وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بن خلدون- تيارت

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

تلقي النقاد المعاصرين للتراث النقدي العربي

- قراءة في الإشكال والمنهج -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: النقد الأدبي القديم والمعاصر

إعداد الطالب :

جيلالي نور الدين

إشراف الأستاذ الدكتور

زروقي عبد القادر

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
أ.د بوزيان أحمد	أ. التعليم العالي	رئيسا	جامعة تيارت
أ.د زروقي عبد القادر	أ. التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة تيارت
أ.د عميش عبد القادر	أ. التعليم العالي	عضواً مناقشاً	المركز الجامعي غليزان
د. كبريت علي	أستاذ محاضر أ	عضواً مناقشاً	جامعة تيارت
د. بلمهل عبد الهادي	أستاذ محاضر أ	عضواً مناقشاً	المركز الجامعي غليزان
د. زرارقة الوكال	أستاذ محاضر أ	عضواً مناقشاً	المركز الجامعي آفلو

الموسم الجامعي: 1438- 1439 هـ / 2017 - 2018 م

بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص الرسالة:

إن تلقي النقاد المعاصرين للتراث النقدي يندرج ضمن قراءة نقد النقد باعتبار هذا الأخير نصا إبداعيا وفق المناهج المتاحة للقراءة والإشكاليات المنبثقة عنها نقديا، لرصد تطوراتها قديما وحديثا. أولا: المنهج التطبيقي وتطوراته التي شهدها، ثانيا: الناقد المعاصر في استلهامه للتراث النقدي ومبررات مواقفه، ثالثا: الأداء الخيالي للصورة الشعرية في النص وتواشجها مع الشعرية في الإبداع المعاصر، رابعا: من مكاشفات الغموض في النص الإبداعي قديما إلى شعرية الغموض في النص المعاصر، خامسا: ما التناص وتنظيراته الغربية المعاصرة إلا مباحث ضمن السرقات الأدبية من تضمين واحتذاء، احتفى برصدها التراث النقدي العربي وريادته لمختلف القضايا النقدية، محققا بها سبقا معرفيا واستشرافا تقويميا للأدب.

الكلمات المفتاحية:

استلهام التراث، تلقي النقد، تجليات النقد القديم والتنظير المعاصر، من أجل قراءة عربية معاصرة، المنهج، الصورة الشعرية، الغموض، التناص في التراث.

Summary

Contemporary Arab critics receive ancient Arabic literary criticismWithin the readings literary criticism of Criticism, And they consider literary criticism as a creative text,Where they employ the available literary criticism, And they trace out the problems that emerged from them.

First: The applied approach and its developments, Second: The contemporary critic in his inspiration for the ancient literary criticism and the justifications for his positions, Third: The imaginary performance of the poetic image in the text and its images with poetry in contemporary creativity, Fourth: From the literary obscurity of the old text, to the poetic obscurity of the contemporary text,Fifth:Intersexualityis part of an ancient theory of literary theft.

Résumé

Les critiques arabes contemporaines reçoivent la critique littéraire arabe antique dans les lectures critique littéraire de la critique, et ils considèrent la critique littéraire comme un texte créateur, où ils emploient la critique littéraire disponible, et ils retracent les problèmes qui ont l'émergé.

Premièrement: l'approche appliquée et ses développements, Deuxièmement: le critique contemporain dans son inspiration pour les critiques littéraires anciennes et les justifications de ses positions,Troisièmement: la performance imaginaire de l'image poétique dans le texte et ses images avec la poésie dans la créativité contemporaine,Quatrièmement: de l'obscurité littéraire de l'ancien texte, à l'obscurité poétique du texte contemporain,Cinquièmement: l'intertexualité fait partie d'une ancienne théorie du vol littéraire.

خالص الشكر

الحمد لله وحده والصلاة والسلام على من لا نبيّ بعده.

أحمده حمدا يليق بجلاله وعظيم سلطانه على فضله وكرمه وتوفيقه

فله الثناء الجميل، لا أحصي ثناء كما أثنى هو على نفسه

« اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ »

ثم لك أستاذي سعادة الدكتور زروقي عبد القادر خالص امتناني وتقديري

لما أسديته من توجيه وتصويب ومدى صبرك وسماحتك

فالله أسأل أن يجزيك عني خير الجزاء..آمين..

تحية تقدير واحترام إلى اللجنة العلمية التي شرفتني بقراءة هذا البحث.

إلى الجامعة التي أنتمي إليها خالص عرفاني

جامعة ابن خلدون - تيارت -

الإهـداء

أمي وأبي إليكما

أُهدي ثمرةَ جُهدِي

يا من يَروذَني وليدًا في حُضْنِهما والسعادةُ تغمرهُما حين اللقاءِ بهما

اللّهم ارزُقْني حَجًا أو عُمرةً معهما لتكتملَ سَعادتِي بهما ورضاهُما

وخالصُ وفائي لعائلتي جيلالي

إخوتي وأخواتي

وإلى روح شبابي

وقصةُ حبي

كاتبةُ رسالتي

جنّةُ حياتي

الزوجة الغالية وادي

وهدايا ربي عنوان سعادتي أميراتي

سهام مريم، أسماء نور الهدى، رميساء أم كلثوم

وأميري أحمد جلال الدين. فلك الحمد يا ربي

وإلى النخبة من تلاميذ وطلبة منذ 2005

وإلى الطاقم التربوي بثانوية عين طارق

أهدي إليكم جميعا عبق حروفي

مقدمة

يظهر جليا استلهام النقد المعاصر للتراث النقدي، والاغتراف من معينه، وحقوله المعرفية، وللكشف عن هذه السمات فلا بد من معرفة الدوافع الموضوعية والمعرفية؛ وأهم الإشكاليات التي تفرض نفسها فرضا في محاولة تتبع ومضات التراث النقدي العربي في النقد المعاصر وإفاداته منه.

فإذا ما اتجهنا صوب التراث النقدي بكل توجهاته واتجاهاته التاريخية والاجتماعية، وأبعاده النفسية، بغية محاورته من خلال رؤيته للإبداع، وفي المقابل وجود ترسانة نقدية معاصرة تساير الإبداع الأدبي وتنفذ إلى مكامنه جديدا كان أم قديما فإن مسألة مكاشفة التراث النقدي وإعادة قراءته، أو سبر أغوار رؤيته في كيفية تعامله مع النص الإبداعي في زمانه، نجد فيها نوعا من التجاوز والتحول الذي تبرره طبيعة الدراسة، بمعنى أن العملية النقدية تنحو نحو نص نقدي، مما يستدعي حذرا شديدا وترقبا لكل ما يبدر من إشارة، كي نخلص إلى استنطاق نص نقدي قد أثاره النص الإبداعي الذي صدر عن الشاعر أو المبدع أو مؤلف النص، وقد وضع هذا الأخير في حسبانه أنه مصدر إثارة وانفعال يتوقع مسبقا حسم نقاده وجديتهم في تعاملهم معه.

ومن خلال ما سبق فإن دراستنا تتمحور حول "قراءة لنقد النقد"؛ فإذا اعتبرنا أن أحد أوجه التلقي هي القراءة، فإن موضوع الدراسة ينطلق من إشكاليات وتوجهات مركبة بعضها من بعض.

وإذا كانت مهمة الناقد المعاصر هي قراءة ونقد النص الإبداعي المعاصر الذي يصدر عن الأديب أو الكاتب في آنيته ولحظة الفراغ من إنتاجه، فإننا نسمي هذه العملية بنقد النص الإبداعي؛ إلا أننا إذا افترضنا بأن هذا النص الذي يتم قراءته وتحليله، هو عبارة عن أحكام نقدية صادرة عن نص إبداعي بينهما وشائج زمانية وارتباطات بيئية وحدود معرفية تتصف بصفة المعاصرة، فإن الأمر يختلف إذ تصبح هذه العملية نقدا للمنجز النقدي.

فإذا ما اجتمع لدينا المنجز النقدي السابق المتمثل في التراث والرؤى والتوجهات النقدية والتنظيرية والإجرائية المعاصرة تجاه هذا المنجز، وحاولنا ربط السابق باللاحق، لمعرفة سمات تمظهر التراث النقدي في نقدنا المعاصر، فحينها يصبح مبرر هذا العمل النقدي هو قراءة نقدية للنص النقدي التراثي.

المتمثل في إحالة الفكر النقدي والأحكام النقدية الموجهة للإبداع والنص التراثي من معلقات ومساجلات ومقامات ورسائل وخطب، وغيرها من النصوص الإبداعية التي مثلت العصور الأدبية السابقة أحسن تمثيل بكل تفاصيلها وأبعادها البيئية والحضارية.

بالاتجاه صوب النص النقدي المنجز، ليتحول ويتموقع في صور الإبداع النقدي الأدبي، ومن ثم يمكن لنا الاصطلاح عن هذه القراءة بأنها تدخل ضمن التلقي، فهذا المصطلح أقرب لمثل هذه المعالجة المعقدة في تواشجها وتوالدها، لقراءة نواتجها بدل الاحتفاء بنص المبدع الأول.

كما أنها تعني نقد نقد النقد أو "تلقي نقد النقد réception Méta critique "

فإذا كان من مميزات النقد الأدبي المعاصر يشهد تعدد مشاربه وتنوع مقارباته فلا بد من أن يبقى القاسم المشترك هو العمل الإبداعي أو النص الأدبي، بيد أن النص ذاته الذي هو قيد الإجراء، نص نقدي فليس بالضرورة النقدية أن نعتبر ونحصر الإبداع الأدبي، فقط فيما يصدر عن الشاعر أو الكاتب أو القاص والروائي بأنه نصا إبداعيا، فكذلك النظرة المحايثة والمعاصرة تجعل من المتلقي مبدعا ومنتجا لمعاني النص، مكتشفا لرمزيته ومؤولا ومفسرا لألغاز النصوص وما أخفته من نبوءات، بل أبعد من ذلك الشاعر يمارس النقد في قصيدته ملمحا ومصرحا قديما وحديثا، وإلا فكيف نعتبر قصائد أبو نواس في عصره لما ثار ورفض المقدمة الطللية، وأصبح يوجه ويواجه شعراء عصره نحو التجديد على المستويين الفني والشكلي، المبنى والمعنى معا، وصدمهم بالحجة الدامغة، حين عاتبهم بالتساؤل المفحم ما النفع الذي جلبته لكم الأطلال؟ حتى تستحق كل هذا النحيب من البكاء والشعر.

كما أن البحث يحاول رسم تفاعل إجابات لعدة إشكاليات لمعرفة قابلية احتواء وتجانس النظرات النقدية التراثية والنظريات المنهجية المعاصرة للنقد، كي نستكشف وثوقية الصلة من عدمها في الاتجاهات النقدية المعاصرة، باعتبار أن التطور لا يناقض بعضه بعضا ولا يتنكر لأصله الذي انبثق منه، وإلا فإنها تعتبر أحكاما غير مؤسسة.

فإذا اعتبرنا أن النقد الأدبي القديم يمثل تاريخ حركة الفكر النقدي عند العرب بداية من العصر الجاهلي وما عرفه من إبداع شعري كالمعلقات وقصائد الفخر والحماسة والمدح والغزل؛ فإنها نابعة عن إنسان معتز ببيئته وبنخوته وفحولته، شديد الصلة بأصله وانتمائه، حريص كل

الحرص في الذود عن مكانته والمحافظة على بريق لغته وسجيته وبلاغته حتى نعت الشعر حينها بأنه ديوان العرب بلا منازع.

إلا أن التبلور الحقيقي للنقد ظهرت بوادره في القرن الثاني للهجرة مواكبة بداية جمع ووضع قواعد اللغة العربية في تواصلية مستمرة من النضج والابتكار إلى القرن الثامن للهجرة.

وفي المقابل إذا حاولنا استقراء الفكر الغربي وبحثنا في أسباب تقدمه وازدهاره، علنا نجد في طيات هذا الاستقراء ما يخدم حاجتنا للنهوض بتخوم تراثنا، وثقافتنا حتى نمتلك بدورنا مشعل الحضارة، وعقدنا المفقود، ولو في الساحة الأدبية، ومن ثم معالجة باقي قضايا الأمة تشخيصا وتنظيرا.

كما نجد هذا الفكر في عمومه يبني صرحه على أسس من الدراسات التراثية كنصوص الكتب القديمة والفلسفة اليونانية، والأدب الإغريقي، وقد يثور الناقد أحيانا على هذه الأسس محاولا إرساء قواعد أخرى بديلة وأصيلة، وحاصل هذا التفاعل والكشف عن الموروث الديني والفلسفي والأدبي أنه استطاع استنطاق النصوص برؤية جديدة يتماشى مع ما يتطلبه العصر، بمعنى أن الارتداد إلى الماضي يشكل قوة دفع نحو مستقبل أفضل.

فأهمية القراءة وتلقي النصوص النقدية التراثية كفيلة بتشكيل رؤى ونظريات ومناهج تحمل في طياتها عبق الماضي، من معين المعاني الذي لا ينضب، وأريج يتضوع شذاه ويتلألأ بريقه لإطالة الشعاع الذي يغوص في أغوار المعرفة الإنسانية، ويستكنه كوامن الأشياء وبواطن النفائس أمام إبصار وبصائر الحذاق المبدعين الذين يؤسسون لما لم يؤسس له انطلاقا من خصوصيتهم، وبيئتهم وحضارتهم صوب العالمية والتصدر نحو التأسيس لرؤيا إنسانية مصححة، ومحققة للحلم العربي المفقود، والريادة، باعتبار السبق الحضاري، وما عرفته من رقي وتمدن أيام العصر العباسي والأندلسي.

فالعالم الغربي اليوم وتطوره المشهود لم يكتف بتشرب تراثنا الفكري والمعرفي بل امتد طمعه لمآ حقق الأهم الذي لم نلتفت له، إلى الخام المادي والثروة الباطنية، ولا شك أن سبب هذا التطلع هو استكناه الفكر الباطني المعرفي الذي توصل إليه العرب في أوج حضارتهم، ومن ثم أما آن الأوان إلى قراءة جادة نبررها على الأقل أنّ أصل التنظير الغربي هو عربي بحت.

فلما اندس المستشرقون من بين أظهرنا لم يمكثو مكتوفي الأيدي، بل ترجموا ما عجزنا نحن عن قراءته بالعربية، وخير مثال على سبيل الذكر لا الحصر: "كتاب تاريخ الأدب العربي" لـ "بروكلمان" فهو يتشكل من أجزاء، حيث لم يترك شاردة، ولا واردة عن الأدب العربي إلا وتقصاها في دراسته.

فالتوجه المؤسس لهذا البحث الموسوم بـ "تلقي النقاد المعاصرين للتراث النقدي العربي ـ قراءة في الإشكال والمنهج ـ بغية معرفة تلك العلائق والقرائن التي تمظهرت في التراث النقدي لتستويّ اليوم في شكل مناهج، ونظريات نقدية بأدوات إجرائية فعالة، عملية وعلمية غاية في الضبط والدقة.

كما أن القراءة أداة إجرائية من دونها لا يمكن في حال من الأحوال فهم النص والوصول إلى إنتاج معرفة.

فالبحث يحاول الإجابة على مجموعة من الإشكاليات التي تمظهرت من خلال عنوانه وما يتضمنه من مصطلحات في حقول النقد، فهل استطاع النقاد العرب التوصل إلى ملامح نظرية نقدية تمثل خصائص أدبهم صورة ودلالة، شكلا ومضمونا، وظيفة وهدفا؟ وإلى أي مدى استطاع النقد المعاصر تحقيق تطور نوعي في التعامل مع موروثنا النقدي؟

كيف تلقينا الثقافة الغربية الحديثة والمعاصرة الوافدة في مجال الأدب، فهل هي غربية متأصلة أم أنها عربية متحولة؟

فما أبعاد القراءة المعاصرة للتراث النقدي من حيث التنظير المنهجي؟

وهل حقق النقد العربي المعاصر الخصوصية العربية مثلما تحققت في التراث النقدي؟

فهذه الإشكاليات وأخرى سيكشف عنها البحث، مما تستوجبه مثل هذه القراءة، بالاستناد إلى كتب داعمة للبحث وموجهة له منها: بعض المصادر التراثية للنقاد العرب المتمثلة في: الطبقات للجمحي، عيار الشعر لابن طباطبا؛ أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني؛ العمدة لابن رشيق، الوساطة لعبد العزيز الجرجاني؛ منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني...وغيرها من المؤلفات النقدية في التراث؛ أما عن المراجع المعاصرة نذكر منها: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي؛ والمدخل إلى مناهج النقد المعاصر لـ بسام قطوس؛ التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم لـ محمود درابسة؛

ملامح النقد العربي في القديم لـ عبد الرحمان عبد الحميد؛ الخطيئة والتكفير لـ عبد الله الغذامي؛ مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي؛ وقراءة التراث النقدي؛ وغواية التراث؛ والصورة الفنية لـ جابر عصفور؛ الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع؛ زمن الشعر...لـ أدونيس، نظرية النص الأدبي لـ عبد المالك مرتاض؛ الغموض في الشعر العربي لـ إبراهيم رمادي، نقد النقد، النمجز العربي في النقد القديم لـ مونسي الحبيب.

وغيرها من المؤلفات والمراجع التي تسعف هذه الدراسة في تحقيق بؤرة البحث في تلقي النقاد المعاصرين للتراث النقدي، قراءة ومنهجا.

أما عن منهج الدراسة المتبع فإنه من الصعوبة بما كان أن يتحقق سبرا وتفصيلا لكوامن البحث وتمظهراته المتعددة الأوجه والأشكال في أن نكتفي بمنهج دراسي أحادي.

فقد استدعى البحث بجانبيه النظري والتطبيقي مجموعة من المناهج المتداخلة في بناء البحث بأدواتها الإجرائية من منهج مقارن وتاريخي إلى مقاربة وصفية في تحليل الخطاب النقدي، من سيميائية، وبنيوية، وأسلوبية، وتفكيكية وما استجد من نظريات القراءة في تلقي جماليات النص الإبداعي والنقدي.

قصد بحث ممكنات القراءة للتراث النقدي وطرق أبوابه المنغلقة بيد أنها غير موصدة من خلال تتبع تجدد دلالاته الموحية في احتفاظها بطاقات إبداعية لزالت مضيئة بشحناتها النورانية وبريقها المتنوع على مساحات الإبداع الأدبي، التي لا يستهلكها التحليل ولا تستنفذها القراءة.

وبذلك سيظل الخطاب النقدي مفتوحا على تعدد القراءات لمعرفة ظلال المستجدات للنظريات النقدية المعاصرة للبرهنة عن أصول وأساسيات وآليات النقد المعاصر الذي انبثق في بنائيته من رؤى نقدية قديمة قدم الإبداع الإنساني، ممثلة بذلك الأصل وقاعدة النقد.

فإذا كانت قراءة النص النقدي الذي استوجبه النص الإبداعي المتعالي بسليقته محل القراءة والنقد، بترجمة إشاراته وإيماءاته، وكشف غوامض رمزيته، في التعرف إلى قدرته التأويلية لتشكيل عالم النص، ونسج رؤية بواسطة اللغة والفهم، اللذان هما متابعة لحركته وتعبيره إلى ما يعبر عنه بغية ملامسة مقصديته لبلوغ غاية الفهم والتذوق لشعريته التصويرية والأدبية المنتجة لدلالاته فهي قراءة توجيهية للإبداع النقدي بالدرجة الأولى، أما عن النماذج النقدية المعاصرة التي هي حيز

القراءة في البحث، اعتمدنا الناقد جابر عصفور، وأدونيس، وعبد الله الغذامي، وعبد المالك مرتاض. الذين أفادوا من التراث واغترفوا منه وكشفوا عن مواقفهم من خلال دراستهم لبعض فصوله وفصوصه الإبداعية والنقدية، بالإضافة إلى أصوات نقدية جديدة من خلال المراجع المعتمدة.

أما خطة البحث ومنهجيته فقد تشكلت من مقدمة وخمسة فصول، فخاتمة متضمنة لنتائج البحث، وقد احتوت **المقدمة** على ملمح تمهيدي لموضوع البحث وتحديد طبيعة الدراسة والآليات المنهجية المسعفة لها، وبغية ملامسة البعد التأصيلي للبحث تم تضمين المقدمة مجموعة من العناوين للمصادر والمراجع المحال إليها في فصوص البحث، مع إبراز أهم الدوافع الموضوعية والذاتية التي تبرر أسباب اختيار الموضوع والاشتغال بالإجابة عن أهم الإشكاليات التي يطرحها البحث وتفرضها طبيعة الدراسة، كما حاولنا إيضاح وتحديد النماذج النقدية المعاصرة وتبيان مدى تأثرها بالتراث النقدي وتجلياته فيها، ثم ذكر أهم العقبات والصعوبات التي اعترضت مسار البحث وربما تأثر لها بشكل ما.

وقد تمحور **الفصل الأول** حول: **الخطاب النقدي العربي المعاصر ومناهجه.**

بالإشارة إلى أهم المناهج النقدية السياقية والنسقية وكيفية تمظهرها في النقد القديم وأهم سماتها المعتمدة في التراث النقدي، بمعنى هل هناك حضور منهجي عند نقادنا القدامى من خلال قراءتهم للنص الإبداعي، على غرار ما عرفه النقد الحديث والمعاصر من مناهج ونظريات نقدية توجه العملية النقدية في تلقي النص الإبداعي وتمدها بالآليات الضرورية لسبر أغوار النص وكشف معانيه من جهة، ومدى التشابه أو التطابق بين الإشكاليات التي طرحها التراث النقدي وعمل على معالجتها، كما نجدها ماثلة في النقد الغربي المعاصر من جهة أخرى.

أما **الفصل الثاني:** فقد تمحور حول **الناقد العربي المعاصر وقراءته للتراث**، وذلك من خلال تسليط الضوء على نماذج نقدية معاصرة وتبيان كيفية قراءتها للتراث واغترافها منه وهل ثارت عليه ورفضته أم انسجمت معه واحتفت به وأعلت من شأنه وأقرت بمكانته وإسهاماته وما يحتفظ به من كنوز معرفية ما تزال بحاجة إلى اكتشاف وقراءة جادة تنهض به، بالإشارة إلى العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي في التراث النقدي، ثم عن تجربة القراءة للناقد "أدونيس" وموقفه من التراث، ثم قراءة "جابر عصفور" للتراث النقدي ودوافع تلك القراءة، وكذا دراسته لإسهامات كبار النقاد

في تراثنا النقدي تبيانا لمكانتهم ومدى تأسيسهم للدرس النقدي وقد اقتصر البحث على التنويه بجهود الناقد الفذ "حازم القرطاجني" لمؤلفه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وإسهاماته النقدية في تحديده لماهية الشعر، والمحاكاة، والتخييل.

أما عن **الفصل الثالث** فقد تمحور حول **التنظير النقدي للصورة الشعرية قديما وحديثا.**

بالتعرف إلى كيفية بناء الصورة التخييلية في التراث الشعري وأهم سماتها، وكذا ضوابط الصورة وحدودها التخييلية في النقد القديم، ومدى شعرية التراث في ظل الشعرية المعاصرة، وتتبع ملامح الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني ومدى تقاربها ومفهوم الشعرية المعاصرة، وكذا التحولات الفنية في القصيدة العربية.

أما عن **الفصل الرابع** الموسوم بـ: **إشكالية الغموض ومنهج معالجته في التراث النقدي.**

فقد تناول البحث ظاهرة الغموض وإشكالياته ومنهج معالجته في التراث النقدي، وأهم المواقف النقدية عند النقاد القدامى ومن نماذجها: موقف الآمدي من الغموض، وموقف القاضي الجرجاني، وكذا موقف عبد القاهر الجرجاني، ثم عن إشكاليات الغموض في النقد المعاصر وجماليته، وأثر توظيف الرمز والأسطورة في غموض الشعر المعاصر، ومدى تناصية رمزيته مع التراث.

أما عن **الفصل الخامس**: الموسوم بـ: **جدلية التناص بين التأصيل التراثي والتنظير المعاصر**، من خلال تحديد ما يقابله في تراثنا النقدي، وأهم المفاهيم التراثية للسرقات الأدبية كالتضمين والانتحال في الشعر العربي، ثم عن التناص في النقد الغربي المعاصر، والحدود الفاصلة بين التناص والسرقات الأدبية، وسمات التناص في الشعر العربي المعاصر، عند عبد الله الغذامي، ومدى تأثره بالنقد الغربي المعاصر وتبنيه لقضية التناص، ثم تبيان رؤية الناقد "عبد المالك مرتاض" للتناص بأنه منبثق من التراث العربي، ومدى تطابق السرقات الأدبية في التراث النقدي والتناص في النقد الغربي المعاصر.

وأخيرا **الخاتمة:** تضمنت أهم الخلاصات والاستنتاجات المتوصل إليها من خلال البحث فكانت عبارة عن إجابات لأهم إشكاليات البحث، كما تضمنت بوادر بحثية متجددة في الطرح لمستقبل التراث وبحث علاقته مع النقد المعاصر باعتبار أن نتائج بحث سابق هي مقدمات لبحث لاحق.

وبهذا فقد عمدت إلى محاولة الاستفادة من الدرس النقدي والعمل على معرفة جهود القدامى وما أرسوه من تراث نقدي بالغ الأهمية، ومحاولة اكتساب المعرفة بحيثيات النقد المعاصر، وما هذا البحث إلا محاولة مبتدئ فلا يخلو من القصور والتقصير، فأرجو المعذرة، وأسأل الله التوفيق

"ولله الحمد والشكر وتمام المنّة خير مرتجى بكريم عفوه وإحسانه فيما وهب لي من توفيق وعافية ونعم لا تعد ولا تحصى ما علمت منها وما لم أعلم بإذنه تعالى". والصلاة والسلام على رسولنا محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم وعلى آله وصحبه أجمعين.

كما لا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى فضيلة الأستاذ سعادة الدكتور الباحث: عبد القادر زروقي، المشرف على هذا البحث الذي أغدق علي بالتوجيه القويم والنصح العميم، وبث روح العزيمة والإرادة لما حسَّه فيَّ من ضعف ونقص، ومدى رحابة صدره لاعتذاراتي عن تقصيري وتوجساتي التي ما فتئ أن حوّلها إلى تفاؤل وأمل، فأنعم به الأستاذ والأخ الحاني بصبره الجميل وعلمه النافع القويم...

وتحية شكر ووقار إلى سعادة الدكتور الأستاذ الباحث: أحمد بوزيان فنعم الأستاذ الأخ الأكرم، الذي نفعني بالتوجيه والمحبة الأخوية لمّا تولى الإشراف على رسالتي للماجستير...والشكر موصولا إلى اللجنة العلمية للمناقشة على مدى تحملهم عناء قراءة هذه المحاولة، وإلى المؤسسة التي أنتمي إليها جامعة ابن خلدون بتيارت: إدارة وأساتذة وطلبة.

"شكرا لكم جميعا"

*****وبالله التوفيق*****

جيلالي نور الدين

حد الشكالة في 2016/05/20

سلطان

سلطان

سلطان

سلطان

سلطان

الفصل الأول

الخطاب النقدي العربي المعاصر ومناهجه .

1 ـ تجليات المناهج السياقية في التراث النقدي.

2 ـ تمظهرات المناهج النسقية في النقد العربي المعاصر.

3 ـ تجليات مفهوم التلقي في النقد المعاصر.

تجليات المناهج السياقية في التراث النقدي:

إن التصور النقدي المعاصر في مقاربته للتراث النقدي الزاخر، لم يرتسم دفعة واحدة أو يظهر اعتباطا، ولكنه هو الآخر مر بمراحل بنائية، وتصورات فلسفية تأملية في إنتاج مراحله التي نضجت، وتشكلت في العصر الحديث والمعاصر على شكل نظريات ومناهج يشد بعضها برقاب بعض، تحمل في طياتها إرهاصات المراحل الأولى لنشأة النقد ومسيرته مع النتاج الأدبي.

فالنقد المعاصر هو نتيجة حتمية انبثق جراء النضج المعرفي والنهضة الفكرية التي أحدثت ذلك التحول التاريخي في شتى ميادين الحياة، مشكلة بذلك فصول وحلق متصل بعضها ببعض، حيث أخذ هذا التحول بعدا فكريا تأمليا ملهما للوعي، وآخر مادي تكويني وتشكيلي في صور مخترعات لمختلف الآلات الدفاعية والتنقلية والإنتاجية.

وقد تبلور النقد المعاصر وتطور أكثر بظهور المدارس والجامعات الأكاديمية التي كان لها الدور الفعال في ظهور هذه المرحلة من الدراسات مما مكن النقد المعاصر من الكشف عن المراحل التي سبقته وبالتالي التأسيس للأصول التي انحدر منها، والإرهاصات التي أفرزته، ملتمسا منها طبيعته شكلا ومضمونا، وكذا نظرياته ومناهجه المستنتجة منها على اختلاف مشاربها ومنابتها.

كما أن الإبداع الأدبي والعمل النقدي شيئان متلازمان لا يمكن تصور وجود أحدهما واستمراره في غياب الآخر، فكأن احدهما يمثل بالنسبة للآخر وحدة قياس أو عيار لا تتشكل جماليته وتكوينيته ولبنته الأساسية إلا في قالب، ووعاء الثاني فإذا ما حاولنا استقراء كل عصر أدبي على حدى لاكتشاف المشترك بينهما، فإننا حتما سنجد بأن هناك مذهبان في الشعر باعتباره إبداع ونتاج كيان حضاري ينشطر إلى مذهب المحافظين الذين يعنون بالتراث القديم في الموضوع والأسلوب، ومذهب المجددين الذين يحاولون أن يجددوا في كل شيء حتى يتفقوا مع ذوق العصر وروحه المتوثبة، وحتى يهيؤا للشعر تطورا في موضوعاته وأساليبه.

فإذا كنا نلاحظ دائما في النقد الحديث أنه يقوم على مذهبين ينتهجهما فالأول : يهدف إلى المحافظة على الأصول الموروثة والمذهب الثاني يتجه نحو التجديد بالثورة على القديم ورفضه له ومحاولة فرض أصول جديدة متغيرة في كل حين لتساير عصرها المتطور، وفي المقابل نكتشف أن اليونان قد سبق إلى استشعار المذهبين معا وطبقهما في شعرهما ونقدهما منذ القرن الخامس قبل

الميلاد، فكان منهم من يحافظ ويدعوا إلى المحافظة على التراث القديم، ومنهم من يتحرر من هذا التراث ويدعو إلى الخروج عليه تمشيا مع روح العصر ومقتضياته"[1]، ففي كل عصر تنشط موجة ثقافية تدعو إلى التجديد فتحدث صراعا بينها وبين دعاة المحافظة على القديم الموروث والمألوف المعتاد.

وهذا ما لمسناه فعلا عن مميزات كل عصر من العصور الأدبية، ففي العصر العباسي قاد "أبو نواس" حملة مضنية على المقدمة الطللية، ومارس في إبداعه الشعري نقدا حلل فيه ما أصاب الشعر من تحجر وضعف وهو يوجه دعوة صريحة إلى التجديد وهجر المعاني المبتذلة والموضوعات القديمة التي لا يكاد يخرج عنها معظم شعر الفترة السابقة، وفي هذا الصدد يقول "طه حسين" في حق أبي نواس: "على أن من الحق علينا أن نعرف لأبي نواس شيئا غير هذا الفسق والإغراق في المجون، وهو أنه كان يريد أن يتخذ ويتخذ الناس معه في الشعر مذهبا جديدا هو التوفيق بين الشعر والحياة الحاضرة بحيث يكون الشعر مرآة صافية تتمثل فيها الحياة ومعنى ذلك العدول عن طريق القدماء، وما لقوا من ضروب العيش، فإذا تغيرت ضروب العيش وجب أن يتغير الشعر الذي يتغنى بها، فليس يليق بساكن بغداد المستمتع بالحضارة ولذاتها أن يصف الخيام والأطلال وإنما يجب عليه أن يصف القصور ويتغنى بالخمر والقيان، فإذا فعل غير ذلك فهو كاذب"[2].

ولم يكن يدعوا إلى تجنب أساليب القدماء في وصف الأطلال والبكاء عليها وحدها وإنما كان يدعوا إلى تجنب سنة القدماء في المعاني والألفاظ جميعا...

فهو يطالب الشعراء بأن يكونوا صادقين غير منافقين مع أنفسهم، فاذا نبذوا القديم واجتنبوه في واقع الأمر فمن الحق عليهم ألا يخفوا هذا"[3]، ويقول أبو نواس في هذا الصدد:

---

1 ـ ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط8، 1993، ص12.

2 ـ ينظر: طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، ج2، ص45.

3 ـ ينظر: طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، ج2، ص46.

ما لي بدارٍ خَلتْ من أَهلِها شُغُلُ ولا شجاني

ولا رسوم، ولا للأهل عنها وللجيران

أولا قطعتُ علىَ حرفٍ مذكَّرَة في مرفقيْها إذا استعرضتَها فتلُ.

بيداءَ مقفرةٍ ولا سري بي، فأحكيه هاء،

ولا شددتُ بها من خيمة طُنُبا جُاري بها الضب والحرباء

لا أنعت الروض إلا ما رأيت به قصرا منيفا، عليه النخل

نخل إذا جليت إيّان فلم تزل بِمدود الليل ترضعه لاحت بأعناقها أعذاقها النخل

إن جئت زائرها غبّ اغتماك حتى تمكن في أوصاله العسل

من بلبل غردٍ ناداك من غصن، يرجع ألحنة في صوتها هدل.

هذا فصفه، وقل في وصفه سددا يبكي لبلبلة

مدت لواصفه في عمره الطول[1].

فقد اعتمد أسلوب النقد ممارسة إبداعية مضمنًا في شعره ينحو نحو التغيير والتجديد ويرفض الرتابة وتكريس القديم مضمونًا وموضوعا من خلال قوله: "هذا فصفه وقل في وصفه سددا" أي مثل هذا الموضوع جدير بالوصف والتغني به في الشعر، خير من السير على نهج القدامى وإثارة الموضوعات القديمة نفسها كالوقوف على الأطلال وبكائها شعرا، التي لم يعد لها وجود بعدما استقر أمر العرب وحياة التحضر والمدن في العصر العباسي.

إلى عصر الموسوعات والمعاجم الذي اصطلح عليه بعصر الانحطاط والضعف في العهدين العثماني والمملوكي وظهور شعر الترسل والتكلف والزخرفة اللفظية التي مني بها الشعر على حساب جودة المعاني وجلالها فواجه النقاد هذه المثالب باتجاه إصلاحي.

وجرى الشعر في طريقين شقتهما الذائقة الاجتماعية هما الإباحية والزهد، فكان تقليدا واقتباسا مع زيادة في الزخرفة لأنها أصبحت كل شيء في الكتابة والشعر، فالشاعر الشاعر من

1 - أبو نواس الحسن بن هانئ، الديوان، تح: بدر الدين حاضري ومحمد حمامي، دار الشروق العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص179، 180.

تفوق على غيره في تكديس المحسنات، وترتيب الأسجاع ورصف التوريات، والإكثار من الجناسات لما لها من دور مهم على مسرح الشعر في ذلك العهد لتلهي القرائح وتضييع الوقت فيما لا يفيد"[1]، وما ساد في عصر الضعف بسبب تهميش الشعراء من طرف المماليك الأعاجم، فأدى بهم إلى الانصراف إلى مهنٍ أخرى.

كما تتسم الصيرورة النقدية بوصفها فعالية إبداعية تقويمية تنهض بالإبداع الذي يصدر عن المبدع في شتى أشكاله الفنية والنوعية ومضامينه الموضوعاتيه التي تهدف إلى اكتناه عالم الإبداع الأدبي باعتباره خطابا مثيرا، يستدعي تحليلا ورؤية لمستوياته التعبيرية وبنائيته النصية من أسلوبية وتركيبية ودلالية بالاستناد إلى ثلاث أسس جوهرية.

أولا: حصر الإشكالية، من خلال تحديد الإشكال أحاديا كان أو متعددا فالإشكال يعبر عن الرؤى والهواجس والقضايا الموضوعاتية المحفزة للإبداع.

إذ هو في نهاية المطاف سوى ترجمة لهاته المخيلة الإبداعية وفكا لشفرات هذه الهواجس سواء بلغة موحية أو رمزية مفرطة في الغموض أو إشارات بسيطة تشكل خطابا يمثل صلب الموضوع. فاكتشاف هاته الإشكاليات أمر مهم لدى الناقد لأنها تمثل حدود النص المشكل لنواته الأولى.

وكثير ما يعمل المبدع على إخفائها بتخوم ثقافته ورمزية لغته باعتبارها جوهر النص ولغزه وما النص إلا إيحاء يطول أو يقصر بهذا اللغز.

ثانيا: المنهج المتبع لتحقيق أهدافه الفنية والغائية وتحديد مؤشرات الخطاب.

ثالثا: الرؤية النقدية التي تحدد التوجه القرائي لسبر أغوار النص وكشف مكامنه وجواهره إذ تمثل الرؤية النقدية ناتج الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي بنية النص ودلالاته ووظائفه اللغوية"[2]، في إبراز حيثيات معانيه وإنتاج دلالاته واستنطاق بؤر صمته.

التنظير المنهجي للنقد السياقي:

لا ريب في أن العلوم الإنسانية قد قدمت لنا أدوات منهجية مهمة وحديثة لسبر أعماق النص الأدبي والكشف عن مداخله شكلا ومضمونا مع الإشارة القوية لملابسات وحيثيات إخراج النص

---

[1] ـ ينظر: طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، ج2، ص46.

[2] ـ ينظر: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص5.

الإبداعي إلى الواقع المشاهد وما ينتجه من معاني ترتسم في الأفق بعد أن تتضمن لها إشارات دالة عليه تستقر واضحة جراء القراءة والتأويل على اختلاف مستوياتها وآلياتها، ولعل هذه النتائج التي ندرسها تقدم بصورة واضحة التطور النقدي ومناهجه تبعا لتطور العلوم الإنسانية، وهي تشكل في مجملها تطورا للذوق الجمالي والمعرفة النقدية.

كما أن الناقد لا يكون دائما مصدرا للحكم فقد يضع إشارات تساعد على الفهم وينتج المعاني التي أخفاها النص، أو يكشف عنها ويؤول مدلولاتها ويحور دلالاتها في عملية محاورة النص المنفتح على القراءة في بحث مسوغات جمالياته، وفك رمزيته التي لا تغادره في الغالب، وبذلك يصير النقد في سيره مع النص سواء بسواء نحو إبداع النص الموازي، بمعنى مصاحبة المعاني النقدية للمعاني النصية ومن ثم يحصل التساوي بين الإبداعين، النص ونصه النقدي وقد لا ترقى القراءة النقدية في ارتقاء متعاليات النص، فنجده متعدد القراءة ومتجدد في اختلاق معانيه[1]، بملء فجواته وإيجاد محذوفاته، وما البلاغة إلا بحث عن المحذوف من الكلام وما لم يذكر في النص ولكن دل عليه، وأوكلت المهمة إلى تأويل قارئه.

وقد يتفوق النص النقدي المنتج على النص الإبداعي المنسج، مما يتوقف عل الناقد وقدراته القرائية وثقافته في كشف معاني النص وإنتاجها، فالممارسات النقدية التراثية كانت في الغالب إجرائية وآنية وقليلا ما هي تنظيرية، فتلك العبارات المقتضبة التي كان يصدرها النقاد عند سماعهم النص أو أبيات من الشعر كانت توصيفا إجرائيا وتطبيقيا وتقويميا وتقييميا في نفس الوقت، إلا أنها لا تخلو من الانعكاسات الفكرية واللغوية والبلاغية التي كان يتمتع بها الناقد وما تشكل لديه من ثقافة وخبرة في تذوق الخطاب.

وفي المقابل قيام نظرة تشخيصية للنص المعالج، وصاحبه وبذلك نجد هاته العبارات النقدية ضمن اهتماماتها البعد النفسي والاجتماعي وكذا التاريخي والفني.

إلا أن الدراسات النقدية التي واكبت إبداع النهضة العربية الحديثة أرست أسس وقواعد هاته المناهج السياقية وحددتها وانفتحت أكثر نحو التأسيس للمصطلح النقدي، فإذا كان الناقد قديما يعنى بتحديد الغرض الشعري ويميز بين قصيدة الغزل وقصيدة المدح وتلك هجاء، وأخرى

---

1 - ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، دنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص12.

وصف أو فخر أو استعطاف، فإن العصر الحديث كان حافلا بالتأسيس للمناهج النقدية التي لم تخرج في معظمها عن الحيثيات النقدية، والمنطلقات التي اهتم بها التراث من حيث تمحيصه للنص الإبداعي، ومن بين تلك الموضوعات المشتركة قضية اللفظ والمعنى، والنظم، وأوجه البلاغة والفصاحة، والوحدتين الموضوعية والعضوية، والسرقات الأدبية، والصدق الفني... وغيرها من القضايا النقدية.

كما أن الحكم والقول بغياب ما يشبه المنهج النقدي، أو نظرية نقدية على غرار ما هو معروف في نقد العصر الحديث والمعاصر، ليس على إطلاقه فمن التراث ما يبرر عكس هذه النظرة السلبية، وعلى سبيل المثال ــ لا الحصر ــ كتاب دلائل الإعجاز لـ عبد القاهر الجرجاني فهو علامة فارقة في نتاج الرجل وعصره، والأثر الأنفس من بين كتب ومصنفات البلاغة، فهو لم يضع أسس علم من علوم البلاغة، بل وضع مصطلحا علميا فنيا أدبيا قائما على نظرية متكاملة، لم يزد عليها العلماء من بعده إلا التبسيط والتنوير"[1]، وشرح مضامين نظريته.

كما نجد في تراثنا النقدي إشارات واضحة إلى ما عرف في العصر الحديث بالمناهج النقدية التي عرفت بالسياقية، بأنّ لها اعتبارها سواء عند المبدع أو الناقد، وإن كانت لا تحتفي بالنص بقدر احتفائها بالعوامل الخارجية التي تخص شخصية المبدع، ومحيطه أو بيئته وعصره، وربما تعددت هذه العوامل إلى أبعاد ثقافية وسياسية وتاريخية وغيرها، مما هو مساعد للمبدع في إخراج نصه.

فقد وجدت إشارات إلى أثر العوامل الداخلية والخارجية وتأثيرها في النفس، وبعثها للحاسة المبدعة فأوقفوا دواعي القول عليها إذا حضرت فهذا "أرطأة بن سهية" يسأل "عبد الملك بن مروان": "أتقول الشعر اليوم؟ فقال: والله ما أطرب ولا أغضب ولا أرغب، وإنما يجيء الشعر عند إحداهن" فكلها بواعث تتوزع في النفس المبدعة داخليا وخارجيا فتكون بواعث الإثارة جملة من التوترات النفسية تترجم نواتجها إبداعا يتناسب وشدة المثير، مدا وجزرا، بل وأبعد من ذلك نجد التناسب قائما بين الحالة النفسية والموضوع الإبداعي وذلك ما نلمحه جليا عند الشاعر "دعبل بن علي الخزاعي" في قوله: "من أراد المديح فبالرغبة، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء، ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء، فصاغ لكل غرض شعري صورة

[1] ـ ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص08.

وجدانية تعتمل به وتصب في قناته وتثريه"[1]، فهذا ما يوحي بوجود معرفة بالدوافع النفسية وأثرها على الشاعر.

المنهج النفسي في تراثنا النقدي:

إذا كان العصر الحديث حافلا بظهور المناهج النقدية نتيجة للتطور المعرفي واستقلالية العلوم عن بعضها البعض، ونتيجة للدراسة العلمية المنهجة، فقد كان للنقد نصيب من هذه الاستفادة.

وبالتالي استقى علماء النفس أهم الآليات وصياغة النظريات التي ينبني عليها هذا العلم، وفلسفته، بيد أن التراث العربي القديم، ورّث العصر الحديث أنفس الومضات والعبارات التي تدل معانيها على وجود اهتمام بالجانب النفسي، سواء تجاه المبدع أو المتلقي أو ما انفرد به النص.

فقد حفلت كتب الأدب القديمة بإشارات وأخبار تنحو منحى نفسيا في توكيدها على دواعي الإبداع من جهة بواعثه الكامنة في أغوار النفس، وعلى المهيئات الواعية المصاحبة لعملية الإبداع قصد الإجادة والصناعة وعلى كيفيات استدراج المتلقي وتهيئته نفسيا لتقبل الصنيع الأدبي، والانفعال له والتأثر به، وتخطت الإشارات حقل الشعر إلى النثر والخطابة.

إلا أنها جاءت في سياقات عامة ولم تنتظم في خيط واحد يسمح لنا بوصفها مجتمعة على أنها منهجا نفسيا يشكل منبع عملية الخلق من جهة، والاستعدادات المحفزة عليها وكذا تأثيرها في الجمهور من جهة أخرى[2].

ومن النقاد المعاصرين الذين اهتموا بدراسة التراث، وبحث مادته الأولية وخاماته قصد التأكيد على أن التراث النقدي يمثل الجذور التأصيلية للنقد الحديث والمعاصر وأنه يمثل أولى اللبنات التي تم إرساؤها، نجد الأستاذ الدكتور "الحبيب مونسي" من الذين أنفقوا جهدهم في تتبع ذلك المعين النقدي التراثي السليقي التأسيسي في إبراز الأمثلة التراثية الواضحة على وجود مرايا وأضواء ساطعة، في كل اتجاه وعن كل اتجاه نقدي حديث أو معاصر بأنّ له ما يبرره وسابق عليه

[1] ـ ينظر: الحبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، منشورات دار الأديب، (د.ط)، 2007، ص 104.

[2] ـ ينظر: الحبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، ص 104.

في التراث النقدي، ومحاولة منه منهجة تلك الإشارات التي كشف عنها الشعراء ابتداء في تناصحهم ووصاياهم للمبتدئين منهم، كاشفين عن خبرتهم التي حفلت بها مؤلفاتهم.

فأبو هلال العسكري في كتاب "الصناعتين" يخاطب المبدع شارحا جملة من "المهيئات" تسهل عليه إدراك بغيته في فن الصناعة، "واعمله ما دمت في شباب نشاطك فإذا فشلك الفتور وتخونك الملال فامسك فإن الكثير من الملال قليل، والنفيس مع الضجر خسيس والخواطر كالينابيع يسقى منها شيء بعد شيء فتجد حاجة من الري وتنال إربك مع المنفعة، فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها وقل عندك غناؤها"[1].

فهذه النشاطات النفسية في تفاعلها مع الفكرة يخشى عليها التلف والمعاودة، ويرضى لها التهيؤ عند صفاء الحاسة وقابليتها للأخذ والعطاء، وذلك ما يفسر عملية الإبداع على أنها صناعة عند أبي هلال العسكري"[2].

تؤدي فيها الأحوال النفسية شطرا كبيرا إلى جانب حضور الموضوع، ومثيراته ودوافعه إلى جانب اللغة الإبداعية التي تمثل وعاءه ومادته، فلقد كانت هناك إشارات واضحة ولطائف تراثية مؤكدة على قيام العوامل النفسية بشكل أساسي بعملية الإبداع.

وقد أدرك أفلاطون أثر الشعر في إثارة العواطف الإنسانية، وما يمكن أن تخلفه من ضرر على الناشئة فما كان منه إلا أن استبعد أهل الشعر من جمهوريته، أما أرسطو فقد وسع من إطار البحث في نفسية المؤلف أو المبدع حين تحدث عن أثر التطهير catharsis وكيف يثير فيهم عاطفتي الخوف والشفقة التي تنتاب المتلقي وانفعالاته.

فلم يخلُ التراث النقدي العربي من بعض النظرات الحاذقة التي تدل على الخبرة العميقة بالنفس الإنسانية ومدى تأثرها بالشعر وهي نظرات أنتجتها الملاحظة الدقيقة والخبرة العلمية.

ولعل "القاضي الجرجاني" (366 هـ) في تحليله الملكة الشعرية وإرجاعها إلى مجموعة من العوامل كالطبع والرؤية والذكاء، واحدا ممن أدركوا أهمية البعد النفسي في الإبداع، يقول: "وقد كان القوم يختلفون، فيرق شعر أحدهم ويصعب شعر الأخر، ويسهل لفظ أحدهم ويوعر منطق

---

1 - ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، القاهرة، 1971، ص139.

2 - ينظر: حبيب موسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، ص106.

غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة"[1].

ولعل من أهم النقاد الذين أدركوا أهمية الجوانب النفسية في الخلق والإبداع نجد "عبد القاهر الجرجاني" (451 هـ) بنظراته النفسية النفيسة حول أثر الشعر في النفس من جهة المتلقي وكيفية تلقيه في غير ما موضع من كتاباته "أسرار البلاغة " و"دلائل الإعجاز" مطورا نظريته في الطبع ومفتقا عددا من الملاحظات النفسية كالتصنع والغموض في الشعر، وفرح المتلقي أو القارئ بالعثور على معنى النص وما تحصل اللذة به بعد فك الشفرة[2]، والتوصل إلى فهم النص ومعرفة مقصديته بعد تأويله واكتمال تذوقه.

وهذا ما ألفينا اهتمام النقد المعاصر ونظرياته به، وقد سبقت الإشارة إليه في نقدنا القديم.

ومن الوشائج التي أقرها "الجرجاني" في ربطه بين مزية النص ولطفه وما يتسم به من غموض خفي وبعد عن المباشرة، فكأنه نظر إلى النص من جهة المضمون وموضوعه وإلى جهة ألفاظه من حيث اللطف وسلاسة التوظيف مما يجعله متمنعا عن الانكشاف لكل قارئ في قوله "من المركوز في الطبع، أن الشيء الذي نيل بعد الطلب له أو الاشتياق له ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى فكان موقعه في النفس أجل وألطف والنفس به أضن وأشغف"[3]، فهو يشبه فرح المتلقي عند بلوغ معنى النص بعد كد الفكر، بفرح الباحث عن اللؤلؤ في صدف البحر وفوزه به، وشق الصدف عنه بعد رحلة البحث والعناء "إن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر والهمة في طلبه وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد"[4]، فإن السماء ترجى حين تحتجب بالسحاب.

فاهتمام النقاد بالجانب النفسي وبأبعاده الثلاثة (المبدع والنص والمتلقي) شديد الوضوح في تراثنا النقدي، "فالقارئ العربي يعيش تحت ضغط الحاجة إلى مواكبة العصر والعصر يهرب منه،

---

1 - ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء ط1، 2006، ص51.

2 - ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص52.

3 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص141.

4 - المصدر نفسه، ص139.

ولذلك تجده على الرغم من أن التراث يحتويه، يحاول أن يكيف احتواء التراث له بالشكل الذي يجعله يقرأ فيه ما لم يستطع بعد إنجازه، إنه يقرأ كل مشاغله في النصوص قبل أن يقرأ النصوص"[1].

فما ألّفه وأبدعه "عبد القاهر الجرجاني" في كتابه "أسرار البلاغة " بُنِيَ على أساس الإعداد لنظرية نفسية عربية واضحة حين عبر عنها بقوله "فاذا رأيت البصير بجواهر الكلام - الناقد- يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ، فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبؤك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده وفضلٍ يقتدحه العقل من زناده"[2].

ثم نراه يطبق نظريته هذه في الفنون البلاغية المختلفة، كالجناس والتشبيه والاستعارة الذي ارتقى به إلى نظرية النظم في عبارات مشهورة عنه كقوله إن المعاني تخرج في ثوب الألفاظ وفق ما ترتبت عليه في النفس أو نحو قوله الذي اشتهر به، فمعظم ما أجاد فيه رواد المدارس النفسية حديثا في التوصل إلى صياغة النظريات النفسية مثل التحليل النفسي عند "سيغموند فرويد" وتلميذه "أدلر" وكذا الانجليزي "وردز ورث"، و"غوستاف يونج" وغيرهم كثير، إلا وطا ما يبررها في التراث النقدي العربي الذي لم ينطلق في أساسه من خلفيات ثقافية خارجة عن نطاقه أو وافدة إليه.

أزمة المنهج النفسي في النقد المعاصر:

إن وصف العمل الأدبي بأنه وثيقة نفسية لا تخرج عن إطار الحالة النفسية أمر فيه إجحاف للإبداع وظلم للمبدع، مما يؤدي إلى اعتدال النظر نحو الإبداع الجيد والرديء باعتبارهما يحملان دلالات نفسية المبدع وترجمتها.

وبذلك تتلاشى القيمة الأدبية وبالتالي يتم هدم ركن أساسي من أركان النقد التقويمي الذي من سماته تأويل ودراسة البنية اللغوية والجمالية للنص.

إلا أن التوجه النفسي في النقد القديم لم يرق إلى النضج المعرفي الذي عرفه في العصرين الحديث والمعاصر، أما تفسيرهم النفسي للإبداع الأدبي، وحالة المبدع وقد يصدق قول "ابن رشيق" إلى حد ما عن البعد النفسي في تراثنا النقدي، بـ"معنى لما تشعر به النفس، فهو من خواطر

[1] - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ط1، دار كنعان، دمشق، ص69.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مؤسسة الرسالة، ط1، 2004، ص10.

القلب إذا أفاض عليه الحس من نوره وانعكس على خياله، فانطبعت فيه معاني الأشياء وكما تنطبع الصورة في المرآة، وهو من بعد كالحلم يخلق في المخيلة مما يصل إلى الأعين ويتأدى إلى الآذان ما لا يكون قد وصل وتأدى، فهو نتاج عملية باطنية يبدأ منشؤها من الحس وسرعان ما تتحول إلى أغوار النفس على شكل خواطر تنطبع على الخيال، بل هو كالحلم يخلق في المخيلة جنس ما تلتقطه الحواس غير أنه مغاير له كل المغايرة، ومختلف عنه كل الاختلاف"[1].

فنجد من خلال هذا الاستشهاد بقول "ابن رشيق" عن أحوال المبدع النفسية كلاما لا يمكن مخالفته لذا نجد "مونسي" يوافقه الطرح جملة وتفصيلا، إلى جانب "محمد مندور" باعتبار أن الأدب "لا يمكن أن نجدده ونوجهه وتحييه إلا بعناصره الداخلية عناصره الأدبية البحتة، إنه لوهم بعيد أن تظن في علم النفس أو في علم الجمال أو غيرها من العلوم كبير الفائدة للأدب"[2]، لذا نجد "مونسي" من خلال تتبع واستقراء الدراسات النفسية لكل من "العقاد" و"المازني" و"النويهي" لعدد من الشعراء القدماء أمثال "أبو نواس" و"ابن الرومي" عبارة عن مجرد إسقاطات للمقولات والنظريات النفسية الغربية فلم تتحدد النظرة النفسية الملتبسة بثوب العلمية إلا مع "المازني" من خلال مقولة "المثير والاستجابة" التي استقاها من علم النفس الإكلينيكي.

فغدت عنده المفسر الأول لكل فن حاصل، على أنه توليد قصري لنوع من الردود المسجلة عند عامة الناس وعند الشعراء والفنانين خاصة، وكل "مؤثر قوي يثير في المرء حركات تتعلق بها المدارك في صورة عاطفية أو انفعال نفسي لا يزال يبغي مخرجا، ويلتمس متنفسا حتى يصيبه"[3].

كما يعتبر "المازني" الإبداع الأدبي مجرد تنفيس وتخفيف لحدة حزن أو للذة فرح، فإذا عبر عنه عامة الناس بالبكاء أو الضحك فإنّ "دقيق الشعور لا يكفيه هذا المتنفس لأنه أحس من غيره بما تطلع عليه نفسه من الظواهر وأعمق مع دقة الحس شعورا، وليس يخفى أن دقة الإحساس وعمق الشعور يطيلان أجل العاطفة، وإذا استولت عليه عاطفة لم تزل تجيش وتضطرم حتى تتقرر وتنتظم، ثم تتحول فكرة قاهرة تظل تجاذبه وتدافعه حتى ينفس عنها بما يناسبها"[4].

---

1 - حبيب مونسي، نقد النقد، ص 108.

2 - محمد مندور، في الميزان الجديد، مطبعة النهضة، مصر، 1973، ص 136.

3 - ينظر: حبيب مونسي، نقد النقد، ص 108

4 - عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1954، ص 262.

وبذلك اعتبر الإبداع الأدبي نتيجة لغايات نفسية ومتنفسا عن العلل الفيزولوجية أو النفسية التي يعاني منها الفرد من كبت وحرمان وحزن وغصص يضيق بها ضرعا إلا أن يصدرها نصاً.

فالبحث عن دوافع الإبداع قد تحد من قيمة النص ولا تكشف عن جوهره ونبوءاته وحل ألغازه كما اعتبرها "مندور" "قتلا للأدب" وبالتالي فالنص لا يختلف في هذه الحالة عن شكوى يقدمها المريض إلى الطبيب المعالج ليكشف من خلالها عن العلل فهي تدين صاحبها، وتقدم عقده جلية أمام الفحص الإكلينيكي، وذلك لا يسمح للتجربة الأدبية بالاستمرار والخلود"[1]، إذا ما اعتبرنا البعد النفسي عماد التحليل النقدي للنص الأدبي.

تجليات المنهج الاجتماعي في التراث النقدي:

يعتبر المنهج الاجتماعي من الدراسات التنظيرية التي تعتبر الأدب ظاهرة اجتماعية وأن المبدع لا ينتج أدبا لنفسه، وإنما ينتجه لمجتمعه منذ اللحظة التي يفكر فيها بالكتابة ويمارسها إلى أن يخلص منها، فإبداعه حوار أو خطاب موجه للآخر بكل أبعاده الثقافية والأيديولوجية والفكرية.

ففي الفلسفة المادية الماركسية هناك التفريق بين بنية دنيا ويمثلها النتاج المادي المتجلي في التشكل الاقتصادي للمجتمع، وبنية عليا: تمثلها النظم الثقافية والفكرية والسياسية المتوالدة عن البنية الأساسية الأولى، وأن أي تغيير في قوى الإنتاج المادي وعلاقاته لا بد أن يحدث تغيرا في العلاقات الاجتماعية والنظم الفكرية، وبذلك فالخطاب الأدبي ينتمي في النظرية الماركسية إلى البنية العليا للمجتمع، وهو منعكس عن البنية الدنيا ومتأثر بها، إلا أنه صحيح أيضا أن مهمة الأديب ليس مجرد تصويره للواقع وتسجيل وقائعه وإنما تخترق وتنفذ إلى بنيته التحتية، وكشف ما يكتنف نسيجه من صراعات، فينتج صياغة نوعية للقوانين حركة المجتمع وصراعه، عبر رؤية تقرأ الواقع لتستشف منه المستقبل"[2]، ومن هنا نطرح الإشكال المنهجي التالي:

ـــ فهل الأدب ظاهرة اجتماعية وحسب، أم هو ظاهرة لغوية وجمالية وثقافية ونفسية وهل احتوى تراثنا النقدي هاته الأبعاد للأدب المنتج؟

---

[1] ـ حبيب مونسي، نقد النقد، ص 120.

[2] ـ ينظر: محمد ناصر العجيمي، النقد العربي الحديث، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998، ص 112.

وللإجابة عن هاته الإشكاليات وأخرى التي تطرح نفسها بحدة وتشكل إلحاحا ذهنيا على الباحث، لا بد من الانطلاق في القراءة التي من دونها يغيب الابتكار، قراءة بكل أنواعها ومستوياتها فحتى المخترع والنجار له قراءة لمخيلته ولأسئلته وحيرته وافتقاره لما يحتاج إليه فتترجم قراءته فيما بعد إلى ابتكار يحمل طابعا فنيا وجماليا سواء كان بسيطا أو معقدا...

إذن فالقراءة تساهم في اغتناء وتقدم الوعي بالظاهرة الاجتماعية، كما أن التأويل مثل الكتابة والإبداع يساهم هو الآخر في تشكيل واستعادة وعينا بالواقع وأشكاله المتعددة، وإن اعتمد هذا التأويل على بعض المكتسبات النظرية فغالبا ما يجتمع في حلقة التأويل، تركيب بين مستويات البنى المختلفة، وبين ما هو فردي وعالمي، وبين الوعي واللاوعي، وبين النص والمرجع، وبين الأشياء والأحداث، والتغيير السائد وبين الأشكال المتوارثة القديمة، والأشكال الحديثة المبتكرة في حوار أو صراع، سواء تجانس أو لم يتجانس مشكلا بذلك قراءة نقدية اجتماعية وفق تجديد مستمر لإشكالاته ولغة بحثه واجتهاداته المنكبة على تناول النصوص قديمها وحديثها لتصل فيما بعد هاته القراءة الاجتماعية إلى وصفة، ومعنى نهائي مشكلا: مرجعا وحكما مختزلا[1]، يعكس حقيقة الواقع من خلال النص الإبداعي.

إن جلالة الإبداع الأدبي شعرا أو نثرا هو تحقيقه المتعة والإندهاشية الناتجة عن غوامضه وألغازه وتنبؤاته، التي تدفع بالقراءة التأويلية إلى إنتاج دلالات النص وخفائه وإتمام معانيه وصياغة شفرته المتشكلة، فالتوجه الاجتماعي للأدب الذي يعزز بـــوجوديته ورسالته في إطار الفن للأبعاد الإنسانية والأخلاقية، فالأولى أن لا يحد من أدبية الأدب وجماليته لا أن يصبح مجرد "تنظيم وتنسيق وصياغة لعناصره المادية، بحيث يخدم الهدف وبدونه لا يمكن للشيء أن يحقق وظيفته المنشودة"[2].

مما حد من جودة وانطلاقة النصوص الإبداعية لدى الأدباء المتأثرين بهذا الاتجاه، والمخلصين لرسالتهم الأدبية، دون بلوغ الأدبية وسمة التعالي التي تجعل من النص يتجاوز عصره إلى أزمنة الحضارة المرتقبة، في الأفق، كما نجد منظريه ونقاده يفضلون ويختارون ألفاظا تشير إلى محدودية شعرية أو أدبية الاتجاه الاجتماعي للأدب مثل قولهم بـــ"رسالة الأدب"، "العمل الأدبي"، "الإنتاج الأدبي" مما ينجم عنه التلون بطابع الافتقار والمحدودية والطابع المادي والجهد الذي يدل على بداية

---

1 ـ ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، 1998، ص169.

2 ـ محمد ناصر العجيمي، النقد العربي الحديث، ص289.

التجربة التي تحمل في طياتها عدم المطالبة بالإتقان والإجادة، لذا نجد تخوم النصوص الأدبية الاجتماعية ومعالجتها النقدية ترسم حيزا اصطلاحيا ومفاهيميا محددا في الفن للمجتمع، ما يعرف بأدب الالتزام، رسالة الأدب، الأدب الثوري، الواقعية الاشتراكية، النقد الواقعي وغيرها.

ـ صلة الأدب بالمجتمع: يؤكد "طه حسين" أن "الظواهر الثقافية ومنها الأدب ظواهر اجتماعية أساسا، وذلك لأن الطبيعة الاجتماعية للإنسان ترد كل أشكال الثقافة التي ينتجها إلى عصره وبيئته.

ولن يصل بنا هذا التأكيد إلى شيء من العلاقة المعقدة بين البنية الفوقية والبنية التحتية، أو إلى حديث محدد عن العلاقة بين قوى الإنتاج وصلتها بإيديولوجية تتوسط بينهما وبين الأعمال الأدبية وإنما نحن إزاء لون من الحتمية الاجتماعية المبسطة، وتتصف هذه الحتمية بآلية واضحة تربط بين كل تغير في الظواهر الثقافية وأي تغير في المجتمع، بحيث تبدو العلاقة بين الاثنين أشبه بالعلاقة بين الصورة والمرآة وموضوعها الموازي لها كما تتصف هذه الحتمية بتبسيط بالغ فيما نسميه الواقع الاجتماعي، ونرده إلى علاقات اجتماعية محددة يمكن ضبطها ووصفها"[1]، من خلال معطيات مسبقة.

ويؤكد على موقفه بأن "هذه الآداب والآراء على اختلافها وتباين فنونها ومنازعها ظواهر اجتماعية أكثر منها فردية، أي أنها أثر من أثار الجماعة والبيئة أكثر منها أثرا من أثار الفرد الذي رآها وأذاعها"[2]، فالمبدع يحاكي في نصه ويستلهم من تطلعات المجتمع موضوعاته، ويستقيها موافقة لتصورات القارىء الذي يستميله ويعمل على إرضائه.

ملامح تطبيق المنهج الاجتماعي في النقد العربي:

تزامن انتقال المنهج الاجتماعي إلى الوطن العربي مع ظهور الحركة التحررية ومحاولة الإنعتاق والاستقلال والتخلص من القوى الاستعمارية وبخاصة التي كانت تنعت بالقوى التقليدية (فرنسا وبريطانيا) التي كانت تحتل الكثير من الدول العربية والإفريقية والآسيوية، وبعد انتشار الوعي لدى هذه الشعوب بعد الحرب العالمية الثانية، وظهور ما يسمى بالحرب الباردة وهي

1 ـ ينظر: جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دار قباء، القاهرة، 1998، ص 75.

2 ـ طه حسين، قادة الفكر، مطبعة المعارف، القاهرة، 1947، ص07.

الاكتفاء بما حققه كل طرف من نتائج، وامتلاكهما القنبلة الذرية وأسلحة الدمار الشامل، ازداد التوتر القائم بين القطبين أحدهما غربي بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية، والثاني شرقي بقيادة الاتحاد السوفياتي، وإعلانهما لنظامين اقتصاديين مختلفين أحدهما النظام الاشتراكي المشبع بالنظرية المادية للمنمساوي "كارل ماركس" والثاني رأسمالي انجليزي أمريكي وسعى القطبين إلى جلب أكبر عدد ممكن من الدول، من أجل تسويق ونشر أفكار النظامين، وفي المقابل مساعدتها في التخلص من قبضة المحتل، وإعادة السيادة والسلطة لهاته الدول بالإضافة إلى المساعدات العسكرية والاقتصادية والصناعية والتعليمية...

بتشكيل المكاتب وإحداث الأحزاب والجمعيات الشيوعية والاشتراكية وغيرها ومساندة الأدباء والكتاب بإبداعاتهم وتبنيهم للنظام، لخدمة التوجه الثوري والتحرري والسياسي، وكذا الاجتماعي وفي ظل وجود هيئات عالمية أو دولية من هيئة الأمم المتحدة، دول حركة عدم الانحياز جامعة الدول العربية...

ففي البداية كانت هناك نتائج ملموسة ونيات محمودة مما أدى إلى انطواء عدد كبير من الأدباء والمثقفين في دعم الأفكار الاشتراكية الاجتماعية فقد استجاب الأدب سواء في مصر أو العراق وبلاد الشام وبخاصة بلدان المغرب العربي، الجزائر والمغرب الأقصى وتونس، لِما كانت تعانيه من ويلات وشراسة الاستعمار الفرنسي، في خمسينات وستينات القرن الماضي (ق 20) ولاقت الأطروحات الماركسية صدى وترحيب بشكل مفرط.

وبخاصة قبيل وبعد نكسة حزيران 1967 التي عرفت انتعاش الأدب الواقعي والالتزام في إيجاد حلول للقضايا الجوهرية والمعقدة ذات البعد الوطني والقومي، والدعوة إلى الإصلاح والثورة والتغيير والشفافية وغيرها؛ ومن أبرز الأسماء الأدبية والنقدية نذكر منها " محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس وكتابهما المشترك" في الثقافة المصرية " 1955 والذي كان له دور الريادة في النقد الواقعي الماركسي في العالم العربي، كما برز الناقد "حسين مروة "من لبنان وله كتاب:"دراسات في ضوء المنهج الواقعي"، محاولة منه تخليص النقد من الانطباعية إلى المنهجية النظرية[1].

[1] ـ ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد العربي، ص 68.

وفي الجزائر نذكر "محمد ديب"، "مالك حداد"، "مولود فرعون"، "أسيا جبار"، "عبد الحميد بن هدوقة"، "طاهر وطار"، "واسيني الأعرج"، "أمين الزاوي" والقائمة تطول بأعمالهم الروائية والقصصية، بالإضافة إلى المقالات والأشعار التي كانت تنشر على صفحات الجرائد والمجلات.

أما نقاد المنهج الاجتماعي: "طه حسين"، "عصام حنفي ناصف"، "سلامة موسى"، "عمر فاخوري"، "يحي العبد"، و"غالي شكري"، "عبد المحسن طه بدر"، "فريدة النقاش"، "عبد الرحمان ياغي"[1]، وغيرهم من النقاد الذين استعانوا بالمنهج الاجتماعي في تحليل النصوص الإبداعية.

تجسيد التراث النقدي للمنهج الفني:

إن المنهج الفني من أخص مناهج النقد الأدبي وأشدها عناية بطبيعة الأدب وعناصره وتبيان أسباب جودته وسموه.

إذ يعتمد الناقد في تطبيق المنهج الفني على "القواعد والأصول الفنية ومدى موافقة الإبداع لها قربا أو بعدا فيتصل بالنص اتصالا مباشرا لتحديد خصائصه الفنية، والذاتية دون النظر إلى صاحبه وعصره وذلك بتعيين نوع الإبداع المدروس ثم بحث سر قوته وجماله، ومن ثم سبر أعماق قيمته الشعورية والتعبيرية ومدى انطباقها على الأصول الفنية لذلك النوع الأدبي شعرا أو رسالة أو مقالة فيعمد إلى تلخيص هذه القيم الشعورية والتعبيرية.

ففي النقد الأدبي تتجلى الأعمال الأدبية نابعة من القدر الإنساني الذي اقتدرها وأبدعها في اتصافها بالإتقان الفني وتمثيلها عناصر الأدب غير مرتبطة بزمان أو مكان"[2].

فامتلاك ناصية الإبداع لدى الشاعر في نص قصيدته تجعل الناقد في غنى عن بحث ملابسات النص والوقوف عند شخصية المبدع أو عصره وبيئته، بل النص كفيل بالإجابة بنفسه عن نفسه "ومن هذا القبيل في الأدب العربي كثير من أراء "المعري" وحكم "المتنبي" التي تعبر عن طبائع الإنسان وغرائزه الخالدة والتي هي قدر مشترك بين النفوس الإنسانية جمعاء في كل زمان ومكان"[3]، مما تجعل الناقد يبحث في الظاهرة الفنية التي امتلكها النص الإبداعي ذاته.

---

1 ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 69.

2 ـ ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية بيروت، ط 2، 1982، ص 287.

3 ـ ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 287.

فالمنهج الفني يبنى على التأثر ولن يكون هذا التأثر مأمون العاقبة إلا إذا سبقه ذوق فني سليم معتمدا الموهبة الفنية الفطرية المتشربة للتجارب الشعورية الذاتية في إحاطتها الواسعة بمأثور الأدب والنقد.

إلى جانب الخبرة اللغوية والتمكن من تطبيق القواعد النظرية، فمثلا لا يستطيع نعت القصيدة بتوافرها على المجاز المرسل إذا لم يحط بأنواعه وأقسامه وتحديدها، فقد تكون القاعدة مضبوطة لدى الناقد لكن يستعصى عليه تطبيقها، بالإضافة إلى ضرورة وجود مرونة لدى الناقد في تقبل الأنماط الجديدة غير المسبوقة، والتي قد تؤدي إلى تعديل في قواعد النقد الفنية المقررة أو الإضافة إليها، ولعل هذه المرونة هي ما كانت تنقص كثيرين من نقاد العرب القدامى، فتقف بهم عند المأثور من أنماط الشعر والتعبير، فما كان متفقا معها فهو جيد مقبول وما شذ عنها فهو رديء مرفوض، و"من أمثلة ذلك المولدون من الشعراء عندما اخذوا في شيء من التجديد في طرائق التعبير وأساليبه وجدوا من علماء الشعر في عصرهم من يتعصب ضدهم ويرفض روايتهم، وحينما نهج المحدثون نهجا يخالف نهج القدماء والمولدين ثار عليهم النقاد لا على أساس التقدير الفني المطلق لكن على أساس الموازنة بينهم وبين القدماء والمولدين.

فأبو تمام عنده مستهجن لأنه خرج على "عمود الشعر" والبحتري مستحسن لأنه التزم "بعمود الشعر" ولم يفارقه، ومع أن الحق في هذه القضية في جانب أنصار البحتري، فإنهم لم يصيبوا في تعليلهم الذي بنوه على أساس المحافظة على تقاليد القصيدة العربية المتوارثة"[1].

ويرى "عبد العزيز عتيق" أن المنهج الفني هو أول المناهج التي عرفها النقد العربي من الناحية التاريخية وكان تطبيقه في بادئ الأمر ساذجا ومحدود الخطوات.[2]

وتعليل ذلك أن المنهج الفني يعتمد الجانب التأثيري من جهة وتوافر العناصر الفنية من جهة أخرى التي عرفت فيما بعد بعلوم البلاغة المتمثلة في البيان والبديع والمعاني.

فكان الناقد منهم إذا استحسن بذوقه الفطري عند سماعه البيت من الشعر أو القصيدة فما أسرع ما يتأثر وينفعل ويندفع إلى التعميم في الحكم، فيجعل من الشاعر أشعر العرب أو أشعر

[1] - المرجع نفسه، ص279.

[2] - المرجع نفسه، ص279.

الناس، وقد كثر هذا الاتجاه في المراحل الأولى للنقد العربي حتى علق عليه بعضهم بقوله "الناس أشعر الناس"[1].

فغلب الاتجاه الفني على النقد الأدبي في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام إلا أنها تفتقد إلى التعليل ولم يطالب الناقد بتبرير حكمه وتعليل أسبابه ثقة بذوقه وبصيرته بالشعر مشهود له بالخبرة، فيقبل من الحكم ولعل"عمر بن الخطاب" هو:" أول من اتجه بأحكام النقد إلى التعليل وذلك عندما حكم "لزهير بن أبي سلمى" بأنه شاعر الشعراء فقد سأله "ابن عباس "بما صار كذلك؟ فقال عمر: لأنه لا يتبع حوشي الكلام، ولا يعاضل في المنطق، ولا يقول إلا ما يعرف ولا يمدح الرجل إلا بما يكون فيه"[2].

وهكذا بدأ "النقد يتجاوز المرحلة التأثيرية إلى المرحلة التعليلية وحاول أن يضع أصولا وقواعد للنقد تندرج ضمن حدود المنهج الفني "فابن سلام الجمحي" وجد أن الجاهليين والإسلاميين اتفقوا في حدود النقد التأثيري على تفضيل "امرئ القيس"و"النابغة" و"الأعشى" و"زهير" من الجاهليين وجعلوهم طبقة، وعلى تفضيل "الفرزدق" و"جرير" و"الأخطل" من الإسلاميين وجعلوهم طبقة، فاعتمد ذلك أساسا لكتابه "طبقات الشعراء"، وصنف الشعراء بعدهم طبقات إلى أن بلغ بها عشرا"[3]، مراعيا المبادئ التي اعتمدها كأساس للمفاضلة والمقارنة بين الشعراء إزاء أشعارهم من حيث القلة والكثرة، والإجادة، وانتفاء التهم، وذيوع شعر أحدهم من عدمه.

النضج الفني للمنهج الفني في التراث النقدي:

لما بدأ النقد العربي يتجاوز مرحلة التأثيرية إلى المرحلة التعليلية، فعمد إلى وضع أصول وقواعد النقد التي لم تخرج في معظمها عن حدود المنهج الفني، وبعض الاهتمام بالتاريخ بالنظر إلى أسلوب "الجمحي" في الطبقات وإشارته إلى صور النقد في الجاهلية وصدر الإسلام في نقده لألفاظ مفردة أو عيوب عروضية كالإقواء الذي عرف عن "النابغة" وهو يخص حرف الروي في عدم اتفاق حركته مع البيت الذي يليه ويدعى اختلاف المجرى.

---

1 - ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 280.

2 - أبو فرج الأصفهاني، ج 10، طبعة دار الكتب المصرية، ص 290.

3 - عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 280.

ـــ أما "ابن قتيبة" في كتابه " الشعر والشعراء" الذي حاول التقعيد لنقد الشعر فقد قسمه إلى أربعة أقسام بالنظر إلى اللفظ والمعنى، من خلال قوله:"تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب: ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه، وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه، وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه"[1].

ومن أشهر التعبيرات التي وظفها "هذا أبرع بيت قالته العرب و"هذا الشعر بيِّن التكلف رديء الصنعة" وعلل الجديد الذي أضافه النقد التفاتته إلى القيم الشعورية والتعبيرية.

ولقد شهد المنهج الفني بعض التراجع والفتور وبخاصة مع "قدامة بن جعفر" في كتابه "نقد الشعر" و"نقد النثر" في محاولاته إبداع اتجاه جديد في نقده معتمدا الأسس الفلسفية والمنطقية وذات الميزة العلمية، مخضعا بذلك الإبداع إلى أقيسة عقلية جافة رغم ما ظفر به تعريفه للشعر من قبول ولم يسلم من النقد حين اعتبره "بأنه قول موزون مقفي يدل على معنى، ثم ثنى بشرحه على طريقة المناطقة، فانتقل إلى تقسيم الشعر منطقيا بحسب الحدود الأربعة التي تضمنها التعريف، وهي: القول والوزن والقافية والمعنى، وقد نشأ له من ذلك ثمانية أضرب، أربعة بسيطة مفردة، وهي: اللفظ والوزن والقافية والمعنى مع التوسع في حد "المعنى" وأربعة ناشئة عن الحدود المؤتلفة وهي "اللفظ مع المعنى" و"اللفظ مع الوزن" و"المعنى مع الوزن" و"القافية مع سائر معنى البيت"[2]، كما اشترط في وجود المعاني أن تكن ذات الصلة بالغرض وموضوع صفاته من مدح وهجاء وغيرها.

وبهذا التوجه الجديد يكون "قدامة بن جعفر" قد خرج عن المنهج الفني باعتبار أن الشعر عمل فني بغض النظر عن موضوعه وغرضه وصلة معانيه.

ليظهر من جديد المنهج الفني مع كل من الناقدين:"الآمدي" في كتابه "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" وأبي الحسن الجرجاني في كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه" بمراعاتهما للقيم التعبيرية والمعنوية على نحو شمل ما كان عليه المتقدمين والإضافة إليه؛ فكلاهما تناول الألفاظ، والمعاني من حيث محاسنها وعيوبها، والمعاني ما يستجاد منها وما ينكره والالتفات إلى السرقات الشعرية مع التعليل في السابق للمعاني، فكلاهما بنى منهجه على الموازنة بين الشعراء على أسس

---

[1] ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحه، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1981، ج1، ص69.

[2] ـ ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 282

بلاغية، ولكنهما لم يتجاوزا الموازنة الجزئية إلى الموازنة الكلية أو الأحكام الشاملة فاغلب الموازنات تكون بين بيت وبيت أو لفظ بلفظ أو معنى بمعنى أو تشبيه بتشبيه، إلى غير ذلك من الأساليب البيانية"[1].

يقول "عبد العزيز عتيق": فالمتصفح لكل من "الموازنة "و"الوساطة " لا يسعه إلا أن يشهد بأن "أبا الحسن الجرجاني" كان أسلم ذوقا من "الآمدي" وأجمل تعبيرا وأكثر اعتدالا وموضوعية في أحكامه النقدية وظل النقد العربي على حاله بعد "الآمدي" إلى غاية القرن الخامس هجري لتنشط من جديد الحركة النقدية مع تجديد في مسارها على يد "الإمام عبد القاهر الجرجاني" مؤسس البلاغة العربية والذي يعد فذا بين النقاد والبلاغيين وإن كان أسلوبه أقل سلاسة وصفاء من أسلوب أستاذه"أبي الحسن الجرجاني".

في زمن بدا الضعف يدب فيه إلى اللغة وهي لا تزال في عنفوان شبابها وأوج نهضتها وازدهارها مما دفع "عبد القاهر" وحفزه على تأليف كتابيه "دلائل الإعجاز "و" أسرار البلاغة "اللذين أودعهما قواعد البيان والمعاني، ودون فيهما أصول البلاغة العربية صيانة لها.

ولدحض النظريتين القديمتين القائلتين بأن بلاغة الكلام في "اللفظ"، والثانية تنفرد "بالمعنى"، ليخلص في النهاية إلى وضع "نظرية النظم" التي تعني بأن بلاغة الكلام تتجلى في اللفظ والمعنى وطريقة نظمهما معا.

فترتيب المعاني في الذهن هو الذي يقتضي ترتيب الألفاظ في العبارة وأن اللفظ لا مزية له في ذاته وإنما مزيته في تناسق معناه مع اللفظ الذي يجاوره في النظم، وإن الجمال الفني رهين بحسن النسق أو حسن النظم، ليستدل على موقفه بشواهد من القرآن الكريم والشعر مفصلا القول ومثبتا قطعية نظريته هذه مستخلصا حسن نظم الكلام وبلاغته"[2].

وقد استعان في تأكيد موقفه إلى شواهد شعرية متضمنة لفظة مشتركة وقد تكون اللفظة مستهجنة نوعا ما في اللغة مثل كلمة "شيء"، فأشار إلى نبل وحسن معناها في موضع وإلى غير ذلك في مواضع أخرى مما يؤسس إلى سر النظم، في حسن سبك الأسلوب والبيان، كما نجد

[1] - ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 283.

[2] - ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 284.

المسألة ممثلة وواضحة في دلائل الإعجاز إذ يقول: "ومن أعجب ذلك لفظة "شيء" فإنك تراها مقبولة حسنة في موضع وضعيفة مستكرهة في موضع، وإن أردت أن تعرف ذلك فانظر إلى قول "عمر بن أبي ربيعة المخزومي":

ومن مالئ عينيه من "شيء"غيره * إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمى**

وإلى قول أبي حية :

وإذا ما تقاضى المرء يوم وليلة * تقاضاه "شيء" لا يمل التقاضيا**

ـــ فإنك تعرف حسنها ومكانها من القبول، ثم انظر إلى بيت المتنبي :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه * لعوقه "شيء"عن الدوران.**

ـــ فإنك تراها تقل وتضؤل بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم، وهذا الباب واسع فإنك تجد مئ شئت الرجلين قد استعملا كلمات بأعيانها، ثم ترى هذا قد فرع السماك وترى ذاك قد لصق بالحضيض، فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ وإذا استحقت المزية والشرف مع أخواتها المجاورات لها في النظم لما اختلف بها الحال ولكانت إما أن تحسن أو لا تحسن أبدا" [1].

ومما سبق نتبين إشارات واضحة في ذلك السبق التصوري لنظرية لا تقل دقة عما عرفه النقد المعاصر من نظريات في التلقي والأسلوبية والتناص من بنيوية وسيميائية، مما نلتمسه من نظم الجرجاني، واهتماماته بالمصطلحات التي وظفها والإشكاليات التي طرحها واستجلى الإجابات عنها وما نجده من تشابه بين النقاد المعاصرين وما قدمه "الجرجاني"مثل "اللفظ والمعنى"، ما يعرف بالتجاور والتقابل، والتشاكل، ومدى ترتيب المعنى في الذهن...الخ.

كما يضع في الحسبان الاهتمام بالمتلقي وجمالية التلقي، فيما يصفه الناقد المعاصر "عبد العزيز عتيق": " فـــ "عبد القاهر" حاول أن يضع قواعد فنية للبلاغة والجمال الفني في كتابه "دلائل الإعجاز" كما حاول أن يضع قواعد نفسية للبلاغة في كتابه "أسرار البلاغة "حقا لقد تأثر في منهجه بالفلسفة الإغريقية، وبالمنطق ولكن على منحى مخالف لمنحى "قدامة" فقد كان له من ذوقه

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، بالقاهرة، 1992، ص88.

الأدبي خير عاصم، وهذا بقي في دائرة المنهج الفني في "دلائل الإعجاز"، ودخل بكتاب "أسرار البلاغة" في المنهج النفسي، فقد اتجه فيه إلى إقامة البلاغة على أسس نفسية مع عدم خلوه من أثار المنهج الفني"[1]، ولولا استقامة نقده وفق المنهج الذي اعتمده واحتطه لنفسه لما توصل إلى هذا النضج النقدي.

وحري بالبلاغة والبيان أن يكون لعلومها ذلك البعد النفسي باعتبارها تتعامل مع الصور البيانية الإيضاحية والتأثيرية والوجدانية الخيالية لتقوية الكلام، وتأكيده، لأن النفس متأبية ومظنة للشك والريب فتحتاج إلى تمثيلية كلامية واستعارية وتعاريض ومجازات لنقل صور الحياة والواقع في حلة إقناعية وحجج جمالية وتعابير إثباتية لتقريبها إلى ذهن المتلقي.

وممن عاصر "عبد القاهر الجرجاني" وأسعفه الحظ أن يسمع ويطلع على نق السابقين نجد الجزائري المسيلي المشهور بـــ ابن رشيق القيرواني عند المشارقة وأهل الأندلس وكأنهم بذلك يجهلون نسبه وانتماءه الحقيقي، إلا أن الرجل هو من مدينة المسيلة قلعة بن حماد، مولدا ومنشأ أما القيروان فقد هاجر إليها كغيره من طلاب العلم والأدب، وممن عاصروا ابن رشيق، فقد ذكرت كتب التراجم الأدبية أسماء لشخصيات لمعت في اللغة والأدب والنقد، بعضها قدم من المغرب الأوسط (الجزائر) واستوطن القيروان، وابن رشيق نفسه صرح أكثر من مرة في كتابه "العمدة" بأسماء شيوخه وأساتذته الذين تلقى العلم على أيديهم، نذكر منهم: عبد الكريم النهشلي، وأبي إسحاق إبراهيم الحصري، وأبي عبد الله محمد بن جعفر القزاز، والحسن بن رشيق وأبي عبد الله محمد ابن شرف القيرواني وقد صنف هؤلاء الكثير من المؤلفات في الأدب والنقد واللغة"[2].

إذن هو ابن رشيق المسيلي صاحب كتاب "العمدة" جمع فيه أحسن وأشهر ما قاله كل واحد من المتقدمين عن الشعر في كتابه حرصا من أن يكون العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده.

وقد حاول فيه أن ينفرد برأي مستقل في قضية اللفظ والمعنى التي شغلت من سبقوه وعاصروه من علماء الشعر، ولكنه لم يصل في ذلك إلى ما وصل إليه "عبد القاهر" من الدقة

---

[1] - عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 285.

[2] - ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ط 1، 1981 ص 07.

الكاملة في تصوير صلة اللفظ بالمعنى، بل كان يلجأ إلى العبارات المجازية كقوله:" اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسد يضعف بضعفه ويقوى بقوته...الخ.

أما الجديد الذي أتى به في النقد الفني هو تحديده لمفهوم "المطبوع والمصنوع "و" الاختراع والتوليد في الشعر"، فجعل من الشعر المطبوع هو الأصل وله أقسام، فوصفه بأنه ينبعث عفوَ الخاطرِ لا كلفة ولا صنعة.

والشعر المصنوع وله أقسام: وهو ما وقعت فيه الصنعة من غير قصد ولا تعمُّل كأنواع التشبيه والبديع التي جاءت عفوا في أشعار بعض المتقدمين.

وما وقع فيه التصنيع عن قصد ولكن بلا تكلف مفسد، وما وقع فيه التصنيع بتكلف شديد"[1].

ومن المصطلحات النقدية التي وضعها "المخترع من الشعر وهو عنده ما لم يسبق إليه قائله، ولا عمل احد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه وهو يقرر أن أول الناس اختراعا للشعر"امرؤ القيس" ثم يليه طرفة بن العبد، أما مصطلح التوليد بمعنى أن يستخرج الشاعر معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة فهو توليد وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له "سرقه" إذا كان ليس آخذا على وجه"[2].

وبهذا نجد توجهه ونظرته لمصطلح التوليد يوافق مفهوم التناص، أو تلاقح النصوص في النقد المعاصر، إذ لا يعيب على من وظف معاني مطروقة ولا ينعتها بالسرقة...

ومما تقدم نرى أن المنهج الفني على وجه الإجمال هو الغالب في النقد الأدبي استنادا لأهم خطوطه الرئيسية في الأدب العربي القديم.

وبعد هذه الفترة بقي النقد على حاله إلى غاية العصر الحديث وبخاصة بعد حملة نابليون على مصر سنة 1798 فأخذ ينتعش ويحيا من جديد...

تجليات المنهج التاريخي في التراث النقدي:

[1] - ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 286.

[2] - ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، تح: محمد محيي الدين عبد الحليم، بيروت، دار الجيل، ط5، 1981، ص 232.

فإذا كان يستطيع الناقد أن يتصدى لأي عمل أدبي معتمدا على أساسين: أحدهما تأثره الذاتي بالعمل الأدبي المنبعث من ذوق نقده الخاص وتجاربه الشخصية الفنية، والثاني نظرته الموضوعية إلى القيم الشعورية والتعبيرية الكامنة في العمل الأدبي وهذا وفق المنهج الفني، فإذا ما حاول الناقد معرفة أثر البيئة في العمل الأدبي والأطوار التي مر بها الفن الذي ينتمي إليه هذا النوع من الإبداع أو الآراء النقدية التي أثيرت حول هذا النوع، ففي هذه الحال فالمنهج الفني لا يسعفه، ونجد أن المنهج الكفيل بحل هذا النوع من الإشكاليات هو المنهج التاريخي الذي يتخذ من الحوادث السياسية والاجتماعية، وكذا الواقع وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره وخواصه وهذا المنهج لا يستقل بنفسه، فلابد فيه من توظيف المنهج الفني لأن التذوق والحكمة ودراسة الخصائص الفنية ضرورية في كل مرحلة من مراحل المنهج التاريخي"[1].

فمثلا إذا عرض لدراسة أحد الأغراض الشعرية كشعر وصف الطبيعة ، أو الغزل أو المدح أو الفخر، فيتوجب علينا تتبع هذا الغرض من نشأته وسنجمع النصوص ونرتبها ترتيبا زمنيا مع نسبتها إلى قائليها، مع جمع أراء النقاد على اختلاف عصورهم مع دراسة جميع الظروف والملابسات التي أحاطت بتلك الأطوار وأثرت فيها أو تأثرت بها"[2].

ثم إن للحياة السياسية والاجتماعية بأوضاعها المتجددة والمتغيرة سلطانا على الفنون الأدبية فكثيرا ما تعين هذه الأوضاع فنا على الظهور وآخر على الاختفاء أو تدفع الفن إلى النمو والذيوع وبغيره إلى الذبول والتراجع[3]، وما يتوافق طرديا مع التحولات التي يشهدها المجتمع في مختلف الأصعدة والميادين.

كما يتضح لنا ذلك التداخل بين النقد الفني والتاريخي في إصدار الأحكام، وبخاصة في العصر الجاهلي وصدر الإسلام لاعتمادهم على التأثر والذوق الفطري، واهتمام الناقد بنقاط تشابه بين الشاعرين أو أكثر في طرق المعاني واختيار الموضوع وكذا المستوى الشعري، وما يمت بصلة إلى المشترك البيئي.

---

1 - ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 288.

2 - ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 289.

3 - ينظر: المصدر نفسه، ص 290.

ومن ذلك نظر إلى الأربعة الجاهليين الكبار: امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى على أنهم طبقة، وفي الإسلام طبقة: الفرزدق وجرير والأخطل والقطامي وكُثيّر وذي الرمة كطبقة أخرى، لما يجمع بينهم من صفات مشتركة، فهذه نظرة النقاد القدامى لا تخرج عن كونها مرحلة أولية من تطبيق المنهج التاريخي المعتمد على المنهج الفني.

وفي عصر التدوين نجد الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين يجمع بين المنهجين ويتمثل ذلك في تدوين النصوص الأدبية ونسبتها إلى قائلها وذكر المناسبات التي قيلت فيها"[1].

وقد وظف كلا من ابن سلام الجمحي في كتابه " طبقات الشعراء " وابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء" و"الحسن ابن بشر الآمدي" في كتابه "الموازنة بين الطائيين" وأبي الحسن الجرجاني في كتابه" الوساطة بين المتنبي وخصومه" وأبي علي الحسن ابن رشيق القيرواني في كتابه "العمدة" فكل واحد من هؤلاء قد مزج في كتابه بين المنهجين.

كما نجد المنهج التاريخي أوضح في بعض كتب المتقدمين مثل كتاب "الأغاني" الذي يثبت فيه أبو الفرج الأصفهاني النصوص ويرويها مسلسلة عن الرواة ويصحح بعض الروايات ويضعف بعضها، ويذكر مناسبات النصوص وما دار حولها من حوادث وروايات ويعرّف بالشاعر ومزاجه وطبقته، وكما فعل على شاكلته أبو علي القالي البغدادي في كتابه "الأمالي" وابن عبد ربه في كتابه "العقد الفريد"[2]، فقد استقامت أعمالهم النقدية وفق المنهج الدراسي الأنسب لطبيعة الطرح.

مزالق التطبيق للمنهج التاريخي:

ينبغي على الناقد أن يكون موضوعيا محايدا عند النظر في علل الأحكام السابقة، وظروفها ويتحرى ملابساتها من واقع التاريخ العام للفترة التي صدرت فيها وظروف قائليها، ونوع العلاقات المختلفة التي كانت تجمع بين الناقد والمبدع والمتلقي.

وإلا فإن تعميم الأحكام باستخدام الاستقراء الناقص من قبل الناقد يؤدي به دائما إلى الخطأ في الحكم، ولهذا فالأسلم للناقد أن يجمع أقصى ما يمكن جمعه من كل ما يتصل بالعمل

---

[1] ـ ينظر: المصدر نفسه، ص 292.

[2] ـ ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 293.

الأدبي وأن يتحراه ويفحصه بكل موضوعية ثم يصدر حكمه في النهاية طبقا لنتائج فحصه وتحريه بعيدا عن الأحكام القطعية"[1].

فالحكم في القراءة التاريخية لا يصدر إلا بعد تروٍ وتأمل واستقصاء للمستندات، كما ينبغي ترك الباب مفتوحا للترجيح لما لم يجد من الوثائق التاريخية الثبوتية، أسلم من القطع والجزم فيه، خشية أن يظهر بعد ذلك ما يفنده ويرده، إلا أن القراءة التاريخية العربية جنحت إلى الجزم في أحايين كثيرة، استنادا إلى سبب قد يكون حقيقيا في وجه من وجوهه ولكن ليس علة قاطعة فيه ومن ذلك الأحكام الجازمة المقتطفة من كتابات طه حسين: من خلال تصريحاته المتناثرة في كتاباته، ومقالاته النقدية، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

ـ الترجمة من الهندية إلى العربية أوجدت الزهد.

ـ اتساع نفوذ الفرس أوجد المجون واللهو والغناء بسبب كثرة الجواري.

ـ عزلة الحجاز سياسيا أوجدت غرض الغزل.

وهي أحكام في حاجة إلى استقصاء تاريخي واجتماعي وسياسي وفكري لتشخيص ملابسات هذه الظواهر التي كانت سببا لوجودها[2].

ومن جملة ما استقصاه الباحث حبيب مونسي عن مزالق القراءة التاريخية وذلك ما اسماه بـ:

أ) **التعميم العلمي**: فخطورة "الحكم المجزوم به تزيد وتتعقد إذا اكتسى طابعا علميا وصار عام الدلالة لا على الظاهرة التي أفرزته بل على حقبة زمنية بأكملها ويغدو أمرا مسلما به، بحجة العلمية التي لحقته من جراء المنهج المستعمل"[3].

فمثلا وصف مرحلة تاريخية بأنها تمثل عصر الضعف والانحطاط وقد يكون الضعف أصاب جانبا معينا فهذا الحكم سينجر عن باقي جوانب الحياة وميادينها، وبالتالي يصبح ذكر موسوعات هذه المرحلة وغزارة إنتاجها مظنة الارتياب والشك وعدم التوافق وتسمية العصر بالضعف، وما

---

[1] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 291.

[2] ـ ينظر: الحبيب مونسي، نقد النقد، ص 61.

[3] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 62.

شهدته الحياة الثقافية من تنوع وتوسع شمل عدة أصناف من العلوم، التي لا حصر لذكرها، موسوعات ومعاجم لزالت المكتبة إلى اليوم تزخر بها ولا غنى لنا عنها...

ب ــ) إلغاء الذاتية : فالقراءة التاريخية لا تلتفت إلى المبدع الذي أنتج النص بل تلتفت إلى ما قيل فيه النص، فالشاعر لا وجود له إلا من خلال السلطان أو الحدث التاريخي الذي وصفه وبهذا تكون القراءة التاريخية قد أهملت النص ومبدعه لاعتمادها على توثيقيته ومعلوماته دون الالتفات إلى أدبيته.

فمثلا الشاعر خص قصيدته بموضوع يصف فيه أو يتغزل فاهتمام الناقد ينصب على إطار الموضوع من وصف أو غزل معددا أنواعه وراصدا لمختلف جوانبه وتطور هذا الغرض في الشعر العربي دون الالتفات إلى الدلالات المتجددة التي أبدع فيها الشاعر.

ويواصل الدكتور الحبيب مونسي في نقد القراءة التاريخية وأهم مزالقها، حين يستشهد بالأسس التي وضعها "لانسون" وتأثر "طه حسين بمبادئه النقدية" التي وضعها سنة 1901 فقد أوصى بالاستقصاء التفصيلي وعدد ميادينه وأشراطه، فإن القراءة عندنا اختارت لنفسها موقفا انتقائيا يعتمد ابرز الحوادث والظواهر ودراستها ثم تعميم أحكامها على فترة كاملة دون الالتفات إلى الحيثيات المصاحبة لها، والتي قد تكون هي الفاعل الحقيقي لمثل هذه الظواهر[1].

فـــ "طه حسين" مثلا " يركز على شعر المجون في العصر العباسي، ثم يجعل ظاهرة المجون روح ذلك العصر"[2]، والمتبصر للأمر يتساءل ففي أي زاوية نضع نبوغ العلماء؟ ونشرهم للعلم وانتشار المكتبات وظهور دراسات النحو والفقه والترجمة وتشجيع الخلفاء العباسيين وإغداقهم بالهدايا على المبدعين وفي أي مكانة يمكن تصور إبداع شعراء وكتاب تلك الحقبة الزمنية؟

فلا شك أن مثل هذا التعميم له خطب جسيم في إيراد مثل هذه التفسيرات والحقائق التي قد تحمل مبررا وإثباتا جزئيا بحسب قدرها وتوجهها لكن يستحيل أن تكون روح للعصر وجوهره.

فـــ"مراجعة القراءة التاريخية، تذكر بالتحذير الذي سجله "لانسون" وقد ولجت القراءة التاريخية العربية في مخالفة كافة التحذيرات بل تعمدت السبيل السهل، فلم تكلف نفسها عناء

---

1 ـ ينظر: الحبيب مونسي، نقد النقد، ص 61.

2 ـ ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي، دار الشروق، (د.ت) بيروت، ص 149.

البحث والتقصي، واكتفت بالحكم الذي سرعان ما تسحبه على عصر بكامله جزافا، فتمسح بذلك جهود جيل، وتحيل واقعه ــ بجرة قلم ــ إلى غير حقيقته، وقد سجل نقد القراءة التاريخية مساقط عجلت بوأدها، وأحالتها إلى أطلال ماض"[1].

فالمتلقي المعاصر والناقد على وجه الخصوص قد امتلك من آليات القراءة ما يكفل له الإحاطة بجواهر الماضي وسبر أغواره والتفطن إلى المزالق التي واكبت مراحله التاريخية، وكأنه بذلك أمام مصنع ضخم متعدد الصناعات ومكتسح المساحات الشاسعة، قد استطاع هذا الناقد أن يضع ويعاين مواطن الخلل فراح يجري التعديلات تلو الأخرى، علّه ينعم ويسعد بحقيقة ما جسده الأجداد من إبداع على مر الأزمان، كما أن القراءة التاريخية تجعل من الإبداع الأدبي ذا تباعيه سياسية، وخير دليل على ذلك تسمية العصور الأدبية وفق الطابع السياسي السائد، ومنحه بعدا سياسيا أكثر مما هو تاريخي إبداعي.

وبذلك فالتبعية تحمل الدارس الأدبي على أن يأخذ نفسه سلفا ببعض الآراء، بل هي تزوده بهذه الآراء من غير أن يحس بتسللها إليه، وسلطانها عليه"[2].

فمثل هذا الحكم الجاهز ينتج لدى الدارس معيارا أحاديا يحكم به على المختلف والمؤتلف، كرفض إبداع الشاعر نتيجة لمعتقداته الدينية والأيديولوجية أو مجونه، وتعميم ذلك الحكم على كل من عاصره...

مما يؤدي إلى الخلط ومزج ما لا يمزج، وفوتت علينا القراءة التاريخية بذلك الاستفادة من المادة النقدية والإفادة منها فـ "لا الباحثون ولا الدارسون ولا النقاد ولا المؤرخون في مجال الأدب استطاعوا أن يخلصوا هذه الأعمال من بعضها البعض فتداخلت الدراسات التاريخية التي تعنى بدرس الأدب مع الدراسات التي تنقد الأدب، وتلك التي تعنى بالأدب من أجل التاريخ الحضاري أو الثقافي الفكري وتلك التي تقف موقفا من الأدب[3].

فحالة التأزم التي تفرضها القراءة التاريخية التي تحيل الإبداع الأدبي إلى مادة تتلون باللون التاريخي السائد قد يؤدي إلى "رفض تاريخ الأدب لأنه يستعير مبادءه من التاريخ، ولأنه يسعى إلى

---

1 ـ حبيب مونسي، نقد النقد، ص 63.

2 ـ شكري فيصل، مذاهب الدراسة الأدبية، دار العلم للملايين، ط3، 1973، بيروت، ص 34.

3 ـ عبد الرحمان ياغي، في النقد النظري، دار العربية للنشر والتوزيع، عمان، 1984، ص 07.

أن يزودها بطرائق للبحث تتفق وصورة العلم التي كانت سائدة لدى الأقدمين العاملين في حقل التاريخ وترفض الآن التقييد بطرائق التاريخ، إذ يؤدي تقييدنا هذا أو التزامنا بها إلى دراسة الأدب بموجب منهجيات قديمة ومستعارة، لا تنطلق من جوهر المادة الأدبية ولا تؤدي إلى مقومات ونتائج سليمة"[1]؛ فمثل هذه القراءة التاريخية قد تشمل جميع تطلعاتنا الثقافية من تعليم ومناهج وبرامج تدريسية، مما يفوت على الأجيال فرصة اللحاق بالتطور الحاصل في العالم لدى الدول المتقدمة ويبعدنا عن الركب الحضاري.

