مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الثقافية

الاتّجاهات النقديّة
في الشّعر العربي الحديث في الخليج

د. خليفة بن عربيّ

الكويت

2018

مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الثقافية

هاتف: 22415172 965 +
فاكس: 22455039 965 +
البريد الإلكتروني: info@albabtaincf.org
ردمك: 978-9921-704-04-4
رقم الإيداع: 2018-0231

تصميم الغلاف: محمد العلي

طبعة خاصة

صدرت بمناسبة إقامة الموسم الحادي عشر
لمهرجان ربيع الشعر العربي - مارس 2018

حقوق الطبع محفوظة للمؤسسة

التصدير

الإبـداع الشعري في منطقة الخليج العربي هو جـزء لا يتجزأ من مجمل الإبداع الشعري العربي الممتد على مساحة الوطن العربي بمجملها، ولا ينفصل في مكوناته عن مكونات هذا الشعر وأساليبه واتجاهاته، وقد تأثر بقضايا الأمة العربية وواكبها في السراء والضراء.

ولأهمية هذا الشعر ومكانته المتميزة في الشعر العربي؛ كان من الطبيعي أن تقوم عليه الدراسات النقدية الرصينة، التي بـدأت بتناول القضايا النقدية التقليدية المعروفة كأساليب الصياغة الشعرية ودراسـة المعاني والصور وقضايا الصدق والطابع العام للشعر والتي ما لبثت أن تطورت وارتقت مع مرور السنين وتلاقح الثقافات، فأصبحت هـذه الـدراسـات تقوم على التركيز على اتجاهات محددة ومبادئ علمية، تستند في نهاية المطاف إلى قيم تراثنا الشعري الخالد الذي توارثته الأجيال منذ قرون عديدة، فالأمة التي تدير ظهرها لتاريخها وثقافتها وأصالتها أمة لا خير فيها ولا بقاء لها، ونحن أمة حافظنا وسنظل نحافظ على تراثنا وقيمنا وثقافتنا العربية الأصيلة لكن مع ضـرورة الأخذ بأسباب التطور والارتقاء الرصين الهادف إلى علو شأن الأمة في كافة الميادين والمجالات.

فالمجتمعات ذات الثقافة الانعزالية التي لا تتصل بالثقافات الأخرى هي مجتمعات منطوية على ذاتها وعلى أدواتها الخاصة بها، وهي إن قُدِّر لها البقاء، فسوف تستمر على نمط المعيشة نفسه التي تعيشها، ولن تتطوّر، وستعاني أخطار الاندثار مع مرور الزمن، أما المجتمعات الإنسانية ذات الثقافات المنفتحة التي

تقبل الحَسنَ من ثقافة غيرها وتلفظ الذي لا يناسبها، فستظل قابلة للحياة والاستمرار والإبداع.

وقد دأبت مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية على اختيار بعض الكتب التي تراها ذات فائدة في مجال من المجالات وتقوم بإعادة طباعتها ونشرها بمناسبة إقامة بعض أنشطتها الثقافية.

ومن هذه الكتب التي ارتأت الأمانة العامة للمؤسسة إعادة طباعتها ونشرها كتاب: «الاتجاهات النقدية في الشعر العربي الحديث في الخليج» للدكتور خليفة بن عربي من مملكة البحرين الشقيقة، وإصداره ضمن مطبوعات مهرجان ربيع الشعر العربي الحادي عشر مارس 2018.

نشر الكتاب للمرة الأولى عام 2012، وهو يتضمن دراسات نقدية قيمة تناولت الشعر العربي في منطقة الخليج العربي وفق معايير وأسس منهجية واتجاهات نقدية علمية محددة بعيدًا عن الإطناب والتفصيلات المرهقة للقارئ، لذا فإن هذه الدراسة الثرية ستعين الدارسين والمهتمين في مجال الدراسات النقدية للشعر العربي في هذه المنطقة.

والله ولي التوفيق،،

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في 27 ربيع الآخر 1439هـ

الموافق 14 يناير 2018م

****

مقدمة الطبعة الثانية

هذه هي الطّبعةُ الثّانيةُ من كتاب «الاتجاهات النقدية في الشعر العربي الحديث في الخليج»، تأتي في وقت باتت فيه الحاجة ملحّة إلى العمل النّقديّ العميق في النّصوص الشّعريّة الّتي أنتجها شعراء الخليج العربيّ. وقد جاءت هذه الطّبعة إثر مبادرة كريمة من «مؤسّسة عبدالعزيز سعود البابطين الثّقافيّة»، لتنتظمَ ضمنَ تلك الجهود الجبّارة الّتي تقوم بها المؤسّسة، بقيادة راعيها الأديب والشّاعر الدّكتور عبدالعزيز بن سعود البابطين، في سبيل خدمة الثّقافة العربيّة والعالميّة بكلّ سياقاتها.

ونأمل أن يكون هذا الكتابُ إضافة للمكتبة النّقديّة العربيّة.

د.خليفة بن عربيّ

مملكة البحرين

جمادى الأولى 1493هـ

كانون الثّاني (يناير) 2018م

****

مقدّمة الطّبعة الأولى

لم تعد الممارسة النّقديّة في الوقت الرّاهن مجرّد تفسير وشرح للنّصوص الأدبيّة، معتمدة على بيان مواطن التّميّز عند المُبدع وتحديد مفاصل إبداعه لفظًا وصورة وتركيبًا وبناءً، مقتصرة على الجوانب الأسلوبيّة والقيم الجماليّة، بل تمدّدت وتوسّعت بشكل كبير وتداخلت مع فلسفات وأفكار كثيرة لتصل إلى حدّ تجزيء النّصّ وكشف مرجعيّاته الفلسفيّة والأسطوريّة وتفتيت مكوّناته ورموزه اللّغويّة والفكريّة، خاصّةً في ظلّ شيوع المناهج والتّيّارات النّقديّة الحديثة الّتي غدت واقعًا احتذاه أغلب النّقّاد العرب المحدثين، على أساس وضع النّقد الأدبيّ في أطر وقوانين تحكم العمليّة النّقديّة وتنأى بها عن العموميّات والانطباعات الّتي لا تقدّم قِيَمًا نقديّة حقيقيّة. لقد عبّ النّقّاد من هذه المناهج واعتمدوا عليها حتّى أصبحت سمةَ النّقد المعاصر وأصبح من المعيب على النّاقد وهو يتعامل مع النّصوص الأدبيّة ألاّ يسير وفق منهج محدّد يؤصّل من خلاله رؤاه وقراءاته، وإلاّ أصبح نقده مجرد انطباعات وتأثّرات وصفيّة لا تخدم المتلقّي والمبدع على حدٍّ سواء.

استطاع الشّعر العربي الحديث في الخليج أن يوجد لنفسه موقعًا متميّزًا في المشهد الشّعريّ العربيّ، متساوقًا بشكل لافت مع موجات التّحديث والتّطوّر المصاحبة للشّعر العربيّ الحديث، خصوصًا في مرحلة ما بعد الانتداب البريطانيّ في بداية سبعينيّات القرن العشرين لمّا تحرّرت شعوب الخليج العربيّ من قيود المحتلّ ووصايته، وسعت لبناء ذاتها سياسيًّا وفكريًّا، وساعد على ذلك الانفتاح التّوسّعُ الاقتصاديُّ الّذي حظيتْ به المنطقة بعد اكتشاف النّفط فيها، فبرز على إثر

ذلك مجموعة من الشّعراء الّذين صافّوا كبار الشّعراء في الوطن العربيّ بل العالم، ولقد أثمر ذلك النّبوغ الشّعريّ لشعراء الخليج العربيّ أن ظهرت الدّراسات النّقديّة العديدة والمتنوّعة لشعرهم بوصفها ظاهرة طبيعيّة تَتْلُو الأعمال الأدبيّة والإبداعيّة، وقد تناول كثير من النّقّاد العرب وما يزالون الشّعرَ الخليجيّ باعتباره جزءًا لا يتجزّأ من نسيج الشّعر العربيّ الحديث، فوقفوا على التّجارب المنتجة لذلك الكمّ الهائل من التّجارب الشّعريّة الحديثة لشعراء الخليج العربيّ.

لقد امتازت مجموعةٌ من تلك الدّراسات المتناولة الشّعر العربيّ لشعراء الخليج بأنّها سارت في كثير من جوانبها وفق اتّجاهاتٍ نقديّة محدّدة استطاعت أن تقرأ النّصوص الشّعريّة من خلال مبادئ منهجيّة، وتكمن أهمّيتها في أنّها قدّمت تحليلًا وفحصًا معرفيًّا لطبيعة الشّعر الخليجيّ ومذاهبه وطرائق إنتاجه، إلاّ أنّ هذه الدّراسات نفسها تحتاج إلى أن يُلمَّ شعثُها؛ لتصنّف وتُدرس وتُبرز جوانب تميّزها، خاصة أنّها تعدّ أوضح تعبير عن المستوى الفكريّ والثّقافيّ الّذي وصله الشّعر الخليجيّ، ومن هذا المنطلق جاء هذا البحث بوصفه محاولةً لكشف كيفيّة تناوُل النّقّاد الشّعر الخليجيّ الحديث في ضوء الاتّجاهات النّقديّة، وماهيّة تلك الاتّجاهات الّتي شكّلت رؤاهم النّقديّة، ومدى ترسّمهم الأطر العامّة المكوّنة لها.

د.خليفة بن عربيّ

البحرين

****

مدخل..
النقد العربيّ وإشكاليّة المنهج

المرجعيّة الذّوقيّة

تشير بواكير النّقد العربيّ القديم فيما رُوي لنا منذ عصور الجاهليّة إلى العقليّة النّقديّة الّتي صاحبت الإبداع الأدبي آن ذاك، وهي عقليّة كانت خاضعةً بالدّرجة الأولى إلى التّذّوق[1] الفطريّ القائم على تقديم انطباعات[2] مباشرة وأحكام لا تستند إلاّ إلى الذّائقة بوصفها القيمة المعياريّة الأوّلى الّتي احتكم إليها النّقد القديم المتّسم بفنّيّةٍ تحليليّة ممزوجة بين الملكة الحسيّة والخاطرة النّقديّة، وهو ما توضّحه ثقافة النّابغة الذّبيانيّ (ت: 18 ق.هـ/605م) الّذي كانت تُضرب له قبّة حمراء من جلد في سوق عكاظ، الّذي يتوافد إليه العرب من كلّ فجّ عميق، للبيع والشّراء، وكان الشّعراء يعرضون شعرهم عليه، فجاءه حسّان بن ثابت (ت: 30 هـ/655م)، وقرأ عليه قوله:

(1) النّذوّق والذّوق هو ملكة الإحساس بالجمال والتّمييز بدقّة بين حسنات الأثر الفنّيّ وعيوبه وإصدار الحكم عليه، والذّوق أساسًا عاطفة، ولذلك يتبدّل حسب أنواع البشر وأزمنتهم، وحسب الطّور الّذي يمرّ به الإنسان نفسُه، تبعًا للرّائج من المذاهب الفنّيّة في عصر من العصور، مع ذلك فثمّة أعمال رائدة تُقبل عليها الأذواق في كلّ زمان وتتبيّن فيها ملامح من العبقريّة لا يرقى إليها شكّ. يُنظر: جبّور عبدالنّور: المعجم الأدبيّ، (بيروت، لبنان: دار العلم للملايين، 1984م)، الطّبعة الثّانية، ص: 118 - 119.

(2) النّقد الانطباعيّ هو تفسير ما يطرأ على الذّهن والوجدان والضّمير، لا يقدّم أوصافًا تفصيليّة للمناظر والأحداث، يُنظر: إبراهيم فتحيّ: معجم المصطلحات الأدبيّة، (القاهرة: دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع، 2000م)، الطّبعة الأولى، ص:48. ومثله كذلك النّقد (التّأثّريّ) الّذي يقوم على التّأثّر المباشر بالنّصّ، وكذلك النّقد (الانفعاليّ) الّذي هو مجموعة من المشاعر الّتي يثيرها الأثر الفنّيّ في القارئ. يُنظر في (التّأثّر) و(الانفعال)، جبّور عبدالنّور: المعجم الأدبيّ، ص: 4 و 40.

لَنَا الْجَفَنَاتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ فِي الضُّحَى
وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِن نَّجْدَةٍ دَما[1]

«وكان أن ردّ النّابغة عليه في ثلاثة مواضع، أوّلها في قوله: (الجفنات) وذلك تركيب يدلّ على قليل، فلا مبالغة فيه حينئذ ولا فخر. والثّاني أنّه قال: (يلمعنَ)، واللّمعة بياض قليل، لا يدلّ على بريق واضح. والثّالث أنّه قال: (يقطرن)، إذ يدلّ أيضًا على قلّة الدّماء، ممّا ينفي عن البيت معنى المبالغة في النّجدة»[2]. إن لهذا الخبر دلالاتٍ مهمّة حيث يشير إلى أنّ النّابغة كان يهتمّ بالتّفاصيل الصّغيرة في النّصّ، وكان يدرك أنّ الشّاعر عليه أن يختصر الأفكار في شعره، وأن يجعل الألفاظ حاملةً للمعاني الواسعة المتولّدة من رحم اللّفظة؛ إلاّ أنّ هذا محدود بالبديهة المتوقّدة، والذّائقة المرهفة، الّتي لاحت له من خلال الومضات المثارة حول ألفاظ بعينها أحدثت في نفسه تأثيرًا محدّدًا.

وعلى الرّغم من أنّ ذلك النّقد الأوليّ كان إثر ذائقة مرنة حَوَوْها من خلال التّربية الجماليّة المؤثّرة؛ إلا أنّ الممارسة هنا غير منضبطة بمعيار رصين محكم فإنّها كانت تتعرّض أحيانًا إلى تردّد في المواقف حتّى عند النّاقد الواحد، ليس لغموض الفكرة ولكن لغياب المعيار المؤطِّر للعمليّة النّقديّة، فذائقتهم المدرّبة لا تكفي لوضع المسألة موضع الجزم المُحكم، كما رُوي عن النّابغة أنهّ لمّا أنشده الأعشى، ثمّ حسان بن ثابت، ثمّ أنشدته الشّعراء، أنشدته الخنساء (ت: 39هـ/665م) قصيدتَها عن صخر، والّتي فيها:

وَإِنَّ صَخْرًا لَتَأْتَمُّ الْهُدَاةُ بِهِ
كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأْسِهِ نَارُ[3]

(1) عبد الرّحمن البرقوقيّ: شرح ديوان حسّان بن ثابت الأنصاريّ، (بيروت: دار الكتاب العربيّ، 1410هـ / 1990م)، ص: 424.

(2) عبدالقادر بن عمر البغداديّ: خزانة الأدب ولبّ لباب العرب، تحقيق: عبدالسّلام هارون، (القاهرة: مكتبة الخانجيّ، 1409هـ / 1989م)، الطّبعة الثّانية، 8/106-107.

(3) عبدالسّلام الحوفيّ: شرح ديوان الخنساء، (لبنان، بيروت: دار الكتب العلميّة، 1405هـ / 1985م)، الطّبعة الأولى، ص: 40.

فقال: والله لولا أن أبا بصير – يعني الأعشى – أنشدني آنفا لقلتُ إنّك أشعر الجن والإنس[1]، إنّ إعادة النّظر في ذلكم الحكم يدلّ على أنّ الذّائقة كانت المحكّ الرّئيس في التّعامل مع النّصوص، وأنّ النّابغة كان واقعًا في البداية تحت تأثير نصّ الأعشى، ثمّ أُخِذَ بعد ذلك بنصّ الخنساء، أضف إلى ذلك أنّ هذا النّقد لم يكن منبثقًا من الرّويّة والدّقّة والأناة، بل جاء عفويًّا سريعًا، لا يمثّل نهائيّة في الحكم، ولا قطعًا في النّتيجة، ويدلّ على ذلك أنّ ضياء الدّين بن الأثير (ت: 637هـ/1239م) قد اعترض على نقد النّابغة لبيت حسّان الّذي ذكرناه سابقًا بقوله: «قال إنّه جَمَعَ الجفناتِ والأسيافَ جَمْعَ قِلَّة وهو في مقام فخر، وهذا ممّا يحطّ من المعنى ويضع منه، وقد ذهب إلى هذا غيرُهُ أيضا وليس بشيء؛ لأنّ الغرض إنّما هو الجمع، فسواء أكان جمع قلّة أم جمع كثرة، ويدلّ على ذلك قوله تعالى:﴿إِنَّ إِبْرَاهِيمَ كَانَ أُمَّةً قَانِتًا لِلَّهِ حَنِيفًا وَلَمْ يَكُ مِنَ الْمُشْرِكِينَ، شَاكِرًا لِأَنْعُمِهِ اجْتَبَاهُ وَهَدَاهُ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ»[2]، أَفَتَرَى نِعَمَ الله أكانت قليلةً على إبراهيم صلوات الله عليه؟!»[3].

ولا يفوتنا أن نذكّر هنا بالهدف العامّ للنّقد الذّوقيّ آنذاك وهو إظهار التّفاضل بين الشّعراء، ومقارنتهم بعضهم بعضًا، بل لن نُبعد النّجعة لو قلنا إنّ هذا التّفاضل وتلك المقارنة كانت السّمة الظّاهرة في ممارستهم النّقديّة في ذلك الأوان، المعتمِدة اعتمادًا كلّيًّا على الذّوق؛ لأنّ البيئة العربيّة كانت تسير وَفْقَ ذلك المنظور، فهم يتّخذون الشّعر سبيلًا للارتقاء والمفاخرة والتّحدّي والمنابزة.

وتجدر الإشارة كذلك إلى أنّ النّقد الجاهليّ في اعتماده على التّذوّق والقراءة الانطباعيّة للنّصوص لم يكن يخلو من الموضوعيّة في كثير من جوانبه، حيث تمثّل

(1) تُنظر الرّواية عند: أبي الفرج الأصفهانيّ: الأغاني، تحقيق: سمير جابر، (بيروت: دار الفكر، (د.ت)، الطّبعة الثّانية، 384/9.

(2) النّحل: 120 – 121.

(3) ضياء الدّين ابن الأثير: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق: محمّد محي الدّين عبدالحميد، المكتبة العصريّة، (د.ت)، 309/2.

الأحكام الموضوعيّة «جانبًا مهمًّا في النّقد الأدبيّ، وتعتبر هذه الأحكام الّتي تنشأ في العصر الجاهليّ، واتّسمت بصفة الموضوعيّة جزءًا مكمّلًا للأحكام العمليّة في العصر الحديث، فهي نواة النّقد في العصور المتقدّمة»[1]، على أساس أنّ النّقّاد في مرحلة تعيير النّقد بعد ذلك استلّوا مصطلحاتهم ومفاهيمهم ابتداءً من المفاهيم النّقديّة الأولى في فترة الجاهليّة.

النّزوع نحو المعياريّة

بطبيعة العلوم وسَنن الفنون أنّها تسيّرها نحو التطوّر والتّنامي، وعليه فالنّقد العربيّ بعد تلك الحقبة اتّجه نحو التّقنين والتّحديد، وأخذ النّقّاد بعد ذلك في اطّراح الذّوق والانطباع العامّ غير المحدّد والنّزوع نحو وضع المعايير والأطر المحدِّدة للنّقد، خاصّة بعد ظهور الإسلام الّذي أسّس مفاهيم علميّة خلاّقة وأرسى دعائم التّنامي العلميّ والانفتاح الذّهني والعقليّ للعلوم والفنون أجمع، وعلى ذلك انصبّت جهود النّقّاد بعدُ في تقنين الذّوق، ومحاولة وضع الضّوابط الّتي تحكم الذّائقة النّقديّة، ولقد خلصوا إلى أهميّة تحديد الذّوق، وقرّروا أنّ الاكتفاء بالشّعور الذّوقيّ العامّ، والإحساس بالجمال إثر ملكة الذّوق المدرّبة، ليس بشيء؛ لأنّه غير منضبط ولا مؤطّر، يقول الحسن بن بشر الآمديّ (ت: 370هـ/987م): «ويبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان، ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهو علّةُ ما لا يُعرف إلاّ بالدّربة ودائمِ التّجربة وطول الملابسة، وبهذا يفْضُلُ أهلُ الحذاقة بكلّ علمٍ وصناعة مَنْ سواهم ممّن نقصتْ تجربتُهُ، وقلّتْ دُربتُهُ، بعد أن يكون هناك طبعٌ فيه تقبّلٌ لتلك الصّناعة، وامتزاجٌ بها، وإلاّ فلا»[2].

(1) نصر الدّين إبراهيم أحمد حسين: النّقد في العصر الجاهليّ بين الذّاتيّة والموضوعيّة، (كوالالمبور)، الجامعة الإسلاميّة العالميّة بماليزيا، 2008م)، الطّبعة الأولى، ص: 103.

(2) أبوالقاسم الحسن بن بشر الآمديّ: الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتريّ، تحقيق: السّيّد صقر، (القاهرة: دار المعارف، 1992م)، الطّبعة الرّابعة،411/1.

لقد ذكر الآمـديّ أنّ من العلل في الحسن أو القبح ما لا يمكن أن يُدرك إلاّ بالدّربة وطول الملابسة، وهو الذّوق، كما لا يمكن أن توضع لهذه العلل جهاتٌ وضوابطُ وتفسيراتٌ، فمن كان ذوقه مشاكلًا للدّربة والدّراية والتّجربة فَقِهَهَا، ومن حُجب الذّوقُ عنه فلا، فمن المهمّ أن تكون تلك الذّائقة النّقديّة خاضعة لتفسير حدوثها، وبيان حدودها، والذّوق القادر على تحديد مواطن الجمال، وتحديد مكامنه هو الخارج عن فضاء النّسبيّة؛ لأنّه بمعناه المطلق قيمة نسبيّة، تختلف من شخص إلى آخر، وسيكون حينئذ متفاوتًا في نتائجه؛ لذا فإنّ الملكة المُشار إليها لا تكفي وحدها، إنّما تتكامل باجتماع العلم المنظّم معها، ليكون الذّوق حينها متجانسًا في أحكامه، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجانيّ (ت: 471هـ/1078م) حين قال: «واعلم أنّه لا يصادف القولُ في هذا الباب موقعًا من السّامع، ولا يجد لديه قبولًا، حتّى يكون من أهل الذّوق والمعرفة، وحتّى يكون ممّن تحدّثُهُ نفسُهُ بأنّ لما يُومِئُ إليه من الحُسْنِ واللّطف أصلًا، وحتّى يختلف الحال عليه عند تأمّل الكلام، فيجد الأريحيّة تارة، ويعرّى منها أخرى، وحتّى إذا عَجَّبْتَهُ عَجِبَ، وإذ نبّهتَهُ لموضع المزيَّة انتَبَهَ»[1]، فالذّوق والمعرفة هما المشكّلان الرّئيسان للعمليّة النّقديّة على اعتبار أنّه أداة فاعلة في قراءة النّصوص.

وتوالت النّظرات والنّظريّات الّتي تحاول كلّها أن تنظّم الذّوق، وأن تجعله متآلفًا متجانسًا، حتّى أصبح بعد ذلك قيمةً نسبيّة لا تكفي وحدها لإجراء النّقد على النّصوص، فكانت التّوجّهاتُ والأطرُ النّقديّةُ بأنواعها، وكان من المهمّ للنّاقد وهو يحمل ذائقته الفطريّة المدرّبة أن يؤطّر تلك الذّائقة في منهج نقدي موائم يوجّهه ويعتمد عليه في إصدار أحكامه، وأصبح التّطويح والتّهويم بانطباعات ذاتيّة غير منضبطة مسألة غير مقبولة، «فمن ذا يكفل لنا أنّ ما ندعوه اليوم جميلًا

(1) عبد القاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمّد شاكر، (جدّة: دار المدنيّ، 1413هـ / 1992م)، الطّبعة الثّالثة، ص: 291.

ونافعًا وصحيحًا لا يصبح في الغد قبيحًا وضارًّا وفاسدًا؟ وبعبارة أخرى إذا لم تكن مقاييسنا الأدبيّة إلاّ أزياءً نبدّلها كما نبدّل المعيشة من لباس وطعام وسكن، فما نحن إلاّ ساخرون بأنفسنا كلّما أبدينا رأيًا في أثر أدبيّ»[1].

فالمعايير العامّة، والذّائقة الهائمة غير المنضبطة، عرضة للتّغيّر والتّبدّل حسب الأهواء وحسب مجريات الزّمان والمكان، وهذا يشكّل خطرًا كبيرًا على الأفهام الأدبيّة، ويكوّن جنوحًا بالمعايير الأدبيّة النّقديّة وجماليّات النّصوص، «والحقّ أنّ كلّ ناقد له حظّه من التّأثّر المباشر أوّلًا، وله حظّه من الإحساس بالجمال، ولكن هذه نقطة بدء، ولا تُغني شيئًا ما لم يدعمها منهج علميّ يتوافر لصاحبه كفاية نظريّة وإخلاص إلى جانب التّذوّق»[2].

فالنّزعة الانطباعيّة أو التّأثريّة المبتعدة عن الالتزام بمنهج علميّ مقنّن مسألة عبثيّة، وهو نوع من الاستهتار بالأدب؛ لأنّ المنهج المقنّن، والقراءة المعتمدة على المعايير الثّابتة هي الّتي تشكّل الأسس الثّابتة للتّكوينات النّقديّة الواضحة، وهي الّتي تقي من إصدار الانطباعات العائمة الّتي لا تستند إلى ضوابط محدّدة، ومن ثمّ لا بدّ من عقلنة الذّوق، «كي لا يتحوّل إلى تعبير عن ثقافة تنتج عقلا سجاليًّا ينتهي بإطلاق حكم قيمة يتمثّل قطباها في: (جيّد – رديء)، (واقعيّ – غير واقعيّ)، (تقدّميّ – رجعيّ)، (حديث – قديم)، (رومانسي حالم – مفكّر ثوريّ)، إلى آخره. وبهذا يصبح الذّوق أيضًا معيارًا يُشترط أن يكون مألوفًا أو مطابقًا لهذا المألوف، فإن خرج عن هذا المعيار خرج عن كونه أدبًا»[3]، وعقلنة الذّوق تعني وضعه في مستويات محدّدة، ومنظورات واضحة، بعيدة عن الأحكام العائمة الّتي

(1) ميخائيل نعيمة، الغربال: نوفل للنّشر، 1991م، الطّبعة الخامسة عشرة، ص: 67-68.
(2) غنيميّ هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنّقد، (القاهرة: دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر)، (د.ت). ص: 106.
(3) منذر عيّاشيّ: الكتابة الثّانية وفاتحة المتعة، المركز الثّقافيّ العربيّ، 1998م، الطّبعة الأولى، ص: 152.

قد لا تحوي أكثر من توجيهات عموميّة فضفاضة لا تؤدّي دقّة وإحكامًا في دلالاتها النّقديّة، ومن ثمّ يصبح الـذّوق في المراحل النّقديّة الأخيرة جزءًا مهمًّا ضمن منظومة نقديّة عريضة.

من هذا المنظور يُفترض على النّاقد ابتداءً أن يملك استعدادًا فطريًّا يستطيع به أن يدرك مواطن الجمال والقبح، ومع الدّربة والممارسة يرتقي هذا الاستعداد الفطري إلى أن يصبح ذوقًا متمرّسًا، عن طريق كثرة التّعايش مع أساليب العرب، وقراءة ما أثر عنهم من نثر مكتوب، وشعر مرويّ، ثمّ الوقوف على المناهج النّقديّة المُعِينة على ذلك، إنّه باختصار يحتاج إلى ثقافة واسعة عريضة تمكّن صاحبه من تفلية النّصوص وإنتاج آراء ناجعة في تحليل مفاهيم الجمال فيها بضبط طرائق النّقّاد ومناهجهم وأصولهم.

ملامح المنهج في التّراث

لعلّ مجموعة من الأسئلة تكوّن أكثر الإشكاليّات إلحاحًا في هذا المضمار، وهي: هل كان عند النّقّاد العرب القدماء منهج أو مناهج يتّبعونها في نقداتهم؟ وما الفرق بين طريقة العرب في النّقد وبين المناهج النّقديّة الحديثة؟ وما سرّ تعلّق نقّادنا المحدثين بالمناهج النّقديّة الغربيّة؟ وهل ثمّة تعارض بين العمل على طريقة المناهج الغربيّة والاعتزاز بالهويّة الثّقافيّة العربيّة؟ وغيرها من الأسئلة الّتي ما تزال تمثّل جدليّاتِ التقاء وافتراق وتنوّع في فضاء الفكر والفلسفة العربيّة.

بالنّسبة للنّقد العربيّ القديم، فإنّه من الإجحاف أن يُقال عنه إنّه كان يسير بلا منهج أو طريقة، فما وصلت إليه الأمّة العربيّة والإسلاميّة في زمان مضى من سؤدد وتقدّم لا يمكن أن ينتج عن عقول كانت تسير بلا منهج ولا نظام، وما خلّفه آباؤنا من إنتاج معرفيّ ضخم يدلّ على العقليّة المتفتّقة الّتي كانت تعتلي أذهان ذلك الرّعيل، كما لا يغيب عن وعي أحد أنّ ما تحصّله الغرب في نهضتهم الحديثة ما

هو إلاّ نتاج لإفادتهم من علوم العرب وأفكارهم وثقافتهم وفلسفتهم في الأندلس بخاصّة وفي غيرها، إلاّ أنّ الفرق بيننا وبينهم أنّهم استطاعوا أن يفيدوا من تراثهم وثقافات غيرهم ويعملوا على تطويرها ونشرها وإدراجها في الوعي النّقديّ الحاضر.

إنّ النّقد العربيّ كان نقدًا منهجيًّا بامتياز، لكنّ منهجيّته تختلف عن منهجيّة الأمم الأخرى، مثلما أنّ لكلّ أمّة طريقتها الخاصّة بها، فهو منهجيّ على اعتبار أنّه يعتمد على أسس نظريّة تدعمه، وركائز تطبيقيّة تمثّل الإجراء العمليّ لفلسفته، كما أنّه يتناول بالنّقد والتّحليل مختلِف الأجناس الأدبيّة مطوّفًا في مدارسها واتجاهاتها ورموزها، ومفصّلًا القول في مواطن القبح والجمال، والرّقيّ والانحطاط، والحُسن والقُبح... إلخ، ولو أنّ نقّادنا المحدثين انكبّوا يمتحون من معين ذلك التّراث، واهتمّوا باستخلاص المفاصل المنهجيّة فيه متّجهين نحو مقاربات بينه وبين مناهج الأمم الأخرى قديمها وحديثها لاستطاعوا أن يشكّلوا منظومةً منهجيّة عربيّة واضحة، تراثيّةَ الأصول حداثيّة التّطوّر والنّشوء.

وفي الحقيقة فإنّ هناك تجارب رائدة في ذلك المضمار أهمّها تجربة النّاقد المصريّ محمّد مندور (ت: 1384هـ/1965م) في كتابه: (النّقد المنهجيّ عند العرب) الّذي تتبّع فيه تاريخَ النّقد العربيّ القديم بداية من القرن الثّالث الهجريّ حتّى القرن السّابع، ثمّ حاول استخلاص أهمّ ملامح المنهجيّة النّقديّة عند محمّد بن سلاّم الجمحيّ (ت: 232هـ/846م) والقاضي الجرجانيّ (ت: 392هـ/1001م).

وما يميّز تجربته تلك أنّه حاول أن يستفيد من الثّقافة الأوروبيّة في استخراج غوامض النّقد العربيّ، «وفي الحقّ إنّ في الكتب العربيّة القديمة كنوزًا نستطيع إذا عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقّفة ثقافة أوروبيّة حديثة أن نستخرج منها الكثير من الحقائق الّتي لا تزال قائمةً حتّى اليوم، وإن كنّا حريصين على أن لا

يُستفاد من دعوتنا إلى التّراث القديم بعقولنا الحديثة أي إسراف بإقحام ما لم يخطر بعقول أولئك المؤلّفين القدماء من نظريّات وآراء، كما أنّنا حريصون على ألاّ نجهل أو نتجاهل الفروق الأساسيّة الموجودة بين الأدب العربيّ وغيره من الآداب الأوروبيّة بما يستتبعه ذلك من تفاوت كبير في مناهج النّقد وموضوعاته ووسائله»[1]، والمقصود هو الإفادة من طريقة التّفكير والتّنظيم والتّقسيم الأوروبيّة في قراءة التّراث، وفي الواقع فإنّ ما جاءت به المناهج الغربيّة من أفكار مبثوث وبتفصيل في ثنايا تراثنا العربيّ وكلّ ما فعلوه أنّهم أعادوا صياغة الأفكار وتوسّعوا فيها وأضافوا عليها من أنفاس فلسفاتهم وفلسفات غيرهم ثمّ اجتهدوا في ترتيبها وتقسيمها من جديد.

ومن التّجارب المهمّة في سياق استخلاص مناهج نقديّة من ثنايا التّراث العربيّ ما كتبه النّاقد المصريّ عبدالعزيز حمّودة (ت: 1426هـ/2006م) في كتاب (المرايا المقعّرة.. نحو نظريّة نقديّة عربيّة) حيث حاول أن يؤسّس لنظريّة عربيّة من خلال التّراث باعتباره الأساس الّذي تقوم عليه جلّ التّنظيرات الغربيّة من بنيويّة وتفكيكيّة وتأويليّة، وقد استعرض المبادئ الّتي تقوم عليها تلك (الغربيّات) محاولاً إيجاد صيغ لها في تراثنا النقديّ العربيّ خاصّة عند الجاحظ (ت: 255هـ/869م)، وابن جنّيّ (ت: 392هـ/1001م)، وعبدالقاهر الجرجانيّ وحازم القرطاجنّيّ (ت: 684هـ/1285م)، وكان اتّكاؤه على التّراث دون تقديس، له والتّكلّس عند انجازات الأقدمين في انبهار خاطئ مماثل لانبهار الفريق الآخر بانجازات العقل الغربيّ وهذا من منطلق الاقتراب من وسطيّة ثقافيّة لا ترفض الجديد كلّه، ولا تقبله كلّه، ولا تقف عند القديم، تتفاخر بانجازاته في سلبيّة وعجز.

(1) محمّد مندور: النّقد المنهجيّ عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللّغة، (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنّشر)، (د.ت)، ص: 6.

درس المؤلّف المصطلح النّقديّ المتخم بالعديد من التّعابير والمصطلحات المكثّفة في التّراث، فحاول تنقية تلك المصطلحات وتحاشي التّداخل بينها، ثمّ أشاد المؤلّف بالإمكانيّة العقليّة الجبّارة الّتي كان يتمتّع بها عبدالقاهر الجرجانيّ وأنّه بما وضعه من نظريّات وأصول نقديّة وسّع بالمعنى دائرة بنيويّته المبكرة ولم ينفِها، إذ إنّ بنيويّته أكثر مرونة من التّعامل البنيويّ الحديث مع النّصوص الأدبيّة، والّذي لا يقدّم في أفضل الأحوال أكثر من نحو تلك النّصوص.

قام كذلك بمناقشة الآراء والنظريّات الغربيّة حول البنيويّة والتّفكيكيّة في رؤية النّقاد العرب الّذين تبنّوا المناهج الغربيّة وكانت لهم مواقف مختلفة تجاه التّراث كميخائيل نعيمة، والوليّ محمّد، وشكري عيّاد، وكمال أبوديب، وعابد الجابريّ، ليخلص إلى أنّ الحياة العربيّة الأدبيّة في عصورها التّاريخيّة الزّاهرة كانت لمدّة أربعة قرون أو خمسة تموج بالتيّارات اللّغويّة والنّقديّة، ولو أنّه تمّت قراءة ذلك التّراث لقمنا بتطوير نظريّة نقديّة عربيّة، وعليه فهو يردّ القول الخاطئ بعجز العقل العربيّ واللّغة العربيّة عن تطوير نظريّة لغويّة.

وأخيرًا يقدّم لنا المؤلّف أركان النّظريّة العربيّة ويحصرها في ستّة أركان هي:

1. الأدب بين المحاكاة والإبداع: وهو ما درسه النّقّاد العرب في حديثهم عن توافر الأغراض الشّعريّة (وهو يسبق الرومانسية والنقد الجديد).
2. الإبداع باللّغة: حيث أشار إلى أنّ مدخل النّظريّة العربيّة يكون من خلال عنصر البلاغة العربيّة المعتمدة على اللّغة والمجاز، مع إشارة إلى الشّروط الثّلاثة الّتي تقوم عليها البلاغة العربيّة هي: التّباعد في وجه الشّبه، ورفض الغموض، وتفادي فوضى الدّلالة.
3. الصّدق والكذب: إذ إنّ حازم القرطاجنّيّ قدَّم نظريّةً جماليّةً سبق بها كثيرًا من نقّاد الغرب.

4. السّرقات الأدبيّة /التّناصّ: السّرقات عند العرب ليست كالتّناصّ عند الغرب الّذي حوّل النّصّ إلى كون لا متناهي من التّأويلات والقراءات.

5. الموهبة والتّقاليد: وهي الأطروحات نفسها الّتي قدّمها نقّاد الغرب عمّا يجعل الشّاعر شاعرًا؟ وذلك في حديثهم عن الطّبع والصّنعة وملكات الشّاعر في القوّة الحافظة والقوّة الصّانعة.

6. الشّكل والمضمون: في قضايا اللفظ والمعنى والتوافق بينهما وحرية المبدع في الكتابة[1].

التّفريغ الثّقافيّ، وثقافة الشّرخ

التّفريغ الثّقافيّ عند النّاقد المصريّ محمود شاكر(ت: 1418هـ/1997م) وثقافة الشّرخ عند عبدالعزيز حمّودة مصطلحان نُقَدِّرُ أنّه يجب على المثقّف العربيّ الوقوف عند حدودهما ومرئيّات صاحبيهما؛ لأنهما يحفران في صميم البحث عن العلاقة الّتي تحكم توجّهات القارئ العربيّ في تعامله مع تراثه وما قدّمه لنا الغرب في فترات تسلّطه وسيطرته الحاليّة وفرضه لثقافته ولغته ونظريّاته، بمقابل التّراجع والتّرديّ الفكريّ والتّقهقر الحضاريّ الّذي مُنيت به الأمّة الإسلاميّة والعربيّة، وقد بدأ محمود شاكر الحديث في رسالته الشّهيرة (رسالة في الطّريق

(1) يُنظر: عبدالعزيز حمّودة: المرايا المقعّرة، 333 – 480. من المهمّ كذلك أن نشير إلى أنّه قد وجدت مجموعة من الدّراسات والجهود الّتي لا يمكن إغفالها في هذا المجال منها كتابات نجيب محمّد البهبيتيّ والّتي حاول من خلالها أن يقدِّم لنا منهجًا عربيًّا في قراءة الأدب والتّاريخ، متلخّصًا في عدم إمكانيّة دراسة الأدب العربيّ سيرةً ونصوصًا بمعزل عن التّاريخ، ومن أهمّ كتبه في ذلك كتاب: المدخل إلى دراسة الأدب والتّاريخ العربيَّيْن، وكتاب: الشّعر العربيّ في محيطه التّاريخيّ القديم، وكتاب: المعلّقة العربيّة الأولى أو عند جذور التّاريخ. وكذلك إنجازات محمود محمّد شاكر الّتي حاول أن يؤصّل فيها فكرة المنهج وما قبل المنهج على طريقة القدماء في محاولة لقراءة النّصوص وإبداعها، ويُناقش مناهج المستشرقين في منهج التّحقيق وقراءة المخطوطات. ومن المحاولات كذلك كتاب: النّقد الأدبيّ الحديث لمحمّد غنيميّ خلال، وكتاب: النّقد المنهجيّ في كتب طبقات الشّعراء لنصر الدّين إبراهيم حسين، وغيرها.

إلى ثقافتنا) عن الصّراع العتيق بين أمّة الإسلام والأمّة المسيحيّة عبر القرون في تفصيل تاريخيّ طويل.

أمّا التّفريغ الثّقافيّ الّذي أصاب جيله هو والأجيال من بعده فبدأ منذ أن تمّ «إعداد أجيال من (المبعوثين) يعودون من أوروبّة ليكونوا قادة هذا التّحوّل الرّفيق العميق، ويُراد منهم أن يؤسّسوا قاعدة ثابتة لانطلاق التّحوّل إلى غاية يُراد أن نبلُغَها على تمادي الأيّام. وكان الغزاة يقنعون يومئذ من هؤلاء المبعوثين بأن يعودوا إلى بلادهم ببضعة أفكار يردّدونها ترديد الببغاوات، تتضمّن الإعجاب المزهوّ ببعض مظاهر الحياة الأوروبيّة، مقرونًا بنقد بعض مظاهر الحياة في بلادهم = وبأن يُكاشفوا أمّتهم بأنّ ما أُعجبوا به هو سرّ قوّة الغزاة وغلبتهم، وأنّ الّذي عندنا هو سرّ ضعفنا وانهيارنا»[1].

ولئن كان شاكر ينطلق هنا من مفهوم نظريّة المؤامرة إلاّ أنّه يؤمن بأنّها مؤامرة تدبّر لنا منذ قرون طويلة، وعلى الرّغم من أنّه يحترم الكلمة أيًّا كانت، ويتعامل مع الثّقافات الأخرى قراءةً وترجمةً[2]، فإنّه أراد أن يقدّم لنا قصّة التّغريب الّذي أصاب الأمّة، وأسبابَ الفصام الحادّ الحادث بينها وبين ثقافتها الأصليّة ممّا كرّس حالة الاندحار والتّراجع، وهدف إلى بيان الأسباب الأولى الّتي جعلت من المثقّفين العرب أدباء ونقّادًا ومفكّرين ينحازون إلى الفكرة الغربيّة والحداثة الغربيّة، و«في ظلّ هذا التّفريغ المتواصل، وهذا التّمزيق للعلائق، وهذه الكثرة الّتي تخرجُ مفرَّغةً

(1) محمود محمّد شاكر: رسالة في الطّريق إلى ثقافتنا، (القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1997م)، ص: 153.

(2) يقول محمود شاكر في بعض ما كتب: «ولئن كنتُ قد ألقيتُ عداوتي على لغات أعدائي، فهجرتُ جميع ما تعلّمتُه منها إلاّ قليلًا، فإنّ ذلك لم يمنعني أن أعرف عن طريق (الكلمة) العربيّة أنّ الحضارة لكلّها، والثّقافة كلّها، بعلومها وآدابها وفلسفتها، عالةٌ على (الكلمة)، فلولا (الكلمة) لما كان لشيء من ذلك كلّه وجودٌ يُعقل. ومهما تبلغ عداوتي لعدوّ في ذات نفسه وفي لغته، فإنّ ذلك لا يُضلّني عن الحقيقة الّتي أجد جهلَها، أو فقدانَ تصوّرها، مُفْضيًا إلى أكبر الفساد في العقل...لا أستطيع أن أتحمّل العبث بشأن الكلمة سواءٌ كان ذلك في عربيّتي، أو في لغة غير عربيّتي». أباطيل وأسمار، (القاهرة: مطبعة المدنيّ، 1973م)، الطّبعة الثّانية، ص: 461.

أو شبه مفرَّغةٍ إلى (البعثات)، وهذا التّحوُّل الاجتماعيّ والثّقافيّ والسّياسيّ المضطرب، وهذا التّغليب المتعمّد للثّقافة الغازية واللّغات الغازية، بلا مقابل في النّفوس من ثقافة ماضية حيّة حياة ما، وباقية على تماسكها وتكاملها = في ظلّ هذا كلّه انتعشت الحركة الأدبيّة والثّقافيّة انتعاشًا غير واضح المعالم، ولكنّه يقوم على أصل واحدٍ في جوهره، هو ملء الفراغ بما يناسب آدابًا وفنونًا غازيةً كانت قد ملأت بعض هذا الفراغ، فهي تُحدث في النّفوس تطلُّعًا إلى زادٍ جديد منها»[1].

وكانت صورة هذا التّفريغ الثّقافيّ ممثّلة فيما فاءت به الصّحف والمجلّات، وفيما استقرّ في وعي المثقّف العربيّ من إثارة لقضايا (القديم والجديد) و(التّجديد) و(ثقافة العصر) و(عالميّة الثّقافة) ممّا أفضى إلى «ميل ظاهر إلى رفض (القديم) والاستهانة به، دون أن يكون الرّافض مُلِمًّا إلمامًا ما بحقيقة هذا (القديم) = وميل سافر إلى الغلوّ في شأن (الجديد) دون أن يكون صاحبه متميّزًا في نفسه تميُّزًا صحيحًا بأنّه (جدّد) تجديدًا نابعًا من نفسه، وصادرًا عن ثقافةٍ متكاملة متماسكة»[2]، وهنا محكّ التّقدير، فالغرب حين جدّدوا ووضعوا مناهجهم وأفكارهم كانوا منطلقين من ثقافتهم الخاصّة وتراثهم الخاصّ، وما فعله كثير من نقّادنا أنّهم لم ينطلقوا من ثقافة أمّتهم بل استعاروا نظريّات الأمم الأخرى وحاولوا أن يقحموها في صميم ثقافتنا العربيّة فَتَخَلَّقَ لنا كائن غريب الأطوار والصّفات!!.

أمّا عبدالعزيز حمّودة فقد كان أكثر تركيزًا في كلامه عن مسألة تمسّك نقّادنا المعاصرين بمناهج الغرب، لكنّه يضع في البداية المُعضلة الكبرى المُسبّبة لازدواج الشّخصيّة العربيّة المثقّفة «وهي أنّ الشّرخ الّذي يعيشه المثقّف العربيّ أو الفصام الّذي يتهدّده كلّ يوم، يرجع إلى غياب المشروع الثّقافيّ القوميّ أو العربيّ... وأنّ جميع محاولاتنا لتحقيق هذا المشروع أو المشاريع كانت تؤدّي دائمًا إلى طريق

(1) المرجع السّابق، ص: 564.
(2) المرجع السّابق، ص: 564 – 565.

مسدود يؤكّد الفصام ويوسّع الشّرخ، بل إنّ محاولتنا في أحيان كثيرة لم تتعدّ مرحلة الكلام بغرض الاستهلاك المحلّيّ»[1]، وإذا ما غاب المشروع تصبح كلّ التّحرّكات والخطط حينئذ مجرّد سدٍّ للفراغ لا قيمة لها، والمقصود بالمشروع «تحرّك القوى الاجتماعيّة في اتّجاه يحقّق تحديد الهويّة الثّقافيّة للجماعة، والحفاظ عليها من الذّوبان في ثقافة أو ثقافات الآخر في أثناء تفاعلها معه أو احتكاكها به، في عصر أصبح الاحتكاك بين الثّقافات قدرًا محتومًا»[2].

ثمّ يطرح حمّودة مجموعة من أسئلةِ الحَيْرة الّتي أنتجتها تعاملات نقّادنا مع المفاهيم الغربيّة والّتي كوّنت ذلك الشّرخ الثّقافيّ في أفكارنا وأفهامنا: «هل نحن شرقيّون أم غربيّون؟ هل نعيش حالة المجتمع الحديث أم حالة المجتمع القديم؟ هل ننتمي إلى التّراث العربيّ أم إلى التّراث الغربيّ؟»[3]، إنّ هذه الأسئلة طبيعيّة في ظلّ هذا الوضع المتلجلج في التّعامل مع الثّقافتَين: الثّقافة الأمّ الّتي بنت الكمّ العريض من الفكر الرّائد في زمنٍ خلا، وثقافة (الآخر) المفروضة علينا قسرًا أو مخاتلةً، وفي أجواء عدم قدرة كثير من المفكّرين على التّعامل مع تراثهم والتملّصّ من ربقة الانبهار (بالآخر) وبإنجازاته والسّير في ركبه لدرجة احتقار بعضهم للعقل العربيّ.

ولئن كان محمود شاكر قد بدأ حديثه عن التّفريغ الثّقافيّ منذ الحروب الصّليبيّة والحركة الاستشراقيّة المتاخمة لها وخطط الانقضاض على الدّولة العثمانيّة بعد ذلك واستئصال شأفة الثّقافة العربيّة، ثمّ آفة التّحديث والبعثات... إلخ، فإنّ عبدالعزيز حمّودة يوقفنا على الفرق بين (التّحديث) و(الحداثة)، فالتّحديث هو ما سارعت إليه الدّول العربيّة من تبنّي النّموذج الأوروبّيّ في التّعليم والثّقافة على أساس قاعدة انبهار المغلوب بغلبة الغالب وتقنيّاته وأفكاره، فقام

(1) عبدالعزيز حمّودة: المرايا المقعّرة.. نحو نظريّة نقديّة عربيّة، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001م)، ص: 21.
(2) المرجع السّابق، ص: 22.
(3) المرجع السّابق، ص: 24.

محمّد على (ت:1265هـ/1849م) باشا بتحديث التّعليم وإيكال مهمّة بناء الجيش لشخص فرنسيّ، فما أحدثه المصريّون أنذاك هو «تحديث بالمعنى الكامل للكلمة على أساس النموذج الّذي قدّمه الغزاة المتفوّقون»[1]، أمّا بعد هزيمة 1967 الّتي اعتبرها الكثيرون هزيمةً للعقل والفكر العربيّ فقد أدّت الإحباطاتُ العميقة والمؤلمة إلى البحث عن الخلاص والمخرج، «وقد استغلّت قلّةٌ منّا رغبة الجماهير العربيّة في تحقيق تحديث كامل لتحقيق (حداثة) انتهت بنا إلى الارتماء الكامل في أحضان الثّقافة الغربيّة، ومنجزات العقل الغربيّ دون تمحيص أو تروٍّ»[2].

فالتّحديث هو محاولة الإفادة من منجزات وتقنيّات الغرب الغالب، أمّا الحداثة فهي تبنّي الفكر الغربيّ والعقليّة الغربيّة والنّظريّة الغربيّة، «إنّ الرّبط بين (الحداثة) و(التّحديث) كان هو الخديعة الكبرى الّتي قام بها الحداثيّون العرب عندما واجهوا الرّغبة الشّعبيّة الشّاملة في التّحديث، بعد الهزيمة العسكريّة، في اتّجاه تبنّي الحداثة دون أن يُدركوا، إذا افترضنا حسن النّيّة، أو في تجاهل متعمّد، إذا افترضنا سوء النّيّة، أنّ (التّحديث) لا يعني (الحداثة) بالضّرورة، وأنّ هناك اختلافاتٍ جوهريّة بين ثقافة الحداثة الغربيّة والثّقافة العربيّة... أخطأنا حينما حوّلنا صفقة (التّحديث) الّتي تعني الحفاظ على منجزات العقل العربيّ مع الاستفادة من منجزات العقل الأوروبّيّ في العلوم والتّكنولوجيا، كما فعلت اليابان على سبيل المثال حتّى عهد قريب، إلى صفقة حضاريّة وثقافيّة شاملة، وتحوّلنا من الانتقاء الذّكيّ من ثمرات الحضارة الغربيّة، منذ ذروة عصر النّهضة، إلى الارتماء الكامل في أحضان ذاك الآخر. أخطأنا حين ربطنا بين التّحديث وإدارة ظهورنا بالكامل لمنجزات العقل العربيّ، وهو ما يسمّونه بلغة الحداثيّين البرّاقة: القطيعة المعرفيّة مع الماضي، على أساس أنّ الحداثة لا تتمّ إلاّ بتحقيق القطيعة مع الماضي»[3].

(1) المرجع السّابق، ص: 28.
(2) المرجع السّابق.
(3) المرجع السّابق، ص: 29

هاهنا يكمن موضع (ثقافة الشّرخ)، وهاهنا تكمن نتيجة (التّفريغ الثّقافيّ)، وبالعودة إلى مناهج النّقد نسأل: كيف نصف ما فعله كثير من أولئك النّقّاد؟ إنّ ما حدث أنّ الغرب حين وضع تصوّراته وأفكاره إنّما وضعها وفق أسس ثقافيّة متراكمة، وحركة تاريخيّة منظّمة تتآلف فيها أصول اعتقاديّة واجتماعيّة وبيئيّة وفلسفيّة مترابطة، وما فعله النّقّاد العرب الحداثيّون أنّهم استلّوا نتائج هذه النّظريّات وأهدافها مبتورة من بيئاتها تلك واجتزؤوا نقداتها مفردةً ليقحموها في إعادة قراءة النّصوص العربيّة والتّراث، ونسوا أنّ الغرب إنّما طبّق رؤاه النّقديّة على نصوصه ذات الخصوصيّة المفترقة عن النّصوص العربيّة لا محالة، «إنّ كلّ تلك الجهود الكبيرة لاستعمال النّظريّة الغربيّة لم تؤدِّ إلى تطوّر تاريخيّ تظهر بموجبه إستراتيجيّاتُ نظريّةٍ جديدة من داخل الثّقافة العربيّة، فلم يكن همّ أولئك النّقّاد تجاوز تلك الغاية إلى وضعيّةِ الإضافة الفكريّة إلى النّظريّة الغربيّة ونقدها، والعمل على تقوية المكوّنات الّتي يمكن أن تدفع النّظريّة إلى السّفر قافلةً إلى بيئتها الأمّ محمّلةً بأفكار مختلفة بحيث يمكن أن يجد فيها الباحثون الغربيّون جدّةً وطرافة»[1].

ولذلك فإنّه لم توجد بعدُ نظريّةٌ عربيّةٌ نقديّةٌ حديثةٌ معتمدةٌ على الفكرة الغربيّة استطاعت أن تثبت كيانها وفاعليّتها وديمومتها، بل أصبحت جلّ الدّراسات النّقديّة الحديثة دراسات ممسوخة عن النّسخة الغربيّة، فلا هي استطاعت أن تقدِّم التّراث العربيّ والنّظريّة العربيّة بطريقة مجدية، ولا هي قدرت أن تضفي على النّظريّة الأصليّة سماتِ الثّقافة العربيّة بتعديل أو تشذيب أو فحص ونقد موضوعيَّيْن مجرَّدَيْن من الآفتين العظميَيْن: التّعصّب الأعمى للتّراث، والانبهار الأعمى بالنّظريّة الحديثة.

(1) محمّد عبدالرّزّاق عبدالغفّار: الخوف من الآخر.. النّظريّة الغربيّة في النّقد العربيّ الحديث، ضمن كتاب: المرجعيّات في النّقد والأدب واللّغة.. مؤتمر النّقد الدّوليّ الثّالث عشر، (الأردن: جامعة اليرموك، 2010م)، 553/2.

إنّ الاعتزاز بالثّقافة الأمّ هو سرّ تقدّم الأمم وتطوّرها، والغرب حين أسّس لمناهجه، إنّما انطلق من تراثه ونظريّات إفلاطون وأرسطو وغيرهما، ولذلك إذا أردنا أن نبني منظومة نقديّة عربيّة ناجعة علينا أوّلًا أن ننطلق من ثقافتنا، وأن نجعل الأرضيّة الأولى الّتي نركُزُ فيها ثوابتنا هي تراثنا، فإذا ما تماهينا معه، وأحطنا بدلائله ومسالكه ومصطلحاته ومنهجيّاته وطرائق تفكير آبائنا فيه، فحلّلناه وقسّمناه وتشرّبنا قوانينه وفلسفاته، شرعنا في الانفتاح على الفكرة الحديثة، ونهلنا من ثقافات غيرنا على أن تكون ثقافتنا المعيار الّذي تُقاس عليه الأفكار جميعًا، وعلى أساسها تُرَازُ الأمور وتُحكم.

ولسنا ندعو إلى القطيعة مع الآخر، بل نجد أنّه ممّا يعاب على النّاقد أن يبقى محصورًا في أركان تراثه، رافضًا جميع المناهج الحديثة، راميًا إيّاها بأوصاف الانحلال والضّلال، ليظلّ منكفئًا على ما قدّمه له أجداده دون أن يُدرك أنّهم قدّموا نتائج محدَّثة لمعطيات سابقة أقلّ حداثة، وأنّهم حين يقدّمون أفكارهم وعقولهم لمن بعدهم إنّما يأملون أنْ تأتي أجيال تُجري على عطائهم ما أجروه هم على عطاء من سلفهم من تحديث وتطوير وتوسيع للأفق وفق معطيات العصر الّذي يعيشون فيه.

وخلاصة القول، وبعيدًا عن فكرة ردّ المناهج الحديثة أو تقويضها، فإنّه ليس من بأس أن نمتح من المناهج الغربيّة، بل ربّما يكون هذا أمرًا واجبًا على النّقّاد والمتخصّصين في هذا العصر، لكن كان على النّقد العربي الحديث أن يستعمل النّظريّة الغربيّة من خلال منظور ثقافته ابتداءً، وكان عليه كذلك أن لا يتلبّس بحالة الرّهبة والوجل الّتي أصابته حين تعامل معها خشية وصمه بتهمة إساءة فهمها وتقديرها حتّى أصيبوا بما سُمي (بالخوف من النّظريّة)، فجانبوا الصّواب، إنّما كان عليهم أن يمنحوا تلك النّظريّات خصائص جديدة مستلهمة من ثقافتهم تمامًا كما تعامل القدماء مع الكمّ الهائل من نظريّات الإغريق والرّومان حين ترجموها وقدّموها مرّة أخرى للمتلقّي. إنّ إعادة صياغة النّظريّة وفق ركيزة

الثّقافة العربيّة ثمّ تشذيبها والإضافة إليها تجعل منها نظريّة حيّة أخرى جديدة مستقلّةً بجوار النّظريّات الأخرى كي تتكامل معها وتتحاور، كما سيكون ذلك تفعيلًا حقيقيًّا لقضيّة تلاقح الأفكار وتحاورها وإفادة بعضها من بعض، لا أن نكون مستقبلين فقط غير فاعلين.

✷✷✷✷

أوّلًا:

الاتّجاه الاجتماعيّ

بداية الرّؤية الاجتماعيّة

المنطلقات الفكريّة

ينطلق الاتّجاه الاجتماعيّ من مفهوم فكرة الارتباط بين الأدب والمجتمع، على أساس وجود علاقة ما بينهما، حيث إنّ الإنسان جزء أصيل من مجتمعه الّذي يعيش فيه، وما ينتجه من أفكار وفنون ما هو إلاّ انعكاس طبيعيّ لأثر هذا المجتمع عليه، وأنّ الأدب في حقيقته ما هو إلاّ تعبير تلقائيّ وبدهيّ عن الواقع الخارجيّ، ومن ثمّ فإنّ «النّقد الاجتماعيّ يفسّر نوعيًّا كيف أنّ الكتابة حدث ذو طبيعة اجتماعيّة»[1]، وذلك بربط الأعمال الأدبيّة بتفاعلات المجتمع، ونظمه وما يطرأ عليه من تغيّرات وأحداث؛ لأنّ المجتمع هو المُنتِج الحقيقيّ لتلك الأعمال الأدبيّة.

والاتّجاه الاجتماعيّ ينظر إلى الأدب على أنّه المعبّر عن الحياة، والمتحدّث عن المجتمع، فهو يستمدّ أفكاره ومادّته من الواقع الّذي يعيشه الأديب، وهذا هو سرّ خلود الأعمال الأدبيّة في نظر أصحاب هذا الاتّجاه، كما يرى هذا الاتّجاه أنّ العلاقة بين الأديب والمجتمع علاقة جدليّة، تتّسم بتأثّر الأديب بالمجتمع وبتأثيره فيه، وأنّ رؤية الأديب وفكره يتبلوران بتأثّره المباشر بمجتمعه والمحيط الّذي يحياه، وأنّه بدوره يُسهم في تغيير مجتمعه بما يبثّه فيه من أفكار، كما يؤمن هذا الاتّجاه بأنّ الأدب جزء من النّظام الاجتماعيّ، وأنّه كغيره من الظّواهر الثّقافيّة ذات الوظيفة الاجتماعيّة البحتة، ومن ثَمّ فإنّ الأدب «ضرورة لا غنى عنها، وهو نشاط

(1) إنريك أندرسون إمبيرت: مناهج النّقد الأدبيّ، ترجمة: الطّاهر أحمد مكّيّ، (القاهرة: مكتبة الآداب، 1991م)، ص: 117.

اجتماعيّ متميّز، فهو ليس ترفًا ولا زخرفةً، بل هو حاجة ماسّة، والإنسان لا يستطيع أن يقيم حضارةً من دونه، إذ لا بدّ للحضارة من تكامل بين الحاجات المادّيّة والرّوحيّة، والأدب وجه من وجوه هذه الحاجات الرّوحيّة»[1]، ولكن هذا لا يعني أنّ الأدب ينقل حركة المجتمع نقلًا حرفيًّا، لكنّه يعبّر عنه من خلال مواقف أدبيّة محدّدة، ولذلك فإنّ المنهج الاجتماعيّ قد ربط الأدب بالجماهير، وجعل الجمهور هدف خطابه، وبحث عن زوايا تأثير الأدب في النّاس، وركّز قيمة العمل الأدبيّ على مقدار تأثيره في الجماهير.

وقد نشأ الاتّجاه الاجتماعيّ بوصفه منهجًا مقنّنًا في بداية القرن التّاسع عشر في أثناء الثّورة الفرنسيّة، حيث كانت الحاجة ملحّة إلى تعميق الإبداع فيما يخدم الواقع الحاليّ، «إذ أفرزت الثّورة أفرادًا جددًا، وحالة فكريّة جديدة، احتاجت إلى أشكال تعبيريّة جديدة أيضًا»[2]، وقد أنتج هذا المنهج تيّارين مهمّين كانا نتيجة لتطوّره: التّيّار الأوّل: تيّار تجريبيّ يُطلق عليه (علم اجتماع الظّواهر الأدبيّة)، «وهذا التّيّار يُعنى بالنّظر في العمل الأدبيّ بوصفه إحدى مظاهر الحياة الثّقافيّة، ويقوم بدراسة الأعمال الأدبيّة بطريقة إحصائيّة، تحصِي عدد الأعمال الأدبيّة، وعدد المتلقّين، ودرجة الانتشار، وردود الفعل.. إلخ»[3]، ويهدف هذا التّيّار إلى قياس حركة الأدب ومدى انتشاره أو إحجامه، وهو بذلك لا يحفل بالطّابع النّوعيّ للنّصوص، فتصير كلّ النّصوص في رؤيته متساوية؛ لأنّه باختصار يبحث عن الكمّ لا الكيف.

---

(1) وليد قصّاب: مناهج النّقد الأدبيّ الحديث.. رؤية إسلاميّة، (دمشق: دار الفكر، 1428هـ / 2007م)، الطّبعة الأولى، ص: 37.

(2) بيير باربيس: مدخل إلى مناهج النّقد الأدبيّ، مجموعة من الكتّاب، ترجمة رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، 1997م، ص: 133-134.

(3) صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر، (أطلس للنّشر والإنتاج الإعلاميّ، 2005م)، الطّبعة الخامسة، ص: 49.

أمّا التّيّار الثّاني: فيُطلق عليه المدرسة الجدليّة، وهو التّيّار الأوسع في الاتّجاه الاجتماعيّ، هذا التّيّار «عُنِيَ بتحليل العلاقة بين الأدب والمجتمع على أساس أنّ الأدب تمثيل للحياة، إضافة إلى الرّبط بين نشأة الجنس الأدبيّ وازدهاره وتطوّره، وطبيعة الحياة الاجتماعيّة والثّقافيّة لمجتمع من المجتمعات، كما اهتمّ أيضًا بتكريس مسألة تميّز الأعمال الأدبيّة بأبنية دلاليّة كلّيّة، تختلف من عمل إلى آخر، واعتمد كذلك على الجانب القيميّ الكيفيّ للأعمال الأدبيّة»[1].

ملامح النّقد الاجتماعيّ

هناك مجموعة من المنطلقات الّتي ترسم الشّكل العامّ للاتّجاه الاجتماعيّ في النّقد، وتبرز آراء أصحابه، ومن أهمّ تلك الملامح:

- **أوّلا:** النّقد الاجتماعيّ نقد مضمونيّ، يهتمّ بالمضمون، وما يحويه النّصّ من أفكار؛ لأنّه يرى أنّ الأدب ذو رسالة اجتماعيّة سامية، ومن ثَمَّ فإنّه يغلّب المضمون على الشّكل، ويرى أنّ الشّكل الفنّيّ تابع للمضمون الفكريّ.
- **ثانيًا:** الأدب في وجهة نظر النّقد الاجتماعيّ ناقل للأفكار السّياسيّة والفلسفيّة والجماليّة وغيرها لأفراد المجتمع، ودورُهُ يكمن في توجيه النّاس، والتّأثير على الجمهور بأفكار محدّدة.
- **ثالثًا:** النّقد الاجتماعيّ يُعلي من شأن الكاتب الملتزم بقضايا مجتمعه، ويعبّر عنها بكلّ صدق؛ ومن ثَمّ فإنّ النّاقد الاجتماعيّ يقف عند القيمة المجتمعيّة الّتي يمثّلها العمل الأدبّي، ومدى تأثيره على المتلقّي، ومدى تصويره لهموم مجتمعه وأفكاره.

---

(1) يُنظر في ملامح النّقد الاجتماعيّ: وليد قصّاب: مناهج النّقد الأدبيّ الحديث، ص: 39-42. وصلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر، ص:45-47. ومحمدّ مندور: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتوزيع، ص: 15-16.

- **رابعًا:** النّقد الاجتماعيّ نقد ملتزم؛ لأنّه يرى أنّ الأديب البارع هو الأديب الملتزم بقضايا مجتمعه، فيرفض مسألة الوقوف على الحياد، أو مسألة الفنّ للفنّ، بل الفنّ في نظره للمجتمع وللنّاس وللجمهور.
- **خامسًا:** يهتمّ النّقد الاجتماعيّ بشكل خاصّ بالأعمال ذات الصّبغة الواقعيّة، الّتي تحاكي الواقع، ويهمل – في الغالب – تلك الأعمال الّتي تجنح صوب أدب الرّمز أو العبث أو غيرها؛ لأنّه لا يجد فيها المضامين الاجتماعيّة الّتي يبحث عنها[1].

اتّجاهات متقاطعة:

وفق المفاهيم السّابقة فإنّ ثمّة اتّجاهات وتيّارات فكريّة تبنّت الفكرة الاجتماعيّة، أو تقاطعت معها في مفاهيمها العامّة، ومن أهمّ تلك الاتّجاهات:

الاتّجاه التّاريخيّ:

من غير الممكن فصل المنهج الاجتماعيّ عن المنهج التّاريخيّ، حيث إنّ المنهج الاجتماعيّ وُلد في أحضان التّاريخيّ، بل إنّ الاجتماعيّ هو نتيجة من نتائج المنهج التّاريخيّ، والاتّجاه التّاريخيّ في النّقد الأدبيّ هو الاتّجاه الّذي يتّخذ من حوادث التّاريخ السّياسيّ والاجتماعيّ وسيلة لفهم الأدب ودرسه وتحليل ظواهره المختلفة، وهو يتعامل مع النّصوص الأدبيّة على أساس وجود علاقة حتميّة بين التّاريخ والأدب، ولذلك يهتمّ هذا المنهج بدراسة سيَر أصحاب النّصوص الأدبيّة ويقوم بتفسير النّصّ في ضوء معرفة سيرة صاحبه وحياته وتاريخه، أو كما يعبِّر بعض الباحثين هو المنهج الّذي «يُفضِّل استقصاء التّاريخ الأدبيّ، والثّقافة الأدبيّة، والثّقافة التّاريخيّة الواسعة، الّذي من خلاله يستطيع النّاقد أن يحدّد في الزّمن لحظةَ العمل الأدبيّ»[2].

(1) إنريك أندرسون إمبيرت: مناهج النّقد الأدبيّ، ص: 107.
(2) صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر، ص:45.

لقد استقى المنهج الاجتماعيّ منطلقاته الأولى من الاتّجاه التّاريخيّ، عبر استيعاب النّقّاد الاجتماعيّين لفكرة تاريخيّة الأدب، وارتباط تطوّر المجتمعات المختلفة بالفكرة التّاريخيّة الأدبيّة، وتطوّر تلك المجتمعات في ثقافتها وفكرها بظروف تطوّر العصور، واختلاف البيئات، «بمعنى أنّ المنطلق التّاريخيّ كان هو التّأسيس الطّبيعيّ للمنطلق الاجتماعيّ عبر محورَيْ الزّمان والمكان، إذ يشفّ المحور الزّمانيّ عن إمكانيّة أن يرتبط التّغيير النّوعيّ للأعمال الأدبيّة بالتّحوّلات الّتي تحدث في الحقب التّاريخيّة المختلفة، وعبر اختلافات المكان – أيضًا – إذ إنّ لكلّ مكان زمانه وتاريخه وظروفه الخاصّة»[1]، وهذه الخاصّية قد تكون ملازمة للعمل الأدبيّ حيث يتأثّر بالواقع والمجتمع الّذي له ظروفه التّاريخيّة الّتي تُؤثِّر فيه وتعيد تكوينه، والأدب بوصفه جزءًا من ذلك النّسيج الاجتماعيّ فإنّه خاضع أيضًا – تاريخيًّا – لذلك التّأثير وإعادة التّكوين.

الاتّجاه الواقعيّ

يتّجه مدلول الواقعيّة نحو المعنى الظّاهر للّفظة، حيث يدلّ على ارتباط فكرة الاتّجاه بالواقع؛ إذ يرى النّقد الواقعيّ أنّ الأعمال الأدبيّة يجب أن تعبّر عن الواقع وتمثّله، وعليها أن تدرس الحياة الواقعيّة بكلّ جوانبها وسياقاتها، وأن تتسلّل في ثنايا الأشخاص ومشاكلهم وظروفهم الاجتماعيّة كي تكون الصّورة الأمثل للتّعبير عن الواقع، بلا رتوش ولا عاطفة، ومن ثمّ فإنّها لا تتّجه إلى ما فيه خيال أو ما هو حالم أو خارج الواقع الحقيقيّ للأمور.

وقد تقلّبت مفاهيم الواقعيّة منذ نشأتها في منتصف القرن التّاسع عشر بألمانيا، إذ تناوشتها على امتداد القرون مفاهيم وتيّارات كثيرة، ولذلك يقول عنها

(1) دَيَمْين كرانت: موسوعة المصطلح النّقديّ، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، (بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1983م)، الطّبعة الأولى، ص: 21.

فيلسوف الواقعيّة الأسبانيّ خوسي أورتيغا إي غاسيت (ت: 1374هـ/1955م): «إنّها واحدة من الكلمات الّتي لا تعني شيئًا إذا لم تحصر بفارزتين»[1]، وعلى هذا الأساس فإنّ المتصفّح للكتب الّتي تناولت الواقعيّة سيجد أنّها قد نُسبت وأُضيفت إلى توجّهات تحكمها مبادئ فكريّة بالدّرجة الأولى، فنشأت سلسلة من الواقعيّات مثل: الواقعيّة المستديمة، والخارجة، والجموح، والنّاشطة، والنّقديّة، والشّكليّة، والسّاخرة، والطّبيعيّة، والمتفائلة، والمتشائمة، والموضوعيّة، والتّشكيليّة، والشّعريّة، والنّفسيّة، واليوميّة، والاشتراكيّة، والذّاتيّة، والرؤيويّة، والهجائيّة، والسّاذجة، والاجتماعيّة، والسّحريّة... إلخ، ويبدو أنّ كلّ تيّار له تعلّق بالواقع واستجلاء حقيقته الظّاهرة أو الباطنة قد نسب نفسه للواقعيّة، أو نسب الواقعيّة له، على أساس أنّه استلّ من تقعيداتها وتأطيراتها ما يتواءم وأفكاره، والأمر نفسه فيما يتعلّق بالاتّجاه الاجتماعيّ، حيث انتهت الواقعيّة في محصلتها الأخيرة إلى «نقل مركز الثّقل من السّياق الأدبيّ البحت إلى السّياق الاجتماعيّ»[2]، ولعلّ تلك كانت نتيجة طبيعيّة، حيث نجد الاهتمام بالواقع وتفاصيله والدّخول في صميم ما يهمّ المجتمع كلّ ذلك من ملامح الاتّجاهين. إلاّ أنّ الواقعيّة النّقديّة هي الوجه الأكثر عمقًا، والأكثر تطلّعًا إلى تحليل الوقائع واستظهار حقائقها، «حيث كان تطلّع الواقعيّة النّقديّة في أساسه هو إعادة تقويم الواقعيّة نفسها، وإثرائها بنتاج التّجربة الفكريّة الحديثة، والابتعاد بها عن الواقعيّة السّطحيّة السّاذجة، إلى نوع من العمق والثّراء الفكريّ الّذي يضع الأمور في نصابها، حيث اتّجهت في بعض سياقاتها إلى الكشف عن حقيقة ما نراه ظاهرًا، فما نراه ظاهرًا قد لا يعبّر عن الواقع الحقيقيّ، فالحواس قد تخدعنا؛ لأنّ الأشياء من بعيد تبدو أصغر ممّا هي عليه في الحقيقة، ممّا أدّى إلى بروز نظريّة (الظّواهر في المعرفة)، والّتي تدعو إلى وجوب تناول الواقع بالنّقد

(1) صلاح فضل: منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبيّ، (القاهرة: دار المعارف، 1980م)، الطّبعة الثّانية، ص: 215.

(2) المرجع السّابق، ص: 35.

والتّحليل قبل التّسليم به»[1]، وهذا في الحقيقة من تأثير الفكر الفلسفيّ النّقديّ، حيث إنّ فلاسفة التّنوير قد رفضوا الأساس الخادع لظواهر الأمور، وانسحب هذا الفكر النّقديّ على المعارف الإنسانيّة بفروعها المختلفة، فاتّصاف الواقعيّة بهذا الفكر الفلسفيّ جعلها أقرب لتمثّل الحياة، وأعمق في الوعي الواقعيّ لها؛ لأنّ التّمحيص النّقديّ الدّقيق هو الّذي يجعل الأمور أقرب إلى المعرفة الحقيقيّة النّاضجة للواقع، وعلى هذا الأساس كذلك ظهر البُعد الاجتماعيّ الأدبّي الّذي ينادي بضرورة تقبّل الواقع الاجتماعيّ والتّسليم به، والولوج إلى ثناياه العميقة لاكتناه أسراره وكوامنه.

الاتّجاه الماركسيّ الاشتراكيّ

نجد الاتّجاه الماركسيّ حاضرًا في كلا الاتّجاهين الاجتماعيّ والواقعيّ بكلّ قوّة، حتّى كأنّ تبنّي الماركسيّة للفكرة الاجتماعيّة صار حكرًا عليها.

والاتّجاه الماركسيّ يحفر في عمق القوالب الاقتصاديّة والسّياسيّة للمجتمعات، ويؤسّس نظريّته وفق الثّنائيّة المتصارعة دومًا والمتمثّلة في الصّدام بين الرّأسماليّة – أُسّ شرور المجتمعات في رأيه– وبين الاشتراكيّة – الخلاص الأزليّ من استبداديّة المواقف والتّبعية والسيطرة الأجنبيّة على شعوب الأرض– ولأجل «ذلك فإنّ مؤسّس الاتّجاه الفيلسوف الألمانيّ كارل ماركس (ت:1300هـ/1883م) وصاحبه الألمانيّ فردرك إنجلز (ت:1312هـ/1895م) قد توصّلا في النّهاية إلى أنّ الاشتراكيّة هي التّطوّر الحتميّ للبشريّة وفق المنطق الجدلي لكن بـأدوات ثورية، فكانت مجمل أعمالهما تحت اسم واحد وهو الماركسيّة أو الشّيوعيّة العالميّة، ويُعد الفيلسوف والنّاقد المجريّ جورج لوكاش (ت:1390هـ/1971م) من أكثر النّقّاد الماركسيّين الّذين روّجوا للفكرة الاجتماعيّة أيّام الثّورة الشّيوعيّة عام 1917م، حيث يرى «أنّ

(1) وليد قصّاب: مناهج النّقد الأدبيّ الحديث، ص: 49.

الأدب ظاهرة تاريخيّة اجتماعيّة، لها جذورها الضّاربة في أعماق كفاح الطّبقات، ويجب على النّاقد أن يفسّر حتميّة العلاقة بين المجتمع والفنّ»[1].

ولمّا كان الاتّجاه الاجتماعيّ يتحرّك على أرضيّة الحياة، ويدخل في صميم أفكار المجتمع، ويتناول كلّ شرائح النّاس وطبقاتهم، فإنّ الاشتراكيّة قد تبنّت هذا الاتّجاه؛ لأنّه يخدم غرضها بالدّرجة الأولى، ويصبّ في القالب نفسه، وهي تعتقد أنّ «الأدب بوصفه مفهومًا ينبغي أن يكون ذا أهمّيّة وله أولويّات في تحقيق إنجازات ملموسة... وهكذا فمن البدهيّ أن يُحدّد الأدب وسط تجربة بشريّة حاضرة مرتبطة بالتّفاصيل الدّقيقة للجانب المجتمعيّ»[2]، ولذا فقد قامت الاشتراكيّة بربط الأدب بالعلاقات الاجتماعيّة وصراع الطّبقات، وأعادت صياغة الأدب والتّفكير في الثّقافة على ضوء فكرة الجدليّة التّاريخيّة، وهي الفكرة نفسها الّتي يتبنّاها الاتّجاه الاجتماعيّ، ولعلّ أخصّ ما يعمّق الحميميّة بين التّيّارين هو ما يتّصل بمبدأ الانتصار للفكرة وتقدير دور الإيمان بالمبادئ، بل قد «أسرف الماركسيّون... في تقدير دور الأيدلوجيا في الأدب، حتّى سمّي نقدهم بالنّقد الأيدلوجيّ، والنّقد المضمونيّ»[3]، وغالوا في تبنّي مبدأ الغائيّة في الأدب، إذ لا يعتدّون بأي رؤية أدبيّة ليست صادرة عن الرّؤية الماركسيّة للأدب، وهذا ما عُرف بعد ذلك بالواقعيّة الاشتراكيّة.

وهذه الرّؤية هي الجانب الغارق في تقديس المبدأ والأفكار، غير أنّ الماركسيّة قد انعطفت في مقتبل تطوّرها عند بعض معتنقيها نحو اتّجاه آخر يعترف باحتفاظ الأدب بقيمة فنّيّة تتجاوز به العصبيّة الفكريّة، والسّيطرة الاشتراكيّة

---

(1) Raymon Williams: Marxism and Literature,(England), Oxford New York, Oxford University Press, p: 43.

(2) وليد قصّاب: مناهج النّقد الأدبيّ الحديث، ص: 45.

(3) ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، (الدّار البيضاء)، المركز الثّقافيّ العربيّ، 2000م)، الطّبعة الثّالثة، ص: 324-325.

المطلقة، إلى حدّ يمكنه أن يُظهر الواقع الموضوعيّ لعصره، يقول الفيلسوف الرّوسيّ ليون تروتسكي (ت:1358هـ/1940م)، وهو أحد زعماء ثورة 1917م: «إنّ الماركسيّة لا تفرض قيودًا على الفنّ، ولكنّها ترى أنّ من الطّبيعيّ أن يولد فنٌّ جديد يضع البروليتاريا – أي الطبقة الكادحة – في المركز، وللفنّان أن يعبّر عن همومه الشّخصيّة لكن شريطة ألاّ يفكّر في الحاضر بعقليّة الماضي، أي أن يحترم حركة التّاريخ ويؤمن بحتميّة التّقدُّم»[1].

وهنا تحلّل نسبيّ من قيود الماركسيّة، فالفنّ وفق هذه الرّؤية يجب أن يعبّر عن الطّبقات الكادحة بكلّ صدق، دون الالتفات لأيّة عوامل فكريّة، وعليه أن يتواءم وعقليّة الحاضر، وأنّ التّاريخ طبقًا لقوانينه الاجتماعيّة يحتمّ التّقدّم والتّغيُّر في الرّؤى والمواقف، فقد يأتي وقتٌ يكون الالتزام بالاشتراكيّة أمرًا نسبيًّا.

****

(1) جمال الدّين ابن منظور: لسان العرب، (بيروت: دار صادر، 1414هـ / 1994م)، الطّبعة الثّالثة، مادّة: وطن، 451/11.

الوطن في المنظور الاجتماعيّ

مفهوم الوطن

تتكتّل البنية المجتمعيّة في بقعة المكان الّذي يضمّ في حيّزه تلك العلاقات العريضة بين البشر فيما يسمّى بالوطن، والّذي يقود مفهومه إلى مساحة الأرض أو المنطقة الّتي تكوّن ارتباطَ الشّعب الواحد على أسس تاريخيّة بالدّرجة الأولى، إضافة إلى أسّس ثقافيّة وجغرافيّة، حيث تلتئم جماعة النّاس الّتي تسكن هذا الوطن تحت القواسم النّفسيّة والثّقافيّة والفكريّة بوصفها روابط معنويّة، كما أنّ للعلاقات الماديّة بُعدًا عميقًا أيضًا يتمثّل في الموقع الجغرافيّ والمصالحة الاقتصاديّة، ويمكن القول إنّ الوطن هو ذلك المكان الّذي وُلدت فيه الماهيّة والهويّة الفكريّة للشّعب، ومن ثَمّ فإنّ المعنى قد يتّسع ليتجاوز بقعة الولادة الجغرافيّة للشّخص، ليصل إلى المنطقة الجغرافيّة الّتي وُلدت فيها أمّته.

ولا يمكن أن يُتصوّر وطنٌ بلا شعب ومواطنين، وهذا هو الشّقّ الآخر والأهمّ في معرفة حدود مفهوم الوطن، حيث تؤثّر تلك العوامل والرّوابط الآنفة على الإنسان لتخلق نوعًا من العاطفة تجاه الآخر الّذي يشاطره أرضَه، ويقاسمه الحياة على تلك البقعة الجغرافيّة، ومن ثَمّ تتكوّن العلاقات المجتمعيّة الّتي تأخذ حيّز الاتّساع والتّمدّد وبدورها تخلق المساحات الجغرافيّة للوطن.

ولفظة الوطن كانت تستخدم قديمًا بمعنى «مكان الإنسان ومنزله الّذي يُقيم فيه»[1]، ويبدو أنّ هذه اللّفظة في معاجمنا العربيّة القديمة كانت تدلّ على مفهوم

(1) المرجع السّابق.

أضيق من المفهوم الحاليّ لها، فالمعاجم العربيّة تشير إلى إطلاق لفظة الوطن في جميع أحوالها على البقعة الصّغيرة الضّيّقة، وليست على الوطن الشّاسع حَسَب مفهوم اليوم، ولذا نجد تصاريف الوطن في المعجم محصورة في نحو: «أوطان الغنم والبقر أي مرابضها، ومواطن مكّة أي مواقفها، والميطان هو الموضع الّذي يُوطَّن لترسل منه الخيل في السّباق، والمياطين هي الميادين... إلخ»[1]، لكن جماع المعنى بين المفهومين هو مكان مقام الإنسان، فكلّ مقام أقام به الإنسان وسكن فيه فهو موطنٌ له.

وللفظة الوطن الحديثة ارتباط بالقوميّة العربيّة ودلالاتها الفكريّة، حيث تقف بعض الأحزاب القوميّة في بعض أبعادها القطريّة موقفًا مهزوزًا تجاه الرّابط الدّينيّ الّذي يشير إليه معنى الأمّة[2].

وإذا علمنا أنّ معادلة الوطن هي مزيج الأرض والإنسان، أدركنا تلك العلاقة الملحّة الّتي تحكم الذّات الإنسانيّة تجاه الأرض والوطن، وهي مسألة قد تدخل في صميم التّكوين الفطريّ لدى الإنسان، أنْ يحبّ موطنه، ويشتاق إليه إذا ابتعد عنه، ومن ثمّ فالشّاعر بطبعه يسطّر لتلك العلاقة قصائد شعريّة منحوتة من كوامن صدقه.

الحضور الوجدانيّ

للشّعر الوطنيّ طبيعة تاريخيّة والتزام فكريّ في ضمير الشّاعر، وهو حين يعبّر عن ذلك الامتزاج بينه وبين وطنه فإنّه يدّفَع بنفسه فداءً في سبيل هذا التّشارك الكونيّ، وهذا ما فعله الشّاعر الخليجيّ الحديث الّذي صاغ الوطن مرّة

(1) يُنظر في ذلك: محمّد الغزاليّ: حقيقة القوميّة العربيّة وأسطورة البعث العربيّ، (القاهرة: نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2005م)، الطّبعة الثّالثة، ص: 3-10.

(2) سعد البازعيّ: ثقافة الصّحراء.. دراسة في أدب الجزيرة المعاصر، (الرّياض: شركة العبيكان للطّباعة والنّشر، 1412هـ /1991م)، الطّبعة الأولى، ص: 67.

أخرى بلغته فكأنّه على حدّ رأي النّاقد السّعوديّ سعد البازعيّ (و: 1372هـ/ 1953م) أحيا لغته به حيث أحياه، إذ «إنّ الوطن يمنح القصيدة وجودها... بينما القصيدة تحمل الوطن؛ لأنّه هنا وطنٌ من لغة»[1]، ومن ثمّ فإنّ هذه العلاقة مع الوطن تُفضي إلى التّماهي النّفسيّ بوصفه جزءًا من طبيعة الإنسان الروحيّة، لذلك تجد الملمح الوجدانيّ طافرًا في أثناء تعاطي الشّعراء مع موضوع الوطن، حيث تختلط في نفس الشّاعر خصائص المكان والزّمان والذّكريات الّتي تُنتِج في المدرك الذّهنيّ تقاطيع وجدانيّة بحتة.

وهكذا فالشّاعر الخليجيّ يتعامل مع الوطن بخصوصيّة فريدة تشكّل سياقات جديدة تقود إلى ذلك المنحى الوجدانيّ، يقول النّاقد الأردنيّ محمّد صالح الشّنطيّ (و:1364هـ/1954م) في حديثه عن الشّاعرة السّعوديّة ثريّا العريّض (و:1367هـ/1945م): «وخطاب الأنثى في تعامله مع التّجربة الإنسانيّة يفرض خصوصيّته، كما تتجلى في قصيدة (غير ما كان) للشّاعرة ثريّا العريّض وفي ديوانها الأوّل. إنّها لا تكرّر مضامين التّقليديّة المألوفة في الشّعر الوطنيّ، ولا تبحث عن ذلك اللّون من ألوان العشق الرّومانسيّ للأرض والتّراب، بل تعقد شكلًا من أشكال الحوار الّذي يتجاوز الغناء، ناسجًا أفق رؤيا فيها ينقدح زناد تلك الشّرارة الوجدانيّة، فتشعل الوعي بنار المعاناة المتولّدة بفعل اللّحظة التّاريخيّة»[2].

فالمسألة نابعة أساسًا من خلال تجربة إنسانيّة عريضة تبدأ من قبل وجود الشّاعر نفسه، وتمتدّ إلى ما لا نهاية، هذه العلاقة الإنسانيّة فرضت شكلًا آخر في التّعامل مع موضوع الوطن، كانت سِمَتُهُ الابتعاد عن المضامين المألوفة كالعشق

(1) محمّد صالح الشّنطيّ: التّجربة الشّعريّة الحديثة في المملكة العربيّة السّعوديّة.. دراسة نقديّة.. رؤية وشهادة، (المملكة العربيّة السّعوديّة: دار الأندلس للنّشر والتّوزيع، 1423هـ - 2003م)، الطّبعة الأولى، 902/3.

(2) علويّ الهاشميّ: ما قالته النّخلة للبحر.. دراسة للشّعر الحديث في البحرين، (بيروت: المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1994م)، الطّبعة الثّانية، ص: 297.

الحالم للأرض والتّراب، إلى عوالم أرحب من السّجايا الوجدانيّة المتحفّزة لمعاناة الشّاعر وانفعالاته المختلفة مِن حُبّ وألم ولّذة، كلّ ذلك من أثر التّوالد النفسيّ والرّوحيّ، والاكتظاظ التّاريخيّ العميق الّذي يلحّ بكلّ تداعياته.

وقد تبدو تقاطيع الحضور الوجدانيّ أكثر بروزًا في الشّعر الّذي يطفح حنينًا إلى الوطن، ويشتكي آلام الغربة، وعذابات البُعد، إذ الشّعور بالغربة مسرب نفسيّ يخلص إلى مشاعر الألم والضّيق بسبب الافتراق البائن عن الوطن، لِمَا له من تعلّق عميق في نفس صاحبه، والغربة هي أشدّ حالات الشّتات النّفسيّ الّذي قد يشعر به كلّ مبتعد عن وطنه، وقد تكون الغربة نفسيّة، أي أنّ المغترب نفسيًّا يشعر بغربته وهو داخل وطنه، إذا مازجته مشاعر الظّلم أو السّخط على واقعه، أو شعر أنّه لا ينتمي إلى المجتمع الّذي يعيش فيه.

إنّ الصّدق النّفسيّ الّذي يمتزج بالتّجارب الشّعريّة المتناولة موضوع الوطن هو أبرز ما يميّزها، وإحساس الشّاعر الغزير بمدى التصاقه روحيًّا بالوطن هو الّذي يولّدُ تلك الرّؤية الوجدانيّة، لتختلط بالعامل الاجتماعيّ المتمثّل في الأرض والمجتمع والأهل والتاريخ، والشّاعر يحمّل الوطن بكلّ تفاصيله وعناصره قطعًا من روحه، يتركها هنا وهناك لتدلّ على انتمائه إليه، ويؤكّد النّاقد البحرينيّ علويّ الهاشميّ (و:1365هـ/1946م) فكرة الوجدانيّة الاجتماعيّة باعتبارها مرتبطة بطبيعة وواقع؛ «لأنّ الطّبيعة هنا ترتبط بواقع مكانيّ معيّن يحسّ الشّاعر بحنينٍ طاغٍ إليه، وهذا ما يدعوه إلى رسمه رسمًا مطابقًا، أو يصوّره حسب ما هو موجودٌ في ذاكرته»[1]، والذّاكرة هي الّتي تنحت كلّ تفاصيل مشاعر الحنين والعاطفة الجيّاشة.

بل يتعدّى الأمر أكثر من ذلك، فقد يهدف الاتّجاه الاجتماعيّ مباشرة إلى البحث عن العلائق النّفسيّة الّتي تحكم المجتمع، وتتحكّم في علاقات الأفراد بعضهم

(1) محمّد غنيميّ هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنّقد، ص: 129.

ببعض، يقول الرّوائيّ الفرنسيّ أونوريه دو بلزاك (ت:1266هـ/1850م) وهو أحد أركان المدرسة الواقعيّة في مقدّمة مجموعته القصصيّة (الملهاة الإنسانيّة) «بأنّ له من وراء التّصوير الواقعيّ للشّرّ غاية خَلْقِيّة، هي تصوير خلق الفرد، والتّعالي بخلق المجتمع، والمبدأ العامّ لهذه التّجارب الواقعيّة هو أنّ الوقوف على حقائق الظّواهر الإنسانيّة والنّفسيّة هو أساس التّحكّم فيها»[1]، فيما تؤمن الرّؤية الواقعيّة أنّ «الحياة النّفسيّة الدّاخليّة للإنسان لا تضيء – بدورها – الخطوط الأساسيّة للنّزعات الجوهريّة إلاّ ضمن علاقة عضويّة ضيّقة مع العوامل التّاريخيّة والاجتماعيّة»[2]، إذ الحالة النّفسيّة إفراز من إفرازات الواقع الاجتماعيّ، ولا يمكن تصوّرها إلاّ إذا وُضعت في محلّها الأنسب بها من ذلك الواقع.

إلاّ أنّ ذلك الحضور الوجدانيّ في رأي علويّ لا يعني الغياب عن الواقع وابتعاد الرّؤية عنه، بل إنّ إدراك الواقع والوعي به يكون حاضرًا بكلّ تفاصيله، وما الجانب النّفسيّ الّذي أشرنا إليه سوى تحقيق فطريّ لحاجات ذاتيّة فرضت نفسها في مجال العلاقة بين الإنسان ووطنه، ويلاحظ علويّ الهاشميّ أنّ في هذه «التّجربة حرارة الصّراع لتخطّي حالة الإحساس السّلبيّ في سبيل الوصول إلى ما يسمّى (بالموقف) في إطار الإحساس الخاصّ بالوطن. والوصول إلى موقف يستلزم... وجود رؤية لمجمل علاقات الواقع وتناقضاته، وكلّما كانت الرّؤية واضحة عميقة لدى الشاعر كان موقفه أشدّ صلابة وأكثر ثوريّة، أي كان موقفًا إيجابيًّا من الوطن والإنسان»[3]، فالرّؤية الواضحة للواقع تجنّب الشّاعر ذلك الشّعور الفضفاض العائم الّذي لا يمثّل أيّة قيمة اجتماعيّة، بل إنّ إحساس الشّعراء بالواقع وارتباطهم به هو الّذي أدّى إلى تلك الفورة الوجدانيّة.

(1) جورج لوكاش: بلزاك والواقعيّة الفرنسيّة، ترجمة محمّد عليّ اليوسفيّ، المؤسّسة العربيّة للنّاشرين المتّحدين، 1985م)، الطّبعة الأولى، ص: 14.

(2) علويّ الهاشميّ: ما قالته النّخلة للبحر، ص: 307.

(3) محمّد إبراهيم الدّبيسيّ: في ذاكرة الصّحراء.. دراسة في نصوص شعريّة سعوديّة معاصرة، (المملكة العربيّة السّعوديّة: نادي المدينة المنوّرة الأدبيّ، 1414هـ / 1993م)، الطّبعة الأولى، ص: 51.

إنّ تلك الممارسة هي ما يُمكن أن يُطلق عليه الواقعيّة النّفسيّة، الّتي تسعى إلى تحليل حالات النّفس الإنسانيّة، وما يزدحم فيها من مشاعر وعواطف هي بالدّرجة الأولى وليدة أحداث الحياة، ونتيجة ما يخلّفه المجتمع في تقلّباته وأحداثه من آثار وجدانيّة في دواخل الشّعراء، فالحضور الوجدانيّ إذن حالة إنسانيّة يراها النّاقد السّعوديّ محمّد الدّبيسيّ كامنة في ضمير الشّاعر السّعوديّ، «فالإنسان بأطواره المختلفة، بانفعالاته وشهواته وعواطفه وآدميّته، كأنّه المرآة الّتي تنعكس بها صورة القرية وطبيعتها»[1].

