وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي-
كلية الآداب واللغات

- رقم التسجيل: .....
- الرقم التسلسلي: .....

عنـوان البحث

انفتاح النـص الشعـري القـديم، ارتحـالات المعنى وتحـولات القراءة- نقد المقـاربات-

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب العربي
تخصص أدب قديم

إعداد الطالب:
عبد السلام بالعجال

إشراف:
د. ثليثة بليردوح

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبـة	الصفـة	الجـامعة الأصليـة
سكينة قدور	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة أم البواقي
ثليثة بليردوح	أ.محاضر (أ)	مشرفا ومقررا	جامعة أم البواقي
السعيد قوراري	أ.محاضر (أ)	عضوا مناقشا	جامعة أم البواقي
دلال فاضل	أ.محاضر (أ)	عضوا مناقشا	جامعة أم البواقي
عمر عيلان	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة خنشلة
عادل بوديار	أ.محاضر (أ)	عضوا مناقشا	جامعة تبسة

السنة الجامعية:1442-1443هـ/ 2021-2022 م

الإهـــــــداء

إلى أمي وأبي، ذاك النبع الصافي . . .

وإلى كل عائلتي، ذاك النهر الجاري . . .

***

حسنات ثمرة هذا الجهد

إلى تلك الأرواح الطاهرة في معارج السماء

أستاذيَّ: العلمي المكي والأخضر عيكوس

جدّي وجدّتي

شهيد العمل؛ العروسي بالعجال

﴿ادخلوها بسلام آمنين﴾

شكـر وعرفان

الحمد لله أولا وأخيرا على كل نعمه

وبعد فالشكر لأستاذيَّ؛ المشرفة الفاضلة الدكتورة ثليثة بليردوح، والمحترم الأستاذ

الدكتور بالقاسم دكدوك، على حسن الصحبة والتفقد والتوجيه

وباذخ الشكر إلى لجنة المناقشة على تحملهم مشقّة القراءة والإفادة بتصويباتهم الحكيمة،

التي تزيد البحث دقّة وأكثر علمية، وبعد الثناء على جهدهم، أقول:

لكم من جنة القلب عطر وأثمد ومن بعد المسافات، لكم ناي وموعدُ

تهاوى لي الكلمات، زدتم محبة بها أبد الدّهر ألوذ وأسعَدُ

وعرفانا بجميل الصدور الرحبة والأبواب المفتوحة في كل حين

أشكر بمحبة، الأستاذ الدكتور العيد جلولي الذي زرعني وبحثي في قلبه هما

وإلى أخي الدكتور محمد الحاكم بن عون، الذي أشدد به أزري

وأشكر بوفاء، الدكتور عبد المالك جديعي والأستاذ جمال بالضياف، على

مساعدتي في الترجمة والتدقيق

ثم الشكر موصول بلا حساب إلى الدكتور عبد القادر عباسي على صبره

الجميل، وكل من مدّ لي يد العون والدّعم

بعلمه أو بقلبه أو بلسانه أو بماله

مقدمـــــــــة

الباب الأول: النص المفتوح بين التراث والحداثة

الفصل الأول: إشكالية النص المفتوح في النقد المعاصر

الفصل الثاني: المعنى بين المشاكلة والاختلاف في التراث النقدي والبلاغي

الفصل الأول: إشكالية النص المفتوح في النقد المعاصر

المبحث الأول : النص المفتوح، المصطلح والمفهوم

المبحث الثاني : انفتاح الأفق وكيمياء التفاعل، نحو جمالية للتلقي

المبحث الثالث: فائض المعنى وحدود التأويل عند أمبرتو إيكو

المبحث الرابع: غزو العلامات وفاتحة السيميوز عند بورس Peirce

المبحث الخامس: أصوات النص وإنتاجية المعنى

المبحث السادس: فتنة الدال وشهوة الكتابة عند بارت

المبحث السابع: فلسفة المعنى وغَيابات النص عند دريدا

النص المفتوح، المصطلح والمفهوم

"ومازال في الدرب درب..
لنمشي ونمشي
إلى أين تأخذني الأسئلة
محمود درويش

- **بسط لغوي:**

بادئ بدء، وقبل الشروع في الوقوف على المصطلح من الناحية الإشكالية؛ إشكالية التعدد المصطلحي والمفاهيمي، والانتماء الأجناسي، وآليات الانفتاح، يجب تحديد المفهوم اللغوي لكلمة الانفتاح، فهي في "لسان العرب" من مادة الفعل الثلاثي (فتح) والفتح نقيض الإغلاق، فتحه، يفتحه، فتحا، (...)، والمِفْتَحُ، والمِفْتَاحُ: مفتَاح الباب، وكل ما فتح به الشيء، قال الجوهري: وكل مُسْتَغْلَقٍ(...)، وفي الحديث: أوتيت مفاتيح الكلم، وفي رواية: مفاتحَ؛ هما جمع مِفْتَاحٍ ومِفْتَحٍ، وهما في الأصل مما يُتوصَّلُ به إلى استخراج المغلقات التي يتعذر الوصول إليها، فأخبر أنه أوتي مفاتيح الكلام، وهو ما يسَّر الله له من البلاغة والفصاحة، والوصول إلى غوامض المعاني، وبدائع الحكم، ومحاسن العبارات، والألفاظ التي أغلقت على غيره وتعذرت عليه، ومن كان في يده مفاتيح شيء مخزون سَهُلَ عليه الوصول إليه. وباب فُتُحٌ أي واسع مفتَّح(...)، وقارورة فُتُحٌ: واسعة الرأس بلا صمام ولا غلاف. والفَتْحُ: الماء الجاري، والنهر. والمفتَح والمِفتَح: قناة الماء وكل ما انكشف عن شيء فقد انفتح عنه وتفتح الأكمة عن النور: تشققها والفتح: النصر[1].

وتأتي كلمة المغلق أو الانغلاق من مادة الفعل الثلاثي "غلق"، ، غلق الباب وأغلقه وغلَّقه(...). وباب غُلْقٌ: مغلقٌ، وباب فتحٌ أي واسع ضخم(...)، وغَلِقَ البابُ وانغلق واستغلق إذا عسر فتحه(...). واستغلق عليه الكلام أي ارْتُتِجَ عليه. وكلام غلِقٌ أي مشكل[2].

---

[1] ابن منظور. لسان العرب. تح، عبد الله علي الكبير وآخرون. مج5، ج 38. دار المعارف، ط1، د ت. ص3337، 3338.

[2] نفسه. ج 37. ص3283.

يحمل هذا البسط اللغوي للمرجعية المعجمية في بنية الانغلاق والانفتاح، معنى النقيض والمفارقة، وليتحقق فعل الفتح لا بد من المغلق أولا ثم أداة الفتح، فالنص في أصله مغلق، ولكن تعدد الأبواب، ونوعية الفاتح، وطريقة الفتح تختلف، وهو ـ أي المفهوم اللغوي ـ ينتقل من المعنى المادي المباشر ليلامس المعنى أو السياق الفني عند الإشارة إلى عبارة "مفاتيح الكلام" من الفصاحة والبلاغة، التي يصل بها إلى استخراج الدر المكنون من غوامض المعاني، وإلى ذلك الباطن والمخفي، فقد صدق الغذامي حين قال عن النص أو الشعر أن له « نخوة تجعل القصيدة غيورة كأشد النساء غيرة وحصانة، فهي لا تسلم قيادها إلا لمن صدق في حبه لها، وأخلص في ذلك، وأتاها من أهم أبوابها»[1]، ليفتح مغاليقها، ويكشف عن المغيب فيها، ويتمتع بجمالياتها.

1/بريق النص المفتوح:

بعد مرحلة من التقليد والحنين إلى التراث ومحاولات التجديد الدائبة، جاء زمن الحداثة المفتوح على الإبداع والابتكار الأدبي والنقدي، في المصطلحات والمفاهيم. ولعل مصطلح النص المفتوح Open Texts، من بين المصطلحات اللامعة التي أحدثت صخبا وخلافا نقديا، وتعلقت بها الدراسات والبحوث، وأخرج النص على إثرها من قبضة الأحادية ومآتم الهجر، إلى محافل الوصل والتفاعل والتعدد.

وقد ارتبط مصطلح النص المفتوح Open Texts بنقيضه النص المغلق Closed Texts، ولمع بريقه في الضفة الغربية لأول مرة، عند أمبرتو إيكو Umberto Eco في مؤلفه "دور القارئ" عام (1981م)، وجاء استعمال مصطلح "الانفتاح" استعمالا جادا ومنظما، حينما كتب أول محاولة نظرية ونقدية، أرسى فيها قواعد هذا المصطلح عام (1958م)، وكانت حول "مشكلة الأثر المفتوح" وهي بمثابة البذرة التي شكلت كتابه العملي التطبيقي المهم "الأثر المفتوح" "Opera Aperta"[2]، الذي حرص فيه على توضيح

---

[1] عبد الله الغذامي. تشريح النص. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، بيروت ـ لبنان، ط2، 2006. ص166.

[2] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002. ص272، 273. وينظر: أمبرتو إيكو. الأثر المفتوح. تر، عبد الرحمن بوعلي. دار الحوار، اللاذقية ـ سورية، ط2، 2001. ص6، 7.

المصطلح وغرسه في الوسط النقدي، وإشاعة القيمة المركزية لفعل القراءة ودور القارئ، كحلقة مهمة في سلسلة الدورة أو العملية النقدية، لا يمكن عزلها، لأثرها البالغ في مدى انفتاح النص، وحياة المعنى.

وعمل رولان بارت Roland Barthes على إشاعة مفهومي النص المقروء Lisible والنص المكتوب Seriptible، وقد أفلح، إلا أن الأمر اختلط على كثير من النقاد، إذ حسبوا أن النص المفتوح يعادل النص المكتوب، رغم أن الشبه يتوقف بمجرد معرفة أن النص المفتوح عند إيكو يقترب من النص المقروء عند بارت، والنص المغلق عند إيكو يعادل تقريبا النص المكتوب عند بارت[1]. إن النص المقروء أو القابل للانقراء والنص المكتوب أو القابل للكتابة هما كما صرّح بارت في كتابه S/Z:

ما يمكن أن يقرأ، لكن دون أن يكتب: القابل للانقراء، سنسمي كل نص قابل للانقراء نصا اتّباعيا (كلاسيكيا) (what can be read, but not written the readerly. We call any readerly text a classic text). النص القابل للانكتاب، هو نحن أثناء الكتابة، قبل أن يعبر لعبة العالم اللانهائية(العالم كلعبة) (...) القابل للكتابة: المنكتب هو الروائي بدون الرواية، الشعر بلا قصيد، المقالة بدون الإنشاء، والكتابة ما عدا الأسلوب، الإنتاج بدون المنتوج، والبنينة بلا بنية. لكن ماذا عن النصوص المنقرئة: القابلة للقراءة؟ إنها منتوجات (وليست إنتاجات)، تشكل الغالبية العظمى من أدبنا. (Can be super- imposed; the writerly text is ourselves writing, before the in- finite play of the world (the world as function) (...) the writely is the novelistic without the novel, poetry without the poem, the essay without the dissertation, writing without style, production without product, structuration, without structure. But the readerly texts? They are products (and not productions), they make up the enormous mass of our literature [2].

---

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. ص272- 274. وينظر: رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. تر، جابر عصفور. دار قباء، القاهرة، ط1، 1998م. ص123.

[2] رولان بارت. س/ز. ترجمة وتقديم وتعليق، محمد بن الرافه البُكري. دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، مارس 2016. ص36،37. وينظر: Roland Barthes. S/Z. Translated by Richard Miller. Preface by Richard Howard. Blackwell Publishing. 2002. P 4,5.

ويذهب رولان بارت Roland Barthes مذهبا جنسانيا في تحديد نوعية النص من خلال القراءة، فبعد معاشرة القارئ للنص معاشرة حميمة خصبة تحصل اللذة، فيسميه نص اللذة، وإن لم يتمكن القارئ من ترويد النص، وتحصل على لقاء باهت، عابر، قد يحقق ـ ربما ـ رغبة أو نزوة عارضة، أو لذة صغرى، سمي نص المتعة[1]، ونص اللذة ونص المتعة يقابلان النص المكتوب أو المنكتب أو نص الكتابة، والنص المقروء، أو المنقرئ أو نص القراءة.

وتشير (جوليا كريستيفا) قبل (إيكو) بزمن غير بعيد، في كتابها "علم النص"، إلى مصطلح "النص المغلق" وقد جاء وحيدا عاريا من نقيضه "النص المفتوح" أو ما يقابله، ومن مفهوم يحدده، واستنادا إلى حديثها المستفيض، فإنه يحمل في داخله دلالة الانفتاح على التناصية والإنتاجية، وهو يخص النص الروائي كنص مغلق على إيديولوجيم أو ملفوظ، سيكشف بعد تحليله عن برمجتها الأصلية، وعن اعتباطية نهايتها، وتصويريتها الثنائية، وعن الانزياحات وتسلسلاتها، وكل ذلك التداخل[2].

وربما يمكن ضم مصطلح النص المترابط، أو النص المتعالق Hypertext ، الذي يعود نسبه إلى الربط الإلكتروني، وتقنية المعلوماتية، إلى حقل المصطلحات التي تلتف حول مصطلح النص المفتوح وتتقاطع معه، وقد تتفرع منه، أين يحدث التداخل والخلط أحيانا، لاقتراب دلالتهما، وتشبعه بدلالات الانفتاح؛ وذلك عندما يجسد التعددية الصوتية لباختين، وتناصية كريستيفا، وشبكات القوى لفوكو، وأفكار جيل دولوز، وغاتري فليكس حول "الفكر المرتحل"، والإزاحة ونظرية العماء، وموقع القارئ والمؤلف والكتاب. فهو بنية متحركة، ونسيج مفتوح من الكتل: نصوص، مواقع، معلومة، صور...الخ، باعتبارها آثار وتداعيات غير متجانسة، وكتابة غير متتابعة، وقراءة غير خطية، تسمح للقارئ بالدخول من أبواب متفرقة[3].

---

[1] ينظر: رولان بارت. لذة النص. تر، منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، دار لوسوي، باريس. ط1، 1992. ص39.

[2] ينظر: جوليا كريسطيفا. علم النص. تر، فريد الزاهي. دار توبقال ، الدار البيضاء ـ المغرب، ط2، 1997. ص21، 23.

[3] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. ص268ـ 272.

ويميل (تودوروف) إلى تبني موقف مخالف تجاه مصطلح المفتوح والمغلق، وفيه يربط الفتح بالنص النقدي، وانفتاح القراءة على القراءة، لما يحيط به من تتابع القراء والتعدد في القراءة، فلكل رؤيته وموقفه، وطريقته في التحليل، بينما يجعل الغلق منوطا بالنص الإبداعي[1]، فالقراءة تنفتح على النص وليس العكس، والقراءة كنص إبداعي، تنفتح على القراءة أيضا، فهو مغلق إلى أن يأتي فرسانه من القراء الفاتحون، يبحثون في «الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبية»[2]، و"أدبية الأدب"، تقترب من مصطلح النص المفتوح، وتتعلق بتلابيبه، وهي شعار الشكلانيين الروس ونقطة انفراجهم، وعتبة على الانفتاح والقراءة الحرة.

ويحاول (جيرار جينيت) أن يكون جامعا لحلقة من المصطلحات تدور في فلك النص، وفوقه وتحته، وهي بلا ريب تقترب من محيط النص المفتوح، وتقتطع من دلالته، مثل: "التعالي النصي" و "التداخل النصي" و "النظير النصي" و "ما فوق النصية" وهي علاقة الوصف النصي التي تقرن التحليل بالنص المحلل، وينتج عنها "النص الواصف"، ويجمع كل هذا المتفرق المؤتلف، "جامع النص" أو "الجامع النصي" أو "جامع النسج"، وهو مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، والتي تمثل موضوع الشعرية[3]، وترفع راية الانفتاح والاستقبال، بدل البحث عنها؛ أي الشعرية أو الأدبية، بالدوران خلف أسوار النص وحوله.

فالنص هو الذي يولد وينمو ويحيا، ويُنفض غباره كل حين، تدرجا مع سلسلة القراءات المتتابعة، وتكون القراءة تسلسلا (قراءة في قراءة في قراءة...الخ)، التي من دونها، حتما، سيبقى نصا هامشا، نكرة، مجهولا، مغلقا.

ويبدو أن هذا المصطلح، يعيش بعمق وبقوة وبعناد، ويشكل نسيجا عنكبوتيا، ويمثل زحفا، وتنخفض أمام ترحاله حدود التاريخ والجغرافيا، فمنذ ولادته إلى اليوم لا زال

---

[1] تودوروف. نقد النقد. تر، سامي سويدان. أفاق عربية، بغداد، 1986. ص148.

[2] تزيفطان طودوروف. الشعرية. تر، شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1987م. ص23.

[3] ينظر: جيرار جينيت. مدخل لجامع النص. تر، عبد الرحمان أيوب. دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، العراق- بغداد، ط1، دت. ص5، 90، 91.

رائجا، يراود الفكر ويمازجه، فيتطور ويتكاثر، ويتسلل بين مسائل النقد ومواضيعه بين الحين والآخر، فيشعل الجلسات، ويملأ الصفحات، كما أنه دحر كل العوائق التي يمكن أن تحبس أنفاسه في المحضن الغربي، فتحول بينه وبين المتلقي العربي، وتقطع سيرورته وصيرورته.

فعلى صعيد ضفة أخرى من ضفاف النقد(الضفة العربية)، وفد النص المفتوح والنص المغلق كلقاح نقدي، وسط رياح غربية طائشة، يمكن الاعتراف له بتخصيب المنظومة المصطلحية الحداثية العربية– التي تزعم في أحايين كثيرة التصالح مع تراثها– وذلك بالاستنساخ أو تحوير مصطلحات جديدة تجاريه أو تقابله.

وقد كانت الثورة الكتابية في المجتمع العربي، نظاما تأسيسيا، وانتقالا مشروعا من القدم أو التراث إلى الحداثة، ودعوة لما سماه أدونيس بـ "الكتابة الجديدة"[1]، في مقابل النص المفتوح، والأثر المفتوح أو الآثار المتحولة عند (إيكو). أو الكل الشعري الأصلي، أو من منظور تأريخي "الحداثة الثانية"، التي يجتمع تحت سقفها جبران والسياب مع امرئ القيس وطرفة، ومع أبي نواس وأبي تمام، وينصهرون في بؤرة الإبداع الشعري الواحد[2].

وفي هذا المعترك النقدي، حول النص المفتوح، والابتداع، والشعرية، تخضع الحداثة للمساءلة، وما يدفع لذلك طوعا أو كراهة، القلق المعرفي والشرخ الثقافي، الذي ربما تثيره مسألة الاتصال والانفصال، والثابت والمتحول في مسار الكتابة. وقد حاول بعض النقاد المعاصرين احتواء هذا التوتر النقدي، والمأزق الشعري، ومن بينهم (محمد بنيس)، في كتابه "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة" ، الذي اختار بدل مصطلح "الكتابة الجديدة" مصطلح لا يقل عنه شأنا، وهو مصطلح "الشعرية المفتوحة" ، تلك التي تتنكر لكل انغلاق معرفي، وتنادي على اللانهائي في القراءة[3].

وتعرج بعض المصطلحات التي نحتها محمد بنيس مما استنسخه من المشهد النقدي الغربي، إلى سدرة النص المفتوح، وهي تنشط تحت راية التداخل النصي والتفاعل، فقد

---

[1] ينظر: أدونيس. الثابت والمتحول، صدمة الحداثة. ج3، دار الفكر، بيروت- لبنان، ط5، 1986م. ص23.

[2] ينظر: أدونيس. الشعرية العربية. دار الآداب، بيروت، ط2، 2000. ص108.

[3] ينظر: محمد بنيس. الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة. ج4، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2001. ص9، 175.

تحدث عن "النص الغائب" في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، وكان لمصطلح "النص المهاجر" أو "هجرة النص" الذي يقترب من مصطلح "الآثار المتحولة" لـ (أمبرتو إيكو) حضورا واثقا في كتابه "حداثة السؤال" ، وينحصر طريق الهجرة بين "النص الأثر" و"النص الصدى" [1]، وفي هذا ترحال دائم ذا زاد، بين شعب الشعرية المفتوحة، ومسالكها الغامضة.

ويشير (حسين خمري) في كتابه " نظرية النص"، إلى ثنائية تضادية تقابل الانفتاح والانغلاق، وهي: " النص/ اللا ـ نص"، حيث تلعب الثقافة كمنظومة من القيم الجمالية والتعبيرية والحضارية دور المحدد لطبيعة كل من النص و اللا ـ نص، ولعل الخاصية المهمة التي تميز النص عن اللا ـ نص هي جدلية الانفتاح /الانغلاق، وهذه الجدلية تتموضع داخل المنتوج اللغوي ذاته، إذ يصبح الانغلاق ميزة اللا ـ نص، والانفتاح صفة للنص، ويشير أيضا إلى مصطلح النص الظاهر Phéno_ texte، والنص المولد Geno_ texte، انطلاقا من البنية السطحية والبنية العميقة [2]،

وبعفوية الناقد المنسابة، وبثقافته النقدية المتجددة، يتلاعب (عبد الله الغذامي) بمصطلح "النص"، بإضافة اللواحق أو الصفات، مذ تجاذبته صفتي الانفتاح والانغلاق في مد وجزر، فأراد للنص المفتوح أن يكون هو "النص المطلق"، لأنه يتجدد مع كل قراءة [3]. وفي كتابه "الخطيئة والتكفير" يجعل من « العمل المفتوح هو العمل المعطاء. بينما المغلق الذي تولى الكاتب إغلاقه يصبح نصا محنطا»[4]. فهو يقابل ثنائية (إيكو) بالنص المعطاء(المفتوح) والنص المحنط(المغلق). وفي "المشاكلة والاختلاف" يعادل

---

[1] ينظر: محمد بنيس. الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر. ج3. ص196، 199، 201. وينظر: محمد بنيس. حداثة السؤال. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط2، 1988. ص97.

[2] ينظر: حسين خمري. نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال. منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط1، 2007. ص58، 59، 244.

[3] عبد الله محمد الغذامي. تشريح النص، مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة. ص20.

[4] عبد الله محمد الغذامي. الخطيئة والتكفير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط6، 2006. ص113.

"النص المختلف" أو " نص الاختلاف" النص المفتوح، بينما يقابل "نص المشاكلة" النص المغلق[1].

وبدل الركون إلى الاستنساخ فضل الاستنتاج من مواقف النقد القديم وشواهده، ما يقابل النص المفتوح والنص المغلق، فيرى في قول المتنبي (أنام ملء جفوني عن شواردها...) إشارة للانفتاح، من خلال ما سماه بـــ "نص الاختصام" أو "النص الشرود"، وأخذ مصطلح "النص المحصور" نقيضا للمطلق والمفتوح، من دلالة الحصر في تعليق العسكري على أبيات عروة بن أذينة (هذا الكلام محصور تحت ثلاث كلمات...)، ويظهر عنده مصطلح "النص المعمى" (المفتوح) و ضده "النص المغسول" (المغلق) ، انطلاقا من وصف أبي نواس لشعره[2].

ويتسع عند الغذامي مصطلح المغلق والمفتوح، بعد ركوبه موجة النقد الثقافي، فيتحول استعماله من الأدبي إلى الثقافي، ويلتحق بنسق النص بدل سياق النص، ولأن النقد الثقافي يدرس الأنساق الثقافية المضمرة، وما يختبئ وراء الشعرية أو الأدبية، وترك مهمة التنقيب في النص وبنيته للنقد الأدبي، كان عليه أن ينقل دلالة ثنائية (إيكو) إلى النسق. فأفرز " النسق الثقافي المفتوح" و "النسق الثقافي المتسلط" [3].

ويختزل(عز الدين المناصرة) ذروة الانفتاح في "قصيدة النثر" وظهر ذلك بارزا في كتابه "إشكاليات قصيدة النثر" الذي أعلن فيه استقلاليتها، كجنس أدبي ثالث لا من هذا(الشعر) ، ولا من ذاك(النثر)، وهي مفتوحة على ما يسميه بـ"النص الكشكولي"، إذا اندمج النص الالكتروني فيها[4]، فهي تتحول وتتعالق وتترابط، وتمتد، لتصبح النص الفسيفساء، والعقدة السحرية الهجينة، التي تملّكت خاتم الانفتاح.

---

[1] ينظر: عبد الله الغذامي. المشاكلة والاختلاف. المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1994. ص6، 7، 78، 97.

[2] ينظر: نفسه. ص95- 104.

[3] ينظر. عبد الله الغذامي. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005. ص129- 131.

[4] ينظر: عز الدين المناصرة. إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع. دار الفارس للتوزيع والنشر، عمان، ط1، 2002. ص530. وينظر: عز الدين المناصرة. مقال موسوم بـ: " إشكالية قصيدة النثر". الحوار المتمدن، شبكة الإنترنت، ع5012، 2015/12/13، 15:54. ص1.

وتلتف حول النص، عند الناقد المغربي (محمد مفتاح)، شبكة من المصطلحات التي تحاكي وتكمل تدقيقا وتوضيحا وتوسيعا، مصطلح المفتوح والمغلق، فاستعمل النص المنغلق و النص المنفتح في حديثه عن تلقي النص القديم، وارتبط النص بصفات ينتجها، فكان من بينها: النص المسطح والنص المركب أو النص المعقد، النص الكوني والنص الطبيعي، وشبه النص والنصنصة، وعالم المجردات وعالم الأذهان، وعالم الأعيان وعالم الغيب[1].

كان ما قدمه محمد مفتاح في النص والمنهج، توثيقا / تصنيفا / تدقيقا، واستنساخا/ تركيبا/ استنتاجا/ إنتاجا، إلا لشعور بالأزمة التي تحوم حول النص وتزعزع هويته وانتماءه، خاصة عندما عصفت به ريح الانشطار، حيث يقول: « إن من يقرأ ما كتب حول النص ومفهومه باللغة العربية يهوله ما يجد من خلط وتشوش واضطراب»[2]، هكذا، في جو غائم قاتم، كدرته الفوضى والخلط المصطلحي والمفاهيمي نظرا للتفرع والتشعب، والتلفيقية وغياب الانتقائية، انساب إلى العقل النقدي العربي وتوغلت فيه وتغلغلت، حداثة النص وانفتاحه، مصطلحا ومفهوما، شكلا ونوعا، إبداعا وابتداعا، لتنفتح تشاكلا: الذات على الذات، والثقافة على الثقافة، وينفتح النص على النص، والإبداع على الإبداع، والنقد على النقد، وانفتح اختلافا: الذات على الآخر، والنص على اللانص، والشكل الشعري على اللاشكل الشعري، وانفتح الشعر على النثر عناقا حميما وكتابة جديدة، أنتجت "قصيدة سرد" أو "قصيدة النثر" كما هو شائع، ويجتمع هذا الوعي أو الحراك النقدي، في تمثل الانفتاح وتجسيده، على خارطة الكتابة، للوصول إلى كتابة مفتوحة، كتابة جديدة، كتابة حرة.

2/ إنماء النص المفتوح والانتماء الأجناسي:

ينبع ماء النص من داخله، ليسقي ظمأ القارئ ولهفته، وتبدأ صفة الانفتاح في النص كرؤية وإنماء، وتنتهي ككتابة مفتوحة على القراءة، فهذه مثلا، أعمال (دستيوفسكي)

---

[1] ينظر: محمد مفتاح. النص من القراءة إلى التنظير. شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2000. ص33- 35. وينظر: محمد مفتاح. المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي. المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء- بيروت، ط1، 1999. ص12.

[2] محمد مفتاح. المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي. ص15.

و(تولستوي) الروائية، اتسمت بالخلود ولازالت تقرأ لأنها انطلقت من فكر لامع، ومبدأ حواري تتقاطع فيه الأصوات وتجتمع، وقد كتبت بلغة حية يمتلكها عالم الاستعارات الحية.

ويكاد النص المفتوح وهو ابن الضفة الغربية (الغرب)، أن يوجه مسار انتمائه للأعمال السردية، الرائجة والرائدة على اللائحة الفنية الإبداعية آنذاك، وشهد شاهد من أهلها وهو (أمبرتو إيكو) من خلال اهتمامه وعكوفه على هذه النصوص في مجال بحثه عن الآثار المفتوحة والمتحولة، ضمن كتابه "الأثر المفتوح". ويبني (ميخائيل باختين) "المبدأ الحواري" أو تعدد الأصوات، انطلاقا من الرواية أو النص السردي، كما أن (جوليا كريستيفا) اتخذت من النص الروائي ميدانا أوليا لبحث وإثبات نظريتها في التناص.

ونظرا لإيمان (إيكو) بالموسوعية، جعل الانفتاح الذي يتعلق بطرف المؤول، سمة لكل أثر يتمتع بقابلية التحول، وإمكانية التأويل، فلم يقتصر تطبيقه لمصطلح "الأثر المفتوح" على العمل الأدبي الروائي، والشعري من خلال الاستعارة ونظرية الشعر الخالص، بل تعداه للأعمال الموسيقية، والتصويرية أو التلفزيونية، والمسرحية لـ(بريخت)، والمعمارية والرسم كما تجلى ذلك في الفن الباروكي. وهي أثار متحولة ومفتوحة بدون قصد على التفاعل الحر للقارئ.

وتعد أعمال (جيمس جويس) ، بدأ من "أوليس" و"ستيفان البطل" وصولا إلى "استيقاظ عائلة الفاينيكانس" مثالا حيا للإبداع المفتوح، على التفاعل بين النص والقارئ/ المؤول، حيث تضع هذه الأخيرة قارئها أمام عالم غامض، عالم ـ حسب إيكو ـ إينشتايني، تسكنه الجاذبية، منثن على نفسه، تضعه أمام عالم منته وفي نفس الوقت غير محدود. فكل حدث وكل كلمة يمكن أن توضع في علاقة مع كل الأحداث والكلمات، والتأويل الدلالي لأي كلمة ينعكس على المجموع [1].

ويساعد على تجسيد عالم الجاذبية في النص وتجديده، والانفتاح والإحالة، مبدأ الغموض الذي أساسه حسب إيكو "التورية le calembour"، أو التجانس الإيحائي، حيث

[1] ينظر: أمبرتو إيكو. الأثر المفتوح. ص24ـ 30.

كل دلالة تفضي أو تحيل على مراكز إيحائية أخرى، هي أيضا مفتوحة على أكوان وتأويلات جديدة [1]، ستكون حقلا دلاليا قابلا للتجدد في سيرورة منتظمة ولا منتهية.

وترتبط سمة الانفتاح والانغلاق في النصوص السردية بالنهايات، إذ يعد النص مفتوحا وهو في حالة تأهب واستعداد لتلقي النهايات المختلفة، المحتملة والممكنة، من طرف المتلقي المتصالح والمتعاضد، في نظر (أمبرتو إيكو)، والذي يجب أن يكون كذلك. ولا شك أن انغلاقه يتحقق بوجود تلك النهاية المحددة سلفا في ذهن المؤلف، والمعلنة حواريا وبفعل الكتابة، وهي في الأصل الفني نهاية مؤقتة، أو عقدة في نهاية المنحنى السردي، قابلة للحل والتصاعد، وصالحة أن تكون بداية لمسار سردي جديد[2].

ويبدو جليا وواضحا لقارئ النصوص السردية، أن تتابع الأحداث وسيرورتها، والرؤية الاستشرافية الممكنة، لترسم منحىً أفقيا ممتدا، حيث يسير إلى نهاية مجهولة غير محددة، وإلى نقاط استمرارية أو قوسين مفتوحين بفراغ، قد يفتح ما لانهاية من الاحتمالات. وعلى عكس ذلك يتجسد الانغلاق في النص بالشكل الدائري لتسلسل الأحداث، حيث يدور هذا الخط السردي وينعطف في لحظة التأزم، ليعود إلى نقطة البداية كحل وتحقق لرؤيا أو أمنية أو تكهن أو شك محتمل. بهذه الطريقة المتوارثة في الشكل أو البناء السردي يمكن تحديد المغلق والمفتوح من النصوص حسب (كلوفسكي)[3].

ويمكن للنص الروائي الذي بني عالمه السردي على ذاتية المؤلف وحياته الشخصية المحددة بدقة وبموضوعية، بعيدا عن استثمار لعبة الخيال وتحرير شخوص روايته، واستقلالية موضوعه على العالم الخارجي أو الآخر، أن ينغلق على قارئه حال دخوله إلى عالمه المتزمت الإقصائي، فبدل أن يحاور شخوصا متنوعة الثقافة، ونصوصا متداخلة، أو فكرا وفلسفة، أو موقفا أو تاريخا وحضارة، يبقى حبيس الداخل، بوصفه أفقا فنيا ذاتيا، يحاور فيه شخصيات منهكة شاحبة، لا تعرف شيئا أكثر مما يعرفه الراوي/ المؤلف، ولا تساويه، وإنما تخضع لإملاءاته في القول والسلوك، ويحدد أماكن حركتها المغلقة الضيقة

---

[1] ينظر: السابق. ص25.

[2] ينظر: محمد عبد المطلب. النص المفتوح والنص المغلق. مجلة الأدباء، ع2، يوليو 2006. ص5.

[3] ينظر: تودروف. نقد النقد. ص24.

الجغرافيا، إلى هذا الحد من التعنت يمكن جر القارئ إلى الملل وهجرة مثل هذه النصوص، ومن ثمة انغلاقها.

يبدو أن حالة انسداد التدفق الدلالي في النص يعود للانحباس القرائي، الذي يبعث على الاستفزاز والقلق، رغم أن فرص التأويل المتاحة تحدث المفارقة إذا استخدمت، ولا يحدث ذلك إلا بتعاضد القارئ، فالنص كما يعتقد (إيكو): «آلة كسولة تتطلب من القارئ بذل جهد تعاضدي جبار لكي يملأ فراغات " ما لم يقل "، "وما قيل"، التي لبثت بيضاء»[1]، فالقارئ بمشاركته هو فارس النص، الذي سيفتح مغاليقه، ما لم ينحرف حتى عن مسار من مسارات التأويل المنتظرة.

لذلك، اتخذ أمبرتو إيكو من التأويل كآلية، مركبا صديقا لنجاة النص من أمواج الانغلاق العاتية، وهو القائل: « إن كل أثر فني حتى وإن كان مكتملا ومغلقا من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة، هو أثر مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل»[2]. وهنا يؤكد (إيكو) على تعدد المنظورات واختلاف الرؤى ولكن وفق مستوىً مضبوط ومعتدل من الفهم.

ويأتي ضد التأويل المفرط أو المتطرف أو المغالي الذي نادى به البرغماتيون ومنهم (ريتشارد رورتي)، والتفكيكيون وعلى رأسهم (جاك دريدا)، التأويل المعتدل الذي نادى به (إيكو) وأتباعه، إذ يقول: « لا أكثر انفتاحا من نص مغلق. إلا أن انفتاحه يكون من فعل مبادرة خارجية، بل يكون طريقة في استخدام النص وليس طريقة يستخدم بها، على أن يتم ذلك برقة بالغة. إن في هذا عنفا أكثر منه تعاضدا »[3]، عنفا في الاستعمال لغرض أو هوىً ينازع الذات، سيتحول في محكمة النقد الإيكوية، إلى قضية تحرش بالنص، أو جناية مع سابق الإصرار والترصد.

---

[1] أمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية. تر، أنطوان أبو زيد. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء ـ بيروت، 1996. ص28.

[2] أمبرتو إيكو. الأثر المفتوح. ص16.

[3] أمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية. ص71.

جاء هذا النوع المهادن والمتصالح من التأويل، ليحفظ للأثر الفني خصوصيته ويضعه في إطاره الأصيل[1]، حيث يراقص فيه القارئ النص، ويهز كل واحد منهما طرفه من الجانب المقابل للآخر فلا يكاد يتعاكسان إلا قليلا. ويحدث الاختلاف المحمود في اختلاف الموسوعة حيث « الموسوعة والخزين هما مصدرا تقطير... لنصوص أخرى»[2]، وأيضا، اختلاف الطريقة في الرقص أو الشطح، فلكل قارئ موسوعته ولكل رقصته الممتعة، الجدية والطريفة في آن، التي يواجه بها النص ويستدرجه للانفتاح.

هكذا والحال، فإن النصوص- كما يزعم إيكو- هي نتاج لعبة وحدات دلالية، وهي في وضع دائم من الخفاء، نتيجة السيميوزيسSémiosis، أو السيرورة الدلالية اللامتناهية[3]، وهذا مما يترتب عليه اعتدال أو غلو وتطرف في التأويل غوصا إلى أعماق النص ورؤية ما يرى وما لا يرى، إيهاما وإيماءً، من منطلق القاعدة أو الشعار القائل : "كل قراءة هي إساءة قراءة"، حيث يمكن القول وفق هذه السبيل، أن كل دلالات النص لا يمكن استنفادها، ويبقى النص مفتوحا على الممكن والمحتمل والمستحيل.

ويطرح (بول ريكور) في كتابه "من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل" ، مسألة النص المفتوح، وقد ارتبط عنده بفعل القراءة وذلك التوق الفريد الذي يؤهل القارئ، للمكوث في مكان النص وفي انغلاق ذلك المكان دون ملل أو هروب نحو الخارج، إذ ليس للنص خارج، بل له داخل وقصد، ينبض بأفق الاحتمالات، ويُمكِّن القارئ في كل حين من العودة والاستئناف من جديد، فكل قراءة محتملة يستدعيها النص باعتباره كتابة، تدفع لأختها، وتدل على أن النص غير منغلق على نفسه وإنما منفتح على شيء آخر، تلك القراءة التي تربط في كل مرة خطابا جديدا بخطاب النص، هذا الربط يتعلق بشيء في صياغة النص ذاتها، بقدرة أصلية على الاستئناف، التي هي ميسمه المفتوح، ونتيجة لهذا التسلسل والاستئناف، يَقْدُمُ التأويل قومَه[4].

---

[1] ينظر: أمبرتو إيكو. الأثر المفتوح. ص16.

[2] أمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية. ص28.

[3] ينظر: نفسه. ص27، 29.

[4] ينظر: بول ريكور. من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل. تر، محمد برادة و حسان بورقية. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2001. ص117.

هذا التوق الفريد للقارئ، يعبر عن شوق ولهفة لاقتناص المعنى الخفي وراء ظلال الاستعارة الحية، التي تمثل عند (بول ريكور): « فائض المعنى، وظيفته انفتاح النص على عوالم جديدة وطرق جديدة للوجود في العالم »[1]. فهي طاقة إيحائية عالية، مثيرة للجدل والغموض، تفتح فجا في النص أمام التكثيف الدلالي والتأويل الاستعاري.

ويكاد يجمع النقاد الغربيون، على ضرورة التواصل والتفاعل بين القارئ والنص، وتعدد أفق الاحتمالات، وعده مبدأ تستقيم وتصلح به القراءة وتثمر وتنتج، فلا حياة ولا انفتاح للنص بدون فعل التأويل، أو فعل القراءة، ذلك الذي قال عنه (بول ريكور) بأنه «الفعل الملموس الذي يتم فيه مصير النص. بحيث أنه في قلب القراءة نفسه، يتعارض أبديا الشرح والتأويل، ويتصالحان»[2]، في مهمة للفتح، أو لمقاربة النص المفتوح والتودد له، ذلك "النص الفسيفساء" ، "النص الجيش" الذي يمثل الغموض رايته، وتعدد الأصوات أو الحوارية (باختين)، والتناص(كريستيفا) عدته، والسيميوزيس(بيرس) أو السيرورة الدلالية خطته، والتفاعل الحر للقارئ، وأفق الانتظار، والمسافة الجمالية (إيكو، ريفاتير، ياوس، إيزر) استعداده وقوته، واللذة (بارت) انتصاراته، والهدم والبناء أو مبدأ الإساءة (جاك دريدا) ضمانته للحياة ومستقبله المجهول.

ويلقي إمانويل كانط بعبارته التنويرية الشهيرة " لتمتلك شجاعة فهمك الخاص" مناهضة لسلطة الجماعة التفسيرية، ودعوة للانفتاح التأويلي، قصد استعمال العقل بوجاهة وحرية وسداد[3]. وفي خصوصية استعمال العقل وحياده فلسفة تميزه عن غيره، وتغير مسار القراءة من المشاكلة إلى الاختلاف، وهنا تكمن فلسفة التأويل، وإنتاجية النص المفتوح، تلك الفلسفة التي اجتمع حولها النقاد ومنهم: (غادامير، إيكو، بول ريكور، جاك دريدا)، واتفقوا على أن يكون التأويل المقيد بمقصدية النص، أو المتجاوز لها، المحدود/ اللامحدود، المعتدل/ المفرط مفتاحا للنص، بغض الطرف عن اختلاف المرجعيات والمنطلقات وطرق الاستعمال.

---

[1] بول ريكور. نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى. تر، سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء- بيروت، ط1، 2003. ص16.

[2] بول ريكور. من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل. ص122.

[3] ينظر: هانس غيورغ غادامير. فلسفة التأويل. تر، محمد شوقي الزين. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2006م. ص163.

اقتفاء لأثر (أمبرتو إيكو) الذي ما ذكر اسمه إلا وذكر معه مصطلح النص المفتوح والنص المغلق، سار الناقد العربي، بخطىً مهرولة ومضطربة، تكاد تنعدم فيها صفة الانتقائية، وبخاصة في المصطلح وفي الموقف من الانتماء الأجناسي للنص المفتوح، فظهرت إشكالية انتماء أو تجنيس النص المفتوح في التلقي العربي[1] ، بالرغم من توحد في المفهوم تقريبا، حيث يدور الانفتاح في فلك المعنى وتعدده والقراءة واختلافها، وذلك وفقا لتوافر آليات أهمها في المعتقد النقدي العربي وما هو متداول: "الغموض والتناص" كشراكة نصية، إذ- والقائل كمال أبوديب- « يكتسب التناص شكلا أكثر خفاء في النص الحديث، وبهذا يتحول إلى مصدر للغموض الفني وانفتاح على النصوص الأخرى »[2]، هذا ما تتأسس عليه نصوص ما بعد الحداثة أو الكتابة الجديدة، أو الكتابة المفتوحة، تلك المغامرة الفنية والمحاولة الدائمة للخروج من السكونية والقوالب الجاهزة، إلى الديناميكية والطرق الجديدة، وهي قائمة في أساسها على التجريب[3].

وتعمل تلك الفراغات التي يدسَّها المؤلف في النص عن مقصد أو غير مقصد كفخاخ للمعنى، فهي التي تصنع من الضياع والتيه حالة، حتى لكأنه ينبئ بالنقص لا الاكتمال حتى « إن النص لا يستسلم بسهولة لهذه المهمة، بل إنه يقاومها بأشكال شتى بدءا من الانغلاق، وصولا إلى المراوغة، والمفارقة بين الظاهر والباطن، والمعلن والكامن...»[4]، ليتمكن من الغواية، والتمنع والتفلت، والمشاكسة والإدهاش. ووحده القارئ بتعدده، وتعاضده الموسوعي، والعاطفي، وحريته في التأويل، القادر على مكاشفة السياقات والأنساق، والسعي خلف المعنى المرتحل، والقراءة المتحولة.

وفي العادة، فإن النص المفتوح في النقد العربي المعاصر اجتمع في أن يكون خليطا من الأجناس، ومتحررا من قواعد الأجناسية الأدبية، والشكل الشعري الأحدث، والابن الشرعي لقصيدة النثر، كما أنه يفتح باب التأويلات الممكنة، وربما تعمل نوعيه النص وطبيعته الكتابية التي تميل إلى الأجناسية، أو العابرة للأنواع مرتحلة، أو التي

---

[1] ينظر: عزيز حسين علي الموسوي. النص المفتوح في النقد العربي الحديث. الدار المنهجية، عمان، ط1، 2015. ص245- 250.

[2] كمال أبو ديب. الحداثة – السلطة– النص. مجلة فصول. ع3، القاهرة، 1984. ص49.

[3] ينظر: أدونيس. زمن الشعر. دار الساقي، بيروت، ط6، 2005. ص148.

[4] سامي سويدان. في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية. دار الآداب، بيروت، ط1، 1989، ص18.

تحاول الانفلات من رقابة التجنيس مهاجرة، على أن تحول دون ثبات المفهوم واستقراره، فديناميكية النص وتحولاته وتماشيه مع الحاضر والعولمة تتطلب ديناميكية في الرؤية والموقف والقراءة، فهو ثورة كتابية، ونشاط متداخل مع الفنون، والنص العائم والمراوغ والمتمنع إلى حد ما، بحيث لا يمكن للمناهج النقدية المعدة سلفا، أن تحتويه وتتمكن من استنطاقه التام[1]، ولا يمكن للقارئ أيًا كان نوعه أن يقبض على معناه النهائي، ويغلق باب التأويل خلفه. فهو نص ـ كما ورد في دليل الناقد الأدبي ـ يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصية معينة ومفروضة[2].

ومذ كان الشعر ديوان العرب، إلى أن أصبح لغز الأدب، صاحَبه النقاد، وألفت فيه الكتب والمصنفات، وتهافتت عليه المناهج الوافدة باختلاف أيديولوجياتها، فاندفع من رحمه النص المفتوح، ولعل الشاعر خزعل الماجدي من بين الشعراء النقاد الحداثيين، الذين حاولوا الفصل في مسألة هوية النص المفتوح وانتمائه الأجناسي، وذلك في كتابه "العقل الشعري" حيث يرى « أن النص المفتوح هو نصّ شعري وليس نصاً لا جنس له أو عابراً للأنواع الأدبية بشكل خاص، إنه يقع أولاً في منطقة الشعر ثم نراه متنافذاً ومتداخلاً مع حقولٍ أخر، والحقيقة أن هذا الأمر لا يعني انحيازاً مسبقاً للشعر، بل يعني أن الشعرية هي مقياس الإبداع في النصوص الكتابية من حيث الأداء أولاً، ومن حيث المضمون ثانياً، ولذلك تشترط الشعر ملازماً للنص المفتوح »[3]، فهو يؤكد على تجنيس النص المفتوح بعد بحثه في تموقعه وانتمائه، وعدّه نمطا أو نوعا جديدا في الكتابة العربية[4]، إذ يعود به إلى أصل الشعرية ومنبتها وهو الشعر، بوصفها العلامة الفارقة والمميزة، ومفصل الاختلاف والتنوع في الإبداع.

الشعرية إذن، هي بصمة النص المفتوح، ومنفذ ترحاله وتداخله، يمكن من خلالها لأي جنس أدبي شعري أو نثري، أن يمتلك نصوصا كتابية مفتوحة ومتحولة. فالانفتاح والانغلاق ـ حسب رأي محمد عبد المطلب ـ « صفتين لا تتعلقان بجنس أو نوع، بل

---

[1] ينظر: رياب هاشم حسين. النص المفتوح مفهومه ومرجعياته. مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ع96 . ص286ـ 288.

[2] ينظر: ميجان رويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. ص273.

[3] خزعل الماجدي. العقل الشعري. ج2، دار الشؤون الثقافية، ط1، 2004. ص 216.

[4] ينظر: نفسه. ص180.

يتعاليان على النوعية ويلحقان بالنصية...فالنوعية تنفتح على النصية، والنصية تنفتح على الكتابة، والكتابة تنفتح على القراءة، والقراءة تتلازم مع الاحتمال، وليس الاحتمال إلا تعدد الناتج الدلالي مرة بعد أخرى »[1]، ووفق هذه السلسلة التعالقية أو الترابطية، يمكن للكتابة أن تتجدد وللنصوص أن تتعدد، إلا أنها تبقى انفتاحا كتابيا مغلقا، ما لم تحظ بتعدد القراءات وتفاوت الاحتمالات.

وانطلاقا من هذا التصور يبني (محمد عبد المطلب) مفهومه للنص المفتوح والنص المغلق، وهو القائل: « النص المفتوح ذلك النص المحدد المصدر، والمحدد المستقبل، والمحدد المعنى، لكن تحديد المعنى لا يوقف مجموعة التفسيرات التي تلاحقه، ولذلك قيل النص المفتوح. أما النص المغلق، فهو ذلك النص الغائم الدلالة، وبرغم ذلك فإنه لا يحتمل إلا تفسيرا واحدا، وهو ما يلاحظ بوضوح في النصوص القانونية، والعلمية، وعلى مستوى الأدبية نلاحظه في النصوص البوليسية وما يتصل بها من روايات الجاسوسية»[2]. فالانفتاح والانغلاق يتعلقان بانفتاح النصية على الكتابة والقراءة في آن.

ويقدم (خليل الموسى) مفهوما للنص المغلق والنص المفتوح يتفق مع ما قدمه (محمد عبد المطلب)، ويكاد يكون جامعا ومختزلا لكل تلك الآراء والمواقف السابقة والمزامنة الغربية والعربية، فالمغلق في نظره، ليس إلا بنية لا تسمح بسيرورة التأويلات وانهمارها، وذلك لخطية الدال والمدلول والمطابقة، وواحدية الدلالة وسجن المعنى، وتسلط الداخل فيه وتهميش الخارج وإقصائه، حيث ينكمش المعنى ويتقلص كلما حاول القارئ مداعبته، فينتهي زمن اللعبة آن بدايتها تماما، وبهذا التصور يصبح النص المغلق غير قابل للتعدد والاختلاف حول دلالته، فهو نص واضح وصريح حول معناه، تأتلف فيه وتتفق القراءات، ذلك أنه نهائي، محدد، لا إشكالي، مكتمل لا يترك فراغات وليس له باطن، ولا يسكت بل يقول كل شيء، دون أن يصدم أو يفاجئ أفق قارئه، فهو يحيا ويستبد مرة واحدة، كتابة ثم قراءة [3].

---

[1] محمد عبد المطلب. النص المفتوح والنص المغلق. ص5، 6.

[2] ينظر: نفسه. ص5.

[3] ينظر: خليل الموسى. جماليات النص المفتوح في قصيدة المتنبي. التراث العربي. ع105، يناير 2007. ص67، 68.

أما النص المفتوح فهو يمور بالدلالات مورا، حيث الدال فيه متحرر من عقال المدلول ومن سلطة العلاقة والتحديد المعجمي والقاموسي والمقصد، وهو مشبع بعلاقات التضاد، فهو يخفي أكثر مما يظهر، ويبني دلالاته على الاختلاف بدل الائتلاف، وتنفلت معانيه في الغياب أحيانا، وتتكشف في الحضور حينا، فهو مفتوح على خارجه، محطم لسلطة الداخل، ومنفتح على الآخر المتعدد [1].

سلطة الداخل هذه، تعد عند (حسين خمري) نواة النص، باعتبارها بنية لغوية منغلقة، ترسم حدوده، كمقطع من النص الأعظم الذي هو النص الثقافي المكون من عدد لا يحصى من النصوص، عملا بما يعنيه الانفتاح من انفتاح على الإمكانات التعبيرية، التي تمنحها اللغة واستثمار إيحاءاتها ودلالاتها، والانفتاح على التداخل الأجناسي تقاطعا وتحاورا، وفي كل انغلاق هناك انفتاح دلالي، أي إمكانية القراءات المتعددة والمختلفة. وعلى خلاف النص، فإن اللانص، هو نص المشاكلة / المطابقة/ الائتلاف، وليست له كثافة ثقافية، لا عمق له، وليس هناك سوى سطح تلتقي فيه اللغة مع الواقع وتتشاكل، ويتساوى الدال الواحد مع المدلول الواحد والمحدد، الذي يهدف بوضوح واقتصاد عبر سياق معين إلى إيصال رسالة معينة ومخصوصة [2].

وتتوالد النصوص عند (عبد الله الغذامي)، انطلاقا من ممارسة وظيفتها الجمالية (النصية)، والنسقية (الثقافية)، ومن خلال هذا الفعل الكتابي الاختلافي، يصبح النص مطلقا، يتعدد أثره ويختلف، فتتعدد قراءته ويتجدد معها، والعكس صحيح، فالنص هو الأثر والنص هو القارئ[3].

العمل المفتوح إذن، كما يرى الغذامي في محطة أخرى من كتاباته المتنوعة، هو العمل المعطاء/ الناقة الولود/ الشجرة المثمرة المنتجة، أو كما يسميه أيضا، النص المختلف الذي يؤسس لدلالات إشكالية، تنفتح على إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير، بينما يتحمل الكاتب مسؤولية انغلاق النص، الذي عمل على تحنيط المعنى وحبسه داخل

---

[1] ينظر: السابق. ص68.

[2] ينظر: حسين خمري. نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيمياء الدال. ص57، 58.

[3] عبد الله محمد الغذامي. تشريح النص، مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة. ص20.

قوالب جاهزة من الجمل المؤطرة، التي تنتفي فيها روح الإبداع، ويصبح النص المحنط، نص المشاكلة، الذي تحاكي لغته واقعه، ويطابق لفظه معناه [1].

لا شيء يمكن له أن يشحن المعنى بعلائق دلالية وطاقات إيحائية غير توظيف آلية الغموض، ذلك أن الحراك النقدي الراهن يلح في كثير من تجلياته على الغموض الذي يجعل الدلالة مفتوحة ومحتملة، ففضاءات النص تبنى على الاحتمال والتجدد، واللاتحديد أين يغيب المؤلف ويحضر القارئ ذاتا كاتبة متحررة من كل سلطة، وتلك مفخرة النصوص العظيمة كما يزعم (جاك دريدا)[2].

وتطوف داخل النص خيالات شتى من النصوص المتداخلة والأصوات المتعددة، والصور والمشاهد، الآيلة دون شك إلى الغموض، وإثارة السؤال، وهو ما جعل لدى النقاد شبه إجماع على أن التناص آلية من آليات الانفتاح، ذلك أن بناء النص ـ حسب عبد القادر بقشي ـ « إنما يتأسس داخل فضاء فني يسمح له بالانفتاح على نصوص متنوعة يحكمها الترابط والتداخل والتفاعل. وهذا يفيد أن النص الأدبي غير قائم بذاته، وأنه لا يعدو أن يكون إشارة فنية مفتوحة على نصوص سابقة وأخرى لاحقة»[3]. وقد تتجاوز وظيفة التناص حدود تقاطع النصوص، إلى تداخل الأجناس الأدبية وربما لقاء الشعر بالنثر والشعر بالسرد.

هذا اللقاء الحميم عبر التناص والتداخل، أفرز كتابة جديدة لا تلتزم بقواعد الأجناس، تتمثل في "قصيدة النثر" بوصفها نصا مفتوحا عابرا للأنواع الأدبية ـ حسب لمناصرة ـ حتى أنها بسبب مرونتها تتأكد فيها "الحرية" حرية الكتابة/ حرية القراءة،

---

[1] ينظر: عبد الله محمد الغذامي. الخطيئة والتكفير. ص113. وينظر: عبد الله محمد الغذامي. المشاكلة والاختلاف. ص5، 6.

[2] ينظر: حبيب بن معلا اللويحق. الوضوح والغموض بين الدرس البلاغي والنقدي. ضمن "السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية: الواقع والمأمول". ج2. جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية اللغة العربية، قسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي، 21- 22/ 6/ 1432 هـ. ص948. وينظر: الناصر درويش. ظاهرة الغموض في الإبداع. المكتبة العلمية، بيروت، ط1، د ت. ص44.

[3] عبد القادر بقشي. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية. أفريقيا الشرق، المغرب، 2007. ص9.

ويعدها (جعفر العقيلي) نموذجا للنص المفتوح والكتابة الحرة، من خلال كثافة الشاعرية أو الشعرية فيها، ودرجاتها العالية أيضا من النثرية[1]، وجمالياتها الهائلة من السردية.

ويبقى النص المفتوح نصا ضائعا وسط فوضى المصطلح والمفهوم، فحينا ينتمي للشعر، وحينا يحدد حسب درجة الشعرية سواء أكان نثرا أم شعرا، ومرة عابرا للأجناس أو ممثلا في جنس هجين كقصيدة النثر، وأخرى متداخل الأجناس، وأيضا لا أجناسي وكتابة جديدة، وقد بلغت به الميوعة مبلغا، حتى عدَّ عند بعض النقاد « جنسا غير محدد وهو قفزة على جميع الأجناس الشعرية والسردية دون أن تمنح نفسها لهذه الأجناس التي تعتبرها رتابة وبقايا عروش خاوية »[2]. أي أنه جنس خليط لا أصل له ولا انتماء له، جاء ليكسر تلك الرتابة الموحشة، بل ربما يمكن القول آنئذ أنه لا يعدو سوى أن يكون صفة متمثلة في "الانفتاح" تلحق بكل نص بغض النظر عن انتمائه الأجناسي. فهو لا يتعلق بزمن، ولا تحده جغرافيا، ولا توجهه أيديولوجيا، ولا يمتلكه جنس أو يتقوقع في فن، ولا تضبطه قواعد فهو قابل للإضافة والتجديد المستمر، فائض المعنى كثيف الدلالة، قابل للتأويل المتعدد والمختلف. إنه النص الحر شكلا / نوعا / معنىً، المفتوح على القراءة الحرة منهجا/ تحليلا.

---

[1] ينظر: جعفر العقيلي. قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع. مجلة الموقف الأدبي، ع432، دمشق، نيسان 2007. ص29.

[2] رباب هاشم حسين. النص المفتوح مفهومه ومرجعياته. ص286.

انفتاح الأفق وكيمياء التفاعل، نحو جمالية للتلقي

لا خلاف في اهتمام الدراسات النقدية بادئ الأمر، بسياقات النص الخارجية، وطقوس إنتاجه، حيث النص لا يقرأ من غير حضور صاحبه ومساءلته، مما يجعله جلي المعنى، ينتهي مداه التأويلي، حال الانتهاء من القراءة الأولى، ولا زالت تلك المناهج السياقية تتلعثم في تفسيراتها الموضوعية، وتجر خيبتها الفنية، فقد ألهاهم عن النص وأبعاده الدلالية وعناصره الجمالية، ذلك المؤلف وهو الأسطورة في نظرهم، الذي يتحكم في قوى النص، فبحثوا عن المعنى أو الذي يريد قوله المؤلف، في نفسيته وسيرته، وفي علاقة النص بالمجتمع وفي علاقته بالتاريخ، فتمخض عن ذلك دراسات نفسية واجتماعية وتاريخية، تلغي النص وتحفل بصاحبه.

ويبشر هذا المنعرج الفاضح بتفشي ظاهرة "التقشف الجمالي" في حقبة زمنية أخنى عليها الدهر، مما أدى إلى زعزعة ذلك الفكر النقدي الراكد في حدوده الزمنية، الضيق الفهم في حدوده التأويلية، من خلال تأثيث العناصر والآليات في صالونات النقد، وإثارة الحس الجمالي في كل زوايا النص، التاريخية والفلسفية والاجتماعية والنفسية، واللغوية والرمزية. لتتمركز عين النقد حول جمالية الإنتاج الأدبي، وطرق تلقيه.

وقد كان لظهور المناهج والنظريات النقدية الحديثة؛ كالشكلانية والبنيوية والتأويلية وغيرها الأثر البالغ في "تغيّر النموذج" ونشأة جماليات التلقي؛ أو نظرية القراءة أو نظرية الاستقبال، وقد اتضحت معالمها ـ بعيدا عن الميول الفلسفية لروادها ـ وأعلنت مواقفها الجريئة على يد هانز روبرت ياوس، ثم قويت واكتملت بفضل إضافات ومواقف الناقد فولفغانغ إيزر.

1/ انفتاح الأفق وإنتاج المعنى:

يبدو أن انغماس الدراسات التقليدية للأعمال الأدبية في النزعة الموضوعية التاريخية الكاملة والنسبية الكلية، حيث "الاكتفاء الذاتي" في تحديد القيمة الفنية للأعمال، تحت رقابة الطورية التاريخية والانتماء القومي؛ يثير شرخا عميقا ينفصل فيه الحاضر عن الماضي، ويعلن سلطته بتدمير نقطة التحول، ونفي الوحدة أو الترابط الفعلي لسلسلة

القراءات، مما يفرز ذلك التعاقب الساذج للتواريخ والأعمال الأدبية[1]، وللقراءات المحدودة ذات الخيوط أو التسلسلات والتعاقبات الواهنة.

وقد أحدثت هذه القطيعة والإهمال وتلك الإساءة والسمعة السيئة لتاريخ الأدب، "تمردا منهجيا" وأثار فكر ياوس النقدي وألفت انتباهه، إذ سعى إلى سد الفجوة التاريخية القائمة بين النص الأدبي والتاريخ العام، وذلك من خلال توطيد العلاقة الحوارية التي يتصل فيها الماضي بالحاضر، وإعادة التاريخ إلى المركز من الدراسات الأدبية، حيث تذهب جمالية التلقي Rezeptiosàsthetik إلى أن الجوهر التاريخي أو قيمة عمل فني ما، لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه في لحظة زمنية أو من خلال مجرد وصفه فنيا، بل ينبغي أن يدرس تاريخ الأدب بوصفه سيرورة وعملية تواصل وحوار وجدل بين الإنتاج والتلقي[2].

ولا شك أن هذا الجدل يجري في مسام الانفتاح ويوسع دائرته، إذ يعدد إمكانيات القراءة، وسيفضي إلى تعاقب تاريخي مثمر، وإلى موسوعة تضبط أفق التأويل، فتاريخانية الأدب كما يقول ياوس « ليست متضمنة في علاقة التحام تتحقق بعديا بين أحداث أدبية، ولكنها تقوم على التجربة التي يكتسبها القراء من الأعمال أولا»[3]، وهذه التجربة الجمالية بحث عنها ياوس في الماركسية والشكلانية كمنطلقات لنظريته، فلم يجد إلا تلك النظرة البائسة للقارئ، لذا حاول أن يجمع بينهما، كوعي تاريخي ووعي جمالي، وقرن السؤال المعرفي بالسؤال الجمالي، « فالعلاقة بين الأدب والقارئ تشتمل على دلالة جمالية وتاريخية وهذه الدلالة الجمالية تعتمد أول ما تعتمد على أنه عند المرة الأولى من القراءة يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل»[4]، من هنا يتشكل

---

[1] ينظر: هانس روبيرت ياوس. جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. تر، رشيد بنحدو. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016. ص52.

[2] ينظر: نفسه. ص52-53. ينظر: روبرت هولب. نظرية التلقي، مقدمة نقدية. تر، عز الدين إسماعيل. المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000. ص103. وينظر: عبد الناصر حسن محمد. نظرية التلقي بين ياوس وإيزر. دار النهضة العربية، ط1، 2002. ص9.

[3] فرانك خويرفيجن. نظريات التلقي. ضمن كتاب : بحوث في القراءة والتلقي. فيرناند هالين وآخرون. تر، محمد خير البقاعي. مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1، 1998. ص34.

[4] عبد الناصر حسن محمد. نظرية التلقي بين ياوس وإيزر. ص13.

تاريخ للدلالات أو القراءات المستمرة، وستصبح هذه الدلالة عملا مختلفا وثريا وممتدا في الماضي والحاضر كأفق جمالي وتأويلي، ويصبح التواصل مجالا للتذاوت.

ولا يكون للنص حياة ووجود إلا بوجود قارئ يقلب رواسبه ويحرك ثوابته ويخلخل كوامنه، ويجدد طاقته الدلالية، ويبعث فيه الديناميكية، مما يكسبه صفة الاختلاف والمشابهة، والتعدد والتحول، لذا بدأ هانس روبرت ياوسHans Robert Jauss بعد إعلانه "تغيير النموذج" في علوم الأدب، يتحدث عن صيغة تفاعلية جديدة تحول الانتباه جذريا من قطبية : الكاتب- النص إلى تحليل العلاقة: نص- قارئ، وذلك بعد زمن من إعلاء سلطة الذات المنتجة للنص تارة ولسياق الإنتاج أخرى[1].

فالقارئ عند ياوس بهذه الصيغة الجديدة يتحول من مجرد عنصر سلبي يكتفي بالقراءة الانفعالية إلى طاقة إبداعية تؤمن بالقراءة التفاعلية، وتساهم في صنع تاريخ منتظم ومتماسك لتتابع الأعمال، كما يبادر بالعمل التعاضدي ويشارك في إنتاج المعنى وتوليده وإنجازه وبنائه، وهو بذلك يشارك في خلق وإبداع المتعة الجمالية[2]، وذلك من خلال قوة الخيال وسعة الإدراك، والوعي التاريخي، والخبرة الجمالية، وحسب ياوس: «الإدراك وليس الخلق...الاستقبال وليس الإنتاج تصبح عناصر منشئة للفن»[3]. ويفهم من ذلك أن الإدراك ما هو إلا معيار ذهني يحدد الفراغات والفجوات، وأفق يجتمع فيه تاريخ القراءات والخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي الجمالي.

يبدو أن النشاط الفعلي للقراءة الجمالية المثمرة، ومتعة الإنتاج، يقوم على مبدأ الغموض، لذا فالنص الذي يملؤه الوضوح سيخسر اهتمام قارئه بسبب الملل فيرفضه، وإما أن يكون قارئا سلبيا يجتر جريرته، ويلوك المعنى. ولا تحصل متعة القارئ حسب إيزر إلا

---

[1] ينظر: فرانك خويرفيجن. نظريات التلقي. ضمن كتاب : بحوث في القراءة والتلقي. ص33. وينظر: صالح هويدي. النقد الادبي الحديث، قضاياه ومناهجه. جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1426هـ. ص126.

[2] ينظر: هانس روبيرت ياوس. جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. ص49. وينظر: محمود عباس عبد الواحد. قراءة النص وجمالية التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي. دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996. ص25.

[3] روبرت سي هولب. نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية. تر، رعد عبد الجليل جواد. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1992. ص31.

حينما يصبح منتجا لدلالات جمالية جديدة[1]، ويسبق ذلك لهفة / شهوة/ شبق القارئ الذي لا يحصل إلا حينما يلف الخفاء/ الغياب/ الغموض عناصر النص، وهنا يستطيع النص أن ينفتح على آفاق متعددة للقراءة.

وفاعلية عنصر الغموض، في حداثة النص الأدبي وجماليته، وانفتاحه على الإمكان، تستدعي مواقف نقدية مختلفة في علاقة النص بالقارئ. فحسب (إنجاردن) في كتابه "الخبرة بالعمل الفني الأدبي" يعمل الوعي، على تشكيل النص كهيكل أو بنية مؤطرة، تقوم في أجزاء منها على الغموض الناشئ عما تشتمل عليه من الفجوات أو فراغات يتعين على القارئ ملؤها[2]. إنه يجعل من تلك الفجوة أو ذاك الخفاء وسيطا بين القطبين، ومراودة لشهوة القارئ. ولكن ما هي استراتيجيته في التلقي الجمالي أو إدراك المعنى؟.

تعود استراتيجية التلقي إلى مسألة الفهم والقدرة على التفسير، حيث يرى جوزيف يورث Joseph Jart في كتابه "التلقي في الأدب"، أن صدى الذوات القارئة للأثر يرتد إلينا في ما يشبه الحدس أو الفهم عندما نصب ذاتنا على الأثر حال القراءة[3]. ويختلف مستوى الفهم باختلاف مستويات القراء الإدراكية، وقوة الخيال، والخبرة الجمالية والمعرفية وحسن توظيفها، وقد نبه إلى ذلك النشاط التأويلي. إذ تحصل حسب (جادامر) من خلال « مزج أفق الماضي بالحاضر، وهو يؤكد على أهمية الأفق في تحديد استقبال القارئ للنص أو حدوث المعنى، ويقول ضمنا أن النص يحدده الأفق بصورة مسبقة»[4]، وقد أثرت هذه الرؤية في فكر ياوس فأحدثت تطورا منهجيا في التصور النظري لإستراتيجية التلقي، وفي تصور المعنى، وفي إمكانية انفتاح النص على المتعدد والمختلف من التأويلات، و « لا يمكن طرح سؤال ذاتية التأويل والتذوق بالنسبة إلى القارئ الواحد أو إلى فئات القارئ المختلفة على نحو ملائم إلا إذا تمت أولا إعادة بناء أفق التجربة

---

[1] ينظر: السابق. ص118.

[2] ينظر: نفسه. ص38-40.

[3] ينظر: عبد الناصر حسن محمد. نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي. المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، النيل- القاهرة، 1999. ص65.

[4] عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك. عالم المعرفة، الكويت، ط1، إبريل 1998. ص284.

الجمالية التذاوتية السابقة، هذا الذي يؤسس كل فهم ذاتي للنص وللأثر الذي ينتجه »[1]. وهنا تكمن تقنيات الاسترجاع أو الاستحضار التخييلي وحوارية الأفق الماضي والحاضر أو الإدراك الجمالي/ المعرفة الجمالية.

وقد حاول ياوس أن يغير في مصطلح "الأفق" ويضفي عليه شيئا من الخصوصية، ويجعله أكثر تحديدا، فسماه أفق توقع القارئ أو أفق الانتظار Erwartungshorizont «وهو ما يقوم عليه التصور المبدئي للمعنى، وبذلك تكون أولى مهمات جمالية التلقي قائمة على إعادة بناء أفق التوقع للجمهور الأول وللعمل الأدبي نظام المراجع الذي تمكن صياغته موضوعيا وحيث ينجلي ظهر نص جديد»[2]، ويقول ياوس إن أفق التوقع الأصيل يتكون من ثلاثة عوامل رئيسية: [3]

- التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.
- شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها، والتي يفترض العمل الجديد معرفتها، أي ما يسميه الآخرون القدرة التناصية.
- المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية، وبين العالم التخييلي والواقعية اليومية.

فالمعنى في النص الأدبي حر ومتجدد، وهو لانهائي مفتوح، بانفتاح واختلاف الأفق الذي ينتجه، وفي الوقت ذاته مرتبط بجدلية الزمن والتاريخ، وبسيرورة الأفق وديناميكيته، وهنا يتشكل عبر الزمن تاريخ أدبي للتلقيات المتعاقبة[4]، ويمارس التواصل والتوالد الدلالي، وتظهر البراعة في التناص، ويحدث التطور في الجنس الأدبي.

2/ المسافة الجمالية وأفق الانفتاح:

ربما يعود هذا الإجراء في أصله إلى فكرة شكلانية وأسلوبية سابقة، قد نادت بالتغريب أو كسر النمط المألوف المعتاد، ونادت بالانزياح أو العدول أو الانحراف عن

---

[1] ينظر: هانس روبيرت ياوس. جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. ص57.

[2] فرانك خويرفيجن. نظريات التلقي. ضمن كتاب : بحوث في القراءة والتلقي. ص35.

[3] ينظر: هانس روبيرت ياوس. جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. ص55.

[4] ينظر: آن موريل. النقد من منظور القارئ. تر، إبراهيم أولحيان. مجلة نزوى، دار جريدة عمان للصحافة والنشر، مسقط- سلطنة عمان، ع43. 2005. وينظر: عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك. ص284.

المستعمل من التراكيب والصور، وهو سعي نحو حداثة النص، وتوليد الدلالة، وخرق المتوقع، وتعدد القراءات. هذا ما سماه ياوس بـ"الانزياح الجمالي" وهي المسافة الحاصلة بين أفق التوقع الموجود قبلا والعمل الجديد، الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي لتحول الأفق عبر الخيبة وقد مثل ياوس لذلك برواية "دونكيشوت" لسيرفانتس، لما تحمله من سخرية وتهكم وخيال وخرق للسائد في النسق الموضوعي لروايات الفروسية[1].

وتعد استعدادات القارئ القبلية لتلقي النص من عناصر التخطيط التأويلي ومرتكزاته، ويتم بناء المعنى وإنتاجه داخل هذا الأفق "أفق التوقع"، الذي لا يتجدد ولا يتغير ولا يتحول إلا حينما تحدث خيبة الانتظار، كما اصطلح عليها كارل بوبر Karl. R.Popper. إذ يقوم المتلقي «بقياس الانزياح الجمالي، الذي يحصل بين عالم النص وعالم قراءته تلك المسافة حسب مصطلح ياوس بين أفق التوقع الموجود من قبل والعمل الجديد»[2]. إنها البعد القائم الذي يعمل على استثارة أفق جديد، فيخيب الظن، وتحدث دهشة ومتعة الجمهور المتلقي.

وتحدد المسافة الجمالية Distance Esthétique درجة انغلاق النص وما يحدثه من ملل في نفس القارئ، ودرجة انفتاحه وما يحدثه من بهجة وتنوع في التلقي، فحسب ما يفهم من نظرية ياوس، أن هناك نصوصا ترضي وتلبي أفق الانتظار، وفي الوقت ذاته غير مستعدة لتغيير أفق توقعاتها، فهي تتفق مع رغبات القراء المفروضة من خلال معيار سائد ومتاح، يتمثل في مطابقة أفق المؤلف أو قصديته التي تمنع بلا شك المتلقي من إعادة الإنتاج الجمالي، وتجره إلى القراءة الاستهلاكية، وهذا النوع من النصوص مآله الرفض والإقصاء والتهميش، أو الجمود والانحصار والتلاشي والموت.

أما النص المفتوح أو العمل الجيد حسب نظرية ياوس، فهو نص الخيبة، الذي يصدم أفق انتظار المتلقين ويخيب ظنهم ويستفزهم، هو النص التحريضي الذي يحرك فيهم مناطق الاستثارة التخيلية، ووسائل الإنتاج الذهنية، مما يطور العقل الناقد، ووسائل التلقي وإستراتيجيته، فهذه النصوص تنتج أو تخلق وتحدد قارئها، الذي يبعث فيها الحياد والحياة من جديد.

---

[1] ينظر: هانس روبيرت ياوس. جمالية التلقي. ص57،59.

[2] فرانك خويرفيجن. نظريات التلقي. ضمن كتاب: بحوث في القراءة والتلقي. ص36.

وعبر تاريخ التلقيات واختلافها وتنوعها المنتج، وانزياحاتها الجمالية، يتطور النوع أو الجنس الأدبي، أو يولد نوع جديد، فمن الملحمة مثلا نشأت الرواية، ومن المقامة في الأدب العربي ظهرت ملامح القص، وتداخل الأجناس، ومن الشعر وتلقيه والتفاعل مع إيقاعاته وصوره ومعانيه، تنوعت الأغراض والموضوعات، واستحدثت أخرى جديدة في العصر العباسي؛ منها الانزياح عن عمود الشعر والمقدمة الطللية، وظهور مذهب البديع، ورثاء الحيوانات والمدن والتغزل بالغلمان، وشعر الزهد والشعر الشعبي...الخ، وقد تولدت القصة الشعرية، وتطور الشكل الشعري فمن العمودي إلى المرسل والتفعيلة والشعر الحر وقصيدة النثر وهي النوع الشعري الأكثر انفتاحا على الثقافة والأجناس، والقصيدة الومضة وما تمتاز به من بلاغة الإيجاز وكثافة الدلالة.

فالعمل لا يأتي من فراغ، ولا يظهر فجأة في فضاء يباب، بل يستند إلى مجموعة من الإحالات الضمنية، والقرائن والإشارات، المعلنة أو المضمرة، والخصوصيات التي تعتبر مألوفة، ولما كان المتلقي مالكا لمجموعة من المعايير الخاصة المكتسبة عبر تجاربه السابقة مع النصوص، فإنه يكون في حالة من التفاعل مع النص من خلال أفق انتظار الذي يتغير حسب ما يقدمه النص المعطى، فإما أن يكون النص مختلفا مع هذا الأفق، وهنا تحدث الخيبة، حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد، فيبدأ السؤال، وإما أن يكون مطابقا له فينتهي السؤال، فإذا استبعد أفق الانتظار فهذا يعني أننا إزاء تطور في النوع الأدبي، ومن ثمة تبرز أهمية أفق الانتظار في تحديد المسافة الجمالية بين الماضي والحاضر وفي تحديد التطور الأدبي في الشكل والمضامين، وبالإمكان وصف سيرورة التلقي بكونها انتشارا لنسق سيميولوجي يتم بين قطبي تطور النسق وتعدّله. هذا ما يعتقده ياوس في مجموعة التفسيرات التي ترافق الأعمال، وتراكمات الفهم التي ينجزها المتلقي عبر التاريخ[1].

وفق هذه الاستراتيجية، يربط ياوس مسألة انفتاح النص على تعدد القراءات، وانفتاح النص بما هو نوع أدبي تخييلي على التطور والتجدد، بتعدد آفاق الاستجابة الجمالية أو توقعات القراء واختلافها الآني وفق مستويات الفهم والتأويل، وتغيرها التاريخي؛ حيث القراءة التاريخية « تعيد بناء أفق الانتظار بتتبع تاريخ تلقي النص الأدبي إلى أن يبلغ

[1] ينظر: هانس روبيرت ياوس. جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. ص56.

لحظة القراءات الحالية»[1]، وفي هذا النظام الاستقبالي أو التجربة الجمالية، يصبح للتأويل حدودا تضبطه، حسب ياوس في عودته إلى فكرة أمبرتو إيكو Umberto Eco، فالنص هو نظام المرجع وهو المعيار ذاته، إذ لا يحيد القارئ عن قصديته ومجانبتها، غير أنه لا يسعى نحو القبض على المعنى وكشفه، وإنما ينتجه ويبنيه ويجدده انطلاقا من وعيه التاريخي وحسه الجمالي.

3/ التواصل التفاعلي والقارئ الضمني

يبدو أن توجه أصحاب نظرية التلقي تمثل في تحويل المركز من الاهتمام بالنص إلى الاهتمام بالقارئ، والتركيز على علاقة النص بالقارئ، كأساس لتوليد الدلالة، ودعوة إلى القراءة كنشاط فاعل ومنفتح، إلا أن المنهج في معالجة هذا التحول اختلف وتشعب، فبعد أن عمل ياوس على تغيير النموذج، فكان للتاريخ الأدبي أهمية بالغة في التلقي الجمالي وبناء أفق التوقع، وكان النص هو المعيار ذاته أو نظام المرجع. جاء إيزر Iser فاعتمد في رؤيته على جانب التفسير، حيث لا يحصل عنده إلا من خلال التفاعل بين النص والقارئ، هذا القارئ الذي عدّه نظام المرجع، وسماه القارئ الضمني، الذي من شأنه أن يشارك في صنع المعنى[2].

إن العمل في رأي ستانلي فيش Stanlcy fish هو منتج القارئ. كما يبحث إيزر عن القارئ داخل العمل معتبرا أن القارئ هو نظام المرجع في النص، وداخل ما يسميه "بنية نصية لضمنية التلقي" سلسلة من التوجيهات الداخلية التي يقدمها النص التخيلي أو الأدبي، لمجموعة قرائه الممكنين[3]. ولولا وجود القارئ لما تمكن النص من التحقق، لذا فإن متعته تبدأ عندما يكون هو نفسه منتجا.

وخلافا لياوس ومن وافقه من أصحاب النظرية، راح إيزر يصب اهتمامه حول فعل التفسير ونشاط القراءة، وقد ركز عن القارئ باعتباره منتجا للمعنى ذلك الذي لا يزال

---

[1] حميد لحمداني. القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 2003. ص76.

[2] ينظر: محمود عباس عبد الواحد. قراءة النص وجمالية التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي. ص34،35.

[3] ينظر: فرانك خويرفيجن. نظريات التلقي. ضمن كتاب : بحوث في القراءة والتلقي. ص38، 44.

سائدا أنه « يسكن النص وكأنه مادة غامضة، وأنه عمق ذلك الكيان العجيب الذي يسمى شكلا والذي يقوم فعل القراءة بإزالة الحجاب عنه وكشفه»[1]، لذا فهو يفند هذه الحقيقة أو التصور، إذ يرى أن المعنى ليس موضوعا ماديا يستوجب التعريف به أو تحديده، وإنما أصبح أثرا يمكن ممارسته، وهو ويقع في منتصف المسافة بين الوجود العاري (الوعي) حيث يمكن معايشة المادة وإحساسها وبين التفكير وملكته(الخيال) حيث يصبح الموضوع فكرة متجسدة، فلا حقائق في النص وإنما هناك أوهام وخيالات عائمة تثير القارئ حتى يصنع "الحقائق"[2].

إن هذا الخلق والوجود الذي يسمى المعنى، لا يتكون بذاته فقط في رحم النص، بل لابد من النشاط التعاضدي كما يصطلح أمبرتو إيكو، حيث يحفر القارئ في المادة النصية لينتج المعنى. وما يفتح المعنى على التعدد ـ حسب إيزر ـ هو تلك الفراغات المضيئة ذات الألوان القزحية التي لا يملؤها إلا القارئ، وفقا لفعل التفسير[3].

وعلى هذا الأساس يقيم إيزر استراتيجيته التحليلية على أساس رسم الحدود بين ثلاثة من مجالات الاستبصار هي:[4]

- النص بما هو وجود بالقوة، يسمح بإنتاج المعنى عندما يقوم القارئ بتجسيده وملء فجواته.
- فحص عملية معالجة النص في القراءة، حيث تبرز أهمية الصور العقلية التي تتشكل في أثنا محاولة بناء موضوع جمالي.
- فحص الشروط التي تؤذن بقيام التفاعل بين النص والقارئ وتحكمه، وذلك في نظرية الاتصال وبنية الأدب الإبلاغية.

ضمن هذه الاستراتيجية نادى فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser بمفهوم "التكوين الجشطالتي المستمر" وهو النشاط التجميعي الجوهري لفهم النص، هذه الجدلية تقوم على

---

[1] ميشيل أوتان. سيميائية القراءة. ضمن كتاب : بحوث في القراءة والتلقي. ص74.

[2] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. ص285، 286. وينظر: ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. الأردن، دار الشروق، عمان، ط1، 1997. ص151.

[3] ينظر: رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص167، 168.

[4] روبرت هولب. نظرية التلقي، مقدمة نقدية. تر، عز الدين إسماعيل. ص16، 17.

مبدأ النفي من خلال وجود التكون الجشطالتي الأعلى، فتنفى توقعات وتفتح احتمالات ممكنة، وهذه المواجهة والجدل بين النفي والإثبات ما هي إلا نتيجة من نتائج التفاعل المتحققة بين النص والقارئ. فعلى المؤلف أن يترك للقارئ شيئا يتخيله بدوره مثلما يترك ذلك لنفسه، وأن يتخلى عن مبدأ الإملاء والامتلاء والتحديد، ويستند إلى مبدأ الفراغ أو اللاتحديد، وليس أمام المؤلف والقارئ إلا أن يشتركا في لعبة الخيال أو "لعبة الظلال Jeu d'ombres"[1] ويعلنا لقاءهما الحميم كيمياء للتفاعل المستمر.

وليتحقق التفاعل الإبداعي الانفتاحي المنتج، يجب أن يصبح للنص امتدادا خارج بنيته، ويكون القارئ متجاوزا لذاته أثناء القراءة. فالتواصل في مفهوم إيزر إذن هو نوع من التفاعل الوجودي الحميمي بين القطب الفني artistique / البنية النصية، والقطب الجمالي esthétique/ الذات القارئة أو الإدراك، لتوليد معنى ما وقيمة أدبية ما، لا تعودان بالتحديد إلى ملكية خاصة بالنص، ولا إلى مزاج فردي أو ملكية خاصة بالقارئ، ولكنها تعود فقط إلى تلك النقطة التواصلية التي توجد بينهما، فالعمل الأدبي إنما هو يشغل في الحقيقة منزلة وسطا بين القطبين، وبهذا المعنى يصبح التواصل فعلا منتجا للدلالة وليس مستهلكا لها[2].

إن القارئ عندما يقيم تلك العلاقات الحوارية المتداخلة بين الماضي والحاضر، يجعل النص يتكشف عن تعدديته من الترابطات الكامنة. فالحقيقة القائلة إن القراء المختلفين، تماما يمكن أن يتأثروا، على نحو مختلف، بـ "واقع" نص معين إنما هي بنيات واسعة إلى الحد الذي تحول فيه النصوص الأدبية القراءة إلى إبداع مفرط وإلى محاولات

---

[1] ينظر: فولفغانغ إيزر. فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب). تر، حميد الحمداني، جلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط1، 1995. ص56. وينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. ص286. وينظر: حميد لحمداني. القراءة وتوليد الدلالة. ص69، 77.

[2] ينظر: فولفغانغ إيزر. فعل القراة. ص12. وينظر: فولفغانغ آيزر. عملية القراءة مقترب ظاهراتي. ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى مابعد البنيوية. تحرير، جين ب. تومبكنز، تر، حسن ناظم وعلي حاكم. المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1999. ص113، 114. وينظر: نظرية الاستقبال. ص102. وينظر: حميد لحمداني. القراءة وتوليد الدلالة. ص70.

خرقاء للإمساك بالصور داخل المرآة، على حد تعبير نيتشه؛ أي إلى فوضى التفسير ولانهائيته[1].

وعليه فإن القراءة في مفهوم إيزر هي أكثر من كونها مجرد إدراك حسي لما هو مكتوب، إنها نشاط ديالكتيكي فعلي مراقب وله حدوده وضوابطه، فالنصوص تنفتح وتسلم قيادها لتمكين القارئ من إعادة خلق العالم الواقعي/ المتخيل الذي تقدمه، وحسب إيزر فإن نتاج هذه الفعالية الإبداعية هو البعد الفعلي Virtual dimension للنص، الذي يمنح النص واقعيته في ذهن المتلقي، وهذا البعد ليس هو النص نفسه ولا تخيل القارئ، إنه نتيجة التحام الاثنين وتفاعلهما معا[2]. فنجاح النص مرتبط بقدرته على استثارة الاستجابة عند القارئ، ونجاح القارئ مرتبط بتحقيق التواصل، وبه تصبح العلاقة تفاعلية تبادلية علاقة تأثير وتأثر، من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص.

إن انفتاح النص وقابليته للتعدد وللاحتمالات الممكنة والتوقعات المختلفة، مرتبط عند إيزر بالفراغات والفجوات أو ما يعرف عند إنجاردن بمواقع اللاتحديد، وحسبه فإن هذا اللاتحديد نفسه هو القوة التي تقودنا إلى إيجاد معنى تشكلي، في حين أنها تعطينا في الوقت نفسه مدى ضروريا من الحرية لعمل ذلك[3]. فليس ثمة قراءة يمكن أن تستنفد أبدا، كل الإمكان الكامن فيه، لأن كل قارئ فرد سوف يملأ الفجوات ويسود البياضات المتاحة بطريقته الخاصة، ليقصي بذلك الإمكانيات المتنوعة الأخرى اعتمادا على مبدأ النفي والإثبات.

وقد سعى إيزر إلى ضبط الاحتمالات والتوقعات، بتحديد نوع القارئ في النص، فأخذ مفهوم أو على الأقل مصطلح القارئ الضمني أو القراءة الضمنية من كتاب "البلاغة والتخييل" لواين سي بوث Wayne C.Booth في حديثه عن المؤلف الضمني أو المتضمن implied author كما يترجمه (جيرار جينيت) ، هذه الصورة؛ أي الصورة

---

[1] ينظر: فولفغانغ آيزر. عملية القراءة مقترب ظاهراتي. ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى مابعد البنيوية. ص119. وينظر: عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. عالم المعرفة، الكويت، ط1، نوفمبر 2003 . ص118.

[2] ينظر: فولفغانغ آيزر. عملية القراءة مقترب ظاهراتي. ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى مابعد البنيوية. ص119.

[3] ينظر: نفسه. ص130.

الضمنية التي ينبغي أن يكوّنها القارئ عن المؤلف والمعنى انطلاقا من النص[1]. كما يؤسس رؤيته على أساس قصدية المؤلف أو المؤلف الضمني، ومرجعية القارئ كمصدر وأصل للتأويل، وهو يفرق بين القارئ الفعلي الذي ينتمي إلى أفق التوقعات التاريخي والذي يقرأ النص بطريقة ما، والقارئ الضمني الذي يقرأه بطريقة أخرى مخالفة. ذلك القارئ القادر على تشفير أفق التوقعات، من خلال "مزج الأفقين" أفق الماضي وأفق الحاضر حتى يحقق تفسيرا يقوم على ملء فراغات النص وإنهاء مراوغاته[2].

هروبا من فوضى التأويل وسلطة القارئ في بناء المعنى وإنتاجه تحت إسقاطات الرغبات والأهواء الذاتية، وتأكيدا على الانفتاح المعتدل، ركز إيزر في استراتيجيته على وجود التفاعل بين النص والقارئ، وحسب إيكو « فالأثر الذي "يوحي" يتحقق وهو يملأ كل مرة بالمشاركة العاطفية والتخيلية للمؤول»[3]. وقد حاول الحد من التسرب التأويلي للقراءة بالتصور التضميني للقارئ وتموقعه داخل النص، فهو « القارئ العليم، القارئ القادر ليس فقط على الانتماء إلى جماعة مفسرة تحدد معايير التفسير، بل القارئ القادر أيضا على تحقيق درجة من موضوعية القراءة تبطل فعل الذاتية المتوقعة والغريزية»[4]. ومهما تنوعت اجتهادات القراء، وتعددت إمكانات التوقع المحتملة، فإنها لا تفلت من قيود المقصدية التي تحددها فراغات النص وبياضاته، وهي تحت رقابة ومرافقة المؤلف الضمني. ويبقى انفتاح النص وقوته مرهونا بما يوفره من الفراغات؛ أي مواقع اللاتحديد، والإيحاء والإثارة، تنشيطا لفعل القراءة.

---

[1] ينظر: فرانك خويرفيجن. نظريات التلقي. ضمن كتاب : بحوث في القراءة والتلقي. ص37، 43، 44.

[2] ينظر: عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. ص120.

[3] أمبرتو إيكو. الأثر المفتوح. ص22.

[4] عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. ص140.

فائض المعنى وحدود التأويل عند أمبرتو إيكو

1/ السيميوزيس التأويلية:

تعمل السيميوزيس عند بورس Peirce، كأساس لانعتاق النص وانفتاحه على التعدد والسيرورة، والخروج من مأزق الأحادية والانغلاق؛ حيث تغزو العلامات رحاب النص، فتتفجر الدلالة، ويسيل المعنى، ويكتسب النص قابلية الامتداد والتجدد، والانفتاح على أفق القراءة، فتحت رقابة التأويل النهائي، تضمحل العلامة ثم تنمو داخل نسيج السيميوز.

إنه لا شيء يمكن أن يعيش خارج حدود العلامة في العرف السيميائي، فكل شيء علامة كما يزعم بورس، وهو ما وصفه بنفنيست بـ "حقل العلامات المغلقة"، حيث علاقة الاستبدال تربط بين العلامة والأخرى، ولا شيء غير نفسها، إذ تقوم على المشابهة والقرابة أو النسب، الأمر الذي أثار حفيظة أمبرتو إيكو Umberto Eco ـ مثل غيره من آراء بورس ـ التي استند إليها بعد مراجعتها، في تعميق رؤيته النقدية، وبناء وتطوير نظريته في التأويل، وهو القائل: « إن بيرس إذا راح يصوغ صورة عن سيميائية، يحيل فيها كل تمثيل إلى تمثيل متوال، قد كشف عن واقعيته "القروسطية": فهو لن يفلح في تبيان كيف أن علامة يمكن أن تكون موضع إحالة إلى موضوع. أضف إلى أن علاقة دلالة ملموسة قد تتيه في شبكة لا متناهية من العلامات التي تحيل إلى علامات، في عالم محدود إلا أنه يفيض إلى ما لا حد له، بالمظاهر السيميائية الطيفية»[1]. وقد غير مبدأ الاستبدال بمبدأ الاحتمال إذ يرى أن «الشرط في العلامة ليس، شرط الاستبدال(شيء يقوم مقام شيء) بل وجوب تأويل محتمل(...)، فمعيار التأويل يسمح بالانطلاق من علامة لقطع كامل دائرة توليد الدلالة، المرحلة تلو الأخرى»[2]. وبه تخرج السيميوزيس بوصفها بحثا في الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات، من منطق التأويل إلى فلسفة التأويل، ومن عالم الواقع إلى عالم الممكن.

---

[1] أمبرتو إيكو. العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه. تر، سعيد بن كراد. كلمة، والمركز الثقافي العربي، ط1، 2007. ص51، 52.

[2] أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. تر، أحمد الصمعي. المنظمة العربية للترجمة، بيروت– لبنان، ط1، 2005. ص109.

ويبـــدو أن التأويـــل بتاريخـــه الســـحيق وفلســـفته، أوســـع مـــن أن تشـــمله السيميوزيسSémiosis، التي أوهم بورس بسيرورتها، في حين يحدها النسق المغلق لنظام العلامات وتوالدها، وبالرغم من ذلك فإن السيميوزيس والتأويل ينتميان إلى حقل الأنظمة السيميائية والدلالية، ويبحثان عن المعنى، وبذلك أمكن للتأويل أن يتجاوز حدود الفكر وصراعاته ليدخل في واقع النص وخيالاته، وهو كما يرى إيكو Eco « ليس وليد بنية الذهن البشري ولكنه وليد الواقع الذي تشيده السميوزيس»[1]. تلك التي تبحث باستمرار عن المعنى وتوالده داخل النصوص.

وأي سيميوزيس؟ إنها تأويلية يدفعها مبدأ الاحتمال والإمكان لا الاستبدال، وهي أكثر انفتاحا من السيميوزيس البيرسية؛ التي تقف عند تداولية العلامة، ويظهر دورانها حول نفسها في ما يزعم بيرس أن المدلول هو كل ما تضمنته علامة، انطلاقا من أن كل شيء علامة، حتى أن هناك "علامة العلامة". وتصبح الدلالات مفتوحة في نظر إيكو ذلك أن « مدلول كلمة يحتوي، بالقوة، على كل شروحها النصية الممكنة»[2]. إلا أن انفتاحها؛ أي السميوزيس، ولا تناهيها يعد تطرفا، وحسب إيكو فإن « نظرية بورس حول السميوزيس اللامتناهية تشجع، فيما يبدو، تصورات دريدا الأكثر تطرفا القائلة بأنه "لا وجود لشيء اسمه خارج النص"»[3]. وعلى خلاف ذلك، فالدائرة التأويلية عند إيكو تجمع العلامات والأشياء والرموز والنصوص والثقافات ...الخ، وما هو داخل النص وما هو خارجه، وما هو ماض وما هو حاضر، أو ما يسميه بـ " الموسوعة". والشرط أن يتم الرابط البلاغي بين الشيئين أو بين المؤول ومؤوله[4] .

إن ما تخلفه السيميوزيس اللامتناهية، من أثار تأويلية مفرطة، وما تعصف به فوضى التأويلات بأهوائها وعَنَتِها، من معاني ودلالات كامنة في "الحقل السيمي"، وفي مقصدية النص، أمر غير مرغوب. فخلال رحلة البحث السيميوزيسية، وعبر التراكمات،

---

(1) أومبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. تر، سعيد بن كراد. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 2004. ص135.

(2) أمبرتو إيكو .القارئ في الحكاية. تر، أنطوان أبو زيد. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1996. ص38.

(3) أومبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص128.

(4) ينظر: نفسه. ص118.

والإنتاج الدلالي، يتشكل المسار السيمي، والمدار الدلالي للوحدات، « ذلك أن جسد الرموز يتبدل وئيدا، في حين أن مدلوله يروح يتنامى بصورة حتمية، فيضم إليه عناصر جديدة لاغيا القديمة»[1]، حيث تصبح النصوص مجرد اقتطاع من مجرة الدوال والمدلولات، وهي عبر الصيرورة تصبح- حسب إيكو- « نتاج لعبة وحدات دلالية قائمة مسبقا في الحقل الكامن من التسييمية اللامحدودة* Sémiosis illimitée »[2]، فمع كل قراءة عميقة، يتم اكتساب دلالات جديدة، حتما ستثري الموسوعة، وتعد بقراءات لا يسعها إلا أن تكون أكثر انفتاحا.

تبدو السيميوزيس التأويلية غير محدودة في فضاء الاحتمال، لذا فإن « محاولة الوصول إلى دلالة نهائية ومنيعة سيؤدي إلى فتح متاهات وانزلاقات دلالية لا حصر لها»[3]، ذلك ولا ريب، هي من جراء المغالطات والعنف التأويلي، أو استعمال النصوص حسب أهواء القارئ، لا استخدامها حسب ما تريد قوله وما تتضمنه وما تعد به.

والحال، فإنه وفق سلسلة التأويلات المتنامية والمتراكمة، وما تخطه التسيمية اللامحدودة، وما تمحوه، قد « تنغلق دائرة كل آن ولا يسعها أن تنغلق على الإطلاق. وعليه فإن نسق الأنساق السيميائية، الذي يمكنه الظهور على نحو مثالي، هو بمثابة عالم ثقافي منفصل عن الواقع، قد يفضي، بدوره، إلى التأثير في الواقع وتحويله؛ على أن كل فعل تحويلي من شأنه أن يتحول بدوره إلى علامة وينشئ مسارا سيميائيا جديدا»[4]، فالدائرة التأويلية، وهي المفعلة والديناميكية حسب الذوات المتعددة، في مسار سيمي ذي سيرورة دائمة أو متجددة، يجعل من ثقافة العلامة وعلامة الثقافة متكأً للتدليل ولإنتاج المعنى.

---

[1] أمبرتو إيكو .القارئ في الحكاية. ص40.

[*] تسييمية لا محدودة، وهي الدالة على فعل التَسيُّم، أو استعداد الكلام لاكتساب دلالات، كلما باشر القارئ تحليل مدونته، ومضى في تحليله عميقا. نفسه. ص27.

[2] نفسه. ص27.

[3] أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص33.

[4] أمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية. ص54.

2/ الموسوعة وتعاضد القارئ:

يتوسل القارئ في مواجهته للنص، ومناوشته، بالخلفية المعرفية؛ حيث صدى الماضي(التراث)، وهمس التجارب وآثارها، وتقاطع النصوص والثقافات وتداخلها، إذ لا يمكن لفعل القراءة أن يكون ديناميكيا، ومفتوحا، والقارئ خالي الذهن، وما يقدم من وراء ذلك سوى بضاعة مزجاة، وجناية على النص، وإساءة قراءة. فالقارئ المتمرس يدخر خلال رحلته بين النصوص، تلك الخطوط العريضة والتجارب التي سبق له قراءتها ومعالجتها، ومجموع هذه العناصر يكون الخلفية المعرفية، وهو مفهوم يتماهى مع مفهوم الموسوعة [1].

ويبدو أن النصوص تزدحم في تعارض وائتلاف، وإنه ليلتقي ما كان قد قيل وما لم يقل، في وعي الذات القارئة / الكاتبة، فلا شيء يتشكل من الفراغ، وإنما يملؤه شيء من الفراغ والغياب، حتى يعطيه قدرة الاحتمال والإمكان، وينفلت متماهيا، مثلما ينفلت الماء من بين فرجات الأصابع. وحسب أمبرتو إيكو Umberto Eco فإن المجتمع يدون ما تمليه عليه الموسوعة من معرفة أو دلالة كونها رائجة ومتداولة في نصوص سابقة، فالموسوعة والخزين هما مصدرا تقطير ...لنصوص أخرى[2]. فالعلاقة بين النص والموسوعة في أساسها علاقة تبادل وتكامل وإنتاج، كعلاقة الشكل بالمضمون، أو اللفظ بالمعنى لا ينفصل أحدهما عن الآخر، فكما تندفع النصوص من الكون الموسوعي. تحكم النصوص أيضا، قوانين تناصية، وعملية إنتاجية، يعمل فيها كل مقول سلفا كقاعدة ممكنة، وهذا المقول سلفا يؤسس خزان الموسوعة[3]، ومع السيرورة والتفعيل والتحويل، تصبح تلك "الرسوبيات العالقة" أو "طحالب الذاكرة" فعلا ديناميكيا، يتفرع منه الفعل السيمي/ فعل الكتابة، والفعل التأويلي/ فعل القراءة.

تمثل الموسوعة مكتبة شاملة، وانفتاحا ثقافيا ودلاليا يتموج في النص بقدر شحنتها وتدفقها من ذهن الذات القارئة أو الكاتبة، وإن يكن فهي تتجاوز حدود الخصوصية

---

[1] ينظر: رشيد الإدريسي. سيمياء التأويل(الحريري بين العبارة والإشارة). المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2000. ص38.

[2] ينظر: أمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية. ص28.

[3] ينظر: أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. ص449.

والقاموسية الضيقة، ومقابلة اللفظ بمعناه، ومقارنة الصورة بأشدها قربا في التشبيه، ليحصل المعنى القريب، إذ التأول قاصر. فالموسوعة كما يرى إيكو، ذات طابع شمولي، فهي مسلمة سيميائية، أو فرضية إبستمولوجية أو معرفة ثقافية، يتم داخلها شرح كل واقعة استنادا إلى الوقائع الموسوعية، إنها تشتمل فقط على تلك التي تدرجها الثقافة ضمن الإرث المعرفي الجماعي[1]، ككون وعالم، تملؤه أطياف الثقافات، وأسراب العلامات المرتحلة تحت رقابة نسقها وسيرورتها.

وتعمل الموسوعة Encyclopédie ، كسجل وجامع لجميع التأويلات، والعادات والسلوك في شكل سيناريوهات، فهي مكتبة المكتبات، حيث تكون المكتبة أيضا أرشيفا لجميع المعلومات التي تم بطريقة من الطرق تسجيلها. والتي يمكن للمتلقي أن يقرر على أساسها وعند تأويل نص ما أن يبني جزءا من موسوعة تسمح له في حدود الاستعمال بأن يعطي إلى النص أو إلى المرسل جملة من الإمكانات الدلالية [2]، إلا أن القارئ المصاب بقصور موسوعي " القارئ العادي" ، يجد نفسه على قاب قوسين أو أدنى مما يعوزه[3]. فلا يواجه النص إلا " قارئ موسوعي" يستند إلى عدة تخمينات، يمكن له من خلالها أن يراقص المعنى ويستدرجه، ويفتح أمامه عدة أبواب تأويلية متفرقة تمثل مداخل وسبل لقراءة ممكنة وصالحة للنص.

قد تجتمع أجزاء ونتف من النصوص والثقافات والتراث والتأويلات السابقة، وكل ما من شأنه إضافة، في ذهن القارئ، حيث تنمو الموسوعة شيئا فشيئا مع مرور الزمن بين تمدد وتقلص، إذ قد تضاف لها أشياء جديدة وقد تسقط منها أشياء تقادم عهدها وانتمت للمألوف والمستهلك.

ويبدأ انفتاح الموسوعة وتجددها من المفردة كعتبة و"مدخل موسوعة" وذلك لمرونتها أثناء الاستعمال، وقابليتها لاحتضان كل الدلالات الجديدة التي تكتسبها كلما انضوت في

---

[1] ينظر: أمبرتو إيكو. العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه. ص23.

[2] ينظر: أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. ص463.

[3] ينظر: أمبرتو إيكو .القارئ في الحكاية. ص68.

واقع جديد، ومسار سيمي جديد، والأعمق من ذلك وللحفاظ على سيرورتها، تخضع لحركة المؤولات المتدفقة، فهي شاملة وكونية وثقافية وفردية، في تبنين وتجدد دائمين[1].

بيد أن قابلية التأول والتمثيل المتتابعة، تفرز سلسلة من التعبيرات اللامتناهية، والتي بدورها تصبح ضمن الأبنية "الماوراء سيميائية" ثم تنتهي تمثيلا آخر، وهكذا دواليك، وقد تنبه إيكو إلى هذا الانفلات التأويلي والتسرب الدلالي، الذي يجعل اعتماد الموسوعة أمرا محالا، إذ يشير إلى وجوب كبح هذا الانفتاح اللامحدود للسلسلة اللامتناهية، والمتمثل في "عالم الخطاب" l'univert du discours، كاختزال للموسوعة وحد منطقي، وهو إذ يكبح الموسوعة العميقة، من شأنه أن يفضي إلى ازدهار النص الذي يتم تطبيق الموسوعة عليه. فاشتغال التأويل بالنص ومطاردته مطاردة عمياء، في مقابل غنى التضميرات والفجوات التي يتحتم ملؤها، والوعود الاستدلالية الإيهامية، والمسلمات التي فيها خلل، قد يفترض خيار الحدود، والوجهات التأويلية وعالم الخطاب؛ كنسق دلالي إجمالي، حيث تدور العلامة وتنمو وتضمحل وتحيا تحت رقابة اللغة، وتحفظ في خزان الموسوعة، والواقع أن الموسوعة إذ تكون مفعلة على الدوام، مختزلة، ومشذبة، تكون التسييمية اللامحدودة مكبوحة ثانية، في سبيل استمرارها وتحولها أيسرَ للاستعمال[2].

تكشف عملية الإبداع والتأويل عن وجود شراكة نصية لا غنى عنها في توليد الدلالة، أو إنتاج المعنى، وتكوين الموسوعة وتفعيلها وتجددها؛ وحسب ما ينتقيه المؤلف من موسوعته لإثراء النص بالتفاعلات والتناصات، والمجازات والاستعارات، والمضمرات والفجوات، « فإن النص إنما يبث إلى امرئ جدير بتفعيله»[3]، والحال فإن انغلاق النص وعنته، وانفتاح النص وعطائه، مرتهن بالقصور والثراء الموسوعي لدى المتلقي، كونه ـ أي النص ـ حسب إيكو ـ يمثل « آلة كسولة تتطلب من القارئ بذل جهد تعاضدي جبار لكي يملأ فراغات "ما لم يقل" و"ما قيل" ، التي لبثت بيضاء»[4]، وبوضع الاسترخاء والخفاء والظلال التي يلوح بها على المعنى، والتي يفرضها النص على الدوام، يسعى من

---

[1] ينظر: السابق. ص40. وينظر: أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. ص111، 463. وينظر: أمبرتو إيكو. العلامة. ص22.

[2] ينظر: أمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية. ص45، 46، 55.

[3] نفسه. ص64.

[4] نفسه. ص28. وينظر: أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص33.

خلالها لحجب مقصديته، ولتفعيل سيولة التدليل، وإن يفعل ذلك فإنما ليكسب عددا من القراء الجادين، ويثير فيهم ما اصطلح عليه إيكو بالنشاط التعاضدي Activité coopérative، أين يحصل على سلسلة من التأويلات المتناقضة والمتصالحة في الآن نفسه.

ولا يحول بين النص والقارئ سوى برغماتية المؤلف في فرض مقصديته وتضييق دائرة المعنى واحتكاره في أفق خياله، إذ « لا يؤول النص بحسب مقاصد المؤلف، ولكن بحسب استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تتضمن أيضا القراء، بالإضافة إلى قدراتهم اللغوية كخزانة اجتماعية»[1]، أي كموسوعة، تحفظ مجموع التأويلات، والعقود الثقافية كسمات مضافة، وفهم النص أو محاولة الكشف عن مقصديته.

حري باللذات الكاتبة أن تكون حوارية مع الآخر"الذوات المتداخلة"، وتعاونية متصالحة مع القارئ، حيث تترك له ما يمكن تخيله وخلقه وإبداعه، لذلك طرح إيكو فكرة النشاط التعاوني أو التعاضدي Activité coopérative « الذي يعمل على حث المرسل إليه على أن يستمد من النص ما لا يقوله: بل ما يصادر عليه مسبقا، وما يعد به؛ ويتضمنه أو يضمره؛ وذلك من أجل أن يملأ الأمداء الفارغة، ويربط ما بين هذا النص وبقية التناص حيث يولد وحيث يؤول إلى الذوبان»[2]. فخلف ما هو ظاهر وجلي وحاضر يقبع الغائب والمسكوت عنه، وهو ما يثير الرغبة الملحة في مطاردة المعنى، ويكتسب النص حركات من التعاضد التأويلي فاعلة، وواعية من جانب القارئ.

ويبدو أن المبادرة التأويلية للقارئ تنساق وراء الوظائف الجمالية للنص، واللعبة الدلالية، وما تضمره من أنساق ثقافية، وهي في وضع متاح من الإمكان، حيث يكون للقارئ عدة وسائط في تصرفه: خيار لغة، وخيار نموذج من الموسوعة، وخيار تراث معجمي وأسلوبي معطى، وخيار مسلمة دلالية وتداولية ومعجمية، تضبط التعاضد التأويلي وتحدده، وتوحد مساراته المختلفة[3].

---

[1] أمبرتو إيكو. التأويل والتأويل المفرط. تر، ناصر الحلواني. مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2009. ص86.

[2] أمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية. ص7.

[3] ينظر: نفسه. ص29، 63، 64، 68.

ويحيا النص بعد أن يتحرر من لحظة إنتاجه، وكل قيود السياق(التاريخي، الاجتماعي، النفسي)، بعزله عن مؤلفه، ليقرأ كبنية ثقافية، ولغوية، واستعارية، ودلالية، وتناصية، وأسلوبية، وسيميائية، فلا سلطة ولا رقابة للمؤلف على النص، إذ هو « أداة متخيلة لإنتاج قارئه المثالي»[1]، ففي كل دورة تأويلية هناك مبادرة يتم فيها اكتشاف مؤلف نموذجي جديد يختلف مع قصد النص، والذي من خلاله يولد قارئ مثالي جديد، مؤهل بقدرته الموسوعية، لتجربة تخمينات يحرسها « أكثر من حد معياري، يستخدم لكي يجعل التأويل صالحا»[2]، بعيدا عن كل المغالطات والافتراضات الوهمية، والمسارات التأويلية المنحرفة والتائهة، التي تحدث تشوهات وعاهات على جسد النص بوصفه نسيجا دلاليا ومدارا سيميا محدد مسبقا.

3/ التعالق الاستعاري وتناسل الدلالة:

يحفل النص الشعري بلغة فنية تتفاوت في درجة الشعرية، وذلك حسب قدرة المؤلف الذهنية وسعة خياله، وتقنيته وبراعته في توظيف عناصر الإبداع المتاحة، ولا يتوفر له ذلك التميز والاختلاف الأسلوبي، والثراء الدلالي أيضا، إلا باكتسابه للموسوعة أو الخزين والاتكاء عليها في عملية البناء والتوليد، وهو ما يجعل النص في وضع من الخفاء، يؤهله للانفتاح على سلسلة من التأويلات.

فحداثة النص وفتنته ـ كما قال الناقد صلاح فضل ذات مرة ـ ليست في العري كله ولا في الغطاء كله وإنما هي بين هذا وذاك؛ أي ليست في الوضوح الفاضح ولا في الإلغاز والإبهام المعمى، حيث لا قدرة على الفهم والتبصر، وإنما هي في الغموض الذي يوفر للمعنى القدرة على المراوغة والتفلت في ضبابيته، فلا يمكن للقارئ بلوغه وقبض تلابيبه إلا بعد طول كد وعناء، وحسب إيكو فإن « قوة النص تكمن في هذا الغموض الدائم، وفي هذا الرنين المتواصل لعدد كبير من المعاني المفترضة التي تسمح كلها بالانتقاء دون أن تكون تحت سيطرتها »[3]، فللمعنى حرية الارتحال والتعدد، إذ هو يتمنع عن التملك والتحديد.

---

[1] أمبرتو إيكو. التأويل والتأويل المفرط. ص82.

[2] نفسه. ص82.

[3] أمبرتو إيكو. الأثر المفتوح. ص166.

من هنا يمكن الحديث عن بلاغة المعنى وعن سيميائية المعنى، وعن الدلالات المفتوحة، التي تمثل الصور البيانية خميرة خبزتها، وذلك بما تحدثه من نقل، وانزلاق أو انزياح، وإبداع وخلق، وكسر لخطية الدال والمدلول، فلا علاقة تتم وتعقد بين صورة وصورة أو علامة وعلامة أو تعبير وتعبير دون وجود رابط بلاغي أو سيميائي بينهما؛ أي وجود علاقة القرابة والنسب والمجاورة والمشابهة أو علاقة المفارقة والتناقض والتضاد.

والحال، فإن الخوض في المسائل البلاغية يجر دون ضابط أو رقيب إلى شهوة الحديث عن "قوة الاستعارة" ، التي تفتح دون غيرها باب الغرابة والدهشة، المنبثق عن ما تولده من حركية للمتخيل، وبناء للمعنى وتفجيره، فهي على حد زعم أمبرتو إيكو Umberto Eco « ألمع الصور البيانية ولأنها ألمعها فهي أكثرها ضرورة وكثافة»[1]، وأكثرها توغلا في النصوص المفتوحة، التي تخول للقارئ حينها أن يسأل عن ماذا تعنيه لا ما تقوله.

ويغلب في الاعتقاد، أن وظيفة الاستعارة ليست إلا وظيفة تجميلية تطفو فوق وبين تراكيب النص، كشيء من الوشي والزخرف والتنميق، يلفت اهتمام القارئ ويأسره ويذكي بهجته، وفي الأصل وفي عمق التصور، هناك طاقة كمونية ووجه أسطوري للاستعارة، بوصفها جمالية ومعرفية وعرفانية، لا تنفصل عن اللغة والموسوعة، والخيال والعقل. وبهذا العمق تصنع المفارقة في تحقيقها للانسجام بين الأضداد، كما تفتل خيوط العناصر المتآلفة في سياق تسلسلي معين، وتحقق ما يسميه لايكوف و جونسون في كتابهما "الاستعارات التي نحيا بها" بإبداع المشابهة أو المماثلة؛ أي قدرة الاستعارات على خلق معاني بكر، ومفاهيم وعلاقات جديدة داخل اللغة، وبين اللغة والعالم، تسمح بتعدد التأويلات[2].

إن الخواء أو الفراغ أو الفقر الاستعاري في النص يسهم ولا ريب في انكماش المعنى وانحساره بين دفتي المعجم أو القاموس، ومن ثم إمكانية تقهقر الحركة التأويلية ودورانها حول نفسها. وفي المقابل يعمل التوظيف الاستعاري على توسيع الدلالة من خلال

---

[1] أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. ص 233.

[2] ينظر: سعيد الحنصالي. الاستعارات والشعر العربي الحديث. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2005. ص25، 26.

التواصل والتفاعل والتعالق، حيث النص بنية استعارية شمولية وموحدة، تمثله سلسلة من الاستعارات المتعالقة داخل البنية التركيبية، وهي كذلك، حين ينتقل أو يقفز المعنى وينزلق إلى معنى آخر بداية من أول نقطة استعارية في السلسلة.

ويوحي هذا التعالق والتداول، بمركزية الاستعارة في النص وقوتها. ويظهر التجديد الدلالي من خلال الاستعارة الحية، أي بروز جديد مبتكر داخل اللغة كمحمول، وحسب بول ريكور Paul Ricœur فإن كل استعارة هي قصيدة مصغرة[1]، أو قصيدة مختزلة، فالاستعارة اختراع واختزال وتوسع، إذ أن « توليد الدلالة غير المحدد لا ينفي أنه ليس بالإمكان أن نعطي مجازات بكرا أي استعارات "جديدة" لم يسبق أن سمعها أحد أو عاشت كما لو لم يسمعها أحد»[2]. وما يبدو مبتذلا ومألوفا فهو استعارات ميتة، ولكنها في الآن ذاته نووية الإشعاع الدلالي، تموت وتحيا من رمادها.

وفي خضم الصراع حول قوة التدليل والإقناع، تُولّي الاستعارة وجهها كقناع أو نسق بلاغي، وكانحراف أسلوبي دائم الخرق والتجدد، وكتوصيل تداولي أو حجاج استعاري، شطر السيميائية، فهي ـ والقائل إيكو ـ « آلية سيميائية تتجلى في جميع أنظمة العلامات»[3]، كطيف أو متخيل لإنتاج سيرورة التدليل، ولدينامية الفعل السيميوزيسي، ولدفع حركة الدائرة التأويلية.

وكما يحكم نظام العلامات مبدأ الإحالة، فالعلامة لا تحيل إلا على علامة، كذلك الاستعارة تنسل من أختها، وفق مبدأ التعالق، حتى إن « الاستعارات الأكثر سذاجة متكونة من بقايا استعارات أخرى، فهي لغة تحدث نفسها، والحدود بين المجازات الأولى والمجازات الأخيرة رقيقة جدا، وليست مادة لعلم دلالة بل مادة لتداولية التأويل»[4]، وينتج عن هذا التعالق الاستعاري توالد دلالي، يسهم في بناء الموسوعة.

ويتعلق إنتاج الاستعارة وفهمها ونجاحها بحجم الموسوعة التي لا انفكاك عنها في عملية التأويل، كما أنها أيضا، هي الأداة التي تمكننا من فهم أفضل للسنن أو للموسوعة،

---

(1) ينظر: بول ريكور. من النص إلى الفعل. ص15.

(2) أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. ص309.

(3) نفسه. ص 236.

(4) نفسه. ص312.

فالتعبير الاستعاري ينبثق من التفاعل بين المؤول والنص، حيث يمكن للاستعارة أن تتمركز وتنفتح على شبكة من التأويلات المختلفة[1].

إن التعالق الاستعاري ينسج و يوفر عالما ممكن l'univert prototype، يرتقي بالمعنى إلى اللانهائية، حيث تتناسل الدلالة، ويدخل النص في لقاء حميم مع قرائه بمختلف ثقافاتهم، وهو ما يصنع بدعته وحداثته. ويمكن القول أن الاستعارة ترمم بياضات النص المفترضة، وتوسع دائرة المتخيل، وتحقق الترابط بين عوالم تبدو في الظاهر غير قابلة للاتصال، فهي بناء ثقافي من شأنه أن يتراكب، بوفرة، مع العالم "الواقعي" القائم في موسوعية القارئ[2]، حيث هي عقدة ونقطة تأزم في النص، وسلطة غير متوقعة ومباغتة، تنمو أجزاء متفرقة ثم تجتمع كلا موحدا شاملا، وما يمجد جاذبيتها وسيرورتها وخلودها، أن تولد من رحم الواقع ويتبناها الخيال.

4/ المقصدية وحدود التأويل:

لقد تنبه أمبرتو إيكو Umberto Eco إلى ضرورة وجود القارئ، لملء فرجات النص وتحبير بياضاته، وهو إذ ذاك، عليه أن يعد له ما استطاع من موسوعته، حتى يكون أكثر تفاعلا وتعاضدا، فالنص ـ كما ذكر سابقا ـ آلة كسولة ومقتصدة وقودها المعنى، المنبثق عن كل مبادرة تأويلية خارجية تتجاوز قيود النسق المغلق، والنظام الداخلي للنص، وهو القائل: « إن مجد القارئ يكمن في اكتشافه أنه بإمكان النصوص أن تقول كل شيء باستثناء ما يود الكاتب التدليل عليه. ففي اللحظة التي يتم الكشف فيها عن دلالة ما، ندرك أنها ليست الدلالة الجيدة، إن الدلالة الجيدة هي التي ستأتي بعد ذلك، وهكذا دواليك»[3]، إنه يدعو إلى القراءة المفتوحة ويرفض كل قراءة نهائية أو مغلقة، فكل قراءة هي امتداد لقراءة سابقة، أو هي تبدأ بفكرة ـ وحسب إيكو ـ فإن تأويل نص ما يرتبط بشيء سابق في الوجود على تأويلنا، ومن ثم يحدد القارئ إمكانية التوافق الحاصل بين

---

[1] ينظر: السابق. ص312. ينظر: أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص160.

[2] ينظر: سعيد الحنصالي. الاستعارات والشعر العربي الحديث. ص18. وينظر: أمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية. ص172.

[3] أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص43.

الموضوع المحدد وما قاله أو أنتجه التأويل[1]، وعليه البحث بشغف وفضول في ما وراء المعنى، حتى يتمكن من وضع خاتمة للتأويل ستكون بداية لمسار تأويلي جديد.

ويشير أمبرتو إيكو إلى ما خلفه تاريخ التأويل، من تصور أو صنف تأويلي لقراءة النص، وحسبه، فقد خلف تصورين مختلفين، يحددان مسار النص فإما انغلاقه وجموده، وإما انفتاحه وخلوده، فتأول نص ما، حسب التصور الأول، يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف أو قصده، أو على الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي، وهو ما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل. أما التصور الثاني فيرى، على العكس من ذلك أن النصوص تحتمل كل تأويل[2].

ووفق هذا التصور توصل إيكو إلى نظريته في التأويل، وقد حاول من خلالها أن يصحح مفهوم التأويل ويضبط حدوده، منطلقا من أن « القراءة الوحيدة الجدية للنصوص هي قراءة خاطئة، والوجود الوحيد للنصوص يكمن في سلسلة الأجوبة التي تثيرها»[3]، لذا لم يقل إيكو بانغلاق النص، كما يرفض انحباس الفعل التأويلي في مقصدية المؤلف، باعتبار أن النص كون مفتوح، من شأنه أن يحضى بعدد من القراءات الممكنة غير المنتهية، ولكن « القول بلا نهائية النص، لا يعني أن كل تأويل هو بالضرورة تأويل جيد»[4]، إن هناك ولا ريب، تأويلات صالحة وأخرى فاسدة أو خاطئة.

وكما ثار إيكو ضد التأويل المحدود أو المغلق الذي يعمل على اغتيال إبداع القارئ وهو الخاضع دوما لتخميناته وللانتقاء السياقي، فقد ثار أيضا ضد التأويل المفرط أو المضاعف surinterprétation، حيث يتم استخدام أو استعمال النصوص L'utilisation des textes . فلا أكثر انفتاحا من نص مغلق، إلا أن انفتاحه يكون من فعل مبادرة خارجية، بل يكون طريقة في استخدام النص وليس طريقة يستخدم بها، على أن يتم ذلك برقة بالغة. إن في هذا عنفا أكثر منه تعاضدا. وفي هذا الصدد، يعود ـ أي إيكو ـ إلى العبارة الشهيرة التي قالها فاليري Valery "ليس من معنى حقيقي لنص ما" ليستخلص

---

[1] ينظر: السابق. ص133.

[2] ينظر: نفسه. ص117.

[3] نفسه. ص22.

[4] نفسه. ص21.

منها قراءتين: الأولى، أن المرء يسعه أن يتصرف بنص ما على ما يحلو له، وحسب غايته ومراده. أما الثانية، فهي التي تخول المرء أن يطلق تأويلات لا متناهية عن نص معين[1].

إن الاستعمال الحر للنصوص دون هوادة، وفوضى التأويلات المفرطة، تفرض فيما يعتقد إيكو وضع حدود ومقاييس تسمح بإيقاف التأويل وكبح انفلاته، وتعصمه من مغالطات وإرغامات القارئ البرغماتية، وحسبه فإن النص إستراتيجية بناء وإنتاج لعالم تأويلاته المتوافقة والمتصالحة مع ما يقوله ويعنيه ويدل عليه، ويعد به. وفي المقابل هو موضوع للتأويل يقوم ببنائه ضمن حركة دائرية تقود إلى التصديق على هذا التأويل من خلال ما تتم صياغته، باعتباره نتيجة لهذه الحركة؛ أي"الدائرة الهرمنطيقية"، وليس مجرد أداة تستعمل للتصديق على تأويل ما[2]، تفرضه الذات المتعالية لتلبية أغراضها وتحقيق غاياتها، إن في هذا إفراطا وإجحافا في حق النص إذ يكره ويُحمَّل ما لا يطيق، ويقوَّل بما ليس فيه. وتبقى النصوص المنغلقة هي أشد عنتا للاستخدام من النصوص المنفتحة، وهي إذ تعَدُّ لقارئ نموذجي Lecteur Modèle محدد بدقة، وذلك بقصد توجيه تعاضده بأسلوب قمعي وردعي، تخلف هوامش للمناورة مطاطة كفاية[3].

وعلى ما يبدو فهذه التأويلات المتصارعة والمختلفة واللانهائية، تسعى نحو تحقيق أهداف ونتائج متفاوتة الاعتدال والخطورة، وكل ذلك مدعاة للانفتاح. وحسب إيكو فإن الانفتاح، لا يعني فقط، ـ كما يظن البعض أو يعتقد ـ "غموض" الخطاب و"تعدد" إمكانيات الشكل وحرية التأويل دون ضابط أو رقيب، فالقارئ وهو المحور، يمتلك فقط جدولا بالإمكانيات المحددة بدقة والمشروطة، بحيث لا يفلت الفعل التأويلي من مراقبة المؤلف النموذجي كإستراتيجية[4]، إن هناك قواعد وشروط تنظم مسار التأويل، وترسم حدوده، حيث توجهه نحو الاعتدال، لذا يستحضر مسبقا وفي الآن: تجليه الخطي، القارئ النموذجي الذي يقرأ من وجهة نظر أفق توقعات أو تخمينات، والموسوعة الثقافية التي

---

[1] ينظر: أمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية. ص71، 72.

[2] ينظر: أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص78.

[3] ينظر: أمبرتو إيكو . القارئ في الحكاية. ص74.

[4] ينظر: أمبرطو إيكو. الأثر المفتوح. ص19.

تشمل لغة معطاة، وسلسلة التأويلات السابقة للنص ذاته[1]، إذ ليس كل تأويل عند إيكو هو إساءة تأويل، وإنما هو تناص وسيرورة، وجزء من هذه السلسة وهذا الانسجام.

ويبقى أن هذه السيرورة محكومة بحد ضروري منطقي يقيد عمل الموسوعة هو عالم الخطاب الذي يفرض بشكل ما إرغاماته على مسار التأويل، وما النص ـ في اعتقاد إيكو وهو يتحدث عن الاستخدام الحر للنصوص ـ إلا الاستراتيجية التي تشكل عالم تأوُّلاته المسوغة والمشروعة على الأقل، إن لم تكن شرعية، فكل قرار آخر باستعمال النص استعمالا حرا، يتوافق مع قرار توسيع عالم الخطاب[2].

والحال، فإن تأويل النص لا يتعلق باقتفاء أثر قصدية المؤلف intentio auctoris الصعبة الإدراك، ولا بقصدية القارئ intentio lectoris التي يقول فيها ما اعتقد أنه قرأه (التفكيكية)، أو ما كان فيه منساقا وراء هواه ومزاجه (البرغماتية)، وإنما هناك بين هذا وذاك، قصدية النص intentio operis التي تدحض كل تأويل هش، يدعي صحة ما يقصده من أغراض، والسبيل الوحيد للوصول إلى ذلك هو إخضاع هذه القصدية لسلطة النص باعتباره جسدا أو لحمة واحدة وكلا منسجما، وقد استمد إيكو قصدية النص من القديس أوغسطين في المرجعية المسيحية: فحتى يكون التأويل سعيدا وصالحا وله قيمة، عليه أن يعطي لجزئية نصية ما يجب أن يثبته جزء آخر من النص نفسه، وبهذا المعنى، تتشكل السيرورة والنمو الحي للنص، ويتحقق فيه الانسجام الداخلي ، الذي يمثل الأمين والرقيب على تخمينات القارئ، أو التخمين التأويلي conjecture interprétative [3]،

وبالرغم من أن الأصل في الظن أو الحدس التأويلي اللانهائية، إلا أنه يجب أن ينداح نحو قصدية النص ويتصالح ويتعاضد كما يزعم إيكو، فتتوالد وتتناسل نصوصا، وفق أفعال الحرية الواعية المتاحة للقارئ، ذلك أن النص أو « الأثر يكون مفتوحا بدون قصد على التفاعل الحر للقارئ، فالأثر الذي "يوحي" يتحقق وهو يملأ كل مرة بالمشاركة

---

(1) ينظر: أمبرتو إيكو. التأويل والتأويل المفرط. ص176.

(2) ينظر: أمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية. ص74. وينظر: سعيد الحنصالي. الاستعارات والشعر العربي الحديث. ص104. وينظر: عبد الغني بارة. مقال موسوم بـ "استعمال النصوص وحدود التأويل ـ في نقد الممارسة التأويلية عند إيكو ـ ". مجلة مخبر، وحدة التكوين في نظريات القراءة ومناهجها. ع 1، 2009. ص168.

(3) ينظر: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص77، 79، 100. وينظر: عبد الغني بارة. مقال موسوم بـ "استعمال النصوص وحدود التأويل". ص75.

العاطفية والتخيلية للمؤول»[1]. وعليه فالنص بهذا المعنى، يترك للقارئ حق المساءلة، والتفاعل والحوار، ويتيح له تقديم رؤيته الخاصة، وغياب القصد هو سر تعدد واختلاف التأويلات.

وحتى يكون النص إبداعيا ومفتوحا دائما، كما يعتقد إيكو، « إنما ينجم عن ضرورة ترك النتيجة تحلق، لتطمس الآراء المسبقة للمؤلف بواسطة غموض اللغة والمعنى النهائي غير المحسوس»[2]، وفي هذا يؤيد فكرة موت صاحب النص، إذ يرفض كل التأويلات ذات التوجه السياقي، وفي الوقت ذاته يصر على فكرة وجود مؤلف نموذجي مفترض أثناء كل عملية تأويلية، لا تفلت من رقابته وإن تعددت، وهو كاستراتيجية، يسعى جاهدا في جعل كل تأويل منها يذكر بالآخر، حتى تقوم علاقة من التمكين المتبادل، لا الاستبعاد على الإطلاق، ويصبح تعاضد القارئ الموجه بدقة، محض مغامرة، تجمع بين متعة النص وتأوله[3].

ويبدو أن فعل الاستخدام جزء من العملية التأويلية، إلا أن توظيفه بما يلاءم النص يختلف بين ناقد وآخر، فإيكو وإن حاول الفصل بين استخدام النص وبين تأوله، إلا أنه لم يلغيه أو يعزله، ولم ينف إثارته وقدرته على إضفاء جمالية، كاستخدام حر وشاذ وخبيث، فإما أن يستخدم النص على أنه نص متعة بنفسه، كأن لا حول له ولا قوة، وفي هذا فرض للتخمينات على حسب الأهواء، أو تحقيقا لهدف، أو أن يكون النص مركزا وأساسا، ينظر إلى تحفيز استخدامه بأكثر الطرق حرية على أنه أساس استراتيجيته الخاصة، ومحاولة مطابقة تخمينات القارئ بقصديته وبالتالي تأوله[4].

وما عارضه أمبرتو إيكو Umberto Eco وسعى لدحضه، بوضع حدود تعصم العملية التأويلية من الفوضى، هو تلك الحرية المطلقة المعطاة للقارئ في علاقته بالنص، تفاعلا / تلاعبا / قهرا / تسلطا، حتى أن كل قراءة هي إساءة قراءة Reading misreading، في نظر نقاد ما بعد البنيوية، ومنهم ممثل البرغماتية الأمريكي ريشارد رورتي Richard

---

[1] أمبرطو إيكو. الأثر المفتوح. ص22.

[2] أمرتو إيكو. التأويل والتأويل المفرط. ص173.

[3] ينظر: أمبرتو إيكو .القارئ في الحكاية. ص72، 73.

[4] ينظر: نفسه. ص73.

Rorty الذي يرى في مقاله "التقدم البرغماتي" أن « أي شخص أيا كان ما يفعله بأي شيء فإنه يستخدمه. تأويل شيء ما، معرفته، النفاذ إلى جوهره، وغيرها جميعا هي مجرد وسائل متنوعة لوصف عملية وضع العمل»[1]، فهو يأتي إلى النص بغرض استخدامه لتحقيق أغراضه ومراده، لا بغرض استنطاق مقاصده، وفي هذا قمعا/ تهميشا/ محوا، أكثر منه، تجليا/ تمركزا/ تحققا.

لا يدل هذا الاستخدام البرغماتي للنصوص، إلا على ذات متعالية تضخم الأنا(أنانية) وتقزم الآخر/ النص(استعبادية)، ويتجلى ذلك في تصريح ريشارد رورتي Richard Rorty وهو القائل: « يبدو لي أكثر بساطة نبذ التمييز بين الاستخدام والتأويل، وأن نقوم فحسب بالتمييز بين الاستخدامات التي تتم بواسطة أناس مختلفين لأجل أغراض متباينة»[2]. فهذه الاستعمالات الغارقة في الذاتية والساعية بكل عشوائية نحو الفرادة والخلق من خلال فرض ما يعنيه القارئ ويرضي غايته، فيها بلا ريب تسلطا واستبداد وتعاظما على مركزية النص، وإرهاقا للمعنى. فلا جدوى ـ كما يعتقد رورتي ـ من القراءة المنهجية للنصوص المرتبطة باستراتيجية، وعليه دعا إلى القراءة الملهمة والحرة، ذلك أن القراءات المنهجية منتجة بنحو نموذجي بواسطة أولئك الذين يفتقدون لما يطلق عليه فرانك كيرمود Frank Kermode ، متأثرا بفاليري Valery "الشهية للشعر"[3]، فكأنه يريد القول أن لا طائل منها، ولا ابتكار فيها، ولا لذة من ورائها، فهي جعجعة ولا طحن.

ودفاعا عن التأويل المضاعف أو المفرط surinterprétation وفي رده عن إيكو، يرى جوناثان كولر Jonathan Culler أن التأويل يعيش في ذواتنا وفي حياتنا فهو معنا دائما، وما يجعله مثيرا ولافتا كونه متطرفا وخارجا عن القانون، أما التأويل المعتدل l'interprétation modérée، والذي تحيطه وتراقبه حدود المقصدية، ويعبر عن إجماع برغم ما له من قيمة، هو محدود الفائدة. كما يعارض كولر زعم إيكو في قوله بتعدد القراءات، ولكن لا تخرج عن حدود تعصمها من الفوضى. وحسبه أن الشيء الوحيد الذي

---

[1] ريتشارد رورتي. التقدم البرجماتي. ضمن كتاب، التأويل والتأويل المفرط. ص119.

[2] أمبرتو إيكو. التأويل والتأويل المفرط. ص133.

[3] ينظر: ريتشارد رورتي. التقدم البرجماتي. ضمن كتاب، التأويل والتأويل المفرط. ص134.

لا يمكن فعله هو وضع حدود، وللتدليل على ذلك يضم رأيه إلى ما تؤكده التفكيكية، على أن المعنى حد سياقي، غير أن هذا السياق نفسه لا محدود[1].

إن ما يسميه إيكو Eco شططا في التساؤل/ إفراطا/ تطرفا، جعله يتحدى عبارة فاليري Valery والتي بحسبها "لا يوجد معنى حقيقي للنص il n,y pas de vrai sens d, un texte " وهو إذ يقبل العبارة التي تذكر باختلاف المعاني في النص، فإنه يرفض بعنف العبارة التي تمكّن للنص أن يتضمن كل المعاني[2]، وذلك حينما يتم تأوله حسب المقاصد الذاتية، حيث تعمم مسألة الفهم، ويوضع التأويل الصحيح والخاطئ في كفة واحدة.

وما لا يروق لإيكو ويرفضه، هذا الشطط، والانفتاح التأويلي المفرط، وقد أدى به وهو الناقد المعتدل، أن يشتغل بحماس لوضع حدود يستقيم بها مسار التأويل، إنها حدود صالحة ولكن قد يكون تطبيقها تطبيقا ميكانيكيا، إجحافا وتقهقرا ونكوصا، لما لا يمكن في الأصل حدّه، ولا فطامه عن الحرية؛ أي الإبداع والتجديد، فكل ما يفيد يكفي أن يستخدم بعدل ويتم تفعيله، ولكن لأغراض نصية وإنتاجية، وليس لأغراض شخصية، وإشباع رغبات برغماتية بحتة، وحَسبُ التأويل أن يكون صادما ومقنعا ومعتدلا، وليس بالضرورة أن كل تأويل مقنع، فالنص هو ذاته، والنص هو غيره، تطابقا واختلافا، تعاضدا وحوارا.

---

[1] ينظر: جوناثان كولر. دفاعا عن التأويل المفرط. ضمن كتاب التأويل والتأويل المفرط. ص138، ص150، 151.

[2] ينظر: أمبرتو إيكو. التأويل والتأويل المفرط. ص173.

غزو العلامات وفاتحة السيميوز عند بورس Peirce

"إن العالم الذي تحيل عليه العلامات عالم ينمو ويضمحل داخل نسيج السيميوز"

(إليزفيرون)

- **مهاد نظري: ثورة السيميولوجيا وانفجار الدلالة:**

كون اللغة؛ ذلك النظام التواصلي الممتد في العالم، المتشابك العلاقات، الحر في فضاء الثقافات، هي خليط من عناق حميم ومفارقة عجيبة بين الدوال والمدلولات، ففي بداية الخلق طابق الدال المدلول﴿ وعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا﴾[1]، فلكل اسم مُسمَّاه، ولكل لفظ معناه، ذلك أن « اللغة بمعناها الضيق مسلك عقلي أو مسلك عقلي حركي يتواضع عليه الناس، ويقومون به في حالات التفكير والتفاهم والاتصال»[2]، ولما كان أصل اللغة وطبيعتها المرونة والتمدد والتطور، فرضت مصلحة المجتمع التوافق على مسار الفهم، بالتغيير في سنن اللغة، وفك التطابق والخطية إلى انفلات المعنى أو درجة الصفر بين ركني العلامة، لتصبح العلاقة تفاعلية ديناميكية حرة، عائمة في حقل تواصلي مفتوح، يخضع لاختلاف الثقافات، وما تفرضه حدود التواصل والفهم بين أفراد المجتمع.

ولقد أشبعت قضية اللفظ والمعنى في كتب البلاغيين والنقاد القدامى دراسة وبحثا، ولعل نظرية النظم والمعاني الثواني عند عبد القاهر الجرجاني، فتحت الباب واسعا أمام الدراسات الألسنية الحديثة؛ فهذا دي سوسير على خطى الجرجاني ينطلق من مبدأ الثبات في علاقة الدال بالمدلول، لينادي بالاختلاف عبر وضع قانون نسقي سماه النظام (systeme)، حيث تنتظم فيه الدوال بالمدلولات، ويكمل اللاحق السابق في تراصف يفضي إلى بناء الجملة أو النص.

---

[1] سورة البقرة. الآية 31.

[2] محمد عبد الحميد أبو العزم. التوصيل العلامي والتواصل اللغوي، ضمن كتاب : اللسانيات من خلال النصوص. عبد السلام المسدي. الدار التونسية، ط 1، جوان 1984. ص26.

إن العمل على إزاحة السياق واعتناق النسق، أرق اللسانيين وأذاقهم أوهام الحداثة، فكانت البنيوية في دعوة صارخة للانتقال من الخارج إلى الداخل، ومن تخوم النص إلى مركزه، والتوجه نحو أولوية النص بدل سلطة المؤلف. وقد عالج سوسور هشاشة اللغة بنظام النسق، حيث تتشكل بنية الكلام والكتابة والعلامة ذات الوجهين الدال والمدلول، وتنتهي اللغة إلى بنية تدرس في ذاتها ولذاتها، بوصفها نظاما كليا مستقلا عن الواقع الخارجي منطلقا من افتراض العلاقة الاعتباطية(arbitraire) بين الدال والمدلول le signe linguistique est arbitraire [1]، وفي هذا الصدد يقول (J. Caelen) :

«le signe linguistique est formé d'un signifiant et d'un signifié: il est dyadique et arbitraire »[2].

ويكتسب كل عنصر في النظام اللغوي، معناه وقيمته وخصوصيته، من خلال اختلافه مع بقية العناصر في النظام Système.

ورغم حداثة التصور اللغوي عند سوسير، وإحيائه قيمة الدليل اللغوي داخل بنية النص، ومحاولته إحداث القطيعة الابيستيمولوجية مع الفكر التقليدي. ظل سوسور محافظا على المفهوم الصوري للدال بأنه الصورة السمعية (Image acoustique) للعلامة[3]، وغفل عن الصورة الإشارية أو الرمزية...الخ، فالمعنى أو الدلالة موضوع غير أثير لدى اللسانيات البنيوية ـ كما يزعم أحمد يوسف ـ وحجته في ذلك أنها ذات نسق يؤول إلى المحايثة والسكونية والانغلاق، فالدلالة قد تطلب من داخل النسق أو من خارجه، ولا تكتسب الدلالة صفة التفاعل، والانتشار، والتشظي إلا من خلال النسق الذي يؤول إلى السيرورة والحرية والانفتاح، حسب سيميائية بورس، فالنقد السيميائي كانت له استعمالات مجازية متباينة، سمحت بقبول فكرة تعدد القراءة، وانفتاح التعدد؛ أي قابلية

(1) Voir: Saussure. Cours de Linguistique générale. Essai Ouvrage présenté par Dalila Morsly. ENAG, Alger, 3éme Edition, 2004. P110.
(2) J. Caelen. Elements de Linguistique et de pragmatique pour la comprehension automatique du langage: du signe au sens. CLIPS. Communication Langagière et Interaction Personne-Système, Fédération IMAG. BP 53-38041 Grenoble Cedex 9- France. P3.
(3) Voir: Saussure. Cours de Linguistique générale. P 108- 109.

البنى النصية لتحرر الدلالة، لأنه ليس هناك مدلول واحد مطلق، بل ليست هناك حقيقة مطلقة في النص كما كان يتوهم النقد التقليدي[1].

لقد مهد النسق المفتوح لدارسي ما بعد البنيوية من تناول طرفي العلامة بطرق مختلفة، حيث تابع نقاد ما بعد البنيوية فعالية الدال المتواصلة في تشكيل سلاسل وتيارات متقاطعة، مع إهمال المتطلبات التقليدية للمدلول الداعية لمقابلة كل دال بمدلوله[2]، وقد كان رولان بارت من أفلت المعنى من عقال النسق المغلق، نحو دينامية النص والانفتاح الدلالي، حينما أدخل اللسانيات إلى مصنع التقويض ـ بعد محاولات جادة أحسب أن التفكير اللساني وفق فيها ـ حيث رأى أن صرح اللسانيات بدأ يتفكك، وأعلن ثورة السيميولوجيا[3]، وانطلاق سيرورة التسيمية اللامحدودة، أو النسق الدلالي. ولكن هذا ما تفرضه عجلة البحث والتطور، وربما يصلح في النقاد قوله تعالى: ﴿كُلَّمَا دَخَلَتْ أُمَّةٌ لَّعَنَتْ أُخْتَهَا﴾[4].

1/ لعبة السيميوزيس والانفتاح العلامي:

كان مفهوم دي سوسير للغة على أنها مستودع من العلامات. شرارة لتفجير دلالات جديدة غائبة في النص، لا تكشف مغاليقها سوى قراءة مفتوحة تنحو النحو السيميائي. وعلى خطى دي سوسير، سار بورس (Peirce) الناقد الأمريكي، الذي لا يمكن الحديث عن السيميولوجيا من غير الوقوف عند نظريته ومقولاته، إذ عمل على تأثيث الدليل اللغوي، وأعاد بناء وتوسيع علاقاته انطلاقا من اللغة « باعتبارها كيانا للفكر أو المعرفة (knowledge) تمثل نسيجا من العلامات المتشابكة المتداخلة القادرة على توليد علامات

---

[1] ينظر: أحمد يوسف. القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة. ج1، ط1، منشورات الاختلاف، 2003. ص81، 135. وينظر: عبد القادر عباسي. انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة. مذكرة ماجستير في الأدب الحديث. 2006- 2007. ص5.

[2] محمد سالم سعد الله. الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية. دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية- اللاذقية، ط1، 2007. ص121.

[3] ينظر: بارت رولان. درس السيميولوجيا. تر، عبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 1993. ص21.

[4] سورة الأعراف. الآية 38.

أخرى من داخلها دون حدود وقيود، بل وإلى الأبد، أي أن مبدأ الحركة (dynamism)...يمثل السمة الغالبة على نظرة بيرس»[1]، فالنص عبارة عن علامة كبرى، تحيل على عالم صاخب من المعاني والرموز، التي تتناسل وتتوالد في حدود القصدية الكاتب/ النص، وثقافة القارئ، ومستوى الفهم لديه، حيث العلامة في تصور بيرس «...شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر»[2]، فهي متوالية أو شبكة عائمة من العلامات، يستند القارئ في فك غموضها وتتبع حلقاتها على خلفيات معرفية واسعة.

ويبدو أن السيميولوجيا لا تبحث في ظاهر الشيء وواقعه، بل هي مطاردة للخيال ورصد للكتابة وإيقاعها الخفي، وتجاوز لواقع اللغة وذاتيتها، وسننها في العادة، وخروج من الأحادية والانغلاق، إلى التعددية والانفتاح، تطويرا إلى ما قدمته البنيوية من قراءات مغلقة وبطريقة محايثة للخطاب الأدبي، باعتبار أن النص « بنية مغلقة ومكتفية بذاتها، لا تحيل على وقائع خارجة عنها...بل تحيل على اشتغالها الداخلي فقط »[3]، فهو يشكل سننه وعلاقاته الداخلية بمعزل عن مؤلفه وقارئه وعن التقاليد والسلوك والعادة.

وقد سعى بيرس إلى انفتاح القراءة. وأن يكون موضوع السيميولوجيا، تتبع السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة؛ أي ما يطلق عليه بيرس السيميوزيس (Sémiosis)؛ أي البحث في الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات وطرق إنتاجها للمعنى وتناسله[4]، وليس المعنى عند بيرس سوى الحديث عن منطق اشتغال العلامة، بل هو نتاج التفاعل والمبادلات الحاصلة بين الأقاليم الثلاثة للعلامة[5]، فالقبض على سيل المعنى ومجاراة سيرورة التدليل، لا يقف عند تقفي المقصدية، بل يتجاوزه لإطلاق الفكر وسيرورته مع الواقع ومستجداته.

---

(1) محمد عناني. المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي. الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط3، 2003. ص156.

(2) أمبرتو إيكو . التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص120- 123.

(3) صالح هويدي. النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه. ص99.

(4) ينظر: أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص123. وينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون. معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1996. ص32 .

(5) ينظر: دانيال تشاندلر. أسس السيميائية. تر، طلال وهبة. المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008. ص71.

ولا تنزلق العلامة أو المعنى ويتشكل إلا مندفعا من تكوين فكري مشحون بالثقافة المتنوعة والخيال العميق، وتخضع صناعة المعنى وتجدده إلى سيرورة تواصلية إدراكية، تتضمن تاريخية اللغة، وما يحدده العرف أو مجموعة السنن المتفق عليها ضمن مستوى ما، واختلاف الأذهان والأفهام، وما ينجر عنها من توسع دلالي، وبه تتألف وتتكون سيرورة تدليلية متناغمة، وفي غياب هذه السيرورة (السيميوزيس)، يصبح النص باهتا، ثابتا، يفتقر إلى التميز والتفرد والتنوع والحركة، وإلى مساحة من الانفتاح على القراءة المتعددة.

تبحث السيرورة (السيميوزيس)، عن حضور المدلول لا غيابه، وتحيط العالم بمبدأ التدليل الكوني أو العلامي[1]، وقد أدت بالمعنى إلى تقويض النظام وتحطيم مرتكزاته لتتدفق في مسارب بكر غامضة، غير خاضعة لسطوة النظام ورقابته، ولا سيما النظام اللغوي، ومن ثم إمكانية عودته إلى داخل النظام في حركة لولبية لا نهائية. وهذا ما أفضى بهم إلى إطلاق العنان للقراءة ولكشف السنن وتنظيمها وصولا إلى أغوارها البعيدة[2].

ولما كانت العلامة أساس السيميوزيس عند بورس، ومبدأ سيميائي في تشكيل دائرة المعنى، فالنص علامة، والعالم علامة، والكون نظام من العلامات، والإنسان يفكر بالعلامات، وكل شيء علامة، أخذ (بنفنيست) عليه أنه حول كل شيء إلى علامات، ووضع العلامة أساسا للعالم بأسره يقول في مقال له بعنوان " سيميولوجيا اللغة ": « إن بيرس يضع العلامة كأساس للعالم بأسره، إذ إن العلامة هي نقطة الانطلاق التي يبني عليها تعريف كل عنصر على حدة، وهي ـ أيضا ـ المبدأ الذي يحكم تفسير مجموعات العناصر، سواء كانت هذه المجموعات مجردة أو ملموسة، إن الإنسان، في ما يراه بيرس، علامة في كليته، وفكره أيضا علامة وكذلك مشاعره ، ولكن هذه العلامات في نهاية المطاف لا تحيل إلا إلى علامات أخرى، فكيف تحيل إلى شيء ليس علامة في حد ذاته، هل نستطيع أن نجد نقطة ثابتة نستطيع أن نرسي فيها العلاقة الأولى للعلامة؟»[3].

---

[1] ينظر: أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص119.

[2] ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون. معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. ص30، 32.

[3] اميل بنفنست. سيميولوجيا اللغة. تر، سيزا قاسم. فصول، العدد03، أبريل، 1981. ص55، 56.

ففي هذا الموقف النقدي لبنفنيست إشارة إلى انغلاق النسق العلامي ودورانه حول نفسه عند بورس، ولا شيء غير العلامة في النص، والسيرورة وحدها هي ما يثير الوهم بالتوالد العلامي في ثنائية قطبية بين الموت والحياة.

وفي هذا الخضم، حاول بنفينست إعادة النظر في مفهوم العلامة واعتباطيتها، ووضع مكانة للذات المتكلمة بعدما أقصتها اللسانيات البنيوية، وفتح المجال واسعا لتشييد اللسانيات الخطابية. وإذا أبنا إلى مفهوم الذاتية لدى بنفينست نلفيه يربطه بالتلفظ الخطابي (Enonce discursif) مما يشجع على وهم الكتابة البيضاء، أي درجة الصفر للخطاب[1].