وبذلك نحن ندرس تاريخ العلوم في شتى التخصصات، ولا نواكب تطورها الآني في العالم، لأننا لم نصل بعد إلى مواكبتها طالما نحن لم نتعرف بعد إلى مرحلتها السابقة، سواء أدب أو طب، وخير مثال على هذا الطرح من التفكير أن ما تجاوزه النقد الغربي المعاصر في الربع الأخير من القرن الماضي من بنيوية وسيميائية وأسلوبية إلى الحداثة ثم ما بعد الحداثة، لم يصل النقد العربي المعاصر إلى تحقيق إستراتيجيته وهضمه والتمكن منه بشكل كامل...

معالم النقد المنهجي في التراث النقدي:

إن التتبع التاريخي للتراث النقدي العربي أدى بجمع من النقاد المعاصرين إلى اكتشاف واستنتاج سمات المناهج النقدية متمظهرة وجلية لدى الكثير من النقاد الذين ألفوا مصادر نقدية هامة في تاريخ الأدب العربي، والتطرق إلى أهم الإشكاليات النقدية التي كثيرا ما نجدها تشاكل النقد المعاصر وتطوراته النظرية والتطبيقية على حد سواء.

وقد تعددت المناهج النقدية وسماتها التأصيلية بحسب توجهات الناقد المستنبط، الراصد لظواهر الشعر ومقوماته وموضوعاته، وقد استفاد بذلك من تجارب من سبقهم في هذا المضمار، يقول إحسان عباس "شهد القرن الرابع هجري ارتقاء بالحياة الأدبية، ونهوضا بالحكم على هذه الحياة، فقد أصبح البحث والتقويم الجماليان الغاية الأولى للنقد الأدبي، وقد أسهمت مجموعة من العوامل في عملية النقد المنهجي"[2] في هذا القرن، من أهمها الاهتمام بحركة التاريخ الأدبي، ومن أمثلة ذلك تأليف كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (ت 356 هـ)الذي اعتمد على المنهج التاريخي في إيراد الشعراء وقصائدهم وأغراضهم، وسيرهم...

---

1 - ريمون طحان، دنيز بيطار، مصطلح الأدب الانتقائي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1948، ص14.

2 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط4، 2006، ص115.

عناية القدامى بموضوعات التعبير الشعري من حيث ماهيته ومهمته وأداته وتمثل ذلك في كتاب"نقد الشعر"لقدامة بن جعفر، فكانت دراسته ملمة بالجانب الجمالي مما ينم عن وجود بوادر وملامح المنهج الفني الجمالي في تناول موضوعات الشعر وتحليل أدواته، وأساسياته.

كما أسهم علماء التفسير للقرآن الكريم في إثارة الكثير من المسائل المتعلقة بالبلاغة والنظم، فكان اهتمام الإمام الباقلاني بالخصائص الأسلوبية للقرآن الكريم التي شملها في كتابه "إعجاز القرآن" فمزج بين بوادر التوجه المعياري من خلال موضوعات البلاغة، والمنهج الوصفي، الذي اتسم بسمات الأسلوبية الإحصائية.

كما كان لمنهج المقارنة حضورا في الدراسات النقدية التراثية وذلك نتيجة للصراع النقدي الذي شنه النقاد حول مذهب أبي تمام التجديدي فظهر على إثره كتاب الموازنة للآمدي .

وقد أفرز كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني، منهجا برهانيا حجاجيا، بغية إنصاف المتنبي حين حاول أن يجمع في شعره بين القديم والجديد.

أما النقد بصفته موضوعا يهتم بالإبداع الأدبي، فقد كشف عن طبيعة موضوعات الشعر ورصد توجهاته وميادين موضوعاته وتصنيفه إلى أغراض شعرية تعكس طبيعة الموضوع فمن القصائد الوصفية السردية لأحداث المعارك، والصراعات التاريخية ومنها ما تصدت للظواهر الاجتماعية كالفقر والبؤس، والترف، والكرم،...وغيرها .

ومنها ما اتجهت نحو العواطف النفسية من حزن وحنين، وتغزل وشوق، كاشفة عن خبايا النفس وما يختلجها من أحاسيس.

ومن ثم نستنتج أن النقد العربي القديم قد أتسم بسمات منهجية متنوعة، نلمس من خلالها تأصيلا أوليا لما عرف من مناهج نقدية في العصر الحديث تصدت لها المدارس الأوربية وغيرها من المدارس العالمية التي عملت على بلورتها وإغنائها بالبحث وتخصيبها بالتنظير والتطبيق مستلهمة جهود المستشرقين والعلوم اليونانية وفلسفتهم، فقد توافر النقد القديم على معظم الأسس النقدية التي تم صياغتها وتشكلها في العصر الحديث، وظهرت على إثرها المدارس النقدية، والنظريات بآلياتها الإجرائية، وقد صنفت هذه المناهج بحسب طبيعة اهتمامها، إلى مناهج سياقية متمثلة في

المنهج التاريخي، النفسي، الاجتماعي، والفني والجمالي، والتكاملي الذي مزج بين الفني والجمالي في منهج واحد.

وقد ظهرت مناهج اهتمت بالنسق النصي فسميت بالنسقية وأهمها المنهج الألسني، السيميولوجي، البنيوي، الأسلوبي، الشكلاني، وقد نتج عنها تفريعات كثيرة ونظريات متعددة.

2 ـ تمظهرات المناهج النسقية في النقد العربي المعاصر:

سنتتبع من خلال هذا المبحث وإن كان العنوان يعبر عن إشكالية [كتاب] يحسن به أن يتشكل من أبواب، إلا أننا ارتأينا أن نعدل كفتيي الميزان حين تعرضنا إلى أسس التنظير السياقي ومدى التشابه بينهما هو نقد غربي حديث والبدايات الأولى لقدنا العربي القديم.

وللكشف عن اهتمامات نقادنا العرب القدامى بالأبحاث اللغوية والدلالية والبلاغية وما له وثوقية الصلة بالمعاني والعلامات اللغوية وكذا الأصوات والإيقاعات والأوزان، ومدى قربها أو تواشجها مع ما هو معاصر، وما عرفته الساحة النقدية الغربية خصوصا، من تنظير ألسني وبنيوي، وروافده المساهمة في تطوره ودقته، وفي المقابل تأثر النقاد العرب المعاصرين بالمناهج الغربية، ومحاولاتهم التطبيقية على النصوص الإبداعية العربية وإسهاماتهم المقارنتية بين النقد العربي القديم وغناه بالإشارات والدلالات، التي تمظهرت فيما بعد في الأبحاث النقدية الغربية ومختلف المدارس العالمية، ولكشف مدى أصالة التراث النقدي العربي وجذوره المؤسسة له.

وفي المقابل كثرة الروافد والامتزاج الثقافي في تشكل النظريات والمناهج الغربية وتلك التراكمات التاريخية التي أفرزتها، وكذا استفادتها من الأبحاث العلمية المعاصرة من مختلف الحقول والميادين البيولوجية والتجريبية، وما شكلته الترجمة من جسور معرفية وثقافية، ومن خلال هذا التقديم وما يطرحه من إشكاليات نحاول التوجه بالدراسة المقارنة والمقايسة الصورية في توصيف تلك الإشارات والمصطلحات النقدية العربية والأبحاث اللغوية في نقدنا العربي القديم، ومدى صلتها وقربها مما هو معاصر قد تأسس في نظريات ومناهج ضابطة لطريقة البحث والتحليل وتحديد سماكة التطابق وشفافية التنافر.

كما حددنا مسبقا زاوية النظر وضبط عدسة البحث من خلال منظار قرائي يعتمد القراءة أساسا له يمكن صياغة نوعيته من خلال عنوان الرسالة نفسها المحدد بقراءة أو تلقي النقاد المعاصرين للتراث النقدي العربي وكذا الإشكاليات الجوهرية للنقد ومناهجه.

إذا كان دأب النقاد من خلال الجهود التنظيرية نحو تشكيل منهج نقدي يستند إلى آليات كفيلة لإبراز معاني النص أو نحو قراءة جمالية ذات مرتكزات معرفية لها مبرراتها، التي تفي بالغرض المطلوب بعيدا عن مؤثرات الخارج نصية، فإن النقد بهذا الوصف "مبني على أصول استاطيقية يعنى بدراسة الأثر الفني من حيث مزايا اللذة ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ، وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه"[1]، ومن ثم تتضح ملامح الاهتمام بالنسق داخل النص، باعتبار هذا الأخير بنية متكاملة إلا أنها لم ترق إلى منهج يشتمل على الأسس الكفيلة بتشكيله، قصد اعتماد آلياته لقراءة النص الشعري، لذا بقيت محدودة النظرة التنظيرية لعدم تحررها من الإطار السياقي في قراءتها للنص، بيد أن "تصورات تلك القراءة انطلقت من رؤية إيديولوجية مضادة لإيديولوجية أخرى مهيمنة ومن ثم عجزت عن تقديم بديل للسياق، ولهذا لم يتخلص معجمها النقدي من أدبيات القراءة السياقية"[2]، مما دفع الناقد العربي المعاصر إلى البحث عن البديل وتجديد آليات قراءته للنص معتمدا في ذلك على التجربة الغربية وما أحدثته من تحولات نقدية في الساحة الأدبية، ولاسيما الأبحاث اللسانية التي أقامها "فرديناند دي سوسير" في بداية القرن العشرين.

المنهج النقدي البنيوي:

لقد أسهمت الأبحاث اللغوية باعتبار اللغة نظام من العلامات والإشارات الدالة إلى بلورة أفكار نقدية جديدة في محاولة التأسيس لقراءة تأخذ على عاتقها فهم وإدراك العلاقات المختلفة بين عناصر اللغة لدراسة الأسلوب الأدبي و"في سياق هذا التوجه البنيوي المتزايد في دراسة النصوص

---

1 - روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1952، ص5.

2 - أحمد يوسف القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب، ط1، 2002، ص103.

برز "تدوروف" الذي كان يقترب في بعض طروحاته من منطلقات "رولان بارت" حيث يرى أن النص تنظيم خالص من الأشكال والعلامات"[1].

ومن ثم فإن النقاد البنيويون في مجال النقد الأدبي كانوا معنيين بالكشف عن طبيعة النظام اللساني، فـ"جوليا كريستيفا" تعرف النص بأنه:"جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة"[2]، وبذلك يتصور رولان بارت مثالية العلاقة بين المؤلف واللغة لتصبح واقعا، من خلال كلمات النص نفسه ومن ثم فإن البنيوية بمفهومها الواسع عند"ليونارد جاكسون" هي القيام بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات والعقول واللغات والأساطير بوصف كل منها نظاما تاما أو كلا مترابطا أي بوصفها بناء، فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة، ولا من حيث تعاقبها التاريخي"[3].

ومن خلال هذا المفهوم يمكن اعتبار البنيوية مقاربة تحليلية نقدية تعنى بالكيفية التي تنتظم بها عناصر عمل ما وتكمن أهمية كل عنصر من خلال طبيعة وقيمة علاقتها بالعناصر الأخرى، ويبقى التنسيق قائما بفضل الدور الذي تقوم به التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدود النسق أو تستعين بعناصر خارجية عنه، ومن خلال مفهوم "جان بياجيه" للبنية والذي حددها في ثلاث ميزات تشتمل عليها تتمثل في: الكلية (الشمولية) والتحويلات، والتنظيم الذاتي.

أولا: الكلية أو (الشمولية): فالبنية تتألف من عناصر داخلية متماسكة بحيث تصبح متكاملة في ذاتها وليست تشكيلا لعناصر متفرقة، وإنما هي خلية تنبض بقوانينها الخاصة التي تشكل طبيعتها وطبيعة مكوناتها الجوهرية، وهذه المكونات تجتمع لتعطي في مجموعها خصائص أكثر وأشمل من مجموع ما هو في كل واحدة منها على حدة، ولذا فالبنية تختلف عن الحاصل الكلي للمجموع لأن

---

1 - ينظر: هواري بلقاسم، الشعر العباسي والمقاربات الحداثية البنيوية والأسلوبية والسيميائية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2005، ص56.

2 - رولان بارت، نظرية النص، تر: محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع4، 1988، ص93.

3 - ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية دراسة فكرية، تر: ثائر ديب، منشورات دار الثقافة، سوريا، ط1، 2001، ص47.

كل مكون من المكونات لا يحمل نفس الخصائص إلا في داخل هذه الوحدة، وإذا خرج عنها فقد نصيبه من تلك الخصائص الشمولية.

ثانيا: التحويلات: فالبنية ليست ساكنة وثابتة بل خاضعة للتحويلات الداخلية مثلما تخضع الأرقام على سبيل المثال لهذا التحول، فالمجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل النسق أو المنظومة خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية، وتبعا لذلك فالبنية غير ثابتة وإنما هي دائمة التحول وتظل تولد من داخلها.

ثالثا: التنظيم الذاتي: ويعني أن للبنية القدرة على تنظيم نفسها مما يحفظ لها وحدتها ويضمن لها البقاء، ويحقق شكلا من الانغلاق الذاتي والبنية بهذا التصور لا تحتاج إلى سلطان خارج عنها، كي يقرر مصداقيتها، وإنما تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي[1]، فهذه أهم مكونات التوجه البنيوي والعناصر التي يركز عليها في كشف العلاقات الداخلية للنسق النصي باعتباره بنية متكاملة في ذاتها.

إن التحليل البنيوي ينبثق من النص نفسه، وذلك عن طريق تأمل الناقد عناصر النص وطرق أدائها لوظائفها وعلاقات بعضها ببعض دون أن يتجاوز حدود النص إلى أي موقع آخر، والبنيوية لا تؤمن بفكرة الفصل بين ثنائية (الشكل والمضمون) فهما يستحقان العناية في التحليل، إذ إن المضمون يكسب مضمونيته من البنية وما يسمى شكلا ليس في الحقيقة سوى بنية تتألف من أبنية متموضعة توحي بفكرة المحتوى"[2]، ومن ثم فإن الناقد للنص الشعري مطالب مسبقا بتحديد ومعرفة الطريقة التي يستقبل بها النص في التحليل البنيوي.

النقد العربي المعاصر والمنهج البنيوي:

لقد واجه النقاد العرب مشكلة اختلافهم حول تعريب المصطلح رغم وجود ما يقابله في اللغة العربية "البنية" la structure ، structuralisme وتم اعتماد مصطلح البنيوية بشكل واسع ترجمة لما يقابله كتيار أو مذهب أو نظرية أو منهج، فكذلك لم يحدث الاتفاق بأنها "ليست علما، ولا فنا معرفيا وإنما هي فرضية منهجية، قصارى ما تصدر عليه أن هوية الظواهر تتحدد بعلاقة المكونات

---

1 - ينظر: جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط2، د.ت، ص 08.

2 - ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1997، ص203.

وشبكة الروابط أكثر مما تتحدد بماهيات الأشياء، ولما كان النص مقصدا من مقاصد البنيوية، وكانت البنيوية منبعا خصبا للرؤى الموغلة في التجريد الشكلي إلى حد التوسل بأساليب المنطق الصوري أحيانا فقد قامت بعض المناهج في النقد العربي تمارس الخط البنيوي وتستوحي بناها الشكلية فامتزج الصوري بالأسلوبي واشتبه الأمر على كثيرين"[1]، فلم يحصل الاتفاق حول البنيوية هل هي منهج نقدي أم نظرية، فعبد السلام المسدي كثيرا ما يتردد حول وصفها بأنها منهج "غير أن البنيوية بالنسبة إلى الأدب كانت دائما نظرية، ولم تكن أداة عملية فهي كما يقول أحد المعجبين بها ليست منهجا لإيجاد تفسيرات جديدة ومدهشة للأعمال الأدبية وإنما هي باب من التفكير يتساءل كيف يمكننا الوصول إلى دلالات الأعمال الأدبية"[2] بينما الناقد عبد الله الغذامي فقد اعتبرها منهجا نقديا "البنيوية من واقعها ليست مذهبا، وما هي بنظرية وليست فلسفة، ولكنها منهج، ومن حيث كونها منهجا فبالتالي أداة للرؤية وميزة أداة الرؤية أنها شيء خاضع لمستخدمها، المستخدم هو الذي يستطيع أن يجعلها مفيدة أو غير مفيدة"[3]، فقد أوكل المهمة إلى الناقد ومدى كفاءته في التوصل بالبنيوية إلى قراءة النص وإنتاج دلالاته.

ومن الذين اعتبروا البنيوية منهجا نقديا نجد الباحث يوسف وغليسي يرى أنها " منهج نقدي ينظر إلى النص على أنه بنية كلامية تقع ضمن بنية لغوية أشمل، يعالجها معالجة شمولية، تحول النص إلى جملة طويلة تقوم بتجزئتها إلى وحدات دالة كبرى وصغرى (ويتمثلها دو سوسير بوجهي الورقة النقدية الواحدة) وذلك في إطار رؤية نسقية تنظر إلى النص مستقلا عن شتى سياقاته بما فيها المؤلف، وهنا تدخل نظرية موت المؤلف "لرولان بارت" وتكتفي بتفسيره تفسيرا داخليا وصفيا، مع الاستعانة بما يتيسر من إجراءات علمية منهجية كالإحصاء مثلا"[4] كما أنها تمثل امتداد للأبحاث اللغوية الشكلانية الروسية، ومن ثم فإن البنيوية الفرنسية تعتبر نسخة صادرة عن الشكلانية الروسية، التي ظهرت في فترة مبكرة إلا أنها لم تصل إلى الوطن العربي إلا بعد انتقالها للأوساط الأوربية بفعل الترجمة، حين استعاد البنيويون الفرنسيون قول تنيانوف (إن الأثر يمثل نظاما من

---

1 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، ليبيا، الأردن، ط1، 1998، ص06.

2 - عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دراسة نماذج، منشورات دار أمية، تونس، ط1، 1991، ص124.

3 - جهاد فاضل، أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، د.ط، د.ت، ص207.

4 - يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونيه إلى الألسنية، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص120.

العناصر المترابطة، ووظيفة كل عنصر تكمن في ترابطه مع العناصر الأخرى ذات الدلالة، كالعلاقة التي تربط بين شخصيات رواية ما، تبعا لتعارضها أو تماثلها) وقد مهد "بروب" في دراسته للحكاية الطريق أمام "ليفي شتراوس" في التحليل البنيوي للقصص، ولعل تحديدات تودوروف للشكلية البنيوية يضيء مسارا قيما في إقراره بأن موضوع الأثر الأدبي هو خصوصية ذلك الأثر وليس الأثر الأدبي عينه"[1]، وبناء على هذا فإن أصول البنيوية ماركسية متجذرة ومنحدرة من النظام الاشتراكي، ثم الاستعانة بعناصرها لدراسة النص الأدبي، الذي تعتبره جملة كلامية كبيرة، كما تعتبره نصا مغلقا مستقلا بذاته تحلل نظامه الداخلي مع إمكانية الاستعانة ببعض المناهج المساعدة كالإحصاء وآليات إجرائية سيميائية، ولسانية وأسلوبية كلها تتداخل في التحليل البنيوي لتركيبة النص بعيدا عن سياقاته الخارجية بما فيها المؤلف.

دراسات بنيوية في النقد العربي المعاصر:

إن الساحة النقدية العربية وبخاصة فترة السبعينات من القرن الماضي ما يزيد عن ربع قرن من الزمن، من سنة 1970 إلى غاية 2001 نشطت بها عدد من الدراسات المتأثرة بالمناهج النقدية الغربية ذات الصبغة اللسانية، والتوجه نحو دراسة النسق النصي بدل سياقه ومحاولة منها تسليط الأضواء النقدية الجديدة نحو التراث بنية التعايش معه، وذلك من خلال دراساتها وتطبيقاتها التي أقامتها على نماذج إبداعية من التراث العربي القديم، كما أن بعض هذه الدراسات اتخذت من أسلوب المقارنة سبيلا للكشف عن تمظهرات واهتمامات النظريات الغربية وموضوعاتها بالتوصل إلى أن التراث سبق وأن عالج هذه القضايا واشتماله على مثل هذه المستجدات اللغوية والدلالية والصوتية، والأسلوبية، البنية السطحية والعميقة، التضمين والتناص، السمة والعلامة الإشارية والرمز، وغيرها من المفاهيم التي بث فيها التراث، وظهرت فيه كقضايا جوهرية توسعا أو اقتضابا.

كما أن الامتزاج الثقافي بسبب الهجرة والبعثات العلمية ودور الترجمة والمثاقفة كلها عوامل أدت إلى إغناء الساحة الأدبية وتقارب وجهات النظر بما هو عربي فيما هو غربي في أحايين كثيرة و"هكذا ازدانت الساحة النقدية العربية المعاصرة، على مدى الفترات المتعاقبة منذ السبعينات، بأسماء بنيوية لامعة من طراز (كمال أبو ديب، يمنى العيد، عبد الكريم حسن، سيزا قاسم، حميد

[1] - ينظر: عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار الرشاد للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988، ص210.

الحمداني، سامي سويدان، جمال شحيد، إلياس خوري...) فتعددت إسهاماتها النقدية وتنوعت اتجاهاتها المنهجية بين بنيوية شكلانية، وبنيوية التكوينية، وبنيوية موضوعاتية"[1].

فرغم أن البنيوية عرفت انشقاقات كثيرة وتحولات متنوعة في مراحل نضجها، فظهرت فيما بعد البنيوية التفكيكية وعرفت كذلك بالتشريحية أو التقويضية، وقد تم اعتمادها كمنهج لتحليل وقراءة النصوص الإبداعية من طرف "عبد الله الغذامي"، و"عبد المالك مرتاض"، وقد ينفرد كتاب صلاح فضل"نظرية البنائية" من بين سائر كتب تلك المرحلة ببعض الريادة التاريخية، وكثير من المعرفة النقدية بحكم ضخامة الحجم وثقل الكم العلمي، لولا أنّ صاحبه قد أثقله بما ليس منه في جوهر موضوعه، إذ جاء في كثير من المواطن تكديسا للمقولات النقدية الجديدة (بنيوية، شكلانية، أسلوبية، سيميائية، نقد أسطوري...)، وحشدا لها تحت راية واحدة، ولا يخفي ما في ذلك من تغييب للفروق النوعية بين الحقول المنهجية الجديدة.

بينما تأخر الحضور البنيوي في بلد كالجزائر إلى بداية الثمانينات مع الجهود النقدية القيمة للدكتور "عبد المالك مرتاض"، تضاف إليها جهود بنيوية أخرى على الصعيد الفلسفي، كتلك التي قام بها "عمر مهيبل" في كتابه " البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر" بالإضافة إلى كتاب "المنهج البنيوي – بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات لـ "الزاوي بغورة، 2001"[2].

وقد كانت معظم القراءات المعاصرة وفق هذه الأطر التنظيرية الغربية تنحو نحو هاجس التجديد والتحديث لأساليب القراءة ومسايرة روح العصر وحداثيته قصد اللحاق بالركب الحضاري، لمدارسة التراث وماضينا العريق في ظل عولمة النقد وعالمية المناهج، وأنها ليست حكرا على الغرب، بالإضافة إلى الجهود الجبارة والدراسات المعمقة من طرف النخبة من النقاد العرب في محاولتهم الإثبات والبرهنة على أن الجديد المكتشف من نظريات القراءة ومناهج النقد بآلياته الإجرائية ومضامينه التنظيرية، قد أحرز تراثنا النقدي السبق إلى معالجتها وسبر بعض أغوارها، فهذه بعض الإشكاليات التي أملت على الناقد العربي المعاصر تتبع ومدارسة مناهج النقد النسقي ومعرفتها عن قرب، ومدى تجانسها أو تضادها مع التراث النقدي خصوصا، ومسايرة الأساليب

---

[1] - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص74.

[2] - ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2002، 48.

القرائية المستحدثة عموما، بغية الاهتمام بالقارئ الواعي بإنتاج معاني النص وتجديدها مع كل قراءة على وجه التحديد للغرض النقدي في نهضته بالإبداع الأدبي.

ومن بين الأعمال الرائدة التي انتهجت المنهج البنيوي "هي الدراسة القيمة التي تقدم بها "عبد السلام المسدي" في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" الصادر عام 1977 حيث جاء في مقدمته ماهية البنية بوصفها ممارسة نصية تستهدف دلالات البنية من حيث هي شكل يقوم على مجموعة من الروابط والعلاقات الخفية و"المسدي" بتوضيحه لهذه الماهية، يكون قد أرسى أساسا نظريا صلبا للبنيوية"[1]، وفق خصوصية عربية.

ومن ثم فإن معالم البنيوية ارتسمت عند "المسدي" وقد تخللتها الإشارات الموجودة في البلاغة العربية وسماتها الأسلوبية من عدول وانحراف في مقابل الانزياح، وكذا الاستعارة والمجاز....الخ.

وقد أشار إلى البنيوية بأنها "ليست علما، ولا فنا معرفيا وإنما هي فرضية منهجية قصارى ما تصادر عليه أن هوية الظواهر تحدد بعلاقة المكونات، وشبكة الروابط أكثر مما تتحدد بماهيات الأشياء، ولما كان النص مقصدا من مقاصد البنيوية، وكانت البنيوية منبعا خصيبا للرؤى الموغلة في التجريد الشكلي إلى حد التوسل بأساليب المنطق الصوري أحيانا فقد قامت بعض المناهج في النقد العربي تمارس الخط البنيوي، وتستوحي اللغة في بناها الشكلية، فأمتزج الصوري بالأسلوبي واشتبه الأمر على كثيرين"[2]، وكأن المنهج البنيوي لم يصل إلى الاستقلالية التنظيرية والآليات الإجرائية عن باقي الأبحاث اللسانية، فظلت تتماهى بين الأسلوبية والسيميائية، واللسانيات مما عجل بأزمتها.

وقد استخلص هذه النتيجة "محمد بنيس"، حين أشار إلى المقاربة بين البنيوية للنصوص بأنها تتعامل مع "النص كعامل ذري مغلق على نفسه، وموجود بذاته، فتدخل تبعا لهذا المفهوم في مغامرة الكشف عن لعبة الدلالات"[3]، نفس الخطوات التي اختارتها السيميولوجيا لنفسها واللسانيات قبلها وبخاصة دراسة المستويات المتضمنة في اللغة كالمستوى الصوتي، الصرفي، المعجمي، النحوي والتركيبي، الرمزي، والدلالي، وكأن البنيوية ومقارباتها لم تأتي بأي إضافة أو تجديد مما عجل بنقضها.

---

1 - ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 71.

2 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط 1، 1998، ص 06.

3 - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1979، ص 328.

بوادر أزمة البنيوية في النقد المعاصر:

إن الحديث عن الأزمة في النقد العربي المعاصر في الحقيقة سابق لأوانه إذا ما أخذنا في الحسبان أن هذه المناهج النسقية لم يكتمل تشكلها وتموقعها بالشكل الكافي عند القارئ العربي المعاصر وحسم أمرها مثلما حدث في أوروبا سنوات الستينات والسبعينات، بل قبل هذا التاريخ مما ينبئ بأن قراءة النص بنيويا يعد تضييقا وخنقا لجماليات النص، لا كشفا لها والتذاذا بها. "إنّ تجاهل القضايا الجمالية بطريقة جذرية يعتبر خطأ، إذ أنّ التغيرات الفنية يمكن أن تحدث بل هي تحدث بالفعل – على أساس عوامل غير جمالية وذلك عندما تخضع لغة ما لتأثير لغة أخرى، وعندما تظهر مقتضيات اجتماعية جديدة"[1].

ومن المآخذ التي أقر بها روادها الأوائل للبنيوية الشكلانية، تصريح "شلوفسكي" عام 1926 في كتابه "المصنع الثالث" ما يشبه الاعتراف بقصور الدراسة الشكلية"[2]، وكذلك عامل الإلغاء الذي تمارسه في دراسة بنية النص، مما جعل هذا النوع من النقد غير مستصاغ عند الكثيرين، حين يهمل مبدع العمل الأدبي الذي هو الإنسان، ومن ثم يلغي هذا النقد الفاعلية الإبداعية ليصير فاعل النص البنيات الشكلية الداخلية، وليس الإنسان والمجتمع والتاريخ، ويغيب الإنسان ويستحضر مكانه النسق لعبة بنيوية فارغة لا تحمل أية حمولات معينة، فإذا كان للنص قصدا فهو القصد الداخلي، قصد الأدبية، أي قصد اللعبة نفسها، وبهذا يكون قد ألغي في موضوعه وفي مسعاه لأن العمل مستخلص من سلسلة كرونولوجية للوقائع الإنسانية"[3].

وبالتالي فإن ما يحدث في ضوء المقاربات البنيوية لا يعد مجرد استنطاق القصيدة بل إنه عملية حصار حقيقي للنص الإبداعي، كما يرى "شولز" فإن "فكرة وضع لغة الشعر فوق جهاز الشد وإرغامه لإفضاء أسراره، أو ما هو أسوء، على الاعتراف الكاذب، كانت مثيرة لرعب جزء كبير من العالم الأدبي، قد كانت النتائج الفعلية للنقد الأدبي الذي قام به البنيويون فظيعة بما فيه

---

1 - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط 13، 1997، ص 246.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 103.

3 - ينظر: عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 246.

الكفاية"[1]، بالإضافة إلى أن المؤسسين للبنيوية صادروها وتخلو عنها، ومن بينهم "رولان بارت" الذي أنكر مفهوم العلمية البنيوية في مستهل كتابه "(s/z)" الصادر عام 1970 معلنا من جانبه انعدام الجدوى من أي منهجية نقدية مؤكدا أن كل حديث حول الثقافة يزعم أنه حديث علمي لا يتجاوز الادعاءات"[2]، ومن بين المؤسسين للبنيوية التفكيكية المطالبين بهدمها والتخلي عنها "جاك ديريدا" من خلال نعته لها بأنها مجرد اختزال شكلي وتجريد، وآنية ميتافيزقية، يضاف إلى هؤلاء الباحثة البلغارية"جوليا كريستيفا" ومجموعة "تال كال" في دعوتهم إلى السيميائية الجديدة وهجر البنيوية من خلال تعداد بعض مآخذ النقاد عنها: ومن بين هذه المآخذ:

ـ إنّ البنيوية تتجاهل التاريخ جملة وتفصيلا.

ـ إهمال المعنى رغم أنها تسلّم بأن النص متعدد المعاني، ولكن عدم اهتمامها به يجعلها لا تحظى باتفاق مع المدرسة الظواهرية التأويلية.

ـ البنيوية شبه علم مجرد تحول الإبداع إلى رسوم بيانية وجداول معقدة وبأشياء نعرفها مسبقا، تعمل على تجريد 'الأدب ونقده' من صفاتهما الإنسانية"[3]

فبمرور الزمن تم نسف ونقض كل إدعاءات البنيوية إزاء قدرتها على تفسير الأعمال الأدبية من خلال معالجتها مستويات اللغة في النص الأدبي، وهذا ما صرح به "جوناثان كيلر" "Jonathan culler" حين أكد فيما كتب "إنّ باستطاعة اللغة أن تقدم نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبي، لكنها لا تقدم منهجا لتفسيره"[4]، بالإضافة على عزل الأعمال الأدبية عن مؤلفها وإعلانها موت المؤلف، مما يعرض هذه الأعمال الأدبية إلى الفوضى وما ينجم عن ذلك ويترتب من مخاوف وهذه أحد مساعي "رولان بارت" بقوله " إن علم الأدب لا يستطيع أن ينسب العمل الأدبي، وإن كان هذا العمل الأدبي مرهونا بتوقيع كاتبه، إلا إلى الأسطورة، وذلك لأن الكتاب ليس هو العمل"[5] بمعنى

---

1 ـ جون إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط1، 1994، ص129.

2 ـ ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص92.

3 ـ ينظر: سوزان روبين، ما هو النقد، تر: سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1979، ص80، 81.

4 ـ جوناثان كيلر، الشعرية البنيوية، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2000، ص109.

5 ـ ينظر: رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994، ص69.

أن المؤلف تفصيل لا معنى له وإنما النص يعلن ميلاد قارئه الذي أوكلت له مهمة إنتاج معاني النص وتبنيه، كما لا يخفى لما يشوب التحليل البنيوي للنص من غموض وإبهام، ومراوغة تكشف عن مدى مجانبتها للفهم خلال عملية التلقي، وقد صرحت الناقدة "إيدث كروزويل" بعد قراءتها لبعض الدراسات البنيوية :"بدهتني فكرة مؤداها أن حركة فكرية بعينها يمكن أن تشيع دون أن تكون مفهومة تماما ولقد سبق أن هاجم "ميشال ريفاتير" ما كتبه "جاكبسون" و"شتراوس" في تحليلهما لـ" les chats " لـ"بودلير"، حيث أنهما توصلا عن طريق الدراسة البنيوية إلى توصيف قوانين بنيوية، يستعصى فهمها لا على القارئ العادي، بل على القارئ المثقف العارف"[1]، والناقد الذي يحتفي بالنص ويشغف بجمالياته ولذة اكتشاف أثره.

وكأنّ الفكرة الجوهرية التي جنحت إليها الكثير من المدارس النقدية الغربية في التأسيس للقراءة النسقية مفادها أن النصوص الإبداعية في العلوم الإنسانية وبخاصة الأدبية منها لا تملك دقتها إلا إذا اقتربت من لغة المنطق والرياضيات، حينها تمتلك دقتها وتعبيرها بصدق، وهذا ما نلمحه في "تحول مفهوم البنيوية إلى قواعد هندسية تحكمها زوايا انحراف الكلمة وخطوط التقاطع والتداخل، إلى غير تلك المصطلحات التي يعذر فيها الكاتب الغربي، ويعذل بسببها صاحب اللسان العربي"[2] .

أما في النقد العربي المعاصر فقد كشفت بعض الأعمال النقدية عن أزمة المنهج البنيوي ومن ذلك ما ألفه "عبد العزيز حمودة" " المرايا المحدبة" و"المرايا المقعرة" حيث تتبع مواطن الخلل، والتناقضات، بين مدارسها، "إنّ فشل البنيوية الحقيقي هو الذي تلتقي عنده ألوان القصور المختلفة في التحليل البنيوي هو عجز المنهج عن تحقيق المعنى بالرغم أن محوري النقد الحداثي كله، هما اللغة والمعنى، وإذا سلمنا بكفاءة المنهج البنيوي في تقديم تحليل منهجي علمي للغة، فمن الصعب التسليم بكفاءته في تحليل النصوص الأدبية وإنارتها وتحقيق المعنى"[3] بسبب فكرة الإلغاء الممارسة وتجريد الإبداع وإخضاعه لممارسات آلية وتغييب الأثر الفني والجمالي للنص.

---

1 - ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، منشورات عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998، ص244.

2 - محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص72.

3 - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص244.

"ولعل التناقض الأساسي في البنيوية هو التناقض الأساسي في هذه الحضارة نفسها حيث نجد سعيا مستمرا لتحويل كل عمل من أعمال الأنسان إلى نظام آلي يقوم به الكمبيوتر... حاولت البنيوية أن تقنن الأدب كنظام عقلي مجرد، لكنها اصطدمت بالأدب كإنتاج يعبر عن حالة نفسية لإنسان العصر"[1] المعاصر، ولقد أبدى "عبد السلام مسدي" تذمره وانتقاده البنيوية الشكلانية وحتى التكوينية في اعتراضه واعتبارها استعارة منهجية غربية وشيء من هذه الشطحات النقدية الرامية إلى أسطورة البنيوية.

ويخامرني شعور قوي بأن البنيوية الشكلانية في مجال النقد العربي المعاصر خاصة لن تعمر طويلا، ولن تغير الزمن النقدي العربي، كما هي تأمل تغييرا بنيويا جذريا ولن تزيد من كونها زوبعة في فنجان فكر عربي، التي تحلم أن تصير علما خالصا بقوانين الأدب ومختبرا لتجاربه ونصوصه، وهي بهذا الدأب تستبدل التعليل بالتحليل والتفسير بالفهم، فهي تنسخ وهي تعيد قول النص سؤلا بسؤال، ومقالا بمقال، يضاف إلى ذلك عزلها للنص عن شروطه ومفاعيله الأساسية، وعن المجال الحيوي التاريخي"[2]، بالإضافة إلى عدم استقلالية البنيوية عن باقي المناهج النسقية مما أفقدها صفة التحرر والتميز والاكتمال الإجرائي والمفاهيمي مما استوى أمر حضورها أو غيابها في الساحة النقدية "بيد أن البنيوية عوض من أن تتخذ من اللسانيات وسيلة إجرائية فحسب جعلت منها وسيلة وغاية معا، وعوضا من أن تجعل منها آلية الدراسة الأدبية، جعلت منها حل الدراسة الأدبية الأم، فأضحى النص في ضوئها نسقا لغويا صرفا وطقوسا شكلية في المقام الأول.

وهي إذ تبرز النص شروطه التاريخية ومكوناته المرجعية، وتبرع منه ذاكرته الحية مكتفية بتفكيك أجزائه، إنها تكتم أنفاس النص وتجمد زمنه، كما تجمد زمن النقد أيضا حين يغدوا وصفا محايدا وأعمدة مجهرية له حين يغدو مجرد وسيلة لامتلاك جسد النص، دون روحه وأعصابه"[3].

أما ما نقف عليه من مسائل إبداعية عالجها التراث فقد كانت أبين وأوضح وأحسن مسلكا واستقراء، فوضعه للمعايير الثابتة واعتمادها أقيسة ليبسط وفقها حل التوترات الإبداعية فنجدها تتناسب معها تناسبا عجيبا ومن تلك المسائل على سبيل المثال لا الحصر، نظرية معنى المعنى،

---

[1] - المرجع نفسه، ص 248.

[2] - عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دراسة نماذج، منشورات دار أمية، تونس، ط 1، 1991، ص 109.

[3] - عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دراسة نماذج، ص 110.

والنظم والتقديم والتأخير في البلاغة العربية مع عبد القاهر الجرجاني، التخييل وأبعاده الإبداعية عند حازم القرطاجني، المجاز، والاستعارة والتشبيه، التورية ومدى برهنتها على المعنى الخفي والظاهر، فأظهرت خلاصتها مدى منطقيتها وتناسب الإبداع معها، جماليا وفنيا.

تمظهرات المنهج السيميائي في النقد العربي المعاصر:

تجدر الإشارة إلى تمظهرات المنهج السيميائي باعتباره إجراءا قرائيا نحاول من خلاله الوقوف على بعض الدراسات المعاصرة التي اعتمدت المنهج السيميائي آلية قرائية للتراث العربي في إفادتها منه، وتتبع بعض الومضات النقدية التي تواشجت والتراث النقدي في اقترابها أو بعدها عن الطرح المعاصر، وليس الهدف من هذه الدراسة التأصيل للمنهج السيميائي وتتبع تشكلاته وتحولاته المتجددة ومفاهيمه، لما يطرحه النقد المعاصر حول مشكلة المفاهيم بسبب تعدد المصطلحات للدلالة الواحدة وعدم توحد الرؤية.

بالإضافة إلى إشكالية الترجمة، مما يدل على "ضعف التنسيق بين المؤسسات العلمية والثقافية المختلفة، أضف إلى ذلك اختلاف مشارب الأفراد الذين يساهمون في وضع المصطلحات، وميل معظمهم إلى الفردية ومخالفة جهود الآخرين"[1]، مما فوت على النقد العربي فرصة الإفادة من تخوم النقد الغربي بشكل أفضل.

كما تكشف الدراسات النقدية عن معرفة العرب قديما بالسيمياء، وقد أشار إليها كل من "ابن سينا" و"الفارابي" و"ابن خلدون"، فمنهم من جعلها ضمن علم الدلالة أو المنطق، أو السحر والطلاسم، ويتضح من خلال مقدمة ابن خلدون القصد من مصطلح السيمياء بقوله في فصل علم أسرار الحروف: "وهو المسمى لهذا العهد بالسيمياء، نُقِلَ وضعه من الطلسميات إليه في اصطلاح أهل التصرف من المتصوفة، فاستعمل استعمال العام في الخاص، وحدث هذا العلم... عند ظهور الغلاة من المتصوفة وجنوحهم إلى كشف حجاب الحس وظهور الخوارق على أيديهم والتصرفات في علم العناصر... وأن طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأسماء، فهي سارية في الأكوان على هذا النظام، والأكوان من لدن الإبداع الأول تتنقّل في أطواره وتعرِب عن أسراره، فحدث لذلك

1 ـ عبد الله بوخلخال، مصطلح السيميائية في البحث اللساني العربي الحديث، ضمن"السيميائية والنص الأدبي" (أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها) منشورات جامعة عنابة، 1995، ص74.

علم أسرار الحروف وهو من تفاريع علم السيمياء... لا تحاط بالعدد مسائله"[1] كثرة وتنوعا، وهذا المعنى الأخير قد جاء به فيما بعد "بيرس" بأن العلامة لا نهائية الدلالة، وكل شيء في الكون عبارة عن علامة.

فهناك إشارات إلى مصطلح "السيمياء" في التراث إلا أنه لم يعزز بالدراسات التصنيفية وإقامته كاتجاه علمي أو فن.

إلا أن التأسيس الحقيقي لعلم السيمياء قد ظهر بشكل واضح مع العالم اللغوي السويسري "فرديناند دي سوسير"، والمجهودات القيمة التي تقدم بها الفيلسوف الأمريكي"تشارلز سندرس بيرس" في حديثه عن العلاقة والمؤشر والأيقون"[2]، وقد حدد "دي سوسير" مجال اشتغال السيميائية في إشارة منه بعدما تنبأ بظهورها وأعلن أن اللسانيات ستكون فرعا منها، "فالعلامة الألسنية اعتباطية، وذلك لتعريفنا العلامة على أنها مجموعة ما ينجم عن ترابط الدال بالمدلول"[3]، مما جعل تصريح دي سوسير يأخذ منعرجا جديد في نظام العلاقات ودراستها "بمقدورنا أن نتصور علما يدرس حياة الإشارة وسط الحياة الاجتماعية فيكون هذا العلم قسما من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي قسما من علم النفس العام سنطلق عليه اسم السيميولوجيا، وسيبين لنا هذا العلم ما هو مضمون الإشارات، وأي قوانين تتحكم فيها"[4]، مما دفع الباحثين إلى تتبع اهتمامات السيميولوجيا ومجال اختصاصها وتجاوزها حدود اللسانيات المنبثقة عنها إلى مجال أوسع وأخصب.

تمثل في العلامة لسانية كانت أم غير لسانية، باعتبار أن" اللغة نظام إشاري "سيميولوجي" والكلمة إشارة تقف في الذهن على أنها دال يثير في الذهن مدلولا، الذي هو صورة ذهنية لموجود عيني، وهذا الحدث هو الدلالة، ومن المهم أن نقرر طبيعة الكلمة كإشارة فالكلمة بهذا المفهوم ليست اسما لشيء تنص عليه، وإنما هي "صورة صوتية وتصور ذهني دال ومدلول، وكل كلمة

---

1 ـ ابن خلدون عبد الرحمان بن محمد، تح: مصطفى الشيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص542.

2 ـ ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص111.

3 ـ ميشال أريفيه، وجان كلود جيرو، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين مناصرة، منشورات رابطة الاختلاف، الجزائر، ط2، 2002، ص30.

4 ـ فرديناند دي سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، تر: غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، ط1، 1986، ص27.

تنطق تحمل هذين القطبين معاً قطب الصوت، وقطب الدلالة، ويختلف تركيز المتكلم على هذين القطبين حسب غرضه من المقولة، ففي الخطاب النفعي يتوجه الاهتمام نحو المدلول وهو ما يسعى المتحدث إلى غرسه في ذهن المتلقي ليشتركا معا في تصور ذهني واحد"[1]، فمن منطلق أن اللغة نظام إشاري وهذه اللغة وسيلة إبداعية خلاقة ووعاء لكل إبداع مكتوب.

فإن آلية القراءة ستستدعي حتما ما يعينها على التحديد ما أمكن ذلك لمدلولات النص، ومن ثم فإن استخدام السيميائية في تحليل نص شعري، إنما يكون للكشف عن نظام العلامات في هذا النص، على أساس أنها قائمة بذاتها فيه لا مجرد وسيط وذلك بتعرية البنية الفنية له، وبصهرها في بوتقات التشاكل، والتباين والتناص والتقاين والانزياح، الذي ينحرف بالدلالة عن موضوعها، فيمنحها خصوصية دلالية جديدة طرأت عليها وانضافت إليها بفعل التوتر الأسلوبي"[2]، وفي المقابل فإن تراثنا النقدي لم يغفل هذا التوجه العلاماتي، بل نكتشف بين الفينة والأخرى اهتمامات لا تقل شأنا عن ذلك البعد الإجرائي الذي يتلمس النور وانبلاجه وإنكشافه لمكنونه الفياض "وعليه فمن خلال اللغة الدينية باعتبارها علامات دالة حمالة للمعاني تحول العالم (الكون) إلى علامة سيميائية كبرى، كلية، شاملة، دالة على قدرة الخالق سبحانه وتعالى، ومن صميم هذا التعامل مع العلامة التقى مفهومها مع مفهوم الدليل، والسمة، والأمارة، والقرينة، فهذا ابن فارس(ت 395 ق) يقول في معجمه"[3]، في مادة "دل واللام أصل يدل على إبانة الشيء بأمارة تتعلمها والدليل الأمارة في الشيء"[4]، ففي التراث تجسيد لمدى أهمية الناتج والحاصل عن اتحاد اللفظ والمعنى الذي يؤديه من فاعلية إبداعية يتوجب الكشف عنها.

وقد تنبه النقاد القدامى لأهميته في السياق، وعلاقة اللفظ بالمعنى والمسائل التي أثاروها في هذا المجال، من محاكاة وتخييل، ورموز، ونظم، ومجاز وعدول، وبخاصة عند الجاحظ، وابن حزم القرطاجني، وابن سينا وعبد القاهر الجرجاني... في كشفهم عن الرموز والإيحاء والخروج عن المألوف وقد يتبين هذا الموقف أكثر من خلال قول عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز "ولنسم

---

1 ـ ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص معاصرة، جدة، السعودية، ط1، 1986، ص12.

2 ـ عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستويات لقصيدة شناشيل إبنة الحلبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص151.

3 ـ عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص152.

4 ـ ابن فارس أحمد، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، ص301.

المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأولى ولنسم المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأولى بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيأت التي تتلاقى عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني، فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان"[1]، فبحثه في هذه النواتج والتدقيق في الوصول إلى المعنى الجوهري، الظاهر والخفي وكشفه هذا قد أوصله إلى القول "بمعنى المعنى" التي انشغل بها، حيث اقترب من ملامح نظرية خالصة إلا أن معظم النقاد المعاصرين ومحاولة منهم مسايرة مستجدات العصر وسعيهم إلى تلقف المناهج النقدية النسقية والالتفاف حول النص وتسريع حركة الترجمة، والاطلاع على النتاج النقدي عند الغرب جعلهم يترقبون الجديد وتشكلاته ويرصدون تلك الاختلافات وفي المقابل تغييب التراث النقدي ولمساته التنظيرية لمختلف التطلعات النقدية واللغوية حول النصوص الإبداعية وتحليلها.

تجليات المنهج السيميائي عند عبد المالك مرتاض:

إن حرص عبد المالك مرتاض على ضرورة العودة إلى التراث جعله يخوض تجربة تأصيلية تراوحت بين التنظير والتطبيق، فالتأصيل منها، سعيه الدءوب في تتبع المفاهيم الجديدة الطارئة والمتداولة في الساحة النقدية، وبحثها في التراث والتأسيس لها من خلاله، مما أسهم في ازدواجيته الأدبية بين التنظير والتطبيق، ولم يدخر جهدا في حث نقاد العرب بضرورة التعمق في دراسة التراث والنظر إليه بعين واعية.

بيد أنّه "من البر أن نبحث في أمر تراث نقدنا الأدبي وننبش في النظريات التي قد تكون واكبته، لنحاول تطويرها، وتحديثها، بناء على ماجدّ في سوق العصر من جديد وببعض ذلك يمكن أن نربط حبل الحاضر بالماضي"[2]، فكأن دافعية البحث السيميائي عند "مرتاض" والتنظير الغربي للمناهج النسقية يثير ذاكرته ويحرك وعيه إلى ذلك التشاكل والتآلف بين كتلتين ثقافيتين أحداهما التراث النقدي وثانيهما الوافد الغربي.

---

1 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص08.

2 - عبد المالك مرتاض،الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003، ص07.

بالإضافة إلى المزاوجة المعتمدة في قراءته للتراث وفق المنهج السيميائي فنجده يقرن بين الدراسة والتنظير وتتبع تمظهرات النظريات المعاصرة ومفاهيم مصطلحاتها وما يقابلها في التراث النقدي بين الفينة والأخرى.

وكدليل ملموس نعتبر به في هذا البحث المتواضع، ما يكشف عن ثراء التراث وعمقه الدلالي، وغناه اللفظي واللغوي: انسجامه والترجمة، فنجد ذلك التناسب المطابق للمصطلحات الغربية وما يقابلها من دوال تؤدي نفس المدلولات، فمثلا الإشارة تقابل signal، والعلامة أو السمة تقابلها signe إلى عدد ما لا نهائي من التطابق بين القصد من اللفظة الأجنبية ومدلولها في التراث، وما يقابلها من لفظ أجنبي ومدلوله النقدي في النقد المعاصر،رغم وجود معضلة الاختلاف الذي يطرح حول قضية ضبط الترجمة والاتفاق حولها بشكل موحد وبخاصة في الوطن العربي.

وفي بحث "مرتاض"عن "المعنى المعجمي لمفردتي" "السمة" و"العلامة" وجد "السمة" "signe" آتية من مادة (و س م)، والوسم هو إحداث تأثير أو علم: كي، أو وشم، أو قطع... وكل ما يجري من هذا التركيب يدل على إحداث علامة تغتدي صفة بادية للعيان، عارضة أو دائمة"[1]، وهي لفظة مطردة في اللغة العربية ومستعملة بشكل واسع بنفس الدلالة، ومن الوسم الذي يوضع في آذان الحيوانات كعلامات دالة.

وقد ارتبطت العلامة في التراث النقدي بالقصدية ومن ثم فإن إطلاق العلامة التواصلية يتحدد معناها ومدلولها بحسب القصد، من خلال ما يتضح من قول:" أبو هلال العسكري" فيمكن أن يستدل بها قصد فاعلها بذلك أم لم يقصد، والشاهد أن أفعال البهائم تدل على حدثها، وليس لها قصد إلى ذلك"[2]، وهناك خيط رفيع للجمع بين القصد والعلامة الذي اصطلح عليه بالقرينة التي يشترك في وضعها وإيجادها المبدع والمتلقي معا أو المرسل والمرسل إليه، وقد تتحد العلامة والقرينة فيشكلان الدليل، وما ينطبق على القرينة "indice" ينطبق على الرمز والمؤشر،"وبذلك يمكن أن يكون مفهوم السمة معادلا، في كثير من الوجوه للقرينة، والقرينة أو السمة ظاهرة، غالبا ما تكون طبيعية، قابلة للإدراك بصورة مباشرة، وهي التي تحيطنا خبرا بأن شيئا ما بشأن متمحّض لظاهرة أخرى، هي غير قابلة للإدراك بصورة مباشرة كاللون الداكن الذي

1 - ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومه، الجزائر، ط2، 2010، ص147.

2 - أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1963، ص13.

يسم وجه السماء، فهو ليس إلا سمة، أو قرينة، لعاصفة وشيكة الحدوث"[1]، ومن ثم فإن السحاب علامة حاضرة، أما الغيث فهو عنصر غائب، فالسحاب الداكن سمة، وقد تحدث " تودوروف" عن السمة بأنها "وحدة تعلن نقصا في ذاتها"[2] وما ينطبق على سمة الظواهر ينطبق على سمة الأبدان، كالاصفرار وارتفاع حرارة الجسم، وما يختص به حقل السيميولوجيا " la sémiologie " في مجال الطب.

فالسمة غير مكتملة المعنى مثلما أشار إليها "الأصفهاني" بقوله "الدلالة وما يتوصل به معرفة الشيء، كدلالة الألفاظ على المعاني، ودلالات الإشارات والرموز والكتابة، وسواء أكان ذلك بقصد من يجعله، أم لم يكن يقصد"[3].

فهذا الذي عول عليه "عبد المالك مرتاض" واستكشافه من اهتمامات علماء العرب القدامى ما يندرج في حقول السيميائية، واشتغاله في اكتشاف ما قدمه " الجاحظ" في تفصيله من خلال قوله "اللفظ للسامع، وجعل الإشارة للناظر، وأشرك الناظر واللامس في معرفة العقد، إلا بما فضل الله به نصيب الناظر في ذلك على قدر اللامس وجعل الخط دليلا على ما غاب من حوائجه عنه، وسببا موصولا بينه وبين أعوانه ولم يجعل للمشام والذائق نصيبا"[4]، وما تتحسسه الحواس والأعضاء كاللمس والشم والذوق باللسان.

فـ"الجاحظ" يتحدث بوعي معرفي مدهش عن أنواع التبليغ السيميائي فيجعل السمة اللفظية – المنطوقة- أداة للاتصال بالسامع (المتلقي) في حين جعل سمة الإشارة للناظر وحده"[5]، كما أولى "مرتاض" عنايته بالبحث في نتاج عبد القاهر الجرجاني الذي وظف مصطلح السمة بدل العلامة في

1 - ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 150، 151.

2 - ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 151، نقلا عن

Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p, 132 , 133

3 - الراغب الأصفهاني، الحسين بن محمد، المفردات في غريب القرآن، تح: محمد بن أحمد خلف الله ، مكتبة الأنجلو مصرية، ص 185.

4 - الجاحظ، البيان والتبيان، تح: حسن السندوبي، القاهرة، 1974، ج1، ص 91.

5 - ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 167.

التعليق الذي خص به جملة " زيد خارج" بقوله:" فما عقلناه منه وهو نسبة الخروج إلى زيد لا يرجع إلى معاني اللغات، ولكن إلى كون ألفاظ اللغات سمات لذلك المعنى وكونها مرادة بها"[1].

فقد جعل هنا السمة لفظا دالا على معنى يحيل عليه كما التفت عبد المالك مرتاض إلى المفهوم الذي وضعه عبد القاهر الجرجاني "المواضعة" في قوله " اسم، أو غير اسم، لغير معلوم، ولأن المواضعة كالإشارة فكما أنك إذا قلت: خذ ذاك، لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه، ولكن يعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له"[2]، والمواضعة دلت على الإشارة من وجهة نظر "عبد المالك مرتاض" فالإشارة ليدل به على معنى هذا المصطلح السيميائي"[3] كما تتناسب "المواضعة" والعلاقة الإعتباطية.

لأنها تحمل معنى علاقة الدال بالمدلول، والتي اصطلح عليها "دي سوسير" "بالإعتباطية" أي العلاقة غير المبررة، بينما في الاستعمال التراثي "المواضعة" أي وضع المعنى الذي يتناسب واللفظ بالاتفاق والتواضع عليه، إن دأب الناقد عبد المالك مرتاض في كتاباته النقدية فإنه يوهم القارئ بمباشرة الدراسة التطبيقية للنص الإبداعي سواء كان شعري أم نثري.

ويفتتح بتعيين المنهج النقدي الأنسب إجرائيا لمداعبة النص واكتشاف خفاياه وفق الآليات التي يتيحها المنهج وكثيرا ما يزاوج أو يثلث أو أكثر من ذلك من المناهج النسقية كالسيميائي والتفكيكي ويوظفهما معا في التحليل.

إلا أنه ينشغل كثيرا بأمر التأصيل المنهجي وبحث مسائله وأسسه وبحثه عن المماثل للمفهوم الأجنبي وتمظهراته في التراث النقدي مما يكشف عن شدة تعلقه بالتراث واعتباره الكنز الذي لا ينضب والمعين الصافي الذي لا تنقضي عجائبه، كما نجده شديد الإطلاع على الجديد في النقد من مقاربات حداثية وكتابات نقدية عالمية، ليخلص بذلك إلى رأيه النقدي الخاص الذي يرى فيه بضرورة "أن نفيد من النظريات الغربية القائم كثيرا منها على العلم، كما نفيد من بعض التراثيات

---

1 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 416.

2 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 262.

3 - ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 170.

ونهضم هذه وتلك، ثم نحاول عجن هذه مع تلك عجنا مكينا، ثم من بعد ذلك نحاول أن نتناول النص برؤية مستقلة مستقبلية"[1].

فالعلم لا يعرف الحدود ولا يحد بزمان أو مكان، وقد جاء في الأثر:"أطلب العلم ولو في الصين" وكذلك "إن الحكمة ضالة المؤمن أين ما وجدها فهو أولى بها" فهذا عن التوسع في الأخذ بسبل العلم.

نماذج تطبيق المنهج السيميائي:

إن القراءة السيميائية عند "عبد المالك مرتاض" كانت بمثابة التأسيس للمصطلحات التي توصل إليها ونحتها من اللغة فاعتمد "السمة" مقابل العلامة، وكلمة "دال" أبدلها ب"معنم" (وحدة صوتية) والفضاء "بالحيز" وغيرها من المصطلحات التي أصل لها باعتماد اللغة المعجمية.

أما عن النماذج التطبيقية فإن نصوصها الإبداعية تنتمي إلى عصور أدبية مختلفة، فمنها تراثية ترجع إلى العصر العباسي، ومنها نصوص حديثة من العصر الحديث ومنها ما هو معاصر، ومن أهمها:

1 - **النموذج الأول:** ألف ليلة وليلة، وقد اقتصرت معالجته على حكاية "حمال بغداد" بمقدار زماني يبدأ من الليلة التاسعة إلى الليلة التاسع عشر" وفق منهج سيميائي تفكيكي، معتمدا بذلك منهجين نسقيين متداخلين السيميائية والبنيوية التفكيكية.

2 - **النموذج الثاني:** من التحليل السيميائي تمثل في نص شعري اختار له عنوان "شعرية القصيدة، قصيدة القراءة"، درس فيها قصيدة "أشجان يمانية" وفق قراءة سيميائية كما أنه زواج بين المنهج السيميائي، والمنهج البنيوي التفكيكي.

وكذلك يعتمد على إظهار آلية واحدة يطبقها على جل أبيات النص الشعري أو الأسطر الشعرية مثلما اختار لهذا النص تتبع "السمة" أو "العلامة" التي يشير إليها اللفظ من انزياح واستحضار دلالات غائبة، ومثال على ذلك تحليله للفظة "الصدى" من خلال السطر الشعري:

"يتسول في الطرقات الصدى"

1 عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية، مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص220.

فأهم لفظة في السطر الشعري هي "الصدى" وهو "معنم" غني بالدلالات السيميائية، فعده صوت حاضر لصوت غائب وأن هناك عالما غائبا هو نداء اليمانين وأصواتهم المرتفعة بصرف النظر عن طبيعة هذا النداء ومعناه"[1].

3 **النموذج الثالث:** النص الشعري للشاعر محمد العيد آل خليفة بعنوان "أين ليلاي" فاعتمد في مقاربته على المنهج السيميائي منمذجا مع البنيوي التفكيكي واختار له عنوان يناسب طبيعة المنهج النقدي.

"(أ/ي) دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي "لمحمد العيد آل خليفة" يحاول من خلالها "الكشف عما يمكن أن يكون فيه من الخفايا والكوامن لبناه الداخلية وملاحظة الشفرات والعلامات التي تطبع لغته، وتحدد دلالته، وتتحكم في خطابه"[2]

4 **النموذج الرابع:** تمثل في نص سردي للأديب "نجيب محفوظ" بعنوان تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة ، لرواية " زقاق المدق" فكشف من خلاله أن المنهج السيميائي يتناسب والنص السردي في مقاربته وإنتاج معانيه عبر القراءة السيميائية.

5 **النموذج الخامس،** قارب نص شعري وخصه بعنوان يكشف عن طبيعة الدراسة "التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة "شناشيل إبنة الحلبي" .

هذه عن المقاربات السيميائية التي اعتمدها لمجموعة من النصوص الإبداعية المختلفة بالإضافة إلى إبداعات نقدية أثرى بها الساحة الأدبية الجزائرية، في إفادته من قراءته للتراث واطلاعه الحداثي على الدراسات النقدية الغربية الحديثة والمعاصرة منها، وقد استرعى انتباهي لقراءة سيميائية داعمة للتراث العربي تكشف عن مدى غنى هذا التراث الذي أحيط بكثير من التهم على مر الزمن.

فالمقاربة السيميائية لحكاية "ألف ليلة وليلة" التي أجراها "عبد المالك مرتاض" تكشف اللثام عن المغالطة التي كثيرا ما تحاك حول الأصل الإبداعي لـ"ألف ليلة وليلة" قد برهن عبد المالك

---

1 - ينظر: عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة "أشجان يمانية"، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص245.

2 - عبد المالك مرتاض، (أ/ي) دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص34.

مرتاض بتحديده لمصدرها الإبداعي العربي، ودحض بعض المسلمات التي كانت ترى أن حكاية "ألف ليلة وليلة " انصهارا لثقافات العرب والهند والفرس وشعوب لا حصر لها.

وأنها مجهولة المؤلف، وأنه يكمن في الذاكرة الجماعية للشعوب، فتوصل "مرتاض" إلى إثبات طابعها العربي الخالص من حيث واحدية مؤلفها واعتماده على قرائن تثبت ما أثبته وتفند ما فنده، فمؤلفها "بغدادي الدار، رشيدي العهد، عربي الثقافة، وطني النزعة، كأنه كان مهندسا في بعض قصور هارون الرشيد، حتى كأنّ هذه الحكايات إنما كانت ضربا من الدعابة العظيمة لشخصية هارون الرشيد وحِلمه وكرمه وتواضعه وعدله وظرفه وأدبه، فمعظم الحكايات تنطلق من مدينة بغداد وتنتهي إليها"[1].

ثم عمد إلى دراسة نسيجه اللغوي وتحديد مميزاته اللسانية والسيميائية والأسلوبية لمختلف العناصر السردية من أحداث وشخصيات، وحوار، وأمكنة وأزمنة ووصف وسرد لمقاربة بنيته، سيميائيا وتفكيكيا.

فازدواجية المناهج لقراءة النص الإبداعي إشارة كافية عن مدى قصور المنهج الأحادي في تتبع حيثيات النص الإبداعي "فالنص يمتلك ثراء تواصليا ولغة توليدية وبعدا دلاليا وحقولا لسانية وسمات فنية أسلوبية وأثرا جماليا وكذا انزياحا ومجازا وتصويرا وصفيا.

فإذا كان النص الإبداعي هذه حقيقته، فالمنهج السيميائي لا يفي حق النص قراءة وتشريحا، مما يكشف عن مطالبة النص الدائمة لمنهج قرائي لبلوغ مراميه، واكتناه أثره الجمالي.

المنهج الأسلوبي في النقد العربي المعاصر:

إن بلوغ المعرفة بالنص دفع الناقد العربي المعاصر إلى البحث عن الآليات الإجرائية الفعالة، والتي تجدي نفعا في تقريبه من المعاني النصية وتكشف له عن أثره الجمالي واعتداله شكلا ومضمونا

[1] - عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992، ص232.

في صورة فنية، ترتفع بالنص الإبداعي إلى مصاف الفرادة والخصوصية المغايرة التي تغتدي به نحو تميزه عن غيره من النصوص بأسلوبه الخاص، فما الأسلوب وما الأسلوبية ؟ وما أبعادها المنهجية؟

جاء في لسان العرب:" يقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، فالأسلوب بالضم هو فن ويقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"[1]، إذن فالأسلوب هو الفن والطريق، والسبيل...

أما التعريف الاصطلاحي: فيعرفه "عبد القاهر الجرجاني" بأنه "طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم، وطريقة فيه"[2]، ويتناص معه في هذا التعريف "جون كوهين" بأن الأسلوب "كثيرا ما يعتبر بمثابة انزياح فردي، هو طريقه في الكتابة خاصة لكاتب واحد"[3]، كما نجد هذا المعنى للأسلوب قائما ومضمّنا في قاموس "إكسفورد" الذي يعرّف فيه الأسلوب بأنه "طريقة التعبير المميز لكاتب معين أو خطيب أو متحدث أو لجماعة أدبية أو حقبة أدبية من حيث الوضوح والفعالية والجمال"[4]، ومن ثم يتبين أن القصد بالأسلوب ميزة التعبير التي ينطبع بها، والعناصر القائمة فيه التي تمنحه تلك الخصوصية والطريقة الإبلاغية التي يمتلكها كاتب ما فتلتبس بإبداعه، وتكاد لا تبرحه في نصوصه وقد نعبر بكلمة أسلوب على طريقة الكتابة لمرحلة معينة ساد فيها طابع تعبيري يعكس اهتمامات مشتركة، أو بين كتاب مرحلة ما فتتشابه أساليبهم، مثل المؤرخين والمصنفين والمفسرين وطرقهم الكتابية.

ومن خلال هذه التعاريف يتبين أن الأسلوب هو الطريقة التعبيرية التي يختص بها كل كاتب عن غيره، وقد عبر القدامى عن "الأسلوب بأنه هو الرجل" فيما نجد الناقد "جون بيفون" يتناص

---

1 - ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، مج3، ج23، ص2058.

2 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 361.

3 - جون كوهين، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص179.

4 - ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 104.

مع التراث العربي بقوله " الأسلوب فهو الإنسان نفسه، ولذلك لا يمكن أن ينتزع أو يحمل أو يهدم"[1].

أما الأسلوبية: فهي مصطلح جديد ظهر في الساحة النقدية الأوربية، وما عرفته من أبحاث لغوية في القرن العشرين و"الميلاد الحقيق للأسلوبية يعود إلى بدايات القرن العشرين مع تلميذ "دي سو سير" "شارل بالي" Charle Bally (1865، 1947) " الذي أسس هذا العلم في كتابه الرائد: "مبحث في الأسلوبية الفرنسية سنة 1909 تحديدا " Traité de stylistique française "[2].

وقد حدد "شارل بالي" الأسلوبية بأنها "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[3].

وبذلك فهي لا تختلف عن المعاني المرتبطة بالأسلوب، إلا أن "كوهين" يخص الأسلوبية بأنها تبحث عن العناصر الجمالية والإنزياحية للغة النص "فالأسلوبية" علم الإنزياحات اللغوية (والانزياح هو) "المجاوزة الفردية أو طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد"[4]، وغير بعيد عن هذه النظرة للأسلوبية التي يستلهم منها "عبد المالك مرتاض" تعريفه للأسلوبية معتبرا إياها " علم معرفة الأسلوب، أي علم بيداغوجية الحديث الذي يوجهه واحد منا إلى الناس مكتوبا أو منطوقا"[5].

إذن فالأسلوبية بهذا التوصيف شأنها شأن الأسلوب في اختصاصها بالأثر الجمالي والفني للتعبير وإنزياحه، بالإضافة إلى طابع التفرد الذي يخص أسلوب كل واحد وخصوصية نصه.

فمهما تشابهت لغة الأفراد ومعجم لغتهم إلا أن الأسلوب يشبه أنفاس المرء فلكل أنفاسه، وطولها وقصرها، وتشاكلها فهي نابعة من القلب واللسان يترجمها والأنفاس تنقلها، والمتلقي يتلقاها فتبدو مع غيرها متشابهة إلا أنها في الحقيقة مختلفة، في تعبيرها عن أسلوب صاحبها.

---

1 ـ بير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994، ص94.

2 ـ ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص76.

3 ـ صلاح فضل، علم الأسلوب، (مبادئه وإجراءاته)، دار الشروق، مصر، ط1، 1998، ص18.

4 ـ ينظر: جان كوهين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا) تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2000، ص36.

5 ـ عبد المالك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص111.

علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

إن أغلب النقاد يعتبرون أن الأسلوبية في ظهورها هي امتداد للبلاغة القديمة وبخاصة البلاغة المستخلصة من كتاب أرسطو "فن الخطابة" التي كانت تعرف بالريطوريقة وانتقلت إلى اللغة الفرنسية وهي تحتفظ بهذه التسمية « Rhétorique » كما أشار إلى ذلك "ابن سينا والفارابي"، من جهة وقد أشار "بيار جيرو" من جهة أخرى إلى هذا الأصل "تمثل الأسلوبية في التنظيرات الغربية جسرا يربط اللسانيات بالنقد الأدبي، كأنه تعبيد لطريق عتيق شققه البلاغة القديمة، حيث إن البلاغة « Rhétorique » عند" بيار جيرو" هي أسلوبية القدامى، كما أن الأسلوبية هي بلاغة حديثة تحت شكلها المزدوج، علم للتعبير ونقد للأساليب الفردية وعليه فالأسلوبية هي الوريث « Héritier » المباشر للبلاغة"[1]، ورغم هذا الانبثاق ووحدة الأصل للأسلوبية وأنها وريثة البلاغة القديمة فإن بينهما بعض الفروق الجوهرية بين المنظور البلاغي والمنظور الأسلوبي.

من خلال رؤية "محمد عزام" "أن البلاغة علم معياري لرصد الأحكام المعيارية التقييمية ويرمي إلى تعلم مادته وموضوعه هو بلاغة البيان، أما الأسلوبية فتنفي عن نفسها كل معيارية، وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح أو الذم، ولا تسعى إلى غاية علمية بحتة فالبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة، وتصنيفات جاهزة، بينما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية، والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية في حين تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها"[2]، إلا أننا نلتمس في تراثنا النقدي ملامح التوجه الأسلوبي في تلقي النص الإبداعي وبخاصة جهود "عبد القاهر الجرجاني" واهتمامه بمزايا الكلام وأثر حسن نظمه الفني "لابد لكل كلام تستحسنه ولفظا تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل"[3].

فمن أجل تحديد الخصائص الفارقة بين الشعر والكلام العادي يبدأ "عبد القاهر" بالصفات المشتركة، فكلاهما ينتهي إلى مجال اللغة، وليست اللغة إلا مجموعة من القوانين الوضعية سواء على مستوى المفردات أو على مستوى التراكيب، لا تكتسب دلالتها الكاملة ولا فصاحتها أو بلاغتها

---

1 - ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 85.

2 - محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط 1، 1989، ص 45.

3 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 41.

إلا إذا دخلت في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ"[1]، بالتجاوز أو التقابل أو التشاكل أو الانزياح إلى معان إشارة أو رمزا بوجود قرينة حالية أومشابهة أو بعدما تنتجها دلالات الألفاظ بمعانيها الظاهرة والخفية، "وليت شعري هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني، وهل هي إلا خدم لها، ومصروفة على حكمها؟ أو ليس هي سمات لها، وأوضاع قد وضعت لتدل عليها"[2]

فاهتمام "عبد القاهر الجرجاني" بالأنساق والتآلفات النظمية تعتبر أبعاد أسلوبية مبكرة.

فلا يمكن تصور أسلوبية الإبداع خارج أطر البلاغة المعيارية وإنما يمكن اعتبار أن الأسلوبية انبثقت من البلاغة لّما اتخذت الدراسات البلاغية من المحاور اللسانية أسسا جديدة لها، فتحول الاهتمام من السمات المعيارية إلى سمات وصفية ذات دينامية لسانية، فـ"على المسار الأوربي ثمة اعتقاد علمي راسخ، بأن الأسلوبية انطلقت من رحم البلاغة بأصولها الأرسطية القديمة ولهذا نجد من يصرح بالقول: في البدء كانت البلاغة"[3].

وهذا ما يؤكد وحدة الأصل بين البلاغة العربية والأوربية لما توجد بينهما من سمات التطابق فـ"كانت بين البلاغة العربية والبلاغة الأوربية ملامح وقواسم مشتركة ترجع في أصولها إلى وحدة المنبع المؤكد في تشكلها جميعا، وهو التراث الأرسطي الذي مارس تأثيره في الساحتين"[4]، وبتوصيف بسيط يعد فيصلا بين الأسلوبية والبلاغة، فإذا كانت اهتمامات الأسلوبية بالدرجة الأولى هي دراسة الأسلوب فهي إذن علم دراسة الأسلوب.

أما البلاغة فهي ترصد هذا الأسلوب وفق قوالبها وأحكامها القياسية الجاهزة مسبقا، وبذلك ف"البلاغة علم معياري يرصد الأحكام المعيارية التقييمية ويرمي إلى تعليم مادته وموضوعه هو بلاغة البيان أما الأسلوبية فتنفي عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح والقدح ولا تسعى إلى غاية تعليمية البتة، فالبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات

1 - ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص153.

2 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص417.

3 - بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص130.

4 - المرجع نفسه، ص108.

جاهزة بينما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية، فالبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية في حين تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يقرر وجودها"[1].

بيد أن جل الموضوعات الأسلوبية ذات أسس بلاغية مستطردة ومكتملة الجوانب، فما عرف في الأسلوبية بالانزياح:" Écart " قد درسته البلاغة "مجازا أو خروجا عن المألوف، العدول، الكناية، التورية وغيرها من القوالب البلاغية الواضحة.

إلا أن الأسلوبية بأبعادها اللسانية، شهدت منحى مغايرا في تبرير طبيعة علاقتها بالبلاغة، فلم تعد تعني هذه العلاقة لا الاحتواء ولا الاتحاد، فـ"الأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت، هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا"[2]، لتنشطر الأسلوبية إلى اتجاهات متعددة بحسب دائرة اهتمامها وتوجهاتها المختلفة ومؤسسيها فظهرت: الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية الوصفية، والإحصائية والأدبية، والتكوينية، والصوتية، والنحوية، بالإضافة إلى تركيبات مزجية أخرى، منها: الأسلوبية اللسانية، الأسلوبية التواصلية، الأسلوبية البنيوية، الأسلوبية السيميائية... الخ.

مما جعلها تواجه أزمة ضياع وتشرذم من خلال تصريحات النقاد الغربيين البارزين، وقد أشار "بيار جيرو" إلى الإجراء الإحصائي ومساوئه "يخلط الاحصائيون غالبا بين الكم والنوع، ولم ينجحوا حتى يومنا هذا في تحديد العلاقة الوظيفية بين المستويين، ولهذا السبب شكلت تحليلاتهم جداول حزينة من العوامل والانزياحات العديدة لا يظهر معناها وإذا ظهر كان مفرطا وساذجا في نظر كل أولئك الذين يكرهون أن يقننوا القيم الجمالية في مجرد علاقات كمية"[3].

ويظهر الشرخ واضحا بين التوجه التنظيري المؤسس والمستوى الإجرائي غير المنضبط وفق الملمح التنظيري، وقد تنبه "عبد السلام المسدي" إلى هذه المفارقة "فالأسلوبية تحتاج اليوم أكثر من أي علم آخر إلى أن يوفق فيها بين نتائج النظر وثمرات التطبيق توفيقا كاملا فكم اليوم من منظر

---

1 ـ محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص42.

2 ـ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس وليبيا، ط2، 1982، ص56.

3 ـ بيار جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994، ص86، 87.

لو يؤسس نظريته في الأسلوب على تطبيق أجراه وكم من ممارس للنصوص، تجد في عمله من التراعات ما يغنم أن يتوج بنظرية في الأسلوب..."[1]

فقد تفننت الأسلوبية الغربية في الاستحواذ على الآليات الإجرائية وتوسيع شبكة العلاقات والأقيسة من مختلف الحقول اللسانية وغير اللسانية، بغية قراءة جمالية النص وأثره وأدبيته فحالت هذه الأقسية دون ذلك، فقد شهدت أزمة خطيرة مست جانبها النظري مثلما مست جانبها الإجرائي، وقد تمظهر ذلك في غياب ملامحها في غمرة الاتجاهات النقدية الأخرى، الشيء الذي أفقدها صفة الموصوف المنهجي يضاف إلى ذلك إتكاؤها على الإحصاء وعلى علوم أخرى غير علم اللسان، وتجلى العجز في عدم تمكن أصحابها من تلك الآليات النظرية، كما اقترحها مؤسسوها"[2]، فالمنهج دوره أنه يسهم في منح القارئ الآليات المساعدة لبلوغ غايات النص وتذوقه ومعرفة أدبيته والتوصل إلى إنتاج معانيه وفق أبعاد أسلوبية إلا أن التشابك التنظيري للأسلوبية والمناهج النقدية النسقية الأخرى أفقدها خصوصيتها من جهة التطبيق القرائي من طرف المتلقي.

3 ـ تجليات مفهوم التلقي في النقد المعاصر:

إن الحافز الأساسي للإفادة من مفهوم التلقي وآليات القراءة لمقاربة النص الأدبي النقدي باعتباره إبداعا تصنيفيا منجزا، اقتضاه عنوان البحث الذي يعتمده إجراء قرائيا بغية التوصل إلى مدى استلهام النقاد المعاصرين، للتراث النقدي، وتسليط الضوء على أهم القضايا النقدية التي أثارها فأثراها وكشف عنها.

فتلقي النقاد المعاصرين للتراث النقدي يندرج ضمن إشكاليات القراءة والتلقي في مواجهة النص النقدي، ومن ثم فإن الاهتمام بنظرية التلقي وأصول تشكلها يعد من دعامات البحث وآلياته القرائية لنقد النقد، فـ"التعريف الخاص بالقراءة، هو الذي فرض التركيز المعاصر على الجانب النظري من معنى القراءة، في موازاة الجوانب التطبيقية أو العملية النقدية لها، وذلك موقف يميز بين النظر والتطبيق، أو بين نظريات القراءة وممارساتها، على نحو يتضمن معنى المراجعة التي يتضمنها نقد النقد"[3]، في كشف ذلك الثراء المعرفي المبطن في فكر النقاد القدامى وتمظهراته في النقد المعاصر

---

1 ـ عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دراسة نماذج، منشورات دار أمية، تونس، ط1، 1991، ص115.

2 ـ ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص197.

3 ـ ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص14.

وإفاداته المختلفة له تأصيلا وتوجيها ومثاقفة وإغترافا منه أو ما يقابل ذلك موازنة وتشابها أو اختلافا ورفضا وتحولا ملحوظا بين التراث النقدي والنقد المعاصر.

فالنقد هو المسحص الفعلي للإبداع المعبر عنه ليضع له أهبته، والتاج الذي يستحقه، أو يسلبه منه؛ فإن هذا الأخير سار مع الإبداع، مسيرة تنوعت وتعددت أساليبها وآلياتها، وتموضعت في ثلاث أزمنة نقدية للإبداع الأدبي بخاصة، لتسفر عما يعرف اليوم بالنظرية النقدية بشتى المسميات التي عرفت بها، نحو الرهان المنهجي الذي راهنت حركة العصر المعرفية عليه، فهي مجلى الأبعاد الثلاثة: (المؤلف، النص، والقارئ) تنصهر جميعها في آلية القراءة الحديثة، مشكلة ثلاث لحظات: لحظة المؤلف، وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر وما سبق هذا العصر من بدايات، وصولا إلى النقد التاريخي، والنفسي، والاجتماعي، ثم لحظة النص التي جسدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن، وأخيرا لحظة القارئ أو المتلقي في اتجاهات البنيوية وما بعدها ولا سيما نظرية التلقي في السبعينات منه[1]، ومدى تأقلم الناقد العربي ومسايرته لمستجدات التلقي في تثاقفه مع الوافد الغربي وانبثاق نظريات التلقي والقراءة عنه.

وقد أنجر عن هذه الاتجاهات مجموعة من النظريات النقدية "لمرحلة ما بعد البنيوية، هي القراءة والتلقي والتفكيك والتأويل والسيميولوجيا... مشكلة فضاء جديدا للمقاربة النقدية المعاصرة، فكان الاهتمام بالقراءة والقارئ شاغلا للكثير من الدراسات والنظريات، كالدراسات المبكرة (لفرجينيا وولف) عن القارئ العادي، ودراسات الاتجاه المعروف بنقد استجابة القارئ، ودراسات الاتجاه البنيوي الذي اهتم بعملية القراءة، ولاسيما (تدوروف، ورولان بارت) ودراسات السميولوجيين، وبخاصة (امبرتو ايكو)"[2] مما أدى بالناقد العربي المعاصر بعدما اضطلع على هذه الدراسات الغربية وإسهامها في تحديث آليات القراءة وتوجهها المعاصر نحو المتلقي ودوره في إنتاج معاني النص، استدعى الأمر التوجه نحو الاهتمام بالتلقي وأبعاده الفلسفية المغذية له وأصوله النظرية، بغية التوصل إلى الجهود العربية وإسهام تراثها النقدي في مجال التلقي.

1 ـ نظرية التلقي في النقد الأدبي:

[1] ـ ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001، ص32.

[2] ـ المرجع نفسه، ص33.

فنظرية التلقي فسحت المجال للذات المتلقية معتبرة إياها محورا، لجل مفاهيمها النظرية والإجرائية في عملية التحليل، وأن القارئ هو أهم عناصر الخطاب الأدبي في تواصله مع النص ولعل هذه المناهج والنظريات، لم تأت من فراغ بل لها جذورها الفكرية والفلسفية التي منحتها القدرة على أن تتكون وتتشكل وفق تصورات تنضج وتتطور لحظةً بعد لحظة إلى أن تكتمل في شكل نظري وإجرائي، يملك القدرة على التحليل والتفسير لما يسند إليه من إبداع ونتاجات أدبية، كما أن النقد

بدوره يمنح هذا الأخير التطور والتلون والتنوع، محققا متعته وجماليته ولذته التي تحقق له الاستمرارية في توهجه وطول شعاع بريقه، ومن ثم فإذا كانت المناهج السياقية من (نفسية واجتماعية وتاريخية...) قد أولت اهتمامها بالمؤلف، ورفعت من شأنه وأعلت مكانته، وأسهبت في تفسير مستفيض عن خارجية النص وما يلتف حوله؛ فإن المناهج النسقية بنظرياتها ذات الامتدادات الفلسفية والفكرية، أولت عنايتها وصوبت مجال اشتغالها إلى داخل النص وتلافيه إلى لفيف علائقه الكامنة فيه المضمنة في بنى أنسجته الدلالية، والتدقيق في وحداته المشكلة لوحدته، بحثا عن طاقته؛ إذ هي أساس كل نواة لأنوية هذه الأنسجة، ومدارات ملفوظه إلى بؤر الصمت فيه، وبقع البياض التي سكت عنها النص، قد احتوت دلالات لا تنفك منه، وأسئلة تُستنطق ضمنه ولم تظهر جلية معه.

أ ــ الأسس الفلسفية لنظرية التلقي:

يرتبط التلقي بالقارئ أساسا في محاولته فهم العمل الأدبي وإقامة وشائج، بينما يستلهمه في تصور ما يقصده المبدع وما ينتجه القارئ، حين يستكشف ما يخفيه النص، مما يتيح لدينا الموازنة الزمانية بين آنية الإبداع ولحظة الكتابة التي تجسد قصدية الكاتب الفعلية ضمن النص، وما ينجزه القارئ في زمن لاحق قد يطول في تقصيه لتجليات المعاني المدركة، واستخلاص المشاعر المبثوثة في النص، وايضاح الروابط الموجودة التي لم تكن متاحة.

ومن هنا تبرز أهمية التلقي وتعظم مهمة القراءة في إنجاز المنجز وربط السابق باللاحق، وتشييد مختلف المساحات بين النص والواقع وبين الواقع الآني والأفق المتوقع، وبين ما هو حقيقي أو تخييلي، مما يبرز بالغ أهمية عملية التلقي، وإيغالها الزمني وعمقها الفكري والفلسفي في المعرفة الإنسانية، ولعل ما يؤكد الجذور الفلسفية وأولى إرهاصات نظرية التلقي، ما يجسده كتاب "فن

الشعر" لأرسطو، "باشتماله على فكرة التطهير بوصفها مقولة أساسية من مقولات التجربة الجمالية، يمكن أن يعد أقدم تصور لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور **المتلقي** بدور أساسي"[1]، كما لا يخفى أن الأبحاث الشكلانية الروسية قد أسهمت في التأسيس لنظرية التلقي، في بحث العلاقة بين النص والقارئ، وفي هذا المجال يستكشف شكلوفسكي المبادئ التي تقود خطاه في تحليل الأعمال الفنية وتقويمها، "فالإدراك الذي يرتبط باللغة اليومية يتجه إلى أن يصبح مألوفا وآليا مما يؤدي إلى الإخفاق في رؤية الأشياء، بينما مهمة متلقي الفن أن يجرد إدراكه من عاديته، وأن يعيد الشيء إلى الحياة مرة أخرى ومن هنا يصبح دور المتلقي بالغ الأهمية، فيكون الشخص المدرِك هو من يقرر الخاصية الفنية للعمل فمن الممكن أن يكون الإبداع نثريا أما إدراكه فيكون شعريا"[2].

كما أولو العناية بالأداة الإدراكية التي هي من إنشاء المتلقي. "فالأداة تؤدي وظيفتها الممثلة في لغة المتلقي الذي يملأ الفجوة بين النص والقارئ، جاعلا من العمل نفسه شيئا ذا قيمة وموضوعا جماليا أصيلا"[3]، كما وظف" شكلوفسكي مفهوم التغريب: « défamiliarisation » في وصفه لخاصية صعوبة الإدراك بين القارئ والنص؛ لأن عملية الإدراك في الفن هي غاية في ذاتها ولابد من إطالتها"[4]، فالأداة هي ما يستحوذ على القارئ من نزعة تغريبية تجعله يواجه ما لم يألف، مما يدفع قوى الإدراك لديه بتقريب فهم النص وليتمكن من بلوغ مراميه.

ـ الفلسفة الفينومينولوجية phénoménologie : وتدعى بالفلسفة الظواهرية أو الظاهرتية التي ترتبط بجمالية التلقي « réception esthétique » ارتباطا قويا وضروريا في الوقت نفسه، فالأفكار المجردة التي صاغها "هوسرل" كانت تتحول شيئا فشيئا إلى حقائق ملموسة، تحاول أن تستند إلى المكونات الأساسية للشيء"[5]، لتتخلص هذه الأفكار في مفاهيم الفلسفة الذاتية لتشكل الأسس النظرية والمحاور الإجرائية، وبذلك أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي، ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة.

---

[1] ـ روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1994، ص 65.

[2] ـ ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص 72.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 75

[4] ـ المرجع نفسه، ص 76.

[5] ـ ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط1، 1997، ص: 75.

ومن أبرز المفاهيم الظاهرية المؤثرة في جمالية التلقي، "مفهوم التعالي: « transcendantal » وقصد به "هوسرل" أن المعنى الموضوع بعد أن تُكوِّن الظاهرة معنى محضا في الشعور؛ أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية إلى عالم الشعور الداخلي الخاص؛ أي طاقة القارئ الذاتية في فهمه الخالص، وقد عدل "انغاردن" تلميذ "هوسرل" من دلالة **التعالي** ليمنحه بعدا إجرائيا، وهو يطبق ذلك على المعنى الأدبي، في جعلها بنيتين: **نمطية** وهي أساس الفهم **ومادية متغيرة** تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، والمعنى هو حاصل التفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم"[1].

وقد كان هذا التعديل،"مناخا صالحا لعدد من الاتجاهات النقدية وبخاصة جمالية التلقي"[2].

وثاني المفاهيم: "**القصدية** أو الشعور القصدي، الذي يمثل الآنية المرتبطة بلحظة وجودية محضة، لذا فالمعنى يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني بإزائه نحو بناء نظام معرفي لإدراك الظواهر قوامه (الذات) وقد حصر "هوسرل" مهمة الفينومينولوجيا بدراسة الشعور الخالص وأفكاره القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة"[3].

وقد صار مفهوم القصدية فيما بعد المفهوم المركزي لما يعرف بمقاربة (التفاعل الأدبي) في اتجاه جمالية التلقي، ليطرح "انغاردن" تعديله لمفهوم القصدية من طابعه المثالي المجرد إلى حقيقة مادية يمكن تحديدها إجرائيا، من خلال تأمل الطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي، وضمنه طاقة الفهم؛ مشكلا "إستراتيجية جديدة للفهم، تحمل طابع الظاهرتية للجمالية، بقصدية قائمة على عامل يوجد في ذاتها وآخر خارج ذاتها (المتلقي) وليجد أن هناك أربع طبقات تتكون منها البنية الأساسية لأي عمل أدبي هي: — طبقة صوتيات الكلمة. — طبقة وحدات المعنى.

— طبقة الموضوعات المتمثلة. — طبقة المظاهر التخطيطية"[4].

فيما تنطوي طبقة المظاهر التخطيطية التي أشار إليها "انغاردن" على خصوصية مهمة؛ حيث تطورت إلى "مفهوم الفجوات والثغرات عند "آيزر"، ومن ثم فإن العمل الأدبي لا يعنى بالتحديدات بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض فيعوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغاته

---

[1] - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص 34.

[2] - المرجع السابق، ص 75.

[3] - بشرى موسى صالح، ص 35.

[4] - ينظر: بشرى موسى صالح، ص 35، 36، 37، 38.

اللغوية، ليأتي دور المتلقي بوساطة فعل الإدراك وآلية الفهم، ليقوم بعمليات الرد والتعليق وملء الفجوات"[1] وقد سبق إلى هذا التأكيد على دور المتلقي "عبد القاهر الجرجاني" بقوله:"وإذ قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، بمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك المعنى إلى معنى آخر"[2] فهو المعنى الذي ينتجه المتلقي ليسد به فجوة ما يستدعيه اللفظ للتوصل إلى الفهم والتذوق.

ـ فلسفة هانز جورج غادمير: أحد المنابع التي استقى منها أصحاب نظرية التلقي، التي ترتكز على التأويل والفهم، وملابسات التاريخ في إعادة إنتاج المعنى وتحصيله من خلال طرحه الإجرائي، وبه يتم، "تأويل وتفسير التاريخ، وهو مفهوم **الأفق التاريخي**، وقد كان الفيلسوف "دلتاي" أحد مصادر فلسفة "غادمير" يهتم بدراسة الفهم، دراسة عملية، ويعني الفهم لديه، النظر في عمل العقل البشري في إعادة اكتشاف (الأنا) في (الأنت)"[3].

فهي محاولة إشراك الذات في تلقي العمل الأدبي من خلال تشخيص النص بجعله انعكاس لتجربتنا، مما ينتج لدينا فهم إشارة وصوت وفعل المؤلف، لنهتدي إلى تفسيره وإتمام نقصه، أو ما سكت عنه النص في شرح كناياته، فقد خصص "غادمير" معيار الفهم لمعرفة الماضي وتأثيرات التاريخ من خلال الذات، "فتجربة التاريخ تنطوي دائما على تجربة أن المرء لا يستطيع أن ينتزع نفسه لأنه تاريخه الخاص ولأن وجوده قد وسم فعلا بما سبق"[4]، محققا بذلك تطابقا وانزياحا، وفلسفة "دلتاي" في إدراكه للتاريخ القائم على إسقاط حياتنا الباطنية على ما يحدق بنا من موضوعات، واستشعارا لتوصيفات قد تطرأ فيَخبرها المبدع بما يخبئه من شعور مخبوء، قد يتفاجئ لها هو نفسه، لما كتبه وألفه من إنصاته لوعيه وما اخفته دلالات أدبيته وما جادت به قريحته.

فالمفهوم الإجرائي الذي طرحه "غادمير" لتفسير التاريخ هو "الأفق التاريخي"؛ إذ لا يكون "ثمة تحقق خارج زمانية الكائن التي يتجاوز المباشرة الإدراكية ويصلها بالماضي وتمنح الماضي قيمة

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص38.

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص203.

[3] ـ المرجع نفسه، ص38، 39.

[4] ـ بوتير، الفلسفة الألمانية الحديثة،تر:فؤاد كامل،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، 1986، ص85.

حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم"[1]، لذا فلا يمتلك الفهم إمكاناته الحقيقية الشاملة في نظر "غادمير" إذا ما امتنعنا عن توظيف مدونة التاريخ التي تضم الإدراكات السابقة والخبرات التي هي أساس التلقي، لذا ينبغي للتوصل إلى آفاق نقدية رائدة ومتميزة لا بد من الانطلاق من التراث النقدي العربي، فـ"قراءة التراث النقدي جزء لا ينفصل من فاعلية جهاز القراءة الأعم للنقد العربي المعاصر كله"[2]، ليسهم في تحصيل نظرية التلقي والقراءة التي سينتج عنها نظرية أدبية الأدب.

ـ **فلسفة ياوس:** نواصل الاستدلال عن أهم ما يتغياه التلقي المتمثلة في الأفق من منظور فلسفي فـ "قد تطور هذا الأفق عند "ياوس" الذي ضاهى هذا المفهوم بما أطلق عليه **بـأفق التوقع** أو **الانتظار** «l'oraison d'attendre» ، وهو لديه مدونة تضم معايير تذوق العمل الأدبي عبر التاريخ، هذه المعايير التي تمتلك قيمة متغيرة في كل عملية فهم، فالعمل الأدبي يسعى باستمرار إلى مخالفة المعايير التي نحملها عن موضوعه"[3]، مما يعزز القول بتعدد أوجه القراءة، وتجديد معايير النقد.

ـ **فلسفة جان موكاروفسكي:** أحرزت أعماله إشارات مهدت لنظرية التلقي في ربطه للعمل الأدبي **بالنسق التاريخي**، واعتبار هذا الأخير أحد مرجعيات الأدب، فالمتلقي في نظره هو نتاج للعلاقات الاجتماعية المتغيرة، ولابد من فهم الأدب بوصفه رسالة وموضوعا جماليا في توجيه اهتمامه، بمتلق الإبداع وليس بمنشئه، ومنح التلقي بعدا سوسيولوجيا، "ذلك بأن تأسيس المعايير الفنية وتقويم الأعمال الفنية ووظيفة الفن ذاتها في مجتمع بعينه لا يمكن فصلها جميعا عن الظروف التي يتم فيها إنتاج الفن وعن إمكانات الانتشار، ومع ذلك فقد قدم:"لفين شكونج". (Schaking Levin)، قدرة الذوق على تلقي الفن وعلاقتهما تعكس الفلسفة الكاملة للحياة لدى الإنسان وتنطوي على الوجود الإنساني نفسه في أعمق أعماقه"[4]، وصولا إلى تأسيس ما يسمى بنظرية التلقي.

ب ـ مفهوم التلقي:

[1] ـ بوتير، الفلسفة الألمانية الحديثة،تر:فؤاد كامل، ص 86.

[2] ـ ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 17.

[3] ـ روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 108.

[4] ـ ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 138.

إن الحديث عن مفهوم التلقي من الصعوبة بمكان، لما له من امتداد فكري وفلسفي ودراسات نقدية، حاولت الالتفاف حول هذا المفهوم ومن ثم صاغت له وضمنته العديد من المفاهيم النظرية والإجرائية، بغية التأسيس لنظرية نقدية تتولى الإبداع الأدبي بالدرس والتحليل وإظهار مواطن المتعة والجمال.

ـ التلقي عند العرب:

إن ذيوع مصطلح التلقي عند العرب ارتبط بسماع الشعر والخطب البليغة أساسا فكانت تقول العرب: (ألقى فلان قصيدته العصماء، وإنه لشاعر حسن الإلقاء... وذاك خطيب ألقى كلمة فأصغت له القلوب)، وقد وردت لفظة التلقي في القرآن الكريم فتنوعت دلالاتها بحسب منزلة المخاطب، في عدد من السور، نذكر منها ما جاء في الآية 37 من سورة البقرة، قال الله تعالى: « **فَتَلَقَّىَ آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيم** »[1]،

وقوله تعالى: ﴿**إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ وَتَقُولُونَ بِأَفْوَاهِكُمْ مَا لَيْسَ لَكُمْ بِهِ عِلْمٌ وَتَحْسَبُونَهُ هَيِّنًا وَهُوَ عِندَ اللَّهِ عَظِيم**﴾[2]؛ إذ نجد التلقي مدلوله يتجلى في الكلام الواضح البين الذي لا التباس فيه يحمل صفة المسموع، كما يحمل صفة المخاطبة بما يوعى ويفهم، أي وجود قائل ومستمع.

لذا فكلمة (تلقي) عند العرب القدامى، تمثلت هذه الصفات المذكورة آنفا، ويقول تعالى: ﴿ **وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ** ﴾[3]، "فالتلقي فهمه أسلافنا من العرب أنه التفاعل مع النص، فلا يتم من جانب واحد، بل يتم في إطار تتواصل فيه اهتمامات المتلقي بمشاعر الملقي ولهذا العرب يعبروا عن فقدان التفاعل مع النص في عملية التلقي والانتباه (بقولهم: فلان لا يلقي بالا لما يقال) فكأن الإلقاء مرتبط بإحضار القلب لم تقول"[4]، لذا فنلمس التطور الظاهر في مدلول التلقي إذ كان يعنى به الكلام المسموع الملقى مثلما نلمس هذا في لفظة خطاب أي الكلام المخاطَب به.

---

[1] ـ سورة البقرة، الآية 37.

[2] ـ سورة النور، الآية 15.

[3] ـ سورة النحل، الآية 06.

[4] ـ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص 14.

أي أن دور الشاعر هنا تأثري، فهو المبدع والباث، وقد يحسنهما معا فتحصل المتعة الجمالية لدى المتلقي، فيحدث التجاوب التأثير والتأثر، وفي غياب الشاعر المنشد لقصيدته ووجود النص عني قارئ القصيدة بمتلقي النص، حتى قيل: (وكم عيبت قافية من غير ما بأس بها إلا بأس المتلكئ بها).

ومن ثم تحول الاهتمام من دائرة الاهتمام بالنص المتلقى المسموع، إلى النص المتلقى المكتوب، ولابد أن يتحقق التوازي بين المبدع والمتلقي لحصول اللذة الذوقية المؤدية إلى متعة الفهم، وبالتالي التأويل وإنتاج دلالات لتشييد معاني النص المتخفية، واكتمال بناءه الدلالي وتحديد زخارفه، فكما كان المؤلف مبدعا في النظم تكون قراءة المتلقي إسهاما إبداعيا، وهذا ما أشار إليه "عبد القاهر الجرجاني" بقوله: "فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، وما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة"[1]، إشارة إلى صعوبة مهمة المتلقي في الاستحواذ على فهم وإدراك معاني النص والإحاطة بجماليته كصعوبة الحصول على اللؤلؤ في جوف الصدف.

ـ التلقي عند الغرب:

لقد كان لفلسفة أرسطو الأثر الأعمق في بناء مفاهيم نظرية حول التلقي والمتلقي، فكما أسهم في الفكر اليوناني في اهتمامه بفلسفة التلقي والجمال، وفي علاقة النص بالجمهور ونتيجة التفاعل بينهما، ومقدرة الكاتب الفنية في إيصال الرسالة، مثلما يؤكد هذه المفاهيم في تحديد طبيعة المحاكاة، "جعل للشعر رسالة اجتماعية هامة، فالشاعر عنده مرتبط بالحقيقة والواقع من ناحية وبالجمهور المتلقي من ناحية أخرى"[2]؛ أي ينطلق من افتراض الإمكان الكائن نحو تصوير الممكن

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص141.

[2] ـ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص46.

* التطهير: catharsis كلمة يونانية من مفاهيم علم الجمال اليوناني وتعني تصفية انفعال الشفقة والخوف الناتج عن التراجيديا في تأثيرها على الإنسان، فمثلا: مشاهدة مسرحية عن الفقر والبؤس ستؤدي رسالة خفية تعمل على تطهير نفوس الجمهور المشاهد من البخل وتجعل منهم أسخياء، ومعززة كذلك بفكرة أن كل فضيلة تتوسط رذيلتين...

الذي ينبغي أن يكون في رؤيته الإبداعية، والتي قد يعكسها الجمهور المتلقي، في إدراك المتاح القار في ذهنه، المحرك لوعيه، فـ"أرسطو لا يقف في المأساة عند أثرها المباشر في إثارة شعور الخوف والرحمة؛ بل يركز على الأثر الناتج في عملية التلقي لدى الجمهور، وهو ما يسميه بعملية **التطهير*** « catharsis »"[1]. ولقد كانت الأصول المعرفية ذات شأن في تأصيل نظرية تامة حول التلقي، فالنظرة القديمة لم تهتم — وهي تفسر معنى النص — "بخبرة المتلقي فقط تثبت ما تعنيه كلمات وتعابير النص، في حين أن الخبرة ترتبط ببنية النص وأسلوب وجوده كما أشار إليها، "رومان انغاردن"، وأحالت إليه فلسفة "هوسرل" الظاهرتية في محاولته بناء المعرفة من خلال الفهم في الشعور المحض "القصدية"، وإذا كانت "جمالية التلقي" تستند إلى منطق الأشياء في ذاتها فإن ما تنتجه يبرز المعنى في حلته الكاملة"[2].

أما المصطلح المتداول لدى "المعاجم الآنجلو أمريكية، فهو **نقد استجابة القارئ** Reader « responsif criticisme» ويعود الاهتمام بالقارئ إلى كتابات "فاليري" و"سارتر" في كتابه "ما الأدب"؟، فهي نظرات نقدية مشتتة ونشاط فردي لأعلام أمريكيين في بقاع العالم، أما (نظرية الاستقبال أو التلقي « réception theory» فتعبر عن التماسك ووعي جماعي، ورد فعل للتطورات الاجتماعية والعقلية والأدبية في (ألمانيا الغربية) خلال الستينات، فرواد هذه النظرية مرتبطون بجامعة كونستانس، إما أساتذة أو خريجين أو من المشاركين في المؤتمرات نصف السنوية"[3].

نستخلص مما سبق أن التلقي هو عملية نقدية يسعى القارئ من خلال إشراك قوى الفهم لديه من إدراك وحدس واستدلال، ومختلف القدرات العقلية الواعية، باستثمار مكتسباته المرجعية والمعرفية في التفاعل مع النص إلى إنتاجه، وكشف معاني مدلولاته **القصدية** « l'intentionnalité » لمبدعه، لنحت أفق النص وسبر غوره وإيجاد دلالات لملء فجواته ورسم أبعاد إيحائه « connotation » وألوان التصريح « dénotation » المبثوثة فيه داخل أنساق أنسجته، لإنجاز مدن غائيته (فإن لكل نص إبداعي غاية) وارتشاف لذّات غِواياته، وسلوك انحدارات متعه وتذوق عذوبة لغته، نحو إمكان منح النص حياة بالبث في ماضيه الحاضر، وبعث استمراريته وترميم

[1] ـ المرجع نفسه، ص 48.

[2] ـ ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 13، 14

[3] ـ بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 41، 42.

علامات الاستفهام فيه، بإجابات أبعاده المعرفية، وتخم المعاني الشعرية الممكنة وتشكيل ما أمكن من معان لبناء معماريته داخل مساحات البياض فيه، وترصيع مناصاته بالآلئ كانت كامنة فيه.

