بدر الدين محمد بن بهادر بن عبد الله، البحر المحيط في أصول الفقه، تحرير: عبد القادر عبد الله العاني، ط2، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، 1992، ج1.

56- ـــــــــــــ، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، دار الفكر، بيروت، 1980، ج1.

57- الزيادي تراث حاكم، الدرس الدلالي عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2011.

58- أبو زيد نصر حامد، مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)، (د ط)، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1990.

59- السعران محمود، علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)، (د ط)، دار الفكر، بيروت، 1992.

60- سليم محمد رزق، عصر سلاطين المماليك، ط1، القاهرة، 1965، مج8.

61- سماحي رفيقة، السرقات الشعرية والتناص، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2016.

62- السمرائي فاضل صالح، الجملة العربية والمعنى، ط1، دار ابن حزم، بيروت، 2000.

63- ابن سينا الحسين بن عبد الله، رسالة في إثبات النبوءات وتأويل رموزهم وأمثالهم، تحقيق ميشال مرمورة، ط2، دار النهار، بيروت، 1991.

64- السيوطي جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، تح: شعيب الأرنؤوط، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2008.

65- الشابي أبو القاسم، الديوان، قدم له وشرحه أحمد حسن بسج، ط4، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.

66- الشافعي محمد بن إدريس، الرسالة، تح: أحمد محمد شاكر، (د ط)، المكتبة العلمية، لبنان (د ت).

67- الشايب أحمد، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ط2، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1954.

68- الشنتريني أبو الحسن علي بن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، ط1، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، بيروت، 1979، ق1، م1.

69- شوقي أحمد، الشوقيات، حققه وقدم له عمر فاروق الطباع، (د ط)، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت (د ت)، م2.

70- الشوكاني محمد بن علي، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، تح: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، (د ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت).

71- ضيف شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط10، دار المعارف، مصر، (د ت).

72- الطائي أبو تمام حبيب بن أوس، الديوان، إعداد محمد عبد الرحيم، ط1، دار الراتب الجامعية، بيروت، 2008.

73- طبانا بدوي، السرقات الأدبية: دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1969.

74- عباس إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، ط6، دار الثقافة، بيروت، 1981.

75- ـــــــــــ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ط3، دار الشروق، عمّان، 2001.

76- ابن العبد طرفة، الديوان، تح: كرم البستاني، (د ط)، دار صادر، بيروت، (د ت).

77- عتيق عبد العزيز، في النقد الأدبي، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1972.

78- عرفة عبد العزيز معطي، من بلاغة النظم العربي –دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، عالم الكتب، بيروت، 1984، ج1.

79- عزام محمد، النص الغائب (تجليات النص في الشعر العربي)، (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

80- العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952.

81- العلوي ابن طباطبا محمد أحمد، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.

82- عمر أحمد مختار، علم الدلالة، ط2، عالم الكتب، مصر، 1988.

83- الغذامي عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1985.

84- الفرزدق همام بن غالب بن صعصعة التيمي الدارمي، الديوان، شرحه وضبه وقدم له علي فاعور، (د ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت).

85- فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996.

86- الفقي صبحي إبراهيم، علم اللغة النصي بين النظري والتطبيق، ط1، دار قباء، القاهرة، 2000، ج1.

87- القرطاجني أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.

88- قنوش محمد، من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي لدى العرب -دراسة في المصطلح والقضية، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2013.

89- القيرواني ابن رشيق أبو علي الحسن، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000.

90- كاظم جهاد، أدونيس منتحلا دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993.

91- كيليطو عبد الفتاح، الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، ط3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2006.

92- ماضي شكري عزيز، في نظرية الأدب، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2005.

93- ــــــــــ، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط2، دار ورد الأردنية، 2008.

94- مجاهد أحمد، أشكال التناص الشعري (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

95- مرتاض عبد الملك، نظرية النص الأدبي، (د ط)، دار هومة، الجزائر، 2007.

96- المرزوقي محمد وبن الحاج يحي الجيلاني، أبو الحسن الحصيري القيرواني، (د ط)، مكتبة المنار، تونس، 1963.

97- المصري ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، (د ط)، نشر المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، 1963.

