التراث والمتغيرات

(البلاغة العربية نموذجاً)

١- أصالة البلاغة العربية	٥
٢- البلاغة العربية في مواجهة النص الأدبي	٢٢
٣-توظيف اللغة بين الفن والتجاور	٤١
٤- رؤية بلاشير لشعر المتنبي بين التاريخ والفن	٦٢
٥- التشكيل اللغوي لجدلية الأنا والآخر في نص قديم	١٠٤
٦- القوس العذراء (لمحمود شاكر) وتداخل النصوص	١١٩
٧- مؤتمر النقد الأدبي الثاني في الأردن بين التراث والمتغيرات	١٥٧
٨- مؤتمر النقد الأدبي الثالث في الأردن وقضايا النص الأدبي	١٦٨

دكتور سعد أبو الرضا

الطبعة الأولى

١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

التراث هو ما خلفه لنا السلف من علوم ومعارف وأفكار وإبداع، ولذلك فهو يشمل الجوانب العلمية والعملية والنظرية لا الأخيرة فحسب كما يزعم بعض الباحثين .

وربما كان التحديد الزمنى لهذا التراث يمتد إلى مشارف عصر النهضة الحديثة بالنسبة لنا، برغم أن هناك من يرى أن نهاية العصر العباسى هو النهاية الزمنية له .

وتراثنا هو التراث العربى الإسلامى، ولذلك فالدين الإسلامى من أهم مقومات هذا التراث، الذى يتميز بالشمول ، والإنسانية، والعالمية، لأنه شمل كل جوانب الحياة المختلفة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية، كما ترجع إنسانيته وعالميته إلى أنه استوعب كل الحضارات التى احتك بها، ولم ينغلق دونها كما فعلت الحضارتان الهندية والصينية قديما، بالإضافة إلى أن هذا التراث أسهم فى تغيير الآخرين فى القرون الوسطى - مثلا - وقدم لهم حضارته التى كانت من أهم أسس نهضتهم الحديثة .

والكشف عن قيمة تراثنا لابد أن تبدأ بتحريكه من داخله، وليس وفق نظرات ومناهج غريبة عنه، صيغت لتلائم تراث الآخرين الذين تختلف حياتهم وملابساتها عن حياتنا وملابساتها وظروفها، وليس معنى ذلك الانقطاع عن الآخرين، وإنما يجب أن نمتلك وسائل نهضتنا حتى ولو كانت متأثرة بعلوم الآخرين ومعارفهم، وهو امتلاك يجعلنا نفهم ونستوعب، ونحسن تمثل واستثمار هذه الوسائل والآليات بما يعود علينا بالخير ، وبما يحفظ لنا أصالتنا وكينونتنا .

وإذا كانت العولمة تعنى سيطرة فكر ما فى مجال الاقتصاد أو السياسة أو الثقافة، فإننا يجب هنا أن ندعم خصوصية ثقافتنا، وأن نتمسك بأصالتنا دون أن تنماع فى ثقافات الآخرين ، برغم استفادتنا منها استفادة إيجابية ، بحيث نعرفها ونحيط بها، ونستثمر منها ما يسهم فى الكشف عن أصالتنا وتميزنا.

ولذلك فتعاملنا مع التراث يجب أن يتميز بالموضوعية والمعقولية، حتى نحسن اكتشاف عناصره الفاعلة، واستثمار صالحها لبناء حاضرنا ونهضتنا .

ولعل المنهج الملائم بعد تحريك التراث من داخله هو الاستفادة من المناهج الحديثة فى التحليل ، والتاريخية فى العرض، والإيديولوجيا فى الكشف عن معناه، وتتمثل المناهج الحديثة فى مواجهة النصوص ، لا ما كتب عنها ، ودراسة هذا الكل الذى يختلف عن الأجزاء المكونة له. واعتبار صلة هذا التراث بالتاريخ، وأنه ليس شيئا مطلقا، وإنما هو جزء من تراث الإنسانية يصيبه ما يصيب هذا التراث من تحول وتغير ، بناء على متغيرات الحياة ذاتها، وهكذا يأتى دور الإيديولوجيا فى الكشف عن معنى هذا التراث وقيمته، ليكون فاعلاً فى التأصيل لحاضرنا ونهضته . [1]

وتتعدد المتغيرات الفاعلة فى التراث وتتباين، ويمكن أن يكون فى مقدمتها الاهتمام بالتراث نفسه ، كدعامة أساسية فى بناء النهضة وتطوير حياتنا، وهو اهتمام يجب أن يوليه كل المخلصين عنايتهم، فلا يمكن أن تكون هناك نهضة لنا دون الاستفادة منه، ويكون فاعلاً فيها.

ويلى ذلك الاستفادة من المناهج الحديثة فى البحث والدرس والتحليل خاصة وهى تولى النصوص ولغتها عناية خاصة، ولا يكون ذلك بصورة مطلقة ، وإنما خلال نظرة تاريخية تكشف علاقة هذا التراث بغيره .

وللمستشرقين ودراساتهم أثر بيّن فى هذا التراث ومعالجته، ولكنها كأى دراسات يقوم بها فى التراث غير أهله، ولذلك فلها جوانبها الإيجابية والسلبية، وعلى الباحث التدقيق والفرز فى التعامل مع هذا الجانب ، دون أن يفقد هويته وأصالته، ودون أن ينعزل أو يتقوقع داخل ذاته.

هكذا حاولت هذه البحوث والدراسات التى يضمها هذا الكتاب تناول قضية التراث والمتغيرات؛ فاهتمت بالنصوص وبنيتها دون أن تهمل تاريخيتها، كشفاً عن قيمتها وفاعليتها فى التأصيل للحاضر، واستشراف مستقبل أفضل، وكانت البلاغة العربية أصولاً ونظراً وتطبيقا هى مجال هذه المحاولة التى نسأل الله التوفيق فيها، منه العون وعليه التوكل .

سعد أبو الرضا

القاهرة فى :١٤١٩هـ/١٩٩٩م

---

[1] انظر د. محمد عابد الجابرى : نحن والتراث : قراءات معاصرة فى تراثنا الفلسفى - بيروت - دار الطليعة وكذلك انظر للمؤلف نفسه التراث والحداثة :دراسات ومناقشات - بيروت مركز دراسات الوحدة العربية سنة ١٩٩١ م.

أصالة البلاغة العربية
مناقشة بعض آراء المستشرق جب في العربية وبلاغتها في كتابه « مدخل إلى الأدب العربي »

مدخل :

تستثير قراءة هذا الكتاب مناقشة عدة أفكار لجب تتصل بآرائه في الإسلام وتاريخه ، واللغة العربية وعلومها ، وغير ذلك مما يكشف عن بعض إيجابيات آراء المستشرقين وسلبياتها ، وهناك كثير من البحوث والدراسات قد ناقشت آراء المستشرقين التي تتصل بالإسلام ومن بينهم جب، وكشفت عن المقبول وغير المقبول منها ، وردت عليه . لكنني سوف أفرد هذه الدراسة لمناقشة ملاحظات جب البلاغية ، وقد أسهمت في تشكيلها آراؤه في اللغة العربية وأدبها ، وتشير توجهاته في معالجتها إلى إدراكه لمراحل تطور البلاغة العربية وأثرها الحضاري في الأدب العربي نفسه : بجانبيه الفني والموضوعي.

وإذا كانت بيئة الفكر تسهم في تشكيل معالمه ، فإن جب يقرر أن الأدب العربي قد كان مولده في بيئة تغلب عليها الصحراء، ماخلا بعض الواحات القليلة ، وهي : بيئة جرداء يسودها القحط والتغييرات الشديدة في الحرارة والبرودة ، وسكانها البدو يعيشون على ماتنتجه إبلهم وأغنامهم، كما تميزت حياتهم بالسعي والتنقل بحثا عن الكلأ والماء، ولذلك اقتصرت حياتهم الضيقة على الاهتمام بجوانبها المادية ، لكن هذه الحياة – في تصوري – لم تحل بينهم وبين الإبداع ، وأن تكون لهم فلسفتهم الخاصة وقيمهم ومثلهم التي تنظم علاقاتهم ، وتكشف عن ملامح شخصيتهم ، كما تطورت لغتهم بما يتلاءم ومتطلبات حياتهم وإبداعهم.

ومهما كانت حياتهم قاسية ، وصراعهم من أجل البقاء والاستمرار صعبًا ، فلا يمكن أن يغطي كل مناحيها ، ويشغل كل أوقاتها ، بحيث

لايسمح لنظرتهم المتأملة من أن تحقق فاعليتها في الوصول إلى الحكمة ، أو يعوق الوجدانات والمشاعر عن أن تتنفس ، وتصوغ عقولهم ونفوسهم مايضطرب فيها صياغة فنية ، بل ربما كانت هذه القسوة وتلك المعاناة من مصادر التوجه إلى التأمل ، وخلق هذا اللون الإبداعي من الفكر في مختلف الأغراض حتى تتوازن جوانب الحياة المادية والمعنوية توازنهاالسوي، الذي يضمن لهذه الحياة استمراريتها ، حقا قد تكون الاهتمامات بجوانب الحياة المادية أظهر ، وهو مااستنتجه جب ونولد كه وغيرهما [1]، لكنه لن يكون تحولاً كاملاً إلى هذاالجانب دون غيره ، بدليل أن شعرهم ، وما وصل إلينا من ضروب تعبيرهم عن هذه الحياة وقيمها ، يؤكد اهتمامهم بالكرم والنجدة والتعاون، والحب، وغير ذلك من تناجيهم ، وأحاديثهم لمكونات هذه البيئة من جمال وخيول ، وغيرها ، مما يشف عن رقتهم وشدة حساسيتهم ، واهتمامهم بمعنويات الحياة نفسها . من ثم لانتصور حياتهم وأفكارهم بهذاالضيق الذي ارتآه جب ونولد كه ، وتبعهما فيه بعض مفكرينا من زعم ضيقها واقتصارها على الجوانب المادية ، ودليلنا على ذلك تطور لغتهم البالغ كما وصفه جب نفسه حتى وسعت حياتهم وكل اهتماماتهم المادية والمعنوية بعد ذلك .

أما مالاحظه الأستاذ أحمد أمين انطلاقًا من رأي جب في كثرة الألفاظ المرتبطة بماديات الحياة ، كالجمل والصحراء، وقلة الألفاظ المبينة عن السرور واللهو واللعب والمزاح لفقرهم ، واعتماده في ذلك الرأي على كتاب« المخصص» لابن سيدة ، في تأكيد ذلك المنحى ، فهي كلها ملاحظات يعوزها الحصر الدقيق والإحصاء ، بل إن ملاحظة بسيطة كمقولة أبي عمرو بن العلاء « ماانتهى إليكم مماقاله العرب إلا أقله ، ولو جاءكم وافرًا لجاءكم علم وشعر كثير » ، يمكن أن ترد على هذه الملاحظات ، فما وصلنا بناء على هذه المقولة لم يستوعب كل ماقاله العرب .

كما أن ثراء لغة القرآن الكريم ، التي فهمها العرب واستقبلوها

بوعي، وعبرت عن حياتهم الإسلامية يمكن أن تؤكد مانذهب إليه من أن اللغة العربية ثرية ، عبرت عن حياة أصحابها في صدق وسعة ، كما أنها يمكن أن تمثل في صورها المختلفة مراحل تطور حياتهم المادية والمعنوية معا.

وتؤكد دراسة تراثنا الشعري أنه « زاخر بالمعاني الإنسانية والنفسية والاجتماعية والتاريخية ، وهو يحيط إحاطة تامة بمقومات أسلافنا ، وبمثلهم العليا السامية ، التي صاغت أمتنا العربية من جيل إلى جيل، وأكسبتها شخصيتهاالعظيمة الخالدة على مدار الزمن ، وهو يصور ذلك كله في حرارة وحماسة ، ويصور كل ماأحس أجدادنا وكل مافكروا ، وكيف عاشوا عصورهم ، وكيف أدوا دورهم في ازدهار الحضارة الإنسانية»[٣].

أصول وجذور:

ومع ذلك فإن مايعنينا نتيجة لما سبق ، هو ماأجمع عليه كثير من الباحثين مستشرقين وغير مستشرقين ، ومن بينهم جب ونولد كه وهو أن اللغة العربية غنية خصبة بصياغتها ومفرداتها ومترادفاتها واشتقاقاتها وميزانها الصرفي[٤]، الذي يتميز بثباته وعدم شذوذه وارتباطه بأن جميع الأصول ذات أحرف صامتة ، أما التحويرات الأولية للمعنى فتنتج عن إحداث تغييرات داخلية بواسطة حروف العلة وزيادة لواصق ولواحق، مماأوجد في العربية عدداً هائلاً من الكلمات التي موازين إعلالها متشابهة تماما[٥]، ويترتب على ماسبق إمكانية أن تتشابه كثير من بني الكلمات ، وقد تتماثل كثير من حروفها ، وإن اختلفت معانيها[٦] ، وتسهم هذه الظاهرة الصرفية اللغوية في تشكيل جانب من أدبية الأدب وبلاغته لاسيما الشعر ، إذ تعين المبدع على أن يأخذ نماذج للتجنيس والسجع بصفة عامة ، والقوافي في الشعر من هذا المعين الذي تمده به طبيعة اللغة العربية وذلك ماانتهى إليه جب أيضاً .

ومن الملاحظ أن جب لم يشر إلا إلى الجناس والسجع[٧] ، برغم أن

هذه الظاهرة الصرفية اللغوية المشار إليها سابقا ، يمكن أن تتصل بألوان أخرى من البديع ، وما أكثر فنونه التي عرفتها اللغة العربية ، لاسيما في القرنين السادس والسابع الهجريين وبعدهما ، لكنه أشار إلى الطباق مرة واحدة تقريبا ، وهو قريب من الاتجاه الذي سلكه عبد القاهر الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة » حين لم يشر إلا إلى هذه الألوان[٨]، من البديع بمعناه العام أو اللغوي ، وهو كل جديد طريف في مجال الصياغة .

لكن من الغريب حقًا أن جب يعتبر « التجنيس والسجع » تزويقًا لفظيًا خاصًا في الأدب الرفيع »[٩]. كمايستخدم التزويق اللفظي خلال كتابه للإشارة إلى هذه القيم البلاغية (الجناس والسجع والطباق) . وقد يسميها أحيانا بالأوزان التوافقية[١٠]، بل تشيع لديه ألفاظ مثل البهجة والتزويق والزينة ، مما يكشف عن جانب من تصور جب لهذه الوسائل، في أنها مجرد حلية قد لايكون لها أثر كبير في تشكيل القيمة التعبيرية للنصوص، وهو هنا يختلف عن عبد القاهر الجرجاني الذي اعتد بهذه الألوان البديعية كوسيلة تعبيرية تسهم في الكشف عن القيمة الفنية للأدب لفظًا ومعنى ، بل إن عبد القاهر لايرى للفظ المفرد دون المعنى أية قيمة تذكر « لأن المعاني لاتدين في كل موقع لما يجذبها التجنيس إليه . . . . فمن قصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته ، وأحاله عن طبيعته »[١١]وإذا كان جب يفصل بين اللفظ والمعنى أحيانا ، وهو يعرض لهذا الأساس الصرفي اللغوي لبعض قيم البلاغة العربية في مطالع كتابه ، فإن عبد القاهر يؤثر النظرة التكاملية للفظ والمعنى، وهي الوجهة التي انتحاها في القرن الخامس، متميزًا بها عن كثير من سابقيه ولاحقيه ، من البلاغيين والنقاد الذين شغلهم الفصل بين هذين الجانبين المتكاملين.

من هنا يصبح من اللافت للنظر حقًا اعتبار جب لهذه القيم البلاغية « تزويقًا لفظيًا خاصًا في الأدب الرفيع »[١٢]، لاسيما وقد قتلت هذه المسألة بحثًا قديمًا وحديثًا ، وأصبحت النظرة المعتدلة إلى مثل هذه القيم أنها تكشف عن وظائفها كوسائل تعبيرية تتصل ببنية النصوص، وقد أثبت عبد القاهر

الجرجاني قديمًا ، وكثيرون من دارسي تراثنا فاعلية هذه القيم في تشكيل مستويات المعنى للنص.

لكن ربماكان جب متأثراً بنظرة البلاغيين المتأخرين زمنيًا بعد عبد القاهر، خاصة سراج الدين أبا يعقوب السكاكي الذي قسم في كتابه « مفتاح العلوم » هذه المحسنات إلى محسنات لفظية كالجناس والسجع ومعنوية كالطباق والمقابلة ، لكن نظرة السكاكي المشار إليها كانت وليدة عقلية علمية ، تحاول التقنين والتصنيف والتنظيم والترتيب لهذه القيم ، خلال تصور كلي يكشف عن رؤية علمية للأدب ومكوناته وعلومه[١٣].

أما من جاءوا بعد السكاكي من البلاغيين فقد تابعوه شكليًا بالتلخيص والتفسير والشروح للقسم الثالث من كتابه ، دون أن يدركوا مرامي منظومته في تصور الأدب وعِلميته.

وأصبحت المحسنات والإكثار منها بسبب أو بدون سبب مجالاً للتنافس والسبق المزعوم، حتى بلغ ذلك فيما بعد القرن السادس الهجري حد السرف الذي كان قد حذر منه عبد الله بن المعتز ، في كتابه « البديع » في القرن الثالث الهجري ، عندما جمع من هذا الجديد الطريف في مجال الصياغة ثمانية عشر لونا ، بينما وصل بها هؤلاء المتأخرون إلى أكثر من مائة وأربعين لونًا ، كما سجلها كتاب« خزانة الأدب » لابن حجة الحموي (م سنة ٨٣٧هـ) ، وطغت اللفظية على هذه الفنون ، حتى عدت مجرد زينة وزخرف لفظي، ساعدت عليه عصور ضعف الأدب واللغة ، وصار مثل هذا الموقف تكأة لمهاجمة البلاغة العربية ، وهي منه براء ، فكل هذه الفنون وسائل متى أحسن استثمارها واستخدامها تحققت الغاية منها، أما إن تجاوزت الصنعة حدودها ، وأساءت المقدرة استخدامها فإنها تسقط في حمأة اللفظية والضعف ، وهو ماأدركه جب عندما عزى الإسراف فيها إلى الفرص غير المتكافئة للابتكار، ومقدرة المبدعين على الخلق، ذلك أن إمكانات اللغة تتيح تنوع الوسائل للإبداع[١٤] ، لكن من المهم أيضا في الوقت نفسه توفر المقدرة على الابتكار والتفرد، وخلق البنية القادرة على إثراء العقل وإمتاع الوجدان.

تأصيل :

وثمة تناقض بيّن تجليه قولة جب في هذا المجال ، وهي« أن المحسنات اللفظية التي أصبحت مثلا سائرًا لغريبة على التعبير العربي الأصيل، فقد تسللت إلى الأدب العربي المتأخر من مصادر خارجية ، ومع ذلك فقد تقبلتها العربية بلطف ، ويعزي فرط النمو المُنْتَج في أدوارها المتأخرة إلى الفرص غير المتكافئة للابتكار الأدبي، الذي تهيؤه اللغة العربية بثرائها ، في المترادفات والفروق الدقيقة في المعنى الذي تعرضه اللغة بمشتقاتها المتنوعة »[١٥].

وكيف يمكن أن تكون هذه المحسنات قد تسللت إلى الأدب العربي المتأخر من مصادر خارجية مع أن أصولها وإمكاناتها متوفرة في المترادفات والفروق الدقيقة في المعاني والمشتقات ، وغير ذلك مما يتصل بالتشابه في الموازين الصرفية الذي سبقت الإشارة إليه في مدخل هذه الدراسة ، وهذه المحسنات موجودة في الأدب العربي منذ العصر الجاهلي كما أثبت ابن المعتز، ثم ماهي المصادر الخارجية التي تسللت منهاهذه الألوان البديعة إلى ذلك الأدب؟.

ربما كان جب يقصد الفكر اليوناني خاصة كتابي أرسطو« الخطابة »و« الشعر »، ففي الأول منهما خاصة المقالة « الثالثة » فيه أشار أرسطو إلى الأسلوب ومزاياه[١٦]، وبرود الأسلوب[١٧]الذي يذكر القارئ بعيوب الفصاحة التي أشار إليها البلاغيون العرب، كابن الأثير والقزويني وغيرهما[١٨].

كماأشار أرسطو في كتابه نفسه إلى السجع والإطناب والإيجاز، والمقابلة والمجاز والاستهلال والتشبيه ، وهنا نجد الصورة المشهورة وهي« التشبيه بالأسد في الشجاعة » ، وهذه عبارة شائعة في البلاغة العربية ، كما أشار أرسطو إلى التجنيس في كتابيه المشار إليهما .

ولقد قام قسطا بن لوقا البعلبكي (ت ٢٣٥هـ تقريبًا) بترجمات لأرسطو، وكتاب آخرين ، ثم قدم الكندي (ت ٢٥٢هـ) تلخيصًا

لكتاب الشعر لأرسطو، وقام إسحق بن حنين (ت٢٩٨هـ) بنقله من اليونانية إلى السوريانية ، ثم قام أبو بشر متى بن يونس (ت ٣٢٨هـ) بنقله من السريانية إلى اللغة العربية ، كما نقل إسحق بن حنين كتاب الخطابة[١٩].

وإذا كان الجاحظ وهو من أوائل البلاغيين العرب قد توفى (٢٥٥هـ)، وكان تأليفه لكتابه « البيان والتبيين » في سنة ٢٣٠هـ تقريبًا ، فألا يمكن أن يتصل بفكر أرسطو في كتابه « الخطابة » ماورد لدى الجاحظ نفسه من حديث عن الارتجال في الخطابة عند العرب[٢٠]، وتفصيلاته عن البيان العربي، وإشارته إلى التشبيه ؟ ، وكذلك القِران ، والبديع[٢١]الذي تشتمل أمثلته لديه على كثير من ضروب البلاغة ، كالتحام أجزاء القول ، والجناس والتقابل، وغير ذلك من ألوان البديع التي أشار إليها الجاحظ ، ولفت أرسطو الأنظار إليها قبل ذلك في الأدب اليوناني؟

لاشك أن الجاحظ وهو المثقف الواسع الاطلاع ، الحريص على الاتصال بمختلف ضروب الفكر ، قد سمع عن كثير من هذه الأفكار التي وردت في كتابي « الشعر » و« الخطابة» ، لدى أرسطو ، لاسيما والعقل العربي كان يتهيأ لترجمتهما ، بعد ما تردد صداهما في البيئات الفكرية آن ذاك .

كما قدم الجاحظ نفسه عدة ملامح لأرسطو من حيث بكاءته[٢٢]، برغم انطلاقه فيما كتب وصور من ضروب الفكر والمعرفة ، وما يتعلق بالبلاغة ، وسواء صحت هذه الملاحظات ، أو لم تصح فإنها تدل على سريان كثير من الأفكار عن أرسطو وفكره في هذه البيئة العربية[٢٣] لكنها لاتكشف إلا عن تمثل الجاحظ لبعض هذه الأفكار، وإشارته إليها ، وهو يكتب عن البيان العربي، كما يؤكد أن اتصال الأمم بفكر غيرها لون من ألوان التحضر والاتصال المعرفي المثمر ، لاسيما عندما تستكمل الأمة مقومات شخصيتهاالثقافية والحضارية ، بالاستفادة الواعية من فكر غيرها ، وهي استفادة تتجاوز التبعية إلى التمثل وتجلي الشخصية .

وإذا كانت كتب الجاحظ بما فيها من ملاحظات بلاغية يمكن أن تمثل النشأة الأولى للبلاغة العربية ، التي بها عد الجاحظ مؤسسًا لهذا اللون من المعرفة ، فإن ابن المعتز(ت ٢٩٦هـ) يعتبر تاليا له ، ومؤسسًا بعده بكتابه «البديع» ، كما يعد من هذاالرعيل الأول في مرحلة نشأة البلاغة العربية ، وإن كان كتابه خالصًا لها ، بعكس كتب الجاحظ الذي كان يكتب في كثير من مختلف ضروب المعرفة ومن بينها البلاغة .

ولقد تمثلت محاولة عبد الله بن المعتز في كتابه « البديع » في تعريفه لفنون البديع الخمسة في نظره وهي: الاستعارة ، والتجنيس،والمطابقة ، ورد أعجاز الكلام على ماتقدمها،والمذهب الكلامي ، ثم يعقب ذلك التعريف بنماذج لما يستحسن ، ونماذج لما يستهجن ثم قدم ثلاثة عشر لونا أخرى سماها المحسنات ، عرفها بالطريقة نفسها ، ومنهاالتشبيه .

وتأخر عبد الله بن المعتز(ت ٢٩٦هـ) بعد الجاحظ يشير إلى إمكانية اتصاله بفكر أرسطو ومنهجه ، هذا برغم أن تأليفه لكتاب البديع كان سنة ٢٧٤هـ، ولم تكن ترجمة كتاب « الخطابة » قد انتشرت بعد ، وإن كانت بعض أفكار أرسطو قد اتصل العرب بها في بيئة بغداد والبصرة وغيرهما حيث العلم والمعرفة ، وتشجيع الخلفاء للمهتمين بهما ، والقائمين عليهما .

ونستطيع أن نضرب أمثلة للفنون التي يمكن أن تكون مشتركة بين أرسطو وابن المعتز ، كالاستعارة والتجنيس والمطابقة والتشبيه ؛ وقد بحث في الفن الأول منهاالدكتور إبراهيم سلامه ، وبعد أن عرض لاستخدامات أرسطو لمصطلح الصورة والمجاز، انتهى إلى أن إطلاق لفظ الاستعارة من تسمية العرب، أما النقل والمجاز فمن تفكير أرسطو وهو يتحدث عن الصورة[٢٤]، وذلك توجه سديد يعرف لأرسطو دوره ، ويذكر للعرب حقهم ، لاسيما والتصوير كوسيلة تعبيرية موجود عند كل الأمم، على اختلاف في مستوى هذا التصوير وتنوع وسائله ، كشفًا عن خلجات النفوس وعواطفها .

وإن ماقرره جب من ثبات الميزان الصرفي في اللغة العربية ، وتشابه

كثير من صيغها واتساع معانيها ، وكثرة مترادفاتها - وهو ماأشرنا إليه في مدخل هذاالبحث - يثبت أن ظاهرة بلاغية كالسجع والترصيع والتجنيس مثلاً أصيلة في هذه اللغة ، وليست دخيلة عليها ، بعكس ماقرره جب آنفًا ، وخلافًا لما رآه الدكتور إبراهيم سلامة[٢٥] أيضًا ، عندما سار في اتجاه جب ، وأرجع التجنيس في البلاغة العربية إلى تأثرها ببلاغة اليونان، وإنْ نَسَبَ للعرب ماعرف عن هذا الفن من تقسيمات وتحديدات ، ولا يتناقض كون ظاهرة التجنيس أصيلة في البلاغة العربية، مع أصالتها في البلاغة اليونانية ، وإنما يفسر ذلك طواعية اللغتين اليونانية والعربية كلتيهما ، ومرونتهما وتضمنهما لقواعد وظواهر صرفية تتيح لهما ، وللمبدعين فيهما تشكيل ظاهرة التجنيس البلاغية ، كوسيلة تعبيرية فنية لفنون القول المختلفة .

ولعل هناك من ضروب البلاغة مايتعلق أصله بطبيعة الإدراك البشري، ومحاولة الإنسان التماس التماثل والتشابه بين المحسوسات أو الإبانة عن هذه الظاهرة نفسها في المعنويات[٢٦]، وأرسطو أولا ثم البلاغيون العرب ثانيًا حاولوا استثمار هذه الظاهرة في مجال فنون القول كل في مجال لغته وأدبه فكانت ظاهرة التشبيه ، التي نماها اتصال العرب بغيرهم ، واستفادتهم منه استكمالا لما ينقصهم .

وإذا كان المفكرون يذكرون لأرسطو التفاته إلى صورة التشبيه في «كر أو وثب أخيل كالأسد» ، وهو يدرس هوميروس ، فهناك حديث صحيح للرسول ﷺ قبل أن يعرف العرب أرسطو هو : حمزة أسد الله ، وأسد رسوله »[٢٧] .

كما أن البلاغيين العرب قد تجاوزوا ذلك إلى تقصي هذه الظاهرة - أعني التشبيه - وتوظيفها في كثير من الجوانب الأدبية في النصوص ، فحاول الأدباء أنفسهم استثمارها فيما يشكلون من فنون القول، وقد أورد البلاغيون العرب من التقسيمات والوظائف والتصنيفات لتجلي ظاهرة التشبيه في النصوص المختلفة ، مايكشف عن أصالة هذا الفن في بلاغتهم ، بعد أن تمثلوا مالدى غيرهم .

ويمكن أن يتصل بما سبق ظاهرة التطابق والتقابل من حيث إدراك الإنسان للأشياء المتقابلة والمتناقضة ، وتوظيف هذه الظاهرة الإدراكية الإنسانية في التعبير والكشف عن الأفكار ، بطريقة جمالية فنية تستوعبها البلاغة فيما يسمى بالتطابق والتقابل .

وبالإضافة إلى ماتقدم فإن د. إبراهيم سلامة قد تتبع ماأتى به ابن المعتز ، وقارنه بما يمكن أن يكون له شبه في البلاغة اليونانية وانتهى تقريبًا إلى ماأشرنا إليه ، حيث وجد أن « الأصالة أظهر مايظهر من خصائص الكتاب، وخطة ابن المعتز بالقياس إلى خطة أرسطو غاية في البساطة بعيدة عن التحديد المنطقي الذي عُرِفَ به أرسطو في تعريفاته ، فتعريفات ابن المعتز تعريفات لغوية أكثر منها منطقية ، حلل فيها مدلول التسمية من الناحية اللغوية ، ودل فيها على مصدره العربي، فليس بين عمله وعمل أرسطو كبيرُ صلة ، اللهم إلا المشابهة بين الخطتين ، فكما تتبع أرسطو شعراء اليونان واستخرج من كلامهم علما هو علم البلاغة ، وفنا هو فن البديع ، تتبع ابن المعتز أيضًا كلام العرب، وشواهد الشعر العربي فاستخرج للمرة الأولى منها علمًا وفنًا .

هذاوقد قرر الدكتور طه حسين سنة ١٩٣٢م في بحثه بعنوان: البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر - الذي ترجمه له - عبد الحميد العبادي وجعله في مفتتح كتاب نقد النثر - تمثل العرب للفكر اليوناني في هذا المجال حتى تجلى البيان علمًاعربيًا يقول:

والواقع أنه ليس من بين العلوم العربية الدخيلة علم كالبيان هضمه العرب واستمرؤوه ، وبخاصة من أواخر القرن الثالث إلى نهاية القرن الرابع، بذلك أصبح البيان علمًا عربيًا من جميع الوجوه : عربي من جهة الروح ، عربي من جهة المادة ، عربي من جهة الشواهد ، حتى ليخيل إلينا ألا صلة بينه وبين أي بيان آخر، هذا هو السبب في أن بعض مؤلفي العرب اعتقد بإخلاص أن البيان العربي غير مدين للأعاجم في شيء »[٢٨] وضرب مثلا بابن الأثير في القرن السابع .

ويجب ألا تستثيرنا كلمة « الدخيلة » في كلام طه حسين السابق،

فهي لاتعني أكثر من العلوم التي دخلها شيئ من الحضارات الأخرى غير العربية، - وفعيل بمعنى مفعول شائع مستخدم في اللغة العربية - ، دخلها بعد أن تمثلوه ووعوه وعيًا فريداً ، ثم صاغوه صياغة جعلته جزءًا من فكرهم ، يتكامل به مالديهم من معرفة في هذا المجال ، ثم أضافوا كل هذا كأي جديد يضاف للحضارة الإنسانية فتنمو به وترقى ، ويستفيد منه الآخرون.

فطه حسين في ختام هذاالتمهيد المشار إليه ص ٣٠ يقول: « إذا كان الجاحظ مؤسس البيان العربي، فعبد القاهر هو الذي أقامه ورفع بنيانه» يقول ذلك ويقرر بعده في الصفحة المقابلة فضل أرسطو في تعليم العرب الفلسفة والبيان، والتعليم هنا لاتعني معرفتهم بشيئ لم يكن لهم به علم سابق، وإنماتعني أنه أضاف ذلك إلى معرفتهم في هذاالمجال.

ونظرًا لأن طه حسين كان يستشعر ثقل ماحوله من جمود، فقد كان يتحدث بحرية صادمة ، مع أن المجتمعات في مثل هذه الظروف بحاجة إلى الرفق والهوادة للأخذ بيدها في مواجهة الجديد والمتغيرات ، حتى تعيه وتتمثله وتفيد منه ، وذلك مايمكن أن يؤخذ عليه .

هذا ولقد ركزت اهتمامي على المائة سنة الثالثة من التاريخ الهجري التي تمثل فعلا النشأة الأولى الحقيقية للبلاغة العربية ، عندما رُصدت ملاحظاتها البيانية في كتب تتضمنها ، أو تختص بها شَرَّعت لمن جاءوا بعد ذلك ، وسنت لهم الطريق فانطلقوا مضيفين ومبدعين .

ولعله قد وضح مما سبق وما أشرت إليه من قيم البلاغة العربية ، أن هذا اللون من المعرفة أصيل لدى العرب وليس دخيلاً عليهم ، كما يكشف تاريخ البلاغة وتطورها وتقسيماتها ، من الجاحظ إلى يوم أن كتب جب كتابه « مدخل إلى الأدب العربي» ، أن هذه البلاغة العربية جزء أصيل في تفكيرهم، ونتاج إعمال عقولهم وأذواقهم ، برغم مايكون من إفادتهم من غيرهم من الأمم الأخرى، فهي إفادة حضارية واعية تمثلوا فيها نتاج غيرهم وأضافوا إليه ، ثم شكلوه بفكرهم وعقولهم، وأضافوا هذا الجديد إلى رصيد الإنسان الحضاري في هذا

المجال المعرفي الفني .

ولقد ارتقت البلاغة العربية بعدذلك ، وأُرهِفَتْ أدواتها كوسائل تعبيرية في كتب قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) ، وأبي هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) وغيرهم حتى بلغت مكانة رفيعة عند عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) .

فهل يمكن بعد ذلك أن يقال إن البديع أو البلاغة أو المحسنات دخيلة على الأدب العربي، بمعنى أنها ليست أصيلة فيه كوسائل تعبيرية فنية كاشفة ؟ .

البلاغة وتقويم النص :

ومن اللافت للنظر أن توظيف البلاغة في النصوص الأدبية يعتبر من أهم المعايير النقدية لدى جب في تقديره للقيمة الفنية لهذه النصوص، خلال عصور الأدب المختلفة ، في كتابه الذي نعرض له ، فهو يرى مثلا أن استخدام وسائل البلاغة فيما قبل القرن الثاني الهجري كان استخدامًا يتميز بالطبع والإشراق والأصالة ، بينما توظيفها في القرن الثاني يشهد نشأة التكلف خاصة في الشعر ، إذ أصبح هم الشاعر اصطياد هذه الوسائل البلاغية فيما عرف « بالأسلوب الجديد» ، الذي ناهضه اللغويون لأسباب متعددة ، لعل في مقدمتها خروجه على المألوف من الصيغ والاستخدامات ، يقول جب « إن شعر هذا القرن يمثل تدهور فن الشعر الحقيقي ونشوء التكلف ، لأن طلب الملحة أدى إلى الإجهاد، بعد الإشراق والأصالة في الاستعارة والتشبيه ،ذلك هو [الأسلوب الجديد] . أي تزويق الشعر بالكنايات والطباق والتسخير البارع لوسائل الصرف العربي ذات الدهاء ، الذي دعاه علماء اللغة مستنكرين [بالبديع] أي : الجديد والغريب، ويُتمثّل أولا ولو لدرجة معتدلة بشعر بشار بن برد، . . . . . ، وتعزى توشية القصيدة بالمحسنات والابتكارات البديعية عادة إلى مسلم بن الوليد، . . . الذي قدره بعض النقاد تقديراً رفيعًا نتيجة لذلك ، وذمه آخرون باعتباره (أول من أفسد الشعر) ، على

أن رعاية البلاط تعاضدها خطوة رائجة بصورة قوية جلبت شهرة واسعة للأسلوب الجديد برغم رأي اللغويين المناهض له »[٢٩].

ولعلنا نلاحظ هنا الأثر الجلي لرأي عبد الله بن المعتز فيما قرره جب، أو مايقترب منه ذلك أن ابن المعتز قد أشار في مطالع كتابه « البديع » إلى رأي قريب مما ارتآه جب في بعض جوانبه ، خاصة وهو يقرر أن مايظنه المحدثون جديداً قد ورد في القرآن الكريم ، وفي أحاديث الرسول ﷺ ، وشعر السابقين . لكن المحدثين أكثروا من هذا البديع إلى حد السرف، مما أفسد الشعر وجعل بعض الناس ينسبه إليهم على أنهم أصحابه ، بدون حق»[٣٠].

كما يلاحظ أن جب قد بالغ في وصف شعر القرن الثاني « بالتدهور» فهو بذلك يتجاهل إبداعات بشار وأبي نواس وأضرابهما ممن أضافوا إلى العربية ورصيدهاالفني الشيئ الكثير ، لكنه فيما يبدو يحاول أن يستثمر رأي اللغويين وموقفهم في هذا العصر ، عندما لم يعتدوا بكثير من شعر هؤلاء المجددين وأمثالهم ، مع فارق مهم أيضا وهو أن هؤلاء اللغويين كانوا يمثلون الفريق المحافظ فكريًا في ذلك العهد، بينما جب يحاول أن يرصد حركة تاريخ الفكر العربي، دون إحاطة باتجاهات تطورها ، والعوامل الفاعلة فيها.

ومن اللافت للنظرأيضًا أن السجع هو أكثر المصطلحات دورانًا في كتاب جب الذي بين أيدينا من حيث استشهاده به ، لاسيما في الجزء الأخير منه ، انظر على سبيل المثال الصفحات : (٩٥، ١١٩-١٤٠-١٥٠) ، وربما كان ذلك راجعًا لسببين : أما أولهما فهو أن جب كان يعرض للمرحلة التي ظهر فيها الجاحظ وبديع الزمان الهمذاني والحريري وابن العميد، والقاضي الفاضل وغيرهم ، وهم من الكتاب الذين حاولوا الاستفادة من الوسائل البلاغية في تشكيل أساليب خاصة بهم ، وأثّروا بها في غيرهم ، وإن تعددت مستويات توظيف هذه الوسائل بين الاعتدال والسرف بينهم ، وكان السجع في مقدمة هذه الوسائل . أما السبب الآخر فلعله يتضح في كون بعض علماء اللغة قد حاول اتخاذ الوسيلة

البلاغية لعرض بحوثهم اللغوية عرضًا بهيجًا [٣١]. كما يقول جب نفسه .

مما سبق تتضح أصالة البلاغة العربية ، برغم استفادتها من فكر غيرها، فهي استفادة حضارية واعية فاعلة ، تبني ولا تهدم ، وتؤصل وتؤسس ، دون أن تغمط حقوق غيرها في قطار الحضارة وإثرائه .

* **جب السير هملتون الكسندر**[٣٢] Gibb , Sir Hamilton A.R.

ولد بالإسكندرية (مصر سنة ١٨٩٥م) لأبوين اسكتلنديين ، ودرس اللغة العربية على يد كيندي بجامعة أدنبره عاصمة اسكتلنده ، ونال منها درجة الماجستير سنة ١٩١٩م، ثم التحق بمدرسة الدراسات الشرقية [٣٣] التابعة لجامعة لندن ، حيث تعهده السير توماس أرنولد بالرعاية ودرس على يديه قواعد اللغة العربية ووجهه للاهتمام بالنصوص ، فدرس ديوان الحماسة لأبي تمام ، ومقدمة ابن خلدون ، والمعلقات السبع، ومقامات الحريري وغيرها .

وقد نال من هذه المدرسة الماجستير أيضًا سنة ١٩٢١م في موضوع : «الفتوحات العربية في وسط آسيا » وقد طبعت سنة ١٩٢٣م ، ثم عين مدرسًا مساعدًا بهذه المدرسة ثم مدرسًا .

وفي سنة ١٩٢٧م وفد إلى القاهرة لدراسة الأدب العربي المعاصر، وعندما توفى أستاذه توماس أرنولد سنة ١٩٣٠م خلفه أستاذًا ورئيسًا لقسم الدراسات العربية في جامعة لندن، حتى سنة ١٩٣٧م ، ثم يتولى رئاسة قسم الدراسات العربية في جامعة اكسفورد مدة ثمانية عشر عامًا خلفًا للأستاذ مارجليوث ، ثم في جامعة هارفاد بأمريكا سنة ١٩٣٧م ومديرًا لمركز دراسات الشرق الأوسط بها .

عين عضوًا بالمجمع العلمي العربي بدمشق ، والمجمع اللغوي بالقاهرة واشترك في عدد من اللجان بهما .

أسهم في تحرير دائرة المعارف الإسلامية ، وزار كثيرًا من البلدان العربية كسوريا ومصر ولبنان وفلسطين والمغرب ، واجتمع بكبار الأدباء العرب في ذلك الوقت وقرأ مصنفاتهم في رحلاته ، كما زار كثيرًا من

البلاد الأوربية .

له مؤلفات كثيرة في الأدب والدراسات الإسلامية والتاريخ منها :

١ - فتوحات العرب في آسيا الوسطى وعلاقتها ببلاد الصين سنة ١٩٢٣م.

٢ - المدخل إلى الأدب العربي سنة ١٩٢٦م وأعيد طبعه سنة ١٩٣١م، ١٩٦٣م.

٣ - ترجمة كتاب:تركستان إلى زمن فتح المغول لبارتولد سنة ١٩٢٨م.

٤ - ماهو الإسلام سنة ١٩٣٢م.

٥ - الاتجاهات الحديثة في الإسلام سنة ١٩٤٧م.

٦ - المحمدية سنة ١٩٤٩م.

الهوامش:

(١) جب ، المدخل في الأدب العربي. ترجمة كاظم سعد الدين ط سنة ١٩٦٩م، ص ١١ . وانظر أحمد أمين . فجر الإسلام ط ٣ ص ٦٧ .

(٢) فجرالإسلام ص ٥٩ .

(٣) د. شوقي ضيف ، فصول في الشعر ونقده ، ط . دار المعارف، القاهرة ، سنة ١٩٧١م . ص ٢٦ .

(٤) المدخل في الأدب العربي ص ١١ ، وكذلك فجر الإسلام ص ٦٧ .

(٥) انظر المدخل في الأدب العربي ص ١٥ .

(٦) انظر : السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٧) السابق نفسه ص ٦٠

(٨) انظر : عبد القاهر الجرجاني: أسرارالبلاغة ، ط. دار المعرفة للطباعة والنشر. بيروت، لبنان ص ٤، ٥ .

(٩) المدخل في الأدب العربي ص ١٥، ٥٩ .

(١٠) انظر السابق نفسه ص ٢٩، ٣٧ .

(١١) أسرار البلاغة ص ٥ .

(١٢) المدخل في الأدب العربي ص ١٥ .

(١٣) انظر: سراج الدين أبو يعقوب السكاكي. مفتاح العلوم (المقدمة) - طمصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٣٣٦هـ-١٩٣٧م.

(١٤) انظر ص ٧ من هذه الدراسة .

(١٥) المدخل في الأدب العربي ص ١٥ .

(١٦) أرسطو: الخطابة ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي. دار الشئون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام . العراق سنة ١٩٨٦ ، ص ١٩٦ وما بعدها .

(١٧) السابق نفسه ص ٢٠١ .

(١٨) انظر على سبيل المثال : ضياء الدين بن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر « القسم الأول» تحقيق د. بدوي طبانه ود. أحمد الحوفي ، دار نهضة مصر . الفجالة . القاهرة ص ٩٠ وما بعدها .

وكذلك انظر : المدخل في الأدب العربي ص ٦٢ .

(١٩) د. شوقي ضيف. البلاغة تطور وتاريخ ، ط دار المعارف ص ٧٥.

(٢٠) البيان والتبيين ج١ ، تحقيق عبد السلام هارون ط ٤ ، نشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ص

(٢١) السابق نفسه ، ج٤ ص ٥٥ وما بعدها .

(٢٢) البيان والتبيين ج ١ تحقيق عبد السلام هارون ط ٤ نشر مكتبة الخانجي، القاهرة ص ٩٢ .

(٢٣) د. إبراهيم سلامة . بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ط ١ مكتبة الأنجلو المصرية ص ٥٦ .

(٢٤) انظر بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ص ٧٤.

(٢٥) السابق نفسه .

(٢٦) انظر دكتور زكي نجيب محمود، الأهرام ، أصول وجذور. العدد سنة

(٢٧) د. فضل حسن عباس ، البلاغة المفترى عليها . ط. دار النور للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٤١٠هـ/ ١٩٨٩م.

(٢٨) د. طه حسين : البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر. نقد النثر تحقيق عبد الحميد العبادي، ط. بيروت ، دار الكتب العلمية ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م. (تمهيد)

(٢٩) المدخل في الأدب العربي . ص ٥٩، ٦٠، ٦١ .

(٣٠) انظر : عبد الله بن المعتز . كتاب البديع ، ص ١ وما بعدها .

(٣١) انظر المدخل ص ٩٥ .

(٣٢) انظر د. مهدي علام المجمعيون في خمسين عامًا سنة ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م. ط. الهيئة المصرية العامة لشئون المطابع الأميرية . القاهرة ص ٩٥، وكذلك د. نجيب العقيقي. المستشرقون ج ٢ دار المعارف القاهرة ،سنة ١٩٦٥م، ص ٥٥١ : ص ٥٥٤ .

(٣٣) تسمى الآن كلية الدراسات الشرقية والإفريقية .

البلاغة العربية في مواجهة النص الأدبي

غايتي من هذه الورقة هي محاولة تقديم تصور لكيفية التعامل مع التـــراث كي يوظف في أداء الدور المنوط به ، ســـواء في التأصيل للفكر المعاصر، أو استثماره في مواجهة مشكلات النص الأدبي ، وهاتان غايتان إنسانيتان ، من غايات متعددة يوظف التراث في إنجازها في مختلف الآداب واللغات ، فهل يمكن لتراثنا البلاغي أن يحقق ذلك؟

الإطار التاريخي للقضية :

من هذا السؤال نبدأ فنشير إلى نشأة هذه البلاغة ، عندما حققت بصورة مبدئية عملية بسيطة كثيراً من الغايات المنوطة بها ، وهي في العصر الجاهلي ماتزال حسا بلاغيا[1] لم يتجسد في قيم فنية محددة ، ووسائل تعبيرية معتبرة ، أو تتجلى في قوانين وقواعد يسودهما المنطق وعلم الأصول، وحتمية العلم.

ثم نزل القرآن الكريم على محمدﷺ، وجدت متغيرات حضارية بمرتكزاتها المعرفية ، وتعددت مباحث الإعجاز التي كان للقيم البلاغية دورها في جلاء هذا الجانب ، والكشف عن فاعليته في تثبيت العقيدة ، وانتشار دعوة الإسلام .

وقد ظهرت كتب ورسائل عدة كشفت عن كثير من جوانب الإعجاز ، مثل إعجار القرآن للباقلاني (ت٤٠٣هـ) ورسائل الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني في هذا المجال وغيرها[2]، حتى إن هناك من الباحثين الجادين ، من يرى أن البلاغة العربية كانت بلاغتين إحداهما بلاغة الشكل والمظهر والمنفعة وهذه ارتبط فيها الشعر والنثر بسلطان الحكم ، وهناك بلاغة الجوهر والحقيقة والفاعلية ، التي دُعّم البحث فيها بعلوم اللغة آنذاك ، فآتت أكلها في الكشف عن القيمة الفنية ، وقد تجلى ذلك في البلاغة القرآنية[3].

هذا برغم أننا نرى أن أساس هذا التعدد غير واضح ، فلم تكن

هناك سوى بلاغة واحدة بقيمها وأصولها ، وإن تعددت مجالات توظيفها في تفسير القرآن الكريم ودراسة الشعر أو النثر ، مشكلة بذلك أصول البلاغة والنقد الأدبي وقيمهما في تراثنا العربي ٠

ويتضح الاتجاه التحليلي في هذا المجال بما قدمه عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) ، وذلك في كتابيه " دلائل الإعجاز " ، و " أسرار البلاغة " ، وهنا يكون تآزر علوم البلاغة والنحو واللغة قد قطع شوطاً ملحوظاً في جلاء قيمة النص وقوته التعبيريه ، لكن تجلي مفهوم النص هنا غالباً لم يتجاوز التركيب والجملة إلى ما هو أكبر من ذلك ، برغم محاولات ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) في كتابه " عيار الشعر " الاتصال بنصوص كاملة ، ولكن التحليل كآلية فنية بلاغية لم يتجل في هذه القرون الهجرية الأولى حتى القرنين الخامس والسادس تقريباً إلا في " دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة "، وبعض كتب التفسير مثل "الكشاف " للزمخشري (٥٣٨ هـ) ٠

في مقابل هذا الاتجاه البلاغي التحليلي ، كان هناك الاتجاه البلاغي التقنيني ، الذي ظهر في كتب مثل " نقد الشعر " لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) ، ونما تدعم وتأصل عند أبي يعقوب السكاكي (ت ٦٢٦ هـ) في كتابه " مفتاح العلوم " ٠ لكنه وجهه وجهة إيجابية كما سوف يتضح ٠

وقد اتخذ هذا التقسيم تسميات عدة ، حيث أطلق على اتجاه عبد القاهر التحليلي ، الاتجاه الفني أو الأدبي أو القيمي ، بينما أطلق على اتجاه السكاكي التقنيني ، الاتجاه القاعدي أو العلمي أو الكلامي أو الفلسفي ، لكن الأساس المعرفي للتباين بين هذين الاتجاهين لا خلاف عليه ، حيث يعتمد عبدالقاهر ومن سار سيره على تفكيك التراكيب والبحث في العلاقات النحوية أو الإسنادية بين أجزائه ، ورصد أثر ذلك دلالياً ، وهنا قد تتراءى لمحات عبد القاهر اللغوية في تأكيد خصوصية التراكيب وتميزها تعبيرياً ،

ولعل فكرة النظم تجلي هذا التوجه كما فصلها عبدالقاهر في كتابه «دلائل الإعجاز» ونظراته خلاله ، علما بأن الفكرة من أساسها قد أشار إليها بعض السابقين على عبد القاهر الجرجاني كالقاضي عبد الجبار (ت ٤١٥ هـ) صاحب «المغني»، وغيره ، لكن لعبد القاهر فضل التفصيل لجوانب الفكرة ، وجلائها خلال كتابه ، بما ضمنه من نماذج من القرآن الكريم والحديث الشريف وعيون الشعر والنثر .

وإذا كان المعاصرون اليوم وهم يتعاملون مع النص الأدبي يستثمرون في مجال نقده نتائج الدراسات اللغوية قديمها وحديثها، وقد اتخذ ذلك اتجاهات عدة في مقدمتها "علم الأسلوب " فليس معنى التفات عبدالقاهر إلى الاستفادة من علوم اللغة ، أو غيره كابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ) في كتابه « سر الفصاحة » ، أنهم قد حققوا ماحققه المعاصرون اليوم من ضروب المعرفة ، وتعدد النظريات في التعامل مع النص ووسائل تحليله ، واستثمار نتائج الدراسات اللغوية ، ولا نزعم أن عبد القاهر مثلا قد فاق المعاصرين اليوم في هذا المجال، لأن ذلك ضرب من التجاوز الذي يلغي الفروق المعرفية بين الأجيال ، ويهمل أثر المتغيرات في تطور الفكر وتجلياته ، لكنني أقرر مطمئنا أن عبد القاهر في تراثنا قد حقق مايلائم طبيعة عصره ، بل ويسبقه في الوقت نفسه ، من حيث رؤيته للفكر البلاغي ، وقيمه التعبيرية، وأثره في الكشف عن قيمة النصوص، وبطريقة منهجية ذوقية ، عمادها القيمة البلاغية والاستفادة من المتاح في علوم اللغة في ذلك الوقت ، كالنحو مثلا وهو يتحدث عن توخي معانيه في التراكيب [٤]، أوالقيمة الصوتية في التجنيس والسجع في "أسرار البلاغة" ، وهو يربط بينهما وبين الدلالة ، في إفادة المعنى والتأثير في المتلقي [٥] بما يجعله يقترب من بعض المحاولات الرائدة اليوم ، وذلك من حقه علينا أن نقرره له ،

لكنه في الوقت نفسه كان كغيره من تراثيينا تعوزهم النظرة الكلية للنص ، والمعالجة التي تسبر أغواره بصفة عامة ، وتحاول إدراك علاقاته المحورية بصورة كاملة تجلي وحدته الفنية على مستوى السورة القرآنية كلها ، أو القصيدة الشعرية كلها ، هذا برغم أن ماقدمه عبد القاهر من مبادئ و جوانب معرفية بلاغية ، وإجراءات في التعامل مع النصوص ورؤى نقدية تحليلية، كان يمكن أن يؤهله لذلك التصور الكلي ويعينَه عليه ، لكننا لم نر أثراً لذلك ، فما السبب؟

هل يكون التدقيق هو الذي دفعه وأمثاله إلى هذه التجزئة ؟ أو يكون البحث في أجزاء الظاهرة، واستقصاءِ مفرداتها ومظانها هو الذي أنتج هذا التصور لقيم البلاغة وتوظيفها توظيفا على مستوى الشاهد والمثال، على أن ذلك لم يخل بغايات البلاغة في البحث في جماليات النص إخلالا يفسد سلامة التوجهات وحسن مقاصدها.

ثم نجد بعد ذلك السكاكي (ت ٦٢٦هـ) في كتابه «مفتاح العلوم» يشكل نظاما معرفيا مقننا يحفظ لهذه البلاغة قيمها ، ويربطها بعلوم اللغة الأخرى كالصرف والاشتقاق والنحو ، بل والاستدلال والعروض، وقد تعامل معها كعلوم ، كما يرى دراسة الأدب « علما» يتطلب الارتباط والتآخي بين هذه العلوم اللغوية والبلاغية ، مما جعل القيمة الفنية قد لاتتضح بيسر لديه نتيجة صياغته المقننة ، لكن الرجل ماكان يبغي ذلك ، لأن غايته تقديم تصور لهذا الضرب من المعرفة بطريقة علمية تحفظه ، ولقد تحقق ماأراده ، إذ أصبحت صورة البلاغة كما رسمها السكاكي من أهم مصادرنا المعرفية لهذا التراث، وحملته إلينا منذ القرن السادس والسابع الهجريين إلى اليوم ، برغم مالقيه هذا العمل من تلخيصات وشروح ، ربما لم تضف جديداً إلى هيكله العام ، برغم إخلاص السكاكي فيما قام به ، مبتغيًا وجه الله ، وجلاءَ

فكرة الإعجاز وخدمةَ المعرفة ، وتقديمَ تصور منضبط للدرس الأدبي، لكن المشكل أن من جاؤوا بعده ، لم يأخذوا كتابه المأخذ الذي أراده له ، ولم يروا في درس الأدب علمًا كما رآه هو، وفصلوا بين علوم اللغة والبلاغة ، وانصب اهتمامهم على القسم الثالث من كتابه وهو القسم الخاص بالمعاني والبيان والبديع ، فأخذوا يلخصون ويشرحون ، ويعيدون ويزيدون ، مما أصاب بالظلم وسوء القصد، وعدم الفهم جهد الرجل وفكره، الذي يحتفى به بعض الدارسين في الأسلوبيات اللسانية اليوم[٦]، وإن كان يعوزهم التطبيق العملي له لمواجهة دراسة النص بما يرتأونه في هذا الصدد من رؤى وتصورات .

