

قضية المنهج في دراسة الأدب وقراء الأخرى

د. سالم عباس خدادة



مؤسسة عبد الباقين الثقافية

ردمك: 4 - 17 - 704 - 9921 - 978

رقم الإيداع: 2019 - 0336

حقوق الطبع محفوظة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

هاتف: + 965 22415172

فاكس: + 965 22455039

بريد إلكتروني: info@albabtaincf.org

تصميم الغلاف: محمد العلي

الطبعة الأولى

صدرت بمناسبة إقامة الموسم الثاني عشر

لمهرجان ربيع الشعر العربي - مارس 2019

الكويت

2 0 1 9

التصدير

كانت أدوات النقد حاضرة في التراث العربي دون تأطيرها في مدارس نقدية أو مناهج واضحة، وهذا ما تم لها في القرن التاسع عشر عندما ظهرت المدارس النقدية وصار لكل مدرسة منهجها الخاص بها، فسار النقد في خط موازٍ للأدب، وطفئت على السطح الآراء النقدية بين المناهج مما أوجد إشكالية تحليلية ودراسية لدى الباحثين لاحقاً، ومشقة في اتباع منهج دون غيره، ووجد بعضهم الحل في الدمج بين عدة مناهج وصولاً إلى المنهج المتكامل، غير أن بعض نقاط الخلاف ظلت قائمة في الدراسات الأدبية.

ويأتي هذا الكتاب ليسلط الضوء على بعض جوانب الإشكالية من خلال أربع قراءات نقدية وتحليلية تتفق في موضوع الأدب عامةً والشعر خاصةً، حيث بدأ المؤلف كتابه ببحث في (قضية المنهج في دراسة الأدب)، وجعله عنواناً للكتاب لما يتضمنه من صيغة عامة تدور في فلكها بقية المواضيع اللاحقة. ثم جعل الفصل الثاني عن موضوع (النص وتجليات التلقي)، وجاء الفصل الثالث تحت عنوان: (الحوار وموسيقا النص في قصيدة للشاعر البردوني)، أما الفصل الرابع والأخير فكان عنوانه: (قراءة في القصيدة الرومنسية)؛ حيث رصد فيه الباحث آراء النقاد وقراءاتهم لقصيدة البردوني، ثم عرض قراءته الخاصة على القصيدة نفسها.

كانت هذه الموضوعات في أصلها أبحاثاً متفرقة نشرها الباحث على مراحل متباعدة، لكنه آثر أن يجعلها في كتاب واحد جامع لها تحت قاسم مشترك هو

الدراسة الأدبية، فجاء إصداره ثمرة جهود تفرّق بذارها قديماً، واجتمعت سوياً لتكون مرجعاً بين يدي القراء والمتلقين والمهتمين بالشعر العربي والدراسات حوله. عرض المؤلف في هذا الكتاب آراءه النقدية في أبحاثه الأربعة تجاه القضايا الأدبية المرتبطة بالشعر العربي، وتناولها في سياق النقد الأدبي وتحليل النصوص الشعرية، وهي إضافة جديدة إلى المكتبة العربية، فما أسعدنا بكل مولود أدبي جديد يحث على الاعتزاز بالهوية اللغوية الفصيحة ويقف عند المحطات الجمالية للقصيدة العربية، وينظر في القراءات المتعددة للنص الواحد.

وأخيراً لا أنسى أن أوجه الشكر للأستاذ الدكتور سالم عباس خدادة على جهوده في هذا الكتاب، وعمله البحثي الدؤوب في خدمة العلم وطلابه. وإنني آمل أن يجد القراء الكرام في هذا الكتاب الفائدة المرجوة، وأن يكون له أثر في آرائهم ومسيرتهم الأدبية.

والله ولي التوفيق،

عبدالعزیز سعود البابطين

الكويت في 14 جمادى الآخرة 1440هـ
الموافق 19 فبراير 2019م

الفصل الأول

قضية المنهج في دراسة الأدب

يشير كتاب محمد مندور «النقد المنهجي عند العرب» إلى أن قضية المنهج في الدراسة الأدبية ليست جديدة، وإن لم يشر إلى معضلتها بصراحة كما هو الحال في أيامنا، ومن ثم فهناك مناهج وفق شروط الواقع الثقافي الذي أنتجها.. أما في العصر الحديث، وهو عصر الاستلاب بالنسبة للمتلقى العربي، فقد بدأ الحديث عن المناهج منذ بدأ النقاد العرب يتواصلون مع الغرب. ظهر ذلك في كتابات روجي الخالدي (1864-1913) من خلال كتابه «علم الأدب بين الأفرنج والعرب» ومقالاته في الهلال منذ 1902، وقسطاكي الحمصي (1858-1941) في كتابه «منهل الوارد» الصادر عام 1907 وفيه توقف عند بعض المناهج كالتي قال بها سانت بيف وهيولييت تين، ثم تتابع هذا الحديث لدى أحمد ضيف في «مقدمة لبلاغة العرب» 1921 الذي وقف منها موقف الفاحص المقوم، وطه حسين الذي أثار زوبعة بمنهجه في قراءة الشعر الجاهلي، من خلال كتابه «في الشعر الجاهلي» 1926، وجاء كتاب مندور المذكور «النقد المنهجي عند العرب» عام 1943 الذي ذيله بكتاب أستاذه لانسون بعد ذلك عام 1946 وقال في مقدمته كلاماً مهماً عن النقد وعلاقته بالمناهج المختلفة: «نحن في نقدنا للمؤلفات الأدبية بين أمرين: إما نسخ طائفة من المعلومات المتناقضة غير المحققة التي جمعها الرواة والمحدثون بين دفتي الكتب القديمة، نعيد كتابتها أو نقلها كما هي ثم نقدمها للطلاب والدارسين فلا يجدون فيها غذاء ولا لذة، وإما أن نحاول التجديد فيسرف بعضنا في المدح أو

القدح، ويسوق طائفة من التأكيدات التي لا تستقيم في فكر ولا تستند إلى معرفة، وإما أن نقحم على الأدب العلوم والنظريات الأوروبية الحديثة محاولين أن نلبسه إياها حتى لو تمزقت من حوله، أو ضاقت عنه، فمنا من يأتيه بنظريات علم النفس وعلم الاجتماع وعلم التطور حتى يحمله ما يطيق وما لا يطيق»⁽¹⁾.

وقول مندور هذا يكشف عن معضلة المنهج لديه، ووعيه بمشكلته، «وانطلاقاً من هذا الوعي، واعتماداً على المنهج اللغوي في درس الأدب يرفض مندور المناهج السائدة، ويرى فيها تخلفاً عن متابعة التطور النقدي من ناحية، وقصوراً في إدراك الخصائص النوعية للأدب من ناحية أخرى. ولتجاوز هذا التخلف أو ذاك القصور، لابد من تقويم الأصول الأوروبية التي تدعم المناهج المختلفة التي تسود الواقع الأدبي، ويحصرها مندور في منهج سانت بيغ لدراسة الشخصية، أو البحث عن تطور الأنواع لبرونتيير، أو رد الأدب إلى عوامل البيئة والجنس والزمان عند تين...»⁽²⁾. وهو يكرر بذلك ما ذكره أحمد ضيف، ولكن مندور في واقع الأمر ظل في إطار نظرية التعبير لم يجاوزها كثيراً، على الرغم من تأثره بمقولات الواقعية الاشتراكية، وحديثه عن (النقد الإيديولوجي) في المرحلة الأخيرة من تجربته النقدية...⁽³⁾.

وكان أحمد الشايب قد أصدر كتابه «أصول النقد الأدبي» 1945، وصدر حديثه عن المناهج بالسؤال الآتي: كيف ندرس الأدب؟ وبعد أن يذكر بيغ وتين

(1) انظر: مقدمة (منهج البحث في الأدب واللغة) ملحق بكتاب: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة.. ص 393. وانظر: فاروق العمراني: تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب، طرابلس 1988، ص 98 وما بعدها..

(2) د. جابر عصفور: قراءة النقد الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2002، ص 288.

(3) السابق: 334. وانظر: تطور النظرية النقدية عند محمد مندور: 222-225.

وبرونتير راح يعدد مناهج النقد اعتماداً على ونشستر في كتابه (أصول النقد الأدبي)، وهي:

المنهج التاريخي.

المنهج الشخصي (البيوجرافي).

المنهج النقدي.

ولكن سيد قطب بعد عامين من كتاب الشايب المذكور أصدر «النقد الأدبي، أصوله ومناهجه» وكان أكثر تأصيلاً وتفصيلاً، وذكر أربعة مناهج هي:

المنهج الفني.

المنهج التاريخي.

المنهج النفسي.

المنهج المتكامل (التكاملي).

ولم يكتف سيد قطب بالحديث عنها وفق المنقول من المصادر الأجنبية، وإنما راح يسوق الشواهد مع احتراز هنا أو هناك يشير إلى تداخل بينها أحياناً وإن كان بسيطاً، وهو تداخل يصل إلى التكامل في المنهج المتكامل الذي يبدو أكثر المناهج قرباً من طبيعة النص الأدبي بأبعاده النفسية والاجتماعية- التاريخية- وبتشكيله اللغوي المتميز.. وإلى شبيهه النقد التكاملي جاءت دعوة شكري فيصل في كتابه «مناهج الدراسة الأدبية» حيث ذكر منهجاً جديداً يجعل من النظريات السابقة وسائل إلى الظاهرة الأدبية لأنها الغاية التي يجب إفرادها وتمييزها..⁽⁴⁾.

ولم يبتعد أحمد كمال زكي في كتابه «النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته» 1972 عما ذكره سيد قطب كثيراً وإن أطلق «اتجاهات» على طرائق النقد المختلفة

(4) شكري فيصل: مناهج الدراسة الأدبية. دار العلم للملايين، بيروت 1978، ط4. ص230. والكتاب في أصله رسالة ماجستير نوقشت في 1948/7/1.

لعدم اقتناعه فيما يبدو بوصفها مناهج، وكان جهده في رصد حركة النقد واتجاهاتها دقيقاً ومفصلاً، وجاءت اتجاهات النقد لديه على هذا النحو:

الاتجاه التكاملي.

الاتجاه الاجتماعي.

الاتجاه النفسي.

الاتجاه الصحافي.

ويلاحظ أنه - عكس سيد قطب - بدأ بالاتجاه التكاملي، وهي بداية لها دلالتها من حيث إنها تشير إلى الاتجاه الأوسع في التجربة النقدية حتى فترة نشر هذا الكتاب، وربما تجاوزها إلى أيامنا هذه، إذ عاد بعض النقاد-نعيم اليافي- يروج بحماسة لهذا الاتجاه وفق تصور جديد يتطلبه الواقع النقدي..⁽¹⁾

ولكن الأمور تغيرت تغيراً لافتاً بعد هذا التاريخ أو لنقل منذ أواخر السبعينيات أو مطلع الثمانينيات، حيث تم تداول النظريات النقدية الحديثة المتشابكة في مصادرها الأصلية، وازداد هذا التشابك بعد نقلها إلى البيئة النقدية العربية، مما أشعر بعض النقاد بصعوبة وصف الواقع النقدي في تلك الفترة مقارنة بالفترة السابقة - قبل السبعينيات - فرأي سيد البحراوي أن عين المؤرخ قد لا تستطيع «أن ترصد في الحاضر، ما أدركته في الماضي، بمعنى أننا إذا كنا قد استطعنا أن نرصد سيادة واضحة نسبياً لنظرية نقدية في النصف الأول من القرن العشرين تنتمي إلى نظرية التعبير.. ثم سيادة نظرية أخرى تقترب من نظرية الانعكاس مع نهايات تلك الفترة وحتى منتصف السبعينيات تقريباً، فإننا لا نستطيع أن نزعم

(1) د. نعيم اليافي: أطراف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق. اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997، ص ص 10-20.

سيادة نظرية أو منهج ما، خلال العقدين الأخيرين من هذا القرن. بل إننا نجد شظايا متفرقة لمناهج متعددة تطرح نفسها جميعاً في ساحة النقد الأدبي»⁽²⁾.

ويبدو أن محمود الربيعي لم يكن بعيداً عن هذا التصور لأنه رأى أن «تقديم (مداخل نقدية معاصرة لدراسة النص الأدبي) للقارئ العربي ليس مهمة سهلة، وذلك واضح من تداخل تلك المداخل وتشعبها»⁽³⁾.

ومن الواضح أيضاً تشعب وصف هذا الوارد الأجنبي، فهو إما نظرية أو منهج أو اتجاه أو مدخل أو قراءة.. إلى غير ذلك.

والمناهج التي ذكرنا، والتي سنذكر بعد قليل، إذ نظر إليها في مصادرها الأصلية، نجدها إما تابعة لعلم من العلوم كعلم النفس وعلم الاجتماع، أو تابعة لمذهب فكري فلسفي كبير كالماركسية التي ولدت النقد الماركسي، وهاتان المنظومتان لم تكونا تلحان على اللغة أو الشكل بقدر إلحاحهما على المضامين النفسية والاجتماعية، ولذا كان مجيء فردناند دي سوسير (1857-1914) فاتحة لمنظومة جديدة هي المنظومة اللسانية التي خرجت من تحت جناحها الشكلية الروسية، والبنوية، والبنوية التوليدية، والتفكيكية، والأسلوبية، والسيمائية.. وغيرها من هذه السلسلة التي تفجرت من لدن هذا العالم الكبير، سواء بالانسجام مع مقولاته أو المعارضة لها.. واندفع النقاد العرب نحو مناهج هذه المنظومة الجديدة منذ النصف الثاني من سبعينيات القرن الماضي، وهو اندفاع مشروع لمن كانوا يعانون من معضلة المنهج، ولكنهم لم يسبروا غور هذه المناهج في الأعم الأغلب، ولم

(2) د. سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث. دار شرقيات، القاهرة 1993، ط1، ص105.

(3) د. محمود الربيعي: من أوراق النقدية. دار غريب، القاهرة 1996، ص21.

يستوعبوا مفاهيمها الاستيعاب المطلوب، وراحوا أو راح بعضهم يستخدم إجراءاتها في تحليل النصوص، وحمي وطيس التسابق إليها، وفي أتون هذه الحمى، اضطرب البعض وهذي البعض الآخر، ولم تضع الحرب أوزارها إلى اليوم، فما دام الجديد يلوح في الأفق يوماً بعد يوم، فإن النقاد ينتظرونه بشغف، ولكنهم لا يتعاملون معه بحب، فيضيع المحبوب، ويضيع من يسألونه..

ولعل أشهر هذه النظريات أو المناهج التي انشغل بها النقاد العرب: البنيوية، والبنيوية التوليدية (التكوينية)، والأسلوبية، والتفكيكية (التقويضية، التشريحية)، والسيميائية (السيمولوجيا، السيميوطيقا، العلاماتية).

أما البنيوية في صورتها الفرنسية، أي بعد خطوات الشكليين الروس ومدرسة براغ، فهي التي شاعت مفاهيمها في أوروبا وأمريكا وتلقفها بعض النقاد العرب، وهي لا ترمي إلى تفسير العمل الأدبي، أو التعرف على الواقع والأعراف فيه، بل إلى الكشف عن خصائصه التي تمكن القارئ من تفهمه وإدراك تجانسه ووحدته، ولذا فالناقد في رأي بارت لا يحاول اكتشاف بناء العمل، بل يحاول اكتشاف إمكانياته البنائية، ومن ثم فالتركيز يكون على تأثير الدوال..⁽¹⁾ ومن ثم جاء شعار «موت المؤلف» الذي أطلقه البنيويون لكي يضع «حداً للتيارات النفسية والاجتماعية في دراسة الأدب ونقده، وبدأ تركيزهم على النص ذاته بغض النظر عن مؤلفه، أيًا كان هذا المؤلف والعصر الذي ينتمي إليه والمعلومات المتصلة به»..⁽²⁾

وكان المنطق المناسب للمقاربات البنيوية للنصوص الشعرية مثلاً إدراك منظومة الثنائيات الجدلية في الدال والمدلول والتشكيلات التي تترتب عليها،

(1) د. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة.. الشركة المصرية العالمية - لونجمان، القاهرة 1996، ط1، ص109.

(2) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر. الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1996، ص 72.

مما دفع إلى مراجعة جميع المبادئ النقدية المستقرة في الأعراف النقدية وإعادة
تكييفها وطرحها طبقاً للتصورات البنيوية..⁽³⁾

وكان كمال أبوديب في مقدمة الساعين إليها، وبدا ذلك في كتابيه «جدلية
الخفاء والتجلي» 1979 ثم «الرؤى المقنعة» 1986. وإذا كانت تجربته لها
ريادتها، فلها مشكلاتها أيضاً، وهي مشكلات ذات صلة بالمنهج في جانبه النظري
والإجرائي، إذ ذهب ببشر بأنه سيوظف هذا المنهج كما استخدمه ليفي شتراوس
في دراسته للأسطورة، ولكنه وقع في مأخذ حددها أحد الباحثين، ومن تلك
المأخذ ما يتصل بالمستوى الدلالي، حيث تميز تحليله بالإسقاط وهو فرض معان
قبلية جاهزة، وتحميل النص ما لا طاقة له بحمله، وهي ظاهرة تحفل بها دراساته
التطبيقية، وتكاد تتسحب عليها جميعاً..⁽⁴⁾

وجاءت البنيوية التوليدية «التكوينية» بوصفها رداً على مفاهيم البنيوية
الشكلية التي جعلت من النص كياناً مغلقاً لا علاقة له بالخارج، مما أدى إلى
اعتبار اللغة سجنًا. وقد تبدت البنيوية التوليدية في جهود لوسيان جولدمان، وتأثر
بها كثير من النقاد العرب، واستند إليها محمد بنيس في كتابه «ظاهرة الشعر
المعاصر في المغرب» 1979، وبين ذلك بجلاء في المقدمة. وهذا المنهج يمنح السياق
الاجتماعي دوراً جوهرياً في القراءة، وهو الدور الذي رفضته البنيوية الشكلية
بسبب الواقع السياسي، إلا أن هذا السياق كان يجور أحياناً على البناء الفني لدى
أصحاب هذا المنهج أنفسهم كما يشير تيري إيجلتون⁽⁵⁾، وأضاف الناقد العربي لهذا

(3) السابق: 76.

(4) محمد الناصر العجيمي: المناهج المتبورة في قراءة التراث الشعري: البنيوية نموذجاً. مجلة «فصول»،
المجلد التاسع، العددان 3، 4، فبراير 1991.

(5) د. جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية. مجلة «فصول»، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير 1981.

الجور تغليب المنظور الاجتماعي التقليدي على الفهم البنيوي التوليدي الذي تتمثل فيه رؤية العالم من خلال وعي المجموعة الاجتماعية التي هي الذات الفاعلة جديلاً والمبدع الحقيقي في نهاية المطاف..⁽¹⁾.

وبدأت بعض مفاهيم التفكيكية تحظى بالاهتمام في الساحة النقدية منذ صدور كتاب «الخطيئة والتكفير..» 1985 لعبدالله الغدامي الذي بدأت معضلة المنهج عنده بارزة في مقدمة هذا الكتاب، ثم ناقش كثيراً من المقولات في سياق قراءته للحركة النقدية من البنيوية إلى التفكيكية (التشريحية).

والتفكيكية فلسفة قبل أن تكون منهجاً نقدياً، وهي تقوم على فك الارتباط بين اللغة وما يقع خارجها، أي إنكار قدرة اللغة على أن تحيلنا إلى أي شيء أو إلى أي ظاهرة إحالة موثقاً بها..⁽²⁾.

فجوهر التفكيك هو غياب المركز الثابت للنص، إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوق بها، بل إن ما هو مركزي في قراءة قد يصبح هامشياً في قراءة أخرى، وما هو هامشي في قراءة ما قد يصبح مركزياً في قراءة أخرى..⁽³⁾.

فالدوال حرة في القراءة التفكيكية لعدم ثبات المركز، ومن ثم فالقراءات متعددة أو لا نهائية، ولكن جهد الغدامي، قوبل بالتقدير من قبل بعض النقاد⁽⁴⁾،

(1) محمد خرماشو: البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب. مجلة «فصول» المجلد التاسع، العددان 3، 4، فبراير 1991.

(2) د. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 131.

(3) د. عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة.. سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1998، ع 232، ص 55 وما بعدها..

(4) الغدامي الناقد لمجموعة من الكتاب، تحرير وتقديم د. عبدالرحمن إسماعيل، كتاب الرياض، العدد 97-98، ديسمبر 2001، يناير 2002.

كما ووجه بعدم الرضا من آخرين هاجموا معالجته النظرية وإجراءاته التطبيقية⁽⁵⁾، على أن ما يحسب لهذا الناقد وضوح طرحه ونقله للمقولات النقدية المناسبة وتهجينها في بعض الأحيان، ووضعها في سياق يخدم النص العربي..

أما الأسلوبية التي نشأت في حضن اللسانيات منذ أن بدأ بالي تلميذ سوسير الحديث عنها، ثم تنوعت المعالجات على يد ياكوبسن، وتودروف، وريفاتير.. وغيرهم، فقد كانت - إلى جانب البنيوية - من أكثر المصطلحات تداولاً في النقد العربي الحديث في السنوات الأخيرة.. والعناية بالأسلوب ليست مجهولة في الوسط النقدي العربي، فلأحمد الشايب كتاب عن الأسلوب في فترة مبكرة، أي قبل ستين عاماً تقريباً، ولكنه لم يتجاوز المعارف التقليدية، على حين كان ظهور كتاب عبدالسلام المسدي «الأسلوبية والأسلوب» 1977 بداية لدخول المصطلح إلى البيئة النقدية العربية، ثم توالى الجهود في هذا المجال، مجال التنظير للأسلوبية، تلاها محاولات في التطبيق اتسم كثير منها بالاضطراب، لعدم تفريق بعض النقاد بين معالجة النص الأدبي بما له من خصوصية، والنص اللغوي غير الأدبي، وهذا ما دفع أحد النقاد إلى القول: «إن علاقة الشعر باللغة أصابها ضرر واضح، حين لم يتدبر اللغويون قضية الشعر بحسبانها عالماً له خصائصه الفنية والأدائية، وله سماته التعبيرية والتصويرية، كما أنه يحتاج إلى بصيرة نقدية نافذة، وخبرة بتقاليد فن الشعر ومعرفة بجمالياته عبر مسارات تاريخه الممتد، والمتعدد الرؤى والمذاهب»⁽⁶⁾.

وإذا كانت هناك مأخذ على التحليل الأسلوبي، وبخاصة في مجال الأسلوبية الإحصائية لدى أصحابها الأصليين⁽⁷⁾، فإن المأخذ على كثير من التحليلات

(5) د. عبدالعزيز حمودة: المرايا المقعرة.. سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس 2001، ع272، ص 146 وما بعدها.

(6) د. رجاء عيد: البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث. منشأة المعارف، الاسكندرية 1993، ص 178.

(7) د. شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي. دار العلوم، الرياض، 1985، ط1، ص ص 106-107.

الأسلوبية الإحصائية العربية متعددة، إذ «يبقى الإحصاء محدود القيمة بالنسبة للناقد الأدبي، ويمكن أن تصل الملاحظة التي يقوم بها ناقد مرهف الحس، إلى ما يصل إليه الإحصاء دون حاجة إلى الدقة الزائدة الماثلة في الأرقام والنسب...»⁽¹⁾.

فالتركيز «على تلك الإحصاءات بصورة آلية لا يمكن أن يتقدم بالتحليل الأدبي، وإن تلك الجداول التي صارت هوى مريضاً لدى كثير من الباحثين لا قيمة لها، فهي حرث في بحر، فليست كل جملة، وكل بنية لغوية، وكل تقديم أو تأخير أو حشد مفردات فعلية أو اسمية يمثل قيمة جوهريّة، بل ربما لا تكون لها قيمة على الإطلاق»⁽²⁾.

إن النص الأدبي كون موارد لا يستطيع التحليل الأسلوبي وحده أن يصل إلى أعماقه الوصول المطلوب، لأن هذا التحليل في رأي البعض «يظل في حدود الظاهرة اللغوية، من تحليل البنية النحوية، ومدى انحراف النص الأدبي عنها، ودرجة خرق النمط، وذلك كله يظل في رقعة ضيقة ومحددة، لا تشمل الساحة الممتدة للعمل الأدبي جماليًا وثقافيًا وحضاريًا...»⁽³⁾.

كما أن الاهتمام بالظاهرة اللغوية والانشغال بالجداول الإحصائية- مع أهمية هذين الأمرين- سوف يؤدي إلى أن يستوي النص الجيد والنص الرديء، إذ كلاهما بنية لغوية يمكن إخضاعها للإجراءات الأسلوبية، والعمليات الإحصائية.. وعلى الرغم من كل ما قيل عن الطريقة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية، فإن أهميتها لا تتكرر في إضفاء مزيد من الموضوعية على التحليل النقدي، وبخاصة حين يكون

(1) د. شفيق السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي. دار الفكر العربي، القاهرة 1986، ص 177.

(2) البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث: 182.

(3) السابق: 180-181.

الناقد متمكناً من أدواته، ودقيقاً في إحصائه، وحريصاً على ضبط خطوات التحليل، بشرط «ألا يظل الإحصاء في إطاره الكمي، بل لابد من تحويله إلى طبيعة كيفية، على معنى ألا يكون الإحصاء عاملاً لحسابه الخاص بل لحساب شعرية الصياغة..»⁽⁴⁾ يضاف إلى ذلك بعض الملاحظ التي ذكرها أحد الدارسين في تعليقه على الدرس الأسلوبي الغربي مقارنة بالمنجز العربي في هذا المجال وهي: محدودية الأفق المعرفي الأسلوبي.

محدودية الدرس الأسلوبي في النفاذ إلى الإشكالات الدقيقة.

ثم عدم الاشتغال على التنظير في بعض المفاهيم الأسلوبية من منطلق الدراسات التداولية والعلامية..⁽⁵⁾

ومن الجدير بالذكر أن الدرس الأسلوبي في كثير من جوانبه يستمد أدوات البلاغة القديمة، وفق تصور جديد، ومعالجة تتجاوز النظر الجزئي إلى البنية الكلية للعمل الأدبي.. وربما كان لهذه الصلة بين البلاغة والأسلوبية أثر في انتشار هذا المنهج في القراءات النقدية العربية، وفي العودة بقوة إلى التراث البلاغي لاستكناه جوانبه المشرقة والإفادة منه وبخاصة في كتابي عبد القاهر الجرجاني الجليلين «دلائل الإعجاز» و «أسرار البلاغة»..

وإلى جانب البنيوية والأسلوبية اللتين انتشرتا في النقد العربي برزت السيميائية، وهي منهج نشأ على يد بيرس وسوسير لدراسة العلامة اللغوية، ثم تطور أمره إلى دراسة العلامة أيًا كان مصدرها، فدرس بارت (الموضة)، وشتراوس

(4) د. محمد عبدالمطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1995، ص 14.

(5) محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية. كلية الآداب - سوسة، تونس 1998، ط1، ص ص 592-624.

الأسطورة، وريفاتير الشعر، ولوتمان السينما والثقافة.. وهكذا. ولعل محمد مفتاح في كتابه «في سيمياء الشعر القديم» 1983 هو من أوائل النقاد الذين سلكوا طريق السيميوطيقا، إن لم يكن الأول فعلاً، وأصدرت سيزا قاسم ونصر أبوزيد عام 1986 كتاب «مدخل إلى السيميوطيقا» وهو يضم دراسات وترجمات لمجموعة من الباحثين.. وكان المغاربة أكثر احتفاءً بالسيميائية، إذ تلاحقت الإصدارات في هذا المجال بعد كتاب محمد مفتاح المشار إليه، ففي عام 1987 نشرت الكتب الآتية:

محاضرات في السيميولوجيا - لمحمد السرغيني.

دروس في السيميائيات - لحنون مبارك.

سيميائية النص الأدبي - لأنور المرتجى.

إضافة إلى صدور العدد الأول من مجلة «دراسات سيميائية..» في العام نفسه.. هذا النتاج المدفوع إلى الساحة في فترة وجيزة شد انتباه بعض النقاد إلى السيميائية، ومن ثم أخذ الحديث النظري يدور عنها بين حين وآخر في المصنفات النقدية المختلفة، إلا أن التطبيق لم يكن على الدرجة نفسها من الدقة والوضوح، مما دفع أحد النقاد إلى وصف ما قام به محمد مفتاح من تحليل سيميائي في كتابه «تحليل الخطاب الشعري..» أنه بلغ في تشويه المنظور العلامي والبراجماتي حدًا لا يدانيه فيه أحد، وأن عمله هذا اغتيال للمنهج وللروح العلمية، وانتهاك للمادة المدروسة..⁽¹⁾.

وكان لنظرية التلقي حضور ملحوظ في الدراسات النقدية النظرية والتطبيقية في السنوات الأخيرة، وسيأتي الحديث عن هذه النظرية مع محاولة لتطبيق بعض مقولاتها في أحد البحوث المدرجة ضمن هذا الكتاب.

(1) محمد الناصر العجمي: المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعري.. مرجع سابق.

الناظر إلى مجمل هذه المناهج يشعر أن النقد العربي نشط نشاطاً لافتاً في الفترة الأخيرة، وبخاصة في الثمانينيات والتسعينيات من خلال الاتصال بالحركة النقدية الأوروبية والأمريكية، ولكن تسارع النقد - كما ذكرنا - إلى اقتناص المقولات الجديدة بغرض الريادة والسبق أوقع الحركة النقدية في مجموعة من الظواهر السلبية.. نوجزها فيما يلي:

1 - سوء الفهم: حيث بدا واضحاً أن قدرًا من سوء الفهم قد أحاط بالأخذ من الآخر، سواء في فهم النظريات أو فهم المصطلحات المصاحبة لها.

ويتصل بذلك ما ذكره أحد النقاد من أن نقل المناهج إلى بيئات جديدة غالباً ما يصحبه تعديل يتناسب مع واقع هذه البيئات غير أن عملية التعديل والتحوير التي قام بها بعض نقادنا لم تؤد إلا إلى تشويه المناهج نفسها من ناحية، وعدم القدرة على الاستفادة منها من ناحية أخرى، لأن الوعي بهذه المناهج لم يتعد حدود كونها مجرد أدوات، ولم ينظر إليها باعتبارها إنتاجاً ذهنياً معقداً على علاقة وثيقة بالبنية الذهنية والفكرية والاجتماعية المنتجة له..⁽²⁾.

يضاف إلى ذلك أن إلحاح بعض النقاد على تلك الأدوات لم يخل من مفارقة عجيبة بدت ظاهرة في المعالجات النقدية المختلفة، ذلك أن كثيراً من هؤلاء النقاد الفرحين بهذه الأدوات لم يسلكوا المنهج الصحيح في استخدامها، بل ربما أقول إنهم لم يستخدموها كما يجب في تحليل النص الأدبي، والمفارقة التي أشرنا إليها تبرز حين نبصر بجلاء أن هؤلاء النقاد بدل أن يبحثوا في النص بأدواتهم، راحوا يبحثون عن أدواتهم في النص.. ونتيجة ذلك تمزيق النص، وتشويه الدلالة..

2 - سوء الترجمة: إذ إن كثيراً من المترجم في حاجة إلى ترجمة، فلغة بعض المترجمين تحيط بها رطانة عجيبة قد يكون سببها سوء الفهم الذي أشرنا إليه، أو التسرع في النقل أو الخلل في اللغة المنقول إليها...

(2) البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث: 113.

3 - سوء التطبيق: ولعل هذه السيئة هي أكبر السيئات على الإطلاق، فكثير من النقاد اضطربت معالجتهم لأسباب مختلفة في مقدمتها عدم مراعاة طبيعة النص العربي، مما أدى إلى ليّ أعناق النصوص، بل وتدمير المعنى والمغزى.. ويحدد أحد الباحثين أهم مظاهر التعثر في الدرس النقدي العربي الجديد ويرأها تتمثل في الإخلال بمبدأ الوفاء للمنهج الموظف، والإخلال بمبدأ الاتساق، والإخلال بمبدأ الإفادة⁽¹⁾.

وليس غريباً أن يقف بعضنا عند عيوب هذه المناهج أو سلبياتها، لأنها واجهت في بيئاتها الأصلية حركة من المناهضة الشديدة «وهي حركة متعددة الفروع متنوعة المشارب، ولكنها تجتمع على الطعن في المناهج الجديدة، وعلى فضح أوجه الضعف والخطأ فيها»⁽²⁾.

ولكننا لا ننسى أيضاً الجوانب الإيجابية في هذه المناهج، ويأتي في مقدمتها التركيز على النص وجعله المحور عند القراءة، ونقطة الانطلاق عند التحليل. على أن نقادنا، وفي ظل هذه الفوضى النقدية في السنوات الأخيرة أخذوا يعودون إلى ما يسمى بالنقد التكاملي أو المتكامل، أو المنهج المركب.. الأول دعا إليه نعيم اليافي بحماسة شديدة، وقد أشرنا إلى ذلك، والآخر دعا إليه محمد مفتاح، ونظر له واعتمده في «تحليل الخطاب الشعري».. وتحدث عنه في مواضع أخرى⁽³⁾.

(1) النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية: الفصل الأول من القسم الرابع.
(2) حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية. سراس للنشر، تونس 1985، ص 46.
(3) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص. المركز الثقافي، الدار البيضاء 1985، ط 1، ص 14-16. د. محمد مفتاح وآخرون: قضايا المنهج في اللغة والأدب. دار توبقال، الدار البيضاء 1987، ط 1، ص 18. وانظر: التحليل السيميائي أبعاده وأدواته. حوار مع الدكتور محمد مفتاح، مجلة دراسات سيميائية.. ع 1، خريف 1987.

والحقيقة أن الاتجاه في الغرب قد نما إلى ذلك منذ سقوط البنيوية في صورتها الشكلية التي اتصلت بأيدولوجيا الرأي الواحد أو الأوحده، وجعلت النص سجنًا مقطوع الصلة عن محيطه الذي أنشأه أو نشأ في إطاره، ولذلك جاء هجوم دريدا في صميم المفهوم البنيوي الشكلي، وجاءت دعوته لحرية العلامة اللغوية وتعدد القراءات للنص الواحد، دعوة أيضًا للتعددية بمفهومها العام، وهذا المناخ العام بعد سقوط البنيوية في صورتها المذكورة، وبروز التعددية ينسجم أيضًا مع مفهوم الدراسة البينية المحتفى بها نزوعًا إلى التكامل بين الحقول المعرفية المختلفة، وهذا بطبيعة الحال لا يلغي قضية استقلالية النقد، فالنقد الأدبي حقل مستقل من حقول الدراسة الإنسانية، لكن استقلاله لا يمنع صلته بغيره أو صلة غيره به في مناطق التداخل أو مواطن التماس⁽⁴⁾.

ومن ثم فلا مسوغ لشعور أحد الباحثين بالقلق من نزعة بعض النقاد إلى التوفيق بين المناهج⁽⁵⁾، أو ما يشبه التوفيق بينها، لأن هذه المناهج في مصادرها مبنية على مفاهيم من حقول معرفية مختلفة، فالسيمائية لدى جريماس مركبة من مفاهيم بيولوجية وفيزيائية، ومفاهيم الذكاء الصناعي، فهاجس التركيب عالمي كما يؤكد محمد مفتاح⁽⁶⁾.

إن ما عرضناه يؤكد - على الرغم من إيجازه - أن النقد لا مناص له إلا الاشتغال على اللغة، فلا مكان لنقد غير لغوي كما يقرر أحد اللسانيين⁽⁷⁾، مع

(4) د. جابر عصفور: آفاق العصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997، ص 45، ص 51.

(5) هو حسين الواد في كتابه: في مناهج الدراسات الأدبية: 52.

(6) التحليل السيميائي أبعاده وأدواته: 15.

(7) هو الدكتور سعد مصلوح في ورقته التي قدمها في المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، وهي بعنوان

«هل هناك مكان لنقد غير لغوي؟» منشورة ضمن الجزء الثالث من أعمال المؤتمر بعنوان «مداخل

لتحليل النص الأدبي» إشراف عز الدين إسماعيل، القاهرة 1997.

الأخذ بعين الاعتبار أن التجربة النقدية لها خصوصيتها التي تقرر أيضاً أن أي نقد لغوي يقتصر على السياق المثالي دون المثامي هو نقد قاصر غير فاعل، فالنص الأدبي وثيق الصلة بأيدولوجيا المجتمع الذي نشأ فيه، وهذا ما تؤكد به باحثة في اللسانيات هي رقية حسن (Ruqaiya Hasan)، في كتابها الصادر عام 1985 بعنوان: اللسانيات واللغة وفن القول (Linguistics, Language and Verbal art).

إن قضية المنهج ستظل تؤرق الناقد العربي، وستبقى مشكلة تدور في أفق النقد العربي، تبحث عن حلول، ولكنها حلول محكومة بسياقها التاريخي والثقافي، ولا عيب في بقاء هذه المشكلة أو الإشكالية، لأنها تتجدد عبر الزمن لتدلل على ظاهرة صحية تنبئ عن قلق فكري مطلوب، فالإبداع لم تتوقف حركته ولن تتوقف، والنقد الحقيقي هو كذلك إذ كان هدفه شق أفضل الطرق نحو النص الأدبي بشتى أجناسه، كاشفاً جماله ومغزاه.

وعلى الرغم من الهجوم الذي لقيه جهد بعض النقاد الذين أتينا على ذكرهم، فإن حضورهم كان جوهرياً لإثارة المنهجية في دراسة الأدب، ويكفيهم فخراً أنهم ألقوا أحجاراً في بحيرة النقد، لم تزل دوائرها تحرك الساحة النقدية وتبث فيها روحاً جديدة، تشكلت ملامحها من تجليات التلقي بين الرفض والقبول.

الفصل الثاني



النقد والسياق بين القديم والحديث

كثرت الشكوى في السنوات الأخيرة من صعوبة التواصل مع النص الأدبي عمومًا، والشعري على وجه الخصوص. كما تعالت أصوات أخرى معلنة صعوبة التواصل مع النص النقدي. وإذا كنا نعطي النص الأدبي الحق أن يكون غريبًا أو ربما مشكلًا لأسباب ومسوغات لا مجال لذكرها هنا، فإن غرابة النص النقدي والتطبيقي خصوصًا وصعوبته تدفعان للحيرة والتساؤل، ذلك أن النقد في حقيقته جسر للتواصل بين النص والمتلقي.

وإذا كنا نسوغ جانبًا من هذا الإشكال في الخطاب النقدي بإرجاعه إلى النص الأدبي المشكل أحيانًا، أو إلى المناهج النقدية الحديثة وسوء فهمها وسوء تطبيقها أحيانًا أخرى، فإن هناك بالإضافة إلى ما سبق مسوغًا قويًا، وعنصرًا مهمًا إن أهدره الناقد في تحليله أهدر بعدًا جوهريًا له أثره دون شك في فعل التلقي، ونعني به السياق بمفهومه الذي سيتجلى في صفحات هذا البحث.

ولكن: ما علاقة السياق بالنقد؟ ومتى بدأت؟ وما طبيعتها؟

هذه الأسئلة وغيرها كثير ظلت تلح باحثة عن إجابات لها، وهي إجابات تشكل في مجملها انتقالًا من العلاقة العاطفة «النقد والسياق» إلى العلاقة الواصفة «النقد السياقي» الذي ورد مصطلحًا لدى بعض النقاد في البيئة النقدية المعاصرة، ولكن السلبيات التي أحاطت بالمصطلح جعلته يغيب في خضم المصطلحات التي أنتجها الفكر النقدي في العقود الأخيرة من القرن العشرين. ومن ثم سيجاول هذا

البحث قراءة هذا المصطلح وما أحاط به من ظروف وفق تصور يتغيا في محصلته
تقوية جسور التواصل بين النص والمتلقي.

النقد والسياق في التراث:

من المعلوم لدى الباحثين أن فكرة السياق مطروحة في الفكر الإنساني منذ
أفلاطون وأرسطو، فقد تحدث كل منهما عن مراعاة مقتضى الحال⁽¹⁾، وهذا ما
شاع لدى البلاغيين العرب مرتبطاً بفكرة المقام، ولكن السياق بما هو مصطلح برز
في العصر الحديث من خلال بعض المناهج النقدية، كما أصبح يشكل نظرية في
البيئة اللسانية.

وأود قبل الولوج إلى موقف القدماء الاعتماد على المفهوم العام للسياق حتى
أستطيع أن أقرأ به حركة هذا المفهوم في المراحل والبيئات المختلفة.

لقد أصبح السياق من المصطلحات المتداولة في العصر الحديث، وله حضوره
في المعاجم الحديثة، ولا تكاد المعاجم المتخصصة تختلف كثيراً عن المعاجم العامة
في بيان مفهوم هذا المصطلح، فالسياق يعني⁽²⁾:

1 - الكلمات التي تسبق كلمة أو عبارة أو جملة إلخ والتي تأتي بعدها لتساعد
في بيان ما تعني هذه الكلمة أو العبارة أو الجملة...

2 - الظروف التي تحيط بالحدث والتي يجب مراعاة الحدث من خلالها..

إذن فالسياق يعني في دلالاته الأولى البنية اللغوية في اتصالها بما قبلها
وما بعدها وهو ما نطلق عليه السياق اللغوي أو المقالي. ويعني في دلالاته الأخرى
الظروف والملايسات التي تحيط بالحدث اللغوي أو غيره وهو ما ندعوه بالسياق
غير اللغوي أو المقامي.

(1) د. محمد غنيمي هلال: المواقف الأدبية، دار نهضة مصر، القاهرة.. (د.ت) ص 21-22. وانظر: د.
حلمي خليل: الكلمة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية 1993، ط3، ص 157.

(2) انظر: Oxford Advanced Learner's Dictionary P.254 - .

وهاتان الدالتان للسياق هما الدالتان العامتان اللتان دارت حولهما جهود الدارسين قديماً وحديثاً، قبل الاصطلاح وبعده. والقدماء مارسوا هاتين الدالتين، وإن لم يقفوا عند مصطلح السياق نفسه... والمعجم العربي القديم لم يذكر شيئاً ذا بال عن السياق، فمما جاء في أساس البلاغة أن من المجاز: يسوق الحديث أحسن سياق⁽³⁾. على أن البلاغيين والنقاد وقفوا عند مصطلح آخر هو المقام للدلالة على السياق بنوعيه: المقالي والمقامي. فالمقام يدل على ظروف القول كما يدل على علاقات القول، وإذا كانت الدلالة الأولى مشهورة في قولهم (لكل مقام مقال) فإن الدلالة الأخرى واضحة في قولهم (لكل كلمة مع صاحبها مقام) وسنشير إلى هاتين الدالتين بعد قليل..

إن جهود علماء التفسير، وعلماء الأصول، ثم البلاغيين والنقاد جلية في استخدام السياق، ومعالجتهم لمفهومه بارزة في هذه البيئات المختلفة. لقد مارسوا قراءة النصوص الدينية والأدبية معتمدين على السياق بدلالتيه: المقالية والمقامية، وهم يبتغون الكشف عن معانيها، أو بيان بلاغتها، أو الوصول إلى أسرار جمالها. ومن ثم تعددت وظائف السياق عندهم، وهو تعدد يشير إلى دور هذا المفهوم في قراءة النصوص في المجالات المتنوعة، ويمكن حصر هذه الوظائف في ثلاث هي: تمييز الكلام البليغ من سواه، والكشف عن المعنى المشكل، وبيان أسرار الجمال في الكلام البليغ..

أولاً: تمييز الكلام البليغ:

شاع لدى القدماء كما ذكرنا قولهم (لكل مقام مقال) وربما تكون صحيفة بشر بن المعتمر التي أوردها الجاحظ أول نص يعرض لهذه المقولة وما يتصل بها من ظروف الخطاب وأحوال المتلقي، وهي تمثل في واقع الأمر موقف الجاحظ من البيان البلاغة الذي تحددت لديه صفاته في مستويات المقال المختلفة: مستوى

(3) الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت 1992، ط1: مادة (سوق).

الصوت ومستوى الكلمة، ومستوى التركيب⁽¹⁾ بيد أن الغاية من البيان لا تتحقق بمجرد مراعاة تلك الأمور التي وقف عندها الجاحظ، بل راح يربط هذه الأمور كلها بالموقف، أو على حد تعبير البلاغيين المتأخرين (الحال) ومن ثم لا يكفى أن يحقق الأديب للغته ذلك المستوى القائم على ضرورة الانسجام والاختيار والمثابرة إلى غير ذلك مما كشف الجاحظ عنه، حتى يطابق بين ذلك كله، والموقف الذي يسوق من أجله ما يقول⁽²⁾.

ولعل ربط الجاحظ بين المقام والمقال على هذا النحو كان له تأثير في الربط بين البلاغة والمقام كما هو مشهور في تعريف القزويني، وهو تعريف استخلصه من جملة ما قرأ لمن سبقه وبخاصة السكاكي الذي بين أهمية معرفة المقام، ومناسبة المقال للمقام، كما بين أهمية معرفة العلاقة في السياق المقالي، إذ لكل كلمة مع صاحبها مقام، يقول السكاكي: «لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التشكر يبين مقام الشكائية، ومقام التهنة يبين مقام التعزية، ومقام المدح يبين مقام الذم، ومقام الترغيب يبين مقام الترهيب، ومقام الجد في جميع ذلك يبين مقام الهزل، وكذا مقام الكلام ابتداء يغير مقام الكلام بناءً على الاستخبار أو الإنكار، ومقام البناء على السؤال يغير مقام البناء على الإنكار، جميع ذلك معلوم لكل لبيب، وكذا مقام الكلام مع الذكي يغير مقام الكلام مع الغبي، ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر. ثم إذا شرعت في الكلام، فلكل كلمة مع صاحبها مقام، ولكل حد ينتهي إليه الكلام مقام، وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول، وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق به، وهو الذي نسميه مقتضى الحال، فإن كان مقتضى الحال إطلاق الحكم، فحسن الكلام تجريده من مؤكدات الحكم وإن كان مقتضى الحال بخلاف ذلك، فحسن الكلام تحليله بشيء

(1) د عبد الواحد علام: مدخل إلى البلاغة العربية، مكتبة النصر، القاهرة 1991، ص78.

(2) السابق: 96.

من ذلك ضعفاً وقوة، وإن كان مقتضى الحال طي ذكر المسند إليه، فحسن الكلام تركه، وإن كان المقتضى إثباته على وجه من الوجوه المذكورة، فحسن الكلام وروده على الاعتبار المناسب...»⁽³⁾.

أما القزويني فقد لخص الموقف السابق للسكاكي ولكنه بدأه على نحو مختلف، فقد عرف البلاغة ابتداءً ثم أتبعه بتلخيص لكلام السكاكي السابق، يقول القزويني: «وأما بلاغة الكلام فهي مطابقتها لمقتضى الحال مع فصاحته، ومقتضى الحال مختلف، فإن مقامات الكلام متفاوتة...»⁽⁴⁾.

