حول أسس تحليل النص الأدبى

- مستويات القراءة : التأريخ .. التحليل .. التقويم.
- مرتكزات النص : المبدع .. الموضوع .. العمل.
- آليات الدرس : الماهية .. الأداة .. الوظيفة.

[١]

مستويات مراحل القراءة
التأريخ.. التحليل.. التقويم

يبدو الحوار فى هذا الفصل بمثابة توجيه مبدئي، أو مجرد رصد فائدة أو ـ بمعنى أدق ـ فهو عرض لبعض من مناهج القراءة النقدية للنص، بما قد يكفى للإلمام بمدلولاته وكشف إيحاءاته، إضافة إلى التذوق الجمالى لصياغته وصوره، ولذا يحسن الرجوع إلى الدراسات النقدية فى أطرها النظرية ومساقاتها التطبيقية، بما يكفى لاستكمال أدوات الدارس أو القارئ فى أى من الاتجاهات.

من هنا تظل هذه الإشارات مجرد ملامح ومؤشرات على طريق القراءة النصية، من قبيل الاقتراب من النص بدءا من وجوب التسلح بكم من الأدوات الكافية لفهمه والدافعة إلى تقويمه، وهو ما يمكن رصده وتصنيفه فى عدة مسائل:

أولاها : مرحلة قراءة النص، وهذه تتطلب ـ بالضرورة ـ محاولة الإحاطة بكل جوانبه ابتداء من الإضاءة الأولى حول :

التأريخ للنص : على ما تحتويه كلمة (التأريخ) هنا من مدركات متنوعة، تحكمها العلاقات الخارجية له فى علاقته بموضوعه، أو يجليها الحدث الذى يتعلق به، أو الشريحة التى اختارها صاحبه، لتكون موضوعا له، وهو ما يدفع الباحث ـ دفعا ـ إلى الاقتراب الحتمى من عصر الشاعر، أو محاولة الوقوف على طبيعته السياسية أو الاقتصادية، أو طبائع العلاقات السائدة فيه، أو تتبع الأنماط الفكرية الشائعة بما يكفى لاستكشاف جوانب الحياة التى تترك أثرها ـ بالتأكيد ـ فى محتوى النص، وكذا فى أسلوب صياغته جماليا على مستوى الصورة والتقرير والتركيب والنسق والصوت.

إذن يبقى التأريخ للنص ضرورة مطلوبة بين يدى أية دراسة تدور حوله، سواء على المستوى العام، أم على المستوى الخاص الذى يهم الدارس ـ أيضا ـ فيما يتعلق بصاحب النص، ومدى انعكاسات التاريخ العام عليه، ومدى إلمامه بها واستيعابه إياها، وكيفية تناوله لها، وطبيعة موقفه من ملابسات عصره التى ربما اتسق معها، أو ربما نفر منها، أو حتى رفضها، أو آثر الاغتراب عنها، أو أعلن التمرد أو الثورة عليها، إذ لابد من وضع كل هذه المواقف فى الاعتبار قبل إجراء التحليل الفنى للنص، أو الادعاء بنقده وتقويمه.

هنا يمكن أن نخلص كلمة (المناسبة) من صورتها القبيحة التى لحقت بها ـ نقديا ـ فى إطار الهجوم على نفر من الشعراء، لتأخذ دلالة محددة يمثلها ذلك الحدث الجلل الذى ينطلق الشاعر إزاءه معبرا عن انفعاله وعنه فى تفاعل صادق معه، مما يجعل كل تجربة نجح الشاعر فى تصويرها هى مناسبة من مناسبات إبداعه، بما لا يستوجب إغفالها أو التغاضى عن قيمتها.

ومن هنا ـ أيضا ـ تتبلور بين أيدى الدارس ثلاثة من مقومات النص، باعتبار النص ذاته واحدا منها، ثم باعتبار اللغة الجدلية التى يمكن أن تحكم مبدعه وموضوعه فى تفاعلها من خلال مؤثرات معينة، تجعل المبدع يقدم على انتقاء شريحة ما من بين مئات الشرائح لتكون موضوعا لعمله، وهذه هى منطقة التأثر التى تتدخل فيها حواسه، أو تقتحمها ملكة خياله، وتظهر فيها مواد الصياغة والتشكيل الجمالي، فإذا ما بدأ التفاعل مع ما اختاره من أرض الواقع راح يؤثر فيه بإخراجه عبر مستويين اثنين :

الأول : المستوى الإنسانى العام الذى يخلع عليه مشاعره وانفعالاته عبر موضوعه، فيقدمه للقارئ الذى ينفعل ـ بدوره ـ معه، ويشترك معه فى خوض التجربة، وعندئذ ينجح فى تجاوز مشكلة التوصيل التى تعد ركيزة كبرى من ركائز نجاح العمل وصدق صاحبه.

والثانى : المستوى الجمالي، وهو الذى تصبح فيه اللغة طوعا لملكات الشاعر وانفعالاته، يتعامل مع سياقاتها المجازية والرمزية بما يكفى لتصوير تجاربه، وعرض قدراته، فهو يجمع بين عقله وشعوره معا بما تستوعبه الصياغة الفنية، ويحكيه أسلوب المعالجة.

وينتهى أمر التأريخ للنص ـ بهذا الشكل ـ إلى محاولة الاقتراب من كل علاقاته الخارجية التى تشده إلى ظروفه التاريخية، وكذا ظروف صاحبه، مما يسهم فى إدراجه ضمن تيار أدبى عام، أو اعتباره ظاهرة شاعت فشغلت الحركة الفكرية، أو بما ينبئ عن تميزه وتفرده، أو تجاوزه لغيره من النصوص، بل لعلها تشير إلى إمكان تأثيره بعد ذلك فيما تلاه من أعمال فى العصور التالية عليه، خاصة تلك التى استوحت منه، إذا كان ثمة ما يشى بذلك من نصوص متأخرة سبقت به، وأفاد منه مبدعوها.

وربما بقيت لدينا فائدة أخرى من تتبع هذا التأريخ حين نأخذ منه مادة توثيقية أو إضافية مؤكدة للحدث (الموضوع)، لاسيما إذا ما تعلق الموقف بحدث عظيم، أو موقف متميز أو موضوع قومى على غرار ما تحكيه ـ مثلا ـ حماسات الشعراء حول الحروب ـ بشكل عام ـ أو معارك العرب مع الأمم المجاورة لهم خاصة منها أيامهم مع الروم على نحو خاص، إذ يشغلنا من أمر هذا التأريخ اللجوء إلى النص الشعرى الذى قد يتجاوز حدود العرض الموضوعي، إلى حد مزجه بالأطر الانفعالية التى تترجم لنا جوهر الواقع النفسى للشاعر، وتعكس معه منطق الحس العام للمجتمع كله إزاء الحدث الذى يتناوله فى سياق صياغته الجمالية، وأظنها فائدة يمكن للمؤرخ أن يعتد بها ـ إلى حد مناسب ـ باعتبارها جزءا لا يكاد يتجزأ من الإطار المكمل للأحداث التاريخية التى تستوقفه من خلال موضوعية آمنة، يلتزم بها فى تناوله الأحداث سردا وعرضا ورصدا.

ومن التأريخ للنص ينتقل الدارس إلى مرحلة التحليل، وهى التى تتطلب منه جهدا خاصا يحاول من خلاله أن يستجمع أدواته وآلياته التى تتكشف فى طرائق

فهمه ومناهج تفسيره، وبها يقترب من استكشاف شفرة الإبداع، وإلا عد اقتحام النص بمثابة جناية يجنيها الناقد عليه، ربما تذكرنا بجناية اللغويين على أبى تمام حين تجاوزهم الرجل بثقافاته ـ كشاعر ـ فلم يدركوا كثيرا من مراميه التصويرية، فكان حكمهم عليه مشوبا بقدر واضح من الظلم الذى وقع عليه، لأنه مردود إلى مستوى المفارقة الفكرية بينه وبينهم، على عكس ما تقتضيه طبائع الأشياء التى تفترض ـ ضرورة ـ ارتكاز الناقد على حس ثقافى متميز يجب أن يوازى ـ إن لم يتجاوز ـ ما لدى الشاعر من مواد الفكر، وإلا بدا حكمه عليه مشبوها ـ أو مشوها ـ لقصوره عن فهمه أو استيعابه.

وفى إطار هذا التحليل تتعدد ـ أيضا ـ القراءات استعدادا لاستكشاف جماليات النص من الداخل، وعندئذ يبدأ الدارس تفاعله مع النص من خلال إدراكه للسياق النفسى الذى يحكمه، أو تبين ذلك الترابط الموضوعى الذى ربما يفتقده أو يتمتع به، وعندها يبدأ التحليل المفصل للأنساق اللغوية ابتداء من اتساق الصوت والحرف والمقطع، إلى دلالة هذا الاتساق فى بنية التراكيب والصور الجزئية، إلى التوقف عند الكلمات وتجاورها، إلى دلالة هذا التجاور وذلك الانتقاء، أو التناول بأساليب وصيغ محددة، ثم إلى الوقفة المتأنية عند الجمل ومستويات تركيبها، وتأمل مدى التقريرية أو التصويرية التى تغلب عليها، ودلالة هذا أو ذاك على تفاعل المبدع مع موضوع إبداعه، ومنه إلى الصيغ التصويرية التى يخرج بها المبدع متجاوزا حدود الإفهام، إلى مرحلة القيمة الجمالية التى يستهدف عرضها من خلال تمثل موروثه وتفاعله معه، أو إضافته إليه، بعيدا عن القوالب الجامدة، أو الصيغ النمطية التى تظل جاهزة فى مكنون تراثه، راسخة ضمن رصيده الفكرى شاخصة فى تصويره الفني.

ومع هذه القراءة يظل على الدارس أن يتأمل مستويات التصوير، متخذا من المصادر البلاغية وسيلة إلى الصعود أو الهبوط عبر درجات السلم التصويرى التى يسلكها الشاعر تنوعا بين التشبيهات البسيطة إلى البليغة، إلى التمثيلية إلى الضمنية،

إلى المستويات الاستعارية التصريحية أو المكنية، إلى ضروب التشخيص وألوان التجسيد التى تغلب على الصورة انتزاعا للمجردات والمعنويات من عالمها المطلق إلى عالم محسوس، إلى ما قد يلجأ إليه الشاعر من كنايات أو رموز، أو ما قد يغلف به الشاعر صورته من ألوان الزخرف والتوشية والزينة، وكأن على الناقد هنا أن يلم بجوهر هذه الألوان التصويرية التى تهتم بتوصيفها علوم البلاغة، ليستطيع الناقد الوقوف على ما يرمى إليه الشاعر دون أن يشعر بالعى أو القصور أو العجز، ليلقى بالعبء على الشاعر قائلا إن المعنى مستبطن فى أعماقه، إذ لصحيح أن المعنى أصبح موزعا بين مفاهيم الناقد وبين أعماق النص، حيث تتجلى كل خفاياه إذا ما أصر الناقد على ادعاء الغموض وراء دلالات النص إلا من خلال استكمال أدواته هو، أو تشبثه بالدقة فى تناولها وتطبيقها، أو ترشيح ما يراه منها ضروريا فى مرحلة ما من مراحل التحليل.