وإليكم بعض ماقاله السكاكي نفسه في مقدمة كتابه مفتاح العلوم ، موضحا رؤيته :

« وقد ضمنت كتابي هذا من أنواع الأدب دون نوع اللغة مارأيته لابد منه ، وهي عدة أنواع متآخذة ، فأودعته علم الصرف بتمامه، وأنه لايتم إلا بعلم الاشتقاق المتنوع إلى أنواعه الثلاثة ، وقد كشفت عنها القناع ، وأوردت علم النحو بتمامه ، وتمامه بعلمي المعاني والبيان، ولقد قضيت بتوفيق الله منهما الوطر ، ولما كان تمام علم المعاني بعلمي الحد والاستدلال ، لم أر بدًا من التسمح بهما ، وحين كان التدرب في علمي المعاني والبيان موقوفا على ممارسة باب النظم وباب النثر ، ورأيت صاحب النظم يفتقر إلى علمي العروض والقوافي ، ثنيت عنان القلم إلى إيرادهما»[٧].

ثم يقول بعد الإشارة إلى أقسام كتابه المتآخذة . . . .

« والذي اقتضى عندي هذا هو أن الغرض الأقدم من « علم الأدب» لما كان هو الاحتراز عن الخطأ في كلام العرب وأردت أن أحصّل هذا الغرض ، وأنت تعلم تحصيل الممكن لك لايتأتى بدون معرفة جهات التحصيل واستعمالها، لاجرم أنا حاولنا أن

نتلو عليك في أربعة الأنواع مذيلة بأنواع أخر ، مما لابد من معرفته في غرضك لتقف عليه ثم الاستعمال بيدك ، وإنما أغنت هذه لأن مثارات الخطأ إذا تصفحتها ثلاثة : المفرد والتأليف وكونه المركب مطابقا لما يجب أن يتكلم به .

وهذه الأنواع بعد علم اللغة هي المرجوع إليها في كفاية ذلك ، مالم يتخط إلى النظم ، فعلما الصرف والنحو يرجع إليهما في المفرد والتأليف ، ويرجع إلى علمي المعاني والبيان في الأخير»[٨] .

وربما كان توجه السكاكي الذي أشرت إليه ، وموقف لاحقيه منه ، هو السبب في توقف الدرس البلاغي تقريبا عند هذا المستوى المعرفي الذي حققه هو ! فذلك واضح جدا من أن أغلب المهتمين بالبلاغة العربية بعده ، لم يتعاملوا مع ماقدمه الرجل من جهد كما أراده هو ، وإنما سيطرت عليهم فكرة الفصل بين البلاغة وعلوم اللغة العربية ، وذلك مالم يرده السكاكي كما أشرت ، وكما أوضح هو في مقدمة كتابه التي أشرت إليها ، فقد وجدناهم منذ الخطيب القزويني (ت ٧٣٩هـ) يعكفون على القسم الثالث الخاص بالبلاغة مهملين تماما الصلات بين علوم اللغة وهذه البلاغة في الدرس الأدبي، مع أن الرجل قد قرر أنها أي هذه العلوم « أنواع متآخذة »، فأصبحت عند لاحقيه أنواعًا منفكة ، ولذلك وصف من وصف هذا اللون من المعرفة بالجمود والتحجر ، وما شاؤوا من الألفاظ التي تعبر عن خلو البلاغة من الفاعلية ، والرجل لم يقصد شيئا من ذلك ، بل ربما كانت الفترة التاريخية التي عاصرها السكاكي تتطلب الحفاظ والتدقيق لصيانة علوم اللغة العربية ، التي أخذت المتغيرات - خاصة الضعف السياسي والعجمة - يتهددانها .

لكننا في هذه الفترة لانعدم وعيًا نقديًا بلاغيًا متقدما أيضا في هذا الصدد، يتمثل في كتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء »

لحازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) ، من حيث دعوته إلى المعالجة الكلية للنص هذه ناحية ، واهتمامه بالتأصيل لدراسة الظاهرة الأدبية[٩] من ناحية أخرى .

كما وجدنا أيضًا عند ابن خلدون (١٤٠٦م) مايمكن أن يتصل بذلك ويدعمه، من آرائه وتوجهاته .

ومع مطالع القرن الرابع عشر الهجري الموافق تقريبا مطالع القرن العشرين الميلادي، جدت محاولات تبتغي أن تعيد للبلاغة العربية رواءها ودورها الفاعل في تفسير النص، والكشف عن قيمته البلاغية ، ولاشك أن للمتغيرات أكبر الأثر في هذا التوجه، خاصة باتصالنا بالغرب، وإعادة النظر في تراثنا ، ولذلك وجدنا هذه الثنائية في التصدي لهذا التراث، فمن داع إلى هجر صيغة السكاكي في تشكيل البلاغة العربية ، مع أنها أكمل صيغة ورثناها من حيث التقنين والانضباط، والصياغة ، لكن يبدو أن هذه الميزة نفسها هي سر صعوبتها ، والانصراف عنها والتهجم عليها ، هذا من ناحية ، والناحية الأخرى ماأشرت إليه سابقًا ، من أن الذين جاؤوا بعد السكاكي لم يفهموا هذه الصيغة كما فهمها الرجل، ولم يبتغوا بها الوجهة التي أرادها لها ، من التعامل مع البلاغة مقترنة بعلوم اللغة ، وإنما انصب اهتمامهم على القسم الثالث فقط، وهو في نظر السكاكي لايحقق الغاية المنوطة من كتابه في دراسة "علم الأدب، " والاتصال بالإعجاز القرآني، ولذلك يشير في نهايات كتابه إلى مفهوم للبلاغة يجعلها فيه مراتب متفاوتة ، تكاد تفوت الحصر حتى تصل إلى حد الإعجاز وما يقرب منه .

أما في الغرب وأعني أوروبا، فقد صاحب ذلك بالنسبة لهم هجرهم لبلاغتهم في مواجهة النص خاصة في المذهب الرومانسي عندما أصبح النقد الأدبي بديلا عنها في نظرهم ، لأن البلاغة أصبحت أشكالا لاتعبر عن الذات ، كما أصبحت كلمة

الأسلوب بمفهومها الاجتماعى ودلالتها على المميزات الشخصية فى الكتابة أكثر مناسبة لمذهبهم، لأنها تعنى ما يبرز السمة الشخصية فى استعمال اللغة، ولذلك قال بوفون " إن الأسلوب هو الإنسان نفسه ".[١٠]

يرتبط ذلك أيضا بظهور الاتجاه الشكلى فى الأدب والنقد بعد الثورة الروسية ١٩١٧ م ، وظهور حلقة براغ اللغوية سنة ١٩٢٦ م فى تشيكوسلوفاكيا ثم ازدهار الدراسات اللغوية فى أمريكا، واستثمارها فى التعامل مع الأدب كما ظهر عند بعض المفكرين فى هذا المجال مثل جاكبسون فى جامعة هافارد ، بينما كان دى سوسيير يفرق بين اللغة كنظام ، والكلام، فى محاولة توظيف هذا النظام .

وقد عزز ذلك استثمار نتائج الدراسات اللغوية الحديثة ، وتجلت مذاهب نقدية للدرس الأدبى ، لعل " علم الأسلوب" ، أو" الأسلوبيات اللسانية " أبرزها فى هذا المجال ، كما أشرت، كما أنها أكثر اتصالا بالقضية التى نعرض لها.

وإذا كان من الغربيين من قد هجروا بلاغتهم وتجاوزوها، فقد تابعهم فى ذلك بعض مثقفينا، ممن بهرتهم الدراسات اللغوية ونتائجها، وهى حقا جديرة بالاستفادة منها فى مواجهة النص، لأنها تكشف آفاقا فنية ومعرفية رحبة فى هذا المجال، لكن ذلك يجب ألا يتم على حساب البلاغة ، لأن فيها من الجوانب الإيجابية التى يمكن أن تحقق كثيرًا من الغايات المنوطة بالدرس الأدبى للنص، واستثمارها يمكن أن يسهم فى الكشف عن جمالياته، فهو حقلها الفاعلة فيه، لذلك فالمتابعة غير الرشيدة لكل ما يفد علينا دون هضم وتمثل ، ودون مراجعة مخلصة لتراثنا، قد دفعت بعض هؤلاء المثقفين إلى اعتبار

الأسلوب وريثا شرعيا للبلاغة العربية التي أصبحت في نظرهم بنص كلام بعضهم « عجوزًا أدركها سن اليأس، وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم . . »[١٢].

فهل كان هذا هو موقف كل النقاد والمفكرين الغربيين من بلاغتهم؟

كلا ! إننا نجد في الوقت نفسه ناقدًا شهيرًا هو ميخائيل بختين يأخذ على الأسلوبيين هذه القطيعة المعرفية بين الشكلية - ويعني بها البلاغة - والنزعة الأيديولوجية خاصة في مجال الرواية . . . عندما يرى « أن كل أنماط التحليل الأسلوبية لاتناسب الكل الروائي ، بل إنها لاتناسب حتى ذلك العنصر الذي تبرزه على أنه العنصر الأساسي بالنسبة للرواية ، ذلك أن هذا العنصر منفصلا عن تفاعله مع العناصر الأخرى يغير معناه الأسلوبي . . . »[١٣]

ويضرب مثلا على عجز مقولات : الأسلوبية التقليدية عن الكشف عن الأصالة الفنية للكلمة في الرواية مبينا أن مقولات اللغة الشعرية » ، و« الفردية اللغوية » و« الصورة » و« الرمز» و« الأسلوب الملحمي» وغيرها من المقولات العامة التي أنشأتها الأسلوبية واستخدمتها . . . والمفهوم الفلسفي للكلمة الشعرية القائم في أساسها . . . . . ضيقة لاتستوعب الكلمة النثرية الفنية الروائية[١٤].

من ثم يرد إمكانية الكشف عن الأصالة الفنية في الكلمة الروائية إلى البلاغة فيقول: بإمكاننا العثور مع هذا على حل مبدئي لمعضلتنا هذه : بإمكاننا أن نذكر علم البلاغة المنسي الذي ظل النثر الفني كله في إساره طوال قرون ، ذلك أنه بإمكاننا ، فيما لو أعدنا إلى البلاغة حقوقها القديمة ، ، . . أن ننسب إلى "الأشكال البلاغية " كل مالا تتسع له المقولات الأسلوبية التقليدية في النثر الروائي[١٥]، وهو طبعا يعني فيما يعني البلاغة المأخوذة من كتاب الخطابة لأرسطو.

وليس معنى ذلك أن البلاغة يمكن أن تغني عن الأسلوبيات ، كلا فهما معا يهتمان بالكشف عن قيمة النص الفنية ، وبذلك فلهما مساحة مشتركة وموضوع مشترك ، لكن الاختلاف يمكن أن يتمثل في أن البلاغة منوطة بالكشف عن كيف نجح النص المدروس ، أو كيف ينجح النص المنتظر المنشود ، بينما الأسلوبيات يناط بها تمييز النص من غيره اعتمادا على خواصه النوعية المميزة له[١٦] كما أنها تتناول كل أنماط اللغة ؛ الأدبي وغيره.

ولقد تأسست جمعيات متعددة على مستوى العالم للعناية بالبلاغة والاهتمام بتجديدها ، وتوظيفها منها :

- «جمعية البلاغة والأسلوب» في نطاق الاتحاد الدولي لعلوم اللغة التطبيقية .
- « جمعية البلاغة في أمريكا » وقد صدرت دوريتها منذ ١٩٧٦م.
- « الجمعية الدولية لتاريخ البلاغة » وبدأت في نشر مجلتها منذ سنة ١٩٧٨م

هذا بالإضافة إلى ندوات ومؤتمرات متعددة لمناقشة قضايا البلاغة الحديثة وعلم الأسلوب بشكل منتظم في السنوات الأخيرة»[١٧]

وما أكثر المباينات المعرفية التي يتصورها ويصنعها بعض المحْدَثين بهدف إيجاد قطيعة معرفية بين البلاغة والأسلوبيات اللسانية ، بغية تسويغ أحكامهم بانتهاء عصر البلاغة ، وجعل الأسلوبيات اللسانية وريثها الشرعي القادر على إثراء الدرس الأدبي، ومواجهة النص ، ويمكن أن نناقش بعض هذه المباينات التي قد يبدو فيها شيء من الوجاهة بادي الرأي : لكنها قد لاتقف على قدميها أمام المناقشة الجادة :

منها : أن البلاغة « معيارية لاوصفية ، ومنطقية لالغوية ،

وعشوائية في اختيارها للعناصر التي تعتد بها وتقف عندها من حصيلة اللغة وأشتات الأدب، ودون تحديد للمستويات ولا تمييز بين الشعر والنثر وكلام العرب الجاري على ألسنتهم »[١٨].

لكن الحكم بإطلاق المعيارية على كل التراث البلاغي حكم غير دقيق[١٩]، وفيه تجاوز لكثير من الاعتبارات المنطقية لتطور الفكر الإنساني وتاريخه، فليست بلاغة القرن الثالث الهجري مثلا كبلاغة القرن الخامس، وإن كانت متصلة بها، وهكذا، وإنما هناك تطورات، وهناك مراحل قد يسود فيها هذا الضرب من الفكر أو ذاك، نتيجة ظروف وملابسات معينة تاريخية أو اجتماعية حضارية، ولذلك فهناك من مصادر البلاغة العربية مايتضح فيها الجانب المعياري « كنقد الشعر » لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) مثلا، وهو متأثر في ذلك بالفكر اليوناني (الفلسفة والمنطق)، وهناك مصادر أخرى تتضح فيها الوصفية « كعيار الشعر » لابن طباطبا (ت ٣٢٢هـ) و«دلائل الإعجاز » و«أسرار البلاغة» لعبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ)، وقد كانت هذه المصادر في الفترة التي اقترنت بالبحث عن تفسير للإعجاز القرآني، وبيان لأسس جمال الأدب، بينما نجد مصادر أخرى تجمع بين الجانبين المعياري والوصفي، كالعمدة لابن رشيق (ت٤٦١هـ) و«سر الفصاحة» لابن سنان الخفاجي(ت٤٦٦هـ)، و«المثل السائر» لضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ) وغيرها على اختلاف في درجة وضوح هذه الظاهرة بين هذا وذاك، لذلك فمن التجاوز تجريد البلاغة العربية من الوصفية، والحكم عليها بالمعيارية المطلقة.

وأما أن البلاغة العربية كما يزعمون (منطقية لالغوية) فلا يستطيع أحد أن ينكر أثر المنطق في البلاغة العربية كغيرها من العلوم الإنسانية، فالمنطق مما يعتد به في تقنين العلوم وتقعيدها، كما أن أي فكر يعزل نفسه عن غيره من ضروب المعرفة الأخرى

يذبل ويموت ، بالإضافة إلى أن أثر المنطق لم يكن ليخفي وجه البلاغة الفني ، وإن كان كما أشرت ، قد أسهم في صعوبة تصورها والتعامل معها في بعض الفترات ، لكنها كما أشرت أيضًا كأي تراث ما زال بحاجة إلى صبر ودأب الباحثين والراغبين في المعرفة ، والمخلصين لتراثهم للكشف عن جوانبه الصالحة ، لبعثها واستثمارها في التعامل بها مع النصوص، والتأصيل للفكر المعاصر.

أما أن البلاغة ليست « لغوية » ، فلا أزعم أنها استفادت من علوم اللغة ، واعتمدت عليها ، كما تعتمد الأسلوبيات بخاصة ، والنقد الأدبي بعامة على علوم اللغة اليوم ، لكنني قد أشرت إلى محاولات عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي والسكاكي، وهي محاولات في حدود المعروف من علوم اللغة في عصورهم ، كالاستفادة من النحو والأصوات والصرف وغيرها من علوم اللغة ، بل إن كثيراً من اللغويين والنحويين الذين عنوا بتعليم اللغة ومقاييسها ، واهتموا برواية الشعر وشرحه ، في القرون الهجرية الأولى ، نلمح لديهم اتصالا بين الخصائص البيانية وبعض القيم البلاغية ، وما تركوه لنا من جهود نحوية ولغوية ، وضح ذلك منذ سيبويه (ت١٨٠ هـ) ، في « الكتاب» ، وابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) في كتابه « تأويل مشكل القرآن » ، والمبرد(ت ٢٨٥هـ) في كتابه « الكامل» ، وثعلب (ت٢٩١هـ) في كتابه « قواعد الشعر »[٢٠]وغيرهم . لكن الفارق الذي نؤكد عليه اليوم،ونستحث أنفسنا وغيرنا للأخذ به،هو الاستفادة من الدراسات اللغوية قديمها وحديثها ونحن نوظف البلاغة في التعامل بها مع النصوص،دون قسر أو تجاوز، ولكن بعد فهم وتمثل ، حتى نمتلك هذه الوسائل ماكان منها منتميا للتراث، وما كان منها منتميا للمتغيرات، وبذلك فنحن إنما نكشف عن جوانب من تراثنا صالحة للتعامل بها، يمكن أن تكون

فاعلة في مواجهة النص، لا أن نكرس القطيعة بين البلاغة وعلوم اللغة ، وغيرها من المتغيرات ، فهي كأي ضرب من ضروب الفكر يذبل مالم يوظف ، ويموت مالم نصله بمنظومة العلوم والمعارف الإنسانية ، حتى ينضج ، وتتجدد حيويته ، وتتجلى فاعليته ، وتتواصل المعارف والعلوم والثقافات بين الأمس واليوم.

أما ماوصفت به البلاغة العربية من«عشوائية في اختيارها للعناصر التي تعتد بها ، وتقف عندها من حصيلة اللغة وأشتات الأدب ، ودون تحديد للمستويات ، ولا تمييز بين الشعر والنثر وكلام العرب الجاري على ألسنتهم » كما يزعمون، فذلك استمرار لدعوى التجاوز ، وعدم إدراك السنن في المعارف والحضارات والعلوم ، لأنه قياس مع الفارق ، فكيف نوازن بين فكر تراثي أدى مانيط به من مهام تاريخيًا ، وفكر حديث معاصر غَذَّته المتغيرات والخبرات المعرفية لإنسان اليوم ، وما أدق مناهجَها ، واتساع مجالاتها ، ولست بذلك أريد أن أعلي من شأن أي علم على حساب الآخر في منظومة العلوم والمعارف الإنسانية ، وإنما أبتغي تحقيق التواصل والاتصال بينها ، لتسهم جميعها في التعامل بها مع النصوص ، وأدائها للمهام المنوطة بها جماليًا وفكريًا .

إن قيم البلاغة العربية وسائل تعبيريه تختص بفن القول ، ولذلك فهي توظف - إذا أرهفت أدواتها باتصالها بغيرها من العلوم اللغوية والمعارف الإنسانية في تفسير النصوص والكشف عن قوتها التعبيرية شعرًا أو نثرًا ، للتأثير في المتلقي بالإمتاع وجدانيًا ، والإضافة العقلية الفكرية ، والسياقات والقرائن من جملة الظروف والملابسات التي تعين على استثمار هذه الوسائل في فنون القول المختلفة خيرَ استثمار، وتحقيقها للغايات المنوطة بها، خاصة عندما نتصدى بها لمواجهة النص مواجهة كلية تحيط

بمختلف أبعاده ومستوياته ، أما بلاغة الشاهد والمثال فقد أدت دورها في وقت كما أشرت ، كما أن البيت الشعري المفرد هو بيت القصيد، أما اليوم فقد أصبح النص الكامل هو ميدان المواجهة ، وفضاؤه الفسيح هو مجال فاعلية تآزر الوسائل التعبيرية على الكشف والإبانة ، والتحليل والدرس .

وإذا كانت الأسلوبيات اللسانية تعني بكل ضروب القول في مستوياتها المختلفة الجمالية وغيرها ، فقد تحدد مناط عملها ، بينما البلاغة العربية مناطها القيمة الجمالية المبرزة للجانب الفكري، من ثم فلا يعنيها بالدرجة الأولى إلا المستوى الجمالي في التعبير، أما غير ذلك من المستويات فهي لاتنظر إليها إلا للعدول عنها على أساس أنها قد تكون الأصل المعدول عنه ، أو المعنى المعجمي، أو مستوى من مستويات الكلام الاجتماعي العادي الذي يحقق الإبلاغ والتوصيل لا البلاغة بمعناها الاصطلاحي .

وإذا كان من الغربيين من قد هجروابلاغتهم ونسوها ، فهي لاتمثل لديهم تراثا تربطهم به صلات وجدانية روحية ، ولم يكن لها أثر في الكشف عن القيمة الفنية لِكتاب عقيدتهم ، كما لم تكن فاعلة في انتشارها . فقد ترجم الإنجيل إلى كثير من لغات العالم وأصابه ماأصابه من نسيان وتغيير، بينما البلاغة العربية كان لها هذا الأثر الفكري الحضاري العظيم الذي ربطها بالعربية لغة القرآن الكريم ، فأسرعت في الكشف عن إعجازه ، وما تزال، كما أسهمت في نشر العقيدة الإسلامية ، وما تزال .

وما أعظم البون بين ماضي البلاغة العربية وحاضرها ، وإذا كان السلف قد عنوا بها هذه العناية حتى وصلت إلينا ، واليوم ليس لها هذه الفاعلية التي أشرت إليها ، فهي كأي تراث فكري يعوزه الكشف عنه ، ومحاولات استثماره وتوظيفه ، والنظر إليه نظرة تاريخية ، تخرجه من عزلته التي أوقعه فيها أهله ،

وتربطه بغيره فى منظومة الفكر الإنسانى حتى تعود لـه فاعليته ، وأثره فى التأصيل ، والكشف عن القيمة الفنية للنصوص .

إن كثيرًا من الرسائل الجامعية فى هذا المجال ما تزال تعيد ترديد جوانب البلاغة العربية ، دون تجديد فى النظر إليها أو استثمارها فى التعامل مع النصوص ، وتوظيفها فى الكشف عن القيمة الفنية ، وربطها بالمناهج النقدية الحديثة باعتدال واتزان، مع المحافظة على كينونتها وأصالتها، وفى تصورى أنه لن يعود للبلاغة العربية دورها الفاعل إلا بما أشرت إليه من إيجاد اتصال وتواصل واع بينها وبين غيرها فى منظومة العلوم والمعارف، خاصة نتائج الدراسات اللغوية التى قطعت شوطًا منهجيًا متميزًا ، حقق لها كثيرًا من الانضباط ، وإرهاف الوسائل العلمية التى يمكن للبلاغة أن تستعين بها فى مواجهة النص، كما أشرت .

وفى تصورى أيضا أن بلاغتنا العربية - بالإضافة إلى ما سبق بحاجة إلى إعادة النظر فى بعض جوانبها لتكريس الجانب الفنى فيها، وإرهاف وسائلها التحليلية لمواجهة النصوص.

وأذكر أننى منذ عشر سنوات تقريبًا قد تقدمت بورقة عمل إلى مؤتمر النقد الأدبى الثانى بجامعة اليرموك بإربد بالأردن وكان تصورى الأساسى قائما على محاولة تجديد البلاغة العربية بمدخل لدراسة علم المعانى، ومحاولة تحرير أصوله الفنية من سيطرة المنطق وعلم الأصول لتتجلى القيمة الفنية، وتتحدد ويسهل توظيفها فى التعامل بها مع النصوص بصورة جزئية على مستوى التركيب ، يدعمها التصور الكلى على مستوى النص الكامل، وقدمت عدة تصورات واقتراحات ، كان منها إعادة النظر فى الثنائيات المنطقية فى التقديم والتأخير، والحذف والذكر، وثلاثية الإيجاز والإطناب والمساواة ، فنسقط منها أطرافها الأخيرة، وهى التأخير والذكر، والمساواة ، ليصبح ما تبقى من هذه الثنائيات قيمًا فنية، تمثل علاقات لغوية بلاغية هى : التقديم،

والحذف، والإيجاز ، والإطناب، لأن هذه المصطلحات التي أثبتناها تتضمن الإشارة إلى ماأسقطناه وكان لصيقا منطقيًا مقابلا لها ، فالتقديم يتضمن الإشارة إلى ماتأخر ، لاسيما في حالة عدوله وانتهاكه للثوابت، وعندما لايكون للتأخر أثر بلاغي واضح، وكذلك الحذف يتضمن الإشارة إلى ماكان يمكن أن يذكر، والتقديم نفسه قد يتضمن الإشارة إلى ماذكر عندما يصبح هذا المذكور متقدما.

بل إن ثنائية بلاغية أخرى هي التعريف والتنكير قد تتضمن بعض ملامح الذكر والتأخير، عندما نعرف المسند إليه ويتقدم مثلا ، وهكذا ، وربما كان هذا من بين الأسباب التي جعلت عبد القاهر الجرجاني لايعول كثيراً على الذكر كمصطلح في كتابه دلائل الإعجاز. والمساواة مثلا قد لاتقدم في الأساليب ذات القوة التعبيرية ميزة فنية تذكر ، حتى إن بعض البلاغيين قد تجاوزها دون ذكر لها كالجاحظ مثلا الذي تحدث عن الإيجاز والإطناب حديثا غير مباشر. وإسقاط هذه الأطراف من ثنائياتها المنطقية ، إنما يعني فقط الاستغناء عن تسمية من التسميات المتعددة لركن من أركان الجملة كما في الذكر والتأخير، حيث يدخل أي منهما في أكثر من تسمية له كما أشرت، بينما الركن نفسه - موقعيا - من الثوابت ظاهراً أو بقرينة تدل عليه أو مايشكله من علاقة على مستوى الجملة ، وعلى مستوى النص ذو أثر دلالي في مستويات المعنى ، عندما تسهم العلاقات المتشكلة في تكثيف الإيحاءات ، كما أن هذا الإسقاط أو الإلغاء يحقق شيئا من الحسم والتوحد بين المصطلح القاعدي، أو ماسميناه علاقة - وما يرتبط به من دلالة ، وتلك سمة لصيقة بالتوجه العلمي الفني الذي نتغياه للظاهرة البلاغية ، حتى يسهل التعامل معها وتوظف في معالجة النصوص وتحليلها[٢١].

والحمد لله لم تخل الساحة من المخلصين الجادين ، الذين

يحاولون التمثل والتوظيف ، بغية تأسيس هذاالتوجه الذي تبتغيه لبلاغتنا ووسائلها التعبيرية ، إبداعا ودرسا وتحليلا ، وتقويما وتقييما .

وعلى سبيل المثال، لقد كان العدد الثاني من المجلد الرابع عشر من مجلة فصول الذي صدر في صيف ١٩٩٦م في القاهرة خاصا بقراءة الشعر القديم، قدم كاتبوه تحليلات لما يقرب من خمسة عشر نصًا تراثيًا ، من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي ، معالجة بطريقة تحليلية حديثة عمادها توظيف قيم البلاغة العربية، وربطها بغيرها من العلوم الحديثة وفي مقدمتهاعلوم اللغة والجمال والنقد الأدبي الحديث بصفة عامة ، لكن ملامح القيمة البلاغية جلية في هذه المعالجة ، إيجابية في تحقيق دورها وفي الكشف عن قيمة النص إلى حد كبير، من هذه المعالجات : تحليل قصيدة الفرزدق وإبليس د. سعاد المانع، وطاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام د. عبد القادر الرباعي، ووظيفة البلاغة في الشعر العربي الوسيط (قصيدة : فتح عمورية د. محمد مصطفى بدوي) كما قرأت في العدد الرابع عشر من علامات – فيما أذكر تحليلا – د . ناصر سعد الرشيد في هذا المجال لنص «غذوتك مولوداً وعلتك يافعًا» وهو يحلل هذا النص اعتماداً على التوظيف البلاغي للضمائر والأفعال والأسماء .

ولا أنسى مشاركتي في مناقشة رسالة ماجستير بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة عين شمس منذ عامين تحت عنوان «شعر عبيد بن الأبرص دراسة أسلوبية » حاول صاحبها دراسة شعر هذا الشاعر خلال المستويات الثلاثة الصوتي والتركيبي والتصويري ، وكان للقيم البلاغية نصيب الأسد في المعالجة والتحليل والدرس حتى إنني اقترحت على الطالب أن يجعل العنوان « دراسة بلاغية تحليلية » لكن بريق الجديد قد يلفت الأنظار فتنبهر به دون مراجعة للتراث الذي يمكن أن نعيد النظر فيه ، فنجد

ضالتنا لتؤازر بحثنا الحديث بوسائله الجديدة ، فتضاعف من تأثيرها في الكشف والدرس والتحليل، والتأصيل للفكر المعاصر.

الهوامش :

١- انظر د. شوقي ضيف ، البلاغة تطور وتاريخ ط ٨ دار المعارف ، القاهرة من ص ٩ : ص ١٤.

٢- انظر ثلاث رسائل في إعجاز . تحقيق د. محمد زغلول سلام ، مكتبة منشأة المعارف ، الاسكندرية.

٣ - انظر د. مصطفى ناصف . قراءة جديدة لتراثنا النقدي بين بلاغتين . النادي الأدبي الثقافي بجده العدد (٥٩) ٢٠/ ١٢/ ١٤١٠هـ- ١٢/ ٧/ ١٩٨٠م من ص ٣٧٩ : ص ٤٢٠.

٤ - انظر عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز قراءة محمود محمد شاكر ط مكتبة الخانجي . القاهرة ط ٢ ، ١٤١٠هـ/ ١٩٨٠م ص ٥٥ ومابعدها وكذلك ص ٨٠ ومابعدها . وانظر د. شكري عياد اللغة والإبداع ط ١ سنة ١٩٨٨م ص ١٨ .

٥ - انظر عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة . قراءة محمود محمد شاكر ط دار المدني بجدة ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م

٦ - انظر د. سعد مصلوح . مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية ، قراءة جديدة لتراثنا النقدي ج ٢ من ص ٨٤٣ : ص ٨٦٨ (مصدر سابق).

٧- أبو يعقوب السكاكي . مفتاح العلوم . دراسة وتحقيق أكرم عثمان يوسف ط١ مطبعة الرسالة. بغداد ١٤٠٠هـ/ ١٩٨١م ص ١٠٤.

٨ - السابق نفسه ص ١٠٦.

٩- قراءة جديدة لتراثنا النقدي ج ٢ ص ٨٤٣ .

١٠- انظر د. شكري عياد . اللغة والإبداع ط ١ سنة ١٩٨٨ م ص ٢٣ : ٢٤.

١١- انظر السابق نفسه ص ٣٣.

١٢- د. صلاح فضل . علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥م التقديم ص ٣ ، وكذلك انظر ص ١٣٨ من المصدر نفسه .

١٣- ميخائيل بختين . الكلمة في الرواية . ترجمة يوسف حلاق. منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٨٨م دمشق ص ١٦ .

١٤- السابق نفسه والصفحة نفسها .

١٥- السابق نفسه ص ١٧ .

١٦- انظر قراءة جديدة لتراثنا النقدي ج ٢ ص ٨٧٠ ، وانظر كذلك : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ص ١٣٨ .

١٧- انظر علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ص ١٣٧ ، ص ١٣٨ .

١٨- السابق نفسه ص ١٣٩ ، وكذلك انظر قراءة جديدة لتراثنا النقدي(مرجع سابق) ج٢ من ص ٨٥٧ : ص ٨٦١.

١٩- انظر د. سعد أبو الرضا . البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية ط مكتبة الطوبجي، القاهرة ١٩٨٤م. المقدمة .

٢٠- انظر البلاغة . تطور وتاريخ (مرجع سابق) ص ٥٨ ومابعدها،

٢١- انظر د. سعد أبو الرضا في البنية والدلالة ط منشأة المعارف الإسكندرية سنة ١٩٨٧م ص ١٥.

توظيف اللغة العربية بين الفن والتجاوز
ومقترحات للاهتمام بها

يعني التوظيف هنا استخدام اللغة العربية في مجالي العلوم وأجناس الأدب، للتعبير عن أغراضهما في الكشف عن الحقائق العلمية بدقة وتحديد، وجلاء المشاعر الإنسانية، بطريقة جمالية، تثري الفكر، وتمتع الوجدان. وفنية التوظيف في هذين المجالين: العلوم وأجناس الأدب منوطة بتحقيق هذه الأغراض، فصياغة العالم لنظريته، صياغة مبينة، تتحدد فيها مقدماته وفروضه. كاشفة عن موضوعه ـ مسلمة إلى نتائجه واستنباطاته، وقد أحكم استقراءاته لمجالات تحقق مقدماته وفروضه ،ـ فن بالمفهوم الواسع للفن، حيث استطاعت اللغة أن تحقق جوهرها في تفسير الظواهر، والكشف الدقيق، والتحديد المنطقي، والدلالة الواضحة، حتى ولو كانت الصياغة هنا بواسطة رموز يستطيع العالم في هذا المجال أن يستجيب لها، ويشارك المنشئ لها في فك شفرتها وإمكانية استثمارها.

أما توظيف اللغة في مجال الأدب شعره ونثره، وتحقيقه لتشكيل مشاعر المبدع، والكشف عن همومه واهتماماته، والتأثير في الملتقي، فلاشك في فنية هذا التشكيل، الذي مادته بنية جمالية تجلي رؤية ذلك المبدع، وهو يواجه الحياة بثوابتها ومتغيراتها، ليضيئ بهذا التشكيل جوانبها أمام المتلقي، ويعينه على حسن استجابته لها، فتتجلى فاعليته.

كما يمكن توظيف الأسلوب العلمي المتأدب في صياغة العلوم وقضاياها. ولقد استطاعت اللغة العربية أن تحقق ماسبق من أهداف في مجالي العلوم وأجناس الأدب كليهما، لحرص أبنائها على حياتها وحسن استثمارها، والمحافظة على قديمها الذي لابد منه، وتجديدها، بتفاعلها الإيجابي مع المتغيرات، والتعبير عنها، ففي اللغة كما يقول طه حسين: «قديم لابد منه إذا أردنا أن تبقي اللغة، وفيها جديد لابد منه إذا أردنا أن تحيا، وأنصار الجديد في اللغة والأدب لايريدون إلا هذا النوع من الحياة، ليس من الجديد في شيء أن تفسد اشتقاق اللغة وتصريفها، وأن تعدي الأفعال

بالحروف التي لاتلائمها ، وأن تقلب نظام المجاز وضروب التشبيه ، كل ذلك ليس تجديداً ، وليس إصلاحًا للغة ولا ترقية لها ، وإنما هو مسخ وتشويه ، ليس أنصار الجديد بأقل كرهًا له من أنصار القديم، وليس من القديم الصالح في شيء أن تتغير الحياة أمامك دون أن تشعر بهذا التغير أو تلائم بينه وبين اللغة .

وليس من القديم الصالح في شيء أن تكثر الأشياء المستحدثة التي نصطنعها في كل يوم بل في كل ساعة ، فلا تستطيع أن تنطق باسمها إلا إذا وجدت لها اسما عربيًا ورد في المعاجم اللغوية القديمة»[1] .

وتتمتع العربية بخصائص جعلتها حية باقية على مر العصور، منها صفات خاصة بها ، فهي لغة القرآن الكريم بها ينتشر ، كما يضمن لها استمرارية البقاء بالإضافة إلى الصفات الأخرى التي تشترك معها فيها غيرها من اللغات الحية ، وتسهم في تحقيق انتشارها، كالوضوح والسهولة والمرونة وسلامة البنيان اللغوي، من حيث اشتمالها على رموز ومعادلات رياضية ورسوم ، وهي عناصر متعارف عليها ، كما تتمتع بالإيجاز والتركيز[2] وتَوَحُّد مصطلحاتها ، والقصد إلى حقيقة الأمور، والمنطقية، وكونها بنية جامعة مانعة ، إذ يتضح فيها تعدد المعنى للمبنى الواحد، سواء على مستوى النحو أو المعجم ، ويتصل بذلك فاعلية ظاهرة النقل في النحو والمعجم أيضًا، وما يترتب عليها من ثراء دلالي تحكمه استخدامات منضبطة ، مردها إلى قواعد النحو والعلاقات الفنية في اللغة كالمجاز، وغير ذلك من المزايا التي تحقق للعربية النمو العقلي بوسائل متعددة، كالاشتقاق والإلصاق[3] وغيره مما يتعلق بنظامها التعبيري اللغوي.

وبرغم أن هناك من يرى أن لغة العلم بدقتها بعيدة عن جمالية التعبير[4] لكن هذا الزعم يجانبه الصواب، فالدقة لاتتناقض مع التفنن في الصياغة ، إذا كشفت هذه الصياغة عن كثير من الصفات التي تحقق علمية التناول والمعالجة والعرض للقضية المطروحة ، كما يمكننا أن نطلق صفة العلمية على كل فرع من فروع المعرفة الإنسانية إذا التزمنا الدقة والوضوح

والمنطق في صياغتها[٥].

الترجمة والتعريب والدخيل:

ولقد استطاعت العربية أن تتصل بالعلوم اتصالاً وثيقًا ، وتعبر عنها بوسائلها التي غالبًا ماتكون في إطار خواصها النطقية التي تميزها ، سواء عن طريق « الترجمة» أو التعريب» ، دون أن تتحول إلى الحرف اللاتيني أو سواه من سبل تحديث اللغة العربية بطريقة سلبية وغير مجدية ، تستدرجنا إلى مايطمح إليه أعداء العربية ، من تفريط في أصولها أو بنائها ، أو نحوها أو صرفها أو أصواتها ، حتى يتحقق لهم مايبتغون من هدم لها .

« فالترجمة» إلى العربية برغم تعدد تعريفاتها ومستوياتها ، من تصرف وتلخيص وتبسيط وغيره تكون بنقل مايصاغ باللغة الأجنبية إلى لغتنا العربية ، سواء تم حرفيا Semantic Translation أو بالنظر إلى المعنى Communication Translation وهو الأفضل في نظرنا ، لأن فيه محافظة على الفكرة الأصلية والنظام اللغوي للعربية ، هذا برغم ماهو معروف من اختلاف البني بين اللغات ، وتجاوز الترجمة إلى العربية الملتزمة بنظمها لبعض قوانين اللغات الأخرى ، والترجمة الحرفية فيها ضياع للفكرة المنقولة وإفساد لنظام اللغة العربية ، ولكن هذا في أحيان أخرى قليلة - خاصة عند المقتدرين من المترجمين المتضلعين بلغتهم القومية واللغات الأجنبية - قد يمكنهم من إضافة الجديد إلى لغتهم وأدبهم وعلومهم .

وربما كانت صعوبة الترجمات الأدبية هو الذي دفع ببعض النقاد في مجال فنون الأدب إلى القول باستعصاء لغة الشعر على الترجمة ، خاصة إبداعات الرومانتيكيين والرمزيين[٦]، وبرغم ماسبق فللترجمة أثر عظيم في ثراء الأدب المقارن خاصة والعلوم عامة .

أما « التعريب» فإنه يصير اللفظ الأجنبي عربيًا ، وملكًا جديدًا للغة ، وقد حدد له د. عبد الصبور شاهين مقياسًا : هو تعرض اللفظ الأجنبي لتغييرين أو أكثر حتى يعتبر معربًا[٧]، وإذا كان مجمع اللغة العربية بالقاهرة

قد قرر « تفضيل اللفظ العربي القديم على المعرب إلا إذا اشتهر المعرب» ، وذلك محافظة على العربية ، فقد أجاز من أجل التيسير استعمال« بعض الألفاظ الأعجمية عند الضرورة على طريقة العرب في تعريبهم » ، وقد فعل السلف شيئًا من ذلك عندما عاملوا اللفظ الأعجمي كاللفظ العربي، « وهو ماكان على وزن من أوزان العربية سواء أكان بوضعه أصلافي لغته ، ووافق وزنًا عربيا، أم أنهم أقاموه على وزن عربي» [٨]. وبذلك يصبح اللفظ المعرب عربيًا ، لأنه يتسم بما للفظ العربي من خصائص، ولم يكن هناك من حاكم وضابط لهذه العملية إلا ماسبق، لأن الألفاظ الأعجمية كثيرة ووافدة من لغات كثيرة أيضا ، وهي لغات تتميز بنظامها الصرفي واللغوي، وهناك مراجع كثيرة قد تخصصت في هذه الناحية منها : كتاب« المعرب» للجواليقي، و« شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل. . . » للشهاب الخفاجي.

لكن السلف - أيضًا - في أحيان أخرى كانوا يبقون اللفظ الأعجمي على حاله في لغته ، وينطقونه كما وجد فيها ، مادام باقيًا خارج أوزان العربية : مثل خراسان ، ولم يقيسوا عليها كلمات أخرى، وقد سمى ذلك« بالدخيل» .

وما أحرانا في هذا الصدد أن نلتزم بمسلك السلف، وهو ماوافقه اتجاه مجمع اللغة العربية في القاهرة ، مع بعض التيسيرات في طريقة التعريب، بإساغة بعض اللواحق الأجنبية في اللفظ، وهي لاتتجاوز بعض التغييرات الشكلية في الكلمة لتصبح معربة ، بناء على تعرضها لتغييرين أو أكثر، « لأن الأوزان العربية الأصلية لن تتسع لتضم كل ماتفرزه اللغات الأجنبية من مصطلحات لايمكن حصرها »[٩].

وهكذا تستطيع العربية أن تتعامل اليوم مع كل جديد في مجال العلوم وتتسع له ، دون أن تفسح المجال للتجاوزات التي تهدم العربية ونظامها الصرفي والصوتي واللغوي.

وحبذا لو أقبل المترجمون بهذه الروح ، التي لابد أن يصاحبها تدريس مختلف العلوم في جامعاتنا باللغة العربية ، خاصة الطب والصيدلة

والهندسة ، مع الاهتمام باللغات الأجنبية في الوقت نفسه ، وإذا كان الرسول ﷺ قال: « من تعلم لغة قوم أمن مكرهم» ، فإن أمن المكر هذا يتسع ليشمل الاتصال المعرفي، والاستفادة من التقدم العلمي، ليحقق الإنسان المسلم ذاته في عالم تحكمه التقنية والمعرفة .

ولقد قطعت بعض الدول العربية شوطًا طيبًا في هذا المجال، لكن الأهم من كل ذلك توفر التنسيق والتناغم بين الجهات والمؤسسات التي تولي اهتمامها لعملية التعريب والترجمة ، حتى تتوحد المصطلحات العربية في كافة أرجاء عالمنا العربي والإسلامي، بدلا من أن نجد لكل مصطلح عدة ترجمات أو تعريبات ، فذلك مدعاة للفرقة ، ومظهر من مظاهر التخلف لا التقدم(١٠).

إن اللغة العربية التي يحاول غير الواعين والأعداء هجرها ، سواء بالتفكير في استخدام الحرف اللاتيني، أو تدريس العلوم بغيرها ، أو عدم تكييفها للتعريب والترجمة ، قد أثرت في كثير من اللغات الأخرى التي سادت اليوم كلغة للفكر والحياة ، بعد أن كانت في وضع متخلف، وأعني اللغات الأوروبية التي أخذت تتلقى عن العربية ثرواتها العلمية واللفظية ، « فبيير جيرو» الفرنسي في كتابه « الكلمات الأجنبية » يشير إلى دور العرب المسلمين في إثراء الثقافة والحضارة والعلم منذ القرن الثامن ، دون أن يكون في الغرب دور مناظر، من ثم بين أنهم أنشأوا علاقات مع فارس والهند في الشرق، وأقبلوا على ترجمة النصوص العلمية عن الهندية ، وكان نجم بيزنطة قد أفل، بينما أخذ العرب تراث الإغريق وأثروه وقدموه للعالم.

« وقد قدم جيرو قائمة من مائتين وثمانين كلمة دخلت من العربية إلى الفرنسية في العصور المختلفة ، وقد وزعها بعناية على تواريخ اقتراضها ، ومن بينها الكلمات الآتية التي يظهر أصلها العربي من أول وهلة مثل:

خليفة Calife شراب Sirup

جبة Jupe قميص Chemise

قطن Coton غزال Gazelle

وقد أشارت إلى مثل ذلك في اللغة الألمانية المستشرقة الألمانية زيجريد

هونكه في كتابها « شمس الله تسطع على الغرب» (١١)

وهناك بحوث عدة تشير إلى الظاهرة نفسها في اللغة الإنجليزية .

لكن هذه الظاهرة اليوم قد انعكست لأننا أصبحنا عالة ، على غيرنا حضاريًا، وقد عادت لنا كلماتنا بعد أن صبغتها اللغات الأوروبية بصبغتها : مثل كلمة الكحول Alcohol, وامير البحر Admiral، كما أن الكلمات التي سبقت ذلك تؤيد مانقول .

وقد صدر معجم وبستر الإنجليزي سنة ١٩٣٥ م بمراجعة د. فليب حتي وهو يضم مئات الكلمات المأخوذة من العربية المستعملة في الكتابة والأحاديث العادية والشئون الفنية ، وفي الطبعة الثالثة منه نجد كلمات الله Allah وقاض Cadi وهجرة Hejra برغم وجود الكلمات الإنجليزية المناظرة God- Judge - Migration (١٢) وغيرها كثير .

وهناك بحوث ودراسات تتتبع تأثير العربية في لغات أخرى كالأسبانية والبرتغالية والإيطالية وغيرها (١٣) ، وكل هذا يثبت تأثير العربية في غيرها من اللغات لما تمتلكه من حضارة وقدرة على مسايرة العلوم والفنون والمعارف .

الفصحى والعامية :

ولعل مما يتهدد توظيف الفصحى في الأجناس الأدبية محاولة استخدام العامية فيها ، – وفي الوقت نفسه – ربما كان وجود الفصحى والعامية كسبيل للتواصل والتفاهم أمراً عاديًا ، وتضييق الفجوة بينهما لصالح الفصحى كلما ارتقت الأمة ، وانخفضت نسبة الأمية فيها بانتشار التعليم ، بل تزداد هذه الفجوة ضيقًا بصفة خاصة بالنسبة للغة العربية كلما أقبلت الأمة على دينها ، وازدادت تمسكًا بقرآنها الكريم درسًا وتعليمًا وحفظًا ، وكلما حرصت وسائل الإعلام المختلفة ومعاهدنا التعليمية على الالتزام باللغة الفصحى .

لكن ماالذي يجعل وجود هذين المستويين الفصحى والعامية أمراً غير عادي؟إنه التدخل لصالح العامية على حساب الفصحى ، فبدلاً من أن نعلي من شأن هذه الأخيرة ، توجه الطعنات إليها ، وما أكثر صور الافتراءات

والمسوغات المزعومة من أعدائها والمتربصين بها ، خاصة عندما يكون المساس بالإسلام غايتهم الخفية ، فيحاولون الفصل بينه وبين لغته، التي إذا أصابوها فقد أضعفوه ، وتحققت غايتهم في نظرهم ، وما دروا أن القرآن يحفظ هذه اللغة ، وأن الله يحفظ ذكره ﴿ إنانحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون ﴾.

فقد يزعمون صعوبة تعلم اللغة العربية ، وعجزها عن تأدية أغراضها الأدبية أو العلمية(١٤) من ثم تصبح العامية في نظرهم أفضل وسيلة تكتب بها العلوم ، ويصاغ بها الأدب، وحتى لايضيع التراث يرون أن يكتب الصالح منه بهذه العامية .

ويتجاوز اعتصامهم بدعوى سهولة العامية ، وفهم العامة لها ، ومحاربة اللغة الفصحى إلى إضعاف كينونة الأمة ذاتها ، إذ العربية من أهم مقومات أمتنا ، التي تربط حاضرها بماضيها ، كما تكشف عن هويتنا الإنسانية وسماتنا الحضارية .

وقد يتخفون وراء زعم آخر يبدو هينًا في أعين البسطاء والسذج ، وهو أشد خطراً عندما يطالبون بإلغاء الإعراب، وتسكين أواخر الكلمات، وبذلك تفقد العربية خاصية من أهم خواصها في الإبانة والكشف، مما يهدم نظامها اللغوي، ويهدم مابذله السلف في الحفاظ على هذه اللغة(١٥).

وإذا كانت اللغة العربية قد وَسِعَت الثقافة والحضارة وجميع العلوم والمعاني المستحدثة في القرون الوسطى ، حتى صارت لغة الفكر في ذلك الوقت ، فهل يمكن أن تضيق عن شيء من هذا القبيل؟ ، إنما العجز والضيق في مقدرة من لايحسنون توظيفها في مجال العلوم ، أو الإبداع ، فهم عاجزون كما يقول المنفلوطي« عن الاضطراب في أرجائها ، والتغلغل في أعماقها ، كما يقتنعون من بحرها بهذه البلة التي لاتثلج صدراً ولا تشفي أواما»(١٦).

من ثم فزعم اتخاذ العامية لغة للعلم والأدب زعم هدام خطير لأنه يقضي على شخصية الأمة ، ويهدد دينها ، ويقطع الصلة بين ماضيها

وحاضرها ، فتموت وتذوي ، بالإضافة إلى أن الاعتماد على العامية « ترسيخ للأمية في الأمة وترسيخ للتخلف الثقافي »[١٧].

وما سبق يمثل بعض مزاعمهم المخادعة المنحرفة ، وأهدافهم المراوغة الضالة ، التي لايبتغون من ورائها إلا القضاء على الدين واللغة العربية ، والتقليل من أهمية التراث[١٨].

ومن اللافت للنظر أن أغلب أصحاب هذه الدعوات كانوا أجانب أو غير مسلمين، كما أن معظمهم قاد حملته مستخدما اللغة الفصحى في دعواه، وذلك تناقض بيّن يكشف حقيقة مزاعمهم.

ولم تنجح هذه المزاعم في عالمنا العربي والحمد لله ، وإن وجدت أذنًا صاغية لها في بعض الدول الإسلامية ، مثل تركيا عندما قادها كمال أتاتورك فقضي على العربية من أجل التركية ، وأسهم بذلك في نجاح دعاوى أعداء الإسلام والمسلمين ، وبرغم ذلك فما يزال القرآن والإسلام بخير مادام هناك قلب لمسلم ينبض بالحياة إلى ماشاء الله .

أثر العامية في لغة الأدب:

ونستطيع أن نتتبع صدى هذه المزاعم في دعاوى توظيف العامية في الأدب بفنونه المختلفة ، لنجلي حقيقتها .

في الشعر:

فالشعر برغم أنه فن العربية الأول فقد مسته دعوى العامية ، بناء على لبس في فهم كلام الناقد ت . س . إليوت.T. S. Eliotالذي يرى « أن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعادًا كبيرًا عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها»، ولا نتصور أن إليوت يقصد من وراء ذلك المحاكاة الحرفية للكلام العادي وطريقته ، أو حتى توظيف بعض الكلمات العامية ، وإنما يقصد ألا يكون بين الشعر والحديث العادي في عصره ، مايجعل القارئ أو السامع يستشعر فارقًا ينفره من هذا الشاعر، ولا يسمح له بالتواصل مع شعره ، وذلك عندما تستغرقه الرموز الغامضة أو التكثيف الملغز ، الذي

يعمي الفكرة ، أو إيجاد علاقات داخلية تتجاوز الفن إلى الإبهام وعدم تحقق المشاركة الوجدانية بين المبدع والمتلقي المتذوق.

إن محاولة الاستفادة من العامية في مجال الشعر الفصيح خلط يفقد لغة الشعر تناغمها وانسجامها ، سواء جاء هذا الخلط من الجمع بين مفردات ارتبطت بالفصحى وأخرى تنتمي إلى العامية ،أو استخدم تراكيب تنتمي في نظامها النحوي إلى الفصحى ، وأخرى تنتمي إلى العامية فكل ذلك يؤدي إلى التنافر بين مستويين مختلفين من التعبير، دون أن يضيف قيمة أسلوبية جديدة للشعر، كما يزعم بعض من يرى في مثل هذا المسلك براعة للشاعر، في المناسبة الذكية الواعية بين طبيعة الموضوعات وطبيعة اللغة المستخدمة للتعبير عن تلك الموضوعات[١٩]، في مجال الشعر.

ولقد بلغ الأمر أن الاستشهاد عند بعض النقاد بنماذج لهذا التصور قد يظلم الشاعر نفسه ، الذي مانظن أنه كان يرى مايراه الناقد في استشهاده ، وإليك مثالاً بسيطًا يوضح مانذهب إليه ، فقد استُشهد على ذلك بقول صلاح عبد الصبور في إحدى قصائد ديوانه « الناس في بلادي» :

« ومضى ، ولا حس ولا ظل كما يمضي ملاك » .

فالناقد الذي استشهد بهذا القول يرى أن صلاح عبد الصبور قد قاس تركيبه هذا على العبارة العامية المصرية (راح ولا حس ولا خبر) ، مع أن تركيب صلاح عبد الصبور الشعري فصيح في بنيته ، سليم في صياغته ، وإذا كان هناك من اتفاق بين الفصحى والعامية فيه ، فهو اتفاق غير مقصود، كما يوضح أن العامية ليست إلا مستوى من مستويات العربية بعدما أصابها من تحريف وتبديل، وليست لغة أخرى.

بل إن محاولة تطبيق مقولة إليوت السابقة قد جعلت بعض النقاد ينسب للعامية قيمًا فنية ، هي في حقيقتهاأصلا من قيم الاستخدام الفني للفصحى كالتكرار مثلا، أو المزاوجة بين الطول والقصر في الجمل لتحقيق غايات أسلوبية[٢٠].

أما مايراه بعض النقاد من أن الشاعر يجب أن يناسب بين لغته وطبيعة الموضوعات في الشعر، فنتصور أن هذا التناسب أمر فني، لايتم بالاستمداد

من العالمية ، وإنما يتم بتحقيق جوهر الفن في الشعر كبنية جمالية ، تحقق ثراء الفكر ومتعة الوجدان ، ولهذا وسائله الفنية الخاصة ، وليست العامية من بينها .