واضح مما أوردناه اهتمام السكاكي والقزويني بالسياقين المقالي والمقامي، فهما يذكران المقامات ووجوب مراعاتها، ويؤكدان ضرورة مطابقة المقال للمقام حتى يحقق المقال شرطاً أساسياً من شروط الكلام البليغ. وعند النظر في مصطلح (مقتضى الحال) وما يجب مراعاته إزاءه، على النحو الذي ورد لدى السكاكي وأخذه عنه القزويني نجد أن السكاكي ذكره عند حديثه عن الخبر في علم المعاني، على حين استخدمه القزويني لبيان مفهوم البلاغة، وهو تصرف - في رأينا - ذكي من القزويني، لأن الارتباط بين مراعاة مقتضى الحال وعلم المعاني ارتباط خاص لا يثبت أمام استقراء الأمثلة، وسيأتي ذكر بعضها فيما بعد، ومن ثم فوضع المصطلح المذكور في إطار بيان مفهوم البلاغة كما حدده القزويني كان أكثر مناسبة وأكثر شمولاً، وهذا ما جعله يلقي قبولاً تناسى معه المتأخرون إلى أيامنا هذه مفهوم البلاغة كما عرفه السكاكي⁽⁵⁾ ذلك أن تعريف القزويني جمع بين السياقين بكل صراحة ووضوح، ومن هنا كان الإخلال بأي من السياقين إخلالاً بالكلام البليغ،

(3) السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه الأستاذ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت 1983، ط1، 168-169.

(4) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة شرح د. محمد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة 1984، ط2، ج1، صص 41-43.

(5) مفتاح العلوم: 415-416.

أما إذا تحقق ما هو مطلوب فيهما، فقد تحقق الكلام البليغ.. ونحن هنا لا نريد أن نعيد القول فيما هو مشهور بالنسبة للسياق المقالي حيث طالب البلاغيون بخلوه من التناثر والغرابة والتعقيد والتكرار المخل وغير ذلك من شروط أدرجها البلاغيون في مصنفاتهم، وتوقف عندها معظم دارسي البلاغة في العصر الحديث.

أما السياق المقامي (مراعاة مقتضى الحال) فملحوظ ارتباطه لدى السكاكي بعلم المعاني وفنونه المختلفة، وبخاصة في أضرب الخبر حيث تكرر ذكر حال المخاطب ووجوب مراعاته، إلا أنه ليس بالضرورة أن يكون هذا الارتباط وثيقاً، لأن استقرار الأمثلة كما ذكرنا يسقط هذا الارتباط، فالعلاقة بين المقام والمقال غير محكومة بطرائق التعبير في علم معين من علوم البلاغة، والأمثلة خير دليل على ما نقول، ويمكن أن نستحضر المشهور منها، فقد دخل «جريد على عبد الملك بن مروان فابتدأ ينشده:

أتصحو أم فؤادك غير صاح

فقال عبد الملك: بل فؤادك يا ابن الفاعلة، كأنه استثقل هذه المواجهة وإلا فقد علم أن الشاعر إنما خاطب نفسه..

ودخل ذو الرمة على عبد الملك.. فأنشده قصيدته:

ما بال عينك منها الماء ينسكب

وكانت بعين عبد الملك ريشة، وهي تدمع أبداً، فتوهم أنه خاطبه أو عرض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟ فمقته وأمر بإخراجه.

وكذلك فعل ابنه هشام بأبي النجم وقد أنشده في أرجوزة:

والشمس قد كادت ولما تفعل

كأنها في الأفق عين الأحول

وكان هشام أحول، فأمر به فحجب عنه مدة»⁽¹⁾.

فالمثالان: الأول والثاني يدخلان فيما يسميه البلاغيون (التجريد) وقد أدرجوه في علم البديع⁽²⁾ فجزير في مطلع قصيدته لم يقصد الخليفة وإنما جرد من نفسه مخاطباً، وقد أشار ابن رشيق إلى هذا في تعليقه، وكذلك الشأن مع ذي الرمة، إلا أن هذا الفن البلاغي لم يتواءم مع المقام وبخاصة أنه فاجأ الخليفة في مفتتح القصيدة، وليس الأمر أن الخليفة قد استثقل هذه المواجهة فحسب، بل ربما حمل المعنى على سوء ظن في مراد الشاعرين، ومن هنا كان غضبه شديداً. والواقع أن اجتماع الأمرين هنا هو الذي دفع إلى عدم استحسان قول الشاعر، فليس السبب في التجريد، وليس السبب كذلك في طبيعة الدلالة التي قصد بها نفسه، وإنما في الاثنين معاً، فاجتماعهما أفضى إلى ما أفضى إليه.

أما أبو النجم فإن الذي أخذ عليه التشبيه الذي ابتكره، والتشبيه فن من فنون علم البيان. ومن ثم فتخصيص السكاكي الحديث عن مراعاة مقتضى الحال في باب علم المعاني لا مسوغ له.

وما نود إيضاحه إضافة لما سبق، هو أن الشعراء الثلاثة أدخلوا شعرهم الفصيح في سياق مقامي أفقده البلاغة عند المخاطب، فقد تحققت فيه شروط السياق المقالي - شروط الفصاحة - ولكنه افتقد شرط السياق المقامي، وهو المطابقة أو المناسبة للمقام، ولذا رأي بعض البلاغيين أن ليس كل كلام فصيح بليغاً، ولكن كل كلام بليغ فصيح.. وإذا كان السياق المقالي هو الأهم بالعناية كما سبق أن بين ذلك بعض النقاد، فإن مثل هذه النصوص تفتقد البلاغة مؤقتاً، ثم لا تلبث أن تجد السياق المقامي الذي تستعيد به بلاغتها، ويبدو أن السكاكي من أجل هذا ركز في تعريفه للبلاغة على شروط تحققها في المقال، لأنه الأساس، واضعاً

(1) ابن رشيق: العمدة.. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت (د.ت) ج1، ص222.

(2) الإيضاح في علوم البلاغة: 54/6.

في اعتباره - على ما يبدو- أن المقال البليغ يجب أن يكون محققاً لمقتضيات مقامه على نحو ما بين في مواضع سابقة من كتابه. إن العلاقة بين المقال؛ والمقام علاقة شائكة ومعقدة، ولكنها في جانب منها علاقة كاشفة ومميزة للكلام البليغ من سواء على نحو ما ذهب كثير من البلاغيين.

ثانياً الكشف عن المعنى المشكل:

توقف المفسرون والأصوليون عند النصوص الدينية، واستخرجوا دلالاتها اعتماداً على السياق بنوعيه، وقد وضع المفسرون شروطاً في المفسر تتمثل في ضرورة إتقانه مجموعة من العلوم من بينها النحو لأن «المعنى يتغير ويختلف باختلاف الإعراب» كما يقول السيوطي⁽¹⁾ وفي هذا إشارة واضحة إلى الاهتمام بالسياق المقالي، أما السياق المقامي فتجلى في وقوفهم على أمور أهمها الاعتماد على أسباب النزول نظراً لما في معرفة سبب النزول من فوائد كثيرة أبرزها «الوقوف على المعنى وإزالة الإشكال».

قال الواحدي: لا يمكن تفسير الآية دون الوقوف على قصتها وبيان نزولها⁽²⁾. وقد تتسع دائرة السياق لفهم آية من القرآن. فتشمل النص القرآني نفسه، «فما أجمل منه في مكان، فقد فسر في موضع آخر، وما اختصر في مكان فقد بسط في موضع آخر»⁽³⁾ كما قد تشمل السنة فإنها شارحة للقرآن ثم أقوال الصحابة.. والأصوليون وهم أيضاً طائفة من المفسرين، لديهم «تمثل واضح لعناصر السياق اللفظية والاجتماعية وأثرها في تحديد المعنى⁽⁴⁾. ومن ثم كانوا يميزون بين الحقيقي والمجازي، والخاص والعام من خلال السياق، لأن الألفاظ

(1) السيوطي: الإتقان في علوم القرآن دار ابن كثير، دمشق 1987، ط1، ج2، ص1209.

(2) السابق: 93/1.

(3) السابق: 1197/2.

(4) د. طاهر حمودة: دراسة المعنى عند الأصوليين، الدار الجامعية، الاسكندرية 1983، ص 225.

المفردة والتركيب تتعرض بسبب السياقات اللفظية والمقامية لألوان من التغيير الدلالي⁽⁵⁾.. ويعتمد الأصوليون في تفسيرهم للنص على القرائن الحالية والقرائن اللفظية أي أنهم يعتمدون على السياق بنوعيه للكشف عن المعنى أو تحديده.

أما النقد، في مجال الكشف عن المعنى المشكل فقد كانت لهم خطوات ملحوظة في استخدام السياق من أجل هذه الغاية، ولعل ابن طباطبا أن يكون في مقدمة من أثار أهمية السياق المقامي في الكشف عن مثل هذه المعاني⁽⁶⁾ فبين أن للعرب أعرافاً تجري بينهم، وقد تذكر في الشعر فلا يفهمها إلا من سمع بها كإمساكهم عن بكاء قتلاهم حتى يتحقق الثأر لهم، فإذا تحقق بكوا حينئذ قتلهم ومثال ذلك قول الشاعر:

من كان مسروراً بمقتل مالك
فليات نسوتنا بوجه نهار
يجد النساء حواسراً يندبنه
يلظمن أوجههن بالأسحار
قد كن يكن الوجوه تسترا
فالآن حين برزن للنظار

فالشاعر يريد أنه من كان مسروراً بمقتل مالك فليستدل ببكاء نسائنا وندبهن إياه على أننا قد أخذنا بثأرنا وقتلنا قاتله.

وكضربهم الثور إذا امتنعت البقر من الماء، لأنهم يعتقدون أن الجن تركب الشيران فتصد البقر عن الشرب، وفي هذا المعنى قال الشاعر:

أتترك عامرو بنو عدى
وتعزم دارم وهم براء

(5) السابق: 227.

(6) ابن طباطبا: عيار الشعر. تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام. المكتبة التجارية القاهرة 1983، ص 32-34.

كذاك الثور يضرب بالهراوى

إذا ما عافت البقر الظماء

وكزعمهم أن المقلات وهي المرأة التي لا يبقى لها ولد إذا وطئت قتيلاً شريفاً
بقي ولدها . وقد ورد هذا المعنى في قول الشاعر:

تظل مقاليت النساء يطأنه

يقلن ألا يلقي على المرء مئزر

فهذه الأشياء وغيرها، كما يقول ابن طباطبا لا تفهم معانيها إلا سماعاً وربما كانت لها نظائر في أشعار المحدثين، من وصف أشياء تعرض في حالات غامضة، إذا لم تكن المعرفة بها متقدمة عسر استنباط معانيها واستبرد المسموع منها⁽¹⁾ وابن طباطبا الذي كان له هذا الموقف الجلي من السياق المقامي، لم يهمل السياق المقالي، بل منحه كل عناية من خلال حديثه عن بناء القصيدة، وما يجب مراعاته فيها⁽²⁾ وكذلك عند حديثه عن الأبيات المحكمة والمتفاوتة والردئية النسخ، وهو في هذه المواضع يحتفي بالسياق المقالي في أحواله المختلفة مبيناً مستويات الضعف والقوة في النسيج الشعري، كاشفاً بعض المعاني التي أساء إليها الشعراء بسوء نظمهم، ويمكن الرجوع إلى هذه المواضع بسهولة في (عيار الشعر).

ولأبي بكر الصولي في دفاعه عن شعر أبي تمام نظرات ذكية تبرز دور السياق المقامي في الكشف عما غمض من شعره، بل إن تسويغه لهذا الغموض تسويغ مقنع، إذ يرى أن السبب في عدم فهم المتلقي لبعض معاني أبي تمام هو ثقافة الشاعر الواسعة التي تتجاوز حدود ثقافة المتلقي، ومن ثم فالسياق لدى لشاعر أوسع كثيراً من السياق الذي يتصوره المتلقي حين يتصدى للمشكل من أبياته، ولذلك يرى الصولي أن مثل هذا المتلقي لا يستطيع أن يتعامل مع شعر أبي تمام، أو يفهم

(1) السابق: 39.

(2) السابق: 5-6.

مراده لأنه سيواجه خبراً لم يروه، ومثلاً لم يسمعه، ومعنى لم يعرف مثله⁽³⁾ إن قول الصولي واضح في إبراز أهمية السياق المقامي في الكشف عن المعنى المشكل، وقد طبق هذا في شرحه لبعض أبيات أبي تمام التي لم يفهمها بعض من هاجم شعره⁽⁴⁾.

يضاف إلى ما سبق إشارات لدى بعض النقاد تبرز ضرورة الاعتماد على السياق المقالي حتى يتبين المعنى، فقول الشاعر:

فإنك لو لاقيت سعد بن مالك

للاقيت منه بعض ما كان يفعل

يعلق عليه أبو هلال العسكري: «فلم يبين عما أراد بقوله يلقي، أخيراً أراد أم شراً ؟ إلا أن يسمع ما قبله أو ما بعده، فيتبين لك معناه، وأما في نفس البيت فلا يتبين مغزاه»⁽⁵⁾ وشبيه بهذا ما نصادفه في بعض كتب شروح الشعر كالذي ورد في تعليق المرزوقي على البيت الآتي لأبي تمام:

أسرت لك الأفاق عزيمة همة

جبلت على أن المسير مقام

حيث يشرح المرزوقي البيت على وجهين يرى الثانى منهما أجود لأن الأبيات التي بعد هذا البيت تدل عليه وتؤكد⁽⁶⁾ ويمكن النظر إلى كتب شروح الشعر باعتبارها مجالاً يمكن ملاحظة دور السياق فيها لكشف المعاني، كما أن الكتب التي عنيت بمآخذ النقد على الشعراء مجال آخر، لأن النقد يقفون عند علاقات

(3) أبوبكر الصولي أخبار أبي تمام، تحقيق عساكر وعزام والهندي، المكتب التجاري بيروت (د.ت) ص4.

(4) السابق 30--31، حيث كشف المعنى في بيت أبي تمام:

تشعون ألفا كأساد الشرى نضجت أعمارهم قبل نضج التين والعنب

اعتماداً على السياق المقامي.

(5) أبو هلال العسكري: تحقيق البجاوي وإبراهيم. مكتبة عيسى الحلبي، القاهرة 1971، كتاب الصناعتين. ص39.

(6) المرزوقي: شرح مشكلات ديوان أبي تمام، تحقيق د. عبدالله الجربوع. مكتبة التراث، مكة المكرمة 1986، ط1، ص5.

السياق المقالى، ودلالات السياق المقامى رغبة فى كشف المعانى بقصد تأكيد المآخذ أو تسويقها..

ثالثاً: بيان أسرار الجمال فى الكلام البليغ:

لم يكن جهد بعض النقاد مقصوراً على تمييز الكلام البليغ من سواه، وإنما وجهوا جل اهتمامهم إلى الكشف عن أسرار الجمال فى الكلام البليغ وكان السياق هو المعتمد، بل جعلوه الأساس الأول الذى عليه المعول فى تحقيق بلاغة القول، ومن ثم نجد إصرار أبى هلال على أن البلاغة تكمن فى تحسين الكلام أصالة، وفى جمال المعنى تبعاً⁽¹⁾، وهذا الإصرار أو التأكيد على أن البلاغة تتحقق فى تنسيق الكلام ونظمه على نحو خاص، وهو بيان لأهمية السياق المقالى، ودعوة للنظر فيه، والكشف عن علاقاته، للكشف عن جماليات الكلام البليغ، وتمثل هذا فيما هو معروف فى البلاغة (بالنظم) الذى أصبح نظرية واضحة المعالم على يد عبد القاهر الجرجاني، بعد أن جمع شتاتها ممن سبقه، وبلور معطياتها من خلال التحليل الرائع لنماذج مختلفة من النصوص الدينية والأدبية.

والنظم لدى عبد القاهر هو أن «تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيف عنها، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك، فلا تخل بشيء منها»⁽²⁾ وهو - عبد القاهر - لا يعنى النحو بما هو معروف من أمره الآن، وإنما النحو بمفهومه الواسع الذى يتجاوز الوقوف عند الصفة المعيارية، إلى البحث عن المزية التى تتكشف فى المسائل اللطيفة والفوائد الجليلة والتى تتمثل فى إثارة تركيب على آخر.. هذه المزية التى لم يبحث عنها النحاة، ولم يشغلوا أنفسهم بها، وجه إليها عبد القاهر كل طاقته، فكشف بعض دلائل الإعجاز فى القرآن، وبعض جماليات الأسلوب الأدبى.

(1) كتاب الصناعتين: 64.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة 1984. ص 81.

هذه المزية تبدو لنا، كما علمنا عبدالقاهر، وراء إثثار المبدع في اختيار كلمات دون سواها في السياق، وهذا الإيثار في الاختيار نظر فيه عبدالقاهر معتمداً على معرفته الواسعة في النحو، فتوصل إلى نتائج باهرة أوضحت أن الكلام البليغ مستويات بعضها أجمل من بعضها الآخر، وهذا ما أكده السكاكي عند تعريفه للبلاغة. إذن فالنحو الذي يقصده عبدالقاهر يبتعد عن الدائرة التي حصرها فيها المتأخرون، لأنه - عند عبدالقاهر - النحو «الذي يقف على دراسة التراكيب لإدراك الفروق بينها، وبيان فضل بعضها على بعض، ويتم ذلك بلطف الفكر وثاقب الفهم. إنه في نهاية الأمر شيء يتعلق بالكلام لا اللغة، وصنعة تحتاج من المتكلم إلى التفكير والتروى، والدقة في الاختيار»⁽³⁾ لقد وقف عبدالقاهر عند أمثلة كثيرة يستجلى فيها مزايا النظم، فيرجع كل حسن في السياق المقالي إليه، انظر إلى تعقيبه على قول البحتری:

بلونا ضرائب من قد نرى
فما إن رأينا لفتح ضريبا
هو المرء أبدت له الحادثا
ت عزمًا وشيكًا ورأيًا صليبا
تنقل في خلقى سؤدد
سماخًا مرجى وبأسًا مهيبًا
فكالسيف إن جئته صارخًا
وكالبحر إن جئته مستثيبا

يقول عبدالقاهر: «فإذا رأيتها قد راقتك، وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازًا، فعد فانظر السبب، واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وأخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجهًا من

(3) مدخل إلى البلاغة العربية: 188.

الوجوه التي يقتضيها علم النحو، فأصاب في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتى يوجب الفضيلة.

أفلا ترى أن أول شيء يروك منها قوله: «هو المرء أبدت له الحادثات» ثم قوله «تتقل في خلقي سؤدد» بتكثير «السؤدد» وإضافة «الخلقين» إليه، ثم قوله: «فكالسيف». وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ، المعنى لا محالة: فهو كالسيف، ثم تكريره «الكاف» في قوله. «وكالبحر» ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه، ثم أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر وذلك قوله «صارخاً» هناك «ومستثياً». ههنا؟ لا ترى حسناً تتسبه إلى النظم ليس سببه ما عددت، أو هو في حكم ما عددت، فاعرف ذلك⁽¹⁾.

وهو حين يضع يده على المواضع المذكورة في النص، فإنه يؤكد أن هناك فروقاً كثيرة لا حدود لها، ومن ثم فهو ينبه إلى أنه «ليس إذا راقك التتكير في (سؤدد) من قوله (تتقل في خلقي سؤدد) فإنه يجب أن يروك أبداً وفي كل شيء ذلك أنه ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع، وبحسب المعنى الذي تريد والغرض الذي تؤم»⁽²⁾.

إن النظم عند عبد القاهر بهذا المعنى تؤثر قوانينه في كل شيء في السياق، حتى الصورة البلاغية، إذ لا تكون في موضع الحسن والمزية إلا إذا صادفت سياقاً يظهر حسنهما ومزيتها، فقول الشاعر:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا

أنصاره بوجوه كالدنانير

«فإنك ترى هذه الاستعارة، على لطفها وغرابتها وإنما تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى، بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملحت

(1) دلائل الإعجاز: 85-86.

(2) السابق: 87.

ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها . وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف، فأزل
كلاً منهما عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه، فقل: «سالت شعاب الحي بوجوه
كالدنانير عليه حين دعا أنصاره» ثم انظر كيف يكون الحال، وكيف يذهب الحسن
والحلاوة»⁽³⁾.

لقد ركز عبدالقاهر على السياق المثالي وأبرز جماليات القول البليغ فيه،
وهذا لا يعني أنه أهمل السياق المقامي، ولكنه كان يفيد منه بالقدر الذي يسهم في
تجلية العلاقات بين المفردات في السياق المثالي.

ونحن لا نريد أن نستطرد هنا، ولكن لو نظرنا مثلاً في قوله تعالى (وجعلوا
لله شركاء الجن) سنلاحظ هذه الإفادة، حيث الربط بين السياقين واضح إذ يرمي
التأثير العقدي بظلاله على علاقات السياق المثالي التي تؤكد بدورها البعد
العقدي لدى عبدالقاهر⁽⁴⁾.

إن جهود عبدالقاهر وإن لم تتجاوز الجملة غالباً، لا تحتاج إلى تقرير منا يقدر
تميزها اللافت، يكفي أنه وعى في تلك الحقبة من التاريخ أن التركيز ينبغي أن
يكون على السياق المثالي أصالة والمقامي تبعاً وهذا ما طبقه في تحليله للنصوص
الدينية والأدبية على نحو تجاوز به ما كان متداولاً من شرح وتحليل. لقد كان احتفاء
عبدالقاهر الجرجاني بالسياق احتفاء من طراز فريد، قل أن تجود الأيام بمثله.

النقد والسياق في العصر الحديث:

تنوعت المناهج النقدية الحديثة في معالجتها للنصوص الأدبية، واختلفت
في موقفها من السياق واختلفت كذلك في ذكر المصطلح أو في ممارسة مفهومه
دون ذكره، وهي في مجملها تكاد تنقسم إلى طائفتين الأولى صبت اهتمامها على

(3) دلائل الإعجاز: 99.

(4) السابق: 286-288.

مضامين النصوص، لتحديد رسائلها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية، أما الأخرى فقد اتجهت إلى الأشكال أو الأبنية النصية لأنها ألحت على البحث عن طرائق تؤدي إلى تحقيق الموضوعية في دراسة النص من خلال توجيه الأدوات النقدية إلى مادة الأدب، أي لغته الفيزيائية الماثلة أمام الناقد، ولذا كانت العلاقة اللغوية المادية الظاهرة هي محط الاهتمام ومثار النشاط التحليلي للكشف عن العلاقات المتميزة بين هذه العلامات، وبيان خواص التشكيلات الأسلوبية للنص.

ولعلنا نلاحظ في المدرستين الماركسية والنفسية ذلك التوجه الواضح إلى مضمون النص أكثر من شكله، فالنقد الماركسي «يحلل الأدب على أساس من الأوضاع التاريخية التي تنتجها، ولذلك يتطلب خبرة بالأوضاع التاريخية للأعمال الأدبية»⁽¹⁾.

وهذا لا يعني إهمال الشكل في النقد الماركسي فللشكل اعتباراته الخاصة في هذا النقد، ولكن المشهور في نتائج نقاده أنهم لم يبذلوا الجهد الكافي لمعالجة قضية الشكل في الفن، وأنهم حصروا أغلب جهودهم في المتابعة المضنية للمضمون السياسي⁽²⁾ بل إن المضمون هو الذي يفرض نوع النصوص المدروسة، لأن النقد الماركسي يحتفي بفحص الأشكال الأدبية التي تتكبد مباشرة على القضايا التاريخية والسياسية والاجتماعية في صلب مادتها، وهو احتفاء يشير إلى أهميتها الأيدولوجية⁽³⁾.

مثل هذا الاهتمام بالمضامين يعني فيما يعني بالاعتماد عند التحليل على السياق المقامي، ومنحه الأولوية، وهي أولوية نجدها في نقد المدرسة النفسية، النقد الذي ازدهر بفضل فرويد. وقد حاول أصحاب هذه المدرسة تفسير

(1) تيري ايجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، مجلة فصول، المجلد الخامس العدد الثالث 1985. ص21.

(2) السابق: 27.

(3) ديفيد شبندر: نظرية الأدب المعاصر، ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم. الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1996، ص134.

عملية الخلق الفني، وتفسير العمل الفني بالرجوع إلى حياة الفنان وما يحيطه من مؤثرات⁽⁴⁾.

وربما تكون الشكلية الروسية رد فعل على الماركسية والنفسية وغيرهما من المدارس أو المناهج التي تقوم على دراسة الأدب من خلال التركيز على محتواه أو موضوعه، ومن ثم علاقاته بالسياق المقامي، ولذا كانت إحدى استراتيجيات هذه المدرسة كما يذكر أحد النقاد هي معارضة الرأي الشائع الذي يرى أن وظيفة الأدب تمثيل الحياة⁽⁵⁾...

لقد أفاد أقطاب الشكلية الروسية وسواهم من التصور الذي وضعه (سوسير) لدراسة العلامة اللغوية، ومن ثم كانوا يرون النص الأدبي بنية سيميوطيقية أكثر مما يرونه تمثيلاً يحاكي الواقع أو انعكاساً للانفعال الثقافي بالتاريخ وعلم الاجتماع والسيرة، وعلم النفس والسياسة إلخ⁽⁶⁾.

لأن هدف الفن فيما يرى هؤلاء هو نقل الإحساس بالأشياء كما ندركها وليس كما نعرفها، وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك، والفن هو طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية⁽⁷⁾...

على أن مثل هذه الرؤى - التي وسمت هذه المدرسة بالشكلية - طرأ عليها بعض التحول، وبخاصة في المرحلة المتأخرة من عمرها عندما ظهر ما يسمى بمدرسة (باختين) التي جمعت بين الشكلية والماركسية، فقد ظلت شكلية في

(4) جيروم ستولنيتز: النقد الفني... ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، 1981، ط2 ص 698-700.

(5) نظرية الأدب المعاصر: 102.

(6) السابق: 102.

(7) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة 1991، ط1، ص 27-28.

اهتمامها بالبنية اللغوية للأعمال الأدبية، ولكنها تأثرت تأثراً عميقاً بالماركسية في إيمانها بأن اللغة لا يمكن فصلها عن الأيدولوجيا⁽¹⁾ ولكن باختين فيما يرى (رامان سلدن) لم يعالج الأدب بوصفه انعكاساً مباشراً للقوى الاجتماعية، بل أبقى على اهتمام بالبنية الأدبية شكلي الطابع⁽²⁾...

ولقد التقى النقاد الجدد بالمدرسة الشكلية في اهتمامها بالسياق المقالي، فالنقد الجديد NEW CRITICISM جاء ليعترض على بعض الممارسات النقدية التي تتسم بالانطباعية والتاريخية مما يجعلها لا تتوجه إلى النص الأدبي ذاته⁽³⁾. ولعل مبدأ الشكل العضوي للعمل الفني الذي طوره هؤلاء عن الرومانسية يعلن بأن النص كينونة مكتفية ذاتياً كالنباتات والحيوانات، وتصبح الأسئلة عن الظروف التاريخية التي تحيط بتصوير النص واكتماله أسئلة غير ملائمة⁽⁴⁾.

إن الحديث عن السياق كان بارزاً لدى بعض نقاد هذه المدرسة، فقد تحدث (ريتشاردز) عن نظرية للسياق فالكلمات لديه ينشط بعضها بعضاً وتحدد صفاتها بكامل السياق الذي تشكله.. كما أن الاستعارة مثل لامتزاج السياقات، ويقصد امتزاج الحقول الدلالية في بنيتها، وهو بهذا يؤكد دور السياق المقالي دون المقامي، بل إن المأخذ المصرح به على نقد أصحاب هذه المدرسة وبخاصة (إمبسون) أنه نقد يهمل الجانب الاجتماعي⁽⁵⁾.

(1) السابق: 36.

(2) السابق: 38.

(3) نظرية الأدب المعاصر: 28.

(4) السابق: 32.

(5) ويمزات وبروكس: النقد الأدبي، تاريخ موجز، ترجمة الخطيب وصبحي، مطبعة جامعة دمشق 1976، الجزء الرابع (النقد الحديث). ص 125، 126، 133، 135. ومن الجدير بالذكر أن رينيه ويلييك دافع عن النقاد الجدد ورأى أنهم لم يهملوا السياق المقامي (التاريخي خصوصاً)، وهو دفاع من ناقد يميل إلى هؤلاء النقاد، ويود تحسين موقفهم النقدي، وما ذكره عن بروكس جزئي لا يؤثر في الموقف الشائع عنهم ... انظر: رينيه ويلييك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، ع 110، الكويت 1987، ص 12-13.

وإذا كانت الشكلية تمثل المرحلة الأولى من المنهج البنيوي في دراسة الأدب، فإن هذا المنهج بدأ خطواته الحقيقية بعد الحرب العالمية الثانية ولاقى رواجاً منقطع النظير حين اعتمده الدارسون في قراءة المجالات الثقافية المختلفة، وهذا ملحوظ في أعمال (التوسير) في النظرية الماركسية، و(لاكان) في التحليل النفسي، و(رولان بارت) في الأدب والثقافة، و(فوكو) في التاريخ وبنية المعرفة.

والمنهج البنيوي يركز معظم اهتمامه - في دراسة الأدب - على الجوانب الشكلية للنصوص، لأن السياق المثالي كان هاجسه الأساسي من خلال الإغلاء من شأن الدال، فبارت الذي بدأ شكلياً أخذ يزيد فيما بعد تركيزه على النص، ذلك التركيز الذي نسي النظرية السيميولوجية..⁽⁶⁾ وراح (بارت) يجري وراء اقتناص اللذة والوصول إلى النشوة بوساطة الألعاب الدلالية التي يمكن أن يفضي بها النص. إن إسهامه النقدي مبني على أمور يأتي في مقدمتها كما يذكر (هيو ديفيد سون) أنه يضع الأدب في السياق العام للغة، وليس السياق العام للأشياء أو الفكر⁽⁷⁾.

ومن هنا نبع بحثه عن التناص بين النص المقروء والنصوص الأخرى، لينسف بذلك مقولة البنية النصية المكثفة بنفسها ... ويبدو منهج (لوسيان جولدمان) في «البنوية التوليدية» أو التكوينية كما يصطلح آخرون، غير مقبول لدى بارت، وهو منهج ينطوي على رفض للشكلية وللبنوية في صورتيهما لدى بارت ومن على شاكلته، فهو يرفض الخلط بين المادية الجدلية وبين نظريات (هيولت تين) التي تفسر العمل الأدبي بوساطة سيرة الكاتب والبيئة التي عاش فيها، لأنه يرى الإبداع الأدبي كياناً ميتافيزيقياً مفصلاً عن باقي الحياة الاقتصادية والاجتماعية، ويرى -اعتماداً على المادية التاريخية - أن العنصر الأساسي في دراسة الإبداع الأدبي هو

(6) أديت كريزويل: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت 1993، ط1 ص268.
(7) السابق: 267.

كون الأدب تعبيراً عن رؤية العالم، وفي كون هذه الرؤى ليست وقائع شخصية، بل وقائع اجتماعية⁽¹⁾.

ومن هنا فهو يرى أن سيرة الكاتب ليست عنصراً أساسياً لتفسير العمل الأدبي، كذلك فإن معرفة فكره ونواياه ليست عنصراً جوهرياً في فهم ذلك العمل، إذ المهم أن يفهم العمل لذاته، وأن يشرح مباشرة بواسطة تحليل مختلف الطبقات الاجتماعية⁽²⁾ إن جولدمان يركز على بنية الأدب، وهذا صحيح، ولكنه كان مشغولاً أكثر بالكيفية التي تتولد بها الأبنية العقلية على المستوى التاريخي، أي أنه يركز على العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التي تولدها...⁽³⁾.

ومن الواضح أن جولدمان حاول الجمع بين السياقين المثالي والمثالي في قراءته للنصوص الأدبية، غير أن منهجه كما يرى (تيري إيجلتون) تحيط به نواقص منها أن العمل الأدبي لديه بدا تعبيراً مباشراً عن وعي الطبقة الاجتماعية، وكذلك يتسم هذا المنهج بالسيمترية لأنه تحول في آخر أعماله إلى مجرد صياغة آلية لعلاقة البنية الفوقية بالبنية التحتية في العمل الأدبي، مما يعني أن اهتمامه بالسياقين لم يكن على مستوى واحد عند المعالجة النقدية، إذ بدا طغيان مفاهيمه الاجتماعية على تحليله الأدبي واضحاً على نحو أشار إليه بعض النقاد⁽⁴⁾...

ويعد الاتجاه الأسلوبي في النقد من الاتجاهات التي حظي السياق فيها بجهد ملحوظ، فقد بدا على خلاف المناهج السابقة - عدا النقد الجديد - مصطلحاً له حضوره عند معالجة النصوص، إذ يرى (ريفاتير) أن السياق الأسلوبي «هو نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع»⁽⁵⁾...

(1) لوسيان جولدمان: المادية الجدلية وتاريخ الأدب. ترجمة محمد برادة، ضمن كتاب «البنوية التكوينية والنقد الأدبي» مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1986، ط2، ص 14.

(2) السابق: 18.

(3) د. جابر عصفور: عن البنوية التوليدية. مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني 1981. ص 99.

(4) تيري إيجلتون: مرجع سابق. ص 31. وانظر أيضاً: عن البنوية التوليدية، مرجع سابق. ص 99.

(5) ريفاتير: معايير لتحليل الأسلوب، ترجمة شكري عياد. ضمن كتاب «اتجاهات البحث الأسلوبي»، دار العلوم، الرياض 1985، ط1، ص 148.

وسعيًا لكشف الانحراف في الأسلوب جعل ريفاتير السياق المقالي معيارًا يرصد من خلاله هذا الانحراف، لذا يقول إن افتراض «أن السياق يقوم بدور المعيار وأن الأسلوب يتحقق بانحراف عن هذا السياق هو افتراض مثير»⁽⁶⁾ وعلى هذا فالتركيز لديه على السياق المقالي وليس المقامي... وسيأتي الحديث عن ريفاتير عند عرض موقف الدكتور شكري عياد فيما بعد.

نظرية السياق:

أصبح السياق يمثل نظرية شهيرة من نظريات علم الدلالة، وقد اكتسبت هذه النظرية شهرتها بفضل العالم الإنجليزي فيرث FIRTH ولكن هذا لا يقلل من جهود العالم الأنثروبولوجي البولندي مالمينوفسكي الذي سبق إلى مصطلح CONTEXT OF SITUATION سياق الحال أو الموقف، ولكن فيرث طور جهود مالمينوفسكي، ووسع من دائرة السياق ورأى أن الوصول إلى معنى أي نص لغوي يستلزم:⁽⁷⁾

- 1- أن يحلل النص اللغوي على المستويات المختلفة: الصوتية، والصرفية، والتركيبية، والمعجمية.
 - 2- أن يبين «سياق الحال»: شخصية المتكلم، وشخصية السامع، وجميع الظروف المحيطة بالكلام.
 - 3- أن يبين نوع الوظيفة الكلامية: تمنّ، إغراء.
 - 4- أن يذكر الأثر الذي يتركه الكلام: ضحك، تصديق، سخرية.
- وبهذا يتجاوز فيرث - كما يرى أحد الباحثين - مفهوم المعنى لدى (سوسير) القائم على العلاقة بين الصوت والصورة الذهنية، ويتجاوز مفهوم (بلومفيلد)

(6) السابق: 146-147.

(7) د. محمود السمران: علم اللغة، دار النهضة العربية، بيروت (د.ت)، ص 312.

القائم على العلاقات المادية الآلية، ومن هنا فالعنى لديه هو «محصلة مجموعة من العلاقات والخصائص والمميزات اللغوية التي نستطيع التعرف عليها في موقف اجتماعي معين يحدده لنا السياق الذي يحدث فيه الكلام»⁽¹⁾.

ولقد شاعت مقولات فيرث وكانت محل تقدير من جاء بعده وأفاد منها اللسانيون في مختلف تخصصاتهم، وتفرع مفهوم السياق لديهم، وكثرت المصطلحات الدالة على هذه المفاهيم منها: السياق اللغوي، والسياق العاطفي، وسياق الموقف، والسياق الثقافي⁽²⁾، ونجد كذلك: السياق القولي، والسياق التواصل، والسياق الكلي⁽³⁾، كما نجد: السياق الأصغر، والسياق الأكبر⁽⁴⁾... إلخ.

ولم يتحدد مفهوم السياق في العربية إلا بفضل بعض الباحثين في اللسانيات، فالمعجم العربي القديم كما مر بنا لا يذكر شيئاً ذا بال، كما أن أحدث المعجمات وهو المعجم الوسيط لا يذكر سوى أن سياق الكلام هو تتابعه وأسلوبه الذي يجري عليه⁽⁵⁾ ويذكر صاحب «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب» أن Context هو القرينة التي تمنع من إرادة المعنى الأصلي، والقرينة قد تكون لفظية، وقد تكون حالية، وهذه الأخيرة يعبر عنها بالسياق⁽⁶⁾.

أما الخولي، وهو صاحب معجم لغوي متخصص، فيسوي بين السياق والقرينة، والسياق Context عنده هو البيئة اللغوية Environment المحيطة بالفونيم والمورفيم أو الكلمة أو الجملة⁽⁷⁾، وعبارته تشير إلى السياق اللغوي (المقالي) دون سواء ...

(1) د. حلمي خليل: مقدمة لدراسة علم اللغة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1995، ص 154.

(2) د. أحمد مختار عمر: علم الدلالة: مكتبة دار العروبة، الكويت 1982، ط 1، ص 69.

(3) انظر: Wales، Katie A dictionary Of Stylistics، PP 93-94.

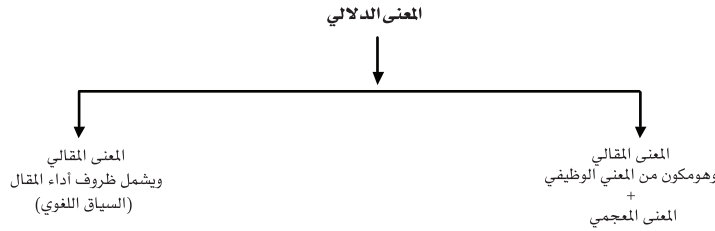
(4) د. عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، دار سعاد الصباح، الكويت 1993، ط 4، ص 175.

(5) المعجم الوسيط-مادة «سوق».

(6) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1979- ص 160.

(7) د. محمد علي الخولي: معجم علم اللغة النظري، مكتبة لبنان، بيروت 1991، ص 57، 85.

ويعود الفضل لتحديد السياق، كما ذكرنا، إلى الباحثين الذين قرؤوا فيرث والتراث العربي، ولعل الجهد البارز في تحديد هذا المصطلح وبيان وظائفه يرجع للدكتور تمام حسان الذي رأى أن مصطلح Context قد جرى على أقلام الكثيرين من الكتاب في دراسة المعنى، بمعان مختلفة باختلاف فرع المعرفة الذي يستخدم فيه الاصطلاح، وأحياناً باختلاف الكتاب في الفرع نفسه حتى لحقه الغموض⁽⁸⁾ على أن إزالة هذا الغموض تمت بفضل ما كتبه هذا الباحث الرصين في الدلالة، فكان لهذا أثره في آخرين ممن بذلوا جهداً في المجال نفسه وانتهوا إلى ما انتهى إليه، وهو أن الدلالة التي يبحث عنها المتلقي في النص هي محصلة سياقين: السياق اللغوي (المقالي)، والسياق الاجتماعي أو سياق الموقف، وقد وضع هذان السياقان في مخطط على النحو التالي⁽⁹⁾:



ولعل المشهور بين كثير من الدراسين أن السياق إذا ذكر انصرف إلى السياق الاجتماعي (المقامي)، مع أن الأصل أنه يشملهما، بل إن السياق اللغوي (المقالي) هو الأولى باهتمام الدارس، ويليه السياق المقامي، لأن اللغة دال وما تشسير إليه هو المدلول، ومن ثم فإن الاتصال يكون ابتداءً بالدال الذي يحيلنا على مدلوله. ولذلك كان النظر في علاقات الدوال ببعضها مجاورة واستبدالاً، طريقاً أساسياً

(8) د. تمام حسان: مناهج البحث في اللغة-مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1990، ص 261.

(9) د. حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1993، ط 3، ص 162. وانظر د. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1979، ط 2، ص 339.

لفحص المعنى أو الوصول إليه، فتفسير الدلالة في السياق المقالي يتم اعتماداً على ما بين العناصر اللغوية من علاقات جوارية أو تبادلية كما يؤكد أحد اللسانيين⁽¹⁾، هذا التقديم للسياق المقالي على المقامي أحدث انقساماً بين علماء اللسانيات، فمنهم من ذهب إلى تقديم السياق المقالي ليعزز أهميته معرضاً بالآخر⁽²⁾، ومنهم من ذهب يعلي من شأن السياق المقامي، كاشفاً دوره البارز في تفسير النص⁽³⁾.

إن الوصول إلى المعنى، في صورته الشاملة، كما يقول الدكتور تمام حسان يقتضي الاهتمام بالسياقين: المقالي والمقامي، وذلك من خلال تحليل المعنى الوظيفي (الصوت والصرف والنحو) وتحليل المعنى المعجمي، مع عدم إهمال السياق المقامي نظراً لأهميته في فهم المعنى فالذي يقول لفرسه عندما يراها (أهلاً بالجميلة) يختلف المقام معه عن الذي يقول هذه العبارة لزوجته، فمقام توجيه هذه العبارة للفرس هو مقام الترويض وربما صاحب ذلك ربت على كتفها أو مسح على جبينها.

أما بالنسبة للزوجة فالمعنى يختلف بحسب المقام الاجتماعي أيضاً، فقد تقال هذه العبارة في مقام الغزل أو في مقام التوبيخ أو التعبير بالدمامة، فالوقوف هنا عند المعنى المعجمي لكلمتي «أهلاً» و«الجميلة» وعلى المعنى الوظيفي لهما، وللباء الرابطة بينهما لا يصل بنا إلى المعنى الدلالي، ولا يكون وصولنا إلى هذا المعنى الدلالي إلا بالكشف عن المقام الذي قيل فيه النص⁽⁴⁾ ولا تقف أهمية السياق المقامي عند هذا الحد، إنما تتجلى أيضاً في تفسير المواقع النحوية، فجملة «صعدت علواً» مثلاً يمكن أن تختلف معاني المنصوب فيها على النحو الآتي⁽⁵⁾:

(1) فرائك بالمر: علم الدلالة (ترجمة: خالد جمعة) دار العروبة، الكويت 1997، ط1، ص 168.

(2) السابق: 168.

(3) السابق 95، 92، 91.

(4) د. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 342.

(5) السابق: 354.

- 1- المفعول به إذا فهمنا من المقام «تعدية» ويكون المعنى «صعدت مكاناً عالياً».
 - 2- نائب المفعول المطلق إذا فهمنا من المقام «توكيدا» والمعنى حينئذ «علوت علواً».
 - 3- المفعول لأجله إذا فهمنا من المقام «سببية» والمعنى على ذلك «صعدت لأعلو».
- فإذا كان المعنى الوظيفي يحدده النظام في اللغة والموقع في السياق المقالي، وإذا كان المعنى المعجمي يحدده العرف الاعتباطي الذي يربط بين الكلمة ومدلولها فإن المقام أو السياق المقامي يعين أولاً على تحديد هذه المعاني جميعاً بما يستفاد منه من القرائن المعنوية، ويعين ثانياً على استكمال المعنى الدلالي الأكبر⁽⁶⁾.

ويمكن القول بعد هذا العرض السريع لأهم الاتجاهات النقدية ولجهد اللسانيين الأجانب والعرب أن السياق أصبح مصطلحاً واسع الانتشار في الدراسات اللسانية والنقدية، ولذا احتل مكانه أيضاً في المعاجم المختلفة، فالسياق Context كما يرى (روجر فاوولر)⁽⁷⁾ أضحى مفهوماً مركزياً في اللسانيات الفلسفية الحديثة، وفي النقد الأدبي أيضاً على نحو أوسع وأنه يجب استبدال الجملة التي تقول: «إن وفي النقد الأدبي أيضاً على نحو أوسع وأنه يجب استبدال الجملة التي تقول: «إن التفسير لمنطوق ما يعتمد على السياقات التي وقع فيها» بالجملة المضللة التي تقول «إن المعنى لكلمة ما هو في استخدامها في اللغة» ذلك أن السياق هو الذي يحدد معنى المنطوق أو الكلمة، وليس مجرد استخدامه في اللغة، على اعتبار الفارق بين اللغة والكلام كما هو مشهور لدى اللسانيين.

ويتحدد مفهوم السياق لدى (مارتن جراي)، على نحو أكثر وضوحاً إذ يقترب به من الدلالة في المعاجم اللغوية غير المتخصصة، فالسياق Context لديه يعني الأجزاء التي تقع مباشرة قبل قطعة مختارة في عمل أدبي أو بعدها، أي أنه الكلمات أو الأفكار التي تحيط بجملة وتمنحها المعنى الخاص بها⁽⁸⁾ على أن نطاق السياقات

(6) السابق: 354.

(7) انظر: Fowler, Roger: A Dictionary of Modern Critical Terms, p40.

(8) Gray, Marin: A Dictionary Of Literaruy Terms p70.

التي تقع ضمنها المنطوقات تمتد من اللسانيات الدقيقة (الصوتية والصرفية) إلى الفلسفة باتساعها، ومهمة النقد في جانب منها، تتمثل في ربط الكلمات والعبارات والجمل والأجزاء الأخرى من الأعمال الأدبية بسياقاتها اللسانية أما الجانب الآخر من مهمة النقد فتستدعي ربط الأعمال الأدبية نفسها بالسياقات النفسية والاجتماعية والتاريخية ذات الصلة⁽¹⁾، وهاتان المهمتان هما عينهما ما حدده اللسانيون بالسياق اللغوي (المقالي) والسياق الاجتماعي (المقامي).

ويبرز أحد المعجمات الأسلوبية مفهوم السياق ووظائفه، ويقف عند المصطلحات المتصلة به، ثم يبين أن هناك نوعين من سياق الموقف Situational Context في الأدب⁽²⁾:

1 - سياق العالم الذي خلقه النص واستتبط منه السياق الأيديولوجي وكذلك الحسي.

2 - سياق الموقف العريض للعالم غير الخيالي، وسياق المعارف المشتركة.

وعند النظر في المعجمات العربية المناظرة في اللغة والأدب، وقد مر ذكر بعضها، نجد أن السياق لم يحظ بما يستحق من البيان، بل إن بعضها، وقد صدر في السنوات الأخيرة، يكشف إما عن ضعف في المتابعة أو اضطراب في العرض⁽³⁾، ولا ندري لم لم يدخل السياق بدلالتيه المشهورتين في المعجم العربي؟

موقف النقد العربي المعاصر من السياق:

وتواصل ما سبق فإن الغرابة تزداد لخلو المعجم العربي من المفهوم العام للسياق على الرغم من شيوعه لدى اللسانيين كما رأينا وشيوعه كذلك في المعالجات النقدية العربية كما سنرى.

(1) انظر: A Dictionary of modern Critical terms. P41.

(2) انظر 95-A Dictionary Of stylistics. pp94.