98- عبد المطلب محمد، النص المشكل، (د ط)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1999.

99- المناصرة عز الدين، علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفـــاعلي)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2006.

100- مندور محمد، النقد المنهجي عند العرب، ط4، دار نهضة مصر، القاهرة، (د ت).

101- الميداني عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة العربية: أسسها، وعلومهـــا، وفنونهـــا، وصور من تطبيقاتها، ط1، دار القلم والدار الشامية، دمشق-بيروت، 1996، ج2.

102- النجار نادية رمضان، علم لغة النص والأسلوب، (د ط)، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، 2013.

103- هيكل أحمد، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافـــة، ط9، دار المعـــارف، القاهرة، 1985.

104- وهابي محمد، من النص إلى التناص، ط1، عالم الكتب الحـــديث، أربـــد، الأردن، 2016.

105- ياقوت محمود سليمان، فقه اللغة وعلم اللغة، دار المعرفة الجامعية، الإســـكندرية، مصر، 1991.

106- يقطين سعيد، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ط1، المركز الثقافي العربـــي، الدار البيضاء-بيروت، 1997.

107- ـــــــــــ، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ط2، المركز الثقافي العربـــي، الدار البيضاء-بيروت، 2001.

108- ـــــــــــ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، ط4، المركز الثقـــافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2005.

109- ـــــــــــ، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2005.

ب- المراجع المترجمة

110- باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر، القاهرة، (د ت).

111- بارت رولان، لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسن سبحان، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988.

112- ـــــــ، نظرية النص، ضمن آفاق التناصية (المفهوم والمنظور)، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

113- بياجيه جان، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، 1985.

114- جينيت جيرار، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

115- الخصخوصي أحمد والعوني عبد الستار، المحاكاة الساخرة، تر: علي البوجديدي، (د ط)، مركز النشر الجامعي، تونس.

116- دايك فان، النص بنياته ووظائفه (مدخل أولي إلى علم النص)، ضمن كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين، تأليف مجموعة من الباحثين، ترجمة وتقديم: محمد العمري، (د ط)، إفريقيا-الشرق، الدار البيضاء، 1997.

117- ريكور بول، النص والتأويل، تر: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، إصدار مركز الإنماء القومي، بيروت-الدار البيضاء، 1988.

118- كريستيفا جوليا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997.

119- ويليك رينيه ووارين أوستين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

ثانيا- المعاجم بالعربية

120- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ط2، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1972.

121- الأزهري أبو منصور محمد بن أحمد بن الأزهر بن طلحة، تهذيب اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، طبعة الدار المصرية، مصر، 1964، ج1.

122- الإفريقي المصري بن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مراجعة وتصحيح نخبة من الأساتذة المتخصصين، (د ط)، دار الحديث، القاهرة، 2003.

123- التهانوي محمد علي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: رفيق العجم وعلي دحروج، ط1، مكتبة لبنان، 1996.

124- الحموي ياقوت، معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، تحقيق إحسان عباس، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1993، ج1.

125- ابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن، جمهرة اللغة، تحقيق رمزي منير بعلبكي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، ج3.

126- الزبيدي محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس، تحقيق عبد الكريم الغرباوي، (د ط)، مطبعة حكومة الكويت، 1979، ج18.

127- الفراهيدي الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.

128- الكفوي أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني، الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998.

129- وهبـــة مجـــدي والمهنـــدس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (د ط)، مكتبة لبنان، 1979.

ثالثا- الأطروحات والرسائل

130- بن عروس مفتاح، الاتساق والانسجام في القرآن، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2007-2008.

رابعا- المجلات والدوريات العلمية

131- إبراهيم نبيلة، القارئ في النص، مجلة فصول، القاهرة، 1984، م5، ع1.

132- بكار يوسف، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، مجلة فصول، القاهرة، 1983، م6، ع3.

133- تركي المغيض، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، سلســـلة الآداب واللغويات، الأردن، 1991، م9، ع2.

134- حافظ صبري، التناص وإشاريات العمل الأدبي، ضمن عيون المقالات، المغـــرب، 1986، ع2.