وإذا كنّا قد أشرنا إلى أنّ المسألة الوطنيّة هي مسألة لها طبيعة تاريخيّة، ونتيجة لتراكمات قد خلّفها الواقع بكلّ سياقاته المجتمعيّة، فإنّ ما يسمّى باللاشعور الجماعيّ يخترق القضيّة ليشكّل عنصرًا نفسيًّا ووجدانيًّا بحتًا، ولذلك يرى كارل جوستاف يونج (ت:1380هـ/1961م) عالم النّفس السّويسريّ ومؤسّس علم النّفس التّحليليّ «أنّ الشّخصيّة الإنسانيّة لا تقتصر حدودها على التّجربة الفرديّة، وإنّما تمتدّ لتستوعب التّجربة الإنسانيّة للجماعة الموغلة في القدم، وأنّ هذه الشّخصيّة تحتفظ في قرارتها بالنّماذج، والأنماط العليا الّتي تختمر في الثّقافة الإنسانيّة عبر الأجيال المختلفة»[2]، فالذّاكرة الجمعيّة المتراكمة عبر الشّخصيّات المجتمعيّة هي الّتي تصوغ الشّخصيّة الإنسانيّة خلال أزمان مغرقة في القدم، وتقدّم نفسها بوصفها نتاجًا لذلك الثّراء الاجتماعيّ المتمثّل في الشّخوص أصحاب القيم العليا في المجتمع.

مشكلات المجتمع

حين يعقد الاتّجاه الاجتماعيّ تلك العلاقة المتينة بين الأدب والمجتمع، فإنّه يؤمن بأنّ الأدب – كغيره من سائر الفنون – ظاهرة اجتماعيّة، هدفها رصد ما يدور في المجتمع، وملامسة قضاياه وهمومه وآلامه وآماله.

(1) صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر، ص:75–76.
(2) محمّد إبراهيم الدّبيسيّ: في ذاكرة الصّحراء، ص: 25.

وبناءً على كلّ ذلك فإنّه من السّهل ملاحظة التّعلّق الغائر بين الشّعر بوصفه ناطقًا بلسان المجتمع، وبين ما يتخلّل الواقع من مشكلات وهموم وأمراض لا يخلو منها أيّ مجتمع من المجتمعات.

والمجتمع الخليجيّ كغيره من المجتمعات العربيّة والإسلاميّة الّتي تعجّ بالعديد من المشكلات المجتمعيّة المؤثّرة في ضمير الإنسان الخليجيّ بله الشعراء منهم، وقد أفاض الشّعراء الخليجيّون كثيرًا في محاولة رصد تلك المشكلات ورسم إضاءات فكريّة، في محاولة لمناقشتها وإيجاد مخارج لحلّها.

وأوّل ما يميّز تلك الممارسة الشّعريّة عند شعراء الخليج العربيّ لمشكلات المجتمع أنّها نابعة من وعي حقيقيّ وعميق بمجريات الأمور، بل هي نتيجة انصهار الشّاعر واكتوائه بنار المعاناة للواقع الممتلئ بالآفات، وبذلك الحسّ المرهف لديه استطاع أن يلتقط هذه المفاصل المؤلمة، ويحوّلها إلى صورة جماليّة شعريّة، قد يكون طابعها العفويّة في الطّرح، والارتجال في بثّ آلام اللّحظة، في نوع من عدم الجنوح والانطلاق المنفلت بلا رؤية وهويّة، وهذا ما اتّجهت له قراءة محمّد الدّبيسيّ عن ذلك، حيث «لا يعني أنّ الفنّان ينزف في فراغ، بل إنّه ملتزم، ومن موقع تجربته الشّعوريّة وإيماءاتها لحظة الخلق الفنّيّ بموقعه من السُّلَّم الاجتماعيّ الّذي يمثّل المعادل الموضوعيّ أو الإطار الخارجيّ، ليقيم معه حوارًا داخليًّا يتّخذ شكل المكاشفة بين الذّات والموضوع»[1]، إذ تمسّ تلك القضايا ذاته مباشرة، وتدخل في صميم شعوره وشعور قومه بالمعاناة.

وتعدّ الموضوعيّة من أخصّ خصائص الوعي الواقعيّ في طرح المشكلات المجتمعيّة، وهي – حسب تعبير الواقعيّين – «فقدان الثّقة في النّزعة الشّخصيّة... وأنّه يعرض الوجود الاجتماعيّ على وجه التّحديد في قلب التّناقضات الّتي تعلن عن نفسها في كلّ الطّبقات بين الوجود والضّمير الاجتماعيّ»[2].

(1) صلاح فضل: منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبيّ، ص: 124-125.
(2) سعد البازعيّ: أبواب القصيدة..قراءة باتّجاه الشّعر، المركز الثّقافيّ العربيّ، 2004م)، الطّبعة الأولى، ص: 81.

وتتّخذ الأزمات المجتمعيّة حيّزًا أكثر حرجًا وعمقًا فيما يتعلّق بمواقف المجتمع تجاه المرأة، وخصوصًا من وجهة نظر الشّواعر الخليجيّات، حيث يعتقد النّاقد سعد البازعيّ أنّ إشكاليّة البوح عند الشّاعرة الخليجيّة تأتي «متّصلة اتّصالًا موضوعيًّا بقضايا اجتماعيّة وسياسيّة، وفي أحيان أخرى تأتي متّصلة بمعاناة ذاتيّة عاطفيّة»[1]، إذ لا يخفى حجم المشكلات الّتي تعانيها المرأة، سواءٌ فيما يتعلّق بالتّعامل الاجتماعيّ معها، أو ما تخلّفه الممارسات المجتمعيّة ضدّها من آلام نفسيّة وعاطفيّة، فالرّفض المتناهي لعمليّات استلاب حريّة المرأة ومكانتها هي أبرز ما يميّز غالبيّة القصائد المتناولة هذا الموضوع.

إنّ التّعرّض للآفات الّتي تغزو المجتمع غرضه الأسمى في وجهة نظر الاجتماعيّين الكشف عن الحقائق، وتجنيب النّاس الوقوع فيها، إذ «يقتضي التّصوير الكامل للتّجربة الأدبيّة أن يتنبّه المجتمع على قراءتها –دون تعليق مباشر من الكاتب – إلى تلافي ما يهدّده من أخطار، والقضاء على ما فيه من مواطن نقص، وفي هذا يتعاون الكتّاب في تصويرهم الفنّيّ مع العلماء والفلاسفة في بناء مجتمع خيّر»[2]، وهنا الموضع الّذي يتشبّث به أصحاب الاتّجاه الاجتماعيّ، موضع الالتزام في الأدب، والغائيّة في طرح الأفكار.

وبالمقابل فإنّ طرق مشكلات المجتمع لا يقف أيضًا عند حدّ وصف معاناة المجتمع وما فيه من تناقض وانحلال ومآسي وأحزان واستبداد وفساد وظلم اجتماعيّ، والتّألّم من كلّ ذلك، لكنّها تتعدّى إلى وضع الرّؤى ومحاولة إيجاد الحلول للخروج من تلك المآزق، والإضفاء عليها من أفكار الشّاعر الخاصّة، وآرائه الّتي يؤمن بها، يقول النّاقد السّعوديّ حسن بن فهد الهويمل (و:1361 هـ / 1942م) في

(1) محمّد غنيميّ هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنّقد، ص: 128.
(2) حسن بن فهد الهويمل: اتّجاهات الشّعر المعاصر في نجد، (المملكة العربيّة السّعوديّة: نادي القصيم الأدبيّ، 1404هـ)، الطّبعة الأولى، ص: 311.

حديثه عن الواقعيّة عند شعراء نجد في مطلع النّصف الأخير من القرن العشرين الميلاديّ: «فنجد أنّ أغلب الشّعراء النّجديّين عالجوا كثيرًا من الأوضاع الاجتماعيّة معالجةً موضوعيّة متكاملة، قد نلمس في بعض القصائد أنماطًا من لهيب العاطفة الّذي يقلّل من إيجابيّة العطاء، لكن هذا الاتّجاه بدأ ينحسر، وأصبحت التّجارب الشّعريّة تتّسم بالموضوعيّة والتّعقّل»[1].

بيد أنّ هناك من الرّؤى الاجتماعيّة الواقعيّة ما يناهض مسألة إبداء الرّأي ومحاولة وضع أسس علاجيّة لمشكلات المجتمع، والاكتفاء بالعرض المجرّد والتّصوير الوصفيّ، في حالة من التّطرّف النّظريّ في المنهج، «حيث يرى الرّوائيّ الفرنسيّ جوستاف فلوبير (ت:1297هـ/1880م) أحد روّاد الواقعيّة أنّ الفنّان ليس له الحقّ في التّعبير عن رأيه تجاه أي شيء و أنّ الفنان العظيم لا بدّ أن يكون علميًّا غير شخصيّ، لا يقدّم حبًّا ولا بغضًا ولا غيضًا ولا أيّ نوع من أنواع التّحيّز في أثناء تعامله مع قضايا الواقع»[2]، وربّما هذا الأمر من هذه الوجهة يعطي الأديب نوعًا من الشّفافية في نقل الواقع، مجرّدًا دون أن يضفي عليه أيّ زيادة حتّى لو كانت الزّيادة رأيًا أو وجهة نظر، وهذا في نظره أدعى للصّدق والموضوعيّة الواقعيّة، ولعلّ هذه النّظرة تجرّد الأدب نسبيًّا من العاطفة وهي من أهمّ خصائص العمل الفنّيّ المُفضي إلى التّأثير على المتلقّي.

****

(1) صلاح فضل: منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبيّ، ص: 126.
(2) بيير باربيس: مدخل إلى مناهج النّقد الأدبيّ، ص: 133.

القضايا السّياسيّة والقوميّة

السّياسة والمجتمع

أهمّ ما يميّز القضايا القوميّة ارتباطُها الجذريّ بالوعي الأدبيّ الشّعريّ، حيث يتماهى الفكر مع الموجودات السّياسيّة المؤثّرة على الحركة الاجتماعيّة، ومن ثمّ فإنّ المسألة القوميّة هي محرّك ملحّ للتّفاعل الثّقافيّ والإنتاج الأدبيّ والشّعريّ.

والمسألة في أصلها مطلب إنسانيّ، يفرضه الوعيُ الواقعيُّ، الّذي يتطلّب موقفًا ما من قضيّة تشاكس الحاجة الإنسانيّة بالحريّة والانطلاق إلى عوالم التّحرّر الّذاتيّ، ونبذ القيود الّتي تحدّ من حركة الإنسان.

وربّما يتّضح التّعلّق الغائر بين الاتّجاه الاجتماعيّ في النّقد كمنهج مؤطّر وبين القضايا القوميّة والسّياسيّة حين نعلم أنّ الاتّجاه الاجتماعيّ قد نما بوضوح وعرف عصره الذّهبيّ في فرنسا في بداية القرن التّاسع عشر، «إذ سادت حينئذ قناعات مفادها أنّه تمّ العثور على سرّ عمل الجماعات وحركتها انطلاقا من النّموذج الفرنسيّ الّذي أصبح أكثر وضوحًا وأيسر للقراءة بفضل الثّورة الفرنسيّة»[1]. إنّ العامل السّياسيّ كان المؤثّر الأوّل في ذلك التّوجّه، بفضل تعاليم الثّورة وأدبيّاتها، وبفضل ما ساد من قناعات فكريّة داخل الجماعات السّريّة، والتّحرّكات الخفيّة الّتي كانت تسيّر الثّورة، وتتحكّم في حركتها، وتعمل على ترسيخ المفاهيم الّتي

(1) يُنظر في ذلك: محمّد محمود زيتون وصبحي سعيد طوقان: فلسطين ضحيّة المؤامرات، (الإسكندريّة: الوكالة العربيّة للدّعاية والنّشر (د.ت)، ص: 17.

بسببها انتقلت فرنسا إلى أرقى أطوارها، بل كان الاتّجاه الاجتماعيّ سبيلا من سبل قراءة تلك التّعاليم، وطريقا من طرق فهمها وتوريثها العالم الغربيّ.

أمّا القضايا القوميّة العربيّة فقد مُنيت – في أزمنتها الحديثة – بالكثير من التّداعيات السياسيّة المؤلمة والإخفاقات المجتمعيّة المظلمة، ممّا أنتج لنا كمّا هائلا من النّصوص الشّعريّة الّتي عركها ذلك الوعي الواقعيّ ممتزجًا بالألم المُمِضّ، وذلك منذ أكثر من قرن من الزّمن الحاضر وبالتّحديد منذ الحرب الغربيّة على الدّولة العثمانيّة ثمّ سقوطها بعد ذلك، ثمّ ما أعقب ذلك من حملة شرسة ضدّ العربيّة والإسلام، وتمدّد الاتّجاه العلمانيّ ومحاولة نشر أفكاره في المنطقة، وزاد من هذه الأخطار الاحتلال الغربيّ وتقسيم الدّول العربيّة والإسلاميّة، بناء على معاهدة سايكس بيكو عام 1333هـ/1915م في أثناء الحرب العالميّة الأولى، التّي أسفرت عن قرار للأمم المتّحدة بوضع الدّول العربيّة تحت الوصاية والانتداب[1]، فعاشت الدّول العربيّة والإسلاميّة أكثر أيّامها حلكة وظلامًا تحت نير الاحتلال.

وتعدّ القضيّة الفلسطينيّة المرحلة الأكثر إيلامًا وأثرًا في نفوس العرب والمسلمين، فبعد صدور وعد بيلفور المشهور عام 1335هـ/1917م بتمكين اليهود من فلسطين، ركّزت القوّات البريطانيّة للسّيطرة على فلسطين وشرق الأردنّ في العام نفسه، تزامن ذلك مع اشتداد الحركات الصّهيونيّة وهجرتها إلى فلسطين تحت غطاء البريطانيين، إلى أن أعلنت بريطانيا إنهاء انتدابها من فلسطين عام 1366هـ/1947م، بعد أن تأكّدت من أنّ الأرض مهيّأة لليهود، أعقب ذلك إعلان قيام ما يسمّى بدولة اليهود في فلسطين بعد عام واحد فقط من إنهاء الانتداب، وفي العام نفسه وقعت المواجهة بين الجيش الصّهيونيّ والجيوش العربيّة (مصر وسوريا والأردنّ والعراق ولبنان)، فمُنيت هذه الجيوش بالهزيمة الشّنيعة إثر خيانات وتحالفات خفيّة.

(1) يُراجع في تلك التّفاصيل التّاريخيّة: مفيد عرونق: أضواء على الصّراع العربيّ الإسرائيليّ، (بيروت: منشورات دار النّضال للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1990م)، الطّبعة الأولى.

ثمّ كانت ثالثة الأثافي بفشل الجيوش العربيّة (مصر والأردنّ وسوريا) مرّة أخرى وهزيمتهم في مواجهة الصهاينة عام 1386هـ/1967م، الّتي احتُلّت على إثرها مواقع عربيّة أكثر من قبل اليهود، وبات العرب والمسلمون في مأساة إنسانيّة ونفسيّة عميقة.

لقد تخلّلت تلك الأحداث تحرّكات وحركات شعبيّة ورسميّة لكنّها كانت لا تحقّق المراد، كالثّورة الفلسطينيّة الكبرى عام 1338هـ/1920 وثورة البراق عام 1347هـ/1929م بقيادة عزّ الدّين القسّام (ت:1353هـ/1935م) وغيرهما، كما قامت تحرّكات فكريّة ودعوات لمواجهة المدّ الفكريّ الغربيّ، والحفاظ على الهويّة العربيّة والإسلاميّة، إضافة إلى بعض الانتصارات الصّغيرة والنّسبيّة الّتي لم تُرجع مكانة الأمّة الغائبة كانتصار المصريّين والسّوريّين والأردنيّين على اليهود في حرب رمضان 1392هـ/1973م وعودة صحراء سيناء إلى حوزة المصريّين[1].

كلّ تلك الأحداث والإخفاقات كانت ذات أثر مؤلم وبالغ على عامّة الشّعوب العربيّة والإسلاميّة، بله النّخب المثقّفة والأدباء والشّعراء، فجادت قرائحهم وإبداعاتهم بثراء غير محدود من نصوص تعبّر عن ذلك الواقع المظلم. وإنّه ممّا لا شكّ فيه أنّ شعراء الخليج العربيّ المحدثين كانوا ممّن تأثّروا تأثّرًا مباشرًا بتلك الأحداث السّياسيّة، فأسهموا إسهامًا بارزًا في إثراء الفكرة القوميّة سواء على مستوى الوطن الواحد، أو على مستوى وطن الأمّة العربيّة.

وهذا مسرب واسع حدا بالنّقّاد إلى النّظر لتلك الأعمال من وجهة نظر اجتماعيّة على أساس ارتباط المحور الاجتماعيّ بالتّداعيات السياسيّة، والأدب في بعض زواياه الواقعيّة انعكاسٌ للمجتمع في مختلف أطواره[2].

(1) تقضي نظريّة الانعكاس بأن الفكر انعكاس للواقع، بمعنى أولية الواقع على الفكر، يُنظر: نايف سلوم: حول نظرية الانعكاس، مجلة الحوار المتمدّن، 2004/7/26م، العدد: 906.

(2) علويّ الهاشميّ: ما قالته النّخلة للبحر، ص: 322.

الوطن سياسيّا

تتقاطع مشاعر الانتماء إلى الوطن مع أثر الأحداث الّتي تنشأ في الواقع، فقد تمرّ على الإنسان ظروف معقّدة وصعبة تخلق في نفسه نوعًا من الاغتراب النّفسيّ تجاه وطنه، تلك الحالة من الغربة النّفسيّة قد تولّد «الإحساس السلبيّ بالوطن»، وتُحدث حالة روحيّة تتباطأ فيها مشاعر الانتماء والشّوق، وتتردّد حركة النّفس في التّعبير عن مشاعر الولاء والحبّ للأرض. لكن ثمّة مجريات وأحداث قد تجعل الإنسان يتجاوز ذلك الشّعور السّلبيّ بالوطن، خصوصًا إذا كانت تلك الأحداث تمسّ الوطن في كيانه واستقلاله وذاته، بسبب محتلٍّ يمارس ظلمه وطغيانه.

ومهما كان الشّعور بالوطنيّة سلبيًّا فإنّ الوعيَ بالواقع المُرّ يوصل إلى تجاوز تلك السّلبيّة، ولذلك فإنّ علويّ الهاشميّ يرى أنّ شعراء الخليج العربيّ في حقبة الخمسينيّات قد «تجاوزوا الإحساس السّلبيّ والغربة النّفسيّة إلى الوعي الواقعيّ للوطن والإنسان»[1]، من منظور أنّ الانخراط في ضمير الفكرة الواقعيّة للوطن هي نتيجة للشّعور بالغربة، فالواقع الذي يمرّ به الوطن كان طغى على أيّة مؤثّرات أخرى قد يمنى بها الشّاعر حين وضع نصّه.

ويجب أن يكون ذلك الوعيُ ذا عمق عقليّ ونفسيّ كبيرين سواءٌ بقضايا الوطن أو بقضايا الأمّة ككلّ، محفوفًا بالقناعة الجازمة لأحقيّة تلك القضايا وأهمّيتها في كينونة الشّاعر، مصحوبًا برؤية أفقيّة واسعة في أثناء معالجته الشّعريّة.

وعلى الرُّغم من أنّ لكلّ شاعر أسبابه الخاصّة الّتي تتّصل بطبيعة تجربته، فإنّ الهاشميّ يؤكّد أنّ هناك «رغبة دفينة في داخل كلّ واحد منهم في تجاوز ذلك

(1) المرجع السّابق، ص: 321.

الشّعور السّلبي»[1]، ولعلّهم وجدوا في التّداعي السّياسيّ مندوحةً لتخطّي تلك الحالة السّلبيّة، فكان حضورهم في ذلك الوعي الواقعيّ للوطن أكبر سبيل للحضور الذّاتيّ فيه، وبناء على ذلك يخلص الهاشميّ إلى نتيجة مهمّة مفادها رفضه «لمسألة الفصل التّعسّفيّ بين الشّكل والمضمون في العمل الأدبيّ، مادام الموقف والرّؤية نتاجًا طبيعيًا للارتباط النّفسيّ والفكريّ بالإنسان»[2]، على أساس أنّ هؤلاء الشعراء في إحساسهم السّلبيّ للوطن، لم يكتفوا بمجرد التّعبير الفنّيّ عن ذلك الإحساس، إنّما ألجأهم إحساسهم إلى دمج الشّكل الشّعريّ بالمضمون الواقعيّ، وعدم الاكتفاء بأحد الجانبين في أثناء الممارسة الاجتماعيّة الشّعريّة لموضوع الوطن، «حيث تغدو القصيدة شكلًا من أشكال الوجود، وليست شكلًا من أشكال التّعبير فحسب»[3]، فإثباتُ الوجود، وترسيخ الذّات، والإصرار على تحدّي قوى الطّغيان والظّلم، جعل الشّعراء يعون تمامًا ضرورة التّوازن بين المضمون بوصفه أداةً لفرض الذّات، وبين الشّكل بوصفه طريقةً للتّعبير القويّ عن ذلك المضمون.

وهذه الرّؤية تسير في اتّجاه مخالف لإحدى سياقات الاتّجاه الاجتماعيّ في النّقد، حيث يؤخذ على التّيّار التّجريبيّ في النّقد الاجتماعيّ أنّه «يغفل الطّابع النّوعيّ للأعمال الأدبيّة؛ لأنّ الّذي يحكم النّقد عنده هو الأساس الكمّيّ لا الكيفيّ، فهو يدرس الظّواهر الأدبيّة بوصفها ظواهر اجتماعيّة»[4]، فقيمة العمل الأدبيّ في منظور أصحاب هذا الاتّجاه تكمن في مدى ملامسته للواقع الاجتماعيّ، بغضّ النّظر عن جودته الفنّيّة، وأنّ الشّكل ليس إلاّ تبعًا للمضمون الفكريّ للنّصّ، ولذلك فإنّه يتعامل مع النّصّ من الخارج، فينشغل بما فيه من مضامين اجتماعيّة عن جماليّاته وأشكاله التّعبيريّة.

(1) المرجع السّابق، ص: 322.
(2) المرجع السّابق.
(3) صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر، ص:49-51.
(4) إنريكِ أندرسون إمبِيرت: مناهج النّقد الأدبيّ، ص: 126.

وعلى ذلك فقد ذهب بعض منظّري المنهج الاجتماعيّ في النّقد يرون إلى أنّ «الطّريقة الوحيدة لتقييم فنٍّ مّا استطاع أن يفرض نفسه هو استمرار تأثيره»[1]، وفي هذا إعلاء لشأن الجمهور، حيث إنّ الضّابط في رقيّ الفنّ أو عدمه هو مستوى التّأثير الّذي يحدثه النّصّ في الجمهور، ومن الوجهة الاجتماعيّة فإنّ هذا التأثير مرتبط بمدى تناول قضايا الواقع الاجتماعيّ، وهذا مسلك يجحف بالإبداع ولا يعطي النّصّ حقّه في الحضور، ويلغي أهمّ آليّة من آليّات نجاح النّصّ وهو عنصر الشّاعريّة الّتي هي أساس العمليّة الإبداعيّة الشّعريّة.

سطوع الفكرة والمبدأ

يحمل كلّ إنسان في نفسه مجموعة من المبادئ والأفكار، وهذه المبادئ والأفكار تُسهم بشكل مباشر في حركة الإنسان ومسيرة حياته، ومن غير المتوقّع أن يعيش الإنسان دون أن تكون له أفكار ومبادئ يؤمن بها، قد اكتسبها من خلال معايشته منذ نعومة أظافره لواقع مجتمعيّ وفكريّ ما. والوصول إلى مبدأ الإصلاح مطمح الشّعوب كافّه، وكلّ الحركات السّياسيّة ترفع هذا المبدأ وتدعو إليه، مع اختلاف الرّؤى في الأخذ بمفهومه، لكن الوجهة العامّة فيه تنحو نحو تصليح الوضع الرّاهن وتغييره، وتكاتف قوى المجتمع المدنيّ مع الحكومات للسّير لأجل بناء مجتمعات متكاملة.

وإذا كنّا قد أشرنا إلى أنّ القصيدة السّياسيّة هي نوع من إثبات الذّات، وأداة من أدوات مواجهة المحتلّ، وأنّ الشّعراء في تعاطيهم مع القضايا الوطنيّة والسّياسيّة كانوا على وعي تامّ بالعمق الفكريّ والسّياسيّ بالواقع الّذي يحيط بهم، فإنّه من الطّبيعيّ أن يكون أولئك الشّعراء على مستوى نخبويّ مميّز.

ولذلك فإنّ استقصاء علويّ الهاشميّ لوجهة شعراء البحرين وصل إلى حدّ قوله بأنّ الّذين اهتمّوا اهتمامًا أساسيًّا بقضايا الوطن والإنسان هم «ممّن اشتغل

(1) علويّ الهاشميّ: ما قالته النّخلة للبحر، ص: 322.

في مجال الدّعوة والإصلاح الاجتماعيّ والدّينيّ والسّياسيّ والأخلاقيّ، وعمل في مهنة التّعليم والتّربية»[1]، فالشّعراء كانوا مشتغلين ومهتمّين بقضايا الإصلاح، بكلّ سياقاته، ذلك لأنّ الإصلاح هو أساس التّكوين الأوّل لأيّ عمليّة مواجهة، فمواجهة الآخر يلزم منه مواجهة الذّات، وتعديلها، وتحريرها من قيودها السّلبيّة، ومن ثَمّ فإنّ تلك النّخب كان عملها الأوّل هو تحقيق التّغيير الذّاتيّ للوصول إلى التّغيير المجتمعيّ والسّياسيّ، ولعلّ أرقى وظيفة تصبّ في ذلك الهدف النّبيل هي مهنة التّعليم الّذي ينطلق منه أولئك الشّعراء لتغذية عقول النّشء بأفكار التّحرّر والاستقلال ومجابهة قوى الطّغيان.

هذا التّدافع لأجل ترسيخ المبادئ السّامية جعلت من ذلك الكمّ الهائل من الشّعراء يلتفتون إلى الأفكار والمبادئ وربّما غلّبوها على فنّيّة النّصوص، وهذا له أسبابه المؤثّرة، ودوافعه الآنيّة، وقد وصف الهاشميّ طريقة ذلك الكمّ الهائل من الشّعراء الّذين أنتجهم مناخ الحركة الوطنيّة الملتهب في تلك المرحلة بأنّها «خطابيّة زاعقة ونثريّة متأتّية من ملاحقة الأحداث السّريعة والمناسبات الطّارئة، ممّا جعل اهتمامهم بالموضوع والحدث يأتي في المقام الأوّل، كما أنّ الهدف التّعليميّ المباشر، والحشو والتّكرار هي السّمات البارزة في تلك المنظومات المتعسّرة»[2]، فالقصائد على الرّغم من أنّها تنتمي لجنس الشّعر، لكنّها في لهجتها تقترب إلى الخطابيّة النّثريّة، ملؤها الحشو والتّكرار، وهذا طبيعيّ في زمنٍ لا يجد فيه الشّاعر متّسعًا من الوقت ليزخرف القصيدة، بقدر ما يريد أن يوصل أفكاره الثّوريّة والإصلاحيّة

(1) المرجع السّابق: ص: 323.

(2) بيير باربيس: مدخل إلى مناهج النّقد الأدبيّ، ص: 134. اتّجه بعض الكتّاب والنّقّاد الماركسيّين في مرحلة متقدّمة من الزّمن ممّن تشبّثوا بفكرة (النّظريّة النّقديّة) إلى موقف مغاير، حيث يرون أنّ الحداثة تنأى بنفسها عن الواقع المباشر لتنظر إليه من بعيد نظرة نقديّة، ومن ثمّ تكون معرفة الواقع بطريقة غائمة وغير مباشرة، أو حسب تعبير تيودور أدورنو أحد فلاسفة النّظريّة الاجتماعيّة: "الفنّ هو المعرفة السّلبيّة بالعالم الفعليّ". يُنظر: ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 326.

لإنقاذ ما يمكن إنقاذه، فترى النّصوص في ذلك مباشرةً في طرحها، سريعةً في إيقاعها الخطابيّ.

إنّ اتّصاف أولئك الشّعراء بالعمل في مجال الدّعوة والإصلاح بأنواعه دليل على امتزاجهم بالفكرة والمبدأ، وهذا يصبّ في صميم الفكرة الاجتماعيّة، فالأدب في الفكرة الاجتماعيّة «لم يعد فنًّا بل سلاحًا للتّحرّك والفهم... وهكذا نجد أنّ ما سيسمّى بعد ذلك بالنّقد الاجتماعيّ لم يكن بكلّ بساطة موقفًا فكريًّا مجرّدًا، بل نتاجًا للتّاريخ»[1]، على أساس أنّ تحقيق الفكرة وترسيخ المبدأ هو الهمّ الأوّل اجتماعيًّا، فوفق تلك النّظرة لن يكون الأدب قد تخطّى الغرض الأوليّ له وهو الفنّيّة إلى الموقف المنبثق من قناعة عقليّة ووجدانيّة وحسب، بل تعدّى الأمر إلى أن أصبح نتاجًا حتميًّا للتّاريخ؛ لأنّه يتبنّى مبادئ وقضايا هي بدورها تدخل في نسيج صنع التّاريخ نفسه. ولذلك فإنّ الماركسيّة تعدّ من أبرز من تبنّى هذا الاتّجاه، فأسرفت في تقدير دور الإيمان بالفكرة والمبدأ والدّفاع عنهما، حتّى صار نقدهم يسمّى بالنّقد المضمونيّ، وصاروا لا يعتدّون بأيّ أدب لا يصبّ في فكرة «الواقعيّة الماركسيّة»[2]، بل أخذوا يفرضون على أدبائهم هذه الفكرة ويحاسبونهم على أساسها، وأيّ خروج عنها يعدّ رجعيّة وخروجًا عن مبادئ الحزب الشّيوعيّ.

إنّ قضيّة الدّفاع عن الفكرة، والعمل على بثّها في أدبيّات أصحابها ليست حكرًا على الماركسيّة فقط، بل هي طبيعة كلّ مبدع يؤمن بفكرة مّا، بل إنّ الدّين واللّغة هما المؤسِّسان الأوّليّان المهمّان لبناء الثّقافيّة لدى أيّ الإنسان، وهما اللّذان يحدّدان توجّهاته وأفكاره منذ نعومة أظفاره، ومن الصّعب أن يتخلّى عنهما الإنسان، إذ هما ممّا يكتسبهما جَبْرًا منذ صغره، « فالدّين واللّغة، منذ النّشأة الأولى، متداخلان تداخلًا غير قابل للفصل... هذا شأن كلّ البشر على اختلاف مللهم وألوانهم»[3].

(1) وليد قصّاب: مناهج النّقد الأدبيّ الحديث، ص: 45.
(2) محمود محمّد شاكر: رسالة في الطّريق إلى ثقافتنا، ص: 72 – 73.
(3) محمدّ مندور: الأدب ومذاهبه، (القاهرة: نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتوزيع، (د.ت)، ص: 90.

على أنّ إشكاليّة الواقعيّة الماركسيّة وقبلها المدرسة الاجتماعيّة التّجريبيّة كما أشرنا سابقًا هو تغليب المضمون على الشّكل، وفي حقيقة الأمر فإنّ الانغماس في القضايا الوطنيّة والسّياسيّة، والقضايا الاجتماعيّة بشكل عامّ قد يحجّم بدوره من الفنّيّات الشّاعريّة، ويحدّ نسبيًّا من الخيال المحلّق، ولذلك فإنّ الهاشميّ قد حكم في النّهاية على أدبيّات شعراء البحرين في حقبة الخمسينيّات بأنّها أدبيّات زاعقة هدفها ملاحقة الأحداث والتّعليم، تهتمّ بالحدث في المقام الأوّل.

وقد وقف النّقّاد طويلا على شعر المناسبات، ولم يرتقوا به إلى مصافّ شعر الأغراض الأخرى، ولعلّ الأمر كذلك له علاقة بالتّداخل مع فكرة «الواقعيّة»، والّتي تقوم في بعض سياقاتها «على ملاحظة الواقع وتسجيله، لا على الصّورة والخيال»[1]؛ لأنّ الواقع بأحداثه المشاهدة، ووقائعه الرّاهنة هو أساس النّظر في الفكرة الواقعيّة، بلا اعتداد لما يثيره الخيال ويرسمه العقل ممّا لم يكن أثرًا بائنًا.

وعلى هذا فإنّ الهاشميّ قد استبعد في دراسته الاجتماعيّة لشعراء البحرين كثيرا من الشّعراء الوطنيّين بحجّة أنّهم «لم يرتقوا بمعالجتهم الاجتماعيّة إلى الفنّيّة الّتي تمكّنه من سبر أغوار أساليبهم الشّعريّة»[2]، وعرض إلى قضاياهم القوميّة في وعيهم الواقعيّ، أو المؤثّرات الواقعيّة الّتي جعلتهم ينحون هذا المنحى من الشّعر الوطنيّ، كالاستعمار، وعروبة البحرين، والقضيّة الفلسطينيّة، والوحدة العربيّة، وما هي في الواقع سوى المضامين الفكريّة الّتي طرقوها في نصوصهم.

القضايا العربيّة والإسلاميّة

لن تخرج مضامين النّقد الاجتماعيّ للشّعر الخليجيّ الحديث المتعلّق بقضايا الأمّتين العربيّة والإسلاميّة عن حدود الأطر الوطنيّة، فبواعث ذلك الشّعر

(1) علويّ الهاشميّ: ما قالته النّخلة للبحر، ص: 323.
(2) حسن بن فهد الهويمل: اتّجاهات الشّعر المعاصر في نجد، ص: 331.

متداخلة، إذ عزا حسن الهويمل تعاطي شعراء إقليم نجد المعاصرين للقضايا العربيّة والإسلاميّة «إلى التّخوّف من المدّ العلمانيّ والغربيّ بعد تقلّص ظلّ الدّولة العثمانيّة، وتساقط الدّول الإسلاميّة والعربيّة الواحدة تلو الأخرى»[1]، على أساس أنّ التّحالف والتّآمر على الدّولة العثمانيّة كان يمثّل فكريًّا عند بعضم مسًّا بالإسلام، وتعرُّضًا لحياضه، وهذا تأكيد لمسألة سيطرة المبدأ والفكرة على ضمير الشّاعر وفنّه، ولذلك فإنّ القضيّة الفلسطينيّة تعدّ على رأس قضايا المبدأ، والّتي جسّدت الرّؤى الفكريّة لشعراء الخليج العربيّ كغيرهم من الشّعراء العرب والمسلمين. وما مُنيت به القضايا العربيّة والإسلاميّة منذ أكثر من قرن من انسدادات وإخفاقات كان له الدّور البارز في إنتاج كمّ هائل من النّصوص الشّعريّة الّتي زخرت بآلام الإنسان العربيّ المدلهمّة.

فعلى المستوى الوطني ّوما تعرّضت له دول الخليج من احتلال فإنّ شعراء حقبة ما قبل السّتّينيّات كانوا قد شهدوا ما فعله الاحتلال البريطانيّ من ويلات اكتووا بنارها المدمّرة، ولذلك فقد كان مجابهة الاحتلال والوقوف ضدّه وفضح ويلاته ومساوئه قضيّةَ الشّاعر الأولى في تلك الحقبة.

أمّا شاعر السّتّينيّات فلم يكد يفتح عينه حتّى رأى ليل الاحتلال وهو يغور، يوم أعلنت بريطانيا عن عزمها على الانسحاب، فانشغل بالتّغنّي بالاستقلال ورحيل المحتلّ، وهذا البعد هو الّذي أصّله النّاقد السّعوديّ عثمان الصّالح الصّوينع إذ يؤكّد أنّه «إذا كان الدّفاع عن الأوطان والذّود عنها واجبًا مقدّسًا، فقد صوّر الشّعراء كفاح أمّتهم وقومهم ضدّ قوى الشّرّ والطّغيان والبغي والعدوان، فمجّدوا الجهاد ضدّ الاحتلال، وهاجموا أذناب الاستعمار ومن سار في ركبه، وبكوا الأبطال الّذين

(1) عثمان الصّالح العليّ الصّوينع: حركات التّجديد في الشّعر السّعوديّ المعاصر، (طبعة خاصّة بالمؤلّف)، 1408هـ - 1987م)، الطّبعة الأولى، 261/1.

سقطوا ضحيّة كفاحهم عن أوطانهم وأهداف أمّتهم»[1]، فالشّعراء قد آمنوا إيمانًا عميقًا أنّ الشّعر له قيمةٌ كبيرة في مواجهة المحتلّ، بل يقف في مصافّ الجهاد المسلّح، بل يصل الأمر إلى إضفاء روح القداسة لأعمالهم كما هي القداسة موجودة تمامًا في الجهاد والقتال ضدّ الأعداء؛ لأنّ شعرهم بالدّرجة الأولى يبثّ روح القتال والجهاد في نفوس النّاس، فهو جهاد اللّسان، وجهاد البيان، وهو سيف مصلت في وجوه الطّغاة، وهو من جانب آخر يفضحهم أيضًا، ويفضح أعوانهم، وهو من جانب ثالث يمجّد ويخلّد أخبار من قد سقطوا دفاعًا عن قضيّتهم وأهداف أمّتهم.

إلاّ أنّ القضيّة الفلسطينيّة كانت المحور الأكبر تأثيرًا في ضمائر أولئك الشّعراء، حيث إنّ القيمة الفكريّة والعقديّة والتّاريخيّة الّتي تحملها هذه القضيّة ذات أبعاد غاية في العمق، قد تطغى حتّى على جانب الوطن الأصليّ للشّاعر، تمامًا كما عند الشّاعر البحرينيّ إبراهيم العريّض (ت: 1422هـ/2002م) الّذي لم يهتمّ كثيرًا في رأي علويّ الهاشميّ بطرق موضوع الوطن بمعناه الإقليميّ بقدر اهتمامه بالوطن العربيّ الكبير، إذ إنّ تجربته «لم تفض بالشّاعر إلى رحاب (الوطن)، وإنّما قادته مباشرة إلى موضوع الإنسان العربيّ وموضوعات جماليّة أخرى تتّصل بالإنسان عامّة»[2].

فهناك إذن تجربة ومعاناة، وهي تجربة متقاربة في معاناتها وآلامها مع كلّ تجارب الاحتلال في الوطن العربيّ، فالمحتلّ أينما كان، ومهما كان فإنّه يمارس الممارسات نفسها، لكنّ العريّض لم يبدأ في التّعبير عن تلك التّجربة بدايةً طبيعيّة بتشخيصها في أفياء الوطن، ومحاضن أرضه وأرض آبائه، إنّما انطلق منذ البداية

(1) علويّ الهاشميّ: ما قالته النّخلة للبحر، ص: 325.

(2) المرجع السّابق، ص: 325-329. وُلد الشّاعر إبراهيم العريّض في الهند وعاش فيها، ولم يذهب إلى البحرين إلا بعد أن بلغ الرّابعة عشرة من عمره. يُنظر: أحمد الجدع: إبراهيم العريّض شاعر من البحرين، (عمّان: دار الضّياء للنّشر والتّوزيع، 1407هـ / 1986م)، الطّبعة الثّالثة، ص: 8-10.

في نصوصه إلى العالم العربيّ الكبير، ربّما رغبة منه في إثبات أنّ هذا الوطن برمّته، وبكل اتّساعه وامتداده يمثّل له الوطن الواحد، والشعور الواحد، خصوصًا وأنّ القضيّة الفلسطينيّة تمثّل النموذج الأسمى لذلك الالتحام الفكريّ والرّوحيّ بقضايا الإنسان العربيّ، لكنّ الهاشميّ يبعد توهّمًا قد يرد في هذا السّياق إذ «لا يعني ذلك عدم ارتباط الشّاعر بوطنه، بل هو صريح في حبّ الوطن، لكن له أسبابه الخاصّة به وبفنّيّة شعره، وبالوضع البيئيّ والسّياسيّ والطّبقيّ للبحرين حين عاد إليها من غربته الطويلة»[1]. ولذا فإنّ قصائده الّتي تتحدّث عن القضيّة الفلسطينيّة هي الأبرز في مجمل معالجته الاجتماعيّة.

وحسب قراءاة النّاقد محمّد الشّنطيّ، فإنّ شعراء الخليج العربيّ المحدثين في تعاطيهم مع القضيّة الفلسطينيّة يسيرون في خطّين متوازيين:

- **الأوّل**: خطّ الّتعامل معها بروح التّفاؤل، وارتقاب النّصر، والتّغنّي بقرب بزوغ فجر التّحرير والانتصار، هذه الرّوح نجدها بازغة أكثر قبل هزيمة 1386هـ/1967م.
- **الثّاني**: خطّ استشعار مظاهر الألم واليأس خاصّة بعد الهزيمة، فقد طفرت مشاعر اليأس والألم، دالّة على «الصّدمة القاسية الّتي تلقّاها هؤلاء الشّعراء الّذين كانوا ينتظرون تحرير السّليب من الأرض، فإذا بالضّياع ينتظر ما تبقّى منها»[2].

فتلك الفترة، وخصوصًا فترة ما قبل الهزيمة كانت الأنظمة العربيّة قد استخدمت أساليب خدّرت فيها شعوبها، وأوهمتهم بأنّ النّصر قريب وآتٍ لا محالة، وأنّ الجيوش العربيّة أوشكت على لمّ صفوفها، وأنّ الوحدة العربيّة قد

(1) محمّد صالح الشّنطيّ: التّجربة الشّعريّة الحديثة في المملكة العربيّة السّعوديّة، 1034/3.
(2) عبدالله أبوهيف: الحداثة في الشّعر السّعوديّ.. قصيدة سعد الحميدين نموذجا، (الدّار البيضاء)، المركز الثّقافيّ العربيّ، 2002م)، الطّبعة الأولى، ص: 215.

حقّقت مراميها وأهدافها السّامية، إلى آخره من تلك الشّعارات الرّنانة، فعاشت الشّعوب العربيّة أوهام النّصر وأحلام التّحرّر، فعلّقت على تلك الحرب المزعومة كلّ آمالها، فإذا بها تفاجأ بتلك الصّدمة القاتلة، والّتي أذهبت البقيّة الباقية من أحلامهم الورديّة، وزاد الأمر وربا حين كُشف السّتار عن أسباب تلك الهزيمة، فليت الجيوش العربيّة قد هُزمت بشرف، لكنّ الخيانات والتّحالفات السّريّة، والمطامح الذّاتيّة، والاختراقات العسكريّة كانت هي الأسباب المخزية للهزيمة، فعاش الإنسان العربيّ أشدّ أيّام حياته حُلكة ويأسًا وتحطيمًا نفسيًّا.

وربّما تكون هذه النّظرة الأخيرة –نظرة الألم والصّدمة–هي الأبرز في شعر شّعراء الخليج المحدثين، وفي ذلك يقول النّاقد السّوريّ عبدالله أبوهيف (و:1368هـ/1949م) في حديثه عن قصيدة (ابتعد عنها ودعني) للشّاعر السّعوديّ سعد الحميدين (و:1366هـ/ 1947م): «.... فتمتح الصّورُ من معين رؤية الموضوع القوميّ كما يلامسُهُ وجدانٌ مؤرَّقٌ بالتّغيير الاجتماعيّ والسّياسيّ الفاجع والمخيّب للآمال... فالقصيدة رفض واعٍ للتّطبيع ومسار التّسوية الجائرة بين العرب وعدوّهم الصّهيونيّ التّاريخيّ»[1].

إنّ صور الحميدين في تلك القصيدة مخلوقةٌ من رحم الوضع القوميّ، ولكن بصورته النّفسيّة، وبأثره النّفسيّ، فالقصيدة ردّة فعل نفسيّة نابعة من الوجدان والرّوح، هذه النّفس لم تكن عاديّة بل أصابها ما أصابها من سهاد الألم المنبثق من الوضع الاجتماعيّ والسّياسيّ المخيّب للآمال، والمحطّم للنّفوس، بعد كلّ ما فعله العدوّ بالأمّة، وبعد كلّ ما قاله العرب عن نوايا سحق العدوّ ورميه في البحر، وتحرير الأرض المسلوبة، بعد كلّ ذلك يأتي التّطبيع الجائر الّذي يسحق تطلّعات الشّعوب العربيّة، ولذلك كانت القصيدة رفضًا واضحًا وصريحًا لكلّ تلك التّحرّكات نحو التّطبيع والتّسوية.

(1) علويّ الهاشميّ: ما قالته النّخلة للبحر، ص: 335.

وهذا ما استشفّه علويّ الهاشميّ في قراءته للشّاعرة البحرينيّة حمدة خميس (و:1365هـ/1946م): الّتي «تحدّق في الواقع فيؤلمها بؤس الإنسان وشقاؤه ومذلّته، فتتذكّر الإنسان الفلسطينيّ الّذي يشكّل لدى الشّاعر قمّة المأساة الإنسانيّة، عندها يصبح الواقع العربيّ بأجمعه، وهو يضمّ بين جوانحه هذا الإنسان البائس، واقعًا مريضًا وليلًا مزيّفًا يحاول أن يتصبّر ويتسلّى بانتظار الفجر الموهوم، في حين يعيش الإنسان الفلسطينيّ بين ظهرانيه مذبوحًا»[1].

إنّ تعاطي الشّاعرة حمدة خميس هنا له تحرّكات مختلفة، فهي نظرت أوّلا إلى الواقع بكلّ اتّساعه وآفاقه العربيّة وغير العربيّة، فما كان يؤرّقها ابتداءً هو شقاء الإنسان وبؤسه، ثمّ يعنّ لها الإنسان الأقرب لها وهو الإنسان الفلسطينيّ، الّذي مثّل –في نظرها – الصّورة الأكثر بؤسًا، والأعمق شقاءً، فيحلولك في عينها العالم العربيّ برمّته؛ لأنّه لم يستطع أن ينهيَ مأساة الإنسان الفلسطينيّ العربيّ مثله، فهو إذن واقع مريض مزيّف، ربّما أكثر بؤسًا وشقاءً من الإنسان الفلسطينيّ نفسه؛ لأنّه واقع يتشبّث بأوهام النّصر، ويعزّي نفسه بالفجر الكاذب، دون أن يعمل على تخليص نفسه وتخليص الإنسان الفلسطينيّ من المأساة الّتي تحيط بهم.

دلالات التّشاؤم

يتعلّق الشّعور بحالة التّشاؤم بما يحيط بالإنسان من مجريات الحياة البائسة والقاسية، الّتي تجعله ينظر لها من زاوية قاتمة، فلا يطرق أيّ باب إلاّ وتسبقه نظرة التّشاؤم واليأس، وللنّزعة التّشاؤميّة عمقٌ تاريخيٌّ في مضمار الآداب العربيّة والغربيّة، فعند العرب القدماء عُرف الكثير من الشّعراء بنحوهم منحى التّشاؤم في طرقهم لشتّى موضوعات الحياة، وعلى رأسهم ابن الرّوميّ وشيخ المعرّة، وفي

(1) يُنظر: سلمى خضراء الجيّوسيّ: الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربيّ الحديث، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، 2007م)، الطّبعة الثّانية، ص: 111 و 433.

العصر الحديث ينبري في هذا المقام الشّاعر اللّبنانيّ شفيق المعلوف، والشّاعر التّونسيّ أبوالقاسم الشّابّيّ[1]. ونظرة التّشاؤم عند العرب تفترق عمّا هي عليه عند الغرب، فمن عُرف من شعراء العرب بنظرته التّشاؤميّة إنّما يعبّر عن واقع مؤلم يعيشه هو، قد أثّر فيه، فمضى يعبّر عن هذا الواقع في كلّ ما يراه ويلمسه من أغراض، لكن لا يُعدّ ذلك منهجًا فكريًّا أو أدبيًّا يتّبعه مجموعة من النّاس، بمعنى أنّ من لم يمرّ بظروف صعبة ليس عليه أن يكون متشائمًا، كما ليس بالضّرورة أن يتشاءم كلّ من مرّ بظروف قاسية، بل على العكس من ذلك فمن الفلاسفة العرب من نظّر لفكرة التّفاؤل كابن سينا (ت:427هـ /1037م).

أمّا التّشاؤم في الفكرة الغربيّة فهو مذهب فكريّ فلسفيّ قائم بذاته، يقوم على الاعتقاد بأنّ «الشّرّ في العالم أكثر من الخير»[2]، وأنّ الشّرّ هو الأصل في هذه الحياة، ولذلك فعلينا أن نغلّفها بغلاف أسود كي نستطيع أن نرى الأمور على طبيعتها دون تزييف وتزيين، وهذا المذهب له أصوله وضوابطه الّتي فلسفها الفيلسوف ألماني آرثر شوبنهور، المعروف بفلسفته التشاؤميّة، الّذي «يرى في الحياة شرًّا مطلقًا، ويبجل العدم ويرى في الانتحار شيئا جيّدا»[3]. وربّما يكون التّشاؤم أكثر رسوخًا في العقليّة الغربيّة بسبب مآلات الاعتقاد الدّينيّ، فمن غربت عنه فكرة الإيمان بالله والسّعادة الأخرويّة وما ينالُه المؤمنون من أجر عظيم في الدّنيا بصبرهم وثباتهم، وفي الآخرة من نعيم وخير، من ابتعدت عنه تلك الدّلالات فإنّه لا يفتأ يبحث عن الخلاص الّذي لا يجده أبدًا، فيهيم في الدّنيا بنوع من التّيه الّذي يصوّر له الحياة كلّها بصورتها القاتمة.

(1) المعجم الفلسفي، (القاهرة: مجمع اللّغة العربيّة، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، 1403هـ / 1983م)، ص: 44.
(2) محمّد غنيميّ هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنّقد، ص: 67.
(3) محمّد مندور: الأدب ومذاهبه، ص: 100.

ولذلك فإنّ التّشاؤم يعدّ من مقاربات مفاهيم الواقعيّة الاشتراكيّة، الّتي ترى بأنّ الواقع المعيش « واقع شرير، فالإنسان في جوهره حيوان مفترس شرّير، وما الخير إلاّ طلاء نحيل لا يكاد يمسّه صراع الحياة حتّى ينحسر ليكشف عن واقع الإنسان الشّرير»، وهي نتيجة منطقيّة عندهم، فالحيوان في أصله متوحّش مفترس، والإنسان في أصله حيوان، ويظهر على حقيقته عندما يعارك الحياة، فيكشّر عن أنيابه، ويهتك غشاء الخير الرّقيق الّذي كان يغلّف به حقيقته، ويبدو أنّ السّبب الّذي يجعل الفكرة الاشتراكيّة تجنح في بعض مفاصلها إلى تلك النّظرة التّشاؤميّة للمجتمع هو ذلك الصّراع الأزليّ الحادّ الّذي أنتجته الاشتراكيّة نفسها بين قوى الإنتاج والتّملُّك في المجتمع والطّبقات الكادحة وعامّة الشّعب، وأنّ المجتمعات تعيش حالة مزرية من الشّرور الّتي هي نتيجة لذلك الاحتكار الذّاتيّ.

ولذلك يرى فريدريك إنجلز صديق كارل ماركس وزميله في وضع النّظريّة الاشتراكيّة الماركسيّة أنّ القصّة الاشتراكيّة «تحقّق هدفها على الوجه الأكمل عندما تحطّم الأوهام التّقليديّة الشّائعة، عن طريق الوصف الأمين للظّروف الواقعيّة، فهي بهذا تهزّ من الأعماق تفاؤل العالم البرجوازيّ، ممّا يجعل الشّكّ في القيمة المطلقة لما يحدث بالفعل أمَرا لا مفرّ منه»[1]، فالواقع إذن – حَسَب هذه الرّؤية –إذا ما كُشف عن حقيقته فسيهتك كلّ الأوهام والخيالات الّتي يظنّها النّاس الحقيقةَ الجميلةَ السّعيدةَ، هذه الأوهام هي صنيعة الطّبقة (البرجوازيّة) الرّأسماليّة، الّتي توحي للعالم بالخلاص والسّعادة، لكنّ الأدب الصّادق هو الّذي يخلخل هذا الاعتقاد السّائد، وينخر في عمق الرّأسماليّة الخادعة، ويكشف وجهها المخيف، ومن ثمّ سيدبّ الشّكّ في كلّ القيم المطلقة والمسلّم بها.

(1) صلاح فضل: منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبيّ، ص: 69.

وبناء الفكرة العربيّة في ثقافتها الواقعيّة لا تجنح إلى التّشاؤم كقيمة مطلقة في التّعامل مع الواقع، فبجانب أنّها تدعو إلى النّظر في الواقع على حقيقته وعدم إغفاله أو السّكوت عنه أو تحريفه عن مساره، فهي في الوقت نفسه تبثّ روح التّفاؤل في النّفوس، ومساحة الأمل تحتلّ حيّزًا واسعًا في مضمار تفكيرها، وهذا ما نلمسه بوضوح في تفاصيل ذلك الكمّ الهائل من الأعمال الشّعريّة والأدبيّة على مرّ العصور، ومن ثمّ فإنّ نظرات الألم والبؤس الّتي أشرنا إليها عند شعراء الخليج العربيّ المحدثين بعد هزيمة 1386هـ/1967م لم تكن سوى استجابات لانفعالات الصّدمة المؤثّرة الّتي أحدثت في نفس كلّ عربيّ ومسلم آنذاك جرحًا غائرًا، وألمًا بائنا، وإلاّ فإنّ تلك المرحلة قد تمّ تجاوُزُها في جميع سياقاتها، وأيضًا قد تكون صور الألم والواقع البائس المبثوثة عند بعض الشّعراء الخليجيّين كالحميدين وحمدة خميس وغيرهما ليست سوى وصف لواقع سياسيّ حقيقيّ لمشاهد الإخفاق في الأمّة، لا تشكّل خطًّا واحدًا يسير عليه الشّاعر في كلّ إبداعه.

وهذا ما نجد إشارته واضحةً عند دارسي الشّعر الخليجيّ الّذي يتناول القضيّة الفلسطينيّة، ممّن لم يكتفوا بالوقوف على جوانب اليّأس والألم عند الشّعراء، لكن أشاروا إلى التوازن في التعامل مع القضيّة، بل يذهب علويّ الهاشميّ إلى أبعد من ذلك، حين يرى أنّ تشخيص حالة الألم والقسوة ما هي إلاّ إفضاء إلى روح النّضال والنّصر، إذ «تبرز قيمة هذا الرّبط في مرحلة لاحقة من مراحل الشّعر الواقعيّ، حين نجد الجرح الفلسطينيّ الغائر في نفس الشّاعر البحرانيّ ينفتح في كلّ مرّة يتحدّث فيها عن ظلمِ واقِعِهِ، وكأنّما هذا الشّاعر يستمدّ من الجرح الفلسطينيّ الصّمودَ والصّبرَ على ألم جراحه، كما يستمدّ منه روح النّضال، أيّ الموقف الصّلب والرّؤية الصّحيحة»[1]، وتلك هي قمّة الإيجابيّة أن يكون الإخفاق والفشل منطلقًا للنّجاح والتّفاؤل، وأن تحفّز تلك الجراح الأرواح فتكون الشّعلة الّتي تضيء طريق النّضال والجهاد، وألاّ تكون تلك النكبات تكريسًا للهزيمة، وتثبيطًا للهمم.

(1) علويّ الهاشميّ: ما قالته النّخلة للبحر، ص: 336.

الاستدعاء التّاريخيّ والأسطوريّ

لعلّ المنظور التّصوّريّ لمدارك التّاريخ يعدّ من القضايا الّتي تحرّك دِلالة الأحداث التّاريخيّة، التي تستند إلى مسألة تطوّر أفكار المجتمع، وإذا عددنا التّاريخ هو أساس تشكيل الهويّة البشريّة، أدركنا أنّ ذلك مرتبط بالمُدرك الذّهنيّ لفاعليّة الدّيمومة التّاريخيّة، ومن هنا تكتسب الهويّةُ سلطتها على القضايا القوميّة بوجه خاصّ. والاستدعاء التّاريخيّ للأحداث في الشّعر السّياسيّ والقوميّ هو استخدام للتّاريخ بوصفها أداة من أدوات إسقاط تلك الأحداث بتفاصيلها ومجرياتها وشخوصها على الأحداث المعاصرة والرّاهنة، ولذلك فإنّ سرد تلك الوقائع التّاريخيّة يكون في الغالب على شكل اجتزائيّ وانتقائيّ لا يهدف إلى السّرد المقنّن للوقائع، بقدر ما يرنو إلى تحقيق غايات سياسيّة وفكريّة، ودائمًا ما يُستدعى التّاريخ في لحظات الإخفاق والهزيمة، لتكون تلك اللّحظات مذكِّرةً بالمجد الأثيل، والتّاريخ المجيد. لكنّ هذا الاستدعاء يجب ألاّ يكون سلبيًّا مكتفيًا بالتّغنّي بالماضي، والبكاء على أطلاله، دون تقديم رؤى واستشرافات مستقبليّة للخروج من حالات التّأزّم الرّاهنة، جاعلة التّاريخ القاعدة الّتي يستند إليها الشّاعر للانطلاق إلى عوالم التّحرّر.

والأمر نفسه يُقال في استدعاء الأسطورة، فهي نصّ موازٍ للحدث الرّاهن، غايته تلمّس سياقات التّقاطع بينها وبين الحدث، والأسطورة «قصّة خرافيّة يسودها الخيال وتُبرز قوى الطّبيعة في صور كائنات حيّة ذات شخصيّة ممتازة»[1]، وهي أيضًا سردٌ لأحداث تاريخيّة مقدّسة عند أصحاب الحضارات والأديان غير السّماويّة، تتحدّث عن علاقات آلهة تلك الحضارات القديمة بالإنسان، ولذلك فإنّها تفترق عن التّاريخ بأنّها تحمل عمقًا فلسفيًّا واسعًا، نظرًا لسعة دِلالاتها،

(1) المعجم الفلسفي، مجمع اللّغة العربيّة بالقاهرة، ص: 13.

وتدخّل الخيال الإنسانيّ الرّحب فيها، ولذلك نجدها تشترك مع بعض الأجناس الفلسفيّة المتخيّلة كالخرافة واللامنطق واللامعقول.

ويشير محمّدالشّنطيّ إلى ظاهرة الاستدعاء التّاريخيّ والأسطوريّ خلال التّعامل مع القضايا القوميّة والسّياسيّة عند شعراء الخليج، إلى أنّ هذا الاستخدام قد يصل «إلى حدّ الرّؤية التّاريخيّة التّي تطوف بماضي الأمّة وتستشيم – عبر الإرهاصات والمقدّمات – الّتي تنبئ عنها الانتفاضة – حقيقة المستقبل دون إفراط في التّفاؤل، ولكن في لوعة صادقة وتحليل نافذ»[1]، إذ يتجاوز التّاريخ مجرّد كونه سردًا للأحداث، ومجرّد كونه إسقاطًا عاديًّا لها في الواقع، ليصل إلى حدّ الرّؤية الذّهنيّة والفكريّة، لتنقلب إلى همّ إعادة التّاريخ وتكراره، أو بمعنى آخر إعادة صياغته على أسّس الماضي، لكنّ هذه الرّؤية، وهذا الأمل لا يجب أن ينقلب إلى مبالغة حالمة تفصل المتلقّي عن الواقع المرير، بل هو انطلاقة البداية للتّغيير، فالألم هو المحفّز والدّافع، والقراءة التّحليليّة النّافذة هي الّتي تضع الأمور في نصابها.

وقد يتمّسك الشّاعر بالتّاريخ إثباتًا لحقوقه القوميّة ونصرةً للوطن، ولذلك فإنّ شعراء البحرين في رأي علويّ الهاشميّ « كثيرًا ما يلتفتون وراءهم إلى التّاريخ الّذي يربط البحرين بأصولها العربيّة»[2]، وهذه مسألةٌ حسّاسة؛ لأنّها في الحقيقة سلاحٌ قويٌّ وفعّال لمواجهة كلّ تحرّكات الاحتلال والسّيطرة وفرض الثّقافة؛ لأنّ المحتلّين للبلاد العربيّة ليسوا عربًا، ومن ممارساتهم الهدّامة في البلاد العربيّة المحتلّة فرض ثقافتهم الأجنبيّة، ومن ثمّ فإنّ التّذكير بالأصول العربيّة، والتّاريخ العربيّ الماضي، وترسيخ فكرة الثّقافة العربيّة لدى الأجيال، من أرقى أدوات مكافحة الاحتلال وأقساها على العدوّ. وربّما عمد بعض الشّعراء إلى تدبيج قصائدهم ببعض اللّقطات التّاريخيّة والأساطير المحكيّة الّتي تتقاطع في سياقاتها مع الواقع

(1) محمّد صالح الشّنطيّ: التّجربة الشّعريّة الحديثة في المملكة العربيّة السّعوديّة، 3/1054-1055.
(2) علويّ الهاشميّ: ما قالته النّخلة للبحر، ص: 332.

السّياسيّ المعيش، رغبة منهم في إعادة تكرار التّاريخ، وإسقاط شخوصه وأحداثه على عناصر اللّحظة الرّاهنة، وعلى هذه الرّؤية يقرّر محمّد الشّنطيّ أنّ الشّاعر قد ينزع إلى أن «يوظّف التّاريخ الإنسانيّ في لمحات منه، إشارة إلى نهاية الطّغاة، فكما سقط نيرون الطّاغية[1] سيسقط شارون ورابين»[2]، فنيرون قد حرق روما، وتلذذ بعذابات المحروقين، لكنّه في النّهاية سقط، ومات شرّ ميتة بعد أن حمل عليه شعبه، وهكذا تكون نهاية الطّغاة في كلّ عصر وآن.

ويقول الشّنطيّ أيضًا في حديثه عن الشّاعر السّعوديّ سعد الحميدين: «ففي قصيدته (مجامر التّراب) يستلهم قصّة أيّوب عليه السّلام، وقصيدة الأرض اليباب لإليوت والأسطورة الإغريقيّة[3]، مشيرًا إلى قنديل (ديوجين)[4] وإزميل (رودان)[5]،

(1) نيرون أو نيرو كان خامس وآخر إمبراطور رومانيّ ، في عصره كثرت المؤامرات والاغتيالات السّياسيّة. من أشهر جرائمه على الإطلاق كان حريق روما الشّهير سنة 64م، حيث راوده خياله في أن يعيد بناء روما، وبدأت النّيران من القاعدة الخشبيّة للسّيرك الكبير حيث شبّت فيها النّيران وانتشرت بشدّة لمدّة أسبوع في أنحاء روما، والتهمت النّيران عشرة أحياء من جملة أنحاء المدينة الأربعة عشر، وبينما كانت النّيران تتصاعد والأجساد تحترق وفى وسط صراخ الضّحايا كان نيرون جالسًا في برج مرتفع يتسلّى بمنظر الحريق الّذي خلب لبّه، وبيده آلة الطرب يغنّى أشعار هوميروس الّتي يصف فيها حريق طروادة ، مات منتحرًا بعد أن أعلن مجلس شعبه عن أنّه عدوّ للشّعب بسبب جرائمه الفظيعة. يُنظر: منير البعلبكيّ: معجم أعلام المورد، (بيروت: دار العلم للملايين، 1992م)، الطبعة الأولى، ص: 461.

(2) محمّد صالح الشّنطيّ: التّجربة الشّعريّة الحديثة في المملكة العربيّة السّعوديّة، 1091/3.

(3) قصيدة (الأرض اليباب) من أشهر وأعظم أعمال الشّاعر الأمريكيّ البريطانيّ ت. س.إليوت (1888–1965م)، كتبها إبّان الحرب العالميّة الأولى، وقد حشد فيها مجموعة من الحكايات والأساطير الإغريقيّة القديمة، والّتي استخدمها بوصفها رموزا لتشخيص الوضع الاجتماعيّ والسّياسيّ المتأزّم آنذاك. يُنظر: منير البعلبكيّ: معجم أعلام المورد، ص: 83.

(4) ديوجين أو ديوجينيس، فيلسوف يونانيّ عاش في القرن الرّابع قبل الميلاد، ينتسب لتيّار الفلسفة الكلبيّة، كان يعيش على الكفاف ولا يرغب في أيّ شيء في الدّنيا، ولم يطمع في ملذّاتها ومطامعها. بعدما أعيته الحياة اتّخذ برميلًا من الخشب بيتًا له، ومن الشّمس دفئًا لبرده، وكان يحمل في النّهار مصباحًا متوهجًا، وعندما يسأله النّاس يقول: «أبحث عن الإنسان في النّهار، وأريد إن اقشع ظلمة النّفس عنه لا ظلمة اللّيل». يُنظر: منير البعلبكيّ، معجم أعلام المورد: ص: 198.

(5) أوغوست رودان نحّات فرنسيّ ولد في القرن التّاسع عشر الميلاديّ، تنطلق موضوعاته من الشّكل البشريّ لكنّها تنزع على التّعبير عن فكر تجريديّ الطّابع، اشتهر بمجموعة من المنحوتات الخالدة

ويومئ إلى قصّة أبناء آدم عليه السّلام قابيل وهابيل، مجسّدًا معه من خلال (أيّوب) عليه السّلام صنوف الابتلاء الّتي حلّت، وألوان الصّبر على هذا البلاء نتيجة لما يحلّ بالأمّة من هزيمة نكراء، وبالشّعب الفلسطينيّ على وجه الخصوص، كما يُفهم من النّصّ، ولكنّه يستشرف الأمل بحثًا عن القنديل ليجدّف في بحر من الضّياء»[1]، فنصّ الحميدين هنا فيه مزج واضح للاستدعاء التّاريخيّ والأسطوريّ في آنٍ واحد، فملامح التّاريخ باديةٌ في قصّة ابنَيْ آدم عليه السّلام، وقصّة نبيّ الله أيّوب، أمّا ملامح الأسطورة فنجدها في ذلك التّتابع للأساطير الّتي أوردها الشّاعر والنّاقد الأمريكيّ ت.س.إليوت (ت:1384هـ/1965م) في قصيدته (الأرض اليباب)، وهو يتحدّث عن الواقع المرير الّذي عاشه العالم الأوروبّي إبّان الحرب العالميّة الأولى.

إنّ سرد الأخبار التّاريخيّة والمرويّات الأسطوريّة إنّما هو جلب لمواقف مماثلة في العموم لمواقف الشّاعر الواقعيّة، «وباستطاعة الأديب أن يلتقط منها ما يشاء من التّجارب البشريّة، وأن يتّخذ منها هياكل لأدبه، وذلك بشرط أن يكون خياله من القوّة بحيث يستطيع أن يجسّم رموزها، وأن يحيلها إلى كائنات بشريّة تحسّ وتتألّم وتفكّر، وأن يتصوّر التّجربة وينفعل بها، ويفكّر خلالها»[2]، فالأسطورة تحمل في تقاطيعها تجارب إنسانيّة، والتّجربة الإنسانيّة متكرّرةٌ ومتعدّدة، وتكمن براعة الشّاعر في اقتناص المفاصل الّتي تخدمه في أثناء معالجته الشّعريّة، وهذه البراعة تلزم أن يكون صاحبُها ذا خيال محلّق، وقدرة ذهنيّة واسعة تمكّنه من استلهام مواطن الالتقاء بين الأسطورة والواقع، وفي الحقيقة فإنّه يعيد خلق تلك الشّخصيّات الأسطوريّة وإحياءها مرّة أخرى في ضمير المتلقّي، وهذا لا يتأتّى إلاّ بعمق في التّأمّل، ومعاناة في التّجربة، وصدق في التّعبير.

منها: المفكّر والقُبلة. يُنظر: منير البعلبكيّ: معجم أعلام المورد، ص: 210.

(1) محمّد صالح الشّنطيّ: التّجربة الشّعريّة الحديثة في المملكة العربيّة السّعوديّة، 3/1040-1041.

(2) محمدّ مندور: الأدب ومذاهبه، ص: 14.

وفي هذا الاستدعاء التّاريخيّ والأسطوريّ في المواقف السّياسيّة رسائل من الشّعراء بوصفه مظهرًا من مظاهر التّعزّي بالماضي التّليد، ورجاء عودته ثانيةً وأمنيات لتغيّر الواقع المؤلم، ولذلك فإنّ النّقّاد اهتمّوا كثيرًا بإبراز الجانب التّاريخيّ والأسطوريّ في أثناء المعالجة الاجتماعيّة، وفي ذلك يقول جورج لوكاش متحدّثًا عن أهمّيّة الرّواية التّاريخيّة للأدباء الألمان المعادين للفاشستيّة: «وتكمن أهمّيّة الرّواية التّاريخيّة للألمان المعادين للفاشستيّة بالضّبط في (الجانب الأدبي)، فقد صاغوا نموذج الإنسان الإنسانيّ وبعثوا الحيويّة فيه بلوحات أدبيّة حسّيّة، ذلك النّموذج يشير انتصارُهُ الاجتماعيُّ بذات الوقت إلى النّصر الاجتماعيّ والسّياسيّ على الفاشستيّة، والّذي حمل شمولُهُ وسيادتُهُ الإنقاذَ الثّقافيّ للبشريّة»[1].

فانظر كيف عبّر لوكاش عن أثر الاستدعاء التّاريخيّ في المواقف السّياسيّة بأنّه إعادة لصياغة النّموذج الإنسانيّ؛ لأنّ التّاريخ قد لا يُلتفت إلى علاقته بالرّاهن، لكن بإعادة قراءته بطريقة إسقاطه على الواقع يكون قد أُحْيِيَ من جديد بكلّ أحداثه وأزمنته وشخوصه، وأيضًا هو نوع من تحقيق النّصر الاجتماعيّ والسّياسيّ، ونوع من الفهم التّاريخيّ للواقع الاجتماعيّ والسّياسيّ، حيث يحاول الأديب أن يُخضع الواقع السياسيّ إلى مجريات الحركة التّاريخيّة والكونيّة، من خلال المبدأ المشهور: «التّاريخ يعيد نفسه».

ومن ثَمَّ فإنّ السّيرورة الاجتماعيّة – من خلال هذا المنظور – هي تكرار لقوانين ثابتة يحاول الشّاعر من خلال فهمها أن يضع رؤىً ومحدِّدات يستشرفها سلفًا، ليعيد صياغة واقعه من داخل تلك الاستشرافات، وهذا أيضًا ما تبنّته الماركسيّة داخل هذا الإطار، يقول كارل ماركس: « أنا أنظر إلى تطوّر التّشكيلة الاجتماعيّة الاقتصاديّة باعتبارها عملية تاريخيّة طبيعيّة، ولذلك فمن وجهة نظري

(1) جورج لوكاش: دراسات في الواقعيّة، ترجمة نايف بلّوز، (بيروت: المؤسّسة العلميّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، 1405هـ /1985م)، الطّبعة الثّانية، ص: 83.

يمكن... اعتبار الفرد مسؤولًا عن تلك الظروف الّتي يبقى هو نفسه منتجًا لها من حيث الهدف الاجتماعيّ، مهما ارتَقَتْ ذاتُهُ فوقها»[1].

إنّ ذلك من مبادئ الماركسيّة، حيث يرون أنّ الإنسان خاضع لحركة التّاريخ ومتأثّر بها دائمًا، بل هو نتاج لها، وبناء على هذا فإنّ الأدب أيضًا خاضع في نظرهم إلى حركة المجتمع؛ لانّ حركة المجتمع هي حركة تاريخيّة بحتة، وهذا يؤسّسه قول ماركس السّابق: «وأنا أنظر إلى تطوّر التّشكيلة الاجتماعيّة الاقتصادية كما إلى عمليّة تاريخيّة طبيعيّة» ثمّ قوله بعد ذلك: «... اعتبار الفرد مسؤولًا عن تلك الظروف الّتي يبقى هو نفسه ناتجًا لها من حيث المغزى الاجتماعيّ»، فمن أظهر أفكار الاتّجاه الاجتماعيّ أنّ الأدب خاضع للمجتمع خضوعًا تاريخيًّا، أي «أنّ نماء المجتمع وتقدّمه يلزم منه بالضّرورة نموّ الأدب وتطوّره، والعكس بالعكس»[2]، وفي الواقع فإنّ هذه النّظرة ليست حتميّةً، فقد يكون المجتمع مخلخلًا ومفكّكًا، لكنّ أدبه في نموّ وصعود، كما كان الحال مثلًا في أيّام الدّولة العبّاسيّة الثّانية.

ونشير إلى أنّ هذا الإخضاع لواقع مجريات التّاريخ لا يجب أن يتحوّل إلى تسيير تامّ وإحباط مقذع، بل هو محفّز للعمل والبحث عن مساحات الخلاص، خصوصًا إذا أدركنا « أنّ الظاهرة الإنسانية ليست كالظاهرة الطبيعية، وأن الظاهرة الاجتماعية ليست شيئًا ملموسًا يقاس كَمًّا.

إنّ هذه التّصريحات الّتي تحمل شيئًا من المعنى والحقيقة إذا أُخذت على مستوى الفرد، تقف في مواجهة الفهم الموضوعيّ للتّاريخ (فهم التاريخ كقانون اجتماعي/ تاريخي)»[3]، فمن الإجحاف أن نساوي بين الإنسان والطّبيعة، فالطّبيعة محكومة بقوانين كونيّة لا تتبدّل ولا تتغيّر، لا دخل لليد الإنسانيّة فيها، أمّا الظّاهرة

(1) Karl Marx: A Critique of Political Economy, Translated Samuel Moore and Edward Aveling, (USSR), Progress Publishers in Moscow, 1867, First published, p: 7.

(2) وليد قصّاب: مناهج النّقد الأدبيّ، ص: 47.

(3) نايف سلّوم: نقد المنهج الظاهراتيّ الاجتماعيّ، مجلة الحوار المتمدّن، 2006/2/1م، العدد: 1448.

الإنسانيّة فهي خارج دائرة التّسيير المطلق، بل هو الّذي يصنع التّاريخ، وهو عنصر رئيس دالٌ في تكوين الأحداث، ولكي نُحسن فهم الطّبيعة التّكوينيّة بين التّاريخ والمجتمع والظّاهرة الإنسانيّة، علينا أن ندرك أبعاد كلّ عنصر من تلك العناصر، وفي تصوّرنا أنّ هذه العلاقة محكومة بالدّرجة الأولى بالإيمان والمبادئ الفكريّة الّتي يوقن بها الإنسان نفسه، وبرؤيته لدينه وخالقه والغاية من وجوده.

✶✶✶✶

ثانيًا:

الاتّجاه الفنّيّ

مفاهيم الفنّيّة

الرّؤية الفنّيّة

يُعدّ الاتّجاه الفنّيّ في النّقد الصّورة الإجرائية المباشرة لعمليّة النّقد الّتي تعمد إلى تحليل العمل الأدبيّ وتفسيره، وبلوغ أقصى مستويات استيعاب النّصّ وفهمه وتذوّقه. وإذا كان الفنّ «جملة الوسائل الّتي يستعملها الإنسان لإثارة الشّعور بالجمال»[1]، متمثّلةً في مختلِف الأجناس الفنّيّة كالشّعر والرّسم والتّصوير..الخ، فإنّ النّقد الفنّيّ يغوص في داخل هذه الأجناس الفنّيّة محاولًا تحليلها إلى عناصر محدّدة لتمييز مواطن السّموّ من غيرها، ومن ثمّ فإنّ الإطار الحركيّ للاتّجاه الفنّيّ في النّقد الأدبيّ يتمحور حول قراءة جماليّات النّصوص واجتلاء الجوانب الفنّيّة الّتي تتحكّم في النّصّ، وما يلازم ذلك من فضاءات متاخمة وقراءات سطحيّة وعميقة.

وإذا ما ارتكز النّقد الفنّيّ للنّصوص بالدّرجة الأولى على تحديد مواطن الجمال، فإنّه في صورته الحديثة يخضع لمعايير وأطر منهجيّة ذات أبعاد واسعة، حيث «يعتمد في تقاليده ومعاييره على العلوم الحديثة مثل: علم النّفس، والجمال، والمنطق، والفلسفة، والأخلاق. بل إنّه يمتدّ ليشمل بعض المعايير الّتي نجدها في علوم البيولوجيا، والكيمياء، والرّياضة، وخاصّة حين يُحلّل الكيان العضويّ للعمل

(1) محمّد عزّام: مصطلحات نقديّة من التّراث الأدبيّ العربيّ، (دمشق: منشورات وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، 1995م)، الطبعة الأولى، ص: 390.

الأدبي»[1]، لكنّنا في منظور الثّقافة العربيّة ننطلق في دراسة النّقد الفنّيّ من البدايات الأولى المؤسِّسة للنّقد عند العرب بوصفها علمًا مقنّنًا، والّتي قدّمت لنا رؤى عن ماهيّات النّقد الّتي تلامس الفكرة الواسعة لمفهوم النّقد الفنّيّ. ومن المهمّ أن ندرك أنّ النّقد الفنّيّ عند العرب هو الصّورة المطوّرة لعلم البلاغة، حيث أقام نقّادُنا القدامى فكرتهم في البلاغة – كما عند عبدالقاهر الجرجانيّ وغيره – على دراسة أنساق التّواصل الأدبيّ، وجعلوا المعاني قائدة إلى تَنَاسُبِ الألفاظ معها، وداروا في أطر النّظم، والبُنى الدّلاليّة، والأنماط الكلاميّة، وحلّلوا عمليّات التّواصل الخطابيّة، وفكّوا شفرات النّصوص، وجعلوا من إبهامها مفتاحًا لتأويلها، واكتشفوا العلاقة بين القارئ والنّصّ، وأعطَوْا حضورًا فاعلًا للمتلقّي، كلّ ذلك هو أصل البلاغة ومادّة النّقد الأدبيّ.

ربّما لا نجد المفاهيم الكلّيّة للنّقد العربيّ كامنة في مواطن محدّدة، بل هي مبثوثة في ثنايا الدّراسات النّقديّة، ولعلّ تعلّق النّقد العربيّ ابتداءً بالدّراسات اللّغويّة كان السّبب الرّئيس وراء ذلك، إلاّ أنّ التّعمّق في استكناه جماليّات النّصوص في النّقد الأدبيّ العربيّ كان بلا شكّ هو الملمح الأهمّ، وهذا الجمال منعقد في رؤيتهم بمدى ملامسة النّصّ لغةً وعبارةً وخيالًا لنفس المتلقّي ومشاعره، ومقدار تأثيره على نفسه، إذ يرون أنّ «مدار البيان على صحّة التّقسيم وتخيُّر اللّفظ وترتيب النّظم، وتقريب المراد، ومعرفة الفصل والوصل، وتوخّي الزّمان والمكان، ومجانبة العسف والاستكراه، وطلب العفو كيف كان»[2]، وكلّ التّداخلات اللّغويّة والبلاغيّة الّتي من شأنها أن تجعل النّصّ مؤثّرًا بشكل أو بآخر في المتلقّي، ومن ثمّ فإنّ القراءة الجماليّة الفنّيّة احتلّت المساحة الأعرض في مختلف المساقات النّقديّة عند العرب.

(1) نبيل راغب: النّقد الفنّيّ، (القاهرة: مكتبة مصر ودار مصر للطّباعة، (د.ت)، ص: 5.
(2) أبوحيّان التّوحيديّ: المقابسات، (القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2000م)، ص: 64.

إنّ منظومة النّقد الفنّيّ عند النّقّاد العرب القدماء نجدها شاخصة أكثر في سياقاتها الإجرائيّة، الّتي سعت لقراءة شتّى الموضوعات الفنّيّة في النّصوص الأدبيّة والشّعريّة منها على وجه الخصوص، وذلك عبر مختلِف الموضوعات النّقديّة الّتي تغوص في المكنون الفنّيّ للنّصوص، وتقديم القيم الّتي توصل إلى الرّؤية الفنّيّة النّاجعة، وهي في هدفها عمليّة تحليليّة تجعل المتلقّي قادرًا على تذوّق الأعمال الفنّيّة، وإدراك أُطُر التّميّز الفنّيّ فيها، والعمل على تعليل ذلك الجمال وإخراجه من دائرة التّعميم غير المبرّر، وهذا ملمح مهمّ في عمليّة البناء النّقديّ العربيّ في عصوره المتطوّرة، إذ يناهض النّقّادُ التّهويمَ غير المنضبط في استجلاء جماليّات النّصوص.

وفي ذلك يقول الجرجانيّ معيبًا على أولئك الّذين لا يرومون تفسير مظاهر الجمال في النّصّ، مكتفين بتلك الأريحيّة والهزّة الّتي تصيبهم منه إنّه «من الآفة أيضًا من زعم أنّه لا سبيل إلى معرفة العلّة في قليلِ ما تُعْرَفُ المزيّةُ فيه وكثيره، وأن ليس إلاّ أن تعلم أنّ هذا التّقديم وهذا التّنكير أو هذا العطف أو هذا الفصل حسنٌ، وأنّ له موقعًا من النّفس وحظًّا من القبول. فأما أن تعلم: لِمَ كان كذلك وما السّبب؛ فَمِمَّا لا سبيل إليه، ولا مطمع في الاطلاع عليه، فهو بتوانيه والكسل فيه في حكم من قال ذلك» [1].

فالمعرفة المتمثّلة في المعايير والأسس الفنّيّة المنتَجة من خلال الثّقافة النّقديّة المتنوّعة، والمستمدّة من داخل النّصّ ومن خارجه، ومن السّياقات الموازية له، إضافة إلى تتبّع بنائه الشّكليّ والجماليّ وتفسير دِلالاته المختلفة ومعاني رموزه، كلّ ذلك يفضي إلى الوقوف المُحْكم والمتّزن على أسرار اللُّحمة الفنّيّة فيه، ويوضّح مضامينه الجماليّة.

(1) عبد القاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز، ص: 291- 292.

وهذا يتنافى تمامًا والممارسة الانطباعيّة لقراءة النّصوص الّتي ليست سوى تعبير عن دواخل النّفس، وجنوح إلى الذّاتيّة المطلقة، بعيدًا عن أيّة قيمة جماليّة، ومن ثمّ فإنّ النّاقد فيها يركّز على اهتمامه بذاته بدلا من تركيزه على العمل نفسه، فيُبعد النّجعة في القراءة الصّائبة.

حتّى ما أشرنا إليه في مسألة اتّكاء العرب على المسألة اللّغويّة كان يسير وفق خطّ البحث الجماليّ؛ لأنّ إيقاع الكلمة، ومجالات استخدامها، ودلالاتها المعجميّة والإيحائيّة، هي محكّ التّكوّن الإبداعيّ عندهم، وفي ذلك يعبّر عبد القاهر الجرجانيّ قائلًا: «اعلم أنّ الكلام هو الّذي يعطي العلوم منازلها، ويبيّن مراتبها، ويكشف عن صورها، ويجني صنوف ثمرها، ويدلُّ على سرائرها، ويُبرز مكنون ضمائرها... فلولاه لم تكن لتتعدّى فوائدُ العلم عالِمَه... ولبقيتْ القلوب مقفلةً تتصوَّنُ على ودائعها، والمعاني منسوجة في مواضعها ولصارت القرائحُ عن تصرّفها معقولةً، والأذهان عن سلطانها معزولة»[1].

فعبدالقاهر في عبارته تلك يُعطي النّظام اللّغويّ مساحة كبيرة ليكون فاعلًا في إنشاء الجمال للنّصّ، ما يذهب بنا إلى أنّ سبيل الكشف عن هذه الجماليّات هو التّعلّق الرّصين بالكلام، والتّماهي مع ألفاظ النّصّ ولغته وتراكيبه، وأنّ سرّ جودة النّصّ يكمن في طبيعة العلاقة الّتي تتولّد من دلالات الصّياغة اللّغويّة وفاعليّتها الخاصّة، ومن ثمّ فإنّ أيَّ فصل بين لغة النّصّ ومعانيه وألفاظه الدالّة عليها؛ وأيّ نسيج آخر فيه من سياقٍ أو إحساس أوصور.. إلخ، يعدُّ فصلًا جانحًا بالتّفسير الجماليّ للنّصّ أيّما جنوح، وعلى هذا كان أن أسّس عبدُالقاهر علمه ومنهجه وَفْقَ نظريّته (النّظم) الّتي تتّكئ على مواقع الكَلِم، وتندمج مع دواخل الألفاظ نحوًا ودلالة، والّتي يعرّفها بقوله: «أن تضع كلامك الوضع الّذي يقتضيه علم النّحو،

(1) عبدالقاهر الجرجانيّ: أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه محمود محمّد شاكر، (المملكة العربيّة السّعوديّة: دار المدنيّ بجدّة، 1412هـ / 1991م)، الطّبعة الأولى، ص: 3 – 4.

وتعملَ على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه الّتي نُهجتْ فلا تزيغَ عنها وتحفظَ الرّسوم الّتي رُسِمتْ لك، فلا تُخلُّ بشيء منها»[1].

ويتّضح من ذلك التّعريف أنّ مدار نظريّة النّظم يدور حول اللّفظة وتركيبها النّحويّ، ثمّ ما تؤدّي إليه من دِلالة وَفْقَ ذلك التّركيب. كما أنّه من المهمّ الإشارة إلى أنّ عبدالقاهر اهتمّ في طرحه بجانب المعاني، وجعلها العنصر الأساس في عمليّة إنتاج الكلام وفاعليّته، وأنّ المعاني تنتج من تلك العلاقة بين الألفاظ الخادمة لها. وهذه هي المرحلة المتطوّرة للتّفكير النّقديّ عند العرب، الّتي انطلقت ابتداءً من أطروحات ابن سلاّم (ت:232هـ/847م) والآمديّ والقاضي الجرجانيّ من قبل، وبرزت بصورتها المحدّثة عند الجرجانيّ والقرطاجنيّ على وجه التّحديد.

أمّا في الآداب الغربيّة فتقترن الفنّيّة اقترانًا ملحًّا بالملمح الجماليّ، إذ يُعزى التّنظير المباشر لفكرة الجمال إلى التّنظير الفلسفيّ الموغل لنظريّات الفنّ عند الإغريق، «وأوّل ما يُلاحظ على نظريّة الفنّ عند أرسطو أنّه لم يضع نظريّةً في الجمال، وإنّما اقتصر فقط على إعطاء فكرة عن الفنّ، وفرْقٌ كبير بين فكرة الجمال وفكرة الفنّ»[2].

لكن بلا شكّ أنّ فكرة الفنّ هي الّتي قادت إلى اكتناه الجمال فيه، وأقامت أساسيّات التّنظير له، وكذلك فإنّ مسألة الفنّ بحدّ ذاتها هي الّتي أرست قواعد عريضة في مساقات النّقد الغربيّ، إذ الامتزاج الفلسفيّ المعمّق بقضايا الفنّ ولّد تراكمات كمّيّة لفكرة الجمال الفنّيّ، بل «إنّ أوج التّفكير الجماليّ عند الغرب كان قد شخص بشكل غاية في الثّراء في أواخر القرن السّابع عشر الميلاديّ، متاخمًا لقراءة

(1) عبدالقاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز، ص:81.
(2) عزّالدّين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ، (القاهرة: دار الفكر العربي، 1412هـ / 1992م)، ص: 13.

اللّوحة الفنّيّة»[1]، وذلك من أثر التّماهي بين الفنّ والجمال، إلاّ أنّ الغرب امتازوا بأن جعلوا (الجماليّة) منهجًا قائمًا بذاته، استطاعوا أن ينظّروا له، وأن يُدخلوه في أصناف الفنون كلّها، وإن كانت الإشارة إليه قد بدأت منذ عصور الإغريق، وبالتّحديد عند إفلاطون وأرسطو، بل كانت موجودة خلال مراحل التّاريخ بشكل عامّ.

لكن كلمة الجماليّة بوصفها منهجًا وقيمة مباشرة تلازم (الفنّ) قد ظهرت في القرن التّاسع عشر الميلاديّ، «مشيرة إلى شيء جديد: ليس محض محبّة للجمال، بل قناعة جديدة بأهميّة الجمال بالمقارنة - وحتّى في مقابلته- مع قيم أخرى. وغدت (الجماليّة) تمثّل أفكارًا بعينها عن الحياة والفنّ، أفكارًا اتّخذت بعد ذلك نمطًا متميّزًا، وقدّمت تحدّيًا جديدًا وجديًّا بوجه أفكار أكثر محافظة وتقليدًا»[2].

فالنّقد الفنّيّ عمومًا لا يقف عند معيار واحد أو مرحلة تطوّريّة واحدة، بل هو متنوّع بتنوّع المناخ الفكريّ الّذي يعمل فيه، وهو يُراعي الحركة الفنّيّة الجديدة على أنّها جزء لا يتجزّأ من التّطوّر الثّقافيّ، ويساير تنامي نظرة الإنسان إلى الفنّ والحياة، كما يغوص في عمليّة تحليل الإبداع وصلتها بشخصيّة المبدع وتفسير الخبرة الجماليّة والتّذوّق الجماليّ، وبالمجمل؛ «يُعتبر النّقد الفنّيّ مبحثًا عن الأساس والمعايير الّتي يقوم عليها الحكم الجماليّ الإستطيقيّ[3]، باستعراض مختلِف معايير الحكم من واقعيّة ومثاليّة وفكريّة وفلسفيّة وسيكولوجيّة واجتماعيّة؛ لتقدير العمل الفنّيّ ومدى بلوغه إلى قيم الجماليّة»[4].

---

(1) محمّد عزيز نظميّ سالم: الجماليّة وتطوّر الفنّ، (الإسكندريّة: مؤسّسة شباب الجامعة، 1996م)، ص: 17.

(2) ر.ف. جونسون: موسوعة المصطلح النّقديّ،1/ 269.

(3) الإستطيقا (Aestheitcisim) كلمة لاتينيّة تعني العلم الّذي يبحث في الجمال، ومقاييسه، ونظريّاته، يُنظر: إيميل يعقوب وبسّام البركة، وميّ شيخان: قاموس المصطلحات اللّغويّة والأدبيّة، (بيروت: دار العلم للملايين، 1987م)، الطّبعة الأولى، ص: 32 و278. ولعلّ ثمّة فرقًا بين الجمال والإستطيقا حيث إنّ الإستطيقا مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالفلسفة، وتنظيرات إفلاطون الأولى للقيم والمعايير.

(4) محمّد عزيز نظميّ سالم: الجماليّة وتطوّر الفنّ، ص: 20.

القيمة الجماليّة

انطوى تفسير القيمة الجماليّة على الكثير من المفاهيم المختلفة وربّما المتناقضة عند النّقّاد قديمهم وحديثهم، حتّى بات من الصّعب تحديد معناها الدّقيق، ولعلّ من أهمّ الأسباب الّتي أدّت إلى ذلك اختلاف قواعد النّظر والقراءة لماهيّة الجمال، كلٌّ حسب الوجهة الّتي يقف فيها، والتّخصّص الّذي يُشغله.

والعرب – فيما يبدو لنا – لم تضع لمفهوم الجمال في الأعمال الأدبيّة تعريفات مباشرة ودقيقة، على الرّغم من أنّهم يشعرون به، ويدورون في فلكه إبداعًا ونقدًا، بل إنّ العربيّ القديم قد أسّس رؤيته الشّعريّة، وأخيلته وصوره، من ثنايا شعوره الثّاقب بالجمال وتقديره له، ومن خلال عنصرَيْ الجماليّة المتلازمين في نفسه: جمال المرأة وجمال الطّبيعة، وإن كانت هذه المعرفة فطريّة غير قائمة على تنظير محدّد، لكنّها كانت نتاج تأثّره المباشر بجمال الطّبيعة ورونق المخلوقات من حوله، وقد حاول تفسير هذا الجمال فيما فاه به من شعر، وهذا أمر طبيعيّ إذ يجب أن نُدرك أوّل ما ندرك أنّ الإنسان قد جُبل على تتبّع ظاهرة الجمال ومحاولة فهمها وتفسيرها؛ لأنّها تعدّ من الطّبائع المنطوية عليها أسرار النّفس الإنسانيّة الّتي تمتلك قدرًا من الوعي الجماليّ؛ لذلك فإنّها تتوق دائمًا إلى الاهتداء إلى معنى يتعلّق بجدوى الحياة، والتماس ما يحقّق الرّضى والسّعادة الرّوحيّة، وبالمقابل فإنّ الإنسان كذلك يحاول دؤوبًا أن يقدّم ما يمكّنه من استلهام جوانب هذا الجمال كفعل مقابل لمحاولة تفسيره وسبر أغواره والبحث عن كينوناته؛ وعلى ذلك فالنّصّ بوصفه محصّلة لغويّة مخلوقة من ذهن الإنسان، ونابعة من تجاربه وخلفيّاته؛ فإنّه يحوي قيمًا متنوّعة، تسعى إلى تقديم الجمال، أو تحليله، أو استقرائه، يعيد صاحبُه به تركيب القيمة الجماليّة الشّاخصة في رؤيته.

وأكثر من تعرّض لمفهوم الجمال في الفكر العربيّ هم المفكّرون والفلاسفة، الّذين حاولوا أن يبحثوا في المعنى الفلسفي وراءه، كما في أطروحات ابن سيناء، وأبي

حيّان التّوحيديّ (ت:414هـ/1023م)، وأبي حامد الغزاليّ (ت:505هـ:1111م). وما يهمّنا في مبحثنا هذا هو التّطرّق للموضوع من وجهة النّظر النّقديّة، الّتي تحاول أن تبحث عن القيمة الجماليّة للنّصوص، حيث إنّ القيمة هي ما يشكّل الأفكارَ والتّصوّرات الّتي يعتنقها الأشخاص، والّتي توجّه الاختيار الحرّ أو السّلوك إلى ما يتوافق مع قبول الجماعة له، وكلّ خروج عنها يولّد شعورًا عند الفرد بالخروج عن قاعدة الالتزام[1].