في القصة :

وفي مجال القصة فإن الكتاب يجمعون على أن الجوانب السردية والوصفية في القصة إنما تكتب باللغة الفصيحة ، لما تتميز به من « ثراء في الدلالة ، وفروق دقيقة بين ألفاظها ، حيث تعطي مالا تعطيه غيرها في السياق الواحد ، بما تختزنه من طاقة إيحائية ، يستطيع الكاتب المبدع بحسه اللغوي المرهف أن يدركها ، فيوظفها توظيفًا فنيًا داخل سياقها ، مما يكسب الأسلوب ثراء وعمقًا وتكثيفًا وتحديدًا » (٢١) ويضرب يحيى حقي مثلا على ذلك بدلالة العربية على الألوان ، إذ لاتكتفي بصياغة ألفاظ لكل الفوارق الدقيقة بين الألوان فحسب ، « بل بين أطياف هذه الألوان ، . . . ويستشهد على ذلك بنص من كتاب « فقه اللغة » للثعالبي .

وتصبح مهمة الكاتب هي الانتباه لهذه الفروق وإبرازها في أقل عبارة ممكنة ، فالإيجاز والتحديد والوضوح هي وسيلة للوصول إلى الأعماق للإجادة والإتقان (٢٣).

لكن الكتاب اختلفوا في صياغة الحوار في القصة ، بعضهم - ومنهم العقادوطه حسين ومحمد مندور - وقف بحسم إلى جانب اللغة الفصيحة ، كما آزر هذا الاتجاه بخبرته وفنه ، رائد من رواد القصة العربية هو محمود تيمور الذي يقول في المقدمة التي كتبها للطبعة الثانية من مجموعته القصصية « الشيخ جمعة » . . « كنت مقتنعًا أولا أن لغة الحوار . . أي « الأحاديث» في القصص يجب أن تكون باللغة العامية ، لأن ذلك أقرب للواقع في الحقيقة ، وقد كتبت فعلا حوار كثير من الأقاصيص بهذه اللغة ، ولكنني عدت فعدلت عن هذا الرأي بعد تجارب عديدة دلتني على خطأ فكرتي» ، وهذه شهادة نعتد بها في هذا المجال لأنها رد خبير على من يزعمون خلاف ذلك .

ولكن ماأساس زعم المخالفين؟

أما هؤلاء المخالفون فمنهم من يؤثرون الفصيحة أيضا ، لكنهم يرون « تطعيمها بتعبيرات عامية قد تكون أكثر مناسبة من الفصيحة في التعبير عن مستوى الشخصية ، أو الروح الشعبية »[٢٣]، وإبراز الطابع المحلي، كما يقولون .

أما من يتعصب للعامية ، فدعواهم فيها محاكات الواقع ومشاكلته ، لأن أية قصة تحاكي حدثًا ، وإن أي حدث يحاكي الواقع ، واقع الحياة التي يمثلها هذا الحدث . . . لذلك فإن الكاتب الذي يجعل شخوص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التي تفكر وتتكلم بها في الحياة ، يهدم من أساسها الواقعية ، التي هي سبب في كيانه ، لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم بعضهم مع بعض، فإن جاءت محاكاة الأشخاص ناقصة جاء الحدث ناقصًا ، وبالتالي انعدمت الواقعية[٢٤].

وما أكثر الذين ردّوا على هذا الزعم مبينين أن المراد في الأدب الواقعية الفنية وليست الواقعية الحرفية . أو النقل المباشر لهذا الواقع ، لأن الفن تجاوز للواقع وإثراء له ، وما يجب أن يحرص عليه القاص« هي واقعية النفس البشرية ، وحقيقة الحياة الاجتماعية والأخلاقية ، التي يصورها الأديب، . . . ومن ثم فهو لايستنطق لسان حالها ، ويعبر عن لسان الحال هذا اللغة التي يحس أنها أكثر قدرة على هذا التعبير ، مع المحافظة على سلاسة هذه اللغة ، وقربها من عقول وقلوب الجمهور»[٢٥]، وذلك الجمهور الذي أصبحت الفصيحة السهلة قريبة من عقله وقلبه ، خاصة بعد انتشار التعليم والثقافة انتشارًا واسعًا ، ورقي وسائل الاتصال المعرفي المختلفة وثرائها .

ونظرًا لما تتمتع به الفصيحة من رصيد تراثي، وثراء دلالي« فهي أكثر قدرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر العميقة إذا قيست بالعامية التي ظل التعبير بها قاصرًا على ضرورات الحياة ، المادية والنفسية والثقافية الفقيرة ، نتيجة لفقرنا في جميع تلك النواحي خلال قرون الظلام والتخلف الماضية[٢٦].

في المسرحية :

وإذا كانت العامية قد مست جسم القصة في جزء منه ، وهو الحوار، فإن هذا الحوار عصب المسرحية ، والكاشف عن بنيتها ، وبذلك تتجلى خطورة صياغته بالعامية ، لما للمسرحية من تأثير أكبر في جمهور المشاهدين والقارئين ، فما زعم أصحاب هذا الاتجاه؟

إنه لايختلف كثيراً عما قيل في مجال القصة ، من حيث إن حديث الشخصية بالعامية يحقق الواقعية اللغوية فتكون أكثر إقناعًا وتأثيراً في الجمهور، كما أن هذه العامية لسهولتها تقرب الفن من الشعب بقطاعاته الواسعة العريضة .

لكن منذ متى كان الفن يتدنى بالمتلقي، مع أن من أسمى غاياته على مر العصور أنه يرقى به ، يرفع وعيه ، ويثري فكره ، ويمتع وجدانه .

وبرغم أن معظم المسرحيات التاريخية والأسطورية توظف اللغة الفصيحة ، فإن كثيراً من المسرحيات الاجتماعية تحاول استثمار العامية ، «لكنها في الوقت نفسه قد ترفع من مستوى اللغة في بعض المواقف باقترابها من الفصيحة ، فتشف عن أدق حنايا الشخصية ، خاصة في معايشتها للواقع الذي يستغرقها ، كما تكسب الموقف أبعاداً إنسانية رحبة فكريًا وفنيًا ، مما يؤكد وجوب اتخاذ اللغة الفصيحة وسيلة للتعبير المسرحي بصفة عامة ، وليس فقط في المواقف التي يؤكد الكاتب من خلالها إنسانية المشاعر والعواطف المستثارة خلال مسرحيته ، ذلك لأن الفصيحة تحقق لنسيج المسرحية الانسجام والتلاحم، كما تسهم في تحقيق الفن لجوهره خلال النصوص الدرامية ، التي تدرك كتشكيلات لغوية ذات قيمة مستقلة ترتد إلى الحقيقة التي تشمل الواقع وتتجاوزه[٢٧] .

أما مايسميه توفيق الحكيم باللغة الثالثة ، التي يحاول تشكيلها باصطفاء ألفاظ من العامية كانت فصيحة ثم حرفت ، ويمكن أن تصبح فصيحة ، ثم يوظفها في حواره المسرحي معيداً لها وجهها الفصيح ، كما في مسرحيتيه « الصفقة» و« الورطة » وهو بذلك يأمل في تحقيق الواقعية

باستخدامه لغة الحديث اليومي، كما ييسر فهم المسرحية، للمتلقي، ويرجو من وراء محاولته توحد الأدباء حول لغة مسرحية موحدة ، تحقق في الوقت نفسه - كما يرى - التقريب بين طبقات الشعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية ، بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضروات الفن.

لكن هذه اللغة تعوزها الفنية للأسباب الآتية :

١ - أنها محاولة فردية ، واللغة لايقررها فرد وإنما يتواضع عليها المجتمع والأمة ، وإلا لأصبح لكل فرد لغته ، ولعل هذا هو الذي جعل الحكيم يرى فيها فرصة للتجريب.

٢ - ليس هناك لغة ثالثة ، وإنما الفصحى مستويات ، والعامية مستويات أخرى[٢٨].وما يسميه توفيق الحكيم باللغة الثالثة ليس إلا مستوى من هذه المستويات.

٣ - الكاتب المسرحي لايقرر للشخصية لغتها ، بقدر مايحاول أن يلائم بين مستواها الاجتماعي والثقافي واللغة التي تكشف عن ذلك المستوى ، وتبين عن نفسيتها ، وما يضطرب داخلها.

٤ - إن إدخال ألفاظ من العامية في الفصحى مدعاة للخلط وعدم الانسجام والتناغم بين التراكيب ، فللعامية تراكيبها ونسيجها اللغوي، وللفصيحة نظامها ، ونسيجها ، ونظامها التركيبي الخاص بها[٢٩]، وما يقوم به توفيق الحكيم من استبدالات على مستوى الألفاظ، أو حتى على مستوى التراكيب « ليس إلا استبدالات جزئية ، لاتملك أن تشكل لغة ثالثة ذات معايير لغوية بنائية مطردة »[٣٠]؛ فليس مايقوم به إلا جمعًا بين مفردات ارتبطت بالفصحى وأخرى ارتبطت بالعامية ، فتتنافر اللغتان على لسان الشخصية ، ويتضح ذلك عندما يستخدم مفردات معجمية شديدة الارتباط بالفصحى ، لاتتناسب مع مستوى الشخصية ، مع أنه لو استخدم لغة فصيحة موحدة النسيج بحيث لاتبدو شخصية الكاتب غالبة على الشخصية المسرحية ، لكان بذلك أدخل في الفن والواقعية الفنية.

وهناك اعتبارات أخرى تتعلق بتوظيف اللغة الفصيحة في المسرحية منها :

١ - أن اللغة الفصيحة ذات المستوى الفني الجمالي ترتبط بوجدان الأمة من خلال اتصال ماضيها بحاضرها ومستقبلها ، أكثر من ارتباط هذا الوجدان بمسلك لغوي يتصل بعامية تتباين دلالاتها من منطقة لأخرى، ويزداد هذا التباين نتيجة للمتغيرات على مر الزمن ، وبذلك تنبت الصلة بين ألفاظها وتراكيبها ومدلولاتها ، إذ لايوجد لها معاجم تضمها ، ولا قوانين تنتظمها . ولو ترك الأمر ليكتب كل عربي حسب عامية إقليمه المحدودة لانتهي الأمر إلى تعميق الفوارق اللغوية ، وترسيخ النزعات الإقليمية الضيقة ، مما يهدد الإحساس المشترك بالتراث بالفقد والضياع ، وذلك لارتباط هذا الإحساس بالرصيد الحضاري للغة الفصيحة في مستواها الفني الجمالي(٣١).

٢ - لايمكن أن تقوم دعوى الواقعية كمسوغ لاتخاذ العامية لغة للمسرح ، فليست الواقعية البحتة ضرورية لإعطاء الوسيلة للإدراك الحسي المطلق(٣٢) لأن هذه الواقعية لابد أن يصيبها من التحوير مايرقى بها فنيًا ، عندما تصاغ دراميًا ، « فليست الدراما ببساطة شريحة من الحياة ، لأن «الحياتي» لايصبح دراميًا إلا عندما تعاد صياغته بواسطة الفنان ، حينئذ ترتفع الحوادث المختارة إلى ذروة الفن والإثارة »(٣٣).

وهكذا يتضح أن الفن ليس صورة حرفية للواقع ، « وإنما هو معادل لغوي، يأخذ من الواقع ويتجاوزه . . . كما أن قيمة الشخصية المسرحية ليست في انطباقها فتوغرافيا على الشخصية الواقعية ، برغم أن الأخيرة هي النقطة التي تنطلق منها الشخصية الفنية ، لكنها لابد أن تتضمن الشخصية الواقعية ، وتكون أكثر ثراء منها واقعيًا وفنيًا ، دون أن يحدث اختلال داخل العمل الفني يمس معنى الواقعية الفنية ، التي تفترق بفنيتها عن الواقعية اللغوية ، وبذلك تصبح اللغة التي تستخدمها الشخصية الناضجة فنيًا داخل العمل الأدبي هي اللغة المناسبة »(٣٤)

٣ - أما أن اللغة الفصيحة السهلة - ولا أقصد ألفاظ المعاجم التي لاتستخدم - غير قادرة على التعبير عن حنايا الشخصية ، فمما لاشك فيه أن ذلك ادعاء ،

يدحضه مقدرة المؤلفين على توظيف لغة ذات مستوى فني جمالي في تحقيق هذا الهدف ونظائره ، في محاولاتهم سبر الشخصية المسرحية ، وإن مثل هذه اللغة الفنية ليثري من الجوانب الأدبية الفنية في المسرحية .

٤ - ولماذا لانرقى بالناس إلى مستوى الفن الأدبي الراقي، ففي ذلك تحقيق لجوهر هذا الفن من حيث النهوض بالفرد فكريًا وثقافيًا ونفسيًا ، وقد يكون هذا أملاً مثاليًا ، ومع ذلك فالإنسان لايفقد الأمل في التقدم والنهوض، والرقي بالإنسان العربي، وقد لايكون ذلك عسير المنال أمام مانراه من انتشار التعليم الذي أخذ يتضاعف ، وربما جاء اليوم الذي تتقارب فيه لغة الحديث العادي، ولغة الكتابة ، وهو أمل ماأظن كاتبًا مخلصًا لايتمناه ، ولا يتوانى عن الإسهام في تحقيقه ، ومع توافر الإخلاص لابد أن يتحقق الأمل[٣٥] ، وليست محاولات رائد من رواد المسرحية في مصر، وهو توفيق الحكيم في هذا الصدد إلا تأكيدًا لذلك سواء في بحثه عن« اللغة الثالثة » كما جاء في مسرحيته « الصفقة»[٣٦] أو وهو يحاول إثبات ارتفاع لغة الكلام العادي إلى المستوى الفصيح في مسرحيته « الورطة »[٣٧].لاسيما وهو يكشف عن أوجه هذا الارتفاع ، كما يحاول رد التجاوزات إلى التيسير والاختزال والاستبدال في اللغات ، رافضًا الاعتراف بوجود لغة مستقلة اسمها العامية، تترجم إليها العربية ، كما لو كانت العربية لغة أجنبية[٣٨].

ومهما يكن في هذا القول من حماس وصدق فإن من أولى المسائل لتجاوز هذه الثنائية ماأدركه توفيق الحكيم نفسه من وجوب الارتفاع بلغة التخاطب فوق المسارح ، كما فعل المؤلفون الأوربيون في العصور الماضية ، مما جعل الناس يحاكونها في حياتهم اليومية .

مقترحات للاهتمام باللغة العربية :

ولعل ماسبق من تناول لتوظيف اللغة في مجالات العلوم والفنون يلفت أنظارنا إلى أهمية نشر اللغة السليمة الصحيحة ، ويمكن أن يتجلى ذلك ، خلال مقترحات سوف نشير إليها عما قليل، لأن الاهتمام بها واجب

نتحمل جميعًا أمانته في كل مواقعنا ، ومن ثم فإن العناية بها تتطلب رصدها في كل المراحل التعليمية ، حتى نوليها الرعاية ، منهجًا ، ومادة ، وطريقة .

أولا: بالنسبة لبدايات المرحلة الابتدائية :

يجب أن نعلي من قيمة الصورة وأثرها البصري، في تشكيل ذاكرة التلاميذ، فيمايتعلق برسم الكلمات وسلامتها ، واستيعاب أبسط الأفكار المرتبطة بتلك الكلمات ، ونتدرج مع الطفل مما يحيط به إلى مايبتعد عنه ، لكنه يدخل في دائرة تخيله وإدراكه ، حتى ينمو نموًا طبيعيًا يساعده على النضج الفكري والنفسي واللغوي.

من ثم يجب أن يكون كتاب هذه المرحلة معتمدًا على الصورة الملونة الجذابة ، ويجد فيه الطفل مايدور حوله وما يرتبط به : مفردات وجملا، وأفكارا، ويجلي له رسم الكلمات بطريقة جميلة تجذبه ، وترسم في مخيلته ، حتى إذا مارس الكتابة بعد ذلك تكون يسيرة جميلة تربي ذوقه وفكره .

ثانيًا - وفي مرحلة سنية تالية لما سبق:

يمكن أن يرقى الكتاب المدرسي متطورًا ، ويتم ذلك بالربط بين نص بسيط في فكرته ، وكلماته ، وبين مدركات هذا الطفل الذي نما سنا وعقلا وجسما ، فتستثمر قدراته في الخط، والإملاء المنظور أولاً ثم غير المنظور ، والاستيعاب لبعض الأفكار التي يتدرج مستواها طبقًا لما فيها من قضايا.

وهنا حبذا لو وظف الكتاب المقرر في اللغة العربية مفردات من القرآن الكريم على قدر استطاعة الطفل، وبما يتناسب وتلبية احتياجاته ومحاولة إشباعها.

ومنهج هذه المرحلة يجب أن يراعى البساطة والارتباط ببيئة الطفل، وما يقع تحت حسه أولا ، وما يمكن أن يدركه ، ثم مايمكن أن يتصوره ويلبي احتياجاته ، ويشب دون اتساع معجز ، أو إكثار ممل يتجاوز قدراته.

ومدرس هذه المرحلة يجب أن يزود بدراسات عن الطفولة ومشاكلها

اللغوية، واحتياجاتها النفسية ، وكيفية تحبيب هؤلاء الأطفال في اللغة العربية .

وحبذا لو عقدت دورات تدريبية بصفة منتظمة ، لتزويد مدرسي هذه المرحلة بما يستجد من دراسات نفسية وتربوية وتجارب تتعلق بتعليم الأطفال اللغة العربية ، والاتصال بالقرآن الكريم ، وقضايا العصر في بساطة ويسر .

ثالثًا - بالنسبة للمرحلتين المتوسطة والثانوية :

فيمكن أن تعتمد على تبسيط قواعد النحو وقيم البلاغة العربية ، وجعل القرآن الكريم والنصوص الأدبية الرفيعة المستوى شعرًا وقصة ومسرحية ، هي مجال درس اللغة العربية ، فيقرأ النص قراءة جيدة واعية ، مستوعبة وحبذا لو استخدمت وسائل إيضاح سمعية أو بصرية يستعان بها ، ثم من خلال المناقشة تستنتج القواعد النحوية ، وتدرك القيمة البلاغية ، وتتذوق جماليات النص خلال رؤية كلية له يتوصل إليها .

ثم تصبح هذه القواعد النحوية ، وتلك القيم البلاغية والجمالية مجال الدربة والتمرين ممارسة وتذوقًا ، خلال نصوص تطبيقية متكاملة من القرآن الكريم وروائع الأدب العربي أيضًا نثرًا وشعرًا ، حسب مرحلة التعليم .

ويتصل بما سبق تدريب التلاميذ في الإملاء والتعبير ، بما يحقق سلامة الكتابة إملائيًا وجماليا وخطيًا ، وطلاقة اللسان تعبيرًا وإنشاء ، وصقل قدرات التلاميذ وإثراء مهاراتهم في هذين المجالين ، بحيث يتدرج المدرس في التعبير من موضوعات بسيطة لصيقة بالتلاميذ إلى مايحتاج إلى تصور، وما يتمثل في قضايا الحياة العامة .

رابعًا - بالنسبة لمدرس اللغة العربية نفسه :

وذلك دور الجامعات والمعاهد التي يتخرج فيها هؤلاء المدرسون ، فيجب أن نعلي من الجوانب الذوقية والتطبيقية ، والاهتمام بالمهارات المختلفة : القرائية ، والتذوقية ، والفكرية ، والخطية ، وأن يحتل التراث أولا : والمتغيرات ثانيًا مكانة هامة ، في تشكيل المادة العلمية التي تقدم له ،

بحيث ترتكز على القرآن الكريم والحديث الشريف وروائع الأدب شعراً وقصة ومسرحية ومقالة ، كي تسهم في صقل مهاراته ، وإثراء قدراته ، على أن تكون البحوث التي يقوم بها الطلاب وتنوعها ، فرصة لبناء فكره وشخصيته ، وترقية منهجه في الدرس والبحث والاستيعاب، والعرض والمناقشة والاستنتاج ، كما يجب أن يكون للمكتبة وتنوعها دور هام في تشكيل هذا الطالب الذي سوف يعلم اللغة العربية ، وأن تتكامل مناهجه ، وتنتظم المادة العلمية في منظومة تبنيه ، وتنهض بذوقه وحسه ، وفكره وتصوره ، تلك المادة التي تقدم له في محاضرات، ويحصلها بنفسه خلال قراءاته الموجهة .

خامساً: وإذا كنا نطالب بدورات متخصصة في اللغة العربية ونصوصها وأدائها ومناهجها وطرق تدريسيها ، وتنوع مادتها لمدرس المرحلة الأولى ، فإن مدرس مابعد هذه المرحلة أشد حاجة إلى دورات تدريبية في قراءة النصوص، وتكامل فروع اللغة العربية في درسها ، وفي فهم نفسية التلاميذ في هذه المرحلة ، وكيفية إشباع حاجاتهم المعرفية والذوقية في مجال اللغة العربية وعلومها .

سادساً يجب أن يكون لهؤلاء المدرسين دور في وضع المناهج والمقررات التي تشبع حاجات التلاميذ، وتلبي مطالب البيئة من حوله بما يجعلهم فاعلين فيها، متجاوبين معها.

سابعاً : على أجهزة الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية أن تلتزم باللغة الفصيحة، فتأثيرها قوي ومباشر وعلى أوسع نطاق ، ويمكن لو تحقق ذلك الالتزام في أجهزة الإعلام ، ومدارسنا ومعاهدنا التعليمية المختلفة ، لتحقق كثير مما نرجوه للغتنا العربية من صحة وسلامة ، وتوحد الخطاب العربي سياسياً ، وارتقى أدبياً وفكرياً .

ثامنًا لابد من تعريب التعليم الجامعي، دون أن نهمل العناية باللغات الأجنبية أو نقلل من اهتمامنا بها.

تاسعًا على مجامعنا اللغوية والعلمية ، ومؤسساتنا المعنية بشؤون التعريب والترجمة أن تتواصل وتتناغم حتى تتوحد مصطلحاتنا العلمية ، وما نقوم بتعريبه ، سواء تم ذلك في لقاءات على هيئة مؤتمرات أو لجان بحثية .

الهوامش:

١ – طه حسين ، حديث الأربعاء ، ج٣، دار المعارف ، القاهرة ، ط٩، ص ٣٥.

٢ – ومن مظاهره نبذ استعمال الأفعال المساعدة في التعبير عن علاقة الإسناد في الجملة الاسمية ، والإضمار ، وقابلية التلخيص والتحويل كالعدول عن ذكر مايسلم المعنى بتقديره ، وكتلخيص البنية الملفوظة للبنية الملحوظة . . . إلخ.

٣ – انظر كارم السيد غنيم ، اللغة العربية والنهضة العلمية المنشودة في عالمنا الإسلامي، مجلة عالم الفكر، الكويت ، المجلد ١٩ ، العدد ٤ يناير فبراير مارس سنة ١٩٨٩م من ص ٤٤ : ص ٥٤.

٤ – السابق نفسه ص ٤٦.

٥ – السابق نفسه والصفحة نفسها .

٦ – انظر د. سامية أحمد سعد، ترجمة النص الأدبي، مجلة عالم الفكر الكويت، المجلد ١٩ العدد ٤ يناير فبراير مارس سنة ١٩٨٩ ص ٢٤.

وكذلك George Watson The Study of Literature Charles Scribner S`sons New York, 1969 p. 110.

وكذلك محمد عبد الحي، الترجمة ولغة الشعر الرومانسي العربي، مجلة فصول الأدب المقارن ج٢ المجلد ٣ العدد ٤ يولية وأغسطس وسبتمبر سنة ١٩٨٣م ص ١٦٦.

٧- د. عبد الصبور شاهين ، العربية لغة العلوم والتقنية ط ٣ دار الاعتصام القاهرة ١٤١٠هـ-١٩٨٩م ص ٣١٤- ص ٣٢٢.

٨ - السابق نفسه من ص ٣١٢ إلى ص ٣١٣.

ويقول الجوهري في الصحاح : (تعريب الاسم الأعجمي أن تتفوه به العرب على منهاجها تقول: عربته العرب وأعربته أيضا» ج٢ ص ٩٤، ٩٥، تجديد صحاح العلامة الجوهري ج ٢ تقديم الشيخ عبد الله العلايلي إعداد وتصنيف نديم مرعشلي، وأسامة مرعشلي.

٩- السابق نفسه ص ٣١٤.

١٠- انظر د. عبد الصبور شاهين : العربية لغة العلوم والتقنية ص ٣٠٤.

١١- السابق نفسه والصفحة نفسها .

١٢- انظر: د. كارم السيد غنيم ، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد يناير فبراير مارس سنة ١٩٨٩م ص ٣٩.

١٣- انظر السابق نفسه .

١٤- د. محمد حسين - الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر.

١٥- السابق نفسه .

١٦- مصطفى لطفي المنفلوطي، النظرات ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر، ص ١٠.

١٧- د. بنت الشاطئ ، لغتنا والحياة ، معهد البحوث والدراسات العربية سنة ١٩٦٩م ص ١٣٠.

١٨- الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر.

١٩- د. محمد العبد ، اللغة والإبداع الأدبي، نشر دار الفكر للدراسات والتوزيع ، ط١ سنة ١٩٨٩م، القاهرة ، ص ١٣٢.

٢٠- السابق نفسه ص ١٢٩.

٢١- د. عبد الفتاح عثمان ، الأسلوب القصصي عند يحيى حقي، مكتبة الشباب، المنيرة سنة ١٩٩٠ ص ١٥٧.

٢٢- السابق نفسه ص ١٥٨.

٢٣- السابق نفسه ص ١٧٠.

٢٤- انظر د. رشاد رشدي، فن القصة القصيرة ، ص ١٠٠ .
٢٥- د. محمد مندور، معارك أدبية ، دار نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة ، ص ١٥٢ .
٢٦-انظر السابق نفسه ص ١٥٣ .
٢٧- انظر للمؤلف التعبير الدرامي ، ط ٢ سنة ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م ، ص ١٩٦، ص ١٩٧ .
٢٨- انظر: اللغة والإبداع الأدبي ص ٢٤٠، ٢٤١ .
٢٩- السابق نفسه ص ٢٤٣ .
٣٠ - السابق نفسه ص ٢٤٦ .
٣١- انظر للمؤلف الكلمة والبناء الدرامي، دار الفكر العربي، القاهرة سنة ١٩٨١م، ص ٢١٤ .
وكذلك انظر : د. محمد فتوح أحمد، في المسرح المصري المعاصر، ص ٢٠٥ .
٣٢-Satan J.L.The Elements of Drama Cambridge University Press Reprented 1976 p. 314.
٣٣- د. محمود الربيعي ، مقالات نقدية ، ص ٦٣ .
٣٤- السابق نفسه ص ٨٧ .
٣٥- انظر : د. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص ٧٨، ص ٧٩م مقال واف يعرض هذه الجوانب .
٣٦- انظر: توفيق الحكيم، الصفقة ، ص ١٥٧و ١٥٨ .
٣٧- لنفس المؤلف السابق: الورطة ص ١٨٩ .
٣٨- السابق نفسه ص ١٩٥ .

رؤية بلاشير لشعر المتنبي
بين التاريخ والفن

تقوم هذه المحاولة على قراءة لكتاب بلاشير « أبو الطيب المتنبي دراسة في التاريخ الأدبي» ، وهو عمل يتسم بالعمق والشمول، وبرغم تتابع فصوله بناء على التسلسل التاريخي لحياة الشاعر، وفحص خطابه الشعري، لكنني سأناقش بعض قضاياه للكشف عن منهجه ، وبعض جوانب إيجابياته ، وشيء من سلبياته ، وتناقضاته، وتفسيرنا لها ، وذلك في إطار محاورة فكر الآخر.

مدخل :

ولعل أهمية الخطاب الشعري عند العرب من أهم القضايا التي نرى معالجتها لما لها من اتصال وثيق بالرؤية الفنية لشعر المتنبي في نظر بلاشير، تلك الرؤية التي اقتصرت على عرض شواهد جزئية في معظم الأحيان ، مما قد يفقد هذه الشواهد صلتها الحميمة بالنص، والكشف عن فعاليتها فيه ، وقيمة النص ذاته فنيًا وفكريًا .

لذلك سوف أختتم هذه المحاولة بتحليل نص كامل في ضوء قيم البلاغة العربية والنقد الأد بي لإضاءة ماارتأيناه في خطاب المتنبي الشعري في مقابل رؤية بلاشير.

ويتضح من هذه الدراسة التي قام بها بلاشير عن المتنبي أنها ذات شقين : الناحية التاريخية والناحية الأدبية ، وإذا كانت أولى هاتين الناحيتين تتصل بالزمن وتطوره ، فإن الناحية الأخرى لصيقة بالفن وتشكله ، من ثم يصبح الجمع بينهما قرينًا بتجلي فاعلية الزمن ومتغيراته في تشكل الأدب، وهي فاعلية تتصل في الوقت نفسه بالمكان وكل المؤثرات في الشخصية نفسها ، وفي أطراف عملية الإبداع كلها : المبدع والنص والمتلقي.

هكذا يتجلى منهج التاريخ الأدبي الذي حاول بلاشير أن يجسده في كتابه بقسميه ؛ الأول بفصوله الأحد عشر التي خصصها لحياة الشاعر

وشعره ، والقسم الثاني ؛ بفصوله الخمسة التي خصصها المؤلف لديوان أبي الطيب المتنبي، وما وجه إليه من اهتمام قديمًا ؛ شرحًا وتفسيراً في العراق وفارس ومصر والشام والمغرب العربي، وما حظى به الديوان نفسه حديثًا من دراسات في سورية ومصر.

هذا وقد خصص المؤلف الفصل الخامس من هذا القسم لأعمال المستشرقين ، وتقييمهم للديوان ، وتقويمهم له .

« والتأريخ للأدب» على النحو الذي سار عليه بلاشير، لايغفل شعر الشاعر، وإنما يوليه اهتمامًا ملحوظًا تجلى في إشارة المؤلف إلى معظم شعر أبي الطيب في كل مرحلة من مراحله ، بالإضافة إلى اختياره نموذجًا شعريًا في نهاية كل مرحلة يسجل بعض أبياته أو معظمها شارحًا لها في الهامش، معلقًا عليها في المتن، مبرزًا بعض الملامح الأسلوبية - بالمعنى الضيق للأسلوب- التي قد يجسدها هذا النموذج باعتباره ممثلاً لفن الشاعر في هذه المرحلة . كما يشير إلى الجوانب التقليدية ، وما يرتئيه شخصيًا من تجديد في مجال الصياغة الفنية ، وهو مالم يوله بلاشير مايجب من كشف وتحليل للإبانة عن مقدرة المتنبي وفنه.

مكانة الشاعر العربي ورسالته:

لعل من بين القضايا التي ناقشها بلاشير في مقدمة كتابه : « دور الشاعر العربي ومكانته» ، وهي قضية ذات اتصال وثيق بالتاريخ الأدبي الذي يهتم به في هذا الكتاب، ومن المنطقي في دراسة كهذه ، أن تعنى بأثر المتغيرات ، وتتبع فاعليتها في الظواهر الأدبية، لذلك فقد ناقش بلاشير في هذه المقدمة عوامل ضعف الدولة العباسية في القرنين الثالث والرابع الهجريين ، وهي المساحة الزمنية التي تضم حياة أبي الطيب المتنبي، وتكشف عن المؤثرات فيها ، من هذه العوامل؛ اتصال الفكر العربي الإسلامي بالثقافة اليونانية ، والمنازعات الكلامية ، والصراع بين بعض الملل والنحل، مما أدى في

نظره إلى رد فعل ضد الإسلام ، ووجود الإلحاد والمادية ، كما أسهمت القرمطية في انتشار ذلك المد، الذي وصل تأثيره إلى « إخوان الصفا»،وقد احتفظ الأدب بآثار من تلك المواقف، كما أخذت الدولة العباسية في التفكك السياسي، وانحلت إلى دويلات، كالسامانية في خراسان ، والإخشيدية ثم الطولونية في مصر ، والبويهية في العراق ، والحمدانية في حلب، وهذه الأخيرة تجاوزت سمعتها دمشق وبغداد، كما كانت مسرحًا لجانب خصب من حياة المتنبي وشعره .

لكن عوامل الضعف السابقة التي أشار إليها بلاشير يمكن أن تكون في الوقت نفسه عوامل قوة، مع اختلاف في ميادين ومجالات هذه القوة، فالاتصال بالثقافة اليونانية مثلاً أثّر في الفكر والحضارة العربية الإسلامية ، سواء بنقله إلى العربية وتمثل جوانبه المعرفية تمثلاً إيجابيًا، مما يؤكد الأصالة ويبرز الشخصية العربية المسلمة ، أو بانتقال هذه الحضارة وتأثيرها في الأمم المجاورة ، والتاريخ خير شاهد على ذلك.

بل إن المنازعات الكلامية ، والصراع بين الملل والنحل كانا في بعض جوانبهما أثرًا من الآثار الإيجابية لفاعلية الحضارة العربية الإسلامية ، وقد تمثلت الفكر اليوناني، درسًا ومناقشة كما تمتع المجتمع بحريات فكرية واسعة ، وتطورت اللغة تطورًا ملحوظًا[٢] . بل إن بلاشير نفسه يسجل ظاهرة مدهشة على حد تعبيره ، تتمثل في أنه برغم هذا التفكك والضعف السياسي، فإن الأدب والفكر كانا مزدهرين متألقين ، وقد حاول أمراء هذه الدويلات اجتذاب الشعراء ورجال الفكر، وأخذت ظاهرة الصالونات والمنتديات الأدبية مكانها كلون من ألوان الأبهة ، تجتذب الناس بمختلف طبقاتهم ، لكن بلاشير وهو يربط بين الشعر وتبعيته لأمراء هذه الدويلات ، وأصحاب هذه المنتديات يصور دور الشاعر ومكانته تصويرًا متدنيًا، حيث يرى أن الشاعر أصبح يستغل مكانته في تحقيق ماعظم من الأمور، وما صغر، حتى إن دوره « لم يعْدُ مداحًا مأجورًا فحسب، بل إنه لم يكن

معدوداً أحياناً كثيرة إلا مهرجًا »[٤] ، كما يقرر بلاشير أن تبعية الشاعر لغيره قد ازدادت خطورتها ، نتيجة التنافس الذي دفع الشاعر وأمثاله إلى أسوأ التنازلات ، بل يعمم فيرى أن غاية الشاعر في القرن الرابع لم تتجاوز« غاية طفيلي أو رجل بطانة » ، كما كان حريصًا على حام يُؤمِّنه ضد تهديد المكايد ودس الدساسين من حوله ، ويجعل بلاشير ذلك الدور للشاعر مرسومًا ، منذ العصر الجاهلي حتى عصر أبي الطيب، شاملاً بذلك الحكم العام شعراء كعمرو بن كلثوم وزهير بن أبي سلمى وعروة بن الورد[٥] وغيرهم.

لكن المتتبع لثوابت الحياة العربية ومتغيراتها سوف يجد أن هذا التصور لايتفق معها جملة وتفصيلاً ، فهو يغفل فاعلية المتغيرات من عصر إلى عصر ، خلال القرون الهجرية الأولى ؛ ذلك أن مكانة الشاعر العربي في قبيلته وقومه مكانة فاعلة متميزة منذ العصر الجاهلي، تغبطها عليها غيرها من القبائل ، بل إن تهنئة غيرها لها بميلاد الشاعر أمر مشهور معلوم[٦] ، حقًا كان هناك المداحون الذين يبتغون المال، لكن كان هناك أيضًا من يقومون بتوظيف الشعر للإعلام عن شؤون القبيلة أو الجمَاعة أو الحزب، والإعلاء من أمرهم، بما يسجلون في شعرهم من مفاخر ومحامد ومكارم[٧] ، كما كان الشعر ديوان العرب ، ووجهًا من وجوه ثقافتهم وحضارتهم، التي شكلها الشعراء أنفسهم خاصة من الناحية اللغوية، وليس يعني ذلك أنهم كانوا جميعًا جادين ومتميزين وفاعلين ، بل كان فيهم اللاهون العابثون، وذووا المكانة الضعيفة ، لكنهم الاستثناء الذي يؤكد القاعدة بالنسبة لكثير من الشعراء العرب المشهورين ، على عكس مارأى بلاشير وهو يغفل هذا النمو الطبيعي لمكانة الشاعر، نتيجة للمتغيرات التاريخية التي كان لابد أن يصحبها هذا النمو، إذ من الطبيعي أن تنمو هذه المكانة، وتتطور هذه الفاعلية مع متغيرات كثيرة أصابت الحياة العربية ، منذ بعثة المصطفى ﷺ.

ولم تكن الحياة الأموية ثم العباسية بمستجداتهما التاريخية إلا

مؤكدتين لهذا التميز وتلك الفاعلية ، حتى إن تفكك الدولة وضعفها السياسي لم يؤثر في مكانة الشاعر ودوره في تنمية اللغة العربية ، والتعبير عن الحياة نفسها ، بل ازدهرت اللغة ، وحافظ الأدب على حيويته حتى سقطت بغداد بتأثير همجية التتار ، وبلاشير نفسه سوف يشير بعد ذلك إلى تطور الشعر العربي بصورة طبيعية في العصر الأموي وأوائل العباسي[٨] ، فهل يعقل أن يتطور الشعر دون أن تطور مكانة الشاعر ودوره ، خاصة والمتغيرات حاسمة فاعلة؟ .

كما يرى بلاشير أن الجهد الهائل في نتاج الشعراء ، قد حملهم على إحلال الصنعة مكان الوحي الذي كان يفوتهم أحيانًا ، فأصبحوا ماعدا استثناءات نادرة علماء واسعي الإطلاع ، فهم لم يتعمقوا مبادئ اللغة العربية ومصادرها اللامتناهية بها فحسب ، بل اطلعوا أيضًا ، تمام الاطلاع على آثار سابقيهم ، وبخاصة على كميات الرواسم والتقاليد الشعرية التي سيحتاجون إليها في كل ساعة من ساعات حيواتهم[٩] .

وقد جعل ذلك بلاشير يذهب إلى غلبة الصنعة والتكلف ، وتفسير البديع في الشعر في هذه الفترة على أنه صناعة دون غاية فنية معقولة[١٠] ، وهنا أيضًا يغفل بلاشير التطور التاريخي ، ويسمي الظواهر بغير أسمائها ، فالشعراء يتصلون باللغة ومصادرها اتصالاً وثيقًا ، ويبذلون جهدًا عظيمًا في نتاجهم الشعري كما يدعمون ذلك باتصالهم بالتقاليد الشعرية السابقة ، وقد تجلت الصنعة في نتاجهم ، حتى ظهر عند فريق منهم مذهب البديع الذي يمكن اعتباره تجليًا حضاريًا في مجال فن الشعر ، لأن التقدم الفكري والعلمي والاتصال الإيجابي المعرفي الوثيق بالحضارات المختلفة ، والثراء الذي عاشه المجتمع العباسي ، لابد أن يحدث أثره في مجال الفن وأن تتسق مظاهر التغير الحضاري وآثاره في مختلف مجالات الحياة ، ومنها الشعر[١١] .

بل لم يكن انقسام الشعراء في نظر النقاد في العصر العباسي

إلى مطبوعين ومن يؤثرون الصنعة إلا تأكيداً لهذا التطور التاريخي، فكلا الفريقين من الشعراء يهتمون بشعرهم وهم متميزون فنيًا ، وكلا الفريقين لم يبدع دون اعتماد على الوحي، وذلك بعكس ماذهب إليه بلاشير من أن الجهد الهائل في نتاج الشعر قد حلت فيه الصنعة محل الوحي، فليس بشّار وأبو نواس والبحتري وأبو تمام وأبو العتاهية ، وغيرهم، بمهمل للتجويد في شعره وجمال تشكيله ، على اختلاف بينهم في درجة التجويد ومستوى جمال التشكيل. وإذا كانت تقاليد الشعر الجاهلي ظلت ممتدة حتى في شعر العصر العباسي، فلا نتصور الصنعة في الشعر إلا صفة تدعم مكانة الشاعر ودوره الفني والحضاري، بحيث لانعتبره مهرجًا أو مجرد مدّاح ، أو تابعًا سلبيًا لايؤثر في مجريات الأمور ومتغيرات اللغة والفن من حوله كما رآه بلاشير. وسوف يأتي تفسير ذلك بالنسبة للمتنبي.

ويتأكد هذا التصور بما رآه طه حسين من أن مدرسة التجويد الفني بدأت في العصر الجاهلي بأوس بن حجر ثم زهير، وفي العصر الأموي بالحطيئة وكثير وجميل، وهم ممن اتصلوا بمذهب زهير- على نحو ما ، وفي العصر العباسي تجلى ذلك عند مسلم وأبي تمام وابن المعتز ثم المتنبي[١٢] على اختلاف في درجة ذلك .

ملامح الكلاسيكية الجديدة

لقد حاول بلاشير أن يحدد ملامح العراق والشام الحضارية التي شكلت فكر أبي الطيب وشخصيته ، في بداية حياته ، خاصة في الكوفة وبغداد، وإن كان تأثير أولاهما أشد لطول مكثه بها بالنسبة للثانية ، فقد كانت الكوفة مركزاً علمياً نشطًا ، التقى فيها بعلماء ،أو تلاميذ أعلام الماضين ؛ كالحسن ابن داود، كما استفاد من « ملازمة دكاكين الوراقين» ، والكوفة قبل ذلك مركز شيعي، وأكثر أهلها من الشيعة ، وفي إحدى مدارس أشراف الشيعة بها اختلف إلى مدرسيها بمبادئهم الشيعية ، كما كان بالمجتمع العديد من الأفكار المنحرفة سواء

ماكان نتيجة الاختلاط ببعض الأجانب، أو بسبب الزنادقة والمنحرفين[١٣]، أو بفعل أفكار القرامطة التحللية الذين هاجموا الكوفة، مما جعل الشاعر يرحل، مثل كثيرين غيره إلى بغداد التي سحرتهم، وهناك التقى بابن دريد اللغوي[١٤] وقد كان للقرامطة أثرهم في الحياة، فإذا أضفنا إلى ماسبق ضعف الدولة وضياع هيبتها، أدركنا إلى أي حد يمكن أن تنصرف النفوس إلى الحياة الشخصية، والبحث عما يشبع همومها ورغباتها ومادياتها، وحرص الشعراء على حام يتبعونه ويرتبطون به، يحقق لهم مايبتغون هذا من وجهة نظر بلاشير.

وهناك من الروايات ماتشير إلى دور أبي الفضل الذي أخذ عنه المتنبي - شيئًا من التفلسف حتى (هوسه وأضله)[١٥]، وإن كان هناك من يستبعد ذلك[١٦]، لأن شخصية أبي الفضل، لم تكن شخصية عالم مشهور، لكن الذي أعتقده أن أبا الطيب قد تأثر بعصره وبيئته سلبًا أو إيجابًا، وما أكثر المتغيرات والفلسفات والعلوم والمعارف في هذا العصر.

وهكذا توجه المتنبي في نظر بلاشير إلى البحث عن حام يتبعه ليحقق له إشباع مايبتغيه من متع الحياة ومادياتها، وهكذا كان اتصاله بأبي الفضل، وابن عبيد الله العلوي الكوفي، وسعيد ابن العباس، وأبي شجاع محمد من بني أوس بن معن الرضي، وشجاع ابن محمد بن أبي شجاع، ومحمد بن إسحاق التنوخي، وغيرهم ممن ينتسبون إلى عرب الجنوب الذين يزعم المتنبي أنه منحدر منهم، لأنهم أفضل العرب في نظره، وهم في الوقت نفسه من الشيعة.

لكن بلاشير في كل ماسبق ينسى ماطبع عليه المتنبي من عزة وأنفة وكبرياء وثورة، وأثر جدته لأمه التي كانت من صوالح النساء الكوفيات وأكثرهن حزمًا[١٧]، كما كانت نفسه تنوء بكل مافي المجتمع من سلبيات، وضاق بسيطرة الأعاجم على الدولة حتى إنه لم يكن من السهل عليه مديح هؤلاء الأعاجم برغم قلة ذلك في شعره.

ولقد كانت الأغراض التقليدية : المديح والهجاء والغزل والرثاء هي مااستحوذ على فن الشاعر في نظر بلاشير، وهو يستمد فنه في تلك الفترة الباكرة من حياته ، من الشعر السابق عليه ، الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي، خاصة شاعري طيئ أبا تمام والبحتري[١٨] ، وشعرهم موقوف على المديح كما يقول بلاشير[١٩] ، وطيئ قبيلة جنوبية كقبيلته . وقد اعتمد بلاشير في إثبات ذلك على خمس عشرة قصيدة ، أدار عليها الفصل الثاني في القسم الأول من كتابه ، ناسبًا إياها إلى الفترة التي تلت خروج المتنبي الأول من الكوفة - إثر مهاجمة القرامطة لها - (من سنة ٣١٦هـ- ٣٢٠هـ) محدداً لها مكانًا بغداد والشام ،وقد اختلفت آراء بلاشير فيها بين حكمه على بعض قصائد المتنبي بالقدم والغموض والثقل والغلو[٢٠] ، وعلى بعضها الآخر بالروعة والبراعة[٢١] .

ولكن ثمة قضية هامة تتمثل في أن التحديد الزمني التاريخي والمكاني لقصائد ديوان المتنبي غير دقيق ، لأنه هو نفسه قُرأ عليه ديوانه عدة مرات ، وغير كثيراً من هذا الترتيب، مما أدى إلى اختلاف ترتيب القصائد، بل إن هناك من يرى أن بعض القصائد المنشورة في القسم الأول من ديوانه قصد بها المتنبي إلى التعمية والتضليل[٢٢]، لأن هناك قصائد متقدمة زمنيًا لكنها أخرت في الديوان ، كما أن هناك قصائد متأخرة زمنيًا ، لكنها قدمت[٢٣] ، وربما أراد المتنبي ألا يشيد بأشخاص لايستحقون ذلك في نظره ، إذ لم يكونوا من أصحاب المكانة ، فجاءت القصائد التي قيلت فيهم غفلاً من أسمائهم، كما أن هناك من يرى أن الترتيب على هذا النحو جاء نتيجة رغبة المتنبي في أن يجعل قصائد كل إقليم على حده ، وكذلك ماقيل في كل فرد من ممدوحيه ، مما يجعل الاستدلال من ترتيب الديوان على تاريخ القصائد أمراً مستحيلاً[٢٤] . بل إن بلاشير نفسه يؤكد ذلك ، ومن ثم فقد آثر دراسة القصائد تبعًا للأمكنة التي نظمت فيها وليس حسب الترتيب الزمني[٢٥] ، وما نظن أن ذلك

أيضًا يستقيم له بدقة ، لأن محاولة جمع المتنبي القصائد التي قيلت في مكان واحد مع بعضها ، قد تضم ماقيل في بداية حياته ، متجاوراً مع ماقيل في نهايتها ، بالنسبة لهذا المكان ، نظراً لأنه مرّ ببعض الأماكن أكثر من مرة كالكوفة وبغداد وبعض بلاد الشام ، ومروره بهذه الأماكن قد يكون في بداية حياته وفي نهايتها ، مما قد تحول دون دقة التمييز وسلامة التحديد الزمني، بل قد تكون البيانات المرافقة للقصيدة غير مبينة ، مثل «قال في صباه» دون تحديد مكاني أو زماني في بعض نسخ الديوان[٢٦] .

وللشيخ محمود محمد شاكر تجربة في هذا المجال في كتابه المتنبي ،حيث قام بترتيب شعر المتنبي ترتيبًا بناه على تذوقه الشخصي له ، ودراسته لتاريخ حياته ، وهو اجتهاد طيب، لكنه يظل اجتهاداً شخصيًا لاينقض ماذهبنا إليه .

ولم يكن شعر أبي تمام والبحتري موقوفًا على المديح كما رأى بلاشير، بل كان يتضمن وصف الطبيعة والربيع وبركة المتوكل، وإيوان كسرى، وغير ذلك من الموضوعات المختلفة التي تضمنها شعر هذين الشاعرين ، وربما يبدو غير منطقي ماذهب إليه بلاشير، لأنه هنا أيضًا يغفل أثر المتغيرات ، وفاعلية الزمن في الظواهر الأدبية، كما يغفل حاجة الإنسان الشخصية للتعبير عن داخله وذاته وهواجسه، فلا نتصور أن يتجه المتنبي الشاب الذي لم يتجاوز الرابعة والعشرين إلى المديح خاصة توجهًا كاملاً ، دون أن يولي مشاعره الفردية وهمومه وأشواقه اهتمامه ، فلا يشغل نفسه بالتعبير عنها ، والديوان نفسه خير شاهد على ذلك ففي هذه الفترة الباكرة من حياته« الصبا» وجدت عدة مقطوعات غزلية ، كما كتب في الإحساس بالغربة قصيدته(غريب كصالح في ثمود)، وهي قصيدة عدتها (ستة وثلاثون بيتًا) ، نفث فيها كثيراً من همومه الذاتية[٢٧]، بالإضافة إلى إشاراته العقائدية فيها ، وكلها أبيات تتفق وطبيعة العصر العباسي ومتغيراته من حيث التعبير بحرية عن التطلعات ، في

مجتمع تحكمه ثقافة راقية ، وثراء غير عادي، وتموج فيه تيارات سياسية واجتماعية مختلفة ، إذن لم يخلص شعر أبي الطيب المتنبي للمديح في هذه الفترة الباكرة من حياته على عكس مارأى بلاشير خلوصًا تامًا .

بل إن بلاشير نفسه يسجل له نصوصًا في الأغراض التقليدية الأخرى غير المديح كالرثاء والغزل ، ويرفد رأيه بآراء متفرقة بالنسبة لأشكال قصائده في هذه الأغراض التقليدية جميعًا ، التي غالبًا مايضمها في نظره ثوب الكلاسيكية الجديدة ، حيث تتسم قصائده بالتوازن بين أقسامها ، كما أنها تعتمد على تجديد الرواسم والأشكال التقليدية ، فالرثاء غالبًا مايبدأ بالحكمة ، ثم مديح الميت وتعزية أهله، والمديح يتضح فيه مهارة الانتقال في بيت واحد من النسيب إلى المديح ، والغزل سواء في المقدمات أو غيرها لايخرج عن نفس الاتجاه التقليدي، لكن بلاشير طبعًا يرى أن المديح هو النوع الممثل أحسن تمثيل[٢٨]،لينتهي إلى أن أبا الطيب المتنبي ينعدم إسهامه الذاتي في هذه الأنواع التقليدية[٢٩] في هذه الفترة .

وكل ماسبق يمكن أن يكون نتيجة منطقية لما ذهب إليه بلاشير من حيث إن حماة الشعراء لايبتغون إلا مداحين ، وأن مجالس الحكام والأمراء لاتبتغي إلى مسامرين ،وأن النموذج الأدبي الأمثل تتجلى معالمه في شعر السابقين ، لكن المد الفكري نفسه الذي يشهده العصر العباسي لابد أن يمتد، وتشجيع هؤلاء الأمراء والحكام والعلماء، وإزكاءهم للتنافس في مجالات العلم والمعرفة والأدب، لابد أن يتضح أثره في هذا النتاج الأدبي؛ عناية باللغة وتعميقًا للاتصال بها ،ودفعًا لما يحقق المثل الأعلى في هذه المجالات ، ومن هذا أيضًا يمكن أن يتضح أن بلاشير قد أغفل أثر التاريخ ومتغيراته ، لأنه هو نفسه الذي انتهى إلى النتائج السابقة بالنسبة للمتنبي كمداح تقليدي عديم التأثير في التطور الأدبي في هذه الفترة ، كما وصف محاولاته بأنها لون من « النفج» حتى الانفجار» سواء في تشكيل

استعاراته أو غلوه الذي يرى أنه مقبول عند الشرقيين[٣٠] ، لكنه يعود فيقرر أنه ثمة نبوغًا لأبي الطيب، يتجلى في استعمال الطباق وتكثيف الأفكار وإحداث إيقاع ثري في شعره ، بل ويضرب مثلاً لذلك بقصيدة له مطلعها :

قضاعة تعلم أني الفتى الذي ادخرت لصروف الزمان

ويرى أنها أجمل مافي الديوان[٣١] .

فهل يمكن أن نقول إن بلاشير يناقض نفسه ويغفل بعض العوامل التاريخية الفاعلة في الحركة الفكرية والأدبية في هذه الفترة؟ إن الإجابة بنعم على مثل هذا السؤال يمكن أن تكون تفسيراً لهذا التناقض الذي لاحظناه.

التمرد والحرية وأثرهما في فنه

تنقل المتنبي بعد ذلك بين طبرية واللاذقية وبادية السماوة وسلميّة وحمص، وإذا كانت الفترة السابقة قد رأى فيها الاضطراب والفوضى ، وتوجه للبحث عن غاياته ، فقد تأكد في هذه المرحلة امتداداً لذلك - كثير من رغباته في السيطرة والملك ، لكنها رغبات لاتجد لها سنداً إلا في شاعريته التي أَسَرَتْ كثيرين ، ممن استمعوا إليها خاصة البدو في السماوة ، حيث بنو كلب[٣٢] ، ولقد ظلت هذه الرغبات أمنيات تتجلى في شعره ، كما تجلت في تشاؤمه[٣٣]، عندما لم يستطع تحقيق هذا الملك،أو تحقيق غاياته الأخرى وإن لم تختف في هذا الشعر مظاهر قوته[٣٤] ؛ والكشف عن تطلعاته وآماله، ورؤيته لنفسه أكبر من كل كبير، وهنا قد يصبح زعم التنبؤ ممكنًا في نظر بلاشير، خاصة بعد أن سجنه أمير حمص، وإن تعددت التفسيرات في مفهوم هذا التنبؤ ، فبينما يرى ابن جني صديقه ومريده الحميم أن ذلك يفسره قصيدته التي يرى فيها أنه غريب « كصالح في ثمود» ، من ثم فليس ذلك تنبؤاً، بينما يرى كراتشفوفسكي إمكانية ذلك التنبؤ خاصة وقد نُسب إليه ادعاء الوحي ونصوص في هذا المجال.

لكن الشيخ محمود شاكر ينفي زعم النبوة ، ويبين أن سبب سجنه هو محاولته كشف علويته التي لايريد لها العليون أن تُعْلَن وتظهر ، وهذا مما حذرته منه جدته لأمه ، ومما يدعم هذا الرأي أن تسميته بالمتنبي لم تظهر إلا بعد ذلك بسنوات ، أي بعد سنة ٣٢٥هـ، بينما كان سجنه سنة٣٢١هـ ، بالإضافة إلى تفنيد الشيخ شاكر هذه المزاعم وإبطالها، فكلها لاترقى إلى مستوى المعجزات ، كما يمكن تجاوز مافيها من صعوبات بالدهاء والحيلة، وشتان بين ذلك وبين المعجزات.

بل لقد تميز شعر أبي الطيب بالإنذار والوعيد، اللذين أصبحا ظاهرة لاتوجد في شعر شاعر غيره ، وبذلك شُبِّه بالأنبياء فهؤلاء قد كثر في دعواتهم الإنذار والوعيد[٣٥] . من هنا فدعوى التنبؤ ليست إلا زعمًا لاحقيقة.