135- بن دحمان جمال، المشروع الفكري لمحمد مفتاح: الأنساق الدينامية وفلسفة انتظام الكون، ضمن كتاب محمد مفتاح: المشروع النقدي المفتوح، تأليف جماعة من الباحثين، تنسيق: عبد اللطيف محفوظ وجمال بن دحمان، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائـــر، 2009.

136- سالمي كريمة، في ماهية النص: المعنى الكلي والكل النصي، مجلـــة الممارســـات اللغوية، تيزي وزو، مارس 2016، م7، ع1.

137- سعيد أمين علي، الشاعر أبو إسحاق، الأطعمة ومعارضاته الشعرية، مجلـــة كليـــة الآداب، جامعة بغداد، 1978، ع23.

138- بن عروس مفتاح، حول الاتساق في نصوص المرحلة الثانوية (مقاربة لسانية)، مجلة اللغة والأدب، دار الحكمة، الجزائر، ديسمبر 1997، ع12.

139- مرتاض عبد الملك، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، السعودية، ماي 1991، مج1، ع1.

140- مصلوح سعد، نحو أجرومية النص الشعري "دراسة في قصيدة جاهلية"، مجلة فصول، القاهرة، يوليو- أغسطس 1991، م10، ع2.

141- الموسى خليل، التناص والأجناسية في النص الشعري، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، أيلول 1996، م26، ع305.

142- يقطين سعيد، مفهوم النص واستراتيجية القراءة عند محمد مفتاح، ضمن كتاب التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، قراءات في أعمال الباحث الناقد محمد مفتاح، تأليف جماعة من الباحثين، تنسيق: محمد الداهي، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2008.

خامسا- المراجع والمعاجم والمجلات الأجنبية

143- Adam Jean Michel, dimension séquentielle et configurationnelle du texte in revue "degrés" Science s du texte, 14ème année, Bruxelles, N° 46-47, été-Automne 1986.

144- Campagnon Antoine, La seconde main ou le travail de la citation, éd Seuil, Paris, 1979.

145- Cressot Marcel, le style et ses techniques, 6ème édition presses universitaires de France, Paris, 1969,

146- Dallenbach, intertexte et autotexte, poétique N° 27, 1976.

147- Derrida Jacques, de la grammatologie, minuit, Paris 1967.

148- Eco Umberto, interprétation et surinterprétation, traduit de l'anglais par jean Pierre Cometti, 1ère édition, presse universitaires de France, Paris, 1992.

149- Genette Gérard, palimpsestes (la littérature au second degré) 1ère publication, édition du Seuil, Paris, 1982.

150- Giraudoux Jean, littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnu.

151- Greimas A.J et Courtes J, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette université, Paris, 1979.

152-Halliday. M.A.K and R. Hassan, language, contexte and text, Aspect of language a social semiotic perspective, oxford university press, 1989,

153- Kristeva Julia, Le texte du roman Moutons publishers, the hague Paris, N.York, 1979.

154- ———— , sémiotiké (recherche pour une sémanalyse à, coll : Tel quel, éd Seuil, Paris, 1969.

155- Laurent Jenny, La stratégie de la forme, poétique, N° 27, 1972.

156- Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, nouvelle édition, Méllésime, paris, 202.

157- Reboul Anne, Moeschler Jacque, Pragmatique de discours de l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation de discours, Armand Colin, Paris, 1998.

158- Riffaterre Michel, L'intertexte inconnu, in littérature, N° 41, éd Larousse, Paris, septembre 1981.