ومن ثمّ فإنّ القيمة الجماليّة في النّصّ هي محور تكوين الإدهاش، وعنصر إيجاد المفاجأة، وفيما وضعه النّقّاد العرب من فنون البلاغة والنّقد وقراءة الشّعر ما هو إلاّ محاولة لتفسير ذلك الجمال والغوص في دواخله، وليس النّقد في مرماه العام سوى استشفاف لجماليّات النّصوص، وتحديد أبعادها القيميّة؛ إذ نشأ بوصفه ظاهرة موازية لظاهرة النّصّ.

قد يجد الحديث عن معنى الجمال موضعًا في سياق تراث النّقد العربيّ فيما تناوله النّقّاد القدامى في مسألة الحُسن والقبح، وخصوصًا في باب الألفاظ والمعاني، وهي أيضًا قضيّة توسّعت فيها النّظرات واختلفت الآراء؛ لأنّها مسألة تدخل في مضمار النّسبيّة، ونحن مثلًا نجد ابن طباطبا (ت:345 هـ / 956م) يشير إلى ألفاظ الشّعر – أي الشّكل اللّغويّ له – بأنّها تكون حسنةً أو قبيحةً بحسب ما تستعمل له من معنى، «فبعضُها كالقصور المشيّدة والأبنية الوثيقة الباقية على مرّ الدّهور، وبعضها كالخيام الموتّدة الّتي تزعزعها الرّياح، وتوهيها الأمطار... وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسُن فيها وتقبح... فكم من معنى حَسَنٍ قد شِين

(1) القيمة هي محاولة لتبرير عمل ما تبريرًا مطابقًا لمُثُل معيّنة، وقد يرتّبها بعض الفلاسفة ترتيبًا متدرّجًا تبعًا لاقتراب هذا العمل من النّموذج المثاليّ للخير(تراتب القيم). وعلى العموم، فمفهوم القيمة مختلف بتنوع الأشخاص والمواقف، ومتعلّق بتحقّق الحاجات أو إرضائها، والحكم على القيمة يقاس بحسب مؤثّرات البيئة، أو الحالة النّفسيّة المسيطرة، أو يصدر تبعًا للانتماء إلى مدرسة أو مذهب معيّن في الأدب. يُنظر في ذلك: جبّور عبدالنّور: المعجم الأدبيّ، ص: 217.

بمعرضه الّذي أُبرز فيه، وكم من معرضٍ حَسَنٍ قد ابتُذل على معنى قبيح ألبسه»[1]، فجمال الألفاظ مرتهن بالموضع الّذي توضع فيه، فتحسن ويحسُن بها المعنى، والعكس بالعكس، وهذا جمع فريد بين جماليّة الشّكل وجماليّة المعنى، ينحو نحو تكامل الجناحين في تكوين النّصّ الخلاّق.

وفي الفكرة نفسها يقدّم حازم القرطاجنيّ رؤيته في الحسن والقبح في معاني الشّعر، فهو يرى أنّه «يجب على من أراد جودة التّصرُّف في المعاني، وحسن المذهب في اجتلابها، والحَذْق بتأليف بعضها إلى بعض، أن يعرف للشّعراء أغراضًا أُوَلَ هي الباعثة على قول الشّعر... فالأمر قد يبسط النّفس ويبسطها بالمسرّة والرّجاء، ويقبضها بالكآبة والخوف، وقد يبسطها أيضًا بالاستغراب لما يقع فيه من اتّفاق بديع، ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سارّ إلى مآل غير سارّ»[2]، فنرى أنّه قد ردّ الأمر إلى ما تستهويه النّفس وتستطيبه الطّباع، وهو في الواقع مردّ نسبيّ، حيث ما يكون جميلًا في نظري ليس بالضّرورة أن يكون كذلك عند غيري، لكن القرطاجنّيّ هنا يشير إلى ما تواطأ النّقّاد عليه في مسألة الحسن والقبح، وما سار الشّعراء عليه كذلك، وتبقى النّسبيّة حاضرة في كلّ ذلك، وممّا يدلّ على ما نقول خبر ضياء الدّين ابن الأثير الّذي أشرنا إليه سابقًا في ردّه على نقد النّابغة الذّبيانيّ لأبيات حسّان بن ثابت، حيث يدلّ ذلك الخبر على أنّ مسألة الجمال لا يمكن ضبطها بمعيار محدّد، وهي مختلفة من شخص لآخر.

ويقدّم لنا قدامة بن جعفر (ت:337هـ/948م) قراءة أخرى لمعنى الحسن الموازي للجمال، وذلك في سياق وصف المعاني، فهو يرى أنّ القول الفاحش لا يعني بالضّرورة أنّه قبيح، «وليس فحاشة المعنى في نفسه ممّا يزيل جودة الشّعر فيه، كما

(1) أبوالحسن محمّد بن أحمد ابن طباطبا: عيار الشّعر، تحقيق عبدالعزيز بن ناصر المانع، (القاهرة: مكتبة الخانجي، (د.ت)، ص:11.

(2) أبوالحسن حازم القرطاجنّيّ: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمّد حبيب بن الخوجة، (بيروت: دار الغرب الإسلاميّ، 1986م)، الطّبعة الثّالثة، ص: 11.

لا يعيب جودة النّجار في الخشب مثلا رداءتُه في ذاته»[1]، فكون الكلام فاحشًا، أو ممّا قد تصفه الأطباع بالقبيح معنىً، لا يحطّ من قدره إن كان قد عُرض بصورة جميلة وراقية، بل إنّ صاحب هذا المعنى يرى أنّه يقدّم شيئًا جميلًا وحسنًا.

أمّا الآداب الغربيّة فقد كانت أكثر مباشرةً في التّعرّض لفكرة الجمال، صحيح أنّها لم تُزِل اللّبس كذلك عن هذا المفهوم، لكنّها قدّمت فيه دراسات رائدة، ولعلّ ما يزيد من إبهام المصطلح مجيء تعريفه بصيغ كليّة لا تمثّل نهائيّة في الحكم، فورد أنّه «إحساس داخليّ يتولّد فينا عند رؤية ما هو جميل»[2]، وأنّه «ما يثير فينا إحساسًا بالانتظام والتّناغم والكمال»[3]، وأنّه «ما يبتعث الجمال في شكل من أشكال الفنّ والتّعبير»[4]، وهذه التّعابير مغرقةٌ في الغموض؛ لأنّ الأحاسيس والمشاعر وما تنطوي عليه السّرائر الإنسانيّة من الصّعب تحديد ماهيّتها، ولذلك فإنّ الفيلسوف الرّوسيّ كانت (ت:1219هـ/1804م) يرى «أنّ الجميل هو ما يُرضي بشكل شموليّ بدون مفهوم محدّد»[5]؛ لأنّ أيّ تحديد للمصطلح لن يكون نهائيًّا في حكمه، ولذلك تلمس هذا التّهويم عنده كذلك عندما فرّق بين الجمال الطّبيعيّ الّذي نجده في مظاهر الحُسن والطّبيعة من حولنا، والجمال الفنّيّ، فالجمال الطّبيعيّ «هو الشيء الّذي تتوافر له صفة الجمال، أمّا الجمال الفنّيّ فهو التّقديم الجميل للشّيء»[6]، فالطّبيعة هي الّتي توحي بالجمال، وهي الباعثة على الجمال الفنّيّ الّذي نلمسه في الأعمال الأدبيّة وغيرها، وهكذا فإنّ عمليّة تحديد المفهوم

(1) أبوالفرج قدامة ابن جعفر: نقد الشّعر، تحقيق وتعليق محمّد عبدالمنعم خفاجيّ، (القاهرة: مكتبة الكلّيّات الأزهريّة، 1398هـ / 1978م)، الطّبعة الأولى، ص: 66.

(2) جبّور عبدالنّور: المعجم الأدبيّ، ص: 85 – 86.

(3) المرجع السّابق.

(4) إيميل يعقوب وبسّام البركة وميّ شيخانيّ: قاموس المصطلحات العربيّة والأدبيّة، (بيروت: دار العلم للملايين، 1987م)، الطّبعة الأولى، ص:166.

(5) ، ج.ب. لوفيفر و ج.ب. ماتيو: هيغل والفنّ، ترجمة منصور القاضي، (بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، 1413هـ / 1993م)، الطّبعة الأولى، ص: 17.

(6) محمّد غنيميّ هلال: النّقد الأدبيّ الحديث، (بيروت: دار العودة، 1987م)، ص: 336.

الدّقيق للجميل – بحسب رأي كانت – لا يمكن أن يكون له أطر محدّدة، ومعالم واضحة.

وقد يربط بعض النّقّاد الجمال بالقيمة، فتكون قيمة النّصوص الأدبيّة بما تحويه من قيم اجتماعيّة أو دينيّة أو أخلاقيّة أو اجتماعيّة...الخ، فكلّما كان النّصّ ذا رؤية فكريّة، وكلّما قدّم لنا قيمة ما فإنّه بذلك يكون جميلًا، وهذا يحيلنا إلى ما يسمّى بمبدأ الغائيّة عند أرسطو، حيث يرى أنّ «الشّيء الجميل ما كان له فائدة للإنسان، والرّائع في الفنّ ما كان نافعًا، وأنّ موقع حسن الشّيء من الرّوعة ما تناسبتْ غاياتُه مع غاية النّفع الّتي تصيب الإنسان، على حين أنّ القبيح والرّديء هما ما لاجدوى منهما ولا نفع» [1]، وفي هذه الزّاوية تتعدّد الرّؤى والأطروحات الّتي تحكمها المثاليّاتُ الفكريّةُ الموجّهة للأفراد، والمنتجة لإيمانهم، فتحظى القيمةُ الجماليّةُ حينها أيضًا بعدّة تفسيرات وافتراقات في التّوجيه، بل اختلافات في القبول والرّفض، وهذه القراءة الجماليّة هي الّتي أشار لها نقّادنا العرب القدامى في حديثهم عن ما أسموه «شرف المعنى»[2].

إنّ تلك الرّؤية في الحقيقة تصبّ في سياق المعنى مباشرة، وتُغفل الجانب الفنّيّ للنّصوص، فهي نظرة لا تعطي النّصّ أيّة قيمة إذا خلا من فائدة، وغاية معنويّة يقدّمها للمتلقّي، على أنّ الجمال عند بعضهم يتعدّى سطحيّة المعنى من دِلالة لفظة (جميل) لينطلق إلى كلّ جديدٍ مدهشٍ يحصل عليه المتلقّي من النّصّ حتّى لو كان قبيحًا في معناه، أيّ أنّ التّعبير الفنّيّ قد يصبّ في أمر قبيح، أو لا فائدة منه، إنّما هو جميل في تقديمه، وفي طريقة عرضه، ذلك بما يحويه من صور شعريّة وإيحاءات وخيال وتعابير مؤثّرة... إلخ، فقد يصف شخصُ الباطلَ، أو

(1) عبدالرّؤوف برجاويّ: فصول في علم الجمال، (بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1401هـ / 1981م)، الطّبعة الأولى، ص: 22.

(2) عليّ بن أحمد بن محمّد الحسن المرزوقيّ: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبدالسّلام هارون، (بيروت: دار الجيل، 1411هـ / 1991م)، الطّبعة الأولى، 9/1.

القبحَ، أو ما ليس جميلًا، فيجعل من وصفه ذلك قطعةً أدبيّة راقية، وذلك تمامًا ما قد أشرنا إليه في كلام قدامة الآنف.

إنّ ثمّة فرقًا في البُعد الفنّيّ بين الجمال والفائدة، فليس كلّ جميل مفيدًا، والعكس، فالجمال في غالبه نتاجُ واقعُ موقع التّفاوت المنبثق عن الفروق الفرديّة، كذلك فإنّنا يمكن أن نحكم على الشيء بأنّه جميل لمجرد أنّه جديد، أو غريب، لم يكن لنا عهد به، بيد أنّ فريقًا من النّقّاد قد أغرقوا في مسألة الاتّكاء على العمل الفنّيّ بوصفه فنًّا مجرّدًا بعيدًا عن الأفكار، إذ إنّ الأفكار في نظرهم مردّها للحركة التّاريخيّة الّتي تحدّد سموّها من عدمه، فالفكرة الجميلة في هذا العصر قد تكون قبيحة أو غير مستحسنة في عصر آخر، وهي مسألة خاضعة للتّطوّر والتّبدّل والتّغيّر على مدى العصور، فظهر من يدعو إلى مسألة (الفنّ لأجل الفنّ)، «إذ العمل الفنّيّ يجب أن يُنظر إليه معزولًا من كلّ سياقاته التّاريخيّة والفكريّة؛ لأنّه أوّلا وأخيرًا فَنٌّ محض»[1].

معنى الشّعريّة

عمليّة الإنتاج الشّعريّ تعدّ من أكثر العمليّات الفنّيّة تعقيدًا، حيث إنّها مقترنة بتشكيل اللّفظ وتفنين القول على نمط ما، ومحاولة إدراك كنهها قضيّة تدخل في زاوية تشخيص القوانين الّتي تحكم هذه الظّاهرة، وهي مسألة قد تمتدّ لتطول غير الشّعر في النّظرة الحديثة.

وقد تشتّتت النّظرات الّتي تحاول أن تضع للشّعر معنى مانعًا جامعًا، والرّؤية التّراثيّة العربيّة تقرّر أنّ الشّعر هو «الكلام الجميل المؤثّر الموزون المقفّى الدّالّ على معنى ما»[2]، إلاّ أنّ محاولات تفسير الشّعر اتّخذت مسارات كثيرة، لعلّ سببها

(1) ر.ف. جونسون: موسوعة المصطلح النّقديّ، 1/ 274-275.
(2) قدامة ابن جعفر: نقد الشّعر، ص: 64.

الزّوايا المختلفة الّتي يُنظر من خلالها لهذه العمليّة الغامضة في تكوينها، والمحيّرة في تداعياتها، وكذلك فإنّ هذه الحيرة المصاحبة للشّعر بوصفها عمليّة ذهنيّة معقّدة هي الدّاعي الرّئيس إلى ذلك التّشكيل المختلف في الأخذ بتفسيره؛ لذا فقد لجأ الأقدمون في بعض سياقاتهم النقديّة إلى عزو هذه الظّاهرة إلى الجنّ والشّياطين، وربّما كانت تلك محاولاتٍ تفسيريّة يائسة تردّ العجز الفكري عن تقييم وتحليل ظاهرة ما إلى ما لا يدرِك العقلُ كنهَه.

غير أنّ التّعمّق البسيط في الإبداعيّة الشّعريّة يكشف لنا أنّ ذلك التّعريف الآنف الموروث لا يمسّ إلاّ سطح المسألة، محاولًا إلقاء طابع الوصفيّة التّقريبيّة لظاهر الظّاهرة، ولا ينفذ إلى مكامنها التّشريحيّة ليقدّم كشفًا معرفيًّا أكثر دقّةً؛ بمعنى أنّ الوزن والقافية لا يمثّلان حصرًا كليًّا للشّعر، وربّما كان هذا الفهم هو الّذي حدا ببعض القدماء لتقديم تفسيراتٍ أخرى للعمليّة الشّعريّة مغايرة أو أكثر سعة، خاصّة إذا علمنا أنّ عنصر (التّأثير) يقبع في مفاصل العمليّة الشّعريّة بوصفه مكوّنًا رئيسًا لها، وبهذا المفهوم تتّسع المساحة الشّعريّة لتشمل كلّ عمل أدبيّ يتساوق في غايته مع عنصر (التّأثير)[1].

ويبدو أنّ القدماء في وضعهم لذلك التّعريف إنّما قصدوا أن يضعوا تعريفًا يفرّقون به بين الشّعر وضرب آخر من الكلام هو النّثر وحسب، حيث نظروا إلى ما ينفرد به الشّعر من اتّزان وتقفية.

(1) التأثير الأدبيّ هو مدى تأثّر أديب معيّن أو جماعة من الأدباء أو جمهور من القرّاء بفكرة أدبيّة أو أثر أدبيّ خاصّ. يُنظر: مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص: 290. ولعلّ إشكاليّة أخرى تطرح في هذا المضمار وهي هل يشترط في العمل الأدبيّ أن يكون مؤثّرا، بقدر ما هو عرض لفكرة ما ؟! يرى سيّد قطب أنّ «التّعبير عن التّجربة الشّعوريّة لا يُقصد به مجرّد التّعبير، بل رسم صورة لفظيّة موحية مثيرة للانفعال الوجدانيّ في نفوس الآخرين... تنفعل بها نفسه من داخلها، فيعبّر عنها تعبيرًا موحيًا مؤثّرا». (سيّد قطب: النّقد الأدبيّ أصوله ومناهجه، (القاهرة: دار الشّروق، 1410هـ / 1990)، الطّبعة السّادسة، ص: 10). ولا يخفى ما لهذا الاتّجاه من نزعة وجدانيّة بحتة، تحاكي النّفس، وتتفاعل مع الوجدان.

والشّعر بوصفه فنًّا أدبيًّا قائمًا على أصول وضوابط محدّدة ما هو إلاّ جزء من الشّاعريّة الّتي تنأى تدريجيًّا عن بنية الشعر إذا ما تمّ الاقتصار على معناه المجرّد الموروث المحصور في الوزن والقافية فقط، ولذلك ينكر حازم القرطاجنّيّ شعر من ظنّ أنّ الشّعر وزن وقافية مجرّدان، «فإذ تأتّى له تأليف كلام مقفّى موزون، وله القليل الغثّ منه، بالكثير من الصّعوبة، بأى وشمخ، وظنّ أنّه قد سامى الفحول وشاركهم، رعونة منه وجهلا، من حيث ظنّ أنّ كلّ كلام مقفّى موزون شعر... وكذلك ظنّ هذا أنّ الشّعريّة في الشّعر إنّما هي نظمُ أيِّ لفظ اتّفق، كيف اتّفق نظمه، وتضمينه أيّ غرض اتّفق، على أيّ صفة اتّفق... فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على أن يبدي عن عواره، ويعرب عن قبح مذهبه في الكلام وسوء اختياره»[1]، حيث يمثّل الأمر في ذلك ابتعادًا عن المحصّلات الشّاعريّة الأكثر حضورًا، كالتّشكيل الجماليّ، والمضمون الشّعريّ الفاعل، والبنية الفنّيّة الّتي يتوزّع النّصّ الشّعريّ من خلالها ليكوّن اللّحمة الأساسيّة الحيّة النّامية المتماسكة والمتطوّرة.

إنّ مفهوم الشّاعريّة يتلخّص في «البحث عن القوانين العلميّة الّتي تحكم الإبداع، ثمّ النّظريّات الّتي وُضعت لمعرفة سرّ الإبداع وقوانينه»[2]؛ ممّا يربط قيمة النّصّ الشّعريّ بما ينبثق منه من مستويات التّعبير والأداء، واحتوائه على خصائص السّمات الجماليّة والبلاغيّة والفنّيّة، وما تحويه أبنيته السّطحيّة والعميقة من مكوّنات الخطاب الشّعريّ المؤثّر والنّاجع، ومن ثمّ فإنّ التّدثّر بعباءة القصيدة العربيّة التّراثيّة لا يشكّل حصرًا للإبداعيّة الشّعريّة؛ إذ لا علاقة بين النّصّ الشّكل وبين التّكتّل الشّاعريّ فيه. ومع ذلك فمن الصّعب وضع تعريف نهائيّ للشّعر؛ لأنّه يتضمّن الكثير من الأوجه المتباينة والمختلفة في مادّة التّناول والشّكل والتّأثير.

(1) حازم القرطاجنّيّ: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:27-28.
(2) حسن ناظم: مفاهيم الشّعريّة، المركز الثّراثيّ العربيّ، 1994م)، الطّبعة الأولى، ص: 11.

ويتّخذ مصطلح الشّعريّة في الآداب الغربيّة منحى أكثر سعة حيث تنوّعت النّظرات فيه منذ أرسطو وحتّى العصر الحديث، إذ اتّسعت دائرة الشّاعريّة عند أرسطو في كتابه (فنّ الشعر)، «ليصل في حديثه إلى قضايا الملهاة والمأساة والنّقد الدّراميّ وأصول الشّعر والمسرح الملحميَّيْن»[1]، ويرى الفيلسوف الفرنسيّ تزفيتان تودوروف (و:1358هـ/1939م) «أنّ كتاب أرسطو كان كتابًا في التّمثيل أو المحاكاة، فهو يصف خصائص الأجناس الأدبيّة المتمثّلة في الملحمة والدّراما ولم يكن يتناول الشّعر أو الأدب كما يصرّح بذلك»[2]. وفي العصر الحديث وصلت الشّعريّة إلى حدّ كونها نظريّة للأدب تسعى إلى التّأمّل في صيغ إنتاج المعنى، «وتنفتح على البيئة الثّقافيّة المؤسّساتيّة، وتكشف العلاقة بين اللّغة النّظام، واللّغة الأداء، وتتداخل بشكل كبير مع علم اللّسانيّات»[3].

مفهوم الصّورة

من غير اليسير تحديد مفهوم الصّورة الفنّيّة، حيث تنطوي على طبيعة فضفاضة ومرنة تجعلها غير مؤطّرَة المعالم، إضافة إلى ارتباطها بالفنّ والأدب وجماليّات اللّغة وبالجنس لشّعريّ على وجه التّحديد، وهذه كلّها مسالك متعلّقة تعلّقًا مباشرًا بالحالة الإبداعيّة الّتي يصعب تفسير كنهها، والإلمام بالآليّات الواضحة المنتجة لها[4].

تشعّبت الآراء حول حدود الصّورة الأدبيّة، وتنوّعت تعريفات النّقّاد لها، وعن علاقتها الوثيقة بالخيال، لكنّها أوسع من مجرّد الاستعمال الاستعاريّ الّذي عالجه

(1) أرسطو: فنّ الشّعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة "مدخل إلى كتاب فنّ الشّعر لأرسطو»، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، 1983م)، ص: 3-10.

(2) حسن ناظم: مفاهيم الشّعريّة، ص: 23.

(3) ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 279-280.

(4) الإبداع هو: العمليّات العقليّة والمزاجيّة والدّفاعيّة والاجتماعيّة الّتي تؤدّي إلى الحلول، والأفكار، والتّصوّرات، والأشكال الفنّية، والنّظريّات، أو المنتجات الّتي تكون فريدة وجديدة. يُنظر: شاكر عبدالحميد: علم نفس الإبداع، (القاهرة: دار غريب للنّشر والتّوزيع)، ص: 13.

البلاغيّون، «فهي داخلة في كلّ عبارة أو صورة موحية حتّى ولو لم يكن فيها استعارة أو تشبيه»[1]؛ لأنّها مرتبطة ارتباطا وثيقًا بجميع مقوّمات النّصّ من لفظ، ومعنى، وفكرة، وعاطفة، وموسيقا... الخ. إنّها الوسيلة الّتي تنقل العاطفة من ذات المبدع إلى ذات المتلقّي، فتثير في نفسه روعة وإعجابًا.

والخيال المتعلّق بالصّورة هو الّذي أشار إليه نقّادُنا القدامى بمصطلح (التّخييل)، حيث يعرّفه الجرجانيّ بأنّه «ما يُثبتُ فيه الشّاعر أمرًا هو غير ثابت أصلًا، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولًا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى»[2]، فنجد عبدالقاهر هنا يردّ فكرة الخيال أو التّخييل إلى مسألة الالتفاف في طرح المعنى بطريقة مردّها إلى القياس المضلِّل وإيهام المتلقّي بمعانٍ «هي أظهرُ أمرًا في البُعد عن الحقيقة، وأكشف وجهًا في أنّه خداعٌ للعقل، وضربٌ من التّزويق»[3]، وهو يوجّه بعد ذلك فكرة هذا الخداع إلى أنّه ليس الكذب السّاذج الواضح في إفراطه، بل هو «ما فيه صنعة يتعمّلُ لها، والتّدقيق في المعاني يحتاج معه إلى فطنة لطيفة، وفهم ثاقب، وغوص شديد»[4].

وهذا هو المراد بقولهم «أصدق الشّعر أكذبه». إنّ هذا التّداعي الّذي يطرحه الجرجانيّ في وصف معنى الخيال أو التّخييل ليس مردّه إلى الاستعارة وحسب، فالاستعارة شأنها آخر، لكنّه ضربٌ أوسع من الاستخدام الاستعاريّ، وأرحب في التّقاطر الذّهنيّ لصوغ المعنى على سمتٍ تكون فيه الصّورة في حالة من السّعة والجنوح المستغرق لدلالات اللّغة وامتداداتها التّخييليّة.

خلا أنّ القرطاجنّيّ يُعطي فكرة التّخييل في تعريفه أفقًا آخر قد يتجاوز المساحات الّتي قدّمها الجرجانيّ، فهو أوّلا يقدّم للشّعر تعريفًا مغايرًا للتّعريف

(1) مصطفى ناصف: الصّورة الأدبيّة، (بيروت: دار الأندلس، 1983، الطّبعة الثّانية، ص:4 – 5.
(2) عبدالقاهر الجرجانيّ: أسرار البلاغة، ص: 275.
(3) المرجع السّابق.
(4) المرجع السّابق.

الموروث الآنف، فيقول إنّه: «كلامٌ مخيَّلٌ موزون، مختصٌّ في لسان العرب بزيادة التّقفية إلى ذلك»[1]، فالشّعر عنده إذن هو الكلام المخيَّل الموزون المقفّى، متّكئًا على التّخييل بالدّرجة الأولى، وبعدها يشرح لنا معنى التّخييل كما يراه فيقول: «أنْ تتمثّل للسّامع من لفظ الشّاعر المخيِّل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورةٌ أو صورٌ ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالات من غير رويّة إلى جهة الانبساط والانقباض»[2].

فقد علّق التّخييل بما يقوم في خيال الشّاعر من صورة أو صور تؤثّر فيه، فينفعل بها، فيظهر ذلك بائنًا في ألفاظه وأسلوبه ومعانيه بل في نظام شعره كلّه، وهذا التّعريف فيه تعليق واضح للصّورة بالخيال، وفيه أيضًا توسيع للمُدرك المتصوَّر عن الاستخدام الاستعاريّ، إذ الصّورة هي أداة مهمّة للخيال الفعّال، واللُّحمة بينهما عميقةُ الغور، حيث يعمل الخيال على تقديم المجال الأرحب لذهن المتلقّي لإدراك جزئيات الفكرة على نحو تَمَثُّل المعنويّ بالمحسوس، والمطلق بالمحدود، وهذا تمامًا عمل الصّورة المتناهي في الدّقّة.

وإذ يُحلّل أحمد الشّايب (ت:1386هـ/1976م) المقصود من الصّورة؛ فإنّه يردُّها إلى أصلين مهمّين: الخيال، والعبارة الموسيقيّة؛ فالخيال من عناصره التّشبيه والاستعارة والكناية والطّباق وحسن التّعليل، وأمّا العبارة فمن خواصّها الكلمة، وحسن جرسها وسلامتها من العيوب البلاغيّة والنّحويّة، وكذلك نظم الكلام وحسن تأليفه مطابقًا للمعاني، ومن ثمّ فإنّ مقياس الصّورة الأدبيّة هو «قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقّة»[3].

---

(1) حازم القرطاجنّيّ: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 89.
(2) المرجع السّابق.
(3) أحمد الشّايب: أصول النّقد الأدبيّ، (القاهرة: مكتبة النّهضة المصريّة، 1973م)، الطّبعة الثّامنة، ص: 249 – 250.

إلاّ أنّ التّركيز على سمة العاطفة قد تُفقد فكرة الخيال صفتها الكبرى، إذ لا يمكن إخراج تفاصيل مهمّة عن دائرة الخيال كالمحاكاة، ومقابلة الألوان والأشكال بنظائرها، وتراسل الحواس، والملمح السّرديّ في البنية الشّعريّة ومدلولاتها الجامحة، والإيحاء المستبطن تفاصيل النّصّ ألفاظًا، وتراكيب، وموسيقا خارجيّة وداخليّة، ولن نُبعد النّجعة لو قلنا إنّ مفهوم الصّورة الشّعريّة يتماهى في مقارباته مع مفهوم الجماليّة الّتي تتحكّم في جودة النّصّ، وتبني شعريّته.

البنية الإيقاعيّة (موسيقا الشّعر)

في إطار النّضج الشّعريّ الّذي وصلنا منذ العصر الجاهليّ لقصائد مكتملة الوزن، ظهر الاهتمام مبكّرًا بدراسة فلسفة تلك الأوزان، وطرائقها عند العرب، وما وضعه الخليل بن أحمد الفراهيديّ ممّا أسماه علم العروض يعدّ المحاولة الأهمّ والأبرز والأساس في ذلك، وعلى الرّغم من أنّ ما وضعه الخليل ليس حصرًا تامًّا وكاملًا لتلك الأوزان، فإنّ الجهود الّتي جاءت بعده قد اتّكأت عليه، وانبثقت من بحره، لكنّها – في تقدير بعضهم – لم تدرك مراد الخليل وفكرته الدّقيقة في ذلك العلم، وكلّ الّذين حاولوا نقل علم الخليل من بعده «صاغوه على غير صياغة الخليل»[1]، ولعلّ ذلك التّقييم يدلّ على لا نهائيّة التّنظير، واتّساع القول في أوزان الشّعر وإيقاعه وموسيقاه.

الشعر العربيّ شعر موسيقيّ بالدّرجة الأولى، فهو يسير وفق أوزانٍ وإيقاعاتٍ متحرّكة حركة متوازنة مطّردة، ومن ثمّ فإنّ الشّعر مزيج بين أفكار ومعانٍ، ووزن وإيقاع.

(1) محمود محمّد شاكر: نمطٌ صعبٌ ونمطٌ مخيفٌ، (المملكة العربيّة السّعوديّة: دار المدنيّ بجدّة، 1416هـ / 1996م الطّبعة الأولى، ص: 89. وقد ذكر شاكر كلامًا أكثر حدّةً وتأكيدًا لفكرته تلك، حيث قال: "ثمّ رحم الله الخليل بن أحمد، فلو هبّ من رقدته، فاطّلع على أهل هذا الجيل، كيف يخوضون فيه وفي عَروضه، لرأى العقل الّذي في الجماجم قد عاد رَازًا (أي مُخًّا كمخّ العظام البوالي)، ولتمنّى أن لا يكون وضع للنّاس عروضه، حتّى يسلم عِرْضُه من قوارص ألسنتهم، ومن طيش عقولهم. وأيّ رجل كان الخليل بن أحمد لو كان لعلمه ورثةٌ". ص: 87.

وفي الواقع فإنّ القدماء – بدءًا من الخليل بن أحمد (ت: 173هـ/791م) – قد تعرّضوا لهذه القضيّة، وربّما جاء في قولهم إنّ الأوزان الطّويلة تستخدم – في الغالب – للقصائد الحزينة، أو الّتي يغلب عليها مسحة العاطفة أو الألم، في حين أنّ الأبحر القصيرة تكون للقصائد المفرحة أو الهزليّة، يقول حازم القرطاجنّيّ: «ولمّا كانتْ أغراضُ الشّعرِ شتّى، وكان منها ما يُقصد به الجدّ والرّصانة وما يُقصد به الهزل والرّشاقة، ومنها ما يُقصد به البهاءُ والتّفخيم وما يُقصد به الصَّغَارُ والتّحقير، وجب أن تُحاكَي تلك المقاصد بما يُناسبها من الأوزان ويخيّلها للنّفوس. فإذا قصد الشّاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرّصينة، وإذا قصد في موضع قصدًا هزليًّا أو استخفافيًّا وقصد تحقير شيء أو العبث حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطّائشة القليلة البلهاء، وكذلك في كلّ مقصد»[1].

إلاّ أنّه لا يمكننا أن نأخذ هذا التّعليل على إطلاقه، فإنه قد وجدت قصائد تخالف هذا النّظام، وهي غاية في الإبداع، بمعنى أنّ الشّكل الموسيقيّ في القصيدة لا تكون له دلالة مباشرة على صدق الفكرة أو عدمه.

لكن الأمر يتّسع إذا ما دُرس من زاوية أوسع أفقًا وأكثر عمقًا، وذلك بالنّظر إلى المعادلة الشّاملة الّتي تُآلِف بين الإحساس والشّعور وبين النّبضات الإيقاعيّة والشّكل الموسيقيّ الحّي الّذي يؤثّر في النّفوس، خاصّة أنّ للطّبيعة الموسيقيّة مقدرةً على تحريك العواطف، والانسلال داخل المشاعر.

فعلى المستوى اللّغويّ العامّ كان للعرب القدماء دراسات واسعة ودقيقة في العلاقة بين الصّوت والمعنى، وكيف يمكن إدراك معاني الألفاظ ودلالاتها من خلال الصّوت الصّادر منها، حتّى لو كانت من لغة أخرى غير معروفة، ونرى ذلك جليًّا عند ابن جنّي مثلًا إذ يقول: «وذلك أنّك تجد المصادر الرّباعيّة المضعّفة تأتي

(1) حازم القرطاجنّيّ: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 266/2.

للتّكرير؛ نحو الزّعزعة، والقلقلة، والصّلصلة، والقعقعة، والصّعصعة، والجرجرة، والقرقرة. ووجدتُ أيضًا (الفَعَلَى) في المصادر والصّفات إنّما تأتي للسّرعة؛ نحو البَشَكَى، والجَمَزَى، والوَلَقَى... فجعلوا المثال المكرّر للمعنى المكرّر – أعني باب القلقلة – والمثال الّذي توالت حركاتُه للأفعال الّتي توالت الحركات فيها» [1].

إنّ الّذي ولّد هذا التّركيب الآنف عند ابن جنّيّ هو الشّعور بوقع المعنى في النّفس، فرامت وضع صوتٍ له يتساوق في الأداء والشّعور مع الطّبيعة التّنفيذيّة له؛ فلأنّ البَشَكَى والجَمَزَى والوَلَقَى مثلا نوع من المشي السّريع، جاءت الألفاظ الدّالّة عليه شبيهة به، فتوالي الفتحات الثّلاث –وهي أخفّ الحركات، ثمّ الألف المقصورة الّتي هي عبارة أيضًا عن فتحة طويلة، كلّ ذلك قارب مدلول هذه اللّفظة في النّفس، فكأنّها تجري جريا كمعناها.

واللّغة اللّفظيّة لغة انفعاليّة بالدّرجة الأولى؛ أي أنّ المتحدّث يهدف إلى التّأثير على غيره، ويعبّر عن انفعالاته إزاء موضوع مَّا، فضلا عن إيصال الأفكار، «فالنّظام اللّغويّ لا يقوم على خدمة الأغراض المنطقيّة وحدها، بل غايته التّعبير عن المشاعر والإحساسات الدّاخليّة عند الفرد، حيث لا ينفصل اللّفظ عن المعنى، ولا تنعزل الدّلالة عن الدّالّ»[2].

كان ذلك على المستوى اللّغويّ العامّ، فكيف إذا صاحب تلك اللّغة ذلك الوزنُ الإيقاعيُّ وتلك الوحدات الموسيقيّة المتساوية والمنتظمة في حركاتها وسكناتها؟!.

إن الأوزان الموسيقيّة حين تقولب في الشّكل الشّعريّ تكوّن خصائص شعوريّة محدّدة، وبتمازج الوزن والمعنى يتخلّق نوعٌ من العلاقة النّفسيّة والدّلالة الشّعوريّة،

(1) أبوالفتح عثمان ابن جنّيّ: الخصائص، تحقيق: محمّد على النّجّار، (بيروت: عالم الكتب، 1403هـ / 1983م)، الطّبعة الثّالثة، 153/2.

(2) نوال محمّد عطيّة: علم النّفس اللّغويّ، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، 1983م)، الطبعة الثّانية، ص: 40.

ممّا يشكّل كمًّا من التّراكم النّفسيّ البائن، فحين يقول عبدالله بن رواحة رضي الله عنه:

أقسمتُ يا نفسُ لتنزلنّهْ
لتنزلنَّ أو لتُكرَهنَّهْ
إن أجْلَبَ النّاسُ وشدُّوا الرّنَّةْ
ما لي أراكِ تكرهين الجنّةْ
قد طالما قد كنت مطمئنّةْ
هل أنتِ إلاّ نطفةٌ في شَنَّةْ[1]

فإنّنا نلاحظ أنّ التّردّدات القصيرة، والتّقطّعات القويّة في تلك الأبيات تخلّف انطباعًا بمعنى القوّة والإلحاح، وهذا واضح فيما يوجد في ذلك النّصّ من تتابع وتكرار إيقاعيّ مباغت، وملاحقةٍ للوقت الّذي لا يحمل حيّزًا واسعًا للتّعبير عن الفكرة، في وسط تسارع وتلاحق واضح، يوازي الحركة النّفسيّة للشّاعر المحكومة بحيّز غاية في القصر الزّمنيّ، ومن ثمّ فإنّ لكلّ قصيدة نغمة خاصّة تتّفق وحالة الشّاعر النّفسيّة.

وهذا التّأثير الإيقاعيّ ينسحب كذلك على إيقاع الكلمة الواحدة نفسها؛ إذ «إنّ المصدر العاطفيّ للإيقاع أساسه اختيار الكلمات من حيث كونها تعبيرًا عن قيمة التّأثير الذّي تحدثه في ذوق المتلقّي، ومن أجل ذلك تكون وظيفة الكلمة في مدلولها الإيقاعيّ هو إحداث استجابة ذوقيّة تمتّع الحواسّ وتثير الانفعالات»[2]، ففي قول امرؤ القيس مثلًا:

(1) يُنظر: عبدالسّلام هارون: تهذيب سيرة ابن هشام، (بيروت: مؤسّسة الرّسالة، 1413هـ / 1992م)، الطّبعة الحادية والعشرون، ص: 192.

(2) عبدالقادر فيدوح: الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، (عمّان: دار صفاء للنّشر والتّوزيع، 1419هـ / 1998م)، الطّبعة الأولى، ص: 448.

مِـكَـرٍّ مِـفَـرٍّ مُـقْـبِـلٍ مُـدْبِـرٍ مَـعًـا
كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[1]

نجد لكلٍّ من الكلمتين الأُوليين وزنًا خاصًّا بهما: (مكرٍّ) و (مفرٍّ) وهو (فعولن)، بينما الكلمتان الأخريان (مقبلٍ) و (مدبرٍ) لهما وزن آخر وهو (فاعلن)، هذه الأوزان مختلفة عن وزن القصيدة العروضيّ وهو البحر الطّويل، لكنّها بهذا التّتالي، وهذه المقابلة، تعطينا إيحاءً بالسّرعة، والتّتابع، والدّوران، والحركة الخاطفة، الّتي هي تجسيد لمشهد الحصان وهو يتلاطم في خضمّ المعركة بكلّ خفّة، وسرعة، وإتقان، وحيويّة، فجاء هذا الوزن المتتالي عند امرئ القيس؛ لأنّه يشعر أوّلا بتقاطره في نفسه، ثمّ ليضع المستمع في جوّ نفسيّ موائم وحركة القصيدة وظروفها.

وربّما نلمس الوظيفة النّفسيّة للإيقاع في صورة أكثر تنوّعًا في التّشكيل الحديث للقصيدة، فقصيدة التّفعيلة تعتمد على وحدة تفعيليّة واحدة تسير في القصيدة كلّها، لكنّها متفاوتة العدد في كلّ بيت، وهذا ما يُضفي عليها شيئًا من التّلوين الإيقاعيّ المتنوّع الّذي قد لا نجده في القصيدة العمودية، الّتي ليست في وزنها سوى تكرار للوحدة التّفعيليّة الأولى بعددها في كلّ سطر، وهذا التلوّن يخضع في ضوء الدراسات الحديثة المعاصرة إلى الدفعات الشعوريّة الّتي تنعكس بدورها على نظام الإيقاع الذي تتموج نغماته بتموج حركات النفس، وحركة النفس الحديثة تتسم بصفات خاصّة فرضتها المؤثّرات البيئيّة المعاصرة الّتي تحيط بالإنسان، والمدى الفكريّ الّذي انداح عقله فيه.

وهذا الافتراض لا علاقة له بمدى الانفتاح الفكري للإنسان العربيّ في كلّ عصر، لكنّه خاضع بالدّرجة الأولى إلى الظّروف الرّاهنة والمستجدّات الّتي تُلجئ التّعامل الذّهنيّ إلى آليّات مستحدثة هي ليست بالضّرورة أرقى من العقل السّابق،

(1) يُنظر: أبوعبدالله الحسين بن أحمد الزّوزنيّ: شرح المعلّقات السّبع، (بيروت: دار الجيل، (د.ت)، ص: 40.

بل نحن نؤمن أنّ العقل العربيّ السّابق كان في صفائه وثقته على درجة عالية من الرّقيّ، فعمل على إنتاج كلّ قوى المعرفة الّتي ما نزال نعبّ من معينها، وإن حاولنا تجاوز كثير من معطياتها إلى عوالم جديدة.

لقد كانت تجارب الشّعراء على مرّ العصور آخذة في محاولة الخروج عن رتابة الإيقاع الاعتياديّ، فحاولوا إدخال تعديلات تتجاوز ذلك الوقع المتشابه، بغية نقل الإيحاء الموسيقيّ القريب من نفس الشّاعر وأحاسيسه أكثر من قربها من النّظام العروضيّ، وكانت بوادر ذلك الخروج مبكّرة جدًّا فيما عرّفه العروضيّون بعد ذلك بالزّحافات والعلل، ثمّ ما تطوّرت به القصيدة بعد ذلك من فنون الشّعر كالمسمّطات والدّوبيت والموشّحات وغيرها، حتّى آلت إلى الصّورة الحديثة للشّعر الحرّ (التّفعيلة)، بل حتّى خرجت عن نسق الوزن الإيقاعيّ الخارجيّ واكتفت بالموسيقا الدّاخليّة لتستقرّ فيما سمّي بعد ذلك بقصيدة النّثر.

وفكرة الوزن الشّعريّ في الآداب الغربيّة انطلقت بتوسّع أكبر فيما يسمّى بنظريّة (الإيقاع)، والّتي تتمدّد في إضفاء صفة الإيقاع إلى ما هو أكثر من النّصّ الشّعريّ الموزون وزنًا خارجيًّا، حيث يتركّز النّظر على ما تخلّفه مفردات النّصّ متقطّعةً من أثر على المتلقّي، إذ تتحدّد نظريّة الإيقاع في «الإفادة من جرْس الألفاظ، وتناغم العبارات، واتّساق البناء لإحداث إحساس مستحبّ عند القارئ والمستمع»[1]. وهذا التّوجّه يجعل من النّصوص متخمةً بالتّداخل والتّقاطع والتّماهي.

فالمسألة متعلّقة بالمستوى الصّوتيّ الّذي تُحدثه الألفاظ مجتمعة أو مفترقة، وهذا ما أنتج فيما بعد ما يسمّى بالنّصّ المفتوح الّذي لا يقبل حصرًا في جنس أدبيّ معيّن، أو بالأحرى يرفض التّصنيف في إحدى ثنائيّتَيْ الموزون (الشّعر)، أو

(1) إيميل يعقوب وبسّام البركة وميّ شيخان: قاموس المصطلحات اللّغويّة والأدبيّة، ص: 89.

غير الموزون (النّثر الفنّيّ)، حيث يُنظر للنّصّ من هذه الزّاوية على اعتبار «عدد الأصوات الّتي تكرّرت، وعدد تكرارها، والتّرتيب الّذي تتابعت به في المجموعات المتكرّرة، ومكان الأصوات في الوحدة الإيقاعيّة»[1]، وعلى ذلك الاعتبار فإنّ ما يكوّن البنيةَ الإيقاعيّة للنّصّ هو تتابع الألفاظ، والسّكون والحركة فيها، والقوّة والضعف، والطّول والقصر، وأحوال مقاطعها، ثمّ علاقات تلك الألفاظ ببعضها البعض وحركة الصّوت في ضمّ تلك الألفاظ، ومن ثمّ فإنّ الإيقاع يعدّ صفة مشتركة بين الفنون جميعًا، تتّضح في الموسيقا والشعر والنثر الفني والغناء، والعزف وفي كلّ الفنون المرئيّة والمسموعة والمقروءة.

واختفاء خاصّيّة الوزن في العمل الفنّيّ لا يعني بالضّرورة إلغاء خاصّيّة الشّعريّة عنه، وفقد أشار النّاقد المصريّ صلاح فضل (و:1356هـ/1938م) إلى بعض المعايير النسبيّة الّتي تضبط طبيعة الإيقاع في بناء النّظريّة، ممّا يمنع من خلط فكرة الوزن الشّعريّ بفكرة الإيقاع، فذكر من أهمّها:

1. إنّ كلّ بحر في أوزان الشّعر يعدُّ مجموعةً من العلاقات الزّمنيّة الثّابتة الّتي تجمع بين أصوات مختلفة في مجموعة متباينة، ونتيجة لذلك فالبحر عبارة عن روابط زمنيّة متصلّبة في حركة الأصوات، ممّا لا ينبغي أن يخلط بمفهوم الإيقاع العريض.
2. لا بدّ في الإيقاع من ملاحظة الحركة الدّيناميكيّة الّتي تقضي بتدرّج القوى الملموسة في أيّة مجموعة صوتيّة.
3. تعتمد المرونة الزّمنيّة في الإيقاع على مظاهر الاتّساع أو التّضييق الصّغير القابلة للتّنويع في مدى استمرار أو طول كلّ وحدة، دون أن تختفي نتيجة لذلك الإحساس بالمقاس الأساسيّ.

(1) رينيه وليك، وآوستن وآرن: نظريّة الأدب، تعريب عادل سلامة، (المملكة العربيّة السّعوديّة: دار المرّيخ للنّشر، 1412هـ / 1992م)، ص: 215.

4. كذلك تلاحظ فيه فترات الصّمت الميّتة، أي أنّ الزّمن الفارغ اللاّمعقول الّذي يُستخدم لوظيفة العزل والتّمييز.

5. كما يُراعى اللّحن بفواصله الدّلاليّة وأجزائه الختاميّة.

6. ويُسهم النّصّ من خلال التّوزيع النّحويّ وتبادل المقاطع المبتورة – وغير المبتورة – بطريقة جوهريّة في تكوين المجموعات الإيقاعيّة.

7. كذلك تدخل عبارات السّلاسة والقافية وغيرها في تأسيس الإيقاع في نصّ معين[1].

ويبدو أنّ فكرة الإيقاع هي تناظر بين مساقاتٍ لغويّةٍ وصوتيّةٍ ومعجميّةٍ، ومحاولة لإيجاد معادلات الإبداع والتّأثير في اكتشاف تلك العلاقات الّتي تحكم ضمّ ألفاظ النّصوص لبعضها البعض، إلى جانب استكناه جودة تمثّل المفردات لأفكارها الّتي تعبّر عنها، من خلال جرسها ونحوها ودلالاتها... إلخ، وهذا المفهوم الواسع في معنى الإيقاع في الفكر الغربيّ هو في حقيقة الأمر ما نصّ عليه قدماؤنا النّقّاد الّذين كانوا على وعي تامّ بشموليّة النّظر لجميع آليّات الإبداع الفنّيّ، وأهمّيّة فنون العربيّة في تكوين ذلك الإبداع.

ولذلك يصف حازم القرطاجنّيّ ما في شعر العرب «مِن كثرة الحِكَم والأمثال، والاستدلالات، واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظًا ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني، وحسن تصرّفهم في وضعها، ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها، واقترانها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم، واستطراداتهم، وحسن مآخذهم، ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيَّلة كيف شاءوا»[2]، وهذا الوصف يدلّ على سعة الالتفات لجميع مدارك الإبداع الفنّيّ من دلالات وتراكيب وألفاظ.

(1) يُنظر هذا التّقسيم عند: صلاح فضل: نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبّي، (القاهرة: دار الشّروق، 1419هـ / 1998م)، الطّبعة الأولى، ص: 50 – 51.

(2) أبوالحسن حازم القرطاجنّيّ: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 69.

وهو كذلك يهتمّ بشأن اللّفظة والّتي اتّكأ عليها أصحاب نظريّة الإيقاع فيقول: «فليست المحاكاة في كلّ موضع تبلغ الغاية القصوى من هَزِّ النفوس وتحريكها، بل تؤثّر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقيّة المقترنة بها، وبقدر ما تجد النّفوسَ مستعدةً لقبول المحاكاة والتأثّر لها»[1]، وليس هذا الكلام خاصًّا بالشّعر فقط؛ لأنّ القدماء يدركون أنّ الشّعر والنّثر كلاهما سيّان في المقام الأدبيّ، ولا يفرق بينهما سوى الوزن الظّاهر فقط، وإلاّ فإنّ معايير تقييم جودة العمل الأدبيّ واحدة في الأجناس الأدبيّة جميعها.

****

(1) المرجع السّابق، ص: 121.

مستويات البناء الفنّيّ

جدليّة الشّكل والمضمون

يتمركز النّصّ الشّعريّ في بنائه الفنّيّ بالدّرجة الأولى حول الأسس الشّكليّة المكوّنة للنّسيج الظّاهر لعمليّة التّعبير عن مُجمل الأفكار، إذ إنّ الشّكل الظّاهر هو المحدِّد للأدوات الحاملة للمعاني، على الرّغم من وقوف بنية المضمون في تمايز القصيدة جنبًا لجنب مع الشّكل.

إلاّ أنّ الحديث عن البناء الشّكليّ للنّصّ هو الموضع الأكثر اتّساعًا، والخاضع بوضوح لعوامل التّحديث والتّغيّر والتّطوير ربّما أكثر بروزًا من حداثة المعاني، حيث إنّ «التّوفيق في بناء العمل الفنّيّ أصعب منالاً من الوقوع على المضمون الصّالح»[1]؛ لأنّ إنتاج المعنى عمليّة موجودة في بنية التّفكير الإنسانيّ، وهي مكوّن فطريّ للذّات العاقلة، قد تفترق وقد تتفاوت نسب التّوفيق في هذا التّخلّق للمعاني من شخص إلى شخص، ومن عقل إلى آخر.

وعلى تلك الفرضيّة فإنّ انثيال المعاني أيسر وأرحب من التّمكّن الشّكليّ لبناء النّصوص، وهذا تمامًا ما يدلّ عليه قول الجاحظ المشهور: «والمعاني مطروحةٌ في الطّريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقرَويّ، والمدنيّ، وإنَّما الشأنُ في إقامةِ الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحَّة الطّبع وجَودَة السَّبك، فإنّما الشّعر صناعةٌ، وضَرْب من النَّسج، وجنسٌ من التَّصوير»[2].

(1) عزّالدّين إسماعيل: الشّعر العربيّ المعاصر.. قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، (القاهرة: دار الفكر العربيّ، 1987م الطّبعة الثّالثة، ص: 238.

(2) أبوعمر عثمان بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبدالسّلام محمّد هارون، (القاهرة: شركة ومطبعة مصطفى البابيّ الحلبيّ وأولاده، 1385هـ / 1965م)، الطّبعة الثّانية، 3/131-132.

وليس ذلك تحجيمًا لدور المعنى في تكوين النّصّ كما توهّم بعضهم، ولا يدلّ كلام الجاحظ على ذلك بحال من الأحوال، بل هو إشارة إلى رحابة ورود المعاني، والتّميّز في التنضيد الشّكليّ لها، وإلاّ فإنّه لا قيمة لشكل القصيدة وإيقاعها وبنيتها ووزنها وعروضها إذا لم يُصَغ كلّ ذلك في معنى محدّد، واللّغة لن تخرج عن كونها أصواتًا ورموزًا لا دلالة لها ذا لم تعبّر عن معنى، و«الشّكل في الحقيقة يضمّ الرّسالة ويتداخل معها بصورة تشكّل معنى أعمق وأهمّ ممّا يمكن أن تشكّله الرّسالة مجرّدةً أو المحسّنات البديعيّة الّتي يمكن فصلها»[1].

لكنّ على الرُّغم من ذلك المزج بين وظيفتَيْ الشّكل والمضمون في أهمّيّة تكوين النّصّ الشّعريّ، فإنّ علاقة الفنّ بالشّكل أكثر من علاقته بالمعنى، أي أنّ بنية النّصّ الهيكليّة هي الّتي تجعل من الأفكار عملًا فنّيًّا، وتحوّل الكلام العاديّ الممتلئ بالمعاني إلى نصٍّ مفعم بالشّعريّة، خصوصًا أنّ المؤسِّسات الشّعريّة هي مؤسِّسات شكليّة بالدّرجة الأولى، بينما المعنى خطٌّ مشتركٌ في جميع الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ سبك المعنى على شكل نصٍّ مَّا هو الّذي يجعل من العمليّة النّقديّة أداةً فاعلة، فالنّصّ المُشكِّل للفكرة هو المثير الأوّل للنّاقد، وحركة الفعل النّقديّ تجد مساحة أرحب في تنقّلها بين بُنى الشّكل وتقاطيع الصّورة وعوالم الدِّلالات اللّغويّة وإيحاءات الألفاظ، أكثر من مجرّد وسم المعنى بأنّه حسنٌ أم قبيح، وتقليديّ أم مبتكر، وواقعيّ أم حالم...إلخ، وباختصار فإنّ أثر الشّكل على نموّ التّفكير النّقديّ تجاه النّصوص أكبر من أثر المعنى، وهذا ما يتّجه إليه النّقد الحديث في عمومه حيث يهتمّ بدفع القارئ «إلى اكتشاف (كيف) يَعْنِي العمل الأدبيّ لا ماذا يعني»[2].

---

(1) رينيه ويليك: مفاهيم نقديّة، ترجمة جابر عصفور، (الكويت: المجلس الوطنيّ الأعلى للثّقافة والفنون والآداب، ضمن سلسة عالم المعرفة، 1987م)، ص: 46.

(2) ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 316.

وسنركّز في حديثنا عن فنّيّة البناء الشّكليّ للنّصوص عند شعراء الخليج في معادلة مزدوجة قطباها: الصّورة والوزن، على اعتبار أنّ ذلكما المحدِّدَيْن أبرز ما يوصف به النّصّ من ظواهر تبني تقاطيعه الفنّيّة[1].

الصّورة

أشرنا فيما سبق إلى أنّ الصّورة تتعدّى في مفهومها الاستخدامَ الاستعاريَّ التّقليديَّ، الّذي يرتكز في مبناه على معادلة المشبّه والمشبّه به، وكلّ تدويراتهما أو بقاء أحدهما أو حذفه، إنّها «كلّ محاولة من محاولات إبراز معنى، أو كائن، أو حدث، سواءٌ كان ذلك عن طريق الاستعارة، أو التّشبيه، أو الحديث المُطال، أو غير ذلك من وسائل الإبانة عن أمر من الأمور، على وجه من وجوه القول»[2].

كما أنّ المفهوم الحديث للصّورة قد اتّخذ سياقاتٍ موسّعة عن الصّورة التّقليديّة في التّعامل مع الحدث الشّعريّ، فالصّور التّقليديّة صور متكافئة في ثنايا النّصّ إذ تعدّ كلّ صورة مستقلّة بذاتها عن غيرها بحيث يمكن أنّ تنفصل كلّ واحدة عن الأخرى، والخيال فيها يكون قريبًا في وصوله إلى ذهن المتلقّي، معتمدًا بكثرة على التّلوّن والتّنوّع في أساليب الخطاب دون الاعتماد في تفاصيل الصّور على بؤرة واحدة بعينها، وهذا طبعًا لا علاقة له بالتّماسك الفكريّ والحركة البنائيّة والوحدة الموضوعيّة فيها.

بينما الصّورة الحديثة «أصبحت نسيجًا موحّدًا بعد أن كانت أشبه بخيوط متوازية، وتروع هذه الوحدة حين يؤلّف الشّاعر المعاصر بين أبعاد كثيرة لخبرة واحدة. وهكذا كان أهمّ ما يردّده العصريّون قدرة الشّاعر على التّجسيد، وإبراز

(1) اللّغة أيضًا تعدّ عنصرًا مهمًّا في الحديث عن البناء الفنّيّ للنّصوص، لكنّنا أرجأنا تفصيل القول فيه في الفصل الخاصّ بالاتّجاه (البنيويّ) إذ إنّ محلّه هناك ألصق بالفكرة.

(2) نجيب محمّد البهبيتيّ: أبوتمّام الطّائيّ حياته وحياة شعره، (الدّار البيضاء)، دار الثّقافة، 1402هـ / 1982م)، ص: 227-228.

القسمات ذات الطّابع المتكامل الّذي يمتدّ فيشمل القصيدة كلّها. والحقّ أنّ المبدع الجديد ينحصر في اتّجاهين اثنين: مهاجمة التّقرير أو التّعبير المجرّد، وتكامل الصّور في النّموذج الفنّيّ»[1]. ويتمظهر ذلك التّكامل في انفلات الأطر التّخييليّة للصّورة، وعدم حصرها في صورة تشبيهيّة محدّدة أو فصلها عن نقطة التّمركز، بل هي تدور في فلك واحدٍ عامٍّ، يُسقط الخيال بتلاحقاته وتراكماته على مستوياتٍ عدّة، فسار شعراء الحداثة نحو توسيع «أنماط الصّورة إلى اجتياز خياليّ يندغم بين دلالّيـة عميقة الغور متشابكة العلاقات، وكـان منطلقها هو الانعطافة من جزئيّات القصيدة جملة أو عبارة أو شطرًا أو بيتًا واحدًا، إلى كليّة القصيدة أو العمل الشّعريّ بوصفها وحدة عضويّة أو تركيبًا نصّيًّا ينتظم شبكة علاقات بنيويّة دلاليّة تكشف عن المعنى ومعنى المعنى ممّا عنيَ به النّقد الجديد واشتغلت عليه نظريّة الأدب المعاصر»[2].

وبموازاة هذا التّحديث البارز للمُدرك الإجرائيّ للصّورة في الشّعر الحديث كان أن سار النّقد كذلك في اتّجاه التّوسّع في أخذه بحدود الصّورة وفقًا لمساقات الحداثة والتّطوّر في فهم ذات الشّعر وتشابكه مع حدود الصّورة الحديثة، فصارت الصّورة بالنّسبة للنّقد الحديث ميدانًا لبحث أعماق ودواخل غائرة، حيث تتجسّد في الصّورة عدّة مساقات إنسانيّة ونفسيّة وتجسيديّة واجتماعيّة وغيرها تتشكّل في مظهر الصّورة الشّعريّة الّتي تُبهر قارئها.

وقد تنوّعت وتوسّعت قـراءات النّقّـاد في حديثهم عن الـصّـورة ومـآلات استخدامها عند شعراء الخليج العربيّ، بحيث صار من الصّعب دمجها في قراءة متمازجة واحدة؛ لأنّ المفهوم المطلق الّذي انطوت عليه مفاهيم الصّورة خاصّة في سياقاتها الحديثة جعلت من النّقّاد يقدّمون اجتهاداتٍ وتقسيماتٍ وتحليلات ورؤى

(1) مصطفى ناصف: الصّورة الأدبيّة، ص: 209-210.
(2) عبدالله أبوهيف: الحداثة في الشّعر السّعوديّ، ص: 191.

تغوص في العمق الغائر لدلالات الصّورة في الشّعر الخليجيّ، وتدير حيّز النّظر والاجتهاد المتنوّع في جوانب تفصيليّة دقيقة.

الصّورة التّقليديّة

دارت القصيدة الخليجيّة الحديثة حول التقاط الصّور التّقليديّة بوصفها أول درجات التّصوير، وبطبيعة الحركة الشّعريّة في إطارها التّطوّريّ فإنّ التّمسّك بالتّقليد البحت في الإبداع الشّعريّ واردٌ عند جملة من الشّعراء المتمسّكين بالتّقليد والأصالة، سواءٌ ممّن وُجدوا في فترة الشآبيب الأولى للحداثة الشّعريّة أم بعد ذلك، وأوّل مظهر من مظاهر الصّورة التّقليديّة هو التّشبيه العاديّ المتّكئ على طرفَيْ التّشبيه، أو ما أطلق عليه علويّ الهاشميّ (الصّورة الجامدة) «أي أنّها تنطوي على قابليّة النّموّ وإمكانيّة الحركة والتّطوّر لتبلغ مستوى الاستعارة ومن ثمّ مستوى الصّورة الحيّة المتّسعة والمتكاملة»[1].

ويصبح هذا التّشبيه ناميًا ومتطوّرًا في رأي الهاشميّ كلّما غاب عنصر أو أكثر من عناصر التّشبيه الأربعة، ممّا «يعوِّض عنه عادةً حضور داخليّ/تخييليّ حتّى يتسنّى للذّات التّعبير عن حركتها ومعناها بشكل تامّ ومتوازٍ... فكلّما اتّسعت حركة الذّات وحيويّة المعنى ضاقت العبارة وتكثّفت وعبَّرَت عن اقتصادها الخارجيّ وضيق تركيبها باتّساع داخليّ وفضاء تخييليّ وتوالد صوريّ، والعكس صحيح»[2].

ثمّ تواجهنا بعد ذلك في الصّورة التّقليديّة الاستعارةُ، أو ما أطلق عليها الهاشميّ (الصّورة الموسّعة المتداخلة)، حيث تتراوح القصيدة الخليجيّة في هذا السّياق «في السّعة والضّيق والسّكون والحركة بين التّشبيه المركّب والصّيغة المكثّفة

(1) علويّ الهاشميّ: السّكون المتحرّك.. دراسة في البنية والأسلوب.. تجربة الشّعر المعاصر في البحرين نموذجًا، (الإمارات العربيّة المتّحدة: منشورات اتّحاد كُتّاب وأدباء الإمارات، 1993م)، الطّبعة الأولى، 216/2.

(2) المرجع السّابق، 217/3.

أو العابرة في كثير من الأحيان... مع امتداد الحركة وتطوّر خصائص التّجسيد والتّجسيم والتّشخيص بما ينفتح على أفق (التّمثيل)، ومن ثمّ يتلاشى وجه الشّبه وتختفي الذّات وراء ما تتمثّل به... ويختلط بذلك طرفا التّشبيه خاصّةً مع اتّساع الحركة وتحولاتها الكثيرة»[1].

وفي حقيقة الأمر فإنّ نموّ الصّورة إلى درجة الاستعارة يحقّق رحابةً في التّصوير، ويسقط تراكمات تخييليّة، فتتداخل سلوكيّات الصّور وحركاتها وأنواعها، حتّى تتطوّر لترقى إلى حدّ التّمثيل، وهو المستوى الثّالث الأرقى للصّورة التّقليديّة عند شعراء الخليج، وذلك عندما تتعدّى حدّ الاستعارة لتنزاح إلى درجة التّنامي الحركيّ، وهي الغاية القصوى من الإبداع والتّصوير في رأي الهاشميّ، وتنطلق الصّور في ذلك «من مظهر التّجسيد الحركيّ الممتدّ، بحيث نجد المعنى المجرّد وقد اكتست صورة محسوسة متحرّكة وذات اتّساع واضح ملحوظ تكتمل بهما آفاق الحركة مع اكتمال ملامح الصّورة»[2]. إنّ ذلك التّنوّع للصّورة الشّعريّة التّقليديّة ليس من قبيل التّطوّر والتّنامي بقدر ما هو اندفاع نحو الإغراق في تجسيد المعنى وتقريبه وتحييد المباشرة التّقريريّة في طرح الفكرة، لكن يمكننا القول إنّ الصّورة الحداثيّة هي نتاج أكيد للتّقليد، ومرحلة ارتقاء بالذّات إلى تقنيّات فنّيّة أكثر نماءً ذات صبغة مغايرة تتناسب والوضع الرّاهن.

الصّورة الحديثة

تبدو الصّورة الشّعريّة الحديثة عند شعراء الخليج بارزة في مستواها الرّئيس من خلال التّشاكل في توليف الألفاظ والصّور على غير الاستخدام المعهود، فضمّ التّراكيب إلى بعضها في نسق تخييليّ طافر، وتداخل عناصر الصّفات مع

(1) المرجع السّابق، 3/223-224.
(2) المرجع السّابق، 3/232.

الموصوفات بما لا يتقابل في الحقيقة والمدرك الذّهنيّ البسيط، وغير ذلك كوّن نواة الصّورة الحداثيّة الأوليّة فيما أطلق عليه النّاقد السّعوديّ عبدالله الفيفيّ (و: 1382هـ/ 1963م) (الانزياح البسيط)[1]، الّذي تطوّر بعد ذلك إلى عوالم أرحب من تقنيّات التّصوير، والّتي لا تنفكّ عن الانشداد ولو في بعض سياقاتها إلى الصّورة التّقليديّة بوصفها الأصل الأوّل، وقد تتجاوز الصّورةَ البلاغيّةَ الجزئيّةَ القائمةَ على المجاز والاستعارة فتعمد «إلى الصّورة المشهديّة والاستعارة الموسّعة... بل تطمح إلى استعارة الدّيوان، أي أن يكون الدّيوان كلّه استعارة واحدة ممتدّة»[2]، وهذا يتّفق مع ما أشرنا إليه إلى أنّ الصّورة في القصيدة الحديثة بناءٌ واحد ولُحمة متواصلة متداخلة غير مجزّأة المعالم والمكوّنات.

ومن الأنماط التّصويريّة الّتي برزت في الشعر الخليجيّ (صورة المفارقة)، ويقصد بها النّاقد عبدالله أبوهيف «الأدب الّذي يجاور بين وجهات نظر مختلفة أو متعارضة، لأسباب شتّى، ومن دون تعليق»[3]، ويهدف هذا النّمط من التّصوير في رأي أبوهيف إلى إبراز التّناقض أو الاختلاف أو ربّما المفارقات بين تلك المواقف، وإرساء ذهن المتلّقي على آفاق تلك العلاقات بين المواقف، وهنا مكمن الصّورة وغرضها المباشر. وهذا التّصوير قد يتّكئ على بعض التقنيّات، كالتّداخل مع الفعل الدّراميّ، والاعتماد على المجاز عقليّ، وذلك في محاولة لإبراز المفارقة في أقصى تعابيرها.

وهناك أيضًا ما يسمّيه أبوهيف (الصّورة الحسيّة المتداخلة) «حين تتداخل الحواسّ في التّعبير عن معطيات الصّورة»[4]، والمقصود أن تُستخدم الصّفات أو

(1) عبدالله بن أحمد الفيفيّ: حداثة النّصّ الشّعريّ في المملكة العربيّة السّعوديّة، (المملكة العربيّة السّعوديّة: النّادي الأدبيّ بالرّياض، 2005م)، الطّبعة الأولى. ص: 79.
(2) المرجع السّابق، ص: 97.
(3) عبدالله أبوهيف: الحداثة في الشّعر السّعوديّ، ص: 192.
(4) المرجع السّابق، ص: 196

الإضافات غير المتصوّرة على وجه الحقيقة، كنحو استخدام الشّاعر السّعوديّ سعد الحميدين:

الـــسُّـــمَّـــارُ يَـــزْحَـــفُـــونْ
وَلِـــلـــضَّـــيَـــاعِ أَعْـــشَـــاشٌ
وَأَحْـــدَاقُـــهُـــمْ صَـــوْبَ الْمُـــشَـــاةِ
تَجْـــرِي عَـــلَـــى شِـــبْـــهِ الْمَـــكَـــانْ[1]

وهو نوع من التّوسّع في نقل الألفاظ من سياقات استخداماتها القريبة السّائدة إلى مجالات أخرى مبتكرة، تعتمد على تراسل الحواس، بغرض نقل الحالة النفسية بدقة أكثر ورهافة أشد، حيث يكون اللفظ المنقول أدقّ تعبيرًا في حالة نفسية معينة، لارتباطه بموقف يحوي شيئين متلازمين.

ومن أنماط الصّور صور التّرميز: والمقصود بها استخدام الرّمز وإدغامه بالصّورة، وذلك من خلال «مزاوجة الشّاعر بين تجاربه الشّعوريّة بمواقفها الإنسانيّة وبين مختزناته الثّقافيّة، وأصالته الفنّيّة الّتي ترتكز ارتكازًا أساسيّا على القوّة المتخيّلة وفاعليّتها وقدرتها على الاستحضار والرّبط بين الصّور المتجانسة الّتي يختزنها الذّهن من المحسوسات والمعنويّات»[2]، وفي ذلك قد يعمد الشّاعر إلى استحضار رموز تاريخيّة ليدخلها في مضامين صور حداثيّة تجعل من الواقع أسطورة بحدّ ذاتها، وتسير نحو تكوين صورة ترميزيّة أشمل، كقول سعد الحميدين:

الدَّرْبُ طَالَ..
وَأَنتَ تَجْرِي فِي مَكَانِكْ.
سِيزِيفُ أَوْصِلْ صَخْرَةً..
يَا شَاعِرِي.

(1) المرجع السّابق.
(2) المرجع السّابق، ص: 203 – 204.

وَأَنتَ تَحْفِرُ خَندَقًا.

وَتبُارِزُ اللَّاشَيْءَ بِالسَّيْفِ الْحَدِيدْ[1].

وقد تتداخل الصّورة الحديثة مع الفنون الأخرى لتجد لها مواضع لصوغ تصاوير أكثر بلاغةً، كفنّ الرّسم التّشكيليّ، وذلك نلمسه مثلا عند الشّاعر السّعوديّ عبدالله الصّيخان في قصيدته (فضّة تتعلّم الرّسم) حيث يرى النّاقد عبدالله الفيفيّ أنّه كوّن صورةً تشكيليّة «تعبّر عن ولادةٍ ضاحكةٍ مستبشرة لغدٍ مستمدّ أسراره من جمجمة الماضي إلى طفولة الحاضر، في لوحة لو نُقلت من فنّ الشّعر إلى فنّ الرّسم لجاءت متنازعة الانتماء بين المدرسة الرّمزيّة والمدرسة السوريالّية»[2].

كما يرى أبوهيف أنّ بعض الشّعراء قد ينزعون إلى المزاوجة بين الشّعريّ والتّشكيليّ «بحيث تستحيل القصيدة إلى لوحة تشكيليّة تستخدم الخطوط، وتشكيل الحرف العربيّ واللّون... تُضاف إلى هذا تقنية الإيقاع البصريّ النّاتج عن توزيع النّصّ على بياض الصّفحة، واستخدام الفراغات، وعلامات التّرقيم»[3].

وفي الحقيقة فإنّ ما يتعلّق بعلامات التّرقيم وتشكيل الحرف العربيّ – في تقديرنا – ليس إضافةً نوعيّة لحداثة الصّورة، فالتّرقيم مسألة ضروريّة كامنة في بنية الكتابة العربيّة، والأمر مثله فيما يتعلّق بتشكيل الكلام، صحيح أنّ التّرقيم قد تضاءل حضوره في الكتابة الشّعريّة، وأنّ تشكيل الحرف العربيّ يكاد يكون غائبًا في الكتابة العربيّة بشكل عامّ، لكن هذا لا يعني أن تكون إعادة استخدامها تجديدًا وتحديثًا.

---

(1) المرجع السّابق، ص: 205.
(2) عبدالله بن أحمد الفيفيّ: حداثة النّصّ الشّعريّ في المملكة العربيّة السّعوديّة، ص: 82.
(3) المرجع السّابق، ص: 82-83.

ربّما قصد النّقّاد في ذلك الأمر أنّ الاهتمام بتشكيل بعض الكلمات، واستخدام بعض علامات التّرقيم في مواضع معيّنة في النّصّ الشّعريّ يضفي بُعدًا تصويريًّا مَّا، ولعلّ المسألة تحتاج إلى نوع من إعادة النّظر بين العودة إلى استخدام التّشكيل والتّرقيم، وبين الاكتفاء ببعضها لإبراز صور جديدة.

القصيدة العموديّة

تجدر بنا الإشارة ابتداءً إلى أنّ مصطلح (العمود) في الشّعر يختلف في الأخذ بمدلوله بين المصطلح التّراثيّ ومصطلح المحدثين، فالمحدثون يطلقون (قصيدة العمود) ويقصدون به القصيدة الّتي تسير وفق أوزان الخليل على شكل شَطرين متقابلين، وبتعبير آخر (القصيدة التّقليديّة)، أمّا في المصطلح التّراثيّ النّقديّ فيظهر عندنا مصطلح (عمود الشّعر) بمعنى أوسع بمراحل من معناه الحديث، فهم لا يقصدون الوزن وحسب، بل يتوسّعون في ذلك، يقول المرزوقيّ (ت:421هـ/1030م) في تعريفه له: «إنّهم كانوا يحاولون شرفَ المعنى وصحَّتَه، وجزالةَ اللَّفظ واستقامته، والإصابة في الوصف- ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كَثُرَتْ سوائرُ الأمثال، وشواردُ الأبيات- والمقاربةَ في التَّشبيه، والتحامَ أجزاء النظْم والْتِئامَها على تَخَيُّرٍ مِنْ لذيذِ الوزن، ومناسَبَةَ المستعار منه للمستعار له، ومُشاكَلةَ اللَّفظِ للمعنى وشدَّةَ اقتضائهما للقافية، حتّى لا مُنافرة بينهما. فهذه سبعة أبواب هي عمود الشِّعر، ولكلّ باب منها معيارٌ»[1]. فهذه العناصر مجتمعة هي الّتي تشكّل عمود الشّعر عند القدماء، وهو مذهب يُعطي العمليّة الشّعريّة رحابةً وأفقًا واسعين.

إنّ أوّل مظهر من مظاهر اقتفاء وزن القصيدة في الشّعر الخليجيّ الحديث فيما تمثّل في وحدة الوزن على أطر الأوزان الخليليّة بوصفها القاعدة الأولى الرّاسخة والمتوارثة من القصيدة التّقليديّة العربيّة القديمة، وهذا الوزن العموديّ

(1) عليّ بن أحمد بن محمّد الحسن المرزوقيّ: شرح ديوان الحماسة، 9/1.

قد يخالطه تنوّعٌ في القافية، سواءٌ أكانت قوافي مزدوجة ثنائيّة أو ثلاثيّة أو رباعيّة أو خماسيّة، وهذا التّنوّع في القوافي على الرّغم من وحدة الوزن فإنّ علويّ الهاشميّ يرى أنّه فيه «تنويع لراحة الشّاعر، ولو نسبيّة، يحقّق من خلالها جزءًا من حريّته الّتي قد تقتضي التّنقّل بين المعاني المختلفة»[1]، على اعتبار أنّ ألفاظ القوافي مرتبطة ارتباطًا عضويًّا بسياقات معاني الألفاظ الّتي تسبقها في البيت، وتنقّل الشّاعر من قافية إلى أخرى بعد عدد معيّن من الأبيات يتيح له رحابة في توسيع المعاني وتجديدها حيث إنّ القوافي منوّعة.

وقد تأتي القصائد على سمت التّنوّع في الوزن والقافية، أيّ أنّ القصيدة الواحدة في رأي علويّ قد تحوي أكثر من وزن في مجموع مقاطعها، و«هنا تبدو المفارقة والنّشاز بسبب أنّ ذينك الوزنين لم يجتمعا في التّراث التّقليديّ، وأيّ محاولة من هذا القبيل تعني لوي عنق التّراث وقابليّته من أجل إخضاعه لما لم يعرفه ذلك التّراث ولا قوانينه»[2].

وهذا التّنوّع في الأوزان التّقليديّة في النّصّ الواحد «يعبّر عن أبعاد الصّراع الدّاخليّ الّتي ترهص بها أعماق الشّاعر إزاء تحوّلات البنية الإيقاعيّة التّقليديّة من مستوياتها الإيقاعيّة المركّبة والأصليّة... إلى مستوياتها السّلسة الصّافية»[3]، وسلاسة الإيقاع في الاستمالة إلى التّنوّع وَحَسْب دون إطلاق الحكم، والأمر سيّان في صفة (الصّفاء)، حيث لا يقود ذلك الحكم إلى أيّة قيمة تفاضليّة بين أيّ نسق شعريّ تقليديًّا كان أم حديثًا.

وينبّهنا النّاقد البحرينيّ أحمد الدّوسريّ ملمح بارز يُلحظ في شعر أولئك التّقليديين وهو أنّهم «فضّلوا بصورة عامّة البحور القصيرة والسّهلة، أيّ تلك الّتي

(1) علويّ الهاشميّ: السّكون المتحرّك، 80/1.
(2) المرجع السّابق، 91/1.
(3) المرجع السّابق، 96/1.

تحتوي على تفعيلات أقّل من الأخـرى... كانوا غالبًا ما يلجؤون إلى الجـوازات وهي:...المجزوء والمشطور والمنهوك... الزّحافات والعلل»[1]، ولعلّ ذلك راجع إلى ثقافة التّلقّي والتّقليد، كما أنّ النّظر إلى الشّعر في التّراث القديم يجد كثرة اقتفاء تلك الأوزان دون غيرها، ومن ثمّ فقد غلبت ثقافة التّقليد على الشّعراء التّقليديين الّذين احتذوا حذوهم.

وقد لاحظ بعض نقّاد الشّعر الخليجيّ الحديث من بعض الشّعراء المتمسّكين بالقصيدة العموديّة محاولاتٍ للخروج عن بعض الأطر المشكّلة لها، لكنّ ثقافتهم التّأصيليّة تردّهم إلى الحياض الأوّل، ومن ثمّ فإنّهم لم يحقّقوا كثيرًا من الجدّة في الوزن والتّقفية إلاّ بقدر نسبيّ حينما تداخلوا مع أنساق شعريّة أخرى.

ذلك ما نلحظه عند الشّاعر البحرينيّ إبراهيم العريّض، حين خاض تجربة المسرحيّة الشّعريّة، فيما تحدّث عنه علويّ الهاشميّ بقوله إنّه «الاتّجـاه الّذي يبدو أنّ العريّض قد وجد فيه أقصى ما يمكن أن يحقّقه لذاته من حرّيّة التّعبير بعد أن انفلت بها من إسار النّظم وقيوده الّتي حاصرته في محاولاته الشّعريّة الأولى»[2]، على أنّ بعض الشّعراء كأمثال الشّاعر البحرينيّ عبدالرّحمن المعاودة (ت:1417هـ/1996م) لم تُسهم تجارب خوضه للشّعر المسرحيّ في إضفاء الجدّة والتّنوّع في أوزانه وقوافيه، «ولذلك استسلم المعاودة إلى منطق الانقسام وحلّ الإشكال القائم بين طرفَيْ الثّنائيّة، بأنْ استسلم بصورة مباشرة إلى الطّرف الأقوى فيهما، وهـو طـرف التّقليد»[3] نظرًا لتوارد ثقافته على ذلـك، وعفويّة تجربته من ناحية أخرى.

(1) أحمد الدّوسريّ: اتّجاهات الشّعر المعاصر في الجزيرة العربيّة، (القاهرة: هفن للنّشر والتّرجمة والبرمجيّات، 2009م)، الطّبعة الأولى، ص: 48.
(2) علويّ الهاشميّ: السّكون المتحرّك، 102/1.
(3) المرجع السّابق، 103/1.

قصيدة التّفعيلة

قصيدة التّفعيلة أو ما أطلق عليه الشّعر الحرّ هو نوعٌ من التّكوين الإيقاعيّ المستحدث للأوزان الخليليّة، يقوم على عدم الالتزام بعدد معيّن من التّفعيلات في كلّ بيت، وكذلك القافية الّتي لا تتشكّل بعد عدد معيّن من التّفعيلات، كلّ ذلك حسب ما يتّفق للشّاعر وفق إحساسه وإدراكه الذّهنيّ لطبيعة النّصّ وحاجته، وهذا النّوع من الشّعر من الصّعب جدًّا وضع ضوابط مقنّنة له، وإن حاول بعضهم ذلك[1]، وبعيدًا عن ما قد يُثار حول هذا النّسق الشّعريّ الّذي أطلّ بعنقه في الثّلث الأوّل من القرن العشرين من إشكاليّات بين قبول وردّ، إلاّ أنّه أصبح واقعًا احتذاه الكثير من شعراء هذا العصر، خصوصًا وأنّ بعضهم يردّ هذا النّوع من القصيد إلى بدايات تراثيّة استنادًا إلى بعض الرّوايات الواردة في كتب الأدب القديم، لكن من المهمّ القول إنّ الشّعر الحرّ هو صورة مطوّرة عن أصل، وينبغي للشّاعر ألاّ يقفز على الأصل حين التّعامل مع المطوّر منه، أي أنّ الفرضيّة تحتّم أن يخوض الشّاعر غمار الشّعر التّقليديّ بل يبرع فيه قبل أن يسلك المسالك المتطوّرة منه، وهذه قاعدة في جميع نشاطات الإنسان وإبداعاته وأعماله الحياتيّة، أن ينطلق من مؤسِّسات وثوابت أوّليّة قبل أيّ عمليّة تطوير وتحديث.

وبناء على ذلك فإنّ الإبداع الشّعريّ الخليجيّ تميّز عند شعراء الشّعر الحرّ الرّوّاد في أوّل الأمر بثنائيّة الاستخدام بين العموديّ والحرّ، بل ربّما مزج الشّاعر بينهما في نصّ واحد، وهذا الانتقال من البنية العموديّة إلى البنية الحرّة والمزج بينهما في ذات العمل في رأي علويّ الهاشميّ له دلالة على التّعلّق بالقصيدة الأصل، «وكأنّما الشّاعر يريد أن يوحي لقارئه بأنّ هذه البنية الحيّة المتدفّقة محاصرةٌ قطعًا ببنية الأصل المنطلقة منها والرّاجعة لا محالة صوبها في خاتمة المطاف، ولكن بعد أن أنهكها الانفلات والرّحيل في عالم التّجريب والتّحوّلات»[2].

(1) من أبرز المحاولات وأهمّها محاولة الشّاعرة العراقيّة نازك الملائكة في كتابها: قضايا الشّعر المعاصر.
(2) المرجع السّابق، 151/1.

وليس بخفيّ كذلك أنّ التّنقّل من الحرّ إلى التّقليديّ في النّصّ الواحد هو تجديد بحدّ ذاته، واستغلال لعناصر الإيقاع الخارجيّ بكلّ تقليباتها. ويرى أحمد الدّوسريّ أنّ المراوحة الوزنيّة بين التّقليديّ والحرّ قد يدلّ من ناحية أخرى على الارتباك الذّاتيّ والرّوحيّ، «وكان ذلك يمثّل قمّة التّردّد والحيرة، وإن لم تخلُ هذه الحيرة من جماليّة متفرّدة»[1]، فكأنّ الاضطراب الرّوحيّ المنبعث من كوامن النّفس يرسم نفسه مرتبكًا في تلوّن الأوزان نفسها، ولعلّ ما توصّل إليه الدّوسريّ هو نتيجة لذلك التّعلّق الّذي أشار إليه الهاشميّ بالقصيدة الأصل، وإن كان الهاشميّ ينزع إلى اعتبار ذلك إبداعًا أكثر منه اضطرابًا روحيًّا، لكن يبقى أنّ عمليّة التّحديث واقتحام الجديد لا تخلو من تردّدات وحيرة.

ويرى علويّ أنّ التّحوّل من التّقليديّ إلى الحرّ هو تعبير عن تحوّل ذاتيّ، ورغبة دفينة في الانتقال من سياق الرّتابة الإيقاعيّة إلى «التّحرّر والتّداخل مع رغبات البحث عن الذّات المتماهية في بنية المجتمع الّذي تنخرط فيه، وتعيش علاقاته، وتعاني همومه، فهو وعي جماعيّ منعكس على وعي الفرد، وبذلك فالذّات تعبّر في حركتها ضمن هذا الإطار الجدليّ عن حركة الواقع وعن المخزون من الإرهاصات الثّوريّة وإمكانات التّغيير»[2].

ويبدو لنا أنّ هذا التّغيير أملته ظروف العصر ومشكلات الرّاهن الّتي أثّرت لا محالة على العقل الإنسانيّ، وجعلته يلتفت إلى مكوّنات التغيير والانطلاق، وهذا ما يثبته الهاشميّ نفسه حين يرى أنّ القافيةَ قد تبعثُ ذلك الانزياحَ الوزنيَّ، وأعربت عن جموحها في مجارات الوزن في تدفّقه نحو التّغيّر، وبذلك تتوجّه نحو علاقة جديدة بالوزن أساسها الحلم بالتّغيير الجذريّ لقوانين البيت الشّعريّ أوّلًا، ثمّ لقوانين بنية الوزن ثانيًّا، ولقوانين بنيتها هي نفسها أخيرًا»[3].

(1) أحمد الدّوسريّ: اتّجاهات الشّعر المعاصر في الجزيرة العربيّة، ص: 96.
(2) علويّ الهاشميّ: السّكون المتحرّك، 160/1.
(3) المرجع السّابق.

قصيدة النّثر

جدير بالإشارة حجم الإشكاليّة العظيم الّذي يحيط بما يسمّى بقصيدة النّثر، وأنّ ظهور ذلك النّسق الأدبيّ منسوبًا إلى الشّعر أقام زوابع ما يزال نقعها ثائرًا، ولئن كانت قصيدة التّفعيلة محتفظةً بشيء من بارز من الأثر الإيقاعيّ الملموس، فإنّ ما يسمّى بقصيدة النّثر قد تشظّت تمامًا عن إطار الوزن الخارجيّ، وابتعدت نهائيًّا عن الوزن الموسيقيّ، واشتغلت ضمن حيّز التّكوين الدّاخليّ للإيقاع، غير عابئة بالتّوالي المتدفّق للحركة الموسيقيّة الّتي تخلّفها سابقتاها الموزونتان، ولذلك فإنّنا لا نستغرب من عدم قبول النّخبة الأعرض من الشّعراء والنّقّاد بل حتّى المهتمّين بالأدب والشّعر بذلك النّوع المستحدث من النّصوص.

وأوضح تساؤل يُطرح هنا هو: كيف يمكن أن نفرّق بين نصٍّ منسوب إلى قصيدة النّثر، وبين آخر من النّثر الفنّيّ؟ ولذلك فإنّ أغلب النّقّاد حين دراستهم لذلك النّوع الأدبيّ مقارَنًا بالشّعر التّقليديّ أو الحرّ فإنّهم يقعون في تناقض بائن، جسّده علويّ الهاشميّ بقوله: «فمسار البحث الحقيقيّ يقتضي من النّاحية المنهجيّة والمنطقيّة تتبّع قصيدة النّثر كأختيها السّابقتين، من حيث بنية إيقاعها الإطاريّة، في الوقت الّذي يختفي كلّ أثر لها يمكن تتبّعه خارجيًّا أو إطاريًّا... وهذا من شأنه أن ينعطف بمسار بحثنا في البنية الإيقاعيّة انعطافًا حادًّا ومفاجئا، من المستوى الإطاريّ (الخارجيّ)، إلى المستوى التّكوينيّ الّذي يبدو في بعض جوانبه على الأقلّ نقيضًا للمستوى الأوّل»[1].

ويظهر أنّ قصيدة النّثر مبنيّة في تكوينها على المفهوم الغربيّ لفكرة الإيقاع، والّتي تفتح النّصوص الأدبيّة على بعضها البعض، وتقرأ الأعمال في دائرة واحدة متمازجة، ونرى أنّ القضيّة قضيّة مصطلحات بحتة، فليس ثمّة خلاف في كون

(1) المرجع السّابق، 253/1.

العمل الأدبيّ معتَبَرًا مهما كانت صورته، فكثير من النّصوص غير الموزونة تكون أكثر شعريّة من الموزونة، والقدماء أسموا الرّجز بحمار الشّعراء نظرًا لاستخدامه في المنظومات العلميّة الّتي لم يعدّها النّقّاد شعرًا على الرّغم من وجود الوزن والقافية.

ولذلك فلا مشكلة في تحوّل مسمّى قصيدة النّثر إلى مصطلح «الشّعر المنثور» وبذلك نكون قد أمسكنا العصا من المنتصف، فلم نلغِ عن النّصّ صفة الشّاعريّة، وفي الوقت نفسه لم ننسبه برمّته إلى الشّعر، ومسألة التّفريق بين ضروب الأدب وأجناسه قضيّة حتميّة، و«الشّعر ليس مجرّد زخرف خارجيّ يعتمد على الوزن والقافية وكسر قوانين اللّغة النّثريّة، ولكنّه نوعٌ متكاملٌ من القول يختلف نوعيًّا عن النّثر»[1]، وفي النّهاية لا بدّ أن نُخضع الأنواع الأدبيّة للتّفريق والتّحديد كي لا تضيع ملامح النّصوص وتختلط ماهيّات الإبداع، فيقع الأدب في نوع من الفوضى المتداخلة، ومهما يكن، فإنّ الحديث عن قصيدة النّثر أو الشّعر المنثور ما زال موضع تساؤل وجدل.

وقصيدة النّثر عند شعراء الخليج في رأي الهاشميّ «لم تستطع في نصوصها المبكّرة... رغم استقلالها الإطاريّ، أن تبرأ من آثار قصيدة التّفعيلة الّتي ألقت بظلالها على مساحات منها متفاوتة في الطّول والقصر ومتباعدة أو متقاربة في المسافة، قبل أن تستقلّ بشخصيّتها استقلالًا تامًّا»[2]، وهذا أمر طبيعيّ حيث إنّ بواكير الانفلات نحو التّحديث تبقى ملتقطةً ملامح السّالف، وهذا من أثر إجراء الحذر والتّدرّج في الوصول لمرحلة الاستقلال بالذّات.

(1) صلاح فضل: نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، ص: 49.
(2) علويّ الهاشميّ: السّكون المتحرّك.. دراسة في البنية والأسلوب.. تجربة الشّعر المعاصر في البحرين نموذجًا، 259/1.

وقد أَلْفَتْ قصيدة النّثر نفسها واقعةً في مرمى اللاّهويّة على حدّ قول الهاشميّ حين جاءت بعد شعر التّفعيلة، الّذي جمع ملامح المرحلة ثمّ كبسها فيه، «وحملت قصيدة التّفعيلة بإيقاعها الحرّ المنفلت من بنية الإيقاع البيتيّ المتصلّب عبءَ التّعبير عن إيقاع المرحلة الجديدة بأشواقها المندفعة وأحلامها الطّريّة. لذلك عاشت قصيدة النّثر حينئذٍ غربةً مهملة تتنفّس بصعوبة وتتحرّك في ظلّ وعلى هامش مجرى الشّعر الرّئيسيّ»[1]، بل تزداد غربتها ويضيق تنفُّسُها أكثر حين تجد نفسها مفتّتةَ الهويّة بين نثر وشعر، وحائرة بين جنس وآخر، لذلك كثر المتطفّلون على الشّعر من هذا الجنس الهجين إن صحّ التّعبير، وأصبح من لا يقيم للشّعر معرفةً ولا جودة يعتلي صهوةَ قصيدة النّثر ليُقحم نفسه ضمن الشّعر وبين الشّعراء.

****

(1) المرجع السّابق، ص: 264.

المرأة بين الرّمز والمثال

الشّعريّة والمرأة

شكّلت المرأة محور اهتمام ومرتكز تأمّل للشّاعر العربيّ، وقد زخرت قصائد الجاهليّين بذكر المرأة بطريقة لازمةٍ لبنية النّصّ الشّعريّ الجاهليّ، فالمقدَّمة النّسيب كانت المنطلق المثاليّ للنّصّ، بحيث قد يُعدّ الخروج عن هذا النّسق انزياحًا عن البنية الثّقافيّة الشّعريّة آنذاك، مهما كان غرض الشّاعر الرّئيس.

وتناول المرأة في الشّعر العربيّ قديمه وحديثه هو الخطّ الأوّل لمحاولات التّعبير عن الآخر الأنثويّ، أو المكمّل الآخر الّذي يمثّل الأنا الأخرى بكلّ امتداداتها ورمزيّتها المجاورة للذّات الذّكوريّة، بل هو توسيع لأفق التّداول مع المرأة خارج الدّائرة الجنسيّة، وإسقاطُ مجالاتٍ متخيَّلة بآفاق واسعة، وعريضة كانت المرأة هي المؤسّس الأوّل لها وربّما الأوحد في بعض التّجارب.

ويبدو ممّا وصل إلينا من شعر جاهليّ أنّ المرأة كانت تتسنّم مكانة أزهى من الصّورة الّتي حاول بعضهم إقناعنا بها، فلم تكن مكانة المرأة في ذلك الحضيض الّذي صوّرته لنا بعض الكتابات. وحتّى القرآن الكريم حينما عاب على العرب شيئًا من ممارساتهم ضدّ المرأة كالوأد أو الامتعاض بالمولودة الأنثى مثلا، كان يُعَرِّض بظواهر كانت موجودة لا ريب في ذلك الوقت، لكنّها لا تدلّ بالضّرورة على أنّ العرب كلَّهم أو حتّى أغلبهم كانوا يمارسونها، بل على الأرجح أنّ تلك الأفعال لم تصدر عن أشخاص ينتمون إلى المجتمع المدنيّ العربيّ المتحضّر، وإنّما من كان يقوم

بها هم القلّة ممّن يتحدّرون من أوساط رعويّة تعيش مبتعدة عن حضارة المدنيّة، «ولو كان هكذا عربُ الجاهليّة في سلوكهم ومعتقداتهم، فما أهون الانتصار الّذي حقّقه المسلمون عليهم، إذ لا يُقَاتِلُ أمثالُ هؤلاء مثل ذلك القتال الشّرس عن عقائد وأوضاع بمثل هذا التّردّي والخراب، ناهيك عن الضّحالة والسّذاجة»[1].

ولذلك فقد شكّك الكثيرون في ما اشتهر من رواية وأد عمر بن الخطّاب رضي الله عنه لابنته في الجاهليّة، «فسند الرّواية قد لا يصحّ، ولم ترد في كتب السّنّة والحديث وكتب الآثار»[2]، كما أنّ هناك ما ينفي هذه الواقعة عن الفاروق وهو ما رواه البزّار والطّبرانيّ عن النّعمان بن بشير رضي الله عنه، يقول: سمعت عمر بن الخطّاب يقول: وسُئل عن قوله ﴿وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ»[3]، قال: جاء قيس بن عاصم إلى رسول الله صلّى الله عليه وسلّم فقال: « إنّي وأدت ثماني بنات لي في الجاهليّة. قال: أَعْتِقْ عن كلّ واحدة منها رقبة. قلتُ: إنّي صاحب إبل. قال: أَهْدِ إن شئت عن كلّ واحدة منهن بَدَنَةً»[4]، فلو كان عمر رضي الله عنه قد وأد ابنته لأشار إلى ذلك في هذا الموطن الّذي روى فيه الحديث.