وإذا كانت غايته في تحقيق السيطرة والملك لم تتحقق ماديًا، فلم يبسط سلطانًا على أرض ما ، لكنه استطاع أن يقود نفراً من بني كلب في بادية السماوة ، ويهجم بهم على حمص القريبة منها ، مما دفع أميرها لؤلؤ الغوري[٣٦] إلى التصدي لهم وسجن الشاعر الذي توسل إليه ، وأفرج عنه بعد ذلك ، ومن ثم تتصل هذه الأخبار بعضها ببعض لتتكامل تاريخيًا ، وندرك تجلياتها فنيًا ، كما يمكن أن نتأكد من صفة استنتجها بلاشير في شعر أبي الطيب في هذه الفترة ألا وهي ظهور شخصيته ، ومديحه لنفسه ، بجانب لغته التي يتجلى فيها هذا الظهور، مما أكسب القصيدة حياة لم تكن موجودة فيها من قبل، وبذلك يعد هذا تطوراً طبيعيًا في شعر أبي الطيب، نتيجة تفاعله مع المتغيرات من حوله ، كما تأكد هذا الظهور باستغنائه عن المقدمات الغزلية التي حل محلها بعض الموضوعات التي عاشها ، وهكذا نلاحظ فاعلية التطور التاريخي في الشخصية وأدبها . ويُروى له- مِنْ رده على الشاعر الصنوبري عندما نصحه بترك الثورة والتمرد، قوله:

أمرِي إليّ فإن سمحتُ بمهجةٍ كَرُمت عليَّ فإن مثلي من سَمَحْ[٣٧]

لكن الغريب حقًا أن بلاشير يسجل له عدم رثائه لأبيه فهل من تفسير لذلك؟ هل يمكن أن نقول إن الرغبة في القوة والتشاؤم قد سيطرا عليه لدرجة أن موت أبيه لم يشغله إلى هذا الحد؟ مع أن أباه كان متصلاً به في الفترة السابقة ؟ أم أن الموقف لشدة تأثيره فيه قد أعجزه عن القول.

وهنا نجد رأيًا للشيخ محمود شاكر نوجزه فيمكن أن يسهم في تفسير ماسبق ، إذ يرى أن المتنبي قد تربى في مدارس الشيعة ، كما أرضعته إحدى نساء الشيعة ، وهذا ثابت من سيرته ، وتاريخ حياته ، لكن ماأثر عن نسبه غير واضح ، لذلك فالشيخ شاكر يستنتج من قراءته لشعره وتذوقه له ، ويفترض أن رجلاً من الشيعة قد تزوج« بنت جدة المتنبي، فحملت منه ، ووضعت أحمد بن الحسين (وهذا الحسين غير عيدان السقاء) ولأمر ماأريد هذا الرجل العلوي على طلاقه امرأته وفراقها ، وحَمَلَه العلويون على ذلك ، ففارقها وطلقها ، فرجعت إلى أمها بجنينها أو طفلها ، وحزنت حزنًا أهلكها ، وبقى الطفل فكفلته جدته وتعهدته » ، ولم تسمح للوليد سنه بإدراك هذه العلاقة ، ولأمر مارغب الشيعة في عدم الكشف عن ذلك ، بل هددوا جدته ، التي لم تفصح عن هذا الأمر للفتى إلا بعد حين من الزمن ، حتى شب وترعرع ، من ثم أوحت له بالأمر الذي ظلت تتكتمه ، آملة في الفتى أن يحقق هذا النسب الذي أرغمت على كتمانه ، أمام سطوة الشيعة ، وحذرته من عدم الحرص ، وهو ماشكل ثأرًا ظل يقلق أبا الطيب دون أن يفصح عنه ، من ثم فهو لم يدّع النبوة بالشام ، وإنما قد حاول الكشف عن علويته ، وبذلك يفسر الشيخ شاكر إرصاد العلويين له عبيدهم لقتله بكفر عاقب، لكنه نجا بتحايله ، بل ذلك هو السبب نفسه الذي على أساسه حيل بينه وبين دخول الكوفة ، عندما لبى طلب جدته وعزم على زيارتها في الكوفة ، من ثم كتب لها طالبًا إياها لقاءه ببغداد، لكنها ماتت قبل أن تحقق ذلك[٣٨] .

وبرغم وجاهة ماذهب إليه الشيخ شاكر ، يظل هذا الرأي يعوزه

الأساس الذي يقوم عليه ، مثلاً لماذا وقف العلويون هذا الموقف من المتنبي ومن جدته قبله؟ ولماذا لم نجد له رثاء في أبيه؟

استمرار تطور المتني

ويستمر تطور المتنبي عندما سيطر محمد الإخشيد على البلاد من مصر إلى حمص، مع شيء من الهدوء وقد تبين المتنبي أن تمرده مآله إلى الإخفاق ، لذلك فبعد خروجه من السجن عاد في نظر بلاشير إلى مهنة المديح التي يتألم منها[٣٩] ، كما أنها كانت في نظره وسيلة ، وقد أصبح يعاني رد فعل ماحدث في بادية السماوة من تجريح وسخرية[٤٠]، ومن أشهر القصائد في هذه الفترة التي تقترب من خمس سنوات (٣٢٤هـ-٣٢٨هـ) عدة قصائد مدحية وقصيدة في الوصف، وربما كان أبو علي هارون بن عبد العزيز الأوراجي الكاتب - وهو ممن اشتركوا في محاكمة الحلاج الصوفي- أهم شخصية ارتبط بها ، وله فيه قصيدتان إحداهما مدحية ذات قيمة متميزة ، والأخرى طردية في وصف كلبه ، والشاعر بذلك يتناص مع سابقيه كأبي نواس الذي اشتهر بالطرديات[٤١].

وقصائد المديح تعتبر عودة لما سبق قد تبلغ الأربعين بيتًا كما تعود الشاعر، وهي ذات إطار كلاسيكي جديد، يتمثل في إيجاز المطلع الغزلي، ثم العناية ببيت الانتقال من الغزل إلى المديح موازنًا بين أجزاء القصيدة ، وإذا كان قد فقد الحماس هنا الذي كان موجودًا في قصائد السماوة ، فقد عوضه ، بجهد شعري أو سيطرة كثير من أشكال البديع كالجناس والترصيع ، واختفاء النغمة الذاتية ، وهذا ينطبق على كل قصائده في هذه الفترة ماعدا قصيدته المتميزة الطردية التي قيلت بناءً على طلب الأوراجي[٤٢] ، حيث يقول في وصف كلب الصيد:

عن أَشْدقٍ مُسَوْجرٍ مُسلسَلٍ أقبَّ ساطٍ شرسٍ شَمَرْدَلِ

وهنا يطرح بلاشير سؤالاً هو : هل أراد المتنبي لمديحه ذلكَ الحال؟

يجيب بلاشير: نعم إنها فترة انتظار ، خاصة وقد خلص قصائده من الحديث عن ذاته ، ورضى مرغمًا أن يكون شعره وسيلة لتحقيق مكانته الاجتماعية ، وهنا أيضًا يتضح فاعلية التاريخ ومتغيراته، بصورة لااضطراب فيها ، اللهم إلا قضية اعتبار المتنبي مداحا مأجورًا، والتي أقر بلاشير نفسه بأن الشاعر كان ضائقًا بها ، وهو مايرتبط بالسؤال الذي انتهى به هذا الفصل ويكشف عن تناقض بلاشير الذي مرده اختلاف البيئة العربية بتقاليدها وأعرافها وثقافتها عن بيئة بلاشير بصفة عامة ، بل إن مايروى عن هذه القصيدة الطردية، وأن المتنبي لم يكن مشاركًا في رحلة الصيد هذه ، وإنما حكى له الأوراجي طرفًا منها ، واستطاع أبو الطيب بمقدرته إعادة تشكيل الموقف وصياغته فنيًا صياغة متميزة ، ليؤكد استمرار تطور الشاعر ، حيث لم يكن له قبل هذه القصيدة فيما سبق مثل هذا النوع، ولقد حاول أن ينحو بلغته منحى يستمد من التراث بعض مفرداته ، وفي الوقت نفسه يكشف عن اقتداره في تشكيله ، كأن يتجاوز النسيب حينًا ، أو يمزجه ببعض الأبيات التي تتحدث عن زوال السعادة وحزنه الذي يلازمه ، وهكذا حاول التنويع وإن لم يقطع صلته بالقصيدة التقليدية.

كما نخالف بلاشير في أن المتنبي قد نسى ذاته فيما قال، في هذه الفترة ، خاصة فيما تميزت به قصائده من حكم وأمثال ، وكيفية صياغتها ، فقد أكد تفرده وتميزه[٤٣] في هذا المنحى
وقد وصفه بلاشير في هذا الفصل الرابع من كتابه بأنه « مداح البورجوازيين وصغار أمراء الشام»، وأي بورجوازيين قد مدحهم المتنبي، بل وأي أمراء صغار؟

لقد كان مدح المتنبي مرتبطًا بأمرين:كرم الممدوح وعروبته ، فإن تجاوز ذلك أحيانًا مع غير العرب ، فلضرورات اقتضتها ظروف حياته كمدحه محمد بن طغج الإخشيد، وقد دُفع إلى ذلك دفعًا ، أو كمدحه لكافور ، وفي مثل هذه المواقف قد تحتمل صياغاته وجهًا آخر

غير المديح وإنما هو هجاء، خاصة بالنسبة لكافور.

أبو الطيب وبدر بن عمار

لم يكن أبو الحسين بن عمار بن إسماعيل الأسدي[٤٤] إلا واليًا لأحد الأمراء هو ابن رائق، لكن هذا الوالي ظل يتدرج من كبير لحجاب الخليفة المقتدر بالله، إلى قائد للجيش في العراق، ثم رئيس للشرطة في عهد الخليفة الراضي، وواجه انقلابات المرتزقة والأتراك، وهكذا ظل يتقلب في المناصب ويعزل حتى صار واليًا على طبرية[٤٥]، حيث صار المتنبي شاعره الخاص، يلازمه مسجلاً أحداث حياته، والمجتمع من حوله في علاقة بَدْرِيه، كما كان يرتجل بعض قصائده فيه، وهو ارتجال لم يكن ليُنْقِصَ من مقدرة المتنبي وبراعة تصرفه[٤٦].

لقد نعم المتنبي بجوار بدر الذي تميز بالكرم والسخاء، لكن حياة هذه المنتديات غالبًا ماتنتهي بالدس، خاصة مع شاعر لايرى أحدًا يوازيه فيما يتمتع به من مقدرة شعرية، ومكانة لقدره، من ثم فقد لجأ إلى الصحراء، بعد الوقيعة بينهما.

ولقد استمر أبو الطيب - أثناء ملازمته لبدر في مواصلة قصائدة المدحية بخصائصها الكلاسيكية الجديدة، وما فيها من مبالغات يراها بلاشير« مبالغة فوق مبالغة وتكلفًا فوق تصنع»[٤٧]، وهي قضية يحسمها محاولة الشاعر تقديم صورة مثالية لممدوح يحتل مكانة مرموقة في علاقته بالخلافة وموقف الناس منه، دون أن يخرج الشاعر في مديحه له على تقاليد الفن المرعية بالنسبة لهذا الغرض، ولعل من القصائد المتميزة في علاقته ببدر بن عمار قصيدته في وصف معركته ضد الأسد وقتله له، مما أكد شجاعة بدر ومكانته في قومه، وإن كانت الحادثة في الوقت نفسه يمكن أن تكون امتدادًا لحب بدر للقنص، لكنها فنيًا كشفت عن تناص المتنبي في شعره مع ميراث سابق، لعل أقربه، وصف البحتري للأسد، والبحتري شاعر أثير لدى أبي الطيب المتنبي كما أوضحنا، ومن قول المتنبي في وصف

هذا الأسد :

يطأ الثرى مترفقًا من تيهه فكأنه آسٍ يجُسُّ عليلا[٤٨]

وإذا كانت الدسائس قد أحدثت أثرها في حياته فأوهتَ من علاقته ببدر، فقد أعادت للشاعر ثورته وضيقه ، كما خدمت الفن ، بأن خلص المتنبي لرصد موقفه من الحياة والأحياء ذامًا لأعدائه ، متعاليًا، وليس في ذلك أي تبجح ، على النقيض مما رآه بلاشير[٤٩] ، وإن كان يتسق شعره هذا وشعوره هنا مع ماقاله خلال حادثة بادية السماوة ، قبيل سجنه ، وهكذا يجلي بلاشير المتنبي شاعرًا يمكنه أن يبدع ويجدد كلما أوتي حظًا من الاستقرار النفسي والسياسي، لكنه في الوقت نفسه عندما تضطرب الأمور من حوله يكشف عن إنسان حساس طموح ، وهو لايرى فوق نفسه من أحد في كلتا الحالتين .

وهو في هذه القصيدة يحاول أن يصور أحوال الأسد قبل تصدي بدر له ، وهي كلها صور تكشف عن أسد مُفْزِع قوي لابد أن يقضي على كل من يواجهه، فإذا ماانتصر بدر عليه تأكدت بطولته ، وصدق زعم المتنبي في تفرد ممدوحه وشجاعته .

عبقرية يذيع صيتها

بمجرد أن عرف المتنبي أن بدر بن عمار قد رحل إلى بغداد ، غادر الصحراء ومضيفيه الأعراب إلى أنطاكية في ضيافة ابن الخصيب، وفيها بلغه خبر وفاة جدته ، التي رثاها بقصيدة متميزة منها :

أحنُّ إلى الكأس التي شَرِبَتْ بها وأهْوَى لِمَثْواها التراب وماضَمَّا

بكيْتُ عليْها خِيفةً في حياتِها وذاقَ كِلانَا ثُكْلَ صاحبِهِ قِدْما

وقد مزج ذلك بكبريائه :

تغرَّب لا مُسْتَعْظِمًا غيرَ نَفْسه ولا قابلاً إلا لخالقه حُكْمَا[٥٠]

ولكن لماذا رثى جدته ولم يرث والده؟ هل لتَصلب عاطفَته قبَل ذلك

وقوة نفسه[٥١] ؟ وحبه الشديد لجدته ، أم أنه يخجل من ذكر نسبه؟ إذ لم يكن أبوه من ذوي الشأن كما ترى بعض الروايات . وربما لهذه الأسباب كلها .

هنا يتضح لنا مدى سلامة وجهة نظر الشيخ محمود شاكر في تفسير نسب المتنبي، برغم ماأوردناه من اعتراضات عليه ، لأنه ربما لم ير هذا الأب ، فليس هناك تاريخ محدد موثوق به لهذه الوفاة ، بالإضافة إلى كثرة أعدائه والمتقولين عليه ، بل وتآمر بعض الشيعة الفاطميين ، والأمراء الأجانب ضده ، مما جعل بعض الرواة ينسبون إليه ماليس فيه من صفات ، أو أخبار، بدافع من هؤلاء الأمراء الأجانب الذين كان يبغضهم أشد البغض.

وفي رثائه لجدته التي كان يدعوها في شعره« أمه » ، مما يؤكد قوة ارتباطه بها ، بيَّن أنه ماقتلها إلا شوقها إليه ، وهو شوق كريم عظيم ، من أجل حفيدها أبي الطيب، وقد كشف في شعره عما بينهما من حنين وارتباط وثيق، ولذلك فقد ضاعف موتها من حزنه، الذي كان أحد ملامح حياته كلها ، وهكذا تجلت شخصيته في رثائه ، كما تحدى الدنيا وتقلباتها .

وفي أنطاكية يرى بلاشير أنه عاد إلى مهنة المداح « حيث مدح بعض الأشخاص من أعيانها »، لكنهم مغمورون طبعًا بالنسبة للأمراء والولاة الذين مدحهم أو سوف يمدحهم ، لكن مع هذا المديح كان يجد في تعاليه والحديث عن ذاته ، مايعوضه عن اهتمامه بمن هم دونه في نظره فهو القائل في هذه الفترة :

أبدو فيسجدُ من بالسوئ يذكُرني فلا أُعاتبه صَفحًا وإهْوانا
وهكذا كنتُ في أهْلي وفَي وَطَني
إنَّ النَّفيس غريبٌ حيثُما كانا[٥٢]

وبجانب ذلك يستمر اتجاه المديح خاصة عندما يعود ابن رائق من حلب إلى بغداد ، ويلقب بأمير الأمراء ثم يقتل ، ويبسط الإخشيديون نفوذهم عليها تحت إمرة القائد مساور الذي يتصل به

المتنبي ويمتدحه ، لكن بلاشير مايزال يعتبر المتنبي هنا شاعراً ماجوراً[٥٣]، لأن مساور غير عربي، من ثم فإقبال المتنبي عليه ليس عن اقتناع ، وإنما هو وسيلة قد تقربه من غاياته ، لكن في الوقت نفسه يمكن أن يشي هذا الاتصال بسخطه على ضعف العنصر العربي، الذي يكل أمر حكمه لغيره ، وقد كانت إحدى قصائد المتنبي في مديح مساور بدون مقدمة غزلية ، كما أن أكثر من مدحهم هنا على ولاء للإخشيديين ، الذين سوف يتصل بهم مؤقتًا ، ولا يلبث محمد الإخشيد أن ينزل دمشق، وبوفاته يقوم ابنه أنوجور مكانه ، ويمتدحه المتنبي أيضًا كما يتحسر على وفاة والده . وكانت قبضة الأمور بيد كافور في مصر، إذ ترك أنوجور السلطة له .

لكن المتنبي لم يتوجه إلا إلى الرملة في فلسطين حيث واليها ابن عم الإخشيد أبو محمد الحسن بن عبيد الله ، الذي ابيضت أيام المتنبي بعده[٥٤] على حد تعبيره ، وانتشر صدى عبقريته ، وكثرت مقطوعاته المرتجلة[٥٥] ، ذات المستوى الذي يذكرنا بما قيل في بدر بن عمار ، وصار أعجوبة الزمان، حتى إن أحد ممدوحيه وهو طاهر بن الحسن من الشخصيات المرموقة في حاشية الحسن بن عبيد الله قد استقبله استقبال العظماء وهو متوجه إليه ليمدحه ، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن الفن يؤدي رسالة في المجتمع حتى ولو كان مديحًا ، وأن المتنبي استطاع أن يوظف فنه لتحقيق هذه الغاية بنجاح .

لكن كبرياءه جعله ينفر من كافور ومن الإخشيديين بعد ذلك ، لأنه توسم في نجم عربي بدأ يلمع هو سيف الدولة على حلب بعد أن طرد الإخشيديين منها ، وهاجم الشام ، واتفق أخيرًا مع الإخشيديين على حلب التي بدأ يؤسس فيها إمارة عربية ، تصدت للبيزنطيين في الشمال، بينما كانت مصر تحت حكم الإخشيديين مهددة من الفاطميين في الغرب، ثم إن بقية الدويلات والإمارات كانت أمورها غير مستقرة ، من هنا فقد أصبحت حلب أنسب مكان يتوجه إليه .

وبدا سيف الدولة في نظر المتنبي أميرًا عربيًا يجمع بين الإمارة

والحماية المستنيرة للأدب، والنموذج الذي يمكن أن يحقق طموحات المتنبي الخاصة والعامة .

ومن الطبيعي هنا أن يمتدح المتنبي بعض علية القوم ممن أعانوه على تجاوز أزمته ، أو رحبوا باستضافته ، إما ليذيع صيتهم بشعره ، و يحققوا مكانة في مجتمعات وأندية تهتز للكلمة وما تدعو إليه ، مثل ابن عم الإخشيد الحسن بن عبيد الله أمير الرملة ، وأبي العشائر والي أنطاكية ، أوقد يتغافل ويتجاوز مديحه بعض هؤلاء العلية ، ممن لايراهم أهلاً لمديحه، كأن يكونوا غير عرب مثل كافور الذي سوف يتصل به بعد حين ويهجره فاراً منه .

على أن امتداحه لبعض من هم ليسوا عربًا كمحمد الإخشيد في دمشق وأنوجور ابنه، ليس إلا من قبيل محاولة الشاعر أن يتكيف مع مجتمعه وعصره ومشاكله ، وربما ليحث العرب بطريق خفي على التخلص من هؤلاء الأجانب الذين أصبحت مقاليد أمور العرب بأيديهم ، عندما يبرزهم وقد استولوا على مقاليد الأمور ، ويرتبط بما سبق أن يهجو بعض من يقفون في طريق طموحاته كابن كيغلغ حاكم طرابلس .

والمديح في كثير مما سبق يلتزم الشكل المحافظ، مع تجديدات ؛ منها تجاوز المقدمة الغزلية ، وقد يمتزج الغزل بالمديح كما قد نلاحظ امتداد المديح أكثر من غيره هنا .

أما الغزل فغالبًا ماكان يتناسب مع طبعه التشاؤمي، فنالت المرأة عدم اهتمامه والحط من شأنها : يقول :

إذا غدرت حسناء وفّت بعهدها

فمن عَهْدِها ألا يدومَ لها عهد(٥٦)

وربما كان في ذلك لون من الهجاء الخفي لبعض من يمدحهم .

ولقد كان هجاؤه قاسيًا ، نظراً لأنه كان ردًا على من يدس عليه، أو يعرقل سبل طموحاته ، أو يقصد به عجمًا يتعالى عليهم بعروبته ، أو شعراء يحاولون الاقتراب من مكانته وأنّى لهم ذلك !

يقول فى هجاء ابن كيغلغ والى طرابلس : [٥٧] عندما ما يقدمه فى هـذه القصيدة فى صورة ساخرة مضحكة :

جُفُونُه ما تستقر كأنها مطروفةٌ أو فُتَّ فيها حصْرَمُ
إذا أشـار محدِّثًا فكأنه قِرْدٌ يقَهْقه أو عجـوزٌ تَلطِمُ

لكن الشعر الذى يتسم بالذاتية وحَديث الشَاعر عن نفسهَ، وما فيه من حكمة وتفلسف ينتشر فى كثير من قصائده، وهو اتجاه يعتبره بلاشير جديداً، ونعتبره قمة الاتصال بين الفن والتاريخ، على أساس انتماء التاريخ للمتغيرات بينما الفن استجابة تعبيرية لها، ولقد كانت المتغيرات فى هذه الفترة متعددة ليست على مستوى الدولة فحسب ولكن على مستوى الولاة والأمراء ، خاصة مواقف الإخشيديين، وقد أكسبت هذه المتغيرات الشاعر مزيدًا من الخبرات، فوجهت هجاءه ومديحه ورثاءه وغزله وجهة فنية خاصة برزت فيها شخصيته بصورة أشد، وإن لم يقطع اتصاله بالتقاليد الشعرية السابقة.

ولئن كان بلاشير لم يتجاوز فى توصيف صنعة المتنبى رصده لما فيها من جناس نادر وطباقات ، وكلمات ذات قيمة مقطعية واحدة، وغير ذلك مما يشكله إطار البلاغة العربية، لكننا نعتقد أن موهبة المتنبى تتجلى فيما هو أدق من ذلك ؛ فى بنية النص كله وتشكيله للقصيدة كما سوف نوضح فى النص الذى سوف نحلله فى نهاية هذا البحث.

بل إن مناقشة بلاشير لقضية السرقات تكشف عن إعجابه بشعر المتنبى وفنه، إذ يرى أن كلمة السرقات يستحيل أن يوصف بها شعر المتنبى إلا فى " حالات محدودة جدًا "، لأن للمتنبى دوره حتى فى توظيف الرواسم والأشكال التقليدية، فقد ظهر كما يقول بلاشير "بمظهر البيانى الكبير "، وتفسير بلاشير إذن لموقف المتنبى فى هذه الظاهرة، أنه يعيد ما قاله الناس بألفاظ مختلفة [٥٨] لا يستقيم بناء على ما سبق؛ وبرغم أن توجه بلاشير على هذا النحو يمكن أن يقدم تفسيرًا لجانب من جوانب ظاهرة

السرقات ، لكن النقد الأدبي الحديث يمكن أن يعالجها من مدخل التناص[٥٩] ، الذي يصبح أفضل تفسير لموقف المتنبي وغيره من المتميزين في علاقتهم بالآخرين ، خاصة الشعراء السابقين لهم، وهم يستفيدون منهم بصورة إيجابية تجلي شخصية اللاحق ، كما تعترف بمكانة السابق، هذا برغم أن بلاشير أدان مصطلح السرقات في النقد العربي ، ووصفه بقلة البصيرة .

قصيدة الاستقرار المادي والفني

وتمتد دراسة بلاشير هنا ليعرض في أربع وتسعين صفحة - شملت الفصلين السابع والثامن من كتابه - توصيفًا وإضاءة لعلاقة المتنبي بالحمدانيين وشعره في حلب فيهم ، خلال التسعة أعوام -تقريبًا - الخصبة التي قضاها هناك ، في ظل سيف الدولة وعلاقة هذه الإمارة الفتية بمن حولها ، وهي علاقة اتسمت بكثرة الانتصارات سواء ضد الروم ، أو ضد القبائل التي حاولت الخروج على سلطان الحمدانيين ، وقد قاد سيف الدولة نفسه كثيراً من هذه الحروب التي رافقه فيها أبو الطيب، وقد يجاوره أحيانًا ، كما وجد كل منهما في الآخر وسيلته لتحقيق غاياته ، وهي غايات متعددة متنوعة بين القوة المعنوية والقوة المادية ، وهنا يمكن أن نلاحظ اتساقًا بين التاريخ والفن، حيث استطاع المتنبي مع هذه العوامل الفاعلة من انتصارات حربية ،ومكانة أثيرة لدى سيف الدولة ، أن يحقق المهام المنوطة به كشاعر للأمير، وكإنسان ، وفي كلتا الحالتين كان إيجابيًا إلى حد كبير مع نفسه وفنه وأميره الجدير بقصائده ،وليس مجرد مداح أجير كما رأى بلاشير.

وإذا كان الأصل في الشاعر عندما يمدح أن ينسى نفسه ولا يُشغل بشيء غير ممدوحه، فإن أبا الطيب المتنبي كانت تشغله نفسه ويتذكرها، لما يحسه من ثورة على الأوضاع السياسية والاجتماعية من حوله[٦٠] ، وإذا كان الشعر قد حقق غاية الفن في التعبير عن

الهموم والاهتمامات ، كما أصبح ثراءً للفكر ومتعة للوجدان ، فقد أدى رسالته ؛ وهي رسالة تختلف من مجتمع لآخر ، ومن بيئة لأخرى، ولا نتصور المديح كغرض للشعر بمنفك عن هذا التصور في البيئة العربية ، تلك البيئة التي تهتم بإذاعة المكرمات ونشر أخبارها ، تمجيداً لأصحابها ودعماً للحكام على اختلاف مستوياتهم ، وإذا كان الغرض المادي قد يقترن بشعر المديح فهو قد لايفتقد الصدق الوجداني، خاصة في كثير من البيئات التي اتصل بها أبو الطيب المتنبي، بالإضافة إلى أننا نعلم أنه لم يكن يقدم مديحه إلا لمن يراه أهلاً لذلك غالبًا ، وكثيراً ماكان يرفض امتداح بعض الحكام لأنه لايراهم أهلاً له .

ومما أعلا من شأن أبي الطيب، وأذاع مكانته الأدبية أن بعض من امتدحهم ووجد الرعاية اللائقة به كفنان في كنفهم ، كانوا يتذوقون الشعر، بل ويحاولون نظمه كبدر بن عمار وأبي العشائر ، وسيف الدولة[٦١]، وكانوا حريصين على مجالس العلم في حضرتهم ، وإن حقق سيف الدولة من ذلك مالم يحققه غيره بالنسبة لفن الشاعر ، ومكانته ، وغاياته السياسية المتمثلة في أمنيته أن يعود للعرب والمسلمين مكانتهم ، ويحكمون أنفسهم. ولذلك فإذا كان أبو العشائر ابن عم سيف الدولة والي أنطاكية هو الذي قدم المتنبي لسيف الدولة ، عندما زار أنطاكية سنة ٣٣٧هـ، فلقد كان كلاهما محل إعجاب الشاعر، إذ كان أبو العشائر والياً عربياً مخلصاً لأمته شجاعًا مثقفًا يتذوق الشعر[٦٢] ، وهي مزايا تؤهله للسيادة في نظر المتنبي، وليست من قبيل المبالغات ، كما رأى بلاشير ، يقول المتنبي:

ليس إلا أبا العشائر خَلْقٌ سادَ هذا الأنامَ باستحقاق[٦٣]

وسيف الدولة بالإضافة إلى ماسبق عميد الحمدانيين ، وحامي حمى العروبة والإسلام ضد الروم، فمن الطبيعي أن يدوم الاتصال بينه وبين المتنبي الذي رأى فيه نموذجه الأثير، وبطله المثالي المرجو، كما تميز سيف الدولة بجرأته وشجاعته الحربية وقضائه على فردس فقاس

الرومى ، وعلى تمرد الأكراد فى قلعة برزويه، وتصديه للقبائل العربية التى حاولت الخروج على سلطان الحمدانيين، كما كان له من السمات الجسمية ما يؤهله للقيادة: بسطة فى الجسم، ومهابة وجمال ، تدعمها القيادة الوراثية [٦٤]، وخبرة طويلة بالحرب.

وبالإضافة إلى ذلك فقد كان محبًا لأمه وأسرته يعطف عليهم، ويرعاهم ، ويحترم كبيرهم، ويعين صغيرهم، كما كان مهتمًا بضروب الثقافة العربية الإسلامية فى عصره بدئًا من الخط حتى الفلسفة، والموسيقى والآداب والتنجيم.

وقد جمع سيف الدولة كثيرًا من العلماء والأدباء واللغويين والنحويين: من أمثال الطيب المترجم عيسى الرقى، الذى يترجم من السريانية إلى العربية، والمتكلم الناشئ الأصغر، والفارابى الفيلسوف ، وابن جنى اللغوى المشهور، وابن خالويه، وغيرهم ممن أسهموا فى خلق حركة ثقافية فكرية فى هذه البيئة بأنفسهم وتلاميذهم، وقد اقترن كل ذلك بانتشار الشعر، حتى حاول نظمه كثيرون من هؤلاء العلماء وغيرهم .

وقد ضم بلاط سيف الدولة من الشعراء أمثال أبى فراس الحمدانى بن عم سيف الدولة ، وابن نباتة وسَمِيّه ابن نباتة السعدى، والشاعر المترسل أبى بكر الخوارزمى ، وأبى الفرج الغسانى الدمشقى الملقب بالوأواء ، وأبى الفرج المخزومى المشهور بالببغاء، والسرى الرفاء ، وغير هؤلاء كثيرون ممن حفل بهم مجلس الأمير الحمدانى، وهكذا أحاط سيف الدولة نفسه بشعراء وكتاب وعلماء وقفوا أنفسهم على الانقطاع لعلمهم وفنهم، لكن أبا الطيب كان واسطة العقد، والأثير لدى سيف الدولة الذى استطاع أن يستشرف أثر وجود شاعر كأبى الطيب فى بلاطه، وقيمته فى ترسيخ نفوذه فى نظر الإخشيديين فى مصر والبويهيين فى العراق [٦٥]، وقد هيأت كل هذه الظروف والملابسات للمتنبى بيئة مناسبة كى يبدع، كفنان تمكن من أدواته وتمرس بفنه [٦٦]، وليس مجرد " مداح أجير " فى هذه البيئة كما رأى بلاشير .

كما يكون سيف الدولة قد عرف القيمة الحضارية لهذه الموهبة ، فى ذلك المجتمع العربى الذى تهزه الكلمة الجميلة المعبرة ، ويمكن أن تقوده وتوجهه حتى لو كانت هديمًا .

ومثل هذا الأدب الذى يحقق هذه الرسالة لن يكون كما رأى بلاشير " أدبًا مجتمعيًا مصنوعًا من الجعجعة، والأوصاف التافهة والحكم السطحية " (٦٧)، والعجيب بعد ذلك أن يعترف بلاشير للمتنبى مبدع هذا الأدب أنه صاحب مدرسة شعرية ، بل وينقل خبرًا عن وكيل داره يمثله " مستغرقًا فى الدرس حتى يمضى من الليل أكثره" (٦٨)، ليتألق فى المناقشات النحوية واللغوية فى مجلس سيف الدولة، وكل هذه الوسائل يمكن أن تكشف عن شاعر متمرس قادر متمكن من لغته وفنه، حتى وإن اتهمه بلاشير باستبداله الصنعة بالطبع فى أوقات متقطعة (٦٩).

هذا التناقض فى رأى بلاشير يمكن أن نفسره ببعده عن تذوق هذا الشعر فمزاجه وطبيعته وجنسيته، وغير ذلك مما لا يسمح لبعض المستشرقين بتذوق مثل هذا الشعر كما تتذوقه نحن العرب (٧٠).

وفى الوقت نفسه يكشف هذا الموقف عن عدم إدراك بلاشير لأثر المتغيرات فى الفن وإن وفق فى رصد هذه المتغيرات التاريخية فى بيئة حلب مثلاً ، مما يشكل تناقضًا يضاف إلى ما سبق فى هذا المجال .كما أنه لم يكن يفحص الروايات ، وإنما كان يأخذ بها دون تمييز، كما لم يكن تذوقه للشعر العربى معينًا له على سلامة الاستنتاج كزعم قرمطية المتنبى إثر خروجه من بادية الشام، التى لا سند لها من الروايات الصحيحة، أو الفهم السوى لشعر أبى الطيب وتذوقه.

ولقد وجدت حلقة لدراسة شعر المتنبى فى هذه البيئة حلب ودافعت عنه ضد عصبة أخرى مناوئة عارضته (٧١)، وكان التناقض أحيانًا، والحقد أحيانًا أخرى دافعها إلى ذلك، ففى بلاط سيف الدولة كأى بلاط آخر، يوجد الدس وغيره مما يمكن أن يفسد العلاقة الطيبة المتميزة بين أبى الطيب وسيف الدولة، لاسيما والتى كان

لايسكت على تجاوز في حقه ، أو يتغاضى عمن يحاول المساس به وبمقدرته التي رآها كفيلة بتحقيق أعظم مكانة لائقة به ، وهو المستوى نفسه الذي عاشه في طبرية والرملة وأنطاكية ، وإن اختلفت الدرجة .

هذا الشعر إذن يصور الحياة في هذه البيئة بحربها وسلامها ، ومسراتها وأحزانها، واهتماماتها وأشواقها . . بل ومتغيراتها ، متخذاً من تشكيل المديح والرثاء والوصف والهجاء والفخر والحكمة والتفلسف وشعر الجهاد وسائله إلى ذلك الفن .

وكعادة بلاشير يستعرض في إيجاز سريع قصائد المتنبي في كل مرحلة مكتفيًا بشواهد مبتسرة على مايقول ، وإن كان يعرض لقلة من القصائد كلها أو معظمها شارحًا لها في الهامش، لكن تعليقاته الفنية محدودة مختصرة ، يحيث لاتسمح بإعطاءالقارئ صورة واضحة الملامح عن هذا الشعر وخصائصه، كما لايكُفُّ عن وصف المتنبي بالمداح الرسمي، أو الشاعر المأجور[٧٢]، أو يسجل أن هذه القصيدة بدأت بالغزل أو لم تبدأ به ، كما يشير إلى شكل قصيدة المدح بأجزائها الثلاثة ، وما أصابها من تغير تمثل في مقدمة غزلية صغيرة، وبيت للانتقال منه يجيده الشاعر، ليفرغ للمديح ، أو قد يُدْخل موضوعًا غنائيًا كما في قصيدته في الاستيلاء على مرْعَش[٧٣] ، وقد لايحسن بلاشير فهم مقتضيات البيئة العربية في عصبية واضحة ، وذلك في تعليقه على قدوم رسل ملك الروم إلى حلب لافتداء الأسرى ، ويصف قول المتنبي بأنه تبجح المنتصر أمام عدوه المجندل، وأن ذلك موضوع أزلي في الشعر العربي، من هذه القصيدة قول المتنبي :

رأى مَلِكُ الروم إرتياحَكَ للنَّدَى فقامَ مقامَ المجْتَدِي المُتَمَلِّقِ[٧٤]

وقد يعلقَ متعجبًا على قصيدة يقولها المتنبي في معركة لم يشارك فيها بنفسه ، عندما تصدى سيف الدولة لبعض القبائل التي حاولت الخروج على سلطان الحمدانيين ، وهزمهم ، بل يستسخف أن يطلب سيف الدولة من المتنبي قصيدة أخرى أكثر تفصيلاً ، ويوفق المتنبي في الثانية كذلك ، مما يجعل بلاشير يشيد بأستاذيته وفنه[٧٥] ، وفي

خلال ذلك قد يثني على الروح الملحمية التي تتصف بها القصيدة أحيانًا وتتنوع موضوعاتها ، كالقصيدة التي قالها المتنبي بمناسبة طرد الدُّمُسْتُق بردس فَقَّاس وابنه قسطنطين ، والتى منها قوله :

رمي الدربَ بالجُرد الجياد إلى العدَى وما عَلموا أن السِّهامَ خُيول[٧٦]

ولكنه لايجعل هذه النفحَة الملحَمية صفة عَامة لجميع القصائد المرتبطة بالأحداث العسكرية[٧٧] .

بل هو قد يصدر حكمًا عامًا على المديح مثلاً مجردًا إياه من « أصالة التفكير» لكنه يمتدحه « بأنه ذو سحر تعبيري لم يبلغه أحد قط» ويستشهد على ذلك بأبيات منها:

فلم يخْلُ من نصر له من لَهُ يدٌ

ولم يَخْلُ من شُكْرٍ له من لَهُ فم[٧٨]

وبرغم أن المتغيرات في الفترة التي قضاها في رحاب سيف الدولة كانت كثيرة وفاعلة ، لكن بلاشير يتغافل عن كثير من السمات التي ظهرت في شعر المتنبي والعوامل الفاعلة فيه ، وبرغم أنه يرصد له الأنواع الشعرية المعالجة وأطرها ، لينتهي إلى تقلص هذه الأنواع ؛ فالمرثية لاتختلف عن ترتيبها الكلاسيكي الجديد، والنوع الغزلي لاحماسة فيه ، والهجاء يسوده التبجح البدوي، وإن لم يخل في نظره من مهارة التلميحات ، ولطافة الخواطر واحتشام اللغة ، أما المديح الذي يحتل مساحة واسعة ، فالمتنبي في نظره عاجز عن إضافة شيئ إلى الرصيدالمشترك ، وإن كانت تتلاقى فيه الغنائية والهجاء والتأملات الفلسفية[٧٩]، وهذا لعمري تجديد وأي تجديد، أهمل فيه بلاشير البعد التاريخي في تفسير بناء كل قصيدة على حدة، وأثر سيف الدولة نفسه في الخطاب الشعري للمتنبي، فلكل مدحة، بل لكل قصيدة في أي نوع شعري ظروفها الخاصة[٨٠] وسماتها الخاصة .

كما أن بيئة حلب مليئة بالمنافسين والنقاد واللغوين، فإما أن ينتصر المتنبي ويستمر، وتتجلى شخصيته وفنه، أو يهزم وينتهي،

وربما كان هذا من العوامل التي أسهمت في تميز المتنبي في هذه البيئة لما يتمتع به شعره من مزايا أهّلته لهذه المكانة .

لذلك فقد أشار بلاشير - كما سبق - في هذه المرحلة إلى تعدد أغراض الشعر من مديح ورثاء وغزل وهجاء ، وغيرها ، وذلك خلال شعر المتنبي الغنائي والفلسفي، وفي الوقت الذي ينسب بلاشير إليه سحر القول وتملك الأسلوب، فإنه يصف معالجة المتنبي للغزل بأنها صورة هزيلة لاحماس فيها[٨١] ، ومرد ذلك في نظرنا إلى أن هذه المرحلة غلب عليها رصد المتنبي لمعارك سيف الدولة ضد الروم وغيرهم ، وتسجيل بطولاته وانتصاراته، وقد تميز هذا الشعر بمهارة التلميحات ، ولطافة الخواطر، والطابع الملحمي المتميز ، وما نجده من توظيف لكثير من قيم البلاغة العربية كالإيجاز ، والتقابل ، والجناس والصور البيانية المتميزة ، وغيرها ، مما سوف نكشف عنه في تحليلنا لأحد النصوص.

أما مايصف به بلاشير المتنبي من نفج أو تبجح بدوي ، أو تفاهة في بعض النقاط[٨٢] ، فمردها إلى التباين في فهم اللغة العربية بين أبنائها وغيرهم من الأجانب خاصة المستشرقين الذين قد يَحْكُمُ فهمهم للغة العربية تقاليد مجتمعهم ، ووسائل التعامل مع لغاتهم ، وعاداتهم الفكرية ، والفروق الدقية بين اللغات بصفة عامة من حيث تجسيدها للأفكار والتعبير عنها .

وبذلك يمكن أن نفهم مزاعم بلاشير في محاولاته التقليل من اعتداد الشرقيين بمكانة شعر المتنبي وفنيته ، وليس معنى ذلك أن المتنبي قد بلغ الكمال في فنه ، ولكنه حقق مستوى متميزاً فريداً ، ويكشف ذلك عن اضطراب رؤية بلاشير الفنية لشعر المتنبي، برغم محاولته تحديد المؤثرات التاريخية في هذا الشعر .

وكثيرٌ من السمات التي ذكرها بلاشير تنتمي إلى البلاغة العربية ، وقد جاءت أيضًا بصورة مبتسرة ، دون أن ترتبط بتحليل كلي للنص يكشف عنها كالتشبيهات والاستعارات والإيجاز والسبك والجناس

والطباق وغير ذلك ، لكن الجيد حقًا أن بلاشير يعترف بأنه يستحيل تذوق مهارات الفنان- يقصد المتنبي- إلا في لغتها ذاتها[٨٣] ، وغير ذلك مما يتصل بقضية الشعر وترجمته ، وتذوقه بالنظر للغات التي ينقل إليها ، وذلك مما أشرنا إليه سابقًا.

ولعمري ذلك من أهم الأسباب التي يمكن أن نفسر بها بعض تناقضات بلاشير ، وتغافله عن فاعلية المتغيرات ، وتجاوز البعد التاريخي في تعامله مع النصوص ، وعدم تقديره لشعر المتنبي ودوره التقدير اللائق به .

وسوف ننهي حديثنا بتحليل نص كامل للمتنبي في هذه المرحلة للكشف عن بعض جوانب عبقرية خطابه الشعري[٨٤] .

وليس معنى ماسبق أن المتنبي كان يرى أي إنسان حاميًا له ، وإنما هو إنسان طموح يبغي مكانة سامية لنفسه وأمته ، وقد يرضيه أن يكون حاكمًا مثلاً لكن وسيلته إلى ذلك هي الشعر ، وهو وسيلة لم تكن بمفردها ملائمة لتحقيق هذه الغاية ، وكذلك لم يكن مهرجًا ولا مضحكًا كما رأى بلاشير في وظيفة الشاعر في تلك العصور ، وهو ماقد يمثل اضطرابًا في الرؤية الفنية كما أشرت ، كما يكشف عن عدم الدقة في فهم الشعر العربي وتقاليده ، وعلى العكس من ذلك تمامًا ، فلقد كانت شخصية المتنبي شخصية قوية فاعلة لها دورها الفني وأثرها في تثبيت مكانة الحاكم ، برغم تباين مواقفه ومجالسه في تشكيل تقدير الناس ، وخضوعهم له خاصة إذا كان هذا الحاكم متذوقًا للشعر كسيف الدولة .

وهذا أيضًا هو السر في استمرار علاقة سيف الدولة بأبي الطيب المتنبي على هذا المستوى من التقدير والإعجاب المتبادلين ، والحاشية تضم كثيرين ممن حرموا هذه المكانة ويترقبون فرصة للانقضاض على الشاعر سواء كانوا من الشعراء أو العلماء ، وأبو الطيب نفسه قد يزعج الأمير بتقلب مزاجه وتعاظمه ، ومن ثم فلن تنجو هذه العلاقة من الدس والدساسين ، حتى وإن سكت المتنبي عن الرد عليهم ، بل

إن صبره على ذلك الوضع لايستقيم مع طبعه الأبي ونفوره الشديد، ومن ثم كان إلماحه إلى رغبته في السفر إلى مصر.

ولقد كان تنفيذ هذه الرغبة إثر نقاش لغوي مع ابن خالويه قويت فيه حجة المتنبي، وتبادلا بعض الشتائم، فضربه ابن خالويه في وجهه بمفتاح في يده فسال دمه، دون أن ينتصر له سيف الدولة.

وقد رثا في حلب أم سيف الدولة نُعْم، وابنه عبد الله أبا الهيجاء.

وإذا كان بلاشير لم يشر إلى لقاء المتنبي بسيف الدولة قبل سنة ٣٣٧هـ، فثمة تعليق في ص ٢١٩ يمكن أن يفسر هذا اللقاء القديم، برغم أن بلاشير لم ينتبه إلى ذلك، فقد كان يتحدث عن المتنبي في حلب، لكنه لاحظ في هذا التعليق على بعض شعر المتنبي، أنه لايتناسب مع شعره في حلب، ففيه بعض الطوابع التي يمكن أن تتمشى مع شعره قبل تمرد السماوة، لكنه لم يقطع بذلك لأن النص محل التعليق جاء في الديوان خلال شعر المتنبي في حلب، وهذا مما يكشف عن مستوى تذوق وفهم بلاشير لشعر المتنبي خاصة، والشعر العربي عامة.

في مصر« ضروب من الألم والهجاء وشيات من التجديد»

وفي طريقه إلى مصر لم يتوقف إلا في دمشق والرملة - لأنهما خاضعتان لحكم الإخشيديين، وبرغم تفكيره في اللجوء إلى أنوجور وريث محمد الإخشيد، لكن كافور قد استدعاه سواء عندما حل بدمشق أو بالرملة، من ثم كان عليه أن يتوجه إليه في الفسطاط، وما كان حاكما البلدتين ليتأخرا في تحقيق مطلب الوصي أبي المسك كافور، الذي كان متلهفًا لإلحاق المتنبي بمجلسه، وإن لم يكن الأخير نفسه راغبًا في ذلك، لكن وعد كافور له بأن « يوليه صيداء من بلاد الشام أو غيرها من بلاد الصعيد»[٨٥]، لم يلبث أن أغراه بالدخول في معيته، برغم أنفته من ذلك، لكن كافور خشى من تمرده فماطله،

ولم يحقق له شيئًا مما وعد به ، حتى ضاق به المتنبي وبدأ يفكر في الهرب من مصر .

ولقد كانت الحياة في عهد كافور - الذي كان عبداً أعتق ثم صار وصيًا على أنوجور المشار إليه سابقًا - حياة بزخ وترف، كما كانت الحياة أفضل في عهده من عهد الطولونيين ، لأن الأخشيديين حاولوا استثمار خيرات مصر لاسوء استغلالها ، وإذا كانت الفسطاط في عهد كافور صورة مصغرة لحلب أو بغداد، فمن المتوقع ازدهار الأدب والفكر، وتعدد حلقات الدرس، وصالونات الأدب والعلم « وأن ينتشر هوس رعاية الأدب والفن»[٨٦]، وكان هناك من علماء اللغة والنحو عديدون ؛ مثل أحمد بن إسماعيل النحاس، وعبد الله بن أبي الجوع ، وابن الجبى البصري الذي لقب بسيبويه مصر، ومن الأدباء والشعراء ابن حنزابة وعلي بن الحسين العقيلي، ويبدو أن أبا الطيب ارتبط بابن حنزابة الذي كان أحد كتاب ديوان الإخشيديين[٨٧] وقد نظم فيه قصيدة .

ولقد أصبحت مكانة المتنبي الفنية في هذه البيئة مكانة متميزة كعادته ، لايدانيها مكانة غيره ، كماتعددت المدارس التي تدرس شعره ، وبلغت مكانته وشهرته ، أن أصبح يحرص على زيارته بعض من ينزلون الفسطاط ، بل إن ديوانه انتقل إلى الأندلس مع بعض المغاربة الذين زاروه في الفسطاط .

وإذا كان قد يئس من كافور ووعده ، فقد تراءى له تحقق أمانيه في أبي شجاع فاتك الرومي الذي أقطعه كافور الفيوم ، وكان قد أغدق على المتنبي، بعد أن استقبله استقبال العظماء ، لكن وفاته ، قد جعلت المتنبي يعزم على الرحيل، ويدبر هذا الأمر سراً ، ويقوم بتنفيذه .

وما دامت سعادة المتنبي لم تستمر ، وأمانيه لم تتحقق ومدى إقامته في مصر لم يمتد ، فلا نتصور أن شعره ومناحي التجديد فيه ، سوف تختلف في هذه المرحلة عن سابقتها ، من ثم فقد كانت أغراضه

الشعرية كما هي، مدح ورثاء وهجاء ، وسريان روح فلسفية فيها، لكن من الطبيعي أن يكون الهجاء رد فعل لحالته ، ينفس فيه عن نفسه، كما أكسبه بعض طوابع خاصة ، مثل هجائه لكافور بطريقة ظاهرة :

العبد ليس لحُرٍّ صالح بأخٍ ... لو أنَّه في ثياب الحُرِّ مولودُ
لاتشترِ العبدَ إلا والعصا معهُ ... إن العبيدَ لأنجاسٌ مناكيدُ(٨٨)

أو كان بطريقة غير مباشرة عن طريق المعاني المزدوجة التي تحتمل المديح والهجاء مثلاً كقوله في كافور:

وأحسنُ وجهٍ في الورى وجهُ محسنٍ ... وأيمنُ كفٍّ كفُّ فيهمُ كفُّ مُنْعِمِ(٨٩)

وكقوله:

وكل امرئ يولي الجميلَ مُحَبَّبُ ... وكل مكان يُنْبِتُ العزَّ طيِّبُ(٩٠)

فإذا لم يحقّق له كافور وعده فلا هو ذو الوجه الحسن ، ولا صاحب كف يمن ، ولا هو محبب إليه ولا تطيب بجواره الإقامة.

وقد أكثر المتنبي من ذكر اللونين الأسود والأبيض كلون من ألوان السخرية الخفية من كافور الذي كان يؤلمه ذكر السواد:

مَنْ لبيض الملوكِ أن تُبْدلَ اللَّوْ ... نَ بلون الأستاذِ والسَّحْناء(٩١)

وقبل كل ذلك فقد كان استعمال المتنبي الطريقة التقليدية في مديح كافور لونًا آخر من ألوان السخرية منه ، وذلك عندما يصف الخيل التي أوصلته إلى ممدوحه وسرعة الوصول إليه :

فتى ماسرينَا في ظُهور جُدُودنا ... إلى عصْرِه إلا نُرَجِّي التلاقيا
أبا المسك ذا الوجهُ الذي كَنتُ تائقًا
إليه وذا اليومُ الذي كنتُ راجيَا(٩٢)

وكذلك تغطية سخريته من كافور بمزيد من الإطراء كوسيلة تعبيرية :

يَدُلُّ بمعنى واحدٍ كلُّ فاخرٍ ... وقد جمَع الرحمنُ فيك المعَانيا
إذا كسب الناس المعالي بالنَّدَى ... فإنَّك تُعْطِي في نَداكَ المعَاليا
وتحتقر الدنيا احتقار مجربٍ
يَرَى كل مافيها وحاشاك فانيَا(٩٣)

ويقرر بلاشير أن أبا الطيب عندما فارق سيف الدولة لم تكن سنه تساعده على تجديد فنه الشعرى ، ومن ثم فقد كان شعره فى مصر استمرارًا لما سبق من حيث مستواه الفنى، وهذا تناقض آخر لبلاشير ، فالمتنبى غادر مصر أوائل سنة ٣٥١ هـ فلم يكن قد تجاوز الخمسين من عمره، وهى سن تكامل الخبرات ونضجها، وليس سن شيخوخة المواهب.

ولذلك فما رآه بلاشير هناليس ليس صحيحًا ، بشهادة بلاشير نفسه الذى اكتشف فى هجاء المتنبى لكافور ضروبًا من التجديد كتوظيف المعانى المزدوجة، واستثمار مفارقة اللونين الأسود والأبيض فى السخرية منه، وتباين مطالع قصائده عندما يستوحى فى هذه المطالع حالته المعنوية بدلا من النسيب ، ولئن خلت قصائده من النفحة الملحمية فقد كان ذلك لأنه لم يتحدث عن معارك خاضها كافور (٩٤) .

وإذا كان النوع الغزلى قد استمر فى التراجع ، فلأن القلق والتوتر القرينان ببحثه عن مكانة ومنزلة لم يتركا له وقتًا لشيئ آخر ، اللهم إلا الأسى والحزن لما نزل به فى مصر ، خاصة وهو يمتدح أعجميًا لا يستحق فى نظره شيئًا من ذلك ، وبعد أن لم يحافظ سيف الدولة على شاعره الحميم .

عودة المتنبى ومكثه بالعراق

ويخرج المتنبى من مصر متخفيًا ، ومنتهزًا فرصة انشغال كافور وحاشيته بالعيد، مخترقًا الصحراء، حتى يصل إلى الكوفة مسقط رأسه ، وبرغم حسن استقبال الناس له ، فلم يمكث بها سوى سنة تقريبًا، رحل بعدها إلى بغداد ليكون أكثر قربًا من حلب ، فقد أرسل له سيف الدولة هدية وهو بالكوفة ، أزكت مشاعره نحو نموذجه وحبيبه.

وفى بغداد نزل عند على البصرى ، برغم سيطرة معز الدولة البويهى على العراق وبغداد، وهو من أشد أعداء سيف الدولة ، مما

جعل الشاعر ينصرف عن فكرة مديحه للمعز ووزيره المهلبي الذي كان مولعًا بالأدب، ويضم في مجلسه كثيراً من العلماء والأدباء كالحاتمي وأبي الفرج الأصفهاني والشاعر ابن الحجاج ، والصابي، وبرغم حضوره هذه المجالس ومشاركته في المناقشات اللغوية والأدبية ، لكنه كان يتعامل مع المهلبي بحذر متبادل بينهما ، وهكذا تألب ضده في بغداد الأمير المعز ووزيره المهلبي، اللذان كانا سببًا في هجوم كثيرين من أتباعهما من العلماء والشعراء على المتنبي، برغم أن دار البصري في بغداد ضمت أيضًا كثيرين ممن أعجبوا بالمتنبي خاصة الشباب، كما التقى فيها بابن جني الذي كان قد التقى به في حلب ، والحاتمي نفسه برغم هجومه في مجلس الوزير المهلبي، حضر مجلس المتنبي عند البصري وكذلك الشاعر ابن البقال[٩٥].

ثم استدعاه الوزير الصاحب بن عباد لفارس لكنه لم يجبه ، مما زاد من أعدائه .

وقد غادر المتنبي بغداد إلى الكوفة ، مؤملاً في الاتصال بسيف الدولة ، وتاركًا البغداديين الذين لم يعبأ بهم وازدرى هجومهم عليه.

وفي الكوفة واجه أهلُها - ومعهم المتنبي - تصاعدَ الحركة القرمطية ، خاصة من أعراب بني كلب بقيادة ضبة بن يزيد العتبي، الذي هجاه المتنبي بقصيدة منها قوله :

وما عليك من العا ... ر أن أُمَّكَ قَحْبَةْ
ومايشقُّ على الكلـ ... ـب أن يكون ابن كَلْبَةْ
وليس بين هلوكٍ ... وحُرَّة غيرُ خِطْبَةْ[٩٦]

وهي الأبيات التي جعلت قوم ضبة يعترضون طريقه ويقتلونه فيما بعد.