فالتلقي كفيل بالإبانة وكشف المشي على الحبل المشدود، وقوة الفتل بمواهب المبدع إلى نكث مسافات التوتر فيه، وتتبع درجات وحدات إيقاع الأصوات المتناغمة لتداخل أوتار توتراته بين الهدوء والقلق، وجماليات الصمت فيه، الناتجة عن مقاطع القطع والتوقف عن التدفق والانسكاب قبل اكتمال المتعة، فينتج لها المتلقي من شعريته ملذات قد نمت في وجدانه، ونتجت نتيجة التقاء الصوت الأول مع الصمت الثاني، فينساح لهما العبير والتأويل من زخات حبر محبرة المتلقي في تشييده لدلالات ملفوظات النص ومعانيه.

ج ـ علاقة الجمالية بالتلقي:

إن الباحث عن اللذة « le plaisir » في قراءة الإبداع الأدبي يرنو إلى متعة « jouissance » الذوق وبلوغها في النص الإبداعي، تستدعي منه ملامسة معاني النص وتخومه، والعوافه « la » المحملة ضمن نسيجه الدلالي. فإذا كان التلقي حسب منظريه يتجلى في القراءة المتاحة بالفهم والإدراك، فإن ما يبرر العلاقة الناشئة بين هذين المفهومين "هي أن الأدب يحمل وظيفة في تصوير المحيط الذي ينتمي إليه القارئ وتصوير صراعاته الداخلية، ومن هنا تنشأ الصلة بين القارئ والعمل الأدبي، فالعالم الذي يصنعه المؤلف لابد أن يتضمن كيفية لتفاعل القارئ معه، وتأثره بالمحمول الذي يتضمنه الأدب"[1]، فقد عمل النقاد القدامى على مراعاة جانب مسايرة الواقع

بيد أن التلقي الفعال صانع لهذه الجمالية التي تنشأ حين تتفاعل الذات القارئة مع النص في استكشافه، وإطالة دلالات ألفاظه وإعانته على التمثيلية لمسرحة مشاهد حكيه، وتحويل موجودات الصمت فيه إلى أصوات تحيا من جديد، و تنبعث من مشاعر المتلقي الذي ينتجها. "ضمن خبرة نقدية جمالية، تستطيع بناء الأجوبة الملائمة والمنبثقة عن أسئلة متشابكة، تشمل مكونات وصيغ التخييل، وتركيبه المفترق بصنع النص ونموه وتنظيم أجزائه وتنسيق معماره، فضلا عن الإدراك الجمالي لحوافز التخييل التي يمكن اعتبارها مصوغات تجعل الدلالة ممكنة ومتعينة"[2].

[1] ـ ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 122.

[2] ـ أحمد فرشوخ، حياة النص، ص 38، 39.

فالجمالية مسألة غائية بالنظر إلى المتلقي وكفاءته الأدبية فقد يدركها، وقد يركن دون بلوغ صهوتها، بالاكتفاء باستهلاك معاني النص ضمن مستوياته الإبلاغية. لأن" جمالية التلقي وقفت بإزاء النص الأدبي، بين فعل الإدراك والمعنى المدرك المؤدي إلى بناء العمل الأدبي"[1]، إذن ففعل الإدراك يصحب التلقي ويتمثله إلى أن يصير منتجا لمعاني مدركة تتسم بالجمالية « l'esthétique » مشكلة علاقة تلازمية قيمية، تتجه نحو تشييد عذوبة اللذة وغاية المتعة في تشكيل من الجرة النصية « la cruche textualité »، الأزهار العبقية وألوانها الطيفية.

إلا أن هذه الجمالية غير متاحة إلا إذا توافقت قصدية المبدع والقصدية المدركة المستمدة من طرف المتلقي، لذا يميز "انغاردن" بين نوعين من وحدات المعنى:"الموضوعات القصدية الخالصة بالأصالة، والموضوعات القصدية الخالصة المستمدة، وتتعلق الأولى بالقصد الأصلي للمؤلف تستمد وجودها بشكل مباشر من خلال أفعاله الواعية، أما الثانية فتتعلق بالمتلقي إذ لا تكون محددة وممتلئة بشكل تام في الصياغة اللغوية للنص الأدبي، ضمن صياغة تخطيطية للموضوعات القصدية، تتحدد وتمتلئ من خلال قصدية القارئ الذي يوهب المعنى والدلالة في بنية العمل الأدبي، الذي يتطلب نوعا من الفهم المتموقف بالتحديد على فهم وحدات المعنى فيه ذات الطابع العقلاني، الذي يشترك فيه الفهم والتواصل، ليتم الانتقال إلى إدراك المعنى المرتبط بخبرة المتلقي وطريقته في فهم وتأويل العمل لما يحتويه من مواضع **الفجوات واللاتحداد**، التي تنشأ عبر هذه الثنائيات، ولا تملأ إلا بالنشاط الإدراكي للمتلقي، ويعني ذلك أن المعنى العام للعمل الأدبي على صلة ضرورية بالمتلقي، وهذا ما لفت نظر أصحاب جمالية التلقي إلى إسهام "انغاردن" في دراسة أفعال التلقي، الماثلة في بنية العمل الأدبي"[2].

وبهذا الطرح تحاول جماليات انغاردن "أن تفهم العمل الأدبي من خلال بنيتين: بنية العمل، وبنية الإدراك والخبرة الجمالية، وأن الخبرة هي الفعل الذي يحقق العمل ويؤسسه بوصفه موضوعا جماليا"[3]، فهذا غيض من فيض لما أقامته من دراسات نقدية ومحاضرات تنظيريه لموضوع القراءة والتلقي، التي لا تخرج عن الجمالية بفضل "مؤسسيها بجامعة "كونستانس" في (ألمانيا الغربية)

[1] ـ المرجع السابق، ص 82.

[2] ـ أحمد فرشوخ، حياة النص، ص 87، 88.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 91.

خلال الستينات، وتسجيل مشاركاتهم في المؤتمرات ندوات السنوية، لتتم طباعتها في سلاسل بعنوان (الشعرية والتأويل)"[1]. فالجمالية تمثل الأساس التذوقي لكل إبداع يروق ويرقى ويرتقي في سمو استكشافي متواصل لمخزونه الدلالي ضمن تواصل ضمني يخمنه المبدع في نصه تجاه قارئ مفترض يغزو النص ليبث ويرسم لنا ألوان الوشاح الذي إلتثم به النص.

[1] ـ بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص 42.

الفصل الثاني

الناقد العربي المعاصر وقراءته للتراث النقدي.

- العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي في التراث النقدي
- تجربة أدونيس النقدية والتراث.
- قراءة جابر عصفور للتراث النقدي.

لقد أرسى التراث النقدي تمهيدات هامة حول العملية الإبداعية، ومحاورها الأساسية وفق التوازي المنتج للحركة الإبداعية وانسجامها والعملية النقدية، إذ لا نص من غير مبدع، وليس هناك إبداع من غير متلق أوعى لهذا النص، فولادة النص يجب أن تتبع بالحفظ والرعاية من طرف المتلقي الذي يكون سببا في بقائه وتواجده.

فقد تناول النقاد العرب العلاقة بين المبدع والمتلقي، تلك العلاقة التي تكمن في مشاركتهما معا في إبداع النص وخلقه، فالمبدع يحاول إيقاظ استجابات معينة من خلال النص في المتلقي"[1]، فيفترض المبدع متلق يحاوره وقد يجادله كما يعمل على إقناعه بالحجج التي يضّمنها في نصه الذي يمثل فصول وتخمينات هذا الحوار بين ذات المبدع والجمهور الذي افترض وجوده بصفة المتلقي.

وقد نقل الجاحظ من خلال اطلاعه على الصحيفة الهندية، ما ينص على أن المبدع يتصرف وفقا للمقام الاجتماعي للمخاطب على أن لا يبعده ذلك عن الصياغة اللغوية الجيدة، فينبغي على المبدع أن يراعي المستوى الاجتماعي والثقافي للمخاطب، فمخاطبة الفيلسوف تختلف عن مخاطبة السوقي، غير أنه في كلا الحالين على المبدع الاهتمام باللغة من حيث معانيها وألفاظها، وأن لا يصل به الوضوح أثناء مخاطبة العامة إلى الركاكة والضعف"[2]، فالجاحظ يقيم وزنا للمكانة الاجتماعية التي على قدرها يكون مدى الوعي الثقافي والذوق الفني، ومراتب الفهم، "ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم"[3]، بمعنى أن المبدع عليه مراعاة أحوال السامع إما الارتقاء إليهم ومستوى وعيهم أو نزولا بالموضوع على قدر أذواقهم، من خلال فحصه للصورة العامة لمنزلة من يخاطبهم، فلا ينبغي"أن يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة، ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة، ولا يدقق المعاني كل التدقيق، ولا ينقح الألفاظ كل التنقيح، ولا يهذبها كل التهذيب، ولا يفعل ذلك حتى يصادف حكيما، أو فيلسوفا عليما"[4]، ومن ثم نستنتج أن تنقيح الألفاظ أمام الجهات العلمية المختصة يعد ضرورة،

1 ـ ينظر: حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفن والعلم، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ج24، 1979، ص134.

2 ـ ينظر : محمد درابسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص23.

3 ـ الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، القاهرة، الخانجي، ط5، 1985، ج1، ص93.

4 ـ الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ص93.

والقيام بذلك الأمر أمام العامة يعد تكلفا وإضاعة للجهد، والأحوط أن لكل مقام مقال أو كما قال الجاحظ مما يحفظ عنه من العبارات الجاهزة، وما تنتظم به علاقة المخاطب بالمتلقي.

العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي في التراث النقدي:

لقد أهتم النقاد القدامى بمسألة التوصيل، فيما يخص المعاني وتناسبها مع المستمعين ووضعهم الاجتماعي في إيصال الرسالة إلى المتلقي ومدى موافقتها لأحواله، وما تجدر الإشارة إليه في تراثنا النقدي من خلال اهتمامهم بدراسة أركان العملية الإبداعية، المبدع، النص والمتلقي، وإنما تجاوز ذلك إلى معالجة طبيعة العلاقة والتفاعل بين وظيفة المبدع والمتلقي وعلاقتهما بالنص الأدبي، فما طبيعة نظرة النقاد إلى تلك العلاقة؟

فالمبدع سواء أكان شاعرا أم ناثرا يمتلك ثقافة ومعرفة وقدرة لغوية يستطيع من خلالها استخدام النص في ضوء فكره، ومشاعره، كما أنه يستطيع نقل المتلقي إلى تجربته وإطلاعه على مشاعره، ودعوته مشاركة تجربته وأحاسيسه.

ولذا فمن واجب المبدع لتحقيق هدفه وغايته أن يراعي الإحساس اللغوي عند المتلقي، كما عليه أن يراعي المستويات الاجتماعية والنفسية والثقافية للمتلقي، إذ أن المتلقي المتفاعل مع تجربة المبدع ومشاعره هو قارئ وناقد بل هو مشارك في خلق النص وإبداعه"[1]، وهذه الإشكاليات نفسها قد تناولها النقد المعاصر بالاهتمام ذاته وتفكيك أبعادها من خلال ردة الفعل عن الشرخ النقدي الذي حدث، وفكرة موت المؤلف، في حين النص يعلن ميلاد قارئه ومؤلفه الجديد والموقف الرافض يؤيد النقد التراثي من خلال مقولة: (ت. س. إليوت):"إن القصيدة تقع في مكان ما بين الكاتب والقارئ"[2].

وبالتالي لا يمكن إقامة إجراء ذا فعالية لفعل القراءة إذا ما تجاهلنا المؤلف وبخاصة مقامه الإبداعي فالقارئ لا يقرأ لمجرد القراءة، ثم يعمد إلى إنتاج دلالات النص وملء فجواته، وفق العملية التأويلية قصد بناء النص إلا إذا حصلت له معطيات حوارية تجعله يستحضر المبدع ومكانته وبالتالي لا مناص من الالتفات إلى خارجية النص (الكاتب، عصره، بيئته).

---

1 ـ ينظر: محمد درابسة، التلقي والإبداع، ص 18.

2 ـ ينظر: نجيب فايق أندرواس، المدخل في النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1974، ص 156.

لذا فقد "تنبه النقاد قديما إلى شخصية المبدع ومرونتها وقدرتها على التعامل مع جميع المناسبات والأحوال التي يتعرض لها، وذلك لما لهذه المرونة من أثر في جعل المبدع أكثر تكيفا مع طبيعة الموضوعات والمناسبات التي تدفعه إلى الكلام"[1]، وفي هذا الصدد نجد إشارة كلام ابن رشيق واضحة في تأديته "فأول ما يحتاج إليه الشاعر – بعد الجد الذي هو الغاية- حسن التأتي والسياسة، وعلم مقاصد القول، فإن نسب ذلّ وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع"[2]، وبذلك فقد حظيت علاقة المبدع بنصه، الاهتمام البالغ والإشارات الذكية من طرف النقاد القدامى.

لذا نجدهم يلتفتون إلى أهمية النظم والرصف والتنسيق الذي يطالب به المبدع كي يساعد المتلقي على إدراك المعاني والأغراض التي يرمي إليها المبدع في النص، إذ أن الغاية هي صناعة النص الأدبي وتوصيله إلى المتلقي، ليشاركه في تجربته وهمومه، وبدون ذلك لا يستطيع المبدع تحقيق غايته"[3]، فضروري أن يستجيب المبدع لما ينتظره متلقيه بشكل ضمني، وكأنه يتصور ويتخيل الحوار التفاعلي بينه وبين المتلقين خلال إنتاجه لنصه ومما خلص إليه ابن طباطبة بأنه:"ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه"[4].

ومن أجل تبرير العلاقة الضمنية وطبيعتها بين المبدع والمتلقي، ينبغي علينا التصدي إلى معرفة مجال اشتغال كل طرف على حدى قصد تبيان هذه العلاقة وتحديد طبيعتها.

المبدع في التراث:

يتفق تراثنا النقدي ومشارب الفكر النقدي المختلفة منذ القديم في اهتمامها بحياة الأديب، وأحواله النفسية والبيئية والتاريخية، التي يمكن أن يكون لها تأثير مباشر أو غير مباشر فيما تجود به قريحته من إبداع، وربما تحولت العلاقة بين النص وصاحبه على هذا النحو إلى نسب وثيق، حتى

1 - ينظر: محمد درابسة، التلقي والإبداع، ص 20.

2 - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 199.

3 - ينظر: محمد درابسة، التلقي والإبداع، ص 21.

4 - ابن طباطبة، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تح: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، 1956، ص 124.

استقر في سمع الأجيال المتعاقبة بأن الأديب ابن بيئته وعصره، وأن ما تجود به قريحته من فن القصيد ــ مثلا ــ إنما هو مرآة تعكس مدى استجابته للمواقف النفسية التي تفرضها ظروف حياته، ولهذا مضى النقاد والعلماء يصرحون بهذا النسب، ويؤكدون اهتمامهم بهذا الجانب في الحكم على الشعراء تارة، وفي الحديث عن بواعث الشعر ودواعيه تارة أخرى[1]، فالمبدع هو الشخص الذي يمتلك موهبة متميزة وثقافة تساعده على الابتكار والخلق وإدراك الروابط الخفية بين الأشياء[2].

ومن ثم فإن المبدع بحاجة إلى حوافز تتضافر وتلتقي جميعها في وجدانه حتى يتأتى له خاطر الكتابة، فبالإضافة إلى العوامل الخارجية، هناك عوامل داخلية نفسية يستدعى حضورها، فقد روي عن "محمد بن سلام الجمحي" أنه سأل يونس النحوي:"من أشعر الناس؟ قال لا أومئ إلى رجل بعينه، ولكن أقول امرؤ القيس إذا غضب، والنابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب والأعشى إذا طرب"[3]، فهذه النظرة الفاحصة للعوامل النفسية والدوافع الداخلية المحفزة على الإبداع تكشف عن مدى اهتمام النقاد بالمبدع وعلاقته بالنص والمتلقي معا، وقد التفت ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة إلى أهمية شخصية المبدع من الناحية الخُلقية والخَلقية، وذلك لما يساعده من تأثير في المتلقي، وشد انتباهه إلى المبدع، وكذلك إلى النص الذي يحاول المبدع من خلال إشراك المتلقي في تجربته الإبداعية ومن ذلك قوله في المبدع: "من حكم الشاعر أن يكون حلو الشمائل حسن الأخلاق، طلق الوجه، مأمون الجانب، سهل الناحية، وطئ الأكناف، فإن ذلك مما يحببه للناس، ويزينه، في عيونهم، ويقربه من قلوبهم، وليكن مع ذلك شريف النفس، لطيف الحس، عزوف الهمة، نظيف البزة أنفا، لتهابه العامة، ويدخل في جملة الخاصة"[4]، كما يشتغل المبدع على مراعاة طبيعة المتلقي ومنزلته وسائر أحواله، وغايته في ذلك توصيل الرسالة إلى المتلقي وهي تحقيق نوع من الإقناع والإمتاع بهدف تثبيت فكرة معينة معتملة في ذهن المبدع ويحاول توصيلها إلى المتلقي

---

1 ـ ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، ط1، 1996، ص124.

2 ـ ينظر: عبد الستار إبراهيم، ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الإبداع، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج5، ع4، 1985، ص960.

3 ـ أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، تح: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، ط3، 2007، ص74.

4 ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص196.

لإقناعه بها ومن ثم تحقيق هزة عاطفية ووجدانية عنده مما يرسخ هذه الفكرة ويثبتها في ذهن المتلقي وقلبه[1].

فالناقد المعاصر في تتبعه لقضايا التراث النقدي أشار ولمح بوضوح لمدى اهتمام النقاد القدامى بالعناصر الأساسية في قيام الإبداع، وبالتالي استطاع الناقد المؤسس أن يشكل الأرضية النقدية التأسيسية لشتى النظريات المعاصرة.

مفهوم النص في النقد العربي القديم:

إذا كان مفهوم النص لغة يعني رفع الشيء وإظهاره، أي الإبانة والكشف، ويقال:"نصّ المتاع: أي جعل بعضه فوق بعض"[2]، وفلان نص أي استقصى، فلم يترك شاردة ولا واردة إلا وذكرها في حديثه، حتى استخرج ما عنده، ونص الحديث ينصه نصا، إذا رفعه، ونص كل شيء منتهاه[3]، فالمتحدث لابد له من رفع نصه وإظهاره، حتى يفهمه المتلقي، أما ضم الشيء إلى الشيء، فهي إشارة إلى الاتساق والترابط، الحاصل بين الجمل، مما نستنتج "أن النص ضم الجمل بعضها إلى بعض بكثير من الروابط التي تتسق، وكون النص أقصى الشيء ومنتهاه، فذلك تمثيل لكونه أكبر وحدة لغوية، يمكن الوصول إليها، وبهذا، فكأن التعريفات اللغوية المعجمية للنص تشترك ولو بحبل رفيع مع المفهوم الاصطلاحي[4]، فهناك علاقة جوهرية داعمة للدلالة العامة التي نستخلصها من التعريفين المعجمي والاصطلاحي للنص.

ومن ثم فالنص هو ذلك العمل الأدبي الرفيع، وهو نسيج لغوي محكم البناء[5]، ما يبرر وحدة المضمون والشكل في تشكيل فضاء النص وانسجامه النسيجي المتسق.

فالنص يعبر عن العالم الداخلي للمبدع، وفهمنا للنص لايكتمل دون فهمنا للمبدع الذي يجسد مشاعره وأفكاره في النص الأدبي ويقدمه للمتلقي لكي يشاركه شعوره وأفكاره ويعايش معه تجربته الإبداعية، وعلى هذا الأساس، فقد تناول النقاد القدامى النص من خلال بنيته اللغوية

---

1 ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، القاهرة، دار الثقافة، 1978، ص302.

2 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، ج7، ص42.

3 ينظر: أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ج5، 1960، ص472.

4 ينظر: نعيمة سعدية، الاتساق النصي في التراث العربي، مجلة كلية الآداب، ع5، جامعة بسكرة، 2009، ص03.

5 ينظر: رولان بارت، نظرية النص، تر: محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر، بيروت، ع3، 1988، ص37.

المكونة من المعاني والألفاظ التي اختلف النقاد بشأنها منذ أن طرح الجاحظ هذه القضية في كتابه الحيوان[1]، وقد تنبه النقاد إلى بناء النص من حيث الطول والإيجاز وعلاقتهما بالمتلقي، ومن ثم وضوحه وغموضه أيضا، كما بلغ فهم النص أوجّه عند عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم التي جاءت بأثر مباشر لقضية المعاني والألفاظ التي طرحها الجاحظ من قبل، فالنص بهذا المعنى يختزل جل القضايا النقدية التي أثارها النقاد القدامى التي كانت محل اتفاق أو اختلاف في وجهات النظر منها، قضية اللفظ والمعنى، الصورة الفنية، المجاز، السرقات الأدبية، وتوظيف الرمز والغموض في الشعر العربي، وغيرها من القضايا التي تتصل بالنص الأدبي، الذي عني بأنه اجتماع الألفاظ وانسجامها في تأدية المعنى، مما أثار إشكاليات جديدة حول اللفظ والمعنى، فقد ألّف الجاحظ هذه المقولة على أساس فعلها في النص الأدبي، لا في الكلام اليومي للناس، من خلال قوله:"المعاني مطرحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي، والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير"[2]، فرغم الاختلاف الذي حصل عند النقاد في إثارة قضية اللفظ والمعنى من حيث الأهمية والمرتبة أو المساواة بينهما فقد نعتبرها **اللبنة الأولى التأسيسية لبنية النص ومفهومه الأدبي في النقد العربي القديم.**

وقد انتبه بعض النقاد العرب إلى أهمية حسن التأليف ومتانة السبك، إذ إن الألفاظ تزداد وضوحا وقربا إلى نفس المتلقي أكثر منها عندما يكون في نص غير محكم البناء والنظم، وهذا ما أشار إليه "أبوهلال العسكري" بقوله:"وحسن التأليف يزيد المعنى وضوحا وشرحا ومع سوء التأليف ورداءة الرصف والتركيب شعبة من التعمية، فإذا كان المعنى سريا، ورصف الكلام رديئا، لم يوجد له القبول ولم تظهر عليه طلاوة وإذا كان المعنى وسطا، ورصف الكلام جيدا كان أحسن موقعا، وأطيب مستمعا"[3]، وهذه المعاني قد تضمّنها قول الجرجاني الذي بدوره استنتجها من خلال اطلاعه على نظرية الألفاظ والمعاني للجاحظ إذ "لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، ويكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك، وقولهم يدخل

1 ينظر: الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، القاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط2، 1965، ج3، ص131.

2 الجاحظ، الحيوان، ص132.

3 أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، 1981، ص179.

في الأذن بغير إذن"[1] وعند ذلك تتحقق الغاية من العملية الإبداعية، وهي إيصال النص إلى المتلقي ليتفاعل معه ويشارك المبدع تجربته الإبداعية[2]، لذا نجد أن المبدع يتخير مطلع نصوصه بعناية فائقة للمطلع الذي يألفه المتلقي حتى يستميله ويأخذ بسمعه وفؤاده، فكان الشاعر يتخير الوقوف على الأطلال، أو التغزل وذكر الأحبة، والتلميح لشدة التعلق بماضيهم ووجدانهم، دلالة على ضرورة مراعاة أحوال المستمعين النفسية والثقافية لاستمالتهم إلى سماع النص، ومشاركة المبدع تجربته،"فإن الكلام إذا خفّ واعتدل حسن موقعه في النفس، وإذا طال وثقل اشتدت كراهة النفس له"[3]، مما يؤكد جدلية العلاقة الحوارية الوهمية بالمتلقي في وعي صاحب النص خلال عملية الإبداع.

المتلقي في التراث النقدي:

لم يغفل الناقد في تراثنا القديم عملية رصد المتلقي وحضوره ضمنيا من خلال النص الإبداعي وحضوره الوهمي في مخيلة الشاعر، باعتبار أن المتلقي يمثل الغاية من العملية الإبداعية، أو الهدف الغائي، والمعول عليه الذي سيقيم شأنا للنص انتشارا وشهرة، وما ينجر عنه من أثر وتأثير.

لذا فقد "تنبه النقاد على ضرورة أن يكون المتلقي من أهل الذوق والمعرفة والدراية لكي يستطيع تقبل العمل الإبداعي والمشاركة في التجربة الإبداعية للمبدع"[4]، فقد ركز النقاد على أهمية تناسب اللغة الإبداعية وبساطة الأفكار، وسهولة عرضها لكي تحقق الرسالة الإبداعية غايتها، وهذا ما نلمسه من خلال ما اشترطه الجاحظ إزاء المتلقي: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على المعاني، ويقسم أقدار المعاني، على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على تلك الحالات"[5]، فالإشارة واضحة في إبراز أحوال القارئ واهتمام الناقد بالمتلقي مما يوحي بمدى تشعب التراث النقدي وإحاطته بأساسيات العمل الإبداعي،

---

1 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص206.

2 ينظر: محمود درابسة، التلقي والإبداع، ص29.

3 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، 1966، ص129.

4 محمود درابسة، الإبداع والتلقي، ص35.

5 الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص138، 139.

وإلا فما تفسير توجيه النقاد للشعراء في مطالبتهم بضرورة مراعاة افتتاحيات قصائدهم والحث على حسن الابتداء وحسن التخلص، من أجل الإجادة وما يتناسب مع أذواق المستمعين، يقول "ابن الأثير في هذا الصدد:

"ومن أدب هذا النوع (الشعر) ألا يذكر الشاعر في افتتاح قصيدة بما يتطير منه"[1]، لذا فقد أنكر النقاد على المتنبي مطلع قصيدته في مدح "كافور الإخشيدي" في أول لقائه به وهو في قصره.

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا * وحسب المنايـــا أن يكن أمانيـــا.**

فالعيب كما - يقول ابن رشيق – من باب التأدب مع الملوك وحسن السياسة، وإلا فالمتنبي كان يخاطب نفسه لا كافورا، وهو منحى في الابتداء عرفته القصيدة العربية، وأِلفه الذوق العربي آنذاك، فاستقبال النص في مثل هذه الأحوال لم يكن يعتمد على الأصول الفنية، بل كان يعول فيه على محور واحد هو الناقد البلاطي بوصفه ممثلا لآداب البلاط، وحتى هذا الناقد ربما تنازل أحيانا عن قناعاته الفنية مراعاة لطبيعة المهمة التي ألزم نفسه بها[2]، فمثلما علل الناقد العربي وثوقية الصلة بين النص وصاحبه، اشتد تركيزه من جهة أخرى عن علاقة النص بأحول المتلقي أو المخاطب، وقد ارتقى التلقي إلى معنى النقد، تجاه النص البلاطي أو شعر التكسب، وفيه يكون صاحب النص محاصرا بجملة من الأحكام، لا يصدر فيها الناقد عن مقتضيات الفن الشعري أو أحوال الأديب بقدر ما يراعي آداب المسلك في مخاطبة الأمير أو الخليفة[3]، فكان الخروج عن تلك الآداب يوقع الشاعر أو الخطيب في تورط مع النقاد الذين دأبهم تصيد المآخذ على كل بيت يخالف هذا المنهج.

بغية الإيقاع بصاحب النص في الحرج من ناحية، وليعلنوا ولاءهم في الحفاظ على هيبة الأمير ومرام البلاط أن تتجاوزها قريحة الشاعر من ناحية أخرى[4]، أو التقليل من شأن الهدية،

---

1 ـ ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح:أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، القاهرة، دار النهضة، مصر للطبع، ط2، 1983، ج3، ص97.

2 ـ ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص102، 103

3 ـ العمدة، ابن رشيق، ج2، ص192.

4 ـ ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص103.

وبالتالي المبدع منشغل بنصه بحضور وعي المتلقي، فطن في كسب رضاه، لذا يعتبر المتلقي دائم الحضور في مخيلة الشاعر لإجراء الحوار الوهمي إزاءه.

وبهذا فمسيرة الفكر النقدي ظلت حتى القرن الخامس هجري تتأرجح بين اتجاهين في التعامل مع النص، فاتجاه يميل بأصحابه في إصدار الأحكام التي تتعلق بالنص وصاحبه، واتجاه يستقبل فيه النص بصورة تلغى فيها ذاتية الشاعر أو تكاد، وبذلك فعملية التلقي أو دراسة النص تخضع إما لقناعة خاصة يعتسف بها المتلقي مجال النص وصاحبه، وإما لأحكام صادرة عن هوى النفس، وإما لمعيار عرفي لا يمت بسبب لأصول الفن الأدبي[1]، وإلا فلا بد للمبدع أن يحقق في نصه كفاءة الأداء فـ"ثمن الكلام أن يوفى من أبلغ الإصغاء، وأحسن الاستماع حقه، وأن يتلقى من القبول له، والاهتزاز بأكمل ما استحقه، ولا يقع ذلك ما لم يكن السامع عالما بجهات حسن الكلام"[2]، وهذه الفكرة تتوافق وما أقره القرطاجني في قوله: "إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة"[3].

وبهذا نستنتج حفاوة النقد العربي القديم بالنص ومبدعه ومتلقيه، وفق نظرة متكاملة تجعل النص في مرتبة الوسيلة والمتلقي هو غاية العملية الإبداعية، وهذا الأساس هو نفسه الذي تمخضت عنه جل النظريات النقدية المعاصرة في اهتمامها بالمتلقي ودوره في استنطاق غموض النص، ورمزيته واكتشاف حيثياته لإنتاج دلالاته، ورسم أفاقه المتخفية فيه.

تجليات التراث في الشعر المعاصر:

إن مبدأ الطبيعة الإنسانية التواقة إلى المعرفة والاكتشاف، والوصول إلى الحقيقة، والارتقاء إلى الإبداع وتصورها لعلاقة الأشياء الكونية ببعضها البعض ومحاولة وصفها وتبرير علاقات انسجامها والعمل على إدراك حقائقها المعقولة واللامعقولة والتجريب عليها يحيل إلى الدوافع الإبداعية وحاجة الإنسان المتزايدة إلى معرفة مكنونات واقعه جعلت منه الشاعر الوصاف والمتذوق والمستنطق لأسرار وخبايا ما حوله وما تعنيه له.

---

[1] ـ ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص103.

[2] ـ السكاكي محمد بن علي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، 1983، ص227.

[3] ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص294.

وبهذا يكون الإنسان مستأنسا ومتشوقا واجتماعيا ومتعايشا فهو لا يبني معرفته من عدم بل دائما نجده آخذا بأسباب المعرفة ومستفيدا من قوانين الكون ونواميسه ومن تجارب غيره وما توصل إليه من تحقيق استمرارية فكره وتعامله مع تراثه، أو تراث الأمم الأخرى وحضاراتها.

فكذلك شاعرنا المعاصر لا يمكن أن يدعي لنفسه أن تجربته الشعرية وليدة تدفقه الشعوري وإنها ذاتية النبع، ويمثل عصرها ميلادها الأول، ومن ثم فإن التراث يمثل حجر الأساس ومصدر بذور كل نبات يظهر، وإذا كان الإنسان يستفيد من تجارب غيره، ويورث ما يخلفه ماديا فإن المعرفة الواعية أهون الوسائل انتقالا له، بمعنى إذا كان تأثر الشعراء فيما بينهم بأساليب بعضهم فإننا نلمس التأثر الحاصل بين جيل وجيل، وبالتالي فالشاعر المعاصر استفاد من كل هذه الأجيال وهو بذلك "لم يشكل السابقة الشعرية الأولى في توظيفه لهذا التراث، فقد كان هناك رعيل أول سبقه في هذا الميدان، مهّد الطريق وذلل الصعوبات، فشكل بحضوره أثرا في تجربة الشعراء اللاحقين، وكانت أسبقية الشعر في كيفية تناول هذا التراث، وآليات توظيفه واختيار رموزه التي تضفي على التجربة الشعرية بعدها الفني والإنساني"[1]، استلهاما وتناصا مع التراث الشعري بعبقه المعتق.

وامتلاك تلك الجمالية والمتعة الفنية التي توحي بعمق التجربة ليست وليدة اللحظة الإبداعية بل هي ذلك التراكم المعرفي والتراثي الذي عمق وأخصب القيم الجمالية من خلال التجربة الشعرية المعاصرة وبذلك يمثل:"التراث الإنساني لدى الشاعر المعاصر جانبا من تكوينه الشعري، ذلك أن تجربة الشاعر المعاصر محاولة جاهدة لاستيعاب الوجدان الإنساني عامة من خلال إطار حضارة العصر وتحديد موقف الشاعر منه كإنسان معاصر"[2].

وبذلك يغدوا التراث مصدر كل إبداع ولا مجال لإدعاء القطيعة المعرفية إذ به ومن خلاله يتم التحديث، وارتباط الشاعر بتراثه كي يغترف منه يمثل ارتباطا بهويته، وبذلك يتوجب على الشاعر المعاصر أن يدرك "أن تراثه القديم قد كان هو المنبع الذي ساقه إلى إبداع جديد، ولعل

---

1 ـ كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004، ص26.

2 ـ سعيد الوارقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ،دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2002، ص40.

إنكاره والمغالاة في النفور منه، مظهر من مظاهر ضعف الثقة بالنفس عند الأمم"[1] وحتى وإن أنكر شاعرنا المعاصر تعامله مع التراث فكيف له أن يبرر توظيفه للأسطورة والرمز أليست هذه الأساطير والرموز مؤلفات تراثية تخفي خلفها عديد القصص والأفكار الحضارية الإنسانية القديمة، ومن ثم فلا مناص للشاعر العربي المعاصر أن:"يعيد النظر إلى هذا التراث في ضوء العصرية لتفجير ما فيه من قيم ذاتية باقية روحية وإنسانية، وتوطيد الرابطة بين الحاضر والتراث عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري"[2] فإن تجربة الشعر الحر مثلا وإن بدت متمردة بعض الشيء على التراث ولا تنسجم معه شكلا، فإننا نلمس في عمق التجربة عبق التراث الماضي وشذاه المتشظى في دلالاته العامة الناطقة بالتغيير وبذلك فالشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانبا، كما يتوهم بعض النقاد المتناقضين مع أنفسهم بل يتمظهر ويرتبط الشعر المعاصر بالتراث "أعمق وأصدق ارتباطا به، وكل ما في الأمر أنه لا يعيش فيه شكلا وقوالبا... بل يعيش فيه كيانا بيانيا مقصودا إليه قصدا، وله أبعاده الفكرية والإنسانية... وفي هذا يتحدد الفرق الجوهري بين أن تعيش في التراث وأن تعيش بالتراث"[3].

وبهذا تتضح معالم الجدلية البنائية بين الماضي والحاضر، فقراءتنا للتراث هي مراجعة الحاضر وفهمنا لحاضر يوصل إلى استشراف المستقبل، فرغم تباعد الأزمنة وتراكمات نواتجها إلا أن "لحظة الاندماج المتوتر الفريد بين الحاضر والماضي هي ما يتوجب على الشاعر العربي الحديث تحقيقه وعيا وممارسة، وعبر هذه اللحظة البالغة الفرادة، يتم التحام الحاضر بالماضي معا ليضيء أحدهما الآخر، ويصبح كل منهما أكثر معرفة بنفسه"[4]؛ وإلا فكيف تتجلى رؤيا الشاعر وحداثته إن لم تزدوج في كنهه مرآة عصره ومرآة ماضيه لتعكس له مشترك الصورة من جهة، وكيف يمكن رصد محاور العملية الإبداعية، وتتبع مسارها من خلال العملية النقدية ومدى فعاليته إجرائيا من جهة أخرى لإفادة المتلقي إذا أخذنا في الاعتبار أن كل ناقد متلق وليس كل متلق ناقد.

---

1 - نازك ملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط4، 1974، ص65.

2 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت لبنان، ط3، 1981، ص28.

3 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص29.

4 - علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص37.

مما يترتب عن ذلك حاجة المتلقي للتنظير النقدي ليفعِّل قراءته، ويزوده بالآليات والمصطلحات الكفيلة بالتلقي المنتج مع ضرورة استثمار مخزون لغته والتأصيل للمصطلح دون تهجينه أو نحته من لغات أخرى.

أزمة الاصطلاح في النقد العربي:

إن المتأمل في تراثنا العربي القديم يدرك بعد خوضه غمار البحث والقراءة الجادة للمرجعيات النقدية، والمصادر الهامة التأصيلية التي تم إرساؤها، مدى الوعي الجاد بالرقي المعرفي لدى الناقد وإسهاماته في تطوير الإبداع الذي استطاع أن يرسم الصورة الحقيقية المطابقة لواقع حياتهم (القدامى).

وما فتئ النقد الأدبي آنا ذاك يسير غور هذا الإبداع، وينميه ويطوره، كما أن العرب القدامى كانوا على وعي حاد بأن الشعر هو أرقى أنواع الكلام، وهو بيت العرب وحافظ كيانهم وذاكرتهم وهويتهم الثقافية، حتى أن الجاحظ اعتبر الشعر هبة من السماء أودعها الله في طباع العرب وميزهم بها على سائر الأمم، وقد عمد بعده كل من الخليل بن أحمد الفراهيدي وابن سينا إلى تبزيل الشاعر منزلة علية لا يضاهيه فيها أحد"[1]، من خلال قول الخليل:"الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى يشاءوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل"[2].

فنجد أن كل عبارة بل كل كلمة ستستنطق نظرية نقدية معاصرة قائمة بذاتها تبحث في الظاهرة وترسي قواعدها وتوضح تفاصيلها، أو تغدو موضوعات بحثية قائمة على إشكالية حقيقية بمثابة دراسات نقدية أدبية وآليات من شأنها تشكيل المعرفة الخطابية والتواصلية بين المبدع والمتلقي والشفرة التي تجمعهما عبر النص، ومن ثم اعتبر ابن قتيبة أمر الكتابة بأنها فعل جهادي يحفظ على الناس أمور دينهم وأمور شعرهم، لذلك يلح على أن العالم المشتغل بهذين الأمرين لا يمكن أن يوقي نفسه مهاوي السقوط والزلل، إلا متى أدام السماع والإصغاء والتحقيق والتدبير، إن الزلل

---

[1] ـ ينظر: محمد لطفي يوسفي، مجلة جامعة الأقصى، المجلد 14، ع1، يناير، 2010، ص38.

[2] ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص295.

في أمور الدين من شأنه أن يجعل العالم ضالا مضللا فيهلك و يهلك معه كل مؤمن بسيط طيب، والجزيرة نفسها يمكن أن يأتيها العالم المشتغل بالشعر وبدائعه، فإن زلاته لا تغتفر لأنه سيسهم في محو الفارق بين الشعراء ومنتحلي الاسم الذين يراؤون أنهم شعراء ويفقدون الصناعة شرفها، وكل علم محتاج إلى السماع، وأحوجه إلى ذلك علم الدين، ثم الشعر"[1]، ومن ثم تحتاج الأمة إلى عمل الناقد الحارس لمصالحها والذائد عن جواهرها، الذي يسعى بنقده إلى تقويم كل اعوجاج والكشف عن الفساد، حتى يبقي للطبع والملكة والسليقة نورها ومعينها وجبلتها.

فالنقاد أهميتهم ليست بالأمر الهين فهم حماة اللسان من الزلل وإن غفلتم وخيمة النتائج، فلا نأمن مهاوي اللسان إن غابوا هم عن تقويمه، لكن هذا الوعي بأن الشعر هو بيت العرب سيترافق مع وعي آخر أكثر حدة وأشد مضاء بأن الشعر خطاب انشقاقي بالتمام والكلية، ثمة إلحاح على أن الشعر حدث انشقاقي بالأساس، حتى لكأنّه يتعارض بالكل مع متطلبات المدينة والاجتماع، هاهنا يتنزل التفنن في ابتداع الحكايات التي تعتبر الشعر هبة الشياطين لبني البشر، وللشيطان في المتخيل العربي الإسلامي حكاية مع الانشقاق والتمرد والرفض، والراجح أن الوعي بهذه الطبيعة الانشقاقية هو الذي جعل الرواة يستسلمون لفتنة الحكي"[2].

فأي عذر لناقدنا المعاصر أن يترك ويتناسى ما أرسوه النقاد القدامى من مفاهيم ومصطلحات قد أصلوا لها تأصيلا مستوفيا الشروط العلمية للمصطلح وتجذره في كلام العرب، ومن أمثلتنا على سبيل الذكر لا الحصر: (التجاوز، العدول، الاحتذاء، التشاكل، معنى المعنى، النسيج، الانتحال، الملكة الشعرية، الصورة الفنية) فيحيدوا عن هذه المفاهيم التي غدت في عصر الحداثة نظريات نقدية منتجة بأسماء أجنبية غربية رغم أن الترجمة شوهت المصطلح النقدي مرتين:

أولا – سوء الترجمة وتحريفها للمعنى المقصود.

ثانيا – إخراج المصطلح عن بيئته التي أنتج فيها ومحاولة إعادة تبيئته في غير نصوصه.

فما خلفه النقاد القدامى في التراث يوحي باجتهادهم البنّاء ومكانتهم العلمية العالية ومدى حضور البديهة والفطنة الفطرية الصافية، فيما ألفوه من جواهر، وما صنفوه من فنون في معاجم

---

[1] – ينظر : ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف، ج 1 (د. ت)، ص 48.

[2] – ينظر: محمد لطفي اليوسفي، قراءة في المصطلح النقدي، مجلة جامع الأقصى، المجلد 14، ع 1، 2010، ص 38.

وفق مناهج علمية غاية في الدقة والترتيب، في حين يغفل عنها جيل الأحفاد في القرنيين العشرين والواحد والعشرين، ولا يلتفت إلا لذلك الآتي من وراء البحر، فلا يكلف نفسه عناء البحث والتأصيل سوى التأثر بحضارة الغرب ودراسة آدابهم وترجمة أعمالهم ونسج مصطلحات تحت مسميات مختلفة، ومسراهم ومهجتهم بما يتوصلون إليه من استنتاجات ونتاجات مترجمة في حين أن ما فرحو به نفسه أحزهم لما وجدوا ما يطابقه وما يقاربه وما يماثله في تراثنا ماثلا أمام أعينهم، فليته فرح في المرة الثانية بل نكب على أعقابه متنكرا وللفضل الجميل متنكبا، وللمصطلح الحر الأصيل مستبدلا، وللفظ اللطيف رافضا، مفضلا اختيار المفاهيم الأجنبية المستنسخة عن حضارتنا الإسلامية الأندلسية المنتجة، الزاخرة بالعلماء الذين انتشر علمهم في المعمورة يا لا عزنا المفقود والعِقد الفريد المشهود.

ومن تلك المصطلحات النقدية حصرا دون التوسعة في هذا المجال "الانزياح الدلالي، البنية السطحية، والعميقة، التقابل، التضاد، التشاكل، التناص، المناص، الصورة الشعرية... وغيرها مما ترجم عن النظريات النقدية إلا أننا نجده بنفس العمق والكيفية في تراثنا النقدي، فلا عذر للنقاد العرب المعاصرين المستلهمين للثقافات الغربية على حساب الثقافة العربية التراثية وعدم إعادة بعثها وتأصيلها وتجديدها وتطويرها وإثرائها، إلا عذر أن البلاد العربية كانت مستهدفة تاريخيا من اجتياح واحتلال مما أدى إلى إضعاف قوتها فأحالتها إلى تلك التبعية المقيتة والأزمات الطاحنة الشنيعة والصراعات الخانقة، ومن أبرز الإشكاليات التي طرحها الناقد "محمد لطفي اليوسفي" ما نصه: "كيف يمكن للنقد العربي الحديث أن يستثمر النصوص القديمة ويعيد استكشافها ويقف على أدبياتها مادام لم يشرع في مناقشة مصطلحات القدامى في ضوء ما تقوله النصوص، ومنجزاتها بدل أن يقرأ النصوص الإبداعية في ضوء تلك المصطلحات التي مكرت بالنصوص ومحت طابعها الانشقاقي؟

لذلك سيعاود مأزق المصطلح (النقدي العربي القديم) الظهور بشكل أكثر عنفا وأشد ويلا ومضاء عند تعامل هذا الخطاب العربي المعاصر مع المصطلحات والمفاهيم المستقدمة من الثقافات الغربية وخلعها من منابتها المؤصلة ضمنها، دون إحاطة بالنصوص الإبداعية التي في ضوئها تمكن النقاد الغربيون من ابتداع تلك المصطلحات والمفاهيم"[1]، فالمثاقفة لا تؤدي دورها الايجابي إن لم

[1] ـ ينظر: محمد لطفي يوسفي، قراءة في المصطلح النقدي، ص44.

تتضافر مجموعة من العوامل الكفيلة بتحديد نسبة المساهمة في الإفادة من الثقافات الأجنبية أو الإبداع العالمي الإنساني سواء تمثل في التنظير النقدي وجانبه الإجرائي أو النصوص الإبداعية على اختلاف أجناسها، ومن بين هذه العوامل، **أولا**: لابد من الأخذ بعين الاعتبار التراث كمعرفة قبلية تستوجب منا اهتماما بالغا، وأهمية ابستمولوجية حتى نتجاوز معنى القطيعة بين الماضي وتجاهلنا له، والحاضر الحداثي وتشبثنا به أو الذوبان والانشغال بالثقافة الأجنبية بكل أطيافها وألوانها، فالعلم بالتراث من آكد الأمور، **ثانيا**: أمر القطيعة مع التراث أو الماضي في شتى مجالات الحياة من أخطر المظاهر المعرفية إذ يحدث شرخا واضحا في انتماء الأمة وأصالتها وهويتها، لهذا نجد التخويف منه أشد لهجة، والإلحاح على وصل الحاضر بالماضي أهم مقصدا، فقد يخاتلنا المبدع الأجنبي بنظريات جديدة، ومع حسن التشهير بها وانتشارها، وبيان مدى معاصرتها، لكن بعد طول بحث وتتبع نكتشف أن الجديد من النظرية جزئيه أصيلة في تراثنا قد غفلنا عنها.

لذا فلاهتمام بالتراث وإعادة دراسته والإحاطة به يعد إثراء ثقافيا وزادا معرفيا قد يشكل مهدا ومهادا لكل إبداع متولد ومواكب للتطلعات والأفاق، في تحقيق الفرادة الإبداعية.

"وبذلك ظلت النصوص الإبداعية العربية القديمة والمعاصرة تنتظر أن نصغي إليها ونعيد استكشافها في ضوء ما تزخر به من قيم وأبعاد جلية"[1]، ومن ثم نصل إلى التنقيب والكشف على الإشكال النقدي الذي يطرح نفسه بحدة وإلحاح، من خلال ما أثاره الناقد "جابر عصفور" من إشكاليات.

ما التراث النقدي وكيف نقرؤه؟ فهذا التساؤل ينشطر إلى جزأين، **الجزء الأول**: يكمن في محاولة معرفة إمكانية تحديد ماهية التراث وحدوده وتشكلاته، أما **الجزء الثاني**: فيبحث في آليات القراءة وكيفية دراسته ووفق أي منهج إجرائي يمكّن من التعمق في معرفته، وتبقى هذه الإشكاليات متقاربة في الطرح رغم أنها أسئلة متكررة الطرح متغيرة الإجابة، ذلك أنها أسئلة متضمنة بالضرورة، وإن اختلف ترتيبها في كل اتجاه نقدي، إن ثبات الأسئلة يرتبط بحضورها الضمني في كل حركة أدبية تتكامل جوانبها النظرية والتطبيقية، فلم يعد الهدف من قراءة التراث – في نمط جديد – استعادة الماضي بكل تلوناته وبكل ما يقترن به من قيم جمالية ومبادئ أدبية، فقد أضحت هذه المبادئ والقيم قرينة إطار مرجعي مرفوض، صار التمرد عليه قرين التحرر الفردي

[1] ـ ينظر: محمد لطفي يوسفي، قراءة في المصطلح النقدي، ص 37.

الذي ينطلق من إطار مرجعي مضاد هذا الإطار الجديد يعلو فيه الوجدان على الفكر، والخيال على العقل، والحدس على النظر، والروح على الجسد، والمثال على المادة، والفرد على الجماعة، الابتداع على الإتباع، والأصالة على التقليد، والطبع على الصنعة، والفن على العلم، والشعر على النثر، وتسقط فيه محاكاة العالم الخارجي ليعلو صوت التعبير عن العالم الداخلي للفرد "الفذ" الذي أصبح حضوره المطلق رمزا للعصر بأكمله"[1].

ولعل أبرز مثال على هذا التحليل الذي تقدم به "جابر عصفور"، موجة التحرر التي قادها رواد الشعر الحر منذ منتصف القرن العشرين في رفضهم لقيود عمود الشعر، والتأسيس لرؤية جديدة أكثر مسايرة لعصرها، و"الصعوبة التي نواجهها في الشعر العربي الجديد هو أن علينا أن نحدده بالانسجام مع تراثنا وبالاختلاف عنه في آن"[2]، إذ كان لابد للشعر الحر أن يتورط في مشكلات التغيير انطلاقا من الحاضر الذي يواجه تحدياته في شتى المجالات وبخاصة الثقافي منها وما شهده من وعي وانفتاح على الآخر والتأثر به، "فكل إبداع يتضمن نقدا للماضي الذي تجاوزناه، والحاضر الذي نغيره ونبنيه وعلامة الجدة (الحداثة) في الشعر العربي هي طاقته المغيرة التي تتجلى في صدى الفروقات ومدى الإضافة في مدى اختلافه عن الآثار الماضية، وفي مدى غناه للحاضر والمستقبل"[3]، بغية مسايرة أطر التطور التنظيري للنقد والأثر الحضاري كي يشكل فرادته التي تميزه.

إن القراءة النقدية الفعالة تستوجب تحديد خصوصية النص النقدي إزاء النص الإبداعي الذي استدعى قراءة ما في زمن انبثاق النص، مما يحتم ضرورة الالتفات إلى طبيعة النص الأدبي الذي يعالجه الناقد فمن غير الممكن نقد النص بحسب معايير مسبقة عن نصوص سابقة زمنيا وفكريا.

لأن طبيعة الإبداع والتجديد الأدبي والرؤية قد اختلفت في هذا العصر"[4]، لما يشهده من تراكمات معرفية ومناهج نقدية بآلياتها الإجرائية التي تستدعي الإلمام بها والمعرفة الدقيقة بنظرياتها وما تنطوي عليه من فكر، في سبر غور النص الإبداعي نقديا، لكن الأمر أبعد من ذلك غورا وعمقا إذا ما اتجهنا بالنقد صوب نص نقدي مبني وفق متلازمات عصره وخصوصياته الثقافية

---

1 ـ ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص25.

2 ـ أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص99.

3 ـ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص99.

4 ـ ينظر: صلاح فضل، إنتاج الدلالة، مؤسسة مختار، القاهرة، ط1، د.ت، ص169.

والاجتماعية، وبذلك فهو "لا يتحول إلى حداثة نقدية إلا عندما يوظف جهازا نقديا يباشر به النص كما لم يباشره السابقون"[1]، باعتبار أن ما يقوم به يندرج ضمن تلقي النص النقدي، فهي قراءة لإبداع المتلقي الذي بدوره تلقى النص الإبداعي، وكيفية تبرير حاصل تلك العلائق الجدلية التي ارتبطت بالتراث والممارسات النقدية التي تغذت بثقافات مختلفة لا تكاد تنسجم في قالب موحد، لكثرة تياراتها ومذاهبها ومنابتها وفلسفاتها وإيديولوجياتها، وقناعاتها، وكذا مساراتها الفكرية "نفيا وإيجابا، استحضارا وإسقاطا، بحثا وتقنية، ولا يتأتى هذا بطبيعة الحال من دون أن نقتل التراث معرفة، كما أن هذا القتل الذي يشبه في بعض جوانبه قتل الأدب فهو الوسيلة الأولى للتحرر من سطوته، وإفساح المجال للنمو الطبيعي وهو يقع في المنطقة الايجابية بين موقعين سلبيين أحدهما التبعية المطلقة له، والآخر هو الثورة القاطعة عليه وكلاهما طريق مسدود"[2]، حين لا نموضع التراث الموضع المستحق من الدراسة والتحقيق، وتفعيله كما ض تأصيلي لبناء نقد إبداعي عصري يشمل حاضرنا ويشتمل على ماضينا وذاكرتنا وحضارتنا، سعيا نحو تشكيل مشروع النقد العربي المعاصر المتجدد الذي ينهض بالنص الأدبي المتشكل وفق روح العصر ومتطلباته والوعي به، فـ"قوة الوعي بالواقع ومكوناته المختلفة، تترسخ في ضمير الناقد ووعيه تجعل علاقته بالتراث جدلية انتقائيه، ففي هذا الواقع سواء كان في مستواه المحلي أو على صعيده العالمي، لا تتمثل العناصر المستجدة، فحسب بل تتمثل الخصائر التي لن تلبث أن تؤتي أكلها في المستقبل أيضا"[3]، إلا أن هذا البعد الفكري والوعي به من الوجهة النقدية أدى إلى تباين الرؤى واختلاف المواقف تجاه موروثنا الإبداعي والنقدي في مجال الأدب وغيرها من المجالات الثقافية والحضارية.

وبالتالي فإن وجهات النظر صوب العملية الإبداعية أخذت حيزا مغايرا من تضارب المواقف حول العناصر المشكلة للإبداع (المبدع والنص والمتلقي)، وذلك التحول الذي شهدته عبر العصور الأدبية ومجال الاهتمام المتغير، فكما اشتد اهتمام النقاد القدامى بالشاعر المبدع ومواصفاته ومكانته، ودواعي الإبداع التي تذكي قريحته، وتلهب مشاعره، وتشرئب لها نفسه جاءت فترة اكتسح فيها السياق النصي أرضية الإبداع بالفضاء الخارج نصي من ملابسات العصر والمجتمع

---

1 - عبد الغاني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2005، ص231.

2 - صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص171.

3 - ينظر: صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص172.

والبيئة، وغيرها من المؤثرات، التي طالما اعتبرت حوافز وعوامل إبداعية تملي على المبدع نصه وتتحرك هواجسه وفقها، ومتغيراتها، ثم يتحول الاهتمام النقدي مع تطور البحث اللساني والاهتمام بالعلائق الداخلية للغة نفسها ونظامها القائم على مبدأ الثنائية نحو التشكيل العلاماتي، الذي فتح المجال واسعا أمام النقد وتحولاته النسقية في إنتاج دلالاته العلاماتية ومن ثم أوكلت المهمة إلى المتلقي الذي يتلقى النص ويعمل على إنتاج المعنى أو دلالات النص الخفية أو قول ما لم يقله النص، وكذا ملء فجواته وتأويل إيحاءاته أو استشراف نبوءاته مما فسح المجال أمام الناقد المعاصر نحو التنظير النسقي، لبنية النص، وأسلوبيته وغيرها من مستويات التلقي.

فمحاولة الناقد العربي المعاصر إثبات السبق للعرب من خلال" قراءة اختزالية رجعية للتراث النقدي نتيجتها أن نكرر ما سبق أن عرفناه أو أن نصادر على ما توصل إليه غيرنا إلى معرفته"[1]، من بحث عن مرتكزات التنظير وملابسات التلاقي والسبق المعرفي بقياس "الحاضر على الماضي، فهناك دوما شاهد يقاس عليه الغائب، ولا يتحقق هذا القياس إلا إذا كان كل من الشاهد والغائب يشتركان في داخل طبيعتهما الواحدة في شيء واحد بعينه يعد لكل منهما أحد المقومات"[2].

فكانت هذه المباشرة النقدية للتراث هي السائدة في تتبع الوافد الغربي من مصطلح نقدي أو تصور نظري وما يقابله في التراث العربي، "فهي إما أن تحاول رصف المفاهيم الغربية أولا ومن ثم متابعتها في التراث لتجميع نواة لبناء نظرية متكاملة لمفهوم أو توجه نقدي ما فيه، أو تخرج الاثنين معا للإيهام بوحدتها، أو تطرح عليه، بمثابة نتائج متقدمة آنذاك ومن خلال الأسئلة النقدية الحديثة تصل بطبيعة الحال إلى نتائج حداثية تظهر ثاوية في أعماق التراث العربي القديم"[3]، ومن ثم فإن قراءة التراث النقدي لم تنهض فقط بتلقي النص التراثي سواء كان إبداعا أو نقدا بكشف جوانبه، ومدارسته، وإعادة بعثه أو تشكيله، وإنما أخذت مسارا مقارنتيا وتأصيليا لما هو حديث أو معاصر، عربي التلوين أو غربي التشكيل.

---

1 - علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكير، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص133.

2 - محمد عابد الجابري، نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب، ط4، 1985، ص17.

3 - ينظر: ناصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب، ط6، 2001، ص152.

مما أدى إلى توسيع دائرة الخلاف في المواقف التي تنادي بالتجديد وفق تصور غربي معاصر متوثب يساير التحول والتطور المعرفي للنقد، وآخر متشبث بالتراث مستمسك بقواعده ومعاييره، وموقف يسعى التوسط بين الموقفين في التأسيس للجمع بين التوجهين نحو فكرة الأصالة والمعاصرة وتعيين الثقافة النقدية بما يخدم روح العصر ومستلزماته وما يتوافق والتراث العريق الذي لا يستهان بغزارته وغناه الملهم لفترات تاريخية هامة من حضارتنا، وبغية استلهام التجربة وغناها بأصلها، ومستجدات العصر، ومتطلباته.

تجربة أدونيس النقدية والتراث:

إن ملامح التجربة النقدية المعاصرة أفضت إلى مواقف مختلفة عند النقاد في تلقيهم للتراث النقدي، وهذا التباين ناتج عن التعدد في القناعات وتنوع الثقافات وتشكل المعارف لدى كل ناقد مما أدى إلى التأسيس لمشروع نقدي عربي طامح إلى التجديد وفق اتجاهات مختلفة، لا تكاد تلتقي أو تتوافق، يمكن تلخيصها في ثلاثة مواقف بارزة دون حصر لحدودها وأشكالها، لأن لكل موقف تمايزه وتنوع سماته النقدية وخصوصيته التي تجعل منه متعدد الأوجه والمرامي.

أ – موقف سلبي يرفض التراث برمته دون مبررات وبلا أسباب، وأصحاب هذا الموقف يودون أن ينسى الناس كل شيء عن الماضي وأن ينطلقوا في الوعي بالحياة من العصر الحديث، وإن أمكن من هذه اللحظة.

ب – موقف سلفي تمجيدي، لا يتقبل كل ما جاء في التراث بغثه وسمينه وحسب بل يرغب جاهدا في أن يعيش في زمن ذلك التراث، غير مدرك ما يحيط بالحياة من جديد وما يطرأ عليها كل يوم من تغيير.

ج – موقف واقعي مستنير يهدف إلى ربط إيجابيات الماضي بإيجابيات الحاضر ويرى أصحاب هذا الموقف أن النظر إلى الماضي ينبغي أن يكون بالقدر نفسه من الاهتمام الذي يتم به النظر إلى مستقبل الحضارة الإنسانية"[1].

---

[1] - ينظر: عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص122، 123.

ومع ذلك فإن هذه المواقف غير ثابتة في كل مراحل تشكلها فكأنها مراحل تتخذ من المواقف مسارا تكوينيا تحوليا ومتغايرا، فهي لا تتميز بالديمومة والثبات في أكثر الأحيان رغم بروزها كمتناقضات حول استلهام التراث الأدبي، فالموقف النقدي ليس مجرد قناعة ثابتة بل هو نتيجة للتأثر القرائي، والتوسع الثقافي الذي يسهم في تشكل الوعي النقدي، الذي يعمل على إعادة النظر في الكثير من الآراء، وتعديل وجهات النظر بفعل الممارسة، مما ينجر عنها إثبات ما تم نفيه مسبقا مثلا، أو إعادة الاعتبار لرأي سديد في التراث قد تم تجاهله.

أدونيس وموقفه من التراث:

فأدونيس لا يبحث عن القصة الجديدة بقدر ما يبحث عن الكتابة بلغة جديدة "نحن نتكلم بلغة الماضي، حين تقول: لغة، تقول: ماضيا، كيف توفق؟ هذه مشكلة الشاعر، الناقد ساع نحو الرفض والتجاوز الذي جعل منه يألف السباحة عكس التيار رغم أن كتاباته تكشف عن استلهاماته التراثية وتوظيفاته للرمز والأسطورة والبعد الصوفي من خلال إبداعاته الشعرية أما عن مؤلفاته النقدية التي تمكننا من التماس، مواقفه الجريئة تجاه التراث وبخاصة "الثابت والمتحول" الكتاب الذي يقوم على مبدأ هدم التراث للنهوض بالإبداع، "فهو أحد الأعمال الهامة التي لا يمكن تخطيها، عند بحث قضايا التراث العربي، لعدة أسباب مجتمعة، فهو يمثل تتويجا – على نحو ما- للتاريخ الثقافي لمؤلفه، ومسيرة تحولاته المثيرة، وهو أول مشروع لبحث التراث، يتمكن صاحبه من إنهائه وصولا – زمنيا- إلى المرحلة المعاصرة، فلم يتوقف عند المرحلة الإسلامية الأولى، كما اعتادت المعالجات السابقة والمواكبة، وهو- أخيرا- قد اختار بعدا متميزا في المعالجة: بُعد الثبات والتحول، وفي ذلك يمكننا أن نضيف أن فعالية "أدونيس" في الحياة الثقافية العربية تمثل مبررا إضافيا للاهتمام بهذا العمل"[1]، ونحو تشكيل بؤرة الرفض والتجاوز لكل ما يحصر ويعيق مسار التحول الآني لأشكال الإبداع، "إن طاقة الكاتب الإبداعية مرتبطة بقدرته على طرح الأسئلة، وعلى تجاوز المستمر لذاته ولما يكتبه، دون ذلك يفقد مسوغ الكتابة، لأنها آنذاك تصبح تمجيدا لحالة يقدمها الوضع الراهن، وتلك هي نهاية الكاتب شكلٌ من الموت قبل الموت"[2]، فهذه الفكرة

[1] ـ رفعت سلام، بحثا عن التراث العربي، نظرة نقدية منهجية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص29.

[2] ـ أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص82.

تؤسس لعامل حيوية الإبداع في استشراف المستقبل، لأنه لا يكتفي بتجاوز الماضي، بل العمل على تجاوز الراهن الآني.

وبذلك فإن هواجس الإبداع لابد أن تكون متجددة نابعة من راهن الحال تشكلها بؤرة الآنية في كشف تفاعل الذات والعالم لا تفاعل الذات والماضي الغابر، بإملاءاته ونواتجه وسياقاته التي ترهن مسار الإبداع وتحولاته.

رفض التراث شرط إبداعي:

يتخذ مبدأ الرفض في كتابات أدونيس منحى جماليا، يرى من خلاله المتنفس والتحرر من كل السوابق والمؤثرات خارج الواقع الآني، "الرفض بحد ذاته، عنصر هدم، لكن ما من ثورة جذرية أو حضارة تأتي دون أن يتقدمها الرفض، في هذا الأفق تولد القصيدة العربية الجديدة، تعانق الحداثة وتتجاوزها ترفض الواقع لحظة تقبله وتحاوره وتعيشه، تصدر عن الأقاصي في نفس الشاعر، وتحمل الناس معها في رحيله وتطلعها"[1]، وبالتالي فإن ملخص الطاقة الإبداعية وتشكلها في الذات المبدعة لابد أن تتفجر على غير مثال سابق ترفض واقعا وتهدم أشكالا قائمة في الذهنية العالقة نحو التأسيس للوعي والشعور الآني، لتجسيد صور شعرية مختلفة "البناء شعريا (وبذلك) يفجر الشعر صبوة الإنسان إلى ما هو أبعد وأكمل رغبة فيما هو أعمق وأغنى وبتعبير آخر: أن تكون في الشعر متجاوزا ورافضا وهادما"[2] فتصوره للشاعر وعالم الشعر أن لا يكون خاضعا أو مستسلما أو مهادنا بل صاحب رؤية ومن ثم فإن الشاعر مستفهم بإلهام، لا مستلهم باستسلام للمنجز والمشيد المتوارث، فالشعر يتصوره بـ"اللهيب الذي يختزن الطاقة المغيرة، وهو لذلك ليس مقبولا، بل سؤال دائم وبحث دائم، وتجاوز دائم، من أجل تغيير الحياة وجعلها أكثر جمالا ونقاوة وإضاءة"[3] وكأن القناعة الأدونيسية تسعى إلى تشييد الإمكان النصي وإقامة الممكن الغائب الذي يستجلي المستقبل تمهيدا واستشرافا وتشكيلا جديدا ومتجددا في النص الإبداعي الذي يرى فيه بجلاء التماهي والعالم، التجلي والحضور المماثل للعالم، إلا أنه ينفي أحيانا كثيرة الموجودات وتأثيرها المباشر والمرجعي وسلطتها القائمة، وحتى الإبداع هو الخط الموازي للتطور الثقافي والفكري

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص 161.

[2] ـ ينظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص 131.

[3] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 102.

والتكويني الذي يشهده العالم ويتناسب وإبداع الشاعر طرديا إذ من المستحيل أن يجدد الإنسان فكره إن لم يغذيه من الفكر السابق عنه، وبالتالي المبدع هنا يوهمنا بسلطة الإبداع الشعري على ذاته وأن القصيدة هي التي تختار شكلها وتموضعها على الورق في عبثية وعفوية والحقيقة غير ذلك بمعنى الذي يرفضه أدونيس هو في حدود المعقول والواقع الوسيلة والمرجعية والمرتكزات القبلية لكنه مراراً وتكراراً يصرح بنفيها ورفضها وتجاوزها وانعدام ملابساتها وتمظهراتها "ويتخذ الرفض عند أدونيس أشكالا متعددة، فهو رفض للمفهومات كالجمالية والثورية والواقعية، وحينما يرفض مثلا هذه المفهومات إنما يرفض أصلا من الأسس الفلسفية التي قامت عليها، وفي ضوء مفهوم الرؤيا التي يفسر بها نظريته يرى في هذه المفهومات قوانين مسبقة عن الإبداع، وهذا يتعارض مع المنطق الفلسفي لدى أدونيس، فالرؤيا الشعرية ضد أي قانون مسبق، وأي شرط سوى شرط الحرية، وضد العادات أو التقاليد، لأن عاداتنا الفكرية وحاجاتنا العلمية"[1].

كما يصرح أدونيس ويعتقد أنها في برهة الإبداع "تحول بيننا وبين رؤية الحقيقة أو الواقع"[2]

وبالتالي فالشاعر في نظره عليه أن يرفض الواقع والمنطق والعقل، مما يوحي بتأثره الشديد والفكر السريالي، وتخصيصا بآراء الملحدين والمتصوفة ومن ثم فإن تكوينه الفكري يشبه أو يطابق "الحالة الشعرية بالنسبة للسرياليين ليست إلا تلك الحالة التي يرفض فيها الإنسان المنطق ويعود إلى البراءة التي تسمح للمخيلة وقد تحررت من طغيان العقل أن يقسم بين أجزاء الواقع بصلات جديدة ونظام آخر، وهو غير متوقعا تماما"[3]، وبالتالي فإن أدونيس يؤسس رؤيته وتصوره النقدي وفق نواتج التأويل والفهم الحاصل من قراءاته، واطلاعه على مختلف المذاهب والتيارات الفكرية والفلسفية المختلفة التكوين عن البيئة العربية فأحيانا يطعِّم الرفض بمقولات الماركسيين من خلال

---

1 ـ ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظرية الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص551، 552.

2 ـ أدونيس، زمن الشعر، ص09.

3 ـ فيليب فان تغييم، المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا، تر: فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، لبنان، ط1، 1967، ص313.

ما تجسده كتاباته الشعرية "كان أدونيس في مجموعاته الشعرية، حتى المسرح والمرايا، يرفض العالم السابق من منظور ظاهري فوقي، في حين أنه في وقت بين "الرماد والورد"، أصبح يرفض العالم السابق من منظور تحتي"[1]، وما تنطوي عليه من رفض ومغايرة وتمرد باسم الحداثة والتحديث، وفي المقابل يتعامل أدونيس مع مفهوم الرفض في مجال متأرجح بين طرفي التضاد (النفي والإثبات).

"فأدونيس ينفي من أجل إثبات ما لم يثبت بعد، جاء ذلك في سياق حديثه عن جبران" إن جبران يسخر من القيم الدينية، الاجتماعية والفلسفية لكنه لا يسخر لأنه يكفر بالقيم، بل لأنه على العكس، يؤمن بالقيم، فهو ينفي قيما معينة من أجل أن يثبت قيما أخرى بل إنه لا ينفي إلا من أجل أن يثبت"[2]، فكثيرا ما يقوده فكره ونقده إلى الوقوع في المتنافر الذي لا يجتمع والتناقضات التي تكشف عن جانب التأثر بالزخم الفكري الذي اطلع عليه وشدة تنوعه، وهذا ما يبرر فرضية التراجع والعدول عن بعض أفكاره، "وحينما نمضي إلى كتابات أدونيس الأخيرة نلفيه يعدل نسبيا عن هذه المفاهيم العامة كالرفض في ارتباطه بالأفكار الثورية والنفي والهدم وما إلى ذلك من الملامح الأخرى، حيث يضبط مفهومه للرفض والتجاوز"[3]، من خلال أقواله التي صرح بها في كتاباته، إذ يقول:"وحين كنا نستعمل عبارات مثل"تجاوز القديم" أو" رفضه" لم نكن نعني رفض الشعر الذي كتب في الماضي أو تجاوزه في هذا مما لا يصح قوله وإنما كنا نعني إذا كان لدينا نحن الشعراء العرب في العصر الحاضر شيء نقوله مختلف عن الأشياء التي قالها أسلافنا فلا بد من أن نقول بطريقة مختلفة"[4]، وتعبيرا عن الذات التي تعيش واقعها الملموس، بخلجاتها النفسية في آنيتها.

ولعل البحث في الفلسفة الماركسية وثورتها التي تهدف إلى تحرير الإنسان من العبودية، وغيرها من المفاهيم التي غذت توجه أدونيس الشعري والنقدي وبلورة معظم إبداعاته، هي ناتج قراءة الآخر والوافد الغربي، وسعي أدونيس المتواصل نحو التجديد والتغيير وفق المفارقة القائمة على

---

1 - محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سوريا، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1981، ص84.

2 - أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص176.

3 - ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص555.

4 - أدونيس، ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الأدب، بيروت، ط1، 1993، ص90.

ثنائية الأضداد، والصراع المتواصل بين الثابت المتحول، الإبداع، الإتباع، الأنا، الأخر، الواقع، الممكن، القبول، التساؤل، ويتحقق هذا التطور بنفي الإتباع لا الإبداع"[1].

فرغم ممارسته للتراث والاطلاع عليه إلا أنه يرى في التجديد أساس الإبداع، وضرورة هجر القوالب القديمة والثورة عليها بمواقف جد جريئة حول التراث النقدي، ومبدأ المشافهة، وكذا الشاعر في النقد القديم.

موقف أدونيس من التراث الشعري:

من مبررات الرفض والتجاوز والكشف والرؤيا والتحول والنفي والإثبات يقيم أدونيس موقفه النقدي الذي يتشكل من خلال مبدأ الموازنة في بحثه عن أشكال جديدة لصور الإبداع والخلق الشعري "كان الإبداع لدى أسلافنا يقوم على انتقاء موضوعات في حدود الوعي الإنساني العام غير أن موضوع الإبداع اليوم، بالنسبة إلي على الأقل، ليس أليفا لدى الناس بل إن جوهره قد يبدو غريبا عنهم أو عن معظمهم، كأنه يأتيهم من أعماق العصور أو من كوكب مجهول يطرح أمامهم تجربة تصدمهم وتزعزع معطيات فهمهم وحساسيتهم"[2]، فهو يفرق بين تجربة الكتابة الإبداعية القائمة على التعبير والموضوع الجاهز وما يتوقعه المتلقي وقصدية المبدع، وبين خلق التجربة التي تجعل الشاعر نفسه يعيشها من خلال نصه لا واقعه، فالفرق بين الكتابة الشعرية القديمة والحديثة هو فرق بين التعبير والخلق، والكتابة الطليعة لا تقدم جوابا، ذلك أنها ليست طليعة إلا بكونها سؤالا يقود إلى سؤال، وهذا السؤال لا يطرح على الماضي فحسب بل على المستقبل أيضا، لا على الأجوبة وحسب بل على الأسئلة كذلك"[3].

ولعل نظرته هذه مستلهمة من تجربته الشعرية الخاصة التي تعمل على تفجير اللغة وكسر الرتابة نحو الغرابة، وإقامة الغموض خارج الألفاظ لا الألفاظ في حد ذاتها ويشكل من بساطتها رمزيتها الأسطورية، مع التزامه في نظرته للشعر بما ألزم نفسه به في تعريفه للشعر بقوله:"لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة هي إذن

---

[1] ـ ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 556.

[2] ـ أدونيس، تجربتي الشعرية، مجلة الأداب البيروتية، ع 3، مارس 1966، ص 196.

[3] ـ ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص 295.

تغيير في نظام الأشياء"[1]، فإن كان عنصر التخييل يستند إلى واقع ملموس، سواء كان حاضرا ماثلا للعيان أو غائبا دالا على ماض عاشه الشاعر حقيقة أو قرأه تاريخا وتجاربا سابقة بعهدها وشخوصها، فإن الشاعر يغترف من مخيلته وخياله المسؤول على تأليف الصور وحياكة النص بلغة تنسجم وتطلعات المبدع وكفاءته.

إلا أن الرؤيا الشعرية عند أدونيس تأخذ منحى صوفي توثبي يستكشف بها ويرصد المختلف والمتغير عن الواقع، في إطار حلمي بلغة حالمة تدل على معاني غير التي تحملها الألفاظ، فلما "كانت مهمة الشعر العربي في النظرة التقليدية أن لا يلاحظ العالم فيستعيده ويصفه (بمخيلته التجزيئية والتركيبية للأشياء الواقعية)، أما مهمته في النظرة الحديثة فهي أن يعيد النظر أصلا في هذا العالم، أن يبدله أن يخلق رؤيا ويرتاد ويجدد"[2].

ففلسفة أدونيس الإبداعية قائمة على التضاد في ذاتها ومن أجل ذاتها تصورا ولغة، بمعنى أنه يقيم عالمه المتصور والإبداعي في نصه ونظرته الاستشرافية لما يكتبه شعرا كان أو نقدا فإنه قائم على الموازنة بين ما هو قديم وما هو جديد في نظره، ويعطل الواقع ليشكل رؤيا شعرية تنسج واقعا مغايرا وفق لغة انشطارية متفجرة، تنسجم داخلها الأضداد وتتآلف، وبهذا فإبداعه غير قائم على فراغ بل هو نقد

الثابت، والجاهز المتوارث، مثلما تشكلت الرؤية الإبداعية عند شعراء النقائض في اعتمادهم على نصوص بعضهم البعض الهجائية ليشكل نصه الهجائي الجديد يناقض به النص الأول، وقد عبر المتنبي عن لغته الشعرية بأنه ينام عن شواردها بينما الناس حول معانيها في خصام.

فإذا كان الشعر القديم في مساس دائم مع الكون يلامس سطح العالم، ويقوم برسم جمالي لهذا الكون ويجهد في اقترابه من الحقيقة ويبتعد قدرا ممكنا عن الزيف لإضفاء الكمال على الأشياء محاولا قدر الإمكان عدم التشويه، بحذر شديد، فإن الشاعر الحداثي في نظر أدونيس ينفذ إلى هذه الأشياء نفاذا عموديا محولا إياها إلى أسئلة ومن دون تزييف وقد يعود ذلك إلى طريقة رصد

[1] ـ المرجع نفسه، ص41.

[2] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص44.

الشاعر القديم للأشياء الخارجة بأمانة وصدق، دون القيام بعمليات إنحرافية أثناء التعبير عن الأشياء الملتقطة أما الشاعر الحداثي فعكسه تماما، فقد تحول من الخارج إلى الداخل، من العوالم الخارجية إلى عوالم استبطان النفس"[1]، فهو يؤلف صورا للحياة من هواجسه الخاصة، ويقيم تجربته الشعرية والنقدية وفق مبدأ المغايرة.

وبهذه النظرة ذات الوجهين نقدية إبداعية، تلقى أدونيس التراث النقدي، فبناء نظرته النقدية وبناء قصيدته الشعرية تمت باستناده على الوجه الآخر النقيض له، من رفض وتجاوز وإحلال الباطن محل الظاهر، مشكلا من التضاد تميزه الإبداعي وإثراء لموضوعاته وتنوعها كماً وكيفًا، من أجل "أن يكتشف ويعري ما لا يقدر بصرنا أن ينفذ إليه، يكاد معظم شعرنا العربي القديم أن يجهل دخيلاء الإنسان ومن مهمة الشعر الجديد أن يجعلنا في تماس دائم مع هذه الدخيلاء وهذه الصميمية"[2]، المطعّمة بفلسفة الرفض والذاتية التي تغذي فكرة التجاوز والاختلاف.

إلا أنّ قول أدونيس ليس على إطلاقه فقد أطلعنا التراث الشعري على كثير من القصائد التي تتخذ من صميم النفس والوجدان والفؤاد موضوعا لها وتكشف عن بواطن النفس سواء لذة أو ألما، بشكل واضح من تجسيد المعنوي في صورة مادي أو الجوهري في صورة المحسوس، وعلى سبيل المثال لا الحصر، وصف المتنبي لمرضه بالحمى التي أصابته واشتكى منها.

إذ يقول:

وزائرتي كأن بها فليس تزور إلا في
بذلت لها المطارف والحشايا فعافتها وباتت في
يضيق الجلد عن نفسي وعنها فتوسعه بأنواع
كأن الصبح يطردها مدامعه بأشفار
أراقب وقتها من غير مراقبة المشوق

[1] ـ ينظر: بشير تاريريت، الحقيقة الشعرية، ص 413.

[2] ـ أدونيس، زمن الشعر ص 20.

ويصدق وعدها والصدق إذا ألقاك في الكرب العظـــــــــــام.

أبنت الدهر عندي كل فكيف وصلت أنت من الزحام "[1].

فقد جعل من موضوع الحمى الذي يعتبر حالة وهمية لا تتجسد بشكل مادي ملموس إلى موضوعا لنصه، فيبرزها منزلة الزائرة وينعتها بالمرأة الحيية ويجري الصفات التي تتناسب ومناسبة الزيارة من(شوق وهيام، ولقاء وزحام...) واستعمال الأضداد التي تتناسب ولا يقبلها العقل إلا في الشعر بقوله (والصدق شر)، (بذلت، عافتها)،(الصبح، يطردها) وغيرها من الثنائيات الغريبة التضاد، ويمكن أن نجسد فكرة أدونيس وتوجهه من خلال النص الشعري الحداثي لواحدة من رواد القصيدة الحداثية التي يعود لها الفضل في التأسيس الإبداعي والنقدي لشعر التفعيلة "نازك الملائكة" حيث تجسد في نصها، الألم في صورة إنسان يولد ، ثم يصير طفلا، نحيطه رعاية واهتماما ويكبر بيننا ومعنا وبداخلنا ولا يمكننا أن نتخلى عنه ولو للحظة، حيث تجعل عتبة النص الأولى من خلال

عنوانها: "أغنيات للألم.

1- مهدي ليالينا الأسى والحُرق.
ساقي مآقينا كؤوس الأرق
نحن وجدناه على دربِنا
ذات الصباح مطير.
ونحن أعطيناه من حبّنا

3- أليس في إمكاننا أن نغلب الألم
نرجئه إلى صباح قادم؟ أو أمسيه
نشغله، نقنعه بلعبة، بأغنيه.
بقصة قديمة منسية النغم ؟

1 أبو الطيب المتنبي ، الديوان، تح: محمد خداش، دار الغد الجديد، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص402، 403.

رَبْقَةَ إشفاقٍ وركنا صغيرا ... ومن عساه أن يكون ذلك الألم؟

ينبض في قلبينا ... طفل صغيرٌ ناعم مستفهم العيون

... تسكته قهويدة وربتة حنون

فلم يعد يتركنا أو يغيب ... وإن تبسمنا وغنينا له ينم.

عن دربنا مره ... 4- يا طفلنا الصغير سامحنا يدا وفم.

2- يتبعنا ملء الوجود الرحيب. ... تحفر في عيوننا معابرا للأدمع

ياليتنا لم نسقه قطره ... وتستثير جرحنا في موضع وموضع

ذاك الصباح الكئيب ... إنا غفرنا الذنب والإيذاء من قِدم

من أين يأتينا الألم؟

آخى رؤانا من قدم ... كيف ننسى الألم

ورعى قوافينا ... كيف ننساه؟

إنا له عطش وفم. ... من يضيء لنا

يحيا ويسقينا. ... ليل ذكراه؟ "[1]

لا تكتمل الصورة الشعرية إلا بتمام النص والتآم أجزائه فهو لوحة شعرية ترسم بالكلمات وتجسد لنا وقع الألم وكأنه جسد يتحرك بطيفه النفسي والاجتماعي والحضاري، بجعل المشاعر موضوعا للشعر والمضمون المتمثل في الألم هو الموضوع، خرقا للمتعارف البديهي وكسرا للرتابة وتجاوزا للمألوف تماما مثلما أقرّ بهذا البعد التجديدي أدونيس في نقده للشعر القديم بإقامة عوالم جديدة تستبطن النفس، وتصبح موضوعا حداثيا للشعر وتجعله "القيمة الحاضرة للشعر العربي كامنة في مدى تعبيره عن طاقة التحول في المجتمع العربي واحتضانه للقيم والآفاق التي تختزنها هذه الطاقة أو تكشف عنها"[2]، فهنا يخرج الشعر عن معنى الصناعة والنزول عند رغبة القارئ دون

1 - نازك ملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ج1، 1997، ص113.

2 - ينظر: أدونيس، الثابت والتحول، صدمة الحداثة، ص252.

محاكاة القالب الشعري المتوارث وإنما ملامسة تخوم موضوعات الحياة والهوس الذي يسكن الإنسان وينغص عليه حياته أو حبوره لهذه الحياة، ومن ثم يصبح الإبداع كسر للرتابة وتجاوزا للآني والماضي للواقع الواقعي نحو الذات المشدودة إلى حبل التحول والتجديد المفعّل بالرمز، ولغز التجريد.

فتشكيل الصورة الذهنية التجريدية ناتجٌ عن تدمير العلاقات القائمة بين الكلمات والأشياء الخارجية التي تدل عليها، للكشف عن طبيعة الخلق للغياب الذي تتوقعه الذات الشاعرة وما تحدثه من تفاعل مع موضوعها من خلال "تدمير العلاقة الإشارية بين الكلمات والأشياء: فلا تعود الكلمة إشارة إلى الشيء وتسمية له بل تصبح استشارة بسياقات مختلفة من التجربة، يتواشج معها الشيء لا في العالم الخارجي فحسب، بل في عالم الذات المعاينة المجربة"[1].

فموضوعات الحداثة في تصور الناقد العربي المعاصر هي خلاصة متشبعة من إرهاصات المثاقفة بمختلف توجهاتها، ووشائجها التاريخية من فلسفة أرسطية وتراث عربي شعري ونقدي وأدبيات غربية إبداعا ونقدا، جميعها أسهمت في بلورة الوعي بالنص الشعري والنقدي التراثي والمعاصر في تشكيل الوعي بهما والوعي المضاد لهما.

علاقة القارئ بالشاعر عند أدونيس:

إن التوجه الحداثي للنقد أولى القارئ مكانة ذات أهمية بالغة والإعلاء من سلطته على النص كما يعتبر هذا الأخير تجربة إبداعية خلاقة، حاول الشاعر فيها أن يصدم القارئ ويجعل منه المفكك لشفرة الخطاب والمحرك لثوابت الألفاظ، نحو إقامة علاقات تحولية تنتج تأويلاته الجديدة اللامتناهية، والمتعددة الأوجه، كلما توجهت له ولألغازه بحل، تكتشف لغزا جديدا من خلال ذلك المعنى الذي تنتجه لملء فجواته وقراءة بياض النص ومحذوفاته من أجل إيجاد قارئ مختلف بذهنية مغايرة لما توارثناه وألفناه وسرنا وفقه من نمطية، فـ"كلنا ندرك أن القارئ العربي بعامة يقرأ بطريقة واحدة تقريبا نصوصا كتابية مختلفة: من تاريخ الطبري إلى شاشة السينما، من مقامات الحريري إلى روايات نجيب محفوظ ذلك أن مخزونه الذهني كان تربوي، واحد يملي موقفا واحدا، وقراءة وكنا نتساءل: كيف نخلخل هذا المخزون، ونلحقه بعناصر جديدة تتيح لهذا القارئ أن

[1] - ينظر: كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول القاهرة، مج 4، ع 3، 1984، ص 53.

يكتشف أبعادا جديدة؟ كيف نخرج القارئ العربي مما تعود عليه وألفه؟ وكيف نقنعه بأن ينتظر على العكس القصيدة التي تخرجه مما في نفسه، إلى أفق آخر وتعرض عليه أن يغير عاداته في القراءة، وأن يتساءل حول الشعر بشكل مختلف، ويثير أسئلة مختلفة؟"[1]، وفق قراءة إبداعية نقدية.

قد أسهمت في إبداع النص الموازي الذي تشكله القراءة التأويلية للأفق المنتظرة وتحويل النص إلى متعاليات نصية استشرافية، ومن ثم فإن أدونيس يتجه نحو تخطئة جوانب كثيرة من طابع القراءة العربية التقليدية ونمطية القارئ العربي من خلال سعيه النقدي الحثيث الذي يتوجه به نحو القارئ العربي في ضرورة تحرره من سلطة المنع الممارس منذ القديم.

فمثلا في عصر التدوين والتقعيد، ظهر تيار الإلغاء والرفض باسم قاعدة حماية التقعيد اللغوي، فكان يشترط وضع القواعد في الاستدلال بالشعر أن تتحقق شروط منها، أن يكون من قبائل البادية التي تم اعتمادها، ومن مرحلة تاريخية بعينها وأن لا يكون من الشعراء المولدين الذين لا يثبتون الأصل العربي وغيرها من الموانع الممارسة حتى مسمى "سلطة التقعيد"، "إلى درجة تجعل منه هو نفسه سلطة تلغي كل خطاب آخر؟ وما هذه السلطة؟ أهي دينية، أم لغوية، أم قومية؟ أهي تمسك بالبداوة- رمز للنقاوة والأصول، ورفضا للمدينة، رمز الاختلاط والهجنة، أهي مزيج من هذا كله ؟ هل استمرار هذا الخطاب مستعادا مُكرِرا صيغة من صيغ إثبات الهوية، وهو لذلك يميل إلى إلغاء غيره بوصفه تشكيكا فيها، بحيث تكون الهوية تكرارا للذات نفسها؟"[2]،

فكأنّ أدونيس يبرر لنا العلاقة بين الشاعر والقارئ الناقد لم تتغير في معظم أحوالها فهي مشدودة إلى أصلها الأول بانغلاقيتها وعدم انفتاحها بالشكل المطلوب لها اليوم قبل الأمس، وكأن التخوفات لزالت قائمة تحكم العقلية العربية المعتزة بالثوابت في كل شيء صحيحة كانت أم غير ذلك.

ورغم ذلك يعتقد أن "هذه التساؤلات ما يشير إلى أن ذلك الخطاب التقعيدي الواحد، المتواصل يخفي وراءه صمتا، وغيابا، ونقصا نحن اليوم مدعوون إلى ممارسة قراءة لتراثنا النقدي الشعري، تكشف عن الغياب والنقص وتستنطق الصمت"[3]، فلابد للقارئ أن يكون غازيا فاتحا

---

1 ـ ينظر: أدونيس، ها أنت أيها الوقت، ص118، 119.

2 ـ ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص32.

3 ـ أدونيس، الشعرية العربية، ص32.

منتجا ومكملا للنقص الذي تكشفه القراءة مطورا لذوقه وخلاقا للفن الراقي بعيدا عن المألوف، والرتابة الجامدة نحو فسحة التكامل بين النص والقراءة فـ"الأدب في حاجة إذن إلى هذه الحرية، هو في حاجة إلى ألا يعتبر علما دينيا، ولا وسيلة دينية، وهو في حاجة إلى أن يتحرر من هذا التقديس، هو في حاجة إلى أن يكون كغيره من العلوم قادرا على أن يخضع للبحث والنقد والتحليل والشك والرفض والإنكار، لأن هذه الأشياء كلها هي الأشياء الخصبة حقا"[1].

فـ"طه حسين" استطاع أن يلامس معاني القراءة المنتجة وأن يتحسس تلك القيود التي تحاصر القارئ وتمنعه حريته في التعبير عن صوته الداخلي حين تحدثه القراءة الجادة للنص في اكتشاف العوالم الجديدة ولا يتأتى ذلك للقارئ إلا حين يمتلك ثقافة الانفتاح وآليات محاورة النص وإقامة العلاقات معه في مختلف الاتجاهات، ولانسجام هذه العلاقة بين القارئ والمبدع.

فينبغي على القارئ أن يرقى إلى مستوى الشاعر، وليس على الشاعر أن يقدم للقارئ أفكارا بأسلوب يعرفه الجميع"[2] فالشاعر يمتلك النص المتوقع وغير المتوقع ولا ينبغي أن يقيد إلهامه وفق قصدية القارئ ومستواه الثقافي وإنما الشاعر صاحب إندهاشيه وفجاءة وسحر بياني متشكل ومختلف وفق أوتار إيقاعية تنشد الجمال المختلف والمتخفي على غير مثال سابق، فالشعر خلق جديد وتصور مغاير للحياة دائم التحول والتلون في لغته وفنيته، ومن ثم فإن شعراء عصر النهضة رغم إحيائهم للتراث وإعادة بعث القصيدة العربية من جديد برونقها ومتانة لغتها، معارضة وتقليدا ونسجا على مثال سابق أمثال:"محمود سامي البارودي" و"أحمد شوقي"، إلا أنّهم في نظر أدونيس "إنما أعادوا إنتاج عمودية الشعر"[3]، فلم يتغير شيء سواء على مستوى اللغة والقصد أو على مستوى التاريخ: ظلت اللغة تلوك النزعة الخطابية، وتوجه القصد نحو حرفية الواقع، وأذعن الشعراء للاستسلام والانهزام دون مواجهة وتفاعل مع التاريخ فـ"ليس هناك شعر في المطلق، هناك نص محدد لشاعر محدد يكون شعريا أو لا يكون ويحدد الشعري منه مبدئيا وموضوعيا، بلغته لا بفكرته"[4]، وليس هذا فقط بل إن "أدونيس" قد رفض أول نص شعري تم اعتباره نقطة بداية

---

1 ـ طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط12، د.ت، ص58.

2 ـ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان ط3، 1979، ص43.

3 ـ ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، ص281.

4 ـ ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، ص286.

للشعر الحداثي الحر، النص الذي كتبته"نازك الملائكة" بعنوان "الكوليرا" سنة 1947 وطبعا كان رده متميزا بالذكاء الممزوج بالدهاء حين قال "اللغة الشعرية تكشف ما لم يكتشف بعد، انحراف يتجاوز الأصل، وبذلك تكون أقرب إلى المجاز منه إلى الحقيقة، أو هي مجاز لغة الشعر الحديث، فهي لغة تكشف عن الإمكان، أو عن الاحتمال، أي عن المستقبل"[1] ومن بين ما ركز عليه أدونيس في علاقة القارئ بالشاعر التأكيد على إقامة فضاء تواصلي يقوم على ثلاث مستويات جوهرية: **أولا**: مستوى النظر أو الرؤية، **ثانيا**: مستوى بنية التعبير، **ثالثا**: مستوى اللغة الشعرية باستخدام الحس الفني المتميز الذي عرف بالذوق، إلا أنه يحذر من الرؤية الجزئية في النقد، ويدعو إلى أن يقيم الشاعر ليس بفكرة من الأفكار يجتزئها من نتاجه وإنما برؤياه ككل ونظامه الفني، وعالم العلاقات التي يبتكرها أدونيس"[2].

فبناء على نقده للتراث يصدر هذا الرفض للنظرة التجزيئية للنص وهي نظرة طالما كرستها الحركة النقدية القديمة، حيث تبارى النقاد قديما في الحكم على شعرية النصوص، وذلك بالانطلاق من بيت أو بيتين ومن دون تعليل، لذا نجد "أدونيس" قد ألح على إسقاط هذه النظرة التقليدية مطالبا في الوقت نفسه بالنظر إلى رؤيا العمل الإبداعي ونظامه التعبيري بصورة شمولية، صورة حولت القراءة النقدية من الحكم على الجملة الشعرية بالجودة أو الرداءة إلى الحكم على النص الشعري في صورته الكلية معتبرة إياه جملة كبرى أو جملة دنيا وهو جوهر ما دعت إليه الدراسات النقدية الحداثية"[3] باعتبار أن النص كلية وبنية نسقية وتجربة شعورية تجسد صورة شعرية تشبه لوحة الفنان التشكيلي حيث لا يمكن الاكتفاء بالنظر إلى جزء منها، فكذلك النص الشعري لا يمكن اجتزاء مقاطعه لما يعكسه فضاءه الشعري من رؤيا كأساس شعري يختزل تجربته الإبداعية.

خصوصية الرؤيا الشعرية عند أدونيس:

استطاع شعراء الحداثة أن يشكلوا حلقة من حلقات العصور الأدبية ويعملون على تبيئتها وزيادة حجمها وإطالة زمنها، والعمل على أحقية وجودها رغم حملات الرفض التي حاولت الوقوف ضد تيارها، إلا أن صمود رواد الشعر الحر ومجاهدتهم لكل أشكال العداء والرفض المعارس

---

[1] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 294.

[2] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 150.

[3] ـ ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 408.

ضدهم، قاده أسلوب الفطنة، والدهاء، والثقافة العصرية بحكم أن الشاعر هو نفسه الناقد، الذي يسعى نحو تأسيس نظرية تدعم نظرته الإبداعية وتجسد رؤاه.

فخصوصية الرؤيا الشعرية ذات وجهة نقدية تقوم على أساسي البناء والهدم على المستوى النقدي والشعري معا، ورفضه كذلك مؤسس وفق نظرية نقدية لا تقل أهمية على ما يسعى نحو التأسيس له، ومن بين المسائل التي تصدى لها، مسألة فصل الشكل عن المضمون ويعتبره "فصلا مصطنعا، فالدال والمدلول (الشكل والمضمون) في الشعر يولدان معا بمعنى آخر لا موضوع في الشعر بل تعبير وطريقة تعبير لا حقائق مستقلة بذاتها بل رؤى ووجهات نظر"[1]، فالرؤيا الشعرية عند أدونيس مجسدة بشكل التماهي بين الشكل والمضمون في وحدة جمالية موحدة تمازجا وتآلفا، فـ"الفصل بين اللفظ والمعنى نتيجة إما للقول بأفضلية اللفظ وإما للقول بأفضلية المعنى، الشعر في الحالة **الأولى** معرض ألفاظ، وفي الحالة **الثانية** معرض حكمة، وهو في الحالتين فصل خاطئ يجزئ ما لا يتجزأ بنية القول الشعري"[2]، فالشعر نبع من الروح والجسد، وفيض يتجلى في الكلمة الشعرية التي هي لفظ ومعنى المعبر بها، والتي تتضمن الشاعر نفسه المختزل فيها.

فإذا كان أدونيس يرى الالتحام التام بين اللفظ والمعنى فإنه يبتزل شكل القصيدة وعلاقته بمضمونها المبتزلة نفسها باعتبار أن " المضمون في الشعر شكل لما يضف من: إحساسات، اندفاعات، صور تخيلات، رؤى سديم شعوري فكري، و"الشكل" هو تقنية لهذا السديم، وتنظيم تغطية إنه الظاهر المنظم لذلك الباطن السديمي ، فوحدة الشكل والمضمون في التعبير الشعري قائمة أصليا، وليس أمرا لاحقا أو توفيقا" [3]

وكأنّ أدونيس يخلص لهذا الاستنتاج وهو يقدم نقداً لقضايا اللفظ والمعنى في تراثنا النقدي وما أثارته هذه القضية من إشكاليات عند النقاد القدامى، وينعت الشعر القديم بأنه يمجد الشكل حتى وإن كان على حساب المضمون، "لقد ورث شعراء الشكلية طريقة شعرية قديمة أوصلها بعضهم إلى فراغ يمتلئ بالرنين، صحيح أنهم زادوا في حسن شكل القديم، لكنهم لم يحرروه ولم

1 ـ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 109

2 ـ أدونيس، ها أنت أيها الوقت، ص 86.

3 ـ المرجع نفسه، ص 87.

يتحرروا منه"[1]، ورفضه هذا يدل على تحويل الشعر إلى الرتابة والتكرار وغياب الجمالية والرؤيا المتجددة بل يؤدي إلى خنق التعبير وغلق أفقه، وبهذا سعى أدونيس بموقفه الشعري النقدي قصد التأسيس للكون الشعري على أسس تخلقها الرؤيا، والكشف والتجاوز والتغيير فبدلا من أن يقول أدونيس إن الشعر كلام موزون مقفى أو تعبير جميل أو معنى شريف أو صناعة كما نجدها في النقد القديم، قال: « إن الشعر توهج ورؤيا »

والرؤيا هي التي تتحكم في التعبير والمعنى معا وفي الجوهر، أما التعبير أو المعنى، فهو غرض من أغراضها لا غير"[2]، فالنقد يدرس الشكل الحاصل للشعر لا الشعر المحمول، وليس هذا إنقاصا في النقد وإنما نتيجة منطقية لصعوبة عملية تحديد الشعر، إذ على أساس التحديد الواضح يوضع المنهج النقدي"[3]، فالأولى أن يكون الإبداع الشعري أسبق زمنا من النقد الذي يغدو نتيجة ونتاجا قرائيا من طرف المتلقي لكشف وإنتاج معناه الإيحائي، وإنزياحه تأسيسا لرؤاه الشعرية.

أسس الرؤيا الشعرية عند أدونيس:

إن البعد النقدي الذي يمارسه أدونيس عن الواقع العربي وتكريسه للحياة في شتى ميادينها حتى الثقافية منها وبخاصة الإبداع الأدبي ذو توجه نقدي محض اتخذه كعينة للتجريب وصولا به إلى التجريد مؤسسا بذلك مشروعه النقدي الفاحص الذي أوصله إلى إبداعه الشعري الخاص به ومن سار على شاكلته، فكأن الحياة العربية اشتكت من الطبيعة وويلاتها، وخضع الإنسان إلى قسوتها وتقلباتها فاستشعر الشاعر الجاهلي هذه الأوضاع وضمنها في شعره من قصف الرعود، وبرق البروق، وأعاصير الريح، والترحال عبر الصحاري.

ثم يأتي زمن التعايش والتسخير وحب الطبيعة واللجوء إليها والاحتماء بها وغصنها الرطيب، والإعلان بأن الإنسان جزء من هذه الطبيعة.

ولكن سرعان ما ينقلب ضد هذه الطبيعة فيستبد بها ويدمرها وينهبها ويسيطر عليها ويجعل منها المادة الصناعية والمادة الكيماوية في عالم ينظر إلى الأشياء نظرة مادية، وحتى لا يستمر في هذا الواقع المجحف لابد أن يعمل على تجاوزه وكشف حججه والسعي إلى معرفة المستتر منه كي

---

1 - أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص 93.

2 - ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 516

3 - عبد الله العشي، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، ص 249.

تتضح له رؤيا العالم، ويكشف عن الممكن الذي طالما ظل مجهولا في ظل إمكان مجحف بتوجه نقدي متجاوزا ومختزلا "أساليب عمليات التخليق البطيء في تجارب الشعر الإحيائي والوجداني لعناصر التجريد المحسوب، ونفض يديه بسرعة من مجمل أشكال التعبير التي استقرت لدى المتلقي، فقفزت فوقها وضربت عليها حجابا كي تعانق أفق كتابة أخرى بعيدة في الزمان والمكان، في منطقة التصوف تارة ولدى الحداثة الغربية تارة أخرى، بعد نسف الجسور الممهدة للتواصل الممدود ومواجهة الفضاء الكوني دفعة واحدة "[1]

فالحداثة العربية نمت وهي تمتص مياه محمولة "فجاءت تجربة أدونيس كأبرز تأسيس لهذا النهج السديمي اقترنت بالرفض والخلق والجنون منذ بدايتها، اتشحت بالأسطورة على طريقتها الجديدة وخرجت تزلزل ثوابت الإبداع العربي المتواصل وتحرق مسافاته المنظورة، لكن النقطة العليا للرؤيا أضحت مفصلا يربطها بمشقة بما تجهده كي تنقطع عنه"[2]، فكانت هذه الرؤيا المغايرة تشكل نقدا وإبداعا مغايرا ينبني على أسس تحدد خصوصيته التجاوزية.

آلية التجاوز:

يشكل مصطلح التجاوز أهم عناصر رفض التراث نحو التأسيس لنظرية شعرية حداثية تنعكس فيها سمات التغيير والثورة على السائد لدى أدونيس في تشكيل فضاء رحب متعالٍ يتجاوز الواقع الواقعي، وروافده الموروثة، وعاداته القديمة نحو "التمرد على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، فهو تجاوز وتخط يسايران تخطي عصرنا الحاضر، وتجاوزه للعصور الماضية... والشاعر لا يرض بالمعنى الذي تضيفه العادة الإنسانية على الأشياء مهما كان مفيدا ويبحث لها عن معنى آخر.

ومن هنا ينفصل عن التقليد والعادة، ويصبح دوره في أن يوقظنا ويخلصنا من الأفكار المشتركة الضيقة"[3] التي يرفضها الشعر الحداثي ولا يتخذها أساسا لوعيه ومنطلقاته الإبداعية.

وتقوم مقولة التجاوز بذلك على خرق المعطيات السائدة في الرؤيا والتقاليد الفنية للشعر، ويرى أدونيس أن "الشعر يغير طريق السائد في رؤيا الحياة والعالم والتي عبر تغييرها مجازا، نشأت صور وطاقات لتغيير العالم، ماديا دون ذلك لا يكون الشاعر كاتبا أي يمارس التعبير عن طاقة

---

[1] ـ صلاح فضل، أساليب الشعرية العاصرة، دار الآداب، ط1، 1995، ص173.

[2] ـ صلاح فضل، أساليب الشعرية العاصرة، ص173.

[3] ـ أدونيس، زمن الشعر ص09.

خلاقة وفعالة وإنما يكون مستكتبا يقوم بوظيفة محددة، لأن دور الشعر في شعريته ذاتها لكونه خرقا للمعطى السائد"[1]، وبهذا نستشف تناقضا في نظرته للشعر وكأنه أصبح من المؤيدين لفكرة الفن من أجل الفن في قوله: "إن دور الشعر في شعريته ذاتها" بيد أنه في مواضع أخرى يجعل من التعبير الشعري رؤيا كشفية تتجاوز السائد إلى مواطن إدراكية أكثر رحابة تدفع إلى التنبؤ واستشراف الغد والممكن وبذلك دعم للإدراك وخدمة يقدمها عنصر التخييل باعتبار الشاعر يتفاعل مع الحاضر ويحمل عصارة الماضي مما يؤهله إلى التجاوز واستشراف رؤى جديدة وممكنة الحصول.