وقد أورد عبّاس محمود العقّاد (ت:1384هـ/1964م) كلامًا نفيسًا في كتاب «عبقريّة عمر» ردّ به على تلك الرّواية، حيث يرى أنّ «الوأد لم يكن بالعادة الشّائعة بين جميع القبائل العربيّة، ولم يشتهر بنو عديّ خاصّة بهذه العادة ولا اشتهرت بها أسرة الخطّاب الّتي عاشت منها فيما نعلم فاطمة أخت عمر، وحفصة أكبر

(1) نصرحامد أبوزيد: مفهوم النّصّ في دراسة علوم القرآن، (بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1994م)، الطّبعة الثّانية، ص: 60.

(2) عبد السّلام بن محسن آل عيسى: دراسة نقديّة في المرويّات الواردة في شخصية عمر بن الخطّاب رضي الله عنه وسياسته الإداريّة، (المملكة العربيّة السّعوديّة: عمادة البحث العلميّ بالجامعة الإسلاميّة بالمدينة المنوّرة، 1423هـ/2002م)، الطّبعة الأولى، 1/111-112.

(3) التكوير: 8.

(4) نور الدّين عليّ بن أبي بكر الهيثميّ: مجمع الزّوائد ومنبع الفوائد، (بيروت: دار الكتب العلميّة، 1408هـ / 1988م)، 134/7.

أولاده والّتي كُنّيَ أبا حفص بها. وقد وُلدت حفصة قبل البعث الإسلاميّ بخمس سنوات فلم يئدها، فلماذا وأد الصّغرى المزعومة وهي في السّنّ الّذي تفهم فيها كيف تنفض التّراب عن لحية أبيها؟ ولماذا انقطعت أخبار هذه الصغرى المزعومة فلم يذكرها أحد من أخوانها وأخواتها ولا أحد من عمومتها وخئولتها؟»[1].

بينما تظهر من خلال القصائد الّتي وصلتنا تلك المكانة الألمعيّة الّتي تحتلها المرأة من وجدان العربيّ وضميره، لتكون المفتتح عنده في أسمى إنتاج وجدانيّ يشكّله وعيه الفكريّ والثّقافيّ، لدرجة إنّه مستعدٌّ أن يفنِيَ نفسه في سبيل التّماهي معها عشقًا وحبًّا، كما روي عن سعيد بن عقبة الهمذانيّ أنّه قال لأعرابيّ: ممّن أنت؟ فقال: من قوم إذا عشقوا ماتوا، قال: عذريٌّ وربّ الكعبة، فقلتُ: وممّ ذلك؟ قال: في نسائنا صباحة، وفي فتياننا عفّة[2].

ولأنّ المرأة في الشّعر العربيّ والإنسانيّ بشكل عامّ هي النّبض الحيّ؛ لا يمكن أن يُقاس تطوّر المسيرة الشّعريّة لأيّ أمّة من الأمم بلا تعرُّض لمستويات تداخل المرأة فيه، وهي تطلُّ من مركز النّصّ بوصفها ظاهرة نابعة من عاطفة الفنّان حين تصل إلى أقصى درجات النّضج الإنسانيّ، ليس فقط عاطفة الحبّ الّتي تقضي بالميل الجسديّ الفطريّ لكلا الطّرفين إلى الآخر، ولكن أيضًا لما تعنيه المرأة من رمزيّة واسعة تكتنف ضمير الشّعراء.

كانت الإشارة إلى المرأة في الشّعر العربيّ القديم تدور – في غالبها – حول الوصف الظّاهر للتّفاصيل الحسّيّة من صورة المرأة، والسّفر عبر ملامحها الظّاهرة، فالشَّعر والوجه والقوام والعيون هي العناصر الّتي تأخذ بلبّ الشّاعر،

(1) عبّاس محمود العقّاد: المجموعة الكاملة، (بيروت: دار الكتاب اللّبنانيّ، 1984م)، 1/599-600.
(2) المعافي بن زكريّا النهروانيّ أبوالفرج الجريريّ: الجليس الصّالح الكافي، والأنيس النّاصح الشّافي، دراسة وتحقيق محمّد مرسيّ الخوليّ، (بيروت: عالم الكتب، 1413هـ / 1993م)، الطّبعة الأولى، 2/ 180-181.

فيمثّلها مطالعَ ترزقه الانثيال الشّعريّ للقصيدة برمّتها، خلا أنّ الشّاعر التّونسيّ أبا القاسم الشّابّيّ (ت:1353هـ/1943م) رأى أنّ هذا الطّريقة في التّعامل مع المرأة عند الجاهليّ هي»نظرة دنيئة سافلة منحطّة إلى أقصى قرار المادّة، لا تفهم من المرأة إلاّ أنّها جسد يُشتهى، ومتعة من متع العيش الدّنيء»[1]، على اعتبار أنّ خِطَاب المرأة الرّاقي – في تصوّره – يجب أن يبتعد عن محوريّة الجسد، لينسلّ إلى المكامن العاطفيّة والرّمزيّة منها، كي لا تتحوّل إلى مجرّد إمتاع مادّيّ ينتهي بانتهاء تحقيق الرّغبة. وفي تقديرنا أنّ الشّابّيّ قد غالى كثيرًا في ذهابه هذا المذهب، فلا يمكن أن تكون المرأة ملهمةَ الشّاعر في مطالع قصائده إذا لم تكن تتربّع في مكامن الضّمير، وإذا لم تكن تمثّل له رمزَ حياةٍ، وامتدادَ أفقٍ، حتّى إنّ النّاقد المصريّ نجيب البهبيتيّ (ت: 1413هـ/1992م) يذهب إلى أنّ «الافتتاحيّة الغزليّة صورة رمزيّة... فالمرأة في ذلك رمز، وأسماء النّساء تقليديّة، تجري في الشّعر عند الشّعراء دون وقوع على صاحبتها... وإنّما (أسماء) هذه شخصيّة خياليّة»[2].

وعلى الرّغم أنّ حكم البهبيتيّ الآنف لا يمكن التّسليم به على إطلاقه، لكن من وجهة أخرى هو إشارة إلى أنّ رمزيّة المرأة كانت حاضرةً عند الجاهليّ حتّى ولو لم تكن قصصه تلك حقيقيّة، فإنّ حضورها لازمٌ، وغوصُهُ في غور أنوثة المرأة بالتّقلّب بذكر أوصافها ومحاسنها لإِشارة إلى غور الدّلالة النّفسيّة والعاطفيّة المحفورة في وجدانه تجاهها على الدّوام، «إنّ شعراء الجاهليّة أفرطوا في الاهتمام بجماليّة الشّكل، غير أنّهم كانوا في الوقت نفسه يتذوّقون جماليّة المعنى تذوّقًا رفيعًا، يدلّ على دقّةٍ في الملاحظة ورهافة في الشّعور، ورقّة في الإحساس، ويعبّر عن أهميّة البُعد الرّوحيّ في صياغة الرّؤية الجماليّة العربيّة»[3].

(1) أبوالقاسم الشّابّيّ: الخيال الشّعريّ، (تونس: الشّركة القوميّة، 1960م)، ص: 72.
(2) نجيب محمّد البهبيتيّ: تاريخ الشّعر العربيّ حتّى آخر القرن الثّالث الهجريّ، (الدّار البيضاء)، دار الثّقافة، 1982م)، ص: 100-101.
(3) أحمد محمود خليل: في النّقد الجماليّ.. رؤية في الشّعر الجاهليّ، (دمشق: دار الفكر، 1417هـ /

ويتّسع الأمر ليطولَ مساحات أرحب حين نتّجه نحو الموقف الوجدانيّ للشّاعر تجاه المرأة، وذلك عندما تحاكي المشغولَ الفكريّ والنّفسيّ المتراكم في كينونة الشّاعر، هذا الازدحام الثّائر قد يكون محصّلة تراكمات سياسيّة أو اجتماعيّة أو فكريّة أو وجدانيّة (الرّثاء والغربية والحنين إلى الوطن...إلخ) كلّ تلك التّراكمات المنهمرة قد تُكثّف رمزيًّا في تعابير المرأة، فالفنّان إذا أراد أن يُجسّم أيّ صورة من صور الحياة، وأيّ فكرة من فكر النّفس، ثمّ شاء أن يرتفع بها إلى أوجها، لن يجد أمثل ولا أحكم من أن يمثّلها في قالب امرأة، «والتّصوير الحسّيّ يبلغ درجة الفنّ العالي حين لا يجمد عند الصّور الحسيّة، بل يدع للخيال سبيلا للعمل حول هذه الصّور، يتدرج منه إلى التّأثّر الوجدانيّ»[1]، هذا التّأثّر الخياليّ الوجدانيّ الجامح يتّخذ في مسارات العصر الحديث أبعادًا مختلفة ؛ نظرًا لما تتّسم به الحياة العصريّة من تركيبات متشابكة أملتها الظّروف الحياتيّة المعقّدة، ومن ثمّ فرمز المرأة هو الّذي يمنح الشّاعر المعاصر البُعد الإنسانيّ والقيمة الفنّيّة الخلاّقة على نحو ما سنرى عند شعراء الخليج.

المنجز الوجدانيّ للمرأة

انسحب التّعبير الوصفيّ الحسّيّ الظّاهر للمرأة في التّعامل الشّعريّ معها إلى طائفة واسعة من شعراء الخليج العربيّ المحدثين، على أساس أنّ ذلك الاستخدام هو الصّورة الأوليّة في التّعاطي المباشر مع غرض الغزل، وهذه النّظرة قد تتّسم بالضّيق مقارنةً بالصّورة التّرميزيّة الكبرى الّتي أشرنا إليها سالفًا، ذلك ما ناقشه علويّ الهاشميّ حين ذكر أنّ «هذه الحالة غالبًا ما ترتبط بالحرمان من المرأة، بسبب البُعد عنها أو الشّوق والحنين إليها وتذكّر الماضي معها، وهي حالة أكثر ما تكون اندفاعًا إلى جسدها وتركيزًا على شكلها الخارجيّ»[2].

1996م)، الطّبعة الأولى، ص:49.

(1) سيّد قطب: مهمّة الشّاعر في الحياة، دار الجمل، 1996م)، الطّبعة الأولى، ص: 23.

(2) علويّ الهاشميّ: ما قالته النّخلة للبحر، ص: 119-120.

وربّما كان للثّقافة المجتمعيّة آنذاك دور في حصر المرأة في تلك الدّائرة، حيث كانت تنزع إلى التّدين الّذي قد يُستخدم تجاه المرأة بصورةٍ ربّما بطريقة يُبالغ فيها أحيانًا، كما كما بدا عند الهاشميّ إذ الشّاعر الخليجيّ «كما توسّل بالأسلوب التّقليديّ الموروث في التّعبير عن تجربته، فإنّه كذلك يتوسّل بالمضمون الفكريّ السّلفيّ المحافظ في الحكم على المرأة ونفسيتها وقدراتها، دون أن تتاح له فرصة حقيقيّة (اجتماعيّة) لمعرفة حقيقة المرأة»[1]، وهذا التّعامل يعود إلى شيوع نظرة معيّنة تجاه المرأة حجّمت كثيرًا من مكانتها المجتمعيّة والوجدانيّة.

إلاّ أنّ الوصف الحقيقيّ للمرأة قد لا يكون بالضّرورة نوعًا من التّحجيم لكينونتها، إذ لا يمكن أن نُغفل أنّ ذلك قد يكون نسقًا شعريًّا مطّردًا عند الشّعراء عامّة، ربّما رام بعضهم من خلاله الانفتاح على أنماط أخرى للتّصوير الحقيقيّ، مثلما أشار عبدالله أبوهيف إلى فعل الشّاعر السّعوديّ سعد الحميدين حين استخدم أسلوب السّيرة الذّاتيّة في قصيدته (مرجان)، أو الاستخدام الواسع للإحالة الكلاميّة الواقعيّة في البنية الدّلاليّة للعمل الشّعريّ في قصيدته (ابتعد عنها ودعني)، «فقد اغتنى الوصفُ بتفاصيل سيريّة سرعان ما اندغمت في تصوير (نمذجة) حيّة لمثل هذه الجماعة المغمورة الّتي يمثّلها مرجان، بينما حفلت القصيدة الثّانية بفيض المشاعر المكظومة إزاء المآل المسدود لما يسمّى بالسّلام»[2].

لكنّ نظرة التّسطيح الوصفيّ للمرأة لم تلبث أن اتّسعت في عيون شعراء الخليج العربيّ، وصارت أكثر رمزيّة وأفقًا، حيث صارت المرأة عندهم تحاكي موجودا وجدانيًّا يُنبئُ من خلفه عن تراكمات رمزيّة وخياليّة هائلة، إذ يرى محمّد الشّنطيّ أنّ وجدانيّة القصيد المحضة انفلاتٌ إلى عوالم الحيّز الرّمزيّ، «فالمنهج الفنّيّ يحلّق بعيدًا في حيّز القصيدة الحديثة من حيث التّشكيل، حيث التّكثيف

(1) المرجع السّابق، ص: 121.
(2) عبدالله أبوهيف: الحداثة في الشّعر السّعوديّ، ص: 210.

المجازيّ والانزياح الإسناديّ يأخذ مداه في حين يبدو المضمون وجدانيًا، وليس من شكّ أنّ ثمّة تقاطعًا بين اللّغة المجازيّة ولغة الخطاب الشّعريّ الحديث»[1]، فالتّعبير المجازيّ يبدو أقرب إلى النّزعة الوجدانيّة في التّعبير وأدقّ في سبك الخيال، فتنسرب قصيدةُ المرأةُ لتكمن في ترجيعها داخل التّمرّس الفنّيّ للنّصّ، ويستطرد الشّنطيّ بقوله أنّه «حين ينزع الشّاعر نحو الانزياح المؤدّي إلي شيء من الغموض، يظلّ في دائرة التّعبير الوجدانيّ... القصيدة هنا تعبيرٌ عن حالة وجدانيّة، عن بحث مشترك عن اللّقاء الموعود، وإن بدا هذا التّعبير محلّقًا في فضاء وصفيّ يحاول رسم لوحة تختلف من الصّورة الشّعريّة التّقليديّة، فالفعل فيها سيّد الموقف، والمشهد فيها ليس حركة حسّيّة فحسب، ولكن محاولة لتجاوز الحركة الحسّيّة إلى تحويل الفعل إلى تجلّيات شعريّة»[2]، فالنّصّ متحرّك بأفعاله وبانفلاته من تقليديّة الصّياغة، وسرّ ذلك العطاء هو العنصر المتاخم لتذلك التّدوير الوجدانيّ منفتح الأفق المتمثّل في رمزيّة المرأة.

إنّ الصّورة النِّسْويّة في إطارها الوجدانيّ البحت هي السّمة البارزة في ذلك السّياق، لتصبح المرأة عنصرًا فاعلا لتحفيز الذّات على تسريب أنّاتها وآلامها ولواعجها الرّوحيّة، حيث يقرّر عثمان الصّوينع أنّ شعراء الخليج ظلّلوا «الحبَّ بظلال اليأس والحزن، وعزفوا موسيقاه بالأنّات والتّأوّه، وزرعوا رياضه بالأشواك والحسرات والدّموع، ومنهم من بلغ به الوجد والهيام إلى الانسحاب من مجتمعه، فعاش يتجرّع الغربة الرّوحيّة وإن كان بين أهله وذويه»[3]، ولم يكن للشّاعر الخليجيّ أن يصل إلى هذه الدّرجة والقدرة من التّصوير الذّاتيّ والوجدانيّ للنّفس لولا أنّه استخدم المرأة لتكون المحرّك والمحفّز والملهم، والطّريق الواصل بين كلّ تلك التّداعيات الرّوحيّة وأساليب التّنفيس عنها.

(1) محمّد صالح الشّنطيّ: التّجربة الشّعريّة الحديثة في المملكة العربيّة السّعوديّة، ص: 667/2.
(2) المرجع السّابق، ص:668.
(3) عثمان الصّالح العليّ الصّوينع: حركات التّجديد في الشّعر السّعوديّ المعاصر، ص: 256.

ويمضي الصّوينع قائلًا: «وبذلك أصبح شعرنا العربيّ الحديث فكرةً ورؤية ورمزًا، ينظرُ الشّاعرُ في أعطافها متأمّلًا، ورؤية شاملةً لا ترتبط بامرأة بعينها ولا بصفات محدّدة، وإنّما تشمل معنى الحبّ وعذاب المحبّين وصدى للعاطفة الإنسانيّة بحلوها ومرّها»[1]، وهو في حقيقة الأمر يعبّر عن ذاته، ويفصِّل تقاطيع روحه الشّخصيّة، ويرى أنّ المرأة هي أمثل من يمكن أن يسقط هذا التّعبير على الواقع الفكريّ الحسّيّ للمتلقّي، وما يُلمح إلى ذلك ما ذكره علويّ الهاشميّ من تكرار ضمير المتكلّم كثيرًا، وتكرار الأفعال وتدفّقها عند شعراء الخليج، «كلّ ذلك يدلّ دلالة واضحة على رغبة الشّاعر في التّعبير عن ذاته هو، لا عن المرأة نفسها (الموضوع)، كما يشير إلى منبع القصيدة (الذّات) أساسًا، وإلى اتّجاهها المنطقيّ الّذي تنتهي عنده (الذّات أيضًا)، إنّ القصيدة... تبدأ بالّذات وتنتهي بالذّات، وما المرأة إلاّ متّكأ أو مثير ينبّه عاطفة الشّاعر»[2]، ذلك هو التّموضع الطّبيعيّ للمرأة في دواخل الشّعراء في كلّ عصر وآن، كيف لا وهي قسيمته في حياته، وهي حبل المبتدأ للتّحرّك الآدميّ في الوجود، وهي جزء لا ينفصل عن كينونته، ومن ثمَّ فالشّاعر يصطحبها معه حتّى في ثوراته ومحاولات انفلاته من ربقة الواقع، وقيود الرّوح، إلى مساحات الحرّيّة والإفضاء المنطلق.

وتصل فنيّة الملامسة الأنثويّة للنّصّ حسب قول عبدالله أبوهيف إلى «انعطاف القصيدة إلى نجوى رحيبة هي أكثر من تأمّلٍ وجدانيّ نحو معاينة الذّات المؤرَّقة بانحباس المعنى أو انكتام الدِّلالة... (دراما الحبّ الممتنع أو المتلبّس أو المعذّب)»[3]، ويؤكّد أبوهيف فكرته حين يرى أنّ النّصّ يتّحدُ مع الدّراما التّمثيليّة ليُقدِّم توسّعًا مجازيًا أكثر تعبيرًا، وأكبر حيّزًا، حيث «تنطلق النّجوى غالبًا من إطار نفسيّ وغنائيّ، فثمّة تأثير غنائيّ للنّجوى في تحوّلها إلى مونولوغ دراميّ كبير... وهذا

(1) المرجع السّابق، ص: 256-257.
(2) علويّ الهاشميّ: ما قالته النّخلة للبحر، ص: 123.
(3) عبدالله أبوهيف: الحداثة في الشّعر السّعوديّ، ص: 58.

ما يجعلها تنسرب في مسارب وجدانيّة شديدة الصّلة بالفعاليّة العامّة من جهة، وبالذّاكرة الجمعيّة من جهة أخرى»[1].

كلّ ذلك مُدرج داخل قصيدة الغزل الخليجيّة، لتدخل قصيدة الحبّ عالمَ التّمثيل الحركيّ متبادل الحوار بين الشّاعر ونفسه، فتتأرجح نجواه إلى الدّاخل والخارج، وتدور تلك الوشوشة والحديث الوجدانيّ حول المرأة، ليس لذاتها بل لما يمكن أن تفجّر من كوامن نفسيّة بوصفها حاملةً لصفات تقود إلى التّراكم الإبداعيّ والفنّيّ.

وبتتابع نظرات النّقّاد حول الشّعر الخليجيّ يطالعنا سؤال مفاده: إلى أيّ حدٍّ ترميزيّ قد تصل المرأة عند الشّاعر الخليجيّ؟، إنّها تصل إلى حدِّ الكون والحياة، بل إلى حدّ الموت الّذي هو الطّرف الآخر للحياة، وهذا ما يجلوه أحمد الدّوسريّ بقوله: «هكذا يختلط الشّاعر والحياة، الشّاعر والحبّ، حيث يمارس فيهما حضوره وتناقضاته، ومرّات كراهيته، وبالنّسبة للحبّ فإنّ المرأة لم يعد يعبّر عنها بالأشكال التّقليديّة... أيّ أنّ تفاصيل الحياة هي تفاصيل المرأة أيضًا، إذ لا يمكن لنا أن نتخيّل حضورًا للمرأة، كذلك لا يمكنا أن نتخيّل شعرًا لا تسكُن زواياه المرأة»[2]، هذا السّمت الشّعريّ الفريد هو امتداد طبيعيّ للفطرة الإنسانيّة الّتي تبحث عن الآخر المتّصل روحيًّا، والمتداخل نفسيًّا مع الوجود الذّاتيّ للرّجل، والشّاعر أقدر النّاس استشفافًا لتلك العلاقة الوامقة.

ومن ثمَّ فإنّ شعراء الخليج حين تعاملهم مع المرأة بوصفها رمزًا، إنّما يتعاملون مع الإنسانيّة برمّتها، ولذلك فإنّ عبدالله أبوهيف يرى أنّ الشّاعر السّعوديّ سعد الحميدين في قصيدته أين ليلى «جعل من (ليلى) رمزًا للخلاص بالحبّ... إذ وسّع

(1) المرجع السّابق، ص: 61.
(2) أحمد الدّوسريّ: اتّجاهات الشّعر المعاصر في الجزيرة العربيّة، ص: 407 - 408.

الصّورة التّرميزيّة الجزئيّة إلى معنى الوجود»[1]، فلا مناص من أن يرى هذا الوجود في عين المرأة؛ لأنّها المعنى الحتميّ له، والصّورة العميقة لفلسفة إنسانيّته، وعلى حدّ قول الرافعيّ: « خُلقت المرأةُ لتلدَ الإنسان»[2].

الوطن في صورة المرأة

الوطن والإنسان والمرأة تلازمٌ ثلاثيّ حاضرٌ في المجال الذّاتيّ للشّاعر، ولئن كانت المرأة هي التّعبير المثاليّ للإنسانيّة والكون والوجود على حدّ ما ذكرنا سالفًا، فإنّ الحديث عن الوطن من خلالها سيكون أمرًا محتومًا، حيث تسيطر عاطفة الحبّ في ذلك، حبّ الوطن الّذي هو الوجه الآخر لحبّ المرأة. إنّ هذا الاستدعاء العاطفيّ لطرفَيْ الحنين نلمسه منذ فجر الشّعر العربيّ، فالشّاعر الجاهليّ غالبًا ما كان يصدّر نصوصه بذكر المرأة ممزوجًا بالوقوف على الأطلال، لأنّ المكان يذكّره بالحبّ والحنين والماضي واللّقاء والوصال، وجميعها تعلّقات متّصلة بالمرأة، وتداخل صورة المرأة بالأرض والمكان أمرٌ متعاقب ومتوافرٌ في الشّعريّة الإنسانيّة بشكل عامّ، حيث يُعامل الوطن معاملة الأنثى، ويُخاطب المكان بحميميّة المرأة.

وربّما لذلك علاقة بمدى السّكون الرّوحيّ المتقاطع عند كلا الطّرفين، فكما أنّ المرأة هي راحة وصفاء لذات الإنسان، فكذلك الوطن، ولعلّ هذا ما أشارت إليه الآية القرآنيّة: ﴿**وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ**﴾[3]، حيث وصفت الآيةُ العلاقة بين المرأة والرجل بالسّكون والرّاحة والطّمأنينة، وهي المشاعر ذاتها الّتي تنتج جرّاء قرب الإنسان من وطنه، وعلى ذلك فمقاربة المرأة بالأرض والوطن تكاد تكون مسألة فطريّة.

(1) عبدالله أبوهيف: الحداثة في الشّعر السّعوديّ، ص: 207.
(2) مصطفى صادق الرافعيّ: أوراق الورد، (بيروت: دار الكتاب العربي، 1402هـ / 1982م)، الطّبعة العاشرة، ص: 253.
(3) الرّوم: 21.

وعلى ذلك فإنّ المرأة قد تماهت تمامًا مع الشّاعر الخليجيّ، وبان أثر ذلك جليًّا في مجموع ما قال من شعر، وهذا ما برز من خلال نظرة النّاقدة السّعوديّة فاطمة الوهيبيّ الّتي قرّرت أنّ «القصيدة تماهت بالمرأة عند كثير من الشّعراء فإنّها – أي الحالة الشّعريّة – تصبح نوعًا من الطوباويّة الجميلة، ويبدو اللّهاث وراءها وكأنّه رمزٌ مطلق»[1]، وذلك نظرًا لتلك الطّبيعة المنطوية على اجتذاب السّكن بشقّيه: المرأة والمكان إلى المؤثّر النّفسيّ والرّوحيّ.

وحضور المرأة في تقاطيع الوطن عند الشّاعر الخليجيّ يتّخذ شكلين رئيسين في رأي علويّ الهاشميّ: واقعيّ ورمزيّ، «فعلى مستوى الواقع فإنّ المرأة – الحبيبة، الزّوجة، الأمّ، الإنسانة تعيش في الوطن، وإن كانت في مساحة أخرى من الوطن»[2]، وهنا يكون التصاق المرأة بالوطن هو التصاق بطبيعته، وإسقاط لملامح المرأة الفاتنة على ملامح الوطن الآسر بطبعه، ويتعمّق الهاشميّ في ففكرته بقوله: «غير أنّ ارتباط المرأة – الرّمز بالطّبيعة ارتباطٌ جينيّ يحوِّل بدوره الطّبيعة نفسها إلى رمز فنّيّ حيّ ويخرجه من سياقه الطّبيعيّ الموضوعيّ»[3]، فتكون المعادلة مبتكرة نسبيًّا، فالرّمزيّة الّتي كانت تنبع من وراء الحديث عن المرأة وتعلّقها بالمكان، أصبحت تشدّ المكان نفسه إلى رمزيّتها الفسيحة، ليحمل الوطن مدلولات الحريّة والحبّ والارتباط بالأرض.

أمّا الشّكل الآخر الّذي أشار له الهاشميّ فهو الشّكل الرّمزيّ وهو الأعرض في هذا السّياق، حيث الوطن والمكان والطّبيعة لا تكون لها خصوصيّة أو بيئة؛ «لأنّ المرأة تجرّها خلف أبعادها الرّمزيّة الّتي سرعان ما يطفو على سطحها الموقف

(1) فاطمة الوهيبيّ: المكان والجسد والقصيدة.. المواجهة وتجليّات الّذات، المركز الثّقافيّ العربيّ، 2005م)، الطّبعة الأولى، ص: 22.

(2) علويّ الهاشميّ: ضفّتان لنهر واحد، دراسة نظريّة وتطبيقيّة في شعر البحرين المعاصر، (مملكة البحرين: مطبوعات مركز الشّيخ إبراهيم بن محمّد آل خليفة للثّقافة والبحوث، (د.ت)، ص:150.

(3) المرجع السّابق، ص: 151

الفكريّ قبل الموقف العاطفيّ»[1]، لتتّخذ أنساقًا مختلفة في التّعبير تتّسم بعلاقات جدليّة مغرقة، إذ الانصهار الوثيق بين المرأة والوطن، والتّداخل الصّارخ بين مكوّناتهما الصّوريّة والنّفسيّة هي المحرّكات الحتميّة الّتي تدعو إلى ذلك التّماهي.

ولذلك فإنّ النّاقد سعد البازعيّ يرى أنّ الشّاعر السّعوديّ أحمد الصّالح (و:1361هـ/1942م) يُحدِث في قصيدته (من عُرْيِ جسد الحسناء) «ما يمكن أن نسمّيه التّداخل اللّغويّ بين المرأة والأرض، أو المرأة والوطن... من هنا يتبيّن لنا أنّ تعرية جسد الحسناء إنّما هو استباحة للأرض واللّذات القوميّة في جسد المرأة»[2]، ذلك التّقاطر في احتواء جسد المرأة لتربة الأرض هو تركيب يمدُّ الأفق الهائل للوجدان الّذي يمازج خاطر الشّاعر، فغيرته على أرضه حين استباحتها، كغيرته على المرأة الّتي يحبّ حين يُعرّى جسدها.

وقد تكون المرأة هي الوطن حين يباشر الشّاعر الحديث للوطن ويخاطبه على أنّه المرأة عينها، فتلتحم رؤيتا العشق والوطن، وتتداخلان مع هموم الإنسان وهواجسه، ويذهب البازعيّ هنا إلى التّوحّد بين المرأة/العشق والوطن، إذ «يتحوّل الشّاعر إلى جسد والوطن إلى قلب، الوطن في جسد الشّاعر يحتمي داخله، يمتزج بدمه، يُرسل أحلامه عبر عينيه»[3].

إنّه في الواقع يحاول أن يبحث في وطنه عن المرتكز الأكثر تماسًّا بنفسه كي يقف عليها ليَفْتُشَه ويحاوره، إذ المرأة هي المكوّن الأقدر على استحلاب خباياه واستثارته بلا ريب، وبهذا التّشبّث بالتّداعيات الرمزية للمرأة يبني الشّاعر جسور العبور للالتحام شعوريًّا بالوطن والكون من حوله، ويؤكّد علويّ الهاشميّ هذا المعنى

(1) المرجع السّابق، ص: 154.
(2) سعد البازعيّ: ثقافة الصّحراء، ص: 98-99.
(3) المرجع السّابق، ص:106.

إذ يعتقد أنّه «من صلب العاطفة العميقة نحو المرأة، يتولّد الإحساس لدى الشّاعر بما حوله: بالنّاس، بالعلاقات الاجتماعيّة، بالوطن»[1]، خصوصًا وأنّ الشّاعر يحاول أن يمزج بين مشاعر الحب والعشق، والألم والحرمان، أي بين عنصر المرأة والعنصر الآخر.

وقد تحدّد ملامح صورة المرأة حين الحديث عن الوطن لتصبح الأمُّ هي الوطن، وهذه الصّورة تصبح أكثر حميميّةً وقربًا، فالارتباط النّفسيّ بالأمّ وما ينتج عن ذلك من معاني الرّاحة والقرب والعطف هي ما يجده الشّاعر في وطنه، ويشبّهها الهاشميّ «كأنّها وطنٌ صغيرٌ للإنسان يحنّ إليه ويلوذ به وقت الضّيق، ويحسّ به وقت الخطر، ويبثّه الشّكوى ساعة الهمّ، ولتأصّل الإحساس بالأمومة في ضمير الكائن البشريّ»[2]، ولعلّ هذا التّعبير هو أقرب التّعابير أُنسًا، وألصقها وصفًا، ولذلك فقد كثر في شعر الشّعراء عامّة.

ومن صور تحديد ملامح المرأة صورة الحبيبة الوطن، وذلك بالتّصريح بأنّ الوطن هو الحبيبة، وهو العشيقة، وفي هذا التّصوير تتماهى دلالات الحبّ وتراكماته النّفسيّة، وما يخلّفه من حلاوة أو عذاب، ويركّز النّقّاد على تحليل العلاقة القويّة بين الوطن والحبيبة في ممارسة شعراء الخليج، ويظهر ذلك فيما يبرزه لنا الهاشميّ في ذهابه إلى أنّ الشّاعر يقارب بينه وحبيبته إذ «يجعل همّه الخاصّ نحوها يوازي همّه العامّ بالوطن، ويرتبط به ويتداخل معه. وهذا الارتباط بين الحبيبة والوطن أساسه وعيُ الشّاعر الجديد بدور المرأة الفعّال في تحرير الوطن من قهره الّذي يشبه قهرها ويرتبط به، فإنّ أي وطن تكون فيه الحبيبة مقهورةً لا

(1) علويّ الهاشميّ: ما قالته النّخلة للبحر، ص: 155.
(2) المرجع السّابق، ص: 217.

يمكن أن يكون وطنًا يملك حرّيّته وكرامته»[1]، وهنا تبدو الرّمزيّة أكثر اتّساعًا من مجرّد المقارنة الرّوحيّة بين الوطن والمرأة، لتنطلق إلى مساحات البحث عن التّحرّر والتّطوّر، والمرأة في ذلك هي المقياس الأسمى، فالوطن المتحرّر تظهر حرّيّته في شخص المرأة، فهو صورتها، وهي مقياسه.

****

(1) المرجع السّابق، ص: 221.

فضاءات المكان وجماليّات الطبيعة

النّصّ، المكان، الطّبيعة

قد يكون الحديث عن المكان متعلّقًا بالدّرجة الأولى بالنّصّ السّرديّ، على اعتبار أنّ المكان عنصر من عناصر التّكوين القصصيّ بكلّ أشكاله، لكنّ الحديث عن المكان والطّبيعة بشكل عامّ هو حديث عن إنسانيّة النّصّ مهما كان جنسه، إذ إنّ العلاقة بين الإنسان والمكان والطّبيعة من حوله علاقة لا يمكن أن تفنى في تماسكها وتعايشها وتداخلها، إذ كلّ ما يحيط بالإنسان يشكّل له معنى، خصوصًا إذا كانت العلاقة بينهما قويّة وعميقة، فتعامل الإنسان مع المكان والطّبيعة من حوله لا يقلّ عن تعامله مع الإنسان الآخر، فالشّعور متبادل، والإحساس بالقرب أو البعد مشترك بينهما.

وتفاعل الإنسان مع الطّبيعة كان ولا يزال ممتدًّا في كينونته ينهل من جمالها، ويستزيد من فيوضها، إذ تمثّل له أكثر من مجرّد اتّساق جماليّ ظاهريّ أبدعه الخالق عزّ وجلّ، وهذه الطّبيعة اقتربت من ذات الإنسان منذ غابر العصور، ومنذ الحلول الأوّل على ظهر الأرض، فكان المكان وكانت الطّبيعة هي المتّصلة بالإنسان الأوّل، وكان تعامله معها أكثر من بني البشر ببداهة قلّتهم، فكانت الملجأ الآمن والملاذ الّذي كان يشي له بهمّه، بل أودع فيها ثقافته، ونقش عليها يوميّاته وفنّه وفكره وتراثه، ولذلك فإنّنا لا نستغرب من تحوّل الفكرة الإلهيّة عند كثير من الشّعوب نحو الطّبيعة فعبدَتْها وقدّست عناصرها.

والله جلّ وعلا يشير إلى حقيقة الاشتراك الحسّيّ بين الإنسان وغيره من مخلوقات، والتّشابه العميق بينهما فيقول: ﴿**وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلاَّ يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِن لاَّ تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا**﴾[1]، وعن الإشارة إلى الالتقاء الحميميّ بين الإنسان والطّبيعة، يروي البخاريّ من حديث جَابِرِ بْنِ عَبْدِالله رَضِيَ الله عَنْهُمَا أَنَّ النَّبِيَّ صَلَّى الله عَلَيْهِ وَسَلَّمَ كَانَ يَقُومُ يَوْمَ الْجُمُعَةِ إِلَى شَجَرَةٍ أَوْ نَخْلَةٍ، فَقَالَتْ امْرَأَةٌ مِنْ الأَنْصَارِ أَوْ رَجُلٌ: يَا رَسُولَ الله أَلاَ نَجْعَلُ لَكَ مِنْبَرًا؟، قَالَ: إِنْ شِئْتُمْ. فَجَعَلُوا لَهُ مِنْبَرًا، فَلَمَّا كَانَ يَوْمَ الْجُمُعَةِ دُفِعَ إِلَى الْمِنْبَرِ، فَصَاحَتْ النَّخْلَةُ صِيَاحَ الصَّبِيِّ، ثُمَّ نَزَلَ النَّبِيُّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فَضَمَّهُ إِلَيْهِ تَئِنُّ أَنِينَ الصَّبِيِّ الَّذِي يُسَكَّنُ، قَالَ: كَانَتْ تَبْكِي عَلَى مَا كَانَتْ تَسْمَعُ مِنْ الذِّكْرِ عِنْدَهَا[2]، وذلك دليل واضح على العلاقة الشّعوريّة الّتي يشترك فيها الإنسان مع غيره من مظاهر الطّبيعة من حوله.

والشّعر العربيّ مرتبط بالمكان وبالبيئة الّتي نشأ فيها، فتداخُلُ صورِ الطّبيعة، واجتياح حيّز المكان، وانصهار عناصر البيئة في دواخل الشّاعر العربيّ أمرٌ مصفوفٌ في بنيته التّكوينيّة، ويقف الطّلل أمامنا شاخصًا بامتياز حين قراءتنا للنّصّ الجاهليّ، ذلك الّذي يعبّر عن أعماق غائرة من التّشابكات النّفسيّة العميقة، حيث المكان، وحيث الذّاكرة، وحيث الماضي بكلّ ما مرّ عليه من تقلّبات الدّهر وسيرورات الزّمان، الأطلال باقية، والرّسوم خالدة، والآثار صامدة، والإنسان وحده هو الّذي يرحل إلى المجهول، ثمّ إلى النّهاية الأجليّة.

فذلك الطّلل وما يحتويه من تكسّرات وشقوق وتعرّجات، إنّما ينحت تكسّراته وشقوقه وتعرّجاته في فؤاد الشّاعر، وعقله، وروحه، ليُنتج لنا نصًّا لا يمكنه أن

(1) الإسراء: 44.

(2) أحمد بن عليّ بن حجر العسقلانيّ: فتح الباري بشرح صحيح البخاريّ، تحقيق محبّ الدّين الخطيب، (القاهرة: دار الرّيّان للتّراث، 1407هـ / 1986م)، الطّبعة الأولى، 696/6.

يتحرّر في مطلعه من إسار الذّاكرة، وشخوص المكان، فالشّاعر الجاهليّ لا يزال «في أشواقه وتأمّله يقطع البيداء في الرّحلة بين الدّيار والقبائل، في صحراء فاتنة ساحرة، ومَوْمَأَةٍ مَخوفة مهولة... ويرى بقر الوحش، والثّيران، والظّباء، والنّعام، والقطا، والجندب، والحرابيَّ، والغراب، والذّئب، فيرى ويسمع ويُنصت ويتأمّل، وتستجيش نفسُه إليها صورًا من خياله القويّ العنيف، فتترك البادية وَسْمَها عليه، ذلك الوسم الّذي لا يُفارق من وَسَمَتْهُ به»[1]، ولعلّه في ذلك النّهج ينزع إلى استثارة مشاعره بما يُفيض القصيدَ عنده، ويبحث عن أخصّ العناصر لتلك الاستثارة، وهذا التّقصّد قد يكون أقرب من كونه مجرّد مقلّد لشعراء عصره. لقد عبّر الشّاعر الجاهليّ عن الطّبيعة من حوله باتّساقٍ استعاريّ بارع، ووصف جزئيّ مفصّل لأدقّ مكوّناتها، بل نسج من تلك المكوّنات أخيلةً سرديّة أضفت حركةً وجلبةً صوريّة لنصّه، خاصّةً حين يتحدّث عن الخيل وبقر الوحش والنّاقة والضّبع والنّمر وغيرها من المخلوقات الحركيّة الّتي سايرته، وخالطته، وشكّلت لَبِنَاتٍ مهمّةً في بناء رحلته في الحياة، لكن بقي ذلك الوصف ظاهرًا حِسّيًّا لا يتجاوز المنظور العينيّ، على الرّغم من وجود كثافة وجدانيّة من خلفه.

وحين يعبّر الشّاعر عن المكان أو الطّبيعة في شعره فإنّه في الحقيقة يحاول أن يبحث عن المساحات الأكثر اتّساعًا من مجرّد المكان، والأكثر تخييلًا من مجرّد الطّبيعة، فهو يقتحم المكان والطّبيعة ليولّد مداءاتٍ موازية تعبّر عن مجالات شاسعة ترمّز الظّاهر، وتستدعي كلّ التّفاصيل المرتبطة بهما، إنّنا «حين نمنح شيئًا ما مكانًا شعريًّا فذلك يعني أنّنا نعطيه مساحة أكثر ممّا نعطيه موضوعيّة، وبشكل أدقّ أنّ الشّيء يتبع تمدّد مكانه الحميم»[2].

(1) عادل سليمان جمال: جمهرة مقالات الأستاذ محمود محمّد شاكر، (القاهرة: مكتبة الخانجيّ، 2003م)، الطّبعة الأولى، 757/2.

(2) غاستون باشلار: جماليّات المكان، ترجمة غالب هلسا، (بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للنّشر والدّراسات والتّوزيع، 1404هـ / 1984م)، الطّبعة الثّانية، ص:184.

وتلك هي صفة الشّعريّة بالتّحديد حين تلتصق بالمكان، فمكوّناتها التّصويريّة، وإيحاءاتها التّخييليّة تصنع مكانًا آخر أرحب تقتحم الصّورة النّمطيّة، وتوزّع تفاصيلها على امتدادات خلاّقة قد لا تتّأتّى بهذه الدّرجة لغير العمليّة الشّعريّة، بل هي توسّع من دائرة الذّات المبدعة لتحاول تكوين ذاتٍ أخرى في حضورٍ ووعي شاعريٍّ محلّق.

وربّما هذا ما اتّسمت به قصائد وصف الطّبيعة في الشّعر الحديث، حيث سارت مباشرةً نحو الخطاب النفسيّ والرّوحيّ للطّبيعة، فهاموا بها، وَعَدُّوها الملتجأ للأمن والحياة، فبثّوها مشاعرهم، وشكوا لها حالهم، وذلك ما وجدناه تمامًا عند أدباء (الرومانسيّة)[1] إذ نلمس في أدبهم أنّ «العودة إلى الطّبيعة تضمّنت مفهومًا عن الحياة الخارجيّة الجديدة بالمرّة... من نظرة ميكانيكيّة إلى نظرة عضويّة... فشكّلوا حالة مميّزة في مراقبة الطّبيعة وإدراك حركتها العضويّة ذات الحياة دائمة التّغيُّر، المتنوّعة في مزاجها تنازعُ الإنسانَ ذاتَهُ... هذا التّداخل بين الإنسان والطّبيعة شائع في الشّعر الرّومانسيّ والنّثر وكذلك الرّسم، حيث يُكيَّف المحيطُ الطّبيعيُّ مع حالة الفرد الذّهنيّة»[2].

وفي تقديرنا فإنّ التّعامل الفنّيّ مع الطّبيعة سيلجأ أوّل ما يلجأ إلى ذلك التّعامل النّفسيّ، حيث مكمنُ العلاقة الغائرة، وحتّى الانفتاح الكبير على قضايا أرحب ضمن المكان والطّبيعة لا بدّ أن يمرّ من خلال الملامح النّفسيّة والوجدانيّة

(1) الرّومانسيّة تيّار برز في أوروبّا انطلاقًا من القرن الثّامن عشر في إنكلترا وألمانيا وإيطاليا وأسبانيا، ومن أهمّ خصائصه: طلب الحريّة والانطلاق والإغراق في الغنائيّة، وغلبة الإحساس الغامض على الفكرة الواضحة المحدودة للعالم، والتّعبير عن تأزّم الفكر والإرادة، والقلق والكآبة والتّشاؤم والتّمزّق والشّعور بالجبريّة، كما يتّصف هذا التّيّار بتقديم الخيال على العقل وتفضيله على التّحليل النّقديّ، والهرب من الواقع والالتجاء إلى الحُلم وطلب الانعتاق، كما تتضخّم في هذا الاتّجاه الفرديّةُ وانتفاضتها على الموضوعات التّقليديّة وأصولها، وعبادةُ الذّات والمغالاة في عرض شؤونها. يُنظر: جبّور عبدالنّور: المعجم الأدبيّ، ص: 131.

(2) ليليان ر فرست: موسوعة المصطلح النّقديّ، 1/ 203-204.

لتصل إلى البُعد الفنّيّ المنشود كما سنرى لاحقا، لكن من المهمّ أن نشير إلى أنّ الملمح الرّومانسيّ عند شعراء الخليج المحدثين كان موجودًا بلا شكّ، وحاضرًا على النّمط الّذي قد نجده عند الشّعراء العرب الّذين ساروا في هذا الاتّجاه من أمثال جبران (ت:1349هـ/1931م)، وإلياس أبوشبكة (ت:1366هـ/1947م)، علي محمود طه (ت:1368هـ/1949م)، وإبراهيم ناجي (ت:1372هـ/1952م)[1]، وغيرهم، لكنّه – فيما يبدو لنا – نزوعٌ شعوريّ أكثر منه التزامٌ بتيّار الرّومانسيّة بتقعيداته وأطره المقنّنة، فأنت تجد أنّ الالتفات الوجدانيّ الّذي أشرنا إليه آنفًا للطّبيعة والمكان مركّب في بنية النّفس، ومن الطّبيعيّ النّزوع إلى اعتلاء متنه، وفي العموم فإنّه لا تكاد تكون بين أيدينا دراسة معمّقة توصل حبال الرّومانسيّة بوصفها منهجًا وتيّارًا أدبيًّا إلى مكامن الشّعر الخليجيّ الحديث[2].

(1) للتّوسّع في ذلك يُنظر: سلمى خضراء الجيّوسيّ: الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربيّ الحديث، ص: 371 – 496.

(2) عقد عثمان صالح العليّ الصّوينع في دراسته "حركة التّجديد في الشّعر السّعوديّ المعاصر" 2/385–619 بابًا طويلًا أسّس فيه للتّيّار الرّومانسيّ الحديث عند بعض شعراء المملكة العربيّة السّعوديّة، وقد مزج بين مصطلحَي الشّعر الرّومانسيّ والشّعر الوجدانيّ وجعلهما شيئًا واحدًا، لدرجة أن يعنون أحد مباحث هذا الفصل بقوله: "شعراء الوجدان أو الرّومانسيّة في الشّعر السّعوديّ المعاصر"، ويبدو أنّ ثمّة فرقًا بين المصطلحين، فالوجدانيّة جزء من المنظومة الرّومانسيّة، ولا يمكن أن نجعلهما شيئًا واحدًا، والشّعراء الّذين أسهب الصّوينع في التّطواف في رومانسيّتهم قد ينطبق على أغلب شعرهم أنّه وجدانيّ، لكن لا يمكن أن يكون رومانسيًّا بالمعنى المصطلحيّ الدّقيق الّذي يشكّل منظومة منهج واعتقاد، فلا يمكن أن نقول عن شاعر مثل غازي القصيبيّ مثلًا – وهو أحد شعراء الّذين أدرجهم الصّوينع من ضمن شعراء الرومانسيّة– أنّ قصائده تتّصف بغلبة الإحساس الغامض على الفكرة الواضحة المحدودة للعالم، والتّعبير عن تأزّم الفكر والإرادة، والقلق والكآبة والتّشاؤم والتّمزّق والشّعور بالجبريّة، كما أنّ سمة الواقعيّة متخلّلة لكثير من قصائده، وذلك من أهمّ الأسس المضادّة للرّومانسيّة، إضافة إلى أنّ حجم الأنا عنده لا يصل لحدّ التّضخّم وعبادة الذّات. وقد ذكرت سلمى خضراء الجيّوسيّ ما نصّه: "لقد ظهرت الحركة الرّومانسيّة في الأدب العربيّ دون أن تساندها أيُّ فلسفة... ومن دون أن تفجّرها أيُّ ثورة على مستوى الثّورة الفرنسيّة، فقد كانت تفتقر إلى أساس فكريّ نابع من محيطها... فهي حركة لم تزد على أن حدثت، والواقع أنّها قد تكون أبسط الحركات الرّومانسيّة في تاريخ أيّ شعر". [الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربيّ الحديث، ص: 373]. وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ لفظة (الرّومانسيّة) قد شاعت في القراءات النّقديّة العربيّة للدّلالة على الشّعر الحزين أو الممتلئ بالحبّ والغزل والعاطفة، وهو استخدام إشاريّ عامّ لا يدلّ بالضّرورة على أنّ صاحبه ينتهج المنهج الرّومانسيّ، ولعلّ هذا المفهوم هو ما تداخل عند الصّانع في دراسته.

غير أنّ الشّعر الحداثيّ بشكل عامّ قد أغرق بدرجة قصوى في استثمار مشاهد الطّبيعة بتشكيلها تشكيلا واعيًا لتعبّر عن مقاطع ولقطات شعريّة ذات صلة وثيقة بتقاطيع المكان وجغرافيّة الطّبيعيّة، ليومض فيها الشّاعر رمزيّاتٍ تشتدّ نحو إعادة تكوين المكان ورسم الطّبيعة مرّة أخرى على نمطٍ من التّعبير التّخييليّ الكامن في شعريّته.

التوظيف الفنّيّ للطّبيعة

التّوظيف الفنّيّ للطّبيعة في العمل الأدبيّ والشّعريّ منه بشكل خاصّ يحوّلها من واقعها الصُّوريّ البارز إلى سياقها التّخييليّ، والشّاعر النّاجح هو الّذي يجعل من المتلقّي يدرك أنّ الطّبيعة في النّصّ هي المرتكز والمنطلق للتّلوين التّعبيريّ الأكثر رحابة، فتقوم بدور مهمّ في بناء النّصّ وتطوّره. إنّ دراسة الطّبيعة في أيّ نصّ يكشف لنا دقّة النّظرة الّتي ينظرها الشّاعر للحياة والكون.

ولقد تنبّه نقّاد الشّعر الخليجيّ إلى أهمّيّة دراسة الطّبيعة في نصوص شعراء الخليج، ويتجلّى ذلك واضحًا في نظرة علويّ الهاشميّ حيث يذهب إلى أنّ الطّبيعة في شعر شعراء الخليج المحدثين «لم تعد موضوعًا اجتماعيًّا موظّفًا. لقد أصبحت الطّبيعة مضمونًا متّصلًا بالشّكل الفنّيّ للقصيدة اتّصالًا عضويًّا دقيقًا، إذ انصهر موضوع الطّبيعة انصهارًا تامًّا بالغ الدّقّة والتّعقيد في تجربة الشّاعر الكّليّة»[1]، فصارت الطّبيعة وتجربة الشّاعر شيئًا واحدًا يتماهى كلٌّ منهما في الآخر، بل ربّما ذابت الطّبيعة في خضمّ التّجربة الشّعريّة ليُنتج لنا نمطٌ تعبيريٌّ غاية في النّضج والحساسيّة، وليتطوّر الأمر فيصل إلى درجة أن تبدو الطّبيعة نفسُها كأنّها غير حاضرةٍ في ثنايا النّصّ، حيث تكون دلالات ألفاظها عابرة وسريعة.

ويرى الهاشميّ أنّه لم يعد ذلك المظهر الطّبيعيّ مظهرًا وصفيًّا مجرّدًا، يقف عليه الشّاعر ليروي لنا عنه مشاهدات عينيّه، لكنّه «خَبِرَهُ وعاش حياته وعرف

(1) علويّ الهاشميّ: ما قالته النّخلة للبحر، ص: 69.

أسراره وعلاقاته، فنضُج معه في تجربته النّفسيّة والفكريّة والاجتماعيّة، ومن ثَمَّ اختاره من بين مظاهر الطبيعة وانتقاه لا كمظهر طبيعيّ، وإنّما كمظهر من مظاهر الحياة الّتي هي جوهر الطّبيعة وحقيقتها النّابضة، عندئذٍ فُتِحَ له سماءُ القصيدة، بل سماء تجربته الفنّيّة كلّها، ليُصبح رمزًا مشعًّا قد لا يذكره أبدًا كلفظٍ، وإنّما يكتفي بخيوط نوره يبثُّها في نسيج تلك التّجربة، فينشر حيويّته في أوصال القصيدة، ويُقيم بين عناصر عالمها علاقاتٍ متداخلة ومتفاعلة لا تنتهي، بل تظلّ موجودةً على الرّغم من انتهاء ذكر الرّمز نفسه»[1]، وهذه المعادلة غاية في الدّقة، فحضور الطّبيعة وجعلها المرتكز الرّمزيّ في مناحي القصيدة، مع غياب نسبيّ لذكر عناصرها، أو تلاشي تلك العناصر كلّما تقدّمت في القصيدة لهو ضربٌ من التّوليد الإنسانيّ لها، بحيث يشعر المتلقّي أنّ ثمّة إنسانًا أخر يجري في خضمّ التّجربة، فتغيب الطّبيعة بوصفها عناصر محدودة تنتهي حيث ينتهي مجال النّظر، لتحلّ محلّها الطّبيعة التّجربة الّتي لا نهاية لحدودها، ولا حدّ لنهايتها.

وتنحصر البيئة الخليجيّة في إطارٍ مثلّث زواياه الصّحراءُ والنّخلةُ والبحرُ، ذلك الإطار الّذي كوّن الثّقافة الشّعريّة بمزيج طَبَعَهُ كلٌّ عنصر من تلك العناصر الثّلاثة، ولأنّ تلك العناصر هي الأبرز في التّفاعل الذّاتيّ في بنية البيئة الخليجيّة؛ فإنّ تجارب الشّعراء جاءت مستلّة من ملامحها، تُغلِّفُ الشّاعر بسحنتها، وتكسو تجربته شيئًا من جمالها.

الصّحراء

الصّحراءُ ذلك العالم الممتلئ بالغرابة والدّهشة، والمتعمّق في سديميّته وغموضه، والمتقلّب في أجوائه الحارّة القاحلة، ولقد طَبعتْ كلّ تلك الآثار المتوهّجة في نفسيّة الشّاعر الخليجيّ، فأبدع نوعًا من البحث عن الذّات، والإصرار على تركيز البقاء، في مواجهة كلّ ذلك الجفاف الصّحراويّ المرّ.

(1) المرجع السّابق، ص: 70.

وفي قراءة للعلاقة بين الصّحراء والشّاعر الخليجيّ يعتقد سعد البازعيّ أنّ «الثّقافة هاهنا هي نتاج ذلك التّفاعل وتاريخه وإعلان الإنسان المتواصل عن بقائه في عالم الرِّيح والرّمل والمطر الشّحيح، وعن حبّه لذلك البقاء وقبوله لتحدّياته. والثّقافة أيضًا هي محصّلة الرّغبة الإنسانيّة الدّفينة في أنسنة الطّبيعة، وملء فضاء اختلافها بأُلفة الوجود، وهي التّفاصيل الّتي يرسمها الإنسان على جسد الأشياء الخارجيّة، وجماع أحلامه ورؤاه»[1]، ولا غرو حينئذ أن يذوب عشقًا وحبًّا في ذلك المحيط القاسي، حيث لا سبيل إلى إثبات الوجود وتكريس الذّات سوى بالانصهار والذّوب في ثنايا كلّ شقٍّ من تفاصيله.

وعلى ذلك فإنّ البازعيّ يرى أنّ الشّاعر السّعوديّ عبدالله الصّخيّان (و:1375هـ/1956م) في قصيدته (هواجس في طقس المطر) يؤكّد هذا المعنى حين يطلب من وطنه أن يصبّ له عطش الصّحراء في بدنه، وينثر رمال الغضى فيه، «والتّأكيد هنا يعني إيجاد عالم محتمل، عالم فنّيّ، موازٍ ومقابل لمزج قوى الإنسان مع المحيط به وإحداث التّفاعل بينهما، والأداة الفنّيّة الرّئيسة لتحقيق مثل ذلك العالم الفنّيّ هي الحكاية ذات الطّابع الأسطوريّ، الحكاية المنفكّة من أسر الزّمن وتفاصيل الواقع اليوميّ للحياة، والّتي تحمل في خلفيّتها إرثًا من الأحلام الإنسانيّة القديمة كأحلام الخصوبة والحريّة والمعرفة»[2]، فكم تداخلت الأحلام المغطّاة برمل الصّحراء مع أماني الرّواء والحياة، وكم نسجت الذّاكرة الخليجيّة في ذلك حكايا لا حصر لها، كلّها في رأي محمّد الشّنطيّ تستجدي الحياة حيث مظنّة اللّاحياة، وتستلهم من حكايا المواجهة والبطولة طُرُقَ العيش والبقاء والخلود، «الفرسُ رمزُ الصّراع ضدّ الخصم قهرًا للعدوان وللمسافات الشّاسعة دفاعًا عن الوجود عند الشّاعر رمزًا للانتقام من طول اللّيل (كرمز للظّلم والظّلام) وزمن

(1) سعد البازعيّ: ثقافة الصّحراء.. دراسة في أدب الجزيرة المعاصر، ص: 33.
(2) المرجع السّابق.

السّيّاف، وكلّ ذلك في سياق ميثولوجيّ[1] طقوسيّ ممّا يُضفي على الصّحراء هالةً شعريّة جماليّة تُسهم بالإفضاء، ولكنّها تبقى في إطار المغامرة الدّلاليّة الملتبسة»[2] في اتّساع نفسيّ شاسع باتّساع الصّحراء.

النّخلة

أمّا النّخلة فإنّها العنصر المُفضي إلى الإحساس بالرّاحة والأمان والفرحة والغبطة، بل هي ومضة الخير والعطاء والنّماء وسط البيداء القاحلة، يجد فيها الشاعر الخليجيّ راحته وأمانه من قفر الصّحراء ووحشتها ووحشيّتها، ولذلك فإنّ تعلّقه بها أشبه ما يكون بتعلّقه بمكوّنات الحياة برمّتها، وكأنّها السّلاح الّذي يواجه به الشّاعر جنود الصّحراء: الخُضرة في مواجهة الصّفرة والقحول، والرُّطَبُ في مواجهة المجاعة والعطش، وظلّ السّعف في مواجهة حرارة الهجير، بل إنّها تماثل المرأة في نظره، فلا يجد العطف والحنان إلاّ في أحضانها، والأمر نفسه عند فراق النّخلة، فهي فراق للحبيبة، فيكون الأمر ضياعًا وتيهًا واضطرابًا.

وهذا ما التفت إليه علويّ الهاشميّ عندما توقّف في رؤيته عند الشّاعر البحرينيّ عبدالرّحمن رفيع (و:1357هـ/1938م) في قصيدته (نَمَتْ على الرِّمال) الّتي يخاطب فيها النّخلة بقوله (صديقتي)، «فتشبه تلك الصّداقةُ الّتي تربط بين النّفسِ في مثل تلك الحالة والحاجةِ إلى المرأة صديقةً يدعوها: صديقتي، فتجتمع في هذه الكلمة خيوط النّفس والحاجة إلى المرأة والوطن، كما تتكثّف فيها تلك

(1) الميثولوجيا (mythology) كلمة يونانيّة تعني العلم الّذي يبحث في الأساطير والخرافات المتّصلة بالآلهة والأبطال الخرافيّين، وقد شاعت اللّفظة للدّلالة على الميثيّات الكلاسيكيّة أي اليونانيّة والرّومانيّة. ثمّ شملت كلّ ما يندرج تحت هذا المفهوم من ماضي الشّعوب الأخرى، مثل المصريّين، والهنود، والصّينيّين، واليابانيّين، والفرس، والصّقالبة، والإسكندينافيّين،...إلخ. يُنظر: جبّور عبدالنّور: المعجم الأدبيّ، ص: 274-275.

(2) محمّد صالح الشّنطيّ: التّجربة الشّعريّة الحديثة في المملكة العربيّة السّعوديّة، 720/2.

الأحاسيس الفيّاضة والحالة الوجدانيّة العميقة»[1]، في مشهد سرديّ نفسيّ، صهر فيه الشّاعر كلّ مشاعره، واستحضر كلّ ذاكرته ووعيه الآنيّ والسّالف، ليصوغ تجربته شاخصةً في رمز النّخلة.

إنّ استحضار رمز النّخلة يقود إلى التّفتيش عن مساقات الدّلالة المرتكزة في المجال الحركيّ والتّاريخيّ لها، ويسير نحو التّفكّر الوجدانيّ في معنى الصّمود والوقوف بشرف وقوّة وصلابة أمام المدّ العمرانيّ الإسمنتيّ القاسي الّذي قتل كلّ معاني العطاء والنّضارة والحبّ والأفق الممتدّ. إنّ هذه التّراكمات حسب رأي علويّ هي الّتي جعلت من الشّاعر البحرينيّ علي عبدالله خليفة (و:1363هـ/1944م) يشحذ قريحته بألم شديد، وأسى طافر ليصوغ كلّ تلك المعاني ويكثّف مشاعره كلّها في عنوان ديوانه (في وداع السّيّدة الخضراء)، فيهيم بها عشقًا، ويسكب عبراته على تذكّر أيّام طفولته الخضراء، ويحنّ لتلك الأزمنة المُعشبة، فنجده في جميع نصوصه «يظلّ يحرّك النّخلة كلفظة لها بُعد إشاريّ واحد ذو دلالة رمزيّة ضيّقة هو ما تعنيه أو تدلّ عليه أو ترمز إليه، وهو الوطن، أو الشَّعب دائمًا. ولأنّ النّخلة تتحرّك لفظةً لغويّة أو إشاريّة أو رمزيّة ضيّقة، أي مطابقة لصورة الواقع، فإنّها تظلّ محتفظة بكلّ ما حولها ويتّصل بها من ذلك الواقع الّذي تتكامل معه وبه مشهدًا طبيعيًّا ذا بعد واقعيّ»[2]، ومن ثمّ فإنّ تجربته الفنّيّة تبقى ملتصقة بالواقع، فتكون النّخلة هي البُعد الواقعيّ الجميل الّذي يتوق له الشّاعر ويحاول استحضاره من ذاكرته ووعيه الدّاخليّ، إزاء الواقع المرير الّذي يفرض نفسه بقسوة وعنف.

وقد قسّم الهاشميّ التّوظيف الفنّيّ للنّخلة عند شعراء البحرين المحدثين إلى ثلاث مراحل:

(1) علويّ الهاشميّ: ما قالته النّخلة للبحر، ص: 73.
(2) المرجع السّابق، ص: 80.

- **المرحلة الأولى:** مرحلة الصّورة النّقليّة، حيث جعل الشّاعر «صورة النّخلة في حدّ ذاتها أقرب إلى الصّورة الوصفيّة الّتي تتّسم بالمطابقة أو المقاربة بين الحقيقة الفنّيّة والحقيقة الموضوعيّة»[1]، وهي مرحلة يكون الواقع فيها هو المسيطر على كيان الشّاعر، فيدور في إطار الموضوعيّة، ونجد هذه السّمة موجودة عند شعراء مثل عبدالرّحمن رفيع وعلي عبدالله خليفة.

- **المرحلة الثّانية:** هي مرحلة الصّورة النّفسيّة حيث الشّاعر «يصبّ في جسد النّخلة تلك الشّعلة المتّقدة من الأحاسيس والرّوح النّضاليّة العميقة الّتي تظلّ سارية في أوصال القصيدة وأجوائها المختلفة ومستوياتها الفنّيّة المتطوّرة، حتّى مع غياب جسد النّخلة نفسه الّذي قد لا يُذكر في القصيدة»[2]، ويمثّل هذه المرحلة من الشّعراء الشاعر قاسم حدّاد (و:1367هـ/1948م) والشّاعرة حمدة خميس.

- **المرحلة الثّالثة:** هي مرحلة الصّورة الفنّيّة وهي المرحلة الّتي يتجلّى فيها البُعد الرّمزيّ في مستواه العميق، ويعني بها «طريقة تكوين الصّورة الشّعريّة الكلّيّة، وعلاقتها الجزئيّة المحبوكة والعميقة، أو ما يسمّى بالصّورة الموسّعة، وهي صورة التّفكير التّنبّؤيّ والتّقدّميّ، إنّها مجاز العواطف القويّة والتّأمّل الأصيل»[3]، وهذا أبرز ما تتّصف به القصيدة الحداثيّة حيث تتّكئ على المفاصل الجزئيّة من الحياة وما يتّصل بها من طبيعة فتصوغ صورًا شموليّة وعلائق واسعة مغرقة في الرّمزيّة، وممّن يمثّل هذه المرحلة الشّاعر يعقوب المحرّقيّ (1369هـ/1959م)، والشّاعر عليّ الشّرقاويّ (و:1367هـ/1948م).

(1) المرجع السّابق، ص: 78.
(2) المرجع السّابق، ص: 82.
(3) المرجع السّابق، ص: 88.

وتبقى النّخلة سمة بارزة تدلّ على تغلغل التّجربة وفرادتها، فقد رمز بها الشّاعر الخليجيّ إلى كلّ التّداخلات النّفسيّة من أسىً وفرح ووجدان وبؤس وشقاء، وإلى مختلف الأبعاد الواقعيّة والثّوريّة والحالمة، وهي المثال الشّاخص بكلّ ثبات وصبر لجميع التّأزّمات الفكريّة والوطنيّة، والمعبّرة عن عذابات الإنسان الخليجيّ ومعاناته وإساره، ومن ثمَّ فإنّها ضاربة بقوّة في وجدانه، ومتداخلة مع ذكرياته وآماله.

البحر

ونصل أخيرًا إلى التّوظيف الفنّيّ للبحر، ذلك المهمه المائيّ المخيف الّذي لا يقلّ غموضًا وسديميّة عن الصّحراء، فقد تقلّب تعامل الشّاعر الخليجيّ معه بين الخوف والرّجاء، وبين القلق والقرب، وبين الحذر والعشق، فثنائيّة الموت والحياة حاضرة بكلّ تفاصيلها في موضوع البحر حين يُستخدم بوصفه رمزًا يعبّر عن تفاصيل الحياة، فرزق الإنسان الخليجيّ مركوز فيه، ومن ثمّ عيشه وحياته كلّها، وفي الوقت نفسه فإنّ فمه مفتوح يبتلع الآلاف من البشر الّذين يحاولون انتزاع رزقهم من بين شدقيه، ومن ثمّ فإنّ محمّد الشّنطيّ يرى أنّ البحر قد أصبح عند بعض الشّعراء رمزًا للتّيه والضّياع والبحث عن الذّات، «فالزّورق أداة الرّحلة، والبحر – بما يثور فيه من عواصف ورياح – تجسيد للتّيه والقلق والاضطراب والتّمركز حول الذّات في شراعها المبحر نحو المجهول... فحياته زورق يبحر في لجج عاتية بين الأعاصير والعواصف حيث يمزج الشّاعر بين المعطيات النّفسيّة والمعطيات الحسّيّة»[1]، وعلى الرّغم ممّا قد يخبّئه لنا البحر من مفاجئات وآلام.

وعلى الرّغم من أنّ تلك الكثافة العاطفيّة والوجدانيّة تجاهه الّتي عادة ما تُغَلِّب النّزعة التّشاؤميّة والهروب من الواقع، فإنّ هذا التّرميز الشّعوريّ قد ينقلب عند بعض شعراء الخليج إلى الرّغبة الصّارخة في التّعلّق بالحياة والإقبال عليها،

(1) محمّد صالح الشّنطيّ: التّجربة الشّعريّة الحديثة في المملكة العربيّة السّعوديّة، 976/3.

كما ذكر النّاقد الجزائريّ عبدالقادر فيدوح (و:1367هـ/1948م) عن إحدى قصائد الشّاعر البحرينيّ أحمد محمّد آل خليفة (ت: 1425هـ/2004م)، الّتي يستنطق فيها الشّواطئ والضّفاف، حيث تغيب تلك النّزعة في شكلها السّلبي وتحلّ محلها «معاناةٌ وجوديّةٌ ترقى بالوجدان وبالنّصّ من المستوى اللّفظيّ إلى المستوى الوجوديّ، على اعتبار أنّ الشّاعر يبدي تمسّكًا كبيرًا بالشّباب، ليس بوصفه زمنًا ملموسًا يمتدّ في عمر معدود محدود، وإنّما بوصفه حالة شعريّة ووجوديّة ترافق الإنسان بإحساسه بالحياة واندماجه في سحرها، وكأنّ الشّاعر بذلك يبتكر زمنه الخاصّ والنّادر، والّذي لا حدود له؛ لأنّه ممتدّ في اللانهائيّ وهو غير محصور»[1].

وهي ذات النّظرة الّتي تعامل بها الشّاعر الخليجيّ مع الصّحراء، حيث كسر حدّة هذين المُخِيفَيْن، ليقلب المعادلة من الموت والخوف إلى الأمل واستشراف الحياة، ولعلّ من المهام الّتي يضطلع بها الشّعر العربيّ بخاصّة أنّه يتجاوز مجرّد تفعيل الوجدان والمشاعر إلى حدّ مواجهة الواقع ومحاولة التّغلّب عليه، وإضفاء تلاوين مغايرة بل مفاجئة لحركة التّوقّع الذّهنيّ وهو الإدهاش بحدّ ذاته، فيكون الشّعر فنًّا قادرًا على إفشاء مضمون الّذات، وتطلّعاتها وآمالها خصوصًا في مواجهة عقبات الفناء.

وقد يسير البحر في دلالته عند شعراء الخليج العربيّ نحو تذكّر الماضي والحنين إليه، حيث كان ملجأ الإنسان الخليجيّ في كسب رزقه، وفي ترفيهه وسمره وغدوّه ورواحه، ولذلك فإنّ أحمد الدّوسريّ يرى أنّ ديوان (أنين الصّواري) للشّاعر البحرينيّ عليّ عبدالله خليفة «ما هو إلاّ وداع مبكّر للبحر ولمهن الأجداد: الغوص والتّجارة، ورثاء للمراكب الّتي تئنّ صواريها من ألم الفقد الأبديّ هذه المرّة.

(1) عبدالقادر فيدوح: النّزوع الدّراميّ و انشطار الذّات بين استدعاء الماضي وخيبة الحاضر. ضمن مجموعة أبحاث تحت عنوان، شعر الشّيخ أحمد محمّد آل خليفة.. الطّبيعة والذّاكرة، (مملكة البحرين: جامعة البحرين، كليّة الآداب، اللّجنة الثّقافيّة، (د.ت)، ص: 11.

لكنّ آثار عناصر المكان لا تنفكّ تقطر من قصيدة علي عبدالله خليفة، وخطوطُها الرّئيسيّة البحر وبساتين النّخيل»[1]، إنّ هذا الوداع هو بمثابة رثاء مبطّن، وبكاء صارخ ليس على البحر وما اتّصل به من مهن وحسب، بل على الماضي بكلّ تاريخه وأيّامه وجماليّاته، وبكلّ التّفاصيل النّفسيّة والإنسانيّة الّتي كان يتّسم بها، خصوصًا أمام المدّ الحضاريّ المجرّد من تلك القيم الإنسانيّة.

****

(1) أحمد الدّوسريّ: اتّجاهات الشّعر المعاصر في الجزيرة العربيّة، ص: 78.

ثالثًا:

الاتّجاه البنيويّ

الملامح والسّمات

فلسفة الرّؤية

ينبثق الاتّجاه البنيويّ (Structuralism) في منطلقه الأوّل من خلال فلسفة تناهض الدّعوة إلى تشظّي المعرفة وتقسيمها إلى تخصّصات محدّدة ودقيقة، وذلك عن طريق إيجاد منهج يكفل التّكامل المعرفيّ للرّبط بين العلوم جميعها ضمن توجّه شامل يلمّ جميع تلك العلوم في إطار واحد ونسق متّحد، خصوصًا وأنّ تفسير الظّواهر العامّة قد يوقع في إشكاليّة الانحراف عن حقيقة الفكرة أو قصور الرّؤية فيها إذا ما اقتصرنا في الأخذ بتفسير الأمور على تخصّص ما، أو محدِّدات فكريّة نمطيّة معيّنة، «فاستحوذت علاقاتُ الّذات الإنسانيّة بلغتها وبالكون من حولها على اهتمام الطّرح البنيويّ في عموم مجالات المعرفة: الفيزياء، والرّياضيّات، والإنثربولوجيا، وعلم الاجتماع، والفلسفة والأدب. وركّزت المعرفة البنيويّة على كون (العالم) حقيقة واقعة يمكن للإنسان إدراكُها. ولذلك توجّهت البنيويّة توجّها شموليًّا إدماجيًّا يعالج العالم بأكمله بما فيه الإنسان»[1].

وهكذا فإنّها تسعى من خلال إنشاء منظومة متكاملة في مجالات علميّة شتّى أن تقدّم تفسيرات علميّة لكافّة الظّواهر والإشكاليّات التّي تحيط بالإنسان بوصفه قادرًا على إدراك حقيقة ما يدور حوله، و«تزعم البنيويّة... أنّها تملك المفاتيح لمغاليق المعرفة كلّها، وأنّها قادرة على تفسير كلّ شيء، وذلك بما تملكه

(1) ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 67-68.

من روح التّسامح الّتي تعينها على قبول القرائن الّتي تتعارض في ظاهرها، وذلك من خلال الولع باكتشاف الأنماط»[1]، وعلى ذلك نجد أنّ من أخصّ ما تعارضه البنيويّة إخضاع العلوم وتفسيراتها إلى العوامل الإيمانيّة المتعلّقة بقياس الأفكار وفق مبدأ فكريّ أو فلسفيّ أو دينيّ محدّد، «ولم يُشبع هذه الرّغبةَ ما كان وما زال سائدًا من المعتقدات الإيدلوجيّة، خاصّة الماركسيّة والنّظريّة الفلسفيّة الفرويديّة، فقد افتقرت مثل تلك المذاهب إلى الشّمول الكافي لتفسير الظّواهر عامّة، وكذلك إلى العلميّة المُقنِعة»[2].

ومن ثمَّ فإنّ البنيويّة لا تتّجه إلى الفكرة أو الموضوع بل تشتغل مباشرةً في بنية العمل وتراكيبه وخصائصه التّكوينيّة وأنساقه الدِّلاليّة و«تحديد وظائف العناصر الدّاخليّة في تركيب اللّغة، ومبيّنةً أنّ هذه الوظائف المحدَّدة بمجموعة من الموازنات والمقابلات هي مندرجة في منظومات واضحة»[3]، وعلى ذلك لم تعد النّظرة إلى الأشياء نظرة تجزيئيّة تعتمد على الجزء منطلقة لاكتشاف الكلّ، فالكلّ والجزء في نظر البنيويّة أمران مختلفان ليس أحدهما ضمن الآخر أو مكوَّنًا من مجموع الآخر، «فكلّ بنية هي لا محالة مجموعة علاقات تتبع نظامًا معيّنًا وخصوصًا، وهكذا تحوّل المنهج المعرفيّ إلى محاولة معرفة (ماهيّة) الأشياء إلى (كيفيّة) ترابط أجزائه وعملها مجتمعةً. فكان من نتائج هذا التّحوّل أنّ... تغيّر مفهوم العالم واللّغة وترابطت الأمور وتشابكت، فلم يعد (العالم) الخارجيّ معزولاً عن اللّغة الّتي تصفه ولا هو مجرّد تجربة انطبعت في الدّماغ تستطيع تمثيلها بتجرّد تامّ من بعدُ»[4].

(1) وليد قصّاب: مناهج النّقد الأدبيّ الحديث، ص: 119.
(2) ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 67.
(3) جبّور عبدالنّور: المعجم الأدبيّ، ص: 52.
(4) ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 68.

وعليه فقد خالفت البنيويّة في النّهاية الأطروحات الّتي عملت فيها الفلسفةُ نحو الوجود والإنسان والذّات والتّاريخ، وصارت تتحرّك في مضامين مغايرة مستخدمةً الحديث عن البنية والنّسق والنّظام واللّغة وغيرها، «فهم يرون أنّ لكلّ شيء بنية، ويمكن تفسيره من خلال معرفة هذه البنية ودراسة مكوّناتها، وهم يركّزون في الدّراسة على العلاقات الّتي تنشأ داخل البنية لا على العناصر المفردة المكوّنة لهذه البنية»[1]، هذا المفهوم تحدّد ابتداءً من خلال فكرة البنيويّين عن مصطلح (البنية)، حيث يرون أنّ البنية «هي ما نعقله من علاقة الأشياء لا الأشياء ذاتها»[2]، وهي من ثمّ تنظر في دواخل تركيب الأشياء وكيفيّة تشييدها رابطةً جميع البُنى ببعضها البعض في تداخل بين علاقاتها وتشكّل نسقها العامّ.

وقد أثّرت تلك الرّؤى على نظرة البنيويّين إلى الإنسان نفسه، حيث حيّدت البنيويّة الإنسان وهمّشت وجوده، وتجاوزته نحو آفاق العمل نفسه، إذ تنظر إليه «بوصفه نسقًا من العلاقات والتّرابطات الّتي تعكسه. وبهذا المعنى فإنّ البنيويّة تبتلع الإنسان، أو تقوده إلى الانحلال دون النّظر إليه بوصفه موجودًا اجتماعيًّا ذاتًا للتّاريخ»[3]، فالإنسان حتّى وإن كان سببًا في إيجاد أي ظاهرة فهو مجرّد مُحدث لها، والأهمّ هو الظّاهرة نفسها، والعمل نفسه، كيف يسير، وما هي أنماط تكوينه، وهذا الّذي ولّد بعد ذلك مبدأ (موت المؤلّف) الّذي ينادي بأهمّيّة عدم ارتباط العمل بمؤلّفه وجعله بؤرة الاهتمام في الدّراسة، بل يجب الارتكاز على النّصّ ذاته دون أي علاقات خارجيّة به.

(1) وليد قصّاب: مناهج النّقد الأدبيّ الحديث، ص: 120.

(2) إديث كريزويل: عصر البنيويّة، ترجمة جابر عصفور، (الكويت: دار سعاد الصّباح، 1993م)، الطّبعة الأولى، ص: 413.

(3) ت.أ ساخاروفا: من فلسفة الوجود إلى البنيويّة.. دراسة نقديّة للاتّجاهات الرّئيسيّة، ترجمة وتقديم أحمد برقاويّ، (سوريا: دار دمشق، 1984م)، الطّبعة الأولى، ص: 168.

بنية اللّغة

يعدّ النّظام اللّغويّ والنّسق الإشاريّ الأنموذج الأمثل للدّراسة البنيويّة، إذ اتّكأ البنيويّون على بنية اللّغة بدرجة كبيرة؛ حيث «تشكّل اللّغة –كونها مستقلّة عن القرارت الفرديّة، وحاملة تقاليد ألوف السّنين وبالإضافة إلى كونها أداة ضروريّة لتفكير أيّ واحد – تشكّل فئة ذات امتياز في الحقائق الإنسانيّة، ومن هنا فالتّفكير بأنّها مصدر لبنيات مهمّة من ناحية عمرها بشكل خاصّ (أنّها تفوق عمر العلوم بكثير) ومن ناحية شموليّتها وقدرتها، هو أمر طبيعيّ جدًّا»[1]، وتعتبر النّظريّات الأولى الّتي وضعها اللّغويّ السّويسريّ (دي سوسير) (ت:1331هـ/1913م) في النّصف الأوّل من القرن العشرين البداية التّنظيريّة الأولى للمنهج البنيويّ في الفكر اللّغويّ والأدبيّ وذلك من خلال محاضراته الّتي ألقاها على طلاّبه حول الثّنائيّات المتقابلة في وصف الأنظمة اللّغويّة، «كثنائيّة اللّغة والكلام، إذ يرى أنّ الكلام عمل فرديّ آنيّ مختلف مشتّت يقع في زمن متغيّر، بينما اللّغة نموذج اجتماعيّ ذهني لا يبرز على سطح الحياة، وهو الّذي يحكم عمليّات الكلام ويمثّل مرجعيّته الّتي يحتكم إليها.

ومن الثّنائيّات الّتي أبرزها تلك الّتي أقامها للتّمييز بين محورين: محور تطوّريّ من ناحية يرتكز على دراسة الظّواهر في مسارها وصيرورتها في الزّمن وتحوّلاتها المختلفة، ومحور تزامنيّ وصفيّ يعنى بتحليل نظام الظّواهر في لحظة زمنيّة معيّنة بغضّ النّظر عن تاريخها السّابق وتطوّرها اللاّحق. أيضًا من ثنائيّات (دي سوسيير) المهمّة ثنائيّة علم اللّغة الدّاخليّ وعلم اللّغة الخارجيّ، فعلم اللّغة الخارجيّ المرتبط بالعلاقات والّظروف والبيئات والأوضاع الخارجيّة المتّصلة بالحقائق اللّغويّة، أمّا علم اللّغة الدّاخليّ فمرتبط بالقوانين المنبثقة من اللّغة ذاتها بغضّ النّظر عن الإطار الخارجيّ»[2].

---

(1) جان بياجيه: البنيويّة، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، (باريس وبيروت: منشورات عويدات، 1985م)، الطّبعة الرّابعة، ص: 63.

(2) صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر ومصطلحاته، ص: 85 – 87.

لم يستخدم (دي سوسيير) لفظة (البنية) كما هي الآن بل كان يشير إليها بمفردة «النّظام»[1]، إلاّ أنّ مصطلح (البنية) برز جليًّا عند الشّكلانيّين الرّوس الّذين أسهموا بعد ذلك في تطوير الفكرة البنيويّة وبالتّحديد عند اللّغويّ الرّوسيّ (رومان جاكبسون) (ت:1402هـ/1982م) الّذي بلور الكثير من الأفكار المرتبطة بالبنيويّة اللّغويّة والّتي قادت إلى فهم الحركة البنيويّة في الفكر الأدبيّ والنّقديّ في مرحلة السّتّينيّات فيما عُرف حينها (بمدرسة النّقد الجديد)، ولعلّ أهمّ أطروحاته في ذلك محاولته لهيكلة الرّسالة اللّغويّة وتحديده لمفهوم (أدبيّة أو شعريّة) الأدب، وذلك من خلال هيكلته للحدث الاتّصاليّ حيث يرى أنّ «عمليّة التّوصيل اللّغويّ تقوم على مُخاطِب هو مُرسِل يُرسل رسالة إلى المخاطَب المستقبِل لرسالته، وتُستخدَم الرِّسالةُ شفرةً (هي عادة لغة يعرفها كلّ من المخاطِب والمخاطَب). وللرّسالة سياق (أو مُشار إليه) كما أنّها تنتقل عبر اتّصال (أو وسيط كالكلام الحيّ، أو التليفون، أو الكتابة)»[2]، وصار الاشتغال في النّظر إلى التّركيز على إحدى تلك العناصر السّتّ.

فبالتّركيز على المرسِل تسود الوظيفة الانفعاليّة والعاطفيّة، والتّركيز على المستقبِل أو المخاطَب يغلّب وظيفة النّزوع إلى الآخر، والتّركيز على السّياق يسوِّد النّاحية المرجعيّة، والتّركيز على وسيلة انتقال الرِّسالة يغلّب الوظيفة الاختباريّة أي اختبار مدى سلامة الوسيلة، أمّا التّركيز على الرِّسالة نفسها فيغلّب الوظيفة الشِّعريّة أو الجماليّة[3].

انطلق (جاكبسون) من خلال أفكاره تلك لتطويع الفكرة البنيويّة اللّغويّة في الدّراسات الأدبيّة فقام هو والعالم اللّغويّ الفرنسيّ (ليفي شتراوس) (ت:1430هـ/2009م) بدراسة أعمال أدبيّة بالاعتماد على النّموذج اللّغويّ القادر

(1) جان بياجيه: البنيويّة، ص: 64.

(2) رامان سِلدن: النّظريّة الأدبيّة المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، (القاهرة: دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1998م)، ص: 20.

(3) يُنظر: ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 73-74.

على الوصول إلى نتائج مقنعة أكثر خصوبة من التّحليل التّاريخيّ، فانعكست مفاهيم البنيويّة على الأدب وأثّرت فيه تأثيرًا كبيراً، «فالأدب لم يعد إبداعًا عبقريًّا يعتمد على قدرة المؤلّف الخارقة، بل أصبح صيغةً كتابيّة مؤسّساتيّة تحكمها قوانين وشيفرات تميط اللّثام عن هذا اللّغز... كما أثّرت البنيويّةُ على مفاهيم وظيفة الأدب وطبيعته فلا هو يحيل إلى العالم الخارجيّ الطّبيعيّ كما ترى نظريّة المحاكاة، ولا هو عبقريّة تعتمد على مؤلّفها وصاحبها... وإنّما هو مجموعة حيل لا تمتّ لصاحبها بصلة، بل إنّها تصنعه وتتحكّم فيه. أمّا القارئ فما هو إلاّ بنية إنتاج ثقافيّ مدرّب على حلّ الشّيفرات وتتبّعها ورصدها... وهكذا يتنازل المؤلّف عن وظيفته للكتابة، وتمتصّ الكتابة وظيفة القارئ الّذي يتنازل للقراءة عن دوره الفاعل»[1]، فتغيب حينئذ كلّ مفاهيم الإبداع والتّفرّد والتّميّز بغياب ذاتيّة المؤلّف والقارئ ويُطلق العنان للنّصّ أن يثبت وجوده بنفسه وبما يحوى من بُنى وآليّات لغويّة وتركيبيّة.

النّقد البنيويّ

ولَّد التّفكير اللّغويّ البنيويّ خاصّةً في مجالات علم اللّغة العام خطَّهُ النّقديَّ الأدبيَّ، وكما أشرنا من قبل أنّ الشّكلانيين الرّوس هم من أسّس الفكرة النّقديّة الأدبيّة على أسس البنيويّة، كما أنّ للتّفكير الألسنيّ دوره الأوّل في بلورة الفكرة إذ إنّ (دي سوسيير) قد قدم طروحاته الأولى في كتبه اللّسانيّة ككتاب (محاضرات في اللّسانيّات العامّة)، وكتاب (دروس في علم اللّغة العامّ).

وعلى الرّغم من أنّ الاتّجاهات البنيويّة في النّقد قد اتّخذت عدّة مناحٍ ومسارات خصوصًا بين الماركسيّين والشّكليّين الثّائرين أصلاً على الماركسيّة، فإنّ السّمة العامّة الّتي تقف وراء فكرة النّقد البنيويّ واحدة وهي الاهتمام بشكلانيّة

(1) المرجع السّابق، ص: 74.

الأدب، والتّعاطي مع النّصّ الأدبيّ على أنّه هيكل لغويّ يجب التّعامل معه بعيدًا عن أيّ علاقات أو عوامل خارج بنائه اللّغويّ، وتعطيل المحور التّاريخيّ في الأدب مقابل تفعيل البحث في الأدب بوصفه نظامًا في حدّ ذاته، وتحلّل الأدب من جميع الأطر الّتي غلّفتها به المناهج النّقديّة الأخرى، ومن هنا أيضًا نشأت إشكاليّة عريضة وهي هل البنيويّة فلسفة أم منهج خاصّ للبحث العلميّ؟ خصوصًا وأنّ منشأ البنيويّة كان إثر موقف مضادّ للمناهج والأُطُر الأخرى[1].

وعلى ذلك يمكننا وضع مجموعة من السّمات والملامح الّتي تحدِّد النّقد الأدبيّ البنيويّ:

1. الاتّكاء على الفكرة البنيويّة اللّغويّة في النّظر إلى النّصوص، حيث النّصُّ عبارة عن لغة، واللّغة خاضعةٌ لنظام محدَّد هو ما أطلق عليه (دي سوسيير) مصطلح (النّسق) وهو «نظام ينطوي على استقلال ذاتيّ، يشكّل كُلاًّ موحَّدا، وتقترن كُليّته بآنيّة علاقاته الّتي لا قيمة للأجزاء خارجها»[2]، وتلك هي القوانين والأحكام العامّة الّتي تحكم كلام الفرد كي يؤدّي دِلالة ما، وهذا النّسق إذا خلا الكلام منه أصبح مجرّد أصوات لا دلالة لها ولا معنى.

2. ارتكاز النّقد على الأبنية الداخليّة للنّصوص بوصفها عالمًا له وجوده الخاصّ، وله أنظمته وبنيته المكوّنة من مجموعة العلاقات الدقيقة القائمة بين أجزائه، ولا يمكن تحديد قيمة أيّ لفظة إلاّ بعلاقتها مع غيرها من ألفاظ النّصّ، «والأعمال الأدبيّة تصبح حينئذ أبنية كليّة ذات نُظم، وتحليلها يعني إدراك علائقها الدّاخليّة ودرجة ترابطها والعناصر المنهجيّة فيها وتركيبها بهذا النّمط الّذي تؤدّي به وظائفها الجماليّة

(1) للتّوسّع في ذلك يُنظر: ت.أ ساخاروفا: من فلسفة الوجود إلى البنيويّة، ص: 165 – 171.
(2) إديث كريزويل: عصر البنيويّة، ص: 415.

المتعدّدة»[1]، هذه البنية هي الّتي تحدِّد ماهيّة الجنس الأدبيّ من رواية وشعر وقصّة... إلخ.

3. يقف النّقد البنيويّ عند حدّ اكتشاف تلك البنية الّتي افترض وجودها ابتداءً، حيث إنّها الدّليل على معرفة قانون ذلك العمل الأدبـيّ، ثمّ لا يهتمّ بعدُ بما هو أبعد من ذلك، فلا يلتفت إلى دلالاته ولا إلى علاقاته الخارجيّة، بل لا يهتمّ أبدًا بشرح العمل وتفسيره أو البحث عن قيمته الثّقافيّة؛ لأنّ «العمل الفنّيّ بناءٌ من الإيماءات والإشارات تخدم غرضًا جماليًّا محدّدًا»[2]، فهي إشارات ونظام لغويّ وحسب.

4. المنهج البنيويّ النّقديّ منهج تحليليّ وليس منهجًا تقويميًّا يقدِّم أحكامًا قيميّة على الأعمال الأدبيّة، «إنّ التّحليل البنيويّ... هو في أساسه وتكوينه تحليل مقارن: إنّه يبحث عن أشكال، لا عن مضمون»[3]، وعلى ذلك فليس من المهمّ أن يكون النّصُّ ضمن الأدب الرّفيع أو الوضيع، فالقيم الطّافرة من معاني النّصّ لا تشكّل هدف البنيويّة المباشر، إنّها باختصار تبحث عن كيفيّة إنتاج المعنى لا عن المعنى، ومن ثمّ قامت بتجاوز دِلالات اللّغة والاهتمام باللّغة نفسها، وتجريد العمل الأدبيّ من أيّ بُعد آخر.

5. وبعد تصفية النّصّ من عوامل المعنى والمتعلّقات الأخرى يتمّ التّعامل معه بوصفه مجموعة من الإشارات والرّموز المتكوّنة داخله، «فيستطيع البنيويّ أو غيره أن يدرس الجملة على مستواها الصّرفيّ والنّحويّ، ويتتبّع العلاقات الّتي تربطها بما يجاروها، وبمرجعها السّياقي الّذي هو

(1) صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر ومصطلحاته، ص: 91.
(2) رينيه وليك وآوستن وآرن: نظريّة الأدب، ص: 193.
(3) رونالد بارت: التّحليل النّصيّ.. تطبيقات على نصوص من التّوراة والإنجيل والقصّة القصيرة، ترجمة وتقديم عبدالكبير الشّرقاويّ: (سوريا: دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، 2009م)، ص: 27.

الإطار الّذي تحيل إليه»[1]، فتدخل حينها مجموعة المستويات المتعلّقة بالشّكل كالنّحو والإيقاع والأسلوب، ويتمّ ذلك عن طريق تجزئة النّصّ إلى وحدات صغيره، «فالقصيدة لا تصبح مجرّد مجموعة من الأبيات، نعاملها في الظّاهر على أنّها محصّلة لهذه الأبيات كما توحي النّظرة السّطحيّة المتعجّلة، بل تُبنى من مستويات - وهي الّتي يمكن تقسيم العمل الأدبيّ إليها - تخترق هذه الأجزاء وتتغلغل فيها وتشتبك معها، يمكن أن ندرك من ذلك أنّ البنية الدِّلاليّة للقصيدة الشّعريّة مثلاً هي محصّلة مجموعة من البُنى المتمثّلة في البنية الإيقاعيّة والبنية التّركيبيّة والتّعبيريّة والبنية التّخييليّة الّتي تصل إلى ذِرْوَتها في المستوى الرّمزيّ»[2].

6. ولاكتشاف بنية النّصّ - المفترض وجودها - «يتمّ التّركيز على ظواهر أسلوبيّة موجودة في النّصّ، كالتّشابه، والتّناظر، والتّعارض، والتّضادّ، والتّناصّ، والتّوازي، وغيرها، وكذلك على الظّواهر الصّوتيّة كالإيقاع، والنّبر، والجهر، والهمس، وغيرها».[3]

7. ثمّ بعد تجزيء النّصّ إلى بُنى ووحدات صغيرة يتمّ التّعامل معه مرّة أخرى على أنّه بنية واحدة متكاملة، ويتم ذلك عن طريق «إثبات التّرابطات المتبادلة بين الوحدات، والوظائف المكتشفة الّتي غالبًا ما تكون منفصلة، أو متكتّلة، أو متشابكة، أو أيضًا مجدولة؛ لأنّ النّصّ كما يدلّ على ذلك اشتقاق اللّفظة، هو نسيج وجدليّة من التّرابطات المتبادلة، قد تنزاح عن بعضها بواسطة إدماج ترابطات متبادلة أخرى»[4]، هذه الوحدات الوظيفيّة يتمّ عن طريقها تفتيت العمل الأدبيّ ورصّها في قوائم أو جداول

(1) ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 72 - 73.
(2) صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر ومصطلحاته، ص: 96 - 97.
(3) وليد قصّاب: مناهج النّقد الأدبيّ الحديث، ص: 136.
(4) رونالد بارت: التّحليل النّصيّ، ص: 32.

ثمّ يُلمّ شعثها مرّة أخرى لبعث قراءة جديدة للنّصّ، ومن ثمّ فإنّ معالجة ألفاظ النّصّ لا تكون من خلال دراسة اللّفظة نفسها، بل من خلال علاقتها بأخواتها الأخريات داخل محيط النّصّ.

