النقد الأدبي الحديث

(قضايا واتجاهات)

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2012/12/4568)

أحمد، سامي شهاب

لبنقد الأدبي الحديث (قضايا واتّجاهات)/ سامي شهاب أحمد: / عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2012

( ) ص

ر.أ: (2012/12/4568).

الواصفات:/ الأدب العربي// النقد الأدبي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-555-91-7

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+ خلوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com

النقد الأدبي الحديث

(قضايا واتجاهات)

الدكتور

سامي شهاب احمد

استاذ النقد العربي القديم

كلية التربية / جامعة كركوك

الطبعة الأولى

٢٠١٣ م – ١٤٣٤هـ

الاهداء

الى نبي الانسانية محمد (صلى الله عليه وسلم) الذي أرسل رحمة للعالمين...

وفاء واجلالا

الى الشعب العراقي الجريح ...

فخرا وعزا

الى العلماء والمثقفين والباحثين...

تقديرا وعرفانا

والى الذين شاركوني في انجاز هذا الكتاب...

محبة واحتراما

أهدي لهم ثمرة جهدي...

تواضعا

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ فَأَمَّا ٱلْإِنسَٰنُ إِذَا مَا ٱبْتَلَىٰهُ رَبُّهُۥ فَأَكْرَمَهُۥ وَنَعَّمَهُۥ فَيَقُولُ رَبِّىٓ أَكْرَمَنِ ﴿١٥﴾ وَأَمَّآ إِذَا مَا ٱبْتَلَىٰهُ فَقَدَرَ عَلَيْهِ رِزْقَهُۥ فَيَقُولُ رَبِّىٓ أَهَٰنَنِ ﴿١٦﴾ ﴾

(سور الفجر ١٥-١٦)

الفهرس

المقدمة..... ١١

الفصل الأول
قضايا نقدية

المبحث الأول: إشكالية الجنس الأدبي في المنظور العربي ١٩
المبحث الثاني: تناصية الخطاب النقدي مع الخطاب الأدبي وخطاب نقد النقد . ٥٠
(قراءة نقدية في كتاب – في التناص الشعري) ٥٠
النزعة القصصية ٨٠
النزعة القصصية من خلال تقانة المشهد في شعر ابن الشبل البغدادي..... ٨٠

الفصل الثاني
اتجاهات نقدية

المبلحث الأول: نظرية الخلق الأدبية جذورها وهوية أسسها..... ١١٩
المبحث الثاني: البناء الاسلوبي في سورة الطارق..... ١٥٥
المبحث الثالث: الكلاسيكية – الماهية والتوصيف ١٩٢
الخاتمة..... ٢٢٣
المراجع..... ٢٢٧

المقدمة

إنّ قيمة العملية النقدية تتمثل بما تفرزه من علامات فارقة على المستوى الفكري؛ وما تؤديه تلك العلامات من صولات في الساحة المعرفية، وبمستويات مختلفة تناسب الذهنية العقلية لدى المتلقين على اختلاف انتماءاتهم وميولهم، فالعملية النقدية في جوهرها قائمة على الصراعات الفكرية التي تسعى الى البناء التصاعدي لمسايرة الانقلابات الحاصلة على الصعد المختلفة الاجتماعية والثقافية والسياسية وغيرها، وكل ما له علاقة في ايجاد حركة نهضوية في مجال النقد وغيره. لذا تشهد الساحة الثقافية المعرفية على الدوام انبثاق قضايا واتجاهات نقدية تجعل النص الأدبي محورا للدراسة، وكلها تتمايز فيما بينها من حيث آلية عملها وطرق تناولها للنصوص، لما تتضمنه من شروط وقوانين ومبادىء تسير على وفقها ولا تحيد عنها، وعليه تكون النتائج المستحصلة في النهاية مختلفة، يتسع أفق المنظومة النقدية الى مديات واسعة يجعل الانكفاء على دراستها غاية في المتعة من جهة وضربا في متاهات التنوعات والمغالاة والتجاذبات الايديولوجية من جهة أخرى، فالمتعة تتجسد في كوننا نتعامل مع قوانين تحدد طبيعة الأعمال الأدبية وتجعلنا لا ننسلخ عنها بل الاستبصار بما جاءت به هذه الأعمال حتى وصلت عن طريقها الى مصاف الابداع والشهرة والأهمية.أي ان تلك القوانين توصلنا الى مرحلة استكشاف الضربات الذهنية التي تميّز الأعمال عن بعضها، أمّا المتاهات والمغالاة وما شابه ذلك فانها تنشأ بسبب الارهاصات المضطربة في المجتمعات عبر المراحل الزمنية وهي ما تؤثر على معطيات الأعمال الأدبية وتجعلها أسيرة قوتها ونفوذها السلطوي الفوقي، لذا فان القضايا والاتجاهات النقدية ولادة متجددة من تلك الارهاصات، ولاهمية ذلك ارتأينا قراءة عدد من القضايا والاتجاهات النقدية لبيان قيمتها المعرفية التواصلية كونها تعمل على تواصل تطويري مع النصوص الأدبية على اختلافها.

وقد جاءت الدراسة في فصلين خصصنا الأول منه للقضايا النقدية والثاني للاتجاهات النقدية وعلى وفق الخطة الآتية:

الفصل الأول: قضايا نقدية

تكون الفصل من ثلاثة مباحث هي:

المبحث الأول: (اشكالية الجنس الأدبي في المنظور العربي)

تضمن المبحث تمهيدا وثلاثة محاور: التمهيد: وفيه تم الوقوف على تعريف الجنس كمصطلح على الرغم من كثرة التعريفات الشائكة والمنتمية الى أفكار قابعة في نظم اجتماعية تختلف فيما بينها، بعدها عرّجنا نحو اشكالية المصطلح عند النقاد والباحثين العرب وما آلت اليه هذه الاشكالية من تقوقع المصطلح وانحساره في زوايا خبيئة وما تبلور عنه كذلك من انقسام في اطلاق مصطلح الجنس أو النوع أو الشكل، وختمنا حديثنا بالانواع الاجناسية المتكونة في آداب الأمم بما فيها ادبنا العربي وبيّنا الانواع الرئيسة والمتفرعة منها.

المحاور: تضمنت المحاور الثلاثة فكرة الأجناس في المنظور العربي؛ فقد عرضنا الآراء المتضاربة للنقاد العرب بشأن هذه القضية متخذين من التقسيم الكلاسيكي نظاما معتمدا، وبيّنا الشواهد التاريخية والمعرفية التي تمثل أحقية معرفة أدبنا العربي لهذه الاجناس.وعليه جاءت المحاور كالآتي: الأول: الأدب (الشعر الغنائي (الوجداني)). الثاني: الأدب (الشعر الملحمي (القصصي)). الثالث: الأدب (الشعر الدرامي (المسرحي)).

المبحث الثاني: (تناصية الخطاب النقدي مع الخطاب الأدبي وخطاب نقد النقد (قراءة نقدية في كتاب – في التناص الشعري).

تكونت الدراسة في هذا المبحث من تمهيد ومحورين وهي على النحو الآتي:

التمهيد: تحدثنا في شقه الأول عن مصطلح التناص ومتى نشأ؟ وعلى يد من تطور؟، وماهيته؛ وكيف انه متعدد الأوجه التعريفية لاختلاف الحاضنات البيئية والفكرية للنقاد، وهذا ما جعل مصطلح التناص فضفاضا قابلا للمناورة في التعريف،

فيما تحدثنا في شقه الثاني عن أهمية الخطاب النقدي وقيمته لما يقدمه من نتائج بعد قراءته الخطاب الأدبي، ويتبع الخطاب النقدي بعد ذلك خطاب نقد النقد لفرزنة ملامح الايجابيات والسلبيات فيه، لتتوضح الصورة بذلك في الخطابات الثلاثة معا لانتاج انموذجا جديدا يكون عرضة للمساءلة من جديد على يد خطاب نقد النقد وهلم جرا.

المحور الأول: خصص هذا المحور لدراسة القسم الأول من كتاب السعدني، وفيه تحدثنا عن تناص خطاب السعدني مع الخطابات النقدية القديمة التي تناولت قضية السرقات الشعرية لمحاولة ربط مصطلح السرقة القابع في المنظومة العربية القديمة بمصلح التناص القابع في المنظومة الغربية والعربية الحديثة، واتضحت بعض ملامح التقارب والاختلاف في الوقت نفسه، وقد مثل ذلك قراءة في خطاب نقد النقد، لنقد خطاب السعدني الخطابات النقدية القديمة.

المحور الثاني: ركز هذا المحور على القسم الثاني من كتابه، وكان قد خصصه لقراءة الخطابات الشعرية الحديثة المتمثلة بشعر السياب، والبياتي، وصلاح عبد الصبور وآخرين لبيان مدى تعالقها مع النصوص القديمة، دينيا واسطوريا وتاريخيا. وقد مثل ذلك قراءة في الخطاب النقدي، لنقد خطاب السعدني الخطابات الشعرية الحديثة.

المبحث الثالث (النزعة القصصية من خلال تقانة المشهد في شعر ابن الشبل البغدادي)

هذا المبحث تكون من تمهيد ومحورين وعلى النحو الآتي:

التمهيد:

تحدثنا في شقه الأول عن حياة ابن الشبل البغدادي بنبذة سريعة لكنها مغنية ومفيدة يطّلع من خلالها المتلقي على سيرة كاملة لحياة الشاعر، فيما تضمن الشق الثاني من التمهيد الحديث عن تقانة المشهد ودورها في النص الأدبي.

المحور الأول: المشهد الحواري

تضمن هذا المحور قسمين.تحدثنا في الأول منه عن الحوار الداخلي الذي أدّى دورا مميزا في رفد النص بالطابع المشهدي المحدد لقضية معينة، وتبلور ذلك عبر أسلوبين هما المناجاة والمنلوج. وعرضنا في هذين الأسلوبين نماذج شعرية منوعة لكثرة ورودهما في شعر البغدادي. أما القسم الآخر فمثّله الحوار الخارجي؛ إلاّ ان نسبة وروده في شعر البغدادي أقل بكثير من صنوه الحوار الداخلي؛ حتى انه جاء في ثمانية نماذج فقط ولكنه أغنى النصوص التي جاء فيها.

المحور الثاني: المشهد التصويري

تضمن هذا المحور كسابقه قسمين.تحدثنا في الأول منه عن تصوير الحدث وأهميته في إغناء الصورة المشهدية بتفاصيل متكاملة تخدم الفكرة المعروضة، فيما تحدثنا في القسم الآخر عن تصوير الشخصيات والطبيعة. وقد وردت نماذج القسمين بكثرة في شعر البغدادي لتحقيق غايات أهمها نفاذ التصوير في ذهنية المتلقي للتفاعل معها.

الفصل الثاني: اتجاهات نقدية

تكون الفصل من ثلاثة مباحث هي:

المبحث الأول: (نظرية الخلق الأدبية.. جذورها وهوية أسسها)

تكونت الدراسة في هذا المبحث من تمهيد ومحورين:

التمهيد: وفيه تحدثنا عن توالد النظريات في المجتمعات ومدى تأثيرها على الواقع الأدبي والمعرفي، وقد بيّنا تشكيل نظرية المحاكاة مرورا بنظرية التعبير التي قوّضتها، وانتهاء بنظرية الخلق الأدبية التي قوّضت نظرية التعبير.وهكذا دواليك.

المحور الأول: جذورها الفلسفية والتيارات النقدية الداعمة لها: وفيه تطرقنا الى الجذور الفلسفية المكوّنة للنظرية ابتداء من أواخر القرن التاسع عشر، ومرورا بسيادة الفلسفة العقلية والتجريب والواقع العلمي والفلسفة الجمالية التي تبلورت على يد كانت و هيغل ومن جاء بعدهما.وانتهاء بالتيارات النقدية الداعمة لها ابتداء من تيار دي سوسير وانتهاء بالنقد الجديد في أمريكا.

المحور الثاني: هوية النظرية وأسسها: تحدثنا في هذا المحور عن أهم المكونات الأساسية للنظرية، وذلك من خلال توضيح المذهب الشائع فيها و هو (الفن للفن) و ما آل اليه من تركيز على الداخل النصي وذفي الخارج والمبدع والتفنن بالمتعة على حساب الفائدة، وبيان دور السياقات ضمن نظام الأولوية وابعاد المحتوى (الموضوع) من دائرة الاهتمام، كما تمت الاشارة الى قيمة القدرة الايحائية ودور ها في توصيل الجماليات وذفي قيمة العواطف والانفعالات بتكوينها للعمل، فضلا عن قدرة التلاعب اللغوي على احداث المتعة الجمالية وذلك بالاستناد الى اللغة الشعرية القاضية بالخروج عن المألوف والابحار في التضادات وجمع المتباعدات. وختمنا حديثنا بعرض جملة من الانتقادات الموجه ضد النظرية.

المبحث الثاني: (البناء الاسلوبي في سورة الطارق)

تضمن المبحث تمهيدا وثلاثة محاور موزعة على المستويات.

التمهيد: وفيه تحدثنا عن أهمية سورة الطارق وخصائصها وسبب نزولها.

المحور الأول: المستوى الدلالي: وفيه رصدنا مجموعة من التلونات الاسلوبية باطار الثنائيات التي جعلت النص كتلة من الاشارات والدلالات، وقد توزعت على ثلاث فقرات. الاولى الثنائية الكلية والجزئية وتضمنت: ثنائية الخفاء والتجلي (الخالق والمخلوق)، والثنائية الزمكانية.والثانية: الثنائيات الضدية (ثنائية الحياة والموت). والثالثة: أحادية الحركة وغياب السكون.

المحور الثاني: المستوى التركيبي: وفيه رصدنا مجموعة من التراكيب النحوية أهمها القسم، والتوكيد بـ(انّ)، والافعال والصفات.وبينا قيمتها في تشكيل الانبناء الدلالي.

المحور الثالث: المستوى الايقاعي: وفيه رصدنا أربع تلونات اسلوبية خلقت ايقاعا مؤثرا في النفوس ومساعدا في تكوين الدلالة و هي: الجرس الموسيقي عبر (الشدة)، وتكرار الحرف(الصوت)، والتكرار اللفظي، والتوازي.

المبحث الثالث (الكلاسيكية – الماهية والتوصيف)

تضمن هذا المبحث أربعة محاور وتمهيد

التمهيد: وفيه تحدثنا عن توصيف عام للحركة الكلاسيكية وكيف تشكلت واصبحت مذهبا.

المحور الأول: تكلمنا فيه عن الأصول أو الجذور اللغوية للمصطلح (الكلاسيكي)، بعدها عرضنا النشأة التاريخية واهم العوامل التي ساعدت على ظهور هذا المذهب، وتطرقنا الى الجماعة التي ساهمت في تأسيسه والتي اطلق عليها جماعة (البلياد) او جماعة (الرونسارو). وذكرنا الفترات المتعاقبة في تكوينه ابتداء من عصر النهضة وعصر انتصار القواعد وعصر الباروك ووصولاً الى عصر التنوير الذي احتضن هذا المذهب.

المحور الثاني: خصصنا هذا المحور لعرض أهم مبادئ المذهب وخصائصه بحيث جاء في أربعة عشرة نقطة، وفي كل نقطة عرض واف وكامل.

المحور الثالث:خصصنا هذا المحور للمسرح الكلاسيكي، وهو الجنس الأدبي الأكثر شيوعا في هذا المذهب، وارتأينا قبل الدخول مباشرة الى المسرح الكلاسيكي الجديد وماهي القواعد التي التزم بها.ان نعرض حالة المسرح المتدني قبل العصر الذهبي(عصر التنوير) الى ان وصل الى مرحلة وضع القواعد العامة له.

المحور الرابع: تضمن المحور تسليط الضوء على النقد الكلاسيكي، وفيه عرضنا الحالة النقدية للعصور التي سبقت عصر التنوير (عصر الكلاسيكية) مبتدئين ذلك من النقد عند الاغريق وعلى نحو تصاعدي وصولاً الى العصر الكلاسيكي في القرن السابع عشر.

وأخيرا نسأل الله تعالى التوفيق والنجاح؛ فالخطأ منا والصواب من الجليل، ولكن الاجتهاد ديدن الباحث وها نحن اجتهدنا وتركنا للمتلقي فرصة الحكم.

الفصل الأول

قضايا نقدية

- الجنس الأدبي: إشكالية الجنس الأدبي في المنظور العربي
- التناص: تناصية الخطاب النقدي مع الخطاب الأدبي وخطاب نقد النقد (قراءة نقدية في كتاب – في التناص الشعري)
- النزعة القصصية: النزعة القصصية من خلال تقانة المشهد في شعر ابن الشبل البغدادي

المبحث الأول

إشكالية الجنس الأدبي في المنظور العربي

التمهيد

أ. الاشكالية المصطلحية

يصطدم الباحثون و هم يخوضون في غمار البحث عن الأجود والأقرب الى الصواب بشأن تحديد تعريف عام لمصطلح أو قضية ما بعراقيل كثيرة، والسبب يعود الى الرؤى المتضاربة التي تنفث ما تراه صالحا ويجب الاحتذاء به، و هذا بالتأكيد يتطلب من الباحث الدقة في توخي الحذر و عدم الاستسلام لهذا الرأي أو ذاك حتى يستطيع ان يستشف الرأي الأجدر منها وتوظيفه في كتاباته المتعلقة بهذا الأمر.وعليه واستنادا الى ما تقدم فان تحديد تعريف خاص لمصطلح الجنس أو الجنس الأدبي لا يمكن ان يكون بالسهولة التي قد يظنها كثير من الباحثين، بل بالاستفاضة العميقة لاختيار ما يتناسب مع الموضوع، وبما اننا بصدد التطرق الى الرأي العربي من خلال ما قاله نقاده بهذا الخصوص وعلى كم قسم ينقسم الجنس الأدبي فان تعريفنا للجنس سيكون مقتضبا ومحددا لان مجاله واسع والخوض في د هاليزه متاهة كبرى لا يبغيها بحثنا هنا.

لا يمكن تعريف الاجناس الأدبية بهيئتها الاصطلاحية (الاجناس الادبية)لانها جاءت عند كثير من النقاد والباحثين بهيئة (الأنواع، أو الاشكال الأدبية وغير ذلك)، لذا سنلجأ الى تعريف الجنس الأدبي الذي بدوره سينسحب على بقية الاجناس الأخرى لانها متناظرة ومتوافقة من حيث المبدأ العام ومتخالفة في الجوهر والآلية والكيفية في التطبيق. وعليه فالجنس الأدبي هي مجموعة الانظمة والقوانين الموضوعة في نسق عام والتي تمارس سلطتها العليا على التنظيم الابداعي للمنتج وتصبغه بآليات

وكيفيات تميزه عن غيره، و هي تعمل جاهدة على المحافظة عليه و عدم السماح لمبدعه التغيير في معالمه والتقنع بمظاهر التجديد؛ إلاّ ان هذا الأمر غير ممكن لان رؤى المبدع تتغير تبعا للظروف الاجتماعية المحيطة به التي ترغمه على الافلات من أسره ومحاولة تحديث ما يمكن ان يكون ملائما لروح العصر، و هذا يعني ان الجنس أو النوع الادبي " كالنوع البيولوجي:ينشأ ويتطور وينقرض لكن المنقرض من الانواع الأدبية كالمنقرض من الانواع والكائنات الحية لا يفنى تماما وانما تتواصل عناصر منه في النوع أو الانواع التي تطورت عنه " (١).

لذلك نجد ان عددا من الاجناس تصدر من وعي اجتماعي في بادىء الأمر ولكنها سرعان ما تتلاشى مع تقادم السنين فتتحول الى وعي فردي بحت، وللتمثيل على ذلك نجد ان الملحمة و هي اسطورية في فحواها عند اليونانيين وغيرهم قد انبثقت من احساس اجتماعي وذلك لغرض التنفيس عما يريدون التنفيس عنه؛ ولكن الاحساس الاجتماعي بدأ يفقد بريقه بعد التخلي عن الواقع الملحمي (الاسطوري) واصبحت الحاجة ملحة للانطلاق من الرؤى الفردية فانبثقت على غرار الجنس الملحمي الرواية والقصة اللتان تعدان الوريث الشرعي للملحمة على الرغم من اختلاف مضامينها وآليات خطوطها التنظيمية عنها، وبرؤية أعمق نقول ان لكل جنس أدبي استقلاليته وذاتيته الخاصة عن بقية الاجناس تبعا للعناصر المكونة له التي تتحرك في اطاره الخاص، وهي عناصر تعيش في نسيج واحد تكمّل احداها الأخرى بغية تحقيق عملية ابداعية تميز هذا الجنس عن غيره، وباكتمال دائرة العمل على وفق هذه العناصر تكتمل للجنس الأدبي هويته لينطلق عندها الى فضاء الأدب من زاوية العمل الابداعي، وهو بهذا يفرض نفسه " بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج فيه موضوعه مهما كانت أصالته ومهما بلغت مكانته من التجديد ولا يستغني عن الاحاطة بهذه الخصائص الفنية كاتب ولا ناقد من النقاد " (٢).

بعد ان وضعنا تعريفا للجنس الأدبي الذي قد لا يرتضيه القارىء يمكن ان نعود الى مسألة الاشكالية في المصطلح التي نوهنا عليها مسبقا.اذ ان هناك اختلاف

بين النقاد والباحثين والدارسين على تسمية المصطلح وتحديد شكله وكل منهم ينطلق من رؤاه الايديولوجية والانتماءات الاجتماعية وقيمه المفروضة عليه التي تجعله مقيدا أو متحررا في عرض أفكاره، فوجهات النظر في المصطلح " تتباين بحسب المعيار الذي يحتكم اليه الناقد في ضبط نوعية الجنس الأدبي أولا، ثم تتباين بحسب تحديد المقومات الفنية التي تميز ذلك الجنس عن اضراب الاجناس الأدبية الاخرى ثانيا، وبذلك تتولد القضايا الاشكالية في دائرتين: أولاهما دائرة ضبط الجنس وحده؛ والثانية دائرة تحليل عناصره بقصد تأويل دلالاتها " [٣].

هذا الاختلاف في الرؤى هو الذي أحدث هذا الارباك والفوضى في تحديد ما يمكن تحديده من مصطلح، وعليه وفي استقراء بسيط يمكن ان نبيّن في ضوء ما يسمح لنا به مجال بحثنا مجموعة من الاختلافات الواردة بين النقاد العرب من خلال الوقوف على كتبهم وبحوثهم المنشورة حتى يستوضح لنا الأمر في هذا المجال، فالنقاد امثال محمد غنيم هلال في كتابه الأدب المقارن، وعبد السلام المسدّي في كتابه النقد والحداثة، واحمد كمال زكي في كتابه دراسات في النقد الأدبي، وفؤاد مرعي في كتابه مقدمة في علم الأدب، ورشيد العبيدي في كتابه دراسات في النقد الأدبي، وخلدون الشمعة في بحثه (الاجناس الأدبية من منظور مختلف)، وعبد الاله الصائغ في بحثه (التجنيس بين الخطابين الشعري والسردي) وغيرهم أكدوا على مصطلح الجنس الأدبي ولم يستعملوا مصطلح النوع الأدبي أو الشكل الأدبي. ولكننا نجد في الجهة المقابلة عددا من النقاد قد ركزوا على مصطلح النوع، وهم كل من عبد المنعمة تليمة في كتابه مقدمة في نظرية الأدب، وعلي جواد الطاهر في كتابه مقدمة في النقد الأدبي، وعبد الله ابراهيم في بحثه (مقدمة في نظرية الانواع الأدبية) وغيرهم كثير. كما ان عددا من الكتب التي ترجمت للعربية استخدم فيها المترجمون مصطلح نوع كذلك، وهذا واضح في كتابه نظرية الأدب لرينيه ويليك، وكتاب نظرية الأدب لعدد من الباحثين السوفيت المختصين.

ومن هذا الاستقراء يمكن الاستدلال على كون المصطلح ما زال قيد الدراسة والتمحيص بدلالة عدم تحديد وجهة عامة له واي المصطلحات التي تناسبه، لهذا قال خلدون الشمعة " ليس ثمة معادل لهذا المصطلح في النقد الأدبي وان كانت كلمتا (نوع وشكل) تستخدمان في موضع جنس احيانا، وهذا يؤكد على ان المصطلح ما يزال مقلقلا وغير مستقر، بل لعله يشير الى الاضطراب الذي يحيط بمسألة تطور نظرية للاجناس الادبية المعاصرة " (٤).

هذا الاختلال المصطلحي راجع الى امكانية تطور الأجناس عبر العصور المتعاقبة بحسب ما يأتي به المبدع من ملامح جديدة تفضي باضفاء لمسات حيوية على عناصر هذا الجنس أو ذاك، ومن ثمة وبحسب هذا التغيير والتنوع والاستمرارية في التبديل تتولد في المقابل لدى النقاد والباحثين ردة فعل مشابهة تجعلهم يتوحدون في مجالات منوعة الغرض منها الاهتداء الى التسمية المصطلحية المناسبة لهذا الجنس الذي تطور بعض الشيء.

ومهما يكن الاختلاف في هذه القضية من حيث تنوع المصطلحات لموضوع معين فاذنا - وقد يكون هذا رأي غيرنا كذلك - نرى ان المصطلحات جميعها وان اختلفت من حيث الهيئة الشكلية المكتوبة فانها مترادفة الفحوى ولا تقبل القسمة على اثنين على الرغم من اختلاف بعضها من جانب الزيادة والنقصان، وهذا أمر لا ضير فيه تبعا للتغييرات التي تحصل - كما ذكرنا آنفا - على مرّ العصور، شرط ان يحتفظ الجنس بجوهره العام المميز الذي يعد الفيصل بينه وبين الآخر، وسبب احتفاظ الاجناس بالجوهر العام هو " اولا صدق عكسها لقوانين الوجود الواقعي؛ وثانيا توافق هذه الاجناس توافقا كاملا مع طبيعة الأدب ومهماته " (٥).

هذا النص يدفعنا الى جانب آخر من الموضوع وهو عرض السؤال الآتي.ماهي اهمية الجنس ووظيفته(*)؟ وللاجابة على هذا السؤال نقول: ان الجنس أرض خصبة لما يمكن ان ينثره المبدع من افكار فوقها بحسبما يشاء، وهذه الافكار والتطلعات التي يبغي ايصالها الى المتلقي عبر النصوص التي يكتبها هي نابعة من

رحم المجتمع والايديولوجيات المتمخضة عنه[*] ولايمكن ان يسوق غير ذلك. لذا جاءت النصوص باختلاف اقباعها في الاجناس الأدبية شواهد حيّة على تمثيل الواقع أو قل هي مرآة عاكسة للرؤى المتبلورة في افكار الجماعة أو الجماعات المنتمية لهذه الافكار، وعليه نجد " ان الذي زاد قضية البحث في الاجناس قيمة انما هو وقوف الدارسين على ظاهرة أدبية تاريخية مدارها ان الآداب الانسانية تختلف من حيث نمط الاجناس السائدة ومعايير تصنيفها وذلك بحسب الحضارات وما لكل واحدة منها من مميزات خصوصية حتى أصبح البحث في الاجناس الابداعية مطيّة الدارسين الى استكشاف القيم الحضارية والفكرية عامة من خلال القيم الجمالية والفنية " [٦].

وفي الاطار نفسه يمكن عدّ نظرية الاجناس عملية ديناميكية متواصلة لها جذور في الماضي وارتباط بالمستقبل من خلال آلية ربطها اللاحق بالسابق؛ وهذا بفضل اعتمادها على العنصر الزمني الذي يمثل مفتاحا لجعل الابواب مشرعة أمام التلاقح بين السابق واللاحق [٧]. وهذا كله ما يقع في الشطر الأول من النص، اما الشطر الثاني الذي ركز على طبيعة الأدب ومهماته فالمقصود منه الوظيفة التي يؤديها النص الأدبي التابع لاي جنس من الاجناس، فطبيعة الأدب تكمن بايصال افكار المجتمع واعطاء انطباعات جوهرية عنها عن طريق صراع نصي مقبول يفضي بعرض المضامين بقوالب محببة ومؤثرة تدخل الى نفس المتلقي عنوة وتجعله مشاركا فعليا في عيش التجربة التي عرضها المبدع للنص، وهذا يقع عن طريق السيطرة على الاخيلة والعواطف والافكار والادوات اللغوية وتصنيع التراكيب المنتمية للسياقات لكي تنجز فكرة التوصيل ويحقق النص ما عليه ويترك اعقاب ما يحصل بعد ذلك للمتلقي ليتصرف به كيفما يشاء.

كما ان وظيفة الجنس من خلال النص تجانس طبيعة الأدب من حيث اتكائها على القيم الجمالية وكل جنس يبغي تحقيق جماليات عالية المستوى من اجل الارتقاء بنفسه والتعالي عمن سواه من الاجناس الأخرى وذلك بحسب الثوابت والمتغيرات التي ترافقه وكذلك بحسب الآليات والامكانات المتاحة له من استعمال مسموح وآخر

مرغوب فيه، كما ان الجنس الأدبي " يخلق توقعات لدى المتلقي تنظم الكيفية التي يمكن ان يفهم ويؤول بموجبها، وبهذا الاعتبار يصبح الجنس الأدبي بعدا رئيسيا من أبعاد معرفة مضمرة أو سمطا ينطوي على جملة من الافتراضات والتقنيات القابلة للتأويل نعتمده أساسا ضابطا من أسس عملية القراءة النقدية " (٨).

وعليه فان الانطلاق من جوهر القضية مجددا واماطة اللثام عن تجليات الرؤى المختلفة والمتضاربة يرجعنا الى دائرة المربع الأول التي تحتم علينا القول ان الاختلاف في مسألة انتقالية المصطلح نابعة من عدم وجود أسس ومعايير ثابتة تحكم ذلك، وان التقنع باسماء ومسميات جديدة وان كانت في شكلها مختلفة فهي متفقة من حيث المضمون متقاربة مترادفة في اعطاء الانطباع أو الصورة نفسها عن الشيء المراد ايصاله، وهذا يحيلنا الى قبول فكرة ان الأدب " متنوع جدا وهو يتطور باستمرار على نحو يتلاءم مع تطور حاجات الناس الفكرية والمعرفية؛ غير ان الدور الحاسم في نهاية المطاف يكون لطبيعة المواضيع التي يهتدي الأدب لتصورها " (٩). أي التي تكون معبرة ومؤثرة والتي تكتب بصيغ منسجمة وغير مألوفة في الوقت نفسه لتحقيق انطباعات صورية مماثلة بعض الشيء عن الواقع المحيط به الذي ينتمي بدوره للتنظيم الاجتماعي الفارض لسلطته على المبدع الذي يدلي في نصه ما يراه ملائما في هذا التنظيم.

إنّ دراسة الأدب لا تكون بالنظر اليه من زاوية تعداد أجناسه والى أي زمن تنتمي، وانما الانسحاب على التقنيات الفنية القابعة في النص كذلك، وهذا ما يؤكده محمد غنيم هلال بقوله: " لايزال النقاد في الآداب المختلفة على مرّ العصور ينظرون الى الأدب بوصفه أجناسا أدبية أي قوالب عامة فنية تختلف فيما بينها لا حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب، ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصيغ التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألا تقوم إلاّ في ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبي " (١٠).

ب - أنـواع الأجنـاس

إنّ المجتمعات بطبيعتها تتعرض بين الحين والآخر الى تصدعات الصراعات الداخلية والخارجية التي تحدث بدورها فجوات في أواصر الترابط وازدياد حجم الفوضى والانتقال من مرحلة الى أخرى للسيطرة على الوضع؛ بحيث تتكون في كل مرحلة قواعد وأسس وأصول عامة منها ما يتعلق بالسياسة والاقتصاد والاجتماع والأدب وغير ذلك. إنّ طبيعة المرحلة هي التي تفرض القوانين والاحوال التي ستسير عليها أفكار المجموعة المنتمية الى هذا المجتمع أو ذاك؛ فالمجتمعات التي تعرّضت شعوبها الى دوامة الحروب مثلا كالشعوب الاغريقية(اليونانية) والرومانية أوجدت لنفسها مكانا ومنهجا خاصا يسير عليه الجيل ولايحيد عنه، إلاّ ان المنهج يخفت بريقه بعد مرحلة أخرى من التقدم وهكذا دواليك. أي ان الصراع مع الحياة بمجالاتها الواسعة هو الذي يجدد الأصول والقوانين لكل مجتمع وفي كل زمن وعصر وليس هناك شيئا ثابتا على الاطلاق عدا الثوابت التي لا تقبل التغيير وهذا يقع في النزر القليل.

هذا المبدأ اقرّه هيجل(*) في حديثه عن المادية الجدلية في التيار الماركسي الذي أسماه (الديالكتيك) وهي ايجاد حالة مغايرة للاخرى مبنية على انقاضها.إذ تصل الحالة الى الذروة إلاّ ان نجمها يتساقط لتقوم على انقاضها الأخرى وهكذا.

ومن بين التغييرات التي تحصل في المجتمعات هي تغيّر قيم الآداب وأصولها والفنون على وجه العموم؛ فلكل مرحلة أدب خاص تابع للطبقة الاجتماعية المشتهرة في الأوساط الثقافية يسير على وفق رؤيتها وما تنهجه له من مبادىء وقواعد عامة. لذا نجد ان الأدب تفرّع الى اجناس عدّة تبعا للاطر الاجتماعية المهيمنة عليه، منها ماهي اجناس عدّها النقاد والباحثين أساسية ومنها تفرعت الاجناس الصغيرة الأخرى، ومنهم من لا يؤمن بهذه المسألة إلاّ بحدود ضيقة، ومهما تباين أمر الاختلاف في ذلك فان الأدب يتكون من ثلاثة أجناس رئيسة، وهو تقسيم عام لايخص

أدب حضارة ما و هي لا تزال قائمة حتى يومنا هذا، و هذه الاجناس هي " الشكل القصصي، والغنائي، والدرامي " (١١).

هذا التقسيم هو صورة من الواقع اليوناني الذي سيطرت آدابه على آداب الرومانيين والكثير من الامبراطوريات والدول الأخرى باختلاف حضاراتها وظل ينحت له مكانا في آداب الأمم الأخرى حتى نهاية القرن الثامن عشر، إلاّ انه أخذ يتلاشى مع استمرار الزمن واوجدت أجناس فرعية تناسب القيم السائدة في هذا المجتمع أو ذاك ولاسيما بعد نظرة برونتير في أواخر القرن التاسع عشر التي نادت بعدم وجود أطر عامة تحدّ الاجناس وان الافضل هو تداخل الاجناس فيما بينها عن طريق رفع الحواجز المهيمنة حتى تتولد من جرّاء ذلك تقسيمات جديدة واجناس معبرة تقدم كل ما يريده الانسان.وهذا بالفعل ما دفع كثيرا من النقاد على ايجاد تقسيمات جديدة أو اقل تقسيمات هي بالفعل واقعة وموجودة جرّاء هذه النظرة التي دعا اليها برونتير وكروتشه وآخرين من امثالهما، فهذا خلدون الشمعة يقول: " وتشير نظرية الاجناس الأدبية المعاصرة الى أجناس رئيسية هي الشعر والنثر والرواية والملحمة والدراما إلاّ انه توجد أجناس فرعية أو قل انواع أدبية تندرج تحت كل تصنيف من هذه التصنيفات الرئيسية " (١٢).

وفي ضوء ذلك نجد ان النقاد والباحثين بدأوا ينطلقون في تقسيماتهم للاجناس من منطلقات ايديولوجية مجتمعية تحتم عليهم التقسيم على وفق معطياتها، على الرغم من أطرها العامة التي لا تقبل التماهي سوى في جوانب محدودة، و هذا يحدث تبعا للحاجة البشرية التي تقتضي ذلك.

وعلى هامش ما تقدم نجد ان التقسيم العربي القديم مثلا لقضية الاجناس يصبّ في مجالين معروفين هما الشعر والنثر وكل ما يقع تحتهما من أجناس متفرعة هي خاضعة لقوانين عامة ومحددة في الوقت نفسه.اذ اننا " نرى في النثر بصفة اساسية الخطابة والامثال والقصص والسير الأدبية وبدرجة اقل المسرحية التي نشأت شعرا

وسنرى في الشعر بصفة أساسية الملحمة والغنائيات والمسرحيات الشعرية وبصفة اقل الامثال والقصص الشعري.. " [١٣].

وعليه وباختلاف الرؤى المهيمنة على سير القضية وتموّج السبل الكفيلة بايجاد مخرج لهذه التقسيمات الفرعية الكثيرة التي ظهرت ولا سيما بعد التطورات التي حصلت في نهاية القرن التاسع عشر فاننا سندرس الاجناس الأدبية في أدبنا العربي وما هي وجهات نظر النقاد القدماء والمحدثين بشأن التقسيم الكلاسيكي العام، وهو الأدب الغنائي، الأدب الملحمي، والأدب الدرامي، للتعرف على قيمتها ومدى استخدامها في البيئة العربية وماهي الأسس التي تمخضت عن ذلك؛ وما انبثقت منها فيما بعد من أجناس فرعية متداولة حاليا.

مدخل

إنّ ولادة النظرة العربية بخصوص هذه القضية كانت ولا زالت ولادة مشوهة يكتنفها التخبط والاضطراب والعبثية في انتقاء القواعد والسياقات المحددة التي يمكن عدّها الدستور الادبي للتمييز بين الاجناس، وظلت المحاولات المتوالية من النقاد والباحثين والدارسين تحبو على أرصفة التهشم وتناثر الفكرة وعدم الاهتداء الى السبيل الامثل، ولكن وفي خضم هذه الفوضى تشظت رؤى يمكن وصفها أطرا شبه مقبولة تسعفنا للاهتداء نوعا ما الى بلوغ دهاليز هذه القضية المتشعبة.

لقد ذكرنا في التمهيد بشأن التخبط في الاشكالية المصطلحية ان العرب لم يهتدوا الى هذا المصطلح الجنس بمفهومه وهيئته الشكلية هذه، بل راحوا يدورون في دوائر مغلقة ترجعهم الى نقطة البداية، وهذه السذاجة سمحت لهم ان يقسّموا الأدب على قسمين أساسيين هما الشعر والنثر، ولم يعرفوا التقسيمات الحداثية في القرون المتأخرة ولا تلك التي سبقتهم في الآثار اليونانية.وهذا يعني ان تصوّر العرب في الاجناس " لم ينبن على مقولة الاجناس أصلا وانما قام على تصنيف ثنائي مرتبط بنوعية الصوغ الفني غير متصل بطبيعة الجنس الابداعي فكان بذلك تصنيفا نوعيا اكثر مما كان تصنيفا نمطيا.لقد اقام العرب ادبهم على منظوم ومنثور وبين الشعر والنثر فاصل فني بنائي قبل كل شيء " [١٤]. هذه الرؤية الضيقة للمصطلح لم تأت من فراغ، بل من ايمان عميق بان هذا هو ما يناسبهم.وهذا لا يعني ان كلا الجنسين الشعر والنثر لا يحملان في طياتهما انواعا أخرى من الاجناس، بل على العكس فكلاهما يحوي ما يحويه من انواع اجناسية تكتفي بذاتها من حيث الشروط واختيار الأدوات وتفعيل الجماليات.

وفي خضم هذه الفوضى إنبرى لهذه القضية نقاد كثر وانقسموا ازائها على قسمين: الأول يرى ان العرب لم يعرفوا الكثير من الاجناس التي كانت عند الأمم الاخرى وانهم تخندقوا بافكارهم وتطلعاتهم بزوايا ذاتية ضيقة لا تسمح بعدّها اجناسا

لها مكانتها يمكن الاعتماد عليها، على العكس من القسم الآخر الذي تصدى لهؤلاء وبيّن وجهة نظره بان العرب عرفوا الكثير من هذه الاجناس ولكن ليس بالشكل المتعارف عليه الآن، وهذا يعني ان الوجود قائم ولكن التطور هو الذي غطى على تلك الصبغة القديمة وارجعها الى الخلف بحسب التصورات الاجتماعية والتنوّرات الايديولوجية الحاصلة في البيئات العربية المختلفة على مرّ العصور والازمان.

يجب علينا هنا الوقوف تجاه هذين التيارين المتعاكسين بحذر وتوجس في عرض ما قد يكون غير صائب في هذا الموضوع أو ذاك. إذ يمكن القول وبلا تردد ان الادب العربي القديم قد عرف كثيرا من الاجناس في ضوء التقسيم القديم (الغنائي، الملحمي، الدرامي) ولا يوجد مجالا للشك في ذلك بدلالة التراث العربي المليىء بهذه الاجناس التي سيأتي ذكرها تباعا بحسب الجنس الاعلى أو الأساس ولكن ليس نسخة مما عند اليونانيين أو ما موجود في الأدب الحديث، أما مقولة الانكار التي جاء بها عدد من النقاد فهي مردودة جملة وتفصيلا وخير ما يؤيد قولنا الآراء البناءة التي جاء بها عبد السلام المسدّي في كتابه (النقد والحداثة) والتي أرجعها الى وقوع العقول العربية الناقدة أسيرة آراء المستشرقين وأفكارهم، وهذا واضح في قوله: " لعل أعظم البدع في هذا المقام قد سوتها ايدي المستشرقين لما دأبوا على الاّ يفصحوا مميزات تاريخ العرب وحضارتهم الا من خلال مقولات الحضارة التي ينتمون اليها عرقا أو فكرا أو لغة، ثم اقتفى أثر هؤلاء بعض ابناء الامة العربية فكانوا في ذلك أصنافا:منهم المتتلمذ الوديع ومنهم المفاخر بانه عثر على مسلك الأيمة ومنهم من كان مؤمنا " (١٥).

وعلى خلفية الانكار والبوح بالحقيقة تبقى القضية في أدبنا العربي تمرّ بازمة تحديد المصطلح ليس فقط عند القدماء بل المحدثين كذلك الذين لم يستطيعوا التوصل الى نتائج مرضية في هذا المجال، وقد يعود ذلك الى تسمية الجنس بالفن وهو مايؤثر على سير تحديد المصطلح ويجعله شائكا في ذهن المتلقي التوّاق الى التخصيص والمباشرة دائما، فهذا رشيد العبيدي يسمّي الجنس بالفن عندما عرّف الاجناس إذ

قال: " هي تلك الفنون التي استحدثها الأدباء وصوّروا بها ما جادت به قرائحهم من بدائع المعاني ومحاسن الالفاظ وفنون الاساليب كالخطبة، والرسالة، والمقامة، والمقالة، والقصة، والمسرحية وما يمكن ان تبدعه عواطف الادباء ومستلزمات التطور " [١٦]. هذا التعريف يدل على عدم وضوح الرؤية عند العبيدي وغيره بخصوص التسمية.

وفي ضوء ما عرض يمكن الدخول الى عالم الاجناس في أدبنا العربي من منظور التقسيم الكلاسيكي المتضمن الاشكال الثلاثة للاجناس والتي تقع بدورها على نمطين احدهما نمط ذاتي ويشمل الأدب(الشعر الغنائي) ونمط موضوعي ويتضمن الأدب (الشعر الملحمي والدرامي*). وسيقول قائل: أين النثر من ذلك اذا كانت الاجناس برمتها تنتمي الى الشعر؟ وللاجابة على ذلك نقول: إنّ الاجناس في السابق كانت تكتب شعرا ولكنها ما انفكت تتخلى عن ذلك في الملحمة والدراما مع احتفاظ الغنائي بشعريته، واذا ماسحبنا ذلك على أدبنا العربي نجد ان الشعر الغنائي هو الأساس فيه والملحمة والدراما وجودهما قليل ومحصور في كتابة النثر ويمكن ايضاح ذلك كالآتي:

المحور الأول: الأدب (الشعر الغنائي (الوجداني))

بما ان هذا التقسيم منحدر من الحضارة اليونانية فان ذلك يفصح على ان اليونانيين عرفوا هذا اللون ولكنهم لم يعملوا به بالصورة التي استخدم به اللون الملحمي والدرامي على السواء لخصوصية المجتمع اليوناني (الاغريقي) آنذاك، وقد استعاضوا عنه بالملاحم والدراما (المسرح) ووجدوا فيهما ضالتهم، اما في أدبنا العربي فكان الأمر مغايرا تماماً وذلك تبعاً للبيئة والاختلافات الاجتماعية بين الحضارتين. إذ لم نجد للملاحم والدراما في الأدب العربي حظوة كبيرة - ولكنها موجودة - مثل حظوة الشعر الغنائي وربما هذا يعود الى كون العرب " عرفت الشعر فوجدت له المصطلح المناسب ولكنها لم تعرف الا شعراً واحداً هو الشعر فقط ولم

تكن بحاجة لتمييز هذا الشعر باسم خاص " [١٧].وقد سمي هذا الشعر بالغنائي الوجداني لانه يعبر عن خلجات النفس ويسقط ما فيها من هموم وافراح، ويعد بذلك " الشعر الذاتي المعبر عن عواطف قائله والمصور لمشاعره، وقد سمي بهذا الأسم لان قائليه كانوا يتغنون به في جميع الأمم، وبجميع فنونه، فهو ينغمه رائيا ويشدو به مفتخرا ويرجعه ناسبا " [١٨].

وعليه فان الشعر العربي هو غنائي محض تتموسق فيه النغمات الايقاعية على نحو يطوّق شعور المتلقي ويخضعه لسلطانه.هذه الغنائية استندت الى تغييرات صوتية نغمية لاقت استحسانا لدى المتلقي العربي سابقا ومنه اخذ الشعر هذه الخصوصية.فحداء الابل يعد واحدا من الأمور التي دفعت كثيرا من الشعراء الجاهليين الى استعارة ضرباته الايقاعية السريعة وتوظيفها في الشعر؛ لان التناسق والتموسق يعطي للشعر خصوصية الطواعية والقبول في السمع، كما ان لبيئة العرب الصحروية القاحلة آنذاك وجدبها وضراوة العيش فيها حرّكت في نفوس ساكنيها البحث عن معطيات جديدة تلهيهم عن واقعهم الصعب وتسبغ عليهم فرصة الترويح عن النفس فكان سجع الكهان بفقراته المنغّمة ولادة جديدة الهبت في نفوسهم ما كانوا يبحثون عنه، فهو لون تكون فيه القافية أو الفاصلة الأخيرة هي الحكم فيه، أي التزام نمط العبارات القصيرة المقفاة من دون ضابط وزني خاص.

كما ان الرجز يعد واحدا من الاوزان الشعرية السريعة والصافية التي جعلت من الشعر العربي يتقدم الى أمام من حيث الوقع الايقاعي الموسيقي؛ وذلك لتكرار تفعيلة (مستفعلن) ثلاث مرات بتناغمات ايقاعية ثابتة، وقد نظم العرب في العصر الجاهلي أبياتا في هذا الوزن أطلق عليها رجزا، وقد ارتقى هذا اللون ولكنه أستهجن ورفض من كثيرين ولم يولوه اهتماما كاهتمامهم بالشعر وذلك لكثرة الضرورات والتراكيب المستهجنة فيه على العكس من الآخرين ولاسيما اللغويين الذين وجدوا فيه ضالتهم وهم يبحثون عن الشواهد التي تدعم قواعدهم اللغوية التي وضعوها، وهذا يعني ان الرجز وان نظم باغراض وبمطولات لا يرتقي الى مستوى الشعر واصبح

الفرق واضحا ومصرّحا به من الشعراء والنقاد وحتى الباحثين على السواء.وعليه فان هذه الاضاءة أو تلك - من حيث تبني الجانب الايقاعي في الشعر - هي التي جعلت الشعر العربي يتسم بالسمة الغنائية ولا سيما بعد ان أصبح الغناء بمفهومه الحالي والسابق هو الصنو الذي لا يفارق الشعر، فهو مرتبط به ارتباطا وثيقا.

وبعد ان استقر هذا اللون من الشعر بدأت مرحلة جديدة من التنظير ووضع التعريفات التي تضعه في حدود معينة، وان الانطلاق من هذه المسألة جاءت على ايدي النقاد ابتداء من نقاد القرن الثاني وتباعاً، بتعريفاتهم وتحديدهم الشكل الهيكلي له. فقد تطرقوا الى مسألة الجنس كلفظة. فالجاحظ (٢٥٥ هـ) استعمل لفظة الجنس للشعر بحديثه عن المعاني وقوله بذلك مشهور " المعاني مطروحة بالطريق يعرفها العجمي والعربي ... وانما الشعر صناعة وضرب من الصياغة وجنس من التصوير " [١٩]، والمقصود بالتصوير الصورة الشعرية و هي التي يقوم عليها الشعر العربي ولا يتنازل عنها.اي ان الشعر عند الجاحظ هو جنس مصرح به بلفظة جنس.

كما نجد ان ابن طباطبا العلوي (٣٢٢ هـ) ينطلق بتعريفه نحو تقسيم الأدب على قسمين هما الشعر والنثر، وكما قلنا هذا هو التقسيم الذي عرفه الأدب العربي وليس غيره، فقال صراحة ان الشعر " كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم " [٢٠]. وكذلك نلاحظ ان قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) في تعريفه للشعر قد وضع حداً له بوصفه جنسا ادبياً إذ قال عنه " قول موزون مقفى يدل على معنى " [٢١].

كما نجد التقسيم نفسه عند أبي هلال العسكري (٣٩٥ هـ) وذلك عبر حديثه عن مسألة صناعة الكلام؛ وذلك من حيث تقسيم الكلام على كلام منظوم ومنثور وقد وضع لكل منهما شروطاً ومواصفات خاصة، كما انه استخدم لفظة أجناس عندما قسم الأدب الانشائي، و هذا واضح في قوله: " أجناس الكلام المنظومة ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر وجميعها يحتاج الى حسن تأليف وجودة تركيب " [٢٢].

واذا ما انتقلنا الى ابن رشيق القيرواني صاحب العمدة (٤٥٦ هـ) فاننا نجده يميل الى الجنس الشعري على حساب النثري معللاً ذلك بنقاط عدة. وقد وضع تعريفه الذي يقول فيه: " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية " (٢٣).

هذا كله يعني ان هناك فرق بين جنسي الشعر والنثر في الأدب العربي والميل كل الميل للجنس الشعري المعتمد على الاخيلة والعواطف والافكار والاوزان والقوافي وهو ما يميز الشعر العربي بالغنائي والوجداني. وفي مجمل ماتقدم نقول: إنّ شعراء الأدب العربي وكتابه ابتداء من العصر الجاهلي ميّزوا الفرق بين الشعر والنثر ولم يتعدوا حدود ذلك مثلما فعل اليونانيين. لهذا قال عبد الاله الصائغ : " لقد تأيد لنا ان علماء الشعر الجاهليين لم يعرفوا نظرية الاجناس الأدبية بحدودها الاصطلاحية المعاصرة؛ وقصارى ماعرفوه هو ان هناك فنين هما: فن الشعر وفن النثر، وهم بذلك لم يبلغوا في التجنيس شاو اليونانيين وربما وضحت الفروق أكثر في العصر العباسي فوضع عدد من نياقدة الأدب حدودا بين الشعر والنثر بما يقرب تلك الحدود من طبيعة التجنيس " (٢٤).

المحور الثاني: الأدب (الشعر الملحمي (القصصي *))

إنّ أدب الملاحم – مثلما نعلم - هو نتاج اليونانيين وانه أدب كتب شعراً لا نثراً، وان قيمته كبيرة بين الاجناس الأدبية الأخرى. فقد وضع أصحاب الملحمة شروطا خاصة لها، منها ان يكون الموضوع المطروق شهيراً أو موضوعاتها مستنبطة من التاريخ القديم والاشخاص (الابطال) يجب ان يكونوا كاملين منزّهين فوق العادة، فضلاً عن انهم أعطوا قيمة لشعر الطبيعة بعد الملحمة ولاسيما القصائد الريفية الرعوية الى جانب الأدب الدرامي (المسرحي).كما ان مميزات الملحمة الفنية جاءت متناسبة مع طبقة النبلاء من الملوك والامراء.وقد بحثت عن العناية بالاسلوب الذي يلائم متطلبات هذه الطبقة، واخذ كتّاب الملحمة ينمّقون في الاسلوب ويزخرفونه

حتى صار اسلوباً فخماً رفيعاً قائما على الفصاحة والسمو، فلا نجد فيه أثرا للابتذال أو استخدام العامية، كما انه اسلوب محشو بالتراكيب اللفظية الرصينة والوان الصنعة والطلاوة حتى عدّ هذا متصنعا متكلفاً من حيث الاسلوب الذي ابتعد عن البساطة والوضوح.

وبالانتقال الى أدبنا العربي فاننا نجد تخبطاً واضحا صاغته أفكار النقاد والباحثين في هذا المجال وجعلوا المتلقين في حيرة من امرهم في الاهتداء الى أي الآراء هي الصائبة، فمنهم من انكر على العرب معرفتهم بالملاحم باي لون وصورة وانطلقوا باقوالهم واستناداتهم الى ان ملاحمهم لاتشبه الملاحم اليونانية لا بالشكل ولا بالمضمون؛ في حين نجد ان الطرف المناقض لهذا الرأي يؤكد على وجود هذا النوع مع اتفاق الرأي الأول بانه يختلف من حيث الشكل لا الجوهر؛ فالادب الملحمي اليوناني اتخذ الشعر اساساً في الصياغة؛ واستند الى الاسلوب المكثف الرصين، أما الشكل الملحمي العربي فانه اتخذ من النثر طريقا للكتابة وهذا لا يعني ان ملاحمهم هي اردىء من اليونانية بسبب استخدامهم النثر بدلاً من الشعر، بل لها خصوصيتها الخاصة التي تحسب لهم.

وعلى وفق هذا الاختلاف يمكن بيان آراء النقاد والباحثين في هذا المجال؛ فاحمد حسن الزيات أحد النقاد الذين ينتمون الى الرأي الأول وهو يذكر وجود الشعر القصصي والتمثيلي عند العرب وهذا واضح في قوله **:** " اما الشعر القصصي والتمثيلي فلا اثر لهما فيه لان مزاولتهما تقتضي الرؤية والفكرة، والعرب أهل بديهة وارتجال وتطلب الالمام بطبائع الناس وقد شغلوا بانفسهم عن النظر فيمن عداهم وتفتقر الى التحليل والتطويل " [٢٥]، أما علي جواد الطاهر فهو الآخر يذكر وجود ملاحم للعرب بصيغتها اليونانية وكأنه تناسى ان العرب انشغلت بالشعر الغنائي وكتبت الملاحم التي حسبت لهم نثراً ونكرانه واضح في قوله**:** " عندما جاء الباحثون العرب المحدثون واطلعوا على النوع الملحمي في أوربا وخلو شعرنا من هذا النوع بمعناه

الدقيق – واستشعروا شيئا ربما كثيراً من الخيبة والنقص راحوا يتقصّدون ميادين أخرى من النثر فوجدوا ماسمحوا لانفسهم معه بعدّه ملاحم او من الملاحم " [٢٦].

هذا الكلام يجرّد الادب العربي من المقدرة والتوفق في مجالات عدّة على سائر الآداب التابعة للامم الأخرى. فالخيبة والنقص اللذين ذكرهما الطاهر لا يمكن ان نطلقهما على أدبنا، فمثلما ادبنا العربي لم يعرف الملحمة الشعرية وكتبها بالنثرية وهذا ليس عيباً، كذلك الادب اليوناني لم يعرف الشعر الغنائي بالصورة التي اشتهر بـه ادبنـا العربـي. اذ ان الاختـلاف فـي الصـيغ والجـواهر مـن حيـث الاداء وسـلوك المجالات في الادب التابع لاي امة والمختلف عن الأمة الأخرى لا يمكن ان يكون خيبة ونقص. وقد ذكر الطاهر في كتابه عدداً من هولاء الذين اصيبوا بالخيبة والنقص وعرض آراء هم التي تنتمي الى التيار الثاني الذي يقرّ بوجود الملاحم النثرية لا الشعرية، فذكر ان سليم البستاني اقرّ بوجود هذه الملامح كرسالة الغفران لابي العلاء المعري وعنتر بن شداد وغير ذلك. وكذلك تضمن كتاب الطاهر آراء لاحمد حسن الزيات في كتابه (في أصول الأدب)، فالزيات يذكر على الأدب العربي معرفته بالملاحم الفصيحة ويفصح بوجودها بهيئتها النثرية أو حتى وجودها بالشعر العامي كما يسميه وهذا هو الصحيح، وقد قسم الملحمة النثرية عند العرب على قسمين وذلك بقوله: " اما الملاحم النثرية فللعرب منها فيما نعلم ملحمتان احداهما صناعية والاخرى طبيعية وهما متفاوتتان في الاسلوب والفكر والقيمة، وكلتاهما لم تبلـغ درجـة الكمـال الفنـي امـا لضـيق الخيـال أو ضـعف فـي السـياق أو ركاكـة فـي الاسلوب وهما رسالة الغفران وقصة عنترة " [٢٧].

واذ ما رجعنا الى تنصيص الزيات الأول الرافض لوجود الشعر القصصي والتمثيلي أساسا في الأدب العربي بخلاف رأيه هذا، فان ذلك يمثل تخبطا واضحا لا يمكن قبوله. فاذا بناقد لا يستطيع ان يجمع آراءه على وتيرة واحدة فكيف هي الحال عند النقاد الذين ينتمون الى بيئات مختلفة ويتمتعون برؤى ايديولوجية مختلفة كذلك

وهذا هو ما قصدناه منذ البداية من ان هناك تخبط في صوغ الآراء بشأن هذه المسألة.

وبهذا الصدد أشار عبد العظيم علي قناوي الى ان ابتعاد العرب عن الشعر القصصي والتمثيلي لا يعد عيبا وهذا واضح في قوله: " وبعد فهبهم لم يقولوا شعرا قصصيا ولا تمثيليا فان ذلك لا يهن من براعتهم ولا يغض من فنهم، إذ لا يعيبهم ان يعرضوا عن منهل لم يستعذبوه أو لا يردوا موردا لم يعرفوه ولو أرادوه لعرفوه؛ فليس الشعر المسرحي بمعجز عن من كان له طبع سليم وخيال فسيح وكانا متوافرين عند العرب. وقد يكون من أسباب انحرافهم عنه – إن كانوا قد انحرفوا أو عدم اتجاههم اليه إن سلمنا بانهم لم يتجهوا – انهم كانوا ذوي بديهة وارتجال لا انهم كما يرميهم بعض المتعنتين ضيقوا المجال مقفرو الخيال فشعرهم الغنائي يشعرنا بغير ذلك فقد منحتهم طبيعتهم عناصر الابداع ووهبت لهم بيئتهم أسباب تفرع القول "[٢٨]، وقد ذكر في موضع آخر انحراف الشاعر الجاهلي عن هذين الفنين إذ قال: " ثم ان الشعر القصصي والتمثيلي يحتاج كلاهما الى تدوين وتسجيل حتى يقتدر ناظمه على تتبع ما نظم والعودة الى مراجعة ما قرض لتسير الملحمة أو التمثيلية على نمط متسق ونظام متصل؛ وهذا هو ما حرف الشاعر في العصر الجاهلي الحديث عن هذين الفنين "[٢٩].

وعلى أية حال فاذا ما انتقلنا الى مسألة ايضاح الانواع الأخرى التي تناسلت من الجنس الكبير الشعر الملحمي أو الادب الملحمي (القصصي) فاذنا سنجد انفسنا منتقلين من دون وعي الى المراحل المتأخرة وتحديداً في القرنين الثامن والتاسع عشر لانهما شهدا فترة نماء انواع نثرية من رحم الشعر القصصي الملحمي وهي القصة القصيرة والرواية وغيرها؛ وقد ابتعدت موضوعاتها عن (الاسطورية) وخفّت فيها حدة الشعرية وغير ذلك ولا يسمح مجال بحثنا التطرق اليها. وهذا ما لا نريده لاننا نتناول الموضوع في الادب العربي القديم .

هذا الأمر يرجعنا الى ان نعدّ المقامة جنسا أدبيا وهو من بواكير نشوء القصة القصيرة في الادب العربي القديم، وهذا ما يمثل التيار الثاني الذي يقرّ بوجود الملاحم والقصص عند العرب، فخلدون الشمعة يقول: " فلا مانع من اعتبار المقامة قصة قصيرة غير مكتملة في الوقت الذي لا يمكن ان نماري في ان المقامة في حد ذاتها جنس ادبي مصقول ومكتمل وله خصائصه النوعية التي اخفق الفكر النقدي في استنباطها " [٣٠]. كما ان عبده عبود يؤكد هذه المسألة بقوله: " أما على صعيد الاجناس القصصية أو السردية فقد شهد الادب العربي القديم ظهور فن المقامة فيه وهو شكل جديد من اشكال القصة القصيرة " [٣١]، كما ان " المقامة في أصلها أدب تمثيلي وانها من القيام في دار الندوة ابان العصر الجاهلي " [٣٢].

فضلا عن المقامات توجد كما ذكر البستاني والزيات كثير من القصص التي يمتزج فيها التاريخ والاسطورة في ادبنا العربي ولاسيما في العصر العباسي، وهي قصص تمثل ملامح متطورة من حيث النسق والموضوع والمعالجات الدقيقة التي تضمنتها. فقد قال احمد كمال زكي بهذا الشأن: " اقبل القرن الثاني الهجري وفن القصة العربي يخطو بقوة وجرأة ولم يعد ثمة من يقف في سبيله، بل شجع عليه العباسيون ووجد في نهاية القرن الادباء الكبار الذين اهتموا به ومنهم الجاحظ كما امتد سلطانهم الى مادون من كتب التاريخ حتى ليصبح تقليداً بعد ذلك ان تتضمن موسوعات التاريخ ... كثيراً من القصص العجيبة التي يمتزج فيها التاريخ بالحكايات الاسطورية والخرافية... " [٣٣]. الى جانب هذه القصص التي تتضمن خرافات واساطير يذكر زكي مبارك ان العرب عرفوا قصصا من نوع آخر أي التي لا تحمل هذه المواصفات ومثل لها بسيرة ابن هشام، وكتاب التيجان، ومقدمات كتب التاريخ العربي، واكليل الهمذاني، وكتاب الضوء الساري، كما ان هناك قصص من القرآن الكريم [٣٤].واذا ما ذكرنا القصص التي تعنينا هنا التي تنتمي الى المجموعة الاولى فهي كثيرة وتحمل في ثناياها المزيد من الخرافات والاساطير التي تماثل ما كانت عليه الملاحم اليونانية، ولكن اشهرها رسالة الغفران، وحي بن يقظان، والف ليلة

وليلة، وعنترة بن شداد، وسيف بن ذي يزن، والاميرة ذات الهمة وغير ذلك و هذا ما اكده عبده عبود بقوله : " ومن ظواهر الادب السردي التي ظهرت عند العرب في وقت مبكر قصص الحيوان، والملاحم الشعبية، والحكايات الشعبية، وقصص الف ليلة وليلة " [٣٥].

و قد ذكر داوود سلّوم ان مصر القديمة عرفت القصص، فكان خوفو حاكم مصر قبل حوالي (٦٨٠٠ ق.م) يجمع الاولاد حوله ويطلب منهم ان يقصّوا عليه قصص السحرة القدماء والاساطير، وكذلك الحال بالنسبة للهند في القرن السادس قبل الميلاد التي شهدت بروز الخيال الشفاف وباسلوب القصص الشعبية عن طريق التعاليم التي وضعها بوذا أو المتنور، وهي اشارة على وجود سبق قصص ملحمي في هذا الجانب [٣٦].

وعلى ذكر أهم هذه الملاحم يذكر سليمان البستاني ان رسالة الغفران بما فيها من تخيّلات واسعة سبق فيها مؤلفها ابو العلاء المعري كل من دانتي الايطالي وملتن الانكليزي ولكن استغلاق عبارتها وفقدان الطلاوة الشعرية منها ينحصر بها عن درجة امثالها من ملاحم الاعاجم. و هو ليس وحده من قال بهذا السبق بل سبقه كثيرون و هذا ما يؤيد صدق ملحمية الرسالة على كونها احدى الملاحم العربية الشهيرة في الأدب العربي القديم.[٣٧].

وعلى هامش ما تقدم لا يمكن ان نزيد أو ننقص مما جئنا به شيئا سوى التأكيد على أحقية الادب العربي القديم بانه قد عرف أفضل الملاحم، ولكنها كتبت نثرا؛ وهو السبب الذي جعل كثيرين لا يعتبرون ما جاء في الادب العربي القديم ملاحما لانها لم تأت على غرار ما كتب في الملاحم اليونانية شعرا، و هذا ليس سببا يجعل الانكار قائما على الجملة والتفصيل، ويطمس بذلك هوية الأدب العربي العريق.

المحور الثالث: الأدب (الشعر الدرامي (المسرحي))

اذا ما حاولنا استجلاء بدايات هذا الجنس فان الزمن سيدفعنا الى الخوض في ما مضى، و هذا يعني شدّ الرحال الفكري لمعرفة الجنس في الحضارة اليونانية

(الاغريقية). لقد اشتهر عندهم الجنس المسرحي واولوه عناية خاصة كما هي الحال بالنسبة للجنس الملحمي، وذلك لانه يتناسب مع رؤاهم الفكرية ومعطياتهم الاجتماعية الحالمة الاسطورية، وقد قسمت المسرحية على نوعين أساسيين هما التراجيديا والكوميديا؛ ولكل منهما خصائصه المميزة التي تميزه عن الآخر. أي الايمان بوحدة النوع اما ان تكون تراجيديا أو كوميديا، هذا الفصل اقرّه ارسطو في كتابه (فن الشعر) فلكل نوع له قواعده واصوله، فالتراجيديا لاتتخللها مناظر الفكاهة وموضوعاتها تاريخية اسطورية ولغتها يجب ان تكون لغة جزلة قوية فخمة مناسبة للشخصيات التي تؤدي الادوار، واشخاصها من الملوك والامراء والقادة والذين ينحدرون من طبقة النبلاء (الارستقراطية) كما يحظر فيها تجسيد مشاهد العنف والقتل واسالة الدم من على خشبة المسرح لما في ذلك من خدش وتجريح لمشاعر الجمهور؛ وهذه هي عملية التطهير التي ذكرها ارسطو، كما ان فصولها ثلاثة ثابتة، ومعتمدة على قانون الوحدات الثلاثة وهي وحدة الموضوع والزمان والمكان، والحبكة (العقدة) فيها منسوجة حتى لا تفقد المسرحية رونقها وتصبح مهزوزة.

أما الكوميديا فهي تتفق من حيث القواعد مع التراجيديا بنقاط عدّة وتفترق معها في الوقت نفسه، فهي تخص الطبقة الوسطى (البرجوازية) والفقيرة (البلوريتارية) ولغتها تكون واضحة تناسب الطبقة وموضوعتها اجتماعية واقعية تعالج باسلوب يهدف الى تحريك مشاعر الجمهور لا مجرد اضحاكهم وغير ذلك من الأصول والقواعد التي تعتمد عليها. ومن اشهر كتاب التراجيديا (ايسخيلوس، ويوربيدس، وسوفكليس إذ يعد " ايسخليوس أب التراجيديا الاغريقية لفضله الكبير في تطويرها حتى كأن كل ما سبقه محاولات وتمهيدات وانه هو نقطة البدء المكتملة. لقد جعل للتراجيديا ممثلين اثنين بعد ان لم يكن لها سوى ممثل واحد ... وقلل من اهمية الفرقة (الكورس) ووطد من مكانة الحوار واهتم بالملابس في تنويعها ومناسبتها للشخوص والاحوال " [٣٨]، أما الكوميديا فيعد أرستوفان الأب الروحي لها؛ ويكاد يكون هناك اجماع من النقاد على كونه شاعراً كبيراً " من الطبقة الاولى في

فن التأليف الكوميدي لما يتمتع به من قريحة نفاذة ومزاج ساخر وجرأة نادرة وموهبة في الاضحاك وقدرة على تطوير مجتمعه وفضح عيوبه " [٣٩].