ولعل الناقد "كمال أبو ديب" قد تنبه للتناقض الذي وقع فيه أدونيس حين رأى أن وظيفة الحداثة جماليا، أن تخلق عالما أثيريا شفافا ومغايرا للعلم الواقعي، ومن ثم يقيم كمال أبو ديب تصوره حين دعا إلى فتح النص، لأن هذا الفتح يخلق حالة الغياب، وهي صورة ذهنية تجريدية لتدمير علاقات الكلمات بالأشياء الخارجية، ثم يكشف عن كيفية خلق الغياب[2]، لأنها تنبع من التجربة التي تتولد لدا الشاعر بالموازات مابين العالم الخارجي واللغة التي يعمل على تجديد دلالاتها، من خلال عمله المتواصل في "تدمير العلاقات الإشارية بين الكلمات والأشياء، فلا تعود الكلمة إشارة إلى الشيء وتسمية له بل تصبح استشارة بسياقات مختلفة من التجربة، يتواشج معها الشيء لا في العالم الخارجي فحسب بل عالم الذات المعنية المجربة"[3]، فتتماهى رؤيا العالم والذات الشاعرة مستثمرة إلهامها وشاعريتها، لخلق تجربة شعرية تصدم القارىء وتتجاوز أفق توقعه، نحو رؤيا متعالية تتأبى عن خياله المشدود دائما إلى الواقع وتمظهراته في عملية التلقي.

تمظهرات الرؤيا في النقد العربي المعاصر:

التفت نقدنا الحديث إلى موضوع الرؤيا وأثرها في تعميق دلالات الشعر وإيحائه، ومحاولة منه التأسيس لمفهوم الرؤيا الشعرية، يقول "محي الدين صبحي": عن الرؤيا في الشعر بأنها "تعميق لحظة من اللحظات تعميقا يبرزها على أنها رؤيا شاملة، وموقف من الحياة يفسر الماضي ويستشرف المستقبل، وهي بذلك لا تقف عند حدود الواقع المعيش، بل تسعى إلى تقديم واقع مثالي بأفضل

---

1 - أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص20.

2 - ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص530.

3 - كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، القاهرة، مج4، ع3، 1984، ص53.

شكل جمالي وبحدود الكمال"[1]، ومن ثم تنتقل بالشعر من محاكاة الواقع وتقديمه بشكل انعكاسي إلى أفق الواقع ونقده وتجديده.

فالرؤيا معادل انفعالي، فهي حالات شعورية وتصويرية تنقلنا إلى عالم نقتنع بصحته، وذلك من خلال التجارب التي تجرى فيه والأحداث والمرئيات والأفكار التي يحملنا اتساقها على الاعتقاد بها اعتقادا انفعاليا لا علاقة له بالبرهان العقلي والمنطقي"[2].

وبهذا تصبح الرؤيا تصورا استشرافيا من خلال ترجمة الأحاسيس والعواطف إلى إشارات دالة تعين على إدراك الواقع والمتوقع له برؤيا.

ويعرّف أدونيس الشعر الحديث بأنه "رؤيا والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم السائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء ــ فهي وسيلة الكشف عن القضايا الكلية التي تشغل الوجود البشري، فالشعر – إذن – انطولوجيا أخرى وتأسيس لعالم مهمته كما يرى "هيدغر" ملاحقة المتخفي وتعريته، استحضار الغائب وتشكيله، إقامة في الحلم وصياغته، ومغايرة لسلطة النموذج وتجاوز له، وفي غمرة البحث عن المستقبل المجهول، انجاز المشروع الحلمي غابت الرؤية أو كادت عن الواقع إلا في ملامحه المشوهة، وضاع منها الماضي سوى في ذاكرة مهمشة، واختفى فيها الأمل الواعي تحت ثقل الفجائع التي حولت كل شيء إلى علامة دالة على الحصار والخراب الذي تنسحق فيه الذات الحضارية وتغيب في مغاويره المغلفة بالوهم في باطنها المظلم بالغموض، وتنتهي منه إلى الإبهام حيث يتساوى فيه المعنى واللامعنى هذا الإبهام الذي يرادف حلما مليئا باحتمالات الموت يقول عبد الصبور: حلم قد نشهده، حلجان قد لا نرسو فيها"[3]، فالرؤيا في الشعر تجسيد للحلم وتصور للنجاح والإخفاق معا وما يعجز المرء عن تحقيقه.

ويعد "أدونيس" من أكثر الذين وقفوا عند مفهوم الرؤيا وعلاقتها بالشعر عامة وشعر الحداثة خاصة، فالرؤيا في رأيه "نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه، ولكن هذا الكشف لا يأتي تفصيلا، بل يجيء إجماليا بلا تفاصيل ومن هذا يأتي هذا الكشف غامضا غموضا شفيفا، لايتجلى

---

[1] ـ ينظر: محي الدين صبحي، الشعر والرؤيا، مجلة الوحدة، ع 82، ص 152.

[2] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 09.

[3] ـ ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر الحديث، ص 110.

للعقل أو لمنطق التحليل العلمي، وإنما يتجلى بنوع آخر من الكشف الذي يقوم به القارئ فيما يشبه الرؤيا"[1].

وهذا الكشف يقودنا إلى تحديد "وظيفة الفنان أو الشاعر الحقيقية هي الكشف عن مكنونات اللاوعي والشعور في أدق الرؤى والتأملات والأفكار التي شعر بها الإنسان المتجاوز المتخطي بشكل مستمر"[2]، وهنا يحدد مدلول "الكشف" بالتجاوز والتخطي لأنه بصدد التنبؤ وإحداث الهوة بين الواقع والمتوقع، والكشف عن عالم جديد يستدعي من الشاعر الحداثي أن يكون متجاوزا ومتخطيا لأشكال التقليد ولن يحصل له هذا التجاوز الخلاق إلا بتحويل اللغة إلى لغة ايجابية تخضع للقانون النووي الذي يهدف إلى تفجير النواة حتى يحصل الإشعاع وتضاف الطاقة الناتجة، الإنبهارية بنورانيتها المحترقة وبهذه المعادلة فكذلك العمل على التفجير اللغوي بالانزياح، وإشباع دلالاتها يجعلها تحتمل معاني جديدة غير المعاني التي دلت عليها ببساطتها وسهولة ألفاظها وبالتالي تكون رمزية كشفية استيعابية للمواقف التوقعية وتصبح كل كلمة تحتمل أحداثا.

أما "خليل حاوي" نظر إلى الرؤيا الشعرية بأنها بحث في مصدر الحقيقة أو المعرفة الإنسانية حيث صرح "باعتقاده" وما زلت أعتقد أن الكشف عن الحقيقة في مجالات المعرفة من فلسفية وعلمية وشعرية تصدر أصلا عن الرؤيا، ولقد اعترف العلماء أنفسهم أن الإحصاء وجميع المعلومات التي توفرها الملاحظة الدقيقة، تبقى مادة كثيفة لا معنى لها ما لم يتيسر للعالم خلال تأملاته الطويلة، ومضات من الرؤيا تضيء خفايا المادة، وتكشف عما تنطوي عليه من حقائق خفية"[3]، فالرؤيا شبيهة بالحياة تحتاج إلى تربية الذوق وغذاء المطالعة، وهواء التأمل والتجربة الحياتية المشبعة بالحرية...

إذن فالرؤيا لها بعد معرفي مدام أنها موصلة للحقيقة أو ستتجلى في العوالم الباحثة فيها بسبل تفضي إلى الحقيقة سواء كانت فلسفية أم علمية أم شعرية، حيث لا يمكن الوصول إليها إلا عن

---

1 ـ أدونيس، الثابت والمتحول (الصدمة الحداثية)، ط4، دار العودة، لبنان، 1983، ص168.

2 ـ ينظر: محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1978، ص23.

3 ـ ينظر: محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، ص23.

طريق هذه الرؤيا، فبواسطة هذه الآلية يمكن للفيلسوف أو العالم أو الشاعر الكشف عن حقيقتها بوصفها شيئا مستقرا ومتخفيا في لبّ العالم المرئي، إنه التركيز على قطب الرؤيا وتحويله إلى وسيلة كشفية لدى "خليل حاوي"، هو دأب ينبع في الأساس من اعتراف مسبق مفاده أن الرؤيا هي التي تعمل على تحويل العالم إلى مثل هذه الحقائق، ومن ثم وجب القول أن الرؤيا هي مصدر هذه المعارف الثلاث مثلما أشار "مارتن هيدجر" إلى أن الشعر هو تأسيس للكينونة، بالمنطق نفسه الذي أشار إليه خليل حاوي إلى ما يسمى بالرؤيا الكونية"[1].

وبهذا المعنى تصبح الرؤيا النافذة التي تحقق الروح الإبداعية الخلاقة التي تعمل على بلورة الفكر والوعي إلى نشاط مثمر تنقله من الخيال إلى الحقيقة ومن اللاوعي إلى الوعي المصرح به من المجهول إلى الظاهر المعلوم، وعالم اللامعقول إلى ما هو معقول، ومن المستحيل الحصول إلى محتمل الحصول فهي جسر معرفي وظل يدل على حقيقة الظل، "فالرؤيا التي لا تتولد عن تجربة كيانية تعانيها ذات الشاعر بكلية عناصرها معاناة للوجود على مستوى الواقع، وما فوق الواقع ودونه، لا تصدر عنها غير إشراقات تتألف في فراغ، ولئن حاولت أن تبني عالما كان عالما مثاليا متعاليا يفتقد إلى ما في الحياة من حيوية واكتناز"[2].

فالرؤيا بالنسبة للشاعر سر إبداعي خلاق لا يحتاج معها إلا إلى لغة تسبر أغوار ذاك التوهج والضياء الكاشف عن عوالم لم تزل مظلمة تكاد تظهر للعيان قريبة من زمن الحقيقة يعمل الشاعر على استنطاقها واستدراجها إلى الوجود بينما هي موجودة في الخفاء وفي الزمن المقبل وبذلك فالرؤيا هي قوام الشعر، هي خاصية كل شعر عظيم ينفذ إلى أحشاء العالم ليخرجه قضية مجسدة في فضاء مادي في إيقاع وصورة، هي القدرة على تحويل الزمن البكر المظلم، المشوش إلى زمن هندسي إيحائي، وهي الإلمام بأبعاد التجربة في أصقاعها البعيدة وبعثها وجودا واقعيا.

فالرؤيا تجاوز للواقع دون الانسلاخ منه، نوع من الفلسفة المعرفية الحدسية التي تخرج التجربة الفنية في حرارتها الأولى، في صدقها الحقيقي، قبل أن تغدوا آلية استدلالية لا ينفع معها أي مجاز، وهي المصهر الذي يحول كل ما هو موضوعي إلى ذاتي، وكل كياني إلى شعري، إنها الأداة التي تنقل القصيدة من عالم "القوة" إلى عالم "الفعل" عبر التقمص الداخلي، والحيلولة في قلب الأشياء

---

[1] ـ ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 504.

[2] ـ ينظر: محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، ص 52.

المنصهرة والتجسيد في لغة جمالية، وعندما تفشل الرؤية في أداء مهمتها الجوهرية فإن القصيدة تبدو في حالة من الزخرفة البديعية والتراكم الفوضوي المشبع بروح المنطق التقريري، الواضح أو تظهر قصيدة مطموسة متهالكة مبتورة، لا تنتج سوى الإبهام المغلق لأن "التحويل" فشل في إخراج الانفعال من فوضاه، والتجربة من حالتها البدائية[1].

وبهذا التحليل الذي قدمه "إبراهيم رماني" نجده قد لامس بالفعل شغاف الرؤيا الحداثية إلا أنه لا يقيم حدودا فاصلة بين الرؤية التي تعني النظر في الأشياء أو وجهة النظر فهي رؤية، وبين الرؤيا في معناها التخييلي الحلمي، وعالم الخفاء الذي تتمظهر فيه الأشياء الكونية مختزلة الأمكنة والأزمنة لدى الإنسان في محاولة فهمه أو تواصله مع عالمه.

والرؤيا من حيث البعد الدلالي فإنها تشبه الحلم تماما في عصيانها على التحديد النهائي، إذ لا يستطيع الناقد أو المحلل الادعاء بأنه قد استنفذ كل الاحتمالات الدلالية فهي تنفتح دوما على عدد من احتمالات التأويل مثلما يلخصها "سيغموند فرويد" :" فاحتمال أن يكون للحلم معنى آخر غير الذي كُشف احتمال يظل قائما دائما، حتى ولو بدا الحل مقنعا لا خلل فيه"[2].

ولعل أقوى ما ينطبق على ما سبق من أقوال... ما ذهب إليه "ابن خلدون" في مقدمته في حديثه عن الرؤيا بأنها" مطالعة النفس لمحة من صور الواقعات فتقتبس بها علم ما تتشوق إليه من الأمور المستقبلية" [3]، فالنفس مجبولة على التطلع واستشراف المستقبل وتوقعه وأفضل الناس مترجم للمشاعر ومستطلع لآمالها هو الشاعر فكانت لغته كذلك متشوقة مستشرفة وأصبح شعره تعبيرا عن الرؤيا لموضوع ما إما حنينا وشوقا للقاء أو ثورة ويأملا تغييرا، أو سوداوية وتشاؤما يكشف عن بوادر شر أو مكرٍ ما، بحسب ما تشكله له مخيلته من اكتناهات وتكهنات.

تجليات الرؤية في التراث النقدي:

توصل النقاد القدامى في محاولتهم لفك اللغز والوقوف على تفسير يبرر الكوامن التي تُمكِّن الشاعر من قول الشعر والإجادة فيه وحسن تأليفه وإضفاء سمة تماهي الحياة والشعر من خلال

---

[1] ـ ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 107

[2] ـ سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف، مصر، ص 292.

[3] ـ ابن خلدون، المقدمة، ط1، المطبعة الخيرية، القاهرة، مصر، ص 229.

التماس تلك الرؤية المبثوثة في النصوص الشعرية وأثرها في تعميق المعاني وإضفاء عنصر جمال المبنى وجلال المعنى بإيقاع حسن.

فهذه الالتفاتة الذكية مكنت النقاد في تراثنا العربي من إدراك مزية الشعر وأسباب التفوق فيه والتوافق مع مقتضيات الحال، وما يقتضيه من معاني في إقامة تلك الموافقة والمطابقة في نسج الصور الخيالية، وعقد التشبيه والاستعارة من خلال تصور وجه الشبه بين أطرافهما، وفي المقابل إيجاد رابط الانفعال الذي يتشكل بفضل هذا الالتقاء والانتقال والتطابق بين صور الأشياء التي تبدو متنافرة في الواقع العيان، إلا أن خيال الشاعر يمزجها في صور تبدو أكثر انسجاما وتوافقا، ومن بين السياقات التي دلت على تجليات الرؤية وحضورها في الشعر وتوصل النقاد إلى تحديدها بكيفيات وألقاب مختلفة، يظهر في قول "عبد القاهر الجرجاني" في إشارته الصريحة لمصطلح الرؤية "لم يراع ما يحضر العين، ولكن ما يستحضر العقل، ولم يعن بما تنال **برؤية**، بل تعلق بما تعلق **برؤية**..."[1] فالأولى دلت على حاسة البصر، والثانية دلت على قوة ذهنية خفية.

وفي موضع آخر في شرحه وتعليله لصور التشبيه وكيف يقع ومزية الاستعانة به في الوصف قوله" فقد دنا من الوقوع في الفكر والتعرض للذكر دنوا لا يدنوه الأول الذي لا يطمع أن يدخل تحت **الرؤية** للزومه العدم وامتناعه أن لا يجوز عليه إلا التوهم، ولا جرم لما كان الأمر كذلك كان للضرب الأول من الروعة والحسن، ولصاحبه من الفضل في قوة الذهن، ما لم يكن ذلك في الثاني، وقويَّ الحكم بحسب قوة العلة وكثر الوصف الذي هو الغرابة بحسب الجالب له"[2]. فكأن الجرجاني يجسد في كلامه **البعد الرؤيوي** على أساس أنه منزلة ومرتبة **من مراتب التخييل** الذي تنعقد فيه الصور وتصدر عنه بعد روية وحسن تأليف في ذهن الشاعر المشترع للمعاني، وقد وردت لفظة الرؤية بدلالات مختلفة عند النقاد القدامى معبرين عنها بلفظة "الرونق"، أو "الماء" أو "سعة الخيال" أو"جودة السبك" على أساس بؤرة أدبية الشعر كما نلمس ذلك التشابه بين ما تؤديه الرؤية من المعاني ومدى تطابقها مع مصطلح "أفق الانتظار" الذي وضعه "ياوس" و"قد تطور هذا الأفق عند "ياوس" الذي ضاهى هذا المفهوم بما أطلق عليه بأفق التوقع أو الانتظار" "l'oraison d'attendre" وهو لديه مدونة تضم معايير تذوق العمل الأدبي عبر التاريخ،

---

1 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 129.

2 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 127.

هذه المعايير التي تمتلك قيمة متغيرة في كل عملية فهم، فالعمل الأدبي يسعى باستمرار إلى مخالفة المعايير التي تحملها عن موضوعه"[1].

مما يجسد معنى الرؤية في النقد العربي القديم بهذا الوصف بأن الشاعر يسعى إلى تشكيلها من خلال التكثيف الذي يضفيه على المعنى أو الصور المخترعة لخدمة الموضوع الذي يعمل الشاعر على تشكيله في تصوره الذهني ويستجمع قواه الداخلية وقدراته الذهنية من إدراك وتخييل، وحدوس وخواطر وأحاسيس، وفي تشابك هذه العوامل إلى جانب اللحظة أو البُرهة النفسية الزمانية تحصل الرؤية التي هي الوعاء الوهمي لمادة الإبداع الذي يعتمل لكينونته الوعاء المحسوس الذي يتمظهر على شكل ألفاظ اللغة المؤدية لمعاني الرؤية أو التصور الذهني لموضوع النص الإبداعي، وقد علق "ابن قتيبة" عن بيت لبيد:

ما عاتب المرء الكريم كنفسه * والمرء يصلحه الجليس الصالح.**

وهذا وإن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل **الماء والرونق**"[2] كما أورد الجاحظ لفظة "الماء" بالمعنى المرادف للرؤية في حديثه عن المعاني " بأن المعاني مطروحة في طريق يعرفها العجمي والعربي والحضري والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة "**الماء**" وجودة السبك وإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[3]، وقد اختلف النقاد المعاصرون في تفسير وتعليل كلمة "الماء" التي تدل على "الرؤية" في الشعر من وجوه كثيرة، فهل "الماء" عنصر من عناصر المعنى أم عنصر من عناصر الشكل؟

ومن بين المقاربات التي اعتمدها النقاد المعاصرون ما قام به "عبد الله العشي" في مقارنته بين مصطلح الرؤية الشعرية والماء داعما كلامه بأدلة مستقاة من الفكر الأسطوري وما يثيره من تصورات "إن مصطلح الماء هو في اعتقادنا مصطلح يحيل إلى ما أسميناه الرؤية، أي ذلك النتاج الباقي من الجهد الروحي الذي يقوم به الشاعر خاصة إذا عرفنا الدلالات الأسطورية والدينية للماء، فالماء أول الموجودات، والماء رمز الحياة والخصب"[4]، إلا أننا نجد أقرب المصطلحات الموظفة

---

1 ـ روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 108.

2 ـ ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: احمد شاكر، دار المعارف، مصر، (د. ط)، 1966، ص 68.

3 ـ الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج 3، ط 3، 1969، ص 131.

4 ـ عبد الله العشي، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، ص 409.

في التراث التي تدل دلالة تطابقية والرؤيا الشعرية بمعدها الحداثي مصطلح التخييل بالشكل الذي وظفه "عبد القاهر الجرجاني"، فقد قسم عبد القاهر الجرجاني المعاني إلى قسمين منها ما هو عقلي ومنها ما هو تخييلي"[1].

وقد تحدث حازم القرطاجي عن التخييل حديثا مستفيضا، فالشعر عنده "كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتآمه من مقدمات مخيلة صادقة أو كاذبة لا يشترط فيها غير التخييل"[2]، ثم يعمد إلى تقريب معنى التخييل وتوضيح المقصود منه،"التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء أخرجها من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[3] فاقتراب مدلولات هذه المفاهيم من بعضها البعض هو الذي جعل الناقد المعاصر يرى بأن التراث النقدي تمثل مصطلح الرؤية في الشعر وحدوث التماس بين التخييل والحلم والرؤيا، فكأن الشاعر يتصور المعاني ويتخيل صورها فيسعى إلى اختيار الألفاظ ويقوم بعملية إسقاط لما تخيله وارتآه.

وبالتالي فالحلم عبارة عن صور يتمثلها الإنسان في حالة النوم ويمزج فيما بينها ويركبها تراكيب مختلفة عما هي عليه في الواقع، فيبدو ما نحلم به لا يشبه الأشياء في الواقع تماما، فكذلك الرؤية تتجسد في الشعر كأنها محاكاة للواقع أو آفاقه إلا أنها مختلفة عنه، فقد يقع التشابه والتلميح والتوضيح والتجسيد والبيان والتدليل على الواقع دون مطابقة بينهما لكن حضور المعنى الشعوري يجسد ويبين ويدل على موضوع من الواقع، فحازم أشار إلى أن المعاني الشعرية أصلها تخييل لدى الشاعر فهي تتجسد في رؤية تخيلية "فالصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان"[4]، وقد يتجلى هذا المعنى عند الشاعر أبو الطيب المتنبي في قوله واصفا ومفتخرا بشاعريته:

أنا الذي نَظَرَ الأَعْمَى إلَى أَدَبِي * وَأَسْمَعْتُ كَلِمَاتِي مَن بِه صَمَمٌ.**

---

1 - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 141.

2 - حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

3 - المرجع نفسه، ص 89.

4 - ينظر: سعد مصلوح، حازم القرطاجي ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، دار التأليف، عالم الكتب للنشر، القاهرة، ط 1، ص 144.

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا *** وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ[1].

فبعدما أشفى غليله بإبراز ما بداخله في الجمع بين ما لا يجتمع من معاني متضادة وجعلها أكثر تناسبا وتماسكا رغم التنافر القائم (نظر، الأعمى) (أسمعت، من به صمم) ليتخيل حال المتلقي ويتراءى له الجمع من الناس عبر أزمنة الخلق، أنهم في خصام واختلاف حول معنى أبياته وما تضمنته لغته الشعرية من إيحاء ومعنى التي هي شوارد ومتأبية عن الإدراك متمنعة عن المتلقي يكاد لا يستوفي معانيها كلها ولأنها متجددة عبر الأزمنة ومع كل قراءة، فنعت لغته وكلماته الشعرية بأنها شوارد، مما يدل على تجسيده للرؤيا في الإبداع الشعري.

وبذلك تنتقل الصور إلى الأذهان عبر التخيل، فيتخير لها المعاني التي تجسد تلك الرؤية التي أصلها صور مخيلة يتم إدراكها بكيفية ما ثم تنسج معانيها في قالب لفظي منسجم، دون وضع اعتبار لمعانيه من حيث الحكم عليها بالصدق أو الكذب "الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل"[2].

بهذا يكون "القرطاجني" قد حرر الشعر بجانبيه الشكلي والمضموني من خلال قيام معانيه على التخييل وألفاظه على الإيقاع الموافق لطبيعته لأن "فعالية التخييل في الشعر لا تنفصل أصلا عن البنية الإيقاعية التي لا تنفصل بدورها عن البنية التركيبية والدلالية"[3].

أما "ابن خلدون" في مقدمته فتحدث عن مادة الصورة بأنها لا تخرج عن الحلم في تصورها وتخيلها وقد تقودنا الصورة إلى طبيعة مادتها أو لونها أو شكلها، فإدراكها يكون وفق رؤية تخييلية "صورة الكرسي تقتضي الخشب مادة لها ولا تصير إلى الصورة الخاصة بها إلا بالصناعة"[4].

فالرؤيا على هذا المستوى تحليل متصل بالتصور والتخيل، وهما مادة الشعر فيرقى التجريد من المحسوس إلى المعقول، وبينهما تمتد وساطة الخيال"[5].

---

1 ـ أبو الطيب أحمد بن الحسن المتنبي، الديوان، ص 274.

2 ـ ينظر: سعد مصلوح، حازم القرطاجي ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص 154.

3 ـ ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار التنوير، بيروت، ط3، 1983، ص159.

4 ـ ابن خلدون، المقدمة، تح: مصطفى شيخ مصطفى، الرسالة، بيروت، ط1، 2007، ص410.

5 ـ ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص490.

ويجزم ابن خلدون في حديثه عن الصورة المدركة، بأنّ أصلها كلها خيال انتقلت أثناء الحلم، ومن ثم فإن الأحلام صور متخيلة "الأحلام كلها صور في الخيال حال النوم، ولكن إن كانت تلك الصور منزلة من الروح العقلي المدرك في الرؤيا وإن كانت مأخوذة من الحافظة التي كان الخيال أودعها إياها منذ اليقظة وهي أضغاث أحلام"[1]؛ فمعاني ابن خلدون لا تخرج عن الدلالة التي توحي بأن الشعر لا يخرج عن الرمزية والتجريدية لاتصاله بالتخييل، والحلم والتنبؤ والإلهام.

فالحلم يسهم في نقل الشاعر من رماد الواقع إلى دائرة التوقع ينقله إلى زمن الحبيبة أو مكانها، فالحلم إلغاء لشرطي الزمان والمكان، ففي الحلم تلغى المسافات وتختلط الأزمنة ويتحقق المستحيل ويتيسر العسير، ولذلك كان أقرب إلى خيال الشاعر الذي يضع أحلامه في يقظته"[2] برؤيته الحالمة.

ومما سبق نستخلص بأن تجليات الرؤية في التراث النقدي وعلاقتها بالرؤيا الشعرية في النقد المعاصر تكاد لا تنفصل معانيها ومدلولاتها، وقد اقترب من معنى الرؤية ووظفها بما يوحي بها من ألفاظ أحسن توظيف وبخاصة "عبد القاهر الجرجاني" و"حازم القرطاجني" وكذا "ابن خلدون" وغيرهم من النقاد الذين مثلوا التراث العربي أحسن تمثيل، فقد اغتنت نصوصهم النقدية بالحديث عن الرؤية والرؤيا، والحلم والتنبؤ، والتخييل، والمحاكاة، وأثرُ تداخلهم الجمالي في تشكيل الإبداع.

3 ـ قراءة جابر عصفور للتراث النقدي:

اختار جابر عصفور في قراءاته للتراث العربي وبخاصة الشعر ونقده في مختلف عصوره ومراحله فكانت جولته مفعمة بالتوسط في نقده والإفادة منه معلنا صراحة وضمنيا مدى انسجام التراث وتجانسه والنقد وشدة توافقه وأشكال الإبداع الشعري، فأوضح مسائله ورفع منزلته وعمل على اكتشاف جواهره الكامنة فيه وتأسيسا لبعض المفاهيم والنظريات التي تحقق أسبقية التراث النقدي في الإشارة إليها، وأولوية النقاد القدامى في توصلهم إليها قبل غيرهم من النقاد الغربيين المعاصرين.

---

[1] ـ ابن خلدون، المقدمة، ص 410.

[2] ـ ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 490.

ولهذا فإن "تراثنا العربي بحاجة إلى قراءات مخلصة للتراث بشرط أن تكون مخلصة للحقيقة العلمية، فالإخلاص للتراث يعني قراءة عميقة متأنية لنرى ما فيه وما ليس فيه، والإخلاص للحقيقة العلمية هو ألا ننسب للتراث ما ليس فيه"[1]، بمعنى من الهون أن نتقاعس ونجنب أنفسنا محاولة القراءة للتراث لنكتفي بما انتقل إلينا عبر الترجمة أو في لغته الأصلية من تخوم النقد الغربي المعاصر بنظرياته الإجرائية ثم نعلن أن هذه المفاهيم والأفكار والنظريات لها ما يقابلها ويجانسها في التراث النقدي العربي.

لذا فمن الضرورة العلمية والثقافية والحضارية وحتى النفسية من إعادة تتبع التراث الأدبي قراءة وتمحيصا وتدقيقا في مسائله وتدوين نتائج البحث وتصنيفها ووضع اللمسات النظرية حتى نطمئن لعملية القراءة التي ستصبح بمثابة همزة وصل بين مرحلة التأسيس النقدي ومراحل التواصل الإبداعي بين مختلف العصور والأجيال، ولتقريب هذه الفكرة فإننا نجد معظم النظريات والمناهج النقدية الغربية الحديثة منها والمعاصرة تتأسس من منطلقات فلسفية ذات أصول يونانية أو اللاتينية وبذلك تقوم بعملية وصل الحاضر بالماضي ولا تستغني عن مراحل النشأة الجنينية، كالفلسفة "الأفلاطونية" و"الأرسطية" ومقدمات "تايلور" في فلسفة الحضارة وعلم الجمال وما كتبه "هيجل"... وغيرها من النظريات الفلسفية.

أما الممارسات النقدية العربية المعاصرة فهي بحاجة ماسة في هذا الزمن قبل الزمن المستقبل إلى ضرورة ربط الماضي بالحاضر من خلال دراسات جادة حتى وإن استدعى الأمر تشكيل مدارس أو مراكز علمية تأخذ على عاتقها قضية الأصالة والمعاصرة مع الإفادة من الخبرات الأجنبية، مثلما حدث في أوروبا تماما في القرن الماضي وأخص بالذكر مثلا: جامعة كوستانس الألمانية، حلقة براق، مدرسة الانجلو أمريكية، وكوبهاقن، مجموعة تال كال الفرنسية وغيرها...

وفي المقابل لا ننكر بوجود دراسات أدبية نقدية حديثة ومعاصرة لتراثنا العربي مثل: كتب تاريخ الأدب العربي لمؤلفيها (مصطفى صادق الرافعي، أحمد حسن الزيات، حنا الفاخوري، جابر عصفور، عمر الدسوقي، إحسان عباس، شوقي ضيف، على سبيل المثال لا الحصر إلا أنها لم

---

1 ـ إنعام فائق محيي، المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، مخطوط (رسالة ماجستير) كلية الأدب، جامعة بغداد، 1993، ص56.

تتوصل إلى إقامة نظريات علمية مؤسسة لمسائل النقد التراثي، ذات مفاهيم ومصطلحات موحدة وعالمية.

دوافع قراءة التراث عند جابر عصفور:

إن القراءة مفتاح التواصل مع النص المكتوب والصور المرتسمة داخله، التي من شأنها إقامة حوار مع عناصره المشكلة له، من أجل زيادة الوعي به، فـ"بقدر ما تشكل كل قراءة جديدة للتراث إنتاجا لمعرفة جديدة، فإنها تشكل جانبا من الحياة الفكرية للمجتمع القارئ، من حيث علاقات إنتاج المعرفة وأدواتها، ومن ثم تشكل جانبا من الحياة الاجتماعية لهذا المجتمع، خصوصا فيما تنطوي عليه كل قراءة من أمل ضمني، أو رغبة في تغيير هذه الحياة، بما تحققه هذه القراءات من تقدم، يتناسب وأهميتها وفاعلية الغاية التي تحرك السؤال المضمن: لماذا نقرأ التراث؟"[1]

وتزداد الرغبة الملحة والدافعية الجامحة حين تصاب الأمة بالضعف والخيبة والهزيمة والانكسار التاريخي وتكالب الأعداء فتلتفت يمنة ويسرة فلا تجد لمعضلتها حلا إلا ذكر سالف عهدها ومجدها بالحضارة والمهابة والرقي الذي أسسه الوعي بالكتابة والتدوين عصر الجمع والتقعيد، فإن سببه الأول هو الخوف وروح المسؤولية تجاه نضارة اللغة العربية وديوان العرب والمشافهة الجاهلية من الضياع والاضمحلال وتتجدد مرة أخرى نفس الدوافع والأسباب لكن هذه المرة هي أشد من الأولى لكثرة جبهاتها ومثالبها، من احتلالات للوطن العربي ودخول ثقافات وصراعات لغوية وإيدولوجية وسياسية، بالإضافة إلى الهزائم المتتالية ومن "منظور هذه الدلالة، فإن المرء لا يمكن أن يتجاهل التلاحق المتصاعد لهذه القراءات بعد العام السابع والستين، وما يدل عليه هذا التلاحق الملحاح من وعي متوتر بأزمة جذرية قاهرة تقترن بالشك في كل شيء وتلح على إعادة قراءة "الأنا" في علاقاتها بالمستويات المتعددة المركبة لثلاثية: الحاضر، الماضي، الآخر، وبتفاعلها المختلف بإعادة القراءة بحثا عن المستقبل"[2].

فهذه بعض الدوافع التي يراها جابر عصفور تلح على ضرورة إعادة القراءة من أجل مستقبلنا وإلا تتلاشى مقوماتنا وثوابتنا وتذوب في الآخر وتضمحل الشخصية العربية وما يميزها لتكالب الأعداء عليها حربا وفكرا، وكلاهما قد يصنع الدمار إن كان توجههما سلبيا لا إصلاحا إيجابيا

---

[1] ـ جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، دار كنعان، دمشق، سوريا، ط1، 1991، ص45.

[2] ـ ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص46.

و"ذلك وعي ينسرب فيه الشعور بالدونية الذي يبعثه إدراك التخلف في حضرة "الآخر" (الغرب، الرأسمالي، والاشتراكي على حد سواء) والتبعية له، وفي الوقت نفسه الرغبة المقموعة في الاستقلال عنه والتميز إزاءه من جهة، والتضاد العاطفي الذي يربطنا بماضينا، وتراثنا من حيث هو مصدر قوتنا، أصالتنا، هويتنا التي يعرفنا بها أصحابنا وأعداؤنا ونعرف بها أنفسنا وفي الوقت نفسه، سر ضعفنا، وتبعيتنا، عقالنا الذي يعرقلنا بدل أن يكون قوة دافعة لنا من جهة أخرى"[1].

فالوعي بوضعنا يشكل دوافع حتمية للنهوض بموروثنا من أجل إيجاد لبنات بناء لحاضرنا ومستقبلنا معا، لدفع الضرر المسلط علينا من جميع النواحي والميادين ومشتقات الميادين من الثقافة إلى التعليم ومن السياحة والصناعة إلى غزو الفضاء وتحرير الأوطان، إزاء هذا الصراع النفسي والواقعي الذي يعيشه "الأنا" العربي إزاء الأخر فهذه الإشكالية تفرض نفسها بحدة متزايدة حين نشعر"بتخلف الحاضر وانكسار اليقين العام، وتخلخل المشروع الفكري السائد، وواقع منهزم يقابله واقع منتصر، وما يترتب عليه من تحرك الذات القومية من آلية الدفاع إلى آلية التعرف والاكتشاف التي هي آلية إعادة القراءة"[2] ومن ثم فإن جابر عصفور ينطلق من قناعة ثابتة في ضرورة تتبع مفاصل الإبداع من مهده الأول، وأول الأولويات في ذلك قراءة التراث قراءة جادة ليس فقط استكشافية عابرة متذوقة للحظتها وإنما فاحصة تأويلية تشكيلية، تنظيرية تأصيلية تنهض جميعها بتخومه وأسراره وشوارده وغرائبه وعجائبه المنسربة والمتخفية عن القراءات السابقة فـ" بقدر ما تلتقي قراءة التراث النقدي الخاص مع قراءة التراث العام في "الدافعية" فإنها تلتقي معهما في "الإشكال" المعرفي، الفكري، الذي لا يقتصر على النقد الأدبي، بل ينسرب إلى بقية عائلة (العلوم الإنسانية، من تاريخ واجتماع، ولغة وفلسفة، وبلاغة وعلم الإنسان، والنفس والجمال) من ناحية ثانية والذي يدفع الذات إلى أن ترتد إلى نفسها، أو تنعكس على نفسها لتعيد قراءة وضعها المعرفي الابستمولوجي إدراكا وتوظيفا وإبداعا"[3]، فالتراث سياق متصل يخدم كل مجالات الحياة والرقي أمر يشمل كل الميادين لهذه الأمة حين تسعى وراء رقيها وازدهارها فإن كل المجالات يشملها الازدهار حتى الفن المعماري والرسم وهذه سمات الحضارة وأسباب استمرارها وبقائها، إلا أن

---

1 ـ ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 46.

2 ـ ينظر: المصدر نفسه، ص 46.

3 ـ ينظر: المصدر نفسه، ص 47.

الخصوصية الأدبية والنقدية منها تقدم لنا طريقة التفكير ودرجة التخييل الذي يعد من أساسيات الإبداع ومجمل التصورات للواقع وانعكاساته وتبلوره في الوعي الإنساني، وبالتالي فإن الأدب مصدر إلهام وتشخيص لإيجاد العلاج وتربية الذوق والعمل على تسامي الأفكار وإنتاجها وإيجاد الحلول وترسيخ لحظات الحياة الزمنية في إبداعات خالدة باقية مشرئبة بالحياة على الدوام لما انقض من لحظات ومنظور "جابر عصفور" فإنّ"كل حركة نقدية أو أدبية جديدة كانت تعود إلى التراث الأدبي بوجه عام، والشعرية بوجه خاص، كي تخضعه إلى تقنيات قراءاتها الجديدة وآلياتها التفسيرية الموازية، وذلك ابتداء من زمن الإحياء الذي كان رائده "محمود سامي البارودي" في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى زمن الحداثة التي كان من روادها "أدونيس (علي أحمد سعيد)" في النصف الثاني من القرن العشرين وفي كل مرة كانت تتكرر المحاولة التجديدية لرؤية كل من التراثين الشعري والنثري بعدسات الحركة الجديدة ومراياها واصطلاحاتها في الوقت نفسه"[1].

فهذه بعض الدوافع التي تشكل مثيراتها استجابة حقيقة تدفع الأديب ومن في زمرته نحو قراءة التراث سواء كان شاعرا، ناقدا، قارئا، دارسا ومؤرخا، وهناك دوافع نفسية، وحضارية ترى في التراث البوتقة السرية لكل إبداع متجدد يبحث عن مكان وتأصيل لنفسه فيشكل من التراث الانطلاقة واللبنة والحالة الجنينية سواء موازنة أو اختلافا أو تأييدا أو انغماسا وذوبانا فإنها قائمة لا محالة لتشكل نصوصا جديدة إبداعية أو نقدية، بغية إحراز الفرادة إما ائتلافا مع التراث أو اختلافا مع التراث، مثلما اتضحت بعض ملامح الائتلاف بين التراث وقراءة جابر عصفور له واعتباره الكنوز المعرفية التي لا تنضب ومعين غزير بالوعي الثقافي، وبعض ملامح الاختلاف في قراءة "أدونيس" له، وكيف تمكن من تشكيل نقدا أدبيا وإبداعا شعريا ناتج عن التجاوز والرفض والمغايرة ونجاحه إلى حدٍ ما في جولته وإبحاره في مياه التراث عكس تياره الإبداعي.

الشاعر في التراث:

[1] ـ ينظر: جابر عصفور، غواية التراث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2011، ص15، 16.

تخلل تراثنا صور متعددة ومتنوعة للشاعر ومكانته وطبيعته، منسربة هذه الصور من الرسم إلى النحت والتجسيم وما يضادها من التخفي والاحتجاب خلف أنسجة النص وستائره كالضرب من السحر، لساحر يلهو بالألباب إنه الشاعر الذي يقيم في القلوب والعقول مساكن يؤثثها يهندسها ويجمِّلها، يرفعها ويحطها، يملؤها ويفرغها يشكلها ويحطمها، يلهمها ويلهيها، يلهيها ويسليها، يقنعها ويدنيها، فتنقاد أعنتها له تأثرا بسحره ببيانه بإيهامه بإيحائه، بإيقاعه وبإلهامه وشوارد رؤاه بنسجه لعباءات قصائده بمدامعه وعَبَرَات كلماته، وعبر تجاربه، بلذّات معانيه، بحكم أمثاله وبجمال ألغازه وبألغاز الجمال الذي لم يره المتلقي حتى يبديه له ويشكله له، ويكشف عن أسراره له، إنه الشاعر الذي امتلك مفاتيح الإمارة الوهمية المتحولة المتنقلة في قلوب مريدي الشعر فمن يكون الشاعر في تراثنا العربي من خلال عين عدسة عصفور؟

الذي استطاع أن ينقل لنا صورة فسيفسائية عن المبدع الشاعر وتحولاته المشهدية من فحولة، فروسية وإمارة وسمفونية أزلية النغم ناطقة بالجمال ومستنطقة للجمال تعزف على أوتار الزمان لتحدث أصوات وأناشيد الحياة المقابلة للحياة محاولة منها إبقاء الزمن المغاير في الحاضر والقبض على لحظات اللذة والألم وحوادث الدهر فـ" هناك أكثر من صورة للشاعر في تراثنا: صورة المادح الذي جعل من الشعر حانوتا يدور به على طالبي المديح، خدمة للحاكم من أجل تجميل صورته ومنحه القبول عند الرعية في حال رفضه أو تعزيزا لمكانته وصورة الشاعر اللاهي الذي يغنم من الحاضر لذاته دون أن يعبأ بشيء بعد هذه الذات ولذاتها، احتجاجا على فساد حاضره السياسي الاجتماعي، أو احتجاجا وجوديا على الموت، وصورة الشاعر الصانع الذي يرى في كمال إبداعه أو إحكام صنعته غاية مستقلة عن كل غاية، وصورة الشاعر الداعية الذي يوظف شعره في خدمة اعتقاد أعم منه، بالمعنى الديني أو السياسي، على النحو الذي يضع المحتوى الاعتقادي في صدارة النظم الذي يصوغه الشاعر لإيقاع التصديق بما يدعو إليه"[1]، باعتباره صاحب تجربة واعية.

وتتغير هذه المنزلة وتتراوح أحواله بحسب تلوينات العصر وتوجهاته، لكنها في معظم الحالات تدور في فلك النموذج الأصلي للشاعر"العارف بكل شيء، القادر على كل شيء وهو نموذج مفارق يتحدد بالمغايرة التي تمكنه من معرفة ما لا يعرفه الآخرون ويمتلك القدرة التي يستطيع معها

[1] ـ ينظر: جابر عصفور، غواية التراث، ص 23.

أن يغير حركة المجتمع ومواقف الفرد، ولتعزيز مكانته ونأيه عن البشر العاديين بمفارقته عنهم بالمعرفة التي يجهلونها والتي يستمد منها اسمه "الشاعر" لأنه يشعر أي يعلم ويعرف، ويفطن بما لا يشعر به غيره، وتحدد جذر الدلالة اللغوية لكلمة شعر في العلم والمعرفة والفطنة التي لا تتاح إلا للكائن المتفرد الذي يشعر بما لا يشعر به غيره أو يفطن أو يعلم"[1].

كأنّ في شعره سلطان التحدي للضمائر، للعقول والأفئدة، وله إمكانية التغيير والتأثير والإفادة وقلب الموازين ويستشار لمعرفته غوامض الأمور، وصاحب العقد والحل لدرايته فكل هذه المعاني أحاطته وأنزلته تلك المنزلة إعلاء لشأوه وشائسيته المختلفة المتفلّتة المترفعة، هذا الشاعر النائي عن الآخرين لأنه يعلم ما لا يعلمون، قريب منهم بقدرته على أن يفعل ما يفعلون، لتأثيره فيهم، بما يبدعه من شعر فينقلهم من حال إلى حال ومن مقام إلى مقام فعمله فيهم أشبه بالساحر وقدرته العجيبة لأن التأثير والتلاعب بالمشاعر بعض صفاته السحرية، لقوله (صلى الله عليه وسلم):"إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكما"(وفي رواية لحكمة) وقد علق أبو نواس عن الشعر والشاعر فقال: إن الشعر من عقد السحر"[2].

فهذه التشبيهات والإسقاطات اقترنت بالشاعر منذ القدم، فالشاعر الذي وهب قول الشعر حد التأثير يعد إنسانا من الخاصة، بالإضافة إلى تشبيهات أخرى استند إليها تراثنا النقدي حول منزلة الشاعر، فإن كان النبي (صلى الله عليه وسلم) يوحى إليه بالوحي لتبليغ الناس وإيصال الرسالة الإلهية فإن العالم يتصل بالعلم ويشغف به بمدارسة الكتب والتتلمذ على يد العلماء، حتى تشحذ همته بالعلم وتسمو منزلته كي ما يصير عالما.

فإن الشاعر قد حام حوله قديما اعتقاد بأنّ إلهامه بقول الشعر موصول" بقوة علوية تنطق على لسانه، وأن يغدو لكل شاعر شيطان أو رئي(جني) يلهمه الشعر، ويغويه على إنشاده، ويعينه حين يجبل عليه النظم، فيروي أبو زيد القرشي"قول الجن على ألسنة الشعراء" ويحدثنا الثعالبي (متابعا الجاحظ) عن الشياطين التي زعم الشعراء أنها تقول الشعر على أفواههم، ذاهبا إلى أن من كان شيطانه أمرد كان شعره أجود وما جاء في مقامات الهمذاني خصوصا "المقامة الإبليسية" التي

[1] ـ ينظر: جابر عصفور، غواية التراث، ص 24.

[2] ـ ينظر : المرجع نفسه، ص 24.

ذكر فيها (ما أحد من الشعراء إلا ومعه معين منا) وابن الشهيد في كتابه" الزوابع والتوابع" فالأولى تعني "الشياطين " والثانية تعني "الجن" حيث يذكر فيه روايات عن الشعراء وتوابعهم.

ومن ذلك قول حسان ابن ثابت:

وقافية مثل السنان رزينـــة * تناولتُ من جو السماء نزولها.**

ولي صاحب من بني الشيصبان * فحينا أقول، وحينا هوه .**

وقد قال أحد الشعراء: **إني وكلَّ شاعرٍ من البشر *** شيطانه أنثى وشيطاني ذكر.**

فهذه العلاقة التي وصلت الشاعر بالكائنات غير البشرية أو المساعدة تهدف إلى إظهار القدرة المفارقة التي تميز الشاعر عن غيره والطاقة الإبداعية التي يتمتع بها تتجاوز أقرانه من البشر العاديين وفي تأثيرها الذي يتسم بقدرته على تغيير حياة البشر ومصائرهم"[1]، بالإضافة إلى الوعي الأسطوري في تفسير هكذا ظواهر، وما كانت تتفاخر القبائل العربية به فيما بينها إذا الشاعر نبغ، لما رواه ابن رشيق في "العمدة" من أن القبائل العربية "كانت إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد ، أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج"[2] فاقتران هذه المعاني بالبعد الأسطوري لدور الشاعر الإبداعي التجديدي،(خصوبة ونماء، وتكاثر ومحافظة على النوع ، ودورة الشعر في تجدد الطاقة الإبداعية، إلا أن المناظرات التي بدأت منذ القرن الثاني للهجرة بين أنصار الشعر وأنصار النثر بوصفه صراعا بين العقلية الشفاهية القديمة (الصحراوية) والعقلية الكتابية الجديدة (المدينة). فإن الدلالة الثابتة التي يمكن استخراجها من هذه المناظرات أن النموذج الأصلي للشاعر اهتزت مكانته في سلم التراتب الاجتماعي، وأن الصورة التي انتهى إليها "الشاعر" بعد أن تحول النظم الشفاهي إلى النظم الكتابي ظلت صورة موازية لصورة "الناثر" في أفضل حالاته أي أن الشاعر لم يعد "المركز" المهيمن وحده على المشهد الأدبي، ولم يعد له المكانة الموازية لمكانة الناثر، الكاتب في المشهد الاجتماعي، خصوصا إذا اقتربنا من قمة هذا المشهد .

---

[1] ـ ينظر: جابر عصفور، غواية التراث، ص 25، 26.

[2] ـ ينظر: ابن رشيق، "العمدة" نقلا عن جابر عصفور، غواية التراث، ص 28.

فالكاتب الناثر الذي ارتقت به الكتابة اجتماعيا إلى كرسي الوزارة قريبا من الخليفة، يتوجه إلى سيده الحاكم بالنصح والمشورة، ويتوجه إليه العامة طالبين العون، ويتوجه إليه نقيضه الشاعر (أو قرينه القديم) طالبا العطاء، عارضا المديح، تماما كما فعل أمثال مسلم بن الوليد وأبي تمام و المتنبي، وهم على ما هم عليه، حين توجه الأول إلى سعدان الكاتب والثاني إلى كل من الحسن بن وهب وابن الزيات والثالث إلى ابن العميد"[1]، فبظهور الكتابة الديوانية وتشكل أنظمة الدولة من الحاجب والوزير أصبح الشاعر لا يصل إلى غايته مثلما كان في سالف عهده بمثابة الظل من الحاكم والسلطان وكان من أصحاب الحنكة والرأي والمشورة، زمن المشافهة وارتجال القصائد العصماء بشعريتها فترنو لها الآذان وتشرئب لها الأعناق وتذعن لها السلاطين وتجذب نحوها الأنفس، لما يشدو به من نفائس القول وينفس عنهم غصص النفس، ويروي ظمأهم من لطائف الألباب، وجواهر الحكم وروائع البيان وما تعشقه أنفسهم من المعاني الشعرية، وتقديسهم لكلمته.

قراءة جابر عصفور لنقد حازم القرطاجني:

لقد أفاد "حازم القرطاجني" كثيرا من الانجازات النقدية التي سبقت عصره، وما خلفه النقاد التي تمتد من القرن الرابع للهجرة وأخص بالذكر لا الحصر كتاب "عيار الشعر" لـ"ابن طباطبا"، و"نقد الشعر" لـ "قدامة بن جعفر"، ومع ذلك فإن هناك كتابات أخرى كثيرة حول التأصيل النظري في القرن الرابع للهجرة ذكرت في كتب التراجم والفهارس لم تصلنا مثل " صناعة الشعر" "للبلخي(322 هـ)"، و"الترجمان في الشعر" "للمفجع البصري($ت327$ هـ)" ، وكتاب"الفرق بين المترسل والشاعر" "لسنان بن ثابت بن قرة($ت331$ هـ)" وهذا غيض من فيض مما لم يذكر من الكتب والمصنفات التي ضاعت ولم تصل إلينا.

ومن المؤكد أن "حازما" كان يعرف "قدامة " جيدا فقد ذكره في الأجزاء التي وصلت من "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" ذكرا ينطوي على إجلال وتقدير، رغم أن القرطاجني اختط لنفسه منهاجا في التأليف غير منهج قدامة حول"التأصيل لمفهوم الشعر" وهي غير مفارقة لدلالة "علم الشعر "التي اختارها قدامة بن جعفر.

[1] ـ ينظر: مفهوم الشعر، جابر عصفور، ص153، 154، 155.

إنّ الانتقال إلى المستوى الأرقى الذي تطرح فيه قضية الشعر طرحا يتصل بالبحث عن مفهوم متكامل، نتيجة لحرص النقد على الإفادة من كل تجارب الأمم السابقة.

وما قدمته الفلسفة وإدراك الناقد أن فهمه للحياة يعادل فهمه للشعر، لذا فيتوجب عليه أن يضمّن فهمه هذا في إطار أشمل من التصورات، ولقد حدث ذلك في القرن الرابع، بعد المحاولات التمهيدية في القرن الثالث هجري، وقام الجاحظ(ت 255هـ) بأهم جوانبها وقد هيء السبيل أمام "قدامة" و"ابن طباطبا" حول إقامة كل منهما مفهوما للشعر وفي مقابل هذا الانجاز النقدي، يبلغ الإنجاز الإبداعي ذروته مع الشاعر أبو الطيب المتنبي (303هـ ، 354هـ) ومن جهة أخرى يبلغ الفكر ذروته مع الفارابي (339هـ)"[1] ومن مجمل هذه الإرهاصات، والنقد يخطو خطوات حثيثة نحو النضج التنظيري والاصطلاحي في فحصه للإبداع ومواكبته، ومن هذه الظروف المحيطة بالإبداع والنقد يشهد القرن السابع للهجرة بروز الناقد الفذ "حازم القرطاجني (ت 684هـ)"، في خضم حملة عداء للشعراء قادتها طوائف باسم الأخلاق والتقوى، ولقد واكب جهده النقدي وعيه الحاد بأنه يعيش في مرحلة تخلف متعددة الأبعاد، على مستويات الإبداع والنقد والفكر والسلطة السياسية في آن، وكان وعيه بانهيار الأندلس موطنه يواكب وعيه بانهيار الشعر.

ولقد اختار العقل في زمن يعادي العقل، واختار الفلسفة في عصر يشك في الفلسفة وارتبط بالماضي المتقدم في زمن يساير التخلف، وكان عليه أن يطرح متوحدا قضية الشعر من جديد، فبدأ من حيث انتهى "قدامة"، واستحر وحيدا مغتربا من غير غربة يحمل زاد الحكمة والشعر، حتى وصل إلى آفاق فريدة مكنته من صياغة أنضج مفهوم للشعر في تراثنا النقدي، نحو تكامل المفهوم"[2]، ولقد برزت لدى هؤلاء النقاد الثلاثة القول بعلمية الشعر، دلالة على التأثر بالوافد الفلسفي والأبحاث اللغوية والتأصيلية المنطقية مما أفرز لديهم مزية العلم بالشعر، وفيما يرصد لنا "جابر عصفور" المقولات الأساسية للعلم بالشعر.

علمية الشعر:

فما هي الأسس والقواعد المنهجية التي تنهض بعلمية الشعر؟ فإذا كان من أساسيات العلم هو إدراك الشيء بما هو عليه في الواقع لا كما نريده نحن أن يكون، فإن "حازما" يصرح بأن"لا

[1] - ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص13، 14.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص 14.

يعتبر الكلام بالنسبة إلى قائل ولا زمان البتة، وإنما يعتبر بحسب ما هو عليه في نفسه من استفاء شروط البلاغة والفصاحة، بحسب ما وقع فيه، أو استيفاء أكثرها أو وقوع أقلها فيه أو عدمها بالجملة منه، ووجود نقائضها أو أكثر، فبهذا النحو يصح الاعتبار"[1] وبالتالي القول بصفة العلم للشعر ناتج عن علمية أدوات دراسته، "لا معرج على ما يقوله في شيء من لا يعرفه، ولا التفات إلى رأيه فيه، وإنما يطلب الشيء من أهله، وإنما يقبل رأي المرء فيما يعرفه"[2].

ولا يجعل هذا القول ناقد الشعر في قبيل الحكم الذي ترضى حكومته في كل حال، وإنما يجعل ناقد الشعر "عالما" بمادة علمه، يصوغ قوانين غير مجافية لطبيعة مادة العلم وبالتالي يكتسب حكمه النقدي صفة الصلابة ويكتسب علمه بالشعور صفة الأصالة"[3] و"الواجب أن يقتصر بالأشياء على ما هي خاصة به، وألا يخلط فن بفن بل يستعمل في كل صناعة ما يخصها ويليق بها، ولا يشاب بها ما ليس منها"[4]، وبالتالي ما ينطبق على العلم بالشيء ينطبق على العلم بالشعر، وقيام هذا المبدأ يفرز لنا حقيقة الطلب لمن يرومه ذلك، فـ"من يريد أن يستنبط قوانين هذه الصناعة (الشعر) من صناعة أخرى لعله لا يحسنها وذلك غير ممكن، فإنما يستنبط الشيء من معدنه ويطلب في مظنته"[5]، بمعنى أن الخطوة الأولى في التأسيس للعلم يكمن في تحديد مادته التي ستسفر عن تحديد مفهوم متكامل للشعر.

فخصوصية العلم بالشعر يعني الوعي بمادته وتميزها عن غيرها، وكأنّ العلم بالشعر يعني الوعي بقوانينه الأساسية التي تحدد للشعر مهمته وماهيته، فتحدد الأصول والقوانين التي تميز بين الجيد والرديء، ومن حق "حازم" أن يصوغ مفهوم العلم بالشعر للإعلان عن جديد عمله من خلال قوله:"وقد سلكت من التكلم في جميع ذلك مسلكا لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة لصعوبة مرامه وتوعر سبيل التوصل إليه، هذا على أنه روح الصنعة وعمدة البلاغة... فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلا في بعض ظواهر ما اشتملت عليه تلك الصناعة، فتجاوزت أن تلك الظواهر بعد التكلم في جمل مقنعة مما تعلق بها إلى التكلم في كثير من خفايا هذه الصنعة

---

1 ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص265.

2 ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص265.

3 ـ ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص172.

4 ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص192.

5 ـ المصدر نفسه، ص103.

ودقائقها"[1]، فقد تكون هذه بعض الدوافع التي حزت في نفسه بضرورة التأسيس لعلم يهتم بالشعر وخواصه ومتغيراته ومستلزماته وقواعده وما يدخل في صناعته ومعرفة الحاذق به.

بالإضافة إلى محاولات حازم الاهتمام بما يفرز هذا العلم من آفاق شعرية ينفتح منها ميدان الشعر والشعرية العربية فنجده يصر بهذه الفكرة في قوله: "قصدنا أن نتخطى ظواهر هذه الصناعة وما فرغ الناس منه إلى ما وراء ذلك مما لم يفرغ منه"[2]، فهو يكشف عن نظرية استشرافية وآفاق تقعيدية، والتفكير في خلاصات خاصة بالشعر لم يمارسها الشعراء بعدُ، إبداعا وفنا وهذه مزية علمية بالفعل قد تكتمل النظرة العلمية فتؤسس لنظريات لم تتح لها فرصة التطبيق والأنموذج الأنسب رغم وجود الآليات النظرية في ظل غياب التطبيقات الإجرائية.

وهذا ما يكشف عن الإحساس الذي كان يراود حازم بجدة عمله وأصالته بالإضافة إلى الإحساس بالاغتراب عن عصره، فما وصل إليه من آفاق متكاملة واضحة الجدة والأصالة في مفهوم الشعر، يجد الصعوبة في أن يوصل أفكاره إلى معاصريه ممن يلوذون بالرواية وينفرون من الاجتهاد، مع انعدام استطاعة معاصريه الارتفاع إلى مستوى فهم الأفاق الجديدة لمسعاه"[3]، بسبب ظهور فئة من المجتمع تنفر من الشعر وتستقذر، حتى كاد يهجره أهله والعالمين بصناعته، فأظهر حازم القرطاجني في مصنفه"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" سخطه على هذه الطبقة وسعيه لدحض حججهم وإعادة المجد للشعر والشاعر ومن الأقوال المأثورة في الاعتبار بمكانة الشعر:وقد ورد في الأثر "إن لله كنزا تحت العرش مفاتيحه ألسنة الشعراء، وقال عمر بن الخطاب رضي الله عنه: أفضل صناعات الرجل الأبيات الشعرية يقدمها في حاجاته يستعطف قلب الكريم، ويستميل بها قلب اللئيم، وقال عبد الملك بن مروان لمؤدب ولده: روِّهم الشعر، روهم الشعر، يمجدوا وينجدوا"[4].

إلا أن في عصر الشاعر والناقد "حازم القرطاجني" الذي عايش الهجمة الشرسة ضد الشعر وعلومه ونبذ الإبداع والاجتهاد، إذ يقول "كثير من أنذال العالم- وما أكثرهم- يعتقد أن الشعر

1 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء ، ص 18

2 المصدر نفسه، ص 51.

3 ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 184.

4 جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 22.

نقص وسفاهة"[1]، ومن إساءتهم للشعر وأهله قد تسببوا في اهتزاز مكانته حتى "صارت نفوس العارفين بهذه الصنعة بعض المعرفة تستقذر التحلي بهذه الصناعة، إذ نجسها هؤلاء الأخساء واشتبه على الناس أمرهم وأمر أضدادهم، فأجروهم مجرى واحد من الاستهانة بهم، فالمعرة لا شك منسحبة على الرفيع في هذه الصنعة بسبب الوضيع فلذلك هجرها الناس وحقها أن تهجر"[2]، فهذه بعض الدوافع التي أسهمت في تحريك ذهنية الناقد حازم القرطاجني في الإعلاء من مكانة الشعر ورفعها إلى مراتب العلم والتأسيس لقواعده.

ومن بين الإشكاليات التي رصدها لنا "جابر عصفور" من خلال قراءته للتراث النقدي وبخاصة من "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" ماهية الشعر أو مفهوم الشعر وحده؟ فما تعريف الشعر عند حازم؟

تعريف الشعر:

يستحدث حازم تفاصيل كثيرة متصلة، لتحديد مفهوم الشعر وينعتها بالحد فـ "الحد" مصطلح قديم لا يبعدنا عن مفهوم "الماهية" فالحد قول دال على الماهية وهو طريق من طرق التعريف، يشتمل على الاشتراك وينطوي على تحديد الخصائص النوعية التي تجعل الشيء المعرف يتشابه مع غيره أو يتميز عنه"[3]، ولبلوغ حد الشعر يقتضي الأمر سلوك طريقين: طريق عام يندرج فيه الشعر وغيره من الفنون بحكم الانتماء وطريق خاص مخصوص بالشعر عن بقية الأنواع المندرجة معه في دائرة الفن، وقد رصد لنا "جابر عصفور" بتحليله المعمق في تتبع اللمسات النقدية التي تدل على الثقافة النقدية العالية وقدرة الاستنباط التي تميز بها "حازم القرطاجني"، في متابعته إنجازات الفلاسفة السابقين عليه وبخاصة "الفارابي" و"ابن رشد"، فيرى أن الفن بوجه عام يتميز عن الفلسفة والتاريخ وما شابههما بأنه نشاط تخيلي له طبيعته النوعية في التشكيل والتأثير وفي دائرة النشاط التخيلي تلتقي أنواع الفن مثل:الموسيقى والرسم والنحت مع الشعر، تساهم مخيلة المبدع في تشكيلها، وتتوجه بعد التشكيل إلى مخيلة المتلقي فتثيرها، أو تحدث فيها تخيلا، وكما أن التخيل

1 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص124.

2 المصدر نفسه، ص125.

3 ينظر: الشريف الجرجاني علي بن محمد السيد، التعريفات، تح، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1966، ص73.

يتم بطرائق متعددة، كذلك التخييل يحدث آثاره في النفس بوسائط وأدوات متعددة"[1]، إن التوأدة النقدية التي تميز بها "جابر عصفور" أسهمت في تتبع أفكار نقدية تكتسي أهمية بالغة وبخاصة حين نستشف منها ما نتلقاه في النقد الغربي المعاصر الذي يهتم بمسائل التخييل والمحاكاة مما يكشف عن الأسس الفلسفية الأرسطية وغيرها، المشتركة بين النقد العربي القديم والنقد الغربي المعاصر، إلا أننا ما زلنا نتجرع غصص التبعية رغم أن الأصل واحد بالإضافة إلى السبق المعرفي لهذه الفنون فطرائق التخييل عند حازم "إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريقة الفكر وخطرات البال، أو أن تشاهد (النفس) شيئا فتذكر به شيئا، أو بأن يحاكي لها شيء بتصور نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكي لها صوته أو فعله أو هيئته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة، أو بأن يحاكي لها معنى بقوله يخيله لها... أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على قول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة"[2]، نحو إثارة دلالة محددة في الذهن للمشار إليه.

فهذه تجليات التخييل وما تحدثه من تواصل وتأثير في المشاعر كما نجد إشارة إلى علم العلامة "السيميولوجيا" وكذلك فكرة الفراغ والفجوة والبياض الدال على المسكوت عنه أو الحذف، التي تستدعي إنتاج دلالاتها من طرف المتلقي عند"ياوس" و"آيزر" في نظريتهما التلقي والتأويل.

فهناك أكثر من نوع للفن يلتقي عند مستوى التشكيل أو التأثير، ولكل مجاله الخاص التقاء وافتراقا في الخصوصية.

وفي هذا المجال يمكن أن يقترن الشعر بالمحاكاة والتخيل والتخييل، لأن هذه المصطلحات تترابط وتتجاوب لتصنف الخاصية والنوعية للعمل الفني، من زواياه المتعددة، وما ينطبق على الفن بعامة ينطبق على الشعر بخاصة، فعلاقة الشعر بالواقع "محاكاة" ومن ثم الشعر تصوير العالم أو الإنسان، بمعناهما المتكامل ويصبح العمل الفني تخيلا بالنظر إلى القوى النفسية التي يصدر عنها والتي تبدعه فتغدوا المحاكاة تجسيدا لوقع العالم في مخيلة المبدع أو تركيبا إبتكاريا تشكله المخيلة، التي تشكل القوة الفاعلة في إعادة التأليف للمدركات والربط الجديد بينهما وأخيرا يصبح العمل الفني "تخييلا" بالنظر إلى القوى النفسية التي تتلقاه على مستوى المتلقي، من حيث التأثير أو قدرتها على

1 ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص189.

2 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص89، 90.

تعديل سلوكه وتغييره"[1]، وللتفرقة بين المصطلحين فالتخيل هو القدرة الإبداعية عند المبدع في كل تصور وتصوير للواقع، والتخييل يحدث على مستوى التلقي، فالمتلقي يقوم بعملية التخييل في تتبع مراحل تشكل الإبداع من الموضوع الواقعي أو النفسي إلى مخيلة المبدع ثم لتتجلى في إبداعه، مثلما يتمثلها البعد الفلسفي" الأقاويل الشعرية هي التي تركّب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا أفضل أو أخس وذلك إما جمالا أو قبحا، أو إجلالا أو هونا، أو غير ذلك مما **يشاكل** هذه"[2]، ففيه الجمع بين عنصر المحاكاة والموضوع المتخيل وطبيعته فيتجلى في صور شعرية فـ"قوام الشعر وجوهره عند القدماء، هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوما بأجزاء يطبق بها في أزمنة متساوية... وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي تكون بها المحاكاة، وأصغرها هو الوزن"[3]، مما يتشكل منه الإبداع الشعري ومتطلباته.

وهنا إشارة مهمة في كلمة الأزمنة المتساوية التي يقصد بها الإيقاع والموسيقى الخارجية للشعر الناتج عن الإشباع والمد والتنوين والوصل المتوزع عبر كلمات الشعر تآلفا وانسجاما، وتناسبا والموسيقى الداخلية في تجاور الحروف وتناغمها، ومن المؤكد أن اقتران الوزن بالتخييل الشعري أو المحاكاة ليس مجرد إكمال شكلي لتعريف الشعر، وإنما يرتبط بالوزن نفسه وتأثيره الذاتي في المتلقي ووثوقية العلاقة بالشعر والنغم.

ولذلك قال "الفارابي":"إن العرب من العناية بنهايات الأبيات في الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارهم"[4]، كما يؤكد "ابن سينا" هذا البعد في ضرورة اقتران التخييل بالوزن حتى يكون للشعر تأثيره، ومن ثم "لا يتم شعرا إلا بمقدمات مخيلة ووزن ذي إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيرا في النفوس، ليميل إلى المتزنات والمنتظمات التركيب"[5]،كما يشير من خلال كلمة

---

1 ـ ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 190، 191.

2 ـ الفارابي، إحصاء العلوم، تح: عثمان أمين، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1968، ص83.

3 ـ الفارابي، جوامع الشعر، مع تلخيص كتاب أرسطو طاليس، في الشعر، تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1971، ص172، 173.

4 ـ الفارابي، جوامع الشعر، ص171.

5 ـ ابن سينا، المجموع، أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا، تح: محمد سليم سالم، النهضة المصرية، القاهرة، 1950، ص 20.

المقدمات إلى التعاريف الفلسفية للشعر التي تنص على ضرورة التأثير وإيقاع المعاني في النفوس عبر التخييل.

كما يحرص "ابن سينا" على تقديم تعريف جامع، مانع، فيقول:" الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساوية، متكررة على وزنها متشابهة حروف الخواتيم، فالكلام جنس أول للشعر يعمه، وغيره، مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها، وقولنا" من أقوال مخيلة" يصل بينه وبين الأقاويل العرفانية، التصديقية والتصويرية، وقولنا "ذوات إيقاعات متفقة" ليكون فرقا بينه وبين النثر، وقولنا "متكررة" ليكون فرقا بين المصراع والبيت، وقولنا "متساوية" ليكون فرقا بين الشعر والنظم يؤخذ جزآه من جزأين مختلفين وقولنا" متشابهة الخواتيم" ليكون فرقا بين المقفى وغير المقفى، فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس مقفى"[1]، ومن خلال ما سبق لم يدخر حازم جهدا في السير على نهج "الفارابي وابن سينا" في تعريف الشعر بتمييزه عن الفلسفة وعن غيره من الفنون بما امتاز به الشعر واختص بعناصره عن غيره.

ومن ثم صاغ لنا نتائج بحثه وتقصيه في هذا التعريف "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى نفسه ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليه ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها"[2].

ومن خلال هذا التعريف فقد وصفه جابر عصفور، بالدقة لتوافره على الجانب الشكلي والإبداعي المتمثلان في الوزن والقافية أما الإبداعي بإنشاء التعجب والاستغراب بالإضافة إلى عنصر التأثير في المتلقي من زاوية التخييل أما الإطالة في تعريفه فهو صادر عن حرص على الدقة"[3]، وقد أوجز هذا التعريف مع المحافظة على خصائصه بقوله الشعر "كلام موزون مخيل مختص في لسان

---

1 - ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، من قسم الرياضيات من الشفاء، تح:زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة القاهرة، 1956، ص122، 123.

2 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص71.

3 - ينظر جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص193.

العرب بزيادة التقفية"[1]، كما أننا نستشف من خلال هذا التعريف سعة الاطلاع وثقافة الناقد ومدى اهتمامهم وحرصهم على إثراء موضوعات مطروقة بغية إتمام نقصها أو محاورتها وتبيان مكانتها، وتوسيع دائرة الاهتمام بها.

لكي تشمل عناصر العملية الإبداعية المتمثلة في المبدع، والنص والمتلقي ورصد جوانب التفاؤل الذي يحدثه الشاعر المبدع في المتلقي ومدى تجاوبه مع النص.

الشاعر والمتلقي في التراث النقدي:

لقد رصد لنا جابر عصفور اهتمامات حازم القرطاجني بحيثيات الشعر وما يدور في فلكه انطلاقا من مفهوم الشعر وعناصره الإبداعية المشكلة له باعتباره فنا إبداعيا من تخييل ومحاكاة وجِدة العمل حول البرهنة التي اعتمدها في علمية الشعر وكذا العلم بالشعر، ثم الأسس الأخلاقية لمهمة الشعر، ويعزز من فضائل الشعر وسلطته في ربط الشعر بالجماعة والموضوعات الوصفية التي تتوزع على أغراض منها: المدح والنسيب، والغزل والرثاء والوصف والهجاء والاستعطاف، وغيرها من موضوعات وجاهة الشعر للمخاطب.

ثم يلتفت حازم القرطاجني إلى العلاقة الأساسية بين الشاعر والمتلقي في بسط القول وتحليل وشائج هذه الرابطة الضمنية بين النص والقارئ بعدما تماهى المبدع الشاعر في نصه مرسلا ومحاورا ومخاطبا ومجيبا ومتسائلا لأنه يستشعر وجود المتلقي في ذهنه ومن ثم فـ"إن حازم ينظر إلى الشاعر باعتباره صاحب رسالة مهمة في حياة الجماعة، كما ينظر إلى الشعر باعتباره وسيلة للوصول بالحياة إلى حال الكمال، يحقق السعادة للإنسان ويمكنه من تجاوز مستويات الضرورة"[2]، وكأن الشاعر يستدرك على المتلقي المستنجد حين يتصور الشاعر حالات الضعف والنقص، وعدم استشعار الإحساس وغياب اللغة التواصلية لفهم الإحساس باللذة والألم وغياب إمكانية ترجمتها، فيحل محل هذه الضرورة الشاعر، المعلم، الخبير الذي يمتلك اللغة التي يترجم بها ما عجزنا عن ترجمته، إلا بوسائلنا البسيطة من نحيب أو بكاء أو ضحك، أو رعشة، لابتهاج أو اندهاش أو تعجب، أو انكسار نفس أو وله قلب أو هُيام أخذ بلبه وما أصابه في قلبه.

---

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 89.

[2] - جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 228.

لكن في المقابل للشاعر لغة لكل هذا، يرسم بالكلمات جلال المعنى وجمال المبنى ويجعل للصدى أنغاما... لأن الشاعر صاحب صوت لكل إحساس.

ينبغي "على الشاعر أن يكون أكثر وعيا وخبرة، وأن يتميز بقدرة لافتة على استيعاب الحاضر والماضي، والإفادة من تجارب معاصريه وأسلافه على السواء، وما دام الشاعر صاحب رسالة مهمة في حياة الجماعة، فمن البديهي أن يكون أكثر من غيره خبرة وحساسية، قد يشترط "حازم" الثقافة المعرفة بأصول الفن، ولكن من المهم أن يكون الشاعر عميق الخبرة بالتجربة الإنسانية، وسعة الثقافة في هذه الحالة شرط ملازم لمعرفة مجاري الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال، فالأصل الذي يتوصل به الشاعر إلى استثارة المعاني الشعرية واستنباط تركيبها"[1].

وفي المقابل نجد الهوة جد سحيقة بين تفكير القدامى ونظرهم إلى الشاعر ومدى إتقانه للعلوم التي تساعده في البلوغ بالنص الشعري درجة الإبداع والإحسان فيه، واشتراط سعة الثقافة والمعرفة وخبرته بالتجارب الحياتية، وفي المقابل نجد رواد الحداثة من شعراء معاصرين ونقاد يتساهلون في هذا الجانب ولا يشترطون الثقافة والخبرة والمعرفة باللغة وأساسياتها، وأوزان الشعر وتفاصيل إيقاعه وقد صرح أدونيس في كتاباته بأن " الشعر خرق للقواعد والمقاييس"[2]، وأن اللغة في التعبير الشعري الحديث "مسألة انفعال وحساسية وتوتر ورؤيا لا مسألة نحو وقواعد"[3].

فـ"أدونيس" في أكثر من عبارة من خلال كتبه النقدية يزيح كثير من الضروريات والصفات التي ينبغي أن تتوفر في الشاعر من منظور التراث النقدي الذي يشترط "التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء وما يتعلق بها من أوصاف غيرها، والتنبه للهيئات التي يكون عليها التآم تلك الأوصاف وموصوفاتها ونسب بعضها إلى بعض والتفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع، وغرض غرض"[4]، فقد يكون الشعر تعبير خيالي لكن لا بد أن يستند إلى الواقع، كما أن

---

1 - جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 230.

2 - أدونيس، زمن الشعر، ص 312.

3 - المرجع نفسه، ص 40.

4 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 42.

"فاعليته مرتبطة باتساع الخبرة بالحياة المعيشية، والقدرة على النفاذ إلى العلاقات الفاعلة في الأشياء والمرتبطة بها مثلما ترتبط بالقدرة على تمثل تجارب الآخرين في الماضي والحاضر"[1].

وإذا كان الشعر لا يخلو من الوصف أو التشبيه أو إيراد حكمة أو تاريخ، فهذا يستدعي في نظر "حازم" قد يحتاج الشاعر أن تكون له معرفة بمجاري أمور الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال، وأن تكون له قوة ملاحظة لما يناسب الأشياء والقضايا الواقعة من أشياء أخرى تشبهها، وقضايا متقدمة تشبه التي في الحال"[2] وهذا يقتضي بحسب تصور جابر عصفور: لا يعني أن الشاعر عليه أن يمر بكل تجربة يعالجها في إبداعه، إن القدرة التخيلية تمكن الشاعر من إعادة تشكيل تجاربه التي مرّ بها بشكل أو بآخر، بحيث منها تجارب جديدة قد لا يكون عاناها واقعيا، وإن عاناها تخيليا"[3]، ومن هنا يجعل حازم أولى قوى الطبع الذي يقصد به "استكمال للنفس في الفهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض(يستعين) بقوى فكرية، واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء"[4]، فإن 'الطبع' من منظور حازم يوفر على الشاعر "القدرة على التشبيه فيما لا يجري على السجية ولا يصدر عن قريحة"[5]، ومن ثم فإن اتساع تجارب الشاعر تعينه على خلق تجارب جديدة، فكلما ازدادت تجاربنا في الحياة اتساعا وعمقا ازددنا قدرة على تشكيل تجارب جديدة، تنطوي على فائدة لنا ولمن حولنا، والمهم أن نؤمن بجدوى الفعل الإبداعي للشعر في حياة الجماعة ومن المؤكد أن الشاعر لا يستطيع أن يؤثر في غيره ما لم يتأثر هو نفسه أصلا بموضوعه، فالباعث المباشر للنظم ذاتي"[6]، حتى يستطيع بلوغ درجة الإقناع والتأثير وحجاجية فكرته الإبداعية التي يجتهد في إيجاد مواطن القبول لها عند المتلقي وفق عملية التواصل.

---

1 ـ ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 230.

2 ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 42.

3 ـ ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 230.

4 ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 199.

5 ـ المرجع نفسه، ص 200.

6 ـ ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 231.

فكل عمل شعري يعني تواصلا بين المبدع والمتلقي، ولكي يتم التواصل بين المبدع والتلقي يتم توصيل القيم التي تنطوي عليها القصيدة كما ينبغي أن يُسلّم كلا الطرفين بأهمية الفعل الذي يجمعهما، والذي دفع الشاعر إلى الإبداع وفرض على المتلقي الاستجابة في عملية التلقي"[1].

التي تتطلب استعداد المتلقي وتعاطفه مع الشعر وتجاوبه مع النص، لحظة التلقي ويعني هذا ضرورة أن تكون للنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما، بحسب شدة موافقته لتلك الحال والهوى، كما قال المتنبي:

إنما تنفع المقالة في المر* ء إذا وافقت هوى في الفؤاد.**

فيشترط حازم التعاطف من جهة المتلقي، والإيمان بفضيلة الشعر، وأنه يصدع بالحكمة والمتلقي أولى بحكمة الشعر"[2]، وربما نتيجة إعراض الناس عن الشعر في زمن حازم القرطاجني هو الذي دفعه لمثل هذه القضايا وإثارتها في كتابه فيجب "أن تكون النفوس معتقدة في الشعر أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلفها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة، هكذا كان اعتقاد العرب في الشعر، فكم من خطيب عظيم هونه عنهم بيت، وكم من خطيب هين عظمه بيت آخر، ولهذا كانت ملوكهم ترفع أقدار الشعراء المحسنين، وتحسن مكافأتهم على إحسانهم"[3]، وهذه الفقرة تؤكد عن الإعراض الممارس في عصر الشاعر، الناقد حازم القرطاجني حول الشعر وأهله، بسبب الأعاجم ودعاوي التنفير من الشعر.

ونستنتج من خلال قراءة جابر عصفور للتراث النقدي وبخاصة قراءته المنتجة والكاشفة والمحللة لألغاز النقد الشعري عند حازم القرطاجني من خلال مصنفه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" أنه استطاع أن يصل إلى تحديد كثير من الجواهر النقدية والإصطلاحية التي مازالت إلى اليوم في زمننا المعاصر تثير الجدل وتتحرك صوبها وحولها أفكار ونظريات النقاد المعاصرين، ومن تلك المسائل التي أثارها حازم القرطاجني برؤية علمية ودقة في الطرح، وتناسب والنقد الأدبي، قضايا المحاكاة والتخيل والتخييل، واهتمامه بالمتلقي، والنص الشعري وأشكال النظم، والتناسب الإيقاعي، والبعد الجمالي وزوايا الإدراك عند الشاعر والمتلقي، وغيرها مما يحز في النفس بضرورة

---

[1] - ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 232.

[2] - ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 233

[3] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 121، 122.

الإبانة والكشف وتسليط أضواء بحثية كثيرة ومستمرة تهدي إلى التراث وتهتدي به لتشكل به حاضرها ومستقبلها.

وقد تتبع جابر عصفور من خلال قراءته الموضوعات التي لها صلة بالنقد المعاصر مثل التخييل وقد استخلص ما نصه:" والجديد عند حازم هو التخيل باعتباره قوام الشعر وجوهره، وباعتباره عملية مرتبطة بتقديم المعنى أكثر من ارتباطها بالمعنى نفسه، ويمثل هذا الفهم لا بد من تأكيد أن يكون الشاعر شاعرا أولا، قبل أن يكون واعظا أو داعية، والتركيز على الشاعر والشعر يفضي إلى التسليم بأن الشاعر يعمل من خلال وسيط نوعي لتحقيق غاية جمالية في النهاية، قد تنطوي هذه الغايات على أهداف أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية، ولكن هذه الأهداف لا يتحقق أثرها إلا من خلال الوسيط النوعي للقصيدة فضلا عن أن الشاعر لا يقدم إطار القيم الذي تنطوي عليه رسالته تقديما حرفيا إلى المتلقي، بل يقدمه تقديما شعريا له خصائص نوعية متميزة"[1].

ومن ثم فإن الإطار العام الذي لامسه وكان في مساس دائم بتخومه ويحوم في فلكه هو موضوع شعرية الشعر وفق تصور غائي يؤسس لأبعاد نظرية قريبة الطرح من كون الإبداع الشعري هو ذلك النص الذي تتحقق أدبيته في إطاره المضموني والشكلي معا فهذا هو التصور المبثوث في منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

[1] - جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 236.

الفصل الثالث

التنظير النقدي للصورة الشعرية قديما وحديثا.

1 ـ بناء الصورة في التراث الشعري.

2 ـ مفهوم الصورة الشعرية في التراث النقدي.

3 ـ مفهوم الشعرية في النقد المعاصر.

التنظير النقدي للصورة الشعرية قديما وحديثا:

لقد تشكل النقد في تراثنا العربي القديم وفق الرؤية المتجانسة، وإبداع تلك الفترة فكما كان يبدع الشاعر في تشكيل المعنى المستقل القائم بذاته في بيت من الشعر، فكذلك نجد الناقد يحكم على القصيدة من خلال بيت من أبياتها وكأن ذلك مدعاة للإيحاء وقوة اللفظ في تأدية المعنى دون الإسهاب في الكلام وتجنبا للزلل الذي كثيرا ما يحصل عند الإكثار من إصدار الأحكام.

وقد يدلنا النقد القديم دلالة موفقة عن ملابسات البيئة والحياة التي كان يعيشها العربي وأوقات انشغاله بخدمة حاجات أهله وقلة أوقات انشغاله بالاستماع إلى قريحته والإنصات لنفسه أو الاستمتاع بإبداع غيره، فكلها عوامل كانت تحيط العملية الإبداعية وتحاصرها بالإضافة إلى طبائع العيش من ترحال وإقامة ومبيت يرعى فيه النجوم فحتى البيت الذي يعرشه ويسكنه كان يتوافق طرديا مع طبيعة عيشه وطريقة تفكيره...

فالخيمة في الأصل **بيت** نسج من **شعر** الأنعام تتوسطه عارضة من خشب أو عروضا، وكان دأبهم المتواصل إقامة وحضور السوق الذي يجد الكلمة الشعرية فيتبادلون فيه **البيت من الشِّعر تحت ظل بيت من الشَّعر**، ومختصر القول جاء إبداعهم موافقا لهذه المعاني شكلا ومضمونا.

فـ"النص الشعري القديم يقوم على وحدة البيت وعلى المعنى المرفوق بالوزن والقافية، وهو من هذا التحديد ذو بنية تامة لأنه ينطلق من المعلوم إلى المعلوم، أما البيت في النص الشعري الحديث فهو قائم ضمن بناء النص ككل وليس محورا أو شكلا إجباريا تتأسس عليه القصيدة، إنما مكون من مكونات النص هو معيار البناء في الرواية الحداثية، وليس البيت"[1].

وعلى هذا الأساس يقول "عز الدين إسماعيل" نستطيع أن نتبين "القصيدة كما صورها لنا "ابن طباطبا" تصويرا مفصلا، تمثل القصيدة القصيرة أو إذا شئنا الدقة قلنا إنها لا تمثل القصيدة القصيرة ولا الطويلة وإنما الذي يمثل القصيدة القصيرة منها: "البيت المنفرد"، ففي هذا البيت تتمثل عادة العاطفة الواحدة المحددة المستقلة وحينما تتمثل في القصيدة وحدة البيت تتمثل لنا هذه العاطفة في بيتين أو بضعة أبيات على أقصى تقدير ولكنها تظل عاطفة واحدة محددة"[2].

---

[1] ـ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990، ص108.

[2] ـ ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، ط3، 1974، ص368.

فهذه من بين عناصر بناء القصيدة في النقد العربي القديم والتي ظلت قائمة لحد الآن، إلا أن التحولات الناتجة عن الرؤى الفلسفية الحديثة، هزت الكثير من المسلمات النقدية المتوارثة فأصبح فعل التحديث عنصرا فعالا في إحداث التغيير خاصة على مستوى الرؤية والمفاهيم والبناء.

أما بالنسبة لعلاقة اللفظ بالمعنى فيرى "مالارميه"، أن الكلمات لا تستطيع أن تؤدي معناها برنينها وحده، ولكن "بيت الشعر المؤلف من عدة ألفاظ هو الذي يصنع كلمة كاملة، جديدة غريبة عن اللغة، ساحرة، ترفض بلمحة سامية الصدفة الكامنة في الألفاظ على الرغم من عملية تقويتها تقوية متعاقبة في المعنى والرنين[1].

1 ـ بناء الصورة في التراث الشعري:

إن طبيعة اللغة الموظفة في الشعر باعتباره متنفس تعبيري خلاق متلون بمسحة إيهامية ونبرة إيهامية ناطقة بالغموض متأبية ممتنعة عن البوح والتصريح مشرئبة بالتلميح والتعريض متجاوزة لغة المنطق إلى المجاز والاستعارة والتشبيه كآليات تصويرية، وقد عالج النقد العربي القديم هذه العناصر باعتبارها جزءا من النظام الشكلي المتمثل في عمود الشعر، وسار النقاد والبلاغيون على تقدير التشبيه، فالاهتمام بالتصوير الحسي وتصدره الدور الرئيسي في بناء الصورة الفنية جعل النقاد والبلاغيون يهتمون بالتشبيه، ويقيمون عليه تصورهم لفن الشعر بشكل واسع.

وأرجع بعض الباحثين عناية علماء اللغة بالتشبيه "إلى طبيعة نشأة المستوى الفني في اللغة واعتبار التشبيه أولى درجات ذلك المستوى، غالبا على شعر القدامى، مما جعله يلفت انتباه هؤلاء اللغويين، وعلى أساسه أقاموا معظم تصورهم للفن الشعري، بل أقاموا على أساسه تعريفهم للشعر"[2].

لأنهم رأوا فيه جانبا من أشرف كلام العرب، وجعلوه أبين على الشاعرية وإخراج غير المحسوس وغير البديهي إلى المحسوس البديهي وهذا الاحتفاء بالتشبيه كان نتيجة لمفهوم النموذج والنسبة المنطقية بين أطراف المقارنة في تقديم تصويري دلالي لمشهد حسي حقيقي ممتنع الإدراك في آنيته إلى إنتاج معنى إدراكيا تخيليا مثل قول امرؤ ألقيس:

---

[1] ـ ينظر: فليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983، ص277.

[2] ـ حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص، 32.

مكر مفــر مقبل مدبر معــا *** كجلمود صخر حطه السيل من عل[1].

فلا يمكن تقريب صورة للفرس أو إعادة لها إلا الإعادة الذهنية التخيلية التي ألِفها العربي وفاته أن يحسن التعبير عنها أو وصفها مثلما فعل الشاعر"امرؤ القيس" فهي صورة ممتنعة الحدوث لحظة تلقي الخطاب وقد تكون مطابقة لآنية الحدوث أثناء انجاز الوصف وفق لغة الشعر وكذلك الأمر سيان بالنسبة لسقوط الصخر الضخم من أعالي القمم فقد يسقط ويشاهد لكنه ممتنع حسيا أن يراه المتلقي إلا إذا أنجز له صورة في ذهنه عبر مخيلته وبالتالي إدراك أهمية التشبيه من باب تقريب المعنى إلى ذهن السامع لتدفعه اللغة نفسها إلى إبداع صورة إدراكية هي في حد ذاتها إبداعا سواء تجسدت أم لم تتجسد وبالتالي **القارئ المنتج للنص الموازي** كفكرة عملية ليست غريبة في نقدنا التراثي بل تمثل لب الفهم والقراءة وإنتاج معنى النص الجديد.

فتدحرج الصخر الضخم من قمة الجبل صورة نادرة الحدوث جالبة للنظر التأملي محدثة لترسيخ الأثر في الذهن التذكري، و بالتالي رؤية الفرس وهو يعدو محركا رجليه الأماميتين ملحقا إياهما برجلي الخاسرة الخلفية منتجة قوائمه الأربع، حركة دائرية، مما أيقظ في ذهنه الصور المخزنة لمثل هذا المشهد وهو بالفعل مهما كان شكل هذا الصخر فإنه سينحدر بشكل دائري وإن كان مكعب الشكل بل الشكل التكعيبي هو الذي ينتج لنا زاوية الارتداد إلى الخلف مثلما هو الحال عند الحصان، ولا ريب أن الإنسان في أبحاثه ومخترعاته الميكانيكية قد تأثر بصورة الحصان وهو يركض مما يجعل قوائمه الأربع تنتج حركة دائرية فجعل من حركة القوائم عجلات وكلمة عجلة تتضمن معنى السرعة فشكل عربة لها عجلات خشبية وحركها بالحصان، ومن ثم عمل على الاستغناء عن الحصان باختراع المحرك الذي أصله الحركة الدائرية، وإلى اليوم التطور العلمي غايته نحو تطوير سرعة هذه الحركة في شتى المجالات .

ومن ثم فإن الصورة الشعرية في التراث الإبداعي كانت تمثل لب الموهبة الشعرية وإن اجتماع الكلمات وترابطها فيما بينها لابد أن تشكل صورة شارحة أو تقريبية أو حجاجية تفسيرية للمعنى، وحتى هذه الصور البيانية أو الخيالية التي احتفى بها الشاعر في عصره بينها تباين وتفاضل

[1] ـ أبو عبد الله حسين بن احمد الزوزوني، شرح المعلقات السبع، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط1، 2004، ص47.

ولكلٍ له ميله وتفضيله، وفي هذا يقول "ابن سينا": "واعلم أن القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير ويبدل ويشبه"[1].

إذا فالمقصود بالتغيير عند ابن سينا هو الانزياح بالتراكيب اللغوية عن حقيقة معناها إلى تعابيرها المجازية فتتشكل الصور التخيلية القائمة على المقارنة أو الإبدال كالتشبيه والاستعارة ويتوسع ابن سينا في معاني دلالة التغيير، ويجعله تغييرا صوتيا ودلاليا وتركيبيا فهو إخراج القول غير مخرج العادة وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب فهذا التغيير يدل على المجاز، وفي الوقت نفسه يتضمن الصور البلاغية كالتشبيه والاستعارة والمحسنات البديعية، ويوافقه ابن رشد في أن استخدام الصور يكون على مستوى التغيير في نوعين: إما التشبيه (التمثيل)، وإما الاستعارة (الإبدال)"[2].

فإصابة التشبيه ركن أساسي من أركان الشعر، لأنه عمود الشعر لا يحفل بالاستعارة والخيال احتفاله بالتشبيه المصيب المقارب وفي الإصابة المقاربة والإيضاح والتقوية والتحديد، وقد كانت وجهة البلاغيين إصابة الوصف وشرف المعنى وجزالة اللفظ وكثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة، فكانت أوفر حظا مدارسة ومكاشفة لجواهرها التركيبية.

فإذا كان النقاد العرب قد رفعوا من مكانة التشبيه، فقد هونوا من شأن الاستعارة لأن البلاغيين توهموا أن كل استعارة تقع لتعبر عن معنى مباشر حقيقي يقابلها، ورأى بعض النقاد أن الاستعارة أدنى مستوى من التشبيه في التعبير عن المعاني العامة فجعلوها من البديع"[3].

قال عبد القاهر الجرجاني: "أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعنيه القلوب، وتدركه العقول، وتستوفي فيه الأفهام، وضرب ثالث هو الصميم الخالص من الاستعارة، وحدّه أن يكون الشبه مأخوذا من الصور العقلية، وذلك كاستعارة النور للبيان والحجة الكاشفة عن الحق المزيلة للشك النافية للريب، كما جاء في التنزيل من نحو قوله

---

1 _ ابن سينا، الخطابة، تح: محمد سليم سالم، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، 1954، ص 202.

2 _ مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، دار حامد للنشر، عمان، ط1، 2013، ص140.

3 _ ينظر: جودت فخر الدين، شكل القصيدة في النقد العربي، دار الأدب، ط1، 1984، ص94.

عز وجل: « **واتبعوا النور الذي أنزل معه** »[1]، وأعلم أن هذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها، ويتسع لها ــ كيف شاءت ــ المجال في تفننها وتصرفها، وهي على أصول:

أحدها: أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة والمدركة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة.

والثاني: أن يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها إلا أن الشبه مع ذلك عقلي.

والأصل **الثالث** أن يؤخذ الشبه من المعقول للامعقول.

إن النقد العربي حاول أن يحد من إمكانية استعمال الاستعارة، خوفا من توليد المعاني الجديدة وبالتالي تغيير أسس عمود الشعر الذي يقر بأن الاستعارة في هذا التصور هي مجرد تحويل خارجي، يعيد المعنى القديم في وضع جديد، فمثال ما يجري على الأصل الأول ما ذكرت لك من استعارة النور للبيان والحجة، فهذا شبه أخذ من محسوس لمعقول، ألا ترى أن النور مشاهد محسوس بالبصر والبيان والحجة مما يؤديه إليك العقل من غير واسطة من العين أو غيرها من الحواس. وقال الأصل الثاني هو أخذ الشبه من المحسوس للمحسوس ثم الشبه عقلي قول النبي (صلى الله عليه وسلم): "إياكم وخضراء الدمن" الشبه مأخوذ للمرأة من النبات كما لا يخفى وكلاهما جسم إلا أنه لم يقصد بالتشبيه لون النبات وخضرته ولا طعمه، ولا رائحته ولا شكله وصورته ولا ما شاكل ذلك...بل القصد شبه عقلي بين المرأة الحسناء في المنبت السوء وبين تلك النابتة على الدمنة وحسن الظاهر في رأي العين مع فساد الباطن، وطيب الفرع مع خبث الأصل.[2]

ويبدو أن التركيز على الصورة الحسية عند جل البلاغيين والنقاد ومرجعها إلى خصائص الشعر القديم، الذي يمثل التشبيه فيها القسم الأوفر وعليه بنوا تصوراتهم الأدبية وأحكامهم النقدية، فالصورة الفنية تعود عندهم إلى ثلاثة أمور:

1- "غلبة الاهتمام بالتشبيه على بقية الأنواع البلاغية، واعتباره أصلا للاستعارة مما جعلهم لا يهتمون منها إلا بما يقوم عليه التشبيه.

---

[1] - سورة الأعراف، من الآية 157.

[2] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: ميسر عقاد، ومصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون، لبنان، ط1، 2004، ص55.

2- ربطهم البراعة في التشبيه بتأليف المختلف والجمع بين العناصر المتباعدة، مع ما يقتضي ذلك من غوص على الشبه النادر ووقوف على العلاقة اللطيفة الدقيقة، وربطهم صحة الاستعارة وقيمتها بالمقاربة والمناسبة و وضوح العلاقة بين المستعار منه والمستعار له.

3- إجماعهم على أن وظيفة الصورة الرئيسية هي التمثيل الحسي للمعنى.[1]

وهذا ما يؤكد نزوع البلاغيون والنقاد إلى الفصل بين الصياغة والمعنى فصلا تاما، والتركيز على الوضوح في الاستعارة والمقاربة في التشبيه.

"لذلك عولجت لا على أنها علاقة بين خبرات الشاعر بل باعتبارها مسخا أو تعديلا في بضاعة موروثة"[2].

فاختلاف النقاد العرب القدامى في نظرهم إلى الاستعارة، إذ تجاهلها البعض ونالت اهتمام البعض الأخر، ولم تشغل التفكير البلاغي كهاجس مركزي في بناء الصورة البلاغية، وظلت بمعزل عن الاهتمام الجاد حتى أدركها "عبد القاهر الجرجاني" ويذكر "توفيق الزيدي" الأسباب الداعية إلى هذا الموقف المحترز من الاستعارة فيما يلي:

1- اعتبرت الاستعارة عند النقاد وجها متطورا للتشبيه فهي من هذه الزاوية تشبيه حذف منه أحد طرفي التشبيه ووجه الشبه والأداة.

2- اعتبر النقاد وظيفة الاستعارة تجسيمية بالدرجة الأولى، لذا رفضوا كل استعارة أخرج معناها من عالم محسوس إلى عالم مجرد، أو تلك التي نقلت محسوسا إلى محسوس.

3- إن السبب الثالث للاحتراز من الاستعارة، يعود إلى **نظرية المعنى عند العرب**.

4- قد يكون الاهتمام بالسرقات من الدواعي التي أهمّت النقاد عن الاهتمام بالاستعارة، وحجبت قيمتها في النص الأدبي"[3].

وقد يكون مصدر هذه المواقف، القراءة الخاطئة لمفهوم "أرسطو" للاستعارة وهي قراءة يشوبها الكثير من الخلط على مستوى الاصطلاح رغم أن "أرسطو" يعرفها بأنها أقوى أثرا من التشبيه ولكن يجب أن لا تكون بعيدة المنال فلا ينبغي أن يبالغ المرء في البحث عنها حتى تبدو

1- حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 531، 532.

2- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص 94.

3- توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقد، منشورات العيون، المغرب، ط2، 1987، ص 155.

غريبة ويجب ألا تكون واضحة كل الوضوح، وهي التي يعرفها كل الناس ولا تحتاج إلى بحث فقراءة الآداب الوافدة بسبب الامتزاج الثقافي والترجمة له عديد السلبيات في تشويه الحقائق مما جنى على النقد العربي القديم، وجعله رهين الأقيسة وأدوات التزيين، وبذلك استبعدت الاستعارة كمبحث في بناء الصورة البلاغية عند الكثير من النقاد، والبلاغيين العرب، وإلى جانب هذا الاختيار النقدي كان هناك اتجاه ركز في بحثه البلاغي على بلاغة الاستعارة"[1] وما تضيفه للمعنى من إيضاح أو تجسيد له أو تأكيد عليه وقد تكون لتقويته وبلوغ حجاجيته، كما تقود الاستعارة إلى تحريك دلالات النص والجمع بين أفكاره وعلى هذا الأساس أولى "عبد القاهر الجرجاني" جل اهتمامه لبيان بلاغة الاستعارة، وضروب المجاز الأخرى في الارتقاء بالمعنى، لأن محاسن النظم تكمن في التعبير الاستعاري والتمثيلي والكنائي،"ومن مجموع هذه العلاقات ومن دلالات الألفاظ وأنواع المجاز المختلفة، تتكون الصورة، لذا لم يتعمق أحد من النقاد القدامى ما تعمقه "عبد القاهر" في فهم الصورة، وصلتها بالتعبير، والبحث عن القوانين العامة في الأخيلة والصور بصفة عامة.

إن الصورة عند"عبد القاهر"هي الصياغة الفنية للمعنى، والفرق كبير عنده بين جمل لا تؤلف صورة، لأنه لا يجمعها سلك في التصوير، وجمل أخرى جيدة لأنها تؤلف"هيئة" أو صورة"[2].

فالصورة ذات شأن في تأليف المعنى وإبرازه وبالتالي تدخل في بناء النص من حيث اتساقه وانسجامه، ويتحدث"عبد القاهر الجرجاني" عن ضرورة تقريب الصورة الفنية وجعلها في حكم المحسوس المرئي مما يعكس مهارة في الصنعة وهو"أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا، ولا تجد للملائمة والتأليف السوي بينهما مذهبا وإليهما سبيلا، وحتى يكون ائتلافهما الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس في وضوح اختلافهما من حيث العين والحس"[3]، فكثيرا ما يعمد إلى تبسيط فكرته كلما استشعر ما تضمنته من لبس.

ولدرئ الشك عن المتلقي يؤكد طرحه باستشهار فكرته بقوله: "ولم أرد بقولي إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنّك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل ولذلك يشبه المدقق في المعاني كالغائص في أعماق البحر بحثا عن الدر... ألا

---

1 ـ ينظر: مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، ص142.

2 ـ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص166

3 ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص114.

ترى أن التشبيه الصريح إذا وقع بين شيئين متباعدين في الجنس، ثم لطف وحسن لم يكن ذلك اللطف، وذلك الحسن إلا لاتفاق كان ثابتا بين المشبه والمشبه به، من الجهة التي بها شبهت، إلا أنه كان خفيا لا ينجلي إلا بعد التأمل في استحضار الصور وتذكرها وعرض بعضها على البعض، والتقاط النكتة المقصودة منها، وتجريدها من سائر ما يتصل بها نحو أن يشبه بالشيء في هيئة الحركة فتطلب الوفاق بين الهيئة، والهيئة المجردة من الجسم، وسائر ما فيه من اللون وغيره من الأوصاف كما فعل "ابن المعتز" في تشبيه البرق:

وكَأَنَّ البَرْقَ مَصْحَفٌ قَارِئٌ * فانْطَبَاقاً مَرّة وانفتَاحَا.**

لم ينظر من جميع أوصاف البرق ومعانيه إلا إلى الهيئة التي تجدها العين له من انبساط يعقبه انقباض، وانتشار يتلوه انضمام، ثم فكر في نفسه عن هيئات الحركات لينظر أيُّها أشبه بها، فأصاب ذلك فيما يفعله القارئ من الحركات الخاصة في المصحف إذا جعل يفتحه مرة ويطبقه أخرى"[1].

فـ"عبد القاهر الجرجاني" يرى أن المحاسن التي ينشأ منها النظم هي موطن البلاغة وبذلك ارتبطت الصورة عنده بالنظم من حيث الفهم الاصطلاحي وكذلك من حيث الدراسة، فالسياق هو الذي يحدد الحسن والقبيح في صورة أو في أخرى لأن معيار الجودة في مادة الصورة إنما هو في طريقة التشكيل، كما يرى أن القصد إلى الصورة أو الصنعة لا يحصل إلا من تلاقي معاني الألفاظ وتفاعلها داخل السياق إذ لا يتصور أن يكون مقصودا بألفاظ إلا الوزن وإنما التلازم بين اللفظ والمعنى وتوحيد العملية الفكرية التي تخلقها مما يؤدي إلى الترتيب والتركيب وضم أجزاء العمل الفني المتفاعلة بعضها إلى بعض، وفيه تتجلى الصورة الأدبية عن طريق صياغتها"[2].