ويدعم سعيد بن كراد رؤية بورس وموقفه من العلامة والتحول العلامي، مخالفا بذلك زعم بنفنست ومأخذه عليه، فـ « الإنسان علامة، وما يحيط به علامة، وما ينتجه علامة، وما يتداوله علامة. والخلاصة أن لا شيء يفلت من سلطان العلامة، ولا شيء يمكن أن يشتغل خارج النسق الذي يحدد له حجمه وامتداده وعمقه... فلا غرابة أن يجعل بورس من العالم أجمع بكائناته وأشيائه نسيجا لا ينتهي من العلامات. فكل ما في هذا الكون خاضع أو يجب أن يخضع لسمطقة (sémiotisation)، تنقله من بعده المادي إلى ما يشكل جوهره العلامي، أي بؤرة لدلالات متنوعة»[2]، فالعلامة ذات خاصية انزلاقية انحرافية، آلة إنتاجها الإنسان والطبيعة، ومهدها الكون وامتداده ولا نهائيته، هي ذلك الكل المتكامل من تحولات الجسد، وتطور الإنسان عبر العصور، واختلافاته العرقية والدينية، واختلاف الألوان والأشكال والأشياء التي تطوف بالإنسان وتطوقه، وما يبدعه ويتميز به كل فرد، وكل مجتمع عن الآخر من أطعمة وألبسة ومنتوجات صناعية أو زراعية، وما يختلج داخل أنفسنا من أهواء ورغبات وعواطف، وما نتواصل به خارج فضاء التلفظ من حركات وإشارات ورموز.

ولتداول العلامة وتطورها عبر ترددات زمنية ممتدة أفقيا وعموديا، ويمكن القول تاريخية العلامة تبعا لتاريخية اللغة، كان عليها أن تسير وفق مبادئ تنظم دورتها الدلالية، وتعطي أبعادا تأويلية جديدة متجددة، وتتمثل هذه المبادئ في:

---

[1] ينظر: أحمد يوسف. القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة. ج1، ص73، 74، 140.

[2] سعيد بن كراد . السيميائيات والتأويل. ص 72، 73، 170.

- مبدأ التوافق: التوافق بين أفراد المجموعة البشرية الواحدة لا يمكن أن يتخذ إلا شكل سلسلة جديدة من العلامات. ومع ذلك، فإن هذا التوافق ينصب على شيء يعد- وإن كان جزءا من السيميوزيس- أساسا للسيرورة السيميوزيسية[1].
- مبدأ الإحالة: إمكانية وجود إحالة من المحتمل ألا تتوقف عند حد بعينه، فمدلول كلمة أو شيء ليس سوى كلمة أخرى أو شيء آخر. لذا فإن أي شيء ليس سوى إحالة مبهمة لشيء آخر. وعندما يتم التمثيل وتنفلت الدلالة من عقالها، فإن أمر إيقافها عند حد بعينه يصبح مستحيلا[2].
- مبدأ الديناميكية: العلاقة بين العلامة والشيء الذي تشير إليه علاقة ناقصة، أي أن العلامة لا ترمز إلى الشيء كله، أي إلى جميع جوانبه وطاقاته، بل ترمز إلى جزء من ذلك فحسب، كبيرا كان أم صغيرا. ومعنى ذلك في الواقع أن العلاقة تقبل الاختلاف والتعديل طبقا للعمل المفسر، ولذلك فهي متحركة (dynamic)[3].

إن حياة العلامة وسيرورة التدليل، مدعاة لانفتاح النص على التأويل، من خلال بلوغه درجة الفائض أو الشبع الدلالي، وتجاوز الثابت والأحادي، إلى الحركة والتعدد والمشابهة والاختلاف، ولا شك في أن مبدأ التوافق وسنن العادة بين أفراد المجتمع، والعمل بمبدأ الإحالة، والأخذ بمبدأ النقص لا الاكتمال، هو ما يضمن استمرارية العلامة، وحياة بعد نشور.

2/ سيرورة التدليل وخاتمة التأويل:

تتحدى ميتافيزيقا العلامة، عبر قوى فكرية وثقافية، منطقية تداولها وتوجهها نحو العادة والعرف، وهو بالمنظور السميائي "موت العلامة"؛ حيث يحدث الاهتراء والتآكل، والتحول إلى طابع المألوف بعد الغرابة والغموض، مسيرة دلالية ولعب بأركان العلامة في حدود الاستعمال أو التأويل النهائي المنطقي، إذ تنكمش العلامة وتضمحل في العادة،

---

[1] ينظر: أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص134.

[2] ينظر: نفسه. ص119. وينظر: سعيد بن كراد. المعنى بين التعددية والتأويل الأحادي. مجلة علامات. العدد 13، المغرب، 2000. www.saidbengrad.com .

[3] ينظر: محمد عناني. المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي. الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط3، 2003. ص155.

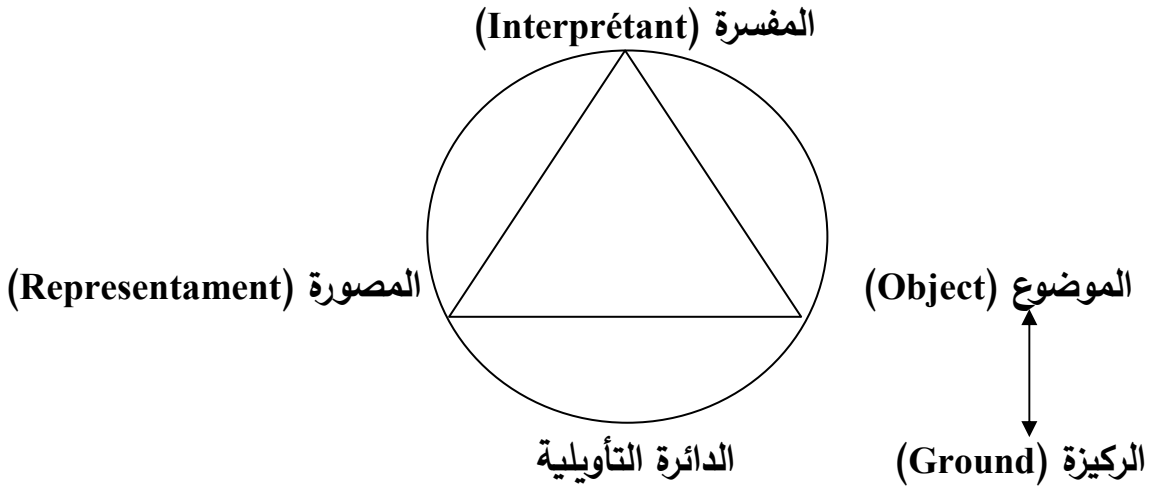
وقد حازت على حقل من الدلالات المنتجَة/ المنتِجَة، أمكن للوعي وقدرات الإدراك على استيعابها في مرحلة ما.

فالدلالة ـ كما يقول سعيد بن كراد ـ « ليست معطا جاهزا يوجد خارج العلامات وخارج قدرتها في التعريف والتمثيل، فالمعنى لا يوجد في الشيء، وليس محايثا له، إنه يتسرب له عبر أدوات التمثيل، وهو ما يشير إلى أن إدراك الكون ليس مباشرا، فالشيء لا يوجد في ذاته، بل مثواه الوعي الذي يدركه»[1]، وبه تستمر العلامة في عطائها، فالمعنى في بطن العلامة، وعلى القارئ البحث عنه داخل حقل العلامات بعيدا عن كل الإسقاطات المفروضة، وعليه استخدام الطاقة التصورية أو التحليلية الموازية، وبانغلاق ونهاية القدرات الإدراكية، المرتكزة في أساسها على خلفيات معرفية وفكرة سابقة في الوجود، تَؤُول الدلالة العلاماتية إلى الانعدامية لا العدمية، في مرحلة ما من نشوئها وارتقائها، في انتظار استعمال جديد يعطي دلالة جديدة، وهو ما يوحي بسيرورة التدليل تبعا لاستمرارية الوجود ونهايته، فالعلامة تحيا بحياة الكون وتنعدم بانعدامه.

يبدأ نسيج العلامة في الاتساع، انطلاقا من بنيتها وقدرتها على التمثيل والإحالة، ثم حميمية العلاقة بين الدال والمدلول، بين الشيء ومثله والشيء وضده، فبقدر المماثلة والتشابه يكون الاختلاف والمفارقة، ونحصل على شبكة عائمة من الدلالات الجديدة. فالعلامة أو المصورة (Representament) شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، فهي تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطورا وهذه العلامة التي تخلقها أسمها مفسرة أو مؤول (Interprétant) للعلامة الأولى، إن العلامة تنوب عن شيء ما، وهذا موضوعها (Object)، وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الوجهات، بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة؛ وهي عماد الأمثول أو ركيزة (Ground) المصورة، وهكذا تتشكل السيميوزيس أو السيرورة التدليلية في دائرة هذه العناصر الثلاثة،

[1] سعيد بن كراد. السيميوزيس والقراءة والتأويل. مجلة علامات. العدد 10، 1998. www.saidbengrad.com

وبمنطق الإحالة والامتداد في الواقع[1]. ويمكن التمثيل لما ذهب إليه بيرس بالخطاطة التالية:



وهي بهذا الهيكل التوافقي تنقسم إلى دوال ومداليل، والبيئة الدلالية العلاماتية تحتوي على أربعة عناصر هي:[2]

- العلامة بوصفها ممثلا ينوب أو يحل محل شيء آخر.
- المادة المشار إليها أو الموضوع.
- المحلل؛ أي الشخص الذي يدرك ويعي الإشارة.
- الطريقة المحددة التي تكتمل بها العملية الإشارية وهي التي يسميها بيرس: الأرضية أو الأساس.

وتتفاعل أركان العلامة لتشكل سيرورة السيميوز، وتقبل على دائرة أو سيرورة تأويلية تنمو فيها العلامة وتنتشر بطريقة غير مباشرة « فالعلامة أو الممثل هو الأول الذي ينوب عن الثاني الذي يسمى الموضوع، والممثل يحدد الثالث الذي يدعى المؤول، وهذه العلاقة الثلاثية الأصيلة، أي شيء يحدد شيئا آخر هو مؤوله بحيث أن المؤول يحيل إلى موضوع، وهذا الموضوع يحيل بدوره على موضوع آخر بنفس الطريقة، أي أن المؤول

---

[1] ينظر: حسن ناظم. مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم. المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994. ص62. وينظر: أنور المرتجى. سيميائية النص الأدبي. دار إفريقيا الشرق للنشر، الرباط – المغرب، 1987. ص4.

[2] سعد البازعي، ميجان الرويلي. دليل الناقد الأدبي. ص108.

أصبح هو نفسه علامة وهكذا إلى ما نهاية»[1]، فهذا الترابط الذي فرضته قاعدة الإحالة والتسلسل وهو ما يشكل بنية العلامة، حيث غياب عنصر من هذه العناصر الثلاثة سيؤدي إلى تدميرها، ومن ثم نعتها بالنقص لا الاكتمال، وتحجيم أو تعطيل قدرتها على إنتاج دلالة ما، كما أن هذا التعاقب والتسلسل في العلاقات الدلالية، يخضع للفعل أو التأويل الديناميكي الذي يتجاوز المعنى المباشر إلى دلالات ضمنية متوارية، وبه يعطي للعلامة خاصية اللانهائية في مرحلة ما من التأويل.

إن إضافة بيرس للمؤول عنصرا ثالثا إلى ثنائية الدال والمدلول، هو قلب في معادلة النموذج العلامي، من حيث توسيع حقل الدلالة واستمرارية التدليل، وإعطاء مساحة للسؤال حول فلسفة المعنى. فالمؤول يتجاوز فكرة ترجمة دليل لدليل آخر، إلى مستوى أعمق يمثل في تمديد للدليل، وزيادة معرفية مستقرأة بواسطة الدليل الأصلي[2]. ويتشكل أثناء النبش في ظلال المعنى ومضمرات النص دائرة تأويلية، يرسم حدودها القارئ السميائي، بعد أخذه بناصية التأويل الذي قسمه بورس تقسيما ثلاثيا كالآتي [3]:

- المؤول المباشر: أو ما يعادل في البحث الدلالي العام مفهوم المدلول، وهو المنوط بتحديد المعطيات الدلالية الأولية للعلامة، ويتخذ في أغلب الأحيان معنا حرفيا قاموسيا.
- المؤول الدينامي الحركي: وهو الأثر الذي أنتجه الدليل وتبدأ منه السيميوزيس في انفتاح يبدو للوهلة الأولى أنه غير منته. حيث يتجاوز تقريرية المؤول المباشر إلى التأويل، فهو يدخل العلامة في سيرورة تدليلية غير منتهية، فالعلامة الواحدة تقبل أكثر من قراءة وأكثر من تأويل، والنتيجة أننا أمام سيرورة سيميوزيسية لا متناهية، وهي التي يحتاجها المحلل السميائي للنصوص الأدبية في تأويله للعلامات النصية.

---

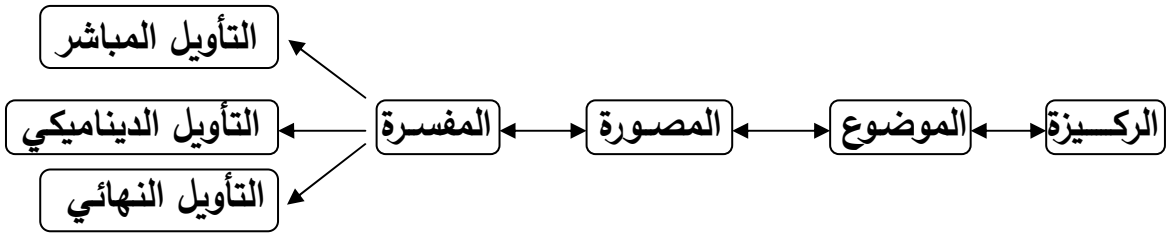
[1] أحمد يوسف. السيميائيات الواصفة المنطق السميائي وجبر العلامات. منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الجزائر، ط1، 2008. ص56.

[2] ينظر: سعيد الحنصالي. الاستعارات والشعر العربي الحديث. ص102.

[3] ينظر: وحيد بن بوعزيز. حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي. منشورات الاختلاف والدار العربي للعلوم، ناشرون، بيروت، الجزائر، ط1، 2007. ص59- 60. وينظر: سعيد بن كراد. السميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش س بورس. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2005. ص100.

- المؤول النهائي: وهو المؤول الذي يكف من الانفتاح الفائض الذي ولده المؤول الدينامي، عند دلالة ما داخل نسق معين.

ويمكن التمثيل لهيكل التأويل عند بيرس على نحو الخطاطة الآتية:



ولئلا تصبح السيميوزيس لا متناهية وعدمية، حدد بيرس نمطا تأويليا ثالثا يتمثل في التأويل النهائي أو المنطقي الذي يرسي بالسيرورة التدليلية المندفعة، ويبطئ حركتها وفق سياق خاص، وتحت قانون التداول والعادة أو العرف، « باعتبارها إطارا للفعل، يؤدي ولو مؤقتا، إلى توقف السيميوزيس اللانهائية للتأويل: العادة ـ والقول لبيرس ـ التي قد تكون علامة بصفة من الصفات. ولكنها لن تكون كذلك ضمن سياق يستند إلى وجود مؤول منطقي»[1]، فالعلامة بطبيعتها الامتدادية في الواقع، تذوب في العادة وتصبح شيئا مألوفا مستهلكا، يأبى الرتابة ويتوق إلى الفعل والحركة والتنوع. والمؤول النهائي ـ كما يعتقد البعض ـ ليس نهائيا بالمعنى الكرونولوجي، ولكنه انفتاحي أمام السياقات والإحالات المنفلتة من عقال المعنى، والسيرورة الدلائلية تموت في كل لحظة وتحيا من رمادها، سعيا نحو اللذة الآسرة[2].

لا يبدو التأويل النهائي إيقافا لسيل المعنى وإنهاء لسيرورة التدليل، ولكنه إيقاف لفعل ديناميكي تأويلي بلا حدود، وعملية إسقاط لتأويلات هزيلة شاحبة، وأخرى متمردة، وانتقاء للتأويلات المطابقة أو للمعادل التأويلي الذي يلامس واقع ومنطق العلامة لا أوهامها، ورغم مظهره الانغلاقي، إلا أنه نهاية تفتح أشرعة الدلالة مرة أخرى لسياقات تأويلية متعدد، وهي رهن هذه السياقات والاحتمالات الممكنة، التي تؤثثها وتستحضرها وترفضها وتعززها الذات المؤولة حسب قدراتها الإدراكية الواعية.

---

[1] أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص134.

[2] ينظر: سعيد الحنصالي. الاستعارات والشعر الحديث. ص105.

إن التأويل باعتبار موقعه داخل نسيج السيميوزيس اللامتناهية، يتبادل الانفتاح بينه وبين الدلالة، ويقترب أكثر فأكثر من المؤول النهائي المنطقي، فالسيرورة التأويلية إذ هي تراود المعنى وتنتجه، تنتهي في مرحلة ما إلى إنتاج معرفة خاصة بمضمون الماثول أرقى من تلك التي شكلت نقطة انطلاق هذه السيرورة، حيث ينتج ما يشبه نموا لمدلول كلي خاص بالتمثيل الأول، ومرد ذلك أن كل مؤول جديد يشرح الموضوع السابق انطلاقا من معطيات جديدة، ليصل بنا الأمر إلى تكوين معرفة عميقة تخص نقطة انطلاق السلسة، وتخص السلسلة في الآن نفسه[1]، وتتجدد العلامة وتعلن بداية نموها وتشكلها بعد ذوبانها وخفوتها الدلالي في الدائرة التأويلية، بتجدد الاستعمال حسب أفق السياقات المختلفة.

فلا غرو أن التنوع في مسارات التأويل يحيل على أنماط متعدد من القراءات، ويرسم هامشا لإحالات متتالية لا تقطع صلة اللاحق بالسابق، فالعلامة تنداح وتوغل في الإحالات والانتقال من مؤول إلى آخر لتكتسب مزيدا من التحديدات والافتراضات، وينفتح أمامها المسار التأويلي ليشكل حلقات تأويلية، كل حلقة أعمق معرفة وأوسع من تلك التي تحددها العلامة في بداية الانطلاق، فلا وجود لتأويل مطابق، وإنما هناك تأويل نموذجي يقارب أو يكاد يكشف عن مقصدية النص، وتبقى القراءة مفتوحة، فكل قراءة هي ترميم وإكمال لما غاب وخفي عن القراءة السابقة لا نفيها وهدمها أو إقصائها.

وبين انغلاق الدلالة وانفتاحها على السيرورة يبقى التأويل اللامتناهي أمرا ممكنا عند بورس، بداية من بنية الواقع كسلسلة، باعتباره متصلا (continuum)، حيث ينعدم المطلق وتسبق الكيانات والأشياء سببية الوجود، إنه التواصل العلامي للأشياء والسيرورة الدلالية أو الامتداد، وهو ما يسميه بورس بالهشاشة ذات البعد الموضوعي الخاضع لمبدأ السياقية، فليس كل تأويل نهائي هو معرفة ثابتة إقصائية، بل هناك ممكنات تحديدية لا يمكن لمجموعة من الأفراد استنفادها، فهي مثل الواقع متصلة وغارقة في اللاتحديد، وهو ما يفرض وجود نوع من الغموض، يختفي في صمته المعنى ويراوغ قارئه خلف أقنعة

[1] ينظر: أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص123. وينظر: سعيد بن كراد. السيميوزيس والقراءة والتأويل. مجلة علامات. العدد 10، 1998. www.saidbengrad.com

العلامة، فكل قراءة هي قراءة ناقصة وجزئية، لذا فإن السيميوزيس متجددة وغير محدودة بفعل القراءة[1].

يبدو أن طبيعة الموضوع هي أصل انطلاق السيميوزيس وتدفقه واستمراريته، فسكونية الموضوع، وثبات واستقرار العلاقة بين الدال والمدلول أو أطراف العلامة يجر النص إلى المباشرة والوضوح، وبالتالي تؤول العلامة إلى الانغلاق، أما حركية الموضوع واندفاع الدلالة، وديناميكية العلاقة بين الدال والمدلول يفتح النص على أفق القراءة والتعدد، وحينها أمكن للعلامة أن تحدد مسارها التعريفي التأويلي، فكل فعل سيميوزيسي ـ والقائل إيكو ـ «يتحدد من خلال موضوع ديناميكي(...) حتى عندما يتعلق الأمر بالنصوص(...). إلا أنني مع دريدا عندما يقول "بأن للعلامة الحق في أن تحدد قراءتها حتى ولو ضاعت اللحظة التي أنتجتها إلى الأبد، أو جهلت ما يود كاتبها قوله، فالعلامة تسلم أمرها لمتاهتها الأصلية"»[2]، وهي إذ تنمو وتتكاثر، تعيش رهن الماضي والحاضر، وترجي ممكناتها إلى احتمالات المستقبل، إنها حسب دريدا آنية لا محدودة في الزمان والمكان، لا نهائية، ولكي تهرب من قيود سلطة الكاتب/ القارئ، تحدث قطيعة مع منتجها وتتجاهل لحظة ميلادها.

وخلال مسيرتها المتنامية، تكتسب العلامة استقلالية سيميوزيسية تؤهلها للانفتاح على القراءة وإنتاج الدلالة في معزل عن قصدية المتلفظ[3]، كما النص يحيل على احتمالات وممكنات لا حصر لها في غياب مؤلفه، ويصبح الموضوع ديناميكيا ديناميكية الفعل التأويلي في حدود الدائرة التأويلية، وما تؤلفه من نصوص جديدة في لحظة ميلاد جديدة. الأمر الذي يرهص بالتفكيكية التي تنزع إلى تحرير العلامات من ارتباطاتها التقليدية أو العرفية[4].

---

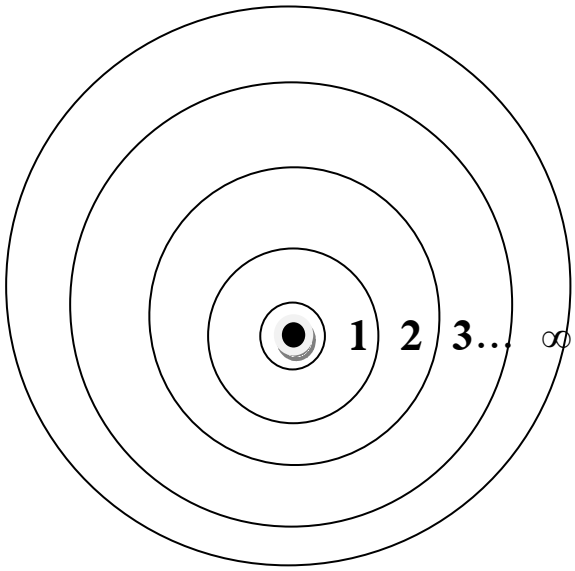
[1] ينظر: أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص130. وينظر: حميد لحميداني. القراءة وتوليد الدلالة. ص175 .

[2] أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص132.

[3] ينظر: نفسه. ص133.

[4] ينظر: محمد عناني. المصطلحات الأدبية الحديثة. ص156.

ويمكن أن نمثل للدائرة التأويلية وترددداتها في توسيع وتعميق المعرفة بدلالة العلامة وتجددها عند بيرس بالشكل التالي:



يوحي هذا الشكل بمتاهة تفرزها الدائرة التأويلية أو الدلالات المفتوحة في تعاقبها وإحالة مدلول على آخر، وامتدادها أفقيا انطلاقا من وقع العلامة وأثرها في بداية المسير، « ففي المتاهة التأويلية تنبعث الدلالة من فعل العلامة كسيرورة بلا رادع ولا ضفاف ولا حدود، فما نحصل عليه من معرفة، بعد أن يستنفذ الفعل التأويلي طاقاته، لا علاقة له بالنقطة التي شكلت بداية التأويل؛ فبإمكان أية علامة أن تحيل على علامة أخرى»[1]، فالعلامة بديناميكيتها تدغدغ حدود التأويل وتستفزه وتغريه، لتنفتح ـ أي حدود التأويل ـ أمام التدفق والانهمار الدلالي، وتفقد التزامها وتنتقل من التوافق إلى التجاوز، وتدلف إلى غياهب الرؤى البعيدة، ومكامنها، وأسرارها، وتيهها، وضياعها.

[1] سعيد بن كراد. السيميوزيس والقراءة والتأويل. مجلة علامات. العدد 10، 1998. www.saidbengrad.com

فانفلات الدلالة ولا نهائيتها يرتبط بما يسميه التأويليون بالمتاهة الهرمسية[1]، حيث تتلاشى الحدود والفواصل، وتسقط قيود الرقابة والسلطة على ديناميكية النص، وهي إذ تثبت مرونتها وامتدادها، وتثبت «...قدرتها على الانتقال من مدلول إلى آخر، ومن تشابه إلى آخر، ومن رابط إلى آخر دون ضابط أو رقيب»[2]، تسعى إلى محاصرة السيميوزيس واحتوائه وتفجيره في فضاء العدمية، ورغم اختلافهما من حيث المبدأ فإن التوجه يكاد يتفق؛ فالسيميوزيس الهرمسية أو الدائرة التأويلية، تنطلق من الانفتاح كسيرورة للإحالة والتعاقب وارتباط مدلول بآخر «...على أن يتم الرابط البلاغي بين هذين الشيئين»[3]، والانتماء إلى حقل سيمي واحد، بالضرورة يسعى في سيرورته وتناميه للانفتاح، والتوسع، والتغير، والتوالد، والتكاثر.

إن النص الانفتاحي الاختلافي، يشتغل بحرية على منطق السيرورة الدلالية وديناميكية الفعل التأويلي، وهو إذ يقبل السيرورة، ويخضع لمنطقها التحولي المستمر يعلن ثورته على كل سلطة تحاول امتلاكه لتقيم عليه ضروبا من الحجز والحصر للتقليص من انتشاره والحد من ثورته، وهو من خلال انفلاته المستمر يكشف عن مدى صراعاته معها، لأن السلطة ترفد النقد وتمكنه من وضع معاييره وتثبيتها، والسيرورة التحويلية ترفد القراءة وتمكّن لها، كونها الرحم الذي ستخلق فيه أشكال جديدة للدوال، وبالتالي أشكالا جديدة للنصوص المحتملة، وهي القراءة التي تولد رغبة الكتابة باستمرار[4].

ومنتهى القول، فإن السيميوزيس تتدفق في مسارب النص، وتختفي خلف ضبابية الغموض وأقنعته العلاماتية والرمزية، ويظل القارئ لاهثا في أروقة النص وراء لذته ودهشته، وخلف خيالات المعنى وتماهيه وتيهه، طمعا في المكاشفة، والقبض على عنق

---

[1] الهرمسية (Hermetisme): نسبة إلى هرمس Hermes وهو إله إغريقي متعدد الوظائف والمجالات والاختصاصات ويرمز إلى المعرفة الكلية والتأويل الشامل، ورسول الحكمة إلى الناس، إنه أيضا رمز " الكلمة التي تنفذ إلى أعمق أعماق الوعي". وبالإضافة إلى ذلك فهو إله الفصاحة ورمز للتعدد التأويلي والمعرفة أوالانفتاح الثقافي. ومن هذه الزاوية، فإن نسبة السيميوزيس والتأويل عامة إلى هرمس، وكذا نحت الصفة "هرمسية" يعود إلى هذه القدرة في تخطي كل الحدود والإتيان بكل التأويلات. ينظر: هوامش الفصل الرابع من كتاب أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص138.

[2] أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص118.

[3] نفسه. ص118.

[4] ينظر: عمر أوكان. مدخل لدراسة النص والسلطة. إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 1994. ص63.

الدلالات المفتوحة، والكف من نزيفها بإحداث نهاية أو عقدة تأويلية قابلة للانفجار في أي لحظة من لحظات الميلاد المباغتة والمراوغة، ولا يراقص السيميوز أو الدلالات المفتوحة سوى مرونة التأويل، التي تمتد مسافة تقارب المعنى وأحيانا تتجاوزه، وذلك في حدود إمكانات القارئ أو المؤول، فانفتاح التأويل، امتداد لانفتاح النص، وكثافة الدلالة، وموسوعية القارئ وقدراته على التحليل والإحالة والقبض على المعنى.

وهنا فقط، تظهر كاريزما التأويل، كآلية مؤسسة على استراتيجية تتضمن استقبال الآخر؛ أي آليات المناهج الأخرى التي يمكن الاستفادة منها، ومصاحبة المؤول/ القارئ في كل مستوياته، لتتشكل في أفق الامتداد دوائر وحلقات تأويلية بنهايات مفتوحة قابلة للسيرورة حسب (بورس)، وهي مؤسسة أيضا على خلفيات فلسفية عريقة، تعزز بنيتها وتثبت قوتها ومرونتها، وهذه الرؤية البورسية امتد بريقها وإشعاعها إلى (أمبرتو إيكو) و (جاك دريدا) لتكون نقطة بداية واستمرارية وفاصلة بين ائتلاف واختلاف في موضوع المعنى والتأويل.

أصوات النص وإنتاجية المعنى

في الأصل كان الكلام[1]، وكان الحوار سماويا بين الخالق والمخلوق، ثم هبط على وجه البسيطة، بين ذاتين أو جنسين من نفس الخلق/ النوع، بين سيدنا آدم وأمنا حواء، ليتشكل أول خطاب لساني من ملفوظات قد وافقت معانيها وانتظمت حتى تكتمل الدلالة، ويصل القصد، وقد علم الله آدم الأسماء كلها، وتلقى آدم من ربه كلمات[*]، قال تعالى:﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَابُ الرَّحِيمُ﴾[2]. ومذَّاك وعبر السيرورة تحيا الكلمة، وتكتسب مرونتها، واختلافها، وقدرتها على اختراق الواقع، والزمان والمكان بالممارسة الكلامية، والتداول في الوسط الاجتماعي، وتصبح الكلمة ذلك الصوت المتفجر، المتداخل، الحامل للإيديولوجيا والمعنى/ الصورة السابقة في الخيال والفكر، ضمن لغة لا تنفك عن سياقها وتاريخها.

ولا شك أن قوة الكلمة وقيمتها وسلطتها، تظهر في حمولتها، وفضاء صوتها، ودلالتها، وبلاغتها، وتأثيرها، فهي عتبة التواصل، وجزء من نظام لغوي. ومن خلال فعل التلقي والتوصيل والترابط، تكتسب القدرة على الانتشار والتحول، حيث تنتجها الذوات المتعددة، فللكلمة نسب وتاريخ وواقع، إنها مجال للذكرى. وكما قال سوسور « الكلمة لا تأتي وحدها أبدا»[3]، فهي إنتاج تداولي مرتبط بماض، وموزع في الحاضر، ومنفتح على

---

[1] ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص203.

[*] قال سفيان الثوري عن عبد العزيز بن رفيع: أخبرني من سمع عبيد بن عمير، وفي رواية قال: أخبرني مجاهد عن عبيد بن عمير أنه قال: قال آدم: يا رب، خطيئتي التي أخطأت شيء كتبته علي قبل أن تخلقني أو شيء ابتدعته من قبل نفسي؟ قال بل شيء كتبته عليك قبل أن أخلقك قال: فكما كتبته علي فاغفر لي، قال: فذلك قوله تعالى: ﴿ فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه ﴾ . وقال السدي عمن حدَّثه عن ابن عبّاس﴿ فتلقى آدم من ربه كلمات ﴾ قال: قال آدم عليه السلام: يا رب ألم تخلقني بيدك؟ قيل له: بلى، ونفخت فيّ من روحك؟ قيل له: بلى، وعطست فقلت: يرحمك الله، وسبقت رحمتك غضبك؟ قيل له: بلى، وكتبت علي أن أعمل هذا، قيل له: بلى، قال أرأيت إن تبت هل أنت راجعي إلى الجنة؟ قال: نعم. ينظر: أبو الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي. تفسير القرآن العظيم. ج1. دار الفكر، بيروت- لبنان، ط1، 2002. ص82.

[2] البقرة. الآية 37.

[3] مارك انجيلو. التناصية. ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية. ص60.

المستقبل، وحسب بارت « فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة»[1]، إنها تمتص ما يحيط بها، وتتحول زمانيا، وترتحل جغرافيا، وتغوص عموديا، وتمتد أفقيا، لتتوالد دلالات مختلفة، ترتق من خيوطها نسيج النص المطلق، والحواري المتفاعل مع أنظمة العلامة ونسق الثقافة، ومتغيرات السياق.

1/ مبدأ الحوارية سبيلا إلى التناص:

تدريجيا، تتقاطع الكلمات وتتبادل وتمتزج، وذلك بدلالات متفاوتة ومختلفة وأصوات متعددة، وفق ممارسة كلامية. وتتموقع داخل النظام، لتكون جزء منه، وتألف وتؤلف، وتلتحم بالسابق واللاحق من الكينونات، لتتمتع بدلالة تحررها وتصنع كيانها، وتكتسب قيمة حية[2]، تنفلت من خلالها، وتنحرف شيئا فشيئا عن سلطة النظام، وبذلك تخرج اللغة من سجنها "المألوف"، إلى "الدينامية" والتغير، وهو ما جذب اهتمام الفلاسفة واللغويين والنقاد ومن بينهم ميخائيل باختين M. Bakhtine ، العالم اللغوي والفيلسوف الروسي، الذي انشغل بفلسفة اللغة وإفرازاتها الإيديولوجية والثقافية انطلاقا من « ديناميات الكلام الحي وتفاعل التلفظات»[3]، داخل المجتمعات، وأبنية الخطابات والنصوص.

وحينما تكون الكلمة كيانا وسرا في ذاتها، وموروثا وسحرا جماليا، وعمقا دلاليا، وبعدا لغويا، وصوتا متداخلا، تخرج من رفاتها، وتحيا من رمادها، فتنزاح عن مماثلة الواقع، والدلالة المباشرة، لتلامس الخيال، وتمتد متجاوزة ومنفتحة على المستقبل، في دفقة من إيحاءات متعددة المضامين، وهذا يفتح مجالها لتكون قادرة على الدلالة على أي شيء، أو لا تدل على شيء أبدا. وهذا هو تحول الكلمة إلى (إشارة) وانعتاقها التام لتصبح حرة طليقة[4].

ووفق مبدأ الدينامية ومبدأ التفاعل، تنمو اللغة؛ كشجرة أصلها ثابت في التوصيل، وفرعها في المعاني والدلالات متغير ومختلف، بكل بساطة، اللغة " كائن حي" يتحرر من

---

[1] رولان بارت. درجة الصفر للكتابة. ص39.

[2] Voir. Saussure. Cours de Linguistique générale. P179- 191.

[3] تزفيتان تودوروف. ميخائيل باختين: المبدأ الحواري. تر، فخري صالح. المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط2، 1996. ص8.

[4] ينظر: عبد الله محمد الغذامي. الخطيئة والتكفير. ص291.

حصار التاريخية، ولا ينسلخ من لحظة ميلاده، ويندفع نحو سيرورة التدليل، فهي « قابلة للتحول والتلوث، كما أنها تنطوي على قوة تجدد وتغير هائلة»[1]، إنها مستودع العلامات، وقوة هيولية، وطاقة متجددة نابعة من الفكر الإنساني بمختلف أنماطه وأساليبه المتضمنة للتاريخ؛ كلحظة آنية ومسار زمني في الإنتاج، وللمجتمع؛ كأصوات متحاورة ومختلفة، وللثقافة؛ كتنوع وتعدد، وللإيديولوجيا؛ كأفكار وانتماء.

إن كيمياء تفاعل الملفوظات، وتعدد الأصوات والثقافات، تؤسس لأيديولوجيا الكلمة، حيث « يكتب باختين(وهو هنا يلخص فرضيته المركزية) أن الكلمة ليست شيئا، ولكنها الوسط، الحيوي دائما والمتبدل دائما، والذي يحدث فيه التبادل الحواري »[2]، وما ذلك إلا وفق إيديولوجيتها؛ كقيمة إشارية، تولد في ممارسة الكلام، ومن خلال لقاء العلامة بالعلامة وتناسلها، واصطدام الفكرة بالفكرة وإنتاجها، في عملية التفاعل الحواري[3]. وهي أيضا، تؤثث للمكون الدلالي، وللتقاطع النصوصي، وبالأحرى يقيم كرنفالا/ احتفالية لميلاد النص الحواري، أو المبدأ الحواري، الذي يتسع مجاله ويتمدد في الفضاءات الأكثر انفتاحا.

وقد استحدث ميخائيل باختين M.Bakhtine مفهومه عن الاحتفالية أو الكرنفالية[*] Carnivalism ، كنظرية في الأدب، من خلال دراسته لروايات دستيوفسكي، ثم قام بتطبيقه عليها من خلال ثلاثة معايير تبلوره، وتتمثل في: [1]

---

[1] تزفيتان تودوروف. ميخائيل باختين: المبدأ الحواري. ص8.

[2] مارك انجيلو. التناصية. ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية. ص62.

[3] ينظر: تزفيتان تودوروف. ميخائيل باختين: المبدأ الحواري. ص9. وينظر: ميخائيل باختين. الإيديولوجيا وفلسفة اللغة(الفصل الأول والثاني) من كتاب الماركسية وفلسفة اللغة. تر، فيصل دراج. دراسات. ص70.

[*]الاحتفالية أو الكرنفالية من ابتكار المفكر والناقد الروسي (السوفييتي) المعاصر ميخائيل باختين ، الذي أقام بهذا البناء التنظيري والنقدي لمفهوم المهرجان أو الكرنفال أو الاحتفالية الشعبية، التي يختلط فيها مزيج من الأشخاص، بمختلف أشكالهم وألوانهم، وأصوات متعددة، تعيد تراثها وعاداتها وتقاليدها، وتعيش حاضرها من النشوة والمتعة بعيدا عن السلطة والرقابة، السياسية والدينية، هي لحظة تاريخية من التنفيس والحوار والسخرية والتهكم، محملة بالمعاني والدلالات الإنسانية والشعبية، التي لا يمكن حصرها. وقد كانت القاعدة التي انطلق منها لبلورة هذا المفهوم، هي دراسة نقدية رائدة له عن الروائي الروسي دستيوفسكي ، صدرت عام 1929 بعنوان "إشكالية الشاعرية عند دستيوفسكي" . ثم دراسة له عن الروائي الفرنسي الساخر فرانسوا رابيليه François Rabelais والذي عاش في القرن السابع عشر، وكتب مجموعة من الأعمال الروائية المتفجرة بالسخرية والتهكم والانتقاد والخيال الذي يعري الواقع الذي اعتاده الناس،

- أن الحاضر الحي المعيش بالفعل هو القاعدة التي ننطلق منها لفهم الواقع الراهن وتقييم معطياته وتشكيل ملامحه؛ ذلك أن الماضي ليس قضيتها بالرغم من أن جذورها تكمن فيه.
- لا تعتمد على الأساطير والخرافات والتهاويم، لأنها تتخذ من التجربة الحية والخبرة المعيشة مصادر للابتكار الحر والإبداع الذي يستكشف الآفاق الجديدة.
- رفضها للتوجه الأحادي الجانب أو الفكر المفروض على العقل البشري، فهي ترحب بتعدد الأساليب واختلاف الأصوات مهما بلغ التضاد أو التناقض فيما بينها، وفي هذا تكمن حيويتها وخصوبتها وتجددها.

ويبدو أن الحواريةDialogisme عند باختين، وما ينبثق عنها من مفاهيم؛ كالبوليفونية أو تعدد الأصوات Polyphonie ، وتعددية اللغات Plurilinguisme ، جاءت لتنشيط الفعل الحواري في النص، وإثارة القيمة الإشارية وبعث الدلالة، وكسر حاجز الانعزال والانغلاق بين الكلمات وبين النصوص، فالكلمات تتعانق، والنصوص ترتحل، والأصوات تتناغم، واللغات تتشابك في فضاء مفتوح. وملتقى هذا الفيض العارم وجامعه هو النص الروائي، وحسب باختين، فإن « الأدب (الروائي)، هو الأدب المعبر ـ في العصر الحديث ـ عن الحوار بين أصوات متعددة ورؤى مختلفة للعالم، أو ما أطلق عليه "الحوار بين المعاني والتصورات والرؤى"»[2]، ويتمثل انفتاحه في تعدد الشخصيات (الأصوات)، المتحررة من سلطة الراوي، المتحاورة والمعبرة عن رؤاها وأفكارها بطرق مختلفة، ولغات ولهجات وثقافات متنوعة، ويتمثل أيضا، في فضائها الكتابي الممتد امتداد الحوار، وأسلوبها الممتص للأساليب أي "الأسلبة Stylization"، أو التأليفات الأسلوبية.

وصدرت المجموعة في مجلدين: الأول سنة 1533 بعنوان "بانتاغوريل" Pantagruel، والثاني سنة 1535 بعنوان "غارغانتوا" Gargantua. أما دراسة باختين فكانت بعنوان "رابيليه وعالمه". ينظر: نبيل راغب. موسوعة النظريات الأدبية. الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ط3، 2003. ص1، 2.

[1] نبيل راغب. موسوعة النظريات الأدبية. ص3.

[2] نفسه. ص677.

2/ التناص... غياب المعنى وحضور الدلالة:

يعد ميخائيل باختين M. Bakhtine أول من اصطلح على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى بالحواري Dialogisme ، فهو يؤكد على الطابع الحواري للنص الأدبي، وبخاصة الرواية؛ كجنس نثري[1]. وقد تأثرت الباحثة جوليا كريستيفا Julia Kristiva بهذا المبدأ، لتعلن دخول مصطلح جديد مرة أخرى إلى النظرية النقدية الحديثة، ويتمثل في مصطلح التناصintertextualité ، الذي ظهر في كثير من المحاولات المكتوبة بين عامي 1966ـ 1976، كان ذلك في مجلة Tel Quel، ومجلة Critique التي أعيد نشرها في Semeiotike، وفي كتابها "نص الرواية" Le Texte du roman، وفي التقديم لكتاب "دوستوفسكي" لباختين[2].

ويبدو أن كرستيفا Kristiva استفادت في تشكيل تصورها النظري عن "إنتاج المعنى" وتوليده في النص الأدبي، من النظرية الماركسية (البنية التحتية، والبنية الفوقية، وعملية الإنتاج)[3]. ومن النظرية التحويلية لتشومسكي، من خلال عملية تحويل النصوص؛ أي من النص الغائب إلى النص الحاضر، مما ينتج عنه بالضرورة تحويل في دوالها ومدلولاتها[4]. وتنشيط فعل الكتابة، وفعل القراءة في آن.

وسعيا وراء غواية النص، وتأكيدا لانفتاحه، وعلى أثر نقاد ما بعد البنيوية، في محاولتهم لتحطيم فكرة البنية المغلقة، والمعنى الواحد، والدلالة المباشرة، والتأويل المطابق المحدود، اقترحت كريستيفا Kristiva رؤية نقدية جديدة، تنضاف إلى نظرية النص، ومشيّدة في الآن نفسه لشعرية جديدة. حيث استطاعت من خلال العملية التناصية، أن تقدم مفهوما جديدا مغايرا للنص، بوصفه إنتاجية Productivité، تقوم على (الحوارية) و(الصوت المتعدد)، إذ تتحقق عبر إعادة توزيع نظام اللسان، بالربط بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة على الكلام التواصلي المباشر والمتزامنة معه، وعبر ترحال

---

(1) ينظر: تزيفتان تودروف. ميخائيل باختين والمبدأ الحواري. ص121، 130.

(2) ينظر: مارك انجيلو. التناصية. ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية. ص59،60.

(3) ينظر: عمر أوكان. مدخل لدراسة النص والسلطة. ص56.

(4) ينظر: حميد الحمداني. القراءة وتوليد الدلالة. ص24، 25. نقله عن: Pierre Mare de Biasi. Théorie de L'intertextualité dans L'encyclopédie Universalis, 1998.

النصوص وتداخلها، ففي فضاء نص معين، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى، هي نحت من كثافة النص الكلي الذي تشكله ثقافة المجتمع، ولا يعني الاقتطاع أو التحويل، اعتداء على النصوص الأخرى، وإنما تتم العملية التناصية على وجه إبداعي يقوم على الاستيعاب والحوار، ومن ثم الخلق والتصرّف[1].

وتصر كريستيفا، وهي تستجير بالسيميائيات والتحليل الدلائلي، على أن النص تحول، واحتواء، وتجاوز للواقع بصفته دالا، وللموضوع الأدبي، « الذي طالب به كل من النزعة السوسيولوجية الفجة، والنزعة الجمالية، فإنه لا ينبغي أن نخلطه مع ذلك الموضوع المسطح الذي تطرحه اللسانيات كنص، جاهدة في توضيح القواعد البرهانية لتمفصلاته وتحولاته»[2]، فقد فارق الملفوظ اللساني، وانعكاس الواقع، ليكشف على حضور الدال، وتعويم الصورة، والخروج من منطق العلامة الجاف، إلى الإشارة والرمز والمجاز، لذا تقول: « النص ليس تلك اللغة التواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع، أو الدلالة عليه، فحيثما يكون النص دالا... فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه»[3]، وبه تصبح البنية الدالة غير قابل للاختزال والانغلاق، وفق تسلسل الانزياحات، والممارسة السيميائية لـ: الإيديولوجيم[*] Idéologème ، فكل ما هو إيديولوجي، يحمل النص إلى مسام الانفتاح، والتبادل الحواري، وللقيمة الإشارية، ولمبدأ التقاطع والتداخل، ويعمل تحت رقابة الواقع والتاريخ، لتحريك ذاكرته المغلقة على أنا الكاتب، ودفع سيرورة التدليل Signifiance إلى التأويل اللانهائي.

ولا ريب أن العمل الأدبي، لا يأتي من فراغ ولا يفضي إلى فراغ، النص خلق وتكوين، يدخل في شجرة نسب عريقة فهو موغل في التراث وممتد في الحاضر، تماما مثل الكائن البشري، يتناسل ويتكاثر وينتج المعنى، فهو بطن ولود، إنه نتاج أدبي لغوي إبداعي، حاضن لكل ما سبقه من موروث أدبي، وفلسفي، وثقافي، ودِيني، وفق عملية

---

[1] ينظر: جوليا كرستيفا. علم النص. ص21. وينظر: تزيفتان تودوروف وآخرون. في أصول الخطاب النقدي الجديد. تر، أحمد المديني. دار الشؤون الثقافية، العراق، ط1، 1987. ص103.

[2] جوليا كرستيفا. علم النص. ص14.

[3] نفسه. ص9.

[*] يعني الإيديولوجيم: تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها "ماديا" على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية. جوليا كرستيفا. علم النص. ص22.

امتصاص وإعادة تركيب إنتاجية، كما أنه متفاعل مع حاضره، وهو كثافة دلالية خصبة تؤول إلى نصوص تتوالد عنه، فالتناص عنصر حيوي وفعال، وآلية إنتاجية إبداعية، ترفض التكرار والمعنى الثابت، حيث تشترك في لحظة الإنتاج مع سياق نصي مغاير، لتكسب النص فرادته وشعريته، وتشحنه بدلالات مبتكرة ، بعد أن تسمح له بالانفتاح على النصوص المحيطة والمتعامل معها[1].

إن التناص؛ كآلية، ورؤية، وشعرية، ونظرية، ينفي عدمية النص وعقمه من خلال استجلابات الكاتب الذهنية، ويثبت ذريته وانفتاحه من خلال الذات المنتجة(القارئ)، وقد اجتمعت قضايا نقدية ذات بعد حداثي، أو ما بعد بنيوي، تمثل مرجعية وخلفية لإنتاج التناص، وهي: [2]

- اللغة ليست وسيطا شفافا للفكر أو أداة لخدمة الاتصال، إنها اعتباطية أو مكثفة وتقود إلى عدد لا نهائي من التأويلات.
- النصوص هي شذرات/ شظايا بلا انغلاق أو حل. فليس ثمة نص مكتف بذاته أو بنفسه كل نص مشحون أو مسوق بعلامات التنصيص الواضحة أو الخفية التي تزيل أو تطرد الوهم الخاص باستقلاليته، وترجعه أو ترده إلى نصوص أخرى بطريقة لا نهائية.
- ليس ثمة كاتب يمكنه أن يكون متحكما أو مسيطرا على معنى النص، فالتناص يستبعد المفهوم الخاص بـ "الكاتب" في معناه التقليدي(السلطة، والملكية، والمقصد) مستبدلا إياه بمفاهيم: "وظيفة الكاتب" (فوكو) أو "الذات" (لاكان).
- المعنى يكون متنوعا عن طريق العمليات المستمرة للدلالة (إن أي علامة مكونة من الدال والملول، ولكن في التفكير ما بعد البنيوي يكون المدلول مفتقدا تاركا الدال باحثا عن مرجعية ما لا يمكن أن يجدها).

---

[1] ينظر: محمد عبد الله محمد الغذامي. ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية. دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993. ص111. وينظر: مصطفى نور الدين قارة. النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح. إشراف، الدكتور أحمد يوسف. أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2009/ 2010. ص60.

[2] مصطفى بيومي عبد السلام. التناص، مقاربة نظرية شارحة. عالم الفكر، ع1، مج40، يوليو- سبتمبر 2011. ص66.

- النقد لم يعد نشاطا تابعا أو ملحقا، ولكن ينظر إليه بوصفه جزءا من النص، خالقا معناه وعملياته المستمرة للدلالة. ينفتح النقدي والأدبي ونصوص أخرى لعلاقات غير محدودة أو لا نهائية.
- الحدود المعرفية تمحى: مثل مجالات الفلسفة والتحليل النفسي ينظر إليهما بوصفهما جميعا، ممارسة خطابية، لا يمكن فصلها عن الأدب في النهاية.

تعكس هذه الرؤى المانحة للنص الأدبي تناصيته، وذاكرته، وسيرورته الدلالية، من غير شك، الانفتاح على الكتابة والانفتاح على القراءة، وتحطيم عقدة النسق المغلق، وعقدة الأبوية؛ أي سلطة المؤلف وقصديته، « التي لم تعد لها القدرة على لجم تمرد النص ولا على ضبط المعنى الواحد وتثبيته، ولا على التحكم في أنماط القراءات التأويلية»[1]، وما النص إلا علاقة تناصية، وعملية إنتاجية، قائمة على مبدأ التقاطع، والتداخل، والتبادل، والتحويل، والحوار « فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا»[2]، فالنص كتلة مغناطيسية. تتوزعها لغات الإحالة أو المرجعية (العلاقات مع العالم)، ولغات التضمين (العلاقة مع النص)[3]. ويتجاذبها قطبان، المبدع؛ كذات وذاكرة إسفنجية لها وظيفة الامتصاص، والتخزين، وتحويل الاقتباسات، والتفاعل معها، والقارئ؛ كذات عارفة، ومنتجة بلا انقطاع ولا حدود.

3/ التناص...انفتاح الكتابة وإمكانات التأويل:

تشير كريستيفا إلى أن مدلول التناص له قابلية التوسع؛ فهو ذلك الارتحال للغائب في متاهات الحاضر، والتقاطع والتحويل للنصوص المتداخلة، والإنتاجية اللامتناهية للمعنى، وقد أدخلت عليه أيضا، تعددية صور الكتابة، وانفتاحها على مختلف المشارب الثقافية والأسلوبية[4]، وهنا يحضر مفهوم باختين للحوارية بأنها تعدد الأساليب في النص

---

[1] حميد لحمداني. القراءة وتوليد الدلالة. ص24.

[2] محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص. ص123.

[3] ينظر: نبيل راغب. موسوعة النظريات الأدبية. ص676.

[4] ينظر: حميد الحمداني. القراءة وتوليد الدلالة. ص24.

الروائي، فالنص ليس بنية مغلقة، وإنما يحيا وينشط معه وفيه الفعل الكتابي، وهو ينتج قواعد كتابته الخاصة، بعد علاقة حوارية حميمية مع كتابات سابقة عنه ومعاصرة له.

وتكاد كرستيفا تتقاطع مع أفكار رولان بارت، حول تحول الكتابة الإبداعية، وتكوينها وتمكينها، وقد وسعت في مفهوم الكتابة، إذ الكتابة ليست حيادا، ولا تأتي من عدم، ولا تحكمها أو تنغلق على تنوعها مرحلة معينة، ولا يمكن أن تنتسب للذات؛ كملكية خاصة، فهي حسب بارت « تلك الحرية المتذكرة بقوة»[1]، إنها اختلاف، وامتصاص، واستدعاء، وتعدد للأساليب، وتشظي، وهي بذاك التنوع « ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة»[2]، وهذا لا ينفي بصمة الكاتب، وقدرته على صهر التنوع الكتابي، وتوحيده وإعادة إنتاجه مرة أخرى، ذلك ـ والقائل الغذامي ـ أن « تداخل النصوص لا يعني بحال أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وأنه ليس سوى آلة لتفريغ النصوص. إن هذا هو أبعد صور الحقيقة صدقا على حالة الإبداع»[3]، فللمؤلف بذاكرته المخترقة للماضي، والحاضر، والواقع، والخيال، قدرة على التمركز بين النصوص، والانتقاء، والتخزين، وقوة إرادة في تحريك العملية الإبداعية، وخلق النص، باعتباره القارئ/ الكاتب.

يبدو أن الفعل الكتابي يكتسب ديناميكيته، وسيرورته في ظل الممارسة، والتجربة المحاطة بفعل القراءة، وإعادة الإنتاج، لخلق كتابة إبداعية رائجة ومتميزة ومتوالدة، هي مزيج من ذلك الكل؛ التراث، والثقافة، والسرد، والشعر، والموسيقى، والرسم، والسينما...الخ، هي انفتاح غير مشروط، وغير محدود، «هذه "الخلفية النصية" تطفو على سطح النص من خلال رغبة الكاتب أو عدمها، لكنها تطفو، وتتجلى على شكل "بنيات نصية" يستوعبها النص، ويوظفها لسعيه إلى إنتاج الدلالة، إنها ترمي لتعزيز ما يرمي إليه الكاتب إما عن طريق معارضته إياها، أو نقده لها، أو استلهامها»[4]. خلفيات امتصتها الذاكرة، في لحظة وعي ولا وعي، ويستدعيها النص سواء وعى الكاتب ذلك أو لم يع، حيث « يقوم النص باستحضار présentfie كتابة graphique ذلك البلور الذي هو

---

[1] رولان بارت. درجة الصفر للكتابة. ص38.

[2] نفسه. ص38.

[3] عبد الله محمد الغذامي. الخطيئة والتكفير. ص291.

[4] سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي. ص34.

محمل الدلالية، المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها، أي كنقطة من التاريخ الحاضر حيث يلح هذا البعد اللامتناهي»[1]، إذ ليس لهذا الاستحضار طقوس أو قواعد، سوى أنه نتاج ائتلاف، وعلاقة حميمة، بين ذاكرة الكاتب الموغلة والممتدة، وفكرة النص أو ظلال المعنى.

الشغف، والشهوة، وخيوط الخيال المسدلة والمسرحة، والتتابع التدريجي، والتفاعل، والتحويل، والتوليد، هو ما يعمل على تفتيت الكتابة، ويحملها على التنوع، والتعدد، والاختلاف، فمن بريق الكتابات السابقة وإشعاعاتها، تنسج وتؤلف كتابة جديدة ذات طراوة ولغة محلوم بها، وهي إذ تداعب اللغة وتستعملها « تفتح للتاريخي، والسياسي، والأيديولوجي، والعلمي...مسام النفاذ إلى النسيج الأسلوبي، فتتموضع دلالتها في ثنايا التركيب، غير آبهة بقصدية الكاتب، تحركها القراءة لتكشف من خلالها وضعيات الواقع والسياق. والانفتاح ـ بهذه الصورة ـ ليس قيمة هينة، ولكنه روح الأدب محمولا إلى أقصاه»[2]. هكذا تكون الكتابة بلورا لامعا، وتشكيلا جامعا، تنمو كشجرة، وتمتد كخط، وقبل أن تسطع الكتابة(الذكرى، الفكرة، الكلمة، المتخيل، الأسلوب)، وتتجسد على البياض كتابة أو تسييمية خطية (خط، فراغات، حذف، علامات ترقيم)، يتقلب النص بين الداخل/الذات(الكاتبة، القارئة)، والخارج/العالم، فيأخذ من هذا وذاك خلوده، ويصبح تموجا، واهتزازا، وكثافة، وروحا.

إن في داخل كل واحد منا يقبع، ويعيش نص؛ ذلك السر، الصمت، الخفاء، وفي لحظة ما، قد يموت في دواخلنا، تحت سطوة، وقسر الانغلاق والصمت، وقد تبعث روحه في جسد/كتابة، تتماهى وتراوغ، وتضمر، وتتجلى، وهي تلتحف التناص، تداخلا، وتوزيعا، وغيابا، وقناعا. لذا يتسرب عبر فعل الكتابة، انفتاح النص/الذات؛ تلك الذات التي يتقاسمها، ويشترك في بنائها، المؤلف والقارئ، بأدوات التواصل، والحوار، والتفاعل، حيث هناك نية مسبقة في التعاضد النصي، واللقاء الإبداعي، لأجل إنتاج النص، وتوليد الدلالة، وتحوير المعنى وتحريره. ويفتح حوار الأساليب وتداخلها وعناقها، واستيعاب

---

[1] جوليا كرستيفا. علم النص ص13، 14.

[2] حبيب مونسي. فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد. دار الغرب، ص203.

النص ورحابته، مجالا واسعا لهروب المعنى من رقابة القصدية المطرزة بفسيفساء من الإحالات والاقتباسات، والتداخل النصوصي والأسلوبي، حيث الغموض يلوح بضبابه في غابة النص، ويتخذ المعنى من الاحتمال والممكن منحدره، وغيابه، وملجأه.

وينسلخ النص عن أصله، فهو كما قال رولان بارت "يقرأ من غير أن يسند إلى أب". كما لا تمتلكه حدود مكان، ولا ترهقه مسافات زمان، لذا تتعدد القراءات النقدية، في كل لحظة تاريخية. وهذا ـ حسب حميد لحمداني ـ يرمي إلى اختلاف مستويات القراءة، واختلاف التوجهات والرؤى، وطرق البحث عن المعنى، حيث تسعى بعض المناهج النقدية، والنظريات، التي تهتم بدور التناص، وخلق لا نهائية التدليل، وتؤمن، بحوارية النصوص، وتعدد الأصوات، وحياد الكاتب، إلى إثبات السلطة المطلقة للذات القارئة في توليد أي تأويل محتمل[1]. لأن ـ والقول لرولان بارت ـ رهان العمل الأدبي(الأدب كعمل) أن يجعل من القارئ منتجا للنص وليس مجرد مستهلك فحسب Because the goal of literary work (of literature as work) is to make the reader no longer a consumer, but a producer of the text[2].

وحسب الشاعر والناقد أدونيس فإن قارئ النص الإبداعي، لا يمكنه أن يصل إلى القبض على" حقيقته" النهائية، حقيقة الدلالات العائمة، فلهذه الحقيقة مستوياتها، وأبعادها، والنص يشوبه النقص لا الاكتمال. والقارئ بهذا المعنى "يخلق النص" مرة أخرى بروح جديدة، والنص الإبداعي، بهذا المعنى، هو أفق من "دلالات" لا تحصى، ومن "حقائق"[3]، مسكوت عنها، وأخرى تحكيها المتناصات بين الحضور والغياب.

ولا يستنطق دلالة النص ـ حسب كرستيفا ـ ويكشف عن دور العلاقات التناصية؛ المتمثل في توسيع المعنى وإفلاته من قيود القاموس. ويعيد إنتاج المعنى، وتنشيط التدليل سوى القارئ، ذلك أن « تناصية النص تفترض على الدوام أن النص غير مكتمل، وانه يحاول دائما أن يصل إلى بعض صور اكتماله تاريخيا عندما يقع بين يدي قارئ فعلي»[4]، بوصفه ذاتا عالمة/ عارفة/ مبدعة/ منتجة، يساوي أو يفوق المؤلف تجربة

---

[1] ينظر: حميد لحمداني. القراءة وتوليد الدلالة. ص29.

[2] رولان بارت. س/ز. ص35، 36. وينظر: Roland Barthes. S/Z. P4.

[3] ينظر: أدونيس. الثابت والمتحول، صدمة الحداثة. دار الفكر، بيروت ـ لبنان، ط5، 1986. ص311.

[4] ينظر: حميد لحمداني. القراءة وتوليد الدلالة. ص28.

وخبرة وثقافة، ولحظة القراءة التناصية الإبداعية، يستحضر ذاته، وتراثه ومجتمعه، ويعيد صهر هذا الكل المتجانس في عملية تفاعلية، وإنتاجه في شكل جديد وفي سياق مغاير، باعتباره نصوصا سابقة، قابعة في سراديب الذاكرة وقرارها المكين.

هي ولا ريب، إحالات ونسيج من التفاعلات العنيفة التي تتوارى خلف نص يزداد غنجة، ودلالا، وفتنة، وغواية، وتمنعا، كلما كانت ذاكرة النص عميقة في بعدها الفلسفي والمعنوي، وبه يرفض النص أن يتعرى أمام قارئه؛ ذلك أن قيمته وشعريته ليست في الستر كله ولا في العري كله، وإنما هي بين هذا وذاك. ولما كان التناص سمة دينامية وخاصية تفاعلية تحكم أركان النص وتجعل منه انسيابا وتولدا، وقد أخرجه من ظلمة الانغلاق إلى نور الانفتاح؛ حيث الغموض، والتشابك، والتعدد، وسيرورة التدليل[1]، راح القارئ يطارد المعنى ويقتنصه، ليبلغه وما هو ببالغه، إنه يتماهى، ويتجلى، ويختفي، ويتفلت من قوقعته مراوغا بين الكلمات والأشياء، وصولا إلى ملجأ الاحتمال.

وبين كل تقنيات الامتصاص، والتوظيف، والتجاوز، والتفاعل، والتحويل، والأسلبة، والتكثيف، والفراغ، يتمركز الدال متماهيا في حضرة الغياب، وهو إذ ذاك، يلعب دورا أساسيا في خلق جدلية داخل الكتابة، تؤدي إلى تعدد المعنى وإلى انفجاره، وإلى خلق كتابة إشكالية اختلافية، أو كتابة جديدة، أو كتابة حداثية، أو النص المفتوح. ومن عذابات الكتابة، وميلاد النص« تتضافر نظرية (النصوص المتداخلة) مع نظرية (الإشارات الحرة)، لتسمح للإبداع الأدبي كي يكون إبداعا في النص نفسه، يتجدد مع كل قراءة للنص، ويصبح القارئ مبدعا للنص»[2]، من خلال التفاعل مع بنياته التناصية والدلالية، وفتح حقل الاحتمالات والإمكانات التأويلية.

تتعدد الدلالة وتنداح إلى ذروة الاحتمال، من خلال عملية الإنتاج كتفاعل مبدع تقوم به الذات؛ المتمثلة في ذات الكاتب وذات القارئ. ولما كانت الذات الأولى "واحدة" أو فردية، تنتهي عملية إنتاجها الدلالية حال انتهاء الكتابة. أما الذات الثانية (القارئ) فهي غير محددة في الزمان، وتبتدئ عملية إنتاجها الدلالية كلما تفاعلت بواسطة القراءة

---

[1] ينظر: بسمة عروس. التفاعل في الأجناس الأدبية. الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2010. ص96. وينظر: عزيز حسين علي الموسوي. النص المفتوح في النقد العربي الحديث. ص209،210.

[2] عبد الله محمد الغذامي. الخطيئة والتكفير. ص291، 292.

أو (القراءات) مع البنية الدلالية. إن إنتاج الدلالة من خلال الذات (الكاتب/ القارئ) يجعلنا نرى في النص كتابة وقراءة معا، أو قراءة وتجربة في آن، وهو يعزف لحن انفتاحه وخلوده[1].

ورغم ذلك التوافق والتعاضد بين المؤلف والقارئ، في تشكيل النص وإنتاجه، يبقى مجال الانفتاح على التأويلات الممكنة، وسيرورة التدليل، رهنا بمداعبة الدال، حيث يمكن للمؤلف أن يضمن نصه "جناسات" بلا مزدوجين، تتسرب في غموض وصمت، ويكشف القارئ وهو متحرر من تتبع القصدية، عن معاني جديدة غائبة، لم يتمكن المؤلف من رصدها لحظة الإنتاج[2]. وربما يكمن سر العملية الإنتاجية ولا نهائيتها، وتوليد المعنى في « طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق. فالكلمة وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر، لها القدرة على الحركة أيضا بين المدلولات بحيث إنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق»[3]، وهي تحفظ تاريخيتها ونبضها عبر زمن النص، زمن الكتابة، زمن القراءة، وعبر السياق الاجتماعي المتغير دوما، والمحتضن دوما للأنساق والسياقات الخارجية الأخرى، من حيث هو تقاطع لوفرة من النصوص، يشكل اختلافا، وتنوعا، وتعددا.

---

[1] ينظر: سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي. ص33، 34.

[2] ينظر: رولان بارت. نظرية النص. ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية. ص35.

[3] عبد الله محمد الغذامي. الخطيئة والتكفير. ص291.

فتنة الدال وشهوة الكتابة عند بارت

1/ الكتابة والتجاوز... نحو درجة الصفر:

في بداية المسير وبفكر بنيوي ـ سيميولوجي انشغل رولان بارتRoland Barthes بموضوع الكتابة، في مؤلفه " الدرجة الصفر للكتابة"، باعتبارها موضوعة سوسيولوجية وفي الآن ذاته سوسيولسانية، وهي تلك الكتابة العمومية ذات اللغة الاجتماعية، الخاصة لعشيرة أو فئة مثقفة، وتشمل كل الكتابات، ومنها الكتابة الأدبية، حيث الأدب تلوكه الكلاسيكية، وتنتجه « صيرورة دائمة لمكونات الإيديولوجيا في الفعل اللغوي»[1]. فالكتابة مقيدة يكتبها السياق/ سلطة الخارج، والنسق/ سلطة الداخل، أما الكاتب فهو يقوم بدور الوسيط بين قطبين أحدهما يصنع الأخر، قطب مُولِّد تمثله لغة المجتمع وصوت الواقع، وقطب النص، كنسخة وترسيخ لإيديولوجيا النظام السائد وانعكاس لحضور الخارج في الداخل. ويصبح النص الأدبي أو الأدب ملكا لمنظومة الطبقية، السياق، النسق، فارغا من الذات الكاتبة، ومن علامات الإبداع والجمالية. إنها الكتابة الملساء.

وقد بحث بارت Barthes في تحولاتها وخروجها من الكلاسيكية إلى الحداثة، ومن مأزق الانغلاق إلى فرجة الانفتاح، وذلك عندما تحررت من سلطة الخارج، وهيمنة النسق، إذ اللغة نسق أمة والأسلوب نسق ذات وهما منطقتا عبور الكتابة؛ حيث تأخذ بطاقة انتمائها، وبصمة تفردها وطابعها، قبل أن تمد الجسر لتختار شكلا للتضامن التاريخي[2]، وهنا تصبح الكتابة إنتاج راهن، تحتمي بمظلة التاريخ وتلوذ بالتاريخية، وتستعملها الإيديولوجيا والبرجوازية المنتصرة بخبث وعبودية؛ كأداة شكلية في خدمة أفكارها ومآربها.

وخلال خطوات نمو الشكل الأدبي أو النص وهو يحمل صفة الزمنية وتحمله، ويعبث في داخله النسق الأيديولوجي ويأسره، كان يعد بالتفسخ والانسلاخ من صوت أو

---

[1] فاضل ثامر. اللغة الثانية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1994. ص137. نقله عن: كمال أبو ديب. الأدب والأيديولوجيا. مجلة فصول، ع4، 1985. ص68.

[2] ينظر: رولان بارت. الدرجة الصفر للكتابة. تر، محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1953. ص22.

(أنا) اللحظة التاريخية التي أنتجته، ويعلن تفجيره الإيديولوجيا، وقوانين الكتابة، ومحارق الكلمات، فاللغة عبارة عن مسدسات محشوة، تنتظر لاعبا أو محاربا جريئا يضغط على الزناد، ليحدث خلخلة في نظام العلامة واعتباطية الدال والمدلول، وانشطارا وتشظيا في واقع الكتابة، وتتحول هذه الأخيرة من الصوت والواقعية إلى الصمت والحيادية، ومن اللغة الجاهزة إلى لغة ملغمة تتجاوز المألوف إلى الغريب، ومن الحضور المعلن إلى الغياب المؤجل.

تدريجيا كان التحول الدرامي للكتابة يتقدم نحو الحداثة، تلك التي « تبدأ مع البحث عن أدب مستحيل»[1]. أدب للسؤال فيه مساحة، يجسد رؤية/ رؤيا إبداعية حالمة، لا تخضع فيه اللغة لنظام ولا لرقابة أو نسق، بل تستحيل ضياعا وانحرافا وفوضى « تحمل إلى نقطة أبعد، معنى لا يريد أن يستكين في أعماق لفظه، بل يريد أن يمتد ليكتسب مقياس إشارة كلية في الإدراك، أي في التوصيل»[2]، وينفلت من قوقعة الفعل السكوني إلى فضاء الفعل الديناميكي.

ويبدو أن مشروع التحول التدريجي للكتابة، قد وضع أولى خطواته في مسالك الانفتاح الحضاري والثقافي، وقفز بلا هوادة في لجة الحداثة. ولا يغرب عن بال ناقد، أن النص الأدبي ما لبث يتعثر في غلالة من إرغامات الإيديولوجيا، والاستعمال الغائي وهو مثقل بالتقليد والاستنساخ، وإملاءات النسق الأدبي وقواعده، وأعباء الكتابة الملساء المنغلقة ذات النمط المألوف، واللغة الشفافة المكاشفة، والقراءة الأحادية.

ولا مرية في أن فرض التحديد وإقصاء الاختيار في عملية الكتابة، ممارسة قمعية تخنق الإبداع والانفتاح، وتنفي الآخر/ القارئ، وتجعل الكاتب مجرد « أنا من ورق»[3]، تنتهي بانتهاء الكتابة، وما النص إلا ملك للسلطة التي تجعل من الإيديولوجيا قاربا للوصول والتوصيل. فيتخذ منها السلطوي أداة، ليمارس باسمها متعة لا تعدلها متعة كما

---

[1] السابق. ص56.

[2] نفسه. ص63.

[3] رولان بارط. درس السيميولوجيا. تر، عبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط3، 1993. ص64.

يقول منذر عياشي[1]. ويمرر كل أنواع الحيل/النفاق/ الكذب/ الخداع/ العنف. ولا يحمل في تجويفه إلا مقصدية المجتمع خلف (الشكل ـ الموضوع)؛ كحتمية، لا يلتفت الكاتب إلا ويجده هو نفسه أمام النظر، ولا يقدر أن يحطمه إلا أن يحطم نفسه[2].

ولما كانت الإيديولوجيا متعة تمام الفكر الإنساني، وغبطة نرجسيته، غَلَّقتِ النصوصَ، فمنعت التعدد/ اعتنقت الأحادية، وشجبت الغياب/ أعلنت الحضور، وارتابت من الغموض/ لاذت بالوضوح، وقلقت من المجاز/ تبصرت بالحقيقة، وقيدت الكاتب تحت رقابة السلطة وإرغاماتها، واعتقلت القارئ لتجعله، وساطة السلطة، يكرر الشعار، والرؤية الواحدة[3]، حتى ينمو بداخله قارئ سلبي، يمر بسرعة فوق السطور، ليتجاوز اللذة ويجهض المعنى في أول علاقة حميمة مع جسد النص.

إن خبث الإيديولوجيا وسلطة المجتمع لا ينتج إلا نصوصا عنينة، وكتابة مألوفة لا تعيد إلا نفسها، مما يبعث على السكونية، واستلاب القراءة ونفور القارئ، الذي لم يكن ضمن تخمينات المؤلف لحظة الكتابة، الخوف أثناء الكتابة، يصدم، يلغي، يقيد، يقتل، وفي الآن ذاته يغبط ، إنها حمى الانغلاق ورهاب السلطة.

وإخال أن المعنى يذوب في الحدود وينقشع، ويندس رهبتا لا رغبتا في قرار مكين، إلى يوم خلخلة الكتابة كمتعة[4]، وزعزعة المعنى كلذة تند عن قراءة عاشقة، بريئة، ولا يتحقق هذا وذاك إلا بإفلات اللغة الأدبية من سجن المجتمع(حدود التعبير وشفافية اللغة)، وسلطة النظام السائد، والسياق الداخلي(النظام اللغوي التقليدي) وقسره. إلى فضاء مطلق، فيه يتداخل الأسلوب مع الدلالة والحقيقة مع الخيال، والواقع مع السحري، والحداثة مع التراث، والنص مع النص/ الأجناس/ الثقافة، ويتعاضد فيه القارئ مع المؤلف. وفق هذا المسار يتجدد النص خلقا بعد خلق، وقراءة بعد قراءة.

---

[1] ينظر: رولان بارت. لذة النص. تر، منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، دار لوسوي، باريس. ط1، 1992. ص13.

[2] ينظر: رولان بارت. الدرجة الصفر للكتابة. ص30.

[3] ينظر: رولان بارت. لذة النص. ص13.

[4] ينظر: رولان بارط. درس السيميولوجيا. ص50.

وللخروج من أزمة الكتابة، إلى كتابة منفتحة على الذات/ الآخر/ العالم/ الممكن/ المستحيل، ألفت بارت إلى « خلق كتابة بيضاء متحررة من كل عبودية...تكون الكتابة في درجة الصفر كتابة إشارية، أو إذا شئنا، كتابة بدون صيغة»[1]. وخلف أسوار الكتابة تنفتح اللغة على اللعب، التجاوز، المخاتلة، التحطيم، الغياب، والكثافة، لتصبح «الكتابة... متجذرة دائما في " ما وراء" لغة، إنها تنمو مثل بذرة، وليس مثل خط. إنها تبدي جوهرا وتهدد بإفشاء سر»[2]. إذ تتماهى في الغياب، وتلفها أجنحة الخيال، ويحجبها ضباب الغموض، ويدفعها "الماوراء" نحو درجة الصفر للكتابة أو الكتابة البيضاء، أو الكتابة المحايدة، أو الأدب المستحيل، كما نعتها(بارت)[3].

2/ ميلاد القارئ...تعدد الأساليب وانفتاح الدلالة:

عبثا يحاول النص أن يتحرر من سلطة الخارج، وما هو بخارج منها، فلا يتكون الخلق/ المعنى / الأجنة، في رحم الكتابة، إلا بأب/ مؤلف، يأتيها من بين يديها ومن خلفها. ولكن بارت Barthes يرى أن « الكتابة قضاء على كل صوت، وعلى كل أصل، الكتابة هي هذا الحياد، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة، إنها السواد_ البياض الذي تضيع فيه كل هوية، ابتداء من هوية الجسد الذي يكتبه»[4]، ولحظة ميلاد المعنى يقرأ النص/ يلد من غير أن يسند إلى أب[5]. كيف والمعنى لا يتشكل من الفراغ!؟، المعنى امتلاء/ كثافة/ حركة/ وعي/ تجربة/ معرفة، المعنى دفق روحي/ فيزيقي/ مادي/ نفسي/ اجتماعي/ فلسفي/ ثقافي، إنه فتنة النص، لعبة النص، خلقه، تعدده، امتداده، واختلافه.

يبدو أن النص لا ينفتح على إمكان التعدد ـ حسب (بارت)ـ إلا بميلاد القارئ المرتهن في نظره بموت المؤلف؛ كسلطة وأسطورة، ورفضه مصاحبة فعل القراءة بالذاتية والأنا، وكل ما من شأنه إغلاق النص، انطلاقا من أن « القارئ هو الفضاء الذي ترتسم

---

(1) رولان بارت. الدرجة الصفر للكتابة. ص91.

(2) نفسه. ص41.

(3) ينظر: نفسه. ص31.

(4) رولان بارط. درس السيميولوجيا. ص81.

(5) ينظر: نفسه. ص 64.

فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أيا منها ويلحقه التلف...القارئ إنسان لا تاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية»[1]. لذا ينفي بارتBarthes أن تكون وحدة النص/ دلالته، في منبعه وأصله وإنما تتجسد في مقصده واتجاهه[2]. فالنص لوحة فنية مليئة بالفجوات والأضواء، وذاكرة وفسيفساء من الاقتباسات المتقاطعة والمتداخلة، بدون إمضاء وبدون خلفية.

ولا جرم أن هذا يدعو إلى إلطاف النظر وتدقيق التأمل في مقولة (بارت) الشائعة "موت المؤلف"[3] وقد آتت أكلها، في الانتقال بالقراءة من خارج النص إلى داخله، ومن مقولة " المعنى في بطن النص"، إلى " المعنى في بطن القارئ" وفتحت الباب واسعا أمام نصوص الحداثة وتعدد القراءة. فرولان بارت Roland Barthes يختزل في هذه المقولة "ميلاد القارئ"، إذ هو كما يقول الناقد صالح هويدي، من أكثر النقاد تغنيا بنهاية سلطة البنيوية عن طريق دعوته إلى منح القارئ سلطة خلق النص، وذلك بفتح النص على لعبة لا حد لها من الاحتمالات الممكنة[4].

وأي قارئ؟ إنه الكاتب/ القارئ والقارئ/ الكاتب، إنها دورة موت وحياة لا تنتهي ما دام هناك خلق، فمدار النص ودورة حياته "القراءة"، فالذات قارئة للحياة وللتاريخ وللثقافة وللنفس والمجتمع والطبيعة...الخ، قارئة للعالم وللكون، قبل أن تكتب ما تشعر، وتفهم، وتأول، وتعتقد، وتترجم، وما تقصد. كما أن بارت Barthes يشير إلى ضرورة اعتزال المؤلف نصه لحظة انتهاء الكتابة كمتعة وكقارئ أول، وأخذه صندوق حياته، مخفيا أثره/ أسلوبه بين شروخ اللغة، وتاركا الخيال، والفجوات، والمقصدية في عمق النص، وبارت Barthes لا يعدم حضور مقصدية المؤلف أو تجاهلها، ولكنه يشظيها، ويفتحها على إمكان القراءة.

---

(1) السابق. ص87.

(2) ينظر: نفسه. ص87.

(3) ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. ص241، 245. وينظر: عبد الحميد إبراهيم. نقاد الحداثة وموت القارئ. مطبوعات نادي القصيم الأدبي، ط1، 1415هـ. ص8- 15. وينظر: عبد الله محمد الغذامي. الخطيئة والتكفير. ص66، 67، 68.

(4) ينظر: صالح هويدي. النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه. ص122.

لقد كانت إشكالية المؤلف ومغالطة القصدية محور جدل عنيف، انجر إليها كثير من النقاد والمشتغلين بالفلسفة مثل (إيرك دونالد هيرش) الذي ميز بين "النص" و"الأهمية" أو "الدلالة" لأنها محكومة بالزمان والمكان وأفق القارئ أو المؤلف نفسه الذي كثيرا ما يغير موقفه من أهمية النص أو دلالته[1].

وكما أن لكل نص مقصده وسره، فإن الكتابة أيضا تتفاضل بالأسلوب- في تصور بارت- وتنحرف عن النمط المألوف لتتعدد وتتمدد في اللامكان إذ « ليس هناك ما هو أكثر تحريفا من كتابة بيضاء»[2]، ليس كطريقة وحسب بل ككثافة، وطاقة جمالية جاذبة لانتباه القارئ، ومثيرة لشهوته ونهمه، ذلك أن « الأسلوب هو دائما سر... إن سره هو ذكرى مغلقة داخل جسد الكاتب، والفضيلة التلميحية للأسلوب ليست ظاهرة سرعة... بل هي ظاهرة كثافة»[3]؛ أي ظاهرة اختفاء دلالي، وعمق، تنفلت من حدود ذاكرة الكاتب إلى حدود المقصد، الذي يتوارى خلف الأقنعة البلاغية أو الأسلوبية؛ كالاستعارة والمجاز والحذف والانزياح. فالغموض الأسلوبي هو الذي يتيح ضروبا من الانفتاح الدلالي في حدود المقاصد، والتناغم، والتشابك اللغوي المشحون دلاليا[4].

ولا ريب أن للتكثيف الأسلوبي والإيحاء الجمالي، أثره في قوة المعنى، وجذب انتباه القارئ، وإثارة فضوله وعشقه للقراءة، إنه سر الانفتاح الدلالي، وقوامه وملاكه[5]. وإلى هذا الحد من الانفتاح، فإن الأسلوب سلطة، في بداية اتصاله بالكتابة كتقدم وترسيخ تدريجي كما يزعم بارت، إذ كان منغلقا على الذات أو ذكرى الكاتب، أو صدى لصوته في عزلة، فهو شيء الكاتب وخصوصيته، وبه سيق الانفتاح الدلالي إلى النهاية في لحظة مأساوية لقراءة مأساوية.

وحتى يفك رولان بارت Roland Barthes عقدة الأسلوب، وينتقل بالمعنى من مجرد تعدد دلالي وتكثيف، إلى التفجير والتشظي والتوليد، من منطلق أن « الكتابة لها ذاكرة

---

(1) ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. ص240.

(2) رولان بارت. الدرجة الصفر للكتابة. ص 93.

(3) نفسه. ص35.

(4) ينظر: عزيز محمد عدمان. حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي. عالم الفكر، ع3، مج37، يناير- مارس، 2009. ص84.

(5) ينظر: نفسه. ص76.

ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة»[1]، نبه إلى تواجد الآخر، الغائب، بما هو نص تراث ونص ثقافة، وتعدد الأصوات في النص بدل الصوت الواحد (صوت المؤلف)؛ حيث يبدأ المؤلف في التقلص والاعتزال، أو الموت أثناء بدء الكتابة، تلك التي« تعني أن نضع أنفسنا فيما يطلق عليه اليوم التناص؛ أي أن نضع لغتنا وإنتاجنا الخاص للغة ضمن لا نهائية اللغة»[2]. إنها طراوة الأسلوب أمام تداخل الأساليب؛ أي الأجناس والأصوات، وطراوة اللغة أمام عبور اللغات والثقافات، فالنص « نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء(...) إنه الفضاء الذي لا تتغلب فيه لغة على أخرى، والذي تروج فيه اللغات وتدور»[3]. لغات ثقافية، تحكي ماضيها/ حاضرها، تراثها/ حداثتها، حضورها/ غيابها، طقوسها/ رموزها، وتتجاوز النص، وتخرقه أفقيا وعموديا، كدلالات مفصلية تثير ديناميكيته، وتشهد على انبعاثه وخلوده.

3/ نص الكتابة ولذة القراءة:

على إثر هذا التجاوز للكتابة وانديا‌حها نحو « درجة الصفر، درجة اللامعنى، أي درجة كل الاحتمالات الممكنة»[4]، والاختراق اللامحدود للمعنى، من خلال توالده، وانفلاته من سلطة المعنى المعجمي للكلمة وقصد المؤلف؛ أي سلطة الأصل والمرجع، وقد غدا المعنى متفاوتا، ومتناميا، ومتجددا، ضمن السياق. سياق غير محدود، يحدده ويوجده، فهناك دائما إمكانات سياقية جديدة يمكن إضافتها [5]، ـ وفق هذا التجاوز ـ انفلق النص في تصور بارت إلى ثنائية ضدية، وهو ما أصطلح عليه: نص القراءة أو المقروء، ويقابله نص الكتابة أو النص المكتوب. وهناك ثنائية أخرى أثبتها بارت من خلال ما يهبه النص للقارئ من لذة أو متعة، وأصبح النص على إثرها إما نص لذة أو نص متعة، وهي امتداد لنص الكتابة ونص القراءة.

---

[1] رولان بارت. الدرجة الصفر للكتابة. ص39.

[2] رولان بارط. درس السيميولوجيا. ص37.

[3] نفسه. ص63، 66.

[4] عبد الله محمد الغذامي. الخطيئة والتكفير. ص66.

[5] ينظر: أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص187. وينظر: عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير. ص70. وينظر: جونثان كالر. مدخل إلى النظرية الأدبية الحديثة. المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003. ص90 – 92.

أما النص المقروء فهو الذي « كتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة ونقلها، كما أنه يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمته على استقبال وإدراك الرسالة، فهذا القارئ مستهلك فقط، يؤكد نفسه من خلال تتبعه أنماط المعنى الثابتة وبنيته، وهو في عملية استهلاكه هذه إنسان جاد جامد "عقيم"»[1]، فهو الذي حدد المؤلف معناه سلفا في قوالب جاهزة، وقد جعل وظيفته توصيلية، حيث يخلو من الفراغات والفجوات ولا يعد بسر، ولا يتعدد، ولا يتمدد، ولا يختلف، والقارئ هنا ينزلق فوق حافة المعنى أو الطبقة الملساء والظاهرة منه، وربما يظهر شقه السلبي والخامل في عدم النبش بين حفريات القصد، وشقوقه، وما وراءه، فلا يقلبه على وجوهه الممكنة؛ وذلك إن أخفى المؤلف، وسكت وأضمر، وقال ولم يقل.

وخلف أسوار النظام اللغوي، والقصد المباشر، والفهم الخاطئ القسري التعسفي، يتم اعتقال المعنى، واغتصابه، وإنهاكه من كلا الطرفين المؤلف/ القارئ، ومثل هذا النص أيضا (المقروء)، ينبئ في ما ينبئ عن عقم صاحبه، أو فقدانه للخصوبة الموسوعية، والمتعة لحظة ممارسة العملية الكتابية، فهو ثغثغة أو زبد رابٍ يذهب جفاء، فلعنت الانغلاق تلحق بالمؤلف والقارئ قبل النص، وهنا يصبح النص رحم تدفع، والقارئ أرض تبلع؛ أي أن حياة النص المقروء لا تحتمل الانبعاث من جديد.

ويخالف النص المقروء النص المكتوب، فهو النص الذي يستعصي على القراءة الأحادية، وينفتح على القراءة المتعددة، حيث « يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه وينتجه، وهو يقتضي تأويلا مستمرا ومتغيرا عند كل قراءة، ولهذا يتحول دور القارئ إلى دور إيجابي نشط ، دور منتج وبان، حيث يشارك "إن لم يتجاوز" الكاتب في إنتاج النص»[2]، فالقارئ وهو أس إنتاج المعنى وأساسه عند بارتBarthes، في الدرجة الاستهلاكية من القراءة، والحتمية في وجه منها، وإن اجتهد في استقراء المعنى والدلالة وحاول أن يكون تعاونيا، ومتجاوزا للمعنى المرجعي أو المعجمي، حده سقف المقصدية، باحتمالات لا تجرؤ إلا أن تكون ممكنة، فانفتاح النص أو توليد المعنى هنا محدود، أما

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. ص274.

[2] نفسه. ص274.

في الدرجة الإنتاجية والديناميكية لفعل القراءة، فتوليد المعنى وتفجيره مستمر، لا نهائي، لا محدود، مطلق.

ومن سمات النص المكتوب ـ كما يزعم بارت ـ أنه تمددي تأجيلي، وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير والتنوع والتفكيك؛ تداخل دلالي، وأجناسي، ونصوصي، وثقافي، وتغير وتنوع قرائي وسياقي ولا مكاني متفاوت ودائم. لا حسب طريقة تأويلية عميقة أو وفق نمو عضوي متقدم، أما لا نهائية الدال؛ كانفتاح لا محدود فهي مرتبطة بفكرة اللعب، لا بالفجوات أو المسكوت عنه. ثم إن النص تعددي، بتعدد المعنى ذاته وعبوره لا بوجوده، وتعدديته لا تخضع عند (بارت) للتأويل وإنما للتشتيت والتفجير والانبجاس، عبر سيرورة التدليل أو التعدية المضخمة، مما يضع النص في مضمار التفاوت والتميز، فهو لا يمكن أن يكون هو ذاته إلا في اختلافه، ومع ذلك فهو نسيج من اللعبة التناصية[1]. فالنص المكتوب انفتاحي/ لا مكاني/ لا زماني/ تمددي/ تعددي/ تأجيلي / اختلافي/ تناصي.

ويذهب رولان بارتRoland Barthes مذهبا جنسيا في تصوره للنص بوجهيه المقروء والمكتوب، حينما يجعل منه حالة مجازية وحالة عشق أسطورية، تجدد عهدها بعد كل لقاء جنسي (قرائي) حميم، فالنص جسد له من الفتنة والغواية ما له، اتجاه قارئ محموم بشهوة/ شبق/ غبطة القراءة، وككل علاقة حميمة يساورها الفشل أو النجاح، كذلك الحال مع قراءة النص الذي قسمه بارت إلى: نص المتعة ونص اللذة؛ أما نص المتعة «فهو الذي يجعل من الضياع حالة، وهو الذي يحيل القراءة رهقا (ولعله يكون مبعثا لنوع من الملل)، فينسف بذلك الأسس التاريخية، والثقافية، والنفسية للقارئ نسفا، ثم يأتي إلى قوة أذواقه، وقيمه وذكرياته، فيجعلها هباء منثورا. وإنه ليظل كذلك، حتى تصبح علاقته باللغة أزمة»[2]، فهو صراع مع الداخل (اللغة)، حيث المتعة بين شروخ النص؛ نزوة، زوال، انفصال عن الخارج (الثقافة)، ويبقى شيء من اللذة الصغرى في البحث عن ضياعها، إنه يزعزع، يرهق، يثير صخبا وقلقا، ويحدث شتاتا وانغلاقا.

---

[1] ينظر: رولان بارط. درس السيميولوجيا. ص62، 63. وينظر: رولان بارت. من العمل إلى النص. ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية. تر، محمد خير البقاعي. مركز الإنماء الحضاري. ط1، 1998. ص14ـ 16.

[2] رولان بارت. لذة النص. ص39.

وللنص في تيه بارت Barthes لذته/ ألمه، ومهادنته/ عنفه، وغيابه/ حضوره، وتراثه/ حداثته، وبعد المتعة، أو النزعة المتطرفة للذة، تأتي بلا ريب الشهوة، مجرى اللذة. اللذة ـكما يزعم بارتـ تلك القيمة المتوارثة والمتنقلة إلى قيمة الدال الفاخر، هي ذلك الانحراف واللاعقلانية والحياد، والشيء الثوري والفضائحي، لأنها مغرية وخيالية[1]. إن نص اللذة هو « النص الذي يرضي، فيملأ، فيهب الغبطة. إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة»[2]، هو حالة من جنون اللغة والخلخلة، وانتشاء القارئ بدهشة المفارقة وبغبطة الامتلاء لا الإملاء، واتصال بين الذات الكاتبة والذات القارئة، وارتباط بالتاريخ والثقافة، واستمرارية للتدليل، فلذته دائمة ومتجددة ولانهائية لأنها تبدأ من حالة عشق أسطورية للنص.

جراء هذه القفزات "البارتية" الجريئة والمتنوعة، وبخاصة حول الكتابة والقراءة والنص والمعنى، إنضاف إلى موسوعة النقد مصطلحات ومفاهيم جديدة من شأنها أن توارى سوءات ومغالطات، وتجلي غموضا، وتشكل نظرية في النص، يظل على مدارجها ومعارجها، النص الثري بالدلالات يستهوي طائفة من القراء يشبههم ويشبهونه، ويستدرجهم من حيث يعلمون ولا يعلمون، بعريه المتستر، بفتنته، بسحره، بحضوره وغيابه، وصمته، بتقاطعاته، وتداخلاته، وفسيفسائه وأنساقه الثقافية المضمرة، ويتمنع على شهوة القارئ ليبقى حبل الود موصولا، ذلك أن« النص الخالد هو الذي يستعصي على القراءات الأحادية الجاهزة، ويتمرد على التقاليد الفنية البالية»[3]، لذا تستمر غواية النص بسيرورة التدليل ولعبة الأقنعة والتخفي، حتى يضمن النص البقاء، والتجدد، وينكتب مرة عقب الأخرى، ثم أخرى فأخرى، فهو يبين ولا يكاد يبين.

---

[1] ينظر: السابق. ص50، 111.

[2] نفسه. ص39.

[3] عزيز محمد عدمان. حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي. ص84.

فلسفة المعنى وغَيابات النص عند دريدا

ما الذي لا يكون التفكيك؟ كل شيء!

ما التفكيك؟ لا شيء!

هكذا تكلم جاك دريدا Jacques Derrida، وفق فلسفة السؤال، ولانهائية المعنى، ومبدأ الإرجاء والعدمية، ووهم الحقيقة، والأشياء...، ووفق ثنائية الأضداد، الهدم والبناء، والصوت والكتابة، والحضور والغياب، والواحد والمختلف...الخ، فأراد إقناع القارئ بالفوضى الخلاقة واللامعنى ووهم التفكيك. فلا هو تحليل analyse، ولا هو نقد critique، ولا هو منهج méthode، وليس حتى فعلا أو عملية، إنه ـ كما يزعم ـ حدث لا ينتظر تشاورا أو وعيا أو تنظيما من لدن الذات الفاعلة ولا حتى من لدن الحداثة[1]. وحسب كريستوفر نوريس فإن التفكيك تفتيش يقظ عن السقطات أو نقاط العمى أو لحظات التناقض الذاتي، حيثما يفضح النص لا إراديا، التوتر بين بلاغته ومنطقه، وما بين ما يقصد قوله ظاهريا وما يكرهه على أن يعنيه رغما عنه[2].

وقد سعى دريدا Derrida إلى بذر الشك في كل شيء، ومن ذلك نفي ميتافيزيقا الحضور، والتعالي، والمركزية، وكل دعائم اليقين والحقيقة والوجود، ومن وراء هذه الرؤية الفلسفية خلخلة لبنية الخطاب وتفجيره من الداخل، والتوغل في تلك الشبكة الدلالية وما يغمرها من المسكوت عنه، والمخفي والمنسي والمغيّب[3]، حيث تعويم المدلول وتخصيبه المستمر، بحسب تعدد القراءات وتنازعها جريا نحو لقاء الخطاب، وتوليد دلالاته في متوالية لا نهائية.

---

(1) ينظر: جاك دريدا. الكتابة والاختلاف. تر، كاظم جهاد. دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2000. ص60، 61، 63.

(2) ينظر: كريستوفر نوريس وجونثان كولر وآخرون. البنيوية والتفكيك، مداخل نقدية. تر، حسام نايل. المطبعة العربية، الأردن، ط1، 2007. ص134.

(3) ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون. معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. ص113، 114.

وجه التفكيك إذن، اهتماما كبيرا لتقويض النظريات التقليدية، وأعلن عن ولادة جديدة للنص بوصفه لعبة حرة للدلالات تنفتح باستمرار بتعدد القراءة. وقد أقصت هذه الثورة النصية، الفهم التقليدي للأثر الأدبي، وجعلت اللسانيات الحديثة نتاجا لتعالي الدال رابطة إياه بخصب القراءة، وسعت إلى التعدد اللانهائي للمعنى، وأصبح النص حلقة من سلسلة متواصلة من الدالات غير المقترنة بمرجع وهو ما اصطلح عليه "الدلالة المتعالية" أو "الدال المتعالي" إن النص التفكيكي لا أصل له ولا نهاية[1]، فهو يولد من غير أن يسند إلى أب كما يقول (بارت)، ويتناسل ويتكاثر ويستمر بـ " فعل القراءة".

1/ لعبة الكتابة و دفق المعنى:

هاجم دريدا Derrida ذلك التقليد الفلسفي الغربي الممتد بدءا من سقراط إلى مارتن هيدغر، وأبدى رغبته العارمة في التأسيس لفكر الاختلاف، نقضا لميتافيزيقا الحضور، أو لتلك الفكرة الراسخة والقائلة بأن الكتابة شيء خارجي يحيط باللغة، بمعنى أن الكتابة تهديد، وانفجار للدوال، ينبغي مواجهته دوما بحضور الكلام كصوت يدعو إلى الوضوح ويبث الاستقرار[2]، وذلك من خلال أخوية الدال والمدلول وقربه المطلق منه، فهو القائل ـ أي دريدا ـ « يصبح الدال شفافا تماما بفضل القرب المطلق للمدلول وينقطع هذا القرب حين استبدل الاستماع إلى نفسي متكلما بالكتابة أو بالدلالة بالإيماءات»[3]. يأتي هذا التقويض والتغيير في نموذج الخطاب من لغة الصوت/الكلام إلى لغة الصمت/الكتابة، كسرا لاحتقار الكتابة، ودعوة للانفتاح على التعدد والاختلاف وخروجا من رقابة البساطة والوضوح والمشابهة، ومطابقة الدال بالمدلول.

---

[1] ينظر: السابق. ص130.

[2] ينظر: جاك دريدا. في علم الكتابة. تر، أنور مغيث ومنى طلبة. المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008. ص130. وينظر: كريستوفر نوريس. التفكيكية، النظرية والممارسة. تر، صبري محمد حسن. دار المريخ للنشر، الرياض- المملكة العربية السعودية، ط1، 1989. ص99، 100. وينظر: عمر التاور. استراتيجية التفكيك عند جاك دريدا الهدم والبناء. مجلة تبيّن. ع3/9، صيف 2014. ص29.

[3] جاك دريدا. الصوت والظاهرة. تر، فتحي إنقزّو. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط1، 2005. ص131.

ومن وراء هذا الرفض والإبعاد والهدم، للتصور الميتافيزيقي الذي يرد كل حقيقة إلى نزعة إثنية، ويحتقر الكتابة ويعدها نسخة، يهدف دريدا Derrida إلى إثبات أن الكتابة هي أصل الكلام، وشيء خارجي أو هامش يسكن قلب المركز، والدعوة في ذلك إلى "فكر الاختلاف" كإستراتيجية ترفض التمركز حول الذات وتنأى عن كل مركز وتنفتح على الهامش والخارج والمشتق بدل الإقصاء، الهامش أو الخارج باعتباره النقطة التي تخلخل المركز ويبدأ عندها الاختلاف المطلق، حيث المعنى لا يحيل إلى حقيقة ثابتة، بل يحيل إلى معنى آخر، والآخر إلى آخر وهكذا دواليك في مجرة الدوال والمدلولات، وبكلمات دريدا Derrida نفسه (Il n'y a pas de hors-texte ليس هناك شيء خارج النص)[1].

جاءت الكتابة كخط وجسد، لتلغي الصوت/الحضور، وتنوء بالصمت/الغياب، والدلالة المتعالية، وهسهسة اللغة. فهي مراوغة مستمرة بين الدال والمدلول، ولعب بأركان العلامة، وحسب دريدا هي « اللعب الحر في اللغة»[2]، ومن خلال هذا التجاذب ومحاولة امتلاك السلطان، يتجسد المشهد الحواري بين الكتابة واللغة فتظهر سابقة عليها في الوعي ومتجاوزة لها في فضاء الخيال، إنها تستوعب اللغة وتحتضنها في كل مرة كأشياء ضائعة، لذا فهي خلفية لها قبل أن تكون إفصاحا ثانويا متأخرا. الكتابة إذا ليست تلك القوالب الجاهزة لوحدات معدة سلفا فقط، وإنما هي إنتاج للعبارة وابتكار للمعنى[3]، وانفتاح على التداخل والاختلاف وأفق التأويل.

ويتحدث جاك دريدا Jacques Derrida في كتابه "L'écriture et la différence" عن الكتابة وعلاقتها بالمعنى، حيث يقول بلسان قومه:

«C'est pourquoi l'écriture ne sera jamais la simple "peinture de la voix" (Voltaire). Elle crée le sens en le consignant, en le confiant à une gravure, à un sillon, à un relief, à une surface que l'on veut transmissible à l'infini. Non qu'on le veuille toujours, non qu'on l'ait toujours voulu; et l'écriture comme

---

[1] ينظر: كريستوفر نوريس. التفكيكية، النظرية والممارسة. ص99، 100. وينظر: عمر التاور. استراتيجية التفكيك عند جاك دريدا الهدم والبناء. ص29، 30.

[2] جاك دريدا. في علم الكتابة. ص130.

[3] ينظر: عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير. ص51.

origine de l'historicité pure, de la traditionalité pure, n'est que le telos d'une histoire de l'écriture dont la philosophie restera toujours à venir »[1] .

الكتابة بوصفها تاريخا وفلسفة وقوة تندفع في صمت وتعمل على خلق المعنى وتوليده وتجديده الدائم في حذر، إنه السر/ اللغز/ الفخ/ المتاهة. وفي ما يفهم ويترجم عن القول السابق لدريدا، هي حقيقة تاريخية وأصل للتراثية المحض و للتاريخانية، وليست سوى الغاية النهائية لتاريخ لا تزال فلسفته رهن الانتظار؛ أي أنها أفق تاريخي وجمالي مؤجل، ولن تكون أبدا ذلك الرسم البسيط للصوت، كما يزعم فولتير. إنها تخلق المعنى بصياغتها إياه، بإيداعه في نقش، في ثلم، في بروز، في سطح، يجب أن يكون دائما قابلا للارتحال وللإيصال إلى ما لانهاية. وبهذا المعنى تتسع الكتابة بمفهومها الدريدي لتشمل النقش والرسم والرقص والتصوير والموسيقى كإبداع يحيا بالعلامات.

وتظهر فلسفة الكتابة في حركتها واندياحها نحو الانفتاح والتجدد والاقتصاد من خلال المحو والإخفاء والتغريب في المعنى، هناك دائما حضور يمحوه غياب، وغياب يرسمه حضور مستعاد، حضور المدلول في تألقه ولمعانه، وشيئا فشيئا ينطفئ ويشطب بفعل النسيان والكبت، ليظهر في فلسفة المعنى شيء يختلف عنه تماما[2]. هذا ما يجعل العلامة بوصفها نواة الكتابة والركيزة التي يلتف حولها خلق المعنى وسيلانه، دوما ناقصة وغير وافية، فهي ليست الدال والمدلول في توحدهما حسب التصور اللساني، ولكنها الاختلاف والإرجاء عند دريدا، فلا علامة تشبه أختها في النظام، إنها تحافظ على بريقها وسيرورتها ولا نهائيتها تحت سلطة المحو/ الشطب، حيث « لا توجد أي سلطة نهائية تقرر معنى النص، كما لا يوجد معنى نهائي مقترن بعلامة»[3]، هناك ولا شك، شيء من المجازفة أو المغامرة في إباحة اللعب الحر، فالمدلولات تنفصل عن الدوال، وتسبح في ذهن القارئ فيتأولها كيف يشاء، والشائع في عرف التفكيك أن "كل قراءة هي إساءة قراءة".

---

(1) Jacques Derrida . L'écriture et la différence. éditions du seuil, 27 rue Jacob, Paris,1967. P24 .

(2) ينظر: جاك دريدا. في علم الكتابة. ص524، 525.

(3) فيليب ثودي، وآن كورس. بارت. تر، جمال الجزيرى. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003. ص56.

ولعل الكتابة وفق التصور التفكيكي، ليست إلا الكتابة بالعلامات، فالمعنى في بطن العلامة، وميلاده سيهبه حتما استقلالا وحرية، وكما يقول دريدا: «عندما يكون هناك معنى لن يكون هناك سوى علامات. نحن نفكر فقط بالعلامات. وهو ما يعني تدمير فكرة العلامات نفسها»[1]. العلامة بوصفها اختلاف لا اتحاد وتناسل، فالشيء الموجود فيها لا يشبه الشيء غير الموجود، مما يمنح النص مزيدا من الفخاخ والمفاجأة والمباغتة ومن إمكانات التأويل.

يمكن للكتابة، أن تكون نص النقش، أو الرسم أو التصوير السينمائي، أو الموسيقى، إنها جسد بدلالات منفتحة ومتعالية ومتفاوتة، الكتابة هي ذلك الغياب والانفجار الدائم للدوال، والعناق الحميم ربما مع الأثر، هي تحول من الصوت والتمركز حول العقل(اللوغوس) أو بلاغة الإملاء إلى بلاغة الامتلاء أي التمركز حول الكتابة كمجاز وجسد، الكتابة هي كل شيء وفي الوقت ذاته لا شيء، هي ذلك الاختلاف والمحو والهمس والكبت، وذلك المستحيل، الفراغ، التيه، العدم.

2/ غابة النص وعماء القراءة:

ينطلق دريدا في بناء استراتيجيته وفلسفته التفكيكية، من موقع الهدم والبناء أو التقويض، محاولا فتح أبواب النص على عالم الإمكان اللامتناهي، وعلى سيرورة التدليل، واللعب الحر بالمعنى ومراودته، ذلك الإله الخفي المقدس الذي تشكل كحقيقة، في مبدأ اللوغوس وبواسطته، وهو ما يسمى بـ" التمركز المنطقي" في الفكر الغربي، الذي يحدد مسار المعنى على حساب القراءة والكتابة والإنتاج أو تفسير العلامات، والنص بوجه عام، إنه بالأحرى يحدد أسبقية الوعي والقصد[2].

ونقضا لهذا التصور التعسفي، تسعى استراتيجية التفكيك إلى تحرير القراءة من كل أثر مقصدي، من خلال تأكيدها لاستحالة الحضور بوصفه رهينة مرئية وإملاءات تعسفية، تلغي الكتابة بحجة البعد عن الحقيقة، وتشويه أصل المعنى والجناية عليه،

---

[1] جاك دريدا. في علم الكتابة. ص130.

[2] ينظر: نفسه. ص77. وينظر: حسن البنا عز الدين. الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط1، 2003. ص80.

فحضور ذلك الهامش داخل النص أو اللغة، هو خلخلة للمركز، يرتبط دائما بالغياب، بوصفه المدلول الذي ينطوي على خاصية الانفتاح المستمر على القراءة، فيتحاور مع القارئ، ويتحاور معه القارئ فيتسع. وتصبح المراوغة والغموض والانتشار والبينصية ولا نهائية الدلالة هي أبرز سمات النص[1].

ولا عجب أن تثير هذه العناصر الإبداعية الأسطورية والسمات الخرافية، التشتيت والعتمة في النص، تلك العتمة الطاغية، الممتدة بلا حدود، التي تلوح بظلالها وتضليلها، فتصمت، وتخفي، وتلغز، وتمحو، وتخيف، وتمتع، وتلذ، حتى لكأن النص «تشكل لغوي ينم عن غير ما يقول ويبطن أكثر مما يظهر»[2]، فتحدث المفاجأة، والمراوغة، والتضليل، وتصبح القراءة هوسا تفكيكيا، وعمىً، وعنادا، وتفتيشا هستيريا في جيوب النص وأكمامه، دون ضابط أو رقيب يشفع للمعنى عند قارعة السؤال.

كل أولئك (الغموض، التناص، لا نهائية الدلالة) ، كان مسئولا عن تيه القارئ وضياعه في محفل الأقنعة، و "الرقص على الأجناب" ، كما وصفه الناقد "عبد العزيز حمودة"، حيث « يراقص الناقد والنص الأدبي كل منهما الآخر في حركة مراوغة مستمرة، يهتز كل منهما إلى الجانب المعاكس من جانب رفيقه. دون أن يتقابلا في منتصف الطريق إلا لثوان عابرة لا يمكن وصفها بالثبات »[3]. إنهما ولا بد، يتقابلان في المركز أو الأصل ويختلفان في الهامش أو الحدود، حيث السلطة للقارئ، وحرية اللعب والإبداع متاحة، فالقارئ « كل قارئ لا يفسر النص بطريقته فقط، بل إنه ينتجه ويعيد كتابته. إن النص ليس مغلقا، ولا يقاوم الإغلاق فقط، بل إنه لا وجود له»[4]، في مهب الحرية المطلقة اللانهائية في التأويل، التي تعصف به إلى قرار مكين، تسوده العتمة، ومطاردات القارئ، أين يتعرض النص إلى المحو، ويصبح حالة من العدم، لا يملكها أحد، وإنما

---

[1] ينظر: عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك. عالم المعرفة، أبريل، 1998. ص331. وينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون. معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. ص116.

[2] عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير. ص57.

[3] عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة . ص253.

[4] نفسه. ص273.

يضع فيها كل قارئ أهواءه ورغباته، و إرغاماته، ويستطيع أن يقول في دلالاتها ما يشاء ويرضى، عملا بمبدأ الاختلاف والإساءة.

ولا خلاف في أن سيرورة التدليل اللامتناهية، وانفتاح النص على التعدد والخلق المستمر، يعود إلى مقولات رائجة في التفكيك، عمد دريدا من خلالها إلى قلب الأسس الفكرية والنقدية، فقد وظف دريدا مقولة الأثر لمحو التمركز حول الذات/ الكلام، كحضور يتلاشى وينطفئ، بعد القول، فلا يترك خلفه آثرا أو أطراسا يدل عليه، وفي المقابل هناك احتفاء بذلك الهامش/ الكتابة، كنص أو جسد وغياب ممتد، تسوده العتمة من الداخل، ويشع ويلمع من الخارج، ليستدرج القارئ من حيث يعلم ولا يعلم، فهو يحضر في كل لحظة ثم يتوارى مخلفا صدىً، ذكرى، إيماءً، أثرا.

ولما كان دريدا يعد "التفكير بالعلامات" مبدأ سيميائيا في الكتابة، وقد احتفى بالعلامات وسيرورتها التدليلية، كل من (بيرس) و (إيكو)، إشارة، ورمزا، وإيقونة، صوتا وكتابة، سعى إلى التقويض في فكرة العلامة، فغير علاقة الدال بالمدلول إلى علاقة اختلاف، وهو القائل؛ أي دريدا Derrida: « وبالاشتباه في الاختلاف بين الدال والمدلول...أو في فكرة العلامة بوجه عام، ينبغي لنا أن نحدد وفي الحال أن الأمر لا يتعلق بإتمام ذلك انطلاقا من مقام للحقيقة الحاضرة أو السالفة أو الخارجية أو المتعالية على العلامة، أي أن الأمر يتعلق بإتمام ذلك انطلاقا من موقع الاختلاف المحو»[1]، إذ لا حياة للعلامة ولا وجود لها كإمكان وطاقة دلالية قابلة للتأويل، إلا على أنقاض أختها.

وما لبث دريدا وأن استبدل العلامة بمفهوم الأثر بوصفه الحامل لسمات الكتابة، ولنشاط الدال، والأثر هو كل عنصر يتأسس من آثار العناصر الأخرى في النسق، عبر لعبة الاختلافات المتعددة التي تفضي إلى خلق فواصل، وفجوات بين عناصر اللغة[2]، لذلك يسعى كل قارئ إلى تتبع أثر ذلك الاختلاف، والاستمتاع بما يضفيه من قيمة جمالية وإثارة ودهشة في النص، ومحاولة اقتناص تلك العتمة التي تسود الفجوات، أين

---

[1] جاك دريدا. في علم الكتابة. ص76.

[2] ينظر: محمد سالم. فلسفة التفكيك عند دريدا. بيروت، ط1، 2004. ص15.

يتاح له حرية اللعب، والقفز في الهواء، والرقص على الأجناب بعيدا عن كل القواعد والحدود.

ويعمل الإرجاء كمقولة من مقولات التفكيك، على التغييب والمحو والنسيان، وإثارة التوتر والإرباك في نفس القارئ، وهو « الذي يشق الحضور ويؤخره في الآن نفسه والذي يجعله تحت رحمة قسمة وأجل أصليين »[1]، حيث يكون كل معنى مرجئا ومؤجلا بشكل لا نهائي، ينأى عن التحديد، وينفتح على الإمكان التأويلي الحر، فكل كلمة أو علامة في اللغة تقودنا إلى أخرى في النظام الدلالي، دون ملل أو تقهقر يشل حركة السيرورة.

وتنفتح الكتابة على التداخل النصوصي، أو ما يعرف عند دريدا بـ "التكرارية"، حيث لا حدود أو فواصل بين النصوص، إذ هي في ترحال دائم من سياقاتها الأصلية إلى سياقات مبتكرة متجددة. هذا الفعل الوراثي الذي لا تتخلله نية المؤلف أو رغبته، به تكون الكتابة ومن دونه لا كتابة، وسيصبح مستحيلا حصر دلالات النصوص المتعانقة والملتفة حول بعضها[2].

لا جرم أن النص يصبح تشكيلا مفتوحا ولا منتهيا، وهو يحمل آثار نصوص سابقة، تشترك في حفرها، صور بديعة، و معانٍ بليغة، وثقافة عميقة. إنه يحمل رمادا ثقافيا متنوعا، تضاريسه ومنابعه مختلفة، هذه التقاطعات والتداخلات تحول النص، إلى بينصة أو بين-نص، متعدد الأوجه، متغير ومراوغ، حيث يصبح التناص الأساس الأول لـ "لانهائية المعنى" في إستراتيجية التفكيك[3]، مما يفتح للقارئ أبواب الإمكان وفرص التأويل، فيجيئه هو الآخر بأفق توقعات تشكله، راغبا أو راغما.

تبدو مسألة القبض على المعنى مجرد وهم في نظر التفكيكيين، فالانفلات والتعويم، والاختلاف، والمحو، والإرجاء، والتناص، مبادئ تتأسس عليها سيرورة التدليل، وتهافت القراءة، وحسب دريدا فإن « المعنى والأثر لا يتحققان ولا يتمنعان على نحو مطلق أبدا. بل هما يدخران لكل قارئ محتمل مستودعا كاملا لا يعتمد على ثراء جوهري، بقدر ما

---

[1] جاك دريدا. الصوت والظاهرة. ص141.

[2] ينظر: عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير. ص53. وينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون. معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. ص131.

[3] ينظر: عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة. ص316، 317.

على هامش متغير في المسار، وعلى هذه الاستحالة في "القفز" على سياق ما»[1]، فالمعنى يقف حيران بين التحقق المخاتل والتمنع المراوغ، ووحدها تلك المنعطفات والانزلاقات، هي التي تكشف عمى القراءة وتيهها ونقصها.

في منعطف فاضح، يقف أمبرتو إيكو مهاجما قفزات التفكيك، التي تخطت حدود التأويل فأفرطت وضاعفت، وألغت الشروط التي تحدد نوعية القارئ وصفة تعاضده، وهي بذلك تدخل النص والقراءة في مأزق فائض المعنى، واللانهائية، والإساءة، والفوضى، وما يعيبه إيكو « أن هناك دائما إمكانات سياقية جديدة يمكن إضافتها بحيث أن الشيء الوحيد الذي لا نستطيع القيام به هو رسم حدود ما»[2]، فالانفلات والحرية المفرطة، وكسر القواعد والتنكر للأنظمة، تصنع الطاغية في نفس كل قارئ، مما يدفعه إلى فرض رغباته على النص، وحسب إيكو فإن « الحماس والمغالاة... اللذين حاولت بواسطتهما ما بعد البنيوية أن تقتص من الأسنن ومن أنظمتها، معوضة القاعدة بالهوة والانفتاح، والاختلاف الخالص والانحراف، وبإمكانية التفكيك المتحرر من كل رقابة، لا ينبغي أن يحيا بكثير من الحماس، إذ إن هذا لا يمثل خطوة إلى الأمام بل رجوعا إلى عربدة المتعذر وصفه»[3]. إنه رجوع إلى الشك والهدم والمحو والتصفية العرقية لكل أصل، حيث ينمو ويتكاثر ويستفحل التقهقر والتخلف الفكري من خلال الإساءة والرفض، وتبرز الأنانية في القراءة من خلال البرغماتية.

ويتفق ريتشارد روتي مع إيكو ويعتبر مسعاه وموقفه اتجاه نقد استراتيجية دريدا في التفكيك صحيحا، وبخاصة في اعتبار التفكيك تقدما برغماتيا، حيث عديد النماذج التفكيكية التي قدمها دريدا ـ كما يزعم إيكو ويسانده في ذلك روتي- هي قراءات ذرائعية تستخدم النصوص، تم انجازها لا بغرض تأويل النص، ولكن لبيان إلى أي مدى يمكن للغة أن تنتج سيميوزيسا مفتوحا. وبالرغم من هذا الاتفاق إلا أن روتي يعتقد أن أيا كان ما يفعله أي شخص بأي شيء فإنه يستخدمه، لذلك يرفض التمييز بين الاستخدام والتأويل، ويميل به إلى التمييز بين الاستخدامات المختلفة باختلاف أغراض أصحابها،

---

[1] جاك دريدا. الكتابة والاختلاف. ص69.

[2] جونثان كولر. دفاعا عن التأويل المضاعف. ضمن كتاب، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص187.

[3] أمبرتو أيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. ص450.

فالنص سوف يساعد القارئ على تغيير غايته، وفتح باب الإمكان، وتكوين قراءة ملهمة أو تأويلات متطرفة، بدل القراءة المنهجية أو التأويلات المعتدلة التي يفقد أصحابها "الشهية للشعر" [1].

إن عماء القراءة، وتهافتها، وانثيالها، وتيهها في غابة النص وكثافه، يجعل من التفكيكية «الشكل الأقصى للنقد المرتكز على القارئ، كما لو أن النص يدل على ما يود القارئ من النص أن يدل عليه»[2]، إذ لا طاقة للنص في الكشف عن بنياته، وإظهار شيء من مقصديته أو حتى نية المؤلف، وقد ذهب مع مقولة ناعية ما ذكرت إلا وحضر معها بارت وهي "موت المؤلف"، فالنص يقرأ من غير أن يسند إلى أصل، والسلطة كل السلطة للقارئ الذي أتاح له التفكيك، اللعب الحر بقواعد اللغة ومسارات المعنى، ووضع رغباته وإمكاناته التأويلية في مركز النص وتخومه، والقاعدة التأسيسية "كل قراءة هي إساءة قراءة"، وكما يزعم جونثان كولر، فإن التأويل يصبح لامعا، ومثيرا للجدل ومغريا فقط عندما يكون مختلفا/ متطرفا/ منحرفا بحيث لا يشبه ما سبقه وما حوله، وهذا الفعل الديناميكي ينتج عن فكرة لا غنى عنها في استراتيجية التفكيك، وهي قصدية القارئ أو سلطته، وخلق المعنى وابتكاره.

هذا تطواف في الفكر النقدي المعاصر بين ضفتين غربية وعربية تقاسمتا إشكالية الانفتاح في المصطلح والمفهوم، حيث أنتج تواصلهما الفاعل، مصطلحات متعددة للنص المفتوح والمغلق، نسخا ثم نحتا وتوليدا، يجمعها التقارب في المفهوم؛ إذ هي تصب في وادي المعنى ولا نهائية الدلالة، وما يقابلها من انفتاح عن القراءة المتعددة، ولعل تتابع النظريات والمناهج المبنية على خلفيات معرفية ورؤية فكرية نقدية؛ نظرية وإجرائية مختلفة، مثل نظرية التلقي، نظرية التناص والحوارية، السيميوزيس، التأويل والتفكيك، يعطي المعنى في النص روحا وحياة جديدة في كل مرة يختلف فيها القارئ وعدّته المنهجية.

---

[1] ينظر: ريتشارد روتي. التقدم البرجماتي. ضمن كتاب، التأويل والتأويل المفرط. ص127- 137.

[2] أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص186.

الفصل الثاني: المعنى بين المشاكلة والاختلاف في التراث النقدي والبلاغي

المبحث الأول: بنية التفكير وحركية الإبداع الشعري

المبحث الثاني: مسارات الشعرية العربية من الشفوية إلى الكتابة

المبحث الثالث: طبقات المعنى وحدود التأويل عند عبد القاهر الجرجاني

المبحث الرابع: شعرية التخييل وانفعال القارئ عند حازم القرطاجني

المبحث الخامس: التحول الدلالي وأبعاد التأويل

بنية التفكير وحركية الإبداع الشعري

"الإبداع يفترض الإيمان بالعقل المبدع الذي لا يشكل ترددا للحاضر أو الماضي، والذي يقوم خارجهما ويرفض التقليد"

برهان غليون. اغتيال العقل العربي.

1/ صورة الواقع وواقع الصورة

ظلَّ العقل العربي في العصر الجاهلي وفي أوله بخاصة، مثقلا بأعباء بنيته السكونية/ الستاتيكية المغلقة، التي تمثل صورة لواقعه، وانعكاسا ونتيجة حتمية للوجود الاجتماعي المغلق على ذاته، بالرغم من التواصل الاقتصادي والثقافي عبر القوافل التجارية والمعاملات المتبادلة في أسواق المدن الكبرى، حيث كانوا يقيمون فيها أياما وليال، وفيهم أسيادهم من ذوي الثروة والنباهة والعقل الراجح والذكاء اللامع؛ كأبي سفيان، وعمرو بن العاص، إلا أنهم لم يتزودوا من مدنية، ولا علم، وأدب، وفن، وثقافة للآخر(الروم، الفرس) على كثرتها، إلا الشيء القليل، ثم أخذ العقل/ الوعي/ التفكير/ الثقافة/ الأدب/ الفن، ـ حسب حسين مروةـ يتطور ويتميز كأشكال لهذا الانعكاس، بتطور شبكة وأشكال العلاقات الاجتماعية، وهذا الجدل الديالكتيكي حتمية سائرة في كل المجتمعات، وعلى وعي كل إنسان[1].

وكان "الحدس" متكأً وملجأً للعربي، يمثل نوعا من الاستكشاف والرؤية، رغم كونه يتخذ شكل "الرؤيا" اللاواعية، ويظهر ذلك في اعتماده على الصورة الميثولوجية، التي تعد معلما ثقافيا يعكس تصوراته وأفكاره، ومثله مثل كل وعي بشري في مراحله الأولى، عوّل على الموقف "الحدسي" المحض البدائي غير المستند إلى وعي معرفي عقلاني، إذ هو الموقف المفسر لكل تلك الظاهرات والحالات والأحداث، الكونية والطبيعية والاجتماعية، عبر الصورة الميثولوجية من الأساطير والخرافات، كمستوى حدسي في درجاته الأولى من مراحل التفسير،

---

[1] ينظر: حسين مروة. النزعات المادية في الفلسفة العربية – الإسلامية، الجاهلية– نشأة صدر الإسلام. مج1، دار الفارابي، لبنان، الجزائر، ط2، 2002. ص284، 285. وينظر: أحمد أمين. فجر الإسلام، بحث عن الحياة العقلية في صدر الإسلام إلى أواخر الدولة الأموية. دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط10، 1969. ص15، 16.

التي وقعت ـ حسب أحمد أمين ـ في مشكلة الفهم، أو ضعف التعليل من خلال عدم تدقيق الفكر وضعف تفلسف العقل والتحليل؛ من ذلك حديثهم عن الجرذان الخرافية التي خربت سد مأرب[1].

وطاقة الحدس هي من طاقات الوعي يستعين بها في ممارساته الإبداعية وتشكيل صورته الفنية، أي في العملية الانتاجية للأدب والفن، حيث يتطور استكشافا ورؤية بقدر ما يتطور الوعي معرفة وتجربة، ويمكن القول أنه كشكل للرؤيا اللاواعية، يضع التصورات أو ميثولوجيا الجاهلية في إطار الحقيقة/ الرؤية، والمعنى القريب/ المطابق/ المشابه، من خلال الطبيعة الحسية كسمة بارزة عند عرب الجاهلية؛ أي في تقديم المعاني غير الحسية في صور حسية، والمعاني البعيدة في صورة محسوسة قريبة للفهم والتصديق، مثل تصويرهم معنى البطولة أو الرهبة أو القبح...الخ، بصورة شخص، جني أو جنية أو غول أو سعلاة أو ما يشبه ذلك، وصوروا أيضا، الإلهام الشعري بالشيطان وقد أضفوا عليه خصائص البشر الحسية[2]. وقد ورد ذلك في أشعارهم، ومنه قول الشاعر أبو النجم العجلي:[3]

إِنِّي وكُلُّ شَاعِرٍ منَ البَشَرْ شَيْطَانُهُ أُنْثَى وشَيْطَانِي ذَكَرْ

ويعبر في هذه الصورة ذات الطبيعة الحسية، الجنوسية الأنثى/ الذكر، التي ألبس بها شياطين الشعر، عن قوة شعره وفوزه على ندِّه، وتدل على أن إجادة الشاعر وفحولته تنبع من قدرة شيطانه/ صاحبه، وهو ما ذكر مسحل السَّكران بن جندل، وهو من الجن، صاحب الأعشى، حين سُئل عن أشعر العرب ذكر كل شاعر مقترنا بصاحبه من الجن، فقال: أما لافظ فصاحب امرئ القيس، وأما هبيد فصاحب عبيد بن الأبرص وبشر. وأما هادر فصاحب زياد الذبياني؛ وهو الذي استنبغه، فسمي النابغة، وهؤلاء كلهم فحول مجيدون. وقد ذكر

---

(1) ينظر: حسين مروة. النزعات المادية في الفلسفة العربية – الإسلامية، الجاهلية– نشأة صدر الإسلام. مج1. ص341– 343. وينظر: أحمد أمين. فجر الإسلام. ص39ـ 41.

(2) ينظر: حسين مروة. النزعات المادية في الفلسفة العربية – الإسلامية، الجاهلية– نشأة صدر الإسلام. مج1. ص341ـ 343.

(3) ينظر: أبو النجم العجلي. ديوانه. تح، علاء الدين أغا. النادي الأدبي، الرياض، ط1، 1981. ص103.

الفرزدق من شياطين الشعر الهوبر والهوجل، وزعم أن من انفرد به الهوبر جاد شعره، ومن انفرد به الهوجل فسد شعره[1].

ويفخر الأعشى ميمون بن قيس بشيطانه المسمى "مسحل"، الذي يلهمه القوة الشعرية، في قوله[2]:

وما كنت ذا خوف ولكن حسبتني إذا مسحل يسدي لي القول أنطق

شريكان في ما بيننا من هوادة صفيان إنسيٌ وجنٌ موفق

يقول فلا أعيا بقول يقوله كفاني لا عيٌ ولا هو أخرق

يستدعي هذا التصوير لذهن القارئ، ما كان سمعه أو قرأه عن اعتقاد قديم سابق في قول أو إنشاد الشعر، يتجلى في "الربات التسع" الملهمة للشعر والفن عند اليونان في أساطيرهم، حيث كانوا يعتقدون أنهن ثمرة زواج (زيوس) كبير الأرباب، بربة الذاكرة (Mnenosyne)، إذ كانت الذاكرة هي المعتمدة قبل اختراع الكتابة، فأنشد هوميروس في مقدمة إلياذته، مستدعيا ربة الشعر: "تغني أيتها الربة غضب أخيل"[3]، وهي في ترجمة سليمان البستاني، في النشيد الأول[4]:

ربة الشعر عن أخيل بن فيلا أنشدينا واروي احتداما وبيلا

وقد استمر ذلك عند العرب في عهد الشفوية وطقوسها، وهنا يلتقي العقل الغربي القديم بالعقل العربي في مراحل تطوره الأولى في مستوى الاعتقاد وتعدد الآلهة، أو في التصورات الميثولوجية، وانعكاسها في الشعر والفن؛ كتلك القوى الملهمة للشعر، نظرا للتوافق الاجتماعي والمادي في تلك المرحلة التي يبدأ ويمر بها كل شعب كطبيعة حتمية.

وتتحكم طبيعة العقل في إنتاج المعنى وبناء الصورة وبلاغة الكلمة، حيث يقع الكلام بما هو خطابة وشعر بين الطبع والصنعة أو بين سرعة البديهة وطول التفكر، أو بين

---

(1) ينظر: أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام. تح، علي محمد البجاوي. نهضة مصر، ط1، 1981. ص50، 63.

(2) نفسه. ص62، 63.

(3) ينظر: إحسان عباس. تاريخ النقد عند العرب. دار الشروق، عمان- الأردن، ط1، 2006. ص11.

(4) هوميروس. الإلياذة. ترجمة سليمان البستاني. كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، د ط، دت. ص190.

الغموض والتعقيد والوضوح والبساطة، ومصدر الاختلاف أن العقل الغربي وبخاصة اليوناني عقل فلسفي منطقي صناعي متكلف، والعقل العربي عقل شعري بياني سليقي مطبوع، وقد بيَّن ذلك قول الجاحظ في "البيان والتبيين" : « كل كلام للفرس وكل معنى للعجم فإنما هو عن طول فكرة وعن اجتهاد رأي، وطول خلوة، وعن مشاورة ومعاونة، وعن طول التفكر ودراسة الكتب، وحكاية الثاني علم الأول، وزيادة الثالث في علم الثاني، حتى اجتمعت ثمار تلك الفِكَر عند آخرهم. وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه الإلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام...وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالا، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا... وكانوا أميين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلفون»[1]، وربما يقصد ـ وهو يتحدث بصيغة الجمع والعموم ـ بالعرب هنا عرب الجاهلية، الشعراء والخطباء والحكماء، الذين انفتحت لهم عيون العقل وانبسطت في طريقهم أساليب القول.

وفي مرحلة الشفوية/ الذاكرة، كان عرب الجاهلية إذا ولدت فرس أو نبغ لديهم شاعر، فرحوا وأولموا، لذلك مثل الشاعر "صوت القبيلة" الذي يمدح ويفتخر بالنسب والبطولة، ويصف الديار العامرة والرسوم الخالية، ويذكرهم بأيّامهم وحروبهم، ويعرض الصورة الصادقة لواقع الحياة والطبيعة، فجمع بين مرحلة النبوغ ومرحلة الإلهام والتفوق الشعري أو الفحولة، التي تعكس حركة الخيال والرقي العقلي، وقد أبدى أحمد أمين رأيه في طبقة الشعراء إضافة إلى أهل العقل وهم طبقة الحكام أو الحكماء، حيث يقول: « إنا نرى أن الشعراء كانوا من أرقى طبقاتهم عقلا، ولكن ليسوا أرقاهم» ، ثم يكمل ويعرض دليله على رقيّهم، وهو في « ما صدر عنهم من الشعر، وبدليل أحاديث مبعثرة تراها تدل عل اعتداد الشعراء بأنفسهم من ناحية الرقي العقلي...أضف إلى ذلك أنا نجد أكثر الشعراء في الجاهلية من أكرم الناس عن قومهم»[2]، ويمكن القول أيضا، أنهم أبرع طبقتهم ـ الحكماء والخطباء أصحاب الحجة والإقناع ـ تفننا في أساليب القول وأوسع منهم خيالا لاقتران الوظيفة الجمالية بالوظيفة

[1] الجاحظ. البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام محمد هارون.ج3. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998. ص28.

[2] أحمد أمين. فجر الإسلام. ص56.

الإفهامية/ التوصيلية، ولكن في اللاوعي/ الحدس/ الاستكشاف/ الرؤية/الداخل، هناك استجابة لا إرادية لإملاءات الوعي الاجتماعي، وشبكة العلاقات، وحركة القبيلة/ الخارج.

لقد سيطرت العلاقة الاجتماعية – القبيلة على الآلية الداخلية للشعر الجاهلي سيطرة مطلقة، بحيث لا تبدو علاقته مع "الذات" الشاعر إلا كمظهر تكويني لتلك العلاقة المسيطرة. لهذا سقطت الحدود بين ما هو صوت الشاعر في القبيلة وما هو صوت القبيلة في الشاعر، فاندمجت شخصية الشاعر في قبيلته حتى كأنه لم يشعر لنفسه بوجود خاص؛ وإنك لتتبين هذا بجلاء في معلقة عمرو ابن كلثوم شاعر الفخر والحماسة ؛ التي كان صغار التغلبيين وكبارهم يحفظونها ويتغنون بها ويفخرون على سواهم من القبائل، ومنها قوله[1]:

إليْكُمْ يا بَنِي بَكْرٍ إليْكُمْ ألَمَّا تَعْرِفُوا مِنَّا اليَقِينا
ألَمَّا تَعْرِفُوا مِنَّا ومِنْكُمْ كَتَائِبَ يَطَّعِنَّ ويَرْتَمِينا
عَلَيْنا البِيْضُ واليَلَبُ اليَمَانِي وأَسْيَافٌ يَقُمْنَ ويَنْحَنِينَا

وقلَّ أن تعثر على شعر ظهرت فيه شخصية الشاعر، ووصف ما يشعر به وجدانه، وأظهر فيه أنه يحس لنفسه بوجود مستقل عن قبيلته، فتَحْت رقابة النسق الاجتماعي، ووصاية السيد على المسيود، اختفت مشاعر الحب العفيف بين شعارات الحرب ورماحها النواهل وسيوفها اللوامع، في معلقة عنترة، فتعانقت الصورة مع الصورة، والتقت القوَّة والشدَّة والبطولة بالرقَّة والعاطفة والحب، وبرز ذلك في شعر عنترة[2]، الذي رفض نظامُ القبيلة/ نظامُ الطبقية، حبَّه لابنة السيِّد، لأنه عبد من أمة سوداء، وإن كان أبوه شداداً العبسي، سيدا من أسياد القوم، فقاوم الرفض بالرفض واستعاد مكانته بفروسيته وشجاعته، وبدأ بخلخلة أركان الأساس المادي للعلاقات الاجتماعية، وحاول هز مبدأ أنْ لا حياة خارج سلطة القبيلة،

---

[1] ينظر: حسين مروة. النزعات المادية في الفلسفة العربية – الإسلامية، الجاهلية– نشأة صدر الإسلام. مج1. ص328. وينظر: أحمد أمين. فجر الإسلام. ص59. وينظر: أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني. شرح المعلقات العشر. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، ط1، 1983. ص196- 224.

[2] ينظر: حسين مروة. النزعات المادية في الفلسفة العربية ـ الإسلامية، الجاهلية– نشأة صدر الإسلام. مج1. ص328. وينظر: أحمد أمين. فجر الإسلام. ص59.

ولا شعر خارج ما تمليه صورة الواقع، تلك التي تفرض مركزية المجتمع ومحيطه/ الخارج، وهامشية الذات أو محو الذات/ الداخل.

ساهمت الوظيفة التصويرية الإبلاغية للشعر الجاهلي في إعاقة الحركة البلاغية، من حيث إبداع الصورة أو المعنى، حينما اتخذت الوصف والتشبيه، مقاربة وائتلافا، سبيلا لمحاكاة الواقع محاكاة أفلاطونية، وتصويره تصويرا آليا فوتوغرافيا، وتأريخا صادقا للحياة القبلية وثقافة المجتمع ووعيه، ذلك أن « الشعر الجاهلي لا يدلنا على خيال واسع ومتنوع، ولا على غزارة في وصف للشاعر والوجدان بقدر ما يدلنا على مهارة في التعبير وحسن بيان في القول»[1]، وإن كانت الفصاحة ميزة عرب الجاهلية، وشَرفُ لغتهم أن نزل بها القرآن الكريم الذي هو أصل الكتابة، إلا أن ضعف التفكير وآلية النسخ المباشر للواقع دون تدفق الوجدان والتعبير عن خوالج النفس وخواطر الفكر، ترسخ الانغلاق والجمود، وتمنع الخيال وتلون الصورة وتنوعها، وحركية الإبداع بعامة.

جاء هذا الفعل الانعكاسي إذن، كنتيجة لمرحلة استعمال الذاكرة، أو المرحلة الشفوية/ الخطابية، ونتيجة لطبيعة العقل الحسّية، وحدود النظام القبلي والعرف الفني، الذي يرسّخ الاتباعية، والحال فإن «الشعر الجاهلي، وهو في مستوى تطوره ذاك، كشأن كل فن شعري في مثل هذا المستوى، إنما يعكس واقعه الاجتماعي بلغة مسطحة مباشرة وتفصيلية، لأنه في مرحلة من التطور غير مؤهلة لتحويل الشعر من كونه صيغة معينة لحكاية الواقع إلى كونه خلقا لواقع فني جديد»[2]، ذلك الخلق الذي يرفع راية الانفصال والتمرد، فيوغل في الإبداع ويركب موجة الخيال والتخيل الشعري والابتداع، ويسعى لتكوين وبناء العقل الشعري من خلال الانفتاح على المعنى، ومجارات التطور الحضاري والفكري والثقافي.

ويفتقر العقل العربي بحسب مستوى رقيه وانفتاحه، إذ هو مرتبط بصورة الواقع، إلى القوة المخيلة(الخيال)، والقوة المتخيلة (التخييل)، وحسب حازم القرطاجني فإن ذاكرة الشاعر

---

[1] أحمد أمين. فجر الإسلام. ص60.

[2] حسين مروة. النزعات المادية في الفلسفة العربية – الإسلامية، الجاهلية– نشأة صدر الإسلام. مج1. ص328.

الجاهلي أشبه بالأدراج التي تترتب فيها الأشياء وتحفظ فحسب[1]، في بنية نمطية جاهزة وأوزان موقعة، بقصد الحفظ من الاندثار لانعدام الكتابة أو التدوين، فهي ذاكرة استهلاكية برغماتية ليست سوى "أرشفة" لما هو كائن وموجود، وقد فات الشاعر العربي القديم والجاهلي بخاصة « الدور الذي يمكن أن يلعبه الخيال في توجيه الحياة الإنسانية، من حيث قدرته على توجيه سلوك الإنسان وجهات خاصة، ومن حيث قدرته المعرفية على الوصول إلى الحقائق وإدراك الأشياء؛ ...والدور الذي يقوم به التخيل بالقياس على الدور الذي يلعبه العقل على المستويين الأخلاقي والمعرفي»[2]، إنهما عاملان مهمان يدفعان الذاكرة والمخزون الذهني والثقافي إلى عملية الخلق الشعري، ومن دون التخييل يصبح النص صورة جامد وجسد بلا روح.

2/ ثورة العقل، والتمرد على النسق

بدأ الانسلاخ والهروب من النسق الاجتماعي المغلق، إلى واقع أجمل ونسق مفتوح على صوت "الأنا" وتمركز الذات، يتضح مع فئة مضطهدة قمعتها أشكال التمايز الاجتماعي في القبيلة، معبرة بتمردها عن الرفض؛ أي رفض العلاقات الاجتماعية القبلية في مرحلة تفسخها، وذلك يتضمن رفض السيطرة المطلقة لهذه العلاقات نفسها على "ذاتية" الشاعر، أي سيطرة "جماعية" القبلية على "فردية" الشاعر إلى حد الإحباط الكلي لهذه الفردية، وهذا الرفض أنتج ظاهرة اجتماعية وهي الصعلكة التي امتهنها شعراء؛ كالشنفرى وعروة بن الورد... الخ، وانتسب شعرهم لهذه الظاهرة "شعر الصعاليك"، الذي يمثل تعبيرا سلوكيا عن بداية التفكك التاريخي لمجمل تلك العلاقات القبلية، ومع ذلك لم يفارق العلاقات اللغوية- الفنية لشعر القبيلة العربية في جاهليتها، ولم يخرج عن العلاقات الاقتصادية- الاجتماعية لذلك العصر[3].

---

[1] جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992. ص91.

[2] نفسه. ص27.

[3] ينظر: حسين مروة. النزعات المادية في الفلسفة العربية – الإسلامية، الجاهلية– نشأة صدر الإسلام. مج1. ص328–330.

في حين، كان منبرا يضج بصوت الذات الرافضة، وملجأً تلوذ إليه المشاعر المجروحة الغاضبة، فانعكست في دلالته التاريخية والفنية، صورة لمفارقة الواقع/ الرفض، وواقعا لصورة شعرية تدل على لون من الألوان الحياة الحرة المتنوعة، المتوغلة في الصحراء، يلتحفون سماءها ويفترشون ترابها، ويرافقون فيها أهلا خيرا من أهلهم، كما قال الشنفرى في لاميته معتزا بصداقتهم ووفائهم وحسن عشرتهم، وقد وجد فيهم بديلا[1]:

ولي أهلون: سيد عملَّس وأرقط زهلول وعرفاء جيأل

ويناقش أدونيس في كتابه "الثابت والمتحول" الذي يعرض الأصول ويبحث في الإتباع والإبداع عند العرب، فكرة الخروج والتمرد عن نظام القيم الجاهلية، والانفلات من قبضة الوحدة بين ما تمارسه القبيلة وما يقوله الشاعر، حيث يرى أنها محاولة للانتقال من الثابت إلى المتحول، ومن الإتباع والتقليد إلى الإبداع والتجديد، ساهمت فيها التعددية القبلية وانعدام النظام الواحد، والتعددية الإلهية وانعدام الإله الواحد، وذلك بإبقاء هذه الجدلية على قدر من الحرية والانفتاح، وقد حمل ـكما يزعمـ لواء الهدم والبناء في نظره، "امرؤ القيس" بهدمه نظام القيم بممارسة فردية لقيم أخرى لا تقرها القبيلة، حتى « سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسنها العرب واتّبعته فيها الشعراء»[2]، وشعر الصعاليك وبخاصة "عروة بن الورد"، بهدمه نظام القيم بممارسة جماعية تتضمن نواة لإقامة نظام جديد وعلاقات جديدة، هذا ما جعل في شعر امرئ القيس وطرفة بن العبد وعروة بن الورد والصعاليك بعامة، خميرة صالحة لدفع التحول في اتجاه أبعاد وأقاصي جديدة حالمة وموعودة[3]، تنطلق من مبدأ حرية التعبير عن الرفض لسلطة الجماعة وصوت القبيلة، وتفجير صوت الذات، مبديا الشعور بقوة الحب فكأنه الحرب في قول عنترة[4]:

علِّقتها عرضا وأقتل قومها زَعمًا لعَمْرُ أبيك ليس بمَزْعَمِ

ولقد نزلتِ فلا تظُنّي غيرَه منّي بمنزلة المُحِبِّ المُكْرَمِ

---

(1) الشنفرى. لامية العرب. شرح صلاح الدين الهواري. المكتبة العصرية، بيروت– لبنان، ط1، 2006.

(2) ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. تح، محمود محمد شاكر. ط1، مطبعة المدني، القاهرة، د ت. ص3. وينظر: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام. ص46.

(3) ينظر: أدونيس. الثابت والمتحول، الأصول. دار الفكر، بيروت– لبنان، ط5، 1986. ص101، 102.

(4) أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني. شرح المعلقات العشر. ص236.

وفي معلقة طرفة حكاية عن مأساوية حياته وفلسفتها في احتدامه مع قبيلته، معبرا عن ظلم وحيف أهله ونكرانهم[1]:

وظُلمُ ذَوِي القُرْبَى أشَدُّ مَضَاضَةً على المَرْءِ مِنْ وَقْعِ الحُسَامِ المُهَنَّدِ

وهذه نتيجة الحرية من الذل والاستعباد والتهميش، في قول عروة [2]:

ولكنَّ صعلوكًا صحِيفَةُ وجههِ كمثل شِهابِ القَابسِ المُتنوِّرِ
مُطلاً على أعدَائهِ يَزجُرونَهُ بسَاحَتِهِم زجْرَ المَنِيحِ المُشَهَّرِ
فذلك إن يلقَ المَنيَّةَ يلْقَها حَميدًا وإن يسْتَغنِ يومًا فَأجْدَرِ

وفي ذات يوم مشهود، عبّر الإنسان الجاهلي في خطابه ضد الدعوة والدين الجديد، بجملة ثقافية، تحمل خلاصة تفكيره، وتختزل في نسقها المغلق، التبعية والتقليد والتقديس للأوائل في القول والفعل، قد ذكرها الله ﷻ:﴿ قَالُوا بَل نَتَّبِعُ مَا وَجَدْنَا عَلَيْهِ آبَاءنَا﴾[3]، وهو قول يمنع الحاجة للتفكير والتدبر واستخدام العقل، ويفتح الباب واسعا أمام ميراث من العقائد والاعتقادات الباطلة، وإيمان بالخرافات والأساطير، خلّف ضعفا في النظر العقلي، وكسلا فكريا يَنْكُب عن "فلسفة السؤال"، سؤال المعرفة/ العلم/ الحقيقة/ المعنى.

ولكن، بعد تاريخ حالك من عبثية الحياة وهيمنة العصبية والطبقية، فتح الإسلام بنور تعاليمه وفتوحاته الخالدة، مغاليق الذات، النفسية والعقلية؛ الاعتقادية والفكرية لعرب الجاهلية، ففي "فجر الإسلام" يُخبر أحمد أمين بمسار التحول/ التغيير في طبيعة العقلية العربية، حيث يقول: « كان للإسلام أثران كبيران في عقلية العرب من ناحيتين مختلفتين: الأولى ناحية مباشرة، وهي تعاليمه التي أتى بها مخالفا عقائد العرب. (الثانية) ناحية غير مباشرة، وهي أن الإسلام مكَّن العرب من فتح فارس ومستعمرات الروم، وهما أمتان عظيمتان تحملان أرقى مدنية في ذلك العهد، فكان من أثر الفتح وضع البلاد وما فيها من

---

[1] طرفة بن العبد البكري. الديوان. شرح الأديب يوسف الأعلم الشنتمريّ. مطبع برطرند، مدينة شالَوْن، ط1، 1900. ص36.

[2] أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام. ص454

[3] سورة لقمان. الآية21.

نظم وعلم وفلسفة تحت أعين العرب، فتسربت مدنيتهما إلى المسلمين، وتأثرت بها عقليتهم»[1]، فالتعاليم هذبت النفوس وأقامت عرجها، وفتحت شهيتها وأثارت شهوتها لاستقبال العلم والمعرفة والثقافة، ورفضت العصبية القبلية، وأقامت العدل والحرية.

يبدو أن الإسلام كمنعرج لمسار التحول والانفتاح في بنية العقل العربي، لم يجعل يده مغلولة ولم يستطع أن يبسطها كل البسط على كافة العرب في وقت واحد، والسبب ذلك النزاع الشديد القائم بين النفسية الإسلامية والنزعات الإسلامية، والنفسية الجاهلية والنزعات الجاهلية، الذي كان عهده طويلا، في تغيير فكرة التعدد إلى التوحد والتنوع؛ التغيير كانفجار للأشكال الثقافية في أواخر الجاهلية أو في صدر الإسلام، وبخاصة تطور الشعر، حيث ظهر شعر بين المنزلتين وهو شعر المخضرمين، والتغيير كانفجار للأطر القبلية المنفردة آحادا متناثرة، مغلقة على نفسها، متقاتلة، تعبد آلهة "أوثانا" حسية متعددة، يولد من بعده، مجتمع يحتويه إطاره التوحيدي، الذي ستتقاطع في مسافته الشاسعة وتتحاور وتتفاعل شعوب وثقافات وخيرات وطاقات وخصائص تاريخية متمايزة، وعندما تتغير صورة الواقع؛ اجتماعيا، واقتصاديا، ودينيا، وماديا، يتغير واقع الصورة فتتطلع إلى رؤية/ تصور للعالم، للمسائل الكونية، للمعاني والأفكار، تصورا تجريديا يفصلها عن علاقاتها المادية بالواقع المحسوس[2].

عرف عرب الجاهلية إذا، فلسفة السؤال وفراغ التحول وبداية التخلخل والتفكك، على إثر صدمة الإسلام، كحداثة وانفجار فكري مذهل بنظامه وصدقه، الذي عارض العقل وأداته الثقافية والفنية؛ أي الشعر بوصفه "ديوان العرب"، فانفتحت مسام الشعر لنفوذ الذات والتعبير عن مشاعرها تجاه الحق، بأسلوب فني راق، وبلغة عذبة عذوبة القرآن، وصور تمتاز بالصدق الفني والمبالغة المحمودة، ومكنته التعاليم أيضا، من حمل قضية يعيش لأجلها، وهي موافقة الحق ونصرة الإسلام. فكان ـ كما يزعم سامي مكي العاني ـ رفضا وهجرا للغزل المتهتك والخمريات والهجاء المقذع الفاحش، وفي المقابل إقبالا على الغزل العذري، وتهذيبا للنفوس وتثقيفها دينيا وهزها ضد المفاسد بالوصايا والوعظ والإرشاد والزهد وشعر الشكوى

---

[1] أحمد أمين. فجر الإسلام. ص69.

[2] ينظر: أحمد أمين. فجر الإسلام. ص82. وينظر: حسين مروة. النزعات المادية في الفلسفة العربية ـ الإسلامية، الجاهلية ـ نشأة وصدر الإسلام. مج1. ص285، 286، ص344 ـ 346.

الذي لا يخاف فيه الشاعر لومة لائم، ولا زجر سلطان ظالم[1]. وقد قال (لبيد) كلمة حق وصدق أعجبت النبي(ﷺ)، تدل على رقي فكري وخروج من سذاجة العقل وتنصل من التبعية الدينية، وزهد في الدنيا[2]:

ألا كُلُ شَيْءٍ مَا خَلا الله بَاطِلُ وكُلُ نَعِيمٍ لا مَحَالَةَ زَائِلُ

وبعد النهضة الدينية/ الفكرية/ السياسية المشرقة، كان الشاعر عونا على الظالمين والمشركين، يذم ويهجو أفعالهم وأقوالهم المخالفة للدعوة، ويمدح النبي ﷺ وآله وصحبه وكل من وافق الحق ونصر الإسلام، ونتيجة هذا الصراع الشعري تبلور فن النقائض بين شعراء مكة والمدينة، بعد أن وجدت بذرتها الأولى قبل الإسلام، وعندما عادت العصبيات القبلية، واختلطت في العصر الأموي بالسياسة، وبخاصة فتنة حرب الردّة وفتنة عثمان التي أشعلت حربا بين (علي رضي الله عنه) وخصومه، وتقاذفا هجائيا بين شعراء الفريقين، هيأت النقيضة لأن تتناقض فيها الأغراض فتخوض في مديح الخلفاء والولاة، إلى جانب الفخر والهجاء، كما تحتوي نسيبا وغزلا، والشاعر في كل هذه الموضوعات يستلهم الإسلام في معانيه، كما يستلهم قدرة العقل العربي الجديدة على الجدال ونقض الدليل بالدليل، وقدرته أيضا على توليد المعاني[3]؛ المعنى الأدبي والمعنى الثقافي كمضمر ناتج عن بداية وعي العقل العربي بالثقافة وأنساقها.