وتتواصل مرحلة التحليل من خلال التعرف على طبيعة التجانس أو التنافر بين الصور التى يرسمها المبدع فيما أبدعه، إلى جانب تعرضه لتحليل الصور الجزئية وصولا إلى الصورة الكلية التى تمثل الإطار العام له على مستوى إدراك معطياتها ومصادرها، أو المواد التى تشكلت منها، إلى جانب التوقف عند صياغتها الجمالية، وما تحمله من دلالات على صاحبها أو عصرها، أو مؤشرات إلى معاجم ذلك العصر، ثم الوظائف التى تبدو كاشفة عنها، سواء على المستويات الإدراكية أو الجمالية أو الاجتماعية، على نحو ما يصطنعه باحثو الصورة ـ مثلا ـ من حيث إدراجها ضمن إطار ما بعينه طبقا للمصدر أو الدلالة، أو الوظيفة، أو صيغ التشكيل التى تتعلق بها وتدل عليها[1].

---

(١) تراجع الدراسات المتعددة حول الصورة الفنية عند محمد عبدالهادى محمود، ونعيم اليافي، وجابر عصفور إلى جانب ما تلاها من دراسات تطبيقية عند عبدالقادر رباعى مع أبى تمام، ونصرت عبدالرحمن مع الشاعر الجاهلي، وعبدالله التطاوى مع مسلم بن الوليد وغيرهم.

ويأتى تراكب الصورة الجزية وتفاعلها بمثابة وسيلة للاقتراب من الصورة الكلية الكبرى التى يرسمها الشاعر فى قصيدته، وعندها يحسن بالناقد أن يتوقف طويلا حول تفاصيل القضايا، وطبائع المواقف النقدية التى تلح عليه إزاء تحليلها، وهو ما يحتاج ـ أيضا ـ إلى إدراك واع للمشكلات النقدية التى تدور حول مناهج التحليل المتباينة، وبأى منها يأخذ الدارس، فإذا ما ألم بتلك المناهج أو اختار منها منهجا قويت مبرراته، ووضحت وسائله، واستطاع أن يقترب من النص من خلالها، وإلا ظل حبيس حيرته فى إطار مجموع الأحكام الانطباعية التى لا تدخل فى باب النقد المنهجي، بقدر ما تظل مرهونة بالرؤى الخاصة التى ربما قادت إلى ضرب من التعدد الهائل فى تلك الأحكام، لتدخل بنا فى إطار من الفوضى النقدية التى لا يجب الاعتداد بها ـ بحال ـ فى التأصيل لدرس نقدى تطبيقى يضمن صحة الأحكام، ويرشح التقارب بينها إذا ما قامت القواعد النقدية على حمايتها.

صحيح أن الاعتداد بموقف الناقد يظل واردا ابتداء من احترامنا لحساسيته الخاصة وذاتيته، ولكن بشرط ألا تكون هذه الحساسية، أو تلك الذاتية هى المصدر الوحيد لتناوله للنص، أو المنطلق الأوحد وراء أحكامه الصادرة عليه، وكأن هذه الانطباعات لدى الناقد تظل واردة فى مرتبة أخرى دون ذلك، كأن تأخذ دورها بعد الاطمئنان إلى إدراكه لمجموع الأدوات، وتمثله لها، وصدوره عنها، بما يضمن قدرا من إحكامه هذا التشابه فى الأحكام بما يقرب بينها، أو ـ على الأقل ـ بما يضمن لها قدرا من الموضوعية التى يسعى إليها النقاد إنقاذا للنقد من شيوع تلك الفوضى التى ربما تسئ إليه، وقد تفقده دوره سواء فى تحليل النص أو فى تقويمه.

ثم تأتى مرحلة التقويم، على ما لها من أهمية وخطر فى الدرس الأدبى عبر القراءة الناقدة، وما تتطلبه من عمق ثقافة الناقد، وحتمية تمكنه من أدواته؛ صحيح أنها تترتب على المرحلة السابقة، ولكنها تظل متميزة فى خطرها ونتائجها، لأن الناقد ـ هنا ـ ينهض بمهمة القاضى الذى يرتهن به إصدار الحكم للعمل أو عليه، على ما فى هذا الحكم من ترويج للعمل أو تدمير له، لذا يجب التأنى والتوقف عند تلك المنطقة

الحرجة، حيث يتحرى الدقة فى عرض موقفه منها، باعتبارها مطلبا ملحا وليست مجرد قعقعة فى إصدار الأحكام.

فى إطار هذا التقويم ينبغى على الناقد أن يحاول وضع النص فى حجمه الطبيعى بين الأعمال المعاصرة له، كاشفا ـ أساسا ـ عن مدى تلاحمه مع طبيعة الحركة الأدبية المعيشة لدى صاحبه، وكذا عن تفاعل المبدع مع أبناء جيله من مبدعين وغير مبدعين، حيث يصبح بمثابة إضاءة لحقيقة موقع العمل بين سلسلة الأعمال الواردة من نفس النوع، أو حتى ما تسرب منها عبر أنواع أدبية أخرى، ربما يقترب منها أو يفيد حين يتأثر بها أو يؤثر فيها، وهنا يبدو خطر العمل سواء فيما اجتمع فى داخله من المؤثرات، أو فيما تركه أيضا من أرصدة مؤثرة فيما تلاه من أعمال، قد يكتب لبعض منها البقاء لعصور أدبية متعددة، وكأن حركة الإبداع حوله لا تهدأ، بل تظل ممتدة متجددة تجدد العصور الأدبية ذاتها، ولعل المعارضات الشعرية تزيد من كشف طبيعة تلك الظاهرة المرتبطة بتقويم النص الشعري، إذ ربما تعددت معارضات الشعراء لنص ما على مدار عصور مختلفة بما يستوجب معاودة قراءته، أو تجديد محاولة تفسيره لإدراك أهميته كمجال لهذه المعارضات دون سواها من نصوص عصره، أو بين نتائج شعراء جيله.

فى مرحلة التقويم هذه تتكشف الحقائق حول موقف المبدع من قضاياه الخاصة، وكذا من قضايا مجتمعه، ثم من مضمون موروثه الثقافي، ففيها يبين موقفه بين الالتزام أو الفوضى التى ينطلق منها، وحتى فى داخل إطار هذه الحقول من الالتزام يتحدد موقعه بين أرصدة المواقف السياسية، أو الاجتماعية، أو الفكرية، أو العقائدية التى تشيع فى عصره، والتى قد يبدو ـ هو نفسه ـ قلقا أو حائرا إزاءها، أو على العكس من ذلك، وفى غير إطار الالتزام يتحكم أيضا تحديد موقفه النفسى إزاء موضوعه ومجتمعه معا، وإلى أى مدى يبدو متسقا مع قضاياه وظروفه، أو يبدو مغتربا عنه متمردا عليه، أو رافضا لقيمه، الأمر الذى يتطلب ـ أحيانا ـ الاستعانة

بمناهج أخرى مساعدة، للوصول إلى حقيقة الموقف، على نحو ما نراه من مناهج تحديد الوظيفة بعد ذلك.

ويظل النص هنا ـ فى منطقة التقويم أيضا ـ بمثابة مجال متسع متاح أمام الناقد لتأمل المستويات المعرفية والنفسية المتباينة للشعراء، فمنه يمكن الوقوف على فكر الشاعر ومدرسته، وكذا عند منهجه العقلي، وفلسفته للأشياء، وأيضا عند مدى إدراكه لصيغة التعامل مع مجتمعه، إلى جانب ما يرصده من معجمه اللغوي، وملكاته الخاصة التى كشفها النص، على ما لهذا أو لذاك من دلالات ثقافية وعقلية مميزة للمبدع والموضوع والعمل الفني.

كما تظل أهمية هذا الاستكشاف رهنا بدراسة جوهر العلاقات الوثيقة التى تشد حركة الشعر عموما إلى عجلة التاريخ من ناحية، وإلى قياسات الفلسفة من ناحية أخرى، ذلك أن حقيقة هذه الحركة لا تتأتى إلا من خلال الإقدام على مثل هذا التقويم الذى قد يقف بنا عند تفسير الشاعر لحياته وحياة مجتمعه، بل حتى تفسيره لصيغ الكون من حوله، وكيف يتفاعل معها ويعايشها، وأين هو منها فى حدود الصور التى يرسمها، فإذا ما استطاع الدارس فى قراءته للنص الوقوف عند هذه المعالم المختلفة فربما اقترب منه، وعندئذ صح له أن يصدر الحكم له أو عليه، استحسانا أو استهجانا، وعندها تتحقق الرؤية النقدية التى تلح على الامتداد بعملية النقد عبر مرحلتيها جميعا بين التحليل والوعى وانتهاء عند التقويم.

[٢]

مرتكزات النص

المبدع.. الموضوع.. العمل

وبعد تأمل الدارس وتوقفه عند البحث عن أى من هذه المقومات، أو محاولة الاقتراب من كل منها شرحا أو تفسيرا وتحليلا، يظل بمثابة وسيلة مأمونة لتجاوز النظرة الجزئية أو الأحادية التى قد تجور على العمل، فيذهب ضحية لها إذا ما وقع إغفال لأى من جوانبه، أو حدث تجاهل لواحد من عناصره، ذلك أن الانشغال بكل جانب على حدة على المستوى الجزئي، أو محاولة الفصل المؤقت بين الصور، أو معاودة التركيب للعناصر من خلال النظرة الكلية الشمولية للعمل فى بنيته المتكاملة، قد تصل بنا إلى نتائج نقدية إيجابية ومؤكدة، إذ تتجاوز تلك الرؤى الممزقة، وترقى فوق الأحكام الجزئية التى قد لا تمنح العمل حقه، بل قد تجور عليه، أو ربما تقومه بأكثر مما يستحق.

على أن تأمل هذه المقومات لا يجب أن يتوقف عند أى منها ـ بوصفه جزءا منفصلا ـ متباعدا، فقد تنفصل إحداها عن الأخرى، بقدر ما يجب تلمسه من صور التفاعل وأوجه التقارب بينها، بل ربما بدت هذه العلاقات التى تشد الواحدة منها إلى الأخرى أهم وأخطر فى إدراك جماليات النص الداخلية، وكذا ما يقع فى طبائع علاقاته الخارجية بكل ما حوله فى عالم التجربة والوجود بمعناه الاجتماعى الخاص، أو بمعناه الإنسانى العام.