فالرؤية التي جسدها عبد القاهر الجرجاني عن لزومية الارتباط بين الألفاظ ومعانيها، خدمة للسياق، وتشكل الصورة هي نفسها التي توصل إليها الباحث اللساني السويسري "دي سوسير" 1913 من خلال محاضراته في اللسانيات العامة التي يقر فيها بالعلاقة الاعتباطية بين اللفظ والمعنى، أي تلك العلاقة الموجودة غير المبررة، من خلال إحالة اللفظ إلى المعنى.

وامتدادا لهذا التلازم بين اللفظ والمعنى بالنظم ما بينه عبد القاهر، وصل الأمر إلى استعادة كلام الجاحظ حول الصياغة والنسيج والتصوير والمزية الكبرى فيهما في خصوصية المعنى، قال عبد

---

1 ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 115.

2 ـ ينظر: مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، ص 144.

القاهر رابطا تلك المعاني المستحدثة عن طريق النسج والتصوير بالنظم:"إنما سبيل المعاني الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج وإلى ضرب من التخيير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب، وكذلك حال الشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي عملت أنها محصول النظم"[1].

أ ــ ضوابط الصورة وحدودها التخييلية في النقد القديم:

مما تجدر الإشارة إليه في تراثنا النقدي الالتفاتة الذكية في نقد الصورة البيانية من حيث محتواها ودلالاتها التخيلية من حيث الحقيقة واستحالة حقيقة تحققها، من خلال وجود صور بيانية لا أصل لها ولا مبرر لها في الواقع، فدأب النقاد إلى استحسان أو استقباح ما فيه اعتدال وواقعية أو إفراط واستحالة وجوده.

فحديث الجرجاني عن أهمية الاستعارة ووظيفتها وعن نهجها عند القدماء والمحدثين وعن مقياس جودتها أو رداءتها، جعله يعالج أمر الإفراط والتعقيد والغموض، وعن زيف معناها أو أصالته على حد قوله:"فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعول في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر وقد كانت الشعراء تجري على نهج منها قريب من الاقتصاد، حتى استرسل فيه "أبو تمام" ومال إلى الرخصة فأخرجه إلى التعدي، وتبعه أكثر المحدثين بعده، فوقفوا عند مراتبهم من الإحسان والإساءة والتقصير والإصابة، وأنه يميز بقبول النفس ونفورها، وينتقد بسكون القلب ونبوّه، وربما تمكنت الحجج من إظهار بعضه واهتدت إلى الكشف عن صوابه أو غلطه"[2].

إنّ النقود الموجهة لشعر المتنبي كثيرا ما اختصت بنقد استعاراته المتأبية على الخيال التي ليس لها مبرر وجودي، كأن يجعل للجماد قلبا وللبحر يدا وللشمس إرادة، مما دفع بالقاضي الجرجاني

---

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، 1992، ص87.

[2] ـ القاضي الجرجاني علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، بيروت، المكتبة العصرية، 2006، ص355.

الذي أنير الدفاع عنه وعن شعره ومبرره في ذلك أنه لم يكن بدعا في صوره لما هو مألوف ومطرد في الشعر الجاهلي وعند شعراء سابقين لعصر المتنبي.

ومما قضى به القاضي الجرجاني في تعاطفه مع الشعر المحدث وبخاصة ذلك الذي ظهر مع تيار التجديد في العصر العباسي، فرأى في أشعارهم أنها أقرب إلى الطباع التي عاصروها، "وإنما تألف النفس ما جانسها، وتقبل الأقرب فالأقرب إليها" وفي تعاطفه مع هذا الشعر المحدث يعتبر بداية الوقوف إلى جانب المتنبي وإنصافه ومحاولة دحض حجج المدعين عليه، ومن جملة ما عدده القاضي الجرجاني من المسائل التي عابها النقاد من شعر أبي الطيب المتنبي فقال: "وقد تفقدت ما أنكره أصحابك من هذا الديوان بعض الأبيات التي حالها من امتناع المحاجة فيها، وتعذر المخاصمة عليها وما وصفت فوجدته أصنافا، منها ألفاظ نسبت إلى اللحن في الإعراب، وادُّعي فيها الخروج عن اللغة، ومعاني وصفت بالفساد والإحالة وبالاختلال والتناقض، واستهلاك المعنى، وأخرى أنكر منها التقصير عن الغرض، والوقوع دون القصد، وأعْيَب ما فيها ما عيبه من باب التعقيد والعويص واستهلاك المعنى وغموض المراد، من جهة بعد الاستعارة والإفراط في الصنعة"[1]، وكأن القاضي الجرجاني سلّم بصحة النقد الموجه لأبيات المتنبي إلا أنه يقر بأنه ما من شاعر إلا وله مثل هذه العيوب والهنات والسقطات، والتجاوزات.

وقد ناقش بعض استعارات المتنبي فقال: "وقد كان بعض أصحابنا يجاريني أبياتا أبعدَ أبو الطيب فيها الاستعارة، وخرج عن حد الاستعمال والعادة، فكان مما عدد منها قوله:

مسرَّةٌ في قلوب الطيب مفرقها * وحسرةٌ في قلوب البيض واليَلَبِ**

وقوله:

تجمعت في فـــــؤاده هِمَمٌ * ملء فـــــؤاد الزمان إحداها**

فجعل للطيب والبيض واليلب قلوبا وللزمان فؤادا وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب ولا بعيد، وإنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة"[2]، مما دفعه إلى الرد على صاحبه بمنهج المقايسة، فقلت له: وهذا أبو رميلة يقول:

---

1 ـ القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 344.

2 ـ القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 356.

هم ساعد الدهر الذي يتقى به * وما خير كف لا تنوء بساعد.**

وهذا الكميت بن زيد يقول:

ولما رأيت الدهر يقلب ظهره * على بطنه فعل المسعّك بالرمل**

إذن هؤلاء قد جعلوا الدهر شخصا متكامل الأعضاء، تام الجوارح فكيف أنكرت على المتنبي أن جعل له فؤادا؟ فلم يجر جوابا "[1].

وذكر الجرجاني أن الخصم وجد في خاطره بونا شاسعا بين استعارات أبي الطيب واستعارات الشعراء الذين ذكروا، إلا أن اللسان ربما قصر عن مجاراة الخاطر في الكشف عن البون، وحاول القاضي الجرجاني في وساطته الكشف عن هذا الفرق بين الاستعارات"[2]؛ وبقوله:"وما اقرب ما قاله من الصواب وأخلقه بالسداد؟ وقد أجد لهذا الفصل الذي تخيل له بعض البيان، فأما الدهر فإنما يراد بذكره أهله، فإذا جعل للدهر ساعدا وعضدا ومنكبا فقد أقيم أهله مقام هذه الجوارح من الإنسان؟ وليس للطيب والبيض واليلب ما يشبه القلب، ولا ما يجري مع هذه الاستعارات في طريقة قوله : **ملء فـــــــؤاد الزمان أحداها**

إن عدل به إلى أهله وأزيل عن مقتضى لفظه اختل المعنى وانقطع عن قوله بعده:

فإن أتـــى حظها بأزمنة * أوسع من ذا الـــزمان أبْداها.**

فهذا فصل واضح وفرق ظاهر"[3].

ويواصل القاضي الجرجاني دفاعه عن المتنبي في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه ومقارعة الحجة بالحجة، في قوله:"فاذا قال أبو الطيب: **مسرة في قلوب الطيب مفـــرقها...**

فإنما أراد أن يقول إن إحداها تشغل الزمان وأهله ولا يتسع لأكثر منها ترخص بأن جعل له فؤادا وأعانه على ذلك أن الهمة لا تحل إلا في الفؤاد، وسهله في الاستعارة الأوصاف (بمعنى ينتمي إلى حقل الوصف)، وإذا قال أبو تمام : **يا دهر قوم مـــن أخادعيك...**

---

1 ـ المصدر نفسه، ص356.

2 ـ حسن الجداونة، في النقد الأدبي القديم عند العرب، عمان، الأردن، دار اليازوري، ط1، 2013، ص284.

3 ـ القاضي الجرجاني، الوساطة، ص357.

فإنما يريد: اعدل ولا تُجِر وأنصِف ولا تحِف، ولكنه لما رآهم قد استجازوا أن ينسبوا إليه الجور والميل، وأن يقذفوه بالعسف والظلم، والخرق والعنف، وقالوا: قد أعرض عنا وأقبل على فلان، وقد جفانا ووصل غيرنا، وكان الميل والإعراض إنما وقع بانحراف الأخدع وازورار المنكب، استحسن أن يجعل له أخداعا، وأن يأمر بتقويمه"[1].

فنجد القاضي الجرجاني أحيانا يوضح ويشير إلى مواطن الحسن والزلل وأحيانا يزيل الإبهام والالتباس في بعض غوامض الصور كما أنه يستدل بأشعار مشابهة في معاني صورها والألفاظ المستعملة ومعدل انحرافها وانزياح معانيها.

كما أنه ينصف في إصدار الأحكام ويتقبل نقد غيره، ومع التماس الأعذار بأن ما يؤاخذ فيه شاعرا نجده مطردا عند شعراء كثيرين، نحو هذا المنحى في إيراد استعاراتهم وتشبيهاتهم، وفي بيان الجرجاني لموقفه من هذه الاستعارات: "وهذه أمور متى حملت على التحقيق، وطلب فيها محض التقويم أخرجت عن طريقة الشعر، ومن اتبع فيها الرخص، وأجريت على المسامحة، أدت إلى فساد اللغة، واختلاط الكلام، وإنما القصد فيها التوسط والاجتراء بما قرب وعرف، والاقتصار على ما ظهر ووضح"[2]، فقبل إصدار الحكم النقدي يشير الجرجاني إلى ضرورة التحقيق واستقصاء الظاهرة عند غيره من قبل تتبعها عند شاعر بعينه.

ب ــ علاقة الصورة بالخيال عند حازم القرطاجني:

لا يختلف كثيرا حازم القرطاجني (ت 1285م) عمن سبقه من النقاد في أن أصل الصورة وتأليفها يقوم على تأليف "المعاني فهي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له الصورة في الذهن تطابق لما أدرك منه"[3].

---

1 ـ المصدر نفسه، ص 359.

2 ـ القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 359.

3 ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 18

وهذا المعنى عن الصورة نجده مجسدا في قول الناقد المعاصر (ريتشاردز): في "أن ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بالإحساس"[1].

كما أن القرطاجني يشير قضية العلاقة بين الصورة والخيال مثلما تعرض لها عبد القاهر الجرجاني فقد جعل القرطاجني من الخيال منبع الصور:"ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقان:"احدهما نقتبس منه مجرد الخيال وبحث الفكر، والثاني نقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر.

فالأول: يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم، ويحصل لها ذلك بقوة التخييل.

والثاني: هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر... بما يسوغ له معها إيراد ذلك الكلام أو بعضه، فيحاكيه به أو يحيل به عليه"[2].

فهذا المعنى الذي تفضل به كثير الحدوث في ذهن المتلقي حين يجد نفسه لا إراديا بأن ذاكرته تطلعه وتحيله إلى نصوص شعرية وإبداعية تتقاطع وتتطابق معانيها وألفاظها مع النص الحاضر الذي يستدعي بدوره في ذهن المتلقي (القارئ) النص الغائب أو مجموعة من النصوص فهذه الفكرة تجسدت في النقد المعاصر والمتمثلة في **نظرية التناص**.

فـ"إذا خيل لك الشيء بالأقاويل المحاكية له فالمقصود محاكاة ما هو عليه من حسن أو قبح بالأقاويل تخييل لواحقه وأغراضه : فاذا حوكي الشيء بصفاته أو ما هو مثال لصفاته تصور بما يرجع إليه... واستدل عليه بما هو خارج عنه، ومحصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه"[3].

ولهذا فإن تشكيل الصورة في ذهن الشاعر يأتي وفقا لثقافته وطاقاته الفنية وإمكانياته اللغوية، وبالتالي فإن هذه الصورة تنعكس في مخيلة المتلقي بطريقة مختلفة، إذ أن قراءة المتلقي للعمل

---

1 ـ رينيه ويليك، وأوستين وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق 1972، ص 241.

2 ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 39.

3 ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 120.

الإبداعي يشكل تكملة للنص الإبداعي تلك التكملة التي تبدو واضحة على سلوك المتلقي من حيث المتعة الجمالية واللذة العارمة التي تصيبه[1].

يقول القرطاجني بهذا الخصوص:"وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها"[2].

وكثيرا ما نجد معنى الصورة في النقد العربي القديم تعني فصلا من فصول المحاكاة، باعتبارها نشاط تخييلي حيث تتم فاعلية التخيل في ذهن المبدع والمتلقي في آن معا، فالشاعر المبدع له الحق في تجاوز موضوعه الإبداعي وفقا لقدرته الإبداعية، وثقافته اللغوية والفنية.

كما أنه يحق للمتلقي أن يتخيل ما يريده بعد قراءته للعمل الإبداعي، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن المحاكاة لم تكن تعني التقليد أو مماثلة الشيء فقط عند النقاد العرب القدماء، بل كانت تعني التشبيه والاستعارة والكناية، وبالتالي فهي تعني الصورة البلاغية التي تشكل جوهر العملية الإبداعية، وفي هذا يقول ابن سينا "فهذه فصول المحاكاة، ومن جهة ما يقصد بالمحاكاة وأما المحاكيات فثلاثة: تشبيه واستعارة وتركيب"[3]، وهذا الفهم قد ورد عند حازم القرطاجني من خلال الأساليب البلاغية من تشبيه واستعارة، "وبقي أن نبسط الكلام في تبيين ما للمحاكاة من حسن موقع في النفوس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية والصيغ المستحسنة البلاغية"[4].

فقد تشكلت الصورة الفنية عند النقاد العرب مقترنة بالمحاكاة من خلال التشكيل البلاغي في أنماطه المختلفة من تشبيه واستعارة وكناية، ويعني هذا أن الشاعر لا ينقل تجاربه ومعاناته ورؤيته للواقع الإنساني نقلا حرفيا، بل ينقل هذا الواقع بصور مختلفة وربما تكون أكثر عمقا واتساعا مما توصل إليه الشاعر المبدع[5]، ولهذا فلابد أن نشير إلى انتباه الناقد القديم في تطلعه إلى إعادة إنتاج معاني النص وتصور مواقع فجواته من طرف المتلقي تماما مثلما نجدها في النقد المعاصر في نظريات القراءة والتأويل، فالإشارة واضحة إلى إعادة إنتاج معاني النص عند المتلقي.

---

1 ـ محمود درابسة، التلقي والإبداع، دار جرير للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص64.

2 ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص121.

3 ـ ينظر: محمود درابسة، التلقي والإبداع، ص64.

4 ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص118.

5 ـ ينظر: محمود درابسة، التلقي والإبداع، ص65.

ج ــ علاقة الصورة بالإبداع عند القاضي الجرجاني:

يرى "إحسان عباس" أنّ "القاضي الجرجاني" أبدى قدرة فائقة في الموقف النقدي، فكان بذلك مجددا في تاريخ النقد العربي، فقد نجح في منهجه نظريا وعلميا في حين عجز غيره عن التوسط بسبب الميل المتأصل في طبيعة الذوق، ورأى أن الجرجاني لم يأتي بشيء جديد في الآراء والنظرات النقدية، وإنما التقت عنده أكثر الآراء والنظرات السابقة فأحسن استغلالها في التطبيق والعرض، ولذلك **عدّه بعض الدارسين خاتمة النقد المعتمد على الذوق** إلى جانب اعتماده على القواعد والأصول، فقد تحول النقد بعده إلى بلاغة وطغت القواعد والتقسيمات عليه كما نرى في كتاب الصناعتين وكتابي عبد القاهر الجرجاني وكتاب "العمدة" لابن رشيق، وكتب ابن الأثير ومن هنا وقوف المحدثين عند أراء القاضي النقدية وإعجابهم بها وإن اعتبره بعضهم ممن تمسك بالقديم وآثره وحرص عليه **لاعتقاده أنه المثل الكامل والصورة الصحيحة للأدب"**[1].

كما أبدى رأيه "طه أحمد إبراهيم" في أن الجرجاني قصر في تحديد مكانة المتنبي واتجاهه بين الشعراء المحدثين، فقد قسم شعر المتنبي قسمين، فما حوى منه صنعه جرى مجرى شعر أبي تمام، وما جمع بين الصنعة والطبع كان وسطا بين أبي تمام ومسلم بن الوليد، ورأى طه إبراهيم في هذا الكلام انحرافا وزيغا وقصورا كبيرا، فالمتنبي شاعر فذ عبقري لم يسر على نهج أحد، ولم يحاك أحد ولم يترع إلى منازع وطرق المحدثين حتى نعدل بهم إلى منازعهم وطرقهم في التجديد على مستوى أشعارهم"[2]، إن هذه النظرة المعاصرة لم تقف على جوهر نقد عبد العزيز الجرجاني الذي اعتبر المتنبي من الشعراء المجددين على غير مثال سابق وينفي عنه السرقات الشعرية التي أتهم بها، وهو واحد من الشعراء الكبار إلى جانب "أبو تمام" و"مسلم بن الوليد"

إذا فكيف لم يدافع عن المتنبي ويرفع من مكانته بين خصومه وقد أدخله قصر إمارة الشعر وقدمه على من عاصره ومن سبقه من خلال كتابه الوساطة، وقد حدد لنا اتجاهات النقاد الذين عاصروا أبو الطيب المتنبي.

ورأى أن المعترضين على المتنبي أحد رجلين :" إما نحوي لغوي لا بصر له بصناعة الشعر، فهو يتعرض من انتقاد المعاني لما يدل على نقصه، ويكشف عن استحكام جهله...

---

1 ـ ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص 328.

2 ـ ينظر: حسين جداونة، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص 288.

أو معنوي مدقق لا علم له بالإعراب، ولا اتساع له في اللغة فهو يشكر الشيء الظاهر وينقم الأمر البين – فهو لا يناقش – إلا ما يقع الاعتراض عليه من أهل العلم، وما يجري التنازع فيه بين أهل التحصيل والفهم، فإني لو شرعت في تبيين كل ما يشكل منه المتشدد والمتوسط، وعلى الطبقة الأولى من أهل الأدب لاحتجت إلى تفسير الديوان بأسره"[1].

ومن النقاد القدامى المتصيدين لفساد الصورة والمعنى ودحضهما بما يناقضهما اعتراضهم على بيت شعري للمتنبي:

بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها * وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه.**

فأورد أقوال المنتقدين "قالوا أراد التناهي في إطالة الوقوف فبالغ في تقصيره، وكم عسى هذا الشحيح بالغا ما بلغ من الشح، وواقعا حيث وقع من البخل، أن يقف على طلب خاتمه، والخاتم أيضا ليس مما يخفى في التراب إذا طلب ولا يعسر وجوده إذا فتش، وقد ذهب المحتجون عنه في الاعتذار له مذاهب لا أرضى أكثرها، وأقرب ما يقال في الإنصاف ما أقوله إن شاء الله تعالى: أقول إن التشبيه والتمثيل قد يقع تارة بالصورة وتارة بالصفة وأخرى بالحال والطريقة، فإذا قال الشاعر – وهو يريد إطالة وقوفه – إني أقف وقوف شحيح ضاع خاتمه لم يرد التسوية بين الوقوفين في القدر والزمان والصورة وإنما يريد لأقفنّ وقوفا زائدا على القدر المعتاد، خارجا عن حد الاعتدال.

كما أن وقوف الشحيح يزيد على ما يعرف من أمثاله، وعلى ما جرت به العادة في أضربه... فهذا وجه لا أرى به بأسا في تصحيح المعنى وإن كنت لا أرى أن يؤاخذ الشاعر بهذه الدقائق الفلسفية مالم يأخذ نفسه بها، ويتكلف التعمل لها، فيؤخذ حينئذ بحكمه، ويطالب بما جني على نفسه"[2].

فيتضح لنا أن النقد في تراثنا بدأ يتشكل ويتمحور ليشمل محاور جديدة منها الالتفات إلى المعنى ودقته ومناسبته، تعليل الأحكام النقدية في حين كانت البدايات الأولى للنقد، الناقد فيها غير مطالب بتبرير وتعليل حكمه وكذا محور تعداد الأقوال النقدية للنقاد حول النص الإبداعي الواحد ومناقشتها، ثم تثمينها أو بيان حيدها عن الصواب وبعدها عنه، فكان القاضي الجرجاني اجتمعت

---

[1] ـ القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 360، 364.

[2] ـ القاضي الجرجاني علي بن عبد العزيز، الوساطة، ص 390.

لديه بالإضافة إلى خبرته وسبره لأغوار النصوص خبرات متعددة وزخم نقدي هائل تم تلقيه ممن عاصره وسبقه من النقاد.

وإذا ما تأملنا الشعر الحديث والمعاصر في عمومه وفي رد بعضه إلى بعض بغض النظر عن الفوارق الجوهرية القائمة بين أجيال الشعراء، نجد بأن الشعر الحديث هو لغة التجربة اللامحدودة، وغير المقتصرة على فئة محددة واللانهائية من الكثافة والتعقيد والغموض، والرمز ومن ثم ندرك الفارق الجوهري بين الشعر القديم الذي يتحرك في حدود الاستعارة والتشبيه، والشعر الحديث الذي يتحرك في التجربة المغايرة والمتعددة، من حيث تشكل اللغة والصورة الشعرية، والعلاقة بين الرمز والصورة هي أقرب إلى علاقة الجزء بالكل[1]؛ وبينما تظل "الصورة على قدر من الكثافة الحسية، يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجرد، يصبح معها طبيعة منقطعة مستقلة لحد ذاتها، وليس من العلاقة بينه وبين الشيء المادي إلا بالنتائج"[2].

فبالإضافة إلى أن الرمز والصورة يعتمدان على الخيال، الذي ينفذ بقوته الغامضة في الحدود للكشف عن اللانهائي الذي يتبدى فيما هو محدود ونهائي، فقوة توظيف الرمز لا تكمن في الرمز ذاته، وإنما السياق الذي يحتفي بالقوة التعبيرية ويبرز رمزية اللغة الموظفة ضمن العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها"[3].

فالرمز يبدأ مما هو كائن ليتجاوزه إلى ما هو ممكن محتمل متعدد غامض ومتفلت هلامي لا يمكن القبض عليه مشكلا بذلك الرؤيا والصورة المتجددة التي يقيمها التأويل مع كل قراءة لتنتج لها معاني وأخيلة جديدة، محاولة من المتلقي تجسيد تلك الرؤيا النفسية للواقع وإحداث ترجمة للعلاقة بين الذات والأشياء المحيطة بها أو التي تشعر بها على الأقل، من مبررات التحول والتغيير الرمزي وتغير طبيعة العلاقة باستمرار بين الذات والأشياء، ومن أمثلة ذلك وقفة الشاعر الطللية في الشعر الجاهلي ليست نفسها في الشعر العباسي، فالتجديد أثّر في طبيعة هذه العلاقة التقديسية وهزها هزا عنيفا، لأن الواقع والأشياء أضفت على المكان طابع القدسية، والمكانة الشعورية العميقة في النفس الشاعرة فكانت مصدر الهام نتيجة ذلك الحُب والهُيام بالمكان فرأى في المقدمة الطللية هي مصدر **الفتح الشعري** وبوابة **البوح والتلاقح** الحسي بالمعنوي وتشكل **الرؤيا**.

---

[1] ـ ينظر: مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، ص 158.

[2] ـ محمد فتوح احمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط 2، 1978 دار المعارف القاهرة، ص 140.

[3] ـ ينظر: مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، ص 158.

يقول امرؤ القيس:[1]

قِفَا نَبكِي مِن ذِكرَى حَبِيبٍ وَمَنزِلِ *** بِسقطِ اللِوى بَين الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

تَرَى بَعرَ الآرَامِ فِي عَـــــرَصَاتِهَا *** وقِيعَانِهَا كَأَنَّـــهُ حَبُ فُـــــلفُلِ.

ولهذا نجد الشاعر يوطد نفسه ويبين العلاقة بين الذات والأشياء ويمكن تفسير معنى الأشياء بأنّها كل شيء غير الأحياء فيما يوجد حولنا.

وهذه العلاقة التي نحن بصددها والتي جعلناها مصدر الإلهام الشعري، متغيرة مع كل طارئ جديد وهذا التغيير مبرره قد يكون ثقافة جديدة أو فكرة نقدية تؤدي إلى هذا التحول في المفاهيم والرؤى.

فمثلا حملة أبو نواس التجديدية وسخريته من الشعراء الذين يقفون على الأطلال، كان لها التأثير الواضح على مستوى الإبداع الشعري في عصره رغم الصراع الناتج عن ذلك، ومن أبيات أبي نواس في هدم العلاقة بين الذات الشاعرة والأشياء (المكان):

عاج الشقي على رسم يسائله *** وعجت أسأل عن خمارة البلد.

يبكي على طلل الماضي من أُسدِ *** لا در درُك قل لي: من بن أُسدِ.[2]

ويمارس فعل النقد لمعاصريه عبر قصائده فينفرهم من إتباع سنن القديم ويوجههم إلى طرق موضوعات جديدة جديرة بالوصف والشعر والتغني به وبذلك تزعّم أبو نواس في عصره تيارا جديدا يدعو الشعراء إلى ترجمة مشاعرهم من خلال واقعهم الجديد، وما عرفوه في بيئة العراق من تمدن وتحضر وامتزاج ثقافي أجنبي وتقارب مع الفرس، التي كانت تملك حضارة مدنية رائعة فعرفت بقصورها المشيدة وبناء المسطحات المائية والبرك وفي المقابل لزال شاعرنا العربي يتغنى بالخيمة وذكر الأطلال وتكرار الموضوعات التي تكاد تطابق وموضوعات الشعر منذ العصر الجاهلي، فدعاهم إلى عدم النفاق وأن يؤثروا حياة الليونة على الخشونة التي لا خير فيها، وأن

[1] ـ امرئ القيس بن حُجر، الديوان، تح: محمد عبد الرحيم، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط5، 2015، ص20.

[2] ـ أبو نواس، الحسن ابن هانئ، الديوان، تح: بدر الدين حاضري ومحمد حمامي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان ط2، 2004، ص153.

يصف ما حوله من جمال وما هو ناطق بالحياة، كما ينفي عن نفسه الوقوف على الأطلال فيقول:

لست بدار عفـــت و غيرها **** ضربان من قطرها وحاصبها[1].

ولا لأي الطـــلول أندبها **** للريح والرقش من قرانبهـــا.

ولا تطيل البكا إذا شطت ال **** نية واستعبرت لـــذاهبهـــا.[2]

ومن خلال ما سبق نستنتج أن التجديد هو طابع ملّح وبادرة كل عصر، تبرز وتتشكل لديهم رؤى جديدة وثورات عنيفة ضد ما هو سائد، لتصبح فيما بعد ملامح العصر وميزته التي ينطبع بها وروحه التجديدية، مكونة بذلك تيارا ومذهبا له مؤيديه والمدافعين عنه، وهو من جهة أخرى إسهام في تقدم العصر ورقيه الأدبي والفني.

فبالإضافة إلى الدعوة الصريحة إلى التجديد في غرض الوصف وموضوعاته كانت هناك إشارات واضحة في التراث تدعوا الشعراء إلى التجديد على مستوى المعاني والألفاظ وهجر غريبها وكذا الصورة الشعرية ورفض أساليب القدامى.

نستنتج مما سبق أن النقد العربي القديم احتفى بالشعر من جوانب متعددة، نحوية وبلاغية وإيقاعية ودلالية، ومن "المعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب، يصاغ منهما الخاتم والسوار، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته بأن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب، الذي وقع فيه العمل وتلك الصفة، كذلك محال أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرد معناه، وكما لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فضة أنفس لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطع فاعرفه[3]، والفرق بين صورة وأخرى يكمن في الخصوصية التي تكون في أحداهما، وهذا الفرق ينم عن وجود صورة للمعنى غير صورته في معنى آخر[4]، كما نلمسه في التلاؤم الحاصل بين

---

1 ـ **قطرها**: المطر، **حاصبها**: الريح العاتية

2 ـ أبو نواس، الحسن ابن هانئ، الديوان، ص 86.

3 ـ ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص 196.

4 ـ ينظر: احمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند الجرجاني، ج1، دار طلاس، دمشق، ط1، 1986، ص 395.

المشبه والمشبه به وقوة دلالتهما وتطابق معنى أحدهما ووجه الشبه وإمكانية هذا الأخير في تأدية الجمع بينهما.

2 ـ مفهوم الصورة الشعرية في النقد:

تعتبر الصورة الشعرية أحد العناصر المشكِّلة للعملية الإبداعية، فهي وعاء المعاني الموحية، التي من خلالها يعبر الشاعر أو الكاتب عن مكنونه الداخلي، وتحليقاته التخيلية، فإذا كان النحار يتخيل الأشكال في ذهنه ليجسدها في واقع ملموس، فإن الأديب المبدع يستعين بالصورة الشعرية ليرسم بالكلمات ما يجول في خاطره ويترجم عواطفه ومشاعره المختلفة، ترجمة حرفية مجسدة في المعاني جوهر الصورة الأدبية وعن طريقها يتم التواصل مع المتلقي.

فكأن الصورة الشعرية همزة وصل أو قناة عبور، يتم عبرها التجانس بالفكرة الإبداعية إلى متلقيها عبر اللغة، وخادمها الأمين هو الخيال، المنتج للبيان وترجع هذه الأهمية التي تحظى بها الصورة إلى ما تقدمه من خبرة وقيمة فنية للمتلقي، لهذا تحتل الصورة مكانة رفيعة في الخطاب الشعري، وإن كانت ليست قصرا عليه دون غيره، فهي إحدى رسائله التعبيرية التي يستعين بها لتوصيل أفكاره ورؤاه الإبداعية وموهبته، "فإن كان لكل فن واسطة فإن واسطة الشعر هي الصورة التي تتشكل من علاقات داخلية مترتبة على نسق خاص أو أسلوب متميز"[1].

ومن خلالها تبرز قيمة العمل الأدبي فالصورة مقياس الجودة والذوق الرفيع للمبدع، التي يتلون بها الخطاب فإما تزيد من بهائه وجمالياته وإما تضعفه، وتعمل على تزييفه.

كما أن الصورة الشعرية تمثل زاوية النظر لدى المتلقي الناقد لقياس مدى جودة المعاني المبتكرة، والقناع التخييلي الذي يكشف عن المبدع المجدد دون مثال سابق وقد تخلو الصورة الموظفة من هذه الصفات فتأتي نصا مكرورا في ألفاظ جديدة، تحيل إلى نصوص تراثية من خلال التضمين الذي أفرزته في ذهن المتلقي، فبها تقاس براعة الشاعر في إتقان اختياره لصوره، وحسن رصفها وصياغتها في بناء النص الشعري .

وكثيرا ما ترتبط الصورة بملكة الخيال لأن الخيال هو مؤلف الصورة، والذهن يعمل على ترجمة المشاهد في كلمات ومطابقة للأسماء والأشياء الموجودة في الواقع، مجسدة بذلك التطابق التام بين

---

1 ـ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار جرير للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 82.

الدوال ومدلولاتها، لهذا اعتبرها النقاد القدامى من البيان الذي هو إيضاح للمعاني التخيلية المجسمة في صور مشهدية لها ما يبررها من الواقع، مع وجود رابط دقيق بين الحقيقة والخيال قد تكون القرينة الحالية، أو المشابهة وقد تخرج إلى علاقات يمكن تحديدها إذا استحال مجازا.

ومن هذه العلاقات (المكانية، الزمانية، اعتبار ما كان، اعتبار ما سيكون) وغيرها من العلاقات التي تحيل إلى الواقع الذي عبرت عنه الصورة لإبراز المعنى وإيضاحه أو تجسيده وتأكيده.

ويرى جابر عصفور في ارتباط الصورة بالخيال: "فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها فاعليته ونشاطه أي أن الصورة هنا هي محصلة الفعل التخيلي الذي يمارسه الشاعر، ووسيلته في الوقت نفسه"[1]، وقد يستشعر الشاعر هذا الفاعلية بخياله الجامح إلى تفجير كوامن نفسية تشعره بالرغبة في البوح نتيجة لضغط نفسي أو موضوع هيج مخيلته، يدفعه لابتكار لغة تواصلية خاصة، بإمكانها أن تمتلك القوة والاستطاعة لتعبر عما بداخلها.

فلا يجد أفضل من الصورة الشعرية التي تخلصه من هذه الهواجس واللواعج النفسية، وقد يضعف خياله فيجتهد ليس في إبداع الصورة وإنما في تقليدها وتضمين صور من الذاكرة، فيكون بذلك مقلدا ومتناصا مع نصوص سابقه مثلما هو معروف في النقد المعاصر، فالأديب لا ينطلق من فراغ في بنائه لصوره الشعرية، بل يستند إلى أصل سابق يرتبط بموضوعه ارتباطا ما.

لذا فالصورة "تعكس أصلا سابقا عليها فهي- من هذه الزاوية - لا تنطوي على قيمة مطلقة في ذاتها، تخالف أصلها الذي تصوره تماما.

إن قيمتها الذاتية تظل مرهونة بهذا الأصل على نحو أو آخر بل إنها تفقد خاصيتها من حيث هي صورة، لو فقدت علاقاتها المتعددة بأصلها.

ويمثل هذا المنحنى من التفكير بدور تحليل الصورة وتقييمها على محورين، يتصل أولهما بالأصل الذي تصوره، ويتصل ثانيهما بالقيمة المضافة لهذا الأصل"[2].

وكان "جابر عصفور" في ترجمته لمعنى الصورة بين أصلها الذي تمثله وقيمتها التي تعكسها مثالا عن المشهد الواقعي الكوني بكل ما يحمله من تجليات لجمالياته وإبداعات الخالق فيه؛ والمشهد

---

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص147.

[2] - جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دار قباء للطباعة، والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص21.

التخيلي التصويري المنقول عنه، عبر اللغة وبذلك يلامس فكرة المحاكاة عند "أرسطو" حين نعت الشاعر بأنه مزيف للحقيقة مرتين حين يقرن ما نشاهده وما نعيشه فيه من كون، هو ظل الحقيقة وأن الشاعر يصدر إبداعه وتصويره برؤية ظل الحقيقة ليتخيلها في صورة نصية دالة عليه فإنه بذلك يشوه الحقيقة مرتين ونقله للحقيقة غير أمين لقصوره ونسبية إدراكه...

وبالتالي فإذا كان العمل الأدبي –كصورة للأصل– "يمثل وجودا لاحقا لوجود قبلي، فإننا إزاء وجودين لعالمين، عالم الأصل وعالم الصورة، الأصل سابق على صورته والصورة دالة على أصلها، والعلاقة بينهما – مهما كانت – علاقة تجعلنا نقارن بين طرفين، ونتحول عن عالم لاحق، هو العمل الأدبي إلى عالم سابق هو عالم الفرد والمجتمع، وطبيعي أن يغاير العمل الأدبي أصله الذي يصوره وإلا لما كان العمل الأدبي صورة، بل لّما أحدث العمل الأدبي تأثيرا فيمن يتلقاه"[1].

وتأثيرها هو قيمتها وبذلك فالصورة تحمل قيمة تضاف إلى الأصل الذي تصوره، فيما تنطوي هذه القيمة على بعد معرفي، يترجم كيفية توجيه إدراكنا للأصل من خلال صورته ومن ثم نشعر بطابع المغايرة والتجديد مع كل صورة مبتكرة، تدعو إلى التأمل والتأثير ومن ثم التذوق المصحوب باللذة أو الألم بحسب طبيعة الصورة وأبعادها الدلالية.

ومن ثم فـ"سواء قلنا إن هذا الأصل يرجع إلى الفرد أو إلى المجتمع أو إلى كليهما معا – كما يقول طه حسين – فإن علاقة العمل الأدبي بأصله علاقة تختزلها كلمات ثلاثة هي: **التصوير، والتمثيل، والانعكاس** إذ تشير هذه الكلمات في سياقاتها المختلفة إلى طرفين احدهما علة والآخر معلول، فالطرف الأول هو الأصل القبلي الذي ينعكس في الطرف الثاني على نحو ما وهذا التصور لبّ الفكر النقدي لطه حسين، فالطرف الثاني لا يمكن أن يوجد إلا في الصورة للطرف الأول والتمثيل له وانعكاسا له"[2]، فمن خلال فلسفة الصورة الأدبية أو الفنية أو الشعرية عند جابر عصفور في نقده لطه حسين يكشف عن الأبعاد الدلالية في **تشبيه الأدب بالمرآة.**

"إن هذا التشبيه يردنا – على الفور – إلى مفهوم العمل الأدبي بوصفه صورة لأصل قبلي، ذلك أن المرآة تنهض إزاء الأشياء التي تواجهها فتعكسها على صفحتها إلى درجة نقول معها إن صورة المرآة تمثل أشياء تقع خارجها وكما تعكس المرآة الموضوعات المواجهة لصفحتها فتمثلها،

---

[1] ـ جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دار قباء للطباعة، والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص21.

[2] ـ ينظر: جابر عصفور، المرايا المتجاورة، ص22.

وتعرض صورتها، كذلك الأدب فهو شيء يقع خارج كيانه المطبوع أو المسموع وإذا كانت صورة المرآة تقودنا دائما إلى موضوعها المغاير لها، بمعنى أو بآخر، فإن الأدب يقودنا إلى أصله المغاير له، فهو صورة - أو صور- لعالم يوازيه مثلما توازي المرآة موضوعاتها"[1].

وفي الصدد نفسه نجد الناقد جابر عصفور في استقراء له للمساحة الأدبية عن الدراسات المقتضبة حول موضوع الصورة، يدلي بالتصريح التالي:"ولقد أحسست إحساسا قويا بقصور الدراسات الحديثة في بحث قضية الصورة في التراث أثناء دراستي لموضوع "الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر" وكانت رسالتي للماجستير – مما دفعني إلى العودة إلى الكتابات النقدية والبلاغية القديمة نفسها، مما جعلني اقتنع اقتناعا عميقا بأن قضية الصورة في التراث النقدي العربي مشكلة جوهرية، تحتاج لا إلى دراسة واحدة فحسب"[2]، بل إلى سبر موضوع دراستها تعمقا وتحليلا وتأصيلا لنظرية نقدية ترصد كيفية تشكلها وانبثاقها وآليات شرحها والإحاطة بكوامنها.

إلا أن جابر عصفور في بحثه عن العلاقة بين الصورة وموطنها الإدراكي وساحتها المنتجة لها المتمثل في الخيال لم يستند إلى التراث لإيجاد التواشج الدلالي بين الصورة والخيال، فوجد ملاذه في التراث الغربي المتمثل في الاشتقاق أو الجذر المشترك بين المصطلح الغربي لكلمة الخيال "imagination" وكلمة صورة "image" في اللغة الفرنسية التي تعني العلاقة والتواشج التقاربي بينهما على أساس الاشتقاق فعندما نتعامل مع الخيال ونشير به إلى مثل هذه المعاني التي أخذت تعتور الكلمة وتصاحبها في المصطلح المعاصر للنقد العربي فإننا لا نفكر في الدلالات العربية القديمة بقدر ما نفكر مثلا في الكلمة الأجنبية "imaginer" التي تبرز على مستوى الاشتقاق- العلاقة الوثيقة - بين الخيال والصورة على نحو لا تؤديه العلاقة اللغوية بين الكلمتين العربيتين"[3].

ومما تجدر الإشارة إليه هو مناشدة جابر عصفور لأصل سابق وأول عن البلاغة العربية القديمة ويرى بأن الفلسفة أسهمت في توضيح الأصل الأول لمبحث الصورة، فالأشكال البلاغية كانت نتيجة الإطلاع على التراث اليوناني ممثلا في كتاب "فن الشعر" لـ"أرسطو" وقد كان مصطلح "المحاكاة" صداه بالنسبة لأعمالهم فربطوا بها الأنواع البلاغية من تشبيه واستعارة."[4]

---

[1] - ينظر: جابر عصفور، المرايا المتجاورة، ص 22.

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 09.

[3] - ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 14.

[4] - ينظر: المرجع نفسه، ص 164.

وكانت الاستفادة من المعلم الأول كما وصفه "جابر عصفور "وراء التصنيفات البلاغية، ورغم ما قدمه الفلاسفة من أعمال إلى "مبحث الصورة الفنية في النقد العربي عندما ربطوا بين أنماطها البلاغية وبين خصائص النوعية للشعر ربطا قويا، فإنهم قد أسهموا مع ذلك في الانحراف بمفهوم الصورة الفنية وتشويه طبيعتها الخلاقة"[1] كما لم يبتعد "محمد حسين عبد الله" بفكرته النقدية عن الصورة الفنية بعيدا عما قاله "جابر عصفور" بعد أن أسهب في تاريخها وتبيان البعد الابتكاري للغتها" إذن فإن طرح السؤال: ما الصورة الشعرية ؟

بعد هذه المقدمة عن جدة الصورة، والصورة شكلا حتميا، ولكنها شكل يتفاعل ويومض ويحرك ويصدم ويفجر، وهذا كله من صفات المادة ولا مادة بغير شكل"[2]، وبهذا الطرح يقر بالجانب الجمالي للصورة حين أسس له في بعدها المادي الشكلي.

إن الصورة الشعرية دلالة محكومة بنظامها الخاص بها في كل زمان ومكان ومرتبطة بموهبة الشاعر وقدرته على التصرف في مكوناتها، وإني لأراها قد أصيبت بعداء مُر من بعض القراءات الحديثة المتسرعة وغير الواعية لكتلة القيم التي تحملها أو لخصائصها التي تتصف بها"[3]، ولهذا **تحتاج قراءة المعاصرين والحداثيين للشعر القديم** إلى وقفات طويلة، وإلى عدد غير قليل من الأبحاث لإزالة أوهامهم وأخطائهم في تفسيرها فهي تنطوي على بعد حجاجي وجمالي يعكس المشهد الواقعي لزمن الكتابة ولحظته التاريخية، لأن الصورة الشعرية التي يؤلفها الشاعر كانت له بمثابة نافذة مشهديه للواقع مفعمة بالشعرية.

شعرية التراث في ظل الشعرية المعاصرة:

إن لبَّ لباب الإبداع إحداث المتعة الفنية، ومن رصف الألفاظ الدالة التي في اجتماعها تؤلف لذة، يستشعر من خلالها المتلقي تألق الشاعر وتفوقه الحسي الذي يجعل من السامع أو القارئ منجذبا مشدودا إلى أصوات النص وفصوصه الإيقاعية والبيانية والتركيبية إلى درجة التأثير الذي يختمر به ذهن المتلقي، فيذهل لفوقية النص وتعاليه مما يسنح له بالتصريح بالموهبة الفياضة، ونتيجة لفقدانه التمنع من قبضة النص الذي يحمل سمة الاندماج في جماليته، وكأنّ للنص أيدٍ تشد

---

[1] - ينظر: المرجع نفسه، ص 164.

[2] - محمد حسين عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ط، د. ت)، ص 29.

[3] - حسن جمعة، المسيار في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 106.

القارئ شدا فيتحول إلى مقاوم يبحث عن منجدات السيطرة ولا تتشكل هذه الأخيرة إلا إذا تتبع ألغاز النص وأسراره المكنونة فيه وعمل على ملء فراغاته وإيجاد ألفاظ تناسب محذوفاته ومن ثم لا مناص من القول بشعرية النص وجمالياته.

ولقد عرّف "أفلاطون" الجمال بأنه:"الشيء الذي تكون به الأشياء جميلة، "يمثل هذا التعريف نقطة الارتكاز الأولى التي قامت عليها ماهيات الشعرية في أطروحات النقاد العرب والأجانب وحتى الشعراء النقاد تأثروا بهذا التعريف في تحديدهم لماهية الشعر، الماهية التي طعموها بمبادئ أخرى مستوحاة من مجهول النص الشعري فغدا حديثهم عن الشعرية حديثا مغايرا لأطروحات الفلاسفة، ومهما كانت طبيعة هذا التغاير يظل التعريف الأفلاطوني بمثابة الشمعة المضيئة التي أضاءت ليل الشعرية بمفهومها الحداثي"[1].

ومن ثم فقد قدم أفلاطون تعريفا ولو نسبيا للشعرية فيما نظر الفلاسفة المسلمون إلى الشعر بأنه يخضع إلى طبيعة النفس البشرية، فنظرتهم هذه شبه متفقة ونظرة أرسطو في الارتداد بالشعر إلى هذه الغريزة الإنسانية وهنا يتحول الشعر إلى ضرورة إنسانية، بوصفه صدى لطبع الإنسان"[2] وهذا المعنى دلّ عليه الفلاسفة اليونان من خلال بحثهم في المحاكاة في قابلية النفس للانسجام والتوافق والإيقاع، ولما كانت هذه الخصائص تشكل حقيقة الشعر وهي مركوزة في الطبع صار لِزامًا الإقرار بأن الشعر غريزي النشأة إذ نجد التأييد لهذا القول لما أشار إليه الفارابي في حديثه عن النشأة الشعرية"[3].

فيعتقد أنه يحصل "فيهم من الصنائع القياسية، صناعة الشعر لما في فطرة الإنسان من تحري الترتيب والنظام، في كل شيء فإن أوزان الألفاظ هي لها رتبة وحسن تأليف، ونظام بالإضافة إلى زمن النطق"[4]، حيث يحسن وصفه بأن حاز شعرية في شعره وقد عبر النقاد القدامى عن الشعرية بألفاظ توحي بالقصيدة والمفهوم المشترك لها قديما وحديثا فجاءت الكلمة مضافة إلى الصورة أو القصيدة أو البيت الشعري أما ما يتبين من معنى عن الشعرية: فقد وظفوا كلمة الصناعة، والأثر

---

1 ـ ينظر:بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2010، ص277.

2 ـ ينظر: المرجع نفسه، ص278.

3 ـ المرجع نفسه، ص278.

4 ـ الفارابي: الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1970، ص142.

الشعري الذي تخلقه الأبيات لدى المتلقين، أو النظم كما عرف عند عبد القاهر الجرجاني، وغيرها من الألفاظ التي توحي بمفهوم الشعرية في التراث النقدي ومقاربتها لمفاهيم النظريات الشعرية المعاصرة.

"وقد تشير الآراء النقدية والأحكام التي وصلت عن علماء الشعر ورواته، أنها تتصل في الأغلب الأعم بالصياغة، وصحة المعاني والألفاظ والتشبيهات، وما له علاقة بالذوق العام في المجتمع العربي البدوي، وهذه الأحكام كانت في بدايتها ملاحظات تنشأ من الإعجاب والتأثر بما يتضمنه الشعر من الحكم والأمثال، والإصابة في المعاني واستخراج الصور كالتشبيهات النادرة، وحين تجري المفاضلات بين الشعراء بقصد إنزالهم منازلهم في الشعر والشاعرية"[1].

وفي هذا السياق يرى الفارابي: أن **العدول** عن المبتذل من الكلام يكون من شأن الأقاويل الشعرية والخطبية وما جرى مجراها، وقد فسر "ابن رشد" رأي "الفارابي" حيث خلص منه إلى الاعتقاد بأن الشعر يكمن في إخراج القول إخراجا مغايرا للمألوف، وقد يستدل بأن القول الشعري هو المغير بمعنى أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا أو وجد له فعل الشعر"[2]، وهذا المعنى المستخلص من مصطلح العدول والتغير في تراثنا النقدي، وقد عرف في النقد المعاصر **بالانزياح اللفظي والمعنوي في الدراسات الأسلوبية** بنفس الماهية.

ويشير ابن قتيبة إلى طبيعة النقد وجريانه في التراث باعتماد الشفوية في المفاضلة بين الشعراء وعن الأثر الذي تتركه الأشعار في ذهن الناقد كي يصدر الحكم، وما يثبت ذلك أنه "كان النابغة تضرب له قبة حمراء من ادم بسوق عكاظ وتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها فأنشده الأعشى أبو بصير ثم أنشده حسان بن ثابت ثم جاءت الخنساء فأنشدته فقال لها النابغة لولا أن أبا بصير أنشدني آنفا لقلت إنك لأشعر الجن والإنس، فقال حسان: والله لأنا أشعر منك، ومن أبيك ومن جدك"[3]، فمن خلال رواية ابن قتيبة يتبين لنا مكانة الشعر وكذا الشاعر في العصر الجاهلي وبخاصة الفترة القريبة من عهد العرب بالإسلام، حيث كان للعرب في الجاهلية أسواق أشهرها: عكاظ وذو المجنة، وذو المجاز، يلتقي فيها الشعراء ومحبو الشعر فينشد الشعراء ما لديهم من جديد ويتلقاها

---

1 ـ محجوب بالمحجوب، مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم، رسالة دكتوراه دوله، جامعة الجزئر، 2001، ص 13.

2 ـ ينظر: لخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، ص157.

3 ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: احمد محمد شاكر، دار المعارف، (د. ط)،(د. ت) ص168.

المستمعون بالتعليق والنقد وكان يجلس في هذه الأسواق علماء بالشعر للمفاضلة بين الشعراء، وقد أشتهر من هؤلاء النابغة الذبياني (ت 18 ق هـ) الشاعر الناقد المعروف.

فلما رفض له حسان بن ثابت حكمه وتصنيفه قال عبارته الساخطة :"والله أنا أشعر منك ومن أبيك ومن جدك "فقبض النابغة على يده ثم قال:يا ابن أخي إنك لا تحسن أن تقول مثل قولي: **فإنك كالليل الذي هو مدركي *** وإن خِلتُ أن المُنتأى عنك واسع**[1].

وذكر أبو الفرج الأصفهاني صاحب الأغاني رواية أخرى جاء فيها :"فقال حسان: أنا والله أشعر منك ومنها، قال: حيث تقول ماذا ؟ حيث أقول :

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى * وأسيافنا يقطرن من نجدة دما.**

ولدنـــا بني العنقاء وابنـــي محرق * فأكرم بنا خالا وأكرم بنا إبنما.**

فقال: إنك لشاعر لولا أنك أقللت عدد جفانك وفخرت بمن ولدت ولم تفاخر بمن ولدك وفي رواية أخرى: فقال له: أنك قلت "الجفنات " فقللت العدد ولو قلت "الجفان" لكان أكثر وقلت "يلمعن في الضحى " ولو قلت " يبرقن في الدجى " لكان أبلغ في المدح. لأن الضيف بالليل أكثر طروقا، وقلت "يقطرن من نجدة دما" فدللت على قلة القتلى ولو قلت "يجرين" لكان أكثر لانصباب الدم، وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك فقام حسان منكسرا منقطعا"[2].

وروي أن النابغة عاب أيضا وصف حسان للجفنات بكلمة "الغر" فقال لو قال مكانها "البيض" لكان أنسب (لأن الغر بياض قليل يختلط بغيره من الألوان) وعاب أيضا كلمة "الضحى" وقال: لو أنه قال "الدجى" لكان أنسب[3]؛ وغيرها من الإشارات اللطيفة لمختلف معاني الألفاظ وجوهر الاختلاف فيما بينها وأيهما أنسب لتوظيف مُؤدٍ للغرض الشعري وأبلغ، فمناسبة معنى اللفظ في المدح والمفاخرة تزيد في قوة المعنى وبلاغته.

نستخلص بأنّ من مارس النشاط النقدي في هذا النموذج هو النابغة الذبياني وهو شاعر كبير، وقد احتل منزلة رفيعة بين الشعراء إذ كانت تضرب له قبة حمراء بسوق عكاظ فتأتيه الشعراء ليحكم بينهم، ويحتكمون عنده.

---

1 ـ ينظر: حسين جداونة، في النقد الأدبي القديم عند العرب، دار اليازوري، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 39.

2 ـ أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، تح: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، ط3، 2008، ج 9، ص 252.

3 ـ ينظر: حسين جداونة، في النقد العربي القديم عند العرب، ص 40.

وأنّ شاعرا كبيرا مثل الأعشى يقف بين يدي النابغة وينشده شعره مما يؤكد منزلة النابغة الذبياني العالية بين الشعراء، وقد عقب "الصولي" على نقد النابغة الذبياني لحسان بقوله: "فانظر إلى هذا النقد الجليل الذي يدل عليه نقاء كلام النابغة، وديباجة شعره، قال له: (أقللت أسيافك) لأنه قال: أسيافنا هذه اللفظة جمع قلة والكثير منها سيوف و"الجفنات " لأدنى العدد، والكثير منها "جفان"[1].

فهذه إشارات عن الحقيقة الشعرية ونقدها التي مناطها التأثير في المتلقي، والواقع أن مصطلح الشعرية في تراثنا النقدي لم يعرف طريقه للاستخدام كمصدر صناعي ونستثني من ذلك حازم القرطاجني الذي تمكن من الإطلاع على كتاب "فن الشعر" لأرسطو معرفة وذكرا للمصطلح في المنهاج، والسجلماسي في كتابه "المبرع البديع " وأحب أن أشير إلى أن مسألة التعامل مع هذا المصطلح على صيغة النسب والإضافة قد ترددت بكثرة في المؤلفات القديمة خصوصا البلاغية منها، كقولهم (الأبيات الشعرية) و(المعاني الشعرية).

إنّ هذا الغياب في تردد مصطلح الشعرية في المعاجم أو المؤلفات القديمة لا يعني أبدا انعدام تردد مدلوله بشكل أو بآخر، ولعل أكثر المصطلحات قربا من مصطلح الشعرية هو مصطلح "النظم" الذي وصل به "عبد القاهر الجرجاني" إلى قمة النضج والاكتمال والشمول، وقبل إزاحة الستار عن مقولات عبد القاهر الجرجاني في "النظم" نود الوقوف عند مصطلح الصناعة الذي أخذ حيزا كبيرا من مقولات نقادنا العرب القدامى، وهو المصطلح الذي سيفسر لنا مدلول الشعرية الكلاسيكية والسير بها إلى التبلور فيما سمي بنظرية عمود الشعر ويجب التنبه إلى أن أرسطو أول من استعمل اصطلاح "صناعة" في الشعر[2]، لما قال:"إنا متكلمون الآن في صناعات الشعراء وأنواعها..."[3].

وقد تكرر ورود المصطلح في مواطن متعددة من الكتاب عينه نستشف من هذه العبارة لأرسطو بأن التعامل مع الشعر سواء إبداعا أو قراءة ومحاكاة أو تمحيصه ونقده يدخل حيز الصناعة باعتبار الموهبة التي تؤلفه وتصنعه من حيث المهارة والحذق فاتصف بذلك الوصف إنه صناعة كغيره مما يثقف الإنسان ويتقنه.

---

[1] ـ ينظر: حسين جداونة، في النقد العربي القديم عند العرب، ص 40.

[2] ـ ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 280.

[3] ـ أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973، ص85.

وفي نقدنا العربي القديم روي عن عمر بن الخطاب أنه قال:" خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته"[1]، مما يدفع مكانة الشاعر إلى التمكن من قلوب المتلقين وذوي السلطان كي ترقّ قلوبهم بالقول الحسن ثم تعطف على المستعطف حتى ينال حاجته ومطلبه.

وقد ورد مصطلح الصناعة عند "بشر بن المعتمر (ت 210 هـ)" ثم استعمله "بن سلام الجمحي (ت 231 هـ)" حينما اعتبر "الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان..."[2] وبعد "الجمحي" شاع المصطلح ووظف بكثرة فقد استعمله "الجاحظ (ت 255 هـ)"، وورد عند "قدامة بن جعفر (ت 337 هـ)" و"القاضي الجرجاني (ت 392 هـ)" و"ابن خلدون" في مقدمته الرائدة، هذا فضلا عن العناوين التي تصدرت به مؤلفات القدماء، ومن ذلك كتاب الصناعتين لـ"أبي هلال العسكري (ت 462)" وكتاب العمدة في صناعة الشعر ونقده لـ"ابن رشيق القيرواني (ت 456 هـ)".

وصبح الأعشى في صناعة الإنشاء "لأبي علي القلقشندى (ت 721 هـ)" وإذا بحثنا في مدلوله العام نجد مصطلح "صناعة" لا يخرج عن نطاق المهارة والتفنن، وهذا ما يقودنا إلى مقابلة مصطلح الصناعة بالفن مع تعذر مقابلته بمصطلح الشعرية في منعطفاتها الحداثية، بل إن إطلاق وربط مصطلح الصناعة بالشعر فيه من العموم ما يجعل عمليات المقاربة الدلالية بين المصطلحين متعذرة الإمكان والوقوع، ذلك لأن الشعرية في انتمائها الجمالي والمعرفي هي غير الشعر، وبالتالي تكون بعيدة نوعا ما من المدلول القديم للفظة "الصناعة" وبالموازنة مع النقد الأرسطي نجد أن استخدام نقادنا العرب القدامى لمصطلح صناعة منذ زمن مبكر يكشف بأنهم كانوا إلى عصر قدامه بن جعفر في منأى عن الأثر الأرسطي، وقد ثبت تأثر قدامه وكثيرين ممن جاؤوا بعده بأرسطو، خاصة كحازم القرطاجني[3].

نخلص إلى مصطلح آخر لا يقل أهمية عن لفظة صناعة ألا وهو"عمود الشعر" الذي عرف شبه اتفاق عند العرب لمدلوله ومنهم (الآمدي والقاضي الجرجاني والمرزوقي) وقد اعتبر الكثير من النقاد العرب المعاصرين، أن نظرية عمود الشعر تمثل النموذج الأكمل، أو الصياغة النهائية للشعرية العربية القديمة.

---

1 ـ الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص10.

2 ـ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: احمد محمد شاكر، ص 7.

3 ـ ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 281.

في حين أن "عبد المالك مرتاض" يجعل من نظرية المعاني لدى الجاحظ أساسا في تحديد الشعرية الحقة، بل إن "كل جملة في كلام الجاحظ تمثل نظرية شعرية قائمة بذاتها "[1].

أما عن حدود نظرية عمود الشعر فإننا نميل إلى اعتبار هذه النظرية بمثابة التعبير الجمالي للموقف الكلاسيكي، وهو الذي لم يأخذ بعين الاعتبار تلك المحاولات الشعرية الحداثية لطائفة من رواد الشعر الحداثي في تراثنا العربي أمثال: بشار بن برد، أبي نواس، وأبي تمام، وإذا كانت النظرية النقدية عند الآمدي سوف تقف عند هذه الحدود ولا تتجاوزها فسوف يترك هذا المجال مفتوحا أمام سيطرة القديم بدرجة لا تسمح بالثورة عليه أو تعديله، وهذا الأمر يجعله ومع تقديرنا الكبير لما حققه الآمدي من نقد تحليلي، ومن دراسة ذوقية للشعر العربي؛ نتحفظ قليلا فننبه إلى أن مثل هذا النقد التحليلي، قد كان يمكن أن يكون أكثر فائدة وأعمق نفعا لو أنه تحرر من تلك النظرة المتشددة التي جعلت المجال محصورا إلى حد كبير في حدود ما يفرضه عمود الشعر، العمود الذي عمل على اغتيال وإسقاط الشعرية الحداثية من رحم الشعرية الأم"[2].

ملامح الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني:

اعتمد الجرجاني ميزانا خاصا في نقد الشعر فلم يكن مقلدا البتة في إصدار أحكامه أو استنتاج نظريته بل اعتمد جمالية اللغة الإبداعية لفظا ومعنا ومدى تجانسهما وتوافقهما وروح الإبداع، فحاول أن يعيد الاعتبار لتلك التجارب الشعرية الحداثية التي كادت أن تغدوا نسيا منسيا في نظرية عمود الشعر، فنشير في البداية إلى أن الجرجاني قد تعامل مع مصطلح "الشعرية" من جماليات المعنى إذ: ما في اللفظ لولا المعنى ؟ وهل الكلام إلا بمعناه ؟ وعلى هذا لا تكون مزية للشعر إلا إذا أنتج حكمة وأدبا، واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر، فإن طالب اللفظ ببعض حقوقه في المزية والفضيلة لم يعط سوى بعض المميزات العدولية كأن ينتمي إلى الاستعارة دون النظر إلى كيفية تحقيق الصورة الاستعارية ذاتها من خلال الإمكانات النحوية فليس لمثل ذلك أهمية لوجود قناعة بظواهر الأمور، فأمثال من يتمسكون بهذا المنحى في فهم الشعرية"[3]، " كمن يجلب المتاع للبيع إنما همه أن يروج عنه"[4].

---

[1] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 282.

[2] ـ ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 282.

[3] ـ ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 283.

[4] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 252.

إن الاختيار الواعي عند عبد القاهر هو الذي يتعامل مع الدوال صوتيا ودلاليا ثم لا يكون لهذا التعامل قيمته الشعرية التي تستولي على هوى وميل القلوب إلا الإتيان من الجهة التي هي أصح لِأتيه من حيث اختصاصه بمعنى معين، وقدرته على نقله إلى المتلقي في صورة مغلقة بالنبل والمزية"[1] فما يخلق الشعرية عند الجرجاني هو إسقاط محور الاختيار على عملية التأليف حيث ينشأ عن هذا الإسقاط مجموعة من الخطوط تكون شبكة كاملة من العلاقات، شبيهة بقطعة النسيج التي تتحد خيوطها أفقيا ورأسياً[عموديا] ثم تزداد فنيتها بالأصباغ والنقوش المختلفة المواقع، فالتحيز الذي ينصب على الخيوط أولا، ثم يتصل بالمواقع ثانيا هو الذي يقدم الصورة النسيجية على مستوى التشبيه، والصورة الشعرية على مستوى الواقع"[2].

وتبعا لذلك لا يمكن القول بوجود دوال شعرية وأخرى غير شعرية ولم يتعامل الجرجاني مع مصطلح الشعرية بصيغة النسب أو المصدرية حيث استخدم مصطلح آخر بديلا لمدلول الشعرية، إنه مصطلح "النظم"، وهو عنده ليس إلا حركة واعية داخل الصيغة الأدبية، حيث يكون بذلك ناتج دلالي ينتمي إلى الأدبية في عمومها"[3].

وقد عمل الجرجاني على توسيع دائرة الاختيار مخترقا بذلك حدود نواميس اللغة العادية جاعلا في ذلك لغة المفارقة مطلبا ومكسبا لصنع الشعرية الحقة ويتجلى ذلك في جملة من الشواهد التي استقاها الجرجاني من موروثنا الشعري، وفيها نلحظ فكرة الجمع بين المتناقضات (كالليل ،النهار) و(الأسود، الأبيض) و(المشرق، المغرب) (الحلو، المر)[4].

ولغة المفارقة تكاد تتحول إلى لغة تماثلية، بفعل النسق الذي احتواها، أو بمعنى أدق: إنها أصبحت لغة مفارقة ومماثلة على صعيد واحد حيث تتلاشى الحدود، فلم تعد هناك منطقة دلالية نتوقف عندها لنقول هنا تنتهي حدود الواقع، فهذا يمثل من وجهة نظر "الجرجاني" لونا من السحر التعبيري نتيجة للفجوة بين التعامل الشعري والواقع المعجمي، حيث تصير المفارقة تماثلا مع اتحاد

---

1 ـ ينظر: المصدر نفسه، ص 43.

2 ـ ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 370.

3 ـ ينظر: بشير تاريرت ، الحقيقة الشعرية، ص 284.

4 ـ ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ص 112.

الجهة التي تصدر منها لأن اختلاف الجهة يضع المفارقة في إطارها التعبيري المألوف فتضيع منها الكثير من الجوانب الشعرية.[1]

فهذه المفارقة بين الواقع الشعري والحقيقة المعجمية أثيرت في النقد الألسني المعاصر بمناهجه المتباينة وبخاصة في اتجاهات النقاد **الأسلوبيين**، وذلك ما يعرف **بالانزياح**، فقد أسس له الجرجاني وبين أقسامه بشكل مستفيض وقد أحصى الباحث المعاصر (أحمد محمد ويس) مصطلحات أخرى تأتي رديفة لمصطلح الانزياح فبلغ بها ما يزيد عن أربعين مصطلحا منها (الانحراف، العدول، الانكسار، انكسار النمط، التكسير، كسر البناء، الإزاحة، الانزلاق، الاختراق، التناقص...الخ) كما يؤكد بأن هذه المصطلحات ليست في مستوى واحد دلالة على المفهوم، فيما اعتبر ثلاثة مصطلحات رئيسية هي الانحراف، العدول، الإزاحة تقابل مصطلح الانزياح[2].

إذن فمفهوم الشعرية عند الجرجاني لا ينبني على لغة المفارقة فحسب بل هو مُطرد على ظواهر طبيعية أخرى كالجناس والغموض والحذف وهي ظواهر بالإضافة إلى بلاغتها وحسنها البديعي لما تعبر عنه من تماثل أو تضاد أو تورية وانحراف دلالي، إنها كذلك تعمل على توسيع وتنميق دائرة الشعرية فظاهرة الحذف تعد أكبر مساهم في تكوين لغة الفضاء الشعري الذي يستوجب على القارئ إنتاج دلالات وملء فراغات النص وفجواته المنفتحة على الاحتمالات[3].

ويعبر عبد القاهر الجرجاني عن التعبير الشعري وبلاغته، ولطف ودقة اختيار لغته بقوله:"فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجد أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم بيان إذا لم تُبن"[4]، وهذه المعاني ما أسفرت عليه نظريات القراءة والتلقي والتأويل والهيرمونيطيقيا عند كل من "ياوس"، و"إيزر"، و"هورسرل" وغيرهم من النقاد المعاصرين. الذين بحثو في جماليات التلقي.

فقد تفطن "النقاد المحدثون إلى أن بين الشعر المحدث، والشعر القديم تفاوتا في المعاني أوجدته الحضارة، وأوجده العلم على الأخص، وما لبث أبو تمام أن جاء فعنيَ بالأفكار القوية، وغذّى

---

1 ـ ينظر بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 285.

2 ـ ينظر: احمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر الكويت، مج 25، ع3، 1997، ص59، 60.

3 ـ ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 285.

4 ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 146.

شعره بالفلسفة والنظرات في الكون وجرى على غير طريقة العرب ومذهبهم في المعاني"[1]، وسبيله في ذلك أنه اطلع على الكثير من الكتب المترجمة والثقافات الوافدة من الفرس واليونان والهند في العصر العباسي، وما عرفه هذا الأخير من رقي وتقدم في بغداد وما جاورها، ويقول السيد أحمد الهاشمي صاحب كتاب جواهر البلاغة: "يعد أبو تمام رأس الطبقة الثالثة من المحدثين، انتهت إليه معاني المتقدمين والمتأخرين، وظهر والدنيا قد ملئت بترجمة علوم الأوائل وحكمها من اليونان والفرس والهند، فحصُف عقله ولطف خياله بالاطلاع عليها، وهو الذي مهد طريق الحِكم والأمثال للمتنبي وغيره.

ولذلك يقال((إن أبا تمام والمتنبي حكيمان أما الشاعر فالبحتري))"، فجدد أبو تمام في القصيدة العربية على مستوى الشكل والمضمون، ووظف النزعة العقلية في الشعر، ومبدأي الحجاج والموازنة للإقناع على مستوى المعاني.

شعرية البناء والإيقاع عند الجرجاني:

إن الوظيفة النقدية لدى الجرجاني مؤسسة على جمالية اللغة وما تؤديه من نشاط وتفاعل في وجدان المتلقي فلم يجعل منها أداة طيعة توافق لغة الإبداع في زمانه، فبقدر ما أشار إلى السمات الإبداعية في المتخيل الشعري وتحليلها كان دأبه كذلك تفسير وشرح العلاقات التي يؤديها ناتج اللفظ والمعنى ليفسرها ويكشف عن أسرارها ومدى إعجازها، وكذا النظام الذي تقيمه اللغة في ذهن المتلقي.

كما لم يكتف بدراسة النص الشعري بل قد نال النص النثري حظه دراسة وتعليقا وعلى سبيل المثال لا الحصر، فن الخطابة وما يبنى عليه من جمالية في مقايسة اللغة شكلا ومضمونا من حيث جانبيها الصوتي والدلالي.

مع تشديد حرصه على سلامة المعنى "فإذا أردت أن تعرف مثلا بأن العارفين بجواهر الكلام لا يعرجون على هذا الفن إلا بعد الثقة بسلامة المعنى وصحته وإلا حيث يأمنون جناية منه عليه وانتقاصا له وتعويقا دونه فأنظر إلى خطب الجاحظ في أوائل كتبه، فالخطب من شانها أن يعتمد فيها الأوزان والأسجاع، فإنها تروى وتتناقل تناقل الأشعار ومحلها محل التسبيب والتشبيب من الشعر الذي هو كأنه لا يراد منه الاحتفال في الصنعة والدلالة على مقدار شوط القريحة والإخبار

[1] _ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص117.

عن فصل القوة، والاقتدار على التفنن في الصفة، قال (الجاحظ) في أول كتاب "الحيوان"[1]:" جنبك الله الشبهة وعصمك من الحيرة وجعل بينك وبين المعرفة نسبا وبين الصدق سببا، وحبب إليك التثبيت وزين في عينيك الإنصاف وأذاقك حلاوة التقوى وأشعر قلبك عز الحق وأودع صدرك برد اليقين وطرد عنك ذل اليأس وعرّفك ما في الباطن من ذلة وما في الجهل من القلة"، فقد ترك أولا أن يوفق بين (الشبهة) و(الحيرة) في الإعراب ولم يرى أن يقرن الخلاف إلى الإنصاف ويشفع الحق بالصدق ولم يعن بأن يطلب لليأس قرينه تصل جناحه وشيئا يكون رديفا له، لأنه رأى التوفيق بين المعاني أحق والموازنة أحسن، ورأى العناية بها حتى تكون إخوة من أب وأم، ويذرها على ذلك تتفق بالوداد على حسب اتفاقها بالميلاد، أولى من أن يدعها لنصرة السجع وطلب الوزن أولاد علّة عسى أن لا يوجد بينها وفاق إلا في الظواهر، فإما أن يتعدى على الضمائر ويخلص إلى العقائد والسرائر ففي الأقل النادر"[2] فانظر إلى هذا التأصيل وبُعد النظر الثاقب كيف يغير الشواهد من قرائح المبدعين في لزوم توافق دوال الألفاظ بمدلولاتها وانسجامها واتساقها معنى ومبنى وأمثلة ذلك كثيرة كثيرة جدا في كتابه أسرار البلاغة.

وبذلك يكون الجرجاني قد اهتم ببناء الألفاظ ومعانيها من جانبيه، البناء الدلالي والبناء الإيقاعي، الذي يشكل الوحدة الموسيقية للمعنى الواحد أو العبارة الواحدة باعتبارها وحدة موسيقية منسجمة النغم في توالي المتشابهات والحروف المتقاربة مخارجا أو المتكررة في الألفاظ المتجاورة.

فالبناء الموسيقي عند الجرجاني يمثل "هيئة صورية غير قابلة للاهتزاز إلا في الحدود التي يسمح بها العروضيون ومن هنا عمد الجرجاني إلى إسقاط مسألة الوزن من دائرة الشعرية النظمية"[3] يقولون عن الوزن "دعونا إلى اللفظ الجزل، والقول الفصيح، والمنطق الحسن والكلام البين، وإلى حسن التمثيل والاستعارة وإلى التلويح والإشارة وإلى صنعة تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه ، وإلى الضئيل فتفخمه، وإلى النازل فترفعه وإلى الخامل فتنوه به، وإلى العاطل فتحليه وإلى المشكل فتجليه. فلا متعلق له علينا بما ذكر ولا ضرر علينا فيما أنكر، فليقل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد

---

1 ـ ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 141.

2 ـ ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 14.

3 بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 286.

فليس يعنينا أمره، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه"[1]، كما اشترطه في النظم وأسس له من حيث صياغة الألفاظ من حيث هي أصوات وبناء المعنى من حيث هو حاصل حسن التجاوز والتناسب بين الألفاظ ولتوليد المعنى المستصاغ نتوصل، إلى استنتاج اشتمال النظم على مستويين أساسيين هما المستوى الدلالي والمستوى الصوتي، وهذا ما يحيلنا إلى التطابق التام بين الجرجاني وما توصل إليه النقد المعاصر بتحديد المستوى الصوتي والدلالي.

وفي هذا الشأن نسوق العبارة التي تؤكد جوهر النظم "في نظم الكلم - تقتفي الحروف في نظمها – أثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيبها في النفس... والفائدة في معرفة هذا الفرق بين الحروف المنظومة والكلم المنظوم أنك إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق بل أن تناسقت دلالاتها وتلاحقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"[2].

فهي دعوة صريحة من عبد القاهر الجرجاني إلى عدم الفصل بين الشكل والمضمون أو الصوتي والدلالي إذ النظم قائم على وحدتهما.

وهذا ما يحيلنا إلى التشابه الشديد الموحي بالتطابق الكلي بين عبد القاهر الجرجاني في تأسيسه لشعريته والنظم وأدبيته وما دعت إليه الدراسات النقدية المعاصرة في تأسيسها للشعرية عند "رومان "جاكبسون" و"جان كوهين" وكذا ما أرساه "أدونيس" عن الشعرية في النقد المعاصر وإلى جانب "الجرجاني" في تراثنا النقدي نجد الناقد "ابن طباطبة" وما أسس له في كتابه "عيار الشعر" الذي بنى مفهوم الشعر على خاصية **الانزياح الدلالي**، فالعيار يقتضي معيارا تتزاح عنه اللغة التي يفترض أن تكتسب صفة الشعرية يقول ابن طباطبة :"الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص به من النظم الذي انعدل عن جهته ومجدته الأسماع..."[3]

فالعدول أو المجاز أو الانزياح كلها مصطلحات ذات دلالة واحدة **في ضوئها تتحقق الشعرية** في تصور ابن طباطبة.

بمعنى إن كان كل من "جاكبسون" و"جان كوهين" قد أسسا مفهومهما للشعرية على الانزياح أو المجاوزة فإن مشروعهما في هذا التأسيس يبدأ من الخطوة التي انتهت إليها البلاغة العربية القديمة

1عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز 24.

2ينظر: بسام قطوس، استراتجيات القراءة والتأصيل والإجراء النقدي، ص207.

3 - ابن طباطبة: عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص9.

ذات المنظور التصنيفي الخالص، فالبلاغة العربية تقوم على المعيارية فأحكامها قيمية تستند إلى نظام تصنيفي جاهز"[1].

فمهما تقدم من إرهاصات نقدية ونظريات خاطفة في تراثنا القديم يتبين لنا دقة التوجه النقدي للقدامى في سبر أغوار النص في معرفة وشائجه ومدى فهمهم لبنيته وتشكلاته الأساسية التي تعنى بالدراسة والتي هي محور العملية النقدية في تلقي النص الإبداعي، ومن ثم اتضح جليا مدى التشابه وتطابق وجهات النظر لما هو تراثي فيما هو معاصر من خلال "ملامح الشعرية الحداثية عند عبد القاهر الجرجاني وابن طباطبة وذلك من خلال الحديث عن نظرية النظم وما تخللها من علائق أو قرائن تثبت للقارئ المعاصر كفاءة الطرح البلاغي القديم، وتفرده في صياغة نظرية متماسكة لعالم الشعرية العالم الذي تغذت على مقولاته أقلام"[2]، مبدعة ونقدية متميزة.

وقد كان اختيار عبد القاهر الجرجاني لمصطلح النظم اختيارا موفقا، لأنه يعبر بصدق عن تزاوج الخط المعجمي بالخط النحوي، مع الأولوية لخط النحو في السياق وذلك بهدف الحصول على شعرية حداثية قائمة على مجموعة من العلاقات الرابطة بين مختلف الملفوظات في سياق نظمي مشحون بثنائية الاختيار والتأليف والانزياح من خلال لغة المفارقة وكذا الجناس والغموض والحذف وهو ما يصنع الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني وبهذا يكون الجرجاني قد فاق ما توصل إليه النقاد المعاصرون في تأسيسهم للشعريات في عصرنا القديم"[3]، رغم الصعوبات والمعوقات التي وجدت في عصره من اقتضاب الدراسات النقدية وغياب المكتبة المرجعية مقارنة بوقتنا المعاصر الذي توافرت فيه ألاف الكتب النقدية قديمها وحديثها فقد استطاع أن يشكل مفاهيم نقدية وفق رؤية موضوعية تتسم بسمة التوافق والاعتدال في النظرة الفاحصة للإبداع، المتشبعة، بسمو الفهم للنص ولطافة التذوق المحيل إلى الإقناع القرائي، المنتج للدلالات التي يقتضيها، الخطاب ومقدر للمحذوفات التي تسمو باللغة في حسن تأليف المعنى دون إسهاب.

كما نجد **الإشارة واضحة وموافقة للطرح المعاصر في "إعجازه" بأن الشعرية ليست خاصة بالشعر وحده، بل هي خاصية تميز الإبداع الخلاق المتجدد مع كل قراءة.**

---

1 - ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 287.

2 - المرجع نفسه، ص 287.

3 - ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 288.

وخير دليل على ما سبق قول الجرجاني في دلائل الإعجاز:"فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[1].

ولعل هذا ما جاءت به النظريات النقدية المعاصرة وبخاصه مقولات "رولان بارت" حين قال: وما القارئ إلا غاز قد غزى النص ثم راح يروي مغامرات غزوه، أي في إنتاج دلالاته وملء فجوات فراغه وقراءة ما بين اسطره وكشف سر الإبداع في تراكيبه وإيضاح المعجم في بيانه وكشف غموضه وتأويل مقصديته.

ولو تتبعنا مضامين النظريات النقدية المعاصرة ومنابعها التأصيلية لوجدنا التناصية قائمة بينها وبين التراث النقدي وبخاصة القرن الخامس هجري، ممن اشتهروا في الساحة النقدية أمثال: "الآمدي(ت 380 هـ)"،"أبوهلال العسكري(ت 395 هـ)"، "ابن رشيق القيرواني(ت 456 هـ)"، "أبو محمد عبد الله بن سنان الخفاجي(ت 466 هـ)" و"عبد القاهر الجرجاني (ت 474 هـ)".

وهكذا فإن عملية النظم تبدأ بالاختيار وتنتهي بالنظم لإحداث صورة شعرية على نحو أعجب وأغرب، وبهذا تتكامل الصورة التي جاءت عند الجاحظ موجزة وانتهت عند عبد القاهر مفصلة حتى أخذت بعدها البلاغي أو الفني الذي لا يبعد كثيرا مما طرح وما زال يطرح في الأوساط النقدية الحديثة"[2].

كما صرح بذلك الناقد المعاصر"كمال أبو ديب" في قوله:"إنني لا أعد عبد القاهر الجرجاني ناقدا أديبا يهتم بالجواهر ولا يعير اهتماما للمظهر في الأدب عامة وفي الصورة بشكل خاص، فإذا كانت دراسة البناء الشعري تركز على الجهود المخلصة والنافعة فإن دراسة عبد القاهر لذلك البناء تصلح أن تكون نموذج لمثل هذه الجهود، أما مصطلح النظم الذي أطلقه في عصره فإنه يضاهي بعض الأنظمة النقدية في أيامنا الحاضرة"[3]، فقد حقق التصور النظري والإجرائي للأبعاد النسقية داخل النص من خلال نظرية النظم والعلائق النصية من تشاكل وتجاور وتقابل وتماسك، بين عبارات النص وألفاظه ومعانيه في تأدية المعنى العام لمضمون النص.

---

1 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 146.

2 - ينظر: ربى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي، ص 180.

3 - كمال أبو ديب، نظرية شعرية الصورة عند الجرجاني، مطبعة لندن، 1979، ص 03.

ملامح نظرية "معنى المعنى" عند الجرجاني:

لا شك من أن القصد من الكلام هو الإفهام وكذا الخطاب هو شكل من أشكال التواصل كما لا يتم هذا التواصل، بشكل جيد إذا لم يقترن بفهم ومن ثم تقوم باقي الأشكال التعبيرية بهذه الخاصية عبر اللغة أو الإشارة أو العلامة والرمز والأيقونة التي تجمع كلها في لفظ الدلالة وكل هذه الأنساق تؤدي معنى الدلالة بما فيها الحديث النفسي والأحلام وأحلام اليقظة وما يجول في الذهن دون تصريح صوتي فكلها عبارة عن دلالات محملة بالمعاني، وبالتالي لهذه المعاني مستويات منها ما يستساغ بالتذوق أو الفهم أو الترجمة ومنها ما هو غامض يحتاج إلى تأويل أو ملكة قد لا تكون متاحة في أنية التواصل بل تحتاج إلى فسحة زمنية إلا أن ما هو مشترك في كل هذه الأنساق والعلامات هو المستوى الدلالي "فبما أن اللفظ مجرد أصوات وأصداء خالية بنفسها من المعاني فإن إطلاق النظم والترتيب عليها، حين يبنى بعضها على بعض وفق ترتيب يحاكي ترتيب المعاني في النفس، عندها فقط يتحقق النظم وتكون الألفاظ فيه تبعا للمعاني وأنّها ترتب في النطق بدافع ترتيب معانيها في النفس"[1].

ومن خلال هذه الفكرة قاده تقصي البحث والتفصيل فيه إلى قضية النظم الذي عالج من خلاله قضايا، الشكل والمضمون، واللفظ والمعنى، والحقيقة والمجاز، والتقابل والتجاور، والتجاوز والعدول، وغيرها من المفاهيم النقدية التي ما فتئنا نجد لها ما يقابلها في النقد المعاصر.

وبخاصة استنباطه وتعمقه فيما يعرف عنده "**بمعنى المعنى**" الذي يظهر جليا شدة اهتمامه به باعتباره فكرة نقدية جديدة قد يكون أول من التفت إليها في عصره إذ يقول:"فهاهنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول:"المعنى ومعنى المعنى "تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى أخر"[2] وكأننا في زمن الجرجاني نستنتج أن الإبداع الأدبي الجيد والراقي هو الذي ينتج عنه نقدا جيدا ذا قيمة ومكانة.

ومما يعرف عن الجرجاني أنه شديد الإيضاح للقضايا النقدية التي يثيرها فتجده تارة محللا وأخرى مفسرا ومعللا وتكاد لا تقبض على حكم نفار دون تعليل وتمثيل له، فأحيانا يمثل ويشبه

---

[1] ـ ربى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي، ص182.

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص55، 56.

ويقارن النص الإبداعي بعملية النسيج وعن المعنى المستقر فيه والمبحوث عنه بأسرار النص أو باللؤلؤ في جوف الصدف الذي هو مطلب الغواص ومعنى الغواص المتعمق المتردي إلى أعماق فكأنه بذلك سيواجه ظلمات وغوامض تستلزم منه صبرا وتضحية مثله مثل الذي يغوص في أعماق البحار، "في ظلمات بعضها فوق بعض إذا أخرج يده لم يكد يراها" كأن الذي يبحث عن دلالته وما يخفيه اللفظ هذا حاله وصولا إلى أسرار النص وقصدية المبدع، ومن الشروحات الوافية التي يذيِّل بها الجرجاني خواطره النقدية إن صح وصفها بالخواطر أو الفتوح كما نجده عند القدامى وهم بصدد وصف الأفكار الذهنية التي تطلع على ألسنتهم بأنها فتح من الرحمان.

إذ يقول: "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك إذا قصدت أن تخبر عن (زيد) مثلا بالخروج عن حقيقة وقلت: (خرج زيد) وضرب أخر أن تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه، موضوعه اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر الكناية والاستعارة والتمثيل"[1] إذ لا يقف عند هذا الحد من الشرح بل يعمد إلى متابعة أفكاره وتوالد المعاني المتتالي حتى يفي فكرته حقها وضوحا وتبسيطا بألفاظ مستصاغة وأسلوب شديد الإقناع والبيان "أولا ترى أنك إذا قلت: هو كثير الرماد أو قلت طويل النجاد أو قلت في المرأة نؤوم الضحى، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ ولكن يدل على معناه الذي يوجبه ظاهر، ثم يعقل السامع من المعنى على سبيل الاستدلال، معنى ثانيا هو غرضك كمعرفتك من كثير الرماد أنه مضياف، ومن طويل النجاد أنه طويل القامة، ومن "نؤوم الضحى" في المرأة المترفة المخدومة، لها من يكفيها أمرها"[2] فكأن الألفاظ قصور المعاني حقيقة، فاللفظ له جانب شكلي معين لكن بتجاوره مع غيره يصبح يؤدي معنى ظاهر ومعنى خفي مع وجود قرينة أو علاقة أو سبب للمعاني التي يتضمنها ويدل عليها بإشارة واضحة أو متأبية مما يتضح من خلال الكنايات البسيطة التي ساقها الجرجاني آنفا.

وبذلك فالألفاظ بتجاورها كأنها تشيد قصرا لكن داخل القصر: غرف متجاورة ومتقابلة وأخر فوق بعضها البعض وبأشكال متعددة يفضي بعضها إلى بعض بأجنحة وأروقة ومصاعد، فالداخل إليها يحتاج إلى دليل وإلا يشعر بالتيه والضياع والشعور بالخيبة في بلوغ الغاية والمنفذ

[1] ـ المرجع نفسه، ص 232.

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 232.

والقصد فهو محتاج أحيانا لمن يسلك له طريقه ويكون له عونا في التوجيه وتقريب المعنى له باستقراء المعيار البلاغي، ومن ثم نجد اهتمام البلاغة العربية في استخلاص وإرساء أقسام وأركان الصور البيانية وأنواع المجاز وتفسير الأساليب إلى خبرية وإنشائية.

ومن ثم فإن عبد القاهر بهذا الامتداد الفكري النقدي مازال يؤكد لنا أنه ذو فكر يتجاوز عصره، "إذ من المستغرب حقا أن يصدر كتاب في بداية القرن العشرين في انجلترا يحمل في عنوانه المصطلح نفسه " the meaning of meaning " للإنجليزيين "ريتشاردز" و"أجدن" ومن المستغرب أيضا أن فهمهما للمصطلح قريب جدا من فهم عبد القاهر، فهما يتحدثان عن المعنى التام المباشر والمعنى غير المباشر، أو السطحي والعميق "[1] حين يدل ظاهره على معنى ويوحي السياق بمعنى خفي هو المقصود، "فالكلمة داخل سياقها يمكن أن تكون واحدة من كلمتين هما – كما قالا: **أولا**: الكلمة الإشارة التي تعني في موضع استخدامها تعزيز الدلالة على أمور ذات مرجعية معينة أو تنظيمها أو الربط بينها.

ثانيا: الكلمة الانفعالية وهي الكلمة التي تعبر عن الموقف أو تغيير المشاعر ويشيران أيضا إلى أن هاتين الوظيفتين المتغايرتين تبرزان على صعيدين هما: جانب المتكلم وجانب المستمع أما الوظيفة الإشارية للكلمة فتتضمن الإشارة إلى الأمور ذات المرجعية المعينة...

والترابط فيما بينها بدلالات معنوية متشابهة لدى المتكلم والمستمع، لكن الوظيفة الانفعالية تتضمن التعبير عن المشاعر والانفعالات والمواقف والحالات العاطفية والقوى الداخلية، بما لها من كثافة عالية عند المتكلم وكذلك ما تستدعيه تلك الأحوال النفسية من إشارات وترابطات داخلية لدى المستمع"[2]، فبمجرد قولنا أن الخطاب يؤدي وظائف أخرى إلى جانب الوظيفة الإبلاغية فإن هذه الوظائف كامنة فيه متخفية في بنيته العميقة.

فكأن إطلاق اللفظ يقصد به لازم معناه لا ظاهر معناه وهذه القضايا مطردة في البلاغة العربية حين نقيسها بالمعيار البلاغي المتواضع عليه وقد تتمثل لنا بوضوح فكرة المعنى العميق والمعنى السطحي في النقد الغربي المعاصر، الذي يؤيده المعنى الظاهر للفظ، فالكناية مثلا هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الحقيقي أو كما عبر عنه الجرجاني "بمعنى المعنى".

---

1 ـ ينظر : ربى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي، ص 186

2 ـ عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية، بيروت، 1999، ص195.

وكان "جون كوهين" قد أشار إلى هذا المصطلح "معنى المعنى" و قال عنه: إن من أكثر المشكلات بين اللغويين، وقد حدد بناء على فهمه لأفكار "أجدن ogden" و"ريتشاردز Richards" عنصرين مختلفين من المعنى هما: الموضوع الحقيقي معتبرا في ذاته والعملية الذهنية التي من خلالها يفهم الموضوع، ثم يقترح أن يسمى هذان العنصران : المعنى النثري والمعنى الشعري"[1].

وهذه إشارة واضحة للقول بأدبية الأدب أو ما يرادفها على وجه الاختيار "الشعرية "، أو "شعرية الإبداع" التي تتضمن باقي الأجناس الأدبية وقد قرب "عز الدين إسماعيل" مفهوم عبد القاهر حين فصل بين "قصد" الشاعر ومفهوم "معنى المعنى" أما عبد القادر الرباعي فقد ربط "معنى المعنى " بقراءة النص قائلا: "لما كان "معنى المعنى" في نص شعري ما مرتبطا بقراءة هذه النصوص، ثم لما كان هذا النص قابلا لأن تتعدد قراءاته وتتنوع بعدد قارئيه وتنوع مذاهبهم وثقافاتهم وتجاربهم وعصورهم وما إلى ذلك فإن(معنى المعنى) قابل لأن يتعدد ويتنوع بحسب تعدد هذه القراءات وتنوعها[2]، وهذا ما تنادي به النظريات النقدية المعاصرة بتعدد القراءة وأفق القارئ وإعادة إنتاج النص، ومستويات القراءة وغيرها مما يدور في ذلك "معنى المعنى "وإنتاجه وهكذا نرى أن الجرجاني بمفهومه لمصطلح معنى المعنى الذي أطلقه هو لأول مرة في النقد العربي القديم، قد لامس فكرا متقدما جدا عن فكر عصره النقدي، فيما نحن نراه يتردد في النقد العالمي الحديث، إن تفكير عبد القاهر المتقدم مرتبط بأفقه الواسع الذي تخلص من أسر اللفظ أو المعنى مفردا وأخذه بدلا من ذلك "بالنظم"، فاستطاع بهذا الأفق الواسع على منح أفكاره الشرح الأوفى في أن المعنى يصل إلى القلب قبل أن يصل إلى الأذن[3] وكثير ما يحتاط الجرجاني في توخي إيراد ما يقصده من إفهام وإقناع حين يلتمس في أسلوبه الالتباس أو دلالة كلامه على فكرة لا يقصدها يعمد إلى إتباع نصه بأخر معزِزا له ومن ذلك "ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك أن يجتهد المتكلم في ترتيب اللفظ وتهذيبه وصيانته من كل ما أخل بالدلالة وعاق دون الإبانة ولم يريدوا أن خير الكلام ما كان غفلا مثلما يتراجعه الصبيان ويتكلم به العامة في السوق"[4]، وبذلك نجد الجرجاني يزيل طابع الالتباس عما تناه إليه من الأحكام النقدية لمن تقدم من النقاد عن عصره

---

1 ـ جو كوهين، بناء اللغة الشعرية، تر: احمد درويش، القاهرة، 1985، ص228.

2 ـ ينظر: ربى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي، ص188.

3 ـ ينظر: ربى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي، ص 189.

4 ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص144.

بتوضيح قصديتهم "ويجري لك هذا الشرح والتفسير في (النظم) كما جرى في اللفظ، لأنه إذا كان النظم سويا، والتأليف مستقيما وكان وصول المعنى إلى التحليل يتلو وصول اللفظ إلى سمعك وإذا كان على خلاف ما ينبغي، وصل اللفظ إلى السمع وبقيت في المعنى تطلبه وتتعب فيه فإذا أفرط الأمر في ذلك صار إلى التعقيد الذي قالوا: (إنه يستهلك المعنى)[1].

إذن هذه هي الأبعاد المتشعبة التي امتد إليها فكر عبد القاهر الجرجاني حين غير زاوية الرؤية وجاء بالنظم سبيلا إلى فهم الكلام بشعره ونثره بل بتأليفه قبل فهمه، وكان عليه قبل أن إطمأنّ إلى شرح مقاصده من مصطلحه الجديد الذي ألف فيه بين اللفظ والمعنى دون أن يعطي لواحد منهما بذاته لأي قيمة مفيدة، كان عليه أن يسقط بعض من الأفكار التي حملها ناقدون سابقون عليه"[2]، إلا أنه صرح بقراءاته وإلمامه بالآراء النقدية للنقاد السابقين ملتزما بذلك الأمانة العلمية والاعتراف بقصب السبق لمن سبقه بجواهر نقدية يراها هو كذلك ويأخذ بها، ويفحص غيرها ويقيمها بإنصاف ودون تحيز منه بنقد الفكرة النقدية دون التحامل على صاحبها وهنا قضية مهمة أغفلها النقد العربي المعاصر للعلامة الجرجاني شيخ البلاغة العربية ألا وهي قضية **"نقد النقد"** فهي ليست وليدة العصر المعاصر أو القرن الواحد والعشرون بل قد أسس لها أكثر من ناقد في نقدنا العربي القديم، في إعادة قراءة نقد بعضهم البعض فبقدر ما أن الناقد يتلقى النتاج والإبداع الشعري أن يوازن بين أقوال النقاد ويتلقاها بصفتها نصا نقديا منتجا على حساب نص أدبي إبداعي ونذكر على سبيل التمثيل لا الحصر: أبو هلال العسكري، الآمدي، الخطابي، الجاحظ، عبد العزيز الجرجاني، ابن رشيق القيرواني وعبد القاهر الجرجاني والقائمة طويلة ممن عرفوا في كتاباتهم النقدية بمعالجة نصوص نقدية بغية شرحها أو تأييدها أو تقويمها أو دحضها بما يخالفها فـ"ابن رشيق القيرواني" مثلا في كتابه "العمدة" جمع فيه أقوال النقاد المتقدمين عن عصره مستشهدا بتعاريفهم وأحكامهم فتجده تارة مؤيدا وتارة أخرى مختفيا بالذي أجاد في تعريف الشعر والفرق بينه وبين النثر مع نسبته إلى قائله.

وهذا تصريح للجرجاني في مستهل كتابه دلائل الإعجاز يقول :"ولم أزل منذ خدمت العلم، أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة وفي بيان المغزى من هذه

---

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 271.

[2] ـ ينظر: ربى عبد القادر، المعنى الشعري وجماليات التلقي، ص 190.

العبارات، وتفسير المراد بها؛ فأجد من ذلك **كالرمز والإيماء والإشارة** في خفاء وبعضه كالتنبيه على مكان **الخبء ليطلب وموضع الدفين ليبحث عنه**، فيخرج وما يفتح لك الطريق إلى المطلوب لتسلكه وتوضع لك القاعدة لتبني عليها..."[1].

فالنقاد بين مشير يبعثك على القصد بالتلميح، أو دال على مكان الشيء دون أن يبينه لك تصريحا إلى أن انتهى من ذلك إلى أمر ذي شأن انتهى إلى أنّ المعول عليه في شأن معنى بلاغة الخطاب وفصاحته (أدبيته) أنّ هاهنا: نظما وترتيبا وتأليفا وتركيبا، وأنه هنا صيانة وتصويرا ونسجا وتعبيرا، وانتهى إلى أن هذه الخصال الثمانية في شأن الكلام سبيلها في شأن الصناعات إلا أنها في الصناعات حقيقة وفي الكلام مجازا، فهي قائمة في الصناعات اليدوية على سبيل الحقيقة الفعلية الملموسة ولكن في الكلام على سبيل المجاز، وبالرغم من ذلك فإن معيار المفاضلة بين هذه السمات الثمانية في الكلام هو هو معيارها في الصناعات[2]، والمتأمل في هذه المراتب المتعالية فيما بينها ومستوياتها الثمانية التي رتبها الجرجاني،"ترى أنها بدأت بالنظم وانتهت بالتعبير وأن الإمام قد نسقها على نحو إيقاعي تناغمي متوازن (نظم وترتيب)، (تأليف وتركيب)، (صيانة وتصوير)،(نسج وتحبير)[3]، وهذا النسق ترى فيه تصاعدا يشير إلى منازل هذه السمات من بلاغة الخطاب فيبدأ بلاغته بالنظم، ومنتهاها بالتحبير.

وبهذا نستنتج أنّ عبد القاهر الجرجاني ارتقى بفكرة النظم إلى مستوى نظرية نقدية للشعرية العربية، وفق أسس وآليات إجرائية كفيلة بقراءة النص الإبداعي وتلقيه، وإنتاج دلالاته وجمالياته وتحديد أثره الفني، وشاعريته التي تكشف عن مدى أدبيته.

3 ـ مفهوم الشعرية في النقد المعاصر:

ما من تجربة إبداعية تختص بالإبداع الأدبي أو تخص النقد الأدبي لا تنطلق من فراغ بل تبنى على رؤية محايثة على ما تقدمها من إبداع وكأنها بذلك تحقق معنى التواصلية، ففي البحث عن إرهاصات أي فن أو موضوع إلا ونجد له مبرر في تراثنا القديم، إما من حيث المنهج والنمط

---

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 34.

[2] ـ ينظر المصدر نفسه، ص 35.

[3] ـ ينظر: محمود توفيق محمد سعد، نظرية النظم وقراءة الشعر عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، مصر، ع 21، 1423هـ، ص 04.

الكتابيين أو الإشكاليات التي يتناولها في حين يبقى التجديد والتنوع والاختلاف عمل ذهني عقلي قائم في كل مرحلة وفي كل عصر محققا بذلك الحركية الإبداعية المسايرة للعصر وروحه لخلق دنامية تحولية، إن على مستوى الآليات النقدية أو التوجهات الإبداعية لأن التطور ميدانه العقل البشري وأن هذا الأخير يأبى الروتينية والسكونية.

فإذا ما خلصنا عند المحاولات النقدية التراثية في تشكيل نظرية قرائية وفق نظرة عربية خالصة من خلال نماذج رائدة منها (معنى المعنى) أو ما يعرف بالنظم عند عبد القاهر الجرجاني أو مفهوم الصناعة عند أبو هلال العسكري أو غيره، فإن الباب الإبداعي لم يغلق على مصراعيه في العصر الحديث الذي تلى مرحلة ضعف وتراجع وانحطاط كان له كبير الأثر على الشعر خاصة مما أجبر رواد النهضة الحديثة للنهوض به ونجم عنه انكسار "مفهوم صناعة الشعر من داخله بفعل الرؤيا، التي أصبحت هاجس الشعرية العربية الحديثة، ومن هذا الانكسار تأسست أشكال جديدة تنهض بمعرفتها ولغتها الخاصة بعيدا عن المماثلة والتشبيه، لقد انتهت الحداثة إلى إسقاط النموذج وإعادة قراءة التجربة الشعرية المعاصرة في ضوء إعادة النظر بمعنى الشعرية نفسها"[1]، كما لم يحظ التراث بالمكانة التي يستحقها في مرحلة الترجمة والتأثر بالنتاج الغربي الذي يشي بالقطيعة المبيتة بين القارئ وتراثه وبخاصة العربي منه، وبالتالي "فالشعرية لم تعد مقيدة بنسق نظرية "عمود الشعر" ولم يصبح المنطلق والمرجع، وإن جدل التغيير كان يعبر عن تراكمات مكبوتة داخل الشعرية العربية نفسها، منذ أن جعل النقد العربي حدودا مقدسة للمفاهيم المتوارثة تاريخيا، وكل خروج عن تلك السلطة هو خروج عن القبيلة أو الأمة أو التراث"[2].

إن الشعرية المعاصرة في جوهرها الاهتمام بالنظام العلائقي المجسد في النص الإبداعي ومن ثم فإن الشعرية تكتسي هذه الخصوصية العلائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، ولكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[3].

---

1 محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج1، دار توبقال، المغرب، ط2، 1989، ص47، 48.

2 - محمد جمال بارودي، في نظرية الشعرية العربية الحديثة، مجلة المعرفة السورية، ع 260، 1983، ص74.

3 - ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج1، ص57.

بمعنى قد لا يفضي كل سياق بمفرده إلى الشعرية وإنما إلى انسجامه وتناسقه مع غيره من السياقات يمتلك شعريته ومن ثمة "فالشعرية هي انتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق ومن لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة ومن التجزيئية إلى الكلية ومن النموذجية إلى الجديد الذي يؤسس لشعرية مبنية على التساؤل والبحث والشكل المتحرك والإيقاع والرؤيا المتنامية ومن ثم يوضح أدونيس أن الشعرية، تشير إلى أن هناك من الناحية النوعية أربع طرق:

أ) التعبير نثريا بالنثر، ب) التعبير نثريا بالوزن.

ج) التعبير شعريا بالنثر، د) التعبير شعريا بالشعر "[1].

في محاولة منه بلورة مفهوم الشعرية العربية وتوسيعا لمجالها حتى لا تحصر فقط في الشعر، كما أن أدونيس يضع في الحسبان مسبقا الصعوبة التي يكرسها الباحثين في إيجاد تعريف محدد لمعنى الشعرية نظريا وتطبيقيا، "فمن الصعب تحديد مفهوم قار للشعرية ذلك أنها ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة كما يقول "جيرار جينيت" ، كما أن منافذها متعددة وانشغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والاشتغال كما أن هناك خيارات حديثة تريد إحياء مفهوم عالم للبلاغة يدمج الشعرية ضمنه باعتبارها تحليلا لتقنيات التحويل مع التمييز الدقيق بين الأنواع والمواضيع ومعرفة الطرائق الكلامية المميزة للأدب وتكون الشعرية عند هذا التيار الحديث المعرفة الشمولية بالمبادئ العامة للشعر"[2].

إن الشعرية العربية الحديثة ما تزال فضاء بكرا قابلا للاختراق، وتلمس جغرافية وجودها، فالمقاربات النقدية التي حاولت أن تقرأ هذه الشعرية لم تمتلك إلى حد الآن رؤية متماسكة لإنتاج معرفة خاصة بهذه الشعرية ودراستها دراسة نصية ونظرية من منطلق عربي، قد يستفيد من الآخر ولكن لا يتماهى فيه إلى حد التماثل والتقليد، ونحن نقر بمحاولات النقاد الذين ذكرناهم في هذا الفصل وهي جهود تأسيسية.

---

[1] - ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص112.

[2] - ينظر: تزيفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987، ص23.

تفتح المجال لقراءة تنطلق من التراث وأشكاله التعبيرية ومن الشعرية الحديثة بكل مواصفاتها لتحقيق هذا المشروع النقدي ممارسة وتنظيرا"[1] فلا مناص من قراءة جادة تقوم على المقارنة والتوصيف لاستلهام الخبرات والتجارب المتقاربة وتراثنا الأدبي النقدي.