وقد أرسل معز الدولة من بغداد حامية للدفاع عن الكوفة،لكن القرامطة كانوا قد غادروها فارين بعدما عاثوا فساداً ، وقد كان المتنبي من بين الذين تصدوا لهؤلاء القرامطة حتى إن قائد هذه الحامية قد

كافأه ، وهذا مما يؤكد أن المتنبي لم يكن قرمطيًا في يوم من الأيام على عكس مارأى بلاشير وطه حسين بعد ذلك .

هنا تصل دعوة الوزير ابن العميد في فارس للمتنبي طالبًا استزارته له، ولابن العميد شهرته كوزير وأديب وعالم ، وصاحب مجلس علم وأدب، وقد صدرت دعوته من أرّجان القريبة من العراق.

وإذا كان المتنبي قد رفض استزارة الصاحب بن عباد، فقد لبى دعوة ابن العميد، مما أشعل عداوة الأول ضده ، وفي أرّجان سعد المتنبي هو ومن معه باستقبال ابن العميد له، وحفاوته به ، وفي موقفه قبيل أرجان كانت قصيدته في شِعْب بَوّان التي منها :

مَغاني الشعب طيبًا في المغاني بمنزلة الرَّبيع من الزَّمانِ(٩٧)

وعندما علم السلطان عضد الدولة البويهي في شيراز بمقدم المتنبي على وزيره ابن العميد، طلب من الأخير إرسال أبي الطيب إليه، لكنه أبى ، حتى ضمن له عضد الدولة حرية الإقامة والسفر حسبما يريد، لكنه في الوقت نفسه لم ينس له رفضه القدوم عليه .

وفي مجلس عضد الدولة اجتمع المتنبي بأبي علي الفارسي الذي كان قد لقيه في حلب،وقد غير رأيه وأصبح من المعجبين به ، وكذلك ابن جني ، والرّبعي ، وابن العلاف، وقد أحس عضد الدولة بأهمية المتنبي كشاعر له مكانته بجواره ، وبرغم إغداقه عليه ، وما تمتع به المتنبي من مكانة لديه ،وتميزه في مجلسه ، لكنه استشعر الغربة في هذه البيئة غير العربية ، وأخذ حنينه إلى الكوفة والشام يشتد ، وساوره قلق كثير حال بينه وبين الاستمرار في امتداح هذا الأمير ووالده ركن الدولة .

ومن القصائد التي تتضمن شيئًا من مديح عضد الدولة ، تلك القصيدة التي رثا بها المتنبي عمة هذا الأمير التي هي في الوقت نفسه زوج سلطان بغداد معز الدولة ، وفيها أبيات في الحكمة منها :

لا بد للإنسان من ضَجَعَةٍ لا تقْلبُ المضْجَعَ عن جَنْبه(٩٨)

وذلك بجانب بعض القصائد الأخرَى، والتي منها قصيدة

طردية في وصف رحلة صيد لعضد الدولة جاء فيها من وصف الأيّل:

فقيدَتْ الأيّل في الجبال طَوْعَ وُهُوق الخيل والرّجال[٩٩]

وقد بين بلاشير أن المتنبي في كل ماقاله في هَذه البيئة لم يخَرج عما سبق من حيث الأطر والأنواع الشعرية[١٠٠]، كما أخذ يذكر له بعض ماتميز به من تشبيهات وتوقيعات وطباقات وجناسات، منتهيًا إلى أنه بالرغم من هذه البراعات الدالة على فنان كامل، وبالرغم من اللمحات التي تذكرنا بنبوغ ذي أصالة لاتدحض، لايمكننا مدافعة أنفسنا عن الاعتقاد أصلا، بأن هذا النتاج الأخير لايضيف إلا شيئًا قليلاً إلى أعمال المتنبي الشعرية»[١٠١]

وهي ملاحظات لاترتبط بتحليل نص كامل، وإنما هي اجتزاءات وأبيات شواهد، لكنها في الوقت نفسه يمكن أن تدعم وجهة نظرنا في اكتمال أسلوب المتنبي منذ الفترة التي صحب فيها سيف الدولة.

وفاتـــه

عزم أبو الطيب على مغادرة شيراز واعدًا مضيفه عضد الدولة بالعودة، كما أغدق عليه مضيفه بهداياه، وفي الطريق إلى بغداد، بعد أن غادر واسط التي حذره مضيفه منها ومن أخطار الطريق، وقد غادر دير العاقول، حتى وصل دير قنى على الضفة الشرقية من نهر دجلة، تصدى له الأعراب، بقيادة فاتك بن أبي جهل خال ضبة الذي كان المتنبي قد هجاه منذ سنة تقريبًا في الكوفة، وقامت معركة انتهت بمقتل المتنبي ومن معه[١٠٢]، إذ كان فاتك حريصًا على الانتقام لشرف أسرته.

ويضيف الشيخ محمود شاكر، أنه ربما كان من أسباب تصدي هؤلاء الأعراب للمتنبي أيضا، تأليب الشيعة الفاطميين لهؤلاء الأعراب ضده، خاصة وقد كانوا من شيعة العلويين، بل لايستبعد الشيخ شاكر تآمر كافور، وإمداد هؤلاء الأعراب بالمال لقتل أبي الطيب، كما يضيف إل ذلك تحريض كل من عضد الدولة في شيراز،

وأبي فراس الحمداني، وأبي العشائر ، أما الأول فلأنه لم ينس رفض أبي الطيب الذهاب إليه أولاً ، وأما الآخران فربما انتقامًا لحديث أبي الطيب عن خولة التي ذهب الشيخ شاكر إلى أنه أحبها، وربما يكون سيف الدولة قد وعده سرًا بالزواج منها ، لكنه لم يحقق له غايته ، وكان ذلك من أسباب تركه حلب إلى مصر[١٠٢]وهي كلها أسباب معقولة مقبولة ، تتمشى مع ماذهب إليه الشيخ شاكر في كتابه بالنسبة للمتنبي .

وإذا كان بلاشير قد رصد تاريخ حياة أبي الطيب المتنبي فلم يفحص رواياتها ، ولم يدقق في قبولها ، ولعل من أسباب ذلك عجمته واعتماده على الديوان بجانب الروايات، وقد سبق أن بينا أن التتابع التاريخي لقصائد الديوان غير منضبط زمنيًا ومكانيًا .

أما رؤيته الفنية فقد نجحت في التقاط بعض الشيات، واعتمدت على التجزئة في النظرة ، واستمدت من البلاغة العربية كثيرًا من ملاحظاتها ، لكنها ملاحظات تعوزها النظرة الكلية التحليلية للنصوص، وهو مايجعلني أقدم تحليلاً كليًا لأحد نصوص المتنبي من سيفياته ، فهي الفترة التي تشهد تكامل أدواته واستقراره نفسيًا ، ونضجه فنيًا .

وتلك النظرة الكلية التحليلية للنصوص هي من أهم مايجب أن نستفيده من المتغيرات في معالجاتنا لنصوص تراثنا وتناول سيرة أصحابها .

الهوامش:

١- د. ريجيس بلاشير. أبو الطيب المتنبي. دراسة في التاريخ الأدبي، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، ط٢ سنة ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.

٢- انظر السابق ص ١٤.

٣- انظر د. شكري عياد ترجمة لكتاب أرسطوطاليس في الشعر. ط. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. القاهرة. سنة ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٧م ص ١٦٦.

- وانظر د. طه حسين مع المتنبي، ط١٣، دار المعارف، القاهرة ص ٢٨-٢٩.

- وانظر د. عبد المجيد دياب أبو الطيب المتنبي - سلسلة أعلام العرب. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٨٥م، ص١١, ١٢،

٤ - بلاشير: أبو الطيب المتنبي ص ١٨.

٥ - السابق نفسه ص ١٧.

٦ - انظر السباعي السباعي، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ط سنة ١٣٥١هـ، سنة ١٩٣٢م، ص ١٤٢، ١٤٣.

٧ - د. شوقي ضيف تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي ط ١١، دار المعارف ص ١٤٣، وما بعدها.

٨ - انظر المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي ص ٣٢.

٩ -انظر السابق نفسه ص ٢٠.

١٠- انظر السابق نفسه والصفحة نفسه.

١١- انظر للمؤلف معالجة النص في كتب الموازنات التسراثية، ط. منشأة المعارف، الاسكندرية، سنة ١٩٨٩م ص ٥٥.

١٢- انظر د. طه حسين في الأدب الجاهلي ط ١٣، دار المعارف سنة ١٩٦٢م ص ٢٧٢.

١٣- انظر عبد المجيد دياب أبو الطيب المتنبي ص ٦٢.

١٤- بلاشير: أبو الطيب المتنبي ص ٥٦.

١٥- عبد المجيد دياب أبو الطيب المتنبي ص ٥٦.

١٦-انظر السابق نفسه ص ٧٩.

١٧- انظر محمود محمد شاكر. المتنبي ط سنة ١٤٠٧هـ ط. المدني نشر وتوزيع الخانجي ص ١٦٤، ١٦٥.

١٨- انظر عبد المجيد دياب . أبو الطيب المتنبي ص ٥٦ .

١٩- بلاشير : أبو الطيب المتنبي ص ٥١، ٥٢ .

٢٠- انظر السابق نفسه ص ٥٧ وكذلك انظر محمود محمد شاكر : المتنبي ص ١٨٨ .

٢١- انظر بلاشير : أبو الطيب المتنبي ص ٦٢، ٦٤، ٦٨، ٧٠.

٢٢- انظر طه حسين مع المتنبي ط . ١٣ دار المعارف، القاهرة ص ٥٨ .

٢٣-انظر السابق نفسه والصفحة نفسها .

٢٤- انظر د. عبد المجيد دياب أبو الطيب المتنبي ص ٥١, ٥٥ .

٢٥- انظر بلاشير : أبو الطيب المتنبي ص ٥٩، ٦٠ .

٢٦- انظر ديوان المتنبي ط المكتبة الثقافية ، بيروت ، لبنان .

٢٧- انظر السابق نفسه ص ١٩ ، وانظر ديوان أبي الطيب المتنبي شرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان ، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وابراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ١٣٩٧هـ- ١٩٧٨م ص ٣١٣ .

٢٨- انظر بلاشير : أبو الطيب المتنبي ص ٧٢، ٧٥ .

٢٩- انظر السابق نفسه ص ٧٥ .

٣٠- انظر السابق نفسه ص ٥٧، ٦٦، ٧١، ٧٩.

٣١- السابق نفسه ص ٧٩، وانظر ديوان المتنبي ط . المكتبة الثقافية ، بيروت ص ٣٣ .

٣٢- بلاشير : أبو الطيب المتنبي دراسة في التاريخ الأدبي ص ١١٠ .

٣٣، ٣٤- انظر السابق ص ٨١ .

٣٥- انظر الشيخ محمود محمد شاكر ، المتنبي ، ص ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٤١، ٢٧٠ .

٣٦- انظر بلاشير : أبو الطيب المتنبي ص ١١٦ .

٣٧- انظر السابق نفسه ، ص ١١٥ .

٣٨- انظر محمود محمد شاكر المتنبي من ص ١٦٧ : ص ١٧٧ وكذلك ص ١٩٧ .

٣٩- انظر بلاشير ، أبو الطيب المتنبي ص ١٢٥ .

٤٠- السابق نفسه ص ١١٧, ١١٨, ١١٩ .

٤١- السابق نفسه ص ١٢٩ ، وانظر د. علي شلق المتنبي المؤسسة اجامعية للنشر والتوزيع ، يروت سنة ١٩٨٢م ص١٨٥ .

٤٢- انظر ديوان المتنبي ط . المكتبة الثقافية بيروت ص ١٣ .

٤٣- انظر محمود محمد شاكر . المتنبي ص ٢٤٨ وما بعدها .

٤٤- سماه بلاشير بدار الخرشني وقد أثبت الشيخ محمود شاكر خطأ التسمية لأن الخرشني تسمية لأحد قواد الروم منسوبًا إلى خرشنة إحدى بلاد الروم .

٤٥- انظر بلاشير أبو الطيب المتنبي ص ١٣٨ .

٤٦- السابق نفسه ص ١٣٩

٤٧- السابق نفسه ص ١٤٥ .

٤٨- السابق نفسه ص ١٤٢ .

٤٩- انظر السابق نفسه ص ١٤٩ .

٥٠- السابق ص ١٥٢، ١٥٣, ١٥٤، وانظر ديوان المتنبي ط المكتبة الثقافية بيروت ص ١٧٤-١٧٦ .

٥١- حنا الفاخوري تاريخ الأدب العربي المطبعة البولسية بيروت ص ٦١٧ .

٥٢- بلاشير أبو الطيب المتنبي دراسة في التاريخ الأدبي ص ١٥٦ .

٥٣-انظر السابق نفسه ص ١٥٨ .

٥٤- انظر السابق ص ١٦٠ .

٥٥- السابق نفسه ص ١٦١ .

٥٦ - السابق نفسه ص ١٧٢ .

٥٧- السابق نفسه ص ١٦٨ .

٥٨- انظر بلاشير . أبو الطيب المتنبي ص ٧٦, ٧٧، ٧٨ .

٥٩ - انظر في أصول الخطاب النقدي الجديد ترجمة وتقديم أحمد المديني دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد، العراق ط ١٩٨٧م، ص ٩٩ .

٦٠ - د. شوقي ضيف . الفن ومذاهبه في الشعر العربي ط ٧ ، دار المعارف ، القاهرة ص ٣٠٥ .

٦١- انظر السابق ص ١٧٧ .

٦٢، ٦٣- انظر بلاشير . أبو الطيب المتنبي ص ١٧٧ .

٦٤- انظر السابق ص ٣٠٦, ١٨١ ، وانظر د. شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ط ٧، دار المعارف ، القاهرة ص ٣٠٦ .

٦٥- السابق نفسه ص ١٩٨ .

٦٦- انظر طه حسين مع المتنبي ص ١٧٨ : ص ١٨٠ .

٦٧- بلاشير : أبو الطيب المتنبي ، دراسة في التاريخ الأدبي ص ١٩٦ .

٦٨- السابق نفسه ص ٢٠٢ ، وكذلك انظر طه حسين مع المتنبي ص ١٨٤ .

٦٩- بلاشير : أبو الطيب المتنبي ص ٢٠٢ .

٧٠- انظر طه حسين مع المتنبي ص ١٧٤ ، ١٧٥ .

٧١- بلاشير : أبو الطيب المتنبي نفسه من ص ٢٠٢ : ٢٠٧ ، ص ٢٣٧ ، ٢٤١ .

٧٢- السابق نفسه ص ٢٠٥ .

٧٣- السابق ص ٢٣٤ .

٧٤- انظر السابق ص ٢٤٢ , ٢٤٣ .

٧٥- السابق نفسه ص ٢٥٨ .

٧٦- السابق نفسه ص ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٨ .

٧٧- السابق نفسه ص ٢٦٤ .

٧٨- السابق نفسه ص ٢٢١ .

٧٩- السابق نفسه ص ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٦٨ .

٨٠- انظر فن القول عند المتنبي إشراف عبد السلام الراجحي إعداد الشاذلي البوغازي وتوفيق قريرة مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر ، سوسة تونس ١٩٧١م ، ص ٣٣ .

٨١ - انظر بلاشير أبو الطيب المتنبي ، دراسة في التأريخ الأدبي ص ٢٦٣ .

٨٢ -انظر السابق نفسه ص ٢٦٩ .

٨٣- بلاشير : أبو الطيب المتنبي نفسه ص ٢٦٨ .

٨٤- انظر للمؤلف في البنية والدلالة ط . منشأة المعارف الإسكندرية ١٩٨٧ ، ص ٢٩٧ ، حيث يوجد نص آخر محلل من سيفيات المتنبي .

٨٥- السابق نفسه ص ٢٨٤ .

٨٦- انظر بلاشير أبو الطيب المتنبي ، دراسة في التاريخ الأدبي ص ٢٨٠ .

٨٧- السابق نفسه ص ٢٨٣ .

٨٨- السابق نفسه ص ٢٠٨ .

٨٩- السابق نفسه ص ٢٩٤ .

٩٠- السابق نفسه ص ٢٩٥ .

٩١- السابق نفسه ص ٢٩١ .

٩٢- السابق نفسه ص ٢٨٩ .

٩٣- السابق نفسه والصفحة نفسها .

٩٤-السابق نفسه ص ٣٠٧ .

٩٥- انظر بلاشير المتنبي ص ٣٢٧.

٩٦- السابق نفسه ص٣٣٢.

٩٧- السابق نفسه ص ٣٤٧.

٩٨- السابق نفسه ص ٣٤٩.

٩٩ -السابق نفسه ص ٣٥١ .

١٠٠-السابق نفسه ص ٣٥٦وما بعدها .

١٠١-انظر السابق نفسه ص ٣٦٠.

١٠٢-انظر السابق نفسه ص ٣٦٤.

١٠٣-انظر محمود محمد شاكر . المتنبي، ص ٣٨٧: ص ٣٩١.

التشكيل اللغوي لجدلية الأنا والآخر في نص قديم
دعوة لتوظيف البلاغة العربية في دراسة النص

أ-مدخل تنظيري:

تعنى مقولة التشكيل اللغوي ، توظيف اللغة لبناء كيان دلالي متفرد ينتجه الشاعر المبدع، ويحاول القارئ الناقد له أن يحيط بكثير من تجلياته اللصيقة بالفن، للاتصال بما فيه من إبداع للرؤية ، ويمكن أن تحقق عمليات القراءة من استكشافية ، واسترجاعية تأويلية وغيرها رصد جوانب هذا البناء اللغوي، بالوقوف على المبدأ التنظيمي الذي يتكون في النص مشكلا علامات من وحدات لغوية قد لاتحمل معنى في سياق آخر[1] ، وهذا المبدأ التنظيمي هو عصب النص، الذي بإحكام القارئ الناقد قبضته عليه ، يستطيع أن يتتبعه خلال التشكيل للكشف عن العلاقات الداخلية التي ينتظمها هذا المبدأ، فتتجلى الركائز الأساسية التي منها ينطلق الشاعر ، وبها يقيم جدلياته البنائية، التي تبرزها اللغة الموظفة عندما يستخدم مفردات معينة تشكل أبعاد النص بدلالاتها المتعددة ، كما تصاحبها مفردات أخرى تدور في فلكها ، وتجسد العلاقة بين هذه وتلك رؤية الشاعر للقيمة الحضارية التي يجليها عمله.

وتتجلى هذه العلاقة بتوظيف الشاعر للوسائل التعبيرية التي تمكنه من ذلك كالرمز مثلا ، أو بعض قيم البلاغة الأخرى التي يمكن لها أن تسهم في عملية الإبداع، من هذه القيم مثلا : التكرار أو التقابل، أو الحذف أو الالتفات . . . وغيرها فليس ما سبق إلا علاقات لغوية بنائية[2].

بلّ إن الصور الفنية نفسها التي تتشكل ، ليست إلا امتدادا لهذه العلاقات ، لكنها تقوم على أساس المجاز والصلة بين الكلمات والأشياء العينية ، بعد إدراك الاتصال بين هذه الأشياء بعضها وبعض، بذلك تصبح الصور « كنجوم عظيمة ر دبيرة في مجموعة شمسية ثابتة خاضعة لنظام وقوانين غير ثابتة من ذاتها »[3]، وإنما

يحكمها المبدأ التنظيمي للنص.

وقد يحقق اختيار الشاعر لبعض مفرداته ، وصياغته للعلاقات بينها إيقاعًا خاصًا يسهم في ثراء دلالات هذه العلاقات المتشكلة ، التي يتآزرها جميعا - مع غيرها من الوسائل التعبيرية التي أشرنا إليها سابقًا - يتجلى البناء اللغوي الشعري بعلاقاته وتكثيفاته ، وصوره ، **وهو بناء خاص متفرد.، يمكن أن تسهم قيم البلاغة العربية في جلائه كما أشرت.**

بذلك يتم إفساح المجال للنص كي يتحدث عن نفسه ، ويبرز جوانبه الفريدة ، بدلا من أن نحل مفهوماتنا ، ونظمنا محله ، ونتجنبَ فرض أفكارنا التجريدية عليه ، بل يمكن لهذه القراءات أن توسع وتعمق من استجابات الآخرين للشعر[٤] . عندما ينتظم النص مشاعرهم ، وتتحقق المشاركة الوجدانية .

وفي هذا الصدد ينبغي التمييز بين الأحكام - برغم قلتها - والأوصاف والتفسيرات ، فإذا كان الصدق لازما في الأول ، فهو لايعد شرطًا كافيًا بالنسبة للبيانات الوصفية والتفسيرية إستنادًا إلى العلاقات المعرفية بين المتحدث والموضوع .

وهكذا يمكن استثمار قيم البلاغة العربية ونحن نتعامل نقديا مع النصوص، فتتآزر قيم البلاغة ونظريات النقد في الكشف عن قيمة النص، وفيما يلي محاولة في هذا المجال.

ب - المعالجة والتحليل:

(١)

تكشف لغة السيفيات أن المتنبي قد رأى في سيف الدولة الحمداني الأمير العربي المسلم المنوط به حماية الإسلام والمسلمين ، ضد هجمات الروم في القرن الرابع الهجري، من ثم تعلقت به آمال

الشاعر الخاصة والعامة ، وتوطدت بينهما أواصر المودة ، ولقد كان سيف الدولة حريصًا على شاعره الذي يصحبه معه في غزواته ، ويذيع في أشعاره وبها أنباء بطولاته وكرمه ، كما وجد المتنبي في بلاط سيف الدولة وصحبته له ، وإنصاته لشعره ، مايرضي فيه إحساس الشاعر الفنان بالتفرد ، وما يضمن له حياة كريمة ، برغم كثرة المناوئين حوله ؛ مابين حاسد يتمنى أن ينفرد بمثل هذه المكانة دون المتنبي ، ومغتبط يرجو أن ينال هذه الحظوة لدى الأمير ، لكنه يرى المتنبي النموذج المبتغى ، وذلك قد يفسر ماظهر من حلقات أخذت تتدارس شعره وتفسره . ويجلى النص [1] التالي تشكيل بعض جوانب هذه العلاقة :-

١- سرْ حَيْثُ شئْتَ يَحُلُّهُ النُّـــوَّارُ وأرادَ فيكَ مُرادَكَ المِـــقْدارُ
٢- وإذَا ارْتَحَلْتَ فَشَيَّعَتْكَ سَـــلامَةٌ حَيْثُ اتَّجَهْتَ وَدِيمَـــةٌ مدْرارُ
٣- وأراكَ دَهْرُكَ ماتُحاولُ في العِدا حتى كـــأنَّ صُـــرُوفَهُ أنْصارُ
٤- وصَدَرْتَ أغْنَمَ صَـادر عَنْ مَوْرد مَرْفُوعَةً لقُـــدُومكَ الأبْصارُ
٥- أنْتَ الَّذي بَجَـحَ الزَّمانُ بذكْـرَهَ وتَزَيَّنَتْ بَحَديـثهَ الأسْمـارُ
٦- وإذَا تَنَـكَّرَ فالْـفَنَاءُ عِـقَابُهُ وإذَا عَفَا فَعَـطَاؤُهُ الأعْـمارُ
٧- ولَه وإنْ وَهَبَ المُـلوكُ مَواهـبٌ دُرُّ المُـلُوك لدَرِّهـا أغْبـارُ
٨- لله قَلْبُكَ ماتَخافُ مـنَ الـرَّدَى ويَخافُ أنْ يَدْنُو إلَيْـكَ العارُ
٩- وتَحيدُ عَنْ طَبَعِ الخَلائـق كُـلِّه ويَحيدُ عَنْكَ الجَحْفَلُ الجَرَّارُ
١٠- يامَنْ يَعزُّ عَلَى الأعِـزَّةَ جَـارُهُ ويَذلُّ منْ سَـطَوَاتِهِ الجَبـارُ
١١- كُنْ حيثُ شئْتَ فمَا تَحُول تَنُوفَةٌ دُونَ اللِّقاء ولا يَشِـطُّ مَزارُ
١٢- وبَدُون ما أنَا منْ ودادِكَ مُضْمرٌ يُنْضَى المَطِيُّ ويَقْرُبُ المُسْتارُ
١٣- إنَّ الَّذي خَلَّفْتُ خَلْـفِي ضـائعٌ مالي على قَلَقِي إليه خيـــارُ
١٤- وإذا صَحِبْتُ فكُلّ مـاء مَشْرَبٌ لَوْلا العِـيالُ وكُلُّ أرْضٍ دارُ
١٥-إذْنُ الأميرِ بأنْ أعُـــودَ إلَيْهِـــمُ صِلَةٌ تَـسِيرُ بشُكْرِها الأشْعارُ

(٢)

وإذا كان إريك فروم في كتابه « الإنسان من أجل ذاته »MAN FOR HIMSELF يوضح أن فرويد يرى « الأنا» تحجب الإنسان عن «الآخر» ، فهو يشير في الوقت نفسه إلى أن هيجل يعتبر الولاءَ « للأنا» أساسَ الانتماء للآخر والاتصال به ، ولذلك فليس هناك حب للآخر لايشمل الإنسانَ نفسه، وربما كان هذا مايفسر علاقة المتنبي بسيف الدولة ، فهو يحب هذا الأمير، ويخلص له الولاء ، ويخصه بإعجابه ويرى فيه نموذجًا فريدا، لكنه في الوقت نفسه لاينسى نفسه أمام محبوبه ونموذجه ، وهذا مايمكن أن يتضح لغويًا خلال هذا النص للمتنبي، حيث يجلي جدلية « الأنا والآخر» كشفًا عن العلاقة بينهما في مستوى من مستوياتها الإنسانية الرفيعة ، وبأبعادها من وفاء وإعجاب وولاء .

وهي قيم إنسانية حضارية ، يمكن أن ترقى بهذه العلاقة ، مجلية لتعلق الإنسان الدائم في كل زمان ومكان بالكرم والمروءة والبطولة .

وبرغم أن المديح غرض تقليدي، درج الشعراء فيه على الإعلاء من شأن الممدوح ، بحيث يختفي وراءه الآخرون، - فلا يبرز سواه- لكن المتنبي يضيف جديداً عندما تصبح قصيدة المديح لديه ، تتحرك لغويًا على مستويين ؛ مستوى الممدوح مجسداً في ضمائر « الخطاب»، وما يرتبط بها من صفات العظمة ، ومستوى الشاعر نفسه مجسداً في ضمائر« التكلم» ، وما يرتبط بها من تطلعات ، وتصبح ضمائر الغياب شركة بين الطرفين، وامتداداً لهذين المستويين في هذا السياق، وذلك لتشكيل العلاقة التي أشرت إليها بينهما ، وهي بذلك لاتخرج دلاليًا عن هذين المستويين ، وكل ذلك في شيء من الندية والارتباط بينهما بحيث لايصبح الشاعر مساويًا للممدوح، وإن لم يكن أقل منه ، وقد مثلت كثير من سيفيات المتنبي هذا الاتجاه الذي يكشف عن عاطفته نحو سيف الدولة ، وتذكره الدائم لنفسه أيضا.

(٣)

المستوى الأول:

ويتضح المستوى الأول في الأبيات من (١-٩) التي تكشف الأربعة الأولى منها عن « تحولات الدلالة » تجسيداً للدعاء لسيف الدولة بالخير والبركة اللذين يبرزهما « المكان» خلال أفعال لصيقة به ؛ كالمسير والحلول والإرادة ، والارتحال والتوجُّه ، والصدور والارتفاع ، مشكلة لحركة الممدوح ومكانته مقترنةً « بالزمان الماضي» غالبًا ، لتأكيد منزلة هذا الممدوح وما يرَتئيه الشاعر فيه ، وذلك عندما تتجاوزُ دلالات الكلمات مستوياتها المعجمية ، وتتحولُ عنها إلى مستويات أخر ، لاتتحقق إلا لسيَف الدولة في نظر الشاعر، وتتجلى بفضل صياغته الشعرية لهذا الموقف .

من ثم تتشكل «تحولات الدلالة» على نحو يصبح فيه « حلول» سيف الدولة بأي مكان لاينبت فيه الزرع فحسب ، وإنما « النّوار » ؛ بما تتضمنه هذه الكلمة بجذرها من دلالة النور على الهداية والخير، كما يصبح قَدَرُ الممدوح - وهو من الله - شاملا كل ماينزل به، لكنه ليس غيرَ « إرادة هذا الممدوح وما يبتغيه هو لنفسه ، أما « الارتحالُ» الذي قد يكون لغير سيف الدولة مرتبطًا بالتغير والتبدل والانتقال إلى غير المراد، فإنه يصبح بالنسبة للممدوح قرينًا بالسلامة والخير دائما ، وإذا كان صدور الناس عن موارد الشرب أمراً عاديًا ، فإن صدورَ الممدوح أعظمُ صدور، خاصة إذا أضفنا إليه ماتوحيه المادة اللغوية «صدر» من تقدم وسبق ، في هذا السياق الذي يرتبط فيه هذا الصدور بالغُنْم وارتفاع الأبصار لمقدم هذا الممدوح ، وبذلك يصبح تفرده لانظير له ، وإذا كان الدهر يتسم بالغلبة والقهر للبشر، فإنه يصبح للممدوح عونًا ونصيراً ، وهنا تُؤكِّد سيطرة ضمائر الخطاب كل ماسبق في شيء من التفرد والخصوصية عن طريق الإضافة كما في [مرادك - قدومك - دهرك] ، وعن طريق الجر في [فيك] . . . . إلى آخر هذه التشكيلات اللغوية المجلية لما يتمتع به سيف الدولة من

مكانة سامية في قلب الشاعر وبصره وبصيرته ، كما يتأكد البعد الحضاري لهذه العلاقة بين الإنسان ونموذجه.

(٤)

ويستمر المستوى الأول في الأبيات من (٥ : ٩) ، وإذا كانت تحولاتُ الدلالة قد كشفت عن تفرد الممدوح ، فإن « الالتفات» كوسيلة بلاغية تعبيرية [٢]، يسهم في تشكيل هذا التفرد بالعدول عن ضمائر الخطاب إلى ضمائر الغياب ، ثم العودة بعد ذلك إلى ضَمائر الخطاب مرة أخرى، فيتسنى للشاعر أن يربط بيَن المعاني التي تتواصل وتتسامى ، ويمكن أن يتسع لها فضاء النص في هذا السياقِ الإنساني كما سوف يتضح؛

فالالتفات المتمثل في العدول الأول في الأبيات (٥و ٦و ٧) يكشف عن أثر تفرد سيف الدولة في الآخرين ، من هنا يتصدر ضمير الخطاب« أنت» البيت الخامس مجسداً حضوره الدائم ، بحيث يجعله متجليًا في مكانة سامية رفيعة فوق الآخرين ، ثم يتضاعف إحساس المتلقي بهذه المكانة عندما تؤكدها ضمائر الغياب المتتابعة بعد ذلك في البيتين (٦ ، ٧) بالانتقال من الخطاب إلى الغياب ، ومن التجلي إلى الخفاء ، الذي يجذب انتباه المتلقي نفسه ، كما يوضح هذا السياق أن ضمائر الغياب ليست إلا امتداداً دلاليًا لضمائر الخطاب في هذا المستوى الأول ، لتأكيد مكانة الممدوح العظيمة بتفصيل أبعادها ؛ فبذكره يفرحِ الزمان ، وبأحاديثه تتزين مجالسِ السمر، وإذا كان غضبه الفناءَ لمن ينزل به هذا الغضب، فإن عفوَه ورضاه حياةٌ، بل حيوات متعددة ، فما أعظم عطاء ه الذي لايقارن بعطاء غيره من الملوك مهما منحوا أو وهبوا.

وفي الوقت نفسه يدعم هذا « التقابل» المتجلى هنا بين سيف الدولة وغيره تبوأه لهذه المكانة الفريدة ، التي جسدها الشاعر بوسيلة أخرى في صدر البيت السابع ، بتقديم الجار والمجرور ، متضمنًا ضمير الغياب في (له) سابقًا على غيره من الملوك عندما يقول:

وله وإن وهبَ الملوكُ مواهبٌ * درُّ الملوك لدرِّها أغـــبار

وهي صيغة تستثمر مابين الخفاء والتجلي من قيمة تعبيرية تثري دلالة النص ، عندما يحل الضميرُ محلَّ الاسم الظاهر الذي كان يمكن أن يذكر صراحة ، وتلك وسيلة بلاغية تتضمن عملية نفسية عقلية يؤثِّر بها المبدع في المتلقي أيضًا[٣] .

بل يتضاعف هذا التأثير «بالتقابل» الذي عقده الشاعر بين صورة عطاء سيف الدولة وعطاء غيره من الملوك ، وبرغم أن الشاعرَ يستخدمُ كلمة (درّ) وما توحي به من كثرة في جانبي الصورة التي وضحت في البيت المشار إليه سابقًا ، لكن در الملوك (أغبارٌ) بالنسبة لعطاء سيف الدولة الغامر ، مما يجعل توظيف (أغبار) موحيًا ، وهي تطلق على قليل اللبن[٤] ، كما يوحي جذرها اللغوي الذي يتصل بالغبار والمضي والانتهاء ، وكلُّها معان تهبط بعطاء هؤلاء الملوك ، لكنها في الوقت نفسه ترقى بعطاء سيف الدولة الذي يتجاوز هذه المقارنة ، ويصبح معلمًا من معالم تفرده الذي يحرص الشاعر على تجسيده بكل الوسائل الفنية واللغوية .

فإذا ماعدل الشاعر عن ضمائر الغياب ، وعاد إلى ضمائر الخطاب مرة أخرى للتعبير عن الممدوح [في الأبيات ٨ ، ٩ ، ١٠] يشعر المتلقي بقوة العلاقة بينهما ، والاتصال الوثيق المباشر الذي يمكن أن يوحي به توظيفُ ضمائر الخطاب ، وتتابُعها كما في [قلبك - ماتخاف - وتخاف - إليك - وتحيدُ - ويحيد عنك] .

وفي سياق هذا التفرد الذي تجليه تحولات الدلالة في الأبيات تكتسب « العبارات المصكوكة » برغم تقليديتها مثل « لله قلبك» فيضًا من الصدق وقوة الإيحاء ، مما يضاعف من إحساس المتلقي بولاء الشاعر للممدوح ، وإعجابه به ؛ ذلك الإعجابُ الذي لايلبث أن يتضاعف مرة أخرى بتوظيف الشاعر « للأفعال المضارعة » المشار إليها سابقا في الخطاب ، والتي تفيد الاستمرار ، وهي تتضمن في الوقت نفسه من « التقابل» مايجلي مكانة الممدوح في أسمى مستوى ؛ فهو صاحب

القلب الفريد الشجاع ، الذي تجسده مادتي : (خاف وحاد) بالسلب والإيجاب ، عندما ينفي الشاعر عن سيف الدولة الخوف من الموت، بينما هو في الوقت نفسه يخشى اقتراب العار منه ، وذلك طبع فريد يجعل سيف الدولة متميزاً بعيداً عن طبع الناس جميعًا ، في الوقت الذي يحيد ويبتعد عنه الجيش القوي ويخشاه.

وفي هذا المستوى الأول أيضًا تتجلى تحولات الدلالة في « الجمع بين العام والخاص» كوسيلة تعبيرية أخرى تقترن بما سبق من وسائل بلاغية، ولكن في صورة لغوية أخرى، حيث يوظف الشاعر كلمات تتسم بالعموم والإطلاق في مستوى من مستويات دلالتها ، عندما تعتمد على الممدوح وترتبط به ؛ (كالزمان ، والأسمار، والفناء، والعطاء (الدر) ، والردى ، والعار)، لكن هذا الإطلاق والعموم يتحول إلى خصوص، إذ يصبح الممدوح فقط هو مصدرَ فاعلية هذه الكلمات المطلقة ، وحدوثَ أفعالها أو عدمَ حدوثها ؛ فبه يفرح الزمان ، وبحديثه تتزين الأسمار، وعقابه الفناء ، وعطاؤه الحياة (الأعمار) يفوق كل عطاء ، ولا يهاب الموت ، وهوفي الوقت نفسه يخشى أن يقترب العار منه ، وبذلك يحقق الشاعر لممدوحه تفردًا خاصًا لقوته المتميزة ، وطبعه الأوحد.

من ثم تتجاوز ردود الأفعال منطقها ، وتتحولُ دلالاتُها ، فلا يساوي الفعل رده ، في القوة ، بل يتجاوزه ، وإن كان يضادُّه في الاتجاه ، ومن المنطقي إذن ، ومما يتسق مع ماسبق أن تخشى الجيوش سيف الدولة وهو فرد، وأن يمتنع جاره بعزته على الأقوياء، خاصة وأن الجبابرة يذلون أمام سطوة هذا البطل، وتلك صورة مثالية يبتغي الشاعر تجسيدها لغويًا كما سبق، وكما سوف يتضح .

(٥)

«ويوازن الشاعر بين الأساليب الإنشائية والخبرية» في الكشف عن تشكيل علاقته بسيف الدولة ، حيث تُبْرِزُ الأساليب الإنشائية في الأبيات (١ ، ٢ ، ٣، ٤) قوة علاقة المتنبي بسيف الدولة ، وحبه

وولائه له ، إذ يتحول الأمر إلى دعاء في البيت الأول (سر) ، كما يؤكد العطف في مطالع الأبيات(٢ ، ٣ ، ٤) من هذاالدعاء ، إذ تدعم الأفعال الماضية الدلالة نفسها في هذا السياق.

بينما تكشف الأساليب الخبرية في الأبيات (٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩) عن إعجاب الشاعر الشديد بنموذجه سيف الدولة ، خاصة وتقديم الجار والمجرور ظاهرة لغوية بلاغية تجسد هذا المنحى بصورة عامة مثل [وتزينت بحديثه الأسمار- وله مواهب - ولله قلبك - ويخاف أن يدنو إليك العار- ويحيد عنك الجحفل الجرار].

(٦)

المستوى الثاني:

لكن من هذا الجار الذي أشار إليه الشاعر في البيت العاشر؟ وهو :

يامن يعز على الأعزة جاره ويذل من سطواته الجبار

إنه المتنبي نفسه ، وهو يمثل « الأنا» كما يجليه المستوى الثاني لتلك العلاقة التي أشرت إليها في مطلع هذه الدراسة ، والتي تتضح في الأبيات من (١٠-١٥)، وهي تبدأ بضمائر الغياب [يعز جاره - سطواته] ، كاشفةً عن اتصال طرفي هذه العلاقة ، التي يبرزها النص، ثم لايلبَث الشاعر أن يعدل عن ضمائر الغياب إلى ضمائر المتكلم (الشاعر نفسه) ، التي تهيمن على هذه الأبيات ذكرًا وحذفًا ، « ليلفت» النظر إلى الارتباط الوثيق بينهما ، ولتتأكد « شخصية الأنا » في ظل « الآخر» - كما أشار هيجل في تفسيره لمثل هذه العلاقة (٥)- كما أوضحت برغم أنه يطلب السماح له بالعودة إلى أبنائه ، فقد تملكه القلق بشأنهم؛ فمن ضمائر التكلم المذكورة: [وبدون ما أنا من ودادك مضمر - خلفتُ - خلْفي - قَلَقي - صُحبْتُ - أعودُ] ، ويكشف الفعل صُحبْتُ ببنائه للمجَهول عَن تدلُّل الشاعر وكبريائه ، برغم أنه الطرف الثاني في هذه العلاقة .

ويتأكد هذا المنحى أيضًا بالعدول عن الذكر إلى الحذف ؛ إذ يقدم الشاعر كثيراً من المصادر المنسوبة إليه نفسه ، لكنها دون أن تتصلَ بضمير المتكلم أو تضافَ إليه ، فغاية الشاعر حدوثُ الفعل نفسه وتجلّيه ؛ الفعل الذي يؤكد قوة علاقته بالأمير ، وتوثقَ صلتهَ به ، وفي الوقت نفسه بيانُ اعتزازه بنفسه ، وولائه لسيف الدولة ، وإعجابه به ، وهذه المصادر مثل [اللقاء - المستار - مشرب - العيال - الأشعار].

ويستمر الشاعر في هذا المستوى الثاني في إيجاد «التوازن بين توظيف الأساليب الإنشائية والخبرية» كوسيلة تعبيرية تسهم في تشكيل علاقته بسيف الدولة ، بادئا بالأسلوب الإنشائي في البيت العاشر كما بدأ به في البيت الأول في القسم الأول ، لكن « النداء » هنا في مفتتح هذا القسم يعطي دلالات متعددةً ؛ منها قوة الارتباط ، والصلة الوثيقة بينهما ، التي يجسدها حرف النداء (يا) في (يامن يعز على الأعزة جاره) ، وجعله المنادى إحدى صفات سيف الدولة في نظر الشاعر ، وهي العزة والقوة والمنعة ، التي يغمر بها جاره ، وهو المتنبي ، لكنه في الوقت نفسه جار لايناظره غيره في قوته من الأقوياء والجبابرة ، وذلك بفضل سيف الدولة ، وهكذا لاينسى المتنبي نفسه في مواجهة ممدوحه.

كما يصبح الأمر في البيت (١٢) دالاً على التحدي وتأكيد مقدرة المتنبي على لقائه بسيف الدولة ، مهما بعد مزاره ، وتأمل هنا اللقاء « زيارة » ، وليس استجداء أو تملقا ، وبذلك تحقق الدلالة هنا أمرين معا : قوة الممدوح ومكانة المادح التي لاتختفي أمام عظمة ممدوحه ، هذا بالإضافة إلى حرص الشاعر على جلاء مشاعره نحو أبنائه وقلقه عليهم ، ورجائه في إذن الأمير له بالعودة إليهم .

ويتضح هنا أيضا كون تقديم الجار والمجرور وسيلة تعبيرية تقترن بالتوازن بين الخبر والإنشاء ، في الكشف عن علاقة المتنبي المتميزة بسيف الدولة ، التي تجمع بين حبه لأميره وتقديره لنفسه هو ، خاصة ،

ولا يخلو أسلوب خبري من هذه الظاهرة في ذلك القسم الثاني مثل :

وبدون ماأنا ـ من ودادك ـ مضمر مالي على قلقي إليه خيار
إذن الأمير بأن أعود إليهم صلة تسير بشكرها الأشعار

(٧)

ويمكن أن يمثل طلب الشاعر الإذن له من سيف الدولة بالعودة إلى أبنائه قمة النمو العضوي للقصيدة ، حيث أشاد بالممدوح وتفرده، مفصلا أبعاد مكانته في القسم الأول من النص (المستوى الأول) ، ثم جعل الشاعر مكانتَه هو نفسُه ساميةً رفيعة في ظل حدب الأمير ورعايته له ، وقوته التي يخضع لها الجبابرة ، وذلك في(المستوى الثاني) القسم الثاني، من ثم يأتي طلبه الإذن بالعودة لأبنائه ، وقد مهد له الشاعر قبل ذلك ، واتصلت العلاقة المنطقية بينهما عضويًا ، بل لقد سوغ الشاعر طلبه هذا بقلقه على أبنائه قلقًا لاحيلة له فيه ، وهو بذلك أيضا يستميل ممدوحه ، ويؤثر فيه وجدانيًا كي يأذن له . من هنا يأتي طلب الإذن بالعودة مُمَهَّدًا له ، منطقيا ونفسيا ، وهو في الوقت نفسه نتيجة منطقية لحركة المعنى في النص، ممثلا قمة نموه الفكري، ويكشف ذلك كله عن ترابط النص بقسميه أو مستوييه لتشكيل وحدته الفنية .

(٨)

ومن وسائل الشاعر في تشكيل هذه القصيدة «الصورة »، وهي هنا تجمع بين الجزئية والكلية ؛ فهي جزئية إذ تؤدي معنى يمكن أن يكون مستقلا كطبيعة الصورة التقليدية ، وهي كلية بمعنى تآزرها مع غيرها للكشف عن الدلالة ، وتقوم هذه الصور على الجمع بين الماديات والمعنويات ، على خلاف في درجة ذلك بين طرفي الصورة ، وهي ماديات تشكلها عينيات الواقع مثل : يحل النُّزَّارُ حيثما تحل، شيعتك الديمة المدرار، الأبصار مرفوعة لمقدمك ، درِّ الملوك أغبار- يحيد عنك الجحفل الجرار - قليل من ودي ينضى المطي - تسير

الأشعار بشكرك . وبرغم تمثيلها الحسي للتجربة الشعرية ، لكنها تتجاوز الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات إلى الكشف عن شعور الشاعر نحو ممدوحه[٦]، وإجلاله له ، ذلك أن هذه الصور يشكلها من مستويين : المستوى السطحي الذي تتضح فيه العلاقة بين طرفي الصورة، والمستوى العميق فيما تقدمه الصورة من دلالة .

وإذا ماغلبت الجوانب المعنوية الإيحائية على الصورة تجلى الإيحاء أقوى فنيا من الصور الوصفية المباشرة ، بل ويكتسب قوة فنية تقربه من قوة الدلالة الموضوعية في القصة والمسرحية كما في الأبيات من (١١ : ١٦) في المستوى الثاني .

كما تتعدد وسائل التآزر والربط بين هذه الصور لجلاء كليتها ، فمنها مايكون الربط بينها ظاهريًا بأداة العطف الواو ، كما في الأبيات الأربعة الأول من المستوى الأول من (١-٤) ، وهي تجلي دعاء المتنبي لسيف الدولة ، بالبركة والسلامة ، والنصر والغنم الفريد .

ومنها مايكون الربط بينها معنويا ، إذ تتجلى كلية الصورة ، في محاولة استيفاء الشاعر صفات الشخصية ، وإبراز تكاملها فتتضحُ عضويتها في التجربة الشعرية ، إذ لاتنافر بين أجزائها، كَما في الأبيات من (٥ : ١٠) .

(٩)

وتتآزر «عدة آليات صوتية» في الكشف عن هذين المستويين ؛ منها بحر الكامل بتفعيلاته ومتغيراتها ، والروي الراء المسبوق بألف المد وقد أسهما في تشكيل الإيقاع الذي يؤثر به الشاعر في المتلقي .

وثمة إيقاع آخر ، يتشكل من الأصوات ، بحيث يحدث توافقًا نغميًا يتناسب مع الحالات الشعورية والنفسية [٧] فيكشف عن الدلالة ، ويتضح ذلك من تردد الأصوات حسب همسها أو جهرها، ولئن كانت الأجهزة الصوتية كراسم الطيف وغيره يمكن أن تؤدي دوراً مهمًا في هذا المجال، لكننا يمكن أن نلاحظ بعض الظواهر ذات الأثر

الدلالي بناء على فاعلية الأصوات في التشكيل؛ .

ففي الأبيات الأربعة الأولى (١-٤)التي يدعو فيها الشاعر لسيف الدولة في المستوى الأول ، وكذلك الأبيات الستة في المستوى الثاني من (١٠-١٥)التي يتحدث فيها الشاعر عن ارتباطه الوثيق بسيف الدولة ، وقلقه على أولاده ، وطلبه الإذن بالعودة إليهم من أجل ذلك ، تتكرر الأصوات المهموسة [مثل : التاء - والثاء - والحاء - والشين ، والكاف - والقاف - والهاء]، كاشفة بهمسها عن حب الشاعر لممدوحه وتعلقه به ، وخضوعه له ، إلى غير ذلك من المعاني والصفات التي تتناسب وخفوت الدعاء وضراعتَه، ورقة الحب وميلَه.

بينما عندما يتحدث الشاعر عن قوة الممدوح في الأبيات من (٥ : ٩) تتكرر الأصوات المجهورة [كالجيم - والدال - والراء - والعين - واللام - والميم - والنون]، وذلك تأكيدٌ لقوة الممدوح ، وبروزها لغويًا بما يتناسب معها صوتيا .

يضاف إلى ذلك بعض التشكيلات الصوتية الأخرى كالتجنيس غير التام في (مرادك المقدار) المبين عن دعاء الشاعر للممدوح بأن يتوافق قدره وإرادته ، وذلك لمكانته في نفسه ، وحبه الشديد له .

بل قد يتشكل إيقاع خاص من تكرير صوت ما في بداية كلمات متوالية سبيلا من سبل إثراء الإيقاع في النص ، للتأثير في المتلقى والكشف عن مكانة الممدوح ، تأمل: صوت العين في : [وإذا عفا فعطاؤه الأعمار]، وكذلك صوت الراء وهو يتحدث عن تفرد هذا العطاء مقارنًا بعطاء غيره في : [در الموك لدرها أغبار]، وفي هذين المثالين السابقين يتآزر صوت الروي مع تكرير الصوت نفسه في مواقعه المتعددة لتحقيق الغاية نفسها ، وهي إثراء الإيقاع .

بل إن تشكيل النص كله يتضح فيه رعاية الشاعر للنبر كوسيلة لإثراء هذا الإيقاع ، وهكذا يسهم الجانب الصوتي الموسيقي في إبراز علاقة المتنبي بسيف الدولة ، والكشف عن خضوعه له ، برغم

اعتداده بذاته ، في جدلية يتسع فيها حب المتنبي لنفسه ، ولنموذجه معًا .

الهوامش :

أ - المدخل التنظيري :

(١) أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السميوطيقا.
مقالات مترجمة ودراسات . إشراف سيزا قاسم ، ونصر حامد أبو زيد . دار إلياس العصرية . القاهرة سنة ١٩٨٦ ص ٢١٤ ومابعدها.

(٢) انظر للمؤلف في البنية والدلالة . رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية . نشر منشأة المعارف الإسكندرية سنة ١٩٨٧م.

(٣) سيسيل دي لويس. الصورة الشعرية . ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم . مراجعة د. عدنان غزوان إسماعيل. مؤسسة الخليج للطباعة والنشر. الكويت سنة ١٩٨٢م ص ٢١، ٢٩.

(٤) انظر : بول هيرنادي ماهو النقد ،(إعداد وتقديم) ترجمة سلامة حجازي . مراجعة د. عبدالوهاب الوكيل . سلسلة المائة كتاب. دار الشؤون الثقافية العامة . العراق سنة ١٩٨٩ . ص ٣٨ ، وكذلك المرجع السابق.

ب - المعالجة والتحليل :

(١) ديوان المتنبي ط البرقوقي من ص ٨٦ : ٨٨.

(٢) وهو مايسمى في الدراسات الأسلوبية بالانزياح أو الانحراف الأسلوبي انظر عبد الملك مرتاض : شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة . بيروت . دار المنتخب العربي للنشر والتوزيع . بيروت ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م ص ١٣٤.

(٣) حلول الضمير محل الاسم الظاهر أسلوب من أساليب القرآن الكريم التي ألمحت البلاغة العربية إلى ثرائه وخصوصيته ، لما فيه من عملية نفسية عقلية ، تجتذب المتلقي بانتقاله من الخفاء إلى التجلي، كما في قوله تعالى : (قل هو الله أحد)وقوله تعالى : (إنها لاتعمى الأبصار).
انظر عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز قراءة وتعليق محمود محمد شاكر ط ٢ ١٤١٠هـ / ١٩٨٩م ص ١٣٢.

(٤) مختار الصحاح ط دار الجيل بيروت ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م مادة : غبر ص ٤٦٨ .

(٥) انظر ص ١٠٧ من هذه الدراسة .

(٦) انظر محمد غنيمي هلال . النقد الأدبي الحديث دار نهضة مصر الفجالة . القاهرة ط ١٩٧٩ من ص ٤١٩ : ٤٣٣ .

(٧) انظر مراد عبد الرحمن مبروك من الصوت إلى النص . الهيئة العامة لقصور الثقافة . القاهرة . كتابات نقدية . العدد (٥٠) أبريل سنة ١٩٩٦ ص ١٢٦ .

وانظر الأصوات اللغوية . د. إبراهيم أنيس ط ٣ سنة ١٩٦١ من ص ٢٢ : ٢٦ وكذلك انظر د. كمال بشر : علم اللغة العام : الأصوات ط . دار المعارف سنة ١٩٨٠م من ص ٧٤ : ٨٨ .

القوس العذراء وتداخل النصوص

مدخل:

هل هناك حدود لتداخل الأجناس الأدبية؟ وما الغاية من وراء هذا التداخل؟

تكشف جدلية الأجناس الأدبية ، وجدلية الأعمال الأدبية ، أن أي جنس أدبي يتأثر بالمتغيرات الاجتماعية والثقافية ، والسياق الأدبي العام ، [1] بما قد يجعل بعض هذه الأجناس يختفي ، أو يتطور في جنس آخر ، فالملحمة قد اختفت نظراً لأمور متعددة لعل منها طولها الذي لايتناسب مع حياة المبدع نفسه ، ولا حتى بالنسبة للمتلقي أيضا، كما أن طبيعة البطولات التي تقوم عليها قد اختفت ، ولا يمكن أن تتقبل الآن بسهولة ، برغم أننا قد نجد مسحة ملحمية في بعض الأجناس أو الأشكال الأدبية الأخرى.

وفي الوقت نفسه قد برزت المسرحية الآن ، وهي تشترك مع الملحمة - كما رآهما أرسطو- في كثير من الجوانب الشكلية ، بل إن المسرحية نفسها قد تغيرت من مأساة وملهاة عند اليونانيين إلى مايسمى اليوم بالدراما الحديثة ، التي يمكن أن تجمع بين بعض ملامح المأساة والملهاة ، ويمكن أن يرد هذا التحول والتداخل إلى فكرة مشاكلة الواقع من جهة ، وتغير أشكال الحياة الاجتماعية والثقافية من جهة أخرى.

والقصيدة الشعرية الآن بعد اعتمادها على الشكل القصصي أحيانًا ، قد وضح فيها بُعد درامي ، يكشف عن نموها وحركتها بما يزيد فاعليتها في التأثير في المتلقي.

وإذا مااعتمد نص أدبي من جنس أدبي ما على بعض مقومات جنس أدبي آخر ، فإنما يكون ذلك بهدف تطوير وتحوير هذا النص، وإثرائه جماليا وفكريا ، ولذلك «فعلاقة النص المفرد بسلسلة النصوص التي تكون الجنس الأدبي تبدو بمثابة امتداد إبداعي وتحويري متواصل لأفق ما» [2].

وهل هناك تداخل للأجناس في تراثنا الفني؟

ليست أجناسنا الأدبية ببعيدة عن مثل هذا التطور ، وربما كانت الرسالة، من أهم الفنون التي يمكن أن تتضح فيها ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية ، فقد كانت أكثر انفتاحًا ، وبرغم أنها تناظر الخطبة في اعتمادها على الوسائل الفنية البلاغية في التبليغ والتأثير[٣]، لكنها كانت أكثر اعتماداً على وسائل الأجناس الأدبية الأخرى ، في تحقيق أهدافها المنوطة بها فكريًا وفنيًا .