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
مقدمة	01
مدخل: مرجعيات الناقد محمد مفتاح	08
الفصل الأول: مفهوم النص عند محمد مفتاح	
المبحث الأول: المنظور الحداثي للنص عند محمد مفتاح	27
1- مفهوم النص في الثقافة الغربية	27
2- علاقة النص بالكتابة في الثقافة الغربية	35
3- علاقة النص بالخطاب في الثقافة الغربية	40
4- اختلاف النقاد المحدثين في علاقة النص بالخطاب	50
المبحث الثاني: المنظور التراثي للنص عند محمد مفتاح	58
1- مفهوم النص في الثقافة العربية الإسلامية	58
2- النص والخطاب في الثقافة الإسلامية	66
3- علاقة النص بالكلام في التراث العربي	73
الفصل الثاني: اتساق النص وانسجامه عند محمد مفتاح	
المبحث الأول: المنظور الحداثي لاتساق النص وانسجامه عند محمد مفتاح	88
أولا- الاتساق	88
1- مفهومه لغة واصطلاحا	88
2- أنواع الاتساق	90
3- تماسك النص عند محمد مفتاح	94
4- الترابط النصي عند محمد مفتاح كمعادل لمفهوم الاتساق	96
ثانيا- الانسجام	113
1- علاقة الانسجام بالاتساق	113
2- عناصر السياق ودورها في انسجام النص	116
3- إسهام المتلقي في صنع انسجام النص	119
المبحث الثاني: المنظور التراثي لاتساق النص وانسجامه عند محمد مفتاح	130

1- الاتساق ومفهوم النظم	131
2- النظم قبل عبد القاهر الجرجاني	134
3- النظم عند عبد القاهر الجرجاني	140
4- النظم بعد عبد القاهر الجرجاني	145
5- الزركشي وعلم المناسبة	151
الفصل الثالث: قضايا التناص عند محمد مفتاح	
المبحث الأول: المنظور الحداثي للتناص عند محمد مفتاح	166
1- إشكالية المصطلح والمفهوم	166
2- أنواع التناص وأشكاله عند محمد مفتاح	178
3- آليات التناص عند محمد مفتاح	187
4- درجات التناص عند محمد مفتاح	196
المبحث الثاني: المنظور التراثي للتناص عند محمد مفتاح	202
أولا- السرقة	202
1- المفهوم والمصطلح	202
2- السرقة الأدبية بين الاستهجان والاستحسان	205
3- السرقات الأدبية والتناص: أية علاقة؟	209
ثانيا- المعارضة	221
1- مفهوم المعارضة لغة واصطلاحا	222
2- المعارضة وفنون أخرى	227
3- دواعي المعارضة ومقاصدها	231
4- المعارضة والتناص	237
ثالثا- النقيضة	242
1- مفهوم النقيضة لغة واصطلاحا	242
2- النقيضة وفنون أخرى	248
3- دواعي النقيضة ومقاصدها	250

4- النقيضة والتناص	256
خاتمة	264
قائمة المصادر والمراجع	269
فهرس المحتويات	285
ملخص	

ملخص

يروم موضوع البحث مساءلة ثنائية التراث والحداثة في أعمال الناقد المغربي محمد مفتاح، محاولا الكشف عن الكيفية التي وظفها بها، وما إستراتيجيته في التعامل معها؟منطلقا في ذلك من أطروحة التماثل التي يدافع عنها، ومفادها أن ما يجمع بين الثقافات الإنسانية هو أكثر مما يفرق بينها، لاسيما تلك المتعلقة بثقافات البحر الأبيض المتوسط في الفترة التي سبقت عصر النهضة، حيث لم يكن هناك مجال للحديث عن الاختلافات بين الشرق والغرب. وقد سحب الناقد هذه الفلسفة على مجالات عدة نظرا لثقافته الموسوعية، إلا أن البحث خص منها ما ارتبط بالحقل المفاهيمي النصي، مركزا في ذلك على قضايا النص والاتساق والانسجام والتناص.

الكلمات المفتاحية: التراث؛ الحداثة؛ محمد مفتاح؛ النص؛ الاتساق؛ التناص.

Abstract

The present research paper aims to question the duality of heritage and modernity in the works of the famous Moroccan critic, Muhammad Meftah, attempting to reveal how he employed this duality, and what strategy does he use when dealing with it? Starting from the symmetry thesis that he defends, according to which what unites human cultures is more than what sets them apart, especially those related to the Mediterranean cultures in the period prior to the Renaissance, when there was no room to talk about the differences between East and West. In the same line of thought, the critic used this philosophy in several areas of his works due to his encyclopedic culture, however this research only deals with that related to the textual conceptual field, focusing on the issues of text, coheroncy, cohesion and intertextuality.

Key words: heritage ; modernity ; Muhammad Meftah ; text ; cohesion ; intertextuality .