(3) انظر: مصطلح «سياق» لدى كل من: د. جبور عبدالنور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت 1979، ط1. د. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني، بيروت 1985، ط1. د. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب. دار الكتب العلمية، بيروت 1993، ط1.

ولعلنا في عرضنا السابق للاتجاهات النقدية لمسنا الصلة الوثيقة لبعض نقادنا بأهم منجزات النقد الحديث، ونستطيع أن نقول إن النقاد العرب فيما يخص قضية السياق قد تأثروا بـ (رومان ياكبسون)، و(ميشيل ريفاتير) على نحو ملحوظ وكلاهما من ذوي الأثر في الدراسات اللسانية والنقدية المعاصرة. وفي المقابل نجد لدى كل من الدكتور شكري عياد والدكتور عبدالله الغدامي عناية مشهودة بقضية السياق. أما الدكتور الغدامي فقد بدأ من العناصر الستة التي حددها ياكوبسون في نظرية الاتصال: مرسل، رسالة، مرسل إليه، سياق، شفرة، وسيلة اتصال. والسياق عند ياكوبسون هو الطاقة المرجعية التي تشكل خلفية للرسالة تمكن المتلقي من تفسيرها وفهمها.

ويركز الغدامي على ما يسميه: «السياق الأدبي» فلكل جنس أدبي سياقه الذي يفهم في إطاره «فالقصيد تغرس نفسها في الشعر الذي من نوعها والقصة والمقالة كل منهما في جنسها الخاص بها، وتكون بذلك نصا من نصوص تتداخل وتتشابك لتؤسس فيما بينها سياقاً أدبياً يتميز حتى يصبح جنسا محددا كالشعر العذري، والشعر الحر، والرواية، والمسرحية»⁽⁴⁾. ويرى الغدامي أن معرفة هذا السياق عملية ضرورية لتذوق النص وتفسيره، وكل عمل أدبي تختلف قيمته بناء على جنسه وسياقه، ويؤكد أن عدم معرفة السياق الأدبي «أوجدت في ثقافتنا اليوم أناساً يقرؤون الشعر (والحديث منه خاصة) مثلما يقرؤون المقالة، ويطلبون في الشعر سياقاً مثل سياق الحديث الصحفي، فيطلبون فهم كل كلمة في الشعر وكل جملة فيه بمعنى محدد مثل ما يجدون في معاجم اللغة، فإذا أعجزهم وجود هذا راحوا يرمون الشعر بتهم الغموض والغرابة. ولو أدركوا أن الشعر جنس أدبي، يتميز عن سواه من أجناس القول، وأن له سياقاً يوجه نصوصه، ويتحكم بفهمها وتفسيرها ...

(4) د. عبدالله الغدامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي بجدة، 1985، ط1، ص8.

لو أدركوا هذا لعرفوا مسالك الشعر»⁽¹⁾....: ويأتي الغذامي على ذكر (رولان بارت) وتأكيد السياق، وهو ناقد سبق أن ذكرنا أنه مهتم بالسياق المقالي، ولكن الغذامي يستخدمه تمهيدا للحديث عن التناص Intertextuality الذي يراه مفهوماً متطوراً جداً فيكشف حقائق التجربة الإبداعية. وفي تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في الجنس الأدبي الواحد، وفي قيامها، على سياق يشملها⁽²⁾.

إذن، مفهوم السياق لدى الغذامي مرتبط بمفهوم السياق الأدبي، مما يعني أن السياق يمكن أن يكون ثلاثة أنواع: السياق المقالي، والسياق الأدبي والسياق المقامي، والحق أن معرفة الجنس الأدبي باعتباره سياقاً لا تكفي في معظم الأحيان لشرح كثير من النصوص أو فهمها أو تذوقها وبخاصة في الشعر الحديث أو القصة القصيرة أو الرواية، وذلك لأسباب منها أن هناك سياقاً آخر يجب وضعه في الاعتبار وهو السياق الكبير الذي يحمل الأبعاد الاجتماعية والثقافية والنفسية، إنه السياق المقامي فهو يتجاوز في أبعاده المختلفة حدود الجنس الأدبي بل الأجناس الأدبية.

أما الدكتور شكري عياد فقد عرض للسياق في إطار حديثه عن الانحراف بوصفه ظاهرة أسلوبية في النص، ففرض أن تتخذ البنية العميقة أساساً لتعيين الانحرافات الأسلوبية وهو ما اقترحه أحد أتباع (تشومسكي)، كما رفض مقولة الانحراف النحوي على الوجه الذي ذهب إليه آخر من أتباع تشومسكي، ورأي الدكتور عياد أن هذين التابعين ينظران إلى القاعدة، ولا ينظران إلى الاستعمال «أي أن كليهما يلغي تأثير السياق الخارجي على السياق اللغوي، فكون إحدى الجملتين أشد انحرافاً من الأخرى مرتبط بالمعنى، والمعنى مرتبط بالسياق الخارجي أو المناسبة، إلى درجة حملت بعض اللغويين على اعتبارهما شيئاً واحداً»⁽³⁾.

(1) السابق: 12.

(2) السابق: 13.

(3) د. شكري عياد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، القاهرة 1988، ط1، ص 83.

ويعتمد الدكتور عياد على (ريفاتير) في مناقشة معيار السياق بوصفه معياراً لاكتشاف الانحرافات في النص. فريفاتير يريد بالسياق Context السياق اللغوي (المقالي) دون السياق الخارجي (ظروف القول أي السياق المقامي)، وهذا ما يخالفه فيه الدكتور عياد الذي يصطلح النسق للسياق اللغوي ويبقى «السياق» للمعنى العام⁽⁴⁾ ويطلق ريفاتير على وحدته الأسلوبية «السياق الأصغر» وهذه الوحدة تشكل مع الانحراف مسلكاً أسلوبياً.

ولكن هذا السياق الأصغر يمكن أن يدخل في «سياق أكبر» أي أن التأثير الأسلوبي هنا يتجاوز حدود القطبين (سياق + مخالفة) ليشغل سلسلة لغوية ممتدة، ويكون السياق الأصغر جزءاً منها⁽⁵⁾.. فالمسلك الأسلوبي إنما يكتسب هذه الصفة بالنسبة إلى سياق معين: مثال ذلك أن الجمل القصيرة في سياق من الجمل الطويلة تعد مسلكاً أسلوبياً، وكذلك العكس وما دام المسلك الأسلوبي قائماً على مخالفة التوقع لإثارة الانتباه، فكل كسر معتمد للسياق هو مسلك أسلوبى⁽⁶⁾.

على أن هذه الآراء لريفاتير وغيرها التي عرضها الدكتور عياد وناقشها دفعته إلى تقديم تصور للسياق، وبيان موقفه منه، حيث ذهب يؤكد أهميته عند تحليل أي نص أدبي، لأن تغير السياق يمكن أن ينقل عبارة واحدة من مدح إلى ذم، ومن تقرير مجرد إلى تلميح خفي إلى غير ذلك مما أشار إليه من قبل الدكتور تمام حسان. وهو على الرغم من تسليمه بأن مدلول الكلمة المفردة يتغير أيضاً بتغير السياق اللغوي والسياق المقامي، فإنه لا ينفي أن ثمة دلالة للكلمة المفردة، إذ لو خلت الكلمة المفردة من أي دلالة لبطلت وظيفتها في السياق ويفصل القول في هذا المعنى فيقول:

(4) السابق: 91.

(5) السابق: 92.

(6) اتجاهات البحث الأسلوبى: المقدمة ص 17.

«ولو جاز لنا أن نقول مع ريتشاردز (إن ما تعنيه الكلمة هو الأجزاء الناقصة من السياق)، دون أن نحدد معنى تقريبيًا نبدأ منه، لبقى السياق نفسه غير مفهوم، لأننا لا نستطيع أن نستخرج معنى مجهولاً (س) إذا كانت المعادلة التي بين أيدينا مكونة كلها من مجهولات. ولكننا نقبل الدلالة الضمنية لهذا التعريف وهي أن ثمة معاني احتمالية للكلمة، وإنما يتحدد أحدها أو بعضها إذا فهم السياق. وما دام هذا القول صادقاً على جميع الكلمات في السياق، فطبيعي أن يكون فهم النص الأدبي عملاً قائماً على الحدس إلى حد كبير»⁽¹⁾. ونشير هنا أولاً إلى أن عملية فهم النص الأدبي القائمة على الحدس هي مقولة (ليوشبتسر) الذي ترجم له عياد إحدى دراساته⁽²⁾.

أما ثانياً، فإنه من الواضح أن الدكتور عياد لم يوجه كلام (ريتشاردز) الوجهة المناسبة في البداية، لكنه عاد فاقترب من الدلالة التي كان يرمي إليها، إذ أن (ريتشاردز) لم يقصد أن الكلمة المفردة لا دلالة لها إلا بالسياق، وإنما قصد أن دلالتها يجب أن تتسجم مع المعنى الذي يقتضيه السياق، وهو معنى سيظل ناقصاً إن لم تسهم فيه هذه الكلمة.

وينتهي أستاذنا الدكتور عياد إلى أن كلمة «السياق» مطاطة، سواء قصدنا بها السياق اللغوي أو السياق المقامي، بل إنه يرى أن السياق المقامي، وهو ظروف القول أمر يدفع للتساؤل «فأين نقف بهذه الظروف؟ هل نكتفي بالظروف المباشرة أو نبحث عن الأسباب البعيدة؟ وأين تنتهي هذه الأسباب؟ أليس كل ما تحت الشمس في نهاية الأمر، متصلاً ببعضه ببعض، ومؤثراً بعضه في بعض»⁽³⁾ ومن هنا، ذهب يحذر من سوء فهم السياق المقامي، ويدعو إلى ضرورة الاهتمام بالسياق اللغوي وبخاصة في مجال الدراسة الأسلوبية ذلك «أن أهمية السياق اللغوي تفوق كثيراً أهمية السياق

(1) اللغة والإبداع: 128-129.

(2) اتجاهات البحث الأسلوبية: 14. وانظر ص 49 وما بعدها..

(3) اللغة والإبداع: 129.

الخارجي، فالعلاقات الداخلية - الأفقية والرأسية - بين الوحدات اللغوية التي يتكون منها النص هي عمدة التفسير الأدبي، ومهما يكن بحث هذه العلاقات قائماً على الحدس، فهو حدس يمكن اختبار صحته ونحن ماضون في القراءة.

أما بحث العلاقات بين هذه الوحدات اللغوية منفردة أو مجتمعة وبين الوقائع الخارجية أياً كان نوعها فقد يؤدي إلى فروض بعيدة يصعب التحقق من صحتها إلا بالرجوع إلى النص نفسه، وذلك لسببين: أولهما سعة المجال الافتراضي، وثانيهما: أن الإبداع الفني يباعد بين الرموز اللغوية وبين الوقائع الخارجية المحيطة بها. وليس معنى ذلك إهمال هذا النوع الثاني من البحث، بل أن يكون مترتباً على النوع الأول ومكملاً له. فكما أن سلسلة الأنساق والانحرافات تكون نسقاً أكبر يفسر بعضه بعضاً، فإن السياق الخارجي يمكن أن يفسر الكثير من أجزاء ذلك النسق الأكبر أو السياق اللغوي، كما يمكن أن يفسر جانباً كبيراً من دلالة العمل الأدبي في مجموعه باعتباره علامة⁽⁴⁾.

إن ما تجلّى من أهمية السياق، وأهمية وظيفته عند التحليل الأدبي لدى الناقدين: الغدامي وعياد، لا يعني، كما سبق أن أشرنا، أن حديث السياق مقصور عليهما، ولكنهما كانا أكثر احتفاءً به من زاوية النقد، ومن ثم فإن هناك نقاداً لسانيين، ولسانيين نقاداً، عرضوا للسياق كالدكتور صلاح فضل ثم الدكتور سعد مصلوح⁽⁵⁾.

(4) السابق: 129.

(5) بذل الدكتور صلاح فضل جهداً ملحوظاً في قراءته للسياق، وأورد هجومًا شديداً على المنهج الأسلوبي الإحصائي، وذكر من أسباب ذلك إهمال هذا المنهج للسياق، وأورد في هجومه ملاحظات على هذا المنهج هي لأولمان ولكنه لم ينسبها صراحةً إليه، ويبدو أن الدكتور سعد مصلوح ظن أن هذه الملاحظات هي للدكتور صلاح فضل، فردّ عليه نافيّاً استبعاد السياق من الدراسات الأسلوبية الإحصائية. انظر: ستيفن ألمان: اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ترجمة شكري عياد، ضمن كتاب (اتجاهات البحث الأسلوبي) ص 106، 107. د. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته، النادي الأدبي بجدة 1988، ط3، ص306. د. سعد مصلوح: دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة 1989، ط1 ص63.

ولقد بذل الدكتور سعد مصلوح جهداً طيباً في دراساته الأسلوبية كشف من خلالها العلاقة الوثيقة بين السياق المقالّي والسياق المقامي، وأن هناك ما يدعى بأسلوبيات المقال، وأسلوبيات المقام معتمداً في ذلك على «هاليدي» و«انكفست» مبيناً أن العلاقة جدلية بين المقام والمقال فهي تسير في اتجاهين على نحو مستمر، فكما أن المقال دليل على المقام، فكذلك نجد أن المعرفة بالمقام جوهرية في فهم المقال⁽¹⁾.. هذه العلاقة بين المقام والمقال علاقة معقدة - كما يذكر مصلوح - وبخاصة في بعض فنون القول كالمعاريض والتوبيخ والسخرية، وهي فنون تعتمد على المفارقة القائمة بين أجزاء المقال، أو المفارقة القائمة بين المثال والمقام⁽²⁾.

وقد مثل للمفارقة الأولى بقوله تعالى: (فبشرهم بعذاب أليم) مقارنة بقوله تعالى: (وبشر الصابرين)، كما مثل للمفارقة الأخرى بقوله تعالى: (ذق إنك أنت العزيز الكريم) مقارنة بقوله تعالى: (فذوقوا فلن نزيدكم لإعذاباً) والحقيقة أن العلاقة بين المقام والمقال علاقة شائكة ربما جعلت بعض هذا التمثيل في حاجة إلى مراجعة، لأن المفارقتين من مجال واحد لا غير هو المفارقة القائمة بين أجزاء المقال، فنحن حين ننظر إلى سوابق الآيتين في المفارقة الثانية نجد أن السياق المقالّي هو الكاشف لهذه المفارقة ومن ثم لا نكاد نلمس فارقاً كبيراً في التمثيل بين المفارقة الأولى والثانية، مما يؤكد حقيقة تعقد العلاقة بين المقام والمقال.

إن دراسة السياق لدى اللسانيين والنقاد كشفت عن أمور كثيرة تتعلق بهذا المصطلح، ولكن أيا من اللسانيين أو النقاد - فيمن عرضنا لهم - لم يذكر، أو لم يشر إلى مصطلح «النقد السياقي» فأين نجد هذا المصطلح؟

(1) د. سعد مصلوح: في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، النادي الأدبي بجدة 1991، ط1، ص 45.
(2) السابق: 46.

مصطلح النقد السياقي:

ظهر هذا المصطلح في فترة متأخرة عن الممارسة الحقيقية لمفهوم السياق المقامي على نحو ما أشرنا إليه في بعض المدارس النقدية وبخاصة الماركسية والنفسية.

يقول جيروم ستولنيتز Jerome Stolnitz: النقد السياقي Contextual هو ذلك النوع من النقد الذي يبحث في السياق التاريخي والاجتماعي والنفسي للفن⁽³⁾. أي أن دراسة البعد الجمالي مستبعدة في هذا النوع من النقد، لأن السياق اللغوي (المقالي) لا ينظر إليه في ذاته، وإنما بحسب ما ينتجه من دلالة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، فمفهوم السياق هنا، أي مصطلح «النقد السياقي» ينصرف إلى السياق المقامي بما يشتمل عليه من الأبعاد المذكورة. وهذا النقد-كما يذكر ستولنيتز-قديم جداً، غير أنه برز بروزاً لافتاً منذ القرن التاسع عشر، حيث استطاع أقطابه الإتيان بقدر ضخم من المعلومات عن الفن من خلال استخدام أساليب جديدة في التحليل، وعلى خلاف ما كان متصوراً من أن الفن نتاج للجنون والإلهام فقد نظر النقاد السياقيون إلى الفن بوصفه ظاهرة تجريبية ضمن ظواهر أخرى يمكن أن تدرس كالظاهرة الفيزيائية والاقتصادية والتاريخية.. ولعل الدافع إلى ظهور مثل هذا النوع من النقد هو الطابع التاريخي للقرن التاسع عشر، ثم الاتجاه العلمي المتأثر بالفلسفة «الوضعية» والتطور في ميدان العلوم الاجتماعية ثم الرغبة في تجاوز الذاتية في الأحكام النقدية⁽⁴⁾.

وفي النقد السياقي مدارس مختلفة أهمها مدرستان كان لهما تأثير كبير في الحركة النقدية المعاصرة وهما الماركسية والنفسية ... وقد تعرضت هاتان المدرستان لاعتراضات أساسية أهمها أنهما تسعيان إلى إخضاع الأدب لعلم النفس والنظرية الاجتماعية حتى غدا الأدب مجرد وثائق نفسية أو اجتماعية، ولكن

(3) النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا. الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1981، ط2، ص680.

(4) النقد الفني: 681.

النقد الماركسي ليس دائماً واقعاً في هذا الخطأ، فكثيراً ما تتداخل في هذا النقد الوقائع الاجتماعية مع النقد التفسيري والتقدير الجمالي⁽¹⁾... والأمر ذاته يمكن أن ينصرف إلى النقد النفسي، فهو يستمد مادته من حياة الفنان غير أنه يمكن أن يتجاوز ذلك إلى كشف الدوافع الإنسانية، وإيضاح سلوك الشخصيات في الدراما أو القصة، والرموز في الأدب والتصوير⁽²⁾.

إن النقد السياقي له فضل في بيان علاقات مهمة في تاريخ الفن، فيه أصبحت للعمل دلالة إنسانية أعظم، وصار أكثر ثراء في معناه وقوته التعبيرية. ومن المهم هنا أن نذكر - اعتماداً على ستولنيتز - أن قدرًا كبيراً من نماذج النقد السياقي لا ينتمي إلى ماركس وفرويد، بل إنه يجمع بين علم النفس والتحليل النفسي والتاريخ، وعلم الاجتماع، وغير ذلك وكثيراً ما تكون هذه العلوم لازمة لتفسير رمز عميق أو أسطورة في مجتمع الفنان⁽³⁾.

على أن أهم مأخذ حركة النقد الجديد على النقد السياقي أنه أهمل البعد الجمالي حين انصرف عن معالجة الشكل الفني للعمل الأدبي، ولكن النقد الجديد وقع في مأخذ أساسي حين أهمل السياق الاجتماعي، والناقد - وفقاً لستولنيتز - يجوز له، بل ينبغي عليه أن يستخدم كل ما يمكن أن يساعده من عناصر تتعلق بحياة الفنان، ومشكلات مجتمعه، وأساطير حضارته وغير ذلك، لأن النقد الذي يريد تفسير العمل الفني لا يستطيع المضي في طريقه دون معرفة بهذه العناصر⁽⁴⁾... ينتهي الناقد ستولنيتز بعد عرضه لأنواع النقد المختلفة - ومنها النقد السياقي - إلى أنه من الخطأ الاعتقاد بأن النقاد يمكن أن يصنفوا بسهولة، فمعظم الكتابات النقدية مزج بين نوعين أو أكثر، وحتى أكثر النقاد موضوعية أو شكلية يقدم إلينا عادة استجابته الشخصية للعمل، كما أن الجميع - إلا ما ندر - يفسرون العمل ذاته حتى لو كان ذلك بطريقة غير مباشرة. ولا تناقض في الجمع بين أنواع النقد،

(1) السابق: 691.

(2) السابق: 706.

(3) السابق: 716.

(4) النقد الفني: 737.

والناقد الجيد هو الذي يختار للعمل ما يناسبه من النقد، واضعاً في اعتباره الجمهور الذي يكتب له⁽⁵⁾.

النقد السياقي الجديد:

إن النتيجة التي نصل إليها بعد هذا العرض لموقف المناهج النقدية المعاصرة من «السياق» هي أن هذه المناهج تناوبت على الاهتمام بأحد السياقين على مر التاريخ وصحيح أن منهج البنيوية التوليدية حاول أن يجمع بين السياقين، لكن تصورات صاحبها «جولدمان» وإجراءاته كشفت عن طغيان مفاهيمه الاجتماعية على تحليله الأدبي، مما حول العمل الأدبي لديه إلى تعبير مباشر عن الوعي والطبقة كما وصفه تيري إيجلتون.

ونتساءل بعد هذا النظر في المناهج النقدية، والنظر في ملاحظات بعض النقاد عليها، لماذا لا يكون للنقد السياقي وضع جديد يجمع فيه شتاته من تاريخه الطويل ؟ ذلك أننا - في الواقع - أمام نوعين من هذا النقد، أحدهما وجه اهتمامه إلى السياق اللغوي (المقالي) والآخر عنى بالسياق الاجتماعي (المقامي) إذن لماذا لا يضاف البعد الجمالي إلى النقد السياقي بمفهوم (ستولنيتز) أو لماذا لا يضاف البعد الاجتماعي إلى النقد الجمالي، منهج الشكليين والنقد الجديد ومن على شاكلتهما؟ إن ملء الفراغ، أو إزاحة العيب أمر مهم وضروري، فالنقد السياقي بمفهوم ستولنيتز معيب لإهماله الجانب الجمالي، وحركة الشكليين وأمثالها-ممن اهتموا بالسياق اللغوي - أخذ عليها إهمالها السياق الاجتماعي، وإذا وضعنا في الاعتبار الآراء التي أوردتها (ستولنيتز) في الجمع بين أكثر من نوع من النقد، والرأي السابق للدكتور شكري عياد الداعي إلى الاهتمام بنوعي السياق، وكذلك رأي آخرين في حقل النقد والبلاغة يرون ضرورة الجمع بين السياقين، وجدنا أن هذا الجمع يضعنا أمام منهج نستطيع أن نطلق عليه «النقد السياقي الجديد» وهو

(5) السابق: 742.

أشبهه ما يكون بالنقد التكاملي الذي تحدث به بعض النقاد منذ الأربعينيات كسيد قطب وما زال الحديث فيه موصولاً لدى آخرين إلى أيامنا هذه⁽¹⁾.

على أنني أرى أن الربط بين السياق بنوعيه ومناهج التحليل اللساني والنقد الأدبي أكثر مناسبة ووضوحاً. وقد يبدو «المنهج السياقي الجديد» سهلاً في التصور الذي يطرحه، ولكنه ليس كذلك في تفاصيله الاجرائية عند التحليل، لأنها تحتاج إلى جهد ناقد متمرس، صاحب النصوص، وامتلك الأدوات النقدية، وقرأ الواقع، وقرأ حركة الحياة.

النقد السياقي الجديد قد يبدأ من سياق الموقف مباشرة، وقد يبدأ من السياق اللغوي (المقال) لتصوير المقام الباعث للقول، والمشتبك معه في آن. إذ «لا يمكننا إدراك بعض ألوان المقال لبعدها عن المقام الذي قيلت فيه، فمن الضروري لفهم نص معين أن يعاد تصور المقام الأصيل وكلما كان التصور دقيقاً كان إدراك النص أيسر، وفهم علاقاته متاحاً للدارس أو الناقد»⁽²⁾ وهذا صحيح، فالبدائية، كما ذكرنا، قد تكون من المقام، ذلك أن بعض النصوص يصرح في بدايتها بما يكشف عن سياق الموقف (المقام) ومن ثم فهي تيسر الأمر كثيراً على الناقد، أما إذا لم ترد إشارة-وهذا هو الغالب في النصوص الحديثة-تعرف الناقد بالسياق المقامي، فإنه مضطر أن يبدأ بالنص نفسه، أي بالسياق المقال لاستخلاص السياق الآخر. إن أهمية سياق الموقف تتبع من أنه يمثل الفكرة المركزية في علم الدلالة⁽³⁾... فسياق الموقف قد يكون باعثاً بسيطاً لكتابة قصيدة عظيمة تتجاوز هذا الباعث، وإن ظلت مرتبطة به، إلى رؤية شاملة تتعاقب فيها مواقف مختلفة للشاعر في الحياة. ولعل قصائد المتنبى مثال واضح في هذا المجال، فالموقف الرئيس مديح أو عتاب أو وصف، ولكنه يتسع شيئاً فشيئاً عن الموقف في المركز. إن سياق الموقف يشبه مركز

(1) يعد الدكتور نعيم البياضي من أشد المتحمسين لهذا النوع من النقد، وقد قدم فيه بعض الدراسات.

انظر: د. نعيم البياضي: أطراف الوجه الواحد، دراسات نقدية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997.

(2) د. محمد عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1984، ص 230-231.

(3) د. تمام حسان: مناهج البحث في اللغة. ص 216.

الدوائر التي تتشكل حين يسقط حجر في الماء، ومن ثم وسع بعضهم من دلالاته على نحو ما رأينا عند أصحاب المعاجم الأسلوبية

ما أود تحريره هنا أنني لا أرمي من وراء اقتراح هذا المسمى «النقد السياقي الجديد» سوى لفت النظر إلى ضرورة مراقبة هذين السياقين عند التحليل، دون التقليل من شأن أي منهما هذا أولاً. أما ثانياً: فلا يعني هذا المصطلح فرض منهج في القراءة أو التحليل، إن الناقد حر في اختيار ما يراه من طرائق في قراءة النص مفيداً قدر ما يستطيع من بعض منجزات المناهج الحديثة، سواء تلك التي اهتمت بالسياق المقامي أو التي وجهت عنايتها إلى السياق المقالي مع ملاحظة أن المعالجة لا ينبغي لها عند الإجراء أن تقسم النص إلى مستويين منفصلين وإنما يستفاد من السياق المقامي في إضاءة شبكة العلاقات في النص مع التركيز على وظيفة التشكيل الجمالي في السياق المقالي بقصد تعزيز البعد الدلالي الذي يمثل رؤية الفنان في نهاية الأمر.

الفصل الثالث

النص وتجليات التلقي

تمثل نظرية التلقي RECEPTION RHEORY محوراً من محاور نظرية القراءة، وعلى الرغم من اتساع اهتمام النقاد بالتلقي، أو بالنقد القائم على استجابة القارئ READER-RESPONSE CRITICISM في السنوات الأخيرة، فإن المباحث النظرية قد استغرقت جهود النقد، وكثرت المصطلحات حول المدلول الواحد كثرة لافتة، مما أدى إلى عدم الوضوح، ومن ثم عدم التمكن من تشكيل جهاز إجرائي يرسخ من خلال التطبيق صحة تلك الآراء الواردة في المباحث النظرية... ولكنها - تلك الآراء - توفر لنا حافزاً للتفكير في هذا النمط من النقد، الذي يشكل تحولاً من النص إلى القارئ بعد أن ظل - لفترة طويلة - لدى الشكلائية والبنوية والنقد الجديد مركزاً على النص. مع خلاف بين هذه المناهج في طرق معالجة النصوص.

والحقيقة أن التركيز على القارئ في نظرية التلقي هو تركيز على النص أو من أجل النص؛ لأن القارئ الحقيقي - في الاتجاه الأهم من هذه النظرية - يبحث في النص عن القارئ الضمني أو المضمّر من خلال وضع اليد على ما يفضي إليه هذا الأخير من تعيينات ذات صلة وثيقة بالبناء اللغوي للنص المقروء.

ومن ثم، إذا كان النقاد الرومانسيون يبحثون في النص عن منشئه، فإن نقاد التلقي يتميزون عن هؤلاء وعن سواهم من أصحاب النقد الجديد NEW CRITICISM في أنهم يهتمون بما يثير القارئ في النص ثم يوجهون اهتمامهم إليه-إلى مكونات النص محل الإشارة - دون أن تعنيهم شخصية المنشئ أو

الجوانب السيكلولوجية في شخصية القارئ لأنها جوانب قد تربط بالقيمة، وتمتزج بالذاتية امتزاجاً يخرجها عن الموضوعية التي يبحث عنها النقد في مناهجه في مراحلها الأخيرة.

ومن الجدير بالذكر أن نظرية التلقي واجهت هجوماً عنيفاً كشفت عنه بعض الدراسات المهمة وخاصة دراسة روبرت هولب ROBERT HOLUB التي ترجمها الدكتور عز الدين إسماعيل.

فهي - لدى خصومها - لا تمثل العلاج الشامل لآفات النظريات السابقة⁽¹⁾، وهي أيضاً مظهر لمجتمع يهتم بالمستهلك⁽²⁾، كما أنها في أحسن حالاتها تمثل الديمقراطية البرجوازية التي تمنح القارئ حرية زائفة للاختيار في الوقت الذي تهمل في محددات التلقي الاجتماعية الحقيقية⁽³⁾.

إن التلقي عملية معقدة، والمتلقي شخص تتحكم فيه مجموعة من العوامل لها أثرها دون ريب في توجيه التلقي وتحديد معالجته للنص المائل، وهذه أمور تكرر ذكرها عند أصحاب هذه النظرية⁽⁴⁾.

وما دام القارئ هو المركز بالنسبة إلى نظرية التلقي، فقد تعددت صفاته واختلفت وظائفه من ناقد إلى آخر، فهناك القارئ الضمني والمضمر والوهمي والصورى والقارئ النموذجي، والقارئ المثالي.. إلخ⁽⁵⁾.

(1) روبرت هولب: نظرية التلقي (ترجمة د. عز الدين إسماعيل) النادي الأدبي بجدة، 1994 ط1، ص 274.

(2) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 286.

(3) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 289.

(4) انظر على سبيل المثال: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 242. رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة (ترجمة جابر عصفور)، ص 193.

(5) انظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 203. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 86-84. وهناك اضطراب أو عدم اتفاق حول ترجمة بعض مصطلحات هذه النظرية وخصوصاً مصطلح القارئ في تنوعاته... وانظر كذلك: شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبى، ص 138. يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة 1994، ص 57.

وقد توقف النقد عند الدور الذي يقوم به القارئ - المتلقي - في عملية الإنتاج الأدبي سواء أكان هذا الدور مباشرًا أم غير مباشر أنه حاضر على نحو ما في مختلف أطوار هذه العملية التي قسمها بعضهم إلى: (6).

- طور ما قبل الإنتاج PRE-PRODUCTION STAGE

- طور الإنتاج PRODUCTION STAGE

- طور ما بعد الإنتاج PRODUCTION STAGE POST

وأهم هذه الأطوار هو الثالث، حيث دور المتلقي فيه ملموسًا وبيّنًا إلى درجة لا مرأى فيها، وهذا الدور توقفنا عنده، فرصدنا قراءات النقد لنص سيأتي ذكره فيما بعد. والنقاد متلقون فعليون وخبراء، قد يكونون ضمنيّين أو مثاليّين أو.. وفق تصور معين، ولكن المعالجة المنتجة للنص بعد مرحلة إنتاجه، يفضل-فيما أرى- أن تكون من خلال متلق من النوع الفعلي والخبير، وهو ما يزيح إشكالات عدة تنشأ بسبب افتراض ما لا يمكن التحقق منه أو فيه على الوجه الذي يسمح بدقة الرصد لاستجابات القراء. إن المنهج المتبع في استخدام القارئ الفعلي هو منهج سبق إليه أصحاب النقد الجديد NEW CRITICISM هذا صحيح، لكنه منهج ذو علاقة وطيدة بالجانب النفسي للمؤلف، وبالخصائص الأسلوبية للنص، وهو ما تستبعده نظرية التلقي حيث تركز على الخصائص الأسلوبية للنص، والعلاقة فيما بينها دون ربط ذلك بالمؤلف أو بالانطباعات الذاتية للقارئ، تلك الانطباعات التي تستبعد، ويُستبقى ما أشارت إليه في النص (7).

وذلك من أجل تحقيق أكبر قدر من الموضوعية في قراءة النص كما أشرنا. ويبدو أن افتراض القارئ، سلفًا، ربما حتمه عدم إمكان وجوده الفعلي دائمًا عند

(6) عبد النبي اصطياف، النص الأدبي والمتلقي، مجلة علامات، جدة، سبتمبر 1996، ج2، ص44.

(7) شكري عياد اتجاهات البحث الأسلوبية، ص138-139. وانظر: Fowler, Roger: A Dictionary of Modern Critical Terms, P. 197.

دراسة نص ما، هذا ما أكده أحد النقاد حين تحدث عن القارئ الضمني عند أيزر، فجهد أيزر ISER WOLFGANG يتمثل في بحثه عن طريقة لتقرير حضور القارئ دون أن يكون في حاجة إلى أن يعرض لقراء حقيقيين أو فعليين شأنه في ذلك شأن من استخدموا القراء التجريديين الذين عينت شخصياتهم سلفاً، مثل القارئ المتميز عند ريفاتير، والقارئ غير الرسمي عند فيش⁽¹⁾.

وإلى جانب هذا الفارق بين القارئ الضمني والفعلي نجد من يرى ضرورة الفصل الصارم بين المتلقي والباحث أو المفسر «لأن التغير يقع في ميدان الباحث العلمي الذي يشرح عملية فهم النص عن طريق جمع المادة من استجابات المتلقين العيانية»⁽²⁾ وهذا القول صحيح إذا توقف الباحث أو المفسر عند حدود أقوال الآخرين في النص، أما إذا تجاوزها إلى رأيه هو في النص فإنه حينئذ يكون متلقياً، إضافة إلى كونه باحثاً.

وهذا أمر ملحوظ لدى بعض من سنعرض لهم من النقاد. ويمكن القول - اعتماداً على ما سبق - إننا أمام منهجين، منهج القراء التجريديين أو المفترضين، ومنهج القراء الفعليين، والأول له تنوعاته لدى نقاد هذه النظرية، والآخر سبق إليه نقاد النقد الجديد وطوره هؤلاء فأصبح أكثر واقعية ودقة وإقناعاً، لأنه - منهج القارئ الفعلي - لا ينطلق من افتراضات، وإنما من وقائع محدودة أنتجت قراءات فعلية مختلفة لنص معين من قبل قراء مختلفين فعلاً.. ونحن سنختار نصاً ونرصد حركة التلقي إزاءه من خلال مجموعة من القراء الخبراء وفي فترات متقاربة أو متباعدة. لتبين تجليات التلقي لديهم، ولنكشف عن العوامل التي تتحكم في التلقي وتؤثر فيه.

(1) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 204.

(2) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 307.

النص

ثمة نصوص كثيرة في تراثنا توارد عليها النقاد، فاتفقوا أو اختلفوا حولها، وهي مجال خصب لرصد حركة النقد تجاهها، خاصة أن بعض هذه النصوص ما زال إلى أيامنا هذه يثير النقاد. فيعيدون قراءته، ويعرضون له بالشرح والتفسير والتحليل.. وقد وقع اختيارنا على نص ذائع لدى النقاد وغيرهم، هو قول الشاعر:

ولما قضينا من منى كل حاجة
ومسح بالأركان من هو مسح
وشدت على حذب المهاري رحالنا
ولا ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطي الأباطح

وهذه هي الرواية التي أوردها ابن قتيبة⁽³⁾، وإن كان من جاء بعده قد اجتزأ من هذا النص أو أضاف إليه أبياتاً لم تذكر من قبل، حيث وصلت حدود الاجتزاء إلى الاكتفاء بقوله:

وسالت بأعناق المطي الأباطح⁽⁴⁾

ووصلت الإضافة إلى حدود بلغ النص فيها خمسة أبيات لدى الحصري القيرواني هي: ⁽⁵⁾

ولما قضينا من منى كل حاجة
ومسح بالأركان من هو مسح

(3) الشعر والشعراء: لابن قتيبة، شرح وتحقيق أحمد شاکر، دار المعارف، القاهرة (د.ت)، 1/66.

(4) دلائل الإعجاز: 74.

(5) زهر الأداب، للحصري القيرواني، تحقيق البجاوي، مكتبة عيسى الحلبي، القاهرة، (د.ت)، 1/349.

وَشُدَّتْ عَلَى حَذْبِ الْمَهَارَى رَحَالَنَا
وَلَا يَنْظُرُ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحُ
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا
وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمُطَيِّ الْأَبَاطِحُ
نَقَعْنَا قُلُوبًا بِالْأَحَادِيثِ وَاشْتَفَتْ
بِذَلِكَ صُدُورُ مُنْضَجَاتِ قَرَائِحُ
وَلَمْ نَخْشَ رَيْبَ الدَّهْرِ فِي كُلِّ حَالَةٍ
وَلَا رَاعَيْنَا مِنْهُ سَنِيحُ وَبَارِحُ
عَلَى حِينٍ بَلَغَ النَّصْ ثَمَانِيَةَ آيَاتٍ لَدَى الشَّرِيفِ الْمُرْتَضَى فِي أَمَالِيهِ، وَأَخَذَهَا
عَنْهُ صَاحِبُ مَعَاهِدِ التَّنْصِيصِ وَهِيَ عَلَى النُّحُو التَّالِي (1):
وَمَا زِلْتُ أَرْجُو نَفْعَ سَلْمَى وَوَدَّهَا
وَتَبَعْدَ حَتَّى أَبْيَضَ مِنْي الْمَسَائِحُ
وَحَتَّى رَأَيْتُ الشَّخْصَ يَزْدَادُ مِثْلَهُ
إِلَيْهِ وَحَتَّى نَصَفَ رَأْسِي وَاضِحُ
عَلَا حَاجِبِي الشَّيْبُ حَتَّى كَانَهُ
ظُبَاءُ جَرَتْ مِنْهَا سَنِيحُ وَبَارِحُ
وَهَزَّةُ أَظْلَعَانِ عَلَيْهِنَّ بِهَجَّةُ
طَلَبْتُ، وَرِيعَانُ الصَّبَا بِي جَامِحُ
فَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ
وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ

(1) أمالي المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. مكتبة عيسى الحلبي، القاهرة 1954، ط1، 458/1.



أخذنا بأطرافِ الأحاديثِ بيننا
وسالتُ بأعناقِ المطيِّ الأباطحُ
وشُدَّتْ على حذبِ المهاري رِحالها
ولا ينظرُ الغادي الذي هُوَ رائحُ
قفلنا على الحوضِ المراسيل وارتمتُ
بهنَّ الصحارى والصفاحُ الصحاصُ
ولكن جامع ديوان كثير رأى أن النص يتألف من ثمانية عشر بيتاً، أوردها على
النحو التالي⁽²⁾.

بِعَزَّةَ هاجَ الشوقُ فالدمع سافحُ
مغانٍ ورسمٍ قد تقادمَ ماصحُ
بذي المرخِ من ودان غيَّر رسمها
ضروب الندى ثم اعتفتها البوارح
أتى ومفعومٌ حثيثٌ كأنه
غروبُ السواني أترعتها النواضح
ليالي منها الواديان مظنة
فببرق العناب دارها فالأمالح
ولما قضينا من مَنى كلَّ حاجةٍ
ومسَّح بالأركان من هو ماسحُ

(2) شرح ديوان كثير، هنري بيرس. مطبعة كرنويل، الجزائر، 1928، ج1، ص 77-83. ومن الملاحظ أن
إيليا الحاوي أورد هذا النص مع حذف بيتين منه، ولم يشر- على عادته- إلى المرجع الذي اعتمد
عليه. انظر: إيليا الحاوي: في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1979، ط4، ج2، ص
295-297.



وَشُدَّتْ عَلَى حَدِّ الْمَهَارِي رَحَالِنَا
وَلَا يَنْظُرُ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحُ
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا
وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ
نَقَعْنَا قُلُوبًا بِالْأَحَادِيثِ وَاشْتَفَقَتْ
بِذَاكَ صَدُورُ مَنْضَحَاتِ قَرَائِحُ
وَلَمْ نَخْشَ رَيْبَ الدَّهْرِ فِي كُلِّ حَالَةٍ
وَلَا رَاعَيْنَا مِنْهُ سَنِيحَ وَبَارِحُ
لَعَيْنِيكَ مِنْهَا يَوْمَ حَزَمِ مَبْرَةٍ
شَرِيحَانِ مِنْ دَمِجٍ نَزِيحٍ وَسَافِحُ
وَجَدْنَا بِهَا وَجَدَ الْمُضِلَّ قُلُوصَهُ
بِمَكَّةَ وَالرَّكْبَانَ غَادٍ وَرَائِحُ
رَمَتْنِي بِسَهْمِ رَيْشِهِ الْهَدَبُ لَمْ يَصِبْ
ظَوَاهِرَ جِلْدِي فَهُوَ فِي الْقَلْبِ جَارِحُ
وَإِنِّي لِأَكْمَى النَّاسِ مَا أَنَا مُضْمَرُ
مَخَافَةٍ أَنْ يَثْرَى بِذَلِكَ كَاشِحُ
أَغْرَكَ مَنَّا أَنْ ذَلِكَ عِنْدَنَا
وَاسْجَادِ عَيْنِيكَ الصِّيُودِينَ رَايِحُ
كَأَنَّ قَنَا الْمِرَانَ تَحْتَ خُدُودِهَا
ظُبَاءُ الْمَلَا نِيَطَتْ عَلَيْهَا الْوَشَائِحُ
بِرُوقِ الْعَيُونِ النَّظَائِرَاتِ كَأَنَّهُ
هَرَقْلِي وَزْنَ أَحْمَرَ التَّبَرِّ رَاجِحُ

هو العسلُ الصافي مرارًا وتارةً
هو السمُّ مذرورًا عليه الذراح
فاسحق برده ومح قميصه
فأثوابه ليست لهن مضارح

على أن هذه الأبيات لدى جامع الديوان، وكذلك تلك التي أوردها المرتضى فيها قلق في النسق، وبعض العيوب العروضية، مما يدفع إلى الشك في أن تكون على الوجه الذي أراده الشاعر⁽¹⁾ ونحن هنا لسنا في حال تمحيض لهذه الأبيات أو توثيقها، فهذا مجاله لدى بعض المحققين المخلصين، على أن القدر المشترك من هذا النص في عملية التلقي يكاد يكون متمثلاً فيما أورده ابن قتيبة أو الحصري القيرواني.

والنص المذكور منسوب إلى ثلاثة شعراء كثير عزة، وعقبة بن كعب بن زهير المعروف بالمضرب، ويزيد ابن الطثرية. وإن كانت نسبته إلى كثير أكثر وروداً في المصنفات المختلفة. ونسبة النص إلى قائله قد لا تبدو مهمة، وقد لا يبدو لها شأن في عملية التلقي، ولكننا بجانب الصواب إذا سلمنا بمثل هذا الاعتقاد؛ لأن معرفة المتلقي بصاحب النص تلقي بظلالها على عملية التفسير، وسنشير إلى شيء من ذلك لدى بعضهم.

ولكي نقرأ عملية التلقي قراءة دقيقة، سنقف عند نصوص النقاد التي اشتبكت مع النص الشعري أو تشابكت فيما بينها، مع غض الطرف عن آخرين ممن كانت الاستجابة لديهم معدمة أو شبه معدومة؛ لأنهم لم يبدوا رأياً في النص على الرغم من إيرادهم له، أو لم يتجاوز نظرهم فيه دواعي الاستشهاد اللغوي على نحو ما بدا

(1) انظر: أمالي المرتضى: مرجع سابق. تجد اضطراباً في ترتيب البيتين السادس والسابع إذ هي على خلاف المشهور في الروايات الأخرى.
وانظر: شرح ديوان كثير، مرجع سابق، تجد «الإيطاء» في تكرار «رائح» في البيت الحادي عشر.

لدى أصحاب الأمالي كأبي علي القالي والشريف المرتضى والحصري القيرواني،
أو أصحاب المعاجم كابن منظور والزمخشري والزبيدي⁽¹⁾.

تجليات التلقي

إن الاستجابة لهذا النص الشعري وما تجلّى إزاءه من نقد تنوع تنوعاً لافتاً،
ويمكن تقسيمه ثلاثة أنواع من الاستجابة: الاستجابة للنص الشعري، والاستجابة
للنصين الشعري والنقدي، واستجابة للنص النقدي.

أولاً: الاستجابة للنص الشعري:

إن أول من أثار الأنظار إلى هذا النص في النقد العربي القديم، وحسب الآثار
التي وصلتنا هو ابن قتيبة (ت 276هـ) حين تحدث عن أقسام الشعر، ووضع هذا
النموذج في «الضرب الذي حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة
في المعنى»⁽²⁾ ثم يعقب على النص - وقد أوردناه من قبل - بما يلي: «هذه الألفاظ
كما ترى، أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى
وجدت: ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس
لا ينتظر الغادي الرائح ابتدأنا في الحديث، وسارت المطي في الأبطح»⁽³⁾، هكذا
كانت الشرارة الأولى التي أطلقها ابن قتيبة: لفظ حسن، ومعنى غير مفيد.

ولعل رأي ابن قتيبة هذا قد كشف عن الجانب الأهم في هذا النص، وهو
ما لم يخالفه فيه أحد ممن جاء بعده، أعني جانب الحسن من الألفاظ. وإذا
كان أول تلق للعمل الأدبي يشتمل على اختبار لقيمتها الجمالية كما يقول ياقوس

(1) انظر: ذيل الأمالي للقالي، دار الجيل، بيروت 1987، ط2، ص 166.

أمالي المرتضى، مرجع سابق، وانظر فيه أيضاً: 359/2.

زهر الآداب، مرجع سابق.

أساس البلاغة، مادة (سيل)، ولسان العرب وتاج العروس مادة (طرف).

(2) الشعر والشعراء: 66/1.

(3) الشعر والشعراء: 66-67/1.

HANS ROBERT JAUSS أحد المنظرين لنظرية التلقي⁽⁴⁾، فإن هذا التلقي الأول من قبل هذا الناقد قد حقق هذا الاختبار من خلال الإشادة بأهم عناصر الجمال، بل أهم عناصر النص - عنصر الشكل - الذي به تتحقق أدبية الأدب، أو شعرية النص الشعري.

إن استجابة ابن قتيبة مهما كانت درجتها ومهما قيل عنها بعد ذلك، فإنها كانت المثير النقدي الأول من خلال رأيه المشهور في النص، وهو رأي دفع الانتباه إلى هذا النص أولاً، وإلى موافقة ابن قتيبة أو مخالفته ثانياً، ومن ثم فقد تحدد في هذه الاستجابة البكر أمران: النص الشعري، والموقف النقدي، مما جعل المثير مثيرين، وهذا جلى في قراءات النقاد، على اختلاف فيما بينهم في الاستجابة للمثير الأول - النص الشعري - أو المثير الثاني - النص النقدي..

إن هناك من سلم بوجهة نظر ابن قتيبة، فلم يضيف إليها شيئاً، أو أضاف شيئاً لا يشكل تجاوزاً لما رآه ابن قتيبة، ولكن هناك من وافقه في جانب وخالفه في جانب آخر فأضاف إضافة متميزة سواء في استجابته للنص الشعري أو النص النقدي. إن استجابة ابن قتيبة فعلت فعلها دون شك، فأثمرت ملاحظاته البسيطة والدقيقة تجارب متنوعة حول هذا النص، وحول رأيه فيه، وسنعرض لهذه التجارب ثم نقف لتقويم ملاحظات ابن قتيبة لتكون الموازنة أكثر وفاء للمتلقي الأول ولمن جاء بعده.