وإذا كان عبد الحميد الكاتب ، الذي بدأت الكتابة به قد رسم لها شكلاً محدداً كرسالة إلى حد كبير، فإن رسالة « التربيع والتدوير» للجاحظ(ت ٢٥٥هـ) قد اعتمدت الهجاء ، وهو في الأساس غرض شعري[٤]، وهو بذلك قد ضاعف من تأثير الرسالة في تحقيق غاياتها، ومن أهمها الحط من شأن المهجو والسخرية منه، إذ يقدم له صوراً مسهبة، تبرز قبحه الجسدي والمعنوي.

ولقد غلبت الصنعة بعد ذلك على رسائل ابن العميد والقاضي الفاضل ، واتصلا بسياقات ذاتية إخوانية[٥] .

من هنا تأتي رسالتا ابن زيدون الجدية والهزلية ، وقد حشد فيهما الكاتب الأمثال والأبيات الشعرية ، ولم تخلوا من عنصر الحكاية ، والحط من شخصية المهجو كما في رسالته الهزلية ، وقد مالتا أكثر إلى المقالة المنمقة[٦] واختلفتا عن رسائل عبد الحميد الكاتب في الطول والغرض المنوط بهما .

وقد توسلت الرسالة الفلسفية إلى أهدافها بالقصة والحكاية والرمز كما في «حي بن يقظان » لابن طفيل.

وفي « رسالة الغفران » لأبي العلاء المعري يتداخل النثر والشعر والحكاية ، والحوار، بجانب ماتحمله من رؤية ، وما ترمز إليه من أفكار.

وإذا كانت الرسالة في تراثنا قد برزت كصيغة مفتوحة ، فلم يكن غريبًا إذن أمام هذا التداخل في تاريخها كفن أدبي أن تفسح المجال اليوم لأجناس أخرى أكثر مواتاة للعصر ومتغيراته ، وأكثر ملاءمة

لحركة الأفكار المعاصرة وأجهزتها الإعلامية[٧] ، كالمقالة والقصة والمسرحية .

لكن ليس معنى ذلك اختفاء الرسالة في العصر الحديث، لأنها ظهرت كوسيلة للكشف عن الشخصيات في القصة متآزرة مع الحوار والسرد أحيانًا كما في نهاية رواية « زينب» لمحمد حسين هيكل ، وكما في بعض روايات نجيب محفوظ ومحمد عبدالحليم عبد الله .

وهكذا ظلت الرسالة كميراث فني ذات أثر في تشكيل أجناسنا الأدبية الحديثة .

وفي مجال الشعر مايزال التراث يحتفظ لنا ببعض مظاهر التداخل بين الشعر والنثر كما في القصة الشعرية التي قدمها الحطيئة في العصر الأموي، موضحًا موقفه وقد استبد به الجوع هو وأسرته ولا يملك شيئا ، وقد نزل به ضيف ، وفكر في ذبح أحد أبنائه ، حتى رزقه الله بأتانة اصطادها ثم قام بذبحها لإكرام ضيفه ، ومطلع هذه القصة الشعرية :

وطاوي ثلاث عاصبِ البطنِ مرملٍ
بَبيداءَ لَمْ يعرفْ بها ساكنٌ رسمًا .

وقريب من ذلك ماذكره ابن كثير في البداية والنهاية من أبيات لعلي بن الحسين الشاعر الأموي وهو يناجي نفسه واعظًا منبها إلى أخذ العبرة ، وبين كل عدد من الأبيات يذكر فواصل نثرية وعظية[٨] ، وهكذا يتداخل النثر والشعر ويتصلان كوسيلة لتأكيد الفكرة والتأثير بها .

القوس العذراء :

هكذا تأتي« القوس العذراء» امتدادًا لهذا التراث واحتفاء به ، وكنموذج لتداخل الأجناس في أدبنا المعاصر، فهي رسالة فنية ، صلبها قصة شعرية ، وقد جاءت مقدمتها وخاتمتها نثرا، ثم إن القصيدة نفسها تعتمد الدرامية عنصراً أساسيا في بنيتها ، برغم صلتها الوثيقة بالتراث ، من حيث استلهامها له .

إن القوس العذراء رسالة فنية ، قد كتبها الأستاذ محمود شاكر إلى شفيق متري صاحب دار المعارف بمصر سنة١٩٥٢م[٩]، لكنها رسالة غير عادية لأنه يتناول فيها بالحديث علاقة الإنسان بالعمل الذي يتقنه، وعلاقة الفنان بما يبدعه ، وهما أمران إنسانيان عامان ، والكاتب بذلك يرقى بما هو فردي إلى المستوى الإنساني العام ، كما يتسامى بما قد يكون شخصيًا إلى أرفع المستويات الإنسانية ، مستلهما في ذلك التراث العربي ممثلاً في لغته بصفة عامة ، وفي قصيدة الشَّمّاخ بن ضرار الشاعر المخضرم بصفة خاصة ، ومطلعها :

عفا بطنُ قوّ من سُلَيْمَي فعالزُ فَذَاتُ الغضا فالمُشْرِفَاتُ النَّواشزُ

وعدتها ستة وخمسون بيتا ، لكن الأستاذ محمود شاكر ينظر إلى ثلاثة وعشرين بيتًا منها فقط ، وهي الأبيات التي يحكي فيها الشماخ بن ضرار قصة عامر أخي الخضر وقوسه ، ليستلهم هو قصيدته التي تتألف من مائتي وتسعين بيتا مجسدًا النموذج الفني الإنساني الذي يدعم به رسالته إلى صاحبه .

عناصر بنائها :

إنها رسالة تتألف من ثلاثة أجزاء :

الجزء الأول : وعدته مائة وثلاثون سطرًا من النثر تشمل التحية والمقدمة ومعالجة قضية إتقان الأعمال ، ومقارنة بين الإنسان وما يتقنه ، والفنان وما يبدعه ،

الجزء الثاني : ويتكون من مائتي وتسعين بيتًا من الشعر منها ، سبعة وثلاثون بيتًا محاولة لاستلهام أبيات الشّمّاخ بن ضرار التي يتحدث فيها عن عامر أخي الخضر وقوسه ، كنموذج ودليل على رأي الكاتب في علاقة الإنسان بما يتقن ، والفنان بما يبدع ، وهو هنا التزم بأجزاء الحدث الذي تناوله الشّمّاخ ، لكنه أكسبه من مقدرته الشعرية ، ورؤيته الإنسانية ، وخبرته الفنية ، ماجعله نموذجًا فنيا إنسانيا يشهد له بالتفرد والأصالة وبراعة استيحائه التراث وشدة تعلقه به .

أما الأبيات المائتان والثلاثة والخمسون الباقية فهي تفصيل لما سبق ومحاولة لتشكيل الحدث نفسه ، لكنه كما يرى الشيخ شاكر صدى للشَّمَّاخ، وقد تجاوزه فيه عرضًا وبناء وتحليلاً وأهدافا ، بحيث جعله نموذجًا فنيا إنسانيا آخر لدعم فكرة الصلة بين الإنسان وما يتقن ، والفنان وما يبدع، ولكن بصورة أكثر تفصيلا وتحليلا مع تغيير نهاية الحدث بما يكشف عن رؤية عصرية جديدة للأستاذ شاكر تتجاوز نص الشماخ وإن كانت تستلهمه .

الجزء الثالث: وهو صفحتان من النثر بمثابة خاتمة ،توجز كل ماسبق ، ويستغفر فيها الله،ويعتذر عما يمكن أن يكون قد سببه من ملل لصديقه، لكنه يؤكد له أنه توسم فيه حبه لإتقان العمل، فأراد أن تكون رسالته عظة لهما معا، كما ذكره بفضل الله ، وحديث رسول الله عليه الصلاة السلام الخاص بإتقان العمل ، وانتهى بالدعاء والسلام.

قراءة النص :

العنوان والرمز:

يمكن أن يتضمن العنوان « القوس العذراء » «مفارقة لغوية »بين طرفيه ، عمادها ماتوحي به « القوس» من قوة وصلابة ، وما تدل عليه «العذراء» من رقة ونعومة ، بالإضافة إلي مابين هذين الطرفين من« تماثل»، يتضح فيما توحيان به من ليونة ومرونة ، تؤكد تفرد هذه القوس وفاعليتها في تحقيق ماينا ط بها من قوة في دفع الأسهم ، لاصطياد مايبتغيه الرامي بها ، خاصة وقد تحقق لهذه القوس قَوَّاس ماهر، أتقن صنعها وهو في الوقت نفسه رام متمرس، روع منها الظباء وحمر الوحش، هكذا كان عامر أخو الخضر في قصيدة الشّماّخ ،وبذلك اختاره الأستاذ محمود شاكر نموذجًا يستوحيه في قصيدته للتمثيل لإتقان العمل، وبراعة الفنان ، والكشف عن الصلات الروحية الوجدانية بين الإنسان وما يتقنه ، والفنان وما يبدعه ، مبرزًا هذه الصلات ، وتلك المشاعر في صورة فنيةموحية ،

تكشف عما يعتمل في نفس المبدع من صراع للمحافظة على ماأبدع ولارتباطه به ، والحرص عليه ، كما يجسد بذلك علاقة الفن بالحياة، من هنا تصبح القوس« رمزاً للفن» .

ويلاحظ أن ***الجزء الأول من الرسالة*** نثر، حاول فيه الكاتب أن «يقابل» بين صمت صديقه حياء حتى ليعوزه القول، وثرثرة الكاتب نفسه ،وانطلاق لسانه حياء أيضا، لكنه لايعرف كيف انطلق؟ ولا لماذا؟ خاصة وهو أحيانًا ينطلق بما لايحب أن يقول .

وبرغم ماعرف عن الشيخ شاكر أنه كان كثير الصمت، فأتصور أن هذا «التقابل» المبدئي يمكن اعتباره تمهيداً لهذه الرسالة التي ترجعنا إلى الرسائل التراثية التي هي أقرب ماتكون إلى البحث أو الدراسة ، طولا وتحليلا ، وبناء ، وتتداخل فيها الأجناس الأدبية ، وهي في الوقت نفسه تتضمن من مشاعر الود والأخوة مايؤكد اهتمام الصديق بصديقه، حتى إنه في مقدمة هذه الرسالة يكشف عن تفكيره المستمر فيما تحادثا فيه ، واعتذاره عن عنفه وصرامته ،و أمله أن يرضيه ماسوف يرويه عليه[١٠] .

وهو قوي الإيمان بالله تعالى ، فالحياة في نظره تسير على نظام محكم متقن لايختل ، كما أن لكل مخلوق نهجًا لايضطرب ، وهو امتداد لما سبقه ، ثم إن إتقان العمل ، يصبح بالنسبة للإنسان ديدنا وأسلوبا لايتغير، وكأني بالكاتب هنا يستشعر عظمة الخالق فيما خلق وأبدع، وكأن الله – في نظره – قد وهب هؤلاء المتقنين لأعمالهم هذه الميزة وهم مسلوبو كل تدبير ومشيئة[١١] ، وفيهم هذه النفحة منه سبحانه وتعالى، الدائم الرعاية لمخلوقاته .

وتأمل كلام الكاتب وهو يصوغ هذا الموقف صياغة فنية لايعوزها الإتقان الفني، ولا تبتعد عن لغة التراث التي خبرها الكاتب ،وقد تمرس بها، وهو يتخذ منها وسائله وآلياته في تشكيل رسالته :

«إنه ككلّ حيّ ، لم يُخْلَق سُدًى ولم يُتْرك هَمَلاً سلَك له ربُّه النَّهْجَ الأوّل حتى يتكاثَر ، وآتاهُ الهَدْيَ القديمَ حتى يَسْتَحْكِمَ ، وسدَّد يَدَيْه

حتى يشتدّ ، وأنارَ بَصيرتَه حتى يَستكمل ، وأنْبَطَ فيه ذخائر الفطْرة حتى يَستبحر ، وفَجَّرَ فيه سرائرَ الإتقانَ حتى يَسُودَ ويتملَّك ، وعَلَّمهَ البَيانَ حتى يَستَفْهِمَ ، وكرَّمه بالفَتْح حتى يَتَغَلَّب»[١٢] .

فالكاتب هنا يكرر « حتى» في جمل متوازنة ، متناسقة ، متناغمة ، عمادها التقسيم ، وتناسق الإيقاع ، وتوظيف الفعل المضارع الموحي باستمرارية حكمة المولى سبحانه وتعالى في خلقه ، وهي جمل فعلية (ماعدا جملة الافتتاح) ، وهي جميعها تتألف من فعل ماض ثم تليه « حتى» ، فالفعل المضارع ، بما يشكل اتصالا عضويا بين هذين الفعلين كالنغمة وقرارها إيقاعًا ، والمبدأ وتطبيقه حتمية وارتباطا ، كما تتنامى الفكرة مبدأ ونهاية ، بما يكشف عن قوة الترابط والنمو بين جمل كل هذه الفقرة ، التي تمثل في الجزء الأول النثري من الرسالة مرحلة الانتقال من التحية والمقدمات إلى جوهر الفكرة وصلبها .

وهكذا يصير الإتقان عادة للإنسان لاتنفك عنه ، ولا يتحول عنها ، وصار مايتقنه ويبدعه جزءاً منه ، لايريم عنه ، ولا ينفصل منه ، وتتصل وتتواصل بينهما من الصلات الوجدانية مايوثق بينهما ، حتى لكأن ملامح المتقن سمة في سمات ماأتقن وأبدع .

وإذا حدث مايهدد هذه الوشائج ، تكون الحيرة والألم والحسرة .

كما يقارن الكاتب بين العمل والفن ، ويقدم هذه المقارنة كآلية فنية في الكتابة تتجلى في جمل خبرية ، يحلل خلالها فكرته تحليلاً دقيقًا ، يكشف عن سعة ثقافته ، وعمق نظرته ، فيرى أن« الفن ترف مستحدث ، والعمل شقاء متقادم»[١٣] والثاني وسيلة لقضاء الحاجات ، وتحقيق المنفعة المادية ، ومن ثم فهو مستهلك ممتهن ، بينما الفن يلازمه التأني لتحقيق المتعة الجمالية ، ومن ثم يعتز به صاحبه ، وغير ذلك من الفروق التي تذكرنا بتصور الفيلسوف الألماني كانت (١٧٢٤-١٨٠٤م) لفلسفة الجمال والفن[١٤] ، وهو مايكشف عن نزعة الأستاذ محمود شاكر المثالية في هذا المجال ،

واتساع معارفه .

كما يكشف الكاتب في نهاية هذا الجزء عن نتيجة هذه المقارنة ، وهي في الوقت نفسه تفسيره لمهارة إتقان الأعمال ، وفنية الأداء، وأداء الفن، عندما يصبح الإتقان عادة ، ويتجلى الفن فطرة ، وهو بذلك لايهمل دور الاكتساب والدربة في تشكيل ماسبق[١٥] ، ومن ثم يلتقي مع كثير من المفكرين خاصة أصحاب الدراسات النفسية في هذا المجال، و ينتهي إلى أن العمل « هو في إرث طبيعته فن متمكن، والإنسان بسليقة فطرته فنان معرق»[١٦] ، وهكذا يتصل الإتقان بالإبداع والفن.

وتأثر الكاتب بأسلوب القرآن الكريم وتناصه معه خاصة ، والتراث بصفة عامة ظاهرة لاتخطئها عين قارئة ، كجزء من تقنية الأستاذ شاكر في التشكيل والإبداع ، ليس في « القوس العذراء » فحسب، بل في كل مايكتب تقريبًا ، بحيث يصبح اللفظ القرآني أو التراثي لحمة وسدى في أسلوب الشيخ شاكر، لاينفصل عنه ، يثري دلالته ، ويدعم فكرته، ، تأمل تصويره لجهاد الإنسان في عمله خاصة عندما يحيد عن فطرته؛ فتصبح مادة « كدح» فعلا ومصدرا كاشفة عن هذه المجهود يقول «يظل يكدح فيها كدحا حتى ينادى للرحيل»[١٧]وهو في ذلك متأثر بقوله تعالى : ﴿ إنك كادحٌ إلى ربِّك كدحًا . . ﴾

ومن هنا كانت لغته لغة خاصة تمتاح من القرآن الكريم والتراث بما يكشف عن ولاء كامل لهما ، لكنها موظفة توظيفًا خاصًا يتفرد به الأستاذ محمود شاكر، وكأنه نسيج وحده ، لذلك فقد دأب على أن يجعل صفحة للنص الذي يكتبه ، ويقابلها صفحة أخرى لمعاني الكلمات التي يتوقع أنها قد يغيب معناها عن بعض القراء بالإضافة إلى ضبطه بالشكل لكثير مما يكتبه .

الجزء الثاني- الشعر:

هكذا ينتهي الجزء الأول من الرسالة ، ليبدأ الجزء الثاني ، وهو

شعر، متضمنا دليلا فنيًا إنسانيًا إبداعيًا رمزيًا، يدعم وجهة نظر الكاتب في علاقة متقن العمل بعمله، والفنان بما يبدعه، وذلك في الصياغة الشعرية القصصية لهذا الموقف وتناص الكاتب مع التراث فيه.

ولقد تحدث الشَّمَّاخ بن ضرار عن عامر الخُضْرِيّ، عندما اختار شجرة ضال ممتازة[٢٨]، وآثر عودا منها يصلح أن يكون قوسًا لأسهمه، وقد تركه عامين حتى يبس، وهو يراقبه، ثم أخذ يختبره، ويقومه بالثقاف والطريدة، حتى تجلت ليونته، ووجده غاية في صلاحيته أن يكون قوسًا ممتازة، أخافت الظباء وحمر الوحش.

ولقد حافظ عامر على قوسه محافظة شديدة حتى كأنها قطعة منه، يحرسها وتحرسه، ويلفها في الحرير عناية بها، وعندما اصطحبها معه في المواسم، بهرت الناس في موسم الحج، حتى أغلى له أحد المشترين ثمنها، وبعد تردد-حرصا عليها، لارتباطه الشديد بها، باعها بثمن حقق له الثراء. لكن ماإن باعها تحت ضغط الفقر وإلحاح الحاضرين، وإغراءالمشتري، حتى بكاها وجدًا عليها.

هذه قصة قوس عامر أخي الخضر التي حكاها الشماخ في جزء من قصيدته، فكيف استلهمها الأستاذ محمود شاكر؟.

استلهام التراث :

قد تتعدد ضروب استلهام التراث، فهناك من يستلهم الهياكل والأشكال التراثية ليصب فيها معان حديثة، ويعالج من خلالها قضايا معاصرة، غنية بالجوانب الإنسانية، وبذلك يربط بين الماضي والحاضر في مفارقة تستثير المتلقى وترهص بالتغيير المرجو، خاصة عندما يمس بالتغيير بعض جوانب الشكل المستلهم.

وهناك من يأخذ المعاني نفسها ليصوغها في أشكال عصرية، ليكشف عن سلبيات الواقع المعيش مرهصا بالتغيير، ومستشرفا لمستقبل أفضل، مبتغيًا إبراز نواح إنسانية ثرية.

وربما كان استيحاء الهياكل والأبطال في الآداب المختلفة ظاهرة فنية،

لايتصدى لها إلا أولو العزم من المبدعين، وقد يتوجه بعض الشعراء العرب إلى الآداب الأجنبية المختلفة ليردوا من هذا المورد، أما أن يتوجهوا إلى تراثنا العربي كما توجه الأستاذ محمود شاكر ، فهذا هو النادر الذي يحسب له ، والتفرد الذي يُعتد به، لأنه قد وظف الكم الهائل من خبراته ومعارفه ودربته ليس بالتراث ولغته فحسب ، وإنما بما ثقفه من آداب أخرى، وبما خبره من قراءاته واطلاعاته الواسعة، ولذلك فإن زعم استلهام التراث من داخله ،وقراءته قراءة لاتربطه بغيره من المعارف والعلوم المختلفة[١٩]، زعم بحاجة إلى إعادة نظر، حتى يأخذ تراثنا دوره في منظومة العلوم والمعارف الإنسانية ، كشفًا عن قيمته ، ودعمًا لتأصيله لفكرنا المعاصر، كي يؤدي دوره الحضاري في التثقيف والتنوير والتعريف على مستوى العالم كله .

وليس في توظيف المناهج الحديثة ، ووسائل تعبيرها في الكشف عن قيمة تراثنا وأهميته أي لون من ألوان خدمة علوم الآخرين وتراثهم ، لأننا باستثمار مايصلح من هذه المناهج وتلك الوسائل ، إنما نزيد من الكشف عن فاعلية تراثنا ، وحيويته ، كما أننا بذلك نجلي بعض أبعاده على العطاء ، ونمكن له في التأثير الإنساني والفني في الحضارة الإنسانية بصفة عامة ، وثقافتنا بصفة خاصة .

فكيف استوحى الأستاذ محمود شاكر أبيات الشماخ في « رسالته القوس العذراء »، ليحقق هذا الكشف وتلك الأبعاد؟ .

قراءة الأبيات من ١-٣٧ : مدخل موجز للقصة بصورة كلية :

[وما عامر وقوسه ؟!]

بهذا الاستفهام يبدأ الشيخ شاكر، هذا المدخل الشعري الذي يوجز فيه قصة عامر وقوسه ، وإذا جاز لنا أن نعتبر هذا استفهامًا حقيقيا يتوسل به الشاعر إلى قصيدته ، من ثم يمكن أن نعتبر هذه الأبيات « المدخل» إجابة عنه ، صاغها الشاعر صياغة خاصة ، هيمن عليها« الاستفهام المتعجب المثير للغرابة والدهشة» ، الكاشف عما

بذله عامر في اكتشاف شجرة جيدة ، ثم يختار منها ذلك الفرع الذي وجه إليه مبراته ليقطعه ، ويعرضه للشمس ثم يصبر حتى يجف ، ثم يسويه جيداً ، ويهيئه كي يكون قوساً متميزة فريدة ، وكان تكرير «كيف » وبديلها« أي» أكثر من ست عشرة مرة وسيلته إلى هذا الاستفهام ، سواء بدأ بها الأبيات أو كانت داخلها .

ثم يتضاعف ذلك التعجب وهذه الدهشة ، بسيطرة «ضمائر الغياب»على هذه الأبيات ،خاصة وهو يشير إلي القوس أو صاحبها ، مما يعطي للنص مزيداً من الامتداد المعنوي والصوتي ،الذي تتنامى فيه مشاعر التعجب والدهشة عند المتلقى إزاء قوة العلاقة بين القوس وباريها ، خاصة وهو يوظف قافية مطلقة هي الهاء المسبوقة بحرف مد، يستشعر المتلقي بواسطتهما إرهاصا بالتفجع إزاء هذه العلاقة .

ومن اللافت للنظر كشف هذه الضمائر عن ذلك الملمح ألا وهو قوة العلاقة ، ومتانة الصلات الروحية بين القوس وباريها ، خلال أفعال متتابعة يرتبط فيها الفعل بالفاعل (الضمير المستتر) بالمفعول مباشرة دون أي فاصل :

أتاها- نماها - وقاها - اختلاها - يراها - لواها - سوّاها - كساها - براها - . . وهكذا ، ومعظم هذه الأفعال تكريس لعناية واهتمام القوّاس بقوسه .

وليس التكرار كظاهرة أسلوبية على مستوى أداة الاستفهام « كيف» فحسب ، للكشف عن عناية عامر بقوسه ، وإنما هناك تكرار على مستوى «الأفعال» أيضا ، تأمل هذا البيت الذي يوظف فيه الشاعر الفعل « سوّى » ، فتتآزر الدلالة اللغوية له مع التكرار كوسيلة بلاغية تعبيرية تجلي هذه العناية :

كيف سوّاها . . وسوّاها . . . وسوّاها فقامت . . . فقضاها؟[٢٠]

وتأتي النقاط المتتابعة بين هذه الأفعال لتشري تدفق تيار الوعي في إحساس المتلقى بقوة العلاقة بينهما ، خاصة عندما تكون نتيجة ذلك : الفعل « فقامت » بالفاء التي تتكرر ، لتتأكد شدة التسوية ،

والإخلاص والمهارة من قبل الصانع القوّاس ، والفاعلية من قبل القوس عند مايرمى بها .

وعلى« المستوى التصويري» ، فقد دعم من هذه العلاقة بينهما اتجاه التشخيص والتجسيد ، الذي حمّله الشاعر لمعظم الأفعال والأسماء ،التي صورت مراحل هذه الحدث :[أعطته هواها، يرضيه شجاها ، يصغى لبكاها - هزته فتاها . . . الخ] . وهو اتجاه سوف يستمر إلى نهاية هذه المجموعة ، بل إلى نهاية القصيدة كلها ، فهو آلية اعتمدها الشاعر في بنائها كله . مجسداً أبعاداً إنسانية لهذه العلاقة بين الفنان ومايبدعه .

تطور الحدث ونموه :

بذلك يتوثق مابين القوس وباريها من من صلات وجدانية، تدفع بالفعل «الحدث» إلى نهاية القصة مشكّلَة مرحلة جديدة من مراحل نموها .

إن الحدث كما رآه أرسطو - فعل له بداية ووسط ونهاية ، وقاسم مشترك بين القصة والمسرحية ، واعتماد الشاعر عليه على هذا النحو، ساعده على تجلي جوانب إنسانية تمثلت في الكشف عن قوة علاقة الفنان بما يبدع ، والصانع الماهر بما يتقن .

وهكذا ينتقل الحدث ناميًا إلى وسطه كمرحلة ثانية من مراحل تشكله ، عندما يصبح إعجاب عامر بقوسه متجاوزاً كل حد ، من ثم فإن مابينهما من مشاعر متبادلة جعله يلفها في الحرير حرصًا وعناية ورعاية ، لاسيما وقد تراسلت بينهما مشاعر الألفة والحب والمودة ، حتى أصبحت معشوقة له ، وهي علاقة فريدة ، لايدانيها على مستوى الفنون والآداب، إلاعلاقة بيجماليون بما أبدع وعشقه له :-

«كَيْفَ أعْطَتْهُ منَ اللِّـــين ، إذا ذاقَ ، هَواهَا؟
أيُّ ثَكْلَى أعْوَكَـــتْ إذْ فَارَقَ السَّهْمُ حَشاها؟
كَيْفَ يُرْضيه شَـجَاها؟ كيف يُصْغي لبُكاها؟
كيف رِيعَ الوَحشُ مِنْ هاتِفِ سَهْمٍ إذْ رَماها؟

كَيْفَ يَخْشَى طارقًا ، في لَيْلة يَهمي نَداها؟
كَيفَ رَدَّاهَا حَرِيرَ البَزِّ حرْصًا وكَساها؟
كيفَ هَزَّتْه فَتَاها؟ وتَعالَى وتَباهَى ؟[٢١]

بل لقد أخذ يتباهى بها في موسم الحج ، فانكشف بعض ماتتمتع به وما يربط بينهما معنويًا وماديًا ، فلمحها راء خبير ، سريعا ماأسرَتْه هذه المزايا ، فانبرى يتحسسها ويختبرها بلهفة خفية ويغلى لها البيع . وهنا تستمر الوسائل التعبيرية السابقة نفسها في تجسيد منتصف الحدث ، «كيف» الاستفهامية المثيرة للتعجب والدهشة لهذه العلاقة بين القوس والقوّاس ومزاياها ، والفعل نفسه « سوّى » عندما يصبح كاشفًا عن شدة إعجاب هذا الرائي :
«قال : سبحان الذي سوَّى !! وأفْدِى من براها»[٢٢] .
كما تتتابع وتتآزر الصور المشخصة للقوس : «ماذا دهاها . . . سِرُّهما المضمر - أتاها - مسها . . . يَنْقَضُّ إليها » .

وإذا كانت الضمائر التي تعود على القوس وباريها متصلة - فيما سبق من الأبيات وغير منفصلة - لتؤكد الاتصال المعنوي بينهما ، وتدعم التواصل النفسي والوجداني الذي يربط بينهما ، فعلى العكس من ذلك نجد أن الضمائر التي تعود على المشتري والقوس منفصلة ، لتكشف عن التباعد بينهما : «ينقض إليها- أفدى من براها- بعنيها » ، ومن التقابل بين هذين الجانبين تتأكد قوة العلاقة والصلات الوجدانية بين القوس وباريها .

وهنا تتجلى الدرامية كملمح فاعل في تنمية الحدث حوارا وحركة وصراعا ، وذلك للتعمق في نفس عامر القواس البائس الفقير ، وهو يصارع إغراءات الشاري المتلهف الذي يغلي الثمن : بالتبر - والفضة - والحرير - وأديم الماعز المقروظ . . . إلخ ، وكل مايبتغيه مالك هذه القوس ، الذي بدا مترددًا بين مايعيش فيه من فاقة وبؤس وحرمان ، وترائى الغنى في هذه الصفقة المغرية ، وفي الوقت الذي أخذ يرفض

مؤثراً قوسه التي هي جزء منه في نظره، وكيف ينساها ، وما بينهما من مشاعر وجدانية ؟ ، إذا بالآخرين في السوق مابين همس وصياح يحثونه على بيعها، وألا يُفْلِتَ منه هذه الفرصة السانحة ، وما كان منه إلا أن باع ، واختفت القوس من يده .

وهؤلاء المتحاورون هم : القوّاس والمشتري ، والناس في السوق ، وبين هؤلاء جميعا صوت خافت لاحول له ولا طول ، إنه صوت القوس ، التي تدعو على هذا المشتري بالتعاسة والخسران [تعسًا وسفاها](٢٣) .

هكذا يتضح تعدد الأصوات ، وهو آلية قصصية في الكشف عن أبعاد هذه المرحلة المرهصة بالنهايةالفنية العضوية، التي تشكلها بقية أبيات هذه المجموعة من [٣٣-٣٧] .

النهاية :

شغله المال لكنه أفاق ليجد صاحبته قد فارقته إلى الأبد، فبكاها ورثاها والألم يكويه ، ولم تبق له سوى حسرة إثر حسرة ، وهكذا يتجلى تعلق الفنان بما يبدع ، حيث لايعوضه عنه مال ولا متاع إلا ماأبدعه هو نفسه ، وأنّى ذلك ؟ .

وهنا سوف نجد الشاعر يكرس الأفعال للكشف عما سبق، لأن دلالة الأفعال فيها من التجدد مايوحي باستمرارية التألم، والالتياع ودوام الحسرة على ماضاع ، هذا بالنسبة للأفعال المضارعة :

مثل : «يخفى - حسرة تطوى» .

وسوف نجد الأفعال الماضية تأخذ الدلالة نفسها بحكم التجاور السياقي، مع مضاعفة تأكيد هذه الدلالة خاصة وقد تتكرر هذه الأفعال: [رأى كفيه صفرا ،رأى المال فتاها- ثم تجلى الشك عنه . . . فبكاها! ورثاها . . . كيف رثّاها؟!

حسرة تطوى على أخرى . . . ، فأغضى . . وطواها!]

وتأمل حرفي العطف (ثم والفاء) هنا وكيف يشكلان الحركة النفسية للشخصية ، خلال أفعال [الفقد - البكاء - الحسرة] ؛ فزوال الشك

في ضياع القوس من يده ، وتأكُّده من فقدها ، لايعقبه مباشرة إلا البكاء ، والحسرة والألم العاجز عن استرداد ماضاع ، لايملك له مباشرة إلا الإغضاء ، وتتابع الحسرات التي يطويها متألمًا ، لتستقر بداخله المحتدم . وهكذا تكون النهاية المنطقية الفنية ، فالحسرة نتيجة ضياع مايعتز به الإنسان ، وبذلك تتشكل نهاية هذا الجزء ، وهي تمثل نهاية الحدث فيه ، لتتكامل العناصر الدرامية والقصصية ، برغم أن الجنس الأدبي الأساس هو الرسالة ، بصفة عامة ، والشعر في هذا الجزء بصفة خاصة .

ويلاحظ أن الأستاذ محمود شاكر قد وظف من علامات الترقيم النقاط المتتابعة ، وعلامات التعجب ، وعلامات الاستفهام ، وبعض الأقواس التي تحوي بداخلها مايكشف عن تعدد الأصوات، وقد تم ذلك بصورة جعلها آلية من آليات استلهامه التراث وتشكيله لعمله ، خاصة وقد تجلى استثماره تدفق تيار الوعي من خلال النقاط المتتابعة، لاستثارة مزيد من مشاعر الدهشة والتعجب ، وما يمكن أن يتضاعف لدى المتلقي من إدراك مشاعر الود والمحبة بين القوس وباريها .

وإذا كان هذا الجزء استيحاء لأبيات الشماخ فماذا أضاف إلى التراث؟

إذا كانت أبيات الشماخ لصيقة بعامر وقوسه ، فقد تسامى بها الأستاذ محمود شاكر إلى آفاق إنسانية عليا ، وهو يجسد من خلال الرمز « القوس » العلاقة بين الفنان وما يبدع ، بل ويحلل هذه العلاقة تحليلا نفسيا كاشفًا عن جوانب الصراع بين الفن والحياة في نفس المبدع ، وهنا كان تداخل الأجناس الأدبية ، واللغة التراثية الحية المصورة ،وتغلغل الشاعر في نفس الشخصية خير معوان على هذا الكشف الإنساني في استيحاء التراث ، ليقدم بذلك منهجًا في استلهام التراث وقراءته . ذلك التراث المعطاء ، الذي ينتظر من يرفده بالبحث والدرس والكشف والتوظيف، كي يسهم في التأصيل

لفكرنا المعاصر، والكشف عن كينونتنا، وتجلي أصالتنا.

وإذا كان محمود شاكر قد جسد تعلق الفنان بما يبدع والصانع الماهر بما يتقن، فأتصور أنه بذلك يكشف لنا عن داخل مولع بالتراث لصيق به، عاشق له، يستوحيه ويستلهمه في كل مايكتب كما أشرت سابقا، وكما سوف يتضح لاحقا. بل إن الأمر في نظري ليتجاوز كل ذلك ليكشف عن حس ديني قوي في زمن أصبح فيه القابض على دينه كالقابض على الجمر.

الجزء الثاني من الشعر:

مدخل:

فإذا ما انتقلنا إلى الجزء الثاني من الشعر فيمكن أن نعتبر الأبيات كلها دليلاً آخر على الإتقان والإبداع أراد به الأستاذ محمود شاكر أن يقدمه كبرهان عملي على الفكرة التي تلح عليه، والتي حاول بعرضها أن يرضى صديقه، ذلك أنه باستيحائه أبيات الشَّمَّاخ في عامر وقوسه قدم دليلاً من التراث، وأكسبه أبعاداً إنسانية فنية، تكشف عن علاقة الفنان بالحياة، بل وتحري أرقى المستويات فنا لما يبدعه فيها.

من ثم فقد حاول أن يقدم القدوة ممثلة في نفسه وعمله هذا، ولكن بطريقة غير مباشرة. حيث أعاد صياغة أبيات الشماخ مرتين، مرة في الأبيات من (١ : ٣٧) التي جعلها إجابة على سؤال وضعه هو نفسه قائلا: وما قصة عامر وقوسه؟

ثم كانت الأبيات من (٣٨ : ٢٩٠) صياغة أخرى لأبيات الشَّمَّاخ نفسها تحت عنوان: فاسمع إذن صدى صوت الشماخ! فكيف تجلى الإتقان والإبداع؟

يتضح من تأمل العمل كله، أن الأبيات من (١ : ٣٧) كانت محاولة لاستيحاء التراث بطريقة تختلف عن المحاولة نفسها في تشكيل الأبيات من (٣٨ : ٢٩٠).

حقا هما معا يمكن أن يمثّلا قصيدة واحدة جزؤها الأول مدخل كلي موجز لقصة عامر وقوسه ، وعرض لمسرح أحداثها ، بينما الجزء الثاني، تفصيل وتحليل للموقف نفسه بصورة أعمق وأشمل وأوسع، مع تغيير نهاية الحدث بينهما ، ومن ثم فالعلاقة هي علاقة الجزئي بالكلي أو المجمل بالمفصل ، أو الخاص بالعام على نحو ما ، وفي ذلك تأكيد لرؤية الأستاذ محمود شاكر الفنية والإنسانية في الرسالة كلها .

بل لقد كانت الصياغة توظف الشكل المحافظ للقصيدة العربية من حيث وحدة الوزن والروى في كل جزء على حدة ، بالإضافة إلى اللغة التراثية التي يلتزمها الأستاذ شاكر أو تلزمه في كل مايكتب شعرا ونثرا.

لكن الجزئين يختلفان فيما وراء ذلك اختلافًا كبيراً بحيث يمكن أن يمثلا ضربين مختلفين لاستيحاء التراث عماد أولهما الالتزام بالشكل التراثي، وجعله يستوعب رؤية المبدع الحديثة في الفن والحياة ، من خلال مايوظفه من وسائل تعبيرية ، وتحليل نفسي ،وتصوير بياني، وتداخل بين الأجناس الأدبية كما أوضحت سابقا ، وكما سوف يتضح لاحقا.

أما الضرب الثاني فهو قائم على الاعتمادعلى الشكل التراثي أيضا مع تجاوزه رؤية وبناءً ، يحيث يقدم فيه الأستاذ محمود شاكر عالمًا فنيا فسيحا ، يتضمن - فيما يتضمن - رؤية إنسانية أخرى للعلاقة بين الفن والحياة مع تغيير يمس الشكل في بعض جوانبه ، ليحقق هذا التغيير الاتساع والشمول في الرؤية والأداة ، وتجلى وجهة النظر الإسلامية في مصير البطل.

قراءة الأبيات من ٣٨ : ٢٩٠ .

حقًا من الصعوبة بمكان أن يحاول القارئ السيطرة على نص شعري بهذا الطول، وفي هذا السياق الإنساني، ولكن اعتمادًا على تداخل الأجناس الأدبية ، يمكن الدخول إلى عالم هذا النص، خاصة

وقد شكلته روح قصصية ، سواء في استيحائها من الشكل التراثي الذي استثمرته ، أو فيما تشكّل من روح درامية تلف هذا النص كله ، من هنا يصبح « الحدث الدرامي» الذي هو جوهر هذا العمل، وبمفهومه الأرسطي وسيلة للكشف عن بنية هذا النص الشعري .

وبناء على ذلك يمكن أن نقسمه إلى بداية ووسط ونهاية ؛

أولاً : البداية : الأبيات من ٣٨-١٤٠

حيث يفصّل الشاعر مهارة عامر كقَوّاس ورام ، وتوحده مع قوسه ، وتراسل المشاعر بينهما ، وغيرته عليها من السهم الذي أعده لها ، وتلازمهما إلى أن لبيا في موسم الحج .

ثانيًا : الوسط : الأبيات من : ١٤١ : ٢٤٥ :

ويتضمن انبهار المشتري بالقوس، وإغلاؤه الثمن ، ثم بيعها ، وما نزل بصاحبها عامراً أخي الخضر بعد ذلك من إحساس شديد بالفقد، وهَمٍّ وغَم ، وخيالات وأوهام ، وهواجس تضنيه

ثالثًا : النهاية : الأبيات من ٢٤٦-٢٩٠ :

حيث تصور الإفاقة وظهور البديل .

البدايـــــة :

قراءة الأبيات من ٣٨-١٤٠ .

وليس معنى البداية هنا أنها مجرد نقطة هندسية ، وإنما هي أحداث جزئية تترابط صعداً لتكوّن هذه البداية ، وصولاً إلى منتصف الحدث، ومن ثم فسوف نجدها تتشكل من حشد من الجمل المتتابعة المترابطة ، التي يغلب عليها « الفعلية » ، لكن أفعالهاتتباين بين الماضي والمضارع؛ وهو يستخدم الماضي غالبًا للكشف عن خوف الحمر الوحشية من رمي عامر :

[فزعها- طارت - لم تدن - صدت - لواها . . . .]

وكذلك وهو يتحدث عن اختيار العود التي قد شكّل قوسه منها :

(تخيّرها - تبيّنَها - حَمَاها - رأى - نشئت - سلّ - انغلّ - أنحى - اطمأنّت - رَقاها - أحيا] .

ودلالة الماضي على هذا النحو تأكيد لمهارة هذه الشخصية ، وبراعتها في الرمي وصناعة القوس، وبذلك يتهيأ للحدث في هذا النص الشعري مقومات نموه ، كما يأخذ« الرمز » في التشكل إشارة إلى العلاقة بين الفنان وما يبدع ،وبين الفن والحياة في الوقت نفسه أيضا .

لكن الشاعر غالبًا مايستخدم « المضارع القصصي» عندما يتحدث عن إصابة عامر لمرماه من الحيوانات التي أصبحت تفزع منه ، وعما بذله من جهد في تهيئة هذا الغصن الذي اختاره ، ثم جففه . . حتى سواه قوسا متميزة فريدة ، وكذلك عندما يصف ماأحاط به عامر قوسه من رعاية وعناية : [يحت - يُرْدي - يُغمض - يحيى لها - يحييه - يُغَنِّي - يُقَلِّبُها - يُعَرِّضُها - يُؤَدِّب - تَسْتَبد بها - تُخَاشنها - يُجَرِّدها - تَعف - تَلين - تَسْتَظل - يُغازل - تُناسم - يَراها جنة - يَجوب - يَعلُو - يُعلِّم]

لكن هذه الأفعال المضارعة بالتجاور السياقي تتضاعف دلالتها وتتسع لتؤكد الاستمرار لكن في الماضي، مما يضاعف من نمو الحدث وتقدمه في الوقت نفسه نحو منتصفه ، كما يدعم تشكل الرمز .

بل إن صياغة مجموعة من الأفعال نفسها على وزن « المفاعلة » التي توحي بالمشاركة وقوة الاتصال بين الطرفين ، لتثري الدلالة فيما سبق، خاصة للكشف عن شدة تلازم القوس وباريها ، وتراسل المشاعر بينهما ، وقوة الروابط الوجدانية ، سواء صيغت هذه الأفعال بصيغة الماضي أو المضارع، فقد توحدت دلالتاهما ، واتسعت لكثير من معاني الاستمرار والتأكيد : مثل :

[ناجته - يُسائلها - يُغازلها - تُناسمه عطرها - سَاهرها - تُصاحبه]

وقد يتجلى هذا التراسل والتواصل بينهما بوسيلة أخرى عمادها الأفعال أيضا، لكن الشاعر « يوحد » هذه الأفعال الموظفة ، ويسندها إلى القوَّاس مرة ، وإلى القوس مرة أخرى ، في جملتين متتاليتين تتصلان بوسائل الربط المختلفة ، أو قد يسند الفعل لهما معا مثل :

[أذاقته إذ ذاقها هوى - أصاخ له وأصاخت له - امتثلت وامتثل - فيحرسها . . وتحرسه ، غابا معا - طارا معا] .

وقد يسهم « تكرار» بعض الأفعال في الكشف عن قوة هذه العلاقات الوجدانية بين القوس وباريها ، عندما يوظف الشاعر فعل المدح (نعْم) في بيان ذلك ، وهنا يتعدد الفاعل بما يؤكد استغناء القواسَ بقوسه عن الدنيا كلها ، خاصة والكلمات التي تقع فاعلا لنعم تفيض مودة وألفة ، كما أنها تتضمن بتتابعها تدرجاً يكشف عن بلوغ هذه العلاقة أقصى مدى لها، وذلك عندمايصف الشاعرهذا الموقف فيقول القواس لقوسه :

«زهدت إليك !و فارقتُهم أخلاءَ عهد الصِّبَا والجذَلْ
فنعم الصديقُ ! ونعم الخليلُ، ونعم الأنيسُ . . وَنعم البدلْ»(٢٤)

و«هيمنة الأفعال» على هذا الجزء من النص، تجسيد للحركة التي تعتبرمن أهم مظاهر الدرامية التي تلف النص كوسيلة تعبيرية ، فإذا ماقترنت ببعض الجمل الحوارية(٢٥) ، وهي قليلة هنا - تدعم هذا الاتجاه على مستوى الرسالة كلها .

وهكذا تتجلى قوة الصلة والتلازم بين القوس وباريها ، وبين الفنان ومايبدع .

فإذا ماستخدم الشيخ شاكر هنا الجمل الإسمية ، وهي بأصل وضعها تفيد الثبوت ، وبرغم قلتها بالنسبة للجمل الفعلية ، حيث لاتتجاوز نسبتها ١٤٪ من عدد أبيات هذا القسم ، لكنها لتقرير وتأكيد كثير من الدلالات السابقة ؛ كخوف الحمر وفزعها من عامر أخي الخضر، أو شدة مابذل من جهد في الوصول إلى الغصن الذي تخيره لقوسه ، أو قوة السهم ،أو التأكيد على قوة العلاقة بينهما كما في قوله على لسان عامر واصفًا هذه العلاقة :

« صَديقٌ صداقَتُها حُرةٌ ، وخلٌ خِلالَتُها لاتُمَلْ»(٢٦)

وتأمل حذف المبتدأ هنا وتكرير حَذْفِه الذي يؤكد قوة الترابط بين الأبيات بعودة الضمير المستتر على القوس المتضمن فيما سبق هذا

البيت من أبيات، ثم يتكرر الخبر ويجيء جملة اسمية؛ فيتضاعف إحساس المتلقي بقوة العلاقة ، وعمق الاتصال بين الفنان وما يبدع، بل إن مابين الصديق والخل من ترق في الدلالة[٢٧]، ليعلي من هذه العلاقة إلى أبعد آمادها .

وهكذا تتآزر الجمل الإسمية والفعلية للإسهام في تشكيل بداية الحدث ونموه وصولاً إلى منتصفه.

كما يتجلى «تناص» الشيخ شاكر مع القرآن الكريم لفظا ودلالة في أكثر من موضع كآلية فنية في تشكيل رسالته ، خاصة عندما يستلهم من سورتي « مريم» ، و« آل عمران » قصة العذراء ، فيجعل عنوان رسالته « القوس العذراء » ، تفرداً وخصوصية بالنسبة لهذه القوس التي هي رمز للفن.

ثم يوظف أفعالاً استخدمها القرآن الكريم في حكاية هذه القصة في السورتين ، لتتآزر الدلالة القرآنية بإيحاءاتها الثرة – التي يعمر بها عقل الإنسان ووجدانه – مع استخدام الشيخ شاكر لها في مجال آخر، فينتج التناص حينئذ دلالات وإيحاءات لاحصر لها ،تدعم تصور المتلقي ،وتثري إحساسه تجاه قوة العلاقات الوجدانية بين القوس وباريها .

أما هذه الآيات فهي :

﴿ فتقبلها ربها بقبول حسن ، وأنبتها نباتًا حسنًا ، وكفّلها زكريا كلما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقا . . .﴾ سورة آل عمران آية ٣٧.

﴿واذكر في الكتاب مريم إذ انْتَبَذَتْ من أهلها مكانا شرقيا﴾سورة مريم آية ١٦.

﴿ فحملته فانْتَبَذَتْ به مكانا قصيا﴾ سورة مريم آية ٢٢.

﴿فناداها من تحتها ألا تحزني قد جَعَلَ ربُّكِ تحتك سريا﴾ سورة مريم آية ٢٤.

أما هذه الأفعال فمنها : [كفّل - نادى - انتبذ] فهو يجعل العود الذي سوف يشكل منه القَوَّاس قوسه محجوبًا خفيا عن العيون ، مما يجعل فكرة « الانتباذ » بالنسبة له حاضرة في ذهن الشيخ شاكر بدلالاتها لا بلفظها ، وهو يكتب هذه الأبيات ، بل إن الفكرة نفسها تتضح والقواس ينفرد بقوسه بعيداً عن الناس، زاهداً إليها ، مفارقًا الأخلاء ، مستغنيًا بها عن الحياة والأحياء.

وإذا كان الملك قد « نادى » مريم من تحتها في سورة مريم، فهاهي ذي القوس المختبئة الخفية تنادي القواس من كِنِّها ، كي يلتفت إليها ويستجيب، ليجد العود الملائم كي يسَوِّيَهُ القوس التي سيرتبط بها. فإذا ماانتظرها عامين لتجف وسواها حتى أصبحت القوس المتميزة التي أبدعها ، وفتنته ، « كفّلها »[٢٨] سهما ، أتقن صنعه من أجلها ، ضمت عليه حشاها واحتضنته ، مما أثار غيرته.

ويأتي« المستوى التصويري» في هذا القسم ليرقى التشخيص بهذه العلاقة إلى أرفع مستوى إنساني، بحيث تتأكد بشرية وإنسانية هذه القوس ، فتتجلى عذراء تفتن معشوقها ، وهل هناك من علاقة واتصال وجداني أقوى مما بين معشوقين ؟ وبذلك يدعم التشخيص الوسائل التعبيرية السابقة في تشكيل « الرمز» ،من حيث الكشف عن ولع الفنان بفنه ، وانشغاله به عن الحياة والأحياء ، وهكذا تتابع وتترابط وتتآزر الصور المشخصة لهذه العلاقة التي يستمر نموها صعدا :

(رقاها بتعويذة من خفي الغزل - اشتد أملُودها وانفتل- عصته وساءته أخلاقها نشوزا- وعض عليها فصاحت - فلم تمتثل- وألقم قدّها للطريدة - يجردها من ثياب العناد- تعرت له حرة - ممشوقة القد ريا -أطاعته بعد أن لوَّعَتْه بالوجد حتى نحل - حرة حصان تعفُّ فلا تبتذل]

بل إن إعداد القواس وترًا ممتازاً لها [تحلت به] ، ورمحا[له صلعة كبصيص اللهيب] [كفّلها إياه فهو من بني جنسها] لكنه أصغر

منها ، وقد [ضمت عليه حشاها]، وتعلقت به ، مما أثار غيرة حبيبها المجنون بها ، ليعد امتدادا لاتجاه التشخيص الذي آثره الشاعر كتقنية تضاف إلى وسائله الفنية في التشكيل والإبداع.

وتكشف هذه الصورة الكلية في الوقت نفسه عن تفنن الشاعر في التحليل النفسي لأبعاد هذه العلاقة الوجدانية ، وهو مايختلف تماما عن معالجته للفكرة نفسها في الجزء الأول من القسم الشعري في الأبيات من (١-٣٧) ، كما يتجاوز المصدر التراثي الذي استوحاه .

ويأتي توظيف عنصر« الزمن» مابين « التحديد» وأخذ العبرة ، كوسيلة تعبيرية أخرى للكشف عن نمو الحدث، والإرهاص بنهايته ؛ فمرة تتجاوب «كهوف القرون»[٢٩]، كاشفة عن استمرارهذا الشعر التراثي المتضمن لمثل هذه الأحداث، وفي ذلك إيحاء بالتراسل والتواصل بين الماضي والحاضر، ومرة عندما يحدد الشاعر«عامين»[٣٠] مجالاً زمنيًا ، ليجف فيه العود المختار ليكون قوسًا ، كما يكشف هذا الزمن عن صبر عامر الخضْريّ ومجاهدته الانتظار والبؤس والأمل، حتى يهيئ هذه القوسَ المتَميزة ، التي أصبحت مصدر رزقه وثرائه ، عندما باعها، لكنه افتقدها .

وإذا كان ماسبق يتسم فيه الزمن بالتحديد مابين قرون وعامين ، فثمة رؤية إنسانية تتمثل في العبرة وراء مر القرون والأعوام، وهي أنه : كل شيء إلى نهاية وانتهاء « بقاء قليل ودنيا دول»[٣١] ، ولقدأسقط الشاعر هذه الرؤية على علاقة عامر بقوسه التي فتنته ، ولازمها ، وعلّمها ، وجاب معها كل مكان ، وكل زمان ، فلمست تغير الأحوال ، وتبدل الدول والأمم، حتى تجلت هذه العبرة الإنسانية العامة، التي تشمل وتتضمن الوجود كله ، وليست علاقة عامر بقوسه مهما تلازما ، وافتتن كل بصاحبه إلا جزءا سوف ينتهي يومًا ما ، وفي ذلك إرهاص بنهاية الحدث نفسه ، الذي يكشف عن الترابط بين أجزاء هذا النص. كما تكشف هذه الرؤية عن الشيخ شاكر وما يحمله من نفس عامرة بالإيمان ، مؤمنة بالقضاء والقدر ، وإن خالف

غيره في ذلك .

وسط الحدث: قراءة الأبيات من [١٤١ : ٢٤٥]

في هذا القسم يبلغ الحدث أقصى نموه صعدا، مشكلا قمة التعقيد الدرامي، المتمثل في انبهار المشتري بالقوس في موسم الحج ، وعرضه لأغلى سعر لها ، بحيث يمكن أن يحقق لهذا القوّاس البائس الفقير ثروة لاتتوقع ، من ثم يحشد الشاعر الشيخ شاكر من الوسائل التعبيرية مايجسد هذه القمة الفنية ؛ ونلاحظ استمرار الوسائل التعبيرية السابقة ، التي منها ، سيطرة الأفعال ماضية ومضارعة، والتشخيص، والتناص ، واستثمار علامات الترقيم ، ولكنه قد تجلت هنا وسائل تعبيرية أخرى هيمنت على النص أيضا، فأسهمت لغته في تجسيد منتصف الحدث؛ منها « الدرامية » ، التي تآزرت الأفعال في إبرازها ، بما تضمنته من حركة ، كما برز مايفيض به هذا الجزء من حوار، ومناجاة ، وصراع ، وتقابل، مجليا هذه الدرامية في أقوى صورها .

وإذا كان الحوار في القسم السابق وهو « البداية » لايتجاوز بضع جمل، فهو هنا «عنصر مهيمن »شكلته لفظة « محورية » هي الجذر «بيع» ماضيًا ومضارعًا وآمرًا ، حيث تكرر أكثر من ثلاثين مرة ، مرتبطًا بغيره من المصاحبات اللغوية [كالغنى، والربح ، والجزاء ، والسوام ، والفوز، والأكل بمعنى الأخذ ، وبسط الكف، والرفض والقبول . . .إلخ]، بحيث كشف هذا الحوار عن « تعدد الأصوات»، مابين المشتري الذي أدرك قيمة القوس ، خاصة بعد أن اختبرها ، فازداد حرصا عليها وتمسكًا بها ، وعَرَضَ مايُعَدُّ ثروة في مقابل شرائها ، صادفت بؤس القوّاس وفقره الشديد، وقد أصبحت نفسه نهبًا لصراع عتيّ ، يحتدم به داخله ، أيقبل هذا الثراء ، ويتخلص من البؤس المذل، المزري ، بين بشر كالذئاب، ويضحي بهذه القوس التي براها ، وأبدعها، وقد فتنته وعشقها ، ولازمته حياته ، فهي «صديقُهُ، وخلُّه ، وخدينه»[٣٢] أم يتمسك بها .

ويظل مترددًا حائرًا بين هذين الأمرين ، حتى يدخل في الحوار صوت ثالث: هو صوت القوس، المحذر من البيع والفقد، وإغراءات ذلك المشتري الماكر ، وهكذا يصبح « التقابل» بين البيع ورفضه ، والتمسك بها والتفريط فيها مضاعفًا لاحتدام « الصراع» داخله .