وبأسلوبه الخطابي الإقناعي كان حماسيا- تبشيريا، أيام الشفوية/ الغنائية/ الخطابية، حيث تداخل الشعر بالخطابة في الوظيفة، فكان أشبه بالخطابة الموزونة المقفاة [4]، وقد قال الشاعر:

وما الشِّعْرُ إلا خُطْبَةٌ مِنْ مُؤَلِفٍ يَجِيءُ بِحَقٍ أو يَجِيءُ بِبَاطِلِ

---

(1) ينظر: سامي مكي العاني. الإسلام والشعر. عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، أغسطس 1996. ص67- 103.

(2) لبيد بن ربيعة العامري. ديوانه. دار صادر، بيروت، ط1، د ت. ص132.

(3) ينظر: سامي مكي العاني. الإسلام والشعر. ص23- 30، وينظر: شوقي ضيف. تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي. دار المعارف، القاهرة، ط20، 2002. ص129، 145.

(4) ينظر: أدونيس. الثابت والمتحول، صدمة الحداثة. ص305.

فهو بالفخر والحماسة يشجع المسلمين ويرغبهم في ميدان الدعوة والمعركة أثناء الجهاد والفتوحات، بنيل الشهادة والانتصار لا بإعلاء كلمة القبيلة ورفع شأنها كما في الجاهلية، والجهاد والفتوحات تعد أكثر الروافد إمدادا له بالمعاني الجديدة والأفكار البديعة والأغراض الطريفة، وقد نتج عنها شعر يحمل مضامينها سمي "شعر الفتوحات"[1]، تلك التي جلبت فتحا حضاريا، ومدنيا، وفكريا، وثقافيا، وعلميا مبينا.

كما تغيرت البنية العربية، اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا، حينما أصبح الإسلام مدينة، أو على الأصح، حينما أخذ يعيش في مناخ مدني- حضري، كان لابد أن تتغير البنية الأدبية أيضا. ونعرف جميعا أن التحول الاقتصادي- الاجتماعي- السياسي، في المجتمع العربي كان أسرع من التحول اللغوي- الأدبي، على النقيض مما يحدث اليوم، وهذا عائد في الدرجة الأولى إلى ارتباط البنية اللغوية- الأدبية، ارتباط عضويا بالدين، وعلى الأخص، بلغة القرآن الكريم وبيانه. وساعد في إبطاء هذا التحول، ارتباط البنية (اللغوية، الأدبية، الدينية) بالنظام السياسي، والصراع الدائم بين هذا النظام والخارج العدو[2].

يتعلق هذا التحول في بنية العقل/ التفكير العربي، وهذا الانفتاح في النص الثقافي، والنص الإبداعي، بالنص/ الخطاب الديني؛ القرآن، ونص الحديث النبوي الشريف، حيث مثل مفارقة/ صدمة/ انفجارا فكريا، قلب إحداثيات الاعتقاد والتصور من المادي المحسوس إلى المجرد؛ الروحاني الفكري (التفكر، التدبر)، وقد طرح مصطلح الاختلاف في قوله ﷻ: ﴿ومن آيَاتِهِ خَلق السَّمَاوَاتِ والأَرْضِ واخْتِلافُ أَلسِنَتِكُمْ وأَلوَانِكُمْ إِنْ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِلْعَالِمِينَ﴾[3]، وتنوع فيه (الدليل)؛ أي ما يدل على الألوهية والقدرة، بعدما وحّد العبادة للواحد الأحد؛ الله (الدال). كما انفتح على النص القرآني بوصفه نصا معجزا، باب التأويل - وبخاصة عند المعتزلة؛ أصحاب «المذهب الكلامي [الذي] كان في الحقيقة ظاهرة تاريخية جديدة(...)، فقد كان مجتمع البصرة في أواخر القرن الثاني وأوائل القرن الثالث للهجرة يعج باتجاهات ثقافية ودينية متعددة. وقد تبنت المعتزلة المناهج "الجدلية" للدفاع عن الإسلام ضد الأفكار

---

[1] ينظر: سامي مكي العاني. الإسلام والشعر. ص19، 79، 104.

[2] أدونيس. الثابت والمتحول، صدمة الحداثة. ص307.

[3] سورة الروم. الآية22.

الخارجية عن الإسلام، ومن ثم استوعبوا علم الكلام في الفكر الديني (اللاهوت) الإسلامي»[1]، وتم استعماله في تفسير/ تأويل النقل (القرآن)، ونصوصهم التأويلية تدل على أنهم «عدُّوا التعبير القرآني أسلوبا استعاريا أو مجازيا، يستخدم بصفة خاصة، المجاز المرسل(أي استخدام الجزء للدلالة على الكل والعكس بالعكس) والكناية (أي استخدام شيء واحد للدلالة على آخر)»[2]، وهذا ـ على ما يبدو ـ من أثار الثقافة الغربية وبخاصة "الفلسفة" في حركة العقل عند المثقف العربي؛ (العقل الإبداعي، العقل النقدي)، بانفتاحه على حداثة فكرية ذات أصول غربية، والتي احتملت الرفض والقبول، كصدمة ثانية بعد الصدمة التي أحدثها الإسلام ـ باعتباره جديدا وحداثة ـ في نفسية الجاهلي، والتي لم يحتملها عقله الضيق التفكير الراسخ في التقليد ونسق الأبوية.

ولا يمكن بأي حال الانسلاخ عن الأصل وإلغاؤه، وإنما الممكن تمثله وقراءته قراءة ثانية، تسعى لتوظيفه وإعادة تفسيره وإنتاجه وتقديمه في نسخة جديدة تخضع للزمن "زمن الحداثة، وحسب الناقد المفكر حسين مروة، فإن «الحداثة في المجتمع العربي بدأت كموقف يتمثل الماضي ويفسره بمقتضى الحاضر. ويعني ذلك أن الحداثة بدأت، سياسيا، بتأسيس الدولة الأموية، وبدأت فكريا، بحركة التأويل. فقد كانت الدولة الأموية نقطة الاصطدام الأولى بين الدين(العربي) والثقافة غير العربية... وفي هذا الاصطدام واجه الدين العربي، سياسيا ومدنيا، الأسئلة الملحة الأولى التي تتصل بالتمدين أو بالحضارة، وكان على ممثليه أن يفسروا الوقائع الجديدة بتأويل القديم تأويلا ملائما»[3]. والحال فإن هذه الحداثة مست عنصرا مهما في مسألة التكوين؛ الحضاري، المدني، الفكري، الإبداعي، هو التأسيس، بدءا من قيام الدولة؛ العمران والحكم، وفق نهضة تخلخل البنية التحتية وتنشطها؛ الصناعة، الاقتصاد. والتنوير الفكري الذي يمس البنية الفوقية؛ الفن والأدب والفكر والثقافة، حيث حضور الكتابة، تعدد القراءة، التأويل، وسؤال الثقافة. ومنطلق التحول في الأساس، الاختلاف عن الأصل/ الموروث.

---

[1] سوزان بينكني ستيتكيفيتش. الشعر والشعرية في العصر العباسي، أبو تمام، قصيدة المدح، الحماسة. ترجمة وتقديم، حسن البنا عز الدين. المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008. ص19.

[2] نفسه. ص87.

[3] أدونيس. الثابت والمتحول، صدمة الحداثة. ص9.

وثورة العقل وحركة النص بين التراث والتجديد، بدأت بعد صراع بين الشكل؛ البينية الخارجية/ السطحية/ الدال، والمحتوى؛ البنية الداخلية/ العميقة/ المدلول، فهل حداثة النص الشعري القديم حداثة شكل أو حداثة محتوى أو حداثة تفاعل بينهما وتجديد وخلق؟. يرى حسين مروة أن «الشكل هو الجانب المحافظ من الشيء، وأن المحتوى هو الجانب الأسرع طواعية لعوامل التحول. والأصل في ذلك أن التحول- ونعني هنا التحول النوعي- يتناول جوهر الشيء. وإذا كان المحتوى هو الذي يحدد جوهر الشيء، كان من طبائع الأمور إذن أن تبدأ به عملية التحول، في حين يبقى الشكل محتفظا بصيغته القديمة حتى يبلغ التناقض بينه وبين المحتوى الجديد حد الصراع الذي لا يمكن استمراره، فيحل التناقض حينئذ على أساس التطابق بينهما لحساب الجديد، أي لحساب التحول النوعي»[1]، ذلك الذي يعبر عن محطات في مسار الشعرية العربية، تنبئ بتحول وتنوع وتوليد وإنتاج في النص الإبداعي، الشعري، من حيث التفاعل بين الشكل؛ (نظام القصيد والعمود) والمحتوى؛ (الموضوعات والأغراض)، ويرتبط في ذلك بمستوى الوعي الإبداعي/ النقدي، وبدرجة "التأثير والتأثر" في الوعي الاجتماعي، من خلال التفاعل بين الأمم والشعوب، والاحتكاك التجاري/ الاقتصادي، والامتزاج والتفاعل العرقي، والتطور المادي والحضاري؛ من تشييد للدور والقصور، والزخرف العمراني، والديانات المختلفة، والفرق المتشعبة، والعلاقات المتبادلة، هذا ما تدعو له النظرية الماركسية، ويتحقق غالبا: "البنية التحتية تنتج البنية الفوقية".

[1] حسين مروة. النزعات المادية في الفلسفة العربية ـ الإسلامية، الجاهلية- نشأة صدر الإسلام. مج1. ص288.

مسارات الشعرية العربية من الشفوية إلى الكتابة

"سر الشعرية العربية هو أن تظلّ دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة. أي تراها في ضوء جديد" أدونيس. الشعرية العربية.

1/ فضاء الصوت وبلاغة القول

تحت سقف التحولات، يمكن الحديث عن المتغيرات التي أحدثت نقلة نوعية في مسار الشعرية العربية، وقد تفرّق الجدل النقدي حولها في الكتب التراثية؛ وبخاصة الخروج عن العمود الشعري إلى مذهب البديع. ثم هاهي تملأ جوف الدراسات النقدية المعاصرة بقراءات جديدة تثبت الانفتاح والتحول والإبداع؛ كالدراسة المغامرة والمطولة "الشعر والشعرية في العصر العباسي" للناقدة (سوزان بينكني ستتكيفيتش)، و"الشعرية العربية" لـ (جمال الدين بن الشيخ)، و"الشعرية العربية" و"الثابت والمتحول" لـ (أدونيس)، و"الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم" لـ (حسن البنا عز الدين).

هذه الدراسات وغيرها، وقفت في أغلبها عند سنة التحول أو فرضية المتغير والمتغير الدخيل/ المثاقفة، فالمسار الانتقالي كان عبر محطات متواصلة ومتداخلة أحيانا؛ من الشفوية/ الصوت إلى الكتابة/ الصمت، ومن العمود/ النسق المغلق إلى البديع/ النسق المفتوح، ومن ثقافة الشعر/ الديوان/ الإبداع إلى مثاقفة الشعر/ الإبداع / التنوع / الابتداع، ومن الوضوح وتفسير المؤلف إلى الغموض وفهم المتلقي، ومن فحولة الشاعر إلى فحولة الشعر أو القصيدة النموذج. وستتأمل هذه الصفحات جمالية تحولات الشعرية العربية.

لا شك أن الأمة العربية، أمة شعر لكثرة خوضهم وتفننهم فيه، إلى حد تعميم الشعرية والشاعرية وما وصفه العقاد بـ "اللغة الشاعرة" على النثر والنقد والأشياء، إلا أن الشعر والقول لابن خلدون: « لا يختص باللسان العربي فقط، بل هو موجود في كل لغة، سواء كانت عربية أو عجمية. وقد كان في الفرس شعراء وفي يونانَ كذلك، وذكر منهم أرسطو في

كتاب المنطق: أوميروس الشاعر وأثنى عليه. وكان في حِمْيَر أيضا شعراء متقدِّمون»[1]، ولكن الفاصل والفارق بين هذا وذاك ـ على ما يبدو ـ وفرة الشعر عند العرب، وقلته عند العجم لأنهم أمة نثر اهتموا بالخطابة وفن المسرح وعلم الفلسفة لسبقهم بمعرفة الكتابة، وقد بسط القول في هذا الاهتمام، (أرسطو) في كتابه "فن الشعر"، وهناك أيضا، فرق التمايز في "الشعرية"، ويكمن السبب في نظم العرب للشعر على أوزان موقّعة وقواف مرتبة. والاختلاف في اللغة وبخاصة لغة الشعر إضافة إلى توسع العرب فيها، فللعرب "المجازات" كما قيل.

وكلما ذكر مصطلح الشعر إلا وترددت معه مقولة راسخة وشهيرة "الشعر ديوان العرب"، جعلت من الشعر علامة ثقافية حية لا تتبدد، وقد حصلت له الصدارة والتفوق في عهد الشفوية/ الغنائية/ الخطابية؛ أي في مقابل الكتابية نسبة إلى الكتابة/ التدوين المنعدمة آنئذ. ومرجع ذلك، أن وظيفة الشعر في التقليد الشفوي الجاهلي هي الحفظ والتخزين المعرفي والثقافي؛ ففيه علومهم وأخبارهم وحكمهم[2]، إنه بهذه الطريقة يحافظ على الذاكرة الجماعية والهوية الثقافية والذهنية للأمة، ويحرسها باستعمال الجوانب الشكلية كعناصر معززة للتذكر؛ الوزن والقافية، ونظام ترتيب المعاني والموضوعات وبنيتها وما يدعى وسائل بلاغية؛ الاستعارة والتجنيس والطباق...الخ، ولئن كانت هذه العناصر، والقول لـ ـ عز الدين حسن البنا ـ وسائل مساعدة على الحفظ، وضبط حدود الكلام ومنعه من التفلت، فإنها بهذا حفظت تاريخ العقل العربي، وشخصية هذه الثقافة من الاندثار[3].

تعلق نجاح هذه العملية الابيستيمولوجية بصوت الإنشاد/ الغناء/ التأثير في السامع، ذلك أن «الحقل التأثيري للشعر عند إنشاده أو تلحينه أوسع مدى من قراءته مكتوبا، وقد قيل أن الشعر من فم قائله أحسن أو أجود، لأن صوت الشاعر يتناغم وينسجم مع إحساسه

---

(1) عبد الرحمان ابن خلدون. المقدمة. دار الفكر، بيروت ـ لبنان، ط1، 2004. ص603.

(2) ينظر: نفسه. ص601، 602. وينظر: سوزان بينكني ستيتكيفيتش. الشعر والشعرية في العصر العباسي، أبو تمام، قصيدة المدح، الحماسة. ص194.

(3) ينظر: نفسه. ص194. وينظر: جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي. تر، مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ. دار توبقال، الدار البيضاء ـ المغرب، ط1، 1996. ص11. وينظر: حسن البنّا عز الدين. الشعرية والثقافة (مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر القديم). ص9.

وانفعالاته، فيكون أصدق في التصوير، وأقرب إلى ذهن المتلقي وأكثر تأثيرا في نفسه»[1]، كما اعتمدت في الانتشار على الرواية/ الحفظ/ قوة الذاكرة، وفي الاحتواء والتكرارية، الدائرة الاجتماعية والبيئة الضيقة التي يدور فيها العقل الشعري بشكل روتيني/ سكوني، ولكن هذه الأخيرة وإن ساعدت على احتواء وتطويق ثقافتهم وما يحيط بهم ويعيشونه، إلا أنها أبطأت حركية الإبداع من خلال تشابه الموضوعات والصور. فهل ضاقت عليهم أم ضيقوا على أنفسهم ؟!.

ويبدو أن هذه المقولة تخص عرب الجاهلية، الذين استعانوا بذاكرة الشاعر/ المثقف، وبنشاط النقد الدافع للتفاعل مع الواقع ومحاكاته، والمنظم لحركة الشعر بمعايير وقواعد تحدد مقياس "الفحولة/ الشعرية". ولكن شعراء الجاهلية في هذه البيئة الاجتماعية والنقدية الضيقة الحدود، الخانقة لخيال الشاعر والقاتلة للإبداع في داخل الذات بصوت الجماعة/ القبيلة، ضيقوا على أنفسهم، أو قل ضاقت عليهم بيئتهم بما رحبت فلم يجدوا إلا أن يقولوا معادا أو معارا[2]. كان ذلك لزاما والتزاما وإلزاما ؛ لزاما لأن جغرافيا القبيلة منعزلة ومنقطعة تقريبا عن الاحتكاك بالآخر، وإن كان هناك تواصل فبالقوافل التجارية المعدودة والقليلة الرحلة، والقصد الربح والفائدة المادية لا الفائدة الثقافية، إضافة إلى ذلك طبيعة البداوة البسيطة؛ خيام، وصحراء شاسعة، وحيوانات منها ركوبهم ومنها يأكلون ويشربون ومن أصوافها و أوبارها دفء لهم، وشيء من الشجر والحجر وماء المطر، والسماء الصافية والنجوم والشمس والقمر، وحرب وغارات وكر وفر.

وسط هذا يعيش الإنسان الجاهلي وفي هذه الحدود تقريبا يدور وصف الشاعر، فلا يمكن له أن يسبح إلا في خيال فارغ معالمه ثابتة وبدون خلفية ثقافية، ولا يمكن له أن يخالف ذلك فيحاكي ذاته ويراقصها، ويتفاعل مع إحساسه وألمه وحبه، ولو فعل لتدفق دلالة وشعرية، والحال، فإنه « في كل شعر العصور الوسيطة العربية، سيظل المصب مرتبطا بالضرورة بالمنبع، وخاضعا لعملية تكرار وظيفة خالصة، قررها النقد وأجبر الشعراء

---

[1] عبد السلام بالعجال. مقال موسوم بـ "فلسفة الشعرية ومعالم النص في التراث النقدي والبلاغي". مجلة مقاليد، تصدر عن جامعة قاصدي مرباح ـ ورقلة، ع8، جوان 2015. ص12.

[2] أحمد أمين. فجر الإسلام. ص59.

عليها»[1]، فها هو عمود الشعر ونظام القصيد الذي يمثل تقليدا ثقافيا وعرفا فنيا ثار حوله الصراع؛ أي صراع الشاعر مع الناقد وليس صراع الشاعر مع الشاعر أو رفض التراث، حيث أبت فئة من الشعراء إلا أن تعلن مناهضتها لقواعده الصارمة التي تؤمّن التقليد وتكرّس لنسق فني ثقافي سلطوي مغلق، يحسب أن طريق الشعر وطريق صناعة الفحل طريقه، وقد عبّروا عن الكبت الذاتي والاختناق والاحتقان الإبداعي، بالخروج إلى مذهب فكري إبداعي يتلاءم مع الحياة الجديدة ومع ذات الشاعر.

لقد ألزم الشاعر أمدا بعيدا، بأبوابه السبع التي حددها المرزوقي[2]، وذكرها القاضي الجرجاني في وساطته[3]، فالتزم ولم يخالف حتى يفوز بالفحولة ويكون له قصب السبق في المعنى والصور؛ صور الخيل أو الراحلة أو المرأة أو البطولة...الخ، التي كثيرا ما تتكرر في الواقع، وكثيرا ما يتوارد عليها الشعراء ويصيغونها في قوالب مختلفة، وقد بلغ إشعاعها حتى الشعر المحدث، لذلك كثر في نصوصهم ما يزعم الشاعر أنه معار أو معاد من اللفظ مكرورا، وقد سأل: (هل غادر الشعراء من متردم؟)، وما يزعم النقاد القدامى أنه سرق أو غصب أو إغارة أو اختلاس...الخ، وعند أنصار الشعر المحدث توليد وبالمصطلح الحديث "التأثير والتأثر" و"التناص" مثلا. وربما يحصل في تشابه المعنى/ الصورة ـأحيانا كثيرةـ توارد الخواطر أو وقع الحافر على الحافر، فيُنعَت صاحبُه بالسرقة بعد أن أعمل فكره وأتعب

---

(1) جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية. ص12.

(2) أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي. شرح ديوان الحماسة لأبي تمام. دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 2003. ص10.

«إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتآمها على تخير لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية، حتى لا منافرة بينهما. فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر».

(3) القاضي عبد العزيز الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تح، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، 1966. ص33، 34.

«وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبة فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض».

خاطره وذهنه، والصحيح في الأمر كله ـ حسب القاضي الجرجاني ـ القول: قال فلان كذا وقد سبقه إليه فلان فقال كذا، وهذا أسلم من اقتحام التهور[1].

وانطلاقا من قول جمال الدين بن الشيخ الذي يرى فيه أن الشعر «أداة ضرورية لاكتساب اللغة، ولأنه ينقل ثقافة ينبغي تملكها»[2]، كان الشعر جديرا بالاهتمام والرعاية النقدية، فألفت فيه أمات الكتب، ومنها "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي، و"الشعر والشعراء" لابن قتيبة، و"نقد الشعر" لقدامة بن جعفر، و"عيار الشعر" لابن طباطبا...الخ. وتكاد تتفق آراء هؤلاء النقاد الجهابذة حول مفهومه بأنه كلام أو قول موزون مقفى يدل على معنى، أو على أنه نظم يختلف عن النثر بالوزن والقافية، ولكن يحصل الاختلاف في تحديد عناصر الشعرية/ الشاعرية. فهذا الناقد وهب رومية ـ مثلا ـ صاحب الرؤية التراثية التجديدية، يقدم مفهوما يدخل فيه إلى أعماق المفهوم الشكلي المعهود للشعر، فيتجاوزه إلى الشعرية؛ شعرية اللغة وشعرية الثقافة وجماليتها، حيث يقول: « إن النص الشعري هو شعر لا أكثر ولا أقل وأن شعريّته هي التي جعلته شعرا، وتنحصر هذه الشاعرية وتتجلى ـ في الوقت نفسه ـ في استخدام اللغة استخداما كيفيا خاصا...وقد يحمل النص الشعري مواد سياسية واجتماعية ونفسية وخلقية وأسطورية...ولكن هذه المواد أو العناصر...لا تبقى موادا خاما، بل تغدو عناصر شعرية...الشعر مُركب كثيف تنصهر فيه عناصر شتى، [فهو] بنية لغوية، معرفية، جمالية»[3]، إنه بهذا الفهم، يؤكد على تحول وظيفة الشعر من المعرفية، الإبلاغية، التوضيحية، إلى الوظيفة البلاغية، التلميحية، الجمالية/ الشعرية؛ لغة وثقافة.

مثَّل الإسلام إذن ـ كما ذكر سابقا ـ منعطف التحول وعتبة الصعود نحو العلم والحضارة والتجديد الفكري والأخلاقي والإبداعي، حين أسس لنموذج الكتابة/ الصمت/ الحرف/ الإبداع، انطلاقا من القرآن/ الوحي/ الخطاب/ الكلام/ الصوت/ الإعجاز، فأولئك «الذين أدركوا الإسلام، سمعوا الطبقة العالية من الكلام في القرآن والحديث...فنهضت طباعهم وارتقت ملكاتهم في البلاغة عن ملكات من قبلهم من أهل الجاهلية، ممن لم يسمع

---

[1] ينظر: القاضي عبد العزيز الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. ص183، 214، 215.

[2] جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية. ص10.

[3] وهب أحمد رومية. شعرنا القديم والنقد الجديد. عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1996. ص25، 26.

هذه الطبقة ولا نشأ عليها؛ فكان كلامهم في نظمهم ونثرهم أحسن ديباجة وأصفى رونقا من أولئك، وأرصف مبنى وأعدل تثقيفا بما استفادوه من الكلام العالي الطبقة»[1]، المعجز بلفظه ومعناه ونظمه، وقد فتحت نقاوة الشعرية الفائضة من بلاغة القرآن مجال البحث البلاغي، وباب التأويل.

ولما كان في البدء الكلام/ الخطاب ليس إلا بالمنثور، كانت الخطابة فن القول/ الإقناع/ التأثير فاتحة لفنون النثر، لهج به اللسان العربي وكان بها أشد بلاغة ورقيا في الإسلام، ومنها ما روي عن الرسول وعن الصحابة من خطب واعظة، والخطبة المشهورة بـ"البتراء" لـ ."زياد بن أبيه" وخطب الحجاج بن يوسف...الخ، وما حواه "نهج البلاغة" لـ "الإمام علي" رضي الله عنه، من خطب وحكم ووصايا بليغة رفيعة[2]، تغني عن السؤال وتدل التائه الضال.

ولئن كانت الخطابة التي علا شأنها في الإسلام فازدحمت بها المنابر ومجالس الدين والسياسة وساحات المعارك، « نموذج البلاغة الأرقى، والأكثر فاعلية. ولئن تلاشى أو تراجع، بفعل الظروف، فقد بقي مثالا في الذاكرة، ومن هنا نشأت الضرورة لمحاكاة هذا المثال في فنون القول الأخرى، وفي طليعتها الشعر. وفي هذا ما يفسر عمل البلاغيين العرب في قياس الشعر على الخطابة، كمثل قياس الأدب بعامة على الدين، والواقع أن هؤلاء البلاغيين حددوا في كلامهم على الشعر، بلاغة الخطابة، ولم يحددوا بلاغة الكتابة»[3]. فالكتابة وإن كانت آنذاك، ما هي إلا ذات وظيفة آلية؛ تدوين وحفظ ووضوح فوق وضوح، لا تقول أكثر مما يقوله صاحب النص في إفصاح وإبلاغ، فليس هناك علامات ترقيم، ولا محذوف ومسكوت عنه في فراغات أو في رمز، إنها توثيق وتدوين.

في حين تعتمد الشفوية/الخطابية على فعل الممارسة، الإنشاد؛ الصوت والتغني، والإلقاء؛ دلالات الجسد من إشارة وإيماء، مما يزيد النص تأثيرا في السامع وزيادة فائدة تقرب

---

(1) عبد الرحمن ابن خلدون. المقدمة. ص598.

(2) ينظر: الجاحظ. البيان والتبيين. ج2. ص 31- 33 ، 50- 146. ينظر: علي بن أبي طالب. نهج البلاغة. مجموع ما اختاره الشريف الرضى، شرح محمد عبده. دار المعرفة، بيروت ـ لبنان، ط1، دت.

(3) أدونيس. الثابت والمتحول، صدمة الحداثة. ص307.

المعنى إلى الأفهام، وهذا ما يحقق وظيفة الشعر "الفهم والإفهام"، وشعرية الوضوح. «هكذا رسموا للشعر نمطا وظيفيا، يقوم على سمات موضوعية معينة، سواء في المديح أو الرثاء أو الهجاء، أو غيرها. وقوام هذا النمط الوظيفي، التأثير في السامع، في مناخ من البديهة والارتجال والإيجاز ـ أي من الوضوح، والدقة، والمباشرة»[1]، وكثر هذا في الشعر الإسلامي أيام الدعوة والفتوحات، أين امتزج أسلوب الشعر الجمالي، الوصفي، بأسلوب الخطابة الإقناعي، وقد سماه (أدونيس) بـ"الخطابة الموزونة المقفاة".

وكان بعض من شعراء العرب، خلافا للارتجال والمباشرة، الذي ساهمت فيه الشفوية، يفكر ويحبر، وزيادة على الطبع يتكلف ويجهد نفسه في الاختيار، فتمكث القصيدة عنده حولا كاملا يردد فيها النظر، ويجيل فيها عقله، سعيا نحو الإجادة والفحولة، ومنهم زهير بن أبي سلمى الذي يسمي كبار قصائده الحوليات، لذلك قال الحطيئة: "خير الشعر الحوليُّ المحكَّك" ، وأطلق الأصمعي لقب "عبيد الشعر" على زهير والحطيئة وكل من جوّد في جميع شعره وثقفه، ولا شك أن للكتابة دور مهم في فسحة التفكير والتحبير والتخيير، أو في ما يزعمون أنه صنعة وتكلف، حيث قال سويد بن كراع العُكليُّ، بعد وصفه المعاناة والمكابدة في تصحيح وتنقيح القصيدة: [2]

وجشَّمني خوف ابنِ عفّان ردّها فثقَّفتُها حَـوْلا حَرِيـدا ومَربَـعا

وإنه لمن الخطأ الفاضح، مقارنة الشعر وهو المعلمة الأدبية الجاهلية الوحيدة الذي أنجز مهمته الخالدة بكل صدق ووفاء، بالصرح الفكري القوي الذي بني منذ مجيء الإسلام، إنها بالفعل مقارنة تخنق روح الشعر وتنكر وظيفته الحميدة المجيدة[3]. فالفرق واضح بين من تعلم ما لم يعلم وسمع بلاغة القرآن، ومن جهل ولم يسمع إلا سليقة، ولم ير إلا "سواكن كالدمى" أو "صما خوالد" .

---

[1] السابق. ص307.

[2] ينظر: الجاحظ. البيان والتبيين. ج2. ص9ـ 13.

[3] ينظر: جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية. ص11.

2/ الشعرية الكتابية وآفاق التجديد

الشعراء هم "أمراء الكلام" كما وصفهم الخليل ابن أحمد الفراهيدي[1]، قبل أن يكون بعض منهم ممن يجوّدون وينقحون أشعارهم "عبيد الشعر" وإن كان الخادم في الأصل سيدا، وبدل هذا المصطلح المغالط، كان على الأصمعي أن يطلق عليهم لقب "صنّاع الشعر"، فهم المتكلِّفون المجتهدون في إسقاط الرداءة الشعرية، ولحظة الوعي الكتابي هي من تجعلهم صنّاعا ومبدعين، فللشعر كما يقول ابن سلام: « صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم بها...»[2]، وتتكون لحظة الوعي النقدي للقارئ حين تتحقق لحظة الوعي الكتابي للمؤلف أو «الكتابية التي تعد كذلك ظرفا اجتماعيا وحالة للعقل معا»[3]، والتي تنمو كنسق للغة والفكر، وتخضع في تحولها للتدرج التاريخي للمجتمعات ولصراع الأيديولوجيات الذي يفرزها.

وفي النظر الإبداعي هي حركة إنجازية وإستراتيجية إنتاجية مفتوحة، يفيدها كعلم ونظرية عقلا فريدا. فما وجد بالقوة في الإنسان؛ أي النفس الناطقة/ الصوت، يتم خروجها من حال القوة/ القول/ الشفاهة/ النظرية إلى حال الفعل/ الكتابة/ الممارسة، بفعل التَجدُدْ في العلوم والإدراكات عن المحسوسات ثم بما يكتسَبُ بالقوة النظرية إلى أن يصير إدراكا بالفعل وعقلا محضا، ويتحقق ما يسمى في النقد التفكيكي بمركزية اللوغوس Logocentrique وفلسفة الحضور، لذلك كانت الكتابة ـ حسب ابن خلدون ـ من بين الصنائع أكثر إفادة للعقل وزيادة فطنة وكيس في الأمور وتأمل وتدقيق، لأنها تشتمل على العلوم والأنظار. ويُبيّن الكتابة كصناعة عقلية، الانتقال من الحروف الخطية إلى الكلمات اللفظية في الخيال؛ ومن الكلمات اللفظية في الخيال إلى المعاني التي في النفس، فهو أي العقل ينتقل أبدا من دليل إلى دليل، ما دام ملتبسا بالكتابة وتتعود النفس ذلك دائما. فيحصل لها ملكة الانتقال

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح، محمد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986. ص143.

(2) ينظر: ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. ص3.

(3) ديفيد ر، أولسون، ونانسي تورانس. الكتابية والشفاهية. تر، صبري محمد حسن. المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010. ص35.

من الأدلة إلى المدلولات، وهو معنى النظر العقلي[1]، الذي يشترك فيه العالم الفيلسوف والمفكر والرياضي والصانع، والمؤلف/ الكاتب والناقد/ القارئ جميعا.

وفي هذا المنعطف واللحظة التاريخية الصادمة والمزعزعة للفكر واللغة، يتراوح التحول في مسار الشعرية العربية بعد تحول مركزي مهم تمثل في الانتقال من الشفوية إلى الكتابة، بين وظيفة الشعر "حفظ المعرفة" التي تبنّاها وحمل أمانة حراستها، بالوزن والقافية كإيقاع أو موسيقى خارجية، وبوضوح الصورة/ المعنى وبالعناصر البلاغية المُذكِّرة بقوة، وبخاصة التشبيه المؤدي إلى الائتلاف والمشاكلة، والموسيقى الداخلية التي يحدثها الجناس والطباق وتوظيف تلك العناصر من خلال تغيير مهمتها، وذلك لعدم الحاجة إليها لخلافة الكتابة أولا، ثم لأن النثر بعد هذه الخلافة الرشيدة، هو الذي أسندت إليه، المهمات الثقافية الأساسية، وقد أبرز الجاحظ هذا التحول الذي يُسند إلى مؤلف الرسائل والكتّاب بشكل عام، مهمة التفكير في المعرفة ونقلها، ومنهم سهل بن هارون الخطيب الشاعر الكاتب، صاحب كتاب ثُعلة وعُفرة في معارضة كليلة ودمنة، وكتاب الإخوان، وكتاب المسائل، وكتاب المخزوميّ والهذلية...الخ[2]؛ كما تجد مشحونا ثقافيا عارما في جمالية من الطابع السردي والخيل القصصي في فنون النثر المتنوعة ومنها مثلا: رسائل إخوان الصفاء ورسالة الغفران والصاهل والشاحج لأبي العلاء المعري، و"التوابع والزوابع" لابن الشهيد، وفي فن المقامات الذي يعكس مظاهر الحياة العباسية المتنوعة والمترفة والراقية رقي الفكر آنذاك.

وبالكاد، تعطَّلت تلك العناصر المعززة، لولا إعادة توظيفها وتنشيطها، من "حارس الذاكرة الجماعية" إلى "فارس النص"، الذي يجهزه ويعيد تأثيثه ويظهر قوّته حين يشد قارئه في مواجهة حامية الوطيس، يقتحم فيها ذهنه بأطياف خفية/ أطياف المعنى، فيخرق أفق الانتظار، تحت دهشة/ صدمة التوقع وفي الوقت ذاته لذة المفارقة/ المراوغة/ المباغتة/ التأويل، والشعر نفسه مثل تلك الصفات المعززة للتذكر الإيقاعية والبلاغية التي يحملها وتحميه من الزوال ـ حسب سوزان ستيتكيفيتش Suzanne Stetkevych ـ كان يمكن أن

---

[1] ينظر: عبد الرحمان ابن خلدون. المقدمة. ص410. وينظر: جاك دريدا. في علم الكتابة. ص57– 71.

[2] ينظر: جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية. ص11. وينظر: سوزان بينكني ستيتكيفيتش. الشعر والشعرية في العصر العباسي. ص194، 195. وينظر: الجاحظ. البيان والتبيين. ج1، ص52.

يصبح عاطلا لا حاجة إليه، لو لم تعين لتلك العناصر الشعرية/ المعززة للتذكر وظائف جديدة. وهذه الوظائف الجديدة تأسست في وظيفتين: [1]

- وظيفة طقوسية، ذلك أن الحفاظ على ما قد أصبح شكلا أدبيا عتيقا وصيانته (نظرا إلى أن النثر هو الشكل "الكتابي" بلا منازع) يعد تعبيرا عن الهوية الثقافية، و "ضمان ولاء" للعروبة.
- وظيفة تفسيرية، ذلك أن شعر البديع في الحقبة العباسية كان في الحقيقة "شعرا على شعر" "metapoetry".

وتتفق هذه القراءة الجديدة المذهلة، للبديع في الشعر العربي، وذلك بعقل غربي/ الآخر وبرؤية معاصرة تنحدر من النقد النسوي، وتمثلها (سوزان بينكني ستيتكيفيتش Suzanne Pinckney Stetkevych) التي ترى أن « شعر البديع يتطلب، من ناحية، القراءة عن طريق التأويل وهو ما اعترف به النقاد القدماء، وهو من ناحية أخرى، ليس إلا بمثابة التأويل لأشعار القدماء»[2]، مع ما استخلصه جمال الدين بن الشيخ، من مسار التحول الوظيفي بين الشفوية أو الشفاهية والكتابة والشعر والنثر، وهو أن الشاعر بالرغم من تحديده جوهر كتابته، إلا أنه سيظل « يخلد تقليدا ثقافيا ويؤمن دوام خطاب نقدي»[3]، وبصورة أقرب إلى الثقافة العربية، يظل محكوما بنسق الشفوية الشعرية، حيث يزعم أدونيس أنه «على خصائص الشفوية الشعرية الجاهلية تأسس في العصور اللاحقة النقد الشعري العربي في معظمه، وتأسست النظرة إلى الشعرية العربية نفسها وتولدت على ذلك معايير وقواعد لا تزال مهيمنة ليست على الكتابة الشعرية وحدها، وإنما أيضا على المقاربة الذوقية والفكرية والمعرفية المتصلة بالشعر وقضاياه»[4]، ولكن كان ذلك وفق كتابة إبداعية وبلاغة نصية تتحقق في الفعل الكتابي أو الكتابية أو «الإنشاء، أي ابتكار أسلوب جديد، ومعاني جديدة»[5]، يفرزها "الغموض"، في ما يتركه الخيال/ الصورة، والحرف/ الخط/ المحو من

---

[1] سوزان بينكني ستيتكيفيتش. الشعر والشعرية في العصر العباسي. تر، حسن البنا عز الدين. ص195.

[2] نفسه. ص195.

[3] جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية. ص12.

[4] أدونيس. الشعرية العربية. ص13- 14.

[5] أدونيس. الثابت والمتحول، صدمة الحداثة. ص25.

فجوات للقارئ. كتابة بيضاء مثلما وصفها رولان بارت هي "الدرجة الصفر للكتابة"، كتابة أصلها الاختلاف عن:[1]

- التراث، وذلك من خلال صهر النص التراثي في الخيال وإعادة إنتاجه من جديد.
- مفهوم الخطاب الشفهي؛ أي الخطابة عند العرب، إذ هي الإبداع / الاختلاف/ الغياب/ الغموض/ اللامعنى/ لا نهائية الدلالة/ القارئ أما الخطابة فهي المحاكاة/ الائتلاف/ الحضور/ الوضوح/ الإقناع/ المنطق/ السامع/ الصوت.

لا جرم أن ما يدعو لسلوك مذهب البديع والتجديد والانحراف عن المألوف وكسر النمط التقليدي، وبالأحرى الخروج عن عمود الشعر كنسق ثقافي وفني مغلق، ضمن الثقافة العربية التي تعد في زعم أدونيس « ثقافة إعادة وتكرار... تدور ضمن عالم مغلق، محدد قبليا، لا حركة فيه»[2]، يفضي إلى تحول في مسار الشعرية العربية من سلطة التراث إلى الحداثة والأنساق المفتوحة، « ذلك أن التجديد أخذ يقترن بمناهضة القديم، وبالإحداث الذي يجيء غالبا، من التأثر "بقديم" آخر غير عربي أو غير إسلامي»[3]، وتقع هذه الحركة والتحول تحت ما يمكن تسميته بالاحتكاك/ الامتزاج/ التحصيل/ التبادل الثقافي أو المثاقفة*، التي مكَّنت مؤلف النص من القبض على مقاليد الإبداع والتجديد، وأن يرفع لواء الحداثة والانفتاح.

فبم كان أبو تمام رمزا للخروج على العمود أو صراع الشاعر مع الناقد، ورمزا للحداثة الشعرية؟!. يبدو أن ذلك حصل له باجتماع الثقافة/ التراث العربي؛ الشعر والقرآن والحديث، والمثاقفة/ الدخيل الغربي؛ المادي، الفكري، اللغوي، مع العبقرية الفذة والخيال الواسع والممارسة الكتابية، فخرج لمذهب "البديع" الذي ظهر في شعر بشار ومسلم قبله، ولكنه سلك طريقهم فأفرط وكان كالسابق إليه، حتى عاب عليه النقاد ما يزعمون أنه طريق غامض مغلق، وانحراف عن قواعد الشعرية والفحولة، فقد « طلب البديع وتحمله من كل وجه،

---

[1] ينظر: عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2005. ص168.

[2] أدونيس. زمن الشعر. ص22.

[3] أدونيس. الثابت والمتحول، صدمة الحداثة. ص308.

وتوصل إليه بكل سبب، ولم يرض بهاتين الخلتين، حتى اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفية... فصار هذا الجنس من شعره، إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب، إلا بعد إتعاب الفكر، وكدّ الخاطر...»[1]، وهذا في الحقيقة فتح لباب التأويل ودعوة لشراكة القارئ، وهو ما يليق بالشاعر المثقف ثقافة العصر العباسي المزدهر الراقي حضاريا، المتعدد الملل والنحل، والمتنوع والمتداخل الثقافات، وهو ما تعكسه أغراض الشعر المحدثة والصور المبتكرة، وفنون النثر الجديدة؛ عن طريق الترجمة والتأليف.

لقد جنى النقاد المتعصبون للتقليد الشعري على أصحاب مذهب البديع، فاتهموا شعرهم بالانغلاق، ولم يؤمنوا بالغموض كخاصية للإبداع، تدل على المخالف، الغريب وغير المألوف، ولم يعترفوا بانغلاق فهمهم ولا قصر ثقافتهم، ولا إنكارهم وتعصبهم، ومرجع ذلك سؤال الفهم: لم لا تقول ما يفهم؟!، ومغالطة الذوق، في موقف ابن الأعرابي المحافظ حين قرأ عليه أحد تلامذته أرجوزة أبي تمام:

وعَـاذِل عَذَلتُهُ في عَــذْلِهِ فَظَنَّ أنّي جَاهِلٌ مِن جَهْلِهِ

أمر بكتابتها له وهو لا يعرف نسبتها، لشدة استحسانها (ما سمعت بأحسن منها)، ولما علم أنها لأبي تمام قال جملته: (خرق خرق)[2]، والتي تكشف عن نسق العصبية النقدية والتحامل ضد المحدث.

وحقيقة الخارجين على عمود الشعر وكتابة الأوائل، الداخلين في طريقة البديع كاختيار إبداعي يعكس مسار حركة الشعرية، وقراءة تفسيرية/ تأويلية للشعر الجاهلي ولخطاب الحياة العباسية. هؤلاء المولّدون المُحدِثون الذين حاوروا عصرهم واستمعوا لصوته وشاهدوا باستمتاع حركته المادية؛ المدن العامرة والطبيعة الآسرة والألوان الزاهية والأطعمة والألبسة المتنوعة، وحركته الفكرية والسياسية؛ جدل المذاهب الكلامية المختلفة، والانشقاق

---

[1] القاضي الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. ص19.

[2] ينظر: أبو بكر محمد بن يحيى الصولي. أخبار أبي تمام. تح، خليل محمود عساكر وآخرين. لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، دت. ص 175- 176.

الطائفي، والصراع السلطوي، والحروب والفتوحات الراجفة، وتذكروا بحنين وبخيال جامح، التراث/ الماضي/ الأصل، أنهم ـ والقول لأدونيس ـ لم يفعلوا إلا شيئين: [1]

– لم يكتبوا بالطريقة الماضية المعروفة، ولم يتحدثوا عن أشياء لم يروها، رؤية ورؤيا.

– لم يخرجوا على الأصولية، ولا يصح القول أنهم خرجوا عليها، فهي تجري في دمهم وفي حياتهم، وتتصل بجوهر الأصالة الأخيرة لشعب ما، فهي ضميره ونسق تاريخيه.

لم يتخل المبدع المحدث عن ثقافة عصره فرسّخها بالممارسة الكتابية وبأسلوب البديع وبمشاركة القارئ، ولم يتجاوز أيضا إرثه الشعري، بل حاوره وفسّره فكان النص الشعري "شعرا على شعر"، و"تفسيرا على تفسير" كما قالت (سوزان ستيتكيفيتش)، وصهرا للصورة/ المعنى القديم في الخيال وتوليده معنى جديدا مبتكرا، وعليه فإن وحدة التذكرة، وقوة الحفظ، وكثرة الرواية ـ في هذه الحالة ـ مظهر لحرفية الشاعر الصانع، وأداة من أدواته الهامة في عملية التوليد، التي تطلبت من الشاعر جهدا عقليا في البناء والتشكيل، غيّر مسار الشعر العربي في ميزان النقد من الطبع/ العفوية/ المباشرة إلى الصنعة/ التكلف/ الكتابة، فكان جهدا صناعيا خالصا، يخضع للوعي مثلما يخضع للتثقيف والتوجيه[2]، حيث سعى الشعراء المولدون، المجددون مذ إحساسهم باختلاف الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية والعلمية إلى إنتاج المختلف والمغاير والمتناقض والمحدث البديع؛ أي إحداث نقلة نوعية في مسار الشعرية العربية من العمود إلى البديع، من الشفوية إلى الكتابة، ومن الوضوح إلى الغموض، ومن المعنى إلى معنى المعنى.

وحين حلت (الأنا) الشعرية محل (النحن) القبلية وشعرنة الواقع ـ كما ذكر سابقا ـ وأخذت عنها صفاتها في الذات الفحولية التي لا تتم فحولتها إلا بنفي الخصم أو سحقه كما في معلقة عمرو بن كلثوم، أصبحت (الأنا) من حيث تدري أو لا تدري أكثر شعرية وشعرنة للذات ونسقية وعظمة ونفيا للآخر، وحين حل (مذهب البديع) كتحديث وبديل لـ (عمود الشعر) وأغرقوا فيه، أصبح الشعر تجديدا في المعنى، وتنميقا وبهرجا شكليا، ـ ربما إلى حد ما ـ مفرطا في الاستعمال البلاغي استعمالا ذاتيا، مصلحيا، نفعيا، تتشكل فيه مؤتلفات

[1] أدونيس. زمن الشعر. ص 22.

[2] ينظر: جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص92.

ومختلفات وضدّيات ومفارقات، يخفي ويغري ويخدع في آن، وقد اجتمعت هذه الاحترافية والمهنة التي جعلت بعضا من الشعر في سوق الإبداع، بضاعة و زبونية في نظر النقد الثقافي، وذلك حينما دخل فن المديح بوصفه الغرض المركزي شعريا وثقافيا ونسقيا، أو القصيدة/ النص المهيمن والنموذج شعرية وثقافة وكتابة وقراءة وإنتاجا[1].

بالرغم من هذه المغامرة والجهد العقلي/ الصناعي في سبيل التحول/ الانتقال المركزي والهامشي في مسار الشعرية العربية الذي لم تأفل شمسه إلى هذا الحين، وقد أمطر هذا التحول القارئَ إلى يوم الناس هذا غيثا من الصور والمعاني الغريبة المخترعة المدهشة الخارقة لأفق التوقع، في ظل شعرية يانعة تنبت باللذة والجمالية الساحرة، هاهو النص الشعري القديم، ذلك المعلم الثقافي والشاهد التاريخي والصرح الفكري والنموذج الشعري، يكاد يتعرض للنسيان ولقطيعة الشاعر المعاصر، ولمحاولة الهجران النقدي والقرّائي، وبخاصة الشعر الجاهلي، فكأنه "الصم الخوالد" ، التي قال فيها لبيد بن أبي ربيعة[2]:

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا وَكَيْفَ سُؤَالُنَا صُمًّا خَوَالِدَ مَا يَبِينُ كَلَامُهَا

عَرِيَتْ وَكَانَ بِهَا الجَمِيعُ فَأَبكَرُوا مِنْهَا وَغُودِرَ نُؤْيُهَا وَتُمَامُهَا

---

(1) ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية- الدار البيضاء، ط3، 2005. ص162. وينظر: جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية. ص146- 150.

(2) أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني. شرح المعلقات العشر. ص163، 164. وينظر: أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام. ص241.

طبقات المعنى وحدود التأويل عند عبد القاهر الجرجاني

"الكتابة الدلالية التي تميز القصيدة يمكن أن تتولد وفق طرائق متمايزة: إما بنقل المعنى حين ينزلق الدليل من معنى إلى آخر حيث تعني الكلمة شيئا آخر كما يحدث في الاستعارة والكناية، وإما بانحراف المعنى حين يكون هناك التباس أو تناقض أو لغو، وإما بالإبداع حين يتحرك الفضاء النصي باعتباره مبدأ منظما منتجا لدلائل انطلاقا من عناصر لسانية لولاه لما كان لها معنى" ميشال ريفاتير. سيميوطيقا الشعر.

1/ نظرية النظم وتفاوت الدلالة

عرفت نظرية المعنى في التراث، صراعا نقديا وبلاغيا موغلا وممتدا، يستند إلى الإيديولوجيا والانتماء المذهبي والانتماء الفني، ويجرّه المكون والنسق الثقافي، إما إلى مواقف شكلية عقائدية لغوية، لا تتجاوز علاقة القرابة والاعتباط بين اللفظ والمعنى، والمشاكلة، التي لا تفضي سوى للانحباس والانكماش الدلالي في النص، ونفور القارئ وامتناعه عن النظر في الجلي المألوف. وإما إلى عمق لغوي، ورؤية فكرية، ونظرة جمالية مفتوحة على كيمياء التفاعل بين الجزئين، اللفظ/ المعنى، الدال/ المدلول، تفاعل الذرات والتحامها والتئامها، والتقائها مع أجزائها في الكون، حيث الاختلاف المفضي إلى الانفجار الدلالي، وتشكلات الصورة المتنوعة، ومراودة القارئ مراودة حميمة، تدعو إلى إجالة النظر وكدِّ الخاطر على ملاحقة المعنى المتمنع الفلوت في النص.

وقليل ما هم، أولئك الذين سلكوا سبيل التوسع، والاختلاف، والمغايرة، ورضوا بأن يكونوا أنصارا للمعنى، تمثيلا وتفضيلا، ملتفتين للفظ قيمة حية، وارتباطا بعملية الفكر اللغوية، ونسيجا يؤثر في بناء الصورة الأدبية، كعبد القاهر الجرجاني. ولكن الكثرة الكاثرة، والسواد من أهل اللغة والبلاغة ـ حسب ابن رشيق ـ يقدم اللفظ على المعنى[1]، في السبق

[1] أبو علي الحسن ابن رشيق، القيرواني. العمد في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده. تح، محمد محي الدين عبد الحميد. ج1. دار الجيل، ط5، 1981. ص127.

والاختيار، حتى أن الجاحظ يشبه الألفاظ بالمعارض والمعاني بالجواري[1]، ويتضح ذلك من قوله: « متى شاكل، أبقاك الله، ذلك اللفظ معناه، وأعرب عن فحواه، وكان لتلك الحال وفقا، ولذلك القدر لفقا، وخرج من سماجة الاستكراه، وسلم من فساد التكلف، كان قمينا بحسن الموقع وبانتفاع المستمع»[2]، فالألفاظ مدار السلطان اللغوي، والمعاني خدم لها تجري مجراها، ولكن على سبيل المناسبة/ المطابقة/ الائتلاف/ المشاكلة، من حيث تدري ولا تدري، وذلك باب الوضوح/ الإبانة/ الفصاحة.

ومثلهم معهم قوم، لم يصروا على تغليب اللفظ وانفصاله عن المعنى، وأحسوا أن لا ملجأ لتشكيل الصورة، وتحقيق المقصد، والفائدة الدلالية، إلا الارتباط والاندماج والاتحاد بينهما، يقول صاحب الصناعتين: « الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها، ويعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى، كحاجته إلى تحسين اللفظ لأن المدار يعد على إصابة المعنى، ولأن المعاني تحل من الكلام محل الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة، ومرتبة إحداهما على الأخرى، معروفة(...) فلا يكمل لصنعة الكلام، إلا من يكمل لإصابة المعنى، وتصحيح اللفظ، والمعرفة لوجوه الاستعمال»[3]، إذ لا يصح لفظ اختلّ معناه، ولا فائدة من لفظ دون معنى سوى الجرس/ الصوت/ الإيقاع.

لذلك، كان ارتباط اللفظ بالمعنى، ارتباط الجسد بالروح، فهو عند ابن رشيق: « جسم روحه المعنى وارتباطه به كارتباطه بالجسد، يقوى بقوته ويضعف بضعفه، فإذا سلم اللفظ واختلَّ بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنه عليه كما يعرض لبعض الأجسام من الشلل والعور من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختلَّ بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر حظ، ولا تجد معنى يختل من جهة اللفظ، فإذا اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع»[4]. ومناط ذلك التوتر والاضطراب بين الفظ ومعناه، والاختلال والضعف في البنية التركيبية للنص، غياب ركنين أو محورين مهمين في

---

[1] ينظر: الجاحظ البيان والتبيين. ج1. ص176.

[2] نفسه. ج2. ص20.

[3] أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين الكتابة والشعر. تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الفكر العربي، ط2، دت. ص68، 69.

[4] أبو علي الحسن ابن رشيق، القيرواني. العمد في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده. ص124.

عملية الكتابة وفي بلاغة العبارة هما: محور الاختيار/ الانتقاء/ التناسب، ومحور التأليف/ التركيب/ الترتيب.

ولعل قضية إعجاز القرآن، التي دل على وجودها قوله ﷻ: ﴿قُلْ لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الإِنْسُ والجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هذَا القُرْآنِ لا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ ولَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا﴾[1]، كانت فلسفة مفتوحة على السؤال، ونصا مفتوحا على التدبر والتفكر والاستعظام، وقد انحصرت في باب ضيق، طرح فيه النقد سؤاله: أمعجز بلفظه أم بمعناه؟! ، خرجت من خلاله قضية نقدية لافتة وفارقة، ومركز تشعب واختلاف، استفز نقادا وبلاغيين ومفكرين كان من بين ظهرانيهم، وأشدهم توجسا وخيفة من الخلط والاستهوان بعظمة النص القرآني وتأويله، الإمام عبد القاهر الجرجاني، الذي خرج من صلب فكره البلاغي نظريات جديدة سابقة للحداثة، كانت الصائح والصوت، والآخر (الحداثي)، الصدى والتوليد.

نظرية النظم، ونظرية المعنى ومعنى المعنى، تدخلان ضمن فلسفة الفهم عند عبد القاهر الجرجاني، وقد أحدث متغيرات في نظام التفكير اللغوي لا يزيغ عنها إلا جاحد، بدءًا من الرؤية الجديدة في علاقة اللفظ بالمعنى، التي تعد إضافة اغترف منها الدرس اللساني الحديث، فكانت الدليل اللغوي، لكبار اللسانيين أمثال: (دوسوسير، وجاكبسون، وتشومسكي)، وفي صميمها يقول: « إن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن بعضها يضم إلى بعض، فيعرف فيما بينها فوائد، وهذا علم شريف وأصل عظيم»[2]. فللألفاظ معان تدل عليها في ذاتها، ومعان يحققها تضام والتحام الأجزاء في ما بينها، انطلاقا من علاقة السابق باللاحق، فهي تتآزر وتشد بعضها بعضا في معمارية؛ كالبنيان المرصوص، حيث تتشكل البنية وتتوفر النصية.

ولا ريب أن انفتاح النص يبدأ من داخله كنواة /عبارة، تتفاعل ذرَّاتها/ ألفاظها، بالمجاورة، لتحتك ثم يلمع ويشع بريقها/ معانيها؛ كالمنارة التي يهتدي بها الضائعون. ولا يحقق هذا التفاعل، والقيمة، والفائدة الدلالية حسب الجرجاني سوى النظم، إذ يقول: « وكنا

---

[1] الإسراء. الآية 88.

[2] عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز. تح، علي محمد زينو. مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت– لبنان، ط1، 2005. ص539.

قد علمنا أن ليس النظم شيئا غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم، وأنا إن بقينا الدهر نجهد أفكارنا حتى نعلم للكلم المفردة سلكا ينظمها، وجامعا يجمع شملها ويؤلفها، ويجعل بعضه بسبب من بعض، غير توخي معاني النحو و أحكامه فيها»[1]، وليس النظم رصفا عشوائيا فارغا للألفاظ، فإن ذلك يدخل العبارة في باب التعقيد، ويشكل ركام الألفاظ بنية جوفاء لا روح فيها، وإنما قوامه الترتيب، والتنسيق، والتأليف بين الاسم، والفعل، والحرف؛ أي توخي معاني النحو، لحصول فائدة ينتفع بها السامع/ القارئ.

وتتوسع دائرة النظم في بلاغة الخطاب، وإعجاز القرآن، ليشمل عند عبد القاهر الجرجاني، إضافة على توخي معاني النحو« دخول الاستعارة ونظائرها فيما هو به معجزة. وذلك لأن هذه المعاني ـ التي هي الاستعارة، والكناية، والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها ـ من مقتضيات النظم، وعنه يحدث وبه يكون؛ لأنه لا يتصوَّر أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو. فلا يتصور أن يكون هاهنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة، من دون أن يكون قد ألف مع غيره »[2]. ويتضح من خلال هذه النظرية أن الجرجاني، جعل المزية من حيز المعاني دون الألفاظ، إذ هي تبع لها، وبدخول الاستعارة ونظائرها تحدث متغيرات في نظام اللغة، مما يعكس سكونية اللفظ وحركية المعنى، وإنتاج الصورة وتوليد الدلالة.

ومن بين المتغيرات النصية المركزية التي تحدثها نظرية النظم، كنظرية تحافظ على نسق المعنى وصحته، أنها « تجعل الكلام الأدبي مخالفا للكلام العادي انطلاقا من نظمه، بل اختلاف الكلام الأدبي ذاته في درجات الأدبية انطلاقا من هذا النظم نفسه، فالنظم إذن، هو جوهر الشاعرية في القول الفني»[3]. وهنا يكمن التكثيف في طبقات المعنى، والتفاوت في إنتاج الدلالة، والاختلاف في الأسلوب، وينفتح النص على احتمالات القراءة والتأويل بعيدا عن الخلط في الفهم والإفراط والتفريط.

---

[1] السابق. ص285.

[2] نفسه. ص285.

[3] عمر أوكان. اللغة والخطاب. ص115.

2/ معنى المعنى وإستراتيجية التأويل

إن تعدد طبقات المعنى، فلسفةٌ في انفتاح النص على البعد التأويلي، أشار إليها الجرجاني في حديثه عن "المعنى ومعنى المعنى" قبل اللغويين المفكرين(تشارلز كيْ أوغدن Charles Kay Ogden و آيفر أرمسترونغ رتشاردز Ivor Armstrong Richards) في دراستهما الحديثة المعمقة والذائعة الصيت "معنى المعنى" The Meaning of Meaning ، وقد جعل الجرجاني جنس المزية في حيز المعاني دون الألفاظ، وجعل نظرية النظم قائمة على إنتاج المعنى وتحقيق الفائدة، لأنه توصل إلى حقيقة المعنى، وتوالده، حيث المعنى عنده هو : « المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، و"بمعنى المعنى": أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[1]. وفكرة الإفضاء أو الإحالة، تجعل المعنى الأول، مما يجمع على دلالته القراء، ويصل إليه القارئ دون إجلاء فكر أو كد للذهن، والمعنى الثاني مما يختلفون في فهمه، ولا ينقاد إلا لخاصتهم من أهل المعرفة والتمكن تمكن الألفاظ وقوتها، وحسن تأليفها.

ومبدأ الإحالة أو "يحيل"، بمعنى "يفضي" عند الجرجاني، مثل ركيزة مهمة في السيميوزيس، والتدليل، عند (بيرس) و(أمبرتو إيكو)، حيث العلامة عند (بيرس) لا تحيل لشيء سوى لعلامة أخرى، وتلعب على محور الاستبدال، فهي شيء يقوم مقام شيء آخر، ليصوغ وفق هذا المسار الاستبدالي الاستدلالي سيميائية، يحيل فيها كل تمثيل إلى تمثيل متوال، ولكن (أمبرتو إيكو)، يأخذ بالاحتمال بدل الإحالة، فالاحتمال متعلق ومرتبط بأصل المعنى أو أصل العلامة إلى غاية قطع كامل دائرة توليد الدلالة، بينما الإحالة تضيع فيها العلاقة الدلالية في شبكة لا متناهية من تموضع العلامات وإحالاتها، وبفكرة التأويل المحتمل يدعو إيكو إلى مراعاة المقصدية وحتمية وجود الرابط البلاغي بين المؤول ومؤوله[2]، وهو الاستعارة وضروبها، وكأنه يقع من نظرية الجرجاني موقعا ليس ببعيد.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص200.

[2] ينظر: أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص118، 128.

وكما جعل الجرجاني المعاني الأول وهي المعارض والوشي والحلي، وأشباه ذلك، المفهومة من أنفس الألفاظ، إيماءً إلى تلك المعاني الثواني، وهي كسوتها وزينتها[1]، ومظاهر فتنتها والانجذاب إليها، « نشعر من جهة أخرى أن أمبرتو إيكو خاصة لم يكن يريد أن يفرط بسهولة في فكرة المعنى القبلي باعتباره منطلقا لجميع القراءات الممكنة. والمعنى القبلي متصل دائما بمقصدية المتكلم»[2]، فالمعنى الأول أو المعنى القبلي أو الأصل، هو مفتاح المغلق من المعاني، وعتبة الدخول، وأثر القصد، وباب التأويل، ومسلك السيرورة والانفتاح.

وقد ذكر الجرجاني شروطا للقبض على المعنى، والوصول إلى فهم مقارب أو قراءة صحيحة أو تأويل معتدل، وإن كان كما تقول القاعدة، "أول العلم السماع"، إلا أن المعاني «ليست لك حيث تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك، وتستعين بفكرك، وتعمل رويَّتك، وتراجع عقلك، وتستنجد في الجملة فهمك، وبلغ في القول أقصاه، وانتهى إلى مداه»[3]. ربما يحقق السماع الانتباه للقول والطرب له من حيث الفصاحة، وإيقاع المطابقة والتجنيس بين الألفاظ، وموسيقى الوزن والقافية، وهو الأثر الانتباهي التفاعلي الأول والانجذاب النفسي للسامع/ المتلقي.

ويعود ضمير أفعال الخطاب (تنظر، تستعين، تعمل، تراجع، تستنجد)، وهو ضمير المخاطب(أنت) على المتلقي أو القارئ، حيث يدعوه الجرجاني إلى المشاركة والمبادرة، وقد التفت أمبرتو إيكو وتنبه إلى ما كان أشار إليه الجرجاني قبله، عند حديثه عن "الأثر المفتوح"، وقد اصطلح عليه تعاضد القارئ، أو النشاط التعاوني أو التعاضدي Activité coopérative الذي يدفع المرسل إليه أو القارئ إلى التفاعل الحر كمؤول يحاول أن يستمد من النص ما لا يقوله: بل ما يصادر عليه مسبقا، وما يعد به؛ ويتضمنه أو يضمره من خلال المشاركة العاطفية والتخيلية[4].

---

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص200.

[2] حميد الحمداني. القراءة وتوليد الدلالة. ص33.

[3] عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص64.

[4] ينظر: أمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية. ص7. وينظر: أمبرطو إيكو. الأثر المفتوح. ص22.

فبلوغ الغاية والمنتهى من دلالات المعاني، واستجلاء الفوائد والمقاصد ـ حسب الجرجاني- يجري على انشغال القلب بالنص وحبه حب الصوفي الذي يتوحد به مع محبوبه، حتى يفتح له باب التأمل والمكاشفة، وأيضا، على توظيف الفكر في الربط بين العلاقات والمقايسة بين الأطراف، والانبعاث في طلب المعنى، والاجتهاد في نيله بحسن رويَّة وأناة. وذلك من خلال بناء ثان على أول، ورد تال إلى سابق، لاستخراج الدر المكنون[1]. ولا بد في كل هذا من عرضه على العقل لانتقاء القريب المناسب من البعيد الفاسد، ، والحفاظ على التوازن والاعتدال في مستوى الفهم.

ويقرن الجرجاني قيمة المعنى وشرفه لدى القارئ، واشتياقه إليه وطلبه، بعمقه، وبعد دلالته وغموضه، وحاجته في مطاردته والغوص في طبقاته وفتقها إلى إعمال الفكر، وكدّ الذهن، ولا يسلك هذه الطريق سوى القارئ فقط، وإنما أوله و أولاه، والمتصرف في تحديد وجهته « الشاعر الذي أداه إليك، ونشر بزه لديك، قد تحمل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشُقّة البعيدة، وأنه لم يصل إلى درّه حتى غاص، ولم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص؟ ومعلوم أن الشيء إذا علم أنه لم ينل في أصله إلا بعد التعب، ولم يدرك إلا باحتمال النصب، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه، وأخذ الناس بتفخيمه، ما يكون لمباشرة الجهد فيه، وملاقاة الكرب دونه»[2]، وتأتي مشاركة صاحب النص في القصد من المعنى الذي وضعه، وغاص خلفه حتى صنعه، من خلال النظم الذي فيه أسلوبه امتاز، وفكره أحاط واجتاز.

ولا بد إذا اختلف النظم أن يتغير المعنى، وإذا كان هناك اتساع ومجاز تتغير صور المعاني وتتحرك[3]، فينفتح المعنى على المعنى، وينفتح النص على القراءة، فإذا أريد بالألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، حصل كمال العلم به ولم تحصل اللذة، ولكن تحصل اللذة القوية ـ حسب الجرجاني- من خلال « الأسلوب غيره وهو أن المعنى إذا أتاك ممثلا، فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له

---

(1) ينظر: عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. تح، محمود محمد شاكر. مطبعة المدني، القاهرة ، دار المدني، جدة، ط1، د ت.. ص145.

(2) نفسه. ص145.

(3) ينظر: عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص201.

والهمة في طلبه. وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه اشد. ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف»[1]، هذا التمثيل المحوج إلى طلب معناه بالفكرة، يثير شغف المتلقي في مراودة المعنى وكشف المحتجب، حتى يصل إلى ذروة التفاعل والمتعة الجمالية.

ويشترك في انفتاح النص على القراءة وانغلاقه عند الإمام، طرفا العملية الإبداعية، وهما المرسل/ المؤلف، والمرسل إليه/ المتلقي، فصاحب النص مسئول على تعقيد النص وغموضه وذلك بتغييب المعنى، إما تغييبا مفرطا وإما معتدلا، وقد فرق الجرجاني بين التعقيد المذموم والتعقيد المحمود أو الغموض، فالأول ما يحوج للفكر في طلب المعنى، ولكن يكون معه القارئ كالغائص في البحر يحتمل المشقة، ثم يخرج الخرز، وهذا مما يؤرقك ويتعبك ولا يورق لك ولا يفيدك، أما الآخر فهو ما يحوج للفكر في طلب المعنى، ولكن القارئ يزداد أنسا في طلبه، ومتعة في ملاحقته، إذ هو أهل لذلك، فأما ما ينفع القارئ فيمكث في النص وأما الزبد فيذهب جفاء.

ووفق طبقات المعنى، طبقة الوضوح، طبقة الغموض، طبقة التعقيد، ينفلق النص إلى نص مغلق لظهور معناه، فلا يحوج في طلبه للفكر، ونص مغلق عقّد صاحبه نظمه، ووعّر طريق الوصول إلى معناه، حتى إذا جئت تقلب فيه النظر، وجدت شكا في الفهم وتشعبا في الفكر وهما ووهما وسرابا، حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تتطلب، وأما النص الملخَّص/ ويقابل النص المفتوح، فيبدأ صاحبه بفتح الطريق لفكرته وقصده وغايته، ويضيء فيها الأنوار، ويقيم عليه المنار، حتى يتبين القارئ وجهته ويصل إلى مقصده[2]، ويعتدل في مناسبة المعنى وتأويله، وتأخذ فيه القراءة بالتعدد مستنكفة عن اللانهائية.

يبدو أن الأصل في ما يمكن تسميته نصا إبداعيا، عند عبد القاهر الجرجاني "الغلق"، فالنص مغلق كالصدف، على معانٍ هي جوهر براق وثمين، لا يصل إليها القارئ إلا بعد أن يشقه أو يفتحه عنه، وهو كالعزيز المحتجب أو كأشد النساء غيرة لا يكشف له

---

[1] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص139.

[2] ينظر: نفسه. ص142، 147.

وجهه حتى يستأذن عليه ويأتيه من أبوابه، ولذلك مقاليد وهي كما ذكرها الإمام: النظر بالقلب، والاستعانة بالفكر، وإعمال الروية، وحضور سلطان العقل، والاستنجاد بالفهم، ويكون في ذلك من أهل المعرفة أو من ذوي الخبرة الشخصية والإبداع كما عند (إنجاردن)، أو الموسوعة عند(إيكو) لكن بمفهوم أوسع، فإن اقتفى أثر الوصول، تجلت له علامات القبول، وفتح له النص لبابه، وانكشف له سر المعنى وحجابه، وازدحمت المعاني في قلبه وتسابقت بعد علم باللغة ومعاني ألفاظها، ويسمى بذلك النص نصا مفتوحا. وإن غفل عن سبل الهداية، حصل له الامتناع والاعتياص واعترضته النهاية، فما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، وإن عاند وهو على هذه الحال من قلة المعرفة والذوق، استعصى عليه المعنى واستغلق، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، وبخاصة إذا كان جاهلا باللغة وبمعاني الألفاظ التي يسمعها، فكان ذلك في وصفه أبعد[1]، وهذا النوع من القراء يساهم في غلق النص، وربما اغترف الإثم والجناية، وخرج عن جادة الطريق، وخالف القصد، وأفسد وأخلط في التأويل.

ومسألة الفهم مسألة فلسفية عريقة تحفر في بنية المعنى، مركزها العقل، وهي تمور بين معادلات المنطق ومنحنيات الخيال والتخييل، وهي تنظر في ما تعكسه مرآة النص من تمكين للعبارة وتلميح بالإشارة، فينتقل الفهم من مسألة تفكير إلى فعل للقراءة، بين التأويل المعتدل الذي يتحرى القصد، وما وصفه الجرجاني من التأويل بالإفراط والتفريط، والتخليط والخبط، والغلو والتعسف، وكان قد فصل في مستويات التأويل فقال: « إن ما طريقه التأول يتفاوت تفاوتا شديدا، فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه، ويعطي المقادة طوعا، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول الذي ليس من التأول في شيء، وهو ما ذكرته لك، ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل رويّة ولطف فكرة »[2]. وكأنه هنا يتحدث عن أنواع التأويل عند(بيرس و إيكو)، التأويل المباشر، والنهائي، والديناميكي، ويقيم هذا التفاوت في التأول، الذي وضع له حدودا، على

---

[1] ينظر: السابق. ص141. وينظر: محمود عباس عبد الواحد. قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة. دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996. ص41.

[2] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص93.

مبدأ التفاوت في أوضاع دلالة المعاني على المعاني. والتفاوت في العناية بالمجاز والعلم به، أو إهماله والجهل به.

تعود درجة مستوى الفهم واختلافه صعودا و نزولا، إلى قيمة المعنى وطبقاته الدلالية، وأساس ذلك قدرة المعنى على تحريك الخاطر بتجدده في كل مرة من خلال اختلاف صوره، ثم الاستعانة على إدراكه بالفكر، ويتضح هذا الأمر في فصل الجرجاني بين المعنى ومعنى المعنى، مبينا أثره في تحريك دائرة الفهم، حيث يقول: « يكون لمعنى أسرع فهما منه لمعنى آخر، إذا كان ذلك مما يدرك بالفكر، وإذا كان ما يتجدد له العلم به عند سمعه للكلام. وذلك محال في دلالات الألفاظ اللغوية، لأن معرفتها التوقيف، والتقدم بالتعريف، وإنما مصرف ذلك إلى دلالات المعاني على المعاني، وأنهم أرادوا أن من شرط البلاغة أن يكون المعنى الأول الذي تجعله دليلا على المعنى الثاني، ووسيطا بينك وبينه، متمكنا في دلالته، مستقلا بوساطته، يسفر بينك وبينه أحسن سفارة، ويشير لك إليه أبين إشارة حتى يخيل إليك أنك فهمته، من حاق اللفظ، وذلك لقلة الكلفة فيه عليك، وسرعة وصوله إليك»[1]. ولا يتحقق هذا إلا بتعاطف وتعاضد وإقامة شراكة نصية بين المؤلف والقارئ، في تشفير الرسالة أو القصد أو المعنى، وفي توصيلها وفتحها، وهنا تكمن لعبة الغموض، ومراقصة ظلال المعنى.

وأشد من ذلك تيها في التأويل وأكثره مراوغة وغيابا، المعنى الجامع في سبب الغرابة، حيث « يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبَّه به، بل بعد تثبُّت وتذكُّر وفلي للنفس عن الصور التي تعرفها، وتحريك للوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه(...) ويتفاوت الحال في الحاجة إلى الفكر بحسب مكان الوصف ومرتبته من حد الجملة وحد التفصيل، وكلما كان أوغل في التفصيل، كانت الحاجة في التوقف والتذكر أكثر، والفقر إلى التأمل والتمهل أشد»[2]. هذا التفاوت في التفصيل يخلق دون ريب، طبقات وصور متفاوتة المعنى إلى حد الإغراق والإساءة، وتجاوز الحقيقة إلى الخيال والوهم والفلسفة، لذلك انتقل المعنى في ظل المد البلاغي وبخاصة الاستعاري ـ وكان قد ركز الجرجاني على الاستعارة في قضية

[1] عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص202.

[2] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص157، 161.

الإعجاز- ومن المعنى النحوي، التركيبي، التأليفي/ المعنى الجلي/ البنية السطحية. إلى المعنى التشبيهي، التمثيلي، الاستعاري، المجازي/ المعنى الخفي/ البنية العميقة، ومن الجملة إلى التفصيل، بحيث يحجب المعنى المعنى، وتختلف من ورائها مستويات الفهم، فيفوق الفهمُ الفهمَ.

يؤمن الجرجاني في رؤيته النقدية بانفتاح النظم، وانفتاح المعنى على المعنى، وانفتاح الصورة على الصورة، وانفتاح النص على القراءة، ولكن بضوابط تعصم التأويل من التخليط والإسراف، وكما يزعم فإن « من عدل عن الطريقة في الخفيُّ، أفضى به الأمر إلى أن ينكر الجليّ ، وصار من دقيق الخطأ إلى الجليل، ومن بعض الانحرافات إلى ترك السبيل، والذي جلب التخليط والخبط الذي تراه في هذا الفن(...) فإنك ترى الرجل يوافقك في الشيء منه، ويقرُّ بأنه مثلٌ، حتى إذا صار إلى نظير له خلَّط : إما في أصل المعنى، وإما في العبارة»[1]. وتدخل هذه الشبهة على الإنسان من حيث لا يعلم، في الخلط بين الاستعارة والتمثيل سواء من حيث الاستخدام أو التأول، فيريد معنىً من باب التمثيل، وينزلق إلى آخر من باب الاستعارة أو العكس، وهو لا يدري عن تنقله المفاجئ شيئا، وعن التلاعب بالفكر وإخراجه عن المسار والطريق الذي به يهتدي وقد أطفأ الأنوار، حتى يصبح الغلط والخبط مادة للمتكلفين في التأويلات البعيدة، أو نفورا من التعقيد والتوعُّر إلى وجهة سديدة، وترك ما يريب إلى ما لا يريب.

وما يجلب التعسف في التأويل - حسب الجرجاني- هو ما يرتكبه بعض المُخلِّطين المُغلِّطين الذين يجهلون التأويل، من جنس ما يقصده أولو الألغاز وأصحاب الأحاجي، ولكن الداء العياء، ومعضلة الفهم « إنما هو سوء نظر منهم، ووضع للشيء في غير موضعه، وإخلال بالشريطة، وخروج عن القانون، وتوهّم أن المعنى إذا دار في نفوسهم، وعقل من تفسيرهم، فقد فهم من لفظ المفسر، وحتى كأن الألفاظ تنقلب عن سجيتها، وتزول عن موضوعها، فتحتمل ما ليس من شأنها أن تحتمله، وتؤدي ما لا يوجب حكمها أن تؤديه»[2]. فكما يشترك المؤلف والقارئ في حسن التواصل والتفاعل مع القصد، يختلفان أحيانا، إذا كان

---

[1] السابق. ص363، 364.

[2] نفسه. ص394.

هناك تجاوز/ إخلال/ تسرع/ توهم، فيحترف صاحب النص في نصب الفخاخ وتعمية الطريق، فيقع القارئ وهو على نياته إما في الاندفاع والمحظور فيخرج عن السبيل، أو في النكران والنفور فيتوجس خيفة ويترك النص مغلقا على ظلمائه، إلى من لا يهابون التكلف الأصم، والقراءة العمياء، والتأويل الأبكم.

وإخال أن وضع المعنى في سياق غير سياقه، أو إخراجه بوساطة التفكير عن سياقه، انحراف قد يصل إلى التضليل، يعود حسب (أوغدن و رتشاردز) إلى « الخلط في الإحالة، في أحد الأشكال الخاصة جدا للوجه الأخير، أي "القصد" كارثي، ويمكن عرض هذه النقطة بتلاعب بالألفاظ، فيقال: إنا كثيرا ما نعني ما لا نعنيه، أي إنا نحيل على ما لا نقصده، وإنا نفكر تفكيرا متواصلا في أشياء لا نريد التفكير فيها»[1]. وهنا يقع القصد في مشكلة سوء الفهم، التي ينجر عنها اللاتحديد / الاختلاف / واللانهائية في المعنى والدلالة، ويصبح القارئ في مجابهة نص مفتوح بعنف و بلا حدود.

وقد طرق إيكو مسألة أكثر خطورة في تعنيف النص ولي أعناقه إلى حد الميوعة والهلامية واللاشيء، وهي استعمال النصوص عند البرغماتيين والتفكيكين من أمثال (رورتي) و(دريدا)، التي طرحها أوغدن وريتشاردز بأقل حدة، وبحجة مختلفة حيث ـ في تصورهما ـ «ربما يعود هذا الخلط التأويلي إلى العلاقة غير المباشرة بين الرمز symbol والمرجع referent حيث يستعمل القارئ الرمز في هذه العلاقة لتمثيل مرجع ما » [2]. فما يفتح باب الاستعمال لرغبة تنازع النفس، أو لوهم يخالط الفكر، تلك العلاقة والارتباط غير المباشر وغير المعلن بين الدال والمدلول / الرمز والمرجع، وما تتركه هذا العلاقة من فجوة ومسافة توتر، يمكن أن تستغل أو يتحايل في ملئها لصالح تفكير ما أو تحقيق فائدة ما.

وللجرجاني في مسألة التأويل المغالي واستعمال النصوص، سابقة مع المعتزلة، أصحاب الصرفة، الذين جعلوا المزية للألفاظ على المعاني، وقالوا بأن القرآن معجز بلفظه لا بمعناه، فأدخلهم ذلك في وهم الصورة، والتلاعب بدلالة الألفاظ على المعاني، إذ هي خدم

---

[1] أوغدن و رتشاردز. معنى المعنى، دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية. تر، كيان أحمد حازم يحي. دار الفكر الجديد، ط8، 1946. ص308.

[2] نفسه. ص70.

لها، وزجَّ بهم العناد والمراوغة إلى غرور الفهم وفساد التأويل، وقد حمل عليهم الجرجاني، الجهل بالمجاز كعلم وفن ينتج من خلاله المعنى، وغاية ملحة في النفس فارسها التضليل. لذلك يعدَّ العناية بالمجاز تعصم المرء من الإفراط والتفريط في تأويل النص القرآني، والجهل به يفتح باب الغلو والتطرف، فيتجاوز ويخبط، ويخرج عن المقصد والغاية فيبتعد عن حدود التأويل، ويسوم نفسه على التعمق والإسراف ولا سبب يدعو إليه غير التضليل[1]. وهذا الذي يعده الجرجاني خروجا مفرطا عن أصل اللغة، وإجحافا في حق تأويل القرآن، فاستعملوه ليضلوا به وما يضلون إلا أنفسهم، يراه البعض الآخر انفتاحا للنص على الكثافة والتعدد والاختلاف، وتوسعا للغة من خلال تؤولها واستعمالها في مدلولات جديدة توحي بالاختلاف والمفارقة.

على هذا النحو، شرع الجرجاني إذن، للمؤلف حضور قصده ومرماه، كمنارات يقتفيها القارئ لوصول آمن، حيث يزرع قصده والمعنى الذي تعب لأجله في زوايا النظم وبين عرصاته، وشرع للنص أن ينفتح من خلال نظمه، وما يلحقه من التوسع في الاستعارة والمجاز، فتتعدد داخله طبقات المعنى، ويومئ المعنى إلى معنى آخر، ويكتسب النص النصية، وقد أثبت ذلك الجرجاني في قراءته وتأويله لبنية النص ودلالته، فركز على النظم، ولم يراع الظروف الخارجية المحيطة بالنص بما فيها صاحب النص. كما وهب للحلقة الثالثة/ الحلقة المفقودة؛ أي للقارئ الذي أخرج النص في معظم الأحوال من الظلمات إلى النور، قيمة وحرية في التفاعل مع النص، تتماشى وصدق إحساسه، ودقة ذوقه، ومرونة فكره، ورجاحة عقله، وحسن توظيف زاده المعرفي.

وتقاطعا للتفكير مع التفكير، وربما انفتاحا ومجاراة للتراث/ الأصل، مثل النقد المعاصر في أهم قضاياه، صدىً لحداثة المواقف الجرجانية، التي شكَّلت مؤسسة نقدية تبدأ بالأصل وتكمل طريقها بالمتغير، ويكتسي النص حلة المعنى ليحجب المعنى المعنى، حيث يبدأ مسار العملية الإبداعية بالمؤلف ومطاردته المعنى، وتنتهي بالقارئ ومحاولته القبض على المعنى، وتفتح فلسفة الفهم على الانغلاق كمنطلق أولي، لتتجاوزه لانفتاح النص والتأويل

[1] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. تح، محمود محمد شاكر. ص391. وينظر: وليد قصاب. التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، حتى نهاية القرن السادس للهجرة. دار الثقافة، قطر ـ الدوحة، ط1، 1985.

المعتدل، ويرافق طلب المعنى ومحاولة كشف حجاب النية والقصد، الهمة والتعب وحرقة الشوق والحنين، لبلوغ الغاية وتحقيق الفائدة ، مع حلاوة النيل ولذة القراءة.

شعرية التخييل وانفعال القارئ عند حازم القرطاجني

1/ نظرية التخييل وفلسفة المعنى

يستدعي الحديث عن الخيال والتخييل وأثرهما في الشعر والنفس، قضية لافتة تمثل مفصل تحول في نموذج القصيدة، ومنعرجا في مسار النقد العربي القديم، وهي قضية الصدق/ الاعتدال/ التناسب، والكذب/ الغلو/ التجاوز، في الوصف أو التصوير، التي أثارها النقد الإسلامي، وقد كانت العرب تنفر من المبالغة في الكلام، ومن ذلك موقف سيدنا عمر بن الخطاب وحكمه على زهير بأنه أشعر الشعراء، لأنه « كان لا يعاضل في الكلام، وكان يتجنب وحشي الشعر، ولم يمدح أحدا إلا بما فيه»[1]، فالغلو والبعد في الوصف والتصوير؛ كوصف وتصوير خلجات النفس، وحركات الواقع، وهيئات الممدوحين وأخلاقهم وبطولاتهم، يعد خروجا عن العمود والواقع الفني للشعر، لأن هذه المبالغة والغلو يعد أخلاقيا؛ كذبا وإفراطا، وفنيا؛ غموضا وتعقيدا.

وقد نجح شعراء العصر الجاهلي في أخيلتهم، وبالغوا في أماديحهم وأهاجيهم، وهو ما اختلفت فيه آراء النقاد مؤكدين نفورهم من المبالغات المفرطة، التي ـ ربما ـ استخدم فيها وحشي اللفظ، أو تجاوز الشاعر في التصوير والتمثيل حدود التشبيه، ولكن وجود مثل هذه المبالغات في الشعر الإسلامي، رضي بها الرسول(ﷺ)، فَعُدَّ الكذب والغلو في الوصف المقذع والسخرية والتهكم، هجاء وحربا معلنة على المشركين، والمبالغة في الفخر بالنسب والأخلاق وتمجيد البطولات، رفعة ونصرة للإسلام والمسلمين، ما لم تتجاوز مبادئ الإسلام. من ذلك ما أنشده النابغة الجعدي بين يدي الرسول(ﷺ)، حتى إذا بلغ:

عَلَونَا السَّمَاءَ عِفَّةً وتَكَـرُّمَا وَإِنَّا لَنَبْغِي فَوْقَ ذَلِكَ مَظْهَرَا

غضب النبي(ﷺ) وقال: أين المظهر يا أبا ليلى!!! فقال الجنة بك يا رسول الله، فقال له النبي(ﷺ)، أجل إن شاء الله[2]، والإنكار المبدئي هنا، منصب على قصد الشاعر لما فيه

---

[1] أبو الفرج الأصفهاني. الأغاني. ج9. دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1952. ص147.

[2] ينظر: أبو علي الحسن ابن رشيق، القيرواني. العمد في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده. ص53.

من غموض وإخفاء، ناتج عن المبالغة والإفراط في الفخر بقومه، فلما تبيَّن الرسول(ﷺ)، وفهم النية والمقصد، تحولت المبالغة من المستحيل، المفاجئ، المدهش، إلى الممكن، الطريف في غرابته، أو الممتنع المحتمل الوقوع، القريب من الصدق، الواقع في النفس، موقع استجابة وتقبل.

وبعد زمن من النقد فيه من التوافق والخصام، كبرت قضية الصدق والكذب/ الواقع والخيال، المشاكلة والاختلاف، في الفكر النقدي بعد أن امتزجت بالفلسفة، فتعمقت فيها الرؤية؛ مطورة نظرية في الإبداع؛ تمثلت في نظرية التخييل أو فعل التخييل وهو ما يسترعي الانتباه لمواقف نقدية لامعة حول إنتاج النص، والتلقي والتفاعل بين أطراف العملية الإبداعية، وسيكولوجية الإبداع، وعلاقة القوى الباطنة بالإبداع والتلقي، تفرد بها حازم القرطاجني، الذي كان في انفتاحه على التراث الفلسفي، انفتاحا للنص على الاستدلال، وقد سبقه في هذا التفاعل الإيجابي والتأثر المنتج بفلسفة (أرسطو)، الفلاسفة المسلمون من مثل: الفارابي وابن سينا وابن رشد، ففهم فحواهم وجرى مجراهم.

وتتجلى حرية الإبداع عند الفلاسفة المسلمين، في اهتمامهم بعنصر التخييل كأساس للشعرية، بعد ربطه بقوى النفس البشرية، استنادا لمعادلة المحاكاة التي تتجلى فعاليتها الجمالية في توالد الصور الشعرية القائمة في الأساس على القوة المتخيلة، فهي كما قال الفارابي واتفق معه في ذلك ابن رشد: «...حاكمة على المحسوسات ومتحكمة عليها، وذلك أنها تفرد بعضها عن بعض، وتركب بعضها إلى بعض، تركيبات مختلفة، يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما حسّ، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس»[1]. فالقوة المتخيِّلة، تكمن قدرتها في الجمع بين المؤتلفات تشاكلا وتناسبا، والمختلفات تضادا ومفارقة، وابتكار صور أو تركيبات جديدة ، ويؤكد هذا قول جابر عصفور في مفهوم المخيلة أنها « القدرة الإدراكية التي تجمع بين الصور وتؤلف ما بينها، بل تعيد تشكيل معطياتها في علاقات

[1] الفارابي. كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة. تح، ألبير نصري نادر. دار المشرق، بيروت، ط4، 1982. ص89. ينظر: ابن رشد. تلخيص كتاب النفس. تح، أحمد فؤاد الأهواني. النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1950. ص60.

جديدة تضفي على المحاكاة ما فيها من استطراف أو استغراب أو تعجيب»[1]، فيقع ذلك في نفس المتلقي موقع إقبال وارتياح وفرجة أو إدبار وإنكار ودهشة.

والقوة التصويرية أو القدرة الإدراكية، مركز تمايز وتفاضل بين المبدعين، وتحول واختلاف بين النصوص، ليصبح الانفتاح مسألة نقدية، وخاصية إبداعية لازبة بالقول أو «الكلام الذي يعتمد على التخييل»[2]، وهو ما وصفه الفلاسفة المسلمون بالقول الشعري، ذلك أن «الأقاويل الشّعرية هي الأقاويل المخيّلة»[3]، فكل ما هو مخيل/ مخيال، في الفنون، شعرا أو نثرا، رسما أو نحتا، موسيقى أو رقصا، يتخلله التخييل شعرية/ شاعرية، وانفتاحا للنص على تعدد الصور وخيالات المعنى، وانفتاحا على الإدراك الجمالي وأفق التلقي.

ويبدو أن فسحة الخيال/ التخييل ومضماره الشعر، وذلك لغلبة الحركة التصويرية فيه، تلك الحركة التي أثقلت خطوها ردحا من زمن الشعر، قواعد الشعر ونظامه؛ أي "عمود الشعر"، حين أرادوا ترسيخه كنسق فني وثقافي ، يتشبث بالوضوح/ المشاكلة/ المناسبة، من ذلك ما يدور حول المعنى والصورة، من شرف المعنى وصحته ، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له. ولكن الخروج عن العمود، كسرَ المألوف، وركب موجة الغموض في المعنى والغرابة في التصوير، فأصبح الشعر فوق العادة والتقليد، حرية فكرية وإبداعية لا تخضع لأي رقابة تحدد قوالبها وترسم حدودها.

وحسب حازم القرطاجني فإن الشعر« لا يعد شعرا من حيث هو صدق ، ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل»[4]، فالصدق والكذب يجتمعان في خيال الشاعر لتحقيق التوازن والاعتدال في التصوير أو التخييل، والتأثير في حركة النفس واستجابة المتلقي، لذلك يذهب حازم مذهب مفاضلة بين الجيد والرديء من الشعر، إذ يقول: « أفضل

---

(1) جابر أحمد عصفور. مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي.دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، بيروت، 1982. ص201، 202.

(2) أحمد مطلوب. معجم مصطلحات النقد العربي القديم. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت– لبنان، ط1،2001. ص325.

(3) ابن رشد. كتاب الشعر، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر(ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو). تح، عبد الرحمان بدوي. دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973. ص201.

(4) حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص63.

الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه وقامت غرابته... وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خاليا من الغرابة»[1]، وهو يركز في مفاضلته على ثلاثة عناصر مجتمعة، فاصلة بين النص الأفضل / المفتوح، والنص الأردأ / المغلق وهي: حسن/ قبح المحاكاة والهيئة ، قوة/ ضعف الشهرة والصدق، خفاء/ وضوح الكذب، حضور/ خلو الغرابة.

ولعل مفهوم الشعر الذي قدمه حازم القرطاجني، من بين أهم مفاهيم الشعر ـ في التراث ـ التي أحدثت نقلة نوعية في العملية الإبداعية، أو في انفتاح النص على التدليل والتلقي، رغم الموقف الثابت على حضور عنصري الوزن والقافية، حيث يقول: « الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس، ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، بما يتضمن من حسن تخييل ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب، أو التعجب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قوى انفعالها وتأثيرها، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه» [2]. فالجديد في مفهومه للشعر، أنه فتح باب الشراكة النصية في تخييل المعنى والصورة، والتواصل بين المؤلف والمتلقي في فهم المقصد، من خلال تخييل ومحاكاة الأشياء، وقرب ذلك التصوير من التصور التخييلي للمتلقي، ويتأتى ذلك التفاعل مع النص، بعد طرب النفس وإيلاعها بما يرد من أنواع الشيء مترتبا على نظام متشاكل، وتأليف متناسب[3]، وباستجابة حركة النفس الخيالية للغرابة أو الاستغراب، ودفعها بذلك نحو التعجب والدهشة والانفعال.

ويمثل التخييل عند حازم نواة الحركة الدلالية في الشعر، ومركز الاستجابة والتفاعل، ويقوم على التمثيل/ التصوير من جهة المؤلف، والتمثل/ التصور من جهة المتلقي، وهو «أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور، ينفعل لتخيلها أو تصورها ، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية

---

[1] السابق. ص71، 72.

[2] نفسه. ص71.

[3] ينظر: نفسه. ص245.

إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[1]، ويتضح من خلال هذا المفهوم، أن حازما أخذ بمناكب الانفتاح من خلال تعدد منافذ التواصل أو التمثل/ التصور، فتنعكس الصورة أو الصور المتخَيَّلة إما في مرآة اللفظ المخيَّل، أو مرآة المعنى، أو مرآة الأسلوب، أو مرآة النظام، لذلك قال (تقوم في خياله صورة أو صور)، وهو أي المتلقي، إذ ينفعل فتنبسط نفسه وتستجيب للحركة والمتعة، أو تنقبض فتمل وتنفر إلى غيرها، يعمل التخييل على الإحالة في الصور، فتدل الصورة على أختها إما تناسبا أو تضادا أو اختلافا إذ يمكن (تصورها) أو استخدامها و (تصور شيء آخر بها)، فتنتقل الإحالة بين الواجب، والممكن، والممتنع، والمستحيل، مما يفتح مجال التعدد في القراءة والتأويل.

لا ريب أن للتخييل أثر في تعدد المعنى واختلاف الصور الشعرية، مما يحقق حرية الفهم والقراءة، وذلك لأن في عمقه مراتب ودرجات، تحدد سطحيته، واعتداله، وبعده وغلوه، إذ « لا يخلو الشيء المقصود مدحه أو ذمه من أن يوصف بما يكون فيه واجبا أو ممكنا أو ممتنعا أو مستحيلا، والوصف بالمستحيل أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل أو غالط في هذه الصناعة، والممتنع قد يقع في الكلام إلا أن ذلك لا يستساغ إلا من جهة المجاز»[2]، وتظهر درجات التخييل من خلال علاقة الوصف أو التصوير بالواقع بين القرب، والتوسط، والبعد، فمن التخييل، ما هو واجب الوقوع، أو ممكن الوقوع، أو ممتنع الوقوع، أو مستحيل الوقوع، حيث يميل الفهم أو التأويل للمتخيَّل في النص إلى جهة من المحدودية والنفور، نظرا للوضوح الشديد، أو التعقيد والإبهام(الواجب، المستحيل)، أو الاعتدال والنهائية(الممكن)، أو الإفراط واللانهائية (الممتنع، المستحيل)، وقد أنكر حازم هذا النوع من التخييل المسرف وقلل من شأنه، لأنه يتجاوز حدود الضوابط العقلية التي تضمن نجاح عملية التلقي .

ويفرق حازم القرطاجني بين متناقضين متعارضين، يمثلان صحة المعنى وخطئه، وموافقة غرض الشعر ومناقضته، واستجابة النفس ونفورها، واعتدال الفهم وفساده، وهما التخييل الاستدلالي الممكن، والتخييل الاستدلالي المحال في النص، فما « كان ممكنا سكنت إليه النفس، وجاز تمويهه عليها، والمحال تنفر منه النفس ولا تقبله البتة، فكان

---

[1] السابق. ص89.

[2] نفسه. ص133.

مناقضا لغرض الشعر، إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام، بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة، بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع»[1]، فالهدف المنشود من التخييل هو تحريك النفس واستجابتها، ولا يتحقق ذلك إلا بما كان ممكنا، وله شيء من الألفة وإن كان مثيرا للاستغراب.

ولعل هذا التصور المنطقي للممكن والمستحيل، يستدعي إلى الذهن رؤية أمبرتو إيكو للعوالم الممكنة، حيث العالم الممكن كبناء ثقافي عند(إيكو) من شأنه أن يتراكب، بوفرة، مع العالم "الواقعي" القائم في موسوعة القارئ[2]، وربما، يقابله عند حازم، العالم الممكن كبناء تخييلي للعالم الواقعي، ذلك العالم الذي ينتقل عبر المحاكاة من الصورة إلى التخييل، حتى إذا حسنت المحاكاة وقع المعنى أو الصورة المجازية في نفس المتلقي موقع استجابة وارتياح، وفي هذه اللحظة تكمن جمالية التلقي، ولذة الكشف عن حجاب المعنى.

2/ اللغة الشاعرة وسيكولوجيا الفهم

يبدو أن مبدأ التخييل ومنطلقه الإغراب في المعنى أو الصورة، ولكن أولويته التواصل والإقناع والفهم، وإن كان هو « القانون الشعري أو الكلية البلاغية التي تؤسس شعرية القصيدة العربية وشاعريتها(...)»[3]، فإن مهمته أعمق من ذلك، في نظر الفلاسفة المسلمين، إذ « ليست هي الإغراب، وإنما التوصيل بمعنى الفهم، لأن هذا الفهم أمر تتطلبه مهمة الشعر المعرفية التي حدَّدوها له» [4]، فمذ كان الشعر ديوان العرب، وصناعة وثقافة، والكتابة الشعرية تقليد والتزام بقواعد العمود، ومشاكلة وائتلاف. وفي وجه آخر مثاقفة وتوليد واختراع وتجديد، وخروج عن العمود إلى مذهب البديع، ومفارقة واختلاف، كان التواصل مبدأ ووظيفة في الشعر يضمن حياته وسيرورته، وكانت مسألة الفهم مهمة المؤلف، تتعلق بالوضوح في اللغة والمقصد، وظلت عالقة في التفكير النقدي، تتطور بتطور الكتابة الشعرية، تخييلا / انحرافا /غموضا، حتى أصبح الفهم مهمة القارئ أو المتلقي، ووقع التبادل

---

(1) السابق. ص294.

(2) ينظر: أمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية. ص 172.

(3) عمر أوكان. اللغة والخطاب. ص118.

(4) ألفت كمال الروبي. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983. ص93.

مختزلا في الجملة الثقافية (لم لا تقول ما يفهم!؟ لم لا تفهمان ما يقال)، مهمة يبحث فيها القارئ عن الممكن المتخيَّل في النص، الذي لا يبتعد في وصفه عن الموجودات أو العالم الواقعي، وفي رحى الفهم / التأويل / القراءة، تدور حنطة النص المفتوح والنص المغلق.

وفعل التخييل هو مصدر فعل الفهم وديناميكيته، عبره تتشكل المعاني؛ كصور حاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان[1]، عن طريق فعل المحاكاة، وتتعاضد قوة التخييل أو ما يسميها حازم "القوة الشاعرة" مع قوة النفس على المعرفة؛ معرفة ما تماثل منها، وما تناسب، وما تخالف، وما تضاد من الهيئات المتصورة، في تركيب أو تأليف صور لمعان تحدث عنها انفعالات وتأثيرات في نفس المتلقي، ينقلها الشاعر للأفهام عبر قناة الألفاظ في تشبيهات واستعارات وضروب من المجاز[2]، الهدف منها التفصيل بالإحالة، والتوسع اللغوي، أو الإيجاز والاختزال والاقتصاد اللغوي، مما يشحن النص بالجمالية والكثافة الدلالية.

وكما تحدث عبد القاهر الجرجاني عن المعنى ومعنى المعنى، فصل حازم في معاني الشعر أيضا، فمنها؛ معان واصفة، بطبيعتها حسية من أجل أن يحصل التأثر بها، وهي "المعاني الأول" أو ما يسميه "الشركة"، الموجودة في الأعيان، والواقعة في الأذهان ، وهناك معان تدل عليها وتفصلها ويسميها حازم "المعاني الثواني" أو"الاستحقاق" ، وهي المعاني المجازية بوجه عام، التي يجب أن تكون قوية الشهرة والصدق، وقد أضاف قسما ثالثا من المعاني، ويتمثل في "المعاني العقم" أو "الاختراع"، وهي دليل الشاعرية(ومن بلغها فقد بلغ الغاية القصوى) [3].

ويرجع هذا التنوع والتعدد والاختلاف في المبنى والمعنى، إلى مراعاة المؤلف طبيعة النفس البشرية، حيث يرى حازم أنها « تسأم التمادي على حال واحدة وتؤثر الانتقال من حال إلى حال...وتنفر من الشيء الذي لم يتناه في الكثرة إذا أخذ مأخذا واحدا ساذجا، ولم

---

[1] ينظر: حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص18.

[2] ينظر: نفسه. ص38، 39.

[3] ينظر: نفسه. ص13، 29، 31، 38. ص192- 196.

يتحيل فيما يستجد نشاط النفس لقبوله بتنويعه، والافتنان في أنحاء الاعتماد به »[1]، ولذلك جاء بمصطلحي الاستجداد والتأنق لتحريك وإثارة النفس/ الذات القارئة، وهي أساس حركة النص أو سكونه، ويقصد « بالاستجداد الجهد في ألا يوطئ أي "الشاعر" من قبله في مجموع عبارة، أو جملة أو معنى، وبالتأنق طلب الغاية القصوى من الإبداع في وضع بعض أجزاء العبارات والمعاني من بعض، وتحسين هيئات الكلام في جميع ذلك، فإن العبارة إذا استجدت مادتها، وتأنق الناظم في تحسين الهيئة التأليفية فيها، وقعت من النفوس أحسن موقع، وكذلك الحال في المعاني»[2]، فاستجداد مادة العبارة هو مبدأ المغايرة في الصورة، والتأنق بين أجزاء العبارات والمعاني وتحسين هيئة التأليف هو مبدأ المغايرة في النظم.

ويستدعي مصطلحا حازم "الاستجداد" و "التأنق" مصطلحي جاكبسون "الاختيار" و"التركيب" ، أو "الاستبدال" و "التأليف" وهما في نظره صيغتان أساسيتان لا غنى عنهما في أي سلوك لفظي، ولا تتحقق الوظيفة الشعرية التي من شأنها أن تهيمن في النص الشعري على ما سواها من وظائف إلا بتآلفهما[3]. وفي دعوة حازم المؤلف أو الشاعر/ المتخَيِّل للاستجداد/ محور الاختيار والتركيب، والتأنق/ محور الاستبدال والتأليف، تركيز على تقبل النفس للصور وتفاعلها مع دلالاتها، ودعوة للخروج من التحديد إلى اللاتحديد(إنجاردن)، ومن أحادية المعنى/ القراءة، إلى تعدد المعنى/ القراءة (بيرس، بارت، إيكو، فوكو، دريدا...)، ومن الانفصال والنفور إلى الاتصال والتفاعل(أيزر)، ومن الثابت/ السكوني/ الستاتيكي/ المغلق، إلى المتحول/ الحركي/ الديناميكي/ المفتوح.

وتكتمل هيمنة الوظيفة الشعرية في النص بهيمنتها على نفس المتلقي، وذلك من خلال الوظيفة الانفعالية وهي مهمة صاحب النص أو المرسل حيث يقوم بتوليد أو ابتكار معان تحدث تأثيرا وانفعالا وغبطة في نفس المتلقي أو المرسل إليه أو قد تحدث استكراها ونفورا، ويمكن أن تنجح هذه الوظيفة في راحة النفس وإقبالها على المحاكاة والتصور، بالمراوحة والتعاضد بين المعاني الخطابية والشعرية، وحسن الاستخدام حسب مقتضى الحال، والتوسط

---

[1] السابق. ص296.

[2] نفسه. ص215، 216.

[3] ينظر: حسن البنا عز الدين. الشعرية والثقافة. ص35.

بالتخييل فلا هو صدق ولا هو كذب، وحسب حازم القرطاجني، فإن قوة تأثير القول الشعري في نفس المتلقي وتحريكها، « يحسن لاعتضاد إحداهما بالأخرى »[1]؛ أي إقامة مبدأ التعاون والشراكة الوظيفية بين التخييل والإقناع، لتحقيق التفاعل، والاستجابة الجمالية عند المتلقي، إلا أنه « ينبغي ألا يستكثر في كلتا الصناعتين مما ليس أصيلا فيها كالتخييل في الخطابة، والإقناع في الشعر، بل يؤتى في كلتيهما باليسير من ذلك على سبيل الإلماع»[2]، وهنا يحدث التمازج والتعاضد بين الشعر والنثر في الوظائف؛ كأسلوب فني جديد، يجتمع فيه الصدق مع الكذب في حالة من التوسط والتوازن، ويبقى الإلماع/ الإلماح/ الإشارة/ كصلة رابطة بين التخييل والإقناع، بين الشفرة والمرجع، وظيفة انتباهية، ومصدرا للاستجابة والفهم/ التأويل المعتدل.

وفي تعاضد التخييل بالإقناع، طريقة وأسلوبا جديدا، وبابا من أبواب انفتاح النص على القراءة، لا يتقنه إلا عباقرة المبدعين ممن لهم قدرة التحيّل على النفس/ المتلقي ودعوتها للاستجابة والتفاعل. وهذا ما جعل حازما يعجب بعبقرية المتنبي وتميزه في الأسلوب وبناء معاني الصور في النص على التخييل والإقناع، ويظهر تأثره وانفعاله كقارئ، واضحا في تحليله للقسم الأول من كافوريته: (أغالب فيك الشوق)، كنموذج للنص التخييلي الإقناعي، التداولي، التفاعلي، حيث يرى أن المتنبي صاحب النص المفتوح، «يحسن وضع البيت الإقناعي من الأبيات المخيلة، لأنه كان يصدر الفصول بالأبيات المخيلة، ثم يختمها ببيت إقناعي يعضد به ما قدم من التخييل، ويجم النفوس لاستقبال الأبيات المخيلة في الفصل التالي، فكان لكلامه أحسن موقع من النفوس بذلك»[3]. وهذا الأسلوب يعده حازم، سببا من أسباب انفتاح النص على التلقي.

والحال، فإن الاختلاف والتنوع والتعدد، في القول الشعري أو النص، قائم على إيقاع الحيل وإنهاض النفوس أو إثارة استجابة المتلقي، وتتحكم في ذلك جهات تواصلية متفاعلة، أو ما يطلق عليه (ياكوبسون) بمخطط أو عناصر التواصل، وهي عند حازم القرطاجني

---

(1) حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص293.

(2) نفسه. ص362.

(3) نفسه. ص293.

العمدة والأعوان والدعامات، فالعمدة في إيقاع الحيلة، هو ما يرجع إلى القول(الرسالة)، وإلى المقول فيه(السياق)، بمحاكاته وتخييله، بما يرجع إليه أو بما هو مثال لذلك، وهما عمودا هذه الصنعة، ومما يرجع إلى القائل(المرسل) والمقول له(المرسل إليه) كالأعوان والدعامات لها، وتتبع هذه الجهات وظائفها، الوظيفة الشعرية، والوظيفة المرجعية، والوظيفة الانفعالية، والوظيفة الانتباهية[1]، وهذه خطاطة توضيحية لعناصر العملية التواصلية ووظائفها أو المفاعلة الإبداعية عند حازم القرطاجني:

المقـــول (الشعرية)

القائل (الانفعالية) ←——————— المقول له (الإفهامية)

المقول فيه (المرجعية)

تجتمع العمدة والأعوان أو العناصر التواصلية وتتبادل الوظائف، لبلوغ المقاصد وضمان سيرورة المعنى المتخيل، وانفتاح النص بجمالياته التخييلية وإغرابه على استجابة النفس/ المتلقي، وإثارة تعجبها ودهشتها وتحريكها إلى جهة الفهم والتأويل، ولما كانت النفس تمل التمادي على حال، وتنفر من المألوف، كان لزاما على صاحب النص، حسب حازم، أن يحسن الاختيار و الاستجداد في الصور والمدلولات، ويتأنق في تأليف الدوال، حتى يخرج من المشاكلة إلى الاختلاف، ومن الوضوح إلى الغموض، ومن الصورة إلى تخييل الصورة، ومن شرح الفهم إلى فلسفة الفهم، وتعكس هذه المغامرة النقدية الرابحة، بعدا فلسفيا عميقا يتمتع به التفكير النقدي عند حازم القرطاجني.

في حين، توجه عبد القاهر الجرجاني تلقاء النص توجها لسانيا وأسلوبيا، أفرز من عمق التفكير إلى سطح النقد، نظرية النظم، ومعنى المعنى، فغير في العلاقة الدلالية من علاقة الدال بالمدلول أو اللفظ بالمعنى، إلى علاقة المدلول بالمدلول أو المعنى بالمعنى، حيث يكمن انفتاح النص على الاختلاف في النظم والتأليف يجلب التعدد والتنوع، بل تحرر المدلولات من دوالها عن طريق التركيب الاستعاري وضروبه، ويكون التفصيل والتوسع

[1] ينظر: السابق. ص346. ينظر: عبد اله الغذامي. الخطيئة والتكفير. ص18. وينظر: حسن البنا عز الدين. الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم. ص33.

بدلالات المعاني على المعاني وسيرورتها في مسارات التدليل، بوصفها منارات تعصم القارئ من الخبط والتخليط، ويهتدي بها إلى أبواب المقاصد وسبل التأويل المعتدل.

التحول الدلالي وأبعاد التأويل

- **عتبة لنص الدلالة:**

عملت نظرية المحاكاة والتخييل في الفلسفة اليونانية(أفلاطون، أرسطو) والإسلامية(الفارابي، ابن سينا، ابن رشد)، ومن بعدهم حازم القرطاجني، على إخراج الصورة من قوالب الواقع الحسي والمادي، إلى فضائها الذهني، التصوري/ التخييلي/ الإبداعي، حيث «كانت الصورة ماثلة في ذاتها متلفعة بصمتها، في انتظار من يقعد منها مقاعد للوعي فيستنطق صمتها بأي صوت أراد، هذه الأصوات التي تنوعت مسارات تحققها: من الصورة إلى الأسطورة.. من الصورة إلى الفن.. من الصورة إلى التجريد، لقد صاحبت الصورة الوعي الإنساني من أوَّلياته وحتى الآن»[1]، مكتسبة قوتها من انفتاح بنية العقل واتساع الخيال، إثر الوعي بالقفزات الحضارية الهائلة؛ المادية؛ كالصناعة والعمارة، والفكرية؛ كالفلسفة، ومن خلال الانفتاح الثقافي على العلوم والفنون. فتنقل التصوير كخيال أو تخييل، وعنصرا من عناصر الشعرية بين الفنون الأدبية؛ الشعر والنثر، والفنون التشكيلية؛ كالنحت، والنقش، والرسم، إلى أن بلغت اليوم ذروة الخيال في الصورة التلفزيونية والسينمائية.

وقد أحاط التراث الفلسفي والنقدي اللغوي والبلاغي، الصورة الفنية بالعناية البحثية والتنظير، معتمدين في شواهدهم على التوظيف الجمالي في النص القرآني والنص الشعري القديم وبخاصة الجاهلي؛ لأنه صاحب العلامة الثقافية النسقية، الراسخة في جملة "الشعر ديوان العرب". فطفقوا يشنفون بها أسماعهم ويمتعون بها نفوسهم، وحولها نقد وخصام، حتى خلصوا إلى علم ينظمها ويرسم حدود تجوُّزها، ينحدر من علم البلاغة، ويتمثل في علم البيان، الذي قال عنه الجرجاني: « إنك لا ترى علما هو أرسخ أصلا ، وأسبق فرعا، وأحلى جنى، وأعذب وردا، وأكرم نتاجا، وأنور سراجا من علم البيان الذي لولاه لم تر لسانا يحوك

(1) محمد فكري الجزار. سيميوطيقا التشبيه، من البلاغة إلى الشعرية. نفرو للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2007. ص86، 88.

الوشي، ويصوغ الحَلْي، ويلفظ الدرّ، وينفث السحر، ويَقْري الشهد، ويريك بدائع من الزهر، ويجنيك الحلو اليانع من الثمر، والذي لولا تحفِّيه بالعلوم، وعنايته بها، وتصويره إياها، لبقيت كامنة مستورة، ولما استبنت لها يدَ الدهر صورة، ولاستمر السِّرار بأهلَّتها، واستولى الخفاء على جملتها، إلى فوائد لا يدركها الإحصاء، ومحاسن لا يحصرها الاستقصاء »[1]، فقد جاء ليحقق ممكنا أو موجودا غفلت عنه العقول لضيق خيالها فغاب ولم يعلم، وحتى يبيّنه ويكشف سرّ واقعه المكنون، يستدرجه إلى بدائع الصور، فيجعل من المتمنع أو المستحيل ممكنا؛ إذ يؤلف بين المتشابهات ويجمع بين المتنافرات، فكرة ومعرفة ودلالة وخيالا، فيحوك ذلك شعرية تنفث السحر في نفس المتلقي فتحصل الهزة، وتقود الفكر للغوص خلف المعنى الخفي، فتحصل متعة المطاردة ولذة الفهم والفائدة.

وقيمة هذا العلم تبدأ من أثر بيان المعاني في إعجاز القرآن، وأثره في تكوين المعنى وتمكينه، من خلال حرية المبدع في بناء الصور الفنية داخل نصه وتركيبها، تركيبا يحكم نظمه ويبلّغ فكرته ومقصده، فلا يجاوز السامع/ القارئ/ المتلقي، حدود تأويله. وما حمله على بيان هذه القيمة، إنكار له من أصله، واعتقاد فاسد وظن رديء خالط نفوس كثير من الناس، ومن بين اعتقاداتهم الباطلة حسب الجرجاني « أنه باب لا تقوى عليه العبارة، ولا يُملَك فيه إلا الإشارة...»[2]، أو كما قال في موضع آخر: « ترى كثيرا منهم لا يرى له معنى أكثر مما يرى للإشارة بالرأس والعين، وما يجده للخط والعقد»[3]، فهاهو يفتح مغلقا ويوسع ضيقا، فيجاوز مسار توصيل الرسالة ودلالات المعاني من وراء حجاب وخفاء، بإشارات أو إيماءات الجسد، أو ما كانت تتعامل به العرب في تخاطبها للتفاهم، بأشكال عقد الأصابع، إلى بلاغة العبارة والتلميح بالإشارة، من خلال تفجير اللغة، بكسر خطية الدال والمدلول، أو مطابقة اللفظ للمعنى، انحرافا إلى ذرية المعنى وتعدده، وإنتاج معادلات ومفاعلات دلالية جديدة، تفتح النص على آفاق لا تحصى من الفهم والتأويل.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص23.

[2] نفسه. ص 64.

[3] نفسه. ص23.

وعلم البيان، عتبة لبلاغة النص وجماليته، ولنص الدلالة وتوسعه، ولعل خير مفهوم يبشر بذلك، مفهوم السكاكي في قوله هو « معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان، ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لذاته»[1]، فتعدد الصور أو الدلالات للمعنى الوضعي عند السكاكي، أساسه الاختلاف والمغايرة، إذ يضع « مباحث هذا العلم في دائرة الصياغة الأدبية التي تتجاوز دائرة المواضعة، ذلك أن هذه الدائرة الأخيرة، لا تحتمل اهتزاز الناتج الدلالي»[2]، وفي هذا الانحراف عن القاعدة في أسلوب الكتابة أو النظم، مجال للغموض والاختلاف في مستوى الفهم، بدخول المعنى من أبواب متفرقة، « وأول ذلك وأولاه، وأحقه بأن يستوفيه النظر ويتقصاه، القول على "التشبيه" و"التمثيل" و"الاستعارة" ، فإن هذه أصول كبيرة، كأن جُلَّ محاسن الكلام ـ إن لم نقل كلها ـ متفرعة عنها، وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور/ عليها المعاني في متصرّفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها»[3]، ووفق هذه الأصول، ودرجة عمقها الجمالي والدلالي، تتشكل تضاريس المعنى، ويتقلب مناخ النص، وتتغير متعة المتلقي، فلا استواء ولا استقرار وإنما هناك اهتزاز وحركة وسيرورة في الإنتاج الدلالي.

ولا ريب أن « التحول الدلالي يعد بحق إحدى الطاقات المحركة للأدبية»[4]، وهو قائم على مجاوزة الدلالة الوضعية للفظ والمطابقة أو المشاكلة ومقتضى الحال، وهو تحول تدريجي يربط بين أقسام البيان التي تشكل نظام الصورة، وتتوالد كإنتاجية دلالية، عن تركيبة خاضعة في متغيراتها لغياب في أطرافها، تتمثل في: المشبه والمشبه به وأداة التشبيه أو القرينة الجامعة/ المانعة، ذلك أنه « إن قامت قرينة على عدم إرادة ما وضع له فهو مجاز، وإلا (أي في حال غياب القرينة) فهو كناية، ثم المجاز منه الاستعارة، وهي تبتنى على التشبيه، فانحصر المقصود في التشبيه والمجاز (الاستعارة) والكناية»[5]، وتمثل القرينة الرابط البلاغي بين طرفي المفاعلة، ووجودها أو سقوطها من التركيب، يحدث مغايرة وتحولا في

---

(1) السكاكي. مفتاح العلوم. دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987. ص70.

(2) محمد عبد المطلب. البلاغة العربية قراءة أخرى. لونجمان، القاهرة، ط1، 1997. ص128.

(3) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص27.

(4) توفيق الزيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع. سراس للنشر، تونس، ط1، 1985. ص117.

(5) أحمد مطلوب. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. المجمع العلمي العراقي، بغداد، ج1، 1982. ص409.

القاعدة أو في بنية الصورة، فينتقل المعنى من سياق إلى سياق، ومن صورة إلى صورة، ومن دلالة إلى أخرى.

ويُشترط الرابط البلاغي أو الصلة، بين الشيئين أو عند نقل المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي، ضمانا لصحة المعنى ووضعه في حيز الإمكان، هذه الصلة يمكن أن تقوم على المشابهة، وسواء أكانت المشابهة بين الطرفين تقوم على أساس من الحس، أو أساس من العقل، فإن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة إذا لم يحدث ـ داخل التشبيه ـ تجاوز مفرط في دلالة الكلمات، بحيث يصبح هذا الطرف ذاك الآخر، كما في حال التشبيه، أو تحصل علاقة تفاعل بين دلالات الأطراف مكونة دلالة جديدة، هي محصلة لهذا التفاعل؛ كما قد يحدث في الاستعارة، ويمكن أن لا تعتمد على المشابهة، وتقوم على مجرد علاقة التناسب أو النسبة أو قاعدة التداعي، كما في حالة الكناية، ويمكن أن يتحول هذا الممكن إلى مستحيل عن طريق الإفراط أو المبالغة أو الغلو، أو ما يسمى في الدراسات المعاصرة قاعدة التجاوز [1].

وعلى هذا الأساس يبنى بحث التحول الدلالي في شعرية القصيدة العربية من التشبيه إلى الكناية إلى الاستعارة؛ أي من المقارنة ومشاكلة المعنى، إلى التناسب أو التداعي وإيحاء المعنى، إلى التفاعل وتوالد المعنى، إلى بلوغ التجاوز عن طريق كسر قواعد النظام البلاغي، والخروج من مقاربة الحقيقة إلى مقابلة الحقيقة؛ أي من المعنى الممكن، إلى خلق المعنى أو المعنى المتمنع أو المستحيل، ووفق هذا المسار التدليلي، ينتقل التأويل من الاعتدال والتعدد إلى الإفراط واللانهائية.

1/ بلاغة التشبيه ومقاربة المعنى:

تنتقل اللغة عند النقاد والبلاغيين بين والوضوح والغموض والتصريح والتلميح ، في بناء المعنى والصورة من الحقيقة إلى المجاز، ومن المحدود إلى اللامحدود ، وهذا الغموض أو الغرابة هي مثار التنوع واختلاف طرق القول، وهو ما يؤكده التفكير والاستقراء النقدي في

[1] ينظر: جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ص140، 172. وينظر: توفيق الزيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي. ص117ـ 136.

النص الشعري القديم، حيث للعرب المجازات أو البديع في كلامهم حتى فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان[1]، وذلك من خلال الاتساع في المعاني، داخل نظام الصورة والعلاقة الدلالية، وبعدها شيئا فشيئا عن الأصل والحقيقة بالإشارة والإغماض والخفاء والتعمية، حتى تحدث الغرابة وينفجر الإبداع، إنه ـ والقائل سهل بن هارون ـ « الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع»[2]، فكسْرُ نسق العادة والتقليد والعدول عن المألوف المعروف، يعد شعرية وطاقة إبداعية مفاجئة ومدهشة، تثير التعجب والانفعال والتفاعل واللذة، وتفتح باب القراءة والتأويل على مصراعيه.

وقد افتنَّ الشعراء في بداية تكوين النص الشعري في الوصف وافتتنوا بالتشبيه، فكان التقنية البلاغية المحمودة والمستحسنة في نظر النقاد والبلاغيين، والمحاولة الأولى في زعزعة النتاج الدلالي، فبعد البحث والاستقراء تبيَّن أن التشبيه « أكثر ظهورا وجذبا للانتباه ـ للوهلة الأولى ـ من غيره، إذ أن أداته تجعله أول ما يلفت انتباه المتلقي للشعر، فضلا عن أن كثرته الملحوظة في الشعر الجاهلي أمر لفت انتباه اللغويين لفتا شديدا ودائما. والفتنة بالتشبيه فتنة قديمة ، بل إن البراعة في صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة في نظم الشعر نفسه. وثمة نصوص ورثناها عن العصر الجاهلي ، يكشف لنا تأملها أن الشاعر الجاهلي كان يفترض أن الشعر ليس مجرد القدرة على نظم كلمات موزونة مقفاة، بقدر ما هو قدرة على دقة الوصف والتشبيه»[3]، لذلك كان عنصرا ضمن عمود الشعر، وأداة أساسية في بناء القصيدة العربية القديمة، من حيث الوظيفة اللغوية والدلالية والجمالية.

وأعجب قدامة بالتشبيه فعدَّه غرضا من أغراض الشعر، وعدّه ابن سلام مقياسا من مقاييس المفاضلة بين الشعراء، فكان امرؤ القيس أحسن طبقته تشبيها، وأحسن الإسلاميين تشبيها ذو الرمة. وحسب هذه القيمة الجمالية التي يضفيها التشبيه، والشهرة التي لقيها في

---

(1) ينظر: قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تح، كمال مصطفى. مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1963. ص21. وينظر: ابن قتيبة الدينوري. تأويل مشكل القرآن. تح، السيد أحمد صقر. دار التراث، القاهرة، ط2، 1973. ص20. وينظر: الجاحظ. البيان والتبيين. تح، عبد السلام محمد هارون. ج4. ص55، 56.

(2) الجاحظ. البيان والتبيين. ج1. ص89، 90.

(3) جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص104.

الوسط الشعري واللغوي والبلاغي، حتى أصبح مقياسا للشعرية والفحولة، يرى إسحاق ابن وهب، وهو واحد من هؤلاء البلاغيين، أن التشبيه من أشرف كلام العرب وهو باب من أبواب الفطنة والبراعة والتفاوت عندهم، وكلما كان المشبِه منهم في تشبيهه ألطف كان بالشعر أعرف، وكلما كان بالمعنى أسبق كان بالحذق أليق[1].

ولما كان لطف التشبيه والسبق بالمعنى من الحذق والبراعة، تفاوتت التشبيهات في قرب وبعد التصوير، فقسمها المبرد صاحب النظرة اللغوية إلى[2]:

- التشبيه المصيب
- التشبيه المقارب
- التشبيه المفرط
- التشبيه البعيد

ولعل الإصابة في الوصف ومقاربة التشبيه من أهم عناصر العمود الشعري في النقد العربي القديم، فهي أساس صحة المعنى واعتدال الفهم، أما الإفراط والبعد في التشبيه، فلم تعبأ به العرب، بل كان مما ترفضه في أشعارها وتراه قبحا لا جمالا، وقد جاء على لسان المبرد أن «أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذ شبه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة»[3]، ويظهر إعجاب المبرد بالتشبيه المقارب وبخاصة المصيب، في القيمة التي منحها لبعض الصور، فزادها بها رفعة وعلوا، من ذلك وقوفه عند الصورة التي تنسب أحيانا لتوبة ابن الحمير، وأحيانا لمجنون [4]:

كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامرية أو يراح

قطاة غرها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح

---

(1) ينظر: أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب. البرهان في وجوه البيان. مطبعة الرسالة، ط1، 1969. ص130. وينظر: قدامة بن جعفر. نقد الشعر. ص23.

(2) أبو العباس محمد بن يزيد، المبرد. الكامل. ج3. تح، محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، ط3، 1997. ص28.

(3) أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني. الموشح، في مآخذ العلماء على الشعراء. تح محمد حسين شمس الدين. دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط1، 1995. ص243.

(4) المبرد. الكامل. ج3. ص37، 38.

لها فرخـان قـد غلقا بوكر فعشهـما تصفقــه الرياح

فلا بالليل نالت ما ترجى ولا بالصبح كان لها براح

وحسب المبرد، فإن الشاعر في هذا التصوير القائم على التشبيه المصيب، قد قال الشعراء قبله وبعده فلم يبلغوا هذا المقدار. وهو في تتبعه لمبدأ الإصابة في الوصف، يقف عند بيت امرئ القيس مثلا [1]:

كأن قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْــبًا ويَـابِسًا لَدَى وَكْرِهَا العُنَّابُ والحَشَفُ البَالِي

ولأن هذا التشبيه ـ في تقديره ـ قام على تشبيه شيء في حالتين مختلفتين بشيئين مختلفين، فقد جمع تشبيهين في بيت واحد، ولأن امرأ القيس أصاب مشابهة دقيقة بين قلوب الطير رطبة ويابسة، وبين العناب والحشف البالي، من حيث اللون والهيئة وما شابه ذلك من صفات شكلية محضة، وضعه ضمن التشبيه المصيب، وأعجب به إعجابا شديدا، كما أعجب به جمع من اللغويين والبلاغيين[2].

وقد أعجب بشار بهذا التصوير التشبيهي القائم على التناسب المنطقي، فقال: ما قرَّ بي قرار مذ سمعت قول امرئ القيس، حتى صنعت: [3]

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْـعِ فَوْقَ رُؤُوسِــنَا وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَــاوَى كَــوَاكِبُهْ

وتشبيه بشار لم يصل ـ في تقدير العسكري ـ إلى مستوى امرئ القيس « لأن قلوب الطير رطبا ويابسا أشبه بالعناب والحشف من السيوف والكواكب»[4]، وكأنه هنا يؤكد على عنصر القرابة والتناسب، ويرفض البعد في التشبيه أو ائتلاف المختلفات.

لا شك في أن بيت امرئ القيس هذا، وأمثال بيت (الوأواء) المتعدد التشبيهات، القائل فيه:

وَأَسْبَلَتْ لُؤْلُؤًا مِن نَرْجَسٍ فَسَقَتْ وَرْدًا وَعَضَّـتْ على العُنَّابِ بِالبَرَدِ

---

[1] السابق. ص32.

[2] ينظر: جابر عصفور. الصورة الفنية. ص178، 179.

[3] أبو علي الحسن ابن رشيق، القيرواني. العمد في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده. ص291.

[4] أبو هلال العسكري. الصناعتين. ص250.

من التشبيهات المصيبة، كما يسميها المبرد، وهي صور بلاغية لواقع أو حقيقة يعتمد الشاعر في نقلها على القاعدة الحسية في التشبيه، التي مدارها وضوح المعنى وصحته وإفهام المتلقي بهذا التعديد وإثارة إعجابه، فقد أعجب العسكري بقدرة الشاعر على جمع عدة تشبيهات في بيت واحد، خمسة بخمس، حتى قال مبينا شدّة إعجابه «...ولا أعرف لهذا البيت ثانيا في أشعارهم»[1]. إذ يعد في نظره كثافة دلالية، واختراعا لتقنية التشبيه المتعدد، ليس له سابق في ظنه ولا لاحق.

والسبب الذي جعل التشبيه أداة الشاعر القديم، وجعله جار بين العرب، هو بساطة بناء الصورة، وسهولة إدراكها لدى المتلقي، إذ هو من إفرازات الشعرية الشفوية، أو كما يسميها توفيق الزيدي «أدبية المنطوق»[2]، لذا كانت الوظيفة إبلاغية/ إفهامية، قبل أن تكون بلاغية/ شعرية، وما يدل على ذلك غلبة التصريح في التشبيه على التلميح، فهو لا يتحمل اهتزاز النتاج الدلالي مثل الاستعارة، وأي مخالفة لقاعدة المقارنة والتناسب يعد خرقا للسائد والتراث، وانحرافا بلاغيا وخروجا عن النسق، وقد ظهر هذا التجاوز الدلالي في أشعار المحدثين، فعدت تشبيهاتهم تشبيهات مستظرفة عند المؤيدين، وهي بعيدة ومفرطة عند المعارضين من أصحاب العمود.

وحسبهم، فالأمر الذي عليه مدار الاتفاق، قاعدة المقارنة والتناسب، لذا كان في تصورهم « أحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنو بهما إلى حال الاتحاد»[3]، والحفاظ على القرابة بين صورة الشيء في الواقع وصورته الفنية أو ما يقابله، والصلة التآلفية بين المعنى والمعنى المفسر له، يساعد التشبيه على تمكينه وتحقيق وظيفة الإفهام ـ وحسب العسكري ـ فإنه «يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا. ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عليه»[4]، ويأتي تأكيد المعنى بتقليبه على وجوه من التشبيهات، فترى في البيت الواحد

---

[1] السابق. ص256.

[2] توفيق الزيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي. ص120.

[3] قدامة. نقد الشعر. ص122

[4] أبو هلال العسكري. الصناعتين. ص243.

تشبيهين أو ثلاث أو حتى خمسة في ضربة واحدة، تحاول أن تقترب من المشبه في صفته وهيئته، ولكنها في الأصل تفتقد للاتصال والوحدة، وهذا خللها ومحل ضعفها.

وتظهر رغبة القدماء الجامحة، وقوة النص الشعري الجامعة بين الوظيفة الجمالية والوظيفة الإفهامية، في اقتناص الشاعر للإصابة والتعدد لأجل تحليل المعنى وتقريب الفهم للمتلقي، فمهمته أن يلمح ما يقصد ويقول ما يفهم، وليس على المتلقي أن يكد الذهن في البحث عن المعنى، فيكفيه ذلك التصريح إجالة النظر وعناء السؤال، ويحرك التلميح نفسه وذوقه للاستحسان أو الاستهجان، وسر ذلك النجاح في التشبيه التماثل والتناسب بين طرفيه، ومع ذلك فإنه «لا يصح تشبيه الشيء بالشيء جملة، ولو أشبه الشيءُ الشيءَ من جميع جهاته لكان هو هو » [1]، ولكان الشاعر في تصويره، كمن فسر الماء بالماء فقال:

كأنّنا والمَاءُ من حَـوْلِـنَا قَـوْمٌ جُلوسٌ حَولَـهُمْ مَـــاءُ

وبالرغم من هذه البساطة في التشبيه إلا أنه يبدو في عمق الصورة الشعرية التشبيهية، طرافة ومفارقة لافتة، مثيرة للجدل وصادمة لأفق التوقع، « إذ لا شيء في اللغة بلا دلالة، أو بمعنى أدق بلا فلسفة »[2]، وإن لم يكن كذلك فأما وجد الشاعر غير هذا التشبيه حتى يفسر المعنى، ويبلّغ المقصد والمراد، أهذا سخف أم حذاقة؟! .

ربما توحي هذه الصورة ببعد فلسفي، فتكون ذلك السهل الممتنع، وربما بثقافة دينية مصدرها قوله ﷻ : ﴿إِنَّ اللهَ لا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ﴾[3]، وها هو البيت قد اكتسب تميزه وشهرته بهذه الطريقة البسيطة والأسلوب الساخر في التشبيه، ولكنه برفض التفكير النقدي وقتئذ البعد في التأويل، فقد شبه الشاعر الشيء بنفسه، وأغلق المعنى وطوق عنقه بثوبه فقتله، ذلك أنه « من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبَّه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذا كان الشيئان تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحدا. فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما

---

[1] السابق. ص239.

[2] محمد فكري الجزار. سيميوطيقا التشبيه، من البلاغة إلى التشبيه. ص188.

[3] سورة الرعد. الآية11.

ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها» [1]. ومسعى القول أن في الاختلاف والافتراق بين طرفي التشبيه، وميض الصورة وسنا برقها، وزعزعة حدود كل ما من شأنه إفراز الرتابة كمطابقة الدال للمدلول، والاتفاق بين عناصر التشبيه، وتحويل مسار التدليل المغلق إلى مسار مفتوح على القراءة والتأويل والبحث في الشبيه المختلف.

ويتعمق الجرجاني في مبحث التشبيه، إذ يعده أصل علم البيان ومنه منبت الاستعارة، فيضيف على سابقيه رؤى ومواقف جديدة، تتعلق بالنظم والتفصيل والتمثيل والتأويل، فهو يشترط في إفراز المبدع لجماليات التشبيه وإثارة انفعال القارئ، تمكنه من تحقيق التواصل والترابط بين التشبيهات؛ حيث يكون في اجتماعها تأليف وتركيب وترتيب أو نظم، لذلك مثلا، يوافق سابقيه من اللغويين والبلاغيين في حسن تشبيه امرئ القيس (كأن قلوب الطير...) وإصابته في الوصف، إلا أنه لا يرى أفضليته ـ كما يعتقدون ـ عن تصوير بشار: (كأن مثار النقع...)، لأن الأول تشبيه شيئين بشيئين ضربة واحدة ولكن أحدهما لا يداخل الآخر في الشبه، ذلك أنه لم يقصد إلى أن يجعل بين الشيئين اتصالا، وإنما أراد اجتماعا في مكان فقط، وتركيبا لا يستحق الفضيلة إلا من حيث اختصار اللفظ وحسن الترتيب فيه، فليس للجمع فائدة في عين التشبيه، وإنما الفائدة في أن الصور تتداخل وتتركب وتأتلف ائتلاف الشكلين حتى يصيران إلى شكل ثالث، كما في بيت بشار: "كأن مثار النقع"[2].

إذن، يكتسب التشبيه قوته الدلالية من خلال النظم، بينما يلتقي بخاصية التوسع الدلالي، وتقريب الفهم إلى المتلقي، في استخدام تقنية التفصيل، وحسب الجرجاني فإن التفصيل هو حكم الشيء يتكثَّر/ يتفرع/ يتعدد/ يتنوع، وينضم فيه الشيء إلى الشيء، وعلى هذا المقياس تتفاضل التفصيلات، ومثاله في ذلك قول بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

---

[1] قدامة بن جعفر. نقد الشعر. ص108.

[2] ينظر: عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص192، 194.

مع قول المتنبي:

يزور الأعادي في سماء عجاجة أسنته في جانبيها الكواكب

أو قول كلثوم بن عمرو:

تبنى سنابكها من فوق أرؤسهم سقفا كواكبه البيض المباتير

والجرجاني يفضل من بين الثلاثة الذين اختار، التفصيل في بيت بشار، لأنه راعى ما لم يراعه غيره فخالف وجدد في العلاقة، وولد المعنى وأنبته وأحياه من قول امرئ القيس(كأن قلوب الطير...)، لذلك كان له من كرم الموقع ولطف التأثير في النفس، ما لا يقل مقداره، ولا يمكن إنكاره[1].

ويستدعي التفصيل إجلاء الفكر والتدقيق والتأمل، بحيث لا يمكن للقارئ منذ النظرة الأولى أن يدرك في حضرته وجوه المعنى، إلا بعد إعادة النظر، وكلما كان التشبيه في ذلك أوغل، ساد الغموض، وبَعُد النظر إلا من وراء حجاب، فلا مكاشفة ولا جلاء ولا وصول إلى حقيقة الشيء أو ما يقاربها، إلا بإعمال الروية واستعانة بالتذكر وفلي للنفس عن الصور التي تعرفها، وتحريك للوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه[2]. كما تظهر الحاجة إلى الفكر وإلى الفعل التأويلي، عند انتقال التشبيه من الصريح الواقع في العيان وما يدركه الحس، إلى التمثيل الذي هو في أصله إغراق في التشبيه ساد عند المحدثين من الشعراء، ويأتي من طريق العقل، وهو ما يجعله أخص وأعمق أنواع التشبيه، حتى أن كل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلا [3].

ولعل انتقال الصورة أو التشبيه في نظر الجرجاني، من العام إلى الخاص، من المقارنة والمقاربة والمشاكلة والائتلاف بين المتشابهات، إلى التفاعل بين صور التشبيه ونظمها، بحيث يرد تال إلى أول، وإلى الجمع بين أعناق المتنافرات والمتباينات في رِبْقَة، والعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة، انتقال من الإبداع إلى الابتداع، ومن الرتابة إلى الغرابة، والأمر الدافع إلى إثارة التعجب، وبلوغ روعة المستغرب، وجود الشيء في مكان غير مكانه،

---

[1] ينظر: السابق. ص174، 175.

[2] ينظر: عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص161، 175.

[3] ينظر: نفسه. ص95، 236.

أو وجوده على غير ما كان عليه في العادة، أو وجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته، وليس « الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس انك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل»[1]، وإذا ثبت هذا الأصل، وهو أن تصوير الشبه بين المختلفين في الجنس، مما يحرك قوى الاستحسان، ويثير الكامن من الاستطراف، فإن التمثيل أخص شيء بهذا الشأن، وأسبق جار في هذا الرهان، حتى أنه يأتي من الشيء الواحد بعدة أشباه ونظائر[2]، فتتنوع الصور، وتتوالد المعاني، حينها تتعدد أفق الاحتمال عند المتلقي، وتنفتح للفهم طرائق عددا.

وما التشبيه في أوَّليته، إلا عتبة جمالية ومعبر الدخول لمدينة البيان، وهو الأصل الذي عنه تتفرع وتتفرق الأبواب، وهو الذي يجري من الصورة مجرى الدلالة، فيبدأ مثقلا بأعباء التصور الحسي و إرغاماته التي تحدد القرابة والائتلاف والمطابقة والمناسبة بين المتشابهات، فتصبح كل صورة تشبيهية، مطوقة بالمشاكلة ومغلقة، ثم شيئا فشيئا مع انفتاح بينية العقل « يدخل في نسق تداولي نوعي حين يجوز بدلاليته حد تركيبه اللغوي موجها سياقه، وقراءته كذلك، توجيها يتواءم مع الأفق التصويري الذي افتتحه، إذ ذاك نكون إزاء أداء جمالي بامتياز»[3]، ينتهي بالقارئ الحاذق إلى مطاردة المعنى الخالص المتكون في العقل، وما يخفيه من بعض انحراف وتفاعل، وما ينتجه من دلالة، ويثيره من دهشة ويفرزه من لذة، من خلال تفصيل المجمل، وفلسفة عقد الائتلاف بين المتنافرات والمتباينات، والجمع بين المختلفات في صورة أو بيت واحد، حيث تنبع شعرية التضاد والمفارقة، تلك التقنية الجمالية البديعة والقدرة الذهنية، التي أوغل في شعابها الشاعر الفيلسوف المحدث، أبو تمام، واشتهر بها كصنعة، فاصطلح لها "نوافر الأضداد"[4].

---

(1) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز. ص152.

(2) ينظر: عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص136، 148.

(3) محمد فكري الجزار. سيميوطيقا التشبيه، من البلاغة إلى التشبيه. ص187.

(4) أبو تمام. ديوان أبي تمام. شرح الخطيب التبريزي. تح، محمد عبده عزام. مج1، دار المعارف، 1964. ص368.

ولا زال التشبيه يتفاوت في الدلالة، ويثير الغرابة والعجب والإعجاب، ويقرب القصد للأفهام؛ بالمقارنة والتمثيل والتفصيل، حتى أثبت قوة البيان والإفصاح بالعبارة، وأبطل وهم كل معتقد أنه لا يملك فيه إلا الإشارة، وقد أجاب بذلك عن أسئلةٍ حيارى: من أين تفاوت في كونه غريبا؟ ولم تفاضل في مجيئه عجيبا؟ وبأي سبب وجدت عند شيء منه من الهزة ما لم تجده عند غيره؟ [1].

ويصاحب هذا التفاوت في الدلالة بلاغة أو شعرية تتفاوت حسب درجات الحاجة للتأول، فمن التشبيهات ما تضعف فيه الحاجة إلى التأول، كالمشترك البين الاشتراك، حتى يستوي في معرفته العامة، وما تقوى فيه الحاجة إلى التأول حتى لا يعرف المقصود من التشبيه فيه ببديهة السماع، وإنما يفهمه الخاصة ممن يغوص وراء المعنى، فيعمل الروية والهوادة، ويكد الذهن ويعيد النظر [2]، بل إن تصورا معاصرا يفتح بنية التشبيه على السيميائية أو العلاماتية ويطابقه باللأيقون كعلامة، فيصبح القارئ أمام سيميوطيقا أو بنية أيقونية للتشبيه تكتمل إبداعيا بسميوزيسها، وتكتمل وظيفيا بتفاعلها عبر التلقي، ومن ثم فإن مفهوم التأويل لا ينطبق على العلامة بكامل اصطلاحه انطبَاقَه على التشبيه[3].

إن محاولة الشعراء المتحمسة لتطوير قاعدة المقارنة وتجديد علاقات التفاعل، ظهرت بقوة في نصوص المحدثين الذين رفضوا التقيد بالعمود، وما ينجر عنه من التقليد والاستهلاك، فولدوا وجددوا وابتكروا في المعنى، حتى أغرقوا في مذهب البديع، وأخذ التشبيه بمناكب التغيير وبسنة التحول الدلالي حتى كاد أن يلامس الاستعارة ومن صلبه قد خرجت إلى حياة النص فأعادت نبضه الدلالي، وجددت رؤية قارئه ووسعت مدارك فهمه كما وسعت منازل لغته.

2/فجوات الكناية وتداعيات المعنى:

يجنح المتكلم في دورة التخاطب اليومية، أو في الكتابة الإبداعية إلى إخفاء معنى يريده، استجابة لصوت أخلاقي يتردد في داخله يرفض إظهار كل قبيح فاحش، أو محاولة

---

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة.. ص174. وينظر: عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص64.

[2] ينظر: عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص94، 95.

[3] ينظر: محمد فكري الجزار. سيميوطيقا التشبيه، من البلاغة إلى التشبيه. ص207، 209.

منه لتحقيق رغبة اللغة الفنية في الانحراف، فلا يجد لذلك سبيلا سوى بعده عن التصريح والإظهار، وطريقه إلى الستر والخفاء الكنايةُ Metonymy لأنها مشتقة منهما، « يقال: كنيت الشيء إذا سترته، ومادتها كيفما تركبت دارت مع معنى الخفاء: يقال: كنى عن الشيء يكني إذا لم يصرح به، ومنه الكنى، وهو أبو فلان وابن فلان وأم فلان وبنت فلان سميت كنى لما فيها من إخفاء وجه التصريح بأسمائها الأعلام »[1]، ويفسر المعنى اللغوي لهذا الأسلوب الرفيع، مفهومه الاصطلاحي، فحسب إمام البلاغيين وشيخهم عبد القاهر الجرجاني فإن «الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورِدْفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه... أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد؟ وإذا كثر القرى كثر رماد القدر؟ وإذا كانت المرأة المترفة لها من يكفيها أمرها، ردف ذلك أن تنام إلى الضحى؟ »[2]، وهو أسلوب فني ينأى عن التعقيد والخيال المجنح، وإنما على غير عادة الغموض الذي يمثل فيه المجاز ستار الحقيقة، تستر فيه؛ أي أسلوب الكناية، الحقيقةُ الحقيقةَ، والفرع من الأصل الأصلَ، والفظ القليل المعنى الكثير.

والانحراف في أسلوب الكناية لا يتمثل في دلالات الألفاظ الإفرادية، بل في الدلالة التركيبية، وفي دلالات المعاني، فهي « إطلاق اللفظ وإرادة معنى غير المعنى الذي وضع له، مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي»[3]، أي أنه يجتمع في الصورة المعنى الظاهر، والمعنى الخفي، المعنى ومعنى المعنى، أو قصد المعنى، فلا يراد بعبارة "كثير الرماد" دلالتها الوضعية، وإنما هي كثرة القرى، أو كثرة الضيافة والكرم، ويتحقق هذا الفهم أو تجلي الخفي من المعاني، عبر قاعدة التوارد أو التداعي.

ويكاد النظر النقدي والبلاغي يتفق في الدلالة على أن الكناية، هي ضرب من الانحراف والعدول بالألفاظ عن معناها الظاهري الذي تؤديه بدلالاتها الوضعية إلى المعنى

---

[1] السكاكي. مفتاح العلوم. ص17. ابن الأثير. المثل السائر. تح، أحمد الحوفي وبدوي طبانة. ج3، دار النهضة، القاهرة، ط1، د ت.. ص243.

[2] عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز. ص65، 202.

[3] نفسه. ص65 (الهامش).

الخفي الذي يمثل الغرض المراد في الأسلوب[1]، وقد احتج ريتشاردز Richards بحرارة على اعتبار الكناية انحرافا عن الأداء اللغوي المعتاد، بدلا من كونها موردا مميزا لا غنى عنه [2].

وبالرغم من التجوز والانحراف الحاصل في الكناية، إلا أنها تخالف وفق هذا السياق المفهومي المجاز، فمعانيها تتوارد وتتداعى في الذهن بقرينة قرابة أو مجاورة وتناسب لا تتنافى أو تختلف مع المعنى الأصلي، وإنما تطوقه وتخفيه بجناحيه. ولا يمنع هذا الاختلاف حضوره وتفاعله أثناء العملية الإبداعية، فهي كما يعتقد ابن الأثير «وصف جامع بين الحقيقة والمجاز»[3]، وفي هذا الأسلوب من البلاغة والإبلاغ والتلميح والإيماء والإخفاء، اقتصادا لغويا واختزالا للظاهر في الباطن، وجمعا بين نقيضين (الحقيقة والمجاز)، لا يحصل في غيره.

ويخالفها المجاز في أنه أسلوب قائم على مبدأ النقل؛ أي نقل اللفظ أو صرفه عن دلالته الوضعية الظاهرة، وكسر قاعدة التوارد، وإحداث المفارقات المعجمية بين دلالات الكلمات، حيث تمنع القرينة فيه من إرادة المعنى الأصلي[4]، عبر قاعدة التفاعل والاختلاف والتجاوز، وفي هذا اتساعا لغويا يذهب معه القارئ مذهبا تأويليا بعيدا.

تتجلى شعرية الكناية كأسلوب تدليلي، لا ينفك ظاهره عن باطنه أو بنيته السطحية عن بنيته العميقة، في تلك الفجوات المضيئة بشيء من ضبابية الإخفاء والتعريض أو التلميح، حتى كانت بذلك، أبلغ من بلاغة الإفصاح، وأوقع أثرا في النفس من بيان التصريح[5]، وأقرب مسافة من أصل المعنى ومن دائرة الفهم والتأويل.

وحقيقة الكناية ووظيفتها الشعرية إذ هي أبلغ من الإفصاح، « أنها إثبات لمعنى، أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ(...) وهذا في كل ما كان كناية، فليس من لفظ الشعر عرفت أن ابن هرمة أراد بقوله:

---

(1) حسن طبل. المعنى في البلاغة العربية. دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998. ص148.

(2) رنيه وليك، آوستن وآرن. نظرية الأدب. تر، عادل سلامة. دار المريخ، الرياض- المملكة العربية السعودية، ط1، 1992. ص266.

(3) ابن الأثير. المثل السائر. ص243.

(4) ينظر: عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز. ص65. وينظر: حسن طبل. المعنى في البلاغة العربية. ص149.

(5) ينظر: عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز. ص68..

ولا أبتاع إلا قريبة الأجل

التمدُّحَ بأنه مضياف، ولكنك عرفته بالنظر اللطيف، وبأن علمت أنه لا معنى للتمدح بظاهر ما يدل عليه اللفظ من قرب أجل ما يشتريه، فطلبت له تأويلا، فعلمت أنه أراد أن يشتري ما يشتريه للأضياف، فإذا اشترى شاة أو بعيرا، كان قد اشترى ما دنا أجله، لأنه يذبح وينحر عن قريب»[1]. فهو يريد أن المعنى المراد وهو الوجه الثاني للصورة، أو ما طريقه المجاز، لا يعرف إلا بعد "قلي للنفس" ومحاولة إيجاد الروابط العقلية أو المنطقية بين هذا وذاك، فـ« يستدل بمعنى اللفظ عليه ويستنبط منه»[2]، بقرينة أو واسطة تنفي بوجودها حركة النقل أو التجاوز، وتوجب الإدعاء والتوارد والانحراف التدريجي المنتظم. فتكون أحيانا مثل العلامة تحيل إلى أختها في الدائرة.

وتكاد تكون الكناية من جنس العلامة، فهي بمثابة المؤشر أو الإشارة قائمة على التلميح، ولكنها إفصاح بالعبارة، تثبت معنى الشيء، فيدلك المعنى إلى معنى، ويدلك الجزء/ الفرع إلى الكل/ الأصل، عن طريق الشاهد والدليل وها هو علامة عليه، حيث يقول الجرجاني: « يكون للإثبات ـ إذا كان من طريق الكناية ـ مزية لا تكون إذا كان من طريق التصريح، أنك إذا كنيت عن كثرة القرى بكثرة رماد القدر، كنت قد أثبت كثرة القرى بإثبات شاهدها ودليلها، وما هو عَلَمٌ على وجودها، وذلك لا محالة يكون أبلغ من إثباتها بنفسها، وذلك لأنه يكون سبيلها حينئذ سبيل الدعوى تكون مع شاهد»[3]، فكثرة الرماد كدلالة إيحائية، اقتصاد لغوي لقصة كرم وضيافة يمكن للقارئ تفجيرها ومقابلتها أو تحليلها وتوسيع دائرتها التأويلية أو دلالتها الإيحائية، باستدعاء ما تحفظه موسوعته الثقافية مثلا من شخصيات تاريخية اشتهرت بالكرم والضيافة والإيثار؛ كحاتم الطائي، وقصص كرمه المدهشة التي لا يباريه فيها أحد.