ثانياً: الاستجابة للنصين: الشعري والنقدي

لربما كانت هذه الأبيات من محفوظات من سنذكر من النقاد أو البلاغيين أو غيرهم، ولكنهم لم يتوقفوا عندها إلا من خلال ربطها برأي ابن قتيبة. إن الاستجابة هناك كانت استجابة الأديب أو الناقد صاحب الرؤية، أو لنقل صاحب

(4) روبرت هولب، نظرية التلقي، ع.س، 153.

الأفق الخاص الذي امتزج بالأفق العام وأفاد منه ولم يذب فيه، وهذا واضح من تجليات التلقي لدى كل من ابن طباطبا وابن جني وعبدالقاهر قديماً، والعقاد وإيليا الحاوي حديثاً.

ومثلما كان رأي ابن قتيبة ومضة أثارت الانتباه، كان رأي ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) كذلك ومضة للتنبيه إلى رأي آخر في النص الشعري فقد صرح بمخالفته لابن قتيبة في قضية المعنى في هذه الأبيات على الرغم من تأثره بتقسيمه لضروب الشعر، إذ وضع هذا النص تحت ما أسماه «الشعر الحسن اللفظ الواهي المعنى»، ويقول ابن طباطبا: فأما قول القائل:

وَمَا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ

هذا الشعر هو استشعار قائلة لفرحة قفوله إلى بلده، وسروره بالحاجة التي وصفها، من قضاء حجه وأنسه برفقائه، ومحادثتهم، ووصفه سيل الأباطح بأعناق المطي كما تسيل بالمياه، فهو معنى مستوفي على قدر مراد الشاعر⁽¹⁾.

أي أن الشاعر كما نفهم ابن طباطبا لم يرد حكمة ولا مثلاً، وإنما مبتغاه التعبير عن أشواقه في رحلة العودة، ومن ثم فالأبيات لديه مستوفاة المعنى حسب مراد الشاعر.

إن من يقرأ ابن طباطبا يدرك أن هذا الرجل كان مشغولاً بقضية الصدق في الأدب، بمعنى أن مصطلح «الصدق» كان من أبرز المصطلحات لديه وأكثرها دوراً في كتابه «عيار الشعر».

والشاعر-حسب ابن طباطبا-صادق في مراده، لأنه حقق علة حسن الشعر وقبول الفهم إياه «وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها»⁽²⁾ فكيف إذا اجتمع

(1) عيار الشعر، بتحقيق وتعليق الحاجري وسلام. المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة 1956، ص 84.

(2) عيار الشعر، ص 16.

فيه إلى جانب هذا القبول: اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ⁽³⁾ .. إن هذه المعايير التي شكلت الأفق النقدي لابن طباطبا-وبخاصة معيار الصدق-كان لابد أن تدفعه إلى مخالفة المتلقي الأول ابن قتيبة. وربما يكون هذا الوعي المبكر بطبيعة الفن الشعري هو الذي مهد الطريق لمن جاء بعده فاحتل جانباً من أفق العالم اللغوي الأديب ابن جني.

لقد أطل ابن جني (ت392هـ) الوقوف أمام النص الشعري معارضاً ابن قتيبة فيما ذهب إليه وهو-على الرغم من أنه ليس ناقداً في الأصل- قد تجاوز موقف قدامة بن جعفر (ت337هـ) الذي سبقه، وموقف أبي هلال العسكري (ت395هـ) الذي جالاه. انطلق ابن جني من المنطلق نفسه الذي بدأه ابن قتيبة، أعني اللفظ والمعنى. ومن ثم فهو يمهد للدخول إلى النص الشعري من خلال بيان عناية العرب بإصلاح الألفاظ وتحسينها وتهذيبها وصقلها وإرهاقها، وأن هذه العناية في حقيقتها ليست للألفاظ، بل هي خدمة منهم للمعاني، وتنويه بها وتشريف لها⁽⁴⁾.

إذن ما دامت هذه هي رؤية ابن جني فيما يخص اللفظ والمعنى، فقد كشف عن الأفق الذي يحركه ويتحرك فيه، إذ اللفظ الحسن لديه لابد أن يشتمل على معنى حسن، وهذا مخالف لرأي ابن قتيبة.. لنقرأ نص ابن جني الذي كان كشفاً عن حضور المعنى في النص، وتفصيلاً لدقائق منه ترتبط بالسياقين اللغوي والمقامي، عارضاً في بداية حديثه رأي ابن قتيبة ومعرضاً به، ويقول-في حديث طويل نحاول أن نختصره ما استطعنا: «فإن قلت: فإننا نجد من ألفاظهم ما قد نمقوه، وزخرفوه، ووشوه، ودبحوه، ولسنا نجد مع ذلك تحته معنى شريفاً، بل لا نجده قصداً ولا مقارباً، ألا ترى إلى قوله:

(3) عيار الشعر، ص15.

(4) الخصائص، 1/218.

ولما قَضِينَا مِنْ مِّنَى كُلِّ حَاجَةٍ
وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِّحٌ
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا
وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِخُ

فقد ترى على علو هذا اللفظ ومائه.. ومعناه مع هذا ما تحسه وتراه: إنما هو: لما فرغنا من الحج ركبنا الطريق راجعين، وتحدثنا على ظهور الإبل ولهذا نظائر كثيرة شريفة الألفاظ رفيعتها مشروفة المعاني خفيضتها.

قيل: هذا الموضع قد سبق إلى التعلق به من لم ينعم النظر فيه، ولا رأي ما أراه القوم منه، وإنما ذلك لجفاء طبع الناظر وخفاء غرض الناطق وذلك أن في قوله « كل حاجة » ما يفيد منه أهل النسيب والرقعة، وذوو الأهواء والمقة ما لا يفيد غيرهم ولا يشاركونهم فيه من ليس منهم، ألا ترى أن من حوائج منى أشياء كثيرة.. لأن منها التلاقي، ومنها التخلي، إلى غير ذلك مما هو تال له وعقد غرضه عليه، بقوله في آخر البيت:

وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِّحٌ

أي إنما كانت حوائجنا التي قضيناها، وآرابنا التي أنضيناها من هذا النحو الذي هو مسح الأركان وما هو لاحق به، وجار مجراه أي لم يتعد هذا القدر المذكور إلى ما يحتمله أول البيت من التعريض الجاري مجرى التصريح. وأما البيت الثاني فإنه فيه:

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا

.. وذلك أن في قوله (أطراف الأحاديث) وحياً خفياً، ورمزاً حلواً وفي قوله:

وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِخُ

من الفصاحة ما لا خفاء به⁽¹⁾.

(1) الخصائص: تحقيق محمد علي النجار. الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1986، ط3، 1/218-221.

ويختم ابن جني حديثه: «فكأن العرب إنما تحلي الفاظها وتدبجها، وتشبيها وترخرفها، عناية بالمعنى التي وراءها، وتوصلًا بها إلى إدراك مطالبها، وقد قال رسول الله - صلى الله عليه وسلم - : إن من الشعر لحكما، وإن من البيان لسحرا» فإن كان رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يعتقد هذا في ألفاظ هؤلاء القوم، التي جعلت مصايد وأشراكًا للقلوب، وسببًا وسلماً إلى تحصيل المطلوب، عرف بذلك أن الألفاظ خدم للمعاني، والمخدوم - لا شك - أشرف من الخادم⁽²⁾.

إن الخلاف بين ابن قتيبة وابن جني حاصل في مفهوم المعنى لدى كل منهما. إن النص وفق قراءة ابن قتيبة لا حكمة فيه فالشاعر يتحدث عن أمور حياتية عادية لا يفيد منها المتلقي تلك الفائدة التي انطوت عليها نماذج الضرب الأول مثلاً من قبيل قول الشاعر⁽³⁾:

أَيَّتْهَا النَّفْسُ أَجْمَلِي جَزْعاً
إِنَّ الَّذِي تَحْذِرِينَ قَدْ وَقَعَا

ابن قتيبة يبحث عن الحكمة والمعرفة فيفصل بين اللفظ والمعنى فصلاً حاداً على نحو ما بدا في تقسيمه ضروب الشعر، على حين أن رؤية ابن جني تشير إلى ربط قوي بينهما، بل إن ابن جني جعل اللفظ هو الأساس على الرغم من تصريحه من أن الألفاظ خدم للمعاني، وذلك أن العناية تنصرف إليها ابتداءً، فهي المعيار لجمال المعاني وقبحها، وهو يؤكد هذا حين يرى أن من «المعاني الفاخرة السامية ما يهجته ويغصن منه كدرة لفظه، وسوء العبارة عنه»⁽⁴⁾.

ولهذا لم يكن أمامه - وفق هذا التصور - إلا أن يكون متلقياً يعلي من شأن هذا النص. إذن الخلاف في تلقي النص لدى الرجلين كامن في مفهوم المعنى

(2) الخصائص: 221/1.

(3) الشعر والشعراء: 65/1.

(4) الخصائص: 217/1.

كما أشرنا، فالألفاظ لا بد أن تتضمن معاني، هذا مصرح به عند الاثنين، ولكنها معان عادية غير ذات فائدة لدى الأول، وهي معان رفيعة لدى الآخر ؛ لأنها جاءت مخدومة بالألفاظ محللة مدبجة موشاة مزخرفة.

إن ابن جني يعلم مراد ابن قتيبة من المعاني المفيد ولكنه لم ير الفائدة مقصورة على ما ذهب إليه ابن قتيبة. ومن ثم ذهب يستخرج من النص كل ما يتحملة من المعنى سواء على وجه التصريح أو على سبيل التلميح. ويجب أن نذكر أن ابن الأثير (ت637 هـ) نقل نص ابن جني نقلاً شبه كامل دون الإشارة إليه⁽¹⁾.

ثم لما أراد أن يدلي بدلوه فيما أجمله ابن جني في قول الشاعر «وسالت بأعناق المطي الأباطح» لم يضيف ما يعتد به، يقول «إن هؤلاء القوم لما تحدثوا وهم سائرون على المطايا شغلتهم لذة الحديث عن إمساك الأزمة فاسترخت عن أيديهم، وكذلك شأن من يشره وتغلبه الشهوة في أمر من الأمور، ولما كان الأمر كذلك، وارتخت الأزمة عن الأيدي أسرع المطايا في المسير، فشبهت أعناقها بمرور السيل على وجه الأرض في سرعته، وهذا موضع كريم حسن لا مزيد على حسنه»⁽²⁾.

والناظر في إجراءاته للتركيب المجازي يدرك تأثره بعبد القاهر الجرجاني في هذا المجال، وهو ما سيتجلى لنا في السطور القادمة..

ورد هذا النص لدى عبد القاهر في مواضع عدة، فقد توقف في «دلائل الإعجاز» عند جزء منه حين تحدث عن تفاوت الكناية والاستعارة والتمثيل «وعد الاستعارة في قوله» وسالت بأعناق المطي الأباطح» من الخاص النادر، ثم راح يشرح

(1) المثل السائر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة. دار النهضة مصر، القاهرة 1973، ط2، 69-66/2.

(2) المثل السائر، 69/2.

هذه الاستعارة لبيان سبب تميزها.⁽³⁾ كما توقف عند هذا الجزء من النص أيضاً حين عرض للمجاز العقلي⁽⁴⁾.

أما موقفه من هذا النص في «أسرار البلاغة» فقد كان مطوياً حدد فيه رؤيته الخاصة المنبثقة من نظريته في «النظم» وهذا الموقف هو الذي يهمننا، إذ تصدى للنص في أبياته الثلاثة المشهورة، فما الذي وافق فيه من سبقه، وما الذي اختلف فيه عنهم؟.. ابن قتيبة في قراءته لهذا النص مع اللفظ دون المعنى، وابن جني مع اللفظ والمعنى، أما عبد القاهر الذي قرأ لهما، وانتفع بما ذكره ابن جني في هذا الشأن،⁽⁵⁾ فقد كان مشغولاً بترتيب أوراقه في نظرية «النظم» ووجد هذا النص مجالاً مناسباً لتأكيد جانب من مقولاته في هذه النظرية، ومن ثم فأفقه مزدهم بمفاهيمها وتطبيقاتها، يكشف عنه حديثه المتكرر عنها.

وحسب قراءتنا لفكره البلاغي النقدي فإنه قد تجاوز من سبقه تحليلاً وتفصيلاً. أما من استحسّن الألفاظ كابن قتيبة فقد خالفه؛ لأن الاستحسان لا يكون للألفاظ في أنفسها، وأما من استحسّن الألفاظ والمعاني كابن جني فقد أضاف إليه التعليل الأقوى لهذا الاستحسان، إذ ليس حسن اللفظ وحده تعليلاً كافياً لحسن المعنى وإنما هناك أمر له خطره هو العلاقة بين الألفاظ في التركيب أو ما سماه عبد القاهر بـ«النظم».

يقول عبد القاهر: فانظر إلى الأشعار التي أثنوا عليها من جهة الألفاظ ووصفوها بالسلامة، ونسبوها إلى الدمثة.. كقوله:

ولما قضينا من مَنى كل حاجة

ومسح بالأركان من هو ماسح

(3) دلال الإعجاز، 74.

(4) دلائل الإعجاز، 294.

(5) عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة 1975، أثر النحاة في البحث البلاغي، ص 281.

وَشُدَّتْ عَلَى حَدِّ الْمَهَارَى رَحَالَنَا
وَلَا يَنْظُرُ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحٌ
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا
وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ

ثم راجع فكرتك، واشخذ بصيرتك، وأحسن التأمل، ودع عنك التجوز في الرأي، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرفاً إلا إلى استعارة وقعت موقعها، وأصاب غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع؟.. وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد؟⁽¹⁾ واضح كيف يدعو عبدالقاهر إلى شحذ البصيرة وحسن التأمل والموضوعية من خلال تجاوز الاستحسان إلى وضع اليد على مواطنه في النص، وهي دعوة تتوافق معها بعض الآراء الواردة في نظرية التلقي والتي أشرنا إليها من قبل ولا يكتفي عبدالقاهر بالدعوة النظرية وإنما يبدأ بالكشف عن مواطن الاستحسان على النحو الآتي: وذلك أن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال:

وَمَا قَضِينَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ

فغير عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسننها، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ، وهو طريقة العموم، ثم نبه بقوله:
وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ
على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر. ثم قال:

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا

(1) أسرار البلاغة: 21-22.

فوصل بذكر مسح الأركان، ما وليه من زمام الركاب، وركوب الركبان، ثم دل بلفظة «الأطراف» على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر من التصرف في فنون القول وشجون الحديث.. ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه.. فصرح أولاً بما أوماً إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث، من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل، وفي حال التوجه إلى المنازل، وأخبر بعد بسرعة السير، ووطأة الظهر؛ إذ جعل سلسلة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح.. ثم قال: «بأعناق المطي» ولم يقل «بالمطي» لأن السرعة والبطء يظهران غالباً في أعناقها ويبين أمرهما من هواديهما وصدورها..⁽²⁾.

وتحليل النص على هذا النحو يعتمد على ما تعين لديه من علاقاته ودلالاته التي تنطلق من المستوى المعجمي حيناً، ومن المستوى النحوي حيناً، ومن المستوى الدلالي حيناً آخر حيث اللفظ يخدم التركيب، كما يخدم التركيب اللفظ سواء أكان ذلك على وجه الحقيقة أم على وجه المجاز.

فقد وقف معجمياً عند لفظي «كل» و«أطراف» ولكنه أضفى عليهما من العلاقة النسقية ما تجاوز به الدلالة المعجمية، كما وقف دلاليًا ونحويًا عند «وسالت بأعناق المطي الأباطح» فكشف عما تعين لديه منها، وإن ترك تفصيل القول فيها هنا لوروده في «دلائل الإعجاز» حيث عد هذا التركيب من الاستعارة التي تدرج تحت الخاص النادر الذي لا يقوى عليه إلا الفحول، إذ «أراد أنها سارت سيراً حثيثاً في غاية السرعة، وكانت سرعة في لين وسلسلة حتى كأنها كانت سيولاً وقعت في تلك الأباطح فجرت بها»⁽³⁾.

ثم يعلل سبب خصوصية هذه الاستعارة وغرابتها فيرى «أنه لم يغرب لأنه جعل المطي في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح، فإن هذا شبه

(2) أسرار البلاغة، 22-23.

(3) دلائل الإعجاز، 74.

معروف ظاهر، ولكن الدقة واللفظ في خصوصية أفادها جعل (سال) فعلاً
للأباطح، ثم عداه بالباء بأن أدخل الأعناق في البين، فقال «بأعناق المطي» ولم يقل
«بالمطي» ولو قال «سالت المطي في الأباطح لم يكن شيئاً»⁽¹⁾.

إذن ما دام النص مشهوداً له بالحسن من جهة اللفظ فلا بد - وفقاً لعبد القاهر
- أن يكون الحسن من جهة النظم، وليس من جهة اللفظ نفسه، ولذلك كان هذا
النص مناسبة صالحة- كما ذكرنا- لبيان حسن نظم، وهذا ما دفع عبد القاهر
لتأكيد رأيه في ختام تحليله حيث قال: « فقل الآن: هل بقيت عليك حسنة تحيل
فيها على لفظة من ألفاظها حتى إن فضل تلك الحسنة يبقى لتلك اللفظة لو ذكرت
على الانفراد، وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ونسجه وتأليفه وترصيفه.. كلا،
ليس هذا بقياس الشعر الموصوف بحسن اللفظ وإن كان لا يبعد أن يتخيله من
لا ينعم النظر، ولا يتم التدبر، بل حق هذا المثل أن يوضع في نصرة بعض المعاني
الحكيمة والتشبيهية بعضاً..»⁽²⁾.

ولعلنا نستطيع أن نكشف بعض ملابسات قول عبد القاهر في جزئه الأخير
هنا، حين نربطه بما ورد لديه في موضع آخر، وخاصة قوله «المعاني الحكيمة
والتشبيهية» يقول عبد القاهر وكأنه يرد على ابن قتيبة ومن ناصره « واعلم أن الداء
الدوي، والذي أعيا أمره في هذا الباب، غلط من قدم الشعر بمعناه، وأقل الاحتفال
باللفظ وجعل لا يعطيه من المزية إن هو أعطى إلا ما فضل عن المعنى يقول: ما في
اللفظ لولا المعنى؟ وهل الكلام إلا بمعناه؟ فأنت تراه لا يقدم شعراً حتى يكون قد
أودع حكمة وأدباً، واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر..»⁽³⁾.

(1) دلائل الإعجاز، 75-76.

(2) أسرار البلاغة، 34.

(3) دلائل الإعجاز، 252.

وإذا أردنا أن نحدد الأفق الذي كان عبدالقاهر يتحرك فيه-عنه حكمه على النص الشعري موضع الدراسة-وجدناه أفقاً ثرياً ينشر فيه قوس قزح ألوانه الجميلة الأصيلة، هذا الأفق يسيطر عليه (النظم) الذي احتشد له عبدالقاهر، ونذر نفسه في الإخلاص له بعد أن جمع أطرافه ممن سبقه⁽⁴⁾، وقد رأينا وقوفه أمام النص لتأكيد مقولات هذه النظرية، إضافة لبعض المقولات النقدية من مثل رفضه موقف من يقدم الشعر بمعناه مستعيناً في ذلك برأي الجاحظ الذي كان يقول:

«المعاني المطروحة في الطريق» وأن التميز هو في حسن نسجها لأن الشعر صياغة وضرب من التصوير⁽⁵⁾ ومن ثم فإن عبدالقاهر ليس من أنصار اللفظ ولا من أنصار المعنى، ولا بد في هذا الإطار أن يختلف عن ابن قتيبة، وأن يتجاوز ابن جني من خلال إرجاع الحسن في الأبيات المذكورة إلى النظم، وليس إلى الألفاظ الحسنة في ذاتها، كما تجاوزه ببعض التفصيلات وخاصة ما يتعلق بالاستعارة التي أجمل ابن جني الكلام فيها إجمالاً يتضمن الاستحسان وحده دون بيان علته، على حين فصل عبدالقاهر القول فيها تفصيلاً ولكن هذا الخلاف لا يفض من دور ابن قتيبة رائداً ومثيراً، ولا يقلل كذلك من جهد ابن جني الذي تأثر به عبدالقاهر دون ريب. وعلى هذا يكون عبدالقاهر قد أثير بابن قتيبة، وتأثر بمن عارضه وبخاصة ابن جني، فأفقه الخاص قد امتزج بهذا الأفق العام ولكنه تفرد برؤيته، رؤية الناقد الفذ ذي المشروع الثقافي المتميز وهذا ما جعل نتائج استجابته للنص ونقده نتائج متميزة بين كل من عرض له.

بل أصبحت تجليات التلقي لديه محل إعجاب من جاء بعده وبخاصة العصر الحديث، كما أصبحت مثيراً جديداً-إلى جانب رأي ابن قتيبة-لكثير من المثقلين

(4) عبدالواحد علام، قضايا ومواقف في التراث النقدي، مكتبة الشباب، القاهرة 1996، ص 69.

(5) دلائل الإعجاز، 256.

فقد كرر البلاغيون رأيه في «وسالت بأعناق المطي الأباطح» فمنذ أن أورده الإمام القزويني في التخليص والإيضاح أصبح يتردد-تلقائياً- في كل «شروح التخليص» على تفاوت في العناية به بين شارح وآخر⁽¹⁾.

أما النقد في العصر الحديث فكلهم معه وضد رأي ابن قتيبة، وسيأتي الحديث عن عدد منهم لاحقاً، علماً بأن معظمهم اكتفى بما قاله عبدالقاهر في النص، على حين حاول بعضهم البحث فيما لم يقله في النص، فأضافوا من الآراء ما يعد بعضها تعميمًا على مجمل موقفه النقدي، وبعضها تخصيصاً لرأي جديد في النص.

فمن التعميم ما أشار إليه أحد النقاد من أنه «على الرغم من اعترازا بهذا الأساس الهام الذي وضعه عبدالقاهر لنقد الشعر وفهم الأدب، والذي التقت فيه فلسفة الفن بفلسفة اللغة، لا نزال نشعر بأن دراسته لوحدة اللغة لم تكن دراسة كاملة تماماً فقد هوت من بين يديه بعض المسائل الهامة، وعلى الأخص مسألة الصوت والوزن والإيقاع»⁽²⁾.

ومن التخصيص ما أورده أحد الباحثين عند تحليله للنص، فقد أضاف دلالة تبدو وجيهة حين استكنه قول الشاعر «وسالت بأعناق المطي الأباطح» فذكر ما يرتبط بهذه الصورة من تعبير العرب عن الإبل بأنها سفن مستنداً إلى ما كان العرب يتعاطون من واقع لغوي في التعبير عن الإبل⁽³⁾. ولكن الباحث أسرف حين وصف تحليل عبدالقاهر بأنه انطباعي يعوزه الاستكناه النفسي والتحليل الاستطريقي. ولا ندري كيف يصبح اعتبار نقد عبدالقاهر لهذا النص الشعري نقداً انطباعياً

(1) الإيضاح في علوم البلاغة، شرح محمد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة 1984، ج5، ص 73. وانظر: شروح التلخيص، 4/88-90.

(2) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة، بيروت 1979، ص329.

(3) عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1984، ص195.

على الرغم مما قدمه من تحليل. إن أي منهج في نقد لغة الأدب يهمل الجانب الانطباعي تماماً أو يدعي ذلك هو منهج-إن وجد- ففيه نظر ونظر...

وفي العصر الحديث كان العقاد أحد الذين توقفوا أمام هذا النص الشعري طويلاً، بل تجاوز تحليله الأبيات الثلاثة التي توقف عندها كل من ابن قتيبة وعبدالقاهر.

وقد جاء تلقيه لهذا النص في سياق حديثه عن الجمال في الفن من خلال مقال له بعنوان «الأساليب»⁽⁴⁾ يعارض فيه ما ذهب إليه أناتول فرانس الذي تبنى مقولة (لا جميل إلا السهل) ويعرض للنص ليصل بعد عرضه إلى أن السهولة ليست وحدها الميزة التي استحسّن النص من أجلها.. لأن في هذا النص أشياء غير الألفاظ السهلة، وما يدعوه النقد بالمعاني.. إن أنصار السهولة يوردون أبياتاً اتفقت الأذواق على استحسانها والإعجاب بها، ولكنها في زعمهم خلت من المعاني، ولا فضل فيها لغير الصياغة اللفظية وطلاوة التعبير، وأشهر ما يوردون من ذلك قول كثير:

ولما قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ⁽⁵⁾

يرى العقاد أن هذه القطعة من أعذاب الشعر وأسلسه، وهي خلو مما تعود النقد أن يسموه بالمعاني في الشعر ولكنه لا يقول مع القائلين إنها طلاوة لفظية ليس إلا.. والعقاد هنا يعتمد في تلقيه على مصطلح «الصورة» وهي من نتاج النقد الرومانسي الذي تأثر به في تلك الفترة⁽⁶⁾. لقد راح يشرح الصور التي انطوت عليها تلك الأبيات، مضيفاً بخياله ما يناسب السياق.

(4) عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، المكتبة العصرية، بيروت 1979، ص 49.
مع ملاحظة أن النص الشعري الذي اعتمده العقاد هنا جاء وفق الرواية التي أوردها الحصري القيرواني.

(5) المرجع السابق، ص 52.

(6) عبدالحى دياب، عباس العقاد نافذاً، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1965، ص 438.

يقول «ولو أن الأبيات.. نقلت إلى اللوحة لمألت فراغاً من الشريط المصور لا يملؤه أضعافها من قصائد المعاني، وقصص الوقائع، لأنها تتقل لك صور الحجيج غادين راثحين يجمعون متاعهم ويشدون رواحهم ويحثهم الشوق إلى أوطانهم بعد أن قضوا فرائضهم التي فارقوا من أجلها ديارهم وأصحابهم، ثم تتقل لك صور البطحاء تعلو فيها أعناق الإبل وتسفل وتتساب أحياناً كما تتساب الأمواج كرة بعد كرة وفوجاً بعد فوج، ثم تتقل إليك في المنظر نفسه صور الركبان أقبل بعضهم على بعض جماعات جماعات يتجاذبون أطرافاً من الحديث ويتطارحون آفاقاً من الروايات والأنباء، ويذهبون في ذلك كل مذهب تلم به الأذهان في حشد كثير مختلف الأوطان والأعمار متباين التجارب والأطوار، ثم تتقل إليك صورة القائل وما في نفسه من الشجن واللوعة وما يحركه من ذاك إلى التسلي بالحديث واللياذ بغمار الناس.

والى جانب هذه المناظر والخواطر حواش شتى يضيفها الخيال وتمليها البديهة، فإذا أنت من الأبيات الخمسة في واد يموج بالمشاهد ويتتابع بدواعي الشعور، وفي ذلك على ما نرى شيء غير اللفظ السهل الذي يحسب قوم من النقاد أنه كل ما في هذه الأبيات من فضيلة الجودة ومزية الإعجاب»⁽¹⁾.

صحيح أن العقاد ذكر النص في سياق رفضه لمقولة «لا جميل إلا السهل» غير أنه حين عرض لقراءته انجذب إليه، راسماً لوحة الشاعر، مضيفاً إليها هنا أو هناك ليسد بعض الفراغات التي لا تكتمل اللوحة لدى المتلقي-العقاد- إلا بها. وإذا كان أيزر ISER يذهب إلى أن النصوص تحتوي دائماً فراغات لا يملؤها إلا القارئ⁽²⁾، بل إنه يشير أحياناً إلى هذه الخاصية التي تحدث عنها أصحاب نظرية التلقي حين قال:

(1) عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، ص 52-53.

(2) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 184، 191، وانظر: نظرية التلقي، ص 221-222.

«وإلى جانب هذه المناظر والخواطر حواش يضيفها الخيال وتمليها البديهة». فإن العقاد ومن قبله ابن جني وعبدالقاهر قد ملأ كثيراً من الفراغات في هذا النص، بل إنه يشير أحياناً إلى هذه الخاصية التي تحدث عنها أصحاب نظرية التلقي حين قال: «وإلى جانب هذه المناظر والخواطر حواش يضيفها الخيال وتمليها البديهة»، والعقاد في تلقيه للنص منصرف انصرافاً كلياً إلى الصور الخيالية فيه، وهو ما عطل عليه النظر في جوانب أخرى منها التشكيل اللغوي الذي حقق به الشاعر صورته الجميلة.

كان العقاد إذن منشغلاً بقضية هي إثبات أن السهولة ليست العنصر الأهم في جمالية لغة الأدب، وأن السهولة لا تعني خلو الكلام السهل من التصوير الرائع الذي قد يغفل عنه خيال بعض المتلقين ولذلك انتهى إلى « أن الصور الخيالية والمعاني الذهنية هي الأصل في جمال الأساليب في الأدب والفنون، وأن الفنان لا يطالب بأن يكون سهلاً لكل إنسان، ولا يقيد بالمعاني والخواج التي يتساوى في التفطن لها والتأثير بها جميع الناس»⁽³⁾.

شبيهه بموقف العقاد في الاعتماد على المقولات النقدية الرومانسية موقف إيليا الحاوي الذي توقف عند النص طويلاً رافضاً معايير القدماء مستخدماً بعض هذه المقولات في قراءته للنص، وهي مقولات شكلت جانباً مهماً من الأفق النقدي لديه، وانعكست بوضوح في عملية التلقي.

لقد رفض الناقد الرأي القديم حول المعنى الذي تسرب من ابن قتيبة إلى ابن جني إلى ابن الأثير، وهذا الأخير هو الذي تردد اسمه عند الحاوي في أكثر من موضع دون إشارة أو إحالة إلى المصدر الذي استقى منه، وهذه عاداته في كتاباته.. وهو يكرر الرأي القديم في نشر الأبيات ووصفها بضحالة المعنى أو التجربة، قبل

(3) عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، ص 52-53.

أن يكشف عن مواطن الجمال فيها.. وهو-أيضاً- يعيد ما ركز عليه العقاد من التصوير الشعري ولكنه يضيف إليه أموراً أخرى كالموسيقا أو النغم، والوحدة الحية على نحو ما عبر.

وإذا أردنا تحديد السياق الذي ورد فيه النص، وجدناه نموذجاً من النماذج التي اختارها الناقد تمثيلاً لشعر الغزل في العصر الأموي. ومن ثم فهو يحدد الشعر ويعرف به، ويذكر أهم خصائص لغته الشعرية وهذا التحديد، وبخاصة للشاعر ولموضوع شعره، قد كان له تأثير كبير فيما أرى في تفسيره للنص، وسيوضح هذا بوضوح عند ربطه بين الغزل العذري، وبين الحب الطاهر للأماكن المقدسة أو فيها.

ومن هنا فإن بعض نقاد التلقي يرى عدم إمكان القيام بتفسير نص عن طريق وضعه في سياقه التاريخي فقط، بل عد تاريخ تفسيره نفسه جزءاً مكماً لقدرتنا على فهمه⁽¹⁾ نعم، هذا ما نراه لدى هذا الناقد وغيره، وإن كانت تبدو هنا أكثر جلاء حيث يضع النص نفسه في سياقه التاريخي ثم يستخلص رؤيته من قراءته للقدمات والمعاصرين على نحو ما سنرى في نقده الذي سنكتفي منه بتحليله للأبيات التي توقف عندها العقاد.

يقول الحاوي بعد أن ينثر الأبيات ويشير إلى تجربتها الضحلة: «.. إن هذه الأبيات تنطوي على ما هو أنأي من مظهرها المبدول، وهي مفعمة بالتذكارات النفسية والدينية وهي مثل الأسطورة في الشعر المعاصر تهيل أجواء من الوحي ومن الذكريات القصية النائية. فثمة منى والتمسح بالأركان وأجواء العبادة وهي تماثل أجواء الحب.

وعبر تاريخ الشعر العربي وبخاصة في عصر (كثير) كان التطواف حول الكعبة مثاراً لقصص الحب وفتته اللقاء، حتى إن العبادة الدينية اكتنزت في النفس

(1) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 346.

مما يصحبها من نشوة الحب ومآثره. وهل أبعث على الشجو من لقاء الحبيين بين المعابد وفي أجواء التقوى وطقوس التطهر. والحج، هل كان حجاً لبيت الله وحسب أم أنه حج في هيكल الهوى، إن العاطفة المشبوبة هناك هي عاطفة عميقة متوازية مفعمة بالتذكار والوحشة، وحسن الرحيل، وانقضاء عهد وطلوع عهد آخر من دونه.

وأثر ذلك يمثل الحديث ويذكر أطرافه.. ذاك حديث أدني إلى الهمس، والمطايا تخب بصمت وكأنها تسيل سيلاً غير مسموع في جريها. وهل ثمة ما هو أروع من هذه النجوى على متن المطايا الصامتة والطبيعة الخاشعة، والأباطح التي تتوالد بعضاً من بعض. عاشق وعاشقة كل منهما على مطيته يتشاكيان ويتعاتبان والطبيعة ساجية وصور السيلان التي نماها للأباطح وأعناق المطي.. إنها صورة لم يفقهها ابن الأثير⁽²⁾ وهنا يقف ليفرق بين الوهم والوهم الفعلي الذي اعتري الشاعر لأن سرعة المطايا توهم الراكب أن الأباطح هي التي تسير وليست المطايا، وقد تلقف الشاعر هذه الصورة وجسدها، وزادها حسناً برقة العبارة وتآلفها.

وتكاد تتكرر لدى الحاوي الإشارات إلى الرومانسية، إذ يرى - مثلاً - أن قول

الشاعر:

نَقَعْنَا قُلُوبًا بِالْأَحَادِيثِ وَاشْتَفَتْ

بِذَلِكَ صُدُورٌ مَنْضَجَاتٌ قَوَائِحُ

إنما هو من النجوى الرومانسية العميقة بين أحضان الطبيعة..⁽³⁾

ويؤكد الحاوي مرجعيات أفقه النقدي المستمدة من الشعر الغزلي العذري ونقده حين يشرح البيت السابق مائلاً كثيراً من الفراغات التي تحدث عنها أصحاب نظرية التلقي، يقول: «فتلك الأحداث التي بأطرافها التي أطفأت نار الظما التي كانت تكابدها مهجتها العاشقين، واشتفت منها حشاشتهما التي كان الوجد وناره

(2) إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ج2، ص 301.

(3) إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ج2، ص 302.

قد انضجها وقرحها.. والأصل في النقع هو للظمأ الشديد وقد استعاره للقلوب تعبيراً عن شدة الوجد وعن ظمأ أحد العاشقين للآخر، لقد تبلل قلباهما وأخمدت نارهما. وتلك هي العذرية الفعلية التي ينوه بها النقاد في شعر كثير. والتعبير عن الشوق هو الآخر يشطر مباشرة إلى ذكر النار دون ذكرها، إذ أشار إلى مفعولها، فغدت الصدور منضجة، تتقد من دونها نار الوجد..⁽¹⁾ على أنني أرى الأنسب للصورة أن يلتفت إلى جمال الاستعارة في لفظ «الأحاديث» حيث شبهت بالماء الذي روى تلك القلوب الظامئة.

أما قول الشاعر:

ولم يخشَ ريبَ الدهرِ في كلِّ حالةٍ
ولا راعنًا منه سنيحٌ وبارحُ

فقد رآه الحايي ارتفاعاً من الشاعر في تلك اللحظة، ارتفاعاً على الدهر وحالاته المتقلبة بين الخير والشر أو بين التفاؤل والتشاؤم « وليس ذلك كله وارداً في باب الغلو الفني الذي يستأثر بلب سائر الشعراء، وإنما هو تعبير عن لحظة فعلية يسمو بها الإنسان على قدره، ويتوهم أنه تحرر من ضرورات الوجود وأن الوجود ذاته تكامل وامتنع عن الغيل والفذح بالخطوب، وأن تألف الحبيبين حرر الحياة من وهنها وارتهانها للداء وعوامل النجاح والهزيمة..»⁽²⁾.

واضح مما سبق كيف أثر سياق التلقي لدى العقاد حين حصر رؤيته في الصورة وحدها، على حين اتسعت جماليات النص حين اتسعت آفاق الحايي، لأن النص بالنسبة إلى العقاد كان شاهداً لقضية يود إيضاحها بينما كان النص هو القضية عند الحايي، فاحتشد له، ومنحه كل قدراته، ونظر فيه باستقصاء وروية، متأثراً بالسياق الأدبي للنص من حيث هو نص من جنس معين هو الشعر العذري.

(1) إيليا الحايي، في النقد والأدب، ج2، ص 302-303.

(2) إيليا الحايي، في النقد والأدب، ج2، ص 303.

ثالثاً: الاستجابة للنص النقدي:

توقف نضر من النقاد عند النص النقدي لابن قتيبة، ووجهوا إليه اهتمامهم دون أن يحظى النص الشعري بذلك الاهتمام، وهم في هذا فريقان: فريق توافق مع النص النقدي، وفريقه عارضه، فشكلا بذلك استجابتين متباينتين:

أ- استجابة التوافق:

ونجدها لدى نقاد أعجبهم التقسيم المنطقي، أو ما ذهب إليه ابن قتيبة من مفهومه للمعنى في الشعر، كقدامة وأبي هلال العسكري والباقلاني.

لقد وضع قدامة بن جعفر (ت 377هـ) النص الشعري، الذي أورده ابن قتيبة مع تغيير طفيف، تحت ما أسماه «نعت اللفظ» وهو نعت يعني «أن يكون سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة، مثل أشعار يوجد فيها ذلك، وإن خلت من سائر النعوت للشعر»⁽³⁾.

فهو يقر بجمال الألفاظ، إلا أن في عبارته الأخيرة هنا ما يقلل من جمال النماذج الواردة تحت هذا النعت ومنها النموذج الذي نحن صده فقله: «وإن خلت من سائر النعوت للشعر» لا ندري إلام يشير به قدامة فخلو هذا النموذج من سائر نعوت الشعر يعني خلوه من نعوت كثيرة كنعت الوزن ونعت القوافي وغير ذلك. إن عبارة قدامة مبهمة لا تفضي إلا إلى نقض ما بدأ به، ولا ندري أيضاً علة لهذا النقض سوى فصله المفتعل بين اللفظ والمعنى وإلا كيف يكون الحال في هذه الأبيات أن ألفاظها على هذا النحو من الحسن، ثم تخلو من سائر نعوت الشعر.

وقد نشعر بالتناقض في موقف قدامة من منظور آخر هو أنه كان من الذين دعوا دعوة صريحة في مقدمة كتابه «نقد الشعر» إلى ترك الحرية للشاعر كي يعبر عما يحب ويؤثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إلى آخر كلامه

(3) نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة 1978، ط3، ص 28.

الجميل عن الشعر والأخلاق وأن ليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه..⁽¹⁾ ومن ثم كان من الأولى ألا يكون هذا النص من الشعر الذي يخلو من سائر نعوت الشعر مع كل الأوصاف التي نعت بها هذا الناقد هذه الأبيات. إن ولع قدامة بتقسيم ابن قتيبة - وهو تقسيم منطقي شغف به قدامة - هو الذي دفعه إلى اتباعه، ومن ثم دفعه إلى التناقض على النحو الذي ذكرناه، وسببه فيما نرى أنه لم ينظر في النص، ولو نظر فيه ملياً لما وقع فيما وقع فيه.

أما أبو هلال العسكري (ت 385هـ) فقد رأى أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ، ومن ثم أشاد ببلاغة هذا النص الذي اتفق كثيرون قبله على حسن ألفاظه، وهو بهذا يستخدمه شاهداً على أن البلاغة في حقيقتها تكمن في تحسين اللفظ وليس المعنى، فالكلام كما يقول: «إذا كان لفظه حلواً عذباً وسلساً سهلاً، ومعناه وسطاً دخل في جملة الجيد، وجرى مع الرائع النادر كقوله الشاعر:

ولما قَضِينَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ..

وليس تحت هذا الألفاظ كبير معنى، وهي رائعة معجبة، وإنما هي: ولما قضينا الحج مسحنا الأركان، وشدت رحالنا على مهازيل الإبل ولم ينتظر بعضنا بعضاً، جعلنا نتحدث، وتسير بنا الإبل في بطون الأودية.»⁽²⁾ والملاحظ أن أبا هلال ينشر الأبيات مثل ابن قتيبة، ويتفق معه في حسن ألفاظها، كما يتفق معه في أنه ليس تحتها كبير معنى، ولكنه تردد في حسم موقفه منها، لأنها رائعة معجبة حسب تعبيره، مما دفعه إلى التراجع على نحو محدد حين عد معناها وسطاً، وأدخلها- بسبب اللفظ الحسن والمعنى الوسط- في جملة الجيد، وأجراها مع الرائع النادر. ويبدو موقف الباقلاني (ت 403هـ) أكثر توافقاً من غيره مع ابن قتيبة فقد ذكر أن هذا النص الشعري هو من الشعر الحسن الذي يحلو لفظه وتقل فوائده،

(1) نقد الشعر، ص 21.

(2) كتاب الصناعتين، تحقيق البجاوي وإبراهيم.. عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1971، ص 65. مع ملاحظة أن النص الشعري الذي اعتمده أبو هلال هنا جاء وفق رواية ابن قتيبة.

وقد أورده على الصورة التي أوردها ابن قتيبة تماماً ثم عقب عليه بأن ألفاظه «بديعة المطالع والمقاطع حلوة المجاني والمواقع قليلة المعاني والفوائد»⁽³⁾ والباقلاني كما هو واضح تابع أمين للمتلقي الأول، وكأنه لم ينظر في النص الشعري، وإنما نظر في النص النقدي فاكتفى به. على أننا لابد أن نضع موقفه في سياقه حتى لا نجور عليه، فهذا الرجل أقرب من غيره لابن قتيبة، نظراً لاتجاهه الفقهي والكلامي، ولذا راح يبحث عن الفوائد التي كان يبحث عنها ابن قتيبة.

ويتبدى لنا في قراءتنا لهذا النوع من الاستجابة عدم قدرة أصحابها على تجاوز الأفق الذي حدده ابن قتيبة إلا في حدود ضيقة كالتى بدت في قراءة أبي هلال العسكري. وجاء هذا الخضوع لمقولات ذلك الأفق بسبب التوافق بينهم وبين هذا الناقد من حيث اهتمامهم بالتقسيم المنطقي الذي قام به، وهو تقسيم جاذب لكل من قدامة والباقلاني على وجه الخصوص، وغير بعيد عن رغبة أبي هلال الذي اهتم بالتقسيم والتفريع في «الصناعتين». إن عملية التلقي هنا محكومة بهذا الاهتمام المشترك، وكذلك بدوافع أخرى كامنة في التكوين النفسي والثقافي لكل منهم.

ويضاف إلى ما سبق أن النص الشعري لم يحظ باهتمام، ولم يكن محل نظر، وهذا ما أسهم في التوافق، لأن غياب النظر فيه يسر الاستسلام للأفق النقدي الذي شكله ابن قتيبة، والذي لا يمكن تجاوزه إلا من خلال نظر فاعل في النص الشعري، إذ النظر في المثير الأول- النص الشعري- ضروري لضبط الاستجابة للمثير الثاني، وهو ما لم يقع في قراءة هؤلاء الثلاثة.

وهذا الذي نقول، يصدق على كثير من استجابتنا المعاصرة، حيث الاستسلام للمقولات النقدية في معظم الأحيان ناشئ بسبب غياب القراءة المباشرة للنصوص الإبداعية، أما حين نقرأ النصوص ذاتها، فكثيراً ما نكشف ضعف المقولات النقدية، أو حاجتها إلى المراجعة والتقويم.

(3) إعجاز القرآن، تحقيق السيد صفور. دار المعارف، القاهرة 1977، ص221-222.

ب- استجابة التعارض:

انشغل عدد من النقاد بمعارضة المثير الثاني - ابن قتيبة - دون أن يجتهدوا في معالجة النص الشعري، اكتفاء بصنيع عبدالقاهر أو ابن جني أو العقاد .

ويأتي في مقدمة هؤلاء طه حسين الذي توقف عند النص ونقده في إطار حديثه عن «تعريف الشعر العربي»⁽¹⁾ فجاء موقفه مضطرباً حيال مقياس الجمال الشعري، أهو اللفظ؟ أم المعنى؟ أم هما معاً؟ وبدا كأنه يستحسن تقسيم ابن قتيبة المشهور لأضرب الشعر، ولكنه ما لبث أن مال بالطعن في هذا المقياس لأن «الأدباء لا يستطيعون أن يتفقوا على هذا الحسن الذي يوصف به اللفظ والمعنى أحدهما أو كلاهما، وآية ذلك أن منهم من يرى هذه الأبيات جيدة اللفظ عادية المعنى.. ومنهم من يراها جيدة المعنى، وربما أثرها لجودة معناها . وقل مثل ذلك في كل شعر يحكم فيه الذوق، فإن حكم الناقد يختلف باختلاف ذوقه ومزاجه وذوق بيئته ومزاجها» .

إن طه حسين في كل ما قال دار حول آراء الآخرين ولم يبد رأيه في النص، لقد وقف يرصد دون أن ينقد النص نفسه، مرجعاً الاختلاف في تجليات التلقي لدى هؤلاء جميعاً إلى الذوق، وهو أمر كان يحتاج إلى نظر، لأن متلقي النص ممن أشار إليهم ليسوا من المتلقين العاديين وإنما من الخبراء، ومن ثم الذوق له دور دون شك، ولكنه ليس وحده الذي يشكل جهاز التقويم أو التفسير لدى المتلقي وخاصة في مثل حال من عرضوا لهذا النص الشعري، إن هناك إلى جانب الذوق الخبرة والثقافة⁽²⁾ .

ولعل طه حسين لم ينشغل بهذه الأبيات ونقدها الانشغال المطلوب، نظراً لاهتمامه الرئيسي بتعريف الشعر، وسوقه هذا النص شاهداً في مسار هذه القضية..

(1) في الأدب الجاهلي (ضمن المجموعة الكاملة): وقد صدرت الطبعة الأولى من كتاب «في الأدب الجاهلي» عام 1927 .

(2) نعيم اليافي، المغامرة النقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1992، ص 44 .

أما محمد مندور فقد كان أكثر حدة في معارضته، وقد توقف عند آراء ابن قتيبة مرتين مرة في «النقد المنهجي..» وأخرى في «الميزان الجديد» أضاف في الأخرى على الأولى شيئاً من التفصيل فيما يخص موقف ابن قتيبة من النص الشعري. جاء حديث مندور تحت عنوانه «الأدب ومناهج النقد»⁽³⁾ عرض فيه تقسيم ابن قتيبة لأضرب الشعر، وانتهى إلى أن هذا الناقد ليس ناقدًا ذاتيًا على الرغم مما يظهر في أحكامه القيمية المطلقة، وأنه إنما يستند في ذلك إلى حكمين تقريرين سابقين: أولهما أن اللفظ في خدمة المعنى، وأن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بألفاظ مختلفة يحلو بعضها ويقصر الآخر. ويرى أن ابن قتيبة لم يفتن إلى العلاقة بين اللفظ والمعنى مما أفسد الكثير من أحكامه.