واذ ما تجاوزنا ما في الأدب اليوناني وعصره وتابعنا الأمر فاذنا سنجد انفسنا أمام أدب العصر الكلاسيكي في اوربا وتحديداً في القرن السابع للهجرة. فقد التزم أصحاب هذه الكلاسيكية بكل ماجاء به اليونانيين بحدود الاجناس الأدبية بما فيها الجنس الدرامي (المسرحي) مع بعض الزيادات التي حسبت لهم، نذكر منها على سبيل المثال جعل فصول المسرحية خمسة بدلا من ثلاثة، واعتمادهم اللغة اللاتينية كلغة للاداب وغير ذلك كثير، كما انهم سموا التراجيديا بالمأساة والكوميديا بالملهاة، ومن ابرز كتاب المأساة كورني وراسين وشكسبير وغيرهم، واشهر كتاب الملهاة نذكر موليير وبرنادشو.

هذه المقدمة والنبذة التاريخية الغرض منها جعلها على رأس المقارنة مع المسرح العربي القديم، وهل هو شبيه بالمسرح اليوناني أو بمسرح العصر الكلاسيكي، أو ما وصل اليه في الوقت الحاضر أم انه وجه آخر؟.

إنّ عملية الخوض في الأطر التاريخية لمعرفة جذور المسرح العربي في الادب العربي القديم تحيلنا الى قراءة آراء النقاد والباحثين في هذا المجال والتي تنوعت بين رافض لفكرة وجود المسرح العربي بصيغته التي عرفناها انفاً، ومؤيد بحتمية الوجود على الرغم من اختلاف الصيغ المكونة له، ويمكن عدّ اساسه المختلف بالقول ان المسرح اليوناني ومسرح العصر الكلاسيكي كتب شعراً وان ماوصل الينا من ممارسات مسرحية عربية تختلف عن هذا القالب جوهراً وشكلاً ولا سيما كتابتها نثراً. وان هذه الاختلافات لا يمكن عدّها انتفاء كاملاً بوجود المسرح. اذ ان لكل بيئة متطلباتها واغراضها، وهذا هو سبب الاختلاف بين البيئة اليونانية والعربية.

وعليه نجد مجموعة من النقاد والباحثين لا يستسيغون قبول فكرة بواكير المسرح العربي باي شكل من الاشكال، علما ان الجميع يعلم اختلاف المسرح اليوناني القديم أو المسرح الذي وصل الينا بهيئته هذه عن تلك البواكير لانها تختلف

في الأصول والطريقة وما نحو ذلك ونحن نتفق معهم في ذلك ولكننا لا نتفق معهم في مصادرة حق التراث العربي الادبي والمعرفي في معرفتهم انواع بدائية للمسرح بروحه القائمة على الصراع واخراج الفكرة ومعالجتها والشخصيات التي تؤديها . ففرحان بلبل يصادر أحقية معرفة الحياة العربية لاي شكل من اشكال المسرح و هذا واضح في قوله: " تمت ولادة المسرح العربي – وهو فن جديد طارىء لا جذور له في الحياة الثقافية والاجتماعية العربية القديمة – بين منتصف القرن التاسع عشر ونهايته. وكانت هذه الولادة تعاني في جميع الاقطار العربية من مشكلة واحدة، فالمسرح الناشىء كان يقابل بالتثبيط لانه فسق وفجور أكثر مما يتلقى بالترحيب لانه وجه حضاري، وفي الوقت نفسه كان المسرحيون العرب يتعلمون أصول هذا الفن من أوربا ويتأثرون بتيارات ومذاهب المسرح الاجنبي " [٤٠]. فهنا تجنى واضح من فرحان بلبل بشأن معرفة الحياة العربية للمسرح، نعم لم تعرف الحياة العربية القديمة كما أشرنا المسرح بروحه الحالية أو الذي يشبه المسرح اليوناني القديم، ولكن كانت هناك انواع أخرى كان يفترض الاعلان عنها في حديثه عن المسرح العربي. و هو الكلام نفسه الذي قال به الطاهر احمد مكي إذ قال ان المسرح كان: " آخر الانواع الادبية وصولا الى العالم العربي، وهو وافد أجنبي وتأثير أوربي جملة وتفصيلا، وما من حاجة الى ربطه بعادات أو تقاليد أو مسليات قريبة منه حدثت في مصر أو في انحاء أخرى من العالم العربي في عصور خلت، لان الغايات متباينة والتقنيات مختلفة ولا يعيب الادب العربي انه على امتداد مئات السنين من حياته لم يعرف هذا اللون، لان دواعيه لم تكن متوفرة محليا، ولان العالم الذي أحاط به من شتى جوانبه القريبة من الآداب واللغات الأخرى لم يعرف هذا اللون من الشعر أيضا " [٤١].

كما ان محمد غنيم هلال كان ينتمي الى تيار الذين ينكرون وجود شيء اسمه المسرح العربي حتى وان كان بسيطاً فهو يقول: " ولم يعرف الادب العربي القديم المسرحيات ولا فن التمثيل كما هو في العصر الحديث أو قريب منه، إذ ظل محصوراً في نطاق الشعر الغنائي وادب الرسائل والخطب. وعلى الرغم من معرفة

العرب آثار اليونان الفكرية وعلى الرغم من ترجمتهم أرسطو فانهم لم يحاولوا احتذاء اليونانيين في التمثيل ولا ترجمة شيء من مسرحياتهم، ولعل هذا هو أهم سبب من أسباب أخطاء العرب الكثيرة في ترجمتهم كتاب أرسطو(فن الشعر)، ولذا لم يتأثر به النقد العربي تأثراً كبيراً ولم ينصرف به من العناية بالشعر الغنائي الى غيره من أجناس الأدب الموضوعة حقاً " [٤٢].

هذا النص وغيره يجرد الأدب العربي من بواكير التأليف المسرحي الذي كتب نثراً والذي كان بسيطاً في مفهومه وموضوعاته وطرق عرضه، فقد حصر الادب العربي بالشعر الغنائي والخطب والرسائل فقط من دون الاشارة الى الانواع المسرحية المتمثلة بالحكواتي وخيال الظل والقرقوز، وهي التي نجدها عند كثير من النقاد المتحمّسين للتراث – وهو ما يمثل التيار المؤيد بالوجود المسرحي القديم - موجودة قائمة كمسرح، على الرغم من عدم تشابهه مع المسرح اليوناني أو الحديث، وهذا ما أكده رشيد العبيدي بقوله : " إنّ النقد العربي القديم لم يعن بهذا الجنس الأدبي لانصرافه الى الاهتمام بالشعر الغنائي وما يتصل به " [٤٣]، وهذا يعني انه موجود ولكن الاهتمام انصب على الشعر الغنائي الوجداني. وقد أكد عبد الاله الصائغ ذلك بقوله: " وان كان التراث الشعبي قد سجل نشوء بعض الظواهر المسرحية كالارجواز وخيال الظل، إلاّ انه لم يسجل ظهور أدب مسرحي في شكله المتطور الذي عرفته الثقافات والآداب الاوربية، ولعل احجام العرب عن استقبال المسرح اليوناني القديم ابان العصر الذهبي الاول لحركة الترجمة دليل قاطع على ان نشاطات الاستقبال الابداعي تخضع لحاجات الثقافة المستقبلية في الدرجة الاولى " [٤٤]. وهذا يعني ان خيال الظل والحكواتي والقرقوز (الارجواز) كانت انواعا شاخصة في التراث العربي القديم وهي ما تمثل اللبنة الاولى للمسرح العربي بطرقه وموضوعاته الخاصة وكذلك بصياغته وعرضه.فخيال الظل " هو نوع من المسارح يستخدم عددا من الدّمى المصنوعة من الجلد أو الورق المقوّى وذات مفاصل وثقوب تعرض خلف ستارة بيضاء رقيقة وتسلط عليها الاضواء بعد ان تطفأ من ناحية

المشاهدين، ثم تحرك بشكل خفي وفق حوار معد والحان مناسبة " [٤٥]، اما الحكواتي فهو فن شاع في التراث العربي القديم، وهو قائم على الرواية لان القاص يرصد موضوعه وحكايته بمهارة ويشفعها بمحاكاة الاصوات والصفات ويكون ذلك أمام الجمهور [٤٦]. أما القرقوز فهو شبيه بخيال الظل " لكن تطورا طرأ عليه اذ صارت الدّمى تظهر أمام المتفرجين بدلا من ظهور ظلالها على الستار، كما هو الشأن في خيال الظل. كان انتشار القرقوز أكثر من خيال الظل وذلك لقلة متطلباته الفنية وسهولة تنقله وقبوله التمثيل في العراء " [٤٧]. ويرى علي الزبيدي ان المسرح كانت له قديما بوادر متمثلة بالمسليات والدراما البسيطة وقد تجسدت في خيال الظل والقرقوز، وكانت تؤدّى في القصور ابان العصر العباسي، واول ما ابتدأت في العراق ثم انتقلت بعد ذلك الى الاقطار والامصار الأخرى وهذا واضح في قوله : " انها ظهرت في العراق أيام العباسيين ثم انتشرت منه الى غيره معروفة شائعة في الاوساط العراقية في القرن الماضي، فكان القرقوز يشاهد في القصور أو في بيوت بعض الاثرياء ويعرض في بعض المقاهي فيشاهده الناس من ابناء الشعب، وكان هذا الفن الذي يعتبر أقرب من غيره الى الفن المسرحي والادب الدرامي عريقا في العراق حتى ان الباحث العراقي الاستاذ كوركيس عواد يرجع وجوده في القرن الثالث الهجري " [٤٨].

وفي الصدد نفسه أشار الطاهر احمد مكي الى ان هناك مسليات كثيرة يمكن عدها لبنات المسرح العربي إذ قال: " كان هناك خيال الظل، والمضحكون، والحكاءون، والمشعوذون، والمحبظون، والمهرجون، ومقلدوا أصحاب العاهات، ومرقصو الحيوانات، والحواة، وجدوا دائما على نحو أو باخر يضحكون الناس بالنكات والحركات ويسلونهم بالرقص والموسيقى ويعينونهم على قضاء أوقاتهم ويدخلون البهجة في نفوس الامراء والاغنياء " [٤٩]. كما ان توفيق الحكيم أشار الى العناصر الدرامية الشعبية في التراث العربي القديم التي يمكن الاستعانة بها لتشكيل اللبنة الاولى للمسرح العربي، وقد حصرها في ثلاث عناصر هي الحكواتي

(الراوي)، والمقلداتي، والمداح. وقد انطلق الحكيم من فكرة مفادها ان الفن البدائي مهم في تقييم التراث، فهو كان ينتمي الى التيار الذي كان يميل الى استلهام المنابع البدائية الاولى لاي فن، كأن تكون الفكرة نابعة من القبائل غير المتحضرة أو من تلقائية الاطفال وما نحو ذلك، لاجل الوصول الى أصول الفن وركائزه ولمن السبق فيه [٥٠].كما ان احمد كمال زكي كانت له رؤيته بهذا الخصوص اذ قال: " واذا كنا نجعل بداية الدراما يونانية فليس ينفي هذا وجود مسرح في مصر الفرعونية أو في الهند أو في غيرها " [٥١]. وما يؤيد هذا الكلام ما جاء به عمر الدسوقي إذ قال ان المؤرخ اليوناني هيرودوت أشار الى ان الكهنة الفراعنة كانت لديهم طقوسا دينية يتم الافصاح عنها على شكل عرض تمثيلي، وكان محورها يدور حول بحث ايزيس عن اوزوريس وما نحو هذه الموضوعات [٥٢]. فهذا النص وما قبله فيهما اشارة صريحة على امتلاك الأمم الأخرى ممارسات مسرحية على الرغم من اعطاء المسرح اليوناني الاهمية والاولولية.

كما أشار عبد العظيم علي قناوي الى ان " المحاورات التي تروى عن امرؤ القيس وعبيد بن الابرص وعنه وعن التوءم اليشكري – مع اننا نظن انها موضوعة – تصلح لان تعطينا صورة للحوار الذي يمكن ان يعتمد عليه المسرح. وها هو الحوار الذي زعم انه دار بين امرىء القيس والتوءم: قيل إن امرأ القيس نازع التوءم اليشكري جد قتادة بن الحارث فقال: إن كنت شاعرا فاجز ما أقول: فقال التوءم: قل ما شئت. فقال امرؤ القيس:

امرؤ القيس: أصاح ترى بريقا هب وهنا

فقال التوءم: كنا مجوس تشعر استعارا

فقال امرؤ القيس: أرقت له ونام ابو شريح

فقال التوءم: إذا ما قلت قد هدأ استطارا " [٥٣]

هذه الاشارات دلالة صريحة على ان اللبنات الاولى للمسرح العربي كانت موجودة ولكنها لم تتطور لعدم تطور الامكانات من جهة، ولانشغال التراث العربي

القديم بالشعر الغنائي الوجداني من جهة أخرى، على عكس ما حصل في الأم الاخرى ولا سيما الاوربية التي استندت الى المسرح اليوناني وطورته الى ان وصل الى شكله الحالي.

ومهما يكن من أمر الاختلاف في البدايات أو مرتكزات تلك اللبنات المكونة للمسرح العربي في مهده الاول، وبصيغته المغايرة للمسرح اليوناني أو الحديث، فان وجود تلك اللبنات حقيقة لا يمكن انكارها أو تجاهلها أو رميها بالقصور، لان الاشياء في بداية تكوينها تكون هشة وتحتاج الى تقويم مستمر والمسرح أحد الفنون الذي احتاج الى عملية المعالجة والتقويم، ولكن لانشغال العرب في الشعر الغنائي الوجداني ولقصور الادوات التي تنجح المسرح وتطوره بقي المسرح بعيدا عن ميدان التراث العربي الادبي، وابتعد بذلك الجنس المسرحي عن كماشة النقد وظل يدور في رحى السطحية والسذاجة. وقد أشار علي الزبيدي الى خلاصة ما تقدم بشأن تلك الفنون المكونة للفن المسرحي وذلك بقوله : " واذا كان قد بقيت لها ذيول أو آثار في الحكايات والاساطير والمراسيم والاحتفالات الشعبية في وادي الرافدين في عهود ما قبل الاسلام وبعده فان هذا لا يغير من الحقيقة التي تؤكدها المعلومات التأريخية المتوفرة لدينا حتى الآن وهي ان تلك المظاهر التمثيلية الدينية لم تكن سوى نوع من التمثيل الديني، وانها لم تتطور فتصبح مسرحيات شبيهة بمسرحيات اليونان والرومان من قريب أو بعيد " (٥٤).

واذا ما رجعنا الى المحاولات العربية وربطناها باليونانية سنجد ان هناك توافق بعض الشيء من حيث الرؤية المسرحية، فالبدايات العربية بخصوص القرقوز مثلا تجد فيها تطوراً لتطور التراجيديا عند اليونانيين، فبعد ان كانت مسرحية خيال الظل تؤدئ من شخص واحد وامام الجمهور وبمعالجة موضوع اجتماعي خاص تطوّرت الفكرة أكثر في المسرحية القرقوزية عندما تمكن كتابها من ايجاد الممثل الثاني حتى يتجسد عنصر الحوار وحبكة الصراع بين الشخصين المتصارعين وذلك

ضمن موضوع اجتماعي يتقبله الجمهور الذي كان يشاهد تلك المسرحيات في الاسواق ومن دون ستائر مثلما موجود الآن.

هذه الفكرة أي فكرة تطوير المسرحية من حيث ايجاد ممثل ثان أو ثالث نجدها تبلورت عند ايسخيلوس الملقب بابي التراجيديا. و هذا يعني ان المسرحية اليونانية كانت في بداياتها مكوّنة من ممثل واحد وتطورت واصبحت تدار من ممثلين أو ثلاثة كما هي الحال في مسرحية القرقوز. اذن الفرق يكمن بكتابة المسرح اليوناني شعرا وتخصيص مكان للمسرح وتحديد الملابس والاشياء الأخرى المتعلقة بالعرض وكتابة المسرح العربي نثرا مع عدم تحديد الامكانات المطلوبة في المسرح اليوناني، بل الاكتفاء بالأمور البسيطة. إلاّ ان الفكرة واحدة هي توصيل الموضوع عن طريق شخص أو عدّة أشخاص الى الجمهور. كما ان الأمم تجعل من الأثر الادبي اليوناني الأساس الذي يجب الاحتذاء به والسير على منواله و عدم الحياد عنه وكأنه صيغ ليبقى على الرغم مما عندها من آثار وممارسات قد تفوق الاثر اليوناني، ونحن كما قلنا في الشعر الغنائي ان العرب اهتدوا الى الشعر الغنائي وطوّروه اكثر وافضل من اليونانيين انفسهم، كما ان الايغال الى أبعد من الادب العربي الذي وصلنا والذي هو يقع بحدود ١٥٠-٢٠٠ سنة قبل العصر الجاهلي يوصلنا الى نتائج مرضية تجعل من الأثر اليوناني ليس الرائد في عالم الآداب الادبية.

واذا ما انتقلنا الى ما ابتدأنا به من ان النقاد وقفوا من هذه القضية موقف المؤيد والمعارض على امتلاك الادب العربي للبدايات المسرحية وان كانت مختلفة في جوهرها ومضمونها وشكلها عن تلك المسرحيات اليونانية الا انها تحمل الدلالات الايصالية نفسها لانها تعرض موضوعات اصلاحية واجتماعية وتلقى أمام الجمهور مباشرة.نجد ان الادب العربي عرف هذه البدايات وان من انكرها قد تأثر بافكار بعيدة عن واقعنا العربي كما يقول عبد السلام المسدّي: " تلك من بدع الغرباء حين اذنوا لنفسهم ان ينطقوا باسم الادب العربي فاجتلبوا هوى بعض ابناء اللغة العربية والبسوهم لبوس وصاياهم، والا أفكان هذا الباحث العربي أو استاذه الاجنبي

ليخصصا من حياتهما سنين بحثا عن الاسباب التي بموجبها لم يعرف الاوربيون عبر تاريخ ادبهم اللاتيني فن المقامة أو فن الخبر أو ادب الترسل " [٥٥].

فهنا اشارة على كل ما جاء به المستشرقون من آراء تحد من قيمة الادب العربي وارائهم تلك اثّرت في كثير من النقاد العرب الذين انجرفوا وراءها وعدّوها دستورا يجب عدم الحياد عنه.لذلك نجد المسدّي في نص آخر ينعت الحداثيين العرب ويحمّلهم مسؤولية تجريد الادب العربي من خصوصية الابتكار وبعثرة التراث اذ قال: " وعديدون هم النقاد الذين غفلوا عن تلكم الحقائق الاولية فلم ينجوا من مأثم الاسقاط المنهجي حين توسلوا بمقولة القراءة فتعسفوا المقروء متسترين برداء الحداثة فاذا بهم يسقطون على الادب العربي انماطا من التصنيف غربية على روح التراث الحضاري الذي هو منبته وحوض منشئه " [٥٦].

الهـوامـش

(١) مقدمــة فــي نظريــة الأدب-د-عبــد المــنعم تليمــة-دار الثقافــة-القــاهرة-١٩٧٦: ١٣٥، وينظر:الأدب المقارن-محمد غنيم هلال-دار العودة ودار الثقافة-بيروت-ط/٥: ١٣٨.

(٢) الادب المقارن – محمد غنيم هلال: ١٣٧.

(٣) النقد والحداثة-د.عبد السلام المسدّي-دار امية-تونس-ط/٢-١٩٨٩: ١٠٧.

(٤) الأجناس الأدبية من منظور مختلف-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار-١٩٩٧: ١٢٧.

(٥) مقدمة في علم الأدب-د.فؤاد مرعي-دار الحداثة-ط/١-١٩٨١: ٥٧.

(٦) النقد والحداثة:١٠٨.

(٧) ينظر: دراسات في النقد الأدبي-د.احمد كمال زكي-دار الاندلس-ط/٢-١٩٨٠: ٢٥.

(٨) الأجناس الأدبية من منظور مختلف-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار-١٩٩٧: ١٤٣.

(٩) مقدمة في علم الأدب-٥٨- وينظر: الأجناس الأدبية من منظور مختلف-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار-١٩٩٧: ١٣٥.

(١٠) الأدب المقارن - محمد غنيم هلال: ١٣٦.

(١١) المصدر نفسه:٧٩، وينظر: مقدمة في علم الادب:٥٧.

(١٢) الأجناس الأدبية من منظور مختلف-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار-١٩٩٧: ١٣٢.

(١٣) دراسات في النقد الادبي-احمد كمال زكي:٢٨.

(١٤) النقد والحداثة:١٠٩.

(١٥) المصدر نفسه: ١٠٨.

(١٦) دراسات في النقد الأدبي-رشيد العبيدي-مطبعة المعارف-بغداد-ط/١ ١٩٦٨-١٩٦٩:٣١.

(١٧) - المصدر نفسه: ٤٥.

(١٨) الوصف في الشعر العربي – عبد العظيم علي قناوي – مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر – ط ١/ ١٩٤٩: ١/ ٢٤.

(١٩) الحيوان-الجاحظ-تحقيق عبد السلام هارون-القاهرة-ج/٣: ١٣١.

(٢٠) عيار الشعر-تحقيق – عباس عبد الستار-دار الكتب العلمية-بيروت:٣-٤.

(٢١) نقد الشعر-تحقيق –كمال مصطفى-القاهرة-١٩٦٣: ١١.

(٢٢) الصناعتين-عيسى البابي-بتحقيق-علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم-القاهرة-

(٢٣) الخانجي-١٩٧١: ١٨.

(٢٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده-مطبعة حجازي-القاهرة-ط/١-١٩٣٤: ٩٩.

(٢٥) اشكالية التجنيس بين الخطابين الشعري والسردي-مجلة الرافد-العدد-٥٩-سنة ٢٠٠٢: ٥.

(٢٦) تاريخ الأدب العربي-منشورات دار الحكمة-دمشق:٤٤.

(٢٧) مقدمة في النقد الأدبي:٩٥.

(٢٨) نقلا عن – مقدمة في النقد الأدبي:٩٧- وللمزيد في هذه القضية انظر صفحات الكتاب نفسه من ٨٨ الى ٩٧.

(٢٩) الوصف في الشعر العربي: ٣٤.

(٣٠) المصدر نفسه: ٣٦.وأضاف عبد العظيم سببا آخر لابتعاد العرب عن هذين الفنين إذ قال: " انهما أقرب الى الدين والاخلاق منهما الى الآداب والفنون، وهما يحتاجان الى التروية والتأمل وهذا ما لم يكن يحتمله العربي الجاهلي القريب العهد بالاسلام؛ فحياته البدوية البحت لا تلائم هذه القيود وطبيعة النفور من الأسر لا

(٣١) الأجناس الأدبية من منظور مختلف-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار-١٢٧:١٩٩٧.

(٣٢) نقلا عن- اشكالية التجنيس بين الخطابين الشعري والسردي-مجلة الرافد-العدد-٥٩-سنة ٢٠٠٢: ٧.

(٣٣) الأدب العربي الحديث – دراسة في شعره ونثره: ٣٨٢-٣٨٣.

(٣٤) دراسات في النقد الأدبي-احمد كمال زكي:٣٣.

(٣٥) ينظر: المصدر نفسه:٣٢-٣٣.

(٣٦) نقلا عن- اشكالية التجنيس بين الخطابين الشعري والسردي-مجلة الرافد-العدد-٥٩-سنة ٢٠٠٢: ٧.

(٣٧) ينظر: النقد الأدبي- منشورات مكتبة الاندلس-بغداد-القسم الثاني-١٩٦٨: ٦٩.

(٣٨) ينظر- مقدمة في النقد الأدبي:٩٦.

(٣٩) المصدر نفسه:١٩١-١٩٢.

(٤٠) المصدر نفسه:١٩٩.

(٤١) المسرحية في الأدب العربي الحديث – منشورات اتحاد كتاب العرب – دمشق – ١٩٩٧:١٨.

(٤٢) الأدب المقارن – الطاهر احمد مكي: ٤٨١.

(٤٣) الأدب المقارن – محمد غنيم هلال : ١٦٩-١٧٠.

(٤٤) دراسات في النقد الأدبي: ٥٠.

(٤٥) اشكالية التجنيس بين الخطابين الشعري والسردي-مجلة الرافد-العدد-٥٩-سنة٢٠٠٢: ٧، وينظر: دراسات في النقد الادبي-رشيد العبيدي:٥٠.

(٤٦) قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية – راميل يعقوب، بسام بركة، محمد السنجاني – دار العلم للملايين – بيروت لبنان – ط ١/ ١٩٨٧: ١٩٦.

(٤٧) ينظر: الأدب العربي الحديث: ٣٨٢.

(٤٨) المصدر نفسه: ٣٨٤.

(٤٩) المسرحية العربية في العراق – معهد البحوث والدراسات العربية – ١٩٧٧: ١٩.

(٥٠) الأدب المقارن: ٤٨٢.

(٥١) ينظر: من حصاد الدراما والنقد: ١١٦.

(٥٢) دراسات في النقد الأدبي: ٥٣.

(٥٣) ينظر: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها – دار النشر الفكر العربي – القاهرة: ١٢.

(٥٤) الوصف في الشعر العربي: ٣٣.

(٥٥) المسرحية العربية في العراق: ٢٠.

(٥٦) النقد والحداثة: ١١٠.

(٥٧) المصدر نفسه: ١١٠.

(*) يمكن القول " ان فهم الدور الذي يضطلع به الجنس الادبي لايقتصر فقط على الكيفية التي تصنف وفقها النصوص وتعرّف من حيث خصائصها النوعية ومحدداتها وانما يشتمل كذلك على ادراك كيفية انطباق انظمة التصنيف على الاطر الجمالية والاجتماعية المتعلقة بكيفية انتاج النصوص واستعمالها وتقييمها. الأجناس الأدبية من منظور مختلف-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار-١٩٩٧: ١٣٥.

(*) الجنس الأدبي " محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد ومحتوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحدرها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي اثمر هذا النوع "-مقدمة في نظرية الأدب:١٣١.

(*) هناك ثالوث اقرّه هيجل و هو (الادب الروائي-حالة-الشعر الغنائي-نقيضها- الادب الدرامي-نقيض النقيض.هذا الثالوث مكنه من القيام بتقسيم الأدب الى انواع وذلك استنادا الى احد مبادىء الديالكتك) – نظرية الادب- تأليف عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الادب والادب العالمي-ترجمة-د.جميل نصيف التكريتي-دار الرشيد للنشر-العراق-١٩٨٠: ٨٩.

(*) " الادب الانشائي على هذا ذاتي وانواعه:الشعر الغنائي والخطابة والمقالة والاعترافات...وموضوعي وانواعه:الملحمة والدراما والقصة..) – مقدمة في النقد الادبي-د.علي جواد الطاهر-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط/٢-١٩٨٣: ٤٨.

(*) " ان الملحمة شعر، و هي قصيدة تقوم على السرد القصصي، تبلغ من الطول آلاف الابيات وتتضمن حادثة بطولية خارقة وقعت فعلا في تاريخ سبق على النظم فدخلت في تقاليد الشعب وامجاده واناشيد شعرائه وحكاياته واساطيره واقصى خياله ورسم المثل الاعلى للشعور القومي ويتناقله جيل عن جيل لانها تستحيل رمزا لعواطف جماعية ضخمة من وطنية وانسانية ودينية " – مقدمة في النقد الادبي: ٧٣.

(٥٨) تتحمل هذه الاصفاد تلك التي تقف دون انطلاق لسانه بما يشاء ويريد لا بما يراد منه " – الوصف في الشعر العربي: ٣٥.

المبحث الثاني

تناصية الخطاب النقدي مع الخطاب الأدبي وخطاب نقد النقد

(قراءة نقدية في كتاب – في التناص الشعري)

التمهيد

التناص

يعد التناص من القضايا التي تناولها المشرط النقدي بتأن وحذر؛ كونها مليئة بالاشكالية والمطبات المتبلورة جرّاء التنوع الفكري للنقاد المنتمين لتيارات ومذاهب متنوعة؛ لهذا جاء الانطباع فيما يخص التناص منوعا لا يرتقي الى رتبة تحديد الهوية على نحو أمثل يهتدي اليه المتلقي، على الرغم من تحديد اغلب مساراته وآلياته واشكاله مع اختلاف المنطلقات الفكرية، ونتيجة للتشعب الفكري فان تعريف التناص بات معظلة تستدعي الانتباه وهذا ما أكده محمد مفتاح بقوله: " إنّ التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح؛ على ان هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارىء للامساك به، ومنها التلاعب باصوات الكلمة والتصريح بالمعارضة واستعمال لغة وسط معين والاحالة الى جنس خطابي برمته " (١).

انبثق مفهوم التناص من آراء الناقد الروسي (ميخائيل باختين) عبر النظرية الحوارية التي أسسها، و هي نظرية ترى ان الحوار لا يقع بين شخصين متحاورين في زمان ومكان معيّنين فحسب، بل هناك حوار من نوع آخر يكون بين نص وآخر، وبعد امتشاجهما تبدأ مرحلة الصراع بين الابداع والاتباع. هذا المفهوم تطور كثيرا على يد الناقدة البلغارية (جوليا كرستيفا) بعد دراستها اعمال الشكلانيين الروس واعمال باختين، وانطلقت من الثاني لتأسيس قاعدتها في تعريف التناص بعد ان اصطلحت عليه علنا بالتناص، نافية بذلك مصطلح الحوارية عند باختين مع احتفاظها بجوهره، والتناص عندها هو تقاطع النصوص مع بعضها؛ أو وحدات من نصوص في نص أو نصوص، وانه النقل من تعبيرات سابقة، ولم يتوقف التناص عند حد الاخذ والنقل؛ بل تجاوز ذلك الى الامتصاص والتحويل[٢] ، وقد أخذ المفهوم بالتطور والتعقد في الوقت نفسه عندما دخل ميادين متعددة؛ فالدراسات الألسنية بطابعها ما بعد الحداثي ولا سيما في نسختها السيميولوجية مارست سلطتها المعرفية لتسليط الضوء على هذا المصطلح وكسته حلة جديدة؛ فجاءت آراء رولان بارت، ولوتمان، وروبرت شولز، وتودوروف، وميكائيل ريفاتير، وجيرار جينيت وآخرين متقاطعة حينا ومتقاربة حينا آخر، حتى ان المتلقي يلقى صعوبة في فرزنة ماهية التناص، ولهذا أصبح عند مجموعة من النقاد أحجية يصعب حل لغزها. وبحسب هذه الرؤية الضبابية أصبح من الصعوبة بمكان الاهتداء الى تعريف جامع متكامل يتضمن كل مقومات التناص، وهذا ما أشار اليه محمد مفتاح وقد قدم خلاصة تعريفية هي مزيج من تعريفات متعددة إذ قال: " إنّ أيّ واحد من هؤلاء [*] لم يصغ تعريفا جامعا مانعا ولذلك فاننا سنلتجيء أيضا الى استخلاص مقوماته من مختلف التعاريف المذكورة وهي:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصيرها مذسجمة مع فضاء بنائه ومع مقصاده.

- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقصة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها " [٣].

وباتجاه حدود الخطاب فان تودوروف يرى ان التناص لا يقع في اللغة وحدها – وهي رؤية كثيرين – بل بالخطاب كذلك، والخطاب أولى وهذا يعني ابعاد اللغة من دائرة اهتمامه، وقد ذكر ان هناك نوعان من الخطاب احدهما أحادي القيمة والآخر متعدد القيمة، والثاني هو مدار التناص؛ وذلك من خلال ازاحة النص اللاحق للنص السابق واخذ مكانه[٤].

وللتناص أشكال متعددة بحسب آراء النقاد؛ ولكن أكثر الاشكال توافقا لديهم تلك التي تكون في اتجاهين عامين هما التناص المباشر، والتناص غير المباشر، أو ما يتم تسميتهما بتناص التجلي وتناص الخفاء. ففي التناص المباشر (التجلي) يعمد الشاعر أو الكاتب على استحضار نماذج من التناص الى نصه الاصيل بغية تفعيله ورفده، ويكون ذلك بالاقتباس الظاهر بلغته من الآيات الكريمة والاحاديث النبوية الشريفة، والاشعار والقصص.أما في التناص غير المباشر (الخفي) فان الشاعر أو الكاتب يستنتج ويستنبط من النصوص القديمة ما يخدم نصه، وهو من أصعب التناصات كونه متصلا بالافكار أو ما يدعوه بعضهم بتناص الأفكار؛ أو المقروء الثقافي؛ أو الذاكرة التاريخية، ويكون ذلك عبر الاشارة والايماء والشفرات وما نحو ذلك.[٥].

وعلى وفق الارهاصات في تحديد ماهية التناص ومناورة المفاهيم على صعيد الحاضنة الغربية المؤسسة لذلك فان القارىء العربي اصطدم هذه المرة بسوء فهم المصطلحات والمرتكزات في هذه الظاهرة الحساسة من مهدها عبر قلة الدراية والخبرات والترجمات وما نحو ذلك. وقد أوضح عصام حفظ الله ذلك بقوله: " ومع كل ذلك يجد القارىء بان جملة من الكتاب الاوائل الذين تناولوا نظرية التناص أو قدموا لها وقدموها الى القارىء العربي لم يعنوا بتقييم آلياتها كما ينبغي، ولم يقدموها أو يكلفوا أنفسهم بشرحها وتفسيرها للقارىء، بل تم الخلط فيما بينها أو بترها، ولعل القارىء واجد ان أيّا من الباحثين أولئك لم يقل للقارىء بان ثمة بين التناص وبين

التعلق النصي؛ وبان ثمة آليات خاصة بكل منهما و هو ما جعل الأمر فضفاضا بلا حدود فاصلة ولا آليات اجرائية محددة " [٦].

واخيرا لابد من القول: إنّ المبدع مهما حاول الابتعاد عن جادة التناص فانه ملاقيه لا محالة فلا مفر " لاي مبدع من التناص طالما انه يتعامل مع وسيلة مشتركة بينه وبين المبدعين كافة الا و هي اللغة لانها نتاج اجتماعي " [٧]. وقد عبّر محمد مفتاح عن الرأي نفسه فقال: " إنّ كل هذه النظريات وما احتوت عليه من مسلمات تؤكد ان الكاتب أو الشاعر ليس إلاّ معيدا لانتاج سابق في حدود من الحرية؛ سواء أكان ذلك الانتاج لنفسه أو لغيره "[٨].

الخطاب النقدي ونقد النقد

ترسم العملية النقدية آفاق فضاءاتها الدلالية عبر شبكة متشظية من التنوعات الفكرية والابيستيمولوجية التي تعمل على صياغة الهياكل الخاصة بالمبادىء والخصائص وآليات العمل، وفي ضوئها تحصل عملية التقاطبات والتنافرات تبعا للتقاطع الفكري والمضموني لاتجاه معين أو تيار على حساب الآخر. وبعد التجاذبات السجالية تنبثق رؤى جديدة تتوافق والمرحلة التي أثيرت فيها القضايا، وهكذا في كل مرحلة ليكون النقد بذلك سلاحا موجها نحو التغيير عبر التقاطع مع الآخر ونفيه وقبول بعض آرائه أو موافقتها، و هذا يعد مزيج الديمومة التي تستند اليها العملية النقدية.

وبحدود بحثنا المتعلق بالخطابات وعلاقاتها التناصية ينبغي علينا تسليط الضوء على الخطاب الأدبي المولود من رحم الابداع الانساني، والخطاب النقدي الباحث عن مكامن ذلك الابداع وفرزنة مقوماته وتعضيدها، وخطاب نقد النقد الذي يأسر الخطاب النقدي محاولا فك مغالقه وسد فجواته ليكون عضدا له وللخطاب الأدبي في آن واحد. فالخطاب الأدبي بنوعيه الشعري والنثري يعد المحرك الأساس في شعل أوار المعركة النقدية لما يتضمنه من خصائص وعلامات تحتمل مزيدا من

المعـاني؛ ممـا يترتـب علـى ذلـك تشـكيل هيئـة مهمتهـا التصـدي لكـل الاخـتلالات ومعالجتها ورفد المعطيات الايجابلية بغية ترسيم ملامح جديدة يفيد منها المتلقي. وهذه الهيئة هو الخطاب النقدي، وهذا يعني ان الخطابين الأدبي والنقدي صنوان لا يفترقـان كونهمـا يـديران الافكـار فـي رحـى الأهليـة لاخـراج معـالم وضّـاءة فكريـة ومعرفية تخدم الجميع، أي ان علاقة الخطاب النقدي بالأدبي هي علاقة تظافر وملء الفراغات وحل الاشكاليات المستغلقة، وهذا ما يجعله نتاجا ثانيا متحررا من الأول مـع احتفاظـه بـالجوهر العـام فيـه. وقـد أكـد حسـين خمـري ان علاقـة التظـافر بـين الخطابين تتمثل في ثلاث علاقات هي: " العلاقة التبعية الارتباطية، العلاقة اللغوية، والعلاقة المنطقية، ولكن هذه العلاقات متداخلة ومشتركة بين النصين والفصل بينهما لاغراض منهجية فحسب، وهذه العلاقات تستمد شرعيتها وحضورها من احتكاك النصين واي غياب في النصين يحدث خلخلة في نسق العلاقات المترتبة عن العملية النقدية "[٩]. هذه العلاقات تارة تبتعد وتارة أخرى تلتحم تبعا لانتماء الناقد الفكري والايديولوجي الذي يملي عليه اشتراطاته ويقيده ولا انزياح عن قواعده التي يدين بها، وهذا ما يجعل الخطابات النقدية عرضة للمساءلات للاضطرابات التي تلازمها جرّاء انتماءات النقاد لتيارات ومذاهب ومدارس، إذ " ان لكل منهج نقدي أو مدرسة خطابها المتشعب من خطاب كلي، بل ان للنقاد خطاباتهم الخاصة المتمثلة في مفاهيمهم أو فيما يمارسونه من هيمنة ضمن حقولهم الانتاجية "[١٠].

وعليه يكون الخطاب النقدي ذا دور ريادي في رفد المتلقي بالمعلومات المهمة التي يبتغيها، ولا سيما انه نتاج جديد لا تابع وصفي للخطاب الأدبي، ولهذا أشار تودوروف ان صاحب الخطاب النقدي يكون ازاء اتجاهين يستدعي أحدهما الآخر وهو يقرأ الخطاب الأدبي، والثاني أجدى نفعا واهمية في سلم المفاضلة والأهلية. إذ ان عمـل صـاحب الخطـاب النقـدي لا يقتصـر علـى وصـف الخطـاب الأدبـي وصـفا تجريديا وصفيا؛ بل يكون قياديا عبر اصداره الاحكام وتقييم النتائج، مما يترتب على ذلك وجها جديدا. والاتجاه الثاني صيغة نابضة بالحيوية والحركة[١١].

هذا النتاج الذي مثل انقلابا معاكسا يكون في الوقت نفسه عرضة للمساءلة من خطاب آخر يسمى خطاب نقد النقد، وهذا الخطاب لا يبني دعائمه على أسس هشة، أي انه لا ينطلق من قراءة خطابات نقدية لا قيمة لها في المدونة النقدية؛ بل ينطلق من تلك الخطابات التي تتمحور فيها ارهاصات فكرية وثورات معرفية تؤسس لمرحلة مستقبلية آفاق وتصورات. وبهذا يتلاقح الخطابان النقد ونقد النقد ويثمر عنهما نتاج جديد يكون عرضة للمساءلة كذلك وهكذا دواليك. و هذا يعني انها حركة نقدية مفتوحة الأبعاد لرسم ملامح ناتئة ومخبوءة في الوقت نفسه؛ لان مهمة نقد النقد الدخول في مساجلة مع الخطاب النقدي وتفكيك دعائمه واعادة صياغتها بلون مختلف ايمانا منه بحصول هفوات واخفاقات تحتاج الى اعادة ترميم بغية الوصول الى اشتهاءات السلطة المؤسساتية النقدية. وكل ذلك يمثل كما يقول تودوروف بابا يحتوي على " مصراعين متنافرين للوهلة اللاولى: الخضوع للاخر وتقبل الذات، الخضوع للآخر أي المؤلف المدروس، تلك هي البادرة الاولى للناقد الذي ينبغي ان يفعل ما بوسعه لاثبات معنى النص الذي يدرسه... وبالعكس يتطلب الوجه الآخر المكمل ان يضطلع الناقد بصوته الخاص لانه يحصر نفسه اذا تجاهل ذلك في صيغة أخرى من الموضوعاتية " (١٢).

وعلى وفق ما تقدم فان تواشج الخطابات فيما بينها في سجالية حوارية يعد رهانا حضاريا لقيمة ما تمخض عن تلك السجالية من رؤى ابيستيمولوجية تخدم المدونة النقدية وتجعلها في ديمومة وخصب فكري. وبناء على هذه القيمة فاننا ارتأينا قراءة الخطاب النقدي في كتاب (في التناص الشعري) لصلاح السعدني بمجهر خطاب نقد النقد لتشخيص الايجابيات والسلبيات ومكامن الاخفاقات وكيفية معالجتها للوصول الى نتائج متطابقة ومتغايرة تخدم المتلقي، وبذلك تكون قراءتنا قد فتحت الباب على مصراعيه؛ كونها وضعت يدها على ملامح خطابين معا هما الخطاب الأدبي (الشعري) والنقدي في آن واحد، وبهذا تكون الصورة شبه متكاملة أمام المتلقي التوّاق الى كل ما هو مفيد. وقبل الدخول في عالم التحليل والتطبيق في

خطاب السعدني ينبغي علينا القول: إنّ حجم التناص بين خطاب السعدني النقدي وبين الخطابين الأدبي (الشعري) والنقدي كان على مستوى استخدام ثلاث آليات هي: أولا الامتصاص " وهو ان يتعامل النص اللاحق مع النصوص الأخرى بوعي حركي متجدد؛ مع الاقرار بالاحترام والتبجيل لتلك النصوص والاعتماد عليها في رسم الهيكلية العامة للنص مع اختلاف في التفاصيل " [١٣]. وثانيا الشرح " وتقوم هذه الآلية على افتراض ان لكل خطاب محور تتفرع منه أجزاء النص، وتقوم عليه مستوياته، والمحور هنا يوازي البؤرة في التحليل البنيوي " [١٤] . وثالثا التوليد " انه الانفتاح المطلق والتواصل اللانهائي وتحقيق الفوز فيه على نص آخر " [١٥].

وفي ضوء الآليات الثلاث التي تجذرت في خطاب السعدني المتناص مع الخطابات السابقة تتبلور قيمة ما تحققه تلك الآليات من أهداف تصبّ في منحيين هما المجاراة والتعضيد من جهة، والتضاد والتنافر من جهة أخرى، وقد أوضح بدران عبد الحسين ان آليات التناص " إما ان تحقق ما يمكن تسميته بالحوارية السردية، وفيها يكون صوت الآخر جزءا من الانا، ويكون النص اللاحق ترديدا للنص السابق أو رواية له، ومنها ما يحقق الحوارية الدرامية، وفيها يتخذ النص اللاحق موقف المحاور ويحطم مظاهر التبجيل والاقتداء، انه الصراع بدل المجاراة والاقتداء "[١٦]. وعليه انحصر خطاب السعدني في ابراز دوره التعضيدي من جهة، ودوره في التضاد على وتيرة أقل من التعضيد من جهة أخرى.

المحور الأول: قراءة في ضوء خطاب نقد النقد

يعد الخطاب النقدي سلة بيانات مليئة بالحفريات المعرفية لما يتضمنه من رؤى متعددة متجانبة ومتنافرة في الوقت نفسه مع الخطاب الأدبي، ومن خلال حالة المد والجزر المعرفية يتولد الأثر المعلوماتي الجديد ضاما بين طياته مهادنات واشتطاطات تخدم المتلقي وتعينه على فهم مغالق الخطاب السابق وعتمته من جهة، ورفده بمعلومات جديدة من شأنها ردم الفجوات المستعصية وترميمها لتكون جاهزة

للهضم الفكري لديه من جهة أخرى. وعليه فان خطاب السعدني النقدي استطاع اضاءة قضية السرقات الشعرية في موروثنا العربي القديم؛ وربط مصطلح السرقة بوصفه مصطلحا قارا بمصطلح التناص القابع في منظومة الحداثة المعاصرة، وحاول جاهدا ايجاد المدخلات والمخرجات المتقاربة بينهما؛ فضلا عن ايجاد المشتركات والمتضادات، ونجح في بعضها وأخفق في بعضها الآخر، وربما يعود السبب – من وجهة نظرنا – الى كون خطابه ركز على قراءة خطابين معا هما الخطاب النقدي والخطاب الأدبي (الشعري)، إذ قسم السعدني كتابه على قسمين: الكتاب الأول (التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات)، وضم القسم الأول منه الواقع والمشكلة بفصوله الثلاثة، والقسم الثاني (المشروع) بفصوله الاربعة. أما الكتاب الثاني (ذاكرة القصيدة المعاصرة – قراءات استكشافية) فتضمن قراءات في نصوص أدبية متنوعة منها لبدر شاكر السياب، ومحمود حسن اسماعيل، وصلاح عبد الصبور، وآخرين.

وعلى وفق هذه القراءة يتمحور خطابه في اتجاهين: الأول تمثل بان قراءته في الكتاب الأول جعلت خطابه يتمترس في خطاب نقد النقد، لانه حاور وفكك وابدا رأيه في القضايا المعروضة في الخطابات النقدية السابقة المنتمية الى المنظومتين العربية القديمة، والغربية الحديثة المعاصرة، اما الاتجاه الثاني فجعل خطابه خطابا نقديا لانه انبنى على الخطابات الأدبية المتمثلة بقراءة نصوص شعرية متعددة، وباتحاد الخطابين يتشكل خطابه النهائي الذي نحن بصدد قراءته واعادة هيكلته من جديد في ضوء خطاب نقد النقد لاضاءة جوانب التميز والاخفاء فيه في الوقت نفسه، ليكون المتلقي على دراية بكنهه الظاهر والباطن معا.

إنّ هذه القراءة في خطاب السعدني كانت ضمن كتابه الأول الذي خصصه لمعالجة قضية السرقات في المنظور العربي القديم، ومحور التناص في المنظور الغربي ومحاولة ايجاد التوافق بينهما، فقد عالج قضية السرقات من ثلاث زوايا: السرقة بين الرواية البعد الشخصي، والسرقة بين الدال والمدلول، واخيرا المصطلح

بين الابداع والاتباع، وهو بهذه الثلاثية من الفصول أراد احكام قبضته على مراحل تطور مصطلح السرقة وكيفية انتشاره كظاهرة في المدونة النقدية القديمة، وبعد محاورة خطاب السعدني الخطابات السابقة محاورة تأكيد وتعضيد لاضافة ملاحظات جديدة فان محاورته انسلخت باتجاه آخر تمثل بالتشكيك والهدم، وكان حكم الذوقية حاضرا بقوة في هذا الاتجاه، وهو ما أسبغ على خطابه سمة التعاطي الذوقي والحكم بسطحية، ولا سيما ما يتعلق بخطابي أبي تمام والمتنبي الشعريين. أي ان التعالق النصي أفضى الى ان يكون خطاب السعدني النقدي متمحورا في اتجاهين هما في الاصل يتطابقان مع آليات التناص المتعددة التي يمكن حصرها بالاتباع والمجاراة من جهة، والتضاد والتنافر من جهة أخرى.

وعليه فان خطاب السعدني في محور كتابه الأول الذي هو قراءة الخطابات النقدية بشأن السرقات الشعرية مثل حوارية سردية في سلم وظيفة التناص، وحوارية درامية في الوقت نفسه. ومن أجل بناء المكون الدلالي وزيادة اشتغاله على مساحة النص النقدي حاول السعدني ايجاد المشتركات لتوافق مصطلح السرقة مع التناص، وهذا ما جعل الصراع يزيد من فجوة الهوة بين المصطلحين لانهما ينتميان الى خطابين متضادين احدهما قديم ضمن حاضنته العربية، والآخر حديث ضمن حاضنته الغربية، وهذا ما مثل حوارية درامية زادت من قيمة التناص.

وقبل الخوض في متاهة عرض القضايا وطرق معالجتها في خطاب السعدني النقدي ينبغي القول: إنّ خطاب السعدني مثل وحدة معالجة النصوص القديمة واستجلاء مكامن الاضاءة والعتمة فيها وتفكيكها واعادة هيكلتها برؤى نقدية معاصرة، وهو ما يمثل تناصا صريحا يشتغل بآلية المتلقي، لان مهمة المتلقي تكمن – ولا سيما ضمن حدود نظريتي التأويل والتلقي – بتشخيص الفجوات وتحديد مراكز ضعفها وقوتها للانطلاق نحو ردم تلك الفجوات وملء الفراغات؛ ونقلها في النهاية من الضعف الى القوة . وهذا ما تطبّع به خطاب السعدني، وهو ما أشار اليه صراحة في مقدمة كتابه قائلا: " ولهذا فان دراستنا تطمح لاعادة قراءة نصوص

المتن القديم في ضوء ما افرزته المناهج المعاصرة من طرائق التقصي والسبر لكنه الابداع الشعري... كانت الاستضاءة بمصطلح التناص آلية معرفية – في هذا البحث – لتفكيك النص القديم واعادة تركيبه طبقا لمفهوم أدبي خالص " [١٧].

وانطلاقا من التناص وآلياته ينبغي علينا ونحن نعالج القضايا النقدية المذثورة في خطاب السعدني النقدي توضيح الآلية التي بموجبها تناص فيه خطاب السعدني مع خطاب النص السابق، وما هي نوع العلاقة هل هي تعضيد ومجاراة أم تضاد ونفي؟، لكي تتضح أمام المتلقي محورية الأسس والمبادىء التناصية، وعلى هدي التعالق النصي فاننا نلمس المجاراة تارة والتضاد تارة أخرى في الكتاب الأول بقسميه الأول والثاني وبفصولهما السبعة. فقد تحقق خطاب المجاراة منذ الوهلة الاولى في الفصل الاول عندما عرض السعدني خطاب ابن سلام الجمحي (٢٣١ هـ) المتعلق بضياع الشعر والطعن بذلك برواية الاشعار؛ إذ أكد الجمحي على كثرة الشعر المصنوع؛ فبعد انشغال الناس بالجهاد والغزوات وابتعادهم عن التدوين كثر الوضع، ولكن بعد ان استقرت الأمور انصرف الناس مجددا للشعر وازداد بذلك الخلط عن طريق الشفهية فزيّدت الاشعار للشعراء والقبائل مما تطلب الأمر منه والآخرين التشكيك والطعن ومحاولة ايجاد المخرج لحل تلك الازمة، وهذا ما دفع السعدني الى مجاراة خطاب الجمحي والترويج له واحترام ما تضمنه من مضامين وهذا واضح في قوله: " يثير النص السابق العديد من القضايا لكن أبرزها فيما يتصل بموضوعنا هو طرح الشك كمبدأ للطعن في رواية الاشعار ونسبتها، وهذا مبدأ علمي اذا ما وظف في حيدة، يسوغه التسيب في التوثيق بانتفاء الفحص والتأمل اذا ما تشبث الرواة بالتذوق والتأثر في العمل الشفاهي " [١٨]. فهو هنا يضم صوته الى صوت الجمحي بضرورة اعادة قراءة كل ما يلفه الغموض وتدور حوله الشبهات، وهذا ما يتضمن حوارية تناصية في مسارها السردي، وليس خطاب الجمحي وحده استند اليه خطاب السعدني؛ بل استند كذلك الى خطابات كثير من النقاد السابقين كابن قتيبة (٢٧٦ هـ) وابن المعتز (٢٩٦ هـ) وغيرهما. ومن مجمل تلك الخطابات توافقت

رؤى السعدني النقدية الحديثة مع مضامين تلك الخطابات وجاراها في الايمان بما توصلت اليه، ومن ذلك انه دوّن رؤيته المشابهة لرؤية الاقدمين فيما يتعلق بنشوء فكرة السرقات الشعرية إذ قال: " إذن الشفاهة والعصبية وادعاء العلم بالرواية كانت أبرز الاسباب التي تدعو الى قبول طرح نشأة فكرة السرقات الشعرية في أحضان الرواية "[١٩]، وهذا ما صرح به النقاد القدماء.

وفي حديثه عن الماكنة النقدية القديمة وما بلورته من تجاذبات وتنافرات بشأن موقع السرقة في النص الشعري انجذب خطابه النقدي نحو المجاراة والتعضيد؛ على الرغم من طغيان عنصر العرض لديه من دون اصدار الاحكام في أكثر الاحيان، فقد عرض الآراء التي قيلت بسرقة المدلول (المعنى) وبسرقة الدال (اللفظ) وكذلك الملفوظ الشعري، ففي سرقة المدلول تمحور خطابه حول ثلاث مزايا هي:

١ – أخذ فكرة النظر الى المدلول في النص الشعري من ميدانه الديني وعكسها بعد ذلك في الميدان النقدي، ودفعه الى ذلك سؤاله الآتي: هل اعجاز القرآن الكريم راجع الى معانيه أو الى الفاظه؟ فقد انطلق من آراء المعتزلة وأهل السنة والاشعرية المتعلقة بقيمة المعاني وان الالفاظ تابعة لها؛ ولا سيما تركيزه على قيمة آراء المعتزلة بهذا الشأن وما أحدثته تلك الآراء من تأثير في النقاد " إذن الانشغال بقضية المعنى التي أثارها الجو الاعتزالي العقلي كان ذا صلة وثيقة بتوجيه النقاد حينئذ الى رصد المعاني المشتركة بين الشعراء " [٢٠].

٢ – ركز على المعاني العقلية ولا سيما تلك التي تبلورت في خطاب قدامة بن جعفر وآخرين.

٣ – اهتم بالآراء التي ركزت على المعاني الثلاثة، وهي المعاني العامة المشتركة، والمعاني المبتدعة واصبحت فيما بعد عامة ومشتركة، والمعاني المبتدعة التي لا يستطيع أحد من الشعراء الأتيان بمثلها ولهذا تسمى المعاني العقم.

أما في سرقة الدال فقد أكد السعدني على أهمية اللفظ بوصفه كيانا مستقلا يحتوي على المعنى ويتفاعل معه، وهو يتضارب مع رؤى كثيرين من خلال رؤيتهم الضيقة التي تحجم دور الالفاظ بكونها خدما للمعاني ولا قيمة لها في الاتباع، وقد أشار الى ذلك علنا بقوله: " وليست الالفاظ خدما للمعاني – كما ذكر كثير من أسلافنا – وحسب ولا هي كسوة جوفاء، انما اللفظ شكل المعنى وتحققه الفعلي لن يكون الا على مستوى الاداء " [٢١].

وباتحاد الرؤيتين المتعلقتين بالمعنى واللفظ انبثق الملفوظ الشعري ليكون في موقع الريادة الفكرية، وهنا حصل التعضيد التناصي بين خطاب السعدني النقدي وبين شكل الخطابات السابقة في جوهرها العام وهو جوهر يؤكد تواشج المعنى مع اللفظ، كونهما صنوين متلازمين. وعليه يستطيع الشاعر تجاوز السرقة في المعنى واللفظ كونها مكشوفة من خلال طريقة التأليف الصحيحة المبنية على صياغات جديدة ترسم المعاني السابقة بانموذج حديث وتقلب الالفاظ في أشكال اسلوبية من شأنها اعلاء قيمة النص، وهذا ما أكده السعدني فحصل التعالق النصي باسلوبه التعضيدي وبحسب رؤى الحوارية السردية، وهذا واضح في قوله: " والحق ان أمر السرقة لا يتعلق فقط بما أسموه بالمعنى أو بما أسموه باللفظ في انفراد كل منهما وانفصاله عن الآخرة، انما يتعلق هذا الأمر بالبناء الشعري باعتبارهما رمزا ذا وجهين " [٢٢]، وفي موضع آخر قال: " إذن طريق التأليف من حيث التناسب أو عدمه هي محك الحكم بالسرقة والاهتداء الى هذا النوع من النشاط التأليفي يبطل جهودا سابقة؛ على هذا الفهم كانت ترمى بالسرقة كل ما صادفها من ضروب التشابه لفظية كانت أو معنوية، وهذا ما أدركه القاضي الجرجاني من قبل " [٢٣]، فرأيه توافق مع رأي القاضي الجرجاني كحصيلة نهائية مهمة تمثلت بالمواءمة بين اللفظ والمعنى؛ فهما شريكان في احداث الصنعة في نص ما؛ مع اختلاف هذه الصنعة بحسب مواصفات واغراض وموضوعات النص الآخر والآخر وهكذا دواليك.

وباتجاه تصعيد النفس التصادمي مع الخطابات السابقة فان خطاب السعدني النقدي أخذ فرصته بقبول هذه المعركة؛ فحقق بذلك تناصا منجذبا نحو تكوين هيئة الحوارية الدرامية لتقاطع رؤى خطابه المعاصر مع الخطابات القديمة في مسائل متعددة، واهم التقاطعات التي اخذت مساحتها في خطابه هو رفض فكرة سرقات أبي تمام والمتنبي؛ فكان مدافعا عنهما على نحو لافت للنظر وهو ما أسبغ على خطابه سمة الذوقية. وقد برر سرقات أبي تمام والمتنبي بضعف الجهاز المفاهيمي لدى النقاد القدماء مما ولد حالة من الارباك والعجز في فهم نصوصهما الشعرية؛ وهذا واضح في قوله : " ولكن شعر المتنبي – فيما يبدو كما كان شعر أبي تمام – اكبر من أدوات النقاد النقدية، مما أربكهم ودفعهم عجزهم أمامه الى الخصومة الشخصية ومن ثم كانت معركة السرقات واحتدامها " (٢٤)، فالدفاع الموشح بالذوقية واضح المعالم في هذا النص، وذلك بالقائه اللائمة على النقاد في عدم فهمهم خطاب الشاعرين الشعري من دون ان يشير من قريب أو بعيد الى صحة سرقاتهما من غيرهما، كون السرقات الشعرية داء لم يسلم أحد من الشعراء من الوقوع في حبائله، وفي موضع آخر رد السعدني على خطاب العميدي الذي حمل المتنبي مسؤولية اخفاء سرقاته من الشعراء الآخرين إذ قال: " فكلام العميدي رد فعل شخصي لامور قد لا تتعلق بالابداع الشعري على الاطلاق، فالبحث عن أثار الاسلاف أو المعاصرين في شعر المتنبي لا يستوجب اعترافا منه أو انكارا لذلك انما المحك في اظهار الاخذ يرجع الى الخبرة المكتسبة من كثرة التعامل مع النصوص المتداخلة ولا ابداع من فراغ؛ فمن البديهي ان المتنبي قد تأثر لكن الحكم على درجة التناص انما يرجع الى الكيفية التي أجاب بها عن أسئلة عصره والتاريخ السابق عليه " (٢٥).

واذا ما تجاوزنا مصطلح السرقة ضمن حاضنته العربية القديمة متجهين نحو مصطلح التناص ضمن الحاضنة الغربية ومفهومه المعاصر؛ فاننا سنجد أنفسنا أمام أربعة فصول حاولت التقريب بين المصطلحين. فقد عمد السعدني على ايجاد المشتركات والمتضادات بين المصطلحين؛ على الرغم من ايمانه بالمفارقة والمشابهة

في آن واحد، مع احتمالية ترجيح المشابهة على المفارقة، ومهد لفكرة التواجد التناصي عبر اغناء الذاكرة الشعرية بما يناسبها لبناء نظامها على النحو المميز، وتموضع هذا الأمر في ثلاث حقائق هي:

١ – إنّ الذاكرة الانسانية ولا سيما في صبغتها الشاعرية مليئة بالمعارف والمعلومات والميراث الفكري القديم، وهي تملء عادة بوعي ومن دون وعي في الوقت نفسه، لهذا فان الذات الشاعرة تخزن العبارات والصور عن طريق الحفظ.

٢ – إنّ الميل نحو الماضي والانصياع لخطواته لايغفل الاهتمام بالحاضر ومعايشة مبادئه وخصائصه، وهذا يعني ان الذات الشاعرة ينبغي لها ان لا ترجح كفة الماضي على الحاضر والعكس كذلك حتى يحصل التوافق والتجديد.

٣ – وباتحاد المعارف والمعلومات الماضية مع الحاضرة تبدأ الذات الشاعرة بتشكيل الصور والخيالات وبحسب توظيفات جديدة تجعل من الشيء المقدم جديدا في محتواه وشكله.

وبحسب الحقائق الثلاث يتشكل المحور التناصي وتبدأ التعالقات بين النصوص تظهر جلية في ميدان المدونة النقدية، والسعدني بذلك يمهد لارتباط مصطلح السرقة بالتناص، إذ صرح بان شكل التناص بمفهومه المعاصر كان قد تبلور قديما على شكل السرقة وان كان لا يتطابق معه تمام التطابق، وجاء ذلك من خلال رجوعه الى نصوص النقاد القدماء الذين وجد في نصوصهم بروز الظاهرة وادراكهم لخاصياتها، ولكنهم لم يحكموا عليها من المنظور النقدي بل دخلوا اليها من المنظور الديني والسياسي وهذا واضح في قوله: " يتضح ان فكرنا النقدي والبلاغي القديم قد وعى – في جانب منه – وجود تلك الظاهرة الابداعية وادراك خاصياتها الأساسية، وان تعجل في الحكم على طبيعتها من خلال المنظور الديني والسياسي "[٢٦]، وقال في موضع آخر " فاعترافهم بوجود الظاهرة بيّن أما حكمهم عليها فهو مندرج ضمن سائر

منظومة الفكر الاسلامي الغالب، وان كنا نلمح تحررا نسبيا في الاقتراب من فهم الظاهرة في اطارها الابداعي عند الجاحظ " [٢٧]، وهذا دليل على تقارب وجهة نظر القدماء والمعاصرين في هذا الصدد، والاختلاف يكمن في الآليات وطرق المعالجة. وقد أيد هذه الفكرة ماجد ياسين الجعافرة بقوله: " تنبه العرب الى موضوع التناص حينما أومأوا الى قضية السرقات، وخصوا بالذكر سرقة المعاني، وسجلوا أنه باب لم يسلم منه أحد، وهذا إقرار منهم بأن النص يتناص مع نصوص كثيرة مهما حاول صاحبه أخذ الحيطة والحذر، ولكنهم عزوا هذا التناص الى المصطلح السلبي (السرقات) " [٢٨].

كما ان التعالق النصي يبرز واضحا في نصوص كثيرة استند اليها خطاب السعدني ومن خلالها انطلق لتأسيس وجهته النقدية وهو ما يمثل امتصاصا لفكرة سابقة وتحويرها وتحميلها مقاصد جديدة على وفق تجليات الحداثة المعاصرة، ولا سيما فيما يخص النصوص الخاصة بالسرقة ومقربتها من النصوص المؤسس للتناص بوصفه آلية أو نظرية، من ذلك نذكر انه استند الى قول القاضي الجرجاني فيما يتعلق باستعانة الشاعر من الآخرين مع اجادته في حسن التوظيف عن طريق آليات النقل والقلب والترتيب والزيادة والتأكيد والتعريض وهلم جرا. واستطاع القول بوجود مفهومين لطبيعة التناص احدهما ظاهر والآخر غير ظاهر، فالتناص الظاهر يظهر جليا من خلال المعنى واللفظ المباشرين وكذلك الصورة والموضوع وما نحو ذلك، في حين ان التناص غير الظاهر أو ما أسماه بالخفي أو العميق هو ما يتم انتاجه بفعل مجموعة من القوانين التحويلية التي ذكرها النقاد القدماء كالنقل والقلب والزيادة الخ.. وهو ما صرح به القاضي الجرجاني والتزم به السعدني.

ومهما يكن من أمر التقارب بين المصطلحين تبقى الفجوة بينهما كبيرة في الوقت نفسه، وقد أشار الى ذلك السعدني في مفتتح كتابه الأول إذ قال: " صحيح ان السرقة ليست مرادفا تاما للتناص لكن اشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث، فهو أعم وهو أخص، وهو لغوي أدبي وهي في

بعضها لغوية، وهي حكم خارجي على بناء يتسم بالنشاط الخيالي وهو صفة ملازمة لهذا البناء الخيالي الذي يتجاوز فيه الحاضر مع الماضي، وهي تعتمد على المشابهة أما هو فيعتمد أكثر على التضاد " [٢٩].

المحور الثاني: قراءة في ضوء الخطاب النقدي

إنّ قراءة خطاب السعدني النقدي للخطابات الأدبية (الشعرية) المتنوعة تمثل تناصا صريحا على صعيد انتاج النصوص من جديد؛ لان المتلقي تنحصر مهمته في الافادة من النصوص السابقة كمواد خام أولية تفيده في الانتاجية النصوصية التي يبغيها، وبذلك يصبح نصه انتاجا جديدا معضدا للنص السابق؛ وهو ما يفتح الباب أمام الآخرين لقراءة النصين معا لانتاج نص ثالث وهلم جرا . وبحدود انتاج الجديد في خطاب السعدني تأخذ النصوص القابعة في الخطابات الأدبية صداها وتأثيرها في النفوس كونها اصبحت نصفين لا واحد، وهذا ما يخدم المدونة النقدية من حيث انها ترمي الى التنوع والتعدد وتشابك المعارف خدمة للمتلقي.

لقد انطلق خطاب السعدني وهو يقرأ الخطابات الأدبية (الشعرية) من منطلق المجاراة والتعضيد ليس إلاّ ولا تضاد في الرؤى ولا صراع في الافكار، أي ان الحوارية السردية أخذت مساحتها في احداث نقلة التحول ضمن اطار التعالق النصي، فقد خصص السعدني كتابه الثاني (وهو القسم الآخر من كتابه) للنصوص التطبيقية - بعد ان كان الكتاب الأول مخصصا للتنظير - لتكون محور العملية التناصية، فالتناصية بين النصوص انتجت نصوصا جديدة تستند الى القديمة وتنفرد بالتميز، وبذلك يكون النص المولود نصا معزولا من حيث الاداء والوظيفة، وكذلك ان التناصية بين خطابه والخطابات السابقة انتجت خطابا جديدا وهو نتاج نتناوله نحن في خطاب نقد النقد. أي انها عملية توالد وتواصل لا حدود لها، ولاهمية الانشطار والتشظي المعرفي فان توالد النصوص والخطابات اتكأت على آليات تناصية لم يذكرها السعدني في خطابه، ولكن العمل والانتاجية المتوالدة هي التي تفرض

حضور تلك الآليات، وهي آليات كانت حاضرة على مدار خطاب السعدني في كتابه، وعرضها في قسم التطبيق ضرورة لا بد منها؛ على الرغم من كوننا قد وضحناها ضمن الاطار التنظيري في كتابه الأول، و هذه الآليات هي (الامتصاص والشرح والتوليد). ومثلما أشرنا فان اظهار هذه الآليات هنا جاءت لضرورة فهم التوالد النصوصي في الميدان التطبيقي، ولا سيما ان التناص في الخطاب الشعري، هو أساس السرقة أو العملية التناصية.