وليس غريبا أن يمثل أسلوب الكناية هامشا أو حاشية لنص الدلالة، يقتصد ما هو مفصل في الحقيقة/ النص، ويحيلك على الدليل والشاهد/ المصدر والمرجع، ويدل بالمعنى

---

[1] السابق. ص312.

[2] نفسه. ص319.

[3] نفسه. ص323.

على المعنى/ تفسيرا وتعليقا، فالإحالات في الهامش تثبت النص وتؤكده وتحققه، وتقنع القارئ بصدقه وصحته، ومثله الكناية يقوي الدليل فيها إثبات المعنى، ويدعم الإحساس به لدى المتلقي، عن طريق المفسَّر لا التفسير، لأن « الدلالة في المُفسَّر دلالة معنى على معنى، وفي التفسير دلالة لفظ على معنى»[1]، فالأولى دلالة إيحائية مصدرها التلميح، والثانية دلالة تقريرية ومصدرها التصريح.

ومن الفجوات التي تثيرها الكناية ستر الحقيقة وإضمارها وإخفاء العري أو قبح الأشياء باللفظ الحسن، فتحرز الجمال والشعرية، والمفارقة العجيبة، ويؤكد ذلك قول المبرد « وما يكون من الكناية، وذلك أحسنها الرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدل على معناه من غيره»[2]، إذ يعد هذا جانبها الأخلاقي، الأشد انحرافا وتجوزا من الناحية الفنية.

فقد ستر الله جلَّ ثناؤه، باللفظ وبأسلوب الكناية، ما حقه الستر بالفعل؛ كالعلاقة الزوجية، انطلاقا من حكم شرعي ومبدأ أخلاقي، جعلها من الأسرار الزوجية المنهي عن التصريح والجهر بها، والواجب سترها وإخفاؤها، فجرى القول على الإخفاء والاقتصاد والتلخيص بدل الكشف والتفصيل، حفظا للعرض، وابتعادا عن إثارة الفتنة، فكنى عن الجماع في عدة مواضع من التنزيل، بالحرث، واللمس، والرفث، وجاء ذلك في قوله ﷻ: ﴿نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ﴾[3]، وقوله : ﴿أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ﴾، وقوله:﴿أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَائِكُمْ﴾[4]، وقد فتحت الكناية مجال التفسير والتأويل، فقال ابن الأثير في قوله ﷻ: ﴿ أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ﴾[5]: «إنه إن حمل على الجماع كان كناية، لأنه ستر الجماع بلفظ اللمس الذي حقيقته مصافحة الجسد الجسد، وإن حمل على الملامسة التي هي مصافحة الجسد الجسد كان حقيقة، ولم يكن كناية»[6]، ويراد بالكناية ما وراء الحقيقة، أو البحث في المقصد من دلالات المعاني.

---

(1) السابق. ص321.

(2) المبرد. الكامل. ج2. ص5،6.

(3) سورة البقرة. الآية223.

(4) سورة البقرة. 187.

(5) سورة النساء. الآية43.

(6) ابن الأثير. المثل السائر. ج3. ص243.

فكلمة "لامستم" تلخص في ذهن "القارئ العليم" أن المعاشرة الزوجية مهادها اللمس، لأنه يزرع السكينة والحميمية في كلا الطرفين، والمباشرة لا تحصل إلا باللمس، وتلخص في ذهنه أيضا، تبعا للسياق، ما يوجب الطاهرة من هذه الملامسة سواء تعلقت بشهوة أو بغير شهوة.

ولعل من بين فروع الكناية أو ما يقابلها، الأكثر إغراقا وغرابة ومفارقة ومفاجأة، ما اصطلح عليه الحاتمي في "حلية المحاضر"، "الاستطراد" أو "المستطرد" وهو « باب أعجب به المحدثون جدا، وتخيلوا أنهم لم يسبقوا إليه وليس الأمر كذلك. أخبرني محمد بن يحي الصولي قال: حدثني علي بن محمد الأنباري قال: سمعت البحتري يقول: أنشدني قطعة يهجو عثمان بن إدريس الشامي:

وسابحٍ هَطِلَ التَّعْداءَ هتَّان على الجِرَاء أمين غير خوانِ
أظمى الفصوصِ ولم تظمأْ قوائمهُ فخلِّ عينيك في ظمآن ريَّانِ
فلو تراه مشيحا والحصى زيم بين السَّنابك من مثنًى و وحدانِ
أيقنتَ، إن لم تَثبَّتْ أن حافِره من صخر تَدْمُرَ أو من وجه عثمانِ

قال: ثم قال: ما هذا من الشعر؟ فقلت: لا ادري. فقال: هذا هو المستطرد، أو قال الاستطراد، قال: فقلت: ما معنى ذلك؟ قال: يريك أنه يريد وصف الفرس وهو يريد هجاء عثمان»[1]، فهو يجعل فجوة ومسافة توتر بين الدلالة التقريرية والدلالة الإيحائية، أو بين التصريح والتلميح.

وهذا الأسلوب من التكنية أو الإخفاء بالمعاكسة والاختلاف بين الظاهر والباطن، لفظا ومعنى، والانتقال من الرديف إلى المخالف والمضاد، ظهر في مواضيع السخرية والتهكم، فيمكن أن تستعمل الجملة البلاغية "كثير رماد القدر" التي أصبحت جملة ثقافية راسخة متعلقة بالكرم، في الدلالة على البخل والشح من باب السخرية والتهكم، وهي تكنية بالتضاد.

وقد اشتهر أيضا، في القصيدة المدحية التي بلغت ذروتها في العصر العباسي من الشهرة والشعرية ما جعلها القصيدة النموذج، وذلك بأسلوب المبالغة والتكسب من جهة،

[1] أبو علي الحاتمي. حلية المحاضر في صناعة الشعر. ج2. تحقيق جعفر الكتاني. وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ط1، 1979. ص61.

وأسلوب الذم أو الهجاء في غالب المدح، وسمي هذا التكنيك المراوغ، في النقد المعاصر بالمفارقة والتعمية، وعدَّ في النقد الثقافي نسقا ثقافيا مضمرا، وتشترك في هذه الكناية عن غرض أو ستر وإخفاء وإضمار الشاعر بأسلوب المفارقة وهو أسلوب جمالي وشعرية حداثية، لما يريد من دلالات المعاني أو المقصد بما لا يريد من الألفاظ ودلالاتها، الصور البلاغية التي من شأنها البعد في المعنى وإغماضه، وبخلق الفجوة ومسافة التوتر تقوى الدلالة ويثبت المعنى، ويهتز ذوق القارئ، وينفتح النص على تأويلات جديدة.

والتنوع في أساليب الكناية عند المحدثين، والتصرف في نظامها، جعلها تقترب عند بعض البلاغيين من حد الاستعارة، وهذا ما يزعمه ابن الأثير حيث يقول: « وأما الكناية فإنها جزء من الاستعارة، ولا تأتي إلا على حكم الاستعارة الخاصة؛ لأن الاستعارة لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المستعار له، وكذلك الكناية فإنها لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المكنى»[1]، فكلما خفيت علامتها أو طوي ذكر المكنى، وكلما كان المكنى به نكرة، كالقول: كثير الرماد، خفيت الدلالة وانفتحت على علاقة جديدة.

وتمثل الكناية في ما يبدو بالرغم من التنوع في أساليب استخدامها عند المحدثين، إشارة أو تمثيلا أو استطرادا[2]، الجانب البلاغي؛ الجمالي والتدليلي المقموع والمضطهد، إذ هي تمثل فجوة في مسار التحول أو الانحراف الدلالي بين التشبيه والاستعارة، حيث ترتبط الاستعارة ببنية التشبيه، ولا ترتبط الكناية به ولا بالاستعارة، فهي بينية تركيبية دلالية قائمة بذاتها تتبني على الاقتصاد اللغوي والتخصيص، بينما ينبنيان على التوسع اللغوي والتفصيل، ويظهر قمعها في أنها وقعت بين حدين بلاغيين محظوظين، فالتشبيه حظه اهتمام القدماء وتوسيعه، والاستعارة لفتت انتباه المحدثين فأغرقوا فيها، ومن ثمة انصرف عنها النظر النقدي والبلاغي في المفاضلة بين الشعراء، ولم تأخذ حقها من الاستعمال في الإبداع الشعري والنثري، وفي التأويل والتوسيع الدلالي، فـ" كثير الرماد" ككناية مثلا، لم يتجدد استعمالها وتوظيفها رغم المتغيرات الحضارية والثقافية، واختلاف السياقات النصية، وإنما

(1) ابن الأثير. المثل السائر. ص244.

(2) ينظر: توفيق الزيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي. ص122- 125.

أصبحت جملة ثقافية راسخة، ونسقا ثقافيا متسلطا أعمى لا يعرف من وجهته سوى كرم العربي وضيافته.

وبالرغم من هذا القمع النقدي، والتهميش في البحث والدراسة، إلا أن الخطاب الاجتماعي وهو الذي احتضن ـ قبل الشعر ـ التشبيه، بفطرة العقل وبساطته، وباعتمادهم التصور الحسي، وطدت الكناية أيضا علاقاتها، فكانت سائرة في الخطاب الاجتماعي ومتداولة في الفعل الكلامي نظرا لحركة التصور العقلي، والحاجة لاقتصاد لغوي بعد إسراف، ولستر بعد إنكشاف؛ ولتلميح بعد تصريح، وبخاصة مذ مجيء الإسلام والانتصار لمبدأ الأخلاق وستر كل ما هو فاحش وقبيح ينبذه الوسط الاجتماعي آنئذ.

زاوية الخيال، هي الخيط الذي يجمع واسطة العقد، تلك اللآلئ الثلاث؛ التمثيل، الكناية، الاستعارة، التي يُعرف المعنى فيها من طريق المعقول دون طريق اللفظ، بل الأمر في التمثيل أظهر، فهو ذروة التشبيه في الكلام الفني بلاغة ومبالغة، وتلميحا وإشارة، كما جاء في كتاب يزيد بن الوليد، إلى مروان بن محمد، حين بلغه انه يتلكأ في بيعته "إني أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى" للدلالة على تردده بين أمر المبايعة والامتناع عنها[1]، فقد شبه فمثل وأشار، وكنى وأخفى ولمح بالعبارة فاستعار. وقد برع في التشبيه التمثيلي المحدثون فأغرقوا، ومن الإغراق والغلو لامس المجاز، فتولدت الاستعارة وخامرت عقولهم وغمرت شعرهم، حتى بعد المعنى واتسع المجاز، وتعددت أفق الاحتمال.

3/ التفاعل الاستعاري وتوليد المعنى:

في سبيل مؤنسة وفي الآن ذاته موحشة، بين الإنسان والحيوان، والرحلة والراحلة، والليل والبيداء، والطلل والحبيب، وحرارة الاشتياق وألم الفراق، والوصف والبكاء، والحرب والسلم، والموت والحياة، سار الشاعر على النهج المعروف في البناء، وأثبت القصد بالمعنى المألوف، مستندا على قاعدة المقارنة، مستأنسا فيها بوميض التلميح مبرزا فنيَّته، ومستقويا بالوضوح والإقناع ناقلا واقعه وتجربته، فلم يدخل نافرا وحشيا، ولا لفظا أجنبيا، ولا غريبا غامضا بِدْعِيًا.

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز. ص318، 322.

وقد صنعت بساطة الحياة والتفكير، وفتنة الجمال ومآسر الحبيب، ومآسي الحروب، ألفة ونظاما قبليا، وإيقاع تواصليا، واتفاقا فنيا، غلبت على قواعدها الشعرية الشفوية بكل ثقلها الأدائي والإقناعي والإفهامي، فكان من بين ما تفاضل به العرب بين الشعراء، الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه، جمالا وإيضاحا، وفي المقابل يرفضون ما يتصورونه من التعقيد اللفظي والمبالغة والمعنى البعيد، ويعدّونه تمردا ومخالفة وفسادا، لذلك لم تعبأ العرب بالتجنيس والمطابقة، ولم تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر[1]. فمكثت الاستعارة إلى أجل غير مسمى خارج أسوار نظام العرف الفني وتقاليد الكتابة.

وعلى الدوام، كان الغالب على مهمة الصورة الشعرية آنذاك، مبدأ الوضوح والتوصيل، لاشتغال الشاعر على المماثلة والمشاكلة والتناسب، إثباتا للمعنى وتقريبا للفهم، وقد ترسخت في دستورهم النقدي تلك المبادئ والقواعد، فلا حياد عنها ولا مناص منها، ويبدو أن في مواقفهم النقدية دعوة للالتزام بخصائص عمود الشعر وبخاصة المقاربة والمناسبة في التشبيه بدل المخالفة والمبالغة والاستعارة، تخوفا من الخرق، والتجاوز، والانفجار الدلالي وما له من حمولة وثقل لا طاقة للفهم بتحمله، وقد ارتسم هذا التخوف في دهشة ابن العميثل بما رآه غريبا غامضا، وسؤاله الثائر والمثير لبداية الجدل المعرفي والنقدي، لم لا تقول ما يفهم؟!.

وشيئا فشيئا، تشكلت الصورة الشعرية في القصيدة العربية، ضعفا وسكونا وصمتا، ثم حركة وصوتا وقوة وانقيادا، فهي تولد وتنمو، وتَشُب في الآن ذاته بمن حولها صناعة، ثم تشيخ استهلاكا، فتندثر وتموت بعد نشور، ثم تبعث وتحيا ؛ ابتكارا وتخييلا واستعمالا توليديا في سياقات جديدة ومختلفة، هكذا بدأت تدب تحت رقابة نسق مغلق، يحكي ذاته، ويردد صداها، فقد ظلت خصائص العمود تحرس الإرث، وتطوق الصورة، والأوزان والقوافي ظلال راقصة، ودعامات تزيد الدلالة تثباتا، ثم جاء مذهب البديع فذهب بالتقليد والسنة؛ سنة الوقوف على الأطلال والبكاء والشكوى، والرحلة...الخ، حتى أصبحت عند المولد المحدث (صفة الطلول بلاغة القدم)، فانفتح النسق، وابْتُدِعَتْ صورا جديدة حديثة السن تليق بالزمان والمكان، وتنسف قول القاضي الجرجاني: « ملاك الاستعارة، تقريب الشبه، ومناسبة

[1] ينظر: القاضي الجرجاني. الوساطة. ص33، 34.

المستعار للمستعار له»[1]، وتهيب بقول عبد القاهر الجرجاني: « التشبيه على المبالغة أحق بأن يوصف بالاستعارة من طريق المعنى»[2]، الذي يدعم انفلات التشبيه من قيود المقاربة والمقارنة، والنسق البلاغي المغلق، إلى فسحة المبالغة والمباغتة والتجاوز.

لماذا الاستعارة هي البدعة والاختلاف والمغايرة ومجرى الانفتاح اللامحدود، وليس التشبيه أو الكناية؟!. الانتاجية الدلالية هي التي تحدد انتصارات الصورة، فرغم أن المشابهة assimilation كما يرى بول ريكور Paul Ricœur العنصر المشترك بين الاستعارة والتشبيه وهي التي تدعم نقل تسمية، وبعبارة أخرى إدراك التطابق أو ما يقع من ائتلاف بين المختلفات وما يجمع بين المتنافرات، إلا أن الاستعارة إضافة إلى ذلك ـ حسب جابر عصفور ـ توقع التفاعل والاتحاد، فتتعدى على جوانب الواقع، وتلغي الحدود العملية بين الأشياء، على نحو لا يستطيعه التشبيه، وهذا ما يميزها ويعلي من شأنها، إنها بالأحرى، لعبة متشابهات تتفاعل مع لعبة اختلافات في نظر إيكو Eco [3].

ولا تستدعي نظرية الكناية بتاتا مثل هذا التبادل والتداخل والحوارية بين الخطاب والكلمة، لهذا كان للاستعارة دور في تحديد اختلافات الخطاب واختلالاته، وليس للكناية ذلك الدور؛ إن الفرق بينهما، يعود للخصوبة والإنتاج، ويُفعِّل عوامل أشد تعقيدا من مجرد الفرق بين نوعين من الترابطات. فليس لأن المجاورة علاقة أفقر من المشابهة وأقرب صلة من مصدرها، أو لأن العلاقات الكنائية خارجية، معطاة في الواقع، ولا لأن التأملات الاستعارية مبتدعة بالخيال، تسمو الاستعارة على الكناية، بل لأن إنتاج تماثل استعاري يشغل عمليات إسنادية أو ادعاءات تجهلها الكناية[4].

إن الاستعارات حين تجهل وجودها تموت أو تبلى، فتصبح كنايات جاهزة[5]، أو تصبح يوما ما قيمة ودلالة ثابتة يلوكها الاستعمال والشراكة، فكما يقول الجرجاني: « وليس كذلك

---

(1) السابق. ص40.

(2) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص402.

(3) ينظر: بول ريكور. الاستعارة الحية. ص75. وينظر: جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ص175، 176. وينظر: أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. ص255.

(4) ينظر: بول ريكور. الاستعارة الحية. ص228.

(5) ينظر: أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. ص293.

المفيد[من الاستعارات]، فإن الكثير منه تراه في عداد ما يشترك فيه أجيال الناس، ويجري به العرف في جميع اللغات»[1]، فالجديد اليوم من الصور الاستعارية، سيصبح قديما إذا لم تهب على إحداثياته رياح التغيير السياقي، فلازمت المعاني والدلالات مواضعها الأولى، فلم تتبدل ولم تنتقل، ولم تتفاعل، وبذلك لا تتطرب لها الأسماع، ولا ترغب فيها الأذهان، وتنصرف عنها الأفهام، وإنما تنشط نفس المتلقي بإقبالها على الغريب المتجدد، وهذا ما يفسره قول أبي تمام الشاعر الفيلسوف، إمام مذهب البديع، مخاطبا القارئ ومستفزا قصور الفهم لديه:[2]

خُذْهَا مُغَرَّبَةً في الأَرْضِ آنسةً بكلِّ فَهْمٍ غَرِيبٍ حِينَ تَغْتَرِبُ

وقد لمّح لذلك المقصد من نبذ المألوف الشائع، ومحبة الغريب الغائب الذي لا يظهر إلا في مواضع مختلفة، تعطيه طعما ولونا جديدا، في صورته التمثيلية البديعة، ومفارقته العجيبة المدهشة[3]:

وطُولُ مَقَامِ المرْءِ في الحَيِّ مُخْلِقُ لِدِيبَاجَتِهِ فَاغْتَرِبْ تَتَجَدَدِ

فأنِّي رَأيتُ الشَمْسَ زِيدَتْ مَحَبَّةً إلى النَّاس أن ليْسَتْ عليهمْ بِسَرْمَدِ

الاستعارة إذا، نبض اللغة وعصبها المعنوي، فهي تجري مجرى العلامة، تحيا ابتكارا وتموت شيوعا، وتبعث وتتجدد مرة أخرى تفاعلا وتوليدا، وتتجاوز حدّها إلى المجاز وخلق المعنى إغراقا ومبالغة. فقد أدرك عبد القاهر الجرجاني، دورها في التفرد والخصوصية، من حيث الجمالية والسحر، والاتساع في الدلالة، وإخراج الدرر والجوهر، والتأثير في المتلقي أنسا للنفس وإمتاعا للعقل، ومن الفضيلة الجامعة فيها، إبراز البيان أبدا في صورة مستجدة تزيده قيمة وشرفا، ودليل ذلك اللفظة الواحدة تتكرر في مواضع عدة، ولكنها تكتسب بها فوائد، فتأتلف في سياقها مع ما جاورها، وتختلف دلالتها في كل واحد من تلك المواضع[4].

---

(1) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص34.

(2) أبو تمام. الديوان. مج1. ص258.

(3) نفسه. مج2. ص23.

(4) ينظر: عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص42.

كما تعد الصورة الاستعارية موضوعا رائجا ومثيرا للمتعة والجدل، تهافت على قراءته الشغوفون الحيارى، وانكب على بحثه ودرسه دون هوادة، التفكير النقدي؛ الفلسفي واللغوي والجمالي والنفسيّ، إذ هي ـ والقائل إيكو ـ « ألمع الصور البيانية ولأنها ألمعها فهي أكثرها ضرورة وكثافة»[1]، تخرج من خلال العقل فلسفة وبديعا، فتلهب في النص رونقا وضياء، وتنثال في قلبه دلالة وثراء، وتثيره نصا اختلافيا، يفتح للقارئ طيّات الإمكان وشِعَاب الاحتمال.

تعود مسألة المعنى والانحباس الدلالي والتعدد في أساسها إلى اللغة واستعمالاتها وطرق توظيفها القائمة على الاختلاف الأسلوبي والطاقة الإشارية والترميزية. فهي كما يزعم الجرجاني: « تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه»[2]. وفي هذا القول توجه سيميائي دلائلي يدعو للانفتاح والاحتمال، وتتجسد مواقع الانفتاح في قول الإمام: « يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»[3]، حيث تلفت النظر النقدي إلى ما يمكن تسميته بسلسلة أو متتالية المعنى، المختزلة في "معنى المعنى".

يمكن القول وفق هذا التوجه المبني على الإنتاج، أن اللغة "استعارية بشكل حيوي" كما رأى ذلك شيلي Shelley[4]، لذلك كانت الاستعارة انفجارا رهيبا للغة، فهي حسب الجرجاني محيط بلاغي خارق للعادة، يثير الاستغراب والدهشة واللذة، حتى أن: « كل استعارة مجاز»[5]، وبعبارة أخرى لـ: بول ريكور Paul Ricœur ـ ذكرت في موضع سابق من الفصل الأول ـ تدل على الكثافة والغنى الدلالي : « إن كل استعارة هي قصيدة مصغرة »[6]، وربما يمثل هذا القول أو هذا النظر الحصيف والعميق، ما ركبه الشعراء واشتهر وشاع في الوسط

(1) أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. ص233.

(2) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص376.

(3) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز. ص202.

(4) ينظر: بول ريكور. الاستعارة الحية. ص152.

(5) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص398.

(6) ينظر: بول ريكور. من النص إلى الفعل. ص15.

النقدي المعاصر، وتردد على أفواه الباحثين الأكاديميين والمسمى "القصيدة الومضة" التي تمثل امتلاء مجازيا عارما، واختزالا دلاليا مركزا ومركزيا، يحمل في أعماقه طاقة الانفجار والتوسع من خلال الفهم والتأويل.

ولما كانت الاستعارة تفكيرا وجهدا وإنجازا ازدهرت على إثره البلاغة، واكتسب به البيان قيمة ورفعة، وانفتح النص بتعالقها؛ حيث الاستعارة تتولد وتتركب من أختها، وبانحرافها عن العادة، واختلاف وجوهها، وحمولتها المعرفية، التي تتطلب تعاضدا قرائيا موسوعيا، مثلت إشكالا عميقا وبخاصة في النقد العربي القديم، حين ركز على قضية الوضوح ومسألة الفهم، فرأى فيها فسادا للشعر أو غلقا للمعنى وانغلاقا واستعصاء على الفهم. وفق هذه الرؤية المحدبة التي تعكس الشعرية الشفوية، طُرحت مسائل خلافية، تؤسس للنص المغلق القريب المعنى الواضح الدلالة الذي لا يحتاج لإجالة النظر وكد الخاطر، والنص المفتوح المعاكس المشاكس، الذي ينتظر فارسه/ قارئه، فمنها ما يتعلق بمفهومها وآلية تشكلها، ومنها ما يتعلق بنوعها، ومنها ما يتعلق بوظيفتها وأدائها.

إن الرائج والرائد في مفهوم الاستعارة أن أساسها النقل، ذلك والقائل الجرجاني « أنا نرى كلام العارفين بهذا الشأن أعني علم الخطابة ونقد الشعر، والذين وضعوا الكتب في أقسام البديع، يجري على أن الاستعارة نقل الاسم عن أصله إلى غيره للتشبيه على حد المبالغة»[1]. وقاعدة النقل ـ في ما يبدو ـ تفرض التناسب والمشابهة والمشاكلة، وفي هذا كبح للقارئ على حرية التأويل والإبداع، وقد أكد ذلك القاضي الجرجاني عندما جعل "ملاك الاستعارة، تقريب الشبه، ومناسبة المستعار للمستعار له".

ويرفض الجرجاني الاستعمال الشائع للفظ "النقل"، وما جاء عند الرمّاني والقاضي الجرجاني وغيرهم من أن الاستعارة "نقل للعبارة عما وضعت له"، ويعده مفهوما مغالطا لا يصح الأخذ به، وإنما الاستعارة في تصوره هي ادعاء معنى الاسم لشيء، لا نقل الاسم عن الشيء، ومبدأ النقل كلام قد تسامحوا فيه؛ لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم، لم يكن الاسم مزالا عما وضع له، بل مقرا عليه[2]. ومبدأ أو فكرة الادعاء أو التداعي مرتبطة

[1] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص398.

[2] عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز. ص114- 116.

بالحقيقة والخيال ولعبة المعنى، وبالمؤلف والقارئ في الآن ذاته، إذ « كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء، ازدادت الاستعارة حسنا»[1]، بينما قاعدة النقل في نظر أصحابها مرتبطة بالعبارة واللفظ والمناسبة، وهو ما يجرها تقريبا إلى المقارنة، وإلى وصفها بالمطابقة وعدها في جنس البديع.

ويمكن القول أن فكرة النقل épiphora متداولة أيضا في المفهوم الغربي، إلا أنها مثمرة ومنتجة، إذ هي « صيرورة تمس النواة الدلالية، ليس فقط الاسم والفعل، وإنما النواة الدلالية لكل كيانات اللغة الحاملة لمعنى، وإن هذه الصيرورة تحيل على التغير الدلالي باعتباره كذلك»[2]. لا بد أن النقل هنا يمس المعنى ويزعزعه ويفيد التحول، وهو يقتضي الاختلاف والغرابة، على خلاف النقل في المفهوم العربي للاستعارة، وبخاصة عند أنصار اللفظ وأصحاب العمود، الذين لا يرضون بالمبالغة والانحراف، ويسعون إلى إثبات علاقة تشبيهية صريحة، وذلك ما دفع البعض من مثل عبد القاهر الجرجاني لطرح فكرة الادعاء التي تجعل للاستعارةَ غموضا وخفاء وتلميحا، ومفتوحة على القراءة كنص ادعائي حلمي، فحركتها وصيرورتها الدلالية مرتبطة فعليا بالقارئ، الذي يعد وصوله إلى المعنى/ الحقيقة، ادعاء/ كذبا/ خرافة.

وتلمع صلة المعنى بالخيال، استعارة ومجازا، مذ صدح أرسطو بمحاكاة المحاكاة، واستقر عبد القاهر الجرجاني على طرحه نظرية المعنى ومعنى المعنى، أو المعاني الأول والمعاني الثواني. وفي مقابل ذلك وحديثا فلسفة كولردج Coleridge الخيال، من خيال أولي Primary Imagination إلى خيال ثانوي Secondary Imagination أو خيال إنتاجي، حيث الأشياء في تجانسها وتشابهها وتنافرها واختلافها يقرن الخيال فيما بينها، ويتصورها في أحوال متنوعة مفردة ومركبة، مما يضفي الحياة عليها، فيحركها بعد سكون، ويبعثها بعد موات، ويخلقها بعد عدم، ويذيبها وينشرها ويشتتها، مقارنة/ تداعيا/ تفاعلا/ تجاوزا، وانفعالا واتساعا، فينتقل الذهن من معنى إلى آخر في سلسلة من الاستدلالات[3].

---

[1] السابق. ص325.

[2] بول ريكور. الاستعارة الحية. ص60.

[3] ينظر: أحمد عبد السيد. فن الاستعارة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية ، د ت. ص314.

لقد لحقت لعنة الخصومة بين اللفظ والمعنى بالاستعارة، كما لحقت الإعجاز القرآني، فأنصار أولية وأولوية اللفظ ومزيته، يعدونها في أقسام البديع، حيث يذكر "التجنيس" و "التطبيق" و "التوشيح" و "رد العجز على الصدر" وغير ذلك. وهو ما استرعى الانتباه وأثار حفيظة الجرجاني وأنصار المعنى، فعدَّ تعميم البديع على الاستعارة، من غير أن يشترطوا شرطا، ويعقبوا ذكرها بتقييد، وتحيزهم في ذلك، للوظيفة الجمالية(الحسن والبهاء) دون الدلالية أو المعرفية جناية، يدل عليها قوله: "وذلك بيّن الفساد"[1].

وليس غريبا أن ينتبه بعد قرون، فيلسوف وناقد معاصر مثل (إيكو)، لهذا النزاع حول وظيفة الاستعارة، وهو ينتقل بين حقول النص المفتوح، والسيميائية، وفلسفة اللغة، والتأويل، وما من شأنه الدلالة والثقافة، حيث يقول: «لا تهمنا الاستعارة باعتبارها زخرفا، لأنها لو كانت زخرفا فقط (أي أن نقول بعبارات جميلة ما يمكن قوله بطريقة أخرى) لكان بالإمكان تفسيرها بعبارات نظرية الدلالة الصريحة. بل إنها تهمنا باعتبارها أداة المعرفة الإضافية وليس الاستبداليّة»[2]. ويذهب (بول ريكور) في تصوره إلى أعمق من ذلك، حيث يقول: «إنها لا تمثل قوة إضافية ولكنها الشكل المكون للغة؛ فقد ظلت حبيسة على معالجة مشاكل سطحية، والحال أن الاستعارة ملازمة لأعماق التفاعل اللغوي نفسه»[3]، فهي دوما، تخفي سرا وتضيف دلالات جديدة، يبحر في أعماقها القارئ ويغوص بموسوعته الثقافية ليحيا بها في كل مرة حياة جديدة، ويتنفس المعنى.

وتهتك الاستعارة نظام اللغة وتهز أركانه، بالانحراف/ الانزياح/ العدول عن النهج المعروف والنمط المألوف، وهو ما رفضه أنصار العمود الشعري/ النسق المهيمن، ويظهر ذلك في عبارة ابن طباطبا ضمن مفهومه للشعر، وهو يحدد اختلافه عن النثر وأدبيته، والقائل فيها: « (...) بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق»[4]، وهذه من علامات رفض الخروج والتحول عن القاعدة والنظام السائد، وهي

---

[1] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص399.

[2] أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. ص237.

[3] بول ريكور. الاستعارة الحية. ص152.

[4] محمد بن احمد بن طباطبا العلوي. عيار الشعر. تح، عباس عبد الستار ومراجعة نعيم زرزور. دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 2005. ص9.

نظرة شكلانية مقيدة وملتزمة. مما جعل الانحراف عن التعبير، مظهر ثانوي للاستعارة، ـ في الرؤية النقدية المعاصرة ـ أما المظهر الأساسي فهو التوليد والإنتاج الاستعاري لأنواع من الاستعمالات والأساليب اللغوية، التي تدعو القارئ وتجذبه لاكتشاف أنواع معينة من ترابط الأفكار وتداعيها، فالاستعارة تتعالق/ تنتج/ تفجر/ توحي، وهذه هي قلب اللغة الاستعارية[1].

ويؤسس التخصيب والتفاعل، للنظرية الذرية في اللغة أو كيمياء الانتشار/ التوسع الدلالي، لذا فإن الاستعارة كما يقول القاضي الجرجاني: «عليها المعول في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر»[2]، حيث تحمل هذه الرؤية وجهين لوظيفة الاستعارة، أولى من جهة المعنى/التوليد/ التعدد، وثانية من جهة اللفظ/ الزخرف/ البديع.

وحينما توجس خيفة النقاد والبلاغيون العرب من الخروج والتمرد، والانفلات والتجاوز، اهتمّ البعض الآخر ممن حالفوا ثورة البديع وتغيير النموذج الشعري، بمبدأ تفاعل الكلمات فيما بينها، وبين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها، وهو ما أسس للنظرية التفاعلية للاستعارة، التي يعد (ماكس بلاك) أحد أنصارها ، في كتابه الموسوم بـ "النماذج والاستعارة Models and Metaphor" ، حيث تبين هذه النظرية، أن للاستعارة هدفا جماليا، وتشخيصيا، وتجسيديا، وتخييليا، وعاطفيا[3].

وقد ذكر توفيق الزيدي الأضرار التي ألحقتها بعض الرؤى والمواقف النقدية التراثية بوظيفة الاستعارة وبأدبيتها، مثل موقف (ابن المعتز، القاضي الجرجاني، الآمدي)، وهي نظرة الجمهور الأعظم من النقاد؛ حيث حصروا وظيفتها في الإبانة والزخرف اللفظي، وأخضعوها لحدود المألوف، وأي تجاوز لهذه الشروط، يمثل احترازا لدى هذه الفئة، يقوم على

---

(1) ينظر: يوسف أبو العدوس. الاستعارة في النقد الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية. الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، ط1، 1997. ص7.

(2) القاضي الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. ص428.

(3) ينظر: يوسف أبو العدوس. الاستعارة في النقد الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية. ص129.

أسباب ودوافع، يرى توفيق الزيدي أنها تكبح جماح الاستعارة، وتصد وظيفتها الإنشائية، فتشل بذلك طاقة التحول الدلالي[1].

ويبدو أن سيلان المعنى، تشلُّه الحركة البطيئة للمفرد حينما ينعزل/ ينقطع عن صيغة الجمع، التي حددها الجرجاني في النظم والتأليف، « وأنا إن بقينا الدهر نجهد أفكارنا حتى نعلم للكلم المفردة سلكا ينظمها، وجامعا يجمع شملها ويؤلفها، ويجعل بعضها بسبب من بعض، غير توخي معاني النحو وأحكامه فيها»[2]، وفي هذا تآلفا وتضاما في التأليف والتركيب، وبلوغا للمقصد والفهم، وبيانا لاختلاف صور المعاني حين تجتمع، وحين تفترق في مواضعها/ سياقاتها، وكذلك الاستعارة ونظائرها؛ الكناية والتمثيل الكائن على حد الاستعارة، من مقتضيات النظم، حسب الجرجاني، « لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو. فلا يتصور أن يكون هاهنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة، من دون أن يكون قد ألف مع غيره»[3]، حيث تتفاعل الكلمات وتتوحد في صورة متلألئة براقة، تنبجس/ تنفجر منها عيون المعنى، حين يضربها القارئ بعصا الفكر، والاحتمال، والتأويل.

وعلى قمة أخرى ينادي (بول ريكور)، بفكرة واعية تصب في مجرى النظم، وسياق النص، وكمون الدلالة، ومستوى الفهم والتأويل، مبينا البؤس والحرمان الذي طال قلب الاستعارة فأضعف نبضه، وهو نتاج عمى البصيرة وانعدام التبصر، المتجلي في الرؤية السطحية، التي تجهض المعنى قبل اكتماله، وهي تنظر في الاستعارة مفردة غير مجتمعة؛ كوحدة للمعنى ومحسن لفظي كما فعل أرسطو ومن جاء بعده واهتم بالموضوع، وهذا في نظر الجرجاني باب موصد/ مغلق، لا تحصل منه فائدة لأنه يتتبع إيقاع المعنى بالسمع، والأصل في بلوغ الفائدة/ المعنى/ الدلالة، من الكناية أو التمثيل أو الاستعارة، وكل ما كان فيه مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر، الغوص في العمق، من خلال النظر بالقلب، والاستعانة بالفكر، وإعمال الرويّة، ومراجعة العقل، والاستنجاد بالفهم، هذا ما وصفه (بول

---

(1) ينظر: توفيق الزيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي. ص126- 130.

(2) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز. ص285.

(3) نفسه. ص285.

ريكور) بالوصول إلى المستوى التأويلي، حين تحدث عن فكرته الواعية؛ إمكانية توظيف الاستعارة واكتمال دلالتها وقراءتها داخل نطاقها الواسع والشامل؛ الجملة/ النص/ الخطاب[1].

يتطلب الوصول إلى مستوى تدليلي خاضع لتفاعل الكلمات، يقابله مستوى تأويلي إما معتدل أو مفرط، انتقاء وتوظيفا استعاريا منهجيا، تكون فيه الاستعارة ـ والقائل الجرجاني- «أبدا أبلغ من الحقيقة»[2]، وبذلك تكون أوسع دلالة وانفتاحا، وأعظم شأنا، ويدعم ذلك قول العسكري: « لولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا»[3]، فالاختلاف عن الأصل وعن الشائع هو مصدر التميز والتفرد والتداول، ويتحقق ذلك بحصول فائدة معرفية ودلالية يجهلها المتلقي عد سماعها أو قراءتها لأول وهلة، لذلك تحصل المفاجأة والدهشة.

وحسب (أمبرتو إيكو)، فإن بؤر المجاز أو ذروة المبالغة الاستعارية هي التي تحدد الاختلاف وتصنع الخلق والابتكار، حيث لا ينفي توليد الدلالة غير المحددة، إمكانية إعطاء أو إنتاج/ إنتاجية ـ وهي مرحلة إبداعية متقدمة تتجاوز الممكن إلى المحال أحيانا- مجازات بكرا أي استعارات "جديدة" لم يسبق أن سمعها أحد أو عاشت كما لو لم يسمعها أحد أبدا [4]، ولا مراء في أن هذا الموقف أو القول الحداثي سبقه ـ منذ قرون قد خلت- فعل أو منجز شعري انحرف وتجاوز السائد، فلقب أصحابه بالمولدين والمحدثين، وسر ذلك توليدهم من القديم/ البالي جديدا فأبدعوا، وزيادة على ذلك، أيضا ابتدعوا مبالغة وغلوا، فكانت الصور/ المعاني، ليست ملكا لأحد وإنما هي والقول لأبي تمام: (فيض العقول إذا انجلت) و (سحائب أعقبت بسحائب) ؛ جيل من الاستعارات، يموت وجيل يحيا مجازيا؛ فيشغل فراغه ويبهر ويسعد سامعه/ قارئه، فكم ترك الأول للآخر.

---

[1] ينظر: بول ريكور. الاستعارة الحية. ص5. وينظر: عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. محمد مزينو. ص64.

[2] عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز. ص313.

[3] أبو هلال العسكري. الصناعتين. ص205.

[4] ينظر: أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. ص309.

ولا يفوت (بول ريكور)، الحديث عن الاستعارة الحية، وما يقابلها من الاستعارات الميتة/ المنطفئة/ البالية، التي تبرق حين تسطع فيها شمس الذاكرة، وحين يضيء على جوانبها الاستعمال/ التوظيف، ولكن بصيغة جديدة وفي سياق جديد، وبمعنى جديد، وهذه العملية التوليدية، تبعث على الدهشة والاستغراب لأنها تصنع من القديم جديدا، ومن الكائن ممكنا ومختلفا، أما الإنتاج/ الابتكار/ الخلق، فهو ينظر إلى الأمام؛ إلى الحاضر والمستقبل، ويبدأ من آخر المسافة في الطريق، فيقع في نقطة الوصول مباشرة دون حواجز أو مغامرة.

والالتفات إلى الاستعارات الميتة/ البالية، وبعث الروح فيها من جديد، أو ترميمها، أكثر إثارة ودهشة من التجديد والجديد حسب (ريكور)، وهو يقف عند سببين للإثارة والدهشة حول بلى الاستعارة وقيمتها، في قوله: « إن/ تأملا حول بلى الاستعارات هو أشد إثارة مما هو مجدد حقا. فإذا كان يبعث دهشة حقيقية في كثير من الأذهان، فإن السبب يعود إلى الخصوبة المزعزعة للنسيان الذي يبدو أنه يجد في هذه تعبيره. ويعود أيضا إلى الذكريات العميقة الحية التي يبدو أنها تدوم في العبارات الاستعارية المنطفئة»[1]. وقد نعتت مثل هذه التأملات والعودة إلى الخلف/ المعنى القديم، والأخذ من الجانب/ المعنى الأسبق زمنيا ـ كما هو معلوم ـ بالسرقات الأدبية والتجاوز ضد النظام، عصفت بقيمة الشعر في النقد العربي القديم، في حين وصفت بالتناص؛ كتقنية إبداعية في النقد المعاصر، وإثارة ودهشة، وقد "فاز باللذة الجسور"، "وفاز بالطيبات الفاتك اللهج".

ولم تكن الاستعارات حية عند (جورج لايكوف ومارك جونسن)، إلا وهي قبل ذلك، استعارات نحيا بها، تعيش في داخلنا، تؤنسنا، إنها الحقيقة الحاضرة التي لا تعود إلى أصل، والحال فإنه « إذا كان صحيحا أن نسقنا التصوري، في جزء كبير منه، ذو طبيعة استعارية فإن كيفية تفكيرنا وتعاملنا وسلوكاتنا في كل يوم... ترتبط بشكل وثيق بالاستعارة»[2]، وبعيدا عن أن ترتبط الاستعارة عند كثير من النقاد والباحثين بالخيال والزخرف البلاغي، وأن تكون انزياحا في علاقتها بالعملية المعتادة للغة، هي "المبدأ المطلق الحضور في كل فعل حر"[3]،

---

[1] بول ريكور. الاستعارة الحية. ص452.

[2] جورج لايكوف ومارك جونسن. الاستعارات التي نحيا بها. تر، عبد المجيد جحفة. دار توبقال للنشر، ط2، 2009. ص21.

[3] ينظر: بول ريكور. الاستعارة الحية. ص152.

من حياتنا وتفاصيلها، وإبداعاتنا وتآويلها، إنها التصور الاستعاري؛ والحقيقة الفنية في ذواتنا والسر الخفي في اللاشعور، المعلن بحذر في شعورنا.

في الحياة، النص، الخطاب، هناك تطفو العلامات مضيئة كدليل، وهنالك بذاك الحجم، سرب من التشبيهات والكنايات يرتحل في هدوء، وقطيع هائج ثائر من الاستعارات المفيدة، وخلافها غير المفيدة، التي تمور وتمنح حسب الجرجاني، دون انقطاع ووفق تأمل القارئ فائدة ومعنى من المعاني، أو غرض من الأغراض[1]، وعند (إيكو) المفيدة تقابلها الاستعارات المفتوحة، التي تعرف أكثر بإمكانيات توليد الدلالة، وخلافها الاستعارة المغلقة أو الفقيرة من الناحية المعرفية [2]. ولكن كلها المفيدة وغير المفيدة، المفتوحة دلاليا والمغلقة أو الفقيرة دلاليا، هي حقيقة ناتجة عن النسق التصوري، تُتَذكَّر دوما، وتُمَارس بقوة وعنف، وتعيش بها المجتمعات، تتواصل، تثري، تتوسع، تحيا بها بتواضع، بعيدا عن نرجسية المبدع وسلطته.

ويبدو أن بنية العقل هي من يحدد طبيعة النسق التصوري وإفرازاته، فكما هو عند (لايكوف و جونسن) ، ذو طبيعة استعارية، نتاجا حتميا لبنية العقل الغربي المتقدم حضاريا والمتفاعل ثقافيا منذ القدم، والذي انعكس في مسرحهم وشعرهم كما جاء في "فن لشعر" لأرسطو، هو عند النقاد والبلاغيين العرب ذو طبيعة تشبيهية تركن إلى قاعدة المقارنة، تباعا لبنية العقل العربي الجاهلي البسيط الذي يحيطه الصفاء والعزلة ويخضع لسلطة النظام القبلي والفني، ورغم التطور والتأنق الحضاري والحركة الإبداعية التي اتخذت من البديع أو الاستعارة متكأ، أصلها التشبيه، فكما يقول الجرجاني في الاستعارة المفيدة: « وجملة تلك الفائدة وذلك الغرض "التشبيه"، إلا أن طرقه تختلف حتى تفوت النهاية، ومذاهبه تتشعب حتى لا غاية...»[3]، والاستعارة كما ذكر سابقا نقل للاسم عن أصله " للتشبيه على حد المبالغة". ومنه يكون المجاز في المبالغة من الاستعارة والتمثيل كنوع من التشبيه وهو

---

[1] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص32، 33.

[2] أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. ص308.

[3] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص33.

ذروته، إذا جاء على حد الاستعارة[1]، فالنسق التصوري العربي، تشبيهي نابع من صلب الحقيقة إلا أنه دوما أبلغ فأبلغ.

وفق هذا النسق، كان التصور البياني؛ تمثيلا أو كناية أو استعارة، من طرق القول ومآخذه ـ كما يقول ابن قتيبة ـ فللعرب المجازات في الكلام[2]، التي بها يجري الاتساع في دلالات المعاني، وتكتسي النصوص زخرفا وبديعا، ومنها يتحقق التواصل والإقناع والإفهام، وهي تتفاوت عند الجرجاني تفاوتا شديدا، إذ لا يستوي الذين يعلمون / الخاصة، والذين لا يعلمون/ العامة، فمن الاستعارات مثلا، العامي المبتذل الذي لاكه اللسان حتى خلت فائدته وأصبح مغسولا، منطفئا، مغلقا، كقولنا " رأيت أسد" و "لقيت بدرا"، ويقابلها عند (لايكوف و جونسن)، الاستعارات الوضعية، التي تبنين النسق التصوري العادي لثقافتنا الذي تعكسه لغتنا اليومية، ومنها الخاصيّ النادر، الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال، ويقابله الاستعارات الخيالية أو الإبداعية التي توجد خارج نسقنا التصوري المتواضع عليه[3]، وليس في كل تصور يحيا ويلمع، إلا التصور الإبداعي الذي يعمل العقل ويفتش في زواياه المظلمة؛ أي الخيال، ويختلف بين الحين والآخر.

ويسمح التفرد والاختلاف بانفتاح النص، وبمباغتة القارئ بما لا ينتظره، فيحدث خيبة التوقع، وتتولد اللذة، هذا الانفتاح الدلالي الذي « يتحدد... من مقدار ما تسمح به الاستعارة من الترحال عبر توليد الدلالة ومن معرفة متاهات الموسوعة» [4]؛ أي موسوعة الاستعمالات الاستعارية السابقة في السيرورة الدلالية والثقافية، لكي لا يقول الشاعر أو الروائي إلا معارا أو معادا، وإنما يولِّد من بطن القديم جديدا، أو ينتج معنى مبتكرا غريبا عن أصله، بعيدا في الوهم، طريفا، عجيبا، بديعا.

فتح التصور أو تخييل الاستعاري بكل جسارة، عقدة الإبداع في الشاعر، وقد راودت الاستعارة خجله وحياءه من التقاليد والأعرف الفنية، حين قالت "هيت لك" فافتتن بهذا

---

(1) ينظر: السابق. ص26.

(2) ابن قتيبة. تأويل مشكل القرآن. تح، السيد أحمد صقر. دار التراث، القاهرة، ط2، 1973. ص20.

(3) ينظر: عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص71. وينظر: جورج لايكوف ومارك جونسن. الاستعارات التي نحيا بها. ص145.

(4) أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. ص308.

المذهب وافتنَّ وبالغ، وأوغل في الانحراف عن الثابت إلى المتحول، فكانت الاستعارة بؤرة المجاز المشعَّة، كانفجار ذري رهيب للغة، يزرع معان مختلفة الدلالات في بساتين النص البهيجة الممتعة. إنها ذلك التفاعل المحرك لدلالات النص، وهي لـ "الأدبية/ الشعرية" بمثابة القلب، تحمل المبدع نحو عالم حلمي جديد وحالم، يخلقه بواسطة ذاته المتفاعلة، واللغة المنصهرة والمتشكلة في الخيال، فينفخ الروح في توهج الكلمات، ويدلّها بعد أن يشعل فتيل التفاعل بينها وبين القارئ المعول عليه في القبض على المعنى، على متاهات الهروب والخفاء، وغابات الغموض الكثيفة بفجواتها المتلألئة، حيث يضيئها التأويل[1].

4/ المجاز من الغموض إلى التجاوز:

بدأ هذا المبحث حول التحول الدلالي بعتبة لدخول نص الدلالة، وسينتهي بأفق مفتوح لنص الدلالة، يتجاوز فيه المبدع الحقيقة ويحجب المعنى بعد خلقه من عدم، بكثير من ضباب الغموض وشيء من سراب الوهم، ويتيه القارئ في غابته بين ظلال المعنى وينعه، فلا يعود بمراد وفائدة ترجى « إلا من غلغل الفكر، وأدق النظر، ومن يرجع من طبعه إلى ألمعيَّة يقوى معها على الغامض، ويصل بها إلى الخفيّ»[2]، فلولا الاستعارة البعيدة والمجاز، والهيئات المتنوعة والمتعددة التي يجيء عنها المعنى، ما كان للتأول والاختلاف في القراءة سيلان وفائض، وإنما جل ما يكون في أعقاب النص تفسير وشرح أو فهم لظاهر المعنى في النص، أو ممارسات تأويلية معتدلة ومحدودة.

يتولد المجاز إذا، حسب الاصطلاحات المختلفة في كتب النقاد، عن كل انحراف أو مبالغة أو غلو أو إغراق أو إفراط أو إحالة أو تناقض، أو تجاوز وابتعاد عن الحقيقة، وتمنّع عن الأصل، على عكس الكناية التي لا تمنع العودة إلى الأصل، فهو في المعنى الاصطلاحي وفي اختلافه عن الكناية: « إطلاق اللفظ وإرادة معنى غير المعنى الذي وضع له مع قرينة تمنع من إرادة المعنى الأصلي، وهنا يتبين الفارق بين الكناية والمجاز، وهو في

---

[1] ينظر: توفيق الزيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي. ص125، 126.

[2] عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص328.

القرينة، فإن لم تمنع من إرادة المعنى الأصلي كان الإطلاق كناية»[1]، وبهذا التصور الذي يتنصل عن الأصل، يتأكد الخلق والتجاوز وبلوغ الغريب والمستحيل والممتنع.

ويتحدد مفهوم المجاز في "أسرار البلاغة" من النقل على أنه تجاوز و تعدي أو انحراف عن الأصل، على أن يحدث ذلك الفعل تحت شرط وتقييد، فهو: « من "جاز الشيء يجوزه"، إذا تعدَّاه. وإذا عُدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة، وصف بأنه "مجاز"، على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا، ثم أعلم بعد أن في إطلاق "المجاز" على اللفظ المنقول عن أصله شرطا، وهو أن يقع نقله على وجه لا يعرى معه من ملاحظة الأصل»[2]. فلا يمكن للتخييل المجازي ولا المنطق العقلي من نفي المعنى الأصلي كليا، لأنه تصور أولي توقيفي أو توافقي واقع وعالق في الأذهان، لا يستطيع بأي حيلة لا الباث ولا المتلقي نسيانه أو تخطيه، وإنما هناك إدعاء أو تبنين لمعنى آخر ينسل من صلبه، ولكن يختلف عنه ويقع منه في الطرف المقابل منافسا لامعا وجديرا بالاهتمام.

واختلاف المجاز عن الكناية في القرينة، وهما مجال الاتساع والتفنن، يجعل الانتماء والهيمنة، « والاسم والشهرة فيه لشيئين: "الاستعارة" والتمثيل. وإنما يكون التمثيل مجازا إذا جاء على حد الاستعارة(...) ، فمثاله قولك للرجل يتردد في الشيء بين فعله وتركه : أراك تقدم رجلا، وتؤخر أخرى»[3]، وحتى يتحقق المجاز/ التجاوز/ التوسع في كليهما، يشترط اجتماعها على المبالغة، فالاستعارة تشبيه على حد المبالغة، والتمثيل ذروة التشبيه مبالغة، وهو على حد الاستعارة.

يؤسس المجاز إذا، توسعا وشراكة قوية مع الاستعارة، حيث تمثل كل استعارة مفيدة خصوصيتها وتفردها كقصيدة مصغرة، لما تحمله من اختلاف وتجاوز وكثافة دلالية. لكن بالرغم من ذلك يبقى المجاز أعم وأبلغ من الاستعارة، فكل استعارة مجاز، وليس كل مجاز استعارة ، ذلك أنها جزء وفرع من قسم منه وهو المجاز اللغوي؛ أي الحاصل من طريق اللغة، إذا وصفت به الكلمة المفردة، وهو أشد غموضا وانفتاحا على التأول، وبخاصة في

---

[1] السابق. ص65 (الهامش).

[2] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص395.

[3] عبد القاهر لجرجاني. دلائل الإعجاز. ص66.

المجاز العقلي؛ أي ما حقه طريق المعنى والمعقول، إذا وصفت به الجملة لتحقق التأليف أو النظم فيها، حتى أن كل جملة أخرجتَ الحكم المفاد بها عن موضعه من العقل لضرب من التأول، فهي مجاز[1]، لذلك كان أوسع مجالا ومراوغة، وللعرب المجازات؛ أي طرق وأساليب القول المختلفة، كما قيل، فلا ينتمي الأصل إلى الفرع ولا العام إلى الخاص، وإنما يلحق الفرع بالأصل والخاص بالعام.

ويفصل الموج الدلالي الثائر في النص، بين الصدق والكذب، والوضوح والغموض، والحقيقة والمجاز، والمشاكلة والاختلاف، ويمثل برزخا بين الانغلاق والانفتاح، إنه الحلم الذي يأسر، يصدم، يفاجئ المتلقي، ويزعزع أبوب الإبداع الموصدة، وقد طرحت هذه الثنائيات الضدية جدلا نقديا واسعا، أفضى إلى مقولتين متعارضتين، ربما أفرزتهما قضية نظام العمود ومذهب البديع، وربما كانا نتاجا لمبدأ أخلاقي، هما "خير الشعر أصدقه" و "خير الشعر أكذبه" وقد تعلق هذا الموقف بالشعراء قبل النقاد، فهذا حسان بن ثابت يربط حسن الشعر بالصدق، فيقول:

وإنَّ أحْسَنَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ بَيْتٌ يُقَالُ إِذَا أَنْشَدْتَهُ صَدَقَا

وقد تحلى زهير ابن أبي سلمى، بالصدق في تصوير مشاعره، وواقعه، والمعنى الذي يريد وصفه في شعره، فهذا سيدنا عمر بن الخطاب(رضي الله عنه) كان يقول عن زهير: شاعر الشعراء، وحين سأله ابن عباس: وبم كان شاعر الشعراء؟ أجابه: لأنه كان لا يعاضل في الكلام. وكان يتجنّب وحشيّ الشعر، ولم يمدح أحدا إلا بما فيه، وقيل لم يكن يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال[2]. وقد فعل ذلك مع هرم بن سنان، فخلد موقفه الإنساني، وكان لا يفعل ذلك طمعا في الكسب والمال، ولو فعل لكان لسانه خالف الحق وجرى على الكذب والمبالغة أو الغلو، حتى أن أمير المؤمنين عمر بن الخطاب ردّ على بني هرم، حينما طلب

---

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص385، 398، 408.

[2] ينظر: قدامة بن جعفر. نقد الشعر. ص95. أبو زيد القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص68، 69. الأصفهاني. الأغاني. ج9. ص147.

من أحدهم أن ينشده، بعض مدح زهير أباه، فأنشده، قال بلسان الزاهد الورع: قد ذهب ما أعطيتموه، وبقي ما أعطاكم[1].

وبحث الشاعر عن الصدق الفني؛ أي نجاحه في تصوير المعنى المراد كائنا أو ممكنا[2]، وما يتبعه من جودة الشعر ونقاء الصورة، فلقيه في جملة من الخصائص التي احتضنها عمود الشعر، أهمها صحة المعنى، والإصابة في الوصف ومقاربة التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له؛ وعدَّ النقاد الموافقون للعمود، كل خروج ومبالغة وغلو وإفراط، تطلعا للمحال والممتنع، وتمردا وفسادا للشعر، وقد قيل : « أن أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، وأن أبا تمام تبعه فسلك في البديع مذهبه فتحير فيه... يريد البديع؛ فيخرج إلى المحال»[3]، وهي نظرة يبدو فيها تعصب الآمدي لشعر الأوائل ومن تبعهم بإخلاص إلى يوم الدين، ترى فيه نضجا وكمالا، وترفض من بعده كل تجديد، رفضا يكبح حرية الإبداع، ويقطع حبل كل مشتاق إلى لذة اللغة ولعبة المعنى، وحسبهم ومنتهى تصوُّرهم المكابر، أنه ما ترك الأول للآخر شيئا.

وقد جمع هذا الغيض، البحتري الذي سلك « مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف»[4]، فرأى في ابتداع الفلسفة والمنطق تكلفا في الصناعة الشعرية، وتوعِيرا للمعنى، وأن بديل الصدق في الشعر الكذب والمبالغة، حيث يقول:

كَلَفْتُمُونَا حُـدُودَ مَنْطِقِـكُمْ فَالشِعْرُ، يَكْفِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ

هذا الذي ظنوا أنه تكلف وفساد، هو من غير شك، صناعةٌ جديدة ساهمت في بناء مذهب البديع وإثارة الغموض ـ الذي يرجع إلى شح ثقافة القارئ أحيانا ـ وانفتاح النص على التأويل، فقد كان أبو تمام، يهتم بعلم المنطق، ويعدُّه جزءًا مهمًا من فنه[5]، وبالرغم من ذلك

---

(1) ينظر: الأصفهاني. الأغاني. ج4. ص169.

(2) ينظر: ابتسام مرهون الصفار، ناصر حلاوي. محاضرات في تاريخ النقد عند العرب. دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، ط1، 2006. ص66.

(3) الحسن بن بشر الآمدي. الموازنة بين أبي تمام والبحتري. تح، أحمد صقر. ط2، دار المعارف، مصر، 1972. ص125.

(4) نفسه. ص11.

(5) ينظر: عبد الله التطاوي. الموقف الفكري والنقدي في إبداع أبي تمام.ط1، دار غريب، القاهرة، 2003م. ص47.

فضل البحتري جيد أبي تمام، الذي كثر في شعره عن جيدِه، وفضل رديئَه عن رديئِه[1]، العليل القليل، الذي لا يعيب شعره، وهو الإمام الفيلسوف، المبتدع، صاحب النص الاختلافي، الذي تحررت القصيدة من بعده، واستفادت منه التجربة الشعرية المعاصرة، وبخاصة أدونيس. وصدق المتنبي إذ قال:

فَمَا التَّأْنِيثُ لِاسْمِ الشَّمْسِ عَيْبٌ ولا التَّذْكِيرُ فَخْرٌ لِلْهِلَالِ

ويفرق القاضي الجرجاني، وهو بلا ريب يعي قضية الصدق والكذب، والحقيقة والمجاز، والالتزام والتجاوز، بين ذلك المحدود بنظام يقيه النقص والانحراف والاعتداء على النسق الفني والثقافي، وبين المتجاوز له، الذي زال/ عدل/ كسر/ خرج/ أفرط/ أغرق/ بالغ، فأحدث وابتدع، واخترق أفق المتلقي، وما تلك القواعد، والقوالب، والثوابت الدالة على النهج، إلا « رسوم متى وقف الشاعر عندها، ولم يتجاوز الوصف حدَّها، جمع بين القصد والاستيفاء وسلم من النقص والاعتداء، فإذا تجاوزها اتسعت له الغاية وأدته الحال إلى الإحالة، وإنما الإحالة نتيجة الإفراط وشعبة من الإغراق، والباب واحد ولكن له درج ومراتب»[2]، ويكون ذلك في توظيف التخييل وتصوير المعنى وخلقه من عدم، وتتدرج معه أيضا ـ كما ذكر سابقا ـ مراتب التأويل بين الاعتدال، والإفراط، والتفريط، حيث تكون حقيقة المعنى كذبة وخرافة.

إن الانزلاق إلى عمق المعنى وقلب اللغة الاستعارية، المجازية، وإلى اللاشيء حيث البياض وإعادة الكتابة، يحدث بدأ بالمبالغة والغلو، انتهاء بكل ما يحدثه التجاوز الدلالي في قمته، من تناقض، وممتنع، وإحالة. وقد التفت النقاد القدامى إلى هذا الشأن، بين معارض كالقاضي الجرجاني، ومتوسط معتدل رافض للإفراط والغلو البعيد كل البعد، كقدامة، والحاتمي، ومؤيد كابن وهب، الذي أباح للشاعر المبالغة، لأنها من أساليب العرب، وأن يسرق حتى يناسب قول المحال ويضاهيه، واستحسن الكذب والإحالة في الشعر، ورفض أن يكون ذلك في الفنون الأخرى، ويستند في رأيه هذا، إلى تجويز (أرسطو) الكذب في الصياغة الشعرية، إذ هو صفة للشعر وهو أكثر من الصدق، وعلى هذا الأساس، يذهب

(1) الآمدي. الموازنة. ص15.

(2) القاضي الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. ص420.

قدامة إلى القول مفضلا الغلو في المعنى إذا شُرع فيه، عن الاقتصار على الحد الأوسط فيما يقال منه، وهو في هذا الموقف يساند أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما، منطلقا مما بلغه عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وهو ما استقرّ عليه منذ قرون خلت، الفلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم[1].

ولعل رؤية عبد القاهر الجرجاني، ذات الملامح الحداثية، دققت النظر في المقولتين الاختلافيتين، "خير الشعر أصدقه" و "خير الشعر أكذبه"، فأفرزت منهما تصورا عن الانغلاق والانفتاح، أو ما من شأنه نصا مغلقا ونصا مفتوحا، « فمن قال "خيره أصدقه" كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح، أحب إليه وآثر عنده، إذا كان ثمره أحلى، وأثره أبقى، وفائدته أظهر، وحاصله أكثر، [والشاعر] فيه هو كالمقصور المداني قيده، والذي لا تتسع كيف شاء يَدُه وأيْدُه، ثم هو في الأكثر يسرد على السامعين معاني معروفة وصورا مشهورة، ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة، فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها، ولا يرجى ازديادها، وكالأعيان الجامدة التي لا تَنْمِي ولا تزيد، ولا تُربح ولا تُفيد، وكالحسناء العقيم، والشجرة الرائقة لا تُمتِّع بجنىً كريم»[2]. فالصدق باب مفتوح على الأصل/ المعنى، والحقيقة/ الوضوح، والقرب/ المشاكلة، مغلق على كل ما هو تصور مجازي/ تخييلي/ اختلافي.

وأما الانفتاح على المعنى، وحرية التخييل، من الإبداع والخلق والاختراع، التي تؤول إلى الاتساع والتأويل، تنبجس من قول القائل "خير الشعر أكذبه" ذلك أنه ـ كما يزعم الجرجاني ـ « من قال "أكذبه"، ذهب إلى أن الصنعة إنما تمدُّ باعها، وتنشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويُدَّعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويُذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم والوصف والنعت والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر

---

[1] ينظر: قدامة بن جعفر. نقد الشعر. ص65، 74، 242. وينظر: الحاتمي، محمد بن الحسن. الرسالة الموضحة في سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره. تح، محمد يوسف نجم. دار صادر، بيروت، ط1، 1963. ص64ـ 65. وينظر: ابن وهب، أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم بن سليمان. البرهان في وجوه البيان. تح، أحمد مطلوب وخديجة الحديثي. بغداد، ط1، 1967. ص153، 185.

[2] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص272، 273.

سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويُبدي في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، وممددا من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من عدٍّ لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي»[1]. ذلك أنه يتجاوز/ يبتعد/ يختلف، يكذب بلطف أحيانا، ويكذب بعنف في الغالب، فيخطف، يعصف، ينقل المعنى عن موضوعه أو أصله فلا يبقي ولا يذر، وإنما يقتلع ويبذر، يرمم ويجدد في هندسة/ معمارية المعنى، ويحطم ويبني، يشيد.

بعد سيرورة من ارتحالات المعنى تبعتها تحولات للقراءة، لجأ الناقد المعاصر/ الحداثي وبكل عمق، إلى محاولة التنصل من حقيقة المعنى وأصله، فكانت مواقفهم دفاعا وتبريرا لتجديدات وابتكارات شاعر المرحلة، وربما يتجاوزون مبالغة وغلوا واندفاعا، أو خدمة لرغباتهم، وأفكارهم، وتصوراتهم، حيث نفوا مركزية الذات/ المبدع، ونادوا بمركزية العقل "اللوغوس"/ حرّية القارئ، وخلق المعنى، بل ذهبوا في تفكيرهم، إلى أقصى من ذلك، "عدمية المعنى"، فهو يأتي من لاشيء، من "درجة الصفر". حيث كانت « تفكيكية دريدا تنطلق من الميثولوجيا البيضاء: من الاستعارة المستهلكة، الاستعارة البالية التي تآكلت، والعملة التي ذهب كل نقشها فلم تعد تساوي شيئا»[2]. فتبعث فيها الحياة بعد موت، وتضيئها بعد انطفاء، وتبنيها بعد أن كانت ركاما، وتملؤها بالأصوات بعد أن كانت خاوية على عروشها.

وقد اقتفى السابقون الأولون العارفون، من أهل السنة والمعتزلة، نقادا وبلاغيين، أثر المجاز في كل زاوية من النص وبخاصة القرآني، فما رعوه حق رعايته، وذهب الثراء التخييلي وجماله في مهب الجدل الكلامي والدفاع عن العقائد، وإن نضج الجدل الكلامي من خلاله وازدهر، إلا أنه أدى إلى تصور معاكس، قيّد المجاز بخيوط من حرير، فلم يعطه أدنى فعالية في عملية تشكيل المعنى الأدبي ذاته، ذلك لأنه عدّ كل معنى أو صورة مجازية لها أصل في الحقيقة، ثم هو بالنسبة للمعنى بمثابة الوشي والزخرف والحلي والكسوة للجسد، تعرضه في أناقة ورشاقة، ثم تنفصل عنه دون تفاعل[3]. ويحسب المعتزلة أنهم تجاوزوا، وخالفوا، وابتعدوا في التأويل، حين نادوا بخلق القرآن، وبأنه قائم بنفسه، مستقل عن غيره،

---

[1] السابق. ص272.

[2] بول ريكور. الاستعارة الحية. ص6.

[3] ينظر: جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ص135- 139.

يحتمل الزيادة والنقصان، ونفيهم أصله ومصدره بأنه هو كلام الله، وسعوا نحو تأويل مجاز القرآن والآيات التي تعارض مذهبهم تأويلا عقليا محضا، مفرطا، يعزز ويعضد أهواءهم بسذاجة البرغماتية، وبلا ذوق أو روح حسية جمالية[1]، وهم بذلك مثل قول المتنبي:[2]

أُعِيــذُهَا نَظَــرَاتٍ مِنْكَ صَــادِقَةً أَنْ تَحْسَبَ الشَّحْمَ فِيمَنْ شَحْمُهُ وَرَمُ.

ولم يبحث القارئ عن ذاته في دائرة الفهم، إلا بعد أن استفزه التجاوز/ المبالغة/ الإغراق/ الغموض، كطيف مرعب، مفاجئ، صادم، لسؤال المعنى(لم لا تفهم ما يقال؟!)، فحدثت القطيعة النسقية مع الماضي/ التراث/ التقليد، وانفتح النص على الإبداع والتفاعل، والثقافة، وتوجه الخطاب النقدي شيئا فشيئا إلى رؤية أكثر وعيا وحداثة، التفت بعنف وربما حتى بتطرف، حول مسألة الفهم والتأويل التي تُنصِّب القارئ فارسا للمعنى، يحرره ويضمن حياته، وتوالده، وتكاثره وانتشاره، وتنوعه، وتعدده، وقد جذبه إلى النص "بلاغة المجاز" أو "التصور المجازي"، وكما يرى جابر عصفور فإن المجاز « أسلوب خاص في الإدراك، وتشكيل للمعنى نفسه، وإن المجاز هو الذي يخلق المعنى من عدم، بعد أن لم يكن موجودا من قبل»[3]، وهو في السطح بلاغة محسنات وزخرف، إلا إنها تدل على المعنى وتثبته، وفي العمق بلاغة تدليل، وإقناع، وإفهام، وهو غموض في النص بعد وضوح، وتلميح بعد تصريح، وتحرير للمعنى بعد تقييد، وانفتاح للنص بعد انغلاق.

زبدة هذه الصفحات، أن مسار التحول في الشعرية العربية كان خاضعا للتطور في بنية العقل العربي، وهو تطور ونمو تدريجي تقدمي مسَّ سائر البنى المادية والفكرية والثقافية، في مختلف المجتمعات والعصور، وهي بنى يرفُدُ بعضها بعضا، وقد نتج عن هذا الاستعداد الفطري في الإنسان للتغيّر والتطور وعن الاحتكاك بثقافات الأمم المجاورة، ازدهار الفكر البلاغي الذي ولّدَ تحولا دلاليا في التشبيه والكناية والاستعارة وصولا إلى المجاز والمبالغة فيه، مما يخلق غموضا في النص وكثافة دلالية هائلة، تستفز المتلقي فتثير ذوقه وخياله وفكره وثقافته.

---

[1] ينظر: وليد قصاب. التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، حتى نهاية القرن السادس الهجري. ص82، 83.

[2] المتنبي. الديوان. دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983. ص332.

[3] ينظر: جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ص139.

ولعل ما يجده الباحث بين طيات الكتب انغلاقا وانفتاحا، من دراسات مركزة في النقد الأدبي (مرحلة الحداثة وما بعدها) للنص الشعري القديم ـ وإن كانت قليلة قياسا بكثرة المدونات الشعرية ـ ؛ في النقد البنيوي والأسلوبي والسيميائي والتأويل والتلقي والتفكيك، وما يجده في مرحلة تابعة لـ: (ما بعد الحداثة)، وهي ما أطلق عليها عبد العزيز حمودة في كتابه "الخروج من التيه" بـ: (ما بعد بعد الحداثة)؛ أي ما يمكن جمعه تحت مظلة الدراسات الثقافية والنقد الثقافي مثل: الماركسية الجديدة والمادية الثقافية والتاريخية الجديدة أو ما يسميها (غرينبلات) بويطيقا/ شعرية الثقافة، وما يشاركها الوظيفة، من النقد ما بعد الكولونيالي، والنقد النسوي، وقد غيرت مسار السؤال النقدي من سؤال الأدبية في النص إلى سؤال الأنساق والحركات أو التحولات الثقافية؛ فتحفر في المعنى الثقافي وأنساقه المضمرة أو القبحيات المتسترة وراء أقنعة الزخرف/ التنميق/ التزيين/ الجمال البلاغي، وتبحث في علاقة النص الأدبي بالخطابات الثقافية الأخرى[1]، هذه الدراسات تسد دون ريب رمقه وتطفئ ظمأه، وهي إذ تزعم عشقها للنص القديم، تترك خلفها مجالا مفتوحا للحوار والتفاعل وإعادة القراءة.

[1] ينظر: عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. ص219– 270.

الباب الثاني : انفتاح النص الشعري القديم بين الكتابة والقراءة

الفصل الأول: الوعي الكتابي وتهافت القراءات النصية

الفصل الثاني : أسئلة الثقافة وبوح النص الشعري القديم

الفصل الأول: الوعي الكتابي وتهافت القراءات النصية

المبحث الأول: مسالك الانفتاح من الكتابة إلى القراءة

المبحث الثاني: كونية الشعر ورمزية الثقافة

المبحث الثالث: شعرية المثاقفة والاحتفاء بالمعنى

المبحث الرابع: تمظهرات السرد في الشعر القديم

المبحث الخامس: النص الشعري القديم زمن القراءة النصية

مسـالك الانفـتاح من الكـتابة إلى القـراءة

"لقد تجنب الطريق السالكة، وسلك غيرها، فأبدع وبقي حيا في شعره وصوته...وهكذا فإن الطريق السالكة تقتل سالكها".
عبد الله الغذامي.

1/ هاجس المعنى ... كم تـرك الأول للآخـر؟

يستدرج الوقوف عند معنى الغلق واستغلاق الكلام وعسر الفتح، وذلك المفهوم اللغوي لمعنى الانفتاح، صورا من التراث النقدي والشعري، لا تزال عالقة في ذهن كل قارئ، تثبت الإشارة إلى مصطلحي المغلق والمفتوح، وتدل على استغلاق المعنى الشعري وعسره أحيانا ثم انفتاحه، حتى على كبار الشعراء، فكأن شاعرا ينحت من صخر وآخر يغرف من بحر.

فهذا الفرزدق وهو أحد كبار الشعراء خبرة وتجربة إبداعية، يعترف بانغلاق المعنى ولحظة الوعي الكتابي في قوله المشهور: «أنا عند الناس اشعر الناس وربما مرت علي ساعة ونزع ضرس أهون علي من أن أقول بيتا واحدا»[1]. وقد مر يوما ما على الجارود بن أبي سبرة، وقال له: يا أبا نوفل قد قلت بيتا، وقد انغلق عليَّ ما بعده، قال فقلت: ما هو؟ قال قلت:

إن الذي سمك السماء بنى لنا بيتا دعـائمه أعز وأطـول

قد انغلق عليَّ ما بعده، قال فقلت:

بيتا بناه لنا المليـك ومـا بنى ملـك السـماء فإنه لا ينقـل

[1] الجاحظ. البيان والتبيين. تح، عبد السلام محمد هارون. ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998. ص209.

فقال : قد انفتح لي وأكمل أبياته[1].

وكان أبو تمام وهو صاحب مذهب البديع، والمخترع المحدث، يجد ـ أحيانا ـ صعوبة ومعاناة حتى في صياغة المعاني التي يقتبسها ليعيدها في صورة مختلفة، فقد دخل عليه بعض أصحابه وهو في بيت مصهرج قد غسل بالماء، يتقلب يمينا وشمالا قال: فقلت: لقد بلغ بك الحر مبلغا شديدا، قال: لا، ولكن غيره، ومكث كذلك ساعة ثم قال كأنما أطلق من عقال، فقال: الآن وردت، ثم استمد، وكتب شيئا لا أعرفه، ثم قال: أتدري ما كنت فيه منذ الآن؟ قلت: كلا، قال : قول أبي نواس:

كالدهر فيه شراسة وليان

أردت معناه فشمس علي، حتى أمكنني الله منه، فصنعت:

شرست بل لنت، بل قانيت ذاك بذا فأنت لا شك فيك السهل والجبل[2]

فبالرغم من ثقافة أبي تمام الموسوعية، وذكائه اللامع، وخياله الواسع، إلا أن المعنى يستغلق عليه أحيانا وتحتبس الشعرية، فيجبره ذلك على إمعان فكره وعصر ذهنه بحثا عن مسلك للخروج من عنق الأزمة.

ولا شك أن في التراث النقدي والبلاغي الضخم، إشارات لدلالة الانفتاح والانغلاق، فقد جعل أرسطو من نظرية المحاكاة رؤية وتبصرا، ومسارا إبداعيا جماليا، والعلامة العبقرية المميزة، التي من خلالها تولدت الأجناس والفنون، واختلفت وتعددت، وأصبح ما كان يراه أفلاطون تشويها في المحاكاة، جمالا وانفتاحا[3].

---

(1) ينظر: أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني. الموشح، في مآخذ العلماء على الشعراء. ص142.

(2) ينظر: أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ص209.

(3) ينظر: أرسطو طاليس. في الشعر. نقل بشر متى بن يونس الغنائي، ترجمة وتحقيق، شكري عياد. دار الكتاب العربي، القاهرة، ط1، 1386هـ ـ 1967. ص64.

ويخبر ذلك الصراع بين الشعراء حين تعصب كل لمذهبه، عن مسألة التسلط والانغلاق، والحرية والانفتاح الإبداعي، فالمقولة الرائجة "ما ترك الأول للآخر شيئا" جاءت لتقصي الآخر وتغلق أبواب الإبداع وتحتكره، حتى قال كعب بن زهير[1]:

ما أرانا نقول إلا رجيعا و معادا من قولنا مكرورا

ولا ريب أن هذه الكتابة الشعرية المغلقة، فرضتها إملاءات "النسق المتسلط"، المتمثلة في قواعد عمود الشعر، وعقدة العظمة والجماعة الأبوية، التي تزعم استنفادها لدائرة الألفاظ والمعاني، فلا جديد بعد قديمهم، ولا حسن تأليف بعد تأليفهم، فهم يؤمنون حسب اعتقادهم باكتمال النص وانغلاقه، حتى جاء الشاهد والمقولة النسقية الراسخة "ما ترك الأول للآخر" وقد ضج بها الوسط النقدي وثارت الخصومة.

وقد شعر النقاد والبلاغيون بنسق التملك والتسلط هذا، والانغلاق على العلم والكتابة والإبداع، وعدّه ملكا خاصا لعصر دون عصر ولقوم دون قوم، ولمؤلف دون مؤلف، ولشاعر دون شاعر، فشغلتهم القضية وحملوها على باب الإنصاف، فخرجوا من الرؤية الماضوية الضيقة أو النقد المغلق إلى الرؤية الحداثية والنقد المفتوح، الذي يقرأ أو يستقبل النص لا صاحبه وزمنه، ويدل على ذلك القول المنصف لابن قتيبة في الشعر والشعراء : « ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره...فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»[2]، فكما خلق الله البشر مختلفين في الألوان والألسنة، ومن ذكر وأنثى، وشعوبا وقبائل تتواصل وتتثاقف وتتعارف، علم الإنسان ما لم يعلم، وفتح له باب التأويل كعلم وحكمة قبل أن يكون استراتيجية وفلسفة في القراءة، ينفتح به كل مغلق، ويتجدد به كل قديم، وتحيا به كل علامة، وتستمر به كل دلالة.

---

[1] كعب بن زهير. الديوان. تح، على فاعور. دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، دت، 1997. ص26.

[2] ابن قتيبة. الشعر والشعراء. تحقيق محمد أحمد شاكر. ج1. دار الحديث، القاهرة، ط2. دت. ص19.

ولا تزال فوضى المضادة والمفارقة والتعنت بين المتقدم والمتأخر في السبق للمعنى الشعري واحتكاره، تقرع الأسماع، حتى قال الأخير زمانه (إني لآت بما لم تستطعه الأوائل)، ردا غير ذي عوج، على الإقصاء والانتقاص، والتسلط والانغلاق، وهو الأمر الهوان والداء العياء، الذي أراد عرقلة العملية الإبداعية، ومسار الخلق والتجديد، ما جعل أحمد بن فارس يعيب في رسالته إلى بن سعيد الكاتب، اعتراضه وإنكاره على (أبي الحسن محمد بن علي العجلي) تأليفه كتابا في الحماسة، إذ يقول:« (...) فماذا الإنكار، ولمه الاعتراض، ومن ذا حظر على المتأخر مضادة المتقدم؟ ولمه تأخذ بقول من قال: ما ترك الأول للآخر شيئا وتدع قول الآخر: كم ترك الأول للآخر؟ وهل الدنيا إلا أزمان، ولكل زمن منها رجال؟(...)»[1]، فليس للمتقدم سبق ومزية على المتأخر، فالأزمان تتعاقب، والعلم ممدود، والكتابة إنتاج مشترك، والإبداع انفتاح على التنوع والاختلاف والتفرد.

ولكن بالرغم من كل التنبيهات والتوعية لفك هذا الانغلاق والحجر على المعنى أو امتلاك ناصيته والسيطرة عليه، ظلت السلطة- أية سلطة- عمياء لا ترى إلا نفسها [2]، وحتى هذا المتأخر "فارس ثورة التجديد"، الذي لم يرض بالاتباع، ونحى نحو الإبداع، تحول فجأة في ذات المتنبي إلى معادلة تعظيم(الأنا)، وتقزيم الآخَر(هو، هم)، وإلى نسق ثقافي مغلق يضمر دكتاتورية وتسلطا، حينما قال:[3]

وما الدهر إلا من رواة قصائدي إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا
فسار به من لا يسير مشمرا وغنى به من لا يغني مغردا
أجزني إذا أنشدت شعرا فإنما بشعري أتاك المادحون مردِّدا
ودع كل صوت غير صوتي فإنني أنا الصائح المحكي والآخر الصدى

ومما يشكم هذه الذات المتعالية، التي تلغي صوت الآخر وتحسبه مرة أخرى صدى أو رجيعا، ويفسخ نرجسيتها، وإن كنت تنتج نصا مفتوحا لا زال يحاكى إلى الآن، قول

---

[1] أحمد بن فارس. الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها. المكتبة السلفية، القاهرة، ط1، 1910. ص هـ

[2] ينظر: عبد الله محمد الغذامي. تأنيث القصيدة والقارئ المختلق. ص119.

[3] المتنبي. الديوان. ص373.

الجاحظ: المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية[1]. ويبقى التمايز والاختلاف بابا مفتوحا، ذلك أن الشعر صياغة وضرب من التصوير[2]، تتسابق فيه المعاني، وتتفاوت الشعريات.

وفي قول أبي تمام الأستاذ الإمام (كم ترك الأول للآخر)، إعلانا لحداثة الكتابة الإبداعية، وإمكانية الانفتاح والتجديد، ويمثل النسق المفتوح الذي يدعو للاختلاف والتعدد، وما دَعم ورسَّخَ هذه الرؤية المفتوحة، قوله ردا على أصحاب النسق المتسلط[3]:

ولو كَان يَفْنَى الشّعْرُ أفْنَتْهُ ما قَرَتْ حِيَاضُكَ منه في العُصُورِ الذَّوَاهِبِ

ولكنَّه فَيْضُ العُقُولِ إذَا انْجَلَتْ سَحَائِبُ مِنْه أُعْقِبَتْ بِسَحَائِبِ

وهو بمبدأ الاختلاف والمغايرة، وباحتمالية المعنى بدل حقيقته، كان يريد أن يؤسس من جديد للإبداع الشعري[4]، ولكتابة جديدة، أو لنص الكتابة/ القراءة ـ نص الحلم أو نص الولادة ، كما يسميه عبد الواسع الحميري[5]، ليبرهن على انفتاح الكتابة الشعرية وتواصلها، فكيف يصبح الشعر عندهم نصا مغلقا لا يقبل التجديد، ولا سيرورة المعاني وهي بنات العقل وفيضه؛ فلسفتا وخيالا !؟.

ذاك هو المعنى الذي ليس ملكا لأحد، كما يقول الغذامي، والذي يظل شرودا يفك عقاله ويهرب بعيدا عن القيد ولا يقوى أحد على الإمساك به، ويظل يرتحل من عصر إلى عصر ومن واقع إلى واقع ومن شاعر إلى شاعر[6]، إنه ضالة الشاعر والقارئ في آن، إنه "خرافة" ، وزْعم الأوائل بامتلاكه "مغالطة". وتضعف هذه السلطة ويجد المعنى/ القصد مسلكا من مسالك الانفتاح ومنفذا للهروب في قول الفرزدق حينما سمع شيئا من نسيب عمر ابن

---

(1) الجاحظ. البيان والتبيين. تح، عبد السلام محمد هارون. ج1. ص76.

(2) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. الحيوان. تح، عبد السلام هارون. ج3. القاهرة، 1969. ص132.

(3) أبو تمام. الديوان. مج1 . ص214.

(4) ينظر: أدونيس. الثابت والمتحول، تأصيل الأصول. ص118.

(5) ينظر: عبد الواسع الحميري. الخطاب والنص "المفهوم- العلاقة- السلطة". المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2008. ص70، 71.

(6) ينظر: عبد الله محمد الغذامي. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. ص119.

أبي ربيعة: «هذا الذي كانت الشعراء تطلبه فأخطأته وبكت الديار»[1]. فأصبح البكاء وذكر الطلل مقدمة للقصيدة العربية ونسقا فنيا وثقافيا راسخا ومتسلطا، ارتبط به الفحول من الشعراء، حتى نعتها بعض النقاد المعاصرين بـ "المصيدة" ، وتعد كل قصيدة ـ في نظر القدماء ـ من دون هذا الابتداء ناقصة وبتراء، وكل خروج عن نظام القصيد الذي حدده الأوائل تمردا.

2/ الالتفاف حول المعنى والالتفات إلى المتلقي:

يبدو أن الكتابة الشعرية تتدرج وتتعاقب عبر الأزمان، والمعنى يرتحل من نص إلى آخر عبر الأنساق والسياق، والقراءة تتحول تباعا وإبداعا. فهذا المتنبي الذي جاء فاتحا ومحققا لمبدأ الاختلاف، بسلوكه طريقا غير طريق الأولين، فجاء فيما أورد مبرزا[2]، وقد ملء شعره الدنيا وشغل الناس، مفتخرا في رده على من تحاملوا عليه، بثقةِ وعظمةِ المزهو بانقياد المعاني وانفتاحها له، وبقوة الكلمة في دلالتها، وببراعته في ابتكار الصور، وبكثرة قراء نصه، خروجا من مدارك الانغلاق إلى مسالك الانفتاح، حيث يقول[3]:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

يحكي هذان البيتان، حكاية الغموض وسيلان المعنى، وانفتاح النص القديم زمنا وشكلا، الحداثي كتابة وفكرا، على القراءة والتأويل، ويؤكد أيضا وعي المتنبي بالاختلاف والتعدد والتجاوز، ويشير إلى مقولة نسقية ضاربة في المشهد النقدي، وهي قولهم: "المعنى في بطن الشاعر"، التي رأى فيها عبد الله الغذامي جملة ثقافية تكرس نسقا ثقافيا مغلقا متسلطا[4]، بينما يرى فيها الدكتور عبد المطلب جملة من بين الجمل التراثية التي تؤكد

---

(1) أبو الفرج الأصفهاني. الأغاني. ج1. دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1952. ص75.

(2) ينظر: ابن الأثير. المثل السائر. ج3. ص284.

(3) المتنبي. الديوان. ص332.

(4) ينظر: عبد الله محمد الغذامي. رحلة المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارئ. مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع336، نيسان 1999. ص5.

الوعي القديم بأهمية انفتاح النص[1]، وشيئا فشيئا، وعبر ارتحالات المعنى، ينتقل الفعل أو القصد من الشاعر إلى النص، فيكتسب النص نصوصيته ومقصديته، ويفتتن القارئ بسحر الصورة، ويلتذ بالكد في طلب المعنى ومطاردته.

وكان أبو نواس يدرك أن نصه الشعري يبعث على الغموض والظن في تفسير المعنى، فهو لا يملكه وكأنه عنه غريب، يتأوله ويندهش لمن يخالفه، إنه يقول همسات وأصداء تأتي من غيابات الظنون، ومن طيّات النفس، ومن الحلول في نشوة الخمر إلى حد التفلسف والتصوف: [2]

غير أني قـــائل مـــا أتاني من ظنـــوني مكذب للعيـان
آخـــذ نفسي بتألـــيف شي واحد في اللفظ شتى المعان
قائم في الوهم حتى إذا ما رمته، رمـت معـمى المكـان
وكأني تـــابع حـــسَّ شيء من أمامـي ليس بالمستبان

يؤسس أبو نواس وفق هذا التصور، لقواعد الانفتاح أو للنص الاختلافي المفتوح، حسب تصوره، فهو نص حر يتكشّف لصاحبه كغياب يأتي ولا يذهب إليه، (غير أني قائل ما أتاني) ، يكون الشاعر لهذه المكاشفة بعد التلقي والتفاعل، مجرد قائل وواسطة وقناة تواصل بين النص والقارئ، بلغته وحسن تأليفه واختياره للفظ والإيقاع، إنه القول شعري والنص الغائب، ما دام الشاعر يقول ما أتاه من ظنونه، وهنا اعتراض على التكلف والتصنع في النسج والتصوير، ورفض لمقصدية المؤلف الصارمة، فالمعنى في النص المفتوح، مخالف لليقين مبني على الاحتمال، مخالف للحقيقة مبني على الخيال والمجاز.

وكما وصف، فهو (قائم في الوهم)، يحتضنه الخيال، قبل أن يرومه التخييل، ويكون (معمى المكان)، يبحث عنه الشاعر/ القارئ ويتتبع وقع خطاه وهو (ليس بالمستبان)، يتكنّفه الغموض كأنه الضباب، ويتكلفه القارئ ويكدّ في القبض عليه كأنه السراب(مكذب للعيان)،

---

[1] ينظر: محمد عبد المطلب. النص المفتوح والنص المغلق. ص11.

[2] أبو نواس. الديوان. تح، بهجت الحديثي، دار الرسالة للطباعة، بغداد، ط1، 1980. ص216.

فلا يجد غير صورٍ متفرقة، متناثرة، هلامية، زئبقية، تحدد إحداثيتها بين الخيال و المخيال، بعد تأليف (واحد في اللفظ شتى المعاني)[1].

يعكس هذا التصور رؤية حداثية لشاعر قديم، يطرح إشكالية معاصرة في زمنه حاضرة في الآن، إشكالية توليد المعنى وخلقه، وإشكالية القراءة، التي انفصل فيها النص بين النص المغلق؛ من حيث هو نص مشاكلة وائتلاف، ونص توافقي مقيد بقواعد وعرف نقدي، متفق على مقصده ودلالته، لا يطرح إشكالا، ولا يثير جدلا، والنص المفتوح؛ من حيث هو نص اختلافي، تعددي المعنى والقراءة، يطرح إشكالا ويثير جدلا.

ومن بين مواقف أبي نواس النقدية، التي تنم على رؤية حداثية، وانفتاح نصي وقرائي، وتعكس نصا اختلافيا، وقارئا حرا. روي أنه مرَّ ذات يوم بأستاذ يفسر لطلبته مطلع قصيدته الشهيرة: (ألا فاسقني خمراً وقل لي هي الخمر)، فزعم أنه إنما قال (وقل لي هي الخمر) ليلتذ السمع بذكرها كما التذت العين برؤيتها، والأنف بشمها، واليد بلمسها، والفم بذوقها، وهو في هذا التأول خارج عن مقصد أبي نواس، فلما أكمل دخل على الناقد منتشيا بهذا التفسير، فقبل يده ورأسه وقال له: بأبي أنت وأمي! فهمت من شعري ما لم أفهم[2]. فهذا الحدث النقدي يبين بداية الوعي الثقافي بالقارئ والالتفات إليه كقيمة تصنع ذاتها، ويؤسس للخروج من منطق الالتفاف حول معرفة الشعر واحتكاره، وفي هذا تمكين لحرية الرؤية والموقف، وإن كانت ذات الشاعر تحضر وتغيب. والدليل أن هناك قراءة جديدة، فتحت أفقا جديدا، أدهش وأبهر صاحب النص؛ فالتذَّ واستمتع وقبل اليد والرأس وفدا بالأم والأب.

والعود في كنف هذا السياق لأبي تمام كنموذج للاختلاف، وإمام مذهب، أحدث ثورة إبداعية تجديدية، حتى أن شعره ـ والقائل أدونيس ـ « يتدفق كماء أصلي لا يعرف

---

[1] ينظر: عبد الله الغذامي. المشاكلة والاختلاف. ص96، 97.

[2] وردت هذه المروية بدون إحالة في مداخلة: غازي عبد الرحمان القصيبي. قراءة في قراءة في قراءة. ضمن كتاب: عبد الله محمد الغذامي. الكتابة ضد الكتابة. دار الآداب، بيروت، ط1، 1991. ص84. وينظر: ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج2. ص93.

النضـوب»[1]، منبعـه الجديـد المتجـدد، الغريـب، والمخـالف للمـألوف، فـلا يشـتط ولا يمـل متلقيه:[2]

وطُولُ مَقَامِ المرْءِ في الحَيِّ مُخْلِقُ لِدِيبَاجَتِهِ فَاغْتَـــرِبْ تَتَجَدَدِ
فأنِّي رَأيتُ الشَمْسَ زِيدَتْ مَحَــبَّةً إلى النَّاس أن ليْسَتْ عليهمْ بِسَرْمَدِ

فنصه يلتحف الغرابة سترا/ وشاحا، خفاء/ بهرجا، في كل حين وآن:[3]

خذها مغربة في الأرض آنسة بكل غريب حين تغترب

هذا النص المختلف، المدهش، المريب، الذي لا يعرفه أحد، المستأنس بكل غريب، هذا النص البعيد المعنى القريب، غربة / اغترابا، كان يؤسس لمبدأ شكلاني، يؤمن بكسر المألوف، والانسلاخ من إملاءات النسق المتسلط المرهقة، والخروج من بين تراث وحداثة، نصا خالصا سائغا للمتلقين.

ولعل النص المفتوح يتحول إلى نص مغلق عندما يكون القارئ غير مؤهل، وليست له صناعة وثقافة بالشعر[4]، فهذا أبو سعيد الضرير وأبو العميثل، حينما اطلعا على قصيدة أبي تمام في مدح عبد الله بن طاهر: (هن عوادي يوسف وصواحبه)، طرحاها على الشعر المنبوذ[5]، كنص مغلق أو مستغلق أو مُشكِل، لما فيه من المعاني الغامضة، رغم أنهما كانا على خزائن الأدب، فكان السؤال: لم لا تقول ما يفهم؟ محاولة فاشلة للدفاع عن القارئ، وهو في باطنه يطرح مسألة الغموض ومستويات القراءة والفهم وحداثة النص الشعري، وكانت الإجابة: لم لا تفهم ما يقال!؟ فلسفة جديدة وعتبة لمداخل التلقي، تعد بوضع المعنى في بطن النص من جهة، وفي قلب القارئ من أخرى فاتحة للمصاهرة وعقدا للتفاعل، وذلك من

(1) أدونيس. الثابت والمتحول، تأصيل الأصول. ص115.
(2) أبو تمام. الديوان. مج2. ص23.
(3) نفسه. مج1. ص258.
(4) ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. ص3.
(5) ينظر: المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى. الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. تح، محمد حسين شمس الدين. ص365، 366. وينظر: أبو تمام. ديوان أبي تمام. مج1. ص216، 218.

خلال السعي نحو تأهيل أفقه ومداركه، بالاتكاء على حسه الجمالي وخياله، وتأثيث موسوعته الثقافية.

وعشق النص الأبي تمامي، كنص اختلافي إشكالي، من حيث طريقته، جعل ناقدا وشاعرا حداثيا، كأدونيس يقعد منه مقاعد للسمع، ويقيض له سلطانا، فهو حاضر في شعره، كحبر في الضوء يتلألأ بريقه ويشع في الطبقات، لذا ينطلق أدونيس الناقد في صناعة أدونيس الشاعر، من حيث بدأ صاحبه متمردا على العرف والعادة ونظام اللغة، فحداثة أبي تمام، وانفتاح نصه، تفجير من عمق الشكل، حسب أدونيس في قوله: « ولئن حافظ أبو تمام على الشكل الخارجي لبنية القصيدة التقليدية، فلقد غير نواته الأساسية: الكلمة وغير علاقات الكلمة، الصوتية والدلالية. ولهذا لم يعد الشكل عائقا دون بروز هذه العلاقات، بل أصبح، على العكس، عنصرا ضدّيا، يزيد في بروزها، فلقد فجّره من داخل، بتركيبه اللغوي الجديد»[1]، تركيبا ينزاح فيه الشاعر من العمود إلى البديع، وتختصم فيه نوافر الأضداد وتجتمع على الغرابة، وتبتعد فيه الصورة مدى بعيدا عندما تحملها الاستعارة، وينكص فيه كل مألوف على عقبيه، تاركا دهشة المفارقة، بين الخارج والداخل، وبين الدال ومدلوله، انزياحا/ غموضا.

وتلخيصا لبدعة التجديد والحداثة والانفتاح، التي انتقلت عدواها للشعراء الحداثيين وإشارة لمنابع النص المفتوح/ المجهول/ المضاد/ الغريب/ الحلم، الذي فكّ قيده أبو تمام، وشق طريقا في الأولين وللآخِرين، يقول أدونيس[2]:

لأبي تمامْ

حِبْرٌ في الضَّوْءِ، ضَوْءٌ

في طَبَقَاتِ الحِبْرِ له مِيثَاق

مع مَجْهُولاتٍ

يَسْتَشْرِفُهَا يَسْتَخْلِصُها ويُعَاشِرُهَا

---

[1] أدونيس. الثابت والمتحول، تأصيل الأصول. ص117.

[2] أدونيس. أمس المكان الآن. ج2، دار الساقي، بيروت، ط1، 1995. ص220.

ويُجَادِلُهَا ويُجَافِيهَا طَوْرًا

ويُعَانِقُهَا طَوْرًا

كيْ يَتَدَفَقَ مِنْهَا حُرا

نَسَغُ المعْنَى

في الأشْيَاءِ وفي الكَلِمَات

وفي الأَيَام.

ولقد انفتح شعر الحداثة على الشعر العربي القديم، تبيانا لقيمته الرفيعة، ولأنه الأصل والمرجع، فلم يخلُ من توليد الشاعر/ القارئ لمعانيهم وتضمينها بزي جديد، والاستفادة من تجاربهم الشعرية والعاطفية. في ديوان "مجنون ليلى" تتبع قاسم حداد سيرة العاشق وجمع أخباره وأشعاره، وأعاد كتابة تجربة العاشق (قيس بن الملوح) أشهر شعراء العشق في التراث العربي:

سأقول عن قيسٍ

عن هوىً يسكنُ النارَ، عن شاعرٍ صاغني في هواهْ.

عن اللونِ والاسمِ والرائحةْ

عن الختمِ والفاتحةْ [1].

تجاوز الشاعر المعاصر إذن، ذلك الوهم حول الانفصال عن التراث الشعري والنقدي، فاتخذه مسلكا من مسالك الانفتاح، وانفتح النص على النص، حيث طرح بعض مواقفهم النقدية، حول تجربة شعرية متجاوزة ومتفردة ومدهشة مثل اعتناق أدونيس شعرية أبي تمام وفلسفة المعري، وصوفية النفري والحلاج. أو قضية نقدية إشكالية؛ كالوضوح والغموض،

[1] ينظر: حورية الخمليشي. الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث. دار الأمان، المغرب، ط1، 2014. ص222، 223.

ومسألة الفهم عند المتلقي، وقد أثارها قديما أبو تمام وصاحبيه في حوار نقدي، وأشار إليها محمود درويش حديثا، في صورة شعرية جديدة[1]:

لن تفهمُوني دون معجزةٍ

لأنّ لغاتكم مفهومةْ

إنّ الوضُوحَ جريمةْ

تحول هذا الرسوخ في العلامات والمفارقات الفارقة، والفلتات المبدعة المتمردة في التراث، إلى منطقة عبور ومسلك للانفتاح، حتى إن انفتاح القراءة على النص القديم، انعكس في قراءة الصمت والخط واللون، قراءة في فضاء اللوحة مثل ما فعل أدونيس في قراءاته بالفن التشكيلي، فالبياض الممزوج بلون الحبر الأسود لغة مفتوحة على المحو والفراغ، وكذلك استخدامه للألوان الزاهية الأصفر والأحمر والأسود، وقد ضمت لوحاته، مختارات من شعر امرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى، وثعلبة العبسي، وأبي العلاء المعري، والمتنبي، وابن المعتز، وعمر بن أبي ربيعة، وجميل بثينة، وبشار بن برد، وأبي تمام، ووضاح اليمن، والنفري، والحلاج وغيرهم، بعث فيها الحياة من جديد، وفتحها على إمكانات التأويل في لوحات من "أغاني مهيار الدمشقي" و "مفرد بصيغة الجمع" و "الكتاب أمس المكان الآن" وغيرها [2].

إن وضوح النص الشعري القديم ومرونة مرونة البداوة، وغموضه وتعقد بنيته تعقد الحضارة والعمارة، وشساعته شساعة عصور كتابته المتداولة، ووفرته وتحولاته، وعطائه الدلالي، وطربه الإيقاعي، وجمعه بين الأسطورة والصورة، والسياق والأنساق، والتراث والتجديد، جعله نصا إشكاليا اختلافيا، جاهزا للقراءة وإعادة الكتابة، والتعدد والتشكل، فلم يسلم من مراودته ومعاشرته لا القديم المصاحب، ولا الحديث المتعدد المناهج والمذاهب.

---

[1] محمود درويش. محاولة رقم 7. دار العودة، ط1، 1972. ص481.

[2] ينظر: حورية الخمليشي. الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث. ص210، 211.

كونيــة الشعــر ورمــزية الثقــافة

"واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها(...)"

ابن طباطبا العلوي.

"يحيا الإنسان في عالم رمزي يخلقه هو. كل حقيقة تكون بالنسبة له رمزية"

بودون وبوريكو.

1/ سِفْرُ الشِعروتَسْفَارُه(*):

للشعر عالمه وكونه من الإبداع؛ لغة وإيقاعا وتصويرا وثقافة، وله مجرّات من العلامات والرموز، تمور فيها المعاني والدلالات مورا، كل شيء فيه ينطلق من شعور يدفعه ووعي يوجهه وموقف يرسمه ويرسخه وثقافة يحفظها وتحفظه، إنه صناعة شعرية لا يحدّها زمان ولا مكان، ولا فضل فيها لمتقدم على متأخر ولا لمتأخر على متقدم، حسب ابن قتيبة في قوله: «ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر (منهم) بعين الاحتقار لتأخره (...) ، ولم يقتصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم منهم حديثا في عصره»[1]. من خلال هذه الرؤية الثاقبة التي أنصف فيها صاحبها الشعر والشعراء، يمكن الحديث عن "سِفْرِ الشعر" والقصد "الشعر العربي القديم" وبخاصة شعر المعلقات، وعن ارتحاله وتنقله بين إبداع الترجمات وضراوة اللغات.

(*) جاء في لسان العرب باب السين مادة سَفَرَ: والسِفْرُ، بالكسر: الكتابُ، وقيل: هو الكتابُ الكبيرُ، وقيل: هو جزءٌ من التوراة، والجمع أسفارٌ. ابن منظور. لسان العرب. مج3. ص2026.

(1) ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ص64.

أولا: البدء والمنتهى

بدأ الشعر حديث السن، ينقل ويفسر ويرسخ بعفوية ووضوح، صورة الواقع ونمط التفكير وأسلوب الحياة، فالشعراء في تلك المرحلة « تعودوا أن يسندوا أقوالهم بذكر الحقيقة عارية دون خداع يموّهها أو طلاء يزيّفها»[1]، فهم لا يعرفون «التغلغل في خفايا النفس الإنسانية ولا في أعماق الأشياء الحسية»[2]، ولكن تبين ـ حسب أبحاث النقد الثقافي ـ أن الشعر مفخخ ـ عن قصد أو غير قصد ـ وفي حذر وحيطة يتشكل بداخله ما سمي بالمعنى الثقافي في مقابل المعنى الأدبي، ويتم الترويج لأنساق ثقافية تحت مقولة "الشعر ديوان العرب" حتى تمر إلى الذهن العربي وعبره جيلا فجيلا.

ومن خلال المشاكلة في النسج على نهج العرب وهو ما سمي في نقدهم بعمود الشعر، برز مصطلح الفحولة علامة على الجودة والسبق إلى المعنى البكر، ولا يزالون كذلك تحت رقابة النسق المتسلط أو المغلق "المشاكلة والاتباع" حتى أصبحوا « يدورون حول معان تكاد تكون واحدة...لا ينحرفون عنها يمنة ولا يسرة»[3]، فما يقال ليس إلا سوى معارا أو معادا من اللفظ مكرورا على حد قول الشاعر، إذ الذي « يقوله طرفة في الناقة يقوله فيها غيره، وما يقوله امرؤ القيس في بكاء الديار يقوله جميع الشعراء»[4]، وقد أفضى إحساس فئة من الشعراء بهذا الخطر المحدق بنمو القصيدة وتطورها، إلى ثورة التجديد والاختلاف والانتماء إلى نسق مفتوح على الاختراع والتوليد والتنوع والتعدد.

وفي أصل الإبداع الشعري الجدة والتحول والاختلاف، والخروج من مأزق الواقع وعالمه الضيق، إلى عوالم جديدة يؤثثها الخيال، وتتصرف وتحترف في هندستها اللغة، وحسب هلال جهاد فإن «الشعر خلق لعالم جديد يشكل تجاوزا للواقع، ونزوعا إلى مستقبل حضاري

---

(1) شوقي ضيف. العصر الجاهلي. دار المعارف، القاهرة، ط22، 2000. ص220.

(2) نفسه. ص220.

(3) نفسه. ص221.

(4) نفسه. ص221.

أرقى، بتحرير إنسان العصر من سلطة واقعه ووجوده المشروط بها»[1]، إنه ينشأ ويكبر كحلم شاب حالم واثق من ذكائه وقدراته، أو ككرة الثلج المتدحرجة تبدأ صغيرة ثم يزداد حجمها في كل خطوة تتقدمها إلى الأمام، تلف حولها وتلتقط ما تسطيعه في طريقها.

ويبدو أن كل ما هو واقع يمكن للمبدع أن يحوله عن طريق الخيال والرمز إلى فن؛ رسم أو نحت أو موسيقى أو رقص أو مسرحية أو قصيدة...الخ، ويبقى الشاعر الإنسان الذي يحفظ للأمة ماضيها وحاضرها وينزع إلى مستقبل مأمول عبر طموحاته، تنبؤاته، أحلامه، رؤاه، التي تتوجها وتوجهها تلك اللغة الشعرية الرهيبة الدائمة الانزلاق والكثافة، حتى إنها والقول لبول ديمان: « قادرة على إخفاء المعنى وراء إشارة مضللة، مثلما تخفي الغضب أو الكراهية وراء ابتسامة»[2]. ذلك المعنى الذي تفرزه ثقافة الشاعر وخياله، ويكون طريفا وغريبا بقدر ما كانت عميقة وكان واسعا.

على هذه الحال من الطراوة والمرونة والانفتاح، غدت تحت كل جمالية تطفو باللغة الشاعرة والإيقاع الطروب، وتطوف في جوفها العميق أسراب الصور والمعاني البعيدة، معرفة وثقافة ينبغي تملكها، وفي الآن ذاته ينبغي فرزها ونقدها، ودلالات يتم تفجيرها، ونيات ومقاصد يتم كشفها، هي ولا ريب مشحونة في ما حفظه الشعر وسجله من أصول الأعراف والتقاليد والعادات، والمواقف والسلوكات، وحكمة التجارب ومفارقات الحياة، والأحداث والأخبار والقصص المتفرقات، وتخيلات الأساطير والخرافات، وفي تنوع الثقافات، وصوت الكلمات وصمت الرموز والدلالات.

---

[1] هلال الجهاد. فلسفة الشعر الجاهلي، دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي. دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2001. ص14.

[2] بول ديمان. العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر. تحرير فلادغوزيتش، ترجمة سعيد الغانمي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000. ص 4.

ثانيا: سِفَارَةُ الشّعر وعِمارَةُ المعنى(*)

منذ كتب أرسطو كتابه المشهور "فن الشعر"، الذي نظّر فيه للفنون الجميلة بوصفها قائمة على « فن المحاكاة والتمثيل»[1]، كخاصية يتميز بها جنس أدبي عن آخر ويرقى بوصفه خلقا كلاميا، تعيّن أن للشعر قيمة تجعله « أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ»[2]، وأنه بذلك يعد أب الفنون وجامع الأجناس الأدبية، منه خلقت وإليه تعود. فهو الفلسفة والتاريخ والموسيقى والتصوير، والسرد والزمان والمكان، والأسطورة والبطولة والمناقب والمآثر والأخبار، وتبادل الثقافات وتقارب الحضارات، والمدح والهجاء والفخر والسخرية والتهكم والهزل...الخ.

ولعل ما يجعل الشعر في تماس وتقارب دائم مع الأجناس الأدبية الإبداعية الأخرى، يخالطها وتخالطه في حميمية وأنس، هو تلك الشعرية التي تكسب النص حضورا وقيمة وتفضيلا، ذلك ما أدركه نورثروب فراي Northrop Frye حينما بحث في الشعر ورأى « أن هناك أبنية كلية للشعر يمكن إدراكها، وهي ليست الشعر نفسه ولا تجربته وإنما هي الشعرية (poetics)...فمراتبية الأجناس الأدبية تخضع إلى معيار تفضيلي محدد»[3]. ولقد باتت لفتنتها وحداثتها وعلاقتها بكل ما هو جمالي ومرهف ومثير لصيقة بكل موضوع؛ كشعرية السرد، شعرية الموقف، شعرية الموت، شعرية اللغة، شعرية الإيقاع، شعرية المكان، شعرية

(*) سفَر الرَّجلُ: خرج للارتحال، قطع مسافة "﴿لقد لقينا من سفرا هذا نصبا﴾" . سَفَرَ يسفُر ويسفِر سَفْراً وسِفَارَةً، فهو سَافر وسَفِير. سفر بين القوم: 1- حمل بينهم الرسائل والآراء. 2- أصلح بينهم. عِمارة: جمع عمارات وعمائر: 1 – مبنى كبير فيه جملة مساكن في طوابق متعددة "عمارة من عشر طوابق- سبع عمارات" 2- تشييد وبنا وإصلاح وتعمير، عكسه هدم وخراب "اكتملت عمارة المسجد – ﴿ أجعلتم سقاية الحاج وعمارة المسجد الحرام كمن آمن﴾ ". أحمد مختار عمر. معجم اللغة العربية المعاصرة. مج2. عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008. ص 1071، 1552.

(1) أرسطو طاليس. فن الشعر. ص64.

(2) جونثن كاللر. مدخل وجيز إلى نظرية الأدب. تر، خميسي بوغرارة. منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة ، ط1، 2007. ص57.

(3) حسن ناظم. مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. المركز الثقافي العربي، ط1، 1994. ص23.

الثقافة...الخ، كما أن تلك الخصائص المميزة لكل نوع، لم تعد تؤمن بالحدود الفاصلة، وإنما تتشارك في ما بينها وتتلاقح، لتنتج في كل مرة جنسا إبداعيا جديدا.

ولم يختص بالشعر قوم دون قوم، فقد عرفه العجم والعرب على السواء قديما وحديثا، كل في زمانه حاجة وإبداعا، وتفاوت أهله ـ وبخاصة من العرب ـ في الشاعرية موقفا وحسّا وإنشادا وفي الشعرية نظما وتصويرا وإيقاعا. وأوضح ذلك ابن خلدون وعلَّل له في قوله: «(...) ثم لما كان الشعر موجودا بالطبع في أهل كل لسان، لأن الموازين على نسبة واحدة في إعداد المتحركات والسواكن وتقابلها، موجودة في طباع البشر؛ فلم يُهجر الشعر بفقدان لغة واحدة وهي لغة مُضر؛ الذين كانوا فحوله وفرسان ميدانه، حسبما اشتهر بين أهل الخليقة بل كل جيل وأهل كل لغة من العرب المستعجمين والحضر أهل الأمصار يتعاطون منه ما يطاوعهم في انتحاله ورصف بنائه على مهيَع كلامهم»[1]، واستمرّ يتطور توارثا وإبداعا، ويتفاعل في تكثّر وتكَوثر؛ تناصا، ثقافة ومثاقفة، تأثيرا وتأثرا.

يقول هوفمان بيكر C.H.BECKER عن علاقة الأوربيين بالشعر العربي القديم، وهو يصفه: «فإنني أقترح طرح بعض نماذج من الشعر العربي القديم عليكم راجيا منكم أن تتذكروا بأن هناك علاقات معينة تربطنا نحن الأوربيين، رجالا ونساء، بذلك الأسلوب ذي التركيب البعيد الغريب عنا»[2]. وبهذه الغربة والغرابة يتجدد الشعر ويحيا في غير موطنه، وقد قال أبو تمام شاعرا بالألفة التي تبعث على الملل، وحاثا بحكمة عن الحركة والحياة والبحث عن الاختلاف والتجدد:[3]

وطُولُ مَقَامِ المرْءِ في الحَيِّ مُخْلِقُ لِدِيبَاجَتِهِ فَاغْتَرِبْ تَتَجَدَدِ
فأنِّي رَأيتُ الشَمْسَ زِيدَتْ مَحَبَّةً إلى النَّاس أن ليْسَتْ عليهمْ بِسَرْمَدِ

---

(1) ابن خلدون. المقدمة. ص603.

(2) هوفمان بيكر. محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم. ضمن كتاب. محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم. تعريب وتقديم، يوسف حسن عبد العليم. سلسلة تعنى بترجمة أعمال المستشرقين الألمان(3). النسر الذهبي للطباعة، القاهرة، 1999. ص90.

(3) أبو تمام. ديوان أبي تمام. مج2. ص23.

بعد ترجمة السير (وليم جونز) لنصوص المعلقات، وإطّلاع القارئ الإنجليزي بخاصة والأوربي بعامة عليها، يقدم المستشرق جيمس تشارلز ليال J.charles layall بسخاء، تحقيقات لنصوص الشعر الجاهلي وترجمتها، ولعل من أهم منشوراته وأعظمها؛ كتاب "المفضليات" للضبي، الذي أفنى في تحقيقه سنين طوال، بالإضافة إلى باكورة أعماله سلسلة من الترجمات جمعها في كتاب بعنوان: "ترجمات للشعر العربي القديم، والجاهلي بخاصة" Translations of Ancient Arabian poetry, Chiefly pre-Islamic(London, 1885) ، كما اشتغل على التحقيق، فحقق شرح الخطيب التبريزي للمعلقات العشر، وقصيدة للأعشى، وأخرى للنابغة، وثالثة لعبيد بن الأبرص، ثم عكف على نشر دواوين لشعراء مع ترجمة وتعليقات، وقصائد عمرو بن قميئة محققة ومترجمة [1].

وبجرأة المترجم المتمرس والناقد الحصيف، ترجم الفرنسي بيار لارشيه Pierre Larcher المعلقات السبع إلى لغته[2]، حيث نافست مبيعات الدواوين الشعرية في موطنها، وزاحمتها في القراءة، وهي وإن كانت نصوصا جاهلية قديمة إلا أنها تمارس سحرها بكل لباقة، ويعود هذا إلى الغرابة والدهشة والمفاجأة التي يجدها القارئ المستقبل، بعد ارتحالها ووصولها إليه غريبة جديدة مختلفة عن ما ألفه من الشعر، كما يعود أيضا إلى الترجمة الإبداعية المتميزة لـ "بيار لارشيه"، التي لا ريب أنه أظهر فيها معرفة لامعة بالشعر العربي ونظمه وتفسيره. ووفق هذا الانتقال وتحولات المعنى، انفتحت نصوص المعلقات والشعر العربي القديم على القراءة والنقد والدراسة.

لا حدود إذن، للمعرفة والمثاقفة بين الشعوب والأمم إذا سبق ذلك رغبة جامحة، فهذا المستشرق الألماني (يوهان فولفغانغ جيته) ولع ببيئة الشرق وجغرافيته وثقافته، وظهر هذا الحب في قراءته الأدب العربي وبخاصة الشعر القديم في بعض الترجمات، واطلع على الأدب الفارسي فتأثر بهما أيما تأثر، وكان نتاج ذلك مؤلفه "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي".

---

[1] ينظر: عبد الرحمان بدوي. موسوعة المستشرقين. دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1993. ص518، 519.

[2] Les Mu'allaqàt les sept poèmes préislamiques. Préfacés par André Miquel. Traduits et commentés par Pierre Larcher. Les immémoriaux Fata Morgana.2000.

هذا ما شهد به عبد الرحمان بدوي في تصديره للكتاب، إذ يقول « ...عكف من بعد على القرآن، فقرأه في ترجمة سيجر لِن سنة 1781 ، وفي السنة التالية قرأه مرة ثانية في ترجمته اللاتينية التي قام بها ماراتشي، وأعجب به كل الإعجاب، فترجم منه بضع آيات، ومن هنا بدأت عنايته بالأدب العربي، فقرأ المعلقات في ترجمة جونز اللاتينية، وترجم قطعة من المعلقة الأولى»[1]. وقد ساعدته القراءة والترجمة على فهم أكثر للشرق وتراثه، ومعرفة لائقة بعلم الشعر ونظمه، فكان جسرا ممتدا ينقل الثقافة الشرقية المتنوعة في النصوص المترجمة، وفي نصه الإبداعي.

حاول جيته بمتعة وهو المولع المولّه بالشرق، إدخال أسلوب الشعر العربي القديم والفارسي الممثل في نموذج حافظ الشيرازي، وثقافة العربي التي قرأها وعرفها في الشعر إلى الثقافة الألمانية، حيث يصف أو يعرّف المعلقات بعد أن قرأها في ترجمة جونز فألهمته وتأثر بها شكلا ومضمونا، على أنها كنوز رائعة وقصائد مديح متميزة وناجحة، كاشفا عن ما تحفظه من ثقافة وعادات شعب بدويّ قَبليّ، وعن القيمة التي يضيفها التنوع الرفيع والتصوير البديع في الموضوعات[2].

ولا شك أن هذا الإبداع الشعري القديم، مثلما ألهم الشاعر العربي والغربي، وسحر بلغته وصوره القراء فأغراهم بترجمته إلى لغات مختلفة، قد لفت أيضا انتباه النقاد والدارسين الغربيين، ومنهم الناقدة المستشرقة الأوكرانية سوزان بينكني ستيتكيفيتش، التي صاحبته في مسيرتها النقدية، وجعلته مستقرها ومستودعها، فعكفت على البحث في تاريخه وأصوله وقراءته وتفسيره، وكانت زبدة ذلك الجهد والعناء الطويل، عديد الدراسات والمؤلفات النقدية المهمّة والقيّمة، التي ساهمت في انفتاحه، وإذاعته ورواجه كإبداع في الوسط القرائي. صاحبتها أيضا في التوجه نفسه، الناقدة المستشرقة الألمانية ريناتا ياكوبي Renata jacobi

---

[1] جيته. الديوان الشرقي للمؤلف الغربي. تر، عبد الرحمان بدوي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مصر، ط1، دت. ص3، 4.

[2] ينظر: نفسه. ص375.

من خلال كتابها "دراسات حول شعرية القصيدة الجاهلية" وبحثها في "أصول شكل القصيدة the origins of qasida form"[1].

وفق هذا الانفساح والانفتاح يمكن أن يطلق على الشعر، وهو الذي لا تطوّقه حدود الزمان والمكان، أدبا كونيا Littérature universelle[2]؛ ذلك أنه كإبداع، كتابة واعية ومنتجة، وفن راق وماتع يستميل ويستهوي قرّاءه المحررين لمعانيه ودلالاته، المختلفين ثقافة ومنهجا، وملكا مشاعا بين أصحاب الأحاسيس والمشاعر المرهفة، والخيالات البعيدة، والذوق الرفيع.

2/ رمزية الثقافة ودلائلية الشعر

خلف الشعر العربي القديم إرثا ثقافيا من العادات والتقاليد والمعتقدات والأساطير والخرافات والتصورات اكتست شيئا فشيئا بعدا رمزيا، رسَّخ هوية المجتمعات وأحلامهم وتطلعاتهم، وقد أضفى ذلك عليه بعدا دلائليا لازال ينبض به ويحيا إلى يوم الناس هذا، حتى كأنه النبع الصافي الذي لا ينضب.

أولا: النبع الصافي

لقد حُمّل الشعر في المرحلة الشفاهية، مهمّة حفظ الثقافة وحراستها، وهي بالنسبة له ذلك النبع الصافي للرموز الشاهدة على هوية المجتمع، فباتت داخل النص تتجذر وتتشجّر شعريا وتتكشف رمزيا، وقبل ذلك هي تتخلق خارجه اجتماعيا وتنمو بتدرج زمنيا. فكل فعل بشري ـ كما يرى موان Mouin ـ مكيف ثقافيا Cultirisé، ابتداء من الأكل، النوم، الابتسامة، البكاء، وحتى الميلاد، الموت، الزواج...الخ الأكثر انصباغا بالثقافة[3]، وكل حقيقة واقعية

---

(1) ينظر: الرباعي عبد القادر. جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم–ريناتا ياكوبي نموذجا– . دار جرير للنشر والتوزيع عمان– الأردن، ط1، 2008. ص21، 55.

(2) ينظر: محمود طرشونة. مدخل إلى الأدب المقارن، وتطبيقه على ألف ليلة وليلة. عالم الكتاب، تونس، ط3، 1997. ص69.

(3) ينظر: مُوان. الإنسان كائن بيو ـ ثقافي. ضمن كتاب: الثقافة والطبيعة. سلسلة دفاتر فلسفية، إعداد وترجمة، محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1991. ص14.

لها نظام ثقافي معين يكفلها، لا يمكن إدراكها إلا ضمنه[1]، وقد وصف كلود ليفي ستروس Claude Lévi Strauss «الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة بالانتقال من النيئ إلى المطبوخ، ومن العري إلى التبادلات التجارية»[2]، ومجاراة له يمكن وصف الانتقال من الثقافة إلى الشعر كفن وإبداع بالانتقال من المطبوخ إلى المطهو بلذة واشتهاء المزيّن والمتنوع بلا حدود.

وحين تنتقل الثقافة إلى الشعر، تكتسب شعريتها بعد لقاء متآلف وحميم باللغة الشاعرة والجمالية الباهرة، واللغة والقائل ليفي ستروس: « جزء من الثقافة، فهي إحدى الاستعدادات التي نتلقاها من التراث المحيط بنا»[3]، وبعد أن كانت الثقافة معرفة وطقوسا وحياة للمجتمعات، أصبحت رموزا وعلامات ذات «أمتعة دلالية ثقيلة»[4]، تفتح النص على الإمكان والتنوع والتعدد.

ولعل النص الشعري العربي القديم خلق لأجل الثقافة، وللمهمة الثقيلة ولانفتاحه وتنوعه، حصل له شيء من التمكين والسلطان بين الأجناس الأدبية الأخرى، كما حظي بالتفاف القراء حوله ومحاورته ومناوشته وحتى التأثر به ومعارضته وترجمته. وفي قيمته ومكانته يقول جوته متأثرا بشعر المعلقات: « وعند العرب، ويسكنون في بقعة أقرب إلى الشرق، نجد كنوزا رائعة في المعلقات، وهي قصائد مديح نالت الجوائز في المباريات الشعرية(...) ، تزودنا بفكرة وافية عن علو الثقافة التي تميزت بها قبيلة قريش، التي منها محمد ... وقيمة هذه القصائد الممتازة، وعدّتها سبع، تزداد بما فيها من تنوّع رفيع سام»[5]. هذه المعلقات النموذج الخالد للنص الشعري القديم، والتي نالت الشهرة وكانت تدون لثقافة سائدة بلغة راقية ورائقة، هي ذلك "الرمز الثقافي" و"العلامة الثقافية" للفعل البشري أو لفعل الإنسان الجاهلي في تلك الفترة.

---

(1) ينظر: بودون وبوريكو. الثقافوية والثقافة. ضمن كتاب: الثقافة والطبيعة. ص10.

(2) لبيانسكي. ليفي ستروس: اختزال الثقافة إلى الطبيعة، ضمن كتاب: الثقافة والطبيعة. ص24.

(3) كلود ليفي ستروس. اللغة هي الخط الفاصل بين الطبيعة والثقافة. ضمن كتاب: الثقافة والطبيعة. ص26.

(4) أحمد يوسف. السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005. ص14.

(5) جيته. الديوان الشرقي للمؤلف الغربي. ص375.

ذلك الإنسان الذي التحف السماء وافترش الأرض وصاحب الطبيعة بكل تشكلاتها وتغيّراتها وتمفصلاتها، كان لابد أن ينفتح عقله على ما حوله، فيترجم ما يراه ويشعر به ويعيشه ويعايشه بفهمه البسيط للحياة وفلسفته الخاصة، في القصيدة؛ في الصورة والإيقاع والقافية، بما لها من معان ودلالات معبّرة عن "الذات" و"القبيلة" عن "الأنا" و "النحن"، عن الحب والفراق عن الرحلة والصراع، عن الحس النفسي والحس المعرفي والفلسفي والحس الجمالي، وهنا تتخلّق رمزية أو دلائلية الثقافة وتتكشف، وحسب وهب رومية فإن « الشعر مُركب كثيف تنصهر فيه عناصر شتى، [فهو] بنية لغوية، معرفية، جمالية»[1].

ويشكل الشعراء كل ذلك الفكر والثقافة والجمال من طينة الطبيعة والحياة، وقد قال ابن طباطبا في ذلك « واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها(...)»[2]، فلا يزيد الشاعر على ذلك ولا ينقص، إلا ما أسبغ عليه من وجدانه وخياله، هذا العقل العربي الذي أنتج القصيدة في جمالها وكمالها، وجعلها ديوانه، سرده، أغانيه، لوحاته، حربه وسلمه، فنه وعلمه...الخ، لا ريب أنه عقل عظيم، على بساطة التفكير والحياة والعلاقات، وهو يمثل مرحلة سوسيوثقافية معينة في تاريخ البشرية، انطلق بالشعر من الإرهاص والارتجال، إلى العلم والدربة والدراية والصنعة(التثقيف)، والبحث عن الجودة والمعنى الدال، تكوينا وتمكينا، بخلق علاقة تفاعلية مفتوحة على ما يمكن تسميته بالمعلم الثقافي، ولعله يتمثل في: الأنطولوجيا Ontologie ، والميثولوجيا Mythologie ، والاثنوغرافياEthnographie .

ثانيا: الرمز الثقافي وترسيخ الهوية

ينفتح الشعر الجاهلي على الأنطولوجيا، فيحكي فلسفة الكون والوجود، الحياة والموت، الزمان والمكان، ليكون الشعر أعمق، ليكون رؤية لا صورة فوتوغرافية للواقع، ففي « صورة

---

[1] وهب أحمد رومية. شعرنا القديم والنقد الجديد. عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1996. ص25، 26.

[2] ابن طباطبا العلوي. عيار الشعر. شرح وتحقيق، عباس عبد الستار. دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط2، 2005. ص16.

الهجرة والعدم والبلى يدرك الشاعر بوضوح أكثر من كل سنة تمر موته الذي لا مفر منه»[1]، يقول طرفة في نظريته للموت:[2]

أرَى قبر نحَّـــامٍ بخِـــيلٍ بمَـــالِهِ كقَـــبْرِ غَـــوِي في البطَالَـةِ مُفْـــسِدِ
تَرَى جُـثْوَتَيْنِ مِـنْ تُـرَاب عَلـيْهِـمَا صَفَائحُ صُـمّ من صَفـيحٍ مُنَـضَّدِ
أرَى المَوْتَ يَعتامُ الكرَامَ ويصْطَـفِي عَقيلَةَ مَـالِ الفاحِـشِ المُتَشَـــدّدِ
أرَى العيشَ كَنْزاً نَاقِـصاً كُـــلّ ليلةٍ ومـا تَـنْقُصِ الأَيّـامُ والدّهْـرُ يَنـفَدِ
لعَمْرُكَ إنّ المَـوْتَ ما أخْطَـأ الفَتَى لكَالطُّـوَلِ المُـرْخَى وثِنْـيَاهُ بالـيَدِ

ويطرح حاتم الطائي مسألة الوجود؛ البقاء والفناء وتعاقب الزمان، فهي تدور بين ما كان (الماضي، أمس)، وما هو كائن أو يكون(الحاضر، اليوم)، وما سيكون(المستقبل، الغد)، وهكذا يتردد الزمان ويردُّ على الناس ليلة بعد يومها إلى أن يحضر الأجل، قال تعالى:﴿لا الشَّمْس ينبغي لها أن تُدْرِكَ القَمَرَ ولا اللَّيْلُ سَابِقُ النَهَارِ، وَكُلٌ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ﴾[3]. يقول ملخصا هذا الفهم والوعي الإنساني أو المعتقد الديني، الذي حيّر البشر فمنهم من آمن ومنهم من كفر:[4]

هل الدّهر إلا اليومُ، أوْ أمْسُ، أو غَدٌ كـــذاك الـــزّمَانُ، بيْنَنَا، يتَـــرَدَّدُ
يَـــرُدُّ عَلَـيْنا ليْـلَةً بعْـدَ يوْمِـهَا فلا نَحنُ ما نَبْقَى، ولا الدَّهرُ يَنفدُ
لنَا أَجَـلٌ، إمَّـا تـنَاهى إمَامُـــه فنَحْـــنُ على آثَـــارِهِ نَـتَـورَّدُ

ويأتي زهير بن أبي سلمى وهو الشاعر القاضي، ناطقا بالحكمة يغلب عقلُه عاطفتَه، بعيد النظر غواصا على المعاني السامية والنصائح الغالية[5]، ليرِي قومه حكمة الحياة

(1) ايفالد فاجنر. أفكار عن أحد الموضوعات الشعر العربي القديم. ج1. ضمن كتاب محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم. ص20.
(2) الزوزني. شرح المعلقات العشر. ص114، 115.
(3) سورة يس. الآية39.
(4) حاتم الطائي. الديوان. شرح وتقديم، أحمد رشاد. دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1986. ص13.
(5) ينظر: الزوزني. شرح المعلقات العشر. ص129، 132.

وفلسفتها، ويعلّمهم ثقافة السلم والتصالح والخير، انتشر هذا في مواطن كثيرة من شعره، منها قوله الغني عقلا وتبصرا:[1]

سَئِمْتُ تَكلِيفَ الحَـياةِ وَمَنْ يَعِـشْ ثَمـانِينَ حَـــوْلًا لَا أَبَا لَكَ يَسْـأَمِ
وَأَعْلَـمُ عِلْـمَ اليَـوْمِ وَالْأَمْـسِ قَبْلَـهُ وَلَكِنَّنِي عَنْ عِـلْمِ مَا فِي غَـدٍ عَمِ
رَأَيْتُ المَنايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تَصِبْ تُمِـتْهُ وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّـرْ فَيَهْـرَمِ
وَمَنْ لا يُصـــانِعْ فِي أُمُـورٍ كَثِـيرَةٍ يُضَـرَّسْ بِأَنْـيابٍ وَيُوطَـأْ بِمَـنْسِمِ
....
وَمَـنْ هابَ أَسْـبابَ المَـنايَا يَنَلْنَهُ وَإِنْ يَـرْقَ أَسْبابَ السَّـماءِ بِسُـلَّمِ
وَمَن يجعَلِ المَعْـرُوفَ في غير أَهـلِه يَكُـنْ حَمْـدُهُ ذَمّـاً علَـيْهِ ويَـنْدَمِ
....
وَمَـنْ لا يَذُدْ عَنْ حَـوْضِهِ بِسِـلاحِـهِ يُهَدَّمْ وَمَنْ لا يَظْـلِمِ النَّاسَ يُظْـلَمِ
لِسانُ الفَتَى نِصْـفٌ وَنِصْـفٌ فُـؤادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا صُورَةُ اللَّحْـمِ وَالـدَّمِ

وقد أخذت ثنائية الزمان والمكان في الوعي الشعري القديم بعدا ميتافيزيقيا ورمزيا، فارتبطت بالوجود والمحبوب والممدوح والرحلة والبحث عن الذات، وامتدت خيوطها إلى بعث الحياة بعد الموات والخصب والنماء بعد الجفاف والاندثار والحركة بعد السكون، وكما أُثار الطلل أو السواكن الصم وليل العاشق ويوم الفراق في نفس الشاعر ضياعا وأسىً وألما، أثار فيها الرحيل من مكان إلى آخر، وأوقات اللقاء مع الحبيب، شوقا وأملا وفرحا، وقد ذكر الشعراء الأماكن التي هجروها والمواضع، بعد أن حوّلها الزمن إلى أطلال ورسوم تعبق منها رائحة الذكرى، وأصبحت في العرف الفني ثقافة ورمزا وعنصرا مهما في نظام القصيدة.

[1] السابق. ص150- 154.

يقول امرؤ القيس في تصوير بارع يحمل ثقافة الحياة والتجربة، يجمع فيه الوقوف والبكاء على الطلل بمعنى الماضي والوجود والحياة والكينونة، والفراق وما يخلفه من انفصال مادي وروحي ووجع وحسرة:[1]

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللّوى بين الدّخول فحومَلِ
فتوضح فالمقْرَاةِ لم يَعْفُ رسْمها لما نَسجتها من جنوب وشَمْأَلِ
ترى بعر الأرآم في عرصاتها وقيعانها كأنّه حبُّ فلفُلِ
كأن غداة البين يوم تحمّلوا لدى سمرات الحيّ ناقف حنظَلِ
وقوفا بها صحبي علي مطِيَّهم يقولون لا تهْلِك أسًى وتجمَّلِ
وإن شفائي عَبْرَةٌ مُهرَاقةٌ فهلْ عند رَسْمٍ دارسٍ من مُعوَّلِ

هاهو بعد أن حن وغلبه الشوق، فبكي واستوقف الصحب وتذكر واستذكر الديار والأيام الخوالي، يسائل نفسه مبديا لها حقيقة عدم نفع البكاء عند رسمٍ دارسٍ، وقد تبعه في هذا العرف بل الطقس الفني الشعراء. فالزمن وحده كفيل بإحداث المتغيّرات ومحو أثار الماضي أو على الأقل التخفيف من حدّة الشوق إليه، ولكن الهموم والأحزان وغلبة الشوق إلى الحبيب وهو يهيم بخياله، أرخت بسدولها على الشاعر حتى استوى عنده الليل بالنهار في طول وقته وثقل مُضيّه، وخرج عن طبيعته إذ خلق الله الليل لباسا والنهار معاشا، والوعي الشعري المتفوق بالخيال الفائض يقدم صورا جديدة للتجربة.

اليوم أو الليل أو النهار الذي يقصر عند من كان مسرورا، وقد لقي الشعراء ذلك اليوم في أيام حياتهم كغيرهم من الناس، مثل أيام دارة جلجل عند امرئ القيس، ويوم الدجن المُعجِب عند طرفة، ذلك الذي يغطّي سماءه الغيم، وتشاركه فيه اللعب والمتعة امرأة بهكنة تحت خباء معمّد، ولا يستطيل الوقت ويثقل إلا بالهموم، فيصبح كما يراه ويصوره ويصفه

[1] السابق. ص29-33.

امرؤ القيس وصفا دقيقا لصدق التجربة والإحساس، كأن نجومه معلقة لا تبرح مكانها، وقد شدّت بحبال من الكتان إلى صخور صلاب:[1]

وليْلٍ كموج البَحْرِ أَرْخَى سُدولَهُ عليَّ بأنْواعِ الهُمُومِ ليبتَلي
فقلتُ له لمَّا تمَطَّى بصُلْبِه وأرْدفَ أعْجَازاً ونَاءَ بكَلْكَلِ
أَلا أيُّها اللَّيْلُ الطّويلُ أَلا انْجلِي بصُبْحٍ وما الإصْبَاحُ مِنْكَ بأَمْثَلِ
فيا لكَ من لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بأمْرَاسِ كتّانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ

وهناك، في نفس الشاعر الجاهلي إيمان بالفناء والزوال، فلا شيء يدوم على حاله، وحتى الديار أضحت خلاء وتضاريس نؤي وثمام وأحجار، يقول لبيد:[2]

فوَقفْتُ أسْأَلُها، وكيْف سؤَالُنَا صُمًّا خوَالِدَ ما يَبِينُ كَلامُهَا
عَرِيتْ وكانَ بها الجَمِيعُ فأبْكَروا منْها وغودِرَ نؤْيُها وثُمَامُها

لقد أنسن الشاعر الأطلال فوقف بها مستأنسا وبكاها وسألها، وما هي، كما يقول طرفة، إلا (كباقي الوشم في ظاهر اليد)، فبثَّ فيها معنًى أنطولوجيا عميقا، إنه الفناء في مقابل الولادة والحياة؛ ولادة الإنسان ولادة الحب، وإلا « ما جدوى مساءلة الصخور الصماء الخوالد؟ هذا هو لغز أبي الهول في الأدب العربي القديم. والإجابة على هذا اللغز تبدو من خلال التساؤل التالي: ما هي الرسالة التي تبدو ناصعة للعيان كلما عفت الديار المتهدمة؟ إنها فناء الإنسان ذاته»[3]، ذلك الذي ارتبط بالأطلال، وبهاجس الموت عند الشعراء. يقول النابغة الذبياني عن الديار وأهلها الراحلون وبينهم حبيبته، مستحضرا ثقافة تاريخية تتمثل في "لبد" كرمز للفناء المحتوم وإن طال العمر، ولبد كما جاء في الشروح هو أحد نسور لقمان بن عاد السبعة وآخرهم بقاءً، مات لقمان الحكيم كما تزعم العرب بموته: [4]

---

[1] السابق. ص58- 60.

[2] نفسه. ص163، 164.

[3] ايفالد فاجنر. أفكار عن أحد الموضوعات الشعر العربي القديم. ج1. ضمن كتاب محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم. ص20.

[4] الزوزني. شرح المعلقات العشر. ص293.

أَضْحَتْ خَلَاء، وأَضْحَى أَهْلُهَا احْتَمَلُوا أَخْنَى عليْها الذي أَخْنَى على لُـبَدِ

ومن فلسفة الحياة أن الفهم مع المعرفة، والحكمة مع التجربة، والرؤية تنضج مع التفكير، لذلك حاول الشعراء الفحول إنماء البعد الفلسفي الرؤيوي والأسطوري الرمزي في الشعر وتحديدا في الصورة والموقف، إيمانا منهم بتفوق الوعي الشعري، بوصفه ظاهرة متفردة لا تشبه غيرها، أو كما يرى هلال جهاد أنه «وعي جمالي، والجمال قيمة رئيسة»[1]، وهو أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ حسب أرسطو.

فبملكات الوعي الجمالي وممتلكاته، انفتح النص الشعري القديم على الأنطولوجيا، وعلى الميثولوجيا Mythologie كمعلم ثقافي« بكل ما تعنيه من صور وحكايات وملاحم وشخصيات ورموز أسطورية وخرافية: بسيطة أو مركبة...»[2]، كما تفاعل مع الاثنوغرافيا Ethnographie، فوصف أثار المجتمع القبلي من طلل ورسم دارس، والعلاقات والممارسات السائدة، والسلوكات والطقوس والمواسم، «فالممارسات الطقوسية قد مثّلت...مجالا للاستثمار الرمزي (investissement symbolique) تنخرط فيه فئات منشغلة كثيرا بهويتها ووجودها الاجتماعي»[3]، كل ذلك كان الشعر له حافظا وراعيا وبه متزينا فسمي "ديوان العرب"، وما بلغ هذا المقام الزكي واللقب العليّ، إلا لأن الشاعر لجأ بطواعية ورغبة باذخة إلى أن يكون صوت القبيلة، يذود عنها بشعره مفتخرا بالأنساب والبطولات أو هاجيا أعداءها، ويحكي أو يروج لعادات المجتمع ومعتقداته وطقوسه وقصصه وأخباره، وكل ذلك أيضا، كان النقد عليه رقيبا.

ولا بأس من ذكر بعض الطقوس والمعتقدات التي تمثل الرمز الثقافي بالنسبة للعرب قديما، وربما مازال بعضها متداولا بين الناس حتى يومنا هذا، مثل تخيلات العرب وخرافاتهم في أن الغلام منهم كان إذا سقطت له سن أخذها بين السبابة والإبهام، واستقبل الشمس إذا طلعت وقذف بها وقال يا شمس أبدليني بسن أحسن منها ولتجر في ظلمها آياتك أو تقول

(1) هلال جهاد. فلسفة الشعر الجاهلي. ص9.

(2) حسين مروة. النزعات المادية في الفلسفة العربية – الإسلامية، الجاهلية– نشأة وصدر الإسلام. مج1. ص341.

(3) منصف المحواشي. الطقوس وجبروت الرموز، قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحول. مجلة إنسانيات، ع 49، جويلية– سبتمبر، 2010. ص36.

أياؤك وهما جميعا شعاع الشمس. قال طرفة بن العبد البكري يصف ثغر معشوقته حتى كأن الشمس أعارته ضوءها:[1]

سَقَـتهُ أياة الشَّـمْس إلا لـثَاتِهِ أَسِفَّ ولم تَكْـدِمْ عليه بِأُثْمُدِ

وإلى هذا الخيال أشار شاعرهم:[2]

شَادِنٌ يَحْلُـو إذَا ما ابْتَسَمَتْ عن أَقَـاحٍ كَأَقَاحِ الرَّمْلِ غَرْ
بَدَلَـتْهُ الشَّمْسُ مــن مَنْبَـتِهِ بِرِداً أَبْيَـضَ مَصْقُولَ الأَثَرْ

ومن بين المعتقدات والتقاليد التي ترمز لعلاقة الأحياء بالأموات ودوام محبتهم والشفقة عليهم، سقي قبورهم أو الاستمطار لهم، وهي لا تزال تسود بعض المجتمعات، حيث يضع أهل الميت إناءً به ماء عند القبر أو يسقونه بعد الدفن، تقول الخنساء:[3]

سَقَا الإلَهُ ضَرِيحاً جَنَّ أَعْظُـمَه وروحَـهُ بِغَـزِيرِ المُـزْنِ هَـطَالِ

وكانت العرب إذا أجدبت وأمسكت السماء عنهم وأرادوا أن يستمطروا عمدوا إلى السلع والعشر فحزموها وعقدوهما في أذناب البقر وأضرموا فيها النيران وأصمدوها في جبل وعر واتبعوها يدعون الله تعالى ويستسقونه، وإنما يضرمون النيران في أذناب البقر تفاؤلا للبرق بالنار. وكانوا يسوقونها نحو المغرب من دون الجهات، وفي هذا الاعتقاد أو الطقس أنشد هشام بن الكلبي لأمية ابن أبي الصلت:[4]

---

[1] محمود شكري الألوسي. بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. شرح وتصحيح وضبط، محمد بهجة الأثري. ج2. دار الكتب العلمية، ط2، دت. ص 318.

[2] نفسه. ص318.

[3] الخنساء. الديوان. تحقيق، كرم البستاني. دار صادر، بيروت، ط1، 1963. ص109.

[4] محمود شكري الألوسي. بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. ص301.

سَـنَةُ أزْمَــةٍ تَـبْـرَحُ بالــنَّاسِ تَـرَى للعـضَــاه فـيها صَــرِيرَا
لا على كَـوْكَبٍ تَـنُوءُ ولا رِيــحُ جُــنُوبٍ ولا تَــــرَى طُحْــرُورَا
ويَسْوقُـونَ بَاقِـرَ السَّهْـلِ للطُّـودِ مَهَــازِيلَ خَشْـيَــةَ أن تَبُــورَا
عَاقِدِينَ النِّيرَانَ في تُكُنِ الأَذْنَابِ مِنْــهَا لِكَيْ تَهِــيجَ البُحُــورَا
سُـلَـعٌ مّـا ومِـثْـلَهُ عُشَــرٌ مّــا عَــائِلٌ مّــا وعَالَــتِ البَيْـقُورَا

وتعتقد العرب أنه ليس من ميت يموت ولا قتيل يقتل إلا ويخرج من رأسه هامة فإن كان قتل ولم يؤخذ بثأره نادت الهامة على قبره اسقوني فإني صدية!...وقيل الهامة أنثى الصدى وهو ذكر البوم قال بعضهم لابنه[1]:

ولا تَزْقُونَ لي هَــامةٌ فوق مـرقبِ فإن زقَــاءَ الـهَامِ المَـرء عَــائِبُ
تُنادِي: ألا اسْقُونِي! وكُلُ صَدَى به وتِلكَ التي تَبْيَـضُ منها الــذَوَائِبُ

وقالت الخنساء في رثاء أخيها، وهي تستمطر البلاد والأرض التي بها قبره، لأجل سقي هامته، وفي هذا المعتقد رمز لتبريد الروح المتعطشة للثأر وتهدئتها:[2]

أسقَى بلادًا ضمّنَتْ قَــبْرَهُ صوب مرابيع الغيُوثِ السَّـوارْ
وما سُؤَالي ذاكَ إلَّا لــكي يُسقَاهُ هامٌ بالرَّوِيِّ في القِفَـارْ

ومن طقوسهم ومعتقداتهم البلية وهي ناقة تعقل عند القبر حتى تموت، وكانوا يزعمون أن من مات ولم يبل عليه حشر ماشيا، ومن كانت له بلية حشر راكبا على بليته، فهذا عمرو بن زيد المتمنى يوصي ابنه عند موته في البلية:[3]

أبنيَّ زوّدْنِـي إذا فَارَقْتَـنِي في القَبْـرِ رَاحِلَــةً بِرَحْـلٍ فَـاتِرِ
لِلْبَعْثِ أَرْكَبُهَا إذا قِـيلَ: اظْعَنُوا مُسْتَوثِقِينَ مَعاً لحْـشْرِ الحَــاشِرِ

---

[1] السابق. ص311، 312.

[2] الخنساء. الديوان. ص68.

[3] محمود شكري الألوسي. بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. ص307، 309.

وجاء الشعر راصدا معتقدات أهل الجاهلية وديانـاتهم وعبادتهم المتفرقة، كعبادة الأصنام، وكان زيد بن عمرو بن نفيل قد تأله في الجاهلية وترك عبادة الأصنام، وفي ذلك يقول:[1]

تَرَكْتُ اللاتَ والعُزَّى جَمِيعًا كَذلك يَفْعَلُ الجَلِدُ الصَّبُورُ
فلا العُزَى أَدِينُ ولا ابْنَتَيها ولا صَنَمَيْ بني غَنم أزورُ
ولا هُبَلاً أَزُورُ وكان ربًا لنا في الدَّهْر إذ حلمي صَغِيْرُ

وكان الشاعر العربي القديم يمتح الصورة الشعرية من بيئته البدوية أو الحضرية[*]، كما لجأ للمعرفة أو المخزون الثقافي، فاتّخذه مادة لتصوير المعنى أو القصد، ولعل الشاعر الجاهلي وإن كثرت تجاربه واتسعت خبرته ومعرفته بما يدور حوله، إلا أنه كثيرا ما يستعين بالطبيعة من نبات وماء وأرض وحيوان وطقس...الخ، وكل ما تراه عينه وتمر به تجاربهم، لبناء الصورة وتكثيف الدلالة فيها، فكان مغرقا في بداوته، فها هو طرفة بن العبد في هجائه بني المنذر بن عمرو، يشبههم بنبات الحرمل في البخل وقلة معروفهم **(هم حرمل أعي على كل آكل)**، وبالجماد وهي الأرض التي لا نبات فيها غير نبت البسباس **(جماد بها البسباس تُرهِص مُعزها)**، وشبّه صوت أدرهم إذا جلسوا بصوت الخرانق **(خرانق توفي بالضغيب لها**

---

[1] السابق. ص204.

[*] حكى بعض الأدباء، عن أبي الجهم، وكان بدويا جافيا، لما قدم على المتوكل وأنشده يمدحه بقصيدته التي يقول فيها يخاطب الخليفة:

أنت كالكلب في حفاظك للود وكالتيس في قراع الخطوبِ
أنت كالدلو، لا عدمناك دلوًا من كبار الدلا، كبيرَ الذنوبِ

فعرف المتوكل قوته،رورة مقصده، وخشونة لفظه، فعرف أنه ما رأى سوى ما شبه به، لعدم المخالط، وملازمة البادية، فأمر له بدار حسنة على شاطئ دجلة، فيها بستان حسن يتخلله نسيم لطيف، يغذي الأرواح، والجسر قريب منه، وأمر بالغذاء اللطيف أن يتعاهد به، وكان يركب في أكثر الأوقات، فيخرج إلى محلات بغداد، فيرى حركة الناس، ولطافة الخضر، ويرجع إلى بيته، فأقام ستة أشهر على ذلك، والأدباء والفضلاء يتعاهدون مجالسته ومحاضرته، فاستدعاه الخليفة بعد هذه المدة لينشده، فحضر وأنشد:

عيون المها بين الرُّصافة و الجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

فقال المتوكل: لقد خشيت عليه أن يذوب رقة ولطافة. ينظر: محي الدين ابن عربي. محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار في الأدبيات والنوادر والأخبار. ضبط نصه وصححه، محمد عبد الكريم النّمري. ج2. دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، دط، 2007. ص5.

نـذرا) ويشبه سيّدهم(المنذر) فـي جهلـه ودناءتـه بطـائر الرهـو **(هـم سـوّدوا رهـوا تـزوّد في أسته)**[1]، ويرمز إلى خذلان أصحابه له بالثعلب في المراوغة والحيلة فيقول: [2]

كُلُّهُـم أَرْوَغُ مِـنْ ثَعْـلَبٍ مَا أَشْـبَهَ اللَيْلَةَ بِالبَارِحَـة

وقد وقعت الأنثى أو المرأة في قلوب الشعراء موقعا أثيثا، فاتخذوها لهوا ومتعة وحبا وعشقا، وذكروها في أشعارهم بل وكتبوا لأجلها القصائد، وكان للشعراء معهم أيام من المراودة والتغزل، حتى أصبحت أسماؤهم رمزا للحب، فهذه ليلى وهذه خولة وهند وعبلة وأسماء...الخ، يقول امرؤ القيس: [3]

ألا ربَّ يومٍ لكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ ولا سيّما يومٍ بدارَةِ جُلجُلِ

ويقول طرفة، في أيام اللهو التي لا تحلو إلا بملاعبة النساء، حتى كادت تتحول لديه إلى ممارسة ثقافية لها طقوسها:[4]

وتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعْجَبُ بِبَهْكَنَةٍ تَحْتَ الخَبَاءِ المُعَمَّدِ

لقد أخذت المرأة في تصوير الشعراء، ألوان الطبيعة ومكوناتها وروائحها العطرة، لتكتسب هذه الثقافة رمزيتها عندما تتكرر الصورة وتصبح لغة تواصل قوية الدلالة:[5]

إذا قامتا تَضَوَّع المِسْكُ منهما نَسيْم الصَبا جاءت بِرَيَّا القَرَنْفُل

وكثيرا ما يرمز الشعراء للمرأة بالبيضة، والنساء يشبهن بالبيض من ثلاثة أوجه: أحدهما بالصحة والسلامة عن الطمث، فهن أصح من بيض النعام كما يقول الفرزدق، والثاني في

---

(1) ينظر: طرفة بن العبد البكري. الديوان. شرح يوسف الأعلم الشنتمري. مطبعة برطرند، مدينة شالون، ط1، 1900. ص111- 113.

(2) نفسه. ص114.

(3) الزوزني. شرح المعلقات العشر. ص34.

(4) نفسه. ص113.