8. وتنبني على ذلك مسألة مهمّة وهي أنّ مهمّة النّاقد قد خرجت عن المهمّة المعهودة في تفسير العمل الأدبّي، وأصبح عليه أن يقدِّم قراءة أخرى متاخمة، قراءة جديدة، قراءة مُنتجَة من رحم النّصّ الأولّ، بمعنى «أن يصوغ النّاقدُ كتابةً جديدة على الكتابة الأولى للعمل الأدبّي... أي أنّه يعيد توزيع أدوار الكاتب والشّارح»[1]، وهذه نتيجة غياب كلّ قصد للمؤلّف، فالنّصّ يحتمل قراءات ومقاصد متعدِّدة، والنّاقد عليه أن يُبرز القراءة الموازية، فهو حينئذ يكون محاورًا للكاتب الفعليّ متثاقفًا معه، ومن ثمّ يحلّ النّاقد محلّ الكاتب، ومن هنا كان أن ألغى البنيويّون دور المؤلّف، وحكموا بموته، وعلى حدّ قول النّاقد الفرنسيّ رولان بارت (ت:1400هـ/1980م): «إنّ النّصّ ليُصنع من الآن وصاعدًا ويُقرأ بطريقة تجعل المؤلّف عنه غائبًا على كلّ المستويات»[2].

في التّراث النّقديّ العربيّ

لا شكّ أنّ نقّادنا القدماء كانوا على وعي تامّ بأهمّيّة تكوين البنية اللّغويّة في قراءاتهم للنّصوص، بل إنّ اتّكاء النّقد القديم على الظّاهرة اللّغويّة في بحث جماليّات النّصوص كان العتبة الأولى الّتي خطا عليها البحث البلاغيّ النّقديّ عند القدماء، ويُلاحظ ذلك جليًّا عند عبدالقاهر الجرجانيّ الّذي أسّس مفاهيم النّقد

(1) رونالد بارت: النّقد البنيويّ للحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد، (باريس وبيروت: منشورات عويدات 1988م)، الطّبعة الأولى، ص: 27 – 28.

(2) رونالد بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عيّاشيّ، (سوريا: مركز الإنماء الحضاريّ، 1994م)، الطّبعة الأولى، ص: 20.

بلاغيًّا منطلقًا من قاعدة التّفكير اللّغويّ من خلال نظريّة (النَّظْم) الّتي بنى عليها فلسفته النّقديّة برمّتها، وهي: «أن تضع كلامك الوضع الّذي يقتضيه علم النّحو، وتعملَ على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه الّتي نُهجتْ فلا تزيغَ عنها وتحفظَ الرّسوم الّتي رُسِمتْ لك، فلا تُخلُّ بشيء منها»[1].

فواضح أنّه ارتكز على النّظام النّحويّ، الّذي انتقل من خلاله إلى المظهر البلاغيّ الّذي هو أساس العمليّة النّقديّة للنّصوص، حيث إنّ عمليّة نجاح التّواصل بين مبدع النّصّ والمتلقّي تتمّ من خلال النّظم كما يطرح الجرجانيّ، بحيث «لا يُتصوَّر أن يتعلَّق الفكر بمعاني الكلم أفرادًا ومجرّدةً من معاني النّحو، فلا يقوم في وَهْم ولا يصحّ في عقل، أن يتفكّر متفكّرٌ في معنى (فِعْلٍ) من غير أن يريد إعماله في (اسم)، ولا أن يتفكّر في معنى (اسم) من غير أن يريد إعمال (فِعْلٍ) فيه، وجعله فاعلاً له أو مفعولاً، أو يريد فيه حُكْمًا سوى ذلك»[2]، فالألفاظ لا يمكنها بحال من الأحوال أن تؤدّي المعنى أو تحمل قيمةً جماليّة وهي منفردة مبعثرة بلا التئام وبلا رباط يربط بينها، وهذا الرّابط هو النّظام اللّغويّ الّذي يبرّر علاقات تلك الألفاظ بعضها البعض، «ومن هنا فإنّ أوّل مظهر يشير إليه مفهوم النّظم هو النّظام اللّغويّ نفسه، فوجود هذا الأخير لا يسمح لتلك الأحداث اللّغويّة أن تتمّ دونه»[3]، وهذا تمامًا ما عناه الخطّابيّ في وصفه للكلام وهو الصّيغة الأولى الّتي تسبق الإبداع، والّتي لا يمكن أن يُقرأ الإبداع ابتداءً إلاّ مضمّنًا إيّاها: «إنّما يقوم الكلام بهذه الأشياء الثّلاثة: لفظٌ حامل، ومعنى قائم، ورباط لهما ناظم»[4]،

(1) عبدالقاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز، ص:81.
(2) المرجع السّابق، ص: 410.
(3) محمّد عبدالرّزّاق عبدالغفّار: عبدالقاهر الجرجانيّ في النّقد العربيّ الحديث، (بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 2002م)، الطّبعة الأولى، ص: 24.
(4) أبوسليمان حمد بن إبراهيم الخطّابيّ: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للخطّابيّ والرّمانيّ وعبدالقاهر الجرجانيّ، تحقيق محمّد خلف الله ومحمّد زغلول سلام، (مصر: دار المعارف، الطّبعة الأولى، ص: 27.

فالرّباط النّاظم – وهو رباط القاعدة النّحويّة واللّغويّة – هو المحكّ في جعل ذلك اللّفظ وقرينه المعنى يلتئمان في منظومة مفهومة تقود بعد ذلك إلى النّصّ وتخلّق العمل الإبداعيّ.

بيد أنّ الفكرة النّقديّة العربيّة في ذلك لم تقع فيما وقعت فيه البنيويّة من تحجيم لباقي الأنساق النّقديّة ومقاييس قراءة النّصوص على حساب البنية اللّغويّة، ذلك أنّ النّقد العربيّ منطلق من الثّقافة الإسلاميّة الّتي لا تبني رؤاها في رحم عالم الشّكّ وانعدام اليقين كما البنيويّة الّتي نشأت ضمن رؤية فلسفيّة كرّست الشّك، وتخبّطت في عالم الإيمان، وضادّت الأديان وكلّ يقينيّات الأفكار، ومن ثمّ فإنّها نظرت إلى الأشياء جميعًا على أنّها ذات نظام واحد كامل، أو بنية مستقلّة حادثة بذاتها، مستغنية عن أيّ شيء يدلف عليها من الخارج، «وهذا تفكير خطير يحمل في أثنائه إلغاء لفكرة السّبب والمسبّب، وفكرة الخالق المدبِّر، وأنّ لكلّ حدث لا بدّ من مُحدث. إنّ هذا يعني إزاحة الذّات الفعالة، والنّظر إلى الأشياء على نحو يبدو معه بناؤها نظامًا آليًّا يعمل بطريقة لا واعية تتجاوز إرادة الأفراد»[1].

وقد انعكست تلك النّظرة الفلسفيّة على القراءة البنيويّة للنّصوص فأسقطت كلّ توجّه وتيّار فكريّ تُقاس النّصوص عليه، كما خلّصت النّصّ من مرجعيّته، وألغت مؤلّفه وأماناته، تدخل في ذلك حتّى النّصوص المقدّسة، كما أنّها أسرفت وغالت في النّقد الشّكلانيّ، على النقيض تمامًا من الاتّجاه الاجتماعيّ الّذي ألغى الشّكل وتناول المضمون وحسب. كما أنّ البنيويّة اعتمدت كليّةً على النّموذج اللّغويّ في النّقد، وإلغاء الفروق بين النّصوص، حتّى أصبحت كلّ النّصوص في نظرها متساويةً في الجودة والحُسن.

أمّا الثّقافة النّقديّة العربيّة فبسبب الشّموليّة الّتي أكسبها إيّاها الإسلام

(1) وليد قصّاب: مناهج النّقد الأدبيّ الحديث، ص: 150.

فإنّها على الرّغم من إدراكها لأهمّيّة البنية اللّغويّة في الوصول إلى القراءة النّاجعة للنّصوص، فإنّها لم تقصر نقدها على ذلك، بل انطلقت إلى مختلف المساحات الأخرى الّتي تتناول كلّ ما يتّصل بالنّص داخليًّا وخارجيًّا، وخاصّة ما يتعلّق بطرفَي إنتاج النّصّ واستقباله: المبدع والمتلقّي، إذ لا يمكن الاستغناء عن أحدهما للوصول إلى التّفسير الجماليّ للنّصوص، يقول الجاحظ: «... لأّن مدار الأمر على البيان والتّبيُّن، وعلى الإفهام والتّفهُّم، وكلّما كان اللّسان أبَين كان أحمدَ. والمفهِمُ لك والمتفهِّمُ عنك شريكان في الفضل، إلاَّ أن المُفهِم أفضل من المتفَهِّم، وكذلك المعلِّم والمتعلِّم»[1]، وتلك لمحة رشيقة للعلاقة الجدليّة بين القارئ والمتلقّي، ووصف دقيق يدلّ على عمق التّواصل النّصيّ في التّراث، واستجلاء النّصّ لفظا وأسلوبًا وآليّاتٍ موصلةً، وذلك كان من أثر الظّاهرة القرآنيّة في بناء المكوّنات العقليّة والتّحليليّة عند العرب، وتأسيس مفاهيم اللّغة على نحو غير مسبوق.

****

(1) عمر بن بحر الجاحظ: البيان والتّبيين، تحقيق وشرح عبدالسّلام هارون، (القاهرة: مكتبة الخانجيّ، (د.ت)، 1/11-12.

البنية اللّغويّة

اللّغة الشعريّة

تفترق اللّغة الشّعريّة عن اللّغة المحكيّة العاديّة، حيث إنّ وظيفة اللّغة العاديّة مجرّد نقل المعاني وإبلاغ الأفكار، أمّا اللّغة الشّعريّة فهي لغة خاصّة تتّسم بازدواج الوظيفتَيْن: الإبلاغيّة والجماليّة، إضافة إلى أنّ عنصر التّأثير قابع في مكامنها حيث تهدف في أكثر سياقاتها إلى إحداث التّأثير في نفس المتلقّي عبر ما تستخدمه من أساليب خاصّة وخيال وإيقاعات وإيحاءات لفظيّة ونسيج لغويّ خاصّ، ومن ثمَّ فإنّ اللّغة الشّعريّة قادرة على الإيحاء بما لا تستطيعه اللّغة العاديّة، وبمعنى آخر فإنّ اللّغة الشّعريّة توسيع للمعنى وترحيب لآفاق الدِّلالات الأخرى الموجودة داخل التّعبير الشّعريّ المحلِّق.

واللّغة الشّعريّة قبل أن تنتقل إلى شاعريّتها كانت لغةً عاديّة محكيّة، انتظمت فيها أصول اللّغة وقواعدها من نحو وصرف وأسلوب، ثمّ انتقلت بعد ذلك إلى حيّز الشّاعريّة، وهذا ما عبّر عنه ابنُ جنّيّ بمصطلح (العدول) في الكلام، ويقصد به «العدول عن معتاد حاله»[1]، ويُعبّر عنه أيضًا بمصطلح ثالث وهو (الانحراف) في الكلام «إذا انحرفت به عن سَمْتِهِ وهَدْيِهِ»[2] وقد أطلق عبدالقاهر الجرجانيّ على هذا العدول والانحراف مصطلحًا آخر وهو مصطلح (النّقل) حين قال: «كلّ

(1) أبوالفتح عثمان ابن جنّيّ: الخصائص، تحقيق محمّد على النّجّار، (بيروت: عالم الكتب، 1403هـ / 1983م)، الطّبعة الثّالثة، 267/3.

(2) المرجع السّابق، 268/3.

لفظ نُقل عن موضوعه فهو مجاز»[1]، فالعمليّة إذًا عمليّة انتقال تامّ من مساحة اللّغة المجرّدة المحكيّة إلى مساحة أخرى أرحب وهي لغة المجاز السِّمة الأبرز اللّغة الشّعريّة، فالمصطلحات تدور كلّها حول قضيّة التّحوّل من اللّغة العاديّة المباشرة إلى اللّغة الأدبيّة الشّعريّة. أمّا في الآداب الحديثة فيُطلق على هذه العمليّة مصطلح (الانزياح)، إلاّ أنّ هذا المصطلح قد أثار إشكاليّات كثيرة في مفهومه، وسبب ذلك تحوُّل الكلمة من لغتها الأصليّة إلى التّرجمة العربيّة[2]، لكنّهم يتوسّعون في المعاني الّتي يتناولها المصطلح، ففوق دِلالة الانتقال من المحكيّ إلى الشّعريّ، يدخل في معناه الانزياحُ المتّصل بالتّوزيع اللّفظيّ في الجملة من تقديم وتأخير، وكذلك يدخل فيه الاستبداليّة في اللّفظة كقولنا: «والعين تختلس السّمع» وهو نوع من تراسل الحواس، وأيضًا يدخل في معنى الانزياح «مسألة تضمين الحروف أي استعمال بعضها مكان بعض، وهي مسألة مبسوطة في كتب النّحو العربيّ في أبواب حروف المعاني»[3]، وكلّ هذا يلتئم مع المعنى اللّغويّ العامّ للفظة (الانزياح) أي العدول والانتقال والانحراف من أسلوب إلى آخر في التّعبير.

واللّغة الشّعريّة عبر امتدادها الزّمنيّ خرجت عن نطاق مفاهيم البلاغة العربيّة التّقليديّة السّائدة في كتب البلاغة قديمًا إلى فضاءات أكثر سعة وامتدادًا؛ لأنّها لغة تتمدّد في اكتشافاتها، بل لا حدّ لتوسّعها وانفلاتها، حيث تنتج نفسها بنفسها، وبكمّ التّجارب والخبرات والتّراكمات الّتي تتزاحم في مخيّلة الشّاعر وثقافته فتُتَرجَم في تعابيره وجمله الشّعريّة، وكان لزامًا على الشّاعر أن يتصيّد تلك اللّغة، وأن يحلّق ليُفصح عن الجديد فيها، إنّ «اللّغة الشّعريّة

(1) عبدالقاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز، ص:66.

(2) المصطلح مترجم من الكلمة الفرنسيّة L'écart) وهو مصطلح عسير التّرجمة غير مستقرّ، ولذلك فضّل كثير من النّقّاد استعمال المصطلحات التّراثيّة كالعدول والانحراف والتّجاوز. يُنظر: عبدالسّلام المسدِّيّ: الأسلوبيّة والأسلوب، الدّار العربيّة للكتاب، الطّبعة الثّالثة، (د.ت)، ص:126.

(3) أحمد محمّد ويس: الانزياح في منظور الدّراسات الأسلوبيّة، (المملكة العربيّة السّعوديّة، مؤسّسة اليمامة الصّحفيّة، 1424هـ / 2003م)، كتاب الرّياض، الطّبعة الأولى، ص: 35– 80.

تكشف عن الإمكان، أو الاحتمال، أي عن المستقبل، وبأنّ المستقبل لا حدّ له، وبأنّ اللّغة الشّعريّة، تبعًا لذلك، تحويل دائم للعالَم، وتغيير دائم للواقع والإنسان»[1]، بل ليصل الشّاعر بعد ذلك إلى أن يبتكر لغته الخاصّة الّتي يؤسِّس بها العلاقات بين مفرداته، ويبتكر تراكيبه الّتي يُوسَم بها، ومن هنا كان لكلّ شاعر لغته الخاصّة يُبدع من خلالها[2].

(1) أدونيس: الثّابت والمتحوِّل.. بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب، (بيروت: دار السّاقي، 1994م)، الطّبعة السّابعة، 294/3.

(2) يرى النّاقد البحرينيّ أحمد الدّوسريّ أنّ اللّغة الشّعريّة التّراثيّة "حافظت إلى حدّ كبير على العلاقات نفسها بين الكلمات والعبارات المألوفة والشّائعة، بحيث إنّها لم تسمح للتّجربة الشّعريّة الذّاتيّة للشّاعر بالذّهاب إلى أبعد مدى في تطوّرها، أو أن تتشكّل في وتأخذ سماتها الفنّيّة الخاصّة. وهذه اللّغة كانت مرتبطةً بقوّة بالشّكل (الخليليّ) إن جاز التّعبير، لأنّ اللّغة والشّكل بينهما علاقة متينة" [اتّجاهات الشّعر المعاصر في الجزيرة العربيّة، ص: 29]. ويبدو أنّ هذا الرّأي لم يأخذ في الاعتبار قضيّة التّطوّر التّاريخيّ الطّبيعيّ للفنون، حيث إنّ اللّغة الشّعريّة في ذلك الوقت كانت تعدّ لغة العصر الحديثة، فهي اللّغة الّتي وصلت إلى مستوى أكثر تطوّرًا وحداثةً من سابقتها، وما لحقها كذلك كان أكثر حداثةً، ومن ثمّ فإنّك واجدٌ من النّقّاد من ينتقص بعض الشّعراء لأنّهم جاؤوا بلغة جديدة أو خرجوا عن المألوف السّائد، وهذا الكلام سنّة كونيّة فنّيّة إن صحّ التّعبير منذ العصر الجاهليّ وحتّى الآن، كما أنّه من غير الإنصاف أن نحكم على مستوى تطوّر حقبة أدبيّة من خلال منظور ثقافة حقبة آنيّة أو عصر آخر، لأنّ لكلّ عصر ظروفه ومساقاته الفكريّة والثّقافيّة الخاصّة به الّتي تفترق عن غيره، فلا يسعني أن أقول إن تجربة نزار قبّاني الشّعريّة مثلاً أبعد مدىً في تطوّر لغتها الشّعريّة من تجربة المتنبّي. صحيح أنّ الحفاظ على العلاقات بين الكلمات والعبارات المألوفة والشّائعة كان ظاهرةً بارزة في الشّعر القديم، لكنّ ابتكار الجديد والخروج على هذا النّسق أيضًا كان واضحًا، منذ حاول الشّعراء الثّورة والخروج عن قاعدة الوقوف على الأطلال وإعطاء النّصّ مجالاً أكثر رحابةً في مَطَالِعه، وحتّى ذلك النّسق السّائد في الجاهليّة – أعني الوقوف على الأطلال – كان كثيرٌ من الشّعراء لم يلتزموا به في العديد من نصوصهم كالشّنفرى وتأبّط شرًّا وغيرهما. أمّا ربط ظاهرة تقلُّص السّمات الفنّيّة وتوسّعها بالتّمسُّك بعروض الخليل ففي الحقيقة ليست ثمّة علاقة بين القافية الخليليّة وشعريّة الفترة، وبينها وبين اليوم أو الأمس أو الغد، أو الزّمان أو المكان، من حيث ارتباط عروض الخليل بشيء من ذلك، ومن حيث التّكوين الإبداعيّ، وبمعنى آخر ليس شرطًا لكي أكتب مندغمًا مع التّراث أن أقتفي الشّكل العموديّ والقافية، أو لكي أكتب محدِّثًا أطّرحها، إنّ توخّي الجدّة وابتكار اللّغة الشّعريّة المحلِّقة قد يُصَبُّ في مختلف من الأشكال الشّعريّة وبمحاولتنا إقحام النّظام الخليليّ في معادلة الارتباط بالنّمطيّة التّراثيّة نَجُور على الآفاق الذّهنيّة الّتي تشكّل القافية، بل القصيد كلّه، ونستطيع أن نضع أيدينا على أعمال أدبيّة عموديّة غاية في الإبداع والتّطوّر والتّحديث.

أمّا اللّغة الشّعريّة في الشّعر الخليجيّ الحديث اتّسمت بكلّ سمات العدول الشّعريّ المتضمّن تجسيد الألفاظ والعبارات في أسلوب خاصّ يتكوّن داخل محيط اللّغة الحيّة الصّاعدة نحو إظهار العمق الرّوحيّ للعمل الأدبّي، وأوّل ملمح في ذلك يوقفنا عليه عبدالله الفيفيّ هو محاولة بعض الشّعراء «لافتراع جزالة لغويّة حديثة، تحتفظ بنكهتها التّراثيّة ضمن مغامراتها التّجديديّة، بحيث تقوم المعادلة في تلك النّصوص على المآزرة بين أنفاس الأصالة العربيّة – لغةً وبيانًا – وحداثة المفردةِ الشّعريّة، وانزياح التّركيب»[1]، وفي هذا السّياق يبرز الشّاعر السّعوديّ محمّد الثّبيتيّ (ت:1432هـ/2011م) في ظاهرة ولعه بالمفردة التّراثيّة وإدخالها في سياقات حداثيّة جديدة، يقول:

كَانَ يَثْوِي بِقُرْبِي حَزِينًا
وَيَطْوِي عَلَى أَلَمٍ سَاعِدَهْ
قُلْتُ: مَنْ؟
قَالَ حَاتَمُ طَيٍّ
وَأَنْتَ؟
فَقُلْتُ: أَنَا مَعَنُ بْنُ زَائِدَهْ[2]

يعلّق الفيفيّ على هذا النّصّ بقوله: «ففي هذا النّصّ على – سبيل التّمثيل – تكتنز مفردتَا (يثوي) و(يطوي) وحدهما، بصورةٍ بليغةٍ الإيحاء عن الانكسار الّذي جاء النّصُّ ليعبِّر عنه. وهما يؤدّيان ذلك لا من خلال الدِّلالة المعجميّة فحسب، ولكن كذلك من خلال إيحاء بنائهما الصّوتيّ والصّرفيّ، وعلاقة المجانسة بينهما. ومن هنا فإنّ هاتين المفردتين تؤدّيان تعبيراتهما من أربعة مستويات: مستوى الصّوت، مستوى المبنى، مستوى المعنى، ثمّ مستوى العلاقة بينهما»[3]، على أساس أنّ تلك اللّفظتين تمثلان نوعًا من الانزياح في إدراجهما داخل النّصّ بشكل لافت.

(1) عبدالله بن أحمد الفيفيّ: حداثة النّصّ الشّعريّ في المملكة العربيّة السّعوديّة، ص: 27.
(2) المرجع السّابق، ص: 28 – 29.
(3) المرجع السّابق، ص: 29.

ويؤصّل محمّد الشّنطيّ تلك النّظرة متحدّثًا عن الشّاعر السّعوديّ غازي القصيبيّ (ت:1431هـ/2010م) في تجربة ذات منهج تشكيليّ مميّز يدلف من خلاله إلى رمزيّات سرديّة واجتماعيّة، «وقد قدّم القصيبيّ أنموذجه في صورة شعريّة تصطنع لغة قريبة لا تعقيد فيها بحيث تليق بما أراده له من إيحاء»[1]، ويرى الشّنطيّ بعد ذلك أنّ القصيبيّ قد يتراجع في انزياحه إلى الوراء فيصبح قريبًا «من لغة الحياة اليوميّة في مثل قصيدته (قيم العناء) يتمثّل في تكرار عبارات نمطيّة تقوم على استبدال كلمة بأخرى في العبارة المكرّرة»[2]، وهذا الارتداد في اللّغة الشّعريّة يُفقد النّصّ شاعريّته ومن ثمّ تأثيره المنشود على المتلقّي.

أمّا أحمد الدّوسريّ فيشير إلى أنّ الشّاعر الكويتيّ عبدالله الفايز (ت:1410هـ/1990م) فقد اصطنع في نصوصه لغة جديدة دلفت بالقصيدة العموديّة في مساقات جديدة باقترابه من الشّعر الحديث، بل استطاع أن يشكّل له لغته الخاصّة، يقول:

أَعِدْ ذِكْرِ شُطْآنٍ مُطَرَّزَةٍ زُرْقَا
وَنَهَّامِهَا لَمَّا شَدَا مُثْقَلاً عِشْقَا
أَعِدْ ذِكْرَ بَحَّارٍ بِلَيْلٍ بِحَارِهِ
إِذَا احْتَشَدَتْ ظَلْمَاؤُهُ شَقَّهَا شَقَّا
أَعِدْ ذِكْرَ غَوَّاصٍ تَهَاوَى لِقَاعِهِ
كَأَنَّ بِهِ رُغْمَ الْعُرَى عَالَمًا أَرْقَى
كَأَنَّ حُقُولَ الأَرْضِ لَمَّا تَعَذَّرَتْ
عَلَيْهِ رَأَى الْمَحَّارَ فِي بَحْرِهِ أَنْقَى
هَلِ الْغَادَةُ الْحَسْنَاءُ جَسَّتْ عُقُودَهَا
وَهَلْ عَرَفَتْ مَن زَيَّنَ الصَّدْرَ وَالْعُنْقَا

(1) محمّد صالح الشّنطيّ: التّجربة الشّعريّة الحديثة في المملكة العربيّة السّعوديّة، ص: 172/1.
(2) المرجع السّابق، 178/1 – 179.

فَـلَـيْـسَـتْ حُـلِـيًّـا مَـا ارْتَـدَتْـهُ وَإِنَّمَـا
مَـحَـاجِـرُ غَـوَّاصٍ وَبَـحَّـارةٍ غَـرْقَـى
كَـأَنَّ الـصَّـوَارِي فِـي الْـعُـبَـابِ ضَـرَاعَـةٌ
لِأَشْـجَـارِ أَرْضٍ مِـثْـلَـهُ لَـمْ يَـجِـدْ رِزْقَا[1]

«هذه اللّغة الجديدة هي في الواقع من أخرجت القصيدة القديمة من عزلتها الّتي وجدت نفسها فيها قرونًا طويلة... والفايز اقترب من خلالها كثيرًا من الشّعر الحديث. وانتمت هذه اللّغة أوّلاً للحياة المعاصرة، ومن ثمّ للشّاعر نفسه، بحيث أصبح لكلّ شاعر لغته الخاصّة عكس ما كان يحدث سابقًا حيث تتشابه القصائد. وهكذا يبتعد الشّاعر عن الآخر عبر هذه النّكهة لأصليّة للّغة في القصائد بغضّ النّظر عن الأسلوب»[2].

ولنا هنا وقفة في كلامه الآنف، فلا أدري ماذا قصد الدّوسريّ بعزلة القصيدة القديمة لقرون طويلة، وبقوله عن شعراء العصر الحديث إنّ لكلّ شاعر لغته الخاصّة عكس ما كان يحدث سابقًا حيث تتشابه القصائد؟ فقضيّة أنّ لكلّ شاعر لغته الخاصّة ونَفَسَه الخاصّ ورائحته الخاصّة في شعره مسألة يتّصف بها شعراء الشّعر العربيّ القديم في كلّ عصوره منذ العصر الجاهليّ، فكما أنّك لو قرأت شعرًا منسوبًا لشاعر من شعراء العصر الحديث مثلا كنزار قبّاني أو أحمد مطر أو محمود درويش أو غيرهم لاكتشفت صاحب النّصّ حتّى لو لم يوقّع اسمه عليه، فإنّ الأمر كذلك بالنّسبة للشّعر القديم حيث تستطيع التّمييز بين لغة وأسلوب امرؤ القيس والنّابغة وطرفة من شعراء الجاهليّة، وبين المتنبّي وأبي فراس الحمدانيّ وأبي العتاهية من شعراء العصر العبّاسيّ وهكذا.

والمسألة متعلّقة بمستوى التّمرّس في قراءة تلك النّماذج والتّماهي معها، والتّعايش مع نصوصهم وحياتهم وحياة شعرهم، صحيح أنّ الشّعر في بعض

(1)أحمد الدّوسريّ: اتّجاهات الشّعر المعاصر في الجزيرة العربيّة، ص: 33.
(2) المرجع السّابق، ص: 34.

عصوره ربّما يكون قد عانى من الانحطاط في رتابة الأسلوب وتكراره لكن تلك حالات محدّدة في أزمان معيّنة، وفي ظنّي أنّ الشّعراء العِظام الّذين أسهموا في رسم الحركة الشّعريّة عبر التّاريخ العربيّ يمتاز كلّ منهم بلا ريب بخصوصيّة في أسلوبه ولغته وحداثته. ويبدو أن هذا الموقف تتمّة لموقفه السّابق الّذي رهن فيه التّطوّر والتّحديث بنصوص الشّعر الحرّ الحديث دون العموديّ.

وبالعودة إلى لغة عبدالله الفايز الشّعريّة فإنّ الدّوسريّ يرى أنّه قد حقّق تلك اللّغة الشّعريّة الخاصّة به عبر تكوين مجموعة من العلاقات الجديدة بين المفردات والألفاظ، «مثل كلمة: مطرّزة، وهي كلمة حديثة التّوظيف في الشّعر، بالإضافة إلى كلمة نهّامها، أي المغنّي على سطح السّفينة لأَغَانٍ بحريّة، وهي كلمة معروفة لدى البحّارة في هذه المنطقة، والمفردة ليست جديدة في العربيّة عمومًا غير أنّها جديدة الدِّلالة... وضمن قاموس هذه القصيدة أيضًا مفردات بحريّة كمثل: غوّاص، بحّار، محّار، الصّواري... إلخ، وهي مفردات كما هي واضح آتية من البيئة الكويتيّة البحريّة مباشرة، حيث كلّ شيء كان في تلك الفترة يعتمد على البحر، حتّى الشّاعر»[1].

والأمر نفسه يُقال عند الشّاعر السّعوديّ حمد الرّشيديّ الّذي يعتقد عبدالله الفيفيّ أنّ مفرداته تعجّ «بنكهةٍ مزيج من التّراث والمعاصرة، ومفردات الجزيرة البدويّة تحديدًا: مسباحي، قيصوم، السّواني.. إلخ، ويمكن القول من هذه النّاحية الاحتفائيّة بالبيئة إنّ الرّشيديّ يسعى أن يعيد إلى ذاكرة الشّعر عروبيّة المكان بحيث يوطّن لغة الشّعر الّتي يؤخذ عليها – عادةً – تغريبُها عن منابتها في حيّ العرب»[2]، فالبيئة هنا كان لها دور بارز في استحداث اللّغة الشّعريّة عند الشّاعر، أي أنّها لم تكتفِ بمجرّد تأثيرها عليه في المعاني والأفكار، بل قادته نحو استعارة ألفاظها ومفرداتها ليشكّل هو بعد ذلك شاعريّته من خلالها.

---

(1) المرجع السّابق.

(2) عبدالله بن أحمد الفيفيّ: حداثة النّصّ الشّعريّ في المملكة العربيّة السّعوديّة، ص: 51.

وتكون اللّغة الشّعريّة ناجحةً في رأي محمّد الدّبيسيّ حين تحرِّك في المتلّقي إدراكه نحو استشفاف الإيحاءات الواسعة خلف المفردة، كما عند الشّاعر السّعوديّ إبراهيم العواجيّ، يقول في قصيدته (نقطة في تضاريس الوطن):

قَرْيَةٌ
تَرْتَاحَ عَلَى
خِصْرِ الرَّوَابِي
بَيْنَ هَضْبَاتٍ
وَوَادِي
وَنُخَيْلَاتٍ قَلِيلَةْ[1]

«فالألفاظ هنا في النّصّ السّابق تركيبة جماليّة ذات طاقة انفعاليّة، وبذلك تكون اللّغة في الشّعر وسيلة إيحاء وليست أداةً لنقل معانٍ محدّدة، وهذا ما أبدع فيه العواجيّ في ديوانه هذا، ذلك لأنّ تجاوز الدِّلالة المركزيّة إلى دِلالة هامشيّة يبعث في المتلقّي إلى أن يتخيّل أنّ تلك الدِّلالة الهامشيّة اكتشافات جديدة في سياق الدِّلالات»[2]، وذلك مظهر برّاق وخصيصة من خصائص اللّغة الشّعريّة الحديثة، فنزول دلالات الألفاظ إلى التّعلّق بجزئيّات هامشيّة يحشد في مِخيال المتلقّي تكوينات أكبر ممّا قد يُظَنّ في الفكرة النّظريّة، فلو أخذنا مثلاً عبارة الشّاعر (ونخيلاتٍ قليلة)، وضممناها مع (خصر الرّوابي)، و(الهضبات) و(الوادي) لصنعت في المتخيّل الذّهنيّ الصّورة الشّاسعة للقرية الّتي أرادها الشّاعر بكلّ بساطتها وعفويّتها، إنّ هذا في الواقع هو ما فعلته بنا اللّغة الشّعريّة، وما وضعتنا فيه.

وقد ينزع بعض الشّعراء إلى الخروج عن نمطيّة الأسلوب، والتّلاعب الشّكليّ في موقع الألفاظ في سياق الجملة الشّعريّة بحيث قد تظنّ قبل بلوغك المفردة

(1) محمّد إبراهيم الدّبيسيّ: في ذاكرة الصّحراء، ص: 55.
(2) المرجع السّابق.

أنّها مفردة أخرى، خاصّة وأنّ شكلها قد يقترب من المفردة المتصوّرة في الذّهن، وهذا تمامًا ما قامت به الشّاعرة السّعوديّة هدى الدّغفق (و:1386هـ/1967م) في نصّها بعنوان (معنى) حين قالت:

فِي بَطْنِ الشَّارِعِ ..
اَلآنْ..
فِي كُلِّ مَكَانْ
مَذْبُوحٌ
هَذَا الْمَعْنَى.
حَيًّا فِي بَطْنِ الشَّاعِرِ
كَانْ[1].

في هذا المقطع قد يتوهّم المتلقّي في كلمة (شارع) أنّها (شاعر) خصوصًا وأنّها جاءت بعد كلمة (في بطن)، وجاءت العبارة كاملةً بعد العنوان (معنى)، لكنّ المتلقّي يجد كلمة (الشّاعر) في نهاية المقطع بعد ذلك والّذي ربّما يَحْذَر في قراءتها خوفًا من الوقوع في فخّ التّلاعب اللّفظيّ مرّة أخرى، ويرى سعد البازعيّ هنا أنّ «ما يحدث حيلةٌ فنّيّةٌ يمكن بها قسر بعض القرّاء على مراجعة توقّعاتهم وإعادة النّظر في أسلوب تلقّيهم المثقل بالنّمطيّة، والنّمطيّة أيضًا هي ما يقتل المعنى»[2]، وهي وسيلة لاستثارة الدّهشة وإقسار الذّهن على الحضور الدّائم مع النّصّ والتّركيز فيه.

والأمر ذاته تصنعه الشّاعرة السّعوديّة أشجان الهنديّ (و:1387هـ/1968م) في قصيدتها (أن تتباسط والجرح)، حيث تعمد إلى عمليّة مفاجأة المتلقّي بإحلالات لفظيّة جناسيّة تُدخل القارئ فجأة إلى عالم معنى آخر غير المتوقّع، تقول:

(1) سعد البازعيّ: أبواب القصيدة، ص: 101.
(2) المرجع السّابق، ص: 101 – 102.

أَيَعْرِفُنِي الْقَوْمُ؟
صَبَّارةٌ فِي الْفَلاَةِ تُقَاسِمُنِي الشَّكَّ
تَنفَخُ أَوْدَاجَهَا بِالتَّعَبْ
وَعُصْفُورَةَ النَّارِ فِي دَاخِلِي
تُهَيِّئُ أَفْرَاخَهَا لِلَّهَبْ
.....
أَيَعْرِفُنِي النَّوْمُ؟
تُقَلِّبُنِي كَفُّ رِيحِ الْيَمِينِ
وَيُقْرِضُنِي الْغَيْمُ ذَاتَ الْيَسَارْ
أَيَعْرِفُنِي النَّوْمُ؟
يَشْتَدُّ عُودُ الأَنَاشِيدِ
أَقْطُفُ رَيْحَانَةً لِلْغِنَاءْ
وَأَسْتُرُ بِالْعُرْيِ صَمْتَ الْجِدَارْ
أَيَعْرِفُنِي النَّوْمُ؟
بُورِكْتِ يَا بَلْدَةً تَسْتَفِيقُ
لِتَغْفُو عَلَى وَابِلٍ مِن غُبَارْ[1]

تعلّق فاطمة الوهيبيّ على هذا النّصّ قائلةً: «هكذا تختم أشجان القصيدة في مقطعها الأخير اللاّزمة الّتي تكرّرت في القصيدة من (أيعرفني القوم) إلى (أيعرفني النوم)، ومحيلةً كهفها إلى قلق ووعي شقيّ يصرّ على قلب معادلة الكهف إلى صحوٍ مستمرّ يناهض السّائد في الكهف والسّائد في كهف اللّغة/القصيدة. وتُعلن هنا بزهو فيما يخصّ كهف الذّات وكهف اللّغة أنّ عودة أناشيدها يشتدُّ، وأنّها تقطف ريحانة للغناء، تستر بِعُرْيِ القول وبيان القصيدة سَوْأة الصّمت وجدار الكهف الكبير»[2].

(1) فاطمة الوهيبيّ: المكان والجسد والقصيدة، ص: 86.
(2) المرجع السّابق، ص: 86 – 87.

هذه الدِّلالات المعنويّة والنّفسيّة لم تكن لتبرز بالطّريقة الّتي أرادتها الشّاعرة لولا تلك اللّغة الشّعريّة الفجائيّة الّتي صنعت نوعًا من الخلخلة التّفكيريّة لدى المتلقّي، وجعلته يخرج من التّفكير في المألوف السّائد في اللّغة الدِّلالة إلى غير المألوف، وإلى الاصطدام بتصاوير جديدة لم تُعهد في دِلالة (الكهف) المظلم القاتم الّتي أحالتها إلى دِلالة إيجابيّة بحتة.

المستوى النّحويّ

البنية النّحويّة للنّصّ هي بنية الإعراب المنتظم في القواعد النّحويّة الأوّليّة الّتي تُرَكِّب الألفاظ على شكل جمل يَحْسُن السّكوت عليها، والّتي تُكْسِب المفرداتِ حركاتِ الإعراب في آخرها، وبدون هذه العلاقة التّركيبيّة بين الألفاظ لا يمكن للنّصّ أن يُحقّق جمالاً ما؛ لأنّ جمع الألفاظ بلا ترتيب محدّد يُفقد الإدراك السويِّ للمعنى المراد ومن ثمّ يُفقد النّصّ قيمته، إضافة إلى أنّ الكلمة لا معنى لها خارج سياق الخطاب.

وتُعَدّ الوظيفة الشّعريّة للنّحو من أهمّ سمات الإبداع الأدبيّ، حيث تتلخّص في الكشف عن المعنى الدِّلاليّ الّذي يؤدّيه النّحو داخل الخطاب الشّعريّ، وهذا تمامًا ما أدركه عبدالقاهر الجرجانيّ وبنى عليه مشروعه النّقديّ وحاول أن ينظّر له من خلال مجموعة من النّصوص القرآنيّة والشّعريّة الّتي عدّها أمثلةً عليا للفصاحة والبيان الرّاقي، وفي الحقيقة فإنّ عبدالقاهر يعدّ أوّل من انفتح على يديه التّفكيرُ النّحويّ في مداه الواسع الّذي يتجاوز حدود الإعراب والبناء لينطلق به إلى مضامين التّفكير النّقديّ والأدبيّ بكلّ مساقاته، ولذلك نجده بعد أن تحدّث عن نظريّة تعلّق الكلم والحروف بعضها ببعض، يشير إلى ذلك الاستخدام الأوسع للنّحو بقوله: «فهذه الطّرق والوجوه في تعلُّق الكَلِم بعضها ببعض، وهي، كما تراها معاني النّحو وأحكامه. وكذلك السّبيل في كلّ شيء له مَدْخَلٌ في صحّة تعلُّق الكَلِم

بعضها ببعض، لا ترى شيئا من ذلك يعدو أن يكون حُكمًا من أحكام النّحو ومعنىً من معانيه»[1].

والحديث هنا عن تلك العلاقات الّتي تربط بين الكَلِم ألفاظًا ومفرداتٍ والّتي تصنع في النّهاية الإبداع الأدبيّ والشّعريّ وأنّ كلّ ذلك يسير بانتظام وإحكامٍ تامَّيْن وَفْقَ أصول النّحو وضوابطه، وتلك نظرة مبكّرة تكتشف المساحات الهائلة الّتي يتناولها التّفكير النّحويّ، ولعلّ ما مارسه النّحاة بعد ذلك وربّما قبل عبدالقاهر من قصر النّحو على دراسة أواخر الكَلِم وعلامات الإعراب يعدُّ تحجيمًا لدوره وابتعادًا عن الفلسفة العظمى لعلم النّحو، «وقد آن لمذهب عبدالقاهر أن يحيا، وأن يكون هو سبيل البحث النّحويّ، فإنّ من العقول ما أفاق لِحَظِّهِ من التّفكير والتّحرّر، وأنّ الحسّ اللّغويّ أخذ ينتعش ويتذوّق الأساليب، ويزنها بقدرتها على رسم المعاني، والتّأثُّر بها، من بعد ما عاف الصّناعات اللّفظيّة، وسئم زخارفها»[2].

وعبدالقاهر في إعلائه من شأن النّظام النّحويّ في قراءة النّصوص يصل لحدّ إعطاء هذا النّظام الفضل في بلاغة النّصّ وفصاحته دون الاستعارة والمجاز، ففي قراءته لقوله تعالى: ﴿ وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا ﴾[3] يقول: «ومن دقيق ذلك وخَفِيِّهِ، أنّك ترى النّاس إذا ذكروا قوله تعالى: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ لم يزيدوا على ذكر الاستعارة، ولم ينسبوا الشّرف إلاّ لها، ولم يروا للمَزِيَّةِ مُوجبًا سواها. هكذا ترى الأمر في ظاهر كلامهم. وليس الأمر على ذلك، ولا هذا الشّرف العظيم، ولا هذه المَزِيَّة الجليلة، وهذه الرّوعة الّتي تدخل على النّفوس عند هذا الكلام لمجرّد الاستعارة، ولكن لأن سُلِكَ بالكلام طريقُ ما يُسْنَد الفِعلُ فيه إلى الشّيء»[4].

---

(1) عبدالقاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز، ص:8.

(2) إبراهيم مصطفى: إحياء النّحو، (القاهرة: مطبعة لجنة التّأليف والنّشر، 1413هـ / 1992م)، الطّبعة الثّانية، ص: 20.

(3) مريم: 4.

(4) عبدالقاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز، ص:100.

فأرجع الفضل في سموّ ذلك الأسلوب إلى أحكام الإسناد، إسناد الفعل إلى مفرداتٍ أُخَر، وهي أحكام النّحو، وراح بعد ذلك يفصّل ما ذهب إليه، محجِّمًا من دور الاستعارة أمام النّظام النّحويّ، بل مثبتًا أنّه لولا النّظام لنّحويّ لما وقعت الاستعارة هذا الموقع البديع من النّفوس، وقد جاءت رؤيته تلك من خلال إدراكه لمستوى العلاقات داخل النّصّ وارتباطها بمعاني النّحو، ليتكون فكرته تلك القائدة له لتفسير النّصوص.

ولا يخرج عن إسار فكرة عبدالقاهر ما ذكره النّاقدُ والعالم اللّغويّ الرّوسيّ رومان ياكبسون الّذي عمّق التّنظير في النّحو الشّعريّ وجعل ما أسماه بالصّورة النّحويّة مناط التّركيز في قراءة النّصوص، وأنّ ثمّة تداخل بين المجازات والصّورة النّحويّة، وإنّ أدوات تركيب الألفاظ وتجاورها وتواليها يشدّ النّظر إلى المفهوم النّحويّ للقصيدة، حيث إنّ النّظر «لتعالقات مختلِف الأصناف الصّرفيّة ومختلف البُنى التّركيبيّة في قصيدة معيّنة، يُدهش المُمارِس نفسَه لهذا الوصف بالحضور غير المتوقّع المثير للتّناظرات المضادّة وبالتّوازن بين البُنى وبالتّراكم الفعّال للأشكال المتماثلة وللتّباينات الحادّة، وأخيرًا بالقيود الصّارمة لسِجلِّ العناصر الصّرفيّة والتّركيبيّة الّتي تلجأ إليها القصيدة... إنّ أيّ القارئ ولو كان قليل الحساسية... يدرك غريزيًّا المفعول الشّعريّ والشّحنة الدِّلاليّة لهذه المعدِّات النّحويّة، دون لجوء - مهما قلّ أو كثر - إلى تحليل تأمّليّ»[1].

وتمتاز القصيدة الخليجيّة الحديثة بتسلّل العديد من الظّواهر النّحويّة البارزة، ومن أهمّ تلك الظواهر إشكاليّة التّداخل بين اللّغة والوزن على صعيد المستوى النّحويّ، وقد وزّعها علويّ الهاشميّ إلى ثلاثة مظاهر:

(1) رومان ياكبسون: قضايا الشّعريّة، ترجمة محمّد الوليّ ومبارك حنّون، (الدّار البيضاء)، دار توبقال للنّشر، 1988م)، الطّبعة الأولى، ص: 70.

المظهر الأوّل: مظهر إبداعيّ يتفتّق عن إمكانات لغويّة كامنة، «ويُجسِّد المظهر الإبداعيّ كلّ النّماذج العدوليّة الّتي يمكن تذوّقها ومن ثَمَّ تخريجها في ضوء القواعد اللّغويّة المهملة، ممّا تعرضه الشّواهد النّحويّة المتناثرة في متون التّراث العربيّ»[1]، وهذا الاحتواء للقواعد الّتي قد تكون قليلة أو شاذّة في مصطلح النّحاة استطاع الشّاعر الخليجيّ تكييفها مع الوزن، كقول الشّاعر البحرينيّ عبدالرّحمن رفيع:

صَـــوَابُ لِـقَـلْـبِـي فِـي أَسَـــاكَ يُـصَـابُ

وَنَـفْـسٌ لَـهَـا إِن لَـمْ تُـصَـابَ عَـــذَابُ[2]

يشير الهاشميّ إلى أنّ ما فعله الشّاعر هنا أنّه لم يجزم الفعل (يصاب) بالسّكون، ومن ثمّ لم يضطرّ لحذف الألف منعًا لالتقاء السّاكنين، وفعله هنا من الضّرورات الشّعريّة الّتي أجازها المحقّقون، وهي من باب «تحريك المُعتلّ فيما حَقُّهُ أن يكون اللّفظُ به على السّكون، وردّه إلى أصله في التّحريك الّذي ينبغي له... ومن ذلك قول الشّاعر:

أَلَـــمْ يَـأتِـيـكَ وَالأَنـــبَـــاءُ تَـنـمِـي

بِمَـــا لاَقَـــتْ لَـبُـــونُ بَـنِـي زِيَـــادِ

والوجه فيه: (ألم يأتِكَ)، تُسقطُ للجزم، لأنّها ساكنةٌ في الرّفع، غير أنّ الشّاعر إذا اضطرّ جاز له أن يقول (يأتيك) في حال الجزم»[3].

إلاّ أنّ نزوع الشّاعر إلى الضّرورة الشّعريّة لا يعني أنّه لم يجد بدًّا أو منفذًا من الخروج على القاعدة، إنّه في رأي الهاشميّ قادر على أن يتواءم تمامًا مع القاعدة النّحويّة، لكنّ الانزياح النّحويّ هنا له دِلالة وبُعد آخرين، حيث إنّ

(1) علويّ الهاشميّ: السّكون المتحرّك، 43/2.

(2) المرجع السّابق، 41/2.

(3) أبوسعيد السّيرافيّ: ضرورة الشّعر، تحقيق رمضان عبدالتّوّاب، (بيروت: دار النّهضة العربيّة، 1405 هـ / 1995م)، الطّبعة الأولى، ص: 59 – 61. والبيت المستشهد به لقيس بن زهير العبسيّ، يُنظر حاشية (2).

حرصه «على بناء الفعل المعتلّ (يصاب)... وتجنيبه حركة الجزم الإعرابيّة وما ينتج عنها من حذف حرف العلّة لالتقاء السّاكنين قد يشير إلى قوّة اندفاع حركة الذّات وامتدادها الدّاخليّ العميق اللّذين يمثّلهما حرف العلة... ممّا يؤدّي... لا إلى الإخلال ببنية الوزن فحسب بل إلى الإخلال بتحرير المعنى المراد توصيله، والعاطفة المراد تبليغها. ونظرًا لقوّة العاطفة وصدقها فقد انحرف المميّز النّحويّ المعبّر عنها عن مستواه المألوف وقاعدته السّائدة (الجزم) ليتّخذ له من (غوامض اللّغة) قاعدةً لم يستهلكها الاستخدام اليوميّ والصّرف العامّ فجعل من المُعْرب مبنيًّا للضّرورة الشّعريّة»[1].

فدلالة الانحراف الضّروريّ المفضية إلى تداعيات نفسيّة وشعوريّة أملتها اللّفتة النّحويّة بالدّرجة الأولى. وذلك ملمح قد أشار إليه من قبل ابن جنيّ الّذي قرّر أن مرتكب الضّرورة لا يرتكبها عن ارتباك وضعف وعدم قدرة على الإتيان بالصّحيح، ولكن عن قصدٍ وتمكّن وقوّة، «فمتى رأيت الشّاعر قد ارتكب مثل هذه الضّرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أنّ ذلك على ما جَشِمَهُ منه وإن دلّ من وجه على جَوْرِهِ وتعسُّفِه، فإنّه من وجه آخر مَؤْذِنٌ بصِيَالِهِ وتَخَمُّطِهِ[2]، وليس بقاطع دليلٍ على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختيار الوجه النّاطق بفصاحته»[3]، أيّ أنّه قادر على أن يرتاد المَوْرِدَ السّهل اليسير، دون أن يُكلّف نفسه عناء الخروج عن النّسق، لكنّ تميّزه كان في اقتحام مغاور الضّرورة، وهذه لفتةٌ مضيئة من أبي الفتح تقلب المفهوم الّذي قد يتبادر إلى الذّهن أنّ ارتياد الضّرورة نابع من قلّة إجادة وعجز.

المظهر الثّاني: مظهر إبداعيّ يتّصف بالرّكاكة، وذلك في النّماذج الّتي تتّسم بخلل لغويّ لا تخريج له في اللّغة، كقول الشّاعر البحرينيّ عبدالرّحمن المعاودة:

(1) علويّ الهاشميّ: السّكون المتحرّك، 43/2.

(2) أي وُثُوبُه وتكبُّره، يُنظر: أبوالفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، فصل (الصاد) مادّة (ص و ل) 387/11، وفصل (الطا) مادّة (خ م ط) 297/7.

(3) أبوالفتح عثمان ابن جنّيّ: الخصائص، 392/2.

أَهْـــلاً بِمَـقْـدَمِـكَ الْمَـيْـمُـونِ إِنَّ لَـهُ
عَـلَـى الْـعُـرُوبَـةِ وَالـتَّـارِيـخِ إِحْسَانُ[1]

يستطرد الهاشميّ في قراءة هذا البيت قائلاً: «ورفع اسم إنّ (إحسان)... لا يبرّره سوى خضوع الكلمة والشّاعر لسلطان الوزن من خلال نظام القافية الواحدة ذات المجرى المرفوع»[2]، ويمكن تبرير ذلك الخطأ اللّغويّ على أنّه من باب «أن يُترك صرف ما لا ينصرف، ومن أجاز صرف ما لا ينصرف زعم أنّ أصل الأسماء كلّها أن يُترك صرفُها»[3].

فالمسألة إذن فيها تخريج من باب الضّرورة، لكنّ هذا التّخريج بعيدٌ عن المعروف ذي الشّواهد، فيُرامُ جرّه وقياسه على ما عُرف من ضرورات، لكنّ ذلك النّسق عمومًا يدلّ على حدّ تعبير الهاشميّ على «سلطة الوزن العليا وهيمنته المطلقة الّتي لا يبرّر الخروجَ عليها قانونٌ أو قاعدة... الأمر الّذي دفع الخليل فيما يبدو إلى تحريض الشّعراء على اللّغة دون الوزن»[4]، وهذا يردُّنا إلى الأصل اللّغويّ في التّعامل مع النّصوص إبداعًا ونقدًا، وأنّ النّحو بأطره وقواعده هو الأصل في القياس.

المظهر الثّالث: هو المظهر البيئيّ المستمدّ من اللّغة الدّارجة، وهذا المظهر يتركّز بالتّحديد في ظاهرة التّسكين، الّتي يلزم منها حذف حركة الإعراب، وهذا ممّا استقبحه كثير من النّحاة وأجازه بعضهم من باب الضّرورة[5]، ومن ذلك قول الشّاعر البحرينيّ أحمد محمّد آل خليفة:

---

(1) علويّ الهاشميّ: السّكون المتحرّك، 42/2.
(2) المرجع السّابق، 44/2.
(3) المرجع السّابق. يقول السّيرافيّ: "ومن ذلك صرف ما لا ينصرف، وهو جائز في الأسماء مطّرد". أبوسعيد السّيرافيّ، ضرورة الشّعر، ص: 39.
(4) علويّ الهاشميّ: السّكون المتحرّك، 46/2.
(5) يُنظر: أبوسعيد السّيرافيّ: ضرورة الشّعر، ص: 122 – 124.

ثُـــمَّ قَـــالُـــوا لَـــكِـــنْ دَرَجْـــــتَ بِـــأَرْضٍ
لَـــن تَجِـــدْ لِـــلْـــقَـــرِيـــضِ فِـــيـــهَـــا سَمِيعَا[1]

ويعتقد الهاشميّ أنّ هذا الإسكان في غير محلّه يكثر عند الشّعراء الّذين يمزجون في الإبداع ما بين الفصيح والـدّارج، والشّعر الـدّارج تغلب فيه ظاهرة إسكان الحروف، وقد يؤثّر ذلك على بعض ما يكتبون من فصيح، وهذا ما أثبته الهاشميّ بقوله: «ولعلّ شيوع ظاهرة التّسكين عند هؤلاء المزدوجِين دون غيرهم دليل على مصدر الظّاهرة الرّئيسيّ الّذي يجد فيه الشّاعر متّسعًا أكبر من الحريّة والتّجدّد والتّخفّف من قيود الوزن الصّارمة»[2]، ولذلك فإنّ كتابة الشّعر باللّغة الدّارجة أو العامّيّة وإن كان يتمثّل وزنًا وقافية لكنّه متحرّر تمامًا من أُطر النّحو والإعراب، ممّا يشكّل سهولة على المبدعين فيه أكثر من الفصيح.

ومن ثمّ نجد الانزياح النّحويّ يوازي الانزياح في لغة الشّعر، وأنّه على الرّغم من جنوحه نحو الضّرورة فإنّه بحدّ ذاته قد يكون ضرورة لبلوغ الشّاعر مستوى رفيعًا، وربّما يكون نوعًا من العدول الشّعريّ الّذي يميّز اللّغة الشّعريّة، وعلى الرّغم من ذلك فإنّ العدول النّحويّ في الشّعر قد يخضع بالدّرجة الأولى إلى سلطان الوزن وتحكّم الرّويّ فيبعد عن أي تخريجات نفسيّة أو إبداعيّة.

المستوى الصّرفيّ

لا شكّ أنّ تراكمات البناء الصّرفيّ للألفاظ -كما التّركيب النّحويّ- تقود إلى استشفاف المدلولات الشّعريّة داخل النّصّ، وتوزّع المفردات داخل المساقات الشّعريّة فتفرز مدلولاتها عبر علاقات الصورة الشّعرية والوزن والرويّ، وقد يقود

(1) علويّ الهاشميّ، السّكون المتحرّك، 42/2.
(2) المرجع السّابق، 46/2.

هذا إلى طرح أهمّيّة اللّفظة أكثر من المعنى في النّصّ، كما يشحذ الفكرة نحو تتبّع اهتمام النّقّاد منذ القديم بجودة اللّفظة، ودقّة الكلمة، ورونق المفردة، ولذا يرى أبوهلال العسكريّ (ت:395هـ/1005م) أنّ الكلام «مُحْسِنٌ بسلاسته، وسهولته، ونصاعته، وتخيُّر لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشبّه أعجازه بهواديه، وموافقة مآخيره لمباديه، مع قلّة ضراوته، بل عدمها أصلا، حتّى لا يكون لها في الألفاظ أثر، فنجد المنظوم مثل المأثور، في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن رصفه، وكمال صوغه وتركيبه»[1]، فكان أن اتّكأ على اللّفظة بالدّرجة الأولى، حيث أسبغ في الفقرة السّابقة عليها أغلب الأوصاف: سلاسته، وسهولته، ونصاعته، وتخيّر ألفاظه، وقلّة ضراوته بل عدمها، وهو إعلاء من شأن اللّفظة، وإن كان لا ينكر فضل بقيّة الأدوات في إنشاء النّصّ الجيّد.

ومن مظاهر المستوى الصّرفيّ لشعراء الخليج العربيّ ما ذكره علويّ الهاشميّ من انزياح البنية الصرفيّة نحو علل الحذف أو الزيادة أو التّحوير أو التّغيير، «ممّا قد يعني تغلغلاً أشدّ وتداخلًا أعمق من جانب سلطة الوزن على هذا المستوى، نفس ما ينطبق على المستوى النّحويّ، من حيثُ التّخريجُ والجوازُ للضّرورة»[2]، ومن أمثلة الحذف ما قاله الشّاعر البحرينيّ رضيّ الموسويّ (ت:1395هـ/1976م):

تَـعُـبُّ الْـكُـؤُوسَ كُـؤُوسَ الـرَّحِـيـقِ

مِـنَ الْـوَرْدِ وَالْـفُـلِّ وَالْـيَـاسِـمِ

(1) أبوهلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكريّ: كتاب الصّناعتين.. الكتابة والشّعر، صحّحه وفسّر غريب ألفاظه السّيّد محمّد أمين الخانجيّ، (تركيا: نظارة المعارف الجليلة بالأستانة العليّة، 1319هـ)، الطّبعة الأولى، ص: 39 – 40.

(2) علويّ الهاشميّ: السّكون المتحرّك، 48/2.

فَـتَـعْـبَـقُ بِـالـطِّـيـبِ أَفْـوَاهُـهَـا

وَتَـغْـمُـرُهَـا نَـشْـوَةُ الْحَـالِـمِ[1]

«فقد حذف آخر حرفين من (الياسمين) لتتلاءم الكلمةُ مع نظام القافية، وقد أجازت ذلك نظريّة الضّرورة عند العرب على الرّغم من قبحه عند بعضهم»[2]؛ لأنّه قد يُفقد النّصّ الإيحاء، وفخامة العبارة.

ومن أمثلة الزّيادة قول الشّاعر نفسه:

وَدَّعَـتْـهُ أَهْـلُ الْـعِـراقِ لِـيَـأْتِـي

فَـانـثَـنَـى قَـاصِـدًا إِلَـى كُـوفَـانِ

وَهُـنَـاكَ الْـتَـقَـى بِـجَـيْـشٍ مَـعَـدٍّ

هُـوَ جَـيْـشُ ابْـنُ الْمُـنـذِرِ النُّعْمَانِ[3]

«فزاد على (الكوفة) الألف والنّون بعد أن حذف التّاء فغيّر بذلك تركيبة الكلمة الخاصّة في سبيل الوزن والقافية، وهو أمر جائزٌ أيضًا في الضّرورة الشّعريّة»[4].

وقد يقود تتبّع الوحدات الصّرفيّة في النّصّ من أسماء وأفعال وحروف وجمل أسميّة وفعليّة إلى مداخل غائرة على مستوى تعلّق تلك الاستخدامات بالمعاني الشّعريّة والتّداخلات الشّعوريّة والنّفسيّة لدى المُبدع، ففي دراسة للنّاقد المصريّ هشام مصطفى لمجموعة من قصائد الشّاعر العُمانيّ سعيد الصّقلاويّ (و:1375هـ/1956م)، نجد تحليل الوحدات الصّرفيّة فيها على النّحو الجدول الآتي:

(1) المرجع السّابق.
(2) المرجع السّابق.
(3) المرجع السّابق، 2/48 – 49.
(4) المرجع السّابق، 2/49.

اسم القصيدة	الجمل الاسميّة	الجمل الفعليّة	الفعل الماضي	الفعل المضارع	الفعل الأمر	أهمّ الملاحظات
توجُّس	24	28	-	28	-	الجملة الاسميّة خبرها جملة فعليّة – تكرا (متى – أنت)
انتفاضات الصّمت	10	25	9	16	-	الاسميّة لوصف الأبطال والفعليّة لوصف فعلهم
صرخة طفل	43	48	2	43	3	الأفعال أُسندت للآخر
حضور الغياب	13	17	-	17	-	خبر الجملة الاسميّة مفرد
الحلم أشرعة	13	18	11	8	-	الفعل الماضي جملة أساسيّة
المرايا	4	27	8	19	-	–
إضاءة من الدّاخل	15	18	2	16	-	الاسميّة للنّفس والفعليّة للألم
ترانيم الإياب	23	40	-	40	-	التّكرار للفعل وحروف الجرّ
في دمي تشتعلين	17	11	1	9	1	الفعل المضارع مُسند للحريّة
أجيبيني لماذا	25	33	6	24	3	تكرار لماذا
أيّها المشدود	3	31	17	14	-	تكرار (كنت)
حيًّا ستبقى	4	51	17	34	-	الماضي خاصّ بالشّهيد والمضارع خاص بالأمّة
لأنّك	10	10	-	10	-	التّكرار
أَلأَنَّك	23	41	29	8	4	الفعل مبني للمجهول والفاعل ضمير والأمر في نهاية القصيدة
مكابرون	14	60	6	54	-	الجمل بسيطة وخاصّة الاسميّة
محاصرون	30	38	9	29	-	الاسم لوصف الحال والأفعال مسندة للعدوّ[1]

من خلال تلك التّقاطيع الصّرفيّة والتّوزيعات النّوعيّة للألفاظ والجمل استخلص هشام مصطفى مجموعة من النّتائج المتعلّقة بالتّجربة الشّعريّة الخاصّة بالشّاعر.

(1) هشام مصطفى: شاعر بحجم الألم.. دراسة بنيويّة في نصوص سعيد الصّقلاويّ، (مملكة البحرين: منشورات مؤسّسة الدّوسريّ للثّقافة والإبداع، 2010م)، الطّبعة الأولى، ص: 57.

فعلى سبيل المثال اعتماد الشّاعر على تزاحم الأفعال المضارعة في نصوصه يدلّ على وجود «قصديّة من الشّاعر ومحاولة حثيثة عند الحديث عن القضايا القوميّة والعربيّة لإشعال الحركيّة بها والمناسبة لهذه الموضوعات، وخاصّة لو دقّقنا النّظر في الجدول أكثر وبرويّة لوجدنا الشّاعر يتّكئ تمامًا على الأفعال المضارعة ذات الحركة اللاّمحدودة، مبتعدًا عن الأفعال الماضية إلاّ في اتّجاه معيّن، وخاصّة عند الوصف لحال الأمّة لترسيخ الواقع المقرّر، ويقلّ اهتمامه بالأسماء كجنس لغويّ ثابت تقريريّ خالٍ من الحركة يجدي أكثر لصفات ذوات لا لوصف الحال، يقتضي إمّا الاعتماد على التّركيز على حركةٍ مّا متفاعلة حيّة أو حركة ضعيفة شبه مقرّرة لا أمل في تفعيلها»[1].

هذا التّفعيل لدور الأفعال والجمل الفعليّة للنّصوص يدخل في دائرة الصّراع بين الثّابت والمتحوّل، إذ إنّ من خصائص الفعل أنّه حدث يدلّ على زمنٍ مّا (المتحوّل)، بعكس الاسم الدّالّ في عمومه على حدثٍ فقط (الثّابت)، فتدور سياقات الجمل والألفاظ حول إلباس نوع الجملة واللّفظة لما يوائمها من معنىً وقصد ومراد. يقول الشّاعر في قصيدة (صرخة طفل):

وَيَحْمِلُ رَايَةَ التَّبْشِيرِ مِثْلَ نَبِيْ
وَيَرْكَبُ صَهْوَةَ الإِصْرَارِ
يَنفُضُ سَطْوَةَ الْكَرْبِ
يَصِيحُ بِعَالَمِ الأَحْرَارِ وَالنُّجُبِ
أَنَا عَرَبِيْ
أَنَا طِفْلٌ فِلَسْطِينِيْ[2]

(1) المرجع السّابق، ص: 58.
(2) السابق، ص: 59.

يقرّر مصطفى أنّ الشّاعر في هذه المقطوعة يمزج بين استخدام الأفعال والأسماء في صور متقابلة، والمشهد فيه إعجاب من الشّاعر بذلك الطّفل الفلسطينيّ وما قام به في الانتفاضة ضدّ عدوّه، فيشبّهه بالنّبيّ تارةً وبالفارس المغوار تارة أخرى، «وبالطّبع هذه الصّورة المجرّدة يلزمها الحركيّة الشّديدة والمستمرّة بدأب وعدم توقّف، فيقوم الفعل المضارع بدوره بمهارة فائقة، فالنّبيّ (يحمل) والفارس (يركب مرّة/ وينفض أخرى/ ويصيح ثالثة) وفي مجالات متغيّرة حتّى يُسقط في الجانب الذّهنيّ لدى القارئ الصّورة متعدّدة الأطراف، متحرّكٌ فيها الطّفل في كلّ اتّجاه حركة دؤوبة في استمراريّتها وإصرارها على المضيّ في طريق النّصر»[1]، بل العمل على التّغيير الّذي لا يوحي به سوى فعل التّحوّل المضارع المتحرّك دائمًا والقائد نحو بديل الوضع من حال إلى آخر.

إنّ تلك القراءة للوحدات الصّرفيّة للنّصّ تقود نحو استشفاف العلاقة بين اللّغة مفرداتٍ وجملاً وبين المنتج الشّعوريّ لدواخل النّفس ومشاعرها، حيث اللّغة بطبيعتها تعبير عن انفعالات ذاتيّة، واقعة في تشكّلها موقع المؤثّرات الّتي تحيط بمبدعها، ومن ثمّ فإنّ المسألة تتجاوز مجرّد تحليل عناصر العبارة التّركيبيّة والنّحويّة لتتعامل مع قيمها الانفعاليّة، «وهكذا تختلط الانفعاليّة بعبارات الفكر، وتؤثّر فيها تأثيرًا واضحًا، إلاّ أنّ التّغيُّر الانفعاليّ لدى الفرد دائم ومستمرٌّ ومتجدِّد تبعًا لظروف الموقف ومتطلّباته، وبالتّالي تتأثّر به العبارة اللّغويّة»[2].

ومن هذا المنطلق يبدو أنّه من الصّعب الحكم على ذلك الاستخدام الصّرفيّ للأسماء والحروف أنّه من باب (القصديّة) في التّحشيد، ذلك أنّ العفويّة قد

(1) المرجع السّابق.
(2) عطيّة، نوال محمّد: علم النّفس اللّغويّ، ص: 38.

تكون أقرب منها إلى تقصّد اجتلاب الألفاظ على نحو تعمّد تغليب نوع الفعل الفلانيّ على الآخر، أو نوع الجملة الفلانيّة على الأخرى، وذلك داخل أيضًا في كنه الحالة الشّعريّة الغامضة الّتي تنتاب صاحبها دون دراية منه، ولكنّ تلك العفويّة تتحكّم فيها أيضًا ثقافة المبدع ومدى تفاعله مع ما يكتب، ودرجة تأثّره بالأحداث من حوله.

****

ظواهر موازية

أوّلاً: التّفكيكيّة (deconstruction)

تطلّ التّفكيكيّة صاعدةً من داخل محيط الاتّجاه البنيويّ، بوصفها نوعًا من الثّورة والتّشظّي للبنيويّة نفسها، وهي تقف في مرحلة ما بعد البنيويّة تاليةً لها ثائرةً عليها، ولكنّها مبنيّة في الأساس على قواعد فلسفة البنيويّة الأولى الّتي تُلغي المقدَّس عن النّصوص، بل تتعدّى ذلك إلى نسف كلّ الأفكار الثّابتة القائمة على اعتقادات غيبيّة أو حقائق تاريخيّة أو شروط فلسفيّة قد يؤمن بها العقل البشريّ.

ولئن كانت الأفكار اللاّحقة للنّاقد والفيلسوف الفرنسيّ رولان بارت النّقطةَ الأولى الّتي بدأت من عندها التّفكيكيّة بهزّ مشروع البنائيّة عندما قام «بتفكيك أفكاره الخاصّة وإعادتها إلى بُعد نصوصيّ يستجلي لين وجمود اللّعبة اللّغويّة الخالصة»[1]، فإنّ الفيلسوف الفرنسيّ جاك دريدا (ت:1424هـ/2004م) يعدّ رائد التّفكيكيّة ومنظّرها الأوّل، وكان منطلقه في التّنظير منطلقًا فلسفيًّا، أو بالأحرى كانت تحدّيًا لتقاليد الفلسفة ورفضه بالتّسليم المطلق لها، وإعادة فهمها فهمًا ذاتيًّا ومحاولة خلخلة الأساسات الغيبيّة للفلسفة والحضارة الإنسانية بشكل عامّ، وذلك بكشف مقدار اللاّيقين الاختياريّ في عموم المفاهيم الثّنائيّة الّتي تفرضها، «ويسوق دريدا حججًا مؤدّاها أنّ الفلاسفة إنّما استطاعوا أن يفرضوا منظوماتهم المختلفة عن الفكر عن طريق تجاهلهم أو قمعهم للآثار اللّغويّة المُمَزِّقة. وهدف

(1) كريستوفر لوريس: التّفكيكيّة.. النّظريّة والممارسة، ترجمة صبريّ محمد حسن، (الرياض: دار المرّيخ للنّشر، 1410هـ / 1989م)، ص: 41.

دريدا الأساسيّ هو استخلاص تلك الآثار مستخدمًا في ذلك القراءات النّقديّة الّتي تركّز على عناصر الاستعارة والمحسّنات البديعيّة الأخرى الّتي تعمل عملها في النّصوص الفلسفيّة مع البراعة في ترتيب خدشها أو التّعرُّض لها»[1]، متجاوزًا إهمال الفلاسفة للّغة إلى الاعتماد عليها وعدم قدرة العقل على استيعاب الحقيقة بدونها، ومن هنا كانت كتابات دريدا ملتصقة بالنّقد أكثر منها بالفلسفة.

وعلى الرّغم من المحاولات الكثيرة الّتي اهتمّت بوضع تعريفٍ محدّد لمفهوم التّفكيك فإنّ دريدا نفسه لم يقم بتعريف نظريّته تلك حيث إنّه بدأ بتقفّي تلك الفكرة في أثناء محاولته لانتقاد نظرة الفلاسفة لعمليّة الكتابة حين حيّدوها وعدّوها عنصرًا ثانويًّا ممّا يهدّد مستقبل الكتابة، إذ الكتابة «عند إفلاطون تقدِّم صورة زائفة عن العالم... وهي مكمّل للكلام عند روسو لكنّها مكمّل خطير، ويعبّر دو سوسير عن حيرته إزاء الكتابة الّتي تأتي لتقوِّض بنية الدِّلالة اللّغويّة، كما تأتي لتقضي على براءة الشّعوب الخالية من العنف، وتكون الوسيلة الأساسيّة للهيمنة الطبقيّة عند ليفي شتراوس»[2]، ومن هذا القلق كان أن ابتدأ دريدا قراءته للكتابة بمقاربة تفكيكيّة ليخرج من إطارها نحو القراءة النّقديّة للنّصوص.

ومعنى تفكيك النّصوص مأخوذ من الدِّلالة اللّغويّة للمصطلح الّذي يوحي بالتّفكيك والتّمزيق والتّشريح، ويعرّفه الفيلسوف الأمريكيّ جون سيفل بأنّه «مجموعة من المناهج الخاصّة بتناول النّصوص، أو مجموعة من الإستراتيجيّات الّتي تهدف إلى تقويض ميولنا النّابعة من مركزيّة اللّوغوس»[3] وقد حدّد سيفل

(1) المرجع السّابق، ص: 56 – 57.

(2) أنور مُغيث: التّفكيك والفلسفة، مقدّمة لكتاب في علم الكتابة لجاك دريدا، ترجمة وتقديم أنور مغيث ومنى طُلَبَة، (القاهرة: المركز القوميّ للتّرجمة، 2008م)، الطّبعة الثّانية، ص: 40.

(3) المرجع السّابق، ص: 42. واللّوغوس مصطلح يونانيّ يعدّ من أكثر المصطلحات الفلسفيّة غموضًا وافتراقًا في الأخذ بمعناه الدّقيق، أمّا معناه العامّ فهو (الإلهيّة). وعند هرقليطيس: هو القانون الكليّ للكون. وعند الرّواقيّين: هو المبدأ الفعّال في الهيولى، إنّه الله، وهو سرمديّ، وهو الفعّال لكلّ شيء من خلال المادّة. وعند فلون اليهوديّ: هو أوّل القوى الصّادرة عن الله. وفي العهد القديم هي الحكمة

ثلاث إستراتيجيّات تقوم عليها البنيويّة وهي: **أوّلاً**: تفكيك وتقويض التّعارضات التّقليديّة مثل: الكلام وكتابة، الذّكر والأنثى، الحقيقة والخيال، الحقيقيّ والمجازيّ، المدلول والدّالّ، الجوهر والظّاهر. ويرى المُفكِّك لتلك التّعارضات أنّ الطّرف الأوّل الّذي يُعدّ أرقى وأسمى من الطّرف الثّاني يجب أن تُنفى عنه القدسيّة عن طريق قلب هذه القدسيّة ابتداءً، وتحييد وإزاحة مُجمل نسق القيم المفروض في تلك التّعارضات التّقليديّة.

ثانيًا: البحث داخل النّصّ عن كلمات مفتاحيّة تخون لعبة النّصّ، تنتمي لتعارضات جوهريّة في مضمون النّصّ، لكنّها في الحقيقة تقوِّض هذه التّعارضات. ثالثًا: توجيه اهتمام خاصّ لجوانب هامشيّة في النّصّ كمثل: نوع الاستعارات المستخدمة على سبيل المثال؛ لأنّ تلك الجوانب الهامشيّة تشكّل مؤشّرات على ما هو مهمّ بالفعل[1]. فالمبدأ الأوّل الّذي تقوم عليه التّفكيكيّة هو تقويض النّصّ من الدّاخل، وخلخلة كلّ بنياته وقراءاته الأولى، لكنّ هذا التّقويض تقويض إيجابيّ قائم على أصول تراتبيّة، حيث إنّ هذه القراءة التّقويضيّة «قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النّصّ (مهما كان) دراسة تقليديّة أوّلاً لإثبات معانيه الصّريحه، ثمّ تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النّصّ من معانٍ تتناقض مع ما يُصرّح به.

تهدف القراءة التّقويضيّة إلى إيجاد شرخ بين ما يصرِّح به النّصّ وما يخفيه»[2]، ومن هذه الرّؤية تبنّى اللّغويّ البلجيكيّ بول دي مان إستراتيجيّة العمى

الّتي تساعد الله في عمليّة الخلق. وفي الإنجيل الرّابع المنسوب إلى يوحنّا: هي الكلمة الأولى قبل خلق الكون الصّادرة من لدن الله. وعند الفلاسفة الغنوصيّين: هو أدنى الأيونات وأنّه الّذي يتولّى تكوين العالَم. وهو مصطلح دينيّ بالدّرجة الأولى، ثمّ أصبح يُطلق على كلّ مقدّس. يُنظر: عبدالرّحمن بدويّ: الموسوعة الفلسفيّة، (بيروت: المؤسّسة العربيّة للطّباعة والنّشر، 1984م)، الطّبعة الأولى، 372/2.

(1) يُنظر في آراء جون سيفيل: أنور مُغيث: التّفكيك والفلسفة، ص: 42 – 43.

(2) ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 108. يرى مؤلّفا الكتاب أنّ مصطلح

والبصيرة «وهي التّفتيش داخل النّصّ عن النّقطة العمياء الّتي تنظّم فضاء الرّؤية فيه»[1]، وعلى تلك الاعتبارات جميعًا فإنّ تفكيك النّصّ يبدأ أوّلاً من تقسيم النّصّ إلى ثنائيّات متضادّة – على سمت ما ذكره سيفل – حتّى لو لم يُذكَر إحدى طرفي الثّنائيّة، فالقراءة التّفكيكيّة ترى حتميّة استحضار الرّكن الغائب منها لاستحضار المعنى الكامل، «فالدّالّ يمثّل حالة الحضور ولكنّ المدلول يمثّل حالة الغياب ويكون دور القارئ عندئذٍ استدعاء هذا الغائب، أي استدعاء هذا المتصوّر الذّهنيّ الغائب، أو البحث عنه، واستكمال النّقص فيه»[2]، فالنّصّ إذن من هذه الوجهة يمكن فهمه لكن عن طريق اكتشاف النّقطة العمياء فيه الّتي قد لا يدركها المؤلّف نفسه، ولكي ندرك هذا الغموض يجب أن نفهم النّصّ فهمًا جيدًا ودقيقًا قبل العمل على تقويضه وشرخه لاستجلاء مدلوله الخفيّ.

ومن هنا تكون إيجابيّة التّفكيك في رأي دريدا، والّتي لا تقف عن تكوين قراءة أخرى للنّصّ كما عند البنيويّة بل «يكون المعنى غير قابل للتّحقيق... محدثةً هكذا تفتيتًا لحضور المعنى ولتماثله. بمعنى آخر ليس المعنى حاضرًا أبدًا؛ لأنّه يكون قد بات دائمًا مُرْجَأً في حركة يسميها دريدا إرجاءً»[3]، فالنّصّ تفكيكيًّا ليس مغلقًا ولا نهائيًّا، بل تُفرط التّفكيكيّة في صوغ القراءة الأخرى لتؤسّس لانهائيّة القراءات في ظلّ غيبة مركزيّة النّصّ وانعدام غائيّة المؤلّف، لتحلّ محلّها مقصديّة القارئ وحده، ولذلك فإنّ دريدا يخلص إلى أنّ التّفكيكيّة «لا تقوم على خطاب فلسفيّ معتمد على مبادئ، أو افتراضات، أو بدهيّات، أو تعريفات»[4]؛ لأنّ كلّ أساس من تلك الأسس يفرض طوقًا مقدّسًا على النّصّ يخرج عن حيّز إجراء التّقويض الحرّ.

(التّقويض) هو أقرب إلى مفهوم دريدا مصطلح من (التّفكيك)، ثمّ إنّ مصطلح (التّقويض) لا يلتبس بمفهوم ديكارت وميكانيكيّة تفكيكه للمفاهيم. (ص: 107).

(1) Paul De Man: Blindness and Insight, (USA), University of Minnesota, 1983, Second edition, p: xxix.

(2) وليد قصّاب: مناهج النّقد الأدبيّ الحديث، ص: 198.

(3) بيير ف زيما: التّفكيكيّة.. دراسة نقديّة، تعريب أسامة الحاجّ، (بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع،1417هـ / 1996م)، الطّبعة الأولى، ص: 75 – 76.

(4) Jacques Derrida: Margins of Philosophy, (USA), The University Of Chicago press,1982, p: 7.

تشريحيّة الغذّاميّ

لا نستطيع الجزم بأنّ ثمّة تجربة نقديّة عربيّة قدّمت تفكيكيّة دريدا بصورتها الكاملة أو المطابقة، ذلك أنّ الفكرة لم تكن ذات ملامح صارمة في تطبيقها أو حتّى التّنظير لها، أي أنّ الفكرة تشتّت وتفكّكت في تفسيراتها، حتّى مسألة إعادة بناء النّصّ بعد تفكيكه كما فسّرها بعض منظّري التّفكيكيّة لا تقدّم ضبطًا لمراد دريدا الّذي أطلق لا نهائيّة القراءة، ولانهائيّة التّفسير.

أضف إلى ذلك أنّ فكرة التّفكيك كانت نتاج فلسفات إيمانيّة متعاقبة سيطرت على الفكر الأوروبّيّ، وعندما أراد دريدا أن يشظّي البنائيّة ويتجاوزها إلى ما بعدها كان معتمدًا في الأصل على مرتكزات الأفكار والثّقافة الأوروبّيّة إضافة إلى ثقافته في معتقداته اليهوديّة حيث «أشار كثير من النّقّاد والفلاسفة إلى أنّ تقويضيّة دريدا تدين بمنهجيّتها ومسلّماتها لممارسات التّفسير التّوراتيّ اليهوديّ وأساليبه، وكلّ ما فعله هو نقْلُ الممارسات التّأويليّة للنّصوص المقدّسة اليهوديّة وتطبيقها على الخطاب الفلسفيّ»[1].

كلّ تلك الأسباب قد تكون عائقًا أمام النّاقد العربيّ المتميّز بثقافة خاصّة تغاير كثيرًا من تكوينات الثّقافات الأخرى عن التّماهي مع التّفكيكيّة بكلّ مكوّناتها ودقائق تفاصيلها، إضافة إلى أنّ من أخصّ خصائص الثّقافة العربيّة «أنّها ثقافة تقدّم الأفكار بطابعها النّسقيّ ذي العناصر المنتظمة، ومن ثمّ فإنّ المثقّف العربيّ ينفر من تلك الأفكار الّتي لا تدور حول مركزيّة ما، أو لا تقدّم علّة بائنة أو معنىً ثابتًا، وهذا ضدّ التّفكيكيّة جملة وتفصيلاً»[2].

(1) ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 111. وليت شعري لو أنّ نقّادنا المسلمين انشغلوا بتقفّي الأساليب القرآنيّة وبناء منظومة نقديّة على ضوء تلك الأساليب لاستطاعوا أن يُنتجوا منهجا نقديًّا متكاملا تتعاقب الأجيال على النّهل منه.

(2) محمّد أحمد البنكيّ: دريدا عربيًّا.. قراءة التّفكيك في الفكر النّقديّ العربيّ، (بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 2005م)، الطّبعة الأولى،)، ص: 83 – 90. كما أنّه من المهمّ الوقوف على فصل نفيس بعنوان: «التّفكيكيّة والرّقص على الأجناب" من كتاب: المرايا المحدّبة.. من البنيويّة

وتعدّ تجربة النّاقد السّعوديّ عبدالله الغذّاميّ (و:1365هـ/1946م) من التّجارب الرّائدة في مجال التّنظير والتّطبيق للفكرة التّفكيكيّة للنّصوص من خلال كتابه (الخطيئة والتّكفير.. من البنيويّة إلى التّشريحيّة.. قراءة في نموذج إنسانيّ معاصر) في دراسة شعر الشّاعر السّعودي حمزة شحاتة (ت:1391هـ/1972م)، والّتي يصنّفها بعض الباحثين بأنّها «أوّل دراسة عربيّة في ذلك»[1]، وهو في هذه الدّراسة وباقي دراساته قد ارتضى لنفسه مصطلح (التّشريح) ترجمةً لفكرة دريدا بدلا من (التّفكيك)، «والفرق كبير بين المفهومين، فالتّشريح عادةً ما يقف عند سطح المادّة المراد تشريحها، في حين التّفكيك يتضمّن الهدم والتّقويض والتّأزيم لكلّ وحدة مركزيّة أو هويّة متوحّشة»[2].

ويبدو أنّ الغذّاميّ نفسه كان منتبهًا لهذا الفرق ودقيقًا في الأخذ بمصطلح التّشريح، إذ يصرّح بأنّه لا يريد أن يطبّق تفكيكيّة دريدا حذو القذّة بالقذّة، ويقرّر أنّ ما فعله «تفكيكٌ من أجل البناء وليس لهدم الـذّات... وهي عمليّة مزدوجة الحركة حيث نبدأ من الكلّ داخلين إلى جزيئاته لتفكيكها واحدة واحدة، لنعيد تركيبها مرّة أخرى كي نصل إلى كلٍّ عضويّ حيّ لها... وهذه التّشريحيّة تختلف عن تشريحيّة دريدا، تلك الّتي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه»[3]، فهو يعي مقدار الفرق بين التّشريح والتّفكيك، ومقدار الفرق بين التّفكيك المنتهي إلى إعادة البناء والتّركيب وبين تفكيكيّة التّقويض وهدم الذّات

إلى التّفكيك، لعبدالعزيز حمّودة، (الكويت: طبعة المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون، سلسلة كتب عالم المعرفة، (د.ت)، الطّبعة الأولى، كتاب رقم (232). ص: 253 – 352

(1) يوسف وغليسي: التفكيكيّة في الخطاب النّقديّ المعاصر، (المملكة العربيّة السّعوديّة: مجلة القوافل، 1997م)، المجلّد الخامس، العدد السّابع، ص: 62.

(2) إدريس الجبريّ: الإمكانات والعوائق في المشاكلة والإمكان. ضمن كتاب، الغّذّاميّ النّاقد.. قراءة في مشروع الغذّاميّ النّقديّ، تحرير وتقديم عبدالله بن إسماعيل السّماعيل، (المملكة العربيّة السّعوديّة: كتاب الرّياض، مؤسّسة اليمامة الصّحافيّة، 1422هـ)، رقم: (98/97)، ص: 51.

(3) عبدالله محمّد الغذّاميّ: الخطيئة والتّكفير.. من البنيويّة إلى التّشريحيّة.. قراءة لنموذج إنسانيّ معاصر، (المملكة العربيّة السّعوديّة: النّادي الأدبّي الثّقافيّ بجدّة، 1405هـ / 1085م)، الطّبعة الأولى، ص: 86.

ولانهائيّة التّفسير، وهذا يُعزّز فكرة خصوصيّة النّاقد العربيّ وعدم قدرته على تجاوز معطيات ثقافته الأصليّة حتّى وهو يتعاطى مع المناهج الأخرى، «أي أنّ انطلاقه من (موقف) حداثيّ و(رؤية) نقديّة متقدّمة، لم تمنعه من فحص التّراث النّقديّ - والشّعر فيما بعد - للوصول إلى القناعات ذاتها، فهو ليس متعصّبًا للحداثة أو رافضا للتّراث كمرجع للنّقد الحديث»[1]، ومن ثمّ فإنّ ما فعله الغذّاميّ تمامًا هو إسقاط بعض مفاهيم التّفكيك وآليّاته ممتزجةً بقراءات بنائيّة وألسنيّة إضافة إلى نَقَدَات ذاتيّة خاصّة.

نموذج حمزة شحاتة

قدّم الغذّاميّ تجربته التّشريحيّة لشعر الشّاعر السّعوديّ حمزة شحاتة كما ذكر بمحاولة غزو النّصّ بدايةً من تكويناته الأوّليّة الظّاهرة ووصولاً إلى أعماقه وعناصره والعودة من هذه الرّحلة التّفكيكيّة إلى بناء جديد وآخر لذات النّصّ، وكانت قراءته تسير وَفْقَ تقسيمات تركّز على عناصر محدّدة سنقف عليها في قراءته لنصّ واحد وهو قصيدة (يا قلبُ مُت ظَمَأً)، وقد ركّز على مرتكزين مهمّين فيه وهما: العنوان، وفضاء القصيدة.

في العنوان التفت الغذّاميّ لمجموعة من الظّواهر والنّتائج الخاصّة، يبتدؤها بملاحظة أنّ العنوان مأخوذ من البيت الأخير من القصيدة ممّا يدلّ على أنّه لم يقفز إلى ذهن الشّاعر إلاّ بعد اكتمال القصيدة وحضور البيت الأخير[2].

ثمّ يقف في قوله (يا قلب) على أسلوب النّداء الطّافر منه، ليوضّح أنّ الشّاعر لا يُنادي أبدًا؛ لأنّ ذلك «يتضمّن عزل القارئ وإبعاده عن القصيدة، ومن

(1) حاتم الصّكر: د.عبدالله الغذّاميّ.. المشاكل والاختلاف. ضمن كتاب: الغذّاميّ النّاقد.. قراءة في مشروع الغذّاميّ النّقديّ، ص: 78.
(2) عبدالله محمّد الغذّاميّ: الخطيئة والتّكفير، ص: 263.

ثمّ ترك القصيدة لتصبح فعاليّة خطابيّة لكاتبها»[1]، فما مدلول اليا عند شحاتة هنا؟. إنّ هذا يستلزم ملاحقة «اليا الشّحاتيّة» – على حدّ تعبير الغذّاميّ –في نصوصه والّتي نلحظها متلاحمة مع ثلاثة عناصر: اللّيل، والمرأة، والجمال، وهو في تلاحماته تلك وصل إلى حالة من اليأس من جميع تلك القيم ومن جميع علاقاته المتحطّمة مع الأهل والأصدقاء وحتّى حوّاء، فارتدّ إلى القلب أي إلى الذّات بمسلك صوفيّ، «ومن هنا جاءت أدواته الفنّيّة متحوّلة من ارتباطها السّابق مع الآخر، إلى ارتباط جديد مع الذّات الدّاخليّة... وبذلك يتمّ الانكماش المطلق داخل الذّات وينحسر مدى الشّاعر من الحياة ليُغلق أبواب نفسه ليدعوها للموت: لا ماء يا قلبي فَمُتْ ظَمَأً»[2].

أمّا في التفاتة الغذّاميّ لنسق فضاء النّص فقد جعل القصيدة تتحرّك في أربعة مدارات توسّع فيها فضاؤها، وهذه المدارات هي:

أ- **المدار الإجباريّ التّجاوزيّ**: وهذا المدار يتخلّل القصيدة من خلال الأفعال الّتي تطغى على مساحة الانفعال الشّعريّ فيها، ومن خلال الرّسم البيانيّ لأفعال القصيدة يتّضح طغيان أفعال الاستقبال على المضيّ، ممّا يشكّل «حركة أماميّة وليست خلفيّة... ولهذا يتغلّب (المضارع) في القصيدة منتصرًا على الثّبات، ومحطّمًا للقيود مهما قويت، وحتّى إذا جاء الفعل بصيغة الماضي، إلاّ أنّه يتحوّل في السّياق إلى المضارع»[3]، وعلى هذا تُقرأ الأبيات في ضوء تلك الثّنائيّة: المضارع المتحرّك والمتحوّل، والماضي الجامد والثّابت، ونتيجة لذلك الاستنتاج يقرأ الغذّاميّ فعلَيْن أحدهما ماضٍ والآخر مضارع وفق هذه الثّنائيّة المتصارعة في البيت الآتي:

(1) المرجع السّابق.
(2) المرجع السّابق، ص: 268.
(3) المرجع السّابق، ص: 273.

تُحْـيِـي خَـيَـالاَتُ مَـاضِـيـهِ لَـهُ صُـوَرًا
مَـاتَـتْ وَخَـلَّـفَـتِ الآلاَمَ وَالْحُـرَقَـا[1]

فالفعلان تحيي (المضارع)، وماتت (الماضي)، يحملان لغة الصّراع بين الحياة والموت، لكن لأنّ الشّاعر عبّر عن الحياة بالفعل المضارع (الحركة والتّغيُّر والأمل)، وعبّر عن الموت بالفعل الماضي (الثّبات والجمود والفناء)، فهذا يُغلّب الحركة والتّفاؤل؛ لأنّ المضارع هو الأغلب والأكثر في النّصّ، «والقصيدة في سياقها تدعم الحياة؛ لأنّ النّبض فيها قد تحرّك ارتفع من الإشارة الأولى فيها... فالموت ليس كارثة محتومة، ولكنّه أمنية تُطلب، وبذلك لا نجد لصيغة (ماتت) إلاّ أن تتحوّل مستجيبة لدواعي (يحيي) وتتحرّك مع سياق القصيدة نحو الانعتاق لتسبح في فضائها»[2]. كما أنّه من ملامح انتصار الحركة على السّكون تضافر أسماء الفاعلين مع الأفعال لتطلق النّصّ من كلّ القيود المادّيّة والمعنويّة، إلى جانب أسماء وصفات هي إشارات انعتاق تنبض بالحركة وسط القصيدة.

ب - **مدار الإجبار الرّكنيّ**: وهو المدار الّذي يقدّم فيه الشّاعر عنصرين هما ركنان يفرض الأوّل نفسه على الثّاني، كما في قوله:

وَأَنَّ مِـحْـرَابَـكَ الْـقُـدْسِـيَّ كُـنـتَ بِـهِ
الْـعَـابِـدَ الْـفَـرْدَ يَـحْـبُـوكَ الـرِّضَـا غَـدَقَـا
تُـقِـيـمُ فِـيـهِ فُـرُوضَ الْحُـبِّ خَـاشِـعَـةً
أَلْـقَـى عَـلَـيْـهَـا الْـهَـوَى مِـن صِـدْقِـهِ أَلَـقَـا
فَـالْـيَـوْمَ نُـوزِعْـتَ فِـي مَـثْـوَاكَ حُـرْمَـتَـهُ
وَعُـدْتَ تَـشْـهَـدُ مِـنْ عُـبَّـادِهِ فَـرَقَـا

(1) المرجع السّابق، ص: 274.
(2) المرجع السّابق.

وَزَاحَـمَـتْـكَ عَـلَـى أَرْكَـانِـهِ مُـهَـجٌ
عِـبَـادَةُ الْحـبِّ فِـيـهِ تُـشْـبِـهُ الْمَـلَـقَـا

يقول الغّذّاميّ: «نجد أنّ إشارة (محراب) تفرض اثنتي عشرة إشارة هي: القدسيّ / العابد / الفرد / الرّضا / خاشعة / صدق / حرمته / عبّاده / فَرَقًا / أركانه / عبادة. إنّ لإشارة (محراب) سلطانًا قويًّا ومهيمنًا، فهي رمز للوحدة إذ لا يقف في المحراب غير واحد فقط، والمحراب قياديّ فمن يقف فيه يؤمّ النّاس وهم يتابعون نطقه وحركته... وهذه الإشارة جاءت لتوحّد التّجربة الشّعريّة الشّحاتيّة حيث تتضامن كلّ قيم حمزة شحاتة لتركيب هذه الكلمة، فنجدها زاخرة بمبادئ شحاتة وطموحاته، فالتّحوّل والتّجاوز يتمّ في (المحراب)، والحبّ الكامل ينطلق من (المحراب)، والرّجولة الّتي هي العماد تبرز من (المحراب) حيث القيادة والتّفرّد»[1].

جـ - مدار العودة إلى المنبع: والمقصود بالمنبع هنا منبع الوجود وحركة الحياة، فالشّاعر يرتدّ في بعض سياقات قصيده إلى أصول حركة هذا الكون من حياة وموت وإيجاد، ومن أمثلة ذلك قوله:

وَالْمَـــاءُ؟ لاَ مَـاءَ يَـا قَـلْـبِـي فَـمُـتْ ظَـمَـأً
وَدَعْ مُـدَنِّـسَـهُ يَـهْـلَـكْ بِـهِ شَرَقَا[2]

هذا البيت الّذي ختم الشّاعر به قصيدته يختلف عن سائر أبيات القصيدة، فهو «يمثّل الانعكاس الوجوديّ لاستدارة النّصّ»[3]، وهو يحمل ألفاظ التّكرار في داخله: ماء - لا ماء / مت - يهلك، «وهذا التّكرار في رأي الغذّاميّ يحدث دائريًّا، بناء على العودة إلى الأصل متناغمًا مع حركة الوجود كلّه، ومستجيبًا لمقتضيات العودة الكبرى إلى الأصل الحقّ، وهذا ما أحدث إيقاعًا شعريًّا يتجانس مع الإيقاع

(1) المرجع السّابق، ص: 281 - 282.
(2) المرجع السّابق، ص: 282.
(3) المرجع السّابق.