استطاع الناقد بخطابه الوقوف على أبرز معالم التعالق النصي بين نصوص الشعر العربي الحديث والنصوص القديمة، على اختلاف هويتها الثقافية والاجتماعية والدينية. ومثلت آلية الشرح المنطلق الأول للتعالق النصي والذي منه انفرطت المهادنات والتكوين الجديد للهيئة النصية الحديثة مع احترام وتبجيل القديم وعدم نفيه، بعد ذلك يأتي الامتصاص ليحقق ذاته بالتحوير والتحويل، وسينتهي المطاف بالتوليد كعنصر فاعل في احداث النقلة النوعية للنص مما يجعل منه نصا جديدا بمعالم تراثية سابقة.

وقد اتخذ السعدني من الدين والاسطورة مفتاحا لقراءته بوصفهما محورين استند اليهما شعراء العرب باسلوبهم الحديث، و هذه ركيزة الشرح من حيث اعتماده على محور عام تتمحور حوله المفاهيم المتشعبة ضمن نظام الانشطار والتمثيل المتعدد، وأشار السعدني الى ذلك بصراحة بقوله: " ففي جانب كبير منه يوجد من استطاع ان يستوعب افكار الحداثة الاوربية بتمثل عربي اسلامي ينطلق من الدين كحقيقة من دون ان يصطدم مع قداستها، وان كان قد باشرها بفهم خاص اتكأ عليه في التوظيف الشعري؛ فصلاح عبد الصبور – مثلا – قد ضمن بعض قصائده آيات من القرآن الكريم محورا عليها تجربته الشعرية كما في قصيدته (الموت بينهما)، كما تمثل الجانب الصلبي في شخصية المسيح في قصيدته الظل والصليب " [٣٠].

مثل سيدنا المسيح (عليه السلام) بواقعة صلبه انموذجا للاحتذاء الديني، ومثل الالهين (تموز و عشتار) وغيرهما انموذجا للاحتذاء الاسطوري، فمن حيث الاتجاه

الديني وجد السعدني في صلب سيدنا المسيح (عليه السلام) محورا اتكأ عليه الشعراء، فقصيدة السياب (المسيح بعد الصلب) مثلت انموذجا للتناصية مع الموروث المسيحي أولا، وتأثر ها بقصيدة الارض الياب لاليوت التي جسدت حادثة الصلب ثانيا، والحال نفسها في قصيدة (العودة الى جيكور)، وقصيدة (الام والطفلة الضائعة) التي وظف فيها واقعة الانجيل. لهذا أشار السعدني الى هذا التناص قائلا: " وهكذا ظهر جليا ان السياب في هذه القصيدة (*) صهر ووحد الافكار الاسطورية لطقوس الخصب بالموضوع المسيحي بشأن الصلب " (٣١). وليس السياب وحده رائدا في ذلك بل كان هناك آخرين شاركوه في هذه الريادة؛ فصلاح عبد الصبور كان رائدا في هذا الميدان ولا سيما في قصيدته (الظل والصليب) وقال عنها السعدني: " ويجعل صلاح عبد الصبور الصليب أحد العنصرين في عنوان لقصيدته (الظل والصليب) والصليب في هذه القصيدة محور لقضية وجودية كاملة لدى الشعار الذي يحيا بلا ابعاد ولا أمجاد ولا ظل ولا صليب، وحينما يدرك طبيعة وجوده وانه موجود بالفعل يتبعه رصيده النفسي والحياتي، يصلب على حزنه لانه فعل ما يستحق ان تسمل عيناه من جرائه، كما في الاسطورة اليونانية القديمة " (٣٢). وكذلك تجسيد صلاح عبد الصبور لروح الواقعة المسيحية في قصيدة (أغنية الشتاء).

وتمثل الأمر كذلك في شعر عبد الوهاب البياتي في قصيدته (أغنية الى يافا)، واحمد سليمان الاحمد، وادونيس في قصيدته (ترتيلة البعث) الذي ربط فيها بين الفينيق(*) والمسيح، كما ربط كذلك في قصيدته (تحولات الصقر) بين المسيح وعبد الرحمن الداخل " فالرمز في هذه القصيدة هو عيسى العائد الى الارض، أو صقر قريش الذي يعيد في الاندلس ملك دولة بني أمية " (٣٣). وكذلك قصيدة (جنية الشاطي) لخليل الحاوي الذي جسد فيها فكرة الصليب كرمز، وكذلك وظف يوسف الخال في أحدى قصائده روح الواقعة المسيحية.

وفي الاتجاه الاسطوري مثل الالهان (تموز وعشتار) انموذجا للتوظيف الشعري عند شعراء الحداثة، وتمثل ذلك جليا في استرفاد السياب لاسطورة تموز في

قصيدته (نوح المزامير على تموز)، واسترفاده لاسطوره عشتار في قصيدته (رؤيا في عام ١٩٥٦). وليس ذلك جديدا على السياب كونه عاش في ظل عدم الاستقرار السياسي، وان البوح بالافكار من دون استتارها تؤدي به نحو المساءلة والنفي والهلاك؛ فهو " أول شاعر معاصر لفت الانتباه الى استخدام الاساطير... فالرمز الاسطوري كان قد زاحم الشاعر ابان احتدام الصراع السياسي " [٣٤]. وعليه فان السياب عوّل كثيرا على استخدام الرموز والاساطير هربا من الواقع المرير وقتذاك، وأكثر الاساطير توظيفا في شعره هي اسطورة الالهين (تموز وعشتار) حتى قال السعدني بشأن ذلك: " ولقد بلغ اعجاب بدر بالاسطورة حد الحفظ والاستظهار لها، مما جعل شعره في بعض الاحيان اعادة صياغة لهذه الاسطورة " [٣٥].

ولم يكن عبد الوهاب البياتي بعيدا عن عالم التوظيف الاسطوري؛ بل جسد ذلك في قصائد عدّة هربا من واقعه الذي عاشه، ومن الاساطير التي تبناها في شعره – كما ذكر السعدني – هي اسطورة (عشتار أو عشتروت)، وهو بذلك يكون سندا للسياب في امتصاص النص القديم بفكرته وتحويره وتوليد معاني جديدة منه؛ فهما قد استندا الى آلية التناص (الشرح) من خلال اتكائهما على محورية عشتار، وقبل ذلك على محورية سيدنا المسيح (عليه السلام) وتموز ومحاولة امتصاصهما لمحتوى النصوص السابقة وتحويرها بما يتناسب مع مقصديتهما الحديثة؛ مما تتوالد في النهاية معاني تكون مغايرة عن السابقة؛ مع ابقاء صيغتها النهائية. ومثال ذلك ان كليهما انزاح عن الفكرة الاصيلة لاسطورة عشتار لتصبح الفكرة عندهما دالة على الرمز والتضحية وما نحو ذلك؛ فعشتار " استحالت على يد بدر شاكر السياب رمزا للتضحية والفداء لكأنها مسيح يصلب على ساق شجرة، وقد كانت آلة الخصب تنزل المطر وتلد العالم والكون، وهي عذراء مثل مريم البتول، عشتار إله يعطى فيستجلب الدعاء والعبادة هكذا كان الرمز في الاسطورة، والشاعر قد خلع عليه الآخر صفات الالوهية من حيث القدرة على الخلق والعطاء والمنع؛ ومن ثم وجوب العبادة وممارسة الطقوس " [٣٦]. كما انها أصبحت عند عبد الوهاب البياتي ولا سيما في

قصيدة (قصائد حب الى عشتار) إلها " يعطي ويمنع، يشبع ويجوع، ولكنه حينما يتوسل اليه ويكثر من الدعاء والتضرع تبدأ دورة الحياة ويغنى دولابها ويشبع الانسان فيها بعد جوع " [٣٧].

وليس هذا كل شيء وانما مثلت عشتار انموذجين في شعر البياتي أحدهما على المستوى الاجتماعي والآخر على المستوى الوجودي " إذن على المستوى الاجتماعي والسياسي كانت عشتار في شعر البياتي معادلا للخلاص من الجوع والنظام السياسي، وهي على المستوى الوجودي صوفية تسلم مريدها الى الانتشاء الذي لا يميز معه بين الصحوة والسكر في رؤيا العالم " [٣٨].

وبتجاوز الاخذ من الموروث الديني والاسطوري فان السعدني وضعنا في خطابه أمام الأخذ من الموروث التاريخي السابق؛ فكان أبو العلاء المعري ولا سيما محنة اعتزاله الناس انموذجا للاحتذاء لما تضمنه شعره في اللزوميات من قصص واحداث وشخصيات ومآثر وطرافة في الفكرة وجدة في الموضوعات. لذلك نجد ان البياتي في قصيدته (محنة ابي العلاء) وفاروق شوشة في قصيدته (أبو العلاء) قد استلهما من مرجعية عزلة المعري المحور الاقتدائي. وهذه هي آلية تناصية (الشرح)؛ لان عزلة المعري مثلت محورا استلهم منه الشاعران أفكارهما وتوظيفها في مقصديات جديدة تخالف المقصدية الاولية؛ فالعزلة مثلا تنبىء بالقطيعة والجفاء وقلة العطاء، أي انها تحتمل دلالات سلبية، في حين انها مثلت لدى الشاعرين وغيرهما اتجاها معاكسا للمقصدية الاصيلة؛ فاستحالت المحنة مرغوبة لتخطي الصعاب وبادرة للمواصلة والعطاء. وهي بذلك توشحت بوشاح الدلالات الايجابية، وقد صرح السعدني بذلك قائلا: " يأتي اعتزال المعري للحياة وفسادها موقفا فيما يبدو سلبيا، لكن شعراءانا المعاصرين على الرغم من هذا استطاعوا ان يضعوا على هذا الموقف دلالات ايجابية عميقة " [٣٩] . وتمثل ذلك في الخطاب الشعري لدى كل من البياتي وفاروق شوشة، فقد حمل البياتي في قصيدته (محنة أبي العلاء) شخصية ابي العلاء بدلالات كثيرة ولكنها راجعة الى قضية اعتزاله وبرمه من الحياة لما فيها

من فساد وانحلال[٤٠]. وهذا دليل على تنوع الدلالات وعدم تقييدها بالدلالات السلبية لما تتضمنه العزلة من قطيعة وجفاء، والحال نفسها في قصيدة (أبو العلاء) لفاروق شوشة إذ قال السعدني ان الشاعر رأى " في اعتزال أبي العلاء لونا من الانفتاح الشامل على الحياة واسرارها في مقابل انغلاقنا نحن وقصور ابصارنا، ويولد من هذه المقابلة نوعا من المفارقة التصويرية حيث يستطيع الضرير ببصيرته ان يعانق سر الحياة " [٤١]، فالتناص أدى دوره هنا من حيث انه غير دلالات المحور العام وهي العزلة السلبية الى محاورة متعددة فيها من الايجابيات الشيء الكثير، وبذلك انتج نصا جديدا مستلهما من السابق روحه ومختلفا عنه في موضوعاته ومضامينه وطرق معالجته للقضية، وهذا عائد الى الامتصاص والتوليد اللذين غيّرا معالم شكل النص السابق.

كما أفاد مجموعة من الشعراء من المعري في مسألة التضمين كما فعل نجيب سرور، ومن مسألة الاسطورة مثلما فعل زكي المحاسني، وهذا يمثل تعالقا نصيا.

وقد أخذ السعدني على عاتقه تحليل نصين طويلين احدهما لمحمود حسن اسماعيل في قصيدته (مع النور الاعظم) والآخر لصلاح عبد الصبور في قصيدته (الموت بينهما)، إذ وجد ان تعالقا نصيا بائن المعالم أخذ بالظهور في نص الشاعرين من حيث استلهامهما من الموروث الديني والتاريخي في الوقت نفسه للخروج بانطباعات ومعطيات تخدم الانتاجية النصية الحديثة، وبذلك يكون السعدني في خطابه النقدي قد ركز على آلية التناص (الشرح) على الرغم من انه لم يسمها – كما أسلفنا – وذلك عن طريق التمحيص والشرح وايجاد العلل والمسوغات التي شكلت مفتاحا لذلك، لذا مثل نص محمود حسن اسماعيل تناصا على مستوى عال نتيجة استرفاده من نصوص سابقة شعرية ونثرية على السواء، ولا سيما ما يتعلق الأمر بالرمز (فالنور) الذي تدور حوله قصيدة الشاعر مثل المحور الأساس وحوله دارت المحاور الأخرى، فقد نهل نور الشاعر من النور الالهي والمحمدي والصوفي والانساني وهلم جرا. ومثل النص بذلك تعضيدا لكل ما سبق؛ وكان على درجة عالية

من القرابة مع بعض النصوص، ولكن ما يؤخذ على السعدني هنا هو انه أطال كثيرا في شرح معنى النور من وجهة نظر المذاهب الدينية كالباطنية والشيعية والصوفية والاسماعيلية؛ و هذا ما يجعل المعلومة متشظية ولا يستطيع المتلقي الاهتداء الى الامثل منها. ومع كل ذلك شكلت قصيدة الشاعر محمود وحدة متكاملة لاحترامها القديم والتزامها بمبادىء الحاضر لتكوين هيكلية مفهومية تمثل نصا جديدا، وقد صرح السعدني بذلك علنا بقوله: " ولان القصيدة عند شاعرنا تأسيس جديد فان التاريخ وحده لا يصنع الشعر وان كان الشعر يسند التاريخ؛ فالماضي والحاضر في بؤرة الزمن الآني للتجربة عندما تجس نبض الشعور، هما أهم مرتكزات صنع الرمز الشعري، ومن ثم لا يكتمل فهمه الا في ضوء السياق التاريخي كمثيرات مبدئية وسياق القصيدة كمناخ جديد لعناصر التاريخ " [٤٢].

وكذلك نجد في قصيدة صلاح عبد الصبور (الموت بينهما) تناصا مع النص القرآني ولاسيما استهلاله القصيدة بنص سورة الضحى إذ قال:

﴿ وَٱلضُّحَىٰ ۝١ وَٱلَّيۡلِ إِذَا سَجَىٰ ۝٢ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ ۝٣ وَلَلۡأٓخِرَةُ خَيۡرٞ لَّكَ مِنَ ٱلۡأُولَىٰ ۝٤ ﴾

وكذلك اقتباسه من سورة البقرة - في قضية تعليم سيدنا آدم (عليه السلام) الأسماء – آيتين كقوله:

﴿ وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلۡأَسۡمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمۡ عَلَى ٱلۡمَلَٰٓئِكَةِ فَقَالَ ﴾

فقال:

﴿ أَنۢبِـُٔونِي بِأَسۡمَآءِ هَٰٓؤُلَآءِ إِن كُنتُمۡ صَٰدِقِينَ ﴾ .

وهذه دلالة على مزج الجديد بالموروث الديني لتشكيل هيئة نصية متطورة، وما يؤخذ على السعدني هنا كما هي الحال في حديثه عن قصيدة محمود حسن اسماعيل انه ركز كثيرا على شرح سبب نزول الآية (والضحى والليل اذا سجى..) وكذلك حديثه عن تعليم سيدنا آدم (عليه السلام) واستمر ذلك في سبع صفحات، وهذا ما يربك المتلقي ويبعده عن فحوى مضمون القصيدة.

ملامح التناص في خطاب السعدني

يمكن بيان حجم التناص الحاصل بين خطاب السعدني والخطابات الأدبية (الشعرية) والنقدية التي استند اليها في كتابه في ضوء اكتمال مقومات التناص بمختلف جوانبه، وقد عرض بدران عبد الحسين خمس مقومات لمعرفة حجم التناص بين النصين وهي: آليات التناص، ونوع العلاقة، ودرجة القرابة، والتركيب العام، والمقصدية، ويمكن تطبيق ثلاث مقومات على خطاب السعدني بحسب ما حصل من تعالق نصوصي.

١ – **آليات التناص:** امتاز خطابه النقدي بالحركية والشمولية لما قدمه من تحرر في الافكار والرؤى وعلى مدار نطاقه العام، وقد كانت آليات التناص (الامتصاص، التوليد، الشرح) سببا في هذا التحرر وتقديم الجديد بحسب اشتراطات معينة لا تخرج عن السابق تماما ولا تكون أسيرة تحت وطأتها ولكنها توزعت على النحو الآتي:

أ – في الكتاب الأول كان الامتصاص والتوليد حاضرين في خطابه لتعزيز قيمة آرائه واسباغها بالسمة التنويرية.

ب – في الكتاب الثاني كان الشرح والامتصاص والتوليد حاضرين بقوة وهو ما أطر خطابه بالتناصية المتنامية.

٢ – **نوع العلاقة:** ثمة رابط يربط بين الخطابين المتناصين ومن دون وجود ذلك الرابط لا تدخل العلاقة التبادلية حيز التناص والتعالق، والرابط المتجسد في خطاب السعدني النقدي هو الحوارية السردية والدرامية معا، وتشكل ذلك على النحو الآتي :

أ – تشكلت الحوارية السردية والدرامية في الكتاب الأول (القسم الأول) على السواء مع طغيان السردية على نحو لافت للنظر؛ فكانت العلاقة بين الخطابين النقدي لدى السعدني والنقدي لدى النقاد الآخرين علاقة تعضيد ومجاراة واضافة مع انبثاق علاقة التضاد والصراع على وفق الحوارية

الدرامية ولكن على نحو أخف وبمحدودية واضحة، و هذا خاضع لطبيعة النص المحاور أو المتضاد لتكوين رؤية جديدة من رحم السابق.

ب – تشكلت الحوارية السردية فقط في الكتاب الثاني (القسم الثاني) وذلك بسبب طبيعة النصوص، إذ ان خطابه النقدي عالج وقرأ النصوص الشعرية وبلور افكارا تختلف حينا مع السابق وتتفق حينا آخر؛ ولكن من دون اقصائها وتهميشها بل تعضيدها واضافة ما يتناسب معها.

٣ – **المقصدية:** حتما ان المقصدية تكون مختلفة من نص لآخر ومن خطاب لآخر، وهذا هو سر نجاح العملية النقدية برمتها، ولكن ما ينبغي قوله هنا هو ان مقصدية خطاب السعدني كانت مغايرة عن المقصديات المبثوثة في الخطابات ودرجة المغايرة هي لتحقيق الانتاج الفكري والنص الجديد، ليكون خطابا ثالثا. وليست مغايرة جذرية؛لان ذلك لا يتوافق مع الحوارية السردية القائمة على التعضيد والاضافة والمجاراة، ولا سيما اذا ما علمنا ان الخطابات السابقة كانت لها رؤيتها بالسرقات الشعرية وهي تختلف عن الرؤية المعاصرة التي تتخذ من التناص مفتاحا لها، وهناك فرق بين مصطلح السرقة والتناص – كما أشرنا سالفا -. و هذا يعني ان الرؤية في المقصدية واحدة والاختلاف يكمن بطرق المعالجة واستخدام الآليات.و هذا هو ديدن التناص فهو " وسيلة تواصل لا يمكن ان يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه، وعلى هذا فان وجود ميثاق وقسطا مشتركا بينهما من التقاليد الأدبية ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية " (٤٣).

ملامح خطاب السعدني النقدي

على الرغم من عرضنا آراء الناقد بشأن القضايا التي عالجها؛ والاشكاليات التي رافقتها والحلول التي وضعها وآلياتها التوظيفية؛ فانه ينبغي تحديد مجموعة من

ملامح خطابه في اطاري الايجاب والسلب ليكون المتلقي على دراية بكنه خطابه النقدي بمستواه العام.

المزايا الايجابية في خطابه

١ – امتاز اسلوبه بتقصي الحقائق وامتحانها والاتكاء على الامثل منها لكي يصل في النهاية الى مرحلة اصدار الأحكام وتقييم التوظيفات.

٢ – ركز في خطابه على مشروعية البناء المتوازي للنصوص، و هي اطلالة نفذ من خلالها لايضاح مدى التعالق النصي من حيث قيمة التأثير والتأثر من جهة، وصلة القرابة والانسجام من جهة أخرى.

٣ – عمل السعدني في خطابه على تقريب عملية التعالق النصي من ذ هن المتلقي، وتحقق مبتغاه من خلال كثرة الآراء التي عرضها في القضايا التي تناولها وكيفية محاكمتها حوار يا، و كذلك تنوع الشواهد الشعرية وكثرتها.

٤ – استطاع خطابه الاجادة بربط الشواهد المحللة بحاضنتها الأولية ومهدها الأصيل؛ كأن تكون الحاضنة دينية أو أسطورية أو تاريخية، مثلما فعل في حديثه عن النور الذي استمر لصفحات طوال، وكذلك تحليل بعض السور القرآنية والرجوع بها الى سبب نزولها وما نحو ذلك.

٥ – تمكن خطابه من المزاوجة بين رؤى المنظومتين العربية والغربية فيما يخص التناص، وذلك بتقريب وجه التناص تراثيا بمفهوم السرقات عربيا وحديثا بمفهوم التناص غربيا.

٦ – تمكن السعدني في خطابه من اختيار النماذج الشعرية المتواءمة تناصيا مع الموروث القديم (الديني والاسطوري)، كما امتاز بقدرته على توظيف النصوص في موضوعها المناسب.

٧ – اتضحت في خطابه سمة التعاطف والدفاع عن الميراث الأدبي ولا سيما في مهده العربي، وذلك عن طريق محاولته ايجاد المشتركات بين مصطلحي السرقة القديم والتناص الحديث.

٨ - تميز خطابه بكثرة التفرعات والتقسيمات محاولة منه لتكثيف المعلومة لكي تدخل في الاذهان.

المزايا السلبية في خطابه

ولا يخلو خطابه من سقطات وهنات، وعليه يمكن عرض مجموعة منها:

١ – تميز خطابه بعرض النصوص المشابهة للنص الاول الاصيل وما اذسل كذلك، وهذا شيء جميل، ولكن قصوره تمثل بعدم ايضاح معالم التناص ومصطلحاته وآلياته وطرقه، وهذا ما يجعل المتلقي يبتعد عنه فهم ما هية التناص.

٢ – لم يتمكن الناقد من بيان العلل الحقيقية لمسألة تطور مصطلح السرقة بين الابداع والاتباع، وانما اكتفى بسرد الآراء التي قيلت من النقاد في هذا المجال، ولم نعرف اجمالا ما هي مميزات الابداع؟ وما هي مقومات الاتباع وآلياته ؟.

٣ – أوغل الناقد كثيرا في شرح القضايا المعروضة ومقاربة النصوص ببعضها، وقد وصل حد الايغال الى استمرار الشرح في مسألة ما لاكثر من خمس صفحات، وهذا ما يؤثر على البؤرة الرئيسة الجديرة بالاهتمام والتركيز.

٤ – تخللت في خطابه مجموعة من الآراء العرضية والاطالة غير المجدية التي لا تخدم الموضوع، وهذا ما يمثل انزياحا عن الهيكل البنائي للموضوع.

٥ – ركز السعدني في خطابه على التناص في محور الموروث الديني والاسطوري والتاريخي، هاملا أو متجاهلا التناصات على الصعدة الاجتماعية والفكرية والمعرفية، وهلم جرا.

٦ – تبلورت في خطابه أحكام ذوقية تأثيرية ولا سيما في مجال تحويل الانظار عن شعري أبي تمام والمتنبي وتزكيتهما من السرقة، وقد أوضحنا ذلك في موضوعه من البحث.

٧ – أخفق خطابه النقدي في فقرة (توظيف القيم الفنية) في ايجاد التعالق النصي بين نصوص الشعراء ونصوص المعري، وقد أعطى انموذجا لقصيدة الشاعر العراقي ياسين طه حافظ في قصيدته (تجربته في الموسيقى) وكذلك انموذجا لامل دنقل، وهما انموذجان مغايران عن فحوى شعر المعري لعدم تقديم صورة التشابه أو الابيات المتواءمة وما نحو ذلك.

٨ – انه في فقرة (اجابة لزوميات المعري عن أسئلة القصيدة المعاصرة) وضع مصطلحات محددة يظنها المتلقي انها ترتبط بالمعري وشعره، ولكننا نكتشف ان هذه المصطلحات لا تمت الى المعري بصلة، فالتضمين اللغوي عبارة عن استعارة لتضمين الشعراء من نصوص الشعراء السابقين وكذلك من القرآن الكريم، كما فعل أحمد عنتر مصطفى وفوزي العنتيل، وامل دنقل، وابو دومة، واحمد سويلم، واحمد عبد المعاطي حجازي، وبدر شاكر السياب.وكذلك الحال في استعارة المفردات اللغوية الاجنبية، كما فعل السياب في قصيدة (رؤيا فوكاي)، وهي تمثل أثر القنبلة الذرية على هورشيما، وكذلك قصيدة (غررا باوند) التي نظم على غرارها عمر فروخ قصديته، واستعار جملة من المفردات الاجنبية مع احتفاظه بروح الوزن العربي، كما ضمن يوسف الخال ديوانه (البئر المهجور) عناوين لقصائد أجنبية مثل (ecco homo) و (momentomoni) وهي دلالة على ان التجربة ليست محلية بل تجربة انسانية مشتركة، وكذلك الحال في استعارة صلاح عبد الصبور في قصيدته (بودلير) لصوت بودلير الحقيقي. كما انه كرر في فقرة (الاحالة والحشد والجمع) ما كان قد ذكره سابقا في التضمين، مثل تضمين قصيدة السياب (رؤيا فوكاي) للاقتباسات والتضمينات، كما ضمن البياتي ديوانه (قصائد حب على بوابات العالم) رموزا واقتباسات كثيرة، ولا سيما انه

اقتبس في مقطوعته (الاباريق المهمشة) الكثير من شعر المعري، وكذلك حشد اسماء وشخصيات واحداث واقوال، حتى قال عنه السعدني: " والبياتي أبرز الشعراء الذين يظهر في نتاجهم هذا التكنيك، لانه يعتمد في بناء لغته الشعرية على طريقة الحشد " (٤٤).

الهوامش

(١) تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص – دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت – لبنان – ط١/١٩٨٥: ١٣١.

(٢) ينظر: التناص في شعر العصر الاموي - د. بدران عبد الحسين محمود البياتي – أطروحة دكتوراه – إشراف د. عمر محمد الطالب – كلية التربية – جامعة الموصل – ١٩٩٦: ١٤ – ١٥.

* - يقصد: جوليا كرستيفا، وأرّفي، ولورانت، ورفاتير.

(٣) تحليل الخطاب الشعري:١٢١.

(٤) ينظر: الشعرية – ترجمة شكري المبحوت ورجاء بن سلامة – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – ٤٠:١٩٨٧.

(٥) ينظر: التناص والتلقي – دراسات في الشعر العباسي – د.ماجد ياسين الجعافرة – دار الكندي للنشر والتوزيع – ط١/٢٠٠٣: ١٥ – ١٦.

(٦) التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر – دار غيداء للنشر والتوزيع – الاردن – ط١/٢٠١١: ٢٣-٢٤. وينظر: التناص في شعر العصر الاموي: ٢٠.

(٧) التناص والتلقي: ١٣.

(٨) تحليل الخطاب الشعري: ١٢٤ – ١٢٥.

(٩) بنية الخطاب النقدي – دراسة نقدية – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط١ /١٩٩٠: ١٣.

(١٠) دليل الناقد الأدبي – إضاءة لاكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا – د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط ٢ / ٢٠٠٢: ٩٠.

(١١) ينظر: نقد النقد - رواية تعلم – ترجمة د. سامي سويدان – مراجعة د.ليليان سويدان – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – د.ت: ١٣٩. إنّ علاقة الخطاب النقدي بالخطاب الأدبي علاقة اتصال وثيقة يطلق عليها جيرار جينيت مصطلح (الميتانص). وقد أوضح عصام

حفظ الله ان الميتانص " يتمثل في علاقة الشرح، أو التفسير، أو التعليق " وقد نقل تعريفا أكثر ايضاحا لنبيل منصر في كتابه الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة اذ قال ان الميتانص " يمثل الخطاب النقدي الذي ينهض بوظيفة تفسير العمل الأدبي بتحليله والتعليق عليه من حيث بنيته وقيمه المعرفية والجمالية وحتى الايديولوجية ": التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر : ١٨.

(١٢) نقد النقد: ١٣٧-١٣٨. وينظر: بنية الخطاب النقدي: ٣٢.

(١٣) التناص في شعر العصر الأموي: ٣٩. وينظر التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر: ٢٢.

(١٤) المصدر نفسه: ٤٢.

(١٥) المصدر نفسه: ٥٨.

(١٦) المصدر نفسه: ٣٦.

(١٧) في التناص الشعري – منشأة المعارف – الاسكندرية – ٢٠٠٥: ١٤.

(١٨) المصدر نفسه: ١٩-٢٠.

(١٩) المصدر نفسه: ٢٢.

(٢٠) في التناص الشعري: ٣٥.

(٢١) المصدر نفسه: ٥٣.

(٢٢) المصدر نفسه: ٥٦.

(٢٣) المصدر نفسه: ٦٠.

(٢٤) في التناص الشعري: ٢٤-٢٥.

(٢٥) المصدر نفسه: ٢٥.

(٢٦) المصدر نفسه: ٩٤.

(٢٧) المصدر نفسه: ٩٥.

(٢٨) التناص والتلقي: ١٧. يذكر السعدني ان مصطلحي التضمين والاقتباس من أقرب المصطلحات التراثية للتناص، والاقتباس هو ان يأخذ الشاعر من القرآن الكريم والحديث

النبوي الشريف، أما التضمين فهو المصطلح التراثي الأقرب والألصق بالتناص، وذلك فيما يبتعث من نص أو نصوص أو ما يتماهى في تحاور بين نصين، وهو يتخذ مسارات متعددة ودلالات تتنوع على حسب قدرة استخدامها.١٩ -٢٠.

(٢٩) في التناص الشعري: ١٤. عرض الدكتور بدران عبد الحسين تسعة فروق بين السرقات غير المحمودة والتناص وهي:١– إنّ السرقة هي نقل حرفي لكلام الغير، اما التناص فهو تعالق نصي بين النصوص واجراءات تحويلية لكلام الغير. ٢– إنّ السرقة لها صلة بالمفهوم غير الاخلاقي يتمثل في سرقة انتاج الآخرين، أما التناص فانه يعتمد النصوص الأخرى كسند يعضد الكلام ويدعمه وبعيد عن السرقة الحرفية. ٣ – إنّ النص الذي يعتمد السرقة لا يدخل في صراع مع النص المسروق، أما في التناص فان النص غالبا ما يقوم على الصراع مع النصوص الأخرى وفق قانون الاحلال والازاحة. ٤- إنّ السرقة غالبا ما تقع في البنية السطحية للنص، أما التناص فيركز على البنية العميقة ومدلولاتها الخفية. ٥ – إنّ السرقة وليدة بحوث قديمة تنظر الى ظاهر النص وبمعزل عن السياق، أما التناص فينظر الى السياق والدلالة وهو وليد بحوث حديثة وذات أفق معرفي واسع. ٦– إنّ السرقة تقف عند حدود الجنس الأدبي، أما التناص فيحدد علاقة النص بالاجناس الأدبية المختلفة والعلوم المعرفية بعامة. ٧ – يخضع التناص النص الأدبي لآليات وطرق ومستويات ومرجعيات مختلفة وهذا ما لا يظهر في السرقة. ٨ – إنّ السرقة بعيدة عن الابداع بل هي معيبة، أما التناص فهو عمل ابداعي واجراء تحويلي أو تحقيقي يتطلب المهارة والدقة والمعرفة الشاملة. ٩ – إنّ السرقة غير الممدوحة نادرا ما تقع بين النصوص، أما التناص فلا يكاد أن يخلو منه أي نص. التناص في شعر العصر الأموي: ١٣ -١٤.

(٣٠) في التناص الشعري: ١٢٠ – ١٢١.

(*) يقصد - قصيدة المسيح بعد الصلب.

(٣١) ٣١- في التناص الشعري: ١٣٢.

(٣٢) ٣٢- المصدر نفسه: ١٤١.

(*) الفينيق: وهو طائر يحترق ومن رماده ينشأ البعث الجديد؛ليصبح باتحاده الأب المحترق والابن الذي تقمص إياه على غرار أسطورة المسيح – في التناص الشعري: ١٤٤.

(٣٣) المصدر نفسه: ١٤٥.

(٣٤) المصدر نفسه: ١٥١.

(٣٥) المصدر نفسه: ١٥٢.

(٣٦) في التناص الشعري: ١٥٥.

(٣٧) المصدر نفسه: ١٥٧.

(٣٨) المصدر نفسه: ١٥٩.

(٣٩) المصدر نفسه: ١٦٤.

(٤٠) ينظر: المصدر نفسه: ١٦٥.

(٤١) المصدر نفسه: ١٦٥.

(٤٢) في التناص الشعري: ٢٤٠.

(٤٣) تحليل الخطاب الشعري: ١٣٤ – ١٣٥.

(٤٤) في التناص الشعري: ٢٠٢.

المبحث الثالث

النزعة القصصية من خلال تقانة المشهد في شعر ابن الشبل البغدادي

التمهيد

أ – نشأة ابن الشبل البغدادي

حفل الادب العربي بميلاد شعراء وكتّاب كثر اغنوه واتحفوه بميزات الابداع والرقي؛ حتى أصبح تراثا معرفيا وتاريخيا ينهل منه المثقفون باختلاف تنوعاتهم الفكرية والبيئية. هذا الاغناء سطرته مجموعة من الادباء الذين نالوا حظهم من الشهرة لاسباب متعددة؛ وهناك مجموعة أخرى لاتقل شأنا عن الأولى لم تنل حظها من الشهرة؛ على الرغم من توافر سمات التميز والفرادة في ادبهم، ففي اطار الشعر بقي شعراء كثيرون يؤدون دور شعراء الظل في الوقت التي تشظت من شعرهم ملامح الابداع، ويعد ابن الشبل البغدادي واحدا من الذين لم ينالوا تلك الأهمية في ميدان الشعر، وهذا يتوافق مع ما أشار اليه أحمد أمين بقوله: " وهذا ينطبق على ابن الشبل البغدادي: أديب كبير، وفيلسوف حكيم، ضن عليه المترجمون فلم يرووا لنا أخباره، وضاع بين الادب والفلسفة، فلم يشتهر شهرة الادباء ولا شهرة الفلاسفة " [١]، وله شعر كثير وجميل يرتقي الى الشعراء المجيدين فهو " محمد بن الحسين بن عبد الله بن أحمد بن يوسف " [٢] بن " اسامة الساميّ البغدادي الحريمي " [٣]. وقد ذكر ياقوت الحموي انه ولد سنة احدى واربع مئة للهجرة في حيّ الحريم الطاهري ببغداد ونشأ بها وتوفي فيها كذلك[٤]. وامتازت شخصيته بالظرافة واللياقة وقدرته على المواصلة الاجتماعية مع الآخرين، ولاسيما المثقفين من الاعيان، فضلا عن رقي منزلته لديهم، وقد أشار الى ذلك معاصره الباخرزي بقوله: " كان ظريفا ونديما وله ديوان شعر " [٥]، وقال كذلك: " وذكرته في خطبة هذا الكتاب عند ذكر السادة

الارباب " [٦]، فهو من السادة الافاضل في المجتمع، كما ذكر ابن أبي أصيبعة ان البغدادي كان من الظرّاف المشهورين في بغداد [٧]، واشار الى ذلك صلاح الدين الصفدي بقوله: " وكان ظريفا نديما مطبوعا " [٨].

وللبغدادي شعر كثير وجميل، وقد نبّهت الى ذلك سهى يونس بقولها: " ففي حدود ما جمعناه من معلومات عن حياته من المصادر القديمة المتمثلة بكتب التراجم والسير والتاريخ، ووقعنا عليه من شعره المجموع، تراءت لنا اهمية ابن الشبل الشعرية وهي اهمية لا يمكن التغافل عنها أو تجاهلها كونها ذات بصمات ودلالات واضحة المعالم تجعل منه شاعرا مقتدرا كبقية اقرانه من الشعراء " [٩]، ومما قيل بحق شعره من القدماء نذكر قول الباخرزي: " قرأ علوم الفلسفة والادب ونظم الشعر الجيد " [١٠]، وذكر ابن الجوزي ان البغدادي " كان احد الشعراء المجودين في شعره، فمن جيد شعره

لا تُظْهِرنّ لعاذلٍ أو عاذر حالَيْك في السّراء والضّراءِ " [١١]

وذكر الحموي ان البغدادي " كان متميزا بالحكمة والفلسفة، خبيرا بصناعة الطب؛ أديبا فاضلا وشاعرا مجيدا " [١٢]، وقال ابن خلكان بحقه: " وهو أحد شعراء العراق المجيدين المتأخرين " [١٣]، ولقبه الذهبي بشاعر العصر إذ قال: " شاعر العصر... ونظمه في الذروة " [١٤]، كما لقبه الصفدي بالشاعر الحكيم واشار الى شعره بقوله: " الشاعر الحكيم البغدادي... كان شاعرا مجيدا له ديوان " [١٥]، وذكر السمعاني انه " كان من الشعراء المجوّدين " [١٦].

هذه الاشارات وغيرها بحق شعره كفيلة بان ترفع من شأنه في ميدان الشعر العربي الاصيل، ولا يجب حسابه ضمن شعراء الظل، بل وضعه في سلّم الاحقية والاهلية كبقية شعراء الاهلية الذين نالوا شهرتهم.

وكانت للبغدادي اهتمامات أخرى بالعلوم منها النحو واللغة ولاسيما علم الحديث، فقد " سمع الحديث من أبي الحسين بن المقتدر بالله الهاشمي وغيره، وروى عنه جماعة ببغداد مثل أبي القاسم بن السمرقندي، وابي الحسن بن عبد الكريم، وأبي سعيد

بن الزوزني " [١٧]، وذكر الصفدي انه " سمع غريب الحديث من أحمد ابن علي البازي " [١٨]، كما انه سمع الحديث من أبي الحسن بن عبد السلام وشجاع الذهلي وغيرهم [١٩].

وتوفي ابن الشبل البغدادي في محرم من سنة ٤٧٣ هـ ودفن بمقبرة باب حرب [٢٠].

ب – المشهد

يمثل المشهد نواة محورية تبطن في داخلها نزعات قصصية متعددة وظيفتها تحريك السواكن واسباغ المتحرك هيئة جديدة، وبتلاقح الساكن والمتحرك تعطي الصورة المتكونة أبعادا بانورامية لها دلالاتها التي لها سحر النفاذ في النفوس، والمشهد كما أشار سد فيلد " هو العنصر الوحيد من عناصر النص الأكثر أهمية، في المشهد يحدث شيء محدد وانه الوحدة المحددة للفعل، انه المكان الذي تروى فيه القصة " [٢١]، وبما ان المشهد " مكون أساسي في بنية الخطاب السردي " [٢٢]؛ فهو كذلك إذا ما عُمل به في الخطاب الشعري، إذ لا يمكن للشاعر الاستغناء عن المشهد اذا ما أراد أن يصف أحدا، أو يصوّر حدثا، أو يحاور نفسه أو الآخرين؛ بل على الأكثر من ذلك فإن مجيء المشهد في الشعر له أبعاد كثيرة (جمالية، إخبارية، دلالية، وما نحو ذلك) تفوق تلك التي في النثر، وذلك راجع الى طبيعة الشعر الميّالة للاختصار والتوظيف المركّز، والانكفاء على توصيف البارز والمهم، على العكس من الاطناب والإطالة التي تطال المشاهد في القصة والرواية، ولا سيما الوصفية منها والحوارية. وعليه " يتميز هذا الشكل من غيره من الاشكال بانه تعبير مباشر ونقل حي للاحداث والوقائع وكذا الشخصيات المشاركة فيها " [٢٣]. وعلى الرغم من ميل الشعر الى الاختصار فإن بعض المشاهد تتطلب عرض الأجزاء والتفاصيل لايصال الصورة للمتلقين على أتم وجه من وجهة نظر مبدع النص، إذ " يتم فيه تقديم الأحداث بكل تفاصيلها وابعادها " [٢٤] لغرض اقناع المتلقي باهمية الحدث

وايصالها التجربة على أكمل وجه، وهذا في مجمله يدل على حيوية المشهد في ترسيم حدود الابداع في النص الشعري وتحويله من الانغلاقية الى الانفتاحية، ومن الجمود الى الحركة، ومن الثابت الى المتحول، مما يمكن عدّه خطابا متعددا، وبناء على ذلك يمكن تعريفه من زاويتين " إنه أولا خطاب متعدد الأصل والاداء، وهو ثانيا بحكم انخراطه في الأدب المكتوب محاكاة لنشأة الكلام البشري " [٢٥]. وعليه فإن تقانة المشهد في النص الشعري تؤدي دورا بارزا في إحداث النقلة النوعية لتحويل المسار من السكون الى الحركة، وتمكين المتلقي من معرفة التفاصيل عن كثب، وذلك بتزويده بالمعلومات المطلوبة على اختلاف اهميتها وهذا يعني ان " كل مشهد يكشف في الاقل عنصرا واحدا من معلومات القصة الضرورية للقارىء أو المشاهد، ومن النادر جدا ان يقدم أكثر من هذا، ان المعرفة التي يتلقاها المشاهد هي غاية المشهد أو هدفه " [٢٦]، وهذه خصيصة تخدم النص ولا تضرّه.

وفي إطار ما يخدم بحثنا فإن تقانة المشهد كانت حاضرة بقوة في نص ابن الشبل البغدادي الشعري، ولكن ليس بالصورة الموجودة في أدبيات العصر الحديث وما ينسحب على توظيفها في السينما؛ فهي مجرد لقطات صورية محددة وبسيطة، ولكن حضورها فاعل في النص، ويمكن دراستها على وفق محورين: الأول المشهد الحواري، والثاني المشهد التصويري.

المحور الأول: المشهد الحواري

١ - الحوار الداخلي

إنّ توسع المضامين وكثرة الافكار داخل النص الشعري تجعل الشعراء يميلون الى استخدام تقانات وأساليب متعددة لتحقيق الغاية المنشودة من النص، ولكل من تلك التقانات والأساليب خطواتها وآلياتها وحجم تأثيرها في تقدم النص واسباغه بصبغة الابداعية. ويعد أسلوب الحوار الداخلي أحد الأساليب المهمة التي تخدم مبدع

النص في رسم ملامح افكاره بانسيابية وقبولية، ويتضمن هذا النوع من الحوار أساليب كثيرة منها (المنلوج، المناجاة، التداعي الحر، تيار الوعي، احلام اليقظة، وما نحو ذلك) ولكل أسلوب شروطه الخاصة التي تعمل على اعطاء النص صورته الحيوية من جانب معين. لذا فالحوار " وسيلة من وسائل التعبير يستخدمه الأديب بواقعية أكثر، ويختلف من مهمة لأخرى ومن اتجاه لاتجاه " [٢٧]. أي ان تبدل أحاسيس الشاعر ومشاعره كفيلة بابدال صيغة الحوار واطالته وقصره، وكل ما يحصل له من تجارب تكون في المحصلة النهائية قيمة كبيرة تتشكل بموجبها الفكرة وتبدأ القصة . هذا النوع من الحوار له وظائف عدّة كلها تخدم النص، أهمها تلك التي تشكل الصورة الجوهرية للشخصية بابعادها النفسية الداخلية؛ لان الشخصية تُخرج ما في جعبتها من أحاسيس دفينة كانت مخبوءة عن الآخرين، فالحوار الداخلي بذلك " يؤدي وظيفة التعبير عن افكار النفس الداخلية، فنستطيع بوساطة هذا الحوار ان نكون على تصور كامل بما يدور في ذهن الشاعر " [٢٨]، وقد أشار عز الدين اسماعيل انه يجب على الشاعر ان يختار للحوار ما هو " جوهري على الاقل من منظوره الخاص، والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية " [٢٩]، فهناك حوارات غير مجدية تكون عبئا على النص ولا سيما اذا ما اخذت مساحة من الاطالة؛ وليس لها مبرر في الظهور، لذلك يجب على المبدع إقتناص ما يراه مناسبا من الحوارات خدمة لنصه؛ لا ان تأتي على نحو اعتباطي يجعل النص يدور في واد والمتلقي في واد آخر للملل الحاصل جرّاء الحوار غير المجدي. هذا النوع من الحوار لجأ الى استخدامه ابن الشبل البغدادي بكثرة محاولة منه للتخلص من افكاره الحبيسة وايصالها للمجتمع؛ كونه يشعر بغربة اجتماعية عن عالمه المضطرب الذي شاع فيه الفساد والجهل؛ فاخذ على عاتقه معالجة قضاياه باستخدام الحوار الداخلي ولاسيما عبر المناجاة والمنلوج الداخلي، ويمكن دراستهما على النحو الآتي:

أ -المناجاة:

يستخدم الشعراء أسلوب المناجاة للتخلص من جملة الافكار الحبيسة في ظلمة عقولهم؛ فهي محاولة للتنفيس عن مكبوتات الذات التي تبلورت بفعل المحيط البيئي، ولا سيما اذا ما كان المحيط شاذا تعتريه الارهاصات، أو نتيجة الاختلالات النفسية الخاصة بسبب ما يعتريها من كبت أو عاهة أو غير ذلك.واهم ما يميز هذا الاسلوب من الحوار هو " زيادة الترابط، ذلك ان غرضه توصيل المشاعر والافكار " [٣٠]، فضلا عن كونه يمتاز بالمواجهة المباشرة لافتراضه وجود شخصية يتحاور معها الشاعر هي في الحقيقة الذات الشاعرة نفسها، على العكس من المنلوج الذي لا يفترض وجود شخصية، وذلك يعود الى كون المناجاة اسلوبا يميل الى التشخيص، أي الانفتاح على الآخر فيبدأ الشاعر بمخاطبة الشجر، الحب، الشمس، الموت.وما نحو ذلك، كل شيء قابل للتحاور؛ في حين يبقى الشاعر في المنلوج منغلقا على نفسه ولا يدور إلاّ في دائرتها.وفي ضوء ذلك يمكن القول: " إن الشاعر عندما يقيم حديثه أو كلامه على المناجاة يبرز لغته الاسلوبية الخاصة، لتعكس افتراضه بوجود متلق أو سامع؛ لانه في هذه المناجاة يحاول ان يجد الراحة النفسية والتعويض عن كل ما يحسه ازاء الظروف المحيطة " [٣١]. ولكي تكون المناجاة ناجحة في ايصال التجربة ينبغي على الشاعر اختيار شخصية مفترضة تناسبها تتواءم مع الفكرة المحررة ليحصل التطابق؛ عندها ينفذ المراد الى ذهنية المتلقي ويحفر المشهد مكانا في تلك الذهنية.

استخدم ابن الشبل البغدادي أسلوب المناجاة بكثرة في شعره، وانضوى تحت لواء المشهد؛ وعالج من خلاله موضوعات كثيرة ومنوعة غاية منه لايصال افكاره القابعة في عقله، من ذلك نذكر قوله:

تلقّ بالصّبرِ ضيْف الهمّ حيثُ أتى ... إنّ الهمـوم ضُـيوفُ أكْلهـا المـهجُ

فالخطـبُ إن زاد يومـاً فهـو مُنْـتقص ... والأمـر إن ضـاق يومـا فهـو مُنفـرجُ

فـروّح النـفس بالتعليل تـرض بـه ... واعلم إلى ساعة من ساعةٍ فرجُ [٣٢]

يستعين البغدادي في هذه المقطوعة بتقانة المناجاة للتعبير عن كوامن افكاره وايصالها الى الآخرين؛ فالسمة الحوارية واضحة المعالم وذلك بافتراض وجود شخص يتحدث معه هو في الحقيقة المعادل الموضوعي لشخصية الشاعر.والغرض من مناجاته هي تعميم التجربة لكونها لصيقة بالنفس الانسانية، فالشاعر هنا يدعو الى محاربة الهموم الثقال التي تجثم على الصدور بدواء الصبر؛ مفتتحا ذلك بالحوار عبر فعل الأمر (تلقّ)؛ ومن ثمة يعطي الحل بمواجهة هذه الهموم وذلك بترويح النفس وانشغالها بشيء يشعرها بالسعادة.وقد استعان بالطباق سمة لتفعيل مناجاته مع الآخر، فالهموم مهما زادت فانها تنتقص(زاد، منتقص)، ومتى ما ضاق الأمر فحتما سينفرج(ضاق، منفرج). وجاءت النتيجة بالانفراج عندما أعطى الحل لمواجهة الهموم وهي بالترويح عن النفس؛ لان تقلبات النفس الانسانية خاضعة للمواقف لهذا فستتغير الحالة من ساعة الى أخرى. وفي اطار ما حققته المناجاة يمكن القول: إنّ الشاعر حقق غايتين، الأولى اطلعنا على ما يدور في خلجات نفسه من هموم البسته إياه الحياة ولاسيما الواقع الأليم الذي استشرى في مجتمعه آنذاك مما ولد لديه رفضا ومحاولة وضع الحلول له، الأخرى هي الوقوف على تجربة عامة ليست خاصة به وتعميمها، وهي مواجهة الهموم بالصبر وعدم الاستسلام لليأس، فهنا قد تواءمت فكرة الموضوع مع التقانة الاسلوبية لايصال التجربة.

كما ينتقل بنا البغدادي الى عالم تجربة أخرى يشترك فيها الجميع؛ ولكنه ينطلق في بيان مفاصلها من نفسه وما تشعر به عبر مناجاته الآخر الذي هو نفسه، فهو يطلب من نفسه مواجهة الغير بيقظة وحذكة وعدم الاستهانة بالعدو حتى وان كان ضعيف القدرة والارادة، ولكي لا يشعر باغتراب عن الآخرين في ان ذلك يعذيه وحده شخّص أمامه انسانا يحاوره (ولا تحتقر) وغايته من ذلك توصيف التجربة بابعاد مختلفة، واعطاء فكرة حرية التوصيف والتشخيص، واعطاء الحلول ليتلائم ذلك مع التجربة الانسانية وهذا واضح في قوله:

ولا تحتقرْ ضعف العدُوّ ولا تقُل على كيده أسطو بخلٍّ مُساعدِ

فلو أن اهل الأرض صافوْك ماوفوا بفُــرْصة كــيدٍ مــن عــدوّ معانِــدِ

كــمــا بسجــود الكُــلّ لـم يــنْجُ آدمُ وقــد ضــرّهُ مـنهم تمنّـعُ واحـدِ [٣٣]

فالشاعر هنا لايسمح لنفسه عبر الآخر ان يكون سهل الاصطياد بيد العدو؛ فيدعو منذ البداية الى التّنبه وممارسة الحنكة والتفرس في أساليب العدو؛ لانه سيحقق غايته بالحاق الاذية به.ولتعميق تجربته واسباغها بالانسانية نبّه محاوره من ان عدوا واحدا ضعيف القدرة قادر على ان يكون في كفة موازنة لكل الذين معك أي من محبيك، وعقد مقارنة لشمول تجربته بالانسانية بتشبيه هذا الفعل بفعل بني آدم مع سيدهم آدم (عليه السلام)، فسيدنا آدم (عليه السلام) لم ينج بصلاة الناس وتراحمهم ولكنه يضره فسوق احدهم، فالفاسق يقابل العدو وكلاهما في كفة توازن كفة العالم الصالح، وعليه فان المناجاة هنا عمقت من قيمة التجربة لانفتاح الشاعر على افكار متعددة أُسبغت عليها صفة الانسانية واصبحت أكثر قربا من ذهنية المتلقي.

وقد سيطرت فكرة العدو وعدم الاستهانة به واعداد العدّة لمواجهته على فكر ابن الشبل البغدادي؛ وبثها في شعره على مساحة واسعة حتى اصبحت مفردة العدو سمة بارزة في معجمه الشعري. وهذا ما اكدته سهى يونس بقولها: " من المعاني التي رفدت معجم البغدادي الشعري هو الالحاح على معنى الحقد والضغينة والعداء، وقد توزعت على نحو لافت للنظر في شعره، وقد سجلت مفردة (العدو) باختلاف صيغها أعلى نسبة ورود من المعاني التي تصب في الاتجاه نفسه، إذ وردت في عشرة مواضع مكررة مرتين أو ثلاثة في المقطوعة الواحدة أو البيت أو البيتين " [٣٤]، وفي اطار ما يخدم فكرته لجأ الشاعر الى مناجاة الآخر الذي هو ذاته الحقيقية ليعلي من شأن الاهتمام بقضية العدو وعدم التقليل من شأن العدو مهما كان ضعيفا وصغيرا، وهذا واضح في هذه المناجاة:

فــــلا تـأْمــــنَنّ العــــدُوّ الصّغــــيرَ خَــــفْ أنْ تكــــون لــــه غائلــــهْ

فــــقد تُحقــــرُ العقــــربُ المُــــزدراةُ ومــــن خلْفــــها حُمّــــةٌ قاتلــــهْ [٣٥]

ففي هذا المشهد الحواري تتجسد فكرة النصيحة الاجبارية عبر صيغة النهي (فلا تأمنن) فالمحاور المفترض يجهل كنه العدو فتدفع الذات الحقيقية باتجاه تبصرته عن طريق تعريفه بخطره فتنصحه بعدم تجاهل العدو مهما كان صغيرا؛ لان شره يكون افدح من حجمه. وعقد له مقارنة تشبيهية زادت من جمالية الصورة عندما شبّه العدو بالعقرب القاتل وان كان صغير الحجم. هذه الحوارية احادية الجانب جعلت المشهد لوحة واضحة أمام المتلقي يتطلع في مفاصلها بدراية وتركيز؛ لانه قد عرف الدرس مثلما عرفته الذات ومعادلها الموضوعي الذات المفترضة.

ولم يكتف البغدادي بمناجاته نفسه عبر التأكيد على قضايا التجربة الانسانية؛ بل تعدّى ذلك الى عالم المثل وترويض النفس بالتعقل والتفهم لتخطي المحن ومسايرة الحياة.فكانت القناعة التزهيدية احدى القضايا التي كانت عالقة في ذهن الشاعر أراد الحديث عنها، فوجد في المناجاة متنفسه ولا سيما انه لم يخاطب نفسه مباشرة؛ بل جعلها شخصا القى عليه مسؤولية تحمل الفكرة وتعميم التجربة، و هذا واضح في قوله:

أصبْ بسهمِك ذا بُخْلٍ وذا كرمٍ ... فقاسِمُ الرزق فيه ضامنُ الدركِ

فاللّيثُ ليس يُبالي نال حاجتهُ ... من جثّة العيْر أو من مُهْجة المَلكِ

وأحفظْ قليلك لا يَغْررْك ذا جدةٍ ... لمثْله الحظُّ غلطاتُ من الفلكِ

فالبحرُ رزقُ لقومٍ غير جوْهر ... هورزقُ قومٍ به من أعْين السّمكِ

فلا تَعُدّن رزقاً ما ظَفرت به ... إلاّ إذا دار بين الحَلْق والحَنكِ (٣٦)

فالشاعر/ الراوي هنا انطلق في حواريته مع الآخر الذي هو ذاته الحقيقية عبر صيغة الأمر (أصب، واحفظ) ليكون قبول المهمة أمر واقع، فمحاوره محكوم بقبول القناعة والالتزام بقواعدها ليصبح قادرا على تعميم القضية أمام الآخرين، فالشخصان هنا (الذات الحقيقية، المعادل الموضوعي المفترض) عرفا قواعد اللعبة والتزما بها، واذا ما اشترك اثنان بامر ما فالآخرون سيكونون شركاء كذلك، ولكي تحيل الذات

الحقيقية القناعة الى الآخرين فان عليها فرض ذلك على احدهم لتأخذ التجربة صداها، فالتجأت الى مخاطبة نفسها عبر الغير وتقنعت بصيغة الأمر لحسم الموقف، فقد فرض على الذات وغيرها مسؤولية التحلي بالقناعة بالقليل من الرزق والحفاظ عليه بل التباهي بذلك (واحفظ قليلك) ليكون الأمر مستحبا لدى الغير، وصولا الى قمة القناعة الممثلة بالرزق المأكول الذي يدار بين الحلق والحنك، اي ما ظفر به وهذا هو رزقه الذي يجب ان يرضى به.

وحاور البغدادي نفسه لينبهها من مرض اجتماعي استشرى في زمنه، وهو البوح بالسر للغير وافتضاح أمره أمام الناس، لذا راح ينبه الى ذلك في اكثر من موضع في شعره من ذل ك قوله:

لا تُظْهِـــرنّ لعـــاذلٍ أو عـــــاذر حاليْـــك فـــي السّـــراء والضّـــراءِ

فلرحْمـــــة المُتـــــوجّين مـــــرارةُ فـي القلـب مثـل شـماتة الأعـداءِ [٣٧]

وكذلك قوله:

أحفـــظْ لسـانك لا تـــبُح بثلاثـــةٍ سـرّ ومـالٍ مـا اسـتطعت ومـذهبِ

فعـــلى الثلاثـــة تُبتلـــى بثلاثـــةٍ بمكفـــرٍ وحـاســـدٍ ومكـــذّب [٣٨]

وكذلك قوله:

لا تُـنْكحنْ سـرّك المكْنـون خاطبـةُ واجعـلْ لميّتـه بـين الحشـا جَـدَثا

ولا تَقُـلْ نفثـةُ المصْـدورِ راحـتهُ كـم نافـثٍ روحـهُ مـن صـدْره نفثـا [٣٩]

ففي هذه الأبيات المتفرقة يتسيّد المشهد الحواري علنا؛ وهو يعالج موضوعا واحدا يعد من امراض المجتمع، فالشاعر في مستهل الأبيات المختلفة شخّص من يحاوره ليفرغ ما في جعبته من ألم وحسرة تجاه قضية البوح بالسر، ودلالة ذلك مرتكزة في النصوص الثلاثة وهي (لا تظهرن، احفظ، لا تنكحن) فهنا يخاطب الآخر لكي يسدي له النصيحة بالابتعاد عن هذا الفعل، ولولا أسلوب المناجاة لما استطاع

الشاعر تقديم هوية تجربته، فهو لا يبوح بالسر ولا يُطلع الآخرين على ما يملكه ويعمله. لذا حاول التخلص من أفكاره ونشرها عبر مناجاة الآخر المفترض لاسداء النصيحة ووضع الحلول، وكذلك لتكون التجربة أكثر عمقا لانها تخص الناس جميعا، فالنصيحة حوّلها الشاعر من الشخصنة الخاصة الى الاعمام للفائدة؛ لان هناك الحسّاد والعذال والمكفرون والمكذبون، وحسد المقربون أكثر خطورة من الاعداء انفسهم، لذا يجب التنبه لذلك وايلائه أهمية تجنبا للمشاكل، وعليه فالحوارية حققت نقلة في الموضوع واعطته ابعاده ولا سيما ان الأبيات متفرقة من شعره، وهي دلالة على رفض الشاعر للمعيب من الافكار المضطربة في المجتمع ومحاولة معالجتها بالمحاورة لانها تهم الجميع.

كما ان المناجاة لدى البغدادي اتخذت بعدا آخر عبر التشخيص، وهذه المرة بالاتكاء على أسلوب النداء المباشر، وذلك عبر محاورة الذوات الجامدة والطبيعة والاشياء المعنوية وتحويلها عبر التشخيص الى أنسنة ليستطيع الشاعر تقديم آرائه وبثها في الوقت الذي يشعر فيه حاجة لذلك، وقد " سجل اسلوب النداء لدى ابن الشبل البغدادي حضورا على مساحة نصه الشعري، واعطى انطباعا بحاجة الشاعر الى المخاطب لقضاء حاجته " [٤٠]، ولكي نكون على مقربة من نداءاته أكثر يمكن التمثيل لذلك كقوله:

يا قلبُ ما لك لا تُفيق وقد رأتْ عيناك ذُلّ مصارعِ العُشّاقِ

فتكتْ بك الحدقُ المراضُ ولم تزلْ تُشقي القُلوب جنايةُ الأحداقِ [٤١]

في هذا المشهد الحواري دراما مؤثرة يسودها الطابع الرومانسي، فالشاعر يعتب وينبه نفسه من خلال تشخيصه القلب وجعله شخصا يتحدث معه ويسدي له نصائحه، ويصور حالة الشوق لمحبوبته بألم؛ كونها بعيدة عنه؛ وهو لا يجرؤ على توجيه لومه لها؛ بل حاور ما هو غير عاقل لينطلق الى فسحة أكبر من التعبير عن خوالج نفسه، وميله الى ذلك هو لجعل القضية عامة يفيد منها العشاق جميعهم الذين

يلاقون الصد من الحبيبة والبعد عنها؛ وتضطرب في نفوسهم الآلام والوجع. كما ان النداء يستميل السامع مباشرة لجعله مشاركا في معركة القضية. اي ان الشاعر يريد من خلال مناجاته ايصال تجربته بسرعة، و هي تجربة حسرة وتلهف وموت بعض مشاعره (واستوهبوا لي نظرة.) حتى ان مشاعره مختلطة بسبب عذاباته العشقية، كما هي حال امتزاج السم بالترياق، لذا النداء خلق الاثارة وجذب الاسماع وحرك المشاعر للتفاعل مع التجربة.مما ولّد مشهدا مؤثرا له حضوره.

فضلا عن ذلك فان البغدادي راح بمناجاته الحوارية عبر النداء بالسؤال كثيرا عن الكون، ولكن من يجيبه عن تساؤلاته، لهذا لجأ الى محاورة الذات غير العاقلة (الفلك) للاستفسار منها عن سر هذا الكون، وكأنه شخص يعي ما يريده منه، و هذا واضح في قصيدته التي خاطب فيها الفلك و هي في خمسين بيتا، من ذلك نذكر مطلعها:

بـــربّك أيّـــها الفـــلكُ المـــدارُ أقصـــدُ ذا المســـير أم اضـــطرارُ

مـــدارُك قـــلْ لنـــا فـــي أيّ شـــيء ففـــي أفـــهامنا مـــنك انبهـــارُ

وفيـك نـرى الفضـاء وهـل فضـاءُ ســوى هــذا الفضــاء بــه تــدارُ

وعنـــدك تُرفـــعُ الأرواحُ أم هـــل مـــع الأجـــساد يـــدركها البـــوارُ (٤٢)

أتكأ الشاعر في هذه القصيدة على المناجاة لينفذ الى مديات أرحب في الفكر ولا سيما انها قائمة على التساؤل، فقد برز الطابع التأملي الفلسفي في هذه القصيدة على نحو واضح، ولولا المناجاة الحوارية لما استطاع الشاعر عرض افكار بحرية، فهو يتحاور مع الفلك ويسأله عن سره المجهول، وكيف هي فضاءاته وكواكبه وكل شيء فيه؛ و مدى تأثيره على الارض والنفوس الانسانية. وبعد سؤاله الفلك عن محتواه وتأثيره عرج نحو التأمل الفلسفي ولاسيما حديثه عن فلسفة الموت وما هو مصير الانسان. واصطبغ تأمله الفلسفي بالفلسفة الدينية وذلك من خلال اقتباس اشارته من القرآن الكريم في أكثر من موضوع " وهكذا فقد أخذ الاقتباس حظوته

بالظهور في هذه الأبيات ليكون حضوره متواشجا مع الغرض " [٤٣]. هذا التنوع في عرض افكار متعددة ومعالجة القضايا بنفس حكمي قد تحقق بفعل حوار المناجاة مما خلق مشهدا حواريا كاملا رسم ملامح الصورة الغائبة عن ذهنية المتلقين بترابط منطقي متسلسل، وولد في الوقت نفسه ذهنية عارفة بكنه شخصية الشاعر، وما هي أبعاد تلك الشخصية وحدود افكارها وتأملاتها.

وفي موضع آخر شخّص الجماد(الجبل) ليحاوره، وليكون نديمه في المشاعر والاحاسيس، ويشاركه همّه الذي اصابه لفرط تشوقه لايام الصبا المليئة بالحركة والحياة، وهذا واضح في قوله:

أيـــا جبلـــي نـعمـــان بـــالله خـــليّا نسـيم الصّـبا يخلـصْ الـيّ نسـيمُها

أجـدْ بردهـا أو تشّـف منّـي حـرارة عـــلى كـــبدٍ لـم يبـق إلا صـــميمها

فـإنّ الصّـبا ريـحُ إذا مـا تنـــفستْ عـلى كـبدٍ حرّاء قلّـتْ هُـمُومُها [٤٤]

فهنا يخلع صفة الانسنة ويلبسها للجبل كي ينفذ عبر حواره معه الى مديات فكرية توصله نحو مبتغاه، وهي هنا التشوق لايام صباه الجميلة.

ب - المنلوج

يمثل المنلوج احد أساليب الحوار الداخلي الذي يسعى من خلالها الشاعر الى التعبير عن هويته الذهنية والافصاح عن مكنون النفس التي تضمر من المخبوء الشيء الكثير، اي انه أسلوب يساعد المتلقي على الانتقال مباشرة " الى الحياة الداخلية للشخصية المتحدثة " (٤٥) وبعد الانتقال تحصل عملية المكاشفة لكل ما يجول في صدر الشاعر من آلام واحزان ومكبوتات يريد الافصاح عنها بهذه الطريقة غير المباشرة؛ فالشاعر يستخدم المنلوج " ليتكلم بحرية معبرا به عن اضطرابه النفسي وهواجسه الدقيقة؛ لانه أكثر نفاذا الى اعماق النفس البشرية " (٤٦)، وبذلك يحقق غايته وهي ايصال التجربة ومحاولة تأصيلها لتكون عامة يفيد منها الجميع. ومن خلال هذه الأحادية يتسيّد الشاعر على عرش القصة المفصح عنها ويمثل في النهاية البطل الأوحد الذي لا منازع له.ولا يشترط في المنلوج الداخلي افتراض شخصية مقابلة لمحاورتها كما هي الحال في المناجاة؛ بل تبقى الشخصية الأحادية الجانب تدور في حلقة دائرية تنطلق منها وتعود اليها؛ لان الغاية كشف الهوية الذهنية والنفسية لا نشر الافكار والاحاسيس التي تتطلبها المناجاة مثلا .وعلى وفق أهمية المنلوج في معالجة تصدعات النفس والتنفيس عن المكبوتات ولا سيما في حال شعور الشاعر بالغربة الاجتماعية نتيجة عدم توافق رؤاه الفكرية مع رؤى الآخرين شرع البغدادي نحو استخدام المنلوج للتعبير كغيره عن هويته الذهنية وتوجهاتها، وعالج ذلك في اغراض وقضايا متنوعة من ذلك نذكر قوله:

نام سُمّار الدُّجى عن ساهرٍ ... يجدُ الهمّ سميراً والبكاءْ

أسْعدتهُ أدْمعُ تفضحهُ ... وإذا ما أحسنَ الدمعُ أساءْ (٤٧)

يتشكل المشهد الحواري في هذين البيتين عبر حوار الشاعر مع نفسه من غير الاستناد الى آلية التشخيص وتفعيل دور المناجاة، فالمنلوج هنا مهمته ابراز الهوية الذهنية للشاعر وتوصيف الاختلاجات النفسية المتولدة بفعل الاثارة والتأثير البيئي،

فالشاعر يحاور نفسه ليقدم للمتلقي معالم أحاسيسه، وقد أوضح ذلك من خلال عقد مقارنة بينه (الشخص المهموم) وبين مجموعة تلفعت بملفع السعادة الليلية لانهم (سمّار الدجى).ويستشف المتلقي من هذا المشهد الطابع النفسي للشاعر الذي اتخذ من البكاء نديما له، وخلق بذلك صراعا مع الغير لانه يشعر باغتراب اجتماعي كامل عن ذلك العالم (عالم اللهو والطرب)، لذا هو في رفض دائم لسلبيات المجتمع، وهو رفض ايجابي لانه قائم على وضع الحلول؛ لا التشهير والعداء للغير.