(5) نفسه. ص34.

الصيانة والستر، لأن الطائر يصون بيضه ويحضنه، والثالث في صفاء اللون ونقائه، يقول امرؤ القيس[1]:

وبَيْضَةُ خدْر لا يرام خِـباؤها تمتّعتُ من لهوٍ بها غير معجَّلٍ

اجتلب الشعراء واختاروا الصورة بحكمة من مسرح الواقع والطبيعة والتجربة والمعرفة، حيث « يحيا الإنسان في عالم رمزي يخلقه هو. كل حقيقة تكون بالنسبة له رمزية»[2]، وتفاعل بوعيه الفريد مع ما هو سوسيوثقافي، أنطلوجي، ميثيولوجي، إثنوغرافي، فحرك سواكن المعنى وفجّره، ونأى به عن السطحية إلى العمق، حين منحه وظيفة دلالية وجمالية تتساوق مع زمن ميلاد النص، وهي كفيلة بانفتاحه على التواصل والتفاعل والقراءة بقدر ما.

[1] ينظر: الزوزني. شرح المعلقات العشر. ص44.

[2] بودون وبوريكو. الثقافوية والثقافة. ضمن كتاب الطبيعة والثقافة. ص10.

شعريــة المثاقفـة والاحتــفـاء بالمعنى

"فـما تقـول في معـان متحولـة بالنقـل من لغـة يونـان إلى لغـة سـريانية، ثم من هذه إلى لغة عربية" أبو سعيد السيرافي.

يبدو أن فعل المثاقفة أو التثاقف، التبادل الثقافي، الامتزاج الثقافي، التفاعل الثقافي، أو التـأثير والتـأثر، بمختلـف اصـطلاحاته، شـيء جميـل وراقٍ، ينفـذ مـن مسـام الانفتـاح بقـدر الاستجابة والتقبل لدى الآخر، وربما يكون تحت رقابة المؤسسة الثقافية والنقدية إن كان ذلك متاحـا، وقد مسّ هذا الفعل الديناميكي عصورا مختلفة وجوانـب متعددة، ترك فيهـا بصـمة حضارية صارخة على المستوى البنية، ماديا وفكريا؛ في الاقتصاد والآلة والعمران والهندسة والفنون والعلوم والآداب.

ولعـل الحيـاة العباسـية، سـطعت علـى ظُلمتهـا شـمس الحضـارة، عنـدما اختلطـت فيهـا الأجنـاس والأعراق، وامتزجت فيها ألوان من الثقافات بفضـل الاحتكاك والترجمـات، ونشـأت المـذاهب الفكريـة فكانـت لهـا محـاورات، وقد انعكسـت هذه الحركـة بعمـق فـي شـتى مجـالات الحياة؛ الاجتماعية والسياسية والعقلية، حيث عرفت ازدهارا وانتعاشا، مسَّ الفكر رقيا وعمقا، والأدب شعره ونثره تطورا وتجديدا[1]، وأخذت هذه المثاقفة تورق وتثمر وتؤتي أكلها كل حين، حتى استوى النص إنتاجا وبدعة وبديعا.

1/ انفتاح الحياة وبديع النص

شـاء للحيـاة العباسـية أن تنفتـح علـى الثقافـات وتحفـل بهـا، حتـى «فرضـت نفسـها علـى الأدبـاء العباسـيين فرضـا»[2]، فقد احتفى الشعراء بالصور ذات الخيال البعيد وبتوليد فلسفي المعاني، فهي تجري وتستبق في تراشق، خروجا من النهج، الأسلوب القديم/ العمود ودخولا في النهج، الأسلوب الجديد/ البديع وألوانه.

---

[1] ينظر: شوقي ضيف. العصر العباسي الأول. دار المعارف، القاهرة، ط10، دت. ص5.

[2] نفسه. ص5.

وكانت الثقافة ولا زالت إلى جانب الخيال، غذاء العقل الشعري الذي بهما ينمو ويتسع، وزاده في الكتابة وتفجير المعنى، والأسلوب أو الشكل ذلك الكيان العجيب، يستطيع أن يحقق الاختلاف في كل حركة غريبة جديدة، ويحلق بهذا التنوع إلى جمالية آسرة، هذا ما ثقِفه وتربى عليه الشعراء الفحول في كل زمان ومكان، وبه تطورت القصيدة العربية تدريجيا مع كل تقدّم وانفتاح.

ويُعدّ «النص الأدبي جزءا من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات وقوى وما إلى ذلك»[1]، ولا عجب، فالنص مفتوح على ما حوله بالفطرة، وأبواه "المؤلف" و"القارئ" هما من يحددان موته/ نهايته/ انغلاقه أو حياته/ سيرورته/ انفتاحه، كتابة وقراءة. إنه أرض متاحة للخصوبة، تجدب من الصور والمعاني إذا شدَّ الكاتب قطْره من الثقافة والخيال أو كان عقله منهما كسحابة بيضاء، وتنتج إذا أطلقت سماء عقله قطْرها من الثقافة الموسوعية والخيال المجنّح، صورا متنوعة ومعنى ناضجا وممتلئا، هاربا وفلوتا، وعلى القارئ وهو يواجه النص المفتوح الغني بالأمتعة الدلالية، مجاراته في ذلك إدراكا وتداركا(القراءة) وتساوقا وتسابقا(الكتابة).

وقد أوصى الجاحظ بثقافة الأمم الأخرى؛ الفرس والهند واليونان، من الترجمات والفلسفة والمنطق، حيث رأى أنها مفاتيح الفهم والعلوم والأدب والبلاغة فقال مرشدا: « من أحب أن يبلغ في صناعة البلاغة، ويعرف الغريب، ويتبحّر في اللغة فليقرأ كتاب كارونْد، ومن احتاج إلى العقل والأدب، والعلم والعبر والمثلات، والألفاظ الكريمة، والمعاني الشريفة، فلينظر في سير الملوك. فهذه الفرس ورسائلها وخطبها وألفاظها ومعانيها. وهذه يونان ورسائلها وخطبها، وعللها وحكمها؛ وهذه كتبها في المنطق التي جعلتها الحكماء بها تعرف السّقم من الصحة، والخطأ من الصواب؛ وهذه كتب الهند في حِكمها وأسرارها، وسيَرها وعللها، فمن قرأ هذه الكتب، وعرف غور تلك العقول، وغرائب تلك الحكم، عرف أين البيان والبلاغة، وأين تكاملت تلك الصناعة»[2]، ولذلك قيل أن العالم من تخصص في فن بعينه أما الأديب فهو

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. ص81.

[2] الجاحظ، عمرو بن بحر. البيان والتبيين. تح، عبد السلام هارون. ج3. ص14.

الذي يجمع الكل أو يأخذ من كل علم بطرف، فهو أبداً صاحب موسوعة يتكئ عليها في بناء النص وإنتاج المعنى.

وتبقى مقولة ابن قتيبة "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم بها" ، الرائجة في الوسط الأدبي والنقدي، صالحة لكل زمان، تتبع القصيدة تطورا واختلافا وإبداعا، فهي تشمل ربما، حسن البلاغة، واختيار الأوزان والقوافي المناسبة وتثقيفها، والثقافة كتابة ونقدا/ قراءة، هذه الصناعة؛ صناعة البلاغة التي تحدث عنها الجاحظ في ما يمكن لمريدها معرفته من حكمة وفلسفة ومنطق ولغة وعلوم وفهم للعقول، حتى يفتح له باب الوصول إليها ، طرّز بها الشعراء المولدون قصائدهم، وكثرت في شعر أبي تمام حتى أصبحت ظاهرة أسلوبية تدعى "البديع" انزاح بها عن النهج المعروف والمعنى المألوف، وتبعه فيها كمذهب شعراء زمانه، واستفحلت في الشعر إلى حدّ الإغراق أحيانا في التضاد والمنافرة والاستعارات والمجازات، فغلب عليه الغموض والغرابة، و«الغرابة هنا هي الجدة، والغريب لا يمكن فهمه بسهولة»[1]، وفي ذلك قال أبو تمام:[2]

خُذْهَا مُغَـرَّبَةً في الأَرْضِ آنسـةً بكلِّ فَهْمٍ غَرِيـبٍ حِـينَ تَغْـتَرِبُ

ولا شك أن لانفتاح الحياة العباسية على ثقافة الآخر؛ الحياة السياسية والاجتماعية والحياة العقلية أثر في تطور الشعر والنثر، فانفتاح النفس وشغفها بالنغم والغناء خلف أوزانا وقوافٍ لم تكن معهودة، وانفتاح العقل على الثقافات المترجمة ومحاورات المعتزلة، ساعد في امتلاء القصيدة بالمعاني المبتكرة التي لا تكاد تُحصى[3] ، وفي هذا التجديد قال إمام مذهب البديع:[4]

---

[1] أدونيس. زمن الشعر. دار العودة، بيروت، ط2، 1978. ص19.

[2] أبو تمام. ديوان أبي تمام. مج1. ص258.

[3] ينظر: شوقي ضيف. العصر العباسي الأول. ص5.

[4] أبو تمام. ديوان أبي تمام. مج1. ص380- 382.

إليكَ بَعَـثْتُ أبْكَـارَ المَعَــاني يلِيها سـائِقٌ عَجِلٌ وحَــادِي

....

شـدادَ الأسْرِ سَالِـمَةَ النَواحِـي من الإِقْـواءِ فيــها والسِّــنادِ

يُــذَلِّلُها بِــذِكْرِكَ قَــرْنُ فِكْــرٍ إذَا حَـرَنَتْ فَتَسْلَسُ في القِــيَادِ

لها في الهَاجِسِ القَـدْحُ المُعـلَّى وفي نَظْـمِ القَــوافي والعِمــادِ

منزَّهةً عـن السَّـرَقِ المُـوَرَّى مُكَــرَّمةً عــن المَعْنَى المُعَــادِ

لقد انفتحت الحياة على الثقافات المختلفة، فانعكست ـ حسب آراء النقاد توافقا واختلافا[1]ـ في الأدب شعره ونثره إبداعا وتجديدا، وفي خلق مذهب البديع بخاصة، مظاهر التحضر والترف والمجون والزندقة والزهد والغناء والوشي والتنميق في الحياكة والأقمشة والهندسة والزخرفة في الدور والقصور والتنويع في أطباق الأكل، والصراعات والانشقاقات السياسية والعقائدية والفكرية، وما خالط والتحم بالحياة العقلية من ترجمة للكتب الأجنبية وحكمها وفلسفتها وعلومها، وحلقات الجدل الفكرية والمذهبية، وربما سبق هذه العوامل إلى الخلق والتجديد، النضج الفني للقصيدة والنية في إحداث التغيير والاختلاف، حتى قال أبو تمام قوله المشهور: (كم تَـرَكَ الأَوَلُ للآخِـر).

2/ تحويل المعنى من التناص إلى التعالق النصي

يظل النص الشعري إذ يريد انفتاحه، يعيش حالة عوز ونقصان وإنماء، تاركا فجوات وبياضات ومسكوت عنه، رابطا علاقات تقاطع متفاعلة، فهو يرفض الاكتمال والامتلاء على مستوى الكتابة والقراءة، لأن فيه انغلاقه المحتوم ونهاية تجدده المحموم، «إن بناءه إنما يتأسس داخل فضاء فني يسمح له بالانفتاح على نصوص متنوعة يحكمها الترابط والتداخل

[1] ينظر: شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف، ط11، دت. ص172– 179. ينظر: عبد الفتاح لاشين. الخصومات النقدية والبلاغية في صنعة أبي تمام. دار المعارف، القاهرة، ط1، د ت ص14، 15. ينظر: عبده بدوي. أبو تمام وقضية التجديد في الشعر. مكتبة الشباب بالقاهرة، ط1، د ت. ص51، 99. ينظر: محمود الربداوي. الفن والصنعة في مذهب أبي تمام. المكتب الإسلامي، دمشق، ط1، 1971. ص29، 43، 55. ينظر: عبد الله التطاوي. مداخل مبدئية إلى قراءة العصر العباسي. دار الثقافة العربية، القاهرة، ط1، 2002. ص53.

والتفاعل»[1]، إلى حد بلوغ درجة الامتصاص والتحويل أو الذوبان الكلي، فلا يبقى من النصوص الممتصة سوى إشعاعات وإشارات إيحائية دالة.

وقد جاء القدماء بعدة مصطلحات تقترب دلالتها باختلاف الدرجات من مصطلح التأثير والتأثر ومصطلح التناص، فمنها ما هو سرقات وإغارة وأخذ واقتباس وتضمين وإعارة...الخ، ومنها ما نعته البعض تبرءاً بـ "توارد الخواطر" و" وقع الحافر على الحافر"، وفي هذا تأتي إشارة أحمد بن أبي طاهر إلى أن الكلام العربي: «ملتبس بعضه ببعض، وآخذ أواخره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل إذا تصفحته وامتحنته، والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعرا من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذا من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس، وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأفلت من شباك التداخل، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع، والمعتمد القاصد»[2]. هذا الكلام الملتبس بعضه ببعض المتداخل الآخذ آخره من أوله، جعل الشاعر الجاهلي يرى أنه يجتر ويلوك كلام غيره، فهو لا يقول إلا معارا أو معادا من اللفظ مكرورا، ولعله من بين ما أغلق عليهم مفتوحا وضيق عليهم واسعا وأسقطهم في الرتابة والمألوف، الالتزام بقواعد النسق الفني "عمود الشعر" و "نظام القصيدة".

إن هناك ولا ريب، عودة للذات والأشياء والنص إلى الماضي/ القديم/ التراث/ السابق/ الأصل/ المنابع، كمادة للبناء وفي الآن ذاته للخلق والتجديد، وهاهو رولان بارت يؤكد على «علاقات التبادل والتقاطع ما بين النص كإبداع ذاتي والموروث كعطاء ماثل ذي وجود سابق على النص ولاحق به ومحيط بكل تحولاته»[3]، فلا شيء يبدأ من فراغ، ولا شيء يحيا لوحده، الكينونة والسيرورة والانفتاح اللانهائي يبدأ من علاقات الامتصاص والتحويل والتبادل والتقاطع والتعاضد والتفاعل.

---

[1] عبد القادر بقشي. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2007. ص9.

[2] أبو علي الحاتمي. حلية المحاضر في صناعة الشعر. ج2. ص 28.

[3] رولان بارت. نقد وحقيقة. ص11.

والموضوع الجديد حسب سعيد يقطين هو التعاليات النصية transtextualité ، ومعناه كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني، ومن بين أنماط المتعاليات النصية الخمسة التي حددها سعيد يقطين، "التناص" وهو خاص عند جنيت بحضور نص في آخر عبر الاستشهاد والسرقة وما شابه، و"النص اللاحق"، وهو العلاقة التي تجمع النص "ب" (النص اللاحق) بالنص"أ"(النص السابق)، ضمن علاقة تحويل أو محاكاة[1].

يبدو أن هناك من الأفكار والمعاني ما هو مشترك بين الشعراء، مثل البكاء على الأطلال في مقدمة القصيدة، يقول ابن قتيبة: « وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكى وخاطب الربع واستوقف الرفيق...»[2]، وقد أحسن امرؤ القيس الابتداء حين قال:

قِفَا نَبْكِ من ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

وقال النابغة مخاطبا الديار:

يَا دَارَ مَــيّةَ بالعَلْيَاءِ فَالسَــنَدِ أَقْوَتْ وَسَارَ عَلَيْهَا سَالِفُ الأَبَدِ

وقوله أيضا:

عُوجُوا فَحَيُّوا لِنُعْمٍ دِمْنَةَ الدَّارِ مَاذَا تُحَيُّونَ مِنْ نُؤْيٍ وأَحجَارِ

ولا زالت صورة الطلل وشذى الذكرى يراود الشاعر من حين إلى آخر، مسايرا في ذلك طبيعة الحياة الجاهلية، كما يرى ابن قتيبة وابن رشيق الذي أضاف إضافة ذكية[*] تشير إلى

---

[1] ينظر: سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي. ص96، 97.

[2] ابن قتيبة. الشعر والشعراء. تحقيق أحمد محمد شاكر. ج1. دار المعارف، القاهرة، ط2، 1967. ص74.

[*] جاءت الإضافة الذكية في قوله بعد أن أوضح أثر البئة البدوية في الابتداء بذكر الديار: « ...فتلك ديارهم، وليست كأبنية الحاضرة، فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازا، لأن الحاضرة لا تسفعها الرياح، ولا يمحوها المطر، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجيل» ينظر: ابن رشيق. العمدة. ج1. 226.

أن الطلل طبع عند أهل البدو تقليد عند أهل الحضر[1]، وهذا ما فتح الباب لثورة التجديد عند أبي نواس فقال في قصيدة له مطلعها:[2]

صِفَـةُ الطُلُولِ بَلَاغَـةُ الفَــدْمِ فَاجْعَـلْ صِفَـاتكَ لابْنَةِ الكَـرمِ

إلى أن يقول:

فَعَـلامَ تَذْهَــلُ عَـنْ مُشَعْشَعَــةٍ وَتَهِيـمُ في طَـلَلٍ وفِي رَسْــمِ
تَصِفُ الطّلُولَ على السَّمَـاعِ بها أَفَذُو العَيَانِ كَأَنْـتَ في العَــلمِ
وإذَا وَصَفْــتَ الشَّيءَ مُتَّبِـعًــا لم تَخْلُ مِنْ زَلَلٍ وَمِـنْ وَهْــمِ

ومع ذلك فإن الوقوف على الأطلال وبكاء الديار لم يكن التزاما لدى أهل الإبداع من الشعراء، فقد سبق عمرو بن كلثوم أبا نواس إلى الابتداء بذكر الخمرة، فقال: [3]

ألا هُبِّي بِصَحنِكِ فَاصْحِـينَا ولا تُبْقِي خُمُـورَ الأَنْـدَرِينَا
مُشَعْشَعَةً كَـأَنَّ الحُـصَّ فِـيها إذا مَا المَاءُ خَالطَهَا سَخِينَا

ومن أنواع التناص التي صنّفها النقاد القدماء في خانة السرقات ـ وهي كثيرة ـ قول امرئ القيس، وهو من الأبيات التي انفرد بها حسب ابن قتيبة:[4]

له أَيْطَلا ظَبْيٍ وسَاقَـا نَعَامَةٍ وإِرْخَاءُ سِرْحَان وتَقْرِيبُ تَتْفُلِ

وقد تبعه الناس في هذا الوصف وأخذوه، ولم يجتمع لهم ما اجتمع له في بيت واحد، وكان أشدَّهم إخفاء لسرقةٍ القائل، وهو المعَذَّل:

له قُصْرَيا رِئْمٍ وشدْقَا حَمَامَةٍ وسَالِفَتَا هَيْقٍ من الرُّبْدِ أَرْبَدَا

---

[1] ينظر: سعد إسماعيل شلبي. الأصول الفنية للشعر الجاهلي. مكتبة غريب، ط2، دت. ص134.

[2] أبو نواس. الديوان. رواية الصولي. تحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي. هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010. ص140، 141.

[3] الزوزني. شرح المعلقات العشرة. ص200.

[4] ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ج1. ص134.

وممَّا يدخل في باب التناص ما يعرف بالمعارضات، وهي محاكاة القصيدة في الموضوع والوزن والقافية، ومن ذلك ما حدث في محاكمة أم جندب [1]، الواقعة بين زوجها امرئ القيس وعلقمة الفحل، حيث طلبت منهما أن يصف كل واحد فرسه، فقال امرؤ القيس:

خليليَ مُـرّا بي على أُمِّ جُـنْدُبِ نُقَضِّ لُبَـانَاتِ الفُـؤَادِ المُعـذّبِ

إلى أن بلغ قوله:

فَلِسَّـوْطِ أُلْهُـوبٌ وللسَّـاقِ دُرَّةٌ وللزَجْـرِ مِنْهُ وقْـعُ أَهْـوَجَ مُتْعَبِ

وقال علقمة:

ذَهَبْتُ مِن الهُجْرَانِ فِي كُلِ مَذْهِبِ وَلَمْ يُكُ حَـقاً كُـلُ هَذَا التَّجُنُّبِ

إلى أن بلغ قوله:

فَأَدْرَكَهُـنَّ ثَانِـياً مِـنْ عِـنَانِـهِ يَمُرُّ كَمَـرِّ الـرَّائِحِ المُتَحَلِّبِ

وتأتي النقائض في زمرة التناص، وهو أن يهجو الشاعر شاعرا آخرا أو أن يفتخر بنفسه أو بقومه أمامه بقصيدة على بحر معين وقافية محددة وروي ما، فيرد عليه الشاعر الآخر على نفس البحر والقافية والروي بقصيدة من نفس الموضوع ولكن يضمنها هجاءً معاكسا وفخرا يلغي فيه فخر الشاعر الأول بنفسه وينفيه. وقد مثّل هذا النوع أعزّ تمثيل جرير والفرزدق، وكان للأخطل بوفرة أقل باعٌ، ولعلّ القارئ في شعر النقائض يلمس طابع الحياة الأموية، حيث كثرت فيها الانشقاقات والتصدعات والفتن والمحن وقد كان فيها للجاهلية عوداً على بدء، فهاهو الفرزدق يفتخر على جرير ويهجوه وقومَه في قصيدة مطلعها:[2]

سَمَـوْنَا لِنَجْـرَانَ اليَـمّـانِي وأَهْـلِهِ ونَجْـرَانُ أَرْضٌ لَـمْ تُدَيَّـثْ مَقَـاولُـهْ

إلى أن قال له أبياته المشهورة:

---

[1] ينظر: أبو الفرج الأصفهاني. كتاب الأغاني. ج8. دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1935. ص194، 195.

[2] أبو عبيدة معمر بن المثنى. كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق. وضع حواشيه، خليل عمران منصور. ج2. دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1998 . ص40- 63.

وقالــت كُلَـيْـبٌ قَمِّشُـوا لِأَخِـيكُمُ فَفِــرُوا بـه إنَّ الفَــرَزْدَقَ آكِــلُـهْ
فَهَل أحَــدٌ يا ابنَ المَـرَاغَةِ هَـارِبٌ مـن المَـوْتِ إنَّ المَـوْتَ لا بُـدَ نَائِلُهْ
فإنّي أنـا المَـوْتُ الذي هو ذَاهِبٌ بِنَفْسِـكَ فَانْظُـرْ كَيْفَ أنْتَ مُحَـاوِلُـهْ
أنا البَدْرُ يُعشِي طَرْفَ عَيْنَيْكَ فَالتَمِسْ بِكَفَّيْكَ يا ابْنَ الكَلبِ هَلْ أَنْتَ نَائِلُهْ

وأنهى بقوله:

عَجِبْتُ إلى خَلْـقِ الكُـلَيْبِيِّ عُلِّقَـتْ يَـدَاهُ، ولَـمْ تَشْتَـدُّ قَـبْـضاً أَنَـامِلُـهْ
فَـدُونَكَ هَـذِي فَانْـتَـقِـضْهَا فَـإنَّـها شَـدِيدٌ قُـوَى أَمْـرَاسْهَا ومَـواصِـلُـهْ

فأجابه جرير في قصيدة نقيضة مطلعها:[1]

أَلَمْ تَرَى أَنَّ الجَـهْـلَ أقْصَـرَ بَاطِـلُهْ وأَمْسَى عَمَـاءً قَدْ تَجـلّتْ مَخَـايلُهْ

ومنها قوله مقابلا المعنى بالمعنى والصورة بالصورة:

أنا البَدْرُ يُعشِي طَرْفَ عَيْنَيْكَ فَالتَمِسْ بِكَفَّـيْكَ يا ابْنَ الْقَيْنِ هَلْ أَنْتَ نَائِلُهْ
لَبِسْـتُ أَدَاتِيْ والْفَـرَزْدَقُ لُعْـبَـةٌ عَلَـيْهِ وِشَاحـاً كُـرَّجٍ وجَلَاجِـلُهْ

إلى أن يقول:

أَنَا الدَّهْـرُ يُفْنِيْ المَوْتَ والدَّهرُ خالِدٌ فَجِـئْنِيْ بِمِـثْلِ الدَّهرِ شَيْئاً يُطَـاوِلُهْ
أَمِـن سَفَـهِ الأَحْلَام جَـاؤُوا بِقِرْدِهِمْ إلَيَّ ومَـا قِـرْدٌ لِقَـوْمٍ يُصَـاوِلُهْ
تَغَمَّـدَهُ آذِيٌّ بَحْـرٍ فَغَـمَّهُ وأَلْغَـاهُ في في الحُوتِ فالحُوْتُ آكِلُهْ

على إثر هذا التنوع والسخاء، أمكن للتناص أن يكون لعبة الحضور والغياب وحياة إبداعية جديدة تخلق فيها الثقافة خلقا من بعد خلق، حيث النص فراغ يجب ملؤه بالمعنى اللانهائي وإلا سيصبح خواء لا روح فيه، والمعنى مفترق النصوص فيه تتشكل عدة تقاطعات وتلمع، هكذا «يحقق النص حدًّا غير قابل للتحجيم من الدلالات الكلية لأنه مبني من الاقتباسات المتداخلة مع النصوص الأخرى، ومن الإرجاعات والأصداء ومن اللغات الثقافية

[1] السابق. ص63- 102.

ـ التي هي غامضة الهوية وغير قابلة للرصد ـ ولذا فالنص إنما يستجيب للانتشار فقط Dissemination (أي أن ينثر في النصوص اللانهائية التي تداخلت معه)»[1]، فهو مفتوح يتحرك بأشرعة التناص، يأخذ ويعطي يتأثر ويؤثر، ويتشارك مع ما يدور حوله، ويوغل بيسر في ما يريده حتى يمتلكه.

إن الانتشار والترحال من ميزات النص الشعري القديم أو قل سفر الشعر أو نواة الكون الشعري، الأصل والمبدأ الذي تعود إليه اللغة والوزن والقافية والصورة والمعنى والبنية والبناء والنظم والنظام، بل قل الإبداع الشعري، فهناك قطع شعرية تأثرت ـ حسب بيكر ـ بشيء من وحي المنابع العربية، لأنها قامت على وفق بناء القصيدة العربية، وهي مما استشهد به على تأثر الشعر الإنجليزي بالشعر الجاهلي، إذ يقول: « ولم يكن بين القطع الشعرية التي عرفتها في صباي قطعة أكثر شهرة من "قاعة لوكسلي" looksiy-hall(1842) وكلمات الشاعر نفسه برهان على أنه استوحى شكل تلك القطعة ومضمونها من قراءته ترجمة السير وليم جونز للمعلقات»[2]، ويضرب مثالا للشبه / الوحي/ الاستعارة / التناص في البناء والصورة بقول الشاعر: [3]

كَمْ مَرّةً تطَلَّعْتُ إلى نُجُومِ الثُّرَيَّا وهي تَرْتَفْعُ من بَيْنِ الظِلَالِ المَرِحَةِ

وتَلْمَعُ كَسِرْبٍ مِنَ اليَرَاعَاتِ مَنْضُودَةٍ بِسِلكِ فِضَّةٍ

وهو يرى أنه قد استوحاه من بيت امرئ القيس:

إذَا مَا الثُّرَيَّا في السَّمَاءِ تَعَرَّضَتْ تَعَرُّضَ أَثْنَاءَ الوِشَاحِ المُفَضَّلِ

(1) عبد الله محمد الغذامي. الخطيئة والتكفير. ص59.

(2) هوفمان بيكر. محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم. ضمن كتاب محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم. تعريب وتقديم، حسن عبد العليم يوسف. موسوعة تعنى بترجمة أعمال المستشرقين الألمان. ص91.

(3) نفسه. ص91، 92.

وهاهو جيته الشاعر الألماني المشبع بثقافة الشرق المطلع على شعر المعلقات، يعيد صورة الرحلة متجها إلى فضاءات أخرى وأقوام أخرى بعيدا عن قومه باحثا عن ثقافة الآخر وعاداته وتقاليده ومستمتعا برحلته، فيقول:[1]

دَعُونِي وَحِيداً أُقِيمُ على سِرْجِ جَوَادِي
وَأَقِيمُوا أَنْتُمْ مَا شِئْتُمْ في دِيَارِكُمْ وَمَضَارْبْ خِيَامِكُمْ
أَمَا أَنَا فَسَأَجُوبُ مِنْ الأَنْحَاءِ قَاصِيْهَا عَلَى صَهْوَةِ فَرَسِي
فَرِحاً مَسْرُوراً، لا يَعْلُو عَلَى قُلُنْسُوَتِي غَيْرَ نُجُومِ السَّمَاء.

وكأنه في هذه القطعة الشعرية ـ من حيث يدري أو لا يدري ـ يتقاطع مع قول الشنفرى في قصيدته المشهورة بـ "لامية العرب":[2]

أَقِيمُـوا بني أُمِّي صُدُورَ مَطِـيِّـكُمْ فإنّي إلى قَـوْمٍ سِـوَاكُمْ لأَمْيَلُ
وقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ واللَّيْلُ مُقْمِرُ وشُـدَّتْ لِطَيَّاتٍ مَطَـايَا وأَرْحُلُ

ويقول جيته في قصيدة يبكي فيها فراق محبوبته[3]:

ذَرني أذْرَفُ العَبَرَاتِ، مُحَاطاً بالليلِ
في الفَلواتِ غير ذَاتِ الحُدُودِ.
الإبلُ تَسْتَرِيحُ، وكذلكَ أَصْحَابُهَا

إلى أن يقول:

ذَرْنِي أذْرِفُ العَبَرَاتِ! فَإنَّ الدُّمُوعَ تُحِي التُّرَابَ
وهَاهُو ذا يَخْضَوْضِرْ

---

[1] جيته. الديوان الشرقي للمؤلف الغربي. تر، عبد الرحمان بدوي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مصر، ط1، دت. ص24.

[2] عبد الحليم حفني. لامية العرب للشنفرى، شرح ودراسة. مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1999. ص8.

[3] جيته. الديوان الشرقي للمؤلف الغربي. ص352.

يعيد هنا إلى ذهن القارئ صورة البكاء على الأطلال وعلى بين الحبيبة في الشعر الجاهلي، ولعله ليس أقرب من هذا إلا قول الحارث بن حلّزة:

لا أرَى مَن عَهِـدْتُ فيها فَأبْكي الـ ـيْومَ دَلْـهاً ومَا يُحِـيرُ البُكَـاءُ

وكأنه يجيب على استفهام الحارث بن حلِّزة في معلقته التي ترجمتها ماريا نلّينو MARIA NALLINO إلى اللغة الإيطالية[1]، وذلك بعد ما بكى كما بكى (وما يحير البكاء) أي ما يجدي نفعا أو ما يرد على صاحبه حسب شرح الزوزني، بقوله مجازا (فإن الدموع تحي التراب وهاهو ذا يخضوضر).

كثيرة هي أنواع التناص ومصطلحاته، ومختلفة هي الرؤى والمواقف النقدية، إلى حد أنه لا يكاد يحيط بها بحث ولا كتاب، فيستقر الرأي عند مفهوم ناضج أو معنى جامع صادف في النفس قبولا، وفي التفكير تطابقا، وفي الذهن فهما، وفي موضوع البحث فائدة، وربما لا يستطيع البحث أن يتجاوز عن التناص الديني أو التاريخي أو الفلسفي الذي انفتحت له شهية النص الشعري القديم، وبخاصة النص الشعري العباسي حيث يواجه القارئ تدفق الصور وسيلان المعنى، ولكنه لتفرعات الموضوع واتقاء للتيه داخل هذه الغابة الكثيفة، اكتفى بملامسة خفيفة تمس التناص والتعالق النصي والتأثير والتأثر وتضيء أفق الانفتاح التي يبادر بها التناص داخل مجاهل النص.

3/ التعانق الفني

بعد عمر من العيش والترحال خاضه المجتمع الجاهلي، فيه ما فيه من ثقافته ومعرفته؛ العادات والتقاليد، الأنساب، الأيام، المآثر، المعارك بانتصاراتها وبطولاتها...الخ، عرف العربي الشعر بعد أن كان يدندن ويطرب مستأنسا بالحداء وهو على ظهر ناقته، وأنشده في الأسواق المشهورة بقداسة وكانت له طقوس وجمهور يستمع ويتذوق. خلال هذه المسيرة وبعد رواج سريع وترحاب واسع بهذا الفن، علّقت المؤسسة الثقافية والنقدية مهمة حفظ الثقافة والهوية على عاتق الشعر، وهي التي لأجلها خلق ولولاه لما وصل من فترة ما قبل التدوين

[1] عبد الرحمان بدوي. موسوعة المستشرقين. ص589.

من تاريخ العرب وقصصهم شيء، فحفظها لغة وبناء وموضوعا، وصفا وفخرا ومدحا، وحرسها وزنا وقافية وإيقاعا حتى يسهل الشعر وما حوى للحفظ والرواية والبقاء.

الأوزان والقوافي خير حارس وقيد للشعر، لما تحدثه من نغم وموسيقى تطرب وتشد السامعين، كما أن الشعر يتميز بصفة الإنشاد والغنائية، في زمن لم يكن يُعرف الغناء عند العرب إلا ما « تغنّى الحداة منهم في حداء إبلهم، والفتيان في قضاء خلواتهم، فرجعوا الأصوات وترنّموا. وكانوا يسمّون الترنّم إذا كان بالشعر غناء»[1]، فصنعت لإنشاد الشعر وغنائه القبة والمجلس في أشهر أسواق العرب، يلتف الناس حول الشاعر فيعرفون ويطربون ويتذوقون.

وقد جاء في الأخبار والنصوص المروية من كتاب "الأغاني"، ما يكشف عن انفتاح وتفاعل حاصل بين الشعر والغناء، وكأن بينهما نسب وقرابة، فهذا ابن محرز تعلّم الضرب من عَزَّة الميْلاء والألحان المختلفة عن الفرس والروم، وأخذ محاسنها فمزج بعضها ببعض، وألّف منها الأغاني التي صنعها في أشعار العرب، فأتى بما لم يسمع مثله، ولقبوه بصنّاج العرب، وهو أول من غنى بزوج من الشعر[2]، وقد حُكي أن مولى ابن مسجح سمعه يتغنى، فسأله: «أنّى لك هذا؟ قال سمعت هذه الأعاجم تتغنى بالفارسية فثقِفْتُها وقلبتها في هذا الشعر...»[3]، فمن الاحتكاك والتزاوج بين ثقافتين فارسية وعربية، ولد الغناء أو الطرب العربي الأصيل، الذي كثرت مجالسه أيام الترف والبذخ والتغزل، وأصبح وسيلة لشد الأسماع والشرح والتصويب أحيانا، ولعله شارك أيضا في توصيل المعنى والفهم.

عرف الشاعر الجاهلي الغناء ومجالسه، فهذا طرفة بن العبد يصف في معلقته جارية مغنية في مجلس لهو وخمر، فهو الشاعر العابث كما لقب:[4]

نَدامـــايَ بيــضٌ كالنُّجــوم وقينةٌ تــروحُ إلَيْــنا بُين بُــرْدٍ ومَجْســدِ

---

[1] عبد الرحمان بن خلدون. مقدمة العلامة ابن خلدون، المسمى ديوان المبتدأ أو الخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر. ص407.

[2] ينظر: أبو الفرج الأصفهاني. الأغاني. ج1. ص378.

[3] نفسه. ج3. ط1، 1929. ص279.

[4] الزوزني. شرح المعلقات السبع. ص109، 110.

رحِـيبٌ قِطَابُ الجَيْبِ منـها رقيقةٌ بِجَـسِّ الـنَّـدامَى بضَّـةُ المُتَجَـرِّدِ
إذا نحنُ قلـنا اسْمِعِينَا انْـبرَتْ لنا على رِسْلِـها مَطْـرُوقَةَ لم تَشَـدَّدِ
إذا رجَّعت في صَوتهَا خِلْتَ صَوْتَها تَجَـاوُبَ أَظْـآرٍ على رُبْـعٍ رَدِ

ويقول امرؤ القيس في ما تصنعه القينة بصوتها وهي تضرب على آلتها الموسيقية "العود" من فرجة عند همه وكربته:[1]

وإنْ أُمسِ مكروباً فيا رُبَّ قَيْنَةٍ منعَّمـةٍ أَعْمَلتُهـا بِكِـرَانِ
لها مِزْهَرٌ يَعْلُو الخَمِيسَ بصَوتِهِ أجَشُّ إذا ما حرَّكتْه اليَدانِ

وكانت العرب تغنّي النصب، وتمد أصواتها بالنشيد، وتزين الشعر بالغناء، فقال حسان بن ثابت[2]:

تغنّ في كل شعرٍ أنت قَائلـهُ إنَّ الغناءَ لهذا الشعرِ مضمـارُ

واشتهر الغناء وشاع، حين اتخذ المغنون من شعر الغزل مادتهم، واتخذه الشعراء وسيلة لشيوع شعرهم في أوساط الجماهير، ولسخاء وكرم الإنفاق أيضا[3]. ولقيت هذه المزاوجة والترابط ترحابا وقبولا، عند أصحاب الجاه والمال والرأي من الأمراء والمثقفين والفلاسفة والحكماء والشعراء. قال عبد الله بن جعفر لمعاوية بعد ما عاب عليه سماعه الغناء، وبعد أن أسمعه غناء فطرب حتى ضرب برجله: يا أمير المؤمنين إنما هو مختار الشعر يركب عليه مختار الألحان، فهل ترى به بأسا؟ فقال: لا بأس بحكمة الشعر مع حكمة الألحان[4].

وحتى يستقيم الوزن في الآذان ويستقر المعنى في الأذهان، فتصل بضاعة الشعر إلى الجمهور سليمة لا يشوبها الخطأ أو النسيان، جيء لها بالغناء سفيرا، يتحفها العود ويعلو

---

(1) امرؤ القيس. ديوان امرئ القيس. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف، القاهرة، ط5، دت. ص86.
(2) المرزباني. الموشح. ص52، 53.
(3) ينظر: داود سلوم. سوسيولوجيا النقد العربي القديم، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002. ص105.
(4) ينظر: ابن عبد ربه الأندلسي. العقد الفريد. تحقيق عبد المجيد الرحيني. ج7. دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1983. ص19، 20.

بمقامها الصوت الشجي، فتجتمع حكمة الشعر مع حكمة الألحان، وقد « كان النابغة يقول دخلت يثرب وفي شعري شيء، وخرجت وأنا أشعر الناس»[1]، والشيء الذي أفسد شعره بالرغم من فحولته، هو أنه كان «يكفئ الشعر حتى قدم إلى المدينة على الأوس والخزرج، فأنشدهم فقالوا: إنك تكفؤ الشعر. قال وكيف ذلك، فجعلوا يخبرونه ولا يفهم ما يريدون، فقالوا له تغنّ بشعرك، فتغنّى به ومدده ففهم، فقال: لست أعود»[2]. فما أقام اعوجاج شعره وأخرج شعريته من ظلمة الإغواء إلى نور الفهم والإصغاء، هو تلك الأذن الموسيقية الناقدة التي درّبها الغناء.

ساعدت الألحان والموسيقى الشعراء على تقويم الأوزان والقوافي، واختيارها ومناسبتها للموضوع والغرض، وفي ذلك شد للأسماع والتفكير، وإطراب للنفس، واحتواء وتوصيل للمعنى والقصد للأفهام، وقد توصلوا في بيئة ساد فيها الغناء أن «اكتشفوا للشعر أوزانا لم تكن معروفة، وأنماطا من القوافي كانت مجهولة»[3]، يقول إمام مذهب البديع مفتخرا بالقصيدة ذات البناء المحكم والقافية المثقفة التي تملأ الآذان حكمة وبلاغة، وتستعطف الكرماء أولي النعمة:[4]

خُــذْها مُثَقَّفَةَ القَوافِــي رَبُّها لسَوابِغِ النَعْــماءِ غيرُ كَنُود

حَذَّاءُ تَملأُ كُــل أُذْنِ حكْمــةً وبلاغَــةً وتُدرُّ كُــل وَرِيــد

ولعلّ صدى الحياة العباسية الراقية بمزيج ثقافاتها والزاهية بانتصاراتها والمترفة بليال السمر والطرائف والبهجة ومجالس الأدب والشعر والغناء، أضفى خفة على أرواح الشعراء وفي أوزان وموسيقى القصيدة، فكانت إلى الغناء أقرب، وربما كتبت لتغنى ويذيع صيتها كما يذيع صيت المغني ويشتهر. ومناسبة لحياة العصر وتلبّسا لشيطان الغناء لبعض الشعراء

---

(1) المرزباني. الموشح. ص52.

(2) نفسه. ص52.

(3) شوقي ضيف. العصر العباسي الأول. ص5.

(4) أبو تمام. الديوان. مج1. ص397.

الذين ولعوا بهذا الفن، طرأ على الشعر تجديد في موسيقاه، إذ مالت إلى الخفة والطرب، من ذلك قول أبي نواس:[1]

حَامِلُ الهَوَى تَعِبُ يَسْتَخِفُّه الطَّرَبُ
إنْ بَكَى يَحِقُّ لَهُ لَيْسَ ما به لَعِبُ
كُلمَا انْقَضَى سَبَبٌ مِنْكِ عَادَ لِي سَبَبُ
تَعْجَبِينَ مِن سَقَمِي صِحَّتِي هي العَجَبُ
تَضْحَكِينَ لاهِيَةٍ والمُحِبُ يَنْتَحِبُ

إن الإيقاعات المتنوعة للقصيدة؛ الداخلية والخارجية، تحاول بتناسقها وانسجامها وبتضادها أن تحدث الهزّةَ في النفس وهي التي جبلت على حب النغم، وأن تقرّب المعنى أو الفهم للمتلقي، وتسهّل حفظ الشعر وتداوله، لذلك غلب على الشعر العربي القديم الطابع الإنشادي الغنائي، وإن كان في باطنه البلاغة والتاريخ والأحداث والأخبار والعادات والتقاليد وقد «قال الأسبقون عن البحتري (إنه أراد أن يشعر فغنّى)»[2]. وما غنّى إلا أن كان في شعره أثر للغناء، من اهتمام بالإيقاع والتلاعب بالجرس الموسيقي للحرف، إلى أن تنفلت عنه الدلالة وتتشتت أحيانا، فيصبح كما قال الشاعر: (كقابض على الماء خانته فروج الأصابع).

وهو في نوع آخر من شعره مثل غيره من الشعراء المجيدين، مدرك للمعنى والدلالة، متفاعل مع الحياة العباسية وما جدَّ فيها من ضروب الفن كالعمارة والغناء والتصوير...الخ، وإن كان سالكا مذهب الأوائل غير مفارق للعمود، فالقصيدة السينية نموذج للإيقاع المتناغم والدلالة الصوتية، حيث جاء حرف "السين" بعثا مبينا للحركة والدلالة ونفخا للروح في لوحة

[1] أبو نواس. الديوان. تحقيق، غريغور شولر. ج4. دار النشر فرانز شتاينر قيسبادن، المطبعة الكاثوليكية، ط1، 1986. ص27.

[2] عبد الله الغذامي. المشاكلة والاختلاف. ص108.

فنية شاهدها مرسومة على أحد جدران إيوان كسرى، تجسد معركة أنطاكيا التي انتصر فيها الفرس على الروم، بإتقان وإبداع أدهش البحتري وأذهله إلى حد الريبة:[1]

فإذا ما رأيتَ صُورَةَ أنطَـــــا كِيةَ ارْتَعْتَ بيــنَ رُومٍ وفُــرْسِ
والمَنَـــــايا مَواثِـــلٌ وأنُو شَـرْ وَانُ يُزجِي الصُفُوفَ تحت الدِّرَفْسِ
في اخْضِرَارٍ من اللبَاسِ على أشْـ ـقرَ يَخْـــتالُ في صَبِيـــغَةِ وَرْسِ
وعِرَاكِ الرّجَــالِ بين يَدَيْـــــهِ في خُفُــوتٍ منهم وإغْمَاضِ جَرْسِ
مِن مُشيـــحٍ يُهوي بِعَامل رُمْــحٍ ومُليـــــــحٍ من السِّنَانِ بِتِرْسِ
تَصِفُ العَيْنُ أنَّهُـم جِـدُّ أحْيَـا ءٍ لَهُمْ بَيْنَـــهُمْ إشَـــارَةُ خُــرْسِ
يَغْتَلِـــي فيهم ارْتِـيَابِيَ حَتّـــى تَتَقرَّاهُمُ يَـــدَايَ بِلَمْـــــسِ

والترف كل الترف أن يمتزج الفكر بالخمر، والإبداع كل الإبداع أن يتعانق الفن بالفن، يقول أبو نواس في حضرة الخمر، ناقلا التصاوير المرئية بتصوير اللغة البديع، فكأن كسرى في قاع الكأس يشاركهم الخمر، ويشاهد مستمتعا بفخر هذه الفوارس وهي تلاحق البقر بالنشاب:[2]

تُدار علينا الرَّاحُ في عسْجَـدِيةٍ حَبَتْها بأنواع التَصَاويرِ فارسُ
قَرارتُهـا كِسْـرَى وفي جَنَبـاتِها مهًـا تدّريها بالقِسيِّ الفَوَارِسُ
فلِلخمـر ما زُرّت عليه جُـيوبُها ولِلماء ما دَارَتْ عليه القَلانِسُ

ويخرج من ظهر الهجاء ومن رحم السخرية والتهكم نوع شعري مستحدث في شعر ابن الرومي الشاعر المجدد كما نعته الدكتور ركان الصفدي في كتابه[3]، ويتمثل هذا الإبداع والتجديد في التصوير الكاريكاتيري للشخصيات، وإن كان قد سبق إليه فهو تميز وتخصص

(1) البحتري. ديوان البحتري. تح، حسن كامل الصيرفي. مج2. دار المعارف، القاهرة، ط3، دت. ص1156، 1157.

(2) أبو نواس. الديوان. برواية الصولي. تحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي. ص110.

(3) ينظر: ركان الصفدي. ابن الرومي الشاعر المجدد. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012.

فيه حتى ارتبط باسمه، وتناولته الدراسات والبحوث، وهو إلى الرسم وأفلام الكارتون الساخرة أقرب. وعلى نحو ما يرى شوقي ضيف فإنه «كانت لابن الرومي حاسة تلتقط العيوب الجسدية وتستطيع تكبيرها على نحو ما يصنع أصحاب الصور الكاريكاتورية الهزلية»[1]، يقول ابن الرومي مصورا الأحدب:[2]

قَصُرَتْ أَخْدَاعُه وطَال قُذَالُه فكَـأَنَّه مُترَبصٌ أن يُصْفَـعَا

وكَـأَنَّما صُفِـعَـت قَفَاهُ مَرَّةً وأحَـسَّ ثَانِيةً لها فَتَجَمَّـعَا

وقد أغرق ابن الرومي في السخرية والتهكم بأصحاب اللحى الطويلة، وأبدع في فن التصوير الكاريكاتوري بلاغة وتبليغا، يقول: [3]

إن تَطُل لِحْيَةٌ عَليْكَ وتَعْـرُضْ فالمخَـالَى مَعْـــرُوفَةٌ للْحَمِيرْ

علّقَ الله في عَذَارَيْكَ مِخْـلاةً ولكِـنَّها بغَـــيْرِ شَعِـيـــرْ

لو غَـدا حُكْمُـهَا علي لَطَارْتْ في مَهَبِّ الـــرّيحِ كُل مَطِيرْ

ألقِـهَا عنـك يا طَـويـلَة أَوْلى فاحْتَسِبْهَا شَــرَارَةً في السَّعِـيرْ

أَرْعِ فيها الموسَى فإنَّـكَ مِنها شَهِـــدَ اللهُ في أَثَـامٍ كَـبِيرْ

وحتى يتوفر بسخاء هذا الثراء والتنوع الفني، تضافرت وانجدلت أنواع الزخارف والخطوط العربية وأشكال مختلفة من الهندسة المعمارية للدور والقصور والبرك والمنحوتات وغيرها من بدع وبدائع العصر العباسي الناتجة عن امتزاج الثقافات والترف والرفاه، لتنعكس في أشعارهم تجديدا وتحديثا/ بدعة وإبداعا[4]، حتى أصبحت القصيدة بما يتحفها من الصور الشعرية حية ذات بهجة تسرّ القارئين، فكأنها الرسم والزخارف ولكن ببديع الكلمات، وكأنها

---

(1) شوقي ضيف. العصر العباسي الثاني. دار المعارف، مصر، ط4، د ت. ص316.

(2) ابن الرومي. الديوان. تحقيق عبد الأمير علي مهنا. ج1. دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1991. ص12.

(3) نفسه. ج3. ص32، 33.

(4) ينظر: وجدان المقداد. الشعر العباسي والفن التشكيلي. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2011. ص115-182.

الغناء ولكن بإيقاع الأوزان والأصوات، وكأنها العمارة والنحت ولكن بالبناء والشكل ودقة الوصف والبلاغيات.

تمظهرات السـرد في النص الشعـري القديم

أقـص على أختي بدء حـديثنا ومالي من أن تعلـما متــأخـر

عمربن أبي ربيعة

- **نظم المنثور ونثر المنظوم(*):**

قال محمد : أخبرنا أبو عبد الله المفضل بن عبد الله (المُحبِّري) قال: سألت أبـي عن أول من قال الشعر، فأنشدني هذه الأبيات:

تغيّرَتِ البِـلادُ ومـن عَليْـهَا فوجْـهُ الأرضِ مُغْـبرٌ قـبيحُ

تَغَيّرَ كل ذي لَــوْنٍ وطَعْمٍ وقلّ بشاشة الوجْهُ الصَّبِيحُ

وجَاورَنا عَــدُوٌ ليس يفْنَى لعـينٌ لا يمـوتُ فنستريـحُ

أهَابِلُ إن قُتِلْتَ فإن قَلْبي عليكَ اليَوْمَ مُكْتَئِبٌ قَرِيحُ

ثم سمعت جماعة من أهل العلم يَأْثرون أن قائلها أبونا آدم عليه السلام، حين قتل ابنُه قابيل هابيل؛ فالله أعلم أكان ذلك أم لا؟[1]. حقيقةً يبعث هذا الخبر على الشك والريبة!، ربما يكون قد قيل هذا الكلام الموزون المقفى على لسانه ونسب إليه، وربما يكون ذلك صحيحا فمن سمع منهم "جماعة من أهل العلم" إن كان هو صادق في روايته، والعرب قديما عرفوا الأوزان وبحور الشعر بالسليقة كما عرفوا الإعراب في كلامهم، على هذه الرواية يكون قول الشعر

(*) كان هذا الموضوع "حل المنظوم" من الموضوعات التي اهتم بها العسكري في كتابه الصناعتين، وقدم نماذج للشرح والتفسير، وأشار إليه نقاد آخرون من القدماء والمحدثين، ولعل في وقوف حورية الخمليشي عنده بالمناقشة، في كتابها "الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث"، إشارة إلى أنه من إرهاصات التداخل أو التقارب أو الاحتكاك الأجناسي، أو اختلاط الأساليب كما نعته ابن خلدون، وقد أفاد البحث من فكرتها أو تنبيهها.

(1) القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص30، 31.

قديما قدم حياة سيدنا آدم. «قال المفضل: وقد قالت الأشعارَ العمالقة، وعاد، وثمود»[1]. والعهدة على الراوي.

وعن ظهور الشعر، وفكرة التحول بالكلام من المنثور إلى الموزون؛ منثور الكلام الذي يتداوله الخاصة والعامة عن حالهم وأحوالهم وحلّهم وترحالهم، وعاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم، وعن معرفتهم وحكمهم وتجاربهم، والفخر بأمجادهم ومكارم أخلاقهم...الخ، يقول ابن رشيق القيرواني شارحا ومعللا: «وكان الكلام كله منثور، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمائحها الأجواد؛ لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا؛ لأنهم شعروا به؛ أي فطنوا»[2]. هذه الوظيفة العظيمة أو قل الأمانة التي عرضت على الشعر فحملها وحفظها، لأجلها سمي "ديوان العرب"[*].

ويتفق ابن رشيق مع الجاحظ أيضا في أن « ما تكلمت به العرب من جيد المنثور، أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره»[3]. فالمنثور في مرحلة ما قبل التدوين لا قيد له ولا حارس، لذا لم يحظ بالاهتمام ولم يلق الرّواج ولم توكل له مهمة حفظ الثقافة إلا مع بداية التدوين وانتشار الكتابة، فهو عكس المنظوم الذي قُيّد بالوزن والقافية مما سهل وأعان الرواة على حفظه، والشعر نثر/ حكي في الأصل، خالطه إحساس الشاعر وخياله، هو النص الجامع/ الديوان، عطفا على مصطلح

---

[1] السابق. ص31.

[2] ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن الأزدي. العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده. تح، محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل، ط5، 1981. ص20.

[*] وفي هذا يقول قدامة بن جعفر: « ولم يزل الشعر ديوان العرب في الجاهلية، لأنهم كانوا أميين، ولم تكن الكتابة فيهم إلا لأهل الحيرة ومن تعلم منهم. فإنما حفظت مآثرهما وأخبار أوائلها ومذكور أحسابها ووقائعها ومستحسن أفعالها ومكارمها بالشعر الذي قيل فيها ونقلته الرواة عن شعرائها. ولولا الشعر ما عرف جود حاتم الطائي، وكعب بن مامة، وهرم بن سنان، وأولاد جفنة...» قدامة بن جعفر. نقد النثر. تحقيق طه حسين و عبد الحميد العبادي. الجامعة المصرية، مطبوعات كلية الآداب، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، المطبوع الخامس عشر، 1933. ص68.

[3] ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده. ص20. وينظر: الجاحظ. البيان والتبيين. ج1. ص287.

جيرار جينيت "جامع النص" وعلى قول Jean Tadié : كل قصيدة هي محكي/ قصة في الأصل ولكنها متدرجة في نسبة الحكي فيها tout poème à quelque degré récit [1].

لم تفت قضية ظهور الشعر والنثر الأديب الناقد طه حسين، فقد وقف عند نظرية القدماء وموقف أنصار القديم من ذلك، واقتحمه الشك والحيرى، فخطأها وخالفهم بعد إجالة النظر والتفكير بمنطق، ورأى أن النثر الذي يمكن أن يعد أدبا حديث العهد قياسا بالشعر، وقرنه كفن ظهورا وقوة ورقيا بالعقل بوصفه ملكة التفكير، وبشيوع الكتابة بوصفها ظاهرة اجتماعية، فإذا هو لغة التاريخ والفلسفة والدين، وإذا هو مظهر من المظاهر الأدبية الخاصة[2].

لقد كان "الشعراء هم أمراء الكلام" و"الشاعر هو صوت القبيلة"، إلى حين تخلى الشعر عن وظيفته النبيلة بانصراف الشعراء إلى التكسب، وبعد نزول القرآن الذي قلل من شأنهم، ومع بداية التدوين وظهور النثر أو ممارسة الكتابة النثرية، أوكلت للكتاب مهمة حفظ الثقافة، وحسب العسكري فإن أجناس الكلام المنظوم، وهي الرسائل والخطب والشعر تجتمع في الحاجة إلى حسن التأليف وجودة التركيب[3]، أو ما يعرف بالنظم عند عبد القاهر الجرجاني.

والناظر في الشعر العربي القديم يجد أن كل ما يحدث في حياة العرب من فعل أو قول بليغ وكل ما يمارس ويشاهد، كان منثورا متفرقا فجمعه الشعر تحت لواء الغنائية فلم يبق ولم يذر، ومتّنه مقصد القصيد/الشاعر بسلك ناظم هو لدى الجماعة نسقا وعمودا ونظاما، يحبّذ الترتيب والتسلسل في البناء، وينسج معنى القصيدة وموضوعها بخيوط الوصف والتصوير ويحتفي بالحكائية، ذلك أن السرد ـ حسب عبد الله إبراهيم ـ نما في رحاب الشعر؛ في ظله أو على هامشه، كما تشير القراءة التاريخية[4].

---

(1) Jean Yves Tadié. Le récit Poétique. tel Gallimard, PUF, 1978. P6.

(2) ينظر: طه حسين. الأدب الجاهلي. لجنة التأليف والترجمة والنشر، مطبعة فاروق، القاهرة، ط3، 1933. ص 146-148.

(3) ينظر: أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين الكتابة والشعر. ص167.

(4) ينظر: عبد الله إبراهيم. موسوعة السرد العربي. ج1. المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005. ص3.

ولعل من نماذج نظم المنثور أو التداخل بين أجناس الكلام المنظوم، أو بوضوح إحالة الرسالة والخطبة شعرا وهو صناعة لا تحصل إلا بمشقة واعتياص[1]، تلك القصيدة العينية لشاعر إياد وكاتب كسرى لقيط بن يعمر، الذي أمره بالكتابة إلى قومه ليجتمعوا فيغير عليهم فيقتلهم، حاول أن يكتب إلى قبيلته صحيفة يبلغهم باقتراب هلاكهم على يد جيش كسرى وينصحهم ويحرضهم على الاستعداد والتأهب وقد كانت بينهم عداوة، وهو الذي عاش في أكناف القصر والدولة يعرف أسرارها[2]، ولمَّا كان من أكمل صفات الكاتب أن يكون شاعرا ومن أكمل صفات الشاعر أن يكون كاتبا[3]، لم يجد لها أرفع من الشعر موضعا، وأعتى حصنا، وأقوى تأثيرا، وأغزر معنىً، وأبلغ حيلة، فقال مناديا الحبيبة/ القبيلته، واصفا قوة العدو، مخاطبا قومه وناصحا ومنذرا على امتداد قصيدته التي ملأت ديوانه:[4]

يا دَارَ عَمْـرَةَ مـن مُحـتلها الجَـرَعا هاجَـت لي الهَمَّ والأحْزَانَ والوَجَـعَا
تَامَـتْ فُـؤَادِي بذَاتِ الجِزْعِ خَرْعَبَةٌ مَـرَّت تريـدُ بذَاتِ العَـذْبَةِ اليَـعَا
جَـرَت لما بيننا حـبْلَ الشَموسِ فـلا يأسـاً مُبيـناً نـرى منها ولا طَـمـعَا
فـما أزَالُ على شَحـطٍ يُؤرّقُـنِي طـيفٌ تعَمَّـدَ رحْلي حيث ما وضِـعَا
....
بل أيُّها الـرَّاكِبُ المَزْجِي على عجَلٍ نَحْـوَ الجَـزيرَةِ مُـرْتَادًا ومُنتـجِـعَا
أبلِغْ إيـادًا وخـلِّل في سُـراتـهم إنّي أرى الرأيَ إن لم أُعصَ قد نَصَعَا
يا لهْـفَ نَفسي إن كـانت أُمُـوركم شَتى وأُحْـكِمَ أمْـرُ الـنّاس فاجتَمـعَا
ألا تخَـافُون قـوما لا أبالَـكُم أمْسُوا إليكم كأمثَال الـدُّبا سُـرَعَا

---

[1] ينظر: أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين الكتابة والشعر. ص142.

[2] ينظر: لقيط بن يعمر الإيادي. الديوان. تحقيق وتعليق وتقديم، خليل إبراهيم العطية. وزارة الإعلام مديرية الثقافة العامة، سلسلة كتب التراث(16)، المؤسسة العامة للطباعة والصحافة، مطبعة الجمهورية، ط1، 1970. ص6، 9، 10.

[3] أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين الكتابة والشعر. ص156.

[4] لقيط بن يعمر الإيادي. الديوان. تحقيق وتعليق وتقديم، خليل إبراهيم العطية. وزارة الإعلام مديرية الثقافة العامة، سلسلة كتب التراث(16)، المؤسسة العامة للطباعة والصحافة، مطبعة الجمهورية، ط1، 1970. ص30-50.

....

مالـــي أرَاكُـــم نِـيَامـــا في بُلهْنِـيـــةٍ وقـــد ترونَ شِهَابَ الحَربِ قد سَطَـعَا

....

هذا كـــتابي إليكم والنّـــذِيرُ لـــكم لمن رأَى رأيَـهُ منكم ومـــن سَمِـــعَا

لقـــد بذَلْـتُ لكم نُصْـحِي بلا دَخَـلٍ فاسْتَيقِظُـوا إن خَـيْرَ العِـلمِ ما نَفَـعَا

وكتب طرفة بن العبد رسالة أو خبرا يلوم فيه عبد عمرو بن بشر بن مرثد ويجهّله على وشايته إلى عمرو بن هند، وقد ضمّنها في شعر بليغ استهلّه بمقدمة طللية، ثم قال: [1]

ألا أبْلِـغَا عَبد الضَّـلال رسَـالةً وقد يُبْلغُ الأنْـبَاءَ عنك رَسُـولُ

وأرسل طرفة بن العبد إلى أخويه خالد ومعبد – ابني العبد شعرا، يستنجد فيه ويدعو إلى الأخذ بالثأر، بعد أن حبسه عامل البحرين لينفذ ما جاء في كتاب الملك عمرو بن هند، من الأمر بقتله، يقول:

ألا أيها الغـــادي تحمَّـــل رســـالة إلى خَـــالِدٍ منّي وإن كـــان نائيَا

وصِـيَّةَ من يُهْـدِي السَّلام تحـيّةً ويُخْبِرُ أهْـلَ الـــودِّ أن لا تَلاقِـيَا

خرَجْنَا وداعي المَوتِ فينا يقُودُنَا وكانَ لنا النعمان بالسَّيفِ حـاذِيَا

إلى آخر الشعر ووجّه به إلى أخويه. فهمت بكر بن وائل بالعامل بعد أن أخرج عهده فقرأه على أهل البحرين، وضرب عنق طرفة، وما كان على قومه إلى أن ودوا ديّتة إلى أهله لما كان من قتل صاحبهم إياه، وبعثوا بالإبل إليهم[2].

ولعبت الكتابة دور الوسيط بين الشعر والنثر، حين راحت توغل في الفنية وتكتسي حلل البلاغة من بديع وبيان، وتأخذ بأطراف الأسجاع والتقفية وتستبق إلى المعنى في فن الخطابة والرسالة والتوقيع والمقامة، وكل ما هو خلق وإبداع بعد الشعر، وخلق النثر الفني

[1] طرفة بن العبد البكري. الديوان. شرح الأديب يوسف الأعلم الشنتمريّ. مطبع برطرند، مدينة شالون على نهر سون. ط1، 1900. ص76-80.

[2] ينظر: أبو زيد القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص92، 93.

من ضلع الشعر، وما حال بينهما سوى النظم، بل مارست الكتابة في موضوعاتها أغراض الشعر، يقول ابن خلدون في هذا المجال: « وقد استخدم المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور، من كثرة الأسجاع، والتزام التقفية وتقديم النسيب بين يدي الأغراض. وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه، ولم يفترقا إلى في الوزن. واستمر المتأخرون من الكتاب على هذه الطريقة واستعملوها في المخاطبات السلطانية»[1]. ولكنه يرى في هذا الاستعمال انتهاكا وإفسادا وخلطا للأساليب، لأنه كما يعتقد «أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله، لا تصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه»[2].

1/ التداخل الأجناسي:

في كتابه فن الشعر يرسي أرسطو دعائم النظرية الأجناسية، منطلقا من مبدأ المحاكاة الذي نبه إليه من قبله أفلاطون، وقد تم التمييز بين ثلاثة أنواع أدبية مهمة للغاية، هي: الشعر الغنائي وهو شخصية الشاعر(الراوي) نفسها، أما الشعر الملحمي أو الرواية، ففيه يتحدث الشاعر باسمه الخاص، بوصفه الراوي، لكنه، في الوقت نفسه، يجعل شخصياته تتحدث بأسلوب مباشر، والشعر الدرامي أو المسرح حيث يختفي الشاعر وراء توزيع مسرحيته أو هو الآثار الأدبية التي تتكلم فيها الشخصيات وحدها[3].

وإخال أنه من هذا وذاك؛ الغنائية الإنشادية والملحمية السردية، تتشكل أدبية النص الشعر القديم، ويعلن انفتاحه على ما يشبهه ويمكن أن يشترك معه في الخصائص الفنية أو يمكن له أن يستوعبها ويتقبلها. كما تتسع الرؤية أو وجهة النظر Point de vue عند الشاعر، فيكون الشاعر/ السارد ذلك الراوي العليم Narrateur omniscient .

والشيء الذي لا مناص منه، هو التمايز والاختلاف في الجانب الفني والشكلي والوظيفي بين الأجناس الأدبية، وهو الذي يحدد نقاء النوع الأدبي وبقاءه، وانفصاله أو اتصاله مع بني جنسه (الأنواع الأدبية الأخرى)، تماثلا أو تداخلا، وحسب جيرار جينات،

---

[1] ابن خلدون. مقدمة ابن خلدون. ص586.

[2] نفسه. ص586.

[3] ينظر: جيرار جينيت. مدخل لجامع النص. ص17، 19.

فإن الشعر الغنائي يختص بالأحاسيس فهي موضوعه الأساسي، أما الأجناس الشعرية الأخرى فتختص بالأفعال[1]، وهذا هو الحد الفاصل بينها انفعالا وتفاعلا وتداولا بين دهشة وطرب وفرجة وتطهير.

لا تكفي الأحاسيس وحدها لإنماء وتشجير معمارية القصيدة أو ما يتخللها من بناء سردي ودرامي وسينمائي، وإن كان بشيء من الحذر والمحدودية والضيق في التداخل، ذلك أنها تغذي الانفعال والمشاعر. وجب على الشاعر إذاً، أن يسعى لإضافة شيء من الخيال على شيء من حسّه وثقافته حتى يكون التصوير أوسع نطاقا ومدىً للتأثير والانفتاح، فينتقل بذلك من درجة الانفعال إلى درجة التفاعل ومن القول والإحساس الذاتي المجرد إلى الفعل الرؤيوي والتذاوت أو تعدد الأصوات، ينتقل من غنائية مغلقة إلى غنائية مفتوحة فارسها الخيال والثقافة.

يقول جيرار جينيت معبرا عن كمية العمق التي ينفثها الخيال في الشعر: «وجب أن نمر من إمكانية التعبير الخيالي إلى وضعية خيالية أساسية للأحاسيس المعبر عنها، وأن نوصل كل قصيدة غنائية إلى النموذج المطمئن، للحوار الداخلي المأساوي حتى نتمكن من أن ندخل في جوهر كل خلق غنائي، ذلك الفاصل من الخيال الذي بدونه يستحيل تطبيق مفهوم المحاكاة على الشعر الغنائي»[2]. المحاكاة بوصفها نظرية وتقنية إبداعية، تفسر جوهر الأشياء والموضوعات وتصل إليه وتوصله عن طريق بلاغة القول الشعري، والخيال والتخييل العابر للفنون، الذي لا تقيد فيه الفنان المبدع قيود.

إن رحابة الشعر وامتداد جغرافيته وقابليته للتجدد، جعلته أكثر مرونة وانفتاحا في كل مرحلة من مراحل نمو القصيدة المعهودة، فهو لم يعد الصنم الإبداعي الذي بيده ملكوت البلاغة والخيال وحده، والنص الذي لا يشبه غيره، الوحيد المتفرد الذي يحشر فيه الكاتب ثقافته وخبرته ويفتّق أحاسيسه ومكبوتاته، لم يعد –إن صح القول– الطاغية أو صاحب السلطان الذي تنحني له بقية الأجناس أو تصغر دونه وتحفه بالرهبة والتبجيل، فكل الحدود

---

[1] ينظر: السابق. ص44.

[2] جيرار جينيت. مدخل لجامع النص. ص45.

والفواصل بدأت تنمحي، والشعر – والقول لجعفر العلاق– لم يعد نقيا نقاء مطلقا بحيث يمتنع على الأجناس الأخرى اختراقه، أو التغلغل ضمن حدوده الخاصة به، وقد بلغ أن انغمس الجنس في الجنس وتناسل، وإن حدث ذلك بنوع من الجرأة، فإن الأجناس لا تنسى هويتها ولا يربك ذلك انتماء أي منها إلى فضاء متميز[1].

لم يكن الشعر القديم يوما ما نقيا نقاء خالصا، فقد أخذ ينفتح على الحكمة والمثل واخترقت الخطابة حدوده أيام الحروب وغزوات المسلمين، فأصبح الشعراء يتغنون بالبطولات والانتصارات، يحفزون الجنود ويرغبونهم قبل بداية الغزوة، فكانت الخطابة الشعرية حليفا. وإن كان هو سفر/ بداية خلق الأجناس، الذي ملأ الدنيا بما يرويه وتناقلته ألسنة العرب من بعده، فصرف اهتمام الأدباء والنقاد عن خلق ورواية القصة كجنس إبداعي آخر، كما تعتقد ثروة أباضة[2]، وذلك حينما أوكلوا له مهمة حفظ الثقافة، نظرا لتقيده بالأوزان والقوافي التي تسهل الحفظ في مرحلة انعدام التدوين ووجود الرواية، فإنه جاء ليصف حالة شعورية وتجربة ذاتية وحدثا أو أحداثا متتابعة، أو ينقل واقع القبيلة وتفاصيل المجتمع ورحلة الوجود والحياة.

ومن طبيعة الإنسان الحكي والوصف والإخبار في مجالس السمر، وهو الشيء الذي لا يستطيع الشاعر أيضا تجاوزه وبخاصة في المطولات؛ كالمعلقات التي تقيدت بعمود الشعر وبنظام القصيدة الذي يشير إلى التتابع، ويتخلله السرد بضآلة وبطريقة خفية، فهو أي «الشعر بقدر ما احتفى بالغنائية احتفى كذلك بالحكائية، فكثير من الشعر العربي بداية من الجاهلي يحوي بنيات سردية»[3]. بل جرى ذلك وسرى في الشعر الملحمي من قبله، فكانت «ملحمة جلجامش...قصة، وبشكل أكثر دقة، هي قصيدة سردية Poème narratif »[4].

لقد أحس الناقد العربي القديم بمسؤولية تنقية الأدب من شوائب الأخطاء والعلل، كما أحسّ بمسؤولية التقييم والفرز الأجناسي، حسب البنية والوظيفة والأداء، فأخرج للقارئ الشعر

---

[1] ينظر: علي جعفر العلاق. الدلالة المرئية. دار الشروق، عمان- الأردن، ط1، 2002. ص149، 155.

[2] ثروت أباظة. القصة في الشعر العربي. دار مصر للطباعة، مصر، ط1، دت. ص3.

[3] ينظر: عبد الله إبراهيم. موسوعة السرد العربي. ج1. ص3.

[4] قاسم المقداد. هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي "جلجامش". رسالة دكتوراه "بالعربية"، إشراف بروفسور جورج كاساي. جامعة السوربون كلية الآداب، باريز، 1983. ص37.

أو الأقاويل الشعرية كما يسمي الفلاسفة المسلمون، وفنون النثر أو الكتابة النثرية من خطب ووصايا ورسائل وتوقيعات ومقامات ظهرت على مراحل مختلفة من التقدم والازدهار الأدبي الإبداعي. ففي كتابه الصناعتين يفصل أبو هلال العسكري بين نوعين كبيرين من الأدب؛ الشعر والنثر أو الكتابة، والشعر كما يصف ابن طباطبا «كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم(...)»[1]. لذلك توجه قدامة بن جعفر إلى الفصل بين الشعر والنثر حين خصّ كلا منهما بكتاب، وهما : "نقد الشعر" و "نقد النثر".

ويمكن أن تعدّ أحداث الحياة والواقع سردا، والتاريخ سردا، والتواصل الكلامي المتتابع أو الحوار سردا، والنثر سردا، والشعر سردا، والتخاطب السيميائي؛ إشارة وإيقونة ورمزا سردا، والتخاطب بالأصوات والموسيقى والغناء والرسم والرقص والسينما سردا، « فالسرود في العالم لا تحصى، وهي توجد في عدد لا يمكن حصره من الأنواع المعبر عنها، بوسائل مختلفة؛ شفاهية، كتابية، صور ثابتة أو متحركة، إيماءات، رسوم أخبار، محادثة...إلخ، وأن السرد لا يكترث بجودة الأدب أو رداءته، إن السرد عالمي متعالي على التاريخ، وهو ببساطة موجود حيث توجد الحياة»[2]. وبهذا التوسع الأجناسي للسرد، يمكن الحديث عن جملة أدبية أكثر انفتاحا، تجمع بين الشعر والسرد وتؤدم بينهما، هي أدبية الأدب، الأدبية التي تشترك فيها كل الأجناس وذلك من خلال العناصر الفنية التي تميز جنسا عن آخر، فيلحق بالشعر الشعرية وبفنون السرد السردية وقد تنعكس في ما بينها، حتى أنه شاعت مصطلحات معاصرة تعكس التداخل بين الشعر والسرد مثل: "تشعير/ شعرية السرد" و"تسريد/ سردية الشعر". يقول Tadié معبرا عن هذا الانجدال الأجناسي: كل رواية صغيرة جدا لدرجة أنها قصيدة، كل قصيدة إلى حد ما قصة.

«Tout roman est si peu que ce soit poème: tout poème à quelque degré récit »[3] .

---

[1] محمد بن احمد بن طباطبا العلوي. عيار الشعر. تح، عباس عبد الستار ومراجعة نعيم زرزور. ط2، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، 2005. ص9.

[2] عبد الله إبراهيم. السردية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط2، 2000. ص252.

[3] Jean Yves Tadié. Le récit Poétique. P6.

2/ ميثاق الطلل/ المكان وحديث الذاكرة:

قال أبو محمد: وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الرّبْع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين(عنها)...الخ[1].

تختزل المقدمة الطللية كتمهيد لسائر تمفصلات القصيدة، تجربة واقعية، ذات وظيفة اجتماعية وجمالية وثقافية، يسردها الشاعر في ومضات تبرز الأصل والمتن، وتترك التفاصيل والهوامش والمسكوت عنه حاجة في نفس القارئ يُعمِل خياله ويُعد عدّته ليقضيها، كما يشاء النص أو يشاء القارئ ولا يكون ـ في عرف القراءة التأويليةـ للقارئ المؤول إلا ما يشاء؛ اعتدالا ومراعاة لقصد النص، وتفاعلا وتعاضدا أو إفراطا وتفريطا وتغليبا للأهواء والرغبات، وللشاعر البلاغة؛ فصاحة وتلميحا لا إفصاحا وتصريحا والإغلاق؛ غموضا وتعويما لا إلغازا وتوهيما، وذلك حتى يبقى النص ناقصا يأبى الاكتمال، مشرعا مفتوحا على القراءة.

وعن فضاء السرد الشعري الذي دائمًا ما يكون في مكان آخر، أو أبعد من ذلك لأنه فضاء رحلة موجهة ورمزية، يقول Jean Tadié:

l'espace de récit poétique est toujours ailleurs, ou au-delà parce qu'il est celui d'un voyage orienté et symbolique[2] .

ويجد القارئ وهو يقلب النظر ويتفحص دواوين الشعر القديم، أن أغلب مقدمات القصيد[*]، كانت طللية تحكي وتستدعي ذكريات وتصور تاريخا من الماضي ومواقع عيش، دبت فيها الحياة أمداً، ثم أصبحت خاوية خلاءً، صماً خوالدَ ما يبين كلامها ـ على حد تعبير لبيدـ يعمها السكون والصمت والموت والاقفرار والفراق كما يصورها الشاعر منبئا عن

---

[1] ينظر: ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ص74- 75.

[2] Jean Yves Tadié. Le récit Poétique. P9.

[*] تنحصر باقي مقدمات القصيدة العربية في المقدمة الخمرية والغزلية ومقدمة الشيب والشباب أو وصف الطيف أو ما يعرف بطيف الخيال (الطيفية)، ومقدمة الفروسية أو وصف الظعائن. ينظر: حسين عطوان. مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي. دار المعارف، مصر، ط1، 1970. ص114.

حالته النفسية، ويختم الصورة مثلما بدأها بنبرة حزينة ونظرة بائسة، فيشكو شدّة الوجد وألم الفراق، فالعربي يتشبث دائما بما ألفه وأحبه لولا الرحلة الدائمة التي تسنّها وتفرضها حاجة البحث عن الماء والكلأ وتتبع مساقط الغيث، حتى أن هذا النهج، عند القدماء وأنصار القديم، أصبح تقليدا اجتماعيا وثقافيا وفنيا، من سلكه وعدل بين أقسامه فهو الشاعر المجيد، وغير ذلك فهو شاعر رديء الشعر، لا يجوز له ولا يحتمل له الخروج على مذهب المتقدمين[1]، ومن زاغ عنه وسلك طريقا غيره، فهو مبتدع محدث بلغة الأصوليين، متمرد بلغة القبيلة أو العشيرة، وإن كان مجددا مبدعا.

وعلى هذا الإيقاع الوصفي والوجداني إذاً، « يبدأ الشاعر قصيدته ـعادةـ بتقديم وصفي يشبه التمهيد العام لأجواء القصيدة، وشخوصها، وأحداثها، ويتعرض للزمان والمكان»[2]، فهذا امرؤ القيس أول من وقف وبكى واستبكى، يقول متفجعا متوجعا، جامعا بين الصورة والفعل والسكون والحركة، مستخدما تقنية الاسترجاع والإستذكار، بحنينه إلى المكان وما يخلده من الذكريات والأسرار:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللّوى بين الدّخول فحومَلِ
فتوضح فالمقْرَاةِ لم يَعْفُ رسْمها لما نَسجتها من جنوب وشَمْأَلِ
ترى بعر الأرآم في عرصاتها وقيعانها كأنّه حبُّ فلفُلِ
كأن غداة البين يوم تحمّلوا لدى سمرات الحيّ ناقف حنظَلِ
وقوفا بها صحبي علي مطِيَّهم يقولون لا تهْلِك أسًى وتجمَّلِ
وإن شفائي عَبْرَةٌ مُهرَاقةٌ فهلْ عند رَسْمٍ دارسٍ من مُعوَّلِ

والمقدمة الطللية هي حديث الذاكرة؛ تلك العتبة الدلالية والمتن الحكائي للقصيدة، والمقطع الافتتاحي الغنائي الأثير والثر بتجليه وخفائه، المؤثر في السامع، والتمهيد الملخص الذي يحيل ويوحي ويربط الأقسام الأخرى. وهي أيضا كظاهرة ثقافية، حمّالة لا تريك باطنها

---

[1] ينظر: ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ص75- 77.

[2] محمد علي كندي. الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث. دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت– لبنان، ط1، 2003. ص301.

في ظاهرها؛ قد تضمر ـ حسب الباحث خميسي آدمي ـ نسقا ثقافيا أو حيلة بلاغية[1]، وتحوي علامات ورموز وتلميحات؛ إذ هي تشير إلى الديار وهي تقصد الحبيبة، أو تشير إلى الحبيبة وهي تقصد الديار، وتشير إلى الجدب وهي تقصد الخصب والإعمار، وتشير إلى الاتصال وهي تقصد الانفصال، وتشير إلى الوجع واليأس والمأساة وهي تقصد ما بعدها من البهجة والأمل الملهاة (الفرجة) أثناء النسيب والرحلة، تشير إلى الاستقرار وهي تقصد الانتقال من حال إلى حال. إنها تحاول أن تجمع شمل الأضداد الانفعالية والوجودية؛ لقاء وفراق، خصب وجدب، حل وارتحال، إخلاء وإعمار، فرح وحزن، شيب وشباب، اتصال وانفصال، حياة وموت...الخ. وعلى حد تعبير قدامة بن جعفر: «فإن الضد يكسب معرفة الضد؛ فإذا عرفنا الحياة وعلمنا أنها بالحس والحركة عرفنا ضدها الذي هو الموت وأنه بعدم الحس والحركة»[2].

هي حركة وتغيير دائب يحدثه الزمان؛ ذلك المخلوق العجيب الذي يطوق المكان ويشدّه من كل جانب، حيث يصبح «المكان من هذا المنظور هو انفتاح للذاكرة على أزمنة أخرى، وانفتاح للنفس على مشاعر متنوعة وانفعالات متشابكة»[3]، يقول زهير بن أبي سلمى:[4]

لِمَنِ الدّيَـارُ ، بِقُنَّةِ الحِجْـرِ؟ أَقْوَيْنَ، منْ حِجَـجٍ، ومنْ شَهْـرِ
لعِبَ الزَّمَـانُ، بهَا، وغيَّرَهَـا بَعْدِي سَوَافِي المُـورِ، والقَطْـرِ
قَفْـرًا بِمُنْدَفَعِ النَّحَائِت، مِنْ ضَفْوَى، أُولاتِ الضَّالِ، والسِّدْرِ

---

[1] ينظر: خميسي آدمي. المرجعية الثقافية للمقدمة الطللية بين الجاهلية وصدر الإسلام- دراسة في النسق الثقافي-. تحت إشراف عبد القادر دامخي. رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه علوم في الأدب المغربي القديم، جامعة باتنة1، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، 2016-2017. ص54- 65.

[2] قدامة بن جعفر. نقد النثر. ص19.

[3] فتيحة كحلوش. بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري. مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008. ص120.

[4] زهير بن أبي سلمى. الديوان. شرحه وقدم له، علي حسن فاعور. دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1988. ص54.

ويبدو أن الإلحاح المتكرر على التشكيل المكاني ووصفه، وهو الذي تكاد لا تخلو منه قصيدة، (دار ميّة، دار عبلة، دار عمرة...الخ، سقط اللوى، الدخول، حومل، توضح، المقراة، برقة تمْهد، الحي، الحانة، الصحاري، والوديان...الخ)، لا يقلص المكان إلى وظيفة تنحصر في رسم خلفية تقع في أرضها الأحداث وتتحرك في أفقها الشخصيات، بل يحظى المكان والمحبوبة كل منهما بفرص متساوية من الأدوار في القصيدة[1]، يشكلان فضاءها ويملآنه جمالية ودلالة، فالمرأة/ الأنثى/ الحبيبة (ميّة، أميمة، عبلة، أسماء، سلمى، ليلى، خولة، بثينة، فاطمة، نُعم، أم الرباب، أم الحُويرث...الخ)، هي حيز الشاعر/الإنسان الذي لا يستطيع تجازوه، هي شخصية رئيسة تدرّ أحاسيس الشاعر فتحلبها حلبا، وتدفع الأحداث بين ماض وحاضر، وتنتقل مع الشاعر عند ظعنه وحلوله؛ حاضرة في كل مكان وزمان، وتتبادل الأدوار بين القبيلة والظعينة تارة في رمزية عليها غشاوة من الغموض، يقول بشر بن أبي خازم:[2]

لِمَن الدِّيَـــارُ غَشِيتُـهـا بالأنْعُـمِ تَبْـدُو مَعَالِمُـــهَا كَـلَـوْنِ الأَرْقَـمِ
لِعِـبَتْ بها رِيـحُ الصَّبَا فتنَكَّـرتْ إلا بَقِـيَّةَ نُـؤْيِـــهَا المُتَـهـدِّمِ
دَارٌ لِبَيْضَـاءِ العَـــوَارِضِ طَفْـلَـةٍ مَهْضُـومَةِ الكَشْحَـيْنِ ريَّا المِعْـصَمِ
سمِعَتْ بنا قَوْلَ الوُشَـاةِ فأَصبَحَتْ صرَمَتْ حِبَالَكَ في الخَلِيطِ المُشْئِمِ
فظلِلْت مِنْ فَـرْطِ الصَّبَابَة والهَوى طَـرِفًا فـؤادُك مِثْلَ فِعْـلِ الأَهْـيَمِ

وتبقى الأمكنة مغلقة ومفتوحة، مما يذكر الشعراء في قصائدهم من الديار والصحاري والوديان والبرك والبساتين والحانات والدور والقصور...الخ، هي « أعتى حصون الوهم المرجعي»[3]، التي وإن زالت جغرافيا وخلت من أهلها فاندثرت ولم يبق إلا الثمام وموقد النار، وبعر الأرآم في عرصاتها، بقيت آثارها على الأرض وشماً وفي النفس حسّاً وفي

[1] ينظر: حسنة عبد السميع. أحلام الخيال الفني مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998. ص133.

[2] أبو زيد القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص399، 400.

[3] رشيد نظيف. الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي. شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2000. ص8.

الذاكرة خيالاً، تردُّ في الشاعر روح الطفولة والشباب ولحظات الوصل واللقاء مع الحبيبة، وتروي أحداثا وقصصا يتجاذبها الفرح والمعاناة والحل والترحال. وإن كانت مشيد عمران، من مدن عامرة، وحصون وقصور؛ كإيوان كسرى، فهي تاريخ وثقافة وتراث، يتغنى به الشعراء مجدا مؤثّلا، ويظل « يدل على أكثر من كونه مجرد ظاهرة حضارية، يحمل دلالات رمزية وإيحائية تثير الأحاسيس في نفس المتلقي»[1]، هي إجمالا أمكنة حبلى بالرموز والدلالات، تناثرت في الشعر فانفسحت بها النفس مستقرا ومرتحلا، وتوزعت فيها الشخوص والأحداث وتنوعت الأفعال والأقوال والحكايات.

3/ إيقــاع القص واتســاع المعنى:

ترتبط الأحداث بمكان أو أمكنة مختلفة؛ مغلقة ومفتوحة، وتحيط بها أزمنة؛ طبيعية وتاريخية تتعاقب وتسبح في فلك الحكي، ويصنع هذه الأحداث شخصيات تدفعها الحركة أو الصراع؛ الفعل والحوار إلى نقطة التأزم أو الحبكة ثم إلى منحى الانفراج إلى أن تصل إلى نهاية مغلقة أو مفتوحة كما يحصل في عديد المسرحيات والقصص والروايات، ولكن على غير ما يتاح لفنون السرد ويُشرع لها، انتهك أو خرق النص الشعري القديم بما هو شعر غنائي حدود السرد، الذي عرفه اليونانيون في الشعر الملحمي والدرامي، وعرفه الشاعر الجاهلي بعفوية وبساطة لأنه من طبيعة العربي، في مجالس اللهو والسمر، وفي مسافة الترحال، وفي السوق عند التاجر والعطار، وفي نظرة العاشقَين، فحبّك به القصيدة وحاكها وطرّزها بالرموز والدلالات، ليترك في نفس القارئ شيئا من التشويق والإقبال، وفي ذهنه شيئا من التأمل والإدراك للمعنى.

أقـص على أختي بدء حـديثنا ومالـي من أن تعلـما متــأخـر [2]

---

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف. لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة. منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 2010. ص187.

[2] عمر بن أبي ربيعة. الديوان. قدم له ووضع هوامشه وفهارسه فايز محمد. دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان، ط2، 1996. ص127.

وليست عناصر القص أو السرد كلها حاضرة في الشعر العربي القديم، أو مجتمعة في القصيدة تمام الاجتماع، فقد يحضر عنصر ما أو يغيب آخر، والأهم من هذا أن القصيدة العربية القديمة تبنى في أحيان كثيرة على نية القص والإخبار، ويلجأ الشاعر إلى المشهد القصصي واستخدام الرمز أو القناع، ليعبر عن غموضه وآلامه وآماله وطموحاته، وعن انشطار نفسيته وضياعها، وعن الصراع من أجل الحب والحياة. ولكن، بشيء من الحدّية والصراحة يطمس "هوفمان بيكر" معالم القص أو السرد وتجلياته في النص الشعري العربي القديم، بعد أن قارنه مقارنة تبدو مجحفة بقدر ما، مع نماذج المثنوى الطويلة أو الملحمة التاريخية في الأدب الفارسي. إذ لم يكن في رأيه سوى أنه وصف الشعراء للمغامرات بشكل مقتضب للغاية، أو أنهم يشيرون إليها إشارة ضمنية خاطفة، على فرض أن القارئ يعرف التفاصيل[1].

وكأنه ـ وهو المستشرق الباحث في الأدب العربي القديم ـ قد خفي عليه أن الشعر جنس يختلف عن القصة وإنما ينفتح ليتداخل معها فقط، وأن من خصائصه المهمة والمميزة الغموض والإضمار وترك فجوات مضيئة للقارئ ومجالٍ للتأوُّل، وأن ما لم يجده القارئ في الأشعار المروية ربما يجده في القصص والأخبار المبثوثة في الكتب، فلكل شاعر قديم نصان، حسب عبد الله الغذامي[2]، إضافة إلى أن «التراث يفسر بعضه بعضا وأنه متعدد الأشكال والألوان»[3]. يستعين به القارئ مادة وأداة يذلل بها عقبات الوصول إلى المعنى، ويفتح مغاليق النص، وهذا التفاعل والتعاضد والعطاء المتبادل والتعددية من حسنات التراث.

واللافت لانتباه القارئ في الشعر، ذلك الانتقال الوديع من الإحساس إلى التجسيد، فكأنك تعيش الحالة بإحساسك، ثم ترى بخيالك ما يصور من الشخصيات والحدث والصراع بالوصف الدقيق المفصل، وكأنك أيضا، تسمع الحوار والتخاطب ملتحفا الإحساس، تجسده

---

[1] هوفمان بيكر. محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم. ضمن كتاب محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم. ج3. ص115.

[2] ينظر: عبد الله محمد الغذامي. النقد الثقافي. ص88، 89.

[3] محمد مفتاح. في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية. دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ، ط1، 1989. ص22.

حروف العربية الفصيحة مجهورها ومهموسها، صامتها وصائتها، ليجتمع القول الشعري بالفعل السردي والدرامي في جمالية طافحة، تكون واقعية فتغدو رمزية.

يصور أبو ذؤيب الهذلي في رثائيته لأبنائه وهي القصيدة العينية المشهورة[1]، صراع الحياة والموت ومسألة الوجود، في ثلاثة مشاهد قصصية ذات أقنعة رمزية، بداياتها موحدة الصدر مختلفة العجز، كلّها تمثيل لفكرة واحدة (والدهر لا يبقى على حدثانه):

1- **والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ جَوْنُ السَّرَاةِ لهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ**

2- **والدَّهْرُ لاَ يَبْقَي على حَدَثَانِهِ شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلاَبُ مُرَوَّعُ**

3- **والدَّهْرُ لا يَبْقَى على حدَثَانِهِ مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الحديدِ مُقَنَّعُ**

ويسبق هذه المشاهد المترابطة التي يشدّ بعضها برقاب بعض، استهلال أو عتبة استفهامية(أمن المنون...؟- ما لجسمك...؟) حوارية (قالت أميمة- فأجبتها) يريد بها الشاعر سؤال الوجود والبقاء، والبحث عن إجابة وإثبات لحتمية الموت بعد الإنكار، والولوج إلى تفاصيل القصة والخروج منها بحكمة تجعل من الإيمان بحتمية الفناء بعد الوجود قناعة، يقول في هذا المستهلّ:

أمِنَ المَنُونِ وَرَيْبِها تَتَوَجَّع؟ والدَّهْرُ ليسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

قالت أُمَيْمَةُ:ما لجسمك شَاحِباً منذُ ابْتِذَلْتَ ومِثْلُ مالِكَ يَنْفَعُ؟

أمْ ما لِجَنْبِكَ لا يُلائِمُ مَضْجعَا إلا أَقَضَّ عَلَيْكَ ذَاكَ المَضْجَعُ

فَأَجَبْتُهَا أَنْ مَا لِجِسْمِيَ أَنَّهُ أَوْدَى بَنِيَّ مِنَ البِلادِ فَودَّعُوا

وحتى المكان الذي عهد فيه الراحة والطمأنينة والأمان والسكينة والمستقر والمستودع (المضجع) و (البلاد)، لم يعد كذلك عند الشاعر بعد أن خطف منه الموت أبناءه، فهو ينذر بالهرع والترقب والزوال فلا مستقر دائم، والحشر من الأفعال(يلائم، أقضّ، أجبت، أودى، ودّعوا) يدل على الحركة والاستمرارية وعلى التوتر بدل الاستقرار والسكون. ومثل ذلك أماكن

[1] ديوان الهذليين، شعر أبي ذؤيب وساعدة بن جؤية. القسم الأول. دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1995. ص1-21.

كالبطاح والوديان والأرطى، يعوذ ويحتمي بها الحيوان ويرتع في أكنافها لم يعد يُؤتمن جانبها، على قدر انفتاحها الجاني عليها بالخطر المحدق.

فَكـأنَّهَا "بِالجِـزْعِ" بين "ينَـابعٍ" "وأُولاتُ ذِي العَرْجَاءِ" نَهْبٌ مُجْمَعُ

....

فَشَـرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْـنَ حِـسًّا دُونَـهُ شَرَفُ الحِجَابِ، ورَيْبَ قَـرْعٍ يُقْـرَعُ

وبدأت قصة التحدّي والصراع مع الأفعال التي أفزعت وأودت بما يقابلها من الأسماء(جنبك، المضجع، جسمي، البلاد، بنيّ) واقتتلت، كما أفزع الصائد الحمار وأتنه وهي مستقرة على الماء والمرعى فقتل بسهامه ما قتل وفرّ الآخر مضرّجا بدمائه، وكما تصارع الثور المسن مع الكلاب الضاريات(شبب أفزته الكلاب مروع) فانتصر وما أسقطه خلسة إلا سهم الصائد (ربّ الكلاب)، واقتتلت أيضا بعنف وجرأة كما اقتتل وتصارع الفارس، ذلك المستشعر حَلَقَ الحديد المُقَنَّعُ، الذي لا ينقطع عن الحروب والغارات، مع الرجل الجريء وعليهما درعيهما وبيديهما الرمح المسنن (وكلاهُمَا بطَلُ اللقَاءِ مُخَدَّعُ).

هذه المشاهد القصصية الثلاثة، غنيّة بالحس الدرامي وبالسرد اليافع، النابع من عاطفة صادقة ومن رؤية عليمة للشاعر/ الراوي تصل حتى إلى تفاصيل التفاصيل، فهو يعرف أكثر من الشخصيات، ومن تمثيل وتجسيد ـ ربما بشيء من المبالغة ـ يرقى إلى مستوى السينمائية، هو تجسيد «أبعاد رؤيوية في صورة أشخاص تتصارع وتتحاور، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة وتبرز دراميتها»[1].

ويخضع الحدث في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي، إلى التواتر Fréquence « ويقيس التواتر العلاقة بين عدد تكرارات الورود، وعدد المرات التي رويت بها، بحيث أن لهذه التكرارات وظيفة متقاربة تتمثل في توليف فترة كبيرة نسبيا للحكاية»[2]، حيث تأخذ هذه المشاهد التي يتكرر فيها الحدث والمعنى أو القصد واحد في كل مرة، حكاية مختلفة وصراعا

[1] صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب، بيروت– لبنان، ط1، 1995. ص35.

[2] أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. تر، منذر عياشي. المركز الثقافي العربي، ط2، 2007. ص634.

مختلفا وشخوصا مختلفة ولكن الحتف والنهاية واحدة، هو صراع الإنسان مع الموت، ألبسه الشاعر قناعا له ثلاثة وجوه متماثلة، يمثلها صراع الإنسان مع الحيوان، وصراع الحيوان مع الحيوان، وصراع الإنسان مع الإنسان:

1- **جَوْنُ السَّرَاةِ لهُ جَـدَائِدُ أَرْبَـعُ**

2- **شَبَبٌ أَفَـزَّتْهُ الكِـلاَبُ مُـرَوَّعُ**

3- **مُسْتَشْعِـرٌ حَلَقَ الحـديدِ مُقـنَّعُ**

وقد مضى الشاعر/ الرّاوي يصوّر بخياله وحسّه، مشاهد الصراع مع الفناء بطريقة سردية درامية، ينفي فيها بقاء الدهر على حدثانه(*)، ويختصر فيها مسافة الموت فكأنه أقرب لشخوصه من حبل الوريد، مثلما أخذ منه أبناءه خلسة، ولكنه وإن كانت المشاهد تصب في فكرة واحدة، فهي تعبر عن حادثة ماضية قد أثارتها (أميمة) في حوارها معه وفي تسوالها، وأعادته إلى نقطة الاستذكار (منذ ابتذلت) وهو زمن تاريخي، فأثارت مشاعره وراح يصف بؤس حاله ونصب عيشه، يبطئ سرعة السرد حينا بكثرة الوصف والتفصيل والتكرار «ويتوقف الزمن المسرود في المشهد وفي فقرات التعليق والوصف»[1]، وذلك في مصلحة الإقناع والإقرار بحتمية الموت.

وبينما يبطئ الشاعر/الراوي سرعة السرد، يسرّعه حينا آخر بالتلخيص أو الخلاصة Sommaire، في زمن القصة، مركزا على المتن دون التعرض لتفاصيل الأفعال أو الأقوال[2]، كان ذلك في بداية قصيدته عند التعرض لحادثة أبنائه ووقائعها، بدأ بالسؤال الذي يحيله الشاعر في أجوبة إلى فلسفة الموت، «فإذا كان السرد يتعلق بسلسلة من الأجوبة على

(*) جاء في لسان العرب، مادة دهر، الدَّهْرُ: الأمدُ المَمْدُودُ. قال الأزهري: الدّهر عند العرب يقع على بعض الدّهر الأطول، ويقع على مدّة الدنيا كلّها. الدّهر الزّمان. وفي مادة حدث، حَدَثَانُ الدَّهْرِ وَحَوَادِثُهُ: نُوَبُهُ ومَا يحْدُثُ منه، واحِدُهَا حَدَثٌ. ينظر: ابن منظور. لسان العرب. مج2. مادة دهر. ص796، 1439. ويقول أبو ذؤيب الهذلي في ديوان الهذليين عن الدّهْرِ:

هل الـدّهر إلا ليلة ونَهَـارُهَا وإلا طُلُـوعُ الشَّمْسِ ثُمّ غِيَـارُهَا

(1) والاس مارتن. نظريات السرد الحديثة. تر، حياة جاسم محمد. المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1998. ص164.

(2) جيرار جينات. خطاب الحكاية. تر، محمد معتصم وآخرون. المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، ط2، 1997. ص109.

أسئلة معينة، فإن التلخيص هو الذي يؤلف الأجوبة على هذه الأسئلة: ما موضوع السرد؟ ولماذا قيل هذا السرد؟ »[1].

وطالما أن لكل قصة بداية ونهاية إما مغلقة أو مفتوحة أو حزينة أو سعيدة، فإن القصيدة العينية من روائع الشعر التي أبدع فيها صاحبها بحسّه وأسلوبه التصويري والسردي، في التوصيف والتشويق والإقناع والانسيابية بكثافة الحياة إلى حتمية صارخة ومآل حرج تنتهي إليه الأنفس:

1- **فأبدَّهُنَّ حُتُوفَهُنَّ فَهَارِبٌ بِذَمائِهِ أو بَارِكٌ مُتَجَعْجِعُ**

2- **فكَبَا كَما يَكْبُو فِنِيقٌ تَارِزٌ بِالخَبْتِ إلا أَنَّهُ هو أَبْرَعُ**

3- **فتَخَالَسَا نَفْسَيْهِمَا بِنَوَافِذٍ كَنَوَافِذِ العُبُطِ التي لا تُرْقَعُ**

هذه ثلاث نهايات دموية حزينة مأساوية لضحايا صارعوا الموت ببطولة، ولكن على حد قول الشاعر:

وإذَا المَنِيَّة أَنْشَبَتْ أظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيْمَةٍ لا تَنْفَعُ

وتختلف طبيعة السرد أو البناء السردي في شعر عمر بن أبي ربيعة، باختلاف نوع القصة التي اشتهر بها في حياته، وهي القصة الغزلية، التي تتميز بالقصر لأنها عبارة عن لقاءات متسترّة وصدف، وقضاء وطر من التلهّي، وإرضاء لمشاعر الإعجاب والحب المباغت، الذي يتّبع فيه الرجل نداء قلبه فيميل حيث يميل، والذي يقطع حبال وصله الفراق ولا يبقى من تفاصيله سوى مواقع الذكرى.

وفي واحدة من شعره الغزلي، الذي يقص فيه أحسن القصص، يُحدّث قارئه عن لقائه مع فتاة الحي، فكل ما تتمناه الفتاة من الحب تدركه عند عمر بن أبي ربيعة ذلك الرجل

[1] مختار ملاس. تجربة الزمن في الرواية العربية، رجال في الشمس نموذجا. دار موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2007. ص226.

الذي يسع قلبه حب نساء الدنيا إن أتيح له، فهو لا يترك موعدا ولا حتى تمنيا إلا استجاب له وحقّقه، هذا ما تسرده بخفة وطواعية لذيذة لذة اللقاء السّعيد، قصيدته التي مطلعها:[1]

حــدِّثْ حَـديثَ فتاةِ حَــيٍّ مرَّةً بِالجِــزْعِ بَيْنَ أَذَخِــرٍ وَحَــرَاءِ

وتخرج الأمنية عن صمتها وتبوح الفتاة ـ وهي الشخصية الرئيسية ـ بسرّها لمن؟. لجارتها وهي الشخصية الثانوية المرافقة المؤنسة، التي تفضي إليها وتتحاور معها، وفي أي وقت قالت لجارتها؟ عشاء، وهو وقت مناسب للتستّر والخلوة والإفضاء والبوح، قال ﷻ: ﴿وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ﴾[2].

قَالَــتْ لِجَــارَتِها[عِشاءً] إذْ رأَتْ نَــزَةَ المَكَــانِ وَغَيْـبَةَ الأَعْــدَاءِ

....

لَيْتَ المُغِـيرِيَّ العَشِـيَّةَ أَسْعَـفَـتْ دارٌ بـــه لِتَــقَــارُبِ الأَهْــوَاءِ

وليعطي الشاعر مساحة أكبر لزمن القص يبطئ سرعة السرد بالوصف Déscription كتقنية في البناء السردي تسمى الاستراحة أو الوقفة Pause، وتحدد وظائف الوصف ـ بشكل عام ـ في وظيفتين أساسيتين: وظيفة جمالية تزيينية، لا ضرورة لها بالنسبة لدلالة الحكي، وثانية توضيحية أو تفسيرية، حيث يأخذ الوصف منحًى رمزيا يدل فيه على معنى معين في إطار سياق الحكي[3]، وهو في هذه القصيدة يشمل الوظيفتين الجمالية والتفسيرية، فيصف مكان اللقاء بدقة وجزئية وتدرج، وهو مكان خلاء بعيد عن الأنظار، (بالجزع بين أذاخر وحراء والجزع)؛ يعني منعطف الوادي، بين أذاخر؛ وهو مكان في جوار مكة وحراء؛ جبل من جبال مكة، (في روضة)، (في ظل دانية). ثم يستأنف السرد بإتمام الحوار (ليت المغيريّ العَشيَّة أسعفت دار به)، تختار وقت العشيّة وهو زمن طبيعي يمتد من المغرب إلى

[1] عمر بن أبي ربيعة. الديوان. ص33-34.

[2] سورة يوسف. الآية 16.

[3] ينظر: مختار ملاس. تجربة الزمن في الرواية العربية، رجال في الشمس نموذجا. ص59. وينظر: حميد لحمداني. بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991. ص76، 77.

بداية العتمة أو هو آخر المساء، حتى يتسنى لها قضاء ليلة معه والمغيب عن أعين الواشين، تفضي إليه ويفضي إليها بما تشتهيه الروح.

وعادة ما يترك عمر بن أبي ربيعة، الشاعر/ الراوي/ والشخصية الرئيسية في الآن ذاته، فضاء حواريا للشخصيات؛ المحورية والثانوية (فتاة الحي، جارتها)، تمتلك فيه زمام الصوت، فتتكلم وتعبر عن وجهة نظرها وموقفها وحلمها، ويدفع الحوار بالحدث إلى التصاعد، وتسمى هذه التقنية المشهد Scène وهو المقطع الحواري أو المشهد الحواري، الذي يعمل على إبطاء سرعة السرد على عكس الملخص Sommaire[1].

لقد جاءت لحظة اللقاء وإطفاء جمرة الشوق، بعد أن هلّ الحبيب(عمر بن أبي ربيعة) مع ركبه، والمشهد الحواري تعبر فيه الفتاة لجارتها المؤنسة، عن طول انتظارها والشوق يغلبها:

قَالَتْ لِجَارَتِهَا انْظُرِي ها مَنْ أُولَى وَتَأَمَّلِي مَــنْ رَاكِــبُ الأَدْمــاءِ
قَالَتْ أَبُو الخَــطَّابِ أَعْــرِفُ زَيَّــهُ وَرَكُــوبَهُ لا شَــكَّ غَيْرَ مِــرَاءِ
قَالَتْ وَهَلْ؟ قَالَــتْ نَعَمْ فَاسْتَبْشِرِي مِمَّنْ يُحَــبُّ لُقِــيُّهُ بِلِــقَاءِ
قَالَــتْ لَقَدْ جَــاءَتْ إِذًا أُمْنِيَّــتي في غَــيْرِ تَكْلِفَــةٍ وغَــيْرِ عَــنَاءِ

وبين اليوم والغد يتسارع الزمن وتجري أحداثه ولا تقف إلا بوقوف الفتاة بين يدي حبيبها، واللقاء مرهون بشرط الإقامة، ولا شك أن هناك أحداث أو مدة استغنى عنها الشاعر أو أهملها لعدم ضرورتها في توسيع المعنى، و « في مشهد بناء الوحدات السردية بطريقة شعرية، يتجاوز مستوى الحكاية، لتقيم تفاعلا ديناميكيا عبر بناء المنظور بحدقة الشاعر لا القصاص، وهي حدقة سريعة في تحديد البؤرة وتكثيف الرؤية، إضافة للحديث عن

[1] ينظر: جيرار جينيت. خطاب الحكاية، بحث في المنهج. ص119- 122. وينظر: سيزا قاسم. بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1985. ص25. وينظر: يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي. دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط2، 1999. ص83. وينظر: عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008. ص136.

المعنى»[1]، فما هو ثانوي لا طائل منه، يمكن حذفه ضمنيا دون حتى الإشارة إليه، فبين إقامتهم ومدة انتظارهم إلى حين اللقاء، يقع بينهم الفعل والقول، لذا يعد كل «حذف مسكوت عنه في مستوى النص، وغير مصرح به أو بمدّته، فهو حذف مغفل»[2]. تركه الشاعر للقارئ فراغا يُعمل فيه خياله ويحتمل تفاصيل أخرى.

قُلْــنَ انْزِلُــوا فَتَيَمَّمُوا لِمَطِـيِّكُمْ غِيَــباً تُغَـيِّــبُهُ إلـــى الإمْـــسَاءِ
إن تَنْظُــرُوا اليَوْمَ الثَّــواءَ بِأَرْضِنَا فَغَــدٌ لَكُــمْ رَهْــنٌ بِحُسْنِ ثَــواءِ
عُجْنَا مَطَــايَا قَدْ عَيينَ وَعُــوِّدَتْ أَلَّا يَرُمْــنَ تَرَغُّــماً بِرُغَــــاءِ

ولما سكن الليل وأظلم، ونوّمت عيون سواهر، جاءت تتثنّى في ثلاث نسوة كالدمى، وقد أقبلت، وكان هو ـ ولا ريب ـ قد أعد لها متكأ، لم يفصح عنه ولا على ما جرى بينهما بعد اللقاء المنتظر، وهذا من « الحذوف الضمنية، أي تلك التي لا يصرّح في النص بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن القاري أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية»[3]. وبسلاسة انحدر الحدث موشكا على نهايته، ولكنه على غير العادة[*]، يترك الشاعر اللقاء وما سيحدث أثناءه وبعده في عداد المسكوت عنه، متخذا من كلمة (هذي ليلةً) رمزا للقاء دافئ بالحب والمغازلة والمداعبة، وللقارئ أن يتصور ويتأوّل كيف ما شاء. ويمكنه أيضا أن يعود لقصيدته الرائية وينظر في قصته مع نُعْمٍ التي تشبهها إلى حد المطابقة، وكأنها تتكرر في كل مرّة، يفسّر بعضها ببعض، فالتراث يفسر بعضه

[1] صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة. ص92.
[2] عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص137.
[3] جيرار جينيت. خطاب الحكاية. ص119.
[*] والعادة تؤدي إلى المشابهة والمماثلة في الحدث، فهو في قصيدة أخرى ينهي قصته مع محبوبته أو عاشقته بقوله:

فَلَـمَّا التَقَـيْنَا بَــاحَ كُلٌ بِسِــرِّهِ وَأَبْدَى لَهَا مِنِّي السُّــرُورَ تَبَسُّمِي
فَيَا لَكَ لَــيْلا بِــتُّ فِــيهِ مُوَسَّدًا إِذَا شِئْتُ بَعْدَ النَّوْمِ، أَكْرَمَ مِعْصَمِ
وأُسْقَى بِعَــذْبٍ بَارِدِ الرِّيقِ وَاضِحٍ لَــذِيذِ الثَّنَــايَا طَـيِّـبِ المُتَنَسَّـمِ

بعضا، وصدق هوفمان بيكر إذْ قال عن الشعر القديم:«الشعر إذا، يحتاج إلى التقاليد التاريخية ليتسنى تحليله، ولا يستغني عن الشروح أبدا»[1].

حَتَّى إذا أُمِــنَ الرَّقِيــبُ وَنُوِّمَتْ عَنَّا عُـيُـونُ سَــوَاهِـرِ الأَعْــدَاءِ
خَرَجَتْ تَأَطَّرُ في ثَلاثٍ كَالــدُّمَى تَمْشِي كَمَشْيِ الظَّبْــيَةِ الأدْمَــاءِ
جَــاءَ البَشِـيرُ بِأَنَّهَا قَدْ أَقْبَــلَتْ رِيْــحٌ لَــهَا أَرِجٌ بِكُــلِّ فَضَــاءِ
قَالَتْ لِــرَبِّي الشُّكْــرُ هـذي لَيْلَةً نّــذْراً أُؤَدِّيــهِ لَــهُ بِوَفَــاءِ

بهذا الثراء السردي المتشجّر، الذي وقف عليه البحث ـ على عجل ـ كنموذج قد صادف في النفس موقعا أثيثا، لبقية باقية في الشعر العربي القديم؛ من الجاهلي إلى العباسي، إذ أن هناك في الشعر العربي القديم وفرة سردية مرضية، استعاذ أو لاذ بها الشعراء على توسيع المعنى، وإضافة طابع جمالي، وتأثيرات بصرية وذهنية وخيالية ونفسية تحدثها التقنيات السردية في المتلقي، فيشدّه التشويق إلى القصيدة ويتاح له التأويل والمجازفة.

ولك أن تنظر[2]، في المزيد من القصص الغزلية في شعر عمر بن أبي ربيعة، ولعلّ أشهرها قصته مع نعمٍ في رائيته (أمن آل نُعْمٍ أنت غادٍ فمُبْكِرُ)، والقصة الشعرية الرمزية لكلاب الصيد ومنهم "ضمران" و "واشق" مع الثور، في معلقة النابغة الذبياني(يا دار ميّة بالعليا فالسند)، والمشهد القصصي؛ أي الوصف السردي للحدث، وهو منازلة الممدوح للأسد في مدحيتي البحتري(أَجِدَّكَ ما يَنْفَكُّ يَسْرِي لِزَيْنَبَا) والمتنبي في القصيدة التي مطلعها (في الخَدِّ أن عَزَمَ الخَلِيطُ رَحِيلا)، وانظر كذلك في السرد التاريخي أو سرد البطولة، قصة فتح

---

[1] هوفمان بيكر. محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم. ضمن كتاب محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم. ج3. ص115.

[2] ينظر: عمر بن أبي ربيعة. ديوانه. ص122– 128. وينظر: ينظر: النابغة الذبياني. ديوانه. تحقيق وشرح، كرم البستاني. دار صادر، بيروت، ط1، 1963. ص32، 33. ينظر: البحتري. ديوانه. ص200، 201. ينظر: المتنبي. ديوانه. ص144– 148. ينظر. أبو تمام. ديوانه. مج1. ص40– 74. ينظر: أبو نواس. ديوانه. برواية الصولي، تحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي. ص109– 110.

عمّورية التي صوّرها أبو تمام تصويرا سينمائيا بحس درامي رفيع، في قصيدته الذائعة الصيت (السيف أصدق أنباء من الكتب).

وفي جانب اللهو والفرجة والترفيه، تبدو حكاية الصيد أو الطرد التي ظهرت في الشعر الجاهلي وفي شعر الطرديات الذي اشتهر في العصر العباسي وكان رائده أبو نواس، رحلة ترفيه وتسلية يصف فيها الشاعر الصائد والمصيدة، والحركة والحدث والنهاية. والملاحظ أن « تجربة الصيد، سواء في الطرديات أو في شعرنا القديم عموما، تقل بالترقب والحركة(...). أي أن القصيدة التي تنهمك في تجربة الصيد لا بد لها أن تستند إلى السرد ، أن تروي قصة، وأن تقدم موضوعها متحركا، ناميا، بعيدا إلى حد ما، عن الانشغال باللغة أو الافتتان بهياجها المجازي»[1]، وكذلك قصص الحانات ومجالس الخمر في شعر أبي نواس، وإن كانت مشاهد قصصية قصيرة رشيقة قصر قصائده ورشاقتها، ومنها (وَدَارُ نَدَامَى عَطَّلُوهَا وأَدْلَجُوا)، التي يعتريها الوصف للحدث والحالة والشخوص(الندامى) وذكر المكان(ساباط كسرى بالمدائن) والزمان؛ زمن الإقامة المحذوف سرد حوادثه (أربعة أيام والخامس يوم الترحّل)، بحيث يمكن أن تعد سردا لائقا إلى حدّ ما.

على إيقاع هذه الأراجيز السردية ينفتح للمعنى بابا للتشكل والنمو والانديا‌ح إلى طرف الاتساع، ويصبح الشعر قصة تجوب أقطار الذات والوطن والأشياء والعالم والكون، كما أصبحت القصة خطا موازيا لا ينفك يتقاطع مع بقية الأجناس، لأن الحياة قصة في الأصل، ولكل إنسان أسلوبه وفنه الذي يختلف به، ويحاول، ويحب، ويتثقّف، ويتصارع وينتصر به، ويتصل ويصل به إلى نهاية وزوال محتوم مجهول، إلى الموت، هي أيضا مثلما قال بارت « إن الرواية موت، إنها تصنع من الحياة مصيرا، ومن الذكرى فعلا مفيدا، ومن الديمومة زمنا موجّه ودالا...لا يمكن أن ينجز إلا في عيون المجتمع»[2]، وقد صرّح Jean Tadié ، مستنتجا في ثقة تنم عن وعي وإدراك وطول بحث ودراسة، بأن القصة توجد في كل الأجناس الأدبية، كما توجد في كل أشكال التعبير، في قوله:

---

[1] علي جعفر العلاق. الدلالة المرئية. مجلة فصول، مصر، مج15، ع3. خريف 1996. ص336.

[2] رولان بارت . الدرجة الصفر للكتابة. ص57.

Il y a du récit dans tous les genres littéraires, et sans doute dans toutes les formes d'expression[1].

وهو هنا يجعل القصة جنسا تشاركيا وأثرا منفتحا قابلا للتداخل، يرحب بكل فن، ويجري في كل فن، كما يحدث في كل مكان وزمان، ويجري على كل لسان.

[1] Jean Yves Tadié. Le récit Poétique. P7.

النـص الشعـري القـديم زمــن القراءة النصـية

"إن قراءة خالية من المحبة غير جديرة بالوصول إلى أعماق النص"
مصطفى ناصف

- **لفت نظري**

بدءًا، هناك حقيقة لا بد من الاعتراف بها، وهي أن النقد العربي القديم منتج؛ لأنه قوي بذاته واع بما يتأثر به، وهو يهضم جيدا ولا يجتر جريرته، وقد قدّم أمّات الكتب ذات التنوع الفكري والمعرفي، والاختلاف في المنهج والمواقف والرؤى حينا والاتفاق حينا آخر، وكان الإبداع والخلق الجريء هو الملهم إليها؛ قراءة صادقة متواضعة متفاعلة تحيط بها روح العلم والجدّيّة. أما القراءة النقدية المعاصرة فيغلب عليها الطابع الاستهلاكي، لا أقول في التفسير والتأويل، وإنما في المنهج والتأصيل، فهي تقضم صَلبا وتجترّ "غُلْبًا وغِلَابًا"(*).

لا يستقيم إذا، أمر تفكير الناقد العربي، إلا أن يتخذ من تراثه عصا يتوكأ عليها في قراءته، ويهش بها على ذاته من كل فكر دخيل فاسد، ويهتدي بها في وحشة الحداثة وظلمتها إلى سواء السبيل. ولكن ينطبق على القارئ العربي المعاصر المأزوم، ما قاله الجابري عن الفارابي، وابن سينا، والسهروردي، وابن طفيل، وابن رشد كقراء في حقبة ما: «القارئ من هؤلاء لم يكن يقرأ موضوعه لذاته، بل كان يقرأ من خلال الفكر اليوناني. إن الوعي بهذه الحقيقة ضروري حتى لا نقع في تأويلات خاطئة»[1]. فالقراءة الواعية تنأى عن جرم الإسقاط، ويبتدر صاحبها إلى « تجنب قراءة المعنى قبل قراءة الأنماط، والتحرر من

(*) جاء في لسان العرب : حديقة غَلْبَاءُ، أي عَظِيمَةٌ مُتَكَاثِفَةٌ ملتفَّةٌ . وفي التنزيل العزيز ﴿ وحَدَائِقَ غُلْباً ﴾. الأخفش: في قوله عز وجل ﴿ وحَدَائِقَ غُلْباً﴾ ؛ قال: شَجَرَةٌ غَلْبَاءُ إذا كانت غَليظَةً. ينظر: لسان العرب. مج5. باب الغين، مادة غلب. ص3279. وفي معجم اللغة العربية المعاصرة: غُلْب جمع ومفرده غَلْبَاءُ: حدائق متكاثفة الشجر. غِلَاب: أُخذَ غِلَابًا: بالقوة. غلاب: هزيمة وقَهْر. ينظر: أحمد مختار عمر. معجم اللغة العربية المعاصرة. مج2. ص1632.

(1) محمد عابد الجابري. نحن والتراث، قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي. المركز الثقافي العربي، بيروت –لبنان، الدار البيضاء– المغرب، ط6، 1993. ص88، 89.

الفهم الذي تؤسسه التبعات التراثية أو رغبات الحاضر»[1]، حتى يؤسس لقراءة أو تأويل معتدل منصف، يبدأ بالسؤال علّه يجد إجابة لحيرته، ويجعل من النص غاية لا مطيّة لقسر المنهج و إرغامات البرغماتية والإيديولوجيا.

وكما تنسحب هذه الأزمة على النقد أو القراءة، تنسحب أيضا على قراءة القراءة أو نقد النقد Critique de la Critique أو الميتانقد Métacritique، الذي صحب هذا البحث وعزّزه منذ البداية في محطات، وسيغنم به بعد سعي لقراءة نقدية في بعض المقاربات النصية والثقافية للنص الشعري العربي القديم، إذ يمثل نقد النقد من حيث "الماهية والنمذجة" ، ممارسة فكرية وكتابية، مختلفة تماما عن النقد الأدبي؛ في التصور المنهجي والأداء الإجرائي؛ أداة، وظيفة، وغاية، وفي طبيعة المقروء، وهو ما يكاد تجمع عليه الدراسات الابستمولوجية[2]. وتتمثل وظائفه حسب "باقر جاسم محمد" في ما يلي[3]:

- يقوم بقراءة مزدوجة الهدف، فهو يقرأ النص النقدي قراءة محاورة واختلاف وفي الوقت نفسه ينجز قراءته الخاصة للنص الأدبي المنقود.

- يقوم بتفكيك مقولات النقد الأدبي لفحص العناصر الأيديولوجية الثاوية في المزاعم النظرية.

- يحدد طبيعة الأنساق المضمرة الذاتية والنفسية والثقافية التي جعلت النقد الأدبي يتبنى منهجا نقديا معينا دون سواه.

- يكشف عن صيرورة النقد الأدبي وتحولاته، وهو يربط بين العوامل السياقية الخارجية التي تحفز عملية التطور الأدبي، ومن ثم تطور النقد الأدبي نفسه،

---

(1) السابق. ص85.

(2) ينظر: عبد الرحمان التمارة. نقد النقد بين التصور المنهجي والإنجاز النصي. دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017. ص9. وينظر: دلال فاضل. نقد النقد في الفكر الجزائري المعاصر، قراءة في كتاب النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد لعمر عيلان. مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر. مج 10، ع 2، 2021. ص475.

(3) ينظر: باقر جاسم محمد. نقد النقد أم الميتانقد ، محاولة في تأصيل المفهوم. عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، مج37، يناير ـ مارس 2009. ص123- 124.

والعوامل الداخلية الذاتية المستمدة من الوعي بضرورة التغيير المحفزة بالتأمل، تأمل الشعراء والكتاب في جوهر عملهم الإبداعي.

– يدرس لغة النقد الأدبي وآلياته بوصفه معطى أدبيا ذا طبيعة خاصة يقوم على المزاوجة بين حرية الإبداع من جهة والالتزامات المنهجية والمعرفية من جهة أخرى.

– يعمل على إعادة تشكيل وعي القارئ غير المنتج ليكون على بصيرة تتجاوز مسألة فهم ما قاله الناقد الأدبي بحق عمل أدبي بعينه إلى مسألة معرفة كيف قال الناقد ذلك ولم؟!.

إن القراءة استنطاق في زعم الجابري، استنطاق لما لم ينطق أما الذي نطق بما لديه فلا حاجة إليه[1]، لذلك سيستعين البحث بالقراءات الماضية والحاضرة، ويفيد منها ما استطاع إلى ذلك سبيلا، حتى لا يثبت فيه قوله ﷻ: ﴿ وَلَا تَكُونُوا كَالَّتِي نَقَضَتْ غَزْلَهَا مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ أَنْكَاثًا تَتَّخِذُونَ أَيْمَانَكُمْ دَخَلًا بَيْنَكُمْ﴾[2].

1/ تلقي الشعر القديم بين الألفة والغرابة:

ليس غريبا أن يشد النص الشعري العربي القديم حبال القراءة إليه والجدل حوله، ماضيا أو حاضرا، فهو ذلك السهل الممتنع، والغامض البوَاح، والفتنة ـ والقول للناقد صلاح فضل باستعارة ملهمة ـ ليست في العري كله ولا في الغطاء كله، ولكنها بين هذا وذاك[*]. وبشيء من الامتعاض والتسخيف يتنكب عنه، بعض الموهومين بالحداثة وشطحاتها بدعوى وضوحه وسذاجة رؤيته، فينأى ويعرض بجانبه منهمكا في شعر الحداثة بدعوى الغموض والغرابة والانفتاح، أو يتخذه ميدانا لتجريب المنهج الذي انبهر به فتوسّل واعتدّ، منتهكا حرمته جناية لا كما يزعم اهتماما وعناية.

---

[1] ينظر: محمد عابد الجابري. نحن والتراث. ص90.

[2] سورة النحل. الآية 92.

[*] قال الدكتور صلاح فضل هذه المقولة أو الجملة ذات الدلالة المجازية ، المعبرة عن الوضوح والغموض وعن شعرية القصيدة، في حصة أمير الشعراء للموسم الثاني على قناة أبو ظبي، تعليقا على نص قصيدة ألقاها أحد الشعراء المنافسين.

الشعر هو الشعر، بوصفه سعيا دائبا لرؤية الشاعر في فلك الكون ونحو الكونية، وبوصفه إحساسا عارما، وجمالية طافحة، ومعنًى إنسانيا وثقافيا وأدبيا دافقا، هو كما قال عبد القادر الرباعي: «الشعر بطبيعته الشعرية، وأساليبه الفنية، ومنابعه الإنسانية هو ذاته الشعر سواء نطق به شاعر موغل في متاهات القدم، أو ألّفه شاعر غارق في معضلات الحاضر، فكل منهما يبني من الآلام آمالا، ومن الواقع أحلاما، ومن الحقيقة خيالا، فيبدو وكأنه يعيش حياة غير الحياة، وعالما غير العالم، وفي كون غير الكون»[1]. إنه من وجهة نظر أخرى هو كنص إبداعي «إطلالة على ولادة لنص متعاقب»[2]، لا يعرف النضوب.

وهذا الذي نعتوه به وأهملوه أ لأجله؛ أي البساطة والوضوح لا يقابله الغموض فقط بل حتى الإبهام والتعقيد الذي عرفه الشعر قديما، ربما جهلا وخطأ، وعرفه الشعر المعاصر عمدا؛ ترجيعا لصدى الحادثة ومغالاة في الغموض، الذي عدّ تقنية وميزة طاغية في شعرهم. والوضوح أيضا، لا يتاح لأي شاعر كما يعتقد البعض، فمستوى "السهل الممتنع" درجة سامية ورفيعة لا يقدر عليها إلا الفحول، كما أن العرب عرفوا المجاز إلا أنهم للتشبيه والتمثيل أميل في أشعارهم، وذلك لعدة أسباب منها:

- كان الشعر الجاهلي في بدايته فتيا وغضا طريا، لم يقعّد له ولم يولد من نظرية أدبية، إذ هو سفر الشعر وأوله، وهو أقرب إلى المنثور من الكلام، وكلام العرب حكمة وبلاغة، إلا أنه منظوم بالوزن والقافية، وهو يمثل إطلالة على ولادة لنص متعاقب.
- تعودا أن يسندوا أقوالهم بذكر الحقيقة عارية دون خداع يموّهها أو طلاء يزيّفها[3]، فهو بلاغة تجيش بها صدورهم فيقذفونها على ألسنتهم [4].

---

[1] يوسف عليمات. جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط1، 2004. ص9.

[2] عبد القادر فيدوح. دلائلية النص الأدبي. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993. ص63.

[3] شوقي ضيف. العصر الجاهلي. ص220.

[4] ينظر: الجاحظ. البيان والتبيين. ج1. ص96.

- لا يعرفون التغلغل في خفايا النفس الإنسانية ولا في أعماق الأشياء الحسية [1].
- حاجتهم للإشهار والتوصيل والإقناع حسب ما تتطلبه وظيفة الشعر.
- تقيدّهم بعمود الشعر كنسق أو تقليد أدبي.
- التصريح والتلميح صفات بلاغية يختلف فيها الشعراء باختلاف قدراتهم، وأساليبهم، وأغراضهم ومواضيعهم الشعرية.

وإن كان "الوضوح جريمة" في لغة الشعر كما يرى محمود درويش، فهو « صفة بلاغية محض وليست ميزة عامة للغة ممكنة التحقق في جميع الأزمنة والأمكنة، بل هي مجرد ملحق مثالي لخطاب معيَّن هو ذاته الخطاب المُخضع لنيَّة الإقناع الدائمة»[2]. إنه أسلوب، ومقام، وصوت، ورمز عند الشاعر البليغ الفطن، يتقاسم الأدوار في القصيدة مع غريمه الغموض بالتساوي، كلٌ على قدر حاجة الشاعر إليه في طريقة توصيل المعنى تصريحا أو تلميحا.

لقد كانت بين الشعر الجاهلي والمتلقي ألفة حميمة آنذاك، فكلاهما يألف الآخر ويأنس له، في حدود النظام المعهود كما يفرضه التفكير القبلي، الذي يرفض الخروج عن العادة والمألوف، وللمتلقي حظوة بالغة عند الشعراء أيام الشفاهية، فهو الناقد المتذوق والراوي الحافظ، وفي هذا التصور يقول ابن طباطبا عن التلقي: « والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق والجائز المعروف المألوف، ويتشوّف إليه ويتجلّى له، ويستوحش من الجائر والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر وينفر منه ويصدأ له(...)، والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها، اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت...»[3]. فهاهي ألفاظ تتردد عند ابن طباطبا الناقد القديم، من حقل الألفة مثل

---

[1] شوقي ضيف. العصر الجاهلي. ص220.

[2] رولان بارت. الدرجة الصفر للكتابة. ترجمة محمد برّادة. ص73.

[3] محمد أحمد بن طباطبا العلوي. عيار الشعر. شرح وتحقيق عباس عبد الستار. ج1. دار الكتب العلمية. بيروت– لبنان، ط1، 1982. ص20، 21.

(الجائز، المعروف، المألوف، الحق، العدل الصواب) و مما يدل على الغرابة والاغتراب (الجائر، الخطأ، الباطل، المحال، المجهول، المنكر)، وعنها يتم التوافق/ المشاكلة والتضاد أو التنافر/ الاختلاف.

وهاهو الشاعر المعاصر ما يفتأ يمتح من شعر الأقدمين، ويقعد منه مقاعد للسمع والقراءة، فيستلهم صور ودلالات شعره، ويأخذ لذلك ـ أحيانا ـ من التناص والانفتاح حيلة وذريعة للاستئناس به، وأنعم بها حيلة وذريعة. ولما كان الشعر هو ذاته الشعر في ما يطرحه من الهموم والمشكلات والقلق الوجودي والمعارف والثقافات، والشعر كون، كانت أيضا اللغة الشعرية حلقة في يد الشعراء من كلا الطرفين؛ القديم والحديث، تطاوع من طاوعها، فيستخدم منها ألوانا من الأساليب الجميلة، والصيغ الطريفة مما يخطر على البال ويجري على لسان البلاغة، باختلاف في درجة الاستخدام، وأنواع الأشياء والعناصر المعبر بها، وهو اختلاف منطقي قبِله النقد الجديد سمة واختلافا، فلكل شاعر زمان وحياة وأشياء وتطوّرات يواكبها ويعيشها واقعا وخيالا[1].

ولكن، بعض الشعراء القدامى من المتأخرين، عمدوا إلى مجارات التغيّرات في زمنهم، والتعبير بلسان بيئتهم فلم يُجوّز لهم النقّاد، ونَعتوا تعبيرهم بالمحال، حفاظا على العلاقة الوطيدة بين النص والمتلقي حتى لا يميل إلى النفور، ولأنه ـ حسب ابن قتيبة ـ خروج عن مذهب المتقدمين؛ كأن يرحل على بغل أو حمار ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، ...الخ[2]. وهذا الذي استعمله القدماء الأوائل في شعرهم من الوقوف على الدّاثر من الديار، والراحلة والبعير، والكلاب والحمر الوحشية، والنبات كالشيح والعرعار، والمجاري والوديان، ليس لأنه واقع وطبيعة وحياة، ولا لأنه تقليد فقط، بل لأنه تحول من النيئ إلى المطبوخ، من الطبيعة إلى الثقافة، ثم تحول من الثقافة إلى الرمز والعلامة.

وفي محاولة يائسة، يدحر القارئ عنه كل وساوس الحداثة وفوضاها، ولكن صوتا يهتف له هامسا بأن «الصحبة القديمة بين القارئ العربي وديوانه قد انقطعت وأن الألفة قد

---

(1) ينظر: يوسف عليمات. جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا. ص10، 11.

(2) ينظر: ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ج1. ص76، 77.

زالت، فانفتح باب الحيرة ولا سبيل بادية إلى اليقين»[1]، فما الذي يحدث القطيعة ويجعل الألفة تزول يا ترى؟!. يتجلى ذلك على ما يبدو في أمرين:

- الغرابة تلك التي صنعتها أوهام الحداثة بذهول، وتقبلها القارئ العربي راغبا غير راغم.
- الانسلاخ العربي عن التراث والذات، إما لإحساسنا بالألفة مع الذي نملك(التراث)، فتوهمنا فهمه وبَرُد فينا الانبهار به، وإما لإحساسنا بغربته فاغتربنا عنه إلى غيره.

لذلك تصبح «الألفة...دائما ذات حدين؛ تقربنا من الأشياء، فنتوهم الفهم والوعي والاستيعاب، وهذا حدها الأول، ولكنها تقتل فينا الدهشة والانبهار، وهما شرطا المعرفة، وهذا هو حدها الثاني»[2]. ولا ريب أن « إحساسنا العميق بالأزمة التي تلف وجوه حياتنا جميعا وتتأصل فيها. حياة عربية مأزومة، وثقافة عربية مأزومة، وإنسان عربي مأزوم. هو الذي دفعنا إلى "الانحياز المنهجي" أو إلى شطط الاستعارة من الآخر»[3]، وليس هذا مبررا مقنعا لا للمبدع ولا للناقد العربي المعاصر حتى ينحاز أو يلهث نحو الآخر، يأخذ عنه نظريات أدبية ومناهج للقراءة كقوالبٍ جاهزة، لا يُعَيَّرُ ولا يُغَيّر، ولا يفهم ولا يستفهِم، بل يسقط إسقاطا يلوي أعناق النصوص ليًّا، وها هو قد أظهر وبلا حياء، هجره للتراث العظيم الذي اكتفى بنفسه عن غيره، وضعفه أمام أن يختط لنفسه منهجا عربيا بجذور وخلفية عربية.

لقد انفتح باب الحيرة ولا سبيل بادية إلى اليقين كما قيل، فحتى «المبدع أضحى مشككا في النقد شاعرا منه بالغبن والإهمال، فيميل تارة إلى اتهام النقاد بقصور آلاتهم التي يتوسلون بها إلى الأثار، وينكفئ تارة أخرى على نفسه مغذّيا أجمل أوهام الرومانسيين: وهم الشاعر

---

[1] شكري المبخوت. جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي. المجمع التونسي للعوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، ط1، 1993. ص7.

[2] خميسي آدامي. المرجعية المعرفية للمقدمة الطللية بين الجاهلية وصدر الإسلام، دراسة في النسق الثقافي. ص أ.

[3] وهب أحمد رومية. شعرنا القديم والنقد الجديد. ص19.

النبيّ الغريب بين أهله»[1]، وهؤلاء الشعراء والنقاد وهم في غمرة الحداثة والتجريب، لا يصدق فيهم سوى قوله تعالى:﴿ كُلَّمَا دَخَلَتْ أُمَّةٌ لَّعَنَتْ أُخْتَهَا﴾[2].

2/ النص الشعري القديم وإشكالية المعنى

سيكون الحديث في هذا الموضوع مختصرا، وذلك لكثرة تداوله في كتب النقد، وقد أشبع بحثا حتى كأنه لم يترك الأول للآخر شيئا، فالشعر القديم كان ميدانا للقراءة المعاصرة وما أكثرها، قراءات متعددة ومختلفة فيها كل ناقد يغني على ليلاه، وقد أرّقه المعنى فراح يبحث عنه ضالة وبغية، والهدف هنا كيف قرأ الناقد المعاصر النص الشعري القديم وهو يجرّ أوهام الحداثة ويتخذها ذريعة أو يتّقي شرّها فيلجأ بروحه إلى التراث سائلا ومتوسلا؟.

أولا: فتنة النص وفتوة المنهج البنيوي

لا شك أن للنص فتنته وأن للمنهج فتوته، والفائز باللذة الجسور على حد تعبير الشاعر، لذلك كان الناقد كمال أبو ديب من السبّاقين لركوب صهوة المنهج الحداثي فاختار المنهج البنيوي يتوسل به لدراسة الشعر القديم، في كتابيه "الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي" و "جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر".

وتتخطى البنيوية عند أبي ديب الفلسفة، لتصبح طريقة في الرؤية ومنهجا في معاينة الوجود، كما يزعم، ونظرا لإصرارها وصرامتها هي « تثوير جذري للفكر(...) تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوله إلى فكر متسائل، قلق، متوثب، مكتنه، متقصّ، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع »[3]، هذا ما أدخل القارئ في حائط من الضبابية والفوضى. فالتثوير فاق حدّه عند الناقد لأنه يمس الفكر ويغيره بصرامة البنيوية وإصرارها، هو ثورة عارمة تنسف كل الأسس النقدية السابقة وتبيدها كما نادت بموت المؤلف، وليس تثويرا كما يدّعي. ولو قال هي أحياء للفكر، وعمل بها لكان خيرا على النص.

---

[1] شكري المبخوت. جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي. ص7.

[2] سورة الأعراف. الآية 38.

[3] كمال أبو ديب. جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر. دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1995. ص7.

ويكون الناقد ناجحا إذا أصاب الهدف الذي يرمي إليه، وقد كان كمال أبو ديب يهدف في كتاب "الخفاء والتجلي" إلى «اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحوّلاتها- طموحا لا إلى فهم عدد محدد من النصوص أو الظواهر في الشعر والوجود، بل إلى أبعد من ذلك بكثير: إلى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر، إلى نقلة من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة، المتقصية، الموضوعية، والشمولية والجذرية في آن واحد: أي إلى فكر بنيوي...»[1]، ولكن هذا الطموح متحمس ومتسرع للغاية، فما أدراه هو أن الفكر العربي تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية حتى يغيره، ولما حكم عليه بذلك؟! لعله لشدّة انبهاره بالبنيوية.

وعلى كل حال فكمال أبو ديب في كتابيه يتجه اتجاها بنيويا، يقتدي فيه بالانثروبولوجيا والأسطورة وبطريقة تحليل بروب وليفي شتراوس وبالثنائيات الضدية[2]، وإن كان يدّعي الوعي بمعطيات المنهج البنيوي، فقد جعل «القراءة عملا عسيرا »[3]، وأخرج النص الشعري الجاهلي في صورة معقدة بعد أن كان بسيطا، وفي صورة مشوّهة بالأشكال الهندسية والإحصاء والمعادلات والصيغ الرياضية، بعد أن كان جميلا، ومع ذلك فإني أكتفي بقول عبد الغني بارة: «كان الجهد الذي بذله في قراءة هذا الشعر جهد الناقد المتمرس، الذي يرى في العملية النقدية مغامرة محفوفة بالمخاطر، بيد أن انحباسه في المنهج وموته في آلياته الصارمة جعل محاولته ضامرة، تحتاج إلى إعادة تقويم، وهو الشيء الذي قام به النقاد فيما بعد»[4]. كان هذا نتيجة لعيوب البنيوية وأعبائها، ولخضوع الناقد لصيحاتها ولغموضها، حتى كأنه يتجلى فيه سؤال أبي تمام الفلسفي: لما لا تفهم ما يقال؟ ولما لا تقول ما يفهم؟!، ومع ذلك فإن دراسته تبقى إنجازا ينضاف إلى مكتبة النقد الأدبي.

---

(1) السابق. ص8.

(2) ينظر: كمال أبو ديب. الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، البنية والرؤيا. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1986. ص6، 7.

(3) كمال أبو ديب. جدلية الخفاء والتجلي. ص15.

(4) عبد الغني بارة. إشكاليه تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية. ص195.

إن عنف البنيوية وجرأتها وفوضويتها وصرامتها، جنى به مستعملوها كمنهج على النص الشعري القديم وكأنهم يقول بأن «المقروء سيكون حينئذ، لا من نريده، بل من نتخذه وسيلة إليه»[1]، وبذلك سجنوا جمالياته، وعزلوه عن مؤلفه/ الأب الذي سكب فيه من روحه وثقافة عصره، وعن بيئته التي أنتجته فلا يحيا إلا في أكنافها، وجنوا به على أنفسهم بالوهم والغوغائية التي لا طائل منها، حتى كاد أن يكون النتاج "حشفا وسوء كيل".

ثانيا: القراءة السيميائية دليلا إلى المعنى

عندما نتحدث عن قراءة الشعر العربي القديم بمناهج النقد المعاصر وبخاصة التلقي والسيميائية، فإنه يحضر في الذهن الباحث والناقد المغربي "محمد مفتاح"، الذي خصصت له شركة النشر والتوزيع المدارس بتنسيق مع اتحاد كتاب المغرب كتابا شارك فيه مجموعة من المؤلفين من مختلف البلدان العربية، وذلك من باب «تكريس ثقافة الاعتراف، تنويها بجهود هذا الباحث الألمعي الذي يتميز مشروعه النقدي والفكري بالغنى، والجدة والأصالة والتنوع والمثابرة والانسجام»[2]. وعلى قدر هذه الشهادة وهذا الاحتفاء أيضا، يحظى التراث النقدي والشعري والثقافة العربية والرؤية الجديدة باهتمام محمد مفتاح واجتهاداته.

ومن بين مؤلفاته التي جمعت بين النظرية والتطبيق، وحاولت مقاربة النص الشعري العربي القديم "النص: من القراءة إلى التنظير" الذي تعرض فيه بالتشريح إلى غزل ابن زيدون بين الخصوصية والنمطية وفق نظرية التلقي والسيميائية، وليس المقصود من البحث الدراسة التفصيلية وإنما طرح بعض المشاكل المنهاجية التي تعترض سبيل دارس الشعر القديم[3]، وكتابه "تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص" الذي درس فيه قصيدة ابن عبدون الرّائية بالتحليل السيميائي، كما يهتم كتابه "في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية" بمقاربة النص الشعري العربي القديم وفق "منهج تركيبي متعدد" أو "القراءة المتعددة" التي تفيد من التراث النقدي والبلاغي والشعري ومن كل ما هو ثقافي معرفي، ومن

---

[1] محمد عابد الجابري. نحن والتراث. ص88.

[2] مجموعة مؤلفين. التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، قراءات في أعمال الباحث الناقد محمد مفتاح. تنسيق محمد الداهي. شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2009. ص3.

[3] ينظر: محمد مفتاح. النص: من القراءة إلى التنظير. ص33.

مبادئ السيميائيات الشعرية التي تمخضت عن الدراسات اللسانية المعاصرة، وهذا ما جعلها في نظره «محفوفة بالمخاطر والمزالق إذ تتطلب من منجزها المشاركة في كثير من العلوم»[1].

ولعل كتابه "في سيمياء الشعر القديم" يقع في هذا البحث موقعا أثيثا، بداية من عنوانه المغري، لذلك سيكون جديرا بالمناقشة في تصوره المنهجي المتعلق بمقاربة قصيدة أبي البقاء الرندي النونية المشهورة في رثاء الأندلس، التي مطلعها:

لِكُلِّ شَيْءٍ- إِذَا مَا تَمَّ- نُقْصَانُ فَلَا يُغَرُّ -بِطِيبِ الْعَيْشِ- إِنْسَانُ

وقد جاءت محاولته دراسة نظرية وتطبيقية، تتفهّم النص بمحيطه عارضة حياة الشاعر والظرف أو مناسبة القصيدة، وحياة القصيدة؛ أي عيشها في المؤلفات المغربية التاريخية والأدبية، ثم نص القصيدة كاملا، كما يقرأ القصيدة على ضوء معايير عصرها بموازنتها بالقصائد التي سلكت نفس المنهج أو ما يشبهه مثل قصيدة ابن عبدون الرائية وقصيدة ابن الأبّار السينيّة وغيرهما، ومن بعد ذلك قراءتها على ضوء المناهج الحديثة، عائدا إلى دراسات المحدثين العرب والغرب على السواء، ثم يخلص بعد تَفَهُّمِهِ القصيدة إلى الدراسة التطبيقية وتشمل محورين رئيسيين تحتهما محاور فرعية: (الأسطورة والتاريخ – الدهر/ الإنسان) و(التاريخ والأسطورة – الدّهر و الإنسان/ الإنسان) [2].

ويصبو محمد مفتاح في محاولته التي اختار لها قصيدة أبي البقاء الرندي "النونية"، ميدانا لتحقيق هدفين:[3]

- أولا: تحقيق نيّاتي.
- ثانيا: تطبيق عناصر نظرية نحتها مما ورد عند بعض النقاد العرب القدامى من مبادئ، ومما انتهت إليه الدراسات الشعرية – السيميائية.

---

(1) محمد مفتاح. في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية. ص5.

(2) ينظر: نفسه. ص6. وما بعدها.

(3) ينظر: نفسه. ص5.

وقد آثر محمد مفتاح في مقاربته، المنهج التركيبي/ المتعدد(*)، على المنهج الواحد، لأنه ـ حسب مصطفى الكيلاني ـ يصل بين وظيفتين معرفيتين في آن:(1)

- إضاءة النص بدافع ثقافة الأكاديمي الحريص على أداء مهمته البحثية والتدريسية معا.
- ومغامرة الباحث الحريص على تأسيس نظرية نقدية تقارب النصوص الشعرية العربية قديمة وحديثة، وتنتمي في الآن ذاته إلى ثقافة النقد الكونية، بل تسعى إلى إضافة جديدة مختلف إليها من موقع ثقافي عربي إسلامي مغربي سعيا إلى مزيد التحديد والتخصيص.

فالمحاولة – إذن– تدخل ضمن ما يسميه بـ "القراءة المتعددة"، سعيا منه إلى تأسيس منهجي نقدي عربي، أو "نظرية" عن طريق النحت كما يزعم، وهو القائل: « ولو اكتفينا بهذه القراءة وحدها لكنّا غير معاصرين خارجين من التاريخ، ولذلك "نحتنا نظرية" مستمدّة ممّا ورد عند بعض النقاد العرب القدامى ومن بعض وجهات النظر المعاصرة، وقد حللنا القصيدة بحسب ما ورد في "النظرية" من مبادئ»(2). فهو لا يؤمن بالمنهج الأحادي المنغلق، وإنما يؤمن بالاتجاه التوفيقي، ويطمح إلى نظرية نقدية كونية.

وحتى يتجنب التلفيق والخلط في الرؤية والمنهج، مثله مثل أي ناقد عربي ينتمي إلى العروبة ويبجل تراثه، ويحب منجزاته النقدية والنصية ويؤمن بها، ويحترم المكونات الفكرية والثقافية للآخر، ويتفاعل معها تفاعلا إبستمولوجيا، شدّد على حضور النباهة والفطنة

(*) يقول عصام خلف كامل: « رأى مفتاح أن أية مدرسة لم تتوفق إلى الآن في صياغة نظرية شاملة، وأن ما يوجد هو بعض المبادئ الجريئة والنسبية التي أضاءت جوانب بقيت جوانب أخرى مظلمة، وهذا ما دفعه إلى الخوض في محراب اللسانيات والسيميائيات مستفيدا من النظرية السيميائية في تحليل النص الشعري، وقد أدى به ذلك إلى محاولة تركيب لكافة الاتجاهات، فاستغل عناصر من النظريات اللغوية الوضعية والذاتية، ووفق بين المجتمعية والذاتية...». عصام خلف كامل. الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر. دار فرحة للنشر والتوزيع، ط1، 2003. ص85.

(1) مصطفى الكيلاني. المنهج المتعدد، أسسه وأبعاده لدى الدكتور محمد مفتاح. ضمن كتاب التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، قراءات في أعمال الباحث الناقد محمد مفتاح. تأليف جماعة من الباحثين. تنسيق محمد الداهي. شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2009. ص140.

(2) محمد مفتاح. في سيمياء الشعر القديم. ص180.

النقدية، وتمييز ما ورثه وما يستعيره غثّه من سمينه، بامتلاك غربال نقدي لا يغفل أبدا عن مهمة التنقية والانتقاء، وفي ذلك يقول: «الناقد العربي التائق إلى بناء نقدي عربي أصيل ومتقدم ومنافس، ملزم بأن يقوم بعملية غربلة للمنجزات الأجنبية، ولمخلفات التراث العربي، إذ بدون عملية الغربلة، فإنه يبقى، بلا شك أسير الجهتين»[1]. ولكن، هذا الذي كان يحذره الناقد ويحذر منه سقط فيه الكثير من النقاد العرب المعاصرين، على مستوى الغربلة والخلط، وعلى مستوى الانتماء والقطيعة؛ الانتماء (الجمع بين القديم والجديد)، والقطيعة (الانفصال الجذري عن التراث والانتماء الكلي للجديد الحداثي).

وفي تصور محمد مفتاح أن النص لا يفهم من غير أن يسند إلى أب وإلى حياة، وأن يوضع في مسار تاريخي للتلقي والفهم، هذه العلاقات والوشائج لا يمكن الاستغناء عنها في تشكيل بنية النص الدلالية وفي فهمها أيضا، أليس هو القائل بوعي ووفاء: « فقراءة التراث بالتراث –في نظرنا– من أنجع ما يؤدي إلى الفهم التّاريخي الحق، ومن أحسن ما يجنّبنا الإسقاط»[2]، إنه يتخذ من التراث أساسا للفهم التاريخي للنص/ القصيدة، مما يمكنه من إيجاد منافذ آمنة لمنهج تركيبي يجمع بين ما استثمره من « بعض ما تركه القدماء وما توصل إليه بعض المحدثين»[3].

إن محمد مفتاح عندما كان يتجنب المزالق والإسقاط، آوى إلى ركن التركيب والتوفيق والتعدد، وهو ركن شديد يتطلب من صاحبه موسوعة ثقافية؛ أي المشاركة في كثير من العلوم، ونيّته من هذا الثراء والتنوع أيضا، بعد تمكين الذهن من الاستيعاب والفهم، تجزئة القصيدة؛ أي قراءتها مجزّأة على حسب خصوصية كل عنصر أو شعريته، إذ يقول: «إذا ما انطلقنا من مسلمة أضحت معروفة الآن، وهي: أن القصيدة بنية تتكون من عناصر تؤلف بينها علاقات، وأن لكل عنصر من تلك العناصر خصوصية أو خصوصيات تميّزه عن

---

[1] محمد مفتاح. النص: من القراءة إلى التنظير. ص105.

[2] محمد مفتاح. في سيمياء الشعر القديم. ص21.

[3] نفسه. ص21.

غيره، فإنه يجب فرز كل عنصر على حدة وتخصيصه بالوصف»[1]. ففي كل نص شعري مفتوح ديوانا وفي كل بيت منه قصيدة.