الذّاتيّ للنّفس البشريّة ومع الإيقاع الوجوديّ للكون... فالماء هو سرّ الحياة... والقلب هو مضخّة الحياة للجسد.. والموت هو العودة الكبرى إلى المنشأ... كلّ هذه الحركة ينطلق فيها البيت نحو الحقيقة الأزليّة المطلقة، دورة العودة إلى الأصل»[1].

ولأنّ البيت هو ختام القصيدة فقد شكّل تحوّلاً ومنعطفا أسّس لختام تامّ كختام الموت الّذي هو نهاية العيش الدّنيويّ، والقلب هو العنصر المحوريّ الّذي يتصارع عليه الموت والحياة، ينتهي هذا الصّراع بانتصار الموت، فالقلب يموت والآخرون يموتون جميعًا، والموت يحدث هنا للقلب بقرار طوعيّ ورضى ورغبة وهو انتقال من مرحلة إلى أخرى للخلاص من حالة الكدر واليأس، وحتّى الماء هنا يتحوّل من مصدر حياة إلى (شَرَق) وهلاك وهذا قمّة النّقمة والعذاب، «وما أن نصل إلى هذا الحدّ من القصيدة حتّى نشعر بالدّورة تتحرّك مرّة أخرى، عن طريق العنوان الّذي يسترق عناصره من قلب هذا البيت ليضعها في قمّة القصيدة، لتبدأ دورة الوجود من جديد كما هو دأبها حتّى يرث الله الأرض ومن عليها»[2].

د - **مدار الأثر**: والأثر هنا حسب نظرة الغذّاميّ هو مصطلح فنّيّ يحلّ محلّ الغرض أو الهدف في النّصّ الأدبيّ، حيث إنّ المفردات هي دوالّ على مدلولات معيّنة، والشّاعر عندما يقدّم نصّه فإنّه يتخلّص من ذلك المشحون العرفيّ للدّلالة، ولذلك يجب ألاّ تتحكّم المعاني المسبقة في رسم العلاقة بيننا وبين النّصّ، وعليه يجب أن نخلّص كلماته ممّا علق بها، وأن نطهّر أذهاننا من سابق تصوّراتها عنها، «وفي ذلك تحرير لنا وانعتاق يسمح لخيالنا بأن ينفُذ إلى أعماق التّجربة ويعيد بناءها بعد أن فكّكها وشرَّحها وغسل كلّ عناصرها حتّى أصبحت نقيّة صافية»[3].

---

(1) المرجع السّابق، ص: 283.
(2) المرجع السّابق، ص: 258.
(3) المرجع السّابق، ص: 286.

لكنّ ذلك التّحرّر محكوم بمعيار آخر وهو معيار السّياق الّتي تتحرّك فيه الكلمات، و«الفضاء الّذي تحلّق فيه الإشارات بمزاجها المتحرِّر»[1]، وذلك الأسلوب نوع من تحرّر المفردات من قوالبها الّتي ذُكرت فيها أوّل مرّة أو الّتي تعارف عليها العرب – كما يقال – في استخدام ألفاظٍ ما في سياقاتٍ ما، بينما اللّفظ حرّ مطلقٌ لا خصوصيّة له إلاّ إذا وُضع في ساقه الجديد، «ولو عدنا الآن إلى القصيدة بهذه الرّوح، وقرأنا لا كمعنى، وإنّما كنصّ ذي إشارات تتحرّك حسب سياق ينظّمها بمحاور مطلقة، وتركنا ذلك ينساب في نفوسنا... فإنّ كلّ ما يقدح في مخيّلتها وما يُتَصَوّر لها يصبح شعرًا ممتدًّا للتجربة ذاتها غير خارجيّ عنها، وليس بطارئ عليها، وإنّما هو من صلبها، وهذا هو الأثر، وهذه هي القصيدة»[2].

لم يستطع الغّذاميّ في قراءته السّالفة التّخلّص من الفكرة البنيويّة في صورتها الأولى، وهو لم يقترب من نهج دريدا كما يشير، لكنّه كان واقعًا تحت أثر رونالد بارت الّذي يُعزى له التأسيس الأوّل للتّفكيكيّة، السّبب في ذلك أنّ بارت اهتمّ بدراسة نظام الإشارات أو العلامات أي الألفاظ بشكل مركّز ولم يسعَ إلى تفكيك النّصّ وتقويضه كما طوّر الفكرة دريدا لاحقا، والغذّاميّ في مشروعه النّقديّ عمومًا لم يستطع التّخلّص من تأثير التّراث العربيّ عليه، و«أهمّ ما يميّزه عن أصحاب هذا المنهج في التّفكير هو كونه المثقّف العربيّ المتشبّث بتراثه وتاريخه إلى أبعد حدّ ممكن. ولذلك وجب النّظر في كتاباته من منطلقين...

1. التّفتّح على العالم المعاصر والعمل على استيعاب معطياته الكليّة وثقافاته المختلفة.
2. الانفتاح على التّراث العربيّ والإسلاميّ ومحاولة سبر أغواره لبنائه بناء فلسفيًّا وحضاريًّا جديدًا وأصيلاً في الوقت نفسه»[3].

(1) المرجع السّابق.
(2) المرجع السّابق، ص: 289.
(3) المليح إدريس: الرّؤية والمنهج عند الغذّاميّ، ضمن كتاب: الغّذّاميّ النّاقد.. قراءة في مشروع الغذّاميّ النّقديّ، ص: 16.

وهذا ما يجعله يقف في نقطة لا تصل إلى الإيغال التقويضيّ الّذي فعله دريدا، وذلك يحسب له، لكن كان بإمكانه وهو يُعجب بفكرة التّفكيك أن يجعل التّراث العربيّ هو المؤثّر المباشر له والخطّ الأوّل والمنطَلَق لتّشريح النّصّ وتكون الثّقافة الموازية هي العنصر المكمّل، أي أنّه يُبدي استحسانه لفكرةٍ ما أو آليّة داخل منهج لا أن يتبنّى المنهج ثمّ يحاول أن يطبّقه بغير طريقته الّتي وضعها أصحابه. إنّما لن نختلف في أنّ الغذّاميّ كان قد وضع فكرة التّفكيكيّة على طاولة الإجراء العربيّ النّقديّ بشيء من التّعديل.

ثانيًا: التّناصّ (Intertextuality)

يعدّ مفهوم التّناصّ من أهمّ المفاهيم النّقديّة الّتي انشغل بها الفكر النّقديّ الغربيّ في ما بعد البنيويّة والعلاماتيّة[1] وعلم النّصّ[2]، وهو من الإجراءات النّقديّة الّتي تُسهم في تفكيك النّصّ، فلئن كانت البنيويّة ترى أنّ النّصّ بنية واحدة متماسكة وأنّه كون مغلق وثابت، فإنّ التّناصّ يرى أنّ النّصّ متغيّر مفتوحٌ على نصوص أخرى تتعاقب عليه.

والتّناصّ يبحث في الأصل الّذي نشأ الإبداع منه ومستويات التّأثّر والتأثير فيه بحيث «يتقاطع في النّصّ مؤدّى، مأخوذًا من نصوص أخرى، إنّها نقل المؤدّيات الدّاخليّة أو المتزامنة، إنّ العمل التّناصيّ هو (اقتطاع) و(تحويل) ويولّد تلك الظّواهر الّتي تنتمي إلى بديهيّات الكلام انتماءها إلى اختيار جماليّة... حواريّة وتعدّديّة

(1) العلاماتيّة أو السّيميائيّة علم دراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظّمة منتظمة. يُنظر: ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 177.

(2) علم النّصّ أوالكتابة، هو العلم الّذي يدرس النّصّ بوصفه جنسًا من أجناس المؤسّسة الاجتماعيّة (أي الكتابة الأدبيّة: الأدب)، يشاركها في سماتها العامّة ويتميّز عنها بخصائص مقنّنة هي الأعراف والشّفرات الأدبيّة والتّقاليد المتعارف عليها. يُنظر: ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 260.

الأصوات»[1]، فهو دراسة لمستويات التّقاطع والعلاقات الّتي يحتويها النّصّ مع نصّ أخر أو نصوص أخرى، سواءٌ في المضمون أو الشّكل، وهو ما عبّر عنه مؤطّر الفكرة الأولّ الفيلسوف واللّغويّ الرّوسيّ ميخائيل باختين (ت:1395هـ/1975م) بفكرة (التّبادل الحواريّ)، «وأنّ النّصّ شبكة من التفاعلات الذهنية والإبداعيّة، وفضاء مفتوح ممتلئ بمجموعة كبيرة من رواسب الذّاكرة وعوالق الثّقافة الذّاتيّة، وخارج من رحم تعالقات مع نصوص أخرى، ليست بالضّرورة أنّه يوافقها في الفكرة بل قد يضادّها فتكون تلك هي المسببة والمنشئة له»[2].

والنّصّ وفق هذه النظريّة لا يمكن استكناه مبدعه أو قائله الأوّل؛ لأنّه ببساطة يردّد أصداء آثار نصوص أخرى سابقة حاضرة في رُوعه، سواءٌ أدرك ذلك أم لم يدرك، حيث «تظلّ الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السّابقة؛ لأنّ اللّغة لا تكون قطّ بريئة: فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتدّ بغموض وسط دلالات جديدة، والكتابة –تدقيقًا– هي تلك التّسوية بين حريّةٍ وذكرى»[3]، فالتّناصّ على هذا النّحو ملتصق بالنّصّ لا محالة، جاعل منه عالمًا متخمًا بالآخر دائمًا وأبدًا، ومكتظًّا بعوالم نصّيّة أخرى، ليصبح تقنيّة نقديّة حتميّة وفاعلة في قراءة النّصوص وتشريحها.

ولذلك فإنّ النّاقد الفرنسيّ جيرار جينيت قد عبّر عن عدم اهتمامه بتعريف النّصّ؛ «لأنّه بإمكانه أن يدخله ويحلّله كما يشاء»[4]، وليس من أهمية للنّصّ عنده إلاّ من حيث ما أسماه (التّعالي النّصّيّ) أو (التّداخل النّصّيّ) وهو «كلّ ما يجعله في علاقة خفيّة أو جليّة مع غيره من النّصوص... بالمعنى الدّقيق... التّواجد اللّغويّ

(1) مارك أنجيلو: التّناصيّة، ضمن كتاب: دراسات في النّصّ والتّناصيّة، ترجمها وقدّم إليها وعلّق عليها محمّد خير البقاعيّ، (حلب)، مركز الإنماء الحضاريّ، 1998م)، الطّبعة الأولى، ص: 60 – 61.

(2) المرجع السّابق، ص: 62.

(3) رولان بارت: الدّرجة الصّفر للكتابة، ترجمة محمّد برّادة، (الرّباط)، الشّركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين، 1985م)، الطّبعة الثّالثة، ص: 39.

(4) جيرار جينيت: مدخل لجامع النّصّ، ترجمة عبدالرّحمن أيّوب، (بغداد)، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، آفاق عربيّة، (د.ت)، ص: 90.

(سواء كان نسبيًّا أم كاملاً أم ناقصًا) لنصّ في نصّ آخر»[1]، يدخل في ذلك مسائل الاستشهاد والتّضمين والاقتباس، فيصبح التّناصّ ليس مجرّد ظاهرة قد تعرض للنّصّ أحيانًا، بل آليّة خاصّة من آليّات قراءة النّصوص ونقدها وتفكيكها وتفسير جماليّاتها على أساس أنّ النّصّ -مهما كان- متورّط لا محالة بنصّ أو نصوص أخرى سالفة، أو نصوص معاصرة له، بل قد يسبق نصًّا قادم يحدس به، «فالتّناصيّة قَدَرُ كلّ نصّ مهما كان جنسه... فالكلام كلّه: سالفه وحاضره يصبّ في النّصّ، لكن ليس وفق طريقة متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إراديّة، وإنّما وفق طريق متشعّبة – صورة تمنح النّصّ وضع الإنتاجيّة وليس إعادة الإنتاج»[2]، وعلى ذلك يقف التّناصّ في مصافّ البنيويّة جنبًا إلى جنب بوصفه منهجًا قائمًا بذاته، فهو يعدّ مفتاحًا إجرائيًّا مهمًّا لفهم الأدب المقارن وكشفِ المقاربات النّصّيّة والمثاقفة والتّحاور بين الحضارات الإنسانيّة والثّقافات الفنّيّة والأدبيّة المختلفة، ورصدِ العَلاقات الخفيّة الغائرة في دواخل النّصّ وتراكمات الذّاكرة والمعارف السّالفة، إضافة إلى الغوص داخل بناه العميقة واستشفاف دلالاته وتفاعلاته الخارجيّة والدّاخليّة.

بين التّناصّ والسّرقة الشّعريّة

يقترب المفهوم التّراثيّ العربيّ للسّرقات الشّعريّة من مفهوم التّناصّ، فهي ما وقف عليه نقّادُنا القدامى من قضايا الإفادة من نصوص الآخرين واستعمال أبيات أو معانٍ كانت قد وردت في نصوص قبليّة، وقد نشأت الفكرة عند النّقّاد العرب بسبب ما شاع من خصومات وتحدِّيات بين الشّعراء بعضهم البعض، وانتصار النّقّاد لطائفة منهم، حتّى أصبح تتبُّع السّرقات الشّعريّة ممنهجًا عند الكثير منهم.

ومن أهمّ من أشار إلى موضوع السّرقات الشّعريّة ابنُ سلاّم في طبقات الشّعراء، والآمديّ في (الموازنة بين أبي تمّام والبحتريّ)، والقاضي الجرجانيّ

(1) المرجع السّابق.

(2) رولان بارت: نظريّة النّصّ، ضمن كتاب: دراسات في النّصّ والتّناصيّة، ص: 38 – 39.

في (الوساطة بين المتنبّي وخصومه)، بل أفرد بعضهم كتبًا برمّتها تؤصّل للفكرة ككتاب سرقات الشّعراء لعبدالله بن المعتزّ (ت:296هـ/909م) الّذي سقط من يد الزّمن، لكنّهم في الحقيقة وهم يؤصّلون لهذه المسألة أطلقوا مصطلح السّرقة ولم يفرّقوا بين أخذ الشّاعر للأفكار الأصليّة أو الأبيات وانتحالها، وبين بعض الظّواهر المغايرة، كالاستحياء: وهو أخذ الشّاعر و الكاتب بمعانٍ جديدة تستدعيها مطالعته فيما كتب الغير، وأيضًا استعارة الهياكل: كأن يأخذ الشّاعر أو الكاتب موضوع قصيدته أو قصته عن أسطورة شعبية أو خبر تاريخيّ، وينفث الحياة في هذا الهيكل حتّى ليكاد ليخلقه من العدم، وكذلك التّأثُّر: وهو أن يأخذ الشّاعر أو الكاتب بمذهب غيره في الفنّ أو الأسلوب[1]، وعلى الرّغم من أنّهم منتبهون تمامًا إلى تلك الظّواهر وأصّلوا لها في غير موضع السّرقات، فأنت ترى أنّهم في كتب البلاغة يشيرون إلى الأشكال التّعبيريّة المأخوذة من القرآن الكريم والسّنّة النّبويّة وتضمين الأبيات أفكارًا وأبياتًا أخرى واقتباس الجمل والعبارات ويعدّون ذلك ضربًا من التّلوين الإبداعيّ البلاغيّ.

لكنّهم حين يتناولون السّرقات الشّعريّة يحشدون كلّ ذلك داخل عباءة السّرقة، وهذا التّصرّف في تقديرنا لم ينشأ ضمن تناقض أو دون وعي وإدراك، لكن يبدو أنّهم لم يقصدوا بمصطلح (السّرقة الشّعريّة) دائمًا المعنى القدحيّ والتّنقيصيّ من صاحب النّصّ، أو لعلّ المصطلح قد تحوّل عن مقصوده الأوّل، فاستغلّ بعض النّقّاد المصطلح للنّيل مِن مَن أراد انتقاصه من الشّعراء، و«راحوا يردّون أبيات الشّاعر الّذي يريدون تجريحه إلى أبيات تشبهها شبهًا قريبًا أو بعيدًا في المعنى أو في اللّفظ أو فيهما معًا... واستقصَوْا ذلك أبعد استقصاء حتّى تمحّلُوا في إظهار سرقات مستترة يدّعُونها، ثمّ يجهدون أنفسهم في التّفنّن للتّديل عليها»[2].

(1) يُنظر: محمّد مندور: النّقد المنهجيّ عند العرب، ص: 359.
(2) المرجع السّابق.

ولعلّ الدّوافع الشّخصيّة والتّحامل الأعمى هو الّذي حدا ببعض النّقّاد لركوب تلك الموجة[1]، وإلاّ فإنّ بعض النّقّاد جرت في كتاباتهم مصطلحاتٌ أقلّ وطأة من السّرقة كمصطلح(الأخذ) عند ابن قتيبة[2]، ومصطلح (الاحتذاء) عند عبدالقاهر الجرجانيّ وهو «أن يبتدئ الشّاعر في معنى له وغرض أسلوبًا... فيعمد شاعرٌ أخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيُشبَّه بمن يقطع من أديمه نعلاً على مثال نعل قد قطعها صاحبُها، فيُقال: احتذى على مثاله»[3]، وغيرها من المصطلحات كالسّلخ والانتحال والتّأثّر، وفي الحقيقة فإنّ النّقّاد العرب لم يُعَرِّفوا بقضيّة السّرقة تعريفًا دقيقًا لدرجة أنّها أحيانًا قد تُطلق عشوائيًّا على أي تشابه يلحظونه بين أي نصّين، بل يقسِّمها بعضهم إلى محمودة ومذمومة وحسنة وقبيحة.

لكنّنا نجد تعريفًا مثاليًّا للسّرقة عند ناقد متأخّر وهو يحيى بن حمزة العلويّ اليمنيّ (ت:745هـ/1345م) يرى أنّها «هي أن يسبق بعضُ الشّعراء إلى تقرير معنى من المعاني واستنباطه، ثمّ يأتي بعده شاعرٌ آخر يأخذ ذلك المعنى ويكسوه عبارةً أخرى، ثمّ يختلفُ حالُ الأخذ، فتارةً يكون جيّدًا مليحًا، وتارةً يكون رديئًا قبيحًا، على قدر جودة الذّكاء والفطنة والفصاحة بين الشّاعرين»[4]، فهذا التّعريف اشتمل على شِقَّيْ النّظريّة الجيّد والحسن، فهو على العموم لم يستخدمه للانتقاص والذّمّ إنّما استخدمه استخدامًا اصطلاحيًّا نقديًّا، وهو يفصّل القول بعد ذلك مباشرة في مسألة هل تعدّ السّرقة الشّعريّة من البديع أم لا، ممّا ينمّ عن أنّ الرّؤية كانت متّسعة عند كثير منهم وأنّهم لم يتعاملوا مع المصطلح بدلالة معناه اللّغويّ الظّاهر المجرّد.

(1) يُنظر في تفصيل ذلك: مصطفى السّعدنيّ: التّناصّ الشّعريّ.. قراءة أخرى لقضيّة السّرقات، (الإسكندريّة: منشأة المعارف بالإسكندريّة، 1991م)، ص: 11 – 22.

(2) أبومحمّد عبدالله بن مسلم ابن قتيبة: الشّعر والشّعراء، تحقيق أحمد محمّد شاكر، (القاهرة: دار المعارف، 1982م)، 532/1.

(3) عبدالقاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز: ص: 468 – 469.

(4) يحيى بن حمزة العلويّ اليمنيّ: الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، (القاهرة: مطبعة المقتطف، 1332هـ / 1914م)، 188/3 – 189.

وبذلك يتّضح أنّ فكرة السّرقة الشّعريّة ما هي إلاّ جزء من نظريّة التّناصّ الّتي توسّعت فيها المناهج الغربيّة مبتعدةً عن تضمينه إشارات الانتقاص والقدح مركّزةً على الجانب الإيجابيّ منه ومستويات نشوء الإبداع و عوامل التّأثير والتّأثُّر، بل إنّ هناك ملمحًا أكثر وضوحًا في افتراق الاتّجاهين وهو أنّ مصطلح السّرقة يركّز على التّقاطع مع النّصوص السّالفة أو الحاضرة فقط، بينما التّناصّ يفترض التّقاطع مع نصوص جاءت بعد النّصّ المدروس استشرافًا وتَخَرُّصًا.

تضفير النّصّ

استخدم النّاقد السّعوديّ سعد البازعيّ هذا المصطلح موازيًا لمصطلح التّناصّ، لكنّه يقصد به قضيّة أكثر تحديدًا وضيقًا من النّظريّة العامّة، «فتضفير النّصّ هو ببساطة ما ينتج عن مزج نصَّيْن شعريّين مختلفين لدلالة أو غرض جماليّ معيّن، ولا يتضمّن ذلك بالضّرورة تساوي النّصّين في الحضور، فمن الواضح أنّ ثّمة نصًّا رئيسًا وآخر وافدًا أو مُستدعى لإحداث التّضافر الّذي قد يتضمّن بعض التّعديل للنّصّ المُستدعى»[1]، فهو ترافد للنّصّ أو لمجموعة نصوص داخل النّصّ الواحد لدعم فكرة أو حالة شعوريّة ما، ومن ذلك التّعريف يمكننا حصر التّفريق بين التّناص بوصفه نظريّة كُبرى وبين تضفير النّصّ بوصفه جزءًا من نظريّة وحصر سماته في الآتي:

1. يقتصر التّضفير على نصّين ممزوجين مزجًا ظاهرًا بائنًا حاضرًا بمفردات النّصين وتراكيبهما ومعانيهما.
2. التّضفير فيه تَقَصُّدُ في استدعاء النّصّ لا يخرج عن وعي المُبدع.
3. في التّضفير نصٌّ رئيس أنموذج (مستدعَى) وآخر جالب لذلك الأنموذج (مُستدعِي)، فهناك نصّ عالٍ يحاول المبدع الجديد خلق جودة مساوية أو أرقى أحيانًا من النّصّ الأوّل (الإفادة للارتقاء).

(1) سعد البازعيّ: أبواب القصيدة، ص: 81.

4. قد يقوم التّضفير بإجراء بعض التّغيير والتّعديل في النّصّ المُستدعى حسب مقتضيات المقام والغرض.

والبازعيّ يلفت انتباهنا إلى أنّ استخدامه لهذا المصطلح كان إثر وعي؛ إذ يرى أنّ التّناصّ عند النّقّاد العرب محدثين يختلف عن رؤية الغرب، فالغرب يرون أنّ حضور النّصّ داخل النّصّ أمر حتميّ ولازم، بينما تعامَلَ النّقّادُ العرب مع المسألة على أنّها استدعاء مقصود لنّصّ داخل آخر، أمّا التّظفير فهو «تحديد نوع الاستدعاء بوصف الكيفيّة الّتي يحدث بها، والّتي لا تشكل كلّ أنواع الاستدعاء»[1]، فهو جزء من جزء، يمكننا تقريبه في البيانيّة الآتية:

التّناصّ عند الغرب ← التّناصّ عند العرب ← ظاهرة التّضفير

قدّم البازعيّ فكرة التّضفير إجرائيًّا في قراءة لنموذجين الأوّل للشّاعرة الكويتيّة سعديّة مفرِّح والثّاني للشّاعرة السّعوديّة أشجان الهنديّ، وقد ركّز على ظاهرتين في شعرهما: الأولى توظيف التّراث في الشّعر، والثّانية إشكاليّة البوح أو التّعبير الّتي تتصّل بظاهرة التّضفير اتّصالاً فنّيًّا أو تقنيًّا، ويكفينا أن نقف على قصيدة واحدة لأنموذج واحد من الشّاعرتين لاستجلاء الفكرة.

يسير تضفير النّصّ عند الشّاعرة سعديّة مفرِّح على نحو اجتلاب مكوّنات نصّيّة أخرى ذات سمات معيّنة قادت إلى مقصودات فنّيّة على النّحو الآتي:

1. عنوان قصيدتها (عندما يتكلّم الطّير) مستمدّ من نصّ شعبيّ بدويّ للشّاعر راكان بن حثلين (ت:1310هـ/1892م) الّذي اشتهر بأعمال

(1) المرجع السّابق، حاشية: 1.

بطوليّة متداولة في الموروث الشّعبيّ للجزيرة العربيّة، وهذا يقرّر مسألة ذات مغزى وهي أنّ الشّاعرة معنيّة بالمخيّلة الشّعبيّة أكثر ممّا هي معنيّة بالشّعر، فهي تقيم حوارًا متخيّلاً مع تلك الشّخصيّة من خلال مدلول الأبيات المقتبسة على نحو يثري النّصّ.

2. والشّاعرة عندما تحاوره وتقول:

نَتَعَلَّمُ كَيْفَ تَسِيرُ رَكَائِبُنَا
فِي قَافِلَةِ الصَّمْتِ

فإنّها تفضّل الصّمت مع الحبيب الّذي يشاركها الرّغبة في التّخلّص من الصوت والكلام لشعورها أنّ الحوار الصّامت أجمل وأبلغ من كلّ الكلام الّذي يمكن أن يُقال، إضافة إلى ثورتها على المؤسّسة اللّغويّة المتمثّلة بالقواعد الموروثة في النّحو وما يتّصل بها من لغة فصيحة.

3. غير أنّ الحاجة إلى الصّمت لا يلبث أن يتلاشى بمجرّد انبعاث الصّوت الشّعريّ الجميل القادم من قصيدة راكان البدويّة:

«يا محلا الفنجان مع سيحة البال
في مجلسٍ ما فيه نفسٍ ثقيلة»

لينتهي كلّ ذلك باعتراف الشّاعرة أنّها تحمل قلبًا لا يستطيع التّمرّد طويلاً على البيت الموزون بما يمثّل من ثقافة تقليديّة هي من صلب تكوينها:

وَأَنَا عُشُّ جَسَدِيٌّ
لِحَبَارَى سَكَنَتْنِي مُنذُ سِنِينْ
وَلِقَلْبِ الْقَلْبِ الْمَشْطُورِ
بِبَيْتٍ مَوْزُونْ

4. هذه المفارقة الأخيرة تمثّل تصعيدًا دراميًّا تختتم به الشّاعرة تصويرها لإشكاليّة معاصرة تعيشها بوصفها مشدودة إلى ثقافتين متباينتين: المدينة الحداثيّة، والبدويّة الصّحراويّة الّتي تتسلّل عبر ذاكرتها من خلال أبيات راكان بن حثلين[1].

لقد استظهر البازعيّ ما خلّفته قصيدة سعديّة من تداعيات خلف تضفير نصّها بنصّ آخر، هذا النّصّ فوق أنّه مستجلب من كون خارجي فإنّه أيضًا نصّ مرتبط بالموروث الشّعبيّ الخاصّ أكثر من ارتباطه بالثّقافة العربيّة الأمّ، وهذا يخلّف تراكمات نفسيّة وشعوريّة باحت بها الشّاعرة حينما اتّحدت مع النّصّ المُستدعَى، وكان البوح هنا متفجّرًا بثنائيّة الثّورة وعدم القدرة على الانفلات من إطار الموروث، وهي معادلة متناقضة محيّرة، وبهذه القراءة لتضفير سعديّة المفرّح استكشف البازعيّ العلاقة النّفسيّة والمجتمعيّة الّتي وحّدت النّصّين في نصّ واحد.

والسّؤال هو هل فعلاً بهذا النّوع من القراءة قدّم البازعيّ جزءًا من جزء في نظريّة التّناصّ كما سبق وأشار؟. يبدو أنّه في الحقيقية لم يخرج عن مضامين فكرة التّناصّ في سياقها عند النّقّاد العرب على الأقل، فإن كان التّناصّ «هو تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيّات مختلفة»[2].

فلا يظهر أنّ البازعيّ قد خرج عن سياق هذا المتعارف، وهو في الحقيقة لم يفصّل لنا في تجربته معنى تحديده للتّضفير بأنّه «تحديد نوع الاستدعاء بوصف الكيفيّة الّتي يحدث بها، والّتي لا تشكل كلّ أنواع الاستدعاء»[3]، فهل يقصد أنّ النّصّ المتناصّ هو الّذي يتضمّن كلّ أنواع الاستدعاء والآخَر المُضَفَّر هو

(1) المرجع السّابق، ص: 83 – 84.
(2) محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعريّ.. إستراتيجيّة التناصّ، (الّدار البيضاء)، المركز الثّقافيّ العربيّ، 1992م)، الطّبعة الثّالثة، ص: 121.
(3) المرجع السّابق، حاشية: 1.

الّذي يتضمّن نوعًا واحدًا من الاستدعاء؟ وهل هناك نصّ يقدّم كلّ الاستدعاءات المتواردة في تجارب الشّعراء برمّتها سابقهم ولاحقهم؟، في الواقع هناك العديد من الأسئلة الّتي تطرح نفسها عند الوقوف على تجربة سعد البازعيّ ومحاولته لتحديد تفريق بين التّناصّ والتّضفير، لكنّ النّقّاد العرب المحدثين حين يتعرّضون لمسألة التّناصّ فهم ينظّرون لها وفق المفاهيم الغربيّة، لكنّ نقدهم الإجرائيّ لا يمسّ سوى النّصوص الّتي تتقصّد الاستدعاء، والبازعيّ على أيّة حال لم يخرج عن تلك الدّائرة.

التّعالق النّصّيّ

قد يبدو للوهلة الأولى أنّ مصطلح (التّعالق النّصيّ) يساوي مصطلح (النّصّ المتعالِق) لكنّ المتأمّل في دراسات النّقّاد يجد أنّهم يفرّقون بينهما، فالنّصّ المتعالق (Hypertext) مصطلح غربيّ له علاقة بتطوّر الحاسب الآليّ وارتباطه بالنّصوص الإلكترونيّة، وهو في أبسط تعريفاته «القراءة غير الخطّيّة، أو هو بكلمات (جورج لاندرو) تقنيّة معلوماتيّة تتألّف من كُتَل نصّيّة، أو مفردات، إضافة إلى حلقات الوصل بينها ومسارات الرّبط الّتي تُفضي إليها»[1]، هذا النّوع من الاهتمامات النّصيّة امتدّ إلى حقول واسعة وكثيرة وصلت حتّى عالم الطّبّ والعلوم التّجريبيّة والصّناعات والآلات، حتّى إنّ النّاقد (نورمان ميروفيتز) يعنون إحدى ورقات بحثه بعنوان: «النّصّ المتعالق.. هل يقلّل الكوليسترول أيضًا»[2].

إنّ المسألة هنا تدور حول النّصّ الإلكترونيّ الّذي خرج من حيّزاته التّقليديّة السّالفة والّتي بدأت من الشّفاهيّة البحتة في عصور قديمة ثمّ مرّت بعد ذلك بأطوار التّدوين والكتابة بأنواعها لتصل في العصر الحديث إلى أن تُنتج عن طريق

(1) ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 269.
(2) المرجع السّابق.

الأجهزة الإلكترونيّة، ومن أمثلة ذلك والّتي تعدّ من أكثر النّصوص المتعالقة شيوعًا عند عامّة النّاس وخاصّتهم هو النّصّ المكتوب عبر رسائل هواتف الجّوال النّصيّة والّتي تمثّل ثقافة بحدّ ذاتها.

يحمل هذا النّصّ الإلكترونيّ كلّ سمات وخصائص النّصوص العاديّة بكلّ أجناسها الشّعريّة والسّرديّة، ولكنّه يختلف عنها في شكله وطرق جمعه وكتابته وحتّى في سعة انتشاره، خاصّة وأنّه أصبح يُقدَّم في أُطُر جذّابة ومغرية وسهلة، ويُتيح لصاحبه أسهل الطّرق وأيسرها لكتابته ونشره بضمان قراءة الملايين له، «ويُجمع المعنيّون بهذا المصطلح على أنّ رائد الحاسب الآليّ (ثيودور هولم نيلسون) هو الّذي استخدمه لأوّل مرّة في منتصف ستينيّات القرن الماضي (1965م) ليعني به كما يقول: كتابة غير تتابعيّة – نصًّا يتشعّب ويُعطي القارئ خيارًا، وخير مكان لقراءته هو شاشة تفاعليّة. وكما هو مألوف لدى العامّة فإنّ سلسلة من الكُتل النّصّيّة تربطها حلقات وصل من شأنها أن تمنح القارئ مسارات مختلفة»[1]، ولو أخذنا مثال الشّبكة العنكبوتيّة لوجدنا كيف أنّ تعالق النّصّوص هنا أنتج لنا كمًّا هائلاً غير حصريٍّ من النّصوص الّتي يطّلع عليها ملايين البشر يوميًّا، بغضّ النّظر عن قيمتها أو اتّجاهاتها أو جودتها، ولذلك ترجم بعض الباحثين هذا المصطلح (بالنّصّ المُمَنهَل)، و(النّصّ الفائق)، أو قد يسمّي بعضهم هذه الظّاهرة ظاهرة (ما فوق النّصّ)[2].

أمّا مصطلح التّعالق النّصّيّ فهو مصطلح استخدمه النّاقد البحرينيّ علويّ الهاشميّ ويقصد منه «وجود علاقة ما تربط بين نصّ شعريّ وسواه من النّصوص الشّعريّة، سواءٌ كانت هذه العلاقة إيجابيّة أم سلبيّة»[3]، ولئن حاول البازعيّ أن

(1) المرجع السّابق.
(2) تُنظر هذه المصطلحات في المرجع السّابق.
(3) علويّ الهاشميّ: ظاهرة التّعالق النّصيّ في الشّعر السّعوديّ الحديث، (المملكة العربيّة السّعوديّة: مؤسّسة اليمامة الصّحفيّة، 1418هـ)، رقم (52 – 53)، ص: 21.

يقنعنا بأنّ ثمّة افتراقًا بين مصطلح (تضفير النّصّ) وبين (التّناصّ) فإنّ علويّ هنا يقرّ بأنّ مصطلحه ذاك ليس سوى افتعال لمصطلح جديد يوازي (التّناصّ) وإن كان التّناصّ أكثر وَقْعًا وتداولاً على حدّ قوله[1].

وهو يعلّل سبب اصطفائه لهذا المصطلح الجديد «كونه مصطلحًا مفتوحًا لجميع أنواع العلاقات ومستوياتها ممّا يمكن أن ينعقد بآصرته بين نصٍّ وآخر، دون الالتزام بمستوى محدّد مثل (النّصّ الغائب) حسب محمّد بنيّس، أو العلاقة (عبر النّوعيّة) كما يسمّيها النّاقد أدوارد خرّاط، أو غير ذلك من المصطلحات الّتي تنحو بالعلاقة التّناصّيّة نحوًا معيّنًا وضمن مستوى واحد من المستويات دون سواه، في حين ينفتح مصطلح (التّعالق النّصيّ) بدلالته الواسعة إلى مختلف أنواع العلاقة ومستوياتها»[2]، فهو اعتمد على الدّلالة اللّغويّة للمصطلح والّتي رآها بعيدةً عن ذلك التّحديد الصّارم عند بعضهم، وحتّى إذا أراد علويّ سعة المصطلح فإنّ مصطلح (التّناصّ) عينَه كَوْنٌ شاسع يندرج في ثناياه العديد من أنواع التّداخل والتّعالق النّصّيّ، وعمومًا فإنّ منذر عيّاشيّ في تقديمه لكتاب علويّ يرى أنّه «استطاع أن يضع مفهومًا جديدًا إلى جانب المفاهيم الحديثة، ومصطلحًا رائدًا يعبّر عن قضيّة خاصّة من قضايا علم النّصّ، له مضمونه، وحدوده، ودوائر اشتغاله، وإنّه لجدير أن يُذكر إلى جانب التّناصّ، والنّصّ الجامع، والنّصّ الموازي، والنّصّ الشّارح، والتّعالي النّصيّ، والتّحوّل النّصيّ، إلى آخره»[3].

قام الهاشميّ في كتابه بدراسة تعالق النّصوص بين مجموعة من الشّعراء جلّهم من السّعوديّين، كلّ شاعرين مع بعضهما بعضًا: بين محمّد النّفيعيّ وسعد الحميدين، وبين لطيفة قاري وأحمد العوّاضيّ، وبين غازي القصيبيّ والشّاعر

(1) المرجع السّابق، ص: 22.
(2) المرجع السّابق.
(3) المرجع السّابق، ص: 17.

المصريّ إبراهيم ناجي، ثمّ في الفصل الأخير درس تناصّ بعض الشّعراء السّعوديّين مع نصوص من التّراث.

في حديثه عن التّناصّ بين محمّد النّفيعيّ وسعد الحميدين درس تعالق نصّ النّفيعيّ (صدى مرجان) مع نصّ الحميدين (مرجان) على أربعة محاور:

الأوّل: التّجربة الحيّة قاعدة للتّعالق النّصّيّ: حيث إنّ سبب استحضار النّفيعيّ لنصّ الحميدين هو «أنّ النّفيعيّ أصلاً شريك للحميدين في رصيد التّجربة الحيّة قبل أن يحاول مشاركته في رصد التّجربة الشّعريّة»[1]، ومن ثمّ فإنّ النّصّ سيكون حاضرًا أصلاً في وعي النّفيعيّ، وهذا المنطلق جعل من الهاشميّ يسوق مجموعة مسوّغات مهمّة لدراسة ظاهرة التّعالق النّصيّ في الشّعر السّعوديّ هي:

1. التّجانس الفنّيّ بين أجيال الشّعراء أو بين صفوف كلّ جيل.
2. التّعالق الحياتيّ يصرف الشّاعر إلى التّركيز على صدق التّجربة الحيّة والنّظر إليها من منظوره الشّعريّ.
3. إنّ التّعالق النّصيّ لكي يكون صادقًا ومؤثّرًا وخصبًا لا بدّ أن يرتكز على قاعدة من التّجربة الحيّة هي الّتي تقوم بتحريك باعث التّعالق ورغبته في قول الشّعر[2].

الثّاني: ظاهرة استخدام الاسم (مرجان): وهو الشّخصيّة الّتي تدور على محورها المركزيّ بنية كلّ من القصيدتين المتعالقتين، ففي قصيدة الحميدين يتحرّك الاسم (مرجان) بوصفه «حالة مركزيّة في بنية القصيدة تتقاطع على محورها ثنائيّة الواقع والحلم، الأمر الّذي يجعل بناء القصيدة يتّخذ له شكلاً دائريًّا

(1) المرجع السّابق، ص: 39.
(2) المرجع السّابق، ص: 44 – 48.

منداحًا عن ذلك المركز، لا ينفكُّ عن التّوالد والدّوران»[1]، بينما في قصيدة النّفيعيّ على الرّغم من أنّ اسم (مرجان) أيضًا مسألة مركزيّة لكنّه لا يتناول الاسم عينه بل يذكر الاسم في استفهام:

مَن يَطْبَعُ بَسْمَةْ...
مَن يَحْفِرُ كِلْمَةْ..
طَيِّبَةً فِي جِذْرِ لِسَانْ
مَرْجَانْ.. يَا عَبْدَالرَّحْمَنْ

وقد قصد «أن يثير قضيّة اسم (مرجان) ويكرّسها في القصيدة لاعتبارها البسمة/الكلمة الطّيّبة المرسومة على كلّ شفاه والمحفورة في جذر كلّ لسان... لم يكن مقصودًا من ورائه سوى صفة (الرّحمة) الّتي يتضمّنها الاسم وليس الاسم في ذاته»[2]، ومن أهمّ سمات استغلال الاسم عند الشّاعرين هو التّوجّه نحو غرض الرّؤية الاجتماعيّة من خلاله من حيث «تعزيز جوهر الشّخصيّة وربطها بالوجود الاجتماعيّ وسيرورته التّاريخية من خلال إطلاق اسم عليه كغيره من النّاس»[3]. ومن الدّلالات الّتي أبرزها كلا الشّاعرين عن طريق الاسم أنّهما أدرجاه ملتصقًا بصاحبه في نماذج تصويريّة ذات أبعاد متوتّرة تسمه بسمات حادّة فوصفه الحميدين بأنّه:

وَجْهُه مُحْتَرِقٌ كَالْحَرَّةِ
بِلَهِيبِ الشَّمْسْ
وَمَرْجَانٌ عَبْدٌ حَبَشِيّ.

ووصفه النّفيعيّ بأنّه:

(1) المرجع السّابق، ص: 52.
(2) المرجع السّابق، ص: 53.
(3) المرجع السّابق، ص: 55.

مَرْجَانُ لَيْلٌ كَالْمَارِدِ
وَعَرَقِ الْمِسْكِينِ
وَالطَّائِفِ بَيْنَ الْوُدْيَانِ.

يرى الهاشميّ أنّ «في كلّ تلك النّماذج التّصويريّة... يتّضح أنّ الرّؤية الشّعريّة هي الّتي تقوم بإنتاج الدّلالة المزدوجة ذات الطّبيعة الإشكاليّة من خلال اختيار اسم (مرجان) كتعبير عن معاناة هذه الشّخصيّة المزدوجة بين الظّاهر والباطن، بين ما يعرفه النّاس وما لا يعرفونه... وهذا ما فتح أفق قصيدة (مرجان) للحميدين، من خلال ظاهرة استخدام الاسم وتوسيعها، وعلى المستويات الرّمزيّة... ولئن كان النّفيعيّ لم يهتمّ بترميز الاسم وشخصيّة (مرجان)... فإنّه استطاع أن يرسم صورة حيّة نابضة بالمشاعر الإنسانيّة الفيّاضة»[1].

الثّالث: مظهر التّناصّ الإيقاعيّ العامّ: ويقصد (بالتّناصّ الإيقاعيّ) مظاهر المداخلات النّصيّة الّتي أخذت تتسلّل إلى بنية قصيدة التّفعيلة على هيئة كلمات وسطور من الشّعر الشّعبيّ، ثمّ صارت إلى اتّساع المواويل الشّعبيّة، ثمّ نصوص كاملة من تلك المواويل والأغاني والمقطوعات، وهذا النّوع من التّناصّ يعدّ «عاملاً من عوامل إخصاب البنية الإيقاعيّة الّتي تخضع إليه أو تحتضنه»[2].

ويتلخّص ذلك في أنّ القصيدتين استطاعتا أن تخلّدا ذكر (مرجان) الرّجل غير المعروف باسمه أصلاً عن طريق ترديد وتكرار أهزوجته الّتي كان يردّدها دائمًا: «يا سِيدي والعيد جانا.. يا سِيدي وأبغي الغابانا»، «وهكذا يتبيّن أنّ (مرجان) حالة غنائيّة موقّعة قي شكل أهزوجة حلّت محلّ اسمه الّذي لم يكن يعنيه أو يعني النّاس وجوده في شيء لولا الرّؤية الشّعريّة الواعية المتّصلة بين القصيدتين»[3]، ممّا يشير

(1) المرجع السّابق، ص: 57 – 58.
(2) المرجع السّابق، ص: 62.
(3) المرجع السّابق، ص: 65.

إلى أنّ اسم مرجان قد أعطى النّصّين سماتٍ إيقاعيّة مشتركة ومميّزة وذلك على مستويَيْن: «مستوى ما قبل التّسمية حيث الأهزوجة تنتقل بين جوانب القصيدتين مُشيعَةً في بنيتها التّفعيليّة الإيقاعيّة المستقرّة والمؤطّرة حالةً من الحيويّة والحركة خلال مظهر (التّناص الإيقاعيّ) المذكور، ومستوى ما بعد التّسمية حيث تقوم خصائص الاسم (مرجان) الصّوتيّة والبنائيّة بإشاعة نوع معيّن من الإيقاع الدّاخليّ المتّصل بجرس الحروف والأصوات (بخاصّة صوت النّون والمقطع الممدود قبله) لتطلق بذلك أبرز قافية بين القوافي المتنوّعة في قصيدتي (مرجان) و(صدى مرجان) وهي قافية النّون بمختلف مستوياتها الصّوتيّة المتناثرة في جسد القصيدتين على الجانب الدّاخليّ والخارجيّ»[1].

الرّابع: مظهر التّناصّ الإيقاعيّ المتقاطع: وهنا يكون التّركيز على الوزن السّطحيّ ورويّه، ونرتدّ إلى لفظة اسم (مرجان) ذي الوقع الصّوتيّ المنتهي بحرف (النون) بعد حرف المدّ (الـرِّدْف)، إضافة إلى الإيقاع التّفعيليّ للنّصَّيْن (فعلن/ فاعلن/فاعلن) يضفي تلوّنًا إيقاعيًّا فريدًا، فاستطاعت هذه الأهزوجة «من خلال تفعيلة الخبب وتحوّلاتها الموسيقيّة المختلفة أن تضبط قانون البنية الإيقاعيّة... وقد استطاعت هذه الإيقاعيّة الحيّة بتحوّلاتها الخصبة تحويل كلتا القصيدتين إلى ما يشبه المسرح الصّغير الّذي راحت على خشبته ذاتُ (مرجان) تتشظّى إلى ذوات كثيرة تتحاور فيما بينها، وهي تتحرّك بحيويّة واضحة منعكسة على مرايا القصيدتين المتعاكسة»[2].

كما أنّ تلك الخصائص الإيقاعيّة جعلت نصّ النّفيعيّ ينفتح على تشكيلات تناصّيّة إيقاعيّة كتوظيف أبيات من الشّعر الشّعبيّ، ونسجه أبياتًا من الشّعر العموديّ، «ويمكن بسهولة ملاحظة كيف أنّ أهزوجته (مرجان) قد تحوّلت إلى

(1) المرجع السّابق، ص: 65 – 66.
(2) المرجع السّابق، ص: 72.

عنصر مركزيّ يُفَجِّر البنية الإيقاعيّة في قصيدة النّفيعيّ ويفتح تناصّاتها المختلفة ويديرها على محور الرّوح الغنائيّة والسِّمات الإيقاعيّة»[1]، بينما عملت الوظيفة الإيقاعيّة عملاً آخر في قصيدة الحميدين «حين جعل الشّاعر أهزوجة (مرجان) جزءًا من حالة احتفاليّة كاملة تتضمّن الغناء والرّقص والتّصفيق وأصوات الآلات الموسيقيّة والأظلاف الّتي يتزنّر بها خصر مرجان»[2].

وأخيرًا فإنّ اسم (مرجان) بحدّ ذاته أثرى البنية الوزنيّة لكلا القصيدتين وعمّق مداءات الدِّلالات الموسيقيّة، من خلال دور القافية وصوت النّون نهاية التّركيب اللّفظيّ للقصيدتين (جانا/الغابانا) ونهاية اسم (مرجان)، «ولعلّ الاختلاف بين حركتَيْ الرّويّ: المطلقة فوق النّون الأولى، والمقيَّدة على نون الاسم، يدلّ على طبيعة الدّور الدِّلاليّ الّذي تختزنه كلّ نون منهما... الأمر الّذي جعل النّون صوتًا مركزيًّا في خارطة القوافي المتنوّعة الأصوات والرّويّ... وهكذا لعب الاسم (مرجان) الدّور المقابل لما قامت به (الأهزوجة) باعتبار كلّ منهما لازمة إيقاعيّة تتمفصل على محورها حركة البنية الإيقاعيّة ومقاطعها ودفقاتها المتلاحقة»[3].

لقد حاول علويّ الهاشميّ في الأنموذج الّذي قدّمناه للتّعالق النّصيّ أن يتجاوز مصطلح (التّناصّ) بوصفه مصطلحًا قديمًا ليقدَّم لنا إضاءة مصطلحيّة أخرى تتواءم وتحوّلا البُنى الفلسفيّة والفكريّة المعاصرة الّتي تأبى أن تظلّ في أطر صارمة سنوات طويلة، فتسعى إلى التّمدّد وتقديم فتوحات عقليّة وذهنيّة جديدة، والهاشميّ قدّم طرفًا تفسيريًّا لمصطلحه الّذي رآه في لغته أشمل من مفهوم التّناصّ – أقول ولو بالمفهوم العربيّ الّذي قدّمه البازعيّ سابقا (تناصّ الاستدعاء) – وسعة مصطلحه تكمن في بروز خاصّيّة «غير المتناهي عن المتناهي»[4]حسب تعبير منذر

(1) المرجع السّابق، ص: 75.
(2) المرجع السّابق.
(3) المرجع السّابق، ص: 77 – 78.
(4) المرجع السّابق، ص: 14.

عيّاشيّ. وهو أيضًا في محاولته لتطبيق فكرة مصطلحه ذاك بقي كما البازعيّ داخل إطار التّناصّ.

وفي العموم لا يبتعد تنظير علويّ الهاشميّ في كتابه ظاهرة التّعالق النّصيّ عن مجموع التّنظيرات المتناولة ظاهرة (التّناصّ) مبتدئا بالحديث عن السّرقات الشّعريّة، ثمّ قام بإحلال مصطلح (التّعالق النّصيّ) محلّ (التّناصّ) في جميع ما ذكر مستفيدًا من المراجع الّتي تحدّثت عن التّناصّ، ومع ذلك فإنّه يعود في بعض المواضع في دراسته لاستخدام مصطلح التّناصّ مرّة أخرى. وبغضّ النّظر عن درجة توافقنا مع المصطلح فإنّ الهاشميّ قد أشعل إضاءة جادّة لا يمكن إغفالها في عالم النّقد الحديث.

✶✶✶✶

رابعًا:

الاتّجاه التّأويليّ

المرجعيّة والامتداد

في البنية الثّقافيّة

تقترن فكرة التّأويل بالنّصّ، في تأطيرٍ للعلاقة بين اللّفظ الظّاهر وما يؤدّيه من معنى، واللّفظ والمعنى هو ما يُعبَّر عنه بالنّصّ، والثّقافةُ العربيّة ثقافة مبنيّة على وجود النّصّ، ومنطلقة من تفاصيله، على اعتبار أنّ القرآن الكريم المكوّنُ الثّقافيُّ الأوّل الّذي أُنزل على أمّةٍ تغلغلت قبل نزوله في منظومات الحضارة الأمميّة، لكنّه بوصفه النّصّ الدّستورَ للإسلام، قد أدخل العقل العربيّ في مكوّناتٍ حضاريّةٍ جديدة غاية في الإشراق، حتّى شكّل للأمّة العربيّة نهضتها المحوريّة الشّاملة الّتي نقلت العرب من عصر إلى عصر.

ويأتي هذا الاستخلاص إثر «متابعة واعية ناظرة فاحصة لمقوّمات هذا الدّين ودوره في الوجود، ولمنزلته في تطوّر الفكر الاعتقاديّ عند الإنسان، ولقيامه بهذا الدّور؛ لأنّه جاء بحقٍّ، الثّمرة النّاضجة التّامّة للتّطوّر النّفسيّ الحضاريّ العريق لأمّة بلّت في تقلّب الأحداث عليها كلّ خطوات التّطوّر الاعتقاديّ، وتنقّلت معارجُها إلى الكمال المهيّئ لتكييفها لحمل هذه الأمانة وتأديتها إلى النّاس كافّة. ونؤمن كذلك بأنّها لو لم تكن لغتُها تابَعَتْهَا في هذا النّموّ الحضاريّ ما بلغت من الكفاية والقدرة والمنزلة الّتي أهّلتها للتّعبير الأمين عن المعاني القرآنيّة»[1]، ممّا يُفضي إلى أنّ ظاهرة التّأويل تشكّل بؤرةً مركزيّة في مضمار العمل الحضاريّ الإسلاميّ.

(1) نجيب محمّد البهبيتيّ: المعلّقات سيرةً وتاريخًا، (المغرب: دار الثّقافة، 1402هـ / 1982م)، الطّبعة الأولى، ص: 23-24.

إنّ دِلالة النّصّ هي القاعدة الّتي تنطلق منها ظاهرة التّأويل؛ ممّا يجعلها تنهض بدور في كلّ البيئات الفكريّة الّتي تحاول أن تتمحور حوله لتجعله صَابًّا في مساراتها الاعتقاديّة، على الرّغم من أحاديّة النّصّ في كثير من القضايا. والتّشريع الإسلاميّ في ممارسته التّأويليّة عمل على توسيع آفاق النّصّ؛ ليحوي المفهوم المراد فرضه، ثمّ ليتعرّض النّصُّ أيضًا في جهة من جهاته الأحداثَ المستجدّةَ في الحياة، كما عمل على التّوفيق بين النّصوص الّتي قد تحوى نوعًا من التّعارض في ظاهرها، بل وصل إلى أبعد من ذلك حيث كان وسيلة للكشف عن المقصد في الخطاب، والخلفيّات المستورة وراء النّصّ، وبعد ذلك «يتّضح أن عمليّة التّأويل لا تتمّ إلاّ في إطار ثقافة المؤوِّل ونظره إلى النّصّ، وليس التّقصير في النّصوص، وإنّما في أفهام المؤوِّلين»[1].

ومن المهمّ بدايةً أن نشير إلى أنّ ظاهرة التّأويل ظاهرة إنسانيّة موجودة في الفطرة التّكوينيّة لدى البشر، إنّه «أهمّ عمليّة من عمليّات التّفكير. والحقيقة أنّ الحياة نفسها هي عمليّة مستمرّة من التّأويل... والطبيعيّ أن يلتحم التّأويل المستمرّ في نسيج الحياة الإنسانيّة كلّها. لا يمكن أن نتصوّر الوجود الإنسانيّ دون لغة، ولا يمكن تصوّر هذا الوجود بمعزل عن آليّات فهم الإنسان للإنسان... ولهذا ينبغي لأيّة نظريّة في الفهم الإنسانيّ أن تعالج ظاهرة اللّغة»[2].

لذا فإنّ هذه النظريّة وإن عُزيتْ ممارستُها إلى «تفسير نصوص الكتب المقدّسة وتحليلها منذ القدم»[3]، فإنّه من الصّعب أن نردّها إلى أوّليّات منشِئة قبل غيرها، لكن ربّما يكون من الممكن الحديث عن التّنظيرات الأولى لها الّتي قد نجد شيئا

(1) السّيّد أحمد عبدالغفّار: ظاهرة التّأويل وصلتها باللّغة، (الرّياض: دار الرّشيد للنّشر والتّوزيع، 1400هـ / 1980م)، ص: 10.

(2) مصطفى ناصف: نظريّة التّأويل، (المملكة العربيّة السّعوديّة: النّادي الأدبيّ الثّقافيّ بجدّة، 1420هـ/ 2000م)، الطّبعة الأولى، ص: 20.

(3) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبيّة، ص: 65.

منها عند أرسطو، كما يجب أن يوضع في الحسبان أن الثّقافة العربيّة قد عرفت التأويل منذ وقت مبكّر جدًا، ومن غير الإنصاف أن نعزو ذلك التّعامل التّأويليّ في ثقافتنا العربيّة إلى التّأثّر بأرسطو أو بغيره؛ إذ إنّ المؤسِّسات الأولى للنّظريّة قد أملتها الظّروف الفكريّة كما ذكرنا سابقًا، ولكن ربّما أفاد العلماء بعد ذلك من جوانب من نظريّات أرسطو وغيره، خاصّة لمّا دخل التأويل حيّز التّقعيد الفلسفيّ.

في الدّلالة اللّغوية نجد لفظة (التّأويل) تعني: المرجع والمآل، و»آلَ الشيءُ يَؤُول أَولاً ومآلاً: رَجَع... وأَوَّلَ الكلامَ وتَأَوَّله: دَبَّره وقدَّره، وأَوَّله وتَأَوَّله: فَسَّره»[1]، فالمعنى اللّغويّ قائم على بيان المراد من الدّلالة المعنويّة المرتبطة بلغة النّصّ ممّا يوجد علاقة بينه وبين التّفسير والتّحليل، وأكثر الّذين عنُوا ببيان معنى التّأويل بلفظته المباشرة هم المشتغلون بالعلوم الدّينيّة وبخاصّة المفسّرون.

ويبدو أنّ ثمّة فرقًا بين التّفسير وبين التّأويل، فالتّأويل في بعض جوانب تعريفه في الرّؤية التّراثيّة هو «حمل اللّفظ على غير مدلوله الظّاهر منه مع احتماله له بدليل يعضده»[2]، وهذا المعنى يفترق عن التّفسير الّذي يُعنَى بتوضيح المعنى، وشرح العبارة، وبيان المراد الظّاهر منها، أمّا التّأويل فهو يبحث عن المدلولات الأخرى المتاخمة للمعنى الظّاهر، وهو من ثَمّ لا يسعى إلى تفسير النّص، بل إلى فهمه والإبحار في متلازماته غير المباشرة، إنّه «لا يتركّز فحسب على ما يصرّح به النّصّ، من الضّروريّ أن يذهب إلى ما وراء النّصّ بحثًا عن جانب محذوف لم يقله أو لم يستطع الإفصاح عنه»[3]، وهو بهذا البعد يتقمّص -في بعض نواحيه- النّمطَ الفلسفيّ في التّفكير، على أساس أنّ الفلسفة تأخذ بالافتراضات الّتي يفرزها

(1) جمال الدّين بن محمّد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، 34/11، مادّة (أ و ل).
(2) علي بن محمّد أبوالحسن الآمديّ: الإحكام في أصول الأحكام، تحقيق سيّد الجميليّ، (بيروت: دار الكتاب العربيّ، 1404هـ)، الطّبعة الأولى، 59/3.
(3) مصطفى ناصف: نظريّة التّأويل، ص: 171.

العقل في النّظر إلى حيثيّات الحياة، بما فيها تراكمات النّصوص وما تفضي إليه من سياقات خارجة عن الدِّلالة الظّاهرة.

لكنّ هذه التّأويلات لا تنبع من اعتباطات غير مدعومة، ففي التّعريف السّابق للتّأويل تستوقفنا عبارة «مع احتماله له بدليل يعضده»، أي أنّه قائم على خبرات ومعارف سابقة لا يمكن الانفكاك عنها بحال من الأحوال، فهي بمثابة المقادير الّتي يُقاس بها فهمُ النّصوص، وإلاّ أصبح التّأويل مجرّد تخرّصات وتهويمات غير قائمة على أساس، وقد ورد في تفصيل معنى التأويل كذلك أنّه «نقل ظاهر اللّفظ عن وضعه الأصليّ إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما تُرك ظاهرُ اللّفظ»[1]، فهناك دليلٌ صرف المعنى عن ظاهره وسار بتفسير المراد إلى سياقات تأويليّة خارجة عن المغزى المباشر.

في الرّؤية النّقديّة

تعدّ الأطروحات الّتي قدّمها عبدالقاهر الجرجانيّ في مجال الممارسة التّأويليّة أطروحاتٍ رائدة؛ إذ يُعدّ من أكثر النّقّاد الّذين أفادوا النّقد الحديث في الدّرس التّأويليّ الأدبيّ، وقد اهتمّ عبدالقاهر بإبراز النّواحي البلاغيّة في كلام العرب، من حيث إنّ البلاغة سبرٌ للأساليب الأدبيّة وطرائقها عند العرب، وهي حينئذ تعمد إلى إدراك معاني الألفاظ والجمل والأساليب، ودلالاتها الواسعة، وإيحاءاتها الممتدّة، ممّا يُحدث علاقة وثيقة بينها وبين ظاهرة التّأويل، إنّنا عندما نقول: «فلان كثير الرّماد»، فهذا الكلام - بلاغيًّا - كناية عن (الكرم)، والتّأويل في واقع الأمر يقوم بمثل هذا العمل في صرف ألفاظ العبارات الأولى عن معناها الظّاهر إلى المعنى المقصود، وعلى ذلك فإنّ التّوصّل إلى المعنى المراد في المجازات يستمدّ قوامه من اللّغة نفسها وما قام بها من فعاليّات الجملة، من حيث اللّفظ

(1) جمال الدّين بن محمّد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، 33/11، مادّة (أ و ل).

المفرد، وأحكامه الإعرابيّة، والاستناد إلى وجوه البلاغة فيه، وتلك القدرة على إثارة المعاني، وتدفق آفاقها، وجريانها في مضامين اللّغة، والاتّساق الواضح بين المعاني وانتظام الكلام وتشكيله؛ كلّ ذلك هو أصل البلاغة، ومادّة النّقد الأدبيّ، وهذا ما فعله عبد القاهر عندما درس نظم الكلام، فقد استطاع تحليلَ الألفاظ والجمل والتّراكيب، وجعلها تكشف اللّثام عن أسرار المعاني القائمة في ضمير منشئها.

لقد درس الجرجانيّ في هذا السّياق صورَ المعاني الّتي يؤدّيها الكلام، وهي دراسة تصبّ بالدّرجة الأولى في العلاقة بين المتكلّم والمخاطب، فنجده يقسّم الكلام إلى ضربين، «ضرب تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت: خرج زيد»[1]، وهذا ما أشار إليه بلفظة (المعنى) مجرّدة، أي المعنى المباشر الّذي توحيه الجملة عبر الصّيغ المباشرة الّتي تحملها دِلالاتها، أو كما يعبّر هو: «المفهوم من ظاهر اللّفظ والّذي تصل إليه بغير واسطة»[2]، في إلماحٍ إلى لغة التّواصل العاديّة الّتي لا تحمل في مضامينها سوى ما تحمله الألفاظ من معان معجميّة، دون التفاف حول النّسق المباشر للمعنى.

أمّا الضّرب الآخر فهو ما أسماه (معنى المعنى) وهو «أن تعقل من اللّفظ معنى، ثمّ يُفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[3]. و(معنى المعنى) هو ما نجده في الاستخدامات المجازيّة والاستعاريّة الّتي تأخذ في الاتّساع كلّما توسّعت دائرة المجاز والاستخدام، إنّه تفريق دقيق بين أسلوبَيْ الطّرح، أو بين الطّريقة الّتي تُوصل المعنى إلى المتلقّي، وفي هذا الضّرب يكمن وصف نظريّة التّأويل، وتلك الممارسة التّأويليّة في البلاغة هو ما مارسه البلاغيّون القدماء عمومًا في كشف أنماط

(1) عبدالقاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز، ص: 262.
(2) المرجع السّابق، ص: 263.
(3) المرجع السّابق.

التّعبير غير المباشر عن الدّلالة في الصّيغ المجازيّة وهي – على حدّ القزوينيّ – «الكلمة المستعملة في غير ما وُضعتْ له في اصطلاح التّخاطب على وجه يصحّ مع قرينة عدم إرادته»[1]. وقد أوجد البلاغيّون ذلك التّقسيم من خلال دراستهم لدلالات التّركيب، واتّصالهم بالأنساق الأدبيّة الّتي تحكم أساليب العرب في سبك العبارة، ومن ثمّ فإنّ الدّرس النّقديّ الأدبيّ يقف عند هذه الرّكيزة المتعمّقة في إدراك الأساليب البلاغيّة الّتي تعين كثيرًا على التّذوّق الأدبيّ، وتساعد في فهم النّصّ وتأويله بما يوافق مقتضاه.

وهذا الإدراك لتلك الأساليب هو ما عنيناه بالخبرات والمعارف السّابقة الّتي لا يمكن إغفالها في أثناء عمليّة تأويل النّصوص، وهو ما عرّض به الجرجانيّ نفسُه لتجنُّب الوقوع في فاسد التّأويل أو باطله؛ إذ يرى أنّه «لابدّ لكلّ كلام تستحسنه، ولفظٍ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهةٌ معلومة وعلّةٌ معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صحّة ما ادّعيناه من ذلك دليل. وهو باب من العلم إذا أنت فتحتَه اطّلعتَ على فوائد جليلة... ووجدتَ له سببًا إلى حسم كثير من الفساد فيما يعود إلى التّنزيل وإصلاح أنواعٍ من الخلل فيما يتعلّق بالتّأويل»[2].

ومن ثمّ فإنّ من أهمّ آليّات التّأويل تلك الخبرات المتراكمة، والقواعد الّتي يتمحور حولها الفهم السّليم لحركة النّصّ، وتكون تلك الخبرات باستيعاب الأساليب اللّغويّة والنّقديّة المُمكّنة للفهم، ومن هنا كان مشروع عبدالقاهر المساوقةَ بين إدراك معاني الكلام وبين ارتباط ذلك كلّه بالنّظام النّحويّ له، وتعليق إفهام النّصّ وفهمه على علاقته بأساسيّات اللّغة وقوانينها.

إنّ النّصّ يتوقّف في طرح معطياته على آليّة الذّهنيّة التّأويليّة الّتي تتيح له الانفتاح على مستويات رحبة، ومدار النّصّ هي تلك اللّفظة الّتي يمكنها أن تضلّل

(1) جلال الدّين محمّد بن عبدالرّحمن القزوينيّ: التّلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبدالرّحمن البرقوقيّ، (بيروت: دار الكتاب العربيّ، (د.ت)، ص: 294.
(2) المرجع السّابق، ص: 41.

القارئ إذا لم يصل إلى غاية معناها ودلالاتها الّتي يمليها السّياق، لذلك يجب اتّخاذ الحذر والحيطة عند التّعامل معها، «فإنّ فيها من القوّة الغامضة ما يجعلها قادرة قدرةً مطلقة على تضليل المتكلّم والسّامع جميعًا، وهي الّتي تتيح لفكرة (التّأويل) (أعني تأويل اللّفظ المفرد والمركّب، وإخراجه من معنى ظاهر إلى معنى باطن) = أن تسيطر سيطرة كاملة على العقل أحيانًا»[1].

وهذه اللّفظة تدخل في ثنايا كلّ كلام، فيكون كلّ كلام- مهما كان -يصلح أن يُجرى عليه التأويل (معنى المعنى)، حتّى لو خلا من الصّور البيانيّة، وهذه هي عين النّظرة الّتي ذهب إليها عبد القاهر نفسه، حيث نفترض أنّه يطبّق قاعدةَ (معنى المعنى) «على كلّ كلام، في كلِّ علم، مهما ظننتَ أنّه أبعد علمٍ من إجراء التّذوّق عليه»[2]، حتّى في الكلام الّذي يخلو من الصّور البيانيّة إذا ما حمل مواصفاتِ طرحه، وإن كان قد صرّح أنّ فكرة (معنى المعنى) محصورة في الكلام الّذي يحوي صورًا بيانيّة فقط[3]، وإنّما جاء افتراضنا السّابق بالنّظر إلى ناحيتين: الأولى: التّداخل بين النّظم، بوصفه نظريّة تطبّق على الكلام بأشكاله وأنساقه المختلفة، وبين فكرة (معنى المعنى) الّتي تقرّر وجود معنى آخر خلف المعنى الظّاهر؛ أي فكرة التّأويل عَيْنِهَا. الثّانية: التفاته إلى أيّ كلام مصقول على أنّه بلاغة، سواء حمل صورا بيانيّة أم لا، ممّا يوصلنا إلى نتيجة وهي أنّه يتعامل مع أيّ كلام تعامله مع الكلام الّذي يحوي (معنى المعنى)، أي إنّه يبحث عن المعنى الآخر من خلفه، فهو إجرائيًّا يفترض (معنى المعنى) في كلّ ما يقرأ، شريطة أن يكون ذلك الكلام

(1) محمود محمّد شاكر: المتنبّي ليتني ما عرفته، (القاهرة: مجلّة الثّقافة، أكتوبر 1978م)، السّنة السّادسة، العدد 61، ص 8.

(2) محمود محمّد شاكر: المتنبي، ص: 9. التّذوّق الّذي يتحدّث عنه محمود شاكر هنا وفي مواضع كثيرة من كتاباته ماهو إلاّ عين فكرة التّأويل في صيغتها التّراثيّة، يُنظر: خليفة بن عربيّ: إشكاليّة الذّوق الفنّيّ عند محمود محمّد شاكر، (سوريا: دار صفحات للدّراسات والنّشر، 2010م)، الطّبعة الأولى، ص: 117 – 120.

(3) عبدالقاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز، ص: 263.

(مصقولاً) أي قابلاً لإجراء القراءة التّأويليّة عليه، وهذا توسّع خَلاّق يعطي تواردَ المعنى وتراكمَه امتدادًا شاسعًا داخل النّصّ، وعليه فإنّ ممارسة التّأويل تنمو في النّصّ أيًّا كان نوعه، سواءٌ احتوى بلاغة أو استعارةً أم لم يحوِ.

ومشروع البحث في النّصّ مشروعٌ لا نهاية له، والمتلقّي في كلّ الأحوال يحمل تجاه النّصّ رؤيةً خاصّة وتفسيرًا ذاتيًّا نفسيًّا وفلسفيًّا يبلورُ وجهة نظره ويحدّد مواقفه الّتي يتبنّاها وفقًا لفهمه ودرجة قراءته للنّص، والتّأويل في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة لا يقتصر على مسألة نقل ظاهر اللّفظ عن وضعه الأصليّ أو الخروج باللّفظ من دلالته الحقيقيّة إلى المجازيّة، «وإذا كان التّأويل في التّراث العربيّ بديلاً عن التّفسير بعد أن كان موازيًا له فإنّ غايته تجاوزت حدود الفهم الّذي تصوّره البعض أنّه يقف عند المقصديّة للوصول إلى قول شيءٍ ما»[1]، والرّؤية التّأويليّة عند العرب اتّسمت بهذا الطّابع الشّموليّ نظرًا للامتداد الفكريّ والذّهنيّ الّذي كستهم به الفكرة الإسلاميّة الّتي تدعو إلى النّظر والتّفكّر في الكون والحياة والوجود، والتّماهي مع العمليّة المستمرّة في محاولة فهم أسرار الخلق وإيجاد المسارب الّتي تخلص إلى العقليّة الإنسانيّة في الوقوف على تفسير الكون ممّا يجعل الحياة عمليّة لانهائيّة من التّأويل المستمر.

في المنظور الغربيّ

يُعزى الاهتمام بالتّأويل (Interpretation) في الفكر الغربيّ إلى علاقته بالهيرمنيوطيقا (Hermeneutic) وهو علم «تفسير نصوص فلسفيّة أو دينيّة، وبنحو خاصّ الكتاب (شرح مقدّس)، تُقال الكلمة خصوصًا على ما هو رمزيّ»[2]،

(1) عبدالقادر فيدوح: إراءة التّأويل ومدارج معنى الشّعر، (سوريا: دار صفحات للدّراسات والنّشر، 2009م)، الطّبعة الأولى، ص: 66.

(2) أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفيّة، تعريب خليل أحمد الخليل، (بيروت وباريس: منشورات عويدات، 2001م)، الطّبعة الأولى، 555/1.

وأصبحت تُطلق بعد ذلك على معنى نظريّة التّأويل وممارستها، ليعبّر كلا المصطلحين عن معنى واحد، وليس للهيرمنيوطيقا مدرسة محدّدة ولا تشتغل في نوعيّة معيّنة من النّصوص، كما لا تحمل صفاتٍ معيّنة، بل هي ممارسة مطلقة في قراءة شتّى النّصوص على الرّغم من انبثاقها من نصوص الكتاب المقدّس، «ومنذ القرن التّاسع عشر أصبحت الهيرمنيوطيقا تعني بصفة عامّة نظريّة التّأويل: تكوين الإجراءات والمبادئ المستخدمة في الوصول إلى معاني النّصوص المكتوبة، بما في ذلك النّصوص القانونيّة والتّعبيريّة والأدبيّة والدّينيّة»[1].

وقد سارت نظريّات النّقّاد الغربيّين في محاولة بيان أهميّة التّأويل وتأطير آليّات إدراك المعنى، وسبل القراءة التّأويليّة النّاجعة، فيرى الألمانيّ (فريدريك شلايرماخر) رائد التأويل الفلسفيّ «أنّ اللّغة ليست المنتِج الوحيد للخطاب بل هي بالأحرى شرط للخطاب، فالمبدأ الفعّال لا يكمن فيها بل في الإنسان الّذي يتكلّم... وبالتّالي فإنّ الخطاب هو موقع التقاء بين اللّغة والفرد،... ولذا فعلى الفنّ التّأويليّ... أن يدرك الخطاب انطلاقًا من هذين المظهرين:... التّأويل النّحويّ أو الفقهيّ اللّغويّ... والثّاني: التّأويل التّقنيّ أو السّيكلوجيّ»[2].

ثمّ يأتي الفيلسوف الألمانيّ (فيلهيلم ديلثاي) وقدّم التّأويل على أنّه أساس تحليل أشكال الكتابة في العلوم الإنسانيّة، وأسّس ما أسماه (بالحلقة الهيرمنيوطيقيّة) ومفادها: كي نفهم أجزاء أيّة وحدة لغويّة لا بدّ أن نتعامل مع هذه الأجزاء وعندنا حسّ مسبق بالمعنى الكلّيّ، لكنّنا لا نستطيع معرفة المعنى الكلّيّ إلاّ من خلال معرفة معاني مكوّنات أجزائه. أمّا الإيطاليّ (إيميليو بتي) فيرى أنّ أهمّ إشكاليّة تواجه نظريّة التّأويل تكمن في مادّة الموضوع أي مادّة الإدراك والفهم، فمادّة التّأويل

(1) ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 89.
(2) نبيهة قارة، الفلسفة والتّأويل: (بيروت: دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، 1998م)، الطّبعة الأولى، ص: 46 – 47.

عنده هي أصلاً عمليّة (تَشَيُّؤ) عقلٍ ما ليس عقلَ المؤوِّل ولذلك يحاول التأويل أن يدرك ما فعله الآخر أو فكّر فيه أو كتبه، ولذلك يجب فهم مادّة التأويل حسب منطلقها الذّاتيّ وليس حسب ما نفرضه عليها أو نأتي به إليها، ويرى أنّه من مقتضيات الموضوعيّة في التأويل أن نفصل فصلاً قاطعًا بين قضيّة المعنى بوصفها ظاهرة تاريخيّة وبين قضيّة (الأهمّيّة) وارتباطها بالحقب التّاريخيّة المتعاقبة. أمّا الأمريكيّ (إرك دونالد هيرش) فيعتقد أنّ النّصّ يعني ما عناه المؤلّف وهو حينئذ يكون قابلاً للتّحديد من حيث المبدأ، وأنّ معنى النّصّ يستعصي على التّحديد إذا جرت محاولة تحديده دون ربطه بقصد المؤلّف[1].

نحا الفيلسوف الفرنسيّ (هانز جورج غادمِر) بالفكر التّأويليّ منحىً تكامليًّا شموليًّا عامًّا غير مقتصر على تفسير النّصوص وحسب، بل أصّل لإبراز عناصر الالتقاء بين كلّ أنماط الفهم إذ إنّ عمليّة التّأويل ليست سلوكًا ذاتيًّا تجاه موضوعٍ ما، لكنّه ينتمي إلى كلّ ما هو قابل للفهم في الوجود، فكما أنّ بنية وجودنا لا تحتاج إلى تبرير فإنّ العقل التّأويليّ كذلك لا يحتاج إلى تشريع إلاّ فيما يتعلّق بمواجهة خطاب العلم الّذي يدرج مفهومًا مغايرًا لخطاب التّأويل.

وعلى هذا فقد فرّق بين نصوص العلم ونصوص الرّوح، وأنّه يجب مقاومة الحقيقة والمعنى لكلّ محاولة اقتحام من طرف العلم والوقوف ضدّ (علمويّة) الفكر الحديث. كما تحدّث عن الأحكام الّتي تسبق التّأويل وقسّمها إلى قسمين: الأوّل: الحكم المسبق بوصفه حكمًا سابقًا لأوانه وهذا الحكم يعرقل النّفاذ العلميّ إلى حقيقة الأشياء الموضوعيّة، والثّاني: الحكم المسبق بوصفه شرطًا لإمكان الحكم، ووظيفته أن يسمح بتوجّه فكريّ لا أن يفرض تفكيرًا معيّنًا. كما يؤكّد ضرورة الوعي بالتّحديد التّاريخيّ وهو الفعل التّأويليّ الخاصّ بآثار الماضي والوثائق المتعلّقة به الّذي يجب أن يحدث في صميم عامل اللّغة باعتبارها الوسيلة الّتي تسمح لوقائع

(1) يُنظر: ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 89 – 91.

الماضي بأن تواصل وجودها وتأثيرها، فالمسألة التّاريخيّة تقتضي وضع مسألة اللّغة بجوار الفهم التّاريخيّ والفهم الجماليّ. ويرى أيضًا أنّ الفهم هو دائمًا تأويل إذ إنّ اللّغة والجهاز التّصوريّ للتّأويل يشكّلان العناصر الهيكليّة الدّاخليّة للفهم[1].

أمّا عالم اللّسانيّات والفيلسوف الفرنسيّ بول ريكور فينطلق في مفهومه للتّأويل ابتداءً من نظرة شلايرماخر وديلتاي وبولتمان فيما يسمّى بخاصّيّة (الملاءمة)، وهي «تأويل نصّ من النّصوص يتمّ في تأويل ذاتها ستُفهم منذئذ بشكل أحسن، بشكل مخالف، أو ربّما بفهم ذاتها، إتمام فكرة النّصّ هذا في فكر الذّات يميّز نوع الفلسفة التّأمّليّة... وهاهنا تكون الهيرمنيوطيقا والفلسفة التّأمّليّة مترابطَيْن ومشتركين»[2]، بمعنى أنّ النّصّ يؤوِّل ذاته، وهذا التّأويل يمرّ بجسر الفهم ابتداءً لينتقل إلى حالة تأويله، وثمّة فرق بين شرح النّصّ وتأويله، فالتّأويل – في رأي ريكور – ليس هو قصد المؤلّف أو نيّته، «بل ما يريد النّصّ، ما يريد قوله... أن نضع أنفسنا في معناه... الشّرح هو إبراز البنية، أي العلاقة الدّاخليّة التّابعة الّتي تشكّل ثابتَ النّصّ، والتّأويل هو سلوك طريق الفكر الّتي فتحها النّصّ»[3].

وذلك يوضّح أنّ معرفة المعنى هو خطوة أولى في سبيل إدراك التّأويل، والنّصّ بمعطياته الذّاتيّة يُفضي بالقارئ إلى اكتناه القراءة التّأويليّة، وعلى هذا فإنّ ريكور لا يسم التّأويل بمرجعيّة محدّدة وثابتة، وهذه المغادرة لمرجعيّة التّأويل تعود في رأيه إلى العلاقة المتجذّرة الّتي تربطنا بالكون والمفضية إلى ذلك التّأمّل الّذي أشار إليه، والّذي يقود إلى إدراك التّأويل، وهذا يسير في اتّجاه مغاير للانحياز للمرجعيّة، ولعلّ هذا ما يميّز فكرة التّأويل في الرّؤية الغربيّة المعاصرة أنّها تكتسب قيمتها من قارئها وحسب، فهو وحده الفاعل ومانح النّصّ فاعليّته ووجوده ودلالته

(1) يُنظر: نبيهة قارة: الفلسفة والتّأويل، ص: 54 – 57.

(2) بول ريكور: من النّصّ إلى الفعل.. أبحاث التّأويل، ترجمة محمّد برادة وحسّان بورقيّة، (عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، 2001م)، الطّبعة الأولى، ص: 117.

(3) المرجع السّابق، ص: 120.

اللانهائيّة الّتي يحدّدها، هذه الفاعليّة لن يقوم بها المؤلّف ولا السّياق ولا جوّ النّصّ ولا ملابسات تخلّقه، وربّما هذا بسبب تعلّق التّأويل عندهم بالهيرمنيوطيقا الّتي أقحمت قراءة النّصوص في مجاهيل الاجتهاد غير المبنيّ على أسس مرجعيّة، «فالهيرمنيوطيقا هي معضلة تفسير النّصّ سواء أكان تاريخيّا أم إبداعيًّا أم دينيًّا، وهي تركّز اهتمامها على علاقة المفسّر بالنّصّ، وهي علاقة جدليّة لا صيغة تلفيقيّة تحاول أن تتوسّط بين نقيضين»[1].

فلا حدود ولا مرجعيّة سوى فهم القارئ الشّخصيّ، وتجربته وثقافته الذّاتيّة؛ لأنّ النّصّ حين يخرج من حيّز المبدع إلى المتلقّي يفقد كلّ خصائصه وصلاحيّاته ومرجعيّاته ليكون موقوفا على أعتاب القارئ، ولا يكتسب وجوده إلاّ من خلال ذاتيّته، لذلك دعا بول ريكور إلى «تصحيح مفهومنا الأوّليّ للتّأويل والبحث، من جانب عمليّة التّأويل الذّاتيّة كفعل على النّصّ، عن عمليّة تأويل موضوعيّة تكون فعلاً يقوم به النّصّ»[2]، ليتحوّل النّصّ إلى مساحة وفضاء ممزّق يخترقه القارئ الذّكيّ المُنتِج وينفذ إليه ليضع فيه قراءته الخاصّة، وما مستويات اللّغة والبناء الصّوتيّ وغيرها إلاّ رموز كتابيّة تؤدّي إلى الفهم فقط، ولا تتكرّر إلاّ على المستوى الرّمزيّ المكتوب الماثل للرّؤية والنّظر، لكنّها تختلف تمامًا على المستوى التّأويليّ الكامن في العقول والأذهان.

والتّأويل عند الغرب في صورته النّهائيّة كان نتيجةً للتّداخل الحاصل في المناهج الغربيّة بشكل عامّ، وهو ما أفضت إليه البنيويّة والتّفكيكيّة ونظريّات التّلقّي بعد ذلك،

---

(1) أمينة غُصّن: قراءات غير بريئة في التّأويل والتّلقّي، (بيروت: دار الآداب للنّشر والتّوزيع، 1999م)، الطّبعة الأولى، ص: 22. مصطلح (الهيرمنيوطيقا Hermeneutic) تحوّل لاحقًا إلى مفهوم (الهرطقة) الّذي هو تقديم تأويلات غير سليمة لمفهوم آيات الكتاب المقدّس، وأصبح يطلق بعد ذلك على كلّ كلام غير سويّ وغير مقبول. وفي الإنجليزيّة يسمّى المدافع عن البدعة والخطأ (heretic) يُنظر:

Oxford Dictionary of Current English, Edited By R.E.Allen, 1987, p. 344.

(2) بول ريكور: من النّصّ إلى الفعل.. أبحاث التّأويل، ص: 120.

فما تفكيك النّصّ وإعادة قراءته بعد ذلك وَفْق أنماط مغايرة سوى إعمال للتّأويل فيه، «لقد جاء التّفكيك لينسف كلّ القواعد والقوانين، ويُعطي المدلول حريّة اللّعب الكامل، منفصلاً عن الدّالّ، ويبيح للقارئ أن يفسّر العلامات بالمعنى الّذي يشاء»[1].

وهذا ما آلت نظريّات التّأويل والتّلقّي الّتي تتيح لكلّ قارئ تأويل النّصّ وفق معياره الخاصّ الّذي يستقبله به فيما أُطلق عليه (أفق التّوقّع) أو(أفق الانتظار) (Horizon of Expectation)، وما سُمّي أيضًا (بنظريّة الاستقبال) أو (استجابة القارئ) /(Reading Response Reading Theory)[2] والمقصود أنّ المتلقّي حين يشرع في قراءة عمل ما فإنّه ينتظر منه أن يستجيب لأفق انتظاره، أي ينسجم مع الخبرة الجماليّة الموجودة عنده وتصوّره للأدب، لكن للنّصّ أفقه الخاصّ أيضًا الّذي قد يختلف مع أفق القارئ أو يتّفق معه ممّا ينتج عنه حوار أو صراع بين الأفقين وقد ينتج عن هذا الصِّدام بين الأفقين إثبات انتظار القارئ أو تغيّره أو إعادة توجيهه وهذا هو المفترض في كلّ قراءة.

كما اتّجهت تلك النّظريّات نحو تقسيم قرّاء النّصّ إلى «القارئ المفترض هو محض اختراع النّاقد... ولا يعدو أن يكون آليّة معيّنة تساعد النّاقد على شرح النّصّ... أو أن يكون هو المثال الّذي يُحتذي في مقاربة النّصوص... أمّا الصنف الثّاني فهو الّذي يُعنى بالقارئ الحقيقيّ: الشّخص الّذي يشتري النّصّ ويقرؤه، وعلى هذا يصبح القارئ الحقيقيّ مجالاً جديدًا للنقد الأدبيّ، وهكذا تبدأ حدود النّصّ وبنيته بالانهيار إذ يخرج النّصّ والنّقد معًا إلى فضاء الثّقافة العامّة: الفكر والتّاريخ والمجتمع والأنثربولوجيا وغيرها»[3]، وعليه أيضًا يذوب النّاقد المتخصّص في خضمّ القارئ الّذي يشمل كلّ من اشترى النّصّ وقرأه.

(1) عبدالعزيز حمّودة: المرايا المحدّبة.. من البنيويّة إلى التّفكيك، (الكويت: المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون، 1998م)، سلسلة كتب عالم المعرفة رقم (232)، الطّبعة الأولى، ص: 280.

(2) تُنظر هذه المصطلحات عند: ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 282 – 290.

(3) المرجع السّابق.

التّأويل البنيويّ

توسّع بنائيّة التّأويل

تقرّر المؤسّسات الأولى للتّأويل بأنّه عمليّة قراءة موازية للنّصّ وليست تفسيرًا أو شرحًا له، والتّأويل البنيويّ هو تلك القراءة الّتي تُقدَّم من خلال التّنقيب عن بنية اللّغة في أنساقها مختلفةِ الدّلالاتِ الّتي يستشفّها القارئ النّاقد، على أساس أنّ اللّغة في جميع مستوياتها: الدّلاليّة والتّركيبيّة واللّفظيّة والصّوتيّة... إلخ قادرة على توسيع مدارك الإيحاء اللّغويّ لتصل بالقارئ إلى حدّ التّمدّد التّأويليّ. ويقرّر بول ريكور أنّ النّموذج البنيويّ استطاع أن يوسّع دائرة قراءته بعد أن كان «معنيًّا في الأصل بوحدات أصغر من الجملة وهي علامات الأنساق المعجميّة والوحدات المنفصلة للأنساق الصّوتيّة الّتي تتكوّن منها الوحدات الدّالّة في الأنساق المعجميّة.

لكنّ توسيعًا حاسمًا حصل مع تطبيق النّموذج البنيويّ على الكيانات اللّغويّة الّتي هي أكبر من الجملة، وعلى كيانات لا- لغويّة متشابهة لنصوص التّوصيل اللّغويّ»[1]، هذا التّوسيع غير اللّغويّ طال نماذج مختلفة حتّى خارج النّصّ لتصل إلى حدّ التّعامل مع النّماذج المتعلّقة بحياة الإنسان اليوميّة، ممّا يدلّ على أنّ النّمط البنيويّ حاضرٌ في جميع مناشط الحياة، ويخلص ريكور إلى أنّ «البنيويّة نمط كلّيّ من التّفكير، يتخطّى جميع الاشتراطات المنهجيّة، إذ لم تعد اللّغة تظهر بوصفها توسّطًا أو وساطة بين العقول والأشياء، بل تشكّل عالمها الخاصّ بها، الّذي تشير

(1) بول ريكور: نظريّة التّأويل.. الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانميّ، (الدّار البيضاء، المركز الثّقافيّ العربيّ، 2006م)، الطّبعة الثّانية، ص: 27.

فيها كلّ وحدة منه إلى وحدة أخرى من داخل هذا العالم نفسه بفضل تفاعل التّناقضات والاختلافات والفروق القائمة في النّظام اللّغويّ... وعند هذه النّقطة بالضّبط تختفي وظيفة اللّغة بوصفها خطابًا»[1]، وحينئذ تخترق البنائيّةُ غلاف التّفسير والشّارح لعقل المتلقّي لتُكوّن تأويلها الخاصّ النّابع من صميمها هي، وهذا ما قصده ريكور بقوله إنّ اللّغة في بنائيّة التّأويل تفقد خاصّيّة الخطاب بوصف الخطاب مبلّغ الأفكار والموصل لها، أي الشّارح والمفسّر في أحسن الأحوال وهذا ما لا يرمي إليه التّأويل.

وما فعله ريكور في مناقشته للبنيويّة أنّه استفاد منها واحتواها وابتكر فاعليّها التّأويليّة لأنّه يرى أنّها في صورتها الاعتياديّة لا تبحث سوى عن ما هو داخل النّصّ ولا تتّجه إلى عوالمَ خارجِهِ[2]، بينما التّأويل يلتقط العوالم الّتي يعيش النّصّ فيها والّتي لم يقصدها المؤلّف، فيكون التّأويل خاضعًا للنّصّ فقط وليس خاضعًا لقصد المؤلّف كي لا يتحوّل النّقد إلى مفهوم البحث عن العلاقة بين ذات المؤلّف وذات القارئ، وباختصار فإنّ ريكور قام بتحويل القراءة البنيويّة من (ظاهراتيّة)[3] القراءة إلى بنيويّة التّأويل.

والتّأويل البنيويّ للنّصوص يركّز على مفاصل محدّدة في النّصّ تفرضها البنية اللّغويّة، كالدّلالة والتّركيب والصّوت وحتّى المظهر البصريّ؛ لأنّ كلّ بنية في داخله هي مفتاح للتّعالي عليه واستشراف لمفاهيم أخرى له غائبة عن المؤلّف نفسه.

---

(1) المرجع السّابق، ص: 30.

(2) يُنظر: بول ريكور: من النّصّ إلى الفعل.. أبحاث التّأويل، ص: 116.

(3) النّقد الظّاهراتيّ (Phenomenological Criticism) هو المبنيُّ على نظريّة مفادُها أنّ المعرفة الحقيقيّة للعالم لا تتأتّى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي في خارج الّذات (Noumena) وإنّما بتحليل الذّات نفسها، وهي تقوم بالتّعرّف على العالم، أي بتحليل الوعي واستبطان الأشياء لتتحوّل إلى (ظواهر)، وعلى هذه الرّؤية فإنّ أتباع الظّاهراتيّة يرون أنّ العمل الأدبيّ يقوم على القصديّة من قبل مؤلّفه لتجعل القارئ يعايش العمل بوعيه فيتكوّن نوعٌ من التّداخل بين القارئ والمبدع. يُنظر: ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 321.

تأويل البنية الدِّلاليّة

في قراءة تأويليّة دِلاليّة لشعر الشّاعر البحرينيّ إبراهيم العريّض يؤسّس الناقد الجزائريّ عبدالقادر فيدوح تأويلاته من خلال ثقافة الأسئلة الّتي يزجيها في بداية قراءته: «إذا كان الشّعر كالحلم بوصفه معطىً خياليًّا يسبح في فضاء الرّؤية الكشفيّة، فهو إلى جانب ذلك (أكثر المسائل براءةً)، فكيف ندرك جوهره في ذات الشّاعر؟ وهل يتمثّل الشّاعر ما يسمّيه هايدغر بالكينونة الحاضرة؟»[1].

هذه الأسئلة الابتدائيّة لا تقدِّم أحكامًا مسبّقةً بل تطرح الأطر التّأويليّة الّتي سيسيح فيها النّاقد في شعر إبراهيم العريّض، إنّ هذا المدخل للقراءة يعطينا الملامح الّتي سيتناولها النّاقد، أي أنّ نقده هنا ليس تهويمًا بلا حدود بل محاولة للإجابة على ذلكما السّؤالين الكبيرين المفضيين بإلحاح إلى البُعد الوجدانيّ للنّصوص، وهو بُعد قادر على تحقيق قدر لا محدود من القراءات، لكنّ فيدوح على هذا النّحو الوجدانيّ يعطينا نتيجةً مسبقة مفادُها أنّ «أشعار إبراهيم العريّض توحي لنا بالشّعور نحو الاهتمام بالذّات وهمومها، غير أنّ الذّات الشّاعرة بهذه الهموم تنأى بنفسها عن صورة مرآويّة تنكأ جروحه فحسب، ولكنّها صورة أراد الشّاعر أن تجهر بالتّمرّد على القوالب الجاهزة، وتتخطّى ذلك إلى الوعي الرّومانسيّ بالوجود»[2].

وتلك نتيجة جاءت إثر خلاصة عامّة تضافرت عليها الدّراسات فيما يخصّ هذا الشّأن، وهذا ما دلّل عليه النّاقد بعد ذلك في معرض حديثه عن آراء النّقّاد حول فيض التّأمّل، والخيال الإبداعيّ، والخيال المتوقّع، والشّعر المحمود النّابع من السّجيّة والفكرة الطّبيعيّة دون تصنّع، إضافة إلى أمثولات الفلسفة العاطفيّة والرّؤية الرّومانسيّة النّابعة من التّداخل مع الطّبيعة ونقل الصّورة الحسّيّة إلى

(1) عبدالقادر فيدوح: فضاء الرّؤية واتّساع الدِّلالة في شعر إبراهيم العريّض، (مملكة البحرين: مجلّة البحرين الثّقافيّة، وزارة الثّقافة، 2009م)، العدد (55)، ص: 26.

(2) المرجع السّابق.

معانٍ مجرّدة وتخيّل ما ليس موجودًا في صورة تقذف بالشّاعر خارج نطاق المكان والزّمان، إنّ كلّ «ذلك الإحساس باللاّمتناهي في أجواء الذّاتيّة الّتي رافقت تجربة إبراهيم العريّض كان منبعها البحث عن ذلك المُعطى المجهول الّذي دفعه إلى أن يستكين إلى القلب، ويتوغّل في أعماق الذّات بما ينبغي أن يكون»[1].

وهنا يكمن التّأويل الأوّل لتجربة العريّض، حيث الدّلالة الّتي قادت إلى قراءة أعماله على أنّها بحثٌ عن مكنون داخل الشّاعر، ومفقود في نفسه وروحه، هذا المفقود حاول أن يبحث عنه وأن يجده من خلال تمازجه مع الطّبيعة وجعلها تحكي مراد روحه دون شعور منه.