وحتى لا نقتحم على منظرى النقد عالمهم الخاص يحسن هنا أن نشير إلى ضرورة مراجعة الدارس للدراسات النقدية التى شغلت كثيرا بهذا التنظير أو بتطبيقاته، وهى كثيرة ومتباينة، لاستكشاف طبيعة المنهج الذى يسير عليه إزاء أى من تلك

المقومات، لاسيما أنها بدت متفاوتة الأهمية، مختلفة المواقع طبقا لاختلاف النظريات النقدية التى أخذت بأى منها، على اختلاف ترتيبها أو تقديم عنصر منها على أى من العناصر الأخرى[1].

فمنذ تعاملنا مع هذه المقومات ماثلة فى النص ومبدعه وموضوعه وناقده، نجد الحوار النقدى يجذبنا كثيرا إلى محاور التركيز على واحد منها يبدو مقدما على سواه من بقية المقومات، بل ربما يفوقها جميعا حتى يظل فى البؤرة النقدية، وما حوله لا يكاد يتجاوز هامشها، وبذا يبدو وكأنه محور النظرية، أو هو أساسها الذى ترتكز عليه، على نحو ما كان ـ مثلا ـ فى نظرية " المحاكاة " بمستوييها الأفلاطونى والأرسطي، أو تغليب التشبث بموضوع العمل كأساس للحكم عليه، وهو الموضوع الذى اختلفت صورة معالجته بين المستوى الحرفى المرآوى الذى رأى من خلاله (أفلاطون) الفن تشويها للأشياء أو مسخا لها، بما يكفى لتبرير هجومه على الشعر، أو بين مطلبه من تفضيل طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة، وبين المستوى المتغاير الذى تصوره أرسطو حين رأى الشعر تصويرا أو محاكاة للناس بأفضل مما هم عليه فى الواقع، على طريقة صياغة (التراجيديا) أو المأساة، أو بأسوأ مما هم عليه على طريقة شاعر (الملهاة) أو الكوميديا، وفى أى من الحالين ظهر هذا التحريك للموضوع، واختفت صورة الجمود الإبداعى إزاءه، بما يزيح عن كاهل المبدع ـ أيضا ـ أن يتحول إلى مجرد مرآة يفقد عندها الإحساس الذى يميز سلوكه الإنسانى بوجه عام.

وفى مقابل الموضوع جاء التركيز على الذات أو المبدع فى النظرية التعبيرية بما يكفى لإشباع الحس الرومانسى لدى الناقد ـ أيضا ـ وعندئذ تبدو الموضوعات

---

(١) تراجع فى هذا الصدد الدراسات النقدية لمحمود الربيعي، محمد زكى العشماوي، وعبدالمنعم تليمة، ومحمد مصطفى هدارة، ومحمد غنيمى هلال، ومحمد زغلول سلام، وإحسان عباس وغيرهم ممن شغلهم تحليل السياق النقدى بين النظرى والتطبيق.

مطوعة فى خدمة الذات المتوهجة؛ تلك التى تصبح محور الأشياء، أو هكذا تبدو، كما قد تصبح نظرتها للطبيعة من حولها أساسا للتعامل معها.

فى هذا الإطار روج الناقد كثيرا للخيال كما روج له المبدع فى مقابل ملكة العقل وإفرازه فى الكلاسيكية، وللأنا فى مقابل الجماعة[1]، ربما مال المبدع إلى رفض الموروث ـ أو يكاد ـ باعتباره حاجزا قد يحول دون تجدد الابتكار أو تفرد إبداع الذات، وعندئذ ينظر إلى التجربة فى حدودها " الشخصية " التى يلجأ فيها صاحبها إلى ضروب من التعويض النفسى عما ألم به، تجاه منظمة القيم الاجتماعية التى قد يعكسها موقفه من الطبيعة حين تتفاعل مع تجاربه، فتبدو أقرب إلى الخضوع لتلك التجارب، موجهة إلى حيث يريد من تطويع ظاهرها لفنه فحسب.

فإذا امتد الموقف النقدى إلى ما عرف بنظرية الخلق الفنى للعمل، انصرف الناقد إلى هذا المحور ـ أى العمل ذاته ـ بما يكفى للجور على العنصرين الأوليين أو ربما تجاهلهما، ذلك أن الانشغال بجماليات النص من الداخل ـ فقط ـ بصرف النظر عن مبدعه وعن موضوعه ـ قد يصرفنا عن تاريخ العمل تماما، وربما يعجزنا عن التأريخ الدقيق له، وهو ما رددده ت. س. إليوت فيما طرحه حول ركيزتى الإبداع بين موروثات (أو تقاليد) وبين المواهب الفردية للشعراء، أو القدرة على الابتكار والإضافة، حيث بدا شديد الانشغال بالبعد الثقافى ومتكأ الصياغة الجمالية من هذا المنظور الذى تكاد تسقط فيه ـ إلى حد بعيد ـ جماعية التجربة، أو لنقل اجتماعية التجربة بمعناها الواسع، حتى يصبح من حق الفنان الهروب من شخصه ومن واقعه ـ على حد تعبيره ـ وهو هروب نظرى يفترضه الناقد، وكأنه يحلل عملا بلا أصول تاريخية أو جذور اجتماعية أو حتى مواقف نفسية، أو كأن الصياغة ذاتها تتحول ـ بهذا الشكل ـ إلى نبت شيطانى بلا أصول، إلا ما بقى لها من طبيعة الفكر والثقافة التى أدرجها (إليوت) فى باب الموروثات التى قد تجور على كثير من مقومات النص الأخرى.

---

(١) يراجع لويس عوض فى " برومثيوس طليقا "، و" الرومانتيكية " لمحمد غنيمى هلال.

وإزاء قصور تلك النظرة النقدية العارضة وأمام عجزها عن شمولية الرؤية للنص، يظل الناقد ـ أيضا ـ فى حاجة إلى ضرب من المصالحة النقدية التى يجب أن يجد فى اصطناعها، حتى تضمن له دقة الإلمام بكل تلك العناصر ـ أو جلها ـ بغية التحليل الدقيق لكل جزئيات النص الأدبى وكشف جوانبه، والوقوف على أى من مستوياته، وهو ما اتجهت إليه النظريات الواقعية ـ على ما بينها من خلافات منهجية وفكرية موزعة بين شرقية، أو غربية، متفائلة أو متشائمة ـ حين قصدت إلى تجاوز تلك الرؤى الجزئية، فى سبل الإدراك الكامل لكل المقومات، ومن ثم لم تتورع أن تأخذ من كل نظرية سبقتها أفضل ما فيها، فى محاولة لأن تضيف إليها بعدا جديدا، يتمثل فى احترامها دور الناقد فى تحليل النص، وحتى هذا الدور يبدو لصيقا بتلك القواعد الموضوعية التى يصدر على أساس منها، وهى تمثل ـ بالضرورة ـ جانبا أساسيا من جوانب تكوينه الثقافي، إلى جانب احترام الحاسة الخاصة، وتقدير الانطباع، شريطة ألا يطغى إلى حد تسيد الموقف، فتتأكد مظنة إصدار أحكام تأثرية على طريقة (ابن المعتز) العباسى أو غيره ممن انصرفوا عن الالتزام بالمستوى الموضوعى فى النقد، إلى أن قعدت الأصول، وتحددت القواعد، وتبلورت الشروط، والتزم بها من التزم من النقاد فى أطر منهجية النقد عند العرب، إلى جانب صراعات الشعراء حول مرجعية النقد أساسا.

ولاشك أن احترام دور الناقد ـ هنا ـ يظل واردا من داخل عمله باعتباره مسئولا ـ أيضا ـ عن العمل الذى يتبنى تحليله وتقويمه، وكأنه يشارك بفعالية فى ذيوعه من عدمه، بل كأنه يلعب دور الملقن للجمهور حين يملى عليه خلاصة جهده وقراءاته ومواقفه، ويطرح طبيعة أدلته، فلابد ـ آنذاك ـ من أن يصدر عن قواعد منضبطة تسند أدواته، وتؤكد سلامة استخدامها من ناحية، ويبقى من حقه أن تحترم ذاتيته التى لا يجب إغفالها ـ بحال ـ أو إسقاط حقه فى تسجيلها من ناحية أخرى.

ومن الناقد المنوط به تقويم مقومات النص من خلال تفسيره، نعود إلى تزاحم

عناصره الأولى لبيان أسلوب تفاعلها ووجودها كضرورة ملازمة ـ أيضا ـ لتحليل النص الأدبي. ذلك أن موضوع العمل يظل على ثباته إلى أن يأتى المبدع ليختار منه جانبا، وعندئذ قد يبرز تميزه، فأمامه ركام من الأشياء التى تصلح لأن تتحول إلى موضوعات لشعره، ومع هذا فهو يعمد إلى انتقاء إحدى شرائح الواقع لتكون موضوعا للعمل، ومحورا للصياغة، ومجالا لإسقاط التجربة، وهذا الاختيار لابد أن يعتد به كمرحلة أولى من مراحل الإبداع، فهو بمثابة البداية التى يتأثر فيها المبدع بهذه الشريحة أو تلك، وبناء على التأثير يأتى الاختيار، وهو ما يردنا إلى مقولة الجاحظ القديمة من صلاحية المعانى المطروحة فى الطريق لأن يعرفها العجمى والعربى والبدوى والحضري، لتكون موضوعات الشعر أو النثر الفني، ويبقى للمبدع حقه فى تجليات قدرته على الصياغة والنسج والتصوير، وهو أيضا ما حلله الأستاذ (العقاد) فى مقدمة ديوانه (عابر سبيل)، حول هذا التعدد للموضوعات التى يراها الشاعر ـ مثلا ـ فى حياته اليومية، وإذا هو يختار من بينها موضوعا واحدا يتأثر به، ثم يصوغه فنيا من واقع تلك الصياغة والتوصيل إلى الجمهور، وعند هذا الموضوع تتوقف محاولة الناقد لأن يتأمل طبيعة التجربة، أو يحدد أطرها الفردية والاجتماعية، أو يحلل النص على المستوى الجمالى والمعرفي، ويعمل أدواته فى هذا التحليل قبل الإقدام على مرحلة التقويم التى يحسن أن تكون دائما فى نهاية الطريق مع رحلته عبر النص وتعدد قراءته له.