وبذكاء الناقد المتمرس، عمد محمد مفتاح في مقدمته إلى أن يوحي لقارئه بجهده المبذول، وبقيمته، مستعيرا قول الهرّاس رحمه الله "وإلا فدون ذلك خرط القتاد" في تعبيره عن المشقة وبلوغ المستحيل بقوله: "ودون كل علم خرط القتاد"، حتى يذلل نظرة متعصبة مسبقة، أو يرفع همّة وعزيمة خائرة قد تخرج بمسعاه إلى الخطأ، فعلى القارئ أن يقابل الجهد بالجهد. كما عمد إلى تجنب الأحكام التعميمية والمتسرعة والحاسمة وهو واضح في مقاربته، وما يقوله إلى جانب الوعي به ودقته يتميز بالمرونة والاتساع، وبخاصة مقاربته أو منهجه الذي استأنس به، فهو يتميز بالشمولية أو الكونية المعرفية. وقد حال بينه وبين تعظيمها حتى لا يحسب عليه تقصيرٌ أو غفلةٌ حين قال« وحسبنا في هذه المحاولة الأولية»[2]، وقوله: « وأن ينبِّه إلى الأخطاء التي وقعت فيها "وخلق الإنسان ضعيفا"»[3].

وإخال أن النقطة الوحيدة التي يمكن تسجيلها على هذه المحاولة المختلفة والمتمرسة، هذه المحاولة المخضرمة، أن صاحبها الناقد محمد مفتاح وإن كان اجتهد في نحت "نظرية نقدية" تتأسى بالتراث وتجنح للمعاصرة، إلا أنه بخل على القارئ، وضيق في الدراسة التطبيقية، باختياره لقصيدة واحدة من الشعر القديم (نونية أبي البقاء الرندي)، ومن عصر واحد، وهو العصر الأندلسي، ربما كان هو أقرب إليه حنينا وثقافة من العصور السابقة الأخرى.

ثالثا: القراءة والتأويل/الإمتاع والمؤانسة

لا خير في أن يكتب المرء عما لا يحبه[4]، هذا هو الدرس الذي تعلمه الناقد "مصطفى ناصف" من أجداده، وهو المبدأ الذي اعتنقه وخضب به دراساته المتنوعة عن

---

(1) السابق. ص28.

(2) نفسه. ص21.

(3) نفسه. ص6.

(4) مصطفى ناصف. قراءة ثانية لشعرنا القديم. دار الأندلس، ط2، 1981. ص8.

الأدب والنقد وعن الشعر الجاهلي، حتى إن قارئ كتبه يذوق طعم ذلك الحب والصدق في أفكاره المختلفة والمخالفة، التي تنقشع بها ظلمات من الوهم بعضها فوق بعض تشكلت عن الشعر الجاهلي، فتنفتح بالنشاط الذهني الحر أنوار التجلي والفهم للحقيقة، والحقيقة هي الموضوعية قبل كل شيء، ولك أن تدبّر قوله: « إن المحبة التي طال حديثنا عنها ضرب من الاعتدال والاستقامة والنشاط الذهني الحر، إن الموضوعية التي يهتف بها بعض الناس رهينة بالمحبة، والمحبة حرية وبصيرة »[1]، ولا يصل القارئ إلى قراءة ثانية إلا بالمحبة ولا تحصل المحبة إلا بعد قراءة ثانية، والمحبة معرفة.

بهذه المحبة تنقّل مصطفى ناصف، بين أفانين الشعر الجاهلي، محاولا ربط العلاقات داخل بنى النص، وربط الأجزاء والجزئيات كالفرس والمطر والناقة والطلل بتفكير الشاعر الحامل للوعي الجمعي ولصوت القبيلة، حتى يقدر على تأول المعنى من منظور رمزي أسطوري، ويقسم دراسته إلى أفكار حرة ليس بينها رابط على ما يبدو، فما أحبه كتب عنه، يبدأ بالإحساس(الإحساس بالتراث) والحلم (حلم المستقبل) وهما فصلان يثيران هما نقديا عند الناقد، فطاف على مسائل نقدية؛ كنظرة الناقد الحديث إلى الأدب الجاهلي، ومسألة نقاء الشعر، ثم يقدم لنا الخيل أو الفرس في رمز البطل، والناقة في رمز الأم، والمطر في رمز الأرض الظامئة، ثم ينحو "نحو مبدأ عظيم"، مع قصيدة الحادرة، أين تبدو سمية مبدأ يختلط به الإنسان برهة من الزمان. رمزا من رموز الحياة، و"مشكلة المصير" في المقدمة الطللية والانفصال، و"الحاجة إلى الخوف" لا تفارق الجاهلي مما يدفعه للاحتماء والتأهب والرحيل.

وحتى يتمكن مصطفى ناصف من كسر الحواجز بينه وبين النص الشعر الجاهلي، وبين النص الشعري الجاهلي والقارئ، دقّ على بابه يطلب إذنه ومصاحبته، يقول: «أردت أن أحب الشعر الذي أقبل عليه. والمحبة شرط لازم للمعرفة، ولكن المعرفة ليست مجرد تعبير عن المحبة»[2]، وقد دعاه هذا إلى المدافعة والمرافعة على الشعر الجاهلي ضد من يعيبونه ويتهمونه بالجمود والسخافة والتكرار، فانبرى لهم بمناقشة أفكارهم والرد على تهمهم،

---

[1] مصطفى ناصف. اللغة والتفسير والتواصل. عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع193، يناير/ كانون ثان، 1995. ص324.

[2] مصطفى ناصف. قراءة ثانية لشعرنا القديم. ص7.

معتدا في ذلك بقول طه حسين فيهم: «هناك ناس يعيبون الأدب العربي دون أن يفصحوا عما يريدون، وهم لم يقرءوا الأدب العربي قراءة حسنة»[1]. بل وآخذا بعقولهم إلى أعماق الشعر الجاهلي، في قراءة ثانية.

القلق والخوف والهم يتلبّس مصطفى ناصف حيال القراءة، وأي قراءة؟ إنها قراءة القصيدة ذلك العالم المكتفي بنفسه، التي تحتاج من القارئ أن يحبها ويدق بابها بل «نجاهد في سبيل كسر الحواجز الفاصلة، وإقامة جسور أخرى عامرة بالإلف والاتصال»[2]، ومن بين سبل التواصل، المعتمدة في قراءته مبدأ الشك من أجل إعادة البناء وفتح ما انغلق على البعض، والكشف عن بواطن الشعر الجاهلي، التي قد يعمى عنها بعض الموهومين بالحداثة، والذين ينعقون بما سمعوه ولم يجربوه، حيث يقول: «علينا أن نبدأ فنبذر بذور الشك. لنحاول معا إثبات خطأ النظرية المتداولة، التي تزعم أن الشعر الجاهلي كان ساذجا بدويا لا غور له(...) لنقل إن الشعر الجاهلي ينافس أي شعر آخر إذا أحسنا قراءته، ولو أحسنا قراءته لبدا أمامنا وافر الحظ من العمق والثراء»[3]. ولكن وإن تعددت قراءاته اليوم، فهي غثاء كغثاء السيل.

ولا يتطلب فهم النص في تصور مصطفى ناصف، منهجا يرمي بالقارئ في شباك الآلية والصرامة الجافة، الأمر هنا مرتبط بالتواصل والحوار بالألفة والمحبة، بالقراءة الحسنة، كل هذه الروح الطيبة تتولد عن ذوبان الذات القارئة في النص والاندماج معه، فلا تكون الذات سابقة لفهم النص كما تدعي، وإنما تنشأ الذات من فهم النص، كما لا تحفل الذات بأصوات القراءات السابقة؛ أي تاريخها، وعلاقة القراء بالنص وتوقعاتهم ومشاعرهم اتجاهه، فما هو سوى فهمهم لأنفسهم وفهمهم لثقافتهم وتاريخهم. ما يهم الذات هو معنى النص نفسه. أو الاتجاه الديناميكي الذي يتفتح عليه النص. والنص بقوته العامة على تكشف

---

(1) السابق. ص7. ولكن هذا القول بعد التفتيش في مقدمة طه حسين لكتاب فجر الإسلام لم أجد له أثرا بهذا التعبير، وإنما وجدت ما يشابهه وهو قوله «وكل عيب الأدب العربي أنه مجهول لا يحسنه أصحابه ولا يتعمّقونه » ينظر: أحمد أمين. فجر الإسلام. ص و ، من مقدمة طه حسين للطبعة الأولى من الكتاب.

(2) مصطفى ناصف. قراءة ثانية لشعرنا القديم. ص6.

(3) نفسه. ص50.

العالم، وحده هو الذي يساعد على تنمية المعنى الخصب للذات، ولكن بعيدا عن الأنانية والغرور وتسلط بعض القضايا أو المفهومات. هذه روح أخلاقية يجب الاعتداد بها وإدخالها في قلب التأويل[1].

وإذا كانت القراءة هما مشتركا عند مصطفى، تضرب في عمق المخاوف والاكتراث والقلق، فإن الشعر أيضا هم مشترك بين الشاعر والمجتمع ، ضرب من الطقوس أو الشعائر التي يؤديها المجتمع أو تصدر عن عقل جمعي، لذلك كانت مراميه فوق ذوات الشعراء[2]، هم أنفسهم لم يفهموا من شعرهم ما فهمه غيرهم، فالشعر تجاوز في الأصل.

لأجل هذه الطقوس والشعائر وما يصدره اللاوعي الجمعي من مشاعر نفسية، وما يتركب من الرموز الثقافية والأنماط الأسطورية، لجأ مصطفى ناصف إلى التفسير أو التأويل من خلال المنهج الأسطوري بشكل ضمني غير مصرح به، مقتربا من مفهوم الأنماط العليا عند كارل يونخ Carl Jung ، ولا شك أنه أفاد من أصحاب نظرية التلقي هانس روبرت ياوسHans Robert Jauss وكذلك ولفغانغ آيزر Wolfgang Iser، وجادامر وإنجاردن، وهوسرل، وهيدجر في مسألة اللغة والحوار والفهم[3]، ولا سبيل لنجاح هذا التقارب المعرفي إلا بالألفة والتواصل والحوار مع التراث، وحسب عبد الغني بارة فإن «فكرة الحوار التي دعا إليها الناقد ناصف، بديلا لتسلط القارئ على أبنية النص لفرض دلالته، تجد جذورها في الفلسفة الظاهراتية، التي تدعو إلى الانطلاق من النص كسطح يضمر طبقات من المعاني، عميقة لا قرار لها»[4]، عندما تصبح اللغة أكبر من ذواتنا كما يقول مصطفى ناصف، يصبح المعنى هو وحده الذي يمتلك الذات/ القارئ.

---

(1) ينظر: مصطفى ناصف. نظرية التأويل. النادي الأدبي الثقافي، جدة– المملكة العربية السعودية، ط1، مارس 2000. ص225، 228.

(2) ينظر: مصطفى ناصف. اللغة والتفسير والتواصل. ص323. وينظر: مصطفى ناصف. قراءة ثانية لشعرنا القديم. ص53.

(3) ينظر: مصطفى ناصف. اللغة والتفسير والتواصل. ص209– 229.

(4) عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة، في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية. ص247.

تجدر الإشارة بعد هذه القراءة في مقاربة الناقد مصطفى ناصف ـ التي كانت قراءة مُحبّة حسنة، وهي حسنة في ميزان تجربته النقدية- إلى بعض المزالق التي تخلفها القراءة اللامنهجية، ومنها:

- لم يحدد المنهج في المقدمة، واكتفى بالدعوة إلى الإلف والاتصال والقراءة الحسنة، وهو ما جعل رؤيته المنهجية ضبابية مطموسة المعالم.
- تميزت قراءته بالانسيابية، التي لا تضبطها ضوابط منهجية، لذلك أخذ مساحة من الحرية، غلب فيها ذاته على النص.
- لا ترتكز قراءته على نصوص تراثية أو معاصرة توثيقية، شعرية، نثرية، نقدية، تدعم مسعاه وتفسيره.
- غياب تام للمصادر والمراجع المتصلة بالموضوع، وهي التي تعطي العمل روحا وموثوقية أكثر، وخاصة في الاستدلال على تفسيره لما زعم أنه رموز بدائية ثقافية وأسطورية، وكأن كتابه ديوان يكتفي بالشروح فقط.
- يحلل القصيدة أو المقطع كلا موحدا، ناظرا فيها إلى الفكرة أو المغزى المنشود، أو المعنى الكامن فيه، ويكتفي بكتابته في بداية الفصل، دون تجزئته خلال الدراسة، مما أدى به إلى الإسهاب والإطناب الممل.

وختاما لهذا العنصر، الذي يجول في رحاب التأويل، أريد أن أشير في عجالة إلى مقاربة أحمد وهب رومية في كتابة "شعرنا القديم والنقد الجديد"، إضافة ودعما لقراءة مصطفى ناصف"قراءة ثانية لشعرنا القديم"، التي ارتضيتها نموذجا للانفتاح والدعوة له، بما أنها قراءة ثانية، ثم لأنها تتقاطع معها في القراءة والتأويل بديلا، ولا أجد قولا ملخِّصا لمنهجه، ورؤيته، ومسعاه، مثل قول الناقد عبد الغني بارة: «حاول الناقد أحمد وهب رومية، في ظل الأزمة التي عصفت بالنقد العربي المعاصر، جاهدا ـ كغيره من النقاد- البحث عن مخرج لهذه الأزمة، فكان من بين ما التفت إليه، هو إعادة قراءة الشعر العربي القديم قراءة لا تعلن ولاءها لأي سلطة منهجية إلا منهج القراءة نفسه، الذي يستند، فيما يستند على المعطى التأويلي، فكان ناقدا قارئا، ينشد من خلال مقاربته لنصوص الشعر الجاهلي الوصول إلى

ملامسة جماليات القصيدة العربية، التي أرهق النقاد كاهلها بمناهجهم الانطباعية، وإن كان المتتبع لمنهج هذا الناقد في قراءته للشعر الجاهلي، قد لا يجد إجراءات منهجية تعلن ولاءها لمنهج نقدي حداثي، وهو ما لا يمكن تصنيف مجهوده النقدي ضمن رؤية نقدية مؤسسة، بل إن قراءته لا تعدو أن تكون قراءة تذوقية، تتكئ على المنحى التأويلي، الذي يعطي الحرية في مقاربة النصوص»[1].

3/ في حضرة النص تكلمت سوزان

تجاوز النص الشعري العربي القديم حدود الفنون والجغرافيا والتاريخ؛ ثقافة ومثاقفة، تأثيرا وتأثرا، ليصل مقبلا غير مدبر إلى إنعاش قرائي جديد بروح استشراقية، نفخها فيه عديد الدارسين[*]، كان من أشدّهم ولعا واهتماما الناقدة سوزان بينكني ستيتكيفيتش S.P.Stetkevych، التي تدل كتاباتها ذات الرؤية الثاقبة والعميقة والعدّة المنهجية المتمكّنة، على ثقافتها وإيمانها بمسألة القراءة الفاعلة والنموذج العالي، مع احترامها لحضرة النص الشعري وللسيد المتلقي، بمحاولة ردم الهوّة بينهما.

ومن بين كتاباتها، الثرّة والثرية ـ وكل كتاباتها وأبحاثها حاولت أن تكون كذلك ـ "الصم الخوالد تتكلم، الشعر الجاهلي وشعرية الطقوس" و"الشعر والشعرية في العصر العباسي" وكتابها "القصيدة والسلطة، الأسطورة، الجنوسة، والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية"، الذي لا يبتعد عنه في مادته ومنهجه كتابها "أدب السياسة وسياسة الأدب".

---

[1] السابق. ص251، 252.

[*] من بين هؤلاء الدارسين للشعر العربي القديم: ياروسلاف ستيتكيفيتش Stetkevych Jaroslav في دراساته، وأهمها كتابه "The Zéphyrs of Najd :The Poetics of Nostalgia in The Classical Arabic Nasib" صبا نجد، شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي" ترجمة حسن البنا عز الدين، بالإضافة إلى بحوث أخرى في التراث العربي النقدي والإسلامي. والمستشرقة الألمانية ريناتا ياكوبي Renata Jacobi، في كتابها "دراسات حول شعرية القصيدة الجاهلية" وبحثها "أصول شكل القصيدة The Origins of Qasida Form" وفي بحثها "الزمن والواقع في النسيب والغزل Time and Reality in Nasib and Ghazal" . ينظر: سوزان بينكني ستيتكيفيتش. الشعر والشعرية في العصر العباسي. ص476، 480، 483، 484.(ببليوجرافيا). ينظر: الرباعي عبد القادر. جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم ـ ريناتا ياكوبي نموذجا ـ دار جرير للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، ط1، 2008. وينظر: ربابعة موسى. الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي. مؤسسة حمادة للدراسات والخدمات الجامعية، الأردن، ط1، 1999.

أولا: المنهج والهدف

بالرغم من التوحد في التوجه الاستشراقي(الغرب) المعتبر، نحو التقاليد الأدبية العربية الكلاسيكية، بالترجمة والدراسة والتنقيب في عمق النص؛ استكشافا وتفسيرا وتأويلا، إلا إن الرؤية المنهجية تختلف، بين مدرسة استشراقية تقليدية، ومدرسة استشراقية معاصرة تتمثل في "مدرسة شيكاغو" التي تدخل سوزان بينكني ستيتكيفيتش تحت لوائها، وقد تتلمذت على البروفسور ياروسلاف ستيتكيفيتش؛ قطب المدرسة والأب الروحي لها، هذا ما أفاد به حسن البنا عز الدين في مقدمات ترجمته لكتب الناقدة [*]، ويضيف في هذا السياق، موضحا علاقة المستشرقين بالأدب القديم وعلاقة النص بالمنهج لديهم: «وأيا كانت صعوبة فهم هذا الأدب واستغلاقه المبدئي على النظرة الغربية، فإن قصائده أعمال فنية، ومنظور إليها بهذا المعنى من قبل الثقافات التي أنتجتها. ويتبع ذلك أنه لا يمكن الاكتفاء بتقييمها أو تفسيرها طبقا للمقاييس النقدية والمناهج التحليلية المأخوذة من الآداب الغربية أساسا. فهذا التطبيق لتلك المقاييس لن يضمن أكثر من إثبات كونه مجاريا لأحدث (المودات) القادمة من نيويورك أو باريس، ولكن لن يكون أصيلا أبدا. وهذا لا يعني عدم استيعاب المنتمين لهذه المدرسة لأحدث تيارات الفكر النقدي ـ إذ هم في الواقع على وعي كاف بها ـ لكنهم يفضلون أن يدعوا اختيارهم للمنهج النقدي محكوما بالموضوعات التي يطرحها الأدب نفسه»[1]. ربما تكون هذه الفكرة اللامعة الذكاء والحيلة؛ تفسير النص من الداخل(البنيات) انطلاقا من الداخل(الموضوعات) كمقياس لاختيار المنهج وتحقيق المواءمة والمطابقة، شفاعة ومنجاة من تهمة إقحام المنهج، واستعمال الأطروحات النقدية والنصوص المروية استعمالا برغماتيا يؤدي إلى سوء الفهم والخبط والخلط.

---

[*] في تقديمه لترجمات كتب سوزان بينكني ستيتكيفيتش، حول نظرة المدرسة للتقاليد الأدبية العربية الكلاسيكية، وتصورها لجدلية المنهج والنص، يتسم طرح حسن البنا عز الدين بالأمانة العلمية والموثوقية إلى حد بعيد، لما لقيه من عشرتهم عن كثب اتصالا وحوارا، وقراءة وترجمة تستحق الإشادة، وهو العارف – لكثرة مخالطتهم– بأخلاقيّاتهم الأدبية وطريقة تفكيرهم اتجاه الثقافة العربية الإسلامية والتقاليد الأدبية العربية الكلاسيكية.

[1] سوزان بينكني ستيتكيفيتش. القصيدة والسلطة ـ الأسطورة، الجنوسة، والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية. ترجمة وتقديم، حسن البنا عز الدين. المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010. ص8.

والشيء الذي لا تحبّذه الناقدة في قراءتها للقصيدة، فتعيبه على بعض النقاد، وهو من إواليات منهجها أو مبادئها، عدم اقتطاع النص وبتره، وبالتالي إفساد معناه ومقصده، وهو ما التزمت به في ممارساتها النقدية، فترد القصيدة المدروسة والنصوص المحيطة بها كاملة، لتؤدي واجبها الدلالي أو التفسيري في حدود القصد، وبذلك يتم تفسير الكل بالكل تفسيرا شاملا. كما أنها أصرت على التزامها بأهداف الدراسة المنشودة، التي لا تفتأ تذكر بها نفسها كل حين، كي لا تحيد عن المسار، ومع ذلك الجد وتلك الدقة والصرامة المنهجية، فهي تذكر أيضا بتواضع أنه «ليس في النقد الأدبي شيء يمكن أن نسميه "دراسة حاسمة" لموضوع ما، وإنما الدراسة الأدبية عبارة عن تجربة تفسيرية »[1]، فما وصلت إليه اليوم من حكم أو استنتاج أو موقف، قد تتراجع عنه أو تغيره أو تصححه غدا، في مقال أو تأليف جديد من باب إعادة التقييم، نزولا عند عامل التطور التاريخي للمعرفة والأفكار.

وفي سبيل قراءة مفتوحة وفاعلة للقصيدة العربية القديمة، تحاول الناقدة أن تبتعد فيها عن مزالق المنهج الاستشراقي التقليدي ورتابته، كالاهتمام بالظواهر الموضوعية وملابسات العصر والبيئة، والسياقات الخارجية للنص، والنظر إلى الأدب بوصفه مجرد وثيقة أو مادة خامٍ للأبحاث اللغوية، والاجتماعية، والأنثروبولوجيا[2]، كما تحاول أن لا يكون نقدها محشورا مع زمرة النقد «الذي اختلط...بالتهويم والتمجيد والإفراط العاطفي الذي جاوز ميوعة الرومانسية، وزها الجميع بروح الاستعلاء النخبوية»[3].

وفق هذا المسعى الابستمولوجي، تتحف الناقدة المكاتب الأجنبية والعربية بدراسات جادة ومختلفة عن دراسات المستشرقين السابقة، وربما حتى العربية، وهي بتواضع باذخ تعكس الحب والاحترام والوفاء للشعر العربي القديم وللثقافة العربية الإسلامية، ولذلك كانت قريبة من روح القصيدة في محاورته، كاشفة عن فهم حاد وقراءة تفسيرية مرهفة، وقد «اختارت...أن تطبق عليها نماذج إنسانية أصلية، مثل طقوس العبور والتضحية والفداء

(1) سوزان بينكني ستيتكيفيتش. الشعر والشعرية في العصر العباسي. ص78.

(2) ينظر: نفسه. ص8. وينظر: عبد القادر الرباعي. جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم –ريناتا ياكوبي نموذجا–. ص21. وينظر: ربابعة موسى. الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي. ص4.

(3) وهب أحمد رومية. شعرنا القديم والنقد الجديد. ص18.

والاحتفال صاغها علماء أنثروبولوجيون»[1]. ويرد هذا التوجه باصطلاحات أخرى في مواطن من كتاباتها فتسميه بـ "الدراسات الإنسانية"، في كتابها القصيدة والسلطة و "المنهج التاريخي في التأويل السياقي" في كتابها "الشعر والشعرية في العصر العباسي".

ولقد سبق هذا الاختيار للنماذج، تشكيل الناقدة لرؤية شاملة وعميقة عن القصيدة العربية القديمة وبخاصة القصيدة المدحية، أرادت من ورائها «إثبات أن قالب القصيدة ليس قيدا شكليا للخيال الشعري، بل هو أساس نمطي يسمح للشاعر بأن يعبر عن تجربته الشخصية من خلال شكل ذي أبعاد نفسية وقبليّة وطقسيّة وأسطورية في الوقت نفسه»[2]، وهي باختيارها لهذا المنهج التفسيري الجديد والمختلف الذي يقترب من الدراسات الثقافية أو التاريخانية الجديدة مرورا بالانثروبولوجيا والدراسة الأسطورية والبنيوية بتحفظ، والمتوافق إلى حد ما مع داخل النص، من حيث هو رؤية للكون وتقليد أدبي وثقافي، تحاول بقراءتها ـالتي تبدو فاحصة بقدر ماـ أن تمحو المسافات الفارقة بينها ـ وهي الناقدة الغربية المعاصرةـ وبين النص الشعري العربي القديم، فتقترب بود وتفتح مغاليقه، وبهذا الإنجاز تمتلك التراث وتعيش فيه وتحيا به فتكون جزءًا منه ويكون جزءًا منها، ويكون المتلقي حاضرا مع إجرائها النقدي تفاعلا وفهمانًا غير موهوم ولا مهموم.

منذ البداية، وفي محاولة لاتّباع التصور المنهجي الذي خطّته لنفسها عن دربة ودراية، شقّت الناقدة لممارستها سبيلا للتصالح مع النص بموافاته حقه من المناوشة والمحاورة، والنظر إليه بعين الإجلال والإنصاف، مستحضرة في التفسير الأخبار المروية والأشعار المتاخمة أو النص الهامشي، تقول: «أسعى من خلال قراءة هذه القصيدة وما يحيط بها من أخبار وأشعار أخرى في التقليد العربي الأدبي الكلاسيكي أن أبين...»[3]، ومستندة إلى خلفية معرفية تستوعب كثيرا من الأفكار والتبصرات النقدية المنثورة في الكتابات العربية، بعد اختيارها النموذج/ المتن للأداة الإجرائية الابستمولوجية النقدية، واختيار الأخيرة للنموذج

---

[1] سوزان بينكني ستيتكيفيتش. القصيدة والسلطة. ص 15.

[2] سوزان بينكني ستيتكيفيتش. أدب السياسة وسياسة الأدب، التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم. ترجمة وتقديم حسن البنا عز الدين. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998. ص51.

[3] سوزان بينكني ستيتكيفيتش. القصيدة والسلطة. ص80.

/المتن، فتكون العملية مطابقة لا إسقاطا، وهي تصرح بهذا في مدخل قراءتها لقصيدة البردة الشهيرة في مدح الرسول لكعب بن زهير: «سنطابق بين النمط الثلاثي لطقس العبور لدى أرنولد فن جب ـ الانفصال، الهامشية، والتجمع ـ وبين الأقسام الثلاثة للقصيدة وذلك لإلقاء الضوء على التغير في المكانة والتحول النفسي اللذين تنطوي عليهما عملية نقل الولاء»[1]. والمطابقة إجراء نقدي؛ كالموازنة والمقارنة، وهي بعيدة عن الإسقاط قريبة إلى التطويع.

لا غرْو من الاختلاف في القراءات فهو من دواعي الانفتاح، والوعي بالتجديد ومسايرة عجلة التقدم الفكري والإبداعي والنقدي، وهو ما تؤمن به سوزان ستيتكيفيتش في مسيرتها النقدية، في ما يعرف بالسيرورة والتنامي، وذلك من خلال تصريحها المتفائل:«فإنني أتمنى أن دراستي هذه عن أبي تمام وشعرية العصر العباسي ستقوم بمثابة نقطة انطلاق لاكتشاف أبعاد معنوية وجمالية أخرى لشعر أبي تمام بالذات وفي النطاق الأوسع للشعر العربي القديم»[2]، حيث كل قراءة هي مفتاح لقراءة أخرى، يعِدُ بها النص المفتوح ويعزّزها القارئ المتفاعل المنتج.

إن هذا الحس النقدي والتأطير الفكري والمعرفي والمنهجي الذي ألفته سوزان في ممارساتها النقدية المتواشجة، لقمين بالنظر والدراسة، لأنه سعي للاكتشاف والكشف، حيث استطاعت الناقدة بهذه العدّة أن توغل في التقاليد الأدبية العربية الكلاسيكية، بدءا من القصيدة الجاهلية حتى إلى القصيدة الأندلسية، فتنتبه إلى ما غفل أو تغافل عنه النقد القديم، وتستنطقه، ثم تفضي به إلى القارئ حمولة ثقافية وطاقة دلالية وجمالية لم يعهدها من ذي قبل في الدراسات النقدية العربية القديمة والمعاصرة، تتمثل في « الكشف عن البنية الطقوسية العميقة في هذه القصيدة من أجل الوقوف على أصالتها في الشكل الأدبي وقيمتها في تطور النوع الأدبي ووظيفتها الجمالية والاجتماعية والسياسية في سياقها التاريخي»[3].

---

[1] السابق. ص80.

[2] سوزان بينكني ستيتكيفيتش. الشعر والشعرية في العصر العباسي. ص78.

[3] نفسه. ص12.

وحتى تصل إلى هذا التفرد النوعي، استأثرت ببعض الدراسات والأفكار والجهود النقدية المعاصرة العربية والغربية خاصة؛ كدراسة "أندراش حموري" الموسومة بـ(ملاحظات حول الجناس في أسلوب أبي تمام) و "ستيفن شبيرل" في: (الملكية الإسلامية وقصيدة المدح العربية) ، ودراسات وأفكار "ياروسلاف ستيتكيفيتش"، وأفادت من البنية الثلاثية لطقوس العبور التي صاغها "فن جنب" و "هوبرت" و"ماوس" المتمثلة في: (الانفصال، والهامشية، والتجمع) ، وكذلك النمط الموسمي الثنائي لدى "تيودور غاستر" المكون من التفريغ(الإماتة والتطهر) والملء(الإنعاش والابتهاج)، واستعارت من "كيفن كروتي" و"سيمون غولدهيل" فكرة (التوسل والتفاوض)[1]، ومن ثمة اعتزمت طريقها بثقة وتبصّر.

ثانيا: التبصّر في بديع أبي تمام وقصيدة المديح

تتّبع سوزان بينكني ستيتكيفيتش في دراستها وتحليلها لظاهرة البديع وللقصيدة البلاطية، المتمثلة في القصيدة المدحية، التسلسل المنهجي والتاريخي للظاهرة الأدبية والنقدية، فقد بدَت في طرحها ومضمون كتابها "الشعر والشعرية في العصر العباسي، أبو تمام: البديع، قصيدة المدح، الحماسة". متوافقة مع الترتيب في العنوان: حيث شغل الجزء الأول: (أبو تمام والتقليد النقدي العربي) وفيه قدمت رؤية جديدة لمفهوم البديع، وقد وضعت شعر أبي تمام في ميزان النقد القديم، تحاور وتناقش وجهات نظر مختلفة لما لها من أهمية، فوقفت بتأمل تؤصّل المفهوم عند الجاحظ وابن المعتز، كما وقفت عند الآمدي في الموازنة، والصولي في أخبار أبي تمام، والقاضي الجرجاني في الوساطة، محاولة تتبع الظاهرة الإبداعية في مظانّها، والكشف عن قيمة شعر أبي تمام الذي شكل نصه تحديا للتقاليد الأدبية ولعمود الشعر ، فآمن به من آمن وحاول إنصافه، وكفر به من كفر، فتحيز ضده بوصفه محدث مبتدع، وتعصب لغيره بوصفه سلك طريق الأولين، ومن ثمة الكشف عن سوء الفهم وعن مدى التقصير في تقييم الانجاز الشعري لأبي تمام.

[1] ينظر: السابق. ص198، 199. وينظر: سوزان بينكني ستيتكيفيتش. القصيدة والسلطة. ص80.

ومن خلال مناقشتها ومحاورتها في القضايا النقدية التي تدور حول شعر أبي تمام كظاهرة، تحسب أنها لم توفّى حقّها من التقييم، تمكنت من أن تضيف على تصور الجاحظ وابن المعتز للبديع، تفسيرا جديدا، يرى أن:[1]

- شعر البديع كتبه أصحابه على أساس المذهب الكلامي، باعتباره خطابا جدليا افتراضيا، وليس بوصفه نوعا بلاغيا، كما أصبح هذا المصطلح يعني فيما بعد، أي ليس بوصفه تقليدا لرطانة المتكلمين المتأخرة ولمنهج القياس لديهم، بل بوصفه عقلية مفاهيمية وتحليلية وقياسية.
- البديع هو الوجه الآخر للتأويل. فالبديع هو تشفير المعنى في نمط استعاري لنص ما، وأما التأويل فهو حل شفرة هذا النص.
- شعر البديع في الحقبة العباسية كان في الحقيقة "شعرا على شعر" "metapoetry" كانت وظيفته أن يفسر التقليد الشفوي القديم في الجاهلية للمثقفين المتحضرين في عصر الدولة العباسية.
- شعر البديع، من قبيل شعر أبي تمام، يمكن رؤيته بوصفه إعادة توظيف للوسائل البلاغية التي عطلت عن وظيفتها الأصلية ـ أي تعزيز التذكر ـ حتى تؤدي دورا جديدا في التعبير عن المفاهيم التجريدية والتلاعب بها.
- المذهب الكلامي، مرة أخرى، هو القوة المحركة وراء عملية التوظيف هذه، أما الوسائل البلاغية الأخرى –من استعارة وجناس ومطابقة إلخ– فهي بمثابة الأدوات المعاد توظيفها.

يوحي هذا التفسير بأن البديع في شعر أبي تمام، بوصفه فعلا تضاديا استعاريا، يتخطى النظرة الكلاسيكية التي ترى أنه فساد للشعر، وأن له وظيفة تزيينية بحتة، وهو ما

[1] سوزان بينكني ستيتكيفيتش. القصيدة والسلطة. ص87. سوزان بينكني ستيتكيفيتش. الشعر والشعرية في العصر العباسي. ص16، 17، 195.

علقت عليه الناقدة، ورأت أنه سوء فهم وتقصير من النقاد القدماء، ويعود ضعف تحليلهم لظاهرة البديع، أو تخطئة أبي تمام في توجهه وفي كثير من تصويره الشعري، إلى:[1]

- التعصب للشكل التقليدي للقصيدة العربية الكلاسيكية، بالدعوة إلى التقليد والتزام عمود الشعر، وزعمهم أن العوامل الثقافية- التاريخية حالت دون المحدثين والاقتداء بذلك الشعر، وضعهم في تناقض خطير، فمهما قلدوا شعر القدماء في شعرهم، فهو ليس إبداعا، ومهما أبدع المحدثون من شعر فهو غير شعري.
- النقاد العرب القدماء، على الرغم من إدراكهم هذا التناقض إلى حد ما، فإنّهم لم يقفوا على المحور التاريخي- الثقافي الذي دارت حوله كل قضاياهم النقدية، وهذا المحور كان الانتقال من تقليد شعري شفوي الطابع إلى تقليد شعري كتابي الطابع.
- لم ينتبهوا إلى التغير الجذري في وظيفة الشعر، وأن كل العناصر المعززة للتذكر قد أصبحت، مع تأسيس الكتابة في المجتمع العربي، عاطلة لا حاجة إليها مقارنة بهذه الوظيفة القديمة في الشعر الشفهي، والشعر ذاته كان يمكن أن يصبح عاطلا لو لم تعين لتلك العناصر الشعرية/ المعزّزة للتذكر وظائف جديدة.

ملأ البديع ديوان أبي تمام لا كصناعة بلاغية أو استجابة للتطورات الحضاري المادي والعقلي، أو تأثرا بالتصدعات والانشقاقات السياسية، ولا انعكاسا للوشي والتنميق والزخرف في الأقمشة والأواني والدور والقصور فقط[2]، بل الأعمق من ذلك كلّه في رأي الناقدة، ملأه فلسفة وجدلا وتشفيرا وتحليلا، قياسا على المذهب الكلامي، فكان يمثل شعرا على شعر أو تفسيرا للتقاليد الشعرية أو البنية الطقوسية في الشعر الجاهلي للمجتمع العربي العباسي المتحضر.

---

[1] ينظر: سوزان بينكني ستيتكيفيتش. الشعر والشعرية في العصر العباسي. ص194، 195.

[2] ينظر: عبد الفتاح لاشين. الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام. ص9. وينظر: إيليا الحاوي. في النقد والأدب. ج3. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1986. ص38. ينظر: عبد الله التطاوي. مداخل مبدئية إلى قراءة العصر العباسي. ص53.

ولم يقف أبو تمام بالبديع في شعره ـ حسب سوزان بينكني ستيتكيفيتش ـ كظاهرة تخصه، بل تخطى بهذا العمق الفكري والجدلي وبهذه "العمليات الذهنية الفعالة" كما تسميها الناقدة، حدود شعره إلى ديوان الحماسة الذي مضى في منهجه واختياراته مضيَّهُ في ديوانه. فكما يشكل البيت المفرد في قصيدة أبي تمام قصيدة لوحده، كذلك القطعة الشعرية تشكل قصيدة داخل قصيدة كبرى هي ديوان الحماسة. فكانت مختاراته في الحماسة لا تشبه تصنيفات الحديث النبوي الشريف ومصنفات الشعر كالأصمعيات والمفضليات ولا تشبهها حتى حماسة البحتري، فهي على خلافهم، بمثابة النص الجامع لديوان العرب، ليس الغرض منها الجمع لقائمة من المعاني الأدبية والتصنيف الجزافي، وإنما غرض الحماسة هو فوق كل شيء غرض تأويلي، يسعى إلى أن يجمع بين قطع شعرية حتى تتجلى علاقاتها الدلالية[1]، وبه يتشكل النص المفتوح القابل للقراءة المتعددة.

يبدأ الاختلاف والتميز في حماسة أبي تمام عند سوزان بينكني ستيتكيفيتش، انطلاقا من المفهوم والبنية، وفي هذا التصور تضع الحماسة في المضمار التاريخي ـ الثقافي، وتقوم بالتحليل عن طريق القياس والمقارنة، فالحماسة تأخذ عندها مفهوما أوسع من الشدّة بما هي شجاعة أو بسالة في ميدان الحرب، فهي:[2]

- التشدد في الأحوال دينا ودنيا بوصفها المثل الأعلى للسلوك.
- الشدّة الأخاذة في التعبير القولي بوصفها المثل الأعلى للشعر.

هذه الشدّة أيضا، تظهر في حماسة أبي تمام كتأليف مترابط متواشج، ووحدة صوتية لمجموع أصوات شعرية، تتناسق وتتقاطع وتتداخل كأصداء وتناص، لتصبح بيانا أدبيا مسبوكا، يختلف عن ذلك التقليد لكلاسيكي من الجمع للشّذرات، والنتف الشعرية المترامية المنفصلة بعضها عن بعض، والتي لا روح فيها سوى أنها جرد لمادة شعرية وتوثيق لماض أو تقليد[3].

---

[1] ينظر: سوزان بينكني ستيتكيفيتش. الشعر والشعرية في العصر العباسي. ص405، 469.

[2] نفسه. ص406.

[3] ينظر: نفسه. ص369، 464.

وخلف حداثة شعر أبي تمام؛ إبداعا وابتداعا، تقف ثنائية بلاغية تتمثل في الاستعارة والطباق في رأي الناقدة، ليس بوصفهما وسيلة بلاغية يمتلكها كل الشعراء، ولكن بوصفهما جزءا من العمليات الذهنية الفعالة، التي تميز بها أبو تمام واستخدمها في خلق عمل أدبي قائم بذاته، كما امتد بالاستعارة إلى مواضع مختلفة من جهة والتفاعل الجدلي للثنائيات الضدية من جهة أخرى[1]، وقد سمّاها "نوافر الأضداد" وفي ذلك يقول:[2]

لا عَدمْتُمْ غَريبَ مَجْد رَبقتُمْ في عُــرَاهُ نوافــرَ الأضْدَادِ

والاستعارة والطباق يقومان في الحماسة والديوان بوظيفتهما، لا بوصفهما مجرد وسائل تحايل مخترعة لإضفاء الحيوية والحركة على أبيات شعرية مفردة، بل بوصفهما سبلا للإدراك وطرقا للتعبير ومجالا للتأويل، وهما من ضمن عمليات التفكير القياسية والجدلية التي غيرت مفهوم الشعر من حيث هو صور ومعاني شعرية محددة ومتمايزة ، إلى نظام مولد للقيم والأفكار يؤدى على نحو مجازي وجدلي، كان به شعر البديع "شعرا على شعر" أو "تفسيرا على تفسير" وكانت به الحماسة "قصيدة من وراء قصيدة" أو بيان شعري وما وراء الشعري[3].

لا صوت إذا، يسمع في شعر أبي تمام غير صوت البديع، ولا موضوع يطرح في حلقة النقد عن شعر أبي تمام سوى البديع، ذلك الذي أدخله عبر قصيدة المديح بدون استئذان إلى بلاطات الخلفاء العباسيين، وقد توجهت سوزان بينكني ستيتكيفيتش تلقاء القصيدة البلاطية تفسيرا وتأويلا، تبحث في عمق البنية الطقوسية، أفردت جهدها لخمس قصائد كاملة من شعر أبي تمام في كتابها (الشعر والشعرية في العصر العباسي) إذ تقول: «يسعى هذا الجزء إلى تحليل خمس قصائد من المدائح الأساسية لأبي تمام في بلاط الخلافة، قيلت كل منها في حادثة معاصرة لها من حملة عسكرية و/ أو عمل سياسي حاسم»[4]، وهي إذ تختار

---

[1] ينظر: السابق. ص464.

[2] أبو تمام. الديوان. مج1. ص368.

[3] ينظر: سوزان بينكني ستيتكيفيتش. الشعر والشعرية في العصر العباسي. ص464، 470.

[4] نفسه. ص198.

فإنها تلتزم برؤيتها المنهجية، اختيار المنهج للموضوع انطلاقا من الموضوع، فالنص هو الذي يختار المنهج الأكثر مواءمة وقربا.

هي ترى وتقرأ في كل بيت قصيدة، لذلك تحلل القصيدة كاملة موحدة دون عزل للأبيات، لاكتشاف البنية الطقوسية للقصيدة البلاطية العباسية، كما تزعم فإن التحليل يسير على أساس ما ترى أنه وظائف طقوسية عدة للقصيدة البلاطية العباسية، وتحصر هذه الوظائف في ثلاث:[1]

- إثبات شرعية الهيمنة العباسية من خلال إدماج التقليدين الشعريين الجاهلي والإسلامي.
- تفسير التراث الشعري القبلي الوثني (وأحيانا القرآني كذلك) أو فك شفرته أمام أصحابه المسلمين.
- إعادة استيعاب الطقوس المجسّدة في الشعر الجاهلي في التقليد الأكبر لطقوس الشرق الأدنى وأساطيره، وذلك من خلال تحليل البنية العميقة للقصيدة العربية الكلاسيكية القائمة على مبدأ التضحية.

وتُطابق الناقدة سوزان بين النمط الثلاثي (نسيب- رحيل- مديح/ فخر) للقصيدة العربية الكلاسيكية والبنية الثلاثية لطقس العبور كما صاغه كل من فَنْ جِنب وهوبرت وماوس. وهي: - طقس الانفصال- الحالة الهامشية- طقس إعادة التجمع-، وهذه الطقوس تتضمن التضحيات وهي حسب هوبرت وماوس: - طقوس الدخول في التضحية- التضحية نفسها- طقوس الخروج- [2].

وبعد تحليل مستفيض تقف فيه الناقدة على القصيدة ككل موحد بالترتيب فلا تقدم ولا تؤخر، حتى تتمكن برهافة من اكتشاف البنية الطقوسية العميقة، التي عرفها الشعر الجاهلي أو القصيدة الكلاسيكية في بنيته أو شكله المتقيد بـ"عمود الشعر"، وعرفها الشعر المحدث في البديع كتأويل وإعادة استيعاب للتقليد العربي صياغة وترتيبا، بحيث يصبح استخدام مواد

---

[1] السابق. ص198.

[2] ينظر: نفسه. ص199، 200.

شعرية تقليدية مثل الرحيل فعلا أسطوريا، يعود هذا التحويل والصهر الذهني الذي تتفاعل فيه الاستعارة والطباق لتفسير المعنى القديم، ولتشكيل ثائيات ضدية وتوليد معان جديدة، إلى « وعي أبي تمام بحيوية التقليد الشعري ومرونته، هو الذي مكّنه (...)من الإحاطة بعناصر شعرية وأفكار جديدة»[1]. حتى قال بثقة وعن وعي:

يقولُ من تُقْـــرَعُ أَسْمَاعُهُ كم تَـــرَكَ الأَوَلُ للآخِـــــر

وكانت في تصورها عن علاقة الشاعر بالتقاليد ووعيه بها، قريبة من تفسير أدونيس ـ المقنع إلى حد ما ـ لمسألة خروج أبي تمام ومن سلك طريقه، باعتبار أن التراث/ الأصل مادة ووسيلة للتجديد لا يمكن تجاهلها أو إحداث القطيعة معها، إذ يقول: « لم يفعل الخارجون على عمود الشعر إلا شيئين: لم يكتبوا بالطريقة الماضية المعروفة، ولم يتحدثوا عن أشياء لم يروها، رؤية ورؤيا. أما الأصولية فلم يخرجوا عليها، ولا يصح القول أنهم خرجوا عليها، فهي تجري في دمهم وفي حياتهم، وتتصل بجوهر الأصالة الأخيرة لشعب ما، فهي ضميره ونسق تاريخيه»[2]، يعيد صياغتها وترتيبها أو نظمها وإخراجها في حلة جديدة وفي معان جديدة وصور مركبة عن طريق تفكير ووعي مختلف، كاختلاف الكتابة عن الشفاهية.

في كتابها "القصيدة والسلطة" تتسع الرؤية النقدية وتزيد سوزان بينكني ستيتكيفيتش عمقا في الممارسة، عندما تركز تفكيرها وتحليلها/ تفسيرها/ تأويلها التاريخي- الثقافي، السياقي- النسقي "منهجية ومنهجا" على القصيدة المدحية، فتقول بعد ذكر الهدف في الدراسة: « الأطروحة الأساسية هي أن قصيدة المدح العربية الكلاسيكية الموجّهة إلى ممدوح أو حاكم ما، أبدعت، وتضمّنت، وأذاعت أسطورة وأيديولوجية معينة عن شرعية الحكم العربي الإسلامي. وأسعى إلى بيان أن هذه القصيدة شديدة الصلة بصورة جوهرية ومتكاملة بالجوانب السياسية والمراسمية لحياة البلاط وأنها، بعيدا عن كونها مجرد قصيدة وصفية

(1) السابق. ص345.

(2) أدونيس. زمن الشعر. ص30.

تعليمية أو متملقة بطريقة مذلة كما زعم بعض النقاد، تلعب دورا فعالا في طقوس التبادل والمفاوضات ذات الطبيعة الحرجة، وصنع الأساطير في البلاط العربي الإسلامي»[1].

تكتسب القصيدة المدحية فحولتها من كمّها في ديوان الشعر العربي فهي تمثل أكثر من ثلثيه تقريبا، ومن كيفها كونها القصيدة الظافرة والنموذج الذي يحتذيه الشعراء وتلهج به ألسنتهم. عرف الشعراء المدح إلى جانب أخيه الفخر في قصائدهم يتغنون بشرف القبيلة وببطولاتهم وصفاتهم الحميدة كالكرم والشجاعة، ويقابله الهجاء صراعا قبليا وفنيا في الآن ذاته، واشتد ساعده حين تعلق بالسياسة وتقدم إلى بلاطات الحكام والخلفاء فقال مستعطفا:[2]

سُـوَرُ القُـرآنِ الغـرُّ فِيكُم أُنْزِلَـت وَلَكُم تُصَـاغُ مَحَـاسِنُ الأَشْعَـارِ

ولكنه سقط حين مال غرورا وطمعا إلى التكسّب والنفاق، واستقوى عن الممدوح بقانون الرغبة والرهبة، حتى قال المتنبي معادلة المقايضة، التي تزن مجد الممدوح بعطائه:

لا مجد في الدنيا لمن قـلّ ماله ولا مال في الدنيا لمن قلّ مجده

هي قصيدة إشكاليه ألهمت الناقدة حتى قدمت ثراء نقديا لا يجحده جاحد، وتفسيرا مقنعا كقناعتها بالمنهج المتبع وجدّته، وهنا أضم صوتي لصوت الباحث والأكاديمي "محمد عبيد الله" الذي أتحف مجلة "تبيّن" بمقال موسوم بـ "رؤية جديدة لشعر المديح عند العرب، دراسة في كتاب القصيدة والسلطة لسوزان بينكني ستيتكيفيتش" فأكرر ما قال لسبقه في الدراسة والتحليل والحكم وأضيف:[3]

- التزامها منذ بداية الدراسة إلى آخرها بتحليل غرض المديح، وهو الجامع بين فصولها المتواشجة.
- التزمت الأمانة العلمية، فهي لا تعزل الأبيات عن نصوصها، ولا تقتطع من النص الشعري والنثري الإخباري ما يخدم مصلحتها فتطمس مقصده وتفسد معناه.

---

(1) سوزان بينكني ستيتكيفيتش. القصيدة والسلطة. ص17.

(2) أبو تمام. الديوان. مج2. ص209.

(3) ينظر: محمد عبيد الله. رؤية جديدة لشعر المديح عند العرب، دراسة في كتاب القصيدة والسلطة لسوزان بينكني ستيتكيفيتش. مجلة تبيّن Tabayyun، ع 12/ 3، ربيع 2015. ص 159.

- ربطت بين العصور بنماذج مختارة، لا تنفصل عن بعضها بما هي مديح، ولا تقطعها تقطيعا سياسيا بحجة الدراسة التاريخية، وإنما يأتي هذا الترابط والترتيب بين العصور ليسهل عليها متابعة بعض الثيمات والأفكار والخيوط المهمة العابرة للعصور التاريخية، ويتسنى لها من خلال ذلك ملاحظة التحول والتطور الأدبي.
- قدمت دراسة جديدة وموهوبة بقدر ما، في ضوء علاقة القصيدة بالسلطة من خلال الكشف عن البنية الطقوسية، تثير فيها إشكالات وتحلل بعمق واتساع غير مألوفين في الدراسات التي تناولت هذا الغرض التقليدي.
- روح التواضع فهي قالت عن دراستها منذ البداية أنها ليست قراءة حاسمة وإنما هي تجربة تفسيرية لها ما لها وعليها ما عليها.
- الجدّة في التناول والطرح، ومبعثها الخلفية المعرفية والمنهجية المختلفة، التي جمعت فيها بين المؤلفات والأفكار الغربية والعربية، وهي التي فتحت لها أبواب النص الشعري العربي القديم.
- إحاطة النص الشعري بالمرويات من النصوص النثرية السردية الإخبارية، التي تعدّها نصوصا أدبية وليس مجرد نصوص توثيقية تاريخية، وإسناده أيضا إلى الشروح والمعاجم، وهذا مع التأني في التقصي والاستقراء، أدى بها إلى البعد عن التسرع في فهم دلالات النص.

ولكنها بقدر ما هناك ما يحسب لها فضيلة هناك أيضا ما يسجّل على دراستها الثرّة والثرية، ومن ذلك :

- أنها أفرطت في الثقة النقدية، ربما إيمانا منها بمنهجها في القراءة الذي ارتضته، إلى حد أن حكمها كان سابقا لأوانه، كما هو واضح في مقدمة الكتاب.
- ثم هي تعمم قراءتها على القصيدة المدحية الكلاسيكية الموجهة للممدوح أو الحاكم، باختيارها لبعض القصائد الشهيرة التي تتوافق مع منهجها أو أفكارها المستعارة، وهو واضح في عنوان كتابها، وفي متنه.

- إن كانت القصيدة المدحية ذات بنية طقوسية، وقد رفعت من شأنها عند أبي تمام بوصفها بيانا أدبيا مسبوكا بالبديع، وأسطورة تحفظ أسطورة، وشعرا يفسر الشعر، فهذا لا ينفي عنها أنها قصيدة تكسبية في مرحلة ما، وهو ما قلل من شأن الشعر آنذاك.
- فاتها أن ما يصلح لغيرنا(الغرب) قد لا يصلح لنا(العرب)، فليس شرطا أن تنطبق هذه البنية الطقوسية، على القصيدة العربية الكلاسيكية.
- وإن كانت صرحت بتواضع بأنها تجربة تفسيرية ممكنة التصحيح أو الإضافة، فإنها تقصي التصورات أو التفسيرات العربية السابقة، إلا ما اقترب من سعيها.
- لم تعط المراجع العربية التي كان مضمونها بديع أبي تمام أو القصيدة المدحية حقها في دراستها، إذ تلوذ بالمراجع الأجنبية تمتح منها مادتها وأفكارها وتستعين بها على تراث عربي، إما أنها تستنقص هذه الدراسات ـ وهي غزيرة ـ بحجة ضعفها، أو غلبت النظرة الغربية الضيقة لكل ما هو عربي، فتهمشها وهذا بعيد كل البعد على أكاديمية مثلها، أو أنها لم تجتهد بقدر كاف واعتمدت على ما أتيح لها وما يسهل قراءته من المراجع الأجنبية لقربها لغة وثقافة.

خلاصة القول أن الكتابة الشعرية المفتوحة لن تكون إلا لحظة وعي، وإحساس دافق، يخرجان من بين ثوابت العقل، وفضاء المخيلة، وسرائر القلب، وهواجس النفس، تتلبس الشاعر مؤلفا مبدعا، وتعتري القارئ ناقدا متذوقا، يعيد الكتابة على الكتابة بشهوة عارمة، إنه الانصهار/ الاندماج، بل الحلول إذا شئت بلغة المتصوفة، مع هذا النص الشعري المفتوح، أو "القصيدة المفكرة" في اصطلاح "فوزي كريم"، أين يتوحّد الكاتب مع القارئ وتتعدد الأصوات، فتصبح الحالة كقوله: «أقرأ القصيدة المفكرة، وكأني أشترك في كتابتها. وأكتب القصيدة المفكرة، وكأنها تصدر عن أكثر من شاعر»[1]، فلا يفارق القارئ حضرة القصيدة حتى يغنم بالمعنى، ولا تسلم القصيدة قيادها حتى يغمرها القارئ بالصدق والمحبّة.

[1] فوزي كريم. القلب المفكر، القصيدة ولكنها تفكر أيضا. منشورات المتوسط، ميلانو- إيطاليا، بغداد- العراق، ط1، 2017. ص7.

الفصل الثاني : أسئلة الثقافة وبوح النص الشعري القديم

المبحث الأول: تحولات القراءة من الأدبي إلى الثقافي في رحلة البحث عن المعنى

المبحث الثاني : هيمنة النسق الثقافي في النص الشعري القديم عند عبد الله الغذامي

المبحث الثالث: القصيدة المنتخبة بين البلاغة و السياسة

المبحث الرابع: حفريات المعنى الثقافي عند عبد الفتاح أحمد يوسف

المبحث الخامس: جغرافيا الأنساق وجماليات التأويل الثقافي عند يوسف عليمات

تحولات القراءة من الأدبي إلى الثقافي في رحلة البحث عن المعنى

إن الدارس يدرك صعوبة المنهج الذي يتخذه سبيلا في قراءة النص الشعري الجاهلي وما ستثيره طروحات هذا المنهج من تساؤلات قد تأتلف أو تختلف معه، ولكنه على الرغم من كل هذا فإنه يعي جيدا وقوفه أمام الحقيقة الساطعة، وهي أن للنقد مواقد لابد من أن تحترق فيها الأصابع.

عبد القادر الرباعي

- **مهاد نظري: ابتداع المعنى وسنة التحول**

يبدأ العمل الدرامي للنص الإبداعي حين مراودته قارئا محموما بلذة البحث عن المعنى المفقود في فجواته، وتنبعث سينمائيته من المجهول /المسكوت عنه، الذي ربما سيتجلى في آخر حلقة من سلسلة التأويل اللامتناهي، وقد قيل قديما « إن المعنى في بطن الشاعر، غير أن زماننا هذا سرق المعنى من بطن الشاعر ووضعه نارا حارقة في بطن القارئ. لقد انكسرت مركزية المعنى ومركزية الذات الأولى التي تحتكر المعنى، وصار المعنى مبعثرا على وجه النص ينتظر قارئا ما لكي يلتقط مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلالية»[1]، فذات المبدع / الذات العارفة والذات الحالمة، لا سلطة لها على تفجير الدلالة، بل هي صانعة المعنى، والقوة الدافقة؛ بما يشكلها من مرجعيات وخلفيات فلسفية وثقافية متنوعة وخيال هارب فائض، في تكوين المعنى الناضج المتعدد، الذي يستمر القارئ بلا ملل في تتبع منعرجاته، وهو القارئ الموازي والذات المصاحبة، القادرة على التنوع والاختلاف والتجدد، إذ « المعنى في النص الأدبي، لا يتكون من موضوع محدد، بل هو في حد ذاته عملية مستمرة ومصاحبة لتجربة القارئ المتطورة مع النص...وبناء على هذا فإن القارئ لا

[1] عبد الله الغذامي. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ط1، 1999. ص103.

يبحث عن معنى، بل عن تفسير موجه للمعنى»[1]، وهو في رحلة بحثه عن المعنى، يطوق النص بأفق توقعه مهما امتد، ولا يختلف تفسير المعنى ولا يتعدد إلا باختلاف أفق التوقع، وتحرر القارئ من أي سلطة تقيّده.

وعلى ما يبدو فإن النزعة البرغماتية تلوح بظلالها على ما حسبه قراءة حيادية بريئة، وتظهر هذه النفعية في توجيه القارئ تفسير المعنى حسب تخميناته المحدودة، وفي حدود موسوعته الثقافية، فيخضع النص إلى سلطته وإلى رغبته، ذلك أن « القارئ يقرأ النص انطلاقا من اهتمامات تخصه أو تخص الجماعة التي ينتمي إليها. القارئ يهدف دائما، من خلال قراءته إلى غاية، إلى غرض»[2]، فالمعنى محدود في سجن توقعات القارئ وذوقه وما تمليه الجماعات التفسيرية ـ كما سماها فيش ـ وهو ما ينهك النص ويستهلكه ويلوي عنقه.

وقد سبق لذلك النقاد القدماء؛ كالجاحظ والجرجاني وابن رشيق وابن قتيبة، في اهتمامهم بقضية المعنى، فقدموا المواقف والآراء بين اختلاف وائتلاف، وروح نقدية مرنة وأخرى متعصبة، فلا فهم للمعنى إلا بظاهر اللفظ، فقد قال الجاحظ « لا خير في كلام لا يدل على معناك، ولا يشير إلى مغزاك، وإلى العمود الذي قصدت، والغرض الذي إليه نزعت»[3]، فالمعنى هنا، لا يحيد على مطابقة اللفظ واختيار الألفاظ للمعاني، وهو ما يثبت خطية الدال والمدلول، وأن المعاني مطروحة في الطريق حسب الجاحظ .

وهذا الجرجاني صاحب نظرية النظم، يبحث في المعنى وإنتاج الدلالة، والتحول الدلالي من المعنى الجاهز القريب إلى المعنى المركب البعيد؛ أي معنى المعنى أو المعاني الثانوي، وبه فتح باب التأويل، وبدأت تظهر أول حلقة في الدائرة التأويلية التي تبناها أمثال بيرس Peirce و أمبرتو إيكو Umberto Eco، ويعني « ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى

---

[1] نبيلة إبراهيم. القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال. فصول، مج 5، ع1، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر. ص102.

[2] عبد الفتاح كليطو. مسألة القراءة، في " كتاب المنهجية في الأدب والعلوم والإنسانية ". دار توبقال، الدار البيضاء ـ المغرب، ط2، 1993. ص19.

[3] أبو عثمان عمرو بن بحر، الجاحظ. البيان والتبيين. ج1. ص116.

آخر»[1]، وهذا يدعو القارئ إلى التفحص، وكد الذهن في تتبع أثر المعنى وتفجير الدلالة، واكتشاف حقيقة المقصدية، فلا لذة إلا بعد الوصول، لأنه « من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه في النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف»[2]. ولم تبدأ مشكلة الفهم لدى السامع أو القارئ، الذي كان يستقبل ما هو جاهز حسب قواعد النقد، التي حددها المرزوقي في عمود الشعر، إلا بعد ما سئل أبو تمام لم لا تقول ما يفهم؟ فقال: لم لا تفهم ما يقال!. وبهذه الجدلية الفلسفية الحداثية وجب على القارئ أن يمعن الفكر، ويشحذ الذهن بمجاراة ما يلوح من خيال في الشعر، ويستعمل مخزونه الثقافي والمعرفي، في اللعب الحر بإحداثيات المعنى، حيث تتعدد أشكاله وتتغير.

لا شك أن تكوين المعنى وتمكينه، يخضع للعلاقة الحميمة بين العناصر الثقافية المركبة والعقل الإبداعي، الذي بدوره يسعى لتحويل الصيغ الثقافية إلى صيغ أدبية، وخطاب أدبي جمالي ينتظر قارئا واعيا، فدائرة المعنى تظهر ترددداتها العائمة، وتتسع حلقاتها وتوائمها التي تتشابه ولا تكاد، باتساع دائرة الثقافة أو الموسوعة في النص، التي تُمكّن للقارئ أن يحتطب منها حزم الدلالات المُكثَّفة. وقد أعطت الثقافة النسقية في النص بعدا آخر للمعنى وأصبح حمَّال أوجه، فالنسق الثقافي يضرب بجذوره موغلا في نتاج المجتمعات وتصوراتهم وأفكارهم، في أساطيرهم و معتقداتهم ورموزهم وحكمهم ومآثرهم، ونزاعاتهم، وسياساتهم، وقوانينهم...الخ. فلا مفر للنقد وما تتعاقب في مساره من قراءات مختلفة ـ كل بما لها من بصمتها وتميزها، وحضورها وغيابها، ونجاحاتها، وخفوتها ـ من سفر طويل ملاحقة لبدعة المعنى ، وجريانا مع سنة التحول.

1/ سؤال الثقافة وكيمياء النص:

تتفاعل العناصر البلاغية داخل النص، وهي في تفاعلها وائتلافها واختلافها، تكشف عن فتنة يستتر وراءها الخيال الدافق، والإيقاع الطروب، والمعنى الهارب، وما انفك النقاد

[1] عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص268.

[2] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص 105.

وهم في جدهم واجتهادهم، وحقيقتهم ووهمهم، عبر حقب متفاوتة من الزمن، يصولون ويجولون ويلهثون وراء أقنعة النص وسره وإلغازه، حتى قال المتنبي بيته المشهور:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جـــراها ويختصم

فقد سهروا ونقبوا في النصوص، واختصموا وتعصبوا لطرف على طرف، حتى تركوا ميراثا/ تراثا نقديا عربيا، بنيت على أعقابه وأعتابه نظريات نقدية غربية حديثة، ولكن خلف من بعدهم خلْفٌ أضاعوا هوية النقد وأحدثوا القطيعة، وأتَّبعوا أهواء وأوهام الحداثة، فقد قيل أن المغلوب دائما مولع بتقليد الغالب.

مذ بداية الشعر وطلوعه على العرب سلكت اللغة العربية سبيلها إلى التطور، وعرفت الوقائع والأحداث خير حافظ، فقيل "الشعر ديوان العرب"، والشعر صوت العرب به تحققت الذات المفقودة، وترسخت الهوية المهمشة، وتواصلت الثقافة واتصلت، وكان مصدرا لقواعد اللغة والبلاغة فلازمته السلطة والقداسة. وأصبح ممارسة لها طقوسها، ولها سحرها وأثرها في نفس السامع ، وللشعر صناعة وثقافة كما قال (ابن سلام الجمحي) في كتابه "طبقات فحول الشعراء"، وقد ورد في صحيح البخاري رقم (5146) في النكاح : باب الخطبة قوله(ﷺ): ﴿إِنَّ مِنَ البَيَانِ لَسِحْرًا ﴾.

وتفرض برغماتية النص وسلطته حدودا لعناصره وآليات محاورته، فكانت الثقافة وهي وليدة بنية العقل، مادة مغرية لخلود النص وسيرورته؛ إذ تتلاحم الطقوس والأساطير، والحرب والسلم، والموت والحياة، والطبيعة والوجود بالإيقاع، والمشهد القصصي بالسرد، والرموز والعلامات الثقافية والحضارية بالمعنى والصورة، كما «... لم يكن من سبيل لحفظ ذاكرة الأمة سوى الأقوال الموقعة والمحفوظة بالوزن والقافية، حتى لقد صارت الأوزان خير حارس لا للذاكرة فحسب، بل للهوية الثقافية والذهنية للأمة، ولئن كانت الأوزان والقوافي، وسائل مساعدة على الحفظ، وضبط حدود الكلام ومنعه من التفلت، فإنما بهذا حفظت تاريخ العقل العربي، وشخصية هذه الثقافة من الاندثار»[1]؛ فالشعر انتماء حضاري، وتخليد

[1] حسن البنا عز الدين. (الشعرية والثقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر القديم). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2003. ص9.

لتراث، ومحاكاة للنفس، وحوار لوعي المجتمعات، وملتقى للأفكار والثقافات، وترسيخ لذاكرة ونمط وعرف وأًصل مجتمعي، وتطوير للغة وخطاب الحاضر للغائب.

ويبدو أن الوعي النقدي وهو إذ ينكَبُ على دهشة الجمال، أصابه العمى الثقافي، ولاذ بسنن وقواعد وقوة المنظومة والمؤسسة الثقافية/ المؤسسة السلطوية، واستكان للانتماء لا الإنماء، فراح النقاد يغرقون في الاهتمام بفن الشعر، وتتبع جمالياته على وجه السيادة والسلطان، وهو في وجهه الآخر خادم الحكام، وباب التكسب والطمع؛ ومرتع الكذب والنفاق، ومقلِّب القيم الإنسانية إلى قيم شعرية، في أغلبها زائفة مبهرجة خادعة، فهي ـ والقائل الغذامي ـ «...النتاج الثقافي لقبولنا بالنموذج الشعري بنمطه المدائحي المتمثل للقيم الشعرية في حالتها المزيفة والكاذبة والانتهازية والاستعلائية، وفي تشرب المؤسسة الثقافية لهذه القيم، وتبرير تصرفها من المدخل الجمالي المتعالي والمنبت عن النظر العقلاني والمنطق الفعال»[1]. وهذا لا ينفي ما صدق منها وأخلص للموضوع والفن؛ كحسان بن ثابت الذي كان لا يعاضل في الكلام ولم يمدح الرجل إلا بما فيه[2].

وقد هاموا بفكرهم في البحث عن فلسفة المعنى وكل ما هو مدهش وغير مألوف، فسادت مقولة (ما ترك الأول للآخر شيئا) ورفضها أبو تمام بصوت الحداثي الواثق :

يقول من تقـــرع أسماعه كـم تـــرك الأول للآخـــر

لذا شغفهم دهشة وشغلهم دراسة، عن أمثال ضاربة، وحكم بالغة، وألغاز ماتعة، وخطب شاهدة، ورسائل وتوقيعات فاصلة، ومقامات ساردة، هي فنون لها قسطها من الوجه البلاغي ولها عرقها ومضمرها الثقافي الذي يرسخ وقتئذ الهوية الثقافية للمجتمع، وأيديولوجيا الطبقة السائدة فيه.

ولن يستنكف القارئ على إرث نقدي هائل صنع البلاغة، وهذَّب النصوص، وخصَّب المخيال العربي، ولكن تطوف بذهنه علامات تعجب واستفهام، تبقى مفتوحة بانفتاح النص وغوامضه. فأين هي دسائس النصوص ومآربها، أين هو الوجه الآخر للنص؟ لماذا غاب

---

(1) عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط2، 2001. ص189.

(2) ينظر: قدامة بن جعفر. نقد الشعر. ص95.

في كتب النقد التنقيب في النص الشعري عن الشريعة الثقافية للمجتمع، وعن المكنونات والممكنات النسقية الممتدة الغائرة في الشرخ الفكري والمعرفي؟ أين هو المعنى الثقافي والعلامة الثقافية القابعة تحت مظلة الأدبية وتحت رقابة السلطة؟ هل يمكن محاورة النص محاورة معرفية ثقافية تأويلية للبحث في حقيقة القول الشعري؟ رغم اختلاف المناهج النقدية وتعددها ورغم الوعي والرقي الفكري لماذا غيب سؤال الثقافة داخل النص الأدبي؟.

ما الثقافة؟ الثقافة مفهوم بسيط، ولكن بتركيبة معقدة، تعكس حضور المجتمع وتنفي غيابه، وتعكس ماضي الأمة وحاضرها، ربما هذا ما يعنيه مفهوم الثقافة في قول عالم الأنثروبولوجيا (تايلور):

«Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society»[1].

الثقافة أو الحضارة إذن- حسب تايلور- في مفهومها الإثنوغرافي الواسع، هي ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة، والمعتقد، والفن، والأخلاق، والقانون، والعرف، وأي قدرات أخرى أو عادات يكتسبها الإنسان بصفته عضوا في المجتمع. كما أن اللغة جزء من الثقافة، فهي لسان المجتمع وصوته، وهي إذ ذاك تختزن سياقا تاريخيا واجتماعيا أكثر من أي أداة أخرى، إنها وقود التطور التاريخي لتكوين الإنسان عضويا وذهنيا، وهي الأداة الوحيدة التي يواكب نضجها تكوين المجتمعات البشرية ويحدد شروط بقائها[2].

فسؤال الثقافة المنهك يندس في بطن النص طمعا في ميلاد حر، وهو إذ يندس يراود قارئه ويخاتله ويراقصه، ويفاجئه. ويسعى لتَّفلت والتَّمنع والهروب لأنه سيفضح عورات ثقافية، وقيم أخلاقية هابطة، وتوجهات فكرية وأيديولوجية تزعج الوعي العربي عامة[3]، ورقابة السلطة خاصة. هو سؤال ينفتح على عالم جديد من الدلالات والممكنات في النص،

---

(1) Edward B. Taylor. Primitive Culture, Researches Into The Development of Mythology ,Philosophy, Religion Language, Art, and Custom. Volume 1. London, John Murray, Albemarle Street, First Edition, 1871.P1.

(2) ينظر: عبد المنعم تليمة. مقدمة في نظرية الأدب. الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 1997. ص17.

(3) ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف. قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى. عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2009. ص2.

ويتقيا المسكوت عنه، الهارب من قمع الطبقة السائدة وقوانينها وحدودها، التي تزعم تنظيم السلوك الاجتماعي.

إن دائرة التأويل، يتلاحق فيها المعنى الأدبي والمعنى الثقافي ويتجاذبان. دائرة لا تنتهي، كل سؤال فيها يؤدي إلى سؤال جديد[1]، وكل معنى فيها يؤدي إلى معنى جديد، والنص يبحث في سيرورته عن كينونته وخلوده. لذا كانت القراءة الوحيدة الجدية للنصوص هي قراءة خاطئة، والوجود الوحيد للنصوص يكمن في سلسلة الأجوبة التي تثيرها[2]، فهل أثار النقاد وهم في غمرة النظريات الحديثة سؤال الثقافة، وهل أثاروا شهوة الثقافة وتتبعوا لذتها؟ .

يعمل سؤال الثقافة وسياقها داخل النص وخارجه في تحديد المعنى الأدبي، فلا مقاصد المؤلف تحد الارتحال اللامتناهي، ولا أفق القارئ واحتمالاته تحيط به، « وكلما عبر العمل من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر، يمكن أن تغربل منه معان جديدة ربما لم يتوقعها أبدا مؤلف العمل أو جمهور معاصريه»[3]. فالنص المفتوح ذو طابع ديناميكي لا يعرف الثبات، ينداح في مدارات التأويل بلا هوادة، في حين يرسم حدودا للغلو والإفراط، ولا يصل القارئ إلى منتهاه وغايته إلا بعد كد الفكر وطول معاناة، وامتلاك ترسانة هائلة من المرجعيات والأدوات الطيِّعة للنبش في حفرياته البلاغية والثقافية.

وفي مركز الحراك والتفاعل بين الأدبي والثقافي، والقبض على الائتلاف ودحض الاختلاف، « تحدث النقلة النوعية للقراءة، من قراءة النص ليس بوصفه نصا أدبيا يرتكز اهتمام القارئ فيه حول المعاني الأدبية الجمالية فحسب، وإنما بوصفه خطابا ثقافيا يشتمل على الأدبي والجمالي والتاريخي والاجتماعي...كمكونات للثقافة، ويوغل في تفسير التحولات الثقافية وأثرها في التحولات الأدبية، وكذا بين البنية النسقية للثقافة وبنية النص الأدبية واللغوية»[4]. ورغم ذلك يتردد صدى السؤال، وتستمر رحلة البحث عن المعنى المفقود في

---

[1] ينظر: منى طلبة. الهرمنيوطيقا، المصطلح والمفهوم. إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع4، أبريل، 1998. ص58- 59.

[2] ينظر: أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص22.

[3] تيري إيغلتون. نظرية الأدب. تر، ثائر ديب. منشورات وزارة الثقافة. دمشق- سوريا، 1995. ص126.

[4] عبد الفتاح أحمد يوسف. قراءة النص وسؤال الثقافة. ص4.

بطن النص، توازيا مع تعاقب الأجيال، وتطور وعي المجتمع، واختلاف بينية العقل، وانتقال النص من بيئة إلى أخرى، وازدهار العلوم والفنون الإبداعية، وامتداد أفق القراءة .

فلا غرابة في اتساع الرؤية وتعدد المصطلحات والمفاهيم، وانفتاح مداخل النص، والسعي وراء بريق الاختلاف والمغايرة، وهذا «التحول يؤذن بقدوم نمط جديد من القراءة يسمح بحرية السؤال حول "العلامات" و " المعنى"، داخل النص وداخل الثقافة، ويساعد القارئ في الكشف عن الأفق المتحرك للثقافة داخل النصوص الأدبية (...)هذا التوجه سوف يطور بلا شك أدوات النقد والتقويم، ويساعد على خلق جمهور من القراء مختلف، لا يركن لأفق توقعه الخاص عن معنى النص»[1]. ويرسخ إستراتيجية تسعى للحضور والتمكين في الممارسات النقدية، من خلال الحرص على المزاوجة بين العنصر الجمالي والعنصر الثقافي، الذي لا يكاد يخلو من مادته كل نص؛ هو نتاج وعي فكري راق، يفيض بالمعنى في ومضات وإلماعات عبر لغة محشوة، مفخخة، عائمة في موجات الاستعارات والرموز، يتقاطع فيها الدال والمدلول؛ حيث تنمو الصور الشعرية وتتكاثر، وتتوالد الدلالة، وتتفق القراءات وتتنافر، وتبنى نصوص على نصوص، وتحفظ اللغة ماءها ورونقها، وترسخ الثقافة هويتها ونسقها.

2/ غزو الثقافي وانفتاح النقد:

إن الاحتكاك المتبادل بين الثقافة والأدب، وكيمياء التفاعل النقدي مع النص، كان عتبة وترحيبا لدخول الدرس الثقافي في معترك النقد، ولكن كيف كانت الرؤية النقدية لهذه الثقافة في النص الأدبي، وكيف كان الموقف؟ وما كنه الأدب ونكهته إذا لم يتم البحث فيه عن الفني والجميل، حتى في الثقافة التي يستقبلها ويتعامل معها؟ وما دام الأدب مستقبلا ومنفتحا على فسيفساء من الثقافات، وما تضمره من عادات وتقاليد ومعتقدات وأفكار وأسرار، وهي جزء من معماره، ألا يعد النقد الثقافي حلقة مفقودة كانت على هامش النقد الأدبي وما هو إلا نتيجة لوعي نقدي متقدم؟ وما مصير المعنى المتستر في صمت، والمسكوت عنه، الهارب من رقابة السلطة وقوانين المجتمع، المحشو في أقنعة الرمز، وألوان البلاغة؟.

[1] السابق. ص26.

بعد التهميش أو بمعنى أكثر ودا وروحا نقدية، الإرجاء أو التأجيل لنص الثقافة أو لنسق الثقافة في رحاب النص الأدبي، وفي زخم جمالياته المتدفقة، تدخل الثقافة، وما تحمله في أحشائها من أنساق من بابها الواسع، إلى حلقة النقد وحواراته ومناوشاته؛ فأنساق بيَّتهَا أصحابها من وراء القصد، وأخرى صادق عليها المجتمع ورسخها، وللسلطة حق التخويف والرقابة تحت قوة القانون، وللسياسة نصيبها من الكذب والخداع والنفاق، كل هذا يساهم في تشكيل العنصر الثقافي، الذي يلوح في أفق لثقافات متعددة، « ولهذا فإن العمل الأدبي يتم إدراكه بوصفه سلسلة من البنى الثقافية المتراكمة، ليست وفقا لتوقعات القارئ عن المعنى أثناء القراءة، وإنما عن احتمالات وعي القارئ بالأفق المتحرك للثقافة»[1]، فالقارئ يجعل من الخلفية المعرفية، والموسوعة كما يسميها إيكو، والمعرفة النقدية متكأ للتوغل في متاهات المعنى ودائرة التأويل.

تواترت حلقات النقد وتعاقبت ليُكمِّل اللاحق ما غفل عنه السابق، ويستمر الحفاظ على النص واستنطاق مغاليقه، وتجديد ما جاء به الأولون والاستفادة منه، فلا قطيعة مع التراث، ولا حدود للإبداع، إذ النقد للأدب كالتاريخ للحضارة، لذا ساير النقد عجلة الإبداع والحداثة، وقد نقبت المناهج النقدية؛ كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية في النص، فهل من محيص؟.

لا مُشَاحَة في قدرة هذه المناهج على استنطاق النص واستخراج درره ومكنوناته، وقد أخذت في مراحلها حقها من الشهرة وعلو السلطة، وخلفت زادا ومزيدا، فكم ترك الأول للآخر؟. ترك أسرارا مكممة، وأبوابا مغلقة، وزوايا مظلمة، تنتظر فتحا وإضاءة، فالنقاد في رحلة بحثهم وتنقيبهم لم يدخلوا من باب واحد بل دخلوا من أبواب متفرقة، وكم هي أبواب جنة النص ونوافذه. لذا، ظهرت في مرحلة مابعد بعد الحداثة –كما يسميها "عبد العزيز حمودة" في كتابه الخروج من التيه– وهي ما بعد بعد البنيوية؛ أي ما بعد التفكيكية، نظريات أدبية ومناهج نقدية تحمل مصطلح الثقافة كرمز للحداثة وما بعدها وتجعل منها موضوعها؛ كالمادية الثقافية ذات الجذور الماركسية، والتي تؤكد على ضرورة التفاعل بين الإبداعات الثقافية مثل؛ الأدب، وبين سياقاتها التاريخية، بما فيها العناصر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ثم الدراسات الثقافية كإفراز نقدي للبنيوية وما بعدها، والتاريخانية الجديدة التي

[1] السابق. ص31.

أخذت مصطلح شعرية، أو بويطيقا الثقافة عند (ستيفن غرينبلات) في بادئ الأمر، غير أن مصطلح التحليل الثقافي فرض نفسه كتسمية إجرائية؛ أي أن هذا الحراك النقدي ضمن آخر مرحلة نقدية متطورة[1]، تتآلف ممارسات نقدية في تشكيله، وتستعين هذه الممارسات أو الاتجاهات بنظريات، ومناهج أخرى في آلياتها الإجرائية.

ويطلع النقد الثقافي، على مختلف الممارسات النقدية في حُلَّة المتباهي المتعاظم؛ كمرحلة متطورة لمشروع القراءة الثقافية، وهو المشروع الذي نادى به عبد الله الغذامي، بعد أن حكم على النقد الأدبي بالشيخوخة وقلة العطاء، فأحاله على التقاعد المسبق وأحلَّ النقد الثقافي محِلّه، ثم بعد خطوات نقدية في طريق الترميم والبناء المفاهيمي والمصطلحي، تبين أن لا مناص من فتح المجال أمام الاستفادة من بعض الممارسات النقدية ذات السبق في النقد الأدبي وبعض النظريات الفلسفية؛ كالنقد السيميائي، والنقد البنيوي، والنظرية التأويلية، والنظرية الماركسية، ويظهر هذا جليا في دراساته، كما يؤكد ذلك (ليتش) في تحديده لطبيعة العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي.

تنطلق سلسلة الدراسات الثقافية من نظريات فلسفية وأنثروبولوجية وسوسيولوجية، فأولى حلقاتها المادية الثقافية، التي تعد من إفرازات النظرية الماركسية؛ إذ أنها تتعامل مع النص الأدبي داخل سياقه التاريخي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي، كما تبحث في العلاقة بين البنية التحتية والفوقية. وهو ما يؤكده (فيث نوستباكن) في تعريفه لها، على أنها منهج للتعامل مع الأدب، بدأ في بريطانيا في أواخر السبعينات وقد صاغه (ريموند وليامز) حيث ظهر في كتابه " الماركسية والأدب" في عام 1977 ، مستقلا عن التطور الموازي في علم الأنثروبولوجيا، وقت كانوا يبحثون في المادية الثقافية أو الثقافة المادية، وفي منتصف الثمانينيات استعار (جونثان دوليمور) و (ألان سنفيلد) المصطلح، وأعادا تعريفه حين طبّقاه في دراستهما لدراما عصر النهضة، وعلى دراسات شكسبيرية على وجه الخصوص.

إن المادية الثقافية ذات الجذور الماركسية، تؤكد على ضرورة التفاعل بين الإبداعات الثقافية مثل؛ الأدب وبين سياقاتها التاريخية، بما فيها العناصر الاجتماعية والسياسية

[1] ينظر: عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. عالم المعرفة، الكويت، 2003. ص ص219-222.

والاقتصادية[1]، وليس هذا بمعنى الدراسة السياقية أو الاهتمام بالسياق الخارجي للنص، وإنما هي بمثابة الدراسة البنيوية التكوينية، تبحث عن العناصر السياقية في داخل النص، ولكن مركز الثقل هو الثقافة حتى في الاتجاهات الأخرى.

ويبدو أن (ريموند ويليامز) في استقباله للمادية الثقافية والتعمق في محيطها، استفاد من سوسير في نظريته عن الأيديولوجيا، ومن مفهوم قرامشي للهيمنة، ومن تعريف فوكو للقوة، وقد حرص على نقد المادة وتتبع سيرورة الإنتاج الأدبي، منطلقا من المقولة ذات الأصل الماركسي " الوجود الاجتماعي يحدد الوعي"، فالثقافة في نظره عملية اجتماعية، وهو ينفي المسؤولية التامة للقاعدة الاقتصادية في إنتاج النشاط الثقافي، بل هناك ما يبرز في استقلالية، وعدَّ وليامز هذه البنى الفوقية مادية في حد ذاتها، وبه يعد العمل الأدبي كيانا ماديا، إذ هو لغة وشكل وعمل ونص، ينتمي إلى البنية الفوقية، كما يؤكد وليامز على الجذور التاريخية للنصوص، أما عملية الفهم عند القارئ فتنطلق من خلفيات ومرجعيات تاريخية[2]، للنبش في أعماق البنية.

ويأتي ميلاد التاريخانية الجديدة كممارسة نقدية ثقافية، تبدأ محفلها من الثقافة كإنتاج مادي متجدد حسب وعي المجتمع، ثم إلى عمق النص الأدبي ثم إلى الثقافة؛ كنص ثابت منفتح قابل للحوار المتعدد. فهي في أصلها الأمريكي تنحدر من رحم المادية الثقافية البريطانية، فهما شكلان من أشكال النقد التاريخي، الذي يسائل السياق وتقلباته وتراكماته في النص، ويستند إلى النظرية النقدية المعاصرة، فقد تأثرت على نحو مباشر بأنثروبولوجيا (كليبورد جيرس)، و(ميشيل فوكو) في اهتمامه بعلاقات القوة، وبالنظرية التفكيكية عند (جاك دريدا)، أكثر من تأثرها بالسياسة الحزبية، وقد ساعدت الخلفية السياسية الماركسية على تفسير إيمان المادية الثقافية بحرية التغيير الاجتماعي عبر النصوص والتحليلات الأدبية[3].

---

(1) ينظر: السابق. ص242. نقله عن: Faith Nostbakken. Cultural Materialism. Encyclopedia of Contemporary Theory, Toronto, University of Toronto Press,1993.p21.

(2) ينظر: حسن البنا عز الدين. النقد الثقافي في الدراسات العربية المعاصرة. محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية. المكتب المصري لنشر المطبوعات،ع1، يونيه، 2004. ص27ـ 34.

(3) ينظر: عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. ص223، 242.

فالتاريخانية الجديدة لا تعمل بمبدأ التقويض والهدم والإقصاء للمنهج السابق، بل تأخذ بمبدأ التكامل والبناء والمصاحبة. ولكنها على خلاف المادية الثقافية التي ترهن الأيديولوجيات السائدة، والمؤسسات التي تتمثل في الأدب بالتقويض، تؤكد ـ التاريخانية ـ منع الآخر المضاد من التوغل والترسخ والشيوع، وتحديد السائد وتطويقه والتحكم فيه من خلال عمليات التقويض المستمرة[1].

يعود الاهتمام النقدي بهذا التوجه الأمريكي الهوية إلى (ستيفن غرينبلات) ، فقد أطلق عليه مصطلح شعرية أو بويطيقا الثقافة، أو الجماليات الثقافية (Cultural poetics) كتجديد لمصطلح التاريخانية الجديدة، ثم ما لبث وأن حلّ محلّه مصطلح التحليل الثقافي[2]، كما أن بعضا من الدارسين قدّموا مفهوما لمصطلح غرينبلات(Cultural poetics) على أنه « دراسة الشعر من زاوية ثقافية»[3]، وحسب الترجمات فهو دراسة الجانب الفني أو الجمالي في الثقافة، أو تحليل الثقافة في الشعر، أو دراسة الثقافة من زاوية شعرية، بينما تعني بويطيقا الثقافة عند غرينبلات «دراسة الإنتاج الجمعي للممارسات الثقافية وبحث العلاقات بين تلك الممارسات...وكيف جرت صياغة المعتقدات والتجارب الجمعية، ثم نقلها من وسيط إلى آخر مركز في شكل جمالي يمكن التعامل معه ثم تقديمها للاستهلاك، وكيف خططت الحدود بين الممارسات الثقافية التي تعتبر أشكالا فنية، وبين الأشكال الأخرى ذات الصلة...»[4]، فهي تلبس المادة الثقافية بالبهرج والزي الجمالي، ليوافق العرض في سوق القراء شراهة الطلب والاستقبال، وليتمكن النسق من المرور والقفز عن حواجز الرقابة والهيمنة.

تحفُّ عناصر التاريخانية الجديدة كممارسة نقدية، الشعر بخيوط التاريخ، فينبعث في سياقه بين ماض وحاضر، بين تراث وحداثة، ويندس التاريخ مدفوعا بوعي المجتمع وركام

---

(1) ينظر: حسن البنا عز الدين. النقد الثقافي في الدراسات العربية المعاصرة. ص32.

(2) ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ص42. ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. ص80. وينظر: حفناوي بعلي. مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م. ص59.

(3) حسن البناء عز الدين. النقد الثقافي في الدراسات العربية المعاصرة. مجلة محاور. ص223.

(4) عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. ص253.

الثقافة نسقا لا ينتهي بنهاية النص، فهو شكل جمالي لمضمون أو دلالة ثقافية، غير أنها تغض الطرف عن بعض المفاهيم النقدية المركزية؛ مثل المحاكاة والوهم والتخييل وفعل الترميز، وهي مفهومات تعتمد تصورا ذاتيا يجعل العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة الحاضر بالغائب، علاقة خلفية وأمامية، فالتاريخ خلفية للأدب الذي هو أمامية للتاريخ، فالنص بهذه المعادلة وعاء للتاريخ، وتصبح أدبيته طافحة، تخبو حرارتها ولذتها، ويخفت بريقها، وهذا التصور المادي ذو النظرة النقدية المحدودة يميط لثام الجمالية على وجه النص وينظر في الأدب كانعكاس لسياقاته[1]، كما يربك هذا التوجه المسار النقدي، بدخوله تحت مظلة أوهام الحداثة، التي يسعى فيها إلى الرجعية لمضامين الدراسات السياقية، مع شحنها ببعض النظريات؛ كالتفكيكية والماركسية...الخ، ثم الإغراق فيها إلى حد طمس المفاهيم والمصطلحات القديمة، ومن بعد ذلك إيهام الحركة النقدية بالدخول من باب الحداثة، وأي حداثة هذه التي تدّعي النصّية وتمتهن في أصلها الرجعية.

وفي زمن الشرعية النقدية التي تؤمن بالتراكمات، ولا تهمّها الرجعية إذ كانت مضمرة في الحداثة، أمكن للتاريخانية الجديدة أن تصبح « كنظرية في القراءة والتأويل، من حيث أنها سعي إلى أرخنة النصوص... وتنصيص التاريخ »[2]؛ قراءة تبحث في الدلالات الثقافية والتاريخية، وتعيد كتابة ما أنتجته المؤسسات الأدبية وتأريخه، وتبعث في التاريخ روح النصية، فللتاريخ نصه وبصماته وعلاماته.

ربما تجتهد التاريخانية الجديدة في تسطير بعض المبادئ، غير أنها لا تقوم على آليات إجرائية محددة، تخرجها من قبو الممارسة النقدية إلى فضاء المنهج بكل معالمه ومناراته، وعلى ضوء مبادئها يقرأ « النص الأدبي قراءة تفسيرية...يمكن تلخيصها في مقولة مبسطة هي، إلغاء سلطة النص الأدبي ورفض استقلاليته عن القوى التاريخية والثقافية التي أنتجته من ناحية وعن الخطابات الأخرى، الأدبية وغير الأدبية، التي أنتجتها أيضا القوى

[1] ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ص44.

[2] نفسه. ص42.

التاريخية والثقافية نفسها»[1]، وهو الأمر الذي تتفق فيه جميع التوجهات الثقافية، بداية من المادية الثقافية، وصولا إلى النقد الثقافي.

ولقد أشار (غرينبلات) في تحديده لمعالم التوجه، على أنه « يسعى بالاتكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي...»[2]، من المجتمعات، كالعادات والتقاليد، والعلوم، والدين والتاريخ...الخ، ثم قراءتها ثقافيا وليس أدبيا كما يعتقد البعض، غير أن المزج بين الثقافي والأدبي، والاهتمام بالجماليات أو العناصر الثقافية الفنية في تحليل النص، أنسب للتاريخانية الجديدة أو لشعرية الثقافة من ذلك الجفاف النقدي.

يبدو أن الدراسات الثقافية التي سايرت عملها النقدي منذ 1964م، تلعب اليوم دورا نقديا مهما، يكشف عن تحولاتها وتطوراتها، موازاة مع الحركة النقدية النصوصية والألسنية، وما بعد البنيوية، وهو ما نتج عنه عديد التيارات النقدية، تختلف في المبادئ والاهتمامات، ولكن تتفق في العمل بالمقولات النظرية في نقد الخطاب، فليس هناك منهج لا يقوم على مبادئ وخلفيات نظرية توجّهه في مساره النقدي، كما تزيده قوة ومناعة، ولم يكن(هوقارت) ممن يتجاهلون الحدود، والخلفيات النظرية، فقد حدد المصادر النظرية للدراسات الثقافية مدركا أهميتها في ثلاثة مصادر هي تاريخية وفلسفية،ثم سوسيولوجية، وأخيرا أدبية نقدية [3]، فهي بهذه النظرية تشكل حقلا نقديا يسعى إلى الاستقلالية، والتحرر من كل الضغوط التي تمارسها الحداثة.

ولم تكن السلطة للنص في الدراسات الثقافية؛ ذلك أنها كسرت مركزيته بتمييزها بين نص الشكل (النص الأدبي)، ونص المضمون (النص الثقافي)، الثاوي في بطن النص الأدبي كدلالة مهيمنة، يكشف من خلالها على أنماط ثقافية، مثل الأنظمة السردية والبنيات

[1] حفناوي بعلي. مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن. ص61.

[2] نفسه. ص 61.

[3] ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ص20.

الإيديولوجية...الخ، فغاية الدراسات الثقافية ليست النص في هندسته المعمارية المحكمة، وإنما دراسة الأنظمة الذاتية في حركتها الاجتماعية داخل النص، أو في أي تموضع آخر[1].

وكأي تيار، أو مذهب، أو منهج، أو مدرسة، أو ممارسة نقدية، تخضع الدراسات الثقافية للنقد في بعض مبادئها وإجراءاتها، فقد « توجهت سهام النقد إلى الدراسات الثقافية، من حيث فقرها النظري، وتركيزها على العوامل الاقتصادية والمادية، خاصة الاتجاه المسمى بالمادية الثقافية»[2]، وخاصة في النصوص الأدبية المتميزة بجمالياتها؛ إذ التعامل معها بهذه التوجهات الثقافية الصارمة في التقوقع، والتي لا تحيد عن الثقافة، يعتبر تفريغ وتجريد للأدب من العناصر التي جاء بها مفهومه الفني، وهو أيضا إرهاق للنص عند إثقاله بأعباء النظريات والماديات.

إن مصطلح الدراسات الثقافية يستوعب كل ما من شأنه دراسة الثقافة، فهو يجمع ممارسات، مثل المادية الثقافة والتاريخانية الجديدة...الخ، ولكن طرأ انتقال أو تطور إلى ما يعرف بالنقد الثقافي، الذي تعتبر كل التوجهات الثقافية السابقة تمهيدا له، وما الدراسات الثقافية إلا جمع هذا الكل واعتباره دراسة للنص من منظور ثقافي، وما النقد الثقافي إلا مصطلح أكثر علمية ودقة، وأكثر شمولية وحداثة[3].

لا يعزب على باحث أو متخصص، أن النقد الثقافي ظهر على أنقاض النقد الأدبي، وهو المشروع النقدي الذي تزعمه عبد الله الغذامي، بعد أن ادّعى الخلل الثقافي في النص، وأبطل فعالية النقد الأدبي في الكشف عن هذا الخلل، حينها لم يبق سوى أن أعلن موت النقد الأدبي، ودعا النقاد للانتماء إلى النقد الثقافي وإحلاله محل النقد الأدبي[4].

ويبدو أن هذا الإعلان قتل عمدي إعدامي غير مشروع، وهو أمر متوقع من أحد أقطاب الحداثة كالغذامي، ولكن ليست بهذه الحدّة وهذا الإطلاق في الحكم على نقد كانت له مسيرة طويلة مع النص قدّم فيها الكثير، حيث كان ممكنا الحكم عليه بالإغراق في

---

[1] ينظر: السابق. ص17. وينظر: حفناوي بعلي. مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن. ص21.

[2] عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ص20.

[3] ينظر: عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. ص223، 224.

[4] ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ص8.

الجماليات وإن كانت من اهتماماته، بدلا من التوجه للثقافي في النص وإعطائه حقّه من الدراسة، وإن كان قد مسّ بعض جزئياته، وكان بدلا من أن يعلن موته، يعتبر مشروعه مكملا للنقد الأدبي أو لما تجاوز عنه.

فقوة النقد الثقافي تبدأ من نقطة تقويضه للنقد الأدبي، ثم لدخول الممارسات الثقافية السابقة له تحت شعاره ومظلته، والأكثر من ذلك العودة إلى منظري هذا النوع من نقد الثقافة، من مثل(ليتش، غرينبلات، جيمسون، وليامز)، واصطناع افتراضات وآليات إجرائية، تمكنه من إحداث نقلة في المسار النقدي من نقد النصوص إلى نقد الأنساق والحيل الثقافية ضمن المتن الثقافي[1].

كما تمكن النقد الثقافي من تمرير حيل يحسب فيها أنه وهّم العقل النقدي بحداثته واستقلاليته، والعقل النقدي عقل راجح يميز الخبيث من الطيب، فبمجرد استعماله لمصطلح النسق وهو مصطلح بنيوي الأصل، وضع نفسه ضمن علوم اللغة وحقول الألسنية، المتموضعة في إطار النقد الأدبي، الذي يبحث في البعد الجمالي. في حين وخلافا له يكشف ـ النقد الثقافي ـ عن المتستر خلف أقنعة البلاغي/ الجمالي، ويعده قبحا، بما هو كشف للأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي، لا بما هو نظرية للقبح تكرس الوجه البلاغي وتعززه[2]، فهو نقيضه يقتات من جمال المضمر وحيل النسق، والمراوغة والمخاتلة، وهي في أصلها بلاغة لا قبحا، حتى الكذب والنفاق تحت سحر الشعر لأخذ مطلب، أو تحقيق مأرب، هو تمرير لنسق في أصله جمالي نص عليه العرف الأدبي أو ثقافة المديح، وهي رسائل مشفرة لا يقدر عليها إلا الذكاء والدهاء البلاغي .

فالحركة الإجرائية للنص من منظور النقد الثقافي، هي وضعه « داخل سياقه السياسي من ناحية، وداخل سياق القارئ أو الناقد من منطلقات ماركسية تركز على العلاقة بين الطبقات، وعلى الصراع الطبقي كعناصر تحديد للواقع الثقافي، وهكذا يصبح النص علامة ثقافية دلالتها فقط داخل السياق الثقافي السياسي الذي أنتجها»[3]، وهذا التحول

---

[1] ينظر: السابق. ص81، 82.

[2] ينظر: نفسه. ص83، 84.

[3] عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه. ص259.

بالنص إلى السياقات فيه نفي لسلطته، كما أن النقد الثقافي يحاول مهاجمة النقد الأدبي بهذه المفاهيم، وذلك عندما رأى فيه تقديسا لبعض من الأنواع الثقافية وإهمال الكثير الآخر منها، وخاصة على المستوى العربي[1].

يبدو أن الغذامي سعى لإحداث نقلة نوعية في مركزية الفعل النقدي من الأدبي إلى الثقافي، ولنقلة مصطلحية أيضا، ومن ثمة تحديد خصائص النقد الثقافي، بعد أن رجع إلى ما قدمه (ليتش)، وهذه التغييرات كما جرت على القاعدة المصطلحية والمفاهيمية، جرت أيضا، على منهج التحليل والقراءة، حيث يستند إلى المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا، والتاريخ، والسياسة، والمؤسساتية، كخلفيات نظرية، ويتكئ على مناهج التحليل الأدبي[2].

وبعد هذا النشاط النقدي، في سبيل تحديد الخلفيات النظرية والآليات الإجرائية للنقد الثقافي، يزعم رواده ومعتنقوه أن له تكوين شمولي غرف من « نظرية الأدب والجمال والنقد، والتفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط، والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضا أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي، والنظرية الماركسية، والنظرية الاجتماعية والأنثروبولوجيا»[3]، وإن كانت الحال كذلك، فهذه إيجابية تحسب له في خضم هذا الصراع النقدي المتواصل.

وفي مقابل ما يحسب له، هناك ما يحسب عليه أيضا، من إشكالات تمس المفهوم والمصطلح، نظرا لميوعته، فإشكال « مفهوم النقد الثقافي يأتي من ارتباطه بمفاهيم أخرى في المجال نفسه؛ مثل الثقافة، والدراسات الثقافية، والمادية الثقافية، وشعرية الثقافة، والتاريخانية الجديدة، والتحليل الثقافي، بل إن ثمة إشكالا بين مفهوم النقد Criticism من جهة، ومصطلح النقد الفلسفي/الفاحص Critique من جهة أخرى»[4]، هذه المجالات ما هو إلا انتماء لها وحلقة مكملة في سلسلة نقد مابعد الحداثة.

---

[1] ينظر: إبراهيم محمود خليل. النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك. دار المسيرة، ط1، 2003. ص140.

[2] ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ص31، 32، 62، 63.

[3] حفناوي بعلي. مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن. ص20.

[4] حسن البناء عز الدين. النقد الثقافي في الدراسات العربية المعاصرة. ص219.

أما المصطلح فهو نقطة التأزم التي تنطلق منها الإشكالية، فمصطلح النقد الثقافي يُعدُّ في زعم ـ حسن البناء عز الدين ـ « مصطلحا قلقا، أو بالأحرى مثيرا للقلق لدى دارسي الأدب ونقاده»[1]، وليست هذه الإشكالات والعيوب فقط، بل هناك إشكالات أخرى مضمرة في نسق النقد الثقافي، لا تزال تتستر بعباءة الجدة والعلمية والتطور، كما هناك أيضا إيجابيات على مستوى الحركة النقدية، المفتوحة على التجدد والتطور، وعلى استقبال الآخر وعلى الحوار المتمرس والمتحضر، في عبور الثقافات وتمازجها، وتبادل الأفكار وتداولها.

ومنتهى القول، أن الثقافة صناعة المجتمع، تخضع لتضاريسه وهي مكبلة بقيوده ومتحررة بتحرره، وهي أيضا وليدة السلطة لذا تخضع لرقابتها وقوانينها، وهي لازبة بجنة النص تفتح في رحابها أفواه السؤال حول المعنى، وتزيد دلالاته كثافة، مما يسهم في انفتاحه على لا نهاية من التأويلات، فالثقافة نتاج ومادة وعلامة، هي خلفية/ أمامية للنص الدائم التفاعل، الموغل في مكنوناته، المستمر في عطائه، للنص المفتوح على العالم/ القارئ.

[1] السابق. ص 219.

هيمنة النسق الثقافي في النص الشعري القديم عند عبد الله الغذامي

1/ ماذا خفي على النقد الأدبي؟

لا يعزب على بال قارئ أو باحث في الأدب والنقد، دأْبُ النقد الأدبي على اقتفاء أثر جماليات النص بشغف، ومطاردة المعنى دون هوادة، انطلاقا من قول الناقد: « الأدب يعتمد على الإيحاء والإيماء والتصوير والتجسيد، وليس من مهمته تقديم الأفكار»[1]، فهي مهمة الفيلسوف، كما التاريخ مهمة المؤرخ، ولكن حقيقة الأدب ووظيفته أوسع وأشمل فهو كما قال ابن خلدون: « حفظ أشعار العرب وأخبارها والأخذ من كل علم بطرف»[2]، لهذا كانت قيمة الشعر في نظر أرسطو« أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ»[3]، لا يقدم جاهزا وإنما يسعى إلى توظيف ما يفكر وما يشعر وما يرى وما يعلم ويعرف، توظيفا جماليا محفوفا بعناصر الإبداع.

والحال، فإنه لأجل الوصول إلى عروة الفهم الوثقى لا يمكن بأي حجة كانت فصل اللغة عن أمرين مهمّين الثقافة والفكر، فاللغة كما يقول أحمد بن نعمان « وعاء لحفظ الثقافة ووسيلة التعبير عنها والعربة التي تنقلها عبر أجيال البشر في مختلف الأزمنة والأمكنة»[4]. وهذا ما جعل أمبرتو إيكو يقترح على القارئ تكوين موسوعته لأجل الوصول بالنص إلى مستوى من الفهم والتأويل معتدل وآمن. أما فصل الفكر عن اللغة أو الأفكار عن الكلمات فهو ضياع للمعنى، لذلك يقول (ريتشاردز) صاحب كتاب فلسفة البلاغة: «المشكلة أننا نستطيع أن نستخلص محتوى الخطاب وفحواه من الكلمات فقط، ولا نستطيع أن نضع الكلمات جانبا(...) لكن الفكرة أو المفهوم حين يتجرّدان من العوائق ولا يتقنّعان بأقنعة الكلمات يكونان أصعب منالا من الإمساك بأحد اللصوص العراة المصطبغين بالزيت(...)

---

(1) شكري عزيز الماضي. محاضرات في نظرية الأدب. دار البعث، قسنطينة، ط1، 1984. ص132.

(2) عبد الرحمان بن خلدون. مقدمة العلامة ابن خلدون. ص573.

(3) أرسطو طاليس. في الشعر. ص64.

(4) أحمد بن نعمان. هذه هي الثقافة. شركة دار الأمة، ط1، د ت. ص121.

إذن لابدّ لنا أن نتأمل عن مزيد من القرب كيف تعمل الكلمات في الخطاب»[1]؛ أي في العلامات والإشارات والأشياء التي تمثل جسدها ومعمارها ومحيطها الذي تدور وتحيا في فضائه الشاسع، وبصورة أضيق لا يمكن فصل الدال عن المدلول أو اللفظ عن المعنى فهما وجهان لعملة نقدية واحدة، تقوى قيمتها بالاختلاف وبزيادة الفائدة. وفي خضم الارتباط الاعتباطي والتماسك العلائقي والإحالي لثنائية الدال والمدلول، تسهم اللغة دوما في عملية إنتاج الجمالي في النص من خلال إفرازاتها السيميائية والأسلوبية وما تسكت عنه، داخل البنية التركيبية، والدلالية، والصوتية/ الإيقاعية.

ويرجع هذا الحماس الإبداعي إلى دينامية اللغة وتعدد علاقاتها وتنوع وظائفها، وطبيعتها المرنة في يد المؤلف الصانع الحاذق، القابلة آنئذ للتشكيل والتلون، واللعب الحر بالكلمات لحظة الكتابة وتكوين المعنى وإنتاج النص، ولكنها صلدة لا يقدر عليها أحد ممن لا يحسنون استخدامها ولا يمارسون عشق الإبداع والجمال "عشق اللغة" ، "عشق الكتابة" ، "عشق النص" ، "عشق القراءة" ، فالنص توصد أبوابه أمام جفاء وجمود الود والتفاعل اتجاهه داخل الذات الكاتبة أو القارئة، وتتمثل أهم أبواب النص الشعري أو القصيدة حسب عبد الله الغذامي في: «باب اللغة، أو الإيقاع أو الصورة، مفردة أو مركبة»[2]، وتصبح اللغة حينئذ، وسط هذا التفاعل « ليست مجرد مستودع للمعاني التي من قبل الذات أو الشيء الخارجي، اللغة عنصر فعال في تكوين المعنى نفسه»[3]، وتوجيه القصد وإنماء الموضوع أو الفكرة التي تتحدد بالأثر الذي تنتجه، بين العبارة والإشارة، ويكون السلطان للنص ـ حسب الغذامي ـ بفضل "حسن البيان"، أين يستجيب القارئ لدواعي التجربة الجمالية، فيتأسس الأثر ويطلق القارئ عقال خياله نحو إمكانات التأويل، وهذا التفاعل يمكّن النص الأدبي من ممارسة وظيفته، ويصبح النص المطلق فيتجدد مع كل قراءة[4]، وسواء أكان الأثر/ النص الإبداعي ؛ نصا أدبيا أم قطعة موسيقية أم رسما أم نحتا أم نقشا...الخ، فإنه إما أن يجعل

---

(1) آ. أ. ريتشاردز. فلسفة البلاغة. تر، سعيد الغانمي وناصر حلاوي. أفريقيا الشرق، ط1، د ت . ص15.

(2) عبد الله محمد الغذامي. تشريح النص، مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط2، 2006. ص166.

(3) مصطفى ناصف. مشكلة المعنى في النقد الحديث. مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، 1970. ص54.

(4) ينظر: عبد الله محمد الغذامي. تشريح النص، مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة. ص19.

الدلالة مغلولة إلى عنقه/ مغلقة، أو يجعلها مبسوطة كل البسط/ مفتوحة، ويتحقق هذا الانفتاح بتعاضد/ مشاركة/ تفاعل القارئ(القراءة)؛ كشعرية جديدة في بناء معمارية النص وكشف جمالياته.

يتحقق نسق المعنى الأدبي/ الثقافي، بجدل/ احتكاك/ تعاضد بعض الثنائيات الكبرى المحددة للعالم/ الخطاب/ النص، مع اللغة؛ كالفكر واللغة، الواقع واللغة، المجتمع واللغة، الذات واللغة، الخيال واللغة، السياسة واللغة، الثقافة واللغة، حيث تشكل في ما بينها علاقات حميمة، يشد من خلالها بعضها بعضا ويتآمر في خفاء دلالي وإضمار نسقي وتجلٍّ جمالي على فهم القارئ. فكل « موضوع وكل فكرة، ليس إلا مجرد مادة من المواد الخام التي تتحول عند تناولها إلى شيء جديد»[1]، أو كما يقول وهب رومية: « قد يحمل النص الشعري مواد سياسية واجتماعية ونفسية وخلقية وأسطورية...ولكن هذه المواد أو العناصر...لا تبقى موادا خاما، بل تغدو عناصر شعرية»[2]، ويكون ذلك بفضل الخيال، حيث يجمع عناصر الكون، العالم، اللغة، الثقافي، الأسطوري، الواقعي، الذاتي ويصهرها عجينة متماسكة لا ينفك بعضها عن بعض، موحدا بينها في الشعر كمعلم ودليل لا يختفي أثره، وعين لا ينضب دفقها.

ويلوح البلاغي والخيالي بظلال الغموض على المعنى كلما زاد عمقا وتجنيحا، فيضع القارئ أمام المضمر/ المغيب/ المخفي، بالمجازات والإشارات والرموز، والبياضات أو الفراغات النصية، وكل ما من شأنه تعويم الدال وتكثيف المدلول، كون « اللغة نظام إشاري "سيميولوجي"»[3]، مثل ما هي نظام نسقي لساني تداولي، في الخطاب والنص، يبني عليها المتكلم المقصد/ الرسالة، والمؤلف إبداعه؛ رؤية ورؤيا، وفي لحظة الكتابة الحرة المفتوحة، لحظة تطويع اللغة وتمكين الصورة/ المعنى، لا يستطيع النص الأدبي إلا أن يكون « من الفضاءات الثرية بشحنات تمتزج فيها مختلف التموجات، من حيث كونه بنية ذات طبقات عميقة/ سطحية/ فوقية/ تحتية/ على اعتبار أنه كون يحمل جدل الواقع والذات، وعالم تتولد

[1] محمد زكي العشماوي. فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. دار النهضة العربية، بيروت، 1980. ص55.

[2] وهب أحمد رومية. شعرنا القديم والنقد الجديد. ص25.

[3] عبد الله محمد الغذامي. تشريح النص، مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة. ص17.

فيه شرايين وأنسجة، وليس نظاما لغويا ناجزا ومقفلا...إنه عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغايرة متباينة، معقدة في إطار وأنظمة»[1]، إن له ثقوبا مضيئة ومتلألئة، تنضح شعرية/ أدبية/ جمالية، ينهمك القارئ في تذوقها، ويُنهك ذهنه وفهمه في رحلة البحث عن المعنى المفقود، وربما، سعيا نحو المكاشفة وبلوغ اللذة العارمة، يتجاوز قصد النص ويَنتهِكُ حدود التأويل داحضا سلطة النص ومقدما عنفوانه وسلطانه، وقد قال الشاعر:

بَصُرْتُ بِالرَّاحَةِ الكُبْرَى فَلَمْ أَرَهَا تُنَالُ إلا عَلَى جِسْرٍ مِنَ التَّعَبِ

ولا يخفى على ذي عقل، موقف عبد القاهر الجرجاني في مسألة البحث عن المعنى أو القصد في النص وما يحوج في طلبه إلى الفكر، والاشتياق إليه، ومعاناة النفس لحظة وقعه وأثره، وإتعابها فوزا بلذة وحلاوة النيل أو الوصول بعد الطلب، وهذا أمر مركوز في الطبع[2]، لذلك، انكب الناقد المعاصر، في مرحلة الحداثة وما بعدها على « دراسة الفن الأدبي بوصفه خلقا كلاميا»[3]، يتبطن النسق/ الداخل ليفاجئ قارئه، ولكنه يحتمي بدرع السياق/ الخارج، ويترك مجالا مطاطا للمناورة، انطلاقا من الرغبة المتبادلة بين طرفي التواصل، والفعل التكويني، الإنتاجي، الجمالي.

وإن كانت الدراسات السياقية تحفل بالخارج، الهامش، التخوم، القشور وتغض النظر عن المركز، اللب، الداخل، فإنه « لا يمكن فهم النص وتأويله إلا انطلاقا من تحديد النسق. [وعندما] ينتظم النص في نسق لا يكون بالضرورة منغلقا إلا في مخيلة البنيويين على سبيل التوهم، بل إن دينامية النص الأدبي تقتضي تعددا، وتنوعا في الأنساق بحيث تنفتح على ذاتها، وتتحاور وتتفاعل، وتمتد حتى إلى خارج النص»[4]، لتشمل كل فن؛ رسم، موسيقى،

---

(1) عبد القادر فيدوح. دلائلية النص الأدبي. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993. ص194.

(2) ينظر: عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. تح، محمود محمد شاكر. ص139.

(3) أوزوالد ديكرو، وجان ماري سشايفر. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. تر، منذر عياشي. المركز الثقافي العربي، ط2، 2007. ص176.

(4) قارة مصطفى نور الدين. النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح. أطروحة دكتوراه في النقد المعاصر، إشراف الأستاذ الدكتور أحمد يوسف، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2009-2010. ص9.

سينما...الخ، وكل ثقافة شعبية وتليفزيونية، وكل إيديولوجيا وسياسة، تحمل مواقف الاصطراع الصريحة والخفية.

وتحت كل هذه الأنساق ذات التشكيل الفني والجمالي الذي « يخضع لعوامل عدة كلها ثقافية، من قوة الاتصال بالتراث وضعفه، وقوة عوامل الثبات، أو عوامل التمرد والثورة أو ضعفها، وقوة الاتصال بثقافات أخرى وضعفها»[1]. انطلاقا من أن « الأدب هو الفن وأن الثقافة روح الفن»[2]، يقبع السؤال، سؤال النص/ الدال وسؤال النسق/ المضمر الثقافي، فيكون القارئ أمام مجابهة الخارج والداخل، الظاهر والباطن، الوجه والقفاء في فطنة وحذر.

الحقيقة، أنه مذ ظهر الأدب شعرا ونثرا، شفاهة وكتابة، اهتم النقد الأدبي بالإبداع واكترث به في كل زمان ومكان؛ في الأسواق، وأشهرها سوق عكاظ، وفي مجالس الخلفاء وبلاطات الأمراء، وفي أمات الكتب والمصنفات، وفي البحوث والدراسات الحديثة والمعاصرة، وهو إذ يشهد أثر التطورات المتصاعدة لمختلف ميادين الحياة وتأثير النشاط الاجتماعي على الفكر واللغة والأدب والثقافة، كان هو أيضا، يتجذّر وينمو ويتفرع بعمق كلما اختلفت فيه الرؤى، وحاور النص الأدبي وناوشه بمناهج متعددة وبأساليب مختلفة، وقد ضرب القارئ وفق هذه المناهج الأصلية منها والدخيلة/ المستنسخة، النصَّ بعصا الانفتاح، فانبجست منه ثلاثة أسئلة، "سؤال المبدع، سؤال النص، سؤال الدال"، ويبقى السؤال في كل الحالات حداثة وفلسفة وإنتاجا مفتوحا كبئر بلا قرار.

ويبدو أنه مع متغيرات النقد والتوجه نحو الثقافي، برزت أسئلة جديدة بديلة عن أسئلة النقد الأدبي وتتمثل في[3]:

- سؤال النسق كبديل عن سؤال النص.
- سؤال المضمر كبديل عن سؤال الدال.

---

(1) عصام بهيّ. مقال موسوم بـ "الأدبي والثقافي". محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية، ع1، يونيه 2004. ص62.

(2) محمد بن عبد الكريم الجزائري. الثقافة ومآسي رجالها. ط2، 1993. ص125.

(3) حسن البنا عز الدين. النقد الثقافي في الدراسات العربية المعاصرة. ضمن مجلة محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية. المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، ع1، يونيه، 2004. ص236.

– سؤال الاستهلاك الجماهيري كبديل عن سؤال النخبة المبدعة.

وتجتمع هذه المساءلة المتحمسة تحت أفق سؤال الثقافة، الذي جاء ليحفر في العمق والجذور وينظر في ما وراء أدبية/ شعرية/ جمالية الأدب، وما وراء فلسفة الحداثة، إنه ينظر في سياسة الأدب وفخاخ المعنى، والتوجيه والإعلام والأضداد والثنائيات المتعارضة والطبقات وشعرنة القيم ونسق الفحولة؛ فالفحول تقاسموا جيد الشعر(الجمل البازل) ولم يتركوا ـ حسب اعتقادهمـ للآخر الذي لم يجر على طريقهم شيئا، وقد رسَّخ لصيغة الفحل الثقافي والاجتماعي في العصر العباسي عن طريق الفرز الثقافي وقد سجَّل ذلك الجاحظ في "البيان والتبيين"، والبديع كظاهرة بوصفه زخرفا وبهرجا وتنميقا بلاغيا، فتح أبواب الشر والقبح المتمثلة في تضخيم الأنا وسحق الآخر(صناعة الطاغية)، والتكسب بالحيل النسقية؛ وأهم هذه الحيل الحيلة (الجمالية) التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكما فنيا، وفي ذلك (تزييف الخطاب) عبر النموذج الرائج في سوق الشعر؛ "القصيدة المدحية" ، وكذلك الرفيع طمس الشعبي، والنخبوي نفى الجماهيري، وجماليات النص تستّرت على قبحيات النسق، هذا وغيره من صورة المرأة ، وما تعرضه من تمكين ثقافي وهيمنة وانتخاب جنوسي، والثقافة التلفزيونية وإشهارها وصناعتها وما يمكن أن ترسخه في العقل الباطن عبر الترويج الإعلامي، هو ما يزعم الناقد الثقافي أنه قد خفي على الناقد الأدبي بخاصة والناقد الفني بعامة، أو أنه غفل عنها لاهتمامه البالغ بجماليات النص الفني الإبداعي.

ولعل دليل البحث إلى هذه الاحتفالية النقدية الصاخبة والمباغتة لأفق التوقع والصادمة، كتاب "النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية"، الذي واجه فيه صاحبه الناقد "عبد الله الغذامي" النقد الأدبي بجرأة، وهو الذي عرفه الناقد حاتم الصكر عن قرب فشهد بأنه كان «مسكونا بالسؤال، ومفتونا بالنص أولا، وباكتشاف مشغلاته ومحركاته، وفي تطويع آلات قراءته وتحليله، وكان الغذامي بيننا الأكثر مرونة وفاعلية، إن فيه قدرة خاصة على تكييف المنهج النقدي وتحريات مرجعه وإسباغ آليات وإجراءات خاصة عليه»[1]. وقد أظهر عبر كتاباته الرحال الحر والوجهَ النقدي الشبيه المختلف.

[1] حاتم الصكَر. عبد الله الغذامي: الشبيه المختلف. ضمن كتاب الرياض، الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي. مؤسسة اليمامة الصحفية، السعودية، ع97ـ 98، ديسمبر 2001ـ يناير 2002. ص74.

- الأول حين رجع بحداثته إلى "نص التراث" فشابهه لأنه تكلم بكلامه، مستدلا ومحاجا ومدافعا على نظرية أو موقف أو رؤية ما.
- والثاني حين استعمل "نص الحداثة ومابعدها" قارئا مختلفا يهتم ويسعى نحو النجاح في تطبيق النظرية والمنهج كممارسة تفاعلية.

والحال، فإنه يحاول في الوقت ذاته أن يصدق مع النص ويعقد معه ميثاقا للمحبة والثقة والموضوعية، وقد صرح بهذا في كتابه "تشريح النص"، ولكنه يوم امتطى صهوة النقد الثقافي (على عجل كأن الريح تحثي) وقد (طار له شعاعا)، أصبح جميل النص الأدبي قبيحا لأنه تستّر وأضمر، وقبيحه قبيحا لأنه فقط- كما يزعم- نسق ثقافي يمر بحذر متسللا بين الجمالي والبلاغي، حتى لو كان صوتا مقموعا أو فحلا جديرا أو نموذجا قابلا للاحتذاء، وهنا تتجلى نظرية القبح في مقابل نظرية الجمال، والنقد الثقافي في مقابل النقد الأدبي، هذا هو ظاهر القول في الخطاب النقدي، ولكن "الكلام على الكلام صعب".

2/ باب الحكمة وفصل الخطاب

استفتح عبد الله الغذامي فصول كتابه "النقد الثقافي" بأسئلة كان قد أعدّها بنسقية وبحذر، تفصل (هل) بينها وبين الإجابات التي تحمل مشروعه النقدي البديل، فإذا ما سُحبت (هل) أجاب بما يضمر ويريد وبما يبدئ ويعيد، ليجرّ القارئ من حيث يدري أو لا يدري إلى الإيمان بقناعة مسبقة أثّث لها بداية من دعوته بموت النقد الأدبي حين رأى أنه غير مؤهل لكشف الخلل الثقافي، وبتحويل في الأداة النقدية وتحويل في المنظومة المصطلحية، وبانتقائه لمقولات ونصوص تراثية كاملة وأخرى مقتطعة تخدم تبريراته وأسلوبه في التسويق، والأمر اللافت أنه استعجل النطق بأحكام قناعته في المقدمة، قبل أن يشرع في التحليل والتأويل.

كان النقد الأدبي والتذوق الجمالي الذي عاشره الناقد المثقف عبد الله الغذامي، وقد أبدع وسلك فيه كل مسلك، نافذة مفتوحة قفز من خلالها - وهو الاختلافي المتعدد- إلى ما وراء الجماليات، انطلاقا من زعمه أن النقد الأدبي ظل ينعق بالجميل ويكرر نماذجه الشعرية من أشعار الفحول وروّاد التجديد والتحديث، وظلت هذه النصوص تتكرر بين النقاد وليس من فارق إلا من حيث وجوه معالجة ذلك الجميل واستخراج تأويلات مختلفة له، حتى وقع

في حالة من العمى الثقافي عن العيوب النسقية المندسة تحت عباءة الجمالي، وأوقع معه الذات العربية[1].

لا يمكن تجاهل كل ذلك الجهد والعناء الطويل، الذي لقيه النقد الأدبي في مرحلة بدايته وتكوينه ونضوجه ثم انفتاحه، فكل قراءة نقدية قديمة كانت تحاول أن تكون أصيلة وبسيطة ومتخصصة وصادقة ومختلفة بكل ما تملكه من أداة الذوق والعقل والثقافة، وهذا ما عزم عليه النقد الأدبي وخطط له حسب أهداف وقواعد التزمها خلال مسيرته العربية النقية الخالصة، ويكفيه نجاحا كونه ميراثا/ تراثا هائلا في مقابل الحداثة، أغنى القارئ بعامة والناقد بخاصة الحديث والمعاصر الأكثر ثقافة وانفتاحا، وهذا لا شك ما تقتضيه سنة التحول والتطور، وفيه يقول أحمد أمين الذي لاحظه بعناية الناقد : « لم يكن النقد مبنيا على قواعد فنية، ولا على ذوق منظم ناضج، إنما هو لحمة الخاطر، والبديهة الحاضرة، وقد احتاج النقد إلى زمن طويل في الإسلام حتى يؤسس على قواعد ثابتة»[2]، فماذا ينتظر ناقد متأخر من أهل الحداثة مثل عبد الله الغذامي، هيَّأت له كل العلوم والمعارف والثقافات والفنون موسوعته التي يمكن له تخزينها واستعمالها في القراءة والتأويل، وشهد صراعات وتقلبات جديدة في المجتمع والدين والسياسة، من ناقد عربي متقدم أن يكشف ما يزعم أنه يختفي بعمق وسياسة(حيلة) وراء ستائر الجماليات، وما سلاحه سوى الذوق وثقافته المقتصرة على المعرفة اللغوية والبلاغية وربما الدينية، وما يدور في فضاء الحياة الاجتماعية، وهو الذي شهد باب التأويل وما له من توجه إلى فهم المعنى في مرحلة متأخرة من نظرية المعنى؛ معنى المعنى عند الجرجاني والتخييل عند حازم القرطاجني.

يبدو أن النقد العربي المعاصر وبدون تعميم، هو الذي ظل ينعق بما لا يسمع ويبرر للمنهج أكثر مما برر لجماليات النص، وهو يواجه أشباحا للمعنى في غابة النص التي تزداد وِحْشة وغرابة كلما عمّ أكنافها الغموض شيئا فشيئا باسم الإبداع والابتداع والحداثة والتحديث، فلا يعلم ما يخفي الشاعر وما يعلن، سوى أنه يجتهد في تأول ممكنات النص الذي يقول كل شيء وفي الأخير كأنه لا يقول شيئا، وهذه هي متعة بقايا السر المكنون التي يحتفظ بها

[1] ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص8، 59.

[2] أحمد أمين. النقد الأدبي. ج2. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط3، 1963. ص418.

عمق النص ليترك مجالا مطاطا للمناورة والإثارة، إلى أن أفاق على ضوء النقد الثقافي الذي يعد جزءا أو فرعا منه واستمرارا له، وهو يكشف غفلته عن قبحيات متحولة تنخر القيم الاجتماعية والأخلاقية والحضارية، مرّت عبر قنوات الخيال وبديع الشعر وموسيقاه، وهو ما شارك في تكراره بل إعادة إنتاجه ربما بطريقة جديدة هي أكثر إقناعا من سابقاتها.

ويصبح النقد الأدبي أحيانا، كالإعلام والصحافة، يصنع الحدث والاستثناء والضجّة والتقديس، إذا ولّى وجهه شطر شعر شاعر ما وراح يطوف حول جمالياته، ويمنحه الألقاب السامية، في حالة من العمى النسقي. ربما يدفعه نحو ذلك، إما إعجاب وذوق أو عصبية عمياء، أو تطبيق منهج دخيل وترويض لنص طارت شهرته، راح يقلبه على ووجوه المتعددة كما يُفعل في النقد المعاصر، « وكيف يستطيع النقد السكوت ومن حوله قوم يلهجون بأمير الشعر والشعراء، وهو يعلم حق العلم أنهم يهرفون بما لا يعرفون، وأنهم خادعون ومخدوعون...فكيف يكون ابن أنثى، كائنا من كان أميرا للشعر أم كيف يكون من لا يأبى أن يسخّر قريحته للإعلانات التجارية أمير الشعراء»[1]، هذا ما حدث مع شعراء ثار حول شعرهم جدل كبير وسال فيه حبر كثير، فأصبح يعرفهم العام والخاص من فرط شهرتهم، التي أشعلوا فتيلها بالإبداع أولا، ثم استمر النقد في إعلانها وإعلائها وتقديسها ومدّ إشعاعها.

هذا الاهتمام النقدي بفئة من الشعراء والانغماس في نصوصهم، روّج لها كنماذج عليا لا زالت سارية إلى هذا الحين، ورسّخ في الثقافة العربية ثقافة التكرار؛ تكرار وتقليد ما هو تراث، وهذا شيء مُرضٍ ومؤنس، وتكرار وتقليد ما هو حداثة ومنتج غربي دون إعادة النظر فيه ومراجعته ـ في الغالب ـ وهذا أمر مزعج ومشوّه للقيم الحضارية وللنص، وفي الآن ذاته صرف نظر القارئ المعاصر دون قصد عن كثير من النصوص المرويّة من أخبار الشعراء والإنتاج الشعري الذي انمحق تحت ثقل وأعباء التحيّز وتضخيم الفحولي (الأشعر) والاهتمام بالنموذج الشعري السائد(القصيدة المدحية) والمركزي مما هو أدب السلطة والأدب الرفيع، فلم يبق له سوى الهامش الذي يخيّم فيه الهجران والغفلة والنسيان، حتى انطفأ وهج نصوص بل ربما دواوين لشعراء أمام إشعاع وبريق ممتد لنصوص شعراء آخرين خالفوا فعرفوا، وغلّب

[1] ميخائيل نعيمة. الغربال. مؤسسة نوفل، لبنان، ط2، 1981. ص213.

الاهتمام النقدي شعراء عصر على عصر حظّهم الوحيد أنهم أحيطوا بعناية التدوين وشاهدوا موجة عالية من الرقي الحضاري والامتزاج الثقافي.

لا زال الغذامي مثل غيره، يكرّس لهذا الوضع النسقي والطبقي، فيعيد وهو يتنقل في رشاقة، إلى ساحة القراءة مقولات ونماذج شعرية مألوفة ومعتادة، إلا أنها تظهر في هيئات مختلفة إلى حد ما في كل قفزة نقدية، وهذا ما يسعد قارئه ويبهجه، مثل المتنبي و أبو تمام والبحتري والنابغة الذبياني(المعلقة) وطرفة بن العبد (صحيفة المتلمس) وجرير والفرزدق(النقائض) والشنفرى(الصعاليك) والمثقب العبدي(أفاطم قبل بينك متّعيني) وأدونيس ونزار قباني، وأبو القاسم الشابي(إرادة الحياة) وصلاح عبد الصبور...الخ[1].

هذا المألوف والبارز، مذ أعلن صوته، اتفقت الجماعة على جمالياته البلاغية وشعريته وفحولته وتمرّده، وقد ترسّخ ذلك في أذهان الكثيرين من القراء المتذوقين، إلى أن أعلن الغذامي سخطه في النقد الثقافي عن هذه الجماليات المغرية وفائض البلاغة التي رأى وبامتعاض شديد أن النقد الأدبي تمادى وأفرط في التبرير لها، وهو ما أوقعه في العمى الثقافي عن عيوب نسقية راسبة في العمق. لذا فإن النقد الثقافي ـ حسب الغذامي ـ « معني بكشف لا الجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي، وكما أن لدينا نظريات في الجماليات، فإن المطلوب إيجاد نظريات في (القبحيات) لا بمعنى البحث عن جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصود بنظريات القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي»[2]. هذا المطلوب إيجاده (نظرية القبح) قد يُدخِل النقد الثقافي في حالة من الاقتحام والتعسف والتخبط التأويلي والتبرير لما هو موجود وغير موجود من الأنساق، نظرا لحداثة سن التجربة ووعورة مسالك المكاشفة. وفي كل الأحوال يحقق القارئ/ الناقد قراءة تأويلية جديدة مختلفة ليست هي الأخيرة في سلسلة القراءات المفتوحة.

---

[1] ينظر كتاباته: المشاكلة والاختلاف. تشريح النص. النقد الثقافي. القبيلة والقبائلية. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف.

[2] عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص83، 84.

يبدو أن الشعر فن راق من فنون المتعة الجمالية والتثقيف، وهو مزيج من دفق الشعور، وحرارة العاطفة، واتساع المعرفة، وشيء من حكمة العقل، يعلو ويهبط في تناغم وتفاعل، هذا المزيج، جعل الشعراء هم أهل المعرفة وأرقى الطبقات عقلا، لولا طبقة الحكماء الذين تدل أقوالهم وأحكامهم المروية عنهم في كتب الأدب، على أنهم أرقى عقلية، وأصدق رأيا من الشعراء، وإن كان الشعراء أوسع خيالا وأكثر في القول افتنانا[1]، لذلك وجب على المتلقي أن يجاريهم عقلا ومعرفة وأن يرى بعين الناقد الحاذق، قبل أن يسبح في الخيال ويتأثر بالبلاغة والبيان، جاء في سيرة ابن هشام، أن الطُّفَيل الدّوسِي قدم مكة ورسول الله بها، فحذّره رجال من قريش من سماع النبي حتى لا يتأثّر بقوله. قال الطُّفَيل: فما زالوا بي حتى أجمعت ألا أسمع منه شيئا، ثم قلت في نفسي: وأثكل أمي! والله إني رجل لبيت شاعر، ما يخفى علىّ الحسن من القبيح، فما يمنعني من أن أسمع من هذا الرجل ما يقول؟ فإن كان الذي يأتي به حسنا قبلته، وإن كان قبيحا تركته[2]، فقوّة التأثير في الذات/ النفس من حيث صلاحها أو فسادها ودفعها للخير أو للشر وتقويتها وإضعافها مرتبط بأهل البلاغة والشعر، وذلك لجاذبية الأسلوب وقدتهم على التصوير/ التمثيل/ التخييل/ الإقناع.

إن الإيمان بهذا السحر والقوة في التأثير جعل فلاسفة اليونان يهابون قدرة الشعراء (ربات الشعر) في إفساد المجتمع وإضعافه لبعد قولهم عن الحقيقة، فطردوهم من المدينة الفاضلة، واستثنى أرسطو خلافا لأستاذه أفلاطون، أصحاب المدائح والأناشيد التي تقال في الآلهة ومشهوري الرجال، وقد أولى الفلاسفة المسلمين لهذه القضية اهتماما بالغا في حديثهم عن النفس البشرية، وأوضح ذلك حازم القرطاجني في قوله: « الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس، ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، بما يتضمن من حسن تخييل ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب، أو التعجب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قوى انفعالها وتأثيرها، لتحمل بذلك على طلبه أو

---

[1] أحمد أمين. فجر الإسلام. ص55، 56.

[2] ينظر: أبو محمد عبد الملك بن هشام. سيرة النبي. مج1. دار الصحابة بطنطا للنشر والتحقيق والتوزيع، ط1، 1995. 477، 478.

الهرب منه»[1]. فالنفس أو الذات لا تنقاد بسهولة، لما يلفّه الشاعر بوشاح الجمال وإثارة الإغراب والدهشة من نيّة وقصد ومعنى خفي، يحبب أو يكرّه، وإنما هي تطلب أو تهرب ومقياسها في ذلك قوة الانفعال والتأثير. أما الشيء الذي اعجز الله به الكفّار وأرهبهم؛ فكلامه الذي أنزل بلسان عربي مبين، عن طريق الوحي على النبي محمد(ﷺ)، وقد أعرضوا عنه، مخافة أن يسمعوه فيؤثر في نفوسهم وبذلك يصرفهم عن دينهم، ويأخذهم إلى دين الله، لقوّة بيانه وحجته، حتى ظنوا أن قول النبي بما أُنزل، قول كاهن أو شاعر، فجاء نفي الله تعالى في قوله: ﴿إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مّا تُومِنُونَ وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلًا مَا تَذَكّرُونَ تَنْزِيلٌ مِنْ رَبِّ العَالَمِينَ﴾[2].

وحتى الآن، فإنه كلما ذكر الشعراء إلا واستدعى إلى الأذهان قوله تعالى: ﴿والشُّعَرَاءُ يَتْبَعُهُمْ الغَاوونَ اَلَمْ تَرَى أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ وأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾ هذه الآية الكريمة ، ترتبط بالآيات الثلاث التي قبلها، وهي التي أنبأ الله فيها رسوله الكريم بأن الشياطين تنزّل على كل أفّاك أثيم، والنصوص التراثية تسجل أن للشعراء شياطينهم يملون عليهم ما يقولون ـ وقد ذُكر هذا في الفصل الثاني- وأي خير يرجى في ما يقوله الشياطين غير فتح باب الفتنة والشر في النفس فهي خبيثة مذ ذلك الحين، تؤثر الكذب والنفاق في المديح، والشتيمة واستنقاص الآخر في الفخر والهجاء، وتعزز المفاسد في تصوير ماجن للمرأة وتصوير فاجر لمتعة الخمر وترسيخ للعصبية ومعاداة الإسلام...الخ. وظل بعض من هذا يتسرب ويتكرر في الثقافة العربية بصمت في ظل الشروخ والتصدّعات، وبصور مختلفة بينها وبين المشاهد، السامع، القارئ حجاب من الشعرية والجمال البلاغي.

ولو كان يصلح ذم القول من أجل قائله، وأن يُحمل ذم الشاعر على الشعر، لكان ينبغي أن يخصّ ولا يعمّ، وأن يستثنى، فقد قال الله ﷻ: ﴿إلا الذِينَ آمَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُواْ اللهَ كَثِيرًا ﴾، منهم الذين كانوا يمدحون رسول الله ويسمع منهم، ويصغي إليهم، ويأمرهم بالرد

[1] حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص71.

[2] الحاقة. الآيات 40- 43.

على المشركين، فقد أذن الرسول (ﷺ) لحسان بن ثابت بهجاء الكفار حين قال له: «اهجهم وروح القدس معك، واستعن بأبي بكر؛ فإنه علامة قريش بأنساب العرب»[1]. وكان عليه السلام يذكر لهم بعضا من تلك الأشعار التي تعجبه، وقد روي أنه(ﷺ) قال لكعب « ما نسي ربّك، وما كان ربّك نسيا، شعرا قلته»[2].

وبالرغم من موقف الإسلام الواضح في الشعر والشعراء، فإن الغذامي يحاول إثبات يد الشعراء في صناعة الأنساق الثقافية من خلال ما سماه بخطر اللعبة البلاغية التي تؤسس للقيم القولية معزولة عن الفعل، وتصل إلى حد إلغاء الفعل حسب زعمه، ويستدل لها في قناعة، بانفصال الشعر في عصر الفتوحات عن الإنجاز، ويفسر ذلك بركون العرب للراحة والسكون ثم عودتهم إلى الشعر بعد انقطاع، وهي شهادة لابن سلام الجمحي أحد كبار النقاد[3]. فهل حقا انفصل الشعر بوصفه قولا عن عصر الفتوحات بوصفه انجازا وفعلا؟!.

تجلت هذه اللعبة البلاغية في قول الله ﷻ: ﴿وأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾، وقد استعمل الفرزدق هذه اللعبة كمخرج من إقامة الخليفة الحد عليه، وذلك عندما سمع له قولا فيه فحش ودعارة فقال: قد وجب عليك الحد. فقال: يا أمير المؤمنين قد درأ الله عني الحد بقوله: ﴿وأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾[4]، وروي عن سيدنا عمر بن الخطاب، أنه استعمل النعمان بن عدي على مَيْسان من أرض البصرة، وكان يقول الشعر، فقال أبياتا يذكر فيها الغناء والرقص وشربه الخمر:

---

(1) أبو زيد القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص35.

(2) عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص31.

(3) ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص115.

(4) ينظر: أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر، القرطبي. الجامع لأحكام القرآن، والمبين لما تضمنه من السنّة وآي الفرقان. تح، عبد الله بن عبد المحسن التركي. ج16. مؤسسة الرسالة، بيروت– لبنان، ط1، 2006. ص90.

ألا هَلْ أَتَى الحَسْـــنَاءَ أن خَلِيلَهَا بِمَيْسَانَ يُسْقَى فِي زُجَاجٍ وحنْـتَمِ
إذَا شِئْتُ غَنَّتْنِي دَهَـــاقِينُ قَرْيَةٍ ورَقَّاصَةٍ تَجْثُو عَلى كُـل مَـنْـسِمِ
فَإِن كُنْتَ نَدْمَانِي فَبالأَكْبَرِ اسْقِنِي ولا تَسْقِـنِي بالأَصْـغَـرِ المُتَـثَـلّمِ
لعـلَّ أَمِـيْرَ المُؤمِنِيـنَ يَسُـوءُهُ تَنَادُمُنا في الجَوْسَـقْ المُتَهَـدِّمِ

فلما بلغ عمر بن الخطاب قوله قال: نعم! والله إنه ليسوءني. ومن لقيه فليخبره أني عزلته، فقدم عليه رجل من قومه فأخبره بعزله، فقدم على عمر فقال: والله ما صنعت شيئا مما قلت ولك كنت امرأ شاعرا وجدت فضلا من قول فقلت فيه الشعر. وقد قال تعالى: ﴿والشُّعَرَاءُ يَتْبَعُهُمْ الغَاوونَ اَلَمْ تَرَى أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ وأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُون﴾ ، فقال له عمر أما عذرك فقد درأ عنك الحد،: ولكن لا تعمل لي على عملا أبدا وقد قلتَ ما قلتَ[1].

إن وقوع الشاعر في نسق هذه اللعبة البلاغية التي يخالف فيها القول الفعل، فيحدث نوعا من النشاز/ التضاد/ المفارقة وهي سمات تتعلق بما يسمى "فن القبح"، الذي يستثمر في الهزل والعبث وما هو غير مألوف ومسرف ومغالي وما هو وهم وخيال[2]، ويؤدي ذلك إلى الاهتمام بأسلوب القول؛ الجمالي والبلاغي، على حساب القول؛ المعاني والمضامين ويدل سؤال النبي(ﷺ) لعبد الله بن رواحة حين ناداه وهو في المسجد على أهمية الصدق وأخلاقية القول، قال: كيف تقول الشعر إذا قلته؟ فقال عبد الله: أنظر في ذلك ثم أقول، فقال الرسول(ﷺ) فعليك بالمشركين[3]، وربما يساهم في صنع هذه اللعبة والمفارقة، ما يزعمون أنهم شياطين الشعر الذين يملون عليهم ما يقولون فيخالف قولهم فعلهم، أو ربما يوافقه، وهو في الحقيقة إلهام وطبع، فقد « قال بعض الشعراء لرجل: أنا أقول كل ساعة قصيدة وأنت تقرضها في كل شهر [فلم ذلك] ؟ قال: لأني لا أقبل من شيطاني مثل الذي تقبل من شيطانك»[4]. فهو ينظر في شعره وينقحه، بالاحتكام إلى سلطان عقله في تعديل ما يطفح على لسانه مما يختلج في نفسه من شعور وعاطفة ومما ينفلت من رغبات وغرائز.

---

(1) ينظر: السابق. ص90، 91. وينظر: ابن سعد. الطبقات الكبرى. مج4. دار صادر، بيروت. ط1، دت. ص140.
(2) ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. ص203، 204.
(3) ينظر: ابن سعد. الطبقات الكبرى. مج3. ص528.
(4) الجاحظ. البيان والتبيين. ج1. ص206، 207.

ويتحدد الانفصال بين القول والفعل في الشعر بالخيال البعيد والكذب والمبالغة الزائدة والنفاق، وقد رفض الإسلام وجود هذا القبح في الشعر، فنبذ المبالغة المسيئة للمعنى، ودعا إلى الصدق وقول الحق واجتناب الفاحش من القول والهجاء المقذع، وهذه سبيل من سبل الدعوة في إصلاح الأخلاق وإقامة القيم الحضارية الإسلامية في الخطاب، أخذ بها من الشعراء من دخل في الإسلام ورفضها من عاداه وراح يبث السّم الثقافي في الشعر، وأخطر هذه الأنساق التي لا يزال العربي يجترها "العصبية".

وإن كان الشعر والإنجاز شيئان متغايران في عصر الفتوحات وغيره من السالف، إلا أنهما في الحقيقة متّحدان ومتواصلان يؤثر أحدها في الآخر، فالشعر حمل على عاتقه وظيفة حفظ المعرفة أيّام الشفوية بأوزانه المساعدة على التذكّر، فتحول الفعل من بطولة وشجاعة وكرم...لخ، إلى قول يحفظه من الاندثار ويعاد تكراره وتمثّله في السلوك. وحين تغيّرت وظيفة الشعر أيّام التدوين وأصبحت من مهام النثر بدأ الشعر في الركود. وألهى الناس أوّل الإسلام عن سوقه أمر الدين والنبوّة والوحي، وما أدهشهم من أسلوب القرآن ونظمه[1]، وقد هبَّت فئة من الشعراء إلى احتضان وظيفة جديدة وهدف أسمى اقترن فيها الفعل بصدق القول؛ بعد أن استجابوا لطلب رسول الله في قوله: «ما يمنع القوم الذين نصروا رسول الله بسلاحهم أن ينصروه بألسنتهم، فقال حسان: أنا لها...الخ»[2]. نعم، هبّوا إلى نصرة الدعوة والدين وإقامة الحق وإزهاق الباطل بألسنتهم جنبا إلى جنب مع الخطيب والجندي وفي كل مجلس ووقت وحين، فأرهقوا نفوس المشركين وأحبطوها بالهجاء، وشحذوا همم الجيوش بذكر انتصاراتهم وبطولاتهم في الفخر والمديح، وقد زاد حبّهم ومديحهم لرسول الله، الكفارَ ذلّا وانكسارا، حتى لقب حسان بن ثابت بشاعر الرسول، وصنّفت كتب الأدب والنقد شعرهم على أنه شعر الدعوة وشعر الفتوحات الإسلامية.

هذا القول الشعري الذي يجعل من سحر البيان ركيزته، تصل يده ليس فقط للممكن والغريب بل حتى إلى المستحيل والممتنع، وذلك عبر ما حدده بعض النقاد والبلاغيين والفلاسفة من استعمالات تخييلية ومجازية موسّعة، حتى أن العجم لم تتسع في المجاز

(1) ينظر: ابن خلدون. المقدمة. ص602.

(2) ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. ص181.

اتساع العرب فيه، إذ لهم طرق القول ومآخذه كما يقول ابن قتيبة[1]، ويخلط الشاعر/ الساحر باستعماله للأدوات البلاغية والخيال والعاطفة والعقل (الحكمة/ الحجة)، كل أوراق الحقيقة والواقع بالنفي والتضاد والمفارقة والسخرية والتهكم، ويسعى في نصه لاقتناص عنصر الغرابة والغموض والجمالية والاختلاف الذي يعد سمة من سمات الحداثة، ليحدث المفاجأة والدهشة في نفس المتلقي ويخرق أفق توقع، فيقلب الحقيقة إلى خيال والخيال إلى حقيقة، ويجعل الحق باطلا والباطل حقا كما يرى ابن المقفع.

يعرّي الغذامي إذن، "عورة الشعر"، ويفضح ما اعتقد أنه القبح المتستر بفتنة البلاغة (الجماليات) وقد سحروا بها أعين القراء، انطلاقا من زعمه وهو يمتطي صهوة النقد الثقافي على عجل، ـ والأسبق هو الأبرز والأشهر على كل حال ـ أن « الشعر كان هو المخزن الخطر لهذه الأنساق وهو الجرثومة المتسترة بالجماليات، والتي ظلت تفعل فعلها وتفرز نماذجها جيلا بعد جيل ليس في الخطاب الشعري فحسب بل في كل التجليات الثقافية بدءا من النثر الذي تشعرن منذ وقت مبكر، وكذا الخطاب الفكري والسياسي والتأليفي بما فيه النقدي، وكذلك في أنماط السلوك والقيم ولغة الذات مع نفسها ومع الآخر، لقد تشعرنت الأنساق وصرنا فعلا الأمة الشاعرة واللغة الشاعرة، ولكن فرحنا وتباهينا بهذه الصفات ليس سوى خدعة نسقية لم نع ضررها»[2]، في هذا الحكم النقدي يظهر الغذامي ـ وهو الناقد المثقف، العليم، الحكيم، الذي (ملأ الدنيا وشغل الناس) فانفتح له باب الكتابة النقدية حسب أسلوبه الخاص وخرجاته وقفزاته ـ تفكيكيا من خلال تورطه في قاعدة "الهدم والبناء"، أو بتصوير أقرب إلى واقع التفكيك "النسف"، وتورطه أيضا إلى حد ما، في التأويل المفرط و برغماتية (ريتشارد رورتي)، تحقيقا لرغبته في المخالفة والبروز أو الفحولة، وتحقيقا لهواه في تمكين النظرية والمنهج المستورد والمعدل بلباقة وحكمة.

وأول تهديد بالمحو من الذهنية العربية يطال المقولة الذائعة الصيت، والتي تحولت إلى جملة ثقافية راسخة "الشعر ديوان العرب" الذي لم يكن لهم علم قبله، والذي قال فيه العلامة ابن خلدون: «اعلم أن الشعر كان ديوانا للعرب، فيه علومهم وأخبارهم وحكمهم، وكان رؤساء

---

[1] ابن قتيبة الدينوري. تأويل مشكل القرآن. تحقيق السيد أحمد صقر. دار التراث، القاهرة، ط2، 1973. ص20، 21.

[2] عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص88.

العرب منافسين فيه، وكانوا يقفون بسوق عكاظ لإنشاده وعرض كل واحد منهم ديباجته على فحول الشأن وأهل البصر، لتمييز حوكه. حتى انتهوا إلى المناغاة في تعليق أشعارهم بأركان البيت الحرام، موضع حجّهم...الخ»[1]، فبعد عزّه وقداسته وحفظه لمرحلة الشفاهة من الاندثار، يصبح ـ في نظر الغذامي ـ وهو يعلم أنه مصدر مهم وملهم للأدباء وعلماء الدين والفلسفة والتاريخ والاجتماع والنفس واللغة وأهل الثقافة، ليس سوى "المخزن الخطر للأنساق والجرثومة المتسترة بالجماليات"، وكأنه أراد ترسيخ عبارته "سقوط الشعر" الواردة ضمن عناوين كتابه "النقد الثقافي"، والترويج لسلعته في سوق العرض والطلب، ومحاولة إقناع الذات العربية التي راح يوهمها بالتخاذل والانقياد للأنساق الثقافية بما يطرحه ويؤثث له.

ربما أصاب الغذامي إلى حد ما، في وضع يده على عطب الجهاز النقدي المتمثل في غفلته عن التسويق للشعرية وتحولها شيئا فشيئا إلى نسق "الشعرنة"، وقد علم الناس منه أن الشعراء هم العلماء والحكماء والفحول وأمراء الكلام، وأن الشعر يؤثر في النفس البشرية فيرغبها أو يرهبها فتقبل أو تدبر، وأنه يرفع أقواما ويضع أقواما بالمدح والهجاء، وأنّه ببلاغته يصوّر الباطل في صورة الحق، كما قد علموا منه أن أحسنه ما وفق الحق وأنه تسلّ به الضغائن ويدل على مكارم الأخلاق وينهى عن مساويها، وأنه وسيلة لدفع الشر وجلب الخير، لذلك تسرب هذا النسق؛ نسق الشعرنة إلى سلوكات الناس والخطابات الأخرى فخالطها على حسب أقدارها ومقاصدها/ نواياها؛ ومنها الخطاب النقدي والاجتماعي والصحافي والديني والسياسي بخاصة، حيث تقرأ وتسمع كثافة من الشعرية انفتحت عليها لغة المجتمع والنقد والصحافة والدين والسياسة تستعطف وتغوي وتجذب القارئ/ السامع، وتسمع رطانة من المبالغات والمجاملات والكذب، واستعمال عبارات مدح وفخر بلاغية، لاستجلاب قرب أو منفعة من صاحب جاه أو سلطان (تكسب)، أو كلمات معسولة يؤلّفها شاب أو يرتّقها بما يحفظ من شعر الغزل أو كلمات لأغنية في الحب، يجعلها بابا من أبواب الخير أو الشر، ربما يشتري بها قرب فتاة يحبها أو يخفي في ثناياها خبثه فيخدع من يشتهيها كحبّة حلوى.

[1] ابن خلدون. المقدمة. ص601، 602.