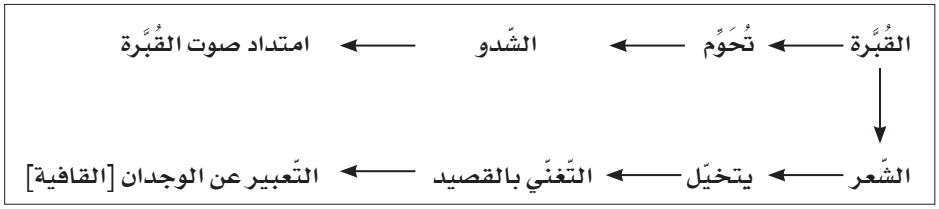
ولنقف على قراءة النّاقد لإحدى قصائد الشّاعر وهي قصيدة (القُبَّرة) يقول في بعض أبياتها:

تُحَـوِّمُ فِـي أُفْـقِ الـسَّـمَـاءِ أَصِـيـلاَ
كَـنَـجْـمٍ تَـــرَاءَى لِـلْـعُـيُـونِ ضَـئِـيـلا
فَيَتَّخِذُ الـصَّـوْتُ الَّـذِي تَستَجِدُّهُ
مَـعَ الـرِّيْـحِ فِـي رَحْـبِ الْـفَـضَـاءِ مَسِيلا
يَـدُقُّ عَـلَـى الأَسْـمَـاعِ خَـافِتَ جَـرْسِـهِ
فَـإِنْ أَعْـلَـنَـتْـهُ الـرِّيـحُ جَـاوَزَ مِـيلا
وَتُـدْرِكُـهُ شَـيْـئًـا فَشَـيْـئًـا غِـشَـاوَةٌ
مِـنَ الْحُـــزْنِ حَـتَّـى يَسْتَـحِـيلَ عَـوِيلا
أَقُـبَّـرَةٌ هَـلْ أَنْـتِ فِـي الْجَـوِّ قِطْعَةٌ
مِـنَ الْحِـسِّ سَـالَـتْ بِـالـلُّـحُـونِ مَسِيلا
تُـغَـالِـينَ فِـي الأَلْحَـانِ حَـتَّـى إِذَا انـتَشَتْ
بِـهَـا رُوحُـكِ الْـوَلْـهَـى خَـفَـتِّ قَـلِـيلا

(1) المرجع السّابق: ص: 27.

كَمَا تَخْفُتُ الأَوْتَارُ بَعْدَ رَنِينِهَا
وَيَبْقَى صَدَاهَا فِي النُّفُوسِ طَوِيلا
فَقَدْ بَرَّأَ اللهُ الطَّبِيعَةَ وَهْيَ لاَ
تَحُسُّ بِهِ .. حَتَّى بُعِثْتِ رَسُولا
فَأَحْسَنتِ فِي التَّرْتِيلِ حَتَّى كَأَنَّمَا
بِآيِكِ ظِلُّ الرَّوْضِ صَارَ ظَلِيلا
وَلَقَّنْتِنَا سِرَّ الْجَمَالِ وَلَمْ نَكُنْ
لِنُدْرِكَ - لَوْلاَكِ - الْوُجُودَ جَمِيلا

صنّف النّاقد ألفاظ النّصّ وفق منظور تناظريّ متوازٍ ليكتشف التّناغم والتّناسب والتّوافق بينها على النّحو الآتي:



هذا التّقسيم يشكّل في نظره مواجهة بين تفاصيل صوت القبّرة، وبين ما أحدثته هذه التّفاصيل من عبارات شعريّة وجدانيّة مثّلت ذاكرة الشّاعر، يقرؤها فيدوح على أنّها «الانصهار الرّحب بأقاصي جراحات هموم الشّاعر، ولعلّ هذه الذّاكرة من جهة كونها فعل

انصهار إلى السّماويّ، وبتأمّل بسيط في معظم أبيات القصيدة نجدها تستدعي تحليق (القُبَّرة) لتتحوّل إلى استعارة لفعل الرّغبة في التّألّق الّذي يهتدي بضياء الكلمة/القافية»[1].

(1) المرجع السّابق، ص: 29.

ويُعطينا النّاقد تصوّرًا آخر لحالة الانفلات والانطلاق والتّحليق الّتي يرومها الشّاعر متمثّلاً في مقاربة الأفعال المضارعة الّتي ترمز للحركة والتّحرّر، بدلالة بعض الأسماء مثل: أفق، وسماء، ونجم، وعيون، وصوت، وريح، وفضاء، والجوّ، واللّحن، والـرّوح، والنّفوس، والطّبيعة، والتّرتيل، وآيـة، والـرّوض، وظليل، وسرّ الجمال، وزهرة الرّوض، وابتسامة، وخلود، «لتكون هذه الأسماء مطابقة لما تريده دلالة الأفعال في ترابط ضمنيّ من أجل تعزيز رغبة الشّاعر في تحديد البديل الأسلم للسّيرورة الكشفيّة، وكأنّ الشّاعر ينطلق من حالةٍ ليبحث عن حالةٍ أخرى أكثر صفاءً، عبر أجنحة (القُبَّرة) بفعل تحرّكها الّذي لا يَحُدُّهُ حَدٌّ ولا يقف في أفقه مدٌّ، حتّى يتحقّق لدى الشّاعر العالَم الممكن بواسطة الفرضيّة الاستكشافيّة من فضاء (القُبَّرة)"[1]، وتلك مقاربة تدخل في عمق الوجدان الذّاتيّ للشّاعر لتؤوّل لنا التّنقُّل المتهادي بين الأسماء والأفعال، والاستخدام الموسّع للأفعال المضارعة، ثمّ كيف أعاد ذلك التّداخل تركيب رؤيا الشّاعر لاستقبال ذلك العالم المفترض والهروب من العالم الحاليّ «الأمر الّذي خلق تعايشًا بين دوالّ الأفعال/الأسماء وجَعَل الشّاعر يرغب في تجاوز سديم الرّؤية وهول اللاّمعنى في هذه الحياة، فجاءت (القُبَّرة) لتمنح مقام الشّاعر الرّغبة المنشودة، والوجود المتحقّق في الآتي، جوهر الوجود»[2].

إنّ هذه الدّراسة رسّخت المفهوم التّأويليّ القائم على استكناه خلفيّات النّصّ الّتي لم يصرّح بها الشّاعر، وفي حقيقة الأمر فإنّ النّاقد عوضًا عن أن يقدِّم لنا نصًّا موازيا قدّم لنا قراءةً موازية هي ليست شرحًا ولا تحليلاً لمعاني النّصّ لكنّها نبشٌ في تراكمات الذّات الشّعريّة من خلال رؤيا القصيدة.

(1) المرجع السّابق.
(2) المرجع السّابق.

وهو في تعاطيه مع الممارسة التّأويليّة جعل النّصّ قارئًا بإزائه، مفصحًا عن وجدان الشّاعر ومقاصده اللاّشعوريّة، ولم يرتكز في تأويلاته على ذات الشّاعر نفسه، أي أنّه لم يوصلنا إلى نتائجه عن طريق قراءة حياة الشّاعر ومعاناته وتجربته الشّخصيّة فكلّ ذلك كان غائبًا في الدّراسة، لكنّه جعل من النّصّ يُعيد صياغة مفاهيمه ويشكّل ملامح صاحبه النّفسيّة والوجدانيّة، فانزاح النّاقد من محاورة ذات الشّاعر إلى محاورة ذات النّصّ، وإن كنّا نرى أنّه من الممكن الإفادة من تجربة الشّاعر الشّخصيّة في تأكيد ما توصّل إليه النّاقد والنّصّ، بمعنى أنّ الجانب التّاريخيّ للشّاعر يعين كثيرًا على ترسيخ قراءة التّأويل لكن دون الاعتماد عليها على حساب بنية النّصّ.

في تأويليّة دِلاليّة أخرى للنّاقد البحرينيّ أحمد الدّوسريّ لنصّ بعنوان (حبّ) للشّاعر العمانيّ سيف الرّحبيّ، ينطلق فيها من خلال تأويل مدلولات المفردات مجزّأةً قبل أن يجري عليها تأويلاته العامّة، يقول الرّحبيّ وقد أهدى نصّه إلى (شمس):

وَجْهُكِ الْمَلِيءِ بِالنُّعَاسِ وَالضَّجَرِ
مِنْ هَذَا الْعَالَم
وَجْهُكِ الَّذِي يُشْبِهُ تَوَتُّرَ طَائِرٍ
مَأْخُوذٍ فَوْقَ بُحَيْرَةٍ، أَطَلَّ مِنْهَا
عَلَى هَاوِيَةِ حُبِّي، فَأَرَى
فِي عُمْقِ الْغَابَةِ عَيْنَيْكِ تُضِيئَانِ
سِنِيَّ حَيَاتِي.. فَأَبْكِي[1].

(1) أحمد الدّوسريّ: اتّجاهات الشّعر المعاصر في الجزيرة العربيّة، ص: 439.

في أوّل النّصّ استوقف النّاقدَ المقابلةُ بين اسم الحبيبة (شمس)[1] ووجهها المليء بالنّعاس والضّجر؛ لأنّ الشّمس تمثّل الإشراق والصّحو والنّشاط، هذان المعنيان المتقابلان «يصنعان حالةً من الاكتراث لدى المتلقّي، هل هذه المرأة وجهها مليء بالنّعاس والضّجر؟ هل هو موقف ضدّ العالم؟ أمّا اسم الإشارة هذا الّذي يسبق (العالم) فمؤشّر لخلاف ما بين الشّاعر/المرأة الشّمس والعالم، مسافة ما»[2]، في هذا الاستهلال تسيطر على النّاقد ثقافة الأسئلة مرّة أخرى، ذلك أنّ السّؤال هو الّذي يولّد القراءة بحثًا عن الإجابة، وهو لم يعطنا إلاّ مزيدًا من الأسئلة ومزيدًا من الحيرة، إنّه يفترض ما لم يقله المُبدع، والتّعارض الّذي أحدث الإدهاش في رأي النّاقد كان حقيقًا أن يَحْفِر فيه ليجعله في سياق القراءة والنّظر، فهل هو ذلك التّناقض الموجود في صميم العالم والحياة؟ هل هو موقف من الحياة؟ ثمّة سؤال حقيق بالاكتراث فعلاً.

ثمّ يقف على مدلول مفردة تسلّل من خلالها إلى مدلول المقطع وهي كلمة (وجهك)، وبالتّحديد يشاغب النّاقد فيها الكاف «الّتي تعمل عمل الموصّل الكهربائيّ، هنا هي موصّل شعريّ، إنّها الضّمير والحالّ، من الحلول، أمّا الفعل (يشبه) فهو من الأفعال الكاشفة: رؤية داخليّة (توتّر): حالة داخليّة/مشاعر، لكن ماذا لو توتّر الطّائر، توتّر الطّائر مأخوذ فوق بحيرة؛ لأنّ حركة الرّؤية تشبه حركة طائر هي في الحقيقة عينا المرأة: عينيك

(مأخوذ): صفة سلبيّة/طائر مُؤَسْلَب

(فوق): ارتفاع يعني فيضًا»[3].

(1) ملحوظة مهمّة: ورد النّصّ في كتاب الدّوسريّ بالشّكل الّذي أثبتّه في بحثي هنا، لكن برجوعي إلى النّصّ في مصدر آخر وجدت أنّ عبارة "مهداة إلى شمس" مثبتةٌ بوصفها البيت الأوّل للنّصّ!! وفي الواقع فإنّه من الصّعب أن نُدرك ما إذا كانت تلك العبارة مدخلا للنّصّ أم مطلعًا له؛ لأنّ النّصّ من الشّعر المنثور، وتلك إحدى كبرى الإشكاليّات فيما يُسمّى بقصيدة النّثر.

(2) المرجع السّابق.

(3) المرجع السّابق.

كان ذلك خروجًا بإيحاءات الألفاظ نحو تشخيص ترابطاتٍ تُعَلِّق أثر الكلمات والحروف في الشّفّ عن حالة التّوتّر والحيرة المصاحبة لجوّ النّصّ، وحركة الطّير الحائرة كحركة البحيرة، ثمّ عودة كلّ ذلك إلى عينيها، أي لها مرّة أخرى، إنّها في الواقع حركة مغناطيسيّة تشدّ كلّ توتّرات المقطع نحوها. «لكنّ الشّاعر يطلّ من خلال هذه البحيرة، رؤية من فوق إلى تحت، مثلما هو الطّائر المأخوذ.

(البحيرة): مكان رجراج = ماء.

(هاوية): ينظر إليها من فوق.

(حبّي): حوزة وفعل داخليّ يتمّ اختياره بالمشاعر أو هو مشاعر يتمّ اختيارها غريزيًّا.

هنا تقابل بين الطّائر وهاوية حبّي، إنّ الطّائر هو وجهك»[1]

وهكذا يسير النّاقد بطريقة القفز بين المفردات وشدّ بعضها ببعض، وإسقاط مدلولات بعضها الغائبة على الأخرى، في محاولة لاكتشاف مضامين الحركة الذّاتيّة للشّاعر وهو يهدي لحبيبته هذا النّصّ، فيُصفع بين ثنائيّات متضادّة: الشّمس، ووجهك، وتضيئان، والبحيرة، وحبّي، وبين: النّعاس والضّجر، وأبكي، وهاوية. ويتساءل النّاقد: «لماذا يبدأ المشهد في هذا النّصّ بوجه المخاطَبة؟؛ لأنّ الوجه هو معادل النّظرة الأولى، الوجه هو استحضار للهبوط الإنسانيّ من قبل إيحاء الجسد، والوجه هو مأوى العينين اللّتين تخلقان الضّوء، والوجه هو امتلاء بالنّعاس: العينان مغمضتان. وأيّ قوّة ستضيء زمن الشّاعر إن لم تكن الصّحو، العينان تنفتحان عليه... تنفتح الصّور وتنغلق مثل محّارة: وجه مختبئ، وجه صافٍ أنثويّ، العاشق والمعشوق يصحوان في ذروة تبادلهما: بصيص (بصائص) وعتمة أضواء وهوايات، فرحٌ وحزنٌ:

(1) المرجع السّابق.

عمق الغابة = هاوية حزني

البحيرة = مياه تشبه = وجهًا أنثويًّا

إذن:

العينان = مياه = ضوء»[1].

مثّلت تلك القراءة محاولة تأويليّة مستوحاة من علاقات دلالات الألفاظ والجمل، وتدوير تلك الدلالات في مساقات تخييليّة تصهر تفاصيل المشهد في بؤرة وجه الحبيبة، وربّما لأجل ذلك كان اسمها (شمس) حيث يَشْخُصُ الوجه بارزًا في هذه الصّفة. ولا يمكن أن نتكهّن بمدى صحّة تلك القراءة؛ لأنّ تأويل الدلالة البنيويّة لا يستند إلى قوالب محدّدة يُقاس عليها، ولا يحكمنا هنا سوى الفهم أو الشّرح أي المعنى الأصليّ لكلّ كلمة وجملة وهذه هي المرحلة الأولى فقط في قصّة التّأويل، وبعد ذلك تكون مآلات التّحشيد التّأويليّ خاضعة لمعيار النّاقد وحسب.

تأويل بنية التّشكيل البَصَرِيّ

يتمثّل هذا المظهر من مظاهر النّقد في التّركيز على الشّكل المرئيّ الظّاهر للنّصّ، حيث إنّ الشّكل الكتابيّ للنّصّ له دور بارز في إنتاج الرّؤية الشّعريّة يضارع المضامين والأشكال الفنّيّة، خصوصًا في ظلّ ما تمتاز به القصيدة الحديثة من تحرّكات وانحرافات شكليّة في طريقة الكتابة أفضت إلى الالتفات لقضيّة نقديّة وبلاغيّة استحقّت عند كثير من النّقّاد النّظر والتّطبيق، إذ يرون أنّ التّعبير البصريّ في النّصوص هو طريقة من طرق التّعبير عن الفِكَر باستخدام الانزياح البصريّ عن الكتابة العاديّة السّائدة.

إنّ هذه الفكرة فرعٌ عن توجّهات النّظريّة العلاماتيّة أو (السيميولوجيا/السيميوطيقا)=(Semiology/Semiotics) هي «العلم الّذي يبحث في نشأة

(1) المرجع السّابق، ص: 440 – 441.

وتقسيم الإشارات (العلامات ذات الدّلالة والمعنى)، الكتابيّة، والعسكريّة، والأدبيّة، والّتي للمجاملة أو الخاصّة بالصمّ والبكم... إلخ»[1]، وقد ترجمها بعضهم إلى (السّيميائيّة) في محاول لتعريب المصطلح وإلصاقه بمفردات عربيّة نحو: (السّمة والتّسمية والوسام والوسم، والميسم). ويُنسب للسّيميائيّة رموزُ العمل البنيويّ بدايةً من دي سوسيير ومرورًا برولان بارت وورومان ياكبسون وغيرهما، ذلك أنّها انبثقت في الأساس من البنيويّة، «فالسّيميولوجيا تتّبع منهج البنيويّة وإجراءاتها، لكنّها تقصر التّركيز على دراسة الأنظمة العلاميّة فتدرس العلامة الموجودة أصلاً في الثّقافة والّتي عُرفت أنّها قارّة قائمة في بيئة محدّدة، أمّا البنيويّة فتدرس العلامة سواءٌ كانت جزءًا من نظام أقرّته الثّقافة كنظام أو لم تقرّه»[2]. ومن أشهر مفكّري السّيميائيّة الأمريكيّ (تشارليس بيرس) (ت:1332هـ/1914م) الّذي يُعزى له العمل المكثّف على الفكرة والتّعامل مع الحقل البصريّ في قراءة النّصوص من خلال تحديده لمفهوم الظّاهراتيّة والّذي يختلف عن المفهوم العامّ لها، حيث «الظّاهراتيّة لديه لا تهتمّ بمعرفة الظّواهر الّتي تدرس الوقائع، كما تتجاهل البحث في العلاقات الممكنة بين فئات الظّواهر والوقائع السّيكلوجيّة أو غيرها.

إنّها تقف فقط عند المظاهر مباشرة، مع محاولة الجمع بين تدقيق الجزئيّات، والتّعميم الأوسع الممكن»[3]، وهذه الرّؤية نابعة من فلسفة عريضة في نظرته لمراتب الوجود ولعلاقة الشّكل والعلامة بذلك، وهو يرى أنّ البيئة الدّلاليّة العلاماتيّة تحتوي أربعة عناصر: «أوّلها: العلامة بوصفها ممثّلاً عن شيء ما، وثانيها: الفكرة أو الموضوع، وثالثها: المُحَلِّل وهو القارئ أوالمتلقّي، وربعها: الأرضيّة أو الأساس وهي الطّريقة المحّددة الّتي تكتمل بها العمليّة الإشاريّة»[4]. وفي مجال تقسيم

(1) إيميل يعقوب وبسّام البركة وميّ شيخانيّ: قاموس المصطلحات اللّغويّة والأدبيّة، ص: 279.
(2) ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 179.
(3) محمّد الماكريّ: الشّكل والخطاب.. مدخل لتحليل ظاهراتيّ، (بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ، 1991م)، الطّبعة الأولى، ص: 42 – 43.
(4) يُنظر: ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 179.

(بيرس) للعنصر الأوّل (العلامة) يأتي حديثه عن المجال البصريّ في إطلاقه لمصطلح (الأيقونة) وهي «علامة تمتلك الخصائص الّتي تجعلها دالّة حتّى وإن لم يوجد موضوعها، من مثل: جرّة القلم الّتي تمثّل خطًّا هندسيًّا. والأيقونة علامة تحيل على الموضوع الّذي تعيّنه ببساطه بفضل الخصائص الّتي تمتلكها، سواءٌ كان هذا الموضوع موجودًا أولا، صحيح أنّه إذا لم يوجد هذا الموضوع حقيقةً لا يُتعرَّف الأيقون كعلامة، ولكن هذا لا علاقة له بطابعها كعلامة. أيّ شيء، كان، نوعًا أو فردًا أو موجودًا أو قانونًا، يعتبر أيقونًا على شيء ما، شريطة أن يشبه هذا الشيء ويكون مستعملاً كعلامة عليه»[1]، وعلى هذا المفهوم فإنّ كلّ لوحة وكلّ شكل مهما كان يدخل في خانة (الأيقونة) حتّى الرّموز الرّياضيّة والرّسومات البيانيّة والأشكال الهندسيّة خاصّة إذا كان بينها اتّفاق في التّشكيل فهي ترمز وتوحي لأمر ما، وهي خطاب ذو دلالة معيّنة.

نشير هنا إلى أنّ النّقد العربيّ القديم كان قد أسّس لفكرة التّوزيع البصريّ للبناء الشّعريّ أو كتابة النّصّ وقراءته بصريًّا فيما أطلق عليه البلاغيّون القدماء بمصطلح (الالتفات) وهو «انصراف المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك»[2]، حيث إنّ هذا الأسلوب ناتج عن التّحوّل البصريّ من ضمير إلى آخر، ممّا يصبّ في صميم دراسة بلاغة الشّكل الّتي قام بها نقّادُنا، وحين يتحدّث القرطاجنّيّ عن الالتفات فإنّه يضعه تحت عنوان: «معلم دالٌّ على المعرفة بما ينقسم إليه الشّعر بحسب إيقاع الحيل الشّعريّة فيه»[3]، فعدّ الالتفات من الحيل والألاعيب الّتي يستخدمها المُبدع لسلب دهشة المتلقّي ولفت نظره إلى

(1) محمّد الماكريّ: الشّكل والخطاب، ص: 48. الأصل في دلالة لفظة الأيقونة (Icon) أنّها كلمة متعلّقة بالمعتقد والدّين وخاصّة الدّين المسيحيّ، فقد جاء في معناها أنّها "لوحة فسيفسائيّة مقدّسة في الكنيسة الأرثودوكسية". يُنظر: Oxford Dictionary of Current English. p:362،

(2) عبدالله ابن المعتزّ: كتاب البديع، اعتنى به وعلق عليه إغناطيوس كراتشقوفسكي، (بيروت: دار الميسرة، 1402هـ / 1983م)، الطّبعة الثّالثة،)، ص: 58.

(3) حاتم القرطاجنّيّ: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 346/2.

النّصّ بطرائق مختلفة، بل حتّى دِلالة لفظة (الالتفات) في اللّغة آتية من التّلفُّت، فهي من «لَفَتَ وجهَه عن القوم: صَرَفَه»[1]

ويُفصِّل القرطاجنّيّ الحديث عن طرق الالتفات والغرض منه، إذ «أكثر ما يُستعمل ذلك مع ضمائر الغيبة، وهم يسأمون الاستمرار على ضمير المتكلِّم أو ضمير المخاطب فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك أيضًا يتلاعب المتكلِّم بضميره، فتارةً يجعله على جهة الإخبار عن نفسه وتارةً يجعله كافًا أو تاءً فيجعل نفسه مخاطَبًا وتارةً يجعله هاءً فيُقيم نفسه مقام الغائب»[2]، في تلوين بصريّ بالدّرجة الأولى يتحوّل إلى دلالة أخرى مؤثّرة في شاعريّة النّصّ.

تطالعنا في ذلك السّياق تجربة النّاقد السّعوديّ معجب الزّهرانيّ لقراءة شعر الشّاعر البحرينيّ قاسم حدّاد، وهو يشير في البداية إلى أهمّيّة هذا النّوع من القراءات وأنّها أتاحت للكتابة أن تحوي تعدّدًا في مساحات النّظر أوسع من مجرّد تدوين المنطوق ونقل الأفكار، لقد «أصبحت تنطوي بالضّرورة على معانٍ ووظائف تشمل كلّ عمليّات استثمار الشّاعر الكاتب للطّاقة التّشكيليّة الكامنة في الحروف والكلمات والعبارات. وهنا فإنّ العلامات والدّوالّ غير اللّغويّة كعلامات الوصل والفصل والتّوزيع في مساحات البياض فضلاً عن الأرقام والأشكال الهندسيّة المجرّدة أو الشّخصيّة، أصبحت موضوع أو مجال لعبة الكتابة، مثلها مثل الدّالّ اللّغويّ»[3]، فهو بعد ثالث مختلف عن الشّكل الخارجيّ الفنّيّ أو المضمون الدّاخليّ التعلّق بالمعاني والأفكار، إذ يركّز فقط على الشّكل البصريّ وطريقة صفّ الكلمات والعبارت وما يتخلّلها من علامات ترقيم وفراغات بيضاء.

(1) جمال الدّين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مادّة: (ل ف ت)، 84/2.
(2) حاتم القرطاجنّيّ: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 348/2.
(3) معجب الزّهرانيّ: تعدّديّة الشّكل في الكتابة الشّعريّة الحديثة، ضمن كتاب: القصيدة الحديثة في الخليج العربيّ.. أبحاث مهرجان الشّعر الثّالث لمجلس التّعاون لدول الخليج العربيّ بدولة البحرين، (بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 2000م)، الطّبعة الأولى، ص: 7 – 8.

على ضوء فكرته تلك يحلّل الزّهرانيّ المقطعين الآتيين لقاسم:

1 - **يُجَنُّ..**

وَيُقْتَلُ..

يَحْرِقُ فِي قَلْبِ التَّنُّوْرْ

وَبَعْدَ سِنِينٍ

تُزْرَعُ فِي أَعْمَاقِ الطِّيْنْ

نَارٌ مِنْ آثَارِ النُّورْ

تَصْحُو..

تَلْمَعُ..

تَبْرُقُ كَالأَفْكَارِ..

تَثُورْ.

2 - **وَكُلُّ مَن كَانُوا لَنَا- يَا قَلْبُ- أَصْدِقَاءْ**

تَوَقَّفُوا

وَانفَجَرَ الْبُكَاءْ

تَرَاجَعُوا

وَانْهَارَتِ الأَشْيَاءْ

تَسَاقَطُوا

وَسَافَرَ الْوَفَاءْ

يَا أَيُّهَا الإِنسَانْ

نَحْنُ أَمَامَ صَفْحَةٍ جَدِيدَةٍ

مِن دَفْتَرِ الأَحْزَانْ

فَلْنَكْتُبِ التَّارِيخَ مِن ضَمِيرِنَا

وَلْيَسْقُطِ الْجَبَانْ[1].

---

(1) المرجع السّابق، ص:11.

يقف الزّهرانيّ هنا على مظهر (الكتابة المائلة) للنّصّ، إذ «تظهر لعبة الكتابة المائلة للكلمات بما يولّد نوعًا من أنواع التّدرّج، وضمن بعض مظاهر التّوازي الأفقيّ والرّأسيّ اللاّفتة للانتباه، لكنّ اللّعبة التّشكيليّة تظلّ غير وظيفيّة جماليًّا ودلاليًّا إلاّ في أضيق الحدود... فالمركز الجاذب في المقطعين لا يتمثّل في الشّكل التّفعيليّ الّذي أصبح معتادًا وسائدًا من قبل، ولا في هذه اللّغة الشّعريّة العاديّة لفرط منطقيّتها وقلقها الأسلوبيّ الواضح، وإنّما في هذه النّبرة الشّعريّة العالية الّتي تمجّد فعل وفكر البطولة رغم حدّة الانكسارات الّتي تعانيها الذّات»[1]، فالاحتماليّة هنا أن تكون ثمّة علاقة بين استخدام لهذا الشّكل المائل وبين انكسارات الذّات، أو بين التّدرّج في ميلان الكتابة طولًا وقصرًا وبين علوّ الهمّة وتمجيد فعل البطولة في زمن الانكسار (الشّدّ والجذب).

ثمّ ينتقل النّاقد إلى مظهر بصريّ آخر هو تكرار الوحدات النّصيّة سواءٌ أكانت حروفًا أم كلماتٍ، حيث «يظهر الاهتمام بالحرف... في العديد من كتابات قاسم من كلّ المراحل، لكنّه يأخذ اتّجاهًا عامًّا يشي بذلك التّحوُّل من القوليّة – التّعبيريّة – الغنائيّة إلى الكتابة التّمثيليّة – القرائيّة أو (البصريّة)»[2]. وهنا يعقد لنا إجراءً لمقاطع مختلفة للتّدليل على تعامل الشّاعر مع الحروف على أنّها دوالّ لغويّة قابلة لتعميق المنحى التّأويليّ:

1 – **أَقِفُ عَارِيًا فِي ثَلْجِ الرِّيْحِ**
وَحِيدًا كَحَرْفِ الأَلِفِ
وَلاَ أَنْحَنِي
أَتَمَرَّدُ عَلَى كُلِّ الآلِهَةِ
وَلاَ أَنْحَنِي

(1) المرجع السّابق، ص: 11 – 12.
(2) المرجع السّابق، ص: 19.

أَخْرُجُ مِن نَارٍ وَأَدْخُلُ فِي نَارٍ

وَلاَ أَنْحَنِي

أَمْتَزِجُ بِالرَّمَادِ

وَلاَ أَنْحَنِي لِسِوَاكْ.

2 – أَنَا حِينَ أَرْسُمُ كَلِمَاتٍ مِثْلَ:

حَنِينْ

حَارِسْ

حُلْمْ

حَجَرْ

لَذَّةِ لَبَنْ

أَكُونُ قَدْ لَوَّنتُهَا بِكْ.

3 – الْحُرُوفُ كُلُّهَا مُرْضَى إِلاَّ الأَلِفْ

أَمَا تَرَى كُلَّ حَرْفٍ مَائِلْ

أَمَا تَرَى الأَلِفَ قَائِمًا غَيْرَ مَائِلْ

إِنَّمَا الْمَرَضُ الْمَيْلْ

إِنَّمَا الْمَيْلُ لِلسَّقَامْ

فَلاَ تَمِلْ.

4 – أَدْخَلْتُ الْحُرُوفَ فِي فَوْضَايَ

فَوَّضْتُهَا أَمْرِيْ

وَفَاضَتْ رُوْحُ الْحُرُوفِ فِي رُوحِي

مَنْ يَعْدِلِ الْكَوْنَ وَيُهَنْدِسُ الْمَجَرَّةَ

مِيمٌ

سِينٌ

أَلِفٌ

يَاءٌ.

5 – الْجَسَدُ/الْحَدِيدُ تَسْتَفْرِدُ بِهِ رُمَّانَةُ الْقَلْبْ

الَجْسَدَ/الْحَنِينُ يَأْخُذُ شَكْلَ الْحَرْفْ[1].

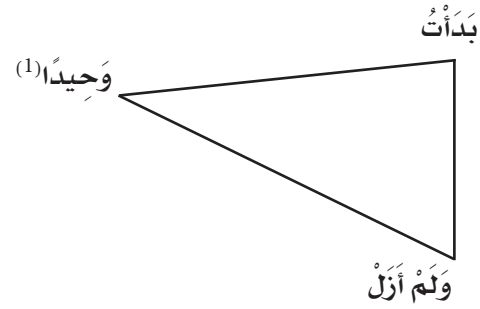
يقدّم الزّهرانيّ مجموعة من التّأويلات المبنيّة على الرّؤية الشّكليّة البصريّة لطريقة استخدام بعض الحروف على النّحو الآتي:

- في النّموذجين الأوّل والخامس يركّز على حرف الألف حيث يرى أنّه «مولّد أساسيّ لصورة افتراضيّة أو تخييليّة يضاهي فيها الشّاعر بين كينونته الجثمانيّة والرّوحيّة وبين حرف الألف الّذي اكتسب بفضل استقامته أو تساميه إلى الأعلى قيمةً رمزيّة خاصّة في المرجعيّة الشّعريّة التّصوّفيّة المعلنة في النّموذج الثّالث... ما يسوّغ الإشارة إلى أنّ حدوث (الانحناء) للحرف – الرّمز أو للجسد – الكائن يكتسب قيمة دلاليّة إيجابيّة تحرفه عن دلالة (الميل والمرض) إلى دلالة الحبّ والحنين إلى الآخر المحبوب»[2].
- أمّا النّموذجان الثّاني والرّابع فيرى أنّه فيهما وعي أكثر بالقيم الجماليّة والدّلاليّة، فقدلاحظ في النّموذج الثّاني أنّ «حرف الحاء واللّام... يتكرّران في بدايات الكلمات ليولّدا سلسلة من التّشاكلات البصريّة والصّوتيّة الّتي تنضاف إلى التّشاكل المعنويّ في المقطع، فتعزّزه وتطوّر مظاهره وأبعاده الجماليّة والدّلاليّة»[3].
- لكن في النّموذج الرّابع يختفي التّأويل في مقابل صعود التّشكيل البصريّ للحرف حيث إنّ الشاعر «يستثمر حرف الضّاد الّذي تُنسب إليه اللّغة

(1) المرجع السّابق، ص: 20 21–.
(2) المرجع السّابق، ص: 22.
(3) المرجع السّابق.

العربيّة... ثمّ لا يلبث أن يكسر أيّ تشاكل ويمحوه من خلال كتابة حروف (الميم والألف والياء واللاّم) دونما ربط واضح، شكليّ أو صوتيّ أو دلاليّ فيما بينها، فالمنطلق الّذي تعلنه الكتابة وتمثّله هو منطلق (الفوضى) الّتي تحيل هنا إلى رؤية جماليّة – فلسفيّة لا ترى في الكون من منطلق، وبالتّالي فإنّ إضافة فوضى الحرف إلى فوضى الذّات المتكلّمة أو الكتابة لا بدّ أن يُفضي إلى مثل هذا الفضاء النَّصيّ الفوضويّ بامتياز»[1].

هذا ويشير الزّهرانيّ إلى أنّ مستويات التّشكيل البصريّ في شعر قاسم حدّاد تتنوّع بين اختيار العناوين مثل قصيدة (هندسة الجسد)، وقصيدة (منحوتات)، وبين تقنيّات اللّعب على علاقات السّواد والبياض في الصّفحة بطريقة غير مألوفة، وفي مواضع أخرى يكون التّشكيل البصريّ عبارة عن كون النّصّ كلّه جملة قصيرة تُختزل في أعلى الصّفحة أو تتموضع في نهايته مفصولة عن الأولى ببياض، أو أن يكون النّصّ عبارة عن كلمتين متعاقبتين عموديًّا أو في خطّ مائل، أو من ثلاث كلمات موزّعة في شكل مثلّث مثل النّصّ الأتي وهو بعنوان: (سيرة الألف المألوف):



إنّ التّعامل مع التّأويل من خلال المنظور الغربيّ يجعلنا أمام عمليّة شاسعة تكاد تكون غير مستقرّة، فشغف التّأويل يصبّ في مساحات غير محدودة وغير مقنّنة يؤكّد اللايقين واللاحقيقة، دون اعتبار لايّ سياق خاصّ أو عامّ خارج النّصّ

(1) المرجع السّابق.
(2) المرجع السّابق، ص: 13 – 14.

أو داخله، وكلّ قراءة غير قابلة للجزم واليقين، فالنّصّ فضاءٌ فارسُهُ الأوحد هو القارئ، وتأويله ممكن في أيّ اتّجاه وقع وعلى أيّة صورة شاءها صاحبها بلا ثوابت وأرضيّات يتّكئ عليها، ومن ثمّ فالقراءات تتعدّد وتتناظر ولا تقف عند نهاية معيّنة، هذه الاعتبارات تجعل من النّاقد يركّز على القراءة المتّجهة نحو التّقصّد المحكوم بتوجيهاته الشّخصيّة الّتي لا تقدّم أكثر من تشكيل آخر ذاتيّ وهذا أمر لا باس به من وجهة نظر النّظريّة مادام النّاقد قادرًا على إنتاج الدّلالة الموازية للنّصّ.

هذه الإشكاليّات تجعلنا نقف على النّظريّة بشيء من الوجل إذ تكرّس لما أسماه بعض النّقّاد «فوضى الدّلالة»[1] ممّا يفتح المجال لأيّ شخص أن يقدّم تفسيراته ونظراته حتّى لو لم يملك آليّات النّقد الأدبيّ، مادام أنّه القارئ المستهلك، وهذا في الحقيقة ما جعل كثيرًا من المتطفّلين على النّقد يستترون وراء ستارة التّأويل والقراءة الحرّة المفتوحة والنّصّ الموازي فيصبح النّصّ داخلاً تحت الانطباعات الاعتباطيّة الأولى الّتي لا تقدّم تفسيرًا وتفصيلاً محدّدًا للعمليّة النّقديّة، وعليه فانفراد القارئ بالبطولة المطلقة في النّصّ يحتاج إلى ضبط والتئام لعناصر النّص معه كي تكون القراءة ذات قيمة.

إنّه من الإجحاف أيضًا أن نلغي ذلك الكمّ الهائل من القراءات التّأويليّة للنّصوص، بل نحن نقف عند كثير منها باحترام شديد، لكن هذا لا يعني أنّ كلّ جنوح بالقراءة بعيدًا عن المؤلّف وذات النّصّ ومتلازماته الدّاخليّة والخارجيّة يعدّ عملاً نقديًّا معتبرًا، والغرب حين يهوّم بلا ضوابط في نقداته فإنّه يستلهم ذلك من خلال ثقافته القائمة على المعطيات الّتي تسيّر حياته وثقافته، بعكس الثّقافة العربيّة المبنيّة في الأساس على الانضباط وتفصيل مآلات النّتائج والانطلاق من محدّدات واضحة في التّعامل مع العمليّة النّقديّة.

(1) يُنظر: عبدالعزيز حمّودة: الخروج من التّيه.. دراسة في سلطة النّصّ، (الكويت: المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، 1424هـ / 2003م)، سلسلة عالم المعرفة رقم (298)، ص: 139.

خامسًا:

الاتّجاه الإسلاميّ

الرّؤية وفكرة الانتماء

دلالات المفهوم

الفكرة الإسلاميّة هي المظهر الأوّل الّذي يشدّ المنهج الأدبيّ إلى حياضه، حيث تتبع الفكرة من بدايات الارتباط الأدبيّ بالإسلام بوصفه عقيدة ومنهجًا للحياة، على اعتبار أن الملمح الأدبيّ والشّعريّ منه خاصّة كان النشّاط الفكريّ الأعرض والأبرز في الحياة الثّقافيّة العربيّة قبل ظهور الإسلام، فالمسألة على هذا الاعتبار حاضرة قبل المصطلح وقبل المحدِّدات المنهجيّة، ومن ثمَّ فإنّ الفكرة ابتداءً هي الّتي تحدّد هذا التّيّار، أي المضمون بالدرجة الأولى.

وعلى ذلك فإنّ الأدب الإسلاميّ هو تلك الرّوح الإسلاميّة الّتي أُضفيَتْ على الأنساق الأدبيّة بأنواعها، حيث هذّبت الفكرةُ الإسلاميّةُ الأدبَ وخلّصته ممّا قد يعلق به من شوائب الجاهليّة ومخلّفات الانحرافات الفكريّة والعقديّة، وهذا يجعلنا أمام محصّلة وهي أنّ الأدب الإسلاميّ هو الجانب الآخر المضيء – كما يرى أصحاب النّظريّة – في مواجهة الآداب الأخرى الّتي قد تعترض الفكرة الإسلاميّة. «وفي ضوء هذه الخطورة يتحدّد مفهوم الأدب الإسلاميّ، وعلى النّقيض يتحدّد مفهوم الأدب الهابط المنحرف، فإنْ استُخدمت الكلمة استخدامًا نافعًا صالحًا وجادًّا وبنّاءً في الأدب، كان أدبًا إيجابيًّا، وإن استُخدمت الكلمة استخدامًا خبيثًا ومنحرفًا كان الأدب سلبيًّا مدمّرًا»[1].

(1) علي علي صُبْح وعبدالعزيز شرف: الأدب الإسلاميّ المفهوم والقضيّة، (دار الجيل، 1412هـ / 1992م)، الطّبعة الأولى، ص: 10.

وفي الواقع فإنّ هذا المنظور الابتدائيّ في الحكم على الآخر بالهابط والمنحرف والخبيث والسّلبيّ إلى آخره من تلك الأوصاف يوقع في إشكاليّة التّصنيف وإغلاق الأفق أمام أعمال زاخرة، كما يوقع في حرج عند الوقوف على أعمال متّصفة بتلك الصّفات من أدب الجاهليّة أو ما كُتب على ذلك السّمت بعد الإسلام كما سنناقش لاحقًا.

ويُطلق الأدب الإسلاميّ تاريخيًّا ويُراد به العصر المسمّى بعصر صدر الإسلام، وهو التّالي مباشرة لعصر الجاهليّة، وعلى هذا فهناك فرق بين «الأدب الإسلاميّ» بوصفه حقبة تاريخيّة أدبيّة، وبين مصطلح «الأدب الإسلاميّ» بوصفه منهجًا أدبيًّا ونقديًّا، لكنّهما في الوقت نفسه متداخلان تداخلاً فكريًّا، حيث إنّ حقبة صدر الإسلام هي المكوّن الرّئيس والمحدِّد الأوّل للمنهج، وما جاء به الإسلام من ضوابط للأدب والشّعر هي المنطلق لمنهج الأدب الإسلاميّ الّذي ينطلق في تصوّره من التّصّور الإسلاميّ، المتّسم بشموليّته في الأخذ بمناحي الحياة وتفاصيل حركتها، مُقدِّمًا المنهج الإلهيّ الكامل للإنسانيّة مستمَدًّا نبراسه من القرآن الكريم وسنّة المصطفى صلّى الله عليه وسلّم، ومن ثمَّ فإنّه «لا بدّ للمسلم من تفسير شامل للوجود، يتعامل على أساسه مع هذا الوجود، لا بدّ من تفسير يقترب لإدراكه طبيعة الحقائق الكبرى الّتي يتعامل معها، وطبيعة العلاقات والارتباطات بين هذه الحقائق: حقيقة الألوهيّة، وحقيقة العبوديّة (وهذه تشتمل على حقيقة الكون وحقيقة الحياة) وما بينها جميعًا من تعامل وارتباط»[1].

وهذا التّصوّر من المفترض أن يتقاطع مع مفردات حياة الإنسان المسلم كلِّها، يقول الله تعالى: ﴿قُلْ إِنَّ صَلاَتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ، لاَ

(1) سيّد قطب: خصائص التّصوّر الإسلاميّ ومقوّماته، (القاهرة: دار الشّروق، 1423هـ / 2002م)، الطّبعة الخامسة عشرة، ص: 5.

شَرِيكَ لَهُ وَبِذَٰلِكَ أُمِرْتُ وَأَنَا۠ أَوَّلُ ٱلْمُسْلِمِينَ﴾ [1]، فمن باب أولى أن يكون الأدب وهو أرقى مكوِّن فكري ينتجه العقل الإنسانيّ متساوقًا مع ذلك الالتزام وتلك العقيدة، وفق خصائص ومحدِّدات أوّليّة للتّصوّر الإسلاميّ، أوّلها الرّبّانيّة: ويقصد به أنّ التّصوّر الإسلاميّ «تصوّر اعتقاديّ موحى به من الله – سبحانه – ومحصور في هذا المصدر لا يستمدّ من غيره»[2]، وثانيها الثّبات وهي «الحركة داخل إطار ثابت حول محور ثابت... ولا يقتضي هذا تجميد حركة الفكرة والحياة، ولكنّه يقتضي السّماح لها بالحركة – بل دفعها إلى الحركة – ولكن داخل هذا الإطار الثّابت»[3]، وثالثها الشّمول حيث إنّ الشّمول «طابع الصّنعة الإلهيّة الأصيل»[4]، ورابعها التّوازن، «فهو تصوّر شامل، وهو شمول متوازن»[5]، وخامسها الإيجابيّة، «الإيجابيّة الفاعلة في علاقة الله ـــ سبحانه – بالكون والحياة والإنسان، والإيجابيّة الفاعلة كذلك من ناحية الإنسان ذاته»[6]، وسادسها الواقعيّة «فهو تصوّر يتعامل مع الحقائق الموضوعيّة، ذات الوجود الحقيقيّ المستيقن، والأثر الواقعيّ الإيجابيّ، لا مع تصوّرات عقليّة مجرّدة، ولا مع مثاليّات لا مقابل لها في عالم الواقع، أو لا وجود لها في عالم الواقع»[7]، وسابعها التّوحيد، على أساس أنّ «التّصوّر الإسلاميّ يتفرّد بهذه الصّورة الخالصة من التّوحيد من بين سائر التّصوّرات والاعتقادات الفلسفيّة السّائدة في الأرض جميعًا»[8]. إنّ تلك الخصائص الدّقيقة والمحدّدة هي تأصيل أوّل يجب الإلمام به إذا أردنا إدراك ماهيّة الاتّجاه الإسلاميّ في النّقد؛ لأنّها هي الأسس الّتي وُضعت عليها نظريّات المنهج بعد ذلك.

(1) الأنعام: 162-163.
(2) سيّد قطب: خصائص التّصوّر الإسلاميّ ومقوّماته، ص: 45.
(3) المرجع السّابق، ص: 75.
(4) المرجع السّابق، ص: 95.
(5) المرجع السّابق، ص: 119.
(6) المرجع السّابق، ص: 151.
(7) المرجع السّابق، ص: 167.
(8) المرجع السّابق، ص: 189.

وعلى تلك الاعتبارات أيضًا فإنّ المضمون والفكرة هي الملمح الشّاخص في المنهج، فالقرآن على سبيل المثال عندما تحدّث عن الشّعر في سورة الشّعراء قال جلّ وعلا: ﴿وَالشُّعَرَاء يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ، أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ، وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ، إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ﴾[1]، فإنّه قد تعرّض مباشرةً للأغراض والأفكار الّتي يتناولها أولئك الشّعراء، فهم يخوضون في الأفكار جميعها دون تمييز بين غثّها وسمينها، ويدّعون لأنفسهم ما ليس لهم، إلاّ الأتقياء منهم، فالقضيّة بالدّرجة الأولى قضيّة فكرة ومضمون، وإن كان الشّكل يحتلّ موضعًا مهمًّا في المنهج.

والقرآن الكريم نفسه الّذي هو المرجع الأوّل والرّئيس لمنهج الأدب الإسلاميّ إنّما جاء متميّزًا بشكل جديد، وصياغة راقية، وأسلوب غير مسبوق، وهذا وحده دليل كافٍ يشير إلى أهمّيّة الشّكل في منهج الأدب الإسلاميّ، خصوصًا إذا أدركنا أنّ الأدب الإسلاميّ «غير فقير إلى هذه العناصر المميّزة في الأدب تصويرًا أو تعبيرًا أو إيقاعًا وإيحاءً، وهي عناصر لا تخفى آثارُها على من يتبصّر مواقعها في النّصوص بذوق فنّيّ وثقافة إسلاميّة مميّزة، ولكنّنا نقول بأنّ التّدفّق إنّما يحمل على تشكيل تصوّراتها تشكيلاً خاصًّا، فالشّيء من معدنه لا يُستغرب، والتّوجيه الإسلاميّ للأدب والالتزام به محصور بالمحتوى الفكريّ وما يتعلّق به من تصوّرات وقيم، ويكاد لا يعدو ذلك إلى الشّكل الفنّيّ»[2].

وكان ذلك على اعتبار أنّ الشّكل الفنّيّ قاسم مشترك في الفنون الأدبيّة جميعها، حيث لا يمكن أن يعدّ أيّ نصّ نصًّا أدبيًّا فنّيًّا إلاّ إذا حوى تقاسيم شكليّة

(1) الشّعراء: 224-227.

(2) مصطفى عليّان: مقدّمة في دراسة الأدب الإسلاميّ، (دار المنار بجدّة، 1405هـ / 1985م)، الطّبعة الأولى، ص: 17.

محدّدة تجتمع عليها التّوجّهات الأدبيّة كلّها، وخصوصًا إذا أدركنا أنّ ظهور الاتّجاه الإسلاميّ بوصفه تيّارًا أدبيًّا كان بسبب ما أصاب الأدب من تحوّلات فكريّة قد لا تتناسب والفكرة الإسلاميّة، وذلك في فترة ما بعد انحدار الدّولة الإسلاميّة والاستعمار الغربيّ للدّول الإسلاميّة، وسيطرة الآداب الغربيّة، ثمّ فشوّ تيّارات الحداثة وما بعدها، وانجرار الأدب العربيّ نحو انزياح رؤاه وأفكاره وعلائقه الفكريّة تجاه ما بثّته تلك الآداب الغربيّة في الشّعر والمسرح والقصّة والرّواية والنّقد الأدبيّ، وما شاكل ذلك من تراجعات في استخدام اللّغة وتصوّر تاريخها، وربط الفكرة الأدبيّة بدلالات الأساطير الرّومانيّة والإغريقيّة.. إلخ، «ومن هنا.. كانت الحاجة ماسّة إلى أن يكون هناك أدب إسلاميّ يعبّر عن الشّخصيّة الإسلاميّة ويُجسّد تصوّراتها عن الكون والحياة والإنسان في مواجهة آداب غصّت بها ساحتنا الأدبيّة، تجسّد تصوّرات فلسفيّة ومذهبيّة وعقائديّة وأيدلوجيّة غريبة عنّا غربةً كاملة»[1]، ولكنّ الفكرة حين نقرؤها في أدبيّات منظّريها نجدها تقرّر أنّ الاتّجاه الإسلاميّ جاء في مواجهة موجات التّغريب والانفتاح غير المسبوق على الاتّجاهات الغربيّة وآداب الأمم الأخرى، وتأثّر جملة الأدباء والنّقّاد بها فأصبح «التّقليد الأعمى لهذه المذاهب هو ما دأب عليه كثير من أدبائنا المعاصرين، ممّا شوّه مفهوم الأدب»[2].

وهذا المنطلق ولّد في مضمار الاتّجاه الإسلاميّ حالة مضادّة للاتّجاهات الحديثة الوافدة لنا من الغرب، فظهر تيّار يناهض كلّ تلك الاتّجاهات ويَعُدُّ العملَ فيها نوعًا من خيانة الأمّة، وضربًا من الانسلاخ من الهويّة العربيّة والإسلاميّة، فأضفى على الآداب الأخرى والمناهج صفات الانحراف والانحلال والسّقوط، ومن ثمّ فإنّ كثيرًا من تلك الدّعوات «لم تستطع حتّى الآن أن تقدّم شيئًا له بال سوى

(1) أحمد محمّد عليّ: الأدب الإسلاميّ ضرورة، (دار الصّحوة، 1411هـ / 1991م)، الطّبعة الأولى، ص: 56.

(2) نصر الدّين إبراهيم أحمد حسين: الأدب الإسلاميّ دراسة نظريّة وتطبيقيّة، (ماليزيا: مطبعة الجامعة الإسلاميّة العالميّة، 2008م)، الطّبعة الثّانية، ص: 55.

مناوشات محدودة النّظر يتطوّع بها بعض الأعضاء للنّكير على هذا وذاك من النّقّاد الّذين ضربوا في بضاعتهم بسهم وافر بحجّة... أنّ هذا النّقد مستورد وأنّ في التّراث مثله وزيادة»[1].

وتلك الفكرة تناهض المعادلة الوسطيّة الّتي يدعو الإسلام إليها، وتقف في موضع يجانب حالة التّوازن المرنة الّتي أصّلتها الشّريعة الإسلاميّة في التّعامل مع الآخر دون إجحافٍ ولا إنقاص قدر:﴿وَلاَ يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَآنُ قَوْمٍ عَلَى أَلاَّ تَعْدِلُواْ اعْدِلُواْ هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَى وَاتَّقُواْ اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ خَبِيرٌ بِمَا تَعْمَلُونَ»[2]، «وهكذا أصبح الشّكل ينفي المضمون، أو بالعكس، والتّراثُ يصادر المعاصرة، والأنا تلغي الآخر، والأديب يستبعد الفقيه، والمحليّة تغلق الأبواب على العالم الفسيح. بدلاً من أن يصير الشّكل أداةً للمضمون، والتّراث تأصيلاً للمعاصرة، والآخر فرصة لإغناء الذّات، والفقيه مسدِّدًا لخطى الأديب، والمحليّة خطابًا متميّزًا يتقدّم به الأديب المسلم إلى الإنسان في كلّ زمان ومكان»[3]، وعلى الرّغم من أنّنا نوقن أنّ الأمّة لا يمكنها أن تستويَ على سوقها مرّة أخرى إلاّ باللّجوء أوّل الأمر إلى التّراث والرّكون إلى الأصالة، فإنّ هذا لا يتعارض مع العمل وفق المناهج الحديثة، خصوصًا وأنّها قد شاعت وأصبحت في عصرنا هذا عِلْمًا لا بدّ منه.

والّذي نركن إليه أنّ الجهل بها إخلال في المنظومة العلميّة للمتخصّصين على وجه التّحديد، وحتّى الحداثة فإنّه من الإجحاف العمل على مناهضتها جملةً وتفصيلاً، فالحداثة مطلوبةٌ وهي مسألة تتاخم تطوّر الفنون وتقدّمها في الأزمان، لكنّ هذا الإلمام بالمناهج الحديثة «لا يمكن أن يكون مفهومًا ذا معنى، إلاّ أن ينشأ

(1) محمّد البنكيّ: لا أرضًا قطعت ولا ظهرًا أبقت، (مملكة البحرين: صحيفة الأيّام، الاثنين 18 ربيع الأخر 1417هـ / 2 سبتمبر 1996م)، العدد 2737، ص: 6.

(2) المائدة: 8.

(3) عماد الدّين خليل: قضايا الأدب الإسلاميّ.. الثّنائيّات الأساسيّة: تّوافق أم تضاد؟، مجلّة الأدب الإسلاميّ، 1421هـ، المجلّد السّابع، العدد الخامس والعشرون، ص: 5.

نشأة طبيعيّة داخل ثقافة متكاملة متماسكة حيّة في أنفس أهلها، ثمّ لا يأتي التّجديد إلاّ من متمكّن النّشأة في ثقافته، متمكّن في لسانه ولغته، متذوّق لما هو ناشئ فيه من آداب وفنون وتاريخ، مغروس تاريخه في تاريخها وفي عقائدها، في زمان قوّتها وضعفها»[1]، إلاّ أن ما تُمنى به السّاحة الأدبيّة والنقديّة اليوم من وجود نخب منبتّة عن ثقافتها العربيّة متشبّثة بثقافة الغرب ونظريّات الغرب بكلّ ما تحمله من افتراق أو اتّفاق مع ثقافتنا العربيّة أمر لا يمكن قبوله بحال من الأحوال.

إشكاليّة المصطلح

بطبيعة المناهج الأدبّية والنّقديّة - حتّى بين أصحابها - صاحبت فكرة التّعريف بمنهج الأدب الإسلاميّ إشكاليّات عريضة، وتشعّبت مصطلحات تعريفه، على الرّغم من وضوح الرّؤية لديهم، وتكامل فكرة المفهوم، لكنّ المصطلحات دائمًا ما تحظى باجتهادات ورؤى متعدّدة. وأوّل ما يواجهنا ونحن نحاول قراءة المصطلح هو النّظرة الّتي ترى - بحسب محمود شاكر وغيره- أنّ إحداث فكرة منهج يسمّى الأدب الإسلاميّ بحدّ ذاتها «دعوة شعوبيَّة تنمو على حساب الأدب العربيّ، وتعمل على تجزئة الأدب إلى أدب عربيّ وإسلاميّ»[2]، وأنّه لا فرق أصلاً ما بين الأدبَيْن، إضافة إلى أنّ اعتماد أدب إسلاميّ سوف يودي بالكمّ الهائل من الآثار والنّصوص العربيّة الخارجة عن إطار الأدب الإسلاميّ وسيلغيها ويطمس معالمها، وفي الواقع فإنّ الحكم على الأدب الإسلاميّ بأنّه شعوبيّة فيه نوع من المبالغة، حيث إنّ من أهمّ خصائص الإسلام أنّه دين عالميّ لا يفرّق بين عرق وآخر، والأدب الإسلاميّ - كما سنرى - أيضًا أدب يحوي آداب كلّ الشّعوب الإسلاميّة، وعليه فإنّه يحتوي الأدب العربيّ أيضًا.

(1) محمود محمّد شاكر: المتنبي، ص: 25.

(2) عبدالقدّوس أبوصالح: الشيخ محمود شاكر كما عرفته، مجلّة الأدب الإسلاميّ، 1418هـ / 1997م، المجلّد الرّابع، العدد السّادس عشر، ص: 9.

غير أنّ الأدب الإسلاميّ يعبّر عن رؤية وتصوّر خاصّين بالفكرة الإسلاميّة الّتي رشّدها الإسلام في جميع المناحي والأفكار والاعتقادات، لكنّ الإشكاليّة عند أدباء الاتّجاه الإسلاميّ تكمن في النّصوص التّراثيّة الّتي تمجّد الأوثان وتغرب عن فكرة التّوحيد، والأشدّ منها نصوص الأدب المكشوف والألفاظ الماجنة، حيث يذهب جملة منهم إلى وجوب إغفال تلك الأعمال وعدم ذكرها، «ولن يفقد التّراث بهذا الحذف شيئًا ذا بال، وعندنا مثلاً ديوان الحماسة الّذي جمعه أبوتمّام، فهو من رائع المأثور من الشّعر، وقد أحصيتُ ما به من الهجو العابث فلم يزد عن بضعة أبيات جاءت في باب الهجو وفي باب مذمّة النّساء، فهل إذا خلا ديوان الحماسة من مقطوعة أو مقطوعتين تقوم القيامة، ويصيح الصّائحون هذا غبنٌ بالتّراث؟»[1].

وفي تقديرنا إنّ هذا الموقف يحتاج إلى كثير من التّدقيق والتّحقيق خصوصًا إذا علمنا أنّ العصور الإسلاميّة السّالفة قد عاشت وقرأت وتناقلت تلك النّصوص الّتي يُطالب بعض النّقّاد بإلغائها في زماننا هذا.

لكنّ الأدب الإسلاميّ على الرّغم من بعض تلك المواقف لا ينفكّ عن الأدب العربيّ و«مصطلح الأدب أو إسلاميّة الأدب أو أسلمة الأدب لا يزاحم الأدب العربيّ، أو يُضعف من المدّ الجماليّ في العمل الأدبّي؛ لأنّ الأدب عامّة، والأدب العربيّ خاصّة إنّما هو إطار كبير يضمّ تيّارات واتّجاهات كثيرة، وأفكارًا متعدّدة، وأشكالاً متباينة، تصدر عن تصورات مختلفة، على حسب خلفيّة الأديب، قد يكون منها الإسلاميّ ومنها الجاهليّ، بعكس الأدب الإسلاميّ الّذي هو إضاءة لهذه الأعمال الأدبيّة الّتي تصدر عن تصوّرات إسلاميّة بحتة»[2].

(1) محمّد رجب البيّوميّ: ظاهرة الأدب المكشوف في كتب التّراث، مجلّة الأدب الإسلاميّ، 1415هـ / 1995م، السّنة الثّانية، العدد الخامس، ص: 28.

(2) نصر الدّين إبراهيم أحمد حسين: الأدب الإسلاميّ دراسة نظريّة وتطبيقيّة، ص: 68-69.

بمعنى أنّ انتفاء معايير الأدب الإسلاميّ عن نصّ ما لا يعني أنّه ساقط وغير معتبر، تمامًا إذا حكمنا على نصّ من النّصوص أنّه ليس رومانسيًّا مثلاً فهذا لا يعني أنّه ليس جيّدًا أو لا ينتمي إلى جنس الأدب، لكنّه لا يحمل صفات الاتّجاه الرّومانسيّ وحسب. إنّ الأدب الإسلاميّ تحديدًا «يمثّل دعوة لتصحيح مسار الأدب العربيّ، وربطه بجذوره، وتوثيق صلته بآداب الشّعوب الإسلاميّة الّتي تتّفق معه في التّصوّر... ودعوة كذلك لأن يقوم الأدب برسالته الّتي حمل أمانتها على مدى التّاريخ الإسلاميّ كلّه، وكثيرون من حماة الأدب العربيّ يفعلون هذا أيضًا، وكثيرًا ما تقترب دلالة الأدب العربيّ عندهم مع دلالة مصطلح الأدب الإسلاميّ، وإن كانت دائرة الأدب الإسلاميّ أوسع»[1]، على اعتبار أنّ الأدب الإسلاميّ يشمل اللّغات غير العربيّة الّتي تشترك معه في الهمّ والفكرة الإسلاميّة، وهذا ملمح مهمّ من ملامح المنهج.

يُعرَّف مصطلح الأدب الإسلاميّ بأنّه «الفنّ الّذي يرسم الوجود من زاوية التّصوّر الإسلاميّ لهذا الوجود. هو التّعبير الجميل عن الكون والحياة و الإنسان من خلال تصوّر الإسلام للكون والحياة والإنسان[2]"، وهو على هذا يضع إطارًا محدّدًا لمفهومه حيث يركن إلى شقّين رئيسين، الأوّل: أنّه فنّ وتعبير جميل، أيْ هو اهتمام بالشّكل الفنّيّ، ثمّ بعد ذلك هو تعبير عن الكون والحياة من خلال التّصوّر الإسلاميّ، وهو الجانب المضمونيّ الفكريّ.

هذا من النّاحية التّنظيريّة، بيد أنّنا في الواقع العمليّ لهذا المنهج نرى الاهتمام بالمضمون يطغى كثيرًا على الشّكل، والدّليل على ذلك أنّنا لا نكاد نجد أديبًا ينتمي

(1) عبده زايد: بين الأدب العربيّ والأدب الإسلاميّ.. تاريخ المصطلح والدّلالة، مجلّة الأدب الإسلاميّ، 1415هـ / 1995م، السّنة الثّانية، العدد السّادس، ص: 12.

(2) محمّد قطب: منهج الفنّ الإسلاميّ، (القاهرة: دارالشّروق، 1403هـ / 1983م)، الطّبعة السّادسة، ص: 6.

للاتّجاه الإسلاميّ استطاع أن يضيف ويؤسّس مدرسةً شعريّة خاصّة به، أو أن يضع بصمةً جديدة أو أسلوبًا تجديديًّا إلى نسيج الأجناس الأدبيّة، بل إنّ كثيرًا من الأدباء الإسلاميّين طغت عليهم الفكرة فقدّموا نصوصًا أدبيّة ضئيلة المستوى في فنّيّتها، بعيدةً عن الابتكار والتّجديد والتّحديث الّذي من المفترض أن يطول الفنَّ جيلاً بعد جيل، بخلاف بعض التّيّارات الأخرى كالرّومنسيّة أو الماركسيّة على سبيل المثال الّتي قدّمت لنا فنونًا رائدة وخلاّقة خاصّة في فنّ الرّواية والقصّ، ونحن في حديثنا هذا على أيّة حال لا ننتقص تجارب رائدة كأمثال تجربة علي أحمد باكثير ونجيب الكيلانيّ، لكنّنا نتحدّث هنا عن ظواهر بائنة في السّياق الإجرائيّ للمنهج، ولعلّ ذلك الحكم قد يكون أكثر التصاقًا بفنّ الشّعر على وجه التّحديد.

إنّ التّعريف الآنف للاتّجاه الأدبيّ الإسلاميّ قد أوقع تناظرًا بائنًا في تبنّي صيغة المصطلح والّتي اختلفت بين أصحاب الاتّجاه نفسه، فبعضهم يرى أنّ مصطلح (الأدب الإسلاميّ) ليس معبّرًا عن مضمونه، فسارت الرّؤى نحو انتقاء مصطلحات أخرى من مثل: الاتّجاه الإسلاميّ حيث يرى أصحاب هذا المصطلح أنّ «الأدب الإسلاميّ مجرّد اتّجاه يعبّر عن جماعة معيّنة، وقديظهر حينًا ويختفي حينًا آخر»[1].

وقد يسمّيه بعضهم الأدبَ المسلم حيث «يدخل فيه ذلك النّوع من الأدب الّذي يلتقي مع التّصوّر الإسلاميّ، وإن كان قائله غير مسلم، إذ لا أستطيع أن أقول إنّ هذا المقولة ليست إسلاميّة لمجرّد صدورها عن فنّان غير مسلم»[2]، ويفضّل بعضهم مصطلح أدب الدّعوة الإسلاميّة، بوصفه أدبَ «قمّة العطاء الفنّيّ حين يهدف إلى خدمة الدّعوة في أيّ مجال من ميادينها الفسيحة، شريطة أن يكون من حيث الأداء بالغ الرّوعة، وإلاّ خرج عن أن يكون أدبًا»[3].

(1) نصر الدّين إبراهيم أحمد حسين: الأدب الإسلاميّ دراسة نظريّة وتطبيقيّة، ص: 69.
(2) المرجع السّابق، ص: 70.
(3) المرجع السّابق، ص: 71.

ويُفضِّل بعضهم تسميته بآداب الشّعوب الإسلاميّة، لكنّ «صيغة هذا المصطلح توحي بالعموم دون الخصوص، فلا شكّ أنّ آداب الشّعوب الإسلاميّة الأخرى تعاني أيضًا من بعض مظاهر الانحراف والتّفكّك كما يعاني الأدب العربيّ في عصرنا هذا الحديث»[1].

ويتمسّك آخرون بمصطلح الأدب الدّينيّ، «ولكنّ الّذين يريدون إطلاق مصطلح الأدب الدّينيّ بديلاً عن مصطلح الأدب الإسلاميّ أو إسلاميّة الأدب، إنّما يهدفون إلى أنّ هذا الأدب يدور في مجال ضيّق محدّد، لا يتجاوز الموضوعات الدّينيّة إلى آفاق الحياة والكون الواسع، ولا يتناول سائر التّجارب الإنسانيّة كما تفعل المذاهب الأبيّة الأخرى»[2].

ومن المصطلحات البديلة المطروحة مصطلح أدب العقيدة الإسلاميّة، وهو لا يبعد في إشكاليّته عن مصطلح الأدب الدّينيّ، حيث «نشعر أنّه أدب خُصّص لأن يعبّر فقط عن العقيدة الإسلاميّة ويخصُّها بدعوته... بحيث لا يبتعد، بل لا يحقّ له أن يبتعد عن هذا النّطاق»[3]. وأيضًا ينزع بعض الباحثين إلى تسميته الأدب الأخلاقيّ، «وهذا المصطلح، إنّما ينحصر في جانب الأخلاق فقط لا غير، وكما ذكرنا من قبل، إنّ مجال الأدب أوسع وأعمق من هذا»[4]. وأخيرًا فإنّ من المصطلحات البديلة مصطلح الأدب العربيّ الإسلاميّ، و«ينحصر هذا المصطلح في نطاقين؛ الأوّل: الدّين وهو الإسلام، والثّاني اللّغة... وهو موقف يضيّق دائرة الأدب الإسلاميّ ويحول بينه وبين أن تكون له نظريّة أو مذهب عالميّ يأخذ به الأدباء الإسلاميّون على اختلاف أجناسهم وشعوبهم»[5].

---

(1) المرجع السّابق، ص: 72.
(2) المرجع السّابق، ص: 73.
(3) المرجع السّابق.
(4) المرجع السّابق، ص: 74.
(5) المرجع السّابق، ص: 74-75.

وفي الواقع فإنّ كلّ تلك المصطلحات لا تخرج في تقعيداتها عن تلك التّصوّرات الأولى الّتي أشرنا لها، والمسألة فقط تتعلّق بالزّاوية الّتي يتمّ النّظر من خلالها إلى المصطلح، ولعلّ مصطلحين من تلك المصطلحات قد ارتدّت إليهما موجة الاستخدام، وأصبح واستخدامهما طاغيًا على السّاحة وهما، مصطلح: (الأدب الإسلاميّ) الّذي اتّسمت به رابطة الأدب الإسلاميّ العالميّة، ومصطلح (أسلمة الأدب) الّذي ارتضاه المعهد العالميّ للفكر الإسلاميّ.

ملامح النّقد الإسلاميّ

على الرّغم من وضوح رؤية الاتّجاه الإسلاميّ في مبادئه العامّة، فإنّ النّقد الإسلاميّ محتاجٌ في جانبه التّنظيريّ إلى ضبط أكثر دقّة في أصوله وأطره الجزئيّة والعامّة، لتوضيح معالم النّظريّة الإسلاميّة بصورة مقعّدة محدّدة[1]، والنّقد الإسلاميّ ينطلق من الأسس نفسها الّتي استلهم الأدب الإسلاميّ منها أصوله، ومن ثمّ فإنّه «يسعى إلى ترسيخ تلك الأسس وإشاعتها ودراسة المنتج وفق تصوّراتها، ونقد ما يخالف تلك التّصوّرات»[2]، إذ إنّه يسهم في بناء الذّوق الفنّيّ الرّفيع وتنميته، وتزويد الأديب بالفكرة البنّاءة الخيّرة، والمتعة السّامية، وتوجيه الطّاقات الأدبيّة والفكريّة نحو الخير للمجتمع والّدين، وإشعار الأديب المسلم بأنّ له دورًا أمميًّا مهمًّا ووظيفة حضاريّة نبيلة، في زمن سيطرت فيه الفلسفاتُ والتّوجّهات المادّيّة المبتعدة عن تزويد الرّوح الإنسانيّة بغذاء الفكر والنّفس، وهذا الالتزام نابع من تصوّر الناقد والأديب المسلم وثقافته وتميّزه الحضاريّ، فهو ينزل «إلى الحياة والنّاس، ليعيش مع مشاكل العصر وقضايا الحياة، فيتجاوب معها، وتتردّد أصداؤها في نفسه الثّائرة فيصوّرها، ويتّجه النّاس إليها، ويشترك معهم في وضع الحلول لمشاكلها ويبحث عن الدّواء النّاجع لها»[3].

(1) يُنظر في ذلك: محمّد رجب بيوميّ: النّقد الأدبيّ من وجهة إسلاميّة، مجلّة الأدب الإسلاميّ، 1414هـ / 1993م، العدد الأوّل، ص:4.

(2) ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 25.

(3) علي علي صُبْح وعبدالعزيز شرف: الأدب الإسلاميّ المفهوم والقضيّة، ص: 27.

ومن ثمّ فإنّ النّقد هنا ليس غاية في حد ذاته، بل هو وسيلة يلجأ إليها النّاقد لتشذيب الأدب وتقويمه، وإشاعة الإيجابيّة الفاعلة في الحياة وفق التّصوّر الإسلاميّ، وتوظيف الأدب لأجل خدمة الرّسالة المحمّديّة، وتوجيه النّصوص نحو الرّؤية الإسلاميّة، والاهتمام بإبراز الخصائص والمكوّنات الإسلاميّة فيها، فيبحث وراء النّصّ ليختبر إسلاميّته، ويُعلي من شأن ملامح الأسلمة فيه. والنّصّ الإسلاميّ لا يكون إسلاميًّا من وجهة نظر النّقد الإسلاميّ إلاّ إذا توافرت فيه مجموعة من الصّفات والملامح وهي:

أوّلاً: الإطار الإسلاميّ (الإيمانيّة): والمقصود بها آثار الإسلام والإيمان المتوافرة في النّصّ والّتي تقف العقيدة الإسلاميّة في مقدّمتها، والمقصود بذلك الإيمان المسلم، وملامح الإسلام في النّصّ، ولا يكتسب النّصّ هويّته الإسلاميّة إلاّ بشرطين اثنين، الأوّل: أن يصدر من قلبٍ معمّر بالإيمان، والثّاني: أن تظهر على النّصّ آثار الإيمان والإسلام. ولأنّ الأدب تعبير عن هويّة الأمّة فانعكاس العقيدة فيه أمر بدهيّ، «وأنت إذا نظرت في أدب أيّ أمّة وجدتها مصبوغة بعقيدة هذه الأمّة، سواءٌ جاءت هذه الصّبغة ظاهرةً أم جاءت خفيّة تسري في الأدب مسرى الرّوح في الجسم، فتراها وكأنّك لا تستطيع أن تحدّدها، وتدركها ولكنّك لا تتمكّن من الإمساك بها»[1].

كما يعدُّ التّحرّر من تبعيّة الأمم الأخرى سمة مهمّة في عنصر الإيمانيّة، «فالإسلام حيثُ يُقيم منهج الثّوابت والمتغيّرات ويجعل حركة المتغيّرات تجري في دائرة الثّوابت، نجد الغرب ينطلق من مفهوم التّطوّر المطلق، والنّسبيّة، وربط الأخلاق بالمجتمعات والعصور، ومن هنا فالعمل الأوّل الّذي يسبق رسم التّصّور الإسلاميّ للنّفس والحياة هو: تصحيح مفاهيم الأدب الوافدة من الغرب والمسيطرة اليوم

(1) أحمد محمّد عليّ: الأدب الإسلاميّ ضرورة، ص: 67.

سيطرة فعليّة على تصوّرات الأدب»[1]، وهذه علاقة غاية في الأهمّيّة، حيث إنّ المنطلقات والتّصوّرات الّتي تنطلق منها الآداب الغربيّة تختلف وقد تضادّ تصوّرات ومنطلقات الأدب العربيّ، فكان من بدهيّات التّمسّك بثوابت الثّقافة أن يُقرأ الأدب الغربيّ من خلال منظور الأدب العربيّ.

ومن الإيمانيّة في الأدب تعزيز جانب القيم والأخلاق والارتقاء بها، حيث إنّ ذلك من أهمّ خصائص الإسلام، إضافة إلى أنّ الفكرة الأخلاقيّة عند الأمم الغربيّة والّتي تعكسها اتّجاهاتها ومناهجها، تتناقض في تصوّراتها وانفتاحها والفكرةَ الإسلاميّة، والتّأسيس الّذي يتّكئ المنهج عليه في ذلك دلالة لفظة (أدب) والّتي فيها إشارة إلى التّأدّب والاتّصاف بالمحامد وفضائل الصّفات، وهذه سمة تلتصق بالآداب العالميّة بشكل عامّ، «وإذا كان الإبداع الأدبيّ قد تملّص من ضوابط الأخلاق في الحضارة الغربيّة فتمرَّد على كلّ القيم الموروثة وأعلى قيمًا أخرى بديلة غير ما تعارفت عليه تلك المجتمعات، فإنّ المصلحين والقانونيّين ورجال الدّين والتّربويين والسّاسة ما زالوا ينحازون إلى الأدب الأخلاقيّ»[2]. ولا تخفى طبيعة التّشريع الإسلاميّ في سنّه للمنظومة الأخلاقيّة الإنسانيّة الرّفيعة، والّتي يستمدّ الأدب الإسلاميّ تصوّراته منها.

ولعلّ تحديد هذا الملمح بلفظة (الإطار الإسلاميّ) فيه تخريج للنّصوص الّتي تحمل قيمًا عليا رفيعة وربّما إسلاميّة لكنّها تصدر عن أساس غير مسلمين، أو غير مرتبطين بالفكرة الإسلاميّة، أو النّصوص الّتي صدرت عن مسلمين لكنّها لا تحمل قيمة عليا أو ملمحًا إسلاميًّا، فالإطار الإسلاميّ هنا يجب أن يتحقّق لكلا طرفي الإنتاج: المبدع والنّصّ.

(1) أنور الجنديّ: إسلاميّة الأدب، مجلّة الأدب الإسلاميّ، 1414هـ / 1994م، المجلّد الأوّل، العدد الثّاني، ص: 3.

(2) أحمد محمّد عليّ: الأدب الإسلاميّ ضرورة، ص: 77.

ثانيًا: الواقعيّة المثاليّة: ويُقصد بالواقعيّة المثاليّة أنّ الأدب الإسلاميّ يعتني بجميع جوانب الحياة الإنسانيّة، من حيث الهمومُ والمشاكلُ الّتي يعانيها، والاقتراب من لبّ الواقع، وعدم الانطلاق في الخيال المجنّح، بخلاف بعض الاتّجاهات الغربيّة الّتي تدعو إلى التّحليق المفرط في الخيال، ولا تهتمّ بالواقع، أو تلك الأخرى الّتي تعنى بوصف التّجربة كما هي حتّى لو كانت تدعو إلى تشاؤم عميق لا أمل فيه، «أمّا الواقعيّة الإسلاميّة فإنّها – مع انتقادها للواقع – تنطلق في انتقادها من التّصوّر الإسلاميّ الّذي يكون دائمًا منصفًا، فلا يُبالغ ولا يهوّل، أيضًا لا يتحامل بسبب المغايرة في الانتماء، ولا يحبّذ الصّراع بين الطّبقات كما يبتغي الواقعيّون الاشتراكيّون»[1].

ومن ثمّ فإنّ الواقعيّة المثاليّة في الأدب الإسلاميّ تعني أيضا إظهار الصّورة الحقيقيّة للمجتمع الإسلاميّ عند عرض مشاكله، وعدم المبالغة في تصوير الرّذيلة والخروج من الواقع الحقيقيّ لمجتمعاتنا إلى اختلاق مدىً بعيد وصورة مختلفة لما يعيشه مجتمعنا المسلم، ويرى أصحاب هذا الاتّجاه أنّ فساد التّصوّر للنّفس الإنسانيّة من أبرز أخطاء كثير من الرّوائيّين حين يبنون الفكرة دائما على المؤامرة والاندفاع وراء الشّهوات والاغتصاب، والمبالغة في تصوير ذلك، إنّ هذا التّصوّر قائم على عدم فهم العلاقة الصّحيحة بين الرّجل والمرأة في شتّى المجالات، وهو يقدّم كثيرًا من المخالفات والقسوة الإباحيّة وعدم تقدير الضّوابط بين الحلال والحرام وبين الشّرف والرّذيلة، تلك الفواصل المهمّة الّتي أصّلها الإسلام وضبط حدودها.

وممّا تجدر الإشارة إليه في واقعيّة الأدب الإسلاميّ أهمّيّة أن يحتلّ الأملُ بالنّصر و البشارة بالفوز الجانب الأكبر من أدب الأديب عندما يتحدّث عن معاناة

(1) حلمي محمّد القاعود: الواقعيّة الإسلاميّة في روايات نجيب الكيلانيّ، (عمّان: دار البشير، 1416هـ / 1996م)، الطّبعة الأولى،)، ص: 15.

الأمّة الإسلاميّة ومآسيها وآلامها، أمّا اليأس والاكتفاء بعرض الجانب المظلم فقط وإحباط مرامي الأمّة فهذا مخالف والإسلاميّة في الأدب، بل على الأديب المسلم أن يشحذ الهمم، وأن يبشّر برفعة لواء الإسلام.

ثالثًا: الفنّيّة: إنّ بلوغ مستويات الفنّ العُليا، والتّقدّم الجماليّ في إنشاء النّصوص هو مطلب رئيس في كلّ الاتّجاهات والمذاهب، وفي الاتّجاه الإسلاميّ يكون ذلك الأساس قائمًا على حتميّة التّميّز، وفَرَضيّة الإتقان والإجادة في الأعمال كلّها، فضلاً عن الأدب الّذي هو صنعةٌ شكليّة متميّزة بالدّرجة الأولى، ومن ثمّ فإنّ من ضروريّات الواقعيّة والتّوزان في الفكرة الإسلاميّة إعطاء الفنون حقّها من الجمال، واقتفاء الأساليب الرّاقية في نسج النصوص، وتلك هي طبيعة الفنّان، أن يستلهم الفنّ والجمال في كلّ ما يبدع، والقرآن الكريم تميّز بفنّيّته الرّاقية، بل إنّ إعجازه وتحدّيه للعرب كان في جانب النّظم والسّبك اللّغويّ والأشكال التّعبيريّة الّتي لم يكن للعرب عهد بها من ذي قبل.

لكنّ الفنّيّة تلك يجب أن تقف موقفًا متوازنًا مع المضمون، بحيث لا يغلّب الشّكل على المضمون والعكس، «إنّه التّصوّر الّذي لا يأخذ الإنسان جسمًا ويدعه روحًا، أو روحًا ويدعه جسمًا، أو جسمًا وروحًا بغير اعتبار لطاقة العقل. ثمّ هو لا يأخذ هذه العناصر متفرّقة منفصلة، بل يأخذها مترابطة متحرّكة – مع ترابطها – في واقع الحياة»[1]، وذلك من أثر إحدى أهم خصائص التّصوّر الإسلاميّ وهي خاصّيّة الشّموليّة كما سبق وأشرنا.

على أنّ كبرى الإشكاليّات الّتي تعترضنا في هذا السّياق إشكاليّتَيْ التّقليد والتّجديد، والأدب الإسلاميّ يقف موقفًا متوازنًا في ذلك، «فالتّقليد الأعمى، الّذي يجعل الشّاعر يدور في فلك التّراث القديم بلا افتعال ومشاركة بالوجدان

(1) محمّد قطب: منهج الفنّ الإسلاميّ، ص: 13.

للأحداث المعاصرة، وبلا تجارب مع أصدائها وإنّما يقوم بنقل القديم في أسلوب هابط، يهيم فيه بالزّخرف والتّكلّف والتّصنّع، مع ضحالة الفكرة وضعف المعنى وغموضه، فهذان الأدب والشّعر مرفوضان في الأدب الإسلاميّ الحديث»[1]، ولكنّنا على الرّغم من ذلك فإنّ كثيرًا من الأدباء الإسلاميّين لم يحاولوا تجاوز حدود التّقليد، ولم يواكبوا في إبداعهم ما طرأ على الفنّ والأدب من حداثة وجدّة، بل قد أفرز لنا ذلك الانكفاءُ على التّقليد الإشكاليّةَ الثّانية وهي عدم مجاراة الحداثة الشّكليّة، ومناهضة موجات التّجديد وردّ كلّ أشكال التّطوّر الفنّيّ في الإبداع.

وفي الحقيقة فإنّه إن كان حتمًا على الأديب أن يمتح من الفكر الحداثيّ والأدب الغربيّ بوصفه الشّائعَ المفروض على أمّة عصرنا حسب معادلة فرض ثقافة الغالب، إلاّ أنّه لا يجب أن يكون ذلك على حساب الثّقافة العربيّة، «وكان الرّأي الأقوم والأكثر سدادًا هو إطلاق حريّة الأديب في أن يأخذ بما يشاء من وسائل وقيم جماليّة، وأن يستفيد من المنجز البشريّ في هذا المجال، على ألاّ يخرج في نهاية المطاف عن الرّؤية الإسلاميَّة أو يصطدم بها، وأن يكون التّوجّه فيه خفيًّا تشي به معماريّة العمل الأدبيّ، وخصائص التّشكيل فيه، دون أن يفرض من الخارج، فيبدو متعسّفًا»[2]، إنّما يجب تأسيس المفاهيم وفق الثّقافة العربيّة ابتداءً، ثمّ الإفادة من الآخر بالقدر الّذي يخدم الثّقافة العربيّة ويطوّرها.

رابعًا: العالميّة: والمقصود أنّ الأدب الإسلاميّ أدب لا يحدُّه مكان أو يشمله حيّز، ولا تستأثر به بيئة دون أخرى، إنّما هو أدب عالميّ، يجمع بين جميع الأجناس الأدبيّة، إذ إنّ محور الالتقاء بين الأدباء المسلمين هو العقيدة الإسلاميّة أوّلا، ثمّ الهمّ الإسلاميّ الواحد، فأيّ نصّ مهما كانت لغته تتّضح فيه صفة الإسلام والإيمان، أو

(1) علي علي صُبْح وعبدالعزيز شرف: الأدب الإسلاميّ المفهوم والقضيّة، ص: 16.
(2) محمّد صالح الشّنطيّ: القصيدة الإسلاميّة بين الالتزام الفكريّ والالتزام الفنّيّ، مجلّة الأدب الإسلاميّ، 1414هـ / 1994م، المجلّد الأوّل، العدد الثّاني، ص: 13.

هو صادر من أديب مسلم، فهو داخل في دائرة الأدب الإسلاميّ، « فالأديب المسلم التّركيّ أو الفارسيّ أو الهنديّ أو الإندونيسيّ...إلخ، عندما يكون مؤمنًا ملتزمًا بإسلامه عقيدةً وفكرًا ومنهاج حياة، يتعامل مع أحداث مجتمعه من خلال إسلامه، وتتّجه عواطفه وفق المؤشّرات الإيمانيّة، وتحمل تجربته الأدبيّة انفعالاته الإيمانيّة بتلك الأحداث، وتصوغها في عمل أدبيّ إسلاميّ، يتذوّقه ويتأثّر به كلّ متذوّق مسلم يطّلع عليه ويفهمه»[1]، وبهذا الملمح يتّسع مفهوم الأدب الإسلاميّ، فيتجاوز العربيّة، ليمسّ آداب الشّعوب الأخرى.

****

(1) عبدالباسط بدر: عالمية الأدب الإسلاميّ، مجلّة الأدب الإسلاميّ، 1415هـ / 1995م، السّنة الثّانية، العدد الخامس، ص: 4 – 5.

المضمون وأسلمة المعنى

المعنى القرآنيّ

بوصف القرآن المنهج الأوّل المشكّل للتّوجّه الإسلاميّ في الشّعر، فإنّ استعلاء أثره أمرٌ مفروض ابتداءً، فهو السّمة المعنويّة العليا الّتي استلهم الشعراءُ الإسلاميّون منها معانيهم، والدّستور الأمثل المكوّن للفكرة الإسلاميّة.

وأثر القرآن في الشّعراء كان منذ أن لامست آياتُه مسامعَ المسلمين الأوائل، ومنذ أن قصمت سورُهُ كفّارَ العرب تحدّيًا لهم ومواجهة، وهي المواجهة الأعنف والأشدّ أثرًا، بل هي المرتكز الأهمّ والأخطر في مسيرة الدّعوة الإسلاميّة، فانقاد الشّعرُ للقرآن أسلوبًا وسبكًا، وصار مدينًا لأسلوب القرآن الرّصين، وغضاضة آياته، وطراوة مقاطعه، وهذا أمر طبعيّ، أن يلتفتوا لذلك النّصّ الّذي فاق فصاحتهم، وبزّ بلاغتهم، وأبْهَتَ وهج قريضهم، فالتصقوا به أيّما التقاص، واحتذوا مسالكه اللّغويّة والبلاغيّة.

وشعراء الخليج العربيّ الإسلاميّون كانوا كغيرهم تأثّرا بمعاني القرآن، فقد طفرت قصائدهم بالكثير من أفكاره ومعانيه، فيرى حسن الهويمل أنّ الشّاعر السّعوديّ محمّد العثيمين «لديه ثقافة إسلاميّة، في كتاب الله وسنّة رسوله، لهذا نجد أثر هذا في قصائده، فهو كثير الاقتباس من القرآن ومن حديث الرّسول، وأيضًا نجد بعض آرائه تقوم على مبادئ وأسس إسلاميّة»[1]، وهذا ملمح أكثر

(1) حسن بن فهد الهويمل: اتّجاهات الشّعر المعاصر في نجد، ص: 374 – 375.

خصوصيّة أن يعمد الشّاعر إلى الاقتباس المباشر من نصوص الكتاب والسنّة، فيدبّج أشعاره بمعانٍ وأفكار قرآنيّة، والأمر ذاته يشير إليه النّاقد السّعوديّ محمّد الشّبيليّ حديثه عن الشّاعر السّعوديّ محمّد العوّاد حين تحدّث في إحدى قصائده عن التّفكّر في خلق الله، والتّسبيح والثّناء عليه، «فمعاني الأبيات وهي كون التّسبيح صادرًا من كلّ الكائنات والمخلوقات، حتّى الجمادات والبهائم، إلاّ أنّنا نجهل طريقة تسبيح بعض مخلوقات الله والظّواهر الكونيّة. وهذا المعنى مأخوذ من قوله تعالى: ﴿ تُسَبِّحُ لَهُ السَّمَاوَاتُ السَّبْعُ وَالأَرْضُ وَمَن فِيهِنَّ وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلاَّ يُسَبِّحُ بِحَمْدَهِ وَلَكِن لاَّ تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا﴾[1]»[2]، فالجملة القرآنيّة حين تعبّر عن المعنى في أسمى صبغة وأبهى شكل تصبح إضافةً نوعيّة للنّصّ، وهي في كمالها المعنويّ تعبير متناهي للفكرة الإسلاميّة الإنسانيّة.

كما نجد المعاني الّتي تواردت في القرآن الكريم تلقي بتنوّعها وأشكالها في القصيد الخليجيّ الحديث، في مختلف الموضوعات والأفكار، يقول حسن الهويمل: «فالشّاعر حسين عرب يتحدّث عن القرآن ويطيل الحديث ويمجّده ويفصّل التّمجيد، ويدعو النّاس إلى تلاوته آناء اللّيل وأطراف النّهار... والشّاعر عبدالرّحمن رفّه يستاء من أولئك الضّالّين الّذين يعبدون رموزًا أوحى بها الشّيطان... والشّاعر محمود عارف يلوم النّاقمين على المصائب المتضجّرين، ويجلي إيمانه بالقضاء والقدر... والشّاعر علي غسّال يحاول تجسيد عظمة الخالق بدقّة وصفه لهذا الكون البديع... وإبراهيم فلاليّ يعلن إيمانه بالبعث ويجهل ما كتب له... وماجد الحسينيّ... يصوّر أطرافًا من المعاناة الّتي تنساب من المتجاوزين حدود التّفكير المتاح إسلاميًّا وطاقة العقل البشريّ المحدود»[3].

(1) الإسراء: 44.

(2) محمّد بن عبده بن محمّد شبيليّ: الاتّجاه الإسلاميّ في الشّعر السّعوديّ الحديث.. قيمه الفنّيّة في موازين النّقد، رسالة ماجستير نوقشت في جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة، 1405 / 1985م، كليّة اللّغة العربيّة، إشراف بدويّ طبانة، ص: 218 – 219.

(3) حسن بن فهد الهويمل: النّزعة الإسلاميّة في الشّعر السّعوديّ المعاصر.. دراسة فنّيّة وموضوعيّة،

وهكذا نجد الرّوح القرآنيّة بمعانيها وأفكارها طافرة في معاني الشّعر، على أساس أنّ التّكوين القرآنيّ هو المترسّخ دائمًا في العقليّة الشّعريّة الإسلاميّة، فصار الشّاعر متلبّسًا بتلك المعاني، لا يجد انفكاكًا عنها باعتبارها الهمّ الأسمى والأعلى الّذي يسعى لتحقيقه، ويدعو المتلقّي لاقتفائه، تنفيذًا لأمر الله تعالى، وسنّة النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم.

الدّفاع عن قضايا المسلمين

لعلّ من أهمّ الموضوعات الّتي امتاز بها شعر الشّعراء الإسلاميّين المنافحة عن الإسلام، والتّصدّي لمن يحاولون الإيلاغ فيه والوقيعة في أهله، وهذا الملمح من أهمّ الملامح الّتي برزت في شعر حقبة صدر الإسلام التّاريخيّة، حيث عُرف مجموعةٌ من الصّحابة الشّعراء بذلك، وعلى رأسهم شاعر الرّسول حسان بن ثابت، وعبدالله بن رواحه، وكعب بن زهير، رضي الله عنهم أجمعين.

وقد أُثر عن عَائِشَةَ رَضِيَ اللهُ عَنْهَا أَنَّهَا قَالَتْ: كَانَ رَسُولُ الله صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَضَعُ لِحَسَّانَ مِنْبَرًا فِي الْمَسْجِدِ فَيَقُومُ عَلَيْهِ يَهْجُو مَنْ قَالَ فِي رَسُولِ الله صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، فَقَالَ رَسُولُ الله صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «إِنَّ رُوحَ الْقُدُسِ مَعَ حَسَّانَ مَا نَافَحَ عَنْ رَسُولِ الله صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ»[1]، وهذا النّصّ وغيره من النّصوص المتقاطعة معه، متّحدًا مع سنّة المواجهة من قبل الآخر عبر أحقاب التّاريخ وحتّى الآن، إضافة إلى مبدأ نشر الهداية في الكون بالكلمة الأصيلة فيما اصطُلح عليه بشعر الهداية والإصلاح؛ كلّ ذلك كان أساسًا فيما يسمّى بجهاد البيان، أو جهاد اللّسان الّذي لا يقلّ أهمّيّة ووجوبًا وأجرًا عن جهاد السّنان والسّيف.

الأمانة العامّة للاحتفال بمرور مئة عام على تأسيس المملكة، 1419هـ / 1999م، ص: 108 – 125.

(1) أبوداود سليمان بن الأشعث السجستانيّ الأزديّ: سنن أبي داود، إعداد وتعليق عزّت عبيد الدّعّاس، وعادل السّيّد، (دمشق: دار الحديث للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (د.ت)، 280/5.

وذلك جزءٌ من الواقعيّة المثاليّة الّتي يرتادها الأدب الإسلاميّ ككلّ، «فلا خير في الشّعر إذا نسيَ أحداثًا مهولة كإحراق المسجد الأقصى، ولا خير فيه إذا تغافل عن ظاهرة اعتداء اليهود على إخواننا، ولا خير فيه إذا لم يعرّف بقضايا الأقليّات الإسلاميّة المضطهدة في الهند والفلبين وغيرها، ولا خير فيه إذا تجاهل دوره في الحرب الدّائرة بين الإيمان والكفر في البوسنة والهرسك، ولا خير فيه إذا تسامح مع الظّلم بشتّى أنواعه»[1]، ويرى الشّعراء الإسلاميّون أنّ تلك المهمّة هي فريضة عليهم، كي يكون شعرهم وأدبهم ذا فائدة ومغزى، وليس مجرّد ترفٍ، والشّاعر الخليجيّ ذو بصمة واضحة في ذلك، «ولعلّ الهمّ الإسلاميّ، ومشاركته المسلمين أحزانهم كان غرضًا جليًّا عنده، ولا غرابة فهو الأديب المسلم الغيور على دينه، والمتعاطف مع قضايا المسلمين الكبرى»[2]، وهي قضايا كان لها أثرٌ كبير في نفوس الأدباء والشّعراء قاطبةً، وقلّما نجد شاعرًا لم تتحرّك قريحته لتفيض بالحديث عن هموم الأمّة ونكباتها.

وقد يتّخذ الدّفاع عن الإسلام منحى جزئيًّا عند بعض الشّعراء حين يعمدون إلى الدّفاع عن رموز إسلاميّة بعينها، أو حركات وتنظيمات إسلاميّة بعينها، فيرى النّاقد السّعوديّ ناصر الصّمعانيّ أنّ الشّاعر السّعوديّ سليمان بن سحمان (ت:1349هـ/1930م) «قد بذل جلّ شعره في الدّفاع عن مبادئ العقيدة الصّحيحة الّتي قامت على أساسها دعوة الإمام محمّد بن عبدالوهاب... الّتي واجهت هجومًا فكريًّا شرسًا منظّمًا من المبتدعة والمخالفة وأصحاب الأهداف السّياسيّة وغيرها، متسلّمًا راية المعركة الفكريّة الدّائرة بين قومه وأعدائه»[3]، وكان ذلك من أثر البيئة الإسلاميّة المحافظة الّتي أثّرت آنذاك على شعراء إقليم نجد من الجزيرة العربيّة.