وبالتالي فالاختراق لأي حدث كان على مستوى الرؤية التي انفجرت من داخلها وانشطرت بانشطار الصراع القائم اجتماعيا وإبداعيا، ووقع التحول من حقل "الرؤية "إلى "الرؤيا" ومن الواقع إلى الحلم ومن الخطابة إلى الرؤية إلى النص/ العالم، فالاختلاف ما بين نظرية العرب في (الشعريات) وما بين نظرية الشعرية العربية الحديثة هو اختلاف بنيوي اختلاف في النسق و في النظام"[2]، فالانجاز الذي حققته الشعرية العربية الرؤيوية يدفعنا إلى البحث عن قراءة لبنية المتن الشعري ليمكننا من فهم التحولات والعلاقات بين عناصر نسقها[3]، مما أدى بموضوع الشعرية أن يعالج معالجة لسانية وبخاصة في الكتابات الغربية التي تناولت موضوع الشعرية وفق توجه لساني بل إلى جعلها فرعا لسانيا مثلما صرح "رومان جاكبسون" " الشعرية يمكن تحديدها باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب بل حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة

وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية.[4]

فمن خلال تتبعنا لخيوط تشكل الشعرية العربية التي كانت في معظمها تتوجه توجها بلاغيا بحسب اهتمام منظريها أمثال عبد القاهر الجرجاني والقاضي الجرجاني وحازم القرطاجني .

فإن الشعرية المعاصرة أخذت منحى لساني محضا وبخاصة مع ظهور الدراسات والأبحاث اللسانية انبثق موضوع الشعرية، "مما يكشف عن أثر المد اللساني في حقول النقد الأدبي وتجلى ذلك في استثمار هذه الحقول لمبادئ قامت عليها اللسانيات في منشئها "[1].

---

1 - ينظر: مشري بن خليفة، النقد المعاصر، والقصيدة الحديثة، دار مكتبة الحامد للنشر، عمان، ط1، 2013، ص 71.

2 - .ينظر: المرجع نفسه، ص 66.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 66.

4 - ينظر: دبليو روبنسون، تعريف الأدب ومقالات أخرى، تر: كمال قاسم نادر، مراجعة: أمجد حسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص 11.

وبذلك فدعائم الشعرية حتما تكون لسانية فـ"كان التعامل الشعري مع اللسانيات مسألة حتمية ذلك أن الشعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية الأمر الذي يجعلها أكثر تماسا مع منهجية اللسانيات، فاللسانيات تجد نجاعة كبيرة في تعاملها مع الشعرية لأن مهمة هذه الأخيرة هي مقاربة النصوص اللغوية الإبداعية"[2].

وقد أتاحت الدراسة الثنائية (الدال والمدلول) اعتبارات أخرى واكبت عملية البحث والتأسيس، فبالنظر إلى اللغة بأنها وسيلة إبلاغية فهي كذلك تعبيرية ومن وجهة أخرى تقصى البحث شعرية هذه اللغة من عدمها، وأدبية اللغة التعبيرية من عدمها من خلال الكلام النثري والشعري معا، ومن ثم فـ"إن مرجعية رومان جاكبسون الشكلية في تأسيسه لعلم الشعرية تعد بسيطة بالقياس إلى مرجعيته اللسانية، ويبدو ذلك واضحا في تعريفه للشعرية "[3] التي هي "الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص"[4] وكأن بذلك أضفى جاكبسون طابع العلمية على الشعرية حين جعلها ضمن اللسانيات التي هي منهج لكل الأشكال اللغوية وبذلك فتعريف جاكبسون للشعرية يوحي بالشمولية للخطاب الأدبي من خلال تعميم نظريته في حين نجد هيمنة الوظيفة الشعرية على هذه النظرية مما يجعلها لا تصلح إلا لمعالجة الشعر فقط، مما جعل نظريته في الشعرية تتصف بالجزئية ومن ثم فالنظرية التي أسماها جاكبسون هي شعرية لسانية إلا أننا نتلمس نظريات أخرى لها مدلساني أسلوبي بالنظر إلى ما نادى به جون كوهين التي جعل قوامها الانزياحات الدلالية والصوتية وبذلك استثمر المبادئ اللسانية حتى يكسب دراسته طابع العلمية، نحو التأسيس لما يسمى بمبدأ المحايثة، أي تفسير اللغة باللغة نفسها، وبذلك تتسم اللغة بشكلها الشعري فيما تتسع اللسانيات لكافة الأشكال اللغوية الأخرى"[5].

---

[1] - ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص288.

[2] - حسين ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1994، ص66.

[3] - ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص290.

[4] - تزفيتان تدوروف، نقد النقد، تر: سامي سويلم، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت ط1، 1982، ص67.

[5] - ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص290.

ومما ينبغي الإشارة إليه في استناد الدراسات الشعرية على الأبحاث اللسانية وذلك بتوظيف النقاد للمفاهيم اللسانية واستثمارها لموضوعات الشعر ومناهج دراسته بالنظر إلى النص نظرة علمية وصفية، مما أدى بها إلى إهمال الجانب الجمالي وعدم مراعاة الأثر الأدبي، وما مُنيت به الشعرية في ثوبها اللساني لا يكمن في هذه النقائص فحسب، بل يكمن في عدم امتلاك رؤيا شعرية نقدية للعمل الأدبي هذه الرؤيا تقوم على جملة من الخصائص والعلائق يأتي في مقدمتها إدراك لا محدودية الشعر كالغموض والفجائية والرفض والكشف والتجاوز والنبوءة والرؤية الفلسفية والثقافية والمعرفية والإبداع وغيرها من الخصائص التي تحدث عنها الشعراء النقاد العرب وفي مقدمتهم أدونيس فإغفال هذه الخصائص الشعرية أدى بالشعرية اللسانية إلى هذا العقم والجمود"[1] مما يكشف عن وجوب بحث وتجديد آليات وصفية أكثر تناسبا والرؤيا الشعرية الإبداعية.

الشعرية عند أدونيس:

قد يمتلك الناقد نظرة مغايرة تماما للمألوف والسائد قديما وحديثا عما يعبر عنه النقاد من آراء وأحكام في استنتاج فواصل الإبداع من عدمها تجاه النص الأدبي، فتكون هذه النظرة جد مقنعة وتحمل في طياتها حقيقة ما تم إغفاله وعدم الالتفات إليه، ذلك أن النقد نفسه تجديدي يحمل في طياته صنوف الابتكار والتنوع والرؤى الكاشفة عن سر الجمالية وما تتيحه الرؤية النقدية من مفاتيح تحليلية تمتلك الحقيقة أو جزء منها.

وبهذا نجد "أدونيس"[2] في تشخيصه للعمل النقدي من خلال التجربة الشعرية غير مطمئن للنقد العربي قديمه وحديثه فهو يرى أن "لكل إبداع جديد تقويما جديدا، ولكل رؤية فهما جديدا"، فمثلا نمطية القصيدة قديما شكلا ومضمونا له إدراكه الخاص الذي يستدعيه وحيزه المعرفي الذي يبرره.

---

[1] ـ ينظر: المرجع السابق، ص292.

[2] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص59.

أما القصيدة الحداثية فإنها تستدعي وعيا شعريا ورؤيا نقدية جديدة مواتية وكأن" القصيدة نص كتابي لا يمكن تقويمه أي أن النقد الجديد الذي يرتفع إلى مستوى الشعر الجديد لم يبدأ بعد باستثناء محاولات نادرة جدا"[1] ومن ثم فإن أدونيس يميز بين ثلاثة مستويات التي يتم وفقها نقد الإبداع الأدبي أولى هذه المستويات الرؤية أو النظرة، ثانيا مستوى بنية التعبير وثالثا مستوى اللغة الشعرية."[2]

فأدونيس يقف ضد نظرة الجزئية النقدية للإبداع بل ينبغي أن "يقيم الشاعر ليس بفكرة من الأفكار يجتزئها من نتاجه وإنما برؤيته ككل ونظامه الفني ككل وعالم العلاقات التي يبتكرها"[3].

وكأنه بذلك يشير إلى أبجديات التراث النقدي في إصداره للحكم النقدي بالوقوف عند معنى بيت من القصيدة كلها، لذا نجد أدونيس قد ألح على إسقاط هذه النظرة التقليدية مطالبا في الوقت نفسه بالنظر إلى الرؤيا العمل الإبداعي ونظامه التعبيري بصورة شمولية صورة حولت القراءة النقدية من الحكم على الجملة الشعرية بالجودة أو الرداءة إلى الحكم على النص الشعري في صورته الكلية معتبرة إياه جملة كبرى وهو جوهر ما دعت إليه الدراسات النقدية الحديثة"[4]، فطبيعة النقد عند أدونيس تجديدية لا تكرس الأطر القديمة للنقد وإنما تثور عليها بالتجاوز والرفض.

بيد أن النقد المعاصر في نظر أدونيس لم يتخلص بعد من النظرة التقليدية في تقييم الإبداع فلم يرق إلى مستوى الشعرية الحقه التي تنعكس في صور الإبداع إذ أن النقد هو الذي يذكي هذه الشعرية ويجعلها متوهجة ونورانية متميزة تعبر عن عمق التجربة برؤيا حياتية تفيض بإشراقات للواقع فيها، ولعل "ميخائيل نعيمة" في كتابه النقدي "الغربال" قد أدرك هذه الحقيقة ووصل إلى كنه الشعرية في قوله "فهي غلبة النور على الظلمة والحق على الباطل وترنيمة البلبل ونوح الوُرْقِ وخرير الجدول وقصف الرعد وابتسامة الطفل ودمعة الثكلى وتورد وجنة العذراء، وتجعد وجه الشيخ، فهي جمال البقاء وبقاء الجمال، والشعر لذة التمتع بالحياة والرعشة أمام وجه الموت، هو الحب والبغض والنعيم والشقاء هو صرخة البائس وقهقهة السكران ولهفة الضعيف وعجب القوي، الشعر ميل جارف وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها، هو انجذاب أبدي لمعانقة

---

1 - أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص152.

2 - ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص407.

3 - أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ج3، ص150.

4 - ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص408.

الكون بأسره والاتحاد مع كل ما في الكون من جماد ونبات وحيوان هو الذات الروحية تتمدد حتى تلامس أطرافها أطراف الذات العالمية، وبالإجمال فالشعر هو الحياة باكية وضاحكة، ناطقة وصامتة، ومولولة ومهللة وشاكية ومسبحة ومقبلة ومدبرة"[1]، ولعلّ أدونيس متأثر أيما تأثر بميخائيل نعيمة في شعريته الحداثية التي جاءت رفضا للتقليد وضاقت ضرعا بالجديد الذي لا يروقه لعدم امتلاك النقاد الحس الفني بدليل أن النقد المعاصر المحارس في المدارس والجامعات يعاني أصحابه افتقارا معرفيا " إن فهم الشعر كما يمارس على مستوى المؤسسات التربوية في المدرسة والجامعة ركاما من المفهومات النقدية يتكدس حتى التعفن اذا نظرنا ثانيا إلى فهمه كما يمارس على مستوى الحركة النقدية خارج هذه المؤسسات فماذا ترى؟ أن نقادا لهم كتب وأسماء لامعة لا يعرفون أحيانا أن يميزوا حتى بين قصيدة موزونة واخرى بلا وزن بسبب التغيير في نسق الأسطر أو بسبب الوقف أو البياض فإذا كان فهم التغيير في سطح الكتاب مغلقا على هؤلاء فكيف يمكنهم أن يغوصوا إلى أعماق القصيدة ويكشفوا أبعادها ؟"[2]

وبهذا نلمس من خلال تصور أدونيس للأزمة النقدية فهي أزمة معرفية تكشف عن افتقار النقد التقليدي ودورانه على نفسه، دون إسهام أو إدراك لحقيقة التغيير التي تمس النص الشعري من حين لآخر، ولعل هذا ما جعل أدونيس ينادي بنقد جديد تنبع آلياته وشفراته من طبائع النص السحرية وذلك بهدف تحقيق الانسجام بين الواقع الشعري والواقع النقدي وما يرزحان فيه من تغيير وتمرد"[3].

وقد عمد أدونيس إلى تعليل موقفه عن موضوع الشعرية برصد صورها قديما وحديثا كي يتوصل إلى ما هو مغاير تماما لمفهومها الإبداعي والنقدي بتصور ومفهوم خاص به ويدعو إلى الالتفاف حوله، من خلال توصيف الإبداع الشعري ونقده في العصر الجاهلي.

حيث لم يكتف بنقد النقد والنقاد بل تعدى نقده إلى مسار الشعرية العربية في تشبثها بالثابت الذي لا يسمح بالميل عنه أو تجديده قيد أنملة في حديثه عن صناعة الشعر الذي يعنى فيه بالمواءمة

1 ينظر: ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991، ص73، 74.

2أدونيس، سياسة الشعر، ص159.

3ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 408.

بين المعاني والبحور الشعرية وهذا ما أدى إلى: من يقول بالصلة بين طبيعة المعاني وطبيعة الأعاريض الشعرية ، فالمعاني الجادة أو الحارة أو الجياشة أو الساخنة تلزم لتأديتها بحور طويلة والمعاني الرقيقة أو الهادئة أو الماجنة أو الراقصة تلزم لتأديتها على العكس بحور قصيرة خفيفة، ومن هذه القيم القول بأن القافية يجب أن تكون عذبة الرنين حلوة النغم خصوصا أن القافية شريكة الوزن في خاصية الشعر، إذ لا يسمى شعرا إلا إذا كان بوزن وقافية معا"[1]، فهو يعتبره نظرة مقيدة للمبدع والإبداع على حد سواء ذات سبيل ضيق وكأنّها قيود ترهن الحالة الشعورية فلا تكاد تنتج شعرية منطلقة فياضة وبرؤيا متعالية ومتسامية النمو للبقاء بالإضافة إلى مراعاة جمال الابتداء وجمال الانتهاء في القصيدة أي براعة الاستهلال والخاتمة بحجة أن أول ما يصل إلى السامع هو حسن الابتداء[2]، وقد سار عليها الشعر تقليدا وإتباعا للقوالب ومن ثم فإنّ واقع الشعرية العربية لم يرض بال أدونيس ويتضح ذلك في تعليق أدونيس عن الخطاب النقدي القديم وقد حصر القول الشعري في قواعد نظمية معينة بدلا من أن يظل حرا، ومرتبطا بالفاعلية الإبداعية ونحن في قراءتنا لماضينا الشعري علينا أن نرى غير ما رآه الخليل والملاحقون وحسب إنما نرى ما غاب عنهم نقرأ الفراغ والنقص الذي تركوه، لا سيما أن التقعيد والتقنين مع الطبيعة السحرية للغة الشعرية وهي تظل دوما في حركية وتفجر وهي البحث عن الذات والعودة إليها.

التحولات الفنية للقصيدة العربية:

وفي قراءتنا هذه لا بد أن نقرأ الصمت الذي تتفجر به الكلمات إنّها قراءة تلغي القراءة الأحادية التي نادى بها الخطاب النقدي التقليدي"[3]، وبذلك يؤسس أدونيس للشعرية الحداثية انطلاقا من نوعية القراءة التي تتبع قراءة الثابت في ماضيه الشفوي بروح المتحول في حاضره النقدي نحو التأسيس لنص شعري جديد بنظرة حداثية أي تحديث القديم بآليات وشفرات نقدية معاصرة وكأن النص الإبداعي يبرر شعريته من خلال إحداث جدلية العلاقة بين الماضي والحاضر وبين الحضور والغياب إذ لا شيء يمتلك الشعرية خارج فضاء العلاقات المتشابكة داخل النص ومنهج القراءة يحدد هذه العلاقات ويبرر كونيتها على أساس أن الشعرية تتجلى في تجسيدات النص ومنطلقه من اكتناه العلاقات التي تتنامى بين مكونات النص على الأصعدة الدلالية والتركيبية

---

1 - ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص26.

2 - ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص27.

3 - ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص32.

والصوتية والإيقاعية وعلى محوري النص: المنسقي [radigmatic]، والتراصفي [syntgmatic] ومتحركة لا حركة خطية فقط بل حركة شاقولية أيضا تنبع من محاور التشابك والتقاطع عبر البنية الكلية"[1].

حيث لو أجرينا مقارنة بين قصائد لشعراء مختلفين حيث تقترب مضامين قصائدهم من بعضها البعض بالنظر إلى الموضوع وتختلف من حيث الشكل في المحافظة على القالب الموروث من عدمه ومن حيث التجديد والتقليد لاكتشفنا الفرق بيِّنا ولتحددت شعرية كل قصيدة بشكل مختلف وأن لكل قصيدة قراءة خاصة ومنها قصائد أحادية القراءة محددة المعاني والغرض ومناسبته فحين نجد في المقابل نصا شعريا متعدد الدلالات متجدد القراءة يتضمن فجوات دافع إلى إنتاج النص الموازي أو التكميلي منفتح على التأويل، وقد أبدع أدونيس في قصيدة له بعنوان "الفراغ" التي رددت معاني تكاد لا تخلو منها أمة تريد النهوض بفضل سواعد أبنائها لكنها مهددة بأخطار متعددة منها ما هو خارجي تمثل في العدو الذي يزرع الصراع والرعب في أوساطها وخمول واستكانة أبنائها وضعف أنظمتها في شتى الميادين داخليا.

فراغُ زَمانُ بِلادي فراغُ

وَتلك المقاهِي،

وتلك الملاهِي،

فَراغُ.

وهذا الذي ذُل في أرضِه

وأنكرَها واستكانا،

ورصَّع بالعارِ تاريخَه

ولوثَ أنهارها ورُبانا،

فَراغُ.

وذاك الذي ملَّ مِن شعبِه

ومن حبه

وغمَّس باليأسِ أعمَاقَه

وأحداقَه،

[1] - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 14.

فراغُ.

وذاك الذي لا يرى غيرَه،

ولا يجدُ الخيرَ خيرًا إذا لم يكن خيرَه،

فراغُ ...فراغُ ...

* * * *

ألا ثورةٌ في الصميمِ،

تُشيِّدُ لنا بيتَنا،

وتُجري معاصِرُها زيتَنا،

وتملأُ بالحاصدين الحقولا،

وتملأ بالزارعين السهولا؟

ألا ثورة في الصميم تُشرِقُنا من جديد،

وتمحقُ فِينا هَوان العبيد؟

ألا ثورة في الصميم تُبدّعُ من أولِ

حياة الغدِ المقبلِ ؟

وتفتح أجفان أبنائنا على الزمن الأجملِ،

على العالم الأفضلِ،

ألا ثورة في الصميم تُبدع من أولِ؟[1]

وفي كشفنا عن الموقف الشعوري الذي امتزج بالصورة الشعرية نجد أن الشاعر استطاع أن يشكل من بساطة اللغة وسهولتها العمق الدلالي، فيظهر النص ببنيتيه الدلاليتين السطحية والعميقة، مجسدة لمختلف الأبعاد الحياتية من سياسة واجتماعية وثقافية وتاريخية وفي المقابل إبراز الصدمة الحضارية والصراع وكذا جدلية الماضي والحاضر والمستقبل (الأفاق) بين يأس وأمل.

وكلما تمعنت في شعريتها اتسعت معاني لغتها لما تضمنته من إيحاء إذ حققت معاني الشعرية التي تلخص لنا حياتنا من ماضيها إلى آفاقها برؤيا حلمية تخيلية، تجعل من القصيدة جسدا لهذه الشعرية وبكل أجزائها صورة شعرية موحدة أي وحدة الأجزاء .

[1] - أدونيس، قصائد أولى، منشورات دار الآداب، بيروت، 1988، ص223.

ومن ثم تناسب الشكل والمضمون، وببساطة تهز الضمائر وتوقظ الهمم نحو معمارية القصيدة، وفي المقابل يقف العربي موقف المتعجب في سكونية لا يملك القرار، أيتشبث بالماضي وتقاليده أم يتسلق البناء الحضاري الذي شكله مدمره المحتل الغربي منتج الغذاء، والسلاح والصراع، وقانون حقوق الإنسان، والعدالة والاستبداد، والتفاني في العمل وحرية الرأي والمدنية المزدهرة، فما هو خير فقد احتفظ به، وما هو شر قذف به نحو الشعوب المستضعفة..

إن مسألة تقديم القصيدة لما لم يعرف من قبل في بنية شكلية غير معروفة هو بالأساس نقد للمضمون وشكل القصيدة التقليدية وتأسيسا لقصيدة الرؤيا، القصيدة التي لا تعرف شكلا ثابتا لأن الشكل الشعري كالمضمون الشعري يولد ولا يتبنى، يخلق ولا يكتسب، يجدد ولا يورث حين يكرر الشاعر شكلا كان في زمن غير زمنه لمشاعر غير مشاعره وحياة غير حياته لا يكون شاعرا بل يكون صانعا"[1]، فالشكل الشعري عند أدونيس هو الذي يظل في تشكيل دائم وحركة وتغيير إنه ولادة مستمرة.

أما اللغة العربية فهي شكل وجرس في الدرجة الأولى إنها لغة فكرية ذهنية وليست لغة حياتية ومن هنا ثبات أشكالها وتراكيبها لأن التعبير الشعري جزء من الحالات النفسية والشعورية والتعبير لغة إذن فهي كائن حي يتجدد بتجدد هذه الحالات ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقاتها ببعضها البعض، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال أو التجربة الشعرية"[2]، التي التي تتشكل بشكل متفق وتجربة حياة كل إنسان وبشكل مختلف مع أي إنسان آخر وفق إنزياح وانحراف دلالي خاص بأسلوبية المبدع ومشروعه النصي المنبثق وما ينفرد به عن غيره، بتجربته الشعرية وتحولاتها الفنية الخاصة.

أما عن النموذج الثاني فهي قصيدة للشاعر "مفدي زكريا" الذي يُؤثر الشكل الموروث والتقيد بالوزن والقافية يحافظ على القالب القديم مهتما بجمال المبنى وجلال المعنى وهي أحد قصائد ديوان "اللهب المقدس" في وقوفه إلى جانب الثورة الجزائرية، التي اندلعت وتم إعلان ميلادها في الفاتح نوفمبر 1954 فجعل الشاعر من قصائده ملحمة الجزائر الكبرى ونال بذلك شرّف شاعر الثورة والشعب.

---

[1] ـ ينظر: أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص110.

[2] ـ ينظر : بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص411.

مددنا خيوط الفجر قم نصنع الفجر ... وصُغنا كتاب البعث قم ننشر السِفرا

وسقنا سفين الـوّعد حمرا شراعها ... يوجّـهها للنصـر من وعدا النصـــرا

ورثنا عصا مـوسى فجدد صنعها ... حِجانا فراحت تلقف النار لا السحرا

وكلّـم موسى الله في طـور خفية ... وفي الأطلس الجبّـار كلّـمنا جهرا

تبارك شهـرا بالخوارق طافحا ... وسبحان من بالشّـعب في ليله أسرى

فكم كنتُ يارحمـنُ في الشك غارقا ... فآمنت بالرحمـن في الثورة الكبرى

ولبّـاك شعب كـاد يفقد ظنّـه ... بوعـدك لو لا أنّـه يحفظ الـذّكرا

وأشربتـه حبّ الشهادة فارتمـى ... على غمرات الموت تلهيه الـذّكرى

وفي ساحـة التحريـر سوق قوامها ... ضمائر قـوم لا تباع و لا تشرى

عبرنا على السبع الشداد نشقّـهـا ... ولم تثنينا الأرزاء أن نعبرا العشرا

ونفرض في الـدّنيا احترام وجودنـا ... وننشر في أحلافنا الرعب والذعرا

ونحن بنو الأشراف عُرب طِباعنـا ... مُقدسة، لا نضمر الغِشّ والغدرا...

فلا عِـزّا حتى تستقل جزائـر... ... ولا مجد حتى نصنع الوحدة الكبرى[1]

ففي هذا النص الشاعر لم يدّخر جهدا إلا أن ينسج على منوال القدامى وزنا وقافية معتمدا الصورة الخيالية على منوال الصورة القديمة، رغم أنه عاصر زمن التجديد الشعري في العصر الحديث وظهور الشعر الحر.

إلا أنّ الشاعر من أنصار من يرون بأن الشاعر المبدع وأفضل إبداع له أن يبدع دخل القيد، قد نجد رياح التغيير في هذا النص مبثوثة إلا أنها ليست ميزة سائدة وغالبة فمثلا توظيفه للرمز الشعري دليل على التأثر بحركة التجديد، وبخاصة الرمز الديني ما يدل على ثقافته الدينية المتأصلة (عصا موسى) (في ليله أسرى) وبذلك زاوج بين سمة القصيدة التقليدية والقصيدة المعاصرة من خلال تسلسل وتراتب الأبيات نحو تشكيل وتجسيد مضمون الموضوع الواحد وإضفاء سمة العلائقية بين أبيات القصيدة لتحقيق الوحدة العضوية بالإضافة إلى نبرة التحدي والاعتزاز التي

[1] - مفدي زكريا، اللهب المقدس، مؤسسة مفدي زكريا، الجزائر، 2007، ص125.

شملت الأبيات وبذلك استطاع تشكيل صورة شعرية مشتركة من خلال مزج بين مختلف الصور البيانية والتخيلية التي ساقها.

أما البعد القرائي للنص: فنجد نص مفدي زكريا في تناصيته هذه مع التراث الشعري وما تسفر عنه القراءة هي معاني ثابتة ودلالاتها محددة فبمجرد التعرف إلى الرمز الشعري وإيضاح ما أكتنفه من غموض وكذا اللغة المجازية وجموح الخيال لبعض الصور الفنية الموظفة وتحديد مناسبة القصيدة تاريخيا وتوثيقيا، نجد أنفسنا قد استهلكنا دلالاتها ووقفنا على حل معانيها، فهو أحادي القراءة.

أما النص الشعري المعاصر الذي استجاب فيه الشاعر للتجديد والتغيير نجد النص حافل بأنساق الدلالات، ومفكك قد غاب فيه الرابط المنطقي ففيه اشتراك التشكيل بين المبدع والقارئ الذي يتولى مهمة إنتاج دلالاته وملء فجواته والبحث عن خيوط الربط بين أجزائه لاكتشاف شعريته.

وفي المقابل نستشهد بنص من التراث الشعري لنكشف عن جوهر التجديد أو التقليد في القصيدة العربية ومدى خضوع النص إلى القالب والنموذج المتعارف عليه وقواعد عمود الشعر حيث لا يقبل النص الشعري من صاحبه إن لم يستوفه، ثم إن مضمونه محدد مسبقا بنسبةٍ ما ليقول الشاعر ويعبر عما ينتظره منه المتلقي ويحسن في ذلك حتى يحظى بحسن الإصغاء إليه ولكي تحفظ قصيدته بعد ذلك وترددها الأنام بعده... يقول عنترة بن شداد [1]:

سكت فغــرَّ أعدائيَ السكوتُ ... وظَنوني لأهلي قد نَسيتُ

وكيف أنامُ عن ساداتِ قومٍ ... أنا في فضلِ نِعمتــهم رُبِيتُ

وإنْ دارت بِهم خيل الأَعادِي ... ونَادونِي أجبتُ متى دُعِيتُ

بِسيفٍ حدُه يزجي المنايــا ... ورمح صَدرُه الخطْف المُحِيتُ

خُلِقتُ من الحديدِ أشدُ قَلبا ... وقد بَلــيَ الحديــدُ ومَا بُلِيتُ

وإنِي قد شربتُ دم الأَعادِي ... بِأحقافِ الكؤوسِ ومَا رويتُ

وفي الحرب العوانِ ولدتُ طفلا ... ومِن لَبنِ المَعَامِع قَد سُقيتُ

فما للرمحِ في جِسمي نَصيبٌ ... ولا للسيفِ في أعضائيَ قُوتُ

---

1 - عنترة بن شداد، شرح الديوان، الخطيب التبريزي، تح: مجيد طراز، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992، ص321، 322.

ولي بيتٌ عــلا فلَك الثُريَّــا تَخــرُّ لِعظم هَيبتِــه البُيوتُ

نستطيع القول أن النص قطعة موسقية متجانسة الوقع والنبر وتصب الأبيات في موضوع واحد، ومن سمات العصر، كثرة الحروب وانشغال القبائل العربية بها فهي شغلهم الشاغل وأحداثها قبل الإسلام، سيادة الروح القبلية قوة الكلمة بحسب موضوعها، تخويف العدو، وبعث الحماسة والافتخار والاعتزاز بالنفس وتمجيدها ولا ريب أن شعراء كثيرين اتخذوا الشعر الجاهلي قالبا ونموذجا يحتذى به وبخاصة الشكل وأحيانا حتى المضمون بالإضافة إلى السرقات الأدبية والانتحال أو ما يعرف بالتضمين أو التناص وفق المصطلح المعاصر فالقراءة التي تستدعيها القصيدة في معظم الأحيان شارحة تفسيرية تبرر العلاقة الموجودة بين الأبيات في تشكيلها للمعنى العام للقصيدة وعلاقة النص بالبيئة وشدة الارتباط بآنيته.

فهي لغة ذوق عام وإرضاء السامع والنزول عند رغبته مع احترام القواعد النحوية والعروضية المفروضة بسلطة خارجية وتمتاز بشكل موحد أو ما يعرف بالقصيدة العمودية"[1]، فالقصيدة من الناحية الفنية مجموعة أبيات مستقلة عن بعضها في تمام المعنى لكل بيت شعري، وتجتمع وفق قافية موحدة قائمة على الوزن والإيجاز لطابعها العام وقد فسر هذا الشكل بسيطرة الروح القبلية عند العرب والشعر بهذا المعنى، صناعة المعاني.

أما القصيدة الحداثية فلغتها الشخصية تمتلك رؤيا متجددة تقوم على الإيقاع والإيقاع نابع من الداخل ولكل قصيدة شكلها الخاص بها، فهي تجربة شعرية متميزة يسكب فيها الشاعر توتره وقلقه النفسي والحضاري وذاته الآملة والمتألمة وتفاؤلها تشاؤمها ولواعجها المختلفة التي تعتصر قلبه، فهو يشعر أنه إنسان ليس في الطليعة يملك فكرة عن التقدم والحضارة، ولكنه عاجز عن تجسيدها وبذلك يعيش صراعات مختلفة فهل يأخذ بتلابيب التراث أم ينسلخ منه، وهل يعيش التقدم العالمي الذي يزخر به الغرب وحداثته وأنموذجه الثقافي وفي سائر ميادين الحياة؟ أم ينغلق على ذاته ويتجرع غصص الألم والحزن مثلما تجسدت هذه النظرة عند كثيرين من شعراء الحداثة واشتملت دواوينهم على ميزة الحزن والألم، كقول: "بدر شاكر السياب": **يا صاحبــي إنــي حزين** .

وفي قراءتنا لا بد أن نقرأ الصمت الذي تتفجر به الكلمات المتمنعة عن معانيها عن دلالاتها المنطقية مما يستلزم قراءات متعددة الأوجه تعمل على إلغاء القراءة الأحادية التي نادى بها الخطاب

[1] - ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 411.

النقدي التقليدي، فالقراءة التي نادى بها أدونيس هي قراءة التعدد، لإثبات قراءة تقرأ الماضي في ضوء الحاضر وآليات جديدة.

فهذا النوع من القراءة فرضته الطبيعة الجديدة للنص الشعري في قيامه على خصائص كثيرة تعرف بها الشعرية ومن هذه الخصائص الغموض والفجائية والاختلاف والرؤيا والزمن في انبجاسه وتفجره من الداخل وتأتي خاصية الانفتاح، أو تعدد المعاني في طليعة هذه الخصائص جميعا، تكشف عن الفضاء اللامحدود لعالم النص الشعري من جهة وتبرر إدراك أدونيس لصعوبة تحديد ماهية الشعر ومفهومه من جهة أخرى وفي هذا السياق تتحول القراءة النقدية إلى لعبة من ألاعيب الجمال وبذلك يرتدي النص الشعري طاقية الإخفاء والمصناعة الكافية للهروب من هذه الألاعيب والمطاردات إلى فضاء اللانهاية واللامحدود"[1]، في تجدد دلالاته مع كل قراءة دون استنفاذ لمعانيه لتعدد أوجه تأويلها.

فالشعرية من سماتها أنها لا تستند إلى دعائم خارجة عن معنى الرؤيا التي يشكلها خيال الشاعر "ولا يصدر عن موقف إيديولوجي مسبق يتحكم به ولا عن موقف مدرسي يضيق أفقه وإنما يحاول أن يقرأ النص بذاته ويقدم هذه القراءة باعتبارها ليست إلا احتمالا نقديا تقويميا من احتمالات عديدة لا يقدم مجموعة من الأحكام القاطعة وإنما يكشف في نظام آخر"[2].

أي أن الشاعر يمارس سلطته الشعرية بعيدا عن القناعات والقيود التي هي خارجة عن كيانه الإبداعي ومن ثم يحاول الناقد الجديد "أن يكتب نصا ثانيا على النص الأصلي الأول ويأتي بمثابة لغة ثانية يمارسها على اللغة الأولى وبهذا يعتمد هذا النقد على نوعين من العلاقات: علاقة لغتها الخاصة بلغة النص الأصلي وعلاقة لغة النص بالمجال الذي يتحدث عنه، وهو في هذا لا يزعم أنه يكشف المعنى الأخير الكامل للنص، ويكتفي بكونه يقدم نسيجا نقديا يحتضن أعظم قدر من نسيج النص المنقود ومن هنا يلائم بين لغتين : اللغة التي توفرها المرحلة التاريخية للشاعر الذي تم نقده ونظام القول الذي أسسه مؤكدا على أن قوام النص الشعري ليس فيما يقوله بذاته، وإنما في

---

[1] - ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 410.

[2] - أدونيس، زمن الشعر، ص 297.

نظام قوله"[1]، لتسفر هذه القراءة عن محاولة ليست نهائية، بل النص الشعري الحداثي منفتح على قراءات متعددة، استدعتها طبيعته الشعرية ورمزيته وغموضه الدلالي.

[1] - ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص298.

سلطان

الفصل الرابع

سلطان

سلطان إشكالية الغموض ومنهج معالجته في التراث النقدي

سلطان

1 ـ الغموض ومنهج معالجته في التراث النقدي.

2 ـ شعرية الغموض في التراث النقدي.

3 ـ إشكاليات الغموض في النقد المعاصر.

1 ـ الغموض ومنهج معالجته في التراث النقدي:

لمعرفة طبيعة الطرح النقدي لقضية الغموض في الشعر العربي القديم من زاوية القراءة المعاصرة للتراث النقدي، وجب التعرف على دوافع طرح مثل هذه الإشكاليات وأسباب الاهتمام بالقضايا المتصلة بالإبداع الشعري، ومن ثم نستطيع القول بأنّه لا يمكن فهم قيام الحداثة العربية بمعزل عن الحداثة الغربية التي تطرح إشكالية الغموض بحدة لما شاب الخطاب الأدبي من تشفير وترميز يرتهنان القراءة جراء الإبهام الممارس، فحال دون الفهم المكتمل للنص، مما استدعى الأمر ظهور نظريات القراءة التأويلية وتعدد مدارس التلقي والتأويل، حتى تقلص من مسافة التوتر بين النص الإبداعي والمتلقي، بمنحه أدوات إجرائية تساعده على فك شفرة الخطاب وتذوق متع جمالياته.

أما على مستوى الأدب العربي فما من قضية تتمظهر في الأدب الغربي ونقده بشكل جديد ومبتكر يساير العصر المعاصر، إلا وكانت هناك دافعية قرائية لتراثنا الأدبي مصدر أصالتنا ومورد تأصيلنا لكل جديد يظهر، فكانت الحاجة النقدية تُلح على الناقد العربي المعاصر تتبع حداثته من خلال تراثه وكيف تجلت فيه؟

ومن ثم تتحدد نتائج غزوه لتراثه الأدبي بما تشرئب به الأعناق في قوله: ـ وبلا خجل ـ إنّ في تراثنا سبقا لمختلف القضايا الإبداعية والنقدية منها، والتي لا تقل أهمية ونبوغا وتنوعا واستقصاء لها، عمّا نعاصره من نظريات ومصطلحات إجرائية وإرهاصات نقدية على مستوى الحداثة الغربية، ومن خلال هذه التوطئة فإن التراث النقدي العربي انشغل بقضية الغموض في الشعر على اختلاف مستوياته ومفاهيمه، لأنه يتعلق بضرورة إقامة جسر التواصل بين المبدع والمتلقي بغية تمرير الرسالة دون أن يُشكِل أمرها على المتلقي من تعقيد وإبهام، وعدم وضوح قصدية المخاطب الذي لا يحقق مسعاه وما يهدف إليه إلا بمراعاة الفهم والذوق على مستوى المتلقي ومدى تفاعله مع النص الشعري.

ومن ثم فإنّ الشعر كما يراه "مالارميه" هو التعبير باللغة البشرية وقد أرجعت إلى إيقاعها الأساس، إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود بمعنى أن شرط الشعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعا خاصا يتشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقدة تفسيرا شعريا، إلا أن دخول موسيقى الشعر بوصفها نظاما قائما على أسس وقواعد وقوانين منطقية ورياضية، زاد من انتظام فعالية البنية الإيقاعية في النص الشعري، وفسر في الوقت

نفسه إشكالية الغموض والقوة فيه ونقلها من فضائها السحري الغيبي إلى حيث تشتغل أدائيا في بنية القول الشعري، متجاوزة في ذلك الوظيفة التقليدية للإيقاع"[1]،

لم يغفل الناقد العربي قديما القضايا التي لها صلة باللفظ والمعنى رغم طابع المشافهة الذي ميز العملية التواصلية بين المبدع والمتلقي ومن ضمن ما تناول في معالجته لقضايا اللفظ والمعنى إشكالية الغموض بمختلف تقديراته ورسم طرق علاجية اعتبارية لهذه القضية التي تعيق العملية التواصلية، أو تحديد منهج يتسم بالإنصاف في إصدار الحكم تجاه الشاعر وإلى أي زاوية يمكن تصنيف هذا النوع من الغموض ؟

إذ "تعتبر ظاهرة الغموض في الشعر من القضايا التي أثير حولها جدل واسع منذ القدم"[2]، فمنذ بداية العهد الأموي بدأ المجتمع العربي ينفتح على ثقافات الأمم فتعرف على الثقافة اليونانية ذات المنحى العلمي الفلسفي، وتعرف على الثقافة الفارسية ذات المنحى الروحي والمادي كما تعرف على الثقافة الهندية والحبشية وغير ذلك من حضارات الأمم والشعوب بسبب الفتوحات الإسلامية مما أحدثت امتزاجا ثقافيا هائلا، الذي أدى إلى ظهور الثقافة الجديدة التي تمظهرت في العصر العباسي، وقد أفاد العقل العربي في حواره مع تلك البيئة الجديدة فبدأ يغير نظرته إلى ذاته وإلى العالم ومعطياته، وبدأت تظهر حساسية جديدة في التعبير الإبداعي.

كان أبرز ملامحها الانتقال من طرق التعبير المألوف إلى طرائق أخرى مغايرة، صدمت القراء والنقاد فاتهموها بالتعقيد والغموض وإفساد كلام العرب"[3]، مما يكشف عن الدراية النقدية التي يتمتع بها الناقد في رصد القضايا التي تثار حول النص الإبداعي لمّا يخالف الذوق العام المعهود، فتستدعي قراءة مختلفة، للكشف عن الدواعي الخفية للقضية وما ينجم عنها من مواقف نقدية جديدة.

أ ــ موقف الآمدي من الغموض :

---

1 ـ ينظر : محمد صابر عبيدة، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2010، ص07.

2 ـ عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 2011، ص03.

3 ـ ينظر: عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص11.

فقد تناول عدد كبير من النقاد قضية الغموض، وكان "الآمدي" من الأوائل الذين تناولوها برؤية نقدية حاولت النفاذ إلى جوهر القضية، وذلك عندما تدخل في الصراع الدائر بين البحتري وأنصاره من جهة وأبي تمام وأنصاره من جهة أخرى، فاستطاع معالجة الصراع وقد برر ذلك الصراع في اختلاف مذهبيهما "فالبحتري يتميز أسلوبه بصحة العبارة وانكشاف المعنى، أما أبو تمام فقد قام مذهبه على غموض المعنى ودقته وكثرة ما يورد مما يحتاج إلى الاستنباط والشرح والاستخراج"[1]، مما أورده "الآمدي" عن قضية الغموض، السؤال الذي وجهه حاجبا "عبد الله بن طاهر" لأبي تمام عندما استمعا إلى قصيدته التي مطلعها :

وهنّ عوادي يوسف وصواحبه * فعز ما فقد ما أدرك السؤال طالبه.**

فقالا له بعد أن عرض قصيدته على الممدوح فأجازه: فقال له حاجب الخليفة معترضا ومنتقدا ومقللا من شأن أبا تمام (لماذا تقول ما لا نفهمه؟) فأجابهما: (ولما لا تفهمان ما يقال)[2].

ومن أنواع الغموض التي ذكرها الآمدي ذلك النوع الذي يتصل بشدة تعلق الكلم بعضه ببعض، فقد علّق على بيت لأبي تمام (بحر الكامل):

يايومَ شَرِد يومُ لَهوِي لَهوهُ * بصبابتِي وأذل عِزَّ جَـلَدِي .**

بقوله هذه الألفاظ إلى قوله "بصبابتي" كأنها سلسلة من شدة تعلق بعضها ببعض وقد كان أيضا استغنى عن ذكر (اليوم) في قوله (يوم لهوي) لأن التشريد إنما وقع بأمره، فلو قال :(يا يوم شرد لهوي) لكان أصح في المعنى من قوله : (يا يوم شرد يوم لهوي) وأقرب في اللفظ"[3].

فنجد نظرة الناقد إلى قضية الغموض متعلقة باللفظ والمعنى، ومنهجهم في ذلك الألفاظ خدم للمعاني وإلا كان النظم نشازا ومعقدا ومقفلا وإذا كان كذلك فإنه يطرح الإشكال التالي ما مدى فصاحته وبلاغته؟ إذا شابه هذا التعقيد والغموض.

ولعلّ "الآمدي" من أوائل النقاد العرب القدماء الذين وظفوا مفهوم الغموض في كتابه الموازنة بين أبي تمام والبحتري حيث وصف شعر أبي تمام بالغموض والاستغلاق في المعاني والصور مقابل وصفه لشعر البحتري الذي يتسم بوضوح المعنى وقربه، من خلال قوله "فإن كنت ممن

---

1 ـ الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: محمد محي الدين الكاتب، دار الميسرة، بيروت، لبنان، 1923، ص10.

2 ـ ينظر: المصدر نفسه، ص22، 23.

3 ـ لآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص227.

يُفضّل سَهلَ الكلام وقريبه ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى **الصنعة والمعاني الغامضة** التي تستخرج **بالغموض والفكر**، ولا تلوي على غير ذلك، **فأبو تمام عندك أشعر لا محالة**"[1].

فهذه الموازنة بين شاعرين يتجلى لنا بوضوح معايير النقد وتأسيس أحكامه من خلال الذوق الفني والبحث عن المرجعية الإبداعية لكل شاعر، مما يعتبر نضجا نقديا يجسد طابع التعليل والاحتكام إلى قواعد نقدية كآليات إجرائية مما ينم عن بوادر ظهور النقد المعياري المؤسس.

وذلك كمن فضل "البحتري" ونسبه إلى "حلاوة اللفظ، وحسن التخلص ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتي، وانكشاف المعاني، وهم الكتاب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة ومثل من فضل "أبا تمام" ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها وكثرة ما يورد، مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام."[2]

مما يدل على مدى إدراك "الآمدي" لأهمية الغموض ووظيفته في الشعر رغم تفضيله للبحتري ورفضه لشعر أبي تمام إذ حدد لنا أسباب الغموض وعناصره في شعر أبي تمام فعبر عن دهشته وكشفه عن ملابساته وأسبابه.

ب ــ موقف القاضي الجرجاني من الغموض:

ومن النقاد الذين أثاروا هذه القضية في شيء من الخلط ما بين التعقيد والغموض نجد القاضي "علي عبد العزيز الجرجاني" في كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه" فقد تناول القاضي أسلوب المتنبي ما بين المدافع واللائم:"وقلت احتملنا له ما قدمناه على ما فيه من فنون المعايب وأصناف القبائح كيف يحتمل له اللفظ المعقد والترتيب المتعسف لغير معنى بديع يفي شرفه وغرابته بالتعب في استخراجه وتقوم فائدة الانتفاع بإزاء التأذي من سماعه كقوله: (بحر طويل)

وفاؤكم كالربع أشجاه طاسمه * بأن تسعدا والدمع أشفاه ساجمه "[3].**

---

1 ـ ينظر: الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص228.

2 ـ الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص11.

3 ـ عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب، لبنان، ط1، ج4، ص43.

ومن يرى هذه الألفاظ الهائلة التعقيد المفرط فيشك أن وراءها كنزا من الحكمة"[1]، ففساد النظم في رأي "القاضي" هو الذي أوجد هذا النوع من التعقيد (الغموض)، وذلك لفصل المتنبي بين المتعلقات قبل تمامها، فقد فصل بينهما بقوله: (كالربع أشجاه طاسمه)[2].

وقد حدد القاضي الجرجاني للغموض أنواع قد تقع في الشعر فتصيب معانيها بالتعقيد والغموض ومن أنواعهما يكون سببه التكلف في الصنعة اللفظية، و"لم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب **المعاني الغامضة وقصد الأغراض الخفية** فاحتمل فيها كل غث ثقيل وأرصد لها الأفكار بكل سبيل فصار هذا الجنس إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكدّ الخاطر والحمل على القريحة، فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة"[3]، وقد أشار في كتابه الوساطة إلى أنواع كثيرة من الغموض بشواهدها الشعرية وما يقع فيه الشعراء، مع تعييبه للقدامى منهم والمحدثين فقد أشار إلى من يوظف مصطلحات فلسفية أو حوشية أو أعجمية في شعره ومنها ما يكون الغموض فيه نحوي في عدم إيراد عناصر الجملة في ترتيب مقبول وغيرها من أنواع الغموض الذي يؤدي حسبه إلى خلخلة الفهم وغموض القصد والمعنى المتجلى وبذلك تبنى "القاضي الجرجاني" موقفا إيجابيا حين ذهب إلى أن **الغموض سمة شعرية** تعلو أشعار المعاني "وليس في الأرض بيت من أبيات الشعر القديم أو **المحدث إلا ومعناه غامض مستتر** ولو لا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر ولم تفرد فيها الكتب المصنفة وتشغل باستخدامها الأفكار الفارغة"[4].

وقد اعتبر بعض النقاد أن الغموض إنما حصل في شعر المحدثين لما تشربوه من ثقافات ومآثر التحضر والامتزاج بغيرهم من الأعاجم والتجار فاختلفت بذلك أساليبهم لما أصغت له آذانهم.

وقد ورد في الموشح ما يؤيد هذا الطرح "قال علي بن محمد الكوفي: ربما جاءني للمعنى المليح في اللفظ الخشن، فأشك في لغته ومعنى إعرابه فأعدل منه ولا أسأل عن ذل من يعلمه، كراهة أن أسأل ــ بعدما كبرت وتركي ــ لعلمي ذلك محدثا"[5].

---

1 - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص98.

2 - المصدر نفسه، ص415.

3 - المصدر نفسه، ص09.

4 - المرزباني: أبو عبيد الله محمد بن عمران، الموشح (مآخذ العلماء عن الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر) تح: علي محمد البجاوي دار الفكر العربي، القاهرة، 1965، ص427.

5 - المصدر نفسه، ص417.

ج ــ موقف عبد القاهر الجرجاني من الغموض:

ينظر "عبد القاهر" إلى الغموض نظرة تبدو أكثر نضجا ممن سبقه وفق نظرة ممنهجة برؤية علمية حيث نسبها إلى طبيعة تركيب الكلام في نسج النص إذ **أحيانا يُخِلُ الغموض بقواعد النظم** ما ينجم عنه ملاحظة عدم التماسك في بناء النص "معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلام بعضه ببعض والكلم ثلاث: اسم وفعل وحرف، وللتعليق فيما بينه طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام تعليق اسم باسم تعليق اسم بفعل وتعليق حرف بهما"[1].

ويشترط أن يفيد معنى إلا أن هذا المعنى أحيانا يكون في الشعر متخفيا ولا يظهر القصد جليا بسبب ما يكتنف الألفاظ من غموض وتعقيد وقد يكون هذا الغموض في اللفظ ذاته أو سبب تجاورها مع غيرها، "وما كان من الكلام معقدا موضوعا على التأويلات المتكلفة فليس ذلك بكثرة وزيادة في الإعراب، بل هو بأن يكون نقصا له ونقضا أولى، لأن الإعراب هو أن يعرب المتكلم عمّا في نفسه ويبينه ويوضح الغرض ويكشف اللبس والواضح كلامه على المجازفة في التقديم والتأخير زائد عن الإعراب زائغ عن الصواب متعرض **للتلبيس والتعمية**"[2]، ولما كانت انطلاقة "الجرجاني" في معالجته لظاهرة الغموض انطلاقة منهجية، فإنه استطاع أن يفرق ما بين المستويات المتعددة التي تقود إلى صعوبة فهم النص، كذلك استطاع أن يفرق ما بين التعقيد والغموض تفريقا علميا يعتمد على معرفة الخصائص الأسلوبية التي تؤدي إلى كلٍ منهما، **فالتعقيد** في رؤية "عبد القاهر" إخلال بالبناء التركيبي للغة أو هو خلل في طريقة النظم التي يتوخاها الناظم من حيث التقديم والتأخير اللذين يوضعان بطريقة لم تكن سليمة، أي ليس وفق طريقة تسمح بها القوانين التركيبية للغة، وعند ذلك يختل البناء النحوي الذي تعجز عملية الإعراب عن إصلاحه وتقويمه ومن ثم فهو خرق لبنية اللغة ولأعرافها التي يتوجه الشاعر نحوها ليفجرها وليبين عما في نفسه عبرها، ويكشف الملابسات عن غرضه"[3]، فقد أسهم في توضيح الفرق بين الغموض والتعقيد وإزالة اللبس بين المصطلحين، فرفض التعقيد باعتباره إخلال بالنظم والبناء التركيبي للغة.

---

1 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص117.

2 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص22.

3 - ينظر: عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض، ص18.

2 ـ شعرية الغموض في التراث النقدي:

مما يمكن أن نتصوره يندرج تحت معنى الشعرية، من خلال تتبع ظاهرة الغموض في التراث النقدي وما حققه من نضج في تبلور مصطلح الغموض وارتباطه بالشعر، وعن فنية توظيفه وأثره في تحقيق الأثر الجمالي والبعد الفني في ملامسته تخوم الشعرية المعاصرة، وما يجعل النص الإبداعي نصا أدبيا، ومدى وظيفيته، وذلك من خلال ما أسفر عنه التمييز النقدي في إيضاح الفرق بين النثر والشعر وأيهما أحق بالغموض.

وممن أشار إلى هذه القضية بوضوح في تراثنا النقدي نجد "أبا إسحاق الصابي (ت 384 هـ)" حيث حدد الفرق بين النثر والشعر، مبينا أن النثر مجاله الوضوح في المعاني والألفاظ، وأما الشعر فمجاله الغموض، حيث يخلق الغموض في الشعر مفاجآت من خلال تعدد المعاني، والاحتمالات المختلفة في التفسير، وبهذا التعدد تشكل اللذة الحسية والعقلية عند قارئ الشعر ومتلقيه"[1]، دون حصولها بالقدر الكافي في لغة النثر، لأن "طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأن الترسل هو ما وضح معناه، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه، **وأفخر الشعر ما غمض**، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه"[2]، ولعل القصد ما يرتسم في ذهن المتلقي من صورة شعرية تتضمن تلك المتعة الجمالية والأثر النفسي للقيم التي تشكلها، وما تحققه من غاية جمالية وأدبية نستشعر جوهريتها.

ـ شعرية الغموض عند الجرجاني:

تكمن خاصية الغموض في الإبداع عند الجرجاني حين تمتلك النصوص سمة من إخفاء وتمنع قصدية الخطاب في ظاهر القول، مما يستدعي لفك شفراته قراءة فطن ماهر يمتلك "آليات القراءة" الفعالة التي تسمح له بالغوص في مجاهيل النصوص بفعالية ذهنية وفكرية عاليتين وتضعه في مصاف أهل المعرفة وبذلك "فإنك تعلم على كل حال أن هذا ضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر

[1] ـ ينظر: محمود درابسة، التلقي والإبداع، ص167

[2] ـ ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، الرسالة، بيروت، 1962، ج4، ص07.

يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه فهما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة"[1].

فالجرجاني ينظر إلى الإبداع باعتباره نظاما غير عادي للغة لاعتماده على الإيحاء، لذا لا بد أن يكون متصفحه غير عادي، يجب أن يكون ذا حساسية جمالية تعينه على الانسراب داخل تموجات النص وهسهسته الخفية التي هي كمسرى النفس في النفس فالقارئ في رأي الجرجاني يجب أن يكون ذا مهارة عالية يستطيع بها حل التشبيهات المعقودة وإيضاح غوامضها الإيهامية فحركة القارئ الفاعل هي حركة كشف ومغامرة لاستجلاء مشوشات النص النظمية[2].

فالغموض الذي استدعى انتباه الجرجاني هو"ليس الذي يصعب فتح أقفاله وتخطي أسواره ليصل إلينا، بل هو السمة الطبيعية الناجمة عن آلية عمل القصيدة العربية وعناصرها المكونة من جهة، وعن جوهر الشعر الذي هو انبثاق متداخل من تضافر قوى عديدة من الشعور والروح والعقل متسترة وراء اللحظة الشعرية"[3]

وكأن الجرجاني يجسد معاني القصيدة في كلية شاملة وما تسفر عنه من نتائج مفضية إلى الأثر بشدة تأثرها لذة وألما، أو ما يندرج تحت هذين المفهومين من عواطف متضادة، وكأنّ النص الشعري يصطنع ذلك الحوار الافتراضي بين النص وقارئه مما يستدعي عملية التأويل والكشف عن المعاني أو ما يدعى في نظرية التلقي المعاصرة، ملء فجوات النص، وإنتاج دلالاته الغائبة، من خلال سمات الغموض المتجلية في البنية النصية.

وكأن عبد القاهر الجرجاني يقصد بالغموض في النص الإبداعي كل ما شدك إلى حوار معه، واستفز مشاعرك وعقلك، من خلال غموض عباراته وصوره وموسيقاه، إذ يتجسد الغموض في إثراء النص الإبداعي، وتعدد دلالاته وقراءاته، مما يخلق نوعا من اللذة الحسية الذهنية تجاه خبايا النص واللامتوقع أو اللامنتظر في صوره وجمالياته الفنية وهذا الحال يختلق نوعا من التواصل والألفة بين النص والقارئ الذي يتلقى النص، ويشعر أنه بحاجة إليه مهما كان غامضا ليطفئ من خلاله

---

[1] - الجرجاني، أسرار البلاغة، ص132.

[2] - ينظر: عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض، ص24.

[3] - دريد يحي الخواجة، الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة، حمص، سوريا، ط1، 1991، ص107.

لهيب مشاعره"[1]، ولعل هذه السمات التي أثارها الجرجاني نكشف عنها من خلال تعليقه على بيت شعري لـ"أبي الحسن بن طباطبا العلوي":

لا تعجبوا من بلى غلالته * قد زر أزراره على القمر**

"وهذا موضع في غاية اللطف لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساسا يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالخلس وكمسرى النفس في النفس وإن أردت أن تظهر لك صحة عزيمتهم في هذا النحو على إخفاء التشبيه ومحو صورته من الوهم فأبرز صفحة التشبيه والكشف عن وجهه"[2]، وبذلك تتجلى المعاني الشعرية في عبارات الجرجاني النقدية، وهي شيء ما خُفيَ ويدعوك للتوهم والتصور وتحسس الذي سرى إلى النفس بخلسه، وفُجائيته ولم يُبن لك ولم يتكشف لخفائه إلا بعد مماطلة، وتمعنٍ تصل إلى السِّر الجمالي لشعريته المتأبية الكامنة فيه، وقد أحسن الشاعر بإيحائه إخفاءها، ومن ثم فإن الجرجاني قد لامس تخوم الشعرية كما تتمثلها نظريتها المعاصرة ولا فرق، ومعنى قوله المطابق لشعرية النص هو: شيء ما كامن فيه يجعل من الشعرِ شعرًا، وهذا الشيء هو سرُّ شِعريته.

وبذلك يكون عبد القاهر ببصيرته النافذة قد استطاع أن يقبض على كثير من الخبايا والأسرار التي تقود إلى الغموض في الشعر، فالغموض ضرورة تقتضيه طبيعة العمل الإبداعي فالمبدع في عمله يجهد طاقته للموالفة ما بين المتنافرات والمتباينات، ومختلف علاقات التقابل والتجاور والترادف التي يقتضيها اللفظ مما يستدعي التروي ودقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر في الوصول إلى كنهها وحقيقة معانيه"[3].

وبهذا البعد المتغيَّ من الغموض الناتج في الإبداع الشعري يحصل فعل القراءة التي تغدوا محورا لعدة عمليات فقد يتشكل عند القارئ لذة الاكتشاف للمعاني المحبوءة، إنتاج دلالات النص وملء فراغاته مما يجد القارئ نفسه ذا وظيفة مهمة في إنتاج معاني النص، فيصبح النص محل اختبار لمعارف القارئ ومحل اختصار لرؤيا الشاعر من خلال قارئه، وهذا القارئ بدوره سيواجه معاناة في الموائمة بين ما ينتجه من دلالات وقصدية الشاعر حين يقرأ النص الشعري قراءة تأويلية

---

[1] ـ محمود درابسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم دار جرير، الأردن، ط1، 2010، ص164.

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص273.

[3] ـ ينظر: عبد العليم محمد إسماعيل، ظاهرة الغموض، ص 23

هيرمونطقية لذا يعد" الغموض سمة جمالية تعلو النصوص وهو مسحة تقدم للقارئ لذة التأمل ومعاناة كشف المعنى المرجو فكما كان النص محتجبا عن الرؤية المباشرة، كلما احتاج القارئ في رأي الجرجاني إلى مكابدة وتأمل للوصول إلى أسراره وخباياه وعندما يصل إلى مبتغاه يصل إلى حصاد متعته"[1].

وفي تلميح وتصريح الجرجاني لهذه المعاني النقدية التنظيرية حول عملية القراءة يتبادر إلى أذهاننا أقوال النقاد المعاصرين المنظرين للتيارات النقدية المعاصرة مثل السيميائية والبنيوية ومن هؤلاء نذكر "رولان بارت" في تناصيته مع أقوال مؤسس نظرية النظم "عبد القاهر الجرجاني" وذلك من خلال وصف "رولان بارت" للقارئ الجديد "وما القارئ إلا غاز أغار على النص ثم راح يقص علينا مغامرات غزوه" ومن ثم فإن ما أسس له الجرجاني في تلقيه النص الإبداعي يعتبر إيمانا منه بأن القارئ منتج لدلالات النص ويعمل على إظهار وكشف ما يخفيه النص ومن ثم يكون فعل التلقي أساس حصول لذة ومتعة الاكتشاف والقراءة، لذا فقراءة النص هي قراءة لمعانيه وما يخفيه من معاني "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى، وبالمزيَّة أولى فكان موقعه من النفس أجلُّ وألطف وكانت به أضن وأشغف، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه، ببرد الماء على الظمأ"[2]، بمعنى حصول فهم وإدراك المعاني التي أخفاها النص بعد تأمل ودقة فكر واكتشاف أسرار النص وجواهر دلالاته مثل الظمآن الباحث عن الماء في أمكنة تحمل دلالات القفار والتصحر ثم يحدث أن يحصل على الماء ورغم اشتداد الحر يكون الماء الذي ناله باردا زلالا.

ومن مسائل الغموض التي تطبع النصوص وتمتنع عن الفهم تلك النصوص التي تتشابك مع غيرها فتحتاج من القارئ إلى تدبر ونظر وطلب واجتهاد لتتم إضاءتها ففي حالة السرقات الأدبية لابد للقارئ القياس والمزاولة والمباحثة والاستنباط والاستشارة وبذل الجهد؛ لأنه يواجه نصا محتجبا وعليه غطاء[3]، وضبابية الإيحاء الدلالي فلابدا من مكاشفة المعنى وتتبعه في مصدره الأول ثم ضمن سياقه الذي وظّف فيه، لقول الجرجاني: "بل كان عليه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر، وعليه كم يفتقر إلى شقه بالتفكر وكأنه دُرا في قعر بحر لابد له من تكلف الغوص عليه ، وممتنعا في شاهق لا

1 ـ ينظر : عبد العليم محمد إسماعيل، ظاهرة الغموض، ص 21.

2 ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 126.

3 ـ ينظر: عبد العليم محمد إسماعيل، ظاهرة الغموض، ص 24.

ينالـه إلا بتجشم الصعود إليه، وكالنار في الزند لا يظهر حتى تقتدحه، ومشابكا لغيره كعروق الذهب التي لا تبدي صفحتها بالهوينى، بل تنال بالحفر عنها وتعريق الجبين في طلب التمكن منها"[1]، وبهذه المعاني النقدية الدقيقة التي سكبها عبد القاهر الجرجاني نكتشف تحقق المطلب الأساسي الذي تقوم عليه النظرية النقدية المعاصرة وبخاصة ما عرفته جماعة "كوستانس" الألمانية من خلال أعلامها "ياوس، وآيزر" وذلك ما نلمسه من التأكيد على دور القارئ في وضع وكشف دلالات النص وإنتاج معانيه.

ومن ثم فالعلاقة جدلية بين النص والقارئ، إذ لا وجود لجماليات النص من غير قراءة جمالية فاعلة، تتمتع بكفاءة ومهارة وذوق لمواجهة النصوص العصية على الفهم المباشر والمتداخلة مع غيرها (التناص) والمراوغة التي لا تمنح معانيها النفيسة لأول وهلة (كالنار في الزند)، (وكالذهب المختلط بغيره) وبهذا قد أعطى الجرجاني القارئ دورا بارزا في عملية الإبداع، ولعله في ذلك أحدث ثورة في النص العربي لم يلتفت إليها حقا حتى الآن.

إلا أن الدراسات النقدية التي جاءت بعد الجرجاني لم تذهب بعيدا في استجلائها لظاهرة الغموض في الشعر العربي القديم، فقد ظلت تراوح بين الشرح والتبويب، والتعليق على ما تم إنجازه، ومن أعلام هذه الاهتمامات نذكر على سبيل المثال لا الحصر: "ابن الأثير" في المثل السائر و"حازم القرطاجني" في كتابه منهاج البلغاء"[2].

ـ شعرية الغموض عند ابن الأثير:

عمد ابن الأثير إلى معالجة قضية الغموض في النظم والنثر بضرورة مراعاة الوضوح الذي يقصد من وراءه وضوح الألفاظ، مع أنه يقر بالغموض في الشعر شرط أن ينتج عن التركيب لا الألفاظ في حد ذاتها، "إن الكلام الفصيح هو الظاهر والبين، وأعني بالظاهر أن تكون ألفاظه مفهومة لا يحتاج في فهمها لاستخراج من كتاب لغة"[3] وبذلك يعمد إلى لزوم وضوح معاني الألفاظ مستقلة أما الغموض يقع في المعنى التركيبي للألفاظ.

---

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 283

[2] ـ ينظر: عبد العليم محمد إسماعيل، ظاهرة الغموض، ص 25

[3] ـ ابن الأثير، المثل السائر، ج 3، ص 09.

(فهذه إشارة للبعد اللساني عن الدال والمدلول للملفوظ بمستوييه الصوتي والتركيبي التي شغلت الأبحاث اللسانية الحديثة، فقد أشار إليها ابن الأثير في كتاباته) وفي رده على من اعترض عليه بحجة أن القرآن الكريم منه آيات لا تفهم معانيها إلا بالاستنباط والتفسير، والآيات كلها فصيحة: "قلت لأن الآيات التي تستنبط وتحتاج إلى تفسير ليس لشيء منها إلا ومفردات ألفاظه كلها واضحة وإنما التفسير يقع في غموض المعنى من جهة التركيب لا من جهة ألفاظه المفردة الظاهرة لأن معنى المفردة يتداخل مع التركيب ويصير له هيئة تخصه"[1].

إلا أن "ابن أبي الحديد" فقد ذهب للرد على "ابن الأثير" منتصرا لـ"لصابيء" في قوله "أفخر الشعر ما غمض"، وقد أرجع غموض الشعر إلى طبيعته التي تقوم عليها الأبيات المنفصلة عن بعضها في دلالاتها، فكل بيت شعري يشكل وحدة دلالية مستقلة، الأمر الذي يمنح الشاعر من الزيادة فيه أو تضمينه بآخر في المعنى، ولما كان المعنى لا يخرج عن ثلاثة وجوه : أن يساوي الألفاظ، أن يزيد عليها، أن ينقص منها كان لابد للشاعر (عندما تكون معاني الكلمات أكثر ومدلولات الألفاظ أتم) من إشباع الجملة، لأن المعاني إذا كثرت ووفت الألفاظ بالتعبير احتيج في الشعر إلى الإشارة والإيحاء والتشبيهات، فلذا ارتبط الشعر ضرورة بالغموض"[2].

ورغم ما وجه من نقد لابن الأثير إلا أنه هو الآخر يصرح بوجود الغموض في الشعر بل يعتبره سمة شعرية ذلك في عدة مواضع من كتابه المثل السائر وبخاصة في فحصه لشعر أبي تمام المجدد " أما أبو تمام فإنه رب المعاني وصقيل ألباب وأذهان، وقد شهد له بكل معنى مبتكر لم يمش فيه على أثر، فهو مدافع عن مقام الإعراب الذي بز فيه على الإضراب ولقد مارست من الشعر كل أول وأخير ولم أقل ما أقول فيه إلا عن تنقيب وتنقير، فمن حفظ شعر الرجل وكشف عن غامضه وراض فكره بذائقته، أطاعته أعنة الكلام"[3].

فها هو يقف بصريح العبارة على أن الغموض سمة شعرية ناتجة عن المعاني وطبيعة الشعر الإبداعية المتجاوزة لنظام القول المألوف.

---

1 - ابن الأثير، المثل السائر، ص 09.

2 - ينظر: ابن أبي حديد الفلك الدائر على المثل السائر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، منشور ضمن كتاب المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر، ج4، ص304.

3 - ابن الأثير، المثل السائر، ص227.

إلا أنه يشترط ضرورة تذوق الشعر وتعلمه ممن روض الشعر والارتواء منه بالحفظ فإنه يمتلك الأعنة للكلام، وتصقل موهبته، وهذا دليل على المكانة التي حظي بها شعر أبو تمام المجدد في عصره.

ـ شعرية الغموض عند حازم القرطاجني:

فقد كان صريحا لشدة تعمقه في فهم الشعر وتذوقه ويرى بأن الغموض من صميم الشعر، فعالج قضية الغموض وفق منهجية نقدية تتسم بالتصنيف والتقسيم من خلال تحديد غموض المعاني وأشكالها وكيفية فهم وتمعن الغموض قصد إيجاد تفسير له وخصص بذلك فصلا كاملا لقضية الغموض في الشعر في كتابه الموسوم بـ" مناهج البلغاء" فهو يرى بضرورة التصريح ببعض المعاني مع إخفاء وإغلاق القصد منها لبعضها الأخر، "إن المعاني وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول تقتضي الإعراب عنها والتصريح عن مفهومها، **وقد يقصد في كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها**"[1].

ومن الأقسام الدلالية للغموض في الشعر فهناك دلالة إيضاح، ودلالة إبهام ودلالة إيضاح وإبهام"[2]

وإذا ما توخي المؤلف الوضوح فعليه أن يتجنب كل ما يؤدي إلى إخفاء المعنى وإغلاق أبواب الكلام دونه حتى لا يجعل بينه وبين المتكلم حجابا"[3]، وقد نظر إلى الألغاز والأحاجي الموظفة في الشعر وكذا الكناية والاستطراد فيها من الغموض في الشعر.

أما عن الغموض المتعلق بالمعاني فقد جعلها حازم القرطاجني في ثلاثة أضرب :

أ) غموض يرجع إلى المعاني ذاتها لعدة أسباب منها: دقة المعنى.

- ✓ بناء الكلام على مقدمة يصعب الربط بينها وبين الكلام اللاحق
- ✓ تضمين الكلام معنىً علميا أو خبرا تاريخيا أو إحالته على ذلك.
- ✓ تضمين الكلام إشارة إلى مثل أو بيت أو انتحال كلام سالف.
- ✓ أن يقصد بالمعنى دلالة من لوازمه كالإرداف أو تلميح أو كناية.

1 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب خوجة ، الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص172.

2 ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص122.

3 ينظر: المصدر نفسه، ص122.

✓ وضع صور بيانية بعيدة عن التصور الذهني للمعنى المراد أو الممثل.

وغيرها من التصنيفات والأسباب التي تؤدي إلى الغموض على مستوى المعاني.

ب) الغموض الناشئ عن الألفاظ والعبارات: ومن أسبابها كذلك أن يكون اللفظ حوشيا أو غريبا مشتركا، أو أن يقع في الكلام تقديما أو تأخيرا أو حصرا أو قصرا على اللفظ بعينه فيكون سببا في الغموض اللفظي أو العبارة ككل، مخالفة وضع الإسناد مما يؤدي إلى قلب الكلام.

وقوع فصل بقافية أو سجع بين العبارات وما يرجع إليها، وطول العبارات أحيانا يؤدي إلى غموضها وبعدها عن جوهر معناها"[1]، أو الإيجاز المخل بسبب الحذف.

ج) الغموض الناتج عن المعنى والألفاظ: فلم يخصه "حازم" بالتعليق لتداخله ضمنيا مع ما سبق ذكره في الضربين الأول والثاني.

وبعد ذلك خلص "حازم" إلى تبيان كيفية إزالة الغموض والحيل والطرق التي يعمد إليها الشاعر بإجراء عملية التعويض فيعوض العبارة الغامضة بالواضحة التي تليها وتماثلها فيحصل الفهم وكذلك الألفاظ تعوض الغامض منها وبالتالي تماثلها والواضحة بدلالتها عن سابقتها، و"أن يعتاض عن الشيء الذي وقع به الغموض أو أن يقرن به ما يزيل به الغموض ففي حالة المعاني يكون بأخذ مثيلتها الواضحة المعنى، وفي حالة الألفاظ يعتاض بما يماثلها في الدلالة وفي حالة قران الشيء بما يماثلها أن يتبع الشيء بما يكون شرحا له وتفسيرا من جهة اشتراكهما في معناه أو تكون دلالته في معنى دلالته أو من جهة مناسبتهما وتشابههما"[2]. وبهذا فما يصطلح عليه في النقد المعاصر بملء الفجوات قد عرفه تراثنا النقدي بمصطلح التعويض ومماثلة المعنى المحذوف بالمعنى الحاضر، واعتماد التأويل والتفسير والوصول بالقراءة إلى الفهم.

ولعل من أسباب ودواعي تناول النقد القديم لقضية الغموض في الشعر العربي ما عرفه من تجديد وسخرية من القديم وانتشار انتحال الشعر أو ما عرف بالسرقات الشعرية.

مما استدعى الأمر عند الناقد العربي أن يخوض في مثل هذه المسائل المتصلة ببنية الشعر وبلاغته وبيانه وتمييز جيده من رديئه وواضحه من غامضه وماله علاقة بالشعر وما لا يمت له بصلة إلى

---

[1] ـ ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 175.

[2] ـ ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 176.

الشعر، وكذا الامتزاج الثقافي في العصر العباسي الذي أثر تأثيرا جليا في شتى مناحي الحياة العربية وما عرفته من حضارة ورقي انعكس على أساليبها وفنونها وآدابها إبداعا ونقدا وتذوقا فنيا.

البعد الفني والأسلوبي للغموض:

إن طرق التأثير في المتلقي عملية ذهنية لا شعورية مبرمجة في ذهن المبدع سواء بقصد أو بغير قصد بغية الاستحواذ على المتلقي بالإعجاب أو الانبهار والوصول به إلى حصول اللذة أو الاقتناع بالفكرة التي تكسبه تلك اللذة الحاصلة وبالتالي فالعملية الإبداعية تستدعي رسائل أسلوبية مختلفة منها الغموض الفني، لما في هذا الجانب من أهمية كبرى في التأثير في سلوك المتلقي وتحفيزه على متابعة العمل الفني، لإدراك أبعاده الجمالية إذ إن العمل الفني الجيد هو الذي لا يعطي نفسه لمتلقيه إلا بعد طول مماطلة، ولعل غموض المعاني وخفائها يقع غالبا في تعدد دلالات اللفظ أو تعقد التركيب النحوي أو الغلو والإفراط أو الاحالة في التشبيه والاستعارة"[1].

وما ينتج عن التقديم والتأخير على مستوى عناصر الجملة مما يؤدي إلى تشتت ذهن المتلقي فيعيد ترتيب ونسج الدوال والشروع في البحث لإيجاد محذوفها قصد الوصول إلى تحقيق دلالات الخطاب، أما عن المبدع، فالغموض مطلوب في القصيدة ما دام يؤدي وظيفة فنية داخل سياق القصيدة حيث يضفي عليها طابع الإثارة ويحفز المتلقي إلى متعة المغامرة في استجلاء أسرار اللوحة الشعرية وهذا ما جسده حازم القرطاجني في نقده "إن كانت الألفاظ تقتضي الإعراب عن المعاني والتصريح عن مفهوماتها فقد يقصد في كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها"[2].

فكثير ما يحصل التشابه الاصطلاحي بل التطابق التام لمقتضاه النقدي فيما أسس له القرطاجني وما نجده في النظريات النقدية المعاصرة على اختلاف اتجاهاتها وتوجهاتها ومدارسها من أسلوبية وألسونية وسيميولوجية وبنيوية تكوينية وتفكيكية بما فيها المدارس الشكلانية وكذا النحو التوليدي والتحويلي ونظريات القراءة والتلقي والتأويل ونظرية التواصل لأشهر المنظرين للنقد المعاصر وتيارات ما بعد الحداثة.

---

[1] ـ ينظر: خليل حلمي، العربية والغموض، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1988، ص22.

[2] ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص172.

فلم يكن تراثنا بمنأى معرفي بل كان ذا حس نقدي واع والتفاتات طيبة، وكأن النقد المعاصر هو عبارة عن توهج بارز بأشعته مصدرها تراثنا النقدي العربي أو بمعنى أخر النقد المعاصر هو بحث نسقي لاحق للنقد التراثي السياقي السابق وإلا فكيف نبرر مدى هذا التطابق وبخاصة مدلولات المصطلحات والحقول التي تنتمي إليها، ومن جهة أخرى فإن هذه الدراسات قد تكون أكثر خصوبة إذا ما تم اعتمادها في النقد المقارن وكذا الأنثربولوجيا.

وكثير ما نجد القرطاجني يشير إلى الدال والمدلول من خلال ثنائية اللفظ والمعنى حين يتحدث عن تجانس الألفاظ إيقاعيا وبالتالي فإنها إشارة إلى المستوي الصوتي، أما عن المعنى يشير إلى اللذة التي تتركها في النفس ومتعة المعنى وجماليته.

وبالتالي يحقق بذلك المستويين الدلالي والتركيبي اللذين يشتركان في تشكيل البعد الأسلوبي وكل هذه المستويات تتحقق في فضاء النص عبر المتخيل الشعري أو من خلال حضور عنصر التخييل الذي يؤدي فعالية الإبداع وبناء الصور وإنشائها بشكل مبتكر محاكية بذلك الواقع أو رسمٌ بالكلمات، جمعا وتأليفا مع حذف ما يمكن تقديره لوجود ما يدل عليه والتقديم ما حقه التأخير وتأخير ما حقه التقديم من جهة التركيب النحوي على مستوى المسند والمسند إليه وبالتالي ينتج المبدع نسيجا فيه مراعاة الجمع بين جمال المعنى وجلال المبنى.

فقد اعتبر "حازم القرطاجني" أن التخييل في الشعر "يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن"[1].

وبالتالي فتركيزه على البنية اللغوية الأدبية بثنائيتها اللفظ والمعنى أدى به إلى كشف مواطن الغموض، والحيل التي تعمل على تحريك نفسية المتلقي، وتدفع به إلى استحداث آليات التأويل والفهم.

فـ" المقصود بالشعر: الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع"[2]، فلا يتم التواصل بصفة مباشرة دون إحداث الأثر في الإبداع نفسه الذي ينجر عنه الأثر النفسي الذي يحدثه المتلقي

[1] ـ ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 89.

[2] ـ ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 294.

ويستجيب له بكيفية ما من خلال جمع لأجزاء المعنى المتناثر عبر رسالة المبدع ليصل إلى اكتمال المعنى أو ما يسمى بقصدية الكاتب.

"فتوصيل رسالة المبدع إلى المتلقي يتم عبر إيقاع الحيل في نفس المتلقي ويتم ذلك بمجموعة من الوسائل الأسلوبية التي تعتمد على أساليب الإنشاء و صيغ الأمر، والانتقال في الكلام من جهة إلى أخرى مما يجعل من أسلوب الحيلة أسلوبا ممتعا ولذيذا، و فيه قدر كبير من الجمالية الفنية التي تشد المتلقي إلى العمل الإبداعي وتشعره باللذة والنشوة الذهنية الروحية"[1].

لذا فإن الغموض له دلالتان: **دلالة جمالية يكون الغموض بموجبها فنا، ودلالة لغوية** يكون فيها **إبهاما وتعمية**، وهذا المفهوم **يشكل الغموض ظاهرة فنية أسلوبية** مرتبطة بالفن الإنساني، وسمة تمييزية للفنان المبدع، يجعل المتلقي لهذا العمل الفني بحاجة ماسة إلى ملكات حسية وفكرية من أجل فك رموز العمل الفني، وتفسير دلالاته وتحديد قراءاته، لكي يقف المتلقي على طبيعة العمل الفني وجوهره وهذا الحال **يشكل قمة اللذة الحسية والذهنية عند المتلقي.**

كما أنها تجسد غاية المبدع وهدفه، وهذا هو سر النص الإبداعي، وجوهر وجوده"[2] في تحقيق القيمة الجمالية وترك الأثر في مخيلة القارئ، وكأن الأثر الناتج هو ملخص النص الإبداعي في ذهنية المتلقي أي ما يمكن استرجاعه، أو ما يشعره بالنشوة المنتشية، أو حاصل القراءة أو الفائدة المحصل عليها أو التصور الذهني الذي يخلص إليه القارئ من معاني الفهم والشعور العاطفي بالرضى وتأثره، من خلال قراءته التي يخلص إلى حصول الرغبة المتجددة لفعل القراءة وتحقق الغاية منها المتمثلة في أهداف القراءة المتعددة بحسب الدافع أو لذة المتعة للنص المتلقى.

Le plaisir de la jouissance sur le texte réceptif.

فخلف كل نص إبداعي رسالة هادفة إلى تحقيق غاية أو رهان أو هدف يسعى من خلاله المبدع إيصاله إلى المتلقي، بغية إرضائه أو توعيته أو تبيان موقفه، أو مختلف القضايا التي تستدعي عملية الكتابة والإبداع قديما وحديثا.

كما يشير القرطاجني إلى طريقة تحليله ومنهجه المعتمد في كشف خبايا المعاني على مستوى العملية التواصلية بين المبدع والمتلقي والرموز الموظفة في الرسالة وفق نظرة أسلوبية بالتعبير المعاصر

[1] - محمد درابسة، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير، اربد، الأردن، ط1، 2010، ص73.

[2] - محمد درابسة، التلقي والإبداع، ص164.

وكذا ما يدعم التآلف داخل الفضاء النصي من اتساق وانسجام عبر نسق النص وبنيته التركيبية حيث يكشف عن الضمائر التي تضفي على النص الترابط والتوليف حين تحضر متصلة ومنفصلة وأحيانا مستترة، "فأما المأخذ الذي من جهة الإحالة التي ترجع إلى القائل فمن شأنه أن تقع معه الكلمة المستندة إلى ضمير المتكلم كثيرا، فأما ما يرجع إلى السامع من ذلك فكثيرا ما تقع فيها الصيغ الأمرية وما بإزائها، وبالجملة تكثر فيها المسموعات التي هي أعلام من المخاطبة، فأما ما يرجع إلى القول به فكثيرا ما تقع فيها الأوصاف والتشبيهات وأكثر ما يستعمل ذلك مع ضمائر الغيبة، وهم يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة وكذلك أيضا يتلاعب المتكلم بضميره فتارة يجعله ياء على جهة، وتارة يجعله هاء فيقيم مقام الغائب فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب لا يستطاب، وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض"[1]، فتوظيف الضمائر يؤدي اتصال نوعي جمالي لإقامة الخطاب وهو مؤشر أسلوبي فني بحت، وأحد دوافع إنتاج دلالات النص وملئ فجواته لأن، الضمير يدل على المحذوف، كما يؤدي وظائف تشكل الفضاء النصي ونسيجه في إحكام حبكة نسقه، وتماسك عباراته وما يصطلح عليه بالاتساق:" la cohésion " والانسجام :" la cohérence " لفضاء النص عموديا وأفقيا، وتجانسها والمضمون العام للنص بدلالة الألفاظ الموظفة، وتماسكها بفضل أدوات الوصل والربط والشرط والضمائر المتصلة والمنفصلة والمستترة بإحالة قبلية أو بعدية.

وهذا ما يدل على أن القدامى لم تكن تنقصهم الجرأة النقدية أو الفطنة الذهنية بل غياب المصطلح المناسب وغياب تواصل الأجيال وفي المقابل الانبهار بالثقافة الغربية وإحلالها محل الموروث العربي رغم غناه وكثافة مادته، وبهذا تعتبر طريقة تغييب التراث مسألة غير مبررة في فترات زمانية معلومة بخاصة قبيل حملة نابليون على مصر سنة 1798م وفترة الستينات من القرن الماضي(1960).

بالإضافة إلى طابع الذاتية الذي ميز المصطلح النقدي التراثي، فقد نال مصطلح الغموض من القلق والاضطراب أكثر من أي مصطلح نقدي أخر، لارتباطه بجوهر العمل الإبداعي من حيث المبدع والنص والمتلقي ويعود هذا القلق والاضطراب في تحديد مصطلح الغموض إلى تعدد مستوى درجاته، وإلى الاختلاف في تحديد مصطلح الغموض إلى مرادِفاته اللغوية الكثيرة مثل

[1] ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص348.

التعمية، الإبهام، الاستغلاق، الألغاز، وغيرها من التسميات التي ربما يجهل بعضها المتلقي في تقدير أهمية المصطلح ومفهومه ووظيفته"[1] فهل هي مختلفة أم أنها تعني الشيء نفسه.

بالإضافة إلى أن الحديث عن ظاهرة الغموض والتعقيد عند النقاد القدامى حديث "مفرق متناثر في دراسات المفسرين والأصوليين واللغويين والنحاة والبلاغيين، كما كانت عناية القدماء بالتطبيق في دراستهم لهذه الظاهرة أكثر من عنايتهم بالتنظير، كما هو شأنهم دائما، ولكن الذي لا شك فيه أن ظاهرة الغموض بما لها من صلة ببنية الكلام قد لفتت أنظار القدماء منذ وقت مبكر ولم يمنعهم إيمانهم العميق بإعجاز القرآن الكريم وقدسيته، من دراستها من خلال آياته، وقد استخدموا في الدلالة على ذلك مصطلحات كثيرة على درجة من التهذيب، والتأدب والتنزه والبعد عن الغلو في إشارتهم إلى خفاء المعنى وغموضه ودرجات هذا الغموض مثل تعدد المعنى، سواء في القرآن الكريم أو في الشعر، وتعددت هذه المصطلحات واختلفت اختلاف العلماء بين مفسرين ولغويين ونحاة وأصوليين وبلاغيين، وفي أحيان كثيرة كان المصطلح الواحد يتردد بأكثر من مفهوم في كل بيئة من هذه البيئات العلمية ولكنها كانت تتفق جميعا على خفاء المعنى أو عدم وضوحه أو تعدده سواء في المفردات أو التراكيب"[2].

أما باعتباره مفهوما نقديا له أثره في النص وانشغال النقاد في الكشف عنه في مستوياته المختلفة سواء على مستوى اللفظ أو المعنى أو التركيب أو السياق وكذا الإيقاع أو الأثر الفني والغاية التي يخفيها النص الإبداعي فقد تمظهر وتجلى بوضوح في تراثنا النقدي و قد لامس بعض النضج النقدي لا يقل أهمية عما عرف به في النقد المعاصر.

3 ـ إشكاليات الغموض في النقد المعاصر:

إن فنية المسحة النقدية الاستقرائية للآراء والأحكام والاستنتاجات النقدية عربية كانت أو غربية تلامس التقارب وشبه الاتفاق بتصويرها الكلاسيكي الرافض للغموض، انسجاما مع الرؤية العقلية الثابتة في القديم، أما النقد الغربي الحديث فهو يقرر ويصرح بالغموض في الشعر كجوهر وجود في ذاته، ويسلم بأحقية وجوده الطبيعي.

---

[1] ـ ينظر: دريد يحي الخواجة، الغموض الشعري في القصيدة العربية، ص 66.

[2] ـ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط 3، 1983، ص 181.

ولعل "عز الدين إسماعيل" هو أول النقاد الذين عالجوا قضية الغموض في الشعر تحت مسمى:"المصطلح الجديد وظاهرة الغموض"[1]، وبذلك رأى إلى الشعر والغموض فيه كأنهما وجهان لعملة واحدة، فالشعر هو الغموض.

وعندئذ يكون شيوع الغموض في الشعر العربي الحديث عائدا إلى اقترابه أكثر فأكثر من الشعري، ونفيه لما هو غير شعري، ويفرق بين الغموض والإبهام اعتمادا على مفهوم "إمبسون" لهما، وبذلك ينتهي إلى أن الغموض خاصية في طبيعة "التفكير الشعري" وليس خاصية في طبيعة "التعبير الشعري"[2] فاتسم النقد العربي المعاصر بتقبل ظاهرة الغموض واعتباره ميزة جوهرية تغني الإيحاء الشعري وتوسع مجاله التخيلي والنبوئي بعكس التراث النقدي الذي اعتبر التعقيد والغموض والإبهام، أساليب تعيق العملية التواصلية وهي ضد الفهم ويحد منه.

فإذا ما اعتبرنا أن الخيال قوام الشعر ومصدر تألقه في بلورة صوره وتصوراته فإنه يمثل الخاصية الترابطية وبذلك يكون الشعر حينها الوسيط بين الذات والموضوع وعنصر التخييل الإبتكاري لذلك التمازج فيجعل المستحيل ممكنا والوهم حقيقة،"مثلما الاستعارة الشعرية قد ارتبطت في نشأتها بالأسطورة، بما هي بناء غير منطقي، ولذلك جاء المجاز الشعري خياليا غير منطقي وغامضا.

فالغموض – إذن- ملازم للغة الشعرية – الخيالية- المجازية المفارقة للغة العقل والواقع ولهذا يجب علينا قراءة النص، بما هو إيحاء عميق بالتجربة، لا يناقض البساطة العميقة التي تهزها من باطن ذواتها لأنها تقترب من جوهر الشعر ومن الأصالة، ويعلل "عز الدين إسماعيل" رفض القارئ المعاصر الغموض، لأنه ألِف السهولة والوضوح في شعرنا القديم وطريقة تصويره ومحاكاته للواقع وأمانة الوصف في تصوير الموضوعات الواقعية، لذا فهو يدعوا إلى ضرورة الاقتراب من هذا الشعر الحديث، الغامض، والتمرس على قراءاته لفهمه وتذوقه"[3].

فكانت الصورة البيانية للإيضاح وتقريب المعنى إلى ذهن السامع، ومنتجها هو الخيال ومن منظور أخر أكثر إيضاحا وتوافقا في إيجاد التفسير المناسب لذلك التضارب النقدي بين جيلين

---

[1] - المرجع نفسه، ص187.

[2] - ينظر: إبراهيم رمادي، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1991، ص317.

[3] - ينظر: إبراهيم رمادي، الغموض في الشعر الحديث، ص317.

مختلفين انعدم بينهما الاتفاق رغم أصالة البناء ووحدته المتمثل في جيل المؤسسين والممثلين للتراث النقدي.

وجيل المتأثرين بالتراث النقدي والنتاج الغربي المتمثل في النقاد الحداثيين فتراثنا النقدي، كان دأبه العمل على إيضاح المعنى وإيصال الفكرة التي يتغياها الشاعر أما طبيعة اللغة وتركيبها اللفظي فالمجال مفتوح على الإيغال والتعميق والغموض والإيهام بالمفردات إذ هي مصدر تنافس وتسابق نحو الإجادة فيه وحسن سبكه، وتأليف اشتقاقاته وتشاكلاته.

- أما الشاعر المعاصر بتوجهه الحداثي عمل على تبسيط لغته وتسهيل ألفاظه وإنزالها منزلة الكلام اليومي، وفي المقابل حولها إلى لغة رمزية إيحائية ذات عمق دلالي ناتج عن وحدة الأجزاء، وتكامل الأسطر الشعرية في تشكيل الصورة الشعرية والوحدة الشعورية عاكسة بذلك التجربة الشعرية.

- ومن ثم انتقل الغموض الذي اكتسى اللفظ قديما إلى غموض يخص المعنى والفكرة أو الموضوع حديثا، بالإضافة إلى غموض يشمل دلالة الرموز الموظفة.

فكأن المبدع قديما كان يقول ما ينتظره منه المتلقي بينما الشاعر المعاصر يكتب لمتلق أوكلت له مهمة إنتاج معاني النص وإعادة بنائه وتشكيله أو تأويله وملء فجواته والعمل على إتمامها ومبرر هذا الاستنتاج أن النص الشعري قديما أحادي القراءة والفهم محسوم المعاني، أما النص الشعري المعاصر في تشكيله، متعدد القراءة والفهم منفتح على التأويل متجدد مع كل قراءة يجمع بين الرفض والقبول، وبين الإجادة وعدمها وبين اللذة والألم، وبين الواقع والأفق وقد اعتبر "بنيس" الغموض بأنه انتقال نوعي من قوانين الشعرية إلى قوانين أخرى استحدثتها الحداثة العربية في تغيرها الذاتي والموضوعي، وفي ارتباطها بالحداثة الشعرية في الغرب، وهو إن بدا غريبا في بداياته، لا يلبث أن يغدو مألوفا مع توفر شروط معقدة، أدبية، واجتماعية وتاريخية"[1]، ومبرر ذلك عند "محمد بنيس" بأن الغموض ليس أحادي المستوى بل له مستويات متعددة: دلالية، نحوية، إيقاعية، معرفية، تؤلف في مجموعها قوانين النص الحديث الذي تولد غموضه الشديد من مفارقته لقوانين النص الشعري القديم الذي ألفه القارئ من جهة ومغايرته لقوانين اللغة المعيارية من جهة أخرى، فضلا عن فلسفة هذا الشعر الحديث المغاير في أرض الغرابة، وذلك تلبية لحاجات التحول الواقعي

1 ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص319.

الجذري، الذي يشهده الواقع الاجتماعي والتاريخي، وتأثرا بخصائص الشعر الغربي الحديث"[1]، معتمدا نمطا كتابيا وشكلا جديدا يتناسب والإبداع الأجنبي، من جهة وتناسبه والحالة النفسية المتوترة القلقة التي يعيشها العربي في ظل الصراع المفتعل والصدمة الحضارية التي يتجرع غُصصها، بسبب الانعكاسات والهزائم المتكررة إذ يستشعر العربي بالتقصير في حق أمجاده العظماء الذين حاكوا تاريخا مجيدا منحهم السيادة وانقياد الأمم العظمى لهم، ومبعث العز في أنفسهم بأنهم أحق بالحضارة، وقد مثلوا إنسان الطليعة، بينما المعاصر الذي فقد عز أمجاده و بنائه الحضاري منذ سقوط إمارات الأندلس الواحدة بعد الأخرى، فحينها استشعرت تلك المرأة التي تعي فاجعة العِّز المفقود لابنها 'ملك غرناطة' "عبد الله" وهو في حزنه الكظيم ينتظر دوره المحسوم من طرف الإسبان.

فقالت له أمه:

ابكي كالنساء ملكا عظيما * لم تحافظ عليه كالرجال.**

وهو يعيش في تبعية خانقة وحياة تقليد وذوبان بكل أصنافه في شتى الميادين فقد حريته وكرامته فلم يبق له إلا تكريس السائد، فهو لم يشعر يوما بذائقته بل يستشعر ما يروق لذائقة غيره الغالب مثلما يقول ابن خلدون في مقدمته (فالمغلوب مولع بتقليد الغالب في سائر أحواله) وبالتالي فالعربي المعاصر لا يشعر أنه في الطليعة.

بل يشهد صدام حضارات، وقد فقد الصلابة الكافية للتصدي لهذه الصدمة فجاءت حداثته تعبر عن هذه المعاني وتجسد هذه الأشكال الموروثة بل المستوردة، مما يستدعي غموضا من نوع خاص، نتيجة تخبطه في ظل الأزمات فحالته أحزان وآلام، وفقدان للأمل وحين ينشده كأنه ينشد المحكن المستحيل، فضبابية الرؤيا ليست في طبيعة التعبير بل أخذت منحى معرفي موضوعي.

إذن فالغموض الشعري حقيقة واجبة الوجود في النص الشعري من خلال المعطى المعاصر تتموضع في قلب السياق الذي يكتفي بذاته، ويحقق هويته بعيدا عن مراهنات الواقع وقواعد الاستدلال المنطقي الواضح، "إنه طاقة الإبداع في النص الذي يفتح مداه على عوالم لا نهائية من الدلالات الإيحائية التي تلقي بظلالها الكثيفة، أو تقربنا عبر قراءة عنيدة من مدلولات تجربة لا

[1] المرجع نفسه، ص 319.

نأتيها في أُلفةٍ أو نبلُغها في يُسرٍ، وإنما هي مرآة لهذا الشيء الذي نتحسسه في خفايا وجودنا دون القدرة على تحديده، ونتألم منه بغير إمكانية التحرر منه"[1].

فهل الغموض يخص طبيعة الموضوع الشعري أم يخص طبيعة اللغة التي يُكتب بها ؟

وقد تصدى لمثل هذه الإشكاليات "أدونيس" ودفاعه في كل المواقع عن الغموض في الشعر بوصفه جوهرا أصيلا فيه، ينشأ عن اعتماد الشعر لغة مجازية، خيالية، تعبر عما تعجز عنه اللغة النثرية، فهو يحاول تجسيد رؤية وتجربة وانفعال، ويكشف عالما في حاجة دائمة إلى الكشف، وهو عالم مضطرب لا منطقي، فلا سبيل إلى صياغته إلا بالرمز الأسطوري، ولا يحصل أمر ذلك إلا بالشعر بما هو معرفة خاصة أو "ميتافيزياء الكيان الإنساني"[2].

ومن ثم يقدم "أدونيس" وصفا جيدا عبر قراءاته الحداثية للشعر بكل ما فيه من تمويه وتعارض، لفهم ظاهرة الغموض من جانبها الداخلي الفني، ومن جانبها الخارجي المتعلق بثقافة الجمهور المسطحة وفي المقابل تحولات الواقع الاجتماعي، وتناقضاته المعرفية الغامضة المؤثرة في القراءة، وفي خضم دفاعه عن الغموض بشتى وسائل الإقناع والمجادلة، ويستند إلى وعي النخبة الحديثة الغارقة في غواية الحداثة، المقيمة في الشاطئ الآخر من بحر الواقع الحضاري المتهافت.

إلا أن نظرته الجيدة كانت مهزوزة الجانب بسبب ما حمله من مسؤولية وألقى بثقلها على الواقع والجمهور، وهو بصدد إعلان براءة الحداثة الشعرية وأنها لا تحمل أي مغالطة والأجدى في الأمر وهو الالتفات إليها وتصويبها"[3]، وموازنة "أدونيس" تتكشف بوضوح من خلال قوله: "تعد القصيدة الحديثة تقدم للقارئ أفكارا ومعاني شأن القصيدة القديمة، وإنما أصبحت تقدم حالة، وفضاء من الأخيلة والصور ومن الانفعالات وتداعياتها، ولم يعد الشعر ينطلق من موقف عقلي، أو فكري واضح وجاهز، وإنما يأخذ من مناخ انفعالي نسميه تجربة أو رؤيا"[4]، ممتزجة بالتوقع، حالمة بالأفق وبحثا في المجهول وتشخيصا لآلام الذات وأفراحها، وفق بناء هرمي يجتمع فيه اللفظ والبياض ويقتسم الشاعر النص دلاليا بين تعبير الذات وتأويل المتلقي، فيصطنع معه حوارا، فأحيانا

1 إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 93.

2 ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص 10.

3 ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 319.

4 أدونيس، زمن الشعر، ص 278.

يتجاوب معه وأحيانا يصدمه بالرمز الأسطوري، الذي يشكل منه اللغز الدلالي أو شفرة الخطاب الباحث عن مفاتيح النص المنغلق وغموض الرؤيا.

تمظهرات الغموض في النقد الغربي:

حين يتعلق الأمر بالقارئ فإن مسألة الوضوح والغموض مطروحة لاختلاف مستويات النصوص وكذا تفاوت ثقافة المتلقين، ولعل أراء "أرسطو" في النظم الشعري والبلاغة تعد ضمن المواقف الأولى للنقد الغربي من الغموض، حيث كان موقف أرسطو منسجم مع التصور الكلاسيكي، الذي يؤثر

الوضوح ويؤكد عليه باحترام قواعد الصنعة بقوله "إن كمال الأسلوب أن يكون واضحا دون إسفاف"[1].

ومن بين الدراسات الغربية المبكرة التي قام بها الناقد والشاعر الإنجليزي "وليام إمبسون" في كتابه المعروف سبعة أنماط من الغموض بقوله: كل ما يسمح لعدد من ردود الفعل الاختيارية إزاء قطعة لغوية واحدة وبناء على ذلك فقد حدد أنماط الغموض في سبعة أنواع"[2]، فقد ينتج الغموض إزاء مستويات الخطاب ولغته وتراكيبها أو نتيجة لعدم استيفاء الفكرة حقها وتشبعها المعرفي والموضوعي، كما هي موضحة في هذه الأنماط السبعة التي صنفها "إمبسون".

- النمط الأول: يعد من الغموض إذا احتوى النص عددا من التفاصيل التي تتحدث عن دلالات متعددة في الوقت نفسه ويتمثل ذلك في الاستعارة البعيدة أو الإيقاع أو الوزن.
- النمط الثاني: وجود تركيب نحوي في النص يسمح بتعدد التأويلات.
- النمط الثالث: احتواء النص على عدد من المفردات أو التراكيب ذات الدلالات المشتركة.
- النمط الرابع: وجود عدد من التراكيب ذات المعاني المتبادلة التي تجسد نوعا من التعقيد في تفكير المؤلف.

---

[1] - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة، 1968، ص 292.

[2] Empson, william, seven types of ambiguity,london,1993,p184. نقلا عن: محمود درابسة، التلقي والإبداع، ص170.

– النمط الخامس: ويرجع إلى طبيعة لغة المؤلف وعباراته المتداخلة التي تظهر عدم قدرته على تحديد مراده.

– النمط السادس: اشتمال النص على تراكيب ذات معاني متناقضة.

– النمط السابع: يتمثل في التعارض أو التناقص التام الذي يقع أحيانا في لغة المؤلف مما يؤدي إلى تشتت ذهن القارئ"[1].

ومن بين تلك الدراسات الغربية التي اهتمت بالغموض الدراسة التي قام بها الناقد الانجليزي "جريرسون" (H.C.Grierson) في سنة 1912 عن الشاعر الانجليزي الميتافيزيقي "جون دون" (John Donne) من أجل الكشف عن مظاهر الغموض في شعر "Donne" وعند غيره من الشعراء، وتعدد مستويات المعنى في أشعارهم"[2]، ومن ثم نجد إسهامات الناقد الغربي في الجانب التنظيري أكثر باعتبار أن النظرية لا تعرف الحدود الجغرافية، ومن بين ما سجله النقد الغربي عن الغموض اعتراف "إمبسون" أن أكثر أنواع الغموض التي وقف عندها تبدوا جميلة ويفرّق بين "الغموض" "ambiguity" و"الإبهام" "opscurity" فيرى أن الإبهام صفة نحوية بشكل أساسي أي ترتبط بالنحو وتركيب الجملة، بخلاف الغموض الذي هو صفة خيالية تتهيأ قبل مرحلة التعبير المنطقي، أي قبل الصياغة النحوية للغة، ويتحدث "إمبسون" عن معيار التمييز بين ضروب الغموض الجيدة والرديئة، فيقول: "يكون الغموض محترما ما دام يسند تعقيد الفكر أو لطافته أو اكتنازه، ثم هو لا يستحق الاحترام إن كان وليد الضعف، أو ضحالة في الفكر ويُبهم الأمر دون داع... أو عندما لا تتوقف قيمة العبارة على ذلك الغموض، بل يكون مجرد وسيلة لتوجيه المادة وتصريفها، وذلك إن كان القارئ لا يفهم الأفكار التي اختلطت، انطبع لديه شيء من عدم الاتساق"[3]، فنتج عنه مثل هذا الوصف المشار إليه حول الغموض الذي تم استقصاؤه بشكل مستفيض في التراث النقدي مع تعداد أوجهه وأنواعه عند جمع من النقاد القدامى أمثال: "ابن الأثير، عبد القاهر الجرجاني، وعبد العزيز الجرجاني".

---

1 - ينظر: محمود درابسة، التلقي والإبداع، ص 170.

2 - ينظر: جيووري فريال، فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر، مجلة فصول، مج 4 ع 3، 1984، ص 176.

3 - ينظر: ستانيلي إدغار هايمان، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافات، بيروت، 1981، ص 56.

أزمة النقد الحداثي في ظل الغموض غير المؤسس:

تظل كثير من القضايا النقدية هامشية تفتقد التأصيل التنظيري والمنهج النقدي الذي يمتلك آليات فك شفرات الخطاب المعقد برمزيته وضبابية إيحاءاته، وفي ظل المثاقفة مع النتاج الغربي وتوظيف المصطلح الأجنبي ومحاولة التفاعل معه، وتبيئته في غير بيئته تبقى الكثير من التحليلات ضعيفة المستوى بعيدة عن إنتاج المعنى وآفاقه.

وفي ظل تعقد الشروط الثقافية والاجتماعية وغياب أكثر لوازم النقد، لم يستطع النقد العربي الحديث — بالرغم من كل انجازاته القيمة — أن يشق الدرب السليم نحو الشعر العربي المعاصر ويعالج جميع ظواهره بعمق وشمولية ويموضعه في بنية الواقع الحضاري الخاص، كما أن سقوطه في غموض اللغة والمصطلح، واضطراب المنهج والنظرية، جعل دوره المعرفي والتاريخي كوسيط نوعي بين الشاعر والقارئ يضعف إلى ما يشبه التلاشي.