من هنا تبقى دراسة الموضوع بوصفه مقوما أول للعمل الشعرى بمثابة ضرورة ابتداء، وإلا سلمنا بإمكانية انقطاع الفنان عن عالمه، أو حتى بحثه فى العكوف حول نفسه فى أبراجه العاجية وعوالمه المثلى، وعندئذ يبدو منعزلا حتى عن تجاربه، مفارقا لمشكلاته، وهذا ما لا تستقيم به الدراسة الأدبية إذا ما قصدت استجلاء ما وراء النص، وكشف تجلياته من دلالات متنوعة لا يمكن رؤيتها فى أطر تلك العزلة، أو مساق الجزر الفنية المتباعدة حين تبدو منبتة الصلة بأرض الواقع.

يظل الموضوع ـ كما رأينا ـ بعيدا عن تلك الطبيعة الانعزالية عن مبدعه، وكذا

عن العمل ذاته، إذ يتفاعل معها تفاعلا إيجابيا خلاقا، يحيل على إثره الموقف الأدبى إلى صيغة جدلية، تنهض على أساس من حتمية التأثير والتأثر، ذلك أن الموضوع فى ثباته ـ قبل اختيار الشاعر له ـ يبدو جامدا غير متحرك، أو ـ على الأقل ـ لا تظهر فعالياته، فإذا ما اختاره المبدع بدأت مرحلة الحركة، واحتفت ظاهرة الكمون، لأن فنانا ما سيتعامل معه، فيؤثر فيه حين يختاره من بين بقية الموضوعات، وهو اختيار لابد أن ينم عن تأثر للفنان أيضا، وإذن نحن بين تأثر وتأثير، ـ أو بمعنى أدق ـ بين جدل وتبادل بين الطرفين، ابتداء من قدرة الموضوع على إثارة انفعال ما لدى الفنان حين استوقفه عنده دون سواه، وإذا بالمبدع يطرح من خلاله كل ما تعززه ملكاته وقدراته الإبداعية فيؤثر فيه، خاصة حين يحيله من حدث فردى جزئى إلى موقف إنسانى أكثر شمولية، وأشد رحابة واتساعا وعمقا وتأثيرا، وكأنه يتحاور من منظور الأنا بداية، ليتسع بها إلى منظور " النحن "، أو ـ بمعنى أعم ـ يحيل الظاهرة الفردية إلى رؤية عامة يبدو هو نفسه مسئولا عن جانب منها من واقع تجاربه ومنطلق انفعالاته وطبيعة رؤيته.

ولعل نظرية التوصيل التى توقف عندها طويلا (ريتشاردز) فى (مبادئ النقد الأدبي) تظل بمثابة الحارس الأمين لصدق هذا التفاعل، وضمان قيامه بين الشاعر وموضوعه، إذ لاشك أن واحدا من معايير النجاح والأصالة يظل متعلقا بقدرة المبدع على توصيل التجربة لجمهوره، وكأنه يعيشها معه من خلال ذلك التفاعل الذى أجاد تمثله بينه وبين موضوعه حين اختاره، ثم بينه وبين الآخر مرة أخرى حين أبدع حوله تلك الصياغة الجمالية التى جسدها عمله الفني.

يبقى الانطلاق من الموضوع بهذا الشكل قادرا على أن يتجاوز ـ بالتأكيد ـ موقف النظريات الأولى، على نحو ما رصدته المحاكاة ـ مثلا ـ فى علاقة الفنان بموضوعه من منظور حرفى تكاد تفقد فيه الذات كيانها وقدرتها على التأثير، أو حتى منطقها فى الإضافة والابتكار.

وما يقال عن الموضوع كمقوم أساس من مقومات العمل ينسحب على الفنان ـ أيضا ـ إذ لا عمل بلا مبدع، ولا إبداع دون فرضية اختيار وتفاعل وجدل، ومن ثم يجب النظر إلى المبدع ـ أيضا ـ فى سياق هذا التفاعل، ومن منظور ذلك الجدل المتواصل مع موضوعه : كيف تأثر به، ولماذا اختاره ؟ وكيف صوره ؟ وما أدواته التصويرية ؟ وإلى أى مدى نجح فى هذا التصور ؟ وكيف بدا مقنعا لتلقيه؟ وما انطباع المتلقى تجاهه ؟ وما منطق حكمه عليه أو له ؟ وما طبيعة هذا الحكم؟ وهو ما يمكن ترجمته فيما نسميه فى منطقة الإبداع بالتجربة الشعرية، وحولها تتعدد تلك الرؤى النقدية فى تحليل صور أصالتها أو زيفها، سطحيتها أو عمقها، فرديتها أو إنسانيتها ... إلخ.

وكذا تتعدد المواقف بين مدارس النقد المختلفة؛ على مستوى قضايا الالتزام مثلا، وفى أى من دوائره تبدو حركة الشاعر، وأين يمكن أن يصنف، هل فى إطار من الالتزام الفنى الجمالي، أو الجماعي، أو الأخلاقي، أو التاريخي، أو العقائدي، أو حتى القبلى القديم، إلى جانب ما يحيط به أيضا من مواقف قد تحسب له أو لغيره فى تفسيره لرؤى الكون من حوله، أو فلسفته إزاء ما وراء الطبيعة، أو تحوله إلى باب الحكمة بما يحكى شخصه، أو يعكس خلاصة معاركه، أو ينظم قصة معترك تجاربه مع الحياة، أو ما يكتفى به من عرض لتجاربه الوجدانية فى عالمه الخاص ... إلى غير ذلك من مواقف كثيرة يشغل بها النقاد، ويجب تأملها فى حدود تلك المنطقة الموسعة من دراسة مقومات النص الأدبي.

وربما دفعت هذه المشكلات الناقد إلى العودة بمعالجة النص إلى تحديد ماهيته، أو كشف علاقة تلك الماهية بما حولها من تلك المواقف ابتداء فى ذلك من اختيار النوع، إلى التوقف طويلا عند عالم الأداة، وأساليب الشاعر فى تطويعها لخدمة تجاربه، وأخيرا فى منطقة الوظيفة التى لابد لها أن تتعلق بأطراف متعددة من تلك التجارب.

ويجب أن تأتى وقفة الناقد عند المبدع ـ أيضا ـ من نفس المنظور الذى لا يغمطه

فيه حقه فى السيطرة على أطراف موضوعه، والتفاعل معه، قبل أن يحاسبه على منهجه فى الصياغة، أو انعكاسات ذاته فى تفاعلها مع هذا الموضوع دون حيف أو جور قد يستسلم للذات المبدعة، حتى يسمح لها بالتضخم والتوهج على حساب ما حولها، على ما جاء ـ مثلا ـ فى النسق الرومانسي، إلا إذا تطلب الأمر الاستعانة بدرس تحليلى نفسى لأى من تلك الجوانب التى قد تتجاوز ما يبدو سويا فى مساق السلوك الإنساني.

من هنا ـ أيضا ـ تظل دائرة الاختيار والتلاحم والجدل بمثابة محور أساس للغوص وراء دلالات النص الشعري، إلى جانب ـ وهذا من الأهمية والخطر بمكان ـ تأمل جماليات النص ذاته من الداخل، والتوقف عند أدق صور تلك الجماليات على مستوى انتقاء الحروف وترتيب الكلمات، وتوالى الجمل، وتنامى العبارات، وضروب الانتقاء البديعى بما فيها من القصد إلى الزينة أو التحسين، فنحن ـ بهذه المقاييس ـ أمام صيغة متكاملة بكل " رتوشها " الفنية الأنيقة حتى لتبدو مخالفة تماما عن خبر " صحفى " أو بحث " اجتماعى " أو تحقيق " قضائى " حول موقف ما، أو بحث ينجزه باحث من خلال موضوع محدد. لقد أصبح الحدث هنا فى إطار الفن حدثا مركبا يحكمه ذلك التفاعل الأول الذى انطلق من خلاله المبدع، ثم التفاعل الآخر فى إطار الصياغة الخاصة التى سيخرج بها إلى متلقيه.

ومن هنا ـ أيضا ـ لابد أن يتفاعل هذا المربع ـ العمل والفنان والموضوع والموروث ـ وأن يبقى هذا التفاعل مرتبطا ـ بشكل ما ـ بتقديرنا لدور الناقد الذى سيحمل على كاهله عبئا آخر على درجة بارزة من الأهمية والخطر، قد يكون إبداعا فى فهمه وأسلوبه وطبيعة تحليله وتفسيره له، ثم يتحول إلى عبء من طراز مختلف فى مرحلة التقويم، وبذا يصبح الناقد مسئولا عن النص، ومسئولا ـ فى نفس الوقت ـ عن المتلقى الذى سيطرح له رؤيته النقدية ممزوجة بموضوع الإبداع وصادرة عنه، وفى ظل أى من مسئولياته يجب أن يظل كاشفا عن تمكنه من أدواته، وأن يحسن

التعامل مع النص من خلالها، فيقف عند تجربة صاحبه، ويؤرخ لها من خلال ملابسات واقعه المرتهن بظروف زمانية أو مكانية، أو تاريخية، أو سياسية، أو اجتماعية، أو اقتصادية، أو فكرية، وكأنه بذلك إنما يقف ـ بالضرورة ـ على علاقاته الخارجية بعد وقفته عند منهج الصياغة وجماليات الأداء من خلال طبائع العلاقات الداخلية التى يتمتع بها العمل، ومن هنا يمكن الخلاص إلى استكشاف مقومات النص وتحديد ماهيته، فى أى من خرائط الأنواع الأدبية بما يمكن من تصنيفه، وما تتسم به أداته من صيغ المعالجة على مستوى اللغة بدءا من الحرف إلى اللفظ، ثم الجملة والتركيب، إلى الصورة بدرجاتها المتعددة، إلى الموسيقى بأبعادها المختلفة عبر وحدات النص المتتابعة داخليا وخارجيا على السواء.

وكذا يكون شأن المبدع بما له من علاقات بعالمه الخاص ومجتمعه وواقعه، وأيضا من منطلق ظروفه النفسية وفضاءاته الاجتماعية، مع الوقوف عند حجم دوره فى حركة الفكر، والتعرف على مستواه المعرفى والحضاري، وطبيعة إسهامه فى عمق الحركة الأدبية التى عاش فى زحامها، ومقاييس شهرته وذيوع فنه، وقبل هذين العنصرين يظل الموضوع دالا على ذاته من خلال تفاعل المبدع معه من ناحية، واستيعاب العمل له من ناحية أخرى.