ويزداد لدى البغدادي النفس الحكمي متخذا من النصيحة الارشادية سلاحا لايصال افكاره، فهو يعالج قضية التنبه واليقظة لاجل التصدي للشر والظلم واهله ودرأ المفاسد عن المجتمع، ففي إحدى مقطوعاته يحاور نفسه في مذلوج حواري لينبهها من الشر، ويفصح بذلك عن هويته الذهنية كيف انها نصّبت نفسها لمحاربة مثل تلك الاختلالات التي تضر بالافراد والمجتمع معا، من ذلك قوله:

الشـــرّ يفتـــحُ بابـــهُ أوْبـاشُـــهُ فيتـــمُّ للمصْـــحوب بالأصحـــابِ

فـإذا أمنْـت مـن الـرؤوس فـلا تكـن مُتـهـاونـــا بتتبّـــع الأذنـــابِ

إنّ الأفـــاعي قـــاتلاتُ سُمومـهـــا تسري من الأذناب في الأذيابِ (٤٨)

في هذه الأبيات نقلنا الشاعر عبر منلوجه الى عالمه الداخلي؛مشخصا تخوفه وقلقه من آفة استشرت في مجتمعه، وهي في اصلها لصيقة بالطبيعة الانسانية، فالشر موجود في كل زمان ومكان ولكن قلقه يكمن في فضح اؤلئك المتلونين الذين يكون خطرهم افدح من خطر اسيادهم، اذ ان الشر المتأصل بالرؤوس (الاسياد) أقل شأنا من الشر المتأصل بالاذناب(المنافقين)، فهؤلاء أكثر نفاقا وشرا على الناس لتماسهم معهم. وقد رسم الشاعر الصورة ببراعة عندما شبههم بالافاعي، وهي مماثلة صورية تنفذ الى ذهنية المتلقي بسرعة، فذنب الافعى مصدر السموم الذي يرفد الناب بالقوة للايقاع بالفريسة، وهذا اشبه بالمتلونين الذين يصنعون (الدكتاتور) ويجعلونه متسيدا على الناس، وهذا ما لم يستسغه الشاعر.

وفي موضع آخر يشير البغدادي الى الظلم مباشرة مستعينا كذلك بتشبيه الأمر بالحية وسمّها القاتل، وهو أسلوب لجأ الى اليه ابن الشبل البغدادي بكثرة في شعره، فقد استخدم مفردات (الصل، الحية، العقرب، السم، القتل) لاداء معاني خاصة. هذا التكرار لم يأت من فراغ وانما جاء ليحقق هدفا ما " ولا بد ان يكون هناك هدف أو مغزى من تواتر تكرار ها، فلجأ الى استخدام أمثال هذه المفردات لكي يشد ذ هن القارىء الى اشعاره حتى يجعله يتفاعل معها ليخلص الى معناها، وقد وظف البغدادي هذه المعاني المكررة على نحو لافت للنظر على مدار أشعاره، وتوز عت على أغراضه المختلفة وكان اكثر ها في الحكمة " [٤٩]. وقد كان المشهد الحواري حاضرا عبر المنلوج في قوله:

وكم ظلومٍ تزولُ دولتهُ ... وليسَ ما سنّ من أذى زائلْ

كحيّة خوْف سُمّها قُتلت ... وسُمّها بعد موْتها قاتلْ [٥٠]

إنّ الظلم بسطوته على الناس دفع الشاعر لمحاورة نفسه الغائبة؛ مجسدا بذلك دراما حزينة قوامها الضعف الانساني، لعدم تمكنه من مواجهة الظالم مباشرة، فراح يهمس لذاته بصمت؛ ولكنه صمت أفصح عن مكنون الشخصية أمام المتلقين، فالشاعر في صراع مع الاشخاص المسيئين وحالة القلق تنتابه عبر كل مفردة ينسجها في لوحته الحوارية هذه.فبعد ان شخص في الأبيات السابقة خطر المتلونين ووصفهم باذناب الافاعي؛ ركز هنا على الظالم نفسه، وبيّن حقيقة خطره لا في فترة حكمه وسطوته بل بما يسنه من سنن سيئة تبقى خالدة بعد وفاته تضر المجتمع.وجاء التشبيه كذلك بان موت الحية ليس سببا في الخلاص من الاذية؛ بل العلة في سمها الذي يبقى قاتلا حتى بعد موتها، فالظالم يزول ولكن افكاره لا تزول. هذا الاقحام في طرق باب الظلاّم لم يتحقق للشاعر لولا تقنعه بالمنلوج ليدرأ عنه الخطر.

ويبدو ان سطوة الصل وسمه ما زال حاضرا في المشاهد الحوارية عبر المنلوج، ولكن بالتعريج نحو قضية القضاء والقدر؛ تاركا القضايا الاجتماعية التي اجهدته كثيرا، من ذلك قوله:

ما تنفذُ الاقْدارُ إلاّ أنّها ... بين الخلائقِ وقْتها لا يُعلمُ

فالسرُّ عندكَ لا ينالكَ شرُّهُ ... إنْ نال غيرك أنْت منهُ مُسَلّمُ

والصّلُّ إنْ لم يُستضرّ بسُمّه ... فلسُمّه من كُلّ فجّ يُرْجمُ (٥١)

فهنا يؤمن بالقضاء والقدر ايمانا كاملا وينبه ذاته عن طريق محاورتها لاهمية هذا الأمر، فقد كشف الحوار عن مكنون تفكير الشخصية وما هي أبعادها الفلسفية في اطارها الديني، وقد حقق المنلوج فرصة الانفتاح لطرق موضوعات كهذه تخص العقيدة.

كما اتخذ البغدادي من حواره مع نفسه فرصة للتهجم على أهل زمانه؛ولا سيما ما رآه منهم من غدر وقلة وفاء، فلولا منلوجه لما تمكن من البوح بما يريد وبتعنيف شديد؛ لانه حتما اذا ما صرّح بذلك مباشرة واصطدم باحدهم فسيطاله العداء والتوبيخ، وهذا واضح في قوله:

مالي وأهْل زمانٍ لا يُنهْنهُهُمُ ... ن السّفاهة تعريضُ وتصريحُ

كلّ يُكافي الوفا منّي بغدرتهلُؤماً ... يُكافي به الطّيرَ التّماسيحُ (٥٢)

إنّ الغربة الاجتماعية التي يعانيها الشاعر حاضرة في هذا المشهد الحواري، فمنلوجه مع نفسه أفصح عن هويته القلقة تجاه المجتمع، فهو قد ولد في غير زمانه لاختلاف رؤاه عن رؤى أهل زمانه؛ فهم قليلو الوفاء ويقابلون صاحب الاحسان بالغدر، ويزيّفون الحقائق ولا يتوانون عن التصريح بسفاهتهم، وشبه حالهم بحال الطير الذي يأكل من بقايا فم التماسيح فاذا ما اغلق التمساح فمه ضربه الطير على رأسه فيفتحه مجدا. أي يحصل على مبتغاه ويكافأه بالضرب، كما هي حال هؤلاء يجازون الاحسان بالغدر وقلة الوفاء.

وفي القضية نفسها يحذر البغدادي نفسه المغتربة اجتماعيا ان تعي خطر المنافق الذي الغدر أصل متجذر في نفسه، ولاسيما اذا ما كانوا قوما كاملا، وفي ذلك قال:

إذا خِفْتَ من قومٍ ملالاً فخلّهموفيك وفيهم للقاء تشوّقُ

ولا تكُ ماء عندهم في أداوةٍ أذا أُخذتْ منه الكفاية يُهرقُ (٥٣)

إنّ شخصية الشاعر هنا رافضة لآفة الغدر، وتشعر بالهوة بينها وبين الآخرين الذين جبلوا على الاذية والغدر، ولتعميق صورته أكثر لجأ الى تشبيه قضية الغدر بالماء، فهو يطلب من نفسه بان لا تكون ماء عندهم متى ما أرادوا اخذوا كفايتهم منه، واذا ما اكتفوا اهملوه، وهذه هي صفة الغدّارين.

٢ -الحوار الخارجي

يلجأ الشاعر الى هذا الأسلوب لبلورة افكاره وتقديمها مكشوفة أمام المتلقي بغية احداث النقلة النوعية في التجربة المعروضة، فالحوار الخارجي يكشف عن طبيعة الشخصيتين المتحاورتين ويكون المتلقي على بيّنة من كنهها، ويتحقق ذلك عبر دلالة لغوية مكشوفة ممثلة (بقال، وقلت). هذا النوع من الحوار يتميز " بتقنية خاصة لما يتطلبه من دقة في التعبير واختيار للشخصيات وما يصاحب هذه الشخصيات من حركة وفعل، وتكون هذه الشخصيات واقعية ممثلة لظاهرة اجتماعية " (٥٤). إذ ان الكثير من القضايا الاجتماعية تحتاج الى معالجات فعلية من الشاعر لغرض تصحيح المسار المضطرب وصولا الى الغاية القصوى في المثالية قدر الامكان، وهذا لايتحقق إلاّ عبر مجموعة من التقانات والأساليب التي يستخدمها الشاعر لخدمة مشاريعه؛ ومنها الحوار الخارجي الذي يبرز دوره في تفعيل حركة القصيدة واعطائها طابع الحيوية والدسامة الفكرية في حال سلامة استخدامه في المواضع المناسبة لاحياء جوهر القصيدة؛لان مهمته تكمن في الوصف ودفع حركة القصة نحو الأمام، وهذا ما أشار اليه نوفل الجبوري بقوله : " ويجب ان يكون الحوار دافعا

لحركة القصة الى أمام، وان يكون واصفا لحال الشخصيات " [٥٥]، ويعطي الحوار الخارجي للشاعر فرصة الاختلاط مع الذوات الأخرى؛ فالتحولات التي تجري في القصيدة من تبدل الضمائر وصيغة الخطاب دلالة على فاعلية النص في عرض المضامين الفكرية، وهي من جهة أخرى دلالة على الخصب الخيالي للشاعر. وهذا يعني زيادة التفاعلية بين الذوات المتحاورة بغية تحقيق غاية ما يريدها الشاعر، وهذا يدل على ان ذات الشاعر داخل اطار النص الابداعي " لا تقف معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامة، وانما هي دائما ومهما كان لها استقلالها ليست إلاّ ذاتا مستمدة من ذوات في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى " [٥٦]. وعليه فالحوار الخارجي أسلوب يلجأ اليه الشعراء للتنفيس عن التداعيات النفسية والافكار الحبيسة في العقول بغية ايصالها الى الآخرين، ومجيئه في النصوص يعكس مدى جدية الشاعر في تحريك نصه وتقديم الحدث أو وصف الشخصية لغرض تفاعل المتلقي معها.لم يكن هذا النوع واسع الحضور في شعر ابن الشبل البغدادي مثلما كان صنوه الحوار الداخلي؛ وانما ورد في ثمانية نماذج، في حين سجل الحوار الداخلي نسبة ورود كبيرة على مستوى مجموعه الشعري، وهذا ما أشارت اليه سهى يونس بقولها: " وقد شكل الحوار الخارجي عبر (قال وقلت) أقل نسبة من الحوار (أحادي الجانب) الذي هو أقرب الى الحوار الداخلي، وقد يعود السبب في ذلك الى شعوره بالمسؤولية الارشادية وتقديم النصح، فضلا عن الافصاح عن كوامن نفسه الداخلية المتأزمة من الواقع الذي يعيشه، لهذا لجأ الى الاكثار منه في شعره " [٥٧]، وهذه دلالة صريحة على شعور البغدادي بالغربة الفردية والاجتماعية على السواء؛ مما ولد لديه نفورا من الاشياء والاشخاص غير المستساغين؛ فراح يعبر عما يدور في خلجات نفسه بفردية أحادية الجانب ليطلق العنان لخياله ويرسم ملامح التلونات باسلوب يضمن له عدم الصراع مع الآخرين، وحقق له الحوار الداخلي بمناجاته ونداءاته ومنلوجه غايته المنشودة، وكذلك الحوار

الخارجي، وقد وفق من وجهة نظرنا في ذلك كثيرا، وهذا ما تفصح عنه موضوعاته المتعددة وافكاره المتشعبة، من ذلك انه قال في القناعة مخاطبا مجموعة ما:

قـالوا القناعـةُ عـزٌّ والكفـافُ غنـىً والذلُّ والعارُ حرصُ المرء والطمعُ

صـــدقتُمُ مَـنْ رِضـــاهُ سـدُّ جوعتـــه إنْ لـم يُصـبهُ بمـاذا عنْـه يقـتنعُ (٥٨)

فالمشهد الحواري في هذين البيتين يسير على وتيرة واحدة من السلاسة في تقديم الفكرة؛ إذ ان طرفي الحوار اتفق على اهمية القناعة في حياة الانسان؛ فالتصادم المعرفي تبلور في هذه القضية باتفاق الطرفين المتحاورين، لهذا لم تشعر الذات الشاعرة بالغربة الاجتماعية لتواءم فكرها مع الآخرين؛ بل كانت أكثر ايجابية في تعاملها؛ مما دفعها لان تعبر عن ذلك بحوار صريح علني؛ كون النصيحة تشمل الجميع ولا داعي للتقنع بقناع أحادية الحوار للتعبير عن القضية؛ فمن يقنع بالقليل والرزق المقسوم يشعر بالسعادة الابدية، وعليه ابتدأ الحوار (بقالوا) واتبعه بحوار مشابه مؤيد بقوله (صدقتم) وهو رأي الذات الشاعرة، وبذلك حقق الحوار الخارجي ما عليه وكوّن المشهد.

ولضرورة وجود متحاورين لتعزيز أهمية الصورة الغزلية؛ فان لجوء البغدادي كغيره من الشعراء الى الحوار الخارجي لرسم ملامح حركية الحدث سواء أكان بعدا أو قربا أو جفاء وما نحو ذلك خلق جوا من الاتصال المعرفي مع المتلقي؛ لانه يعرض الحدث بتفصيل واضح لا يقبل التأويل خلاف ما يتوارى من افكار خلف الحوار الداخلي، كون النفس الأحادية مغلقة ومن الصعوبة بمكان اختراق عالمها إلاّ من خلال ما يسمح به الشاعر نفسه للخروج من التجربة والافكار، من ذلك انه عبر عن فلسفة الصد التي تمارسه محبوبته مثلما هي حال المحبوبات الأخريات اللاتي يتمنعن عن الاحباب إذ قال:

أقـول ومـا سـفكتُ دمـاً بماذاأُحـلّ دمـــي بســـفكٍ بعـــد ســـفكِ

فقالتْ: حلّ ما صدنا وقدْما أُحلّ الصيدُ يُذكيه المُذكّي (٥٩)

يفتتح الشاعر حواره بـ(اقول) ويأتي الجواب عن تساؤله بـ(قالت) لتكتمل دائرة الحوار وتنحسر باتجاه توصيف الحدث، فالشاعر يستفسر من محبوبته عن سبب سفك دمه على الرغم من انه لم يمارس الدور نفسه، وليس السفك هنا بحقيقته القتل؛ بل ببذل الجهد لاتمام القطيعة. وجاء جواب محبوبته بالجفاء المباشر والتحدي وعدم الحياء من هذا الفعل، وهذه دلالة أخرى على اغتراب الشاعر نفسيا واجتماعيا عن الآخرين، ولاسيما ان المغترب عنه هو المحبوب الذي يفترض ان يكون أكثر المقربين، وعليه نجح الحوار هنا في إتمام أركان الحدث؛ فقد سأل وأجيب على سؤاله؛ وبادر بالوصل وقوبل بالصد والنتيجة كانت القطيعة والانسلاخ عن الآخر.

وقد عرض البغدادي في موضع آخر مشهدا حواريا مباشرا ناسب موضوع رثاء احد احبائه؛ لانه مع الآخرين متفق على انه من الاعزاء المرحّب بهم، وترك موته أثرا في النفوس، ونتيجة للاتفاق لم يرغب بالتعبير عن ما يدور في نفسه تجاهه باسلوب الحوار الداخلي؛ بل عمّم ما يشعر به لشعور الآخرين بذلك، وهذا واضح في قوله:

قالوا وقد مات محبوبُ فُجعتُ بهوفي الصبّا وأرادوا عنه سُلْواني

ثانيه في الحُسن موجودُ فقلتُ لهم من أين لي في الهوى الثاني صبا

إنّ المتحاورين معه يصبرونه لامتصاص صدمة الفجيعة التي ألمت به، وتمثل ذلك في قوله (ثانيه في الحسن) اي يقصدون الشاعر، لذا فلا داعي للضجر والآه لان صفات المحبوب المتوفى متوفرة فيك والأهم هو بقاء الشيء وصفاته، ولكنه خالفهم الرأي لان المحبوب بالنسبة له صنون لا يفترق ويحس بألم الفراق ليس مثلما يشعرون. وهذا يعني ان رؤيته في العلاقة التلاحمية تختلف عن رؤية الجميع، مع اتفاقه معهم في الجوهر العام الممثل بالمواساة وفقد حبيب له حضوره في قلوب الناس، وحقق الحوار الخارجي فاعلية كبيرة في تحريك المشهد عبر اتفاق الرؤى العامة واختلاف الرؤيتين في مفاصلها الداخلية.

كما صوّر ابن الشبل البغدادي مشهدا حواريا لمعالجة نظرة الناس بشأن الشيب وأثره في النفوس، إذ قال:

قـالوا المشـيبُ فـقُلْت صـبح قـد تـنفّس عـن غياهـبْ

إنْ كـان كـافـورُ الـتجـا رب ذُرّ فـي مسْـك الـذّوائبْ

فالليـلُ أحـسنُ مـا يكـونُ إذا ترصّـع بالكواكـبْ [٦١]

فدلالـة الحـوار تظهـر منـذ الاستهلال (قـالوا المشيب فقلـت...) ليبـين الشـاعر اختلاف رؤيته عن الناس بشأن المشيب؛ فالشيب إشارة سلبية قوامها تقدم السن وتقيد الحركة، و هذه رؤية عامة؛ في حين ان الشاعر حرّك صورته عبر قلب المعادلة عندما صرّح ان الشيب زينة ووقار، فشبه الشيب بالصبح الموازي للظلمة و ما قيمة الصبح بالنسبة لليل، وهو صبح حي كونه يتنفس، وهي إشارة الى اعطائه قيمة عليا. و هو مثل الكواكب التي تزين السماء ليلا؛ فالصبح يجلي الظلمة والكواكب تزين الليل؛ وهما صورتان ايجابيتان للشيب، فضلا عن تواتر صورتين حسيتين معا؛ الأولى شمية ممثلة بـ (كافور، مسك)، و هي دلالة على الرائحة ومهدت لها عملية التنفس، والثانية صورة بصرية لانه يرى الكواكب معلقة في السماء ليلا؛ فالشيب ليس سلبيا لديه بل ايجابيا لانه يمثل الكبر والوقار والتعقل.

وفي حلقة حوارية أخرى يعرض ابن الشبل مشهدا حواريا تتعاكس فيه الرؤى بين الشاعر والآخرين، ولكن الجوهر العام هو واحد من ذلك قوله:

يقولونَ: أهلُ المرءِ في اللّحم ظُفْرُه وصـعبُ عليـه قطْـعُ ظُفْـر مـن اللّحـمِ

فقلتُ: سأبقي ما شَفى الجِلْد حكُّهو أقْضي بقصّي منه ما حكّه يُدمي [٦٢]

إنّ الكل يجمع على ان رابط القرابة والنسب والدم قوية بين الناس؛ ولا احد يستطيع انكارها حتى اذا ما أساء احدهم فانهم يتعاطفون معه، وهذا إشارة الى فداحة الفساد الاجتماعي آنذاك، إذ لا يحاسب فيها المقصر اذا ما كان ينتمي الى القبيلة والمكان؛ في حين ان الشاعر عكس تلك الصورة بقوله انه يستطيع اقتلاع جذور ذلك

الفساد حتى وان انتمى لهم، ورسم تلك الصورة عبر التصاق الظفر باللحم؛ فلا يمكن اقتلاع الظفر لانه سيؤذي صاحبه؛ ولكن الشاعر قرب صورته عندما ذكر انه سيقطع ما يسيء و يؤذي ويبقي الصالح منه؛ و كذلك على الناس طرد الفاسدين وتشجيع الصالحين الذين يعملون لصالح المجتمع.

المحور الثاني: المشهد التصويري

يمثل الوصف أحد العناصر الرئيسة في النص الأدبي؛ لما يقدمه من خدمة الايضاح والبناء، لذا فإن المبدعين لا يستغنون عنه في نصوصهم الابداعية الشعرية أو النثرية؛ لانه يحرك الافكار ويفسح المجال لها بان تأخذ دورها عن طريقه؛ فالوصف هو " الآلية الفنية التي يستطيع الراوي من خلالها تسليط الضوء على التفاصيل الجزئية لمظاهر الأشياء أو الأماكن أو الشخصيات التي يراها جديرة بان تكون محط أنظار القرّاء " (٦٣)، و هو بذلك يبني عملية التواصل بين النص ومتلقيه لاحساس المبدع والمتلقي بقيمة الأشياء وجمالها في الوقت نفسه و هذه هي وظيفة الوصف، وهذا ما أشار اليه أرشد يوسف بقوله: " يُوظف الوصف رؤيته الى تشكيل الاشياء بوصفه امكانية تعبيرية توافق الاستجابات التي أثيرت في نفس المتلقي، و هذا التعبير الذي تم بين الوصف واحساس المتلقي ناتج عن وقع الأشياء وتأثيرها " (٦٤). ونتيجة لاهمية الوصف في البناء النصي فإن ابن الشبل البغدادي لجأ الى استخدامه في شعره خدمة للمشاهد التي أرادها ان تكون حاضرة فيه، ولكن أهم ما امتاز به وصفه هو تقولبه في إطار الوصف البسيط القائم على تناول قصة مبنية على حكاية واحدة، أي وصف حدث معين، أو جانب معين في الشخصية، أو طبيعة محددة، أو ظاهرة واحدة، وما نحو ذلك. والسبب ربما يعود من وجهة نظرنا الى كون أغلب شعر البغدادي يندرج ضمن نظام الأبيات المنفردة والمقطوعات مع فرصة قليلة للقصائد لكونها جاءت في سبع قصائد على مدار مجموعه الشعري الذي بين أيدينا، وهذا ما يدفعه الى عرض قصة واحدة لتناسب أبياته المنفردة أو مقطوعاته الصغيرة،

فالمقطوعات " في أصلها تأتي على غرض واحد للاقتضاب الذي يبغيه الشاعر، وتدور حول موضوع واحد كذلك في أغلب الأحيان، وهي تقدم للقارىء فكرة معينة بصورة سريعة ومقتضبة من دون تعقيد... ولعل ابن الشبل لجأ الى كتابة اشعاره على شكل مقطوعات لايصال فكرته في الأغلب الى الآخرين بصورة سريعة، أو ربما لعدم امتلاكه نفسا شعريا طويلا وهو احتمال ضعيف، إلاّ ان ذلك لا يمكن عدّه عيبا أو نقصا في شعرية الشاعر " [٦٥]. وعلى وفق ما تقدم وما هي أهمية التصوير الوصفي في شعر ابن الشبل البغدادي يمكن الدخول الى ذلك عن طريق التركيز على وصف الحدث أولا والشخصيات والطبيعة ثانيا، وذلك عبر تقانة المشهد ليكون المشهد تصويريا قائما على ابراز القيمة الجمالية للنص الشعري.

١ -تصوير الحدث

يعد الحدث ركنا أساسا في البناء النصي الابداعي؛ لما يقدمه من خدمة إيصال الافكار بسرعة وبطريقة مشوقة تدخل في النفوس مباشرة. هذا الركن ليس شرطا في البناء النصي النثري(قصة، رواية) فحسب؛ بل هو ذو أثر قيّم في البناء الشعري، وتكمن اهميته في تحويل المسار الشعري نحو حلقة جديدة يطلق عليها بالدراما، والسبب يعود الى ان تقديم الحدث في القصيدة الشعرية يخلق جوا مشهديا له ابعاده يجعل المتلقي على تماس معه؛ بل مشاركا في التأصيل له، لهذا لجأ الشعراء الى تضمينه في قصائدهم ومقطوعاتهم بغية الوصول الى درجة الارتقاء المتميز.وقد أشار جلال الخياط الى ذلك بقوله: " ونظم شعراء حكايات وقصصا وقصائد مطولة واراجيز تنطوي على احداث، ويبدو أبو تمام واحدا من أقرب الشعراء العباسيين الى الروح الدرامي في بعض قصائده " (٦٦). ويأتي الحدث في القصيدة على وفق ما يريده الشاعر؛ بحيث يمكن تقديم آرائه وافكاره على النحو الذي يمكن من خلاله كسب ثقة المتلقي وجعل قصيدته مميزة. ولا توجد طريقة معينة لعرض الحدث وانما يقدم عبر الحوار أو الوصف المباشر وغير ذلك، والشاعر حرّ باختيار ما يناسبه تبعا لموضوعه. واكثر ما يتكشف الحدث أمام المتلقي عندما يركز الشاعر على الحوار؛ إذ من خلاله تتكشف نوايا الشخصيات ويتقدم الحدث ليصل الى الذروة ثم لانفراج الازمة.وقد أوضح نوفل الجبوري ذلك بقوله: " كثيرا ما يلجأ الشاعر عندما يريد ان يقيم علاقة حوارية جدلية بين شخصياته الى تقديم حدث ما قبل البدء، وقد يتكشف الحدث في اثناء محاورة الشخصيات فيما بينها " (٦٧)، وعليه فان مجيء الحدث في النص الشعري له خصوصيته في تقديم الافكار وايضاحها، ولا يمكن عدّه هامشيا على الاطلاق؛ لانه من ضمن المكونات الرئيسة للمشهد.

تواترت في شعر ابن الشبل البغدادي نماذج كثيرة فيها النزعة القصصية عبر وصف الحدث، ومجيء الحدث بسرد وصفي واختيار الحبكة البسيطة اداة في عرض

الموضوع الواحد ساعد الشاعر في تفصيل الحدث وتقريب صورته الى ذهنية المتلقي، وهذه صورة من صور النصح الارشادية الذي التزم به البغدادي لاصلاح الذات الانسانية والمجتمع كلا. وتنوعت الصور في شعره تبعا للموضوعات التي عالجها؛ إذ نلمس الحدث المتكامل بشخصياته وامكنته وازمنته على سبيل المثال في احدى قصائده الخمرية، والغاية من ذلك هو الهروب من الواقع المزري الذي يعيشه مجتمعه وقتذاك، فهو يصف حالة النشوة التي يشعر بها السكارى ويتمنا ها لانها تخلصهم من همومهم واحزانهم. وجاء وصفه بطريقة سطحية لا ترقى الى شعر الخمر لدى الآخرين امثال الاعشى وابي نواس وغيرهما؛ من حيث اسباغ طابع التجديد في الصورة الفنية؛ فظل الوصف يدور في العموم. وقد أشارت سهى يونس الى ذلك بقولها: " إنّ هذا الغرض لم ينل حظه من الاوصاف والصور الشعرية مثلما هي الحال عند شعراء كثيرين أمثال ابي نواس وآخرين، بل كانت أوصافه سطحية وسهلة، وصوره لم تصل في جدّتها وسحرها الى أوصاف من سبقه من الشعراء، فقصائد ابي نواس تسحب القارىء اليها حتى يتخيل وكأنه في مجلسه لدقة أوصافه في الخمر وكؤوسها وساقيها، أما البغدادي فاوصافه للخمر جاءت في محاولة بيان فضل الخمر جرّاء حالة النشوة التي تعتري شاربها، وقد نوّه في احدى مقطوعاته بوصف الساقي، كما برزت صورة الوعظ في خمرياته " (٦٨)

ويمكن عرض قصيدته التي قال فيها:

بنا إلى الدّير من دُرْتا صباباتُ فلا تلُمني فيما تُغني الملاماتُ

يا حبّذا السّحر الأعلى وقد نشرت نسيمه الغضّ روضات وجنّاتُ

وأظهر الصبحُ رايات مُخلّقة رزقاً وولّت من الظلماء راياتُ

لا تبعدنّ وإن طال الزمانُ بها أيامُ لهوٍ عهدناه وليلاتُ

فكم قضيتُ لباناتِ الشّباب بها غُنْماً وكم بقيتْ عندي لباناتُ

ما أمكنت دولةُ الأيام مقبلةً فأنعم ولذّ فإنّ العيشَ تاراتُ
قبل ارتجاع الليالي فهي عاريةٌ فإنما مُنحُ الدنيا غراماتُ
قمْ فاجلُ في فلك البستان شمس بروجها الزّهر والجاماتُ داراتُ
لعلّه إن دعا داعي الحمام بنا نقضي وأنفسنا منها رويّاتُ
بم التعللُ لولا الرّاح في زمنٍ أحياؤه في سُبات الهمّ أمواتُ
بدتْ تحيّي فقابلنا تحيّتها وقد عراها لخوف المزج روعاتُ
عذراءُ أخفى كرور العصر لم يبق من روحها إلاّ حشاشاتُ
مدّت أشعة برقٍ من أبارقها على مقابلها منها شعاعاتُ
فلاح في ساق ساقيها خلاخلُ من تبْرٍ وفي أوْجه النّدمان شاراتُ
قد وقّع الصفو سطراً من فواقعها لا فارقتْ شارب الرّاح المسّراتُ
خُذْ ما تعجّل واترك ما وعدْت به وكنْ لبيباً فللتأخير آفاتُ
وللسّعادة أوقاتُ مقدّرة فيها السّرور وللأحزان أوقاتُ (٦٩)

رسم الشاعر / الراوي ملامح الحدث الوصفي بوتيرة من السلاسة المتواءمة مع السرد المباشر، ويكمن الحدث في التقاء الشاربين في إحدى الأديرة وما يحدث لهم من نشوة تنسيهم همومهم، وقد انفرطت من الحدث الاصلي هذا الذي يمثل البؤرة اجزاء مساعدة تعد مكملة للحدث ومن دونها لا يكتمل بهيئته هذه. وتمثل ذلك بالوصف المكاني وتبعه الوصف الزماني؛ ثم بيان حالة الشاربين بعدها وصف الخمر والانتقال الى وصف الساقي وختمها بالوعظ والنصح والتنبه للتوبة، فالمقاطع المجزّأة للحدث نسجت صورته النهائية بقصة يمكن الافادة منها، فالشاعر ابتدأ قصيدته بوصف مكان الشرب وهو دير درتا، وكيف استبانت معالمه الجميلة من روضات وجنات:

يـا حبـذا السّـحر الأعلـى وقـد نشـر تنسـيمه الغـضّ روضـاتُ وجنـاتُ

وما يتداعى من نشوة المكان ينسحب على استرجاع ازمنة الماضي الجميل الشبيه بهذه الأمسية في هذا الدير.اذا ان الشاعر يعود الى ماضيه عبر تقانه يسميها النقاد بالبناء الدائري، وهي سرد حالة أيامه الماضية وكيف هي جميلة لانها نقلته الى عالم السعادة، وهذا واضح في قوله:

لا تبعـدنّ وإن طـال الـزمـانُ بـهـا أيـامُ لهـوٍ عهـدناه وليـلاتُ

فكـم قضـيتُ لبـاناتِ الشّـباب بـهـا غُنْمـاً وكـم بقيـتْ عنـدي لبانـاتُ

بعدها ينتقل الى اسلوب الاستباق و هي التلويح بما سيؤول عليه الوضع في الأيام المقبلة.لذا يقول انه يجب استغلال الأيام القادمة مثلما هي حال الأيام الماضية بالسعادة والحياة المليئة بالافراح.ويترك الشاعر / الراوي الزمكانية ليصور حالة نشوة الشاربين و هم يلجؤون الى ذلك للخلاص من واقعهم المرير؛ لانهم يعيشون حالة فقد الثقة؛ لان الجاهل تسيّد على العاقل، وهو يدير دفة القرارات والمثقف العاقل تائه في عالم الانصياع للاوامر الاجبارية، وتتطلب حالة النشوة توصيف المسبب لهذه النشوة. لذا ينتقل الى وصف الخمر فيصفها بانها عذراء باكر لم يلمسها احد، بعدها انتقل الى وصف الساقي لتكتمل صورة الخمر؛ فشبهه بالفتاة التي تلبس الحجول في رجليها لجذب الانتباه؛ فكل شيء جميل: المكان، الماضي التليد، الخمر، الساقي، وهو يشجع على ذلك للخلاص من المحن الدنيوية؛ ولكنه على الرغم من ذلك يختمها بالتنبه الى التوبة؛ فينصح الى استغلال اليوم بالتوبة؛ لان الأيام متداولة فيها الحزن وفيها السرور.

وفي انموذج آخر نلمس قصة الصديق الذي تذكر لصديقه و هو الشاعر نفسه؛ اذ يأخذ السرد المباشر طريقه نحو الافصاح عن المكنون القصي عبر الحدث الصغير الذي يقع تحت طائلة الحبكة البسيطة لكونه موضوعا واحدا، وعندما نقول قصة أي بداية ووسط ونهاية، وهذا واضح في قوله:

جعلتُـك فـي صـدْر القنـاة سِنـانها ولـم أر إلا فـيـك رأيـي مُفنّـدا
فمِلْـت مـع الأعـداء فـي ثلْـمِ جـانبي وشـرّ الأذى ميـلُ الصـديق مـع العـدا
فـلا تُخـف حقـداً بالتّـودّد إنّـهُ إذا خـيّـب الله العـدوّ تـودّدا
فـإنّ لهـيبَ النّـار تخبـو إذا بـدتْو تـزدادْ فـي سـتْر الرّمـاد تَـوقّدا (٧٠)

فالحدث يبدأ بوصف حالة الشاعر تجاه صديقه وهي حالة القبول والمحبة؛ لانه جعله في رأس الرمح دلالة لوفائه معه وقوة ضاربة يضرب بها العذال؛ فهو عزيز ارتقى هذه المكانة؛ إلاّ ان تحولا مفاجئا حصل قلب موازين الصداقة، فقد اكتشف خيانة صديقه له ومشاركته اعدائه عليه، وبدأ يخفي حقده بالتودد الماكر و هذا شره أكبر لديه؛ لان الأذية أتته من المقربين له، وليس أسوأ من ميل المحب واصطفافه مع العدو؛ ولكن الخسارة كما يصورها الشاعر واقعة؛ لان الخائن جزاؤه الهلاك والافتضاح، وشبه ذلك بان الأذية لا تأتي من النار في حال اتقادها بل الجمر أكثر إيلاما منها، فالخائن مثل ذلك الجمر يخفي حقيقته مثلما يخفي الجمر حرارة النار. وعليه مثل البيت الأول بداية الحدث والبيت الثاني والثالث مثلا الحدث نفسه و هي خيانة الصديق؛ في حين مثل البيت الأخير قراره النهائي بخسران الخائن للصديق والناس لفعله. وهذه حبكة متكاملة وان كانت في اطارها البسيط؛ إذ من خلالها اتضحت نفسية الشاعر عبر الوصف الحر الذي يعد " وسيلة تساعدنا في الكشف عن نفسية الانسان، وايضاح معالمها الداخلية المختلفة لمعرفة تأثير الحدث في نفسيته " (٧١)، ومما زاد الترابط الحدثي واكتمال القصة هو تواتر(الفاء) العاطفة، إذ عملت على ترابط الحدث و لم تسمح بانفراطه كي تأتي الصورة متكاملة؛ فهو يخاطب (فملت مع الاعداء- البيت الثاني) ويتبعه (فلا تخفي حقدا – البيت الثالث)، وينهي أمره بقوله:(فان لهيب) بتشبيه حال صديقه الخاسر المستتر خلف شخصيته المزدوجة مثلما هي النار المستترة في جمرها، فالحدث واحد والشخصيتان واضحتان (الشاعر / الصديق الخائن)، والمكان قربه الشاعر عندما قال: (فملت مع الاعداء في

ثلم جانبي) و هي إشارة الى مكان المعركة الافتراضية أو ماشابه ذلك، و هذه كلها ملامح نزعة قصصية لا يمكن تجاهلها.

وفي مقطوعة مدحية قدم لنا ابن الشبل مشهدا تصويريا فيه الحدث وعناصره، ولدقة ملامح وصف الحدث يشعر المتلقي انه أمام لوحة متكاملة، أو انه حضر المعركة نفسها التي تحدّث عنها الشاعر عندما قال:

نزهتُ أرضكَ عن قُبُور جسُومهم فغدت قبورُهم بطون الانسُرِ

من بعد ما وطئوا البلاد وظفروا من هذه الدنيا بكلّ مظفرِ

فضّوا رتاج السّدّ عن يأجوجه ولقُوا ببأسك سطوة الإسكندرِ [٧٢]

إنّ الحدث مثل هنا ملحمة درامية فيها الشجاعة والبسالة عنوان بارز، وحظي البناء الدائري بدوره في رسم الصورة البطولية؛ إذ ابتدأها الشاعر/الراوي من الختام؛ لان البطل قتل الأعداء وجعل قبورهم في بطون الأنسر؛ و هي دلالة على كثرتهم وفداحة خسارتهم للمعركة، ثم عاد ليصف كيف انهم تعوّدوا دخول البلدان والظفر بما يظفرون به من الغنائم؛ إلاّ ان نهايتهم جاءت على يد (دبيس*) البطل الذي جعل ارضه مقبرة أخيرة لنواياهم، وشبه قوته بقوة الأسكندر الذي أوقف زحف يأجوج ومأجوج؛ فالموت كان البداية في الحدث، والسعي نحو المكاسب والسيطرة تأخرت عن ذلك؛ و هي تقانة تجعل من القصة أكثر متعة؛ لان المتلقي عرف النهاية و هو متشوق لمعرفة التفاصيل التي أدت الى هذه النهاية.

٢ -تصوير الشخصيات والطبيعة

تلعب الشخصيات دورا مهما في رسم أبعاد الصورة المشهدية؛ و عن طريقها تتكشف الأحداث وتتكشف هي كذلك أمام المتلقي. و قد قسم الدارسون الشخصيات ضمن الأعمال القصصية والروائية على أقسام عدّة أشهرها وأكثرها حضورا الشخصيات الرئيسة، والثانوية، والمحورية، والنامية، والبسيطة، وغير ذلك.هذا

التقسيم يظهر في الشعر على نحو أقل منه في النص القصصي والروائي؛ لذا فان ما يهم الشعر هو ان هناك شخصيات تؤثر وتتأثر ومن ثمة تتطور، وهناك شخصيات تبقى ثابتة لا تتغير؛ أي تسير على وتيرة واحدة في نمطها. وقد أشار الى ذلك أياد جوهر بقوله: " فهناك شخصية تؤثر وتتأثر مع الأحداث والشخصيات الأخرى، في حين هناك شخصية لا تتغير البتّة بل تبقى على حالها " (٧٣). هذا التأثير والتأثر الحاصل بين الشخصيات والمجتمع لا يأتي اعتباطا بقدر ما يعد له الشاعر أو الراوي اعدادا يناسب موضوعه، فهو يدخل الى عالم شخصياته من جانب ما يخدم بناء نصه؛ فهو لا يمدح ولا يفخر ولا يهجو أية شخصية ما لم يهيأ الارضية المناسبة التي تتناسب والغرض والفكرة كلا؛ لكي تكتمل الصورة المشهدية التصويرية بابعادها المختلفة التي يبغيها الشاعر أو الراوي، ولهذا أشار سد فيلد الى ان " هناك طرق عديدة للوصول الى رسم الشخصية، وهي كلها صحيحة، ولكن عليك ان تختار ما تراه مناسبا لك " (٧٤). أي ان اختيار الشخصية المناسبة للعمل تجعل منه متميزا في العرض واحداث التأثير في المقابل.وعليه يمكن القول: إنّ وجود الشخصية في النص الابداعي سواء أكان نثريا أو شعريا لها دور مميز في البناء النصي من حيث تحريك الأحداث وتكشف الخيوط المخبوءة والتعرف في النهاية على الأحداث عن كثب وكذلك التعرف على الشخصية نفسها. وهي بذلك تلعب دورا مهما في الأدب كله، إذ " تلعب الشخصية في الأدب بوصفه تصويرا دورا حاسما؛ لان التصوير هو الذي يتيح للانسان ان يقدم الصورة المثلى عن نفسه " (٧٥).

لقد لجأ ابن الشبل البغدادي في بعض الأحيان الى رسم لوحات تصويرية معبّرة كانت فيها الشخصيات الأداة المكونة الرئيسة فيها، ولا يعني وجود الشخصيات هنا حدوث حدث ما لوجود صراع بينها؛ بل يكون الوصف ونقل المشهد التصويري على أساس التجربة الخاصة والموقف الواحد الذي عبر عنه الشاعر. أي انها عملية توصيف الشخصية من خلال الموقف الذي مرت به، وفي أي اتجاه تتجه؛ أنحو السلب أم الايجاب، من ذلك انه قال:

جـرتْ مكـارمهُم فـيهمْ وفضلُـهمُ والفضـلُ والمجـدُ مجـرى المـاء فـي

من كُلّ أبْيض وضّاح الجبين يُرى نشـوان مـن خُيـلاء المـجْد والجـودِ

فـإنْ هُـمُ بعـميد الدّولـة افتـخروا فالسّرّ في الخمرِ فضلُ للعناقيدِ [٧٦]

يأخـذ المشـهد التصـويري هنـا ابعـادا إيجابيـة؛ كـون الصـورة تعـرّي حقيقـة الشخصيات؛ و هي حقيقة إيجابية لما مثلته من خير عن طريق كرمها وعطائها؛ فالقصة تبدأ بوصف الشاعر للكرم الجماعي بقوله (جرت مكارمهم...) و هي دلالة على اتساع دائرة القيمة للشخصيات كونها كلها تدين وتشترك بصفة خير و هي الكرم، و هو ليس عاديا لانه يجري باندسيابية كما يجري الماء، و هذه إشارة الى تشربهم بهذا السلوك وهذا ديدنهم؛ لهذا انتقل ليصفهم بنضارة الجبين و هي كناية عن الجمال، ولكن ليس جمال الوجه بل جمال الفعل الصالح الذي استبانت معالمه على تلك الحياة لجودهم ومجدهم. ولكي يقوي الشاعر أواصر صورته الوصفية رفد الشخصية الاجتماعية بشخصية لها حظوتها في الساحة السياسية والاجتماعية و هي (عميد الدولة) لمعرفته بان (بني جهير) تفتخر به؛ ولكنه أعاد سيادة الأهمية الى ملعب الجماعة عندما صوّر الفضل للجماعة لا للفرد؛ مثلما الفضل يعود للعناقيد لا الخمر. وعليه فالمشهد الوصفي متكامل له بداية ووسط ونهاية والشخصيات اخذت حظوتها في ملء التجربة وعرض الصورة النهائية كلوحة.

و في طرف نقيض للاتجاه الايجابي نجد انموذجا آخر فيه سلبية الشخصية المحور الأساس في تكوينه؛ فالقوم هذه المرة غير كرماء ويتصفون بالخيانة، و هذا واضح في قوله:

لا صـوْن للجيـران عنْدكـمُ ولا مِـنْ مـثلكم تُتطلّـب الأرزاقُ

فـاطْووا علـى حُـرق البلـى أعـراقكمْ فلقـد أبانـتْ خُبْثهـا الأخـلاقُ

إن الغُـصون اذا تآكـل جذْمُهـا أبْـدتْ فسـاد أصـولها الأورْاقُ

كـم يرقـعُ التّمزيـق مـن أحسابكُـم كـــذبي وانّـــى يُرفـــأ الحُـــرّاقُ
لا تـــأمنوا كلمـــي علـى أعْراضـكُم فالسّـــمّ للتّجريـــب ليـــس يُـــذاقُ
فالـــصّلّ ان علـقتكـــمُ أنيابـــــهُ قَتَلـت ولـم يوجـد لهـا تـرْياقُ (٧٧)

تتراءى لنا في هذه الأبيات ملامح المشهد التصويري الذي تبرز فيه معطيات الشخصية البانية لذلك المشهد؛ فالشاعر يصور حال القوم بالسلب لاتصافهم بالخيانة وعدم صون الجار وشحة عطائهم، وكلهم قد تشربوا بتلك الخصال ولا فرق بين السيد والعبد، واستعان بوصف تشبيهي من الطبيعة عندما شبه حالهم بحال الغصون التي تآكل جذرها وما ينتج عن ذلك من فساد الأوراق، أي لا فائدة من هؤلاء القوم. ولكي يكون المحور القصصي متكامل من حيث البداية والوسط والنهاية ورسم أبعاد اللوحة كاملة لجأ الشاعر الى النتيجة النهائية وهي مرتبطة به؛ فهو يهددهم بعدم التقرب منه ويجب اصلاح ذاتهم وإلاّ فانهم سيلاقون منه ما لا يرضيهم فقال (لا تأمنوا كلمي). اي ان اعراضكم عرضة للتشهير بها، ووصف كلامه الجارح الذي سيطالهم بالسم، لذا عليهم عدم تجريبه لانه سيهلكهم. وعليه اكتملت تفصيلات المشهد التصويري وحقق ميلاد قصة؛ فالبداية جاءت لوصف حال هؤلاء القوم متخذا من النفي (لا) انطلاقة لنفي اخلاقهم وتشهيرها، وتمم عرضه بوصف اخلاقهم وتشبيهها بتآكل جذور الأغصان، وختمها بالصراع بينه وبينهم وتحديه لهم والغلبة له لا محال. كل هذا التشكيل بنته الشخصيات بصراعها وتوصيفها أبعادها السلبية.

وقد أخذت الطبيعة فرصتها للدخول في عالم الشعر لما لها من تأثير في النفوس؛ فقد " تمسك الشعراء برموز الطبيعة كونها تمثل ذلك المعنى الصادق فاصبح كل جزء من الطبيعة يمثل رمزا في ذهن الشاعر فمثلا الارض تمثل الأهل والوطن، والشمس والقمر يمثلان الحبيب، والليل يمثل الحزن وكثير من الرموز، ولكل رمز دلالته وعلاقاته بقضية الشاعر " (٧٨)، وعمل البغدادي كغيره من الشعراء على رسم ملامح الطبيعة المختلفة في شعره، واتخذ في بعضها طابع النزعة

القصصية من خلال تصوير المشهد ليعطي بذلك انطباعا بايحائية الموضوع، من ذلك انه قال:

أمـــا تـــرى السّـــحب أبـــدتْ غلائـــــل الأرض خُضـــــرا

قـــــد أظـــــهر الله فيـــــها زُهْـــــر الكواكـــــب زهـــــرا

مثـــــل اليواقيـــــت راقـــــتْ زُرْقـــــا وحُمْـــــرا وصـــــفرا

وكـالـخـرائـــــــدِ أبْـــــــدتْ فَـــــرْعاً وخـــــدّاً وثغـــــرا[٧٩]

شكل الشاعر في هذه الأبيات لوحته انطلاقا من المشهد الوصفي، ودلالة ذلك التتابع الوصفي للسحب المرمزة للخير والنماء؛ فالسحب غيّرت معالم الارض الجرداء واكستها مناظر الخضرة التي تنشرح لها النفوس، و هي إشارة الى بداية الحياة والازدهار، ولا سيما انها سحب الربيع الخلاب؛ بدلالة قوس قزح الذي يظهر في السماء، وهي مثل اليواقيت متلألئة كما يتلألىء قوس قزح بالوانه، و هو تشبيه زاد من قيمة تلك السحب؛ كما رفده بتشبيه آخر عندما شبه بالفتاة الباكر الجميلة التي تظهر مفاتنها (فرعا، وخذّا، وثغرا) بين الحين والآخر مما يزداد الاقبال عليها مثلما يزداد اقبال الناس على التنزه والسفر في أيام الربيع؛ فهذه لوحة وصفية أشبه بمشهد كامل معبّر من دون وجود شخصيات متحاورة، أو حدث ولكن الزمكانية لوحدها بادية قسماتها جلية في المشهد.ومثّل لها الربيع والأرض.

و لم يكن الليل بمنأى عن المشهد التصويري الوصفي في شعر ابن الشبل البغدادي؛بل كان له حظوره في رفد النزعة القصصية؛ من ذلك ان البغدادي قدم مشهدا وصفيا جميلا لليل مستعينا بتقانة التشبيه لتعينه في نسج خيوط لوحته. وفي ذلك قال:

أمـا تـرى اللّيـل قـد سُـدّت مذاهبـهُ مُرْخـى الـذّوائبِ فـي عـرْضٍ وفـي

كأنّـهُ مـن مُلـوك الـزّنج ذو شـرفٍ قـــد كـلّلـــوه بأنـــواع الأكـالـيـلِ

كـــأنّ طـــرّة غـــيْمٍ فـــي جـــوانـــبه خـافي الخُـطـوط سُطورُ في اناجـيلِ

كـــأن نرْجـــسَ شـرْبٍ فـي كواكـبهِ والـبـــدر اتـرجّـــه بـــين التمـــاثيلِ

والمشـتري راهـب مـن حـول هيـكلهِ بـيض المصـابيح فـي زُرق القـناديلِ

ومـــن خرائـده الجـوزاءُ قـد خلـعتْ عنـــها العُـــقود لضـــمّ أو لتـقبـيلِ

كـأن جـــدْولَ روضٍ فـي مـجـرّتـــه أو مـاءَ أخْـضر ذي حـدّيْن مصـقولِ

تبدو الانتقالات الوصفية في هذا المشهد واضحة من خلال اتسام كل بيت بسمة وصفية مستقلة عن الأخرى؛ وبمجموع الأوصاف السبعة - سبعة أبيات مبنية على الأوصا ف – تكتمل لوحة الشاعر الوصفية؛ فالليل يبدأ ببسط ذراعيه طولا وعرضا ليغطي السماء، و هي دلالة على انه ليل هادىء لا حزن فيه ولا همّ، بعدها يأتي التشبيه ليحول ذلك الليل من عالمه الى عوالم أخرى هي في أصلها جميلة تعزز من قيمته وتجعله ليلا لا مثيل له.فقد شبه الليل بملك من ملوك الزنج المكلل بالتيجان والنياشين، وان قطع الغيوم المتجمعة في سمائه على طول جوانبه أشبه بالسطور في الانجيل، وان الورد عنون كواكبه ولا سيما النرجس، والبدر فيه شجر ناعم الغصن والأوراق علا بين النجوم، وان النجوم ومنها المشتري قد خفتت اضواها احتراما لهذا الليل الذي طغى شأنه وعلا، وانه كالفتاة الباكر التي تخلع ثيابها وحليها لتعانق المحبوب وتقبله، وانه في النهاية أشبه بالرياض الجميلة التي يجري فيها الجدول من النهر؛ عندها تكتمل اللوحة الايجابية. فالشاعر قرّب مشهده الوصفي بطريقة سردية مباشرة ولكنها تدخل في النفوس من دون استئذان؛ بل ان السردية هي التي سمحت للتشبيه لان يتسيّد و يؤطر لوحته بهذا المزيج الايجابي؛ فدلالات الخير والخصب والنماء كلّها توفرت في ليل الشاعر. لذلك هو ليل ايجابي مكتمل الأركان وادى دوره في تشكيل ملامح شخصية الشاعر ومدى اتزان نفسيته واستقرارها، وهو يتعايش مع الطبيعة؛ على العكس من اصطدامه بالواقع الاجتماعي الذي حوله.و هذه إشارة الى

توظيف الجو النفسي في نصه هذا وغيره؛ فقد " حاول البغدادي توظيف الجو النفسي في أغلب مقطوعاته الوصفية ولا سيما في مجال وصف الليل " [٨١].

الهوامش

(١) فيض الخاطر، احمد أمين: ١٧٣/٤.

(٢) دمية القصر وعصرة اهل العصر - الباخرزي: ٢٧/١.

(٣) سيرة اعلام النبلاء – شمس الدين الذهبي: ١١ /٢١٨.

(٤) معجم الادباء: ١٠٧٣/٣.

(٥) دمية القصر وعصرة اهل العصر: ٢٧/١.

(٦) المصدر نفسه: ٣٦٣/١.

(٧) عيون الانباء في طبقات الادباء: ٣٣٣.

(٨) الوافي بالوفيات: ١١/٣.

(٩) ابن الشبل البغدادي - حياته وشعره: ٣٤.

(١٠) دمية القصر وعصرة اهل العصر: ٢٧/١.

(١١) المنتظم في تاريخ الملوك والامم: ٨ / ٣٢٨، ٣٢٩.

(١٢) معجم الادباء: ٣ / ١٠٧٨.

(١٣) وفيات الاعيان: ٤١٥.

(١٤) سيرة اعلام النبلاء: ١١ / ٢١٨.

(١٥) الوافي بالوفيات: ١١/٣.

(١٦) الانساب:٧/ ٢٨٤.

(١٧) المصدر نفسه: ٢٨٤/٧.

(١٨) الوافي والوفيات: ١١/٣.

(١٩) ينظر: سيرة اعلام النبلاء: ١١/ ٢١٨.

(٢٠) ينظر: المنتظم في تاريخ الملوك والامم: ٣٢٩/٨. وينظر: وفيات الاعيان: ٤١٥.

(٢١) السيناريو: ١٣٧.

(٢٢) في السرد – دراسة تطبيقية – عبد الوهاب الرقيق: ٧١.

(٢٣) تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني – قراءة نقدية – د.نفلة حسن احمد العزي: ٩٣.

(٢٤) المصدر نفسه: ٩٣.

(٢٥) في السرد: ٥٩-٦٠.

(٢٦) السيناريو: ١٣٩.

(٢٧) الحوار في شعر عبد الله البردوني – د. نوفل حمد الجبوري: ١٧٦-١٧٧.

(٢٨) المصدر نفسه: ١٧٧.

(٢٩) الشعر العربي المعاصر: ٢٨٣.

(٣٠) تيار الوعي – روبرت همفري: ٥٦.

(٣١) الحوار في شعر عبد الله البردوني: ٨١.

(٣٢) ماوصل الينا من شعر ابن الشبل البغدادي – حلمي عبد الفتاح الكيلاني: ٨٦.

(٣٣) المصدر نفسه: ٩٥.

(٣٤) ابن الشبل البغدادي: ١٦٧.

(٣٥) ما وصل الينا من شعر ابن الشبل البغدادي: ١٣٤.

(٣٦) المصدر نفسه: ١٢٥.

(٣٧) ماوصل الينا من شعر ابن الشبل البغدادي: ٦٩.

(٣٨) المصدر نفسه: ٧٧.

(٣٩) المصدر نفسه: ٨٤.

(٤٠) ابن الشبل البغدادي: ١٩١.

(٤١) ما وصل الينا من شعر ابن الشبل البغدادي: ١٢٢-١٢٣.

(٤٢) المصدر نفسه: ٩٩-١٠٠.

(٤٣) ابن الشبل البغدادي: ١٨٢.اقتبس البغدادي في قصيدته هذه افكاره من السور الآتية: (البقرة، الاعراف، التكوير، ابراهيم، الحج، القيامة، النبأ، النازعات).

(٤٤) ماوصل الينا من شعر ابن الشبل البغدادي: ١٣٧.

(٤٥) تيار الوعي : ٤٣.

(٤٦) الحوار في شعر عبد الله البردوني: ٧٩.

(٤٧) ماوصل الينا من شعر ابن الشبل البغدادي: ٧١.

(٤٨) المصدر نفسه: ٧٥.

(٤٩) ابن الشبل البغدادي: ١٦١-١٦٢.

(٥٠) ماوصل الينا من شعر ابن الشبل البغدادي: ١٣٤.

(٥١) المصدر نفسه: ١٣٦.

(٥٢) المصدر نفسه: ٨٨-٨٩.

(٥٣) المصدر نفسه: ١١٩-١٢٠.

(٥٤) الحوار في شعر عبد الله البردوني: ٣٥.

(٥٥) المصدر نفسه: ٢٩.

(٥٦) الشعر العربي المعاصر – عز الدين اسماعيل: ٢٨٠.

(٥٧) ابن الشبل البغدادي: ٢٠٩.

(٥٨) ماوصل الينا من شعر ابن الشبل البغدادي: ١١٦.

(٥٩) المصدر نفسه: ١٢٦.

(٦٠) المصدر نفسه: ١٤٣.

(٦١) المصدر نفسه: ٧٩.

(٦٢) المصدر نفسه: ١٣٨.

(٦٣) تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني: ١٠٠.

(٦٤) الوصف في القصة القرآنية – رسالة ماجستير: ٨٣.

(٦٥) ابن الشبل البغدادي: ٢٠٤.

(٦٦) الأصول الدرامية في الشعر العربي: ٨٠.

(٦٧) الحوار في شعر عبد الله البردوني: ٤٣.

(٦٨) ابن الشبل البغدادي: ٨٩.

(٦٩) ماوصل الينا من شعر ابن الشبل البغدادي: ٨٠-٨١.

(٧٠) المصدر نفسه: ٩٤.

( ) ابو الاغر دبيس بن سيف الدولة ابي الحسن صدقة بن منصور بن دبيس بن علي بن مزيد الأسدي الناشري الملقب نور الدولة ملك العرب صاحب الحلة المزيدية؛ كان جواداً كريماً عنده معرفة بالأدب والشعر، وتمكن في خلافة الإمام المسترشد واستولى على كثير من بلاد العراق. وفيات الاعيان ٢٦٣/٢.

(٧٣) كاظم الاحمدي قاصا – رسالة ماجستير: ١١٤.

(٧٤) السيناريو: ٣٨.

(٧٥) في السرد: ١٢٧.

(٧٦) ماوصل الينا من شعر ابن الشبل البغدادي: ٩٦.

(٧٧) المصدر نفسه: ١١٩.

(٧٨) الحوار في شعر عبد الله البردوني: ١٥٧.

(٧٩) ماوصل الينا من شعر ابن الشبل البغدادي: ١٠٨-١٠٩.

(٨٠) المصدر نفسه: ١٢٩.

(٨١) ابن الشبل البغدادي: ٢٨٣.

الفصل الثاني

اتجاهات النقدية

- نظرية الخلق : نظرية الخلق الأدبية جذورها وهوية أسسها
- الاسلوبية : البناء الاسلوبي في سورة الطارق
- المذهب الكلاسيكي : الكلاسيكية – الماهية والتوصيف

المبحث الأول

نظرية الخلق الأدبية.. جذورها وهوية أسسها

التمهيد

توالد النظريات:

يعد العمل الأدبي الابداعي من الاشكاليات المتشعبة التي جعلت النقاد والباحثين تائهين في دهاليز ها، لما فيها من تفر عات وانواع تتميز الواحدة منها بخصائص معينة تبعا للرؤى الاجتماعية والفكرية والسياسية المنبثقة في مرحلة من المراحل والقابعة تحت وطأة العصر المميز عن غيره، فالتسلسل الزمني –التاريخي- والتأثيرات البيئية والسلطة السياسية وغيرها لها سلطتها الواضحة على العملية الابداعية برمتها، لذا فمحاولة الخوض في غمار نظرية الخلق الأدبية وبيان جذورها الفلسفية والأسس التي استندت اليها، تتطلب -في الاقل- بيان انبثاقها كنظرية في ضوء الخلفية السابقة بوصفها نظرية لم تنطلق من فراغ، بل مستندة الى ماض وان خالفته بالمفاهيم والآراء، و هذا الماضي تجسّد بنظريتي المحاكاة والتعبير، ولا يهم بعد ذلك مدى تأثيرها بالنظريات التي تلتها لانها كثيرة ولايسمح مجال البحث التطرق اليها.

إنّ للتأثيرات البيئية والسلطة السياسية والايديولوجيات وطأتها التي لا تذكر على العملية الادبية، ففي العصور القديمة وتحديدا في البيئة اليونانية نجد ان نظرية المحاكاة قد تسيّدت على الافكار ولا مجال للافلات من حكمها، فهي الموجه الاعلى للمبدع الذي عليه ان لايخرج عن طوعها مهما كان الأمر فهو خاضع لسلطتها ولا يعمل الا على وفق قوانينها.

هذه النظرية أخذت بعدين أساسيين على يد الفيلسوفين افلاطون وتلميذه أرسطو، فافلاطون اكد على ان المحاكاة التي يقوم بها المبدع للطبيعة ما هي الا محاكاة زائفة لانها محاكاة للمحاكاة، وعلل ذلك بوجود عالمين احدهما مثالي والآخر حقيقي واقعي. لذا فان الشاعر عندما يحاكي بعمله الادبي الواقع انما هو يحاكي الزائف المبتعد عن الاصل وهو المثالي. اي ان العمل الادبي على وفق هذا التصور نقل حرفي لا ابداع فيه كما هي حال المصور الفوتوغرافي.إلاّ ان الأمر يختلف عند أرسطو عندما اكد على المحاكاة ولكنه عدّل فيها بقوله: انها يجب ان تكون محاكية لما ينبغي ان يكون او ما سيقع وليس ما كان واقعا في الماضي.وهي بذلك تمثل عملية محاكاة للانطباعات الذهنية ومشاعر الناس لا محاكاة للاشياء والظواهر الواقعة في الطبيعة.وهذا يعني ان ارسطو كان مؤمنا باهمية التفسير العقلي للنظر الى العمل الادبي وبقيمة الطبيعة كمصدر للابداع تبعا لمنهجه الاستقرائي؛ على العكس من افلاطون الذي تسيّد المنهج التأملي الفلسفي المؤكد على ان العمل الابداعي لغز غامض لايمكن فك رموزه الا باللجوء الى الالهام الذي ينبع من مصادر خفية تقع في عالم الغيبيات السماوية أي (ربات الشعر) كما يذكر النقاد.

ومهما يكن من أمر الاختلاف بين الفيلسوفين ومن جاء بعدهما حتى العصر الكلاسيكي في القرن السابع عشر فان نظرية المحاكاة تؤمن بان العمل الادبي واقع تحت أسر الواقع الخارجي ولا أهمية للنص والمبدع، وبنظرتها هذه تجدها انحدرت الى هاوية التقوقع والانحسار في زاوية محددة ووصلت الى طريق لاندفع فيه إلاّ بتقويضه. ونتيجة للتغييرات السياسية والاجتماعية التي طرأت في أوربا إبان القرن الثامن العشر انبثقت نظرية التعبير لتكون الانطلاقة المعارضة لنظرية المحاكاة، ولاسيما من حيث نقلها مشاعر المبدع، فهي تؤمن باطلاق العنان للحرية الفردية للتعبير عما يساورها من افكار ومشاعر وعواطف من دون اخضاعها لمقاييس محددة تحد من ابداعها.وتمثل بذلك باعادة خلق الحياة من وجهة نظر ثانية مرتبطة برؤية المبدع الخاصة عبر انفعالاته وعواطفه الجياشة التي تدفعه لذلك.

هذه النظرية برزت على السطح بعد بروز الفلسفة المثالية التي يعد (كانت) رائدها و من جاء بعده امثال (هيغل)، و هي الفلسفة التي انبثقت من واقع الطبقة البرجوازية وتأكيدها على الفردية. (فكانت وهيغل) اكدا على ضرورة تفسير الفن من زاوية المبدع الفنان؛ أي الاهتمام بالذات وجعلها بؤرة الاهتمام بعد ان كانت الذات غير موجودة، بل منفية من مركز الشعور بحسب المحاكاة. [1].

وفي ضوء ذلك نجد ان الفنان بمحاكاته لانفعالاته الداخلية ومحاولته تعميمها ونقلها الى الآخرين انما هي صورة أخرى من المحاكاة القديمة القائمة على محاكاة العالم الخارجي ونقله للآخرين. لذا وعلى انقاض نظرية التعبير انبثقت نظرية الخلق كردة فعل اعطت للعمل الادبي قيمته وهيبته بعد ان سلبت حقوقه في ضوء الاعتماد على مقاييس الواقع الخارجي في نظرية المحاكاة والاعتماد على رؤية الفنان ونقل تجاربه الخاصة تبعا للانفعالات التي تجيش في صدره في نظرية التعبير.

المحور الأول: جذورها الفلسفية والتيارات النقدية الداعمة لها

تعود جذور نظرية الخلق الى أواخر القرن التاسع عشر وهي المرحلة التاريخية التي اتسمت بالسقوط والاضطراب بمختلف المجالات المتنوعة السياسية والاجتماعية والثقافية وغير ذلك، و هذا ما انعكس على الرؤية الايديولوجية للتفكير في الادب والتنظير فيه.

وبما انها جاءت كردة فعل على نظرية التعبير ووجود تقارب زمني بينهما فانها تتمتع بصلات وثيقة مع نظرية التعبير ولاسيما من حيث منظريها. (فكانت) الفيلسوف الالماني صاحب النظرية الجمالية وما تبعه صاحبه (هيغل) يعدان المؤسسين الحقيقيين لهذه النظرية؛ فـ(كانت) على سبيل المثال عندما ثار على نظرية المحاكاة و عزل العمل الفني عن ارتباطاته الواقعية الخارجية ومقاييسه المجحفة والحقه بالمبدع، فانه فصل مرة اخرى بين العمل الفني والمبدع من خلال الفصل بين الشكل والمضمون.فهو قد " عزل العمل الفني عن الواقع ثم عزل الشكل عن

المضمون وجعل منه مطلقا في ذاته ومما قاله: يجب ان لانشغل بالنا بمسألة وجود الشيء فعلا وهكذا انتصرت الشكلية وانتحر التجريد " [٢].

وقد أغرق (كانت) نفسه بالمثالية الذاتية حتى وصل الى مرحلة التطرف. فقد فصل بين الجميل الممتع والمفيد وأسس قاعدته على كون العمل الابداعي مجردا من المنفعة تماما وخاضعا للمتعة التي تحققها الجمالية المبثوثة فيه، وهي على العكس من نظرة افلاطون الذي نادى بالمنفعة على حساب الجمالية.أي انها عملية ابعاد للغايات المتمخضة عن العمل والتذكر لها واعطاء الوسيلة التي تنحصر في اطار الشكل القيمة العليا بالاحترام. لذا نرى (كانت) يتجه الى العمل الفني في ذاته وفي داخله والانكفاء على دراسته والتمتع بصياغاته الجمالية المتنوعة لانه ذو بنية منغلقة على نفسها وتصطبغ بجوهر جمالي محدد متميز عن غيره [٣].كما اكد على ضرورة ان يكون الحكم النقدي على العمل صادرا عن الذوق، وينبغي ان يكون ذاتيا كذلك.

أما (هيغل) فكانت خطواته اكثر تعارضية مع (كانت) وانه خطى في هذا المجال اشواطا مهمة حسبت له واحتل على غرارها مكانة مهمة في المانيا وعدّ مصدر الهام للكثير من الفلاسفة والنقاد الذين جاءوا بعده، ومثلت فلسفته مصدرا غنيا لاغلب النظريات والمذاهب التي تتصارع بشأنها الافكار، فهو قد تجاوز حدود المثالية الذاتية عندما تمكن من ربط ما هو مطلق وعام بما هو نسبي، وكذلك عند ربطه فئات الجمال المتنوعة بشواهدها المحددة في التاريخ، وتكمن معارضته لكانت من حيث مجاهرته باتحاد الشكل مع المضمون وعدّهما صنوين متحدين يؤثر احدهما في الآخر بعد ان كانا منفصلين عند (كانت). [٤] ولكنه على الرغم من ذلك يرى " ان مضمون الفن فكرة الجمال (المستقلة) مهما يكن مظهره الاجتماعي او العملي " [٥].