ثانيهما: أنه لا بد لكل بيت من الشعر معنى.. ومن خلال الأمثلة التي أثبتتها، يرى مندور أنه يقصد بالمعنى أحد أمرين:

1 - الفكرة.

2 - معنى أخلاقياً.

ثم ساق ما يؤيد به هذين الأمرين وعندما أورد النص الشعري - المثير الأول - قال: «.. من الواضح أن هذه الأبيات الجميلة التي نثرها ابن قتيبة.. لا تحمل أية فكرة، وإنما هي قصص فني رائع سبقنا الجرجاني في «دلائل الإعجاز» إلى إظهار ما بها من صور أخاذة..»⁽⁴⁾.

ويضيف مندور إلى موقف الجرجاني ما يؤيده من النقد الحديث، حيث ينظر أصحاب الفن للفن إلى اللغة «نظرة المثاليين إلى مقاطع الرخام، أولئك ينزعون من

(3) محمد مندور، في الميزان الجديد، دار نهضة مصر (د.ت)، ص121، وقد صدرت الطبعة الأولى عام 1944.

(4) محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 127.

اللغة صورا وهؤلاء تماثيل، ومع ذلك لم يجروا أحد أن يقدر في أدبهم أو يخرجهم من فنون الشعر لخلوه من المعاني وقد رأينا أي دور تلعبه الصور في حياتنا النفسية التي تغذيها كافة الفنون⁽¹⁾ ثم ينتهي إلى هجوم على الناقد الفقيه ذي النظرة الضيقة على نحو ما يصفه إذ من الواضح كما يقول: «إن مادة الشعر ليست المعاني الأخلاقية، كما أنها ليست الأفكار، وأن من أجوده ما يمكن أن يكون مجرد تصوير فني، كما أن منه ما لا يعدو مجرد الرمز لحالة نفسية رمزاً بالغ الأثر قوي الإيحاء، لأنه عميق الصدق على سذاجته...»⁽²⁾ ثم يتصاعد هذا الهجوم بعيداً عن النص الشعري «وهكذا يظهر لنا ما في نظرة ابن قتيبة من ضيق عندما يتطلب معنى في كل بيت من الشعر، كما ظهر لنا فساد رأيه في العلاقة بين اللفظ والمعنى، وفي هذا تفسير لضعف ما يسمونه ذوق هذا الناقد»⁽³⁾.

إن الأفق الذي تشكل لدى مندور والذي تحرك من خلاله أفق واسع يتعاقب فيه الماضي والحاضر بأحدث مقولاته النقدية، ولا يمكن أن يوازي هذا بما تشكل لدى المثير الثاني- ابن قتيبة- وليت مندوراً قد وضع في اعتباره هذا الأمر ولو فعل، لخفت حدة عباراته، ولاختفت آثار انفعاله، ولكان هذا النقد الثري أكثر موضوعية، وأقرب إلى إنصاف الرجل، وإنصاف جهده المتميز في تلك المرحلة من التاريخ.

وأورد سيد قطب النص الشعري ورأي كل من ابن قتيبة وأبي هلال العسكري في سياق حديثه عن «القيم التعبيرية» في العمل الأدبي وهو يمهّد لتوظيف النصين الشعري والنقدي من خلال تحديد عناصر التعبير الأدبي، إذ لا يجوز- كما يقول-

(1) محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 127-128.

(2) محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 128.

(3) محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 128.

أن نكتفي بالدلالة المعنوية، فهي عنصر واحد، ولا بد أن نضم إليها عنصرى الإيقاع والصورة «وكثيراً ما تكون الدلالة المعنوية هي أصغر عنصر في العمل الأدبي، فإذا نظرنا إليها وحدها لم نجد إلا عملاً ضئيلاً، قيمته ضئيلة. وكذلك صنع ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء» في نقده هذه الأبيات.. فقد نثرها.. وكذلك صنع بعده أبوهلال العسكري.. وطريقة ابن قتيبة وأبي هلال العسكري بعده في نثر الأبيات، ثم الحكم على قيمة العمل الأدبي فيها طريقة غير مأمونة، لأنها تخرج من الحساب ذلك التناسق التعبيري الخاص، وذلك الإيقاع الناشئ من التناسق وتلك الصور التي يشعها التعبير ولا تبقى سوى المعنى الذهني العام»⁽⁴⁾.

لا شك أن سيد قطب قد وعى المرحلة الثقافية التي عاشها، والتي شكلت أفقه النقدي، حيث كان من أهم ملامحها الحديث عن التعبير الأدبي وبخاصة ما جاء في كتابات مدرسة الديوان وأنصارها، وما زخرت به بعض المؤلفات من مثل كتب أحمد الشايب: الأسلوب 1939، وأصول النقد الأدبي 1945. إنه وضع النص والموقف النقدي في سياق قضية أكبر هي قضية «القيم التعبيرية» التي تحدت عناصرها لديه، فيسرت وضع النصوص في مواضعها، كما يسرت الكشف عن مدى توافر تلك العناصر في النصوص موضع الدراسة أو عدم توافرها، ومن خلال لغة تتسم بالموضوعية، وتبتعد عن الانفعال، فلم يحمل ابن قتيبة ما حمله مندور، وكان قصارى تعبيره عن معارضته لطريقة ابن قتيبة بأنها طريقة غير مأمونة.

ولم يختلف بدوي طبانة عن سابقيه سوى في طريقة التعبير عن المعارضة يقول: «ولسنا ندري علة توهين ابن قتيبة تلك المعاني. وكيف يراها على هذا القدر

(4) سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت (د.ت) ص 49-50، صدرت الطبعة الأولى 1947.

من التفاهة؟ لعله كان يرى أن الفكرة الشعرية كالفكرة العلمية، أو أن الشعر ضرب من الحكم يعترف به العقل ويحكم بسداده، لأنه حقيقة كونية، ويغفل عن النظرة التصويرية التي يحتل الشعر بها منزلته بين الفنون»⁽¹⁾. أما عز الدين إسماعيل فكان يبحث عن الأسس الجمالية في النقد العربي، وحين توقف عند الأساس الأول وهو «المنفعة والتعليم» وجد أن منه ما يرتبط بالفائدة المادية، ومنه ما يرتبط بالفائدة المعنوية.

وهذه الأخيرة فتش عنها ابن قتيبة في النص الشعري «ولما قضينا..» فلم يعثر عليها. «وقد يبدو من كلام ابن قتيبة عن المخارج والمطالع والمقاطع أنه يتحدث عن العنصر الزمني في الصورة الأولى، وأن تفتيشه عن المعنى بهذه المثابة يعني بحثه عن العنصر المكاني في الصورة الأولى أيضاً، فيكون كلامه هنا في غير موضعه، ولكننا نلاحظ أنه كان يفهم المعاني التي اشتملت عليها الألفاظ، ولقد سردها لنا بأسلوبه ليدلنا على أنه يفهمها فهماً تاماً، ولكنه كان يبحث عن شيء آخر وراء كل هذا، كان يبحث عن الفائدة كما قال.

وهو لم يحدد لنا نوع الفائدة التي فتش عنها فلم يجدها، ولكن هذا يعني على كل حال أنه كان يبحث عن الصورة الثانية لهذه الصورة اللفظية. وقد يكون أخطأ الإدراك، وقد يكون وراء هذه الصورة اللفظية صورة أخرى لم يستطع ابن قتيبة أن يتبينها فأزرى بها لأنه لم يجد لها مفتشاً، في حين نجد ناقدًا آخر يعلو بقيمتها لأنه يتملى شيئاً وراء هذه الصورة»⁽²⁾. وهو يقصد بالناقد الآخر عبد القاهر الجرجاني. الصورة الأولى لدى عز الدين إسماعيل هي الصورة اللفظية للتركيب

(1) بدوي طبانه، دراسات في نقد الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت 1974، ص221، صدرت الطبعة الأولى 1953.

(2) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة 1974، ط3، ص179-180 وقد صدرت الطبعة الأولى في 1955.

بدلالاتها المباشرة والصورة الثانية هي المراد من هذا التركيب، كالذي يتضح في أسلوب الكناية مثلاً.. ومما يجب ذكره أن السياقات المختلفة قد توجه الفهم إلى غير المراد، أو قد تقلل من قيمة جهد مبذول دون قصد.

فإذا كان ابن قتيبة قد قصر في تفهم هذا الأساس الجمالي فإنه لم يقصر حين مدح الأبيات من جانب الشكل حيث وصف ألفاظها بالحسن. وقد استشهد عز الدين بالنص الشعري نفسه حين تتبع هذا الجانب في النقد العربي⁽³⁾، ولا ندري لماذا لم يذكر رأي ابن قتيبة مع أنه الأصل الذي استقى منه أبو هلال رأيه حول هذا النص ويضاف إلى ما سبق جهود عدد غير قليل من النقاد عرضت لرأي ابن قتيبة وعارضته مثل محمد غنيمي هلال ومحمد زغلول سلام وشكري فيصل ومحمد زكي العشماوي وغيرهم⁽⁴⁾.

ولكن ما ينبغي التنويه به هو جهد بعض الباحثين في الفترة الأخيرة مثل ما قام به أحمد دهمان في موضوع الصورة البلاغية عند عبد القاهر، حيث كان النص الشعري المشهور محل استقرار لبيان تميز رؤية عبد القاهر من ابن قتيبة وغيره في النظر للصورة حيث جمع بين روح الناقد التحليلية، ودقة المتذوق المثقف⁽⁵⁾.. والجهد البارز الآخر هو الدراسة التي تتبع فيها عيسى العاكوب أشكالاً من التناول النقدي للنص الشعري الواحد، ورآها تتمثل في ثلاثة أشكال: تناول جمالي عقلي

(3) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 218.

(4) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر (د.ت)، ص 226-227. محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ت)، ص 140-142. شكري فيصل، حركة النقد مع ابن قتيبة. المحاضرة السادسة عشرة (مخطوطة) وهي من سلسلة المحاضرات التي ألقى على طلاب السنة الرابعة في قسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة دمشق في العام الدراسي 1967-1968. محمد زكي العشماوي، مرجع سابق، ص 279-281.

(5) أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس، دمشق 1986، ط1، ج2، ص708.

وتناول نفسي، وتناول بلاغي فني.. ويضع ابن قتيبة في الشكل الأول لأنه ناقد يرى في الشعر مستويين: مستوى التعبير ومستوى التفكير، وينتهي الباحث إلى أن نقطة الضعف في تناول ابن قتيبة للنص الشعري أنه أحال الذاتي إلى موضوعي، والشعر إلى كلام عادي منطلقاً من نظراته النفعية إلى الفن الشعري. وهو يرجع خطأ ابن قتيبة إلى اهتمامه المفرد بمتلقي الشعر دون أن يقيم وزناً للمبدع الذي كان الأثر الفني تظهيراً لداخليته المثارة..⁽¹⁾.

ولو تتبعنا كل من عرض لابن قتيبة وعارضه لطلال بنا المقام، وتكرر القول دون مسوغ.. والملاحظ العام في عملية التلقي لدى معارضي ابن قتيبة هو حديثهم عن النص الشعري وليس فيه، واستخدام مصطلح الصورة أو التصوير بتأثير من الحركة النقدية المصاحبة للاتجاه الرومانسي وبخاصة ما كتبه العقاد وأحمد الشايب وغيرهما.. كما نلاحظ تأثير عز الدين في العاكوب من خلال الإشارة إلى النظرة النفعية للفن الشعري.

العوامل المؤثرة في التلقي

بعد هذا الرصد لجهد القدماء والمعاصرين نود التوقف عند العوامل التي كانت توجه عملية التلقي لدى هذا الناقد أو ذاك، وهي كثيرة، يمكن حصرها في ثلاثة: شخصية المتلقي، والعصر، والسياق.

1 - شخصية المتلقي:

لاشك أنها المركز الذي يتقاطع فيه العاملان الآخران على نحو ما، فالمتلقي شخص له تكوينه الفطري الخاص من حيث الميول والرغبات والقدرات «ومهما قيل

(1) عيسى علي العاكوب، أشكال من التناول النقدي للنص الشعري الواحد، بحث مشارك في مؤتمر النقد الأدبي الثالث بجامعة اليرموك 1989، ص 16-20.

عن صقلها أو تطورها أو تغييرها تظل تعمل عملها وتتأثر لديه بشكل أو بآخر...»⁽²⁾ ثم هناك الخبرة التي يكتسبها من خلال تفاعل ذاته مع عالمها وما فيه من تجارب. وكثيراً ما فسر النص بالرجوع إلى الموقف من الحياة...⁽³⁾ ويضاف إلى ما سبق العامل الثقافي الذي يتكون من التعليم والاطلاع على الموروث ومعرفة التقاليد الفنية للأثار الأدبية...⁽⁴⁾ ولعل ما ذكر من التكوين الفطري والثقافي وما يكتسبه المتلقي من تجارب الحياة قد أشار إليه بعض القدماء حين وصف المتلقي الأول بجفاء الطبع، وبعدم إمعان النظر، كما وصفه بعض المعاصرين بالفقيه الذي يبحث عن الحكمة في الشعر.

وهي صفات كما ترى ربط فيها بعض النقاد بين طبيعة التكوين النفسي والثقافي وبين تجليات التلقي. ولعل التوافق الذي رأيناه بين ابن قتيبة وبعض النقاد يكشف عن توافق في التكوين النفسي والثقافي وبخاصة فيما ذكره من أضرب الشعر وفي مفهومه للمعنى على نحو أخص. كما كشفت المواقف المعارضة عن النقيض، وعرفت بتوافق من نوع آخر.

إن كل ما سبق من مؤثرات في شخصية المتلقي تؤلف ما يدعى في نظرية التلقي بالتحيز PREJUDICE، أي أن المتلقي بما فيه من ميول وما يكتسبه من خبرات وثقافات يشكل مفاهيمه ورؤاه ومن ثم معايير النقدية التي تكون قد تحددت قبل مواجهة النص ومن ثم فإن «تحيزات المرء ومفاهيمه المسبقة تشكل ركناً أساسياً في أي موقف تفسيري...»⁽⁵⁾.

على أنه يجب التفريق بين التحيزات التي لها دور في التفسير، وبين الانطباعات الذاتية التي يدعو بعض نقاد التلقي إلى إقصائها، أو عدم الاهتمام بها في ذاتها

(2) نعيم اليافي، المغامرة النقدية، ص 43.

(3) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 314.

(4) نعيم اليافي، المغامرة النقدية، ص 44.

(5) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 123.

وإنما الاهتمام بما تشير إليه في النص. ونحن نلاحظ كثيراً من الانطباعات الذاتية لدى كثير من المتلقين وهو أمر طبيعي، وبخاصة في المراحل الأولى من النقد حيث يغلب الاستحسان دون تعليل. ولو نظرنا - مثلاً - إلى عبارات ابن جني وابن الأثير لوجدنا من كلمات الاستحسان التي يمكن الاستغناء عنها والنظر إلى المستحسن نفسه في النص. وكذلك نلاحظ لدى مندور مثل هذا الطابع الذاتي من قبيل: صورة أخاذه، قصص فني رائع.. إلخ. ولكنه لم يقف عند الصور والقصص وإنما اكتفى بالإشارة إلى جهد عبدالقاهر.

ويبدو أن عبدالقاهر - مع وجود عبارات الاستحسان لديه - كان أسبق القدماء أو أكثرهم مزجاً بين الاستحسان وتحليله، فتوقف عند المستويات المختلفة في النص مستحسنًا ومحللاً ما استحسن، وهذا هو الموقف الأفضل - فيما أرى - حيث يكشف اتجاه المتلقي وقدراته في تحديد مواطن الجمال ثم تحليلها.

2 - تاريخ التلقي؛

للعامل الزمني تأثير ملحوظ في عملية التلقي، إذ لا يمكن - مثلاً - أن تتساوى تجليات التلقي لدى ناقد في القرن الثالث الهجري مع ناقد معاصر، وذلك للاختلاف بين الإمكانيات المعرفية المتاحة، والتطور الحضاري المؤثر في النفس والفكر. ومن ثم جاء الحديث لدى بعض منظري التلقي عن أفق التوقعات أو أفق وتوقعات لوصف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور.⁽¹⁾ فكل عصر مفاهيمه ومصطلحاته، ولعلنا لاحظنا أن المصطلح النقدي قد بدا مختلفاً بين زمن وآخر في معالجة النص، وهو اختلاف قد يكون في مفهوم المصطلح نفسه، أو في استحداث مصطلح آخر.. فاللفظ والمعنى

(1) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص192.

شغل البيئة النقدية فترة طويلة وانشغل به ابن قتيبة ثم ابن جني، ولكن مفهوم ابن جني كان مختلفاً عن ابن قتيبة كما رأينا.

وحين انتقلنا إلى عبدالقاهر برز مصطلح «النظم» لديه، وسيطر على فكره وظهر أثر ذلك في تفسيره للنص الشعري. أما العقاد فقد استخدم مصطلح الصورة الذي شاع في العصر الحديث، وهكذا.. ويكاد النقاد يجمعون على أن أعراف التفسير تختلف من عصر إلى عصر⁽²⁾، ومن البدهي أن أفق الناقد أو المفسر يتسع كلما مر الزمن، إذ يشمل الأفق اللاحق كل الآفاق السابقة، فيحدث ما يدعى بتداخل الآفاق. «فمن منظور جماليات التلقي عند يابوس لا ينفصل النص الذي نقرؤه عن تاريخ تلقيه، والأفق الذي ظهر فيه أول ما ظهر يختلف عن أفقنا، ويشكل في الوقت نفسه جانباً من أفقنا، من حيث إنه بعيد عن الأفق الراهن وإن كان مشكلاً له»⁽³⁾ هذا التفاعل بين الآفاق يعني أن كل تفسير لنص من الماضي إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر، وأن محاولاتنا لفهم هذا النص إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح بها مناخنا الثقافي الراهن⁽⁴⁾.

تؤكد المقولات السابقة ضرورة الربط بين النص وتاريخ تلقيه، لأن هذا الرابط يحدد الأفق في ذلك التاريخ ويجعل الحكم على تجليات التلقي أكثر موضوعية. وبالنظر إلى النص الشعري محل الدراسة، نجد حركة النص مرتبطة فعلاً بتاريخ التلقي إلا لدى من ألغوا حركة التاريخ فظلوا مسجونين في أفق المتلقي الأول، وإن تفاوتت مواقفهم حسب القرب من زمن المتلقي الأول أو القرب من البيئة النقدية. ولذلك نجد العذر لقدامة لقريه من زمن ابن قتيبة، كما نجد العذر للباقلاني لبعده عن البيئة النقدية، فهو ليس ناقدًا في الأصل، أما أبوهلال فكان أكثرهم مرونة

(2) النظرية الأدبية المعاصرة، ص 203.

(3) روبرت هولب، نظرية التلقي: ص 326.

(4) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة: ص 194.

في محاولته مع النص، حيث أبدى رغبة في تجاوز مفهوم المعنى لدى من سبق، وإن كان هذا التجاوز محدوداً. أما ابن جني وعبدالقاهر والعقاد والحاوي فقد سيطر تاريخ التلقي على النص المائل أمامهم، إذ تجاوز كل منهم المقولات السابقة حول النص والتي كانت جزءاً من آفاقهم، وعالجوا النص انطلاقاً مما استجد لديهم في عصورهم من مفاهيم ومصطلحات وقد أشرنا إلى ذلك قبل سطور.. ويمكن أن نقول مثل ذلك عن محمد مندور، وسيد قطب، وعز الدين إسماعيل وغيرهم.

3 - سياق التلقي:

من الملاحظ أن كل النقاد الذي عرضوا للنص- باستثناء إيليا الحاوي إلى حد ما- لم يكن النص الشعري أو النقدي هدفهم الرئيس، وإنما وظف في سياق خاص يخدم قضية ما كانوا يعالجونها. ومن ثم فالسياق المقصود هنا هو سياق التلقي، أي أن ابن قتيبة وضع هذا النموذج الشعري في ضرب من ضروب الشعر، واستخدمه ابن جني ليدلل على العلاقة الوثيقة بين الألفاظ والمعاني، على حين وظفه عبدالقاهر لشرح نظريته في النظم أما العقاد فعرض له في سياق حديثه عن الأساليب رداً على من ادعى الجمال في السهولة وحدها، وعالجه الحاوي بوصفه نموذجاً من الغزل في العصر الأموي وأورده مندور في سياق حديثه عن ابن قتيبة مرة، وفي سياق حديثه عن «مناهج النقد» مرة أخرى وذكره سيد قطب عندما تحدث عن القيمة التعبيرية، وبدوي طبانة في إطار حديث عن كتاب «الشعر والشعراء»، أما عز الدين إسماعيل فجاء حديثه عنه في سياق عرضه لأساس من الأسس الجمالية في النقد العربي على نحو ما بيننا.

ومن الجدير بالذكر أن سياق التلقي كان يفرض على الناقد طبيعة التفسير ولم يستطع توظيف النص في السياق ومعالجته التي تغني ذلك السياق إلا بعض النقاد، وغالباً ما كان السياق نفسه يدفعهم إلى تلك المعالجة الفنية. وإذا ما ربطنا

بين شخصية المتلقي وتاريخ التلقي وسياق التلقي وجدنا أن شخصية المتلقي هي المحور أو المركز كما ذكرنا ففيها يلتقي التاريخ والسياق، وفيها تتداخل الآفاق، وتتفاعل فيما بينها لتشكل أفقًا خاصًا ممتزجًا بالآفاق التاريخي العام.

إن النص الشعري والنقدي تحركا في تجليات التلقي من ناقد إلى آخر عبر مسافات زمنية متباعدة، وفي إطار سياقات معينة، وأفرزت الاستجابة لهما ما يمثل حوارًا متصلًا منذ المتلقي الأول، إن هذا الحوار بين الماضي والحاضر أدى- دون شك- إلى ما يسميه (ياوس) تفاعل الآفاق، ومؤدى ذلك- كما أشرنا- أن معاني النصوص لا يمكن فصلها عن تاريخ استقبالها⁽¹⁾.

إن سياق التلقي في عصر ما له أثره في التفسير، لأنه يقع في إطار المرحلة الثقافية التي تشكل فيها فكر الناقد، وكل ناقد يحاور النص، فإنه يحاوره متأثرًا بسياق الاستقبال ولحظته، وهي لحظة تتفاعل فيها لدى الناقد الآفاق الحاضرة مع الآفاق الماضية، هذا التفاعل يدفع الناقد الفذ إلى مناقشة من سبقوا ومن لحقوا، واستخلاص قراءته التي تمثل- في سياقها- تجليات جديدة من خلال مفاهيم جديدة.

ومن هنا فإن بعضًا من القراءات التي عرضنا لها، لها مصداقيتها التي تتجلى في زاوية النظر إلى النص، فهي مقنعة- في سياقها- إذا ما قورنت ببعض القراءات الأخرى التي لم يكن للناقد فيها من دور سوى تكرار ما قال السابقون. إن التبعية والتقليد بشكل عام تعنيان ضيق الأفق وعدم القدرة على التفاعل مع القديم أو الجديد، كما تعنيان ضعف الأفق وعدم قدرته على الحوار مع الآفاق الأخرى مما يعطل ملكات خلقها الله من أجل التفاعل والحوار الخلاق.

(1) يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة 1994، ط1، ص56.

رأي في المتلقي.. ورأي في النص:

تعرض المتلقي الأول لهجوم من بعض القدماء ومن معظم المعاصرين بسبب موقفه من النص الشعري المذكور، وإذا كان هذا الهجوم قاسياً أحياناً فلأن أصحابه لم يقدرُوا تاريخ تلقي النص من قبل هذا الناقد، علماً بأن هذا الهجوم قد كشف عن نجاحه في إثارة من جاء بعده، ويكفيه هذا فضلاً وريادة.

وعند النظر بتجرد في تجليات التلقي لديه نلاحظ لمسه أهم عناصر الفن الشعري وهو عنصر الشكل، ثم هو لم يهمل المعنى بدليل الضرب الأول، وإذا كان مفهومه للمعنى مختلفاً عما جاء بعده، فذلك لأنه كان ميالاً إلى المعرفة والحكمة دون المعنى الفني، وهذا الميل نسوغه بما ذكره إحسان عباس من أنه كان ينحو منحى الجاحظ في الرد على الشعوبية من خلال اتخاذ الشعر العربي مصدراً للمعرفة لإبراز ما لدى العرب من مآثر⁽¹⁾.

ومن ثم فقد بحث عن هذه المعرفة أو الحكمة فلم يجدها في هذه الأبيات، كما لم يجد - فيما يبدو ولكل ناقد الحق في تصويره - المعنى الغريب النادر، أو الخاص النادر وفق تعبير عبد القاهر، لم يجده في قول الشاعر «وسالت بأعناق المطي الأباطح» لأن استخدام «سال» على هذا النحو مما هو متداول في الشعر العربي الذي كان ابن قتيبة من أعرف الناس به، ومن أجل ذلك لم يكن هذا الاستخدام ليشكل معنى غريباً أو نادراً لدى ابن قتيبة، ويكفي أن نذكر ما استشهد به صاحب أساس البلاغة في مادة «سال» حيث أورد هذا البيت وبيتين آخرين أحدهما من الشواهد البلاغية المعروفة وهذان البيتان هما:

- سَالَتْ عَلَيْهِ شَعَابُ الْحَيِّ حِينَ دَعَا

أَنْصَارُهُ بِوَجْهِهِ كَالدَّنَانِيرِ

(1) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت 1983، ط4، ص105.

- وَوَادٍ مَخُوفٍ لَا تَسِيلُ فِجَاجُهُ

بِرَكْبٍ وَلَمْ تَعْنُقْ لَدَيْهِ أَرَاغِلُهُ

وهذا دليل على شيوع هذا المجاز في لغة الشعر مما يخرجها عن صفة الندرة والغرابة⁽²⁾. وإذا كان ابن قتيبة أو غيره لم يفتن إلى ربط السيول في الأباطح بالمطايا التي تشبه السفن فإن تشبيه المطايا بالسفن من المشهور منذ المعلقات، وقد أشرنا من قبل إلى جهد أحد الباحثين في تأكيد هذه الصورة من خلال الواقع اللغوي لدى العرب ويمكن أن نضيف إليه قول طرفة في معلقته:

كَأَنَّ حُودُجَ الْمَالِكِيَةِ غَدَوَةٌ

خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دَدٍ

عَدُولِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنٍ

يَجُورُ بِهَا الْمَلَأُحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي

(2) تجدر الإشارة هنا إلى أننا بنينا حكمنا في هذا المجال على الروايات المشهورة للشاهدين المذكورين وهما لشاعرين سبقا عصر ابن قتيبة حسب أغلب المصادر فالشاهد الأول حققه محمود شاعر في دلائل الإعجاز كما حققه رضوان الداية وفايز الداية في طبعتهما للدلائل. وهو منسوب في الغالب لسبيع بن الخطيم الشاعر المخضرم (الجاهلي الإسلامي) وربما يؤيد هذه الرواية أن تعليق عبدالقاهر مبني عليها وتبعه في ذلك بعض البلاغيين في القديم والحديث. على أن رواية هذا الشاعر في «كتاب الاختيارين» للأخفش الأصغر (ت 315هـ) جاءت وفق تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة على النحو الآتي:

سالت عليه شعاب الجو حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

وهي رواية قد تبدو مختلفة عن التي ذكرناها لورود لفظ «الجو» بدل «الحي» إلا أن لفظ الجو دلالات متعددة ومنها ما يجعل التركيب الاستعاري شبيهاً بما ورد في الرواية التي اعتمدنا عليها. أما الشاهد الآخر فله رواية أخرى هي:

وَوَادٍ مَخُوفٍ لَا تَسَارُ فِجَاجُهُ بِرَكْبٍ وَلَا تَمْشِي إِلَيْهِ أَرَاغِلُهُ

وهذه الرواية أوردتها محمد بن المبارك بن ميمون (ت 589هـ) في كتابه «منتهي الطلب من أشعار العرب» مخطوط مطبوع بالتصوير موجود بمعهد تاريخ العلوم العربية في فرانكفورت ج 1 ص 240. والبيت منسوب للشاعر عبيد بن أيوب الغنبري المعاصر لكثير. ولعل ما يرجح صحة الرواية التي أوردناها في متن البحث أن الزمخشري المتوفي 538هـ ذكرها في باب «سيل» وليس في باب «سير» مع ملاحظة أن رواية الزمخشري تحظى ببعد جمالي لا تحظى به الرواية الأخرى.

يشق حباب الماء حيزوؤها بها كما قسم الثُّرْبُ المفایل باليدِ

ويبدو أن شهرة هذه الصورة انتزعت منها صفة التفرد والندرة والغرابة إلا أن عدم التفات هذا الناقد أو غيره من القدماء إلى مثل هذه العلاقة له ما يُسَوِّغُهُ من تاريخ تلقي النص، إذ لم يكن من السهولة الوصول إلى هذه العلاقة في ظل الأدوات النقدية المتوافرة أو الإجراءات التحليلية للصورة البلاغية.. ومما يؤكد أن ابن قتيبة لم يكن يبحث عن الدلالة المعرفية أو الحكمية فحسب، وإنما كان يبحث عن المعنى الغريب أو النادر أيضاً، أنه مدح بيت النابغة ووصفه بالحسن والغرابة لذاته ولأنه جاء في مطلع القصيدة:

كَلِينِي لَهْمَّ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبٍ وليلٍ أَقَاسِيهِ بِطَيِّءِ الْكَوَاعِبِ

وكأنه يشير إلى خروج الشاعر عما هو مألوف في مطالع القصائد في تلك الفترة. ونحن هنا لا نقصد الدفاع عما تجلّى في نقد الآخرين لابن قتيبة بقدر ما نسوغ له وجهة نظره المنبثقة في تلك اللحظة من التاريخ، لنخفف بذلك من وطأة الهجوم عليه، ذلك الهجوم الذي لم يراع تاريخ تلقي هذا النص من قبل هذا الناقد الموسوعي المتميز.

ويبقى سؤال: ما الأمور التي اجتمعت في هذا النص، وبأبياته الثلاثة على نحو خاص فجعلت له كل هذا الحضور في مرايا النقد الأدبي من خلال تجلياته في آفاق النقاد على مر العصور؟ الناظر في هذا السؤال قد يرى الإجابة فيما أثاره المتلقي الأول، لأنه قدمه على نصوص أخرى بسبب حسن لفظه دون معناه أي أنه قدمه من خلال التركيز على عنصر يمثل صلب العمل الفني وهو عنصر الشكل كما سبق أن كررنا، وإن تغيرت المصطلحات المعبرة عن هذا العنصر بين القديم

والحديث. لكن الإجابة تظل ناقصة إذا ما علمنا أن هناك نماذج أخرى إلى جانب هذا النموذج وردت في السياق ذاته لدى كل من ابن قتيبة وقدامة بن جعفر.

فَلِمَ انفرد هذا النموذج بجذب الانتباه، وكان محطَّ الاهتمام أكثر من غيره؟ أعتقد أن من أسباب الاهتمام به أن ابن قتيبة توقف عنده دون سواه شارحاً معانيه، فأثار بشرحه الآخرين، لما رآه بعضهم من تفاوت بين النص وشرحه، هذا أولاً، أما ثانياً فلأن هذا النص الشعري حافل بجماليات في مستويات مختلفة.

لقد وقف ابن قتيبة عند الفاضله الحلوة التي هي أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وأبرز ابن جني ثراءه بالمعاني الجميلة، وكشف عبدالقاهر عن جمال نظمته وروعة مجازة أما العقاد فركز على صوره الخيالية، وأشار مندور إلى ما تضمنه من قصص فني رائع، وبين سيد قطب ما احتواه من قيم تعبيرية.. ونستطيع أن نقول إن هذا النص قد تحققت له العناصر الرئيسية التي إن تحققت - على وجهها - في أي نص كان جديراً بلفت الأنظار إليه والتحدث فيه وعنه.

وإذا ما تجاوزنا العينات التي وقف عندها النقاد، والتي حددت بموجبها المستويات الصوتية والنحوية والدلالية، وبخاصة أولئك الذين استجابوا للنص الشعري استجابة مباشرة، وجدنا أن المستوى الصوتي الذي أشار إليه ابن قتيبة دون تفصيل هو من أهم الإشارات، إذ وصف هذه الأبيات بأنها «أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع»، إن الأبيات من بحر الطويل، ولكن هذا البحر ليس وحده صاحب الإيقاع الجميل فيها، لأنها ثرية ثراء لافتاً بالموسيقا من خلال تناغم الحروف، والمدود (الألف خاصة) ثم التوازي.

وعوداً على النص برواية ابن قتيبة - وقد سبق إيرادها - نلاحظ بوضوح كل هذه الأمور.

أما تناغم الحروف فنجدّه في النون في الشطر الأول من البيت (أربع نونات بإضافة التتوين في حاجة)، وانظر ترجيع الحاء في البيت، وبخاصة بين (مسح التي مهدت، لـ (ماسح) التي وقعت في القافية.

أما البيت الثاني فهو برواية عبدالقاهر:

وَشُدَّتْ عَلَى دَهْمِ الْمَهَارَى رِحَالُنَا

وَلَمْ يَنْظُرِ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحٌ

وفي كلتا الروایتين تناغم بين الحروف، بين الهاء والهاء أو بين الحاء والحاء، وفي النص بأبياته الثلاثة من المدود بالألف ما يجعل قراءته انسيابية مفعمة بالموسيقا. على أن التكرار الصوتي، وبخاصة لحرف الحاء الذي يمثل الروي علامة أخرى على التناغم، فلا يكاد شطر من الاشطر الأولى يكون خالياً من هذا الحرف، بل يقترب غالباً من نهاية الشطر الأول (حاجة، رحالنا الأحاديث) مشكلاً صوتاً مقابلاً لصوت الروي، ثم إن جميع الأشطر الأولى تكاد تنتهي بالنون (حاجة، رحالنا، بيننا) وتبدأ في الأشطر الثواني جميعاً بالواو يشاركها مطلع البيتين الأول والثاني.

وإضافة إلى ما سبق هناك جانب عروضي في البيت الثاني يتمثل في أن المدود بالألف جاءت منسجمة- في الغالب- مع مواقع المدود بالألف في (مفاعيلن) السليمة أو (مفاعيلن) المقبوضة. وهذا واضح في (على، رحالنا، رائح) أفقيًا، وفي كل القوافي رأسياً حيث الألف في (مفاعيلن) تتسجم مع ألف التأسيس وهذا التوافق بين المدود والمواقع العروضية المعينة يزيد دون شك من ثراء الإيقاع الموسيقي. وبالنظر إلى القافية نجدها تتألف من أربعة حروف هي الألف للتأسيس، والحاء للروي، والواو الناشئة من إشباع الضمة للوصل، ثم الدخيل، وهو السين في البيت الأول، والهمزة في البيت الثاني والطاء في البيت الثالث. والدخيل حرف يضفي تنوعاً على صوت القافية، وتلك وظيفة لم ينتبه لها العروضيون.

أما التوازي في هذه الأبيات فلا تخطئه النظرة العجلى، فما بالك بالنظرة المتأنية، وإذا اعتمدنا رواية عبدالقاهر- وهي لا تختلف إلا اختلافاً يسيراً عن رواية ابن قتيبة- فإن جميع الأشطر تبدأ بفعل ماضٍ تقريباً (لم ينظر ماضٍ من حيث الدلالة)، بل إن التوازي يأخذ صورته الواضحة حيث نتبين أن متعلقات هذه الأفعال في جميع الأشطر تقريباً قد جاء في صورة الجار والمجرور (من منى، بالأركان، على دهم، بأطراف، بأعناق) مما يضيف ضرباً من الموسيقى يحسه المتلقي، وإن لم يلحظ علاقاته الأساسية التي تنتج من هذا التقابل في مواقع البنى النحوية.. وبالإضافة إلى التوازي الذي تشكله القافية بأصواتها المتكررة، فإن هناك توازياً لافتاً بين «من هو ماسح» و«الذي هو رائح».

ومن الجدير بالذكر أن التركيب النحوي قد أحكم ربط هذه الأبيات ببعضها، وشد نسيجها على نحو متقن من خلال واو العطف التي لا يكاد يخلو منها شطر، فلها دور دلالي إلى جانب دورها الصوتي الموسيقي المشار إليه. وإذا ما علمنا أن بداية هذه الأبيات هي «ولما» الظرفية الشرطية وجدنا أنها تنتظر جواباً هو «أخذنا» ومن ثم ربطت البيت الأول بالثالث فخرجت هذه الأبيات كأنها جملة شعرية واحدة.. إن ما ذكرناه من جماليات اشتمل عليها هذا النص في أبياته الثلاثة المشهورة ربما تكشف عن عمق إشارة ابن قتيبة إلى الجانب الصوتي، كما تكشف عن أن هذه الجماليات لو اشتمل عليها أي نص فإنه سيكون جديراً لا محالة بإشادة المتلقين وباختلاف استجاباتهم، كل حسب طبيعة شخصيته، وزمانه، والسياق الذي نظر من خلال إلى النص أو فيه.

الفصل الرابع

الحوار وموسيقا النص: قراءة في قصيدة للبردوني

ما زال للقصيدة العمودية حضور في الساحة الشعرية إلى جانب الألوان الشعرية الأخرى، ولكن كثيراً من النقاد وبخاصة من لا يعجبهم حضورها، يتهمون شعراءها بالدوران في قوالب جاهزة من الموسيقى والدلالة، وقد يكون هذا الاتهام صحيحاً في كثير من الأحيان.

وعلى الرغم من قناعتي بأن مشكلة الشعر ليست فيه سواء أكان عمودياً أم غير ذلك، وإنما المشكلة في الشاعر نفسه، فمتى ما وجد الشاعر الحقيقي فإن الشعر سيكون موجوداً بل متألقاً. وفي الأيام الأخيرة دفعتني بعض الظروف إلى قراءة شيء من نتاج الشاعر اليمني المعروف عبدالله البردوني (1929-1999)، فرأيت في شعره ما لم أره في شعر غيره من الشعراء المعاصرين: خيال خصب، ورؤى غنية، وقدرة مذهلة في تطويع اللغة وتنويع الموسيقى، مع تمسكه بالوزن والقافية.

ومن ثم عقدت العزم على القيام بهذه المحاولة تقديراً للقصيدة العمودية، وتقديراً لهذا الشاعر العربي الكبير.

وتعتمد هذه المحاولة على قراءة قصيدته «سندباد يمني في مقعد التحقيق» للكشف عن أثر الحوار في موسيقاها. ولما كان الحوار أداة أصر عليها البردوني في كثير من نتاجه الشعري، رأينا تخصيص جانب من هذه القراءة لبيان علاقة الحوار بالشعر، لنتبع ذلك بالحوار عند البردوني، ثم إبراز أثره في موسيقا النص.

الحوار في الشعر

يمثل الحوار عنصراً مهماً من عناصر البنية الفنية في النص القصصي وفي المسرح الشعري والنثري، أما القصيدة الغنائية فقد عرفت الحوار منذ القديم، ولكنه الحوار الذي نصادفه لدى امرئ القيس ومالك بن الرّيب، ثم عمر بن ربيعة وهو أكثر القدماء إحساساً بضرورة الحوار في الشعر، وكذلك أبونواس الذي اهتم بالحوار في قصص وحكايات ذات مدى محدود ..⁽¹⁾.

إن الحوار الذي يقتصر على مفردات القول ومشتقاته أكثر من أن نحصره بشعراء معينين، وهو في المحصلة حوار بسيط يسيطر فيه صوت الشاعر انسجماً مع خصوصية البناء الفني في القصيدة الغنائية، ولعل هذه البساطة هي التي دعت أحد النقاد إلى القول «إننا لا نستطيع» أن نعد الحوار وحده عنصراً كافياً للقول بوجود نزعة قصصية في شعرنا التراثي، إذ كان الشعراء يلتزمون أسلوباً محدداً، وصيغاً متفقاً عليها، فأصبح الشاعر مقيداً بها، ملتزماً بترديدها ..⁽²⁾ وهو يقصد بهذه الصيغ مفردات القول ومشتقاته ..

وفي العصر الحديث تدفق الفن القصصي، وازدهر الفن المسرحي، مما أدى إلى بروز النزعة القصصية في القصيدة الغنائية من جهة، وإلى استخدام إمكانات هذه القصيدة في الشعر المسرحي من جهة أخرى، على نحو ما بدا واضحاً في مسرحيات أحمد شوقي، ومن تأثر به.

وإذا كانت القصة الشعرية بأنواعها المختلفة: القصة التاريخية والأسطورية، والقصة الوجدانية العاطفية، والقصة الاجتماعية، والقصة الوطنية والقومية،

(1) د. جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي. وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1982، ص.ص 66-79.

(2) د. حاتم الصقر: مرايا نرسييس.. المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1999، ط1، ص 28.

لا يبدو الحوار عنصراً بارزاً فيها، وكذلك القصة الشعرية المطولة التي رأت إحدى الباحثات أن الحوار لا يشكل ركناً أساسياً في نسيجها، وقلماً يستخدم إلا في مواضيع محددة منها، ولعل.. اعتماد معظم الشعراء على طريقة القص، أو أسلوب العرض والسرد؛ بحيث ينقل الشاعر الأحداث كشاهد عيان في القصة، أو كرواية لها، هو الذي أغنى عن الحوار. على أن العناية به رأيناها واضحة في القصص التي يكون الشاعر نفسه هو البطل فيها كما في قصة (ثورة الجحيم) للزهاوي، التي غدت حواراً قصصياً في معظم مقاطعها»⁽³⁾، نقول إذا كانت القصة الشعرية في علاقتها بالحوار على هذا النحو، فإن الحوار في المسرح الشعري عند أحمد شوقي فرضته دوافع المعالجة المسرحية، وكان حواراً يميل إلى الطول والإفاضة، ويقرب من طبيعة الغناء، فبعد عن حدة الدراما، وضرورة التركيز في الحوار المسرحي..⁽⁴⁾.

ومن ثم فالغنائية سمة أساسية في مسرح شوقي، وربما كان ثراؤها مصدر ضعف عند تقويم تجربته درامياً، وهذه السمة الغنائية تتبدى من خلال المقطوعات التي أنشأها شوقي وكأنها قصائد مستقلة أو في الحوار مهما كان قصيراً، وهو حوار يعكس قدرة شوقي على التعبير بالحوار الغنائي أيّاً كان هذا الحوار الذي تنطق به شخصيات مسرحه..⁽⁵⁾.

ومهما قيل عن مسرح شوقي فسيظل رائداً له إنجازاته التي لا تتكرر⁽⁶⁾.

(3) د. عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. دار الفكر، دمشق 1984، ط1، ص 469. على أن أحد الباحثين يرى أن الفن القصصي عند شعراء المهجر يتميز بوضوح الحوار وحيويته.. انظر: د. حسن أحمد الكبير: تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث. دار الفكر العربي، القاهرة 1978، ص 430.

(4) د. طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي. دار المعارف، القاهرة 1985، ط3، ص 111.
(5) السابق: 121.

(6) السابق: 84. وانظر الملاحظات التي أوردها د. محمد موافي وبخاصة ما يتعلق بعنصر الحوار وعلاقته بالأوزان المستخدمة ومدى نجاح أو فشل شوقي في هذا المجال: المسرح الشعري بعد شوقي. نادي المدينة المنورة الأدبي 1995، ط2، ص.ص 32-35.

وإذا كان شوقي يعتمد الأوزان المشهورة في إطار قصصي تتطلبه ظروف الواقع المسرحي في تلك الفترة، فإن هذا الواقع قد تجاوزه بعض شعراء التفعيلة؛ حيث بدت البنية الدرامية للمسرحية الشعرية أكثر تطوراً ونضجاً، وبخاصة في نتاج صلاح عبدالصبور..

على أن الحوار ليس مقصوراً على المسرح الشعري لدى عبدالصبور وغيره، بل هو سمة من سمات الشعر الحديث الذي تجلت فيه النزعة الدرامية على وجه الخصوص، والنزعة القصصية على وجه العموم، وهذا ما دفع عز الدين إسماعيل إلى تخصيص فصل للحديث عن النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، ويبيّن من خلال ذلك نوعي الحوار: الحوار الخارجي (الديالوج)، والحوار الداخلي (المونولوج)، ورأي أن عبارة (الحوار الداخلي) هي ذاتها عبارة اصطلاحية مستعارة من ميدان الفن الروائي أو المسرحي تحديداً. فالحوار العادي -ببساطة- صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معاً في مشهد واحد، تتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف. وفي الحوار الداخلي يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما صوته الخارجي العام- أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين- والآخر صوته الداخلي الخالص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبرز على السطح من آن لآخر⁽¹⁾.

أما الحوار الخارجي؛ فقد تجاوز فيه الشاعر المعاصر حكاية القول: «قال، قلت»، وبدأ في شعر بعضهم حواراً تلاحقت عباراته حتى صار كما يذكر عز الدين إسماعيل كأنه جزء من مشهد مسرحي..⁽²⁾ ويرى الناقد المذكور؛ أن الذي دعا الشاعر إلى استخدام هذا الأسلوب هو شغفه بالتفكير والنظر الدرامي، ورغبته في الإخلاص للتجربة، وحرصه على تجسيمها⁽³⁾.

(1) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة، بيروت 1981، ط3، ص 294.

(2) السابق: 299.

(3) السابق: 299.

ولعل الشاعر البردوني كان يسعى حثيثاً إلى تحقيق ما أشار إليه عز الدين إسماعيل، وذلك من خلال إصراره على الحوار وتكثيفه على نحو لافت، كما سوف يبدو في النص موضع الدراسة..

الحوار في شعر البردوني

يعد الشاعر عبدالله البردوني من شعراء العربية الكبار في القرن العشرين، صدر له من الدواوين: من أرض بلقيس 1961، في طريق الفجر 1967، مدينة الغد 1970، لعيني أم بلقيس 1972، السفر إلى الأيام الخضر 1974، وجوه دخانية في مرايا الليل 1977، زمان بلا نوعية 1979، ترجمة رمليّة لأعراس الغبار 1981، كائنات الشوق الآخر 1987، رواغ المصاييح 1989، جواب العصور 1991.. وله عدد من المؤلفات في الشعر والثقافة والفنون وغير ذلك.⁽⁴⁾

لقد بدأ هذا الشاعر كما بدأ كثيرون من أمثاله في إنشاء القصيدة العربية وفق شروطها المعهودة، ولكنه كان منذ البداية شاعراً ذا نكهة خاصة جعلت أحد النقاد الكبار يحدس منذ خطواته الأولى بأنه شاعر مختلف عن أمثاله «إنه يقف في منتصف الطريق: رجل في الماضي، ورجل في الحاضر.. إنه شاعر محير، وأظن أنه هو نفسه محير. ومع هذا فإنه يغلب على ظني أنه قادر أن يخرج من حيرته، وأن يتجاوز منتصف الطريق الذي يجد فيه السلامة، وأن ينطلق..»⁽⁵⁾.

وإذا كان البردوني في كل ما أبدع لم يخرج عن الإطار الموسيقي العام لعروض الخليل، فإنه تمكن من تحقيق أمور خاصة بنسيجه الشعري في مقدمتها، كما يرى عبدالعزيز المقالح إيجاد الترابط العضوي بين أبيات القصيدة، لا من خلال

(4) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت 2002م، ص 468.