وهنا يتجلى عنصر « المناجاة » حيث يحاور القواس نفسه، مما يجعل الكاتب يكشف عن مسوغات« التحول » في الشخصية و« استكشافها» لهذه المسوغات ، وهذان العنصران لاتخلو منهما المأساة اليونانية ؛ [فالمال نُبل يعلّي السِّفَل، وهو مليك يُخاف، وموهبته كقوّاس باقية في يديه ، وكلاهما المال والموهبة يعينانه على إبداع وإتقان مثلها][٣٣].

ثم يتدخل الصوت الرابع بقوة ، خلال ذلك؛ وهو صوت كثيرين ممن شهدوا موسم الحج الذين أخذوا يحثون عامر على البيع ، ليقبل هذا العرض المغري، فيبيع دون أن يدري أنه قد باع[٣٤] ، وقد برز ذلك خلال أبيات هذا القسم التي كشفت بطريقة صياغتها عن داخل قلق حائر ، أذهلته صدمة الفقد:

وَدَان يُسر . . ، وَدَاع يَحُثُّ . . . ، وكَفٌّ تُرَبِّتُ : بِعْ يارَجُلْ!
لقَدْ باعَ ! بِعْ ! باعَ ! لاَ لَمْ يَبِعْ ! غنَى المال ! وَيْحَكَ ! بِعْ يارَجُل!
[وَحَشْرَجَةُ الموت : خُذْنِي . . . إليكَ !!
لَبَّيْك !! لبَّيْك !]
بِعْ يارَجُلْ!!
[أغثْني ! . أجَلْ!]
باعَ ! ماذا ؟! أباعَ ؟! نَعَمْ باعَ !! قَدْباعَ ! حقًا فَعَلْ؟!
[أغثني . . أغثني ! نعم !]
قدْ رَبِحْتَ !! . . . بُورِكَ مالُكَ !
أيْنَ الرَّجُلْ؟!
مَضَى ! . . . أيْنَ ! . . لا ، لَسْتُ أدْري ! . . . مَتَى؟

لَقَدْبعْتَ ؟! . . كَلاَّ وكَلاَّ . . . أجَلْ!
لقدبعْتَ ! قَدْ بعْتَ !
- كَلاَّ! كَذَبْتَ !
-لَقَدْ بعْتَ ! قَدْ باعَ !
- وَيْحَي ! أجَلْ.
لقدبعْتُها . . . بعْتُها . . . بعْتُها . . جُزيتُمْ بخَيْر جَزاء ، أجَلْ!! . .
أجَلْ بعْتُها . . بعْتُهَا . بعْتُهَا !! أجَلْ بعْتُها !! لاَ أجَلْ لا . أجَلْ.][٣٤]

وإذا كانت الأساليبَ الخبرية قد سَيطرت على « بداية الحدث» ، فهي لتقرير أجزاء هذه البداية ، بينما في هذا « الوسط» تبرز الأساليب الإنشائية : الاستفهام والنداء والأمر والتعجب، مابين حقيقية ومجازية ، لذلك فقد اختلفت طبيعة اللغة المشكلة لهذا الوسط، لتجلي تحولات الشخصية ، خلال علاقتها بغيرها من الأصوات ، وفي الوقت نفسه لم تختف الأساليب الخبرية ، خاصة في تقرير ثمن البيع [٣٥] ، أو لإبراز مانزل بالقواس من ذهول وهم وغم وأسف ، إثر ذلك البيع ، وافتقاده القوس.

وإذا كانت ضمائر الغياب قد هيمنت على صياغة البداية مجسدة مرحلة السرد، فقد «تعددت الضمائر» هنا في هذا القسم الخاص بوسط الحدث، لاسيما ضمائر التكلم والخطاب، لتكشف عن تعدد الأصوات ، وتبرز قمة التعقيد ، وقد باع عامر القوس دون أن يدري أنه باعها ، وقد تغلبت نداءات الناس، ورغبته في الثراء على ماسوى ذلك ، خاصة بعد أن « زاغت نواظره واختبل»[٣٦] وما أن افتقدها حتى انهمرت دموعه ، واحتبس لسانه، وخارت قواه ، وغامت الدنيا في عينيه ، غارقًا في همومه وهواجسه ، وصار كالمريض قارب الموت.

وقد أبرز « التصوير» هذا التحول [عندما أصبح الإنسان فيه صخرة ، أو تمثال حزن صلود يغمره الأسى ، تحت هم غلبه كالجبل.][٣٧].

ويتآزر مع هذا التصوير اللغة الموظفة هنا [صخرة - تمثال صلود- جبل] لتكشف عن مدى الجمود والتحجر الذي أصاب الشخصية ،وقد افتقدت مظاهر الحياة من حركة ووعي بافتقادها القوس.

وتتآزر الوسائل التعبيرية في الكشف عن نهاية هذه المرحلة، مرهصة بحل هذه العقدة التي تشكلت من فقد القوس وسوء حال القوّاس، حيث نجد « التقابل» مرة أخرى بين ماغرق فيه هذا القوّاس من ذهول وجمود وفقد للوعي من ناحية ، وحال من حوله ؛ أولئك الذين أغروه بالبيع ، وهم ينصرفون سراعًا هامسين، ضاحكين ، ساخرين مشفقين ، من ناحية أخرى، وهنا يجلي الشاعر في هذا الموقف صورة للحياة كلها باختلاف مناحيها ، وتباين البشر فيما يرون ويفعلون ، وهي فعلا كسوق قام ثم انفض، ربح فيه من ربح ، وخسر فيه من خسر، وكأني بالشاعر هنا يجلي هذه التناقضات للإرهاص بالتغيير ، كي يعود للحياة صفاؤها ويغمرها التواصل والمرحمة ، والتناصح والتعاون ، مهما تباينت طبيعة البشر بين فنان وتاجر، وبائع ومشتر، وهكذاتتسع الدائرة الإنسانية التي يتغياها النص، فتتجاوز مجرّد الكشف عن العلاقة بين الفن والفنان ، إلى إضاءة العلاقة بين البشر جميعًا ، وبذلك تتجلى أيضا قوة الحس الديني لدى الشيخ شاكر .

وهنا نجد« التكرار» داعمًا لهذا « التقابل» ، وذلك عندما يكرر حرف الجر «من» سبع مرات ، يليه لون من ألوان هؤلاء البشر الذين قد يجتمعون في السوق، ثم ينفضون ، لكن كثيرين منهم قد يتدخلون فيما لايعنيهم.

«ومَنْ حوله النَّاسُ مثْلُ الدُّبَى عجالاً تَنَزَّى ، دَهاهُـــــنَّ طَلّ
فَمِـــنْ قَائـــلٍ : فَازَ ! رَدَّتْ عَلَيْـــه قائلَةٌ : لَيْتَهُ مافَعَـــــلْ!
ومِن هامسٍ : وَيْحَهُ مادَهَاهُ ! ومن مُنْكِرٍ : كَيْفَ يَبْكي الرَّجُلْ!
ومَنْ ضاحِكٍ كَرْكَرَتْ ضَحْكَةٌ لَهُ مِنْ مَزَوَّجٍ خَبِيثٍ هَزَلْ

ومنْ ساخر قالَ : ياآكلاً !تَلْبَّسَ في سَمْت مَنْ قَدْ أُكـــلْ!
ومَنْ باسطٌ كَفَّهُ كالمُعَزِّي ، وهَيْنَمَةٍ غَمْغَمَتْ لَمْ تُقَـــلْ
ومَنْ مُشْفِقٍ ساقَ إشْفاقَهُ ووَلَّى ، ومُلْتَفِتٍ لَمْ يُـــــولْ!»[٣٨]

وإذا كنت فيما سبق قد أشرت إلى «التناص مع القرآن الكريم» في هذا العمل الفني، فهنا يتضح شكل آخر من أشكال التناص يؤكد مازعمته من عشق الشيخ شاكر للتراث ، عندما يتاح منه باقتدار وأصالة ، «موظفًا نماذج من شعرنا المحافظ التراثي» في تشكيل هذا القسم ، كما في تصويره شدة التلازم بين القوس وباريها، تأكيدًا لما بينهما من مودة وحب وعشق، ولذلك يستمد من بيت الخنساء في أخيها فكرة التجول في كل مكان ، وقد جعلت من أخيها نموذجها المفضل ، مجسدة مثاليته إذ تقول:

يجوب الوهاد ويعلو النجاد ساد عشيرتـــه أمـــــرد

بينما يقول الأستاذ شاكر:

يجوب الوهاد ويعلو النجاد ويأوي الكهوف ، ويرقى القلل[٣٩]

وكذلك وهو يصورٍ علاقة هؤلاء المنفضين من حول عامر به ، وقد توجه كل فرد إلى سبيله ، بينما هو يعاني سكرات الفقد والضياع ، وإذا كان الشاعر القديم قد صوّر الحجيج عائدين وقد أدوا مناسكهم ، وأخذوا يتسامرون ،

أَخَذْنَا بأطراف الأحاديث بيْنَنَا وسالتْ بأعناق المطـيّ الأباطحُ[٤٠]

فهاهو ذا الشيخ شاكر يصور المنفضين من حَول عامر ، بعد أن تباينت اهتماماتهم كما سبق أن بينت .

وسالت جموعهم في الرمال. . . ومات الوغى . . . غير حس يصل[٤١]

نهاية الحدث :

قراءة الأبيات من [٢٤٦ : ٢٩٠]

يمثل هذا الجزء الأخير من النص الشعري نهاية الحدث، وقد آلت إليها نتيجة المتناقضات التي أثارهاالشاعر خلال تشكيله لوسط هذا الحدث، ومن ثم فقد آن للشخصية الذاهلة أن تفيق، بحثًا عن خلاصها مماغشاها من هم وغم وكرب عظيم.

ولكن هذه النهاية في نص الشمّاخ ، وفي الجزء الأول من النص الشعري في رسالة القوس العذراء ، تتجلى في بكاء البطل وانكساره، وهو مانلمسه أيضا في بعض المآسي المسرحية ، خاصة اليونانية منها ، فيما يسمى « بالهامارتيا» ، أو الخطأ المأساوي» ، وما يستثيره من إحساس تراجيدي لدى المتلقي تجاه البطل المُنكَسِر، وذلك لاستثارة عاطفتي الخوف والشفقة ، وتحقيق التطهير ، وبرغم أن هذه غايات أخلاقية يعول عليها أرسطو والكلاسيكيون من بعده ، لكنهاإنسانيًا وإسلاميًا لاتتناسب مع الإنسان الذي كرمه الله على كثير من خلقه ، فليس الفشل فقط هو الذي يشكل حياة الإنسان ، وإنما الحياة السوية المعتدلة ، مزيج من الفشل والنجاح ، والتجربة والخطأ ، من هنا تصبح النهاية الكاشفة عن عظمة الإنسان ، وبعد نظره ، وحيويته هي التي تحقق له ذاته ، وتبرز فاعليته وإيجابيته في الحياة ، متجاوزًا الفشل والانكسار.

وصدق المولى سبحانه وتعالى ، عندما جعل الإنسان أفضل مخلوقاته مخيراً بين الخير والشر: ﴿ وهديناه النجدين﴾[٤٢] وهكذا يختار الإنسان عمارة الكون ، لتستقيم الحياة .

وإذا كان الشكليون يعولون على وظيفة الشخصية وما تقوم به ، لا على الشخصية نفسها[٤٣] ، فقد كانت شخصية القوّاس هنا بفاعليتها كاشفة عن هذه الغايات الإنسانية التي أشرت إليها آنفا، من ثم كانت إفاقة القوّاس تدريجية ، حتى تستعيد الشخصية توازنها ، وتواجه حياتها ومتغيراتها ، وقد كان ذلك خلال معجم لغوي يبرز

هذا التطور في وظيفة الشخصية : [تمطى به البعث- دبت إليه بقايا الحياة - ظل ينازع كبل الذهول- رويداً رويداً - مثل الحمامة انتفضت - فلأيًا بلأي ، وآبت له مبعثرة - نفّس عن صدره زفرة . . . .] وهكذا . . . إلى أن [خامره البرء حتى أبل] .

ويلاحظ أن تقديم الجار والمجرور « كملمح تركيبي» فيما سبق، يشي بخصوصية هذه الإفاقة ، التي أسلمته إلى شيء من تذكر الماضي، كوسيلة للسُّلُوّ ، والتكيُّف مع المتغيرات ، وهنا يصبح « التكرير» خاصة الفعل « باع » وسيلة الشاعر لتحقيق هذا السلو والتكيف: [أجل بعتها : بعتها ! بعتها! . . . بقاء قليل ، ودنيا دول!](٤٤)

وهنا يتم توظيف الشعر ليقوم بمهمة السرد القصصي ، للكشف عن آخر مرحلة ، والشخصية تلم شعثها ، في محاولة للنسيان وطي الهموم، والثراء بين يديها لم يعوضها عما افتقدته، من ثم يأتي «التقابل» كاشفًا عن سلبيات الحاضر ، ومرهصًا « بالحل» ، للعقدة التي سبق أن تشكلت ، بفقد القوس وافتقادها ، وسوء حالة القواس؛ فالثراء نعمة لكنه بالنسبة للقواس نقمة ، فلم يحقق له السعادة ، والنور يهدي، لكنه بالنسبة له ظلام ، حيث لم يهتد بعد لما يريحه من ضياع وفقد وافتقاد، وبراعته الساحرة في صناعة القوس قد توقفت ، وهاهي ذي يده قد شابها الشحوب، وساء أديمها .

وهاهو ذا يتأمل فيما حوله ، لكنه يكتشف البديل النفسي والفني، فقد ظهرت له شجرة ضالٌّ جيدة ، (٤٥) بدا منها غصن ، تجمعت فيه كل مقومات صلاحيته لأن يكون قوسًا ممتازة ، وهكذا يتصل الحاضر بالماضي، فكراً ووسيلة ، وإن كان يضاده غاية . ولذلك اعتماداً على التشخيص كما سبق في بداية هذا العمل الفني ، فقد جعل الشاعر هذا الغصن « عذراء» ، تلفت انتباه عامر القواس بما تتمتع به من مزايا . . . التمايل . . . والاختيال . والدلال، وذلك كتمهيد لما سوف تُحدِّثه عنه من أمور الحياة ، وما سوف تدعوه إليه

من إقبال على الدنيا والتمتع بنعيمها .

وهكذا تتجلى لفظة « دُوَلْ» بدلالاتها المتعددة[٤٦] على[المكان ، والدوران والتداول ،والتغير ، والعبرة]، محوراً لغوياً في هذا العمل الفني يوثق الاتصال بين أجزائه ، فالقواس قد علّم قوسه التي باعها أن « الدنيا دول»[٤٧] وذلك أثناءعشقهما وتلازمهما في كل مكان في الجزء الأول من الحدث ، وهاهما ذان في الجزء الثاني منه ، يفترقان، ويفتقد كل منهما صاحبه بعد دوام وعشق وتلازم عندما باعها دون أن يدري ، ثم هاهو ذا الغصن الجديد في الجزء الثالث ، يتراءى لعامر كعذراء، تدعوه أن يفيق ، أسوة بعاشقين قبله قتلهم العشق، لكنهم أفاقوا ، وقد علمها الزمان أن« الحياة دول»[٤٨] ، من ثم تدعوه إلى التمتع بها ، وأن يستثمر مهارته وفنه في تسويتها قوسا جديدة ، وما أحسنه من بدل ، به تتغير حياة ذلك القوّاس ، وتستمر سوية ، لا أن يعيش في ذهول وضياع .

وقد جسد « المستوى الصوتي» لهذا العمل الشعري كثيراً من دلالاته ، وهو يؤازر المستويين التركيبي والتصويري في دعم بنية هذا العمل، فكشف عن نمو الحدث بوسائل منها : استخدام بحر المتقارب بتفعيلاته ، وما يمكن أن يصيبها من تغيير عروضي ، حيث تتابع هذه التفعيلات ، وتتآزر مع القافية المقيدة ، التي بذلك التقييد تشكل نهاية آخر تفعيلة طبيعية لبحر المتقارب غالبًا ، من ثم يستثير المتلقي، ويدرك نمو الحدث خلال هذا التتابع والتآزر للتفعيلات والقافية المقيدة .

كما يدعم ماسبق إيقاع خاص يؤثر في المتلقي ، ويتشكل من توزيع حروف المد خلال معظم الأبيات مكونًا أحد الساكنين في تفعيله المتقارب .

ويأتي «التقسيم» وهو ملمح ينتشر في النص كله ، فتارة يكشف عن قوة العلاقة بين القوس وباريها ، وشدة تلازمهما في كل مكان[٤٩] ، وتارة أخرى للكشف عن نمو الحدث[٥٠] ، عندما يعرض

الشاعر لأحوال من في السوق ، والمُشْتَرِي يعرض أغلى سعر للقواس في قوسه ، وكذلك وهو يبين أثر بيع القوس في القوّاس وافتقاده لها[٥١]، وهكذا على مستوى الحدث كله خاصة وهو يغير نهاية النص بحيث تختلف عن نهاية نص الشَّمّاخ ، ونهاية الجزء الشعري الأول وذلك (من ص ٣١ : ٣٥) ، كما أوضحت سابقا، فجعل الغصن الجديد ينادي القواس ويتحدث معه[٥٢] . وما أجمل أن يختتم هذا النص الشعري بتقسيم يكشف عن فضل الله على هذا القواس، ودعوة الغصن الجديد له بالإهلال والتسبيح والتلبية ، كشفًا عن أسلوب الحياة السوي :

وهكذا تتغير نهاية هذا الجزء الثاني الشعري مجلّية أبعادالقوس كرمز، فتدعو إلى أن يستثمر الإنسان أو الفنان ماوهبه الله له من مهارة وفن في استمرار حياته ، سعيدة سوية ، قوية ، بفضل إخلاصه وفنه ، ومأأعظمها من دعوة للبناء والتقدم ، في عصر لايحيا فيه إلا المخلصون المتقنون الذين يواجهون الحياة ومتغيراتها بوسائل النهوض والرقي، والاستمرار السوي في عمارة الكون .

قراءة الجزء الثالث :

وهو نثر ، يمكن أن يمثل خاتمة هذه الرسالة ، التي بها تكتمل أجزاؤها الفنية المنطقية، وفيها يستغفر الشيخ شاكر الله في بدايتها ، معتذرًا لصديقه عما يمكن أن يكون قد سببه له من ملل، لكن عذره وشفيعه، أنه توسم في صديقه الذي كتب له هذه الرسالة ، مالم يجده في كثيرين من أهل زمانه ، إنه طبعًا تقدير الإخلاص، وحب الإتقان في العمل ، والحرص على فاعلية الفنان واستمرار حيويته .
وهو يعتبر الاهتداء إلى هذه الغايات فضلا من الله على عباده ، يجب شكره تعالى عليه ، والتمسك به .

وبرغم مايتميز به هذا القسم من اختصار، وإيجاز تقريري لما سبق، لكنه يدعمه بحديثين لرسول الله ﷺ ،يستشهد بهما على

صدق ما ارتآه من إخلاص في العمل وإتقان له ، سواء أكان عملا نفعيًا ، أو عملاً فنيا .

ولا تخلو هذه الخاتمة من وسائل تعبيرية سبق رصدمثلها ، والإشارة إليهاخلال الرسالة كلها ، كالتقسيم والتوازي في العبارات خاصة في نصفها الأخير ، الذي ينهيه بالدعاء في جمل متوازنة متناغمة ، متناصا فيه مع القرآن الكريم ، والحديث الشريف ،

وإذا كان النصف الأول من الختام سيطرت عليه الجمل الفعلية ، فإن النصف الأخير من الختام سيطرت عليه الجمل الإسمية الدعائية التقريرية .

والرسالة كلها بدءاً ووسطا وخاتمة تؤكد اتصالها القوي بالتراث استيحاء وتناصا ، وشكلا لغويا . وما كشفت عنه من غايات إنسانية ، وما أبرزته من قيم الدين الإسلامي ، لتعبر عن شخصية فريدة متميزة في هذا المجال ، مدركة للمتغيرات من حولها ، بالإضافة إلى تمثيلها بهذاالعمل لاتجاه عالمي في النقد الأدبي الحديث ، خاصة عند مدرسة النقد الحديثة ، التي يمكن أن يمثلها ت . س . إليوت ، في مقالته «الموروث والموهبة الفردية » وهو يدعو إلى الإفادة من التراث ، وقياس كل نتاج أدبي بنسبته إلى هذا التراث ، كشفًا عن الأصالة والإبداع(٥٣) .

وأتصور أن القيمة الفنية والإنسانية لهذا العمل الأدبي ، يمكن أن تتسع لأبعاد أخرى ، فالتغيير مطلب ملح ، خاصة والحياة في مصر قبيل ثورة ١٩٥٢م كانت بحاجة إلى كثيرمن الإصلاحات ، وإذا كان هناك في ذلك الوقت من ينيط هذه الإصلاحات بالولاء للغرب منذ عصر محمد علي حتى قبيل الثورة ، فما كان هذا التوجه بمفرده محققًا لتلك الغايات ، لا للمصريين فحسب ، بل لكل أمة ترغب في التقدم والازدهار .

بل إن آثار الحربين العالميتين قد أكدت أن النهضة لن تقوم مالم يكن للتراث دوره في التأصيل لها ، وتقوية الجسور بين ماض

مشرق، وحاضر بحاجة إلى التغيير، إرهاصًا بالمستقبل المرجو على أن تدرك الأمة ماذا تأخذ من الغرب، وماذا تدع، وهو مالفت إليه الشيخ شاكر نفسه النظر بمقالاته المتعددة في هذا المجال [٥٤]، قبل كتابته «للقوس العذراء»، من ثم جاء هذا العمل داعمًا لفكر الرجل نفسه في هذا المجال، كما قدم من خلاله تصوره لأبعاد النهضة في وجوب الربط بين الماضي والحاضر، وتمثل التراث، والاستفادة مما يصلح من المتغيرات، التي تتصل بالغرب وفكره.

أضف إلى ذلك إحساسه وإحساس كل مخلص لأمته بحاجة شبابنا إلى النموذج والقدوة الصالحة لمواجهة هذه الحياة ومتغيراتها، وفي بطل هذا العمل صورة من صور القدوة المرجوة، ليس فقط في التكيف مع المتغيرات، بل في تقديس العمل والولاء له، كي يصبح العمل فنا، به تنهض الأمم، وتتطور الشعوب، و« أليس العمل عبادة » في الإسلام؟

ثم إن هذا التقدم لن يتم إلا بالابتكار والتفرد والإخلاص الذي يدعم جهود الأمة في بناء نهضتها، وقد تضمنت « القوس العذراء » كرمز إيحاء قويًا بهذا التوجه، على مستوى الفن، والحياة بعامة.

بل إن مواجهة المستعمر الذي كان يحتل أرضنا في ذلك الوقت كما يحتل مساحات كبيرة من عالمنا العربي، بل وعالمنا الإسلامي، لن تتم إلا بدعم الأصالة في النفوس، وتوثيق الصلة بالتراث والحفاظ على لغتنا العربية، التي هي مناط الكشف عن اعتزازنا بأنفسنا، لاسيما وقد حاول المستعمر فرض لغته علينا ليقطع صلتنا بتراثنا وماضينا ولغتنا، حتى يسيطر علينا، ونفقد الثقة في أنفسنا، ونرى فيه وفي ثقافته ولغته وحضارته وسائلنا لمواجهة حياتنا، من هنا كانت محاولة الشيخ في الاعتماد على التراث ولغته وبعثهما في خلق جديد أنموذجًا من نماذج الاعتصام باللغة العربية وتراثها ضد محاولات المستعمر، في إضعافنا، بل وتقديم الوسيلة الناجعة للتصدي لمحاولات تهميش لغتنا وثقافتنا، عن طريق بعث الثقة في

نفوسنا ، والتمسك بلغتنا ، وهو اتجاه شارك فيه الشيخ شاكر غيره من رواد مثل هذا الإصلاح.

وهنا تأتي الإشارات الدينية المتعددة في النص، سواء فيما يتعلق بالإيمان بالقضاء والقدر، والثقة في الله سبحانه وتعالى، والتقاء المسلمين في موسم الحج طاعة لله ، ولتبادل المصالح بينهم، واستلهام الحكمة في أن كل شيء هالك إلا وجهه سبحانه وتعالى وأن الدنيا دول، لترقى كل هذه الإشارات الدينية بكل ماتقدم مشكلة لصورة الإنسان المسلم المؤمن القوي ، المعتصم بدينه في مواجهة كل المتغيرات مهماعصفت به، ليصل إلى مايريد محققًا ذاته ، مدافعًا عن قيمه ومبادئه في وقت عزّ فيه المتمسكون بالقيم والمبادئ، والدنيا من حولنا تغري بالابتعاد عن ذلك ، من ثم فقد كان الشيخ بمسلكه وفكره وأدبه محققًا لحديث رسول الله ﷺ« . . القابض على دينه ، كالقابض على الجمر» .

المراجع والهوامش:

(١) انظر جان ميشيل كالوفي . الأجناس الأدبية ، ترجمة وتعليق محمد خير الدين البقاعي . قوافل، إصدار نادي الرياض الأدبي. ، السنة الخامسة ، العدد التاسع ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧ م. ص ٨٣.

(٢) السابق نفسه ص ٨٤

(٣) انظر نذير العظمة . أحناسنا الأدبية قوافل. يصدرها النادي الأدبي بالرياض السنة الخامسة ، العدد التاسع ربيع الآخر سنة ١٤١٨هـ/١٩٩٧م ص ١٠٢ .

(٤) انظر السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٥) السابق نفسه ص ١٠٣ .

(٦) السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٧) السابق نفسه ص ١٠٤ .

(٨) انظر ابن كثير . البداية والنهاية ج ٩ ص١١٠

(٩) انظر القوس العذراء . نشر مكتبة الخانجي، القاهرة ، الطبعة الثانية ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان ١٣٩٢هـ، ص ١٨ ، ٧٢، ٧٥

هذاوقد تناول القوس العذراء كتاب منهم الدكتور زكي نجيب محمود في مجلة الكاتب العربي العدد ١٥ سنة ١٩٦٥م، و الدكتور محمد أبو موسى في كتيبه « القوس العذراء» وقراءة التراث ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م والدكتور إحسان عباس في بحثه « القوس العذراء » ، والدكتور محمد مصطفى هدارة في بحثه « القوس العذراء رؤية في الإبداع الفني» ، والعملان الأخيران نشرا ضمن كتاب « دراسات عربية وإسلامية » الذي أهدى إلى أديب العربية الكبير أبي فهر محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين » سنة ١٩٧٩م.

وإذاكانت هذه الأعمال قد أجمعت على أن هذا العمل استيحاء للتراث، فقد اختلفت فيما وراء ذلك اختلافا كبيرا، حيث عد أ. د. محمد أبو موسى أن هذا الاستيحاء قراءة للتراث من داخله ، وهو مايراه جديرا بنا ، بينما رأى الأساتذة د. زكي نجيب محمود و د. إحسان عباس ود. محمد مصطفى هدارة أن استلهام التراث إنما يكون بتغلغله ، واستيعابه ، وإثرائه بالنظرات التي تربطه بالفكر الإنساني والمتغيرات الحضارية للكشف عن قيمته.

(١٠) انظر القوس العذراء ص ١٩ .

(١١) انظر السابق نفسه ص ٢١ .

(١٢) السابق نفسه ص ٢٣ .

(١٣) السابق نفسه ص ٢٦ .

(١٤) انظر د. محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث ص ٢٨٤ وما بعدها .

(١٥) انظر القوس العذراء ص ٢٨ .

(١٦) السابق نفسه ص ٢٩ .

(١٧) السابق نفسه ص ٢٧ . وانظر آية .

(١٨) انظر محمود محمد شاكر ، القوس العذراء ، نشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ص ١٢ .

(١٩) انظر د. محمود أبو موسى . القوس العذراء وقراءة التراث . مكتبة وهبه ، القاهرة ، ط١ ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

(٢٠) القوس العذراء ص ٣٢ .

(٢١) السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٢٢) السابق نفسه ص ٣٣ .

(٢٣) السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٢٤) انظر : القوس العذراء ص ٥١ .

(٢٥) انظر السابق نفسه ص ٤٠، ٤٦، ٤٨ .

(٢٦) السابق نفسه ص ٥١ .

(٢٧) انظر مختارالصحاح ، ط. دار الجيل ، بيروت، لبنان ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م ص ١٨٧، ص ٣٥٦

(٢٨) انظر القوس العذراء ص ٤٦ .

(٢٩) انظر القوس العذراء ص ٣٥.

(٣٠) السابق نفسه ص ٤٢ .

(٣١) السابق نفسه ص ٥١، ٦٦ .

(٣٢) انظر السابق ص ٥٨ .

(٣٣) انظر السابق نفسه ص ٥٩ .

(٣٤) السابق نفسه ص ٦١، ٦٢ .

(٣٥) انظر القوس العذراء ص ٥٦، ٥٧، الأبيات من ١٦٧ : ١٨٣ .

(٣٦) السابق نفسه ص ٦٠ .

(٣٧) انظر السابق نفسه ص ٦٠، ٦٣ .

(٣٨) السابق نفسه ص ٦٣، ٦٤،

(٣٩) انظر السابق نفسه ص ٥٠ .

(٤٠) انظر ، ابن طباطبا . غيار الشعر ، تحقيق د. عبد العزيز المانع ، نشر دار العلوم ، الرياض ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م ص ١٣٨ ، والأبيات من الشواهد البلاغية المتداولة في كتب التراث .

(٤١) القوس العذراء ص٦٤ .

(٤٢) سورة البلد آية ١٠ .

(٤٣) انظر د. خالد سليكى من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثالث والعشرون ، العددان الأول والثاني سبتمبر / اكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٩٤م ص ٣٨٢ .

(٤٤) انظر القوس العذراء ص ٥١، ٦٦، وكذلك هذه الدراسة ص ٧٩ .

(٤٥) انظر السابق ص ٦٨ .

(٤٦) انظر مختار الصحاح ط . دار الجبل . بيروت لبنان ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م ص ٢١٥ ، ٢١٦ .

(٤٧) القوس العذراء ص ٥١ .

(٤٨) السابق نفسه ص ٦٩

(٤٩) . انظر السابق نفسه ص ٥٠ .

(٥٠) انظر السابق نفسه ص ٥٧ ، وكذلك ص ٦٠ كلها .

(٥١) انظر السابق نفسه ص ٦٢ ، ٦٣ .

(٥٢) انظر السابق نفسه ص ٦٩ ، وانظر الصفحة السابقة من هذه الدراسة .

(٥٣) انظر د. محمد غنيمي هلال . النقد الأدبي الحديث ط دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة ص ٣٠٧ ، ص ٣٠٨ .

(٥٤) انظر على سبيل المثال : مقالته . الحضارة المتبرجة ، مجلة الرسالة ، العدد ٣٧٠ ، السنة الثامنة ١/ ٧/ ١٣٥٩هـ- ٥/ ٨٨/ ١٩٤٠م ص ١٢٥٢

مؤتمر النقد الأدبي الثاني بالأردن
بين التراث والمتغيرات

في الفترة من ١٠-١٣ يوليو تموز سنة ١٩٨٨ انعقد في جامعة اليرموك بمدينة إربد بالأردن مؤتمر النقد الأدبي الثاني، تحت رعاية الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد وزير التعليم العالي، الذي افتتح المؤتمر بكلمة حيّا فيها المشاركين، وتمنى لمؤتمرهم النجاح، وأشار إلى ماتواجهه الدراسات النقدية الحديثة من تطرف أحيانًا حتى لتعجز الكلمة المعبرة عن الإبانة والإيضاح، مما لفت الأنظار إلى الاهتمام بمعالجة التراث في ضوء المتغيرات برفق وأناة، وأن تعرَّب مصطلحات النقد حتى تكون مستساغة للذوق العربي، وهذا يتطلب تعريب نظريات النقد نفسها.

قدم للمؤتمر أربعة وثلاثون بحثًا لأعضاء هيئة التدريس بمختلف الجامعات العربية اشترك منهم في المناقشة واحد وثلاثون باحثًا، واعتذر ثلاث أعضاء لظروف خاصة،

وقد اتجهت البحوث المقدمة وجهتين واضحتين أولاهما نحو الأسلوبيات، والثانية حول اللسانيات، وفي ضوء ذلك نوقشت المفهومات التي توضح هذين المنهجين، وملامحهما التي أصبحت لصيقة بمقومات الحداثة في عصرنا، وأبرز المشاركون الجهود العربية في هذا المجال، كما حاول بعضهم تقديم نماذج تطبيقية لتحليل بعض النصوص القديمة أو الحديثة من خلال هاتين الوجهتين، وعرض بعض الملامح التراثية التي تتجلى فيها المناحي الأسلوبية واللسانية، كما قدمت وجهات نظر في تطوير البلاغة العربية من خلال ذلك.

---

(١) نشر بمجلة القاهرة العدد ٨٧، ٤ صفر سنة ١٤٠٩هـ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨م التي تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة.

من أهم قضايا المؤتمر الفكرية :
بين اللغويات والنقد الأدبي

وقد كشفت هذه البحوث المقدمة ، وما دار حولها من مناقشات خلال أيام المؤتمر واللقاءات الجانبية بين المشاركين عن تطور في أساليب تفكيرنا بتوجهها للأخذ بأسباب البحث الموضوعية ، وجدية معالجة قضايا الأدب والنقد واللغة بصورة تبشر بنتائج طيبة لتطوير واقعنا الفكري والحضاري، ويمكن أن نوضح ذلك من خلال مناقشة بحثين من البحوث المقدمة ، أما البحث الأول فهو : بين اللغويات والنقد الأدبي للدكتور عبد النبي اصطيف من جامعة دمشق، ويتألف هذا البحث من قسمين أولهما نظري ، والثاني تطبيقي، وقد حاول المؤلف في القسم النظري الذي يعتبر مهاداً للقسم التطبيقي أن يرصد « ظاهرة الاهتمام بالاستخدامات الأدبية للغة » التي أصبحت معلماً من معالم التفكير المعاصر ، نتيجة تطور حقل معرفي جديد هو اللغويات التي نضجت نسبياً ، وأصبح توظيفها في الممارسات النقدية من العلامات التي تحكم مادته وهي اللغة » ، وأخيراً فإن غاية كل من اللغوي والناقد الوصول إلى النظام الكلي الداخلي، الذي يحكم المادة المدروسة ، وذلك عن طريق تناول الإنشاءات أو الخطاب بالدرس التحليلي الوصفي ، أو التاريخي ، فكلا المجالين قول على قول أو إنشاء على إنشاء » ، وإذا كان هذا هو المهاد النظري للبحث فهناك بعض الملاحظات عليه منها :

أولاً برغم أن الاهتمام بنتائج العلوم اللغوية ، ومحاولة توظيفها في الممارسات النقدية ظاهرة صحية ، يناط بها تطور النقد الأدبي، لكن العمل الأدبي ومعالجته يتجاوز الجوانب اللغوية إلى مكوناته الأيديولوجية والاجتماعية والنفسية ، وغيرها مما يسهم في بناء هذا العمل ، فالنص تركيبة معقدة ، بحاجة إلى تعدد وسائل المعالجة وتنوعها للكشف عن أبعاد وعلاقات بنيته ، ويظل المدخل اللغوي من أهم المداخل إليه .

ثانياً فكرة استلهام النموذج اللغوي، برغم مافيها من صواب، لكن الباحث لم يحدد معالم هذا النموذج الذي يمكن أن يستلهم ، وتتجلى فاعليته في المعالجة النقدية للنصوص الأدبية .

ثالثاً ومع أن النصوص الأدبية من الثراء بحيث تصبح هي مجال فاعلية كل

من اللغوي والناقد، لكن التوحيد بين هاتين الفاعليتين يخلط بين اهتماماتهما المنوطة بالنصوص إذ يحرص اللغوي على تتبع ودراسة الظواهر المعجمية والصوتية والفونولوجية والنحوية والدلالية ، وغيرها ، بينما يولي الناقد اهتمامه لبعض هذه الجوانب فقط، بغية تفسير النص والكشف عن بنيته الفنية وعلاقته بمنشئه ومتلقيه وصولاً إلى خصائصه النوعية ، وغير ذلك من التوجهات التي تحددها المذاهب والاتجاهات الأدبية المختلفة .

وبرغم ذلك نؤكد على أهمية الأسلوبيات اللسانية في معالجة النصوص والممارسات النقدية لها .

وفي القسم الثاني حاول الباحث إبراز بعض وجوه استلهام النموذج اللغوي في الدراسات النقدية بإيجاز ، وأخذ يؤكد على شمولية هذا المنزع للدراسات النقدية في العالم، مشيراً إلى بعض التجارب الأجنبية والعربية قديمًا وحديثًا، وهو اتجاه يتميز بالإطلاق والعموم غير المبين ، إذ أن مثل هذه التجارب الجديدة بحاجة إلى التفصيل لا إلى التعميم، وبسط النموذج ، لاحصر التجارب، وقد أشار إلى أن مستويات الاستلهام أصبح أمراً جليًا فيما يسمى بتحليل الخطاب أو الإنشاء .

وقد استشهد على ذلك بجهود باحث إنجليزي هو روجر فاولر، من أبرز النقاد اللغويين الإنجليز المعاصرين .

ثم أشار إلى أن ظاهرة اللغوي الناقد لايكاد يخلو منها عصر من العصور أو ثقافة من الثقافات ، وذكر أسماء بعض الأعلام العرب والأجانب في هذا المجال، ليؤكد الاتصال الوثيق بين اللغويات والنقد .

بل إن هذه الصلة لتزداد تأكداً بالنظر إلى أن النصوص الأدبية هي مجال اهتمام الناقد، وهي في الوقت نفسه أهم مجالات اهتمام اللغوي، حيث يستطيع أن يرصد من خلالها كثيراً من التطورات اللغوية في وجوهها المعجمية والصوتية والفونولوجية والصرفية والنحوية والدلالية .

وقد ازداد هذا الاتصال حديثًا ، بما حققته العلوم اللغوية من تطور أصبح نموذجًا تحرص العلوم الإنسانية والاجتماعية على استلهامه ، بل إن العلوم البحتة والطبيعية أصبحت تتطلع إلى هذا الاستلهام كما يرى صاحب البحث .

ويعول الباحث على هذا النموذج اللغوي، مستشهداً بموقف كلود ليفي

الشتراوس من الأنثربولوجيا البنيوية في العلوم الاجتماعية ، كما أن نقاد الأدب يحاولون استلهام هذا النموذج ، لأن مجال فعاليتهم وهو الأدب قوامه اللغة ، طالما أن دراسة هؤلاء النقاد تنصب على لغة الأدب ، وليس على شيء خارجها .

بل إن الاهتمام بهذا النموذج اللغوي يوحد بين رومان جاكبسون وفرديناند دوسوسيير في توجه أولهما إلى نظرية الأدب الداخلية أو الشعرية ، ومحاولة ثانيهما إقامة علم العلامات ، وقد كان لهذين العالمين أثر كبير في حقول المعرفة المعاصرة عن طريق استلهام هذا النموذج اللغوي .

ثم يشير الباحث مرة أخرى إلى أن من أهم مايوثق الاتصال بين اللغويات والنقد الأدبي توحد المادة المدروسة ، وأداة هذه الدراسة ، ورعاية الدراسة ، فالمادة المدروسة بالنسبة لهما هي اللغة أو النصوص ، وذلك بهدف الوصول إلى النظام الذي يحكم هذه النصوص وإنتاجها ، أما توحد أداة الدراسة فيتضح في أن كلاً منهما يوظف لغة تحكمها مفهومات واصطلاحات ، وبصفة عامة نظام علامات ربما كان « أكثر تعقيداً من نظام النموذج اللغوي في النقد الأدبي« كليًا أو جزئيًا ، أو توظيف مفهومات لغوية استقصائيا أو مجازيًا في مقاربة العمل الأدبي ، أو الإفادة من المصطلح اللغوي في وصف مستويات العمل الأدبي» .

الوجه الأول من وجوه استلهام النموذج اللغوي:

إذا كان الأدب نشاطًا لغويًا ضمن البنية الاجتماعية ، فهو مثل أشكال الإنشاءات اللغوية الأخرى قابل للدراسة اللغوية ، لكنه يتميز عنها بوظائف أخرى لعل من أهمها الوظيفة الجمالية ، ولذلك فقد أشار الباحث إلى « أن النظام اللغوي لايمكن أن يفسر أدبية الأدب ، من هنا فقد توجه بعض النقاد في استلهام النموذج اللغوي في مجال النقد الأدبي إلى محاولة استخلاص نظام يحكم انتاج الإنشاء الأدبي ، وهو مايمكن أن يسمى بالنظام الأدبي ، وهذا يؤكد ماذهبنا إليه من أن استلهام النموذج اللغوي فقط قد لايستوعب تفسير العمل الأدبي والكشف عن أبعاده وجلاء خصائصه النوعية .

ويمكن التوصل إلى هذا النظام الأدبي بفحص الإنشاءات أو الخطاب

الأدبي على المستوى الفردي أو الجماعي الآني والتاريخي، بغية تحديد الأنظمة والقواعد التي تيسر الأداء اللغوي وتجعله ممكنًا ، وهنا لابد من استغراق جملة من الإنشاءات ، بحيث تحقق للنظام المستخلص قدرًا من المعقولية والانضباط.

وقد ضرب الباحث مثلاً سريعا بالإشارة إلى أن فحص انتاج زكريا تامر القصصي السوري مثلا يؤدي بنا إلى اكتشاف النظام الأدبي الذي يمكن أن يحكم انتاجه في القصة القصيرة ، وأن دراسة جميع ماأنتجه كتاب القصة في بلد ما على هذا النحو الشمولي يفضي بنا إلى الوصول إلى هذا النظام على مستوى هذا البلد، وبنفس الطريقة يمكن أن يتم ذلك على مستوى لغة ما من اللغات.

ونستطيع دراسة أجناس الأدب الأخرى باستيعاب فحص النتاج الممثل لها، وصولاً إلى النظام الأدبي الذي يحكمها .

وفي مثل هذه المحاولات يتكامل الآني مع التطوري التاريخي لتشكيل معالم النظام الأدبي الحاكم لجنس أدبي، أو نتاج أديب ما ، خلال استلهام النموذج اللغوي في تحليل الإنشاءات الأدبية ، ومهمة الناقد في هذه الحال تتجاوز تفسير النصوص إلى تحديد معالم النظام الحاكم لهذه النصوص إرسالاً واستقبالا، أو مايسمى« « بنظرية الأدب الداخلية » ، أو فنه.

وبرغم هذا المزج في استلهام النموذج اللغوي في العملية النقدية ، إلا أن الباحث يعود إلى المفاضلة بينهما عندما يقرر: « أن الشعرية أو فن الشعر تماثل في النموذج اللغوي النظام اللغوي، والأدب عامة يماثل المتن اللغوي ، والإنشاء الأدبي الفردي الذي هو الأعمال الأدبية يماثل الأشكال المختلفة للممارسة اللغوية وهكذا»

الاستلهام الجزئي لنموذج اللغوي:

وإذا كان ماسبق يمثل« استلهامًا كليًا » للنموذج اللغوي، فقد أشار الباحث إلى أن باستطاعة الناقد« الاستلهام الجزئي» لهذا النموذج ، فيستوحى مستوى معينًا من مستوياته ، أو نسقًا أو علاقة من علاقاته » ، مما يعينه على مقاربة النص الأدبي، وقد ضرب مثلاً باستيحاء الجملة نحويًا

وأثرها في مقاربة النص صادراً في ذلك عن تجربة عبد القاهر الجرجاني في « النظم» عندما اتخذ من النحو وعلاقاته أساساً لمعالجة النصوص ، كما وضح في « دلائل الإعجاز» وهذا الموقف يؤكد الإمكانات التي تزخر بها علوم اللغة كشفًا عن أبعاد النص، وفي الوقت نفسه يشير إلى مايتضمنه التراث من محاولات جادة في هذا الصدد، حبذا لو استشعرناها في معالجة النصوص، وليتم التواصل الحضاري بين الأجيال، بنظرة فاحصة إلى هذا التراث لاستثمار مايفيدنا منه.

وأما الوجه الثاني من وجوه الاستلهام الجزئي لنموذج اللغوي ، فيتمثل في «استخدام المصطلح اللغوي»، في توصيف «أدبية الأدب» وتقدير جمالية وجه من وجوهه» ، لاسيما وقد حقق هذا المصطلح - في نظر الباحث - قدراً من الدقة والتطور بحيث يقترب النقد بتوظيفه له من الفهم العلمي السليم ، إذ يصبح معرفة منظمة دقيقة وواضحة عن الأدب، وذلك عندما يدرس الناقد المستويات التالية في النص الأدبي : المستوى المعجمي - المستوى الصوتي والمستوى الفونولوجي - المستوى الصرفي - المستوى الدلالي - المستوى النحوي والمستوى السياقي.

أما الوجه الثالث الذي يدعو إليه الباحث فهو الإفادة من مفهومات علوم اللغة في مقاربة النصوص ، وما أكثر هذه المفهومات مثل: البنية السطحية - البنية العميقة - الدال والمدلول- المحور الشاقولي- المحور الأفقي - النظام اللغوي. . . إلخ.

والباحث بما سبق يشير إلى رصيد ضخم في حقل معرفي متطور ، ذي فاعليات متعددة ، يعوزه النموذج التطبيقي الكاشف عن كيفية توظيفها وجلاء إيجابياتها في معالجة النصوص المختلفة ، برؤية واضحة ، وفهم واع سليم لعلوم اللغة ، وتحديد واع جلي لكثير من مفهوماتها ومصطلحاتها .

وينتهي الباحث إلى نظرة سوية في هذا المجال عمادها حرصه على هوية النقد الأدبي ، وأن يتفتح ليستفيد من النتائج الدقيقة المتطورة لعلوم اللغة ، وفي رأينا أن هذا هو الموقف الأمثل في مواجهة حياتنا الفكرية ومتغيراتها .

مفهوم الأسلوب وملامح البحث الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدي :

والبحث الثاني للدكتور رجاء عيد من جامعة بنها - تحت عنوان « مفهوم الأسلوب وملامح البحث الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدي» ، وهو يسير في نفس الاتجاه العام لبحوث المؤتمر ، وإذا كان البحث الذي أشرنا إليه سابقًا يرتكز على المستجدات ويناقش ملامح النضج في علوم اللغة وتطورها لاستثمارها في معالجة النصوص فإن هذا البحث الثاني يرتكز على التراث راصداً مواطن التقائه مع هذه المتغيرات ، لاسيما في علم الأسلوب . وقد يولي التطور التاريخي لفكرة الأسلوب بصفة عامة شيئًا من اهتمامه ، لأن مفهوم علم الأسلوب يختلف دون شك عن كثير من المفهومات المبتسرة التي تلقانا في تراثنا ، وقد ركز الباحث دراسته على مبدأي الاختيار والانحراف ، وهما من أهم مبادئ علم الأسلوب .

وقد بدأ د. رجاء عيد بحثه بالإشارة إلى اقتران فكرة الأسلوب بصفة عامة بالبلاغة قديمًا ، وتجسدت في إرشادات لتوجيه الأدباء ، وهكذا اتصل الأسلوب بفنون الأدب ، من خلال هذا الموقف الإرشادي التوجيهي .

لكن هذه الوظيفة الإرشادية للبلاغة قد اختفت اليوم بتوجه الدرس الأدبي إلى فحص النصوص واستكناه علاقاتها ، وتأكدت فاعلية الأديب فيما ينتج بالتحرر من كل مايفيد انتاجه إرسالاً واستقبالا .

وخلال تتبع تطور فكرة الأسلوب يولي الباحث اهتمامًا لرصد العلاقات بين الحقلين المعرفيين اللذين أشار إليهما البحث السابق ، عندما يقرر أن فحص النص يشكل تماثلاً بين الدراسات النقدية والدراسات اللغوية ، وغير ذلك من العلاقات التي تجرّد البحث السابق للكشف عنها .

ثم يستمر في تتبع مفهوم الأسلوب مثبتًا فكرة معاصرة ، وما يمكن أن يؤديها من التراث ، ومن هنا عرض لفكرة « التفرقة بين المضمون والأسلوب» قديمًا وحديثا ، حتى تشكلت النظرية التي تجعل « اللغة هي ثياب الفكرة » والأسلوب أو البلاغة « هو التفصيل المعين لتلك الثياب» ، ويرتبط بذلك اعتبار هذا الأسلوب أمراً متصلاً بطبيعة المؤلف نفسه ، لكن الدراسات الحديثة رفضت هذا الفصل ، واعتبرت العمل الأدبي وحدة عضوية لايمكن

فصل أجزائه .

وبرغم محاولة الباحث تتبع الفكرة ، لكن الحس التاريخي غير واضح ، وقديفتقد في بعض الأحيان .

وقد أورد عديداً من المفهومات المختلفة للأسلوب ، مؤكداً أنها لاتتقاطع ولا تتدابر . وأنه بالإمكان الإفادة منها ، لكنه لم يوضح كيفية ماأشار إليه من عدم التدابر أو الإفادة ، خلال عرضه لهذه المفهومات .

كما أبرز مفهوم ابن خلدون ، وحازم القرطاجني محاولا التقاط بعض النظرات الحديثة في معالجتهما لهذه القضية .

ثم أخذ يوضح بعض « محاور» الأسلوب ، مبينًا أنه حدث ، وناقش العلاقة بين الاختيار والأداء في الاتصال اللغوي ، وهل تتحد الأفكار وتختلف الأساليب أم أن تغيير الشكل قرين بتغيير الأداء ؟ وانتهى إلى أن « الحدث في علم دراسة الأسلوب ، يتميز بطابع لغوي ، وطابع نفسي ، وطابع اجتماعي في الوقت نفسه » ، وذلك ليبين تأثر الأسلوب بمبدعه ومتلقيه والظروف والملابسات والبيئة التي ينتج فيها ، وهو بذلك يسترشد بمقولة « مقتضى الحال» في البلاغة العربية متتبعًا نفس منهجه في لمح مقولة حديثة ، وربطها بنظيرها التراثي ، ومن هنا فقد أشار إلى مواقف الجاحظ وابن طباطا والعسكري وغيرهم في هذا المجال ، ومن الطريف حقا تأكيد الباحث على أن خصائص الأساليب في تباينها تتطلب فهمًا لعلاقة اللغة بالأداء ، ومن هنا يقرر أن كلا من اللغوي والناقد يستطيع أن يمد الآخر بخبرات متعددة ، استقاها في مجال دراسته ، مما يتيح تجسيد رؤية متكاملة في نطاق الدراسة الأسلوبية ، وهذه وجهة سديدة لإثراء دراساتنا بمحاولة تحقيق قدر من الشمول والتكامل والاستيعاب لها .

وإذا كان الناقد يولي اهتمامًا لجانب ما دون الجوانب الأخرى في النص ، فإن اللغوي ، يستطيع أن يتقدم من خلال فحص اللغة بإضاءات « تؤدي خدمة جليلة لهذا الناقد ، لأن السمات الخاصة بالعمل الأدبي أساسها اللغة» .

ويضرب الباحث مثلاً بإشارة موجزة إلى أثر دراسة المستويات اللغوية للنص كالمستوى الصوتي والدلالي ، والنسق ، وهنا أيضًا يستشهد ببعض مقولات

للجاحظ ، استمراراً لمنهجه في هذا البحث لكن هذه الإشارات يعوزها البسط الكاشف المبين عن كيفية الاستفادة من هذه المستويات ، وهي نفس الملاحظة التي لاحظناها على البحث السابق، بل على كثير من مثل هذه الدراسات.

ومن اللافت للنظر أن الباحث يقرن بين الانحراف والتفرد ، وقد يجرد توظيف الثوابت من كل قيمة فنية ، إذ يبين « أن الأسلوب المعطى يكتسب فعالية تكسر سكونية البناء النحوي في نسقه المتسم بجهامة ثباته ، ورتابة نظامه ! ولذلك فإن التركيب اللغوي في أدائه الفني قد ينحرف عن النمط التقليدي ، بأن يتضمن بعض الملامح التي ينفرد بها عما سواه ، مع أن براعة المبدع تستطيع أن تشكل من الثوابت ومن الانحرافات أو المتغيرات معًا مايبين عن مقدرة وتفرد، وقد برهنت على ذلك المعالجات النقدية للنصوص قديمًا وحديثًا .

واستكمالا لتوصيف مفهوم الانحراف ، ينفي عنه هذا البحث كونه رخصة شعرية، لأنه كما يرى علماء الأسلوب - « نتاج براعة في استخدام المادة اللغوية المتوفرة وتوظيفها الذكي للإمكانات الكامنة في اللغة، بأن تعدل الكلمات من دلالات بعضها ، فتتجاوز حدودها المعجمية مثلا، أو تتضام العلاقات الداخلية المستكنة في تركيبات الألفاظ نفسها » وهكذا.

وإذا كانت تلك وجهة الأسلوبيين ، فإن الباحث يشيد بموقف ابن جني ، ويستشهد له بنص يسمى فيه مثل هذا الانحراف« بالشجاعة في اللغة » ويتضمن الإشارة إلى الحذف والزيادات والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى ، لكن ابن جني يلج إلى هذه القضية من باب الضرورات أيضًا ، مما كان يتطلب من الباحث توضيح الفارق بين الضرورة والانحراف بصورة أكثر جلاءً.

ورصد هذا الانحراف في نظر الأسلوبيين منوط بفحص « التركيب والأداء، ونظام الترتيب اللغوي للجمل، ومدى التسلسل والتتابع ، وما يؤدي إليه ذلك من معطيات جمالية ودلالات وجدانية . . » ، وهنا يناقش الباحث مقولات للسكاكي والزمخشري وابن الأثير ، وإن كان الأخير يخالف سابقية في بعض النظرات ، ويتضح موقف الجميع من معالجتهم

لقضية الالتفات في البلاغة ، بالانتقال من أسلوب إلى أسلوب ، أو من ضمائر الخطاب إلى الغيبة ، ونحو ذلك ، مما يجلي الخصائص النوعية للتراكيب لاسيما الانحراف كظاهرة أسلوبية .

أما الظاهرة الأسلوبية الأخرى التي يناقشها هذا البحث فهي« مبدأ الاختيار والانتقاء» لماذا يختار الأديب جملة عن جملة ، أو تركيبًا عن آخر ؟ ومما يسهم في توجيه المبدع إلى ذلك عوامل منها« الموضوع والأسلوب والسلوك الاجتماعي» وبرغم أنها عوامل خارجة عن نطاق اللغة ، لكنها أساسية بالنسبة للتنظيم البنائي للثقافة التي تستخدم هذه اللغة ، ومثل هذه العمليات الفكرية البنائية قد أشار إليها السلف ، فأبو هلال العسكري مثلا يتحدث عن اختيار الألفاظ وإبدال بعضها من بعض ، كما يتحدث عن حسن الرصف ، وابن سنان الخفاجي في كتابه « سر الفصاحة » يتحدث عن أن تفسير النص إنما يقع في غموض المعنى من جهة التركيب لا من جهة الألفاظ ، وذلك المعنى إنما يقوم على الاختيار والانتقاء لمكوناته اللغوية ، وكذلك قد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى العلاقة بين الدلالات وبين مكوناتها المفردة ، ويرى أن القيمة لاتكون إلا بأن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأتّيه ، ويُختار له اللفظ الذي هو أخص به وأكشف عنه ، وأتم له . . . » وبذلك يتفاضل الأداء بناء على الاختيار والانتقاء .