لا سيما إذا علمنا أن القارئ العربي لا يزال يهون من شأن النقد، بيد أنه الكفيل بالارتقاء بمستوى الإبداع وتخليصه من العفن والركاكة، وضعف التشخيص، وقلما يستعين القارئ للشعر بجهود النقاد، وذلك يدل على ضعف الوعي النقدي، بين أوساط القراء، تظل كثير من أسئلة الإبداع معلقة، وعدة إشكاليات شعرية لا تجد لنفسها حلا، وفي المقابل يزداد الغموض تراكما في الشعر على الناقد والقارئ، ويتضخم بسرعة توازي سرعة المهيارات الحداثة في الواقع المعرفي والتاريخ العربي.

واعتمادا على ما سبق لا يمكن أن يؤدي النقد مهمته الإبداعية بغير تأسيس ثقافي، واجتماعي صحيحين، تنطلق منه صياغة الأسس الفلسفية والجمالية المنهجية والتطبيقية التي يتم بها، ومن خلالها قراءة شعرنا المعاصر بوصفه الظاهرة الحداثية الكبرى، الأكثر إشكالا ودلالة، ضمن رؤية متكاملة فنيا وحضاريا[1]، ومدى صلتها بالتراث وأهم خصائصه المستمرة في توهجها وتمظهرها في إبداعنا المعاصر نحو نظرية تجمع بين أصالة التراث ومعاصرة الواقع الحضاري بدليل توهجه على شكل أسطورة تحاكي الماضي في لمسات الشاعر الحداثي المبدع، الذي لم يستغن عن خواطر فحول الشعر العربي، واحتفاظ آذانه بأنغام على أوتار "الخليل" وأوزانه، وعبارات النقد القديم والبلاغة العربية أيام ازدهارها، وتلك الرمزية السائدة والمتصلة بالنص، كأضواء كاشفة تكشف عن عمقها الدلالي المشوب بالغموض الذي لا ينكشف إلا بعد عناء شديد.

---

[1] ـ ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 325، 326.

أثر توظيف الرمز والأسطورة في غموض الشعر:

فإذا كان من طبيعة التجارب العربية أن تقيم حوارا بينها وبين المتلقي، قوامه الفهم والتحليل والتفسير، فإن طبيعة التجارب الرمزية تتأبى على هذا الحوار، وتنغلق دونه، وتوصد أبوابها في وجه المتلقي بغلالات كثيفة من سُحب الغموض المفتعل، وبهذا تفقد سمة من أهم سمات الفن بصفة عامة، والفن الأدبي بصفة خاصة وهي سمة الحوار بين المبدع والجمهور، ومن ثم تقع الفجوة السحيقة بين الشاعر الرمزي وجمهوره.

وتلك مسألة قد لا تعني دعاة الرمزية ما"داموا يحملون في أغوار النفس، وداخل معابدهم الأسطورية المتآكلة فمن واجبنا أن نذكرهم بما ارتضوا لأنفسهم من العزلة عن جمهور الشعر العربي، والقناعة بأن شعرهم غير خاضع لرأي المتلقي وحكمه، فالمتلقي – في نظرهم – ليس ناقدا ولا ينبغي أن يكون كذلك، بل هو قارئ عليه أن يعايش التجارب اللاواعية في صمت"[1].

وقد وجد الشاعر العربي المعاصر متنفسا وسلاحا ذا فعالية قصوى في إعلان ثورته على الموروث والتصدي لهجمات النقاد المحافظين والتراثيين في مواصلة اجتياحهم لأصالة القصيدة وقالبها الموروث نحو التحرر أكثر من ابتعاث الشعر وانطلاقه، وقد تمثلت تلك التوثبات والهالات الغريبة بعض الشيء عن المألوف والسائد، منتصف القرن العشرين وبالضبط الأربعينيات والخمسينيات استيقظ الشاعر وحوله النبع الفياض الذي تقدمه الأساطير، فنهل منها ما أروى طاقاته التعبيرية الجمالية والوظيفية.

ولقد كان الانفتاح على الأدب الغربي الدور الأعظم في اكتشاف ثراء الأسطورة[2]، فقد استخدم الشعر العربي الرمز بشكل مفرط بحيث أصبح جزءا من بنية التجربة الشعرية الحديثة، التي عملت على تحويلها من وظيفتها التقريرية إلى وظيفة نفسية تسعى إلى القبض على حركة الواقع المتشظي باستمرار، وحقائق تنحل وتتشكل بناء على التوازنات التي يفرضها الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي، وبذلك يعد الرمز من أكثر العناصر الشعرية التي لها علاقة مباشرة بظاهرة الغموض في الشعر بصفة عامة، والشعر الحديث بصفة خاصة فالرمز – دائما – هو حجب المباشرة واستخدام بديل عن شيء أو الموضوع المعبر عنه.

---

[1] ـ ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ص 408.

[2] ـ ينظر: عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي القاهرة، ط1، 2011، ص212.

فالرمز لا يأتي باعتباره موضوعا خارجيا عن الفن بصفة عامة والشعر بصفة خاصة، فهو عنصر مهم من عناصر الظواهر الجمالية.

فالشعر باعتباره تعبيرا جماليا، لا يمكن امتلاك تصور عنه بعيدا عن النظام التعبيري الرمزي، فطبيعة الوعي الشعري في علاقته بالظواهر والأشياء المحيطة، ذو طبيعة رمزية وهي طبيعة تتسم بخمس سمات ذات علاقة جدلية وهي : الذاتية، الحسية، الانفعالية، المجازية، الصورية"[1] وللرمز سمات أساسية تُكَون أبعاده الجمالية، أهمها :تقديم العالم والأشياء في ثوب جديد يختلف عن معرفتنا المباشرة له لذلك يذهب "مصطفى السعداني" إلى القول بأنّ الرمز (حيث لا ينقلنا بعيدا عن حدود القصيدة ونصها المباشر، لا يمكن الادعاء بأنه رمز، الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا وراء النص، فالرمز قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء"[2].

ويصدق هذا القول إن كان النص يحاكي رمزا أحاديا إلا أننا في كثير من الأحيان نصدم بنصوص شعرية معظم ألفاظها رمزية وبخاصة في نصوص شعر التفعيلة، هؤلاء الشعراء رواد الشعر الحر، وكأنما بلغتهم الجديدة لم يجدوا في اللغة ما يروي ظمأهم ويشفي غليلهم إلا السير على شفير أيقونات الرمز، وكأن اللغة في ذاتها أصبحت ألفاظا مفرغة الدلالة لا تعبر عن مكنون عواطفهم ونفسيتهم المفعمة بالابتكار والتجديد إلا بالرمز الآتي من الزمن الحضاري البعيد.

إلا أن الأوهام التي بنو عليها أحلامهم في نظر الناقد المستمسك بدرر اللغة التي يراها دائما في ازدياد لآلئها وانبلاج أشعة أنوارها، أسمى بيان وأوفى ترجمان عن كل ما يخالج الذات الشاعرة.

إن هؤلاء الشعراء ومن على شاكلتهم في خوض ثورة التغيير باسم الحداثة والمطالبة بهجر النموذج وكل ما يتصل به من رصيد معرفي في إعلانهم الثورة على الشعر وأهله والأصول التراثية الراسخة في وجدان الأمة، بأن غرابة أفعالهم وجنون ثورتهم جمعت في طياتها متناقضات عدة.

فإذا كانت الثورة على التراث فإن الرمز أصيل في التراث، وإذا كان رفضهم للتاريخ وماله صلة ببيئة الشاعر المؤلف فإن موت المؤلف ينجم عنه عدم التفريق بين عصور النصوص، بمعنى حتى النص الجيد ليس له تاريخ محدد إذا ما تناسينا مؤلفه وزمن إبداعه فهذا يعني أننا:

أولا: نتجه نحو فوضوية التصنيف وتحديد مراحل التأليف، فقد يغلب الظن أنه نص من التراث رغم حداثة إبداعه.

---

[1] ـ ينظر: سعد الدين كليب، جمال الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة الوحدة، العدد 83، ص37.

[2] ـ أدونيس (علي احمد سعيد)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1948، ص160.

والأمر الثاني: فالرمز والأسطورة غارق زمنهما في التاريخ القديم والحضارات السالفة وقد يصعب علينا حتى تحديد مؤلفهما الأول مثلما هو حال فن الفلكلور والأعمال الأنثربولوجية، ومن خلال الاعتبار الزمني والتاريخي لهما فما مبرر توظيفهما إذا كان رواد الشعر الحر يرفضون التراث جملة وتفصيلا.

والأمر الثالث: إذا كانوا يعترفون بوجود تراث نقدي وتأليف، لا يمكن تجاهلهما فلما لم يواصلوا مسيرة التنظير النقدي وتطوير آلياته والعمل على سبر أغوار موضوعاته وتصيير الجهود النقدية العربية نحو العالمية والعمل على فرض هيمنة النظريات النقدية العربية على باقي اللغات الأجنبية وتطوير أساليب إيصال الترسانة البلاغية والشعرية والعروضية العربية إلى أصقاع العالم، ليرتد إلى أمجادنا وعلمائنا الفضل من خلال اعترافات الآخر بأحقية حضارتنا في الظهور والعالمية.

إلا أننا ما نلمسه حقيقة أن موجة الحداثة لا تمثل سوى سفارات أجنبية في بلادنا العربية تُنوع أشكال الصراع والعمل على نقله من فضاء الأوراق إلى فضاء الأسواق العربية التي لا ينقصها من البؤس سوى التناحر فيما بينهم، فمهما كانت الموضوعات الحداثية تنظيرية، إلا وستصير تطبيقية لكن بأشكال غير متوقعة ولم تخطر على بال، بل توجد آمرها، ومن طبيعة هذه الحداثة أنها ذات أساليب فردية مغرية للآخر المقلد، "تتحكم فيه المصلحة الذاتية، قبل أية غاية أخرى مما هيأ لنمو الشخصية الفردية المتمردة ضد كل قانون، والتي تقبل بتطرف الفن للفن أكثر مما ترضى عن الأدب الملتزم"[1]، فالإغداق في توظيف الرمز سبب كاف لهجر القارئ للأعمال التي تصدر بسبب تحول "تجاربهم الشعرية إلى نزعات تهرب من الواقع، وتفر من الالتزام الاجتماعي وصارت مجرد دهش وذهول، وانهيار عصبي، وتوهمات يحلق بها الشاعر في السماء، منفصلا عن وعي المجتمع وحتميته، وقد ترتب على هذا أن صارت تجاربهم الرمزية صورة من صور العداء بين الفنان والمجتمع، ودعوة إلى التقوقع في كهوف النفس والعودة بالحضارة الإنسانية إلى عهود الخرافة والأساطير"[2].

فزعزعت بذلك الثقة المتبادلة بين المتلقي والشاعر المثقف، وكانت الكُلفة وخيمة نتيجة للصراع القائم بين المبدعين أنفسهم في تبادل التهم بسبب خلخلت ثوابت الأمة أو الانحراف بها إلى طرق وعرة غير الذي تسلكه من اعتدال في التفكير واستقامة في التوجه الصحيح، وفق

---

[1] - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، في الشعر المعاصر، دار المعارف، ص 66.

[2] - ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 65.

التطورات الايجابية، من خلال نشر رموز أسطورية تتصل بحضارات قديمة غامضة الدلالات لا يتصل محتواها بقناعات الأمة وثوابتها، وعدم احترام التاريخ ومراحله والعمل على هدم المرجعية وملابسات الواقع البيئي، ووفق ما سلف ذكره، يقول صلاح عبد الصبور:

شيخي بسام الدين يقول:

يا بشر أصبر

دنيانا أجمل مما تذكر

ها أنت ترى الدنيا

من قمة وجدك

لا تبصر إلا الأنقاض السوداء

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ

كان الإنسان الأفعى يجهد أن

يلتفت على الإنسان الكركي

فمشى بينهما الإنسان الثعلب

عجبا" [1]

بل نحن من نختم بالتعجب أن نجد الألفاظ البسيطة رموزا واللغة السهلة إيحاء مما يعكس النظرة السوداوية والتشاؤمية الذي ينبئ عن نفسية مهزوزة الثقة، وقد تعمق النقاد المعاصرين في تتبع ظواهر توظيف الرمز ومحاولة تصنيفها إلى أنواع بحسب الحقل الدلالي الذي تنتمي إليه أو مجالها اللغوي المعجمي، فمنه الرمز الأسطوري، التاريخي، الديني، الصوفي، والطبيعي.

فرغم أن النقاد العرب القدامى التفتوا لمثل هذا التوظيف كبعض الأسماء التي تمظهرت على شكل رموز أصلها عربي وبعضها الآخر مستقدمة أو منحوتة من أساطير إغريقية، أو يونانية بفعل الترجمة أو التثاقف مما وفد إلى شبه الجزيرة العربية إلا أنه لم يكن بهذه الحدة والكثافة التي عرفها الشعر المعاصر الغارق في لغة الرمز والأسطورة.

[1] - صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1977، ص112.

فالغموض في النص الشعري متعدد الأوجه والدلالات والغايات فقد تُبنى القصيدة على دلالات رمزية وراء كل رمز قصة وتلك القصة سر الغموض وتأويلها بمثابة سر حقيقة المعنى المتغيِّ أو تتضمن بعدا أسطوريا تخيليا من خلال تجسيد الشاعر للرمز الأسطوري الذي يقصده قصدا دلاليا يدعم المعنى الذي يريد تصويره في مخيلة القارئ من أجل دفعه كي ينتج دلالات النص وفق تأويله للرمز الأسطوري وبالتالي تنمو العلاقة الوظيفية بين النص والقارئ وتتشكل شفرة التواصل مثلما نجده في الشعر الحر الذي يجمع بين ضدين أحدهما مغري والثاني علقم لا يهضم ولا يستصاغ فهو غير طيع ومتأب عن الفهم الكلي، إذ يجمع بين بساطة اللغة وسهولة ألفاظها وبين غموض رموزها وأيقونة أساطيرها.

ومن الأمثلة التي تجمع بين بساطة اللغة وسهولة ألفاظها، والرمز الأسطوري الذي يشكل بؤرة التلقي بدلالته المستعصية، وما ينفتح عليه من تأويل ومبعث للحيرة في ذهن المتلقي في محاولة إيجاد الدلالة التاريخية والمعنى الذي يؤديه داخل نسيج النص الشعري للشاعر "سميح القاسم" الفلسطيني الذي وظف الرمز الأسطوري "يوليسيز" في إحدى قصائده إذ يقول في المقطع الثاني مخاطبا العدو الصهيوني:

ربما تسلبني آخر شبر من ترابي

ربما تطعم للسجن شبابي

ربما تسطو على ميراث أجدادي

من أثاثٍ و أوانٍ وخوابٍ

ربما تحرقُ أشعارِي وكتبِي

ربما تطعم لحمي للكلاب

ربما تبقي على قريتنا كابوس رعبٍ

يا عدو الشمس... لكن... لن أساوم

وإلى أخر نبض في عروقي... سأقاوم

* * *

يا عدو الشمس

في الميناء زينات وتلويح بشائر

وزغاريد وبهجة

وهتافات وضجة

والأناشيد الحماسية وهوج في الحناجر

وعلى الأفق شراع

يتحدى الريح... والدجة... ويجتاز المخاطر

إنها عودة يوليسيز

من بحر الضياع

عودة الشمس وإنساني المهاجر

ولي عينيها وعينيه... يميننا... لن أساوم

وإلى آخر نبض في عروقي

سأقاوم

سأقاوم.[1]

فكل هذه المقدمات والشروط ودفع الأثمان الباهظة والتضحيات الجسام لعدو الشمس عدو الحرية عدو الحياة.

فقد يحين يوم الخلاص يوم دفع الثمن حين تبلغ الهتافات الآفاق ومداها، وتؤدي الأشعار المبتغى من الحماس وتتوهج بها الحناجر، سيرتسم في الأفق شراع التحدي الذي لا توقفه الريح العاتية ولا الأمواج العالية سيجتاز كل المخاطر.

بعودة المخلص "يوليسيز" من بحر الضياع، فهنا بؤرة القراءة ونقطة التحول التي مهد لها الشاعر عبر الأسطر التي سبقت ذكر الرمز فلا بد للقارئ من وعي ثقافي يستند إليه ومرتكز تأويلي يقوده إلى فك شفرة الخطاب الذي فيه كل التحدي وإشعال فتيل التشوق لمعرفة السر وفك اللغز إنه تحدٍ متضمن في الخطاب مواجهة بين المبدع والمتلقي.

إذن فـ"يوليسيز" بطل مسرحية غنائية "الأدويسة" لـ "هوميروس" المؤلف وصاحب النص المسرحي الغنائي الذي أرّخ ومجّد تاريخ مدينة طروادة اليونانية فـ"يوليسيز" يمثّل القائد لمعركة طروادة التي دامت بها الحروب أكثر من عشر سنوات وقتل فيها الآلاف.

[1] - سميح القاسم، الأعمال الكاملة، دار سعادة الصباح، الكويت، 1993، المجلد 4، ص 221.

وقد أبحر القائد وظن الأعداء أن البطل أدركه الغرق فلا مخلص لشعب طروادة من الخراب فلا بد من استسلامهم وفجأة يظهر البطل "يوليسيز" من بحر الضياع ويكون سببا في الانتصار والخلاص من عدوهم، فقد استعان به الشاعر رمزا دلاليا حتى يبعث بريق الأمل في النفوس للتصدي لعدوهم ويزدادوا تمسكا بالثورة على العدو دون استسلام بتوظيف رمز التحدي والبطولة والأمل والحرية والإنسانية، فلولا المعرفة المسبقة لدلالة الرمز وما يوحي به من معنى، لا يمكن بلوغ السر الذي ينطوي عليه النص، مما يحول دون التذوق الممتع لجماليات المعنى وإيحائه، وقد يوظف الشاعر رمزا طبيعيا يرى في قوته القوة التي تحقق له الانتصار على عدوه أو قوة شبيهة يسعى الشاعر إلى تشكيلها من خلال المتلقي الذي يجعل منه المكون الطبيعي للقوة والنصر، ومثال ذلك توظيف رمز "الإعصار" للشاعرة "نازك الملائكة" في المقطع الثاني من قصيدة لها بعنوان "**الشهيد**" الذي يمثل العتبة الأولى للنص:

ـ 1 ـ في دجى الليل العميق

رأسه النشوان ألقوه هشيما

وأراقوا دمه الصافي الكريما

فوق أحجار الطريق

وعقابيل الجريمة

حمّلوا أعباءها ظهر العمود

ثم ألقوه طعاما للمحود

ومتاعا وغنيمه

وصباحا دفنوه

وأحالوا حقدهم فوق ثراه

عارهم ظنوه لن يبقى شداه

ثم ساروا ونسوه

— 2 — والليالي في سراها

شهدت ما كان من جهد ثقيل

كلما غطوا على ذكرى القتيل

يتحداهم شذاها

حسبوا الإعصار يلوى

إن تحاموه بستر أو جدار

ورأوا أن يطفئوا ضوء النهار

غير أن المجد أقوى .

— 3 — ومن القبر المعطر

لم يزل منبعثا صوت الشهيد

طيفه أثبت من جيش عنيد

جاثم لا يتقهقر

وسيبقى في ارتعاش

في أغانينا وفي صبر النخيل

في أغانينا في كل ميـ ـل

من أراضينا العِطاش

— 4 — يا لحمقى أغبياء

منحوه حين أَردَوْهُ شَهيدًا

ألف عمرٍ، وشبابا وخلودا

وجمالا ونقاء[1].

وكأنها تُصور **روح الشهيد** دفع قوي لبعث روح المقاومة وتشكيل القوة التي تجلب النصر فتمثلتها **بالرمز الطبيعي** الذي يقتلع الأشجار ويجري الأنهار ويحطم ما بناه الطغاة والأعداء من أسباب البقاء.

إنّه **الإعصار** الذي ترى فيه كل البشائر والانتصارات فهذا الإعصار نتيجة وثمن دفعه أعداد من الشهداء الذين أريقت دماءهم في دفاعهم عن أوطانهم...

فالتأويل يبعث على متعة في القراءة وإنتاج الدلالات التي لم يقلها النص دفعات بل قالها دفعة واحدة في كلمة واحدة؛ وبدون تأويل يبقى الغموض قائما مشكلا تلاحمية ووزن القصيدة وإيقاعها الذي يرسم المنحنى البياني في الفضاء النصي المشكل لمختلف الانفعالات،"وبقدر ما يكون الانسجام الواجب تحققه بين الدلالة والوزن الشعري كبيرا فإنه يتسخ ضرورة عن التحام جدلي متطور بين فضاء الوزن والفضاء الدلالي في النص الشعري يزيد من أهمية الوزن وتزداد هذه الأهمية أكثر كلما أصبح الوزن عنصرا دلاليا في النص"[2]، فالإيقاع يؤدي سمات تتوافق والمشاعر النصية.

إذ الرمز الموظف يرتهن القراءة وتتحول على إثره من مجرد متعة فنية إلى وظيفة إبداعية وسلطة تأسر القارئ حيث يشعر بالمعاناة المنتشية باللذة أمام هذه القوى الوهمية التي تلزمه الاستعانة بآليات التأويل خلاصا ودفاعا وكشفا لغطاء الحقيقة "على مستوى تعميق البنية الدلالية في ذاتها وتجسيدها إذ يبدأ من هنا باكتساب جمالياته الخاصة التي لا يمكن لها أن تتحقق من دون الوصل بالوزن إلى هذه المرحلة من الالتحام والتفاعل مع بؤرة المعنى وما يتسخ عنها من آفاق دلالية متشعبة قادرة على التعبير عن التجربة الشعرية بكل عمقها وثرائها وتعقيدها"[3]، وغموضها الذي تشكل عبر اللغة وما تماهى مع دلالاتها من توظيف للرمز والأساطير، التي تنتقل بالقارئ من مستوى قراءة ذوق وانطباع يؤدي إلى الفهم العام للنص، إلى مستوى قراءة تأويلية تؤدي إلى إنتاج معاني النص المغيبة وإيجاد الدلالات التي تسهم في اكتمال مضمون النص والعمل على تشكيله من جديد، من خلال التعرف على البنى المركبة داخله، والنصوص المتشعبة فيه بخلخلة بنائه وهدم

---

1 - نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، دار العودة بيروت، لبنان، 1997، ص 331.

2 - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 09.

3 - المرجع نفسه، ص 09.

أجزائه للكشف عن مستويات التناص التي تكشف عن سياقها، ليبوح النص الماثل من خلالها عن شفرته التأويلية، واستنطاق النصوص السابقة عنه من خلال الرمز التراثي ودلالاته المتجددة تناصا وإبداعا.

الفصل الخامس

سلطان

جدلية التناص بين التأصيل التراثي والتنظير المعاصر

1 ـ التراث النقدي وموقفه من السرقات الأدبية.

2 ـ تلقي التراث النقدي عند عبد الله الغذامي.

3 ـ عبد المالك مرتاض وقراءته للتّناص في التراث.

إن مبدأ المشافهة في تلقي الشعر أفرز ثقافة مشتركة شجعت القرائح وأذكت المهج مما حببت للعرب في الجاهلية خطب الشعر وحسن الإنصات لأحسنه، فكان الشعر بمثابة إعلامهم وميدان تفننهم وتنافسهم، والترويح عن أنفسهم والكشف عن تجاربهم مما جعل الشعر يحظى بمكانة رفيعة، فكان أفضل إبداعهم وأرقى صناعتهم، وأجود ما يتلقون من الكلام الفصيح الموزون والمقفى، الذي على سليقتهم استقام وبمعانيه لقلوبهم شغل، فلا ريب أن تحفظ القصيدة بمجرد سماعها للمرة الأولى، ولا نتعجب إذا تطابقت أشعارهم وتشاكلت ألفاظهم ومعانيهم بقصد أو بغير قصد، لأن الذي جمعهم هو حبهم للشعر وقرضه ورويه، ومن ثم التفت النقاد إلى هذه القضايا التي تتعلق بالشاعر المؤلف وضمان حقه الإبداعي الذي له من خواطره، أو عليه إذا كانت لغيره، فما أجاد فيه فينبغي للناقد رد الاعتبار للمبدع، وما جانب الصواب فيه، فكذلك للناقد الفصل في تقويمه.

ولّما كان من اهتمامات الناقد في بداية الأمر التحدث عن مسائل منها من أشعر العرب، ثم ما لبث أن صارت القضية تلتمس نوعا من التخصيص وربطه بالغرض، فظهر الاصطلاح النقدي: أشعر بيت قالته العرب في الكرم وأشعر بيت في المدح وكذا الهجاء والرثاء، وأشعر بيت في الغزل وفي الوصف وغيرها من المفاضلات.

فكان الأجدى للنقاد أن يلتفتوا للمخترع الأول ومدى الإجادة في قوله وفي المقابل كشف من أغار على معاني غيره، نسخا وانتحالا معتمدا ألفاظ غيره ومعانيه قليلها أو كثيرها.

وقد كشف التراث النقدي عن أشعار تتطابق مع غيرها في بعض ألفاظها ومعانيها دون أن يسمع من القائل الأول أو يروى له، فهل يعد مثل هذا النوع سرقة أو انتحالا ؟

وهل يجوز للشاعر أن يستعين بخواطر الشعراء الذين سبقوه ؟

وهل السرقة في المعاني فقط أو في الألفاظ أو فيهما معا ؟

وإلى أي مدى يمكن للشاعر أن يجيز لنفسه معاني غيره؟

فهذه بعض الإشكاليات التي تصدى لها النقد القديم وفق منهجه التقويمي الذي اعتمده، مما يجدر بنا الكشف عنها، ومدى توافقها والطرح النقدي المعاصر ولا سيما في تلاقحه مع النقد الغربي المعاصر، وفق مبدأ المثاقفة، وعولمة النقد إن صح القول.

فهل التناص مفهوم معاصر يقوم مقام السرقات الأدبية ؟

وما مدى التطابق القائم بينهما؟ وفيما يمكن أن يفترقان ويختلفان فيه من قضايا النصوص وعلاقتها ببعضها البعض.

1 ــ التراث النقدي وموقفه من السرقات الأدبية:

إن أهم القضايا التي شغلت بال النقاد القدامى وقد تباينت أراؤهم فيها تباينا كيفيا ونوعيا ومن أهمها قضية السرقات الشعرية بالإضافة إل قضية عمود الشعر، وقضية الصدق والكذب، وقضية اللفظ والمعنى، وغيرها من القضايا النقدية الجوهرية لتراثنا النقدي.

فقد شغلت قضية السرقات الشعرية اهتمام الشعراء والنقاد العرب منذ وقت مبكر، فلا يكاد يخلو منها كتاب في النقد القديم، ولعل مرد ذلك الاهتمام إلى أن هذه القضية تتناول مسألة من أخطر المسائل في الأدب وأهمها هي مسألة الابتكار والتقليد فالابتكار يعني الإبداع والأصالة من غير الاعتماد على الآخرين، والتقليد يعني السير على خطى الآخرين والنسج على منوالهم وليس هذا فقط بل الاغتراف من معانيهم وسكب ألفاظهم ضمن تأليف جديد مما يؤدي إلى الكدر والمغالطة والزيف لدى المتلقي وخصوصا إذا كان قد تلقى هذه المعاني في قوالب وإبداعات أخرى قد أطلع عليها بالإضافة إلى أنه يشوش على المتلقي قراءته حين يستشعر أن أرواح هؤلاء الشعراء وطيف معانيهم تحلق في خياله كلما مر على معانٍ تجعله يستحضر قائلها الأول فمثلا حين نتلقى قصيدة "من وحي المنفى" لأحمد شوقي، فمباشرة نجد أن القصيدة تحيلنا إلى مناسبتها الأصلية ألا وهي قصيدة لـــ"ابن زيدون"، وهو في منفاه واغترابه، والتي يُظهر فيها تأثره بقصيدة "للبحتري" التي مطلعها:

يكاد عاذلنا في الحب يغرينا * فما لجاجك في لوم المحبينا**[1].

فيستحضرها تضمينا واحتذاء لقافيتها ووزن بحرها والحالة الشعورية، إذ يقول ابن زيدون في نونيته[2]: **أضْحَى التَنَائِي بَدِيلا مِن تَدانِينا *** ونَاب عن طِيب لُقيانا تَجَفِينا.**

إنَّ الزَّمَانَ الذِي مَا زَال يُضحِكُنا * أُنْسًا بِقربِهم قد عاد يُبْكِينا.**

بِنْتُم وبِنَّا، فَما ابْتَلَتْ جَوَانِحُنَا * شَوقًا إلَيكُم، ولا جَفَتْ مَآقِينا.**

---

[1] ـ ينظر: عبد الله التطاوي، المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص239.

[2] ـ ابن زيدون، الديوان، شرح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، لبنان، 1975، ص264.

يا ساريَ البَرقِ غَاد القَصرِ وَاسْقِ به *** مَن كَان صِرفَ الهَوى والوِد يسقينا.

وقد بلغ أحمد شوقي من الشوق مبلغا حين تم ترحيله ونفيه إلى إسبانيا بعد التآمر عليه، فتأثر لحاله وحزن حزنا شديدا وتألم وراح يخفف من آلامه مستحضرا تاريخ الأندلس ورقائق شعرائها، وتراثها الشعري، ليجد في نونية ابن زيدون ما يتأسى به لحاله، فيهتدي لاستعادة رونقها ومعارضة القصيدة بطولها وجمالها، مستلهما ومقتبسا ومقتنصا منها الوزن والقافية والحالة الشعورية والموضوع معا بالإضافة إلى الألفاظ والمعاني فقد استحوذ على جمالها وشهرتها ورونقها وأصالتها وأعاد دمجها في عصر غير عصرها، يقول أحمد شوقي:

يا نائِحَ الطَّلحِ أشباهٌ عَوادِينا ... نَشجَى لوادِيك، أم نَأسى لِوادِينا؟

رَمى بِنا البَينُ أيْكًا غَير سَامِرِنَا ... أخا الغَريب – وظَلا غَير نادِينا

فإن يكن الجنسُ يا ابن الطلح فرقَنا ... إن المصَائِب يَجمعنَ المُصَابِينا

يا ساري البرقِ يرمي عن جوانِحها ... بعد الهدوء و يهمي عن مآقينا.[1]

وإن كان أحمد شوقي من الشعراء الذين دفعتهم الحمية للنهضة بالشعر العربي الذي جفت عنه القرائح، وجفاه أهله في زمن الضعف والانحطاط الذي ساد أوضاع العرب، فجفت القرائح وضعفت الحياة العلمية والأدبية وتسلط الخمول على العقول، فقصرت الهمم عن الخلق والابتكار، وانصرفت إلى الجمع والتقليد، وإلى زخرفة في لفظه وتعقيد في معناه، والإغارة على معاني السابقين، ولعل من بين الدوافع إلى مثل هذا التقليد، محاولتهم إحياء التراث وإعادة بعث القصيدة العربية والرقي بها، وإعادة ترميم البيت العربي الذي مسه الصدع والهدم.

وقد عرض مصطفى هدارة لتاريخ السرقات حتى فترة الجمود البلاغي التي اقترنت بالجمود الشعري والفكري بوجه عام، فبين إجمالا كيف أن السرقات الشعرية قد اختلفت معانيها من عصر لآخر، ففي العصر الجاهلي كانت بسيطة ساذجة لا تتعدى الانتحال أو الاجتلاب، ولا يستطيع الشاعر أن يغير ما يأخذه، أما في العصر الأموي فقد أخذ الشعراء يتصرفون فيما يأخذون تصرفا واسعا لتضيع معالم السرقة وظلت الإغارة الصريحة على شعر الآخرين موجودة، وأما في العصر العباسي فقد اتسعت دائرة السرقات إلى حد كبير ودخلتها الصنعة الفنية، والتحليل الدقيق

[1] - أحمد شوقي، الشوقيات، دار الفكر، بيروت، لبنان، ج2، ص103.

للخواطر النفسية، وأصبح الشعراء يجهرون بما أخذوا لأنهم يؤمنون بأن ما فعلوه ليس إلا طريقة من طرائق الفن السليم"[1].

أما ما شاع في نقدنا العربي المعاصر عن مصطلحا "التناص" أو "تفاعل النصوص" وظهر كذلك مصطلحا "تعالي النص" أو "عبر النصية" بدرجة أقل انتشارا وقد وفدت هذه المصطلحات بالأخص من فرنسا عبر الأعمال المترجمة من طرف المغاربة الذين يتلقفون كل جديد وافد بخصوص النقد من فرنسا بحكم الجوار أو البعثات العلمية الخاصة بالدراسات العليا وكذا التأطير والعلاقات الخارجية في إطار البحث وما يتعلق بالتعليم العالي.

وقد يكون القصد منها إثراء النقد العربي وتحديث نظرياته، لكن حركة الترجمة مهما بلغت من نشاط حيثما وجدت في الوطن العربي، لا تفي بالغرض لمواكبة الإبداع النقدي والتنظيري في الغرب، كما أن تلك الحركة لا تعتمد خطة شاملة للترجمة، بل تعتمد على اجتهادات فردية في أغلب الأحيان، وعلى اختيارات جزئية، لذا فهي غالبا ما تكون فكرة المتلقي العربي عن بعض النظريات منقوصة أو مجتزأة ناهيك عن الالتباسات أو الفهم بالضد الذي قد تثيره الترجمة[2].

وأجمل ما في التناص تلك المسائل التي تعرض لها الأدب المقارن وبخاصة حين يكون بين ثقافات ولغات مختلفة حيث نجد نصوص تحاكي بعضها البعض رغم انتفاء أواصر التواصل والتلاقي بين الكاتبين إلا أنهم يتفقان في جوهر الفكرة اتفاقا عجيبا يشد الخاطر فيتناولان الموضوع نفسه والمعاني جد متقاربة رغم اختلاف اللغة والبيئة المكانية وبالتالي يكون النص الأول مصدر والثاني الذي يتفق معه في معظم مضامينه كذلك المصدر، فهذا لا يعتبر سرقة وإنما يأخذ معنى التناص الحقيقي، بأن نعتبره النص المشابه، كمقترح في هذا البحث، إن لم يكن موجودا من قبل بهذا القصد، كمصطلح جديد نوظفه: هو النص المشابه: " texte homonyme ".

وأما عن العلاقة بين النصوص يظهر فيها مبدأ الإحالة أو الإشارة بوضوح إلى أثار دينية أو فنية أو تاريخية أو شخصية معاصرة أو موقف أو حدث، ومبدأ الإحالة مبدأ مهم للتفريق بين التناص والنص الغائب، فعلى الرغم من أن العلاقة بينهما تقوم على حد مرهف، وأن الكثير من الباحثين استخدم "النص الغائب" بمفهوم التناص إلا أننا نرى أن هناك فرقا دقيقا بينهما يجب الانتباه إليه،

---

1 - ينظر: حسين الجداونة، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص 404.

2 - ينظر: وليد الخشاب، دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، ص 07.

وهو مبدأ الإحالة ففي التناص تكون الإحالة شبه واعية من قبل الشاعر إلى النص المحول، وهي إحالة تأتي وفق آليات محددة مثل قلب المعنى، والاختصار، أو الإطناب.

أما في النص الغائب، فهناك استدعاء ثقافي واسع، يدخل في صلب العمل الإبداعي، ومن هذا المنطلق يمكن الذهاب إلى أن النص الغائب لا ينجو منه المبدع، أي أن كل ما يوجد داخل النص يمكن إرجاعه إلى مصادره، فكأنما البحث في الإبداع عن النص الغائب - بحث عن مصادر الإبداع في النص المدروس"[1] ومن ثم تتأكد فكرة ليس هناك نص إبداعي بريء، فألفاظه أول التهم له.

النقاد القدامى ومسألة السرقات:

ارتأى النقاد القدامى في اعتبارهم السرقات عيبا يحط من قيمة الإبداع، بأنه تضييق على الشاعر، وقد أوجز ذلك ابن وكيع بقوله :"واعلم وفقنا الله وإياك للسداد، وقرن أمرك بالرشاد، أن مرور الأيام قد أنفذ الكلام فلم يبق لمقدم على المتأخر فضلا إلا وسبق إليه واستولى عليه فأحذق شعرائنا من تخطى المنظوم إلى المنثور، لأن المعاني المستجداة والحكم المستفادة إذا وردت منثورة كانت كالنوادر الشاردة وليس لها شهرة المنظوم السائر على ألسنة الراوين، المحفوظ على قائله كالتدوين، فالعارف يأخذ المنثور قليل، والجاهل به كثير وقد (أبقى) قائل الحكم المنثور لسارقها من فضيلة النظم ما يزيد في رونق مائها وبهجة روائها فهي كالحسناء العاطلة حليها في نظامها فإذا جلاها النظم نسبت إلى السارق واستحقت على السابق، والمعنى اللطيف في اللفظ الشريف كالحسناء الحالية (المتحلية) فقد استوفى بالنظام غاية الحسن والتمام فقد فاز قائلها بالحظين واستولى على الفضلين، فلا يشركه السارق في فضيلته ولا بارع في براعته، إلا بوجوه ذكرناها وهي عشرة أوجه:

- الأول: استيفاء اللفظ الطويل في موجز القليل
- الثاني: نقل اللفظ المستهجن إلى الرصين الجزل.
- الثالث: نقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه.
- الرابع: عكس ما يصير بالعكس ثناء بعدما كان هجاء.
- الخامس: استخراج معنى من معنى احتذى عليه وإن فارق ما قصديته إليه.
- السادس: توليد كلام من كلام لفظها مفترق ومعناهما متفق.

[1] ينظر: عبد العليم محمد إسماعيل، ظاهرة الغموض في الشعر، ص230.

- السابع: توليد معان مستحسنات في ألفاظ مختلفات.

- الثامن: مساواة الآخذ المأخوذ منه في الكلام حتى لا يزيد نظام على نظام، وإن كان الأول أحق به لأنه ابتدع والثاني أتبع.

- التاسع: مماثلة السارق المسروق منه في كلامه بزيادة في المعنى ما هو من تحامله.

ـ العاشر: رجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظه على لفظ من أخذ عنه فهذه وجوه تغفر ذنب سرقته وتدل على فطنته[1]، مما يؤكد أن انتقال الألفاظ والمعاني من شاعر لآخر أمر وارد وبذلك صار مألوفا عند النقاد القدامى، فجعلوا يفصلون القول في من هو أحق بالمعنى المبتكر.

موقف القاضي الجرجاني من قضية السرقات:

إنّ رَويَّةَ الجرجاني وتوأدته في عدم التسرع بالقول بالسرقة كان لها بالغ الأهمية في توجيه النقاد فيما بعد فالذين جاؤوا من بعده من خلال ما كان يردده في شأن السرقات الشعرية وما ضمنه تحقيقا في كتابه الوساطة، قوله:"ومتى أجهد أحدنا نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا، ونظم بيت يحسبه فردا مخترعا، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثالا يغض عن حسنه، ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بت الحكم على شاعر بالسرقة... إلا إنني إذا وجدت في شعره معاني كثيرة أجدها لغيره حكمت بأن فيها مأخوذا لا أثبته بعينه، ومسروقا لا يتميز لي من غيره، وإنما أقول: قال فلان كذا وقد سبقه إليه فلان فقال كذا، فاغتنم به فضيلة الصدق، وأسلم من اقتحام التهور"[2].

فالقاضي الجرجاني يميز بين نوعين من أنواع السرقة فالنوع الأول لا يعتبره سرقة وإنما حدوث التطابق صدفة، ووقوع تشابه في المعاني أو الألفاظ لكن لا علاقة للشاعر الأول بالثاني. والنوع الثاني – هو ما يحملنا على التثبت بوجود التشابه في فكرة الألفاظ والمعاني التي أوردها شاعر قبله مع مراعاة التحفظ في إصدار الحكم بالسرقة.

وهذا ما نلمسه في الإبداع الأدبي المعاصر وفي مختلف الأجناس الأدبية ما يصح تسميته بالتّناص في التشابه الذي كثيرا ما يحصل بين كاتبين أو شاعرين دون معرفة الأول بالثاني أو قرأ

---

[1] ـ ينظر: ابن وكيع أبو محمد الحسن بن علي، المنصف للسارق والمسروق منه، تحقيق عمر خليفة بن إدريس، مج 1، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، ط 1، 1994، ص 102، 104.

[2] ـ ينظر: ابن وكيع، المنصف للسارق والمسروق منه، ص 104.

عنه وإنما وقوع تطابق في مجريات القصة فتتشابه المعاني والألفاظ أو الفكرة وهذا يعتبر من أرقى أنواع التّناص.

موقف ابن رشيق القيرواني:

تعامل ابن رشيق القيرواني مع موضوع السرقة بنوع من الفطنة والإحساس بالمسؤولية وذلك بضرورة إحساس الناقد بفتح المجال أمام الشاعر، فهو يقول:"والمخترع معروف له فضله متروك له من درجته، غير أن المتتبع إذا أخذ معنى فأجاده بأن يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزا، أو يبينه إن كان غامضا أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا، أو رشيق الوزن إن كان جافيا، فهو أولى به من مبتدعه، وكذلك إن قلبه أو صرفه عن وجه إلى وجه آخر، فأما إن ساوى المبتدع فله فضيلة حسن الإقتداء لا غير، فإن قصر كان ذلك دليلا على سوء طبعه، وسقوط همته وضعف قدرته"[1].

ومن بين الأمثلة التي ساقها حجة ودعما لرأيه في السرقات الشعرية بعض الأبيات التي تجاورت بألفاظها ومعانيها لاشتراكها في المنبع:

"فمما أجاد فيه المتتبع على المبدع قول الشماخ:

إذا بلغتني وحملتني رحلي * عرابة فشرقي بدم الوتين**

فقال أبو نواس:

أقول لناقتي إذا بلغتني * لقد أصبحت مني باليمين**

فلم أجعلك للغربان نحلا * ولا قلت:أشرقي بدم الوتين**

وأعاد بلورة معنى البيت بشكل مغاير فقال:

وإذا المطي بنا بلغنا محمدا * فظهورهن على الرجال حرام**

قربننا من خير وطيء الحصى * فلها علينا حرمة وذمام**

وما يتساوى في السارق والمسروق منه قول امرئ القيس:

فلو أنها نفس تموت سوية * ولكنها نفس تساقط أنفسا "**[2]

وقول عبدة ابن طبيب:

---

[1] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص292، 293.

[2] - ابن رشيق، العمدة، ص291.

فما كان قيس هلكه واحد * ولكن بنيان قوم تهدما.**

ولقد وفرت على ابن رشيق سعة اطلاعه على الشعر العربي القديم فتمكن من تمييز طلائعه وتوضيح مطالعه وتوصل إلى تحديد المبدع ثم المتبع بتبيان ما يمكن غض الطرف عنه وما يستوجب فضحه وتبيان سرقاته، وانتحالاته ومن جملة ما ساقه من شواهد كأنّه يصف لنا السرقات بأن لها عهد قديم وداء لم يسلم منه حتى فحول الشعراء زمن المعلقات وأحيانا يصدر حكما بأنه لا يعد سرقة إذا كان اشتراك في اللفظ.

"كقول عنترة : **وخيل قد دلفت لها بخيل *** عليها الأسد تهتصر اهتصارا**

وقول عمرو بن معدي كرب :

وخيل قد دلفت لها بخيل * تحية بينهم ضربٌ وجيعُ**

وقول الخنساء ترثي أخاها :

وخيل قد دلفت لها بخيل * فدارت بين كبشيها رحاها.**

ومثله:

وخيل قد دلفت لها بخيل * ترى فرسانها مثل الأسود.**

وأمثال هذا كثير"[1]، فتميزت أحكام ابن رشيق القيرواني في تتبعه للسرقات الشعرية وسطا وتيسيرا في أمرها لما في ذلك من ضرورة لمقتضى الحال من حيث تشابه المواقف والموضوعات ونتيجة للتأثير والتأثر الحاصل بين الشعراء، وكثيرا ما ينصح الناقد الشاعر المبتدئ بأن يذكي قريحته ويروي مؤنته ويطلع مهجته من أشعار العرب وأنسابهم ومشاربهم ويتفنن في تذوق جواهر الأشعار ولطائف الأقوال حتى يرقّ طبعه ويلين قلبه وينطبع بطابع الشاعرية التي لا تتأتى إلا عن طريقه بطرق طرقه والنهل من مناهله، فلهذا خلص الناقد أن السرقات داء قديم والناقد نفسه ناصح بحفظ الشعر ورويه حتى يسهل نظمه على المبتدئ وبالتالي فالمسألة محسومة من أول أمرها، إلا أننا نلمس في أحكام ابن رشيق ذوق نقدي متعال إذ يرقى إلى أقوال المعاصرين ونظرية التناص المعاصرة، في تلاقح النصوص وإفادة بعضها من بعض.

موقف ابن الأثير:

لقد ساق ضياء الدين ابن الأثير في مستهل حديثه عن موضوع السرقات الشعرية في النقد إلى اشتراط مجموعة من الشروط التي يجب أن تتوافر في الناقد المؤهل لبحث مسألة السرقات حتى

[1] _ ابن رشيق، العمدة، ص292.

لا يتهم المبدع في معنى اخترعه وحتى لا يُجز بالحسنى شاعر تتبع معنى فسرقه بأن يعد أمير الشعراء، ومن جملة ما ساقه من شروط في قوله:"ومن المعلوم أن السرقات الشعرية لا يمكن الوقوف عليها إلا بحفظ الأشعار الكثيرة التي لا يحصرها عدد فمن رام الأخذ بنواصيها، والاشتمال على قواصيها بأن يتصفح الأشعار تصفحا ويقتنع بتأملها ناظرا، فإنه لا يظفر منها إلا بالحواشي والأطراف"[1].

وقد قرر النقاد القدامى أن السرقة داء قديم وأنه لا غنى للشاعر عن أن يستعين بخاطر أخر وقد أدرك هذه الحقيقة القاضي الجرجاني من خلال ما صرح به في كتابه "الوساطة" بقوله:"والسرق أيدك الله داء قديم وعيب عتيق ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه وكان أكثره ظاهرا كالتوارد الذي صدرنا بذكره الكلام وإن تجاوز ذلك قليلا في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب وتغيير المناهج والترتيب وتكلفوا حير ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في الحال والتصريح في أخرى والاحتجاج والتعليل، فصار أحدهم إذ أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله"[2]، وإلا فكيف نفسر أمر النقائض والمعارضات الشعرية، فقد تعتبر وثيقة الصلة بالسرقات الأدبية لما يشملها من توارد واحتذاء وتطابق في المعنى والحالة الشعورية وأحيانا تتوحد بينهما الألفاظ وكذا الإيقاع، كأن يعمد إلى محاكاة الوزن والقافية وحرف الروي مثلما نجده عند شعراء المديح النبوي وشعراء النهضة العربية الحديثة في معارضاتهم للشعر العربي القديم، هؤلاء الشعراء الذين عمدوا إلى إحياء التراث وإعادة بعثه لغيرهم على الشعر العربي لما أصابه من جمود وتنميق وتكلف وضعف فني، فعملوا على إعادة بعث القصيدة العربية من جديد مثلما كانت عليه في سالف عصرها العباسي، جودة ومتانة مستظهرين ديوان أبو الطيب المتنبي وأبو فراس الحمداني، والبحتري، وأبو تمام وغيره من الشعراء.

الانتحال في الشعر العربي القديم:

لقد أولى النقاد القدامى قضية السرقات الأدبية اهتماما بالغا، وبخاصة حين طغى أمر المشافهة وحفظ الشعر وروايته مما أجبر الناقد على التمييز بين الشاعر المبدع وراوي الشعر الذي يحفظ الأشعار وينسبها إلى قائلها.

---

[1] - ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر، ج3، ص223.

[2] - القاضي الجرجاني، الوساطة، ص185.

يعتبر الانتحال أحد المبررات التي دفعت النقاد القدامى إلى طرق موضوع السرقات الشعرية والإعلان عن الخطر الذي يحدق ويعصف بالشعر والشعراء، ومن جملة الأسباب المؤدية إلى ظهور هذا النوع من السرقات الشعرية ما ذكره ابن سلام الجمحي في كتابه "الطبقات" حين قال: "وكان ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه، "محمد بن إسحاق بن يسار" وكان من علماء الناس بالسير، قال الزهري: لا يزال في الناس علم ما بقي مولى آل مخرمة وكان أكثر علمه بالمغازي والسير وغير ذلك، فقبل الناس عنه الأشعار... فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط، وأشعار النساء فضلا عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود"[1].

فصدر هذا الإنكار لما جناه من إفساد للشعر وتزييف له بسبب عدم معرفة "إسحاق بن يسار" بالشعر، وأن ما رواه كان منتحلا في معظمه، مما دفع ابن سلام إلى اعتماد خاصيتين نقديتين في تخليص الشعر مما لحق به من خلط ووضع ولما يحفظه من ركام شعري هائل أسعفه

أولا: إلى تشذيب جنس الشعر، **ثانيا:** تخليص الخطاب النقدي من فوضى الأحكام المتناثرة. ولصيانة هوية الشعر القديم من خلال التراكمات الشعرية المتوارثة وطابع المشافهة الذي ميز هذه المرحلة، بالإضافة إلى صيانة التاريخ بالنقد الذي يفصل بين الشعر الصحيح والمفتعل"[2].

مما يستدعي الحضور الفعلي للناقد ودوره الحاسم في مثل هذه القضايا التي تُصعّد من مهمة الناقد في التوصل إلى الأمثل، وبخاصة ما يرتبط بحق المبدع وأهمية الشعر في الحياة العربية، فكيف يكون أمره فيما بعد إذا لم يحسم في شأن الشعر في عصره الذي يمجد فيه الشعر والشاعر، وفي هذا الإطار يندرج القول المشهور لابن سلام :"وقال قائل"لخلف" : إذا سمعت أنا بالشعر استحسنته فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك، قال: إذا أخذت درهما فاستحسنته، فقال لك الصراف: إنه رديء ، فهل ينفعك استحسانك إياه"[3]، فالنظر إلى الشعر نظرة قيمية كانت وراء تتبع السرقات والانتحالات من طرف النقاد في ملامسة جانبه الشكلي في صيغته القديمة كما يضع لمقارنات نصية داخل الركام الشعري القديم، هكذا يكون في زمن ابن سلام مثل العملة النقدية، لا يمكن تداولها إلا بعد التحقق من قيمتها، ولذا فرضت المدارسة النقدية التي لا يتقنها إلا أهل العلم به"[4]

---

1 - محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ج1، ص08.

2 - ينظر: محمد عبد الجليل أبلاغ، شعرية النص النثري، مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، دار البيضاء، ط1، 2002، ص16.

3 - محمد بن سلام الجمحي، ص07.

4 - ينظر: محمد عبد الجليل أبلاغ، شعرية النص النثري، ص16.

إلا أن الناقد "طه حسين" ينسف بكل هذه الأطر والتحفظات التي أقامها النقاد القدامى، فيصدم القارئ بعبارات الخلخلة النقدية النابية والمجانبة لكل ما أرساه جمهور النقاد القدامى، من خلال كتابه " في الشعر الجاهلي" بقوله :"أول شيء أفجؤك به، هو أني شككت في قيمة الشعر الجاهلي وألححت في الشك، حتى انتهى بي هذا كله إلى شيء، إن لم يكن يقينا، فهو قريب من اليقين، ذلك أن الكثرة المطلقة، مما نسميه شعرا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم، أكثر مما تمثل حياة الجاهليين، وأكاد لا أشك في أن ما بقي من الشعر الجاهلي الصحيح، قليل جدا، لا يمثل شيئا، ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة للعصر الجاهلي"[1].

فرغم أن "طه حسين" يصف نفسه بأنّه غير مستعجل في اتخاذ الحكم النقدي إلا أن قراءة نقده تكشف عجلته وذاتيته دون الاستناد إلى التراث النقدي زمن النابغة وابن سلام الجمحي، لما جاءت أحكامه النقدية بهذه المجازفة، إذ يرى أن ما وصل من شعر جاهلي ومعلقات، هي مجرد انتحال، فإن مثل هذا النقد الانطباعي والتشكيكي لا يستند إلى أي أصل بل هي أوهام قد تكون أكثر مبالغة إذا ما تم مقارنتها بإدعاءات بعض المستشرقين ومن أقواله التي تؤكد مجانبته الصواب، بقوله: "لا أنكر الحياة الجاهلية، وإنما أنكر أن يمثلها هذا الشعر الذي يسمونه الشعر الجاهلي... فإذا أردت أن أدرس الحياة الجاهلية، فلست أسلك إليها طريق الشعر الجاهلي وإنما أسلك إليها طريق أخرى، وأدرسها في النص، لا سبيل إلى الشك في صحته أدرسها في القرآن، فالقرآن أصدق مرآة للعصر الجاهلي"[2].

والحقيقة أن القرآن الكريم هو كتاب هداية، وإنما ما يعمد إليه طه حسين هنا هو طريقة اللف والدوران في عدم التوصل إلى نتيجة يبين من خلالها مدى حقيقة الشعر الجاهلي من عدمها.

أسباب الانتحال عند طه حسين:

إن مبدأ الشك الذي استقاه من الفلسفة الديكارتية، وكذا المنهج التاريخي التفسيري الذي تعلمه في جامعة السربون عن "لانسون" وحواراته مع بعض المستشرقين وعلى رأسهم "كليمان هوار" أهم العوامل التي كانت وراء توجهه النقدي وقد أشار في معرض قوله حتى إلى اللغة فيثير قضية اللهجات التي لم تظهر في الشعر الجاهلي فقد كتب وفق لغة موحدة فهو يرى أنه

[1] ـ طه حسين، في الشعر الجاهلي، النص الكامل، ملحق مجلة القاهرة، ع149 ، القاهرة، 1995، ص25، 26.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 28.

كان للقبائل العدنانية لهجات ولغات مختلفة، يفترض أن اختلاف اللهجات، كان يمكن أن يظهر في الشعر الجاهلي، لكن المعلقات السبع تبدو موحدة اللغة[1]، لهذا يتساءل :"نحن بين اثنين: إما نؤمن بأنه لم يكن هناك اختلاف بين القبائل العربية من عدنان وقحطان، وإما أن نعترف بأن هذا الشعر، لم يصدر عن هذه القبائل وإنما حمل عليهما حملا بعد الإسلام ونحن إلى الثانية أميل منا إلى الأول"[2].

لكن البعد اللغوي ليس حجة كافية لتأكيد هذا الزعم، فقد تنتشر اللهجات وتتجذر في القبائل وتتعدد إلا أن لغة الإبداع تبقى واحدة مصونة وفق قواعدها وأصولها.

السبب السياسي: يرى طه حسين أن الشعراء المسلمين ظلوا بعد الإسلام، أهل عصبية وأصحاب مطامع ومنافع، فهم مضطرون إلى أن يرعوا هذه العصبية، ويلائموا بينها وبين منافعهم ومطامعهم، والإسلام الذي يعتزون به، فـ"طه حسين" يشير إلى الخصام بين مكة والمدينة بعد الهجرة، حيث وقف شعراء الأنصار وشعراء قريش، يتهاجون ويتجادلون يدافع كل فريق عن أحسابه وأنسابه، وبالتالي تمت عملية الحذف والإضافة والانتحال لأن العرب لم تكن تكتب شعرها، وإنما كانت ترويه"[3].

السبب الديني: يرى طه حسين أن السبب الديني أيضا ترك أثرا في تكلف الشعر وانتحاله، وإضافته للجاهليين، فالرواة أضافوا شعرا كثيرا إلى تفسير ما يجدونه في القرآن من أخبار الأمم البائدة، كما ناقش المستشرق "كليمان هوار" حول شعر أمية بن أبي الصلت، ويعلن شكه في صحة هذا الشعر لأنه جاء من طريق الرواية كما يصرح بشكه في شعر السموأل بن عادياء وعدي بن يزيد وينفي صحة قصة السموأل مع امرئ القيس"[4]. فإن مبدأ الشك الذي وظفه قاده إلى التشكيك في كثير من الأشعار.

السبب الشعوبي: كان للشعوبية أثرها البارز فدفعت بالفرس على انتحال الأشعار والأخبار، وأكرهت العرب على أن يقابلوا الانتحال بمثله، ويستند طه حسين بقول الجاحظ في البيان

---

1 - ينظر: عز الدين مناصرة، علم التناص المقارن، ص257.

2 - ينظر: طه حسين، في الشعر الجاهلي، ص33.

3 - ينظر: عز الدين مناصرة، علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، عمان الأردن، دار مجدلاوي للنشر، ط1، 2006، ص258.

4 - ينظر: عز الدين مناصرة، علم التناص المقارن، ص258.

والتبيين: "ولعلك تلاحظ أن الكثرة المطلقة من العلماء الذين انصرفوا إلى الأدب واللغة والكلام والفلسفة، كانوا من العجم والموالي"[1].

السبب القصصي: يرى طه حسين أن تأثير القصص، كان سببا في انتحال الشعر وإضافته للقدماء، وأن هذه القصص مليئة بالأشعار المنحولة، فإن مؤرخ الآداب العربية خليق أن يقف موقف الإنكار الصريح أمام هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين والذي هو في حقيقة الأمر تفسير أو تزيين لقصة من القصص أو توضيح لاسم من الأسماء أو شرح لمثل من الأمثال"[2]

بسبب الرواة: إن طه حسين لم يشر إلى جانب إيجابي في حديثه عن النقد وما يتصل بالشعر الجاهلي أو الجهود المضنية التي بذلت من أجل المحافظة على الشعر من الضياع ومن جملة التهم التي واجه بها الرواة: أن حماد الراوية، وخلف الأحمر، وأبا عمرو الشيباني، قد اشتهروا بالانتحال، بل إن عمرو بن العلاء والأصمعي اعترفا بوضعهما الأشعار، أما حماد الكوفي وخلف الأحمر البصري. "كان كلا الرجلين، مسرفا على نفسه ليس له حظ من دين ولا خلق ولا احتشام ولا وقار..."[3]

ويختتم طه حسين أسباب الانتحال بالإشارة إلى أن الانتحال، كان حقيقة موجودة لدى القدامى، ولا يسلم منه المعاصرون:"فأنا لا أقدس أحدا من الذين يعاصرونني ولا أبرّء أحد من الكذب والانتحال، ولا أعصمه من الخطأ والاضطراب"[4]، وبهذا فالانتحال لا ننكر بعدم وجوده لكن لا ننفي عدم وجود الشعر الجاهلي وأشكك في كل التراث الإبداعي فهذا أمر خطير، كما أن المؤكد أن المعلقات دونت وتم كتابتها على أجود الجلود في العصر الجاهلي.

ومن ثم فإن الانتحال هو نوع من أنواع السرقة الأدبية، بأن يأخذ الشاعر أبياتا أو قصيدة لشاعر آخر وينسبها لنفسه، وأن يكتب الشاعر أبياتا أو قصيدة له، ثم ينسبها لشاعر مشهور لكي تنتشر بين الناس، وقد يستعيدها فيما بعد، ويصل الانتحال إلى درجة الاغتصاب، فعندما عاتب معاوية، عبد الله بن الزبير على سرقته أبياتا لمعن بن أوس، قال ابن الزبير : إنه أخي من الرضاعة، وأنا أحق بشعره، فإذا اكتفى السارق بالمعنى دون الألفاظ أو اللفظ دون المعنى يصبح تناصا.

---

1 ـ ينظر: عز الدين مناصرة، علم التناص المقارن، ص 59.

2 ـ ينظر: طه حسين، في الشعر الجاهلي، ص 56.

3 ـ ينظر: طه حسين، في الشعر الجاهلي، ص 60.

4 ـ ينظر: طه حسين، في الشعر الجاهلي، ص 63.

وقد أشار إلى الانتحال "محمد بن سلام الجمحي" الذي ذكر سببين للانتحال، هما السبب السياسي (العصبية) وسبب الرواة الذين كانوا يضيفون ويحذفون وينسبون القصائد والأبيات لغير صاحبها، وقد يقع الانتحال تقليدا"[1]، وقد يكون موضوع الانتحال من الأسباب الدافعة بالنقاد القدامى إلى خوض غمار موضوع السرقات الشعرية وتفصيل القول فيها وتبيان أنواعها، بقربها أو بعدها عن النص الأصلي أو مطابقته وإنما دور النقاد في تتبع هذه القضايا لخطورتها لأنها تعني أمرا جوهريا يخص الإبداع وحقوق المبدع.

التضمين في القصيدة العربية:

فإذا ما اعتبرنا أن النص الأدبي يمثل لوحة فسيفسائية من الاقتباسات حسب تشخيص الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" فإن هذا المعنى تجلى في تراثنا العربي إبداعا ونقدا، و من بين الطرحات التي طرحها الناقد المعاصر حول تجليات النصوص في النص الإبداعي، وبالتالي فإن مسألة حضور النصوص في أي نص سيسفر عن وجود مجموعة من المؤشرات منها، حدوث حوار بين النصوص، أو تداخل النصوص أو هناك نص غائب ونص ماثل، وهكذا تبدو قضية وضع المصطلح النصي فيما يخص مسألة التّناص، منطقية فرضته طبيعة الدراسة والالتفاف حول النص باعتباره نسق وبنية كلية مشكلة من مجموعة من البنيات.

وهكذا يبدو "النص الغائب مكونا رئيسيا للنص (الماثل)، ذلك أن النص الماثل لم ينشأ من لا شيء، وإنما تغذى جنينيا بدم غيره، ورضع حليب أمهات عديدات، وتداخلت فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة وقد كان من شروط تعلم الشعر، عند العرب، أن يطلب من الشاعر(المبتدئ) في مرحلة التلقي أن يحفظ كثيرا من أشعار غيره، ثم ينساها، في مرحلة العطاء الشعري، لتدخل محفوظاته هذه في نسج عطائه، ولكن في شكل جديد وهكذا يغذي اللاوعي الوعي"[2].

وبهذا فلم يكن تراثنا العربي بمنأى عن مسألة التداخل النصي الذي عرف في نقدنا القديم بكثرة التوارد النصي أو الاحتذاء، والاقتباس، والتضمين، وغيرها مما يندرج تحت مصطلح عام عرف به تراثنا النقدي المتمثل في "السرقات الأدبية" وبهذا فالمعلوم بالضرورة في تراثنا هو التوافق في طبيعة الدراسة وأما الاختلاف فقد كان على مستوى الاصطلاح والمفاهيم الموظفة، ونقول

1 ينظر: عز الدين مناصرة، علم التناص المقارن، ص 261.

2 محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 11.

اختلاف وليس غياب بمعنى أن التراث اشتمل هو الآخر على مفاهيم وتقسيمات وأنواع بحسب حسن المأخذ من عدمه.

وبهذا "فقد أولى نقادنا العرب القدماء مفهوم التناص أو التداخل النصي عنايتهم وعالجوهما، لا بتسميتهما المعاصرة، وإنما بتسميات أخرى من مثل: الموازنة، المفاضلة، الوساطة، والتضمين، والاقتباس، والاستشهاد، والسرقات، والمعارضات والنقائض..."[1]

كما أننا نجد في تراثنا النقدي التلميح إلى اعتبار، الاحتذاء أو التضمين من خصوصيات الأسلوب فالشاعر حين يستعين بخواطر الشعراء فإنه يستحوذ على أساليب غير أسلوبه وبالتالي فهو يستعين بقيم جمالية من نصوص مختلفة بقصد أو بغير قصد، فيضمّن نصه إشارات تعكس مدى المحافظة على القالب الشعري والنموذج المحتذى"، ومن الغريب حقا أن نجد مصطلح "الإشارة" الذي هو أساس علم السيميوطيقة ذلك العلم القائم عليه" التناص" قد وجد في تراثنا العربي.

واستعمل بما هو عليه في عصره الحديث، وإن جاء في مواضع عدة بإشاراته المجردة التي وردت في كثير من القصائد الشعرية بمعنى الرمز وهو ما يختلف عنه معنى "الرمز" في آدابنا الحديثة"[2]، وعلى هذا فإن ظاهرة التناص بوصفها مصطلحا عصريا تدور في تلك الأطر ولا تكاد تخرج عن تلك المفاهيم، غير أن ذلك يندرج ضمن ماهية "التناص" وحقيقة مفهومه وهل يختلف عما لدى القدماء من مصطلحات عرفت لدى المبدعين والنقاد في مجاليها الأدبي والبلاغي ؟

إن التناص بوصفه مفهوما عصريا يتلاقى مع ذلك أو يختلف على نحو ما، إلا أنه يشمل ذلك كله ويحتويه كالاقتباس باعتباره تناصا جليا بين نصين ورافدا بنائيا وقد يأتي التناص عبر مجموعة من التداخلات التراثية أو الأسطورية"[3]، فالتوظيف الأسطوري القصد منه كل حكاية الأسطورة ملخصة في الاسم الذي عرفت به، وإنما معاني النص النهائية تكمن وراء تفسير الأسطورة بكاملها ومعرفة ملابساتها.

وبذلك فالشاعر المعاصر لا يمكن أن ينطلق من فراغ لبناء نص إبداعي بل هو يحتكم وينصت إلى ذاكرته التي تخبئ له وتمنحه قوة الدفع في بلورة أفكار موجودة وإعادتها بشكل متجدد وبهذا يصير التضمين أساسا وشرطا لحصول التميز والانتماء الإبداعي وغياب كل

---

[1] - محمد عزام، النص الغائب، ص 12.

[2] - ينظر: عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر آمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، ط1، 1998، ص39.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص39.

أشكال القطيعة مع الماضي حتى وإن صدر الادعاء بوجودها، فلا تصح هذه القطيعة بمجرد معرفتنا بوجود هذا التراث.

وإذا كان الشاعر العربي المبدع قديما قد اعتمد خاصية التضمين للارتقاء بإبداعه واستلهام خواطر الشعراء وفطنة النقاد القدامى إلى ذلك ورصد تلك التضمينات والتمييز بين أنواعها نظرا لحنكة وفطنة الناقد العربي وتأسيسا لدراسات متخصصة في ذلك.

والتحدث بشكل مستفيض عن السرقات الشعرية والانتحال، والانتساب، والمعارضات، والنقائض والاقتباس والتضمين وبالإقرار بوجوده كالاحتذاء وحسن المأخذ، التوارد وتشابه الخواطر وكذا وقوع الحافر على الحافر فإنها أنواع راسخة في نقدنا القديم واضحة المعالم، رغم طغيان المشافهة وغياب الكتابة والنسخ في بداية الأمر زمن إبداعها لتلك الكنوز الإبداعية الجليلة في العصر الجاهلي.

ورغم العيوب والمساوئ التي تنجم عن المشافهة والرواية وهذا شاعر مشهور وآخر مغمور وهذا لم يقل شعرا إطلاقا ونسب له ديوانا كاملا مسمى باسمه، لكن يبقى العذر قائم بحكم محدودية التمدن الحضاري الذي يعمل على بحث هذا التراث والمحافظة عليه واستمرارية تواجده، وكذا الطابع المعيشي من ترحال وحروب وبداوة كلها قد أسهمت في هذا التحول.

وفي المقابل ما يلفت نظرنا إلى الهالة والزخم والصدى النقدي الذي حظي به مصطلح التناص "Intertextualité" في النصف الثاني من القرن 20 في الأوساط النقدية الأوربية والعمل على تصديره نحو ثقافات وساحات أدبية مختلفة وكأنّ ظهور التناص " يمثل أقصى ما وصل إليه الفعل النقدي في تحليله للنص الأدبي وكيف اتسعت دائرته اتساعا هائلا تجاوب فيها مع معطيات العلوم الحديثة فشكلت بذلك حقلا خصبا في مجال الدراسات الأدبية المعاصرة، لا شك أنها تنعكس على العلم جملة، وتفتح بابا كبيرا، كانت الدراسات النقدية أحوج ما تكون إليه"[1]، إلا أن بعده التوظيفي وفكرته التي ينطوي عليها قد كانت محل اهتمام منذ العصر الجاهلي ليس فقط عند الناقد بل عند المبدع نفسه وقد أشار إلى هذا التوظيف وتصريح الشعراء عن أنفسهم بذلك، في محاكاة بعضهم البعض والنسج على منوال السابقين، حتى المعلقات الشعرية، "هي نفسها في منظورنا مأخوذة غالبا ممن كان سابقا لها من الشعراء وإن لم نستطع معرفة المصادر والأصول التي انبثقت عنها، كما وقع للبكاء على الأطلال التي بكاها امرؤ القيس في مطلع معلقته، وهو الذي لم يزد،

[1] - عبد العاطي كيوان، التناص القرآني، ص 40، 41.

في الحقيقة، على أن حاكى شاعرا عربيا قديما هو "ابن حذام" الذي كان بكاها قبله، ولو لم يكشف لنا امرؤ القيس نفسه على أنه لم يزد على أن كرّسَ تقليد هذا البكاء على الأطلال الذي كان جاء قبله الشاعر ابن حذام الذي لا يعرف التاريخ عنه شيئا لما عرف أحد أن امرؤ القيس وقع له التناص مع هذا الشاعر العربي القديم"[1].

إلا أن "عبد المالك مرتاض" فاته أن يستشهد بالبيت الذي جاء التصريح فيه من امرؤ القيس في سيره الشعري على رسم خطى من سبقه من الشعراء، ومما يلفت النظر ويستوقف الناقد هو أصالة ذلك البعد التراثي وعمقه، تلك المواقف التي رصدها التاريخ الأدبي قبل التقعيد بكثير وقبل التوقف عند القواعد الموضوعية التي حاولت أن تكسب النقد قدرا من الموضوعية والعلمية، وكانت محل جدل وبحث متفجر عن الأبحاث اللسانية والسيميولوجية التي أرسى قواعدها "دي سوسير" وأشار إليها النقد الأوروبي المعاصر كنظرية التناص، التي نجد بوادرها ضاربة في عمق التاريخ الإبداعي منذ العصر الجاهلي، فمن لدن الجاهلية نتلقى تلك المواقف الانطباعية للشعراء، وهذه لا نعدها نقدا يعتد به، بقدر ما نعدها لمحات متميزة أحس أهلها قداسة الموروث، وسعوا إلى إثبات ولائهم المطلق له، وكأن الشاعر يعاني حرجا شديدا إذا ما نظم، دون أن يسند موقفه إلى أصل قديم، فلم يشأ أن يبدأ من فراغ على نحو ما صنع امرؤ القيس حين أكد أنه لا يناجي الطلل باكيا ومستبكيا، أو واقفا ومستوقفا إلا بإحياء"[2] وتناص وتضمين من خلال إشارة امرئ القيس:

عوجا على الطلل المحيل لأننا* نبكي الديار كما بكى ابن حذام.**

وكأن الشاعر يصرح أنه لم ينطلق من فراغ في تجربته الشعرية، فالتناص واقع لا محالة وإشارته هذه لم تكن بنية إعلان السرقة وإنما لكل أسلوبه و إيحاءه وسحية إبداعه، وكذا ما نلمسه من أثر التتلمذ وربط الصله بالمعلم الأول، وإشارة كعب بن زهير بفضل أبيه في تكوينه الفني حين قال:

ما أرانا نقول إلا معـــارا * أو معادا من لفظنا مكرورا**

كما أننا نجد حتى الذين رفضوا الانصياع إلى قوالب الشعر وموضوعاته الموروثة ودعوتهم إلى التجديد والصدق الفني يستندون في إعراضهم ورفضهم إلى معارضة لفظية ودلالية إلى المعاني والألفاظ التي ساقها الشعراء السابقين التي تعبر هي الأخرى عن ملامح التناص، أمثال مسلم بن الوليد وأبو نواس، وأبو تمام الذين رفعوا ألوية التمرد، وعلت لديهم أصوات الرفض للقديم وكأنّ

---

1 ـ عبد المالك مرتاض، السبع المعلقات، مقاربة سيميائية أنثربولوجية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص39.

2 ـ ينظر: عبد الله التطاوي، المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص21.

بينهم وبين السلف ثأرا لا يهدءون إلا بأخذه بالنيل من التراث، على نحو ما صنعه أبو نواس في هجومه على الرموز التراثية من خلال صيغته التهكمية الساخرة التي قصد فيها إلى ما وراء ظاهر الألفاظ، على نحو اهتمامه للعربي بالشقاء والتعاسة والغباء، لما يتفاخر به من شعوبية وتعصب لأصله الفارسي، وفي هجسته يتناص مع الموروث الشعري ويوظف الألفاظ التي وظفها امرؤ القيس وغيره من الشعراء، والغرض من ذلك الدعوة إلى التجديد في موضوعات الشعر والسخرية من القديم وموضوعاته، وهذا ما نستشفه من خلال قوله:

عاج الشقي على رسم يسائله * وعجت أسأل عن خمارة البلد.**

وقوله:

قل لمن يبكي على رُبعٍ درس * واقفا ما ضرَّ لو كان جلس.**

إلا أنه يقع فيما حذر منه حين يلجأ إلى التراث في أكثر من موقف فيقول:

يا دارما فعلت بك الأيـــام * ضامتك والأيـــام ليس تضام**

عَرم الزمان على الذين عهدتهم * بكِ قاطنين وللزمان عُرامُ"** [1]

وكأن الشاعر يتساءل، ويجيب، ويهاجم، ويدافع، وإذا هو الخصم والحكم في قضية لا نراها، ولعله أيضا لم يرها، إلا خاسرة في نهاية المطاف لأنه يبدو معتديا على تراثه منذ افتعل معه معركة في غير معترك حقيقي"[2]، والقصيدة بطولها تمثل تناصا حقيقيا يستند فيها إلى معاني القدامى وأشعارهم بمقدماتها الطللية.

2 ــ تلقي التراث النقدي عند عبد الله الغذامي:

نحاول من خلال هذا العنوان رصد وقراءة الأبعاد النقدية من خلال منهج "الغذامي" في قراءته للتراث النقدي وكبرى الإشكاليات التي طرحها في توجهه النقدي زمن استلهامه وزمن اشتغاله بالمناهج النقدية الغربية لإبراز مدى التحول النقدي ونتائج مقارنته بين ترسانتين نقديتين لبيئتين مختلفتين زمانيا ومكانيا.

الأولى البيئة العربية ممثلة بتراثها النقدي منذ العصر الجاهلي إلى عصرها الذهبي، وبدايات التأريخ الهجري ما قبله وما بعده لعدة قرون.

---

1 أبو نواس، الديوان، تح: بدر الدين حاضري ومحمد حمامي، دار الشرق لبنان، ط2، 2004، ص432.

2 ينظر: عبد الله التطاوي، المعارضة الشعرية، ص 23.

وثانيا: بيئة أوربية في العصر الحديث والمعاصر، وما عرفته من تقدم ورقي في شتى المجالات بظهور النظريات النقدية المعاصرة وانتشار الجامعات العصرية ومدى اهتمامها بالدراسات النقدية واللغوية.

ومن خلال شخصية عبد الله الغذامي المرموقة في النقد بشهادة المتتبعين له ومجلات اشتغاله والتحولات التي عرف بها في مجال الدراسات النقدية الأدبية، نسعى جاهدين إلى ترصد مدى تمظهر التراث وأثره في بلورة الفكر النقدي الأوربي وكذا مدى تناصية هذه النظريات النقدية الغربية وتراثنا النقدي وهل يشكل تراثنا رافدا حقيقيا في تطورها وتنوعها، أم أن أصوله وإرهاصات تشكله كانت غربية خالصه ولا علاقة لها بالنقد العربي القديم.

ومحاولة معرفة تلك الوشائج والارتباطات الانثربولوجية، والتناص القائم بينهما، بيد أن النموذج المقيس به اشتغل بالتراث النقدي وبالنقد الغربي المعاصر، وقد صرح أكثر من مرة عن مدى تشربه للتراث النقدي والاغتراف والنهل من مناهله، وإبرازا لأهميته وقبل ذلك التأكد من حقيقة وجوده ودحض أفكار المشككين في أمره.

ويكاد "الغذّامي" يفصح ويبين عن دوافع اشتغاله وتعرفه إلى التراث النقدي العربي "ولقد كان من حظ المتأخرين أن وجدوا بين أيديهم كما معرفيا مهولا تراكم على مر الزمن، فساعد ذلك على مقارعة الرأي بالآراء والفكرة بالأفكار، مما جعل الأفكار تتعرض لمزيد من الفحص والمقارنة والاختيار، ثم إنّ ذلك أعطى كل فكرة جديدة رصيدا معرفيا من الموروث الثقافي يساعدها على احتلال موقع مأمون في النسيج المعرفي الإنساني، وصارت كل نظرية – مهما بدت جديدة – تملك سلسلة من النسب والانتساب يمنحها صدقا لدى أهلها ومكانا لدى تاريخها، من هذا المسلك رحت أجوب سراديب الماضي باحثا للنصوصية عن شجرة تنتسب إليها"[1]

ومن خلال هذا التقديم يؤسس الغذامي لقاعدة معرفية أساسية ألا وهي أن لكل فكرة جديدة مصدر ومنبت انبثقت منه وإرهاصات سابقة أفضت إليها، وما الجديد إلا صفة طارئة دالة عن ذلك التحول والتلون الذي ارتسم بشكل مغاير لكن طبيعة المادة واحدة.

وبإمكاننا الظفر بالخيط الإبداعي الرابط لمختلف القضايا النقدية التي اشتغل الناقد المبدع "عبد الله الغذامي" على قراءتها ودراستها وإبداع منافذ للوصول إلى لآلئها ومكنونات الخطاب النقدي جراء دراستها، والآليات الفعالة التي اعتمدها ممثلة بدرجة عالية في التناص وأشكال التضمين وكذا كشفه عنه، قديما وحديثا، حيث يقول عن نفسه: "ولذلك احترت أمام نفسي، وأمام موضوعي

[1] – عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص5.

ورحت ابحث عن نموذج استظل بظله، محتميا بهذا الظل عن وهج اللوم المصطرع في النفس، كي لا أحتر أعشاب الأمس، وأجلب التمر إلى هجر، ومازالت في ذاك المصطرع حتى وجدت منفذا فتح الله لي مسالكة، فوجدت منهجي، فوجدت نفسي، واستسلم لي موضوعي طيعا راضيا، وامتطيت صهوته امتطاء الفارس للجواد الأصيل والدخول في الأدب، عمل يشبه حالة الفروسية، فهو غزو وفتح، يتجه فيه القارئ نحو النص، الذي هو المضمار له، وإذا ما كتب القارئ عن تجربته هذه مع النص، فهو إذن (ناقد) وما الناقد إلا قارئ متطور غزا النص وفتحه، ثم أخذ يروي أحداث هذه المغامرة "[1] وبذلك كأنّ الناقد دأبه أن الحكمة ضالة المؤمن أين ما وجدها فهو أولى بها، فهي إشارة بأن لا غنى عن التراث وتأصيلاته ومع ذلك فالمبدع ابن عصره فلابد من مسيارة حركة التطور التي يشهدها الحاضر، وبالتالي فهو لا يتوان في التوصل إلى ما يرضي العقل الباحث وأن يستخلص من لوامع الأفكار فكره اللامع، وشحذ ملكاته الذهنية حتى تنير له دروب المعرفة والعلم، فهو لا يجد بأسا في تبني أفكار غيره من خلال مقولة رولان بارت " وما الناقد إلى القارئ متطور غزا النص وفتحه ،ثم أخذ يروي أحداث هذه المغامرة".

إذا ما وضعنا النص في سياقه المنوط به، لضرورته كمبدأ للقراءة الصحيحة كما يكون ضروري لإنتاج معاني النص وإعادة كتابة دلالاته كما يقول بارت " منطلقا من لغته التي ورثها عن سلفه، ومن أسلوبه الذي يمثل شبكة من الاستحواذ اللفظي، ذات سمة خاصه شبه شعورية، والكتابة أو الذوق الكتابي هي شيء يتبناه الكاتب، وهي وظيفة يمنحها الكاتب للغته، إنها ترابط من الأعراف المؤسسة يمكن لفعالية الكتابة أن تحدث لنفسها وجودا في داخلها"[2].

إن رولان بارت هنا يؤكد على السياق كضرورة فنية لإحداث فعالية لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع يتمخض عن هذه النصوص جنين ينشأ في ذهن الكاتب ويتولد عنه العمل الإبداعي الذي هو النص، وهذا التفاعل بين النصوص في توارثها وتداخلها هو ما يسميه رواد مدرسة النقد التشريحي " Reconstructive criticismes " بتداخل النصوص "Intertextualité " وهذا مفهوم متطور جدا في كشف حقائق التجربة الإبداعية، وفي تأسيس العلاقات الأدبية بين النصوص في الجنس الأدبي الواحد، وفي قيامها على سياق يشملها"[3]، ومن ثم

---

1 - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص07.

2 - نقلا : عن عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص14.

3 - ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص15.

فإن للنص مرجعية ثقافية وسياق ينمو من خلاله ولا يمكن تصور نشأة نصوصية متداخلة ومنحله إلا داخل النص الإبداعي.

وهذ التداخل يتم مع كل حالة إبداع لنص أدبي، ولا وجود للنص البريء الذي يخلو من هذه المداخلات، ولذا قالت "جوليا كريستيفا": "إن كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من اقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[1].

لذا فالتناص من منظور النقد الغربي المعاصر وبتحديداته الإجرائية فإن التراث النقدي العربي قد تعرف إلى الظاهرة بشكل مبكر في رصده لمختلف جوانبها وبخاصة تلك المصطلحات السامية بمعانيها التي وظفها عبد القاهر الجرجاني، المتمثلة في"الاحتذاء" و"حسن المأخذ" أي أن المبدع يبدع نصه وقد رسم في ذهنه صور إبداعية سابقة عن نصه، يكتب وينحو منحاها ويحذو حذوها ويجعلها دليلا يترسم بها الطريق، أو أنه يستند إلى مجموعة من النصوص قد حفظها وحوتها ذاكرته فيتخير منها ما يوافق أفكاره فيجعلها ضمن بنائه الفكري لنصه، أو ما يعرف بحسن المأخذ.

ولعل عبد الله الغذامي ممن تشرب التراث وشدة تعلقه به، سنستشف من خلال تجربته، في كيفية تبريره المعاصر لتراثنا النقدي ومدى فعاليته في معالجة النصوص الإبداعية، وهل النقد المعاصر غربي كان أو عربي هل يمثل امتدادا للتراث العربي النقدي أم أنهما يسيران في خطين متوازيين لا يلتقيان عند نقطة معينة لا تناصا ولا اغترافا وإثراء؟

وإذا كان هناك التقاء وتواصل فهما طبيعة هذا التواصل إذا ما اعتبرنا أن "كل نص هو حتما: نص متداخل "Inter texte" وهذه المداخلة تتم مع كل حالة إبداع لنص أدبي ولا وجود للنص البريء الذي يخلو من هذه المداخلات"[2].

ما سنكشف عنه من خلال المثال المقدم "لإقامة الدليل على ذلك يكفينا أن ننظر في أنواع التقابل التي عقدها عبد الله الغذامي بين "رومان جاكبسون" و"حازم القرطاجني" وقبل أن نفرغ من مهمة التعرف على الوظيفة الأدبية في (نظرية الاتصال أود أن أشير إلى أن الناقد الفذ حازم

[1] - ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 15.

[2] - عبد الرحمان إسماعيل السماعيل، الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، المؤسسة اليمامة، ط1، 1998، ص 19.

القرطاجني قد لمح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب ، من قبل ياكبسون بسبع مئة عام (مات حازم 1280 م)[1].

حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية (تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الخيل التي هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه أو مايرجع إلى المقول له).

فهذه أربعة عناصر من عناصر ياكبسون مذكورة لدى القرطاجني نحددها كالتالي :

1- ما يرجع إلى القول نفسه ..... الرسالة.

2- ما يرجع إلى القائل.....المرسل.

3- ما يرجع إلى المقول ..... السياق.

4- ما يرجع إلى المقول له .....المرسل إليه.

ثم يشير القرطاجني إلى تركز الوظيفة الأدبية على (الرسالة) وعلى توحدها مع السياق، حيث هما عمودا هذه الوظيفة، ويأتي المرسل والمرسل إليه كدعامات وأعوان لتحقيق هذه المفاعلة"[2]

فما من شك أن الناقد العربي القديم حقق مراتب عليا في تلقي النص الإبداعي وتوصل إلى تحديد معايير تأويله وتفسيره وإدراك مغزى الرسالة وفك شفرات الخطاب العادي والمجازي على حد سواء وبالتعرف إلى مصادر السياق وطبيعة الإبداع، هل هو خلاق مخترع أو تضمينٌ فيه احتذاء، وقد يصل الأمر إلى سرقة معنى أو ألفاظا لمبدع آخر أو انتحالٍ، فهذه كلها تمثل البعد النقدي ووظيفة الناقد في تمييز وتحديد الدرجة الإبداعية المرتبة المستحقة للمبدع في ذلك العصر، كما أن ما توصل إليه النقد المعاصر من نظريات نقدية وآليات إجرائية في التعامل مع النصوص وكذا الوظائف الأدبية ودراسة جمالية النصوص والقيم الفنية وما توصلت إليه الأبحاث اللغوية والسيميولوجية، إلا وهما ما يقابلها في النقد العربي المعاصر، هذا المعين الذي لا ينضب، والذي لا زالت الدراسات المعاصرة تكشف عن أحقيته في الريادة، النقدية العالمية.

---

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 46.

[2] ينظر: عبد الرحمان إسماعيل السماعيل، الغذامي الناقد، ص 27.

كما لا نغفل أمر الحضارة الأندلسية التي قد تمثل رافدا عربيا من روافد الفكر والأدب الأوربي، وكذا دور المستشرقين في انتقال الثقافة العربية وترجمة الأعمال الأدبية وإيصالها إلى النخب الأوروبية، وما لها من دور في بلورة الفكر والنقد الأوربي الحديث والمعاصر.

والأعم من ذلك، لا نعجب من حدوث التناص بين مبدعي البلد الواحد أو أمة لها ما يجمعها من لغة ودين وتراث عريق مشترك ووحدة جغرافية كالأمة العربية، بل قد يحدث التناص حين تنقل الأفكار من لغة إلى لغة، وإلا فما دوافع قيام فن الأدب المقارن بأسسه وقواعده ونظرياته إلا من أجل البحث عن الروافد الثقافية المشتركة والتوصل إلى منابعها الأولى.

ومن المسائل التي أثارها "الغذامي" وتناصيتها بين علم السيميولوجيا والتعريف الذي قدمه "أبو حامد الغزالي" للاسم والفعل في كتابه "معيار العلم" "فالشيء له وجوده العيني كالشجرة النابتة في الأرض ثم يكون لها وجود ذهني وهو أن ينشأ لها في ذهن الإنسان صورة تقوم في الذاكرة، ويأتي الوجود اللفظي وهو كلمة (ش ج ر ة) وهذه لا تشير إلى الوجود العيني وإنما تشير إلى الوجود الذهني لأنّ نطقنا بهذه الكلمة لا يحضر الشجرة التي على الأرض وإنما يثير صورتها في الذهن، فالدال هنا يثير دالا آخر، واللفظ يجلب صورة، ثم يتحول الوجود اللفظي إلى كتابة، والكتابة تثير فينا اللفظ لأن أول ما نفعل إذا صادفنا المكتوب هو أن نقوم بنطقه، وهذا النطق يجلب في الذهن المنطوق، وهذه هي حركة الإشارة شرحها الغزالي دون أن يسميها (إشارة) ولكن شرحه لها سبق عصر علم السيميولوجيا بقرون ولم يأت هذا العلم بشرح أكثر من هذا الذي جاء به "أبو حامد"، ومن "الغزالي" ننقل تعريفا مفيدا جدا لنا هنا خاصة، لأنه صار موضع خلاف في هذا القرن حيث يقول معرفا الاسم والفعل"[1]، على أنهما: (صوت دال بتواطؤ)"[2].

فتقسيم الغزالي كان حلا لمعضلة الدال والمدلول وهي المشكلة التي تناولها السيميولوجيون الفرنسيون وقدموا لها حلا ليس بأكثر من حل الغزالي.

وقد مجّد "شولز" ذلك الحل الفرنسي وقال: إن أعظم تصور قدمته السيميولوجيا الفرنسية منذ زمن "دي سوسير" هو فكرها عن الإشارة وأنها لا تتكون من اسم ومن شيء تحيل إليه، ولكنها تتكون من صورة صوتية وتصور ذهني أي دال ومدلول) وينقل عنهم رأيهم في أن

---

[1] ـ ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص47

[2] ـ أبو حامد الغزالي، معيار العلم، تح: سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، 1961، ص79.

الإشارات لا تحيل إلى أشياء ولكنها تدل على متصورات وهذه المتصورات هي مظاهر ذهنية وليست حقائق عينية"[1] رغم أن إشارة "أبو حامد الغزالي" كانت أكثر عمقا لتبرير العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول.

أما عن صلة الدال بالمدلول فإن "ابن طباطبا" قد تمثلها بتشبيه أحدهما ظاهر والآخر خفي ولهذا التشبيه أهمية بالغة حتى في عصرنا المعاصر إذ نجد التناص معه قائما ومضمنا في كثير من النظريات النقدية وإن تم إبداله بالعُملة النقدية في قوله "إن الكلام جسدا وروحا فجسده النطق وروحه معناه، فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة"[2]، فقد جعل الصلة بين اللفظ والمعنى كالصلة بين الجسد والروح، فاللفظ جسد وروحه المعنى ولا بد أن يكون الشعر في أنسب شكل وأتقن مضمون.

الكتابة الشعرية بين التناص والتضمين عند الغذامي:

إن القراءة الأدبية النقدية عند عبد الله الغذامي أشبه ما تكون ذات حالات تحول متضادة ومنسجمة في آن واحد فهي انشطارية نحو التكوين والتشكيل، وهي تشريحية نحو الالتآم والتضام وسياقية نحو التجزيء النسقي وشفراته، نحو التعليل والتفسير الفسيفيسائي للنص، والتصريح ويؤثر تعويم الدلالة دون تحديدها، فهو يقترب من تأكيد معنى التناص إلا أنه لا يرى بأن التناص وحده هو قوام الإبداع وإنما النص يتشكل من سياق وشفرة، فسياقه هو تناصيته وتضمينيته مع غيره من النصوص، والشفرة هي المعنى الجديد في النص.

فـ"كل نص أدبي هو حالة انبثاق عما سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي فالقصيدة الغزلية انبثاق تولد عن كل ما سلف من شعر غزلي، وليس ذلك السلف سوى سياق أدبي لهذه القصيدة التي تمخضت عنه وصار مصدرا لوجودها النصوصي"[3]، وبهذا فإن النص رسالة تواصلية مع سياق الماضي المبثوث فيه ورسالة حاضرة بشفرة متجددة وانبثاق تأويلي مع كل قراءة لمستقبل استشرافي فما من نص لا يخلو من تناص، "وبهذا يصبح مضمون النص "الرسالة في تحولها إلى نص تأخذ معها السياق وتحل فيه ليساعد على تحويل توجهها إلى داخل نفسها، ولكن هذه العملية

[1] - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 48.

[2] - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 203.

[3] - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 11.

تحمل خطورة كبيرة على مصير الرسالة وذلك لأن (التراث) سياق أكبر وأضخم من الرسالة، وهو أسبق منها في الوجود، وأمكن منها في النفوس، بينما هي وليدة يافعة، مهددة بالسقوط في أحضان السياق"[1]، فإن لم يحقق فُرادته ونوعيته فلن يتحرر من قبضة السياق بشكل كلي ومن ثم يسوده طابع التكرارية وتكريس القديم تقليدا، وسرقة وغير مخصوص بتناص معين أو تداخل من أجل تطعيم النص الجديد أو تخصيبه ضمانا لاستمرارية نوعيته إلا أن الكتابة عبر النوعية لا تتحقق بالابتلاع الكامل للنصوص السابقة عنها أو السياق وإنما يجب أن تنأى عنه لأن "السياق كتقليد أدبي راسخ قد يتغلب على النص ويجعله مجرد محاكاة لما سبقه من نصوص مماثلة، وسقوطه هذا سيجعله نصا فاشلا وكتقليد مفضوح، والمبدع وحده الذي يرتقي بنصه وينقذه من السقوط"[2]

فإن الغذامي يقف إزاء النص موقفا تراثيا مطعَّم بالحداثة يسعى نحو تطوير آلية التفكير الإبداعي ويرتقي بالنص إلى مصاف إبداعية، دون قطع صلته بالماضي ودون سجنه في الماضي، نحو تحقيق الانتماء لا الاضمحلال، ونحو كتابة شعرية خلاقة تكسب تجربتها من ذاتها وخصوصيتها، "وذلك ما هو حادث اليوم في تكوين سياق الشعر الحر في الأدب العربي الحديث، حيث إنّه شعر عربي في شفرة متميزة، كثرت وشاعت، حتى أوشكت أن تصبح سياقا شعريا جديدا، يجاري سياق الشعر العربي الموروث بشفراته المتنوعة والمتعددة"[3]، يتبين لنا أن الشفرة هي الوجه الابتكاري في النص أو ما يحقق الفُرادة والنوعية الخلاقة الجديدة، وروح تميزه والسياق هو ما يؤكد صلته بالسابق عنه انتماء وتضمينا واستمرارية، وتجسيد للواقع الماثل، والعمل على حمايته من الذوبان في الموروث، أو السياق محققا التميز.

التّناص بين التّخفي والتّجلي في نقد الغذّامي:

لا يكشف "الغذامي" عن أوراقه النقدية منذ البداية إلا بعد القراءة التشاركية، ومحاولة التماهي مع نقده على أساس أنه نص إبداعي من خلال رؤيته الخاصة "للسياق" و"الشفرة" متخذا منها دعامتين نقديتين للوصول إلى إقامة التواشج بين النص الإبداعي، والتراث وتشريح النص ذاته بين تحقق الفرادة أو تكريس التقليد واللاتمايز، ومن ثم فهو لا ينفي التناص ولا يرهن به النص ووجوده يتجلى من خلال علاقته بالنص الإبداعي، فهل تمكن المبدع من إخفاء سطوة التناص على

---

[1] - المرجع نفسه، ص 11.

[2] - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 11.

[3] - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 11، 12.

النص في استحالة هذه الأخيرة إلى شفرة جديدة تستدعي هي الأخرى مفاتيح جديدة تجعلها تمتلك خصوصيتها وفرادتها، وقفلها الذي تكشف عنه قراءة ما، فـ"العلاقة بين السياق والشفرة متشابكة تشابكا عضويا مكينا، فلا وجود لأحدهما دون الأخر، فالقصيدة تستمد وجودها من الشعر والشاعر يكتب قصيدته ويضع نفسه في مواجهة مع كل سالفيه من الشعراء ومع الشعر المخزون في ثقافته"[1] ليحقق بذلك الانتماء لنصه، ويعمل على إزالة غرابته عن جنسه من النصوص.

فمثلما عبر عنها ابن خلدون(نسيان المحفوظ) وقد عبر عنها بـ"الامتلاء من المحفوظ وشحذ القريحة من أجل النسج على منوال هذا المحفوظ"[2]، وما ينسجم مع العبارة التي تأثر بها الغذامي عند رولان بارت:"إن الطلائعية ليست سوى شكل مطور للماضي، واليوم انبثاق من الأمس"[3]، ومن ثم فإن النص المنبثق يحمل في نسيجه وطياته نصوص سابقة عنه تتمظهر بشكل ما أو متخفية بصورة ما، وفي زمن القراءة تتجلى النصوص المستلهمة، من خلال إلهام القارئ بعد ما شكلت إلهام المبدع وأسعفته في التقمص والتموضع في أسلوبه "فالمتنبي مخبوء في شوقي، وأبو تمام في السياب، وعمر بن أبي ربيعة في نزار قباني، والنص يوجد هويته بواسطة شفرته (أسلوبه) ولكن هذه الهوية لا تكون بذي جدوى إلا بوجود السياق، فالسياق ضروري لتحقيق هذه الهوية، كما أن السياق لا يكون إلا بوجود نصوص تتجمع على مر الزمن لينبثق السياق منها، وهذا يعني اعتماد السياق والشفرة على بعضهما لتحقيق وجودهما"[4]، فلا يمكن تصور شفرة دون سياق، فالسياق هو الحامل لكل شفرة جديدة منتجة ومن ثم فإن السياق يتمظهر في صورة تناص يعتمل في ذهن المبدع ليرسم الخطوط العريضة والنسيج الذي ستتموقع على فضائه الأشكال الجديدة، المفعمة بالحيوية والتميز والجمالية وكأنّها ورود جديدة على نسيج معهود وأصل النسيج نصوص لها موقعها في اللاوعي أو اللاشعور المبدع.

فالشاعر الذي أدمن الشعر وتلبس بـ" سياقاته وشفراته تظل نفسه مسكونة بالشعر حتى وإن كتب نثرا أو رسالة شخصية، أو تحدث في مكالمة هاتفية، حيث يتجاوز السياق الشعري سياجه ويتداخل مع سياق النثر، ولذلك فإننا في حالة دراسة إنتاج أديب معين، نحتاج إلى سبر

---

[1] - المرجع نفسه، ص12

[2] - ابن خلدون، المقدمة، ص1105.

[3] - Barthes Roland, le plaisir du texte, Seuil, paris, 1973, p20 .

[4] - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص12.

هوية (السياق) الرئيسي للكاتب لنعرف من ذلك كيف نفسر نصوصه، ونرتبها داخل سياقها العام وهو السياق الأدبي الموروث، وسياقها الخاص وهو مجموع أعمال الأديب الذي أنتج نصوصا تداخلت مع بعضها في علاقات متشابكة، لا يمكن سبرها وتميزها إلا بمعرفة سياقها وتمييز شفرتها"[1]

وهذا البعد النقدي سابق الوجود في التراث تمثل في معالجتهم لقضايا السرقات الأدبية وتمييز أنواعها والتغاضي عمّا انطوى بشكل فني منسجم يجسد حقيقة إبداعية، مشكلة أثرا جديدا.

وهذا التغاضي أسهم في تشكل مصطلحات تجمع بين اللطف والتماس العذر مثل: الاحتذاء، والمشترك، ووقوع الحافر على الحافر، والتوارد، والاجتلاب، والتضمين، وهذا الأخير أكثر المصطلحات نضجا ومسايرة للتناص أو تداخل النصوص.

بينما يرى الغذّامي أنّ التناص حاضر حضورا فعليا مع كل فعالية قرائية أو كتابة بشكل خفي أو جلي،"لأن النص توليد سياقي ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي، ليؤسس في داخله شفرة خاصة به تميزه كنص (الأثر) ولكنها تستمد وجودها من سياق جنسها الأدبي، والقارئ حر في تفسير هذه الشفرة وتحليلها ولكنه مقيد بمفهومات السياق"[2]، التي يتوصل القارئ إلى اكتشافها واكتشاف العلاقات الخفية بينهما، مما تحفز القارئ إلى التجاسر والتحاور مع مُتع النص وأثره الجمالي ومتعة تأويله وفك شفرته وملئ فجواته، "لأن النص ليس عملا معزولا يقف عارضا نفسه ومعناه على قارئه، ولا يحتاج القارئ لشيء سوى إجادة قراءة الحروف، وكأنّ القارئ ليس سوى مستهلك أدبي للإنتاج اللغوي، وإنما النصوص الأدبية لا تتجه إلى الخواء كما أنها لم تأت من فراغ..."[3].

ومن ثم فإن القارئ لا يكشف فقط عن التناص وإنما محاولة إنتاج معانيه وانتمائه وتجديد دلالات سياقاته، مثل المبتكر الذي يجعل من الخشب أو المعدن أشكال وآلات متنوعة ومتعددة والمادة واحدة في تجليها العيني المشاهد، إلا أنها تتحول إلى أشكال جديدة كانت متخفية، فالقراءة وحدها هي التي تشكل هندستها وجماليات أثرها، فتشجيع دور المثاقفة في مختلف اتجاهاتها، بغية توسيع دائرة المعرفة نحو التشكيل العالمي لكل ما نضج من مطارحات علمية وفكرية وأدبية، حتى تنتفي عنها صفة الذاتية والانغلاق الثقافي من جهة، ومن أجل منح الفكر العربي أحقيته في الرّيادة

---

[1] - المصدر نفسه، ص 13.

[2] - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 80.

[3] - المصدر نفسه، ص 81.

بتدويل تراثه وثقافته، والمضي به نحو العالمية وفق مقاييسها الجوهرية ومعرفة مشاركته الفعالة في تشكيل الوعي الإنساني الحضاري من جهة ثانية، ومدى إسهام الناقد العربي المعاصر في بلورة هذا الوعي من خلال استلهامه لتراثنا العربي من جهة أخرى.

3 ــ عبد المالك مرتاض وقراءته للتناص في التراث:

إن الناقد المعاصر "عبد المالك مرتاض" يواجه التراث النقدي بآليات ومفاهيم معاصرة يوازن بها بين نتاج التراث النقدي، والنظريات النقدية المعاصرة ، مما يعكس كشفه هذا إلى إقامة جسر تواصلي بينهما للتوصل إلى استنتاج ذلك التماهي والتطابق والتماثل والتمظهر والتجلي والتقارب والتكامل، والتوافق، والتتابع، والتجاسر والتفوق النقدي الذي أحرزه من السبق في تعدد موضوعات النقد القديم، وفي إثارة العديد من القضايا المتعلقة، بـــ"النص والمبدع والمتلقي التي لا تكاد تنفصم حيثياتها وما اشتغل به النقد المعاصر في مقاربته و تتبع الوعي به لأدراك زوايا جمالياته المتعددة.

فقراءة الناتج النقدي للناقد "عبد المالك مرتاض" تجعل القارئ يستلهم هذه الأبعاد المقارنتية، في تبرير مستجدات وحيثيات النقد المعاصر، بإعادة قراءة التراث ومدى تواشجها وتوافقها في محاولاتها الجادة نحو إقامة النظرية النقدية، لكثير من القضايا التي نالت اهتماما مستفيضا من طرف النقاد القدامى، على غرار"اللفظ والمعنى"، "النظم"، "العدول"، المحاكاة"، "التخييل"،"السرقات"، "الغموض"، السبك والحبك والنسج وغيرها من القضايا التي اشتغل النقد القديم في إقامتها وإيضاحها.