وقد كانت لـ (برادلي) رؤيته المطابقة لفكرة الجمالية في النص وذلك عندما تحدث عن الشعر لاجل الشعر وهي جملة تقول جملة من الاشياء " أولا ان هذه التجربة هي غاية في ذاتها وانها جديرة بالعيش لذاتها؛ وان قيمتها ذاتية صرفة.ثانيا ان قيمتها الشعرية ليست الا هذه القيمة الذاتية عينها.فقد يكون للشعر قيمة بعيدة ايضا

باعتباره وسيلة للثقافة والدين، لانه قد يعلمنا شيئا او قد يرفق من عواطفنا او يدعو الى قضية خبرة؛ أو لانه قد يجلب على الشاعر الشهرة وليس هذا مما يسيء الى الشعر في شيء وانما هو العكس، فلندع الناس يقدرون الشعر لهذه الاسباب ايضا، ولكن هذه القيمة البعيدة للشعر ليست هي قيمته الشعرية باعتباره تجربة خيالية مرضية ولا يمكنها ان تحدد القيمة الشعرية فالقيمة الشعرية لايمكن الحكم عليها الا من داخلها " [٦]، فهي تمثل عملية التركيز على البنية الداخلية المتضمنة اتحاد الشكل مع المضمون من حيث تحقيق الاغراض الجمالية لا نقل التجربة بواقعها الخارجي أو الداخلي المعبر بالانفعالات، وفي ضوء ذلك فالبنية مفهوم " يشمل كلا المضمون والشكل بقدر ماينظمان لاغراض جمالية، فالعمل الفني قد اعتبر اذن نظاما كليا من الاشارات او بنية من الاشارات تخدم غرضا جماليا نوعيا " [٧]،

ولـ(تيوفيل جوتييه)انطباعاته الخاصه بشأن هذا الموضوع عندما ركز على اهمية الفن من حيث كونه وسيلة مغلقة على ذاتها وليست لها غاية ما، وعلى اساس هذه الوسيلة تتحقق للفن استقلالية تامة تمكنه من الاختلاف عن غيره، كما أكد على مسألة استبعاد كل ما هو نافع والتركيز فقط على المتعة المتحققه جرّاء الجماليات المبثوثة فيه [٨]، كما ذكر رتشاردز ان بعض الدوائر الفكرية التي كانت سائدة في تلك الحقبة انتشرت فيها تلك النظرية التي تعد الفن قيمة مكتملة بذاتها ودراستها تقتضي فصلها عن القيم الخارجية عنها.

هذه النظرية تؤكد على أهمية الفصل بين الشكل والمضمون واعطاء الاولوية للصياغات الشكلية بوصفها قائمة على الفضائل الجوهرية المجردة والمتحققة عبر الجمالية الخاصة. [٩]. كما أكد رتشاردز على اهمية التفكير العلمي الذي اثر جليّا على التجربة الابداعية وطوّقها بطوق التجريب فهو يقول: " ان الاعتقاد بان التجربة الجمالية تجربة فريدة كاملة ويمكن دراستها منفصلة عن غيرها من التجارب اخذ يبرز منذ بداية التفكير العلمي في الجماليات تقريبا وفي معظم الاحيان لم يكن هذا

الاعتقاد الا نتيجة لتطبيق جزء من المنهج العلمي على ميدان الجماليات و هو المنهج الذي يقضي بقصر البحث عن شيء واحد فقط في المرة الواحدة " (١٠).

ويعد التجريب في الابداع الادبي المكمل الآخر للعقل، والتجريب الذي نشط هو التجريب اللغوي الذي تنوعت بواعثه واختلفت، وكانت في مقدمتها النزعة الانسانية الداعية الى التغيير من كل اشكال الثوابت الباعثة للملل، وقد جاءت آراء جاكوب كورك بهذا الصدد غنية .اذ أكد ان الكتّاب استخدموا التجريب من " اجل استغلال سلطان العلم والحفاظ على عصريتهم لكنه كان هناك اعتقاد سائد بان الجمال يمكن ان يماثل البدعة، ان المبدأ القائل ان العمل الفني يجب ان يجسد بعض الاضافة في الادراك القديم في الاقل قدم الرومانسية التي تفهم التجريب الجمالية على اساس انها احساس الاكتشاف أو التحول " (١١)

وسعى التجريب اللغوي منذ البدء الى عملية التخلص من اللغة التقليدية والتعويض عنها بما يلائم فكر الانسان وابداعاته لانه يرى بان الانسان وعالمه وكل ما يحيط به انما هو نشاط خاص وثمرة لنشاطاته الفكرية لهذا يقول جاكوب كورك " والذي حفز الكتاب التجريبيين ليس غير الاحساس الحاد بالطغيان الذي مارسته اللغة التقليدية " (١٢)

وعلى هامش خضوع العمل الفني لسلطة قوانين العلم والتجريب وتحويله الى مجرد علم تتحقق غايته عبر صياغاته الداخلية، فان- بندتو كروتشيه- قد تأثر بهذا الامر وتبنى فكرة المشابهة ما بين العلم والفن.فهو يرى ان الابداع العلمي قائم على المفاهيم والفرضيات ومتمخض عن المعرفة المنطقية المستندة الى التجريدية الكاملة للحرية الفردية، في حين ان الابداع الفني يعاكس هذه النظرة تماما وذلك عبر اتكائه على الحدس الناشئ عبر التصور والخيال و هو ما يجعل المتلقي يدخل في اعماق الشخصية للكشف عن مكنوناتها؛ كما ان تركيزه على التصوّر في الابداع الفني تأكيد على استقلاليته عن الابداع العلمي.لان الصور الفنية المتحققة عبر الخيالات

المتحررة تكون سابقة على الصياغات الشكلية، فهي التي تؤسس القوانين الخاصة لها لا ان تعتمد كما في الابداع العلمي على قوانين مرسومة مسبقا.

هذا التركيز على الحدس من وجهة نظره ضروري بوصفه عملية تتم على مستوى الروح، وما الاداة أوالوسيلة إلاّ وسيط للتوصل. فقد أكد على ان الوجود الحقيقي للعمل الفني يكمن في داخله بوصفه حدسا باطنا او تعبيرا تم على مستوى الروح قبل ينتقل الى المتلقي عبر وسيط مادي.لذلك فهي عملية تركيز مباشرة على الطاقة الروحية للعمل الفني لهذا سمّى فلسفته بفلسفة الروح [١٣].

والى جانب معطيات بناء نظرية الخلق ينبغي الاشارة الى التيارات النقدية الداعمة لها، والتي في ضوئها استبانت معالمها وخصائصها، وعليه سنذكر أربعة من التيارات الرئيسة وهي:

١. فرديناند دي سوسير

بعد ان أخذت اللسانيات المقعد الأساس في الدراسات النقدية تغيّرت المفاهيم وانقلب ما كان متوارثا من الأسس والثوابت. إذ كان الاتجاه السائد في دراسة النصوص الأدبية يركز على الواقع الاجتماعي المحيط بها؛ والبواعث النفسية الخاصة بالمبدع وغير ذلك.أي الاهتمام بالمبدع وبما يحيط بالنص والاعتكاف على دراسته لايجاد العلاقات المشتركة التي أدت الى بروزه بهيئته النهائي، ولكن بعد ان اخذت اللسانيات شوطا في الشهرة والتداول على يد دارسي الأدب نشطت الرؤى بخلاف السابق؛ وذلك من حيث الاهتمام بدراسة النص الأدبي داخليا من دون اللجوء الى المؤثرات الخارجية التي أوجدته حتى وان كان صاحب الابداع نفسه. أي التركيز على أدبية النص من خلال الاهتمام باللغة والسياق وترك الأدب وما قدمه النص من معطيات جمالية؛ وقد أشار ليونارد جاكوبسون الى ذلك بقوله: " غير انه ما من مجال لانكار ان البنيويين الاوائل قد ارادوا ان يأتوا الى العلوم الانسانية بمنهج علمي

صلب واعتقدوا ان لديهم نموذجا مناسبا لهذا المنهج هو الانموذج الذي قدّمته الالسنية البنيوية " [١٤].

وبهذا التحول الفكري كان لابد من منظرين يجيدون التلاعب في تسخير الأدب وتوجيهه وجهة واحدة؛ و هي وجهة الغوص في النص الأدبي . لذلك برز في هذا المجال العالم السويسري فرديناند دي سوسير وخطى بآرائه أشواطا واسعة جعلت منه فيما بعد الملهم الاكبر للذين نظّروا بعده، وتكمن أهمية آرائه بوقوفه على النظام اللغوي المكون لاي نص وتحديد شروطه وهيئته، إلاّ انه لم يستطع الاحاطة بجميع ما تحويه اللسانيات من تفاصيل وبقي بحثه يدور في الجانب اللغوي المحض من دون التوسع في النظر الى معطيات الكلام.اذ نجد ثنائياته التي وضعها تحدد سيره اللغوي بخط واضح؛ فهو لم يهتم بالجملة وتحليلها بتهمة انها تنتمي الى الكلام الذي لايرتقي الى مستوى اللغة " بوصفها نظاما بنيويا يشكل اساسا لكل استخدام لغوي او لكل كلام سواء كان نطقا ام كتابة " [١٥]؛ بل انه اهتم بالصوت والمورفيم أي الوحدات الصرفية، فضلا عن الوحدات الصغرى التي تشكل الانساق التي بدورها تصل الى النظام العام أو الكلي.

هذا التوجه المحدد في بحثه راجع الى كونه احد العلماء البارزين في ميدان (علم اللغة العام) وما الآراء التي قدّمها الباحثون والنقاد إلاّ محاضرات كان قد القاها على طلبته وجمعوها له فيما بعد تحت عنوان (محاضرات في علم اللغة العام) عام ١٩١٥.اي انه في حديثه عن الجانب اللساني لم ينسلخ عن هذا الماضي (الفيلولوجي).

بقي ما قدّمه يدور في هذا الميدان ولكن على الرغم من هذا التقيّد من جانب واحد جاءت آراؤه في الجوانب الأخرى بداية الطريق لتكوين المنهج البنيوي.وعليه ان الظروف أصبحت مهيأة " لظهور ما يسمى بالنموذج اللغوي الذي سيتكفل البنيويون فيما بعد بتطويره ليصبح اساس المقاربة النقدية (البنيوية) للنصوص الادبية " [١٦] ويبدو ان استفادة البنيويين من الميدان اللغوي أو علم الالسنيات الحديث على هذا النحو جاء من زاويتين: الأولى تتضمن التطبيقات المباشرة وما حققته من نتائج

في الأدب مباشرة بعد ان كانت محصورة في اطار لغوي بحت، فضلا عن ان ميدان الأدب هو باب واسع لاستيعاب المتغيرات اللغوية وما تفرزه من دلالات، وهذا ما ادى في نهاية الأمر الى ظهور علم أو منهج الاسلوبية، والثانية تتضمن التطلع الى الالسنية بوصفها المثل الاعلى للعلم؛ لانها تمتلك الأنظمة والقوانين المحكمة التي تصف أبنية اللغة وتراكيبها من دون الحكم عليها. أي اجراء التحليل ورفض التقييم [١٧]. وعليه نجد ان كشوفات دي سوسير المهمة في علم اللغة الخاضعة للفكر البنيوي اصبحت طريقا اهتدى به كل الذين جاءوا بعده.

٢ -الشكلانية الروسية

بعد الركائز التي جاء بها سوسير وما آلت اليه من ترسيم الملامح الاولية للمنهج البنيوي في ضوء الانتماء اللغوي البعيد عن المؤثرات الخارجية المتداخلة التي لاتجد لها السلطة والحظوة في خلخلة النسق النصي الذي يعتمد عليه المنهج كوحدة للدراسة المفضية الى الدلالات، جاءت حركة الشكلانيين الروس وخطت بالمشروع البنيوي اشواطا متقدمة في ضوء الرؤية التي انطلقت منها؛ وقدّمت انموذجا للدراسات اللغوية الفاعلة بعد سبر اغوارها مما أدى الى ترك بصمات واضحة المعالم على الفكر البنيوي وحددت ملامحه وجعلته يتخطى الرؤية السطحية والتعمق في البذيات المكونة للنص الأدبي المكتوب على اختلاف قائليه ورؤاهم واختلاف انتماءاتهم للبيئة والثقافة.ومن هذا المنطلق يمكن عدّ " حركة الشكلانيين الروس من ابرز الجذور التي ساهمت في انبثاق المنهج البنيوي " [١٨]، بل ان عبد العزيز حمودة قال عنها انها بنيوية مبكرة حسبما جاء به المؤرخون في مجال النقد الأدبي الذين أكدوا على ان حركة الشكلانيين الروس مرتبطة ارتباطا وثيقا بالبنيوية كمنهج دراسي للنظام اللغوي في ضوء النص [١٩].

وللبحث عن البدايات التي أسهمت في تشكيل هذه الحركة ينبغي الرجوع الى الائتلاف الذي أدى الى تكوينها بصورتها النهائية، فالشكلانية أبصرت النور بعد

اندماج حلقتين دراسيتين مع بعضهما وهما حلقتا " موسكو وسان بتروسبورغ خلال السنوات ما بين ١٩١٥-١٩٣٠ وضمت شخصيات مختلفة " [٢٠]؛ فقد تأسست حلقة موسكو اللغوية عام ١٩١٥ وركزت على أهمية الأساس اللغوي بكونه الاداة القابلة للدرس من اجل الوصول الى المغزى المقصود، بينما تأسست بتروسبورغ عام ١٩١٦ متبعة المنظار نفسه الرامي الى الخوض في مضمار الدراسة اللغوية واستنطاق النصوص للوصول الى الدلالة.

وبحسب الاتفاق الفكري هذا حصلت هناك نقاشات واجتماعات وندوات بين الحلقتين وتأسست بذلك حركة الشكلانيين الروس، وعلى الرغم من المرحلة التاريخية التي أسهمت في هذا التكوين يرى بعض النقاد والدارسين ان الانبثاق الحقيقي لهذه الحركة يمكن ارجاعه الى مقال نشره احد زعماء حلقة بتروسبورغ وهو فيكور شكلوفسكي عام ١٩١٤ تحت عنوان (الفن كذسق) وهو مقال " أشبه بميثاق للمنهج الشكلي " [٢١].

ومهما يكن من أمر التشكيل والانبثاق الحقيقي فانها حققت في مجال الأدب أثرا واضحا عن طريق " ارساء نظرية أدب تضع العمل الأدبي موضع اهتمامها الرئيس؛ رافضة المقاربات النفسية والاجتماعية التي كانت تؤلف جوهر الموروث النقدي من قبل " [٢٢]

واذا ما أردنا الخوض في مجال ما حققته الشكلانية الروسية من انجازات على الصعيد الأدبي فان ذلك يتطلب منا غوصا عميقا وهذا الغوص سيكون طويلا يتنافى مع موضوع بحثنا؛ لذلك سنركز على بعض المعطيات التي ركزت عليها الشكلية أهمها دراسة الأثر اللغوي الأدبي بمعزل عن محيطه، منطلقين بذلك من مفهوم الاستقلالية الذاتية، وهذا لديهم يكون في جانبين " الاستقلالية في علم الادب بوصفه مقاربة علمية؛ وفي الأثر الأدبي بوصفه مادة بحث نوعي، وبهذا تنقطع الشكلانية عن المفهومات السائدة في الحلقات التقليدية والاكاديمية التي تعرض العمل الفني على مقاييس السيرة الذاتية والاجتماعية والفلسفية والنفسية " [٢٣]، وهم بهذه الرؤية

الفكرية حوّلوا مسار الاهتمام من المبدع والمؤثرات المحيطة بالنص الى النص نفسه.فهم ركزوا فعالية دراستهم على الادبية المكوّنة للادب وليس بدراس الأدب أو وظيفته الجمالية.وعليه ان عملية فهم النصوص لاتستند الى المرجعية الآنية الواقعية، بل الى ربطها بنصوص مماثلة لها حتى يمكن تحقيقها على نحو جوهري مقبول، وقد انطلقوا في تفعيل نظريتهم هذه من خلال التركيز على جانب واحد من النص وهو الشكل من دون المضمون، فانصار الشكلية يرون ان النص يكون فعالا بشكله عن طريق خواصه اللغوية المتعددة كالصوت والصرف والتوازيات وغير ذلك، وليس للمضمون ميزة تذكر.اذ ان المعاني المتولدة والافكار المعروضة تتداعى في النص على أساس من الذرائع الخارجية التي يلجأ اليها المبدع، وهي ليست جديرة بتقليب موازين النظر على أدبية الأدب.

هذه النظرة نراها تختلف عن جوهر البنيوية الحقيقية التي ترى ضرورة دراسة الاثنين معا لانهما يستحقان العناية نفسها.واذا ما ربطنا اهتمام الشكلانيين هذا بالمدارس الأدبية التي كانت سائدة في أوربا آنذاك؛ فاننا نجد ان الشكلية استندت بذلك الى المذهب الرمزي الذي كان مهتما بالامور الشكلية بوصفها الادوات الفاعلة للتوصيل الرمزي.اذ ان الرمزيين يرون بل ويراهنون على قدرة الشكل على ايصال المكنونات الفكرية على أساس من الاستقلال والذاتية وانه قادر على جعل اللغة أكثر تطورا وحضورا عن طريق الادوات المكونة له وهي الاصوات والكلمات والايحاءات والتراكيب والتوازيات المتنوعة وغير ذلك، ولكن هذا الاتباع لم يدم طويلا حتى تحوّلت نظرة الشكلانية الى ما جاء به المستقبليون من آراء ولاسيما انهم على خلاف مع الرمزيين في الكيفيات الموجبة لفهم أدبية الأدب ودراسته على الرغم من اتفاقهم معهم على جوهره؛ كون الكلمة هي الأساس في الفهم وليس ما يصدر عنها من معنى. والمستقبليون بهذه النظرة تمكنوا من " ان يخلّصوا الدراسات الادبية من اثقال العلوم الأخرى، فموضوع علم الادب عندهم يجب ان يكون دراسة (الخصيصات النوعية) للموضوع الأدبي التي تميزه عن مادة اخرى وكان

جاكوبسون رائدهم في هذا المجال؛ بينما كانت المناهج الأخرى تركب الأدب من اطراف مثل الحياة الشخصية وعلم النفس والسياسة والفلسفة، ويؤكد الشكلانيون ان هذه الاطراف ماهي إلاّ موضوعات لعلوم كثيرة ذات خصوصية واضحة " [٢٤].

وبما ان التركيز منصب على الشكل بهذه الخصوصية فان الأدوات الموجبة لتشكيله كانت محطة اهتمام الدراسة واولها كان الصوت.إذ ركزت الشكلانية على دراسة الاصوات بوصفها وحدات متكاملة غير قابلة للتقسيم؛ وانها تختلف فيما بينها من حيث ادائها مهمة العمل داخل النص؛ فلكل صوت ميزة في النبر ووقع في احداث متعة ايقاعية على نحو متناسق، فضلا عن قيمته باعطاء الدلالات الموحية عبر ارتباطه بالمعنى، فالدال الصوتي صنون لايفترق عن المدلول المعنوي لاحداث الدلالة. كما ان الشكلانية ركزت على دراسة التوازيات في النص باختلاف اشكاله، فهناك التوازي القائم على مستوى الترتيب والتنظيم المعجمي، والآخر القائم على أساس من التنظيم في الصياغات التركيبية المبنية على المقولات النحوية والآخر القائم على أساس من التأليفات والموافقات الصوتية المتنوعة التي تعطي للنص انسجاما معبرا يفضي الى تنوع الدلالة. وهناك تركيزات أخرى ركزت عليها الحركة الشكلانية داخل النص لايسعنا مجال البحث ذكرها.

واذا ما انتقلنا برؤيتنا الى الحركة في نهاياتها المتأخرة فاننا نجد ان الشكلانيين قد غيروا جزءا من نظرتهم تجاه الواقع فبعد القطيعة التي تبنتها (الشكلانية) مع الواقع الاجتماعي وتأثيراته في النصوص جاءت الرؤية متعاكسة في اطوارها المتأخرة من حيث " اقامة صلة بين الاعمال الأدبية والسياق الاجتماعي الثقافي، ويؤدي مفهوم السلسلة هنا دورا رئيسيا.اذ تعد المواد الأدبية عناصر متعددة المعاني فتظهر في السلسلة الادبية مثلما تظهر في السلاسل غير الادبية(الاجتماعية-السياسية) وعندما تتغير وظيفة كلمة أو تعبير في هذه السلاسل لا يتأخر صداها عن الظهور ضمن السلسلة الأدبية " [٢٥].

ونتيجة للضغوطات العديدة التي تلقتها الشكلانية ولاسيما السياسية، منها بدأت الحركة بالافول والتقوقع والانتهاء على الرغم من عمرها المحصور ما بين (١٩١٥-١٩٣٠) وتسيّدت حلقة براغ الساحة بعد ذلك واستقطبت مؤسسي الشكلانية. والضغوطات هذه جاءت بسبب العيوب التي لحقت بها واهما كما يرى (ايخذباوم) وهو احد اعلامها " الغموض الذي يلف آراءهم وتجاهلهم لعلم الجمال وعلم النفس وعلم الاجتماع، ويرجع ذلك الى ان دراساتهم انصبت بشكل أساسي على تحليل النص " (٢٦)

٣ -حلقة براغ التشيكية (*)

بعد الجهود الحثيثة في مجالي الأدب واللغة التي بذلها الاوربيون وكانت علامات شاخصة لايمكن انكارها أو تجاهلها؛ نجد في الطرف الآخر أي في القارة الامريكية حركة أخرى دائبة ساعية لتحقيق المنطلقات نفسها التي ركز عليها الاوربيون في دراساتهم؛ وعملت تحديدا في الزمن الواقع بين الحرب العالمية الاولى والثانية واتخذت من (التشيك) منطلقا مكانيا ولهذا يطلق عليها بعض النقاد والباحثين اسم البنيوية التشيكية، فهذه الحلقة جاءت أساسا لتكميل مشوار الشكلانية الروسية ولاسيما بعد ان " ضمت مهاجرين اليها مثل جاكوبسون وتروبتسكي اللذين حققا هذه الاستمرارية " (٢٧)

هذه الحلقة وضعت خطواتها الاولى عام ١٩٢٦ عندما تابعت الشكلانية في الفكر إلاّ ان الانبثاق الحقيقي لها والفعلي كان عام ١٩٢٨ عندما قدّم ثلاثة علماء روس وهم جاكوبسون وتروبتسكي وكارشفسكي بحثا علميا تضمن الاصول الاولى لهذه النزعة؛ وذلك في المؤتمر الدولي لعلوم اللسان الذي عقد بلاهاي بهولندا، وفي عام ١٩٢٩ اصدروا بيانا بينوا فيه نظرتهم من هذه القضية؛ وكان ذلك في المؤتمر الأول للغويين السلاف الذي عقد في براغ، وقد استخدموا مصطلح (بنية) بالمعنى ذاته المستعمل الآن؛ ودعوا فيه الى اصطناع المنهج البنيوي بوصفه منهجا علميا

وصالحا لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية وتطورها.[٢٨]، وهم باصطلاحهم (البنية) وجعلها ثوبا للبنيوية كمنهج يكونون سباقين في هذا المضمار على كل من دي سوسير لانه لم يستعمل هذا المصطلح بلفظه هذا، بل استعمل لفظة النظام والنسق وعلى الشكلانية التي اطلقت مصطلح الشكل كمفهوم عام.

ركزت هذه الحلقة في دراستها للغة الشعرية على جملة من القضايا المهمة كان أهمها التزامهم بالمحور التزامني الآني في ضوء الانتماء الى النص على الرغم من عدم تجاهلها المحور التعاقبي للغة من حيث رؤيتهم القاضية بانها مفيدة لكشف قوانين البنية في الأنظمة اللسانية، كما انهم ركزوا على دراسة العناصر اللغوية الفاعلة في النص مبتدأين ذلك من دراسة الاصوات ولاسيما في النصوص الشعرية، ونظام المفردات الشعرية، وهذا ما دفعهم الى تحديد نظرية في معنى الشعر، ونظرية في علاقات التتابع، والاهتمام بالبنية النحوية من خلال التركيز على التشكيلات التركيبة المتضمنة لهذه البنية [٢٩]. وقد أكد موكاروفسكي على ضرورة اخضاع العمل الأدبي لآلية التحليل كونها ناتجة من اندماج محصلة قانونين معا هما الحركة الداخلية للبنية والتداخل الخارجي، فضلا عن تمييزه بين الدال والمدلول أي بين البعد المادي للرمز الأدبي (الحدث المصطنع المعادل للدال) وما يفعله به الفاعل حسب التفسير (الموضوع الجمالي المعادل للمدلول)، واستنادا الى ذلك تنتج موضوعات جمالية مختلفة، كما انه اولى عنايته بالطريقة المعقدة التي من خلالها يمكن تفسير المعايير الجمالية والاجتماعية وما يحدث جراء ذلك من تأثيرات متباينة فيما بينها وبصورة خاصة العلاقات المتغيرة بين معايير قديمة وحديثة، كما ان الآراء التي جاء بها فوديشكا بشأن البنية والتطور الأدبي تعد استمرارا لما جاء به موكاروفسكي إلاّ انها تنطلق من مبدأ التركيز على المعطى الاجتماعي. أي الانطلاق من المادة الجمالية لتفحص الأوجه المختلفة للعمل الادبي المنجز [٣٠].

ومهما يكن من أمر المدة الزمنية التي عملت خلالها حلقة براغ اللسانية وذلك من عام ١٩٢٦-١٩٤٨ فان المفاهيم الألسنية كانت مسلّمات أساسية لتأسيس منهج

بنيوي قادر على دراسة النصوص من زاوية مغلقة والكشف عبر انساقها الصغرى والكبرى وصولا الى النظام العام عن الدلالة على الرغم من عدم أهميتها من المنظور البنيوي.

٤ -النقد الجديد –الانغلو -امريكي

لم تكن امريكا بعيدة عن الدراسات اللغوية المماثلة لدراسات الشكلانيين الروس واصحاب حلقة براغ التشيكية، بل انها خطت في هذا المجال خطوات واثقة رسمت ملامح التجديد في تيار شاخص في الساحة النقدية والأدبية على السواء إذ أدت " ابحاث الناقد الامريكي جون كرورانسوم في مجال الشعر والنقد وبخاصة تحليل دراسات النقاد الانكليز والامريكان مثل رتشاردز وامبسون واليوت وايغورنترز الى ظهور مدرسة النقد الجديد التي دعت الى ضرورة وجود ناقد معني بموضوع نقده مباشرة دون الاهتمام بمعانيه او مؤثراته الخارجية " (٣١).

وقد ناقشت حركة النقد الجديد جملة من القضاية الأدبية والنقدية أهما رؤية اصحابها بضرورة عزل النص عن كل ما يؤثر فيه من الخارج أي محيطه والبيئة وكذلك المبدع الصانع للنص؛ واعتبار النص كينونة قائمة بذاتها لا تأبه بالثقافة وكل ما يطرأ فيها من تحولات، ولا اعطاء الزمن قيمة تذكر.اي ان مبادىء النقد الجديد في جوهرها ترفض " المنهجيات التاريخية الوضعية والسيرية الذاتية، وخاصة المحاولات الرامية الى تفسير النص انطلاقا من اصله، مثل الوهم التكويني الخاص بالوضعية والنقد الماركسي اللذين يفسران العمل الادبي على قاعدة اسبابه الخارجية " (٣٢).

كما انها ترفض مطلقا ان يكون هناك مقصدا للمؤلف يجب الوقوف عليه وتعارضه بشدة وكذلك الانطباع التأثري الذي يتعامل مع الأثر الأدبي من منظار ما يحدث فيه من انفعالات، فضلا عن انها ترى مايشاع من كون الشعر في أساسه ينقل رسالة سامية وهذا بالطبع يحيل النص الى الواقع الخارجي بوصفه محاكاة له ما هو

إلاّ و هم يجب الحياد عنه. لذلك كرّست الجهود لدراسة اللغة الشعرية عبر انعزالها الكلي عن جميع المؤثرات من اجل ابراز خصائصها المميزة.

و قد جاء كتاب رتشاردز (مبادىء النقد الأدبي) تطبيقا فعليا لهذه الرؤية ولاسيما انه فرق ما بين اللغة العلمية أو المرجعية واللغة الانفعالية أوالتعبيرية، و هذا يعني ان اللغة الأدبية الشعرية تنقل لنا التجربة الشعورية عن طريق ما يتناثر من انفعالات داخلية تجعل العمل قيمة مقبولة يمكن تسميتها بالعمل الشامل.

وفي ضوء ما تقدم نجد ان كثيرا من النقاد الجدد قد اقتبسوا من كتاب رتشاردز الفكرة العائمة التي تنص على ضرورة كون العمل الادبي بذية عضوية مستقلة؛ ويجب النظر اليها بصورة منفصلة عن سياق الكاتب، كما انهم مالوا بتوجههم نحو ما هو فردي على العكس من الرؤية الشكلانية والتشيكية التي ترنوا الى العام والاهتمام بوصفه [٣٣].

ونتيجة لما جاءت به حركة النقد الجديد من افكار وتطبيقات فان نقادها واعلامها الفاعلين سيطروا على حركة النقد في ذلك الوقت؛ واصبحت آراؤهم دساتير مبوبة يحتذى بها، ومن ابرز هؤلاء النقاد –بلاكمور وآلن تيت وروبرت بن وارن وكلينيث بروكس وغيرهم [٣٤]

هذه الحركة (النقد الجديد) لم تكن الوحيدة في دراسة الأثار الأدبية بالاستناد الى علم اللغة فقد كانت دراسات ادوارد سابير وليونارد بلومفيلد من اهم الدراسات في تطور اللسانيات الامريكية كما كان " كل من جاكوبسون الذي وصل اميركا بعد افول مدرسة براغ، واندريه مارتينيه يهيئان ارضية اللسانيات الوظيفية، و من ثم تبلورت جهود أولمان لانشاء اللسانيات البنيوية وختم هذا الجهد بظهور النحو التوليدي على يد تشومسكي " [٣٥]، فادوارد سابير في كتابه (اللغة) شدد على المظهر الاجتماعي للغة مع الاهتمام بدراسة العلاقة بين اللغة والحضارة، فضلا عن نظرته الفاحصة بتشكيل تصنيف علمي للنماذج المختلفة من اللغات، أما ليونارد بلومفيلد الذي تزعم تيار اللغويات الامريكية منذ عام ١٩٣٠ حتى عام ١٩٥٠ والذي يطلق عليه

اسم (النزعة التوزيعية) فانه ركز منذ البد على العملية الوصفية للغة، وانه عارض الاتجاهات الذهنية التي كانت تلجأ الى تفسير اللغة عبر مبادىء العقل والاداة والوعي واقترح باتباعه منهج آلي او مادي في تفسير ظواهر اللغة الى جانب بعض الآراء الأخرى بهذا الصدد.

وهناك نقاد قد اهتموا بدراسة النظام اللغوي وطوّروا بذلك مشروع الألسنية في امريكا، وهو ما لا يسمح لنا به حدود البحث بالتطرق اليه.[٣٦].

المحور الثاني: هوية النظرية وأسسها

تكمن أهمية الخلق والابداع في الفاعلية والقابلية الفردية في انتاج الاخيلة والافكار والاعمال المبتكرة بالاتكاء على المحددات المادية التي تحتاجها عملية الخلق، وهي في العمل الأدبي تقتصر على اللغة الشاعرية في رسم الحدود الجمالية داخل هذا النص او ذاك، وليس المقصود بالمبتكرة انتاج ولادة جديدة قائمة بذاتها اي غير معتمدة على ماض، بل المقصود تلك التي ترتكز على مسلّمات اولية ولكن باصباغها جوهرا جديدا يجعل من الانتاج ينتقل الى المتلقي وكأنه مولود جديد.فالمبدع يستطيع ان يستخرج من ركام اللغة ما يفيده ويطوّع صياغاته مثلما يراها، كي تأتي بهيئة أخرى تختلف عن سابقتها.وهذا يرجع الى المواهب والقابليات والسعة الثقافية المكتسبة التي تجعل احدهم قادرا على احداث هذه المتغيّرات على نحو الذي يأتي متناغما مع مايبغيه لا شيئا قائما متواترا، وعليه فان مسألة الخلق والابداع ليست مقتصرة على نخبة ما، وانما هي متأصلة في كل واحد منا، ولكن الاختلاف الجوهري يكمن في الظروف التي تسمح باطلاق الابداع تبعا للمحفزات الخارجية والداخلية التي تنتاب الشخص اثناء عملية البناء الابداعي.وعليه فالرؤية والمحفزات والقدرات التخيلية لدى الشاعر مثلا تكون في الغالب متهيئة؛ في حين تكون مضمرة لدى الشخص العادي، كما ان هناك مسألة مهمة في عملية الخلق و هي الحرية الفردية للتعبير عما يراه الفرد مناسبا بحسب التجربة والموقف.لان

الاستقلالية تنمي لدى الفرد نزعة الاعتداد بالنفس والطموح المتعالي المشروع نحو الافضل وتجعله يتعاطى الجرعات التي ترفض الانصياع لاوامر المؤثرات الخارجية التي تحد من هذه الفردية. هذه الفردية المستقلة ينبغي ان تكون على قدر كاف من المسؤولية لانتاج الابداع الأدبي، و هذا يتم عبر المهارات والخبرات المتراكمة في ميدان العمل المحدد، وعلى قدرة الطموح غير المتناهية للوصول الى المبتغى المطلوب، الى جانب الميول والاتجاهات والايديولوجيات التي يؤمن بها والتي تدفعه الى التفكير والوصول الى قمة الهرم الابتكاري.

اذن فهي عملية متشعبة وليست سهلة وتختلف باختلاف الظروف والافراد؛ وتعمل في اطار المنتج نفسه من دون التأثر بالمحيط او المبدع عبر نقله انفعالاته، فهي في ضوء ذلك قائمة على أساس تعبير المبدع عن الاشياء بصورة آنية وليست مخزونة في الذاكرة.اذ بانتاجه الخلق الفني لايظهر الانفعالات والمشاعر والصور القديمة، بل يختزلها في بوتقة واحدة ليكوّن من خلالها مركبا جديدا. أي ان الذات المبدعة بعد الانتخاب والاختبار والحذف والاضافة والتكثيف تعمل على اعادة " صياغة معطيات الواقع في ضوء تأملها الخاص له ومن ثم موقفها منه.والموضوعية؛ لان معطيات الواقع وأن فقدت صفة الحرفية بعد اعادة صياغتها تظل من بنت الواقع ومرتبطة به وما ظلت موازاة رمزية له وليست موازاة حرفية، ومن ثم تظل قادرة على ان تردنا اليه بمنظور جديد يكشف عن فهمنا له وعن استعدادنا لتغييره " [٣٧].

وفي ضوء ما تقدم يمكن التطرق الى أهم الأسس التي استندت اليها نظرية الخلق الأدبية وهي:

١ -الفن للفن

بعد ان كان الأدب المرآة العاكسة للواقع بكل تجلياته؛ ومرتبطا ارتباطا كاملا به أصبح الأمر مغايرا في ظل التغييرات السياسية والاجتماعية والايديولوجية وبحسب البيئة التي تقع فيها هذه التغييرات.فالادب الذي هو جزء من الفن عموما

حوّل مسار عمله من وثيقة مرتبطة بالمجتمع الى وثيقة ذاتية قائمة بذاتها.والتمييز في ضوئها يكون على وفق الجمالية المتحققة في السياقات التشكيلية.وقد ذكر جورجي بليخانوف " ان مذهب الفن للفن يتقدم حين يشعر الفنانون بتناقض يائس بين اهدافهم واهداف المجتمع الذي ينتمون اليه. ولابد ان الفنانين اذ ذاك يناصبون مجتمعهم الدّ العداء ولا يرون بارقة امل لتفسيره " [٣٨].

و هذا يعني ان هذا الاتجاه أو المذهب قد تبلور نتيجة الاشكالات الاجتماعية والأهداف غير المتحققة والطموح الملتبس بالغموض والتيه، و هو ما افضى الى الفنان بضرورة التحرر من كل ذلك والانكفاء على الذات لتحقيق اللذة والمتعة لا المنفعة غير المتحققة في المجتمع.

وبناء على ذلك أصبح الفنان في ظل هذا التصدع " ينتج لنفسه دون ان يفكر بالآخرين. وتسأله اما يمكن ان يكون لهذا النتاج نفع للاخرين او ضرر عليهم فيجيبك: ممكن ولكنه غير مقصود " [٣٩]، وفي حديثه عن الشعر والحياة والعلاقة القائمة بينهما يرى برادلي ان كليهما ظاهرة لاتلتقي مع الاخرى لان الحياة تمتلك الحقيقة ولا ترضي الخيال والشعر على العكس من ذلك من حيث اطلاقه العنان للخيال والافتقار للحقيقة، وان التجربة الشعرية هي تجربة قائمة بذاتها تنفي اي ارتباط لها مع الواقع الخارجي. [٤٠]

هذه النظرة المتحققة في فكر برادلي تدفع الى القول بان رفض الارتباط بالواقع ماهي إلاّ إشارة صريحة باهمية الادب كمتعة خالصة بذاتها ولاقيمة للمنفعة التي تتحقق بالارتباط بالواقع، فالعمل الادبي مثلا حسب نظرية الخلق لاتكون وظيفته نقل الافكار والوعظ والموضوعات كما موجود في الواقع وفي شعور المبدع، بل تكمن وظيفته بتأسيس صياغات شكلية تحوي كل المضامين شرط ان تكون صياغات جمالية تبعث في النفوس المتعة والتسلية، كما انه يختلف عن المعارف الاخرى كالفلسفة والعلم والدين والعلوم الطبيعية من حيث البحث عن الحقيقة وكيفية تجسيدها،

فالحقيقة تتبلور في العمل عبر الانتقالات اللغوية والخيالات المتشظية التي تحول على المتلقي الامساك بتلابيب الحقيقة كاملة كما هي الحال في المعارف الأخرى.

وفكرة المنفعة متجذرة في النظريات الادبية عموما ولاسيما ماجاء به افلاطون الذي اكد على الجانب النفعي للعمل الادبي ولا قيمة للمتعة، فقد رفض الفن لانه غير مفيد وطرد الشعراء من جمهوريته لكونهم لا يقولون مايشعرون به، بل يوحى اليهم وهم بذلك لايقدمون للمجتمع اخلاقيات، على العكس من أرسطو الذي ربط بين المتعة والمنفعة، وكذلك هوراس الذي قال: " الشعر عذب ومفيد وكل صفة من هاتين الصفتين اذا استخدمت بمفردها مثلت محورا من سوء فهمنا لوظيفة الشعر ومن المحتمل ان يكون من الاسهل الملاءمة بين الممتع والمفيد على اساس الوظيفة اكثر منه على أساس الطبيعة " (٤١).

أما (كانت) وهو من اصحاب نظرية التعبير والخلق فانه رفض مطلقا ان تكون للفائدة او المنفعة اية سمة وجودية كونها ترتبط بدوائر خارجة عن الجماليات المتحققة بالصياغات الشكلية الداخلية للعمل الأدبي، فالمتعة أولا واخيرا مصدر النظرية الخلقية.

٢ -أهمية السياقات

في حدود التجربة الذاتية التي تلوّح بها نظرية الخلق واعتمادها على الصياغات الشكلية فان الموضوع يقبع خارج اسوارها ولا قيمة له مهما كان وقعه وتأثيره. فالاهمية تتمحور في جوهر السياقات الفنية المتنامية داخل النص الابداعي ولا شيء يذكر بشأن قيمة الموضوع واهميته، فالموضوع في حدود العملية الشعرية مثلا لا يصنع الوحدة في العمل، وانما هو جزء من عناصر متعدده تعمل معا لرسم حدوده، فالشعر " يقاس بجودته الفنية بغض النظر عن الموضوع، بل ليس هناك موضوع جيد وآخر رديء او موضوع جميل وآخر قبيح في ذاته، انما يكون جميلا اوقبيحا من خلال سياقه الفني.فقد يصبح الجميل قبيحا والقبيح جميلا فنيا، ان

الموضوع ليس مهما في ذاته ولكن في دلالته التي تختلف من عمل شعري الى آخر وهو لايهم الا بقدر ما يوحي بمضمون ما " [٤٢].

هذا يعني ان التراكيب القابعة في السياقات المتنوعة المفضية الى دلالات متنوعة هي التي تتصدر الاولية بالاعتراف.لان العمل الادبي في ضوئها يولد بوصفه كيانا جديدا لا بوصفه حقيقة قائمة. اذن الموضوع بتنوعاته الاجتماعية والسياسية والثقافية موجود وواقع على العكس من التشكيلات السياقية التي تولد آنيا وعلى أساسها تحسب الأهمية، لهذا يقول مصطفى ناصف بهذا الصدد " فالتعبير اذن يحتفظ لنفسه بحقيقة انطولوجية خاصة مستقلة عن التجارب السابقة وما يشبهها وما تؤديه الينا القصيدة لم يكن له وجود قبل تمام انشائها، وهذا هو الفرق بين نظرية التعبير ونظرية الخلق " [٤٣].

وهذا اعتراف صريح بان العمل الأدبي الابداعي هو خلق آني مبتأت من التغييرات اللغوية المتشابكة فيما بينها ضمن الصياغات المعبرة لا بالاستناد الى حيثيات الماضي كما هي الحال مع الموضوع، وعلى أساس ذلك نجد ان القصيدة الحديثة اخذت طابعا مغايرا عن القديمة من حيث كونها لاتأبه بالقوالب الجاهزة الناقلة للتجربة، فقد التزمت بطابع الخلق لانها تنقل للمتلقي الأفكار والمعارف التي لايعرفها أساسا عن طريق البنية الشكلية المتنوعة الموجودة داخل هذا السياق أو ذاك .

٣ -قوة الابتكار واسقاط العواطف

راهنة نظرية التعبير طيلة اشتغالها في الميدان الأدبي على قدرة صنيع العواطف والانفعالات لتخريج العمل الادبي الى حيز الظهور وابصاره النور. اذ لا يمكن ان يكون هناك عملا ادبيا إلاّ وقد ولد من العواطف لانها المحفز الاوحد لبناء العمل.فالشاعر عندما ينظم قصيدة ما انما هو ينفس عن انفعالاته المكبوتة ازاء تجربة ما مرّة بها، وهذا بالتأكيد لم يرق لنظرية الخلق، بل عملت منذ الوهلة الاولى على

تقويض العواطف والانفعالات واسقاطهما من قائمة الاولويات وعوّضت عنهما بالخلق الابتكاري القائم على الايحاء، فهي ترى ان " قيمة العمل الادبي لاتتمثل بمقدار تضمنه العواطف والانفعالات ولا حتى بانفعالنا به كقرّاء، وانما القيمة لقوة الابتكار والخلق الادبي التي تتمثل في جعل اللغة قادرة على الايحاء وامتلاك قوة التأثير " (٤٤).

وهذا يعني ان القدرة الايحائية المتشكلة من التلاعب اللغوي تجعل العمل الشعري على سبيل المثال ينحصر في زاوية الخلق بعيدا عن حياة المبدع وان استفاد من تجربته.وقد لاتوضع هناك حواجز او عقبات امام المبدع اذا ما اراد ان ينهل من تجاربه الماضية شرط ان لا يعطيها بعدا نفسيا انفعاليا يصطبغ العمل به، كون القيمة الجوهرية تكمن بالفنية لا بالابعاد النفسية. لذا يتوجب عليه تحويل كل ما يخص تجاربه الى قيم متشابهة المعالم. وهذا ما انطلق منه فاتح العلاق بقوله: " فالشعر عالم مستقل عن صاحبه وعن الحياة الواقعية فلا يمكن اعادة عنصر فيه الى مرجعه من الواقع الاجتماعي او النفسي، لان العمل الفني كل مكتمل لا ينفصل فيه عنصر عن آخر ولا يعني خارج سياقه الفني شيئا محددا.فهو لا يعني ولا يشير الى صورة في النفس او الحياة، بل هو صورة فنية " (٤٥)

وعلى وفق هذه الرؤية فان القصيدة الشعرية مثلا لاتقوم بنقل التجارب والانفعالات والعواطف كما هي بصورتها الفوتوغرافية بقدر ما تعمل على نقلها بصيغ مغايرة لخدمة القصيدة كلا.و هذا يتحقق عبر قدرة الشاعر على الجمع بين المتضادات المتباعدة وحسن التوافق بينها وانسجامها معا بوساطة القدرةالتخيلية.

هذا العمل يعد استكمالا للنقص الذي اصاب نظرية التعبير، وهو ما يتوافق مع نظرة كل من رتشاردز وت.س_اليوت.إذ نجد ان قيمة الشعر لديهما " لاتكمن في التعبير عن الحياة الانسانية او محاكاتها بقدر ما تكمن في القدرة التخيلية على الجمع بين التجارب المنفصلة والمتباعدة والتنسيق بينها داخل نسيج التجربة التي تغدو عملا ابداعيا " (٤٦).

وقد تبنى اليوت فكرة المعادل الموضوعي او الفن الموضوعي الذي يتشكل بفعل التلونات الجديدة التي يحدثها المبدع في عمله الشعري، فالتجربة التي يتعاطف معها المبدع وينفعل لاجلها يجب ان لاتنسحب الى العمل.اذ عليه ان يجرّد نفسه من انفعالاته ويترك ذاته الغارقة في الوهم العاطفي ويتجه نحو خلق معادل موضوعي يحقق له التوازن المطلوب في تخريج العمل كابداع.

هذا المعادل في أساسه يصدر عن العقل الذي يجب ان يتسيد في مثل هكذا مواقف مما يؤدي ذلك بدوره الى تخليص العمل الادبي من اطاره الذاتي الانفعالي ووضعه في اطار الموضوعية.وكل ذلك يتحقق عبر التكنيك الخلاق الذي يرتضيه المبدع من أجل بث القصدية في ثنايا العمل المبدع واكسابه دلالات ايحائية.والتكنيك يدور في دائرة الصياغات اللغوية المتنوعة التي تحدث هذه النقلة من الذاتية الى الموضوعية.

وعليه فإن (اليوت) يؤكد على ان خلق العملية الشعرية يعني ولادة جديدة لقوانين حتمية وحقائق متنوعة، وهذا يتطلب بالمقابل ان ينبثق النقد من جوهر هذه القوانين. اي تفحص العمل ومقارنته في ضوء الصياغات اللغوية الجمالية المتحققة في هذا النص أو ذاك.كما أضاف انه يجب على الناقد الموضوعي المجرد من الذاتية المغرقة والانفعالات المؤثرة امتلاك اداتين رئيستين وهما التحليل والمقارنة. والمقصود بالتحليل هو الوقوف على تحليل الانساق والهيئات والتراكيب اللغوية الموجودة في العمل الشعري ومحاولة ايجاد العلاقات القائمة بينها للتوصل الى ما تفضي اليه من دلالات ورموز مضمرة وبعيدة، اما المقارنة فتعني مزاوجة عكسية وذلك ببيان مدى تأثير التقاليد الشعرية الموروثة في العمل ذاته بتلك التقاليد من جهة أخرى (٤٧).

وعلى هامش هذه الحقائق تتضح للجميع قيمة العمل الابداعي الشعري وغيره في كونه قائم على التأمل العميق للتجارب الواقعة- حتى وان كانت عادية- والعواطف والانفعالات لاستنباط واكتشاف مرمّزات جديدة موضوعية فيها قصدية موحية باشياء

متنوعة، أي انها عملية اختزال وغربلة للانفعالات والعواطف وتحويرها الى أشياء جديدة في ضوء الخلق اللغوي الذي تقع عليه هذه المسؤولية.ويرجع كل ذلك الى الحرية التي يتمتع بها المبدع الذي تمكنه من الابحار في متاهات شكلية تفضي في النهاية بتكوين عمله الابداعي الجديد، لانه لاينقل لنا الواقع والانفعالات الداخلية، بل يشكل من خلالها هيئة جديدة إذ " يصبح الواقع الذي تقدمه القصيدة غير الواقع الحرفي للتجربة الشخصية بما فيها الانفعالات والمشاعر التي أراد الشاعر ان يعبر عنها " (٤٨).

٤ -اللغة الشعرية

إنّ الظروف التوظيفية لعناصر اللغة تختلف من الشعر الى الذثر، ومن خلق الخطاب الى خلق المنظوم الشعري، ومن شاعر يجيد التلاعب باللغة من حيث اعطاء الملفوظ قيمة بناء معنوي جديد داخل النسق التركيبي المكون للنص، الى شاعر واقع تحت وطأة اسر اللغة اليومية الجامدة التي تختفي فيها معطيات الصورة الفنية، وغير ذلك كثير، وفي هذا الصدد يقول ابراهيم خليل: " انّ اكثر الجوانب وضوحاً في لغة الشعر هو ذلك الذي يتجلى في تنظيم النص؛ بحيث يجعله مختلفاً اختلافاً كبيراً عن الذثر والكلام العامي " (٤٩). لذا فان لغة الشعر هي لغة ليست ذات قيمة، بل الذي يعطيها قيمتها ويزيد من هيبتها هو المنشئ للخطاب الذي يجب ان يكون متمرساً ومتفرساً في استعمال اللغة لكي يستطيع ان يقدم للمتلقي خلاصة تجربته المعينة بقالب لغوي يمتاز بالجودة من حيث اداء وظيفته التوصيلية وهي عرض المعاني سواء بالايضاح المباشر عن طريق تقريرية اللفظة المعجمة اي الصورة المباشرة، او عن طريق التكثيف الدلالي للمعاني الذي ينتمي الى الصورة الشعرية المشحونة بالايماءات والرموز الواقعية او السريالية المبهمة

هذا التكثيف الدلالي يعد العنصر الأسمى للادب ولاسيما الشعر، لانه يحقق درجة من المتانة والايهام بحسب ثرائها – اللغة- من ناحية الدلالات داخل النص،

وهو ينتج من الايحاء الشعري الذي " يصدر من الالفاظ ومن التركيب الشعري الذي يضفي عليه النغم بعداً نفسياً يسهم اسهاماً فاعلاً في جلاء المعنى هذا، فضلاً عن البعد الجمالي الذي تجسده وحدة القصيدة " (٥٠).

واذا ما أمعنا النظر في هذا النص نجد ميزتين تكونان الايحاء الشعري وهما الالفاظ والتركيب الشعري، فالالفاظ بصيغتها المعجمية داخل النص تعطي انطباعات محدودة لا تهز المتلقي على الرغم من كون " المفردة الشعرية هي شعرية من حيث السياق " (٥١). لا من حيث معجميتها، لان المكون الدلالي الذي هو المسؤول الاول للمواد المعجمية يهتم بتمييز جميع المواد المعجمية عن غيرها بذكر المعاني الدقيقة ويحسب في الوقت نفسه حساباً لحقيقة واقعة وهي ان المفردات اللغوية بمعانيها المعجمية تمتزج بالجمل، بحيث تتكون منها معاني عدة معقدة في ظل تركيب عام يحكمهما (٥٢) و هو كلام يتناسب مع قول ابراهيم خليل: " الذي يجعلنا ننسب القول الشعري للشاعر هو وضعه لهذه الالفاظ في نظم السياق " (٥٣). فالتركيب بطبيعته مزيج تختلط فيه العناصر اللغوية وتتموضع فيه الاساليب والصيغ بحسب رؤى المنشيء وقدرته التوظيفية لتقديم الصورة بايحائية تنفذ الى مشاعر المتلقي من دون هوادة لما في التركيب من ميزة الشمولية المعطاة الى المنشئ الذي يتحكم عبر خياله ووجدانه بتوظيف تجربته لغوياً.فهو يرصف ويمتن تركيبه بجمل وعبارات شعرية راقية باساليب متنوعة كالتقديم والتأخير والتكرار والانزياحات اللغوية الاخرى التي تجعل من النص بيئة جديدة للفهم والدخول في عالمها، وهذا كله من جمالية لغة الشعر التي تعرف " بوصفها خروجا وانزياحا من قواعد النظام اللغوي المستخدم في الحياة اليومية أي النظام النثري، سواء اكان هذا الخروج ينتظم في كلام موزون مقفى او كان متحرراً بدرجات متفاوتة من قواعد العروض " (٥٤)

هاتان الميزتان اللتان تقدمان الشحنات الدلالية هما ضرورة " تربط النص الشعري والشفرات التي يتطلبها تأويله في شبكة اتصالية معقدة، وهذه خاصية اساسية من خواص الشعر يمكن ان نجدها في كل نص " (٥٥). وهي خاصية تتكون بفعل

شيئين هما شعرية اللغة وشاعرية النص، الا ان اللغة على الرغم من شعريتها وظيفتها تنحصر بكونها وسيلة تنظيم آلي للنص، وان الذي يكمل للنص قيمته هو شاعريته التي تعود بدورها الى ظروف منشئه ومواهبه في عملية التنظيم، وهذه الشاعرية المتغيرة من منشئ لآخر تتجلى في النظر الى المفردات والجمل والتراكيب والدلالات المتولدة من ذلك داخل النص على انها اشياء لها قيمتها ووزنها الخاصين، وليست مجرد قرائن مبثوثة لاقيمة لها، وعن طريق هذه الشاعرية يتكون لكل منشىء اسلوب خاص به يختلف عن غيره، فالاسلوب على وفق ذلك لصيق بصاحبه لا ينفصل عنه إلاّ ان الاسلوب الذي يتبعه المبدع في نص ما لا يمكن ان يكون هو عينه في نص آخر بسبب اختلاف التجربة وابعادها. لذا فهو متجدد بين الحين والآخر.

وفي كل اسلوب يصنعه يستشف المتلقي جملة من الملامح الشعرية التي تعبر عن كوامن مضيئة في نفسيته وما يشعر به لحظة صنعه للخطاب وما هي الافكار التي يتبناها ويصل اليها، ومن ثمّ تترجم لدى المتلقي على هيئة مرآة صافية تكشف كل الخفايا التي يتستر عليها الشاعر عند عدم البوح بها مباشرة.

وعن طريق اللغة المستخدمة نستطيع التوصل الى قناعة خاصة بشخصية المنشئ وكيفية تعامله مع محيطه، سواء اكان تعامله سلبيا او ايجابيا، كما تقول اعتدال عثمان " ان كل فكرة او معنى او مدلول يتخير الدوال الصالحة للتعبير؛ وعلى حين تتشكل الدوال في كلمات وسطور شعرية وقصيرة كاملة تربطها شبكة علاقات معقدة فانها تتكشف في الوقت نفسه عن الايديولوجية المحددة التي يريد الشاعر ان يحقق عن طريقها الاتصال الكتابي عبر النص " (٥٦).

وعليه فان المنشىء للخطاب تتصادم في افكاره معالم الصراع الداخلي والخارجي على حد سواء ويتصارع هو معها لعرض الفكرة باسلوب خاص، ومن بعد ذلك يصطدم، بافرازات لغته الشعرية المستخدمة ليولّد في جملة الأمر للخطاب قيما جديدة تناسب فكرته، وهي تستند في أساسها الى مبدأ اختيار سليم من المبدع للتركيب الذي سيكون هو الأساس في بناء الخطاب.

و هذا يتحقق عبر الاستخدام غير المألوف للغة.وهو ما اتكأت عليه نظرية الخلق.أي اعتمادها على التراكيب والاسلوب الخاص الذي يحقق المتعة قبل المنفعة عبر التلونات التركيبية والصياغات المتنوعة المفضية الى الجمالية المرجوة.

ويمكن تحديد ثلاث ركائز رئيسة تجعل اللغة شعرية في ضوء انتمائها الى نظرية الخلق الأدبية وذلك على وفق رؤية دي سوسير وهي:

أ -الدال والمدلول

اختلفت نظرة دي سوسير لهذه الثنائية عما كانت عليه في السابق، اذ كانت نظرة علم اللغة العام الى العلاقة بين الدال والمدلول تفضي انها علاقة ثابتة مسلّم بها وهي لاتخضع بتصوراتها الى متخيّلات جديدة تبعدها عن جوهرها؛ فعلاقة الدال أي الصورة الصوتية على سبيل المثال لكلمة بحر بالمدلول أي معنى الصورة الصوتية هي علاقة معنى ثابت؛ فالبحر يعني البحر بهيئته، اما نظرة سوسير فانها تجعل من الاعتباطية سمة بارزة لهذه العلاقة، فمفردة البحر بهيئتها الصوتية لا تعني ما تعنيه أي البحر، بل متصور ذهني بشأن هذا البحر مما يحيل الأمر الى معاني متعددة على وفق الرؤية الجماعية؛ فكل فرد يتصور ما يعنيه الدال حسبما يريد. أي ان العلاقة بين الدال والملول ليست وسيلة فردية للتعبير كما يراه علم اللغة العام بل هي " نظام شكلي لاشعوري يعتمد على الفروق وليس على القيم الايجابية الثابتة، ولهذا فقد دعا الى دراسة اللغة كفاية في ذاتها ولذاتها " (٥٧).

هذا التركيز على المتصورات الذهنية المتعددة على وفق الاعتباطية جعل من اللغة أكثر حركة في الاشتغال ليس فقط في الميدان الأدبي، بل في الميادين الثقافية والاجتماعية والعلوم الصرفة.ولكنها في اطار الميدان الأدبي حققت منجزات دلالية جعلت من المتلقي يقف أمام المتصورات الجديدة باحثا ومحللا ومشاركا فعليا في النصوص الأدبية، وعليه فان نظرة سوسير فتحت الباب على مصراعيه للبحث في النظام اللغوي اكثر فاكثر وعدّت الاولى التي دحضت كل ما سبق من آراء بهذا

الخصوص، وتعاملت مع اللغة على انها نظام من " الأمور الجوهرية الثابتة، بل من الاشكال غير المستقرة، انها نظام من العلامات بين الوحدات التي تشكلها " (٥٨).

ويمكن ايضاح ذلك من خلال تبحره بهذا الموضوع وتوصله في النهاية الى نقاط جوهرية وهي:

" ١. إنّ الاشارة هي علاقة بين الدال والمدلول او التصور والصورة السمعية وليست بين الاسم والمسمى.

٢. إنّ الاشارة هي علاقة اعتباطية وليست ضرورية؛ إذ لو كانت ضرورية لما كانت هناك لغات متعددة.

٣. إنّ الاشارة اجتماعية وليست فردية.

٤. إ نّ الاشارة ذات طبيعة خطية؛ وانها تكتسب معناها من النظام الذي تندرج فيه " (٥٩).

ب -اللغة والكلام

تبعا للرؤى المتشظية التي تبناها سوسير في تفهم النظام اللغوي وجعله أساسيا في كل الميادين المختلفة؛ جاءت آراؤه بهذا الصدد اكثر تميزا من اجل بلورة نظام قابل للتركيز على جوانب محددة واضاءة العتمة في الآراء السابقة، فقد فصل بين اللغة والكلام فصلا كاملا وصبّ جلّ اهتمامه على اللغة في الوقت الذي لم ينه تعامله مع الكلام، بل جعله الجسد الفعلي لتحقيق النظام اللغوي فاللغة " في ماهيتها نظام اجتماعي مستقل عن الفرد في حين ان الكلام هو منها بمثابة التحقيق العيني الفردي " (٦٠)، فاللغة بذلك تمثل منظومة اجتماعية لاشعورية والكلام تبعا لذلك اختيار فردي مقصود، كما ان اللغة في جوهرها تخضع لعملية التصنيف والدراسة والتحليل على العكس من الكلام الذي يستعصي دراسته منفردا إلاّ في ضوء انتمائه الى اللغة نفسها بوصفها نظاما شاملا (٦١).

هذه النظرة المحددة للغة والشمولية بوصفها نظرية عامة فتحت الطريق وجعلته سالكا أمام من يريد التطبيق الفعلي. ويمكن القول ان اللغة عند سوسير هي مجموعة القواعد والانظمة المتفق عليها والتي تحكم استخدامها وتكون قابلة على عرض دلالات مفضية بالمغايرات الذهنية في ضوء الاعتباطية؛ والكلام بذلك جسد يجسد تطبيق هذه القواعد والانظمة تطبيقا فعليا لاينزاح عنها ويعمل على وفق الضوابط المعمول بها في اللغة [٦٢].

جـ- التزامن والتعاقب

إنطلق سوسير من مبدأ التجاهل المتعمد للتاريخ والتركيز على آنية التطور اللغوي داخل حدود النص؛ بحجة ان التتابع التاريخي لتطور اللغة يجعل المعني يدور ويدور من دون توقف ولايمسك ما يريد الامساك به، في حين ان التزامنية الآنية تعطي تصورات جديدة للغة؛ لانها تقفز الى الذهن لحظة واحدة وتكوّن الانطباع الخاص الذي يجعلها مقبولة لدى المتلقي تلك اللحظة وعلى " حين ان وجهة النظر التزامنية تمثل محورا أفقيا تقوم فيه العلاقات بين الأشياء المتواجدة أو المتواقتة على أساس ثابت ليس للزمان فيه أي مدخل نجد ان وجهة النظر التعاقبية تمثل محورا رأسيا تقوم فيه العلاقات بين الأشياء المتتابعة على أساس التغيّر الزمني أو التاريخي، ومعنى هذا ان وجهة النظر الأولى فيما يتعلق بعلوم اللسان هي وجهة نظر وصفية تقتصر على النظر الى حالات اللغة في حين ان وجهة النظر الثانية هي وجهة نظر تاريخية تحرص على وصف تطور اللغات " [٦٣]؛ فضلا عن ان سوسير يرى ان دراسة علم اللغة من الوجهة التزامنية كفيلة بالعثور على بنية اللغة ونظامها المستقر على نحو مقبول؛ على العكس من التعاقبية التي لاتستطيع ان تحقق أدنى ما تحققه التزامنية.لذلك هي في جوهرها تستند الى التزامنية للتوصل الى بنيات لغوية حسبما تريده [٦٤]؛ وعليه فان اللغة بالاستناد الى التزامنية تعطي انطباعات وومضات شعورية باهمية الدلالات على الرغم من عدم أهميتها في المنهج البنيوي المتكونة

عبر القواعد المتحدة آنيا في النص لا على أساس معجمية المفردة وما يحصل بها من تطور تاريخيا، بل ما يطرأ عليها من تبديل ذهني تصوري في ضوء انتمائها الى السياق. هذه الخطوة هي آلية لحصر النص بمختلف انتماءاته للواقع الآني ونبذ كل ما يحاول الاتصال به من اجل نبذ الحضارات الاممية والابتداء من الصفر وذلك لغايات فلسفية وسياسية في الوقت نفسه، وبهذا المعنى " تتفق البنيوية وتتحزّب مع التيار العام بمجافاة الفلسفة الوضعية وبمجافات التاريخ (المؤرخ) " [٦٥].

وعلى وفق ما تقدم ينبغي تحديد عدد من المآخذ لتكتمل الرؤية بشأن أسسها، فلا يخلو أي عمل من وجود مآخذ وسلبيات تهدد أركانه، وهي اذا ما عُدّلت تصبح في اطار الايجابيات، ولكن أصرار المنظرين على الثبات في الموقف يؤدي الى ابقاء تلك السمات السلبية من دون تعديل، وهذا ما يجعل فرصة تسجيل المآخذ واردة وعلنية. لذا يمكن بيان جملة من المآخذ وهي كالآتي:

١- قدم كل من إليوت ورتشاردر المنتمبين الى مدرسة النقد الجديد في امريكا اعتراضهما على نظرية الخلق بصيغتها الجذرية، ويكمن اعتراضهما بقولهما " هذه الاعتراضات الجذرية وجدناها تبدأ من اعلان تسمية الخلق المناقضة لمعنى التعبير في دلالته التي تدل بها النتيجة على سببها المباشر الذي هي صورة مرآوية له، وفي مقابل هذا المعنى تتحدد دلالة (الخلق) بما يؤكد انقطاع التطابق بين السبب والنتيجة وتباعد العمل الابداعي عن اصله بما يجعل منه خلقا على غير مثال "[٦٦].

٢- من الاعتراضات الموجه للنظرية هو ان اصحابها الذين يؤمنون بها وبما تؤديه من جماليات مطلقة لم يتوجهوا الى الجذور الاساسية للمعظلة، بل عملوا على دراستها بصيغتها المفصولة عن المرتكزات التي تنطلق منها.فهم قد وقعوا باشكالية حصر العمل الادبي في اطاره الشكلي غير آبهين بالضرورات الاجتماعية التي قد يفرضها الواقع، لان جمالية النص لاتنطلق من فراغ، وانما تستند - على الرغم من حيويتها - الى بعض المؤثرات " فالفنان

الخالص على سبيل المثال يرفض الفن من اجل النجاح والشهرة مع ان حب النجاح والشهرة صفة انسانية خالدة ولاتكون دائما معارضة للفن او تحطّ من قيمته، واكثر من ذلك فان الفن من اجل الحصول على المعلومات موجود في الروايات التاريخية والواقعية، كما ان المعلومات الصحيحة يمكن ان تكون مادة ممتازة للفن من اجل قضية ما هو هدف انساني ويسمو على كل المواضيع الأخرى، ويجب ان نعترف بانه لايحطّ من قيمة العمل الأدبي والفني توظيفه في خدمة قضايا انسانية نبيلة، وفي المقابل فان الادب والقضية قد يعانيان احيانا من اللجوء الى النفاق وتحريف الافكار والحقائق " (٦٧).

٣- أتكأت نظرية الخلق على أطر خاطئة أفضت في نهاية الأمر الى نتائج خاطئة، ولاسيما ما يتعلق الأمر بالعواطف والانفعالات والموضوع. وقد أشار الى ذلك بوضوح شكري عزيز الماضي بقوله: " ويمكن ان نقول ان الموضوع والعواطف والانفعالات تؤثر كثيرا في صياغة العمل الادبي وفي الشكل بالتحديد، والفارق بين عمل وآخر يعود الى الفرق في الخبرات الاجتماعية لصاحبي العملين؛بل ان الموضوع يتحوّل لدى الاديب الماهر الى مضمون من خلال زاوية الرؤية التي يعالج بها موضوعه " (٦٨).كما أكد في موضع آخر ان ما قصده اليوت بالمعادل الموضوعي يحمل تناقضا من حيث دلالته لان المعادل الموضوعي يفترض البحث عن معادل آخر.وهذا يعني ان العمل الادبي الابداعي له صله وثيقة بالواقع الخارجي وليس منغلقا على ذاته كما تسعى الى ذلك النظرية في جوهرها (٦٩).