ويختتم الباحث دراسته بتأكيد مقولة جون مدلتون في أن الأسلوب : «هو خصوصية شخصية في التعبير . . . ومحك تفرده هو الإحساس بحتميته ، والتعرف على عناصره وتسلسلها عن طريق التخمين» ، كما يقرن ذلك بمقولة الأسلوب هو الرجل ، ويذكر كلامًا للجاحظ في هذا المجال .

ولا يفوت الكاتب أن يشير إلى موقف عبد العزيز الجرجاني وهو يوضح أثر اختلاف الطبائع والبيئات والظروف والجو الحضاري في تباين الأساليب قارنا ذلك بملاحظات لابن سلام في طبقاته .

وأيًا ماكانت نتائج هذا البحث وأمثاله ، فلا ينكر أحد أهمية التراث وثرائه ، ولكننا بحاجة إلى تحديث وسائلنا في الكشف عنه وتحديث معالجاتنا له ، بحيث تتجاوز فكرة استيعابه لكل شيء ، إلى الحرص على إيجابية تفاعله مع الحداثة ونظرياتها ، بما يسمح له بأداء دوره الحضاري في التأصيل

لفكرنا المعاصر، وهي محاولة يجب أن تتجاوز التقاط فكرة هنا بنظيرتها هناك، ليحدث هذا اللقاء الفاعل الإيجابي الذي يعتمد التخطيط والدرس والعكوف على المتغيرات وعلى التراث للخروج بتشكيل جديد يتدفق حيوية وأصالة، يجليها توظيف هذا التشكيل في معالجة مختلف النصوص الأدبية مهما كانت أجناسها الفنية، وهو مانشعر بحاجة حياتا الأدبية إليه اليوم، ولنواجه بذلك كثيراً من المشكلات في مجال دراسة النصوص.

وتلك من أهم النتائج التي يمكن أن نظفر بها من قراءة البحوث التي قدمت لهذا المؤتمر، والتي تشكل أهم نتائجه، بل أهم ماحرص عليه منظمو المؤتمر ومفتتحوه، وهي في الوقت نفسه دعامة هامة حبذا لو وضعناها أمام نظرنا ونحن نتعامل مع قضايانا المصيرية الفكرية الحضارية.

مؤتمر النقد الأدبي الثالث بالأردن
وقضايا النص الأدبي

في الفترة من ٢٤-٢٦ يوليو (تموز)١٩٨٩م، الموافق ٢١-٢٣ من ذي الحجة سنة ١٤٠٩هـ انعقد مؤتمر النقد الأدبي الثالث بكلية الآداب بجامعة اليرموك بالأردن ، حيث شارك فيه ممثلون عن مختلف الجامعات العربية ، قدموا وناقشوا مايقرب من ستين بحثًا ، خلال إحدى عشرة جلسة مكثفة . وقد افتتح المؤتمر أ.د. ناصر الدين الأسد وزير التعليم العالي الأردني، راعى المؤتمر بكلمة حيا فيها المشاركين ، وأشاد بالجهود المبذولة على مختلف المستويات لإنجاح المؤتمر ، ودعا إلى الوضوح في كل مانكتب عن النقد الأدبي قديمًا وحديثًا ، وحث على إثرائه بمختلف الوسائل سواء بإعادة النظر فيه ، أو الربط بينه وبين قيم العصر ربطًا متوازنًا واعيًا ، كما تمنى للمؤتمر النجاح والتوفيق.

ولقد دارت بحوث المؤتمر حول ثلاثة محاور هي:

١ - مفهوم النص في النقد القديم والحديث.

٢ - قضايا النص.

٣ - محاولات تطبيقية في مقاربة النصوص.

بالنسبة لمفهوم النص ، فقد تعددت البحوث والمناقشات التي تناولت مفهوم النص وأبعاده الأدبية واللغوية .

ولقد واجه مفهوم النص اختلافات كثيرة ، فما زال هناك من يتعامل مع النص قاصدًا بذلك البيت المفرد، حقيقة يمتد هذا المفهوم من النقد القديم، الذي كان يعتمد الشاهد المفرد، والمثال الجزئي، لكن مفهوم النص الذي يشمل القصيدة كلها ، أو القطعة كلها ، هو المفهوم الأقرب إلى طبيعة الرؤية الكلية للعمل الأدبي، وهو الكاشف عن البنية ، وعلاقاتها ، كما أصبح ذلك هو المفهوم الحديث للنص، كما وجد من دعا إلى إلغاء الحدود بين أجناس الأدب المختلفة .

وبرغم أن هناك عدة نظريات نقدية حديثة مازالت تتصارع على الساحة الأدبية كالبنيوية والأسلوبية ، والتفكيكية ، والسيميائية ، لكن الملاحظ

أن وجهة النظر البنيوية كانت تسيطر على عدد من البحوث التي ألقيت ونوقشت.

ولقد ظهرت محاولات للاستفادة من قيم البلاغة العربية في هذا المجال، لكن الإنسان يشعر أننا مازلنا بحاجة إلى توثيق اتصالنا بالتراث بصورة أشد وأعمق، مع صبر ودأب، فقد تجد مثلا من يتحدث عن المجاز عند تدوروف، بينما يغفل جهود البلاغيين العرب في هذا المجال، الذي قتلوه بحثًا، وليس معنى ذلك أننا ندعو إلى عدم الاتصال بنظريات النقد الحديثة، كلا، وإنما نطالب بالاستفادة مما لدينا، ومما لدى الآخر، بصورة متوازنة سوية، فإذا لم نعرف الآخر، فلن نعرف قيمة أنفسنا.

أما المحور الثاني فهو: قضايا النص، الذي حظى ببحوث متعددة، وما أكثر القضايا التي تتصل بفنية النص وتشكيله، وفي مقدمتها قضية «التناص» وهي ظاهرة أدبية لغوية، يقصد بها «تداخل النصوص» وهي تكشف عن العلاقة ين النص الحاضر وغيره من النصوص السابقة عليه أو الغائبة، وترى جوليا كريستيفا - وهي من رواد هذه الفكرة - أن النص اللاحق تتقاطع فيه النصوص السابقة، عندما يتم بينه وبينها نوع من المحاورة أو التفاوض، بصورة واعية بالنسبة للمبدع أو غير واعية.

وتدور أغلب مفهومات العلاقة بين النص اللاحق وغيره من النصوص حول صور من الاتصال أهمها: التداخل، الحوارية، التفاوض، المعارضة، المناقضة، السرقة، الاقتباس، التمثل، التضمين، الاستدعاء، وغير ذلك، لكن هذه المصطلحات السابقة، قد لايشكل بعضها الاتصال السوي بين النصوص كالسرقة مثلا، كما أن هناك صورًا من التضمين قد تحط من قيمة الإبداع، وجهد المبدع في العمل الأدبي، وبرغم أن كثيرًا من هذه المصطلحات قد درس في كتب التراث، لكن قلة من الباحثين هم الذين أولوا هذه الناحية عنايتهم.

ولقد استفاد كثيرون من محللي النصوص من مصطلح «التناص» وأبعاده في الكشف عن أصالة النص وبنيته، وصلاته بغيره من النصوص، وهم بذلك يستجيبون لمتغيرات العصر الداعية إلى وحدة الفكر والثقافة، واتصال مختلف أنساق العلوم والفنون، في منظومة المعارف

الإنسانية .

كما كانت قضية « الشعرية » - أي مايحقق للشعر فنيته وخصوصيته - من بين قضايا النص التي شغلت عددًا من البحوث المقدمة للمؤتمر ، ومن اللافت للنظر محاولة هذه البحوث النظر من خلال هذه القضية إلى تراثنا العربي ، لاسيما في ضوء فكر عبد القاهر الجرجاني ، مما يجلي قيمة تراثنا من ناحية ، ووجوب الاتصال به ، والتعامل معه ، وتطويره من ناحية أخرى ، لاأن نعتبره شيئًا جامدًا .

وبرغم استفادتنا من النقد الأجنبي في هذه التوجهات ، لكن مما يدعم حسن الاستفادة ، أن نقرن الجانب التنظيري ، ببعض النماذج التطبيقية في هذا المجال ، لأن ذلك أدل على حسن الاستفادة ، ووعي النظرة .

ومن الملاحظ على بحوث المؤتمر هذا العام كثرة الدراسات التطبيقية ، سواء في ذلك ماكانت منها تطبيقية خالصة ، أو تطبيقية تقترن بجانب تنظيري ، وفي معظم هذه البحوث كان التركيز منصبًا على الفحص اللغوي لبنية النصوص ، وفقًا لتصورات النقد الحديث ، وهو اتجاه جاد في النظر إلى النصوص ، وإذا كان إثراء الرؤية النقدية بالاتصال بالكتابات النقدية الأجنبية أمرًا لازمًا ، فإن دقة الفهم ، وسلامة الترجمة أمران لازمان أيضا ، حتى لاتسقط الترجمة في الغموض والتفكك ، ومن ثم يكون التطبيق الواعي أمرًا صعبًا ، إذ يجب مراعاة الفوارق بين النصوص العربية والأجنبية من حيث طبيعة اللغات نحويًا ودلاليًا وإنشائيا ، وإلا غدا تحليل النص ألغازًا معماة .

كمايلفت النظر أيضًا عدة محاولات تطبيقية توظف قيم النقد الحديث في معالجة النصوص القديمة ، وهو اتجاه طيب ، يوسع من أفق النص التراثي ويربطه بغيره من الأنساق المعرفية ، لكن في الوقت نفسه يجب الحذر ، حتى لاتتحطم النصوص تحت مطارق التطرف في هذا المجال ، وأن تنضبط مستويات التحليل ، حتى لاتتجاوز المعقول والمفهوم في معالجاتنا للنصوص ، ذلك أن هناك من يحيل النص عند تحليله له ، إلى مجموعة من الجداول والرسومات التي قد يصبح التفسير بها ألغازًا ، ولا يحقق للمتلقي ثراء الفكر ، أو متعة الوجدان ، وأرجو ألا يفهم من ذلك

أننا ضد محاولات تجديد النظر في النصوص أيًا كان عصرها ، لكن الذي نؤكد عليه هو أن مايكتب يجب أن يفهم ، وإلا ماقيمة الكتابة ، وتأويل النصوص ، لاسيما وقد أصبحت نظرية الهرمنيوطيقا نظرية ذات أهمية شديدة في تفسير النص وتأويله ، التأويل السوي الذي يحق للنص الحياة ، وللمتلقي حسن الاستجابة ، ويتم التواصل السوي بين أطراف عملية الإبداع : المبدع والنص والمتلقي ، بل ونتجاوز ذلك المستوى في النظر ، آملين في تحقيق التواصل الإنساني على مستوى العلوم والفنون والمعارف ، بأنساقها المنتظمة .

وبرغم ماكشفت عنه البحوث من ثراء القضايا المعالجة ، لكن الشيء الذي يجب أن نشير إليه ، وهو قضية « المصطلح النقدي» ، ووجوب الدقة في استخدامه وتوظيفة ، بصورة علمية ، دقيقة ، واعية ، أما أن تختلط المفهومات ، وتضطرب دلالاتها ، لاسيما في بحوث بعض الكتاب ، فشيء يجب أن نحذره ، ونحذّر منه ، وكم أتمنى أن يوجه المهتمون بالنقد اهتمامهم لهذه القضية ، وأن نرى كثيراً من المعاجم التي ترصد هذه الظاهرة ، إحصاء ، وتدقيقًا ، وتعريفًا ، حتى نحافظ على فكرنا وتراثنا ، ونضمن لهما مصادر مرجعية دقيقة ، تؤصل لفكرنا ، وما أحوجنا إلى مثل هذه المعاجم ، خاصة وأن المطروح منها على الساحة الفكرية قليل جدا .

هذا وقد انتهى المؤتمر إلى عدة توصيات حول استمرارية رعاية الحركة النقدية لأدبنا العربي وإثرائها ، والاستفادة من النظريات الحديثة ، والحفاظ على قيمة التراث ، ومن هذه التوصيات :

١ - مضاعفة الاهتمام بتدريس النص والانطلاق منه لفهم الظاهرة الأدبية واللغوية .

٢ - الربط بين النصوص القديمة والحديثة ، ومقارنتها بنصوص من الآداب العالمية .

٣ - الحفاظ على حرمة النص بتحقيقه ، وعدم تحريفه .

٤ - الاهتمام بالنقد المقارن والأدب المقارن .

٥ - محاولة تشكيل نظرية عربية في الأدب والنقد .

٦ - الاهتمام بالمصطلح الأدبي والنقدي .

أهم المصادر والمراجع

- القرآن الكريم .
- **إبراهيم سلامة (دكتور)** : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ط ١ مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة .
- **ابن الأثير (ضياء الدين)** : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق د/ بدوي طبانة ، و د/ أحمد الحوفي دار نهضة مصر – القاهرة .
- **ابن سيده (علي بن اسماعيل)** : تحقيق على فوده نشر مكتبة الخانجي – القاهرة سنة ١٤١٤هـ / ١٩٩٤م .
- **ابن طباطبا** : عيار الشعر تحقيق د/عبدالعزيز المانع ، دار العلوم ، الرياض سنة ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م .
- **ابن كثير** : البداية والنهاية .
- **أحمد المديني** : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة وتقديم دار الشؤون الثقافية العامة بغداد سنة ١٩٨٧م .
- **أحمد أمين** : فجر الإسلام ط ٣
- **بلاشير ريجيس (دكتور مستشرق)** : أبو الطيب المتنبي دراسة في التاريخ الأدبي ترجمة د/ إبراهيم الكيلاني ، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر – دمشق ط ٢ ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م .
- **بول هيرنأرذي** : ما هو النقد (إعداد وتقديم) ترجمة سلامة حجازي مراجعة د/ عبدالوهاب الوكيل . سلسلة المائة كتاب . دار الشؤون الثقافية العامة – العراق سنة ١٩٨٩م .
- **الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)** : البيان والتبيين تحقيق عبدالسلام هارون ط ٤ نشر مكتبة الخانجي – القاهرة .
- **جان ميشيل كالوفي** : مقال الأجناس الأدبية ، ترجمة وتعليق محمد خير الدين البقاعي – قوافل ، إصدار نادي الرياض الأدبي السنة الخامسة العدد ٩ سنة ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م .
- **جب** : المدخل إلى الأدب العربي ، ترجمة كاظم سعد الدين ط سنة ١٩٦٩م .

- **الجوهري** : تجديد الصحاح (إعداد وتصنيف نديم مرعشلي ، تقديم الشيخ عبدالله العلايلي ج ٢ ٠
- **حنا الفاخوري** : تاريخ الأدب العربي المطبعة البوليسية – بيروت ٠
- **خالد السليكي (دكتور)** : من النقد المعياري إلى التحليل اللساني – مجلة عالم الفكر ، المجلد ٢٣ العددان ١ ، ٢ سبتمبر ، أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ، سنة ١٩٩٤م ٠
- **الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود)** : الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ط دار عالم المعرفة ، بيروت ٠
- **سامية أحمد سعد** : مقال ترجمة النص الأدبي – مجلة عالم الفكر – الكويت – المجلد ١٩ (العدد ٤) يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٩م ٠
- **السباعي السباعي بيومي** : تاريخ الأدب العربي ، العصر الجاهلي ط سنة ١٣٥١هـ ١٩٣٢م ٠
- **سراج الدين أبو يعقوب السكاكي** : مفتاح العلوم ط مصطفى البالي الحلبي القاهرة سنة ١٣٣٦هـ ١٩٣٧م ٠
- **سعد أبو الرضا (دكتور)** : البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية ط مكتبة الطوبجي القاهرة سنة ١٩٨٤م
- في البنية والدلالة – منشأة المعارف الاسكندرية سنة ١٩٨٧م٠
الكلمة والبناء الدرامي دار الفكر العربي القاهرة سنة ١٩٨٦م ٠
معالجة النص في كتب الموازنات التراثية ط منشأة المعارف الاسكندرية سنة ١٩٨٩م٠
- **سيزا قاسم** : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل إلى السيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات بالاشتراك مع نصر حامد أبو زيد دار إلياس العصرية – للقاهرة سنة ١٩٨٦م ٠
- **سيسيل دي لويس** : الصورة الشعرية ترجمة د/ أحمد نصيف الجنابي ، ومالك ميري ، وسلمان حسن إبراهيم ، مراجعة د/ عدنان إسماعيل مؤسسة الخليج للطباعة والنشر – الكويت – سنة ١٩٨٢م ٠

- **الشاذلي البوغازي :** فن المقال عند المتنبي – إشراف عبد السلام الراجحي – اشترك في الإعداد توفيق قريرة مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر – سوسة تونس .
- **شكري عياد (دكتور) :** اللغة والإبداع ط ١ سنة ١٩٨٨م .
ترجمة كتاب أرسطو طاليس في الشعر ط دار الكتاب العربي ١٣٨٦هـ / ١٩٧٦م.
- **شوقي ضيف (دكتور) :** البلاغة تطور وتاريخ ط ٨ دار المعارف – القاهرة .
تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي ط١١ دار المعارف – القاهرة .
الفن ومذاهبه في الشعر العربي ط٧ – دار المعارف – القاهرة .
- **صلاح فضل (دكتور) :** علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥م .
- **طه حسين (دكتور) :** البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر " تمهيد " كتاب نقد النثر تحقيق عبد الحميد العبادي ط بيروت دار الكتب العلمية سنة ١٤٠٠هـ ١٩٨٠م.
- **عبد الرحمن بدوي (دكتور) :** ترجمة كتاب الخطابة لأرسطو وزارة الثقافة والإعلام العراق سنة ١٩٨٦م .
- **عبد الصبور شاهين (دكتور) :** العربيةُ لغة العلوم والتقنية ، ط ٣ دار الإعتصام القاهرة ١٤١٠هـ / ١٩٨٩م .
- **عبد الفتاح عثمان :** الأسلوب القصصي عند يحي حقي مكتبة الشباب المنيرة سنة ١٩٩٠م .
- عبد الله بن المعتز : البديع : تحقيق إغناطيوس كراتشقوفسكي ط دار المسيرة بيروت.
- **عب القاهر الجرجاني :** دلائل الإعجاز ، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر ط ٢ سنة ١٤١٠هـ / ١٩١٢م .
أسرار البلاغة ، ط دار المعرفة – بيروت نسخة أخرى : قراءة محمود محمد شاكر دار المدني بجدة ١٤١٠هـ /١٩٨٠م .

- **عبد المجيد دياب** : أبو الطيب المتنبي سلسلة أعلام العرب الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٥م .
- **علي شلق** : المتنبي المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، بيروت سنة ١٩٨٢م .
- فضل حسن عباس (دكتور) : البلاغة المفترى عليها ط دار النور بيروت سنة ١٤١٠هـ / ١٩٨٩م .
- **كارم السيد غنيم** : اللغة العربية والنهضة العلمية المنشودة في عالمنا الإسلامي مجلة عالم الفكر – الكويت المجلد ١٩ (العدد ٤) يناير ، فبراير ، مارس سنة ١٩٨٩م .
- **المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين)** : ديوان أبو الطيب المتنبي شرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفي السقا وإبراهيم الإبياري ، وعبد الحفيظ شلبي ، دار المعرفة – بيروت سنة ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٨م .

ديوان المتنبي ط البرقوقي – ديوان المتنبي ط المكتبة التقافية – بيروت .
- **محمد أبو موسى (دكتور)** : القوس العذراء وقراءة التراث مكتبة وهبة القاهرة سنة ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .
- **محمد زغلول سلام (دكتور)** : تحقيق ثلاث رسائل في إعجاز القران – مكتبة منشأة المعارف – الأسكندرية .
- **محمد عابد الجابري (دكتور)** : نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي – بيروت دار الطليعة سنة ١٩٨٠م
- التراث والحداثة – دراسات ومناقشات – بيروت – مركز دراسات الوحدة العربية سنة ١٩٩١م .
- **محمد العبد (دكتور)** : اللغة والابداع الأدبي نشر دار الفكر للدراسات والتوزيع ط ١ سنة ١٩٨٩م القاهرة .
- **محمد عبد الحي** : الترجمة ولغة الشعر الرومانسي العربي مجلة فصول الأدب المقارن ج ٢ المجلد ٣ العدد ٤ يوليه وأغسطس وسبتمبر سنة ١٩٨٣م .

- **محمد غنيمي هلال (دكتور) :** في النقد المسرحي
- النقد الأدبي الحديث دار نهضة مصر الفجالة – القاهرة سنة ١٩٧٩م .
- **محمد فتوح أحمد (دكتور) :** في المسرح المصري المعاصر .
- **محمد مصطفى هدارة (دكتور) :** مقال القوس العذراء (رؤية في الإبداع الفني)، دراسات عربية وإسلامية للكتاب الذي أهدي إلى أديب العربية الكبير أبي فهر محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين سنة ١٩٧٩م .
- **محمد مندور (دكتور) :** معارك أدبية – دار نهضة مصر – الفجالة – القاهرة .
- **محمود محمد شاكر :** المتنبي ط المدني نشر وتوزيع الخانجي سنة ١٤٠٧هـ
- القوس العذراء نشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ط ٢ دار الفكر بيروت – لبنان سنة ١٣٩٢هـ
- مقال : الحضارة المتبرجة – مجلة الرسالة ، العدد ٣٧٠ – السنة الثامنة ١٣٥٩هـ / ١٩٤٠م .
- **مصطفى ناصف (دكتور) :** بين بلاغتين ، بحث منشور في قراءة جديدة لتراثنا النقدي بالنادي الأدبي الثقافي بجدة – العدد ٥٩ .
- **مهدي علام (دكتور) :** المجمعيون في خمسين عاماً سنة ١٤٠٦هـ الهيئة المصرية العامة لشؤون المطابع الأميرية – القاهرة .
- **ميخائيل باختين :** الكلمة في الرواية ترجمة يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة السورية سنة ١٩٨٨م .
- **نجيب العقيقي (دكتور) :** المستشرقون – دار المعارف – القاهرة سنة ١٩٦٥م .
- **نذير العظمة :** مقال أجناسنا الأدبية ، قوافل ، يصدرها النادي الأدبي بالرياض السنة الخامسة العدد ٩ ربيع الآخر سنة ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م .

فهرس الأعلام

(أ)

إبراهيم انيس : (دكتور) :- ١١٨

إبراهيم سلامة (دكتور) :- ١٢،١٣،١٤،٢١

ابن الأثير (ضياء الدين):- ١٠،١٤،٢٠،٣٢،١٦٥

ابن البقال (شاعر) :- ٩٥

أبن (الفتح عثمان):- ٧٢،٨٥،٩٥،٩٦،١٦٥.

ابن الجبى المصرى (سيبويه مصر) :-٩٢

ابن حجـــة الحموى (أبو بكـــر بن على) :-٩

ابن حنزابة (كاتب) :-٩٢

ابن خالويه :-٨٥،٩١

ابن خلدون (أبو زيد عبـد الرحمن بن محمد) :-١٨،٢٨،١٦٤،

ابن دريد :-٦٨

ابن رائق:- ٧٧،٧٩

ابن رشيق:-٣٢

ابن زيدون :-١٢٠

ابن سلام :-١٦٦

ابن سنان الخفاجى :-٢٤،٣٣،١٦٦

ابن سيده (على بن اسماعيل):-٦

ابن طباطبا:- ٢٣،٣٢،١٥٥،١٦٤

ابن طفيل:- ١٢٠

ابن عيد الله (العلوى الكوفى) :-٦٨

ابن العميد (الوزير الأديب):- ١٧،٩٦،١٢٠
ابن العلاف :-٩٦
ابن قتيبة :-٣٣
ابن كثير :-١٢١،١٥٣
ابن كيغلغ :-٨١،٨٢
ابن المعتز (عبد الله):-٦٧
ابن نباتة الخطيب (شاعر) :-٨٥
ابن نباتة السعدى (شاعر) :-٨٥
أبو بشر متى بن يونس :-١١
أبو بكر الخوارزمى (الشاعر المترسل) :-٨٥
أبو على هارون بن عبد العزيز (الأوراجى) :-٧٥،٧٦
أبو شجاع (محمد بن أوس ، فاتك الرومى) :-٦٨،٩٢
أبو العتاهية :-٦٧
أبو العشائر (الحمدانى) :-٨٠،٨٤،٩٨
أبو عمرو بن العلاء :-٦
أبو العلاء المعرى :-١٢٠
أبو على الفارسى :-٩٦
أبو فراس الحمدانى (شاعر) :-٨٥،٩٨
أبو الفـــرج المخزومى (الببغاء - شاعر) :-٨٥
أبو الفرج الغسانى الدمشقى (الوأواء - شاعر) :-٨٥
أبو الفضل :-٦٨
أبو محمـــد الحسن بن عبد الله (الإخشيدى) :-٨٠،٨١،
أبو نواس :-١٧،٦٧

أبو هلال العسكرى :-١٦،١٦٤
إحسان عباس (دكتور) :-١٥٤
أحمد بن اسماعيل النحاس (نحوى) :-٩٢
أحمد المدينى :-١٠١،
أحمد أمين :- ٦
أرسطو :- ١٠،١١،١٢،١٣،١٤،١٥،١١٩،١٣٠،١٣٦،١٤٧
إريك فروم :-١٠٧
اسحق ابن حنين :-١١
إليوت (ت.إس):-٤٨،١٥١
أنو جور (الإخشيدى) :-٨٠،٨١،٩١،٩٢
أوس بن حجر :- ٧

(ب)

بارتولد :- (مستشرق) :-١٩
الباقلانى :- ٢٢
البحترى (أبو عبادة) :-٦٧،٦٩،٧٠،
بدر بن عمار (أبو الحسين بن عمار بن اسماعيل الأسدى) :- ٧٧،٧٨،٨٠،٨٤
بديع الزمان الهمذانى :- ١٧
بشار بن برد :- ١٦،١٧،٦٧
بلاشير ريجيس (دكتور مستشرق) :-
٦٢،٦٣،٦٤،٦٥،٦٦،٦٧،٦٨،٦٩،٧٠،٧١،٧٢،٧٣،٧٤،٧٥،٧٦،٧٧،٧٨،
٨٠،٨١،٨٢،٨٣،٨٤،٨٥،٨٦،٨٧،٨٨،٨٩،٩٠،٩١،٩٢،٩٣،٩٤،٩٥،٩٦،٩٧،٩٨،٩٩،١٠٠،١٠١،١٠٢

بول هيرتاردى :- ١١٧
بيجماليون :- ١٣٠
بيرجيرو :- ٤٥
بنو كلب :- ٧٢،٧٣،٩٥

(ت)

توفيق الحكيم :-٥٢،٥٣،٥٥،
توماس أرنولد (السير) ١٨

(ث)

ثعلب :-٣٣
الثعالبى :- ٥٠

(ج)

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) :-
١١،١٢،١٥،١٧،٢١،٣٧،١٢٠،١٦٤، ١٦٦
جاكبسون (رومان) :- ٢٩، ١٦٠
جان ميشيل كالوفى :- ١٥٣
جب :- ٥،٧،٨،٩،١٠،١٢،١٣،١٥،١٦،١٧،١٨،١٩
جميل :- ٦٧
الجواليقى :-٤٤
الجوهرى :- ٦٠

(ح)

الحاتمى (أبو على الحسن بن محمد):- ٩٥

حازم القرطاجنى :-٢٧،٢٨،١٦٤

الحريرى :-١٧

الحسن بن داود :-٦٧

الحطيئة :-٦٧،١٢١

الحلاج (الصوفى) :-٧٥

حنا الفاخورى :-١٠١

(خ)

خالد السليكى (دكتور) :- ١٥٥

خولة (أخت سيف الدولة الحمدانى):-٩٨

(د)

دى سوسسير (فرديناند) :-٢٩،١٦٠

(ر)

الربعى (أديب عالم) :-٩٦

الراضى (الخليفة) :- ٧٧
رجاء عيد (دكتور) :- ١٦٣
رشاد رشدى :-٦١
الرمانى :-٢٢

(ز)

زكى نجيب محمود (دكتور) :- ١٥٤
الزمخشرى (أبـــو القاسم جار الله محمود):- ٢٣،١٦٥
زهير بن أبى سلمى :- ٦٥،٦٧
زيجريد هونكة (مستشرقة) :-٤٥

(س)

سامية أحمد سعد :-٥٩
السباعى السباعى بيومى :-٩٩
سراج الدين أبو يعقوب السكاكى :-
٩،٢٠،٢٣،٢٥،٢٦،٢٧،٢٨،٣٣،٣٩، ١٦٥
السرى الرفاء :-٨٥
سعد أبو الرضا (دكتور) :- ٣٨،١٠٢،١١٧
سعد مصلوح (دكتور) :-٣٩
سيبويه :-٣٣
سعيد بن العباس :-٧٨
سيزا قاسم :-١١٧

سيسيل دى لويس :-١١٧
سيف الدولة (الحمدانى):-
٨٠،٨٣،٨٤،٨٥،٨٦،٨٧،٨٨،٨٩،٩٠،٩١،٩٢،٩٣،٩٤،١٠٥،١٠٦،١٠٧،
١٠٨،١٠٩،١١٠،١١١،١١٢، ١١٣،١١٤،١١٥،١١٦

(ش)

الشاذلى البوغازى :-١٠٢
شجاع بن محمد :-٦٨
شفيـــق مترى (صاحب دار المعارف بمصر):-١٢٢
شكرى عياد (دكتور) ٣٩،٩٩
الشَّمَّاخ بن ضرار (الشاعر) :- ١٢٢،١٢٣،١٢٧،١٢٨،١٣٣،١٣٤،
الشهاب الخفاجى :-٤٤
شوقى ضيف (دكتور) :- ٢٠،٣٩،،٩٩،١٠١

(ص)

الصاحب بن عباد (الوزير) :-٩٥
صلاح عبد الصبور:-٤٩
صلاح فضل (دكتور):-٣٩

(ض)

ضبة بن زيد العتبى :-٩٥

(ط)

طاهر بن الحسن :-٨٠

طه حسين (دكتور) :-

١٤،١٥،٢١،٤١،٥٠،٥٩،٦٧،٩٦،٩٩، ١٠٢

(ع)

عـــــــــــامر أخـــــــــــو الخضـــــــــــر:-

١٢٢،١٢٧،١٢٩،١٣٠،١٣١،١٣٢،١٣٣،١٣٦،١٣٧،١٤٦،١٤٨

عبد الحميد العبادى:-١٤

عبد الحميد الكاتب :-١٢٠

عبد الرحمن بدوى (دكتور) :-٢٠

عبد الصبور شاهين (دكتور) :- ٤٣،٦٠

عبد الفتاح عثمان :-٦٠

عبد الله بن أبى الجـــوع (من علماء اللغة):-٩٢

عبد الله بن المعتز :- ٩،١٠،١٢،١٤،١٧،٢١

عبد القادر الرباعى (دكتور) :٣٨

عبـــــــــــد القـــــــــــاهر الجرجـــــــــــانى :-

٨،٢٢،٢٣،٢٤،٢٥،٣٢،٣٣،٣٧،٣٩،١١٩،١٦٦،١٧٠

عبد النبى سطيف (دكتور) :-١٥٨

عبد المجيد دياب:-٩٩

عروة بن الورد :-٦٥

عضد الدولة (السلطان البويهى) :-٩٦،٩٧

العقاد (عباس محمود):-٥٠

على بن الحسين العقيلى (الشاعر) :-٩٢،١٢١

عطى شلق:-١٠١
عمرو بن كلثوم :-٦٥
عيسى الرقى (الطبيب المترجم) :-٨٥

(ف)

فاتك بن أبى جهل :- ٩٧
الفارابى:-٨٥
فاولر (روجر):-١٦٠
فروس فقاس :-٨٤
فرويد سيجموند:-١٠٧
فضل حسن عباس (دكتور):-٢١
فيليب حتى (دكتور):-٤٦

(ق)

القاضى أبو الحسن عبد الجبار:-٢٤
القاضى الفاضل :-١٧،١٢٠
قدامة بن جعفر :-١٦،٣٢
القزوينى :-٢٧
قسطا بن لوقا البعلبكى:-١٠

(ك)

كارم السيد غنيم :-٥٩
كُثَيِّرٌ:-٦٧
كراتشقوفسكى(مستشرق):-٧٢

كريستيفا (جوليا):-١٦٩
كلود ليفى اشتراوس :-١٥٩
كمال بشر (دكتور) :-١١٧

(ل)

لوتو الغورى :-٧٣

(م)

محمد رسول الله ﷺ :-٢٢،٤٥،٦٥
مارجليوث (مستشرق):-١٨
المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد):-٣٣
المتنبى (أبو الطيب أحمد بن الحسين):-
٦٢،٦٣،٦٤،٦٥،٦٦،٦٧،٦٨،٦٩،٧٠،٧١،٧٢،٧٣،٧٤،٧٥،٧٦،٧٧،٧٨،
٧٩،٨٠،٨١،٨٢،٨٣،٨٤،٨٥،٨٦،٨٧،٨٨،٨٩،٩٠،٩١،٩٢،٩٣،٩٤،٩٥،
٩٦،٩٧،٩٨،١٠٠،١٠١،١٠٥،١٠٦،١٠٧،١٠٨،١٠٩،١١٠،١١١،١١٢،١
١١٣،١١٤،١١٥،١١٦، ١١٩
محمد أبو موسى (دكتور) :-١٥٤
المتوكل (الخليفة) :- ٧٠
محمد بن اسحاق (المتوخى):-٦٨
محمد حسين (دكتور) :- ٦٠
محمد حسين هيكل (دكتور) :-١٢١
محمد زغلول سلام (دكتور):-٣٩
محمد بن صُغج (الإخشيدى) :- ٧٥،٨٠،٩١

محمد عابد الجابرى (دكتور) :-٤
محمد العبد (دكتور) :- ٦٠
محمد عبد الحى :-٥٩
محمد عبد الحليم عبد الله :-١٢٠
محمد غنيمى هلال (دكتور) :-١٦،١١٨،١٥٤،١٥٦
محمد فتوح أحمد (دكتور) :- ٦١
محمد مصطفى هوارة (دكتور) :-١٥٤
محمد مندور(دكتور):-٥٠
محمود تيمور :-٥٠
محمود الربيعى (دكتور) :- ٦١
محمود محمد شاكر :-
٧٠،٧٣،٧٤،٧٩،٩٧،٩٨،٩٩،١٠٠،١٠١،١٠٣،١٢٢،١٢٣،١٢٤،١٢٥،
١٢٦،١٢٧،١٢٨،١٢٩،١٣٠،١٣١،١٣٢،١٣٣،١٣٤،١٣٥،١٣٦،١٣٧،
١٣٨،١٣٩،١٤٠،١٤١،١٤٢،١٤٣،١٤٤،١٤٥،١٤٦،١٤٧،١٤٨،١٤٩،
١٥٠، ١٥١،١٥٢،١٥٣،١٥٤
مدلتون (جون) :-١٦٦
مساور (القائد) :-٧٩
مسلم بن الوليد :-١٦،٦٧
مصطفى ناصف (دكتور) :-٣٩
معز الدولة البويهى :- ٩٤،٩٥،٩٦
المقتدر (الخليفة):-٤٧
المنفلوطى (مصطفى لطفى) :-٤٧
مهدى علام (دكتور):- ٢١،

المهلبى(الوزير) :-٩٥
ميخائيل باختين :-٣٠،

(ن)

ناصر الدين الأسد (دكتور):-١٥٧،١٦٨
ناصر سعد الرشيد (دكتور) :- ٣٨
الناشئ الأصغر (المتكلم):-٨٥
نجيب العقيقى (دكتور) :- ٢١
نجيب محفوظ :-١٢١
نذير العظمة :١٥٣
نُعْم (أم سيف الدولة):-٩١
نولدكه (مستشرق):-٦،٧

(هـ)

هوميروس:-١٣

(ى)

يحيى حقى :-٥٠

فهـرس الموضوعـات

الموضـــوع	الصفحة
تقديـــم	٣-٤
أصالـة البلاغـــة العربيـــة (مناقشـة لبعـــض آراء المستشرق جب فى العربيـة وبلاغتهـــا :	٥-٢١

إدراك جب لمراحـل تطـور البلاغـة العربيـة ، وتطـور لغـة العرب بما يتلاءم ومتطلبات حياتهم (٥)، قسوة الحياة ومـا فيهـا من معاناة من مصـادر التوجـه للتـأمل لديهـم، (٦) ثـراء الميـزان الصرفى للغة العربية يسهم فى تشـكيل جـانب مـن أدبيـة الأدب وبلاغته (٧) ، الاختلاف بين عبد القاهر الجرجـانى وجـب فـى تصورهمـا للجنـاس والسـجع والطبـاق(٨) علميـة الأدب عنـد السكاكى واختلاف تصوره لوظيفة البلاغة عمن جـاء وابعـده ، وكذلك عن تصـور جـب لهـا (٩)، مناقشـة رأى جـب فـى أن المحسنات اللفظية تسللت إلى الأدب العربى من مصـادر خارجيـة (١٠)، تمثل الجاحظ لبعض أفكار أرسطو البلاغية (١١)، الفنون البلاغية التى يمكن أن تكون مشـتركة بـين ابـن المعتز و أرسـطو (١٢) أصالة ظاهرة التجنيس فى البلاغة العربية جزء أصيـل مـن تفكير العرب ونتاج إعمال عقولهم وأذواقهم رغـم إفـادتهم مـن غيرهم (١٥) البلاغة وتقويم النص (١٦) .

البلاغة العربية فى مواجهة النص الأدبى :

التعامل مع التراث لأداء الدور المنوط به فى التأصيل للفكر المعاصر ، ومواجهة مشكلات النص الأدبى (٢٢)، نشأة البلاغة ، ومناقشة زعم انقسامها إلى بلاغتين (٢٢) ، اتجاها البلاغة التحليلى والتقنينى (٢٣)، استثمار نتائج الدراسات اللغوية قديمها وحديثها فى التعامل مع النص الأدبى (٢٤) ، تباين توجهات عبد القاهر الجرجانى وأبى يعقوب السكاكى برغم إيجابياتها (٢٥)، السكاكى وتوظيف البلاغة وعلوم اللغة فى دراسة علم الأدب (٢٦) ، أغلب المهتمين بالبلاغة العربية بعد السكاكى لم يتعاملوا مع ما قدمه الرجل من جهد كما أراد هو (٢٧) حازم القرطاجنى وابن خلدون والمعالجة الكلية للنص، وموقف الغربيين من بلاغتهم (٢٨) ظهور الاتجاه الشكلى فى الأدب والنقد فى روسيا، ونشأة حلقة براغ اللغوية، وتجلى الأسلوبيات اللسانية كمذهب نقدى، وهجر الغربيين لبلاغتهم (٢٩) ، اختيار بعض مثقفينا الأسلوب وريثا شرعيا للبلاغة، وموقف ميخائيل بختين الذى يرد إمكانية الكشف عن الأصالة الفنية فى الكلمة الروائية إلى البلاغة (٣٠)، اهتمام البلاغة والأسلوبية بالكشف عن قيمة النص الفنية، ومناقشة المباينات المعرفية المزعومة بينهما : المعيارية (٣١)، زعم المنطقية ، وأن البلاغة ليست لغوية(٣٢) ، عشوائية اختيارها للشواهد (٣٤)، الأثر الوجدانى الروحى للبلاغة العربية، وماضيها الزاهر ، وضرورة النظرة التاريخية إليها، والكشف عن قيمتها الفنية،

واستثمارها فى دراسة النصوص (٣٥)، اعتبار قيم البلاغة العربية علاقات لغوية بلاغية (٣٦)، نماذج لتطوير البلاغة العربية ومحاولات توظيفها (٣٧).

توظيف اللغة العربية بين الفن والتجاوز ومقترحات للاهتمام بها : ٤١-٦١

مفهوم التوظيف فى مجالى العلوم وأجناس الأدب (٤١)، تتمتع العربية بخصائص جعلتها حية باقية على مر العصور (٤٢)، الترجمة والتعريب والرخيل(٤٣)، وجوب توفر التنسيق بين الجهات القائمة على الترجمة فى عالمنا العربى، ونماذج لأثر اللغة العربية فى غيرها من اللغات (٤٥)، الفصحى والعامية، وتهديد الأخيرة للأولى فى الأجناس الأدبية (٤٦)، أثر العامية فى الشعر واللبس فى فهم كلام ت. إس إليوت فى هذا المجال (٤٨)، القياس الخاطئ من شعر صلاح عبد الصبور بناء على هذه القضية (٤٩) .أثر العامية فى القصة والاختلاف فى صياغة الحوار فيها (٥٠)، المراد فى الأدب الواقعية الفنية لا الحرفية (٥١)، العامية والحوار فى المسرحية ، ما يسميه توفيق الحكيم اللغة الثالثة (٥٢) اعتبارات تتعلق بتوظيف اللغة الفصيحة فى المسرحية (٥٤)، مقترحات للاهتمام باللغة العربية فى مراحل التعليم المختلفة ، وبالنسبة لمدرسى اللغة العربية ، والقائمين على أجهزة الإعلام المختلفة (٥٧).

رؤية بلاشير لشعر المتنبى بين التاريخ والفن: ٦٢-١٠٣

مدخل : أهمية الخطاب الشعرى عند العرب ، واهتمام بلاشير بالناحيتين التاريخية والفنية (٦٢)، مكانة الشاعر العربى ورسالته فى عصر المتنبى، وأثر المتغيرات فى الظواهر الأدبية، والرد على اعتباره الشاعر مداحا ومُهَرِّجا (٦٣) مناقشة زعم بلاشير أن البديع صناعة دون غاية فنية (٦٦)، ملامح الكلاسيكية الجديدة، والعوامل التى شكلت فكر أبى الطيب وشخصيته فى بداية حياته(٦٧)، التحديد الزمنى التاريخى والمكانى لقصائد ديوان المتنبى غير دقيق (٩٦)، موقف الشيخ محمود شاكر فى كتابه المتنبى وترتيبه لقصائد الديوان (٧٠)، لم يكن شعر أبى تمام والبحترى موقوفا على المديح كما رأى بلاشير (٧٠)، تناقضه فيما ارتآه(٧١)، التمرد والحرية وأثرهما فى فن المتنبى ، ومناقشة زعم التنبؤ (٧٢)، تفسير عدم رثائه لأبيه بين بلاشير ومحمود شاكر (٧٤)، استمرار تطور المتنبى (٧٥)، تناقض بلاشير مرده إلى اختلاف البيئة العربية بتقاليدها وأعرافها وثقافتها عن بيئة بلاشير بصفة عامة، مدح المتنبى كان مرتبطا بأمرين كرم الممدوح وعروبته (٧٦)، أبو الطيب وبدر بن عمار، واستمرار خصائص الكلاسيكية الجديدة فى مدحه (٧٧)، عبقرية يذيع صيتها، وارتباطه بجدته لأمه ورثاؤه لها : وتفسير عدم رثائه لأبيه (٧٨)، نفوره من مدح كافور أولا، وتطلعه للاتصال بسيف الدولة الأمير العربى المستنير حامى حمى العروبة والإسلام (٨٠)، بعض مظاهر التجديد فى شعر المديح

لديه (٨١)، رفض بلاشير لزعم السرقات فى شعر المتنبى (٨٢)، قصيدة الاستقرار المادى والفنى فى شعر المتنبى وأسبابها (٨٣)، اتصاله بأبى العشائر وسيف الدولة ومزاياهما التى سوغت ذلك الاتصال (٨٤)، لم يكن شعر المتنبى أدبا مجتمعيا مصنوعا من الجعجعة والأوصاف التافهة والحكم السطحية كما رأى بلاشير (٨٦)، نقد بلاشير لشعر المتنبى نقد قاصر (٨٧)، تغافله عن كثير من السمات التى ظهرت فى شعره فى رحاب سيف الدولة خاصة السمات البلاغية الفنية (٨٨)، المتنبى إنسان طموح يبغى مكانة سامية لنفسه ولأمته (٩٠)، فى مصر : ضروب من الألم والهجاء ، وشيات من التجديد (٩١) طوابع خاصة لهجائه فى كافور (٩٣)، عودة المتنبى من مصر إلى العراق ومكثه هناك (٩٤) مواجهة المتنبى وأهل الكوفة للقرامطة، وعدم إجابته لدعوة الوزير الصاحب بن عباد فى فارس (٩٥)، اتصاله بابن العميد (٩٦)، وفاة المتنبى مقتولا (٩٧)،

التشكيل اللغوى لجدلية الأنا والآخر فى نص للمتنبى؛ دعوة لتوظيف البلاغة العربية فى دراسة النص : ١٠٤-١١٨

مدخل تنظيرى (١٠٤)، المعالجة والتحليل (١٠٥)، النص (١٠٦)، الاستفادة من رأى إريك فروم فى تفسير شعر المتنبى ، وما أضافه من جديد فى المديح خلال مستويين لغويين (١٠٧)، المستوى الأول وتشكيل تحولات الدلالة، وما يكشف عنه سيطرة ضمائر الخطابى على النص (١٠٨)، أثر الالتفات كوسيلة تعبيرية وما يشكله من عدول (١٠٩)، التقابل والخفاء

والتجلي (١١٠)، تجاوز ردود الأفعـــال منطقها وتحول دلالاتهـــا ، والتوازن بين الأساليب الخبرية والإنشائية (١١١) ، المستوى الثـــاني للنص الذي يمثل الأنا (١١٢)، النمو العضوي للنـــــص . الصـــورة (١١٤) ، كشف الآليات الصوتية في النص عن مستوييه (١١٥) .

القوس العذراء للشيخ محمود شاكر وتداخل النصوص : ١١٩-١٥٦

حدود التداخل بين الأجناس الأدبية ، والغاية من وراء ذلك المسرحية والقصيدة كنموذجين لهذا التداخل (١١٩) ، أجناسنا الأدبية التراثيـــة ليست بعيدة عن ذلك ؛ وضوح التداخل في الرسالة والشعر (١٢٠)، القوس العذراء للشيخ محمود شاكر نموذج للتداخل بين الأجنـــاس في العصر الحديث (١٢١)، عناصر بنائها (١٢٢) ، عنوانها " القـــوس العذراء " يتضمن مفارقة لغوية بين طرفيه (١٢٣) ، الجزء الأول مـــن الرسالة نثر حاول فيـــه الكاتب أن يقابل بين صمت صديقه وثرثـــرة الكاتب نفسه، قوة إيمانه بالله (١٢٤)، الترابط والنمو في الجـــزء الأول النثري من الرسالة يمثل مرحلة الانتقـــال من التحية والمقدمـــات إلى جوهر الفكرة وصلبها ، المقارنة بين العمل والفـــن (١٢٥) تنـــاص الكاتب مع أسلوب القرآن الكريم، الجزء الثاني من الرسالة : الشـــعر (١٢٦) ، تعدد ضروب استلهام التراث (١٢٧)، كيفيـــة اســـتيحاء الشيخ محمود شاكر لأبيات الشماخ ، قراءة الأبيات مـــن ١-٣٧: مدخل موج،،ز لقصـــــة عامر وقوسه (١٢٨)، هيمنة الاستفهام

المتعجب وضمائر الغياب على هذه الأبيات وكشفهما عن قوة العلاقة بين القوس وباريها، التكرار على مستوى أداة الاستفهام وعلى مستوى الأفعال ، وتدفق تيار الوعى (١٢٩)، تطور الحدث ونموه، وتشكيل مرحلة جديدة فى البناء (١٣٠)، الضمائر التى تعود على القوس وباريها متصلة لتؤكد قوة الاتصال المعنوى بينهما، تجلى الدرامية كملمح فاعل فى تنمية الحدث حوارا وحركة وصراعا (١٣١)، النهاية (١٣٢)، ماذا أضاف الشيخ محمود شاكر إلى التراث (١٣٣) ، الجزء الثانى من الشعر (الأبيات من٣٨: ٢٩٠) صياغة أخرى لأبيات الشَّمَّاخ، للكشف عن أبعاد إنسانية فنية أخرى لعلاقة الفنان بالحياة (١٣٤)، الاختلاف بين الجزئين الشعريين، والاعتماد على تداخل الأجناس الأدبية للدخول إلى عالم النص (١٣٥)، البداية : قراءة الأبيات من (٣٨-١٤٠) أحداث جزئية تترابط صعدا لتكون هذه البداية وصولا إلى منتصف الحدث (١٣٦)، توظيف الأفعال الماضية، والمضارع القصصى، وصياغة مجموعة من الأفعال على وزن المفاعلة لتأكيد التراسل وقوة التواصل بين القوس وباريها (١٣٧) ، تآزر الجمل الفعلية والاسمية فى تشكيل بداية الحدث، والتناص مع القرآن الكريم خاصة عندما يستلهم من سورتى "مريم" "وآل عمران " قصة العذراء (١٣٩)، المستوى التصويرى فى هذا القسم، وكشفه عن تفنن الشاعر

فى التحليل النفسى والرؤية الإنسانية (١٤٠)، وسط الحدث قراءة الأبيات من (١٤١-٢٤٥)، قمة التعقيد الدرامى، الحوار عنصر مهيمن (١٤٢)، الصوتان الثالث والرابع وعنصر المناجاة (١٤٣)، توظيف الأساليب الإنشائية، تعدد الضمائر بوسط الحدث خاصة ضمائر التكلم والخطاب للكشف عن تعدد الأصوات، والتحول (١٤٤) ، الحل، ودعم التكرار للتقابل خلال ذلك (١٤٥)، شكل آخر من أشكال التناص يكشف عن عشق الشيخ محمود شاكر للتراث (١٤٦) ، قراءة الأبيات من (٢٤٦-٢٩٠) نهاية الحدث والتوجه الإسلامى فيه المخالف للنهايات المأساوية فى المسرحيات اليونانية ، وكشف المعجم اللغوى هنا عن تطور الشخصية (١٤٧)، توظيف الشعر ليقوم بمهمة السرد القصصى (١٤٨) ، المستوى الصوتى (١٤٩)، تغير نهاية هذا الجزء الثانى وتجلى القوس كرمز، قراءة الجزء الثالث ، وهو نثر يمثل خاتمة الرسالة (١٥٠) القيمة الفنية والإنسانية لهذا العمل الأدبى (١٥١).

مؤتمر النقد الأدبى الثانى فى الأردن بين التراث والمتغيرات : ١٥٧-١٦٧

توجه البحوث المقدمة لهذا المؤتمر نحو الأسلوبيات واللسانيات (١٥٧)، مناقشة بحثين من البحوث المقدمة للمؤتمر كنموذجين ، أولهما بعنوان : " بين اللغويات والنقد الأدبى " للدكتور عبد النبى سطيف من جامعة دمشق (١٥٨)، الوجه

الأول من وجوه استلهام النموذج اللغوي (١٦٠) ، الوجه الثاني من وجوه الاستلهام : النموذج الجرثي (١٦١) ، البحث الثاني بعنوان " الأسلوب وملامح البحث الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدي " للدكتور رجاء عيد من جامعة بنها ، إشارته إلى اقتران فكرة الأسلوب بصفة عامة بالبلاغة قديماً ، تتبعه لمفهوم الأسلوب مثبتاً فكرة معاصرة ، وما يمكن أن يؤديها من التراث ، (١٦٣) بعض محاور الأسلوب : الاختيار والأداء في الاتصال اللغوي ، إشارته إلى أثر دراسة المستويات اللغوية للنص كالمستويين الصوتي والدلالي (١٦٤) ، محور الانحراف وأثره في التفرد (١٦٥) الأسلوب هو خصوصية شخصية في التعبير (١٦٦) .

مؤتمر النقد الأدبي الثالث بالأردن وقضايا النص الأدبي:

١٦٨-١٧١

دارت بحوث المؤتمر حول ثلاثة محاور : مفهوم النص في القديم والحديث ، وقضايا النص ، ومحاولات تطبيقه في مقاربة النصوص (١٦٨) ، سيطرة البنيوية على كثير من البحوث ، ظهرت محاولات للاستفادة من قيم البلاغة العربية في هذا المجال ، التناص من أهم القضايا النص (١٦٩) ، مقومات الشعرية وأثر عبد القاهر الجرجاني في ذلك ، عدة محاولات تطبيقية توظف النقد الحديث في معالجة النصوص القديمة (١٧٠) ، قضية المصطلح النقدي (١٧١) .

- أهم المصادر والمراجع ١٧٣
- فهرس الأعلام ١٧٩
- فهرس الموضوعات ١٩١

كتب أخرى للمؤلف

١ ـ الكلمة والبناء الدرامي ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة سنة ١٩٨١ م .
٢ ـ الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ـ مكتبة المعارف ـ الرياض سنة ١٩٨١ م .
٣ ـ الأدب الإسلامي قضية وبناء ـ مكتبة عالم المعرفة ـ جدة سنة ١٩٨٣ م .
٤ ـ البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية ـ مطبعة الطوجي ـ القاهرة سنة ١٩٨٣ م .
٥ ـ نسي الأصالة وبناء المسلم ـ مكتبة العلبتي الحديثة ـ بريدة سنة ١٩٨٥ م .
٦ ـ التعبير الدرامي ـ ط ٢ ـ مطبعة الطوجي ـ القاهرة سنة ١٩٨٦ م .
٧ ـ في البنية والدلالة ـ منشأة المعارف الأسكندرية سنة ١٩٨٧ م .
٨ ـ في الدراما .. اللغة والوظيفة ـ منشأة المعارف الاسكندرية سنة ١٩٨٨ م .
٩ ـ معالجة النص في كتاب الموازنات التراثية ـ منشأة المعارف الاسكندرية سنة ١٩٨٩ م .
١٠ ـ قراءة في ديوان الشعر السعودي ـ مكتبة الرضا ـ القاهرة سنة ١٩٨٩م .
١١ ـ البنية الفنية والعلاقات التاريخية ـ دراسة في الأدب المقارن ـ منشأة المعارف الأسكندرية سنة ١٩٩٠ م .
١٢ أثر جي دي موبسان في القصة المصرية القصيرة مكتبة الرضا سنة ١٩٩٠ م القاهرة .
١٣ـ النص الأدبي للأطفال رؤية إسلامية ط ١ رابطة الأدب الإسلامي العالمية سنة ١٩٩٣ .

١٤ـ في جماليات الأدب الإسلامي ـ المجموعة المتحدة للطباعة سنة ١٩٩٦م

رقم الايداع ٩٩/٥١٨٩