[٣]

آليات الدرس وطبيعته النوعية

الماهية.. الأداة والتشكيل الجمالى.. الوظيفة

وفى إطار التحديد أيضا، واستكمالا لجوانبه، يجب على الدارس أن يحدد مفهومه لعدة جوانب يرتبط بعضها بماهية النص الذى يشرع فى تحليله؛ الأمر الذى يتبينه ـ بوضوح ـ من واقع تحديده للنوع الأدبى الذى يندرج فى إطاره النص، ونظرا لوضوح حدود الأنواع الأدبية على المستوى النقدي، ومع تعدد لغة الحوار والدرس حول ملامحها الكبرى من خلال فن المسرح وفن الملحمة، وفن السيرة، والشعر ثم الرواية والقصة القصيرة والأقصوصة، ويحسن أن نظل ـ هنا ـ فى إطار العمل الشعري، أو حتى النثرى. أى فى مساق آخر حول أنواعه الداخلية ـ إن جاز لنا هذا الوصف ـ لاسيما إذا توقفنا عند تفاصيل النوع الواحد، بمعنى أن محاولتنا قد تنصرف إلى التعرف على طبيعة الموضوع الشعرى ـ مثلا ـ إذ تركز فى باب المدح، أو غيره من الموضوعات التى رصدها نقدنا القديم للقصيدة العربية، فإن كان مدحا فلابد من تحديد طبيعته النوعية الضيقة أيضا، كشفا عن أطر أنماطه المتباينة موزعة بين المدح المحترف المتكسب، أو بين غيره من الاتجاهات التى يمكن تصنيفها عبر مدارس فنية متكاملة، أو فى إطار المدح الحربى الحماسي، أو فى حدود المدح السياسي، أو حتى فى الانصراف إلى باب السياسة أساسا، أو ما يحمله الموضوع بين جنباته من بيانات عسكرية لها خطرها التاريخي، أو تحوله إلى شعر حربى بحت، أو ما قد يعرضه من نظرية سياسية لحزب ما يدافع عنه المبدع، أو استمراره فى إطار النموذج النمطى سواء فى سياق فردى لشخصية بعينها هى شخصية الممدوح، أو فى إطار جماعى يتناول التصفيق لنظام كامل، أو الوقوف عند أسرة حاكمة على طريقة شعراء الخلافة الأموية ـ مثلا ـ أو العباسية بعدها، أو تحول المادح إلى تصوير تبعيته وانتمائه فى إطار قضية الالتزام أو الصراع، مما يبدو على درجة متميزة من الأهمية،

وهو ما يزداد عمقا مع تلك الكثرة الملموسة لشعر المديح من حيث مساحته فى شعرنا القديم.

ثم يرد للمدح أيضا ضروب أخرى خاصة فى إطار المدح البلاطى للخلفاء، حتى أصبح معيارا لا مفر منه لقياس فحولة الشاعر فى نقدنا القديم، إذا ما تأملنا ما أصاب ذا الرمة ـ مثلا ـ من ضير بسبب منه، وكذلك كان ما أصاب جريرا حين نهره عبدالملك بسبب من سوء فهم المطلع فى مدحته، وهى الأحكام المنوطة بالخلفاء ومن حولهم من رجال الحاشية، أو تحوله إلى مدح القادة، أو تسجيله لتاريخ الأمة فى فترة حرجة من فترات سياستها، على النحو الذى تحكيه " الروميات " المختلفة مثلا لشعراء العصر العباسى بحكم طول الفترة التاريخية وثرائها الفكرى والفنى والحربي.

وهناك أيضا المدح العنصرى الذى يقتحم مجالات العصبيات ويتشبث بها، وهو ما يكشفه لنا ـ بصفة خاصة ـ شعر العصر العباسي، حين نجد الشعراء يوزعون طرائق قددا بين شاعر للخليفة يتبنى قضية النظام الحاكم، وشاعر الثورة المتمرد على هذا النظام شيعيا كان أو خارجيا، أو قرمطيا، أو زنجيا، أو فارسيا، أو تركيا، وكأنا نجد هيئة كاملة من الشعراء تدخل فى هذا الإطار العنصرى فى مجال قصيدة المدح، على نحو ما تركه الشعراء من الموالى ـ بخاصة ـ من مدائح لأسر فارسية كاملة توارثت مناصب الوزارة أو الكتابة، على غرار ما كان من شعراء البرامكة، أو شعراء بنى سهل، أو بنى وهب، أو بنى خاقان أو غيرهم من العناصر الفارسية التى يمكن أن تضاف إليها وفود ظلت فى مفترق الطرق بين الفخر والمدح حول الترويج لتلك العنصرية على النحو الذى مثله بشار، وأبونواس، والمتوكلى الليثى وغيرهم من شعراء الشعوبية الكبار.

وداخل إطار موضوع المدح أيضا يرد كم هائل من قصائد الشعر العربي، تردد مع العصور المختلفة، ووجد فى نفوس الجمهور صدى ـ أو أصداء ـ لها تميزها، وهو ما يكاد يدخل فى حديث المعارضات الشعرية الذى حققت فى إطارها المدائح

النبوية ـ بصفة خاصة ـ تميزا وبقاء واستمرارية وخلودا وتاريخا، وهى مدائح من طراز خاص لأنها تتجاوز عنصر المواجهة الذى يلتصق دائما بقصيدة المدح العربية، ولا ينتظر عليها الشاعر أجرا ولا عطاء ولا ثناء، ولا يبدو فيها منافقا متزلفا ولا مراوغا محتالا، ولا هو يسعى إلى تغيير الحقائق بما يهيئ لإرضاء ممدوحه، فهو برئ من كل هذا إذ ينصرف إلى منطقة مطمئنة من الصدق الانفعالى الخاص الذى يدفعه دفعا إلى نظم المدحة فى رسول الله صلى الله عليه وسلم، أو إيقاف صورها على حدود حسه الإسلامي، وصدورها عن صدق الانفعال ونقاء الوجدان والعاطفة الدينية.

فإن جاز لنا الاعتداد بالمدح ـ بوصفه نوعا شعريا ـ متداخل الأنواع ـ الداخلية ـ بهذه الصورة، أمكن أن ندخل إلى بقية الأنواع الشعرية من نفس الزاوية التى يعكسها ارتباطها بمواقف معينة فى مجتمعاتها، على نحو ما نراه ـ ماثلا ـ فى باب الرثاء، حين يتحول إلى رثاء " سياسى " يحكى قصة الجريمة، أو يعكس نماذج الفتنة فى عصر ما، وعندها تبدو له أهمية تاريخية خاصة على طراز ما رأيناه من أهمية المديح، وعلى نحو ما نلمسه ـ مثلا ـ فى رثاء الشعراء للأمين أو المأمون، أو تصوير فتنة النزاع الأسرى فى هذا المجال الأخوي، أو تسجيل حيرة الشاعر إزاء ما يرى حين يرصده فى بعد حكمى يرسم من خلاله فلسفة العاجز عن الاستيعباب على نحو قوله:

من رأى النـــاس لـــــه الفضـ ـل عليهـــــم حســـــدوه
مثلـــما حســـــد القـــــا ئـــم بالمـــــلك أخـــوه

أو ما يشبه ذلك من تمزق انفعالى عكسته رثائيات الشعراء للخليفة المتوكل، بدءا من تصوير جريمة الاغتيال من خلال الجناة من الأتراك، إلى تورط ابنه المنتصر معهم ـ بشكل أو بآخر ـ إلى غير ذلك من نماذج رثائية ظلت تغلف بهذا الطابع السياسي، وتتوقف عند الغريب من الأمور فى باب السياسة أو سواه، حتى بدت بذلك أقرب إلى حس المؤرخ منها إلى حس الشاعر بالمعنى الدقيق.

وتتكرر أيضا أشباه لهذه المواقف فى تصوير الشاعر لطبائع الأحداث الجسام التى أصابت الدولة، أو أرهقت الخلافة، أو أزعجت الرعية حين نالت من أمنها وأرزاقها، على نحو مما تحكيه رثائيات الشعراء للمدن والممالك، أو الحضارات والأمم، إذ لا شك أن مرثية الشاعر لمدينة ما لابد أن تعكس أبعادا تاريخية عميقة منطلقها أحداث عصره ووقائعه، على نحو ما نجده فى ميمية ابن الرومى المشهورة فى رثاء مدينة البصرة، أو تصويره جرائم ثورة الزنج وتجاوزاتهم مع رعايا الدولة من المسلمين، وكذا كان الأمر فى رثائيات الشعراء لمدينة بغداد، أو سامراء، أو غير ذلك، مما يتسع مجاله حين يتحول الأمر إلى رثاء مملكة، أو تأمل تاريخ حضارة، أو رصد وقائع أمة، على نحو ما صنعه الشعراء العرب فى رثاء الأندلس التى عاشت فيها الحضارة العربية قرابة ثمانية قرون من عمر الزمان.

أضف إلى هذه الصور السياسية للمرثية صورا أخرى بدت حربية تكاد تقترب منها فى رثائيات الشعراء للقادة، أو تصوير حروبهم، وتسجيل تاريخهم، أو تاريخ الحروب على النحو الذى أبرزته الرثائية المشهورة لأبى تمام فى محمد ابن حميد الطوسى ـ القائد العباسى المرموق ـ ومطلعها :

كـذا فليجـل الخطـب وليفـدح الأمـر فليس لعين لم يفـض ماؤهـا عـذر

وكذا كان ما احتوته مرثياته فى محمد بن أبى سعيد الثغرى وغيره من كبار القادة، أو ما جاء فى سياق رثائيات مسلم بن الوليد ليزيد بن مزيد الشيباني، أو غير ذلك لدى كثير ممن نظموا فى هذا الاتجاه الذى وجد امتداده فى رثائيات البحترى فى القرن الثالث، ومن بعده فى مرثيات أبى الطيب المتنبى وأبى فراس والشريف الرضى وغيرهم من شعراء القرن الرابع الهجري.

وربما اتسع إطار المرثية لتحكى حضارة أمة، فى ظلال عراقة ماضيها، فتنعى المرثية حظها العاثر، حين تصور ما آل إليه أمرها، وهو ما يتجاوز رثاء " المملكة " إلى تناول كل مقومات الحضارة، على نحو ما صنعه البحترى فى وقفته التأملية الطويلة أمام إيوان كسرى فى " سينيته " المشهورة، ومطلعها :

حيث أحال الوقفة إلى مشهد تاريخى يحكى من خلاله معارفه بتاريخ الفرس القديم، منذ عكف على تصوير الأنظمة الكسروية، فى مقابل تفاصيل أخرى كثيرة حول مواقف الرعية، وكذا كانت الصور الحربية التى عاشتها الأمم فى صراعات دامية بين معسكرى الفرس والروم، ولم ينس الشاعر فى زحام انشغاله بالإيوان ـ كأثر فارسى ـ أن يرثيه إنسانيا كاشفا عن علاقات الود التى كانت تشد الفرس زمانا إلى العرب بحكم الجوار ـ بصرف النظر عن تباعد الأديان ـ وغير ذلك مما يسجله تاريخيا على نحو مفصل تحتويه السينية.