(5) د. عز الدين إسماعيل: الشعر المعاصر في اليمن، الرؤية والفن. دار العودة، بيروت 1986، ط2، ص245. صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب في 1972.

وحدة الموضوع وتكرار حروف الروي فحسب، ولكن من خلال تناسق البنية اللغوية، والإيقاع الصوتي غير المتعمد، ومن خلال القص ثم الحوار، وهما يشكلان الأسلوب الذي يكاد يكون الخصيصة المميزة لتجربة البردوني الشعرية، بل الخصيصة الأكثر دلالة على تطور البناء في معظم نتاجه الشعري المتميز⁽¹⁾.

إن الشعر في اليمن عرف الأسلوب القصصي أو النزعة القصصية ذات البعد الدرامي، وأرجع بعض الباحثين بدايات الدراما في هذا الشعر إلى الشاعر أنعم غالب في ديوانه «غريب على الطريق» حيث «تنبه بوعي مبكر إلى سحر الحركة والفعل، وحاول بهما أن يشق طريقاً جديداً في الشعر اليمني، فيلاحق حركة القصيدة الحديثة التي بدأت تؤكد وجودها في الخمسينيات...»⁽²⁾.

ومن الشعراء الذين نحوا النحو الدرامي في الشعر اليمني منذ الخمسينيات أيضاً الشاعر علي محمد لقمان، الذي كتب بعض المسرحيات الشعرية مثل (بجماليون) و (الظل المنشود)، إلا أنهما لم تكونا ذاتي عناية باللغة الشعرية، واحتذاء العمل الدرامي⁽³⁾.

كما قدم الشاعر أحمد الشامي حوارية شعرية أسماها (في مسرح الحياة.. قصة شعرية) رأي المقالح أن تعريفها بالقصة الشعرية من جانب الشاعر نفسه اعتذار عن قصورها في الوصول إلى مستوى المسرح الشعري⁽⁴⁾.

ويبدو أن الشعر في اليمن ظل بعد ذلك «بمعزل عن النبض الدرامي حتى جاء الشاعران: عبدالله البردوني وعبدالعزیز المقالح، فتح الأول للقصيدة الكلاسيكية

(1) د. عبدالعزيز المقالح: الشعر بين الرؤية والتشكيل. دار العودة، بيروت 1981، ط1، ص 192.

(2) د. محمد محمود رحومة: الدائرة والخروج، دراسة في شعر البردوني. مكتبة الشباب، القاهرة 1993، ط2، ص7.

وانظر أيضاً:

د. عبدالعزيز المقالح: الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن. دار العودة، بيروت 1978، ط2، ص 217.

(3) الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن: 271.

(4) السابق: 217-218.

أبواباً جديدة، ومنحها وجوداً عصرياً وتواصلًا مع حركة الشعر الجديد، في حين استطاع الأخير أن يؤكد ريادته للقصيدة في اليمن بما تضمنته من تشكيل جديد للغة الشعر المعاصر وتجديد في الرؤية والأداة»⁽⁵⁾.

ومن يتصفح دواوين البردوني يلحظ بشكل واضح عنايته بالحوار وهو أهم عناصر البناء الدرامي وبخاصة بعد ديوانيه: من أرض بلقيس، في طريق الفجر.

ويرى محمد رحومة في بحثه الموسوم «الدائرة والخروج، دراسة في شعر البردوني» أن هذا الشاعر وضع «طاقته الشعرية داخل دائرة الذات فغنى واستعذب انفراده طويلاً، ولكن الرغبة في الوصول إلى القارئ العربي الجديد علمته كيف يكسر هذه الدائرة، ويحاول الخروج منها، ومن ثم أخذ يغذي قصيدته الجديدة بملامح التشكيل الدرامي التي جاهد في زرعها في جسد القصيدة الكلاسيكية العصماء...»⁽⁶⁾.

إن البردوني في سعيه لبث الحوار في قصائده كان يصدر عن وعي بأهميته، ونزوع فني إليه، فقد قال ردًا على من سألته عن أي القصائد أقرب إلى نفسه: «لقد وجدت نفسي في القصيدة الحوارية، ففيها أتحوّل إلى شخصين، وأتحوّل إلى صوتين، أنا لا أحب أن أنحصر في صوت واحد، وفي رؤية واحدة...»⁽⁷⁾.

إذن فقد كان البردوني مشغولاً بالصوت والصوت الآخر في القصيدة، إنه شاعر وقع تحت تأثير الفعل الشعري الحقيقي الذي قاده إلى مكنن الحدث فشعر بجوهريته، حيث تجاذبه قطبا التأثير والتأثر، مما أدى إلى تحريك ردة الفعل لديه، وهذه الحركة التي شكلت المشهد الشعري جاءت على جسور الحوار المباشر

(5) الدائرة والخروج: 7.

(6) السابق: 6.

(7) جريدة الوطن الكويتية: 1994/12/1، العدد 6758.

وغير المباشر، الخارجي والداخلي، وهنا يتجلى التلاحق بين الرؤية الشعرية والواقع المأزوم..⁽¹⁾.

ومن ثم يلخص وليد مشوح الحوار عند البردوني بقوله: «فالحوار عند البردوني ليس كلاسيكياً تصويرياً ساذجاً، إنما مركب تركيباً مزجياً، له دلالاته الموحية من خلال دقة استعمالاته لمستلزمات الحوار.. مما يجعل موضوعية الحوار إذا ما قمنا بتشريحها ورسمها على مخططات بسيطة عالماً كاملاً تدور في فضاءاته القصيدة الشعرية التي يبدعها الشاعر عبدالله البردوني»⁽²⁾.

ولكن ما علاقة هذا الحوار المنتشر في نصوص البردوني بالموسيقا التي عزفها الشاعر في تلك النصوص؟

أو لنضع السؤال بشكل آخر: هل للحوار تأثير في موسيقا النص الشعري عند البردوني؟

قبل المضي في الإجابة عن هذا السؤال، نود أن نذكر أن هذا الشاعر ذو عناية كبيرة بالجانب الموسيقي في شعره من حيث إنه لم يغادر بحور الشعر العربي أو القافية، ثم لقدرته الفائقة في رفع درجة الإيقاع في نصوصه من خلال التوازي والتكرار، التكرار بشتى صوره: تكرار الحروف أو الكلمات أو التراكيب على نحو يحدث ضرباً متميزاً من الإيقاع، وهو إيقاع يشترك مع العناصر الأخرى في التجربة الشعرية فيمنحها الشعرية التي تليق بها وتليق بشاعر كبير مثل البردوني.

ومع كل ما أشاعه الشاعر في نصوصه من عناصر الموسيقا لجأ إلى أسلوب الحوار الذي أغنى بوساطته شبكة العلاقات الدلالية في النص، وأثرى به

(1) د. وليد مشوح: الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني. اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1996، ص 229.

(2) السابق: 237.

الموسيقا من خلال التوزيع الذي كان الحوار سببه الرئيس. ولقد وقع اختيارنا على قصيدته (سندباد يماني في مقعد التحقيق)⁽³⁾ لنكشف عن مواطن تأثير الحوار في موسيقاها.. ونورد هنا القصيدة بصورتها المنشورة في الديوان:

سندباد يماني في مقعد التحقيق:

كما شئت فتش .. أين أخفي حقايبى
أتسألني من أنت؟... أعرف واجبي
أجب، لا تحاول، عمرك، الاسم كاملاً
ثلاثون تقريباً.. (مثنى الشواجبي)
نعم، أين كنت الأمس؟ كنت بمرقدي
وجمجمتي في السجن في السوق شاري
رَحَلْتُ إذن فيما الرحيل؟ أظنه
جديداً أنا فيه طريقي وصاحبى
إلى أين؟ من شعبٍ لثانٍ بداخلي
متى سوف آتي! حين تمضي رغائبي
جوازاً سياحياً حملت؟... جَنَازَةً
حملتُ بجلدي، فوق أيدي رواسبي
.. من الضفة الأولى، رحلتُ مهدماً
إلى الضفة الأخرى، حَمَلْتُ خرائبي

(3) القصيدة في ديوانه «وجوه في مرايا الليل» المنشور ضمن ديوان عبدالله البردوني، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت 1979، ط1، ص.ص 508-513. وهناك اختلاف في عنوان القصيدة حيث وردت كلمة «معهد» في الموضوع الذي نشر فيه النص من الديوان، على حين وردت كلمة «مقعد» في فهرس الديوان، والذي نراه صحيحاً هو ما نطق به الشاعر أي «مقعد» في أمسيته الشعرية التي أقامها له المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب خلال مهرجان القرين الثقافي الأول 1994/12/18، والتسجيل الصوتي مودع ضمن تسجيلات المجلس الصوتية في المكتبة الوطنية، وفي النص المنشور وردت «فيما» بدل «فيم»، كما وردت «هاري» بدل «هارب» أما «تعدوا» فالصواب «تعدوا» كما نطق الشاعر.

هُرَاءٌ غَرِيبٌ لَا أَعِيهِ.. وَلَا أَنَا
متى سوفَ تدري؟ حينَ أنسى غرائبِي
تحدّيتُ بالأمسِ الحكومةَ، مجرّمُ
رهنتُ لدى الخبّانِ، أمسٍ جواربِي
مَنْ الكاتبُ الأدنى إليك؟ ذكّرتهُ
لديه كما يبدو، كتابي وكتابِي
لدى مَنْ؟ لدى الخمّارِ، يكتُبُ عندهُ
حسابِي. ومَنْهي الشهرُ يَبْتَرُّ راتبِي
قرأتُ - كما يحكُونُ عنكَ - قصائدًا
مهرّبةً.. بلْ كُنْتُ أَوَّلَ هَارِبٍ
أما كُنْتُ يومًا طالبًا؟ .. كُنْتُ يا أخي
وقد كانَ أستاذُ التلاميذِ طالبي
قرأتُ كتابًا مرّةً، صرْتُ بعدهُ
حمارًا، حمارًا لا أرى حجمَ راکبِي
أحبّيتُ؟ لا بلْ متُّ حبًّا.. من التي؟
أحبّيتُ حتى لا أعِي مَنْ حبائبي
وكمْ متُّ مرّاتٍ؟... كثيرًا كعادتي
تموتُ وتحيا؟ تلكَ إحدى مصائبِي
وماذا عن الثّوار؟ حتمًا عرفتهمُ!
نَعَمْ. حاسبَا عني، تَغْدُوا بجانبِي
وماذا تحدثتمُ؟ طلبتُ سيجارةَ
أظنُّ وكبريتًا.. بدوا من أقاربِي

شكونا غلاء الخبز... قلنا ستنجلي
ذكرنا قليلاً.. موت (سعدان ماري)
وماذا؟ وأنسانا الحكايات منشداً
(إذا لم يسالك الزمان فحارب)
وحين خرجتم، أين خباتهم، بلا
مغالطة؟ خباتهم، في ذوائبي
لدينا ملف عنك.. شكرًا لأنكم
تصونون، ما أهملته من تجاربي
لقد كنت أمياً حماراً وفجأة..
ظهرت أديباً.. منذ طبخت مادبي
خذوه... خذوني لن تزيدوا مرارتي
دعوه.. دعوني لن تزيدوا متاعبي

يحدد ياكوبسون وظائف اللغة ومن بينها الوظيفة الشعرية، ويرى أن هذه الوظيفة تستهدف الرسالة اللغوية بوصفها رسالة وتركز عليها، وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لنص اللغة، بل هي وظيفته المهيمنة والمحددة..⁽¹⁾.

وانطلاقاً من هذه المقولة، نقول إن في الوظيفة الشعرية كذلك عنصراً مهيماً بين العناصر الأخرى التي تشكل في مجملها تلك الوظيفة الشعرية التي حددها ياكوبسون، وليس أدل على ذلك من هذا النص الذي بين أيدينا، فهو إلى جانب الوزن والقافية، وهما عنصران مهمان في تمييز الوظيفة الشعرية، نلاحظ بروز عنصر الحوار وهيمنته، فهو يمسك أطراف النص بقوة من بدايته إلى نهايته، ولعل الالتفات إلى العنصر الأهم في النص بما هو شعر يكون بتحديد هذا العنصر

(1) رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز. دار توبقال، الدار البيضاء، 1988، ط1، ص 31. وانظر كذلك عن العنصر المهيمن عند الشكلايين الروس وغيرهم: Katie Wales: A dictionary of Stylistics. longman 1997, p. 133

المهيمن الذي من خلاله يكتسب النص تميزه ومن ثم شعريته. بل إن البردوني بصنيعة هذا، أي بهيمنة الحوار على كثير من نصوصه يمثل تجاوزاً- أو لنقل انزياحاً- عن نصوصه في مرحلة سابقة، وكذلك انزياحاً عن السمة العامة في القصيدة الغنائية، وهي خلوها من الحوار واعتمادها على الصوت الواحد في معظم المنجز الشعري، وإذا كان ثمة حوار في القصيدة الغنائية فهو بسيط ولا يشكل ظاهرة كالتى يلحظها المرء عند قراءة شعر البردوني، حيث الحوار- كما رأينا- يستغرق النص وعلى نحو يعلن تمكن هذا الشاعر وقدرته في الانتقال بين جمل النص انتقالاً فيه انسياب عجيب قد لا نظن معه أننا في إطار قصيدة عمودية محكمة بالوزن والقافية..

ونعود الآن للإجابة عن السؤال الذي يشكل عصب البحث والذي طرحناه من قبل: هل للحوار تأثير في موسيقا النص الشعري؟

لقد رصدنا سمات هذا التأثير في القصيدة المذكورة، ورأيناه في وسائل ثلاث هي: التنغيم، والوقف، والتضمين.

أولاً: التنغيم:

التنغيم هو «العنصر الموسيقي في الكلام، ويبدو ذلك العنصر في ارتفاعات وانخفاضات أو تنويعات صوتية تسمى نغمات الكلام»⁽¹⁾.

وهو موجود في معظم اللغات، وأكثر ما يستخدم للدلالة على المعاني الإضافية، كالتأكيد والانفعال والدهشة والغضب وغير ذلك⁽²⁾.

(1) د. أحمد كشك: من وظائف الصوت اللغوي. القاهرة 1997، ط2، ص54. وانظر أيضاً: د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. مكتبة الأنجلو، القاهرة 1984، ط6، ص175. د. تمام حسان: مناهج البحث في اللغة. مكتبة الأنجلو، القاهرة 1990، ط2، ص164. د. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي. عالم الكتب، القاهرة، 1997، ط2، ص366.

(2) دراسة الصوت اللغوي: 366.

ولكنه أيضًا يمثل عنصرًا مميزًا، بل المميز الوحيد للجملة الندائية أو الاستفهامية إذا ما وردتا بدون حرف النداء أو أداة الاستفهام..⁽³⁾

لذلك، «فتتغيم الجملة، إذن، له دلالة وظيفية نحوية ودلالية مهمة، ولا تستطيع إلا بالتتغيم الحكم على جملة ما إذا كانت خبرية تقريرية، أو استفهامية أو تعجبية أو تهكمية أو تدل على الموافقة أو الرفض..⁽⁴⁾».

وعند النظر في القصيدة موضع القراءة نجد الحوار قد لعب دورًا كبيرًا في توزيع الجمل الإنشائية والخبرية؛ لأن النص مبني على حوار بين متهم ومحقق، ولا بد في مثل هذا الموقف من أسئلة متوالية وإجابات عنها، وهي إجابات تلون إيقاعها ودلالاتها، وفي الجملة الإنشائية يرتفع الصوت، وفي الجملة الخبرية ينخفض الصوت، وهذا الارتفاع والانخفاض ليسا مطلقين، وإنما الغالب أن يكونا كذلك، لأن الأداء الفعلي للنص من قبل الشاعر قد يظهر بعض الاستثناءات، وهي استثناءات مرتبطة بالسياق الدلالي لعبارات النص إنشائية كانت أم خبرية..

وقد تنوعت الأساليب الإنشائية الطلبية، وإن غلب الاستفهام عليها، إذ لم يرد أسلوب الأمر والنهي إلا في مثل: فتش، أجب، لا تحاول، فحارب، خذوه، خذوني، دعوه، دعوني..

أما الاستفهام فقد تنوعت صوره، وبالموازنة بين النص منشورًا والنص مسموعًا فإننا نلاحظ توافقًا كبيرًا بين وقفات الشاعر في الإنشاء وعلامات الترقيم المثبتة في النص المنشور في الديوان. وما دامت القصيدة مبنية على الحوار فإن علامات الترقيم منتشرة فيها انتشارًا ملحوظًا كالفاصلة، والنقطة، والنقاط المتعددة، وعلامة تعجب واحدة، ثم علامات الاستفهام، وإذا كان الشاعر

(3) دراسة الصوت اللغوي: 367.

(4) د. عصام نور الدين: علم وظائف الأصوات اللغوي. دار الفكر اللبناني، بيروت 1992، ط1، ص121.

القديم قد استعمل الوسائل السمعية الترصيعية داخل البيت، والشاعر الحديث قد تصرف في البياض كما يقول أحد الباحثين⁽¹⁾، فإن البردوني كان حريصاً فيما يبدو على ترقيم شعره، أو هكذا بدا الأمر لمن يتصفح دواوينه، فهو حالة خاصة بوصفه شاعراً كبيراً ضريراً، وما ترقيم شعره إلا بإشارة منه أو حسب سماع إنشاده من قبل من يعد أشعاره للنشر.. على أن الفواصل والنقاط الكثيرة قد لا تثير انتباه المتلقي، فهي مما ينتشر في كثير من دواوين الشعر الغنائي العمودي المعاصر؛ حيث يحرص الشعراء على إثبات علامات الترقيم لأثرها في توجيه القراءة، إنما الذي يثير الانتباه حقاً هو وفرة علامات الاستفهام في هذه القصيدة وفي أمثالها من شعر البردوني. فالاستفهام له حضور لافت في هذا النص؛ حيث بلغ استخدامه سبع عشرة مرة، وعلى النحو الآتي: أين، الهمزة، من، أين، ما (فيم)، أين، متى، من، من، الهمزة، الهمزة، من، كم، ماذا، ماذا، ماذا، أين..

ومن الملاحظ أن هذه الأدوات تبدأ بأين، وتنتهي بأين، لأن دلالة الحوار تتصرف إلى المكان إذ السؤال عنه ابتداء وانتهاء من مهمات المحقق الرئيسة، فما جاء إلا للتفتيش في المكان، والسؤال عن الخبيء فيه..

وهذه الأدوات بعضها ينطوي على دلالة الاستفهام الرئيسة وهي طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل، وهذا هو الغالب. ولكن هناك استثناءان: الأول نجده في (أين) الأولى في النص، فهي لا تحمل دلالة الاستفهام، ولا دلالة أخرى خرج إليها، بل جاءت في سياق نحوي يجعلها في إطار الدلالة على المكان لا غير.. أما الاستثناء الثاني فهو في (متى) الواردة في البيت الخامس: متى سوف آتي! فقد تصدرت عبارة مختومة بعلامة تعجب، هبط فيها صوت الشاعر لحظة الإنشاد، وهذا ينسجم مع السياق، لأن السؤال هنا أقرب ما يكون إلى المونولوج الداخلي،

(1) د. محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر. الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء 1990، ط1، ص267.

إذ لم يصدر من المحقق وإنما من المتهم، وهو السؤال الوحيد الذي بدر منه على مستوى النص، ولكنه في موقع لا يسمح له بالسؤال، ولذا جاء التعجب من عودة إنسان لم يسافر كما يسافر الناس..

وهذه الأدوات المشار إليها لها حضورها المادي في النص، وهناك أدوات لها حضورها المعنوي حددها الترقيم بالاستفهام، وجاءت في ثلاثة مواضع:

جوازًا سياحيًا حملت؟

قرأت له شيئاً؟

تموت وتحيأ؟

ومن المؤكد أن هذه الصورة الثانية للاستفهام في النص اعتمد تحديدها على التنغيم، فهو في مثل هذه المواضع غالباً ما يشكل فرقاً بين الجملة الخبرية والجملة الإنشائية.

وهناك صورة ثالثة للاستفهام يمكن استنباطها من النص، نظراً لكثافة الأسئلة في الحوار بين السائل والمجيب، وهي أسئلة تدفع باتجاه توقع الاستفهام في بعض عبارات النص التي يكون فيها صوت الشاعر بين الارتفاع والانخفاض، ولم يبد في النص المنشور علامات تدل على الاستفهام في تلك العبارات، وإن كانت القراءة التأويلية تستشفها من السياق الخاص في النص. ولننظر إلى هذه العبارات:

تحديث بالأمس الحكومة..

لدينا ملفٌ عنك..

لقد كنت أُمياً حماراً وفجأة.. ظهرت أديباً..

فكأن العبارة الأولى تبدأ بهمزة الاستفهام «أحدثت..؟»، أما العبارة الثانية فيمكن تقدير الاستفهام في ذيلها بمثل «أتعلم ذلك؟»، وأما العبارة الأخيرة فمن الممكن تقدير الاستفهام في نهايتها كالتالي «كيف تم ذلك؟»..

قد يكون الشاعر غلب مفهوم الوعيد أو التهديد أو التهكم، فبرز ذلك في صوته أكثر من بروز التنعيم الدال على الاستفهام، ومن ثم اختفت علامة الاستفهام في هذه المواضع، وإن كان صوت الشاعر لحظة الإنشاد واضح الدلالة على المعاني المشار إليها، فهو صوت يتوسط في القوة أو الصعود بين الجملة الإنشائية الظاهرة والجملة الخبرية التي يمثلها صوت المتهم.. ولم يتسم صوت الشاعر بالصعود في الجمل الخبرية إلا في موضع واحد من النص، عندما جاء السؤال على هذا النحو: لدى من؟ فانطلقت الإجابة بسرعة وبصوت صاعد: لدى الخمار، ليحدث مفاجأة مفعمة بالسخرية والتهكم، أو ليجسد مفارقة بين مراد السائل وواقع المجيب المليء بما يشغله عن القراءة وعن غيرها، وهذا الصوت الصاعد يأتي في الوقت نفسه مفارقاً للأصوات الهابطة في الجمل الخبرية الأخرى المفعمة بالسخرية والتهكم..

هذه القصيدة إذن تقع تحت وطأة أسئلة مختلفة ظاهرة وخفية، وأجوبة ساخرة متهكمة على طريقة البردوني في كثير من قصائده، ومن ثم فإن إيقاعاً خاصاً تبعته هذه الطريقة في التعبير الشعري من خلال ظاهرة التنعيم التي يبرز دورها في هذا النمط الأسلوبي، حيث تتناوب الجمل الإنشائية والخبرية في نسيج النص منذ البداية وحتى النهاية، وهذا ما فطن إليه أحد النقاد؛ حيث ربط بين كثرة الأسئلة، وبين إيقاع خاص ناشئ من تواترها، فأطلق على البردوني لقباً هو «شاعر الأسئلة» وقال بعد قراءة إحدى قصائده التي تكرر السؤال في بداية كل فقرة من فقراتها: «ومن الواضح أن تكرار السؤال على هذا النحو في بداية كل فقرة يمنح السؤال قيمة بنائية مزدوجة من حيث إنه يؤسس للمعاني التي تتوالد منه أو تتعلق به في الفقرة نفسها من جهة، ويحكم الربط بين أجزاء القصيدة/ فقراتها من جهة أخرى، ليشكل إيقاعاً خاصاً، شكلياً، ودلاليّاً على السواء، ومن ثم يكتسب السؤال قيمة بنائية»⁽¹⁾.

(1) د. عز الدين إسماعيل: البردوني شاعر الأسئلة. مقالة منشورة في مجلة الكويت، العدد 227، سبتمبر 2002.

فهناك إلى جانب القيمة البنائية إيقاع خاص، وهو إيقاع صنعته الأسئلة، ولكن لا يبرز هذا الإيقاع لولا الأجوبة، ومن ثم فالتنغيم يكون أكثر وضوحاً في شعر البردوني، بل في هذه القصيدة تحديداً؛ نظراً لتناوب الإنشاء والخبر فيها، وإذا كانت العبارة الاستفهامية تنتهي بصوت صاعد، والعبارة الإخبارية تنتهي بصوت هابط كما يقول جون كوين⁽²⁾، فإن التنغيم الذي هو موسيقى الكلام عند إبراهيم أنيس⁽³⁾، يتسع مفهومه في سياق النص الذي نحن بصدده، إذ إلى جانب قيمته في ذاته، أدى تكراره عبر صعوده في الجمل الإنشائية، واختفاؤه عبر هبوطه في الجمل الخبرية غالباً، إلى بروز صوتين كأنما أحدهما قرار والآخر جواب. ومن هنا تجب الإشارة إلى أن التنغيم ليس مقصوراً على معرفة الجملة الاستفهامية إذا افتقدت أداة الاستفهام، وإنما يقوم بدور هام-كما رأينا- وهو أنه يمثل قيمة خلافية يحدد هذه الجملة إزاء الجملة الخبرية رغم وجود أدوات الاستفهام⁽⁴⁾.. ولذلك فليس حضوره في النص لتحديد الجملة الاستفهامية، فهي محددة بالعلامة في معظم الأحيان، وإنما ليشكل وسيلة من وسائل الموسيقى في النص وبخاصة إذا ما كانت الجملة الإنشائية والاستفهامية تحديداً بهذه الكثافة، وهي كثافة تصنع إيقاعاً صوتياً متميزاً حين يتقابل مع الجملة الخبرية على امتداد النص.. يضاف إلى ذلك أن الجملة الاستفهامية تفاوتت قصرًا وطولاً، وهذا ما ينوع مساحات التنغيم، كما ينوع الإيقاع من خلال الوقف عند نهايات هذه الجمل، وهذا ما سنبينه فيما يأتي..

ثانياً: الوقف:

القصيدة من وزن الطويل، وهذا البحر له صور ثلاث أشهرها التي وردت عليها هذه القصيدة:

(2) جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش. مكتبة الزهراء، القاهرة 1985، ص 93.

(3) الأصوات اللغوية: 175.

(4) من وظائف الصوت اللغوي: 110.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

والقبض زحاف جائز في حشو هذا البحر، على أنه في هذه الصورة واجب في عروضه وضربه فهو زحاف جار مجرى العلة. ومن المعلوم أن عروض الطويل مقبوضة دائماً إلا في حالة التصريع وفق الصورتين الأخرى، إذ تأتي عروض البيت الأول وفق إحداهما سليمة، وتأتي وفق الأخرى محذوفة، ثم يعود القبض إلى العروض في سائر الأبيات. هذا الوزن نسق هندسي ثابت تلونه الزحافات من بيت لآخر، وقد أنسته الأذن العربية قديماً، وكان مسيطراً على الإيقاع في الشعر العربي القديم، على حين تراجع في العصر الحديث، ولكن الشاعر البردوني الذي يجمع بين الأضداد، استخدم هذا الوزن الشائع في القديم ولكن بمعالجة فيها جدة، إذ استطاع اعتماداً على عنصر الحوار أن ينوع الإيقاع تحت وطأة التوقف الاضطرابي بين الجمل، وهو توقف تحكمه القراءة الشعرية لا العروضية، والتي تستند إلى الوقفات الحوارية عند نهايات الأسئلة على وجه الخصوص، وفي مواضع أخرى على وجه العموم. وهي وقفات قد تتفق مع الوقفات العروضية وبخاصة تلك الوقفات العروضية المشهورة عند نهايات الأَشْطَر والأبيات. على أن هذا لا يمنع تماسك الوزن عند القراءة العروضية للنص، وهو ما يكشف تمكن الشاعر وقدرته على التنويع على الأصل الإيقاعي، ذلك التنويع الذي يستمد مشروعيته من القراءة الشعرية الطبيعية الصحيحة للنص، ومن موازنتها بالقراءة العروضية أيضاً..

وإذا كان من «الخطأ أن تعد الكتابة لا قيمة لها غير تمثيل اللغة المنطوقة، إذ إن عالم الصوت يتمثل في اللغة المكتوبة مباشرة أكثر من أي شيء آخر، وأن الألفباء ما هي إلا إعطاء الأصوات الأشكال المرئية، وهذا يعني تقليد الأصوات أو إعطاء علاقة بين المفتاحين الصوت والرمز الكتابي أكثر من أي علاقة في التجربة الإنسانية»⁽¹⁾.

(1) د. قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري. دار الكنوز الأدبية...، 2000، ط1، ص 53.

فإن سماع صوت الشاعر وهو ينشد القصيدة، إضافة لنصها المكتوب يوثق مواقع الوقف فيها، وهي مواقع قد لا تكون حددتها علامات الترقيم بدقة وبخاصة في حالة شاعر كالبردوني لا يكتب نصوصه بيده، وإنما يملئها، فتكون عرضة لشيء من التغيير ولو كان يسيراً، ويمس هذا التغيير أيضاً ما يتصل بعلامات الترقيم. وإن رصدنا لمواقع التوقف أو الوقف في النص جديدة بالنظر لأنها محددة من قبل صاحب النص حين إنشاده، وهذا ما يخصصنا في هذا الموضوع من البحث، إذ من الصعوبة بمكان نقل جميع ملامح الصوت إلى الكتابة، وإذا أمكن هذا بوساطة بعض الأجهزة فإن سمات اللهجة تظل عصية على النقل. ومن هنا سنعيد النظر في النص المكتوب من خلال التركيز على مواطن الوقف التي ألزم الشاعر بها نفسه أثناء الإنشاد، وهو إلزام يتفق مع السليقة العربية ومع قواعد القراءة الصحيحة، ذلك أن «الوقف ضد الابتداء، لأنه يكون عند انتهاء الكلمة، ولما استحال الابتداء بساكن استحسنوا في ضده الوقف على ضد الحركة وهو السكون»⁽²⁾.

إن طبيعة التشكيل في النص المكتوب دفعت إلى وضع الحركات على نهايات الكلمات وفق متطلبات البناء والإعراب دون النظر إلى طبيعة الإنشاد الشعري، ولو ترك هذا التشكيل حسب الإنشاد لكان النقل أصدق في توصيل قراءة الشاعر لمن لم يسمعه.. ومن الواضح أن صور وقوف الشاعر قد تنوعت لتدعيم التيار الحوارى المتدفق، ورغبة في الحفاظ على البعد الدلالي، للذين كان لهما التأثير في تنويع الإيقاع في النص من خلال التنغيم الذي عرضنا له، والوقف الذي نحن صدد الحديث عنه.

إن البردوني شاعر يحترم الوقوف عند القافية، وجهده الرئيس موجه إلى عملية تفتيت الوزن داخل البيت بوساطة الوقف أو الوقوف، وينبغي أن نشير أن

(2) محمد بن أبي الفتح البعلبي: الفاخر في شرح جمل عبدالقاهر، تحقيق الدكتور ممدوح خسارة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2002، ط1، الجزء الثاني ص 961.

الوقوف قد يؤدي إلى الوقف أحياناً، ولكنه لا يؤدي بالضرورة إلى الوقف دائماً، إذ ليس وقوف الشاعر دائماً على المتحركات، فقد يكون وقوفه على السواكن أصلاً.. ومن ثم فإن إنشاد البردوني قد أدى إلى هذه الصور من الوقف أو الوقوف:

(أ) الوقف من خلال تسكين المتحرك، أي أن الكلمات في النص محركة وأواخرها، ولكن الشاعر وقف عندها، فسكن المتحرك، وكان الحوار السبب الرئيس وراء كثرة هذه الوقفات داخل البيت بل داخل الشطر، لأن الجملة تكون قصيرة، وغالباً ما تكون استفهامية بالأداة أو بدونها، وفي كلتا الحالتين تكون علامة الترقيم ذات دلالة في النص المقروء، والتنغيم له حضوره الدال في هذا المجال من خلال صوت الشاعر في النص المسموع.

والآن لننظر إلى الوقف في مواضعه من النص مكتفين بذكر الجمل التي ورد فيها: ⁽¹⁾.

أتسألني من أنت؟
أين كنت الأمس؟
وجمجمتي في السجن
فيم الرحيل؟
إلى أين؟
جوازاً سياحياً حملت؟
هراء غريب لا أعيه..
من الكاتب الأدنى إليك؟
لدى الخمار،

(1) يلاحظ في النص المنشور في الديوان أن كلمة «الاسم» الواردة في البيت الثاني مشكولة بالسكون، وربما يكون هذا غير دقيق لمن يسمع الشاعر بدقة، إذ الفتحة أرجح في نطقه من السكون، وذلك بعد سماعنا المتكرر لصوت الشاعر..

وقد كان أستاذ التلاميذ طالبي

أحببت؟

وماذا عن الثوار؟

شكونا غلاء الخبز

ذكرنا قليلاً.. موت (سعدان ماري)

لدينا ملف عنك.. تصونون..

ونسأل بعد إيراد هذه الجمل التي توقف الشاعر عندها مسكناً أواخر الكلمات فيها: ما تأثير ذلك في الإيقاع؟

الحقيقة أن الشاعر الكبير- والبردوني كذلك- هو من يسمح نصه بقراءات متعددة، وبطرائق إنشاد مختلفة، والذي لا شك فيه أن مواضع كثيرة مما توقف عندها بالسكون هي مواضع يمكن أن يقف عندها أي قارئ متذوق للشعر، لأن القاعدة الأولى عند اللغويين العرب هي التسكين حين الوقف كما أوردنا ونحن إذا تجاوزنا بعض المواضع التي وقف الشاعر فيها لمجرد توزيع الجمل أو إحداث فاصل بين كلام السائل وكلام المجيب، أو المجيء بمفارقة ساخرة أو غير ذلك، لأن هذا مما نراه لدى شعراء آخرين وليس خاصاً بالبردوني، فإن كثافة الجمل الاستفهامية على هذا النحو وفي نص بهذا الحجم، ليس أمراً عادياً، بل هو انزياح حقيقي، أحدث انزياحاً في الإيقاع دون ريب، وذلك ما سيأتي بيانه بعد عرض صور الوقوف الأخرى..

(ب) الوقوف عند الساكن أصلاً، وهذا ملحوظ في كثير من مواضع النص حيث تنوع هذا الوقوف أيضاً بسبب الجمل الحوارية التي تفاوتت قصرًا وطولاً بين السائل والمجيب، مما أدى إلى تقسيم العبارات تقسيماً موسيقياً يخرجها عن رتبة الإيقاع المشهور للطويل.

وإذا ما أضفنا إلى الساكن أصلاً الكلمات المنتهية بتتوين لأنها وفق التصور
العروضي منتهية بالسكون، والشاعر لم يترك كلمة منونة رفعاً ونصباً وجراً إلا نطق
بها دون اللجوء إلى طرائق أخرى في نطقها حسب قواعد الوقف عند اللغويين، لأن
التتوين يحقق له التسكين عند الوقوف، ولعل إبراز التتوين على مستوى النص قد
يلعب دوراً في السياق الدلالي العام. ولننظر الآن إلى هذه المواضع:

كما شئت فتش..

أجب، لا تحاول، ثلاثون تقريباً..

نعم،

رحلت إذن. جديداً.

متى سوف آتي!

لدى مَنْ؟

قرأت له شيئاً؟

قصائد مهربة..

أما كنت يوماً طالباً؟

قرأت كتاباً مرة، حماراً،

لا بل مت حباً..

وكم مت مرات؟

تموت وتحيا؟

نعم.

وماذا تحدثت؟

أظن وكبريتاً..

وماذا؟

أين خبأتهم بلا مغالطة؟

ظهرت أديباً..

ولقد أهملنا نهايات الأَشطر الأولى؛ لأن الوقوف عندها طبيعي، سواء أكان بالتسكين المعتاد (الصحيح الساكن أو المد)، أم بالتثوين الذي وصل إلى تسع مرات: كاملاً، جنازة، مهدمًا، مجرمٌ، كثيرة، قصائدًا، سجارةً، منشدٌ، فجأةً.

وعلى الرغم من أن هذا الوقوف يتسق مع إيقاع الطويل، فإن الذي يلون هذا الإيقاع هو هذا الوقوف نفسه، نظرًا لكثافته بسبب الحوار مما يؤدي إلى الفصل داخل الأَشطر بين مواضع الإيقاع فصلاً يشكل نوعًا من كسر الرتابة- كما أشار شكري عياد- ذلك أن «الوقف في داخل الشطر نوع من التصرف في الإيقاع الشعري يتيح للشاعر التلاعب بالمقادير الشعرية...»⁽¹⁾.

مع ملاحظة أن بروز التثوين في الكلمات التي تم الوقوف عندها قد حقق للشاعر أهدافاً تتمثل في تكثيف حضور حرف النون ثم وقوعه عند مفاصل عديدة في النص فيضيف على تثوين الإيقاع المشار إليه تلويحاً آخر، وكذلك يحفظ للإيقاع الرئيس صورته في بعض المواضع مثل: مهربة... مغالطة.

(ج) الوقوف مع التحريك: وهي قراءة شعرية محتملة في حال تحريك السواكن في القسم (أ)، ولكنها بدت أيضاً إلى جانب القسمين المذكورين بوصفها قراءة لها حضورها في إنشاد الشاعر وإن كانت في مواضع محدودة على النحو الآتي:

قرأت-كما يحكون عنك-قصائدًا

خذوه... دعوهُ..

فقد وقف الشاعر عند (عنك) و (خذوه) و (دعوهُ) مع التحريك مراعاة للإيقاع الرئيس، أما قوله (عمرک)، في البيت الثاني فتوحي الفاصلة بالتوقف عندها، ولكن الإنشاد لم يحفل بهذه الفاصلة، وكأنها غير موجودة..

(1) د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي. دار المعرفة، القاهرة 1978، ط2، ص 86. وانظر كذلك ص 87.

إن الوقوف مع التحريك من طبيعته أن يكون نادرًا، لأن العربي من عادته التسكين لا التحريك عند الوقوف، ولكن إذا ما وضعنا في الاعتبار تلك القراءة المحتملة وفيها نعيد السواكن إلى وضعها قبل التسكين في القسم (أ) ونضيف لها هذه المواضع المحدودة من التحريك في هذا القسم، فالقصد ببيان أن التحريك لو وقع في جميع الأحوال فإنه سيحقق هدفين: الأول مراعاة إيقاع الطويل، والثاني تلوين الإيقاع من خلال الفواصل التي يتطلبها الوقوف عند نهايات الجمل، مع أن الغالب في مثل هذه الحال أن التحريك يؤدي إلى تواصل الكلام وتجاوز مواضع الوقوف بسبب التسكين. وهذا الذي نقول يستمد شرعيته من إنشاد الشاعر حيث تحقق فيه الأمران معًا، فقد حرك ووقف، وهذا ما لمسناه في بعض المواضع المحدودة في هذا القسم، كما حرك ولكنه لم يقف وإنما واصل الكلام، وهذا ما بدا واضحًا في هذين البيتين:

لدى من؟ لدى الخمار، يكتب عنده
حسابي، ومنهي الشهر يبتزراتبي
لدينا ملف عنك.. شكرًا لأنكم
تصونون، ما أهملته من تجاربي

فقد سكن في المرة الأولى كلاً من: الخمار، تصونون. ولكنه بعد استحسان الجمهور أعاد البيتين بقراءة أسرع فحرك الساكنين ولم يقف بعد تحريكهما وإنما واصل الإنشاد.

إذن، فتحريك الساكن ممكن مع الوقوف عنده، كما أن هذا التحريك ممكن مع مواصلة الكلام دون الوقوف، وكلاهما واقع في إنشاد الشاعر، ولكنهما مع ذلك لا يمثلان إلا جانبًا بسيطًا من النص الذي يهيمن على مواضعه الصورتان: (أ)

و(ب) وفيهما يتجلى التنوع الذي أصاب الإيقاع بفعل الجمل الحوارية التي فصل بينها داخل الشطر أو البيت، مع عدم التقليل من شأن التحريك مع الوقوف على رغم قلته فهو يمثل انزياحاً عن المعيار إذا ما استخدمنا مصطلحات علم الأسلوب. والآن لنكتب بعض أبيات القصيدة كتابة رمزية تبرز المتحرك والساكن مع تحديد مواطن الوقف أو الوقوف، وحسب النماذج التي أوردناها وبخاصة في القسمين: (أ) و (ب) على أن نوازن ذلك في كل مرة برموز القراءة العروضية:

كما شئت فتش .. أين أخفي حقائبي

أتسألني من أنت؟ .. أعرف واجبي

0//0// 0/0//0/..0/0//0/0//

0//0///0/ ..؟0 0/0/0///0//

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

0//0// /0// 0/0 /0// /0//

إلى أين؟ من شعب لثان بداخلي

متى سوف آتي! حين تمضي رغائبي

0//0//0/0//0/0/0/ 0 0 0//

0//0//0/0//0/ ! 0/0//0/0//

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

هراء غريب لا أعية.. ولا أنا

متى سوف تدري؟ حين أنسى غرائبي

0//0// ..0 0//0/0/0//0/0//

0//0//0/0//0/ ؟ 0/0//0/0//

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

عند النظر في هذه الكتابة الرمزية لهذه الأبيات؛ نجد أثر الحوار واضحاً في تقسيم جمل النص وعباراته، حيث تنتشر علامات الترقيم التي دفعت في بعض المواضع إلى تسكين المتحرك عند الوقف، فبدت أشكال بعض التفعيلات مختلفة عن الأصل المتمثل في الرموز العروضية للبحر الطويل، ومن الجلي أن الوقوف عند علامات الترقيم، سواء كان الوقوف عند ساكن أصلاً أم متحرك سكن بفعل الوقف، قد أدى إلى كسر رتابة الإيقاع المعتاد على النحو الذي أشار إليه شكري عياد.

ونضيف أن الإنشاد أو القراءة الشعرية إذا لم يكن أحدهما أو كلاهما حرية مطلقة- كما يذكر أحد الباحثين- من أجل الحفاظ على قوانين الإيقاع الموسيقي من الخلل⁽¹⁾، فإن الإنشاد أو القراءة الشعرية السليمة الممثلة للمعنى لا يمكن أن تخضع خضوعاً تاماً لمتطلبات الانسجام مع الإيقاع على نحو تام، وبخاصة إذا وقع في النص مثل هذه الوقفات الاضطرابية التي لا مجال لمنشد الشعر أو قارئه المتذوق إلا أخذها بعين الاعتبار. وصحيح أن بعض الشعراء يغلبون في حال الإنشاد بعض السمات اللهجية من أجل التواصل مع الجمهور، إلا أن ذلك شيء يقع في مجال الاختيار، على حين أن الوقفات عند علامات الترقيم وبخاصة الاستفهام ليس اختياراً، بل ضرورة صوتية من خلال التنغيم، ومن خلال متطلبات السياق الدلالي، حيث السؤال منفصل عن الجواب في الغالب، وهذا ملحوظ بشكل لافت في إنشاد شاعرنا البردوني. وإذا كانت الموازنة السابقة تكشف لنا تغيراً في سياق الإيقاع المعتاد، فإن نماذج أخرى من القصيدة قد يتكثف فيها الاستفهام فتبدو هذه الوقفات أكثر وضوحاً وهذا ما نلاحظه في مثل هذين البيتين:

أحبيت؟ لا بل مت حباً.. من التي؟

أحببت حتى لا أعى من حبائبي

(1) د. أحمد كشك: الزحاف والعلّة.. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1995، ص 377.

وكم مت مرات ؟ كثيرًا كعادتني

تموت وتحيا؟ تلك إحدى مصائبني

ففي البيتين أربع علامات استفهام توقف المنشد أو القارئ رغمًا عنه، وفي هذا توزيع للجمل بين السائل والمجيب توزيعًا يشكل إيقاعًا خاصًا، من خلال صعود الصوت وهبوطه بين الجملة الإنشائية والجملة الخبرية، حيث يبرز دور التنغيم، ومن خلال كسر رتابة الإيقاع عبر توزيع مختلف للساكن والمتحرك فرض الفصل بين الجمل، إضافة إلى تسكين المتحرك (أحييت) الذي كان دوره في كسر الرتابة أكثر جلاء.

وهذا لا يعني أن البردوني قد غادر الطويل على نحو ما، فالقراءة العروضية تحفظ للقصيدة إيقاعها الأصل، كما أن التوزيع الإيقاعي قد يأتي في القصيدة منسجمًا مع الإيقاع تمامًا كما في قوله:

وماذا تحدثتم؟ طلبت سيجارة

أظن وكبريتًا، بدوا من أقاربي

فهذا توزيع يتوافق مع إيقاع الطويل تمامًا على رغم وجود الاستفهام في الشطر الأول، والفاصلة في الشطر الثاني، وهما موضعًا الوقوف في الإنشاد أيضًا، ولكن الإيقاع بقي على الأصل:

فعولن مفاعيلن؟ فعول مفاعلن

فعول مفاعيلن، فعولن مفاعلن

وإذا ما وازنا هذا بأحد البيتين السابقين، وليكن الثاني منهما:

وكم مت مرات ؟ كثيرًا كعادتني

تموت وتحيا؟ تلك إحدى مصائبني

فسنجد أن التوزيع الإيقاعي جاء في الشطر الأول على الأصل

فعولن مفاعيلن؟ فعولن مفاعلن

أما الشطر الثاني فيخرج عن هذا التوزيع، ومن ثم تصبح الصورة الإيقاعية مختلفة يمكن أن تقرأ على نحو جديد هو:

فَعول فَعولن؟ فاعلاتن مفاعِلن

ومثل هذه الصورة الإيقاعية يمكن أن تتوازي مع مواضع أخرى في النص، وهي تشهد على هذا التنوع الإيقاعي، بين الأصل وما يجرى معه من تنويع بسبب الفواصل بين الجمل والعبارات تحت وطأة السؤال والجواب على امتداد النص.

ونحن هنا لا ننكر أن مثل هذه الحالة يمكن أن توجد لدى شعراء آخرين إذا ما وجد مثل هذا التوزيع في جملهم وعباراتهم، ولكن مثل هذا الأمر يشكل ظاهرة في شعر البردوني، ظاهرة سعى إلى ترسيخها بوعي يؤكد حديثه عنها، كما أشرنا من قبل.

ثالثاً: التضمين؛

والتضمين مصطلح تشعب القول فيه، عدّه بعض القدماء من عيوب القافية، وإن لم يره آخرون كذلك⁽¹⁾، وفي العصر الحديث أصبح التضمين مطلوباً لكسر حاجز استقلال البيت وتحقيق الوحدة العضوية التي ألح عليها النقد منذ مطلع القرن العشرين، إلا أن هناك نوعاً من التضمين عالجه أحد النقاد لبيان العلاقة بين الشطرين لا بين البيتين أو الأبيات، وهو ما يسمى «التضمين الداخلي»⁽²⁾.

ويعني ما يحدث من علاقات في داخل البيت الشعري، تتجاوز به الجملة الوقوف المعهود في نهاية الشطر، فتتصل بالشطر الثاني، محدثة نسقاً إيقاعياً

(1) د. عبدالعزيز نبوي: الإطار الموسيقي للشعر ملامحه وقضاياها. الصادر لخدمات الطباعة، القاهرة 1987، ص 287-290. وللتفصيل انظر: د. محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، الفصل الثالث. د. سيد البحراوي: التضمين في العروض والشعر العربي، بحث منشور في مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، أبريل-سبتمبر 1987.