٤- من المسلّم به ان كل شيء قائم يقابله في الضد النقيض الرافض له.ويسعى هذا النقيض الى تقويض معالم الأول ودحضه بافتراضات ونظريات جديدة مدعومة برؤى فكرية مخالفة له. فنظرية الانعكاس التي جاءت لتصحيح مسار ما وقعت به نظرية الخلق من التوقع داخل حدود العمل الابداعي

المتكون بوساطة السياقات اللغوية الجمالية عرضت تهمها بدلائل واقعية؛ واهم التهم التي الصقتها بنظرية الخلق هي انها " اختزلت وظيفة الفن الاجتماعية في التعريف بما هو اقل معرفة واحالتها الى عبوة جديدة من الكشف الصوفي " (٧٠)

٥- لم يسلم مذهب (الفن للفن) من الانتقادات، بل أصبح موضع انتقاد من النقاد والباحثين. ويعود سبب ذلك ان اطلاق الفنان الحرية المطلقة لنفسه لرسم المعالم مثلما يراها من دون قوانين محددة او رقيب قوي قد يؤدي الى افساد الذوق وتمزيق الاخلاق وتبلور معطيات جديده متنوعة تنغرس في النفوس من دون وعي وارادة لصدها. ولاسيما اذا كانت الافكار المعروضة في العمل الأدبي منحرفة عن جادة الصواب؛ وواقعة تحت أسر الايديولوجيات المتنوعة. بحيث يتم تزييف الحقائق وعكس المفاهيم تبعا للنزوات والشهوات والاملاءات العاطفية والفكرية، مما ينسحب ذلك على المجتمع ويؤثر فيه، ويتطلب ذلك الوقوف والتصدي بحزم لبلورة المفاهيم العائمة التي يرتضيها الجميع. لذلك نجد ان الافكار والفلسفة المثالية الذاتية التي جاء بها(كانت) وسار عليها نقاد كُثر من بعده على الرغم من تطويره بعض المفاهيم فيها قد لاقت اعتراضا مشهودا من قبل الفلاسفة الروس امثال بيلنسكي وجرنجفسكي فقد " أصرّ بيلنسكي على رفض اسس الجمالية الهيكلية.فالفن ليس استعراضا للفكر ولكنه انعكاس للحقيقة، وهو لايولد خارج الحياة ولكنه ينبع منها، وطالب الكتاب ان يبرزوا الحقيقة...وعمل جرنجفسكي على وضع نظريه مادية للفنون.ورأى قبل ذلك ان يحطم فلسفة هيكل الجمالية فكتب رسالة بعنوان(الفن وعلاقته بالمجتمع)...وينكر جرنجفسكي كما ينكر بيلسنكي نظرية الفن للفن ويؤكد رسالة الفن الايديولوجية والاجتماعية ومهمته التربوية، ولم يعتقد كما اعتقد هيكل انه ادرك الحقيقة النهائية " (٧١).ونختم النقد الموجه الى هذا المذهب بما قاله احد النقاد اذ وصفه بانه يمثل اعوجاجا

وهذا وصف في غاية الشدة " يتضمن فصل التجربة الشعرية عن مكانها في الحياة وعن قيمها البعيدة اعوجاجا اكيدا في التفكير وضيقا في الأفق، وتصورا لدى أولئك الذين يدعون لهذا المبدأ بايمان وصدق " (٧٢).

٦-أكثر الازمات التي عانت منها النظرية هي تعثرها بالوصول الى المعنى.أي عدم كفاية النص الأدبي على الدلالة؛ لانها ترى ان الدلالة تستمد من النسق وليس من الخارج وهذا دليل على رفض الاعتراف بحضور العالم الخارجي الثقافي.كما انها تهمل في الوقت نفسه الحضور المتزامن لكل من الداخل والخارج على حد سواء في النص الأدبي. وهي بذلك تتحوّل الى تدريب لغوي يدرس العلاقات بين البنى من دون الاهتمام بالدلالة ذاتها.(٧٣).

٧- يكمن قصور النظرية في عدم صلاحيتها للتطبيق على كل الانواع الأدبية حتى بعد ان تمت النقلة من النسق اللغوي الى النسق الأدبي أو الى نسق آخر غير لغوي.

٨ - لاتعطي النظرية لقارىء النص حرية القراءة المطلقة وتفحّص النص للوصول الى الدلالات، وانما تجعله ذائبا منقادا لما تريده على وفق مرتكزاتها اللغوية.

٩- من العيوب التي التصقت بها انها استندت الى مبادىء المنهج العلمي، واستخدمت أدوات التجريب والقياس، فضلا عن قوانين المنطق؛ بغية الوصول الى مقاربة موضوعية كالتي نجدها في علوم صرفة كالكيمياء والفيزياء، وان استنادها الى المنهج العلمي دفعها الى استخدام النموذج اللغوي الذي أدى الى انكماشها ومن ثمة انحسار فاعليتها في حدود ضيقة.(٧٤).

الهوامش

(١) ينظر: في نظرية الأدب-شكري عزيز الماضي-دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع-بيروت-١٧: ٦٥.

(٢) مقدمة في النقد الأدبي-د.علي جواد الطاهر-منشورات المكتبة العالمية-بغداد-ط/٢-١٩٨٣: ٢٢.

(٣) ينظر: في نظرية الأدب:٦٩-٧٠.

(٤) ينظر: مقدمة في النقد الادبي: ٢٢.

(٥) في نظرية الأدب:٧٠.

(٦) مبادىء النقد الأدبي-رتشاردز-ترجمة-د. مصطفى بدوي-مراجعة-لويس عوض-مطبعة مصر-١٩٦٣: ١٢٠-١٢١- وينظر: في نظرية الادب: ٧١.

(٧) نظرية الأدب- رينيه ويليك- اوستن وارين - ترجمة- محي الدين صبحي- مراجعة-د.حسام الخطيب- مطبعة خالد الطرابيشي- ١٩٧٢: ١٨١.

(٨) ينظر: في نظرية الأدب:٧٠-٧١.

(٩) ينظر: مبادىء النقد الادبي: ١١٩.

(١٠) المصدر نفسه: ١١٩.

(١١) اللغة في الأدب الحديث-الحداثة والتجريب-ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل-دار المأمون للترجمة والنشر-بغداد-١٩٨٩: ١٧.

(١٢) المصدر نفسه: ٢٦.

(١٣) ينظر: نظريات معاصرة د.جابر عصفور-دار المدى للثقافة والنشر-ط/١-١٩٩٨-٥٣-٥٤- وينظر: في نظرية الادب:٧٤.

(١٤) بؤس البنيوية-الادب والنظرية البنيوية-دراسة فكرية-ليونارد جاكسون-ترجمة-ثائر ديب-منشورات وزارة الثقافة-دمشق-٢٠٠١: ١٤٨.

(١٥) المصدر نفسه:٢١.

(١٦) المرآيا المحدبة من البنيوية الى التفكيك-ترجمة-د.عبد العزيز حمودة-سلسلة عالم المعرفة: ١٦١.

(١٧) ينظر: المصطلحات الأدبية الحديثة-دراسة ومعجم انكليزي-عربي-د.محمد عناني-الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان-ط/٣-٢٠٠٣: ١٠٦.

(١٨) منابع البنيوية-د.مؤيد عباس حسين-مجلة الاقلام-العدد-٤-تموز-آب-السنة الخامسة والثلاثون-٢٠٠٠-٥٢: ٥٤.

(١٩) ينظر:المرآيا المحدبة:١٦٣.

(٢٠) مفهومات في بنية النص-ترجمة-د.وائل بركات-دار معد للطباعة والنشر والتوزيع-سوريا-ط/١-١٩٩٦: ٣٦.

(٢١) معرفة الآخر-مدخل الى المناهج النقدية الحديثة-عبد الله ابراهيم وآخرون –المركز الثقافي العربي-بيروت-ط/١-١٩٩٠: ١٢.

(٢٢) المصدر نفسه: ٩- وينظر: البنيوية والنقد الادبي-جيرارد جنيت-ترجمة وتعليق-د.نزيه كسيبي-مجلة البيان-العدد-٢٦٢-٢٦٤-١٩٨٦: ٢٤.

(٢٣) مفهومات في بنية النص: ٣٦- وينظر: معرفة الآخر:١٠.

(٢٤) معرفة الآخر: ١٢- وينظر: منابع البنيوية-د.مؤيد عباس حسين-مجلة الاقلام-العدد-٤-تموز-آب-السنة الخامسة والثلاثون-٢٠٠٠: ٥٤-٥٥.

(٢٥) مفهومات في بنية النص: ٣٨.

(٢٦) معرفة الآخر: ١١.

(*) (في براغ تشكلت حلقة براغ اللغوية من مجموعة من الباحثين واللغويين امثال جاكوبسن الذي هجر روسيا بعد ان افلّت الشكلانية بسبب الضغوط السياسية والتحق بحلقة براغ مقدما خلاصة لما توصل اليه هو واقطاب المدرسة الشكلية وبنفست ومارتنيه الفرنسيين وجونز الانكليزي وبوهلر الالماني فضلا عن اعلام هذه الحلقة امثال موكاروفسكي وهافرنك وفاشيك واينغرت وغيرهم) معرفة الآخر: ١٦.

(٢٧) مفهومات في بنية النص: ٣٩- وينظر: بؤس البنيوية: ٩٧.

(٢٨) ينظر: مشكلة البنية-او اضواء على البنيوية-د.زكريا ابراهيم-دار مصر للطباعة: ٤٨.

(٢٩) ينظر: معرفة الآخر: ١٦.

(٣٠) ينظر: مفهومات في بنية النص: ٣٩-٤١.

(٣١) معرفة الآخر: ١٧.

(٣٢) مفهومات في بنية النص: ٤٣.

(٣٣) ينظر: المصدر نفسه: ٤٢-٤٥.

(٣٤) ينظر: معرفة الآخر: ١٧.

(٣٥) المصدر نفسه: ١٧.

(٣٦) ينظر: مشكلة البنية: ٥٩- وينظر: معرفة الآخر:٤٦-٥٥.

(٣٧) نظريات معاصرة:٧٥- وينظر: مشكلة المعنى في النقد الادبي-د.مصطفى ناصف-مطبعة الرسالة-مصر: ٥١-٥٢.

(٣٨) نظرية الادب: ١٢٩.

(٣٩) مقدمة في النقد الادبي: ١٧.

(٤٠) ينظر: في نظرية الادب: ٧١.

(٤١) نظرية الادب: ١٣٢.

(٤٢) مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي دراسة-د.فاتح علاق-منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق-٢٠٠٥: ١٣٥-١٣٦.

(٤٣) مشكلة المعنى في النقد الادبي: ٥٣.

(٤٤) في نظرية الادب: ٧٣- وينظر: مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي دراسة: ١٣٠.

(٤٥) مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي دراسة: ١٢٩.

(٤٦) نظريات معاصرة: ٥١.

(٤٧) ينظر: في نظرية الادب: ٧٥-٧٨- وينظر: نظريات معاصرة: ٥٠-٥١.

(٤٨) نظريات معاصرة: ٥١- وينظر: في نظرية الادب: ٧٤.

(٤٩) الأسلوبية ونظرية النص – دراسات وبحوث – د.ابراهيم خليل – المؤسسة العربية للتوزيع والنشر – بيروت ط١/١٩٩٧ : ١٠٥.

(٥٠) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي – تلازم التراث والمعاصرة – محمد رضا مبارك – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط/١ – ١٩٩٣ : ١٧٧.

(٥١) المصدر نفسه: ٦٠.

(٥٢) ينظر: اللغة والخطاب الادبي (مقالات لغوية في الادب) – ادوارد سابير وآخرون – ترجمة – سعيد الغانمي – المركز الثقافي العربي – بيروت ط/١ – ١٩٩٣: ٧٣.

(٥٣) الاسلوبية ونظرية النص : ٣٦.

(٥٤) اضاءة النص – اعتدال عثمان – دار الحداثة – بيروت – لبنان – ط١ /١٩٨٨ – ٨ – وينظر- الاسلوبية ونظرية النص: ٤٢.

(٥٥) اللغة والخطاب الادبي: ١١٣.

(٥٦) اضاءة النص: ١١٤ .

(٥٧) معرفة الآخر: ٤٣- وينظر: بؤس البنيوية: ٢١.

(٥٨) البنيوية وما بعدها- من ليفي شتراوس الى دريدا-تحرير- جون ستروك-ترجمة-د.محمد عصفور-سلسلة عالم المعرفة : ١٤.

(٥٩) معرفة الآخر: ٤٤.

(٦٠) مشكلة البنية: ٤٨.

(٦١) ينظر: معرفة الآخر: ٤٤.

(٦٢) ينظر: المرآيا المحدبة: ١٦٢- وينظر: معرفة الآخر: ٤٤.

(٦٣) مشكلة البنية: ٥٢-٥٣.

(٦٤) ينظر: معرفة الآخر: ٤٥.

٦٥- البنيوية والنقد الادبي-جيرارد جنيت-ترجمة وتعليق-د.نزيه كسيبي-مجلة البيان-العدد-٢٦٢-٢٦٤-١٩٨٦: ٣٠-٣١.

(٦٥) نظريات معاصرة: ٦٨.

(٦٦) في نظرية الادب: ٦٨.

(٦٧) المصدر نفسه: ٧٩.

(٦٨) ينظر: المصدر نفسه: ٨٠.

(٦٩) نظريات معاصرة: ٦٩.

(٧٠) مقدمة في النقد الادبي: ٢٣.

(٧١) مبادىء النقد الادبي:١٢٦.

(٧٢) دليل الناقد الادبي-إضاءة لاكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا-د.ميجان الرويلي ود.سعد البازعي-المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء-ط/٢-٢٠٠٠ : ٤٠-٤١.

(٧٣) المرآيا المحدبة : ٢٤٢-٢٥٢.

المبحث الثاني

البناء الاسلوبي في سورة الطارق

التمهيد

كان ولا زال وسيبقى القرآن الكريم الى الأبد منارا يهتدي به الناس جميعا، فهو دستور متكامل يحمل بين طياته أصول الدين والرفعة الانسانية وضوابط الانظمة؛ فضلا عن سمة الاعجاز والتحدي وما نحو ذلك؛ فالقرآن الكريم يكمن اعجازه بمنظومه كلا وبمجموع اجزائه كذلك؛ فالحرف فيه معجز والسياق معجز وكل سورة فيه معجزة. لهذا فان سورة الطارق جزء من ذلك المنظوم الالهي وفيها تجسدت معالم الاعجاز المضموني والسياقي معا.

سورة الطارق هي من السور المكية ومن المفصل. يبلغ عدد آياتها سبع عشرة آية وترتيبها ضمن المصحف يقع في السادسة والثمانين، ويبلغ عدد كلماتها ٦١ كلمة في حين يبلغ عدد حروفها ٢٤٩ حرفا. وقد ذكر الشوكاني في كتابه فتح القدير ان هذه السورة نزلت بمكة إذ قال: " أخرج ابن الضريس وابن مردويه والبيهقي عن ابن عباس قال: نزلت ﴿ وَٱلسَّمَآءِ وَٱلطَّارِقِ ﴾ بمكة " (١).

وذكر الزمخشري ان سبب نزول السورة كان بسبب اندهاش عم الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) أبو طالب لما رآه من نزول نجم – وهو في حضرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) – وما رافقه من ماء ونور إذ قال: " إنّ ابا طالب كان عند رسول الله (ص) فانحط نجم فامتلأ ماء ثم نورا فجزع ابو طالب وقال: أيّ شيء هذا؟ فقال عليه السلام هذا نجم رُمي به وهو آية من آيات الله فعجب أبو طالب فنزلت " (٢).

وتكمن أهمية سورة الطارق في ان سيدنا الرسول (عليه الصلاة والسلام) كان يشجع على قراءتها لما فيها من عظيم الفائدة والحسنات؛ لهذا قال (صلى الله عليه وسلم): " من قرأ سورة الطارق اعطاه الله بعدد كل نجم في السماء عشر حسنات "[٣].

وتتضمن السورة محورين رئيسين يجتمعان ضمن محور واحد هو العقيدة الاسلامية، فالمسلم مؤمن بقدرة الخالق عزّ وجل على الاطلاق ولا مجال للشك والريبة في نفسه لهذا انفرط من المحور العام محوران هما: قدرة الله تعالى أولا، وتحديه للانسان ثانيا. وتبلورت القدرة الالهية بخلق الانسان ثم موته ثم بعثه ونشوره ثم قيامته، فيما جاء التحدي عندما تحدى الله تعالى المشركين وكاد لهم كيدا لا يستطيعون الافلات منه؛ لذلك جعل العقاب سريعا (أمهلهم رويدا).

ولا يخفى على الجميع ان هذه السورة ومثيلاتها بارزة المعالم والخصائص الاسلوبية لوقعها الموسيقي المؤثر وتشظي دلالاتها ورصانة تركيبها، ولا جل ذلك لجأنا الى استخدام الآلية الاسلوبية لبيان قيمة السورة من النواحي المتعددة.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَٱلسَّمَآءِ وَٱلطَّارِقِ ﴿١﴾ وَمَآ أَدْرَىٰكَ مَا ٱلطَّارِقُ ﴿٢﴾ ٱلنَّجْمُ ٱلثَّاقِبُ ﴿٣﴾ إِن كُلُّ نَفْسٍ لَّمَّا عَلَيْهَا حَافِظٌ ﴿٤﴾ فَلْيَنظُرِ ٱلْإِنسَٰنُ مِمَّ خُلِقَ ﴿٥﴾ خُلِقَ مِن مَّآءٍ دَافِقٍ ﴿٦﴾ يَخْرُجُ مِنۢ بَيْنِ ٱلصُّلْبِ وَٱلتَّرَآئِبِ ﴿٧﴾ إِنَّهُۥ عَلَىٰ رَجْعِهِۦ لَقَادِرٌ ﴿٨﴾ يَوْمَ تُبْلَى ٱلسَّرَآئِرُ ﴿٩﴾ فَمَا لَهُۥ مِن قُوَّةٍ وَلَا نَاصِرٍ ﴿١٠﴾ وَٱلسَّمَآءِ ذَاتِ ٱلرَّجْعِ ﴿١١﴾ وَٱلْأَرْضِ ذَاتِ ٱلصَّدْعِ ﴿١٢﴾ إِنَّهُۥ لَقَوْلٌ فَصْلٌ ﴿١٣﴾ وَمَا هُوَ بِٱلْهَزْلِ ﴿١٤﴾ إِنَّهُمْ يَكِيدُونَ كَيْدًا ﴿١٥﴾ وَأَكِيدُ كَيْدًا ﴿١٦﴾ فَمَهِّلِ ٱلْكَٰفِرِينَ أَمْهِلْهُمْ رُوَيْدًۢا ﴿١٧﴾ ﴾

صدق الله العظيم

سورة الطارق

المحور الأول: المستوى الدلالي

لا يمكن تحديد النص القرآني باشارات ثابتة وتحولات سطحية عابرة كونه ينفتح على أفق دلالية لا حصر لها وهذا هو سر الاعجاز القرآني، ولكن العمل في

ضوء المحددات التي يفرضها هذا المنهج أو تلك النظرية تحتم على الدارس السير باتجاه تطبيق معطيات المنظومة بحسب ما مرسوم لها والخروج بنتائج خاصة مهمة يمكن الاستناد اليها ولكن من غير عدّها خلاصة الأمر في ذلك؛ لكون التنوع الثقافي والاختلاف في المناهج والنظريات والتيارات يؤدي الى اختلاف في آليات التطبيق وبالنتيجة الاختلاف في النتائج.

وفي حدود المستوى الدلالي عبر المنظومة الاسلوبية نجد ان الدلالة في السياق النصي تتولد عبر اندماج قطبين رئيسين " هما الدال والمدلول اللذان يفصحان بالتحامهما عن فرز معنى محدد، وهو ما تعنيه الدلالة وتريده البحث عن المعنى المنتقل من كلمة ما . لذا فان هذا المستوى الدلالي أو السيمانتيك يبحث في دلالات الالفاظ والجمل والعبارات ومعانيها المتكونة من جدلية اندماج الدال بالمدلول وذلك في اطار السياق العام للخطاب " [٤]، وفي ضوء ذلك فان المستوى الدلالي يتحرك بمديات واسعة وينشر رؤاه بسرعة لان كل جزئية في نظامه لها دلالات خاصة، وباجتماع الدلالات الجزئية تتبلور الدلالة العامة أو البؤرة في السياق النصي كله، وعليه فان " نقطة اضاءة الدلالة في النص لا تكون في زاوية من دون أخرى وانما تتحرك لتشمل مجرياته، وعلى هذا يلعب العنصر الدلالي في السياق دور التمركز والمفسر في الوقت نفسه وليس شيئا طارئا مقحما فيه وذلك من حيث تحديد وابراز ما تحمله الجمل والعبارات من دلالات خاصة تحت مظلة السياق الآتية فيه ليشير ذلك كله الى رهان الدلالة بالنص " [٥].

وعلى وفق ما تقدم فإن النص القرآني الذي بين أيدينا يتحمل رؤى خاصة بحسب الآليات الاسلوبية التي نتبعها.وفي حدود الاطار الدلالي لمسنا ان سورة الطارق فيها ثنائيات كثيرة وهي تشتغل على مساحة النص كله وتتوزع بين الثنائيات الكلية والجزئية؛ والثنائيات الضدية، فضلا عن الأحادية في التشكيل الدلالي، ويمكن ايضاح ذلك على النحو الآتي:

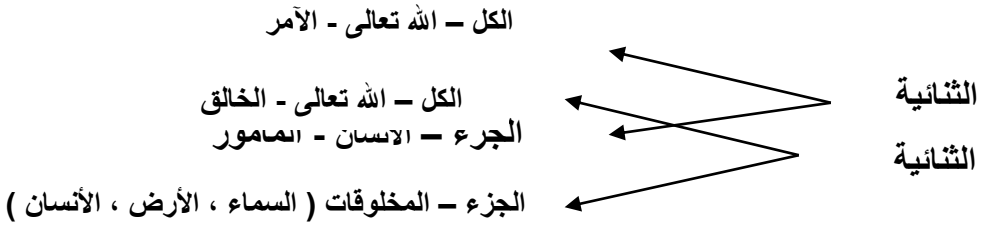
أولا: الثنائيات الكلية والجزئية

توزعت هذه الثنائية على محورين هما ثنائية الخفاء والتجلي (الخالق والمخلوق)، والثنائية الزمكانية، ويمكن ايضاحهما على النحو الآتي:

أ - ثنائية الخفاء والتجلي (الخالق والمخلوق)

تجلت في هذه الثنائية قدرة الله سبحانه وتعالى على تعاطيه مع مخلوقاته وتوصيفه لها بلغة القسم والأمر والتحدي فلا مجاراة لامره لانه نافذ لا محال؛ فعزّ وجل اذا قال للشيء كن فيكون. هذه القدرة ارتسمت ملامحها بالخفاء الحقيقي لاسمه تعالى مع بقاء فعل قدرته وأمره وبيان وجوده عبر الضمير المعوض الهاء (انه على رجعه لقادر) وفعل الكيد (واكيد كيدا).إلاّ ان مخلوقاته تجلت واضحة في النص (السماء، الارض، الانسان) فتشكل بذلك الاصطراع الدلالي بكليته وجزئيته، كلية الله سبحانه وتعالى عبر قدرته على فعل الاشياء وجزئية المخلوقات التي تعمل على وفق أوامره ولا تنزاح عنها، فالسماء معلقة بامره، والمطر ينزل بامره، والارض تنشق ليخرج النبات بامره، ويولد الانسان وكل شيء بامره، وهذا كله يعني ان حضور الخفاء أقوى من حضور التجلي، فالله تعالى آمر والانسان مأمور، وهو خالق والموجودات كلها مخلوقات بامره. وبما ان بنائية الدلالة في هذا النص المقدس تتمركز في تحديه سبحانه وتعالى للانسان بدلالة لفت نظره الى عملية خلقه وكيف يولد فانه سبحانه وتعالى لم يتحد عبده بوجوده الصريح لفظا بل اكتفى بموجوداته المادية التي أقسم بها (والسماء والطارق، والسماء ذات الرجع، والارض ذات الصدع). فخلق السموات والارض والافلاك والنجوم والكون كله أعظم شأنا وهيبة من خلق الانسان؛ فكان الخفاء لاسمه تعالى معوضا عنه بتجلي مخلوقاته (السماء، الطارق، الارض) وهي كافية لتحدي الانسان، فهو يجهل سرها ولا يعلم خبايا ها سوى القليل والقليل جدا. وعليه فان سلطة الخفاء أكبر من سلطة التجلي بكل

بحضوره، وهذا يعني اتساع التوصيف الدلالي الى مديات واسعة لاتساع قدرته تعالى ولاتساع حجم الكون الواسع.



كما توجد ثنائية أخرى ضمن هذه الثنائية هي ثنائية الوجود (الخفاء) والولادة (التجلي)، فالحفظة على النفس لا حضور لهم في النص ولكنهم موجودون بخفاء قوي، وولادة الانسان تجل واضح.وسطوة الحفظة أكبر من سطوة الانسان لانهم يسجلون عليه كل صغير وكبيرة وقوله تعالى صريح في ذلك: ((مال هذا الكتاب لا يُغادرُ صغيرةً ولا كبيرةً إلاّ أحصاها)) [٦]، فقوله تعالى: (ان كل نفس لما عليها حافظ) دلالة على وجود الكيان الانساني وهؤلاء الحفظة مقترنين به وهذا يمثل الكلية العامة لوجود النفس كاملة، في حين ان ولادة الانسان تمثل جزئية لانها مرحلة تالية (فلينظر الانسان مما خلق)، فالكلية هي النفس المحفوظة والجزئية هي بداية التكوين الانساني (الولادة).

ب - الثنائية الزمكانية

إنّ الكينونة البنائية في هذا النص القرآني تفصح عن وجود رصيد اسلوبي قوامه وجود دلالات فوقية تتمركز في ثنائية زمكانية تعمل على جعل النص صورة اشارية لها مدلولات نافذة في نفس المتلقي، فالامكنة ذات الفضاء المفتوح والأزمنة المجهولة الهوية توحي بانفلات دلالي يصعب تأطيره بفهم معلوم، وهذا ما جعل النص خزينا دلاليا لا ينضب؛ ففي كل قراءة تتجدد الرؤى وتختلف النتائج وهذا هو السر الاعجازي في النص القرآني. ومع كل هذا الاتساع والتشظي المعلوماتي في الجسد الدلالي استطعنا ان نلمس اشارات كفيلة بتقريب المضان الدلالي من ذهنية المتلقي، ويمكن ايضاح ذلك بحسب فصل المكان عن الزمان، وتقديم المكان على الزمان جاء من باب الاهمية أولا؛ ولابتداء سورة الطارق به ثانيا.

١ - المكان

ينطوي هذا المحور على تضاد مكاني احدهما فوقي (السماء، الطارق) والآخر سفلي وهو (الارض)؛ وتتمثل ابعادهما الدلالية في انهما صورتان ناشئتان من قدرة الله تعالى، وهي أبعاد تحتمل دلالات وثيرة لا حصر لها لاتساع الأفق المكاني، ولهذا فان الله تعالى ابتدأ بالقسم باكبر مخلوقاته (والسماء)؛ فالسموات السبع يجهل الانسان حجمها وهيئتها وما فيها من أسرار وبذلك يكون التشكيل الدلالي متسع الاقطار يصعب تحجيمه؛ فاتساع المكان يؤدي الى اتساع معالم الدلالة؛ حتى الارض فان الانسان يجهل الكثير فيها، وهذا يعني ان كل عملية تفحص وتدبر تؤدي الى معاني دلالية جديدة ونتائج غير مسبوقة، وهذا يمثل تحدي الله سبحانه وتعالى للانسان، فلانسان يجهل سر تلك المخلوقات فكيف له ان يتجرأ ليعرف كنهه تعالى.

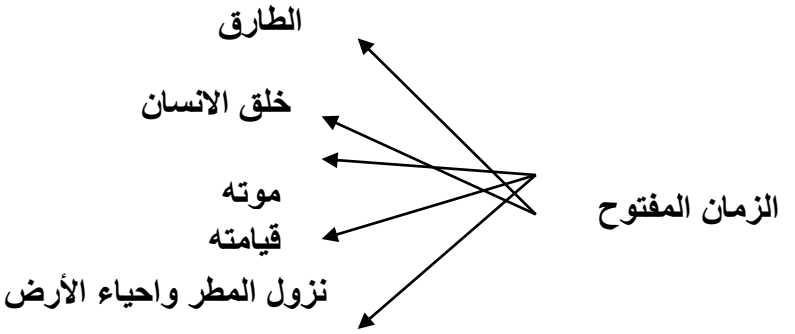
تفتتح السورة بالقسم المرتبط بالدال المكاني الواسع؛ فالسماء فضاء مفتوح يحتمل الخير والشر وينفتح على أفق تداولية فيه الحركة ورؤية النهار والليل وتعدد الفصول وما نحو ذلك، فهو قسم له دلالات متشعبة لتشعب الفضاء السمائي، فالسماء مكان كلي مقترن بمكان جزئي وهو النجم الطارق، ودلالات الطارق كثيرة اهمها القوة والنفاذ والسرعة وهذه بحد ذاتها اشارات مفتوحة تجعل الانسان يتحيّر منها. كما ان مدلول كلمة الطارق يتحول الى بؤرة توليدية لتكون هذه البؤرة سببا لنتيجة، فتولد عن الطارق فعل الثقب والنفاذ وتدمير الشيء الذي يقابله، فهنا البؤرة استغلت منذ البداية بتوليد توليدي بؤرة كبيرة السماء الى صغيرة الطارق ونتج عنها القرار (النجم الثاقب) ليتحول مسار البعد المكاني الى آخر انساني، أو قل هي ثنائية متعاكسة تتمثل بالنزول من الاعلى (السماء) الى الاسفل (الارض) لمخاطبة أهم ما فيها وهو الانسان، فقدرة الثقب للنجم الطارق دلالة على قدرة المكان الفوقي على تحطيم المكان السفلي (الارض)، وقد تحقق البعد الدلالي هنا عندما ابتعد الدال اللساني (الطارق) عن مساره التقليدي من حيث تحقيق الضربة الدلالية الثابتة المتجسدة في احداث فعل الطرق، إذ ان الفجوة اتسعت بين الدال والمدلول في بعدها التداولي

لتتحول الدلالة من الثبات الى الحركة، فالدال الطارق لم يعد يطرق بل ينفذ كذلك وبقوة، فهو ثاقب لا يستطيع احد الصمود أمامه، فالبعد التداولي اسلوبيا للدال (الطارق) تخطى حدود بقائه كنجم في السماء وانتقل ليكون مقابلا للارض ومهددا لها. وهذا يعطي اشارة دلالية بالوجود الارضي امام العلوي السماء من دون التصريح بذلك؛ إلا ان التصريح جاء علنا بقوله تعالى: ﴿ وَٱلسَّمَآءِ ذَاتِ ٱلرَّجۡعِ ﴿١١﴾ وَٱلۡأَرۡضِ ذَاتِ ٱلصَّدۡعِ ﴿١٢﴾ ﴾ فالسماء هنا قابلت الارض وكانت سببا لنتيجة؛ فلولا نزول المطر من السماء لما تحيى الارض ويخرج نباتها، فدلالة السماء ايجابية والارض سلبية لتتحول بعد ذلك الى ايجابية. وهذا يعني ان سعة السماء دلالة على سعة اشاراتها الدلالية فهي اكبر من الارض ولولاها لهلكت الارض، وعليه خلق المكان بنوعيه الفوقي والسفلي ثنائية متعددة الدلالات وكلها تصبّ في تحدي الانسان لمحاولة جعله يتدبر ويتفكر بقوة الله تعالى لقوة مخلوقاته وسرها المجهول التي عجز الانسان عن معرفة خباياها كلها، فالمكان قد وظف في هذا النص كاشارة مخفية للتحدي.

٢ - الزمان

إنّ زمنية النص هنا مفتوحة، وهي اشارة دلالية أخرى على تحدي الانسان وهو تحد صريح؛ فبعد ان جهل الانسان ويجهل سر السموات والارض وما فيهما فانه يجهل هنا زمنية وقوع الاشياء وحدوثها؛ فالله سبحانه وتعالى تحدى الانسان ان يعرف زمن تكوينه ومتى يخرج الماء المتدفق من صلب الرجل وترائب المرأة؟ ومتى يموت؟ ومتى سيبعث من جديد؟ ومتى يوم القيامة؟ كلها صور واضحة من التحدي الالهي لعبده، ويبدو ان دلالة الزمان المفتوح تعني الاستمرارية في الحياة حتى ان الفعل المضارع أتى بقوة ليؤكد هذه الدلالة (فلينظر الانسان مما خلق) (يخرج من بين الصلب والترائب) فالفعل المضارع خلق الاستمرارية في الزمان، وهذا يعني ان استمرار الحياة تحتم على كل انسان تدبر خلقه كيف هو، وان يترقب ساعته التي هي ليست معلومة، فالاستمرارية في الزمن خلق الاستمرارية في التفكير

لدى الانسان، و هي دلالة على حيوية النص وتشعب دلالاته، لان لكل انسان رؤية خاصة بعملية خلقه بحسب ثقافته وعلمه وعقيدته التي يدين بها، وهذا يولّد اختلافا في الرؤى ومن ثمة خلق معالم جديدة من الافكار والحسابات، حتى ان زمنية الطارق مفتوحة كذلك فلا يعلم متى ينتهي عمر ذلك النجم ويتهاوى ويسقط محدثا الدمار الكامل بثقبه وقوة تحطيمه وسرعته؛ فهي زمنية مفتوحة لخلق الاستمرارية في الحياة و من ثمة خلق التحدي المستمر للانسان وجعله في دوامة التفكير والانشغال بالله وصنعه، ويمكن ايضاح ذلك على وفق الخطاطة الآتية:

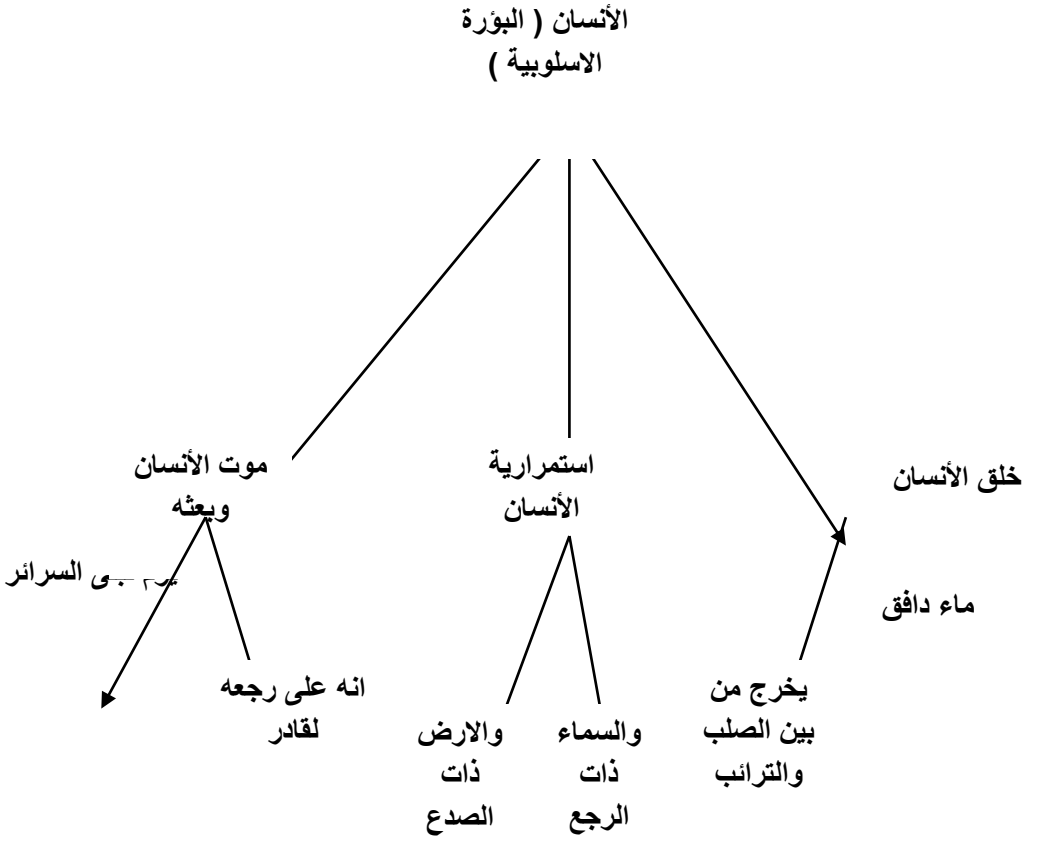


كما ان نزول المطر واحيائه للارض فيه زمنية غير محددة فلا يعلم الانسان متى تمطر السماء ومتى تتفتح الارض ويخرج زرعها؛ فاختلاف المناخ يؤدي الى اختلال الازمنة المحددة، وهذا يعني في النهاية انه حصل ضمن نطاق الاطر الزمنية خلل في تحديد الهوية وذلك من جراء التحول الدلالي بين الماضي والحاضر والمستقبل وكلها زمنيات مجهولة هدفها تحدي الانسان.

ثانيا: الثنائية الضدية (ثنائية الحياة والموت)

تمتد البورة الاسلوبية الممثلة بالانسان في هذا النص المقدس نحو مديات التشكيل الدلالي التي تعمل على جعل النص كلا بيئة اسلوبية صالحة للرصد؛ فالبؤرة الاسلوبية (الانسان) جزء من ذلك التشكيل بل احد عناصره الرئيسة؛ لان الانسان هو

محور النص ومنه واليه ينتهي الأمر. هذه البؤرة خلقت حالة من التوصيف المدمج لبناء الهيكلية الانسانية جمعاء، وتبلور ذلك بازدواجية الحياة والموت عنده، إذ ان هذه الثنائية جعلت المنظومة الدلالية تأخذ طابع الاصطراع لتنافر معطيات كل واحد منها؛ فالحياة في تضاد دائم مع الموت وكلاهما ذو دلالة لدى الانسان. لذا جاء النص القرآني بهما لجعل الانسان منشغلا بهما ويتدبرهما، وهو امتحان صعب له يمثل في جوهره تحد من الله سبحانه وتعالى. ولرسم ابعاد كل صورة تبلورت دوال عملت على مساندة تشكيل الانبناء الدلالي في تفرعه الجزئي، وهذا يتضح في خلق الانسان والدوال المساندة، وتواصله في الحياة والدوال المساندة، وموته وبعثه ونشوره والدوال المساندة، ويمكن وضع خطاطة ننطلق منها في عملية التحليل..



فنلاحظ هنا ان خلق الانسان يتوالد منه الانبعاث الحقيق للخصب والنماء والحيوية لامكانات الدوال الاشارية، فالدال اللساني (الماء) تتشكل دلالاته على مساحة كبيرة لانه يدل على الديمومة والنماء والحركة؛ فهو ذو حيوية فاعلة، كما انه في الأصل مدفوق وليس دافق فقد حل الدال (دافق) بدلا عنه لمناسبة الايقاع في النص ولتحول المسار الدلالي ليتوافق مع الفعل يخرج؛ فهو ماء يخرج من صلب الرجل وترائب المرأة، وهذه اشارة دلالية على تواصلية الحياة بين الاثنين ولا سيما ان الدال اللساني (يخرج) دلالته واسعة؛ فهو يفلت من زمام القيد ويبصر معالم أخرى ليحقق مكاسب جديدة فكلا المائين يخرج ويتحرر من أسر الرجل والمرأة معا محاولا الالتقاء في رحم المرأة ليتكون الجنين، فدلالة الخلق في توصيفها العام ايجابية للحيوية والحركة التي تبناها الدال اللساني (الماء، والخروج).

هذه الولادة تتطلب المواصلة الحياتية وتحقق ذلك على صعيد الرصد الاسلوبي ممثلا بازدواجية الفعل الثنائي بين السماء والارض؛ فالسماء سبب والارض نتيجة؛ فالوسع المكاني لدالي السماء والارض برهان دستوري على حتمية التشظي الدلالي، أي ان مجالات الحياة واسعة وطرقها سالكة لوسع السماء والارض، كما ان ايجابية الدلالة تتأتى من دلالة المطر (الماء) لتحقيق الانسابية الدلالية في الديمومة والمواصلة، ولقد أدى المجاز هنا دوره في زيادة الفاعلية الاسلوبية؛ إذ ان استخدام مفردة (الرجع) لها دلالات أكبر واعمق من مفردة المطر، فالرجع فيه اشارة صريحة على تكرار المطر وتوالده مرات عدّة، وهذا يعني خلق الاستمرارية للديمومة الانسانية؛ فكثرة المطر يحيي الارض ويرويها ويدفع الى اخضرارها وافادة الانسان من زروعها للعيش. لهذا فان الوسع المكاني في الدالين؟(السماء، الارض) وما ينتج عنهما من خير يصب نهاية في مصلحة الانسان لمواصلة حياته؛ لذا فهو استعمال في محله على مستوى المفردة والجملة لرسم ملامح التوصيف الدلالي في الحاضنة الاسلوبية.

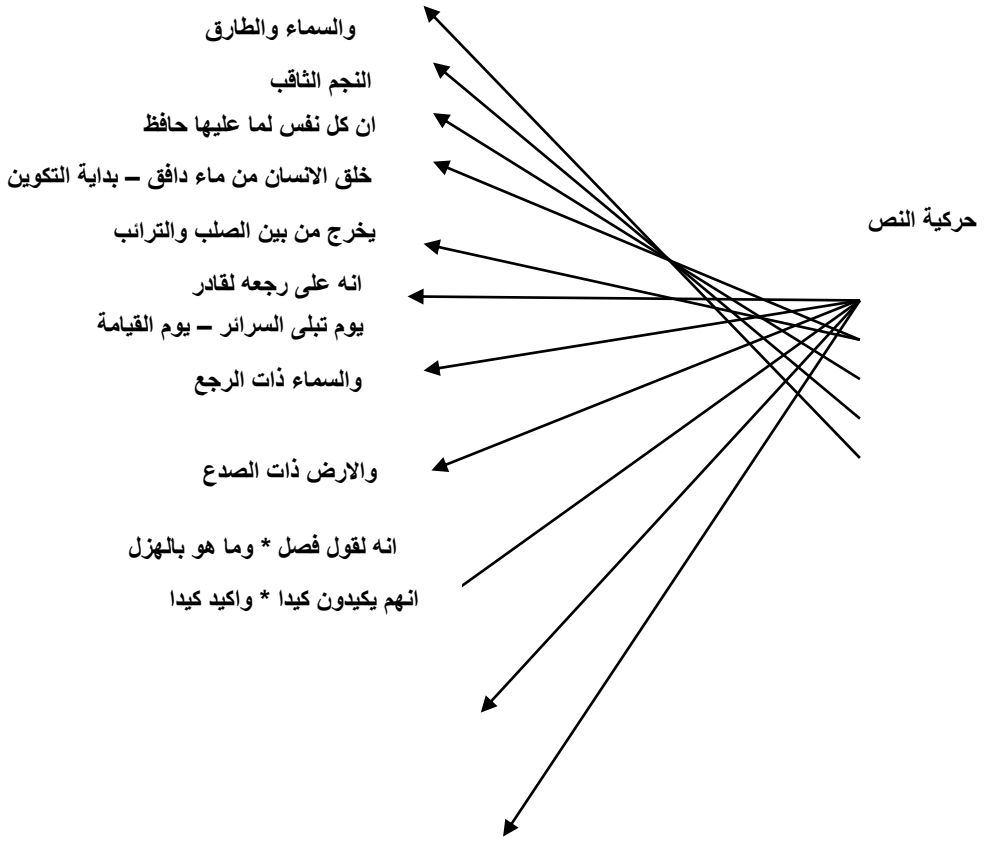
هذه الديمومة ينبغي لها ان تخفت ويذهب بريقها ويتحقق ذلك عبر الفناء الانساني المتجذر في الموت؛ فالتحدي الالهي للانسان الضعيف جاء واضحا في قوله تعالى: (انه على رجعه لقادر)؛ فقدرة الخالق تبارك وتعالى كفيلة بارجاع الروح مجددا؛ فهو المحيي والمميت وهو قادر على ارجاع الماء المهين مكانه كما يذكر عدد من المفسرين او على بعثه من بعد موته. وعودته تكون يوم القيامة (يوم تبلى السرائر) فالموت تطلب التأكيد وجاء ذلك بقوة المؤكد (انه) أي لا مجال من الافلات من قبضته تعالى فهو القادر على كل شيء والقاهر لعبده ولمخلوقاته جميعا.

هذه الثنائية جعلت من النص بؤرة دالة لدلالة الانسان على وجوده.

ثالثا: أحادية الحركة وغياب السكون

تعتلي النص القرآني هذا نتوءات حركية تعد من المهيمنات الاسلوبية ضمن قاعدة الرصد الاسلوبي، وتشكلت هذه النتوءات لاحداث خاصية التصعيد في التكثيف الدلالي لخلق هيمنة حيوية تتناسب وحيوية الدلالة التي تتمحور في حركة الكون وخلق الانسان واستعداده ليوم القيامة؛ فكل ذلك سمة حركية لتنشيط الدلالة على العموم وجعلها تتشظى الى جزئيات متفرعة لها مدلولات اعمق؛ وباندماج الكل بالجزء أو العام بالخاص تتولد قناعات كاملة باهمية ما عرض وقيل في هذا النص وغيره كذلك.

لقد توافقت الدلالة الحركية مع دلالة الخلق الانساني، فاستمرار الخلق الانساني يعني استمرار للحركة المحيطة به، وهذا يعني بحسب السلم الدلالي امتشاج الدلالتين لتشكيل صورة كبيرة ممثلة بقدرة الخالق سبحانه وتعالى بالتحكم بالاشياء، ولهذا نرى ان النص ينزع الى الميل نحو التجديد والحركة ولا شيء متوقف.فالسكون قد غيب تماما واخذت الاشارت الحركية بالسيطرة على مجريات النص ويمكن ايضاح ذلك في هذا المخطط :



نلاحظ هنا ان الاشارات الحركية توزعت على نحو منتظم على جسد النص محدثة تناغما دلاليا، فقد شكلت باتحادها بؤرة دلالية واحدة تعين النص على تحقيق مكاسبه التأثيرية في المتلقي.إذ ان كل جزيئة من الدلالة الحركية لها وقعها المؤثر في النفس الانسانية؛ فالسماء والطارق والارض موجودات متحركة متغيرة تخدم عملية الخلق الانساني وتصطرع مع نفسه بتجاذبات وتنافرات لها شأنها في جعله يعيش في حركية وجودية مادية، فهي له وعليه في الوقت نفسه. كما ان النفس الانسانية بعد وجودها تكون محفوظة من ملكين يسجلون ماله وعليه من الحسنات والسيئات، و هذا يعني استمرار حركة المتابعة طالما ان الانسان موجود على قيد الحياة، فضلا عن ان اسلوب ولادته مبني على الحركة فهو يخرج من ماء الرجل والمرأة، فالطبيعة المائية

سيالة غير متوقفة ودلالتها الحيوية واللانتهاء ولاسيما اذا ما كان مدفوقا اي بقوة وسرعة، كما ان الدال اللساني (يخرج) له مدلولان، الأول ان زمنيته مفتوحة لانه يعمل في حقل الآن وهو مستمر بالاداء بحسب ما كلّف له، الثاني انه قد تحرر من قيد الأسر فالخروج ناتج عن انحباس وتضييق؛ وبذلك انفتح على عالم جديد هو غير عالمه، فخروج الماء من الرجل والمرأة تحرر له وانتقاله من حالة العدم الى حالة الوجود فامتزاج المائين معا سيكوّن طفلا و هي هيئة التكوين الانساني، و هذا كله يسبح في حركية محورية غير متناهية إلاّ بنهاية العالم.

هذه الحركة الوجدودية تتبعها حركة الفناء، فحركة الموت والبعث والنشور والعرض يوم القيامة تدفع بحركة الوجود الانساني نحو الخلف وتنتصر عليها، فلا بد من موت الانسان في النهاية مهما طال به الزمن، وتمثل الحركتان الوجودية والفنائية حركة واحدة بابعاد ثلاثية البداية (خلق الانسان)، الوسط (موته)، النهاية (قيامته)، وبذلك يكون الانسان بؤرة اسلوبية تتمحور حولها حركيات متعددة.

وكما اشرنا سابقا ان السماء بمطرها المتكرر وهي دلالة على الحركة الفوقية، وما تؤديه من احياء الارض وبروز ثمرها لديمومة الحياة على وجهها و هي دلالة الحركة السفلية تعد اثراء للحياة فالاول سبب للثاني وهكذا دواليك، اي تواصل غير متناه إلاّ بنهاية العالم، فضلا عن ان فعل الكيد والقول و عدم الهزل بالأمر كله يعد لونا حركيا متقوقعا في جسد الكلمة نفسها، ولكن له تأثير في النفس، وهو في جوهره سمة دالة على الحركة للمجاذبات التي ينطوي عليها فعل الكيد (يكيدون واكيد) وكذلك الجدل في القول والهزل.

اذن في المحور العام انكسرت السكونية وتصدرت الحركية بجميع مفاصلها لتعلن أحقية الانبناء النصي على وتيرة من الديمومة والمواصلة ليقترن ذلك مع الفعل الالهي القاضي بتحدي الانسان وجعله يتفكر في عملية خلقه و ماهو مصيره في النهاية ولمن الغلبة.فالحركية الاسلوبية تواشجت مع حركية القدرة الالهية في كل زمن وحين.

المحور الثاني: المستوى التركيبي

تتمايز النصوص فيما بينها بمقدار تنوع الصياغات التركيبة وما تقدمه تلك الصياغات من تلونات تدخل في اطار كسر اللغة وتحويل المسار باتجاه تبني غير المألوف لانتاج اساليب تتزين بمدلولات عدّة، أي ان التغيير يحصل بفضل التلون التركيبي الذي يتجاوز على القواعد العادية ويبني بنيانه الجديد لتحصل عملية الابداع الفني.وهذا يتم عبر التلاحم بين العناصر الأخرى لان " النسج التركيبي يعد عنصرا مهما الى جانب العناصر الأخرى التي لا يمكن ان تنهض بمهامها دونه " [٧]. ويؤدي التلاحم الى افرازات بنائية جديدة تحمل بين طياتها مدلولات عدة، وتنشأ هذه المدلولات عبر تقنيات كثيرة يأتي بها التركيب لتخدم النص. وعلى وفق هذه الأهمية فان الاسلوبية تتعامل مع هذه التلونات لكشف الحجب عنها والافصاح عن كينونتها الدلالية، فهي بذلك على تماس مباشر مع التركيب وقد " أولته اهتمامها من حيث دراسة الجملة في حدود النص. أي اهتمامها بالانتاج الكلي للنص الأدبي ووصف ذلك البناء الاسلوبي باكمله " [٨]. وهذا يعني ان عملية الصوغ التركيبية ورقة رابحة في تشكيل المعاني والدلالات في أي نص، أي ان " عملية توالد المعاني تأتي عن طريق التوظيف المتميز للجمل، فضلا عن ممارسة الخرق فيها " [٩].

وفي حدود قراءتنا لسورة الطارق رصدنا مجموعة من السمات الاسلوبية التركيبية الطاغية فيها لبيان أهميتها وما احدثته من فائدة وخدمة للنص القرآني المبارك. وقد حصرنا عملية الرصد في ثلاثة اتجاهات يمكن عرضها كالآتي:

أولا: القسم

مثل القسم في هذه السورة انفتاحا دلاليا غرضه ترسيخ قدرة الخالق في ذهن الانسان، ولاهميته اشطر ليكون دلالتين متفرقتين تأتي بعدهما الجمل لتؤكدهما، وتمثلت الدلالة الاولى في مفتتح السورة (والسماء والطارق * وما ادراك ما الطارق) والثانية في الوسط (والسماء ذات الرجع * والارض ذات الصدع)، هاتان الدلالتان

المتقابلتان مثلتا عنوان تحدي الله تعالى للبشر، و لزم ذلك ان تكون الجمل البانية المتتالية بعد العنوان متوافقة معه وداعمة له لتوكيد الخبر؛ لان القسم على الرغم من كونه اسلوبا انشائيا غير طلبي مثلما يذكر علماء البلاغة " إلاّ ان حقيقته لا تعدو ان يكون وسيلة من وسائل توكيد الخبر " [١٠]، فالقسم الأول كان مفتاحا لتحدي الانسان بتدبر خلقه ومدى ضعفه لانه سيموت ويبعث ويحاسب، أمّا القسم الثاني فكان مفتاحا لانتهاء الأمر وخضوع الانسان لاوامره تعالى لان قسمه قسم محتوم فلا مفر للانسان من قبضته لهذا فلا ينفعه كيده أمام كيده تعالى. وعليه فالقسم اسلوب تركيبي مهمته لفت الانتباه لما سيأتي من تقرير للاخبار والاحداث والجمل التالية له تحقق له الاهمية والاهلية. وهو في أصله يأتي للتوكيد، وقد أشار فاضل السامرائي الى ذلك بقوله: " الغرض من القسم توكيد الكلام وتقويته؛ فاذا أقسمت على شيء فقد أكدته " [١١].

والقسم بقسميه استند الى الدال (والسماء) وهو دال يدل في بعده المعنوي على السماء المحيطة بالارض والمرئية من الانسان وما تحويه من خير وشر، ولكنه يمثل على البعد التداولي انسلاخا من بعده المكاني وتشظيه الى أبعاد رؤيوية كثيرة لدلالة الوسع المكان، فالسماء فضاء مفتوح مجهولة في هويته اسرار عدة لا يعلمها الا الله سبحانه وتعالى ولهذا أقسم به، فهو اذن على المستوى الحقيقي مكان مرئي مرتفع، وعلى المستوى المجازي المخبوء فضاء متسع يحمل بين طياته معالم مخبوءة يجهلها الانسان. وعليه تحداه سبحانه وتعالى في المستويين معا، فالانسان لا يستطيع ان يجوب المكان السماوي كله، ولا يستطيع ان يجعله بمستوى الارض، و هذا تحد على المستوى الاول، اما على المستوى الثاني فلا يستطيع الانسان كشف كل اسرار تلك السموات، فهو لا يستطيع التحدي على المستوى المكاني فكيف يستطيع التحدي على المستوى المجهول. وهنا تكمن قيمة القسم الملائم للمقسم.

ولكي تكون دلالة القسم نافذة وجب ان تأتي الجمل التالية لها في مستوى ثابت من التحدي والعلو لبيان حالة الضعف الانساني ازاء الطبيعة الكونية التي خلقها الله

تعالى، وقد جاءت الجمل التالية للقسم تقريرية متخذة من الجمل الاسمية عنوانا لها لاقرار حالة التحدي، وكذلك الاتكاء على الفعل المضارع لخلق حالة الاستمرارية في تقرير الخبر وتوكيده، وقد تعاضدت الجمل الاسمية مع الفعل المضارع لجعل النص القرآني وحدة متكاملة توجيهية للتناسب مع القسم المكتمل.

ولبيان الاتصال الجملي المكمل للقسم للوصول الى الدلالة الاخبارية نجد ان القسم الأول (والسماء والطارق) حمل دلالة خبرين متتابعين: الأول يخص الاجابة عن ماهية الطارق، والثاني الافصاح عن القدرة الالهية في خلق الانسان وتحديه في ذلك. فجملة النجم الثاقب ارتبطت بالقسم الطارق والى بيان كنهه ولهذا جاء الجواب سريعا بالقول (النجم الثاقب)، لذا فهي جملة تالية للقسم المجهول مهمتها الافصاح عن كينونة ذلك القسم وجاء الافصاح بانه نجم ثاقب مدمر.

أي ان القسم بالسّماء ربما شيء نعرفه أي نعرف السماء ماهي بحدود ما فضّل الله به علينا من فهم في هذا الجانب، ولكن القسم بالطارق هو الذي حرك دلالة السورة لاننا لا نعرف ما هو الطارق. لذا استفهم الله تعالى هنا لبيان عظمته واعطت السورة الجواب للشيء الذي نجهله مباشرة بقوله تعالى (النجم الثاقب).كما ان دلالة الجزء من الكل فيها دلالات اكبر واعمق، فالسماء هي اكبر من الطارق أي النجم المخترق السريع إلاّ ان السورة التي ورد بها هذا النجم تحمل اشارة واضحة هو ان الجزء الصغير من فضاء تلك السماء قوته ووقعه أكبر فكيف اذن السماء برمتها.

والنجم الثاقب كما يذكر الشوكاني : " خبر لمبتدأ محذوف والجملة مستأنفة جواب سؤال مقدّر نشأ مما قبله كأنه قيل: ماهو فقيل النجم الثاقب " [١٢].وهذا يعني ان القسم مازال سار المفعول ومؤثرا في الجمل التالية عليه لزيادة اللحمة وتشكيل وحدة عضوية متكاملة. وبعد هذا الاتصال والافصاح عن هوية الطارق بانه نجم ثاقب تحول المسار الدلالي نحو الادلال على التكوين الانساني من الولادة حتى الوفاة والبعث والنشور والقيامة، اي انها سلسلة جملية متواشجة مهمتها ترسيخ دعائم القسم ليتناسب مع المقسم وهو الله تعالى، اي انه تحد منه تعالى للانسان بتدبر خلقه

ومشاهدة ضعفه واستكانته أمام قدرته تعالى. فجملة (فلينظر الانسان مما خلق) جاءت جوابا لشيء مضى الاستفسار عنه و هذا يعني تواشجها مع ما قبلها وارتباطها بما بعدها لتشكيل الهيكلية النهائية للدلالة المراد ايضاحها، فالشوكاني يرى ان هذه الجملة امتداد لما سبق اذ قال: " فإن قلت ما وجه اتصال قوله (فلينظر) بما قبله؟ قلت: وجه اتصاله به انه لما ذكر ان على كل نفس حافظا أتبعه توصية الانسان بالنظر في أول أمره ونشأته الاولى حتى يعلم ان من انشأه قادر على اعادته وجزائه فيعمل ليوم الاعادة والجزاء " [١٣]. و هذا يعني ان القسم مازال مؤثرا فيما بعده من الجمل لان جملة (فلينظر الانسان مما خلق) كانت جوابا لما قبلها و هي جملة (ان كل نفس لما عليها حافظ) التي هي في أصلها جوابا للقسم المفتتح به في السورة (والسماء والطارق).أي جملة (ان كل نفس لمّا عليها حافظ) مثلت حلقة تواصل دلالي بين القسم الاستهلالي في بداية السورة لانها جوابا له، و بين التحول الدلالي المتعلق بالتكوين الانساني المتمثل بجملة (فلينظر الانسان مما خلق) التي هي جوابا وافصاحا لها، وهذا يمثل تواشجا دلاليا غرضه التأثير في النفس الانسانية ومحاولة التنبه الى قدرته تعالى في صنع الاشياء ولا سيما هنا التكوين الانساني؛ كما ان دخول لام الأمر على الفعل المضارع هي لتأكيد حالة الاستمرارية لاستمرار حالة الخلق الانساني ومهمة لام الأمر هي لبيان حكمة الله تعالى للناس اجمعين، لان الآمر هو الله والمطيع هو الانسان الذي يجب عليه ان يسمع وينفذ. وبعد هذا الجواب تنفرط بعد جملة (فلينظر الانسان...) الاستدلالات الخاصة بالنشئة الانسانية فهو يخلق من ماء دافق يخرج من صلب الرجل وترائب المرأة، وانه تعالى قادر على ارجاع ذلك الماء الى مكانه، ويتوعد الانسان بموت وبعث ومحاسبة يوم القيامة وانه لا يملك ساعتها من يناصره في محنته، ولكي تكون الصورة الدلالية مكتملة الاركان نجد ان الجملة الأخيرة (فما له من قوة ولا ناصر) من سلسلة الجمل التالية للقسم الأول (والسماء والطارق) مثلت خلاصة الضعف الانساني أمام قدرته تعالى فهو تحد صريح منه تعالى بان لا قوة للانسان بنفسه لازاحة الخطر عنه بحسب اعماله ولا مناصر له

كذلك فهو وحده سيعاني مما اقترفته نفسه من اعمال غير صالحة، فهي اذن على المستوى النحوي التركيبي جاءت مفصحة عن النفي؛ ففي هذه الجملة ورد نفيان عن طريق الاداة (فما، ولا) وهي دلالة حتمية للنفس الانسانية وهذه نهايتها.

وبعد ان فرغ الله سبحانه وتعالى من دليل التوحيد والمعاد عبر التركيز على النشأة الانسانية ونهايتها، أقسم مجددا بالسماء الذي هو دال ذو ابعاد متحركة لكي تتحرك الدلالة نحو اكمال ما تم البدء به، فالانسان بعد ان خلق يسعى لان يكابر ويعاند ويكيد المكايد لكي يبقى ويعيش حياته بالصورة التي يريدها لا التي يريدها له الله تعالى فتأتي النتيجة مجددا بسيطرة قوته تعالى على القوة الانسانية ولا مفر يومئذ من قبضته.فقد اقسم الله بالسماء المحملة بالخير لانها متكررة الرجع أي المطر، ودلالة المطر ولا سيما عبر تكراره مرات عدة دلالة قائمة على الخير والخصب والنماء، وقد رفدت هذه الدلالة بما يحقق لها الصفة الخيرية عندما اقسم الله بالارض الخصبة التي تخرج زرعها بعد ان يتكرر المطر عليها، فالدلالة الايجابية توزعت بين نزول المطر وما ينتج عنه من اخضرار الارض وازدهارها لبعث الحياة فيها، وقسما بهذه المخلوقات (السماء والارض) فلا مفر للانسان يوم القيامة ودلالة ذلك ان الكلام الذي قيل هو كلام جد لا هزل فيه فجملة (انه لقول فصل * وما هو بالهزل) مثلت المقسم عليه للقسم (والسماء، والارض)، فهنا تحد صريح آخر منه تعالى للانسان بان كلامه نافذ ولا مبدل لكلامه، لذا وجب الحذر والعمل بمقتضى حكمه، ومع ذلك يصر الانسان على المكابرة والعناد ليحاول المكر ولكن لا مكر نافع أمام كيده ومكره تعالى لهذا جاءت النتيجة سريعه بان توعدهم الله وان موعد الفصل ليس ببعيد فامهلهم رويدا أي قليلا من الوقت ثم انتقم منهم. فالنتيجة هي واحدة استكانة الانسان وضعفه فلا حيلة له بنشأته وكيف يكون ومتى يموت ويبعث، ولا حيلة له بالخلاص من العذاب لهذا لا يجديه مكره وخداعه فالغلبة لله تعالى.

ثانيا: التوكيد بـ (انّ)

إنّ تلون التركيب في هذا السورة المباركة أفضى الى تشكيل جديد يحتاج الى الوقوف عليه.وان كل تقنية جاء بها التركيب هي لخدمة أطر النص ومعانيه وعدم الخروج على بؤرة القسم المسيطر على كل شيء، فالتكرار والتوازي وصيغة اسم الفاعل وغير ذلك مثلا كلها جاءت في اطار التركيز والتأكيد على ملمح دلالي هو تحدي الخالق لمخلوقه، وهو ما اشرنا اليه في اكثر من موضع، فعلى مستوى التركيب برز الى جانب القسم اسلوب التوكيد بـ (انّ) لتفعيل قدرة النص على التشكيل الدلالي؛ اذ لا مجال للانزياح عن الفكرة المحددة لان المؤكدات الصوتية والتركيبية قد اجتمعت وجعلت من النص القرآني المبارك وحدة متكاملة لا يمكن فصلها، ومع ذلك فان التوكيد بـ (انّ) جاء واضحا لازالة الشك وقبول ما تأتي به الآيات، ولاسيما ان ورودها جاء في الجمل التقريرية التابعة للقسم لزيادة قدرة التأكيد على القسم وما تفضي اليه الجمل التي تشير الى عظمة الخالق وامهال عباده فرصة النجاة. أي ان الجمل التقريرية قد اؤكدت بـ (انّ) وفعّلت بذلك السورة، وقد أشار عبد الفتاح لاشين الى ان عبد القاهر الجرجاني كانت له رؤية صائبة باهمية التوكيد (بان) إذ قال : " إنّ التأكيد بـ(انّ) يكون للمتردد الشاك والمنكر، وذهب الى ان خال الذهن لا يؤكد له الكلام وانما يؤكد الكلام بـ(ان) في حالة الانكار والتردد " [١٤]، وهذا يعني ان الانسان لتردده وشكه في خلقه وموته وبعثه وقيامته احتاج لان يكون في النص مؤكد بل مؤكدين ليعتبر، وقد ورد مؤكدان في آيتين وذلك بمجيء اللام المزحلقة للتوكيد الى جانب ان المؤكدة مما يخرج الخبر الى خبر انكاري، وقد استحسن الجرجاني " الجمع بين اللام وان في مخاطبة المنكر " [١٥] . ويمكن ذكر المؤكدات التي وردت في السورة:

﴿ إِنَّهُۥ عَلَىٰ رَجْعِهِۦ لَقَادِرٌ ﴾ .

﴿ إِنَّهُۥ لَقَوْلٌ فَصْلٌ ﴾ .

﴿ إِنَّهُمْ يَكِيدُونَ كَيْدًا ﴾.

فلو تدبرنا الجمل المؤكد التي أمامنا نجد انها جمل على محور آخر من السورة، فسورة الطارق ابتدأت بالخبر الابتدائي الذي لا يحتاج الى مؤكدات فجاء القسم الالهي بالسماء والطارق على هذا النحو من الجمل، فلا مجال للشك من الانسان بذلك، ولكن عند تحول المسار الدلالي نحو الخلق الانساني ومدى تحدي الخالق لمخلوقه ومحاولة عصيان الانسان لأوامره تعالى احتاج الأمر الى نوع آخر من الجمل لزيادة الفائدة وازالة حالة الشك التي تربعت في نفس الانسان بشأن خلقه ومصيره النهائي فكان الخبر الطلبي هو المفتاح في ذلك، ولاجل إزالة الشك من النفس الانساني احتمل السياق النصي خبرا انكاريا وقد تواتر مرتين الأول في قوله تعالى: (انه على رجعه لقادر) فلا مجال للانسان من ان يعارض القدرة الالهية؛ لان الذي أوجده قادر على ان يعيده الى أصله مرة أخرى. والثاني في قوله تعالى: (انه لقول فصل) أي ان كلام الله نافذ ولا مجال للشك في وقوعه، وعليه فقد ورد في الجملتين السابقتين مؤكدان هما (انّ، واللام المزحلقة). ودلالة مجيئهما في السياق هو للتأكيد لان " دخول لام الابتداء على خبر ان انما هي لمعنى التأكيد الذي يخدم السياق " (١٦).

واذا ما حاولنا تفحص الجمل على المستوى الموضوعي نجد انها جاءت متواشجة مع مضمون السورة كلا، لهذا كانت المؤكدات ذات فائدة في تأصيل التركيب النحوي وتحريك الابعاد الدلالية نحو مضانها. ولتقريب الصورة أكثر نجد ان الجملة الأولى (انه على رجعه لقادر) قد افادت المحور الدلالي الخاص بتفكير الانسان بخلقه وان نهايته بيد الله تعالى فهو قادر على ارجاعه الى سيرته الاولى وهي النطفة واماتته وبعثه ونشوره من جديد. أي ان الشك الانساني الدائم في كل شيء ولا سيما فيما يتعلق بنشأته تطلب من السياق النصي ان يكون قادرا على ازالة ذلك الشك فكان التؤكيد بـ(انّ) مفتاحا صالحا لذلك.

ولكي تكون الصورة مكتملة لتحقيق الكينونة الدلالية للتأثير في الانسان وجب ان تكون في السياق النصي للسورة جملة أخرى داعمة للاولى لازالة ذلك الشك، وتبلور ذلك في الاصرار على ان الأمر خالص بيد الله ولا مفر للانسان من حقيقة نشوئه وموته فكان القرار الالهي حاضرا هذه المرة ممثلا صدق كلام الخالق وان لا مجال للشك في المصير الانساني فكانت الجملة ﴿ إِنَّهُۥ لَقَوۡلٞ فَصۡلٞ ١٣ وَمَا هُوَ بِٱلۡهَزۡلِ ١٤ ﴾ مفتاحا آخر لزيادة الفائدة التوكيدية ليعترف الانسان بضعفه أمام قدرة الخالق لانه اذا قال للشيء كن فيكون.

ولان الانسان دائم المراوغة والمكر وعدم الرضا بما مقسوم له احتاج الأمر لان يكون هناك تأكيد على أحقية القدرة الالهية في القضاء على المكر الانساني. فجملة ﴿ إِنَّهُمۡ يَكِيدُونَ كَيۡدٗا ١٥ وَأَكِيدُ كَيۡدٗا ١٦ ﴾ دلالة صريحة على استمرار الانسان في غيه ومحاولة الافلات من كل القيود الفوقية إلاّ ان النتيجة جاءت سريعة منه تعالى بقوله: ﴿ فَمَهِّلِ ٱلۡكَٰفِرِينَ أَمۡهِلۡهُمۡ رُوَيۡدَۢا ﴾ . أي ان العقاب سيكون قريبا فلا خلاص من قبضته تعالى مهما حاول الانسان الاستمرار في غيه وعصيانه.وهذا يعني ان الجملة المؤكدة حققت التأكيد والاهتمام في الوقت نفسه لان " أداة التوكيد انّ قد تحتمل في تركيب واحد معنى التوكيد ومعنى الاهتمام " (١٧) .