(1) محمّد بنعمارة: الأدب الإسلاميّ في مواجهة الغزو الفكريّ، مجلّة الأدب الإسلاميّ، 1414هـ / 1993م، العدد الأوّل، ص: 33.

(2) خليفة بن عربيّ: مبارك الخاطر الأديب الشّاعر، مجلّة الأدب الإسلاميّ، 1424هـ / 2003م، العدد السّابع والثّلاثون، ص: 59.

(3) ناصر بن سليمان الصّمعانيّ: الاتّجاه الإسلاميّ في شعر سليمان بن سحمان، مجلّة الأدب الإسلاميّ، 1414هـ / 1994م، العدد الثّاني، ص: 49.

وفي بُعد آخر في الدّفاع عن قضايا المسلمين تتضح لنا سمةُ التّغنّي بأمجاد الماضي، وتذكّر تاريخ العرب والمسلمين السّالف حين كانوا يملكون زمام ريادة العالَم، ونلمس هذا البُعد على سبيل المثال عند الشّاعر السّعوديّ عبدالله بلخير (ت:1422هـ/2001م)، حيث أشار النّاقد السّعوديّ محمّد عبدالرّحمن ربيع إلى أنّه اهتمّ «بالأندلس تاريخًا وموطنًا، فكتب ما يمكن أن نُطلق عليه (أندلسيّات بلخير) في مقابل (أندلسيّات شوقيّ)، بل أعتقد أنّ موازنةً أدبيّةً بين أندلسيّات الشّاعرين ستكشف لنا عن جوانب من عبقريّة عبدالله بلخير وشديد إحساسه بعظمة المسلمين في الأندلس وما ولّده ضياعُ (الفردوس المفقود) من أسى ومرارة، وستكشف جوانب تفوّق فيها بلخير على شوقيّ»[1]، وهذا الاجترار للماضي غرضه استنهاضُ الهمّة، وإعلاء الشّكيمة للعمل على إعادة ذلك المجد، والوقوف أمام كلّ ما تتعرّض له الأمّة من هجمات ونكبات.

ويبقى ملمح مهمّ في هذا السّياق وهو أنّ الحديث عن قضايا المسلمين والدّفع عنهم يجب أن يكون مبنيًّا على رؤية البشارة بالنّصر والغلبة للأمّة في آخر المطاف، وهذا من أوثق خصائص التّصوّر الإسلاميّ، فلا يجوز للشّاعر أن يبكي على الأمّة، ويذرف الدّموع وحسب، ولا ينبغي له أن يكتفي بوصف حالة الانسداد الّتي يحياها المسلون وحسب، بل عليه أن يضيف إلى ذلك بشائر الانفراج القادمة، وطلائع الفجر المشرقة الممتزج معها «الصبر والصّمود والكفاح والأمل، باعتبارها نسيجًا عضويًّا متماسكًا يفضي إلى حياة أجمل، وباعتبارها نابعة من القيم العريقة للإنسانيّة قاطبةً في حالتها الصّحيّة»[2]، وليست خاصّة بالأمّة الإسلاميّة فقط.

---

(1) محمّد عبدالرّحمن الرّبيع: مع عبدالله بلخير سيرةً وإبداعًا، مجلّة الأدب الإسلاميّ، 1424هـ / 2002م، العدد التّاسع والثّلاثون، ص: 27.

(2) نجيب الكيلانيّ: رحلتي مع الأدب الإسلاميّ، (بيروت: مؤسّسة الرّسالة، 1406هـ / 1985م)، الطّبعة الأولى، ص: 26 – 27.

وهذا ما أكّده حسن الهويمل غذ يرى أنّ فالشاعر السّعوديّ حين يتعرّض لقضيّة فلسطين فإنّه يقف عليها «بقلب جريح ونفس مهيضة، ولكنّ الأمل الباسم وثقة المؤمن بنصر الله يدفع كلّ هذه العوائق، ويزيح كلّ الحواجز، فحين يناجي القدس تزخر دلالته بالتّعالي والإباء، وتفيض جمله بالحماس، والثّقة، ويقطع على نفسه وعلى قومه الوعد بأن يكونوا شهداء في سبيل الله، ويصدّون عن مجلى النّبوّات كيدَ الغادرين»[1].

وقد تعرّض النّقّاد لذلك في أثناء دراستهم للشّعر الخليجيّ وقرّروا أنّه يجدر بالشّاعر تقديم الحلول والتّصوّرات الّتي يمكن من خلالها التّحرّر من تلك الوهدة، إذ على الشّاعر أن يطلق الدّعوات المتوائمة وذلك الغرض، ويطوِّف بالإشادة بالخطوات الّتي تقود للنّصر، فيسعى إلى نصح الشّعوب الإسلاميّة، ويؤكدّ الهويمل أنّ من مهامّ الشّاعر تجاه النّاس «حثّهم على تسوية صفوفهم، وجمع كلمتهم، والنّهوض من الكبوة، والتّوجّه إلى ميدان القتال تحت راية التّوحيد... ويؤكّد على وحدة الأمّة الإسلاميّة، وأنّه لا طريق إلى الظَّفر بدون اتّحاد المسلمين وجمع كلمتهم»[2]، وهذا من تمام شعور الشّاعر والأديب بمعاناة أمّته، واندغامه في مآسيها، والتّأثّر بما يصيبها من نكبات ومصائب، فيصبح حينها صاحب رسالة، وغاية، وهدف، يسخّر لأجله شعره وفنّه.

النّظرة الاجتماعيّة

إنّ من أهمّ القضايا الّتي تعدّ مفصلاً مهمًّا في التّصوّر الإسلاميّ تنظيم العلائق الاجتماعيّة بين النّاس، حيث يعدُّ تكوين الإنسان الفرد تكوينًا بنّاءً من عوامل النّهوض بالمجتمعات، والأديب الشّاعر يحمل على عاتقه مسؤوليّة إصلاح

(1) حسن بن فهد الهويمل: النّزعة الإسلاميّة في الشّعر السّعوديّ المعاصر، ص: 353.
(2) المرجع السّابق، ص: 350.

هـذا المجتمع بما يملك من أدواتٍ ووسـائل فعّالة ومـؤثّرة، فهو نبض المجتمع، والمتحدّث عنه، والمعبّر عن ما يجول فيه، «ولهذا فالعلاقة الّتي تربط بين الأديب المسلم ومجتمعه علاقة شرعيّة يدعوه إلى ربطها دينُه، وتجعل منه صاحب موقف ومسؤوليّة يؤدّي رسالته على الوجه المطلوب منه»[1].

ومن ثمّ فإنّ الأدب في الرّؤية الإسلاميّة يجب أن يسهم في تعزيز الرّوابط الاجتماعيّة، ونشر الفضيلة والأخلاق، بعكس الآداب الغربيّة الّتي تفترق افتراقًا بائنًا عن أدبنا العربيّ، ولذلك تجد الشّعر الإسـلاميّ ممتلئًا بمعاني الفضيلة والخير والحثّ على الأخلاق الحميدة والرّوابط الأسريّة، وتزري بالنّقائص وآفات المجتمعات الّتي تُعدّ في مضمار التّصوّر الإسلاميّ حالاتٍ شاذّة ليست أصلا.

إنّ مجموع تلك المعاني متخلّلٌ القصيدة الخليجيّة الحديثة، حيث يشير الهويمل إلى أنّ الشّاعر يتحدّث عن «المثاليّة وحرصه على لتّمسّك بها ومباهاته بتمثّلها في حياته... ويجعل افتخاره بمحامد الأخلاق الّتي ورثها من رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، فهو القدوة والأسوة الحسنة، وفي قصيدته يرسم الشّخصيّة الإسلاميّة في تعاملها وجوارها، ووفائها، وشجاعتها، وصدقها في كلّ ما تأتي وتذر»[2].

ولئن كان أغلب الشّعراء في هذا المنحى ينزعون إلى لغة التّقرير المباشر – شأنهم شأن أغلب القصيد الإسلاميّ – فإنّ النّاقد محمّد الفيفيّ يرى أنّ بعض الشّعراء أستطاعوا أن يشيروا إلى الملمح الأخلاقيّ بعيدًا عن لغة المباشرة في الخطاب، «ولكنّها تأتي ضمن لوحة شعريّة متكاملة، وتُستشف من المعنى العامّ... بل إنّ القارئ لا يلتفت إلى المنحى الأخلاقيّ إلاّ بعد أن نستغرقه الصّورة البديعة

(1) سعاد عبدالله النّاصر: البُعد الاجتماعيّ في الأدب الإسلاميّ، مجلّة الأدب الإسلاميّ، 1414هـ / 1993م، العدد الأوّل، ص: 96.

(2) الهويمل، حسن بن فهد: النّزعة الإسلاميّة في الشّعر السّعوديّ المعاصر، ص: 407 – 408.

القائمة»[1]، وهنا تكون قمّة الإجادة، ومنتهى العطاء الفنّيّ، حيث إنّ رسم الصّورة في إطار تصويريّ قائم على تراكيب تخييليّة هي أَوْقَعُ في رُوْعِ المتلقّي، وأقرب إلى الصّنعة الفنّيّة الّتي هي ميزة العمل الشّعريّ الأولى.

وتأتي المرأة على رأس تلك القضايا الاجتماعيّة، حيث تعدّ الرّكن الرّئيس في بناء المجتمع، والعنصر المكمّل للوجود الإنسانيّ، ولذلك اهتمّ الإسلام بتنظيم حياة المرأة وحركتها في المجتمع، وأعلى من قيمتها، فعَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ عَنْ النَّبِيِّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: «مَنْ كَانَ يُؤْمِنُ بِاللهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ فَلاَ يُؤْذِي جَارَهُ، وَاسْتَوْصُوا بِالنِّسَاءِ خَيْرًا فَإِنَّهُنَّ خُلِقْنَ مِنْ ضِلَعٍ وَإِنَّ أَعْوَجَ شَيْءٍ فِي الضِّلَعِ أَعْلاَهُ، فَإِنْ ذَهَبْتَ تُقِيمُهُ كَسَرْتَهُ وَإِنْ تَرَكْتَهُ لَمْ يَزَلْ أَعْوَجَ، فَاسْتَوْصُوا بِالنِّسَاءِ خَيْرًا»[2].

وبالمقابل فإنّ كثيرًا من الأمم الأخرى لم تعط المرأة حقّها، كما قد أثّرت الثّقافة والتّطبيع الغربيّ على تلك العلاقة الإنسانيّة السّامية بين الإنسان المسلم وبين المرأة، فكان أن احتلّتْ أفكارَ الأمم الإسلاميّة دعواتُ التّحرّر وانفلات المرأة عن قيمها، ورفض دعوى العلاقة الهرميّة بين الرّجل والمرأة الّتي اصطنعتها ثقافة مغايرة لثقافتنا وفكرنا، فيما وقف المتمسّكون بالفكرة الإسلاميّة بوصفها فكرة ربّانيّة وإنسانيّة موقف المدافعين عن رجوع المرأة إلى مكانتها الحقيقيّة الّتي تستحقّها، والّتي رسمها الإسلام جليّة واضحة، وكان الأدب الإسلاميّ بلا شكّ ذا سهم وافر في ذلك الموقف، فقد تعامل الشّعراءُ مع قضايا المرأة تعاملاً مبنيًّا على رؤًى إسلاميّة واضحة، ومحدِّدات قيميّة مجتمعيّة معيّنة، إضافة إلى القيم الإنسانيّة الأخرى المتواردة، حيث تعامل معها بوصفها أمًّا وأختًا وزوجةً، وشريكةً في المبدأ والتّضحية، في تمازج فريد بين الفنّيّ والموضوعيّ.

(1) محمّد عبدالقادر الفقيّ: الاتّجاه الإسلاميّ في شعر محمّد هاشم رشيد، مجلّة الأدب الإسلاميّ، 1414هـ / 1993م، العدد الأوّل، ص: 106.

(2) الحافظ أحمد بن عليّ بن حجر العسقلانيّ: فتح الباري بشرح صحيح البخاريّ، تحقيق محمّد فؤاد عبدالباقي، (القاهرة: دار البيان للتّراث، 1407هـ / 1987م)، الطّبعة الأولى، 160/9.

يقرّر حسن الهويمل أنّ طرح موضوعات المرأة في الشّعر الخليجيّ يتأرجح بين أفكار دعوات العمل على تنميتها والارتقاء بمستواها، والسّموّ بمكانتها، وبين أساليب المناصحة والنّهي عن انجرافها في طرقات الرّذيلة وسفاسف الأمور، فمن الشّعراء من «باشر أسلوب الوعظ والإرشاد»[1]، فأزجى حشدًا من النّصائح مباشرة، ومنهم من يقرّر قضايا فكريّة تناقش عقليّة المرأة نفسها كمسألة «أنّ الجمال ليس بذي بال إلى جانب الأخلاق الفاضلة»[2]، وهي رأيه مسألة في أخلاقيّة مثاليّة لا تدخل ضمن الاهتمام الأوّل في الفكرة الحضاريّة الغربيّة الّتي فُرضت على الأمم قسرًا، كما دعا طائفةٌ من الشّعراء إلى تعليم المرأة وتثقيفها ومساواتها في التّعليم مع الرّجل[3]، ومن الموضوعات المطروقة فيما ذكر الهويمل أيضًا مسألة «غلاء المهور»[4]، كما ارتفعت دعوات التّصدّي لدعوات السّفور والتّبرّج وخلع الحجاب[5].

وقد يستخدم الشّاعر غرض الغزل في حديثه عن المرأة، وهي مسألة لا يرفضها الأدب الإسلاميّ إذا كان الغزل عفيفًا غير متبذّل ولا هابط، ولا يثير رذيلة، أو يُفضي إلى فُحشٍ في القول؛ لأنّ «الأدب الإسلاميّ يستطيع أن يتناول المرأة من شتّى جوانب حياتها، بشرط ألاّ ينزع بالقارئ أو المتلقّي منازع الفتنة والإثارة والإغراء بارتكاب الموبقات»[6]، وعلى ذلك فإنّ الشّاعر الخليجيّ حين طَرْقِهِ لموضوع الغزل فإنّه لا يرنو إلى العلاقة الجسديّة المادّية مجرّدةً، بل الغزل عنده «سموٌّ نبيلٌ يطمح للوصول إليه، إنّه يدرك تمامًا أنّ هناك شيئًا يمكنني أن أسمّيه ما وراء الحبّ، فالحبّ... يتمثّل في ظلّ المرأة الّتي لم يستخدمها في قصيده مبتذلةً

(1) حسن بن فهد الهويمل: النّزعة الإسلاميّة في الشّعر السّعوديّ المعاصر، ص: 385.
(2) المرجع السّابق، ص: 386.
(3) المرجع السّابق، ص: 368 – 388.
(4) المرجع السّابق، ص: 388.
(5) المرجع السّابق، ص: 390 – 391.
(6) نجيب الكيلانيّ: مدخل إلى الأدب الإسلاميّ، (قطر: وزارة الشّؤون الإسلاميّة، كتاب الأمّة رقم (14)، ص: 67 – 68.

رخيصة، بل جعل من تعلّق نفسه بنفسها سلّمًا يوصل إلى عوالمَ وضّاءةٍ من الأمل والصّفاء الرّوحيّ»[1]، وذلك هو قمّة النّبل والرّقيّ في التّعامل مع المرأة، والحدّ الفاصل بين غايات الأدب العربيّ، وتوجّهات الثّقافة الغربيّة في التّعامل مع المرأة.

ومن القضايا الاجتماعيّة الّتي أشار إليها نقّاد الشّعر الخليجيّ قضيّة المساواة بين النّاس، ونبذ التّمييز الطّبقيّ والعنصريّ بكلّ أشكاله، حيث يعتقد الهويمل أنّ الشّاعر السّعوديّ «عالج القضيّة من خلال نزعة إسلاميّة تعترف بكرامة الإنسان، وتأبى الاستعباد لأيّ سبب كان، كما شاطر الفئات المعذّبة، واعتزّ بالمساواة الّتي سبق بها الإسلام كلَّ الدّيانات واستمدّ شواهده من أحداث وحوادث إسلاميّة حفلت بها كتب التّفسير، والحديث، والتّاريخ»[2]، وهذا مطلب إنسانيٌّ قبل كلّ شيء، وغاية تمليها التّوجّهات الدّينيّة، وقواعد الشّريعة.

ونجد في العموم مجموعَ المفاهيم الإسلاميّة الحاضرة في ذهنيّة الشّاعر الخليجيّ الإسلاميّ أنّها مفاهيم مستمدّه بكلّ تفاصيلها وأطوارها وتشكيلاتها من محيط الأفكار الّتي دعا الإسلام إليها، والّتي نجدها موزّعة في مجموع الآيات والأحاديث، تلك الآيات والأحاديث هي المصدر الأوّل والرّئيس لتدفّق جميع تلك المعاني.

****

(1) خليفة بن عربيّ: مبارك الخاطر الأديب الشّاعر، مجلّة الأدب الإسلاميّ، 1424هـ / 2003م، العدد السّابع والثّلاثون، ص: 59.

(2) حسن بن فهد الهويمل: النّزعة الإسلاميّة في الشّعر السّعوديّ المعاصر، ص: 424.

فنّيّة التّجربة

قرآنيّة الأسلوب

لا غرو أنّ التّجربة القرآنيّة قد أوصلت مداءات الشّعر العربيّ إلى مستويات خلاّقة في كلا الجانبين الفكريّ المضمونيّ، والجماليّ الفنّيّ، وكانت البدايةُ المُدهشة في تجربة التّلقّي القرآنيّ الأولى كفيلةً بأن تُحدث تساؤلات في عقليّة العربيّ الشّاعر، البالغ أوج الرّقيّ اللّغويّ والبلاغيّ، والمتملّك لزمام اللّسان وناصية الفصاحة، وكان هذا الإدهاش هو المفتاح لدخول عالم النّصّ القرآنيّ الّذي كلّما أوغل فيه العربيّ ازداد دهشة وإعجابًا، وتحقّق فيه غرض التّحدّي الأصليّ، ونَصُعَ لذهنه وصفُ الله تعالى للقرآن في كونه: ﴿ قُرْآنًا عَجَبًا﴾[1]، بكّل ما يحمله هذا الوصف من فجاءة ودهشة وَشَـدَه، ولا شكّ بأنّ هذا العجب والفجاءة والدّهشة والشَّدَه إنّما في ما يتعلّق بجانبه اللّغويّ الشّكليّ بالدّرجة.

ومسيرة الشّعر العربيّ منذ نزول الوحي حتّى وقتنا هذا آخذةٌ في الإفادة من ذلك النّصّ البالغ منتهى الكمال اللّغويّ، إلاّ أنّ شعلة تلك الإفادة قد خفتت ولم تستمرّ كما بدأت، بل انزاحت عند كثير من المبدعين في الفنّ والقصيدة العربيّة إلى ما قبل القرآن من شعر جاهليّ، أو ما بعده من آداب أخرى، «وتلك حقيقة تاريخيّة مؤسفة، ضيّعت على الفنّ العربيّ فرصة الإفادة من أكبر رصيد فنّيّ يملكه

(1) الجنّ: 1. نلحظ أنّ هذا الوصف جاء على لسان (الجنّ) المتّصفين أصلاً بصفات غرائبيّة وعجائبيّة تفوق قدرة الإنس بمراحل كبيرة، وعلى الرّغم من ذلك فإنّهم قالوا إنّه (عجب)، فكيف بأثره على الإنسان ؟!!.

المسلون، بل أكبر رصيد تملكه البشريّة كلُّها حين تفتح له بصيرتَها، وتتلقّى وحيَه بحسّ مرهف مفتوح»[1].

ولو أفادت الشّعريّة العربيّة من أصول الصّيغ والدِّلالات اللّغويّة القرآنيّة، وانفتحت على أنساق الخطاب والبلاغة فيه، وحاولت من خلاله تقديم أساليب وتراكيب لغويّة متطوّرة، وبنت على أنماط تعابيره أنواعًا تعبيريّة جديدة مستفيدة من المزج بين ذاك وبين الكشوفات الحداثيّة الجديدة، بالإضافة إلى تطوّرات نظريّات الآداب الغربيّة، لو أفاد الشّعر العربيّ من كلّ ذلك، لكان في مكانة غير المكانة أسمى وأرفع، ولحقّق رؤاه الجماليّة والفنّيّة المؤثّرة على ثقافة العصر أجمع.

وفي التّعامل النّصيّ مع القرآن الكريم في الشّعر الخليجيّ الحديث، يُبرِز لنا النّاقد محمّد الشّنطيّ سمةَ التّداخل النّصيّ للقرآن في بنية النّصّ الشّعريّ، وهي طريقة مباشرة في اقتناص الجملة القرآنيّة، وأدراجها ضمن عباراتٍ شعريّة ذات دلالات تتساوق في معناها العامّ مع المعنى القرآنيّ، فالشّاعر السّعوديّ أحمد قران الزّهرانيّ (ت:1384هـ/1965م)[2] «في قصيدته... «(ماء الثّلج) يتداخل نصوصيًّا مع آيات من القرآن الكريم، ويستثمر أسلوب الخطاب القائم على توجيه الحديث إلى الآخر (الغائب/الحاضر)، ويعمد إلى التّنامي عبر ترتيب الوقائع في نسيج الخطاب الشّعريّ، فهو يستهلّ القصيدة بقوله:

هُـزِّي إِلَـيْـكِ بِـجِـذْعِ الآهِ وَابْـتَـهِـلِـي

فِـي هَيْكَلِي ثُـمَّ قُـدِّي الأَرْضَ مِن قِبَلِي»[3].

إنّ هذا الاستدعاء للنّصّ القرآنيّ داخل التّكوين الشّعريّ هو محاولة لتفخيم الدِّلالة اللّغويّة المرافقة لامتداد المعنى، واستغلال المدى العريض لمعنى الفقرة

(1) محمّد قطب: منهج الفنّ الإسلاميّ، ص: 137.
(2) ذكر الشّنطيّ في كتابه أنّ اسمه (أحمد قران الغامديّ) ويبدو أنّ ذلك التباس فهو (الزّهرانيّ).
(3) الشّنطيّ، محمّد صالح: التّجربة الشّعريّة الحديثة في المملكة العربيّة السّعوديّة، ص: 243/1.

القرآنيّة الّتي غلّفتْ الصّورةَ الّتي أرادها الشّاعر بحيّز أوسع في الدِّلالة، إذ يرى الشّنطيّ أنّ الآية الّتي تداخلت معه تتحدّث عن «حدث قرآنيّ يتّصل بمعجزة الولادة الخاصّة بالمسيح عليه السّلام، وهذا يوحي بمنهج الشّاعر في التّشكيل، ويأتي البيت التّالي منسجمًا مع حجم هذا الفعل حيث زراعة الشّمس وخياطة الصّحراء ونسج خيوط الفجر ورماد العمر والاشتعال واستنطاق الحجر، والعزف على هذا الوتر الكونيّ يومي بضخامة الحدث وخطورته واستثماره للمفردات الكونيّة في النّصّ»[1]، فناسب أن تُستخدم العبارات القرآنيّة حول معجزة إنسانيّة كبرى، ليُعبّر بها عن تلك الصّورة الكونيّة الضّخمة الّتي أرادها الشّاعر.

هذا ويرى النّاقد القطريّ عبدالله فرج المرزوقيّ أنّ بعض الألفاظ القرآنيّة تتّسم بخصوصيّة دقيقة في استخدامها، حيث لا ترد في القرآن إلاّ لمامًا، وربّما وردت مرّة واحدة فقط، فتصبح مطبوعة على محلّ استخدامها، ومن ثمّ فإنّ استخدمها خارج السّياق القرآنيّ سيكون أكثر قلّة، وأعمق دقّة، كما عند الشّاعر البحرينيّ إبراهيم العريّض الّذي تردّدت في عنده الكثير من «تلك المفردات الّتي اتّشحت بوشاح قرآنيّ، وراحت تتسرّب بين حنايا المعجم الشّعريّ عند العريّض، وقد اكتسبت هذه المفردات الخالصة هذه النّسبة لقلّة تردّدها خارج السّياق القرآنيّ، وذلك مثل... لفظة (الوصيد) في قوله:

فَـشَـاعِـرُهُـمْ قَـائِـمٌ بِـالْـوَصِـيـدِ
يُـسَـائِـلُ عَـمَّـا جَـرَى رَاوِيَـهْ

ناظرًا إلى قوله تعالى: ﴿وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ﴾[2]»[3].

(1) المرجع السّابق.
(2) الكهف: 18.
(3) عبدالله فرج المرزوقيّ: إبراهيم العريّض شاعرًا.. دراسة نقديّة وفنّيّة، (قطر: المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والتّراث، 2002م)، الطّبعة الأولى، ص: 208 – 209.

إنّ فضاءات التّعبير حين تتمازج بالصّيغ القرآنيّة ستتداخل بين أسلوب الشّاعر، وأسلوبٍ مطلق التّناهي في التّعبير، فيكون ذلك خطوةً متقدّمة في إضافة تراكيب أسلوبيّة تُرشد إلى الكمال التّعبيريّ في سياقات الجمل القرآنيّة.

بين التّقليديّة والاتّجاه نحو التّحديث

لعلّ التّقليديّة في الأسلوب والأوزان تظاهر البدايات التاريخيّة لعموم التّجارب الشّعريّة، وبعيدًا عن إشكاليّة تحقيب الشّعر وإدراجه ضمن محدِّدات تاريخيّة، فإنّ محاكاة الشّعر القديم في أساليبه ومعانيه وحتّى أوزانه مسألة تكاد تكون معلومة حتمًا في شآبيب أيّة تجربة، ولذلك يشير حسن الهويمل إلى أنّ شاعرًا متّسمًا بالطّابع الإسلاميّ كالشّاعر السّعوديّ محمّد بن عثيمين (ت:1363هـ/1944م) «تربطه بالشّعر الجاهليّ والعبّاسيّ أكثر من وشيجة، في مقدّمتها غرابة المفردة ودقّتها في أداء المعنى، وشعره يجمع بين الأصالة والثّقافة، وقصائده جزلة في أسلوبها، فخمة في عباراتها، قويّة في سبكها، تغرق في الإغراب، وتمعن في المقارنة»[1]؛ ويعتقد الهويمل أنّه بسبب أنّ القصيدة التّقليديّة جاهليّةً كانت أم أمويّةً أم عبّاسيّة...إلخ هي الشّاخصة في الوعي الشّعريّ لدى الشّاعر؛ فإنّك تجد معاجم تلك الحقب حاضرةً في مثل هذا المنحى الشّعريّ، فترى الشّاعر «يختار من لغة الجاهليّين ومفرداتها، فيركبّها في أسلوب شبيه بأساليب الفحول... وأنت حين تسمع (العيس) و(الذّميل) و(السّراحين) و(وشم العرانين) و(العرجون) و(الكلكل) و(التّسربل) و(المتعفّي)، تحسب أنّك تقرأ لشاعر جاهليّ لا يعرف من لغة العصر شيئًا و لا يعرفه من المعاصرين أحد»[2].

وقد تمكّن بعض شعراء الجيل الحديث في نظر الهويمل من أن يتقدّموا بالقصيدة الإسلاميّة نحو الجدّة، متجاوزين التّقليد البحت للقديم، إلاّ أنّ «الصّخب

(1) حسن بن فهد الهويمل: النّزعة الإسلاميّة في الشّعر السّعوديّ المعاصر، ص: 494.
(2) المرجع السّابق، ص: 495 – 496.

الخطابيّ والتّقريريّة والمباشرة والتّسطيح الفكريّ والموضوعيّ... وجد طريقه إلى كثير من الشّعراء الشّباب، ومردّه إلى الواقع المؤلم والمعاناة الممضّة النّاتجة عن عنف المواجهة وتجاوزات الاستعمار وتحدّياته... لأنّ المواجهة الحسّيّة لا تحتمل الهمس والإيحاء، وتدثّر المفردة تحت ظلال وارفة من الهدوء والسّكينة»[1]، حيث إنّ عنصر مواجهة الآخر كامن في عمق الشّاعر الإسلاميّ الّذي يؤمن بأنّ الدّفاع عن الإسلام والحقّ والفضيلة من مهمّات المسلم بَلْهَ الشّاعر الّذي تأتّى موهبةً فريدة لم تُؤْتَ لكثير من المسلمين، ولذلك قد لا يجد بعضهم المندوحة للتّزيّي بمباهج التّعبير والتّصنّع بتجميل القصيد بالصّور والابتكارات الّتي قد تتعارض – في نظره – والمهمّةَ المقدّسةَ الّتي يخوضها، وفي تقديرنا فإنّ مسألة الدّفاع عن مبادئ الإسلام والحقّ والفضيلة تكون عن طريق أجناس أخرى أيضًا بإزاء الشّعر، ولكلّ جنس نسقه الخاصّ وصفاته الّتي لا يصحّ الحيدة عنها حال ترسّمها، والشّعر يكون أكثر تأثيرًا ووقعًا في النّفس إذا بلغ مستوى راقيًا في الإجادة والإبداع، وبالنّظر إلى شعراء فترة صدر الإسلام والّتي شهدت صراعًا مريرًا مع الآخر، نجد الشّعراء المسلمين كانوا يرتجلون الشّعر في غمرة المعارك ومعمعة القتال ولم يؤثّر ذلك بتاتًا على مستوى النّصّ، ولا على جودته، ولا على روح الإبداع فيه؛ لأنّ المسألة مسألة طبع وتملّك لزمام القصيد، وتمرّس عميق في الإبداع.

بيد أنّ القصيدة الإسلامية لم تلبث أن سارت نحو تأصيل وجودها عن طريق خوض غمار التّحديث الّذي يحاول ألاّ يقوقع القصيدة الإسلاميّة داخل إطار محدود، على الرّغم من أنّ بعضهم اكتفى أن يقبع عند حدّ التّقليد والأوزان الخليليّة، خوفًا من انفلات التّمسّك بالأصالة والهويّة، لكنّ تلك الدّعوات قد تمّ تجاوزها من قبل كثير من الشّعراء الإسلاميّين.

(1) المرجع السّابق، ص: 500 – 501.

ويقرّر النّاقد محمّد الشّنطيّ أنّ من صور تطوّر القصيدة الإسلاميّة عند الشّاعر السّعوديّ عبدالرّحمن العشماويّ (و:1376هـ/1956م)، اتّجاهُ النّصّ نحو البناء المشهديّ الّذي يقرّب المضمون في شكل مشهد خطابيّ أو إيحائيّ لرموز في بنية الطّبيعة للإيماء من خلالها إلى عناصر معيّنة، «والشّاعر يحافظ على المدّ الانفعاليّ عبر القصيدة بالانتقال من مشهد حسّيّ إلى آخر نفسيّ، ومن لوحة ناضحة بالأسى إلى أخرى تفيض بالمرح ليصوغ المفارقة العجيبة الّتي تتمثّل في التّقابل والتّوازي بين صور المعاناة»[1]، وهذا ما فعله في قصيدته (غب يا هلال)، والّتي نحى فيها نحو مخاطبة الهلال على لسان طفلة فلسطينيّة في أسلوب وصفيّ وسرديّ مكثّف، يحلّلهاالشّنطيّ بقوله: «وهكذا يمضي الشّاعر في بنائه للقصيدة يراكم المشاهد المتضادّة ويكرّر اللاّزمة، (غب يا هلال) وكأنّها نقطة تمركز وجدانيّة نفسيّة أو نقطة انطلاق للموجة الإيقاعيّة الّتي تنداح مشبّعةً بالانفعال»[2]، إنّ ذلك التّراكم المشهديّ المطعّم بومضات التّكرار، والّتي تلامس المُعطى الوجدانيّ في أغلب سياقات النّصّ، لا نجده حاضرًا في القصيدة التّقليديّة الّتي تسعى لمباشرة الخطاب، وتقريريّة الفكرة.

أمّا على مستوى تطوّر استخدام المفردة ودلالتها الإيحائيّة فإنّ الشّعراء استطاعوا أن ينتقلوا من أسلوب الصّخب الخطابيّ والمقارعة الدّلاليّة إلى ناحية تلمّس اللّفظة الهادئة الّتي تركّز في رأي حسن الهويمل على ما تخلّفه من إيحاءات دِلاليّة عريضة، «وإذا استعرضنا قصائد القصيبيّ، والصّالح، والحازميّ، والخطراويّ، والرّشيد، وجدناهم ينتقون المفردة الموحية الهادئة ذات الظِّلال والدِّلالة الهامشيّة. وهؤلاء خير من يمثّل تحديث التّعامل مع المفردة ومع التّركيب والصّورة»[3]، وهذا الاستخدام الهادئ يُعطي الفرصة للتّحاور والإقناع، ويهتمّ

(1) محمّد صالح الشّنطيّ: التّجربة الشّعريّة الحديثة في المملكة العربيّة السّعوديّة، 229/1.
(2) المرجع السّابق.
(3) حسن بن فهد الهويمل: النّزعة الإسلاميّة في الشّعر السّعوديّ المعاصر، ص: 506.

بتوضيح الرّؤية أكثر من مجرّد المقارعة، وإن كان تحقُّق عنصر المواجهة لا يغرب عن هذا النّوع من الأساليب الشّعريّة. إنّ هذا السّمت هو الّذي سيطر على غالبيّة شعراء الجيل الحديث الإسلاميّين في نظر محمّد الشّبيليّ، حيث إن «الصّفة الغالبة على لغة هذا الشّعر الإسلاميّ الحديث هي أنّ أكثرها يميل روح العصر، في انتقاء الألفاظ الرّقيقة السّهلة الّتي لا يصعب منالُها على عامّة الأدباء، ولا يصعب فهمها على عامّة المتأدّبين، بل على عامّة أهل اللّغة، وليس من المعقول أن نتوقّع أن تتّضح في هذا الشّعر معالمُ الغرابة والبداوة، بعد أن طُبعت سائرُ نواحي الحياة في هذا العصر بالرّقّة»[1].

ونرى هذا التّطوّر قد طال ما هو أوسع من مجرّد اللّفظة ودِلالتها، فنراه واضحًا فيما ذكره الشّنطيّ من «استثمار تكرار أنساق أسلوبيّة بعينها كالنّفي وأفعال الكينونة والنّداء، والتّركيز على أفعال بعينها ومصادر بذاتها... وكذلك المقاطع الحواريّة ممّا يُذكي المرجل الوجدانيّ، ويُعطي القصيدة نَفَسًا ملحميًّا، والتّمركز داخل الذّات فضلاً عن التّوجّه إلى صياغة الحكمة وتأكيد النّزعة التّعليميّة»[2]، في تداخل متناهي مع أساليب الجدّة والتّنويع، والاتّكاء على الملمح الوجدانيّ القادر على تحقيق أعلى مستويات التّأثير والإقناع.

تلوّن القافية والإيقاع

التّلوّن في القافية والإيقاع مسألة تعود إلى الشّعر في عصوره السّابقة، حيث إنّ الخروج عن نسق القافية الواحدة وُجد في بعض الأشكال الشّعريّة التّراثيّة كما في الموشّحات والمسمّطات والرّباعيّات، كما أنّ التّشكيل في الوزن أيضًا كان له حضور في فنون قديمة كالدّوبيت والكان كان والموشّحات، وفي الوقت الحاضر

(1) محمّد بن عبده بن محمّد شبيليّ: الاتّجاه الإسلاميّ في الشّعر السّعوديّ الحديث، ص: 131.
(2) محمّد صالح الشّنطيّ: التّجربة الشّعريّة الحديثة في المملكة العربيّة السّعوديّة، 231/1.

طفرت مسألة الخروج عن القافية الواحدة في أشكال عدّة، كما تشظّت أوزان الخليل لتصل إلى صورة تعدّ من أكثر الإشكاليّات الّتي تناولها الأدباء الإسلاميّون قبولاً وردًّا ألا وهي صورة الشّعر الحرّ أو قصيدة التّفعيلة.

ولئن كان النّقّاد عمومًا قد اختلفوا في قبول قصيدة التّفعيلة في بداية ظهورها – شأن كلّ ما هو جديد– فإنّ المسألة صارت في النّهاية إلى الانتشار والقبول، بل اتّجهت نحو ما هو أكثر تحرّرًا فيما سمّي بعد ذلك بقصيدة النّثر، ولعلّ الاعتراف بها في مضمار الأدب الإسلاميّ جاء متأخرًّا نظرًا لهواجسِ فَقْدِ الذّات وانفلات الهويّة الّتي تخوص في أذهان كثير منهم، لكنّها في الحقيقة وجدت موقعها عند الشّعراء الإسلاميّين، بل إنّ الظّواهر الأدبيّة ليست بالضّرورة معارضةً للتّصوّر الإسلاميّ القائم في أساسه على سلامة الفكرة، ووضوح المضمون، ونصوع الهدف، إنّ التّصوّر الإسلاميّ «لا يحارب الفنون ذاتها، ولكنّه يعارض بعض التّصوّرات والقيم الّتي تعبّر عنها هذه الفنون، ويقيم مقامَها – في عالم النّفس– تصوّرات وقيمًا أخرى قادرةً على الإيحاء بتصوّرات جماليّة إبداعيّة، وعلى إبداع صورٍ فنّيّة أكثر جمالاً وطلاقة، تنبثق انبثاقا ذاتيًّا من طبيعة التّصوّر الإسلاميّ، وتتكيّف بخصائصه المميّزة»[1]، بل نجد الانفتاح الثّقافيّ على تلك الأشكال الفنّيّة الجديدة هو إثراء معمّق للفكرة الإسلاميّة، ودخول بها في عوالم أكثر تأثيرًا في المتلقّي، خاصّة إذا استحضرنا تجارب إسلاميّة رائدة في الشّعر الحرّ كتجربة على أحمد باكثير (ت: 1389هـ/1969م) الّذي نَسب بعضُ الباحثين إليه أوّل تجربة لنصّ حرّ في الوطن العربيّ[2].

(1) سيّد قطب: النّقد الأدبيّ أصوله ومناهجه، ص:104.

(2) أشارت نازك الملائكة في كتابها: قضايا الشّعر المعاصر، (بيروت: دار العلم للملايين، 1970م)، الطّبعة العاشرة، ص: 14 و 346، إلى أنّ عليّ أحمد باكثير كان قد نشر الشّعر الحرّ قبل أن تفعل هي أو يفعله بدر شاكر السّياب، مع مجموعة أخرى من شعراء مصر كمحمود حسن إسماعيل ومحمّد فريد أبي حديد، وشعراء من الوطن العربيّ كعرار الأردنّ ولويس عوض وغيرهما، وقالت ما نصّة: "غير أنّ عليّ أحمد باكثير – من أتباع أبولّو – قد اهتدى إلى الشّعر الحرّ من دون أن يعرف ذلك،

ومن صور التّلوّن الإيقاعيّ الّذي ذكرها محمّد الشّبيليّ أنّنا «نجد في بعض هذا الشّعر – ونعني الشّعر الإسلاميّ – الحفاظ على تفعيلات البحور وأوزانها كما هي معروفة، ولكنّنا نجد الشّاعر يغيّر في نظام القافية فيلجأ إلى المزدوج، أو المربّع، أو المخمّس، أو الموشّح، وغير ذلك من الأنساق الشّعريّة الّتي لا تلتزم قافية واحدة في العمل الشّعريّ الواحد»[1]، وربّما يصاحب التّجديد في القافية التّنويع في الوزن والمقاطع، «فمنهم من نوّعها على شكل مقاطع تتغيّر في كلّ مقطع، وقد يأتي ذلك مع تغيّر الوزن»[2]، فالأمران غير متلازمين على أيّة حال.

وفي تجربة الشّعر الحرّ استطاع الشّاعر الإسلاميّ الخليجيّ أن يندغم مع هذا الشّكل الشّعريّ بكلّ اقتدار، ويعتقد محمّد الشّنطيّ أنّه وظّف آليّات قصيدته الحديثة من سرد شعريّ وبناء مشهديّ وتسرّب وجدانيّ ووحدة عضويّة لتتخلّق في شكلٍ إيقاعيّ جديد، فجاءت القصيدة بكلّ تفعيلاتها أكثر إيقاعًا، وأعطت ظاهرًا تفعيليًّا نازحًا عن رتابة التّفعيلات الخليليّة، وإن كانت لا تخرج عن قوانين الإيقاع وموسيقا الشّعر العامّة، في تجربةٍ قوامها «التّدفّق النّغميّ الإيقاعيّ، والجسارة الغنائيّة الّتي تحفّز مجرىً عريضًا في وجدان المتلقّي، وتستمدّ كثافتها من حرارة التّجربة وطزاجة الحادثة أو الواقعة، وثراء المعجم وانتمائه إلى قاموس وجدانيّ يجمع الكونيّ والطّبيعيّ والإنسانيّ والإسلاميّ»[3]، ولعلّنا لن نجانب الصّواب إذا قلنا إنّ دخول الشّعر الحرّ في نسيج القصيدة الإسلاميّة أعطاها سماتٍ أكثر تنوّعًا وقابليّة للتّموضع في قضايا عصريّة ملحّة بكلّ رشاقة وفاعليّة.

فإنّه نظم مسرحيّته – السّماء أو أخناتون ونفرتيتي – سنة 1943م من بحر معيّن هو (المتقارب)، وجاءت الأشطر فيه بعدد من التّفعيلات غير متساوية، ولكنّه – مع ذلك – أطلق عليه اسم (الشّعر المرسل)، لأنّه لم يتقيّد فيه بوحدة القافية، فكان بموقفه هذا يذكّرنا بالرّحالة (كرستوف كولومبس) الّذي اكتشف أمريكا وهو يظنّ أنّها إحدى جزر الهند الشّرقيّة".

(1) محمّد بن عبده بن محمّد شبيليّ: الاتّجاه الإسلاميّ في الشّعر السّعوديّ الحديث، ص: 162 – 163.

(2) حسن بن فهد الهويمل: النّزعة الإسلاميّة في الشّعر السّعوديّ المعاصر، ص: 547.

(3) محمّد صالح الشّنطيّ: التّجربة الشّعريّة الحديثة في المملكة العربيّة السّعوديّة، 231/1.

استخدامات الصّورة الفنّيّة

الصّورة تظهر بمفهومها التّقليديّ عند الشّعراء المحافظين الّذين يشعرون بالدّفء في مجاورة التّقليد البحت، وعلى حدّ تعبير حسن الهويمل فإنّهم راموا الالتزام بسطحيّة الصّورة فأصبحت عندهم «لا تخرج عن التّراكيب البلاغيّة المألوفة، فإمّا أن تكون حسيّة أو معنويّة أو على كلا الاتّجاهين ترتبط بالوحدة البلاغيّة وتستعين بأدوات البيانيّين... وتلك الصّور وإن كانت مثيرة من النّاحية الجماليّة، إلاّ أنّها لا تُسهم في تأكيد أو تعميق الغرض الرّئيس للقصيدة... لكنّها على أيّة حال تحدّد مذهبه الفنّيّ المحافظ»[1]، وهذا لا يعني أنّ الصّورة التّقليديّة غير قادرة على التّعبير عن المعنى وتجسيده، إنّما هي لا تواكب مظاهر التّحديث وحركة النفس الحديثة المتّسمة بصفات خاصّة فرضتها المؤثّرات البيئيّة المعاصرة الّتي تحيط بالإنسان، والمدى الفكريّ الّذي انداح عقله فيه، وإلاّ فإنّ الصّورة التّقليديّة في سياقها الزّمني السّالف كانت ذات وقع مؤثّر، وهي حداثيّة في فترتها تلك.

وإذا كانت القصيدة الإسلاميّة قد سايرت موجات التّحديث الشّكليّ في المفردات والتّراكيب والأساليب وحتّى الأوزان، فإنّ الصّورة قد خضعت بدورها لموجات التّحديث تلك، فلم تعد الصّورةُ منحصرةً في الشّكل الاستعاريّ السّطحيّ، بل حاول كثير من الشّعراء اقتناص أوجه تخييليّة حديثة لم ترد في شعر التّقليديّين.

لكنّ الملمح المباشر في الحديث عن حدود الصّورة في الشّعر الخليجيّ الإسلاميّ الحديث يكمن في تناول الشّعراء وصف المناسبات الإسلاميّة، كالحجّ والعيد والصّيام، وشعائر العبادات كالصّلاة والأذان وقراءة القرآن الكريم؛ ولأنّ تلك الموضوعات موضوعات حيّة دائمًا، فالصّور الّتي يعبّر عنها تتّخذ - في نظر الشّبيليّ - طابع الحركة والحياة والوصف الحسّيّ المباشر، ومن ثمّ فإنّ الخيال له

(1) حسن بن فهد الهويمل: النّزعة الإسلاميّة في الشّعر السّعوديّ المعاصر، ص: 566 - 567.

تدخّل مباشر في رسم تلك الصّورة، وتحديد أبعادها، وجمع أجزائها في مشاهد تصويريّة تشخّص عناصر المشهد ككلّ، ويقوم بالتقاط أجزاء الصّورة ويرسمها بخيالة الخاصّ ويصبّها في قالب لا يُرى بالعين المجرّدة، كما عند الشّاعر السّعوديّ محمّد عليّ السّنوسيّ (ت:1407هـ/1987م) الّذي يصف أذان الفجر وما يُصاحبه من تجدّد لحركة الكون والحياة بعد هدأة اللّيل، فرسم «صورة حيّة متحرّكة تتلاحق فيها أجزاء الصّورة، مكوّنةً الصّورة الكبرى: ارتفاع الأذان، في انبلاج الفجر، واللّيل ساكن، ولقاء بين الملائك، والإيمان والمؤمنين من غير أذان، ودعوة تحمل الحياة إلى الكون كلّه، هذا التّتابع أعطى الصّورة شيئًا من الإبداع، ثمّ أنّ الخيال ألبس الصّورة ثوبًا بديعًا، اعتمد فيه الشّاعر على الأشباه والنّظائر من المحسّنات لتقريب المعنى، فنفحات الأذان كالنّسمات العليلة في الخمائل والجنائن، والنّفوس ترتاح لتلك النّفحات ارتياح الرّوابي لقطرات المطر الّذي يبعث فيها الحياة والإخصاب، وهذا التّنظير بين المعنويّات والمحسّنات أسهم في إدراك الصّورة»[1].

وتكون الصّورة ذات أبعاد زمنيّة حين يستدعي الشّاعر الماضي، ويحاول أن يوجد مساحاتِ تقاطع أو افتراق بين التّاريخ وبين الواقع المُعاش، حينها تتعمّق الصّورة لتكون ذات مضامين وإشارات شاهدةً على تغاير الزّمان، حاشدةً في عقليّة المتلقّي مجموعةً من العناصر والأفكار والتّداخلات الّتي تنتجها تلك المقاربة التّاريخيّة.

ومن ذلك قراءة محمّد الشّنطيّ لقصيدة (من تراتيل حرّاس ابن قتيبة) للشّاعر السّعوديّ صالح سعيد الزّهرانيّ (و:1381هـ/ 1961م) حيث «ينخرط في رواية الماضي مستحضرًا الرّاهن... وقد جاء التّعبير هنا مدوّرًا بعفويّة وحميميّة تكاد تجافي الصّياغة الشّعريّة، ولكنّها في إطار النّصّ موظّفةً توظيفًا جماليًّا مقبولاً، وتُبرز النّزعة الإسلاميّة باستخدام الأنساق التّعبيريّة للأذن... وقد بدا

(1) محمّد بن عبده بن محمّد شبيليّ: الاتّجاه الإسلاميّ في الشّعر السّعوديّ الحديث، ص: 263.

الرّمز قريبًا وكذلك المجاز... غير أنّه عاد إلى الخطاب المباشر... وحينما تتعامل القصيدة مباشرة مع الجانب الفكريّ أو السّياسيّ تتنازل بالضّرورة عن جزء من جماليّاتها»[1]، ورمزيّة التّاريخ قد لا تُتْخم بصور استعاريّة أو تخييليّة كثيرة، بقدر ما تمتلئ بتناظرات وطاقات إبداعيّة فاعلة ومؤثّرة وذلك من خلال تكوين مدلولات لغويّة واسعة، بحيث تَتَّحِدُ دلالات التّاريخ مع الرّاهن في ترابط موحّد يستطيع الشّاعر أن يجسّد به عدّة مقاصد نفسيّة وفكريّة ودينيّة وفلسفيّة وإنسانيّة، وذلك لما يتضمّنه الرّمز التّاريخيّ من إلهام فنّيّ تجعل الشّاعر يمثّل التّجربة الزّمنيّة السّالفة المحَّددة في حدث معيّن أو شخوص معيّنين، ليجعلها تجربةً إنسانيّة حاضرة عبر الزّمن.

****

(1) محمّد صالح الشّنطيّ: التّجربة الشّعريّة الحديثة في المملكة العربيّة السّعوديّة، 240/1 - 242.

خاتمة

إنّ الحضور اللاّفت للشّعر الخليجيّ الحديث في المشهد الشّعريّ العربيّ والعالميّ أسّس لعمليّات نقديّة ثرّة، وبنى من خلال مجموع الدّراسات الّتي تناولته رؤىً موازيةً شَخَصَتْ من داخل النّظريّات العامّة للاتّجاهات النّقديّة، وقد أكّد عمقُ ذلك التّناول مكانةَ التّجربة الشّعريّة لشعراء الخليج العربيّ ورصانة الدّراسات الّتي قامت عليه من قبل روّاد النّقد الخليجيّين وغير الخليجيين، وقد دلّ مجموع تلك الدّراسات على استيعاب النّقّاد للمكوّنات الأساسيّة للمناهج النّقديّة على الرّغم من تجاوز بعضهم لجوانب من السّياقات التّأسيسيّة لها، وذلك من أثر الافتراق الطّبيعيّ بين الثّقافات.

لقد حاولت دراستنا هذه إلقاء الضّوء على مسألة مهمّة نرى أنّ الحديث عنها لا يمكن استيفاؤه، فما حوته من دراسات نقديّة ما هو إلا جزء يسير من دراسات أخرى كثيرة، فالتّجارب الشّعريّة لا حدّ لها، ومن ثمّ فإنّ القراءات النّقديّة تتوالى في الظّهور، ونأمل أن تكون مفتتحًا لدراسات أخرى تبحر في مضامين النّقد الحديث للشّعر الخليجيّ.

****

المصادر والمراجع

أوّلًا: المصادر

- أبوالحسن حازم القرطاجنّيّ: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (تحقيق محمّد حبيب ابن الخوجة)، بيروت: دار الغرب الإسلاميّ، (1986م)، الطّبعة الثّالثة.
- أبوالحسن محمّد بن أحمد ابن طباطبا: عيار الشّعر، (تحقيق عبدالعزيز بن ناصر المانع)، القاهرة: مكتبة الخاجي.
- أبوالفتح ضياء الدّين نصر الله ابن الأثير: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، (تحقيق محمّد محي الدّين عبدالحميد)، المكتبة العصريّة، (1995م).
- أبوالفتح عثمان ابن جنّيّ: الخصائص، (تحقيق محمّد على النّجّار)، بيروت: عالم الكتب، (1403هـ / 1983م)، الطّبعة الثّالثة.
- أبوالفرج الأصفهانيّ: الأغاني: (تحقيق سمير جابر)، بيروت: دار الفكر، الطّبعة الثّانية.
- أبوالفرج قدامة ابن جعفر: نقد الشّعر، (تحقيق وتعليق محمّد عبدالمنعم خفاجيّ)، القاهرة: مكتبة الكلّيّات الأزهريّة، (1398هـ / 1978م)، الطّبعة الأولى.
- أبوالفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، بيروت: دار صادر، (1414هـ / 1994م)، الطّبعة الثّالثة.

- أبوالقاسم الحسن بن بشر الآمديّ: الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتريّ، (تحقيق السّيّد صقر)، القاهرة: دار المعارف، (1992م)، الطّبعة الرّابعة.
- أبوحيّان التّوحيديّ: المقابسات، مصر: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، (2000م).
- أبوداود سليمان بن الأشعث السجستانيّ الأزديّ: سنن أبي داود، (إعداد وتعليق عزّت عبيد الدّعّاس وعادل السّيّد)، دمشق: دار الحديث للطّباعة والنّشر والتّوزيع.
- أبوسعيد السّيرافيّ: ضرورة الشّعر، تحقيق: رمضان عبدالتّوّاب، بيروت: دار النّهضة العربيّة، (1415 هـ / 1995م)، الطّبعة الأولى.
- أبوسليمان حمد بن إبراهيم الخطّابيّ: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للخطّابيّ والرّمانيّ وعبدالقاهر الجرجانيّ، (تحقيق محمّد خلف الله ومحمّد زغلول سلام)، مصر: دار المعارف، الطّبعة الأولى.
- أبوعبدالله الحسين بن أحمد الزّوزنيّ: شرح المعلّقات السّبع، بيروت: دار الجيل.
- أبومحمّد عبدالله بن مسلم ابن قتيبة: الشّعر والشّعراء، (تحقيق أحمد محمّد شاكر)، القاهرة: دار المعارف، (1982م).
- أبوهلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكريّ: كتاب الصّناعتين.. الكتابة والشّعر، (صحّحه وفسّر غريب ألفاظه السّيّد محمّد أمين الخانجيّ)، تركيا: نظارة المعارف الجليلة، الأستانة العليّة، (1319هـ)،الطّبعة الأولى.
- أرسطو: فنّ الشّعر، (ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة)، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، (1983م).
- البغداديّ، عبدالقادر بن عمر، خزانة الأدب ولبّ لباب العرب، (تحقيق عبدالسّلام هارون)، القاهرة: مكتبة الخانجيّ، (1409هـ / 1989م)، الطّبعة الثّانية.

- الحافظ أحمد بن عليّ بن حجر العسقلانيّ: فتح الباري بشرح صحيح البخاريّ، (تحقيق محمّد فؤاد عبدالباقي)، القاهرة: دار البيان للتّراث، (1407هـ / 1987م)، الطّبعة الأولى.
- المعافي بن زكريّا النهروانيّ أبوالفرج الجريريّ: الجليس الصّالح الكافي، والأنيس النّاصح الشّافي، (دراسة وتحقيق محمّد مرسيّ الخوليّ)، عالم الكتب، (1413هـ / 1993م)، الطّبعة الأولى.
- جلال الدّين محمّد بن عبدالرّحمن القزوينيّ: التّلخيص في علوم البلاغة، (ضبطه وشرحه عبدالرّحمن البرقوقيّ)، بيروت: دار الكتاب العربيّ.
- عبد القاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز، (قرأه وعلّق عليه محمود محمّد شاكر)، دار المدنيّ بجدّة، (1413هـ / 1992م)، الطّبعة الثّالثة.
- عبدالقاهر الجرجانيّ: أسرار البلاغة، (قرأه وعلّق عليه محمود محمّد شاكر)، دار المدنيّ بجدّة، (1412هـ / 1991م)، الطّبعة الأولى.
- عبدالله ابن المعتزّ: كتاب البديع، (اعتنى به وعلق عليه إغناطيوس كراتشقوفسكي)، بيروت: دار الميسرة، (1402هـ / 1983م)، الطّبعة الثّالثة.
- عليّ بن أحمد بن محمّد الحسن المرزوقيّ: شرح ديوان الحماسة، (تحقيق أحمد أمين وعبدالسّلام هارون)، بيروت: دار الجيل، (1411هـ / 1991م)، الطّبعة الأولى.
- علي بن محمّد أبوالحسن الآمديّ: الإحكام في أصول الأحكام، (تحقيق سيّد الجميليّ)، بيروت: دار الكتاب العربيّ، (1404هـ)، الطّبعة الأولى.
- عمر بن بحر الجاحظ: البيان والتّبيين، (تحقيق وشرح عبدالسّلام هارون)، مصر: مكتبة الخانجيّ.
- عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، (تحقيق عبدالسّلام محمّد هارون)، مصر: شركة ومطبعة مصطفى البابيّ الحلبيّ وأولاده، (1385هـ / 1965م)، الطّبعة الثّانية.

- نور الدّين عليّ بن أبي بكر الهيثميّ: مجمع الزّوائد ومنبع الفوائد، بيروت: دار الكتب العلميّة، (1408هـ / 1988م).
- يحيى بن حمزة العلويّ اليمنيّ: الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، القاهرة: مطبعة المقتطف، (1332هـ / 1914م).

ثانيًا: المراجع:

- أبوالقاسم الشّابيّ: الخيال الشّعريّ، تونس: الشّركة القوميّة، (1960م).
- أحمد الجدع: إبراهيم العريّض شاعر من البحرين، عمان: دار الضّياء للنّشر والتّوزيع، (1407هـ / 1986م)، الطّبعة الثّالثة.
- أحمد الدّوسريّ: اتّجاهات الشّعر المعاصر في الجزيرة العربيّة، القاهرة: هفن للنّشر والتّرجمة والبرمجيّات، (2009م)، الطّبعة الأولى.
- أحمد الشّايب: أصول النّقد الأدبيّ، القاهرة: مكتبة النّهضة المصريّة، (1973م)، الطّبعة الثّامنة.
- أحمد محمّد عليّ: الأدب الإسلاميّ ضرورة، دار الصّحوة، (1411هـ / 1991م)، الطّبعة الأولى.
- أحمد محمود خليل: في النّقد الجماليّ.. رؤية في الشّعر الجاهليّ، دمشق: دار الفكر، (1417هـ / 1996م)، الطّبعة الأولى.
- أدونيس: الثّابت والمتحوّل.. بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب، بيروت: دار السّاقي، (1994م)، الطّبعة السّابعة.
- أطلس للنّشر والإنتاج الإعلاميّ، (2005م)، الطّبعة الخامسة.
- أمينة غُصّن: قراءات غير بريئة في التّأويل والتّلقّي، بيروت: دار الآداب للنّشر والتّوزيع، (1999م)، الطّبعة الأولى.

- أنور مُغيث: التّفكيك والفلسفة، مقدّمة لكتاب: في علم الكتابة لجاك دريدا، (ترجمة وتقديم أنور مغيث ومنى طُلبة)، القاهرة: المركز القوميّ للتّرجمة، (2008م)، الطّبعة الثّانية.
- إبراهيم فتحيّ: معجم المصطلحات الأدبيّة، القاهرة: دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع، (2000م)، الطّبعة الأولى.
- إبراهيم مصطفى: إحياء النّحو، القاهرة: مطبعة لجنة التّأليف والنّشر، (1413هـ / 1992م)، الطّبعة الثّانية.
- إدريس الجبريّ: الإمكانات والعوائق في المشاكلة والإمكان. ضمن كتاب: الغّذّاميّ النّاقد.. قراءة في مشروع الغذّاميّ النّقديّ، (تحرير وتقديم عبدالله بن إسماعيل السّماعيل)، المملكة العربية السعودية: مؤسّسة اليمامة الصّحافيّة،(1422هـ)، كتاب الرياض: رقم: (98/97).
- المعجم الفلسفي، القاهرة: مجمع اللّغة العربيّة، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، (1403هـ / 1983م).
- المليح إدريس: الرّؤية والمنهج عند الغذّاميّ، ضمن كتاب: الغّذّاميّ النّاقد.. قراءة في مشروع الغذّاميّ النّقديّ، (تحرير وتقديم عبدالله بن إسماعيل السّماعيل)، المملكة العربية السعودية: كتاب الرياض: مؤسّسة اليمامة الصّحافيّة، رقم: (98/97).
- الهاشميّ، علويّ، (1418هـ)، ظاهرة التّعالق النّصيّ في الشّعر السّعوديّ الحديث، المملكة العربيّة السّعوديّة: مؤسّسة اليمامة الصّحفيّة، رقم (52 – 53).
- الهاشميّ، علويّ، (1993م). السّكون المتحرّك.. دراسة في البنية والأسلوب.. تجربة الشّعر المعاصر في البحرين نموذجًا، دولة الإمارات العربيّة المتّحدة: منشورات اتّحاد كُتّاب وأدباء الإمارات.

- الهاشميّ، علويّ، (1994م)، ما قالته النّخلة للبحر.. دراسة للشّعر الحديث في البحرين، بيروت: المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، الطّبعة الثّانية.
- الهاشميّ، علويّ، (د.ت). ضفّتان لنهر واحد، دراسة نظريّة وتطبيقيّة في شعر البحرين المعاصر، مملكة البحرين: مطبوعات مركز الشّيخ إبراهيم بن محمّد آل خليفة للثّقافة والبحوث.
- الهويمل، حسن بن فهد، (1404هـ)، اتّجاهات الشّعر المعاصر في نجد، المملكة العربية السعودية: نادي القصيم الأدبيّ، الطّبعة الأولى.
- الهويمل، حسن بن فهد، (1419هـ / 1999م). النّزعة الإسلاميّة في الشّعر السّعوديّ المعاصر.. دراسة فنّيّة وموضوعيّة، الأمانة العامّة للاحتفال بمرور مئة عام على تأسيس المملكة.
- الوهيبيّ، فاطمة، (2005م)، المكان والجسد والقصيدة.. المواجهة وتجليّات الذّات، المركز الثّقافيّ العربيّ، الطّبعة الأولى.
- برجاويّ، عبدالرّؤوف، (1401هـ / 1981م)، فصول في علم الجمال، بيروت: دار الآفاق الجديدة، الطّبعة الأولى.
- جبّور عبدالنّور: المعجم الأدبيّ، بيروت: دار العلم للملايين، (1984م)، الطّبعة الثّانية.
- حاتم الصّكر: د. عبدالله الغذّاميّ.. المشاكل والاختلاف. ضمن كتاب: الغذّاميّ النّاقد.. قراءة في مشروع الغذّاميّ النّقديّ، تحرير وتقديم: عبدالله بن إسماعيل السّماعيل، المملكة العربية السعودية: كتاب الرياض: مؤسّسة اليمامة الصّحافيّة، رقم: (98/97).
- حلمي محمّد القاعود: الواقعيّة الإسلاميّة في روايات نجيب الكيلانيّ، عمان: دار البشير، (1416هـ / 1996م)، الطّبعة الأولى.

- خليفة بن عربيّ: إشكاليّة الذّوق الفنّيّ عند محمود محمّد شاكر، سوريا: صفحات للدّراسات والنّشر، (2010م)، الطّبعة الأولى.
- سعد البازعيّ: ثقافة الصّحراء.. دراسة في أدب الجزيرة المعاصر، الرياض: شركة العبيكان للطّباعة والنّشر، (1412هـ /1991م)، الطّبعة الأولى.
- سعد البازعيّ: أبواب القصيدة.. قراءة باتّجاه الشّعر، المركز الثّقافيّ العربيّ، (2004م)، الطّبعة الأولى.
- سلمى خضراء الجيّوسيّ: الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربيّ الحديث، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، (2007م)، الطّبعة الثّانية.
- سيّد قطب: النّقد الأدبيّ أصوله ومناهجه، القاهرة: دار الشّروق، (1410هـ / 1990م)، الطّبعة السّابعة.
- سيّد قطب: خصائص التّصوّر الإسلاميّ ومقوّماته، القاهرة: دار الشّروق، (1423هـ / 2002م)، الطّبعة الخامسة عشرة.
- سيّد قطب: مهمّة الشّاعر في الحياة، دار الجمل، (1996م)، الطّبعة الأولى.
- شاكر عبدالحميد: علم نفس الإبداع، القاهرة: دار غريب للنّشر والتّوزيع.
- صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر ومصطلحاته،
- صلاح فضل: منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبيّ، القاهرة: دار المعارف، (1980م)، الطّبعة الثّانية.
- صلاح فضل: نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، القاهرة: دار الشّروق، (1419هـ / 1998م)، الطّبعة الأولى.
- عادل سليمان جمال: جمهرة مقالات الأستاذ محمود محمّد شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجيّ، (2003م)، الطّبعة الأولى.

- عبّاس محمود العقّاد: المجموعة الكاملة، بيروت: دار الكتاب اللّبنانيّ، (1984م).
- عبد السّلام بن محسن آل عيسى: دراسة نقديّة في المرويّات الواردة في شخصية عمر بن الخطّاب رضي الله عنه وسياسته الإداريّة، المملكة العربية السعودية: عمادة البحث العلميّ بالجامعة الإسلاميّة بالمدينة المنوّرة، (1423هـ/2002م)، الطّبعة الأولى.
- عبدالرّحمن البرقوقيّ: شرح ديوان حسّان بن ثابت الأنصاريّ، بيروت: دار الكتاب العربيّ، (1410هـ / 1990م).
- عبدالرّحمن بدويّ: الموسوعة الفلسفيّة، بيروت: المؤسّسة العربيّة للطّباعة والنّشر، (1984م)، الطّبعة الأولى.
- عبدالسّلام الحوفيّ: شرح ديوان الخنساء، بيروت: دار الكتب العلميّة، لبنان: (1405هـ / 1985م)، الطّبعة الأولى.
- عبدالسّلام المسدّيّ: الأسلوبيّة والأسلوب، الدّار العربيّة للكتاب، الطّبعة الثّالثة.
- عبدالعزيز حمّودة: الخروج من التّيه.. دراسة في سلطة النّصّ، الكويت: المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، (1424هـ / 2003م)، سلسلة كتب عالم المعرفة رقم (298).
- عبدالعزيز حمّودة: المرايا المحّدبة.. من البنيويّة إلى التّفكيك،، الكويت: المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، (1998م)، سلسلة كتب عالم المعرفة رقم (232).
- عبدالعزيز حمّودة: المرايا المقعّرة.. نحو نظريّة نقديّة عربيّة، الكويت: المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، (2001م) سلسلة كتب عالم المعرفة.

- عبدالغفّار، السّيّد أحمد، (1400هـ / 1980م). ظاهرة التّأويل وصلتها باللّغة، المملكة العربية السعودية: دار الرّشيد للنّشر والتّوزيع.
- عبدالقادر فيدوح: إراءة التّأويل ومدارج معنى الشِّعر، دمشق: دار صفحات للدّراسات والنّشر، (2009م)، الطّبعة الأولى.
- عبدالقادر فيدوح: الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، عمان: دار صفاء للنّشر والتّوزيع، (1419هـ / 1998م)، الطّبعة الأولى.
- عبدالقادر فيدوح: النّزوع الدّراميّ و انشطار الذّات بين استدعاء الماضي وخيبة الحاضر. ضمن مجموعة أبحاث تحت عنوان: شعر الشّيخ أحمد محمّد آل خليفة.. الطّبيعة والذّاكرة، مملكة البحرين، جامعة البحرين، كليّة الآداب، اللّجنة الثّقافيّة، (2005م).
- عبدالله أبوهيف: الحداثة في الشّعر السّعوديّ.. قصيدة سعد الحميدين نموذجا، الدّار البيضاء، المركز الثّقافيّ العربيّ، (2002م)، الطّبعة الأولى.
- عبدالله بن أحمد الفيفيّ: حداثة النّصّ الشّعريّ في المملكة العربية السعودية: المملكة العربية السعودية: النّادي الأدبيّ بالرياض، (2005م)، الطّبعة الأولى.
- عبدالله فرج المرزوقيّ: إبراهيم العريّض شاعرًا.. دراسة نقديّة وفنّيّة، قطر: المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والتّراث، (2002م)، الطّبعة الأولى.
- عبدالله محمّد الغذّاميّ: الخطيئة والتّكفير.. من البنيويّة إلى التّشريحيّة.. قراءة لنموذج إنسانيّ معاصر، المملكة العربية السعودية: النّادي الأدبيّ الثّقافيّ بجدة، (1405هـ / 1985م)، الطّبعة الأولى.
- عثمان الصّالح العليّ الصّوينع: حركات التّجديد في الشّعر السّعوديّ المعاصر، طبعة خاصّة بالمؤلّف، (1408هـ / 1987م)، الطّبعة الأولى.
- عزّ الدّين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ، القاهرة: دار الفكر العربي. (1412هـ / 1992م).

- عزّالدّين إسماعيل: الشّعر العربيّ المعاصر.. قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، القاهرة: دار الفكر العربيّ، (1987م)، الطّبعة الثّالثة.
- علي علي صُبْح، وعبدالعزيز شرف: الأدب الإسلاميّ المفهوم والقضيّة، دار الجيل، (1412هـ / 1992م)، الطّبعة الأولى.
- محمّد أحمد البنكيّ: دريدا عربيًّا.. قراءة التّفكيك في الفكر النّقديّ العربيّ، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، (2005م)، الطّبعة الأولى.
- محمّد إبراهيم الدّبيسيّ: في ذاكرة الصّحراء.. دراسة في نصوص شعريّة سعوديّة معاصرة، المملكة العربية السعودية: نادي المدينة المنوّرة الأدبّي، (1414هـ / 1993م)، الطّبعة الأولى.
- محمّد الغزاليّ: حقيقة القوميّة العربيّة وأسطورة البعث العربيّ، القاهرة: نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (2005م)، الطّبعة الثّالثة.
- محمّد الماكريّ: الشّكل والخطاب.. مدخل لتحليل ظاهراتيّ، بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ، (1991م)، الطّبعة الأولى.
- محمّد بن عبده بن محمّد شبيليّ: الاتّجاه الإسلاميّ في الشّعر السّعوديّ الحديث.. قيمه الفنّيّة في موازين النّقد، رسالة ماجستير نوقشت في جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة، كليّة اللّغة العربيّة، (إشراف بدويّ طبانة)، (1405 / 1985م).
- محمّد صالح الشّنطيّ: التّجربة الشّعريّة الحديثة في المملكة العربيّة السّعوديّة.. دراسة نقديّة.. رؤية وشهادة، المملكة العربية السعودية: دار الأندلس للنّشر والتّوزيع، (1423هـ / 2003م)، الطّبعة الأولى.
- محمّد عبدالرّزّاق عبدالغفّار: الخوف من الآخر.. النّظريّة الغربيّة في النّقد العربيّ الحديث، ضمن كتاب: المرجعيّات في النّقد والأدب واللّغة، الأردنّ: مؤتمر النّقد الدّوليّ الثّالث عشر، جامعة اليرموك، (2010م).

- محمّد عبدالرّزّاق عبدالغفّار: عبدالقاهر الجرجانيّ في النّقد العربيّ الحديث، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، (2002م)، الطّبعة الأولى.
- محمّد عزّام: مصطلحات نقديّة من التّراث الأدبيّ العربيّ، دمشق: منشورات وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، (1995م)، الطبعة الأولى.
- محمّد عزيز نظميّ سالم: الجماليّة وتطوّر الفنّ، الإسكندرية: مؤسّسة شباب الجامعة، (1996م).
- محمّد قطب: منهج الفنّ الإسلاميّ، القاهرة: دار الشّروق، (1403هـ / 1983م)، الطّبعة السّادسة.
- محمّد محمود زيتون وصبحي سعيد طوقان: فلسطين ضحيّة المؤامرات، الإسكندرية: الوكالة العربيّة للدّعاية والنّشر.
- محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعريّ.. إستراتيجيّة التناصّ، الدّار البيضاء، المركز الثّقافيّ العربيّ، (1992م)، الطّبعة الثّالثة.
- محمود محمّد شاكر: نمطٌ صعبٌ ونمطٌ مخيفٌ، المملكة العربية السعودية: دار المدنيّ بجدة، (1416هـ / 1996م)، الطّبعة الأولى.
- محمود محمّد شاكر: أباطيل وأسمار، المملكة العربية السعودية: دار المدنيّ بجدة، (1973م)، الطّبعة الأولى.
- محمود محمّد شاكر: المتنبي، القاهرة: مكتبة الخانجيّ، (1407هـ / 1987م).
- محمود محمّد شاكر: رسالة في الطّريق إلى ثقافتنا، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، (1997م).
- مصطفى السّعدنيّ: التّناصّ الشّعريّ.. قراءة أخرى لقضيّة السّرقات، الإسكندرية: منشأة المعارف، (1991م).

- مصطفى صادق الرافعيّ: أوراق الورد، بيروت: دار الكتاب العربي، (1402هـ / 1982م)، الطّبعة العاشرة.
- مصطفى عليّان: مقدّمة في دراسة الأدب الإسلاميّ، دار المنار بجدة، (1405هـ / 1985م)، الطّبعة الأولى.
- معجب الزّهرانيّ: تعدّديّة الشّكل في الكتابة الشّعريّة الحديثة، ضمن كتاب: القصيدة الحديثة في الخليج العربيّ.. أبحاث مهرجان الشّعر الثّالث لمجلس التّعاون لدول الخليج العربيّ بدولة البحرين، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، (2000م)، الطّبعة الأولى.
- مفيد عرونق: أضواء على الصّراع العربيّ الإسرائيليّ، بيروت: منشورات دار النّضال للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (1990م)، الطّبعة الأولى.
- مندور، محمدّ، (د.ت). الأدب ومذاهبه، القاهرة: دار نهضة مصر للطّبع والنّشر والتوزيع.
- مندور، محمّد، (د.ت). النّقد المنهجيّ عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللّغة، القاهرة: دار نهضة مصر للطّبع والنّشر.
- منذر عيّاشيّ: الكتابة الثّانية وفاتحة المتعة، المركز الثّقافيّ العربيّ، الطّبعة (1998م)، الأولى.
- منير البعلبكيّ: معجم أعلام المورد، بيروت: دار العلم للملايين، (1992م)، الطبعة الأولى.
- ميجان الرّويليّ وسعد البازعيّ: دليل النّاقد الأدبيّ، الدّار البيضاء، المركز الثّقافيّ العربيّ، (2000م)، الطّبعة الثّالثة.
- نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، بيروت: دار العلم للملايين، (1970م)، الطّبعة العاشرة.

- ناصف، مصطفى، (1420هـ/ 2000م)، نظريّة التّأويل، المملكة العربية السعودية: النّادي الأدبيّ الثّقافيّ بجدة: الطّبعة الأولى.
- ناصف، مصطفى، (1983م)، الصّورة الأدبيّة، بيروت: دار الأندلس، الطّبعة الثّانية.
- ناظم، حسن، (1994م)، مفاهيم الشّعريّة، المركز التّراثيّ العربيّ، الطّبعة الأولى.
- نبيل راغب: النّقد الفنّيّ، القاهرة: مكتبة مصر ودار مصر للطّباعة.
- نبيهة قارّة: الفلسفة والتّأويل، بيروت: دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، (1998م)، الطّبعة الأولى.
- نجيب الكيلانيّ: رحلتي مع الأدب الإسلامّي، بيروت: مؤسّسة الرّسالة، (1406هـ / 1985م)، الطّبعة الأولى.
- نجيب الكيلانيّ: مدخل إلى الأدب الإسلاميّ، قطر: وزارة الشّؤون الإسلاميّة بقطر، كتاب الأمّة رقم (14).
- نجيب محمّد البهبيتيّ: أبوتمّام الطّائيّ حياته وحياة شعره، الدّار البيضاء، دار الثّقافة، (1402هـ / 1982م).
- نجيب محمّد البهبيتيّ: المعلّقات سيرةً وتاريخًا، المغرب: دار الثّقافة، (1402هـ / 1982م)، الطّبعة الأولى.
- نجيب محمّد البهبيتيّ: تاريخ الشّعر العربيّ حتّى آخر القرن الثّالث الهجريّ، الدّار البيضاء، دار الثّقافة، (1982م).
- نصر الدّين إبراهيم أحمد حسين: الأدب الإسلاميّ دراسة نظريّة وتطبيقيّة، ماليزيا: مطبعة الجامعة الإسلاميّة العالميّة، (2008م)، الطّبعة الثّانية.

- نصر الدّين إبراهيم أحمد حسين: النّقد في العصر الجاهليّ بين الذّاتيّة والموضوعيّة، ماليزيا: الجامعة الإسلاميّة العالميّة، (2008م)، الطّبعة الأولى.
- نصر حامد أبوزيد: مفهوم النّصّ في دراسة علوم القرآن، لبنان: المركز الثّقافيّ العربيّ للطّباعة والنّشر والتّوزيع،(1994م).
- نعيمة، ميخائيل، (1991م)، الغربال، نوفل للنّشر، الطّبعة الخامسة عشرة.
- نوال محمّد عطيّة: علم النّفس اللّغويّ، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، (1983م)، الطبعة الثّانية.
- هارون، عبدالسّلام، (1413هـ / 1992م)، تهذيب سيرة ابن هشام، بيروت: مؤسّسة الرّسالة، الطّبعة الحادية والعشرون.
- هشام مصطفى: شاعر بحجم الألم.. دراسة بنيويّة في نصوص سعيد الصّقلاويّ، مملكة البحرين: منشورات مؤسّسة الدّوسريّ للثّقافة والإبداع، (2010م)، الطّبعة الأولى.
- هلال، محمّد غنيميّ، (1987م)،. النّقد الأدبيّ الحديث، بيروت: دار العودة.
- هلال، محمّد غنيميّ، (د.ت). قضايا معاصرة في الأدب والنّقد، القاهرة: دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر.
- وليد قصّاب: مناهج النّقد الأدبيّ الحديث.. رؤية إسلاميّة، دمشق: دار الفكر، (1428هـ / 2007م)، الطّبعة الأولى.
- ويس، أحمد محمّد، (1424هـ / 2003م)، الانزياح في منظور الدّراسات الأسلوبيّة، مؤسّسة اليمامة الصّحفيّة، كتاب الرياض، الطّبعة الأولى.
- يعقوب، إيميل، والبركة، بسّام، وشيخان، ميّ، (1987م)، قاموس المصطلحات اللّغويّة والأدبيّة، بيروت: دار العلم للملايين، الطّبعة الأولى.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

- أنجيلو، مـارك، (1998م)، التّناصيّة، ضمن كتاب: دراسـات فـي النّصّ والتّناصيّة، (ترجمها وقدّم إليها وعلّق عليها محمّد خير البقاعيّ)، حلب: مركز الإنماء الحضاريّ، الطّبعة الأولى.
- إمبِيرت، إنريكِ أندرسون، (1991م)،. مناهج النّقد الأدبيّ، (ترجمة الطّاهر أحمد مكّيّ)، القاهرة: مكتبة الآداب.
- باربيس، بيير، (1997م)،. مدخل إلى مناهج النّقد الأدبيّ، تأليف مجموعة من الكتّاب، (ترجمة رضوان ظاظا)، عالم المعرفة.
- بـارت، رولان، (1985م)، الدّرجة الصّفر للكتابة، (ترجمة محمّد بـرّادة)، الرّباط: الشّركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين، الطّبعة الثّالثة.
- بـارت، رولان، (1998م)، نظريّة النّصّ، ضمن كتاب: دراسـات في النّصّ والتّناصيّة، (ترجمها وقدّم إليها وعلّق عليها محمّد خير البقاعيّ)، حلب: مركز الإنماء الحضاريّ، الطّبعة الأولى.
- بارت، رونالد، (1988م)، النّقد البنيويّ للحكاية، (ترجمة أنطوان أبوزيد)، باريس وبيروت: منشورات عويدات، الطّبعة الأولى.
- بارت، رونالد، (1994م)، نقد وحقيقة، (ترجمة منذر عيّاشيّ)، سوريا: مركز الإنماء الحضاريّ، الطّبعة الأولى.
- بارت، رونالد، (2009م). التّحليل النّصيّ.. تطبيقات على نصوص من التّوراة والإنجيل والقصّة القصيرة، (ترجمة وتقديم عبدالكبير الشّرقاويّ)، سوريا: دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر.
- باشلار، غاستون، (1404هـ / 1984م)، جماليّات المكان، (ترجمة غالب هلسا)، بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للنّشر والدّراسات والتّوزيع، الطّبعة الثّانية.

- بياجيه، جان، (1985م)، البنيويّة، (ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري)، باريس وبيروت: منشورات عويدات، الطّبعة الرّابعة.
- جونسون، ر.ف، (1983م)، موسوعة المصطلح النّقديّ، (ترجمة عبدالواحد لؤلؤة)، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، الطبعة الثّانية.
- جينيت، جيرار، (د.ت). مدخل لجامع النّصّ، (ترجمة عبدالرّحمن أيّوب)، بغداد: دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، آفاق عربيّة.
- ريكور، بول، (2001م)، من النّصّ إلى الفعل.. أبحاث التّأويل، (ترجمة محمّد برادة وحسّان بورقيّة)، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، الطّبعة الأولى.
- ريكور، بول، (2006م)، نظريّة التّأويل.. الخطاب وفائض المعنى، (ترجمة سعيد الغانميّ)، الدّار البيضاء، المركز الثّقافيّ العربيّ، الطّبعة الثّانية.
- زيما، بيير ف، (1417هـ / 1996م)، التّفكيكيّة.. دراسة نقديّة، (تعريب أسامة الحاجّ)، بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى.
- ساخاروفا، ت.أ، (1984م)، من فلسفة الوجود إلى البنيويّة.. دراسة نقديّة للاتّجاهات الرّئيسيّة، (ترجمة وتقديم أحمد برقاويّ)، سوريا: دار دمشق، الطّبعة الأولى.
- سِلدن، رامان، (1998م)، النّظريّة الأدبيّة المعاصرة، (ترجمة جابر عصفور)، القاهرة: دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع.
- فرست، ليليان. ر، (1983م)، موسوعة المصطلح النّقديّ، (ترجمة عبدالواحد لؤلؤة)، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، الطّبعة الأولى.

- كرانت، دَيَمْين، (1983م)، موسوعة المصطلح النّقديّ، (ترجمة عبدالواحد لؤلؤة)، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، الطّبعة الأولى.
- كريزويل، إديث، (1993م)، عصر البنيويّة، (ترجمة جابر عصفور)، الكويت: دار سعاد الصّباح، الطّبعة الأولى.
- لالاند، أندريه، (2001م)، موسوعة لالاند الفلسفيّة، (تعريب خليل أحمد الخليل)، بيروت وباريس: منشورات عويدات، الطّبعة الأولى.
- لوريس، كريستوفر، (1410هـ / 1989م)، التّفكيكيّة.. النّظريّة والممارسة، (ترجمة صبريّ محمد حسن)، الرياض: دار المرّيخ للنّشر.
- لوفيفر، ج.ب، و ماتيو، ج.ب، (1413هـ / 1993م)، هيغل والفنّ، (ترجمة منصور القاضي)، بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى.
- لوكاش، جورج، (1405هـ /1985م)، دراسات في الواقعيّة، (ترجمة نايف بلّوز)، بيروت: المؤسّسة العلميّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الطّبعة الثّانية.
- لوكاش، جورج، (1985م)، بلزاك والواقعيّة الفرنسيّة، (ترجمة محمّد عليّ اليوسفيّ)، المؤسّسة العربيّة للنّاشرين المتّحدين، الطّبعة الأولى.
- وليك، رينيه، ووآرن، آوستن)، (1412هـ / 1992م). نظريّة الأدب، (تعريب عادل سلامة)، المملكة العربيّة السّعوديّة: دار المرّيخ للنّشر.
- ويليك، رينيه، (1987م)، مفاهيم نقديّة، ترجمة: جابر عصفور، الكويت: المجلس الوطنيّ الأعلى للثّقافة والفنون والآداب، سلسة عالم المعرفة.
- ياكبسون، رومان (1988م)، قضايا الشّعريّة، (ترجمة محمّد الوليّ ومبارك حنّون)، الدار البيضاء، دار توبقال للنّشر، الطّبعة الأولى.

رابعًا: المجلات والدوريات والجرائد:

- أبوصالح، عبدالقدّوس، (1418هـ / 1997م)، الشيخ محمود شاكر كما عرفته، مجلّة الأدب الإسلاميّ، المجلّد الرّابع، العدد السّادس عشر.
- ابن عربيّ، خليفة، (1424هـ / 2003م)، مبارك الخاطر الأديب الشّاعر، مجلّة الأدب الإسلاميّ، العدد السّابع والثّلاثون.
- البنكيّ، محمّد، لا أرضًا قطعت ولا ظهرًا أبقت، صحيفة الأيّام البحرينيّة، الاثنين 18 ربيع الأخر (1417هـ / 2 سبتمبر 1996م)، العدد 2737.
- البيّوميّ، محمّد رجب، (1415هـ / 1995م)، ظاهرة الأدب المكشوف في كتب التّراث، مجلّة الأدب الإسلاميّ، السّنة الثّانية، العدد الخامس.
- الجنديّ، أنور، (1414هـ / 1994م)، إسلاميّة الأدب، مجلّة الأدب الإسلاميّ، المجلّد الأوّل، العدد الثّاني.
- الرّبيع، محمّد عبدالرّحمن، (1424هـ / 2002م)، مع عبدالله بلخير سيرةً وإبداعًا، مجلّة الأدب الإسلاميّ، العدد التّاسع والثّلاثون.
- الشّنطيّ، محمّد صالح، (1414هـ / 1994م)، القصيدة الإسلاميّة بين الالتزام الفكريّ والالتزام الفنّيّ، مجلّة الأدب الإسلاميّ، المجلّد الأوّل، العدد الثّاني.
- الصّمعانيّ، ناصر بن سليمان، (1414هـ / 1994م)، الاتّجاه الإسلاميّ في شعر سليمان بن سحمان، مجلّة الأدب الإسلاميّ، العدد الثّاني.
- الفقيّ، محمّد عبدالقادر، (1414هـ / 1993م)، الاتّجاه الإسلاميّ في شعر محمّد هاشم رشيد، مجلّة الأدب الإسلاميّ، العدد الأوّل.

- النّاصر، سعاد عبدالله، (1414هـ/1993م)، البُعد الاجتماعيّ في الأدب الإسلاميّ، مجلّة الأدب الإسلاميّ، العدد الأوّل.
- بدر، عبدالباسط، (1415هـ / 1995م)، عالمية الأدب الإسلاميّ، مجلّة الأدب الإسلاميّ، السّنة الثّانية، العدد الخامس.
- بنعمارة، محمّد، (1414هـ / 1993م)، الأدب الإسلاميّ في مواجهة الغزو الفكريّ، مجلّة الأدب الإسلاميّ، العدد الأوّل.
- بيوميّ، محمّد رجب، (1414هـ / 1993م)، النّقد الأدبيّ من وجهة إسلاميّة، مجلّة الأدب الإسلاميّ، السّنة الأولى، العدد الأوّل.
- خليل، عماد الدّين، (1421هـ)، قضايا الأدب الإسلاميّ.. الثّنائيّات الأساسيّة: تّوافق أم تضاد؟، مجلّة الأدب الإسلاميّ، المجلّد السّابع، العدد الخامس والعشرون.
- زايد، عبده، (1415هـ / 1995م)، بين الأدب العربيّ والأدب الإسلاميّ.. تاريخ المصطلح والدّلالة، مجلّة الأدب الإسلاميّ، السّنة الثّانية، العدد السّادس.
- سلوم، نايف، حول نظرية الانعكاس، مجلة الحوار المتمدّن، (2004/7/26م) العدد: 906.
- سلوم، نايف، نقد المنهج الظاهراتيّ الاجتماعيّ، مجلة الحوار المتمدّن، (2006/2/1م)، العدد: 1448.
- شاكر، محمود محمّد، (1978م)، المتنبّي ليتني ما عرفته، القاهرة: مجلّة الثّقافة، السّنة السّادسة، أكتوبر، العدد 61.
- فيدوح، عبدالقادر، (2009م)، فضاء الرّؤية واتّساع الدِّلالة في شعر إبراهيم العريّض، مملكة البحرين، مجلّة البحرين الثّقافيّة، وزارة الثّقافة، العدد 55.

- وغليسي، يوسف، (1997م)، التفكيكيّة في الخطاب النّقديّ المعاصر، مجلة القوافل السّعوديّة، المجلّد الخامس، العدد السّابع.

خامسًا: المراجع الأجنبيّة:

- De Man, Paul,)1983(. Blindness and Insight, (2nd edn.), USA: University of Minnesota.
- Derrida, Jacques,)1982(. Margins of Philosophy, USA: The University Of Chicago, Press.
- Marx, Karl,)1867(. A Critique of Political Economy, (Samuel Moore & Edward Aveling, Trans.), USSR: Progress Publishers in Moscow.
- Oxford Dictionary of Current English, (1987). (R. E. Allen, Ed.,). England.
- Williams, Raymon, (n.d). Marxism and Literature, England: Oxford; New York: Oxford University Press.

****

المحتوى

- التصدير: أ. عبدالعزيز سعود البابطين 3
- مقدمة الطبعة الثانية 5
- مقدمة الطبعة الأولى 7
- مدخل: النّقد العربيّ وإشكاليّة المنهج 9
- المرجعيّة الذّوقيّة 9
- النّزوع نحو المعياريّة 12
- ملامح المنهج في التّراث 15
- التّفريغ الثّقافيّ، وثقافة الشّرخ 19

أوّلًا: الاتّجاه الاجتماعيّ

- بداية الرّؤية الاجتماعيّة 29
- المنطلقات الفكريّة 29
- ملامح النّقد الاجتماعيّ 31
- اتّجاهات متقاطعة 32
- الاتّجاه التّاريخيّ 32
- الاتّجاه الواقعيّ 33
- الاتّجاه الماركسيّ الاشتراكيّ 35
- الوطن في المنظور الاجتماعيّ 38

- مفهوم الوطن 38
- الحضور الوجدانيّ 39
- مشكلات المجتمع 43
- القضايا السّياسيّة والقوميّة 47
- السّياسة والمجتمع 47
- الوطن سياسيًّا 50
- سطوع الفكرة والمبدأ 52
- القضايا العربيّة والإسلاميّة 55
- دلالات التّشاؤم 60
- الاستدعاء التّاريخيّ والأسطوريّ 64

ثانيًا: الاتّجاه الفنّيّ

- مفاهيم الفنّيّة 73
- الرّؤية الفنّيّة 73
- القيمة الجماليّة 79
- معنى الشّعريّة 84
- مفهوم الصّورة 87
- البنية الإيقاعيّة (موسيقا الشّعر) 90
- مستويات البناء الفنّيّ 99
- جدليّة الشّكل والمضمون 99
- الصّورة 101
- الصّورة التّقليديّة 103

- الصّورة الحديثة 104
- القصيدة العموديّة 108
- قصيدة التّفعيلة 111
- قصيدة النّثر 113
- المرأة بين الرّمز والمثال 116
- الشّعريّة والمرأة 116
- المنجز الوجدانيّ للمرأة 120
- الوطن في صورة المرأة 125
- فضاءات المكان وجماليّات الطّبيعة 130
- النّص، المكان، الطّبيعة 130
- التّوظيف الفنّيّ للطّبيعة 135
- الصّحراء 136
- النّخلة 138
- البحر 141

ثالثًا: الاتّجاه البنيويّ

- الملامح والسّمات 147
- فلسفة الرّؤية 147
- بنية اللّغة 150
- النّقد البنيويّ 152
- في التّراث النّقديّ العربيّ 156

- البنية اللّغويّة 160
- اللّغة الشّعريّة 160
- المستوى النّحويّ 170
- المستوى الصّرفيّ 176
- ظواهر موازية 183
- أولا : التّفكيكيّة 183
- تشريحيّة الغذّاميّ 187
- نموذج حمزة شحاتة 189
- ثانيًا : التّناصّ 195
- بين التّناصّ والسّرقة الشّعريّة 197
- تضفير النّصّ 200
- التّعالق النّصيّ 204

رابعًا: الاتّجاه التّأويليّ

- المرجعيّة والامتداد 215
- في البنية الثّقافيّة 215
- في الرّؤية النّقديّة 218
- في المنظور الغربيّ 222
- التّأويل البنيويّ 228
- توسّع بنائيّة التّأويل 228
- تأويل البنية الدّلاليّة 230
- تأويل بنية التّشكيل البصريّ 237

خامسًا: الاتّجاه الإسلاميّ

- الرّؤية وفكرة الانتماء 249
- دلالات المفهوم 249
- إشكاليّة المصطلح 255
- ملامح النّقد الإسلاميّ 260
- المضمون وأسلمة المعنى 267
- المعنى القرآنيّ 267
- الدّفاع عن قضايا المسلمين 269
- النّظرة الاجتماعيّة 272
- فنّيّة التّجربة 277
- قرآنيّة الأسلوب 277
- بين التّقليد والاتّجاه نحو التّحديث 280
- تلوّن القافيّة والإيقاع 283
- استخدامات الصّورة الفنّيّة 286
- خاتمة 289
- المصادر والمراجع 290
- المحتوى 310
- السيرة الذاتية للمؤلف 315

****

السيرة الذاتية
د.خليفة ياسين بن عربيّ

- أكاديميّ وشاعر وناقد، متخصّص في النّقد الحديث.
- من مواليد مدينة المحرّق بالبحرين عام 1973م.
- رئيس قسم اللّغة العربيّة والدّراسات الإسلاميّة بكليّة الآداب بجامعة البحرين.
- عضو في مجموعة من المؤسّسات الأدبيّة والثّقافيّة منها:
  - أسرة الأدباء والكُتّاب البحرينيّة.
  - مركز عبدالرّحمن كانو الثّقافيّ.
  - بيت البحرين للدّراسات والتّوثيق.
  - عضو مؤسّس لمسرح البيادر.
- شارك في العديد من المؤتمرات والمناسبات والمهرجانات العلميّة والشّعريّة، وفاز بمجموعة من الجوائز الشّعريّة والأدبيّة.
- صدر له:
  - نمير السّوسنات (مجموعة شعريّة). (دار نينوى – دمشق 2010م).
  - إشكاليّة الذّوق الفنّيّ عند محمود شاكر. (دار صفحات – دمشق 2011م).

- الاتّجاهات النّقديّة في الشّعر الخليجيّ الحديث (الطّبعة الأولى) . (المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر - بيروت 2013م).

- تحقيق ديوان شيخ المعلمين الأستاذ عبدالرحيم روزبه .. ونبذة عن حياته. (بيت البحرين للدّراسات والتّوثيق 2016م).

✶✶✶✶