(2) د. محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، الفصل الثالث.

جديداً بسبب هذا التواصل الدلالي الذي يعبر منطقة الوقوف في نهاية الشطر، وهو مرتبط أحياناً بالتدوير ولكن التدوير لا يسوغ في كل البحور الشعرية، ومنها البحر الطويل⁽³⁾.

وهذا النمط من التضمين مشهور في الشعر العربي، وقد لا يكون ذا أثر كبير إذا كانت العلاقة بين الشطرين- إلا في حالة التدوير- تسمح بالوقوف أو الاستمرار، أما إذا كان الاستمرار هو الأولى وبخاصة حين يكون إنشاد الشاعر حكماً كما في النص الذي نحن صده، فإنه يتضافر- دون ريب- مع التنعيم والوقف ليرفع درجة من التنوع الإيقاعي الذي يتمتع به هذا النص. ومن الملحوظ أن هناك أمرين تحققاً من التضمين الداخلي، أولهما تقسيم جديد للإيقاع، وثانيهما التشاكل والتباين الإيقاعيان الجديان.

ويمكن رصد ذلك بعد الوقوف على نهاية عبارات التضمين. ولكي تبدو الصورة الإيقاعية أكثر وضوحاً سنكتب بعض الأبيات حسب ما يقتضيه التضمين والوقوف، ومن واقع إنشاد الشاعر:

رَحَلْتُ إِنْ فِيما الرَحِيلُ؟ أَظُنُّهُ جَدِيدًا
أَنَا فِيهِ طَرِيقِي وَصَاحِبِي
جَوَازًا سِياحِيًّا حَمَلْتُ؟.. جَنَازَةً حَمَلْتُ بِجَلَدِي
فَـوَقَ أَيُّـدِي رَوَاسِي
لَدَى مَنْ؟ لَدَى الْخَمَارِ، يَكْتُبُ عِنْدَهُ حَسَابِي
وَمَنْهُ الشَّهْرُ يَنْتَرُّ رَاتِبِي
قَرَأْتُ - كَمَا يَحْكُونُ عَنْكَ - قِصَائِدًا مَهْرَبَةً
بَلْ كُنْتُ أَوَّلَ هَارِبِ

(3) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت 1978، ط5، ص114.

قرأتُ كتاباً مرةً، صرت بعده حماراً،
حماراً لا أرى حجم راکبي
وحين خرجتم، أين خبأتهم، بلا مغالطة؟
خبأتهم في ذوائبي
لقد كنت أمياً حماراً وفجأة.. ظهرت أديباً..
مذ طبختم مآدبي

إننا حين نقرأ النص حسب التضمين الداخلي وفق إنشاد الشاعر، فإن هذا الصنيع يشكل موسيقاً متنوعة تبرز ما أشرنا إليه من تشاكل وتباين في الإيقاع، أما التشاكل فذو صلة بما ذكرناه من توزيع جديد للإيقاع، حيث يعتمد الشاعر حتى نهاية بعض الأشطر الأولى على خمس تفعيلات:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن
فتكون الأشطر الثواني على ثلاث تفعيلات:
مفاعيلن فعولن مفاعلن

مع ملاحظة أن التفعيلات الخمس الأولى في بعض الأشطر معرضة للتشويش-إذا صح التعبير- من خلال تسكين المتحرك في بعض المواضع. ويتخذ التشاكل صورة أخرى حين تتشابه بعض التشكيلات الإيقاعية بعد أن يقطع التضمين الداخلي جزءاً من التفعيلة داخل الشطر الثاني، نظراً لنهاية الجملة وتوقف الشاعر ليبدأ من جديد جملة أخرى، فتبرز أشكال إيقاعية يتشابه بعضها ويختلف بعضها الآخر. أما الذي يتشابه فواضح فيما ذكرناه من تقسيم جديد للإيقاع، إضافة إلى تشكيلات أخرى تبدو جلية في مثل: فوق أيدي رواسبى- مذ طبختم مآدبي...

وهي تتشاكل مع مواضع أخرى في النص خارج هذه النماذج، ويمكن ملاحظتها ببسر. أما التباين فملحوظ من خلال التقسيم الجديد الذي أحدثه التضمين للأبيات، ومن ثم فقد تباين الإيقاع وفقاً لهذا التقسيم إذا نظر إليه عبر النماذج المذكورة، حيث الأسطر الأولى حسب كتابتها في تلك النماذج تختلف فيما بينها، فمنها ما يتألف من خمس تفعيلات، ومنها ما يزيد على ذلك حين تنقسم التفعيلة بين آخر جملة التضمين التي يقف عندها الشاعر وما بعدها، وهذا الانقسام قد يختلف من بيت إلى آخر، وقد يتشابه كما ألمحنا، ولتقف الآن عند ثلاثة نماذج متباينة، وفق التضمين الداخلي المستند إلى قراءة الشاعر نفسه:

قرأت كتاباً مرةً، صرت بعده حماراً،

فعل مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن

حماراً لا أرى حجم راكبـي

مفاعيلن فعولن مفاعلن

وحين خرجتم، أين خبأتهم، بلا مغالطة؟

فعل مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن فعولن

خبأتهم، في ذوائبي

عيلن فعولن مفاعلن

لقد كنت أمياً حماراً وفجأة.. ظهرت أديباً..

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعي

مذ طبختم مآدبي

لن فعولن مفاعلن

ونحن هنا ركزنا على توزيع التفعيلات لنستجلي جوانب التوزيع بين هذه الأسطر الجديدة الناشئة من التضمين الداخلي، والتي تبرز أوجهاً مختلفة من التوزيع التفعيلي بين كل شطرين، وإذا ما أضيف إلى هذا التباين في التوزيع،

تلك الوقفات، أو السكتات بين العبارات وما تحدثه من كسر الرتبة-كما ذكرنا- وكذلك علو النغمة وهبوطها بين السؤال والجواب، أدركنا مدى التأثير الذي أحدثه الحوار في موسيقا النص، وإذا ما علمنا أن الحوار كان هدفًا من أهداف هذا الشاعر سعى إليه حثيثًا، تأكدنا إلى أي مدى أثرى البردوني القصيدة العمودية بهذا العنصر الدرامي الذي أغنى البناء العام، فضلاً عن التلوين الموسيقي الذي أضفاه عليه⁽¹⁾..

وبعد، فهذه محاولة في قراءة قصيدة للبردوني تمثل نموذجًا لقصائده الحوارية، التي تشيع فيها موسيقا خاصة تشعر معها أنك في إطار قصيدة عمودية جديدة ومختلفة عن القصائد العمودية لدى كبار الشعراء، ولم نجد تفسيرًا لتلك الموسيقا الخاصة سوى ربطها بالوسائل الثلاث: التنغيم، والوقف، والتضمين، ولربما سنحت الفرصة لباحث آخر أن يرى في الأمر غير ما رأينا، فنحن أمام تجربة شعرية غنية تستحق الاحتفاء بها.

(1) انظر: د. مراد عبدالرحمن مبروك: الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري. مركز الحضارة العربية القاهرة 2000، ط1. حيث اختار الباحث قصيدة للبردوني من أحد دواوينه الأولى، ليقوم عليها تصويره عن الهندسة الصوتية الإيقاعية للقصيدة الكلاسيكية التي وصفها بالثبات على جميع المستويات ومنها التنغيم، ولا أدري كيف يمكن الاطمئنان إلى نتائج من هذا القبيل تسلك سبيل التعميم دون استقراء دقيق، ذلك أن الباحث لو اختار قصيدة أخرى للشاعر نفسه ومن النوع الذي يسيطر عليه الحوار كالقصيدة التي كانت موضع قراءتنا، لما كان حكمه أو تصويره على هذا النحو، وبخاصة أنه اعتمد على صوت الشاعر نفسه، وهو صوت يلعب فيه التنغيم دورًا فعالاً في القصائد الحوارية التي بدأ يميل إليها في كثير من نتاجه الشعري.

الفصل الخامس

قراءة القصيدة الرومانسية

عنوان هذه الورقة يشير إلى أمرين: رصد قراءة النقاد للقصيدة، أو قراءة مقترحة من قبل الباحث لهذه القصيدة، وقد آثرنا الجمع بين الأمرين لنصل إلى قراءة تحاول تحديد أهم السمات الرومانسية في القصيدة العربية، اعتماداً على منهج يقوم على المواءمة بين الإبداع الشعري والنظرية النقدية...

(1)

درج الباحثون على إطلاق مصطلح «الرومانسية» على اتجاه في الشعر العربي يقع فيما بين الحريين العالميتين أو قبل ذلك أو بعده بقليل، على خلاف بين الدارسين حول استخدام المصطلح أهو الرومانسي أم الرومانتيكي أم الإبداعي أم الوجداني أم غير ذلك؟. والذي يبدو أن رأي عبدالقادر القط له وجاهته حين اختار «الاتجاه الوجداني» وذلك لشيوع لفظ الوجداني في شعر هذا الاتجاه وفي نقده أيضاً، ولكن شيوع مصطلح الرومانسية في كتابات بعض النقاد المتأخرين، ووجود علاقة وثيقة بين أقطاب الاتجاه الرومانسي شعراء ونقاداً وبين الرومانسية الغربية، دفع إلى ثبات هذا المصطلح لدى معظم الباحثين أكثر من غيره. علماً بأن شعراء هذا الاتجاه، وهم في غالبيتهم نقاد، رفضوا تبعيتهم لهذا الاتجاه، وهذا واضح في كلام العقاد⁽¹⁾، كما أنه جلي في خطاب الشابي⁽²⁾، ولكن هذا الرفض يمكن أن يعزى إلى

(1) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي. دار نهضة مصر، القاهرة 1973، ص 193.

(2) انظر: مقدمة ديوان (الينبوع) لأحمد زكي أبي شادي التي كتبها الشابي، والمقدمة ضمن كتاب: الشابي، المجلد الثاني، القسم الأول، نشر مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، طبع دار المغرب العربي، تونس 1994، ط 1، ص 33، 34.

خوفهم من الاتهام بالتقليد في الوقت الذي كانوا فيه يهاجمون حصون ما يسمى بالشعر التقليدي (أو الإحيائي أو الاتباعي أو المحافظ).

إن مصطلح الرومانسية متشعب الدلالات على نحو حذر من التورط في الخوض فيه بعض نقادها حين قال بأن «من يحاول تعريف الرومانسية يدخل في مهمة خطيرة راح ضحيتها كثيرون»⁽¹⁾ والحقيقة أنني لست معنيا هنا بتمحيص مصطلح الرومانسية، ولا بالتأريخ لحركتها الشعرية والنقدية، فقد أوفي من كتب فيها، وسنشير إلى بعض هذه الجهود بعد حين، ولكنني معني بالرومانسية في صورتها العربية، وفي فن الشعر على نحو خاص.

ومن المتفق عليه بين الدارسين أن ملامح التأثير بالأدب الغربية أخذ يوّتي ثماره منذ وقت مبكر من هذا القرن، وكان التأثير بالاتجاه الرومانسي في تلك الآداب أعمق لما صادفه من عوامل القبول على مستويات مختلفة.. صحيح أن الرومانسية بوصفها مذهباً قد انتهت منذ أمد بعيد في أوروبا، ولكن تراثها في الشعر والنقد كان فيما يبدو الأنسب للبيئة العربية في ذلك الوقت، وبخاصة أنها كانت تمثل ثورة على الكلاسيكية، وهذا وحده كان كافياً لجعلها قبلة النائرين على الاتجاه الشعري العربي السائد آنذاك الذي كان يمثل أمثلة أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وجميل الزهاوي ومعروف الرصافي وغيرهم... وقد أنتجت هذه الثورة إبداعاً متميزاً على مستوى الشعر، وإبداعاً متميزاً كذلك على مستوى النقد...

ولقد خطت أقلام مبدعي المرحلة في الشعر والنقد قيماً نقدية أسهمت في تنوير عالم الشعر والشعراء اعتماداً على نظرية التعبير الرومانسية فأبرزوا قيمة العاطفة، وبينوا دور الخيال، واهتموا بالتعامل مع الطبيعة تعاملًا مختلفاً عما سبق، والتفتوا إلى وحدة القصيدة، ودعوا إلى التجديد في موسيقاها وغير ذلك... هذه القيم النقدية وسواها هي التي أخصبت الحركة الشعرية، وقد تولى غرسها ورعايتها النقاد الشعراء من مدرسة الديوان والمهجر مع التنويه اللازم

(1) موسوعة المصطلح النقدي. ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة، بغداد، 1982، ط2، ص161.

والخاص بالخطوات الأولى التي مهدت لهذا الاتجاه الشعري والتي جاءت بفضل ما كتبه وأبدعه كل من خليل مطران، وجبران خليل جبران... وقد حظيت هذه الحركة الشعرية النقدية باهتمام النقاد في المراحل اللاحقة، فتصدوا لمنتجها الشعري والنقدي: تأريخاً وتأصيلاً وتقويماً، ولعل أبرز الدراسات في هذا المجال هي تلك التي قام بها محمد مندور في حلقاته عن «الشعر المصري بعد شوقي»، وما كتبه محمود الربيعي في «نقد الشعر» ونعيم اليافي في «الشعر العربي الحديث» وفي «تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث» ويمنى العيد في «الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانتيكي في لبنان...» وجلال فاروق الشريف في «الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية» وهناك دراسات كثيرة حول هذا الاتجاه في شعر كل بلد عربي، أما الدراسات التي تميزت برصدها لهذا الاتجاه في الشعر العربي دون تخصيص فمنها دراستان هما «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر» لعبد القادر القط، و«الرومانسية العربية» لمحمد بنيس.

إن قراءة القصيدة الرومانسية تتحدد في إطار النقد المصاحب لها، والنقد اللاحق، ففي مجمل هذه الجهود تتبدى لنا الخصائص التي ألح عليها النقاد، والتي أصبحت سمات مميزة للقصيدة الرومانسية، هذه السمات ليس بالضرورة تواجدها في كل قصيدة رومانسية، ولكن لا تخلو القصيدة في هذا الاتجاه من بعضها، بل إن القصيدة الرومانسية لا يمكن أن تحمل طابعها المميز إلا من خلال احتوائها على أهم تلك السمات المميزة...

(2)

إن ثنائية التقليد والتجديد هي التي أشعلت المعركة النقدية وهي التي كانت منطلقاً لتحديد أبرز سمات التطور في القصيدة العربية، وذلك من خلال الإلحاح على تجاوز الأغراض التقليدية والاتجاه نحو التعبير الصادق عن الذات الشاعرة، يقول المازني: «أليس شعر حافظ قاصراً على المدح والثناء، ونظم منشور الأخبار، وصوغ مقالات الجرائد. وهل خرج حافظ عن الطريق القديم الدارس أو قال غير

ما قالت فيه العرب... وهل أدل من ذلك على التقليد ووهن السليقة وقصور الباع؟ وإذا لم يكن التقليد عنواناً على العجز عن الابتكار فأى شيء أدل منه وأبلغ في إظهار العجز والقصور؟ على أنهم يقولون: إن التقليد ليس بعييب، ونحن نقول: مهما يكن من الأمر فإنه في كل حال دليل على ضعف الخيال، وعدم القدرة على الابتداء، وفقدان الشخصية وفنائها في غيرها...»⁽¹⁾ والمازني لا ينكر فضل القدماء، بل يرى ضرورة الاستفادة منهم ولكن «مهما يكن فضل القدماء ومزيتهم فليس ثم مساع للشيخ في أنك لا تستطيع أن تبلغ مبلغهم عن طريق الحكاية والتقليد، فإن الفقير لا يغنى بالاقتراض من الموسرين ولست أقصد إلى نبذ الكتاب والشعراء الأولين جملة وعدم الاحتفال بهم، فإن ذلك سخف وجهل، ولكني أقول: إنه ينبغي أن يدرس المرء في كتاباتهم الأصول الأدبية العامة التي لا ينبغي لكاتب أن يحيد عنها أو يغفلها بحال من الأحوال. كالصدق والإخلاص في العبارة عن الرأي والإحساس. وهذا كفيلاً بالقضاء على فكرة التقليد»⁽²⁾ ويصف العقاد قصيدة شوقي التي مطلعها:

أثن عنان القلب واسلم به

من رب رب الرمل ومن سربه

بأنها نكسة أدبرت بقائلها ثمانية قرون، وكان فيها مقلداً للمقلدين في استهلاله وغزله ومعانيه... ويرى أن التقليد يعطل المدارك والحواس⁽³⁾.. ويقرن التقليد وبالاقتباس والسرقه⁽⁴⁾.. وإلى مثل ذلك ذهب ميخائيل نعيمة الذي افتتح غريباله بمقدمة للعقاد يهاجم فيها الشعر التقليدي، ثم أعلن عن موقفه الرفض لهذا الشعر من خلال نقده للدرة الشوقية⁽⁵⁾.. واضح أن جهد هؤلاء النقاد ينصب على ضرورة تجاوز الأغراض التقليدية، وتعددها في القصيدة الواحدة، وضرورة

(1) شعر حافظ. مطبعة اليوسفور، القاهرة 1915، ط1، ضمن سلسلة (نظرية الشعر، كتب مدرسة الديوان) التي حررها وقدم لها محمد كامل الخطيب، وزارة الثقافة، دمشق 1996، ص73.

(2) المرجع السابق: 64-65.

(3) الديوان، الجزء الأول، ضمن (نظرية الشعر...)، ص176، ص184.

(4) الديوان، الجزء الثاني، ضمن (نظرية الشعر...)، ص311.

(5) الغريال. مؤسسة نوفل، بيروت 1981، ط 12، ص 145.

أن يكون الشعر تعبيراً صادقاً عن المشاعر، وأن يمنح الشاعر خياله فرصة الابتكار لا على مثال سابق... ولعل هذا الجهد في محصلته كان يوجه . بأثر من نظرية التعبير الرومانسية . الشعراء إلى مزيد من العناية بعواطفهم الذاتية ويدفعهم عن أبواب شعر المناسبات، وهو توجيه ودفع جعلنا الحديث عن عاطفة في الشعر من الأحاديث المألوفة في هذه المرحلة، بل إن كتاب المازني «الشعر غاياته ووسائله» خصص مكاناً للحديث عنها، لبيان أن الشعر مجاله العواطف لا العقل، والإحساس لا الفكر، وإنما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس، ولا غنى للشعر عن الفكر⁽⁶⁾.

ولكن هل يمكن أن يخلو شعر من عاطفة ما؟ ربما يكون هذا التساؤل قد ورد على أذهان هؤلاء النقاد، ولهذا تجدهم يلحون على الصدق في هذه العاطفة، مما يعني أن الشعراء التقليديين لا يعيرون الصدق اهتمامهم، يقول العقاد: «الشعر تعبير، والشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع، وليس بذي سليقة إنسانية...» ويرى أن الشاعر مطالب بالتعبير الجميل عن الشعور الصادق⁽⁷⁾ إن تأثير مثل هذه الأفكار النقدية على مجمل الحركة الشعرية كان قوياً، زاد من قوته اتصال بعض الشعراء بالاتجاه الرومانسي الغربي. وإذا كان بعض التقليديين قد استجاب لمثل هذه الأفكار فهي استجابة محدودة سطحية، أما من نحسبهم ضمن الاتجاه الرومانسي فقد كانت استجابتهم واسعة عميقة، لقد وعوا جوهر المفارقة بين الشعر التقليدي الذي يقوم على المحاكاة وبين الشعر الجديد . الرومانسي الذي يقوم على التعبير⁽⁸⁾، ذلك التعبير عن الذات الشاعرة الذي غير صوت القصيدة العربية فنقلها من الصخب إلى الهمس كما عبر محمد مندور، والهمس عنده ابتعاد الشعر عن الخطابة والارتجال، وألا يقتصر الشاعر على التعبير عن مشاعره الشخصية، فهو يهمس

(6) الشعر غاياته ووسائله . دار الفكر اللبناني 1990، ط 2، ص 58.

(7) مقالة «معراج الشعر» ومقدمة «وحي الأربعين» نقلاً من: د. نعيم اليافي: الشعر العربي الحديث. وزارة الثقافة، دمشق 1981، ص 81.

(8) الشعر العربي الحديث: 78-81.

بأي شيء فيثير المتلقي ولو كان موضوع قصيدته ملابسات لا تمت إلى المتلقي بسبب⁽¹⁾ وفي ضوء حديث مندور عن الهمس يتحدد المقصود من التعبير عن الذات فهو لا يعني «أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة وحدها . وإن كان ذلك من أهم مظاهر الذاتية، بل أن يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس الإنسانية»⁽²⁾ وهذا الحديث عن الذاتية لا يعني بحال أن التقليديين كانوا بعيدين عنها، بل إنهم مهدوا لها على نحو ما بين عبدالقادر القط في دراسته القيمة، ومن ثم فإن محمد فتوح عبر عن هذا التحول من الذات التقليدية إلى الذات الرومانسية تعبيراً صائباً حين رأى أن الأمر تدرج من مرحلة «الوعي بالذات» في قالبها الإحيائي: إلى مرحلة «توكيد الذات» في إطارها الرومانسي⁽³⁾.

على أننا يجب أن نشير إلى أن هذا التحول إلى التعبير عن الذات على الرغم من تأثيره القوي في تشكيل القصيدة الرومانسية إلا أنه لم يحسم الأمر مع الشعر التقليدي الذي ظلت بعض آثاره باقية في جسد القصيدة الرومانسية. ولعل هذا الاختلاف عن الشعر القديم أو التقليدي، وذلك التشابه معه يعطيان الرومانسية العربية خصوصيتها، ذلك أن الملحوظ في الشعر الرومانسي العربي هو علاقته الوثيقة بالموروث على الرغم من تأثره العميق بالتراث الرومانسي الغربي. ونضيف إلى الإشارة السابقة أن الشعراء العرب الذين يمكن إدراجهم تحت هذا الاتجاه مختلفون من حيث درجة الاستجابة لطبيعة التجربة الرومانسية، ومن حيث الفعل الإبداعي. ويكاد النقاد يجمعون على أن شعر الديوان أقل توفيقاً من شعر المهجر وأبولو، كما أن كل شاعر من هؤلاء له تجربته المختلفة، وطريقته الإبداعية

(1) د. محمد مندور: في الميزان الجديد. دار نهضة مصر، القاهرة (د.ت)، ص 69.

(2) د. عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. مكتبة الشباب القاهرة، 1978، ص 27.

(3) د. محمد فتوح أحمد: الروايف المستطرفة بين جدليات الإبداع والتلقي. مطبوعات جامعة الكويت 1998، ط 1، ص 21.

المتميّزة، ومن ثم ليس غريباً أن نردد مقولة أن هناك أنواعاً من الرومانسية بعدد الرومانسيين⁽⁴⁾.. يضاف إلى ذلك أن الشاعر من هؤلاء لا تستقيم قصائده في اتجاه واحد من حيث خصوبة الرؤية ومستوى المعالجة الفنية، إذ تتباين التجربة لديه ما بين قصيدة وأخرى، ولكن النتاج في مجمله يمثل لبنة تساند اللبنة الأخرى في بناء شعري مختلف عما سبق...

وفي سبيل قراءة تحدد أهم سمات القصيدة في هذا الاتجاه الشعري رأيت الالتكاء على نص من نصوص أحد شعرائه، حتى يكون النص الشعري شاهداً على ما أثاره النص النقدي. وقد وقع اختياري على قصيدة الشاعر المهجري إيليا أبي ماضي (1889 - 1957) وهي بعنوان «الفراشة المحتضرة» المنشورة في ديوانه «الخمائل»⁽⁵⁾ حيث أبدت القصيدة من خلال قراءتنا الأولية استعدادها للكشف عن كثير من سمات هذا الاتجاه الشعري، مع الوقوف المناسب عند السمات التي غابت عنها، ومن ثم ستكون القراءة رسداً لتلك السمات على مستوى الحضور، وعلى مستوى الغياب أيضاً.

(3)

أول شيء نصادفه فنقرؤه في هذه القصيدة هو عنوانها، والعنوان في الشعر لم يول أهمية إلا في العصر الحديث، حيث إن القصيدة في أوروبا لم تنزع نحو العنوان بصفة جذرية إلا مع الرومانسية، وهكذا الشأن في الشعر العربي، فمع الاتجاه الرومانسي بدأ العنوان في القصيدة يتخذ منحى جديداً⁽⁶⁾. إن قراءة سريعة في عناوين قصائد شوقي أو حافظ مثلاً، تكشف عن هذه المفارقة بينها وبين عناوين القصائد في الشعر الرومانسي، فقد صنفت قصائد الشعر التقليدي حسب

(4) د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية. دار العودة، بيروت 1973، ص 7.

(5) انظر: ديوان الخمائل. دار العلم للملايين، بيروت 1974، ط 10، ص 50، أو ديوان أبي ماضي، دار العودة، بيروت (د.ت) ص 522.

(6) د. عبدالله الغدامسي: الخطيئة والتكفير. النادي الأدبي بجدة 1985، ط 1، ص 216. ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ط 2، ص 47-48.

موضوعاتها المرتبطة بالمناسبات التي قيلت فيها، فهناك وفق ديوان حافظ: المدائح والتهاني، والأهاجي، والإخوانيات، والوصف، والخمريات، والغزل، والاجتماعيات، والسياسيات، والشكوى والمراثي... وتحت هذا التصنيف تأتي القصائد معنونة على نحو تقريرى ومباشر.

ومثل هذا التغير لم يقف عند حدود عناوين القصائد في المرحلة الرومانسية، وإنما تجاوزه إلى عناوين الدواوين أيضاً وعلى نحو لافت وغير مسبوق. فعلى حين نقرأ في المرحلة السابقة: ديوان البارودي، الشوقيات أو ديوان شوقي، ديوان الزهاوي، ديوان الرصافي إلى غير ذلك، نجد في المرحلة الرومانسية: أنداء الفجر، عابر سبيل، المواكب، همس الجفون، الجداول، الخمائل، وراء الغمام، الطائر الجريح، الينبوع، الملاح التائه، أغاني الكوخ، الألحان الضائعة، أزهار الذكرى، الزورق الحالم، أحلام النخيل، الشاطئ المجهول، أنفاس محترقة..

إن التغير الذي طرأ على العنوان، وعلى هذا النحو الملحوظ يعطي الاتجاه الرومانسي خصوصيته، وسمة من سماته المميزة. وهذه الخصوصية تأتي تنويجاً لأمرين في ما أرى:

أولاً: إن العنوان أصبح هاجساً يشغل الشاعر من حيث ارتباطه ببنية القصيدة، ومن حيث ضرورة العناية بصياغته صياغة تدخل في حسابها عنصر الجذب للمتلقى منذ اللحظة الأولى التي تقع عينه فيها على القصيدة.

ثانياً: إن العنوان أصبح يدل دلالة واضحة على وحدة القصيدة على خلاف التقليديين الذين كانوا في كثير من الأحيان يعددون الأغراض، فلا تكون العلاقة بين العنوان وموضوع القصيدة علاقة شاملة.

إن عنوان قصيدة أبي ماضي «الفراشة المحتضرة» يتألف من كلمتين، والجديد فيه ليس ذكر الفراشة، لأن شوقي سبق إلى ذكرها في قصص الحيوان وفق طريقته المعهودة وذلك في قصيدته التي عنوانها «الخفاش ومليكة الفراش» المصحوب بعنوان تفسيرى هو «الصدى الحامى والصدى المهلك» والذي كشف ما

يرمي إليه الشاعر في هذه القصة... وليس الجديد أيضا في الوصف «المحتضرة» لأن مثل هذا التركيب، على ندرته، ورد لدى شوقي في مثل «النملة الزاهدة» وإنما الجديد هو شيوع مثل هذا التركيب في المرحلة الرومانسية من جانب، ثم ارتباط العنوان بروح القصيدة من حيث تعبيرها عن أحاسيس معينة لدى الشاعر من جانب آخر، على حين لم تزد عند شوقي على أنها شخصية يدور على لسانها حوار بغية التوصل في الختام إلى حكمة معينة، هذا مع تنويعنا بجهود شوقي الرائعة في هذا المجال...

وحين ننظر إلى المرحلة الرومانسية لنستجلي ما جرى لمثل هذا العنوان فيها، نجد أن الأمر أصبح يشكل ملمحاً بارزاً من ملامحها، فالفراسة حاضرة في عناوين كثير من القصائد، نجدها لدى إبراهيم ناجي، ومحمود حسن إسماعيل، والهمشري وأحمد زكي أبي شادي، ومحمود الخفيف⁽¹⁾... ولكن هذا الحضور لا يعني أن المعالجة واحدة لدى هؤلاء الشعراء، ذلك أن التجربة الشعرية حيال الفراسة متنوعة ما بين شاعر وآخر... ولعل وصف «المحتضرة» في هذا العنوان يجعل فراسة أبي ماضي مختلفة ابتداءً عن الفراشات الأخرى التي وصفت أو تركت دون وصف.. ويمكن القول هنا إن الوصف في العنوان يعلن عن اتجاه شاع في كتابة العناوين لدى الشعراء الرومانسيين سواء أكان الوصف لكائن من كائنات الطبيعة أم لمظهر من مظاهرها، وسواء، أكان الوصف مباشراً أم غير مباشر. ولذا نجد مثلاً مثل هذه العناوين: النهر المتجمد، الغدير الطموح، الببل السجين، الطائر الجريح، الكنار الصامت، مصرع القمر، القمر العاشق، الناي المحترق، الناي الأخضر، الفردوس الضائع، الغابة المفقودة، تصوف الطبيعة، الصنوبر الكاذب،

(1) انظر قصيدة «الفراسة» لإبراهيم ناجي في ديوان: وراء الغمام، دار الشروق، القاهرة 1996، ط 3. ولاحظ كيف احتفى هذا الشاعر بالفراسة في كثير من قصائده وذلك في كتاب: شعر ناجي، الموقف والأداة. للدكتور طه وادي. مكتبة النهضة - القاهرة 1976، ص 136-139. وانظر: قصيدة «راهبة الضحى: الفراسة» لمحمود حسن إسماعيل في ديوانه: أغاني الكوخ. ضمن أعماله الكاملة. دار سعاد الصباح 1993. وانظر: قصيدتي الهمشري والخفيف في: الاتجاه الوجداني، ص 430. وانظر: قصيدة أبي شادي «حلم الفراسة» في كتاب: أبوشادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث للدكتور كمال نشأت. دار الكتاب القومي، القاهرة 1967، ص 331.

حديث المقبرة... وكثر هذا الوصف أيضاً في عناوين الدواوين وقد سبق أن ذكرنا بعضاً منها..

إن مثل هذا الوصف في العنوان يضيف عليه . دون ريب . درجة من الشعرية تفتقدها قصائد التقليديين، ولكن الدرجة تعلو أو تسفل حسب ارتباطها بالبناء العام للقصيدة.

نعود إلى عنوان القصيدة «الفراشة المحتضرة» ونذكر قول عبد القادر القط عن استخدام الشعراء لمثل هذه الكائنات، فهو يرى أن الفراشة والزنبقة والبلبل وغيرها تمثل لديهم الانطلاق في رحاب الجمال بهدي من الفطرة ووحى من السماء⁽¹⁾.. ونقول تفصيلاً لهذا: المأثور عن الفراشة عشقها للنور، وهو عشق يدفعها للموت من أجله، والشعراء الرومانسيون يحاولون الوصول إلى مثل هذا العشق، ولذا تشيع في أشعارهم مفردات النور وصوره. كما أن الفراشة .وهي جميلة . تمثل عشقاً فطرياً للجمال، بل إنها لا تستطيع العيش خارج الحقول المزهرة، وهي محلقة، تطير بجناحيها الجميلين في سماء الحرية فوق ربوع الجمال، ولكنها مع كل ذلك تحمل مأساتها وهي أنها كائن ضعيف ولا يقوى على العيش خارج وطنه الجميل... هذه الدلالات في لفظ الفراشة يجعلها هدفاً رمزياً جميلاً ذا دلالات متعددة وهو هدف سعى له الشعراء في هذه المرحلة ومنهم أبو ماضي الذي كانت فراشته في لحظات المأساة، ولذا جاء وصف «المحتضرة» تعبيراً عن هذه اللحظات وتجسيداً للموقف الشعوري، ومشيراً إلى الأفق الذي ستتحرك فيه القصيدة...

(4)

إذا كان التحول نحو الذات الشاعرة سمة من سمات الرومانسية فأين نجد هذه الذاتية في «الفراشة المحتضرة»؟ إذ العنوان لا يعدو أن يكون ذا دلالة على مأساة هذا الكائن الضعيف.. إن النظر في القصيدة من هذا المنطلق، ومن الفهم الجوهري لمعنى الذاتية على نحو ما أسلفنا، يكشف أن تجربة الشاعر تجربة

(1) الاتجاه الوجداني 339.

تتبع من الذات، وإن اتخذت هذه الصورة الفنية في التشكيل اللغوي.. صحيح أن الشاعر يدير قصيدته على فراشة مشرفة على الموت، ولكنه ينظر من خلالها إلى مصيره أيضا. إن تعبيره منذ البداية يدل على تميز ذاته عن ذوات الآخرين لأنه يشعر بعذاب هذه الفراشة، وبمأساتها القريبة، فقلبه غير القلوب، إنه قلب يؤرقه مصير الإنسان، ومصير الكائنات أيضا، فهذه الفراشة تضيف لبلواه بلوى أخرى:

لو كان لي غير قلبي عند مراك

لما أضاف إلى بلواه بلواك

إن فكرة الموت ذاتية إنسانية، وطالما ترددت في قصائد الشعراء الرومانسيين وبخاصة عبدالرحمن شكري والمازني وفوزي المعلوف والشابي وعلى محمود طه، والتيجاني يوسف بشير والهمشري والشرنوبلي وعبدالباسط الصوفي وغيرهم⁽²⁾. على أن هؤلاء الشعراء اختلفوا في ما بينهم حول هذه الفكرة، فمنهم من رأى فيها خلاصًا من هموم الحياة وأحزانها، ومنهم من أحس بالقلق الوجودي إزاءها لارتباطها لديهم بالفناء والعدم، ومنهم من غلبه الحزن تجاهها، ولكنه ظل متفائلا لإيمانه بوحدة الوجود، هذا الإيمان ألح عليه عدد من الرومانسيين الأوروبيين وتأثر بهم شعراء المرحلة مثل جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وأحمد زكي أبي شادي وشاعرنا إيليا أبي ماضي⁽³⁾. إن أبا ماضي يعبر في هذه القصيدة عن إحساسه حيال فكرة الموت، ولكي يعمق الشعور بهذه الفكرة ويبرزها في النص استخدم التضاد في المشاهد النصية، ومن الملاحظ أن النص ينقسم إلى ستة مقاطع أو مشاهد، حاصرت فيها مشاهد الموت في الطبيعة مشهدين من مشاهد الحياة فيها، وهما مشاهدان غير خالصين لها لأنهما ختما بالزرع والحشيرة، فالفراشة

(2) طلعت أبو العزم: الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1981.

(3) انظر: د. شفيق السيد: ميخائيل نعيمة، منهجه في النقد واتجاهه في الأدب، عالم الكتب، القاهرة 1972، ص 46. وانظر: د. كمال نشأت: أبوشادي وحركة التجديد، ص 329. وانظر: د. نازك سابا يارد: المقدمة التي كتبها لكتاب «البدائع والطرائف» لجبران، مؤسسة بحسون، بيروت، 1993، ط1، وبخاصة ص 24-27.

كانت تتعم بمظاهر الحياة الجميلة التي أخذت في الاستحالة، لأن الموت راح يعصف بها، وينزل بها الدمار.

ويمكن القول إن فكرة الموت تطفئ على القصيدة برمتها لولا ختامها، ذلك أن المشهدين اللذين ضمنهما الشاعر صور الطبيعة الجميلة ليسا أكثر من ذكريات تلك الفراشة، وهذا يعني أن الواقع مرتبط بالموت، لأن الذكريات لن تغير من هذا الواقع شيئاً وهذا ما يؤكد المقطع أو المشهد الأخير وبخاصة في جزئه الأول.. هذا الإحساس القوي بفكرة الموت، وما ارتبط به من كآبة واضطراب وخوف دفع الشاعر إلى الإعلان عن مشاعره تجاه الفراشة، رابطاً بين مأساتها ومأساته المنتظرة وهو إعلان لم يستطع الشاعر الصبر على كتمانها:

فراشة الحقل... في روعي كآبته

مما عراه، ومما قد تولاك

أحبيته وهو دار تلعبين بها

وسوف تهواه نفسي وهو مثواك

قد بات قلبي في دنيا مشوشة

منذ التفت إلى آثار دنياك

لا يستقر بها إلا على وجل

كالطير بين أحابيل وأشراك

هذا الشعور إزاء احتضار الفراشة خاصة، والموت عامة، ليس نهاية المطاف لأن الشاعر من الذين عرفوا بتفاؤلهم في كثير من نصوصه، وهو هنا يختم القصيدة برؤية تحمل عودة الفراشة للحياة اعتماداً على أن الحقل يتجدد بعد ذبوله وموته، وعودة الفراشة تعني عودة الشاعر.. إن فكرة الموت التي باتت تؤرق الذات الشاعرة في المرحلة الرومانسية، وعلى نحو ما تشكلت في القصيدة، لم يقف عندها التقليديون هذه الوقفة، فقصارى حديثهم عنها هو ما انطوت عليه قصائد الرثاء التي كانت ضرباً من المديح، والتي كانت تطعم ببعض الحكم المستقاة في غالبها من الموروث.

ويبقى هنا سؤال، هل الالتفات إلى مثل هذه القضايا الذاتية ذات الطابع الإنساني حاصر الفعل الإبداعي الرومانسي في دائرتها، فلم يخرج إلى الأمور الحياتية العادية، والقضايا الاجتماعية والسياسية التي كانت تشتعل بها الساحة في ذلك الوقت؟

يقول نعيم اليافي: «في الواقع إن الشعراء الرومانسيين تخلوا أو تخلى معظمهم عن القول بأن الشعر مرآة للمجتمع، وذهبوا إلى أنه مرآة لنفس صاحبه وصورة لمشاعره وعواطفه، أو نقول إذا كان الشاعر القديم يعبر عن الجماعة قبل أن يعبر عن نفسه الفردية، ويصل إلى الخاص من خلال العام فإن الشاعر الرومانسي يعبر عن نفسه ولنفسه أولاً ويصل إلى العام من خلال الخاص ثانياً، بيد أن هذه قضية غير متفق عليها عند الرومانسيين كلهم، فبعضهم أعلى من شعر الفردية حين انطوى على ذاته وتوجه إلى نفسه، وبعضهم ربط بين الفرد والمجتمع وتوجه إلى عصره من خلال نفسه»⁽¹⁾.

إذن فالنموذجان موجودان، وهما في الغالب نموذجان شعريان لا نموذجان من الشعراء، لأن الشاعر الرومانسي قد ينطوي على ذاته أحياناً، ولكنه يخرج من هذه الدائرة بين حين وآخر ليشترك في قضايا مجتمعه ووطنه وقومه، على أن الشاعر حين انطوى على ذاته ليعبر عن أحلامه في الحرية وفي مجتمع مثالي يخلو من الشرور والأحزان فإنه بذلك مثل ثورة ضد كل من حرمه هذه الأحلام، وهذا النمط من الرؤية هو الذي يسر تكوين التشكيل الشعري الرومانسي، وأبعده عن المعالجة التقليدية، أما حين خرج الشاعر من هذه الدائرة للمشاركة في القضايا الوطنية والقومية فإن التشكيل الشعري راح يبتعد في كثير من الأحيان عن أسلوب التناول الرومانسي حيث نبرة الخطاب تعلق في مثل هذه التجارب على رغم انطلاقها من الذات. ولذا يرى عبدالقادر القط أنه «كلما اقترب الموضوع القومي من وجدان الشاعر زادت صورته الوجدانية وضوحاً في ما يستخدم الشاعر من معجم عاطفي وصور خيالية وتركيب جديد للعبارة، على حين تقف وسطاً بين «الكلاسيكية

(1) الشعر العربي الحديث: 87-88.

الجديدة» والوجدانية إذا لم تتحول عند الشاعر إلى معاناة شخصية قريبة من معاناته في التجربة العاطفية». ويرى كذلك أن الشعراء في هذا الاتجاه «يختلفون في أسلوب تعبيرهم عن الموضوع القومي حسب نزعتهم الفنية ومدى ارتباطهم بالتراث أو جنوحهم إلى الجديد، وإن كانوا جميعاً يختلفون عن شعر حركة الإحياء وامتدادها»⁽¹⁾.

(5)

يقول سيرموريس بورا «ففي الطبيعة وجد الشعراء الرومانسيون جميعاً إلهامهم الرئيسي ولم يكن ذلك كل شيء لديهم، ولكنهم بدونهم لم يكونوا شيئاً، لأنهم وجدوا من خلاله تلك اللحظات المجيدة عندما عبروا المنظور إلى الرؤيا ونفذوا، -كما اعتقدوا- إلى أسرار الكون»⁽²⁾.

لقد أصبح من المعلوم أن التعامل مع الطبيعة شعرياً قد تغير تغيراً جذرياً مع مجيء الحركة الرومانسية. وإذا كان بعض الشعراء التقليديين قد تأثروا نسبياً بشعر الرومانسيين في هذا المجال كالذي يذكره بعض النقاد عن شوقي⁽³⁾، فإن شعر شوقي ظل شعر وصف لا شعر طبيعة، لأن هذا الأخير يقوم على تعبير الشاعر عن التجاوب الشعوري بينه وبين مظاهر الطبيعة في حين يعتمد شعر الوصف على دقة الشاعر في تحديد الصفات الظاهرية لهذه المظاهر⁽⁴⁾. ويمكن القول: إن الشعراء في الاتجاه الرومانسي قد تجاوزوا الرؤية التقليدية للطبيعة، كما تجاوزوا طريقة التعبير عنها، وصار حضور الطبيعة في شعرهم حضوراً لافتاً ومتميزاً، شارك في تميزه ووصوله إلى ما وصل إليه اهتمام النقاد بالحديث عن الطبيعة. فالمازني يكتب عن «الطبيعة عند القدماء والمحدثين»⁽⁵⁾ ويرى أن

(1) الاتجاه الوجداني: 350.

(2) الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977، ص 19.

(3) د. عبدالمحسن طه بدر، التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1991، ص 203.

(4) المرجع السابق: 203.

(5) المازني: حصاد الهشيم، دار الشعب، القاهرة (د.ت)، ص 209.

الإنسان المعاصر أسمى من الأقدمين مدارك، وأوسع آفاقاً وأعمق إجلالاً للطبيعة، وأدق نظراً إليها، وأشد تعلقاً بها، وأقدر على إحساسها، والتفطن إليها، وإدراك حقيقتها، والتأثر بظواهرها... والإحساس لديه لا الفكر هو الطريق للتعامل مع الطبيعة سعياً للهروب من ضيق الحياة.. ويورد في ذلك نصاً لـ «مي زيادة» معبراً غاية التعبير عن الطريقة الرومانسية في التفاعل مع مظاهر الطبيعة المختلفة... ولا يختلف العقاد عن هذا المنحى، ففي تعليقه على أبيات شوقي في وصف الربيع يكشف عن رأيه في مثل هذه المعالجة التي تتجاهل الربيع الذي هو ثورة الحياة الخفية، وبعثة في سرائر الخلق، وقبس ينير من الباطن، وسحر يفيض من النفس وراء هذه الأصباغ والأصدا. ويتساءل عن ربيع شوقي ويجيب: « هل فيه ربيع الوجدان إلى جانب ربيع النبات وربيع الأجواء؟

كلا، ليس فيه من ذلك الربيع أثر، وليس في ربيعات شوقي كلها ما يعدو هذه الأوصاف التي تقف عند هوامش الحياة، ولا تبلغ منها إلى غاية أقصى من المتعة الحسية، وشعور الراحة الجسدية»⁽⁶⁾.

ويعد أبوشادي نفسه من أبناء الطبيعة، ومن دافع البنية سعى للتخاطب معها، والترجمة لبعض حديثها⁽⁷⁾.. بل إنه حين أراد تعريف الشعر رأي أنه تعبير الحنان بين الحواس والطبيعة، لأن مبعثه التفاعل بين الحواس ومؤثرات الطبيعة⁽⁸⁾. ويمكن أن نلخص موقف هؤلاء الشعراء من الطبيعة فنقول إنهم «في تطلعهم إلى الحرية يفرون من أنفسهم ومجتمعهم إلى الطبيعة، ويجدون في صفاتها وجمالها ورحابتها ما يفقدونه في حياتهم الباطنية الحافلة بالصراع، وفي حياتهم الاجتماعية المليئة بالتناقض، ويتخذون من بعض مشاهدتها وأحيائها رموزاً لمعاني الحرية الشاعرية والانطلاق البريء... على أن إقبال هؤلاء الشعراء على الطبيعة - وإن بدا في أغلبه تطلعاً إلى الحرية الذاتية واحتجاجاً على المجتمع والحياة - يعود في جانب

(6) شعراء مصر وبيئاتهم: 179.

(7) أحمد زكي أبوشادي، مقدمة ديوان الشفق الباكي (ضمن نظرية الشعر، مرحلة مجلة أبولو)، وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص 37.

(8) المرجع السابق: 38.

منه إلى ما عرف به هؤلاء الشعراء من عشق للجمال في جميع مظاهره. ويتلون جمال الطبيعة عندهم حسب مزاج الشاعر وأحواله النفسية حتى توشك عناصر الطبيعة أن تفقد لديهم وجودها الواقعي، فيصبح المشهد الواحد في قصيدة غيره في قصيدة أخرى، سواء في مظهره الخارجي أو دلالاته العاطفية، بل قد يتغير هذا المشهد في القصيدة الواحدة من مقطوعة إلى أخرى، وقل أن نجد لديهم تصويراً لجمال الطبيعة خالصاً لذلك الجمال وحده...»⁽¹⁾.

حديث الطبيعة إذن حديث جديد في شعر هذه المرحلة. واستناداً إلى المقولات النقدية، واعتماداً على الإبداعات الشعرية يمكن القول إن علاقة الإنسان الشاعر بالطبيعة علاقة تتسم بالشمولية على نحو ما أكدته نظرية المعرفة الرومانسية⁽²⁾ ذلك أن العلاقة بين الذات والموضوع علاقة فاعلة ومنفعلة، لأن الشاعر يسلط عاطفته أو شعوره على الأشياء فتبدو أمامه ملتحمة أو تبدو جزءاً منه، وعلى هذا الأساس العريض تشكل الموقف الرومانسي في مجمله⁽³⁾.