إنها خطابات تتخللها أساليب البلاغة والشعر، حتى كأنها أقرب إلى مناسك الشعر وطقوسه. وعلى هذا النحو المثير للشفقة، تمركز نسق الشعرنة في الذات العربية، بوصف الشعر "ديوان العرب" وبوصف العرب "أمّة الشعر"، التي لا زالت إلى اليوم تحفل بالشعر وتطرب لسماعه، وتقرع له الهيئات والمؤسسات الثقافية والنوادي الأدبية طبول الأمسيات الشعرية والمسابقات الوطنية والدولية فيأتيها الشعراء من كل فج عميق، وأشهرها "شاعر العرب" و"أمير الشعراء" و"شاعر الرسول".

غير أن الغذامي ـعلى ما يبدو ـ وإن كان قد جانب الصواب في بعض قراءته، فإنه تجرّد من الموضوعية من حيث يدري أو لا يدري وأغرق في الكلية، وأراد أن يوهم القراء والجماهير بضرر نسق الشعرية، أو اللغة الشاعرة، رادا ذلك إلى غياب الوعي، ولم ينظر إلى الجانب الإيجابي للشعر أو النفع في مقابل الضرر، وكأن الشعر عيوب نسقية لا تنضب. والحق أن هذه الشعرنة التي تمسّ السلوك والقيم، كما تضر وتفسد تنفع وتصلح، فقد أمر عمر بن الخطاب رضي الله عنه بتعلم الشعر وحفظ محاسنه فقال: «اروا من الشعر أعفه... ومحاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق وتنهي عن مساويها»[1] وقد أوصى ابنه عبد الرحمان وهو يعظه : « يا بني صل رحمك واحفظ محاسن الشعر يحسن أدبك؛ فإنه من لم يعرف نسبه لم يصل رحمه، ومن لم يحفظ محاسن الشعر لم يؤدّ حقا ولم يغترف أدبا»[2]، وهنا قرن حفظ محاسن الشعر بصلة الرحم وما أعظمها عند الله من مهمة، كما روي عنه أنه قال: «نعم ما تعلمته العرب الأبيات من الشعر، يقدمها الرجل أمام حاجته»[3]، يدفع شرا أو يجلب خيرا، وقد قيل الشعر في الأصل لأجل وظيفة نبيلة؛ ثقافية وإنسانية، وما كانت الأوزان والقوافي والأسجاع إلا خير حارس، جاء يخاطب الذوق والإحساس ثم العقل، والمثقف قبل العامي.

كان الشاعر في المرحلة الشفوية (الجاهلية) يحمل مهمّة الإفهام فيفسّر قصده بالتصريح والوضوح الذي يتحقق بإحكام الرصف وإصابة الوصف ومقاربة التشبيه، أما في

---

(1) القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص41.

(2) نفسه. ص41.

(3) الأصفهاني. الأغاني. ج13. ص190. وينظر: ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. ص73.

مرحلة بدأت بالصنعة والتنقيح وإعادة النظر في القصيدة، سمي شعرها بـ "الحولي" إلى أن بلغت القصيدة ذروتها في الصناعة والتنميق والزخرف والغموض مع مذهب البديع فقد أصبح الفهم؛ مكاشفة المعنى والمغيب والقصد مهمّة القارئ وهو معنيٌّ بما يستقبله ويستجيب له أثناء الإدراك والفرز أو التمييز العقلي بين الجميل النافع(الحكمة، النموذج البشري الرفيع في الأخلاق الحميدة والعلم والبطولة، الصفات العالية؛ كالشجاعة والكرم والتسامح...الخ) والقبيح الضار (العداوة والبغضاء والظلم والعصبية والتسلط...الخ)، وبلغة القرآن بين الطبيب والخبيث، وهو في مستوى يسيطر فيه الشّعور على اللاشعور أو العقل الباطن.

والأخطر من ذلك أنه ألقى التهمة على عاتق الشعر، وتغافل عن حقه المشروع في اللعب البلاغي؛ وبخاصة الغموض والتضاد وما سمي في النقد الأدبي بالقبح Grotesque الذي أفاض فيه الناقد الألماني فولفغانغ كايزر حين وضع كتابه القبح في الفن والأدب عام 1957م ليثير اهتمام منظري الجمالية[1]. إذ هو نص مفتوح في الأصل، وحسب قاعدة الفحولة ولعبة الأدبية أو الشعرية المتفق عليها في المؤسسة الأدبية، يكمن سرّ اختلافهم وتميّزهم عن بعضهم مما أفرز قضية "الطبقات"، و"الفحولة"و "الشعرية"، وفعّل في عقل القارئ نشاط التفكر والشراكة والتأول في النص، فتتتابه أثناء فعل القراءة، الهزّة/ اللذة/ العشق المأمول والمرتجى.

إنه يتحدث بعنف وهو يلغي بسهام التجنّي والتعميم والتبرير والبرغماتية في التأويل على الخطاب الشعري والبلاغي والنقدي، وعلى جسد النص الشعري وروحه؛ أي جماليات اللغة وتشكيلاتها البلاغية الممتعة، التي احتوت في نظر النقد الأدبي، الوجود وفلسفته المتمثلة في ديناميكية العلاقة بين الإنسان والطبيعة والأشياء؛ موتا وحياة، حزنا وفرحا، حربا وسلما، صدقا وكذبا، رغبة ورهبة...الخ، فجمعت بين المتناقضات وصنعت المفارقات،

---

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. ص202.

وللتوضيح ـ من الكتاب نفسه وفي الصفحة نفسها ـ فإنه قد: نظر السابقون إلى القبح بوصفه صورة مفرطة من "النشاز" البصري أو الهزل الفج؛ لكن المعاصرين اعتبروه صيغة "جمع النقيضين" أو الصراع التصادمي بين الأضداد، وبهذا فهو في بعض أشكاله في الأقل، صيغة مناسبة للتعبير عن إشكالية الوجود وطبيعته. والمعنيون بدراسة القبح يشيرون إلى أن يسود في المجتمعات والحقب التاريخية المتسمة بالصراع أو التغير الحاد أو البلبلة.

وجعلت من الشعر اختلافا وفضاء مفتوحا للتعبير الحر والكتابة الصادمة المفتوحة على القراءة والتأويل، تلك اللغة التي تمثل الوجود في جواب غادامير الحاسم: «الوجود الجدير بالفهم هو اللغة Sein, das verstanden werdenkan, its sprache»[1].

ولم يكن الغذامي السابق في تنبيه القارئ إلى فعل تأثير الشعر وتحذيره من سلطان بلاغته وجمالياته، وما يمكن أن تقْلبه من الحقائق والصور وهذه لعبة مشروعة تعد إبداعا حسب قانون الشعرية أو الأدبية في عرف النقد الأدبي، وهي خطر نسقي، وقبح متستر وراء الجماليات حسب الغذامي كناقد ثقافي، بل تفطن إلى ذلك النقاد القدماء وأبرزهم عبد القاهر الجرجاني وبخاصة في كتابه "أسرار البلاغة" والجاحظ في كتابه "البيان والتبيين"، وقد وقعت بعض القضايا؛ كالمبالغة والصنعة في مذهب البديع والصدق والكذب والتكسب والذم في غالب المدح وضعف الشعر وقوته في دخوله باب الخير أو باب الشر والسخرية والتهكم...الخ، موقع جدل وخلاف، وتفطن إليه الأدباء أهل الحكمة والبيان، فأحسنوا فيه القول وفصل الخطاب.

ويكفي ـ ربما ـ قول بعض الربانيين من الأدباء في بعض مواعظه: « أنذركم حسن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام؛ فإن المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا وأعاره البليغ مخرجا سهلا، ومنحه المتكلم دلّا متعَشَّقاً، صار في قلبك أحلى، ولصدرك أملا. والمعاني إذا كُسيت الألفاظ الكريمة، وأُلبست الأوصاف الرفيعة، تحوّلت في العيون عن مقادير صورها، وأربت على حقائق أقدارها، بقدر ما زُيّنت، وحسب ما زُخرفت، فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض وصارت المعاني في معنى الجواري والقلب ضعيف، وسلطان الهوى قويّ، ومدخَل خُدَع الشيطان خفيّ»[2]، والموعظة هنا موجهة للسامع أو القارئ لأن مسؤولية فهم النص واستقباله (قلبا وعقلا) والتمييز بين الخبيث والطيب ملقاة على عاتقه، لذا وجب أن يكون قارئا مثقفا واعيا باللعبة البلاغية، وانحرافات اللغة الشعرية، وفخاخ المعنى، وسوى ذلك من المقتحمين فإنه قد جنى على الشعر أولا ثم على نفسه فظلمها بسوء الفهم. وتزيد المسؤولية كلما أغرق الشاعر في زخرفت المعاني وتزيينها، وقد أجابه الشاعر أبو تمام صاحب مذهب

(1) هانس غيورغ غادامير. فلسفة التأويل. ص27.

(2) الجاحظ . البيان والتبيين. ج1. ص254.

البديع لافتا انتباهه إلى ضعف ثقافته وقلة حيلته وفطنته، ردا عليه هذه المسؤولية بقوله: لم لا تفهم ما يقال؟!.

وجاء في كتاب جمهرة أشعار العرب خبر يبيّن قيمة الشعر ويحث على حفظ مصونه الذي يكفيك الأدب والعلم والحكمة، وترك الإسراع إلى مبذول الشعر وحشوه الذي لا طائل منه ولا فائدة، وإن كان كله جوهر لا ينفد معدنه، حيث يقول: أخبرنا أبو العباس، عن موسى بن عبد الله ، قال : مرّ أبو عبيدة معمر بن المثنى برجل ينشد شعرا، فطوّل فيه، فقال أبو عبيدة: أما أنت فقد أتعبت نفسك بما لا يجدي عليك، وما كان أحسن من أن تقصر من حفظك في هذا الشعر ما طال! ألم تعلم أن الشعر جوهر لا ينفد معدنه، فمنه الموجود المبذول، ومنه المعوز المصون؛ فعليك بالبحث عن مصونه يكثر أدبك؛ ودع الإسراع إلى مبذوله كي لا يشغل قلبك، ثم أنشد أبو عبيدة:[1]

مَصُون الشعر تحفظه فيكفي وحشوُ الشعر يُورِثك الملاَلاَ

فالحق على الشاعر الذي استعمل بلاغة الشعر(الجماليات) وغموض المعنى لتحقيق مآربه وتمرير حيله بالكذب والنفاق، وبخاصة التكسب، فأفسد الشعر حين جعله وسيلة لا غاية، ثم الحق في القارئ الذي سمح بمرور هذه الأنساق الثقافية (القبحيات) من كذب ونفاق ومبالغة بعيدة مفرطة وقبول وترسيخ ذلك في الذات العربية من حيث أنه يقبل من الشعر ما لا يقبله من خارجه، إذ هي تترعرع في المجتمع قبل أن يرسخها الشعراء بما أنهم أمراء الكلام، وذلك حين اختلى بالجماليات، وقلب القارئ/ السامع ضعيف، وسلطان الهوى عليه قويّ، ومدخَل خُدَع الشيطان خفيّ، لأن الشعر يزعزع العاطفة ويستميلها، ويشغل القلب ويشدّه بسحر بلاغته.

والحق أن السامع/ القارئ/ الناقد المثقف لا يسهل خداعه، حين ينظر ـ كما قال الجرجاني ـ بقلبه ويستعين بفكره ويعمل رويته، ويُحضر عقله، ويستنجد بفهمه. وإنما هو ـ والقول لمصطفى ناصف ـ يقبل أحيانا من داخل الشعر ما يرفضه بسهولة في الخارج/ المحيط/ الواقع، ربما لما أشاعته الثقافة أو المؤسسة الأدبية في عقله من التحيز للشعر،

[1] أبو زيد القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص44.

ولكن هذه التقاليد الأدبية سرت مسرى الريح، وما أمكن لذلك أن يتحقق إلا بمحاولة فهم كرامة التأويل تفهما أكثر اعتدالا ونضجا، وبإذكاء جذوة المصاعب، حيث لا شيء يغني عن قدر من التساؤل، ولاشيء يجعلنا نفهم التأويل فهما ساكنا راكدا آمنا [1].

هذا ما يجعل الغذامي يحاول في قراءته وهو يدقق النظر في أنساق النص الشعري القديم، الكشف عن لعبة الخفاء التي أسست لها البلاغة؛ من تلميح بدل تصريح، وغموض بدل وضوح، وصنعة في التنميق والزيين بدل طبع في القول والتحسين، وهذه كما يزعم الغذامي «ليست مجرد مبالغات شعرية وتصويرات فنية جمالية، إنها صناعة نسقية ثقافية تنتج نموذجا قابلا للاحتذاء، سياسيا واجتماعيا، وهذا ما حدث فعلا في غفلة من النقد الذي ظل يطنطن عن الشاعر واللغة الشعرية والتعالي المجازي، وتسامي الخيال الشعري على شرط الواقعي والعقلي، وما شابه ذلك من لغة النقد التبريرية، مما هو قول في ظاهره صحيح، غير أنه سمح لخراب كبير يمر غير ملحوظ، وغير منقود»[2]. وكأنه يريد في تفسيره هذا أن يعود بالشعر والشاعر إلى زمن "المدينة الفاضلة"، في صيغة من التعميم المطلق؛ فيحقّر الشعراء بوصفهم أمراء الكلام أصحاب الفحولة والسلطة المرغبة المرهبة، الذين يقلبون الحق باطلا، وهم الشحّاذون المنافقون الكاذبون، ويدعو لسقوط الشعر بوصفه جرثومة ومخزن خطر للأنساق، كل هذا الغثاء والجعجعة بمقولات هي في ذاتها أصبحت نسقية ينصاع وينقاد إلى إرغامات هدف كان مسطّرا قبليا يتمثل في "نظرية للقبح"، ويبعد الموقف النقدي الثقافي للغذامي عن دائرة العدل والإنصاف.

ويعُد الغذامي اللغة المتفتقة بالشعرية، تصويرا بلاغيا مضمرا للأنساق الثقافية رسّخه الشعراء بفحولتهم واختراعاتهم وإفراطهم(المتنبي، أبو تمام...الخ)، بما أنهم "أمراء الكلام" وهم (الناس) والآخرون (غيرهم) حسب ما يقدّره عقل المتنبي[3]. ولكن الحقيقة أن هذا هو فضاء الشاعر وصحراؤه الشاسعة الذي يمكن له أن يرتع ويلعب فيها، هي لعبتهم وفق النسق الشعري وقواعد الإبداع الشعري الآيلة للانفتاح، هذا النسق الذي حصره وحدّده الغذامي

---

[1] ينظر: مصطفى ناصف. نظرية التأويل. ص11.

[2] ينظر: عبد الله محمد الغذامي. النقد الثقافي. ص88، 89.

[3] ينظر: نفسه. ص88

بثنائية "المشاكلة والاختلاف"، التي تجمع في مفهومها القديم والحديث، والعمود والبديع، والنص المغلق والنص المفتوح، قد ورّط فعله النقدي الثقافي في ما اتهم به النقد الأدبي من عملية التسويق والتعميم والتبرير، فانقلب السحر على الساحر، وذلك حين أخذته الحماسة وهو يقتفي أثر النسق في ما ظن أنه منتج بلاغي محتكر(الجمال) وما ظن أنه فحولة وشعرنة للخطابات والقيم[1].

ويظهر ذلك جليا في معرض حديثه عن "اختراع الفحل" حيث يزعم أن النسق الشعري بعد ترحل وتنقل استولى على الكتابة، ثم استقرّ في الذهنية الثقافية للأمة وراح يتحكم في كل الخطابات والسلوكيات، ومن هنا تحوّل الفحل الشعري إلى الفحل الثقافي[2]. إن في هذا مبالغة وجناية على الشعر من حيث تحميله المسؤولية والتعميم المجحف، إذ لا يعزب على بال الغذامي حكم النبي والصحابة وموقفهم من الشعر وهم القدوة الحسنة في حب الخير والجمال؛ جمال القلب والأخلاق، ونبذ الشر والقبح، وفي مقدمة ذلك موقف الرسول(ﷺ) من الشعر والبيان، حيث قال: « إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحرا» ، فإذا كان من البيان ما ينفث السحر والجمال في عقد القلوب والنفوس فيسكنها ويغريها ويغويها ويمتعها فإن من الشعر ـ وهو بحر البيان ـ تنبع الحكمة فيتغذى العقل ويتسع التفكير وتكتسب الذات العربية ثقافة وأدبا وحصانة من كل دخيل.

إن احتمال وقوع الذات العربية في ما يمكن للشاعر إضماره من حيث يدري أو لا يدري في الخطاب الشعري من حبائل خطيرة ذات مفاسد ممكنة الترسّخ في أذهان المتلقين، كان قد واجه بها خصمه كسلاح للرغبة أو الرهبة؛ وهي القفا/ النفاق والكذب/ القبح والبشاعة التي تتوارى دائما وفي كل الخطابات الأخرى خلف الوجه/ الصدق/ الجمال، وذلك في مقابل منافع الشعر التي لا ينكرها إلا جاحد لئيم، ليس إلا علامة على ضعفها وانهزامها وفظاعة تأزُّمها؛ أي الذات العربية.

ويشهد التاريخ على وقوع هذه الذات في ما يضمره الجميل الزائف من قبيح مشوّه ومحطم للأخلاق والقيم الحضارية الإسلامية الشامخة، وشهادته تفضح حالة العمى الثقافي،

---

[1] ينظر: السابق. ص15، 88، 89.

[2] ينظر: نفسه. ص123.

ومنها نسق الغفلة والضياع الذي تسلل بين أفراد مجتمع بلاد الأندلس، حين أرخت السلطة الحاكمة لرعيّتها دواعي الترف واللهو من الموسيقى المطربة المصحوبة بالهوى ومعسول الكلمات الموزونة المقفاة، حيث انتشرت الحانات ومجالس الطرب والغناء، فاستبدلوا الذي هو أدنى بالذي هو خير. وضحكوا كثيرا وتوجّعوا وتفجّعوا أكثر وأكثر، لضياع الأندلس من بين أيديهم وانتهاء المشهد المريع باحتلال الإسبان لآخر مدنها الجميلة "غرناطة" . وهو مشهد كثير التكرر في النص الشعري إلى اليوم، كل يبكيها ويصورها بمشاعر محترقة وهو يأسف لضياع حضارة عربية إسلامية ثمن الغفلة وغشاوة الملذات والنزوات والهوى.

لا شيء يجعل الذات المتسلحة بلباب العقل والمستظلة بشجرة الحكمة والثقافة، شخصية تضعف أمام الأنساق الثقافية أو القبح الذي يمكن للأفكار الرائجة في المجتمع والسلوك المتكرر أن يخفيه تحت جبّة الأعراف والعادات والتقاليد؛ (هذا ما وجدنا عليه آباءنا الأوّلين)، أو تحت مظلة النسق؛ أي المتوافق عليه اجتماعيا باسم الثقافة والتثاقف، أو تقبل من الشعر وفيه الخبيث والطيب من السلوك والأخلاق والصفات...الخ وهو كل ما يأخذه الشاعر من الواقع والمجتمع كأفكار وثقافة وصفات وسلوكات يعيد صياغتها وتصويرها مضفيا عليها من شعوره وخياله وبلاغته، لذلك يخالف حسن المصطفى موقف الغذامي من الشعر حين عدّه الجرثومة والمخزن الخطر للأنساق الثقافية، ويعود في تفسيره لتأثير الشعر في الذات العربية إلى علاقة الشعر بالمجتمع أيهما أسبق في التأثير، حيث يرى «أن دراسة تأثير الشعر في الذات العربية، من الضروري أن يقرأ ضمن صيرورة وتطور فكر المجتمع الذي ينمو فيه، وضمن العوامل البيئية المختلفة المؤثرة عليه، والتي شكلت ولوَّنت الشعر وليس العكس»[1]. ربما يكون هذا صحيحا في مرحلة كان فيها خيال الشاعر ضيقا وتصويره للواقع صادقا، يعتمد في الوصف قربَ التشبيه، حتى كأنه أقرب لانعكاس الصورة في المرآة، هذه المرحلة كان فيها الشاعر صوت قبيلته الذي يتحكم فيه نسق الجماعة وتهابه القبائل، فيفخر ويمدح رافعا شأنها ويهجوا مدافعا ومرهّبا.

[1] حسن المصطفى. الحداثة في الخطاب الأدونيسي مقاربة للحداثة بين الغذامي وأدونيس. ضمن كتاب: حسين السماهيجي وآخرون. عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية. مملكة البحرين وزارة الإعلام الثقافة والتراث الوطني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003. ص175، 176.

ولكن يختلف ذلك عنه في مرحلة أصبح فيها الشاعر صوت الفرد وصوت ذاته يتّبع أهواء ورغبات نفسه، ويجري وراء طمعه وتكسبه في بلاطات ومجالس الملوك والأمراء، فأفسد الشعر كما يرى ابن خلدون[1]، وأصبح فيها الشاعر صوتا جديدا يخالف الصوت القديم تجديدا وإبداعا من حيث الإغراق في الصورة الشعرية وفي البديع وغموض المعنى، جريا وراء الغرابة والاختلاف والتحديث، وهنا يكون الشاعر من خلال شعره، مسئولا عمّا يكتب واع وغير واع، فقد قال الشاعر:

ولا تكتب يمينك غير شيء يسرّك في القيامــة أن تراه

والحقيقة أن القارئ يرى في الشعر ثقافة ينبغي تملكها، وغرابة وطرافة ليست في غيره، فيغيب في اندهاشه ولذته ويتيه في غابة الجماليات، ويقبل من الخطاب الشعري ما لا يقبله ربما من خطابات أخرى. فكما أن الشاعر مسئول عن لحظة الوعي أثناء الكتابة كذلك القارئ مسئول عن حضور الوعي والفهم أثناء القراءة، أمّا الشعر/ النص/ الرسالة/ الوثيقة فهو بريء من صناعة الحيل البلاغية، وتمرير الأنساق الثقافية، إنّها لعبة بين اثنين لا ثالث لهما، الكاتب والقارئ.

هذه الكتابة المتحررة والمفتوحة فسحت أمام القارئ أبواب التأويل، فكما جعل الغذامي الشعر مسئولا عن ما يحدث من خراب، كان المجتمع عند حسن المصطفى هو منتج الأول للداء الخطر(الأنساق الثقافية)، ولكن الناقد عبد العزيز السبيل، في مقاله "الشعرنة بين السياسة والشعر" يخوض في تفسير أبعد من ذلك يتعلق بسلم السلطة والتأثير، حينما راح يبحث ويناقش قضية الشعرنة والأنساق الثقافية التي تلقى استقبالا جماهيريا ورواجا اجتماعيا، والتي طرحها عبد الله الغذامي بقوة وأثار بها جدلا كبيرا، حيث أظهر موضوعية النقد عندما أبدى توافقه معه في حقيقة ما يحمله الشعر من المبالغة والكذب والتزييف والفحولة...الخ، وفي أن "الشعرنة" قد غدت مرتبطة بجوانب كثيرة من حياة الناس نظرا للشبه الحاصل بين ما يحدث في الواقع وما يحدث في الشعر، لكن المختلف حوله، حسب عبد العزيز السبيل يتمثل في سبب وجود السلبيات أو القبحيات التي يحويها المجتمع، ويطرح للإجابة على ذلك سؤالين: هل سببها الشعر كما يعتقد الغذامي؟ وهل مجرد التشابه بين ما

[1] ينظر: ابن خلدون. المقدمة. ص602.

يحدث في الشعر وفي المجتمع يؤدي إلى صحة النتيجة المفترضة، دون دراسة للواقع الاجتماعي للخروج من الفرضية إلى الحقيقة، أو ما يقرب منها؟ إنه لا يبرئ ساحة الشعر والشاعر في ما تثيره من "الشعرنة"، بقدر ما يضع المسؤولية الأكبر على النظام السياسي العربي عبر عصوره واختلاف مناهجه، في ما يحمله من عدوى "السيسنة"[1].

[1] ينظر: عبد العزيز السبيل. "الشعرنة" بين السياسة والشعر. ضمن كتاب الرياض. ص259، 260.

القصيدة المنتخبة بين البلاغة و السياسة

«سياسة البلاغة أشدّ من البلاغة، كما أن التّوقّيَ على الدَّوَاء أشدّ من الدَّواء» سهل بن هارون.

ينطلق الغذامي في مساره نحو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي، من كل ما هو جميل وشاعري وخيالي وأسطوري وغرائبي(نص مفتوح)، وفي بحثه عن نظرية في القبحيات، يقترب من محاولة البحث في ما وراء جماليات القبح أو ما يسمى بـ "فن القبح" في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، وذلك لارتباطه في ما يبثه للجماهير المتلقين، بفن الكوميديا القائم على اللذة، وما يتبعها من هجاء ومعارضة وفن التهكم، وما هو عبثي وهزلي ومفارقة، وما هو تصوير غريب ومريع ومفاجئ...الخ[1].

وفي تصوُّرِه عن الهجاء كديناميكية نسقية، حيث لا يستقيم أمر المديح إلا به في قوله: « في الأصل كان الهجاء، والهجاء ذو جذر ثقافي عميق يرتبط بالسحر، وبفكرة تدمير الخصم عبر تصويره بصورة بشعة تلعب دورا سحريا تؤول إليه حال الخصم حسب وصف الشاعر/ الساحر»[2]، يلتقي ويتقاطع مع قول القائل في خضم حديثه عن وظائف القبح كفن، في جانبيه الظاهر/ الخفي، أو الإيجابي/ السلبي:«رغم أن حالات كثيرة من القبح قد تخدم وظائف تجميلية هامشية، إلا أن "الصدمة" التي تصاحب فن القبح هي سلاح هجومي فعال يجده المرء مستخدما في الهجاء والمعارضة والتهكم وما شابه ذلك. وتأثير الصدمة المفاجئ غالبا ما يحقق البلبلة والتشويش ويجعل القارئ يرى العالم في شكل غير مألوف ومثير للقلق؛ ويمكن اختصار مثل هذه الوظائف في وظيفة "الاغتراب": أي أن شيئا مألوفا وموثوقا يتحول فجأة إلى غريب مزعج»[3]. فكل ما ينتجه النص/ الخطاب، من معانٍ ذات

---

[1] ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص84. وينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. ص202-205.

[2] عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص162.

[3] ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. ص205.

أبعاد دلالية ونسقية متنوعة ومختلفة، ظاهرة وخفية، تحدث المفارقة والمفاجأة والاستغراب؛ وبذلك يمكن للقبح أن يشارك الجمال في تشكيل المعنى الأدبي، ويمكن له أيضا، أن يتوارى ويغيب، ليشكل المعنى الثقافي أو النسق الثقافي، خلف طبقة دسمة من البلاغيات والجماليات المثيرة بعنف وشغف للمتعة واللذّة، ومن ثمة يصبح النص كبضاعة نصيّة وفوق نصية، وثقافية وإيديولوجية، نصا مفتوحا هو الأكثر طلبا واستهلاكا جماهيريا، لذلك كانت النصوص والتجارب الشعرية التي اختارها واشتغل عليها عبد الله الغذامي في كتاباته، قابلة للقراءة والتأويل المتعدد.

1/ سياسة البلاغة وبلاغة السياسة

يَخضع مرور الأنساق المضمرة وتعزيزها وترسيخها بوصفها سلبيات أو قبحيات، عبر حدود وعي السامع/ القارئ/ الناقد، وتفشيه كداء ينخر قيم المجتمع وسلوكه، إلى سياسة/ حِيل/ خُدع، وسياسة النص الشعري تكمن في ما يراه عبد الله الغذامي ستارا للقبح، أي توظيف الجماليات واللعب البلاغي، وأيضا في صمت الكلمات وسرّها الذي يبقى ميثاقا بينها وبين الشاعر، لا يفتحه إلا المختصون، فللبلاغة سياسة يقول في قيمتها وقدرتها سهل بن هارون: «سياسة البلاغة أشدّ من البلاغة، كما أن التّوقّيَ على الدَّوَاء أشدّ من الدَّواء»[1]، ومنها؛ كأن ينظر الشاعر مثلا في القول قبل النطق به، وكما يقول المثل "لسانك حصانك إن صنته صانك" وأن يختار له المقام المناسب "لكل مقال مقام" ، وأن ينظر في مقام المُخاطَب فينزل الناس منازلهم، فكم من أبيات شعر رفعت أقواما فجلبت الخير؛ العفو والكسب ، وكم من أبيات أساء فيها أصحابها القول، فوضعت أقواما وهتكت أعراضا، وجلبت السخط والقتل والعداوة، والقصص على ذلك كثيرة في كتب النقد والأدب، وأشهرها ما عرف بصحيفة المتلمس، التي رأى الغذامي أنها تكشف نسقية أقنعة الشعراء كطبقة مثقفة، بوصفها النص النثري الهامشي البعيد عن المبالغة والتزييف. وتكشف بالتحديد نسقية المعارضة، فلكي تفضح فحل تضع أمامه فحلا أقوى منه كما يرى الغذامي، وقد جاءت على روايات مختلفة، لذا اختار الغذامي الرواية التي تتماشى مع غايته ومبتغاه، فتضع الشاعر الفحل في مواجهة حتفه وتستصغره بسؤاله للصبي ولشيخ القمل وهو المثقف، ثم تضع طرفة بن

[1] الجاحظ. البيان والتبيين. ج1. ص197.

العبد في مواجهة عناده ومعارضته لنصيحة المتلمس، وفي مواجهة جشعه وطمعه، وهذا حسب الغذامي يعد انتصارا للفحل الأكبر المتلمس الذي نجا بنفسه من موت محتوم، ولقي طرفة حتفه بسبب نسقية المعارضة[1].

إن السياسة في طلب الحاجة أو العطاء تقترن بالبلاغة، حتى تكون سياسة البلاغة في الشعر؛ أي الكذب (أعذب الشعر أكذبه) والمبالغة، والمداهنة في بلاغة التخاطب وطقوس القول كإظهار للولاء، أشد من البلاغة عارية، هذه الأخيرة ربما كالتي جاءت في إجابة صحار بن عياش العبديّ عن سؤال معاوية بن أبي سفيان مثلا، وسَخِر رجل من عُرض القوم، حين قال ما هذه البلاغة التي فيكم؟ قال: شيء تجيش به صدورنا فنقذفه على ألسنتنا. فقال رجل من عُرْض القوم: يا أمير المؤمنين، هؤلاء بالبُسر والرُّطب، أبصر منهم بالخطب[2].

وتكمن سياسة بلاغة الشعر في حسن استعمالها وقت الظفر بالحاجة، ويدخل في ذلك حسن الهيئة واختيار الوقت المناسب للقول فهما عتبة القبول وبابه، وقد قال عمر بن الخطاب رحمه الله: « خير صناعات العرب أبيات يقدّمها الرجل بين يدي حاجته، يستميل بها الكريم، ويستعطف بها اللئيم»[3]. هذا يعني أن الإسلام كان يشجع على هذه الصناعة التي تقال بصدق ونيّة طيبة فتجلب الخير والمنفعة، في حين كان يرفض صنعة التكسب أو منح العطايا لأجل المدح، وينهى عن الهجاء ونعت الرجل بما ليس فيه، بدا ذلك في قول رسول الله: «من قال في الإسلام هجاء مقذعا، فلسانه هدر»[4]، ويدل على قوة الكلمة حين ترفع وتضع، قول حسان بن ثابت الذي أذاق المشركين من كأس الهجاء العلقم، حين قال له عليه السلام متسائلا: «ما بقي من لسانك؟ فأخرج لسانه حتى قرع بطرفه طرف أرنبته، ثم

---

(1) ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص215. وينظر: أبو زيد القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص90- 92.
"قتل طرفة لسانه وذلك بهجائه عمرو بن هند الملك، الذي أمر له وللمتلمس بن جرير بجائزة عند عامل له بالبحرين وقال لهما امضيا إليه، فأراد المتلمس تحذير طرفة لكنه عارضه ورد قائلا: "لم يكن ليجترئ على مثلي بذلك، ولكنك حسدتني الجائزة"، وقال للعامل حينما سلمه الكتاب ثم أعلمه بما جاء فيه من الأمر بقتله، ونصحه بالهروب قبل الإصباح، "اشتدت عليك جائزتي فأمرتني أن أهرب" .

(2) ينظر: الجاحظ. البيان والتبيين. ج1. ص96.

(3) نفسه. ج2. ص101.

(4) ابن رشيق القيرواني. العمدة. ص170.

قال: والله أنْ لو وضعتُهُ على شعْرٍ لحلقه، أو على صخرٍ لفلقه وما يسرني به مِقْولٌ من مَعد»[1]، وقد جاء ذلك في سياق دعوة الشعراء لنصرة الإسلام والذود عنه.

وحتى في موقف عمر بن الخطاب في بعض محاكماته التي يرفعها له بعض المهجوين: كقوله للحطيئة بعد أن أمر بسجنه: "يا خبيث لأشغلنك عن أعراض المسلمين"، وهو الذي كان يستعمل الهجاء كما يستعمل المدح للتكسب؛ أي الرغبة والرهبة، وكان الطمع من دواعي قوله الشعر، وقوله للنجاشي حين اشتكاه بنو العجلان بما هجاهم به في عرضهم: "إن عدت قطعت لسانك"[2] ، فكان الهجاء فعلا قوليا دونيا لا أخلاقيا في الإسلام، مما جعل الخليفة عمر بن الخطاب يسمح لأبي موسى الأشعري إعطاء الحطيئة؛ ذلك الطمّاع الذي احترف الهجاء للتكسب، لغرض إسكاته وصرفه عن عرضه، بعد أن كتب إليه يلومه، فلما كتب إليه أبو موسى: إنّي اشتريت عرضي منه بها. كتب إليه عمر: إن كان هذا هكذا، وأنك حميت عرضك من لسانه، ولم تعطه للمدح والفخر، فقد أحسنت[3].

لقد دخل المدح في باب السياسة منذ انتقل الشاعر إلى البلاطات؛ وراح يتقرّب من طبقة الملوك والأمراء والولاة والوزراء والقادة، فهم أهل العطايا والهدايا الذين يتسابق إلى مجالسهم الشعراء بأجود مدائحهم، ومع ذلك فإن منهم العلماء بالشعر، وبخاصة في عصر بني أمية؛ عصر السياسة والصراع على الحكم، والانشقاقات الطائفية والمذهبية، حيث كان عبد الملك بن مروان صاحب علم بالشعر وذائقة نقدية، لا تنفذ على ذوقه معاني المدح إلا غربلها وهذّبها أو رفضها، ولا يفوته خطأ في ألفاظ الشعر إلا صححه، فهو الذي قال للأخطل معترضا: «إن كنت تشبّهني بالحية والأسد فلا حاجة لي بشعرك»[4]، وقال أيضا لابن قيس الرقيات: «يا ابن قيس، تمدحني بالتاج كأني من العجم»[5].

---

(1) ينظر: البيان والتبيين. ج1. ص63. وينظر: ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. ص181.

(2) ينظر: ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ج1. ص287، 291.

(3) ينظر: أبو الفرج الإصفهاني. الأغاني. ج2. ص 175.

(4) ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ج1. ص482.

(5) أبو الفرج الأصفهاني. الأغاني. ج4. ص307.

ويخاطب جرير يزيدَ بن عبد الملك بقوله:

هذَا ابنُ عَمِّي فِي دِمَشْقَ خَلِيفَةً لَوْ شِئتُ سَاقَكُمُ إليَّ قَطِينَا

فيقول يزيد معترضا، أما ترون جهل جرير؟ يقول لي ابن عمي، ويقول: لو شئت ساقكم. أما لو قال: لو شاء ساقكم ، لأصاب، ولعلي كنت أفعل. ويخاطب أيضا، بشرَ بن مروان قائلا:

قَدْ كَانَ حَقُّكَ أَنْ تَقُولَ لِبَارِقٍ يَا آل بَارِقَ فِيمَ سُبَّ جَرِيرُ

فقال بشر: أما وجد ابن المُراغة رسولا غيري؟ وهذا من أفن؛ أي ناقص شعر جرير كما يعلق أبو عبيدة والصولي[1]، وما بهذا يخاطب الأمراء. تشير هذه الجملة إلى آداب الكلام في حضرة أصحاب السلطة، وهنا تكون بلاغة السياسي في مواجهة مع البليغ من القول، حيث تتجلى فطنة الممدوح في اعتراض المعنى الشعري المختزل لتعالي الذات عند الشاعر، فيعلق ويصوب إن أخطأ القول وأساء الأدب. وتمتزج عند هؤلاء العلماء بالشعر ونقده "حكومة السياسة" بـ "حكومة البلاغة"[2]، فالممدوح في بلاطات الأمويين، وهو العالم بالشعر والمغدق على صنوف ندمائه، رَوَّض الشاعر على الإحساس بأنه محتاج للممدوح، فلم يكن يطلبه وإنما كان يفد على بابه متكسبا عارضا سلعته فلا يقبل ما ينشد بسهولة؛ من ذلك أن عبد الملك بن مروان استنشد الأخطل لمَّا وفد عليه، وما أعطاه وكساه الخلع إلا بعد أن يبس حلقه وصحل(بُحَّ) صوته، وأجاد بإنشاده (خفَّ القطين)، التي لقبه بعد سماعها بشاعر بني أميّة[3].

وهكذا، فإن الحاكم يغيّر أخلاق الشاعر، من خلال تأثيره في شعراء المديح والهجاء تربية للسلوك في العلاقة بينهما، فلا يتطاولون على أسيادهم، وينزلونهم منازلهم فيحسنون خطابهم، وتهذيبا للقول الشعري فيتجنبون الكذب والتزلف انطلاقا من مبدأ الصدق. وإن كان الممدوح في البلاط الأموي كذلك حسب ما يروى، إلا أن هذه السلطة الحاكمة والمتمسكة بسدّة العرش ـعلى ما يبدو ـ تخفي جانبا سلبيا وراء الاهتمام بالنقد والشعر وبالطبقة المثقفة

(1) أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى، المرزباني. الموشح، في مآخذ العلماء على الشعر. ص150- 151.

(2) ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص154- 157.

(3) ينظر: أبو الفرج الإصفهاني. الأغاني. ج7. ص350.

وبمجالستهم، وهو قبولهم عودة الشعراء للعصبية الجاهلية المتمثلة في الهجاء الذي نهى عنه الإسلام، وعن هذه العصبية نتجت نقائض جرير والفرزدق، وحماية هذه الطبقة وإرضاؤها بالإغداق المفرط على حساب غيرها من عامة الرعيّة كسبا لولائها، فهم علية القوم وخاصّتهم الذين يحسنون القول فيُقْنِعون ويُتَّبعون.

ويبين خبر إبراهيم بن السَّندي المواجهة بين فعل السياسة وسياسة البلاغة، في العلاقة بين المادح والممدوح الذي يكون في الغالب صاحب سلطة؛ أمّا فعل وسلطة السياسة ففي قول الرشيد للعمّاني الراجز عندما دخل عليه لينشده شعرا، وكان عليه قلنسوة طويلة، وخف ساذج، فقال محذرا: إيّاك أن تنشدني إلا وعليك عمامة عظيمة الكوْر، وخفَّان دُمالِقان، فبكَرَ عليه من الغد وقد تزيَّا بزيّ الأعراب، وفي هذا جانب من الاحتقار وفرض للولاء. وتظهر سياسة القول/ البلاغة في إنشاده ثم دنوّه منه وتقبيل يده، ثم تفخيمه وتعظيمه بمقارنة أوصافه الحسيّة بمن أنشده ورأى وجهه وقبل يده وأخذ جائزته من كبار الأمراء والخلفاء والسادة والرؤساء، في قوله: ولا والله إن رأيت فيهم أبهى منظرا، ولا أحسن وجها، ولا أنعم كفّا، ولا أندى راحة منك يا أمير المؤمنين. و والله لو أُلقى في رُوعي أنّي أتحدث عنك ما قلت لك ما قلت. وبحسن المخاطبة والعمل بالسياسة في مقام السياسة، أعظم الأمير له الجائزة على شعره، وأضعف له على كلامه، وأقبل عليه فبسطه، حتى تمنى جميع من حضر أنهم قاموا ذلك المقام [1]. فالشاعر وإن احتقر ذاته بالعودة لمجلس الممدوح بعد أن اقتحم لباسه بازدراء، وحذره آمرا إياه بارتداء زيّ خاص؛ وكأن ذلك من طقوس المدح، عاد منشدا ثم مُقَبِّلا ليد الأمير وفي ذلك توسل رضاه وجائزته -على ما يبدو- إلا أنه أسبق سياسته قبل بلاغته فاشترى المكانة من ممدوحه الذي راح يشدّ وثاق الصلة، ومنحَه بدل الجائزة جائزتين؛ واحدة على مدحه المنظوم والأخرى على مدحه المنثور الذي كان أكثر قوة من شعره لأنه عمل فيه بسياسة البلاغة، والنتيجة حصول الطرفين على جانب من الأسطورة وعلى فوز مبين.

وهناك قصة طريفة في كتاب البخلاء للجاحظ، ذكرتها سوزان ستيتكيفيتش في حديثها عن السياسة والشعرية وطقوس التبادل، تبيّن يد الممدوح السياسي في قطع وإفساد العلاقة

[1] ينظر: الجاحظ. البيان والتبيين. ج1. ص95، 96.

بالمادح الذي أهداه شعرا مدحه فيه وقرّظه ومجّده، وقبل الهدية بقوله "قد أحسنت"، ولكنّه لم يمنحه الجائزة فيرحل بها، وإنما سمع ما أسعد قلبه وسرّه عقب أوامر العطاء الكاذبة التي وجهها الممدوح لكاتبه. وهي فوق ذلك تبيّن نظرة مخالفة تماما وبطريقة الهزل والسخرية والتهكم لثنائية القول والفعل، قال: «...نعلم أنه قد كذب ولكنه قد سرّنا حين كذب لنا. فنحن أيضا نسرّه بالقول، ونأمر له بالجوائز، وإن كان كذبا. فيكون كذب بكذب، وقول بقول. فأما أن يكون كذب بصدق، وقول بفعل، فهذا هو الخسران المبين»[1] ، وهنا تتناطح السياسة مع البلاغة، لاشتراكهما في لعبة الكذب والمبالغة، فواجه الممدوح المادح بنفس السلاح، وفرض معادلة التبادل التي لم يكن الشاعر يتوقّعها، حيث خالف المألوف وكسر قانون الرغبة والرهبة، بوصفه الوالي صاحب السلطة الحاكمة، ولأنه يطلب المجد بجهده وعمله لا بأقوال الشعراء المتكسّبة المحشوّة بالمداهنة والأكاذيب الجميلة، قال: « بينما هو يوما في مجلس، وهو مشغول بحسابه وأمره، وقد احتجب جهده، إذ نجم شاعر من بين يده»، فردّ القول بالقول وقابل الإسعاد بالإسعاد؛ والممدوح في هذا الموقف الحرج بالنسبة للشاعر، يعدّ ما فعله بخلا وشحا في عرف التقاليد الأدبية التي تحث على مقابلة المدح بالعطاء في حال الصدق أو الكذب، وإن كان قد تكلم من كرسي السياسة ببلاغة السياسة تلك البلاغة التي استعارها من مادحه، فانقلب السحر على الساحر/ الشاعر.

2/ دفاعــا عن الشعــر

كان لزاما على الشاعر إذن، أن يخضع لفعل السياسة، وهو في حضرة الأمراء وأصحاب الشأن، فكما يخاف الناس والأمراء على أعراضهم أن تهتك ويبقى ذكرها حين يمنعون فيمنحون ويطلبون الرفعة في المجتمع، يخاف الشاعر أيضا على رأسه من القطع إذا هجا، مثلما يُرَغَّب بكثرة العطايا إذا مدح فأحسن، وهكذا تكون اللعبة بين المادح والممدوح متبادلة، ذلك أن قوة الحاكم في ماله وسيفه وقوة الشاعر في لسانه، وحسب الغذامي فإنه «ولا ريب أن الاختراع الشعري الأخطر في لعبة المادح والممدوح قد جلبت معها منظومة من

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر، الجاحظ . البخلاء. تح، طه الحاجري. دار المعارف، القاهرة، ط1، 1958. ص26، 27. وينظر: سوزان بينكني ستيتكيفيتش. القصيدة والسلطة، الأسطورة، الجنوسة، والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية. ص242، 243.

القيم النسقية انغرست مع مرور الزمن لتشكل صورة للعلاقة الاجتماعية فيما بين فئات المجتمع...وهي اللعبة الجمالية الأكثر فاعلية في الشعر العربي أيام عزه مما غرس هذا الخطاب المدائحي في الذهن الاجتماعي، مع ما فيه من قيم أخطرها صورة الثقافة الشحاذة المنافقة، وصورة الممدوح المصطفى من خلاصة الصفات المخترعة شعريا وأنانيا مترفعا بذلك عن شروط الواقع والحقيقة»[1]، وحتى إن كان هذا صحيحا، فإنه ليس بهذه الحدّة والإيمان المفرط الذي تؤكد عبارة (لا ريب) بنسقية المدح في تحويله للقيم وغرسها في الذهن الاجتماعي، فكل صفات الجاهلية؛ من كذب ونفاق وكبر وأنانية وتسلط، التي نهى عنها الإسلام كانت موجودة في المجتمع بمختلف طبقاته، حاكما ومحكوما، ولا تزال قبل أن يحملها الشعر في صوره ومعانيه، وهذه القبحيات من خدع الشيطان ومزالق اللسان عند البشر باختلاف أشكلاهم وألوانهم وتصنيفاتهم الطبقية؛ العامة والخاصة وخاصة الخاصة، ولا ينجو من ذلك إلا مؤمن قوي صاحب عقل وحكمة. من ذلك قول عمر بن الخطاب رحمه الله للأحنف بن قيس: " إن رسول الله(ﷺ) قد كان خوّفنا كلّ منافق عليم، وقد خفت أن تكون منهم" إلا لما كان راعه من حسن منطقه، ومال إليه لما رأى من رفقه وقلة تكلّفه؛ ولذلك قال رسول الله(ﷺ): "إنَّ من البيان لسحرا". وكان رسول الله يقول لأصحابه : "قولوا بقولكم ولا يستحوذنَّ عليكم الشيطان" ، وكان يقول: "وهل يكب الناس على مناخرهم في نار جهنّم إلا حصائدُ ألسنتهم"[2]، لذلك كان حديث بعض الأخبار المروية عن الشعر والشعراء التي يدور موضوعها حول الهجاء عن اللسان وما يصدره من قوة الكلمة المزعزعة.

ولا يفوت عبد القاهر الجرجاني وهو صاحب النظرة الشمولية، التحذير والتنبيه إلى مزالق المدح وخطورته في قوله: من شأن المدح إذا ورد على العاقل أن يقِفَه بين أمرين يصعب الجمع بينهما وتوفية حقّهما، ذلك أنه موقف تزل فيه الأقدام، بل تخِفُّ عنده الحلوم، حتى لا يسلم من خدع النفس هناك إلا أفراد الرجال، وإلا من أدام التوفيق صحبته:

- معرفة حقّ المادح على ما احتشد له من تزيينه، وقصدِه من تفخيم شأنه في عيون الناس بالإصغاء إليه والارتياح له، والدِّلالة بالبشر والطلاقة على حُسن موقعه عنده.

---

[1] عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. 94.

[2] ينظر: الجاحظ . البيان والتبيين. ج1. ص254، 255، 256.

- مَلْك النفس حتى لا يغلبها السرور عليه، ويخرج بها إلى العجب المذموم وإلى أن يقول: "أنا" ، فيقع في ضَعة الكِبْر من حيث لا يشعر، ويظهر عليه من أمارته ما يذمُّ لأجله ويُحقَّر، فما كبر أحد في نفسه إلا غان الكبر على عقله، وفسخ عقدة من حلمه[1].

لا يمكن إنكار ما دونته الكتب وتتبادله من أخبار الشعراء إنكارا جازما، ولكنها مرويات كباقي المرويات تحتمل الخطأ والصواب والضعف والقوة والزيادة والنقصان- وقد استشهد الغذامي بهذه النصوص التراثية كثيرا في كتاباته مدعّما بها مواقفه - وهو الذي يعلم أن الشعر عند العرب يمثل مرجعيتهم الجوهرية، وهو المصدر الموثوق، حسب الشيخ البدوي الذي نصح (مارسيل كوربر شوك) بعدم تصديق الحكايات التي تروى عليه شفاهيا، حيث يتلاعب الراوي بالرواية حسب المقام، على عكس الشعر الذي يتسم بالموثوقية لأن الأوزان والقوافي تحفظ نظام القول، إذ لو غير الراوي في النص الشعري سهل انكشاف أمره[2].

وتحكي بعض من تلك القصص الصراع والتنافس القائم داخل طبقة الشعراء في إبراز الفحولة والسبق إلى المعنى، وكسب القرب والعطايا من أصحاب الجاه والسلطان، ويسير ذلك وفق قانون الرغبة والرهبة الذي ينتج عن غرضين شعريين متعارضين ومتناقضين، ولكنهما داخل اللعبة لا غنى لأحدهما عن الآخر حسب الغذامي، وهو القائل: «لا يستقيم أمر المديح إلا بسند من الهجاء، ولسوف نبين بالتشريح النصوصي أن قصيدة المديح تنطوي على الهجاء كمضمر نصوصي/ نسقي. وكل مديح يتضمن ويضمر الهجاء كتوظيف للقانون الثقافي النسقي قانون (الرغبة والرهبة)، وهو القانون الذي تتبني عليه ثقافة النموذج المعتمد في الخطاب المهيمن على ضميرنا الثقافي مذ أن تمكنت منا لعبة نسق اللغة المدائحية»[3]. صحيح أن قصيدة المدح، وليس كل المدح وإنما العباسية بخاصة، هي الأكثر احتواء للمضمر النسقي بما أنه يمكن لها في أريحية أن تنطوي على الهجاء في زحمة المبالغة والبديع والفحولة، وبما أنها القصيدة النموذج التي لا يركبها إلا الفحول والتي

---

(1) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص224.

(2) ينظر: عبد الله محمد الغذامي. القبيلة والقبائلية، أو هويات ما بعد الحداثة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2009. ص174، 175.

(3) عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص162.

تمثل على الأقل جزءا كبيرا من أشعارهم. ولكن هل ضاقت بالغذامي دواوين الشعر بما رحبت من قصائد المدح المتكسبة والتي تحمل قانون الرغبة والرهبة، حتى يتخذ نص المتنبي وأبي تمام نماذجا لدراسته فيقع في فخ النسقية وثقافة التكرار؟ وهل كل قصائد المدح فعلا تنطوي على الهجاء وتستند إليه ولا تقال إلا لمصلحة بين المادح والممدوح؟ وهل هذا القانون تعامل به الشعراء دون غيرهم من الناس؟.

قبل أن تتمكن لعبة النسق المدائحية ويتمكّن قانون الرغبة والرهبة من النسق الشعري، قالوا أنه: « تعامل الناس بالدين حتى ذهب الدين، وبالحياء حتى ذهب الحياء، وبالمروءة حتى ذهبت المروءة، وقد صاروا إلى الرغبة والرهبة وأحْرِ بهما أن يذهبا»[1]، وهنا يعود الشاعر ليتمثّل من صورة الواقع ما هو نسق اجتماعي، ليدخله إلى مملكة الشعر سلاحا فتّاكا في الابتزاز والاستعطاف، وفي مواجهة السلطة السياسية المستبدّة. إن هناك مبدأ أخلاقيا تعلّمه العربي من دينه الذي دلّه على طريق الحق وردّه عن طريق الباطل، ولا عجب إن كان في الخطاب الشعري وغيره من الخطابات خير يقابله شرّ، وحق يقابله باطل وصدق يقابله كذب، وإيمان يقابله نفاق، وصلاح يقابله فساد، وكل الثنائيات المتضادة، لأنّها في الكون والعالم والطبيعة وفي حياة الناس الذين توعّد فيهم إبليس ربه، حين تكبر وعصى، فلا عجب أن تطغى الأنا وتضخم الذات عند بعض أفراد المجتمع وعند بعض الشعراء أيضا فهي من صنع فرعون المتكبر الطاغية، ولا يتبعه في ذلك إلا طاغية مثله، ولكن الخيال والمجاز ضد الحقيقة، وهم غير الناس بالقوة الشعرية والأسطورة، وهذا ما جعل الشعراء يحتمون دائما ويتذرعون بأنهم "يقولون ما لا يفعلون" وقد بيّن الله تعالى بأنه يتبعهم الغاوون.

بعد أن بحث الغذامي في تزييف الخطاب الشعري والبلاغي وصناعة الطاغية وخلق الصنم البلاغي كما روّج لذلك، فانتقلت في زعمه الفحولة من فحولة الشاعر إلى فحولة القبيلة ثم إلى فحولة الغرض الشعري(المدح/ الهجاء) ثم إلى فحولة الفرد؛ الممدوح صاحب المال والسلطان، فكان المتنبي الفحل الشعري الذي عداوته بئس المقتنى والطاغية صاحب الأنا المستبدة، وحداثة أبي تمام حداثة رجعية مستندا في التدليل على موقفه إلى رأي غرينباوم والقاضي الجرجاني- وهما قليل من كثير يكاد لا يعد ولا يحصى- هاهو يعود من

[1] الجاحظ. البيان والتبيين. ج2. ص197.

جديد إلى مقولة الشعر ديوان العرب فيسند عليها ظهره ويجعلها متكأ لتأويلاته، وحجة على الشعر لا له، وكأن العربي حتى إلى اليوم عرف من الفنون الشعر دون سواه وهو لا يقرأ إلا شعرا؛ فأين الخطابة والكتابة؛ الرسالة والتوقيعة، وفن المقامات، والمسرح والقصة والرواية والتمثيل والثقافة التلفزيونية...الخ، ألا تنتج أنساقا أخطر بكثير؟!، ولم جعل الشعر حسب فهمه ديوانا للعرب في الماضي والحاضر، وفي المرحلة الشفوية وبعد ظهور الكتابة، وحين كان الشاعر صوت القبيلة وحين كان صوت الفرد وحين كان صوت ذاته، وفي الجاهلية والإسلام وبعد الامتزاج الثقافي والعرقي بالفرس والروم...الخ، ألا تقتصر كلمة العرب على عرب الجاهلية فقط حتى ظهور التدوين؟! ألم يقل الغذامي أنه حينما تحول الشعر كونه صوتا للقبيلة إلى متحدث باسم الفرد، فإن ذلك يعني أن الخطاب الثقافي كله صار ذاتيا وفرديا، وسيعزز قيم الفردية والمصلحة الخاصة؟! وهل يحمل الشعر كلّه أوزار الشعراء الذين أفسدوه حين اتخذوه مكسبة فكذبوا ونافقوا وتكبّروا وزرعوا خبثهم ومكرهم وخداعهم وجشعهم وطمعهم في شقوق الكلمات وبطون المعاني وحلل البلاغة وزينتها؟!.

وكأن القارئ في كل صفحة من كتاب الغذامي تقريبا، يشهد ضعف الذات العربية وخذلانها أمام سياسة البلاغة، التي تمكّن الشاعر خلالها من تمرير قبحياته في حضرة عقلاء السياسة؛ من سلاطين وملوك وخلفاء وأمراء...الخ، ويتردد نحوه صدى سؤال دفين وعميق من وراء ذلك يقول: يا أهل الذوق والنقد أليس منكم رجل رشيد؟!. ما كانت هذه الظواهر من فحولة يمجدها قانون الرغبة والرهبة، ومدح وابتزاز بالهجاء للتكسب كما فعل الحطيئة، وما يفعله المدح من تضخيم للذات والأنا...الخ، والخاضعة دون شك للتحولات والمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، تغيب على تفكير علماء ونقاد تلك العصور الشعرية، فيرفضها البعض ويحذر منها في حين رضيها البعض الآخر.

ويأتي الغذامي بعد سنين طوال من النقد والنهم الأدبي، وإن كان له حق سبق أقرانه لهذا المنهج النقدي أو النظرية "النقد الثقافي" وتعديلها والتعريف بها، ففتح مسلكا لقراءات جديدة تبقى مفتوحة فقط لأن كل قراءة هي إساءة قراءة، أتى كأنه قد فتح له باب الحكمة وفصل الخطاب، وقد استفحل على يديه النقد الثقافي ـ من حيث يدري أو لا يدري ـ بعد إلغائه وسحقه للنقد الأدبي، وهو الذي دوّن لهذه اللحظة التاريخية من التحول ولموقف الناس

منها، ولا يخفى على بال ناقد أو قارئ في كتب الأدب والنقد، قول أبو عمرو بن العلاء الذي يصور لحظة سقوط الشاعر وبروز الخطيب: « كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب، لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم ويفخم شأنهم ويهوّل على عدوهم ومن غزاهم، ويهيب من فرسانهم ويخوّف من كثرة عددهم، ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم. فلما كثر الشعر والشعراء، واتخذوا الشعر مكسبة ورحلوا إلى السوقة، وتسرعوا إلى أعراض الناس، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر»[1]. وبذلك انتهت فحولته بين الناس فالشعر أدنى مروءة السريّ، وأسرى مروءة الدنيّ، حتى أن الاستمرار في قوله على نهج هذه الطريقة المنبوذة أو في زحمة الشعراء، قد يضع من قدر الشاعر، كما وضع قول الشعر من قدر النابغة الذبياني[2].

خوفا من هذا السقوط، سارع الشاعر إلى تفحيل شعره وفرض سلطانه، بقانون السيادة "الرغبة والرهبة" ـ حسب الغذامي ـ والذي هو سياسة قبل أن يكون بلاغة، حتى يصبح شعره نماذج خالدة لأنها تعلقت بحياة البلاط والممدوحين من رجال الدولة والأثرياء، ولكن ستيتكيفيتش ترى أن ما يحدث في ما سماه الغذامي باللعبة البلاغية بين المادح والممدوح ما هو إلا «عملية التبادل الطقوسي بين قصيدة المدح والجائزة من حيث هي عملية نموذجية للعقد الاجتماعي والولاء النموذجي اللذين يقوم عليهما المشروع الاجتماعي والثقافي للحكم العربي الإسلامي كله»[3]، وهو كذلك يجري كاستجابة لتطورات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية؛ من طبقية وترف وبذخ وتصدعات وانشقاقات وسلطة وامتزاج عرقي(النسب) وانفتاح ثقافي...الخ.

هذه الجرأة من منهج طرحه صاحبه في البيئة النقدية العربية كبديل عن النقد الأدبي ـ وما هو في الأصل إلا مكمّل له ـ في أول مواجهة له مع الشعر العربي على يد ناقد جريء، تفتح أفقا ممتدا للسؤال: أما كان للغذامي أن يعلن نقده الثقافي على هذا النوع من الشعر ومثله خير من أن يضع كل الشعر في سلة واحدة، فيعمم ويخلط ويستنقص ويجرّم ما هو

---

(1) الجاحظ. البيان والتبيين. ج1. ص245.

(2) ينظر: نفسه. ص 245.

(3) سوزان بينكني ستيتكيفيتش. القصيدة والسلطة. ص337.

أهل للرفعة والتمجيد؟ أما كان له أن ينظر في غير الشعر الذي جنت عليه مقولة الشعر ديوان العرب لسوء فهمها أو لاستعمالها، وهي التي تعكس في الأصل تاريخه المجيد؟ ألم يترك الناس الشعراء ويلقوا بمسامعهم مصغين للخطباء من الأسياد وأهل البلاغة؟ ألا تفعل البلاغة "وللعرب المجازات" فعلها في الخطابة علما أن المقصد الأول من ذلك الإقناع لا التخييل والمتعة، وفي فنون النثر الأخرى وبخاصة السردية كفن المقامات والقصة والرواية كما فعلت ذلك في الشعر، ؟!. ألم يكن نسق اللغة المدائحية(الرغبة والرهبة) متداولا بين الناس لقيام المصلحة والحاجة بينهم، وكان انتقاله من الأقوى؛ أي الحاكم ثم الأضعف فالأضعف في سلم الطبقات؟.

يكشف ابن خلدون، وهو إذ يسرد خبره للباحث أو القارئ في الشعر والشعرية العربية، مسار التحول الوظيفي والقيمي للشعر في نص لا يقبل الاقتطاع ويأبى إلا أن يذكر كاملا حتى تتضح الرؤية، حيث يقول: « ولم ينزل الوحي في تحريم الشعر وحظره، وسمعه النبيّ (ﷺ) وأثاب عليه، فرجعوا حينئذ إلى ديدنهم منه. وكان لعمر بن أبي ربيعة كبير قريش لذلك العهد مقامات فيه عالية وطبقة مرتفعة، وكان كثيرا ما يعرض شعره على ابن عباس فيقف لاستماعه معجبا به. ثم جاء من بعد ذلك المُلك الفحل والدولة العزيزة، وتقرب إليهم العرب بأشعارهم يمتدحونهم بها. ويجيزهم الخلفاء بأعظم الجوائز على نسبة الجودة في أشعارهم ومكانهم من قومهم، ويحرصون على استهداء أشعارهم، يطلعون منها على الآثار والأخبار واللغة وشرف اللسان. والعرب يطالبون ولدهم بحفظها. ولم يزل هذا الشأن أيام بني أمية وصدرا من دولة بني العباس...ثم جاء خلق من بعدهم لم يكن اللسان لسانهم، من أجل العجمة وتقصيرها باللسان، وإنما تعلموه صناعة، ثم مدحوا بأشعارهم أمراء العجم الذين ليس اللسان لهم طالبين معروفهم فقط، لا سوى ذلك من الأغراض، كما فعله حبيب والبحتري والمتنبي وابن هانئ ومن بعدهم وهلم جرّا. فصار غرض الشعر في الغالب إنما هو الكذب والاستجداء لذهاب المنافع التي كانت فيه للأولين، ...وأنف منه لذلك أهل الهمم والمراتب من المتأخرين، وتغيّر الحال فيه وأصبح تعاطيه هجنة في الرئاسة ومذمّة لأهل المناصب الكبيرة »[1]. وبقدر المدح يكون المنح، وسيئة الممدوح من بخل أو شح، بعشر أمثالها عند

[1] ابن خلدون. المقدمة. ص602.

الشاعر الذي يرد المعروف بالمدح، كما يطلب منه المدح مقابل العطايا والهدايا، ويرد الإقتار والصدود بالهجاء من سخرية وتهكم وتصوير مقذع، وهنا يسري قانون الرغبة والرهبة الذي ركّز عليه الغذامي في تعليل رؤيته.

هذه النقلة أو المنعطف الفاضح في تاريخ القصيدة المدحية بوصفها تقليدا مذ أيام الجاهلية، كأن الغذامي تجاهله أو لم يطّلع عليه ربما، وهذا شك بعيد كل البعد عن ناقد مثقف جهبذ مثله، ولكن ساق إليه صفة التعميم التي رافقت آراءه ومواقفه في كتابه النقد الثقافي، والتي جنت على الشعر وعلى القصيدة المدحية، ومنها قوله : "وكل مديح يضمر الهجاء" أو في قوله المندفع بحماسة وشغف: «...فإننا هنا سنعرض للتحول القيمي الخطير الذي أحدثه ظهور ثقافة المديح، تلك التي لم تكن مجرد فن شعري، كما تعودنا أن نقرر ونبرر. إنها حادثة ثقافية بالغة الخطورة في التكوين النسقي الثقافي للذات العربية...»[1]، وكأن الغذامي أخذ ما يخدم تأويله من قول أبي عمرو بن العلاء أو ابن خلدون أو غيرهم، ممن عرض لهذه القضية، وترك أيام الشعر وفضله، وهو حديث العهد في عز قوته وسلطانه ورواجه الاجتماعي، حين عرضت أمانة حفظ المعرفة والعادات والتقاليد والأيام والأنساب...الخ، عليه وعلى النثر، فحملها لأنه أكثر ثباتا بأوزانه وقوافيه وأساليبه اللغوية والبلاغية.

كما أنه ركز في دراسته على قصيدة المدح كنموذج أعلى للفحولة الذي تحشر فيه الأنساق وتضمر، وضم صوته إلى صوت الرواية التي تقول: «أجمع العلماء بالشعر على أن الشعر وضع على أربعة أركان مديح رافع، أو هجاء واضح، أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق، وهذا كله مجموع في جرير والفرزدق والأخطل، فأما ذو الرمة فما أحسن قط أن يمدح، ولا أحسن أن يهجو، ولا أحسن أن يفخر، يقع في كل هذا دونا وإنما يحسن التشبيه فهو ربع شاعر»[2]، كان حديثه عن المديح الذي ضم إليه الفخر، والهجاء كمضمر نسقي، فقط لأنه يحمل قانون الرغبة والرهبة كمقياس للشعرية أو الفحولة وكقاعد للعبة البلاغية التي يريد إثباتها، ولم يأت على ذكر الأغراض الأخرى؛ الرثاء والوصف والزهد، وبخاصة شعر

[1] عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص145.

[2] المرزباني. الموشح. ص206.

الغزل الصريح والماجن منه على التحديد، الذي له أثر كبير في إضعاف النفوس وانحلال القيم والأخلاق، وهو الذي ربما كان سبب قول النبي في امرئ القيس الذي شهد له قوم بأنه أشعر وأذكى الشعراء: «أمّا أنّي لو أدركته لنفعته، وكأني أنظر إلى صفرته وبياض إبطيه وحموشة ساقيه، في يده لواء الشعراء يتدهدى بهم في النار»[1]. وكأن هذه الأغراض لا تملك جمالا يجذب القارئ ويغريه ولا تحوي نسقا ثقافيا ينشغل به النقد الثقافي، حتى أن الغذامي انتخب ونصّب المديح ديوانا للعرب، وكأنه يريد أن يقول في قصيدة المديح من حيث هي جماليات وبلاغة وفحولة تضمر أنساقا ثقافية، ما قاله أبو عبيدة عندما سمع شعر قطري بن الفجاءة: «هذا الشعر! لا ما تعللون به أنفسكم من أشعار المخنّثين»[2]؛ وربما يقصد بأشعار المخنثين، تلك التي ليست فيها قوة وفيها ضعف ولين لأنها دخلت في باب الخير، وتجنبت باب الشر وكل ما يتعارض وتعاليم الإسلام؛ من كذب ونفاق ومبالغة مفرطة، وهجاء مقذع يهتك العرض أو مدح زائف بغرض الطمع والتكسب.

ويختار الغذامي نصوصه من المرويات النثرية التي تستقيم بها رؤيته ويتحقق بها تعليله، حيث يكون والقول لـ (ستيتكيفيتش) في منهجها « تناول الأخبار النثرية حول القصيدة والشاعر بوصفها شكلا أدبيا أكثر منها حقيقة تاريخية. ولهذا المدخل مزية عدم الاضطرار إلى الاختيار بين الأخبار التي تتعارض أو تتناقض فيما بينها، بل إنه يسمح لنا أن نقرأ الروايات المختلفة للخبر الواحد لصالح التفسيرات المختلفة للقصيدة الواحدة ولأخبار قائلها»[3]. إنها تخالف في رؤيتها المنهجية هذه، الغذامي الذي يتعامل مع هذه النصوص أحيانا، وبخاصة مع الشعراء، على أنها حقيقة تاريخية كاشفة، تبرز كما يزعم الوجه الآخر الحقيقي للشاعر الذي يختفي وراء كذبه ومبالغاته الشعرية؛ حين يقول: «ولكل شاعر قديم نصان أحدهما أشعاره المروية، والآخر قصص مبثوثة في الكتب، ونحن لم نعط هذه القصص حقها من الاهتمام، ولو فعلنا لرأينا الاختلاف الرهيب بين لغة الهامش والإنساني ولغة أخرى تعزز صورة الواحد المتفرد والأنا المتعالية»[4]. مثلما فعل في تأويله مع خبر

---

[1] القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص45.

[2] الشريف المرتضى. أمالي الشريف المرتضى. تح، محمد أبو الفضل إبراهيم. ج1. القاهرة، ط1، 1954. ص638.

[3] سوزان بينكني ستيتكيفيتش. القصيدة والسلطة. ص26.

[4] عبد الله محمد الغذامي. النقد الثقافي. ص88، 89.

دريد بن الصمة مع قبيلته(وما أنا إلا من غزية)، أو مع "صحيفة المتلمس" أو بالأحرى قصة طرفة بن العبد[1]، الذي نسج شعره وهو النص الأصل، أسطورته في النص النثري المروي وهو الفرع والهامش.

ويبدو أن هناك نصوصا شعرية ليس لها فضاء للصوت الخالد، وتنقطع أنفاس قارئها مع انقطاع أنفاس دلالتها، وهي سكونية لا تثير إشكالا ولا مشاكسة، وهناك قصائد ذات سيرورة منتجة، تثير قارئها وتمنحه في كل مرة نفسا جديدا، هذا ما ينعكس على المديح كنص نموذج لا يتقنه إلا الفحول لذلك شاع في شعرهم، وقد شهد كغيره من الأغراض كل التحولات والتطورات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، لذلك تنتفي صفة التعميم على الشعر وبخاصة غرض المديح لأنه كما ترى ستيتكيفيتش «...شديد الشيوع في الشعر العربي، وهو بشيوعه ذلك يصعّب التعميم بأنه في كل حال كان أيديولوجيا وثقافيا وجزءا أصيلا من خطاب متصل بالسلطة تفاوضا أو توسلا أو تحسينا لوضعية الشاعر أو الجماعة التي يعبّر عنها»[2]. وهو قديم مذ عهد الجاهلية وأغلب موضوعه فخر الشاعر بقبيلته وبنفسه، كان ينشد أمام شيوخ القبيلة وسادة القوم وعامة الناس، وفي بلاطات الملوك، وأشهرها علاقة النابغة الذبياني بالنعمان بن المنذر، حيث كانت طقوس التبادل قائمة؛ المدح في مقابل الجائزة، والهجاء أو التعدّي على العرض مقابله العقوبة وقطع الصلة، هذا ما يصوره ويرويه النص الشعري (الاعتذاريات) والنص النثري؛ أخبار عن الشعراء ومناسبات قول الشعر، وامتد هذا الشكل للقصيدة إلى مرحلة ما بعد الإسلام وظل مهيمنا على الشعر العربي لقرون طويلة[3].

ثم جاء الإسلام بنهضة فكرية دستورها القرآن، غيّرت في بنية العقل وفي خارطة القيم والأخلاق ومسّ أثرها منسكاً تدور حوله الحياة الجاهلية، وهو الشعر الذي قام مفهومه على مبدأ أخلاقي إذ هو كما قال(ﷺ): «كلام مؤلف فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق

---

(1) ينظر: السابق. ص89. وينظر: عبد الله الغذامي. القبيلة والقبائلية. ص189.

(2) محمد عبيد الله. رؤية جديدة لشعر المديح عند العرب، دراسة في كتاب القصيدة والسلطة لسوزان بينكني ستيتكيفيتش. ص164.

(3) ينظر: سوزان بينكني ستيتكيفيتش. القصيدة والسلطة، الأسطورة، الجنوسة، والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية. ص25- 28 .

الحق منه فلا خير فيه»[1]، ومن هذا المنطلق كان للخليفة عمر بن الخطاب مواقف مهمة تعكس النظرة الإسلامية لعلاقة المدح بالصدق والتكسب- سبق ذكر بعض نصوصها- من ذلك موقفه من الحطيئة الهجاء المتكسب، وموقفه من إعطاء المال طلبا للمدح والمجد، والسماح بإعطائه منْعا لهتك العرض ودفاعا. وقد أظهر موقف الاعتزاز والرضى اتجاه شعر زهير بن أبي سلمى في مدحه لهرم بن سنان، الذي كان تعبيرا عن مشاعره الصادقة وليس طلبا للعطاء، حتى أنه قال لبعض ولد زهير: ما فعلت الحلل التي كساها هرم أباك. قال: أبلاها الدهر. قال: لكن الحلل التي كساها أبوك هرما لم يبلها الدهر[2].

وهذا عمر بن عبد العزيز من بعده على خطاه، وهو الخليفة الأموي الزاهد، والرجل العامل العادل، الذي لا يبتغي مجدا يهدى له في قول زائف من الأكاذيب والأباطيل، لذلك قطع دابر المادحين المتكسِّبين برفضه لبضاعتهم وإغلاق باب مجلسه دونهم، فطرد الأحوص وجميل بثينة والفرزدق والأخطل الذي لقبه عبد الملك بن مروان بشاعر بني أمية، موجها إيّاهم وموصيا بترك قولهم في المدح والهجاء والغزل، ولم يأذن إلا لجرير وهو يوصيه " اتق الله يا جرير، ولا تقل إلا حقا" فأنشأ جرير أبياتا في الفقراء والأرامل، ودقّ بابا استعطف فيه كريما فأجزل، وخرج وهو يقول للشعراء: رأيت ما يسوؤكم. خرجت من عند أمير المؤمنين يعطي الفقراء ويمنع الشعراء، وإنّي عنه لراض[3]، ولعل هذا التفكير والتطبيق النقدي لعمر بن عبد العزيز الذي أثر في الشعراء حين صرفهم عن كل ما يتعارض مع القيم والأخلاق الإسلامية، وإن لم يدم ذلك طويلا حتى نكس الشعراء على أعقابهم بعد وفاته، كان اجتهاد في إعادة النظرة الإسلامية للشعر، وتطبيقا لما بذل له وقته وماله ونفسه من إقامة العدل والحق، فخالف من كان قبله، حفاظا على مال المسلمين من التبذير والإسراف، وربما خوفا من الوقوع في حبائل المداهنة والمبالغة والكذب قطع النسق الثقافي الممتد في نسق شعري للفحولة بسيف الحق (وما لم يوافق الحق فلا خير فيه).

---

[1] ابن رشيق القيرواني. العمدة. ج1. ص27.

[2] ينظر: أبو الفرج الإصفهاني. الأغاني. ج10. ص290.

[3] ينظر: ابن عبد ربه. العقد الفريد. ج2. لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، ط1، 1975م. ص86، 91. وينظر: ج4. ص 87، 435. وينظر:عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص157، 158.

إن أيديولوجيا نظام الحكم في هذه المرحلة وواقعها السياسي، يختلف عن مرحلة فقدت فيها الخلافة في البلاط العباسي سطوتها وبريقها بادعاءاتها الإيديولوجية النظرية وعقمها العملي، ونظرا لعدم الاستقرار السياسي والعسكري لتلك الحقبة، وما نتج عنها من زعزعة للأسر الحاكمة المحلية، انفسح مجال التنافس عن الحكم، الشرعية، المكانة، مما فتح سوقا لمهارات شاعر مادح كالمتنبي يمكن أن يعطي بسخاء إطارا للتفوق السياسي العسكري من أسطورة الحكم الشرعي وإيديولوجيته[1]. هذا هو تحول الموقف إزاء شعر المديح الذي لا يقبل التعميم، واختلافه باختلاف الإيديولوجيات والأوضاع السياسية والانتماءات العرقية للسادة والحكَّام الممدوحين.

لا ريب أن التحديد أو الاختيار غير المعلن للنماذج الشعرية، الذي اختفى وراء غلالة كثيرة من "التعميم"، جعل الغذامي يركز ـ كما عوّد قارئه ـ على النص الجدلي الاختلافي/ النص المفتوح، سواء نص الشاعر المروي أو نصوص من الأخبار النثرية أو جملة بلاغية أو موقف نقدي أو مفهوم بلاغي شائع...الخ، فعاد إلى بعض الشعراء والشعر الذي عرفه القارئ وهو يقلب طيّات الكتب، وألفه لفرط الشهرة والشيوع، وهذا الشعر وهؤلاء الشعراء الذين اختارهم في النقد الثقافي أو في القبيلة والقبائلية، هم بخاصة من أشبعهم النقد الأدبي تبريرا، وفي كل مرة تحي النص وتبعثه قراء جديدة، عاد إليه من جديد وبمنهج جديد دخيل على النص العربي إلا ما كان من تعديلات طفيفة لسحب وشاح الجماليات ومكاشفة وتعرية ما يزعم أنها عيوب نسقية وقبح وجرثومة دبت في عروق الذات العربية حتى أتلفت الذاكرة الأخلاقية ومسخت الوجه الثقافي والحضاري للأمة، حيث يقول: « وفي الشعر العربي جمال وأي جمال، ولكنه أيضا ينطوي على عيوب نسقية خطيرة جدا، نزعم هنا أنها كانت السبب وراء عيوب الشخصية العربية ذاتها، فشخصية الشحاذ والكذاب والمنافق والطماع، من جهة، وشخصية الفرد المتوحد فحل الفحول ذي الأنا المتضخمة النافية للآخر، من جهة ثانية، هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري، ومنه تسربت إلى الخطابات الأخرى، ومن ثم صارت نموذجا سلوكيا ثقافيا يعاد إنتاجه بما إنه نسق منغرس في الوجدان الثقافي، مما ربى

[1] ينظر: سوزان بينكني ستيتكيفيتش. القصيدة والسلطة. ص241.

صورة الطاغية الأوحد (فحل الفحول) »[1]. هذه من وجهة نظر النقد الثقافي الموغل في ما وراء الجماليات، وفي دهاليز القبح العميقة والموحشة.

ولكن، تتعدد وجهات النظر في قراءة النص الشعري القديم وهي تراقص المعنى، كما تتنافس في تراشق على إقناع القارئ، فتحاول كل قراءة جذبه إلى طرفها وحشره في زاوية الطريق/ المنهج، فالناقدة سوزان ستيتكيفيتش ترى أن « قصيدة المدح العربية الكلاسيكية الموجّهة إلى ممدوح أو حاكم ما، أبدعت وتضمّنت، وأذاعت أسطورة وأيديولوجية معينة عن شرعية الحكم العربي الإسلامي...هذه القصيدة شديدة الصلة بصورة جوهرية ومتكاملة بالجوانب السياسية والمراسمية لحياة البلاط وأنها بعيدا عن كونها مجرد قصيدة وصفية تعليمية أو متملقة بطريقة مذلة كما زعم بعض النقاد، تلعب دورا فعالا في طقوس التبادل والمفاوضات ذات الطبيعة الحرجة، وصنع الأساطير Mythopoesis في البلاط العربي الإسلامي»[2]، بهذه المبادلة الطقوسية، ساهم الحاكم بالدرجة الأولى؛ الملك، الخليفة، الأمير، رجال الدولة، في تسيير هذه اللعبة؛ الولاء في مقابل العطاء، لأنّهم رحبوا بها إذ عرضت عليهم، ولم يعارضوها كما فعل عمر بن عبد العزيز (والوالي يؤثر في الشاعر)، بل طلبوها من بعده كما فعل كافور مع المتنبي، ولا يطلب مساندة القول الشعري وما يحمله من الكذب والمبالغة، إلا من هو متربع على عرشه، منغمس في ملذات الحياة والرّفاه، مقصّر في عمله مع رعاياه، بعيد عن الميدان فاقد للفعل؛ من بطولة وانتصارات..الخ، ممَّن ينطبق عليهم قول الحطيئة **(واقعد فإنّك أنت الطاعم الكاسي)**.

حين توجهت القصيدة من أسواق الشعر وجماهير الناس الذين انصرفوا عنه، إلى طالبيه في مجالس البلاطات حيث يجتمع حاشية من علماء الشعر، تدور حول الحاكم/ السيد، تطربه وتثقفه وتصنع شهرته وأسطورته، وفق المراسيم والطقوس المتبادلة، وهو الآمر الناهي الذي يملك بماله وسلطانه، فيمنح وفي الوقت ذاته يقطع، هذا ما يدعو "عبد العزيز السبيل" وهو يناقش ويناوش ما طرحه الغذامي في قضية شعرنة القيم، ونظرته تجنح للصواب من زاوية المقارنة بين قوة القول عند المادح والفعل عند الممدوح، إلى القول:

---

[1] عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص93، 94.

[2] سوزان بينكني ستيتكيفيتش. القصيدة والسلطة. ص17.

«القول عند الشاعر يقابله الفعل عند الحاكم. وهنا نعود إلى السؤال المطروح آنفا. هل نحن أمام "شعرنة" أم أمام "سيسنة" ؟ والنتيجة واحدة على أي حال. لكن المصدر مختلف. والفعل أفتك سلاحا من القول. وإذا كان الفعل على مستوى الحاكم العربي عبر التاريخ غالبا يتسم بأحادية الرأي، وأسلوب القمع وإلغاء الآخر، وما يصحب ذلك من طقوس، فإن هذه العدوى تمتد نزولا لتصل إلى الحاكم الأصغر فالأصغر في بوتقة المنظومة السياسية، حتى يصل الأمر إلى مستوى المجتمع بأفراده»[1]، ولعل مجلس سيف الدولة الحمداني وما يجري فيه من تنافس عن الفحولة والمكانة والسيطرة في مجلس الممدوح/ الحاكم بين المتنبي وأقرانه ، مثال على ذلك، والرواية تقول: «كان لسيف الدولة مجلس يحضره العلماء كل ليلة فيتكلّمون بحضرته، فوقع بين المتنبي وابن خالويه كلام فوثب ابن خلويه على المتنبي وضرب وجهه بمفتاح كان بيده فشجّه. وكان سيف الدولة حاضرا فلم يدافع عن أبي الطيب فخرج مغضبا ودمه يسيل وكان ذلك سببا لمغادرته حلب سنة 346هـ- 957م، فسار إلى دمشق وألقى عصاه ولم ينظم هناك قصيدة إلا عرض بها بمدح سيف الدولة لكثرة محبته له»[2]، وهنا يظهر المسار الذي غيّره فعل الممدوح حين لم يلق بالا لمادحه(المتنبي)، الذي انصرف عقب ذلك الفعل، حين حزّ في نفسه وأغضبه سكوت سيف الدولة عن إهانته في المجلس وتقصيره، فأجابه حين كتب إليه بالمسير لمجلسه بعدما فارقه:[3]

فَهِمْتُ الكِتَابَ أبرَّ الكُتُبْ فَسمعًا لأمْرِ أمِيرِ العَربْ
وطَوعًا له وابْتِهَاجًا به وإن قَصَّرَ الفِعْلُ عمَّا وجَبْ
وما عَاقَني غيرُ خوفِ الوُشَاةِ وإن الوِشايات طُرْقُ الكَذِبْ
وتَكْثيرُ قَومٍ وَتَقْلِيلِهِمْ وَتَقْرِيبِهِمْ بَيْنَنَا وَالحَبَبْ
وَقَدْ كَان يَنْصُرُهُمْ سَمْعُه وَيَنْصُرُني قَلْبُهُ والحَسَبْ

(1) عبد العزيز السبيل. الشعرنة بين السياسة والشعر. ضمن كتاب الرياض. ص260.
(2) المتنبي. ديوانه. ص5.
(3) نفسه. ص437.

وقد قال لكافور حين سار إليه بعد أن طلبه ، يذكر غدر سيف الدولة وهو يبرم الصفقة ويفاوضه: **(وقد كان غدّارا فكُن أنت وافيا)**[1]، ويظهر في قصيدة أخرى حرقته من تعرضه للظلم والهوان في حضرة سيف الدولة، والأكثر من ذلك حرقته من رد فعله الذي كان تحقيريا تهميشيا إقصائيا، وفي الوقت ذاته مبرزا أنفته ومدافعا عن كرامته التي لا تشترى بالمال: [2]

ولا أُقِــيمُ علَى مَــالٍ أَذِلُّ بِهِ ولا أَلَــذُّ بما عِــرْضِي بِــه دَرِنُ

ومذ ذاك الحين لم يرْجع لمجلس سيف الدولة لا سامرا ومتقرّبا ولا منشدا طلبا للعطاء، وإنما ظل يذكر شوقه له ويمدحه في بعض قصائده مقارنا به ممدوحه وبخاصة مع كافور، وما كان ذلك وهو بعيد عنه إلا محبّة وتعلقا لا طمعا ونفاقا، وليس يجمعهم **(حب لغرته)**؛ أي غرة المال على أنها دلالة خفيَّة كما فسّر وعلَّل الغذامي، فهو مذ جاء بلاطه كان صاحب الحظ الأوفر في القرب والهدايا والعطايا حتى كثر حاسدوه في الجمع الذي حلَّ بينهم- كما يزعم- ووقعت فتنة وعراكٌ مع ابن خالويه، انتهى بفراق المتنبي لسيف الدولة وهجره.

وما كان سبب قوله الميمية **(وا حَرّ قلباه)** إلا حرقة في القلب وغُصّة في الصدر وعدم رضىً مما حلّ به من ظلم وهوان ومن تقصير الممدوح في رد فعله من الحادثة، والفعل أفتك من القول، وما كان تحقير الخصم وسحقه، وبروز الأنا الطاغية عند المتنبي بوصفه شاعرا نسقيا حسب رأي الغذامي إلا محاولة لردِّ الاعتبار والكيل بمكيالين لمن احتقره وتعالى عليه؛ كابن خالويه الذي شج رأسه وأبو الفرج السامريّ الذي أظهر عداوته حين طلب من سيف الدولة أن يسعى في ذم المتنبي بعد إنشاده الميمية فرخص له في ذلك[3]، والقانون الاجتماعي والديني يقول السن بالسن والعين بالعين والبادي أظلم، كما أن الجروح قصاص، وقد اقتص المتنبي بشعره، ويفنى المال والقول باق أبد الدهر.

---

(1) السابق. ص441.

(2) نفسه. ص472.

(3) ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص176. وينظر: المتنبي. ديوانه. ص5، 234.

إن ميمية المتنبي **(وا حَرّ قلباه)** هي من أهم قصائده مع سيف الدولة، التي اختارها الغذامي دون غيرها من القصائد المهمّات الملهمات كقصائده: **(لك يا منازل في القلوب منازل)، (على قدر أهل العزم تأتي العزائم) ،(ليالي بعد الظاعنين شكول)، (الرأي قبل شجاعة الشجعان)**، وذلك لأنها تضمر النسقية تحت الغطاء المجازي[1]، إلا أنه لم ينظر في السبب (النص النثري) ولو نظر لعذَرهُ وأنصفه « وفي هذا المحفل يتراءى الأنا في موقع المتعرّض لامتحان. وهو امتحان شاق عسير يجتازه في وسط مشحون بالدسّ والنميمة والوشاية والتملق والنفاق وبالتأوّل والتعريض، إذ الكل في رحاب السلطان، يسعى بالكل إلى الهاوية ليصعد عليه ويرتقي»[2]، كما أن المتنبي يعي ما يقول وإن كان في حال الغضب، فحياء منه ونزولا عند رغبة التقاليد الأدبية البلاطية، والقاعدة السياسية التي تفرض أدب الخطاب مع الحاكم، أضمر مشاعر العتاب واللوم اتجاه سيف الدولة، وجهر بها اتجاه جماعة من المجلس وهم خصومه المتشاعرين أمام شعرية المتنبي وحكمته، ولم يقف عند هذا المستوى الراقي وإنما ردّ بقصيدة في ما كان يجري بينهما من معاتبة مستعتبا من القصيدة "الميميَّة" طالبا رضا حاكمه(الممدوح) ومعلنا توبته في قوله:[3]

حنانيك مسؤولا ولبّيك داعيا وحسبيَ موهُوبًا وحَسْبكَ واهبَا
أهذا جزاء الصدق إن كنتُ صادقًا أهذا جزاءُ الكِذْبِ إن كنتُ كاذبَا
وإن كان ذنبي كلَّ ذنب فإنَّه محَا الذّنبَ كلَّ المحوِ من جاء تائِبَا

وما جاء من تحقير وتقزيم في قصائد مدحية أخرى يخص من نعتهم بالمتشاعرين ولا يخص سيف الدولة. وإن كان هناك شيء فهو ليس إلا عتاب الحبيب للحبيب، ولو كانت نيته الطمع لهجاه من بعد الهجر والفراق، وهذا ينفي صفة التعميم في النسقية والشحاذة والطغيان التي يزعمها الغذامي عنه[4]، وإن كان ما ادّعاه صحيحا وحقيقة فهو لا يتعدّى بعض قصائده، وفي علاقته مع كافور الإخشيدي الذي طلبه ليمدحه ووعده، ثم لم ينله رغائبه ومطامعه **(أبقيت أكذب كاذب أبقيته)**، فأضمر له الذم من تحت الثناء، ثم بعد فراقه

---

[1] ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص170- 176.

[2] حسين الواد. جمالية الأنا في شعر الأعشى. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2001. ص111.

[3] المتنبي. ديوانه. ص335.

[4] ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص167-177.

وهجره هجاه بقصائد هي أكثر قوّة مما مدحه به، ومنها قصيدته: **(عيد بأية حال عدت يا عيد)** وقصيدته التي مطلعها: **(مُنىً كنَّ لي أن البياض خضاب)**[1]، جاء الهجاء مضمرا ومعلنا، تعبيرا عن عدم رضاه وسخطه من التحيُّل والخداع الذي قابله به الممدوح بدل الأجر والإحسان. وكمخالف للتبادل النموذجي أو ما يمليه التقليد الأدبي البلاطي العربي الإسلامي من طقوس ومفاوضة بين الحاكم ورعاياه وقاصديه[2].

لقد أصبح الهجاء في نظر الغذامي هو النواة الدلالية النسقية للمديح[3]، عند فحول الشعراء الذين ركبوا موجة القصيدة المدحية النموذجية، وبخاصة المتنبي وأبي تمام، في مواجهتهم الشاقة لممدوحيهم من أصحاب السلطة السياسية العلماء بالشعر، أثناء الإنشاد وقد اعتدّ الشاعر لعرض البضاعة في حضرة المجلس العلمي من أهل اللغة والنقد، وكما دخل الغذامي للكشف عن المضمر النسقي من باب قانون "الرغبة والرهبة" عند المتنبي وغيره، طرقه أيضا في شعر أبي تمام، الذي عدّه رمزا نسقيا مترسخا في الذاكرة الشعرية، كشفت عنه بعض قصائده المدحية، وهاهو يمثل له بواحدة في مدح أحمد بن أبي دُواد[4]، يرى الغذامي أنه طبّق فيها قانون (الرغبة والرهبة)، ويرمي فيها بالسلاحين (المدح/ الهجاء) معا، حيث يقول: « هنا يعرض الشاعر بضاعته، وإن كانت مغشوشة، ومن ذا يقف في وجه السيد الشاعر أو السيد الشعر، هذا الذي حكمه هو النافذ، مع أنه حكم ظالم، ويعرف الشاعر أن حكمه ظالم، وهذا هو مصدر القوة النسقية التي ورثتها الأنا الشاعرية عن النحن القبلية...هذه البضاعة المعروضة للبيع على الممدوح، والتي يؤكد الشاعر لممدوحه أن لا مجد له ولا وجود ما لم يتولّ الشاعر ترجمة ذلك إلى أبيات مدفوعة الثمن، وذلك بتحويل القيم الإنسانية إلى قيم شعرية»[5]. بهذا التأويل، حوّل شعر أبي تمام في المديح الذي كان يقوله بنوايا طيبة وبذكاء وبداهة، إلى بضاعة مغشوشة مزجاة، وأصبح الشاعر وكأنه هو السلطان، وحده الذي يملك القدرة على «...ممارسة التخويف ولتوظيف فعل التخويف

---

(1) ينظر: المتنبي. ديوانه. ص5، 6، ص478، 481، ص 506- 508.

(2) ينظر: سوزان بينكني ستيتكيفيتش. القصيدة والسلطة. ص294.

(3) ينظر. عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص183- 185.

(4) أبو تمام. الديوان. مج3. ص176- 183.

(5) عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص185، 186.

لإحداث الرهبة في نفس الممدوح، ومن ثم دفعه للرغبة بهذا المجد الموعود»[1]، ولكن، كيف للولد المتخلق المثقّف أن يهدّد ويعقّ- يهجو- أباه (السلطة) راعي الحمى ؟!.

قد يقول قائل، ربما كان ممدوح أبي تمام، مخطئا ومستبدا ظالما يستحقّ الهجاء والتّرهيب صراحة، غير أن الشاعر خوفا من هذه الشخصية السلطوية، النافذة، المتعالية، واحتراما لها وتأدبا في معاملتها، وهو من أخلاق وحكمة أبي تمام، ومن حق الكبير على الصغير كما يمليه الضمير الثقافي، أضمره في المديح، كي يمرّر رسالته الأخلاقية دون عناء! ولكن، ليعلم أيضا، أن أبا تمام وجّه شعره وبخاصة المديح، إلى النخبة المثقفين، من رجال الدولة (الكوادر)، ملوكا وأمراء ووزراء وقادة للجيوش، ومن ثمة لا يمكن تصديق أن يصدر من أبي تمام، توظيف فعل التخويف من خلال النسق المضر(الهجاء)، لإحداث الرهبة في نفس شخصيات عظيمة؛ كالمعتصم مثلا!.

وإن كانت الناقدة ثناء أنس الوجود، تؤمن بما آمن به الغذامي في «...اتفاق كثيرٍ من النقاد على النظر إلى شعر المديح بوصفه شعرا متهافت المعاني، يجنح فيه الشاعر عادة إلى المبالغة وتزييف القسم والحقائق، وتختفي ذات الشعر خلف غلالة كثيرة من صفات الممدوح المبالغ في قيمتها»[2]، فإنها ترفض ما زعمه الغذامي، في قوله إن شرط المديح هو العطاء، وترى بأنه حكم جائر على أبي تمام، وعلى كبار الشعراء في العصر العباسي بخاصة[3].

أما في قضية المبالغة وتزييف الحقائق، فإن الشاعر المادح، والسيد الممدوح، ومتلقي هذا الشعر كلهم يعرف هذا التجاوز ويصدقه ويرضى به، إذن « نحن إزاء تواطؤ على تظاهر بالتصديق لا بدّ منه، أو إزاء كلام لا يمتحن بموافقته الواقع أو عدم موافقته له، ما دام كلاما ينشئ واقعا يقنع به»[4]، فإسراف الشاعر في الإعلاء من شأن الممدوح قديم قدم

---

[1] السابق. ص186.

[2] ثناء أنس الوجود. دراسة تحليلية في الشعر القديم. دار قباء، ط1، 2000. ص 81.

[3] نفسه. ص81.

[4] حسين الواد. جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير. ص110.

الشعر، وهو موجود منذ العصر الجاهلي في شعر النابغة والأعشى ومن سار في فلكهم أمام الأسياد وفي مجالس وبلاطات الحكام.

وتدرك الناقدة أن القراءة المتمهلة الموغلة في قصائد المديح، قد تكشف عن وجه آخر، تكون فيه هذه القصائد بما فيها من جماليات ومبالغات وتهويل:[1]

- ذاتًا مناوئة لذات الممدوح، بل قد تغدو أكثر بروزا عنها مثلما نجد في شعر المتنبي.
- تعكس رؤية للعالم، قد يغدو أمامها ما يبدو في الظاهر من مبالغات أو تهويل، ما هو إلا قشرة تخفي وراءها فلسفة عميقة، ترفض هذا الواقع ولا تجد انسجاما معه.

ولماذا يقدم الشاعر على مناوأة ممدوحه وإخفاء فلسفة عميقة ورفض الواقع؟!، إن أبا تمام عندما كان يضمر بعض نواياه الهجائية، إنما كان يفعل ذلك في إطار حضاري، أي في خضم الصراع الذي كان محتدما بين العنصر العربي في المجتمع العباسي بهزائمه وانكساراته، والعنصر الأعجمي المزهو بانتصاراته وطغيانه على الحياة العامة. وقد كان يضطر تحت رقابة السلطة السياسية وعنفها داخل ما يعرف بـ "بلاطات الاستبداد" [2] ، إلى مدح بعض رجال الدولة من الأعاجم، الذين ليس اللسان لهم ـكما يقول ابن خلدونـ وهم في عز قوتهم وجبروتهم، ثم ما يفتأ ينقلب عليهم بعد سقوط سلطتهم وزوال نعمتهم، ومثل هذا الانقلاب فعله مع الأفشين[3].

يفتتح الغذامي في نقد حداثة أبي تمام التي يزعم أنه خدع بها معجبيه وجمهوره من الممدوحين والنقاد وقراء نصه، بمراجعة مقولتين شهيرتين تمثلان نسقا مفتوحا/ الناقة الولود، قابلا للتأَوُّل، ينطلقان من مبدأ المعارضة للنص وللنسق المغلق/ المتسلط/ الفحل العقيم، وهما (لم لا تفهم ما يقال؟!) ردا على سؤال معارضيه (لم لا تقول ما يفهم؟!) و (كم ترك

---

[1] ثناء أنس الوجود. دراسة تحليلية في الشعر القديم. ص 81.

[2] ينظر: حسين الواد. جماليات الأنا في شعر الأعشى الكبير. ص111.

[3] ينظر: أبو تمام. الديوان. مج3. ص79، 316/ مج2. ص198.

الأول للآخر) في مقابل (ما ترك الأول للآخر شيئا)[1]، وردّا على مقولة الفرزدق في الشعر التي يقول فيها: «كان الشعر جملا بازلا عظيما فنحر، فجاء أمرؤ القيس فأخذ رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله، والأعشى والنابغة فخذيه، وطرفة ولبيد كركرته، ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزّعناهما بيننا، فقال الجزار: يا هؤلاء؛ لم يبق إلا الفرث والدم، فأمروا لي بهما فقلنا: هما لك...»[2]، ولكنه يُصوّغ لذلك ويجعل من المعارضة تعزيزا لنسق الفحولة والذات المتعالية، حيث ينتقل النسق من أب تقليدي سلطوي مستبد إلى أب حداثي لا يختلف عنه استبدادا، وهو الذي قال عن أبي تمام في وقت سابق: « استطاع أن يقدم مثالا راقيا على مناهضة النسق المتسلط (...) لأن أبا تمام ينتمي إلى النسق الثقافي غير المتسلط الذي يؤمن بالاختلاف والانفتاح والتعدد وإمكانية التطور(وكم ترك الأول للآخر) والثقافة عنده كتاب مفتوح وليست بازلا منحورا »[3]، كما أنه يعود في إثبات شكلية تلك الحداثة إلى رواية القوافي المعلقة التي كان يصنع لها أبو تمام أبياتا، وما هي إلا مجرد نص هامشي جاء تبعا للنص الأصل/ الشعري، لا تجزم بحقيقة ثابتة وقاطعة، ولعل تعليقه للقوافي وإن كانت الرواية صحيحة، ما ذكر إلا تعبيرا ودلالة على ازدحامها في ذهنه وانثيالها عليه انثيالا، فيلجأ للاختيار والتثقيف وقد أفصح عن ذلك وصرّح بفخر حين قال:

خُــذْها مُثَقَّفةَ القَوافِــي رَبُّها لسَوابِغِ النَعْــماءِ غيرُ كَنُود
حَــذَّاءُ تَملأُ كُل أُذْنِ حكْـمــةً وبلاغَــةً وتُدرُّ كُــل وَرِيـد

ويصور تثقيفه للشعر واختلاف المعاني وازدحام القوافي واستباقها لها حتى كأنها تتنازع عن الانضمام إلى بنية الإيقاع والدلالة:[4]

تَغَايَرَ الشِّعْرُ فيه إذْ سَهِــرْتُ له حَتى ظَنَنْتُ قَوَافِـيه سَتَقْتَتِلُ

---

[1] ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص180- 182. وينظر: عبد الله الغذامي. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999. ص ص127- 131.

[2] القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص63.

[3] عبد الله الغذامي. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. ص130، 131.

[4] أبو تمام. الديوان. مج3. ص10.

تُظهر الأحكام النقدية التي قدمها الغذامي في شعر أبي تمام، نوعا من التعصب للرأي المعارض الذي يفتح أمامه أبواب الوصول إلى غايته ومراده، مذ اتكأ على موقف القاضي الجرجاني من شعر أبي تمام وحداثته، والذي تبعه فيه (غرنباوم)، ورأى أنه الموقف الوحيد الذي يلتزم بالموضوعية النقدية، أما الآخرون ـ حسب زعمه ـ من محافظين وحداثيين أمثال الآمدي والمرزوقي إلى الصولي في القديم والسياب وأدونيس في الحديث، ممن انتصروا لشعر أبي تمام واتفقوا على تحديثه وتفجيره لطاقات اللغة ومواجهته للأعراف وتحطيمه لعمود الأوائل، فقد خدعوا ووقعوا في حبائل الشاعر المراوغة ونسق الرجعية[1]، وحسب الغذامي فإن في شعر أبي تمام نسق فحولي مضمر، وقد ترسّخ بأمرين هما:[2]

- سلوك أبي تمام مسلك الشعراء الفحول، وبالتالي الرجعية وشهوة الأصل.
- لجوء أبي تمام للكذب في حال ضاقت عليه أبواب المديح، وبه يوافق شروط السوق لإنجاز مهمته، ويتمكن من إتقان لعبة التخلص من الغرض الشعري الإنساني إلى المديح.

أما الأول، فإن أبا تمام فحل سواء بسلوكه مسالكهم، أو دونها، ولو أنه لم ينظم إلا قصيدته المشهورة في مدح المعتصم بالله، وذكر حريق عمورية **(السيف أصدق أنباءً من الكتب)** لكان فحل الفحول.

أما الثاني، فإن الشاعر الفيلسوف قد تميز في القصيدة المدحية، بل المدحية الظافرة، باعتبارها تمثل وحدة الكتابة الشعرية(الحداثة)، حتى فاق غيره بلا منازع[3]. فكيف تضيق عليه أبواب المديح، وهو بهذا الحجم؟!. ثم إنه يختار ممدوحيه اختيارا شديدا حتى لا يزيف مشاعره، أو يتنكّر لأحاسيسه، صحيح أن هذا الاختيار كان يُكذِّبه أحيانا، ولكن كان يدخل عالم المدح بنوايا طيبة، وبرغبة في الحديث عن المثل العليا، فهو يمدح جوهر الإنسان أكثر من مدح تلك الأسماء التي يمتلئ بها ديوانه[4]. كما يقوم المديح عنده على الصدق الفني،

---

(1) ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص178، 179.

(2) ينظر: نفسه. ص183.

(3) ينظر: جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية. ص23.

(4) ينظر: عبده بدوي. أبو تمام وقضية التجديد في الشعر. مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، دت. ص65، 66.

وخاصة إذا كان الممدوح قد حقّق هدفا قوميّا تهتز له المشاعر، ويتجلى هذا بوضوح في قصيدة عمورية، لمّا مدح المعتصم وعلّق نصره في قوة الله أولا، ثم في الجيش ثانيا، وفي السيف، حتى غدا كل مبالغ فيه قريبا من الذوق والجمال، بعيدا عن الرياء والنفاق[1]، وذلك في قوله:[2]

ومَطْعَمُ النَّصْرِ لم تَكْهَمْ أَسِنَّتُهُ يَوْمًا ولا حُجِبَتْ عن رُوحِ مُحْتَجِبِ
لم يَغْزُ قَوْمًا ولم يَنْهَدْ إلى بَلَدٍ إلا تَقَدَّمَهُ جَيْشٌ من الرُّعُبِ
لوْ لم يَقُدْ جَحْفَلاً يَوْمَ الوَغَى لغَدَا من نَفْسِهِ وحْدَهَا في جَحْفَلٍ لَجِبِ
رمَى بك اللهُ بُرْجَيْهَا فَهَدَّمَهَا ولوْ رَمَى بكَ غَيْرُ اللهِ لم يُصِبِ

كما أن حادثته مع الشاعر الرّياحيّ والأمير، وهي أنه لما فرغ من القصيدة التي يمدح فيها عبد الله بن طاهر، نثر عليه الأمير ألف دينار، فلقطها الغلمان ولم يمسّ منها شيئا، فغضب الأمير وقال: يترفع عن بِرّي ويتهاون بما أكرمته به؟ يصرف عنه تهمة إنجاز مهمة التكسب وفق شروط السوق ذات الرواج الفحولي.

والشاعر في كل الأحوال خاضع لسياسة الممدوح ونفوذه وسلطته، ولتقاليد المبادلة والمفاوضة ولعبة المادح والممدوح، لذا هو أحيانا يقول ما لا يريد قوله من المدح فيضطر للكذب والمبالغة، ويضمر ما يريد به الذم إذا خالف طالبَه المفاوضة وطقوس التبادل؛ فمنْح المجد والشهرة، يقابله الكرم والإحسان من قرب ومال والهدية السنية، ولا يكون ذلك مع من أتاه الشاعر راغبا معبرا عن محبته وصدقه للمدح، كالذي كان بين زهير بن أبي سلمى وهرم بن سنان من صدق المشاعر وكرم العطاء، والكرم من شيم النفوس عند العرب ويقابله البخل والشحّ الذي لا يعود بالخير لصاحبه، وحسب قانون المقايضة الكَسْبية عند المتنبي، مع من هم قادرون على العطاء؛ رجال الدولة من ملوك وسلاطين وخلفاء وأمراء...الخ ، فإنه:

لا مجد في الدنيا لمن قلّ ماله ولا مال في الدنيا لمن قلّ مجده

---

[1] ينظر: عبد الله بن حمد المحارب. أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، دراسة نقدية لمواف الخصوم والأنصار. مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1992. ص509.

[2] أبو تمام. الديوان. مج1. ص ص58- 63.

ولكن هذا القانون الترهيبي الذي تفرضه الطقوس البلاطية، لم يسرِ مثلا على الأمير شجاع فاتك المعروف بالمجنون الذي كانت نعماه فاجئة بغير قول؛ أي طلب للمدح، على عكس نعمى الناس، فأراد أن يشكره ويجازيه بالتمجيد لا لأن المال فرّحه فإكثاره وإقلاله سيّان عنده، وهو الذي لا خيل عنده ولا مال ليهديها، وإنما كان سيدا فطنا لما يشقُّ على السادات فعَّال، وخالفهم فوصله ولم يستدعيه ونزل الحاكم إلى المحكوم، حاملا إليه هدية قيمتها ألف دينار حين قدومه من الفيوم إلى مصر، دون مقايضة أو تفاوض، وفي ذلك رفع من قيمته وشأنه وجبر لخاطره المكسور؛ واحدة من إهانته في مجلس سيف الدولة وفي حضرته ومن رد فعله الضعيف تجاهه، وأخرى من وعود كافور التي قال فيها(**أمينا وإخلافا وغدْرا وخِسّة وجبنا، أشخصا لُحْت لي أم مخَازِيَا**)، فكان مدحه احتراما وحياء من موقف الأمير، وفطنة واستجابة لقاعدة ردِّ الإحسان بالإحسان، في قوله تعالى:﴿ وإذا حُيِّيتُمْ بِتَحِيَّةٍ فَحَيُّوا بِأَحْسَنَ مِنْهَا أو رُدُّوهَا﴾[1]، والخير بالخير والبادي أفلح، وقد مدحه بواحدة ورثاه بعد موته وتذكره بأكثر منها[2].

وليس كل شاعر مدّاح يلهث خلف العطاء، ويعمل بقانون الرغبة والرهبة كما يزعم الغذامي، وإن ذكر خبرا من ذلك كخبر زهير بن أبي سلمى مع هرم بن سنان، فهو لم يوفّه حقّه ولم يمكث عنده، وإنما عبر كسحابة صيف، واستعمله داعما به تأويله في دخول ثقافة المديح، التي حددها كمرحلة مفصلية في تاريخ الشعر وقيمته، العلماء والنقاد أمثال عمرو بن العلاء وابن خلدون وغيرهم، وذلك لأن مثل هذه الأخبار النثرية تقع ضدّ تياره فتضعف رؤيته وتوجهه. فهذا الذي قال عنه سيدنا عمر بن الخطاب، بأنه: شاعر الشعراء، وحين سأله ابن عباس: وبم كان شاعر الشعراء؟ أجابه: لأنه كان لا يعاضل في الكلام. وكان يتجنّب وحشيّ الشعر، ولم يمدح أحدا إلا بما فيه، وقيل لم يكن يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال[3]. كان يحسن القول في هرم بن سنان، الذي كان يرد الصاع صاعين عفة وتكرّما

---

[1] سورة النساء. الآية 86.

[2] المتنبي. ديوانه. ص486، ص491- 500.

[3] ينظر: قدامة بن جعفر. نقد الشعر. ص95. القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص ص68، 69. الأصفهاني. الأغاني. ج9. ص147.

فأحسن له العطاء، وما جاء الشاعر طالبا لذلك، أو موظفا التخويف بالهجاء، حتى أن عمر بن الخطاب ردّ على بني هرم حينما قالوا بحسن عطائهم: قد ذهب ما أعطيتموه، وبقي ما أعطاكم[1]، ومن حق هذه الجملة التي يقارن فيها الخليفة بين عطائين؛ المادي هو المال والهدية، والمعنوي وهي صفات المجد المصوّرة في نص القصيدة التي تخلد صاحبيها المادح والممدوح أسطورة في كل زمان ومكان، أن تكون جملة ثقافية تنتصر للقصيدة المدحية التي تتسم بالنقاء النسقي من كل مضمر، وللشاعر المدّاح سواء صدق أو كذب وبالغ فهو في الأخير يمنح شيئا ثمينا لا يقاس بمال ولا ملك وسلطان إنه المجد الخالد وما أدراك ما المجد.

ومدح زهير كما يقول الغذامي « هو ثناء على القيمة وليس استجداء للعطاء»[2]، ولذلك يظهر حياء المادح وتعففه أمام سخاء ممدوحه، حينما « حلف ـ هرم بن سنان ـ أن لا يمدحه زهير إلا أعطاه، ولا يسأله إلا أعطاه، ولا يسلّم عليه إلا أعطاه عبدا أو وليدة أو فرسا...استحيا زهير مما كان يقبل منه، فكان إذا رآه في ملأ، قال أنعموا صباحا غير هرم وخيركم استثنيت»[3]. فيراوغ في السلام ويستثنيه بأدب وذكاء وبطريقة البليغ حتى لا يعطي الكريمُ بماله الكريمَ بلسانه/ قوله: **(فإن أنت أكرمت الكريم ملكته)**.

وزهير لا يمثل استثناءً، بل هناك من الشعراء أصحاب المديح وغيرهم نهجوا هذا النهج وساروا عليه، ليس طلبا للعطاء وإنما لإشباع قناعاتهم الصادقة، وإن كانت في مواجهة صاحب سلطة أو سيد، مثلما جاء في مدحية الفرزدق المشهورة، في علي بن الحسين زين العابدين التي كانت إجابة عن سؤال الخليفة هارون الرشيد وهو في الحج، عن رجل حيّره قَدْرُه ومَقَامه عند الناس، وذلك حين شدَّ انتباههم حال رؤيته، فانصرفوا عن سيّدهم وهبَّوا يجتمعون حوله، ومطلعها:[4]

هذا الَّذي تَعْرفُ البطْحَاءُ وطْأَتَهُ والبيتُ يَعْرِفُهُ والحِــلُّ والحَرَمُ

---

[1] ينظر: الأصفهاني. الأغاني. ج4. ص169.

[2] عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص147.

[3] أحمد بن الأمين الشنقيطي. المعلقات وأخبار قائليها. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993. ص18.

[4] الفرزدق. الديوان. شرح، علي فاعور. دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط1، 1987. ص511– 514.

وحتى وإن صحّ قول الغذامي عن وجود عيوب نسقية أو قبح فإنه وإن كان قناعه الجماليات فليس بابه الوحيد هو الشعر، وليس كل الشعر، لأن القبح كما الجمال خاضع للنشوء والارتقاء، يتدرج تاريخيا بين البناء والتطور والتكاثر، ويتمايز اجتماعيا؛ حيث تطوقه تركيبة من العادات والمعتقدات والتقاليد، تحددها مسألة الانغلاق والانفتاح العقلي والثقافي، ويتجذّر سياسيا وبقوة من خلال هيمنة السلطة الحاكمة التي يعود إليها الأمر والنهي والسخط والرضى، وما تفرضه وتسنّه من إتّباع، وتقبله أو ترفضه من إبداع، ويرسّخ بلاغيا وجماليا من حيث اللعب بالتقنيات الإبداعية المثيرة للتعجب والإعجاب والاستغراب والإقناع تحديدا، والسبيل إلى ذلك الغموض بدل الوضوح في الصورة والمعنى، وهنا يمكن للمضمرات أن تحيا وتنتشر بسياسة وصمت داخل كل ما هو جمالي/ بلاغي/ قولي/ فعلي، ضمن شبكة العلائق الجمالية والدلالية والنسقية.

على هذا النحو من الانفتاح، تفعل اللغة فعلها في الخطاب الشعري، بمجازها البعيد وفلسفتها العميقة، وقد أباح لها الإبداع ما هو حرام على غيرها من لغة الخطابات الأخرى، وكل قارئ أو ناقد يعرف تلك الشعرية ويعي خطورتها في المراوغة والغواية، فلا يَهُمُّ باتّهامها والتحامل عليها، وكان الغذامي في "المشاكلة والاختلاف" ، قد اعترف بعلاقة المتنبي الحميمية بها فشهد له بالتفوق والتجاوز والاختلاف، في قوله « لقد أعطى المتنبي اللغة حقها من المجد والسلطان فأعطته حقّه من العزة وعلو الشأن. ومثلما أخلص لها أخلصت له. وكان حقا شاعرا يشبه الشعراء فيقف في صفوفهم، ويختلف عنهم فلا يجرؤون على الاقتراب من عرشه، ويظل زئيره يغطي كل أرض تغطيها اللغة العربية عابرة لحدود الفرات ولحدود النيل لقد تجنب الطريق السالكة، وسلك غيرها، فأبدع وبقي حيا في شعره وصوته»[1]. وفي كتابه "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف"، شهد لأبي تمام بتفجيره لطاقات اللغة واختلافه الإبداعي بمناهضته لأصحاب النسق المتسلط من الفحول والخروج عن طريقهم، فتجنب هو أيضا الطريق السالكة وشق طريقا غيرها، بالاختلاف والتعدد والانفتاح، وها هو صدى نصوصهم يقرع الأسماع ويلج القلوب ويثقف العقول ويحرّك سيرورة الإنتاج الدلالي، إنها نصوص ذات سيرورة منتجة، لا يمكن للقارئ أن يُكلّمها إلا من وراء حجاب.

[1] عبد الله الغذامي. المشاكلة والاختلاف. ص134.

حفريات المعنى الثقافي عند عبد الفتاح أحمد يوسف

"ليس الداخل إلا الخارج ذاته، بل إنه بالضبط داخل الخارج أو ثناياه"

جيل دلوز.

1/ نظام اللغة ونحوُ الفهم، من داخل الخطاب إلى داخل الثقافة:

لاشيء في هذه الحياة يتشكل من فراغ، هناك مرجِع وسيَاق، ولاشيء يمكن له أن يحيا ويستمر في معزل، هناك تواصل وأنساق، هذه الفلسفة الوجودية التكوينية، يمكن أن تنطبق على الخطابات بوصفها بعد الكون، العالم، الإنسان، خلقا كلاميا وبناء علاماتيا يمد جسرا للتواصل، التلقي، الفهم. ويعود التغيُّر والانتشار إلى انفجار اللغة أو ذرية اللغة، مما يشكل حقولا سيميائية تمور فيها العلامات والدلالات، وتختلف عبر السياقات النصية والأنساق الاجتماعية والفكرية والثقافية.

على إيقاع العلامة اللغوية وسيرورتها، وفلسفة المعنى وتحولاته، والثقافة وشروطها واستبدادها وسؤالها المُلح والمضني، حاول الناقد عبد الفتاح أحمد يوسف من خلال كتابيه "قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى" و "لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة" أن يلج النص الشعري القديم بقراءة جديدة، هي قراءة ثقافية لا تنسلخ عن القراءة الأدبية وإنما تبني معها علاقة ترابط وامتداد، وفي الآن ذاته تعمل على تعكيب[*] الثقافة داخل صور النص الفنية؛ أي تسليط الضوء على المعنى الثقافي كهدف، ومن ثمَّ تبئير الرؤية من الخارج إلى الداخل ومن الكاتب إلى القارئ.

---

[*] يقول عارف حجاوي: «...والتعكيب للصورة: إزاحة حواشيها أو بعض أجزائها وإبقاء ما هو بارز ومؤثر. وفي الصحف قد تكون الصورة كبيرة مليئة بالتفاصيل ويكون في جانب منها وجه طفل باك، أو جندي يسدد البندقية، وعملية التعكيب تبرز المشهد المطلوب وتبعد التفاصيل التي تشتت النظر...». عارف حجاوي. اللغة العالية، العربية الصحيحة للمذيع والمراسل ولكل صحفي. شبكة الجزيرة الإعلامية، ط1، سبتمر 2014. ص252.

ولعله في تحليله وتأويله، كان أكثر بساطة ووضوحا وتحررا من تأوّلات عبد الله الغذامي الثقافية، ذات العمق الفكري والتحرر النقدي، الذي آل به في أحيان إلى اقتناص المعنى والخبط في التأويل والتعميم في الأحكام، وذلك من حيث إيمانه بأن: «استراتيجية القراءة الثقافية لا تتحدد برؤية الناقد للنص في ضوء قواعد نقدية محددة سلفا، كما لا تتعلق بهيمنة الثقافة على الناقد، بل تتضح بوعي الناقد بالثقافة ومضمراتها. وما يحدد إمكانية تحققها هو تماس أو تلاقي البعد الجمالي مع البعد الثقافي داخل وعي القارئ...إن هذه الاستراتيجية تتأسس على الوعي بالبعد الثقافي للعنصر، بالإضافة إلى الوعي بالبعد الجمالي للعنصر نفسه داخل النص، لأن القراءة الأدبية تتغافل ـ بحكم طبيعتها وتقاليدها ـ على المضمرات النسقية للثقافة، والمعنى يتحدد ـدائماـ عبر وظيفة المصطلح والعبارة داخل النص، لا عبر وجود الجمالي فقط»[1]، وهاهو في تصريحه هذا، يشترك معه في شق عباب النص والغوص في أغواره بالنقد الثقافي كممارسة حداثية منهجية للقراءة، على اعتبار أن النقد الأدبي تغافل عن القبحيات أو المضمرات النسقية، ومع ذلك فقد أكّد على اجتماع البعدين الجمالي والثقافي داخل وعي القارئ، كأساس لتحقق استراتيجية القراءة الثقافية.

وقد أكد في مسألة فهم النص فهما واعيا، على جمع القارئ بين الخلفية التراثية أو السياق الثقافي ومعرفته هوية النص وانتسابه إلى أعراف وتقاليد شعرية خاصة بمرحلة ما، حيث يقول: «إن عملية قراءة أي نص من النصوص قراءة واعية تستلزم وجود خلفية تراثية، إلى جانب المعرفة التامة بالأعراف والتقاليد الشعرية، التي ينتسب إليها النص، وإلا استحال علينا فهمه وفك رموزه وحل شفراته»[2]. هكذا يكون ـ حسب عبد الفتاح أحمد يوسفـ لقاء الأدبي بالثقافي في وعي القارئ، والاتكاء على خلفية تراثية محيطة بالنص الشعري القديم، مسارا لفهم نظام اللغة وخطة تشكيله للمعنى، من داخل الخطاب إلى داخل الثقافة.

ويتخذ عبد الفتاح أحمد يوسف من ثقافة السؤال معولا، يشق به مسالك فلسفة المعنى الشائكة والوعرة، ويفكك به غموض النص الشعري القديم وتفاعلاته السياقية والنسقية، وما

---

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف. قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى. ص4.

[2] عبد الفتاح أحمد يوسف. لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة. منشورات الاختلاف، الجزائرـ الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروتـ لبنان، ط1، 2010. ص80.

يضمره من الأنساق الثقافية. وبذلك تكون مساءلة النص بحثا عن الغائب والسرّي والمثير للغرابة والاختلاف، وتقفّيا لأثر المعنى الهارب الفلوت واقتناصه، إنه شك من بعده يقين، وجهل من بعده معرفة، وغموض من بعده فهم، وانغلاق من بعده انفتاح، وإن كان السؤال فلسفة وانفتاحا، إلا أن سؤال الثقافة ظل مغيبا في ذهن القارئ وفي معترك النقد الأدبي ونظرياته، لذا افترش الناقد طريق الوصول إلى الحقيقة الخفية على النص وإستراتيجية القراءة الثقافية، ببساط من الأسئلة، وقد حيره سؤال الثقافة المغيب، « لماذا يهرب دائما سؤال الثقافة داخل النص الأدبي؟ ومن المسئول عن هروب هذا السؤال؟ هل هو القارئ؟ أم النظريات النقدية التي تتخذ مناهج مختلفة في قراءة النصوص لم تلتفت إلى هذا السؤال باستثناء النقد الثقافي؟!»[1]، هذا ما رآه عبد الله الغذامي طنطنة للنقد الأدبي حول الجماليات، وعمىً أصاب القارئ والذات العربية عن محفل من الأنساق الثقافية، مخزنها الوحيد والمسؤول عن تجذّرها وتماهيها هو الشعر، والأصل الذي يعود إليه ميلاد الشعر وطينته هو الثقافة، فأين هي سياقا وأنساقا وقبحا وجمالا، من جماليات اللغة والإيقاع والدلالة التي فتنت القارئ وألهت النقد الأدبي عن كل قيم سلبية ومضمرات مندسة، تمس الوعي وتعكر صفو الذات.

طفق عبد الفتاح أحمد يوسف، في الإجابة عمّا حيّره وقض مضجعه، انطلاقا من وعيه بقيمة الثقافة وهيمنة الفعل الثقافي خارج النص وداخله، حيث يقول: «لا يهرب سؤال الثقافة خوفا على حريته؛ لأنه مستبد بطبعه، يهرب لأنه سيكشف عن عيوب ثقافية، وأخلاقية داخل النص تزعج الوعي العربي بشكل عام عندما يجد نفسه في مواجهة مع عيوبه وانجراحاته، والقارئ يلعب دورا مهما في هذا الهروب، إما لأنه يقرأ النص في ضوء مناهج لم تلتفت إلى هذا السؤال، وإما أنه يخشى مواجهة المجتمع، لأنه ـ أي سؤال الثقافة ـ يقرع الأبواب المغلقة، ولا ينتظر جوابا، الأمر الذي يخشاه معظم القراء في الثقافة العربية اتقاء لشرها»[2]. إنه يقرع الأبواب المغلقة، ولا ينتظر جوابا، لأنه لا يقبل أصوات التبريرات المتعالية من وراء سؤال الأدبية، ومن أفواه المجتمع العربي الذي يقدسه من حيث هو ديوانه؛

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف. قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى. ص2.

[2] نفسه. ص2.

محضن ثقافته ومجده وبطولاته، والمتعلق بقول الشعر وسماعه أو قراءته، تعلقا وصفه الرسول(ﷺ) في قوله: لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين[1].

لقد جاء سؤال الثقافة مفاجئا ومباغتا لمركز النص وتخومه، معرّيا حجب المعنى الثقافي، ومستدعيا الهامشي والمستثنى، وفاضحا لكل أنواع القبح المتستر بالجمال، من غير شفقة ولا هوادة، وهذا ما جعل عبد الفتاح أحمد يوسف، ينطلق في دراسته « من سؤال الثقافة، وهو سؤال لا يكتفي بالموجود والحكم عليه، وإنما يمتد إلى استقصاء المغيب، والمستبعد، يتعامل مع النص بوصفه مادة للبحث في المعرفة الأدبية، ومن ثم يرمي إلى الكشف عن آليات الحجب، والتحوير، والخداع، التي تمارسها الإيديولوجيات الثورية من خلال خطابها الشمولي، حيث تفرض هالة من القداسة على هذه الإيديولوجيات، وتخرجها من دائرة السؤال إلى دائرة التسليم، أو من دائرة المدنس إلى دائرة المقدس»[2]، وهو ما أوقع النقد الأدبي ـ حسب الغذامي ـ في شراك التبرير والانكباب على جماليات الشعر دون ملاحظة عوراته وما يمر من مضمر نسقي، في انتظار فارس جديد؛ قارئ مختلف عن أسلافه، يحمل نظرية نقدية أو منهج له من الجرأة ما يساعد على مساءلة ذلك المقدس "الشعر" ـ الذي يقبل منه القارئ ، ما لا يقبله من الخطابات الأخرى ـ والتحقيق معه، وتفتيش زواياه ونواياه الغامضة والمظلمة بكل حذر.

ويُعبّر عمق السؤال ومداه الفلسفي البعيد، عن إمكانات التأويل المتاحة في فضاء النص الإبداعي، نص الخلق والكثافة الدلالية والمنوَّعات البلاغية والجمالية، النص المفتوح/ الاختلافي/ الخالد، الذي يضيء ويشع بفراغات كلما ملئت زادت بريقا، ولاحت بأطياف المعنى، وفاح منها عبق اللذّة المغري، واعتلت النص فخامة وهيبة، ذلك المسكوت عنه والمندس بحيلة داخل تلك الفجوات وبين جنباتها، خضع بلا ريب لمساءلة ومحاورة النقد الأدبي آمادا طويلة، مساءلة تدور في رحى الجماليات والأدبية/ الشعرية، غير أن سؤالا حرجا ظل معقود اللسان ومتجَاوزا، وهو يحمل في جوفه سلسلة من الإجابات المتنوعة والمقنعة إلى حد ما، إنه سؤال الثقافة، تلك التي تعيش بين أفراد المجتمعات وتحتضنها

[1] ابن رشيق القيرواني. العمدة. ج1. ص30.

[2] عبد الفتاح أحمد يوسف. قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى. ص3.

الذات العربية فلا تبلى، وتغرف الأفكار والقيم الأخلاقية والمنجزات الحضارية من بحرها فلا تنفد.

إن سر الثقافة وقوتها يكمن في وجودها وتقدمها بجانبين متعالقين الأصالة والمعاصرة، وقد حظي ـ قديما ـ النص الأدبي دون غيره بمسؤولية حفظ هذه الثقافة، التي راح يلفّها بأمان وغيرة، وبقي أنه لا يشعل فتيلها ويفجر مكبوتها داخل قوقعة النص الأدبي ، حسب عبد الفتاح أحمد يوسف، سوى السؤال؛ سؤال الثقافة، حيث إن « تعالق سؤال الثقافة بالنص الأدبي، يقود إلى تعددية المعنى داخله، ويحدث تحولا في النص الأدبي من سقفه اللغوي الجمالي ـ النص كائن لغوي جمالي ـ إلى تجربة ثقافية، فالسؤال ها هنا ينظر إلى النص الأدبي بوصفه علامة على الثقافة، ويستمد قوته وسلطته من حضورها فيه»[1]، ليولِّد داخله بعد هذا التحول الطارئ، ما اصطلح عليه في الدراسات الثقافية بـ: "نص الثقافة" ، "الجملة الثقافية"، "العلامة الثقافية"، "المعنى الثقافي"، "النسق الثقافي".

على هذا النحو من الاختلاف والديناميكية، يسمح سؤال الثقافة ببداية عهد جديد للنص الأدبي، عهد من البوح، يجترح فيه مسام الانفتاح، التي انغلقت شيئا فشيئا جراء تراكم القراءات الأدبية ذات اللغة التبريرية ـ كما يزعم الغذامي ـ والنغمة التي تكاد تكون متكررة ومألوفة، ويعرّي تلك المندسَّة في أغوارها التي ضرب عليها العنكبوت بنسجه. ويتحقق ذلك بشكل ناضج من التحول والتواصل، وذلك من داخل الخطاب إلى داخل الثقافة، ومن النظام اللغوي إلى النظام الثقافي داخل النص، ومن العلامة اللغوية إلى العلامة الثقافية، وبهذا الانتقال ـ حسب عبد الفتاح أحمد يوسف ـ « تصبح العلامة الثقافية مركز استقطاب لفكرة ثقافية، وأداة توسل داخل الخطابات، وبواسطتها تمرر الثقافة أنساقها إلى المتلقي، ليعاد إنتاجها مرة أخرى؛ ومن ثم تكتسب المصداقية والاستمرارية، وتكتسب الفكرة الثقافية قيمتها داخل العلامة اللسانية؛ لكونها تحمل بعدا تواصليا، يضمن لها استمراريتها داخل الخطابات، وإذا كان التواصل الفنّي يتحقق عن طريق التلقي الجمالي، فالتواصل الثقافي يتحقق عن طريق التلقي الثقافي»[2]. ذلك التلقي التفاعلي الذي يتعاضد فيه القارئ بموسوعته مع

---

[1] السابق. ص2، 3.

[2] عبد الفتاح أحمد يوسف. لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة. ص22.

النص، فينشئ معه علاقة حميمة، يلاحق من خلالها سيرورة الدلالة للمعنى الثقافي وسيرورة النسق الثقافي داخل العلامة اللسانية/ الثقافية كنسق تواصلي منتج باستمرار.

هذه الأفكار الثقافية القديمة والجديدة والمتوارثة والمتداولة في المجتمعات، يقتحمها النص الأدبي ويوغل فيها برفق، وترقمه أحيانا على اختيارها وفقا للسياق، ليكون النص على إثرها «...مادة ثقافية تختزل السلوكيات والممارسات، والمفاهيم السائد إبان عصر المبدع، والعصور السابقة عليه»[1]، ويحتاج هذا النوع من الانعكاس الثقافي داخل النص، إلى عملية تحوير، وصهر، وتحويل هذه المواد الخام إلى إبداع وفن، وهي مهمّة العقل الصنيع/ المنتج/ المبدع، الذي يدخل عليها خصائص وآليات إبداعية مثل الخيال والتناص والغموض...الخ، تغير شكلها الواقعي والمألوف في كل كتابة جديدة « إلى لغة مراوغة لا تستقر عند معنى معين، يزداد ثراؤها بتنوع المداخل والمنطلقات لقراءتها، ويكون لاحتمالات وعي القارئ بالثقافة وامتدادها داخل النص الأدبي دورا مهما في تأويل المعنى، لأن هذا الوعي الثقافي للقارئ، هو الذي يمكنه من تأويل العلاقة بين دور العنصر داخل الثقافة، ووظيفته داخل النص الأدبي»[2]، وحسب عبد الفتاح أحمد يوسف فإن « ذاكرة القارئ، لابد وأن تكون موازية لقوة الثقافة، وقوة النص، لأن المعنى مختزل في شبكة الثقافة، وفي مرحلة انتقاله من الثقافية إلى النصية، ينخرط في سلطة النص، والنص يتستر على المعنى تحت حجاب النصية، كما تتستر الثقافة على المعنى تحت ستار القيم والعادات والتقاليد»[3]، وفي طبقة الغموض السميكة التي تصنعها هذه الحُجب والأقنعة، يقع على القارئ مهمة الحفر والنبش بحذر عن أثار ثقافية للمعنى والأنساق المضمرة، وعن أثر جمالي ثقافي داخل النص وداخل الذات العربية المستهلكة لهذه الآثار أو البضاعة.

ويبدو أن الوعي بأهمية العنصر أو الحدث الثقافي داخل الخطابات وتحولاته وتنقّلاته وإفرازاته، ومدى تأثيره في المتلقين، يساعد في فهم العلاقة التواصلية التي تقيمها الخطابات مع أحداث الثقافة المختزنة في الذاكرة الجمعية، والبحث في جذورها وتمفصلاتها، وهو الأمر

---

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف. قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى. ص3.

[2] نفسه. ص3.

[3] نفسه. ص21.

الذي يفيد كثيرا ـ حسب عبد الفتاح أحمد يوسف ـ في التقدم نحو فهم أكثر موضوعية للمعنى، كما يرى أن تعقب مسار نقل المعنى من محضنه الثقافي العام إلى محضنه الخطابي الخاص؛ يساعد كثيرا في فهم مراحل تطوّره، والوعي بارتحالاته وتبدلاته التي لا تنتهي بلا نهائية الكتابة واختلافها الدائم، ويسمي الناقد هذا الانتقال، بظاهرة الترسب Sedimentation التي يقصد بها، ما يترسب في النص من ثقافات وأفكار تراثية تمثل ما يمكن تسميته بـ"حِفريات النص"، عن طريق الحوارية أو التواصل التفاعلي أو ما يزعم أنه الجدل المستمر مع الخطابات الأخرى، الواقعة في مجاله التناصي، وحتى الواقعة في مجاله الثقافي أيضا[1]، وكما يرى تودوروف Todorov فإن « كل ما يوجد دائما إنما هو عملية تحويل من خطاب إلى آخر، ومن نص إلى نص»[2]، ويتحقق نجاح هذه الحركة عبر استخدامات جديدة ومختلفة للمعنى الأدبي والثقافي، لا تمثل سوى انفتاح الكتابة.

بلغة فلسفية يعبّر (جيل دو لوز) عن هذا التحول ـ تقريبا ـ وعن علاقة الداخل بالخارج، حينما يقول: « ليس الخارج حدا ثابتا في موضع بعينه لا ينفك عنه، بل هو مادة متحركة، في تقلص وانقباض دائم، وهما حركتان ينتج عنهما ظهور ثنايا وانثناءات وغضون تشكل بالنسبة للخارج داخلا أو طوية: لذا فإن هذه الأخيرة ليست شيئا سوى الخارج نفسه، ليس الداخل إلا الخارج ذاته، بل إنه بالضبط داخل الخارج أو ثناياه»[3]، فعندما تقرأ عن علاقة التفاعل والتواصل بين الداخل والخارج، بين النص والسياق؛ سياق البناء الذي يعود اختيار المادة/ البنية المعرفية التي تشكل المعنى في النص للمؤلف، وسياق التلقي الذي يمكن للقارئ أن يضع في حدوده النص لتقريب الفهم، وبين السياق والنسق، تدرك بلا ريب حرص عبد الفتاح أحمد يوسف في تأكيده على «أهمية الحفر الأنثروبولوجي في الكشف عن البنية المعرفية التي تتحكم في الخطاب الشعري»[4]، إنه بحث عميق في العادات والتقاليد

---

[1] ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف. لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة. ص64، 65.

[2] تزيفتان تودوروف. الشعرية. تر، شكري المبخوت ورجاء سلامة. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 1990. ص76.

[3] جيل دلوز. المعرفة والسلطة(مدخل إلى قراءة فوكو). ترجمة سالم يفوت. المركز الثقافي العربي، بيروت – لينان، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1987. ص104.

[4] عبد الفتاح أحمد يوسف. لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة. ص64.

والأعراف والسلوكات والقيم الإنسانية التي تصاحب البشر في مراحل حياتهم الثقافية والاجتماعية الخاضعة للتغير والتبدل وفق تطور بنية العقل والتفكير، بحث من داخل الخطاب/ النص في كل ما هو نسق اجتماعي ثقافي متفق عليه ومتداول بين الأفراد بنفس المستوى تقريبا، وكأنه قانون الجماعة المقدس والمحتذى.

ويعود سبب أهمية هذا الحفر في المُترسَّخ الثقافي داخل الخطاب، حسب رؤية عبد الفتاح أحمد يوسف، إلى أن « البنية المعرفية، يتولد عنها بالضرورة بنية سيميائية تؤكد هذه البنية المعرفية، وتشير إليها داخل الخطابات من خلال إشارات لغوية، وتؤدي البنية السيميائية هنا دورا محوريا في فهم العلاقة بين المعنى في الخطاب والمعنى في الثقافة. ويمكن تسمية هذه العملية باللعب السيميائي داخل الخطاب؛ لأن العلامة في هذا السياق تمثل برهانا لغويا على حضور السياق الثقافي في السياق الخطابي»[1]. إنه من خلال حديثه عن البنية المعرفية وإنتاجها للبنية السيميائية التي تؤكدها وتثري دلالاتها، يحاول أن يبين أثر السياق الثقافي داخل النص وخارجه؛ أي في ذهن المتلقي، وفي توجيه الدلالة وانفتاحها على القراءة والتأويل.

وبتوجهه نحو السيميائية كمنهج يبحث في العلامات وفلسفتها وما تنتجه من الدلالات المفتوحة، والتوسل بها في دراسته الثقافية التي تنبش في حفرياته، يريد أن ينطلق مما آمن به أحمد يوسف كرؤية، ويضم صوته إلى صوته، في قوله: « إذا كانت المقاربات البنيوية قد تعلقت بوهم النسق المغلق والتحليل المحايث، فإن المقاربات السيميائية استطاعت أن تتجاوز هذه الحدود الضيقة لترتقي بها إلى منزلة انبثق منها خطاب واصف Metadiscours تمثلت وظيفته في البحث عن الأنساق السيميائية الدالة بمستوياتها اللسانية وغير اللسانية. وهذه الأنساق لم تفصلها السيميائيات عن إطارها الاجتماعي العام والملابسات التي أحاطت بنشأتها»[2]، هذه البنية السيميائية نتاج بنية معرفية، تؤكد أن داخل كل سياق خطابي سياق ثقافي، وداخل كل نسق أدبي نسقا ثقافيا، وداخل كل علامة لغوية علامة ثقافية، وداخل كل

---

[1] السابق. ص64.

[2] أحمد يوسف. القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة. ج1. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003. ص115.

معنى أدبي معنى ثقافيا، بهذا النسق النقدي المفتوح يحدث انتقال البحث في نظام اللغة من داخل الخطاب إلى داخل الثقافة.

يبدو أن الناقد في ممارسته الثقافية، هو أقرب إلى التاريخانية الجديدة/ التحليل الثقافي/ بويطيقا الثقافة ـ حسب مفهومها عند غرينبلات ـ ودراسة التداول الثقافي للعلامة اللغوية بوصفها ظواهر ثقافية في أصلها من منظور لساني/ ثقافي، منه إلى النقد الثقافي ـ كما قدمه عبد الله الغذامي ـ وهدف فيه إلى الكشف عن القبحيات أو العيوب النسقية المتسترة بوشاح الجماليات. كان ذلك معلنا به في كتابه "قراءة النص وسؤال الثقافة" حيث يقول: «...في هذه الدراسة سأعتمد على التحليل الثقافي للشعر، وذلك للتعرف على البعد الثقافي للقصيدة العربية القديمة في هيكلها الثلاثي (النسيب – الرحيل– المديح)، وهو بعد تغافلت عنه معظم الدراسات النقدية الحديثة، باستثناء بعض المحاولات الفردية(...)»[1]، وقد ظهر ذلك أيضا تحت مصطلح "الفهم الثقافي" وليس التحليل أو التأويل، في كتابه "لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة"، إذ يقول: « هذا الطرح لا يقوم على التمركز حول اللغة ونظامها وجمالياتها، بل يبحث في الفهم الثقافي والمعرفي للأنظمة اللغوية داخل الخطابات؛ بما يمكِّننا من تحويل الدرس اللساني من مجال الاهتمام ببنية اللغة ونظامها داخل الخطابات، إلى محاولة فهم هذا النظام داخل الثقافة»[2]، أو الانتقال من "قراءة الشعر بالشعر" إلى "قراءة الشعر بالثقافة".

وينتظر النص المفتوح في كل قراءة أدبية أفقا جديدا للتلقي والتأويل، وقد اتسع هذا الأفق عندما إنضاف إلى سلسلة النقد الأدبي حلقة جديدة تمثل منعطفا وتحولا في الرؤية من الأدبي إلى الثقافي، جعله يفرض على القارئ التلقي الثقافي بديلا عن التلقي الجمالي، ورغم ذلك يتطلب مستوى فهم النص معرفة جمالية عميقة أولا، ثم أفقا ثقافيا وسياقا ثقافيا يواجه ثقافته ويحاورها ويكشف غموض المعنى الذي تنتجه ويستحضر مغيبها ومضمرها من الأنساق، وهكذا في غمرة اهتمام النقد بالجمالي، تنتج الثقافة وتخرق وتتجاوز وتهيمن وتصنع قوّتها من المعنى النسقي، ذلك أنه مع مرور الزمن ومع السعي الجريء نحو انفتاح الكتابة

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف. قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى. ص88.

[2] عبد الفتاح أحمد يوسف. لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة. ص18.

والقراءة، « يكتسب المعنى الثقافي سلطة تعادل في قوتها، سلطة النص نفسه، وطغيان المعنى الثقافي يكتسب شرعيته نتيجة انتمائه إلى الكتل الثقافية السائدة، حيث تمثل عنصرا طاغيا على النشاط الفكري للجماعة، التي تنتمي إلى الثقافة نفسها، ومع مرور الزمن تتحول هذه العناصر إلى قوالب فكرية جاهزة مسلّم بها في معظم الأحيان، وتصبح مادة جاهزة للاستهلاك من قبل المبدعين»[1]، ومن ثَم إعادة ترسيخ هذا المنتوج الثقافي المليء بالعلامات والمضمرات والدلالات النسقية، والهيمنة السياسية والثقافية والجنوسة...الخ، من خلال الكتابة الإبداعية المثيرة للجدل والدهشة، وفي غيرها من الخطابات الأخرى وفي الذهنية العربية وفي اللاوعي، حيث ـ والقائل عبد الفتاح أحمد يوسف ـ « تمنح الأنساق الثقافية خاصية التداول للخطابات، إذا كانت هذه الخطابات تخضع لشروطها، وبالمقابل تمنح الخطابات الأنساق الثقافية خاصية الاستمرارية، والانتقال من جيل إلى آخر متسللة داخل اللاوعي الجمعي من خلال الخطابات»[2]، فعلاقة المبادلة بين الخطاب والنسق الثقافي، هي علاقة برغماتية في أصلها، يهيمن فيها النسق على الخطابات من حيث خضوعها لشروطه حتى يمنحها خاصية التداول، في حين هو حرُ داخلها يتنقل بسلاسة ويختفي بذكاء، ليفرز عنصرين مهمّين لا غنىً عنهما في مسار الانفتاح هما؛ التداول والسيرورة.

وخلال كتابته النقدية، حين راح يتعمق ويوغل بيسر متدرجا في فهم الثقافة كمعرفة ثم كظواهر ثم كأنساق مُنتَجة اجتماعيا وسياسيا، ومعاد إنتاجها ومُستَهلَكة في آن داخل الخطابات المتداولة وبخاصة الخطاب الشعري، بداية بوعي المبدع وانتهاء بوعي القارئ، توصل عبد الفتاح أحمد يوسف في سياق بحثه في علاقة لسانيات الخطاب بالثقافة إلى ما وسمه بـ "الوراثة اللسانية" التي تشكل الأساس النظري لفكرة الانتخاب اللساني؛ أي أن هناك عناصر أو صيغ لغوية ونظام أو نسق شعري، اتفقت الجماعة أو المؤسسة الأدبية على

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف. قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى. ص20، 21.

[2] عبد الفتاح أحمد يوسف. لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة. ص265.

توارثها في بناء القصيدة العربية القديمة، ونص ابن قتيبة في مذهب المتقدمين ومسألة الإتّباع والمشاكلة شاهد على ذلك وممثل له[1].

هذه الصيغ والمنتخبات تتكرر ويعاد إنتاجها ـ حسب عبد الفتاح أحمد يوسف ـ في خطابات الشعراء، بوصفها وسيلة من وسائل تمرير الأفكار وتداولها، مع الوضع في الاعتبار أنها تحمل دلالات مختلفة في كل خطاب؛ لسبب رئيس، وهو أن التداولية التي يمارسها المبدع؛ تداول الألفاظ، تخضع بالضرورة لتقاليد الثقافة، وحسب اعتقاده فإن هذه الوراثة أو التداول اللساني، يكشف عن عملية تكرار وسيرورة نسقية داخل الثقافة، تُنمّي في وعي المبدع جملة من القواعد والأنساق الثقافية، يجب على قارئ النص أن يكافئه في الوعي بها ويكون جديرا باليقظة والتقصي الحذر، داخل الخطابات الإبداعية التي تشرّبتها وتمثلتها تمثيلا معرفيا بلغ درجة الامتزاج والتماهي والخفاء، شبهه الناقد بعملية التمثيل الغذائي التي يقوم بها جسم الإنسان لامتصاص الطعام[2]، هذا التمثل الحميم والصادق بسذاجة وغفلة لكل ما تنتجه الثقافة من أفكار وقيم وسلوكات دون انتقاء وفرز، والمولّه بالتصوير البليغ والبناء اللغوي الجميل واللافت، سمح بمرور نفاق وحيل وخطر نسقي ما انفك يراوغ الذات العربية ويتسرب داخلها عبر اللاوعي، ليترك فيها خرابا كبيرا، كما يزعم عبد الله الغذامي.

وفي هذا المسار النقدي الشائك والخطر، لم يفت عبد الفتاح أحمد يوسف تقديم رؤيته الاستراتيجية في الفهم الثقافي للنص وفي مسار انتقال الأنساق الثقافية وتأثيرها وهيمنتها على الوعي أو الذات، وقد شكل رؤيته عن وعي وتبصر من داخل الثقافة والخطاب، وبسؤال الثقافة المفتوح على الدرس اللساني والبنيوي والسيميائي والتأويل والتفكيك، وذلك بهدف الحفر عن رواسب النص ومضمراته النسقية، حيث يقول: « يتعين علينا فهم الوظيفة الأساسية للثقافة؛ حتى نفهم تبلور الظاهرة الثقافية إزاء مشكل الخطاب ونظامه الإشاري المعقد، فالثقافة تحافظ على ديمومتها وصيرورتها من خلال معناها داخل الخطابات، فتنتقل

---

[1] ينظر: السابق. ص43، 244. وينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف. الانتخاب اللساني، نحو تاريخانية جديدة للمعنى في الخطاب. ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية ـ ناشرون، بيروت ـ لبنان، ط1، 2019. وينظر: ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ص82، 83.

[2] ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف. لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة. ص15، 43.

إلى الخطابات في صيغ وأشكال متعددة، ليتم تداولها بشكل ما...المؤسس في الثقافة هو فعل معرفي في جوهره، والذاكرة الجمعية لا تصبح واقعا معرفيا، إلا عندما تصبح قادرة على إنتاج الأنساق الثقافية التي تتضمن المعرفة؛ ومن ثم تنشأ هيمنة المعنى النسقي وسيطرته على عقل الفرد بعملية تداول لسانية داخل الخطاب، وعندما تختلط الأنساق الثقافية بالخطابات، فإن الغموض يسيطر عليها ليتعاظم دور النقد في التفكيك، والتحليل، والتأويل، واستنباط رؤى فكرية تسهم في تقدم الفكر وارتقائه»[1]، وكأنه يوحي في قوله بأن الثقافة التي لا تقدم معرفة تثري موسوعة القارئ ولا تنتج أنساقا تضيف فلسفة إلى المعنى وتحرك العقل، هي ثقافة ميتة أو مغلقة إن صح التعبير، وذلك في مقابل ما يمكن تسميته بالثقافة المفتوحة أو الحيّة، والحال فإنه يحاول وضع القارئ في مواجهة نص الثقافة داخل كل خطاب متداول، يحوي مجرة مضيئة من العلامات والمعاني الدالة التي تفتح أمامه سبيلا للمساءلة والتأويل.

وبكثير من الحرص، الثقة، الدقة، والتفكير، راح الناقد يلملم شتات رؤيته النقدية وإستراتيجيته في قراءة النص قراءة ثقافية، بروح تفاؤلية لم تقص النقد الأدبي أو تبالغ في اتهامه بالغفلة، بل جعلته متكأ لا بد منه لفهم ما هو جمالي داخل النص وعتبة الولوج لفضائه، وجعلت النقد الثقافي حلقة مكمّلة ودليلا لاستكشاف حفريات النص؛ أي ما هو رسوبيات وبقايا ثقافية ونسقية انتقلت عبر الانتخاب اللساني والتداول اللساني للخطابات، وأخفاها الغطاء الجمالي بحذر ليثير في القارئ الانفعال والتفاعل الدائم وفلسفة السؤال، وهو القائل مؤمنا بسنة التحول وانفتاح النص على القراءة: « إن هذا التحول يؤذن بقدوم نمط جديد من القراءة يسمح بحرية السؤال حول "العلامات"، "المعنى"، داخل النص وداخل الثقافة، ويساعد القارئ في الكشف عن الأفق المتحرك للثقافة داخل النصوص الأدبية»[2]. هذا ما عكف على البحث عنه بشغف، داخل النص الشعري وبخاصة القديم، محاولا تجنب الإفراط أو التفريط في الفهم والتأويل، ومتوسلا من مناهج النقد الأدبي ببعض ما يفيد قراءته الثقافية التي حملتها طيّات كتابيه "لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام

[1] السابق. ص67، 68.

[2] عبد الفتاح أحمد يوسف. قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى. ص4.

الخطاب وشروط الثقافة" و "قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى"، ولعلّ قراءة في قِرَاءتِه الجادة تمكّن من معرفة مدى توفيقه بين القول النقدي (النظرية) والفعل النقدي (التطبيق)، واكتشاف حرية المعنى والنسق الثقافي في ارتحاله داخل النص الشعري القديم، ومدى انفتاح هذا الأخير على القراءة والتأويل أو ما سمّاه بـ (منظومة التفكيك الثقافي).

2/ التحليل الثقافي وحفريات النص

أعد عبد الفتاح أحمد يوسف للنص الشعري القديم متكأ للمحاورة والفهم، يواجه فيه ـ كغيره من أصحاب الممارسات الثقافيةـ الفكر النقدي الأبوي المتسلط بمفاهيم ثقافية وحضارية مغايرة، ويواجه النص؛ ذلك المقدس بنظامه اللغوي والبلاغي، بعقل الناقد العربي الثقافي الواعي بالأنساق الثقافية القديمة، حيث يَعُد البديل النقدي أو النموذج المطروح"النقد الثقافي" حالة اختراق ثقافي للقصيدة، من خلال:[1]

- إزاحة العقل المعرفي القائم على الجمالي والبلاغي الممانع لسيادة النمط الثقافي.
- التحول بالنقد من داخل الخطاب إلى داخل الثقافة ومن الفعل الأدبي إلى الفعل الثقافي، وإلى منظومة التفكيك الثقافي التي تستطيع تجنيد البنائي والأسلوبي والسيميائي والتأويلي لخدمة النص.