وعليه فان الجمل المؤكدة الثلاث كانت كالاتي:

١ – كل واحدة منها مثلت القفل النهائي للمضمون الجزئي فجملة ﴿ إِنَّهُۥ عَلَىٰ رَجۡعِهِۦ لَقَادِرٞ ﴾ مثلت محور الختام لتدبر الانسان عملية خلقه وموته، وجملة ﴿ إِنَّهُۥ لَقَوۡلٞ فَصۡلٞ ١٣ وَمَا هُوَ بِٱلۡهَزۡلِ ١٤ ﴾ مثلت محور الختام بعد القسم الثاني اذ لا شيء بعد كلام الله تعالى فهو متحقق وواقع لا محالة لزيادة اليقين في النفس الانسانية، في حين مثلت جملة ﴿ إِنَّهُمۡ يَكِيدُونَ كَيۡدٗا ١٥ وَأَكِيدُ كَيۡدٗا ١٦ ﴾ خلاصة الخلاصة بان لا مفر من عقاب الله وهو قريب. وعليه فالنتيجة هي غلبة القدرة الالهية على التعالي الانساني.

٢ – جاءت الجمل الثلاثة بتتابع متناسق بحسب الفواصل المضمونية، اذ كانت الانتقالة من محور لآخر انتقالة مدروسة؛ إذ جعلت السياق النصي التركيبي مؤثرا في المقابل وقدم أفكاره الدلالية بسلاسة.

٣ – مثلت الجمل الثلاث محور التحدي الالهي للانسان، فالله سبحانه وتعالى قاهر لعباده وكلامه نافذ ولا مجال للمماطلة وأمره قاطع وأتى لا محالة.

٤ – حقق التؤكيد بـ (انّ، واللام المزحلقة) غاية التأكيد والتأثير في النفس الانسانية واحتمل بعدين أحدهما ظاهري يفهمه العامة من الناس؛ والآخر باطني يفهمه أهل الاختصاص والمبحرون في العلم، وقد أوضح عبد الفتاح لاشين هذا بقوله : " ويثبت عبد القاهر بهذا كله ان التركيب اللغوي المبدوء بـ(ان) لم يقصد به فقط التأكيد الظاهري والمعنى الأول المفهوم من اللفظ لغة، وانما يأتي التوكيد لاغراض يفهمها أهل الذوق والمتخصصون من ذوي اللغة " [١٨].

ثالثا: الأفعال والصفات

تتجذر في السياق النصي التركيبي لهذه السورة مجموعة من الافعال والصفات التي تعمل على تحريك الدلالة وجعلها مؤثرة في النفوس، فالصياغة التركيبية في هذه السورة انبنت على ازدواجية التراكب بين الافعال والصفات لاداء مهام الدلالة المتبلورة في التحدي الالهي للانسان من خلال تدبر خلقه وضعف حيلته تجاه تحدي الخالق. واستنادا الى عملية الخلق الانساني التي هي بتوالد مستمر فان الدلالة تطلبت ان يكون السياق التركيبي متلائما لنسج معالم التوافق بين الاثنين معا. أي بين النسج التركيبي والمعالم الدلالية. ويمكن ايضاح ذلك على وفق أهمية الافعال والصفات معا:

١ – الافعال: (الفعل المضارع)

تعد الافعال من ضرورات التكوين التركيبي و من خلالها يتم الافصاح عن كينونة المعاني المراد بثها في أي نص، وتصبح هذه الافعال أكثر فاعلية في تقديم الدلالة عندما تعمل في اطار نسيج تركيبي جديد ينزاح عن القواعد المألوفة، ويخرج من دائرة التصرف المقيد الى ميدان تعدد الوجوه الدلالية، ويحقق النسيج التركيبي بذلك سبق التميز لان الافعال تشظت منها معاني جديدة تخدم توجه القائل وما يبثه من أفكار.

وبحدود معطيات النسيج التركيبي في سورة الطارق نجد ان الافعال انحصرت في قالب واحد هو الحاضر المستمر ليتناسب ذلك مع عملية الخلق الانساني التي هي مستمرة الى قيام الساعة. أي ان الدلالة احتاجت الى التركيب الذي يتوافق معها ويحقق لها ابعادها.ولايضاح ذلك نجد ان الفعل المضارع كان أكثر تحركا على مساحة النص بنسبة ورود بلغت سبع مرات لتعمل الدلالة على نطاق الحاضر والمستقبل في الوقت نفسه؛ لان عملية الخلق الانساني حاضرة ومستمرة في المستقبل حتى قيام الساعة، وهذا تحقق عن طريق الفعل المضارع الذي هو في اصله يستعمل " للدلالة على معناه و هو وقوع الحدث في الحال أو في الاستقبال " [١٩]، في حين ورد الماضي في صيغة الفعل المبني للمجهول (خلق) ليتناسب ذلك مع الاستمرارية في الخلق وانتفاء التأثير الماضوي على النص لايقافه، أما فعل الأمر فجاء كالماضي مرة واحدة (مهّل) وهو فعل مثل ختام التحدي الالهي للانسان لانه تعالى امهلهم كثيرا والعقاب آت وهو قريب بدلالة (رويدا)، أي لم يبق من المهلة سوى القليل.

وللعودة الى أهمية الفعل المضارع وما حققه من كسب على صعيد الانبناء الدلالي نجد انه توزع بصورة متوازنة على مدار النص ومثل انتقالات ناسبت انتقالات الموضوع، فالفعل (ادرى) جاء معلنا خيبة الانسان بشأن جهله كنه الطارق، فهو لا يدري ماهو؟ وما حجم قوته؟ ومدى تأثيره وما نحو ذلك، و هذا يعني ان جهل الانسان مستمرا وسيتمر في هذا الجانب لان دلالة الفعل المضارع آنية وعليه سيستمر السؤال عن الطارق الى الأبد.

وبعد فرغ النص من القسم وما صاحبه من ترسيم دلالي، انتقل هذه المرة ليعلن الوجود الانساني وما ترتب عليه من وجود حافظ يسجل على الانسان ما له وما عليه، فجاء الفعل (ينظر) مفتاحا محيرا للانسان لانه سيتدبر خلقه في كل وقت وحين وهو يجهل سر ذلك الماء الذي يكوّن الروح الانسانية وانه تعالى قادر على ارجاعه الى مكانه واماتته بعد ولادته، وبذلك نجد ان الفعل المضارع حقق فعل الاستمرارية لتواصلية الحياة الى يوم القيامة، كما ان الفعل (يخرج) جاء ليوضح عملية الولادة والانبعاث الانساني في الحياة. وبختام عملية الخلق الانساني جاءت النهاية معلنة قيامة الانسان وتطلب ذلك حضور الفعل المضارع (تبلى)؛ فالخاتمة الانسانية ستكون مؤلمة لان الانسان سيكون موضع ضعف فلا قوة له ولا ناصر وهو مغلوب على أمره مهما حاول ويحاول.

ولتشكيل الحزمة الدلالية تصاعديا جاء الفعل المضارع (امهل) مفتاحا أغلق الارادة الانسانية الشريرة الممثلة بفعل الكيد، ففرصة المعاندين والمكابرين الذين يكيدون المكايد مفتوحة لدلالة الانفتاح الزمني في الفعل المضارع إلاّ ان هذا الزمن حدد بتقريب زمني قوامه (رويدا) أي ان العقاب سيكون قريبا.

وعلى وفق ما تقدم يمكن ايضاح التوزيع المتناسق للفعل المضارع الذي تناسب مع الدلالة غير المقيدة وعلى النحو الآتي:

القسم – وما ادراك ما الطارق

الخلق (الوجود) الانساني – فلينظر الانسان مما خلق

عملية التوالد الانساني – يخرج من بين الصلب

قيامته – يوم تبلى السرائر

نهاية الارادة الانسانية – يكيدون، أكيد، أمهلهم رويدا

٢ – الصفات: (اسم الفاعل)

تمثل الصفات أحد الأركان الرئيسة في عملية الصوغ التركيبي ولا سيما اذا ما كان الذتاج ابداعيا أدبيا ومتخذا من الانزياحات والخروج عن المألوف وتدا يستند

اليه. وتدل الصفات في أصلها على الموصوف بالحدث وهي بذلك تبتعد عن ميدان الفعل الذي يتكىء على امتشاج الحدث بالزمن، فالفعل بالعربية يختص " من بين أقسام الكلم بالتعبير عن الحدث المقترن بزمان مُحصّل " [٢٠]، وان الفعل كما يذكر فاضل السامرائي " يفيد التجدد والحدوث " [٢١]. وهذا ما يتقاطع مع عمل الصفات. فاسم الفاعل وقعه أكبر من الفعل لانه يدل على الحدث والحدوث في الوقت نفسه، والمقصود بالحدث معنى المصدر؛ وبالحدوث ما يقابل الثبوت؛ فعلى سبيل المثال نجد ان اسم الفاعل (قائم) يدل على القيام وهوالحدث؛ وعلى الجدوث أي التغير فالقيام ليس ملازما لصاحبه؛ كما انه يدل على ذات الفاعل .[٢٢].

وفي اطار سورة الطارق نجد ان صيغة اسم الفاعل قد تسيّدت على مجريات الصوغ التركيبي مما أفضت الى ترسيخ دعائم الدلالة وزيادة الوقع الايقاعي في الوقت نفسه ومهمة هذا الترسيخ تمثلت باستمالة الذهنية العقلية ومحاولة جعلها فاعلة في تشكيل الانبناء الدلالي في السورة كلها. كما ان ورود اسم الفاعل في تسعة مواضع جاء بتناسق مدروس لتحميل الدلالة دفعة من التكثيف والتوجيه، ولا سيما ان ذلك تحقق عبر شبكة التواصل الايقاعية التي جعلت النص وحدة عضوية متكاملة. هذه الصيغة لها وقعها الصوتي عبر مد حرف (الالف) الزائد على الفعل اساسا لزيادة التركيز على بؤرة الدلالة المتشظية.اي انها صيغة لم تأت من فراغ، بل من عمق تأصيل المعنى واكساب النص دلالات وفيرة، حتى اننا نجد ان صيغة احدى الجمل قد تبدلت عبر هذه الصيغة لكي يأتي الدال متلازما مع سابقه ولاحقه..فقوله تعالى: (خلق من ماء دافق) هي صيغة متحولة من حيث استعمال الدال (دافق) ليكون شبيها بالدوال الأخرى؛ فالمقصود انه خلق من ماء مدفوق وليس من ماء دافق.أي يجب ان يأتي الدال (دافق) بصيغة اسم المفعول (مدفوق) حتى يصح القياس، إلاّ ان التركيب السياقي خرج عن المألوف وتطلب صيغة أخرى لتتؤاءم دواله جميعا.لذا فاستعان بصيغة اسم الفاعل بدلا عن اسم المفعول. وهذا ما يدل على ان صيغة اسم

الفاعل صيغة مقصودة لتحقيق غاية ما. كما ان العلاقة بين المفردتين هي علاقة فاعلية تقبع في اسلوب المجاز العقلي.

ولو تدبرنا الانتقالات المتوالية لصيغة اسم الفاعل على الاديم الموضعي نجد انها جاءت قفلا انتهت به كل الآيات التي وردت بها، و هذا يعني ان شدة الوقع الايقاعي وما يصاحبه من لفت لانتباه السامع وتحقيق غاية التأثير والتأثر ضاعف التمثيل الدلالي في السورة لان نهايات الفواصل لها مدلولات أعمق واكثر فائدة. وللايضاح أكثر يمكن النظر الى التقسيم الآتي:

القسم – الطارق، ما الطارق، النجم الثاقب

الخلق (الوجود) الانساني – عليها حافظ

عملية التوالد الانساني – ماء دافق، الصلب والترائب

موته – على رجعه لقادر

قيامته – يوم تبلى السرائر، فما له من قوة ولا ناصر

فعلى وفق التقسيم الماثل أمامنا يتراءى لنا ان اختيار المفردات بصيغة اسم الفاعل جاءت متواشجة مع المضامين المتعددة التي كونت في النهاية البؤرة الدلالية العامة الممثلة بالتحدي الالهي للانسان. فالطارق تمحورت ميزته بالثقب، فمفردة الثاقب ناسبت القوة الجبارة المتبلورة بالنجم الطارق، ليأتي الانطباع بذلك ان القوة الالهية لا مثيل لها، لان صنيع الله تعالى الممثل بالطارق كان شديد الوقع على الانسان فكيف الحال بصنيع الكون كله وجميع الموجودات.كما ان النفس الانسانية يجب ان يكون عليها رقيب يسجل عليها الحسنات والسيئات لتأتي النهاية فاصلة على وفق ما تم تسجيله، ولهذا حققت مفردة (حافظ) ملمحا دلاليا واقعا لا مساومة فيه.

وعندما بدأت عملية التوالد الانساني فضل السياق التركيبي التركيز على مفردتين هما الأساس في النشأة الانسانية (دافق، الترائب). فالانسان أصله من ذلك الماء الذي يخرج مدفوقا سريعا من صلب الرجل وترائب المرأة، ولهذا عندما جاء اسم الفاعل في خاتمة الآيتين عمل على زيادة الانتباه ولفت النظر الى أهم ما في

الخلق الانساني وهو الماء الخارج من الصلب والترائب وبذلك تموضعت الصيغة في مكان ملائم من سلم التصاعد الدلالي.

ومثلما للشيء بداية كذلك النهاية عنوانه، فالنشأة الانسانية تطلبت قوة تجعل تلك النشأة هباء منثور وتحقق ذلك عبر فعل الموت، هذا الفعل لا يمكن ان يظهر على السطح ما لم تكن هنا قدرة جبارة تعمل على جعل المستحيل من الوجهة الانسانية ممكن من الوجهة الالهية، لهذا توعد الله تعالى الانسان بالموت فاختار صيغة القدرة والنفاذ والسلطة المطلقة وتمثل ذلك بمفردة (لقادر)، فهو قادر على كل شيء بما في ذلك موته. وعليه ناسبت مفردة (قادر) التوجه الدلالي واعطته دفعة من التكثيف.

وبعد البعث والنشور ينتظر الانسان حسابه، فتنكشف الاعيبه وحيله واعماله لهذا وردت مفردة (السرائر) لتعلن الاهلية في احتواء المعاني المتعددة. لان كشف الحجاب عن الشيء وفضح المستور هو أعظم شيء يهابه الانسان، وعليه تضمنت مفردة السرائر كل تلك الارهاصات وكانت بحق في مكانها وسط التمثيل الدلالي، وبعد كشف المستور لا يستطيع الانسان الدفاع عن نفسه باستخدام الاعيب المكر والخديعة فتخسر كفته لان الله سبحانه وتعالى قد جرّده من المناصرين. فناسبت مفردة (ناصر) المحتوى الموضوعي هنا فلا ناصر للانسان يوم الحساب سوى ما قدم من اعمال صالحة.

وفي ضوء ما تقدم يتراءى لنا ان التوا شج الحاصل بين الصوغ التركيبي والانبناء الدلالي قوامه التناسق والتناسب الحاصل بين المفردات والمعاني، على مستوى الجملة أولا، وعلى مستوى السياق ثانيا.

المحور الثالث: المستوى الايقاعي

تمثل الضربات الايقاعي في أي نص ولا سيما اذا ما تواترت على نحو لافت للنظر وحدات اسلوبية تستدعي كشف الحجب عنها لمعرفة قيمتها ومزايا مجيئها.

فالنص وبحسب انتمائه الى الشعر أو النثر تتناثر فوق أديمه مجموعة من الوحدات الايقاعية مهمتها احداث المتعة النغمية في النفوس؛ فضلا عن زيادة التكثيف الدلالي وايصال المعنى بسرعة، أي انه " يؤدي الى تعميق الدلالة وتكثيفها من ناحية، واسهامه في اضفاء دلالات لا يمكن للسياق وحده أن يحققها من ناحية ثانية " (٢٣). والعنصر الايقاعي في أي النص هو دائم الارتباط بالعناصر الأخرى البانية له، وبتفاعل العناصر مع بعضها تتوالد المزايا الابداعية الجديدة بحسب التلونات الادائية التي تؤديها العناصر مجموعة أو اشتغالها لوحدها في حدود النص. واهم التفاعلات تلك التي تحصل بين الايقاع واللغة، فهما صنوان متلازمان لخدمة السياق النصي وانبعاث الوجه الدلالي، وهذا يعني ان الايقاع يمثل ضربة " موسيقية ترتبط ارتباطا حميما بموسيقى اللغة وتركيبها الايقاعي من جهة، وبطبيعة التشكيلات الموسيقية التي نمّتها الفاعلية الفنية العربية من جهة أخرى " (٢٤) .

ولاهمية الوقع الايقاعي في لفت انتباه القارىء وتقريب الوجهة الدلالية الى ذهنه لتحصل عملية الفهم والفائدة فاننا في هذا المستوى سجلنا أربع وحدات ايقاعية شكلت هيكلا اسلوبيا وهي وحدات متواشجة مع الدلالة والتراكيب وهي كالآتي:

١-الجرس الموسيقي عبر (الشدة)

حمل السياق القرآني في هذه السورة الكريمة ملامح مستبانة مستضاءة من الوقفات الصوتية التي امتشجت مع المعنى لانتاج الدلالة، وهي وقفات اقترنت بدوال توزعت على مساحة النص وقد شكلت بذلك بناء اسلوبيا يستحق الوقوف عليه. فالجرس الموسيقي الذي يحققه الدال الواحد بميزاته من النبر وكذلك عبر (الشدة) في التلفظ والاطالة كما هي الحال في هذه السورة يحقق ضربات موحية تلفت انتباه القارىء اليها مباشرة لمعرفة مغزاها ولا سيما اذا ما جاءت الدوال بتواتر متعدد ضمن السياق؛ فالدال لا ينحصر اداءه بما يقدمه من معنى، بل يعمل على انتاج غنّة ايقاعية تميزه عن باقي الدوال. وهذا يعني ان " الجرس يقع في مفردات معينة تأخذ مكانها ضمن نطاق التركيب من أجل تعميق المعنى والدلالة الصوتية معا " (٢٥) .

ولكي لا نطيل أكثر فان هذه السورة المباركة تستوقفنا من حيث الضربات الايقاعية التي تدخل في آذاننا من دون هوادة وهي مفعمة بالمدلولات وباشكال مختلفة، ولا يهمنا هنا سوى بيان قيمة الجرس للدال الأكثر وقعا والذي جاء هنا بتكرارات عدّة من خلال استعمال (الشدّة) التي تحدث اطالة في التلفظ بالدال الذي يحملها، فالسورة بآياتها القصيرة والقليلة التي هي [١٧] آية حملت العديد من تلك الدوال وهي (والسّماء-والطّارق- ما الطّارق- النّجم-الثّاقب- كلّ- لمآ- ممّ- الصّلب- التّرائب- انّه- السّرائر- قوّة-والسّماء- الرّجع- الصّدع- انّه- انّهم- فمهّل).فهذه الدوال التي تتطلب النبر عند تلفظها لم تأت عبثا بقدر ماهي متواشجة في رسم أبعاد الدلالة، وهذه يعني انها أدت وظيفتها في النص، فهي تؤدي " وظيفة فنية في تشكيل الصورة وابراز معالمها على نحو يتعذر معه الحكم عليها بمقتضى معيار البلاغيين " [٢٦]؛ فالاطالة في التلفظ اقترنت مع بيان قدرة الله تعالى، ولاسيما ان الدال الاول (والسّماء) الذي هو القسم قد افتتح مشروع الايقاع المتواشج مع القدرة الالهية وبمجيئها هكذا تلزم القارىء بتدبر قيمتها ووقعها.

هذه الاطالة في الصوت عبر (الشدة) وتحقيق الذبرة الجرسية جاءت متلاءمة مع الاطالة التي يسمح بها تلفظ الدوال التي جاءت بهيئة اسم الفاعل.اذ ان حرف الالف يسمح للمتلفظ اخذ فسحة طويلة بالنبر للوصول الى الوقفة، وبالتحام دوال اسم الفاعل بالدوال المشددة تصبح السورة على الرغم من قلّة عدد آياتها كأنها طويلة. وهذا كله نابع من طبيعة الالفاظ الواردة في السياق النصي .

٢- تكرار الحرف (الصوت)

لا يمكن ان يشكل الصوت (الحرف) لوحده أي ميزة أو قيمة تذكر ما لم يقبع في دال معين، فهو يفعّل هذا الدال أو ذاك ويكسبه سمة التميز اذا ما تكرر ضمن نطاقه، فضلا عن ان تكراره ضمن اطار دوال متعددة داخل نص ما يؤدي الى احداث انطباع فني خاص يستهوي القارىء.فالصوت يمثل في " المفردة الواحدة وقعا

ايقاعيا ومعنويا لا يمكن تجاهله باي شكل من الاشكال، وهو اذا ما تواتر في المفردة الواحدة مرات عدّة فانه يعطي نغما نحسّه ونشعر به " [٢٧] .

وتكرار الحروف ضمن الدال أو مجموعة الدوال لا يكون مكروها او قبيحا إلاّ اذا جاء بمبالغة لا تخدم النص، فهو يمثل بتوزيعه الشامل بالدوال المكونة للسياق حركية جوهرية تفضي بجمالية موسيقية خاصة تدخل في المسامع من دون هوادة، لان " لكل عنصر صوتي في العربية قيمة في اعطاء الكلمة صيغتها الوزنية " [٢٨].

والصوت بحسب ذلك يوحي بانطباع عام عن المعنى المراد لان علاقة الصوت بالمعنى علاقة جدلية ترابطية اذا ما كان السياق مشحونا بها.أي ان الصوت تبعا لذلك يتمتع بوظيفتين " احدهما ايجابية والأخرى سلبية، اما الاولى فحيث يساعد في تحديد معنى الكلمة التي تحتوي عليه، واما الثانية فحيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمات والكلمات الأخرى " [٢٩].

وفي ضوء ذلك يمكن ان نسجل تكرار مجموعة من الحروف في سورة الطارق لبيان أهميتها من حيث تحقيقها الانسيابية الايقاعية.

إنّ تواتر ثلاثة حروف وهي (الالف-٣٠ مرة-والراء-١٥ مرة-والواو-١٣-مرة) لم يأت اعتباطا بقدر ما اعطى للنص القرآني قيمته في تحقيق التوازن الانفعالي في شعور القارىء وهزّه وجذبه لمعطياته، فحرف الالف -وهو من حروف الحلق الانفجارية- القابع على نحو كبير في دوال اسم الفاعل اعطى للنص مجالا للتلفظ بسبب امتداده الصوتي وما يحدثه من غنّة مركزة تسمح بالتنفس وشد التركيز اليه، فهو يعطي خصوصية عالية للدال المتواجد فيه. وهي دوال تحمل طاقات ايحائية للتعبير عن الدلالة. اذ ان دلالة التذكير بعظمته المقترنة بالقسم والعظمة الالهية بالخلق واعطاء الانسان مهلة للاصلاح والتوبة جاءت متواشجة مع ايقاع الاطالة الذي يزيد من فاعلية التأكيد بوساطة حرف المد الالف؛ ففي كل دال توجد اطالة بسبب المد المفتوح تريح القارىء عند سماعها.

وبسبب دلالة البيان بالقدرة الربانية التي تم التأكيد عليها بصوت الالف تكرر حرف (الراء) ليعبر الى جانب وقعه النغمي العذب في النفس عن تقريرية الدلالة؛ فصوت (الراء) ذو الرقة الجذابة في السمع والخفة المتزنة وما يحققه من نغمة هادئة ومريحة شكّل بتواتره ملمحا فنيا سمح للدلالة الانسياب والتقرير وتخفيف وطأة الوقع الايقاعي عبر مد الالف الوارد للتأكيد. أي انه خلق حالة من الاتزان جعل من قراءة السورة محببة ايقاعيا. فهو يعاكس حرف المد الالف الذي يطيل الصوت الى فوق عن طريق تنزيل النغمة الى تحت، فالنبرة المرتفعة والمحلقة عاليا قابلتها نبرة سفلى لتحقيق حالة التوازي والتكافؤ.

أمّا حرف (الواو) فان ميزته ضمن السياق القرآني في هذه السورة هو تكثيف الايقاع والدلالة معا. اذ ان تواتره (١٣ مرة) خلق ايقاعا محبوكا متناسقا واثار حواس السمع.فقد توزع على نحو شبه متساو في السورة كلها مما جعل الحركة الايقاعية مسترسلة ومتواصلة تستطرب لها الاذهان من جهة، وحفاظا على الاستمرار الدلالي من جهة أخرى. كما ورد حرف (الواو) على شكلين: الأول ورد في القسم الذي جاء مرتين وذلك في بداية السورة ﴿ وَٱلسَّمَآءِ وَٱلطَّارِقِ ۝١ وَمَآ أَدۡرَىٰكَ مَا ٱلطَّارِقُ ۝٢ ﴾ وفي وسطها ﴿ وَٱلسَّمَآءِ ذَاتِ ٱلرَّجۡعِ ۝١١ وَٱلۡأَرۡضِ ذَاتِ ٱلصَّدۡعِ ۝١٢ ﴾. فتكراره هنا زاد من فاعلية الدلالة. أمّا الشكل الثاني فانه ورد كحرف عطف لتقرير الدلالة وتحقيق نغمة هادئة مستحبة.فبعد افتتاح السورة بالقسم عبر الواو جاء العطف لبيان المغزى الحقيقي .أي انه أدى دورا ايضاحيا من خلال ربط الجمل بعضها مع بعض لاستكمال المطلوب الايضاحي.

٣-التكرار اللفظي (دوال)

يشكل التكرار بتتابع مجيئه نظاما موسيقا يفيد في تقوية الدلالات واكسابها دفعة من الحيوية، فهو يتمتع بوظيفتين: الأولى وظيفة موسيقية تجعل النص ذا سلاسة مقبولة تدخل في القلوب مباشرة. والثانية وظيفة دلالية تفصح عن مكنونات هذا التكرار وما حمله من مدلولات معبرة تضعنا ازاء فكرة النص الرئيسة. ومع هذه الأهمية المزدوجة فانه يتوجب عدم طغيان أحدهما على الآخر لكي لا يحصل الخلل،

بـل ضـرورة المواءمـة بينهمـا، فعلـى وفـق " الـتلاؤم بـين الـدور الايقـاعي والـدور المعنوي الذي تؤديه المفردات المكررة فانه ينبغي التنبّه الى مسألة تحقيق التوافق بين الايقاع والمعنى في حدود التكرار، وعدم الاهتمام باحدهما على حساب الآخر؛ لان ذلك سيؤدي الى التقليل من أهمية وجوده " (٣٠).

ويشكل التكرار اللفظي أحد الاضرب المهمة في رفد المعنى وتكثيفه، وهو يحمـل نغمـا ايقاعيـا مـؤثرا اذا مـا جـاء بتناسـق مـدروس، فاللفظـة الواحـدة بطبيعـة صياغتها تحمل " نغما تعبيريا يميزها عن غيرها في الاستحسان والقبول، وان أي تغيّر في هذا النغم يفقد اللفظة قيمتها " (٣١). فكيف اذا ما تكررت اللفظة على مدار النص كله. وعليه فان التكرار اللفظي اذا ما جيىء به بتتابع في النص فانه يحمل مدلولات معينة، إلاّ اذا كان تكرارا مملا لا يحمل صفات الامتلاء المدلولي أو الوقع الصوتي.

لذا فان السورة المباركة حملت بين طياتها تكرارا لفظيا له قيمته وليس شيئا طارئا وهو تكرار مكون بحسب قراءتنا من أربعة اشكال هي كالآتي:

الشكل الأول: ورد الدال (الطارق –ما الطارق) في بداية السورة وهو تكرار اتحدت نبراته الصوتية مع مدلول العظمة وهي بداية تذكير الانسان بقدرة الله تعالى واحسانه اليه بدلالة ان الشكل الثاني جاء تقريرا لهذا البيان والعظمة الربانية من حيث تذكير الانسان بعظمته تعالى على خلقه ومن أي شيء خلق، فجاء التكرار عبر قوله (فلينظر الانسان ممّ خلق*خلق من ماء دافق) فهنا مواءمة مع التكرار الأول دلاليا.كما ان مجيء (الالف واللام) مع مفردة الانسان لها دلالتها العامة بانه يجب على كل انسان ان يتفكر في خلقه.اذ ان (الالف واللام) هي جنسية استغراقية يمكن الاستعاضة عنها بمفردة (كلّ) فالتقدير يصبح (فلينظر كل انسان ممّ خلق).ولزيادة لحمة النبر الايقاعي ولفت انتباه القارىء الى ذلك يطالعنا قوله تعالى: (انهم يكيدون كيدا * واكيد كيدا) وهذ هو الشكل الثالث؛ فهنا أربعة دوال قد تكررت في آيتين

قصيرتين جعلت الضربة الموسيقية تنفذ الى الآذان من دون استئذان وتحقق التوازن الايقاعي، في الوقت الذي فيه الارتباط الدلالي لم ينفلت من التكرارات السابقة.

كما نجد ان بعد تقرير قدرة الخالق بصنيعه تسير الدلالة لتفصح عن ان هناك كيدا من الانسان ومنه تعالى على الرغم من عدم مشروعية كيد الانسان كونه يقع في الخبث والحرام على العكس من كيده تعالى الذي يصب في مصلحة الحق وارجاع الانسان الى صوابه.كما ان الدوال الاربعة حققت عبر ترنيماتها الايقاعية الصوتية تأكيدا على المدلول، وذلك بوساطة حرف (الياء) الذي استدعى اطالة اللفظ به لزيادة فعالية التأكيد على المكر والكيد.

وبعد الابتداء بالتكرار في أول السورة والتوازي الحاصل في الداخل من حيث ايجاد تكرارين تختتم السورة بتكرار لفظي آخر يحمل ميزة الذبر والامتزاج الدلالي وهو يمثل الشكل الرابع.اذ نجد ان الدال (مهّل) اعطى للنص قيمته عبر (الشدة) التي اعطت فسحة الاطالة الى جانب حرف (الهاء) الذي اعطى هو الآخر ميزة للاسترخاء والتمدد الصوتي، وكذلك الحال بالنسبة للدال (امهلهم).

وبالعودة الى التلاحم الدلالي فان الآية الأخيرة جاءت لاعطاء كل ما سبق من تذكير وتدبر قوة الخالق والكيد المقابل القرار النهائي وهو امهالهم فرصة أخرى لعلّهم يصلحون ويتوبون (فمهّل الكافرين أمهلهم رويدا).

ونخلص من كل ذلك ان التكرار جاء في البداية والوسط والنهاية وبمدلولات متتابعة، وكوّن في النهاية الدلالة العامة بان رحمته تعالى وسعت كل شيء ومهما فعل الانسان فان الخالق يمهله علّه يصلح ويبادر الى الخير.

ويمكن ايضاح ذلك كالآتي:

أول السورة- الطارق – ما الطارق

وسط السورة- مما خلق- خلق من..

يكيدون كيدا - واكيد كيدا

خاتمة السورة – فمهّل - امهلهم..

٤ - التوازي

يعد التوازي باشكاله المتعددة (الصوتي والدلالي والتركيبي) من الأساليب التي تغذي مضمون النص وتجعل منه نظاما ذا تماثلات متناغمة تبعث في النفوس الانتباه لاستكناه مدلولاتها، وهو اسلوب قد يأتي عفويا في ثنايا النص أو قد يتقصّده الباث للنص لاستمالة القارىء اليه وتفحص قيمته عبر شحنات المعاني الايحائية التي يحملها، والراحة التي تتحقق في السمع.

والتوازي كما يعرّفه عدنان بن ذريل هو " مفهوم ألسني بلاغي يتعلق ببنية العبارة ودلالتها والخصوصية الأساسية له انه تناظر بين جمل العبارة يقوم على استعادة مخطط اسنادي واحد اسمي وفعلي " (٣٢). وهذا يتحقق عبر اللغة الخارجة عن المألوف والمتصاهرة مع العناصر الأخرى في النص لان مهمة اللغة لا تنحصر بما تقدمه من الفاظ متعددة ومعان متقابلة بقدر ما هي تنطوي على أشياء أخرى أهم واكبر منها التركيز على النواحي الوجدانية والعاطفية والموسيقية المتنوعة، فضلا عن الايماءات والاشارات والرموز وغير ذلك. (٣٣).

وبعد ذلك يمكن بيان التوازي الصوتي الموجود في السورة المباركة وقيمته في لفت انتباه القارىء وجعله مشاركا فعليا في رسم أبعاد الدلالة التي جاء من اجلها، فالتوازي جاء من حيث الوقفات في نهاية الآيات عن طريق اختيار أحرف تتوافق فيما بينها.إذ نجد ان كل آيتين من السورة التزمت لنفسها حرفا محددا وبتتابع صوتي متقارب من حيث عدد الكلمات في الآية.وهذا ما يضع القارىء في قمة الاستعداد وتهيئة وعيه لاستقبال التتابعات الصوتية من دون تجاوزها. ويمكن بيان التوازيات على النحو الآتي:

والسّماء والطارق * وما ادراك ما الطارق

النجم الثاقب * يخرج من بين الصلب والترائب

فلينظر الانسان ممّ خلق * خلق من ماء دافق

انه على رجعه لقادر * فما له من قوة ولا ناصر

والسماء ذات الرجع * والارض ذات الصدع

انه لقول فصل * وما هو بالهزل

انهم يكيدون كيدا * واكيد كيدا

هذه المتقابلات المتوازية التي وردت بنسق متواشج احدثت متعة ايقاعية فريدة لكونها انحسرت في سورة صغيرة فاربع عشرة آية جاءت متوازية من اصل سبع عشرة آية، وهذا يعني تشظي الايقاع الى مديات واسعة.

هذا التواتر عبر التوازي فعّل النص وشحنه بمدلولات وايحاءات متعددة أتفقت في مجملها مع تأكيد نبرة العظمة الربانية في الخلق واعطاء الانسان فرصة الخلاص من كل ذنوبه بامهاله مهلة أخرى.

وعليه فان التركيز على اطالة الصوت (الجرس الموسيقي) والتكرار الحرفي واللفظي والتماثلات عبر التوازي ما هي إلاّ تأكيدات مستبانة للمدلولات. فهي تصل الى وعينا بعمق وايضاح وتطبع في الذهن ولا تخرج. وهذا يعني انها لم تأت في السورة عبر السرد التقريري الواضح، بل عبر جملة من الجرعات والشحنات الموسيقية ذات الوقع في النفس، وهذا يؤدي بالنتيجة الى زيادة لحمة التواشج من حيث شد انتباهنا لاستكناه الدلالات وتقبل السورة باطمئنان وراحة بحسب التماثلات الايقاعية التي وقعت عليها هذه المسؤولية.

الهوامش

(١) فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدّواية من علم التفسير: ٤١٥/٥.

(٢) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التأويل – ضبط وتوثيق أبي عبد الله الداني بن منذر آل ز هوي – دار الكتاب العر بي – بيروت لبنان – ط٣ / ٢٠٠٦: ٥٥١/٣.

(٣) المصدر نفسه: ٥٥٣/٣.

a. شعر ابن الجوزي – دراسة اسلوبية – د. سامي شهاب احمد - دار غيداء للنشر والتوزيع – الاردن – ط ١ / ٢٠١١:٢٧.

(٤) المصدر نفسه: ٢٩.

(٥) سورة الكهف - الآية ٤٩.

(٦) شعر ابن الجوزي: ٧٩.

(٧) المصدر نفسه: ٨٠.

(٨) إبن الشبل البغدادي – حياته وشعره – د.سهى يونس سلمان – دار غيداء للنشر والتوزيع – الاردن – ط ١ / ٢٠١١: ١٨٥.

(٩) السمات الاسلوبية في الخطاب الشعري: ٢٧٦.

(١٠) معاني النحو – دار احياء التراث العربي – بيروت – لبنان – ط١ / ٢٠٠٧: مج ١٣٥/٤.

(١١) فتح القدير: ٤١٥/٥.

(١٢) المصدر نفسه: ٥٥٢/٥.

(١٣) التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني – دار المريخ للذشر – الرياض – السعودية – ١٧٦:١٩٨٠.

(١٤) المصدر نفسه: ١٧٧.

(١٥) خصاص بناء الجملة القرآنية ودلالاتها البلاغية في تفسير (التحرير والتنوير) – ابرهيم على الجعيد – إشراف الاستاذ الدكتور محمد محمد أبو موسى – جامعة أم القرى – ١٩٩٩ : ٦٤.

(١٦) المصدر نفسه: ٥٦.

(١٧) التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني: ١٧٩.

(١٨) معاني النحو: مج ٢٨٨/٣.

(١٩) السمات الاسلوبية في الخطاب الشعري: ٢٢٢.

(٢٠) معاني الأبنية في العربية: ٩.

(٢١) ينظر: المصدر نفسه: ٤٦.

(٢٢) الخطاب النقدي عند المعتزلة – كريم الوائلي – دار الكتب والوثائق – ٢٢٠:٢٠٠٦.

(٢٣) في البنية الايقاعية للشعر العربي – د. كمال أبو ديب – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط ٣ / ٢٣٠:١٩٨٧. وينظر: الخطاب النقدي عند المعتزلة: ٢١٨.

(٢٤) شعر ابن الجوزي: ١٤١.

(٢٥) جرس الالفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب – د. ماهر مهدي هلال – دار الحرية للطباعة – بغداد – ١٩٨٠: ١٧٠.

(٢٦) ابن الشبل البغدادي: ٢٦٢.

(٢٧) في البنية الايقاعية للشعر العربي: ٣١٥.

(٢٨) دراسة الصوت اللغوي – د. احمد مختار عمر – عالم الكتب – القاهرة – ط ١ / ١٩٧٦: ١٤٨.

(٢٩) ابن الشبل البغدادي: ٢٦١ – ٢٦٢.

(٣٠) جرس الالفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ١٧١.

(٣١) الذقد والاسلوبية بين النظرية والتطبيق – دراسة – عدنان بن ذريل – منشورات اتحاد الكتاب العرب – ١٩٨٩ : ٢٧٨.

(٣٢) المصدر نفسه: ١١.

المبحث الثالث

الكلاسيكية – الماهية والتوصيف

التمهيد

توصيف عام

جاءت الحركة الكلاسيكية نتيجة الوعي الحي للاتجاه الفكري بعد ان كان هذا الاتجاه خاملاً غارقاً في بحر السيطرة والانقياد لقرون سابقة.ففي القرون الوسطى كانت الكنيسة هي المسيطر الوحيد على جميع مجالات الحياة بما فيها المجال الادبي الذي استخدم اللغة اللاتينية لغة للآداب آنذاك وخاطبت مجموعة ضئيلة من الناس، مما أدى الى خلق حالة من الضجر والملل في الأوساط الثقافية.

ونتيجة للتخلف ومرحلة السبات الفكري أخذت مجموعة نيّرة من العلماء والمفكرين على عاتقها تأسيس مذهب أدبي يخضع لمجموعة من القواعد والمبادئ يسير عليها الكتاب، وتم ذلك في عصور متعاقبة كان اولها عصر النهضة الذي شهد نقلة نوعية في هذا المجال من حيث بروز النزعة الانسانية المتحررة والاندفاع نحو كل ماهو قديم وتقويض المفهوم المسيحي للعصور الوسطى، بعدها كان عصر الباروك الذي تمثل بدفاع التراث المسيحي عن نفسه مدة لم تدم طويلاً أمام عودة التراث القديم في الساحة الادبية. بعدها جاء عصر انتصار القواعد الذي لجأ الى الاهتمام بالامور الشكلية من دون الغور في أعماق روح التراث القديم، مما أدى ذلك الى ايجاد حل لهذه المشكلة.وتم ذلك فعلاً في عصر التنوير الذي احتضن هذا المذهب وتعمق في جوانبه التراثية والوجدانية والروحية اكثر من الشكلية حتى أصبح لهذا المذهب أسس ومبادئ عامة تميزه عن غيره.

واستند المذهب الكلاسيكي على محاكاة أعمال الاقدمين من الاغريقيين والرومانيين مع احداث بعض الزيادة والحذف على ماجاءوا به، واتخذ المذهب الفن المسرحي كاداة ملائمة لنقل الافكار والنتاجات، لما يتمتع به هذا الفن من امكانية عرض العمل مباشرة أمام الجمهور، وكتبت هذه الاعمال باللغات القومية الشعبية السائدة لا اللاتينية، وهي لغة تسودها الشعرية في كل مفاصلها. وقد بدأ المذهب يأخذ حيز الانتشار في الاوساط الثقافية وفي عموم الاقطار الاوربية ابتداءً من ايطاليا واسبانيا ووصولاً الى فرنسا ذات الجو المناخي الملائم لتطلعاته، واستمر المذهب قرابة القرنين أو أكثر الى ان تكونت مقاييس وقواعد جذابة تدعو الى الانقلاب على تلك القواعد المقيدة وتوج ذلك بالمذهب الرومانسي في نهاية القرن الثامن عشر.

المحور الأول: المصطلح والجذور

اشتق مصطلح الكلاسيكية من الكلمة اللاتينية *(classics)* التي تعني وحدة الاسطول، بعدها اصبحت تفيد معنى الصف أو الوحدة الدراسية، أي الفصل الدراسي، بعدها اطلقت هذه الكلمة على كبار المؤلفين والكتاب، واصطلاحاً " اطلقت الكلمة في عصر النهضة على الادبين الاغريقي واللاتيني، ثم سمي بها هذا المذهب لانه يقوم أساساً على جملة من الصفات والمبادئ التي يشتمل عليها هذان الادبان " [١]، فضلاً عن انها استعملت في نهاية القرن الثامن عشر " عكس كلمة رومانتيكي للدلالة على فن يتميز بالاعتدال والوضوح والنظام، إذا ماقورن بالفن الرومانتيكي، وقد صرح الكاتب الالماني الشهير (جوته) بانه يطلق كلمة كلاسيكي على ما كان سليما، ورومانتيكي على ما كان مريضاً " [٢].

ويعود السبب في تسمية نوع من الادب بهذا الاسم أي الادب الكلاسيكي هو " انه أدب خلد على الزمن وثبتت صلاحيته في تعليم الشبان وتربيتهم في فصول الدراسة، واعتبر الادب اليوناني القديم و الادب الروماني ادباً كلاسيكياً، لان تدريس هذه الآداب في المدارس والجامعات الادبية كان ولا يزال يعتبر خير وسيلة لتثقيف

الشبان وتربية اذواقهم على خير وجه، وحتى اليوم لا تزال تسمى الدراسة للغتين اليونانية القديمة واللاتينية وادبهما في الجامعات بالقسم الكلاسيكي " [٣].

ويعد الكاتب الروماني (اولوس جيلوس) أول من استعمل هذه الكلمة في القرن الثاني الميلادي وذلك عندما " ميز بين أدبين، الأول سماه الادب الكلاسيكي و هو الادب الذي يكتب للصفوة الارستقراطية، والثاني الادب البلوريتاري وهو الادب الذي يكتب للعامة " [٤].

إنّ الآداب في القرون الوسطى المتخلفة كانت خاضعة تماماً لسيطرة الكنيسة " بل اذنا لن نعر الحقيقة ان قلنا أن الكنيسة هي التي سيطرت على الانتاج الادبي برمته، وكان رجالها يشرفون على كتابة النصوص والمخطوطات الكلاسيكية والادب اللاتيني بوجه عام " [٥]. لذلك فانها لم تستطع أن تخاطب الا مجموعة قليلة ضئيلة من الناس، مما أدى ذلك الى نوع من الضجر والملل، فبدأت عند ذلك عملية البحث عن بدائل للخلاص من هذا المأزق والتطلع نحو غد مشرق وذلك عن طريق بناء مذهب يخضع لقواعد خاصة يسير عليها الكتاب والمؤلفين، وبعد جهود حثيثة قام بها نفر من هؤلاء أصحاب الأفكار المستنيرة والمستفيضة تم وضع حجر الأساس لمذهب ادبي متين، وتمثل ذلك وتوّج بحركة (الرينساس) أو ما يسمى بـ (مذهب البلياد) الذي ظهر في عام (١٥٤٦-١٥٥٥م) على يد مجموعة حية نابضة بالعطاء والفكر الخلاق وهم (رونسار-واليرب-ودي بيلله-وبلزاك وغيرهم).وقد بدأت " فكرة تكوين الجماعة بعد اجتماع (رونسار) و(دي بيلله) سنة (١٥٤٥) وكان(دورا) يدرس اللغة الاغريقية وكان من بين تلاميذه رونسار ودي بيلله و(بيف) وانضم الى هؤلاء الاربعة (دي تيار) من مدرسة ليون و (جو ديل) الذي اشتهر بكتابة أول مأساة حقيقية باللغة الفرنسية بعنوان (كليوباترا) (١٥٥٣) و(ديمي بيللو) الذي ترجم (انكريون) الى الفرنسية شعراً...وقد انضم في أوقات لاحقة الى هؤلاء السبعة غيرهم من المؤمنين بضرورة التغيير " [٦].

وقد انضوت هذه الجماعة تحت اسم جماعة(الثريا).وكان لها الفضل في احياء اللغة الفرنسية الام وجعلها الأساس الأول في التأليف، وادى ذلك بهم الى بناء لغة الشعر التي تليق باللغة الفرنسية، فضلاً عن أن لهم الفضل في ايجاد العناية بالشكل " وتم ذلك من خلال طموحهم الى تحقيق مستوى في الشعر لايقل عن مستوى شعراء العصر القديم، إذ كان تقليد القدماء مبدأ من المبادئ التي عملت جماعة الثريا على أساسه " [٧]، وذلك لان الشعر الفرنسي كان له الكثير من الأصالة قبل ظهور الجماعة، إلاّ انها كانت قاصرة على العناية بالشكل.

وعمل أصحاب هذه الجماعة (الثريا) على سد النقص فيها.وعلى الرغم من عملهم الدؤوب في هذا الاطار كانت جهودهم في بادئ الامر مبعثرة متوترة وغير وافية وربما متناقضة، ولكنها أوجدت صداها بخلق مذهب رصين مازالت دعائمه قائمة الى يومنا هذا، فرونسار الذي ترأس هذه الجماعة أراد " احياء جميع الانواع الادبية القديمة ليستعين بذلك على ايجاد ادب فرنسي جديد، وكان مع رفيقه دي بيلله يدافع عن اللغة القومية ويثير الحملات على الذين يكتبون مؤلفاتهم بلغة لاتينية ركيكة، منددا بمن أهمل الادب اليوناني الذي هو ينبوع حي للفن والجمال ومنادياً بالذهاب الى هناك بعيداً حيث تلك الآداب ليرتوي الادب الفرنسي من كؤوس الانسانية والنور التي تتدفق من ذلك الينبوع " [٨].

وساعدت الظروف التي عاشتها فرنسا آنذاك أصحاب (البلياد) الى ايجاد هذا المذهب بسبب وحدة فرنسا الاخلاقية والاجتماعية والسياسية في القرن السابع عشر، مما دعت الحاجة الى ايجاد مذهب متين يصلح لجميع الانواع الادبية، بحيث يشمل الفن كله ويمكن ارجاع تاريخ هذا المذهب الى أربعة عصور زمنية متعاقبة، ونظراً لسعة حجم المادة في هذا المجال سوف نذكر لمحات بسيطة موجزة لكل عصر.

١- **عصر النهضة:** تمثلت في هذا العصر النزعة الانسانية المتحررة على نحو بالغ الأهمية واندفع نحو التراث القديم اندفاعاً جعله يتخذ شكلاً اسطورياً، مما

أدى الى التصادم مع المفهوم المسيحي وتراثه للعصور الوسطى الذي لم يجد له متنفسا في هذا العصر سوى في العصر الذي تلاه.

٢- **عصر الباروك:** في هذا العصر استطاع التراث المسيحي الدفاع عن نفسه والتمرد في الوقت نفسه على أشكال التراث القديم، وجعل من القضايا الفكرية هي السائدة والغالبة، ولكن هذا التغيير لم يدم طويلاً حتر رجع الاهتمام بالتراث القديم في ظل المسيحية، وبعد " الانسجام بين قيم التراثين سيطرة الكثير من مبادئ النظرية الادبية القديمة على الانتاج الادبي، مما أدى الى قيام فترة من انتصار مجموعة من القواعد التي تحكم الانتاج الادبي والسلوك الاجتماعي واساليب التفكير " [٩].

٣- **عصر انتصار القواعد:** تم في هذا العصر الأهتمام بالامور الشكلية من دون الغور في أعماق روح التراث القديم، هذا الامر تطلب ايجاد حل واصلاح للمشكلة وتوّج ذلك بالعصر المشرق (عصر التنوير).

٤- **عصر التنوير:** وهو العصر الرابع بالنسبة الى تطور الكلاسيكية الجديدة، فقد اهتم بالغوص في أعماق التراث القديم وروحه بدلاً من الوقوف على جوانبه الظاهرة الشكلية.

ولكي نكون اكثر دقة فان عصر(التنوير) النهضة لم يبدأ في الاقطار الاوربية جميعها دفعة واحدة، وانما بدأ اولا في ايطاليا بعدها انتقل الى بقية الاقطار الاوربية، ونضج كثيرا عند الفرنسيين.

قبل اكتمال ذروة هذا المذهب عند الفرنسيين، لابد من الاشارة الى كون الشرارة الاولى لهذا المذهب كانت صادرة من الايطاليين والاسبانيين، ونجد ان الاسبان لم يستطيعوا أن يؤثروا على الفرنسيين " لانهم لرغبتهم في التدقيق بين القواعد المكتشفة عند أرسطو، وبين ادب عصري غني بالروائع الادبية لم يستطيعوا أن يخلقوا طريقة متجانسة " [١٠]؛ بل على العكس من ذلك نجد أثر الايطاليين على الفرنسيين في هذا المجال، والسبب يعود الى انهم " كانوا متقدمين على الفرنسيين من اكتشافهم

لاثار أرسطو وترجمتها لاسيما فن الشعر، وكان اكتشافه بالنسبة اليهم بمثل مستوى الذبؤة والعصمة الفنية...ومن خلال الأديان والمفاهيم الايطالية لفنية أرسطو حاول الفرنسيون أن يضعوا المذهب الكلاسيكي بين عامي ١٦٣٠ و ١٦٦٠ " [١١]. ونرى كذلك ان الفرنسيين انفسهم يدينون للايطاليين بكل شيء بقولهم: " والواقع أن هؤلاء كانوا قد سبقونا مائة سنة تقريباً، وكان المصدر الوحيد لافكارهم كتاب (الشعر) لارسطو، الذي ترجم الى اللاتينية سنة ١٤٩٨ ونشر باليونانية سنة ١٥٠٣ " [١٢].

وعليه يمكن القول ان اشراقات النهضة الفنية عند الايطاليين قد بدأت منذ القرن الثالث عشر عندما كتب مبدعهم دانتي (الكوميديا الالهي) وذلك باللغة القومية، واعقبه بعد ذلك كل من بترارك وبوكاشيو اللذين كان لهما الدور الكبير في احياء الدعوة بدراسة آثار الاقدمين، فبترارك الذي يعود له الفضل في بدء النزعة الانسانية في ايطاليا (١٣٠٤-١٣٧٤) اشتهر بفصاحته وعلمه ولاسيما رسائله وكتبه التي تركت اثراً كبيراً في مجال الادب ومنها ملحمة (افريقيا)، وكتابه عن حقارة الدنيا وعن حياة العزلة، أما صاحبه بوكاشيو فانه قد عرض العصر القديم بقيمه وخصائصه وذلك في اعماله التي كتبها باللغة اللاتينية مثل (عن مشهورات النساء) وعن انساب الآلهة وحول اقاصيص مشاهير الرجال، وتعد شهرته قائمة على انجازاته وآثاره في مجال الانتاج الادبي وذلك بما أضافه الى أدب عصر النهضة في مجال الموضوعات والاجناس والمادة الادبية التي أصبحت لها صداها في العصور التي تلته [١٣].

ويعود سبب تقدم ايطاليا على الآخرين الى ان الكنيسة كانت مسيطرة فيها اكثر من أي مكان آخر، فضلاً عن " الحالة الاجتماعية في ايطاليا آنئذ كانت أقل تأخراً من سائر الممالك الاوربية، وقد عني الأمراء بحماية الكتاب والفنانين فعطفوا عليهم وشجعوهم، واخذوا يزينون جدران قصورهم بالصور الفنية الثمينة وزوايا حدائقهم بالتماثيل الرخمانية النفيسة "[١٤]. كما ان هناك سبب آخر وهو أن ايطاليا قد ورثت عن سابقتها روما القديمة " تراثاً قيماً جداً هو (القانون الروماني) فكان لهذا الصرح الفكري العظيم الأثر الأكبر في تهيئة العقول للتفكير الحر " [١٥]. والأجدر من هذا

كله هو ماقدمه (غوتمبرغ) عام (١٤٠٠-١٤٦٨) من خدمة ثرية للبشرية جمعاء عندما اهدى للعالم هديته الثمينة ألا وهي الطباعة التي " أدت الى انتشار الاثار الادبية القديمة وذيوعها بين الناس " [١٦]، فكانت بمثابة الساعد الأيمن للافكار والآراء المعروضة في شتى ميادين العلم والادب.

ومن بين العوامل البارزة التي ساعدت على شيوع هذا المذهب وتناميه بسرعة هو سقوط القسطنطينية على يد المسلمين الاتراك عام (١٤٥٣) مما حذا هذا الأمر بكثير من العلماء العزم على الهجرة الى ايطاليا وممارسة دورهم الثقافي على نحو أمثل وعلى وفق ما يرونه مناسباً مع طموحاتهم وقد " حمل هؤلاء العلماء معهم كتباً ومخطوطات اغريقية ولاتينية واخذوا يدرسون في الجامعات وينشرون ما معهم من مخطوطات " [١٧]. الى جانب ذلك نجد ان شيوع الفلسفة العقلية وسيادتها في هذه المرحلة تعد من العوامل المهمة التي ساعدت في نشوء الكلاسيكية ولاسيما على يد منظرها ديكارت (١٥٩٦-١٦٦٠) الذي جعل العقل الأساس الأول في الوجود فهو صاحب القول الشهير (انا افكر اذن انا موجود) حتى انه عُدّ " أساساً هاماً من أسس هذا المذهب الذي ارتكزت نظريته في الكون المنظم نظاماً عقلياً على خاطرة عاطفية كأنها لمع البرق لاحت له في ليلة العاشرة من نوفمبر سنة ١٦١٩ " [١٨].

وما أن اشرف القرن الخامس على الانتهاء حتى بدأت لغة الكنيسة تضمحل وتتلاشى، وبدأت عندها الآثار الادبية القوية تستخدم اللغة التي يتخاطب بها الناس من عامة الشعب، وهذه نتيجة من نتائج الحرية التي بعثتها آداب اليونان في الافكار شيئاً فشيئاً، وقد أدى هذا الأمر الى أن تشتد حركة (الريناساس) حتى استباحت اوربا وبدأت آداب الاقدمين (الاغريق) تنال مكانة بارزة واهتمام ودراسة وعند " تأسيس الكوليج دوفرانس عام (١٥٣٠) قويت الحركة الادبية في فرنسا وظهر الادب الفرنسي الجديد " [١٩]. وبعد تأسيس (الكوليج دو فرانس) أخذت فرنسا تدرس بدقة المؤلفات التي جمعها الايطاليون خلال القرن السادس عشر، وبعد ثلاثين عاماً من الدراسة لهذه المؤلفات كوّن (هيكل) مذهباً متجانساً بيّن فيه الاجوبة ليعطي جواباً عن جميع المسائل وتعلق

بمبدأ عظيم واحد:هو العقل.ان من كبار العاملين في البناء الفني هو (شابلان) الذي وضع كتبا كثيرة في هذا الصدد من أهمها كتابه عن " سرحية السيد لوكرني وابدى فيه عن وجهة نظر الاكاديمية الفرنسية، وكتاب آخر حول وحدة الزمن ورسائل متعددة اخرى وكان شابلان عالماً وناقداً.. وشابلان هو الذي قال بتقديس القدماء والاقتفاء على آثارهم وعبادة العقل ونفعية الشعر بحيث يكون في خدمة الاخلاق " [٢٠]، وكان شابلان يقلل من قيمة الشعب ولا يتوجه لهم.وينصح بذلك صديقه بان لا يتوجه الى سواد الناس من العامة " لانهم في الحقيقة لايمثلون الشعب، اذ هم ثمالته، وانما يجب أن يتوجه الشاعر الى الصفوة والسراة " [٢١] أي طبقة النبلاء ذات المناصب مثل اعضاء المجالس النيابية والفرسان والسراة الذين كان الذوق مفهوماً عندهم، لانهم على حظ كبير من المعرفة والثقافة من دون طبقات الشعب، وكذلك دوبنياك الذي لم يعمل في أي حقل عدا المسرح فوضع " كتابه ممارسة المسرح حوالي سنة (١٦٣٧-١٦٣٩)..ولم يؤلف سوى مأساة واحدة كانت فاشلة في تطبيق نظرياته.. " [٢٢].

وهناك كذلك سكوديري، وفوسيوس، ولامسنارديير، ورابين، والاب لوموان، والاب فافاسور، وكورنيل، ثم جاء بعد ذلك " بواللو وكان هذا المنظر الأكبر للكلاسيكية لانه قدم بعد الآخرين وافاد من خبرتهم وتجاربهم ومن قواعد استقوها واقروها، وقد عمد الى الاسلوب الشعري التعليمي في ذلك دون أن تتوهج فيه عبقرية خاصة " [٢٣].

بعد هذا الأمد من الدراسة والتطلع في المؤلفات بدأت الجهود لوضع مذهب شعري له قواعده واصوله وذلك في النصف الثاني من القرن السادس عشر الى أن " تبلورت أسس ومبادئ الكلاسيكية وسادت في فرنسا إبان القرن السابع عشر ولاسيما بين ١٦٦٠-١٦٨٥ " [٢٤]. كما الّف بوالو في هذا المجال كتاباً قيماً يعد بمثابة الروح من الجسد بالنسبة للمذهب الكلاسي وهو (فن الشعر) الذي أصبح مناراً للاقتداء والاتباع بل " يهتدى به لا بالنسبة لجيل لافونتين وراسين، بل للجيل الذي جاء بعدهما، وكان من آثار هذا الكتاب ان قوى روح المقاومة الكلاسيكية الجديدة ضد

رياح التغيير التي هبت في أخريات عصرها، ولهذا فان الرومانتيكيين لم يخطؤا في النظر الى بواللو على أنه عدوهم الاول " [٢٥].

المحور الثاني: خصائص المذهب الكلاسيكي

إنّ أي عمل يهدف الى تحقيق غاية ما لابد له من قواعد وأصول أساسية يسير عليها ولاينزاح عنها، ومتى ما ضلّ عنها أصبح بلا قيمة، لان النجاح يحكم عادة بقيود تحد العمل. لذا فان أصحاب المذهب الكلاسيكي اقرّوا بوجود خصائص عامة يستند اليها هذا المذهب تميزه عن غيره من المذاهب.حتى أصبحت له استقلالية تامة في التعامل مع النصوص.وهذه الخصائص كثيرة نذكر منها:

١- إقتفى الكلاسيكيون واحتذوا بالادبين الاغريقي والروماني وعملوا على استيحاء كل ما موجود فيهما ونزهوهما من كل خطأ واعتبروهما نموذجا للكمال والجمال يجب الاحتذاء به، وقد انطلقوا من مبدأ قديم آمن به القدماء وهو أن الفن محاكاة للطبيعة، ولكن هذه المحاكاة ليست محاكاة عمياء، بل هي مقرونة بالعقل والمنطق والتأني، فحاولوا من خلال ذلك أن يجدوا أساساً عقليا لهذه المسألة فبرروه بقولهم: " إذا كانت غاية الفن تقليد الطبيعة فان الطبيعة في الواقع لا تقلد مباشرة، لانها لا تستطيع أن تقدم نموذجاً يتضمن التقاطيع الكاملة والمتزنة التي تؤلف الجمال...فالطبيعة اذن هي التي نجدها والتي تقلدها عندما نقلدهم " [٢٦]. أي أن التقليد(المحاكاة) هو تقليد أعمال العباقرة التي سبقتهم وليست الطبيعية وحجتهم في ذلك " ان القدماء عرفوا أسرار الفن ونقلوا نماذجهم عن الطبيعة بعد أن شذبوها وازالوا منها طفيلياتها، كما انهم تطوروا من خلال تجاربهم ...واهتدوا الى السبل التي تجسد التجارب وتوفي بها الى اقصى غاياتها " [٢٧].

وقد ذكر محمد غنيم هلال ان الناقد الالماني (كانتيليان) قد خطى خطوات جادة وواسعة في نظرية المحاكاة إذ قال: إنّ المحاكاة للكتاب والشعراء مبدأ

من مبادئ الفن لاغنى عنه، وهو يقصد طبعاً محاكاة اللاتينيين لليونان...[٢٨]، ونلمس من خلال ذلك ان اندفاع الكلاسيكيين نحو اقتفاء آثار الاقدمين أدى بهم الى تحجيم دورهم واخفات اصواتهم، واصبح العقل جامداً لا يبتغ إلاّ الوضوح؛ فضلا عن انه افقدهم الحرية والمبادرة في التعبير عن الواقع الملموس بصورة حية.

٢- احتكم الكلاسيكيون في أدبهم الى العقل وعظموا من شأنه وعلوا مرتبته، واصبح العقل اسمى ملكة من ملكات الانسان الأخرى، والسبب في تثمين هذه الملكة من دون سواها هو ان العقل " الاداة التي تهدف الى الموضوعية واكتشاف الحقائق والخلوص اليها من العناصر المجزأة التي تكون ملتبسة بها في الوجود، العقل هو الذي يخلص الى المبادئ والحقائق الثابتة، الا انه يتخذ في الادب شكلاً آخر، اذ لو اقام على طبيعته التجريدية التحديدية لأحال الفن الى علم. لذلك فان العقل يزول مظهره ويقيم جوهره في الادب لانه يتحد بالانفعال والخيال " [٢٩]، والسبب في هذا الانجاز هو تحجيم دور كل منهم على الصعيد الشخصي وكبح جماحهم، ونتيجة لهذه المنزلة المشرفة نلاحظ ان عقيدة العقل سيطرت على " المذهب الكلاسيكي وسادت جميع العقائد الأخرى وسجلت في حقل الفن تطوراً يوازي التطور الذي كانت منه الفلسفة تحت تأثير ديكارت وباسم المبدأ نفسه " [٣٠]. وفي هذا الجانب يشير الشاعر والمنظر الفرنسي للكلاسيكية بوالو الى هذا المبدأ بقوله: " فلتلبوا دائما العقل، ولتستمد منه وحدة مؤلفاتكم كل مالها من رونق وقيمة، ولا ينبغي ابداً ان تظهر نفوسكم وعاداتكم المصورة في مؤلفاتكم إلاّ في صورها النبيلة " [٣١].

٣- اعتنت الكلاسيكية بالطبقة العليا في المجتمع، وهي طبقة النبلاء من الملوك والامراء وعليه تحتم عليهم العناية بالاسلوب الذي يلائم متطلبات الطبقة، واخذوا ينمقون فيه ويزخرفون حتى جاء اسلوباً فخماً رفيعاً قائماً على

الفصاحة والسمو، إذ لا نجد فيه أثراً للركاكة والابتذال أو استخدام العامية، وانه اسلوب محشو بالمحسنات اللفظية والمعنوية البليغة والوان الصنعة والطلاوة حتى عدّ هذا المذهب متصنعاً متكلفاً من حيث الاسلوب الذي ابتعد عن البساطة والوضوح، فضلاً عن انهم اقرّوا بوجود لفظة أو عبارة شعرية من دون سواها وليس كل مايقال يمكن صياغته تحت اطار العمل، هذا المبدأ اذكره بعد ذلك (ردروث) الداعي للمذهب الرومانسي مثل استخدام صور المجاز والكناية والاستعارة التقليدية وكذلك صاحبه (كولردج) الذي أقر بعدم وجود فرق بين كلمة مبتذلة وأخرى رفيعة وبين الليونة والرقة.

٤- اشترط الكلاسيكيون على ضرورة وجود العبقرية في الفن والشاعر وذلك بتوفر المعرفة لان " العبقرية تفي بغرض الخلق والابداع، والعبقرية ليست سوى الموهبة الطبيعية أو تلك الحركة التي تكون في النفس...ثم انهم ادركوا أن العبقرية تقصر عن مستوى الابداع الذي ادركه الانسان المعاصر، وعليه أن ينظم عليها بالفن و هم يفهمون بالفن تلك القواعد المقررة " [٣٢]. لذا فان علاقة العبقرية أي موهبة الفنان بمجموعة القواعد " ينبغي أن تكون نتيجتها الجمال وهي مسألة رئيسية حاول جميع المشرعين ايضاحها، فالعبقرية ضرورية وشابلان نفسه وان لم يكن موهوباً كشاعر يعترف بان لابد للشاعر من العبقرية، والعبقرية تعني الخيال والالهام ولكن العبقرية وحدها ليست بكافية بل يجب أن نضيف اليها الفن " [٣٣].

٥- قصدوا في أدبهم الى الاعتدال وتناول الحقائق العامة واعتنوا بتصوير قضايا انسانية عامة، ولكنهم لم يذكروا الطابع المحلي وانطلقوا من فكرة مفادها هي وجود جمال مطلق عرفه القدماء يجب الاحتذاء به. وعليه فانهم اهتموا بالجوانب العامة من دون الخاصة الفردية أي " ان اتزان الكاتب الكلاسيكي قد منعه من أن يقص مغامرته الشخصية ويستخدم تجاربه الخاصة صراحة أو يعرض شخصيته علناً. لذا قال سبكال: ان الحديث عن الذات مكروه "

[٣٤]. وقد التزموا باستخدام المسرح بالدرجة الاولى وعدّوه أساساً للتعبير عن هذه القضايا التي يصبح تصويرها أقرب الى النفس من غيرها من الاجناس الأخرى لانها أقرب الى الواقع وناظرة أمام الناس.

٦- اعطى الكلاسيكيون للملحمة قيمة كبرى من بين الأجناس الادبية الأخرى، ووضعوا لها شروطا خاصة تحكمها، منها ان يكون الموضوع المطروق شهيراً و موضوعاتها مستنبطة من التاريخ القديم والاشخاص (الابطال) يجب ان يكونوا كاملين منزهين فوق العادة، كما اعطوا قيمة لشعر الطبيعة بعد الملحمة ولاسيما القصائد الريفية الرعوية.