ومن منطلق هذه النظرة الشمولية أو العلاقة الجديدة بين الذات والموضوع نستطيع قراءة تجليات الطبيعة في قصيدة «الفراشة المحتضرة» فالشاعر يبدو حزيناً منذ اللحظة التي رأى فيها الفراشة مشرفة على الموت، لأن الموت قد عصفت بوطنها الطبيعة، ولما كانت الفراشة في الصيف سعيدة بدت الطبيعة في كامل زينتها وجمالها... والشاعر يخاطب الفراشة خطاب الإنسان، بل يفضلها على بني جنسه:

قالوا: فراشةٌ حقلٍ لا غناءَ بها

ما أفقرَ الناسَ في عيني وأغناكِ

وهو يفهم شكواها، ويفهم لغة الفجر، وشاهد على ما فعله النهار والليل بالأزهار من تقتيل بعد موت الصيف وولادة الخريف... ولا نريد أن نمضي أكثر من ذلك في سرد هذا التفاعل الواضح بين الذات الشاعرة والطبيعة، فالموت، وهو

(1) الاتجاه الوجداني: 339، 343.

(2) الشعر العربي الحديث: 55.

(3) المرجع السابق: 53.

الفكرة التي تتضح في كل مشاهد القصيدة، لا يفرق بينهما، يعصف بالطبيعة ليشير إلى عصفه القريب بالفراشة، والفراشة في حالة احتضارها تنبه الشاعر بمأساته القادمة... ولعل قراءة القصيدة في مستوى يجعل الفراشة هي الشاعر يزيد من هذا الطابع الشمولي بين الذات والموضوع أو بين الشاعر والطبيعة. هذا الطابع هو الذي دفع أبا ماضي وآخرين إلى الإيمان بوحدة الوجود، وهو ما نلمس الإشارة إليه في نهاية هذه القصيدة. وإذا كان الشاعر هنا لم يصرح بلجؤه إلى الطبيعة هرباً من ضيق الحياة وأحزانها، فإن القصيدة ذات دلالة على هذا الملمح حين نقرأ البيت الذي أوردناه قبل سطور، فهو يعلن ضيقه ببني الإنسان في مقابل اهتمامه العاطفي الكبير بالفراشة...

وغني عن البيان أن لجوء الشعراء إلى الطبيعة من الأمور الجلية لدى من يقرأ شعر أبي ماضي خصوصاً، وشعر المرحلة عمومًا⁽⁴⁾. ولعل من السمات التي تميز شعر الطبيعة في هذه الفترة تكرار لفظ الغاب فيه، وتعدد صوره لدى الشعراء حسب مواقفهم النفسية والفكرية، ونذكر هنا قصيدة جبران «المواكب»⁽⁵⁾ فهي رائدة في هذا المجال ومعبرة عن فلسفته تجاه الحياة المدنية ولجؤه للطبيعة، وهي طويلة نختار منها هذه الأبيات:

هل تخذت الغاب مثلي

منزلاً دون القصور

فتتبع السواقي

وتسلقت الصخور

هل تحممت بعطر

و تنشفت بنور

وشربت الفجر خمراً

في كؤوس من أثير؟

(4) محمد سلطان، إيليا أبوماضي، دار القبس، الكويت 1979، ص 90-118. وانظر: د. عبدالحكيم بليغ، حركة التجديد الشعري في المهجر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1980، ص 872-982.

(5) جبران خليل جبران، المواكب، مؤسسة بحسون، بيروت 1992، ص 51-52.

هل جلست العصر مثلي

بين جففات العنب

والعناقيد تدلت

كثريات الذهب

كما نذكر أيضاً قصيدة للشابي يتغنى فيها بالغاب، ويجد في أحضانه
الراحة والسلوان والجمال والسلام وأشياء كثيرة لايجدها الشاعر في دنيا الناس،
والقصيدة بعنوان «الغاب»⁽¹⁾ وهي طويلة أيضاً نورد هذه الأبيات منها:

بيت، بنته لي الحياة من الشذي

والظل، والأضواء، والأنغام

بيت من السحر الجميل، مُشيّد

للحب، والأحلام، والإلهام

في الغاب سحر، رائع متجدّد

باقٍ على الأيام والأعوام

كم من مشاعر، حلوة، مجهولة

سكرى، ومن فكر، ومن أوهام

غنت، كأسراب الطيور، ورفرفت

حولي، وذابت كالدخان أمامي

☆☆☆☆

في الغاب، في الغاب الحبيب، وإنه

حرم الطبيعة والجمال السامي

طرحت في نار الجمال مشاعري

ولقيت في دنيا الخيال سلامي

(1) أغاني الحياة، نشر مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، دار المغرب العربي،
تونس، 1994، ط 1، ص 256، 259.

ونسيت دنيا الناس، فهي سخافة

سكرى من الأوهام والآثام

فالغاب الذي يتغنى به الشابي، والذي تغنى به جبران من قبله، وتغنى به شعراء آخرون في هذه المرحلة، يمثل الطبيعة البسيطة الصادقة الخيرة والطاهرة والعادلة والبرية الأولى التي وجد فيها الرومانسيون مثلهم الأعلى⁽²⁾.

وإذ كان الغاب ملجأً للروح الرومانسية، فإن بعض الشعراء كان يلجأ إلى طبيعة مختلفة، لأنه كما يرى في الطبيعة الحية نذير الموت، وهذا ما نلمسه في خطاب محمود حسن إسماعيل لفراشته:

تعالني نظراً في سماء الخيال

ونهُفُ بجنته النائيه

بعيداً عن الكون، حيث المنى

ترف بأظلاله هانيه

وحيث الشذي من أزهيره

أفاويح من حلم طافيه

ونبر الصدى من مطاريبه

طيوف على أيكه شاديه

إذا ظلمت روحنا نرتوي

بخمر لآلامنا آسيه

مرققة الكأس من هالة

من النور طفاحة طاميه

تروّح عنا شجون الحياة

وتُطفي لظى الكبد الواريه

(2) د. نازك سابا يارد: المقدمة التي كتبتها لمطولة جبران «المواكب»، ص 24.

هناك لا أدمع ثرة
تهاوى، ولا مهجة شاكية
ولا عالم بالأذى صاحب
ودنيا بأشباحها زاربه
ولا زهرة تنتشي في الصباح
بكأس الندى الحلوة الصافية
ويأتي المساء بأنوائه
فتسقى أعاصيره السافية

فالشاعر يلجأ هنا لطبيعة لا وجود لها في عالم الواقع، إنه يسعى لعالم
مثالي بعيد عن الحزن والأذى والموت، إنه عالم الخيال... ونود أن نستطرد هنا
قليلاً فنقول إن الشاعر الرومانسي لا تهدأ نفسه على حال، فهي نفس تتلاطم
بالتناقض كما يقول النقاد إلا أننا لا ينبغي أن نعمم هذا الأمر فنحكم بالتناقض
على الشاعر إلا حين يكون مثل هذا التناقض في قصيدة واحدة؛ إذ من الطبيعة أن
يختلف موقف الشاعر الفكري والنفسي بمرور الزمن، ونسوق هنا مثلاً دفعنا إليه
موقف محمود حسن إسماعيل السابق من الخيال، فهو بعد أكثر من عشر سنين
عدّ الخيال سيّداً لا يمنحه الحرية:

رمانى الرق بدنيا زوال
مغلولة الجنبِ
وقال: حوّم في سفوح الجبال
واهبط على العشب
واضرب جناحك بأفق المحال
واسأل عن الغيب
وها أنا... لا شيء إلا ضلال

سار مع الركب

أواه يا ربي!

لو لم أكن عبداً لهذا الخيال⁽¹⁾

وبعد هذا الاستطراد نعود إلى موضوع الطبيعة في شعر هؤلاء الشعراء لنذكر أن الأثر الرومانسي الأوربي واضح في عناوين القصائد وفي موضوعاتها على نحو لا يحتاج لشاهد أو مثال..⁽²⁾ على أننا يجب أن نذكر أيضاً أن الموقف من الطبيعة مختلف لدى شعراء هذا الاتجاه وذلك حسب طبيعة التجربة لدى كل شاعر ونزعته الفنية، وموقفه من الحياة، وهو اختلاف يتوافق مع التنوع في الذوات الرومانسية، ولكنه التنوع الذي يشكل وحدة في مقابل الشعر التقليدي، إن موازنة سريعة بين ما أوردناه من نصوص وبين الشعر الذي قاله التقليديون في الطبيعة تعلن عن تغير واضح في الموقف من الطبيعة وفي وسائل التعبير عن هذا الموقف. وهما أمران يشكلان أحد الملامح الرئيسية في القصيدة الرومانسية.

وإذا كان موضوع الطبيعة قد شغل الرومانسيين إلى هذا الحد، وبدأت آثار هذا الانشغال في «الفراشة المحتضرة» فإن موضوع الحب الذي جاءت إشارة الشاعر إليه سريعة في «سيماء غاوية» و«رأيت أحلام أهل الحب...» لم يكن له حضور رئيس في هذه التجربة. والواضح من نتاج هؤلاء الشعراء في تجربة الحب وارتباطها بالمرأة ذلك التنوع الذي عرف به الرومانسيون في شتى تجاربهم، فمنهم من ربط الحب بالموت أو الجنون أو بهما معاً، ومنهم من ربط بين الحب وتقديس اللذة والشهوة، ومنهم من مال إلى النظرة التقديسية الصوفية، كما عبّر بعضهم عن الحب الممزوج باليأس ومزج بعضهم الحب بالطبيعة والكون...

(1) محمود حسن إسماعيل، أين المفر، ضمن الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، القاهرة 1993، ط 1، ص 556-656.

(2) انظر على سبيل المثال: د. محمد غنيمي هلال، 169-179. رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد 110، الكويت 1987، ص 123-124. ثابت بداري: الرومانتيكية وأثرها في الشعر المصري الحديث، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1964.

ويمكن حصر هذه التجارب في نوعين: تجارب روحية، وتجارب حسية، فعاطفة الحب ترتبط في جانب منها بمعاني الطهارة والصمود أمام الشهوات، ويسمو الشاعر بخياله إلى عالم نوراني من الأحلام والأوهام متخذاً من حبه مجرد إلهام لموهبته، وتبدو المرأة هنا مثلاً سامياً لا يرتبط باسم أو زمان أو مكان، وهو في سعيه لهذا المثال يأمل الخلاص من أدران الحياة، ولكن تناقضه بين الرغبة والطهارة يجعل نشدان المثال مستمراً، ممتزجاً بالألم، وهو ألم يستعذبه الرومانسي، ولذلك يلج على صنعه ليظل غذاءً لوجدانه وموهبته.. أما الجانب الآخر فيصور المرأة مخلوقاً طائشاً نزقاً، قليلة الوفاء، كثيرة التقلب والخيانة وكأنها بذلك معادل للحياة عند الشاعر في ما تمنحه من لحظات الصفاء والإقبال، وفي ما تبديه من كدر وإدبار وتحول مفاجئ في المصير⁽¹⁾.

والشواهد على هذين الجانبين يمكن الرجوع إليها ببسر وسهولة⁽²⁾...

(6)

يرى شيلي أن الشعر هو التعبير عن الخيال، ويرى كذلك أن الخيال أسمى ملكات الإنسان وأن الإنسان يستطيع عن طريقه أن يحقق أنبل طاقاته⁽³⁾.

لقد احتفى الرومانسيون بالخيال في العصر الحديث أيما احتفاء، وتأثر بهم في ذلك النقاد العرب، فالمازني يصف حافظ بأنه ضعيف الخيال كما مر بنا، وقد بين رأيه في الخيال من خلال مقالة بعنوان «كلمة في الخيال»⁽⁴⁾ أما العقاد فقد تحدث كثيراً عن الخيال وبين أهميته، وعلاقته بالصور⁽⁵⁾، وفرق بين الخيال

(1) الاتجاه الوجداني: 328-333.

(2) انظر: الاتجاه الوجداني: المرجع السابق. د. سعد دعبس: الغزل في الشعر العربي الحديث في مصر. المكتبة الوطنية ببنغازي 1971، ط 1، الفصلان الثاني والثالث من الباب الثاني. د. أنس داود:

التجديد في شعر المهجر. المنشأة الشعبية، ليبيا، 1980، ط 2، ص 282 - 304.

(3) الخيال الرومانسي: 28.

(4) حصاد الهشيم: 226.

(5) مراجعات في الأدب والفنون. المكتبة العصرية، بيروت 1983، ص 52-53.

العام والخيال الشعري⁽⁶⁾، وهاجم التقليديين الذين لا يمنحون الخيال الدور الذي يستحق⁽⁷⁾.

وأبرز وظيفة التشبيه في نقده الشهير لشوقي، وقدم أبو القاسم الشابي مؤلفاً قيماً في هذه المرحلة هو «الخيال الشعري عند العرب» الذي كان في الأصل محاضرة ألقاها سنة (1929) رداً على كتاب محمد الخضر حسين «الخيال في الشعر العربي» الصادر عام (1922). وقد فرق الشابي بين نوعين من الخيال، الأول: الخيال الفني وهو الخيال الشعري الذي يتفهم الإنسان من ورائه سرائر النفس وخفايا الوجود. الثاني: الخيال الصناعي، وهو الخيال المجازي الذي يعتمد الممارسة اللغوية المجازية قديماً وحديثاً⁽⁸⁾... ولعل اهتمام الرومانسيين بالنوع الأول هو الذي دفعهم إلى تشبيه الشاعر بالنبى أو الرسول، هذا ما نقرؤه بوضوح لدى جبران والشابي ولا يختلف عنهما أحمد زكي أبوشادي الذي لم يستكثر عدّ كل شاعر رسولاً في قومه⁽⁹⁾... ويقول علي محمود طه في مطلع قصيدته «ميلاد شاعر»:

هبط الأرض كالشعاع السني
بعصا ساحر وقلب نبى

وإذا كان التقليديون: البارودي وشوقي وحافظ (أو المويلحي) والرصافي،⁽¹⁰⁾ قد ذكروا الخيال أيضاً، فما الجديد لدى الرومانسيين؟

(6) عبد الحى دياب: عباس العقاد ناقداً. الدار القومية، القاهرة 1965. الفصل الثالث من الباب الأول...

(7) د. محمود الربيعي: في نقد الشعر. دار المعارف، القاهرة 1997، ط 4، ص 136.

(8) الخيال الشعري عند العرب: تقديم د. عبدالسلام المسدي. نشر مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، تونس 1994، ط 1، ص 62-63.

وانظر: محمد بنيس: الرومانسية العربية في سلسلة (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها) دار توبقال، الدار البيضاء 1990، ط 1، ص 120.

(9) أحمد زكي أبوشادي: مقدمة ديوان الشفق الباكي، مرجع سابق، ص 41.

(10) الرومانسية العربية: 126. وانظر: مقال: «الشعر» ضمن (نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان، القسم الأول) وزارة الثقافة، دمشق 1997. وانظر: مقدمة ديوان حافظ (نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان، القسم الثاني) وزارة الثقافة، دمشق 1997.

يرى محمد بنيس أن ما أتى به الرومانسيون من جديد هو تأويلهم المختلف للخيال عن تأويل التقليديين، فالخيال عندهم أصبح مناهضاً لإمبريالية العقل، فيما هو عند التقليديين ملزوم بالامتثال للعقل⁽¹⁾... ويبدو أن مناهضة العقل هذه، التي كانت في ذات الوقت تطويراً للعقل، هي التي وسعت آفاق التعامل الحر مع الخيال في الشعر على النحو الذي تجسد في الفعل الإبداعي الرومانسي في بيئاته المختلفة...

ونحن في واقع الحال لا نرى الخيال لأنه ملكة من ملكات العقل، وإنما نرى آثاره في ما يقوم به الشاعر من رسم فني بكلمات اللغة، يقدم لنا فيه اللوحات أو المشاهد، وهو رسم وتصوير شكله الخيال الشعري، وبه، بعد تجليه على الورق. يتميز شاعر من آخر.

وعند النظر إلى «الفراشة المحتضرة» وإلى آثار عمل الخيال فيها، نجد أن هذا العمل يمكن رصده في جانبين: التصوير على مستوى المشاهد التي تتألف منها القصيدة وهي ستة مشاهد، ثم التصوير على المستوى الجزئي من خلال العلاقات المجازية الواردة في تلك المشاهد. أما الجانب الأول ففيه حديث طويل نحاول أن نوجزه.

في المشهد الأول، وهو مشهد افتتاحي، يصور الشاعر الفراشة وقد التجأت إلى شبّاكه هرباً من الموت، فهي تهتز خائفة، وتدور حول البيت حائرة، ويصفها بأنها تحمل ملامح العشاق والشعراء والعباد والنسائك وآخرين من أهل الحب كما يصف جمال ألوانها المنقوشة بألوان الطيف.

وينتهي هذا المشهد بتساؤلين أحدهما تقريرى، والآخر تعجبي إنكاري والتساؤل الأخير تمهيد للمشهد الثاني لبيان أن الشاعر وحده الذي قرأ مأساتها، وهو أيضاً سيقوم برواية هذه المأساة.. ويأتي المشهد الثاني لتصوير وطن الفراشة وحالها بعد موت الصيف وقدم الخريف، وهو تصوير يخيم عليه الذبول والموت واليأس... ويقابل الشاعر هذا المشهد بالذي يليه حيث يصور حال الوطن، الحقل،

(1) الرومانسية العربية: 127.

في الماضي القريب. والماضي جميل لدى الرومانسيين وهم دائماً الحنين إليه، حيث كانت الفراشة تلهو في الحقل بين الأزهار والسواقي، ويستكمل الشاعر هذا المشهد بالمشهد الرابع وفيه يصور علاقة الصغار بالفراشة ولهولهم معها، وكأنه يصور بذلك طفولته. والحنين للطفولة ملمح روماني. ولكنه يختم هذا المشهد بما يمهد للمشهد الخامس الذي برز فيه صوت الشاعر وهو يعلن كآبته لما آل إليه الحقل، ولما انتهت إليه الفراشة، ذلك المآل وهذه النهاية كانا تمهيداً للمشهد الختامي الذي صور فيه الشاعر فصل الخريف الذي غابت فيه الحياة، وعصفت فيه رياح الموت، وهي رياح خريفية يتهمها الشاعر بقتل الفراشة. والخريف فصل أثير عند الرومانسيين. ولكنه يختم القصيدة بتفاؤله بعودة الفراشة مع الربيع وعودته للقائها...

إن انشغال الشاعر بهذه الفراشة على هذا النحو له دلالة الرومانسية من منطلق الرؤيا التي توحد بين كائنات الوجود، كما أن هذه المشاهد تعكس قدرة الخيال الروماني على استقصاء جوانب الفكرة التي يعالجها مهما كان حجم هذه الفكرة، فمن الفراشة هذا الكائن الصغير الذي تجاهل التقليديون علاقته بالطبيعة والإنسان انطلق الشاعر إلى تصوير هذه المشاهد التي تضمها كاشفا الصلة بين الفراشة وثائية الحياة والموت وبين ما تعانیه ذاته المؤرقة. وهذا هو الخيال الذي كان يرمي إليه أبو القاسم الشابي، الخيال الذي يتفهم الشاعر من خلاله سرائر النفس وخفايا الوجود.

أما الجانب الثاني من آثار الخيال فهو الصور الجزئية في مستوياتها البلاغية... وإذا كان النقاد يرون أن الاستعارة هي الشكل البلاغي البارز في المرحلة الرومانسية فإن هذا الرأي يتفق مع علو درجة التشخيص والتجسيد في الشعر الروماني وبخاصة أن علاقة الشعراء بالطبيعة أصبحت علاقة متميزة، فالطبيعة صارت تتحدث وتضحك وتبكي وتبتسم وتغني وترقص وتحزن وتعشق إلى غير ذلك من صفات خلعتها عليها الشعراء في هذه المرحلة، وواضح أن الاستعارة

المكنية تشيع شيوعاً لافتاً، على أن هناك من العلاقات في التشكيل الاستعاري ما لا يمكن إخضاعه بسهولة للطريقة المدرسية المعهودة، ومن ثم رأي بعض النقاد البحث عن وسائل لدراسة هذا التشكيل في الشعر الرومانسي تعتمد على نظر جديد في هذا الفن البلاغي⁽¹⁾. المهم هنا أن الاستعارة في هذه القصيدة هي الغالبة، وبخاصة حين يبتعد الشاعر عن نفسه، ويتوجه إلى خطاب الفراشة أو وصفها أو وصف مظاهر الطبيعة، فالفراشة تشكو وتناجي وتحلم، والفجر ينعى الصيف وهو مرتعش والزهر مزق أشلاء، والنهار له كف، والليل له عين، وكلاهما أسهم في قتل الحياة في الحقل، فجرد الزهر من حليه، وبقيت الفراشة لتشقى بحليها، وهي متعبدة، والناس حملوا الأنس وانصرفوا وبقيت الفراشة تحمل اليأس في جفניה... إلخ...

أما التشبيه فليس له حضور في النص إلا في ثلاثة مواضع: «وطائراً كالأقاحي...» و «ها أنت كالحقل».. و«قلبي... كالطير» أما قول الشاعر: سيماء غاوية، أطوار شاعرة، على زهادة عبّاد ونسّاك فهو تشبيه على الأغلب، ويمكن أن يدفع إلى الاستعارة نظراً لما يتحمله من دلالات بسبب التركيب، وهذا شبيه باستخدام بعض الشعراء الغربيين الأوصاف في مقام الاستعارات⁽²⁾، ولعل مجيء البنية النحوية على هذا النحو أي بحذف المبتدأ يقرب هذا التشبيه من مجال التشكيل الاستعاري. والحديث عن هذا اللون من الوصف يجرنا إلى توضيح بعض الأمور المتعلقة بأسلوب الوصف بمفهومه العام في هذه القصيدة، إذ يرى بعض النقاد أن وصف العاطفة غير التعبير عنها، أو أن التعبير عن الانفعال شيء ووصفه شيء آخر⁽³⁾.. والحقيقة أن هذه المقولة ليست على إطلاقها، ذلك أن الوصف في الشعر الرومانسي هو ضرب من التعبير في كثير من الأحيان، ومن ثم يمكن

(1) د. نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1983، ص 153.

(2) المرجع السابق: 196، الهامش.

(3) كولنجوود: مبادئ الفن، ترجمة د. أحمد حمدي محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، (د.ت)، ص 144.

أن نطلق عليه «الوصف التعبيري» في مقابل الوصف التقريري، وإذا كان النقاد يرون أن الفارق بين التعبير والوصف كالفارق بين الإيحاء والمباشرة، فإن الإبداع الرومانسي يدفعنا إلى القول: إن التعبير أكثر إيحاء من الوصف، ففي كليهما إيحاء وإنما يتفاوتان في الدرجة.

ولعل منهج الصوت الواحد في هذه القصيدة، وهو المنهج الشائع في الشعر الغنائي، أسهم في سيطرة هذا الأسلوب على القصيدة، ولكنه في معظم المشاهد يتخذ دلالة الوصف التعبيري ولا يقترب من الوصف التقريري المتسم بالمباشرة إلا حين يتحدث الشاعر عن نفسه، ذلك أن قراءة القصيدة في مجملها تنقل وصف الفراشة أو الطبيعة إلى مستوى آخر هو التعبير عن الذات الشاعرة، على حين لا نستطيع نقل وصف الذات الشاعرة إلا إليها، والمشهد الخامس واضح الدلالة على ما نقول... نصل من ذلك إلى أن الجانب الأكبر من القصيدة يشكل في مجمله استعارة تصل إلى مستوى الرمز المتمثل في الفراشة وفي مظاهر الطبيعة.

وإذن فالاستعارة جزئياً و كلياً تهيمن على هذا النص كما هو واضح فتشير بذلك إلى تحقق هذه السمة أو الملمح الرومانسي، على أن هذه الهيمنة ليست سواء لدى كل الشعراء، ولكنها الصفة الغالبة في نتاج الشعراء الرومانسيين.

واتصالاً بما سبق من إشارة للرمز في هذه القصيدة، نذكر أن الشعراء احتفوا بالرمز في هذا الاتجاه، بدأه جبران ثم تبعه آخرون في المهجر كنعيمة وأبي ماضي وكذلك اتجه إلى هذا المنحى كل من الصيرفي ومحمود حسن إسماعيل والهمشري وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي، مع ملاحظة الفارق بين الرمز والرمزية، فهؤلاء الشعراء لم يستخدموا الرمز بدلالته المذهبية، وإنما استعانوا ببعض الوسائل الرمزية مثل التركيز على التجريد والتجسيد واستخدام أسلوب الاستعارة الرمزية، والتراسل بين معطيات الحواس وغير ذلك مما أشارت إليه دراسة مهمة في هذا

المجال⁽¹⁾، ويمكن أن نمثل لهذا الأسلوب الأخير: التراسل بين الحواس، بهذا المقطع للهمشري من قصيدته «أحلام النارنجة الذابلة»⁽²⁾:

هيهات! لن أنسى بظلك مَجْلَسِي
وأنا أُرَاعِي الأفق نصفَ مُغْمَضٍ
خنقتُ جفوني ذكريات حلوة
من عطرك القمري والنغم الوضي
فانساب منك على كليل مشاعري
ينبوع لحن في الخيال مفضض
وهفت عليك الروح من وادي الأسى
لتعب من خمر الأريج الأبيض

إن ميل الشعراء إلى مثل هذه الوسائل، والتفاتهم إلى الرمز في كثير من قصائدهم قد مهد الأمر لبروز الرمز بمفهومه المذهبي لدى شعراء المرحلة التالية. إن خيال الشعراء قد اتسع في هذا الاتجاه فوسع المجال أمام من جاء بعدهم، ويبدو هذا بصورة جلية في استخدام «الفراشة» لدى عدد منهم، فقد تنوعت دلالاته، فهو رمز واحد ولكن المرموز إليه مختلف، دلالة على تنوع المواقف والتجارب، وخصوصية خيال الشعراء، وتميزهم في مثل هذه المعالجات عن التقليديين. وهنا نسوق قصيدة «الفراشة» لإبراهيم ناجي شاهداً على هذه المعالجة الرومانسية المتميزة لهذا الرمز الأثير لديهم ولبيان اختلاف فراشة أبي ماضي عنها:

أجل! يعلم الحب أنني لظاه
وتدري الفراشة أنني للهب
وأني بدوت لها في الظلام
فرقتُ بأجنحة تضطرب

(1) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، القاهرة 1978، ط 2، ص 185-201.

(2) الاتجاه الوجداني: 423.

وبين ذراعَي سر الحياة
وفي ناظريَّ بريق الشهب
دنت خطوة ثم عادت إلى
مجاهلها من خفيَّ الحُجب
وشتان بين السنا والظلام
لعابدة للسنا عن كتب!
وفي صدرها لهفة للعناق
وفي قلبها جنة المغترب
يلوح لها شبح للعذاب
ويبدو لها الأبد المقرب
كان اللظى قدح من سلاف
لها فوقه وثبات الحَبَب
فراشة روعي تعالي وثوباً
ستلقين قلباً إليك يثب
إذا ما امتزجنا احترقنا معاً
ونلنا الخلود بهذا العطب

لقد سبق أن أشرنا قبل قليل في حديثنا عن الخيال وآثاره في القصيدة إلى العلاقة بين المشاهد المختلفة، وكيف كان الشاعر يمهد للانتقال من مشهد إلى مشهد مع سيطرة شعور واحد مرتبط بثنائية الحياة والموت على كل المشاهد، هذا الترابط في القصيدة وعلى هذا النحو يذكرنا بقول كولردج: «الخيال هو القوة التي بوساطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة، فيحقق الوحدة في ما بينها بطريقة أشبه بالصهر»⁽³⁾، ومصطلح الوحدة أو الوحدة الفنية من المصطلحات التي راج مفهومها منذ مطلع

(3) د. محمد مصطفى بدوي: كولردج. سلسلة نوابع الفكر الغربي. دار المعارف القاهرة 1988، ط 2، ص 158.

هذا القرن على يد مطران، ولكن العقاد هو الذي أصّل هذا المفهوم من خلال نقده لشعر شوقي، حيث خلص إلى القول عنها «إننا لا نريد تعقيباً كتعقيب الأقيسة المنطقية، ولا تقسيماً كتقسيم المسائل الرياضية، وإنما نريد أن يشيع الخاطر في القصيدة، ولا ينفرد كل بيت بخاطر»⁽¹⁾ وقد اختلف بعض النقاد مع نقد العقاد لشوقي في ما يخص الوحدة الفنية⁽²⁾، إلا أنه خلاف في حقيقته حول ملابسات التطبيق، إذ ظل مفهوم الوحدة فاعلاً في نتاج الشعراء عمومًا، ونتاج الشعراء الرومانسيين على وجه الخصوص. ويمكن أن يكون التفات الشعراء إلى أسلوب القصة في البناء الشعري أو ميلهم إلى النزعة القصصية دليلاً آخر على فعل هذا المفهوم النقدي في الإبداع الشعري. ومن الواضح أن أبا ماضي يعتمد هذه النزعة القصصية في كثير من قصائده، وفي «الفراشة المحتضرة» تبدو هذه النزعة جلية، فالشاعر يروي مأساة هذه الفراشة، وما آل إليه حالها بعد حياة مفعمة بالجمال والسعادة، وهو يصرح بلفظ القصة:

وقصّ شكواكِ قلبي قصّةً عجباً
من قُبُل أن سَمِعْتُ أُنْذاي شكواكِ

لقد أسهم الإبداع والنقد الرومانسيان في ترسيخ مفهوم البناء الشعري المتماسك، وأصبحت الوحدة الفنية في القصيدة علامة بارزة من علامات الإبداع الشعري في هذا الاتجاه.

(7)

يقول ميخائيل نعيمة: «الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات الشعر»⁽³⁾ ويقول أحمد زكي أبوشادي: «لقد تبرأ الشعر من قرابة النظم المقفى منذ أجيال وإن كان لا يزال يقبل صحبته في حدود...»⁽⁴⁾ هذان قولان مقتضبان،

(1) الديوان، الجزء الثاني، ضمن (نظرية الشعر) وزارة الثقافة، دمشق 1996، ص 403.

(2) د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون. مكتبة نهضة مصر (د.ت)، ص 111-118.

(3) الغريال: 85.

(4) أبوشادي وحركة التجديد: ص 289.

ولكنهما دالان في سياق هذه المرحلة الإبداعية والنقدية التي وردا فيها.. إنهما دعوتان في إطار دعوات أخرى من أجل محاربة روح النظم التي سيطرت على القصيدة العربية قرونًا طويلة، روح تقدم الوزن والقافية على سواهما من عناصر التجربة الشعرية، وهو تقديم ضاق به الشعراء والنقاد في هذا الاتجاه، فحاولوا الخروج على هذه الروح من خلال خطوات ملحوظة في الإبداع الشعري. وقد رأى بعض النقاد أن هؤلاء الشعراء «لم يحطموا إطار القصيدة القديم، أو لم يبتدعوا إطارًا جديدًا لها، وكل ما أحدثوه في هذا الصدد لا يخرج عن أن يكون تنويعات داخل الإطار، لا ينكرها هذا الإطار نفسه، وترشح لها محاولات سابقة في تراثنا الشعري»⁽⁵⁾، وهذا القول صحيح في رصده للوزن والقافية، ولكننا قد نختلف معه عند النظر في طبيعة الموسيقى التي فرضتها التجربة الشعرية الجديدة.

ونحن في هذا المقام يجب أن نفرق بين نوعين من الموسيقى... الأول هو الوزن العروضي والآخر هو الإيقاع النغمي. والوزن العروضي قالب خارجي أو نسب هندسية محدودة يفرغ فيها المعنى، أما الإيقاع فهو أنغام خاصة ترتبط بالتجربة الشعرية التي تختلف من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى⁽⁶⁾... وهذا يعني أن الإيقاع نغم جديد في كل تجربة جديدة، ويمثل إضافة خاصة إلى الوزن العروضي والقافية، فهما يتآزران إن اجتمعا في إثراء موسيقا القصيدة...

وعند قراءة الموسيقى في «الفراشة المحتضرة» نجد الشاعر يعتمد البحر البسيط وصوت القافية المؤلف من ثلاثة حروف هي الردف والروي والوصل، وهو يذكرنا بقصيدة الشريف الرضي الشهيرة:

يا ظبية البان ترعى في خمائله
ليهنك اليوم أن القلب مَرعاك

مع استخدام أسلوب رد العجز على الصدر، أو التمهيد للقافية، فالشكل الموسيقي يضرب بجذوره إلى القديم، فما الجديد إذن؟ الواقع أننا لا نستطيع

(5) د. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. دار العودة، بيروت 1981، ط 3، ص 21.

(6) الشعر العربي الحديث: 171

أن ننكر الأثر القديم في القصيدة الرومانسية، بل إن هذا الأثر من خصائص القصيدة الرومانسية العربية كما سبق أن أشرنا، لكن إذا اعتمدنا على التفريق السابق بين نوعي الموسيقى، فإن القصيدة المذكورة وإن استندت إلى البحر والقافية الموحدة نراها تمتاز بإيقاعها الخاص والذي يمكن أن نلمسه في عدة أمور منها التكرار بأشكاله المختلفة، والتكرار موجود لدى القدماء ومن تبعهم، ولكنه أصبح شائعاً ويمثل سمة مؤثرة في الإيقاع لدى الرومانسيين.

وإلى جانب التكرار نلاحظ الأسلوب الإنشائي الذي جاء في خمسة عشر موضعاً تقريباً، وهو أسلوب يتطلب طريقة خاصة في القراءة وبخاصة الاستفهام الذي يجبر القارئ على التوقف مما يحدث نوعاً من الإيقاع لا ينتهي مع انتهاء الإيقاع العروضي، انظر إلى قوله مثلاً:

فألزهرُ في الحقل أشلاءً مبعثرةً

والطيرُ؟.. لا طائرٌ إلا جناحاك

فالتفعيلة (مستعلن) لا تستكمل إيقاعها إلا إذا قرأنا الكلام متصلاً (والطير لا..) ونحن حسب تعبير الشاعر ورسمه الكتابي لا نفعل ذلك، وهذا بطبيعة الحال يجعل الإيقاع النغمي من خلال الأسلوب الإنشائي إيقاعاً خاصاً أضافه الشاعر انسجماً مع طبيعة التجربة الشعرية...

والأسلوب الإنشائي منتشر في الشعر الرومانسي عموماً وفي الشعر المهجري خصوصاً، مع بروز الاستفهام المعبر عن كثرة التساؤل لدى المهجريين. ولعل تقسيم القصيدة إلى مقاطع هو من الأمور التي أصبحت منتشرة في قصائد هذا الاتجاه، سواء كانت القصيدة على نظام المقطوعة المنوعة القوافي، أم جاءت على قافية واحدة كما هو الشأن في هذه القصيدة فقد قسّمها إلى ستة مقاطع متساوية في عدد أبياتها عدا المقطعين الثاني والأخير، وهذا التقسيم المقطعي حسب رأي محمد بنيس مما يتميز به الشعراء الرومانسيون، ويمكن أن نذكر أيضاً ما يتصل بالمعجم الشعري وأعني ميل الشعراء إلى التركيز على مفردات

معينة في كثير من قصائدهم وبخاصة ما يتعلق بالتعبير عن الوجدان، فقد أحدثت نوعاً من الإيقاع في إطار التجارب الجديدة.

ولقد شهدت هذه المرحلة علي يد هؤلاء الشعراء محاولات لتجديد موسيقا الشعر، فظهر الشعر المرسل، والشعر المنثور، والشعر الحر (مجمع البحور)، ولكن الذي غلب على نتاج الشعراء هو نظام القصيدة القديم ومجزوءات البحور، ثم نظام المقطوعة الذي أفاد من تجربة التوشيح، وهذا الغلب لا ينسبنا إلاضافة الإيقاعية بفضل الرؤية الشعرية الجديدة.

ويضيف محمد بنيس إلى النظام المقطعي الذي جئنا على ذكره قبل سطور ما يسميه بالإدماج، ويعني به التدوير، ويرى أن الإدماج استبد بالممارسة النصية الرومانسية، ويسوق لذلك مثلاً هو قصيدة «الجنة الضائعة» للشابي التي جاءت على مجزوء الكامل⁽¹⁾. والواقع أن التدوير في شعر الشابي يكاد يلازم مجزوء الكامل ومجزوء الرمل والخفيف، ولعل غلبة التدوير في هذه البحور ألجأته إلى كتابة الأبيات غير المدورة في الشكل المدور حتى يتناسق الشكل الكتابي، وليس أدل على هذا ما جاء في قصيدته (من أغاني الرعاة) التي نكتفي منها بهذا المقطع:

أقبل الصبح جميلاً، يملأ الأفق بهاء
فتمطى الزهر، والطير، وأمواج المياه
قد أفاق العالم الحي وغنى للحياه
فأفيقي يا خرافي، وهلمي يا شياه

والتدوير ليس مقصوراً على الشابي، فهناك شعراء آخرون، ولعلنا نذكر هنا شاعرنا أبا ماضي، ونذكر على نحو خاص قصيدته (الطلاسم) و(المساء) فكلتاهما تنحو إلى هذا النهج العروضي والكتابي، كما أن التدوير ليس جديداً في الشعر العربي، ولكن حضوره اللافت في النتاج الرومانسي أثر في إشاعة إيقاع مختلف، بل إن هذا الإيقاع يبرز حين يتجاوز المدور وغير المدور في القصيدة الواحدة...

(1) الرومانسية العربية: 90.

بقي أن نشير إلى إبداع جبران خارج إطار العروض والقوافي، وهو إبداع صنفه محمد بنيس في إطار قصيدة النثر، وجعله خاضعاً للنظام المقطعي، ولبناء إيقاعي مقترح من قبله ينطلق من مقولة «أن الإيقاع أوسع من العروض» وأن الشعر وهو يتخلى عن العروض يسمح بانفجار إيقاعه الداخلي الذي هو إيقاع الذات الكاتبة.⁽¹⁾ وهو قول يجعل مفهوم الإيقاع غائماً عائماً يتفق مع الحالة التي يكون عليها الإيقاع في مثل هذه النصوص. وربما يكون هذا الأمر مع أمور أخرى مرتبطة بطبيعة الكتابة النثرية هي التي دفعت كمال خير بك إلى القول: إن القيمة الشعرية لهذه الكتابات الجبرانية لا يمكن أن تعوض عن غياب بنية القصيدة⁽²⁾، وهو قول ربما ينسجم مع ما أنتجه جبران من إبداعات متنوعة. لقد كتب القصيدة كما كتب النثر الشعري، أو الشعر المنثور حسب وصف ميخائيل نعيمة الذي تقدم خطوة أخرى فمنح هذا اللون من الكتابة صفة القصيدة.. إن كتابات جبران التي نعتت بكل هذه الصفات تتطوي على إشكالية الإبداع الذي راح يشق قنواته بحرية، ولا يأبه للمقاييس التي تصنفه في هذا النوع الأدبي أو ذاك. ولهذا ذهب محمد جمال باروت إلى أن كتابة جبران في هذا المنحى تتصف بالشمولية التي لا تتحدد قيمتها بقياسها إلى نوع أدبي محدد. ومن ثم، حسب باروت، مثلت الخميرة الأولى لمعنى الحداثة التي نهضت بها حركة مجلة شعر.⁽³⁾ وعلى كل حال يظل جبران رومانسياً أصيلاً، إن بقصائده الشعرية أو بنثره الشعري فهو في الأولى كان من الرواد الذين كتبوا القصيدة الرومانسية، وهو في الثانية كان الرائد الذي انتهج طريقة في التعبير عن رؤاه الرومانسية لا تعتمد قوانين العروض والقافية، وكان بهذه الطريقة سابقاً في الفن والزمن.

وبعد، فالقصيدة الرومانسية أنجزت الكثير في حركة الشعر العربي الحديث، أولاً لإصرارها على تجاوز مسلمات القصيدة التقليدية، وهدم كثير من مرتكزاتها في مجالي الرؤية الشعرية والتشكيل الفني. وثانياً لأنها كانت أشبه بحديقة جميلة رشف اللاحقون من رحيق أزهارها المتنوعة، وهذا حال الرومانسية عالمياً، فمن

(1) المرجع السابق: 98.

(2) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر، بيروت 1986، ط 2، ص 265.

(3) الحداثة الأولى. اتحاد كتاب الإمارات، الشارقة 1991، ص 173 - 177.

ثوبها خرجت المذاهب والاتجاهات المختلفة. والملاحظ في حركة الشعر العربي منذ أواخر الأربعينيات، شعر التفعيلة، إنها ظلت لفترة طويلة في أسر المجال الرومانسي، ونحن هنا لا نريد أن نعمم فنقول إن كل شعر هو رومانسي بمعنى ما، لأنه تعميم قد يفتح المجال واسعاً أمام مصطلحات أخرى كالواقعية مثلاً. لكن حركة شعر التفعيلة، الشعر الحر، تميزت دون شك في أنها راحت تفتح نوافذ جديدة في الرؤية والتشكيل، حيث بدأ التراجع عن الذاتية الرومانسية في بعدها الفردي والإنساني شيئاً فشيئاً كما بدأ الالتفات إلى الواقع الاجتماعي والسياسي على نحو أعمق، ومن خلال معالجات فنية برز فيها دور الرمز والإسطورة وتقنيات أخرى من القصة والمسرح والسينما. أما الإيقاع فقد أكد التحرر من الشطرين، وأصبحت التفعيلة هي الوحدة العروضية المعتمدة، مع تفاوت في الاهتمام بالقافية.

لكل مرحلة إذن إنجازاتها، ولقد كانت الرومانسية ثورة جميلة في الإبداع الشعري و التحريض النقدي، وإذا كنا قد توقفنا عند بعض الأقطار ومجموعة من الشعراء وعدد من النقاد فلأن الاهتمام كان ينبغي أن يوجه إلى أولئك، ولأن المجال لن يتسع لآخرين في حدود المكان والزمان المتاحين لنا.

الفراشة المحتضرة

لو كان لي غير قلبي عند مرآك
لما أضاف إلى بلواه بلواك
فيم ارتجاجك هل في الجو زلزلة
أم أنت هاربة من وجه فتاك؟
وكم تدورين حول البيت حائرة
بنت الربى ليس مأوى الناس مأواك
قالوا فراشة حقل لا غناء بها
ما أفقر الناس في عيني وأغناك!
سيماء غاوية، أطوار شاعرة،
على زهادة عُباد ونُساك
طغراء مملكة وشى حواشيها
من ذؤب الشمس ألواناً ووشاك
رأيت أحلام أهل الحب كلهم
لما مثلت أمامي عند شبّاكي
من نائمين على ذل ومتربة
ومن تجار وأشراف وأملاك
وقصّ شكاوك قلبي قصةً عجباً
من قبل أن سمعت أذناي شكاوك
أليس فيك من العشاق حيرتهم؟
فكيف لا يفهم العشاق نجواك؟

☆☆☆☆

حلمت أن زمان الصيف منصرمٌ
ويلاها! حققتِ الأيام رؤياك
فقد نعاه إليك الفجر مرتعشاً
وليس منعاه إلا بعض منعاك
فالزهر في الحقل أشلاء مبعثرةً
والطير؟.. لا طائر إلا جناحاك
مدّ النهار إليه كف مختلسٍ
وفتّح الليل فيه عين سقّاك
شاء القضاء بأن يشقى فجرده
من الحليّ وأن تشقى فأبقاك
لم يبقَ غيرُك شيءٍ من محاسنه
ولا من العابدين الحسن إلّاك
تزود الناس منه الأنس وانصرفوا
وما تزودَ إلّا اليأس جفناك
يا روضةً في سماء الروض طائرةً
وطائراً كالأقاحي ذا شدّي ذاك
مضى مع الصيف عهد كنت لاهيةً
على بساط من الأحلام ضحّاك
تُمسّين عند مجاري الماء نائمةً
ولالأزاهر والأعشاب مَغداك
فكلما سمعتُ أذنّاك ساقيةً
حثثت للسفح من شوقٍ مطياك
وكلما نورّت في السفح زنبقةً
صفقت من طرب واهتز عطفاك

فما رشفت سوى عطرٍ ولا انفتحت
إلا على الحَسَن المحبوب عيناك
وكم لثمتِ شفاه الورد هائمهً
وكم مسحتِ دموع النرجس الباكي
وكم ترجحتِ في مهد الضياء على
توقيع لحن الصبا أو رجعه الحاكي

☆☆☆☆

وكم ركضتِ فأغریت الصغار ضحًى
بالركض في الحقل ملهاهم وملهاك
منُّوا بأسرهم إياك أنفسهم
فأصبحوا بتمنيهم أساراك
جروا قصاراهم حتى إذا تعبوا
وقفتِ ساخرةً منهم قصاراك
لولا جناحاك لم تسلم طريدتهم
قد نجَّياك، ولكن أين منجاك؟
ها أنت كالحقل في نزع وحشرجةٍ
وهتِ قواك كما استرخى جناحاك
أصبحتِ للبوُس في مغناك تائهةً
كأنه لم يكن بالأمس مغناك

☆☆☆☆

فراشة الحقل.. في روعي كأبته
مما عراه ومما قد تولاك
أحببته وهو دارٌ تلعبين بها
وسوف تهواه نفسي وهو مثواك

قد بات قلبي في دنيا مشوشة
منذ التفتت إلى آثار دنياك
لا يستقرُّ بها إلا على وجلٍ
كالطير بين أحابيلٍ وأشراك

☆☆☆☆

خلت أرائك كانت أمس أهلةً
غناء، فالיום لا شادٍ ولا شك
أرضٌ خلأً وجوٌّ غير ذي ألقي
بلى، هناك ضبابٌ فوق أشواك
فيا رياح الخريف العاتيات كفى
عصفاً فقد كثرت في الأرض قتلاك
كيف اعتذارك إن قال الإله غداً:
هل الفراشة كانت من ضحاياك؟
يا نعمةً تتلاشى كلما بُعدت
إن غبت عن مسمعي ما غاب معنك
ما أقدر الله أن يحييك ثانيةً
مع الربيع كما من قبل سواك
فيرجع الحقل يزهو في غلائله
وترجعين وأغشاه فألقاك!

المحتوى

3	- التصدير
7	الفصل الأول: قضية المنهج في دراسة الأدب
25	الفصل الثاني: النقد والسياق بين القديم والحديث
26	- النقد والسياق في التراث
27	- أولاً: تمييز الكلام البليغ
32	- ثانياً: الكشف عن المعنى المشكل
36	- ثالثاً: بيان أسرار الجمال في الكلام البليغ
39	- النقد والسياق في العصر الحديث
45	- نظرية السياق
50	- موقف النقد العربي المعاصر من السياق
57	- مصطلح النقد السياقي
59	- النقد السياقي الجديد
65	الفصل الثالث: النص وتجليات التلقي
69	- النص
74	- تجليات التلقي
74	- أولاً: الاستجابة للنص الشعري
75	- ثانياً: الاستجابة للنصين: الشعري والنقدي
93	- ثالثاً: الاستجابة للنص النقدي

102	- العوامل المؤثرة في التلقي
102	1 - شخصية المتلقي
104	2 - تاريخ التلقي
106	3 - سياق التلقي
108	- رأي في المتلقي.. ورأي في النص
117	الفصل الرابع: الحوار وموسيقا النص: قراءة في قصيدة للبردوني
118	- الحوار في الشعر
121	- الحوار في شعر البردوني
128	أولاً: التنغيم
133	ثانياً: الوقف
144	ثالثاً: التضمين
151	الفصل الخامس: قراءة القصيدة الرومانسية
186	- الفراشة المحتضرة
190	- المحتوى