ويضاف إلى مثل هذا الباب من المنظور التاريخى ـ أيضا ـ رثاء الأمم أو الدول، مما يمكن أن يضاف إليه معظم أندلسيات الشعراء فى هذا الاتجاه، وكذا ما يتبدى فى موقف الشاعر من انهيار خلافة ما، أو عرض تاريخ نظام حكم سقطت عروشه وخلفاؤه على طراز رثائيات الشعراء للدولة الأموية، أو صيغ التباكى على سقوط الخلافة العباسية بعد انهيار مدينة بغداد إثر غزوات المغول سنة ٦٥٦هـ، وغير ذلك من صور درامية دامية أصابت المجتمع الإسلامى بالذهول فى عصور التفكك والانقسام، وشهدتها فترات التحول إلى الدويلات والإمارات والممالك الممزقة،وفى زحام حكامها من غير العناصر العربية.

وفى حدود هذه الماهيات أيضا يمكن أن نتوقف عند الأنماط الهجائية التى يفرزها فن الهجاء، والذى ربما انصرف ـ بدوره ـ إلى هجاء سياسي، سواء عاش فى ظلال الحس القبلى بين شعراء النقائض، أو من كان من قبلهم لدى شعراء مدرستى " مكة " و" المدينة " فى عصر صدر الإسلام، أو فى ظلال الصراعات السياسية الدامية بين على ومعاوية، أو بين على والخوارج، مما جعل الهجائيات تحكى ضروبا من الصراع حول نظام الحكم، كما حدث فى وقعة " صفين " أو يوم " النهروان "، أو بعد ذلك من أفول العصر فى يوم " الزاب الأكبر " ونهاية خلافة بنى أمية، إلى غير ذلك من

أحداث جسام غيرت طبيعة مجرى الحياة السياسية فى المنطقة العربية، إذ ربما بدا هذا الهجاء السياسى ـ فى بعض الفترات ـ محصورا فى رفع الشاعر لشكوى الرعية إلى الخليفة، أو مجرد انتقاد حكمه من خلال التعريض بأحد الولاة، مما تحكيه لنا هجائيات الشعراء للولاة فى عصر بنى أمية، أو الإكثار من تصوير سلبيات الحياة الاقتصادية، أو مثل تلك الشكوى التى رفعها أبو العتاهية إلى الخليفة المهدى نيابة عن الرعية، أو غير ذلك من شعر يقف عند حد تصوير أبعاد من الضعف الذى آل إليه أمر الخليفة العباسى نفسه، كما حدث مع ولاية المعتز والمستعين وغيرهما، وقس على هذه النماذج هجائيات الشعراء ـ شعراء الخلافة ـ للأسر الفارسية، خاصة البرامكة بعد تنكيبهم فى عصر الرشيد، أو تحولهم إلى ساحة الهجائيات الفردية على طريقة ابن الرومي، على ما فيها من ضروب السخرية والتهكم، وما احتوته من أنماط جديدة من النقد الأخلاقي، أو الاجتماعى لشخصية المهجو فى صور جديدة عرفت للشاعر، وعرف هو نفسه بها أكثر من غيره.

وربما انصرف الهجاء السياسى إلى باب آخر من التعصب العنصري، وعندئذ يدخل ضمن سياج المعارك الكبرى والصراعات الممتدة بين العصبيات المختلفة، على نحو مما بدا لنا فى تاريخ الشعوبية، وهجاء الشاعر الشعوبى للأعرابى قاصدا بلغته الهجائية إلى المساس بالعرب جميعا[1]، وهو ما تحول إلى ظاهرة سائدة لدى كثير من شعراء الموالى طيلة العصرين العباسيين الأول والثاني، وهو ما وجد له رد فعل طبيعى من خلال كبار شعراء العصر أيضا، وكذا من خلال كبار كتابه على غرار ما تردد بين كتابات الهيثم بن عدى ومعسكر الشعوبية ومجاهدات الجاحظ وابن قتيبة فى الرد على أمثالهم.

أما بقية ضروب الهجاء ـ على المستويات الفردية أو الجماعية ـ فتظل غارقة فى محاورها الاجتماعية أو الأخلاقية، أو فى دائرة الهجاء الدينى إلى جانب قضايا النسب

(١) تراجع هجائية بشار مع الأعرابى فى كتابنا " أشكال الصراع فى القصيدة العربية ج٥ " ضمن باب الشعوبية.

والانتماء، مما مثل قاسما مشتركا بين الشعراء بضم تلك المتفرقات فى صورة نوع واحد من تلك الأنواع الهجائية، إلا ما بدا منها شديد التميز حين بدا شديد اللهجة صارخها، وقد أحالها إلى لغة مريرة تحكى مرارة نفس الشاعر الطموح الهجاء، لاسيما حين يفشل فى نيل ولاية ما لدى ممدوحه لينقلب ضده إلى هجاء سياسى من طراز شرس، ينال من شخصه وقومه ورعاياه بأقذع الصيغ السياسية التى طرح منها جانبا أبو الطيب حول شخص كافور ـ بوصفه حاكما ـ أراد أن يحدد إقامته فى مصر:

جوعان يأكل من زادى ويمسكني لكى يقال عظيم القدر مقصود

واتخذ الشاعر من الهجائية مدخلا إلى شرح طبيعة رؤيته السياسة كما عرضها وقتئذ، وقد آلت إلى صور من الخديعة والخيانة والمزايدة والمخاتلة:

أكلما اغتال عبد السوء سيده أو خانه فله فى مصر تمهيد ؟!

ثم يتسع لديه الإطار التصويرى ليمس القوم جميعا، منذ رآهم نياما ينتظرون ما يستثيرهم ويستنفرهم إلى حد الاستفزاز من مثل قوله:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تفنى العناقيد

العبد ليس لحر صالح بأخ لو أنه فى ثياب الحر مولود

حتى إذا ربط الصورة بطموحه الشخصى صراحة قال:

أصبحت أروح مثر خازنا ويدا أنا الغنى وأموالى المواعيد

بل بدت على السطح ضروب هجائية أخرى تستوقف المتلقى، وتستحق مزيدا من التأمل، ربما لندرتها أو لطرافتها، كأن يهجو الشاعر قومه فى الجاهلية، أو فى فترة "الخضرمة" وهو موقف يظل غاية فى الندرة، وكأنه يعكس ـ بصدق ـ طبيعة البعد النفسى للشاعر فى عتابه لقومه على نحو ما حدث من قريط بن أنيف فى هجائيته

لقومه بنى العنبر[1]. وكذا كان ما وقع من عبد يغوث بن وقاص الحارثى حين ضاق صدره بقومه، فراح يعتب عليهم هاجيا إياهم بسبب أسره وإهمالهم له فيه، وهو لم يفر من القتال[2].

بل ربما هجا الشاعر زوجته، أو ربما قصد بهجائه شاعرا آخر وقف ضده أو سرق شعره، على نحو ما صنعه ابن الرومى فى كثرة من هجائياته للبحترى على سبيل المثال، أو ما رصده من صور ضيقه بابن المعتز وشعره، وتحوله إلى هجاء له ولصوره، أو انصرافه إلى مشاهد (كاريكاتورية) ساخرة عرف بها على طريقته فى تصوير بخل مهجوه قائلا :

يقتر على نفسه وليس بباق ولا خالد
ولو يستطيع لتقتيره تنفس من منخر واحد

ولعل الصورة المتميزة لهذا الفن، والتى تظل بمثابة نمط خاص شديد البروز والتألق بين بقية الأنماط الأدبية السائدة، ما نجده مطروحا فى فن "النقيضة الأموية " بكل صورها ومقوماتها ووظائفها إلى جانب أداء فحولها الكبار وأسواقها الأدبية المتميزة وجمهورها الغفير، وموقف العصر منها، حتى على المستوى الرسمى للخلافة، ثم موقف الرواة من روايتها، وكذا كان موقف شعراء العصور التالية من تلك المرويات؛ الأمر الذى يجعلها على درجة خاصة من الأهمية والخطر فى دراسة ذلك النوع الشعري، خاصة حين يبدو وليد فترة ما يعكس واقعها، أو يتحول مع نهايتها، أو يضم إلى شرائح تاريخها السياسى والأدبى أبعادا وملامح جديدة.

وما يقال من حدود هذه الأنماط الشعرية يمكن أن ينسحب على فن الغزل الذى نجده يدور فى ظلال بيئات متخصصة، لا تكاد تتجاوزه أو تتحول عنه، وعندئذ

---

(1) ديوان الحماسة لأبى تمام ١/ ١٣-١٥.

(2) المفضلية رقم ٣٠ فى المفضليات بتحقيق أحمد شاكر وعبدالسلام هارون.

يتجاوز حدود المقدمات التى قد تستهل بها قصائد فى موضوعات أخرى، أو مجرد الحديث عنه بوصفه تعبيرا عن تجربة شعرية فى مقطوعة أو قصيدة، إلى أن يصبح سمة حياة حضارية من طراز خاص، فإذا به يتحول إلى إطار تخصصى تحكمه بيئة معينة، أو يتخصص فيه الشاعر على نحو ما قد نلتمسه فى دراسة مدارس الغزل العربى منذ الجاهلية، سواء ما وجدناه من غزل حسى عند امرئ القيس وطرفة وأمثالهما، أو ما جاء ضمن غزل الحكماء على طريقة زهير، أو غزل المتيمين على مناهج عنترة، وهو ما يظهر له امتداد طيب فى إطار متيمى عصر صدر الإسلام، كما طرحه شعر عروة بن حزام الذى عرف بنسبته إلى محبوبته " عفراء "، لتتحول المدارس بعد ذلك إلى صور متباينة ومفارقة تحكيها قصة الغزل الأموية فى بيئة المدن الحجازية المتحضرة على طراز المدرسة العمرية، التى تتلمذ على منهجها العرجى والأحوص أيضا، فى مقابل من ظل متيما فى بيئة العذريين ضمن فريق الشعراء الذين ارتبطت أسماؤهم بأسماء محبوباتهم، على نحو ما كان من جميل بثينة، وكثير عزة، وقيس بن الملوح وليلاه، وقيس بن ذريح ولبناه، ونظرائهم، ثم كان ذلك النمط المتميز الذى مزج بين حس الحضرة والبداوة، ومثله ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، ثم ذلك الامتداد الضئيل لبقايا تلك المدرسة العذرية لدى العباس بن الأحنف فى العصر العباسي، وذيوع التيار الحضارى بعد أن لوثته حياة الجوارى فى العصر حتى أصبحت سمة غالبة على شعر الغزل فيه كما مثله مسلم بن الوليد، وبشار، وأبو نواس، ومن سار على شاكلتهم، وهم كثيرون.