وقد أفاد الناقد عبد المالك مرتاض من التراث النقدي ،واطلاعه القرائي على النقد الغربي المعاصر في تبلور أفكار نقدية واستحقاقات تنظيرية لما حازه التراث النقدي العربي من أفق نقدية تنهض بالنص الإبداعي دراسة وتحليلا، فـــ" التراث العربي الإسلامي من حيث هو نتاج حضاري، هو بحر لجي زاخر بكنوز المعرفة وخزان الثقافة الإنسانية الرفيعة السخية فقد عرف الجدل والمنطق وعرف الفلسفة والتيارات المذهبية والفكرية، وقد عرف الاتفاق في الرأي، كما تعامل مع الاختلاف فيه، برقي فكري مدهش، كما عرف إجراءات التنظير في أسمى مراتبها، وأرقى أدواتها، فتلقي هذا الفكر لا يكاد يذر لونا من ألوان المعرفة الإنسانية إلا خاض فيه خوضا، وترك بصماته

بارزة على ملامحه"[1]، إذ كل فكرة معاصرة نجد لها تأسيسا أو تلميحا في التراث، فهذا ما ألفينا "عبد المالك مرتاض" يرصده ويتلقفه بصدر رحب أن التراث يحتوي الكثير من الأبعاد التنظيرية والوثبة المعرفية التي شهدها في القرن الماضي النقد الغربي.

من خلال إشارته واستنتاجاته بقوله "إذا اتفقنا على أن العرب عرفوا، حقا طلائع من النظريات النقدية ومارسوا تطبيقها على نصوص الشعر العربي خصوصا، وأنهم أسهموا، نتيجة لذلك في إثراء

التراث النقدي الإنساني، فليس مستنكر علينا أن نتساءل اليوم عن إمكان توظيف بعض هذه النظريات النقدية التراثية وتعويمها في إجراءات الثقافة النقدية المعاصرة"[2] نحو تحيين المصطلح النقدي.

فإذا اعتبرنا سمة التجديد في النص الإبداعي ضرورة تستدعيها مسايرة العصر والتحول وتطور أساليب التواصل، فإن النقد أولى بتجديد آلياته القرائية وإضفاء صبغة العصر بالإفادة من الماضي العريق وتوشيحه بالدقة الإجرائية المعاصرة.

لأن "الفكر النقدي العربي القديم حافل بالنظريات والإجراءات التطبيقية ومن العقوق أن نضرب صفحا عن الكشف عما قد يكون فيه من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالحداثة، فننبهر أمامها، وهي في حقيقتها لا تعدم أصولا لها في تراثنا النقدي، مع اختلاف في المصطلح والمنهج والإجراء بطبيعة الحال"[3]

فبإمكان الناقد العربي المعاصر أن يؤسس لنقد جديد معاصر بأبعاد تراثية، ويتخذ من مبدأ المشاكلة أساسا لمشروعه النقدي، فإذا تتبعنا التنظير الغربي ومناهجه النقدية فإننا نستشف الأصول الفلسفية الضاربة في القدم من فلسفة أرسطو وأفلاطون وغيرهما تتمركز كنواة أساسية وبنى تكوينية للنقد الغربي، ومن ثم فإن خاصية المشاكلة جد مسعفة لإعادة إنتاج التراث النقدي ونسج

---

1 ـ عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص186.

2 ـ عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص187.

3 ـ المصدر نفسه، ص188.

سياقاته في فضاء النقد الغربي المعاصر، إذا اعتبرنا أن النظريات النقدية تأخذ طابع العلمية والعالمية وليست حكرا على جهة معينة.

ومن أمثلة هذه المشاكلة والتواشج التنظيري الذي يسعفنا في إقامة النقد العربي الجديد وكلمة" جديد" أصلح له من المعاصر، أو الحداثة أو ما بعد الحداثة، كأن ندرس البلاغة العربية في إطار الأسلوبية لتشكل مفهوم بلاغة أسلوبية الصورة الشعرية مثلا، وبحث قضايا "اللفظ والمعنى" وفق توجه سيميائي، إلى غاية شمولية فصول النقد وقضاياه ومقارباته وحيثياته من "قراءة وتأويل، وتواصيلية، وشعرية، ووظائفية... وغيرها، ومن تلك القضايا التراثية التي أثارها التراث النقدي فأثراها بالتتبع والتقصي والتمييز بين أنواعها تمثلت في السرقات الشعرية، فرغم ما يميز المصطلح من بعد أخلاقي ديني لتزامن هذه القضايا النقدية، وعصر التأصيل الفقهي وجمع اللغة والتقعيد النحوي فإنها تحمل في طياتها مبدأ رد الاعتبار للمبدع وأحقيته بنصه وكشف المستحوذ أو ملابسات هذا الاستحواذ.

أم أنه مجرد احتذاء وليس بسرقة اللفظ والمعنى معا، فإن بحث قضايا ابتكار اللفظ والمعنى، قد أدى إلى تشكل "نظرية السرقات الشعرية التي عالجها معظم النقاد العرب القدماء، فما الأسس الجمالية، وأيضا التناصية، التي كانت فكرة السرقات الشعرية، عند النقاد العرب، تقوم عليها، فهل يمكن أن ترقى إلى مستوى النظرية النقدية في جانبها الشكلي على الأقل؟ وهل هي معادل اصطلاحي لما يطلق عليه النقاد الجدد الغربيون" Intertextualité " أي التناص.

إن استقراء موضوع السرقات الشعرية في التراث النقدي وتجلياته كما ونوعا فإنه يكشف عن صحة المعادلة وروح الموازنة بين التناص في النقد المعاصر والسرقات في التراث النقدي وتواشجهما وتجاسرهما من حيث تحدد الأشكال والأنواع وتقارب مصطلحاتهما قديما وحديثا.

أمّا عن القراءة النقدية الغائية في المقاربة النصية من حيث مرافقة الناقد من عدمها إزاء موضوع التناص داخل النص الإبداعي وهل اتسم الناقد العربي بإيجاد مبررات إبداعية في حال الاجتلاب أو السرقة.

أم اختلفت مواقف النقاد، لتصل إلى نفي سمة الابتكار عن المبدع ومنهم من يلتمس له الأحقية الإبداعية إذا أضفى على المعنى المجتلب أو الألفاظ صفات التعديل والتجديد والتحويل، وقد نجد في المقابل هذه النظرة قائمة في التناص عند النقاد الغربيين:"تدل نظرية التناص في بعض

مقولاتها على أنه لا يجوز لأي كاتب، مهما بلغت قوته، اقتطاع أي نص مهما بلغت أهميته وجماليته، من محيطه الثقافي؟ ولهذا نجد نخبة من النصوص الأدبية تسهم في الإشارة إلى البعد الاجتماعي لها"[1]

ويضيف"ألن جرهام" ما فحواه: إن الصرعات الإيدولوجية المستمرة والتوترات تميزان اللغة ومحاور الحديث في المجتمع، وهما يواصلان انعكاسهما في النص"[2]، وهناك مقولة أساسية أخرى تؤكد أن النص لا يكون خاليا من النصوص الأخرى مطلقا، فإننا لا نجد نصا مكتوبا أو مقروءا في عزلة عما سواه، بل إن النص لا يحقق نصيته إلا من خلال التداخلات النصية مع تعبيرات متعارضة جدليا، أو متوافقة وتبدو مهمة الناقد في تمييز النصوص المختلفة وتفسير تناقضاتها وتعارضاتها في داخل النص نفسه"[3].

وهذا الطرح نستشفه قائما في التراث، فعمل الناقد ليس فقط إصدار الحكم النقدي وإنما هو الكشف عن مواطن التوافق والاقتطاعات النصية، وما تقوم به ذاكرة القارئ من استظهار للمحفوظ وما تحركه النصوص في وعي القارئ.

مصطلح السرقات الأدبية في النقد الغربي:

توصل الناقد "عبد المالك مرتاض" إلى إثبات تعامل النقد الغربي وتوظيفه لمصطلح السرقات الأدبية قبل تشكل مصطلح التناص، فـ"إن النقاد الفرنسيين هم أنفسهم قبل ظهور الحداثة الأدبية كانوا يتعاملون مع هذا المفهوم من قبل تحت مصطلح "السرقة الأدبية" " Le vol littéraire " وبذلك فإن نظرية التناص نفسها التي عالجها الحداثيون الفرنسيون، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، لم تنزل عليهم من السماء، ولا نجمت لهم من الثرى، بل كان سبقهم إلى ذلك الروائي والناقد الفرنسي "جان جيرودو" " jean Giraudoux 1982، 1944 " حين قال:"إن السرقة الأدبية هي أساس كل الأدب، باستثناء الأول منها المجهول على كل حال" ونص العبارة باللغة الفرنسية « le plagiat est la base de toutes les littératures excepté de la première qui d'ailleurs est inconnue » والعبارة كما وردت في معجم "روبير الصغير" " le petit Rebrt " فهذا قول يثبت أن "جيرودو" هو صاحب نظرية التناص في الأدب الفرنسي، إن لم يكن هو أيضا سبقه آخرون، لتأسيس هذه

[1] - Allen Graham , Intertextuality (the new critical Idion), london Routledy, 2000, p36

[2] - ينظر: أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجداوي للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص15.

[3] - ينظر: أحمد جبر شعث، جماليات التناص، ص15.

الفكرة ، لا"جوليا كريستيفا" وإن لم يطلق عليها مصطلح التناص حين كان يتحدث عن فكرة السرقة الأدبية " le vol littéraire "[1]، وقد أرجع مرتاض ذلك إلى سهولة استعمال مصطلح التناص، لأنه لفظة واحدة بدل اللفظ المركب السرقات الأدبية.

وفكرة "رولان بارط" لا تختلف كثيرا عن مقولة "جيرودوا" بأن "كل نص هو تناص، وذلك على نحو تتمثل فيه كل النصوص الأخر"، وفي حين عرف معجم "لاروس" مفهوم التناص على أنه "مجموعة من العلاقات التي يمارسها نص، ولا سيما نص أدبي، مع نص آخر أو مع نصوص أخر سواء على مستوى إبداعه (إما بالإحالة المباشرة عليه، وإما بالسرقة منه، وإما بالتلميح إليه، وإما بمعارضته ..الخ) ، أو على مستوى قراءته وفهمه، وذلك بالتقريبات التي يحدثها في القارئ"[2]

وقد عقب "عبد المالك مرتاض" عن عدم التأصيل للإرهاصات الأولى التي سبقت مصطلح التناص في عدم إشارتهم إلى المصدر الذي نحت منه التناص وهو فكرة السرقة الأدبية، "وإذا كان من تعريف بارط، ومعجم "لاروس الموسوعي "يقّرُ بـ"إباحة "السرقة لدى تدبيج أي نص أدبي، كما يبيح المعارضة، والتلميح بالسرقة النقدية حين أخذوا هذا المعنى من "جيرودو" فلم يشيروا إليه وهو أسبق منهم إلى تأسيس فكرة التناص، وذلك حين أطلقوا على السرقات الأدبية مصطلحا جديدا هو التناص " intertextualité "[3].

وبهذا يتبين لنا أن ما عرفة النقد العربي حول موضوع السرقات في إثراء وتعداد لأنواعه وأشكاله لا يختلف عن قضايا التناص في النقد المعاصر، إلا ميزة الأسبقية، فظهور المصطلح في التراث النقدي أسبق بكثير من ظهوره في النقد المعاصر على يد "باختين" و"جوليا كريستيفا" فيما بعد المحدد بسنة 1958، وقبلها حوالي بنصف قرن مع "جيرودوا" وقد زامن ظهوره في أوروبا لما نشطت الأبحاث اللسانية والسيميائية.

في حين نجد فكرة التناص في تراثنا النقدي مطردة متنوعة، حيث تجمع بين الدقة والتفصيل في عرض النص الحاضر والنص السابق عنه، من خلال ترسانة من المفاهيم الدلالية التي تحوي

---

[1] - ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص192، 191.

[2] - نقلا عن عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص193.

[3] - Larousse Dictionnaire, encyclopédique illustre Intertextualité, paris, 1999.

ألفاظها الوصف الأنسب لكل شكل من أشكال السرقة الشعرية، وبخاصة فكرة الاحتذاء عند عبد القاهر الجرجاني وتناسي المحفوظ عند "عبد الرحمان ابن خلدون" بالإضافة إلى "الاجتلاب، الانتحال، وقوع الحافر على الحافر، الإعارة، الإغارة على معاني السابقين لكن لا تخلو من النظرة النقدية، التي تهجن السرقة وتزدريها، مما نستشعر حرص الناقد في الدفاع عن المبدع وحقوقه الإبداعية كي لا تسلب فكرته منه، ومن ثم يشير عبد المالك مرتاض بأن فكرة التناص في النقد الغربي عموما "ليست وحيا نزل من السماء على أهل الغرب، وإنما هي فكرة طائرة، موضوعها الهواء، وغايتها إثبات شيء موجود، وغير مقر به أصلا.

وذلك ما حاوله بعض النقاد العرب الأقدمون حين عدوا الأفكار المشتركة فتعزى إليه، وأنها لا تعدوا أن تكون مطروحة في الطريق، وأن الألفاظ منتقلة متداولة بين الأدباء"[1]

ومن ثم لا نستبعد التواشج الموجود بين السرقات الشعرية في التراث النقدي وكشفه لهذه الظاهرة وتتبعها وإحراز الحق لصاحبها الأول، وانبثاق نظرية التناص جراء تشعب الأبحاث اللسانية في الغرب مما يدل دلالة قطعية عن الانتقال الفكري والرؤى النقدية من التراث العربي إلى النقد الغربي، إذا ما أخذنا في الحسبان الجمع الهائل من الدواوين العربية التي ترجمت إلى اللغات الأجنبية وبخاصة المعلقات السبع، وهي تضم هذه المعاني التي تداولها الشعراء مثلما ينفي الشاعر عن نفسه قضية السرقة، مثلما فعل "طرفة بن العبد" و"قد استحلف على ذلك فحلف"[2].

وقد ذكر "طرفة " السرقة ذامًّا مستحوذها مبرئا نفسه منها في قوله:

ولا أغير على الأشعار أسرقها * عنها غنيت وشر الناس من سرقا"**[3].

مثلما يدل هذا البيت ذيوع السرقة الشعرية ومعرفتهم بها في العصر الجاهلي كما أن " حسان بن ثابت" برأ نفسه من السرقة، مما يدل على انتشارها بشكل واسع فقال:

لا أسرق الشعراء ما نطقوا * بل لا يوافق شعرهم شعري"**[4]

وقد:" أفاد فائدتين، أولاهما براءته من الأخذ، والأخرى أن شعره ممتاز عن شعر غيره"[1]

---

1 _ عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 196.

2 _ ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، تح:منيف موسى، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1991، ص79.

3 _ طرفه ابن العبد، ديوانه، شرحه: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص57.

4 _ حسان بن ثابت، ديوانه، تح: وليد عرفات، دار صادر، بيروت، لبنان، د،ط، 2006، ج1، ص53.

فهذه ألفاظ صريحة تضمنها النص الإبداعي ذاته بغض النظر عن التصانيف النقدية في هذا المجال التي ترجمت وانتقلت إلى اللغات الأجنبية .

وفي هذا الصدد يقول مصطفى ناصف: "هناك تأملات كثيرة مدارها أن اللغة هي طريقة الإنسان في استيلائه على هذا العالم فهي تحمل صبغته وتنقل إلى الأشياء عالمه، واللغة في هذا المنطق

هي وسيلة الإنسان لتسخير كل شيء لتناوله، واللغة هي انعكاس العالم على وعي الإنسان"[2]

وبهذا تعتبر اللغة حمالة فكر، تسهم في إنبات أفكار جديدة في غير بيئتها حتى يخيل إلينا أنها جديدة بالفعل وربما نجزم بعدم علاقتها مع أصلها الأول وفي اللغة الأم التي انبثقت عنها بغض النظر عن عامل النسيان للمحفوظ والمقروء في اللغة الأم للإبداع أو بين لغتين مختلفتين ،"مما يشكل الأسس الكبرى لنظرية التناص الغربية التي تنفي الصلة المباشرة الصريحة بين نص ونص آخر، على الرغم من ثبوتها في اللاوعي، وفي أشتات الذاكرة، فتظل العلاقة بين نص ونص وأخر غائمة عائمة من العسير التحكم فيها بالإثبات واليقين"[3] وبذلك لا يملك النص الأدبي براءته إزاء نصوص أخرى.

قراءة مرتاض لمفهوم التناص في التراث:

لقد دبج "عبد المالك مرتاض" كثيرا من المباحث بمصطلحات معاصرة باحثا عن ظلالها وفي التراث النقدي العربي لإيجاد انعكاساتها القديمة لها، والإرهاصات المشكلة لها، فهل النقد المعاصر هو صورة مجتزأة صادرة ومستلهمة ومتخيلة عن مرايا التراث، تم ترميمها وصقلها من جديد لتبدوا مؤتلفة أو مختلفة عن أصولها الأولى أو فروع معرفية تغذت منها وأسهمت في نضجها جديدة ومتشاكلة أو متباينة بعض الشيء دون أن تنفي عن نفسها التقارب أو التوارد فما مضامين هذا التقارب بين مفاهيم التراث وملامح التنظير النقدي فيه ومفاهيم النقد الغربي المعاصر ومصادر نظرياته في تلقي النص الإبداعي؟

---

1 - بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص174.

2 - مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، الكويت، 1995، ص164.

3 - عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص196.

مفهوم التناص عند الجاحظ:

إن قراءة "عبد المالك مرتاض" للفكر النقدي عند "الجاحظ" تكشف عن كثير من الجوانب والقضايا التي أثيرت في التراث النقدي ودلت على نفسها، بحثها النقد المعاصر تنظيريا وإجرائيا، وقد أشار "مرتاض" لنص الجاحظ بأنه من صميم مفهوم التناص حين قال "لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى عجيب غريب أو في معنى شريف كريم إلا وكل من جاء من الشعراء، من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يَدَعُ أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه، بالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه"[1]، فهي إشارة واضحة إلى الأصل في السرقات الشعرية إلى ذلك الإعجاب الحاصل عند المتأخرين بالمتقدمين، فيقع الاستحواذ على أفكار الأوائل، فيشير إلى التنازع في المعنى المطروق بألفاظ مختلفة، فالأثر الجميل الذي تحدثه المعاني المبدعة مصدر استلهام واستحواذ للقارئ المبدع الذي يخترع ويبتكر ألفاظا جديدة له ليفرغ تلك المعاني ويستثمرها بقصد أو بغير قصد، في ظل غياب الدليل اللفظي مثلا، فلا دليل لأحد على أحد آخر، يثبت أخذه منه، فهذه الإشكالية المتناهية الدقة واللطف"[2]، رغم أن الجاحظ لم يعد إلى التفصيل الأنسب لهذه المسألة ولكنه ترك بصماته بارزة وواضحة عليها، بحكم أنه لم يكد يذر وجها من وجوه العلم إلا عالجه، بالإضافة إلى هذا النص، عن مسألة "السرقات" وردت له إشارة في "رسالة التربيع والتدويرّ" وهو يخاطب" أحمد بن عبد الوهاب" على سبيل السخرية منه"[3]، عن معنى من المعاني له في قوله "فإن ذلك معنى مسروق، مني في وصفك ومأخوذ من كتبي في مدحك"[4]، وبالتالي نجد تمام التطابق بين التناص ومعنى التوارد والأخذ تحت مسمى السرقة من منظور الجاحظ، وقد أشار في مثال له عن الشاعر "يزيد بن مفرغ" إذ يقول:

العبد يقرع بالعصا * والحر تكفيه الملامة.**

ثم يعلق على موضوع هذا البيت في قوله " قالوا: أخذه من "الصلتان الفهمي" من قوله:

---

1 ـ ينظر: ابن خلدون المقدمة، ص 1102.

2 ـ ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 221.

3 ـ ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 221.

4 ـ الجاحظ، رسالة التربيع والتدويرّ، في رسائل الجاحظ، تح:عبد السلام هارون، نشر الخانجي القاهرة، ط1، 1979، ص 58.

العبد يقرع بالعصا *** والحر تكفيه الإشارة "[1]

ومن خلال التوجه النقدي عند الجاحظ في مسألة السرقات، فإنه يقترب من مفهوم التناص، من وجهة نظر "مرتاض" وقد أثبت هذا البعد النقدي من خلال تتبع ما أورده من أبيات "أخر تجري في هذا الباب مأخوذا بعضها عن بعض، وجريا بعضها في سياق بعضها الآخر، والأخذ من الآخرين داخل لغة واحدة خصوصا، حتى يخرج الأدب المقارن الذي هو التناص بعينه، ولم يمنع الجاحظ لسعة إطلاعه، أن يتناول هذه المسألة بإنكار ثبوتها للعرب، فكان هذا الإنكار بمثابة إثارة لمسألة من وجهة معكوسة، فكما أن التناص في معناه الحديث، يقوم على التماثل في الأفكار والألفاظ، فإنه يقوم أيضا على المخالفة والمناقضة، فالجاحظ يرى أن العرب يقع لهم الكلام إلهاما، وترد عليهم الألفاظ دفقا واسترسالا، فقد أثبت الجاحظ التناص للأمم الأجنبية مثل الفرس والهند والروم، غير أنه يرفض، في الوقت ذاته وجود التناص في كلام العرب الفصحاء، وخطبائهم البلغاء، وذلك فهو يثبت التأثر والمحاكاة والمثاقفة للأمم الأعجمية، ويرفض ذلك كله للعرب رفضا، ظنا منه أنه مذمة في كلامهم ومنقصة في بلاغتهم"[2]، وبمجرد معالجته لهذه المسألة إما إقرارا بها أو إنكارا لها، فإنّ ذلك نابع من صميم معرفته بالتناص وخوضه في معناه، وقد انتبه "عبد المالك مرتاض" إلى التناقض الذي وقع فيه الجاحظ، مما يندرج تحت مرتبة نقد النقد، حين يحلل نصه الآتي ويكشف عن رفضه للتناص بعد إقراره للفرس مع غيرهم من الأمم بقوله:

"كل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنّه إلهام وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكرة ولا استعانة، وإنما هو أن ينصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين أن يمتح على رأس بئر، أو يحدوا ببعير فما هو إلا أن يصرف وهمه (خياله) إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد فتأتيه المعاني أرسالا، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا، ثم لا يقيده على نفسه، ولا يدرسه أحد من ولده، وكانوا أميين لا يكتبون ومطبوعين لا يتكلفون وليس هم كمن حفظ علم غيره، واحتذى على كلام من كان قبله، فلم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم والتحم بصدورهم، واتصل بعقولهم، من غير تكلف ولا قصد، ولا تحفظ ولا طلب"[3].

---

1 ـ الجاحظ، رسالة التربيع والتدوير، ص58.

2 ـ ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص222، 223.

3 ـ الجاحظ، البيان والتبيين، ص25.

يرى مرتاض أن الجاحظ يرفض فكرة التناص أو توارد الخواطر أو اتفاق الأفكار للعرب، بل كان يرى أن التناص إنما كان موقوفا على الأمم الأخرى مثل الهند التي كانت تعول على التأليف الجماعي، واليونان التي كانت تشتغل بالفلسفة والمنطق، في حين أن الفرس كان فيهم خطباء"[1]، ومن الخلط الجلي والذاتية في الطرح النقدي عند الجاحظ وبُعده عن الموضوعية في هذا المجال ما تكشف عنه نصوصه من تناقض جلي قد انتبه له "عبد المالك مرتاض" ومن ذلك "إلا أن كل كلام للفرس، وكل معنى للعجم، فإنما هو عن طول فكرة، وعن اجتهاد وخلوة وعن مشاورة ومعاونة، وعن طول التفكر

ودراسة الكتب، وحكاية الثاني علم الأول وزيادة الثالث في علم الثاني، حتى اجتمعت ثمار تلك الفكرة عند آخرهم"[2]، فهو يثبت فكرة التناص بشكل واضح للفرس، تأثرا ومجاراة ومثاقفة.

فيعتقد "مرتاض" "أن الجاحظ وقع آخر الأمر فيما فرّ منه أوله، أرأيت أنه بعد إثباته وجود التناص للأمم الأخرى، نلفيه يقر من حيث لا يشعر بتناصية كلام الأدباء العرب مع سوائهم ممن سبقوهم خصوصا، وذلك حين كان يرى أنهم لم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم، واللتحم بصدورهم، واتصل بعقولهم، من غير تكلف ولا قصد ولا تحفظ ولا طلب" فإن يكتب أو يتكلم بما علق بقلبه من كلام الآخرين، والتحم بصدره من أقوال المعاصرين أو السابقين من غير أن يقصد إلى ذلك قصدا، ولا أن يتكلف النقل تكلفا بالحفظ والمحاكاة، لهو المتناص بامتياز، أي أنه يتناص في نسج ألفاظه، وتزوير أفكاره مع الذين عاصروه أو سبقوه، (فهو يستبدل نصوصا بنص على حد تعبير جوليا كريستيفا) ولو لم يقصد إلى ذلك أصلا"[3].

ويستنتج مرتاض بأنّ "الجاحظ" كان أقرب إلى معنى التناص من منظور النقد الغربي المعاصر، بعد ما أثبته للأمم القديمة وينفيه عن العرب القدماء، ثم يعود ليثبته للعرب، إلا أنّه يتبادر إلى ذهن القارئ أن الجاحظ يقيم فوارقا بين السرقات الجلية الواضحة المعروفة التي يرفضها والتناص الوارد

1 - ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص224.

2 - الجاحظ، البيان والتبيين، ص24، 25.

3 - ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص225.

حتما عند العرب حين كانوا يصرفون أوهامهم (خيالهم) إلى الكلام، عن فيض القريحة وعن عطاء المخيلة وعن سخاء الموهبة.

لكن مما كان "علق بقلوبهم والتحم بصدورهم من (النسج اللفظي) واتصل بعقولهم من (الطرح الفكري) من غير تكلف ولا قصد..." ومن ثم فإن الجاحظ يتطابق والتناص المعاصر الذي ينهض عن عدم التكلف بمفهومه الحداثي"[1]، كما أن المصطلح المعاصر "التناص" ليس إلا اشتقاقا لكلمة "النص" أو تداخل نصين، أو أكثر فأنتج مصطلح التناص، ويمكن تفسيره بالتداخل أو داخل النص (يوجد نص أو نصوص).

وقد عبر القدامى العرب عن معنى التناص بالاحتذاء، دون الإشارة إلى السرقة بمفهومها الأخلاقي، وما لا يدرك كله لا يترك جله من إفادة الجاحظ في قضايا النقد.

أسس نظرية التناص عند ابن طباطبة:

إن استقراء "عبد المالك مرتاض" لقيام أسس حقيقية لنظرية التناص من خلال التتبع المنهجي في قراءة نقدية فاحصة للكتاب النقدي الذي ألّفه "أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي"، الموسوم بـــ" عيار الشعر" ليكشف عن موهبة الذوق العالي في تلقي النص الإبداعي ومدى الحذق الفني في التأسيس للنقد المنهجي في التراث العربي، "فإنا نحسبه عالج هذه المسألة من كل أطرافها، وذهب فيها إلى أبعد غاياتها المسكنة، فقدم مشروعا نظريا متكاملا لنظرية التناص وكان لهذا المنظر من الوعي المعرفي ما يمكن أن يحمل الباحث على جعله في صدارة النقاد المؤسسين لنظرية السرقات، أو التناص"[2]، مثلما هو معروف في الساحة النقدية المعاصرة، الذي يبيح مسألة التوارد والاحتذاء بشيء من الفطنة في امتلاك الدربة والخبرة اللازمة وإلا صار الأمر مفسدة للقرائح وكشفا عن القصور إذا انصرف هم المبدع إلى الإغارة المحضة فـــ"لا ينبغي للأديب أن يغير إغارة مكشوفة على معاني الشعراء فيودعها أشعاره، لأن ذلك ـــ عجز للقريحة ـــ ومفسدة للإبداع ولا يأتي ذلك من الأدباء إلا المحرمون القاصرون"[3]، فهذا أول شرط يشترطه ابن طباطبا، فالحافظ

1 ـ ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص226.

2 ـ ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص226.

3 ـ ينظر:أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، نشر الخانجي، القاهرة، 1985، ص14.

لأشعار غيره من المتقدمين والمتذوق لأفانين الكلام يحترز من الإغارة المكشوفة وبذلك فـ"ابن طباطبا" لا يمنع من طيف التناص وإنما يمنع تمثل المعنى ذاته بلفظه وبصورته وظله.

ولا بأس أن "يديم النظر في الأشعار التي اخترناها لتلصق معانيها بفهمه وترسخ أصولها في قلبه وتصير مواد طبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جانس فكره بالشعر أدى إلى نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيبٍ تركب عن أخلاط من الطيب الكثيرة فيستغرب عيانه، ويغمض مستنبطه"[1]، فقد أوضح أسس التناص في نظر"عبد المالك مرتاض" من خلال ثلاث أمثلة ماثلة دالة عن المتغي، فالأديب الذي يأخذ عن غيره دون قصد يكون عمله " كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن" ولنلاحظ أن جسما واحدا بتعبير الفيزيائيين ينشأ عن أجسام متعددة، وهو ما تطلق عليه "جوليا كريستيفا" مصطلح الاستبدال (permutation) أي استبدال النصوص كثيرة بنص واحد مثل إخراج سبيكة واحدة من معادن مختلفة، مما دفع مرتاض إلى التعبير عن هذا المعنى بأنه من أعجب حداثة التراث العربي حقا"[2].

باعتبار أن النص الإبداعي ناتج عن روافد نصوص سابقة عنه، ويغترف منها، فلا وجود لنص بريء، كما أنه فسيفيساء نصوص متداخلة تشكلت بطريقة ما في النص الإبداعي دون أن تعيبه أو تخلخل بنيته وتماسكه، فيكون المبدع " قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة" فالسيل الواحد ناتج في البداية عن سيول متعددة ومتمايزة، مشكلة في النهاية واحد مختلف عنها هو النص الإبداعي المختلف عن غيره، "فلو لا النصوص السابقة المختلفة ــ الغائبة ــ إذن لما كان النص الأدبي الراهن"[3]، وبهذا فإن "ابن طباطبا" لا يمنع من وجود آثار ما للنصوص في النص الإبداعي الجديد، فالنص الشعري "كطيب تركب عن أخلاط من طيب كثيرة فسيتغرب عيانه ويغمض مستنبطه فالعطر الجميل الذي نستعذب استنشاقه ليس إلا نتيجة لأخلاط مختلفة متنافرة نسبيا، والنتيجة، فهذا العطر الموجود كان مستحيل الوجود لو لا أخلاط الطيب المتنافرة قبل التمايع والتماهي.

---

[1] ـ المصدر نفسه، ص 14.

[2] ـ ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 226.

[3] ـ عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 227.

فإذا كانت "جوليا كريستيفا" ترى: "أن التناص "نص مأخوذ من نصوص أخر" فهي لم تقدم لنا ولا مثال عن فكرتها، وفي المقابل يقدم لنا ابن طباطبا عن الفكرة نفسها ثلاث أمثلة لتمكنه من موضوعه وقدرته على تمثّل الإشكالية المطروحة في ذهنه"[1] وتعتبر شواهد مؤيدة لموقفه

ومن الأمثلة التي ساقها "ابن طباطبا" ولم يعتبرها سرقة بل هي من الضرورة بما كان حتى يكون شأن للإبداع وشأن للمبدع.

كما نستشف من التجربة العملية التي خاض بها "عبد الله القسري" أحد أكبر خطباء الدولة الأموية مع ابنه خالد الذي أمسى آية في البلاغة والفصاحة، فقد حفظه والده ألف خطبة، ثم قال له تناساها فتناساها، فلم يكن يريد خالد شيئا من الكلام إلا سهل عليه"[2]، فكان "حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه وتهذيبا لطبعه"[3]، ولا شك أن تأليفه للنص الجديد هو خلاصة للنصوص السابقة يتم تشكلها في اللاوعي، فينبثق عنها النص المستوحى...

كما يستوقفنا موقف "ابن طباطبا" في بذل النصيحة للأدباء حتى يفلت من مصارع النقاد، في محاولة تبصرهم بما يسمح لهم بـ"إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعنى واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها، والبصراء بها، وينفرد بشهرته كأنه غير مسبوق إليها"[4].

فهذه المعاني تعبر عن مدى السبق النقدي في التراث هو نفسه مجال اهتمام النقد الغربي المعاصر، فـ"ابن طباطبا" لا يرفض السرقة وإنما يتورع عن الإغارة التي تفسد المعنى وتجعله في مرتبة الانتحال.

كما يتضح ذلك من المثال الذي ساقه عن المعنى اللطيف" في التشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان، وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة، وأن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها، واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها"[5].

---

1 - ينظر: المرجع نفسه، ص228.

2 - المرجع نفسه، ص228.

3 - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص15.

4 - المصدر نفسه، ص126.

5 - المصدر نفسه، ص126.

فهذا التوجه النقدي لدليل يفصح عن مدى معرفة "ابن طباطبا" **بتعالق النصوص** وتجاوز المعاني بين المبدعين وانتقالها بأشكال متعددة بعدما يعلقوها بالحفظ.

كما يمكن أن نستنتج من مقولة ابن طباطبا، فكرة أدبية الأدب، أو ما يجعل النص الإبداعي نصا أدبيا، وكذا تخوم النظرية الشعرية وبخاصة ما أسس له "جاكبسون" في النقد المعاصر.

مقاربة " المشترك بالتناص" عند عبد العزيز الجرجاني:

إنّ قراءة "عبد المالك مرتاض" للنتاج النقدي عند عبد العزيز الجرجاني تدفع بالقارئ نحو الفضول المعرفي للتوصل إلى معرفة مدى نبوغ هؤلاء المؤسسين للتراث النقدي، ودقة الطرح وسعة اطلاعهم وإنصافهم في رد الاعتبار لمن يستحق ذلك من المبدعين وإعلان تفوقهم وحسن التعليل النقدي، مع حسن الثناء على بعضهم البعض.

فنجد ابن رشيق يثني ثناء حسنا على "عبد العزيز الجرجاني" فيذهب إلى أنه خير من تناول مسألة السرقات، وأنه كان " أصح مذهبا، وأكثر تحقيقا من كثير ممن نظر في هذا الشأن"[1]، إلا أن "مرتاض" يشير إلى مسألة السرقات عند الجرجاني بأنها "تناصا" لدقة توظيفه للمصطلح النقدي حين يميز بين " **التوارد**" الذي هو أقرب معنى لمفهوم "**التعالقات النصية** Hyper textualité "الذي وضعه "جيرار جينيت" فأي سبق كهذا الذي يساير المستجدات النقدية المعاصرة في تخومها الغربية "ولعل أهم ما انتهى إليه في تأملاته عن هذه المسألة نظرية "**المشترك**" التي ألح عليها كثيرا، وأسس أسسها تأسيسا، فقد لاحظ الجرجاني أن هناك كثيرا من الأمور التي لا ينفرد فيها أحد دون أحد وما ينبغي له، وذلك كالتشبيهات التقليدية التي جرت عادة العرب في إطلاقها في أحوال معينة"[2]

كتشبيه الجميل "بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر، والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصعب المستهام بالمخبول في حيرته..."[3]

فذكره لهذه التشبيهات المشتركة للرد على ادعاءات الذين كانوا يغالون في عد كل متشابه بين شاعر وشاعر آخر سرقة، كما عني بالشاعر المُجيد الذي يبدع وإن كان معنى مما

---

1 ـ ابن رشيق أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية الكبرى القاهرة، ط3، 1963، ص280.

2 ـ عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 233.

3 ـ عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 183.

يتنازعه الشعراء ويتواردونه "قد يتفاضل متنازعوا هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصناعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع"[1]، فهذه فكرة تدل على تقبله إعادة صياغة معاني النصوص السابقة في صور مبتدعة مخترعة، ولا يعتبر ذلك من السرقة.

مما نستنتج القصد بالتناص الذي هو المشترك أو التوارد والتجديد في المعنى، وبهذا "يلامس الجرجاني نظرية التناص التي ترفض الاشتغال بهذه المتشابهات من الأفكار والألفاظ، وترى ذلك أمرا جاريا يقع لجميع الكتاب الذين يأخذون من بعضهم البعض، كما يأخذون من ثقافة العامة فيغترفون منها، ولذلك أسس مصطلح "المشترك" الذي يشترك فيه عامة الأدباء لأنه متداول بينهم فليس أحدهم أحق به من صاحبه، والحق أنه علينا تقدير جهد الجرجاني في **تأسيس نظرية المشترك** لإنكار السرقة الأدبية والعدول بها إليه، ولعل **تلك نظرية تناصية مبكرة** لو ألفَت من ينفض عنها الغبار، ويبلورها حتى تغتدي أدق وأعم في الكتابة"[2]، ومن ثم فإن نقد مرتاض للتراث النقدي يشير إلى إمكانية التأسيس للتنظير النقدي العربي المعاصر بناء على استحداث التراث وبلورة أسسه تنظيرا وإجراء.

بيد أن التراث تعرّض للإهمال وإغفال دوره والاهتمام بالوافد الأجنبي في محاولة تبيئة تلك المصطلحات رغم تمظهر مدلولها في التراث، ولا أدل على ذلك فكرة التناص عند الجرجاني التي أسس لها بمصطلح "المشترك" ورفضه ادعاء السرقة في بيت " لأبي نواس" في قوله:

ترى العين تستعيفك من لمعانها * وتحسر حتى ما تقل جفونها.**

واتهامه بأنه أخذه من بيت " للأبيرد" الذي يقول :

وقد كنت أستعفي الإله إذا اشتكى * من الأمر لي فيه وإن عظم الأمر.**

فيصرح الجرجاني "ولا أراهما اتفقا إلا في الاستعفاء، وهي لفظة مشهورة مبتذلة، فإن كانت مسترقة فكل البيت مسروق، بل جميع الشعر كذلك لأن الألفاظ منقولة متداولة"[3]، فما أسس له

---

[1] - المصدر نفسه، ص 186.

[2] - عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 235.

[3] - ينظر: عبد العزيز الجرجاني، الوساطة، ص 211.

الجرجاني في التراث النقدي قد جاء في العصر الحديث يوافق ما قاله "جان جيرودو" بنفس الفكرة حين قال " إن السرقة الأدبية هي أساس كل الآداب"[1].

كما أعلن الجرجاني بأنّه لا يتهم شاعرا بالسرقة لالتباس الأمر وغموضه "والسرق أيدك الله، داء قديم، وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الأخر، ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه، وكان أكثر ظهورا **كالتوارد** الذي صدرنا به الكلام، وإن تجاوز ذلك قليلا في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ، ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب، وتغيير المناهج والترتيب، وتكلفوا جبر ما فيه النقيصة والزيادة والتأكيد والتعريض في حال والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله، ولهذا السبب أُحْظرُ على نفسي، ولا أرى لغيري، بت الحكم على شاعر بالسرقة"[2]، فقد أتى على معاني التناص ومقاربته له دون أن يشتق مصطلحه من معنى النصين المتواردين وقد اكتفى بالمشترك بينهما.

ابن رشيق بين السرقة والتناص:

لقد أولى "عبد المالك مرتاض" عناية بالغة لما تفرد به "ابن رشيق المسيلي القيرواني" عن السرقات الشعرية إذ نجده يسلط الضوء نحو خبرته وتمرصه وسعة إطلاعه واهتمامه بالأعمال النقدية التي سبقت عصره مما خول له الموضوعية في الطرح والتوسط في الحكم، ودقة الرأي في المسائل المتنازع فيها، فـــ"لقد أفرد ابن رشيق لقضية السرقات وما شاكلها في كتابه العمدة حيزا امتدّ على أكثر من عشر صفحات، ولعل أهم ما يميز عمله عرضه لبعض المصطلحات التفصيلية التي كان النقاد على عهده أو قبله يطلقونها، فيفصل فيها القول ويشرحها ويعددها على العكس من "عبد العزيز الجرجاني الذي اعتبر السرقة "شك" ليس على إطلاقه فكان يردد: (إن كان هذا البيت مسروقا فالشعر كله مسروق) بتفطنه إلى دور المثاقفة الشعرية أو الحفظ هي التي تؤدي إلى تشابه أشعار الشعراء"[3]، إلا أن ابن رشيق لم ينظر إلى السرقات بأنّها نوع واحد، بل عدد أنواعها مستعينا بأحكام من سبقه من النقاد فبمجرد اعتبار السرقات ليست نوعا واحدا فإنها بذلك تناصا

---

1 ـ ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 231.

2 ـ عبد العزيز الجرجاني، الوساطة، ص 214، 215.

3 ـ ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 236، 237.

بأشكال مختلفة لأنّ الناقد في التراث لم يكن يعيب على الشاعر أمر التلميح والتضمين والاقتباس... وهذه الأنواع هي من صميم التناص في النقد المعاصر، من منظور التنظير الغربي عند كل من "باختين، وجوليا كريستيفا، جيرار جينيت، ورولان بارت..."وغيرهم.

وقد اهتم ابن رشيق بتنوع المصطلحات التي وظفها النقاد ممن سبقه، و"خصوصا الحاتمي في كتابه " حلية المحاضرة" على الرغم من أنه لم يكن معجبا بها لما فيها من الخلط والتداخل، فقد ذكر طائفة منها"[1]. وذلك مثل " الإصطراف" و"الانتحال" و"الغصب" والفرق فيما بينهم.

و"المرافدة" و"الاهتدام" و"النظر والملاحظة" و"الإلمام" و"الاختلاس" و"الموازنة" و"العكس" و"المواردة" و"الالتقاط والتلفيق"[2]، فكان الناقد يصطنع مصطلحه من خلال ما أتيح له من نظر وتأمل.

فحين نجد "عبد المالك مرتاض" يصف الناقد العربي المعاصر "بالمحتر" في ترجمة مصطلحات النقد الغربي ويعتبر ذلك عقدة ونقيصة لم تكن في سالف العهد في التراث النقدي بقوله: "العقدة التي نجترها، نحن العرب المعاصرين، حيث إنا لم نزل نجتزئ بالعيش على فتات المصطلحات الغربية نعمد إلى ترجمتها ترجمة رديئة ونستريح"[3]، ولعل مسعى "مرتاض" من أجل صياغة نظريات نقدية عربية معاصرة خالصة تتجلى فيها سمة المعاصرة والمسايرة في إطار اللغة العربية وموازينها الاشتقاقية وتتناسب وطبيعة الإبداع العربي المعاصر، مستلهمة بذلك التراث النقدي واستحداث النظريات والإجراءات التطبيقية للنهوض بالإبداع العربي وجمالياته.

مثلما استعان ابن رشيق في إصدار أحكامه النقدية بآراء وأحكام النقاد السابقين وكان من "أنصار السرقة التي قدمها تحت مفاهيم تفصيلية كثيرة، ولا سيما إذا كان الآخذ ذكيا يتلطف في الأخذ، فإنه إن كان كذلك يكون أولى وهو الآخذ، من صاحب الفكرة الأول، ولقد **تفرد "ابن رشيق" في تفصيل أنواع التناص أو (السرقة)** بأن ذكر كيفيات الأخذ وأيهما أولى بالمعنى"[4]

---

1 ـ ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص237.

2 ـ ينظر: ابن رشيق، العمدة، ص 280.

3 ـ عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص237.

4 ـ ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص238.

وقد لخص لنا "مرتاض" الأوجه الثمانية التي صنّفها "ابن رشيق" التي أخرجها من دائرة السرقة وبهذا فهو يحيلها إلى **حسن الاقتداء**، مما نستنتج منها فكرة التناص بأبعاده المعاصرة، لما يحدث من تأثير بين مبدع وآخر.

أولا: كأن يختصر المعنى المأخوذ منه إن كان طويلا.

ثانيا: يبسطه إن كان كزا منقبضا.

ثالثا: يبينه إن كان غامضا.

ورابعا: يختار له الكلام الحسن إن كان سفسافا.

خامسا: أن يختار له الإيقاع الرشيق إن كان جافيا.

سادسا: يقلبه عن وجهه الأصلي إلى وجه آخر.

وسابعا: إذا تساوى المتناص مع النا ص لا يكون له حينئذ إلا "حسن الاقتداء".

والحال الثامنة: إذا ركب شاعران معا معنى واحد كان أولاهما به أقدمهما موتا، وأعلاهما سنا، فإن جمعهما عصر واحد كان ملحقا بأولاهما بالإحسان وإن كان في المرتبة واحدة روي لهما جميعا"[1].

فهذه الأنواع الثمانية التي يستحسنها ابن رشيق ولا يعدها سرقة رغم عامل انتقال المعنى أو اللفظ بين شاعر وآخر، فقد أوردها عبد المالك مرتاض وتصرف في صياغتها بما يتناسب وطبيعة طرح الفكرة"[2]، وقد اعتبرها من صلب التناص بالمعنى المعاصر.

كما نجد ابن رشيق يقرر ضمنيا، ما كان قرره، "ابن طباطبا" من إمكان تناص الشاعر مع الكاتب بقوله:" فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول"[3]، وبذلك إمكانية حدوث نظم المنثور(الأمثال والحكم وغيرها، ونثر المنظوم في الخطب والرسائل وغيرها) فيما يعرف في النقد المعاصر بتداخل الأجناس، وقد نخلص إلى فكرة التفاعلية والتحطيم المتبادل للحدود بين النصوص.

القرطاجني وحتمية توظيف التناص:

---

[1] ـ ينظر: ابن رشيق، العمدة، ص290، 291، 292.

[2] ـ ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص238.

[3] ـ ابن طباطبا، عيار الشعر، ص127.

أسهمت قراءة "عبد المالك مرتاض" في الإفادة من التراث النقدي لحازم القرطاجني حول السرقات الأدبية وموقفه الايجابي مما يقع بين الشعراء من تداخل بين نصوصهم الإبداعية، وبالإضافة إلى ما أسفرت عليه القراءة المحايثة من مآخذ قد وقع فيها "حازم" في إقرار المسائل النقدية واغترافه من نقود من سبقه دون الإشارة إلى جهودهم في هذا المجال، وفي معالجته لقضية الكتابة الشعرية الجيدة، يثير القرطاجني مسألة التناص وأهميتها بما يوافق الفكر النقدي المعاصر وما نصت عليه نظرياته في معرض قوله عن الإبداع وحال المبدع، إذ"يبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه، بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين، فيحيل على ذلك أو يضمنه، أو يدمج الإشارة إليه أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة القلب أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه أو يزيد فائدة فيتممه أو يتم به، أو يحسن العبارة خاصة أو يصير المنثور منظوما، أو المنظوم منثورا، خاصة، فأما من لا يقصد في ذلك إلا الارتفاق بالمعنى خاصة، من غير تأثير من هذه التأثيرات، فإنه البكّيُّ الطبع في هذه الصناعة، الحقيق بالإقلاع عنها، وإراحة خاطره مما لا يجدي عليه غير المذمة والتعب"[1]، فقد عمد "عبد المالك مرتاض" إلى تتبع العبارات النقدية التي أفاد منها "حازم القرطاجني" والتي وردت صريحة عند كثير من سبقه من النقاد، في حديثهم عن التأثر والتأثير أو السرقات فقد أشار إلى (مسألة القلب) التي أكدها عبد العزيز الجرجاني، ومسألة الحل والعقد أو نظم المنثور ونثر المنظوم التي أوردها قبله ابن طباطبا وابن رشيق"[2]، كما أن حازم لم يتجاوز حدود ما توصل إليه ابن طباطبا حين أكد بأن "الشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة إما تناسبا قريبا أو بعيدا وتجدها مناسبة لكلام الخطباء و خطب البلغاء"[3]، فلم يرى في ذلك بأس في الإفادة من الخلاصات النقدية التي تم التوصل إليها من طرف سابقيه من النقاد، وكذا توارد خواطر الشعراء وتأثرهم ببعضهم وأن ذلك حتمية لامناص منها.

ويرى "عبد المالك مرتاض" أن الجديد الذي أضافه حازم القرطاجني، هو نفيه للشاعرية عن الشاعر الذي لا يخصب شعره من أشعار غيره فـ" الذين لا يحسنون الإفادة من كلام الشعراء الذين سبقوهم بالحرمان المبين، بل ينذرهم "بالإقلاع" عن صناعة الشعر و"إراحة" خواطرهم، على

1 ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 39.

2 ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 240.

3 ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 127.

أساس أنهم التمسوا مجالا لا مكان لهم فيه، فكأن التناص، في منظور القرطاجني حتمية إبداعية لا مناص منها، فالشاعر الكبير هو من يحسن التعامل مع أفكار غيره وألفاظهم، في حين أن الشاعر المحروم، أي الشاعر الذي ليس أهلا لحمل هذا اللقب، هو من يسيء التعامل مع نصوص غيره"[1].

لقد تبين من خلال قراءة القرطاجني للتراث النقدي وتناصيته معه والإفادة من أفكارهم النقدية، وما أسفرت عنه القراءة النقدية المعاصرة بعدسة "عبد المالك مرتاض" ومحايثته في تأويل النص النقدي إلى عناصره الأساسية المشكلة له ونواتجه الكامنة فيه إلى قراءة تمظهرات النظرية النقدية المعاصرة ماثلة في التراث المتمثلة في التناص، ومقاربته له، بحيث يعتبر حازم القرطاجني إفادة الشاعر من أشعار السابقين حتمية إبداعية لا مناص منها، وهذا ما أدى به إلى التّعمق في نظرية التخييل والمحاكاة، بقوله " الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حس تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة شهرته، أو مجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قويَّ انفعالها وتأثيرها"[2]، لما تعنيه المحاكاة من استعادة لنماذج سابقة بغية التأليف على منوالها.

وهذا ما يحصل للشاعر حين يبدع في إفادته مما تحويه ذاكرته من صور شعرية فيعمل على تحريكها ومنحها حياة جديدة وتموضع جديد داخل نصه بعدما تشربها من نصوص سابقة، ما نجده يصطلح على المعنى المبتذل الذي تداوله الشعراء بالمعنى الأول ويختص الشاعر المبدع بالمعنى الذي يضيفه ويسنده إليه بمصطلح "الثواني" التي يجب أن تكون أفضل من الأول، وإلا غدت حشوا وتفصيلا منحطا.

فـ" حق الثواني أن تكون أشهر في معناها من الأول لتستوضح معاني الأول بمعانيها المشتملة بها، أو تكون مساوية لها لتفيد تأكيدا للمعنى، فإن كان المعنى فيه أخفى منه في الأول قبح إيراد الثواني، لكونها زيادة في الكلام من غير فائدة، فهي بمنزلة الحشو غير المفيد في اللفظ، ولمناقضة المقصد الشعري في المحاكاة والتخييل يكون إتباع المشتهر بالخفي حيث يقصد زيادة المشتهر شهرة أو تأكيد ما فيه من الاشتهار مناقضا للمقصد من حيث كان الواجب في المحاكاة أن يتبع الشيء

1 عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 141، 142.

2 ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 71.

بما يفضله في المعنى الذي قصد تمثيله به، أو يساويه أو لا يبعد عن مساواته، وهي أدنى مراتب المحاكاة"[1]، فإن إثارة مسألة التخييل والمحاكاة، واعتمادها أساسا في كتابة النص الإبداعي يجسد فعلا **حتمية التناص** الذي ينأى عن السرقة المذمومة، بل يرمي من الضرورة بما كان أن يفيد من إبداع غيره المشتهر ويعتبره مقصد شعري .

وهذا البعد نلمسه في قراءة مرتاض الذي يعتبِر هذا التأصيل التراثي جزئيات أساسية في النقد المعاصر و"الحق أنه على الرغم من أن القرطاجني ينظر لهذه المسألة تنظيرا على الطريقة الغربية حتى كأن هذا النص لـ"جوليا كريستيفا، أو موريس بلانشو"، وخصوصا في تفرده بمسألة "المحاكاة والتخييل" إلا أن درجات المحاكاة، أو التأثر أو السرقة ، أو التناص ـــ كلها معان متقاربة ـــ كان سبقه إليها ابن رشيق، وقد بنى القرطاجني تصوره للشاعر بأنه "أولى (بالمعنى المتناص) من مبتدعه (المعنى الأول) وكذلك إن قلبه أو صرفه عن وجه إلى وجه أخر، فأما إن ساوى المبتدئ فله فضيلة حسن الاقتداء لا غير فإن قصر كان ذلك دليلا على سوء طبعه وسقوط همته، وضعف قدرته"[2]، فيشترط الإجادة والتفوق حتى يبدو النص الإبداعي كأنه على غير مثال سابق.

وهذا ما يؤكد فكرة المثاقفة والمحاكاة في احتوائهما لفكرة التناص، فهناك إذن "معان مشتركة تكون كالأصيلة يستمد منها الشعراء انطلاقا من المثاقفة العامة التي تشبه تلقي اللغة، وهي المعاني الأولى، في حين هناك معان فرعية كأنها تحصل من المثاقفة التي تحدث بالتعلم وهي المعاني غير الأصيلة، أو "المعاني الثواني"[3].

فحتمية التناص قائمة بمجرد مباشرة الشاعر التعلم والتعرف إلى الشعر فيمتزج لديه ما يحاكيه وما يبتدعه وهذا ما استطرده حازم القرطاجني وليس التخييل والمحاكاة إلا بعض معاني التناص.

ابن خلدون وآفاق التناص:

إن قراءة "عبد المالك مرتاض" لنصوص "ابن خلدون" في مقدمته تكشف لنا عن مدى النضج الفكري الذي يتمتع به "عبد الرحمان بن خلدون"وموضوعية طرحه واقترابه لغته من الاستعمال المعاصر لها اليوم، بالإضافة إلى سعة إطلاعه مما أسعفه في تخمين نظرات التنبؤ واستشراف أفق

---

[1] ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 23، 24 .

[2] ـ ابن رشيق، العمدة، ص 290، 291.

[3] ـ ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 243.

فكرية في الساحة النقدية، ويقرر ابن خلدون بأن الشاعر الذي يقل حفظه للأشعار الجيدة لا يكون شاعرا، فإن كان كذلك لا يعدو أن يكون من الناظمين، وكان أولى لمن لم يكن له محفوظ غزير من الشعر الجيد أن يتجانف عن قرض الشعر ويتناءى عنه إذ لا ينبغي أن يكون شاعرا كبيرا، أو أديبا بارعا إلا بعد الامتلاء من المحفوظ وشحذ القريحة من أجل النسج على منوال هذا المحفوظ"[1].

فالمسألة جد طردية في أن سعة الإطلاع والمثاقفة والحفظ الغزير يعزز درجات الإبداع، وقرض الشعر ونسج النصوص، من خلال نسيان المحفوظ، فهذا لدليل على قيام عامل التناص، الذي هو"ثمرة من ثمرات القراءة والاستماع والمثاقفة، أي من حيث هو تفاعل بينه وبين نصوص أخر مجهولة أو منسية في الغالب"[2].

ومن ثم فإن عدمنا وجود التناص داخل النص الإبداعي فهما الدافع إلى قراءة النصوص وحفظها وتلقيها وتعلمها والتوجه إليها والتنويه بأهميتها، فإن مرد ذلك إلا استلهامها وتذوقها والتأثر بها.

ولعل هذا ما قصد إليه ابن خلدون من نسيان المحفوظ وتقريره لأمر نفترض شيوعه يومئذ بين النقاد العرب أن من شروط امتلاك الأدوات الشعرية الراقية نسيان النصوص المحفوظة حتى تمحي رسومها[3]، وتصير جزء من أسلوبه فكل ما يصدر عنه ينسجم حتما ولغته "الحرفية الظاهرة إذ هي صادة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها، كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه من أمثالها"[4]، فيدخل في حوار مع ذاكرته وفق أسلوبه الخاص للإبداع.

ويرى "عبد المالك مرتاض" أن "ابن خلدون" في اصطناعه **لمصطلح "نسيان المحفوظ"** إشارة واضحة لجزئية هامة يقوم عليها التناص، مثلما نجدها في النقد الغربي المعاصر وبخاصة مقولة "رولان بارت"، "**تضمينات من غير تنصيص**" ذلك بأن نسيان النص يفضي إلى كتابة نص أصيل على أنقاضه من جهة، ونص جيد إذا كان المحفوظ المنسي هو أيضا جيدا"[5].

---

1 ـ ينظر: عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ص 1105.

2 ـ عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 245.

3 ـ ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 245.

4 ـ عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ص 1106.

5 ـ ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 246.

فنجد ابن خلدون أولى عنايته بالمبدع ومدى مثاقفته وتلقيه لإبداع غيره كي يجيد هو الآخر فيما يبدع، ولم يمنع من تداخل النصوص وتفاعلها بل رأى من الضرورة أن تجتمع للمبدع الخبرة الكافية حتى تصقل موهبته و"إذا كان ابن خلدون يقضي باستحالة وجود شاعر كبير لا يكون قد حفظ شعرا ثم نسيه فإننا نقضي باستحالة وجود مبدع يكتب نصا أدبيا دون سابق تعامل مكثف إلى حد الإدمان، مع النصوص الأدبية في حقلٍ معين أو عدة حقول"[1]، كاستقصاء موضوعٍ ما.

وبذلك يرى "مرتاض" أن ابن خلدون يقدر الإبداع بما يجب أن يكون موافقا للحقيقة التي تخصبه وتنتجه دون شطط، ولا مثالية مفرطة ولا جهل وعناد فمن يعتقد عدم ضرورة أن يكون الشاعر ذا ثقافة واسعة، وأنه غير ملزم أن يكون متبحرا في فنه الإبداعي.

فما من خبير لو سأله مبتدئ يطمح أن يكون شاعرا، وأنه تواق لقول الشعر ويرى موهبته وقابليته واستعداده لقول الشعر موجب له، فإنه سيلقي عليه هذا القول ويطلب منه بأن لا يستثقله، بقراءة الأشعار وحفظها والدواوين وارتوائه منها... وهذه المعاني قيلت وتقال على مر الزمان، ولا ريب من أن النص الإبداعي هو نتيجة لنصوص كثيرة مقروءة ومخزنة بشكل ما يستمد منها المبدع وفق أسلوبه وما يوافق طبعه، فابن خلدون يرى أن " الأديب لا يستطيع أن يكون أديبا حقا إلا إذا كان له مخزون من اللغة الأدبية التي تقع له عن طريق القراءة والسماع أو الحفظ المنسي الذي يتيح له المحاكاة والنسج عليه"[2]، وفق أسلوبه الخاص الذي يتوافق وأنفاسه والمعاني المبثوثة في القلب وفق "هيئة ترسخ في النفس، من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها، فيستفيد بها العمل على مثالها، والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر"[3].

فهذه معاني التناص بعينها لا يرى تشكلا للإبداع إلى بالسير وفق ما درج عليه السابق وعبّد الطريق للاحق، لذا يقرر عبد المالك مرتاض الحقيقة التي لا مفر منها في استنتاجاته حول التراث والحداثة بضرورة أن نستمسك بموقفنا من أن النقد العربي كبير جدا وهو موقف بعيد عن الذاتية أو نرجسية الانتماء، بقدر ما هو تطلع إلى تقرير حقيقة وتكريس واقع ثابت وأن التراث تراثات في شتى المجالات، ومن غير "العودة إلى التراث النقدي العربي، لمحاولة استكناه ما قد يكون فيه من بذور لمثل هذه المسألة، وسواها أيضا كثير، لا يمكن أن يتأتى لنا الإسهام في إنتاج نظرية

---

1 - عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص147.

2 - عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي ص251.

3 - عبد الرحمان بن خلدون، ص1102.

نقدية أصيلة، دون أن تنهض على محاورة التراث واستنطاقه من أجل الانطلاق منه، قبل الانتهاء إلى الحداثة التي ستكون مجرد قشور إذا لم يتوافر لها التأسيس التراثي الرصين"[1].

وإن مسألة التناص لخير مثال عن تمثل النقاد القدامى لتلك الأنواع من احتذاء وتضمين ومشترك، ورفضهم للسرقة المكشوفة والانتحال والإغارة، رغم ذلك فإن المفارقة التي شكلت الفارق تكمن في أزمة الاصطلاح والتنظير الذي يؤصل للمسائل ويمنحها ما تستحق من الاستقلالية .

وبذلك فإنّ النقاد العرب قديما لم يقرروا، باللفظ والحرف صراحة أمر هذا التناص بالمفهوم الصارم الذي قررته به "جوليا كريستيفا، ورولان بارط، وغريماس..." وغيرهم من المنظرين للمفهوم، بيد أن ذلك ما كان ليمنعنا من البحث في الجذور النقدية العربية التي أومأت إلى بعض هذا من قريب أو بعيد، ذلك بأنا نعتقد أن الأدب العربي يعد من الآداب الإنسانية الكبرى حيث لم يكد يذر مسألة من المسائل المتعلقة بوصف الإبداع أو فهمه إلا خاض فيها"[2]، تقصيا واغناء واهتماما، بالنص والمبدع والمتلقي إجمالا وتفصيلا، وما يحيط بكل منهم من ملابسات، فلا تنقضي جواهر التراث ولا تنفذ إلى مكامنه وتوهج أنواره المضيئة إلا القراءات الجادة المستلهمة منه والمستثمرة فيه نحو أحقيته بالريادة والعالمية وإدراجه ضمن الآداب الإنسانية، التي لا تقل شأنا عن أصول الآداب الغربية من فلسفة يونانية وثقافات فارسية و هندية ورومانية وإسهاماتها في تشكيل أسس الإبداع والنقد الأوروبي بخاصة.

وبذلك فإنّ التراث العربي من إبداع شعري وتنظير نقدي ونبوغ في شتى الفنون قد حظي بمكانة إبداعية و جمالية تسمو وترتقي بالذوق الفني لتشكّلَ بذلك حلقةً إبداعية راسخة من حلقات الحضارة الإنسانية العالمية.

والله ولي التوفيق

1 ـ ينظر: عبد الملاك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص249.

2 ينظر: المصدر نفسه، 149، 150.

الخاتمة

لقد ارتقى الإبداع النقدي في تراثنا العربي إلى مستوى الإبداع الشعري منذ العصر الجاهلي إلى غاية أفوله وتراجعه خلال عصر الضعف فكان النقد المحص والكاشف عن مواطن الإبداع والحسن واتساق النظم وبراعة الابتداء وحسن التخلص.

كما أن للناقد العربي في تراثنا الأدبي المزية والفضل في حرصه على صيانة النص الإبداعي والرقي به فسعى إلى إقامة معايير الأسس والقواعد التي ترتقي به وهدم كل تطاول على عليائه وجمال رونقه ممن سولت له نفسه امتطاء صهوات القصائد العصماء واقتناص معانيها وألفاظها فسعى الناقد إلى كشفه وهتك أستار المتنحل منها والمنتحل لها وأنواع السرقة مما لا يمت بصلة إلى الإبداع ومن ثم فإن كثرة الأقلام النقدية في تراثنا العربي تنم عن مدى اهتمام العرب بأمر الشعر لما له من سلطان على النفوس، فقد تربع على مملكة القلوب وامتلك العقول، وصير الشاعر الأمير وخاصة الخاصة و منزلته لا تقل شأنا عن من يتولى أمر الناس.

وفي محاولتنا تبيان أهم القضايا النقدية التي شغلت النقاد القدامى واهتمامهم بها وكشف ملابساتها في الشعر العربي بخاصة، ومدى إصرارنا على إيجاد انعكاساتها في النقد العربي المعاصر. بغية الوقوف على أهم الإشكاليات التي احتار الناقد في طلب حلولها ونتائجها وتلك المحاولات الجادة في سعيه إلى التحرر من خناق التبعية النقدية وهيمنة الوافد الأجنبي بحجة المثاقفة، بغية التوصل إلى وحدة النظرية العلمية وعالمية الإبداع.

وبالتالي فإن فراره من قيود القالب أوقعه في شباك الملاح الذي سيخضعه لقيوده أبد الدهر ليرفع استغاثاته ونداءاته من جديد وينادي هل من مجيب إلى نظرية نقدية عربية موحدة كفيلة بقراءة الذات العربية المتشظية، وأنا لها أن تقوم بعدما وصل الأمر إلى أضداد التضاد واختلاف الاختلاف المختلف في النقد ومن ثم فهو لا يصلح أن تنعته هل هو نقد غربي أم عربي.

إن أولى منطلقات النقد العربي كانت انطباعية ذاتية تحاول محاكاة المشافهة الشعرية، وإصدار الأحكام الذاتية بغية مشاركة الشاعر نصه وشعوره وتجربته بيد أن الشعر ديوان العرب، ثم ما فتئ النقد العربي يتلمس منهجه وأسسه، وقواعده لما كان من أمر العرب في تمجيدهم للشعر وإقامة الأسواق الثقافية والمجالس الرسمية داخل قصور الحكم ومشاركته المسائل السياسية والخوض فيها.

إن التراث النقدي القديم ورث العصر الحديث أنفس الومضات والعبارات التي تدل معانيها على وجود اهتمام نقدي راسخ في تراثنا بأحوال المبدع ونصه والمتلقين، فكان سببا في النهوض بالنقد الحديث تنظيرا وتطبيقا.

* فقد كشف النقد التراثي بأن المبدع في التراث لا ينتج أدبا لنفسه، وإنما ينتجه لمجتمعه منذ اللحظة التي يفكر فيها بالكتابة فالإبداع هو ممارسة الحوار الافتراضي مع المتلقي ومن ثم فهو يقول ما ينتظره الجمهور وما ينبغي أن يقوله.

* كما أولى النقاد القدامى أهمية بالغة من خلال نقدهم للشعر في دراسة الجوانب الموضوعية وتحريها ومحاولتهم البعد عن الذاتية، واهتمامهم بالتأصيل النقدي والسعي نحو إقامته والتنبيه على أهميته والعمل على تشكيله وإرساء أسسه ووضع الخطوط العريضة لمناهجه وموضوعاته ، والإشارة إلى العلوم المساعدة على بلورته فمنها ما يختص باللغة وعلومها، وتراكيبها ونحوها وصرفها وفقهها، ومنها ما يختص بعلوم البلاغة من معاني الأساليب والبيان والبديع.

وكذا علم العروض وأوزان الشعر، إلى جانب البعد التاريخي والبيئة والبعد النفسي والاجتماعي وغيرها من الميادين التي تسهم في بلورة النقد حول النص الإبداعي وقراءته وتأويله.

* خصوبة التراث النقدي وما أثاره من مسائل نقدية على مستوى اللغة والأسلوب والنظم، والأثر الجمالي واهتماماته باللفظ والمعنى والتركيب، وملامسته لكثير من الجوانب الفنية للإبداع الأدبي مما يجعله يضاهي ويشاكل ويستوفي نظرات لا تقل دقة وأهمية واعتدالا في الطرح مقارنة بالتنظير الغربي المعاصر للنقد الأدبي.

* ومن ثم فإن طرح إشكاليات تلقي النقاد المعاصرين للتراث النقدي في محاولة قراءة مضامين النقد وأهم المناهج المتبعة فإنه طرحٌ ملح تفرضه عدة دوافع تاريخية وآنية وفضاءات النصوص القديمة والمعاصرة.

مما يترتب عن ذلك حاجة المتلقي للتنظير النقدي ليفعِّل قراءته، ويزوده بالآليات والمصطلحات الكفيلة بالتلقي المنتج مع ضرورة استثمار مخزون لغته والتأصيل للمصطلح دون تهجينه أو نحته من لغات أخرى.

ومن خلال هذا الجدل القائم توصلنا إلى جملة من النتائج التي قد تتحول إلى مقدمات لدراسات وبحوث لاحقة، وإلا ستبقى هذه المحاولة مجرد مثير بحاجة إلى استجابة فعلية تنهض بقضايا التراث، وتسهم في بلورة نظرياته وتستثمره بصفته أساسا وتأصيلا يتقدم ويسبق كل تطور في مجال الإبداع الأدبي مدام يحوي كنوزا معرفية دالة عن آفاقه الواعدة، بدليل أن التنظير النقدي المعاصر ومستجداته نجدها ماثلة في التراث، وبريقها يشع منذ أمد بعيد ولكن متى نقتبس من قبسه المنير نظريات نقدية عربية خالصة.

* فقد حقق التراث النقدي العربي الأسبقية في اهتمامه ومعالجته لقضايا تتصل بما يعرف بخصائص اللغة وثنائيتها(اللفظ والمعنى) والأمراض اللغوية، وعلم الدلالة، والمستوى الصوتي والتركيبي، والبنية السطحية والعميقة كالتورية والمجاز اللغوي ، والعدول ، والخروج عن المألوف، والتّناص وتداخل النصوص كالتضمين والسرقات الأدبية ووقوع الحافر على الحافر والسيميائيات، كالسمة والعلامة والإشارة والرمز في التراث النقدي وغيرها من القضايا التي تمثلها التراث ودرسها بشكل جوهري، أو تعرض لها بشكل عرضي.

* ومن ثم نستنتج أن النقد العربي القديم قد أتسم بسمات منهجية متنوعة، نلمس من خلالها تأصيلا أوليا لما عرف من مناهج نقدية في العصر الحديث تصدت لها المدارس الأوربية وغيرها من المدارس العالمية التي عملت على بلورتها وإغنائها بالبحث وتخصيبها بالتنظير والتطبيق.

فما خلفه النقاد القدامى في التراث يوحي باجتهادهم البنّاء ومكانتهم العلمية العالية ومدى حضور البديهة والفطنة الفطرية الصافية، فيما ألفوه من جواهر، وما صنفوه من فنون في معاجم وفق مناهج علمية غاية في الدقة والترتيب، في حين يغفل عنها جيل الأحفاد في القرنيين العشرين والواحد والعشرين، ولا يلتفت إلا لذلك الآتي من وراء البحر، فلا يكلف نفسه عناء البحث والتأصيل سوى التأثر بحضارة الغرب ودراسة آدابهم، وترجمة أعمالهم ونسج مصطلحات تحت مسميات مختلفة، ومسراهم وبهجتهم بما يتوصلون إليه من استنتاجات ونتاجات مترجمة في حين أن ما فرحو به نفسه أحزنهم لما وجدوا ما يطابقه وما يقاربه وما يماثله في تراثنا ماثلا أمام أعينهم، فليته فرح في المرة الثانية بل نكب على أعقابه متنكرا وللفضل الجميل متنكبا، وللمصطلح الحر الأصيل مستبدلا، وللفظ اللطيف رافضا، مفضلا اختيار المفاهيم الأجنبية المستنسخة عن حضارتنا الإسلامية الأندلسية المنتجة، الزاخرة بالعلماء الذين انتشر علمهم في المعمورة.

فوا أسفاه عن عزنا المفقود وعهد عِقده الفريد المشهود.

* الحرص بالتنويه عن الجهود الجبارة والدراسات المعمقة من طرف النخبة من النقاد العرب ولاسيما في العصر الحديث والمعاصر من خلال محاولتهم الإثبات والبرهنة على أن الجديد المكتشف من نظريات القراءة ومناهج النقد بآلياته الإجرائية ومضامينه التنظيرية قد أحرز تراثنا النقدي السبق المعرفي إلى معالجتها وسبر بعض أغوارها والوقوف على تأويلات لها، وتفسيرها ووضع مصطلحات تأصيلية لها تعكس الخصوصية اللغوية العربية وبيئتها التي تتناسب وروح الإبداع من جهة أخرى، في مسايرة أساليب القراءة والتلقي واهتمامات التراث بالمبدع والمتلقي والنص والخصائص الفنية المترتبة عن كل عنصر.

* إن بلوغ المعرفة بالنص تدفع الناقد العربي المعاصر إلى البحث عن آليات إجرائية فعالة كي تجدي نفعا في تقريبه من المعاني النصية وتكشف له عن أثره الجمالي ولذة تلقيه وإنتاج دلالاته المتأبية والمشرئبة بالغموض والعمق الدلالي لخصوصيته وفرادته التي تميزه عن غيره من النصوص بأسلوبه الخاص.

* كما رصد البحث سعي الشاعر المعاصر إلى إقامة فرق بين تجربة الكتابة الإبداعية القائمة على التعبير والموضوع الجاهز، وما يتوقعه المتلقي وقصدية المبدع، وبين خلق التجربة التي تجعل الشاعر نفسه يعيشها من خلال نصه لا واقعه.

* محاولة اكتشاف جواهر التراث النقدي ومدى تأسيسه لبعض المفاهيم والنظريات التي تحقق أسبقيته والإشارة إليها، وأولوية النقاد القدامى في توصلهم إلى إقامتها قبل غيرهم من النقاد الغربيين المعاصرين.

التوصل إلى ضرورة ملحة بأن التراث العربي بحاجة إلى قراءات مخلصة بشرط أن تكون من أجل الحقيقة العلمية، فالإخلاص للتراث يعني قراءته بتأن وعمق وموضوعية لاستثماره في إقامة نظريات نقدية عربية خالصة.

* رصد اهتمام التراث النقدي بالمبدع المنشغل بنصه وافتراض حضور المتلقي في وعيه، فطن في كسب رضاه، لذا يعتبر المتلقي دائم الحضور في مخيلة الشاعر لإجراء الحوار الوهمي إزاءه.

* إن مسيرة الفكر النقدي ظلت حتى القرن الخامس هجري تتأرجح بين اتجاهين في التعامل مع النص، فاتجاه يميل بأصحابه في إصدار الأحكام التي تتعلق بالنص وصاحبه، واتجاه يستقبل فيه النص بصورة تلغى فيها ذاتية الشاعر أو تكاد، وبذلك فعملية التلقي أو دراسة النص تخضع إما لقناعة خاصة يعتسف بها المتلقي مجال النص وصاحبه، وإما لأحكام صادرة عن هوى النفس، وإما لمعيار عرفي لا يمت بسبب لأصول الفن الأدبي.

* اهتمام الناقد بالمبدع ومطالبته بأن يحقق في نصه كفاءة الأداء، فـــثمن الكلام أن يوفى من أبلغ الإصغاء، وأحسن الاستماع حقه، وأن يتلقى من القبول له، والاهتزاز بأكمل ما استحقه، ولا يقع ذلك ما لم يكن السامع عالما بجهات حسن الكلام، وهذه الفكرة تتوافق وما أقره القرطاجني في معنى قول: إنّ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة، وهذا ما يمثل جوهر النظرية الشعرية والتواصلية في النقد المعاصر.

* وبهذا نستنتج حفاوة النقد العربي القديم بالنص ومبدعه ومتلقيه، وفق نظرة متكاملة تجعل النص في مرتبة الوسيلة والمتلقي هو غاية العملية الإبداعية، وهذا الأساس هو نفسه الذي تمخضت عنه جل النظريات النقدية المعاصرة في اهتمامها بالمتلقي ودوره في استنطاق غموض النص، ورمزيته واكتشاف حيثياته لإنتاج دلالاته، ورسم أفاقه المتخفية فيه.

* التأكيد على الدوافع الموضوعية التي تحقق الاستجابة الحقيقية لدافعية الأديب ومن في زمرته نحو قراءة التراث سواء كان شاعرا، ناقدا، قارئا، دارسا ومؤرخا، بالإضافة إلى الدوافع النفسية والحضارية التي ترى في التراث البوتقة السرية لكل إبداع متجدد يبحث عن التأصيل والإمكانية التي يتيحها التراث نحو إنتاج نصوص إبداعية ونظريات نقدية بغية إحراز الفُرادة، إما ائتلافا مع التراث أو اختلافا معه.

* التوصل إلى معرفة الفارق الجوهري بين التخيل والتخييل، عند حازم القرطاجني الذي يرى بأن التخيل هو القدرة الإبداعية عند المبدع في كل تصوراته لموضوع نصه وتصويره للواقع.

أما التخييل فهو يحدث على مستوى التلقي، فالمتلقي يقوم بعملية التخييل في تتبع مراحل تشكل الإبداع من الموضوع الواقعي أو النفسي إلى مخيلة المبدع إلى غاية تجليها في إبداعه.

* اهتمام التراث النقدي بقضايا ونظريات في مجال النقد الأدبي تشكل في عصرنا اليوم حلقة إصطلاحية معاصرة حيث أسهم الناقد حازم القرطاجني في إبرازها برؤية علمية ودقة في الطرح، وبخاصة (المحاكاة، التخيل، والتخييل، اهتمامه بالمتلقي، والنص الشعري، وأشكال النظم، والتناسب الإيقاعي، والبعد الجمالي، وزوايا الإدراك عند الشاعر والمتلقي وغيرها من القضايا النقدية التي يشتغل النقد المعاصر حولها تنظيرا وإجراء.

* التوصل إلى قاعدة أساسية ألا وهي أن لكل فكرة جديدة مصدر ومنبت انبثقت منه وإرهاصات سابقة أفضت إليها وما الجديد إلا صفة طارئة دالة عن ذلك التحول والتلون والاغتناء الذي ارتسم بشكل مغاير لكن طبيعة المادة واحدة، ألا وهي البيانات التراثية للفكر النقدي، والتوصل إلى أن التناص من منظور النقد الغربي المعاصر وحدوده الإجرائية بأنها كامنة في التراث النقدي العربي فقد تعرف إلى الظاهرة بشكل مبكر في رصده لمختلف جوانب التناص، وبخاصة تلك المصطلحات السامية مثل الاحتذاء وحسن المأخذ والتوارد والتضمين وغيرها، مما يدل على معاني التناص.

* استنتاج توصل ابن طباطبا، إلى فكرة أدبية الأدب، أو ما يجعل النص الإبداعي نصا أدبيا، وما يندرج ضمن النظرية الشعرية وبخاصة ما أسس له النقد الغربي المعاصر.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

وصلى الله على المبعوث رحمة للعالمين.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: القـــرآن الكريـــم.

ثانيا: *المصادر والمراجع:

1. **البرقوقي عبد الرحمان**، شرح ديوان المتنبي، ج4، دار الكتاب، لبنان، ط1.

2. **إبراهيم رماني**، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1991.

3. **ابن أبي حديد** الفلك الدائر على المثل السائر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، منشور ضمن كتاب المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر، ج4

4. **ابن الأثير ضياء الدين**، المثل السائر، ج4، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، الرسالة، بيروت، 1962.

5. **ابن خلدون عبد الرحمان بن محمد**، المقدمة، تح: مصطفى الشيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون دمشق، سوريا، ط1، 2007.

6. **ابن رشيق أبو علي الحسن**، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى القاهرة، ط3، 1963، ص280.

7. **ابن رشيق القيرواني**، قراضة الذهب، تح: منيف موسى، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1991.

8. **ابن سلام محمد الجمحي**، طبقات فحول الشعر، تحقيق: احمد محمد شاكر.

9. **ابن سينا**: الخطابة، تح: محمد سليم سالم، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، 1954.

10. **ابن سينا**، المجموع، أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا، تح: محمد سليم سالم، النهضة المصرية، القاهرة، 1950.

11. **ابن سينا**، جوامع علم الموسيقى، من قسم الرياضيات من الشفاء، تح:زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة القاهرة، 1956.

12. **ابن طباطبة**، محمد بن أحمد ،عيار الشعر، تح: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، 1956.

13. **ابن فارس أحمد**، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان.

14. **ابن قتيبة**، الشعر والشعراء تح: احمد شاكر، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1966.

15. **ابن منظور**: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، مج3، ج23.

16. **ابن وكيع أبو محمد الحسن بن علي**، المنصف للسارق والمسروق منه، تحقيق عمر خليفة بن إدريس، مج1، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، ط1، 1994.

17. **أبو الفرج الأصفهاني**، كتاب الأغاني، تح: إحسان عباس، ط3، بيروت، دار صادر، ج9، 2008.

18. **أبو حامد الغزالي**، معيار العلم، تح: سليمان دنيا، دار المعارف القاهرة، 1961.

19. **أبو عبد الله حسين بن احمد الزوزوني**، شرح المعلقات السبع، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط1، 2004.

20. **أبو هلال العسكري**، الصناعتين، تح: مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، 1981.

21. **أبو هلال العسكري**، الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1963.

22. **إحسان عباس**، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

23. **أحمد جبر شعث**، جماليات التناص، دار مجداوي للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2014.

24. **أحمد رضا**، معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ج5، 1960.

25. **احمد علي دهمان**، الصورة البلاغية عند الجرجاني، ج1، دار طلاس دمشق ط1، 1986.

26. **أحمد يوسف**، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب، ط1، 2002.

27. **أدونيس (علي أحمد سعيد)**، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1971.

28. **أدونيس**، الثابت والمتحول (الصدمة الحداثية) ط4، دار العودة لبنان، 1983.

29. **أدونيس**، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

30. **أدونيس**، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1، 1985.

31. **أدونيس**، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.

32. **أدونيس**، ها أنت أيها الوقت سيرة شعرية ثقافية، دار الأدب بيروت ط1 1993.

33. **أرسطو طاليس**، فن الشعر، تح: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973.

34. **إسماعيل عز الدين**، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، ط3، 1974

35. **الآمدي أبو القاسم الحسن بن البشير**: الموازنة بين أبي تمام والبحتري ،تح: تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الميسرة، بيروت، 1994.

36. **الجاحظ عمرو ابن بحر**: البيان والتبيين، ج1، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، الخانجي، ط5، 1985.

37. **الجاحظ**، الحيوان، ج3 تح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1969.

38. **الجاحظ**، رسالة التربيع والتدوير، في رسائل الجاحظ، تح:عبد السلام هارون، نشر الخانجي القاهرة، ط1 1979.

39. **الراغب الأصفهاني الحسين بن محمد**، المفردات في غريب القرآن، تح: محمد بن أحمد خلف الله ، مكتبة الأنجلو مصرية.

40. **السكاكي محمد بن علي**، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، 1983.

41. **الشريف الجرجاني على بن محمد السيد**، التعريفات، تح، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1966.

42. **الفارابي**: الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1970.

43. **الفارابي**، إحصاء العلوم، تح: عثمان أمين، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1968.

44. **الفارابي**، جوامع الشعر، مع تلخيص كتاب أرسطو طاليس، في الشعر، تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1971.

45. **القاضي الجرجاني**، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط1، بيروت، المكتبة العصرية، 2006.

46. **المرزباني**: أبو عبيد الله محمد بن عمران، الموشح (مآخذ العلماء عن الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر) تح: علي محمد البجاوي دار الفكر العربي، القاهرة، 1965.

47. **بدوي طبانة**، السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

48. **بسام قطوس**، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، دنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.

49. **بشرى موسى صالح**، نظرية التلقي أصول وتطبيقات،المركز الثقافي العربي، ط1، 2001.

50. **بشير تاوريريت**، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية العاصرة، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2010.

51. **بشير خلدون**، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر ،الجزائر، ط1، 1981.

52. **توفيق الزيدي**، مفهوم الأدبية في التراث النقد، منشورات العيون، المغرب، ط2، 1987.

53. **جابر عصفور**، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز العربي، الدار البيضاء المغرب.

54. **جابر عصفور**، المرايا المتجاورة، دار قباء للطباعة، والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.

55. **جابر عصفور**، غواية التراث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2011.

56. **جابر عصفور**، قراءة التراث النقدي، دار كنعان، دمشق، سوريا، ط1، 1991.

57. **جابر عصفور**، النقد الادبي مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، القاهرة، دار الثقافة، 1978.

58. **جهاد فاضل**، أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، د. ط، د. ت.

59. **جودت فخر الدين**، شكل القصيدة في النقد العربي، دار الأدب، ط1، 1984.

60. **حازم القرطاجني**، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب خوجة، ط3، الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981.

61. **حبيب مونسي**، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، منشورات دار الأديب، (د. ط)، 2007.

62. **حسن الجداونة**، في النقد الأدبي القديم عند العرب، عمان، الأردن، دار اليازوري، ط1، 2013.

63. **حسن جمعة**، المسبار في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

64. **حسين ناظم**، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1994.

65. **حمادي صمود**: التفكير البلاغي عند العرب.

66. **خليل الحاوي**، مطارحات في فن القول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق 1978.

67. **خليل حلمي**، العربية والغموض، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1988.

68. **دريد يحي الخواجة**، الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة ط1، حمص 1991.

69. **ربى عبد القادر الرباعي**، المعنى الشعري وجماليات التلقي، في التراث النقدي والبلاغي،دار جرير للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006.

70. **رفعت سلام**، بحثا عن التراث العربي، نظرة نقدية منهجية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

71. **روز غريب**، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1952.

72. **ريمون طحان**، دنيز بيطار، مصطلح الأدب الانتقائي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1948.

73. **سعد مصلوح**، حازم القرطاجي ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، دار التأليف، عالم الكتب للنشر، القاهرة، ط1.

74. **سعيد الوارقي**، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ،دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2002.

75. **سيد قطب**، النقد الأدبي، دار الشروق، (د.ت) بيروت.

76. **شكري فيصل**، مذاهب الدراسة الأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1973.

77. **شوقي ضيف**، في النقد الأدبي، دار المعارف ط8، 1993.

78. **صلاح فضل**، أساليب الشعرية العاصرة دار الأدب ط1 1995.

79. **صلاح فضل**، إنتاج الدلالة، مؤسسة مختار، القاهرة، ط1،د.ت.

80. **صلاح فضل**، علم الأسلوب،(مبادئه وإجراءاته)، دار الشروق، مصر، ط1، 1998.

81. **صلاح فضل**، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات الأفاق الجديدة، بيروت، ط3.

82. **ضياء الدين بن الأثير**، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج3، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، القاهرة، دار النهضة، مصر للطبع، ط2، 1983.

83. **طه حسين**، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط12، د.ت.

84. **طه حسين**، قادة الفكر، مطبعة المعارف، القاهرة، 1947.

85. **طه حسين**، من تاريخ الأدب العربي، ج2.

86. **عبد الرحمان إسماعيل السماعيل**، الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، المؤسسة اليمامة، ط1، 1998.

87. **عبد الرحمان ياغي**، في النقد النظري، دار العربية للنشر و التوزيع، عمان، 1984.

88. **عبد الستار إبراهيم**، ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الإبداع، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج5، ع4، 1985.

89. — **عبد السلام المسدي**، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط1، 1998.

90. **عبد السلام المسدي**، قضية البنيوية، دراسة نماذج، منشورات دار أمية، تونس، ط1، 1991.

91. **عبد العاطي كيوان**، التناص القرآني في شعر آمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، ط1، 1998.

92. **عبد العزيز المقالح**، ثلاثيات نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2000.

93. **عبد العزيز حمودة**، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، منشورات عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998.

94. **عبد العزيز عتيق**، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية بيروت، ط2، 1982.

95. **عبد العليم محمد إسماعيل علي**، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 2011.

96. **عبد الغاني بارة**، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2005.

97. **عبد القادر الرباعي**، الصورة الفنية في النقد الشعري، ط1، دار جرير للنشر، الأردن، عمان، 2009.

98. **عبد القادر الرباعي**، جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية، بيروت 1999.

99. **عبد القادر المازني**، حصاد الهشيم، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1954.

100. **عبد القاهر الجرجاني**، أسرار البلاغة، تح: ميسر عقاد، ومصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون، لبنان، ط1، 2004.

101. **عبد القاهر الجرجاني**، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، 1992.

102. **عبد الله إبراهيم**، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

103. **عبد الله التطاوي**، المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة.

104. **عبد الله العشي**، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين.

105. **عبد الله الغذامي**، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

106. **عبد الله الغذامي**، المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

107. **عبد الله الغذامي**، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص معاصرة، جدة، السعودية، ط1، 1986.

109. **عبد المالك مرتاض**، (أ/ي) دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

110. **عبد المالك مرتاض**، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.

111. **عبد المالك مرتاض**، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل إبنة الحلبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

112. **عبد المالك مرتاض**، السبع المعلقات، مقاربة سيميائية أنثربولوجية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

113. **عبد المالك مرتاض**، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992.

114. **عبد المالك مرتاض**، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003.

115. **عبد المالك مرتاض**، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية، مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

116. **عبد المالك مرتاض**، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل لمركب لقصيدة "أشجان يمانية"، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص245.

117. **عبد المالك مرتاض**، نظرية النص الأدبي، دار هومه، الجزائر، ط2، 2010.

118. **عز الدين إسماعيل**، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة، 1968.

119. **عز الدين إسماعيل**، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت لبنان، ط3، 1981.

120. **عز الدين مناصرة**، علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، عمان الأردن، دار مجدلاوي للنشر، ط1، 2006.

121. **علي جعفر العلاق**، في حداثة النص الشعري ،دراسة نقدية دار الشروق عمان الأردن ، ط1، 2003.

122. **علي حرب**، هكذا أقرأ ما بعد التفكير، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2005.

123. **عمر محمد الطالب**، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار السير للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988.

124. **كاملي بلحاج**، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004.

125. **كمال أبو ديب**، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، القاهرة، مج4، ع3، 1984.

126. **كمال أبو ديب**، نظرية شعرية الصورة عند الجرجاني، مطبعة لندن، 1979.

127. **لخضر الجمعي**، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية. 1999.

محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج 1، دار توبقال، ط2 ،المغرب 1989.

128. **محمد بنيس**، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

129. **محمد جمال باروت**، الشعر يكتب اسمه،دراسة في القصيدة النثرية في سوريا، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1981.

130. **محمد حسين عبد الله**، الصورة والبناء الشعري، د ط، دار المعارف، القاهرة، مصر، د، ت

131. **محمد درابسة**، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير، اربد، الأردن، ط1، 2010.

132. **محمد صابر عبيدة**، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2010.

133. **محمد عابد الجابري**، نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب، ط4، 1985.

134. **محمد عبد الجليل أبلاغ**، الشعرية النص النثري، مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، دار البيضاء، ط1 2002.

135. **محمد عزام** ، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.

136. **محمد عزام**، الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

137. **محمد غنيمي هلال**، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة بيروت، 1973.

138. **محمد فتوح احمد**، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة، ط2، 1978

139. **محمد مندور**، في الميزان الجديد، مطبعة النهضة ،مصر، 1973.

140. **محمد ناصر العجيمي**، النقد العربي الحديث، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998.

141. **محمود عباس عبد الواحد**، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996.

142. **محي الدين صبحي** مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 1978.

143. **محي الدين صبحي**، مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1978.

144. **مشري بن خليفة**، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، دار حامد للنشر، عمان، ط1، 2013.

145. **مصطفى ناصف**، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط3، 1983، بيروت.

146. **مصطفى ناصف**، اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، الكويت، 1995.

147. ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991.

148. **نازك ملائكة**، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط4، 1974.

149. **ناصر حامد أبو زيد**، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان والدار البيضاء، المغرب، ط6، 2001.

150. **ناظم عودة خضر**، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط1، 1997.

151. **نجيب فايق أندراوس**، المدخل في النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1974.

152. **نزار قباني**، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، (د ط)، (د، ت).

153. **هواري بلقاسم**، الشعر العباسي والمقاربات الحداثية البنيوية والأسلوبية والسيميائية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2005.

154. **يوسف وغليسي**، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2002.

155. **يوسف وغليسي**، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونيه إلى الألسنية، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2002.

156. **يوسف وغليسي**، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015.

157. **وليد الخشاب**، دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة، ط1.

***الدواوين الشعرية:**

158. **امرؤ القيس بن حُجر**، الديوان، تح: محمد عبد الرحيم، دار التراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط5، 2015.

159. **ابن زيدون**، الديوان، شرح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، لبنان، 1975.

160. أبو الطيب المتنبي ، الديوان، تح: محمد خداش، دار الغد الجديد، القاهرة، مصر، ط1، 2013.

161. **أبو نواس، الحسن ابن هانئ**، الديوان، تح: بدر الدين حاضري ومحمد حمامي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان ط2، 2004.

162. **أحمد شوقي**، الشوقيات، ج2، دار الفكر، بيروت، لبنان.

163. **أدونيس**، قصائد أولى، منشورات دار الآداب، بيروت، 1988.

164. **حسان بن ثابت**، ديوانه، ج1، تح: وليد عرفات، دار صادر، بيروت، د، ط، 2006.

165. **سميح القاسم**، الأعمال الكاملة، ج4، دار سعادة الصباح، الكويت، 1993.

166. **صلاح عبد الصبور**، الديوان، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان 1977.

167. **طرفه ابن العبد**، ديوانه، شرحه: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002.

168. **عنترة بن شداد**، شرح الديوان، الخطيب التبريزي، تح: مجيد طراز، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992.

169. **مفدي زكريا**، اللهب المقدس، مؤسسة مفدي زكريا، الجزائر، 2007.

170. **نازك الملائكة**، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد1، دار العودة بيروت، لبنان، 1997.

*المراجع المترجمة:

171. **تزفيتان تدوروف**، نقد النقد، تر: سامي سويلم، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت ط1، 1982.

172. **تزيفيتان تودوروف**، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال المغرب، ط1، 1987.

173. **دبليو روبنسون** تعريف الأدب ومقالات أخرى: تر: كمال قاسم نادر ، مراجعة أمجد حسين.

174. **ليونارد جاكسون**، بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية دراسة فكرية، تر: ثائر ديب، منشورات دار الثقافة، سوريا، ط1، 2001.

175. **بونيز**، الفلسفة الألمانية الحديثة، تر:فؤاد كامل،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

176. **بيار جيرو**، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994.

177. **جان بياجيه**، البنيوية، تر: عارف منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط2،د، ت.

178. **جان كوهين**، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا) تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2000.

179. **جون إيف تاديه**، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة حلب، ط1، 1994.

180. **جون كوهين**، بناء اللغة الشعرية، تر: احمد درويش، القاهرة، 1985.

181. **جوناثان كيلر**، الشعرية البنيوية، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2000.

182. **دبليو روبنسون**، تعريف الأدب ومقالات أخرى، تر: كمال قاسم نادر، مراجعة: أمجد حسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

183. **روبرت هولب**، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1994.

184. **رولان بارت**، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994.

185. **رينيه ويليك، وأوستين وارين**، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق 1972.

186. **ستانيلي إدغار هايمان**، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافات، بيروت، 1981.

187. **سوزان روبين**، ما هو النقد، تر: سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1979.

188. **سيغموند فرويد**، تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف، مصر.

190. **فرديناند دي سوسير**، محاضرات في اللسانيات العامة، تر: غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، ط1، 1986.

191. **فليب فان تيغم**، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983،

192. **مجموعة من الكتاب**: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، 1998.

193. **ميشال أريفيه، وجان كلود جيرو**، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين مناصرة، منشورات رابطة الاختلاف، الجزائر، ط2، 2002.

***المراجع الأجنبية:**

194. Allen Graham, Intertextuality (the new critical Idion), london Routledy, 2000

195. Barthes Roland, le plaisir du texte, Seuil, paris, 1973

196. Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage

197. Empson, william, seven types of ambiguity, london, 1993

198. Larousse Dictionnaire, encyclopédique illustre Intertextualité, paris, 1999

*** أطروحات الدكتوراه والرسائل الجامعية:**

919. **محجوب بالمحجوب**، مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم، دكتوراه دوله، جامعة الجزائر، 2001.

200. **إنعام فائق محيي**، المنهج الأسلوبي في النقد الشعر عند العرب، مخطوط (رسالة ماجستير) كلية الأدب، جامعة بغداد، 1993.

***المجلات والدوريات العلمية:**

201. **محمد جمال بارودي**، في نظرية الشعرية العربية الحديثة، مجلة المعرفة السورية، ع260، 1983،

202. **احمد محمد ويس**، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر الكويت، مج25، ع3، 1997،

203. **جيووري فريال**، فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر، مجلة فصول، مج 4 ع 3، 1984، ص 176.

204. **طه حسين**، في الشعر الجاهلي، النص الكامل، ملحق مجلة القاهرة، ع 149، القاهرة، 1995.

205. **عبد الستار إبراهيم**، ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الإبداع، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 5، ع 4، 1985.

206. **عبد الله بوخلخال**، مصطلح السيميائية في البحث اللساني العربي الحديث، ضمن"السيميائية والنص الأدبي" (أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها) منشورات جامعة، عنابة، 1995.

207. **كمال أبو ديب**، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، القاهرة، مج 4، ع 3، 1984.

208. **محمد لطفي اليوسفي**، قراءة في المصطلح النقدي، مجلة جامع الأقصى، المجلد 14، ع 1، 2010.

209. **محمود توفيق محمد سعد**، نظرية النظم وقراءة الشعر عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، مصر، ع 21، 1423 هـ

210. **محمود توفيق محمد سعد**، نظرية النظم وقراءة الشعر عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، مصر، ع 21، 1423 هـ.

211. **محي الدين صبحي**، الشعر والرؤيا، مجلة الوحدة، ع 82.

212. **نعيمة سعدية**، الاتساق النصي في التراث العربي، مجلة كلية الآداب، ع 5، جامعة بسكرة، 2009.

113. **رولان بارت**، نظرية النص، تر: محمد خير البقاعي، **مجلة** العرب والفكر العالمي، ع 4، 1988.

214. **سعد الدين كليب**، جمال الرمز الفني في العشر الحديث، مجلة الوحدة، العدد 83.

215. **أدونيس** : تجربتي الشعرية، مجلة الأدب البيروتية، ع 3 مارس 1966.

216. **حسن أحمد عيسى**، الإبداع في الفن والعلم، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1979.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الإهداء:

كلمة شكر:

المقدمة..... أ

الفصل الأول: الخطاب النقدية العربي المعاصر ومناهجه:

1 ــ تجليات المناهج السياقية في التراث النقدي: 02

التنظير المنهجي للنقد السياقي 05

المنهج النفسي في تراثنا النقدي..... 08

أزمة المنهج النفسي في النقد المعاصر 11

تجليات المنهج الاجتماعي في التراث النقدي..... 13

ملامح تطبيق المنهج الاجتماعي في النقد العربي..... 15

تجسيد التراث النقدي للمنهج الفني..... 16

النضج الفني للمنهج الفني في التراث النقدي..... 19

تجليات المنهج التاريخي في التراث النقدي 24

مزالق التطبيق للمنهج التاريخي..... 26

معالم النقد المنهجي في التراث النقدي 30

2 ــ تمظهرات المناهج النسقية في النقد العربي المعاصر 31

المنهج النقدي البنيوي: 33

النقد العربي المعاصر والمنهج البنيوي 35

دراسة بنيوية في النقد العربي المعاصر..... 36

بوادر أزمة البنيوية في النقد المعاصر..... 39

تمظهرات المنهج السيميائي في النقد العربي المعاصر..... 43

تجليات المنهج السيميائي عند عبد المالك مرتاض..... 46

نماذج تطبيق المنهج السيميائي 50

المنهج الأسلوبي في النقد المعاصر..... 53

علاقة الأسلوبية بالبلاغة..... 55

3 ـ تجليات مفهوم التلقي في النقد المعاصر..... 58
نظرية التلقي في النقد الأدبي..... 59
الأسس الفلسفية لنظرية التلقي 60
مفهوم التلقي..... 64
التلقي عند العرب 65
التلقي عند الغرب 66
علاقة الجمالية بالتلقي..... 68

الفصل الثاني: التناقد العربي المعاصر وقراءاته للتراث النقدي:

1 ـ العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي في التراث النقدي 72
المبدع في التراث..... 73
مفهوم النص في النقد العربي القديم 75
المتلقي في التراث النقدي..... 77
تجليات التراث في الشعر المعاصر..... 79
أزمة الاصطلاح في النقد العربي..... 81

2 ـ تجربة أدونيس النقدية والتراث..... 88
أدونيس وموقفه من التراث..... 89
رفض التراث شرط إبداعي 90
موقف أدونيس من التراث الشعري..... 93
علاقة القارئ بالشاعر عند أدونيس..... 98
خصوصية الرؤيا الشعرية عند أدونيس..... 102
أسس الرؤيا الشعرية عند أدونيس..... 103
آلية التجاوز..... 104
تمظهرات الرؤيا في النقد العربي المعاصر 106
تجليات الرؤية في التراث النقدي..... 110

3 ـ قراءة جابر عصفور للتراث النقدي 114
دوافع القراءة عند جابر عصفور..... 116

الشاعر في التراث..... 119
قراءة جابر عصفور لنقد حازم القرطاجني..... 122
علمية الشعر..... 123
تعريف الشعر..... 126
الشاعر والمتلقي في التراث النقدي..... 130

الفصل الثالث: التنظير النقدي للصورة الشعرية قديما وحديثا

1 ـ **بناء الصورة في التراث الشعري**..... 137
أ - ضوابط الصورة وحدودها التخيلية في النقد القديم..... 144
ب – علاقة الصورة بالخيال عند حازم القرطاجني..... 147
ج – علاقة الصورة بالإبداع عند القاضي الجرجاني..... 149
2 ـ **مفهوم الصورة الشعرية في النقد**..... 154
شعرية التراث في ظل الشعرية المعاصرة..... 159
ملامح الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني..... 164
شعرية البناء والإيقاع عند الجرجاني..... 167
ملامح نظرية معنى المعنى عند الجرجاني..... 172
3 ـ **مفهوم الشعرية في النقد المعاصر**..... 178
الشعرية عند أدونيس..... 182
التحولات الفنية للقصيدة العربية..... 185

الفصل الرابع: إشكالية الغموض ومنهج معالجته في التراث النقدي

1 ـ **الغموض ومنهج معالجته في التراث النقدي**..... 194
أ – موقف الآمدي من الغموض..... 195
ب – موقف القاضي الجرجاني من الغموض..... 197
ج – موقف عبد القاهر الجرجاني من الغموض..... 199
2 ـ **شعرية الغموض في التراث النقدي**..... 200
شعرية الغموض عند الجرجاني..... 200
شعرية الغموض عند ابن الأثير..... 204

شعرية الغموض عند حازم القرطاجني..... 206

3 ـ إشكالية الغموض في النقد المعاصر..... 212

تمظهرات الغموض في النقد الغربي 216

أزمة النقد الحداثي في ظل الغموض غير المؤسس..... 218

أثر توظيف الرمز والأسطورة في غموض الشعر..... 219

الفصل الخامس: جدلية التناص بين التأصيل التراثي والتنظير المعاصر.

1 ـ التراث النقدي وموقفه من السرقات الأدبية 231

النقاد القدامى ومسألة السرقات 234

موقف القاضي الجرجاني من قضية السرقات 234

موقف ابن رشيق القيرواني 236

موقف ابن الأثير..... 237

الانتحال في الشعر العربي القديم..... 238

أسباب الانتحال عند طه حسين..... 240

التضمين في القصيدة العربية..... 243

2 ـ تلقي التراث النقدي عند عبد الله الغذامي..... 247

الكتابة الشعرية بين التناص والتضمين عند الغذامي 253

التناص بين التخفي والتجلي في نقد الغذامي..... 254

3 ـ عبد المالك مرتاض وقراءته للتناص في التراث..... 256

مصطلح السرقات الأدبية في النقد الغربي..... 260

قراءة مرتاض لمفهوم التناص في التراث..... 263

مفهوم التناص عند الجاحظ..... 263

أسس نظرية التناص عند ابن طباطبا..... 267

ابن رشيق بين السرقة والتناص..... 272

القرطاجني وحتمية توظيف التناص..... 274

ابن خلدون وآفاق التناص..... 277

الخاتمة..... 282

فهرس المصادر والمراجع..... 289

فهرس الموضوعات..... 305