وقد لجأ الناقد وبخاصة في كتابه "قراءة النص وسؤال الثقافة" إلى التحليل الثقافي للشعر؛ كممارسة فعلية ترتكز على فلسفة السؤال؛ سؤال الثقافة، ذلك الذي يزعزع أركان النص ويحرك رواسبه ويقلبها، فيجترح في مسكوته ومضمره معابرَ للبوح لا تنغلق إلا بانغلاق معرفة القارئ بالتكوين الثقافي/ الروافد/ الموسوعة الثقافية لبنية النص، التي تمتصها البنية الذهنية للمبدع من الوسط الاجتماعي وتخومه؛ نسقا اجتماعيا ونمطا ثقافيا، تشارك في إعادة صياغته في علامات لغوية ذات معان ودلالات أدبية (نسق شعري) وأخرى ثقافية تتوارى وتندس خلفها (نسق ثقافي)، « ولهذا يعد النسق الشعري شرطا ضروريا لاستمرارية النسق الثقافي وديمومته؛ لأنه يجعله مجالا للتداول داخل سياق خطابي جديد يعيد بناءه

[1] ينظر: السابق. ص90.

وصياغته، يصحح أفكاره بما يجعله صالحا للتداول عبر التاريخ»[1]. وبكل بساطة فإن هذه الممارسة ـ كما يزعم ـ تحفر في البعد الثقافي للقصيدة، الذي تغافلت عنه معظم الدراسات النقدية الحديثة، ويستثني منها بعض المحاولات الفردية، مثل محاولات "سوزان ستيتكيفيتش"، كما يرى أنه في تفاصيلها تتعرى وتتكشف حقائق مسكوت عنها في خطابات القدماء، يجب تعديلها أو تصحيحها متى أمكن ذلك[2].

بعقل الباحث اللساني المتمرس إذًا، يفتح عبد الفتاح أحمد يوسف نافذة جديدة لمعرفة النص الشعري القديم، ثقافيا، أملا ـ كما يزعم ـ في ردم الفراغ الفكري الذي تركته مناهج التحليل الأدبي، التي تغافلت عن رصد انتظام الثقافة النوعي داخل الخطابات الإبداعية، باستثناء النقد الثقافي ، فينتقل من داخل الخطاب إلى داخل الثقافة، مستندا إلى البعد الثقافي في تأويله للظاهرة اللسانية أو المنتخبات اللسانية داخل الخطاب الشعري القديم، وذلك على أنه تأسس في حضانة التقاليد/ القوانين العرفيّة الثقافية التي كانت تحكم المجتمع العربي، وكل محاولة لفهم هذا الخطاب تؤمن أو تسلِّم بذلك، لا بد أن تسعى إلى دراسة العلاقة بين هذه القوانين الثقافية والتقاليد الخطابية[3].

وفق هذا المسعى يمكن فهم الأنساق الشعرية بوصفها علامات لسانية، حسب عبد الفتاح أحمد يوسف، من خلال دراستها في إطار مرجعيّة ثقافية/ لسانية مختلفة تعطيها قيمة جديدة لم تمنحها إياها المرجعيّات السابقة، ويضرب لذلك مثلا للعلامة/ المعنى الثقافي؛ بالنسيب، بوصفه وسيلة اتصال كلامية بين الذكر والأنثى، والرحيل، بوصفه وسيلة اتصال غير كلامية بين الإنسان والطبيعة، والفخر بوصفه وسيلة اتصال كلامية بين الإنسان ومجتمعه، والمديح والهجاء، بوصفهما وسيلة اتصال كلامية بين الأنا والآخر، على اعتبار

---

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف. لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة. ص267.

[2] ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف. قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى. ص88-90.

[3] ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف. لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة. ص167، 269.

أنها أنساق خطابية لها وجودها المسبق في الثقافة ولها تمظهراتها وتنوعاتها الخطابية ومحمولاتها العلاماتية بعد خضوعها لظاهرة الامتصاص الإبداعية[1].

وفي كل مرة يُذكِّر مثل صاحبه؛ عبد الله الغذامي، بغفلة النقد الأدبي عن الأنساق الثقافية واهتمامه بالنسق/ المعنى/ الجمال الأدبي، ولكنه لا يتحدث مثله بإسراف عن عيوب نسقيه أو قبحيات تجعل الشعر بوصفه ديوان العرب المخزن الخطر لها، والمسؤول على تمريرها للوعي وللذات العربية تحت غطاء البلاغي والجمالي المغرق في جماليته، بل يحاول الكشف عن كل ما هو ثقافي سواء أكان فكرة أم علامة أم معنى أم نسقا، وعن العلاقة الاستبدالية بين النسق الثقافي والنسق الشعري، وعن علاقة البنية الخطابية بالبنية الذهنية للمبدع، فينظر في العمق الثقافي المتواري خلف الجمالي، ليضيء زواياه المظلمة بتحليل/ تأويل ثقافي للنص. إنه على الأرجح يرفض ثقافة التكرار في النقد؛ أي تأكيد التصورات المسبقة للخطابات، ويسعى لتحقيق قراءة مختلفة لا تبدأ من حيث انتهى الآخرون- كما جرت العادة النقدية- ولكنها تبدأ من حيث ما تغافل عنه الآخرون في دراساتهم للخطابات النوعية؛ شعر النقائض، المعارضات، شعر الصعاليك، شعر الهذليين، قصيدة المديح[2].

والشيء اللافت للانتباه أن عبد الفتاح أحمد يوسف، لم يعلق قراءته الثقافية للنص الشعري القديم، بمواقف وأحكام نقدية قديمة، ولم يكن نسقيا فاعتمد على مقولات نقدية تراثية تدعم رأيه، أو تعصب لرأي جماعة، ولم ينتقِ نصوصا مروية على اختلاف روايتها تعزز موقفه أيضا، وتطمئن قارئه وتقنعه بالمسار الذي سلكه، وإنما كان بنيوي الرؤية تقريبا، ينطلق في مسيرته من داخل الخطاب ذاته، ليصل إلى داخل الثقافة، ويبرز سلسلة الاحتمالات الممكنة. من هنا عكف على مساءلة البنية الخطابية في أنساقها اللغوية وبنيتها العلاماتية، ومن ثم مساءلة البنية/ الأنساق الثقافية من خلالها، لأنها تتهرب وتستعصي عن السؤال، لذلك يؤكد قائلا: « وحدها إذن المقاربة اللغوية الثقافية تسمح بفهم أعمق للأنساق اللغوية، بماهيتها المزيَّفة المعلنة، وبأيديولوجيتها الحقيقية المضمرة»[3]، وعلى هذه الشاكلة

---

[1] ينظر: السابق. ص266- 269.

[2] ينظر: نفسه. ص218. وينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف. قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى. ص75- 125.

[3] عبد الفتاح أحمد يوسف. قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى. ص91، 92.

من القراءات الجديدة والمفتوحة، التي تحاور ولا تتسلط، وتحاول أن تضيف ولا تسلب وتبني ولا تهدم، ينفتح النص ويبوح بسره القديم.

ولما كان النسق قابلا للتحول[1]، كان المعنى قابلا للارتحال مع كل قراءة اختلافية؛ ربما منها من تجدد وترمم أخطاء القراءات السابقة فتفتح ما انغلق وتحاول إعادة ما انحرف من التأويل إلى دائرته، أو التي تبدأ مما انتهت إليه فتزيد في رصيد التأويلات، أو قراءة تؤمن بإساءة القراءة وخرافة المعنى ولانهائية الدلالة، فتهدم ما قبلها وتلعن أختها، والأكثر جرأة التي تبدأ مما تغافلت عنه أو انفلت من قبضة الوعي النقدي كانفلات الماء من بين فرجات الأصابع؛ انشغالا بالبلاغيات والجماليات التي ظلت الأمة العربية ولا زالت تتباهى بها في لغتها العالية؛ لغة القرآن والشعر والبيان، وحق لها ذلك. ويشير عبد الفتاح أحمد يوسف إلى أهمية ثقافة القارئ في إنتاج المعنى واختلافه، حيث يقول: «إن الخطاب تتغير دلالته لارتباطه بإشارات أو علامات تشير إلى معان مختلفة تتفاوت بتفاوت ثقافة القراءة؛ لأن الخبرة المعرفية للقارئ، تؤدي إلى إعادة النظر في الطرائق التي تستنبط بها المعاني»[2]، وهو ما اصطلح عليه إيكو بالموسوعة المرتبطة بمقصدية النص، حتى لا يتجاوز القارئ حدود التأويل.

وحتى يتخلص عبد الفتاح أحمد يوسف من الذاتية في النقد ومن بعض إرغامات النظرية الثقافية، ينفي الهيمنة المطلقة للأنساق الثقافية والشعرية على وعي الشعراء، «حيث يلجأ الشاعر إلى نظام القيم الخاص بمجتمعه، ويحاول بذكاء شديد ـ يحسب له ـ التحايل على النسق واستغلاله له في "إدخال" رغباته ونزواته ـ التي يرفضها النسق الاجتماعي الثقافي ويقمعها النسق الشعري ـ وهي عملية إرادية واعية... تمثل مرحلة انتقال من رد فعل النسق على الذات الفاعلة إلى فعل الذات داخل النسق، من رد الفعل على هيمنة النسق الذي لا يتيح للشاعر التعبير ـ بحرية ـ عن رغباته، إلى الفعل»[3]، ويعود أيضا، إلى تحريك قضية نقدية قديمة (أسباب قول الشعر)، في سؤاله لماذا يقول الشاعر الشعر؟ كعتبة لفهم النص

---

[1] ينظر: أحمد يوسف. القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة. ج1. ص123.

[2] عبد الفتاح أحمد يوسف. لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة. ص143.

[3] عبد الفتاح أحمد يوسف. قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى. ص85.

فهمًا موضوعيا ثقافيا من الداخل، فلم يحصرها في قانون "الرغبة والرهبة" كما فعل الغذامي من قبله، بل رأى أن هؤلاء الشعراء لهم حاجات ومصالح، أدناها تفريغ الطاقات المكبوتة واتقاء الجوع، وهذا الاختلاف في أسباب القول يسهم في تحولات النسق من محضنه الثقافي والفكري والشعوري إلى محضنه الأدبي؛ الخطاب/ النص/ الكتابة الشعرية، وإذا كانت معايير الثقافة في شكل القصيدة وتقاليدها، فإن معايير المبدع تتجسد في جوهر القصيدة، وقدرته على منح الأنساق معنى مغايرا[1]، وهنا تكمن خصوصية الشاعر أو العلامة المميزة والفارقة التي يبحث عنها القارئ في النص.

ولعل أحسن تمثيل لهذه النظرة الإبداعية والنظام الذهني الثقافي المتحرر من كل هيمنة نسقية؛ بنية النص في "لامية العرب" ، حيث هي ـ كما يزعم ـ « بنية لا تخضع لضرورات المرجعية الجمعية، ولكنها تخضع لدوافع الوعي الفردي للمبدع عندما يطمح إلى توجيه السلوك الاجتماعي عند الآخرين إلى أهداف محددة، ولفت انتباه المجتمع إلى تجارب ومواقف وقيم أخلاقية بمساعدة النصوص، بهذا المعنى يصبح الخطاب أداة مهمة لإعادة صياغة الواقع على أساس من الوعي الإنساني بدلا من المخيال الجمعي المراوغ الذي يغيّب الوعي، ويقصي العقل»[2]، وقد جعل النسق الاجتماعي والثقافي من الشاعر صوت القبيلة الخاضع لسلطته، الصوت الذي ينصر قومه فخرا ومدحا وإن كان كذبا ومبالغة، ويهابه غيرهم هجاءً وترهيبا، وتعكس تلك النسقية والعمى الثقافي السائد، قصيدة عمرو بن كلثوم، المفاخرة والمكابرة أمام الآخر/ الغير، والتي تصور الظلم والسطو والإغارة، قوة وشعارا للقبيلة، فالظلم في نظر الإنسان الجاهلي (من شيم النفوس) ، وهي قصيدة لشاعر فحل تصور فحولة القبيلة، قال فيها القدماء: « لو وضعت أشعار العرب في كفة وقصيدة عمرو بن كلثوم في كفّة لمالت بأكثرها»[3]. وقد ملأت الدنيا شهرة لم تنلها معلقة أخرى في العهد القديم، وانشغل قومه؛ صغارهم وكبارهم بحفظها والافتخار بقصيدها أمام سواهم من القبائل، حتى قال فيها أحد بني بكر: [4]

---

[1] ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف. لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة. ص143.

[2] نفسه. ص254، 255.

[3] أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام. ص87.

[4] ينظر: الزوزني. شرح المعلقات العشر. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ـ لبنان، ط1، 1983. ص196.

ألهى بني تغلب عن جلّ أمرهم قصيـدة قالها عمرو بن كلثـوم

بعد قرون خلت، لا زال النظام الذهني الثقافي في دول عظمى، ورغم التطور والتقدم الفكري والتكنولوجي، يعيش مأساته الحضارية؛ فيحافظ على أفكار إيديولوجية قديمة، ويكرر ثقافة جاهلية؛ ثقافة المفاخرة والمكابرة في نسقية عمياء قائمة على ثنائيات ضدية، إذ الظاهر اللامع لا يعكس الباطن الصدئ، وديمقراطية المدينة الفاضلة تخفي السيادة والسلطة القبلية، وهتافات الإنسانية وحقوق الإنسان والعدالة تخفي الظلم والتوحش، والمناداة بشعارات اللاعنصرية الرنانة في الخطابات السياسية والإعلامية، تخفي بصمت الطبقيةَ والتمييز العنصري.

هذه المأساة الموجعة التي نتجرع مرارتها اليوم، والمتمثلة في ثقافة الظلم بالاعتداء على الإنسان والمدينة وعلى الدين والأعراف والتقاليد، وعلى المال والعرض، كان بعض منها فخر قبائل العرب أمام سواهم، وقد ترسخ الظلم في وعي بعض المجتمعات والسياسات العربية والغربية نسقا ثقافيا، يعيش الإسلامي بعامة والعربي بخاصة وطأته وثقل أعبائه، وكأن عمرو بن كلثوم في معلقته يقول على لسان من يرون في الظلم والاستبداد بالرأي قوتهم ونظام حياتهم:

وَنَحْنُ التَّارِكُونَ لِمَا سَخِطْنَا وَنَحْنُ الآخِذُونَ لِمَا رَضِيْنَا
وَنَشْرُبُ إِنْ وَرَدْنَا المَاءَ صَفْوًا وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدَرًا وَطِينَا
نُسمَّى ظَالِمِينَ ومَا ظَلَمْنَا وَلَكِنّا سَنَبْدَأ ظَالِمِينَا

ولكن، انفتاح العقل العربي القديم، على تعاليم جديدة بثها دين الإسلام ورسخها في الذات، جعلت الإنسان وبخاصة المثقف، يعيد النظر في بنياته الفكرية والثقافية ويبحث عن إبدالات وتغييرات عقائدية وحضارية. أصبح الإنسان أوسع معرفة وثقافة وأكثر حِلما، لا يرى الظلم قوة ولا من شيم النفوس، وإنما لا يَظلم حلما وعفة، ولا يُظلم عزة وأنفة، فوعيه الناقد للأنساق بصده للقبح الزاحف نحوه باستمرار، ونفسه الطيبة العزيزة بالإسلام، ينطبق عليها قول العجاج في رده عن سؤال عبد الملك بن مروان، ما يمنعك على الهجاء؟ قال: إن لنا عزا يمنعنا من أن نُظلم، وإن لنا حِلما يمنعنا من أن يظلِم، فعلام الهجاء؟[1]، هذه هي حقيقة

[1] أبو علي القالي. الأمالي. ج2. ص47.

السلوك المتزن، الذي يجب على الإنسان صاحب النفس الحرة والأبية، الذي لا يميل حيث الريح تميل، ولا يخبط في مضمرات الأنساق مثلما يخبط في المتاهات العمون، أن يتربى عليه ويرسّخه في غيره.

وها هو صوت قديم، يتردد في الذهن العربي وتحتفظ به الذاكرة؛ يحمل نسقا ثقافيا سليما إلى حد ما، حيث يحدث توازنا بين طرفي المعادلة السلوكية (الظلم# العدل)، وبالتالي فإنه: { (إذا لم يُظلم = سمح المخالقة والمخالطة) + (إذا ظُلم = فإن ظُلمَه لعدوّه باسل)} = العدل، الحق في نظرية عنترة (الخير بالخير والشر بالشر)، جاء هذا في قوله[1]:

أثني عليّ بما علمـــت فإنني سمح مخالقتي إذا لم أُظــلَمِ
فإذا ظُلمت فإنّ ظلمي باسلٌ مـــرٌّ مـذاقَته كطعم العــلقَمِ

وتجتمع مع ثقافة الظلم، مأساة التمييز العنصري أو الطبقي؛ أين تتجسد ثنائية المركزي؛ البيض/ الأسياد/ الأغنياء/ الفحول، والهامشي؛ السود/ العبيد/ الفقراء/ اللافحول، ذلك النسق الثقافي الذي تحول إلى نسق شعري في البنية الخطابية، وقد تطرق عبد الغذامي إلى هذا الموضوع، ودرسه دراسة ثقافية في كتابه "القبيلة والقبائلية"، وتبين أن فئة مضطهدة من المجتمع، والمتمثلة في الصعاليك، ذاقوا مرارته في العصر الجاهلي، حتى كانت لهم نفسا مرّة كما وصفها الشنفرى:

ولكِنَّ نَفْسًا مُـرَّةً لا تُقِيمُ بِي عَلَى الضَّيْمِ إلا رَيْثَـمَا أَتَحَوَّلُ

ويقف الغذامي الناقد الثقافي، على ثنائية ضدية وصراع ثقافي في "لامية العرب" بين حالة الاستقرار للذات الخاضعة الراكنة للنسق؛ ويعني تسليم الذات قيادة الأمور لإدارة تتحكم في مسار الحياة، وحالة الترحال للذات الرافضة لعيوب النسق، والمستقلة المتحررة من كل سلطة وقانون يقيد طبيعتها وعفويتها، والتي ترى في الترحال والتوحش قيمة ذاتية تصون الذات عن المذلة والهوان، والكريم كقيمة ذهنية في تصور الشنفرى هو الذي يأنف من سلطة التحكم إذ لم يجد في من حوله حسا مماثلا في سرعة التحول والثأر للنفس المرة كما يسميها، ويعتقد الغذامي، أن الشنفرى في قصيدته لا يثور على جماعته لأنه يريد أن يقيم تمردا على

[1] الزوزني. شرح المعلقات العشر. ص246.

نظامهم الثقافي أو الاجتماعي- كما يتوهم الكثيرون- ولكنه يثور عليهم مستنكرا تخاذلهم عن تمثل ذلك النظام الافتراضي، ويسعى إلى الدفع بهم إلى مزيد من التوحش، وهو ليس ضد هذه القيم، وإنما هو بصدد تأسيس نظام قيمي أشد تطرفا من النظام الواقعي الذي يعترض عليه[1]. وهنا ينتقل الشنفرى من نسقية إلى أخرى، ومن انغلاق فكري إلى آخر؛ هاربا من سلطة الجماعة ومعتنقا سلطة الفرد واستقلاليته.

وقد بحثه عبد الفتاح أحمد يوسف بمنهج الحفر/ التحليل الثقافي في كتابه "لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة" وخصص له فصلا عنونه بـ "تقاليد الخطاب وانساق الثقافة"، يهدف فيه إلى مناقشة حضور النزعة الإنسانية في النص الشعري، والكشف عن الجدل المعرفي بين البنية الذهنية للمبدع، والمرجعيات الجمعية الخاضعة للسائد والمألوف، داخل نص لامية العرب، وحسب عبد الفتاح أحمد يوسف، فإن الشنفرى «عارض الثقافة القبلية، وأظهر أفضلية لثقافة جديدة، هي ثقافة التمرد على كل تمييز عنصري يسعى لتأسيس أفضلية لجماعة من الناس على غيرهم، وتهدف هذه الثقافة الجديدة إلى تحطيم القيود التي كبلت بها القبيلة عقول أفرادها، وإحلال المعرفة محل التقاليد، فالنظام القبلي، كبنية اجتماعية وثقافية، لا يمكنه الاستمرار إلا على حساب حقوق الإنسان؛ وذلك بسبب العجز البنيوي لهذا النظام على تجاوز نظرية العنصرية المتأسّسة على التمييز الطبقي بين السادة والعبيد؛ ومن ثم تبدو فئة العبيد ضحية هذا النظام»[2]، الذي دفعهم لنبذ الاستقرار حيث الخضوع لقانون السيادة وأعراف ومعايير الثقافة القبلية، وشد الرحال لواقع أجمل وأنسب، إذ في الأرض منأى للكريم عن الأذى، واختيار عالم بديل، وإن كان أشد تطرفا وتوحشا فهو أكثر أنسا وأفضل قيَما وعفة وتكرما.

هُمُ الأَهْلُ لا مُستَوْدَعُ السِرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ ولا الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ

ولما كان الخروج على النظام السائد يسمى في السياسة تمردا وعصيانا، وتشكيل تحزب أو جماعة منعزلة لها موقفها، يسمى معارضة سياسية وربما تطرفا، كانت قصيدة الشنفرى تمثل صوت الذات العارضة والمعترضة، في نظر عبد الفتاح أحمد يوسف، عارضة

[1] ينظر: عبد الله الغذامي. القبيلة والقبائلية. ص175، 180.

[2] عبد الفتاح احمد يوسف. لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة. ص224.

لسلبيات المجتمع، ومعترضة تبحث عن بدائل أكثر نفعا للإنسان؛ وفيها دعوة إلى التغيير من خلال إحداث القطيعة مع التقاليد المرجعيّة القبلية، وحراك وثورة ضد التصورات الفكرية التقليدية المغلقة والمحاصرة بمنظومة إيديولوجية هي صناعة النسق الثقافي أو الثقافة القبلية، والتي أراد أن يفككها ويكشف عيوبها، لتكوين أفق إنساني جديد، أو بنية معرفية إنسانية جديدة، ترجمها في بنية خطابية سيميائية، ونسق شعري مخالف لنظام القصيدة التقليدي، ظهر فيه مهموما بخلق ذاتٍ حرة وأبية، فبدا خطابه غير مهتم بالحديث عن مكان دارس، أو محبوبة مفقودة، أو ممدوح مانح، كما كان يفعل الشعراء الآخرون، بل تعدى ذلك إلى تكوين رؤية واعية لعالم القبيلة متجاوزا العمى الثقافي الذي فرضته القبيلة على الأفراد آنذاك[1].

يبدو أن مصيدة النسقية لا يمكن الانفلات منها بسهولة أو تجاهلها، فالشنفرى لا يكاد يخرج من نسق ثقافي، كله إملاءات منظومة أو مؤسسة ثقافية ذات مرجعية أبوية؛ أبوية السلطة القبلية، أبوية العادات والتقاليد والأعراف، أبوية النسق، حيث لا مجال للرفض والاعتراض، حتى يسقط في مصيدة إنتاج النسق؛ نسق هيمنة وفحولة الفرد المتربع على عرشه والمنعزل على الجماعة والمتفرد المستبد برأيه وإيديولوجيته؛ الفرد اللامنتمي، اللاإنساني، المتوحش، وفي هذا الصدد يقول عبد الفتاح أحمد يوسف: « يجب ألا ننسى أن هذه البنية الفكرية هي عبارة عن بنية مفتوحة ومنغلقة على نفسها في الوقت نفسه، إنها تشكل فضاء معرفيا يستوعب كل الدلالات والمعاني التي ينتجها الصعاليك، ولكن القيم الجديدة التي يطرحها الشنفرى، تصطدم بالقيم المتبلورة والمفروضة من قبل العقل الجمعي آنذاك، هذا الصدام يرمي إلى إعادة تشكيل عادات وتقاليد تهيمن الفرد، وتشكل مخياله، وتحد من حرية العيش في إطار إنساني»[2]. فمثلما تصنع الجماعة/ القبيلة فحولتها وهيمنتها، وتفرض نسقها المغلق والمتسلط ، الذي يمثل النظرية والقاعدة الاجتماعية والثقافية (نحن)، حيث الشاعر صوت القبيلة الذي يعلي شأنها ويهابه غيرها، انسلخت ذات المبدع واستقلت بأناها وشعورها وراحت من خلال وعيها بذاتها وبالأنساق الثقافية، تحاول الإصلاح والترقيع والتصحيح ما استطاعت، ولكنها في الوقت ذاته من حيث تعي ولا تعي، تصنع

---

[1] ينظر: السابق. ص231- 236.

[2] نفسه. ص218.

هيمنة الفرد في الأنا الطاغية وفحل الفحول، وتنتج نسقها في الهجاء والمديح حيث قانون (الرغبة والرهبة) ومهنة (التكسب) التي أفسدت الشعر حين أخرجته عن وظيفته النبيلة.

صحيح أنه كان على الشنفرى أن لا ينقاد لخطأ الجماعة ولرأي الغالبية النسقي، وصمت الناس عن سلبيات السلوك الجمعي، مثلما انقاد دريد بن الصمة وضعف ولان أمام رأي الجماعة مع أنه زعيمهم وحكيمهم، وقد كانوا على خطأ، فهو في الأخير من غزية/ القبيلة/ الجماعة، إن رشدت رشد معها وإن ظلت ظل، وإن كان الغذامي يرى في هذا السلوك موقفا ديمقراطيا[1]، ولكن كان عليه أن يندمج في القبيلة ويفرض ذاته بالبطولة وبالدفاع عن قبيلته، بدل الهروب بذاته إلى واقع افتراضي، أهله فيه الحيوانات المتوحشة، ومكانه الصحراء الموحشة التي لا مستقر فيها، فيفعل ما فعل عنترة بن شداد العبسي ذلك العبد الذي صنع مجده بفروسيته، وقاوم لأجل حبه ببسالة، فاعترض على الثقافة المستبدّة، التي تقصي العبيد، وتغلب عليها نظرة الاحتقار والازدراء التي تقتحم سواده، من خلال وعي الذات المبدعة بذاتها وبهذه الأنساق، حتى قال[2]:

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَذْهَبَ سُقْمَهَا قِيلُ الفَوَارِسِ وَيْكَ عَنْتَرَ أَقْدِمِ

وعلى شاكلة الشنفرى الشاعر الصعلوك المتمرد على النظام القبلي، الرافض للاستبداد والاستعباد، الذي أنتج نسقا شعريا مخالفا، ونسقا ثقافيا أشد تطرفا، وقع الكثير من الشعراء في حبائل النسقية، وانخرطوا في إعادة تأثيث النسق الثقافي برواسبه وعيوبه المضمرة، وترويجه في نسق شعري وبلاغي جمالي تفاعلي، كبضاعة تستهلكها الذات في حالة من اللاوعي والعمى الثقافي، فالشاعر بوصفه مثقفا أو عقل المبدع بوصفه ناقدا وسط هذا الانتخاب الثقافي المريض، مسئول عن استحضار وعيه ورصد التحول المعرفي والثقافي داخل المجتمع، وعن الفرز الثقافي للقبح والعيوب في السلوك والقوانين الاجتماعية والسياسية، وإلا سيكون ناقلا لفيروس وعدوى النسق الثقافي للذات الفاقدة لمناعة الوعي، وفي خضم الفراغ الفكري واللاوعي واستهلاك الجمالي والبلاغي دون مراقبة وانتقاء وفرز وتفكيك من جهة، والتحايل والتوجس والرصد والمساءلة والتوجه نحو الهيمنة من أخرى، تنشأ ـحسب

[1] ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص147.

[2] الزوزني. شرح المعلقات العشر. ص256.

عبد الفتاح أحمد يوسف- « العلاقة المراوغة والمعقدة بين الذات المبدعة وهذه الأنساق المهيمنة، لأنها - أي الأنساق الثقافية- تجعل من ذواتها رهائن تتحرك في حدوده لا تتجاوزها، ووعي الذات المبدعة بذاتها أولا، وبهذه الأنساق ثانيا، يجعلها قادرة على ممارسة المساءلة والملاحظة والرصد، تراودها رغبة في إصلاح المجتمع، وإعادة صياغة أنظمته، كنوع من الوفاء بالدين، ولكن تظل الأنساق الثقافية تمارس فاعليتها على نحو ما في المبدع كمصدر مهم من مصادر المعرفة»[1]. هناك إذاً، داخل عليل ثقافيا، ورواسب قديمة ومتحجرة، ومنتخبات ثقافية وفق نسق اجتماعي تداولي، وفكر فارغ وهش يكاد يملأ الوسط الاجتماعي، ونفس ذليلة راضخة للواقع والنظام القبلي الاجتماعي بشوائبه وأدرانه وسلبياته، والمتقبّلة لقبح الأنساق المضمرة وعيوبها، حتى مكّن للجماعة الاستبداد بالرأي وإن كان خاطئا وهالكا، وإقصاء رأي الآخر/ الفرد كائنا من كان؛ سيدا أو فارسا أو شاعرا فحلا، وإن كان على حق وصواب.

هذا ما تنص عليه الثقافة المستبدة، في صناعة الطاغية وفحولة القبيلة، وهنا تصبح الذات رهينة النسق حيث تمارس الثقافة استبدادها والأنساق لعبتها، ولا شك أن هناك أيضا، النفس الحميدة الأبية الصانعة للمجد والبطولة، التي تواجه النظام القبلي وسلوكاته العنيفة اتجاه الفرد، وتسعى برجولة وفحولة لتغيير الأفكار الخاطئة وفساد النظام اتجاهها بكل عزة وأنفة، كما أن هناك النفس المرة التي لا تقيم على الضيم إلا ريثما تتحول وتحقق رغباتها المكبوتة وتصنع سلطتها ونظامها الذي لا يخلو- وإن امتنعت واجتهدت في الخلاص من الشر والقبح والظلم...الخ- من فعل نسقي لا بد منه.

في كتابه "قراءة النص وسؤال الثقافة" يختار الناقد والباحث اللساني، نصوص الدراسة بحذر، حتى يتوصل إلى تمكين المنهج المتوسل به من تفكيك داخل الثقافة وتحليل غموضها ومضمراتها عبر سلسلة الحلقات الثلاث المتواصلة بعلاقاتها؛ المجتمع وعقل المبدع الذي يشبه السبّاك والصائغ، كمصدر للمعرفة ومروّج محترف للأنساق، والنص كلغة ومجرّة من العلامات والرموز ومعنى أدبي ومعنى ثقافي، النص كبضاعة موجهة لسوق التلقي والاستهلاك، تلك النصوص الممتلئة والمتلألئة، التي تشتمل على رواسب أو حِفريات ثقافية

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف. قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى. ص77.

أو المنتخبات الثقافية واللسانية وما هو متداول، ذات الفائض الجمالي والبلاغي والمضمر النسقي في آن. وقد وقع على واحدة من قصائد جرير وروائعه؛ "الفائية" التي مطلعها[1]:

اُنْظُرْ خَلِيلِي بِأَعْلَى تَرْمَــدَاءَ ضُــحًى والعِيسُ جَــائِلَةٌ أَغْرَاضُـهَا خُـــــنُفُ

فـي هـذه القصـيدة، بـدهاء الشـاعر الفحـل الـذي نـافس الفحـول مـن أمثـال الأخطـل والفرزدق، واجتمعت لديه وصاحبيه، أركان الشعر التي جمعها العلماء به، في مديح رافع أو هجاء واضح، أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق[2]، وقد شهد له صاحبه الأخطل بأنه أنسبهم وأشبههم[3]، مارس جريرٌ ازدواجيته الثقافية في التحايل على الأنساق لإشباع الذات وبخاصة فـي النسـيب، كمـا يـزعم الناقـد، الـذي راح يحـاور ويـناوش القصـيدة بفكـرة التحليـل الثقـافي، المفتوحـة علـى الأنثروبولوجيا واللسـانيات والسيميائية والتلقي والتأويـل والتفكيك، للكشـف عن البعد الثقافي داخل النص، وعن شعرية الثقافة الناتجة عن استعمال الشاعر للتكثيف البلاغي والغموض الفني والعنصر الجمالي، وتوظيفه للخفاء والمفارقة والحيل والخدع الثقافية المشكلة للنسق والمعنى الثقافي المتستر تحت حجابها. وفي هذا المسار المليء بالمفاجأة والاختراق الثقافي، تتعمق الدراسة في معرفة الازدواج الدلالي الثقافي في هذا الخطاب الشعري، بهدف ابتكار أفكار جديدة تفتح آفاقا أوسع أمام العقل النقدي لممارسة فاعليته في قراءة النصوص قراءة تعددية إبداعية لعلها تنجّي قارئ النص الأدبي من خطر حالة الغفلة الثقافية التي تنتابه وتتسلل إلى وعيه أثناء اهتمامه المفرط بالجماليات[4].

وما كان استناده إلى التحليل الثقافي إلا ليتيح لوعيه أو لعقله الناقد، مساءلة المضمر الثقافي داخل النص الشعري، وعقل المبدع الذي صاغه وبلوره وربما صححه وهذبه، والعقل الجماعي الذي أفرزه وأنتجه، إنه يسعى للبحث بانفتاح منهجي وبوعي في العلاقة المتبادلة بين ذات المبدع وإفرازات المجتمع وسلوكاته النسقية، مما يسهل عملية الكشف عن العيوب النسقية التي راح الخطاب الشعري القديم يكررها ويعيد صياغتها وتركيبها وينتجها، وظل

---

(1) جرير. ديوان جرير. شرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان محمد أمين طه. مج1. دار المعارف، ط3، دت. ص168-177.

(2) ينظر: المرزباني. الموشح. ص206.

(3) ينظر: ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ص377.

(4) ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف. قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى. ص77.

الخطاب النقدي يمررها دون وعي ويتعامل معها حتى اليوم دون الالتفات إلى جانبها السلبي[1]، ذلك أن قارئ النص الشعري، غالبا ما تهيمن عليه نسقية القداسة التي برر لها القدماء من النقاد والعلماء بالشعر، حيث شاعت في زمنهم مقولة"الشعر ديوان العرب" وهي مقولة نسقية، ترسخ في اللاوعي فحولة الشعر وسلطته على الذات وحتى على الخطابات الإبداعية الأخرى، وقد سقط النقاد في نسقيتها فلم ينظروا في عيوبه ومضمراته الثقافية.

ربما يقصدون بالعرب عرب الجاهلية، الذين أوكلوا للشعر وظيفة حفظ أخبارهم ومآثرهم بوزن وقافية لمنع اندثاره في زمن الشفوية، وبلغة فصيحة هي أقرب للغة القرآن طراوة وجزالة وصحة، حتى أن عبد الله بن عباس يقول: «إذا قرأتم شيئا من كتاب الله فلم تعرفوه فاطلبوه في أشعار العرب، فإن الشعر ديوان العرب، وكان إذا سئل عن شيء من القرآن أنشد شعرا»[2]، وكما جاز للمبدع/ الشاعر بعد أن مسه تيار التحديث والحداثة، أن يغير وظيفة الشعر، ويدخل في خطابه ما لا يجوز لغيره من الخيالات والانزياحات والمبالغات والغموض والكذب والنفاق والتزلف...الخ من التجاوزات والاختراقات الأدبية والثقافية، فيختزل المعنى ويفجره، ويصور الممكن والغريب والمستحيل والممتنع، وما وقع وما هو واقع وما يمكن أن يقع، جاز للسامع/ القارئ أن يجاريه في حداثته وفي فلسفته، فيقبل منه ما لا يقبله من غيره على أنه متعة جمالية وضرب من الخيال وانفتاح على القراءة والتأويل. كما جاز للسامع/ الممدوح أن يحقق مصلحته التي لم يبلغها بالفعل في ميادين الحروب وبتسيير نظام الحكم وإقامة العدل، فيستدعي لمجالسه فحول الشعراء ومشاهيرهم كحماة ومدافعين، فيقبل ما يرفعه بين قومه من قول وإن كان مبالغة وكذبا ونفقا، ويقابل القول بالفعل/ العطاء، وهناك من الممدوحين من يقابل القول بالقول أحيانا إن كان بنى مجده بعمله واجتهاده وبطولته، وجاءه الشاعر طارقا بابه دون دعوة، مادحا متزلفا متكسبا، فيخرق طقوس الهدايا ونسقية الكرم، ويتحايل كما تحايل المادح ويشنف سمعه بالثناء والوعد بالعطاء فيسره ويبهجه كما سرّه وأمتعه، وهنا يكمن وعي الممدوح بذاته وبالأنساق.

---

[1] ينظر: السابق. ص77.

[2] ابن رشيق القيرواني. العمدة. ج1. ص71.

وحتى جريرا بدأ يمارس نسقيته مذ تطفّل بفضول الشاعر على سر الفحولة والشاعرية، فتقرّب خانعا خاضعا لأبوية شعر الأوائل من الفحول، مقتد بامرئ القيس ـ كما أشار لذلك عبد الفتاح أحمد يوسف ـ أشعر الشعراء وأذكاهم، وهو الذي تقدم الشعراء لا لأنه قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق إلى أشياء فاستحسنها الشعراء واتّبعوه فيها؛ لأنه قيل أول من لطف المعاني، واستوقف على الطلول، ووصف النساء بالظباء والمهاء والبيْض، وشبه الخيل بالعقبان والعصِيّ، وفرّق بين النسيب وما سواه من القصيد، وقرّب مأخذ الكلام؛ فقيّد الأوابد، وأجاد الاستعارة والتشبيه[1]، وفي هذه التمثيلية والامتثال النسقي شعريا وثقافيا لامرئ القيس، يلعب جريرٌ دور الوفي والمخلص والابن البار لآبائه، فيدافع عن هذا النسق، وما دفاعه عن هذا النسق إلا جزءا من الدفاع عن الذات المأزومة، وتعزيزا لتحايله على النسق الثقافي للمجتمع. فأبيات امرئ القيس تمثل وسيلة لإضفاء حصانة وقداسة وقيمة فنية غنية وشرعية على أبياته تمكنه من تفريغ رغباته المكبوتة واختراق ما هو محرم ثقافي، دون وعي المجتمع وفي غفلة منه، وهنا يفعل النسق فعله، في الذات حيث تصبح نسقية منشطرة موزعة في انتماءاتها[2]، تكرر ثقافة بائدة لاختراق حدود ثقافة سائدة، وتحقيق حلم ورغبة عاطفية مفقودة، وأطماع مادية مأمولة.

وبهذه المشاكسة والمراوغة والازدواجية والإيديولوجيا الثقافية، والأنساق المضمرة المتداخلة والتحول النسقي وارتحالات المعنى، أثارت قصيدة المديح بتنوع واختلاف دلالاتها وأنساقها، الوعي النقدي لدى عبد الفتاح أحمد يوسف، فاتخذ من قصيدة جرير أِشعر الثلاثة نسيبا وتشبيها وأرقهم شعرا حتى كأنه (يغرف من بحر)، أنموذجا، وقسمها إلى ثلاث تمفصلات أو محطات، لا يكاد في الأولى(النسيب) وهو يحاول بذكاء شديد ـ يحسب له ـ التحايل على النسق واستغلاله له في "إدخال" رغباته ونزواته ـ التي حرمها النسق الثقافي للمجتمع ـ في خفاء، ويقدم دورا إيجابيا في تفكيك الأنساق الثقافية وتشريحها، حتى يتحول إلى الأخرى (الرحيل) ثم (المديح)، حيث تنتقل الذات من مرحلة كانت تطمح فيها بإعادة صياغة الواقع الإيديولوجي من خلال فكرها الفردي المتعالي، إلى مرحلة خضوع مزيفة

[1] ينظر: القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص45، 46. وينظر: ابن رشيق القيرواني. العمدة. ج1. ص94.

[2] ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف. قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى. ص87.

للسلطة، وهنا تعلن الأنا فشلها في تحقيق طموحاتها الثقافية والعاطفية، لاعتراضها عن منظومة الأنساق السائدة. وإن كانت الأنساق تعمل بوصفها إطارا ثقافيا واجتماعيا يستوعب تجربة الشاعر المبدع ويقرها، إلا أنها تظل مخاتلة تفعل فعلها في وعي المبدع، وتتسرب من خلال حملته الدعائية المزيفة للسلطة السياسية، المحشوّة بشعارات ومسميات متكررة كاذبة ومبالغ فيها، يعيد صياغتها تحت غطاء النسق البلاغي ـ وفي ذلك تحقيق لأطماعه المادية، حيث يفقد الشاعر فاعليته وتصبح خصوصيته مستلبة ومستغلَّة ـ إلى ذهن المتلقي العربي فتشتت ذاته وتختم على وعيه وتتعمد الثقافة المستبدة إقصاء فكره وإيديولوجيته[1].

بفكر بنيوي سيميائي، وبوعي القارئ بالأنساق الثقافية القديمة، تعامل عبد الفتاح أحمد يوسف مع النص الشعري القديم كإبداع وصوت معزول عن صاحبه، ونسق لغوي جمالي، وعلامات لسانية ذات سيرورة تداولية ودلالية، قابلة للتحول والتجدد وفق وعي المبدع إلى حزمة من الأنساق والمضمرات والعلامات والدلالات الثقافية. إنه يبحث في النص الشعري بوصفه رواسب ثقافية (أنساق ثقافية) تعتمد في حركتها المراوغة على الخيال، مغيرا بذلك مسار فهم النص وتأويله كنظام/ نسق لغوي من داخل الخطاب إلى داخل الثقافة، ومن العلامة اللسانية إلى العلامة الثقافية، ومن المعنى الأدبي إلى المعنى الثقافي، مبينا تطويع النص وانفتاحه.

[1] ينظر: السابق. ص85- 125.

جغرافيا الأنساق وجماليات التأويل الثقافي عند يوسف عليمات

"إن القارئ ليس عنصرا حياديا، وهو حين يقترب من النص، فهو يفعل ذلك وهو يحمل معه تاريخا كاملا من القراءات، وجغرافية واسعة من الأنساق"
رولان بارت.

1/ خصوبة المعنى وسيرورة الدلالة النسقية

وَعَيْنُ الرِّضَى عَنْ كُلِّ عَيْبٍ كَلِيلَةٌ وَلِكِنَّ عَيْنَ السُّخْطِ تُبْدِي المَسَاوِيَ

بعين الرضى والمحبة، ينظر الناقد يوسف عليمات إلى النص الشعري القديم وكأنه نص شعري معاصر، متأملا في جمالياته اللغوية والبلاغية ومستمتعا، ومتقصيا دلالاته النسقية اللامتناهية ومترصدا، وفيه يندغم الضد بالضد، والقبح بالجمال؛ الهامشي بالمركزي، الأنثوي بالذكوري(الفحولي)، ثقافة الصوت/القول بثقافة العمل/ الفعل، سلطة الشعر/ الشاعر بسلطة الملك/ السياسي(الممدوح)، ويختفي الهجاء في غلالة كثيفة من صفات المدح وأساليبه المخاتلة،...الخ، وتتصارع في ما بينها؛ المتنافرات، والأضداد، والمفارقات وتتآلف في الآن ذاته، لأداء وظيفة ثقافية، جمالية، إنتاجية، كان هذا متاحا بكل تبصر ووعي نقدي في كتابيه المعنونين بـ: "جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا" ، و"النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم".

إن التوجه بالبحث/ الحفر داخل النص في رواسب الثقافة وتشكلاتها، وطبقات المعنى ودلالاته، نحو المنظومة النقدية الثقافية (النقد الثقافي، التحليل الثقافي، التأويل الثقافي...الخ)، يكشف عن المغيب، المضمر، المسكوت عنه، الذي لم تصل إليه يد النقد الأدبي، كما يكشف عن حالة مفاجئة من الانفتاح الكتابي والقرَائي المُزمن. طال هذا الفعل النقدي الحداثي والجريء والمتفاعل، مقاليد النص الشعري القديم المجهولة وربما المطموسة حتى هذا الحين، مما أتاح له فتح الأبواب الموصدة والمغلّقة ما أمكن له ذلك بكل طراوة، انطلاقا من تصور جديد يحاول الكشف عن مكونات النص الثقافية والنسقية وتفاعلاتها المنتجة للدلالة في الدائرة التأويلية.

هذا ما حفّز ـ بعد تصفح ومراجعة في النظرية والمنهج الثقافي ـ التفكير والحس داخل الدورة النقدية ليوسف عليمات، فاتسعت الرؤية بإضافة مفهوم معاصر وجديد للنص الشعري العربي القديم، أدرك فيه بعد الدراسة والتنقيب أنه « نص ثقافي نسقي، يتوسل بجماليات اللغة وتشكيلاتها الاستعارية المراوغة بغية بناء عوالم وفضاءات نسقية لا متناهية»[1]، وهو بهذا المفهوم التجاوزي الانفتاحي، يكسر حدود تأريخ وجغرافيا النص، ويلغي عبارات التصنيف والمفاضلة بين قديم ومعاصر، ويضع ذلك كله دون تحيّز في كفة واحدة للنقد/ القراءة، بالرغم من الاختلاف التدريجي البارز بينهما، في أسلوب الكتابة الإبداعية، وفي التقنيات والعناصر الفنية وطريقة توظيفها، وفي مستوى التحديث والخلق والابتكار، وفي الآن ذاته التوافق في المضامين والموضوعات؛ لأنها تحمل مشاعر الإنسان وحركته في الحياة؛ (حلّه وارتحاله، آلامه وأماله وطموحاته، أحزانه وأفراحه، إخفاقاته وانتصاراته، حربه وسلمه، شره وخيره، حبّه وبغضه، التعلق بالحياة والخوف من الموت...الخ)، في ثنائيات متضادة فاعلة للصراع الداخلي والخارجي، تتمثل في الشحنة السالبة والشحنة الموجبة، التي هي داخل الذات، وداخل الكون وفي نظام الذرّة قبل ذلك.

ولعلّها قراءة جديرة بالاهتمام، تلك التي تبعث في النص روحا وحياة، انكتب في لحظة من الوعي، بأحاسيسها وخيالها وثقافتها وإيديولوجيتها، كان قد فقدها مذ أطلت من على أسواره البنيوية، يومها تأكد للقارئ، أن النص بنية مغلقة مفتاحه بداخله، وذلك بعد إعلان "موت المؤلف". وقد آمن بهذا الموقف التعسفي ـ إلى حد ما ـ مذ ذلك الحين، فئة من النقاد العرب، فنادوا في دراساتهم النظرية والتطبيقية بـ: «موت المؤلف وموت النبي ـ الشاعر»[2]، مما جعل السلطة للنص/ الدّاخل/ النسق في توجيه الدلالة إلى القارئ، ثم ما لبث وأن طلعت نظرية الاستقبال/ التلقي/ القراءة، ورمت بجل اهتمامها نحو القارئ، ليأخذ مسار الدلالة اتجاها عكسيا؛ من القارئ إلى النص.

---

[1] يوسف عليمات. النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم. عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2009. ص2.

[2] إلياس خوري. الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية. مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1982. ص73.

عاد المؤلف مبدعا ومنتجا يَقْدُم نصّه في نظرية يوسف عليمات، وفي ظل القراءة الثقافية والمفهوم الذي تجترحه للنص، وقد منحه الشرعية ليُغنّي معزوفة ميلاده الجديد، حاملا داخل فهمه الجريء والواعي، سياقات الثقافة ووظائفها بحكم تماسه التاريخي مع مفرداتها، لذلك أصبح على القارئ أن يشاركه ويتعاضد معه لأجل الكشف عن الفعل النسقي في الخطاب الأدبي، ولمحاولة إخصاب المعنى وضمان توالد أو إنتاج سلسلة من الدلالات النسقية اللامتناهية، إذ لا ينجلي الغموض الثقافي في النص ولا يتحقق الفهم والتأويل الثقافي لدلالات الأنساق، إلا بعد معرفة التكوين الثقافي للمؤلف ومدّخراته، وحضوره الطبقي والاجتماعي وسلوكاته، إضافة إلى حيثية علاقاته وتماساته مع المؤسسة الأيديولوجية أو السلطة الفكرية في عصره[1].

يبدو أن مهمة المؤول الثقافي شاقة ومطلبه عسير، ما لم يتسلح بالوعي المعرفي بما يمكن تسميته بـ "جغرافيا الأنساق" التي يتشكل حسب طبيعتها التاريخية والاجتماعية وتقلباتها الثقافية والسياسية، إضافة إلى وعيه بذاته. وهي تتمثل حسب الناقد يوسف عليمات في:[2]

- أرخبيلات المؤلف؛ تكوينه الثقافي وحضوره الطبقي والاجتماعي، وتماسه مع المؤسسة الأيديولوجية.
- محيطات النص السياقية؛ سياق تاريخي، سياق ثقافي، سياق أيديولوجي...الخ.
- تضاريس الأنساق المضمرة داخل سياقات النص؛ تشكّلاتها وجدلياتها وتحوّلاتها، مما يستدعي مساءلة أنطولوجيا الفهم.

إن مساءلة أنطولوجيا الأنساق، هي مساءلة «التجربة التاريخية للفهم وهيرمينوطيقا الفهم وفهم الذات على وجه الخصوص، وهو ما أسماه هيدغر بـ" المنعطف الأنطولوجي الحاسم" في تجربة الفهم الذاتي»[3]، ولعل في قطع هذا المسار الطويل من البحث في سلسلة القراءات والتأويلات الأدبية والثقافية، مدعاة إلى الاختلاف في القراءة والتفرد بخصوصية في الفهم، تسعى لمطابقة مقاصد النص، وفي الآن ذاته تتجنب سوء الفهم. يضمن هذا ويدعم

---

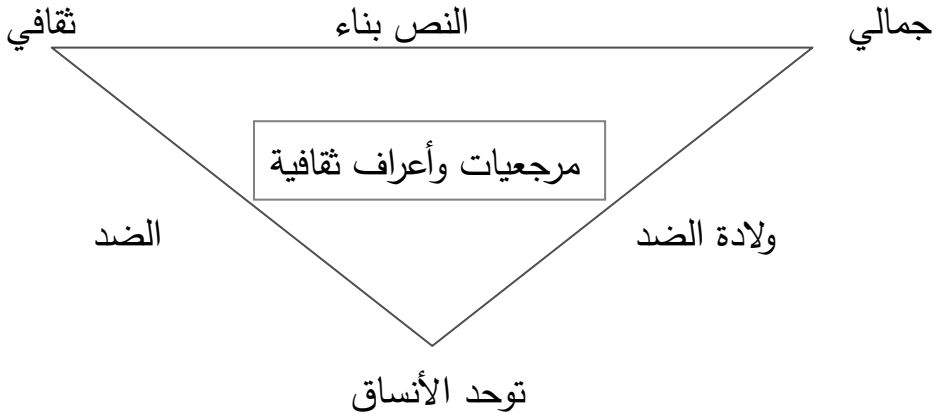
(1) ينظر: يوسف عليمات. النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم. ص4.

(2) ينظر: نفسه. ص68، 69، 71.

(3) هانس غيورغ غادامير. فلسفة التأويل. ص13.

سيرورة الدلالة النسقية، وإثبات وجود التعدد النسقي أو النسق المتعدد Polysystem ، الذي طرحه يوسف عليمات كفكرة ومقولة مهمّة في التأويل الثقافي للخطاب الأدبي[1]. الذي يبدو أنه تبنّى فيه تأويلية غادامير وإيكو.

كان استنتاجه لفكرة النسق المتعدد Polysystem ، أثناء تحليله للأنساق الثقافية في بعض النماذج الشعرية الجاهلية، حيث يقول: « أن النسق المضمر في النص الشعري لا يتخذ دلالة أحادية المعنى وحسب، لكنه يبدو حاملا للأنساق اللامتناهية دلاليا، مما يجعل النص الشعري بنية افتراضية نسقية وسيرورة نفسية واجتماعية وثقافية»[2]، وقد بيّن ذلك في الخطاطة التالية: [3]



يقع على عاتق الناقد الثقافي أو الناقد المختلف كما يسميه يوسف عليمات- مثله مثل الناقد الأدبي المعاصر- محاولة « غربلة المعنى الحقيقي المتواجد في نص أو إبداع فني، وهو في حد ذاته مسار لا نهائي وغير مكتمل»[4]، فبعد قراءة محفوفة بالمخاطر والانزلاقات لابد من الوصول إلى متعة الفهم الذي يزعم فيه القارئ كشف المعنى الحقيقي والدلالة النهائية. سيظل هذا الفعل مجرد محاولة ناقصة أو إساءة قراءة، حينما يدّعي القارئ في فهمه ما يشاء(الفهم الذاتي)، في نظر قارئ جديد يؤمن بأن «الحقيقة التي يكشف عنها الفهم

---

[1] ينظر: يوسف عليمات. النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم. ص71. وينظر: يوسف عليمات. جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط1، 2004. ص16.

[2] يوسف عليمات. جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا. ص22.

[3] نفسه. ص22.

[4] هانس غيورغ غادامير. فلسفة التأويل. ص129.

هي مشاركة وليست امتلاكا، إنتاج الدلالة وبلورة المعنى وليست إرادة السيطرة والهيمنة، إنارة السبيل وليست تعتيم منافذ الفهم»[1]، ولا تزال هناك بقية متجددة في جعبة النص، لا تستهلك ولا تستنفد، مادام في المقابلة حوار وانفتاح.

وباستناده إلى رأي (غادامير) حول فهم المعنى ومقاصد المؤلف التي لا تستنفده، يعارض يوسف عليمات قول عبد الله الغذامي بوجود نسقين متعارضين ظاهر ومضمر، وينفي ذلك بطرحه الجديد لمصطلح "التأويل الثقافي"، إذ يصبح التعدد النسقي للمضمرات إمكانا، ودلالات النسق احتمالا. وينبعث هذا الانفتاح واللانهائية من خصوبة المعنى؛ الأدبي والثقافي في النص، حيث البلاغي والجمالي؛ من تفاعل استعاري، انزياح لغوي، شعرية التضاد، والمفارقات العجيبة والمدهشة...الخ، ينزلق على كل ما هو ظاهر ليبسط على نسقه الغموض والمراوغة والمخاتلة، مما يفرض على المؤول الثقافي التحصّن بكفاءات وخبرات ووعي معرفي عميق وشامل، لفحص هذا النسق ومساءلة مضمراته[2]، تلك المندسة بحيلة ودهاء تحت البلاغيات والجماليات وفي فجوات النص الغائرة بغموضها وأقنعتها والمضيئة ببريق إشاراتها ورموزها، التي بقدر ما تخفي هي تمنح تعددا وسيرورة ولانهائية نسقية ودلالية.

ولا ريب أن بلاغة، جمالية، شعرية النص، هي مسعى النقد الأدبي في البحث، ومضمار القارئ للفوز بالمعنى المنشود، واللذة الحارقة، والقراءة الاختلافية المتميزة، وقد أوصى القرّاء أن لا يدخلوا النصَّ من باب واحد وأن يدخلوه من أبواب متفرقة، فأتاح لهم سبل ومناهج الوصول، ووعدهم فيها ومنّاهم بالقبول، وهم لا يزالون على ذلك العهد ثابتين متمسكين، يكررون أحيانا ويبدعون حينا، حتى طلع النقد الثقافي كخطاب جديد بعد الشعور بأزمة الثقافي الذي خُلق الشعر وتجنّد بالوزن والقافية والنغم، لحفظه وترسيخه، لذلك قال السابقون الأوّلون "الشعر ديوان العرب". جاء رافضا لما سماه "تبريرات" النقد الأدبي، ومتهما إياه بـ"العمى الثقافي" عن أنساق مضمرة وعن قبح مرّ تحت أقنعة البلاغي والجمالي الذي ظل يقدسه وينشغل بالتبرير له آمادا طويلة.

---

[1] السابق. ص31،32.

[2] ينظر: يوسف عليمات. النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم. ص70.

كانت هذه قناعة عبد الله الغذامي ومن سار مساره، ولكن الباحث يوسف عليمات قدم رؤية يحسبها جديدة ومغايرة « تتمثل في إمكانية إضمار النص للقبحيات والجماليات، ولكن استبعاد بعض الدارسين للقيمة الجمالية في النص واتخاذها مجرد حيلة شكلية لإضمار القبيح والسالب في النص لا يمكن أن يستقيم. فالنص يتضمن أنساقا ناجزة للمعاني ومولدة للموضوعات، لذا فإن تضاد هذه الأنساق، جماليا وقبحيا، هو الذي يحفز المتلقي على اكتشاف الأبعاد الوظيفية لهذه الأنساق»[1]. ومهما يكن من تحول نقدي يظن البعض أنه هدم وبناء أو قتل للنقد الأدبي، فإن في لاوعي الناقد الثقافي مرجعية نقدية أدبية، يظل وفيا لها ومنجذبا نحوها مادام هناك جمالية فائقة تحقق شعرية النص، وتفرض لذتها ومتعتها على الذوق، وتحرك آلة العقل إلى حيث تشاء ويشاء، والصحيح أن من الشر/ القبح قد يولد الخير العظيم/ الجمال، كما من الخير/ الجمال قد يولد الشر العظيم/ القبح.

ولقد تخلص الباحث من عقدة القبحيات على خلاف غيره ممن ارتادوا فضاء النقد الثقافي، فركز خلال دراسته على مصطلح "العيوب" الشائع في النقد القديم بدل "القبح" الشائع في النقد المعاصر، ربما لأنه أكثر تهذيبا، استطاع أن يحلّ هذه العقدة، لأنه والقول لعبد القادر الرباعي: «نظر بعين الجمال إلى هذا الشعر واستخرج من بعضه قيما سامية، ومآثر عظيمة، وصياغات لغوية حيوية التفاعل وإيحائية الدلالة وبعيدة العمق»[2]، والحق أنه شكل خليط نقده مزيجا من الأدبي والثقافي معا، ولم يجعل إنتاج الأنساق الثقافية المضمرة عبئا تاريخيا على الشعر ولا مرورها إلى الذات واستهلاكها على أنها جمال، غفلة من النقد وطنطنة وتبريرا، بل ذهب بنظره إلى أن « تموقع الأنساق الثقافية في إطار الشعرية يكوّن وظيفة قيمية لاكتشاف الجمالي واللاجمالي في فراغات النص من قبل المؤول»[3]. وهنا يحتدم جدل المحمولات الثقافية من عادات وتقاليد وأعراف وسلوكات ورؤى فكرية وأيديولوجية، بين النسق الظاهر والنسق المضمر، بين الجمالي واللاجمالي، بين المشاكلة والاختلاف، فتحدث المفارقات والانزياحات والصور المتنافرات، أين تتجلى "شعرية الضد"

---

[1] يوسف عليمات. جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا. ص17.

[2] نفسه. ص12.

[3] نفسه. ص17.

كما يسميها يوسف عليمات، وتتوالد الأنساق مع كل فهم أو تأويل محاور ومتشارك ومتصالح مع مقصدية النص.

النص المفتوح، بوصفه تلك الأنثى المغرية المتمنعة وفي الآن ذاته الودود الولود، والأرض الطيبة الخصبة المنتجة، التي يَلُم حولها القراءَ باختلاف مرجعياتهم ومناهجهم سلك ناظم ألا هو "المعنى" الذي عرف إبدالا أنطولوجيًا على مستوى الفهم من البنيوي إلى الهيرمونيطيقي، ونسقيا من الأدبي إلى الثقافي. يتطلب فهمه وتأويله ثقافيا، وعيا معرفياً وانسيابية في القراءة تكاد تكون محسوبة وحاسمة من حيث المنهج، ولكن الدلالة النسقية متعددة وربما لا نهائية بحسب درجة وعي القارئ المعرفي بالمؤلف وسياقات النص وأنساقها المضمرة، وانتمائه المرجعي والرؤيوي حول المعنى وإنتاج الدلالة إلى مناهج ما قبل النقد الثقافي والدراسات الثقافية، كالبنيوية والسيميائية ونظرية التلقي والتأويلية والتفكيكية.

2/ خرائط النسق وانسيابية القراءة الثقافية:

تولد الأنساق خارج النص، وفق الانتخاب/ الاتفاق/ التداول الثقافي للمجتمعات، أو تحت هيمنة السلطة ورقابتها في التأييد والترسيخ، وتتقل وتتحول مرتحلة وفق ثقافة الإنسان، ووجوده الفكري والحضاري، وفلسفته وقانونه في الحياة بجدلياتها وصراعاتها، وقد كُتب لها بوصفها صورة للواقع المأزوم وتجذّرا ثقافيا من حيث هي "عيوب"، وبوصفها في وجهها الثاني "نقد الأنساق" تعبيرا عن أيديولوجيا معارِضة؛ ضدا واختلافا وخرقا للسائد الثقافي والمألوف، أن تنحشر وتتحصّن وتختفي في جبّة المعنى المطرزة بشعرية اللغة وبلاغة الصورة.

وفي ظل هذا الارتحال تتمنّع الأنساق عن المساءلة والتحديد وتتأبّى، وتصنع لها جغرافيا متنوعة وواسعة، ذات أصول وجذور ممتدة وموغلة في تاريخ تكوينها وتشكلها وفي عمق سطحها، فهي تختلف ثقافيا وأيديولوجيا وفنيا، في بنائها وصورها بين مجتمع ومجتمع، وشاعر وشاعر، وغرض وغرض. ولسوف يدعي الشاعر لذاته ولقبيلته ولممدوحه ما يشاء، والنص كفيل بعرض الصورة المضادة للواقع وللظروف وتخليدها[1].

[1] ينظر: عبد الله محمد الغذامي. الكتابة ضد الكتابة. ص7.

ويحاول الشاعر داخل جغرافيا النص الثقافية، رسم الأنساق بمساراتها المستوية والمعوّجة وإخفاء معالمها في خرائط، ويتعمّد بطريقة إبداعية ما، طمس مفاتيحها حتى تظل قابلة للقراءة والتأويل. هذه الخرائط تتمثل في الشفرات الجمالية التي تمنح ـ حتما ـ مظاهر الثقافة داخل النص قيمة سميوطيقية لا غنى عنها، وقد وصفها Stuart Hall بأنها "خرائط المعنى" التي تبدو ضرورية في النتاج الأدبي المتخيّر أو النص المفتوح[1].

ولعل المسافة التاريخية الممتدة والفاصلة بين الإنتاج الشعري العربي القديم والقراءة النقدية المعاصرة، تجعل معنى النص أشد عمقا وغموضا والعلاقة أكثر تفاعلا، والشعر القديم بنية كبيرة تجمع جزئيات أو موضوعات من الحياة، هي في أصلها واحدة وموحدة تعبر عن الذات والفرد والمجتمع بصوت الشاعر، الذي تلمسها مشاعره وينقدها فكره قبل أن تلتقطها عدسة خياله، وما الشاعر إلا جزء من هذا الكل يحمل آلامه وآماله وأحلامه، وإن عبر عن ذاته فهناك داخل مندفع وصوت جمعي خفي يتحرك في صمت كجندي محارب.

هذا ما جعل القصيدة القديمة كتلة متشابكة من المشاعر والثقافة والدلالات والرموز، تتدحرج وتندفع مع التحولات والتطورات الاجتماعية والسياسية والفكرية والدينية نحو الأمام، مثل كرة من الثلج تنطلق صغيرة لتصل إلى حيث انتهت أكبر من الحجم الأول، وكلما كانت المسافة أبعد حصل تراكم أكثر، وها قد وصل الشعر ـ وفي طريقه عواقب كثيرة ـ إلى ما وصل إليه من الإبداع والتفنن، وحسب يوسف عليمات، فإن « بنية القصيدة الجاهلية تبدو بنية متحركة غير ثابتة، وقادرة على التشكل وصنع التحولات مما يجعل أنساقها المضمرة ذات صفة دينامية وأبعاد دلالية»[2]. إنها مركز للأنساق والمسكوت عنه، ومصدر للدلالة العائمة والشعرية الفائضة مما يستدعي بقوة لحظة الاكتشاف النقدي والقراءة الواعية.

وتساهم فلسفة الشاعر في تعرية الأنساق الثقافية وترميمها أو تشكيلها وإنتاج المعنى الثقافي، من خلال رصده لعالم الأضداد والجدليات والإشكاليات وتلك الصراعات الحاصلة في مجتمعه كموضوعات، ويقدمها بوصفها أنساقا ثقافية متحولة قادرة على استيعاب تصوراته حول إشكاليات الكون والوجود، ومليئة بالتساؤلات المفتوحة، تحت كثافة عارمة من

---

[1] ينظر: يوسف عليمات. النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم. ص122، 168.

[2] يوسف عليمات. جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا. ص21.

جماليات اللغة وبلاغتها، حتى يتمكّن من الانفلات من رقابة الأنساق وهيمنتها الزمكانية السالبة، ومن ثَمَّ يثبت مركزيته في الحياة، ومهارته في تجسيد مركزية الضد داخل البناء الفني، وفي ابتداع الأنساق المخاتلة التي تجسد ثقافة الحلم والتأملات والشهوة الحالمة أو الإرادة والفعل[1].

في غابة هذا الفلسفة وتحت ظلالها، يطوف يوسف عليمات في فضاء كتابيه "جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا" و "النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم" بين الجماليات التي أفرزتها الأنساق الثقافية في نصوص مختلفة من الشعر القديم متوسلا بالقراءة الثقافية؛ جماليات التحليل الثقافي الذي يولي الأنساق المتمركزة في البنى النصية أهمية كبيرة، وذلك للكشف عن تشكلاتها ووظيفتها النفعية المؤسسة للمعاني والرموز والدلالات[2]، والنقد الثقافي الذي يكشف عن المضمرات النسقية والعيوب الثاوية تحت ما هو بلاغي وجمالي في الخطاب، ومستحضرا ما اصطلح عليه التأويل الثقافي خلال هذا المسار القرائي الحواري التفاعلي؛ فحاول البحث في شعرية الأنساق الضدية في القصيدة الجاهلية، من خلال قراءته لمركزية النسق في الموضوع الشعري؛ فبحث في صراع الإنسان مع الإنسان وضمنه موتيفات متنوعة: (ثقافة الصوت/ ثقافة العمل، فوقية الأنثى/ دونية الفحل، سلطة المركز/ تمرد الهامش، غياب الأنثوي/ حضور الفحولي، صراع الرموز المؤنسنة، ومركزية الصراع الإنساني في رحلة الظعائن)، وصراع الإنسان مع المكان(طللية المكان وثقافة الحنين، تيه الصحراء وثقافة العبور)، وصراع الإنسان مع الزمان متقصيا نسقية الزمن في الشيب كنسق علامي، وفي صراع الإنسان مع الدهر حيث تعدُّد الصروف وولادة الموت، وفي عوالم الليل كمعالم للضياء. وبحث في شعرية الضد من خلال قراءته أيضا، في مركزية الضد في البناء الفني؛ والتي تمثلت في: الثنائيات الضدية وتحولات النسق، المفارقات الشعرية والنسق المفارق للنص، الصورة التنافرية وازدواجية النسق[3].

---

[1] ينظر: السابق. ص17، 18.

[2] ينظر: نفسه. ص15.

[3] ينظر: نفسه. ص15.

وقد تعمق بالتحليل الثقافي في اعتذاريات النابغة الذبياني متأملا في مظاهر الصراع بين نسقين متضادين هما: سلطة الملك/ النعمان بن المنذر، وسلطة الشعر/ النابغة الذبياني، وقد دحضت القراءة، بجلاء، المقولة النقدية التي وصفت النابغة بالخوف والرهبة في اعتذارياته، وبينت الكيفية التي تؤسس بها لغة الشعر المخاتلة عالم الذات/ سلطة الشعر لمواجهة مؤامرات السلطة المضادة. وبالقراءة التأويلية الثقافية، استنطق قناع الظعينة في قصيدتي المدح والهجاء عند بشر بن أبي خازم الأسدي، وقد أثبتت القراءة أنها تمثل نموذجا في إضمار الأنساق الثقافية ذات الأبعاد الفكرية والأيديولوجية المرتبطة بثقافة الحرب في الشعر الجاهلي. وبمفهوم النقد الثقافي دخل إلى عالم المرأة/ الأنثى، عند الشعراء الصعاليك، حيث تمكن من الكشف عن فاعلية الصورة ودورها في تشكيل الأنساق الثقافية في نص الصعلكة، إذ وظف الشعراء الصعاليك المرأة بوصفها رمزا يجسد تجربتهم الواقعية في ضوء صراعهم مع ثقافة القهر والاضطهاد التي يمارسها المجتمع بحقهم. كما وقف متسلحا بالقراءة الثقافية، على صورة المكان في شعر ابن قيس الرقيات، وخلصت القراءة إلى أن المكان في شعر ابن قيس الرقيات يمثل نسقا أيديولوجيا يجسد موقف المعارضة السياسية التي يتبناها الشاعر ضد فكرة تحول الخلافة من الحجاز إلى الشام[1].

يقول عبد الله الغذامي: « ينشأ العمل المضاد بما هو اختلاف عن الأصل وعن الشبيه، فالمؤلف ليس هو الشخص ذاته، والنص كتابة جديدة لا تشبه ما عداها، ولذا فهي الضد»[2]، من هذا الاختلاف الحاصل بين مؤلف ومؤلف وكتابة وكتابة، يتحقق الصراع والضد داخل الكتابة، بين الظاهر والباطن، بين الأنساق ونقد الأنساق حيث تتوالد وتتعدد، وعلى هذا الأساس شرع يوسف عليمات في دراسة شعرية الضد والأنساق الثقافية المضمرة بما هي أنساق مضادة لما يجب أن يكون من توازن ثقافي وسلوكي في المجتمع، وأنساق مضادة لها أو تعبر عن رفضها لما يفرزه خطاب الثقافة والمجتمع؛ العادات والتقاليد وأيديولوجيا السلطة من عيوب نسقية؛ كالهيمنة، والاستفحال، وإلغاء صوت الآخر، والظلم والاستعباد...الخ، في النص الشعري القديم.

---

[1] ينظر: يوسف عليمات. النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم.

[2] عبد الله محمد الغذامي. الكتابة ضد الكتابة. ص8.

انكب على ذلك، وفي تصوره أنه لا مفر من شبكة الجمالية ونسيجها الملتف حول النص، والمحتوي لما هو داخله من أنساق ثقافية تأمينا وتعزيزا، «هذه الأنساق المولدة تمتلك...علاقات متعددة وممتدة مع العالم الذي تصوره توافقا وتضادا عبر نظام نسقي خاص، مما يجعل هذه الأنساق تشغل وظائف جمالية لا حصر لها تثير توقعات المتلقي وتحفزه على تأويلها»[1]. لذلك يندغم في قراءته الجمالي باللاجمالي ويتغلغل فيه، قابضا قبضة من أثر الشعرية المُبيّتة، حيث يمكن للبلاغي أو الجمالي الذي وصف بالقبحي أو العيبي، أن يتحول إلى صفة النقدي أو نقد الجمالي، ويضرب لذلك مثلا بالنص الصعلوكي في استعانته بالجمالي للتعبير عن المسكوت عنه وتمريره داخل أوعية الخطاب، ولولا وجود هذا المكوّن الجمالي في بنية النص لما تمكن الشاعر من نقد الأنساق المضادة، وتوليد أنساق ثقافية جديدة وإضمارها[2]، يبنيها على مقاس أيديولوجيته ورؤيته الفلسفية للحياة والواقع، فيعبر عن فعل الفرد(أنا- هو) أو الجماعة(نحن- هم).

كما توصلت دراسته أيضا، إلى رؤية يحسبها جديدة تتعلق بجمالية النسق وتحولاته داخل بنية النص الاعتذاري؛ ويقصد اعتذاريات النابغة الذبياني بخاصة، حيث يشكل حدثا ثقافيا لتحول العلاقة بين المادح والممدوح، وفي هذا يقول الزوزني: « كان من المفروض في الشعر، وهو فن دقيق رفيع من فنون الأدب الإنساني، أن لا يكون أداة للتكسب والسؤال، وكان من المفروض على الشاعر أن يمدح قوما أو شخصا إقرار بفضل، أو شكرا على نعمة، أو فخرا وإعجابا بنباهة الممدوح وعظيم خطره، وجليل آثاره، فلما نشأ النابغة، وأخذ يتكسب بشعره، فتح للشعراء فتحا جديدا لم يكن لهم به عهد قبل ذلك. ولكن النابغة إلى هذا لم يقل الشعر إلا في الملوك غالبا...»[3]، وشعره يجتمع فيه الفعل(العطاء والاستبداد) برد الفعل القولي(المدح، الهجاء)، فيواجه الشاعر السلطة؛ أي الملك وحاشيته من الساسة أولي الأمر، ومن الحاسدين المبغضين، بنفس السلاح؛ قانون (الرغبة والرهبة)، لأن «النابغة يقول الشعر من علٍ كالمتنبي، لا يقوله متوسلا ولا خائفا ولا وجلا، فقد أكسبته حياة القصر فخامة

---

(1) يوسف عليمات. جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا. ص21.

(2) ينظر: نفسه. ص23.

(3) الزوزني. شرح المعلقات العشر. ص288.

وجلالا أجراهما في قصيده ومدائحه»[1]، وبخاصة اعتذارياته التي يتماهى فيه الجمالي مع القبحي، في خلق شعرية للضد والصراع النسقي داخل الثقافة.

أثناء قراءته الثقافية في النص الاعتذاري للنابغة يخرج يوسف عليمات بتصور جديد، ينفي عن الشاعر تهمة الخوف من السلطة والتذلل لها اتقاء لشرّها، أو تنازله عن أعراف راسخة في ثقافة الجاهلي، فيكون بوقا للسلطة يزيّن عيوبها ويمتدح كذبا ونفاقا لأجل الكسب. وليس في الاعتذار عن الخطأ عيبا أو نقيصة تقلل من شأن المعتذر وقيمته، كما أن في سعي الشاعر لتصحيح ما يعتقده أو يتوهمه ممدوحه(النعمان بن المنذر) عنه من نوايا سيئة، بكشف الحقيقة التي غفل أو تغافل عنها الملك، في مدحه والاعتذار له[2]، ومنها قوله:

لئن كنت قد بُلِّغت عني رسالة لَمُبلغُك الواشي أغشُّ وأكذبُ

وفي دفاعه عن التهم التي حيكت له بالاعتذار والقسم **(حَلفتُ فلم أترك لنفسك رِيبة)**، بطولة وكشف لألاعيب السلطة وظلمها وتماديها مع الواشين الكاذبين المبغضين: [3]

أَتُوعِدُ عَبْدًا لَمْ يَخُنْكَ أَمَانَةً وَتَتْرُكُ عَبْدًا ظَالِمًا وَهُوَ ضَالِعُ!

ويحلل يوسف عليمات تصوره لجماليات النسق في الاعتذاريات بقوله: « يتمظهر الجمالي(المدح، والظلم، والاعتذار)، ليشكل وسيلة إمكانية يصنعها الشاعر لكي يواجه استبداد السلطة، وليكون أداة إغوائية تبهر السلطة وتخدعها، مثلما أن هذا التشكيل الجمالي يتحول في الوقت نفسه إلى فعالية نقدية تتكشف بواسطتها عيوب السلطة»[4]. ربما ستوضح هذه الخطاطة فاعلية الشعر وفائدته(جماليته) في نقد الأنساق الثقافية؛ الاجتماعية والسياسية، وفي إرهاب السلطة وفضح عالمها المأزوم:

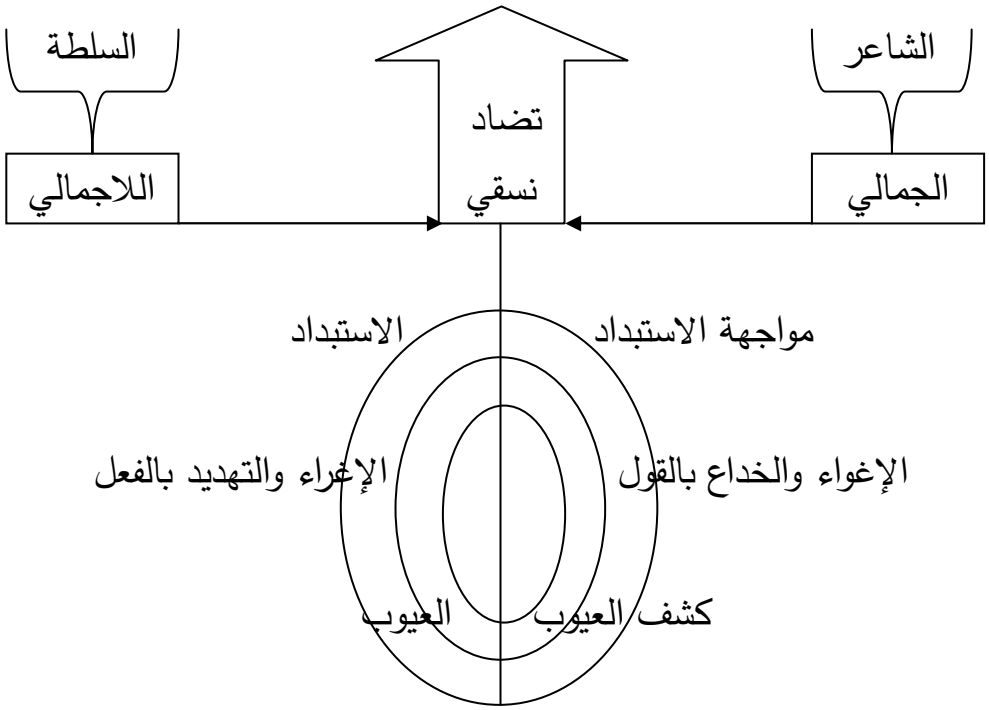
---

[1] السابق. ص290.

[2] ينظر: النابغة الذبياني. الديوان. تح، محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف، القاهرة، ط3، د ت. ص72-74.

[3] النابغة الذبياني. الديوان. ص38، 39.

[4] يوسف عليمات. النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم. ص56، 57.



بهذا التصور النابع من البحث العميق في جدلية الأنساق والصراع الأيديولوجي والطبقي، يحاول دحض مقولة عبد الله الغذامي في النص الاعتذاري للنابغة الذبياني، بأنه ارتبط بقانون "الرغبة والرهبة"، كأساس إبداعي ومقياس للفحولة، وأنه شيئا فشيئا تمكّن وأصبح المبدأ الثقافي الفاعل نسقيا، واللعبة التي لعبها الشعراء على مر العصور بإتقان، وتسرب ذلك إلى أن تجذّر وتغلغل في الضمير الثقافي[1].

ويبدو أن الشاعر الجاهلي الذي يمثل العربي المحاذر والكتوم والسرّي للغاية بفطرته، أتقن حسب دراسة يوسف عليمات، لعبة الرمز والقناع، فعوّم الأفهام في المعنى والدلالة، وادّخر في نصه ثقافة وفلسفة للحياة والواقع؛ بجدلياته وصراعاته ومفارقاته، داخل موضوعات مختلفة ومتنوعة تحمل همّه وحقيقة انفعاله بالقضايا والإشكاليات التي تؤرقه داخل مجتمعه، وتحفزه هذه الشرعية والحرية في الإبداع، على خلق أدوات ثقافية يتجاوز بواسطتها وطأة الواقع المعيوش بعلاقاته الإنسانية، ورهاناته الزمانية والمكانية، وقد تمكن بما يملكه من طاقة خلاقة للغة والمعاني من[2]:

- جذب المتنافر لابتداع التآلف الرؤيوي.

---

[1] ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ص149، 150.

[2] ينظر: يوسف عليمات. جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا. ص20، 115.

- صهر الأضداد لتشكيل الرؤية الواضحة للغامض والمعقد.
- بناء الأنساق المفارقة لتحقيق الفهم والانسجام وللوقوف على مفارقات الحياة وفهمها.

ولعل الظعينة؛ الرحلة، الخليط، الناقة، الحمار الوحشي، وحتى الثور الوحشي والقصص الحيوانية، واحدة من هذه الأدوات الثقافية والسيميائية المهمّة التي تمثل في نظر عليمات نموذجا حيا لقدرة النص الشعري الجاهلي على إضمار الأنساق الثقافية ذات الأبعاد الفكرية والأيديولوجية المرتبطة بثقافة الحرب وجدليات الصراع، وقد اختار قصيدتي الهجاء والمديح عند بشر بن أبي خازم الأسدي، مدونة للبحث والنبش في ما يشكل للشاعر معالم الحياة كما بدت في قصيدة الحياة/ المديح، ومعالم الموت في التعالي على كل نسق ضدي يحاول أن يقمعه أو يهيمن عليه كما تجلي في قصيدة الموت/ الهجاء[1].

وبعد هذه المحاورة والتفاعل مع مادة كتابي الناقد يوسف عليمات؛ نظرية وتطبيقا، المتواصلين منهجا وهدفا، تبيّن أن للأنساق جغرافيا تحيط بها وتشكّلها وتنتجها، وخرائط جمالية من الرموز والشفرات والأقنعة تخفيها، وتنفتح بحسب درجة وعي القارئ المعرفي بتلك الجغرافيا. ومن خلال طريقة تعامله المرن والانسيابي مع النص، بالرغم مما يحيط به من تعقيدات الحداثة وإملاءاتها المرهقة، التي لم يلغ لها بالا، أثبت والقول له: «أن الأنساق الإيجابية والسلبية والجمالية والقبحية والمتجاوبة والمتصادمة على تواليها وتناميها في النص تشكل وظيفة جمالية لدى الشاعر الجاهلي في نقد الذات والآخر بكلية أنماطه وأنساقه»[2]، وقد ساعده في هذا الاكتشاف النقدي، اعتماده على ما سماه "التأويل الثقافي" وإيمانه بوجود ما اصطلح عليه "التعدد النسقي" أو "النسق المتعدد" داخل النص.

ولا يجد هذا المحاور المتفاعل مع قراءته الانسيابية للنص الشعري القديم، إلا أن يردد قول إلياس خوري: « لم يعد هناك من إمكانية للتعامل مع النص، إلا بوصفه نصا بلا حدود، شكلا لا يحدد الأشياء، ولكن يتشكل فيها»[3]، قرأه بصيغة الجمع نصا(الشعر

---

[1] ينظر: يوسف عليمات. النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم. ص115.

[2] يوسف عليمات. جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا. ص48.

[3] إلياس خوري. الذاكرة المفقودة. ص73.

الجاهلي، الشعر العربي القديم) ومنهجا(المنظومة النقدية الثقافي)، على أنه نص مفتوح له ديناميكية جمالية وبلاغية، وقدرة على صناعة التحولات الدلالية، أتقن فيه الشاعر لعبة إضمار أنساقه الثقافية وكشف عيوب النسق المضاد؛ نسق السلطة(الظلم والاستبداد وصناعة الشعب) والنسق الاجتماعي(الاستعلاء والطبقية والسلوك كالرضوخ والوشاية...الخ) في آن، وقد نظر مسبقا بعين الجمال، فبالغ في إثبات الجمالي وتوليده من اللاجمالي بلا هوادة، بل، وربما تعميم الحكم في كل ركن وزاوية من النص، وأي نص، وإن فيه كذب ونفاق وتزلف وطمع وإقذاع وهتك للعرض وفحش، كل ذلك وغيره من العيوب أو القبح محشو بعنف في أنساقه التي تَفتك وتُفقد نظام الذات العربية الأخلاقي والسلوكي توازنه، وهي كقراءة حداثية عَوّلت في دعم رؤيتها وإثباتها، تماما، على النصوص النقدية المعاصرة دون اللجوء إلى النصوص التراثية النقدية وبخاصة النصوص المرويّة، التي ربما تقدم الوجه الآخر أو المخالف لما هو عليه الشاعر المثقف الفحل، وهي شيء تأصيلي ومرجعي يفتح آفاقا جديدة للفهم، بحيث لا يمكن تجنّبه وتجاهله بسهولة.

وفي الأخير يمكن للمعنى أن يظل خفيا مضمرا، ما دام القارئ والقراءة يتشاركان الاختلاف، ففي كل مرة يبرز الجديد إما على مستوى النص أو على مستوى المنهج، إذ ليست قراءة الغذامي ومنهجه مثلا هي قراءة عبد الفتاح أحمد يوسف أو يوسف عليمات، وإن كانت تربطهم صلة وأصل واحد هو الدراسات الثقافية، فعندما بحث الغذامي عن القبحيات وراح يعرّيها، حاول يوسف عليمات الكشف عن جماليات هذه المضمرات النسقية من خلال تلك الثنائيات الضدّية، وإن كانت كل هذه المقاربات تتوخى الموضوعية في النقد والقراءة؛ الوصف والتحليل، والتلقي والتأويل للبنيات وللمعنى ولجماليات النص الشعري وحتى قبحياته أو مضمراته النسقية، هي تقبل الاحتمال والنسبية، لذلك لا يزكي الباحث عمل عامل من النقاد، وإنما يهتدي في ذلك بعلامات؛ علمية ومنهجية وربما يقحم نوايا الناقد، ويضم صوته إلى صوت الشاعر البالغ الحكمة القائل: (لكل شيء إذا ما تمَّ نقصان).

خـــــــاتمـــــة

خـــــــاتمة

يمكن القول في نهاية هذا البحث أنه قد توج بنتائج، لا أقول حاسمة وإنما تظل إلى حد ما، مفتوحة انفتاح النص الشعري، لأنها نتاج تجربة نقدية تفسيرية، آمل أن تكون نقاطا مستفزة ومثيرة، تلفت انتباه القارئ لما يمكن أن يغفل عنه البحث أو يشوبه النقصان، وتفتح النص الشعري القديم على إمكانات وتصورات جديدة، وهي تتمثل في الآتي:

- إن الثقافة والخيال هما غذاء العقل الشعري الذي بهما ينمو ويتسع، وزاده في الكتابة وتفجير المعنى.

- الأسلوب أو الشكل ذلك الكيان العجيب، يستطيع أن يحقق الاختلاف في كل حركة غريبة جديدة، ويحلق بهذا التنوع إلى جمالية آسرة، هذا ما ثقِفه وتربى عليه الشعراء الفحول في كل زمان ومكان، وبه تطورت القصيدة العربية تدريجيا مع كل تقدّم وانفتاح.

- الكتابة وعي قبل أن تكون خطا أو فنا، هي اختلافية في الأصل ولأنها كذلك يغمرها الانفتاح على الحياة والكون والإنسان والثقافة، اختلافية بطريقة التعبير وبالدلالات والرموز، فيمكن أن تكون شعرا أو نثرا أو نقشا أو رسما أو موسيقى أو تمثيلا...الخ.

- تفاعل الشاعر العربي القديم بوعيه الفريد مع ما هو سوسيوثقافي، أنطلوجي، ميثيولوجي، إثنوغرافي، فحرك سواكن المعنى وفجّره، ونأى به عن السطحية إلى العمق، حين منحه وظيفة دلالية وجمالية تتساوق مع زمن ميلاد النص، وهي كفيلة بانفتاحه على التواصل والتفاعل والقراءة بقدر ما.

- بين كل تقنيات الامتصاص، والتوظيف، والتجاوز، والتفاعل، والتحويل، والأسلبة، والتكثيف، والفراغ، يتمركز الدال متماهيا في حضرة الغياب، وهو إذ ذاك، يلعب دورا أساسيا في خلق جدلية داخل الكتابة، تؤدي إلى تعدد المعنى وإلى انفجاره، وإلى خلق كتابة إشكالية اختلافية، أو كتابة جديدة، أو كتابة حداثية، أو نص مفتوح.

• يجمع القراءَ باختلاف مرجعياتهم ومناهجهم، حول النص المفتوح، سلك ناظم ألا هو "المعنى" الذي عرف إبدالا أنطولوجيًا على مستوى الفهم من البنيوي إلى الهيرمونيطيقي، ونسقيا من الأدبي إلى الثقافي.

• مهما تنوعت اجتهادات القراء، وتعددت إمكانات التوقع المحتملة، فإنها لا تفلت من قيود المقصدية التي تحددها فراغات النص وبياضاته، وهي تحت رقابة ومرافقة المؤلف الضمني. ويبقى انفتاح النص وقوته مرهونا بما يوفره من الفراغات؛ أي مواقع اللاتحديد، والإيحاء والإثارة، تنشيطا لفعل القراءة.

• ينبني بحث التحول الدلالي في شعرية القصيدة العربية من التشبيه إلى الكناية إلى الاستعارة؛ أي من المقارنة ومشاكلة المعنى، إلى التناسب أو التداعي وإيحاء المعنى، إلى التفاعل وتوالد المعنى، إلى بلوغ التجاوز عن طريق كسر قواعد النظام البلاغي، والخروج من مقاربة الحقيقة إلى مقابلة الحقيقة؛ أي من المعنى الممكن، إلى خلق المعنى أو المعنى المتمنع أو المستحيل، ووفق هذا المسار التدليلي، ينتقل التأويل من الاعتدال والتعدد إلى الإفراط واللانهائية.

• سعى الشعراء المحدثون في تطوير الوعي الكتابي، مذ إحساسهم باختلاف الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية والعلمية إلى إنتاج المختلف والمغاير والمتناقض والمحدث البديع؛ أي إحداث نقلة نوعية في مسار الشعرية العربية من العمود إلى البديع، من الشفوية إلى الكتابة، ومن الوضوح إلى الغموض، ومن المعنى إلى معنى المعنى.

• خلف الشعر العربي القديم إرثا ثقافيا من العادات والتقاليد والمعتقدات والأساطير والخرافات والتصورات اكتست شيئا فشيئا بعدا رمزيا، ورسَّخ هوية المجتمعات وأحلامهم وتطلعاتهم، وقد أضفى ذلك عليه بعدا دلائليا لازال ينبض به ويحيا إلى يوم الناس هذا، حتى كأنه النبع الصافي الذي لا ينضب.

• حاول الشعراء الفحول إنماء البعد الفلسفي الرؤيوي والأسطوري الرمزي في الشعر وتحديدا في الصورة والموقف، إيمانا منهم بتفوق الوعي الشعري، بوصفه ظاهرة متفردة لا تشبه غيرها.

• يظل النص الشعري القديم إذ يريد انفتاحه، يعيش حالة عوز ونقصان وإنماء، تاركا مسافة بينه وبين القارئ، مسافة ألفة وغرابة في الآن ذاته، تاركا أثره الإبداعي في النص الشعري المعاصر وفي الفن من خط ورسم وموسيقى، ورابطا علاقات تقاطع متفاعلة، إلى حد بلوغ درجة الامتصاص والتحويل أو الذوبان الكلي، فلا يبقى من النصوص الممتصة سوى إشعاعات وإشارات إيحائية دالة. وعليه فهو يرفض الاكتمال والامتلاء على مستوى الكتابة والقراءة.

• أصبحت القصيدة القديمة ذات الفحولة أو الشهرة، بما يتحفها من الصور الشعرية حية ذات بهجة تسرّ القارئين، بعد أن امتزجت بألوان الثقافات وتداخلت مع ما هو متاح من الفنون، حتى كأنها الرسم والزخارف ولكن ببديع الكلمات، وكأنها الغناء ولكن بإيقاع الأوزان والأصوات، وكأنها العمارة والنحت ولكن بالبناء والشكل ودقة الوصف والبلاغيات.

• في الشعر العربي القديم وفرة سردية مرضية، استعاذ أو لاذ بها الشعراء على توسيع المعنى، وإضافة طابع جمالي، وتأثيرات بصرية وذهنية وخيالية ونفسية تحدثها التقنيات السردية في المتلقي، فيشدّه التشويق إلى القصيدة ويتاح له التأويل والمجازفة.

• زعزعت الحداثة أركان الأصالة والتراث في وعي القارئ المعاصر، عندما كان يتوق إلى التجديد وقد حيّره النص الشعري القديم والحديث أمام ضعف الحيلة والوسيلة، شاعرا منه بالغبن، أما القديم فحينما ابتعد عنه غربة، وحسب أنه اقترب منه ألفة وفهما كما توهم، وخدع بحمولته الفكرية والثقافية العاجزة أمامه. وأما الحديث فحينما انكبّ شاعر الحداثة يغذي أوهام الرومانسية ويعبث بإحداثيات اللغة الشعرية تاركا في النص خواء كبيرا.

• بدت علاقة النص الشعري القديم بالمناهج النقدية مرتكبة نوعا ما، في حالة الخلط الذي استهدف أفهام بعض مستعمليها، وكان من نتائجه أن أسقطوا المنهج على النص قالبا جاهزا من غير تطويع أو تقويم أو مشاورة للنص، فجنوا عليه دون مراعاة لحرمته.

• تشهد علاقة النص الشعري القديم بالمنهج الحداثي ألفة إلى حد ما، وكأن المقاربات النصية والثقافية الأخيرة بعد محاولة وإضافة كمال أبو ديب الجريئة، وإن كان فيها من العنف والخبط والبرغماتية ما يضعف حلقتها، بدأت تستفيق حينما تأمل الناقد في المنهج قبل

اختياره وفهم خلفياته وأهدافه، وأفاد من التراث والحداثة ما يخدم النص وما يرضاه، ويتطابق مع مكوناته الثقافية والدلالية وعناصره الجمالية. فكان النص هو الأرض والزرع، والمنهج هو الأداة والوسيلة، والقارئ هو المنتج بمهارته وثقافته وحسن استعماله للأداة الإجرائية.

- تبدي قراءة سوزان بينكني ستيتكيفيتش تعاطفا ومرونة مع النص الشعري القديم، تسبقها صرامة منهجية، أثمرت من خلالها قراءة مختلفة، تكشف فيها عن البنية الطقوسية العميقة في القصيدة البلاطية(القصيدة المدحية)، وتقدم تفسيرا ومفهوما جديدا لمذهب البديع، بناء على علاقته بالمذهب الكلامي وما يتبناه من جدلية، بوصفه عقلية مفاهيمية وتحليلية وقياسية، وقد تفرد به في ديوانه فكان شعره "شعرا على شعر" أو تفسيرا للشعر ومارس عملية الفكر التحليلي والجدلي في حماسته فأبدع كذلك "قصيدة ما وراء القصيدة" وهذا ما غفلت عنه المنظومة النقدية التقليدية والمعاصرة.

- على هذه الحال من الطراوة والمرونة والانفتاح، غدت تحت كل جمالية تطفو باللغة الشاعرة والإيقاع الطروب، وتطوف في جوفها العميق أسراب الصور والمعاني البعيدة، معرفة وثقافة ينبغي تملكها، وفي الآن ذاته ينبغي فرزها ونقدها.

- في محاولة جادة لإثبات "نظرية القبح" أو الأنساق المضمرة تحت جماليات الشعر القديم، أو تحت سقف البلاغيات، يَدخُل النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي في حالة من الاقتحام والتعسف والتخبط التأويلي والتبرير لما هو موجود وغير موجود من الأنساق، نظرا لحداثة سن التجربة ووعورة مسالك المكاشفة. وفي كل الأحوال يحقق القارئ/ الناقد قراءة تأويلية جديدة مختلفة، ولكن ليست هي الأخيرة في سلسلة القراءات المفتوحة.

- ما نظر إليه الغذامي على أنه قبح متستر بالجماليات في قصيدة المديح، بشكل من التعميم، حتى غدا الشعر مثقلا بالعيوب والأعباء، نظرت إليه سوزان بينكني ستيتكيفيتش من زاوية مخالفة على أنه يشكل بنية طقوسية عميقة للقصيدة العربية، تؤدي وظيفة جمالية واجتماعية وسياسية في سياق تاريخي.

• اختار يوسف عليمات مسلكا أقرب إلى النقد الأدبي، في البحث عن الجماليات، وهو دراسة الشعر من زاوية ثقافية، وفق التحليل أو التأويل الثقافي، كاشفا عن جماليات أو شعرية الثقافة.

• ينظر الناقد يوسف عليمات إلى النص الشعري القديم وكأنه نص شعري معاصر، متأملا في جمالياته اللغوية والبلاغية ومستمتعا، ومتقصيا دلالاته النسقية اللامتناهية ومترصدا، وفيه يندغم الضد بالضد، والقبح بالجمال؛ الهامشي بالمركزي، الأنثوي بالذكوري(الفحولي)، ثقافة الصوت/القول بثقافة العمل/ الفعل، سلطة الشعر/ الشاعر بسلطة الملك/ السياسي(الممدوح)، ويختفي الهجاء في غلالة كثيفة من صفات المدح وأساليبه المخاتلة،...الخ، وتتصارع في ما بينها؛ المتنافرات، والأضداد، والمفارقات وتتآلف في الآن ذاته، لأداء وظيفة ثقافية، جمالية، إنتاجية.

• تخلص الباحث من عقدة القبحيات على خلاف غيره ممن ارتادوا فضاء النقد الثقافي، فركز خلال دراسته على مصطلح "العيوب" الشائع في النقد القديم بدل "القبح" الشائع في النقد المعاصر، ربما لأنه أكثر تهذيبا.

• تعامل عبد الفتاح أحمد يوسف مع النص الشعري القديم، كإبداع وصوت معزول عن صاحبه، ونسق لغوي جمالي، وعلامات لسانية ذات سيرورة تداولية ودلالية، قابلة للتحول والتجدد وفق وعي المبدع إلى حزمة من الأنساق والمضمرات والعلامات والدلالات الثقافية.

• يبحث عبد الفتاح أحمد يوسف في النص الشعري بوصفه رواسب ثقافية (أنساق ثقافية) تعتمد في حركتها المراوغة على الخيال، مغيرا بذلك مسار فهم النص وتأويله كنظام/ نسق لغوي من داخل الخطاب إلى داخل الثقافة، ومن العلامة اللسانية إلى العلامة الثقافية، ومن المعنى الأدبي إلى المعنى الثقافي، مبينا تطويع النص وانفتاحه.

• قدم النص الشعري القديم تحديات في مراحل تطوره، أمام المجتمع وأمام فن النثر، وأمام الدين والسياسة، وأمام النقد، كان نتاجها مكتبة أدبية ونقدية تراثية، وما يكتب عنه إلى اليوم، وما زال يكتب، وما قرئ عنه وما زال يقرأ، وليس هذا إلا من سبل الانفتاح.

مكتبة البحث

❖ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

✓ **الدواوين الشعرية**

1. ابن الرومي. الديوان. تحقيق عبد الأمير علي مهنا. ج1. دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1991.
2. أبو النجم العجلي. ديوانه. تح، علاء الدين أغا. النادي الأدبي، الرياض، ط1، 1981.
3. أبو تمام. ديوان أبي تمام. شرح الخطيب التبريزي. تح، محمد عبده عزام. مج1، دار المعارف، 1964.
4. أبو عبيد الله محمد بن إدريس الشافعي. ديوان الشافعي. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة- الجزائر، ط1، دت.
5. أبو نواس. الديوان. تحقيق، غريغور شولر. ج4. دار النشر فرانتر شتاينر قيسبادن، المطبعة الكاثوليكية، ط1، 1986.
6. أبو نواس. الديوان. رواية الصولي. تحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي. هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010.
7. امرؤ القيس. ديوان امرئ القيس. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف، القاهرة، ط5، دت.
8. البحتري. ديوان البحتري. تح، حسن كامل الصيرفي. مج2. دار المعارف، القاهرة، ط3، دت.
9. جرير. ديوان جرير. شرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان محمد أمين طه. مج1. دار المعارف، ط3، دت.
10. حاتم الطائي. الديوان. شرح وتقديم، أحمد رشاد. دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1986.
11. الخنساء. الديوان. تحقيق، كرم البستاني. دار صادر، بيروت، ط1، 1963.

12. ديوان الهذليين، شعر أبي ذؤيب وساعدة بن جؤية. القسم الأول. دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1995.

13. زهير بن أبي سلمى. الديوان. شرحه وقدم له، علي حسن فاعور. دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1988.

14. الشنفرى. لامية العرب. شرح صلاح الدين الهواري. المكتبة العصرية، بيروت– لبنان، ط1، 2006.

15. طرفة بن العبد البكري. الديوان. شرح الأديب يوسف الأعلم الشنتمريّ. مطبع برطرند، مدينة شالَوْن، ط1، 1900.

16. عمر بن أبي ربيعة. الديوان. قدم له ووضع هوامشه وفهارسه فايز محمد. دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان، ط2، 1996.

17. الفرزدق. الديوان. شرح، علي فاعور. دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، ط1، 1987.

18. كعب بن زهير. الديوان. تح، على فاعور. دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، دت، 1997.

19. لبيد بن ربيعة العامري. ديوانه. دار صادر، بيروت، ط1، د ت.

20. لقيط بن يعمر الإيادي. الديوان. تحقيق وتعليق وتقديم، خليل إبراهيم العطية. وزارة الإعلام مديرية الثقافة العامة، سلسلة كتب التراث(16)، المؤسسة العامة للطباعة والصحافة، مطبعة الجمهورية، ط1، 1970.

21. المتنبي. الديوان. دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

22. محمود درويش. محاولة رقم 7. دار العودة، ط1، 1972.

23. النابغة الذبياني. الديوان. تح، محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف، القاهرة، ط3، د ت.

24. النابغة الذبياني. ديوانه. تحقيق وشرح، كرم البستاني. دار صادر، بيروت، ط1، 1963.

✓ **المصادر والمراجع العربية**

25. ابتسام مرهون الصفار، ناصر حلاوي. محاضرات في تاريخ النقد عند العرب. دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2006.

26. إبراهيم محمود خليل. النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك. دار المسيرة، ط1، 2003.

27. ابن الأثير. المثل السائر. تح، أحمد الحوفي وبدوي طبانة. ج3، دار النهضة، القاهرة، ط1، د ت.

28. ابن رشد. تلخيص كتاب النفس. تح، أحمد فؤاد الأهواني. النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1950.

29. ابن رشد. كتاب الشعر، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر(ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو). تح، عبد الرحمان بدوي. دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.

30. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن الأزدي. العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده. تح، محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل، ط5، 1981.

31. ابن سعد. الطبقات الكبرى. مج4. دار صادر، بيروت. ط1، دت.

32. ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. تح، محمود محمد شاكر. ط1، مطبعة المدني، القاهرة، د ت.

33. ابن طباطبا العلوي. عيار الشعر. شرح وتحقيق، عباس عبد الستار. دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 2005.

34. ابن عبد ربه الأندلسي. العقد الفريد. تحقيق عبد المجيد الرحيني. ج7. دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1983.

35. ابن قتيبة الدينوري. تأويل مشكل القرآن. تح، السيد أحمد صقر. دار التراث، القاهرة، ط2، 1973.

36. ابن قتيبة. الشعر والشعراء. تحقيق أحمد محمد شاكر. ج1. دار المعارف، القاهرة، ط2، 1967.

37. ابن وهب، أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم بن سليمان. البرهان في وجوه البيان. تح، أحمد مطلوب وخديجة الحديثي. بغداد، ط1، 1967.

38. أبو العباس محمد بن يزيد، المبرد. الكامل. ج3. تح، محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، ط3، 1997.

39. أبو الفرج الأصفهاني. الأغاني. ج1. دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1952.

40. أبو الفرج الأصفهاني. الأغاني. ج8. دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1935.

41. أبو بكر محمد بن يحيى الصولي. أخبار أبي تمام. تح، خليل محمود عساكر وآخرين. لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، دت.

42. أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام. تح، علي محمد البجاوي. نهضة مصر، ط1، 1981.

43. أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني. شرح المعلقات العشر. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ـ لبنان، ط1، 1983.

44. أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر، القرطبي. الجامع لأحكام القرآن، والمبين لما تضمنه من السنّة وآي الفرقان. تح، عبد الله بن عبد المحسن التركي. ج16. مؤسسة الرسالة، بيروت– لبنان، ط1، 2006.

45. أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني. الموشح، في مآخذ العلماء على الشعراء. تح محمد حسين شمس الدين. دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط1، 1995.

46. أبو عبيدة معمر بن المثنى. كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق. وضع حواشيه، خليل عمران منصور. ج2. دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1998 .

47. أبو عثمان عمرو بن بحر، الجاحظ . البخلاء. تح، طه الحاجري. دار المعارف، القاهرة، ط1، 1958.

48. أبو عثمان عمرو بن بحر، الجاحظ. البيان والتبيين. تح، عبد السلام محمد هارون. ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.

49. أبو عثمان عمرو بن بحر، الجاحظ. الحيوان. تح، عبد السلام هارون. ج3. القاهرة، 1969.

50. أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي. شرح ديوان الحماسة لأبي تمام. دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 2003.

51. أبو علي الحاتمي. حلية المحاضر في صناعة الشعر. ج2. تحقيق جعفر الكتاني. وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ط1، 1979.

52. أبو علي الحسن ابن رشيق، القيرواني. العمد في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده. تح، محمد محي الدين عبد الحميد. ج1. دار الجيل، ط5، 1981.

53. أبو محمد عبد الملك بن هشام. سيرة النبي. مج1. دار الصحابة بطنطا للنشر والتحقيق والتوزيع، ط1، 1995.

54. أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين الكتابة والشعر. تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الفكر العربي، ط2، دت.

55. إحسان عباس. تاريخ النقد عند العرب. دار الشروق، عمان- الأردن، ط1، 2006.

56. أحمد أمين. النقد الأدبي. ج2. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط3، 1963.

57. أحمد أمين. فجر الإسلام، بحث عن الحياة العقلية في صدر الإسلام إلى أواخر الدولة الأموية. دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط10، 1969.

58. أحمد بن الأمين الشنقيطي. المعلقات وأخبار قائليها. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993.

59. أحمد بن فارس. الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها. المكتبة السلفية، القاهرة، ط1، 1910.

60. أحمد بن نعمان. هذه هي الثقافة. شركة دار الأمة، ط1، د ت.

61. أحمد عبد السيد. فن الاستعارة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية ، د ت.

62. أحمد يوسف. السيميائيات الواصفة المنطق السميائي وجبر العلامات. منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الجزائر، ط1، 2008.

63. أحمد يوسف. السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

64. أحمد يوسف. القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة. ج1. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

65. أحمد يوسف. القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة. ج1، ط1، منشورات الاختلاف، 2003.

66. أدونيس. الثابت والمتحول، دار الفكر، بيروت- لبنان، ط5، 1986.

67. أدونيس. الشعرية العربية. دار الآداب، بيروت، ط2، 2000.

68. أدونيس. أمس المكان. ج2، دار الساقي، بيروت، ط1، 1995.

69. أدونيس. زمن الشعر. دار الساقي، بيروت، ط6، 2005.

70. أدونيس. زمن الشعر. دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

71. ألفت كمال الروبي. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

72. إلياس خوري. الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية. مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1982.

73. أنور المرتجى. سيميائية النص الأدبي. دار إفريقيا الشرق للنشر، الرباط – المغرب، 1987.

74. إيليا الحاوي. في النقد والأدب. ج3. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1986.

75. بسمة عروس. التفاعل في الأجناس الأدبية. الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2010.

76. توفيق الزيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع. سراس للنشر، تونس، ط1، 1985.

77. ثروت أباظة. القصة في الشعر العربي. دار مصر للطباعة، مصر، ط1، دت.

78. ثناء أنس الوجود. دراسة تحليلية في الشعر القديم. دار قباء، ط1، 2000.

79. جابر أحمد عصفور. مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي.دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، بيروت، 1982.

80. جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992.

81. جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي. تر، مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ. دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1996.

82. حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح، محمد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

83. حبيب مونسي. فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد. دار الغرب، ط1، دت.

84. حسن البنا عز الدين. الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2003.

85. الحسن بن بشر الآمدي. الموازنة بين أبي تمام والبحتري. تح، أحمد صقر. ط2، دار المعارف، مصر، 1972.

86. حسن طبل. المعنى في البلاغة العربية. دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998.

87. حسن ناظم. مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم. المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.

88. حسنة عبد السميع. أحلام الخيال الفني مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.

89. حسين السماهيجي وآخرون. عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية. مملكة البحرين وزارة الإعلام الثقافة والتراث الوطني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.

90. حسين الواد. جمالية الأنا في شعر الأعشى. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2001.

91. حسين خمري. نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال. منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط1، 2007.

92. حسين عطوان. مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي. دار المعارف، مصر، ط1، 1970.

93. حسين مروة. النزعات المادية في الفلسفة العربية – الإسلامية، الجاهلية– نشأة صدر الإسلام. مج1، دار الفارابي، لبنان، الجزائر، ط2، 2002.

94. حفناوي بعلي. مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

95. حميد لحمداني. بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991.

96. حميد لحمداني. القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 2003.

97. حورية الخمليشي. الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث. دار الأمان، المغرب، ط1، 2014.

98. خزعل الماجدي. العقل الشعري. ج2، دار الشؤون الثقافية، ط1، 2004.

99. داود سلوم. سوسيولوجيا النقد العربي القديم، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002.

100. ربابعة موسى. الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي. مؤسسة حمادة للدراسات والخدمات الجامعية، الأردن، ط1، 1999.

101. رشيد الإدريسي. سيمياء التأويل(الحريري بين العبارة والإشارة). المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ـ المغرب، ط1، 2000.

102. رشيد نظيف. الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي. شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 2000.

103. ركان الصفدي. ابن الرومي الشاعر المجدد. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012.

104. سامي سويدان. في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية. دار الآداب، بيروت، ط1، 1989،

105. سامي مكي العاني. الإسلام والشعر. عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، أغسطس 1996.

106. سعد إسماعيل شلبي. الأصول الفنية للشعر الجاهلي. مكتبة غريب، ط2، دت.

107. سعد البازعي، ميجان الرويلي. دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2000.

108. سعيد الحنصالي. الاستعارات والشعر العربي الحديث. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2005.

109. سعيد بن كراد. السميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش س بورس. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2005.

110. السكاكي. مفتاح العلوم. دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987.

111. سيزا قاسم. بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1985.

112. الشريف المرتضى. أمالي الشريف المرتضى. تح، محمد أبو الفضل إبراهيم. ج1. القاهرة، ط1، 1954.

113. شكري المبخوت. جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي. المجمع التونسي للعوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، ط1، 1993.

114. شكري عزيز الماضي. محاضرات في نظرية الأدب. دار البعث، قسنطينة، ط1، 1984.

115. شوقي ضيف. العصر الجاهلي. دار المعارف، القاهرة، ط22، 2000.

116. شوقي ضيف. العصر العباسي الأول. دار المعارف، القاهرة، ط10، دت.

117. شوقي ضيف. العصر العباسي الثاني. دار المعارف، القاهرة، ط4، د ت.

118. شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف، القاهرة ط11، دت.

119. صالح هويدي. النقد الادبي الحديث، قضاياه ومناهجه. جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1426هـ.

120. صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1995.

121. طه حسين. الأدب الجاهلي. لجنة التأليف والترجمة والنشر، مطبعة فاروق، القاهرة، ط3، 1933.

122. عارف حجاوي. اللغة العالية، العربية الصحيحة للمذيع والمراسل ولكل صحفي. شبكة الجزيرة الإعلامية، ط1، سبتمر 2014.

123. عبد الحليم حفني. لامية العرب للشنفرى، شرح ودراسة. مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1999.

124. عبد الحميد إبراهيم. نقاد الحداثة وموت القارئ. مطبوعات نادي القصيم الأدبي، ط1، 1415هـ

125. عبد الرحمان ابن خلدون. المقدمة. دار الفكر، بيروت- لبنان، ط1، 2004.

126. عبد الرحمان التمارة. نقد النقد بين التصور المنهجي والإنجاز النصي. دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017.

127. عبد الرحمان بدوي. موسوعة المستشرقين. دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1993.

128. عبد السلام المسدي. اللسانيات من خلال النصوص. الدار التونسية، ط 1، جوان 1984.

129. عبد العزيز الجرجاني، القاضي. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تح، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، 1966.

130. عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. عالم المعرفة، الكويت، ط1، نوفمبر 2003 .

131. عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك. عالم المعرفة، الكويت، ط1، إبريل 1998.

132. عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2005.

133. عبد الفتاح أحمد يوسف. الانتخاب اللساني، نحو تاريخانية جديدة للمعنى في الخطاب. ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية- ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2019.

134. عبد الفتاح أحمد يوسف. قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى. عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2009.

135. عبد الفتاح أحمد يوسف. لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة. منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 2010.

136. عبد الفتاح كليطو. مسألة القراءة، في " كتاب المنهجية في الأدب والعلوم والإنسانية". دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1993.

137. عبد الفتاح لاشين. الخصومات النقدية والبلاغية في صنعة أبي تمام. دار المعارف، القاهرة، ط1، د ت.

138. عبد القادر الرباعي. جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم-ريناتا ياكوبي نموذجا- . دار جرير للنشر والتوزيع عمان- الأردن، ط1، 2008.

139. عبد القادر بقشي. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2007.

140. عبد القادر فيدوح. دلائلية النص الأدبي. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993.

141. عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز. تح، علي محمد زينو. مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2005.

142. عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. تح، محمود محمد شاكر. مطبعة المدني، القاهرة ، دار المدني، جدة، ط1، د ت.

143. عبد الله إبراهيم وآخرون. معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1996.

144. عبد الله إبراهيم. السردية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 2000.

145. عبد الله إبراهيم. موسوعة السرد العربي. ج1. المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

146. عبد الله التطاوي. الموقف الفكري والنقدي في إبداع أبي تمام.ط1، دار غريب، القاهرة، 2003.

147. عبد الله التطاوي. مداخل مبدئية إلى قراءة العصر العباسي. دار الثقافة العربية، القاهرة، ط1، 2002.

148. عبد الله بن حمد المحارب. أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، دراسة نقدية لمواف الخصوم والأنصار. مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1992.

149. عبد الله محمد الغذامي. الخطيئة والتكفير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط6، 2006.

150. عبد الله محمد الغذامي. القبيلة والقبائلية، أو هويات ما بعد الحداثة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2009.

151. عبد الله محمد الغذامي. الكتابة ضد الكتابة. دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.

152. عبد الله محمد الغذامي. المشاكلة والاختلاف. المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1994.

153. عبد الله محمد الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية- الدار البيضاء، ط3، 2005.

154. عبد الله محمد الغذامي. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط1، 1999.

155. عبد الله محمد الغذامي. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005.

156. عبد الله محمد الغذامي. تشريح النص. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط2، 2006.

157. عبد الله محمد الغذامي. ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية. دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993.

158. عبد المنعم تليمة. مقدمة في نظرية الأدب. الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 1997.

159. عبد الناصر حسن محمد. نظرية التلقي بين ياوس وإيزر. دار النهضة العربية، ط1، 2002.

160. عبد الناصر حسن محمد. نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي. المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، النيل- القاهرة، 1999.

161. عبد الواسع الحميري. الخطاب والنص "المفهوم- العلاقة- السلطة". المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2008.

162. عبده بدوي. أبو تمام وقضية التجديد في الشعر. مكتبة الشباب بالقاهرة، ط1، د ت.

163. عز الدين المناصرة. إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع. دار الفارس للتوزيع والنشر، عمان، ط1، 2002.

164. عزيز حسين علي الموسوي. النص المفتوح في النقد العربي الحديث. الدار المنهجية، عمان، ط1، 2015.

165. عصام خلف كامل. الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر. دار فرحة للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

166. علي بن أبي طالب. نهج البلاغة. مجموع ما اختاره الشريف الرضى، شرح محمد عبده. دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط1، دت.

167. علي جعفر العلاق. الدلالة المرئية. دار الشروق، عمان- الأردن، ط1، 2002.

168. عمر أوكان. مدخل لدراسة النص والسلطة. إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 1994.

169. عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008.

170. الفارابي. كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة. تح، ألبير نصري نادر. دار المشرق، بيروت، ط4، 1982.

171. فاضل ثامر. اللغة الثانية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1994.

172. فتيحة كحلوش. بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري. مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.

173. فوزي كريم. القلب المفكر، القصيدة ولكنها تفكر أيضا. منشورات المتوسط، ميلانو- إيطاليا، بغداد- العراق، ط1، 2017.

174. قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تح، كمال مصطفى. مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1963. ص21.

175. قدامة بن جعفر. نقد النثر. تحقيق طه حسين و عبد الحميد العبادي. الجامعة المصرية، مطبوعات كلية الآداب، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، المطبوع الخامس عشر، 1933.

176. كمال أبو ديب. الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، البنية والرؤيا. الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1986.

177. كمال أبو ديب. جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر. دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1995.

178. مجموعة مؤلفين. التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، قراءات في أعمال الباحث الناقد محمد مفتاح. تنسيق محمد الداهي. شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2009.

179. مجموعة مؤلفين. كتاب الرياض، الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي. مؤسسة اليمامة الصحفية، السعودية، ع97ـ 98، ديسمبر 2001ـ يناير 2002.

180. مجموعة مؤلفين. محاولة عرض ودراسة للشعر العربي القديم. تعريب وتقديم، يوسف حسن عبد العليم. سلسلة تعنى بترجمة أعمال المستشرقين الألمان(3). النسر الذهبي للطباعة، القاهرة، 1999.

181. محمد بن احمد بن طباطبا العلوي. عيار الشعر. تح، عباس عبد الستار ومراجعة نعيم زرزور. دار الكتب العلمية، بيروتـ لبنان، ط2، 2005.

182. محمد بن الحسن، الحاتمي. الرسالة الموضحة في سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره. تح، محمد يوسف نجم. دار صادر، بيروت، ط1، 1963.

183. محمد بن عبد الكريم الجزائري. الثقافة ومآسي رجالها. ط2، 1993.

184. محمد بنيس. الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاءـ المغرب، ط2، 2001.

185. محمد بنيس. حداثة السؤال. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط2، 1988.

186. محمد زكي العشماوي. فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. دار النهضة العربية، بيروت، 1980.

187. محمد سالم سعد الله. الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية. دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية– اللاذقية، ط1، 2007.

188. محمد سالم سعد الله. فلسفة التفكيك عند دريدا. بيروت، ط1، 2004.

189. محمد عابد الجابري. نحن والتراث، قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي. المركز الثقافي العربي، بيروت –لبنان، الدار البيضاء– المغرب، ط6، 1993.

190. محمد عبد المطلب. البلاغة العربية قراءة أخرى. لونجمان، القاهرة، ط1، 1997.

191. محمد علي كندي. الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث. دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت– لبنان، ط1، 2003.

192. محمد فكري الجزار. سيميوطيقا التشبيه، من البلاغة إلى الشعرية. نفرو للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2007.

193. محمد مفتاح. المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي. المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء- بيروت، ط1، 1999.

194. محمد مفتاح. النص من القراءة إلى التنظير. شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 2000.

195. محمد مفتاح. في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية. دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ، ط1، 1989.

196. محمود الربداوي. الفن والصنعة في مذهب أبي تمام. المكتب الإسلامي، دمشق، ط1، 1971.

197. محمود شكري الألوسي. بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. شرح وتصحيح وضبط، محمد بهجة الأثري. ج2. دار الكتب العلمية، ط2، دت.

198. محمود طرشونة. مدخل إلى الأدب المقارن، وتطبيقه على ألف ليلة وليلة. عالم الكتاب، تونس، ط3، 1997.

199. محمود عباس عبد الواحد. قراءة النص وجمالية التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي. دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996.

200. محي الدين ابن عربي. محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار في الأدبيات والنوادر والأخبار. ضبط نصه وصححه، محمد عبد الكريم النّمري. ج2. دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، دط، 2007.

201. مختار ملاس. تجربة الزمن في الرواية العربية، رجال في الشمس نموذجا. دار موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2007.

202. مصطفى ناصف. اللغة والتفسير والتواصل. عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع193، يناير/ كانون ثان، 1995.

203. مصطفى ناصف. قراءة ثانية لشعرنا القديم. دار الأندلس، ط2، 1981.

204. مصطفى ناصف. مشكلة المعنى في النقد الحديث. مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، 1970.

205. مصطفى ناصف. نظرية التأويل. النادي الأدبي الثقافي، جدة- المملكة العربية السعودية، ط1، مارس 2000.

206. منى طلبة. الهرمنيوطيقا، المصطلح والمفهوم. إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع4، أبريل، 1998.

207. ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002.

208. ميخائيل نعيمة. الغربال. مؤسسة نوفل، لبنان، ط2، 1981.

209. الناصر درويش. ظاهرة الغموض في الإبداع. المكتبة العلمية، بيروت، ط1، د ت.

210. ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. الأردن، دار الشروق، عمان، ط1، 1997.

211. نبيل راغب. موسوعة النظريات الأدبية. الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ط3، 2003.

212. هلال الجهاد. فلسفة الشعر الجاهلي، دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي. دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2001.

213. وجدان المقداد. الشعر العباسي والفن التشكيلي. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2011.

214. وحيد بن بوعزيز. حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي. منشورات الاختلاف والدار العربي للعلوم، ناشرون، بيروت، الجزائر، ط1، 2007.

215. وليد قصاب. التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، حتى نهاية القرن السادس للهجرة. دار الثقافة، قطر ـ الدوحة، ط1، 1985.

216. وهب أحمد رومية. شعرنا القديم والنقد الجديد. عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1996.

217. يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي. دار الفارابي، بيروت– لبنان، ط2، 1999.

218. يوسف أبو العدوس. الاستعارة في النقد الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية. الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن ـ عمان، ط1، 1997.

219. يوسف عليمات. النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم. عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2009.

220. يوسف عليمات. جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان ـ الأردن، ط1، 2004.

✓ **المراجع المترجمة:**

1. آ. أ. ريتشاردز. فلسفة البلاغة. تر، سعيد الغانمي وناصر حلاوي. أفريقيا الشرق، ط1، د ت .

2. أرسطو طاليس. في الشعر. نقل بشر متى بن يونس الغنائي، ترجمة وتحقيق، شكري عياد. دار الكتاب العربي، القاهرة، ط1، 1386هـ ـ 1967.

3. أمبرتو إيكو .القارئ في الحكاية. تر، أنطوان أبو زيد. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1996.

4. أمبرتو إيكو. الأثر المفتوح. تر، عبد الرحمن بو علي. دار الحوار، اللاذقية ـ سورية، ط2، 2001. ص6، 7.

5. أمبرتو إيكو. التأويل والتأويل المفرط. تر، ناصر الحلواني. مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2009.

6. أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. تر، أحمد الصمعي. المنظمة العربية للترجمة، بيروت– لبنان، ط1، 2005. ص109.

7. أمبرتو إيكو. العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه. تر، سعيد بن كراد. كلمة، والمركز الثقافي العربي، ط1، 2007.

8. أمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية. تر، أنطوان أبو زيد. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء ـ بيروت، 1996.

9. أمبرطو إيكو. الأثر المفتوح. تر، عبد الرحمان بو علي. دار الحوار، اللاذقية- سورية، ط2، 2001. ص166.

10. اميل بنفنست. سيميولوجيا اللغة. تر، سيزا قاسم. فصول، العدد03، أبريل، 1981.

11. أوغدن و رتشاردز. معنى المعنى، دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية. تر، كيان أحمد حازم يحي. دار الفكر الجديد، ط8، 1946.

12. أومبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. تر، سعيد بن كراد. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 2004.

13. بارت رولان. درس السيميولوجيا. تر، عبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 1993.

14. بحوث في القراءة والتلقي. فيرناند هالين وآخرون. تر، محمد خير البقاعي. مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.

15. بول ديمان. العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر. تحرير فلادغوزيتش، ترجمة سعيد الغانمي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000.

16. بول ريكور. من النص إلى الفعل. تر، محمد برادة و حسان بورقيبة. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2001.

17. بول ريكور. نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى. تر، سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء- بيروت، ط1، 2003.

18. تزفيتان تودوروف. ميخائيل باختين: المبدأ الحواري. تر، فخري صالح. المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط2، 1996.

19. تزيفتان تودوروف وآخرون. في أصول الخطاب النقدي الجديد. تر، أحمد المديني. دار الشؤون الثقافية، العراق، ط1، 1987.

20. تزيفتان تودوروف. الشعرية. تر، شكري المبخوت ورجاء سلامة. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 1990.

21. تزيفطان طودوروف. الشعرية. تر، شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، ط1، 1987.

22. تودوروف. نقد النقد. تر، سامي سويدان. أفاق عربية، بغداد، 1986. ص148.

23. تيري إيغلتون. نظرية الأدب. تر، ثائر ديب. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ـ سوريا، 1995.

24. جاك دريدا. الصوت والظاهرة. تر، فتحي إنقزّو. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط1، 2005.

25. جاك دريدا. الكتابة والاختلاف. تر، كاظم جهاد. دار توبقال، الدار البيضاء ـ المغرب، ط2، 2000.

26. جاك دريدا. في علم الكتابة. تر، أنور مغيث ومنى طلبة. المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008.

27. جورج لايكوف ومارك جونسن. الاستعارات التي نحيا بها. تر، عبد المجيد جحفة. دار توبقال للنشر، ط2، 2009.

28. جوليا كريسطيفا. علم النص. تر، فريد الزاهي. دار توبقال ، الدار البيضاء ـ المغرب، ط2، 1997. ص21، 23.

29. جونثان كالر. مدخل إلى النظرية الأدبية الحديثة. المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.

30. جونثن كاللر. مدخل وجيز إلى نظرية الأدب. تر، خميسي بوغرارة. منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة ، ط1، 2007.

31. جيته. الديوان الشرقي للمؤلف الغربي. تر، عبد الرحمان بدوي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مصر، ط1، دت.

32. جيرار جينات. خطاب الحكاية. تر، محمد معتصم وآخرون. المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، ط2، 1997.

33. جيرار جينيت. مدخل لجامع النص. تر، عبد الرحمان أيوب. دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، العراق- بغداد، ط1، دت. ص5، 90، 91.

34. جيل دلوز. المعرفة والسلطة(مدخل إلى قراءة فوكو). ترجمة سالم يفوت. المركز الثقافي العربي، بيروت – لينان، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1987.

35. جين ب. تومبكنز. نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى مابعد البنيوية. تحرير، تر، حسن ناظم وعلي حاكم. المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1999.

36. دانيال تشاندلر. أسس السيميائية. تر، طلال وهبة. المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.

37. ديفيد ر، أولسون، ونانسي تورانس. الكتابية والشفاهية. تر، صبري محمد حسن. المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.

38. رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. تر، جابر عصفور. دار قباء، القاهرة، ط1، 1998.

39. رنيه وليك ، آوستن وآرن. نظرية الأدب. تر، عادل سلامة. دار المريخ، الرياض- المملكة العربية السعودية، ط1، 1992.

40. روبرت سي هولب. نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية. تر، رعد عبد الجليل جواد. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1992.

41. روبرت هولب. نظرية التلقي، مقدمة نقدية. تر، عز الدين إسماعيل. المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000.

42. رولان بارت. الدرجة الصفر للكتابة. تر، محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1953.

43. رولان بارت. س/ز. ترجمة وتقديم وتعليق، محمد بن الرافه البُكري. دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، مارس 2016. ص36،37.

44. رولان بارت. لذة النص. تر، منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، دار لوسوي، باريس. ط1، 1992.

45. رولان بارت. من العمل إلى النص. ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية. تر، محمد خير البقاعي. مركز الإنماء الحضاري. ط1، 1998.

46. رولان بارط. درس السيميولوجيا. تر، عبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط3، 1993.

47. سوزان بينكني ستيتكيفيتش. أدب السياسة وسياسة الأدب، التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم. ترجمة وتقديم حسن البنا عز الدين. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.

48. سوزان بينكني ستيتكيفيتش. الشعر والشعرية في العصر العباسي، أبو تمام، قصيدة المدح، الحماسة. ترجمة وتقديم، حسن البنا عز الدين. المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008.

49. سوزان بينكني ستيتكيفيتش. القصيدة والسلطة- الأسطورة، الجنوسة، والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية. ترجمة وتقديم، حسن البنا عز الدين. المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.

50. فولفغانغ إيزر. فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب). تر، حميد الحمداني، جلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط1، 1995.

51. فيليب ثودي، و آن كورس. بارت. تر، جمال الجزيرى. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

52. كريستوفر نوريس وجونثان كولر وآخرون. البنيوية والتفكيك، مداخل نقدية. تر، حسام نايل. المطبعة العربية، الأردن، ط1، 2007.

53. كريستوفر نوريس. التفكيكية، النظرية والممارسة. تر، صبري محمد حسن. دار المريخ للنشر، الرياض- المملكة العربية السعودية، ط1، 1989.

54. مجموعة مؤلفين. الثقافة والطبيعة. سلسلة دفاتر فلسفية، إعداد وترجمة، محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1991.

55. هانس روبيرت ياوس. جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. تر، رشيد بنجدو. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016.

56. هانس غيورغ غادامير. فلسفة التأويل. تر، محمد شوقي الزين. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2006.

57. هوميروس. الإلياذة. ترجمة سليمان البستاني. كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، د ط، دت.

58. والاس مارتن. نظريات السرد الحديثة. تر، حياة جاسم محمد. المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1998.

✓ المراجع باللغة الأجنبية:

1-Edward B. Taylor. Primitive Culture, Researches Into The Development of Mythology ,Philosophy, Religion Language, Art, and Custom. Volume 1. London, John Murray, Albemarle Street, First Edition, 1871.

2-J.Caelen. Elements de Linguistique et de pragmatique pour la comprehension automatique du langage: du signe au sens. CLIPS. Communication Langagière et Interaction Personne-Système, Fédération IMAG. BP 53-38041 Grenoble Cedex 9- France.

3-Jacques Derrida . L'écriture et la différence. éditions du seuil, 27 rue Jacob, Paris,1967 .

4-Jean Yves Tadié. Le récit Poétique. tel Gallimard, PUF, 1978. P6.

5-Les Mu'allaqàt les sept poèmes préislamiques. Préfacés par André Miquel. Traduits et commentés par Pierre Larcher. Les immémoriaux Fata Morgana.2000.

6-Roland Barthes. S/Z. Translated by Richard Miller. Preface by Richard Howard. Blackwell Publishing. 2002.

7-Saussure. Cours de Linguistique générale. Essai Ouvrage présenté par Dalila Morsly. ENAG, Alger, 3éme Edition, 2004.

✓ المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور. لسان العرب. تح، عبد الله علي الكبير وآخرون. مج5، ج 38. دار المعارف، ط1، د ت.

2. أحمد مختار عمر. معجم اللغة العربية المعاصرة. مج2. عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008.

3. أحمد مطلوب. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. المجمع العلمي العراقي، بغداد، ج1، 1982.

4. أحمد مطلوب. معجم مصطلحات النقد العربي القديم. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2001.

5. أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. تر، منذر عياشي. المركز الثقافي العربي، ط2، 2007.

6. محمد عناني. المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي. الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط3، 2003.

✓ الرسائل الجامعية:

1. خميسي آدمي. المرجعية الثقافية للمقدمة الطللية بين الجاهلية وصدر الإسلام- دراسة في النسق الثقافي-. تحت إشراف عبد القادر دامخي. رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه

علوم في الأدب المغربي القديم، جامعة باتنة1، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، 2016-2017.

2. عبد القادر عباسي. انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة. مذكرة ماجستير في الأدب الحديث. 2006- 2007.

3. قاسم المقداد. هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي "جلجامش". رسالة دكتوراه "بالعربية"، إشراف بروفسور جورج كاساي. جامعة السوربون كلية الآداب، باريز، 1983.

4. مصطفى قارة نور الدين. النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح. أطروحة دكتوراه في النقد المعاصر، إشراف الأستاذ الدكتور أحمد يوسف، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2009ـ 2010.

✓ **المجلات والدوريات :**

1. إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر. مج 10، ع 2، 2021.
2. إنسانيات. ع 49، جويلية- سبتمبر 2010.
3. تبيّن Tabayyun . ع3/9، صيف 2014.
4. تبيّن Tabayyun. ع 3/12، ربيع 2015.
5. التراث العربي. ع105، يناير 2007.
6. السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية: الواقع والمأمول". ج2. جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية اللغة العربية، قسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي، 21- 22/ 6/ 1432 هـ.
7. عالم الفكر. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت، مج37، ع3، ، يناير- مارس 2009.

8. عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، والآداب. الكويت، مج40، ع1، يوليو- سبتمبر 2011.
9. علامات في النقد. النادي الأدبي الثقافي بجدة. ع 10، 1998.
10. علامات في النقد. النادي الأدبي الثقافي بجدة. ع13، 2000.
11. فصول. مجلة النقد الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مج1، ع03، أبريل، 1981.
12. فصول. مجلة النقد الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مج15، ع3. القاهرة، خريف 1996.
13. فصول. مجلة النقد الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مج3، ع3، القاهرة، 1984.
14. فصول، مجلة النقد الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مج 5، ع1، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر، 1984.
15. مجلة الأدباء. ع2، يوليو 2006.
16. مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ع96.
17. محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية. المكتب المصري لنشر المطبوعات،ع1، يونيه، 2004.
18. مخبر، وحدة التكوين في نظريات القراءة ومناهجها. ع 1، 2009.
19. مقاليد. جامعة قاصدي مرباح - ورقلة، ع8، جوان 2015.
20. الموقف الأدبي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع336، نيسان 1999.
21. الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع432، نيسان 2007.
22. نزوى مجلة فصلية ثقافية، دار جريدة عمان للصحافة والنشر، مسقط – سلطنة عمان، ع43. 2005.

✓ **المواقع الالكترونية:**

1- عز الدين المناصرة. مقال موسوم بـ: " إشكالية قصيدة النثر". الحوار المتمدن، ع5012 . شبكة الإنترنت، 2015/12/13، 15:54.

فهـــرس المحـــتويات

انفتاح النص الشعري القديم، ارتحالات المعنى وتحولات القراءة -نقد المقاربات-	الصفحة
• إهداء	
• شكر وعرفان	
• مقدمة	أ- و
❖ الباب لأول: النص المفتوح بين التراث والحداثة	13- 206
➢ الفصل الأول: إشكالية النص المفتوح في النقد المعاصر	13-113
المبحث الأول: النص المفتوح، المصطلح والمفهوم	14-33
• بسط لغوي	13-14
1/ بريق النص المفتوح	14-21
2/ إنماء النص المفتوح والانتماء الأجناسي	21-32
المبحث الثاني: انفتاح الأفق وكيمياء التفاعل، نحو جمالية للتلقي	33-44
1/ انفتاح الأفق وإنتاج المعنى	33-37
2/ المسافة الجمالية وأفق الانفتاح	37-40
3/ التواصل التفاعلي والقارئ الضمني	40-44
المبحث الثالث: فائض المعنى وحدود التأويل عند أمبرتو إيكو	45-63
1/ السيميوزيس التأويلية	45-47
2/ الموسوعة وتعاضد القارئ	48-51
3/ التعالق الاستعاري وتناسل الدلالة	52-55
4/ المقصدية وحدود التأويل	55-61

المبحث الرابع: غزو العلامات وفاتحة السيميوز عند بورس Peirce	79-62
• مهاد نظري: ثورة السيميولوجيا وانفجار الدلالة	64-62
1/ لعبة السيميوزيس والانفتاح العلامي	68-64
2/ سيرورة التدليل وخاتمة التأويل	77-68
المبحث الخامس: أصوات النص وإنتاجية المعنى	93-78
1/ مبدأ الحوارية سبيلا إلى التناص	81-79
2/ التناص... غياب المعنى وحضور الدلالة	85-82
3/ التناص...انفتاح الكتابة وإمكانات التأويل	90-85
المبحث السادس: فتنة الدال وشهوة الكتابة عند بارت	100-91
1/ الكتابة والتجاوز... نحو درجة الصفر	94-91
2/ ميلاد القارئ...تعدد الأساليب وانفتاح الدلالة	97-94
3/ نص الكتابة ولذة القراءة	100 -97
المبحث السابع: فلسفة المعنى وغَيابات النص عند دريدا	110-101
1/ لعبة الكتابة و دفق المعنى	105-102
2/ غابة النص وعماء القراءة	110-105
➢ الفصل الثاني: المعنى بين المشاكلة والاختلاف في التراث النقدي والبلاغي	206 -112
المبحث الأول: بنية التفكير وحركية الإبداع الشعري	125-112
1/ صورة الواقع وواقع الصورة	118-112
2/ ثورة العقل، والتمرد على النسق	125-118
المبحث الثاني: مسارات الشعرية العربية من الشفوية إلى الكتابة	140-126
1/ فضاء الصوت وبلاغة القول	132-126

2/ الشعرية الكتابية وآفاق التجديد	140–133
المبحث الثالث: طبقات المعنى وحدود التأويل عند عبد القاهر الجرجاني	154–141
1/ نظرية النظم وتفاوت الدلالة	144–141
2/ معنى المعنى وإستراتيجية التأويل	154–145
المبحث الرابع: شعرية التخييل وانفعال القارئ عند حازم القرطاجني	165–155
1/ نظرية التخييل وفلسفة المعنى	160–155
2/ اللغة الشاعرة وسيكولوجيا الفهم	165 –160
المبحث الخامس: التحول الدلالي وأبعاد التأويل	206–166
• عتبة لنص الدلالة	169–166
1/ بلاغة التشبيه ومقاربة المعنى	178–169
2/فجوات الكناية وتداعيات المعنى	185–178
3/ التفاعل الاستعاري وتوليد المعنى	199–185
4/ المجاز من الغموض إلى التجاوز	206–199
❖ الباب الثاني: انفتاح النص الشعري القديم بين الكتابة والقراءة	436 –209
➢ الفصل الأول: الوعي الكتابي وتهافت القراءات النصية	318 –209
المبحث الأول: مسالك الانفتاح من الكتابة إلى القراءة	220 –209
1/ هاجس المعنى ... كم ترك الأول للآخر؟	214–209
2/ الالتفاف حول المعنى والالتفات إلى المتلقي	220–214

المبحث الثاني: كونيــة الشعــر ورمــزية الثقــافة	240-221
1/ سِفْرُ الشِعروتَسْفَارُه	228-221
أولا: البدء والمنتهى	223-222
ثانيا: سِفَارَةُ الشّعر وعِمارَةُ المعنى	228-224
2/ رمزية الثقافــة ودلائلــية الشعر	240-228
أولا: النبع الصافي	230-228
ثانيا: الرمز الثقافي وترسيخ الهوية	240-230
المبحث الثالث: شعرية المثاقفة والاحتفاء بالمعنى	259 -241
1/ انفتاح الحياة وبديع النص	244-241
2/ تحويل المعنى من التناص إلى التعالق النصي	252-244
3/ التعانق الفني	259-252
المبحث الرابع: تمظهرات السرد في الشعر القديم	284-260
• نظم المنثور ونثر المنظوم	265 -260
1/ التداخل الأجنــاسي	268 -265
2/ ميثاق الطلل- المكان وحديث الذاكرة	273 -269
3/ إيقــاع القص واتســاع المعنى	284 -273
المبحث الخامس: النــص الشعــري القــديم زمــن القراءة النصــية	318 -285
• لفت نظري	287 -285
1/ تلقي الشعر القديم بين الألفة والغرابة	292 -287
2/ النص الشعري القديم وإشكالــية المعنى	303 -292
أولا: فتنة النص وفتوة المنهج البنيوي	294 -292

ثانيا: القراءة السيميائية دليلا إلى المعنى	294– 299
ثالثا: القراءة والتأويل/الإمتاع والمؤانسة	299– 303
3/ في حضرة النص تكلمت سوزان	303– 318
أولا: المنهج والهدف	304– 308
ثانيا: التبصّر في بديع أبي تمام وقصيدة المديح	309– 318
➢ الفصل الثاني: أسئلة الثقافة وبوح النص الشعري القديم	320– 436
المبحث الأول: تحولات القراءة من الأدبي إلى الثقافي في رحلة البحث عن المعنى	320– 337
• مهاد نظري: ابتداع المعنى وسنة التحول	320– 322
1/ سؤال الثقافة وكيمياء النص	322– 327
2/ غزو الثقافي وانفتاح النقد	327– 337
المبحث الثاني: هيمنة النسق الثقافي في النص الشعري القديم عند عبد الله الغذامي	338– 363
1/ ماذا خفي على النقد الأدبي؟	338– 344
2/ باب الحكمة وفصل الخطاب	344– 363
المبحث الثالث: القصيدة المنتخبة بين البلاغة و السياسة	364– 394
1/ سياسة البلاغة وبلاغة السياسة	365– 370
2/ دفاعا عن الشعر	370– 394
المبحث الرابع: حفريات المعنى الثقافي عند عبد الفتاح أحمد يوسف	395– 421
1/ نظام اللغة ونحوُ الفهم، من داخل الخطاب إلى داخل الثقافة	395– 407

2/ التحليل الثقافي وحفريات النص	407– 421
المبحث الخامس: جغرافيا الأنساق وجماليات التأويل الثقافي عند يوسف عليمات	422– 436
1/ خصوبة المعنى وسيرورة الدلالة النسقية	422 –428
2 / خرائط النسق وانسيابية القراءة الثقافية	428–436
• خاتمة	438 –442
• مكتبة البحث	444 –470
• فهرس المحتويات	472 –477

ملخص:

بعد مرحلة من التقليد والحنين إلى التراث وفي ظل محاولات التجديد الدائبة، جاء زمن الحداثة المفتوح على الإبداع والابتداع الأدبي والنقدي، في النظرية والمصطلح والمفهوم. ولعل مصطلح "النص المفتوح Open texte" من بين المصطلحات الحداثية اللامعة التي أحدثت صخبا وخلافا نقديا، ضجّت به القراءات المعاصرة وسكنها شيطانه، فزعمت إخراج النص من قبضة الأحادية ومآتم الهجر، إلى محافل الوصل والتفاعل والتعدد.

وبهذه الرؤية النقدية الحداثية الحالمة والجريئة، انفلق النص في نظر النقد المعاصر إلى نوعين لا ثالث لهما: النص المغلق؛ من حيث هو نص مشاكلة وائتلاف، ونص توافقي مقيد بقواعد وعرف نقدي، متفق على مقصده ودلالته، لا يطرح إشكالا، ولا يثير جدلا، والنص المفتوح؛ من حيث هو نص اختلافي، تعددي المعنى والقراءة، يطرح إشكالا، ويثير جدلا.

ولا ريب أن الكتابة الشعرية تتدرج وتتعاقب عبر الأزمان، والمعنى يرتحل من نص إلى آخر عبر الأنساق والسياق، والقراءة تتحول تباعا وإبداعا. ذلك لأن الشعر هو الشعر، قديما كان أو حديثا أو معاصرا، له عالمه وكونه من الإبداع؛ لغة، وإيقاعا، وتصويرا، وثقافة ومثاقفة، وتناصا نصّيًا، وتداخلا أجناسيًا، وله مجرّات من العلامات والرموز، تمور فيها الدلالات مورا، كل شيء فيه ينطلق من شعور يدفعه، ووعي يوجهه، وموقف يرسمه ويرسخه، وثقافة يحفظها وتحفظه، إنه صناعة شعرية لا يحدّها زمان ولا مكان.

هذا الاعتقاد الرّاسخ، استأثر به هذا البحث في تصوره واعتزم مسعاه ووجهته إلى تقفي أثر النص الشعري القديم، ولادةً، وانتماءً، وإنماءً، من خلال كشف ممكنات النص الشعري القديم وجمالياته، التي يؤثرها ويثيرها انفتاحه على الكتابة والقراءة من حيث يدري ولا يدري، مستعينا على ذلك بالتقاليد الأدبية والنقدية وبالنظرية المعاصرة.

وبهذا القدر من الوعي أيضا، تجاوز النص الشعري العربي القديم حدود الجغرافيا والتاريخ؛ والفن والنقد، ثقافة ومثاقفة، تأثيرا وتأثرا، ليصل مقبلا غير مدبر بروح دينامية إلى إنعاش قرائي جديد، نفخه فيه عديد النقاد المعاصرين، بمناهج ودراسات سياقية ونسقية وثقافية، كلها تركض خلف المعنى المرتحل وتشتهيه، إلى حد التهافت، مما جعل البحث يتسلح بعدة منهجية في إطار "نقد النقد" ، وذلك لقراءة أو نقد هذه المقاربات النصية والثقافية.

الكلمات المفتاحية: النص المفتوح والنص المغلق، ارتحالات المعنى، الوعي الكتابي، تحولات القراءة، نقد القراءات.

Abstract:

After a period of tradition and nostalgia for heritage and in light of continuous attempts at renewal, the era of modernity came open to creativity and literary and critical innovation, in theory, term and concept. Perhaps the term “Open Texts” is among the illustrious modernist terms that have caused uproar and critical disagreement. Contemporary readings were buzzing with it and inhabited by a demon, so it claimed to take the text out of the grip of unilateralism and funerals of abandonment, to forums of connection, interaction and pluralism.

With this dreamy and daring modernist critical vision, the text split in the eyes of contemporary criticism into two types that have no third: the closed text; In terms of it is a text of problems and a coalition, and a consensual text bound by rules and critical custom, agreed on its purpose and significance, does not pose a problem, does not provoke controversy, and the open text; As it is a different text, a plurality of meaning and reading, it poses a problem, and raises controversy.

There is no doubt that poetic writing is gradual and successive over time, and the meaning migrates from one text to another through the patterns and context, and reading is transformed successively and creatively. This is because poetry is poetry, whether ancient, modern or contemporary, with its own world and being of creativity; Language, rhythm, imagery, culture, culture, textual inter textuality, sexual interplay, and it has galaxies of signs and symbols, in which meanings and connotations pass through, everything in it stems from a feeling that drives it, awareness that directs it, a position that draws it and establishes it, and a culture that preserves and preserves it, it is a poetic industry that does not It is limited by time and place, and there is no preference in it for a precedent over a later one, nor for a later one over an earlier one.

This firm belief, captured by this research in his conception and intended his endeavor and directed him to trace the trace of the ancient poetic text, birth, affiliation, and development, by revealing the aesthetics of the ancient poetic text, which is affected and provoked by its openness to writing and reading from where he knows and does not know, with the help of that Literary and critical traditions and contemporary theory.

With this level of awareness, the ancient Arabic poetic text transcended the boundaries of geography and history; Art and criticism, culture and inter culturality, influence and influence, to lead an unplanned future in a dynamic spirit to a new reading revival, infused into it by many contemporary critics, with contextual, systemic and cultural approaches and studies, all running behind the nomadic meaning and craving it, to the point of rushing. This has led research to use several methodologies within the framework of the "critique of critique" to read or critique these textual and cultural.

The Key words: open text and closed text, meaning migrations, biblical awareness, reading transformations, criticism of readings.

Résumé:

Après une phase de mimétisme et de nostalgie du patrimoine, sous des tentatives constantes de renouveau, le temps de la modernité entrouvert sur est la créativité, littéraire et la critique, dans la théorie, le terme et le concept. Le terme de "Open texte" peut être parmi les termes modernistes illustres qui ont créé des controverses et des désaccords critique, avec laquelle les lectures contemporaines ont été enflammées et hantées par son démon, prétendant sortir le texte de l'emprise de l'unilatéralisme et les deuils du délaissement pour les forums des retrouvailles, de l'interaction et du pluralisme.

Avec cette vision critique moderniste, rêveuse et audacieuse, le texte, aux yeux de la critique contemporaine, divisé en seulement deux types: Un texte fermé; étant un texte d'affinité, et un texte consensuel lié par des règles et une tradition critique, convenu quant à son objectif et sa signification, qui ne pose pas de problématique ou de controverse et le texte ouvert de l'autre coté; en étant un texte différentielle, pluraliste dans son sens et sa lecture ; en outre , il est problématique, et sujet à controverse.

Il ne fait aucun doute que l'écriture poétique se succède au fil du temps , alors que le sens voyage d'un texte à un autre à travers les systèmes et le contexte et la lecture se transforme successivement et ingénieusement. Parceque la poésie est la poésie, ancienne, moderne ou contemporaine, elle a son monde et son univers de créativité; sa langue, son rythme, son image, sa culture et son inter-contextualité en plus de l'interférence des genres avec des galaxies de signes et de symboles, dans lesquels tout procède d'un sentiment qui le dirige, d'une conscience qui le guide, d'une attitude qui l'établit et le consolide, et une culture qui le préserve. Il s'agit dune industrie poétique qui ne connais pas les limites spatiotemporelles.

Cette conviction ferme a été monopolisée par cette recherche dans sa perception et a eu comme objectif de retracer l'ancien texte poétique, son émergence, son appartenance et son développement, en exposant le potentiel du et l'esthétique de l'ancien texte poétique, qui est influencés par son ouverture à l'écriture et à la lecture que se soit volontairement ou involontairement , en s'appuyant sur les traditions littéraires et critiques et sur la théorie contemporaine.

Aussi avec cette prise de conscience, l'ancien texte poétique arabe est allé au-delà de la géographie, l'histoire; l'art, la critique, la culture et l'inter-culturalité, pour apporter une approche dynamique visant à revitaliser une nouvelle lecture insufflée par de nombreux critiques contemporains par le biais de méthodes et des études contextuels, systématique et culturels. Tous cherchent le sens absent et l'implorent au point de se bousculer ; Cela a conduit la recherche à utiliser plusieurs méthodologies dans le cadre de la "critique de la critique" pour lire ou critiquer ces approches textuelles et culturelles.

Les mots clés : texte ouvert et texte fermé, migrations de sens, conscience biblique, transformations de la lecture, critique des lectures.