وفى إطار تحديد " الماهية " أيضا نلتقى بضروب أخرى من الشعر السياسى الصريح. ذلك الذى يدور فى منطقة الالتزام الحزبى لشاعر ما، حين يتبنى قضية سياسية يدعو لها،وينشر مبادئها، ويدين لأهلها بالولاء على نحو ما يحكيه شعر الفرق الإسلامية فى العصر الأموي، أو شعر الفرق الدينية التى استمرت ماثلة لدى المرجئة والقدرية والجبرية والمعتزلة والزهاد فى العصرين الأموى والعباسي، وهو شعر تغلب عليه صيغ الصراع، وينطلق من عباءة ذلك الانتماء فى صوره المختلفة،

ليعكس عالم النظريات المتعاركة، وليطرح الفكر الذى يدور فى إطار الفرقة التى ينتمى إليها الشاعر، والفرقة والخصومة التى درجت عليها الفرق ذاتها.

وإلى هذه الأنواع يمكن أن نضيف ضروبا أخرى من الشعر الوعظي، أو الإرشادي، أو شعر الزهد، أو شعر الفتوحات الإسلامية، أو شعر الغزوات، أو ما نظم من شعر فى أطر تعليمية تاريخية كانت أو غير تاريخية، وهذه لها سماتها الفنية الخاصة التى تحكمها، والتى قد تصنف من خلالها بين شعر ونظم، بالإضافة إلى الشعر القصصى الذى يمكن أن نبحث فيه عن مقومات فن القصة وتكامل عناصرها على مدار العصور الأدبية المختلفة.

ولعل قدرا من التجاوز قد يسيطر هنا حين نسمى هذه أنواعا، وهى بمثابة موضوعات، أو هى مجالات أو أغراض شعرية فى اصطلاحنا التقليدى يخوضها الشعراء، ولكن التعرف عليها يظل مطلبا ملحا فى تحديد ماهية ما يقدم عليه الدارس للتعرف على هويته، وتحديد معالم شخصيته، وعندئذ لا يكفى أن نقول إننا أمام الشعر كنوع أدبى يوازى فن المسرح أو الملحمة أو الرواية أو غيرها من الأنواع، بل يحسن أن نتأمل ـ جزئيا ـ هذا النوع المحدد الذى يندرج فى عالم النظم، وكذا ما يدور فى موازاته فى عالم المنثور الفني، على نحو ما نحدده من ماهية الخطبة ومجالاتها الدينية أو الاجتماعية أو السياسية أو الوعظية أو الأخلاقية أو "الحفلية"، وكذا مجال الرسالة وأنواعها بين ديوانية أو إخوانية، وأيضا فن المقامة، وفن الوصايا والتوقيعات، وغير ذلك مما قد نقدم على تحليله بعد هذا التأمل وعبر ذلك التحديد الدقيق للنوع الأدبى فى أخص صوره وأبرز تجلياته وقسماته.

ويدخل فى إطار " الماهية " بهذا المفهوم ـ أيضا ـ انطلاق دارس النص إلى محاولة استكشاف علاقة الماهية بالبنيان الأساسى والفكرى أو الثقافى للمجتمع الذى يفرز هذا النوع ـ أو ذاك ـ أو للمبدع الذى يعرضه، وهو بمثابة كشف للضوابط الخارجية التى تشد النص إلى عالمه عبر العلاقات الاقتصادية أو الاجتماعية السائدة

فى عصره وبيئته، وكذا مدى تعبيره عن مناهج الفكر السائد التى يعد هذا النوع مجرد جزئية صغيرة تدخل فى نسيجها الكلى العام لتعبر عن أسلوب حياة، أو منهج تفكير، أو نموذج صياغة وتعبير.

فإن تجاوزنا تحديد " الماهية "، وتعرفنا على شخصية النص، عندئذ نكون قد ألممنا بشخصية مبدعه وظروف مجتمعه، وانفتح أمامنا طريق الدرس التحليلى لجماليات النص من الداخل، وهو ما يحتاج ـ بدوره ـ إلى استجماع قدرات الناقد وأدواته اللغوية والأدبية للغوص وراء مدلولاته، وهنا يحسن أن نلم بمشكلات الأداة من خلال إدراك ما وراءها من مصطلحات لابد أن تبدو واضحة فى ذهنه، ولابد ـ أيضا ـ أن يخلصها مما قد يكتنفها من غموض أو لبس، أو ما يشوبها من صيغ الإبهام، بمعنى أن هناك ضرورة للإدراك الواعى لمدلول مصطلح مثلا مثل مصطلح " عمود الشعر " بمعنى " الصورة الفنية " بمقاييس القدماء منذ أحاطوها بشروط : الإبانة، والوضوح، وشرف المعنى، وصحته، وبيان أطراف الصورة، وجلاء أوجه الشبه وطبائع العلاقة بينها، وما أضافه إليها الشعراء على منهج أبى تمام حين تجاوز تلك المطالب حتى اتهم ظلما بما سمى بكسر عمود الشعر العربي.

وما يقال عن عمود الشعر يقال ـ أيضا ـ عن منهج القصيدة، وضرورة الإلمام بصورتها الكلية فى الإطار الموسيقى الذى تحكمه الأوزان والقوافي، أو الموسيقى الداخلية التى يحكيها انتقاء الكلمات أو تناسق الحروف، أو الإطار الشكلى الذى يحكمها كوحدة متكاملة لا تكاد تتجزأ أو تتمزق أوصالها، أو يتفكك بنيانها، وعندئذ يبدو التعرف على مدلول المنهج ضرورة حتى لا ينحرف فهم المصطلح إلى مزالق أخرى قد تخلط بين المنهج وبين مصطلح " عمود الشعر "، أو ما قد يشبه ذلك من مصطلحات تتقارب من حيث الدلالة.

أضف إلى هذه المصطلحات حتمية الإدراك الواعى أيضا لطبائع المشكلات النقدية، وما طرح حولها من اجتهادات قد تبدأ من تحديد مراحل التأثر والتفاعل

الحضارى بين المجتمعات فى صورها المادية والفكرية والعقلية، ثم الوجدانية والشعورية، وما يستتبع ذلك من دلالات الإبداع فى لغة ما، وعلاقة ذلك كله بترجمة الأعمال الشعرية بصفة خاصة، أو بالدراسات المقارنة من هذا الجانب بوجه عام.

ثم تبقى ضرورة التوقف الواعى عند الأنواع الأدبية فى صورها المحددة والمفصلة التى عرضنا لها من خلال الدراسات النقدية المتخصصة، وتعارفنا عليها، سواء فى مجال التأصيل النظري، أو فى مجال الدرس التطبيقى من منطلق التعامل مع النص نفسه، وعندها ترد إمكانية الباحث فى معالجة ما شاع استعماله من مفاهيم تمس جوهر العمل الشعرى أيضا على مستوى الإدراك الدقيق لمفهوم المعاصرة أو التراث، ومقاييس كل منهما، وحدوده ومنطقه، وكذا الإبداع والابتكار، أو التطور والتجديد، أو التضمين أو الأخذ أو السرقة، أو العقم أو الجمود، أو المطارحة والمساجلة، أو المعارضة أو المناقضة، أو أشباه ذلك من المصطلحات النقدية التى تكثر الحاجة إليها فى أى من أبواب التحليل والتقويم.

ثم قس على مثل هذا الزحام الاصطلاحى أيضا ما قد يلقاه الباحث من مفاهيم ملبسة حول المصطلح، كما يرد حول كلمة " المناسبة " التى تتعدد صور معالجتها على الصعيد النقدى فيما يتعلق بالدرس التحليلى الفعلى للنص، أو قضية الذاتية والغيرية وعلاقتها بالنص، أو أثرها فى تحليله أو تقويمه، وكذا مصطلح الوحدة النفسية، أو الوحدة الموضوعية، أو العضوية التى يفتقدها النص، أو قد يتمتع بها، أو ربما تحتاج من الباحث إلى الفصل بين منطق افتقاده لها، أو توافرها فيه، أو الغنائية سواء ما ينصرف منها إلى معنى الغناء، أو معنى الذاتية، حين تقف عند خصوصية الدلالة فى محاكاة الشاعر لنفسه، أو التغنى بتجاربه الخاصة، وحكايته لشخصه، وإلى جانب هذا كله يجب على الدارس أن يتأمل طويلا مسيرة القواعد النقدية التى ألح عليها النقاد، ووضعوها أمام الشعراء موضع المساءلة فى ظل ظروف تاريخية ومنهجية معينة، وكيف تجادل معها الشعراء، سواء من منطق الانصياع لها، أو الانقسام إزاءها تمردا ضدها أو خروجا عليها، إلى جانب ما طرح حولها من

حوارات قديمة، أو حديثة، على نحو ما كان من نقد الشعر لدى قدامة بن جعفر، أو عيار الشعر عند ابن طباطبا العلوي، أو قواعد الشعر عند ثعلب، أو منهاج البلغاء كما رصده حازم القرطاجني، أو غير ذلك من مناهج القدماء وأصداء معالجتها فى دراسات المحدثين.

وعلى الدارس ـ أيضا ـ أن يتوقف أمام العصر موضوع الدراسة، فى محاولة للإحاطة بالقضايا العامة التى شغلته، والتى تبدو من الأهمية له بمكان، إذ لا يجب لدارس القصيدة الجاهلية ـ مثلا ـ أن يغفل مواقف النقاد، ولا أن يتجاهل أو يجهل رؤى مؤرخى الأدب إزاء قضية التدوين، والتداول الشفاهي، أو تتبع رحلة الشعر الجاهلى إلى المرحلة العباسية وما بعدها، أو مشكلة اللغة واللهجات القبلية، أو بدايات الانقسام اللغوى فى زحام الأعاجم وتعدد المستويات اللغوية، أو القصيدة والمقطوعة، أو الرجز والشعر، أو مشكلات البحث حول أولية القصيدة الجاهلية، أو محاولة تبين عصورها الداخلية التى يمكن تصنيفها من منظور ظنى أو يقيني، حربى أو فني، أو قضية الانتحال وما دار حولها من جدل وحوار، أو مشكلات التمرد أو الاغتراب والرفض الاجتماعي، فلاشك أن إقدام الدارس خلوا من أى من هذه القضايا يدفعه دفعا إلى خوض ضرب من المغامرة لا يؤمن جانبه، ولا يطمأن إلى نتائجه، حين ينتهى إلى التورط فى فهم النص الجاهلي، وهو ما ينسحب ـ أيضا ـ على بقية العصور الأدبية، كأن يتوقف أمام دلالة مفهوم النقيضة ـ مثلا ـ ربطا لها بالعصر الأموى بالذات، أو نظريات الفرق السياسية أو الإسلامية فيه، أو مصطلحات الدرس الأدبى حين تتعلق بجيل ما، كأن يتأمل تلك الفروق المحددة بين مدلول اللهو والمجون مثلا فى العصر العباسي، وبين اتجاهات الزندقة سواء فى صورتها المذهبية أو الحضارية، وكذا فى أمر الشعوبية بين مظهريها السياسى أو الاجتماعي، وأيضا إدراك الفواصل القاطعة بين دلالة مصطلح الزندقة وما قد يتزاحم معه من تشابه أو تقارب مع مصطلحات الإلحاد، أو فلسفة الدهرية، أو مقالات الإسلاميين، أو جدل أهل الكلام حول فلسفة الاعتزال، أو غيرها من