٧- نظرت الكلاسيكية الى النص الادبي على أساسين مهمين هما الشكل والمضمون وقامت بالفصل بينهما من خلال دراسة كل منهما على حدا، وقديماً فان ارسطو ناقش هذه المسألة وعبّر بجلاء ووضوح عن العلاقة العضوية في العمل الادبي أي الشكل المضمون حين قال: " إنّ العمل المسرحي لابد ان يكون وحدة كاملة وان الوقائع التي يتألف منها لابد ان ترتب (توضع في حبكة) بحيث لو زحزحت واحدة من هذه الوقائع عن مكانها أو ازيلت لتغير الكل وأضطرب " [٣٥]، إلاّ ان الكلاسيكية الجديدة بقواعدها واصولها أخذت تنظر الى هذا المجال نظرة تعقيدية فقد " اكتفى هؤلاء النقاد بالحديث عن شكل العمل الادبي وعن مضمونه، وكثيراً ما فهم الشكل في النظرية الكلاسيكية الجديدة على انه لا يعدو الاطار الخارجي للعمل الادبي، وهو فهم يتناقض مع فهم أرسطو لشكل العمل الادبي تناقضاً صريحاً، بل لقد نظر هؤلاء النقاد الى مادة العمل الادبي على انها شيء منفصل عنه يمكن ان يحكم عليهما حكماً منفصلاً عن ذلك الحكم الذي يصدر على العمل الادبي نفسه " [٣٦].

٨- جعلت الكلاسيكية من اللغات القومية السائدة لغات أدبية مستقلة تحل محل اللغة اللاتينية التي كانت سائدة إبّان القرون الوسطى و هي لغة الكنيسة المسيطرة

على الآداب والفنون وبفضل هذا التوجه وجدت " الشعوب نفسها في لغتها لاول مرة، والدور الكلاسيكي لاية لغة هو دور الغني والتكامل " [٣٧].

٩- اتخذ الكلاسيكيون المأساة قالبا أساسيا للافصاح عن أفكارهم، وعلى الرغم من سيادة هذا النوع في أدبهم ظهرت هناك فنون أدبية أخرى مثل أدب المذكرات الشخصية و رواية الفرسان والرواية الماجنة..[٣٨]. وعلى الرغم من اكتساب هذه الانواع عطف الجماهير نحو مثل هكذا اعمال، فان المنطق اخذ يؤدي دوراً كبيراً في عملية التميز والتقدير، وذلك من خلال النصف الأول من القرن السابع عشر حتى أصبح " المزج بين الانواع الادبية محرماً ووجب التخلي عن القصائد البطولية الهزلية والراعوية الدرامية والملهاة المأساوية، والقصائد الزهرية البطولية كقصيدة (موسى المنقذ) لسان آمان حيث يمتزج المأساوي بالملهاة ويمتزج السامي بالعادي " [٣٩].

١٠- عرفت الكلاسيكية الملهاة المأساوية و هي ملهاة تكون خاتمتها مفرحة ولكنها رصينة في موضوعاتها كالمأساة وتكون لهجتها رفيعة تارة وعادية تارة أخرى وقد اندمجت بها الدراما الرعوية..[٤٠].

١١- فصل الكلاسيكيون بين الشعر والنثر واقرّوا بان لغة كل واحد منهما تختلف عن الآخر، وعظموا من شأن لغة الشعر على النثر لما فيها من مغالق، والعقل وحده يستطيع فهمها وهذا الشيء الذي اسمه العقل عندهم يسمى لغة الشعر وهي " اللغة التي يستطيع المؤلف ان يواصل تجاربه الخاصة بمنتهى القوة النافذة وبغاية الدقة والوضوح مع تصوير دقيق للتفاصيل الخفية، فهي اللغة في أسمى منازلها وفي كامل قوتها " [٤١]. فضلا عن انهم قالوا ان كل نوع من هذه لها قواعدها واصولها وخصائصها، والسبب في تعظيمهم للغة الشعر من دون (النثر) هو ان " عمل الشاعر ليس ان يقول ما حدث، بل ما كان يمكن ان يحدث، ما كان ممكناً حسب الضرورة أو المعقول، والواقع ان لا فرق بين المؤرخ والشاعر، ولو كان احدهما يتكلم شعراً والآخر نثراً...ان

الفرق الحقيقي هو ان الأول يقول ما حدث؛ أما الثاني فيقول ما كان يمكن ان يحدث ....ان الشعر يعبر خصوصاً عن الأمور العامة، بينما يعبر التاريخ عن الأمور الخاصة " [٤٢]. ومن هنا فان تفضيلهم الشعر على النثر قائم على أساس العموم المطلق الذي يحويه الشعر من دون النثر، فهو يعبر عن متطلبات أكثر واعمق وبصفة شمولية مستقبلية متجددة من دون الخاص القليل الذي يشمل النثر.

١٢- خضوع الادب الكلاسيكي للاصول والقواعد القديمة، القواعد والاصول المستنبطة من بطون أعمال القدماء من الاغريق والرومان لاعتبارها منزّهة من العيوب والاخطاء ويجب الالتزام بها، وان مصدر هذه الاصول هو أرسطو في كتابيه (فن الشعر، والخطابة) وراحوا يدرسون ما في هذين الكتابين ويبعدوهما عن كل نقد، مما حذا بهم ان يؤلفوا كتباً توضيحية فيها من الشرح والتلخيص لآراء ارسطو مثل فن الشعر لهوراس، وفن الشعر لبوالو المنظر للمذهب وغيرهما كثير، وهذه القواعد تقع أغلبها ضمن الجنس المسرحي. ويمكن ارجاع سبب هذا الخضوع الى تمجيد اعمالهم وتخليدها أي (ان يضعوا على انتاجهم عظمة ومجداً بانتمائهم الى كتاب وفنانين خالدين، بل انهم في كثير من الاحيان كانوا يفخرون بانهم يحاورون هؤلاء الادباء والفنانين القدماء ويحاولون الوصول الى درجتهم ويبغون التفوق عليهم.. " [٤٣].

١٣- تحدثوا عن وظيفة العمل الادبي وقالوا انها مزدوجة تتكون من التعليم الخلقي والامتاع، كون الجمال وحده لا يكفي إلاّ إذا كانت له غاية خلقية " معتمدين في ذلك على هوراس وبالرغم من ان البعض رأى ان الشعر يمكن ان يكون ممتعاً فقط، فان الغالبية العظمى من الكتاب الكلاسيكيين الجدد ذهبوا الى انه يجب ان يكون مفيداً من الناحية الخلقية أولاً ثم ممتعاً بعد ذلك، وبعبارة

أخرى فان هذه الغالبية رأت ان يكون الامتاع وسيلة لتحقيق الغاية الخلقية " [٤٤].

١٤- اعتمد الأدب الكلاسيكي على مبدأ البحث عن الحقيقة في معناه العام الذي يتعرف عليه الناس جميعاً لذلك العهد ويؤمنون به متجنباً مناصات المشاعر الفردية والأخيلة الجامحة التي تقود الى الخروج عن المألوف؛ فهو أدب معتدل لان العقل الكامل عندهم يأبى كل تطرف. وقد آمن الفرنسيون بما قاله بوالو في هذا الصدد " لاشيء أجمل من الحقيقة وهي وحدها أهل لان تحب، ويجب ان تسيطر في كل شيء حتى في الخرافات " [٤٥]، وهذا واضح كل الوضوح في خطب المفكرين والكتاب ورسائلهم في ذلك العهد.

المحور الثالث: المسرح الكلاسيكي

قبل الدخول إلى عالم القواعد والأصول الكلاسيكية المستنبطة من التراث الاغريقي والروماني، لابد من نبذة توضيحية للمستوى المسرحي المتدني قبل عصر القواعد في القرون التي سبقت عصر النهضة وظهور الكلاسيكية الجديدة. فقد كان الفن المسرحي إبّان هذه القرون مبنياً على أصول وأسس غير سليمة كايقاض المشاعر والانفعالات واثارة العواطف، وهذا مايخالف التعاليم الدينية السائدة آنذاك. كما ان فكرة المسرح ذي النزعة الاخلاقية لم تكن معروفة بعد، لذا فان الفن المسرحي قد تعطل ولم يظهر سوى عددا من المسرحيات الهزيلة التي لاتليق بهذا الفن، ولكن صداه وصل الى أبعد مدى من خلال مسرحيات القدماء (اسخيلوس، وسوفكليس، ويوربيدس، وارستوفان) عمالقة الفن المسرحي الاغريقي.

ووصولاً إلى بداية القرن السادس عشر نجد ان المسرح كان متأخرا غاية التأخر، فلا توجد هناك مسارح عرض جيدة ولا ممثلين قادرين على الأداء الجيد ولا الروايات صالحة للتمثيل والعمل بها، فضلاً عن الجمهور الذي لم يقدّر الفن، أي عدم وجود وحدة في الذوق بينهم، فعلى سبيل المثال نجد ان التراجيديا كانت عبارة عن "

محاورات وقطع القائية طويلة مملة، موشاة بالحكم والامثال لاحيوية فيها ولاحركة، والكوميديا تهريج أقرب إلى آداب القرون الوسطى منه إلى الاثار اليونانية واللاتينية القديمة " [٤٦]. بعد ذلك قاربت المسرحية الفرنسية في أواخر القرن السادس عشر " الوصول إلى هدفها الذي كانت تسعى إليه و هو الانتظام من حيث البناء، فقد كان ينظر إلى مآس جريفان وجارنييه، وملاهي رجين دي لاتل وتورنيب على انها انماط من النموذج الكلاسيكي، على الرغم من غلبة العنصر الغنائي على تلك المآسي بصفة خاصة، غير ان عصر الباروك حال دون ان يتحقق هذا التوقع " [٤٧]. والسبب في ذلك يعود الى كون عصر الباروك يمثل الاتجاه الفردي القائم على التلقائية الفردية الرافضة والنافرة للقواعد والاصول المنتظمة، لهذا ظهرفي فرنسا " كتاب المسرحيات التراجيدية في القرن السادس عشر وفي بداية القرن السابع عشر مثل جوديل وروبرت جارلييه والكسندر هاردي.وقد كان الحدث في كل هذه التراجيديات روائي قصصي معقد دون وحدة منطقية " [٤٨].

وان خير من يمثل هذا الوضع في المسرحية هو الكسندر هاردي (١٥٧٠-١٦٣١) الذي تميز بتحرره من النماذج الكلاسيكية، فهو في فنه يركز على العمل المسرحي والحركة المسرحية " وينتقل بمسرحيته في حرية عبر الزمان والمكان كما تتميز مسرحياته بالعنف الذي يثير العواطف والرعب، كما انه لا يهمل دراسة الشخصية وما يدور في داخلها من صراع، ويظهر في اسلوبه عمل خياله اليقض وبالرغم من جميع هذه المزايا فانها قد تلاشت بقدوم عصر انتصار القواعد الكلاسيكية الجديدة، وعندها ترك هاردي نفسه على طبيعتها وسجيتها. ودفع ثمن ذلك حينما تغير اتجاه الادب في العصر التالي " [٤٩].

وبانتهاء هذا العصر وقدوم العصر الذهبي للكلاسيكية في القرن السابع عشر بدأت مرحلة وضع القواعد التي تحكم الادب الكلاسيكي وسارت به نحو المجد وارتقت به وحده في اعالي الاستقلال المذهبي، لانها قد حذفت وصاغت واضافت قواعد جديدة لم تكن موجودة في الكلاسيكية القديمة.ومثال ذلك انهم فصلوا فن التمثيل

(التراجيديا) عن الفنون الأخرى الموسيقى-الغناء –الرقص و هي الفنون التي كانت تستلزم كتابة المسرحيات شعراً " لان الشعر وحده هو الذي يصلح للغناء والتلحين " [٥٠] فالمسرحية التراجيدية كانت قائمة على أربعة أجزاء غنائية توردها فرقة الجوقة؛ فضلاً عن الحوار، إلاّ ان الكلاسيكية الجديدة حذفت هذه الاجزاء وابقت الحوار لكي يستقل التمثيل بذاته عن غيره.

إنّ عملية الفصل بين هذه الفنون ليس معناه انهم لا يهتمون بتلك الفنون فحسب، بل لانهم قد ابتكروا فنا مسرحيا لعرض المسرحيات الغنائية الخاصة، وابتدأ ذلك منذ القرن الخامس عشر أي مع بداية عصر النهضة باسم فن الاوبرا.وقد ابتكروا هذا الفن لاول مرة في مدينة فلورنسا بايطاليا في عصرها الذهبي تحت حكم أسرة آل مديتشي، وهذا الفن هو غناء مستمر منذ بداية المسرحية حتى نهايتها [٥١].

هذا المثال كان في مجال الحذف من القواعد القديمة، أما في مجال الزيادة فان الكلاسيكية الجديدة قد أوجدت شيئا جديدا في المسرحية و هي المناجاة الفردية أو مايطلق عليه مصطلح(المنولوج)؛ وهذا الاسلوب غير موجود في المسرحيات القديمة لان الجوقة كانت تؤدي مهمتها بالتعليق على الاحداث واظهار مغزاها، ولكن بعد حذف مهمة الجوقة استلزم الأمر ايجاد بديل لذلك فظهر (المنولوج) و هو مخاطبة الفرد لنفسه ومناجاتها وكأنها شخصا ثالثا أمامه، ولكن في حقيقة الأمر هو يخاطب الجمهور الذي يجلس لرؤيته، وعادة ما تكون المناجاة طويلة بعض الشيء لايضاح الفكرة.

ومن خلال هذا العرض التوضيحي لما كان عليه الفن المسرحي قبل عصر الكلاسيكية الجديدة لا يسعنا هنا إلاّ ان نعرض القواعد التي التزم بها أصحاب المذهب الكلاسيكي المستنبطة من بطون التراث القديم الاغريقي والروماني و هذه القواعد هي كالاتي:

التزم الكلاسيكيون بقانون أو مبدأ الوحدات الثلاثة وهي وحدة الموضع والزمان والمكان. وينسب هذا القانون خطأ الى أرسطو، فهو لم يقل الا بوحدة " الفعل

عندما عرف المأساة بانها مكافاة عمل جدي " [٥٢]، وان هذه الوحدة لا تتم مطلقاً إذا " اعتمد على بطل واحد في الموضوع لانه قد تحدث في حياة انسان ما حوادث كثيرة متفرقة " [٥٣]، لهذا فان هذه الوحدة تقضي باتحاد أجزاء العمل الروائي وايجاد حادث واحد أو منعه أي ان تدور المواقف كلها حول موضوع واحد وغرض واحد " [٥٤].

ويعرف ايليا الحاوي الموضوع (الحدث) بقوله: " هي الوحدة الانفعالية التي تعبر في سياق السيرة في الشخص الواحد، تسقط اما لاشأن للانفعال به وكانه لم يكن، وتأخذ ما عني به الانفعال وتعظمه وتحلله وتعلله وتخوض فيه من كل جهه حتى تستنفد غاية القول فيه أو انها تتوهم بذلك " [٥٥].

وقد ذكر ماهر حسن وكمال فريد ان حدث المسرحية الكلاسيكية يكون موحداً إذا خضع لاربعة شروط:

١- إذا أدى حذف عنصرين من عناصرها إلى إبهامها .

٢- ان تكون جميع العناصر المهمة مستمرة من بداية المسرحية حتى نهايتها.

٣- ان تتسلسل هذه العناصر كما قال أرسطو بحيث تبدو ضرورية، أي انها لم تأت من عنصر المصادفة.

٤- الصلة بين الاحداث العرضية والحدث الرئيسي.

ويمكن ان تقول ان الحدث هو حدث داخلي لا ينمو بوساطة التغيرات المفاجئة في سير المسرحية أو الوقائع الخارجية، وانما بفعل الصراع الداخلي، لانه لا يمكن لهذه الأمور ان تتعاقب بطريقة يحتمل تصديقها وفي مدة قصيرة [٥٦].

أما بالنسبة لوحدة الزمان فلم يشترطها أرسطو، بل نسبها له منظرو عصر النهضة وذلك " لانه أشار إلى ان التراجيديا تجنح إلى حصر مداها في دورة شمسية واحدة عندما لا تتغير الملحمة بحدود في الزمن ".[٥٧].

لكننا نجد ان الكلاسيكين جعلوا ذلك قاعدة يجب اتباعها من قبل الشاعر المسرحي بحيث ان الاحداث " تجري خلال أربع وعشرين ساعة أو ست وثلاثين) [٥٨]،

أو قد يكون من الممكن " ان تقع أحداث المسرحية في الحياة في زمن لا يتجاوز هذا القدر " (٥٩).

أما بالنسبة لوحدة المكان فلم يشر اليها أرسطو كلك وانما " المشرع الايطالي (ماجي) الذي استخرجها من وحدة الزمن، فاذا كان وقت العمل قصيراً، فان الأمكنة التي يحدث فيها لا يمكن ان تكون بعيدة بعضها عن البعض " (٦٠). أي ان هذه الوحدة تقضي بوقوع " الحادث بأجمعه في مكان واحد لا يتعداه فاذا فرض انه يجري في مدينة معينة أو بيت معلوم لبقي المنظر واحداً في كل فصل من فصول الرواية من بدء التمثيل إلى ختامه واذا اقتضت الرواية وقوع حادث خارج المسرح أو في مكان آخر كرحلة تقام أو حرب تثار، فهم المتفرجون ذلك من الحوار الذي يدور على المسرح ٠ لذا كانت للمحاورات عند الكلاسيكين أهمية كبرى " (٦١).

ومن مزايا هذه الوحدة انها " ترفع من كاهل المخرج المسرحي عبء تغيير الديكور و عن الجمهور الاستراحة الطويلة المملة، فتمثيل التراجيديا الكلاسيكية لا يسبب متعة للعيون بقدر ما يسبب متعة للقلب والذهن " (٦٢).

لقد تمسك الكلاسيكيون بهذه الوحدات الثلاث تمسكاً تاماً لا يسمحون لاحد الخروج عليها لهذا " قامت في فرنسا ثورة أدبية ضد الشاعر الكبير كورني بدعوى انه قد ارتكب وزراً كبيراً لخروجه على الوحدات الثلاثة في مسرحية السيد " .(٦٣). وهذه الوحدة التي خرج بها هي وحدة المكان " إذ جعل رودريك يذهب إلى الحرب وينتصر على الاعداء ويعود قبل ان تنتهي مهلة الأربع وعشرين ساعة، وذلك ما جعل لمسرحيته طعم الافتعال والافتراض٠ وكان هذا الكاتب يضيق بالوحدات أشد ضيق لانه كان بطبعه رومانسياً وان جاء في زمن الكلاسيكيين " (٦٤).

الفصل بين الانواع أي وحدة النوع، إما ان تكون مأساة أو ملهاة.إن هذا النوع من الفصل موجود وقد أقره أرسطو في كتابه فن الشعر، وكل نوع له قواعده واصوله فالمأساة لا تتخللها مناظر الفكاهة وموضوعاتها تاريخية اسطوريا، أما الكوميديا فلا تتخللها مناظر مأساوية وموضوعاتها نابعة من الحياة العامة ويبدو هذا

واضحا في كوميديا ارستوفان. هذا المبدأ نادت به الكلاسيكية وجعلته مبدأ عاماً يجب الالتزام به في كلا النوعين " النوع الأول كان يرمي إلى اثارة الرعب والشفقة عن طريق المصاعب التي تلحق بالشخصيات العظيمة المنقولة عن التاريخ أو الاساطير. أما النوع الثاني فيهدف إلى اصلاح العادات والتقاليد بالتهكم والضحك على الانحرافات والرذائل التي نلمسها في حياتنا العادية " (٦٥)، فضلاً عن " ان طبيعة الكوميديا تسمح بان تتخللها مشاعر حزينة لا تعتبر دخيلة مقحمة عليها، كما انه من الممكن ان تختم الكوميديا بحادث مفجع " (٦٦). وخير من يمثل هذا المبدأ هو الكاتب الكوميدي (موليير)، إذ نجد في مسرحياته مواقف حزينة أو خاتمة جادة و مفزعة مثل خاتمة (دون جوان)، ومهما يكن من أمر فان كلا النوعين ينطوي على فاجعة، ولكن الذي يميز النوعين عن بعضهما هو " ان أشخاص المأساة يتعذبون فنشاركهم عذابهم، أما أشخاص الملهاة فيتعذبون لكنهم يثيرون فينا الضحك لانهم يتعذبون مما لا عذاب فيه " (٦٧).

اشترطوا ان تكون لغة المسرحية لغة جزلة قوية فخمة مناسبة للشخصيات التي تؤدي الأدوار، وان تبتعد اللغة عن كل ما هو مبتذل والاسلوب فيها يجب ان يخاطب العقول قبل العواطف، فضلاً عن التركيب المتين المتناسق و هذا كله يرجع إلى ماليرب وبوالو اللذين " اكدا على ضرورة ان لاتتخلل المسرحية أية تفاصيل تخل بتناسقها، وان اللغة المستخدمة في المسرح هي لغة شعرية لانثرية، وذلك لما في لغة الشعر من القوة والخيال بحيث تثير عواطف المتفرجين " (٦٨).

اشترطوا ان تكون الشخصيات في المسرحية بحسب النوع أو الجنس كأن يكون مأساة أو ملهاة، فأشخاص المأساة هم من الملوك والامراء والقادة الذين ينحدرون من طبقة النبلاء.أي انهم اشخاص ذو وجود فعلي في التاريخ يجب الاقتداء بهم. وترجع هذه الاهمية إلى " ان الاشخاص التاريخيين يضاعفون من وقوع الاحداث ويقينها في النفس.لان لهم حقيقة التاريخ وجلاله كما يمنحون المسرحية

الصفة الكونية العالمية اذ يوهمون ان ماوجد في اللحظة القائمة على المسرح كان موجود ا على مسرح الزمن منذ البدء " [٦٩].

أما بالنسبة إلى أشخاص الملهاة فانهم من ابناء الطبقة الوسطى (البرجوازية) أو طبقة الفلاحين والفقراء (البلوريتارية) وبسبب شدة العرض على دقة تصوير الشخصيات يصح القول ان " الكلاسيكيين قد تميزوا بخلق نماذج بشرية خالدة. سواء أكان ذلك في التراجيديا أو في الكوميديا، ولا ادل على ذلك من ان نرى معظم مسرحياتهم ان لم يكن كلها كعنوان لها اسماء ابطالها مثل (السيد) و(اندروماركي) و(فيدر)و(بريتيس واستير-واتاليا وطرطوف ودون جوان)، فضلاً عن النماذج البشرية الأخرى التي خلقوا لها في مسرحيات لاتحمل اسماء ابطالها مثل شخصية (ألست في كوميديا (كارة البشر) وشخصية (سجاناريل) في عدد كوميديات (موليير) ونموذج الزوجة الساذجة في شخصية (انييس) في كوميديا (مدرسة الزوجات) لموليير، حتى اكتسبت تلك الشخصيات طابع النموذج البشري واصبح لها وجود مستقل وكأنها شخصيات تاريخية لا مجرد شخصيات روائية محبوسة داخل الأعمال الادبية التي صورت فيها " [٧٠]، لهذا سمي هذا المذهب بالمذهب الانساني. لانه خلد تلك الشخصيات ورفع من شأنها.

التزم الكلاسيكيون في المسرح بحظر تجسيد مشاهد العنف والقتل واسالة الدماء من على خشبة المسرح، لما في ذلك من خدش وتجريح لمشاعر المتفرجين، وقد كانت الاحداث تسرد لهم من احدى الشخصيات " ويرى الكلاسيكيون ان الوصف الجيد قد يفوق المشاهدة الحسية في اثارة النفوس دون مشاهدة المناظر البشعة للدماء والاشلاء على خشبة المسرح " [٧١]. لذا فان عملية تجسيد مناظر العنف والخوف على خشبة المسرح يتنافى مع مبدأ الجمال الفني الذي نادت به الكلاسيكية.

تتوقف أهمية المسرح عند الكلاسيكيين بما يحويه العمل الفني من الحبكة والمقصود بالحبكة الأحداث التي يتكون منها بناء المسرحية " وتبدأ عادة بالعرض.أي عرض خيوط أزمة المسرحية وشخصياتها، ثم تأخذ في النمو والتطور

والصعود حتى تصل إلى الذروة لتأخذ بعد ذلك في السير نحو الحل والنهاية " [٧٢].وعن طريق هذه الحبكة تأخذ المسرحية طابع الحيوية من خلال النمو وتصاعد ذروة الحدث الذي هو أساس من أساسيات تكوين المسرحية ويصبح العمل الفني متكاملاً خاليا من الاضطراب.

ويذكر محمد مندور في هذا الصدد: " يكتفي المؤلف الكلاسيكي بحدث أو ازمة محددة ثم يغذي تلك الازمة بآرائه عن الحياة وانفعالاته بها من خلال شخصياته وعلى أساس موضوعي بحيث تقتنع بان ما نسمع ونرى وما تعبر عنه الشخصيات من احساس انما هو نابع عن تلك الشخصيات وفق طبيعتها وابعادها التي حددها لها المؤلف " [٧٣].

يهدف العمل المسرحي عند الكلاسيكيين إلى التشويق والاثارة لمشاعر الجمهور، شرط ان تكون الاثارة طبيعية غير متكلفة فيتعمد فيها الكاتب وينزل بها من مستوى الابداع الفني لارضاء الجمهور، فضلاً عن ذلك ينبغي ان يكون العمل الفني المسرحي قائماً على التعليم لان المسرح يجب ان يكون مطهراً للنفوس من خلال اثارة عاطفتي الرعب والشفقة وهو مبدأ اشترطه أرسطو في معرض تعريفه للمأساة حينما قال: " ان المأساة هي تقليد لعمل رصين قام على شيء من الامتداد، بخطاب مذمق لا يكون تزويقه جميعه في كل قسم من اقسامه، ويكون تحت شكل مأساوي لا روائي، مستعملاً الرعب والشفقة لتطهير الاجواء التي من هذا النوع ... " [٧٤]. فالرعب يكون بسقوط البطل بالبؤس والشقاء بسبب سوء التصرف والتقدير أو لاختلال عقله، والشفقة من حيث انهم " يمتنعون من التمثيل بهم ويتعظون بسوء نهايتهم " [٧٥].

يتكون البناء المسرحي الكلاسيكي (المأساة) من خمسة فصول وان هذا التقسيم وجد منذ عهد الرومان ولم يكن موجوداً أو سائرا في العهد الاغريقي لان المسرحية كانت مكونة من ثلاثة فصول فقط.

المحور الرابع: النقد الكلاسيكي

يعد النقد من أساسيات تقدم الفنون العلوم بشتى انواعها ،لان العملية النقدية قائمة على النظر في هذه الفنون والعلوم وبيان ما فيها وما عليها، فهي عملية فنية ابداعية متشعبة تتناول دراسة الافكار الفنية والادبية ومحاولة تحليلها وتفسيرها واظهار فضائلها وعيوبها والكشف عن مواطن القوة و الضعف ومحاولة وضع الحلول لها وعلاجها، وهي تعتمد على الذوق بنسبة كبير .

إنّ الخطوات الاولى للنقد بدأت عند الاغريق الذين اهتموا بدراسة الانسان من حيث هو كائن حي له القدرة على التفكير بغية الوصول إلى تعريف الانسان بنفسه وكيفية تعامله مع بيئته المجاورة له والمجتمع الذي يحيط به ويحيا في ظله.وقد تناول الاغريق كثير من الأمور الادبية والاجتماعية والفلسفية بالدراسة والتمحيص الدقيق والبحث الجاد، والذي ساعدهم على ذلك " طبيعة لغتهم فهي لغة سلسة في تعبيرها غنية بموسيقاها، تتميز بالمرونة والقدرة في الافصاح عن خلجات النفس وعمق التفكير " (٧٦).

ويمكن ارجاع الجذور الاولى للعملية النقدية في مجال الفنون إلى كل من افلاطون وأرسطو على الرغم من كون سقراط البادىء الأول في ذلك، إلاّ ان آراءه كانت مبعثرة جمعها تلميذه افلاطون واتّبع قسماً منها وقدم الآخر، وكانت للآراء النقدية التي أوجدها كل من افلاطون وارسطو صداها في القرون التي تلتهم، ولا سيما ما يخص نظرية المحاكاة للطبيعة، على الرغم من اختلاف الاثنين في هذه المسألة.وجاءت بارز الآراء في مجال الفن المسرحي، فالعملية النقدية عند ارسطو قامت على الفصل بين الانواع في المسرحية إلى المأساة والملهاة، ولكل منهما قواعدهما الخاصة بهما.

ولكن الخطوات الاولى للعملية النقدية بدأت عند ارستوفان وهو شاعر كوميدي معروف (٣٨٨-٤٤٤) وبان ذلك واضحاً في مسرحية (الضفادع) التي عرض فيها فكرة القديم والحديث الذي يمثل اسخيلوس رمزاً للقديم ويوربيدس رمزاً للحديث،

ولكون هذا النقد في بداياته نراه يفتقد إلى المنهجية الدقيقة، وان هذه المنهجية تأصلت عند افلاطون وارسطو.

ووصولاً الى العصر الروماني نجد سيطرة واضحة لقواعد أرسطو على الابداعات الرومانية لانهم لم يتصورا الادب الا كما رأوه في النموذج الاغريقي، ومن المبدعين الذين اقتفوا آثار استاذهم أرسطو هوارس صاحب كتاب (فن الشعر) وذلك في القرن الأخير قبل الميلاد وعدّ كتابه انموذجا يحتذى به في القرون الوسطى وعصر النهضة والسبب هو ان " هذه العصور لم تستطع الاتصال بكتاب لارسطو مباشرة لانتشار اللغة اللاتينية بينهم وبعدهم عن اللغة الاغريقية " (٧٧).

هذا النقد كان في مضمار الشعر؛ أما في مضمار فن الخطابة فيعد كتاب السمو لـ(لونجيلوس) أهم الكتب النقدية في هذا المجال.وعند تخطي هذه العصور وصولاً إلى عصر (بوالو)المنظر الاول للكلاسيكية نجد ان الشعر الكلاسيكي هو النموذج الاغريقي الروماني بحذافيره، فقد التزم الكلاسيكيون بالاصول والقواعد الشعرية التي جاء بها القدماء، ولم يحاولوا ان ينزاحوا عنها بوصفها المثل الاعلى وقد ألّف (بوالو) كتابه (فن الشعر١٦٧٤) وقد وضّح فيه تلك القواعد الكلاسيكية الشبيهة بالقديمة وقسّم كتابه على أربعة فصول:

الاول: تضمن عددا من المبادئ العامة مثل موهبة الشاعر ومحاولة تنميتها وهذا الرأي قديم قاله أرسطو في كتابه (فن الشعر) وذلك في القرن الثالث قبل الميلاد، وقال:ان انبثاق الشعر في الانسان يرجع إلى غريزتين هما غريزة التقليد وغريزة اللحن والنغم، بعدها تحدث عن التعقيد والصنعة، فضلاً عن تمجيده العقل والمنطق وتحدث كذلك عن احترام القيود القديمة في الاسلوب والوزن والقاعدة البلاغية والنحوية وهو صاحب المثال المشهور: (انك لن تستطع ان تؤثر في نفسي بهذا الطبل الأجوف وبهذا النغم الجذاب، ما دامت العبارة فاسدة التركيب وكل كلام يجري من غير رعاية للصحة لا يعدو صاحبه ان يكون تاجر كلام)

الثاني: تناول موضوعات الشعر القصيرة كالرثاء، والمديح، والهجاء، والغزل .
الثالث: تناول الشعر المطوّل مثل المأساة، والملهاة، والملحمة .

واكد على قاعدة رئيسة مهمة وهي الاحتمال الذي تضمن عرض الأشياء التي لا يمكن تصديقها من المشاهد مثل استبعاد المشاهد الذميمة من القتل والضعف.كما ذبه إلى ضرورة ان يبتعد الكاتب المسرحي عن استعمال الكلام النابي البعيد عن الاخلاق ،ونظر إلى قانون الوحدات الثلاثة وعدّه الأساس في المسرحية .

الرابع:-تناول هذا القسم نصائح ذات طابع خلقي كالدعوة إلى حب الفضيلة وان الشعر فيه غاية مزدوجة، فضلاً عن انه يرمي في الوقت نفسه إلى الاعجاب.

هذه الآراء النقدية أخذت مكاناً بارزاً عند الكلاسيكين ولكن الحركة الابداعية النقدية لم تقف وتقتصر على بوالو، بل جاء بعده كثيرون في هذا المجال منهم مدام دي سفينيه انصار كورني التي ابدت رأيها في راسين وبوالو ولافونتين وبوسويه [٧٨] وصموئيل جونسن (١٧٠٩-١٧٨٤) الذي يعد كتابه (حياة الشعراء) الحجر الأساس في التقاليد النقدية. فهو يؤكد على انه من واجب " النقد ان يضع المبادىء وان يطور الرأي الى المعرفة وان يميز سبل الامتاع التي تعتمد على مسببات معروفة واستنتاجات معقولة من تلك التنميقات الغامضة التي لا اسم لها ولاتستثير الوهم ليس غير " [٧٩]، ونرى كذلك ان فولتير أبدى رأيه في الأعمال الادبية في عدة اجزاء من رسائله، فضلاً عن ان المجلات قد اهتمت بالنقد مثل مجلة مركور جالون لصاحبها دي فيزيه وتوماس كورني.

لهذا التزم الكلاسيكيون بهذه المبادئ التزاماً كبيراً واثاروا في ذلك مسائل كثيرة منها مشكلة اللفظ والمعنى أو (الشكل والمضمون) فهذه المسألة قد شغلت الأوربيين على نحو لافت للنظر، ويعبر (ماتيو ارنولد) عن وجهة نظر أصحاب المعنى بقوله: " ان الفكرة هي كل شيء بالنسبة للشعر وما عداها فهو خارج عن جوهره ،اما أولئك النقاد الذين ادركوا ان المعاني متداولة بين الناس في كل زمان ومكان وان جمال الشعر يكمن في تحديد التعبير من المعاني القديمة فهم انصار اللفظ

وهم في النقد الاوربي كثرة تفوق الفريق الاول ولعل فلوبير يمثل وجهة نظر هذا الفريق في قوله: المهم في العمل الادبي صناعة الفنان ومهارته لا المضمون " [٨٠].

الى جانب ذلك كان النقد الكلاسيكي أقرب إلى التطبيق منه إلى التنظير لان اغلب القواعد النقدية التي وضعوها كانت في مجال المسرح وهو الجنس الادبي الذي يحتاج إلى التطبيق العملي وذلك من خلال التمثيل. واهتم النقد الكلاسيكي الجديد بتعليم الشاعر كيفية النظم، واهتم نقاد العصر الاليزابيثي في انكلترا بتوجيه ملاحظاتهم إلى الشعراء وادرك (فولتير) الدور الذي يؤديه الناقد في عالم الأدب ذاكراً ثلاثة عناصر هي:

١- ان النقد اكتشاف وبث أسهم تناوله للادب الانكليزي في رسائله الفلسفية في الاطلاع على كبار الشعراء الانكليز والفرنسيين .

٢- كان دوره محافظاً فهو يرى كما يرى معاصروه بان لويس الرابع عشر انجب ادباً كلاسيكياً ثالثا بعد أدبي الاغريق والرومان .

٣- محاولة التجديد ولكن بتحفظ وذلك لاكمال التقليد باغنائه.

٤- تحول اهتمام النقاد الكلاسيكين بعد العهد الاليزابيثي إلى الاصول البنائية في نجاح النص المدروس قصيدة كان أم مسرحية وتحول الاهتمام من الشاعر إلى المتلقي [٨١].

أما النقد في عصر القرون الوسطى فانه لم يحظ بالرفعة مثلما حظي في القرون السابقة، ويرجع ذلك إلى ان حياة الرومان كانت مقسمة إلى طبقات، وعقول المفكرين فيها خاضعة لسيطرة الحياة الدينية ،ولهذا كان الاتجاه الفكري في هذا العصر قد بعد عن تلك النظرة الموضوعية التي تمكنه من الاهتمام باساليب النقد.

وعلى الرغم من ذلك كانت هناك مجموعة من المحاولات التي تغلغلت في نفوس بعض المفكرين مثل روجر بيكون في انكلترا، وابيلاود في فرنسا، وبترارك في ايطاليا ،فضلاً عن وجود علوم لها اهميتها في هذه الفكرة من الوجهة الادبية، مثل دراسة النحو والبلاغة والاهتمام بالتعابير الخاصة بالخطابة وفنونها والشعر، مما

يؤكد وجود بذور النقد في هذه الفترة، ولكننا لم نجد مؤلفات في مجال النقد سوى آراء مبعثرة هنا وهناك في المقالات التي يكتبها أصحابها. (٨٢).

أما عن النقد في عصر النهضة فانه اخذ طابعاً جديداً لان الاتجاه الفكري بدأ يخرج إلى النور رويداً رويداً ،فقد تحول من مجرى المعتقدات التي سادت في أوربا إبّان القرون الوسطى إلى تيار الذوق الفني الذي وضع أساسه في ذلك العهد ثلاثة من الكتاب و هم جون كولديت، واراز موس، و جوان لويس. ولم تكن لنقد هذه الفترة مستويات عامة تحكمه، بل كان مشتتا ومبعثرا حتى اختلطت فيه أمور عدّة منها تربوية وسياسية وفنية، و كان محصوراً في مضمار المادة الادبية والاسلوب (٨٣).

ووصولاً إلى النقد في القرن السابع عشر العصر الكلاسيكي الجديد نجد تغيراً ملحوظاً قد حدث في مجال النقد بسبب انفتاح الطرق أمام الفكر في تلك الحقبة التي تعود إلى التغيير في الحياة الاجتماعية، وما نتج من تغيير في نظرة الكتاب إلى الادب بانتاج الوان جديدة من الادب الرفيع وبلغ النقد ذروته في النصف الثاني من القرن السابع عشر عند المنظر الأول لها وهو بوالو.

الهوامش

(١) في النقد الادبي الحديث منطلقات وتطبيقات-د-فائق مصطفى-عبد الرضا علي-دار الكتاب للطباعة والنشر-جامعة الموصل-ط/٢ منقحة ومزيدة-٢٠٠٠ :٥٤.

(٢) الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والغربية-د.ماهر حسن فهمي-د.كمال فريد-مكتبة الانجلو المصرية-القاهرة: ٦.

(٣) الكلاسيكية والاصول الفنية للدرامة-د.محمد مندور-دار نهضة مصر للطبع والنشر-القاهرة:١٠-١١.

(٤) في النقد الادبي الحديث: ٥٥.

(٥) مذاهب النقد ونظرياته في انكلترا قديما وحديثاً-د.فائق متي اسحاق-مكتبة الانجلو المصرية: ٤٦/١.

(٦) مذاهب الادب في أوربا –دراسة تطبيقية مقارنة-الكلاسيكية-عبد الحكيم حسان-دار المعارف.ط/٢-١٩٧٩: ٨٤.

(٧) المصدر نفسه: ٨٣.

(٨) مذاهب الادب الغربي-نجدة فتحي صفوة-بغداد ط/١-١٩٤٣: ١٨.

(٩) مذاهب الادب في اوربا:٤٠.

(١٠) المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا-فيليب فان تيغيم-ترجمة فريد انطونيوس-منشورات عويدات-بيروت لبنان-ط/١-١٩٦٧: ٣٩.

(١١) الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي-ايليا الحاوي-دار الثقافة بيروت –لبنان-ط/١-١٩٨٠: ٢٠.

(١٢) المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا: ٣٩.

(١٣) مذاهب الادب في اوربا: ٤٩ – ٥٢.

(١٤) مذاهب الادب الغربي: ١٦.

(١٥) المصدر نفسه: ٣٣.

(١٦) المصدر نفسه:١٦-١٧.

(١٧) في النقد الادبي الحديث: ٥٥.

(١٨) مذاهب الادب في اوربا: ١٩٩.

(١٩) مذاهب الادب الغربي: ١٧.

(٢٠) الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي: ٢١.

(٢١) الادب المقارن –محمد غنيم هلال-دار العودة ودار الثقافة -ط/٣-١٩٨١: ٣٧٨.

(٢٢) المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا: ٤١.

(٢٣) الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي: ٢١-٢٢.

(٢٤) في النقد الادبي الحديث: ٥٤.

(٢٥) مذاهب الادب في اوربا: ١٥٦.

(٢٦) المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا: ٤٤.

(٢٧) الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي:٢٧ –٢٨.

(٢٨) الادب المقارن:٢٢.

(٢٩) الكلاسيكية في الادب الغربي والعربي: ٣١.

(٣٠) المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا:٥١.

(٣١) الرومانتيكية –د-محمد غنيم هلال-دار الثقافة-دار العودة-بيروت ١٩٧٣: ١٤.

(٣٢) الكلاسيكية في الادب الغربي والعربي:٣٥.

(٣٣) المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا: ٤٥.

(٣٤) الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والغربية:١١.

(٣٥) مذاهب الادب في اوربا: ١٧٩.

(٣٦) المصدر نفسه:١٧٩.

(٣٧) مذاهب الادب الغربي:٣٠.

(٣٨) مذاهب الادب الغربي ومظاهرها في الادب العربي الحديث-د-سالم احمد الحمداني-الموصل-١٩٨٩: ٦٩.

(٣٩) مذاهب الادب الكبرى في فرنسا: ٦٢-٦٣.

(٤٠) مذاهب الادب الغربي ومظاهرها في الادب العربي الحديث:٦٨.

(٤١) قواعد النقد الادبي لاسل كرومبي- ترجمة –د-محمد عوض محمد- دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد:٤٥.

(٤٢) المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا:٥٤ .

(٤٣) الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والغربية:١٤.

(٤٤) مذاهب الادب في اوربا:١٨٠.

(٤٥) الرومانتيكية:١٦-١٧.

(٤٦) مذاهب الادب الغربي:٢٣-٢٤.

(٤٧) مذاهب الادب في اوربا: ١٤٠.

(٤٨) الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والغربية:٨١.

(٤٩) مذاهب الادب في اوربا:١٤١-١٤٢.

(٥٠) الكلاسيكية والاصول الفنية للدراما:٥٦.

(٥١) المصدر نفسه: ٥٧-٥٩.

(٥٢) في النقد الادبي الحديث:٥٩.

(٥٣) المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا:٥٩.

(٥٤) مذاهب الادب الغربي:٢٥.

(٥٥) الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي: ٣٧.

(٥٦) الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والغربية: ٩٥.

(٥٧) الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي: ٣٨.

(٥٨) مذاهب الادب الغربي:٢٦.

(٥٩) الكلاسيكية والاصول الفنية للدراما:٢٥.

(٦٠) المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا:٦١.

(٦١) مذاهب الادب الغربي:٢٥-٢٦.

(٦٢) الكلاسيكية في الاداب والفنون العربية والغربية:٩٠.

(٦٣) الكلاسيكية والاصول الفنية للدراما:٢٥.

(٦٤) الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي:٤٢.

(٦٥) الكلاسيكية في الاداب والفنون العربية والغربية: ٨١.

(٦٦) الكلاسيكية والاصول الفنية للدراما:٣٨.

(٦٧) الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي:٤٤.

(٦٨) المصدر نفسه:٤٥.

(٦٩) المصدر نفسه:٦٠.

(٧٠) الكلاسيكية والاصول الفنية للدراما:٨٤.

(٧١) المصدر نفسه:٣٠.

(٧٢) في النقد الادبي الحديث:١٤٢.

(٧٣) الكلاسيكية والاصول الفنية للدراما: ٧٣.

(٧٤) المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا: ٦٥.

(٧٥) الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي: ٤٨.

(٧٦) مذاهب النقد ونظرياته في انكلترا قديما وحديثا: ٦/١.

a. ٧٧-المذاهب النقدية-دراسة وتطبيق –د-عمر محمد الطالب-دار الكتب للطباعة والنشر-جامعة الموصل-١٩٩٢: ١٥.

(٧٧) الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والغربية:٢٢١-٢٢٤.

(٧٨) المذاهب النقدية: ١٩.

(٧٩) المصدر نفسه:٥٥.

(٨٠) المصدر نفسه:١٩-٢١.

(٨١) مذاهب النقد ونظرياته في انكلترا قديماً وحديثاً:٣٥-٣٦.

(٨٢) المصدر نفسه: ٨٦.

الخاتمة

إنّ الاهداف المحددة في بداية كل عمل تتطلب في النهاية خلاصة شاملة مهمتها تسليط الضوء على المقومات الرئيسة فيه؛ وبيان مدى النجاح والاخفاق اللذين تحققا، لتكون الصورة واضحة المعالم أمام المتلقي. وعليه توصلنا الى جملة من النتائج وهي كالآتي:

١-مثلما اختلفت رؤى النقاد والباحثين العرب بشأن مسألة تحديد مصطلح الجنس كذلك كان الاختلاف عميقا من حيث تأكيد أحقية معرفة أدبنا العربي لهذه الأجناس وانكار وجودها عدا الأدب الغنائي.

١- قسم النقاد في المنظور العربي القديم الأجناس على قسمين: الشعر والنثر.

٣-عرف أدبنا العربي الأدب الملحمي(القصصي).إذ نجد الملاحم الشعبية والبطولات السيرية كثيرة منها رسالة الغفران لابي العلاء المعري، والف ليلة وليلة، وسيف بن ذي يزن، والمقامة، وغير ذلك كثير.

٤-كانت في أدبنا العربي بصمات واضحة المعالم لوجود أدب درامي (مسرحي) مثل خيال الظل والقرقوز، والحكواتي وغير ذلك، وهي تمثل البدايات الأولى للمسرح العربي على الرغم من اختلافه كليا عن المسرح اليوناني والمسرح الحديث.

٥ – اتكأ خطاب السعدني على ثلاث آليات تناصية هي (الامتصاص، التوليد، الشرح) وبوساطة هذه الآليات اتجه خطابه نحو مسارين: الأول تمثل بالحوارية السردية التي عمقت من قيمة المجاراة والتعضيد. والثاني تمثل بالحوارية الدرامية التي عمقت من قيمة التضاد والتنافر، ولكن بنسبة قليلة قياسا على الأولى الحوارية السردية.

٦ – تميز خطاب السعدني بمحاولة ايجاد المشتركات والاختلافات بين مصطلحي السرقة والتناص، وذلك على وفق المقاربة بين المنظومتين النقديتين العربية والغربية. ولكن الاختلاف بينهما ظل قائما وباعتراف صريح من السعدني.

٧ – وجد السعدني ان شكل التناص بمفهومه المعاصر كان موجودا بمفهومه القديم على شكل السرقة في الحاضنة العربية، ولكن الخلل والاختلاف يكمن في ان النقاد تناولوا موضوع السرقات من المنظور الديني والسياسي، وليس من المنظور النقدي.على الرغم من ادراكهم لخاصيته.

٨ – مثل خطابه انموذجا للتعالق النصي، كونه مارس سلطة الرقابة على الخطابات النقدية والأدبية (الشعرية) للتواءم معها، ورفدها بالقيم والمعطيات التي تخدم المدونة النقدية.

٩ – شكلت النزعة القصصية في شعر ابن الشبل البغدادي ظاهرة لها مدلولاتها، لسعة انتشارها على مدار نصه الشعري. وهذه دلالة على اثبات قدرته في توظيف الأساليب والميل نحو التجديد خدمة لتميز نصه الشعري.

١٠ – مثلت تقانة المشهد الوتد الذي اذبت بموجبه مجموعة الأساليب المختلفة التي عملت على تقوية أواصره من خلال ترسيم اللوحات الشعرية وتمييزها بالطابع المشهدي.

١١ - عالج البغدادي تحت إطار المشهد قضايا متنوعة جاءت موزعة على الأغراض، وهذه دلالة على انه فعّل تقانة المشهد لتكون حاضرة في شعره لتحقيق غايات معينة أهمها إيصال الافكار الى المتلقي على نحو صوري يكون محببا للنفوس.

١٢ – شكلت المشاهد المنسوجة عبر الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي انموذجا وصفيا أثر في نفسية المتلقي، والسبب يعود الى التنوع في استخدام اللغة التي تناسب الموضوعات والاغراض في أكثر الاحيان، ولا سيما سيادة الطابع

الرومانسي في بعض النصوص، والاتجاه التأملي الفلسفي في نصوص أخرى. فضلا عن توظيف الجو النفسي ولا سيما في وصفه للشخصيات والطبيعة؛ لاحساسه بقيمة التفاعل معهما؛ لان الشخصيات حقيقية وما أدته أثر فيه، والحال كذلك باحساسه بجمال الطبيعة.

١٣ – ركز البغدادي في المشهد التصويري على ابراز الحدث والشخصيات والطبيعة على نحو واضح، وركز الحدث على الصفات المادية والمعنوية؛ في حين أُقتصر في الشخصيات على تقديم المعنوي.

١٤ – تؤكد نظرية الخلق الأدبية على قيمة العمل الأدبي من جانب اهتمامها بالنسيج الداخلي المنغلق على نفسه عبر الاهتمام بالسياقات اللغوية بهيئتها التشكيلية التي تفضي الى جمالية خاصة تبعث في نفس المتلقي المتعة المطلقة لا المنفعة. وهي بهذا الانغلاق والتقوقع ترفض المدخلات الخارجية المرتبطة بالواقع، كما ترفض العواطف والانفعالات التي يمتلكها المبدع وتجيّر كل ما يحصل لصالحها.

١٥ - اهتمامها بالجماليات الأسلوبية المتبلورة في العمل الأدبي ماهي إلاّ محاولة لنسف قدرة الموضوع (المحتوى) وتحجيم فعاليته وعدم السماح له بالظهور، الى جانب ذلك فان تركيزها على السياقات الجمالية المتحققة تجعل منها شديدة الالتزام باستعمال اللغة الشعرية الخارجة عن المألوف التقليدي لتحقيق الانطباعات الجمالية، لان اللغة العادية لا تمتلك القدرة السلطوية للنفاذ الى نفوس المتلقين لاحداث المتعة؛وهو مايتطلب ضرورة اللجوء الى المحتوى للتعويض عن هذا النقص.

١٦ – تركز النظرية على المنحى اللغوي وتعوّل عليه كثيرا لتحقيق ما تصبو إليه، وهي مع ذلك لا تكون فعّالة مالم يكن المبدع مقتدرا على الخلق والابتكار؛ بل حتى عبر التصنع والتزويق.

١٧ – أدت الثنائيات الكلية والجزئية؛ والثنائيات الضدية؛ فضلا عن أحادية الحركة وغياب السكون في سورة الطارق دورا كبيرا في بناء الدلالة على المستوى الدلالي؛ إذ جعلت السورة كلها وحدة عضوية وموضوعية في الوقت نفسه.

١٨ – اشتغل السياق النصي في سورة الطارق على ثلاثة تراكيب رصينة مكنت النص القرآني من أداء دوره في زيادة فاعلية الدلالة، فكان للقسم؛ والتوكيد بـ(انّ)؛ والفعل المضارع واسم الفاعل حضور لافت للنظر خدمة للدلالة ومعانيها.

١٩ – كما استند السياق النصي في سورة الطارق وبحدود المستوى الايقاعي الى أربعة عناصر صوتية تماشجت مع الدلالة والتركيب لاعطاء الدلالة بعدا أكبر من الأهمية والتأثير في النفوس.وتمثلت العناصر بالجرس الموسيقي عبر (الشدة)، وتكرار الحرف (الصوت)، والتكرار اللفظي، وأخيرا التوازي.

٢٠ – تأتي الكلاسيكية عادة بعد كل فوضى كما هي الحال في الكلاسيكية الانكليزية والكلاسيكية الفرنسية اللتين جاءتا بعد الحروب الخارجية والمناقشات الدينية والثورات الأدبية، بحيث تزدهر مرحلة ما على حساب انقاض المرحلة التي سبقتها، فالحركة الكلاسيكية مرت باربعة عصور متعاقبة، ابتداءً من عصر النهضة وانتهاءً بعصر التنوير.

٢٢ – اشتهرت الكلاسيكية وذاع صيتها في القرن السابع عشر للهجرة على يد مجموعة من المفكرين الذين اطلقوا على انفسهم جماعة (البلياد)، واصبحت لهذه الحركة فيما بعد أصول وقواعد يعتمد عليها المفكرون والأدباء.

٢٣ – التزمت الكلاسيكية بكل ماهو قديم وتقليدي عن طريق محاكاة الأعمال القديمة (الاغريقية والرومانية) وعدم الحياد عنها، كما انها خضعت الى سيادة الفلسفة العقلية التي تبنتها في نتاجاتها وابعدت بذلك كل ماهو وجداني وعاطفي من الساحة الأدبية.فضلاً عن انها اتخذت من الطبقة الارستقراطية (النبلاء) الوتد

الأساس في عملية تأليف النتاجات الأدبية بما فيها المسرح و الشعر والقصص الأسطورية الخ...

٢٤ - اعتمدت في سير تقليد النتاجات الأدبية على عدد من الأجناس الأدبية كانت حصة الجنس المسرحي في موقع الريادة الأولى بوصفه انموذجاً حياً لعرض أفكارهم عن طريق التمثيل مباشرة أمام الجمهور.

٢٥ - إنّ النقد الذي أعتمد هو نقد موضوعي قائم على أصول وثوابت تحكم النتاج المراد تقيمه على وفق أسس ومبادىء، و هو نقد محتكم الى العقل ومبتعد كل البعد عن العاطفة.

المصادر والمراجع

- ابن الشبل البغدادي – حياته وشعره – د.سهى يونس سلمان الجبوري - دار غيداء للنشر والتوزيع – عمّان – ط١/٢٠١١.
- الأدب العربي الحديث – دراسة في شعره ونثره – د. سالم احمد، ود.فائق مصطفى – دار ابن الاثير للطباعة والنشر – العراق – ١٩٨٧.
- الأدب المقارن – الطاهر احمد مكّي – مكتبة الآداب – القاهرة – ط ٤/ ٢٠٠٢.
- الأدب المقارن - محمد غنيم هلال-دار العودة ودار الثقافة-ط/٣/١٩٨١.
- الأسلوبية ونظرية النص – دراسات وبحوث – د.ابراهيم خليل – المؤسسة العربية للتوزيع والنشر – بيروت ط١/١٩٩٧.
- الأصول الدرامية في الشعر العربي – د. جلال الخياط – دار الرشيد للنشر – بغداد – ١٩٨٢.
- إضاءة النص – إعتدال عثمان – دار الحداثة – بيروت – لبنان – ط١ /١٩٨٨.
- الأنساب - للامام أبي سعد عبد الكريم بن محمد بن منصور التميمي السمعاني – حقق نصوصه وعلّق عليه – محمد عوامة – الناشر محمد امين دمج – بيروت – لبنان – د.ت.
- بنية الخطاب النقدي – دراسة نقدية – د. حسين خمري – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط١ /١٩٩٠.
- البنيوية وما بعدها-من ليفي شتراوس الى دريدا-تحرير-جون ستروك-ترجمة-د.محمد عصفور-سلسلة عالم المعرفة – د.ت.

- بؤس البنيوية-الأدب والنظرية البنيوية-دراسة فكرية-ليونارد جاكسون-ترجمة-ثائر ديب-منشورات وزارة الثقافة-دمشق-٢٠٠١.
- تاريخ الأدب العربي-احمد حسن الزيات-منشورات دار الحكمة-دمشق.د.ت.
- تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص – د. محمد مفتاح – دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت – لبنان – ط١/١٩٨٥.
- التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني – د. عبد الفتاح لاشين – دار المريخ للنشر – الرياض – السعودية – ١٩٨٠.

- تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني – قراءة نقدية – د.نفلة حسن احمد العزي – دار غيداء للنشر والتوزيع – عمّان – ط١/٢٠١١.
- التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر – عصام حفظ الله واصل – دار غيداء للنشر والتوزيع – الاردن – ط١/٢٠١١.
- التناص والتلقي – دراسات في الشعر العباسي – د.ماجد ياسين الجعافرة – دار الكندي للنشر والتوزيع – ط١/٢٠٠٣.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة – روبرت همفري – ترجمة محمد الربيعي – دار المعارف – القاهرة – ١٩٧٥.
- جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب – د. ماهر مهدي هلال – دار الحرية للطباعة – بغداد – ١٩٨٠.
- الحوار في شعر عبد الله البردوني – د. نوفل حمد الجبوري – دار غيداء للنشر والتوزيع –عمّان – ط١/ ٢٠١١.
- الحيوان-الجاحظ-تحقيق عبد السلام هارون-القاهرة- د.ت.
- الخطاب النقدي عند المعتزلة – كريم الوائلي – دار الكتب والوثائق – ٢٠٠٦.
- دراسات في النقد الأدبي-د. احمد كمال زكي-دار الاندلس-ط/٢-١٩٨٠.
- دراسات في النقد الأدبي-د.رشيد العبيدي-مطبعة المعارف-بغداد-ط/١ -١٩٦٨-١٩٦٩.
- دراسة الصوت اللغوي – د. احمد مختار عمر – عالم الكتب – القاهرة – ط ١ / ١٩٧٦.
- دليل الناقد الأدبي – إضاءة لاكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا – د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط ٢ / ٢٠٠٢.

- دمية القصر وعصرة أهل العصر – علي بن الحسن بن علي بن أبي الطيب الباخرزي – تحقيق ودراسة – محمد التونجي د.ط – د.ت.
- الرومانتيكية-محمد غنيم هلال-دار العودة ودار الثقافة-بيروت-١٩٧٣.
- السمات الاسلوبية في الخطاب الشعري – محمد بن علي – عالم الكتب الحديث – أربد – الأردن – ٢٠١١.
- سيرة اعلام النبلاء - تصنيف الأمام شمس الدين محمد بن احمد بن عثمان الذهبي - تحقيق د. بشار عواد معروف - د. محي الدين هلال السرحان –د.ط - د. ت.
- السيناريو – سِدْ فيلد – ترجمة سامي محمد – دار المأمون للترجمة والنشر – بغداد – ١٩٨٩.
- شعر ابن الجوزي – دراسة اسلوبية – د. سامي شهاب احمد - دار غيداء للذشر والتوزيع – الاردن – ط ١ / ٢٠١١.
- الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية- عز الدين اسماعيل- دار الكاتب العربي – القاهرة – ١٩٦٧.
- الشعرية – تزفيتان تودوروف – ترجمة شكري المبحوت ورجاء بن سلامة – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – ١٩٨٧.
- الصناعتين-أبو هلال العسكري-عيسى البابي-بتحقيق-علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم-القاهرة-الخانجي-١٩٧١.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده-ابن رشيق القيرواني-مطبعة حجازي-القاهرة-ط/١-١٩٣٤.
- عيار الشعر-ابن طباطبا العلوي-تحقيق –عباس عبد الستار-دار الكتب العلمية-بيروت - د.ت.
- فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدّراية من علم التفسير – محمد بن علي بن محمد الشوكاني – حققه وخرّج أحاديثه د. عبد الرحمن عميرة، وضع فهارسه وشارك في تخريج أحاديثه لجنة التحقيق والبحث العلمي – دار الوفاء للطباعة والنشر – ط١/ ١٩٩٤.
- في البنية الايقاعية للشعر العربي – د. كمال أبو ديب – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط ٣ / ١٩٨٧.
- في التناص الشعري – د. مصطفى السعدني – منشأة المعارف – الاسكندرية – ٢٠٠٥.
- في السرد – دراسة تطبيقية – عبد الوهاب الرقيق – دار محمد علي الحامي – ط١/ ١٩٩٨.
- فيض الخاطر – احمد أمين – دار المعارف – مصر – د.ت.
- في نظرية الأدب-شكري عزيز الماضي-دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع-بيروت- د.ت.

- في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات-د-فائق مصطفى-عبد الرضا علي-دار الكتب للطباعة والنشر-جامعة الموصل-٢٠٠٠.
- قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية – راميل يعقوب، بسام بركة، محيي السنجاني – دار العلم للملايين – بيروت – لبنان – ط ١/ ١٩٨٧.
- قواعد النقد الأدبي –لاسل كرومبي-ترجمة-د-محمد عوض محمد -دار الشؤون الثقافية العامة بغداد-العراق-ط/٢-١٩٨٦.
- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التأويل – للامام محمود بن عمر الزمخشري – ضبط وتوثيق أبي عبد الله الداني بن منير آل ز هوي – دار الكتاب العربي – بيروت لبنان – ط٣ / ٢٠٠٦.
- الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والغربية-د-ماهر حسن فهمي د-كمال فريد-مكتبة الانجلو المصرية-القاهرة – د.ت.
- الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي-ايليا الحاوي-دار الثقافة-بيروت لبنان-ط/١-١٩٨٠.
- الكلاسيكية والاصول الفنية للدراما –د-محمد مندور-دار نهضة مصر للطبع والنشر-القاهرة – د.ت.
- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي – تلازم التراث والمعاصرة – محمد رضا مبارك – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط/١ – ١٩٩٣.
- اللغة في الأدب الحديث-الحداثة والتجريب-ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل-دار المأمون للترجمة والنشر-بغداد-١٩٨٩.
- اللغة والخطاب الأدبي (مقالات لغوية في الأدب) – أدوارد سابير وآخرون – ترجمة – سعيد الغانمي – المركز الثقافي العربي – بيروت ط/١ – ١٩٩٣.
- مبادىء النقد الأدبي-رتشاردز-ترجمة-د. مصطفى بدوي-مراجعة-لويس عوض-مطبعة مصر-١٩٦٣.
- مذاهب الأدب الغربي – نجدة فتحي صفوة-بغداد –ط١ -١٩٤٣.
- مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث-د-سالم الحمداني-الموصل-١٩٨٩.
- مذاهب الأدب في اوربا دراسة تطبيقية مقارنة للكلاسيكية –عبد الحكيم حسان-دار المعارف-ط/٢/١٩٧٩.
- المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا-فليب فان تبغم-ترجمة –فريد انطونيوس –منشورات عويدات-بيروت-لبنان-ط/١/١٩٦٧.

- مذاهب النقد ونظرياته في انكلترا قديماً وحديثاً-د- فائق متي اسحق-مكتبة الانجلو المصرية- د.ت.
- المذاهب النقدية-دراسة وتطبيق-د-عمر محمد الطالب-دار الكتب للطباعة والنشر-جامعة الموصل-١٩٩٢.
- المرآيا المحدبة من البنيوية الى التفكيك-ترجمة-د.عبد العزيز حمودة-سلسلة عالم المعرفة – د.ت.
- المسرحية العربية في العراق – علي الزبيدي – معهد البحوث والدراسات العربية – ١٩٧٧.
- المسرحية في الأدب العربي الحديث – فرحان بلبل – منشورات اتحاد كتاب العرب – دمشق – ١٩٩٧.
- المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها – عمر الدسوقي – دار النشر الفكر العربي – القاهرة – د.ت.
- مشكلة البنية-أو أضواء على البنيوية-د.زكريا ابراهيم-دار مصر للطباعة – د.ت.
- مشكلة المعنى في النقد الأدبي-د.مصطفى ناصف-مطبعة الرسالة-مصر – د.ت.
- المصطلحات الأدبية الحديثة-دراسة ومعجم انكليزي-عربي-د.محمد عناني-الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان-ط/٣-٢٠٠٣.
- معاني الأبنية في العربية – الدكتور فاضل السامرائي –
- معاني النحو – الدكتور فاضل صالح السامرائي – دار احياء التراث العربي – بيروت – لبنان – ط١ / ٢٠٠٧.
- معجم الأدباء المعروف بإرشاد الاريب الى معرفة الأديب – شهاب الدّين ياقوت بن عبد الله الحموي الرّومي البغدادي – تحقيق إحسان عباس – بيروت – دار الغرب الاسلامي – ط١/١٩٩٣.
- معرفة الآخر-مدخل الى المناهج النقدية الحديثة-عبد الله ابراهيم وآخرون –المركز الثقافي العربي-بيروت-ط/١-١٩٩٠.
- مفهومات في بنية النص-ترجمة-د.وائل بركات-دار معد للطباعة والنشر والتوزيع-سوريا-ط/١-١٩٩٦.
- مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي دراسة-د. فاتح علاق-منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق-٢٠٠٥.
- مقدمة في علم الأدب-د.فؤاد مرعي-دار الحداثة-ط/١-١٩٨١.
- مقدمة في نظرية الأدب-د-عبد المنعم تليمة-دار الثقافة-القاهرة-١٩٧٦.

- مقدمة في النقد الأدبي-د.علي جواد الطاهر-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط/٢-١٩٨٣.
- المنتظم في تاريخ الملوك والأمم - لابي الفرج عبد الرحمن بن علي بن الجوزي – دار صادر – بيروت – ط١ – د.ت.
- من حصاد الدراما والنقد – ابراهيم حمادة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٧.
- نظريات معاصرة د.جابر عصفور-دار المدى للثقافة والنشر-ط/١-١٩٩٨.
- نظرية الأدب-تأليف عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي-ترجمة-د.جميل نصيف التكريتي-دار الرشيد للنشر-العراق-١٩٨٠.
- نظرية الأدب- رينيه ويليك- أوستن وارين ترجمة- محي الدين صبحي- مراجعة-د.حسام الخطيب- مطبعة خالد الطرابيشي- ١٩٧٢.
- النقد الأدبي-د.داود سلّوم-منشورات مكتبة الاندلس-بغداد-القسم الثاني-١٩٦٨.
- نقد الشعر-قدامة بن جعفر-تحقيق –كمال مصطفى-القاهرة-١٩٦٣.
- نقد النقد - رواية تعلم - تزفيتان تودوروف – ترجمة د. سامي سويدان – مراجعة د.ليليان سويدان – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – د.ت.
- النقد والاسلوبية بين النظرية والتطبيق – دراسة – عدنان بن ذريل – منشورات اتحاد الكتاب العرب – ١٩٨٩.
- النقد والحداثة-د.عبد السلام المسدّي-دار امية-تونس-ط/٢-١٩٨٩.
- الوافي بالوفيات - صلاح الدين خليل بن ايبك الصفدي- المطبعة الهاشمية – دمشق – ١٩٥٣.
- الوصف في الشعر العربي – عبد العظيم علي قناوي – مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر – ط ١/ ١٩٤٩.
- وفيات الاعيان وأنباء أبناء الزمان- أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ابن خلكان- تحقيق – احسان عباس – دار صادر – بيروت – ط١/١٩٧١ .

الدوريات

- الاجناس الأدبية من منظور مختلف-خلدون الشمعة-المجلة العربية للثقافة-العدد الثاني والثلاثون-السنة السادسة عشرة-آذار-١٩٩٧.
- اشكالية التجنيس بين الخطابين الشعري والسردي-د.عبد الاله الصائغ-مجلة الرافد-العدد-٥٩-سنة ٢٠٠٢.

- البنيوية والنقد الأدبي-جيرارد جنيت-ترجمة وتعليق-د.نزيه كسيبي-مجلة البيان-العدد-٢٦٢-٢٦٤-١٩٨٦.
- ما وصل الينا من شعر ابن الشبل البغدادي – حلمي عبد الفتاح الكيلاني – مجلة مجمع اللغة العربية الاردني – العدد ٥٤ – ١٩٩٨.
- منابع البنيوية-د.مؤيد عباس حسين-مجلة الاقلام-العدد-٤-تموز-آب-السنة الخامسة والثلاثون-٢٠٠٠.
- الرسائل والاطاريح
- التناص في شعر العصر الأموي - د. بدران عبد الحسين محمود البياتي – أطروحة دكتوراه – إشراف د. عمر محمد الطالب – كلية التربية – جامعة الموصل – ١٩٩٦.
- خصاص بناء الجملة القرآنية ودلالاتها البلاغية في تفسير (التحرير والتنوير) – ابرهيم على الجعيد – إشراف الاستاذ الدكتور محمد محمد أبو موسى – جامعة أم القرى – ١٩٩٩.
- الوصف في القصة القرآنية – أرشد يوسف – رسالة ماجستير – جامعة الموصل – كلية التربية - ٢٠٠١.
- كاظم الأحمدي قاصا – أياد جوهر عبد الله محمد – رسالة ماجستير – جامعة الموصل – كلية التربية – ٢٠٠٢.