الفرق الإسلامية التى شغلها الحوار ـ طويلا ـ حول القضايا الدينية بين جبر واختيار وإرجاء وغيرها، وهو ما ينسحب ـ بدوره ـ على الحدود الفاصلة بين دلالات المصطلحات فى دراسة موضوع محدد مثل موضوع الزهد، أو محاولة تبين الخط الفاصل بينه وبين التصوف، أو حتى فى دراسة الزهاد أنفسهم بين منطقتى التطرف والاعتدال، وكذا المتصوفة بين الطلائع منهم وبين الغلاة. مع ضرورة الدخول فى عمق عالم المصطلح لمعرفة الدلالات الجزئية التى يتعامل من خلالها أهلها، إذ لا يمكن فهم التشيع، والغوص وراء خفايا نصوصه إلا بمعرفة دلالات المصطلح داخل الفرقة ذاتها، كما فى مفهوم مصطلح العصمة، والألوهية، والإمامة، والرجعة، والتناسخ والحلول، والمهدى المنتظر، والعلم الباطن، والتقية، وغيرها، وكذا يكون أمر الاعتزال وما يرتبط به من مدلول التوحيد، أو العدل الإلهي، أو الجبر والاختيار، أو الأمر بالمعروف النهى عن المنكر، أو المنزلة بين المنزلتين، وغيرها، وكذا ما يدور فى عالم المتصوفة حول التوحد، أو الحلول، أو الفناء، أو الشفافية، أو المقامات والأحوال وأشباهها من مصطلحات تعد جزءا لا يكاد يتجزأ من فلسفة الاتجاه، وتحديد أبعاده مما يوجب البحث وراء مدلولاتها فى هذا السياق الخاص وصولا إلى تعميم درسها فى إطار الظاهرة الأدبية موضوع الدراسة النصية والتحليل النقدي.

وبذا يتأتى وجوب مثل هذا الإدراك للمصطلح وما وراءه، وهى ليست مسألة استقرائية هنا بقدر ما تبدو مجرد نماذج يحسن للدارس الرجوع إليها والإلمام بها تفصيلا؛ لاسيما إذ أضفنا إليها ضرورة فهمه للأداة ـ كما رأينا آنفا ـ فى دراسة جماليات النص من الداخل، مع الإلمام بصور الاتساق على مستوى الحروف والكلمات والجمل، وتفاعل الصور، واكتمال الإيقاع الصوتي، حتى يمكن أن نطمئن إلى أدوات الدرس التى يمكن من خلالها أن يقف الدارس عند تحليل النص، حيث يمكنه ـ آنذاك فقط ـ التأريخ له، وأن يقدم على تقويمه فى صورة هادئة وهادفة تقربه ـ إلى حد واضح ـ من عالم المدرسة الموضوعية فى النقد.

ومن تحديد الماهية والأداة تتراءى لنا الوظيفة رهنا بإمكانات الدارس وقدراته على إدراك طبائعها النوعية، وتحديدها استنتاجا من زحام المادة النصية المقروءة، وهى صورة من خلاصة تعرفه على أنماطها المختلفة، بمعنى أن ناقدا ما لعمل فنى لابد أن يكشف لنا عن طبائع تلك الوظيفة، أو الوظائف المنوط بها بهذا العمل، والتى ربما أعرب عنها المبدع بشكل مباشر، أو حاول الناقد استكشافها ببراعته، وهو ما قد يردنا إلى قراءة المداخل المتعددة اللازمة للدراسة الأدبية : بين مدخل تاريخى يبدو ضروريا لاحتواء النص فى إطار وشائجه المركبة مع معطيات عصره وظروف مجتمعه، وما حول ذلك المجتمع، أو إطاره الفلسفى الذى قد يستغرق العمق الذاتى فى تجارب الأفراد أو الجماعات أو الأمم بما يكفى لطرح نظرياتها وفلسفاتها إزاء قضايا الوجود أو العدم أو القيم، أو المدخل النفسى الذى يبدو ضرورة ملحة ومفروضة لفهم عقدة ما لدى الشاعر وإدراك تأثيرها، أو حتى فى تفسير موقف الشخصية السوية من خلال أبعاد التجربة التى تصورها، أو المنهج الجمالى الذى توقفنا حوله فى تناول مسألة الأداة، أو الأخلاقى الذى ينعكس من واقع الحس الفردى وحدود اتساعه عبر ساحات الحس الجماعي، أو ما يرتبط منها بقضية الالتزام فى ثوبها الأخلاقي، أو ثوبها الاجتماعى العام، من خلال تفاعلات " الأنا " مع " الجماعة "، أو من خلال بقايا تميز تلك " الأنا " أو سبقها أو تفردها.

فمن خلال درجات هذا الدرس يمكن لقارئ النص أن يتوقف عند جوهر الواقع النفسى للمبدع على مستوى القصيدة ككل، أو على مستويات الصور الجزئية المكونة لها، ومن ثم تتكشف له الأبعاد المعرفية، وتتبدى أمامه الأطر الفكرية الممثلة للفرد والجماعة، ويظل الارتباط واضحا بين الجانبين المعرفى والنفسي، إلى جانب إدراك حقيقة البعد الإنسانى العام، وتتبع الظرف التاريخي، وتحليل السياق الاجتماعى حول النص.

وقد ترد هنا جوانب أخرى استنتاجية تؤثر ـ بدورها ـ فى مسار الدراسة التحليلية للنص، كأن يتوقف الدارس عند غموض أو لبس فى فهم بيت ما، وإذا

هو فى مأزق لا ينقذه منه إلا الاطلاع على بقية هذه المداخل من إدراك لطبيعة الفكر الأسطوري، أو طقوس الحياة الأسطورية فى سياق ظرف تاريخى بعينه، على نحو ما قد يحتاجه دارس الشعر الجاهلى ـ مثلا ـ من ضرورة الإدراك لهذه الأساطير ربطا بفكر بيئاتها وعالمها وعصرها، فهى تمثل بقايا مفاهيم غامضة تعاورها القوم منذ عبادتهم للأوثان، إلى ما كان من تقديمهم طقوس الولاء والأضاحى لها، أو ضرب القداح قريبا منها، أو اعتقادهم فى شياطين الشعر ووادى عبقر، أو معازف الجن فى جوف الصحراء الممتدة إلى غير نهاية يرونها، أو محاولة تسخير عالم الأرواح، أو ما كان من أمور الكهان وسدنة المعابد وطلاسم العرافين، أو ما يشبه ذلك من التقرب للآلهة من أصنام وأوثان بالقرابين، أو عبادتها، إلى جانب ذلك الفكر الطوطمى الذى تكشفه قداسة ذلك المجتمع الجاهلى ـ مثلا ـ للغزال أو الإبل، وخاصة الناقة التى أخذت لديهم إيقاعا خاصا متميزا منذ تصورهم لناقة نبى الله صالح على نحو ما أطلعهم عليه القصص القرآنى، إلى موقعها الخاص من حياتهم الواقعية، أو عبادة الشجر، أو طوطمية بعض الأسماء مثل عبد يغوث، عبد مناف، عبد شمس، وغيرها من أسماء ازدحمت بها البيئة الجاهلية، وكذا ما ارتبط بشريعة الغزو مثل فكرة الهامة، أو الشبح، أو الصدى، وما يترتب عليها من خيالات شعرية[1].

فلابد ـ إذن ـ من إدراك ما وراء القراءة من دلالات ذلك الحس الأسطوري، مع التوقف عند ملامح فكرة الألوهية، أو البطولات التاريخية الخارقة للعادة، أو علاقات الإنسان بالموجودات، لتكون واحدا من المداخل الضرورية للدراسة الأدبية الشاملة للنص.

ومن خلال مجمل هذه المدركات المعرفية يمكن لدارس النص أن يحلله وأن يؤرخ له، وأن ينفذ إلى تقويمه من خلال فهمه لمعنى التأثير والتأثر، وإدراكه الواعى لطبيعة القواسم المشتركة بين الشعراء، والمعطيات الضرورية لتسجيل صور التميز

(1) انظر دراسة مصطفى الشورى بعنوان " الشعر الجاهلى ـ تفسير أسطورى ".

للقصيدة الواحدة، أو للنوع الشعرى بين بقية الأنواع. لتبقى بعد ذلك نقطة أخيرة ومهمة حول الدارس نفسه، وكيف يوظف أدواته فى استكشاف كل مواطن النص، وتحليل كل جوانبه من خلال هذا الكم الثقافى متعدد الجوانب من ناحية، ثم تحديد المنهج الذى سيأخذ به فى درسه من ناحية أخرى. وهو ـ آنذاك ـ يبدو ناقدا للنص، ومؤرخا له، ودارسا لصاحبه ولعصره، ومحددا لسياقاته الاجتماعية، والاقتصادية، والاجتماعية، والنفسية، والفلسفية، والأخلاقية، والفنية، ومن ثم كان مطلب تسلحه بأطراف من هذه العلوم ضرورة تضاف إلى عمق تخصصه دون اختزال أى منها فى شكل التفسير المدرسى للنص.

ومن هنا يبدو الإلمام بالتراث ضرورة من ضرورات الدرس النقدى الصحيح بعيدا عن منطق الاستعباد والهيمنة، وقريبا من طبيعة التثاقف والتفاعل والتناص والتضمين، والتأثير والتأثر والاستدعاء، والإفادة والإضافة بكل ملامحها الإبداعية.

ومنه ـ أيضا ـ درجة وعى الناقد بالمناهج المعاصرة سواء من قبيل الأخذ بها، أو القدرة على مراجعتها ومناقشتها لاسيما فى سياق الدرس الأسلوبى ونظرية السياق، وما يتطلبه الدارس من الموضوعية والعلمية فى العمل الإحصائي، وما يترتب عليه من نتائج تتسق مع جنس المقدمات وتبنى عليها، إلى غير ذلك من خلاصة قراءات المتلقى ضمانا لنجاح نظرية (التوصيل) دون نتوءات أو غموض أو خلط فى المفاهيم ودلالات المصطلح.